جامعة قطر

كليّة الآداب والعلوم

التحولات السيميائية بين النص السردي وعرض المسلسل (رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي أنموذجاً)

أعدّت بواسطة

ميس منذر ربيع

قدّمت هذه الرسالة كأحد متطلّبات

كلية الآداب والعلوم

للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يناير 2018

© 2018. ميس منذر ربيع. جميع الحقوق محفوظة

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالبة ميس منذر ربيع بتاريخ ١ يناير ٢٠١٨م، وَوُوفِقَ عليها كما هو آتٍ:

نحن أعضاء اللجنة المذكورة أدناه، وافقنا على قبول رسالة الطالبة المذكور اسمها أعلاه. وحسب معلومات اللجنة فإن هذه الرسالة تتوافق مع متطلبات جامعة قطر، ونحن نوافق على أن تكون جزء من امتحان الطالبة.

الدكتور/ عبد الحق بلعابد
المشرف على الرسالة

الدكتور/ عبد القادر فيدوح
مناقش

الدكتورة/ صيتة العذبة
مناقش

الدكتور/ واسيني الأعرج
مناقش

تمّت الموافقة:
الدكتور راشد أحمد الكواري، عميد كليّة الآداب والعلوم

المُلخَّص

ميس منذر ربيع، ماجستير في برنامج اللغة العربية وآدابها مسار الأدب والنقد:
يناير ٢٠١٨.
العنوان: التحولات السيميائية بين النص السردي وعرض المسلسل (رواية ساق البامبو أنموذجاً)
المشرف على الرسالة: الدكتور/ عبد الحق بلعابد

تماشياً مع رؤية الجامعة بتطوير الدراسات البينيّة والتي تجمع بين مواضيع علمية متداخلة التخصص، وإيماناً بالرؤية السابقة، جاء هذا البحث ليجمع بين الجانب الأدبي والجانب الفني، مبرزاً الاختلافات الحاصلة عند تحويل الرواية السردية المطبوعة إلى مسلسل تلفزيوني معروض على الشاشة. ويتجلى هذا من خلال مقاربتنا السيميائية البصرية لرواية ساق البامبو للكاتب الكويتي سعود السنعوسي، لما تبرزه من أهمية تخييلية وسينمائية. وبهذا تتضح إشكالية البحث جلياً وهي الكشف عن التحولات الحاصلة بين النص السردي وعرض المسلسل؟

وهذا ما سيمكننا من فهم الاختلافات والتحولات الحاصلة بين المكونات السردية للنص الروائي، والمكونات البصرية لعرض المسلسل من خلال مقاربة سيميائية، لهذا سنجد المسلسل المعروض يختلف في بعض جوانب عرضه عن النص الروائي، على مستوى الزمن والمكان والشخصية ووجهة النظر.

شكر وتقدير

بكل الحب والامتنان أقدم شكري وامتناني إلى:

أستاذي الفاضل د. **عبد الحق بلعابد،** الذي كان دوماً إلى جانبي ولم يبخل على بشيء من جهده ووقته، فلولا مساعدته لما أنجز البحث بهذا الشكل.

وإلى أصدقائي جميعاً، كنتم خير رفاق لي في هذا الدرب، وقفتم إلى جانبي دوماً.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم معي وساعدني في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر عائلتي الحبيبة التي سعت دوماً إلى توفير الراحة والجو المناسب للدراسة والبحث.

وبكل مشاعر الحب والسعادة أشكر كل من وقف معي من الأهل والأصدقاء ... أشكركم جميعاً وجزيتم كل الخير.

الإهداء

إلى سندي في هذه الحياة... أبي "منذر"

إلى ينبوع الحنان في قلبي... أمي "مي"

إلى ملائكتي الصغار... أختاي "نور ولميس"

إلى القريب البعيد... أخي وعزوتي "محمد"

إلى توأم روحي... أختي "هيام"

أهديكم هذا العمل... تعبيراً عن امتناني لكل تلك الدقائق

التي كنتم فيها بجانبي

فهرس المحتويات

شكر وتقدير.....ث

الإهداء .....ج

قائمة الأشكال التوضيحية..... د

الفصل الأول: **المقاربة السيميائية: من السردي إلى البصري** 5

المبحث الأول: **المقاربة السيميائية: مفاهيم واتجاهات**.....6

في ذاكرة المصطلح السيميائى:.....7

المقاربة السيميائية واتجاهاتها:.....9

المبحث الثاني: **بين السيميائيات البصرية وسيميائيات الصورة** 17

- مفهوم الصورة: 20

- أنواع الصورة: 20

- مقاربات تحليل الصورة: 23

المبحث الثالث: **السرد التخييلي بين فن الرواية وتقنيات المسلسل**.....26

- حدود الرواية: 27

- محددات النشأة والتطور:.....28

- حدود المسلسل: 30

تقنيات الفيلم والمسلسل:.....31

الفصل الثاني: **اشتغال التحولات السيميائية بين الرواية والمسلسل** 38

المبحث الأول: **بنية الزمن والمكان في الرواية والمسلسل**.....39

- بنية الزمن: 40

تعريف الزمن: 40

أنواع الزمن: 40

الزمن بين الرواية والمسلسل:.....42

- تعريف المكان: 48

- أنواع المكان: 48

- المكان بين الرواية والمسلسل:.....49

المبحث الثاني: **بنية الشخصية في الرواية والمسلسل**.....53

تعريف الشخصية:.....54

الشخصيات بين الرواية والمسلسل: 56
المبحث الثالث: **وجهة النظر بين الرواية والمسلسل** 81
- تعريف وجهة النظر: 82
- مستويات وجهة النظر: 84
- اشتغال وجهة النظر بين الرواية والمسلسل: 85
الخاتمة: 100
قائمة المصادر والمراجع 103
المصادر: 103
المراجع باللغة العربية: 103
المراجع المترجمة: 105
المعاجم: 107
الرسائل والأطروحات: 108
مراجع شبكة الإنترنت: 108

قائمة الأشكال التوضيحية

الشكل رقم (١). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين المكان الذي تعيش فيه الخادمة..... 43

الشكل رقم (٢). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الخادمة في طفولتها وهي تقرأ قصة سندريلا..... 44

الشكل رقم (٣). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين تقنية المونتاج في تداخل اللقطات..... 45

الشكل رقم (٤). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو يقف أمام منزل جدته..... 47

الشكل رقم (٥). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو يقف في ملحقه متخيلاً نفسه يخاطب أمه..... 52

الشكل رقم (٦). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الجدة وهي تجيب على الهاتف..... 60

الشكل رقم (٧). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين تركيز عدسة الكاميرا على مجوهرات الجدة..... 61

الشكل رقم (٨). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الجدة وهي تقف أمام المبخرة..... 62

الشكل رقم (٩). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الجدة وهي تمسك في يدها القرآن الكريم.....63

الشكل رقم (١٠). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين اختلاف ملابس عيسى عن أبناء بلده.....64

الشكل رقم (١١). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو في الكنسية..... 67

الشكل رقم (١٢). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو في المعبد..... 67

الشكل رقم (١٣). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو في المسجد.....68

الشكل رقم (١٤). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين تعرض عيسى للضرب من قبل ابن الجيران..... 69

الشكل رقم (١٥). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة هند قبل ولادة عيسى..... 71

الشكل رقم (١٦). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة هند بعد أن كبُرَ عيسى..... 79

الشكل رقم (١٧). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة هند وهي تقف أمام باب المنزل وتحاور الجارة....74

الشكل رقم (١٨). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة هند وهي تجلس خلف مكتبها محاطة بالكتب..... 75

الشكل رقم (١٩). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين مشادة حوارية بين العمة هند وصديق والد عيسى..... 76

الشكل رقم (٢٠). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين خولة أخت عيسى.....77

الشكل رقم (٢١). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وأخته خولة في غرفة مكتب والدهما.....78

