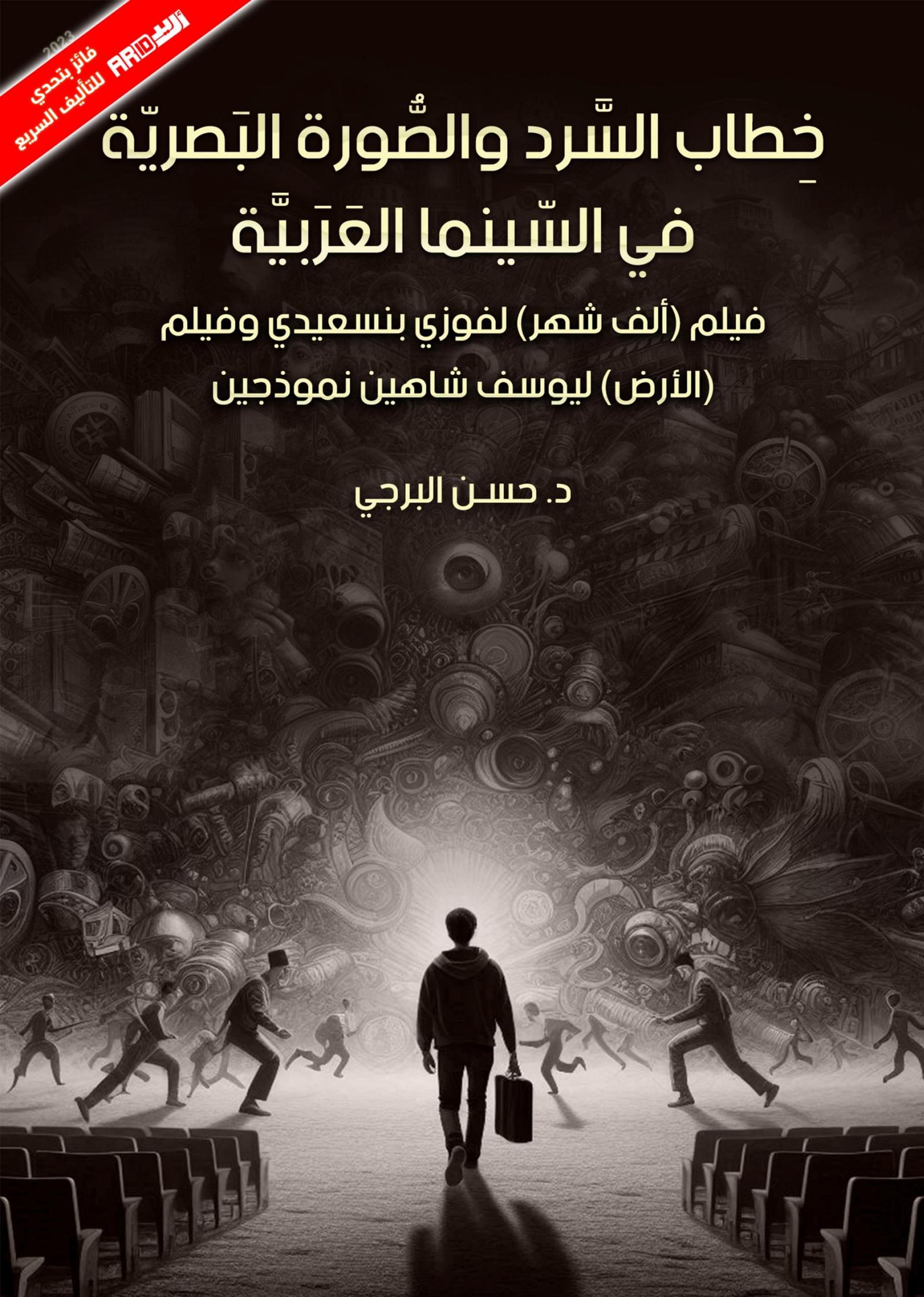


2022
فائز بتحدي
الربيع AR10 للتأليف السريع

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

فيلم (ألف شهر) لفوزي بنسعيدي وفيلم
(الأرض) ليوسف شاهين نموذجين

د. حسن البرجي



خطاب السرد والصورة البصرية

في السينما العربية

فيلم (ألف شهر) لفوزي بنسعيد وفيلم (الأرض) ليوسف

شاهين نموذجين

تأليف

حسن البرجي

جامعة شعيب الدكالي، الجديدة، المغرب

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

جميع حقوق الطبع محفوظة ©

1445 هـ - 2024 م

الطبعة الأولى

اسم الكتاب: خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

د. محمود عبد المنعم خليفة

مقاس الكتاب: 7" * 10"

عدد الصفحات: 122

المدقق اللغوي: سفيان علاجي

التنسيق الفني: عدنان قلعه جي

رقم التسجيل الدولي ISBN :



arid.my | info@arid.my

رعاة الكتاب



المحفل العلمي الدولي
www.almahfal.org



منصة أريد العلمية
www.arid.my



جامعة أريد الدولية
university.arid.my



أكاديمية أريد لعلوم الفضاء والفلك
falak.arid.my



وقف الذكاء الاصطناعي
www.waqf.ai



القرية العلمية
sci-village.com



أبصر فايزر للمخيمات الافتراضية
www.abservisor.com



منصة الفاتحة
www.fatiha.id



منصة أبناء العلماء
sos.arid.my



منصة قادرة
www.qadirah.com



أبصر للتعليم الإلكتروني
www.abser.org



بوابة فلسبي للدفع الإلكتروني
www.filspay.com

إهداء:

إلى أمي وأبي، العزيزين والصابرين اللذين ساعداني كثيرا في كل اللحظات ماديا ومعنويا.

إلى إخوتي وأخواتي، الأحباء اللذين دعموني بكل ما لديهم.

إلى كل الأصدقاء والأحباب، اللذين ترعرعت وكبرت معهم واللذين شاركت معهم أجواء الحياة

الجامعية.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع.

شكروعرفان

يشرفني ويسعدني أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدني على إنجاز هذا العمل: وأخص بالذكر الأستاذين حسن مسكين بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ومدير بنرحال بالمدرسة الوطنية للتجارة والتسيير – جامعة شعيب الدكالي- الجديدة

كما أشكر الدكتورة فاطمة حمدي عبد الحفيظ من جامعة عين شمس من دولة مصر العربية. على ما استفدته منها من تأطير وإشراف خلال تحكيم كتابي ضمن «تحدي التأليف السريع خلال 24 ساعة» الذي نظمته منصة أريد للفترة 3 تموز 2023م. على ما منحتنا من وقتها الثمين وخبرتها في مجال البحث الأدبي والنقدي، وأطلب من الله أن يجعل هذا العمل في ميزان حسناتها.

تقديم منصة أريد العلمية

الحمد لله الذي أنزل كتابه، ولم يجعل له عوجاً، وجعل السماء سقفاً وبروجاً، والصلاة والسلام على رسوله الذي أرسله للعالم بشيراً ونذيراً وسراجاً، وعلى آله وصحبه أجمعين.. أمّا بعد:

يسعدنا أن نقدم هذا الكتاب الذي فاز في "تحدي التأليف السريع خلال 24 ساعة"، والذي نظّمته منصة أريد العلمية للفترة من 1 إلى 3 تموز 2023م. وقد تم الإعلان عن النتائج ضمن فعاليات حفل ختام المحفل العلمي الدولي الثالث عشر يوم 3 نوفمبر 2023م.

يستعرض هذا الكتاب مجموعة من الموضوعات المهمة التي تتناول خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية. يتناول الكتاب الإطار النظري والإجرائي للدراسة، وي طرح إشكالية الدراسة وأهدافها وأهميتها. كما يناقش مفاهيم السرد والصورة السينمائية، ويحلل الخطاب السينمائي عبر مختلف المراحل التاريخية، بدءاً من السينما الصامتة وصولاً إلى السينما الناطقة.

كما يشتمل الكتاب على دراسات تحليلية لنماذج أفلام عربية بارزة، مثل فيلم "ألف شهر" لفوزي بنسعيدي وفيلم "الأرض" ليوسف شاهين، حيث يتم تحليل البنية المشهدية والتركيب المشهدي والربط المشهدي في هذه الأفلام.

يقدم الكتاب أيضاً دراسة معمقة حول الخطاب الفيلمي، بما في ذلك الإيجاز الفني والدرامي، ويختتم بخاتمة تلخص أهم النتائج والتوصيات، بالإضافة إلى لائحة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها المؤلف.

نسأل الله -تعالى- أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وأن ينفع به؛ ليكون منارةً هاديّةً يضيء للأخريين مسالك العمل التطوعي، وممراتٍ للإبداع والابتكار فيه، وأن يُوفّقنا إلى ما يحبّ ويرضى، وما توفّقنا إلا بالله العليّ العظيم.

د. سيف السويدي

رئيس منصة أريد العلمية

مقدمة:

تعد السينما أو ما يطلق عليها بالفن السابع، إحدى أهم وسائل الإعلام التي لقيت انتشارا واسعا. في العالم واهتماما كبيرا من قبل الجمهور لاستخدامها الصوت والصورة معا. كما أنها وسيلة تعبيرية فعالة لها قدرة التأثير في الرأي العام فالسينما كغيرها من وسائل الإعلام والإيصال. تستغل هذه القدرة في صناعة صورة ذهنية وأخرى نمطية سلبية أو إيجابية لدى الفرد.

تقدم العلوم السيميائية نماذج تحليلية، تهدف إلى البحث في القواعد والنظم التي تؤطر النص السردى والبصري، وقد مكنت مختلف الإسهامات التي قدمت في هذا المجال من الكشف عن الكم الدلالي الذي تزخر به النصوص السردية والبصرية، هذا ما دفعنا إلى محاولة ولوج عالم الخطاب الفيلمي «السينمائي» لما يشكله من فرصة معرفية ثمينة ضمن ثقافة البصري. خاصة وأن تقنية الصورة والإعلام قد حولت العالم إلى راحة يد يكفي أن نبسطها كي نطلع على ما يدب فيها⁽¹⁾. كما تؤدي الصورة عدة وظائف معرفية من أهمها: الوظيفة التجسيدية والوظيفة الإيضاحية والوظيفة التنظيمية والوظيفة التوجيهية والوظيفة التحويلية. وبناء على ما تقدم فإن البحث توصل إلى تقسيم الدراسة إلى:

الإطار النظري:

توصلت الدراسة إلى اعتماد إطار نظري متعدد يستجيب لطبيعة السرد والصورة في الخطاب السينمائي، من حيث تعدد أنماطهما في الاشتغال. وطرقهما في التدليل. وهذا ما جعل الإطار النظري متنوعا، فقد استثمرنا المنهج السيميائي بكل ما يحمل من مفاهيم إجرائية في تحليل السرد والصورة والكشف عن طرق تدليلهما. وكذا التعريف بالصورة السينمائية، وبما أن الخطاب وتحليل الخطاب يعد من بين المناهج

(1) -ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، بدون تاريخ، ص.5، (د.ت).

التي تستعمل في تحليل المتون في العلوم الإنسانية والاجتماعية فقد تم تخصيص مبحث خاص لتعريف به في المباحث العربية والغربية.

الإطار الإجرائي:

انتهى فيه البحث إلى وصف وتحليل لفيلم (ألف شهر) لفوزي بنسعيدي وفيلم (الأرض) ليوسف شاهين بتوظيف الأدوات المنهجية السينمائية بغية اختبار مدى قابليتها للتطبيق. سيتم فيه التعرف. تم تركيب سيتم من خلاله جرد استنتاجات التحليل. أما الخاتمة سيتم التحدث فيها عن أهم النتائج التي توصلنا إليها البحث في مراحلها المختلفة.

إشكالية الدراسة:

يمثل المتن السردى والصورة في عصرنا الحديث الأساس الذي تبنى عليه مجموعة من الأبحاث والدراسات في مختلف التخصصات، كما يمثل العمود الفقري في الخطاب السينمائي، نظرا لما يزخر به من الرموز والدلالات الصريحة والضمنية التي تعبر عن الوسط السوسيوثقافي والاجتماعي والاقتصادي للفرد والمجتمع. إلى جانب ذلك نجد أن تكنولوجيا الصورة والإعلام ساهمت في تقريب المعرفة إلى المتلقي إذا جعلته يتلقاها عبر عدسة المصور السينمائي. مما يدفع الباحثين والفعالين في المجال السينمائي للبحث عن الصيغ والمقومات والاستراتيجيات التي تهدف إلى الرفع من جودة الفعل السينمائي في جميع مراحل بناء الفيلم، مما يدفعنا إلى طرح الإشكالية الآتية:

- ما الآليات والاستراتيجيات والمقومات الواجب توفرها للاستثمار الأمثل لخطاب السرد والصورة في السينما العربية؟ وما الأدوات الإجرائية الخاصة بالتحليل الفيديوي؟ وذلك من أجل تجاوز الإشكالات التي تعاني منها المنظومة السينمائية في توظيفها للسرد والصورة البصرية في التحليل الفيديوي على مستوى التنظير والتطبيق.

أسئلة الدراسة:

من خلال المحاور المؤطرة للبحث والإشكالية سنحاول الإجابة عن مجموعة من الأسئلة ذات

الطابع المنهجي، من قبيل:

- ما السرد؟ وما القواعد والنظم التي تؤطر النص السردية؟
- وكيف تتطرق السيميائيات السردية إلى مفهوم السرد؟
- وما الدور الذي تلعبه في المجال السينمائي؟ وما علاقة السرد بالصورة؟ وما الصورة وأنواعها ووظائفها؟ كيف ندرسها؟
- وما دورها في المجال السينمائي (الفيلمي)؟
- وما هي الدلالات والرموز الإيقونية التي تحملها؟ كيف يتم اختيار الصور الموظفة في الخطاب الفيلمي؟
- وما علاقتها من ناحية المضمون والدلالة بالنصوص السردية؟
- هل لها علاقة مباشرة بالنصوص السردية؟ وكيف يساهم السرد والصورة في تشكيل وعي المتلقي وتشجيعهم على الإبداع؟
- ما خطاب؟ ما الخطاب في المباحث العربية والغربية؟

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية.

ستمثل هذه الأسئلة إطاراً ننطلق منه للإجابة عن إشكالية خطاب السرد والصورة في السينما العربية نظراً لهماولتهما المعرفية والثقافية، إلى جانب الأهمية التي تحتلها الكلمة والصورة في تقريب المعرفة في مختلف المستويات السينمائية في تحريك مخيلة المتلقي والتي تجعله يقبل على النصوص الفيلمية من خلال المشاركة الوجدانية والعقلية. فالمزوجة بين الكلمة والصورة يشكل طفرة نوعية، بحيث لا يمكن قراءة الصورة إلا من خلال تحليل رموزها الأيقونية والدلالية. ولتجد لها في السرد السند والمعين في التحليل والإبداع. فالיום تحتاج الصورة إلى السرد كما يحتاج السرد إلى الصورة. ولهذا نجد دائماً النصوص السردية السينمائية تكون مرفقة بصور تحمل دلالات معرفية وثقافية معينة والتي توظف من أجل جلب انتباه المتلقي، وتحريك مخيلته قبل قراءته للنص السردى الفيلمي الذي تلخصه الصورة من خلال مجموعة من الرموز الأيقونية الصريحة والضمنية ومن هنا يدخل السرد في علاقة تكامل مع الصورة. فالإرسالية البصرية دعامة أساسية للإرسالية السردية.

الهدف من الدراسة:

إن اتساع العلوم السيميائية وانفتاحها على خطابات متعددة، مدعمة بمجموعة من المفاهيم والإجراءات التحليلية، يدفعنا إلى محاولة ولوج عالم الخطاب الفيلمي السينمائي وذلك لما يشكله من فرصة معرفية ثمينة ضمن ثقافة البصري عبر فك رموزه وفهم مكنوناته وسبر أغواره.

وكذلك قراءة الرسالة البصرية، التي أمدنا بها التقدم التقني، بأدواتها الفنية والصناعية ثم الرقمية التي زادت من هيمنة الصورة على الحياة اليومية، بكونها استحضاراً لواقع تشكيلي خيالي معين ينتج خطاب مرئي مراوح بين قيم فنية وجمالية ثم ثقافية. تستعمل كل شيء من أجل التأثير في المتلقي.

فالهدف من هذه الدراسة هو دراسة خطاب السرد والصورة في السينما العربية دراسة سيميائية

من أجل البحث عن:

- الصيغ الدلالية والرمزية والأيقونية داخل الفيلم السينمائي على وجه العموم؛
- البحث عن الصيغ والإستراتيجيات والآليات والمقومات التي يجب توظيفها في تحليل المتون الفيلمية؛
- محاولة استنتاج الأبعاد الكامنة داخل المتون السردية والبصرية داخل كل فيلم؛
- بيان إلى أي حد استطاع المخرج توظيف النصوص السردية والبصرية السينمائية توظيفا جيدا؛

الكشف عن حضور أو غياب المقصدية لدى المخرج في استثمار النصوص السردية والصور البصرية في الكتابة سينارستية.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في تناولها أحد الموضوعات المهمة على مستوى الدراسات والكتابات العربية الخاصة بالمجال السينمائي ألا وهي خطاب السرد والصورة في السينما العربية والتي تهتم بتحليل المتون السردية والبصرية السينمائية «الفلمية»، كما تقوم هذه الدراسة على محاولة إيجاد الأدوات المفهوماتية والمنهجية لتحليل وتفسير السرد والصورة واستخراج رمزيتهما، والغاية من هذه الدراسة جعل الخطاب السينمائي موضوع رئيس في العديد من الأعمال الأدبية والفنية؛ التي سنقتصر منها على فيلم «ألف شهر» لفوزي بنسعيدي وفيلم «الأرض» ليوسف شاهين نموذجين، مع دراسة الأبعاد والحمولات الدلالية التي تحيل عليها، مع وضع مقارنة بين المتون الفيلمية لمعرفة الدلالات والأبعاد التي تحملها داخل كل متن.

المقاربة المعتمدة:

إن طبيعة الدراسة تقتضي الاعتماد على مقاربة التحليل السيميائي التي تقوم على النسق système ، والتزامنية synchronie، والعلامة signe، وبهذا الثالوث ترتبط هذه المقاربة التي تعتبر أهم طرق البحث الكيفي أصوليا بالإرث البنيوي، الذي اعتمده مختلف العلوم الإنسانية في الوصول إلى نتائج علمية لم تكن لتبلغها لولا هذا العلم.

وبهذا السياق يكون التحليل السيميائي أفضل نهجا يسلط الضوء على الآليات التي تنتج من خلالها المعاني في الأنساق الدلالية، ويكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر النسق، ثم يعيد تشكيل نظام الدلالة بأسلوب يتيح فهما أفضل للسرد والصورة داخل النسق السينمائي.

يتعلق الأمر بالخطاب البصري، بجميع أنواعه وتشكلاته، والذي لا يعتبر خطابا تلقائيا تم أنتجه بالصدفة، وإنما تحكمه القصدية التي تتغي إنتاج معنى ما، عن طريق «لغة بصرية» بالغة التركيب والتنوع، يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة، وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين: العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية.

المبحث الأول: النص السردى السينمائي والصورة السينمائية: محددات أولية

ارتأيت في البداية تقديم بعض المفاهيم النظرية التي تتعلق أساساً بمفهوم السرد والخطاب السردى ومفهوم الصورة وأنواعها وما يتعلق بهما من قضايا أسهب النقاد في الحديث عنها، ولعل الهدف من خلال هذه الوقفة هي التمهيد لما سيأتي من قضايا تدخل في إطار السرد الفيلمي والصورة السينمائية.

1- السرد: الإطار اللغوي والاصطلاحي

1-1- السرد لغة

للفظة السرد في القاموس العربي معان كثيرة فقد جاء في «لسان العرب» «السَرْدُ في اللُّغَةِ: تَأْتِي بِهِ مُتَّسِقاً بَعْضُهُ فِي إِثْرِ بَعْضٍ مُتَّابِعاً»⁽²⁾. السَّرْدُ: والثَّقْبُ. والمسرودة: الدرع المثقوب⁽³⁾.

والسَرْدُ: اسمٌ جامعٌ للدرُوع ونحوها من عمَلِ الحَلَقِ، ويسمى سَرْداً لأنه يُسَرَّدُ فَيُثَقَّبُ طَرَفًا كُلِّ حَلَقَةٍ بِمِسمارِ فذلك الحَلَقِ، المُسَرَّدُ⁽⁴⁾، يقول تعالى ﴿أَنْ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾⁽⁵⁾ أي لا تجعل المسمارا غليظا والثقب دقيقا فينقسم ولا تجعله واسعا فينخلع.

وأما ما ورده «ابن فارس» بخصوص لفظة السرد، «السين والراء والذال أصل مطرد، توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض»⁽⁶⁾ والسرد في اللغة: تقدمه شيء على شيء بطريقة متسقة بعضه في أثر بعض متتابعا تقول:

سرد القرآن: تابع قراءته في حذر

(2)-ابن منظور: لسان العرب (مادة سرد)، ج 6، ط 3، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ص 233

(3)-نفسه

(4)-الخليل بت أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج 2، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان 2003م-1424هـ. ص 235.

(5) -سورة سبأ، الآية 11.

(6) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج 3، دون ط، دار الفكر، دون ب، ص 157.

سرد الصوم : ولاء وتابعه⁽⁷⁾

تسرد الشيء أو الذر أو الدمع: تتابع

تسرد الماشي : تابعه خطاه

سرد الحديث: تابعه في سياق جيد. فالسرد هو المتتابع والمسرد هو اللسان

وقال ابن كثير في تفسير هذه الآية أن السابغات هي الدروع «وكان داوود -عليه السلام- يرفع في كل يوم درع فيبيعها بستة آلاف درهم ألفان له أربعة آلاف درهم يطعم بها إسرائيل خبز الحواري، «وقدر في السرد»، إرشاد من الله تعالى لنبيه داوود -عليه السلام- في تعليمه صنعة الدروع»، قال مجاهد في قوله، وقدر في السرد، لا تدق المسمار فيقلق في الحلقة ولا تغلظه فيقضمها واجعله بقدر وروي عن قتادة وغير واحد وقال علي بن أبي طلحة عن أبي عباس:

السرد: حلق الحديد وقال بعضهم: يقال درع مسرودة إذا كانت مسمورة الحلق واستشهد بقول:

وعليهما مسرودتان قضاهما ****داود أو صنع السوايع تبع⁽⁸⁾

ومما سبق نستنتج أن للسرد مفاهيم كثيرة ومختلفة، منطلقة من أصله اللغوي الذي يعني التنظيم والتتابع والنسج، وقد أشارت إلى هذه المعاني الدراسات الحديثة التي تعامل الخطاب الأدبي بوصفه شبكة نسيجية محكمة مكونة من عناصر متشابكة. وفي السياق ذاته فإن السرد في معناه اللغوي يحيل إلى كل ما هو متتابعاً وهذا التتابع زمني بالأساس ولكن قد يكون أيضاً تتابع مكاني أو حتى تتابع فكري ومنطقي،

(7)-جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005. ص 604.

(8)- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة جديدة، 1422هـ/2002م،

فإن تسرد أحداثا تاريخية مثلا هو أن تأتي بها متتالية أي حدث بعد آخر في الزمان والمكان وبطريقة منطقية.

1-2-السرد اصطلاحا

إن الدلالة الاصطلاحية للسرد لا تنأى كثيرا عن الدلالة اللغوية التي تعني التتابع. إذ يمثل السرد في نقل الوقائع وتقديمها في قالب لغوي شفهي أو كتابي من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات ومن أجل توضيح موضوع المحكي «La Notion du Récit» تجب معرفة الأنماط الكبرى الأساسية للخطاب وهي النمط الوصفي، النمط الإنشائي، النمط البرهاني، النمط السردى⁽⁹⁾ هذا ويتكون الخطاب السردى من :

السارد : La Narrateur وهو الذي يمثل صوت الرواية يمكن أن يقوم بعدة أدوار كدور الكاتب الذي يظهر أحيانا بضمير المتكلم وأحيانا أخرى بضمير الغائب، كما يمكنه أن يسند مهمة السرد إلى شخصية أخرى من داخل الحكاية.

المسرود له : La Narrataire وهو متلقي الخطاب السردى الذي يمكن أن يكون قارئاً مفرداً أو جمهوراً وهو لا يقل أهمية عن السارد بل ملازم للرواية ما دام حديث الأنا في العمق خطاب موجه للأنت.⁽¹⁰⁾

بهذا يمكننا القول إن السرد كلام يرنو إلى ربط الصلة بين بات يحمل في جعبته مقولا يتوق إلى إبلاغه ومتقبل يستقبل ذات الكلام.⁽¹¹⁾

يقول إميل بنفينيست Émile Benveniste مباشرة وبمجرد ما يعلن المتحدث عن نفسه وتسلم مفاتيح اللغة. فإنه يغرس الآخر أمامه مهما كانت درجة حضوره. فإن كل إضفاء صيغة سردية على نص ما

(9)- جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط.الأول

2014-1435، ص.31

(10)- نفسه.

(11)- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي والاختلاف، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصرة، مركز

الإنماء القومي بيروت، عدد 99/98، 1992، ص. 98

تستوجب توافر عنصريهما: السارد والمسرود له دونهما يخرج عن كونه نصا سرديا.⁽¹²⁾

يحتوي المحكي على أحداث ما، ويمكن لهذه الأحداث أن تشكل آلاف من المحكيات، إذا قدمت في صياغات متعددة وأساليب مختلفة، وهذه العملية أي إعادة تشكيل أحداث واقعة ما، أو التقاط مماثل لتفاصيل حكاية معينة من قبل الكتاب والروائيين هي ما اصطلاح عليه بالسرد الذي سيغدو حسب هذه الواجهة الطريقة التي يقدم بها محكيا ما، أو هو «الخيارات التقنية» و«الإبداعية» التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية. وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث⁽¹³⁾. أو بتعبير أحد الدارسين «الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي»⁽¹⁴⁾، على اعتبار أن العمل الفني الواحد هو نسيج متعدد الأحداث، ويمكن للروائي أن يشكل من الحدث الواحد عملا روائيا مكتملا. ولذلك فالسرد أو بالأحرى طريقة سرد الأحداث تساعدنا على تمييز أنماط المحكي المختلفة لأن أشكال القصص والحكايات. ستصبح لها القدرة على تحديد نفسها بنفسها، كما ستصبح لأشكالها القدرة أيضا على تقديم مضامينها.

وقد جاء أيضا أن السرد «فعل يقوم به الراوي الذي ينتج المحكي، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية، الواقعية والخيالية التي تحيط به». وقيل أيضا إنه «وسيلة توصيل المحكي إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي والراوي»⁽¹⁵⁾.

(12)-جنات بلخن، مرجع سابق، ص.32

(13)-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي-إنكليزي-فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون-دار النهار للنشر، ط.الأول 2002 بيروت-لبنان، ص.105.

(14)-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، شعبان 1419/كانون الأول 1998، ص.30/29

(15)-مجموعة من المؤلفين، نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، نشر مشترك، الشركة المغربية للناشرين المتحدين-الرباط-المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت-لبنان، ط.1، 1982، ص.147/153.

وتقوم العملية السردية بالمعنى السابق على ثلاثة عناصر هي: السارد – الراوي-الكاتب-المحكي-
والمروي له- القارئ «وهذه العناصر الثلاث هي القناة التي يمر عبرها محكي ما، كما سيصبح السرد اعتماداً
على هذه العناصر» الكيفية التي يروى بها المحكي.