الشكل رقم (٢٢). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين نور وملامح الفرح ظاهرة عليها..... 79
الشكل رقم (٢٣). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين نور وهي تجلس مع عيسى أمام ملحقه.....80
الشكل رقم (٢٤). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين خولة وهي تقف أمام باب المنزل لاستقبال عيسى..... 86
الشكل رقم (٢٥). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين ملامح العمة هند وهي سعيدة بوجود عيسى..... 87
الشكل رقم (٢٦). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الجدة وهي تنظر بطرف عينها..... 88
الشكل رقم (٢٧). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين لنا يد الجدة وهي تدفع عيسى بعيداً عنها..... 89
الشكل رقم (٢٨). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين كلاً من العمة عواطف والعمة نورية.....90
الشكل رقم (٢٩). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين كلاً من خولة ونور في اللقاء العائلي.....92
الشكل رقم (٣٠). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين حزن عيسى وهو يجلس على سريره ممسكاً بسلحفاته.... 93
الشكل رقم (٣١). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين لمّة العائلة في غرفة الجلوس..... 94
الشكل رقم (٣٢). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين دهشة العمة نورية..... 94
الشكل رقم (٣٣). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين حزن العمة عواطف على عيسى..... 95
الشكل رقم (٣٤). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين حزن نور على عيسى..... 96
الشكل رقم (٣٥). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين أن الجدة قد أشاحت بوجهها وكأنها لا ترى ما يحدث... 97
الشكل رقم (٣٦). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين حزن عيسى.....97
الشكل رقم (٣٧). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة نورية وهي تتوعد لعيسى..... 98

المقدمة:

لما كانت الرواية جنسا هجينا بتعبير "باختين" بحيث تحاور أجناسا أدبية وغير أدبية تسمح لها بتجاوز حدودها لاستعارة أدوات فنية وتقنيات بصرية تأثث به عالمها التخييلي، وتساهم في بناء عوالم أخرى كالمسرح، والسينما، والمسلسل، وهذا ما سيساهم في تطوير الدراسات البينيّة في العلوم الإنسانية، ومنها الدراسات النقدية، التي يدخل ضمنها بحثنا المنجز الذي راهن منذ البداية على البحث في تلك التحولات السيميائية الواقعة بين الرواية والمسلسل، لهذا كانت الإشكالية الأساسية في البحث هي الكشف عن التحولات السيميائية بين العلامة السردية (الرواية) والعلامة البصرية (المسلسل)

ولم يكن باستطاعتنا الإجابة عن هذا السؤال إلا بقدرتنا على اختيار مدونة تلبي احتياجاتنا المعرفية والنقدية، فوقع اختيارنا على رواية ساق البامبو للروائي الكويتي (سعود السنعوسي) التي حُولت إلى مسلسل تلفزيوني بعد حصولها على جائزة البوكر العربي عام ٢٠١٣م، وهذا ما ممكننا من اعتمادها كمدونة للبحث، ولم نجد أنسب من المنهج السيميائي للكشف عن هذه التحولات من السردي إلى البصري، على الرغم من صعوبة تحويل المكتوب إلى المرئي، ووضع مقاربة تلبي اختياراتنا المنهجية وتجيب عن أهداف البحث عامة:

1 - مقاربة النصوص السردية المحولة إلى مسلسلات وأفلام.

2 - الكشف عن التحولات والتغيّرات في الأجناس الأدبية بانتقالها إلى جنس فني آخر. (من الرواية إلى المسلسل / من الرواية إلى السينما).

3 - تحليل المنظورات المختلفة للنصوص السردية كيفية انتقالها من السردي إلى البصري بالحذف والإضافة.

4 - الاشتغال على المقاربة السيميائية ستمكننا من فهم تلك التحولات الحاصلة بين السيميائية السردية والسيميائية البصرية (المشتغلة على النص الفيلمي والمسلسلي).

5 - بيان العوامل التي أدت إلى الانتقال من حضارة الكتابة إلى حضارة الصورة ومدى تأثيرها في المجتمع المشكل للهويات الفردية والهويات السردية.

6 - توضيح مقومات الصورة البصرية وقيمتها التعبيرية والجمالية في تحولات النص السردي.

ولتحقيق هذا اعتمدنا على كتب متخصصة ورسائل أكاديمية حاولت الإجابة عن بعض

القضايا التي نتعرض إليها ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

1. كتاب يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم: قضايا علم الجمال السينمائي، تر: نبيل الدبس، تر: قيس الزبيدي، مطبعة عكرمة، ط١، ١٩٨٩.

وقد أفدنا من هذا الكتاب كثيراً لتخصصه في سيميائية الفيلم، فقدم لنا مداخل مهمة لفهم المكونات السيميائية للفيلم وآليات تحليله، أما الجديد الذي اشتغلنا عليه، هو عرض المسلسل، الذي يختلف في بعض آلياته التحليلية، خاصة إذا كان مقتبسا من رواية، ويحتاج إلى كتابة سيناريو يتوافق مع الرؤية الدرامية، الخاصة بالمخرج وغن اختلف عن رؤية الروائي، وهذا ما سنحاول إظهاره في التطبيق.

2. طيّب مسّعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ –اللّص والكلاب دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه تحت إشراف: جازية فرقاني وفتيحة زاوي، قدمت لقسم الفنون الدرامية، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، ٢٠١٣- ٢٠١٤.

وتعد هذه الرسالة الأكاديمية مهمة في مجالها لأنها تقارب أعمالاً إبداعية لأهم الروائيين العرب وكيفية تحولها إلى أفلام لاقت إقبالاً جماهيرياً كبيراً، محددة آليات هذا التحليل وإمكانيات هذا التحول من الرواية والفيلم، وغير أن رسالتنا تختلف عنها برصد هذا التحول من الرواية إلى المسلسل، من خلال مقاربة سيميائية بصرية، وهذا ما يعد جديدا في الدراسات النقدية العربية عامة، والدراسات السيميائية على وجه التحيدد.

3. عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير تحت إشراف: نبيل خالد أبو علي، قدمت لقسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، ٢٠١٠.

وقد أفدنا من هذه الرسالة خاصة في تحديداتها المهمة لمفهوم الدراما التلفزيونية، وضبط مقوماتها الأجناسية، وخصائصها الفنية التي مكنتنا من معرفة الحدود بين الرواية وبين ما ينتج للتلفاز، وتعد هذه الرسالة الأقرب إلى رسالتنا من حيث الجزئية دراسة المسلسل، ولكن تختلف عنها من حيث الموضوع الذي ينطلق من السردي إلى الدرامي، وكذلك المنهج المتبع الذي يعد الأقرب إلى مثل هذه الدراسات البينية المعاصرة.

وقد جاء البحث منقسما على نفسه إلى مقدمة، وفصلين، وخاتمة:

أما المقدمة، فقد تعرضنا فيها لتقديم البحث واختيارنا للمدونة المدروسة، وأهم تقسيماته والمنهج المتبع فيه.

أما **الفصل الاول**: الذي خصصناه للمقاربة السيميائية من السردي إلى البصري، فقد تضمن ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: خصص للمقاربة السيميائية، بالبحث في ذاكرة المصطلح السيميائي، وما عرفه من اختلافات على مستوى المفهوم والترجمة عند الباحثين، وهذا راجع لاختلاف مرجعياتهم العلمية، وقد وضحنا ذلك في اتجاهات السيميائيات، وما عرفته من اختلاف مصطلحي ومنهجي أيضا.

أما **المبحث الثاني**: وقد خرجنا فيه من التحديدات العامة للسيميائية، إلى تحديداتها الخاصة، وهذا بالوقوف على تحديد السيميائيات البصرية، وما تفرعت عنها من سيميائيات للصورة، أقدرتنا على الخوض في تعاريف الصورة وأنواعها، لنختار منها ما يتوافق منهجيا مع بحثنا، ونحدد المقاربة الأقرب للتحولات الحاصلة من الرواية إلى المسلسل.

أما **المبحث الثالث**: فقد وقفنا فيه عند السرد التخييلي بين الرواية والمسلسل، ولم نتمكن من تحقيق ذلك إلا بالعودة إلى مفاهيم الرواية، والتطورات التي شهدتها تنظيرا وتطبيقا، وكذلك بالبحث في حدود ومحددات المسلسل، والتقنيات التي يستخدمها وهو يحول الرواية إلى عالمه، لنقف على المشترك المنهجي بينهما والذي أقدرنا على تحليل الرواية والمسلسل المدروس في الجانب التطبيقي.