وتكون العلاقة بين الراوي والمروي إليه عادة من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي
يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته على سبيل المثال حكاية ألف ليلة وليلة التي تتمثل في
حكاية شهريار وشهرزاد أو يطرحها الثاني حين يواجه ما يستغربه أولاً ويوافق منطقته من كلام الأول. عن
طريق هذه القناة نفسها، وما يخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي له، والبعض الآخر متعلق
بالمحكي ذاته.⁽¹⁶⁾

هذا الفهم الشامل للسرد التقطه «رولان بارت» في العدد الثامن من مجلات «تواصلات»
الباريسية، وفيه يقول: «يمكن أن يؤدي المحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، بواسطة
الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة، عن طريق الامتزاج المنظم لكل هذه المواد. إنه حاضر في الأسطورة
والخرافة والأمثلة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهات، والإيماء واللوحه
المرسومة، وفي الزجاج المزوق والسينما والأناشيد والمنوعات والمحادثات...»⁽¹⁷⁾

يتحدث بارت إذنا، في مقدمة مقال عن لامحدودية السرد، والتنوع الكبير في أشكاله. كما يتحدث
عن الطرق الكثيرة التي يستخدمها الإنسان للتعبير عن سرود شتى، فهو يستخدم اللغة المكتوبة والمنطوقة
والإيماء والصورة والمسرح والسينما.

إن خريطة السرد واسعة جداً تشمل الأعمال الأدبية المكتوبة والشفوية والسينما والتاريخ،
والأشكال كلها التي يوجد فيها عنصر السرد، أي كل الأعمال التي تعتمد على ترتيب الوقائع بصورة يقصد

(16)-حميد لحميداني، بنية النص السردية، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار
البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص45.

(17)- Roland barth ,communication ,n8, Edition du Seuil ,Paris, France,1981,p7

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية.

منها التأثير في المتلقي سواء كان ذلك عن طريق الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة أم عن طريق العرض.

كما أننا وجدنا تعريفاً آخرًا للسرد عند بول ريكور **Paul Ricoeur** أكثر عمق من التعريف السابق،

وإن كان ينطلق منه، ويتجاوزه إلى الحديث عن الأنطولوجي والكون والتأويلي.

ينطلق بول ريكور في تعريفه للسرد، بالتأكيد على حقيقة، كون أن السرد والحياة طرفان لا يمكن

فهم أحدهما بمعزل عن الآخر، وذلك تبعاً لحكمة سقراط القائلة: إن الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش.

ويسعى بول ريكور لتوضيح هذه الرؤية الجديدة للسرد بمحاولته دحض المقولة الشائعة، التي

تقول «إن القصص تروى والحياة تعاش». وفي هذا الصدد يقول: «إن معنى السرد أو دلالاته تنبثق من

التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ».⁽¹⁸⁾ ونجد المعنى قريباً من هذا الفهم عند «إمبرتو إيكو»

Umberto Eco الذي يكون بدوره قد وسع مفهوم السرد ليجعله رد فعل للحياة بمعناها الواسع، كما أنه

يفرق بين نوعين من السردية: واحدة طبيعية وثانية اصطناعية.

أما الأول: فإنها مرتبطة أشد الارتباط «بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلاً،

أو يعتقد المتحدث أنها وقعت أو يريد أن يقنعنا أنها وقعت فعلاً».⁽¹⁹⁾

وأما النوع الثاني: من السردية فيصطلح عليه بالاصطناعية «فتتشكل من التخيل السردية، فهي

(18) -ديفيد وورد، الوجود والزمان و السرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص46

(19) - إمبرتو إيكو، 6نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء-المغرب، 2005،

ط1، ص191.

تتصنع قول الحقيقة، أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي»⁽²⁰⁾

إن المثير للاهتمام هنا هو أن السردية الطبيعية تمتزج في الغالب بعناصر واقعية، فهي «نادرا ما

تستهل بعناصر تخيلية»⁽²¹⁾

1-3- مصطلح علم السرد أو السرديات

يعد مصطلح علم السرد أو السرديات من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت

تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصيف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب

النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته.

بدأ علم السرد بالشكلايين الروس وبالتحديد مع فلاديمير بروب «1928-1968» في عمله الموسم

«مورفولوجيا الخرافة» الذي حلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف. و«الوظيفة» عنده هي عمل

الشخصية وقد حصر الوظائف في 31 وظيفة في القصص جميعها.⁽²²⁾

صاغ تودوروف مصطلح «علم السرد» لأول مرة عام 1968 في كتابه «قواعد الديكامرون» وعرفه

ب «علم المحكي». أنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في الأدب بعض الأعمال الرائعة في محاولة تحويل

علم السرد إلى مشروع علمي. نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: نحو المحكي لتودوروف، وبارت،

(20) - المرجع نفسه، ص 192

(21)- المرجع نفسه 195

(22)-يان ما نفييد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، ط. الأول، منشورات نينوى للدراسات

والنشر والتوزيع-دمشق-سوريا 1431-2011، ص. 7

وغريماس. وعلم السرد المرتكز على الخطاب لجينيت ، ويال وستانزل.⁽²³⁾

أصبح السرد فيما بعد مادة لكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية. إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والدين، والصحافة والممارسة القانونية، والتربية، والسياسة إلى آخره. لدرجة أن معظم المنشورات عن موضوع السرد في هذه الأيام تبدأ بعبارات مثل «السرد في كل مكان» أو «القصص في كل مكان حولنا».⁽²⁴⁾

إن السرد يعرض لنا المحكي «القصّة» وأن المحكي وهو تتابع أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات⁽²⁵⁾. يكون السارد في الحياة الحقيقية وجهًا لوجه شخصًا من لحم ودم يرانا ونراه ونسمعه. وفي السياق ذاته فإن السرد هو دراسة الخطاب أي يدرس السرد من حيث كونه خطاب أو شكل أو تعبير. فإن مصطلح السردية *Narrativité* على خلاف ذلك تماما يدرس تحليل الحكاية بصفتها تمثيل للقصص⁽²⁶⁾ من هنا كانت السردية هي العلم الذي يستقصي عناصر البنية السردية للخطاب القصصي من راوي و مروى ومروي إليه والعلاقة الخفية والعلنية التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض، يمكن القول إن مصطلح علم السرد يهتم أكثر بموضوع المضامين السردية للمحكي أما مصطلح السردية يهتم أكثر بشكل

(23)- نفسه

(24)- نفسه

(25)- نفسه

(26)- يوسف وجليسي، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية، ضمن مجلة السرديات، شركة دار الهدى للطباعة والنشر

والتوزيع عين مليلة، عدد 1، 2004. ص 9-10

1-4- رؤية تاريخية:

إن الاهتمام المتزايد منذ بضع سنوات بالدراسات السردية. يجب أن نضعه بالتوازي مع مطامح ومشاريع سيميوطيقا عامة وهي مطامح ومشاريع تتحدد شيئا فشيئا كل يوم في وقت أول. سمحت مقارنة نتائج أبحاث مستقلة المتمثلة في أبحاث "فلاديمير بروب" حول الأسطورة وأبحاث "إتيان سوريو" حول المسرح بالتأكيد على وجود مجال دراسات مستقل. وقد عملت تعميقات ميتودولوجية جديدة والمتمثلة في أعمال "كلود بريمون" التي أولت السرد في أفق صياغة منطق (للقرارات) أول أعمال "ألان ديندس" (28) التي رمت إلى إعطاء تنظيم المحكي شكل نحو سردي على تنوع المقاربات النظرية. (29)

1-5- السردية وتمظهرها:

إن الإغناء الميتودولوجي للتحليل السردية وإمكانية تطبيقه داخل مجالات الفولكلور أو الميثولوجية. كانت لها نتائج إظهار مشاكل جمة أفضت إلى وضع التصورات الأكثر قبولا عامة في اللسانيات

(27)- جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط. الأول

1435-2014، ص. 31

(28)-ألان ديندس:عالم الفولكلور الأمريكي في جامعة كاليفورنيا كان يريد أن يرقى بدراسة الفولكلور إلى دراسة الأكاديمية.

1934-2005

(29)-يتعلق الأمر ب" الوظائف" التي صاغها إتيان سوريو في حقل الدراما، وقد حصرها في ست وظائف انظر:

ج.غريماس، سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط. الأولى، 2016، ص 101 أنظر :

-Greimas(a.j)semantique structurale.op.cit.p.175.

فالمستوى السيميوطيقي المشترك يعد، إذا مغايرا للمستوى اللساني ويعد منطقياً عليه كيفما كانت اللغة المختارة للتمظهر.

1-6- السردية والسيميوطيقا:

مهما كانت درجة قبولنا أن الدلالة لا تعبر بالغ اهتمام لصيغ تمظهرها. فإننا نكون ملزمين بالإقرار بوجود مستوى بنيوي مستقل مثل فضاء لتنظيم حقول واسعة للدلالة. يجب أن يكون مندمجا داخل كل نظرية سيميوطيقية عامة. في نطاق أن تهدف هذه الأخيرة إلى استيضاح تمفصل وتمظهرها الدلالي بصفتها كلية من المعنى بطبيعة ثقافية أو شخصية. نتيجة لذلك، إن الاقتصاد العام لهذه النظرية يصبح عرضة للتشويش إذا كنا، أنفا، نستطيع أن نعتبر أن المشروع اللساني يرمي إلى وضع آلية ذات طبيعة تأليفية أو توليدية تضطلع بوظيفة. انطلاقا من عناصر بسيطة وأدوية أصلية إنتاج عدد لامتناه من الملفوظات. هذه الملفوظات بدورها تتحول وتتألف لتنشئ متواليات الملفوظات باعتبارها خطابا يجب الآن، على العكس من ذلك، تصور الترهينات الأولية لتوليد الدلالة، بحيث إنه انطلاق من كتل المعنى متمفصلة قدر الإمكان. يمكن أن نحصل بالنزول عبر متوالية، على تمفصلات دالة أكثر فأكثر دقة. وذلك لبلوغ، على نحو متزامن، والهدفين اللذين يقصد إليهما المعنى، وهو يحقق التمظهر: الظهور باعتباره معنى متمفصلا. أي باعتباره خطابا حول المعنى. أي شرحا موسعا ينمي بطريقته الخاصة كل التمفصلات السابقة على المعنى

4- السيميائيات السردية: البدايات الأولى

1-4- الإرث الشكلي

لقد كان طموح «بروب» هو الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس، أي الوصول إلى العنصر الثابت، عن التجليات المختلفة التي تشكل وفق تصوره، سوى تنويعات لبنية واحدة. ولتحقيق

هذا الهدف، كان عليه أن يرفض التصنيفات المستندة إلى المواضيع والموتيفات. كما كان عليه أن ينبذ المقاربة التاريخية التي ينحصر همها في البحث عن الجذور التاريخية للأشكال الفلكلورية. فهذه المقاربة، لا يمكن أن تشكل نموذجا علميا قادرا على المضي بالباحث إلى تحديد ماهية الحكاية.⁽³⁰⁾

والخلاصة حسب بروب، أن كل تصنيف قائم على مواضيع تصنيف فاسدة. لأن الحكاية لا تنفرد بموضوعات خاصة بها. لا تتقاطع ولا تتداخل مع أشكال أدبية أخرى لقد انطلق بروب من سلسلة كبيرة من الفعال الملموسة والموصفة داخل الحكاية الشعبية، لكي لا يحتفظ سوى بعدد ضئيل من الوظائف يشهد على ذلك أن وظيفة الإساءة وحدها تعطي ما يناهز التسعة عشرة تحقفا أو تعابير تصويرية مختلفة.⁽³¹⁾

2-2- مؤاخذات شتراوس للمشروع البروبي:

على الرغم من أهمية هذا المشروع وقيمه التاريخية والدور الذي لعبه في فتح آفاق واسعة أمام السيميائيات السردية خاصة والسيميائيات الأدبية عامة. فإنه لم يستطع بلورة أدوات إجرائية منفصلة عن المتن الحكائي وفاعلة فيه. وبعبارة أخرى، فإن السنن المضموني الذي يقود إلى استخراج الوظائف انطلاقا من إجراء تقليصي بقي في حدود المستوى التوزيعي مهملا بذلك وجود إسقاطات استبدالية منظمة للسرد في مستوى عميق كما يقول غريماس.⁽³²⁾

من هذه الملاحظات بالذات. انطلق "كلود ليفي شتراوس" في قراءته للمشروع البروبي. فالفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الإستبدالي. هو الذي قاد بروب إلى إدخال المتن الحكائي بين المضمون والشكل.

(30)-سعيد بنكراد، السيميائيات السردية:مدخل نظري، منشورات الزمن، 2001، ص. 18.

(31)- j/courtes.le conte populaire :poetique et mythologie.ed.PUF.PARIS.1986.P.1516

(32) -نفسه .

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

فالشكل وحده في نظر بروب، قابل للإدراك أما المضمون فلا يشكل سوى عنصر زائد ولا يملك أي قيمة للإدراك.

وسيحاول البرهنة على ما يذهب إليه بروب معتمد على نماذج حكاية من أمريكا وهي نماذج تدحض الفصل بين الشكل والمضمون فالفصل بينهما فصل فاسد وغير علمي.

فإن ليفي شتراوس يلاحظ أن مجموعة كبيرة من الأساطير والحكايات عند الهنود في الأمريكيين الشمالية والجنوبية تسند أفعالاً متشابهة لحيوانات مختلفة. وهذا الأمر بالغ الأهمية ولا يمكن لأي محلل للحكايات أن يتجاهله. لأن ما يعد جزءاً من تصور للعالم يعد جزءاً من ثقافة لها خصوصيتها.

وتنصب قراءة ليفي شتراوس للمشروع البروبي في مرحلة ثانية على الوظائف نفسها، أي نمط اشتغالها وعددها وتتابعها.

3-4- استفادة غريماس من المشروع البروبي

يمكن القول إجمالاً إن قراءة غريماس للمشروع البروبي كانت محاولة لاستيعاب هذا النموذج التحليلي ضمن تصور نظري جديد للحكاية يمتح عناصر من مشارب بالغة الغنى والتنوع.⁽³³⁾

ولهذا السبب، لا يمكن فهم الانتقادات التي وجهها غريماس لتحليلات بروب إلا ضمن المشروع الذي كان يحاول بناء عناصره، وهو مشروع قائم، في جزء منه على الأقل على تعديل المشروع الأول

(33) - المرجع نفسه، 33

-إنها تشكل نوعا من الإصلاح، بالمفهوم القانوني للكلمة، لما قام به النقد المدمر الذي صاغه شترواس ضد المشروع البروبي.

-إنها تشكل أيضا نوعا من التقليص، خاصة بعد ظهور كتاب «الدلالة البنيوية»، الأمر يتعلق بقلب لزاوية النظر. فعوض الاستمرار في البحث عن الكوني «الحكاية الوحيدة» كما فعل ذلك بروب، كان من الضروري التوجه نحو معرفة التمفصلات الأولى للنص السردى.⁽³⁵⁾

ويمكن تحديد الصياغة الجديدة للمشروع البروبي في النقاط التالية:⁽³⁶⁾

● تعريف الوظيفة

يلاحظ غريماس أن هناك خلافا في تعريف الوظيفة عند بروب، أو على الأقل ليس هناك محدد نظري واحدا يستند إليه بروب في تعريفه لكل الوظائف.⁽³⁷⁾

إن هذا الخلل في تعريف الوظيفة وما يترتب عنه من نقل للإشكالية السردية من موقع إلى آخر،

(34)-المرجع نفسه، ص 34.

(35)-المرجع نفسه، ص.34، أنظر:

ZLBERBEG(claud) :poetique et rason du sens .ed.P.U.F .PARIS.1988.P.75.

(36)-المرجع السابق، ص 35.

(37) -نفسه .

سيدفع غريماس إلى استخلاص ما يلي:

- إذا أخذنا في الاعتبار مجموع تسميات الوظائف البروبية، فإننا سنخرج بانطباع مفاده أن هذه الوظائف تستخدم في ذهنه.

- من حيث كونها تحتوي على روايات مختلفة، وتعد تعميماً لدلالة هذه الروايات.

- باعتبارها تلخيصاً لمختلف مقاطع الحكاية. وهكذا عوض الحديث عن الوظيفة وعن شكل وجودها، يجب الحديث عن الملفوظ السردية، وحينها ستأخذ الوظيفة الصيغة التالية:

م س = و (ع 1 ع 2 ع 3)

(م س = ملفوظ سردي، و = وظيفة، ع = عامل)

● مستويات تنظيم السردية

بالإضافة إلى الخلل الذي صاحب تعريف الوظيفة، فإن غريماس يسجل وجود خلل آخر. وهذا الخلل هو الذي عاق تطور المشروع البروبي. ويتعلق الأمر بتحديد مستويات السردية.⁽³⁸⁾

إن المشروع البروبي في منطلقاته النظرية الأولى، ينظر إلى المعطى الحكائي من خلال التجلي

(38) - المرجع نفسه، ص 36.

السطحي، ويعتبر هذا التجلي حقيقة نصية خالصة.⁽³⁹⁾

ورغم تركيز بروب على الروايات المختلفة لنفس الحكاية، فإن غياب الوحدات السردية أو حضورها لا يفسر من خلال وجود ذاكرة للنص وذاكرة للقارئ، بل يفسر من خلال وجود روايات متعددة لحكاية واحدة، فما هو غائب في النص يعوض بما يشبهه في نص آخر. ذلك أنه بإمكاننا العثور في حكاية أخرى على ما هو غائب في حكاية سابقة.⁽⁴⁰⁾

● الخطاطة السردية

استنادا إلى تصور شتراوس الذي كان أول من أثار الانتباه إلى وجود إسقاطات استبدالية تغطي السير التوزيقي للحكاية «وهذه إسقاطات هي التي دفعته إلى الحديث عن إمكانات المزوجة بين الوظائف» فإن غريماس ينظر إلى الحكاية باعتبارها بنية تحتوي على ذاكرة تنظيم مجموع العناصر المستترة منها والظاهر منها. «فالمفوضات السردية يمكن مزاجتها لا بفعل التجاور النصي ولكن بفعل تباعدها عن بعضها البعض. فهذا الملفوظ يستدعي بل يذكر بنقيضه الذي سبق طرحه وستبدو وحدات سردية جديدة متقطعة بالنسبة للنسيج الحكائي ولكنها مكونة من علاقات استبدالية تقوم بالتقريب بين المحمولات/وظائف» كأزواج مثل:

رحيل(م) عودة

(39)- نفسه .

(40) -المرجع السابق، ص 37.

وجود النقص (م) إلغاء النقص

إقامة المحذور (م) إلغاء المحذور

إن هذه الوحدات الاستبدالية تلعب داخل الترسمة التوزيعية دور المنظم للحكاية كم تشكل هيكلها. بل يمكن القول، إن التعرف على الإسقاطات الاستبدالية هو وحده الذي يسمح لنا بالحديث عن وجود بنيات سردية.⁽⁴¹⁾

ورغم، كل التعديلات والانتقادات الموجهة للمشروع البروبي، فأنها لا تقلل من أهمية بروب، ولن تمس في شيء من قيمته التاريخية وسيظل هذا المشروع، رغم نقائصه التي لا يخلو منها أي مشروع طموح قمة في تاريخ السيميائيات السردية، ومرجع أساسيا لكل الذين يريدون الاطلاع على المنجزات الحديثة للسرديات.

3- الصورة : التحديد اللغوي والاصطلاحي

1-3- الصورة: لغة

تحيل كلمة Image صورة على مستعاريها اللاتينيين Imago و Imaginis اللذين نحتت منهما سنة 1050 م، وقد دلت حينها على تمثال أو صورة شخصية⁽⁴²⁾ «Statut, Protrait»، كما يحيل جذرها IM على

(41) -GREIMAS : (A.J) : les aquits et les projets in : courtes introduction a lasemiotique narrative et discursive

.ed hachette universite. Paris. 1976.p.8

(42) -J.DUBOIS et ALii :Larousse de la langue Français. Lexis ,librairie Larousse,Paris. 1979. P934.

قاعدة فعل حاكي (43) *Imiter*، شأنها في ذلك شأن كل المشتقات الأخرى المنحدرة منها.

كما أن الصورة تعددت تعاريفها بتعدد الحقول المعرفية والعلمية التي تناولتها «السيميوطيقا،

الأنثروبولوجيا، الفلسفة، علم النفس المعرفي...» فللصورة استعمالات متعددة منها:

- ما توجه إلى حواسنا

- ما توجه إلى عقولنا (44)

إن لفظة الصورة حسب معجم لسان العرب (لابن منظور) مأخوذة من مادة «ص.و.ر» وعرفها في

معجمه: «الصورة هي الشكل، والجمع صور، وصور، وقد تصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي،

والتصاوير: التماثيل» (45)

نجد تعريفاً متشابهاً معه في المعجم الوسيط: «الصورة: الشكل والتمثال المجسم، وفي التنزيل قال

تعالى ﴿ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ ﴾ [سورة الإنفطار: 8] ، والصورة المسألة أو الأمر يقال: «هذا الأمر على

(43) -J.PICOCHE :Dictionnaire Étymologique du Français, le Robert, Paris, 1979.p359.

انظر: يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل، في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، ط. الأولى 2005 مطبعة النجاح الجديدة 2003.ص24

(44) -Jacque Aumont ,l'image collection Nathan-université, mars 1994,p3.

(45) -ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص85.

ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل»⁽⁴⁶⁾.

فيما عرفها «الفيروزيادي» في «القاموس المحيط» الصورة بالضم الشكل «ج» صور، وصور... وتستعمل بمعنى النوع والصفة...⁽⁴⁷⁾، والصورة في «قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية» هي خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء ماهيته المجردة»⁽⁴⁸⁾.

كما نجد تعارف غريبة للصورة بحيث يعرفها «Larousse classique» بتعريفات عديدة منها⁽⁴⁹⁾ كونها «تمثيلات لشخص أو شيء من خلال الصباغة، أو النحت، أو الرسم...»، أو هي «عبارة عن نسخة تمثل موضوعا دينيا أو غيره»، كما يعدها «انعكاسا بصريا لموضوع على مرآة، أو على الماء عن طريق أداة بصرية»، ويشير أيضا إلى «تمثيل Représentation» «لأشخاص، أو موضوعات في الذهن»، أو هي «تشابه، أو ما يقلد أو يعيد إنتاج»، كما قد تشير إلى «استعارة، أو إجراء نجعل من خلاله الأفكار أكثر حيوية بإسناد شكل محسوس لموضوع Objet»، أما في الفلسفة فإنه يشير إلى «صورة استنساخية، أو صورة مشكلة عن طريق تركيب لصور فردية والتي بفضلها نقل الاختلافات، وتؤكد التشابهات ومن ثم نمر من الصور إلى المفهوم أو الفكرة العامة».

كما نجد تحديدات متقاربة للصورة في معجم «Hachette» مع تحديدات معجم «Larousse»

(46)-ابراهيم مصطفى حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، 1997، ص 85.

(47)-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيرزآبادي، القاموس المحيط ج2، المطبعة الحسنية المصرية، ط1989، ص2

وص73

(48)-إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص247.

(49) -Larousse classique, imprimerie Hérissey, édition 1977.

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

«classique»، مع الإشارة إليها من الجانب الفيزيائي، بحيث هي «تمثيل لموضوع معطى عن طريق نظام بصري»، وكذا من الجانب الرياضي «في تطبيق ما، يتعلق من مجموعة الانطلاق بعنصر من مجموعة الوصول»، ويشير أيضا إلى أنها «تمثيل ذهني لإدراك داخلي في غياب للموضوع المدرك»⁽⁵⁰⁾

ويعرف قاموس «أكسفورد الإنجليزي» الصورة Oxford English dictionary على أنها

1- الانطباع الذي يعطيه شخص أو منظمة أو منتج إلى العموم.

2- هي صورة ذهنية لما يكون عليه الشيء أو يشبهه.

3- نسخة لشيء ما على شكل صورة أو تمثال.

4- صورة لشيء ما ترى على مرآة، عبر كاميرا أو تلفاز أو كمبيوتر .

5- كلمة أو عبارة تستعمل بمعنى مختلف عن المعنى العادي من أجل وصف شيء بطريقة تنتج

صورة قوية في الذهن.⁽⁵¹⁾

من خلال تفحصنا للقواميس والمعاجم العربية والفرنسية يظهر لنا أنها حاولت إعطاء بعض التعريفات لكلمة الصورة، بدءا من الإشارة إلى عملية الإنتاج «أو النسخ» للشكل الخاص بإنسان أو موضوع معين، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، وبخاصة إذا كان غير متوقع.

(50) -LE dictionnaire de notre temps 1990, Hachette 1989.

(51) " -Image" Oxford English Dictionary, 2d édition, Oxford University press,1989.

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

يقول باشلار: «الموت هو أولا وقبل كل شيء صورة، وسيظل كذلك صورة»⁽⁵²⁾، إننا نتكلم في علم ونبصر في عالم آخر. فالصورة رمزية غير أنها لا تمتلك الخصائص الدلالية للغة، إنها طفولة العلامة، ولا يخفى أن هذه الأصالة تمنحها قدرة على الإيصال لا مثيل لها. فالصورة ذات فضل لأنها أداة ربط لكن بدون مجموعة بشرية متماسكة، تنتفي الحيوية الرمزية، إن خصوصية النظرة الحديثة تقف وراء فقر الدم الذي أصيب به عالم الصورة⁽⁵³⁾. ليست حركية الصورة والكلمة من نفس الطبيعة ووجهتهما ليست نفسها، فالكلمات تقذف بنا نحو الأمام فيما ترمي بنا الصورة في الخلف، وهذا التراجع في زمن الفرد والجنس الإنساني يعتبر مسرعا ومحركا للقوة، إن المكتوب نقدي أما الصورة فترجسية⁽⁵⁴⁾.

«لا تفكر الروح أبدا من دون الصور»، هكذا كان أرسطو يقول وتعطي القواميس نحو عشر تعريفات لكلمة صورة، بدءا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج «أو النسخ» للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، وبخاصة إذا كان غريبا أو غير متوقع كالأشباح مثلا، وفيما بين هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها. كما أن هناك كذلك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية، وكذلك الجوانب العقلية، والتي تشتمل على الوصف الحي، الاستعارة العربية والرمز الأدبي، الرأي أو التصور، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة. كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية⁽⁵⁵⁾.

(52)-G.Bachelard, *L'air et les rêveries du repos*, paris, jose corti, 1984, p312

(53) -ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ص 35.

(54) -المرجع نفسه 89.

(55) -شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: اليبليات والإيجابيات، منتدى الأزيكية، سلسلة عالم المعرفة، عدد 311، ص 6

من الناحية النيورولوجية، تتكون الصور في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصرية التي تجري معالجتها، ويتم التنسيق بينها من خلال عملية إدراكية سماها وولتر ليبرمان «الصور الموجودة في رؤوسنا» إنها قصص تتضمن غالبا ما هو أكثر من أقسامها المكونة لها، وهي تكون دائما في حالة نشاط وبحث عن المعنى. ولأن الإبصار قد تطور قبل اللغة اللفظية، فإن الصور هي أشبه بالجزء الطبيعي من حاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا، وهي تمثل كذلك الارتدادات الأكثر عمقا داخل أنفسنا، والصور وثيقة الصلة بالمدى الكلي للخبرات والتعبيرات الإنسانية، وهي تمتد من المستوى الذي تقدمه الخبرات العملية إلى آفاق الأساطير الرمزية وتجلياتها.⁽⁵⁶⁾

ولهذا السبب فإن طبيعة الصور وقوتها يبدأ بالعملية الإدراكية، لكنه لا ينتهي، كذلك بتكوين صور مجردة حول ذلك العالم الذي نحمله في رؤوسنا.⁽⁵⁷⁾

وقد تطورت دلالاتها منذ ذلك التاريخ فأشارت سنة «1550م» إلى ما يحاكي إنسانا أو يعيد إنتاج شيء ما بصورة حرفية أو مشابهة. وأصبحت منذ القرن السابع عشر كلمة جوهرية في علم النفس، فدلّت على ثبات انطباع حسي ناتج عن رد فعل النسيج العصبي، ووظفها ديكرت «ت 1650م» للدلالة على عملية إعادة الإنتاج الذهني لمدرّك أو لانفعال نفسي في غياب الموضوع الذي ولده، وهذا ما جعلها ترتبط بملكة الخيال وتحيل على نتائجها، كما دلت سنة «1700م» على طريقة أداء فكرة أشكالا مستعارة من مواضيع أخرى مشابهة لها، ودلت أيضا على التعبير عن الأفكار بالصورة الفنية، وقد رادفت بهذا المعنى مصطلح المجاز.⁽⁵⁸⁾

ويقود تتبع اشتغال الصورة في المجالين الشعري والبلاغي إلى تمييز خمسة أنواع من الصورة الفنية يعين كل واحد منها مستوى إيحائيا وطريقة تمثيلية الأسلوب الجمالي:

(56)-نفسه .

(57)-المرجع نفسه.ص 7.

(58)-J.Dubois et Alii ,op ,cit, p934.A.REY et ALii :Le Robert, Dictionnaire historique de la langue Française, paris. 1992. 1/997.

1- الصورة المجردة Image Abstraite

2- الصورة المؤثرة Image Impressive

3- الصورة المتنافرة Image Incohérente

4- الصورة المطاوعة Image Tangentielle

- 1- تشير الصورة المجردة: إلى طريقة تجريدية في التعبير، تعين-بأسلوب مزخرف- جوهر أو حالة أو كيفية وجود وحركة موضوع ما أو انتظام مجموعة مواضيع، ويكشف اشتغالها عن تميزها الهائل وانفتاحها الكبير على الخيال، غير أن حدودها تظل فضفاضة وغير محددة، ولأن جوهرها لا يحصل ولا ينحصر داخل شكل نهائي، الأمر الذي يمكن من إثراء حرية الكاتب وإطلاقها، لأنه لم يعد مطالباً مع الصورة التجريدية- بمقارنة الأشياء وتحديد وجوه تشابهها، بل عليه أن يعين حركيتها وينفذ إلى مصدر حيويتها وإيحائها فقط⁵⁹.
- 2- أما الصورة المؤثرة: فلا تقوم على مقارنة موضوعية صحيحة بين واقعين معروفين، بل تقوم على مقارنة ذاتية لموضوع معروف بآخر لا تربطه به أية علاقة شكلية أو مادية، لكن يكون فيها لموضوع الأخير قد مارس على حس الكاتب تأثيراً مشابهاً للذي سبق أن مارسه عليه الموضوع الأول المعروف⁽⁶⁰⁾.
- 3- أما الصورة المتنافرة: فهي الصور المركبة والمطورة التي تكون عناصرها، داخل تركيب، متنافرة ومتعارضة، أو منفصلة ومفككة. وهي بهذا تقع في مقابل الصور البسيطة والمنعزلة.
- 4- أما الصورة المطاوعة: فهي تلك التي تقيم علاقة مقارنة واضحة ومتناسبة بين شكل

(59)-يوسف الإدريسي، الخيال والتمثيل: في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، ط. الأولى 2005 مطبعة النجاح الجديدة 2003. ص26

أنظر: H.MORIER , Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, P.U.F, 4ème. éd 1989. P551-552.

(60)-يوسف الإدريسي، الخيال والتمثيل: مرجع سابق. ص26

موضوعين أو محتواهما أو أبعادهما.

5- أما الصورة التماسية: فيرجع استعمالها إلى ثيبودية A.Thibaudet الذي وصف بها شعر

فاليري Valery «ت1945م»، ومن ثم تشير إلى الصور التي تظل منفلطة وملمحة، ولا تكف

عن التوالد والإيحاء إلا في اللحظة التي يتم فيها البحث عن علاقات واضحة بين مواضيعها.

كما أشار «رولان بارت» في مقاله «بلاغة الصورة» «Rhétorique de l'image» التي حلل فيها إعلان معجنات بانزاني «Pates Panzani» إلى أن الصورة تقترح ثلاث رسائل، تتمثل في الرسالة اللغوية، والرسالة الرمزية المشفرة، والرسالة الرمزية الغير المشفرة، حيث يتم فصل الرسالة اللغوية بسهولة عن الرسالتين الأخيرتين. ويؤكد على أن التميز بين الرسالتين الأيقونيتين لا يحدث تلقائيا على مستوى القراءة الأولية، لأن خلال مشاهدة الصورة تلتقي فيها الرسالة بالرسالة الثقافية⁽⁶¹⁾.

من المعلوم أن الصورة المرئية هي تمثيل محسوس ومشخص للعالم، وتتميز عن الصورة البلاغية اللسانية، ذات الطاقة التخيلية المجردة، بطابعها المرئي والبصري والسميائي. ويعني هذا أن الصورة البصرية صورة سيميائية وأيقونية بامتياز، يتداخل فيها الدال والمدلول والمرجع لتشكيل الصورة. العلامة. ويعني هذا أن الصورة المرئية هي صورة حسية تخاطب العين أكثر مما تخاطب الحواس الأخرى. وترتبط هذه الصورة بالشكل واللون والخط والظلال والنقط والهيئة والحال والانطباع واللقطة والضوء والصبغة... إلخ.

هذا، وتعتمد الصورة السينمائية على كتابة سينارستية، ومشاهد متعاقبة، ثم على لقطات فيلمية مفككة أو متناظرة، كما تستعين بالحكي والوصف والحوار، والتوجه مباشرة إلى الجمهور المتعلم. وغالبا ما تتخذ الصورة السينمائية طابعا توثيقيا من جهة، وطابع تخييلي من جهة أخرى، مما يؤهلها لاحتلال مكانة قصوى في المجال البيداغوجي والديداكتيكي لأهميتها التواصلية والتبليغية والتأثيرية...

صحيح أن السينما هي نوع من الكتابة لوقائع الحياة بمتواليات سردية من أنماط العيش

(61) -R.Barethes. Rhétorique de l'image , In : communication, 4,1964.p 41

والعلاقات والنماذج البشرية بواسطة الصور، وهي رؤية للذات والواقع ورؤيا للعالم بواسطة العدسة. كما أنها ممارسة فنية بالصور تقوم على خبرة جمالية وعلى فكر مصور يشتغل ضمن حقل استعاري مموج بحركة المفهوم والعجيب والغريب والخيالي... لكنها تلتقي مع البيداغوجيا النشيطة المتمركزة حول التعليم التشاركي الإنمائي في الاحتفاء بالحقيقة والتدرج في تبليغها مراعية لإفهام المتلقين ولوضعياتهم، وأخذة في الاعتبار مقامات التلقي وبث الإرساليات لإحداث التأثير، والإنصات لمتابعة العين للحدث، ومعاينة طي التموج الضوئي لصفحة الحياة في كتاب المشاهدة أولاً، ثم استدراج وعي المشاهد إلى تحليل القضايا الكبرى ومحاورة متن الوقائع وسجال الأفكار والمضامين لإشباع الوعي الجمالي وترضية فضول البحث وتشغيل الكفايات والمهارات المكتسبة لاحقاً...

فالصورة السيميائية من حيث الدلالة تكون أكثر تعبيراً وتوضيحاً من الكلمات اللسانية. ومن ثم، ف«صورة واحدة خير من ألف كلمة» كما يقال. لذلك، تلتجى العلوم والمعارف ووسائل الإعلام الجماهيرية إلى توظيف الصورة في عملية الأداء والتبليغ والتواصل ونقل الخبر. وينضاف إلى هذا، أن الصورة قد تبنى على عدة علاقات، مثل: علاقة المطابقة، وعلاقة المماثلة، وعلاقة الإحالة، وعلاقة الأيقنة، وعلاقة الإيحاء، وعلاقة الترميز، والعلاقة السيميائية، وعلاقة التعيين، وعلاقة التضمين، وغيرها من العلاقات الأخرى التي تتحدد من خلال السياق التداولي والتواصل.

إن إي إنزيح عن النموذج اللساني، في دراسة الظواهر البصرية يقتضي البحث في هذه الظواهر البصرية، ذاتها كما يميزها عن الظواهر الأخرى، أي البحث عما يجعل منها كيانات تمتلك طريقة-أو طرقاً- خاصة بها في إنتاج المعنى⁽⁶²⁾.

وعلى هذا الأساس، فإن القضية المركزية في تحديد طبيعة الصورة تتلخص في معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها الصورة إلى العين وتستوطنها باعتبارها «نظيراً» لشيء الذي تقوم بتمثيله⁽⁶³⁾.

(62)- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء.

2003، ص، 111

(63) - نفسه

كما تستعير السينما نوعاً من الكتابة لوقائع الحياة بمتواليات سردية من أنماط العيش والعلاقات والنماذج البشرية بواسطة الصور، وهي رؤية للذات والواقع ورؤياً للعالم بواسطة العدسة.

وعموماً يمكن أن نقول بأن الصورة تمثيل عيني وتمثيل ذهني لشيء ما، وبما أنها كذلك، فقد أصبح استعمالها من شروط الإنجاز الديدانكتيكي الناجح، وخصوصاً بعد ظهور التكنولوجيات الحديثة والشبكة العنكبوتية.

نحن نعيش الآن في عالم تتخلله الصور بشكل خاطف، وسريع وتهيمن عليه، حيث تملأ الصور الصحف والمجلات والكتب والملابس ولوحات الإعلانات وشاشات التلفزيون والكمبيوتر والانترنت والهواتف المحمولة «النقالة» بشكل لم يحدث من قبل في تاريخ البشرية عامة.

تعد الصورة اليوم من بين الموضوعات الأكثر أهمية خاصة أنها فرضت سيطرتها على العقل الإنسان منذ القدم، لامتلاكها صبغة مقدسة في الفكر القديم. كما أن للصورة مكانة مهمة في مجال الفن أو الدراسات الجمالية، إذ تعتبر الصورة جوهر الفن والسبب راجعاً للعدد الهائل من الدلالة التي تختزنها الصورة مما يجعل الفنانين والمثقفين يتهافتون لقراءتها وفك رموزها في هذا السياق يقول أوسكار وايلد «حيثما يكتشف الإنسان المثقف أثر ما يصاب الناس غير المثقفون بالزكام»⁽⁶⁴⁾، ويقول ريجيس دوبري «ما دام الإنسان يحدق في السماء فإنه يعنى عن رؤية الأرض والناس الآخرين. لقد ظهرت المشاهد الطبيعية والوجوه الإنسانية في الفن التشكيلي الغربي في الفترة نفسها تقريباً، ذلك أن الإنسان لا يحب ما يرى وإنما يرى ما يحب. فالتبيعة والفن، باعتبارهم قيمتين، قد كانا في أصل بعضهما البعض. فهل سيخلد أحدهما الآخر؟»⁽⁶⁵⁾.

2-3- أنواع الصور ووظائفها

هناك تنوعات وتباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح بعضها يرتبط بالصور الإدراكية

(64) - ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، (د.ط.)، (د.ط.)، ص 151.

(65) - نفسه

الخارجية، أو الصور العقلية الداخلية، أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج، أو الصورة بالمعنى التقني والآلي أو حتى الرقمي. وفيما يلي أمثلة من هذه الصور:⁽⁶⁶⁾

- الصورة البصرية: وهي أكثر الاستخدامات العيانية «الملموسة المحسوسة» للمصطلح. ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما. على مرآة، أو على عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد بالاستخدام السابق فنحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لشيء ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب.
- الصور بوصفها تعبيراً عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها. فداخل مجال المدرسة البنائية في علم النفس، اعتبرت الصورة أحد المكونات الثلاثة الفرعية للوعي أو الشعور، وكان المكونات الأخران هما: الإحساسات والانفعالات «أو العواطف».
- الصور الذهنية «التي في الدماغ»، والتي هي في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية، ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فإن بعض التحذيرات يجب أن توضع في الحسبان هنا، ومن أهمها ما يلي:
- الصورة عمليات بناء وتركيب: إن الصورة هنا لم يعد ينظر إليها بالضرورة باعتبارها مجرد إنتاج لواقعة أو حادثة-كما فعلت البنائية المبكرة في علم النفس-ولكن بدلاً، من ذلك باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب، وبهذا المعنى فإن الصورة لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة، فمثلاً، يمكنك أن تتصور حيوان «وحيد القرن» وهو يقود دراجة بخارية، وهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية رثيت من قبل.
- هذه الصورة «التي في الدماغ»: يبدو أنها قابلة «للتكيف» أو للتحكم ومن ثم يمكن المرء أن يتصور وحيد القرن-مثلاً-وهو يقود دراجته البخارية، في اتجاهه أو بعيداً عنه، أو حوله أو يطير بها... الخ.
- الصورة الذهنية: ليست مجرد صورة حرفية من الخبرة الأساسية، فليس هناك ما يشبه عملية إسقاط شريحة مصورة مصغرة على شاشة من خلال جهاز عرض، لكن هذه الصور تكون من قبيل الصورة التي تبدو «كما لو كانت» هي الصورة الأصلية، وهذا يعني أن التفكير بالصور هو عملية معرفية تنشط «كما لو» كان المرء يمتلك «صورة ذهنية» مماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي.

(66)-المرجع السابق، ص 8.

ليست مقصورة بالضرورة على التمثيلات البصرية، مع أن هذا النوع بالتأكيد هو أكثرها شيوعاً، فمثلاً يمكن أن يقوم المرء بتفصيل أو تنويع معين في صورة سمعية «حاول تكوين صورة لنغمة معروفة جيداً» أو في صورة لمسية «صورة تصميم هندسي معين، مثلث مثلاً، وتصور أنه يضغط على ظهرك»... إلخ. وتوجد لدى أفراد آخرين صورة متعلقة بالتذوق بالفم أو الشم بالأنف.

- التخييل **Fantasy**: يشير هذا المصطلح إلى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه، أو لا يمكن توجيهه بواسطة الفرد الذي ينغمس فيه كبديل للواقع، وهو يرتبط بأحلام اليقظة باعتبار أن التخييل له صفة لاشعورية غالباً، وأن أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبية على صفاتها اللاشعورية.
- صور الخيال **Imaginary Images**: الخيال هو القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة. ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة.
- الصورة اللاحقة: **After Images** وهي الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسي معين. مثلاً إذا نظرت إلى بقعة لونية سوداء أو حمراء على شاشة أو أرضية جدار بيضاء، ثم نقلت بصرك بسرعة إلى شاشة أخرى أو جدار آخر، فإنك قد ترى أيضاً هذه البقعة اللونية السوداء أو الحمراء بنفس نصوصها وألوانها، لكنها سرعان ما تزول وتختفي.
- الصورة الارتسامية **Eidetic Images**: وهي نوع من الصور الشبيهة بالإدراك. وتختلف عن الصور اللاحقة من خلال استمرارها فترة أطول، كما أنها لا تتطلب تركيز النظر والانتباه المكثف كي تتكون، مثلما هي الحال في الصورة اللاحقة، ويمكن أن تحدث من خلال علاقتها بنمط معقد من التنبيه.
- صورة الذاكرة **Memory Images**: وهو نوع التفكير المألوف لنا في الحياة اليومية، وقد يصاحب عمليات استدعاء الأحداث من الماضي، أو عمليات التفكير التي تحدث الآن في الحاضر، أو توقع الأحداث والمواقف في المستقبل. وتتميز صور الذاكرة عن الصور اللاحقة والصورة الارتسامية بأنها:

أ- أكثر قابلية للتحكم الإرادي وأكثر استمرار من الناحية الزمنية.

ب- يقل احتمال حدوث الأخطاء الإدراكية بداخلها في علاقتها بالواقع.

- الصورة الرقمية **The Digital Image**: تختلف الصور الرقمية عن الصور الفوتوغرافية في إنها صورة

- مولدة من خلال الكمبيوتر **Computer generated**، أو على الأقل معززة بالكمبيوتر.
- صور التلفزيون: وهي أيضا صور متحركة، لها تأثيرات مذهلة.
- الصور المتحركة: ويعد شكلا مماثلا بالنسبة إلى التلفزيون والسينما.
- صورة الواقع الافتراضي: التي تمزج بين طرائق التصوير والصوت والأنظمة الحسية الخاصة بالكمبيوتر من أجل أن تضع جسد المستخدم للكمبيوتر في دارة التغذية الحيوية المباشرة مع هذه التكنولوجيا ذاتها، وكذلك مع العالم الذي تقوم هذه التكنولوجيا بمحاكاته أو مماثلته.
- الصور التشكيلية: وتتمثل في الأعمال الفنية التشكيلية كالرسم والتصوير الملون، وغير ذلك من الأعمال الفنية التي في جوهرها صورة.

المبحث الثاني: تحليل الخطاب : الحدود والمقومات

1-1-الخطاب عند العرب

ورد الخطاب في معجم لسان لابن منظور: "الخطابُ والمُخاطَبَةُ: مُرَاجَعَةُ الكَلَامِ، وقد خَاطَبَهُ بالكَلَامِ مُخَاطَبَةً وخطابا وهما يتخاطبان⁽⁶⁷⁾."

أما في المعجم المحيط: "خَطَبَ الخاطِبُ على المُنْبَرِ خَاطَبَةً، بالفتح وخُطْبَةً بالضم، وذلك الكلامُ: خُطْبَةً أيضاً، أو هي الكلام المُنْتَوَرُ المُسَجَّعُ ونحوه. ورجلٌ خَطِيبٌ: حَسَنُ الخُطْبَةِ، بالضم، وإليه نُسِبَ أبو القاسمِ عَبْدِ اللهِ بن محمد الخَطِيبِيُّ شَيْخُ لابنِ الجَوْزِيِّ، وأبو حَنِيفَةَ محمدُ بن عبد الله بن محمد الخَطِيبِيُّ المُحَدِّثُ"⁽⁶⁸⁾.

أما الزمخشري فقد شدد على مسألة الوضوح، فالخطاب عنده هو (البين من الكلام، الملخص، الذي يتبناه من يخاطب به ولا يلتبس عليه)⁽⁶⁹⁾.

(67)-ابن منظور، معجم لسان، مادة (خ.ط.ب)، مجلد الخامس، ص 98

(68)-مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 1429هـ/2008م

(69)-نفسه، أنظر: الزمخشري، الكشف، ط1، دار الفكر، بيروت 1977، ص 81

وعلى المتوال ذاته سارت معظم التعريفات العربية القديمة، إلى أن جاء الكفوي ليقدّم تعريفاً دقيقاً وعميقاً استوفى كل عناصر ومقومات الخطاب، وذلك في قوله (الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متبرئ لفهمه، احترز باللفظ عن الحركات، والإشارات المفهومة بالمواضعة وبالتواضع عليه من الألفاظ المهملة، وبالمقصود به من الإفهام عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطاباً)⁽⁷⁰⁾.

وقد جاءت لفظة الخطاب في مواضع كثيرة في القرآن الكريم، في مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعَجَةً وَإِلَى نَعَجَةٍ وَاحِدَةٍ فَقَالَ أَكْفُلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾⁽⁷¹⁾. وفي قوله: ﴿رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾⁽⁷²⁾. فيما نجد الخطاب عند أحمد المتوكل وهو من المعاصرين (كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية)⁽⁷³⁾. وهو عند طه عبد الرحمان (كل منطوق به موجه إلى الغير بغرض إفهامه مقصوداً مخصوصاً مع تحقيق أهداف معينة)⁽⁷⁴⁾.

وفي السياق ذاته حسب الكاتب محمد بازي الخطاب هو مجموع المعاني التي تحملها الأجزاء، أو مجموع المقاصد الكلية المراد إبلاغها، وكذا الأشكال التعبيرية التي حققت ذلك. وفي نفس المنحى يضيف أن الخطاب هو مجموع المعاني النصية المفهومة والمؤولة، المعبر عنها بوسائل أسلوبية وبلاغية سمحت بتحقيقه

(70)-حسن مسكين، التواصل السياسي: أسس الخطاب وأهدافه، دار كنوز المعرفة، الأردن، عمان، ط 1، 2021، ص 43.

أنظر: الكفوي أيوب بن موسى، الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1982،

(71)-سورة ص، الآية 23

(72)-سورة النبأ، الآية 37

(73)-حسن مسكين، مرجع سابق، أنظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من

الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، 2021، ص 215

(74)-نفسه، أنظر: طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 213

1-2- الخطاب عند الغرب :

إن كلمة الخطاب لا يمكن حصرها في معنى واحد، لأن لها تاريخا معقدا وحافلا بالاستعمالات المختلفة، لذلك فنحن عندما نحاول تعريف المصطلح، فإننا نلجأ إما إلى المراجع أو القواميس، وإما إلى سياق المجال الذي يستعمل فيه أو إلى مصطلحات تختلف عنه وتشكل نقيضا له، ولو قمنا بذلك لبدت لنا استعمالاته العامة مختلطة باستعمالاته الخاصة، ومسيطرة عليها، والمتتبع لتاريخ استعماله العام يجد تذبذبا في التركيز على مظهر من مظاهره دون سواه⁽⁷⁶⁾.

حسب «سارة ميلز» ليس من السهل اقتفاء أثر تطور معاني الخطاب النظرية، فقد يعتمد في ذلك أحيانا على مسار المصطلحات النظرية، ولكن غالبا ما يكون مجال استعمال الخطاب أكثر أهمية لتحديد المعنى المراد به، فالذي يميز بين مختلف دلالات المصطلح إنما هو ضوابط وقواعد المجالات التي يستعمل فيها، وما تقتضيه من مفاهيم، فعندما يتحدث علماء اللسانيات عن «خطاب الإشهار»، فهم طبعاً يشيرون إلى شيء مختلف تماما عما يعنيه المختصون في مجال علم النفس الاجتماعي عندما يتحدثون عن خطاب التمييز العنصري⁽⁷⁷⁾.

وذلك ما نلاحظه في المحاولة التي قام بها «دايفيد كريستيل»، والمتمثلة في حصره لمعنى مصطلح الخطاب في مجال الألسنية وذلك بمقارنته بمصطلح النص «يركز مجال تحليل الخطاب Discours analysis على بني اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعية كما نجد ذلك في بعض الخطابات كالمحادثات والاستجابات والتعليق، بينما يركز مجال تحليل النص Text analysis على بني اللغة المكتوبة ومن الأمثلة على ذلك المقالات، واللافتات، وإشارات المرور، وفصول الكتب، لكن ليس هذا التمييز تمييزا جليا وواضحا فقد كان لهذين المصطلحان العديد من الاستعمالات الأخرى، وبصفة خاصة قد

(75)-محمد بازي، صناعة الخطاب: البنى العميقة للتأويلية العربية، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 1436هـ-2015، ص26

(76)-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر العاصمة-

الجزائر، 1431هـ-2010م، ص158

(77)-نفسه

يستعمل كل من الخطاب والنص بمعنى أوسع بكثير ليشمل جميع الوحدات اللغوية التي لها وظيفة اتصالية محددة، سواء أكانت تلك الوحدات محكية أو مكتوبة، فمن العلماء من يتحدث عن الخطاب المحكي أو المكتوب»⁽⁷⁸⁾

أما «ميشال فوكو» فيعد الإيديولوجي بامتياز في تناوله لمصطلح الخطاب، نظرا لما تركه الفكر الماركسي على توجهاته وقد تعددت استعمالاته عنده بقدر ما تعددت المواضيع التي تناولها كـ «السلطة، والمعرفة والحقيقة، إذ إن هذه المفاهيم من أهم العناصر التي يتكون منها مفهوم الخطاب»⁽⁷⁹⁾

وإذا ذهبنا إلى «رولان بارث» فينطلق من لغة السرد ليعالج مسألة الخطاب، فينتهي إلى أن الجملة في اللسانيات وحدة أخيرة في اللغة، وهذا يعني أن الخطاب لا يوجد إلا في الجملة؛ ينتهي «بارث» إلى أن الخطاب جملة كبيرة، ومنها يصير السرد جملة كبيرة؛ لأن لغة السرد عامة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت للسانيات الخطاب⁽⁸⁰⁾.

أما الخطاب عند «تودوروف» فهو جسم له ذاته، وحركته وزمنه، وهو مختلف عن كل ما عداه، ويخضع للانتظام الداخلي⁽⁸¹⁾.

حسب المعجم⁽⁸²⁾ «لغريماس وكورتيس فإن تحليل الخطاب يسعى إلى التعرف على نماذج من

(78)-نفسه، ص 159

(79)-نفسه، ص 160

(80)-نفسه، ص 161

(81)-نفسه، ص 163

(82)-يعد غريماس وكورتيس (الجزء الأول (1979)) و (الجزء الثاني (1986)) أساسيا على مستوى تطور النظرية فالجزء الأول يحدد جملة المفاهيم المكونة للجهاز النظري لسيميوطيقا السرد، وهو يبرز بذلك امتدادات النظرية منذ صدور علم الدلالة البنويوي 1966 Sémantique structurale، وفي المعنى (70) Du Sens، وكتاب موبسان 76 Maupassant. أما الجزء الثاني منه، فيقدم تعميقا للمفاهيم المحددة سابقا بمراجعتها، كما يحدد مفاهيم المستويات التي تمت صياغتها مؤخرا،

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

التسلسلات الخطابية التي تعتبر متواليات من الجمل الإجرائية. لهذه الأغراض، يتم تطوير أو اقتراح إجراءات مختلفة، مثلاً⁽⁸³⁾:

(أ) -إنشاء شبكات التكافؤ بين الجمل و/أو تسلسل الجمل «ز. هاريس):

(ب)-صياغة القواعد-المنطقية أحياناً، والبلاغية أحياناً التي تبين طبيعة الجمل المتسلسلة:

(ج)-تحديد النظائر النحوية للتسلسلات «مع التشبيه):

(د)-تطوير تمثيلات أعمق، وتفسير تسلسل الجمل السطحية، وما إلى ذلك.

وعلى الرغم بأن هذه الإجراءات ذات صلة بتحليل الخطاب، إلا أنها ليست كذلك، فهي جزئية فقط ولا يبدو أنها مبنية على نظرية عامة للخطاب. وإذا افترضنا، على العكس من ذلك، بأن الخطاب يشكل كلية، فإن الإجراءات التي سيتم اتخاذها يجب أن تكون استنتاجية-ولم تعد استقرائية-وتتكون من المستوى الخطابى الذي يتم تحليله باعتباره كلا مكون من مجموعة متراكبة والتي يوجد بينها تعالق سلمي. بالإضافة إلى ذلك، إذا كان المنهج التوليدي يكمل الإجراءات، فإن النظرية السيميائية ستقود إلى تصور الخطاب كأداة، مكونة من عدد معين من مستويات العمق المتراكبة، والأكثر سطحية، وفي السياق ذاته سيكون قادراً على تلقي التمثيل الدلالي تقريباً للبنى اللغوية العميقة «من وجهة النظر التشومسكية»: وبالتالي سينظر إلى

ويرجع إليه الفضل في إبراز الامتدادات النظرية الجديدة التي نتجت عن الصياغة الرياضية للسيميوطيقا اعتماداً على عمل بتيتوكو كوردا الذي استثمر نظرية الكوارث لروني توم. ويمثل هذا المستوى تطوراً راقياً للنظرية نحو (موضعها) وإلغاء الذاتية فيها وصورتها. انظر:

GREIMAS(A), COURTES(J). Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, T2,1986.

(83) -Ibid,p 102

نحو الجملة كامتداد طبيعي لنحو الخطاب.⁽⁸⁴⁾

فحسب ج.لوتمان J.Lotman فإن الخطاب يوجد بشكل مستقل قبل تحليله النحوي أو الدلالي. وبالتالي فإن التصنيف الذي من المحتمل أن يتم تطويره في هذا المنظور، سيكون دلاليًا، خاصًا بمنطقة ثقافية محدودة جغرافيًا وتاريخيًا، دون علاقته بالوضع الأدبي أو الفلسفي، والسميائي لهذه الخطابات⁽⁸⁵⁾.