أما **الفصل الثاني**: فقد خصصناه للحديث عن هذه التحولات السيميائية التي حصلت في الرواية عندما حولت إلى مسلسل، وقد تضمن ثلاثة مباحث:

أما **المبحث الأول:** فقد اخترنا الزمن السردي والمكان السردي ليكونا عنوانا له، فهما عنصران مهمان في كل من الرواية والمسلسل، ولا يمكن أن تقوم الحكاية من دونهما. فقدمنا في بداية المبحث تعريف الزمن عند مجموعة من الفلاسفة والعلماء، وبيّنا أن سبب اختلاف التعريف يعود لاختلاف وجهة النظر المشتغلين عليه، ثم تعرضنا لأنواع الزمن في كل من الرواية والمسلسل، فأوضحنا أن الزمن يقع من خلال السرد الاستذكاري أو السرد الاستشرافي، وبعد ذلك أوردنا أمثلة من الرواية والمسلسل وبيّنا نوع الزمن فيهما، وأوجه الشبه والاختلاف التي حدثت في الزمن عند تحول الرواية إلى مسلسل، ثم عرفنا المكان وأبنّا حدوده ومفاهيمه المختلفة، وذكرنا أنواع الأمكنة، الواقعة بين المكان المفتوح أو المغلق، سواء كان جاذباً أو طارداً، وذكرنا كيف أن الأمكنة تبدلت أحيانا من مغلقة إلى مفتوحة، ومن جاذّبة إلى طاردة أو العكس عندما حولت الرواية إلى المسلسل.

أما **المبحث في الثاني** فقد خصصناه للحديث عن بنية الشخصية في الرواية والمسلسل، وقد كان أطول المباحث في الرسالة؛ نظراً لأهمية الشخصية في البنية الحكائية، ولما حدث من تبدلات في أدوار بعض الشخصيات عند انتقالها من الرواية إلى المسلسل. وفي بداية المبحث عرفنا الشخصية في الرواية، والممثل في المسلسل، ثم ذكرنا أنواع الشخصيات بشكل عام، مع بيان كل شخصية من الرواية ما الذي كانت عليه، وكيف أصبحت في المسلسل، وحللنا الشخصيات من خلال أربعة أبعاد: البعد الخارجي والبعد النفسي والبعد الاجتماعي والبعد الفكري.

وأما **المبحث الثالث** والأخير في الرسالة، فكان بعنوان وجهة النظر بين الرواية والمسلسل، فقدمنا في بداية المبحث تعريفات عدة لوجهة النظر، مع إعطاء نبذة عن المشتغلين عليها، والمفاهيم الخاصة التي قدموها لوجهة النظر السردية. واخترنا للتحليل المستويات الأربع التي وضعها (بوريس أوسبنسكي) لتحليل وجهة النظر في كتابه (شعرية التأليف)، لأنه لم يقصرها على الأعمال الأدبية بل تجاوزها للأعمال الفنية أيضا، وهي: المستوى الأيديولوجي، المستوى التعبيري، المستوى الزماني والمكاني، والمستوى النفسي. فعرفنا كل مستوى وما يحمله من دلالة للعمل الأدبي، ومن ثم انتقلنا لاشتغال وجهة النظر بين الرواية والمسلسل، من خلال اختيار مقاطع سردية من الرواية ومقارنتها بمشاهد في المسلسل، فقمنا بتحليل وجهات نظر الشخصيات سواء أكانت وجهة نظر رافضة أو قابلة أو محايدة.

وبعد هذه الفصول والمباحث التي شكلت دراستنا لا يمكن أن نتجاهل مدى الصعوبة التي واجهتنا طيلة العمل عليها، خاصة الوقت الذي خصصناه لاختيار مدونة سردية خليجية حُولت إلى مسلسل، وكذلك الوقت المخصص لقراءة كتب متخصصة وبينيّة متعددة، شملت ما هو نقدي وسيميائي خاصة من جهة، وما هو بصري وسينمائي تحديداً من جهة أخرى، وكذلك عامل الوقت الضاغط لإنجاز الرسالة الذي في كثير من الأحيان يرهق الطالبة في عدم تمثله بعض المفاهيم الدقيقة، ليتم تجاوزها من خلال توجيهات المشرف أو بعض المتخصصين من أساتذة القسم، غير كل هذا عاد بالإيجابية على الطالبة فتمكنت فضل هذه الإضاءات وحتى الصعوبات، أن تصل إلى حدّ من الانسجام وتماسك في الرسالة، وعلى الرغم أيضا من كثرة المصطلحات وتبيانها، والترجمات واختلافها، غير أن هذا لم يثبط من عزيمتنا لإكمال ما بدأناه متوسلين بالصبر العلمي لتحقيق أحد أهداف الجامعة وهي إنجاز أبحاث ورسائل بينيّة.

الفصل الأول: **المقاربة السيميائية: من السردي إلى البصري**

المبحث الأول: المقاربة السيميائية: مفاهيم واتجاهات

المبحث الثاني: بين السيميائيات البصرية وسيميائيات الصورة

المبحث الثالث: السرد التخييلي بين فن الرواية وتقنيات المسلسل

المبحث الأول: **المقاربة السيميائية: مفاهيم واتجاهات**

1 - **في ذاكرة المصطلح السيميائى:**

2 - **المقاربة السيميائية واتجاهاتها:**

1) المقاربة السيميائية في الاتجاه الأوروبي

- سيميولوجيا التواصل:
- سيميولوجيا الدلالة:
- السيميولوجيا المادية:
- سيميولوجيا الأشكال الرمزية:

2) المقاربة السيميائية في الاتجاه الأمريكي:

في ذاكرة المصطلح السيميائى:

عند البحث عن معنى لفظ السيمياء في اللغة علينا أن نعي أنها استعملت منذ القدم وقد وردت كلمة السيمياء التي هي من جذر (س، و، م) في القرآن الكريم في مجموعة من الآيات، منها قوله تعالى: (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ)[1]، وقوله: (يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ)[2]. وفي الآيتين ذكر لفظ سيماهم بمعنى العلامات التي يتميزون بها.

وقد ذكر (ابن منظور) في معجمه *لسان العرب* لفظ السيمياء قائلاً: "السيمياء: العلامة: مشتقة من الفعل "سام" الذي هو مقلوب "وسم" وهي في الصورة "فعلى" يدل ذلك على قولهم: سمة، فإن أصلها: "وسمى" ويقولون: "سيمى" بالقصر، وسيمياء بزيادة الياء والمد، ويقولون "سوم" إذا جعل سمة"... وسوم فرسه: أي جعل عليه السمة، وقيل: الخيل المسومة، وهي التي عليها السيمة، والسومة وهي العلامة"[3]، وكتب أيضاً: "السومة والسيمة والسيمياء: العلامة، ... وقوله عز وجل: "حجارة من طين مسومة عند ربك للمسرفين"، قال الزّجاج: روي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة، وقال غيره: مسومة بعلامة بعلم أنها ليست من حجارة الدنيا، ويعلم بسيماها أنها مما عذب الله بها..."[4].

وذكر (الفيروز آبادي) في *القاموس المحيط* "السومة بالضم، والسيمة والسيماء والسمياء بكسرها تعني العلامة وسوّم الفرس تسويمها: جعل عليها علامة"[5]. وفي *المعجم الوسيط* نجد لفظ "السيمياء: السحر، وحاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحسّ... و"السوم" فلان اتخذ سمة ليعرف بها، "السومة" السمة والعلامة والقيمة. يقال: إنه لغالي السومة، "السيمة" السومة، "السيما" العلامة"[6].

ولكن لفظ السيمياء لم يقتصر على معناه كعلامة، بل حمل دلالات أخرى في التراث، فنجد (ابن خلدون) يكتب في مقدمته: "علم أسرار الحروف وهو المسمى لهذا العهد بالسيميا نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل الصرف من المتصوفة فاستعمل استعمال العام في الخاص"[7].

---

[1] سورة الفتح، من الآية ٢٩.
[2] سورة الرحمن، الآية ٤١.
[3] ابن منظور، لسان العرب، مج٧، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٣٠٨.
[4] المرجع نفسه، ص٤٨٤.
[5] مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج٢، المطبعة الحسنية المصرية، مصر، ط٢، ١٩٩٦، ص١٤٢٥.
[6] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، جمهورية مصر العربية، ج٢، ب ط، ب ت، ص٣٥٧.
[7] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، مكتبة ودار المدينة المنورة، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٨٤، ج٢، ص٦٣١.

أما بذكر المعاجم الأجنبية التي تناولت هذا اللفظ، فنجد معجم (لاروس LAROUSSE) الذي استعمل مصطلح السيميائية ليدل على الدلائل (signes) والممارسات الدلالية (pratiques signifiantes) في مجالات التواصل المختلفة، مثل: سيميائية السينما. وكذلك نجد المعجم الموسوعي (Hachette) يعرف مصطلح السيميوطيقا (Sémiotique) على أنه النظرية العامة للعلامات وللأنظمة الدلالية اللغوية وغير اللغوية من خلال تحليل البنى الشكلية والدلالية[1].

أجمع علماء السيميائيات بشكل عام على أن كلمة (Sémiotique) "آتية من الأصل اليوناني (semeio) الذي يعني العلامة، و(logos) الذي يعني الخطاب، وبامتداد أكبر كلمة (logos) تعني العلم، هكذا يصبح تعريف السيمولوجيا على النحو الآتي: علم العلامات"[2] كما عرفها (فرينارد دوسوسور). وقد اقتصر تقديم (دوسوسور) للسيميائيات على تصور عام لهذا العلم يتضمن موضوعه ومنهجه، نظراً لكونه كان علماً جديداً لم يتبلور بعد كمجال معرفي متخصص.

وأيضا "ككل مصطلح، يتكون مصطلح سيميائية حسب صيغته الأجنبية (Sémiotique) أو (semiotics) من جذرين (semio) و(tique)، إذ أن الجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين هما (semio) و (sema) يعني إشارة أو علامة، أو ما يسمى بالفرنسية (signe)وبالإنجليزية (sign)، في حين أن الجذر الثاني يعني –كما هو معروف- علم"[3]. وبهذا نستنتج من خلال عملية تركيبية بسيطة أن هذا المصطلح يعني علم الإشارات أو علم العلامات. وقد عرف في اليونان قديما علم الأعراض (symptomatology) وهو علم يهدف إلى تأويل الأعراض المرضية التي تصيب المريض لمعرفة مختلف الأمراض، ويمكن القول إنه العلم الذي يدرس الإشارات والعلامات الدالة على مرض معين[4].

وقد عرف أيضاً مصطلح السيميوطيقا (semiotike) في اللغة الأفلاطونية والذي يعني تعلم القراءة والكتابة مندمجاً مع الفلسفة وفن التفكير، وكانت السيميوطيقا اليونانية تهدف إلى تصنيف علامات الفكر وتوجيهها في منطق فلسفي شامل، وهو ما يعرف بالوقت الحالي بالمنطق

---

[1] بدرة كعسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية (الطور الأول)، رسالة ماجستير تحت إشراف: صلاح الدين زرال، قدمت لقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس (سطيف)، الجزائر، ٢٠٠٩- ٢٠١٠، ص٩٠.

[2] برنار توسان، ما هي السيمولوجيا؟، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط٢، المغرب، ١٩٩٤، ص٩.

[3] فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، ٢٠٠٥، ص١٠.

[4] ينظر: جان كلود دومينجوز، المقاربة السيمولوجية، تر: جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع ٣-٤، ديسمبر ٢٠٠٧، ص٣٩.

الصوري. ولم يظهر المصطلح لمدة طويلة إلا في دراسة الفيلسوف الإنجليزي (جون لوك) تحت اسم (semiotik) وبدلالة مشابهة لما ظهر في الفلسفة اليونانية الأفلاطونية.

في أواخر القرن التاسع عشر ظهرت التعريفات الأولى المحددة للسيميائيات كما يرى (برنار توسان)، حيث عرفها (فيرنارد دوسوسور) في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" (العلم الذي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية)، وقد أطلق عليها اسم السيمولوجيا. ومن هنا بدأت مسألة الاختلاف بين المصطلح الفرنسي سيمولوجيا (Sémiologie) والإنجليزي سيميوطيقا (Semiotics) الذي أطلق من قبل الأمريكي (تشالز سندرس بيرس)، وبقي استعمال المصطلحين لفترة طويلة إلى أن وضع تمييز منهجي بينهما[1]. ولا يوجد ما يثبت او يدل على اطلاع أحدهم على أعمال الآخر. ويمكن تفسير سبب اختلاف التسمية بأن (سوسور) اختار مسمى السيمولوجيا وجعل اللسانيات اللغوية جزءاً منها، وقد أشار (محمد عناني) أن اختيار مسمى السيمولوجيا في الكتابات الفرنسية يعود في الغالب إلى استخدام (سوسور) لها، وأن الكتابات الإنجليزية فضلت السيميوطيقا نظراً لاستخدامها من قبل (جون لوك) الذي أخذها من اليونانية. من هنا نستنتج أن اللغة اليونانية كانت المنبع الأول للمسميات[2]، ليبقى تعريف السيمائيات كما قال (بيير غيرو):" ذلك العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، وأنظمة الإشارات، والتعليمات، إلخ...وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء. الواقع أننا نجمع على الإقرار بأن للكلام بنيته المتميّزة والمستقلة، والتي تسمح بتحديد السيمياء بالدراسة التي تتناول العلامات غير الألسنية، بما يحتم علينا تبني ذلك التحديد"[3].

ولهذا تعددت الاتجاهات السيميائية بحسب المرجعيات المعرفية لكل اتجاه، وسنقف عند اتجاهين كبيرين تفرع عنهما اتجاهات سيميائية متعددة، وهما الاتجاه الأوربي، والاتجاه الأمريكي:

المقاربة السيميائية واتجاهاتها:

يمكن القول إن السيميائية نشأت مرتين في آن واحد، مرة على يد (سوسور) عندما أفصح عن أفكاره في محاضراته في جنيف، ومنها ولد الاتجاه السيميائي الأوروبي، ومرة أخرى

---

[1] ينظر، برنار توسان: ما هي السيمولجيا؟، ص٣٧- ٣٨.

[2] ينظر: محمد عناني، مصطلح السيميوطيقا ضمن كتاب المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، ١٩٩٦، ١٥٣.
وللتعمق أكثر ينظر: توماس سيبوك، النسيج السيميائي، تر: عبد الحق بلعابد، مجلة أيقونات، العدد ٣، الصادرة عن مجموعة سيما للبحوث السيميائية، الجزائر، ٢٠١٣، ص ١٧٩ وما بعدها.

[3] بيير غيرو، السمياء، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات العويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٤، ص٥.

من كتابات (تشارلز بيرس) والتي ولدت لنا الاتجاه السيميائي الأمريكي، والذي أوضح أنه يعمل على حقل جديد في العلم سيطلق عليه السيميوطيقيا. هذه الازدواجية في النشأة والمصطلح تفسر لنا تطور الاتجاهين وتباينهما في النظرية والإجراء.

1) المقاربة السيميائية في الاتجاه الأوروبي:

تعد السيميولوجيا فرعاً من البنيوية الفرنسية، وحين تطرق (سوسور) لهذا العلم الجديد لم يكن قد تبلور بعد كمجال معرفي متخصص، لذلك فإن ما قدمه كان تصوراً عاماً للسيميولوجيا وموضوعاتها ومنهجها، محصوراً في اللغة فقط. وقد عرفها قائلاً: "يمكننا إذن، أن نتصور علماً يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية؛ علماً سيكون فرعاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعاً من علم النفس العام؛ ونطلق على هذا العلم السيميولوجيا. وسيكون على هذا العلم أن يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل وعلى القوانين التي تتحكم فيها. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن التهكن بمستقبله؛ إلا أن له الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفاً"[1].

اهتم (سوسور) بعموم العلامات في المجتمع، وقصر السيميولوجيا على دراسة العلامات في دلالتها الاجتماعية، وبيّن أن العلامة تتكون من جانبين يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقاً، ولا يمكن فصلهما عن بعضهما، لأن غياب أحد الجوانب يؤدي إلى تبدد العلامة. ويعد الدال هو الجانب الأول، باعتباره جانبا صوتيا نفسيا غير محسوس، والمدلول هو الجانب الثاني من العلامة، باعتباره الصورة المتكونة في الذهن عن العالم الخارجي سواء بأبعاد واقعية أو تخييلية، وبهذا تعرف العلامة عنده على أنها "النتيجة الإجمالية للارتباط بين الدال والمدلول"[2]. ولا يمكن أن تنشأ العلامة بالدال وحده أو المدلول، وإنما يشترط أن يكونا معاً مستدعياً كلاهما الآخر. فلا تقوم العلاقة بين الدال والمدلول على المشابهة أو المماثلة، وإنما تقوم على الاعتباطات التي لا يمكن أن تفسر تفسيراً منطقياً يفهمه العقل. من هنا بيّن (سوسور) أن للسيميولوجيا موضوعين: الموضوع الأول وهو الرئيس، يظهر في دراسة الدلائل الاعتباطية، والثاني وهو ثانوي، يهتم بدراسة الدلائل الطبيعية. وتعد الاعتباطية مبدأ لسانياً، ثم انتقلت لتصبح مبدأ سيميولوجياً ينظم الأنساق الدلالية. ومن هنا يتبيّن لنا أن السيميولوجيا استعارت من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها، ثم

[1] ينظر مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، ١٩٨٧، ص٦٩.
[2] فرد يناند سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق للصحافة والنشر، ط٣ بغداد، ١٩٨٥، ص٧٧.