وفي نفس المنوال يمكن للخطاب الأدبي أن يبني خصوصيته فقط على الأشكال النحوية التي ينفذها، ومع ذلك، فإن تنوع الأشكال السيميائية الأدبية تقدم نفسها كمرجع واسع من الأشكال الخطابية وليس كبنية نحوية يمكن تحديدها: إذا كان هناك «خطابات أدبية» وهذا يعني بأن الخطاب يجب أن يُعامل بشكل منفصل عن موضوعه الدلالي⁽⁸⁶⁾.

(84) -Ibid,P.102

(85)-Ibid,P.205

(86)-Ibid,P.205

المبحث الثالث: الخطاب في الدراسات اللسانية والسيمياثيات والتداولية: المفهوم والتجليات

1-1- الدراسات اللسانية والتداولية

ظلت الدراسات اللسانية الغربية تولي الاهتمام الأكبر للجمل في التحليل والدراسة إلى أن نبه اللساني «هاريس» إلى أن موضوع اللسانيات يجب أن يتعدى الجملة إلى الخطاب باعتباره ملفوظا طويلا أو متتالية من الجمل التي تشكل مجتمعة وحدة مغلقة، تمكن من معاينة بنية سليمة من العناصر المنهجية التوزيعية بشكل يبقى المحلل في مجال لساني خاص⁽⁸⁷⁾. بينما ذهب «بلومفيلد» إلى الرأي ذاته حين وصف الخطاب بكونه وحدة تامة تمكن من تحليل ودراسة العلاقات التي تصل الجمل بعضها ببعض، وصولا إلى بنية الخطاب كله⁽⁸⁸⁾.

أما «بينفنيست» فركز على مكونات الخطاب باعتبارها وحدات من الجمل في سياق وشروط إنتاج محددتين تنتج علاقات وإنجازات قولية، يتم الانتقال فيها من حقل اللسان باعتباره نسقا من العلامات إلى مجال اللسان بوصفه أداة للتواصل الذي يقصد به التأثير في السامع ويسمى خطابا⁽⁸⁹⁾.

غير أن التواصل في الخطاب ليس إلا مستوى أول ينتج عن علاقة تخاطبية بين المتكلم والسامع، في حين أن الأهم يكمن أساسا في المستوى الثاني أي في وظيفة التأثير يعمل المتكلم على تحقيقها في هذه العملية⁽⁹⁰⁾.

(87)-حسن مسكين، ص45، انظر: منية عبيدة، التحليل النقدي للخطاب الإعلامي، دار كنوز، الأردن، عمان، 2016،

ص16

(88)-نفسه، ص45

(89)-نفسه، انظر:

Emile Benveniste, Problèmes de Linguistique générale T1, Ed Gallimard, Paris, 1963, P130.

(90)-Emile Benveniste, Op.cit.P424.

ومن خلال توسيع نظرية الكلام لمبدأ استعمال الأقوال، بوصفها الوظائف الرئيسية للغة، وبذلك تنشأ مبررات خطاب التواصل؛ قسمت أقوال اللغة إلى فئات متعددة وفقاً لوظائفها التواصلية؛ فقد صنف أوستن العبارات اللغوية إلى كل من:

- أفعال إخبارية Locutionary acte

- أفعال تحقيقية Illocutionary acts

- أفعال تأثيرية Perlocutionary acts⁽⁹¹⁾

أن صعوبة تحديد مفهوم الخطاب، تعود إلى طبيعة الرؤية التي يصدر عنها كل باحث والمرجعية التي يستند إليها في التعريف، لا سيما من جهة خطابيته وبنائه وشروط إنتاجه وتداوله⁽⁹²⁾ وإذا كان أغلب الباحثين يميزون بين النص والخطاب معتبرين الخطاب أعم من النص، مستدلين بأن التخاطب لا يتم عبر جمل منفصلة بل من خلال خطاب أكبر وأشمل يسمح بتحقيق التفاعل وإنتاج التأثير المتبادل. فإن البعض قد ساوى بينهما معتبراً أن الخطاب يشترك مع النص في أربعة عناصر هي:

« 1- استقلالية النص وحدوده الفاصلة: وهي استقلالية المعنى عن اللغة. إذ إن صحة جملة النص أو فساده لا تقتضي بالضرورة صلاح النص أو فساده من حيث هو كل.

2 - البنية: وجوب توفر شروط البنية، مثل الائتلاف والانسجام والترابط والاتساق.

(91) - فاتح بن شبيب العجمي، تحليل وظائف خطاب التواصل المتغير: الصداقة والتصادق أنموذجاً، عالم الفكر، العدد

185، الكويت، يناير-مارس 2022، ص 10. أنظر :

John Langshaw Austin: How to do things with words. Oxford: University Press, 1962

(92)-انظر:

Louis Guespin, «Problématique des travaux s sur Le discours Politique » in Langage 1991, N°23,P10.

3- المقصدية⁽⁹³⁾: حيث يجب أن يخضع النص لقصد المتكلم ونيته.

4- المقبولية: وهي وقف على تعاون المتقبل واستعداده. والمقبولية تتوقف على وظيفة التواصل

والإفادة والمناسبة، وتعني:

أ. الوظيفة: أن تكون جمل النص ذات وظيفة تواصلية؛

ب. الإفادة: وهي رهن علاقة المتكلم بالمتقبل؛

ج. المناسبة المقامية: أن يكون النص مفيدا في مقام معين؛

هـ. التناص: أو الفضاء الإيديولوجي، وهو ارتباط النص بنصوص متقدمة⁽⁹⁴⁾؛

(93)- مفهوم المقصدية Intentionnalité جاء به أوستن L.Austin لفهم كلام المتكلم وفي تحليل العبارات اللغوية، وهو مبدأ أخذ من الفيلسوف هوسرل Husserl والظاهراتيين، واستثمره في تحليل العبارات اللغوية. وتتجلى مقولة "المقصدية"، بالخصوص، في الربط بين التراكيب اللغوية ومراعاة غرض المتكلم والمقصد العام من الخطاب، في إطار مفاهيمي مستوف للأبعاد التداولية للظاهرة اللغوية. أي ذات ← موضوع، بمعنى أن هناك توقا ونزوعا من الذات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة، ففي هذا المفهوم-أساس كل عمل وفعل وتفاعل، وهي شرط ضروري لوجود أية عملية سيميوطيقية، الذات لا تحصل على موضوعها إلا بحركة ما قد تكون عسيرة أو يسيرة، وتتضمن هذه الحركة أطراف نزاع قد تكون متأنية أو منقادة. ومهما يكن الأمر، فإن هناك تفاعلا يجري في فضاء- وزمان معينين ويتحقق فيهما عبر العلامة اللغوية (93) انظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية الظاهرية (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي، ط1، بيروت- لبنان، 2005، ص10. وانظر أيضا: مفتاح محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، ط2، الثانية بيروت/الحمراء لبنان، حزيران 1990، ص8.

(94)- حسن مسكين، مرجع سابق، ص48، انظر: تحليل الخطاب: الرسائل السياسية في وسائل الإعلام، ط1، مركز النشر

الجامعي، تونس 2010، ص28

غير أننا نميل إلى الرأي الذي يميز بينهما، على اعتبار أن الخطاب⁽⁹⁵⁾ يبقى المصطلح الأكثر تداولاً بين اللسانيين بخاصة والمشتغلين بتحليل الخطاب، ولكن ورغم تعدد تلك التعريفات، إلا أن ثمة نقط تقاطع بينها، تتحدد في خاصية التخاطب والفهم والإفهام، مع اختلاف بين من قصر وظيفة الخطاب في الإفهام⁽⁹⁶⁾.

أول ملاحظة يمكن إبدائها هنا هي أن مفهوم الخطاب لم يرد في كتاب «فردينان دو سوسير» الذي حدد موضوع اللسانيات في اللسان بصفته «نسقا العلامات»⁽⁹⁷⁾.

وشكل هذا التحديد أساس نظرية «لسان/ كلام»، حيث انصب البحث على دراسة نسق اللسان في تقابل مع الإنجاز الفردي لمكونات اللسان على شكل كلام. ستمثل نظرية دو سوسير عمادا نظريا في

(95)- إذا كان سوسير قد ميز بين اللسان الذي هو جماعي والكلام الذي هو التحقق الفردي للسان، فإن غاردنر قد ميز بين اللسان والخطاب حيث اعتبر «الخطاب نشاطا إنسانيا منطلقه عموما حدث مخصوص أو مثير يتواصل بواسطته متكلم مع مخاطب، مستعملا إشارات لفظية منظمة حسب شفرة مشتركة. أما اللسان فهو تحديدا مجموع المعارف التي تتعلق بهذه الشفرة وبهذه الإشارات التي تسمح بالتواصل» أنظر: جاك موشلر وأن ريبول، للتداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين، إشراف عز الدين القاموس الموسوعي المجدوب، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010، ص 50. أنظر: حسن مسكين، مرجع نفسه.

(96) - يعرف غردنار الخطاب بأنه «الاستعمال بين الناس لعلامات صوتية مركبة لتبليغ رغباتهم أو آرائهم في الأشياء» أنظر: باتريك شارودو ودومينيك منغونو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2013، مادة خطاب، ص 180. نفسه، أنظر (97)-

Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Tullio De Mauro (critique), Louis- Jean Calvet (postf.), bibliothèque scientifique (Paris: Payot, 1985), p. 33.

تحديد مفهوم الخطاب، تحت التأثير المنهجي والنظري لعالم اللسانيات الكبير، الذي بدأ مفهوم الخطاب يحيل على «الكلام» كما حدده، ما جعله يقترن بالإنجاز الفردي⁽⁹⁸⁾.

سيقترن التقدم النظري في مجال تحليل الخطاب بالتطور الذي عرفته اللسانيات خلال ستينيات القرن الماضي ممثلة في المدارس الأوروبية، خصوصا البنيوية، والأميركية ممثلة في التوزيعية⁽⁹⁹⁾، هذا ما جعل نظرية تحليل الخطاب ترتبط في نشأتها باللسانيات من حيث التحديد المفهومي ومن حيث الأطر المنهجية والمفاهيم الإجرائية، التي غذت نماذج تحليل الخطاب، خصوصا تلك التي سيلورها «إميل بنفنيست Emile Benveniste»، مثل مفاهيم التلفظ والمفوظ والجهاز الشكلي للتلفظ⁽¹⁰⁰⁾.

قبل أن يصبح النصُّ موضوعاً لنحو النص واللسانيات النصية، اهتمت به الدراسات اللسانية، خصوصا الكلوسيماتية، حيث يحدده «لويس هلمسليف» كآلي: «تهتم نظرية اللغة بالنصوص، ويكمن هدفها في إقامة إجراء يسمح بالوصف غير المتناقض والشامل لنص معين»⁽¹⁰¹⁾.

(98)-المرجع السابق نفسه

(99)-فالتوزيع هو منطق التحليل اللساني في المدرسة الأمريكية الوصفية؛ وهو ينطلق من مدونة محدودة، ليحصر مجموع السياقات أو المواضيع التي ترد فيها الوحدات اللغوية الدالة (أي الكلمات) عن طريق استبدال كلمة بأخرى من أجل تحديد توزيعها، أي القسم الذي تنتهي إليه، متميزة بذلك عن الوحدات الأخرى فالتوزيع- إذا-هو (مجموعة القرائن الخاصة بالعناصر). تزعم هذا الاتجاه اللساني الأمريكي الوصفي هاريس Z.Harris، والمعروف بالتوزيعية Le distributionnalisme . انظر: العلوي، شفيقة.. محاضرات في المدارس اللسانية. أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1. بيروت، لبنان، (2004)، ص 43. وانظر أيضا: ميشال زكريا: (1983) الألسنية علم اللغة الحديث-المبادئ والأعلام-، ط2. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص 258. وعميرة، خليل أحمد: (1984) في نحو اللغة وتراكيبها- منهج وتطبيق-، ط1. عالم المعرفة جدة، ص 48. وأيضا:

George Mounin:La linguistique du xx siècle.Presses universitaires de France.1ere édition/1972.pp170-185

(100)-عبد المجيد نوسي، مرجع سابق، ص 30

(101)-نفسه، أنظر: Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, nouvelle édition traduite du

danois par Una Canger avec la collaboration d'Annick Wewer, suivi de La structure fondamentale du

langage traduit de l'anglais par Anne-Marie Léonard (Paris: Éditions de Minuit, 1971), pp. 26-27.

بحسب تصور «هلمسليف»، يعدُّ النص الموضوع الذي يرمي الدارس اللغوي إلى وصفه، ويتكون من مجموعة من الوقائع التي يكون النص في كليته، بمعنى أن البحث اللساني لا يكون، إجرائياً أمام وقائع «لغوية»، لكنه يختار للوصف والتحليل «وقائع نصية». وتفترض هذه الوقائع النصية خطوات إجرائية قبل التحضير لمتن على المستوى الفيلولوجي يمكن أن يكون ملائماً للوصف والتحليل، فالبحث اللساني يهتم ببناء متن هدفه الوصف والتحليل.⁽¹⁰²⁾

على أن النظريات اللسانية، وإن كانت متعددة، يمكن أن تصنف إلى مجموعات كبرى أساسية، وهي⁽¹⁰³⁾:

التيار التداولي الذي يتفرع إلى شعبتين كبيرتين:

- 1- نظرية الذاتية اللغوية: وقد كان وراء وضعها الفيلسوف «موريس» ثم مارس البحث فيها لسانيون كثيرون فتناول ظواهر لغوية عديدة. «المعينات، ألفاظ القيمة...»
- 2- نظرية الأفعال الكلامية: التي أسسها فلاسفة «أوكسفورد» ضداً على الوضعية المنطقية التي كانت لا تقبل من التعابير إلا الأخبار القابلة للتمحيص. والتجريب. ممثلها «أوستن»، و«سورل» و«كرايس».

تتمثل علاقة الخطاب بالتداوليات التي يمكن تحديدها في ثلاثة مقومات أساسية وهي⁽¹⁰⁴⁾:

- السياق: الذي يحيل على المقام التواصلي، والمعارف المشتركة بين المتخاطبين؛
- الانسجام: المتمثل في دراسة الملفوظات وتوظيفاتها في السياقات التواصلية؛
- الأفعال الكلامية: التي تلعب دوراً أساسياً في تحديد جنس الخطاب والإشارات والمهمات ومضمرات القول وحضورها في الخطاب؛

(102)-المرجع السابق، نفسه

(103)-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط1، 1985، ط2، 1986، ط3، 1992، ص 8

(104)-حسن مسكين، التواصل السياسي، مرجع سابق، ص 149

1-2- الدراسات السيميائية والتأويلية

نشأت السيميائية في البدء كطريقة لفهم كيف تعمل اللغة، واللغة هي الوسيط الذي نستخدمه في الغالب، فنحن نستخدم اللغة لتواصل بواسطة الكلام والكتابة، ومعظم وسائل الإعلام تستخدم اللغة إما باعتبارها الوسيط الأساسي للتواصل، ولتدعم وسائل تواصل إعلامي آخر مثل الصور على سبيل المثال⁽¹⁰⁵⁾. فالسيميائيات هي الانضباط الذي يدرس العلامات، التي أنشئت اجتماعيا داخل سياق معين⁽¹⁰⁶⁾، كما تعتبر «علما عاما يعنى بدراسة الأنساق التواصلية»⁽¹⁰⁷⁾.

يفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلص من الإدراك الخام، وأن يتخلص من التجربة الصافية، وينفلت من ربكة الزمان والمكان⁽¹⁰⁸⁾.

تتجه الدراسات السيميائية، التي حاولت أن تقيم تمايزات بين النص والخطاب من منظور تعريف كل مفهوم، إلى النظر إلى النص مثل أي «موضوع مادي»⁽¹⁰⁹⁾ قابل للتحليل، أو مثل شكل تنظيم للمعنى. ومن هذا المنظور، فهو يتحقق بناء على بنيات نصية ومستويات تركيبية ومعجمية ودلالية، بمعنى أنه يمكن الحديث عن وجهة نظر للنص تُحدد الدلالة من منظور محدد، تتخذ فيه الدلالة مسارًا ينطلق من العبارة نحو المحتوى، أي من التنظيم النصي الذي يعد محققا بصيغة ملموسة، من خلال عناصر العالم الطبيعي والعبارة التي تجسدها الوحدات التصويرية نحو المحتوى الذي يعد مجردا. بمعنى أن وجهة نظر النص تتخذ

(105)-بيغل جوناتان، مدخل إلى سيميائية الإعلام، ترجمة محمد شيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2011-1432، ط1، ص8.

(106)-Anca Hurubaru, le role des célébrités dans l'affiche publicitaire, université Bucarest faculté de sociologie et Assistance sociale master de communication, société et mass-média p:3.

(107) -Mounin (George), Introduction à la sémiologie, Edition de minuit, paris, 1970, p:7.

(108) - Umberto Eco : Le Signe, p 151

(109)-عبد المجيد نوسي، مرجع سابق، ص 31، أنظر:

Jacques Fontanille, Sémiotique du discours, nouveaux actes sémiotiques (Limoges: PULIM, 1999), pp.26-27.

مسارا نازلا ينطلق من الصور التي تمثلها الوحدات المعجمية والمحققة للتمظهر المعجمي نحو البنيات المجردة⁽¹¹⁰⁾.

صنف «ش.س.بورس» العلامات إلى ثلاث ثلاثيات **Trichotomies** حسب ثلاث اعتبارات:

-على اعتبار العلامة في ذاتها، أي باعتبارها مجرد نوعية بسيطة أو وجودا واقعيًا أو قانونا أو عرفًا؛
-على اعتبار ارتباط العلامة بموضوعها، ونعني بذلك أن علاقة هذه العلامة بموضوعها تكمن في أن لها بعض الخصائص؛

-على اعتبار مؤولها، أي ما إذا كان المؤول يمثل هذه العلامة كإمكان، أو كواقعة، أو كعلامة عقلية؛
وتتحدد كل أنواع العلامات ذات البعد الدلالي عند «ش.س.بورس» المتعلق بالموضوع **Objet**، بما تحيل إليه في العالم الخارجي، بين ثلاثة علامات:

-علامة أيقون **Signe iconique**: هي العلامة التي تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط...، وسواء كان الشيء نوعية، أو كائنًا موجداً، فإن هذا الشيء يكون أيقونًا لتشبيهه عندما يستخدم كعلامة له⁽¹¹¹⁾ وتمتلك العلامة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوع أم لم تجده.

-علامة مؤشر **Signe indiciaire** : وهي علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة⁽¹¹²⁾

-علامة رمز **Signe Symbole**: هي تشير إلى الموضوع التي تعبر عن عرف، غالبًا ما يقترن، بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه. فهي لا يمكن أن تكون، إذن، العلامة النوعية لأن النوعية ماهية مستقلة عن أي شيء آخر⁽¹¹³⁾.

(110)-عبد المجيد نوسي، مرجع سابق، ص 32

(111)- أنظر: شارل سندررس بورس: تصنيف العلامات، ترجمة فريال جبوري غزول، من كتاب: سيز القاسم، مدخل إلى

السيميوطيقا، ج 1، ص 142

(112)- أنظر: تشارلز سندررس بورس: تصنيف العلامات، ترجمة فريال جبوري، المرجع السابق، ص 142

(113)- أنظر: المرجع نفسه

1-3- الخطاب في السرديات

لقد خضع مفهوم الخطاب Discours لمجموعة من التحديدات النظرية المختلفة في المجالات التي استعمل فيها. وترجع هذه الاختلافات إلى المنطلقات النظرية لهذه التصورات وخلفياتها الاستمولوجية⁽¹¹⁴⁾. مما أدى أحيانا إلى نوع من الالتباس بين مفاهيم تستعمل أحيانا متقاربة كالقول والخطاب والنص، غير أننا سنعمل على تحديده من منظور سيميوطيقا السرد. لذلك سنقف عند مفاهيم أساسية مثل مفهوم الخطاب ومفهوم الحكاية بصفتها مكونين للخطاب السردى، وعند مفاهيم أخرى مثل مفهوم المعينات ومفهوم الخطاب من منظور عملية القول والقول.

لقد ركزت سيميوطيقا السرد في تحديدها لمفهوم الخطاب (تحديده الإجرائي داخل إطار عام هو إطار المسار التوليدي للنظرية الذي يتحدد بصفته سلمية من المستويات المتعاقبة من المستوى العميق إلى المستوى التركيبي السطحي عبر عملية التحويل، والمستوى السطحي هو الذي يحظى بالتمثيل الخطابى). يقدم كل من غريماس وكورتيس في المعجم⁽¹¹⁵⁾. تحيدا أوليا لمفهوم الخطاب يتطابق مع مفهوم الصيرورة السيميوطيقية Procè sémiotique مما يجعل أن كل الوقائع السيميوطيقية⁽¹¹⁶⁾ المتمثلة في العلاقات، الوحدات... والمحددة على مستوى المحور المركبي للغة، تدخل في مجال نظرية الخطاب. إن هذا التحديد

(114) -Maingueneum(Dominique).Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Hachette.Paris .1976.P 11

(115)-يعد غريماس وكورتيس (الجزء الأول (1979) و الجزء الثاني (1986) أساسيا على مستوى تطور النظرية فالجزء الأول يحدد جملة المفاهيم المكونة للجهاز النظري لسيميوطيقا السرد، وهو يبرز بذلك امتدادات النظرية منذ صدور: علم الدلالة البنيوي 1966 Sémantique structurale ، وفي المعنى Du Sens (70) ، وكتاب موبسان 76 Maupassant أما الجزء الثاني منه، فيقدم تعميقا للمفاهيم المحددة سابقا بمراجعتها، كما يحدد مفاهيم المستويات التي تمت صياغتها مؤخرا، ويرجع إليه الفضل في إبراز الامتدادات النظرية الجديدة التي نتجت عن الصياغة الرياضية للسيميوطيقا اعتمادا على عمل بتيتوكو كوردا الذي استثمر نظرية الكوارث لروني توم. ويمثل هذا المستوى تطورا راقيا للنظرية نحو (موضعها) وإلغاء الذاتية فيها وصورتهما. انظر :

GREIMAS(A), COURTES(J). Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, T2,1986.

(116)- GREIMAS(A), COURTES(J). Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, T2,1986.

الأولي باستعارة مفهوم الصيرورة عند يامسلف الذي يعني المحور المركبي للغة، يهدف أساسا إلى إبراز خاصية الدينامية في الخطاب وتولده بالتحول من مستوى إلى آخر. إن مفهوم الصيرورة عند يامسلف يتخذ دلالة إجرائية محددة في سيميوطيقا غريماس وهي دلالة التحول **Conversion** وترتبط بالفعل التركيبي الذي ينتج عن التحويل من المستوى العميق «الموافق للمربع السيميائي في النظرية» إلى المستوى التركيبي السطحي «الموافق لبنية العوامل». وتتخذ الصيرورة بعد ذلك شكل التنظيم الخطابي **Organisation discursive** بإدماج إجراءات عملية القول وهي تأسيس الممثلين والتفضية المكانية والتزمين.⁽¹¹⁷⁾

إن هاتين الخاصيتين اللتين يؤشر عليهما هذا التحديد الأولي: الدينامية، وجود تنظيم مركبي محايث، ستؤديان بغريماس إلى تبني تحديد اللسانيات الخطابية لمفهوم الخطاب وهي التي تتخذ، في التحليل، الخطاب وحدة أساسية وتنظر إليه بصفته كلا دالا.⁽¹¹⁸⁾

إن اعتبار الخطاب من هذا المنظور «كل دال» هو الذي يسفر طبيعة المسار التوليدي للنظرية الذي يفترض فيه تحليل الخطاب في جميع مكوناته. فالإجرائيات التي يجب تحديدها تكون ملزمة بالأخذ بعين الاعتبار كل مكونات الخطاب، وهذا ما يجعل أن مستويات المسار التوليدي.⁽¹¹⁹⁾

- المستوى المورفولوجي
- المستوى السطحي
- المستوى الخطابي

تبرز أن النظرية السيميوطيقية تنظر للخطاب بصفته كلا مكونا من مجموعة مستويات متراكبة

(117)-عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة)،شركة النشر والتوزيع-المدارس-الدار البيضاء، ط الأولى 2002/1423، ص 25

(118)- GREIMAS(A), COURTES(J). Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage.,P102

(119) - عبد المجيد نوسي، مرجع سابق، ص 25

ويوجد بينها تعالق سلبي.

ولإدماج هذا المفهوم للخطاب ضمن الإطار العام للنظرية وضمن نظرية لغوية عامة، فإن سيميوطيقا السرد مطالبة بموضعة هذا التحديد للخطاب في علاقته بالمقولات الأثنائية الأساسية التي تنتمي إلى مجال الحقل اللساني من جهة:

- لسان/ كلام عند دوسوسير.
- النسق/الصيرورة عند يامسلف.
- القدرة/الإنجاز عند تشومسكي.

ويمكن الانطلاق من مفهوم القدرة **Compétence**، الذي يمكن التمييز بخصوصه بين مفهومين في سيميوطيقا السرد عند غريماس:⁽¹²⁰⁾

❖ القدرة السيميائية-السردية **sémio-narrative Compétence**

❖ القدرة الخطابية **discursive Compétence**

بالنسبة للقدرة السيميائية السردية، تجعلها سيميوطيقا السرد على القدرة الخطابية، وهي مكونة من مجموعة التمفصلات التصنيفية والتركيبية:⁽¹²¹⁾

▪ المستوى العميق: المربع السيميائي بعلاقاته التصنيفية «التضاد-التناقض»، الذي هو في الأصل البنية الأولية للدلالة، وهي تتحقق من خلال مقولة اثنائية تتكون من مقومين توجد بينهما علاقة

(120) - المرجع نفسه، ص 26

(121) - نفسه

▪ المستوى التركيبي: الفعل التركيبي وهو وجود عامل ينجز فعلا تركيبيا:

يوازي الفعل التركيبي على هذا المستوى، العملية التركيبية على المستوى العميق. وتتخذ هذه التمفصلات، على غرار سمة التعالي عند دوسوسير وتشومسكي، طابع الكليات⁽¹²²⁾ المتسمة بكونيتها وشموليتها والتي يمكن أن توجد في كل اللغات أو السياقات الثقافية والأنثربولوجية. أما القدرة الخطابية فتتحدد في مرحلة لاحقة بعد القدرة السيميائية السردية، وترتبط بعملية القول. أما وظيفتها فتكمن في تشكيل البنيات الخطابية وتنظيمها لإعطاء تمثيل خطابي لمكونات البنيات السيميائية السردية.⁽¹²³⁾

إن هذا التحديد للخطاب في علاقته بالمقولات الاثنائية الأساسية في الدرس اللساني، هو الذي يؤدي إلى تحديد منحصر لمفهوم الخطاب:⁽¹²⁴⁾

«نقول إن تحقيق الخطاب-أو الصوغ الخطابي-«Discursivisation» يكمن في تحمل مسؤولية البنيات السيميائية-السردية وتحويلها إلى بنيات خطابية، وإن الخطاب هو نتيجة لهذا التحويل للأشكال العميقة، وهو الذي يقدم مع فيض من التمفصلات الدالة»⁽¹²⁵⁾

يتبين من خلال هذا النص أن مفهوم الخطاب من منظور سيميوطيقا السرد، يتخذ تحديدا

(122) -PETTOT(Jean) "Sur le réalisme ontologique des universaux sémio-linguistiques" in Sémiotique en jeu Éditions Hades,- Benjamins, 1987,p.54.

(123) عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة)، شركة النشر والتوزيع-

المدارس-الدار البيضاء، ط الأولى 2002/1423، ص26

(124) - نفسه

(125)-GREIMAS(AJ), COURTES(J). Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, T2,

1986.op.cit.P104

إجرائيا يوافق التصور العام للمسار التوليدي لنظرية غريماس: (126)

1- تحقيق الخطاب يتم بواسطة عملية «الصوغ الخطابي» التي تقترب في منطوقها الإجرائي من عملية القول **Énonciation** عند بنفنيست، لأن الصوغ الخطابي هو العملية التي تؤدي إلى تحقيق الخطاب بالاعتماد على القدرة السيميائية-السردية، كما أن عملية القول تحقق الخطاب اعتمادا على اللسان. (127)

2- يمثل الصوغ الخطابي **Discursivisation** الآلية التي تحول البنيات السيميائية -السردية المتمثلة في المستوى العميق «المربع السيميائي بعلاقاته التصنيفية» و المستوى السطحي «التركيب السردية»، إلى بنيات خطابية **Structures discursives**، وقد صاغت سيميوطيقا السرد آليات للصوغ الخطابي، ترتبط بعملية القول لأنها تشتغل على المستوى الذي يمتلك فيه القائل: «الجهاز الشكلي» لعملية القول لينجز مجموعة أقوال، وتشمل ثلاثة مكونات: (128)

▪ تأسيس الممثلين: **Actorialisation**، وهو الذي يعمل، اعتمادا على عناصر تركيبية ودلالية ممثلة في الأدوار العاملة والأدوار التيماتيكية التي تحددها الصور أو الوحدات، على تأسيس ممثلي الخطاب **Acteurs discursifs**. وممثل الخطاب، انطلاقا من مفهوم التمثيل المزدوج لمفهوم الممثل، يمكن أن يؤدي دورا تيماتيكيا بصفته ممثلا ودورا عامليا عاملا.

▪ التفضية **Spatialisation** والتزمين **Temporalisation**، ويهدفان إلى تحقيق تنظيم مكاني وزماني يكون قادرا على استقبال البرامج السردية التي تحدد على مستوى البنيات السيميائية السردية.

وتكون آليات الممثلين والتفضية والتزمين، مستوى «التركيب الخطابي» الذي يقدم تمثيلا خطابيا للبنيات السيميائية السردية.

(126) - عبد المجيد نوسي، مرجع سابق، ص 27

(127) - نفسه

(128) - نفسه.

3- يمثل الخطاب نتيجة لهذا التحويل الذي تخضع له البنيات العميقة، حيث تنتظم ضمن خطاب يشمل مجموعة من التمفصلات هو الخطاب السردى. ويتم فصل إلى مستوى عميق ممثل في المربع السيميائي الذي يتميز ببنية أولية للدلالة محددة من خلال مقولة اثنائية مكونة من مقومين بينهما علاقة التضاد «س1 / س2»، وإلى مستوى التركيب السردى الذي تخصصه المقولات العاملة «عامل - ذات / عامل - موضوع، عامل مرسل - إليه، عامل مساعد / عامل معاكس». وتحويل كل هذه المستويات إلى بنيات خطابية بواسطة الصوغ الخطابى هو عملية إنتاج الخطاب.⁽¹²⁹⁾

إن هذا التحديد للخطاب هو الذي يفسر طبيعة التمفصلات العامة للمسار التوليدي لسيميوطيقا السرد. فالمسار يشمل سلمية من المستويات (في علاقاتها بالخطاب) تتوافر داخلها المفاهيم و إجراءات الوصف القادرة على تحليل مكونات الخطاب السردى.⁽¹³⁰⁾

1-3-1- العبارة والمحتوى في سيميوطيقا السرد

إن إشارتنا لهذه التحديدات لمفاهيم الخطاب والحكاية في أصولها عند بنفنيست و الشكلايين الروس وفي تجلياتها النظرية عند تودوروف وجنيت، تهدف خاصة إلى إبراز الأهمية النظرية لهذه المفاهيم في تحليل الخطاب السردى، غير أننا سنعمل في إطار التصور المنهجي العام الذي يقود العمل، على إبراز موقعها داخل السيميوطيقا السردية.⁽¹³¹⁾

أما بالنسبة للسيميوطيقا السردية، فإنها قد عملت، للتمييز بين هذين المكونين على تبني مفاهيم اللسانيات الكلوسيماتيكية عند لويس يامسليف⁽¹³²⁾ لإدماج مفهوم مستوي اللغة: العبارة والمحتوى، في

(129)-المرجع نفسه.ص.28

(130)-المرجع نفسه.ص.28

(131)- نفسه

(132) -GREIMAS (A).Sémantique structurale ,op. cit.p25

إجراءات النظرية المتعلقة بتحديد هذين المستويين، يسمح بالإشارة إلى: (133)

1- علاقة السيميوزيس *Sémiosis* التي تجمع بينهما وهي علاقة اقتضاء متبادل، تجعل أن كل مستوى يفترض وجود المستوى الآخر بناء علاقة الاختلاف والتكامل، فهما يختلفان لكنهما يتكاملان أيضا لتكوين مستويين للغة⁽¹³⁴⁾.

2- إن كل موضوع سيميوطيقي يمكن أن يكون موضوع معرفة (حكاية، أسطورة أو كل خطاب يتميز بخاصية السردية) يتم فصل إلى مكونين مختلفين ومتكاملين⁽¹³⁵⁾:

• العبارة: و تمثل التمظهر اللغوي (للمادة) الحكائية.

• المحتوى: ويحيل إلى «الحكاية» التي تحكى عبر هذا التمظهر اللغوي، ومن بين هذين المكونين اللذين يتحققان في كل نسق دال، قامت السيميوطيقا بتحديد موضوعها العلمي المتمثل في المحتوى، حيث ينصب الوصف والتحليل على محتوى الموضوع السيميوطيقي المدروس. وقد ارتأت السيميوطيقا إقامة تمييز آخر، بناء على تحديدات يامسلف، داخل المحتوى الذي اتخذته مجالا لدراستها. ويفصل المحتوى إلى: (136)

▪ شكل .

▪ مادة.

وتبعاً لهذا التحديد، فإن المحتوى في كل موضوع سيميوطيقي أو نسق دال يتم فصل إلى مكونين

(133)-عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة)، شركة النشر والتوزيع-

المدارس-الدار البيضاء، ط الأولى 2002/1423، ص28

(134) - نفسه

(135) - نفسه

(136)- المرجع نفسه. ص29

مغايرين كل منهما في علاقته بالأخر وبهما شكل ومادة المحتوى:

● مكون نحوي : ويشمل العلاقات المورفولوجية التصنيفية و العمليات التي تتمظهر على المستوى التركيبي.

● مكون دلالي: ويحقق إمداد المنظومة التركيبية بعناصر دلالية. ويمكن لهذه الترسيم أن تبين هذا التمثيل للمحتوى:

- موضوع سيميوطيقي } - عبارة : التمثيل اللغوي
- معروض للتحليل. } - محتوى :
- شكل: مكون نحوي.
- مادة : دلالية. } (أسطورة، حكاية، قصة قصيرة)

1-3-2- مفهوم التشاكل عند غريماس: التوارد الحشوي و الانسجام.

لقد تم اقتراح مفهوم التشاكل من طرف غريماس ضمن سيميوطيقا السرد عامة. ويوجد هذا المفهوم جذوره، قبل توظيفه داخل هذا الحقل، في مجال الفيزياء، حيث يشير إلى مدلولين:⁽¹³⁷⁾

1- مدلول الوحدة والتشابه.

2- مدلول الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان .

و سيكون للمدلولين السابقين المرتبطين بالتحديد العلمي «الفيزياء» لهذا المفهوم، بالغ الأثر في تحديده مفهوم في سيميوطيقا السرد، حيث ستلازمه هذه الخصائص على مستوى السيميوطيقا وخصوصا

(137)- Ibid,P.87.

في مجال الدلالي الذي نقله إليه غريماس.⁽¹³⁸⁾

وقد عمل غريماس على تحديد هذا المفهوم منذ عمله الأول المتمثل في «علم الدلالة البنوية»
«1966» حيث قام بتحديد العناصر النظرية الأولى لهذا المفهوم، لكنه قام بمتابعته ومراجعته لتحديده
نظريا في أعماله اللاحقة وخصوصا في كتابه «في المعنى» «1970».⁽¹³⁹⁾

يقدم غريماس أولا بصفته مفهوما تم بناؤه بغية حل مسألة الاتساق «وكلية الدلالة» التي ينبغي
توفرها في الخطاب:⁽¹⁴⁰⁾

«يمكن بواسطة مفهوم التشاكل أن تبرز كيف أن كل النصوص تتحدد على مستويات دلالية
منسجمة وكيف أن المدلول العام لمجموعة دالة، عوض أن يلتبس بشكل قبلي، يمكن أن يؤول واقع بنيوي
للمظهر اللغوي».⁽¹⁴¹⁾

يمكن مفهوم التشاكل، حسب النص، من وصف خاصية أساسية في النصوص وهي توفرها على
مجموعة من الآليات التي تحقق الانسجام الدلالي وتبرز أن الدلالة لا تمثل معطى يمكن التماسه بشكل
قبلي، ولكنها تمثل نتيجة لاشتغال العناصر البنوية في النص وتظافر وظائفها الخطاب. يقوم بتحديده

(138)- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة)، شركة النشر

والتوزيع-المدارس-الدار البيضاء، ط الأولى 2002/1423، ص93

(139)- أنظر :

-GREIMAS (A).Sémantique structurale ,op. cit. p. 69 .98

- GREIMAS (A).Du sens ,op. cit. p. 88

(140)- عبد المجيد نوسي، مرجع سابق، ص93

(141) - GREIMAS (A).Sémantique structurale ,op. cit.p.53

مركزا على الآليات التي يعتمد عليها: (142)

«التشاكل هو استمرارية قاعدة سلمية للمقومات السياقية التي تمكن، نتيجة انفتاح المركبات الاستبدالية التي هي المقولات السياقية، من تحقيق تغيرات وحدات التمثيل، وهي تغيرات وحدات التمثيل، وهي تغيرات، عوض أن تهدم التشاكل، لا تعمل إلا على تأكيده». (143)

يتأسس التشاكل على مستوى الخطاب بفعل التوارد المتكرر والحشوي لمجموعة من «المقولات الدلالية» والتي يعني بها المقومات السياقية *Classèmes*. والمقوم السياقي، بصفته مفهوما، يندرج ضمن علم الدلالة المصغر *Microsémantique* حسب تحديد راستي (144) أو التحليل بالمقومات عند المدرسة الأمريكية «كاتز و فودور» أو التحليل بالمقومات عند المدرسة الأوربية «غريماس» *L'analyse* (145) *Sémantique*، ويهتم هذا الاتجاه بتنظيم الوقائع اللغوية على المستوى الدلالي بتأسيس تمايزات اعتمادا على السمات المميزة. ويعتمد على جهاز من المفاهيم داخل مجال تحليل الخطاب، ومن بين هذه المفاهيم التي صاغتها سيميوطيقا السرد، مفهوم المقوم *Sème* (146) الذي يعد أصغر وحدة دلالية (147)

(142)-عبد المجيد نوسي، مرجع سابق، ص.94.

(143) -GREIMAS (A).*Sémantique structurale*, op. cit.p.96

(144) -RASTIER (François).*Sémantique interprétative*, op.cit,p.17.

(145)-GREIMAS(A), COURTES(J). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T2, 1986. op. cit.P346

(146)-يعد المقوم أصغر وحدة دلالية.

(147)-GREIMAS(A), COURTES(J). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T2, 1986.op.cit.P.332

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

نجد «جيرار جنيت» من خلال كتابه «خطاب المحكي» في ظل حديثه عن المشاكل التي يثيرها مفهوم المحكي «le récit»، أنه على السرديات «narratologie» أن تسهم في حل هذه المشاكل، و ضرورة مرورنا على مفهوم المحكي ومشاكله عند «جنيت» سيكون المفتاح الذي سيفتح لنا أبواب وأفاق تحديد الخطاب السردى، لكون جنيت يربط المحكي بالخطاب أو حتى أنه يقول هو نفسه. ونلمس ذلك من خلال تمييزه لثلاثة تحديدات للمحكي وهي:

* في الاستعمال العادي. نقصد بالمحكي الملفوظ السردى، أو الخطاب شفويا أو كتابيا وهو الذي يتكلف بربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث.

* في الاستعمال الخارجى عند المنظرين والمحللين: يعنى المحكي تتابع مجموعة من الأحداث واقعية أو متخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب، و«تحليل المحكي»، تبعا لهذا يعنى: دراسة مجموعة من الأحداث منظورا إليها في ذاتها.

* في الاستعمال الأقدم: يعنى المحكي أيضا، الحدث، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، ولكنه الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا، إنه فعل المحكي «السرد» ذاته. (148)

من هذه التحددات التي قدمها جنيت للمحكي يتبين لنا أنه يعادله بالخطاب وذلك من خلال ما أفصح عنه في عنوان كتابه «discours du récit» مقيما نظرية للمحكي وتوضيح المقصود من المحكي، فيسجل: "أن المحكي هنا يأخذ معناه الجارى أي الخطاب السردى «في الأدب» أو النص السردى، لكن تحليل

(148)-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى(الزمن-السرد-التبئير)،المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع

الخطاب السردى يؤدي إلى دراسة علاقات:

● الخطاب والأحداث «المعنى الثاني».

● الخطاب والفعل الذي أنتجه واقعيا. وتخيليا وهذا هو المعنى الثالث.

ولتجنب أي إبهام أو غموض يسعى جنيت إلى تغيير الأسماء المتصلة بالاستعمالات الثلاثة للحكي

لتصبح ثلاثة وهي:

▪ القصة: **histoire** : المدلول أو المضمون السردى.

▪ المحكي: **récit** : الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردى ذاته.

1-3-3- السيميائيات السردية ورواها

تعد السيميائيات في تصور مدرسة باريس كما بلورها مؤسسها الأول وأكثر أعضائها نشاطا أ.ج.غريماس. إنها وصف يخضع لقواعد إبستمولوجيا، بعضها مرئي في سلسلة الأدوات التي تقترحها مصطلحاتها ومفاهيمها. وفي طريقة الوصف والتحليل على حد سواء. وبعضها غير مرئي يجد أسسه الأولى، كما سنرى في الفينومينولوجيا وطريقتها في تصور العلاقة الممكنة بين الأنا والعالم، إي ما يشد الذات إلى الموضوع ضمن ما يطلق عليه هوسرل القصصية التي تعد استهدافا لشيء لا إمساكا بجوهره ، فما ينصص

هو شكل من أشكال وجود المعنى لا جوهر مضموني مكتف بنفسه. (149)

وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتجاوز حدود تعيين ضفاف معنى معزول، إنه مرتبط بالطريقة التي ينظم من خلالها الإنسان تجربته ويحدد روابطه مع نفسه ومع الأشياء والآخرين. يتعلق الأمر بالإحالة على رحلة الذهن البشري من أجل بناء موضوعات ثقافية مركبة ومن أجل تلقيها ووصفها والتمييز بينها أيضا فالذهن ينطلق من عناصر بسيطة في أفق بناء موضوعات ثقافية مركبة، ويسلك في ذلك سبيلا تخللها معوقات واختيارات تبنى ضمنها هذه الموضوعات ووفقها يتم تلقيها. وتتحدد هذه الرحلة من خلال ثلاثة مستويات لا يمكن إسقاط إحداها دون المساس ببنية الدلالة ونمط اشتغالها هناك أولا ما يسميه غريماس البنية العميقة. وهي مستوى يشير على مجمل العناصر الموصوفة في مضامين قيمه ويضعها بعد ذلك للتداول والإستهلاك إنها بعبارة، أخرى ما (يخصص) الوجود الثقافي للقيم. وهناك ثانيا البنية السطحية التي تشير إلى الوجود التركيبي لهذه القيم، أي وجود خطاب قادر على منح هذه القيم وجها مشخصا، ثم هناك ثالثا أشكال التجلي أي ما يعود إلى تنظيم الدوال وهو المستوى الذي لا يعيره غريماس أي إهتمام. (150)

لذلك فالكون الدلالي الذي تبنيه النصوص ليس سوى وجه «مفصل» لبنية دلالية تتخذ شكل محور دلالي من قبيل علم «م» جهل، إن الأمر يتعلق بكون دلالي مصغر يختصر في نواة دلالية في شكلها الأدنى. فإذا كان الأحمر في ذاته غير قابل للوصف «خارج سلسلة الألوان التي يستمد منها جزءا من تعريفه. فإن «العلم» أيضا لا يمكن أن يكون حاملا لمعنى أو دالا على شيء آخر غير ذاته في استقلال عما ليس هو «الجهل مثلا» وفي انفصال عن معادلاته في وضعيات إنسانية توصف «بالعالمة». لذلك فما هو أساسي في

(149)-ألجيرداس.ج.غريماس-جاك فوننتيني،سيمياء الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس،ترجمة وتقديم

وتعليق:سعيد بنكراد، دار الكتب الوطنية الجديدة المتحدة 2010، ط.الأولى -أدار/مارس/الربيع 2010، ص 18

(150)-المرجع نفسه:ص 19

عمليات التمثيل «أي صياغة نصوص مستقلة ومكتفية بذاتها». ليس الحد المعزول في ذاته بل ارتباطه بما ليس هو أي نقيضه. أما عكس ذلك فيعني إمكانية بناء عالم خاص بالقيمة في ذاتها. من خلال مضمونها الإيجابي، إي إمكانية إسقاط عالم للخير وحده. وعالم للشّر وحده وثالثا للعالم وحده. ورابع للجهل فخارج سلسلة الترابطات بين الحاضر والغائب لا يمكن قيام أي شيء.⁽¹⁵¹⁾

فالوحدات لا تتطور إيجابيا إلا من خلال إسقاط ما هو سلبي فيها بشكل كامن «العلم دال بالضرورة على الجهل. والجهل يستمد جزءا من معناه من العلم ذاته». لذلك فإن إثبات هو نفي في الوقت ذاته. وكل انتقاء هو بالضرورة إقصاء أيضا.⁽¹⁵²⁾

إن الأمر يشير على مركزية مفهوم «العلاقة» في بناء أي كون دلالي واستشراف إمكانات تطوره. وخارج هذه العلاقات لا وجود لمحددات الفصل والربط والقياس والمشابهة. فما يؤسس الموضوعات و الكونيات السيميائية هي العلاقات.⁽¹⁵³⁾

وبعبارة أخرى فإن العلاقات وحدها هي ما يخفي «العمليات» الممكنة وهي ما يبشر بها ويستعجل ذاتا للخطاب لتحريكها في الوقت ذاته فلا يمكن لهذه الذات نفسها أن توجد إلا من خلال هذه العمليات ووفق إكراهاتها. وذلك هو المضاف الفعلي الذي يمكن أن تأتي به التكييفات⁽¹⁵⁴⁾. الخاصة بالفعل والكينونة

(151)-نفسه

(152)-المرجع نفسه.ص.20.

(153)-نفسه

(154)-التكييفات: Modalisation وهي العملية التي من خلالها تحصل الذات على الكيفيات التي تؤهلها، أي امتلاكها

(لأدوات عملها) من قبيل المعرفة والإرادة والواجب والقدرة. فكل مقولة تشكل كيفية .

على حد سواء. وبعبارة أخرى يتعلق الأمر «بنموذج إبستمولوجي كلاسيكي يضع ذاتا عارفة. هي الذات الإجرائية. في مقابل بنيات أولية باعتبارها فرجة للعالم قابل للتعريف. وقد يكون ذلك دالا في مرحلة أولى على المحددات الأولى التي من خلالها تسقط كل حالات التشخيص التي يصبح العالم (مألوفا) داخلها».⁽¹⁵⁵⁾

استنادا إلى هذه العلاقات تتحدد البنية الدلالية البسيطة «الأولية» التي يحتفي بها غريماس ويجعلها منطلقا لتوليد كل الأكوان الدلالية. كما يمكن أن تتجسد في محكيات تتطور في كل الاتجاهات وأولى تجليات هذا الترابط هي إمكانيات النفي والإثبات التي تشتمل عليهما هذه البنية. فالعلاقة التي تؤسس البنية الدلالية البسيطة تشتمل على تعريفين أحدهما مرتبط بالمحور التوزيعي «المركبي»⁽¹⁵⁶⁾ ويشتمل على العلاقة «و....و» وتعريف يقع على المستوى الاستبدالي ويشتمل على العلاقة «أو....أو». ويمكن تفسير ذلك بالإحالة على النشاط اللغوي ذاته، ذلك أن ما يتحقق في الملفوظ بشكل مباشر «الحضور» يحيل في الغياب على ما يوحي به المتحقق.⁽¹⁵⁷⁾

وهو مبدأ مستوحى بشكل مباشر من التراث السوسيري، سواء فيما يتعلق بفكرة «الخلاف» فوظيفة العلامة خلافية. فهي لا يمكن أن تحيل على معنى جاهز، أو فيما يتعلق بوجود متواز لنشاطين من طبيعتين مختلفتين، أحدهما طولي يتحقق في الحضور. والثاني عمودي يتحقق في الغياب وأنت تتحدث عن العلم وتدعو إليه «و....و» فإنك تدم الجهل وتحط من شأنه، دون أن تصرح بذلك، «أو....أو». وهذه البنية هي ما يطلق عليه غريماس النموذج التكويني. أي «الكون الدلالي المصغر» الذي يحيل على النواة الدلالية

(155)-المرجع نفسه.ص.21.

(156) -نفسه. انظر:

الأصلية التي يستند إليها التشخيص من خلال خلق كل حالات التنوع الدلالي.⁽¹⁵⁸⁾

تشير هذه البنية من خلال نمط اشتغالها ذاك على دينامية داخلية كامنة. فانطلاقا من تقابل بسيط. من قبيل علم «م» جهل، يمكن أن نولد عددا لا يحصى من القصص تضم كل السياقات الممكنة. بما فيها تلك التي قد تجعل العلم شأنا خاصا بالسحرة والكهان، وتجعل الشعب قانعا بجهل لأراء لقضائه. وبالإضافة إلى ذلك فإنها يمكن أن تتخذ من كل الأشكال التعبيرية مادة لتحقيقها «اللفظي، البصري، الإيمائي، الشمي...» فالدلالة لا تكثرث للمادة الحاملة لها. وهذا معناه أيضا أن البنية، في جميع الحالات هي شبكة من العلاقات الحاضنة لمجمل الروابط الممكنة بين الحدود التي تكونها «التشابه، و التقابل...» إنها تشير بذلك، فيما هو أبعد من ظاهرها، إلى ما يمكن أن يساعدنا على وضع اليد على الأشكال التنظيمية الأولى للدلالة من جهة، وما يقودنا إلى الكشف عن الشروط الأولية لإنتاج الدلالة و الإمساك بها⁽¹⁵⁹⁾ من جهة ثانية وفي الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية تتحدد المعالم الأساسية لمسار «المسار التوليدي» يلخص مجمل التحولات التي تلحق البنية، ويشير في الوقت ذاته إلى قدرته على الاستيعاب هذه التحولات ضمن نسق يحد من امتداداتها وانتشارها الفوضوي «التناظر»⁽¹⁶⁰⁾

(158) -المرجع نفسه.ص.22.

(159)-نفسه

(160) -نفسه

المبحث الرابع: نشأة السينما من المرحلة الصامتة إلى المرحلة الناطقة

1- السينما الصامتة 1895-1930

يشير جيوفري نوويل سميث أن تاريخ السينما في أول ثلاثين سنة هو تاريخ توسع ونمو ليس له مثيل من قبل. وهذا الوسيط الجديد الذي بدأ كشيء جديد في المدن الكبيرة التي لا يتجاوز عددها حفنة يد نيويورك، باريس، لندن، برلين سرعان ما شق طريقه عبر العالم وهو يجذب جماهير متزايدة الاتساع أينما يجري عرضه، ويحل محل الأشكال الأخرى للترفيه، ومع نمو الجماهير كذلك نمت الأماكن التي تعرض فيها الأفلام، بلغ هذه الذروة في قصور العرض السينمائي الكبيرة في سنوات 1920 والتي ضارعت المسارح ودور الأوبرا في الترف والأبهة.⁽¹⁶¹⁾

كما يؤكد سميث أنه بالرغم أن الرواد الفرنسيين والألمان والأمريكيين والبريطانيين لهم فضل نشر ابتكار السينما. فإن البريطانيين والألمان لعبوا دورا صغيرا نسبيا في الاستغلال على نطاق العالم الواسع. كما أن فرنسا وجدت نفسها في وضع مشكوك فيه، وفي أوروبا ثبت أن ألمانيا وحدها هي المرنة صناعيا، بينما في الاتحاد السوفيتي الجديد وفي اليابان جاء تطور السينما في ظروف معزولة تجاريا.⁽¹⁶²⁾

وحسب جيوفري نوويل سميث فإن هوليوود تولت، زمام الزعامة فنيا وصناعيا أيضا. وفي الحقيقة فإن الجانبين لا يمكن فصلهما، ولقد وجدت هوليوود استجابة، لأنها كان لديها أفلام روائية سردية ذات بناء أفضل وكانت تأثيراتها هائلة، وأضاف نظام النجوم بعدا جديدا للأداء الشاشة.⁽¹⁶³⁾ وبقية

(161)- جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما الصامتة (المجلد الأول)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم

مجاهد، إشراف ومراجعة: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، العدد 1585، الطبعة الأولى 2010، ص. 29

(162)- المرجع نفسه، ص. 29

(163)- نفسه

العالم حافظت على البقاء من جهة بالتعلم من هوليوود ومن جهة أخرى، لأن الجماهير استمرت في الضغط من أجل إنتاج يتفق مع الاحتياجات التي لا يمكن أن تقدمها هوليوود.⁽¹⁶⁴⁾

ويؤكد جيوفري نوويل سميث بأن برامج السينما كانت في بواكيرها خليطاً من البنود فخطت الوقائع والإستكتشات الكوميديّة أو الخدع العرضية أو فيلم الرسوم المتحركة. ومع ظهور الفيلم الروائي والسرد الطويل كمحور رئيسي للبرنامج تراجعت الأنماط الأخرى من الأفلام إلى مرتبة ثانية أو اضطرت إلى أن تجد لها سياقاً بديلاً من منظور آخر. كما قام شارلي شابلن وبستركيتون بنقلة ناجحة في الأفلام الروائية. في بواكير سنوات 1921 فإن غالبية الكوميديات الصامتة بما في ذلك ستان لوريل و اوليفر هاردي أقامت رسالتها الفنية في الحقة الصامتة حول الفيلم القصير على نحو يكاد يكون تاماً.⁽¹⁶⁵⁾

ومن الدول التي طورت ودبرت إنتاج سينمات قومية متميزة للغاية في حقة الفيلم الصامت نجد أهمها هي فرنسا وألمانيا والإتحاد السوفيتي.

إن السينما الصامتة حسب جيوفري نوويل سميث إذا ما تحدثنا عنها بدقة إنما نرتكب خطأ في التعبير، فرغم أن الأفلام نفسها صامتة فإن السينما لم تكن صامتة. فعرض الأفلام الأولى وخاصة غير الروائية كان يصاحب في الغالب بمحاضرات. كما أن اليابان طورت ظهور نظام بارز هو نظام «البنشي» الذي يقوم بعملين هما التعليق على الحدث والنطق بالحوار وبسبب «البنشي» بقي الفيلم الصامت في اليابان فترة أطول عن البلدان الأخرى التي انتقلت إلى الفيلم الناطق.⁽¹⁶⁶⁾

(164)-نفسه

(165) -نفسه، ص.33.

(166) - المرجع نفسه، ص.35.