قامت بتوسعة موضوعاتها إلى غاية دراسة التداول والأهواء، وهذا ما كتب لسيميولوجيا سوسور الانتشار وإنشاء أتباعه لمدارس سميائية متخصصة[1]:

- **سيميولوجيا التواصل:**

لقد عرف هذا الاتجاه انتشارا واسعا عند المهتمين بالسيميائيات، وعلى رأسهم (ج.مونان، بويسنس، بروبطو، ج.مارتينيه)، لاشتراكهم في أن الدليل اللساني أداة تواصلية، حاملة لمقصدية تواصلية لا يمكن تجاهلها، وبهذا تنقسم العلامة على نفسها إلى (دال، ومدلول، ووظيفة)، فتحقيق الوظيفة التواصلية هو شغلهم الشاغل، والتي تقوم بها الأنظمة اللسانية، والأنظمة غير اللسانية أيضا، لهذا يرى (بويسنس) أن السيميولوجيا هي دراسة تلك الوسائل التواصلية المؤثرة في الغير أي المرسل إليه، ليحدد (بروبطو) بناء على هذا أن موضوع السيميولوجيا أصبح تحقيق التواصل والحمل على الإقناع.

- **سيميولوجيا الدلالة:**

يرجع الفضل لظهور هذه الفرع من السيميولوجيا للجهود الكبيرة لـ(رولان بارت)، لأنه يرى في الدرس السيميولوجي درسا يبحث في الأنظمة الدالة، سواء دلت بواسطة علامات لغوية، أو علامات غير لغوية، إلا أن هذه الأنظمة لا لغوية لها دلالاتها المخصوصة، ولتحقيق ذلك رجع إلى الإرث السوسوري الذي رأى بأن السيميولوجيا أوسع من اللسانيات، فعدل من هذه المقولة، حيث رأى بأن العلامات السيميائية لا تقوم إلا من خلال اعتمادها على مبادئ اللسانيات وعناصرها (الدال/المدلول، الخطية/الاعتباطية، اللسان/ الكلام، المحور التركيبي/ المحور الاستبدالي...)، بهذا جعل السيميولوجيا فرعا أصيلا من اللسانيات، ليوسع بذلك من أفقها البحثي في كتابه (عناصر السيميولوجيا)، ليتمكن من دراسة الأنظمة السيمولوجية الدالة لكل من (الأزياء، الصور، الإشهار، النصوص الأدبية، الأساطير، العمارة، الطبخ....)، وما قدمه بارت يعد إغناء للدرس السيميائي العالمي.

- **سيميائية مدرسة باريس:**

تعد مدرسة باريس السيميائية من أكبر المدارس التي ما يزال تحافظ على التقليد السيميائي إلى الآن، وهذا لصلابة معارفها، وتنوع مرجعياتها، وانفتاح موضوعاتها، فمن

[1] - ينظر مبارك حنون، دروس في السيميائيات، ص ٧٢ وما بعدها.

السيميائيات السردية إلى سيميائيات الأهواء، من خلال جهود مؤسسها (غريماس) وأتباعه في هذه المدرسة خاصة (ميشيل أريفي، جان كلود كوكي، جوزاف كورتيس...).

فمنذ كتبهم المؤسسة (السيميوطيقا: مدرسة باريس)، نجدهم وضعوا لأنفسهم منهجا واضحا، ومرجعيات علمية لم تقتصر على الإرث السوسوري، وتنظيرات (يالمسلاف)، وما وصلهم من الدراسات الشكلانية، بل قد انفتحوا على الضفة الأخرى، خاصة بعدما ترجم (دولادال) بعض منجزات السيميائي الأمريكي (بيرس).

فنجد أن دراسات مدرسة باريس ركزت على تحليل الخطاب الأدبي، واستخراج قوانينه المسيّرة له، مركزة في أغلب البحوث على النصوص السردية، أو الحكايات الخرافية، وهذا ما وجدناه في أغلب أعمال (ج.غريماس) خاصة في كتابه (في المعنى) و(تمارين سيميائية)[1]، وغيرها باحثا عن شكلنة المضمون من خلال استنطاق البنية السطحية والبنية العميقة، والبرامج السردية وتحديدات مربعه السيميائي، وقد أشار إلى هذا التطور الحاصل في الدرس السيميائي للسرد في مقدمة كتاب صديقه (جوزيف كورتيس):"إن حقل التحليل السردي للخطابات هو بدون منازع الحقل السيميائي الذي عرف أثناء السنين الأخيرة التطورات الأكثر أهمية، أو على الأقل الأبحاث النظرية والتطبيقات الأكثر عددا..."[2].

- **السيميولوجيا المادية:**

ويطلق عليها أيضا سيمولوجيا الإنتاج، وقد اشتغلت عليها كثيرا (جوليا كريستيفا)، في محاولتها الجمع بين مبادئ اللسانيات الوصفية، والفلسفة المادية الماركسية، وهي بذلك ستخرج بنا من محايثة العلامة الداخلية، إلى البحث عن مرجعها الخارجي، ولهذا وظفت الكثير من المصطلحات الماركسية المادية، خاصة استبدالها مصطلح الإنتاج الأدبي بمصطلح الإبداع الأدبي، فهي بذلك لا تقصد دلالية العلامة بل تبحث في مدلوليتها، وهذا ما يظهر في العديد من تحليلاتها، ولا أدل على ذلك مصطلحها الذي اشتهرت به، وأصبح نظرية تقارب بها النصوص وهو (التناص).

---

[1] ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية: مدخل نظري، منشورات الزمن، ط١، المغرب، ٢٠٠١، ص ٤٣ وما بعدها.

[2] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية(المقدمة)، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠٠٧، ص ١٥.

- **سيميولوجيا الأشكال الرمزية:**

يعد هذا الفرع تطويرا للاتجاهات السيميولوجيا التي شهدناها، خاصة على يد مؤسسها (جان مولينو)، وتابعه في ذلك (جان جاك ناتيي)، إذ يرى أن السيميولوجيا ليست قراءة للمناهج السائدة سواء كانت سلوكية أو بنيوية أو توليدية، بل عليها في الوقت الراهن أن تتجاوز هذا الطرح وتدخل كل ما هو اقتصادي وسياسي لأهميته في المقاربة، ولهذا نجد هذا الاتجاه يوسع من أفق تحليله برجوعه إلى العلامة المتشعبة في سيميائية بيرس، وكذلك اجتهادات (كاسيرر) الذي يرى في الإنسان كائنا رمزيا، كما تم الاستفادة من نظرية التلقي عند كل من (ياوس وإيزر)، لتتشكل عندهم عناصر السيميولوجيا[1]:

- اسهام المنهج السيميولوجي.
- النظام الرمزي الثقافي.
- الحدث الرمزي، وعناصره المكونة.
- التحليل السيميولوجي للحدث الرمزي.

لتتم دراستها على ثلاث مستويات: المستوى الشعري، والذي يدرس علاقة المنتج بالإنتاج، والمستوى المادي، الذي يدرس الإنتاج في حد ذاته والمستوى الجمالي، والذي يدرس الإنتاج في علاقته بالمتلقي.

2) المقاربة السيميائية في الاتجاه الأمريكي:

كان (بيرس) فيلسوفاً ذرائعي التوجه وفلكياً وعالم مساحة، لذلك قامت السيميوطيقا عنده على أساس المنطق والظاهراتية والرياضيات، على خلاف (دوسوسور) الذي قامت السيميولوجيا عنده على أساس لساني. والسيميوطيقا البيرسية تهتم بالعلامة وما تنتجه، فالعلامة عند بيرس ليست جامدة أو مصنفة إلى تصنيفات محددة، بل هو يجعل من الإنسان علامة، وصانع علامة في الوقت ذاته، ويعرفها على أنها "كل ما يقوم بتبليغ مفهوم محدد عن موضوع بأي شكل كان"[2].

---

[1] ينظر: مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصر، تر: حميد لحميداني وآحرون، إفريقيا الشرق، ط١، المغرب، ١٩٨٧، ص٤٨ و٤٩.

[2] جان كلود دومينجوز، المقاربة السيمولوجية، تر: جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع ٣-٤، ديسمبر ٢٠٠٧، ص٣.

يقوم فكر (بيرس) حول العلامة على أساس نظرية المقولات التي تقوم على السيرورة الثلاثية، حيث يرى أن "التجربة الإنسانية كلها كيان منظم من خلال مقولات ثلاث هي الأصل والمنطلق في إدراك الكون وإدراك الذات وإنتاج المعرفة وتداولها"[1].