2- السينما الناطقة (1930-1960)

يشير جيوفري نوويل سميث أن السينما عاشت عند نهاية عقد العشرينيات تحولا ثوريا، وكانت هذه الثورة تتركز في دخول الحوار ذي الصوت المتزامن مع الصورة، لكن الثورة امتدت إلى مجالات أخرى حتى إنها لم تترك إلا القليل من العناصر السينمائية على حاله الذي كان عليه أيام السينما الصامتة، وقد بدأت هذه الثورة في أمريكا، ثم امتدت امتدادا هائلا في كل أنحاء العالم.⁽¹⁶⁷⁾

وقد يكون تاريخ بداية هذه الثورة هو يوم 6 أكتوبر في عام 1928، عندما عرضت شركة إخوان وارنرز « في نيويورك فيلم» مغنى الجاز «في عرضه الأول، وهو الفيلم الذي نطق فيه آل جولسون بذلك السطر الخالد من الحوار: «انتوا لسه سمعتوا حاجة؟» في نوع من التزامن بين حركات شفثيه على شريط الصورة، وصوته المسجل في أسطوانة.⁽¹⁶⁸⁾

لقد ترك الصوت تأثيره على البناء الفيلمي حسب جيوفري نوويل سميث وعلى بناء الصناعات السينمائية على السواء، فقد تراجعت الكوميديا الصامتة لتحل محلها الأنماط الجديدة التي يقوم ببطولتها النجمة ماي ويست أو «الإخوان ماركس؟». كما اكتسب مؤلفو المسرحيات وكتاب السيناريو أهمية جديدة بالمقارنة مع عصر السينما الصامتة، وظهر للمرة الأولى نمط فيلمي جديد هو «الفيلم الموسيقى؟» الذي أتاح وجود الموسيقى كعنصر متكامل مع شريط الصوت. وهو ما جعل العديد من عازفي الموسيقى في المسرح

(167) جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما الناطقة (1930-1960)، ترجمة: أحمد

يوسف، مراجعة: هاشم النحاس، المجلد الثاني، المركز القومي للترجمة 2010 القاهرة، الطبعة الأولى، ص 9

(168) - المرجع نفسه، ص.9.

ينتقلون إلى مجال صناعة السينما، ولكن كل هذا كان يعني أيضا شروطا جديدة للعرض، وهي الشروط التي أصبحت قياسية وموحدة، حتى يمكن عرض الفيلم في الأماكن والبلدان المختلفة.⁽¹⁶⁹⁾

يشير جيوفري نوويل سميث إن الابتكار الأساسي في السينما الناطقة هو الموسيقى المتزامنة، بالإضافة إلى الحوار المنطوق.⁽¹⁷⁰⁾

يؤكد أيضا أن الابتكار تطور بسرعة ليصنع فنا أكثر تعقيدا، سواء على مستوى الموسيقى أو الدراما أو التكنيك. لقد كان تأليف الموسيقى وعزفها وتسجيلها أمورا خاضعة جميعها لسيطرة الأستوديو، لذلك كان تسجيلها أمورا خاضعة جميعها لسيطرة الأستوديو، لذلك فقط كان إنتاج شريط صوتي موسيقي ذي جودة عالية من بين الإنجازات العظيمة التي حققها نظام الأستوديو، ففي الحقيقة أن الشرائط الموسيقية السينمائية خارج هوليوود كانت أقل جودة وصقلا، لكن المخرجين كانوا يتمتعون بقدر أكبر من الحرية في العمل مع الموسيقيين واختيارهم.⁽¹⁷¹⁾

كما يؤكد جيوفري نوويل سميث أن الفيلم التسجيلي ازدهر خلال الثلاثينيات، مستوعبا بداخله كثيرا من حيوية الأفلام الطليعية، فعندما نرصد تفاعل السينما مع الواقع من حولها، فإننا سوف نلقى نظرة على الدوافع السياسية في الأغلب التي كانت وراء التطور الحثيث للسينما التسجيلية في بداية عصر السينما الناطقة، قبل أن تنفتح هذه السينما على قضايا أكثر اتساعا، نتجت عن الأحداث السياسية التي

(169) - المرجع نفسه، ص10.

(170) - المرجع نفسه، ص13.

(171) - المرجع نفسه، ص13.

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

واكبت الحرب والتي تلتها، بدءاً من الثورة الروسية، ومروراً بالفاشية والحركات المقاومة لها، حتى نصل إلى
بداية عصر الحرب الباردة. (172)

كان الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة حسب جيوفري نوويل سميث علامة
فاصلة لحقبة من عدم الاستقرار عميق التأثير، كما كان أيضاً هو الفترة التي ظهرت فيها عقليات إبداعية
عظيمة في تاريخ السينما. لقد خلقت التقنية الجديد حالة من الذعر والاضطراب لكنها أيضاً أثارت الاهتمام
بالتجريب والتفكير في شكل جديد لفن السينما، وفي الوقت الذي قوضت فيه هذه التقنية المكانة العالمية
لهوليوود لسنوات طويلة، فإنها أدت إلى إعادة الحياة لمختلف صناعات السينما القومية في كل أنحاء
العالم. (173)

(172) - المرجع نفسه، ص 16.

(173) - المرجع نفسه، ص 21.

المبحث السادس: اللغة السينمائية والصورة البصرية: مقومات التطبيق

النموذج الأول: فيلم «ألف شهر» لفوزي بنسعيدي

1 - القراءة الفيلمية: محددات التطبيق

1-1. إعداد البطاقة التقنية للفيلم:

يدور فيلم «ألف شهر» في مدة زمنية ساعة و59 دقيقة و54 ثانية. الذي يتميز بسحر إبداعي ومنحى إنساني. فالفيلم هو العمل الروائي الطويل الأول لمخرجه الشاب فوزي بنسعيدي فهو من مواليد 14 مارس 1967 في مكناس-المغرب، والمتخرج من معهد الرباط للفنون، والذي عمل فيه عقب دراسته في عام 1995 ثم تابع تعليمه بالأكاديمية الوطنية العليا للفنون بباريس ثم أنجز هناك أكثر من فيلم تسجيليا قصيرا: «الجرف» 1997، والذي نال أكثر من 25 جائزة في مهرجان «كان» السينمائي الدولي وحصل فيلمه القصير الثالث «خط المطر» على جائزة مهرجان فينسيا العام «2000» وبين حين وآخر يؤدي بنسعيدي العديد من الأدوار التمثيلية في أفلام زملائه المخرجين المغاربة وخصوصا مع: جلالى فرحاتي، دوواد أولاد سيد، نبيل عيوش، إضافة إلى تمثيله مع مخرجين عالميين في أدوار قصيرة لافتة. وتبع المخرج عمله المتميز في عام 2006 أخرج عمله الجديد «يا له من عالم رائع» أما فيلمه «موت للبيع» فحصل على منحة من صندوق سند عام 2010.

شخصيات الفيلم: فؤاد لبيض-نزهة رحيل-محمد مجد-محمد بسطاوي-عبد العالي لمباركي-عبد

الله شيشا-مريم مسعايا-محمد عفيفي-إبراهيم خاي-هاجر مسدوقي.

فريق العمل: إخراج: فوزي بنسعيدي- سيناريو: فوزي بنسعيدي- تصوير: أنطوان هيبيرلي

1-2- قصة الفيلم:

يحكي الفيلم قصة أمينة التي تلجئ رفقة ابنها المهدي إلى منزل والد زوجها با أحمد بإحدى قرى جبال الأطلس بعد أن اعتقل زوجها عبد الكريم لأسباب سياسية. في البداية تحاول الأم أن تحافظ على أبسط مقومات العيش، على الأقل للإحياء للمهدي بأن لا شيء تغير في حياتهما، لكن الأحوال المعيشية تنهار بالتدرج، ويبدو الجد والأم معا عاجزين عن الاستمرار ما يضطرهما يوما إلى التوقف عن استخدام الإنارة بالكهرباء، ثم يبيع أثاث البيت قطعة قطعة لشراء الطعام بثمنها. وكل هذا دون أن يخبر المهدي بأن أباه معتقل. بالنسبة إليه هو في فرنسا يعمل وسيعود حاملا معه الخير.

1-3- ملخص الفيلم:

يصور الفيلم حكاية المرأة التي قررت أن تغادر بيتها بالمدينة مع ابنها إلى منزل والد زوجها في بلدة نائية عقب اعتقال زوجها المعلم لأسباب سياسية توفيراً لنفقات الأسرة، وهناك تبدأ في العمل كشغالة لدى بيت الحاكم الإداري للقريّة، وتبدأ في زيارة زوجها في السجن بين الحين وآخر ولكنها تخفي ذلك عن ابنها الذي بدأ يتلقى تعليمه في إحدى المدارس وتعمل على إقناعه أن والده في رحلة سفر إلى فرنسا وسيعود قريباً، وفي المدرسة يعهد المدرس، إلى الفتى بأن يعمل على المحافظة على الكرسي المخصص للأستاذ، ولا يجد من وسيلة سوى أن يقوم بحمل الكرسي، يومياً إلى منزله والعودة به في الصباح التالي رغم مشقة الطريق ووعورتها. ومن خلال هذه العائلة وعلاقتها مع المحيط بها نتعرف على نماذج أخرى من الجيران، والناس، وفي تفاصيل بسيطة ونتاجة عن قضاء أيامهم الرتيبة فهناك والد الزوج المناضل السابق ضد المستعمر الفرنسي والذي لا يتوانى عن سرقة الكرسي، كي يشتري به ملابس العيد لحفيده، وهناك عائلة حاكم البلدة وممارساته تجاه الناس، وإحدى بناته التي تفتقر في شهر رمضان وموتها بحادث سيارة، وعلاقة حب ما بين أستاذ مدرسة وفتاة الجيران واختيار الفتى لأن يكون واسطة لتبادل الرسائل.

ونستنتج بأن الفيلم، بشكل أو بآخر، ينتهي إلى سينما السيرة الذاتية، افتراضا على الأقل، إذ يمكن أن يكون هناك عناصر عديدة على الأقل في سيرة مخرجه وكاتبه وهما الشخص نفسه ما يجعل «ألف شهر» فيلم مؤلف بالمعنى الحرفي للكلمة.

2 : التحليل الفيلمي: مقومات السرد الفيلمي والصورة السينمائية

2-1-البنية المشهدية :

توضح المشاهد السمعية البصرية في فيلم «ألف شهر» لفوزي بن سعدي من خلال البناء المتسلسل للأحداث وما يتحكم فيه في بناء علاقات قولية. وأول ما يصادفنا في بداية مناقشة هذه البنية، هو العنوان: «ألف شهر»، كمقطع يشكل أصغر وحدة حكاية دالة ترمز إلى التنوع الثقافي للمجتمع المغربي الملتصق بالحياة البائسة في القرى المغربية والتي تحكي مجموعة من الأحداث على لسان المهدي الذي يعيش حياة تعيسة تغيب فيها شروط العيش الكريم. فكيف تم تجسيد ذلك من خلال بنية الفيلم الحكائية؟

كانت بداية الفيلم بظهور لقطة مكبرة لصورة تظهر فيها امرأتان تشغلان مساحة كبيرة في الكادر، ويظهر شخصان في الخلف حجمهم يغطي مساحة صغيرة من الكادر، فالمخرج أظهر ملامح المرأتين جيدا في جوٍّ من التأمل في انتظار رؤية هلال رمضان، بينما أظهر الشخصيتين اللتين توجدان في الخلف بلامح باهتة. بحيث تنعدم رؤيتهما بشكل واضح، كأن المخرج أراد أن يبرز دور المرأة في الريف المغربي الكبير ومكانتها في الحياة المعيشية، وهذه اللقطة تتلوها. لقطة مكبرة يظهر فيها ثلاثة أشخاص، بحيث نجد شخصين كبيرين في السن يظهر على ملامح وجوهما اليأس وغياب أبسط مقومات العيش، بينما يظهر شابا في الخلف تسيطر عليه الظلال تكاد تخفي ملامحه، وهنا أراد المخرج أن يظهر رمزية الصورة بأن شباب الريف المغربي يعيشون التهميش وغياب فرص العيش الكريم، لتأتي اللقطة الشاملة التي تظهر كل شرائح المجتمع البسيط

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية.

والمهمش يتأملون رؤية هلال رمضان، وبظهوره تبدو السعادة باقية على جميع سكان القرية. لتظهر لقطة مقربة تظهر شخصية الطفل المهدي وأمه في جوٍّ من السعادة والارتياح. لتعلو زغاريد النساء.

مما تقدم، نستنتج أن الطبيعة المشهدية طبيعة بسيطة تخضع لغاية الحكاية، وتنمو بموازاة مع نموها. غير أنها لا تهتم بالتفاصيل وسرد الأحداث، بقدر اهتمامها بالجوانب التعبيرية الجمالية، التي تعزف على الإيقاع النفسي للمتفرج الذي يسير داخل وضعية سردية مريحة رغم رمزيته، من الهدوء إلى التوتر. فالفيلم يتميز من خلال أحداثه السردية بنوع من السحر الجمالي الفني الذي ينقل لنا سكان أهالي البلدة في الهواء الطلق بانتظار ظهور شهر رمضان.

2-2. التركيب المشهدي:

سيتم التركيز فيه على دراسة المشاهد كوحدات بصرية تقوم على التجاور بين لقطات تختلف من حيث الحجم، مما ينتج عنه تنوع في الأشكال التأطيرية ووظائفها ودلالاتها ودورها في إنتاج المعنى الفيلمي. بعد دراسة المتواليات السردية للفيلم نخلص إلى الاستنتاجات التالية:

أ- أن التركيب المشهدي متنوع بتنوع الشخصيات داخل فضاء الحكاية، واهتمامه الكامل بالفضاء الذي يعبر عنه.

ب- هيمنة اللقطة من الأمام «45 لقطة»، تليها اللقطة من الخلف «30 لقطة»، ثم اللقطة الكبيرة «25 لقطة»، واللقطة المقربة «32 لقطة»، إلى جانب اللقطة من الأعلى «22 لقطة»، و اللقطة من الأسفل «12 لقطة»، وأخيرا اللقطة الشاملة «10 لقطة» ولهذه الهيمنة وظيفتها التعبيرية في سياق الفيلم لأنه هنا وقف مع المشاهد يتقرب تطور الأحداث مع وضع التبئير في بعض اللقطات؛

ج يسمح التركيب المشهدي للفيلم بفتح المجال للمشاهد ليلج عالم الفيلم، مما يجعل المتلقي لا يقتصر فقط على توظيف المعطيات التي توجد داخل هذا التركيب المشهدي، بل إن عدم إشباع المتلقي بالتفاصيل جعله لا يقتصر على توظيف المعطيات الممنوحة فقط، المخرج كان ذكيا في طريقة عمله التي جعلت المتلقي يستخدم ذهنه وفكره وقدرته على التأويل لفك الكثافة الدلالية التي يحتوي عليها الفيلم الطويل.

كما يلاحظ أن بنية المشاهد الفيلمية تمت وفق ثلاث قواعد:

أ- قاعدة التدرج: حيث يتم الانتقال، مثلا من لقطة مقربة إلى لقطة شاملة، أو العكس. هذا التدرج يمنح البنية التركيبية للمشاهد خطية سردية تسمح للمتلقي باتباع النمو الحكائي، دون تشويش أو تكسير.

ب- قاعدة التوازي: حيث يتم التنقل بين نوعين من اللقطات بكيفية تناوبية، كالانتقال من اللقطة المقربة إلى اللقطة المكبرة؛ ومن اللقطة المكبرة إلى اللقطة المقربة.

ج- قاعدة التتابع: وفيها تتتابع نفس اللقطة لأكثر من مرة كاللقطة المقربة واللقطة الأفقية واللقطة العمودية، تليها اللقطة المقربة. اللقطة من الأمام، تليها اللقطة من الخلف، ثم اللقطة الكبيرة واللقطة المقربة إلى جانب اللقطة من الأعلى و اللقطة من الأسفل وأخيرا اللقطة الشاملة.

3-2- الربط المشهدي:

المقصود به الكيفية التي تترابط بها لقطات الفيلم لتكوين المشاهد، أو المشاهد لتكوين البنية التركيبية السطحية للفيلم. يتم الربط المشهدي في النص الفيلمي على مستويين: مستوى اللقطات ومستوى المشاهد، بطرق مختلفة حسب الاختيارات الجمالية والتوجهات الأسلوبية والغايات الدلالية. ولتتبع كيفية تحقق الربط في هذا الفيلم الطويل، يمكن البدء ب:

أ. مستوى اللقطات: وقد تم الربط بين اللقطات بالتقنيات التالية:

- القطع: ويعني الانتقال من لقطة إلى أخرى، بإقامة التجاور بينهما دون علامة ترقيم، (الربط السريع، دون أي تشويش)، والحفاظ على تسلسل اللقطات بكيفية انسيابية، تجعل المتلقي يملك وضعا مريحاً إلى حد ما أثناء المشاهدة. وقد سادت هذه التقنية في المتن الفيلمي سيادة بارزة، تبررها مجموعة من المكونات الفيلمية:

- التناظر الحقلي: أي الربط بين الأطراف المتجاورة بكيفية مسترسلة انسجاماً مع انسياب التجاور الصوري في هذا الفيلم الطويل؛

صوت خارج الحقل: ويتعلق الأمر هنا بالموسيقى الشعبية التي تعزز الموروث الثقافي للريف المغربي كمكون يفرض الانتقال السريع إلى حيث يوجد الصوت الخارجي، لاعتباره أيضاً أداة لارتباطها، ولكونه ارتبط في الفيلم ببنية التناظر الحقلي وأقام علاقة صورية بين مبدع الفيلم ومتلقيه.

. التقابل الدلالي: الذي يتجلى في الربط المباشر بين بعض اللقطات التي تحتوي على محتويات تتقابل دلالياً، كالتجاور بين اللقطة التي نشاهد فيها شخصية «أمهدي» وأمه وجده والمعلم ونساء ورجال الريف. وكذلك شخصية «مقدم» و«القايد».

الربط الحركي: يتم الربط فيه بين المحتوى البصري للقطعة الواحدة المركبة بواسطة الكاميرا، إذ تقوم الحركة الماسحة، مثلاً، بربط أجزاء الفضاء الفيلمي الذي هو هنا فضاء القرية ومنزل عائلة أمهدي. إلى جانب اللقطة من الأعلى التي تظهر كل ما يجري في القرية.

ب. مستوى المشهد: يمكن القول هنا بأن الربط بين المشاهد يخضع هو الآخر لنفس ربط المشاهد فيما بينها، حيث ترتبط المشاهد على مستوى آخر لقطعة من المشهد السابق، وأول لقطة من المشهد الموالي.

المبحث السابع : الخطاب الفيلمي

يتبين من خلال تتبع المتواليات السردية للفيلم والقراءة والتحليل الفيلمي، أن فيلم «ألف شهر» متميز في إيقاعه وانسيابه الرمزي وإنسانيته. كما يلاحظ أن فوزي بنسعيدي استعمل أسلوباً واقعياً في تصوير موضوع الفيلم بالاعتماد على الرموز والدلالات ذات القراءات المتعددة، وهذا ما يكشف عن الكثير من التفاصيل في تكوين الشخصيات التي توافدت على السجن وكيف يتم التعامل مع النساء الذين يحملون المثونة إلى السجن من الغلظة وهي الإشارة التي تدل على انعدام القيم الإنسانية. غير أن الوجه المشرق الذي يرسم ملامحه المخرج هو تلك اللحظات التي وقف فيها سكان الريف في ترقب لظهور هلال شهر رمضان وما خلف ذلك من فرح وتأمل لكل شرائح الريف. إن هذا الفيلم مبني بانسيابية مرنة، وبأدوات سينمائية متميز بإبداعية كتابته السينمائية التي لها بناء و«نحو» وتركيب.

كما يتضح، من خلال القراءة والتحليل الفيلمين، أن المخرج أحسن استخدام الإشارة الدالة في السياق المناسب، وهو يعرض قضية العيش في الريف المغربي دون تشنج أو تقرير، وإنما بممارسة لعبة سينمائية تظهر واقعية الأحداث، نستخلص من مشاهدتها أن اختلاط الأحاسيس والعواطف بين الفرح والانكسار والحرمان من أبسط شروط العيش الكريم، وأن قيمة الهوية في هذا الفيلم تحمل دلالات عميقة لا يمكن مداورتها بديكور خارجي، أو رغبة مرتجلة.

إن هذا الفيلم مبني بانسيابية مرنة، وبأدوات سينمائية رغم بساطتها إلا أن المخرج أحسن استغلالها لتشخيص حالات اختلاف دالة: اختلاف بين خارج شخصية السجن وداخله؛ اختلاف بين أفعال أطفال ونساء الريف وما واكب ذلك من ردود أفعال الآخرين؛ اختلاف بين الفرح و مشاعر الحب والحرمان والانكسار والبحث عن لقمة العيش بشق الطرق... وهي شبكة اختلافات تطرح مشاكل حقيقية، أشر عليها الفيلم بتركيز كثيف، وجمالية شفافة نافذة، كما تميز هذا الفيلم الطويل ببناء، متميز بإبداعية كتابته

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية.

السينمائية التي لها بناء و"نحو" وتركيب، وحيوية طرحه لقضية الريف المغربي بأسلوبية سينمائية تعتمد صفات قد نجدها في اللغة عامة وفي اللغة الشعرية بخاصة، مثل الاقتصاد، الكثافة، الإيجاء، الإنزياح.. وغيرها من الوسائل البلاغية المتمفصلة في الصورة بمعناها المجازي، حيث تتحول بعض اللقطات إلى مجازات واستعارات وكنيات كالتالي نجدها في الشعر واللغة أصلاً.

لقد انشغل المخرج، بوصفه منتجاً للخطاب، بإشكالية إنتاج المعنى، وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معاً، وتشمل مواضيعها شتى أنساق العلاقة، وكذلك ما يمكن أن يجري ترميزه ويتحول إلى «سنن رمزي دال». فكان هاجسه تكوين بنية من الرموز يعمد إلى توظيفها من خلال الحركة والشكل وبنية المكان برموز خاصة بعضها ظاهر يمكن استخلاصه معنوياً، والآخر قد يكون باطنياً يتعلق بالنسيج الفيلمي كله، وببلاغة بصرية تقوم على التناغم الأخاذ بين الصور، مع رؤية خاصة يتداخل فيها الزمن والمكان والسرد والذاكرة والواقع الشخصي والتاريخ من جهة، والمغمورة بالإضاءة الضعيفة والمتوسطة والمرتفعة التي تتحكم فيها المتواليات السردية للفيلم،

يمكن تحديد حضور هذه البلاغة النامية، التي تدخل في عالم القاموس البلاغي العام

المتعارف عليه فنياً، في التشكيلات المجازية لهذا الفيلم المغربي الطويل على الشكل التالي:

1. الإيجاز:

الإيجاز بمعناه البسيط هو: «حشد المعنى الكثير في اللفظ القليل»⁽¹⁷⁴⁾، أو إيصال المعنى إلى

المتلقي بأقل قدر من التفاصيل المعبرة عنه، أو من خلال التركيز فقط على التفاصيل الرئيسة المكونة له.

(174)- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، بدون تاريخ ص 60

فإن له وجهاً آخر يمثل ركناً مهماً من أركان البلاغة السينمائية. ذلك أن للإيجاز وظيفة تأثيرية خلّاقة، من حيث توظيفه للتأثير في عواطف المتفرج وإحساسه بهدف خلق الشعور بالمتعة لديه، ووضعه في حالة شوق دائم لتتبع الرواية وتطورها. الإيحاء بمضمونه الذي لا يمكن عرضه.⁽¹⁷⁵⁾ وبهذا التأسيس لمعنى الإيجاز في الأسلوب السينمائي والقواعد التي تحكمه، فإن دراسته تتضمن التعريف بأنواع ثلاثة رئيسية له، هي: الإيجاز الفني، والإيجاز الدرامي، ثم الإيجاز لأسباب اجتماعية أو إنسانية أو رقابية⁽¹⁷⁶⁾. غير أننا لم نعثر في هذا المتن الفيلمي سوى على :

1-1. الإيجاز الفني:

ويقصد به ذلك النوع من الإيجاز القائم على الطبيعة العامة للغة السينمائية. ويجري من خلاله اختيار أهم التفاصيل والأزمنة القوية، مع حذف الأزمنة الضعيفة. والإيجاز، بهذه الصورة، يرتبط بطبيعة فن الفيلم، من حيث المرونة في تشكيل كل من عنصري الزمان والمكان الخاصين بالفيلم، بما يخدم السرد السينمائي.

ومثل هذا النوع من الإيجاز يوجد في هذا المتن الفيلمي، كانتقال لمهدي من العائلة إلى المدرسة، إذ لا توجد تفاصيل مهمة أخرى، خلال المسافة الزمنية والمكانية، بين نقطتي الانتقال.

(175)- ماري. تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور، منشورات وزارة

الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سورية، 2007، ص 37. 38

(176) - أنظر: مارسيل مارتان: اللغة السينمائية والكتابة بالصورة. ترجمة سعيد مكاي، مراجعة فريد المزاوي، وزارة

الثقافة السورية، سوريا، 2009

2-1. الإيجاز الدرامي:

ويقصد به ذلك النوع من الإيجاز الذي تتطلبه دواعي البناء الروائي من تأثيرات درامية تتمثل في إيجاد التأكيد والتشويق والمفاجأة والإثارة والقلق والتوتر. وبعبارة أخرى، فإن ذلك النوع من الإيجاز، يُعطي للمعاني الدرامية قوة تأثيرية، ويقدمها إلى المشاهد بأسلوب غير مباشر، حتى لا تفقد قوتها أو قيمتها إذا قدمت بأسلوب مباشر، أو صريح.

نجد هذا النوع في فيلم «ألف شهر»، حيث يسود، في العائلة، جوّ التأمل والانتظار والحيرة الذي حفز المهدي على الانطلاق في البحث عن الحقيقة الذي صاحبها التوتر وكثرة السؤال، فتنقل الكاميرا إلى خارج المنزل من الباب الأمامي المقابل لباب الجيران وصولاً إلى باب المدرسة تتخلله مجموعة من الأحداث ولكن يبقى المهدي هو الخيط الناظم لها باعتبارها الشخصية الرئيسية والمحورية الأكثر ظهوراً في الفيلم. مما يجعل المتفرج يتعاطف معه.

إن اللغة السينمائية هي المدخل الأساس لفك شفرات جمالية الفيلم على اعتبار أن العالم الفيلمي يملك قدرة هائلة على تشكيل الرؤى وعلى التكتيف الثقافي، فإن الكشف عن مستوى التوازن بين الطرح الفكري والجمالي في لغة الكاميرا التي حلت محل القلم والوقوف عند مكونات وسر أغوارها التي خلقت فسيفساء جمالية وأيقونية ورمزية في العمل الفيلمي أثناء نقل الواقع المجسم في تعدد وتباين زوايا الرؤية التي يتحكم فيها وضع الكاميرا» التصوير من الأعلى ومن الأسفل، «ثم حركتها أو ثباتها، وحجم اللقطة» كبيرة، صغيرة «وكتلتها» مزدحمة أو مخففة «وكذا مصدر انبعاث الصوت من «الداخل أو الخارج» عملية ضرورية لإنتاج الدلالة السينمائية وتحقيق اللغة الفيلمية المطلوبة.

ومن أجل تفكيك مكونات فيلم «الأرض» للمخرج المصري يوسف شاهين سنحاول تقسيم مقاربتنا

إلى مستويين هي كالآتي:

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

.القراءة الفيلمية ذات الطابع الإخباري والترويجي للفيلم، انطلاقاً من منظور سمعي .بصري.

.التحليل الفيلمي الذي يسعى إلى تفكيك بعض مكونات الفيلم الفنية والتقنية من الداخل.

النموذج الثاني : فيلم « الأرض » لـ يوسف شاهين

3 - إعداد البطاقة التقنية للفيلم:

3-1-التعريف بالمخرج:

يوسف شاهين «25 يناير 1926-27 يوليو 2008» مخرج سينمائي مصري ذو شهرة عالمية،

معروف بأعماله المثيرة للجدل، وبرياعته السينمائية التي تتناول سيرته الذاتية «إسكندرية... ليه؟» - حدوتة

مصرية -إسكندرية كمان وكمان -إسكندرية-نيويورك».(177)

3-2- شخصيات الفيلم:

محمود المليجي بدور «محمد أبو سويلم»

عزت العلايلي بدور «عبد الهادي»

نجوى إبراهيم بدور «وصيفة»

يحيى شاهين بدور «الشيخ حسونة»

(177)https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%B4%D8%A7%D9%87

%D9%8A%D9%86-

توفيق الدقن بدور «الشيخ شعبان مجذوب القرية»

حمدي أحمد بدور «محمد أفندي»

صلاح السعدني بدور «علوان»

عبد الوارث عسر بدور «عمدة القرية»

علي الشريف بدور «دياب»

عبد الرحمن الخميسي بدور «الشيخ يوسف»

3-3- فريق العمل:

إخراج: يوسف شاهين

إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما

قصة: عبد الرحمن الشرقاوي

سيناريو وحوار: حسن فؤاد

مونتاج: رشيدة عبد السلام

موسيقى تصويرية: علي إسماعيل وعزف أوركسترا القاهرة السيمفوني

تصوير: محمود بكر⁽¹⁷⁸⁾

3-4- قصة الفيلم:

الأرض هو فيلم مصري درامي من إنتاج سنة 1970 من إخراج يوسف شاهين، عن رواية الكاتب المصري عبد الرحمن الشرقاوي، ويعتبر أحد أهم أفلام السينما المصرية. وفي احتفالية مئوية السينما المصرية عام 1996 تم تصنيفه في المركز الثاني ضمن أفضل 100 فيلم في تاريخ السينما المصرية في استفتاء النقاد.⁽¹⁷⁹⁾

يدور الفيلم في مدة زمنية قدرها 130 دقيقة، في أصل الفيلم فهو مقتبس من رواية عبد الرحمان الشرقاوي المعروفة منذ زمن بعيد، والتي من الواضح أن الشرقاوي، الذي كان شيوعا في صباه كتبها متأثرا برواية فونتامار اللإيطالي، الذي كان شيوعيا في شبابه.⁽¹⁸⁰⁾

أما حسن فؤاد كاتب السيناريو فكان هو الآخر شيوعيا، ولكنه متحرر كما كان فنانا حقيقيا ووجها بارزا في الحياة الثقافية المصرية. وفي عمله مع قطبي الفكر المصري هذين ما كان يمكن مبدئيا لشاهين أن

(178)https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%B4%D8%A7%D9%87

%D9%8A%D9%86-

(179)[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%B6_\(%D9%81%D9%8A](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%B6_(%D9%81%D9%8A)

%D9%84%D9%85)

(180)-إبراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي القاموس النقدي للأفلام، مركز دراسات الوحدة العربية،

بيروت-لبنان، ط1، بيروت، 2010.ص39.

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

«يتلاعب» بالسيناريو والقصة كثيرا، وربما يكون هذا أتى في مصلحة الفيلم، الذي خرج في نهاية الأمر كلاسيكيا وحقق من الإجماع ما يضعه دائما في المرتبة الأولى أو الثانية في لائحة أفضل فيلم عربي على مر تاريخ السينما.⁽¹⁸¹⁾

3-5. ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم في إحدى القرى المصرية قرية رملة الأنجب عام 1933. يفاجأ أهلها بقرار حكومي بتقليل نوبة الري إلى 5 أيام بدلا من 10 أيام. فيبلغ العمدة الفلاحين أن نوبة الري أصبحت مناصفة مع أراضي محمود بك الإقطاعي، فيجتمع رجال القرية للتشاور ويتفقوا على تقديم عريضة للحكومة من خلال محمد أفندي ومحمود بك لكنه يستغل الموقف وتوقيعاتهم لينشأ طريق لسرايته من خلال أرضهم الزراعية، ولكن يثور الفلاحين -وعلى رأسهم محمد أبو سويلم- دفاعا عن أرضهم ويلقو الحديد في المياه، فترسل الحكومة قوات الهجانة لتسيطر على القرية بإعلان حظر التجوال، ويتم انتزاع الأراضي منهم بالقوة، ويتصدى محمد أبو سويلم لقوات الأمن ويتم سحبه على الأرض وهو يحاول التشبث بالجذور.

كما أن فيلم «الأرض» بالاستناد إلى رواية عبد الرحمان الشرقاوي التي تحكي أحداثا تقع أواسط ثلاثينيات القرن العشرين في الريف المصري، كما يوسف شاهين يرصد لنا أحداث الفيلم من خلال نظرة الطفل الذي يروي لنا ما حدث، إنه طفل آت من المدينة إلى الريف في إجازة. بحيث لم تكن لهذا الطفل معرفة بأوضاع الريف، ولا بالحب ولا بالمرأة ولا بالصراعات الطبقيية ولا بالاستعمار⁽¹⁸²⁾، ولهذا هو هنا يستكشف ليكتشف حياة الريف، وهنا يدخل الصراع بين، ما يحققه الآخر من تقدم في شتى الميادين

(181) -المرجع نفسه، ص 39.

(182) - المرجع نفسه، ص 41.

الثقافية واللغوية والأدبية، يجعل الأنا على مستوى الإدراك عاجزة على التقدم وابتكار أفكار جديدة، مما يزيد من مآسي الفلاحين.

في هذا المعنى وانطلاقاً من النظرة التي جعلنا شاهين نلقبها على ذلك الريف وأحداثه، نصبح أمام فيلم سينمائي رائع يصنع حبكة روائية وسردية متسلسلة الأحداث. لأن ما نطالعه هنا هو «فرجة» يتم خلالها التعامل مع الأحداث وتطورها من خارجها اندفاعاً حتى التماهي مع قبضتي محمد أبو سويلم في اللقطة الأخيرة التي تدعما أغنية حماسية شديدة العذوبة والقوة والجمال، مغناة على خلفية أرض جرداء تتدفق الدماء من يدي أبو سويلم لسقايتها. وتتخذ هذه اللقطة الرائعة كل دلالتها من هذه السقاية، لأن جذر موضوع الفيلم برمته يغوص في الري في الريف.⁽¹⁸³⁾

6-3. القصة الحكائية المروية عن طريق الكاميرا:

المقصود بها، تلك التمظهرات السمعية. البصرية وما يتحكم في بنائها من علاقات قولية. وأول ما يصادفنا في بداية مناقشة هذه البنية، هو العنوان: «الأرض»، كمقطع يشكل أصغر وحدة حكاية دالة ترمز إلى قيمة الأرض المصرية عند الإنسان الريفي والتي تحكي مجموعة من الأحداث تتعلق بأهمية الماء في ري الأرض. فكيف تم تجسيد ذلك من خلال بنية الفيلم الحكائية؟



صورة شخصية محمد أبو سويلم (لقطة بداية فيلم (الأرض) ليوسف شاهين.

كانت بداية الفيلم بظهور لقطة مصغرة لصورة الأرض يتوسطها نبات وهي في حاجة إلى الماء، فتنتقل لنا الكاميرا يد ممسكة بالأرض دلالة على قيمتها عند الإنسان الريفي، لتنتقل فيما بعد لقطة كبيرة قريبة تظهر فيها شخصية محمد أبو سويلم وتأخذ صورته الحيز الأكبر من الكادر، وتكاد تغطي الصورة بينما يظهر جزء من الأرض على يمين ويسار الصورة أما ملامح وجه محمد أبو سويلم تظهر تشبثه بالأرض واعتزازه بها، والاستعداد للدفاع عنها ويخفي مجموعة من الهموم التي سوف تظهر في المتواليات السردية للفيلم لينتقل بشكل متقطع بين اللقطات التي تظهر العمل اليومي للفلاحين ليصل إلى فتاة تجلب الماء وتصادف رجال بجانب الطريق يقومون بمضايقتها وفي هذا المشهد توجد ثلاث لقطات بحيث نجد اللقطة الأولى مأخوذة من الأمام تظهر فيها فتاة وخمسة رجال وأعينهم مسلطة عليها إلى جانب ظهور البقرة التي أخذت حيزاً من الصورة. والمشهد في مجمله يدل على الفراغ الذي يعيشه الإنسان الريفي بحيث لا يمكن أن يزول أي نشاط من غير الفلاحة مراقبة نساء القرية لمليء الفراغ العاطفي لديه، في اللقطة الخلفية نشاهد نفس الأشخاص ترشقهم الفتاة بالحجارة. لتأتي لقطة كبيرة تظهر جمال الريف. ولقطة أمامية يظهر فيها الطفل الذي جاء مع والده من المدينة إلى الريف من أجل جني محصول القطن يلتقيان بمحمد أبو سويلم ويجري الحديث فيما بينهما عن محصول القطن والمشاكل التي يعاني منها الريف بسبب نقص الماء وسيطرة العمدة على الريف



صورة تظهر شخصية (محمد أفندي) في فيلم (الأرض) ليوسف شاهين

كل اللقطات المتتالية تعرف بأرض مصر وطبيعتها كون «مصر هبة النيل» يوسف شاهين أراد أن يبرز للمشاهد من خلال المتن السردى والروائي للفيلم أهمية الماء في حياة هذا البلد العريق، وكيف أن قضية الري شكلت ومنذ الأزمان القديمة عصب الحياة. إن السيطرة على الماء هي مسألة حياة أو موت. ويبدأ فيلم «الأرض» مع قرار حكومي مركزي يتخذ لمصلحة الإقطاعيين يقضي بأن تقصر أيام تزويد أراضي الفلاحين بالمياه، شهريا من 10 أيام إلى خمسة أيام. ولما كان الري لمدة 10 أيام، أصلا، لا يكفي، يصبح أن ري خمسة أيام فيه انتحار عام للأراضي وأصحابها. (184)

من خلال تتبعنا لفيلم «الأرض» ليوسف شاهين، يتضح جليا أن بنية السيناريو وحكايته تنمان عن رؤية "تراجيديا مأسوية" تمتلك مقومات الإبداعية السينمائية، والقدرة على النفاذ إلى أبعاد بؤرية في

(184) - إبراهيم العريس، السينما والمجتمع في الوطن العربي القاموس النقدي للأفلام، مركز دراسات الوحدة

العربية، بيروت-لبنان، ط1، بيروت، 2010. ص39

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

إثبات الذات والدفاع عن الأرض إلى درجة امتزاج الدم بالأرض الشيء الذي جسده شخصيته محمد أبو
سويلم في نهاية الفيلم.

4. البنية المشهدية:

المقصود بها تفكيك بعض مكونات الفيلم الفنية والتقنية من الداخل وذلك بهدف فهم بعض
القضايا المطروحة وتقريبها من المشاهد، مع شرح ما يعرف بمرتكزات اللغة السينمائية، وبعد تقطيع الفيلم
إلى لقطات ومقاطع أو مشاهد تم استخلاص الملاحظات الأولية حول الطبيعة المقطعية للفيلم على النحو
التالي :

أ. تهيمن على الفيلم المشاهد واللقطات التي تهتم بالتشكيل والإيحاء. يظهر ذلك في طبيعة
المشاهد واللقطات المتسمة بالتكثيف والتداخل والصراع الذي يسيطر على فيلم «الأرض» بين «الأنا» التي
تمثل الفلاح و «الأخر» الذي يتمظهر من خلا السيطرة والإستقرابية.

ب. تتسم البنية المشهدية بسيادة الإيقاع الهادئ في البداية، وتنتهي بالإيقاع السريع والمتوتر،
والذي يجعل المتلقي ينتقل من وضعية مريحة إلى وضعية نفسية مزعجة ولدها الدفاع عن الذات، ولكن
هذا يتم وفق خطاطة سردية تكون هادئة في أول الفيلم لتنتقل إلى التوتر والانزعاج في وسط الفيلم، بينما
النهاية تكون حزينة يتم من خلالها امتزاج الدم بالأرض.

ج. يتسم الإيقاع بنوع من النمو المتصاعد، المتمثل في الانزعاج والتوتر، انسجاما مع النمو
الحكائي للفيلم.

مما تقدم، نستنتج أن الطبيعة المشهدية طبيعة متوترة تخضع للصراع. بحيث أنها تهتم بالتفاصيل وسرد الأحداث، التي تعزف على الإيقاع النفسي للمتفرج الذي يسير داخل وضعية سردية متقلبة رغم رمزيته، من الهدوء إلى التوتر.

1-4. التركيب المشهدي:

سينصب الحديث في هذا العنصر من التحليل على دراسة المشاهد كوحدات بصرية تقوم على التجاور بين لقطات تختلف من حيث الحجم، مما ينتج عنه تنوع في الأشكال التأطيرية ووظائفها ودلالاتها ودورها في إنتاج المعنى الفيلمي.

يمكن أن نقول إن صورة وحيدة في الأصل، في حالة التشاكل المتعدد، يمكن أن تفضي إلى امتدادات دلالة متراكبة داخل خطاب واحد، في حالة تعدد التفرجات، التنوع التصويري المضبوط والمنظم بواسطة الحضور الضمني لدور وحيد، لا يمنع متابعة دلالة مقارنة، إن لم تكن متساوية في عدد من الخطابات المتمظهرة. (185)

كما يلاحظ أن بنية المشاهد الفيلمية تمت وفق قاعدتين:

أ. قاعدة التدرج: حيث يتم الانتقال، مثلا، من لقطة شاملة إلى لقطة مكبرة، أو العكس. هذا التدرج يمنح البنية التركيبية للمشهد خطية سردية تسمح للمتلقي باتباع النمو الحكائي دون تشويش أو

(185)-ألجيرداس.أ.غريماس،سيمبائيات السرد،ترجمة وتقديم: د.عبد المجيد النوسي،المركز الثقافي،الدار البيضاء-

المغرب، ط.الأولى،ص 166.

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

تكسير. بحيث أن يوسف شاهين أراد أن يجعل من آلة التصوير مشاركة في الأحداث، كأنها شخصية تتجول في الريف تلتقط الصور وتشاهد وتنقل هموم الفلاح البسيط وصراعه مع الماء من أجل ري الأرض.

ب. قاعدة التوازي: حيث يتم التنقل بين نوعين من اللقطات بكيفية تناوبية، كالانتقال من اللقطة الشاملة وهي لقطات تبرز طبيعة الريف وتنقل مشاهد من الصراع بين الفلاحين إلى اللقطة المكبرة أو الكبرى التي تركز ملامح الشخصيات الرئيسية في الفيلم؛ ومن اللقطة المكبرة إلى اللقطة الشاملة. وفيها تتتابع نفس اللقطة لأكثر من مرة كاللقطة المكبرة التي تكررت الفيلم كثيرا.

4-2. الربط المشهدي

المقصود به الكيفية التي ترابط بها لقطات الفيلم لتكوين المشاهد، أو المشاهد لتكوين البنية التركيبية السطحية للفيلم. يتم الربط المشهدي في النص الفيلمي على مستويين: مستوى اللقطات ومستوى المشاهد، بطرق مختلفة حسب الاختيارات الجمالية والتوجهات الأسلوبية والغايات الدلالية. ولتتبع كيفية تحقق الربط فيه يمكن البدء بمشهد الأرض وهي لقطة مصغرة تبرز الأرض ثم الانتقال لقطة شاملة والربط بينهما من خلال تطابق حركة الشخصيات، بحيث تبدو الحركة وإيماءات الشخصيات المبدوءة في لقطة سابقة مستمرة بسلاسة أو مكتملة في اللقطة التالية، نتيجة لذلك يركز المتفرج على الحركة وليس على القطع. وكذلك تطابق الاتجاه إذ نجد أن الاتجاه الذي تتحرك فيه الشخصيات أو الشيء المصور متسق عبر الوصل. وهو ما نشاهده كثيرا في فيلم «الأرض» إذ نجد أن الاتجاه الذي تتحرك فيه الشخصيات من يمين إلى اليسار كأن الشخصيات تقوم بالدوران حول المكان وتنتقل إلى الجانب المعاكس مما يزيد من جمالية الفيلم هو إشراك الكاميرا كأنها شخصية مشاركة في أحداث الفيلم فهي تتحرك وتنتقل مع الشخصيات وفق خطوط عمودية وأفقية لترسم لوحات ثنائية وثلاثية الأبعاد تظهر من خلالها الوجه المهمش للريف المصري وملامح الشخصيات التي أتعبها اليأس والتمهيش وغياب شروط العيش الكريم.

أ. مستوى اللقطات:

وقد تم الربط بين اللقطات بالتقنيات التالية:

القطع: ويعني الانتقال من لقطة إلى أخرى، بإقامة التجاور بينهما دون علامة ترقيم والحفاظ على تسلسل اللقطات بكيفية انسيابية، تجعل المتلقي يملك وضعا مريحا إلى حد ما أثناء المشاهدة. وقد سادت هذه التقنية في المتن الفيلمي لفيلم «الأرض»، تبررها مجموعة من المكونات الفيلمية:

-التناظر الحقلي: أي الربط بين الأطراف المتجاورة بكيفية مسترسلة انسجاما مع انسياب التجاور الصوري في فيلم «الأرض» ليوسف شاهين.

-التقابل الدلالي: الذي يتجلى في الربط المباشر بين بعض اللقطات التي تحتوي على محتويات تتقابل دلاليا، كالتجاور بين اللقطة التي نشاهد في الفيلم الطويل ليوسف شاهين.

-الربط الحركي: يتم الربط فيه بين المحتوى البصري للقطعة الواحدة المركبة بواسطة الكاميرا، إذ تقوم الحركة الماسحة، مثلا، بربط أجزاء الفضاء الفيلمي الذي هو هنا فضاء الأرض.

ب- مستوى المشهد:

يمكن القول هنا بأن الربط بين المشاهد يخضع هو الآخر لنفس ربط المشاهد فيما بينها، حيث ترتبط المشاهد على مستوى آخر لقطعة من المشهد السابق، وأول لقطعة من المشهد الموالي. لذا، فإن الربط بين مشاهد هذا الفيلم الطويل ليوسف شاهين يعتمد تقنيات الربط بين اللقطة الموالية بقطع طفيف لا يؤثر في السير العادي لمتواليات الأحداث السردية والروائية في الفيلم.

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

وقد خضعت العلاقة بين المشاهد لنفس المبررات السردية والحكاكية والدلالية. وقد تحققت

وفق علاقة التعاقب، حيث ارتبطت كل المشاهد ارتباطا سرديا تعاقبيا.

ويتضح، من خلال القراءة والتحليل الفيلميين، أن المخرج أحسن استخدام الإشارة الدالة في

السياق المناسب، وهو يطرح قضية معقدة تتعلق بالريف المصري والتميش الذي يعيشه الفلاح المصري.

خاتمة

خلاصة القول فإن دراسة السينما هي الانخراط في أعظم القصص في العالم، فالأفلام تقحمنا في حيوات مختلفة وتنقلنا إلى أزمنة، وأماكن أخرى وتجعلنا نستكشف أقصي أنحاء الطبيعة البشرية. كما أنها وسيلة تعبيرية فعالة لها قدرة التأثير في الرأي العام فالسينما كغيرها من وسائل الإعلام والإيصال. تستغل قدرتها في استمات المتلقي بالمشاركة الوجدانية التي تتمثل في الصورة الذهنية وأخرى نمطية سلبية أو إيجابية لدى الفرد. كما تعتمد الصورة السينمائية على كتابة سينارستية ومشاهد متعاقبة، ثم على لقطات فيلمية مفككة أو متناظرة. فهي نوع من الكتابة لوقائع الحياة بمتواليات سردية من أنماط العيش والعلاقات والنماذج البشرية بواسطة الصور بواسطة العدسة.

وتعد العلوم السيميائية من النماذج التحليلية التي تهدف إلى البحث في القواعد والنظم التي تؤطر النص السردية والبصري. وهي آلية مساعدة على تفكيك الخطاب الفيلمي السينمائي لما يشكله من فرصة معرفية ثمينة ضمن ثقافة البصري. فالدراسة قدمت مفاهيم نظرية تتعلق بالسرد والخطاب السردية ومفهوم الصورة وأنواعها والصورة السينمائية.

إذ اعتمدت في الجانب التطبيقي على فيلم «ألف شهر» لفوزي بنسعدى و فيلم «الأرض» ليوسف شاهين نموذجين في التحليل الفيلمي. فالنموذج الأول ينتمي إلى سينما السيرة الذاتية. كما أن طبيعته المشهدية بسيطة تخضع لغاية الحكاية وتنمو بموازاتها. فهي لا تهتم بسرد الأحداث بقدر اهتمامها بالجوانب التعبيرية الجمالية. وتوصل البحث من خلال تتبع المتواليات السردية للفيلم إلى أن فيلم «ألف شهر» متميز في إيقاعه وانسيابه الرمزي. فالمخرج أحسن استخدام الإشارة الدالة في السياق المناسب، وهو يعرض قضية العيش في الريف المغربي دون تشنج أو تقرير. وإنما بممارسة لعبة سينمائية تظهر واقعية الأحداث. فقد جسد المعاش في القرية في قالب روائي جيد. أما النموذج الثاني من خلال القراءة الفيلمية يتضح أن فيلم

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

«الأرض» ليوستف شاهين يتميز بكتابة السيناريو الذي يعبر عن رؤية «تراجيديا مأسوية» تمتلك مقومات الإبداعية السينمائية والقدرة على النفاذ إلى أبعاد بؤرية في إثبات الذات والدفاع عن الأرض إلى درجة امتزاج الدم بالأرض الشيء الذي جسده شخصية محمد أبو سويلم في نهاية الفيلم. فالفيلم زود السينما بساعتين من المتعة السينمائية و الفكرية، من دون أن ينسى متفرجه أنه هنا أمام فيلم يعتمد أن تكون نهايته سوداوية. فكل مقومات التحليل السينمائي متوفرة في الفيلمين معا.

وختاما فإن هذا الفحص الذي قمنا به لمجموعة من عناصر الفيلم السينمائي، يتضح أن التصنيف النهائي لهذا النوع السينمائي يكاد يكون مستحيلا نظرا لتعدد أنماطه في التحليل والتدليل. مما يفتح المجال أمام دراسة أخرى تهتم بالموضوع.

لائحة المصادر والمراجع:

لائحة المصادر والمراجع باللغة العربية والمترجمة

ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة جديدة ،

1422هـ/2002م

ابن منظور جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، المجلد الثاني، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب

العلمية، بيروت، 2005

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997

أحمد يوسف، مراجعة: هاشم النحاس، المجلد الثاني، المركز القومي للترجمة القاهرة، الطبعة الأولى، 2010

الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر

العاصمة-الجزائر، 1431هـ-2010م

الإدرسي يوسف، الخيال والتمثيل: في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، ط. الأولى 2005

مطبعة النجاح الجديدة 2003

ألان دينيس: عالم الفولكلور الأمريكي في جامعة كاليفورنيا كان يريد أن يرقى بدراسة الفولكلور إلى دراسة

الأكاديمية. 1934-2005

ألجيرداس.أ.غريماس، سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم: د.عبد المجيد النوسي، المركز الثقافي، الدار

البيضاء-المغرب، ط.الأولى.2018،

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

ألجيرداس.ج.غريماس-جاك فونتيني، سيمياء الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم

وتعليق: سعيد بنكراد، دار الكتب الوطنية الجديدة المتحدة، ط. الأولى - آذار/مارس/الربيع 2010

إمبرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-المغرب، ط1

2005،

إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة التأليف

والترجمة والنشر، بيروت، ط1، 1987

باتريك شارودو ودومينيك منغونو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز

الوطني للترجمة، تونس، ، مادة خطاب، 2013

بازي محمد، صناعة الخطاب: البنى العميقة للتأويلية العربية، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 1436هـ-

2015

بلخن جنات، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط،

ط.الأول 1435-2014

بنكراد سعيد، السيميائيات السردية: مدخل نظري، منشورات الزمن، 2001

بنكراد سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن. مطبعة النجاح الجديدة.الدار البيضاء

2003.

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

بورس شارل سندرس: تصنيف العلامات، ترجمة فريال جبوري غزول، من كتاب: سيز القاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ج1،

بوطيب عبد العالي ، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي والاختلاف، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصرة، مركز الإنماء القومي بيروت، عدد 99/98، 1992

بيغل جوناتان، مدخل إلى سيمياء الإعلام، ترجمة محمد شيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1432-2011

تحليل الخطاب: الرسائل السياسية في وسائل الإعلام، ط 1، مركز النشر الجامعي، تونس 2010

دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، بدون تاريخ، ص.5، (د.ت).

الزمخشري، الكشاف، ط1، دار الفكر، بيروت 1977

الزيات، ابراهيم مصطفى حسن وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، 1997

زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي-إنكليزي-فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون-دار النهار للنشر، ط.الأول بيروت-لبنان، 2002

سميث جيوفري نوويل ، موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما الصامتة (المجلد الأول)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، إشراف ومراجعة: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، العدد 1585،

الطبعة الأولى 2010

سميث جيوفري نوويل، موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما الناطقة، 1930-1960

سورة النبأ، الآية 37

سورة ص، الآية 23

صحراوي مسعود، التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية الظاهرية (الأفعال الكلامية) في التراث

اللساني العربي، ط1، بيروت-لبنان، 2005

طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998

عبدة منية، التحليل النقدي للخطاب الإعلامي، دار كنوز، الأردن، عمان، 2016

العجمي فاتح بن شبيب، تحليل وظائف خطاب التواصل المتغير: الصداقة والتصادق أنموذجا، عالم

الفكر، العدد 185، الكويت، يناير-مارس 2022

العريس إبراهيم، السينما والمجتمع في الوطن العربي القاموس النقدي للأفلام، مركز دراسات الوحدة

العربية، بيروت-لبنان، ط1، بيروت، 2010

عزام محمد: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، (بدون تاريخ)

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

العلوي، شفيقة.. محاضرات في المدارس اللسانية. أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1. بيروت، لبنان،

(2004) ميشال زكريا: الألسنية علم اللغة الحديث-المبادئ والأعلام-. المؤسسة الجامعية

للداسات والنشر، بيروت، ط2، 1983

عمامرة، خليل أحمد: في نحو اللغة وتراكيبها- منهج وتطبيق-، عالم المعرفة جدة، ط1.، 1984

الفيرزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ج2، المطبعة الحسنية المصرية، ط2، 1989

الكفوي أيوب بن موسى، الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق

1982

لحميداني حميد ، بنية النص السردى، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر

والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000

لسان العرب، ابن منظور، إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، مادة خطب، 1963

مارسيل مارتان :اللغة السينمائية والكتابة بالصورة . ترجمة سعيد مكاوي ،مراجعة فريد المزاوي، وزارة

الثقافة السورية، سوريا، 2009

ماري. تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور، منشورات

وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سورية، 2007

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

المتوكل أحمد، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار

الأمان، الرباط، 2021

مجد الدين، قاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 1429هـ/2008م الفيروز آبادي

مجموعة من المؤلفين، نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، نشر مشترك، الشركة المغربية

للناشرين المتحدين-الرباط-المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت-لبنان، ط1، 1982

محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط1، 1985، ط2، 1986، ط3، 1992 مفتاح

مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون

والآداب، الكويت، شعبان 1419/كانون الأول 1998

مسكين حسن، التواصل السياسي: أسس الخطاب وأهدافه، دار كنوز المعرفة، الأردن، عمان، ط1، 2021

مفتاح محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، ط.الثانية بيروت/الحمراء لبنان،

حزيران 1990

موشلر جاك و ريبول آن، للتداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين، إشراف: عز الدين المجذوب،

القاموس الموسوعي، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010

نوسي عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة)، شركة النشر

والتوزيع-المدارس-الدار البيضاء، ط الأولى 2002/1423

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

وغليسي يوسف ، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية، ضمن مجلة السرديات، شركة دار الهدى للطباعة

والنشر والتوزيع عين مليلة، عدد 1، 2004

وورد ديفيد، الوجود والزمان و السرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999

يان ما نفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، ط.الأول، منشورات نينوى

للدراستات والنشر والتوزيع-دمشق-سوريا 2011-1431

يقطين سعيد ، تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر

والتوزيع ،ط.الثالثة، 1997

لائحة المراجع باللغة الأجنبية :

G.Bachelard,Lerre et les rêveries du repos, paris,jose corti,1984

George Mounin:La linguistique du xx siècle.Presses universitaires de France.1ere édition/1972

GREIMAS :(A.J) : les aquits et les projets in : courtes introduction a lasemiotique narrative et discursive .ed hachette universite. Paris. 1976

GREIMAS(A), COURTES (J). Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, T2, 1986

GREIMAS(A), COURTES(J). Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, T2, 1986

H.MORIER , Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, P.U.F, 4^{ème}. éd 1989

J.Dubois et Alii ,op ,cit, p934.A.REY et ALii :Le Robert, Dictionnaire historique de la langue Française, paris. 1992. 1/997.