وقد بيّنا سابقاً أن العلامة عند (دوسوسور) قامت على ثنائية العلاقة بين الدال والمدلول، ولكن العلامة عند (بيرس) تقوم على ثلاثية العلاقة بين (الممثل والموضوع والمؤول)، حيث أن الممثل يحيل على الموضوع عن طريق مؤول ضمن دورة لا متناهية. أنشأ (بيرس) هذه العلاقة الثلاثية من المقولة الرياضية التي تبنى على ثلاثية العلاقات في كل نظام. وقد بيّن أيضاً أن العلامة قد تكون لغوية وغير لغوية، وتنقسم من حيث طبيعتها ووظيفتها إلى (الأيقون والإشارة والرمز)، وعلى عكس العلامة عند (سوسور) الذي يستثني الرمز والإشارة، وهنا يتضح لنا أن كليهما درسا العلامة من الجانب المرتبط باختصاصهم فبيرس يرى أن وظيفة العلامة وظيفة منطقية[2].

ربط (بيرس) السيميائيات بعلم المنطق الذي يؤمن به، وقد ساهم هذا العلم بتطوير المعرفة السيميائية عند (بيرس)، فيذكر قائلاً: "أنني، في حدود علمي، رائد أو مستكشف غابات، تتمثل مهمتي في تنقية وفتح المسالك فيما أسميه السيميائيات، أي نظرية الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للسيميوز (عملية العلامة) الممكنة"[3]. وقد خلفه من بعده أهم الفلاسفة الأمريكان منهم (شارل موريس) و و(كارناب)، و(سيبوك) لإكمال ما بدأه في مشروعه السيميائي.

وإذا أردنا أن ننظر في تلقي هذه المدارس السيميائية، وتأثيرها على النقاد العرب، فنجد أن الكثير من الباحثين العرب، قد تلقوا هذه المدارس النقدية الحديثة، وعلى رأسها السيميائيات منذ سبعينات القرن الماضي، تلقيا مباشرا من خلال الدراسة عند كبار السيميائيين كـ(رولان بارت، وج.غريماس) تحديدا، أو ترجمتهم للعديد من كتبهم المركزية المؤسسة للدرس السميائي. فبكلامنا مثلا عن الاتجاهات السيميائية نجد (مبارك حنون)، في كتابه (دروس السيميائيات)، والذي رصد فيه العديد من الاتجاهات السيميائية : سيميولوجيا سوسور، سيميولوجيا التواصل، سيميولوجيا الدلالة....[4]، وقد ساهم أيضا في ترجمة كتاب مهم لـ(مارسيلو داسكال) عن

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٣، سورية، ص٤١.
[2] ينظر: محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٧، من ص٥٥ إلى ٧٥.
[3] جان كلود دومينجوز، المقاربة السيميولوجية، ص٣.
[4] ينظرمبارك حنون، دروس في السيميائيات، من ص٦٩ إلى ٨٥.

الاتجاهات السيميائية المعاصرة[1] مع الكثير من المتخصصين في السيميائية في المغرب على رأسهم (حميد لحميداني، وعبد الرحمن طنكول، ومحمد العمري)، ليضع بين يد القارئ العربي جديد الاتجاهات السيميائية، وهذا ما فعله أيضا الناقد السيميائي المغربي (محمد السرغيني) في كتابه (محاضرات في السيميولوجيا، 1987م)، الذي حدد هذه الاتجاهات في ثلاث: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي[2].

وليس بخاف عنا الاجتهادات النظرية والتطبيقية للنقاد العرب في الدراسات السيميائية، سواء في المغرب العربي، أو المشرق العربي، غير أن القطر المغاربي كان مواكبا للحركة النقدية السيميائية، لتلقيها المباشر من أصولها سواء بالدراسة أو بالترجمة، فتطالعنا كتابات (محمد مفتاح) منذ كتابه (سيمياء الشعر القديم) إلى كتابه (تحليل الخطاب الشعرين استراتيجية التناص) الذي نظر في كل هذه الاتجاهات نظرة الناقد، واختار منها ما يمكن أن يؤسس من خلاله مشروعه السيميائي، وكذلك (سعيد بنكراد) الذي تقلب بين العديد من الاتجاهات السيميائية دراسة وترجمة، من السرديات السردية عند غريماس في مدرسة باريس، إلى السيمائيات البيرسية، وما تطرحه من تعقيدات منهجية، إلى السيميائية التأويلية عند (أمبرتو إيكو).

وبرجوعنا إلى الجزائر نجد أن سيميائية باريس كانت حاضرة عند العديد من النقاد على رأسهم (رشيد بن مالك) أحد تلامذة هذه المدرسة في كل كتاباته الأكاديمية والبحثية التي عرّف فيها بالمدرسة وأعلامها، وطبق مقاربها على العديد من النصوص السردية، وأخرج معجما متخصصا بمصطلحات هذه المدرسة[3]، إلى جانب العديد من الأسماء التي اجتهدت في إظهار هذه المدرسة السيميائية بحثيا وأكاديميا، ومنهم (عبد الملك مرتاض، وعبد الحميد بورايو، وعبد القادر فيدوح، وسعيد بوطاجين).

ولقد واصلت هذه الاتجاهات السيميائية مسيرتها باتجاه المشرق العربي، الذي كان يعتمد على المرجعية الأنجلوساكسونية في الدراسات النقدية، إلى جانب من كان يحسن اللغة الفرنسية وينقل منها مباشرة، ومن أهم الباحثين المشتغلين على السيميائية وكتبوا عنها (صلاح فضل) في بحوثه وترجماته، خاصة في كتاب عن البنائية، ليطور بعد ذلك مفاهيمه النظرية والتطبيقية عن السيمائية في كتابه (مناهج النقد المعاصر)[4]، قصد تقريبها من القارئ العربي، لتكثر بعد ذلك

---

[1] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصر، تر: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، ط١، المغرب، ١٩٨٧.

[2] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٦٨.

[3] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠٠٦.
أيضا له: قاموس التحليل السيميائي للنصوص، عربي-انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، ط١، الجزائر، ٢٠٠٠.

[4] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٩٩٨.
وله أيضا: مناهج النقد المعاصر، ميريت للطباعة والنشر، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢.

الدراسات والترجمات لأهم المشتغلين على السيمياء، مثلا في ترجمة (أنطوان أبو زيد) لكتاب (بيير غيرو) عن السيميائية، أو اجتهادات (سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد)[1] في مدخلهما السيميوطيقي، الذي شمل ترجمات وتحليلات سيميائية مهمة، أو كتاب (سامي سويدان) المهم عن (دلائيلية القصص وشعرية السرد)[2]، وغيرها من دراسات الجادة في هذا الاتجاه.

وبعد وقوفنا على هذه الرحلة المختصرة في الاشتغالات السيميائية في الوطن العربي، فنجدها وإن اختلفت في ترجماتها لمصطلح النظرية، وتعدد وجوه مقاربتها، إلا أن هذا سيثري الساحة النقدية في اشتغالها على النصوص السردية والشعرية، والدليل على هذا تنوع الدراسات السيميائية وموضوعاتها، ومن المقاربات السيميائية التي تعرف رواجا بحثيا، هي سيميائية الصورة عامة، فقد اجتهد فيها العديد من النقاد، وعلى رأسهم (سعيد بنكراد) الذي جعلها محل اهتمامها لفترة طويلة، والدليل على ذلك كتابه (الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة)[3]، وكتابه الأخير (سيميائية الصورة الإشهارية، والتمثلات الثقافية)[4]، كما نجد النقاد السيميائي الجزائري (قدور عبد الله ثاني) قدم دراسة نظرية وتطبيقية للصورة على أنواعها في كتابه (سيمياء الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)[5]، إلى جانب الكثير من الدراسات والترجمات الأخرى، يكفي تنويهنا هنا بترجمة الكتاب المؤسس لبلاغة الصورة المرئية عند (جماعة مو)[6] لاطلاع القارئ العربي على تحليلاتها السيميائية المهمة، وهذا ما سيتبيّن معنا فيما سنتعرض له في السيميائيات البصرية.

---

[1] ينظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار الياس العصرية، ط١، القاهرة، ١٩٨٩.

[2] ينظر: سامي سويدان، دلائلية القصص وشرية السرد، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩١.

[3] ينظر: سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، ٢٠٠٩.

[4] ينظر: سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، دار الأمان، ط1، المغرب، ٢٠١٦.

[5] قدور عبد الله ثاني، سيمياء الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط١، الجزائر، ٢٠٠٥.

[6] جماعة مو، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٢.