J.DUBOIS et ALii :Larousse de la langue Française. Lexis ,librairie Larousse,Paris. 1979

J.PICOCHÉ :Dictionnaire Étymologique du Français,le Robert, Paris, 1979.

j/courtes.le conte populaire :poetique et mythologie.ed.PUF.PARIS.1986

Jacque Aumont ,l'image collection Nathan-université, mars 1994

Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours, nouveaux actes sémiotiques* (Limoges: PULIM,1999)

John Langshaw Austin: *How to do things with words*. Oxford: University Press,1962

Larousse classique, édition imprimerie Hérissey (1977)

Larousse classique, imprimerie Hérissey, édition 1977.

LE dictionnaire de notre temps 1990, Hachette 1989.

Louis Guespin, «Problématique des travaux s sur Le discours Politique » in *Langage* 1991

Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, nouvelle édition traduite du danois par Una Canger avec la collaboration d'Annick Wewer, suivi de *La structure fondamentale du langage* traduit de l'anglais par Anne-Marie Léonard (Paris: Éditions de Minuit, 1971)

Maingueneau (Dominique). *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Hachette. Paris .1976

Mounin (George), *Introduction à la sémiologie*, Edition de minuit, paris, 1970

PETTOT (Jean) "Sur le réalisme ontologique des universaux sémio-linguistiques" in *Sémiotique en jeu* Éditions Hades,- Benjamins, 1987

R. Barthes. *Rhétorique de l'image* , In : *communication*, 4,1964

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

Roland barth ,communication ,n8,Edition du Seuil ,Paris, France,1981

Umberto Eco : Le Signe

ZLBERBEG(claud) :poetique et rason du sens .ed.P.U.F .PARIS.1988

الموقع الإلكتروني:

[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%B4%D8%A7%](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%B4%D8%A7%
D9%87%D9%8A%D9%86)

[D9%87%D9%8A%D9%86](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%B4%D8%A7%
D9%87%D9%8A%D9%86)

[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%B4%D8%A7%](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%B4%D8%A7%
D9%87%D9%8A%D9%86)

[D9%87%D9%8A%D9%86](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%B4%D8%A7%
D9%87%D9%8A%D9%86)

[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%B6_\(%D9%81%](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%B6_(%D9%81%
D9%8A%D9%84%D9%85))

[D9%8A%D9%84%D9%85\)](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%B6_(%D9%81%
D9%8A%D9%84%D9%85))

الفهرس

4	إهداء:
5	شكر وعرفان
7	مقدمة:
7	الإطار النظري:
8	الإطار الإجرائي:
8	إشكالية الدراسة:
9	أسئلة الدراسة:
10	الهدف من الدراسة:
11	أهمية الدراسة:
12	المقاربة المعتمدة:
13	المبحث الأول: النص السردى السينمائي والصورة السينمائية: محددات أولية
13	1- السرد: الإطار اللغوي والاصطلاحي
13	1-1- السرد لغة
15	1-2- السرد اصطلاحا
19	1-3- مصطلح علم السرد أو السرديات
21	1-4- رؤية تاريخية:
21	1-5- السردية وتمظهرها:
22	1-6- السردية والسيميوطيقا:
22	4- السيميائيات السردية: البدايات الأولى
22	1-4- الإرث الشكلاى
23	2-2- مؤاخذات شترواس للمشروع البروبى:
24	3-4- استفادة غريماس من المشروع البروبى
28	3- الصورة : التحديد اللغوي والاصطلاحي
28	3-1- الصورة: لغة

37	2-3- أنواع الصور ووظائفها
40	المبحث الثاني: تحليل الخطاب : الحدود والمقومات
40	1-1- الخطاب عند العرب
42	1-2- الخطاب عند الغرب :
46	المبحث الثالث: الخطاب في الدراسات اللسانيات والسيمانيات والتداولية: المفهوم والتجليات
46	1-1- الدراسات اللسانية والتداولية
52	1-2- الدراسات السيميانيات والتأويلية
54	3-1- الخطاب في السرديات
59	1-3-1- العبارة والمحتوى في سيميوطيقا السرد
61	2-3-1- مفهوم التشاكل عند غريماس: التوارد الحشوي و الانسجام
65	3-3-1- السيميانيات السردية ورواها
70	المبحث الرابع: نشأة السينما من المرحلة الصامتة إلى المرحلة الناطقة
70	1- السينما الصامتة 1895-1930
72	2- السينما الناطقة (1930-1960)
75	المبحث السادس: اللغة السينمائية والصورة البصرية: مقومات التطبيق
75	النموذج الأول: فيلم «ألف شهر» لفوزي بنسعيدي
75	1- القراءة الفيلمية : محددات التطبيق
75	1-1- إعداد البطاقة التقنية للفيلم:
76	1-2- قصة الفيلم:
76	3-1- ملخص الفيلم:
77	2: التحليل الفيلمي: مقومات السرد الفيلمي والصورة السينمائية
77	2-1- البنية المشهدية:
78	2-2. التركيب المشهدي:
79	3-2- الربط المشهدي:
81	المبحث السابع: الخطاب الفيلمي

82	1. الإيجاز:
83	1-1. الإيجاز الفني:
84	2-1. الإيجاز الدرامي:
85	النموذج الثاني: فيلم « الأرض » ليوסף شاهين
85	3 - إعداد البطاقة التقنية للفيلم:
85	3-1- التعريف بالمخرج:
85	3-2- شخصيات الفيلم:
86	3-3- فريق العمل:
87	3-4- قصة الفيلم:
88	3-5. ملخص الفيلم:
89	3-6. القصة الحكائية المروية عن طريق الكاميرا:
92	4. البنية المشهدية:
93	4-1. التركيب المشهدي:
94	4-2. الربط المشهدي:
95	أ. مستوى اللقطات:
95	ب- مستوى المشهد:
97	خاتمة
99	لائحة المصادر والمراجع:
99	لائحة المصادر والمراجع باللغة العربية والمترجمة
106	لائحة المراجع باللغة الأجنبية:
109	الموقع الإلكتروني:
110	الفهرس

يهدف من خلال هذه الكتاب إلى تسليط الضوء عن العلاقة بين النص السردى والفيلم السينمائي. وهنا نؤكد على أن مكونات الصورة الأيقونية والصورة التشكيلية، لا تحملان معنى في ذاتهما.

سيتم التركيز في تحليل الفيلم السينمائي على مقارنة متون إفريقية متمثلة في الفيلم المصري «الأرض» ليوסף شاهين، والفيلم المغربي» ألف شهر»لفوزي بنسعيدى على مستوى الصورة الأيقونية البصري و على مستوى الصورة الذهنية وذلك بتحليل الخطاب الفيلى وقراءته عبر تتبع السرد الروائي للفيلم. وذلك بمقاربة فيلمية سيميائية. إذ تعتبر اللغة السينمائية هي المدخل الأساس لفك شفرات جمالية الفيلم على اعتبار أن العالم الفيلى يملك قدرة هائلة على تشكيل الرؤى وعلى التكتيف الثقافى وللوصول إلى بلاغة الفيلم البصرية. إذ تعد السينما نوعا من كتابة وقائع الحياة بمتواليات سردية من أنماط العيش والعلاقات والنماذج البشرية بواسطة الصور، وهي رؤية للذات والواقع ورؤية للعالم بواسطة العدسة.

ستكون هذه الكتاب محاولة لإحياء الحس التأويلي البصري من خلال قراءة الرسالة البصرية، التي أمدنا بها التقدم التكنولوجي، بأدواته الفنية والصناعية ثم الرقمية التي زادت من هيمنة الصورة على الحياة اليومية، بكونها استحضارا لواقع تشكيلي خيالي معين ينتج خطابا مرثيا مراوحا بين قيم فنية وجمالية ثم ثقافية. تستعمل كل شيء من أجل التأثير على المتلقي.

الاسم الكامل : البرجي حسن

الدرجة العلمية: طلب باحث الدكتوراه

التخصص العلمي : اللغة العربية

موجز السيرة الذاتية :

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية،

- 2023-2021: طالب باحث بسلك الدكتوراه مسجل بالسنة الثانية – مجال : الآداب، والعلوم الإنسانية وعلوم التربية – علوم اللغة والخطاب والدراسات الثقافية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة شعيب الدكالي- الجديدة

● 2019-2021 : **Master Fondamental : Schémas Narratifs et Visuels: Compost . Fonction –EL Jadida**

● 2017 : Formation en Didactique au centre International de Formation et Consultation.

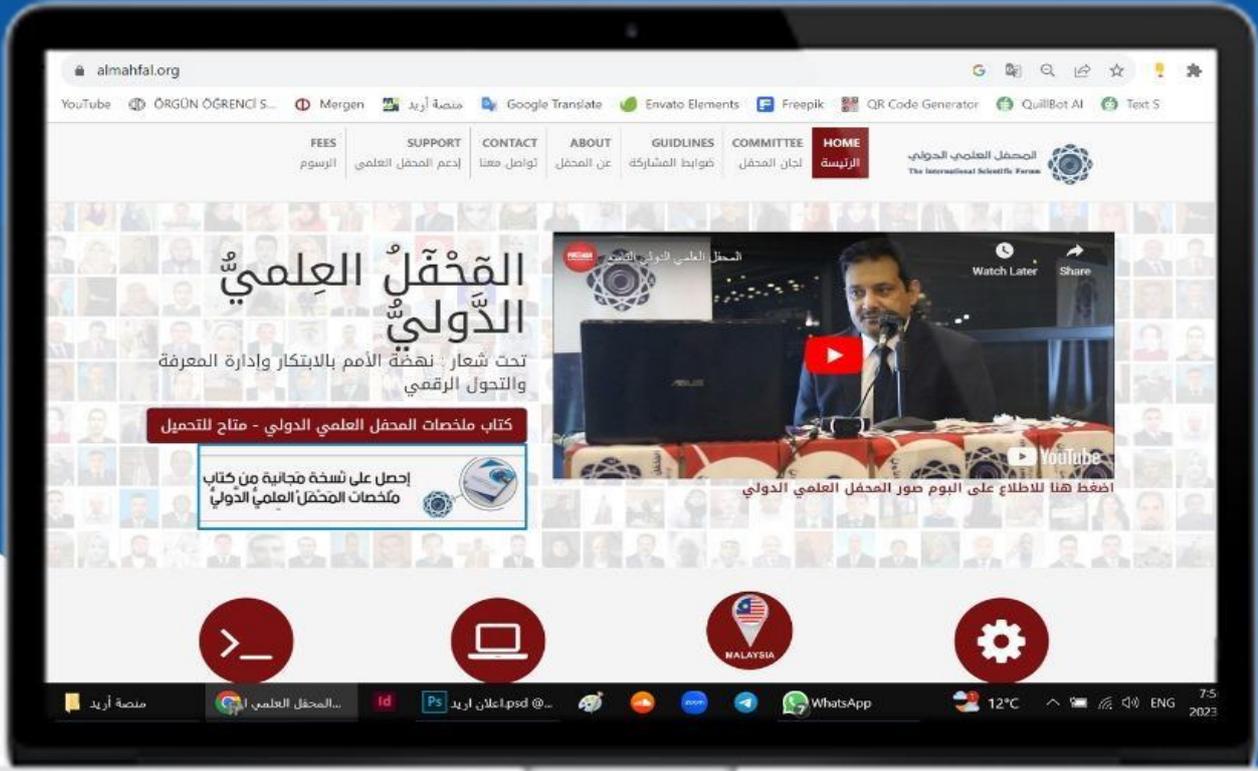
● 2015-2016 : Licence Fondamentale en études arabes à La Faculté Des Lettres et Sciences Humaines Marrakech

● 2014-2015 : DEUG en études Arabes à la Faculté Des Lettres et Sciences Humaines Marrakech

● 2011-2012 : Baccalauréat Lettre Modern



المحفل العلمي الدولي



يُعد "المحفل العلمي الدولي" وعاءً علميًّا خاصًّا بأعضاء منصة أريد، يستوعب ما يمكنهم القيام به من أنشطة وفعاليات علمية، وثقافية، وفكرية، وتواصلية، تُحقِّق الفائدة للمنصة وأعضائها في ضوء ما أقرّه أعضاء اللجنة التحضيرية لهذا المحفل من قيم، ورسالة، ورؤية.

منصة أريد العلمية

ARID Scientific Platform



منصة أريد هي منظمة غير ربحية تتيح التسجيل المجاني لتحقيق أهداف علمية متعددة الأوجه. تم تأسيسها من قبل باحثين وخبراء مهتمين بتطوير البحث العلمي.

مقرات المنصة: بريطانيا - ماليزيا - العراق - تركيا (13467806) ARID SCIENTIFIC LTD
All rights reserved - Address: 128 City Road, London, EC1V 2NX

● WWW.ARID.MY للتسجيل مجاناً في المنصة



Arid



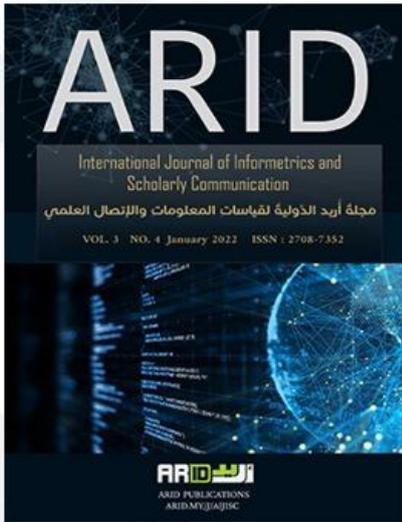
Arid

مجلات أريد الدولية

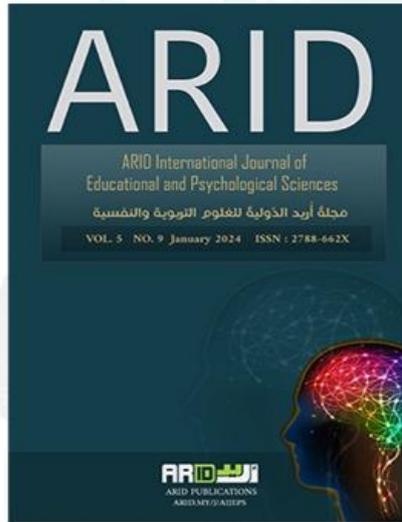
مجلات علمية تهدف الى الرقي بالمستوى العلمي
لناطقين باللغة العربية

WWW.ARID.MY

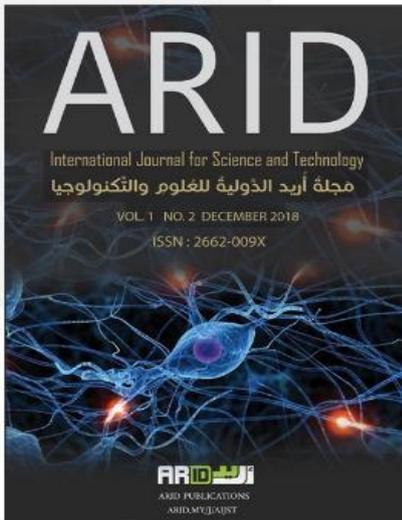
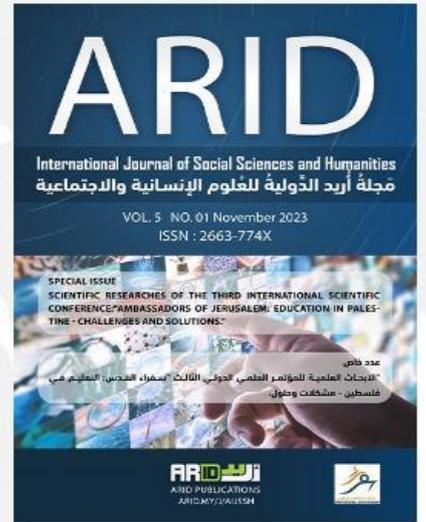
مجلة أريد الدولية لقياسات
المعلومات والاتصال العلمي



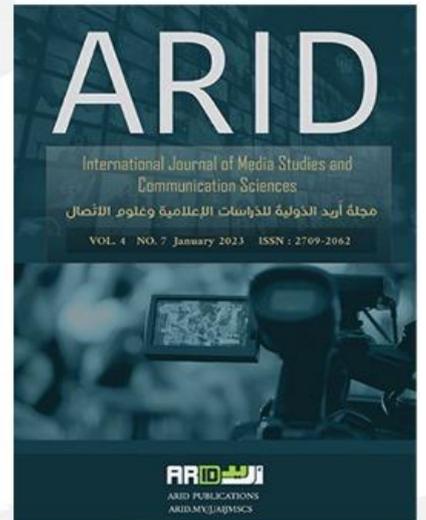
مجلة أريد الدولية للعلوم
التربوية والنفسية



مجلة أريد الدولية للعلوم
الإنسانية والاجتماعية



مجلة أريد الدولية للدراسات
الإعلامية وعلوم الإتصال

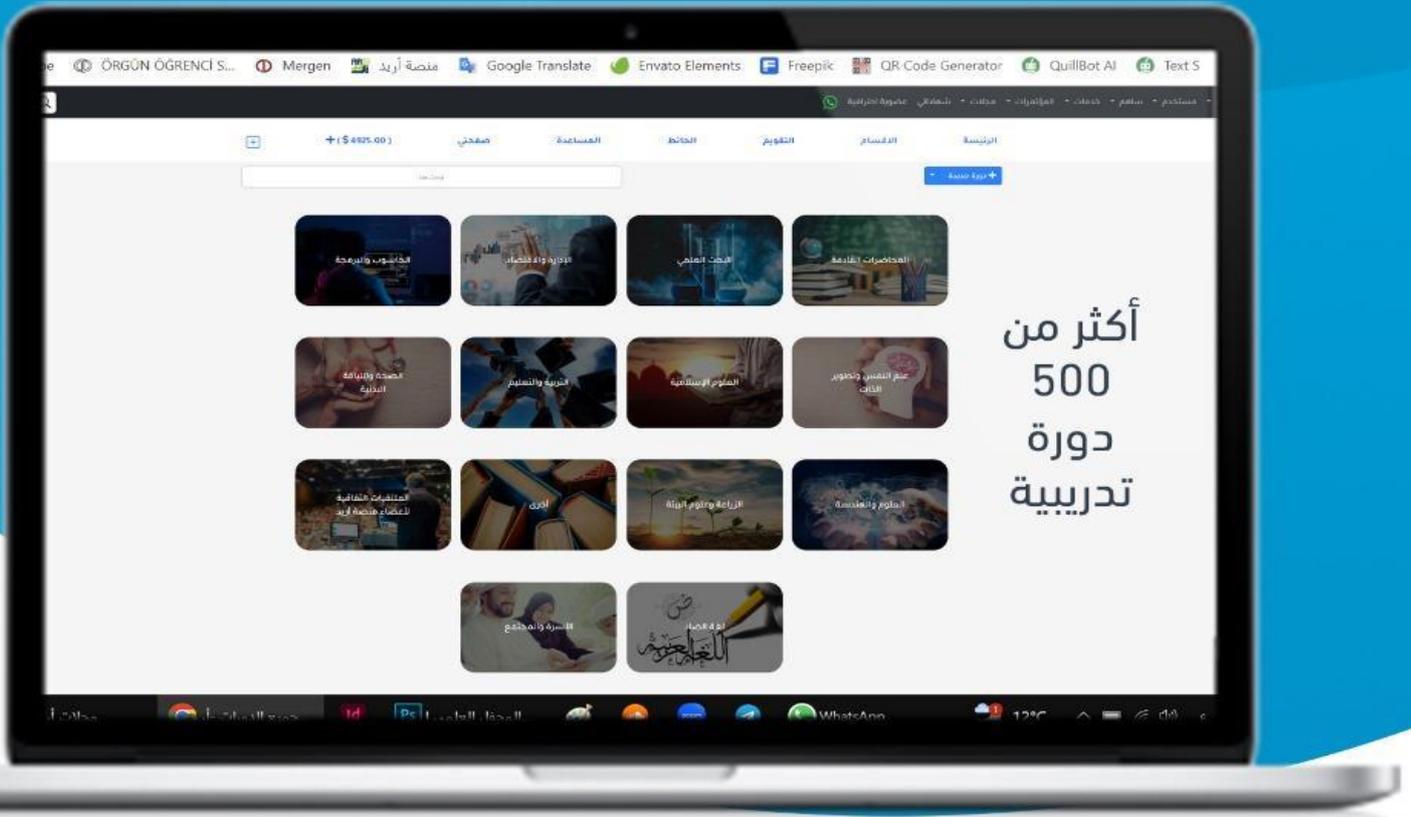


مجلة أريد الدولية للعلوم
والتكنولوجيا



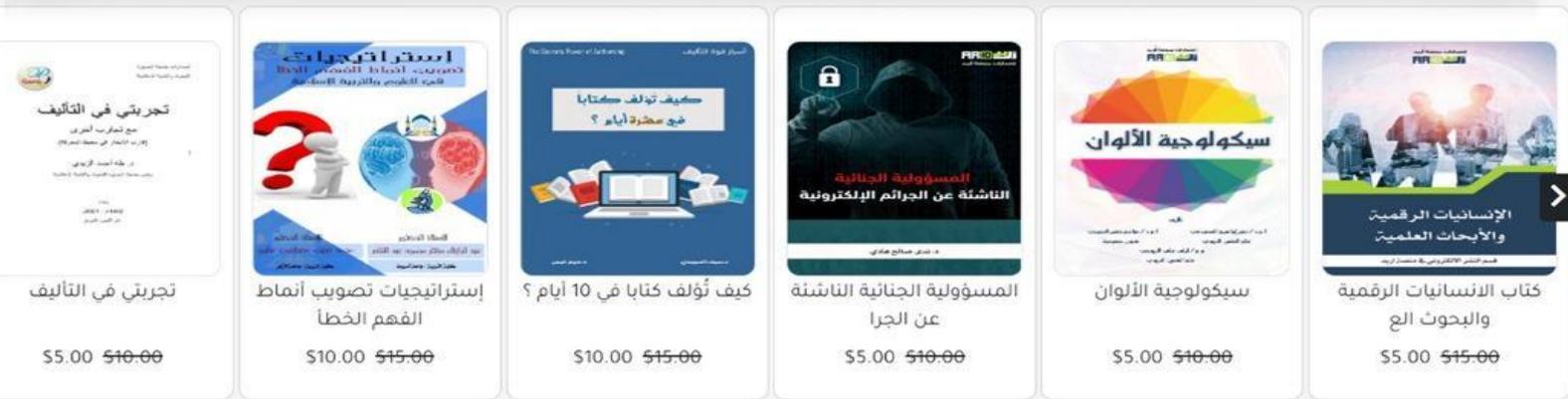
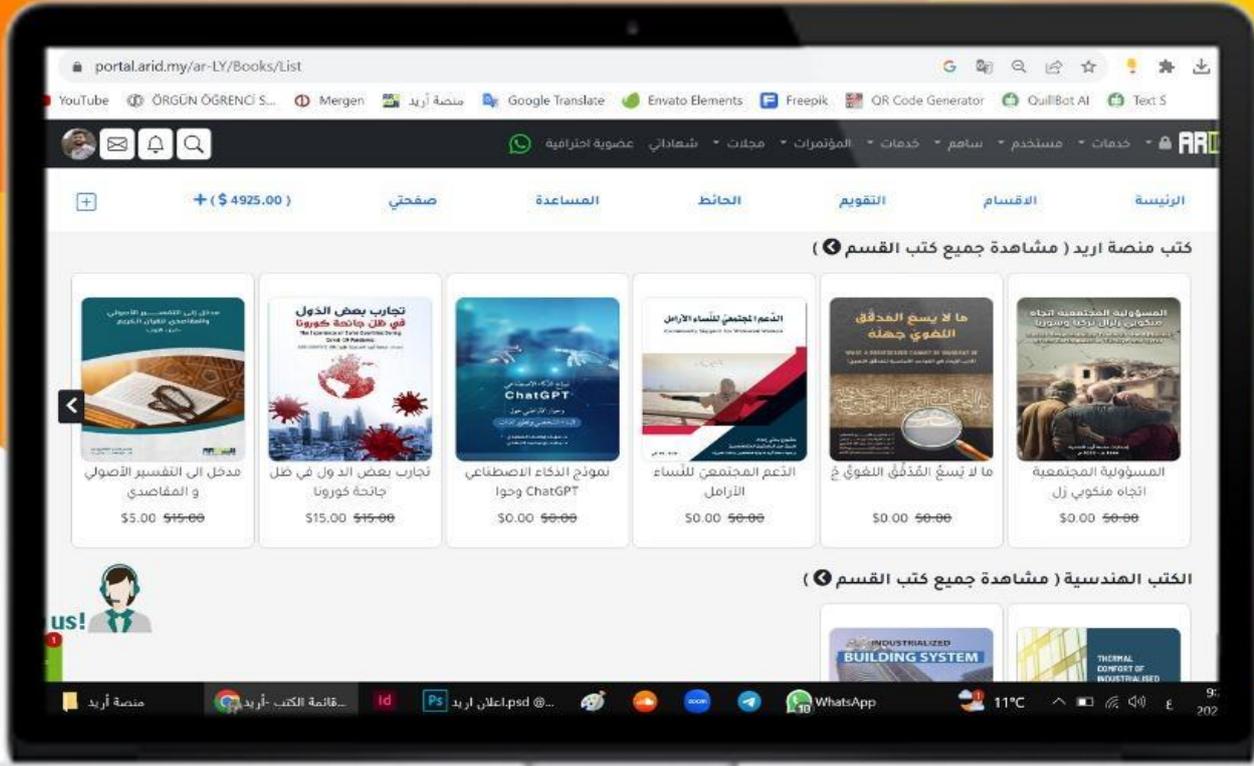
نظام عليم للتعليم الالكتروني في منصة أريد العلمية

أكثر من 500 دورة تدريبية ومحاضرة علمية



المكتبة الرقمية في منصة أريد

مكان واحد لجميع إصدارات أريد العلمية



الموقع الرسمي للمكتبة الرقمية

portal.arid.my/ar-LY/Books/List

خطاب السرد والصورة البصرية في السينما العربية

فيلم (ألف شهر) لفوزي بنسعيدي وفيلم
(الأرض) ليوسف شاهين نموذجين

هذا الكتاب يتناول موضوعًا مهمًا في الدراسات السينمائية العربية، حيث يركز على تحليل السرد والصورة في السينما العربية. يسعى المؤلف إلى تطوير أدوات ومناهج لتحليل وتفسير الرمزية السردية والبصرية في الأفلام، ويهدف إلى جعل الخطاب السينمائي محورًا رئيسيًا في الأعمال الأدبية والفنية. يقدم الكتاب دراسات تفصيلية عن فيلمي "ألف شهر" لفوزي بنسعيدي و"الأرض" ليوسف شاهين، مسلطًا الضوء على الأبعاد الدلالية التي تحملها هذه الأعمال، مع مقارنة بين النصوص الفيلمية لاستخلاص الدلالات المختلفة التي تحتويها.



ARABIC RESEARCHER ID