المبحث الثاني: **بين السيميائيات البصرية وسيميائيات الصورة**

1. **تعريف السيميائيات البصرية**
2. **مفهوم الصورة وأنواعها**
3. **مقاربات تحليل الصورة**

إن العالم اليوم يشهد تغيرات كبيرة على مستويات كثيرة اجتماعية واقتصادية وثقافية ساعدت على تحول قناعاتنا المعرفية من حضارة الكتابة التي عاش عليها الإنسان لسنوات عديدة، لينتقل إلى حضارة الصورة مع الانفجار التكنولوجي في الألفية الجديدة، حيث غزت الصورة مجتمعاتنا وأعادت تشكيل عقولنا وما نفكر فيه، وقد ساهم كل هذا على المستوى العلمي من طرح السؤال على هذه الصورة، وكيفية تحليلها وقراءتها خاصة في العلوم الإنسانية والنقدية على وجه التحديد؟

لم يجد الدارسون إلا المقاربة السيميائية كمنهج يحاولون من خلاله الاقتراب من هذه الصورة؛ لأنها تنظر إلى الأشياء الكلمات باعتبارها علامة، سواء كانت مكتوبة أو مرئية. وعلى الرغم من الصعوبات التي يواجهونها في انتقال التحليل مما هو لساني إلى ما هو بصري؛ لوضع آلية تحليلية، ليست فقط لقراءة هذه الرسالة البصرية، بل لتكوين ثقافة بصرية أيضاً.

وإذا أردنا أن نقدم تحديدا لسيميائيات الصورة؛ سنجده يقترب من تحديد السيميائيات عامة، مع مراعاة خصوصية الموضوع المدروس، فسيميائيات الصورة هي دراسة علمية ومنهجية للعلامة البصرية تصف تعيناتها، وتحلل إيحاءاتها، وهي هنا تستلهم من المشروع السيميائي (لرولان بارت) وهو يحدد عناصره السيميولوجية خاصة ما تعلق ببلاغة الصورة[1]، ودائما ما نرجع في تحليل سيميائية الصوره إليه؛ لأنه أحد مؤسسي هذا الاتجاه؛ لعمق تحليلاته وتأويلاته لهذه الصورة، وكذلك تعدد معارفه البينيّة (فلسفية، اجتماعية، نفسية، لسانية، سيميائية ...)، فهو في أغلب تحليلاته يرجع إلى المفاهيم اللسانية التي جاء فيها (دوسوسور) في الرسالة اللغوية (الدال/ المدلول، اللسان/ الكلام، الخطية/ الاعتباطية...). كما يستعين أيضاً بسيميائية (يالمسلاف) خاصة في وظيفتيه الأساسيتين المحددتين للعلامة اللسانية (التعيين/ والإيحاء)، كما يستلهم أيضا من المقولات الفلسفية والسيميائية لبيرس في مفهومه (للأيقون) وتقسيماته اللانهائية، كل هذا مكن (بارت) من وضع مسار تحليلي واضح للصورة بأشكالها المتعددة وبهذا بدأنا نتلمس معالم للسيميائيات الصورة عنده.

إلا أن المشكلة بقيت قائمة في كيفية تحليل العلامة البصرية (المرئية) من خلال استعارة آليات العلامة اللسانية (المكتوبة)، على الرغم من جهود (بارت) السابقة وكتاباته المتنوعة في الموضوع.

[1] ينظر: رولان بارت، بلاغة الصورة، في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، دار إفريقيا الشرق، ط١، المغرب، ١٩٩٤، من ص٩١ إلى ٩٤.

إلا أن المشتغلين على الدراسات السيميائية خاصة ما يعرف بسيميائيات السينما وقفوا أمام هذه القضية المطروحة منذ البداية، وعلى رأس هؤلاء مؤسس هذا الفرع المعرفي (كريستيان ميتز) الذي يرى بأن اللغات البصرية تنسج علاقات نسقية معقدة ومختلفة مع كل اللغات، ولا يمكننا أن نعارض بين الخطابين اللساني والبصري باعتبارهما قطبين مهمين[1]، يحظى كل منهما بالتماسك والانسجام مع الإبقاء على خصوصية كل خطاب ورسالة. وبهذا يمكننا تحديد الفوارق الموجودة بين الرسالة اللسانية والرسالة البصرية[2]:

- الرسالة اللسانية تبقى محافظة على ثبات قواعد النحو والتركيب، وخطية العلامة، على العكس من الرسالة البصرية التي تخالف تلك القواعد التركيبية، وتخرج إلى تماثلية كعلامة، لأن مكوناتها لا تدرك إلا بشكل متزامن.
- كذلك نجد الرسالة اللسانية قابلة للتحليل إلى مكونات تمكن القارئ من إعادة بنائها للقبض على المعنى، غير أن الرسالة البصرية ليست قابلة لهذا التحليل، فهي تدرك من المشاهد ككتلة بصرية واحدة، فبنياتها الدلالية لا تتجزأ لصفتها الترابطية.
- تتميّز الرسالة اللسانية بخاصية الاعتباطية على عكس من الرسالة البصرية التي تقوم أساساً على التشابه والتماثل.

وما عرضناه سابقاً يؤكد على الحوار التاريخي القائم بين اللغة والصورة، فهما لا تنفيان بعضاً فبعض بل تكمل كل واحدة منها الأخرى، فظهور سيميائية الصورة لا ينفي تاريخ السيميائية عامة، بل هو إغناء لموضوعاتها واتساع لمقاربتها، وهذا ما ذهب إليه (كريستيان ميتز)[3]، لأننا خرجنا من مجتمع الصورة إلى رصد صورة المجتمع من خلال ما تطالبنا به كل يوم في وسائل التواصل الجماهيري والاجتماعي، وهذا ما يدعونا إلي تحديد مفهوم الصورة وكيفية مقاربتها لنستطيع بعد ذلك الوصول إلى اختيارات منهجية تساعدنا على تحليل النصوص السردية والبصرية وفهم تحولاتها.

ولكي نوضح ذلك سنعمل على تحديد مفهوم الصورة وأنواعها وأهم المقاربات التي تحللها:

---

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيمياء الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص ٢٢ وما بعدها.
[2] - ينظر: محمد العماري، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، العدد ٣، الدار البيضاء، نوفمبر ١٩٩٨، ص ١٣٧.
[3] ينظر: برنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟، ص ٥٤ و٥٥.

- **مفهوم الصورة:**

تشتق الصورة من الفعل اللاتيني القديم (Imitar) والذي يقصد به إعادة الإنتاج بالتقليد، وهذا ما ذهب إليه أيضاً معجم (روبير) الذي يرى فيها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثل مشابه لكائن أو لشيء[1].

فنجد أن الصورة لا تخرج في أصلها الاشتقاقي عن المحاكاة والتشابه والتمثيل، سواء أكانت ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد فهي بذلك تعبير بصري معاد لأنها لا تكون إلا معطى حسيا للعضو البصري حسب (Fulchignoni) أي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضيء أو تمثل ذاتي لهذا العالم الخارجي[2]. وهذا ما جعلها تقترن في أصولها اليونانية واللاتينية من كلمة (أيقون) والتي تحمل نفس المعاني المعجمية والدلالية من مشابهة ومماثلة، وقد بنى (بيرس) نظرية السيميائية بتشعباتها اللانهائية.

وهذا ما يدعونا إلى معرفة أنواع هذه الصورة[3]:

- **أنواع الصورة:**

انطلاقا من أن الصورة تمثيل للواقع المرئي ذهنياً وبصرياً أو إدراكاً مباشراً للعالم الخارجي والموضوعي تجسيداً وحساً ورؤية، فقد تنوعت تصنيفات الصورة بحسب التطور الحاصل في وسائل الإعلام والتكنولوجيات الحديثة؛ لهذا وجدنا اجتهادات عديدة لتصنيف الصورة وتحليل أنواعها ومنها ما وضعه (بول ألماسي): والذي قسمها إلى صنفين كبيرين:

- الصنف الأول: **الصورة السينمائية**:

ويندرج تحت هذا الصنف كل من السينما والتلفزيون والفيديو، وإذا نظرنا إلى الصورة السينمائية تحديداً فسنجدها رسالة بصرية متحركة تنقل لنا الواقع كما هو أو كما يمكن أن يكون، من خلال لقطات متتابعة ومشاهد متناغمة تعتمد على تقنيات متعددة في تحقيق ذلك، سواء أكانت داخلية مثل: (الإطاري، وجهة النظر، التمثيل، السيناريو، المونتاج...) أو خارجية مثل: (العمليات الإنتاجية، التمويل، واختيار الممثلين، والديكور...) وهذا ما يجعلها علامة سيميائية شديدة التركيب والتعقيد.

---

[1] ينظر: جوديت لازار، الصورة، تر: حميد سلاسي، مجلة علامات، العدد 5، المغرب، ١٩٩٥، موقع سعيد بنكراد: http://www.saidbengrad.net/al/n5/14.htm
وللتعمق أكثر: جاك أومن، الصورة، تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٣.

[2] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيمياء الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص٢١.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية (قراءة جديدة لمنجز روائي متجدد)، دار ابن نديم، ودار الروافد الثقافية، ط١، الجزائر-بيروت، ٢٠١٥، ص ٨٦ وما بعدها.

- الصنف الثاني: **الصورة الثابتة**:

ويندرج تحت هذه الصورة الثابتة العديد من الصور مثل: (الصورة الإخبارية، الصورة الوثائقية، الصورة الإشهارية، الصورة الفوتوغرافية، الصورة التشكيلية...)، ويمكن التركيز على صورتين أساسيتين قريبتين من الموضوع:

1. الصورة الإشهارية:

وهي تلك الصورة التي تظهر في الإعلانات التلفزيونية والتجارية لترويج سلعة ما؛ تحركها وظيفتي الإثارة والإقناع؛ لإغراء المستهلك لشرائها، فهي تستعمل رأس مالها الرمزي للتأثير على المتلقي وإثارة رغباته الاستهلاكية، مستعملة في ذلك كل وسائلها البصرية والسمعية والرقمية التي تبث على مدار الساعة في القنوات الفضائية والإعلانات الصحفية واللوحات الرقمية.

2. الصورة الفوتوغرافية:

إن الصورة الفوتوغرافية من أهم الصور التي قوربت سيميائيا خاصة من قبل (رولان بارت)، لما لها من صلة بالواقع من ناحية المساحة والحجم والمنظور والخيال، خاصة وأنها تجمع بين الطابع الجمالي والطابع التقني، وبهذا فهي تصف الواقع من خلال وظيفتي التعيين والإيحاء، بحسب حجمها ومقاسها وطبيعتها، هذا ما يحدد مكونات تحليلها سيميائيا، ومن بعد ذلك القدرة على تأويلها والبحث عن العلامات المرجعية والرسائل المشفرة ومجمل المقاصد المباشرة وغير المباشرة وتحديد رؤية الفوتوغرافي للعالم[1].

- **آليات تحليل الصورة:**

لقد تعددت آليات مقاربة الصورة في العديد من الاتجاهات المعرفية والنقدية، وهنا سنركز على المقاربات التي اهتمت بتحليل الصورة السينمائية، ويمكن أن نجمل هذه المقاربات في[2]:

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيمياء الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص ٣٤ وما بعدها.
[2] ينظر: جميل حمداوي، مقاربة سيميو-بلاغية للصورة، موقع مكتبة المثقف: www.almothaqaf.com، ص ١٨٤ وما بعدها.

- **المقاربة التاريخية للصورة السينمائية:**

تجعل هذه المقاربة المادة الفيلمية والمضامين السيميائية كوثيقة تاريخية مربوطة بسياقات سياسية واجتماعية وثقافية ودينية، فهذه الدراسة السينمائية تعتمد على التحقيب الزمني من خلال الصورة السينمائية وارشفتها باعتبارها ذاكرة بصرية، فالناقد السينمائي يتبع السيرورة الزمنية للكشف عن الدلالات والموضوعات الكبرى المعبّر عنها في العلامة السينمائية المدروسة إلا أن هذه المقاربة أثبتت عجزها؛ لأنها تحتمي بالمرجع دون فهم البنيات التكوينية للصورة السينمائية.

- **المقاربة التنظيرية للصورة السينمائية:**

تعد المقاربة التنظيرية مقاربة فلسفية للسينما عامة، والصورة السينمائية على وجه الخصوص؛ لأن جل من خاض الكتابة فيها كان من الفلاسفة وكتاب السيناريو ونقاد السينما، وعلى رأسهم الفيلسوف (جيل دولوز) صاحب كتاب (الصورة- الحركة ١٩٨٣) وكتاب (الصورة –الزمن ١٩٨٥)، إذ تناولت جل تنظيراتهم البنية الفنية للسينما إلى جانب دلالاتها ووظائفها ورصد خصائصها الجمالية الفلمية، وقد شهدت هذه المقاربة تطوراً كبيراً مع الثورة الرقمية في صناعة السينما.

- **المقاربة السيميائية للصورة السينمائية:**

إن البداية الفعلية للمقاربة السيميائية الخاصة بدراسة السينما عامة والصورة السينمائية تحديداً كانت في ستينيات القرن الماضي، وعرفت أوجها في السبعينيات، وكان من أهم السيميائيين الذين خاضوا هذه المغامرة التحليلية إلى جانب (رولان بارت) كل من (أمبرتو إيكو وكريتسان ميتز ويوري لوتمان) وغيرهم.

ولقد تعرضنا سابقاً إلى المغامرة السيميولوجية (لرولان بارت) وهو يحلل كلاً من الصورة الفوتوغرافية والصورة الإشهارية بما ورثه من إجراءات تحليلية عند (دوسوسور وبالمسلاف) وما قدمه لنا هذا الأخير من عناصر سيميولوجية تمكننا من إضاءة الغرف المظلمة للصورة[1]، وكذلك اجتهادات (جاك فونتاني) في كتابه (سيمياء المرئي)[2] ونظريته حول الملاحظ للصورة بأشكالها.

[1] ينظر: رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفواتوغرافيا)، تر: هالة نمّر، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠١٠.
[2] ينظر جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي سعد، دار الحوار، ط٢، دمشق، ٢٠١٠.

وكذلك ما جاء به (يوري لوتمان) في مدخل إلى سيميائية الفيلم[1] الذي انطلق فيه من وهم الواقع باعتباره موضوعا أصيلا للصورة السينمائية إلى البحث عن عناصر ومستويات اللغة السينمائية (تركيباً ومعجماً ودلالة) ليحلل بعدها بنياتها السردية (الزمان، المكان، الممثل)، ليختم كتابه بسؤال مفتوح حول أهم قضايا السينما وما تواجهه اتجاهاتها المعاصرة.

إلا أننا سنتوقف عند أهم منظري الفن السابع، ورائد السيميائيات البصرية الذي أقام قواعد علمية ومنهجية لسيميائيات الصورة السينمائية وهو (كريستسان ميتز) في العديد من دراساته وأبحاثه على رأسها (السينما: اللغة واللسان، ١٩٦٤)، وكذلك (أبحاث حول دلالة السينما، ١٩٦٨)، وأيضاً (اللسان والسينما، ١٩٧١)، وغيرها من الأبحاث، وهو ينطلق في كل ذلك من مرجعيات متعددة أهمها اللسانيات البنيوية عند (دوسوسور) وأتباعه، واجتهادات (جاك لاكان) في التحليل النفسي البنيوي، والدراسات السردية (لجيرار جينيت) التي أفادته في تحليل الخطاب السردي للفيلم السينمائي، كما لم يغفل جماليات التلقي التي تحدد استجابات الجمهور المشاهد للصورة السينمائية، طارحاً العديد من الأسئلة السيميائية التي يشترك معه فيها من ذكرناهم سابقاً، خاصة السؤالين المهمين، ماذا تقول الصور؟ ذلك السؤال المحدد للوظيفية التعينية لها، إلى السؤال الإجرائي كيف تقول الصورة؟ المحدد للوظيفة الإيحائية التأويلية لها أيضا.

وبهذا ستستكمل الدائرة السيميائية لتحليل الصورة البصرية عامة، والسينمائية على وجه التحديد، وبعد هذا يمكن أن نقف على بعض الآليات المنهجية لتحليل هذه الصورة التي ستساعدنا في دراستنا لفهم التحولات من نص الرواية إلى عرض المسلسل[2].

- **مقاربات تحليل الصورة:**

1 - التحليل على مستوى المادة الفلمية:

يجب على الباحث في هذا المستوى أن يقطع الفيلم أو المسلسل إلى لقطات وصور ومشاهد متتابعة (النبضات السردية)[3] معنوناً إياها بموضوعات معينة، ثم يقوم بتلخيص أحداث كل مشهد؛ لأنه في هذه اللحظة يحدد الحبكة السردية المساعدة على قراءة أحداث القصة.

كما يمكنه أن يحدد اللحظات السردية في الفيلم أو المسلسل من خلال رصد (البداية، الوسط، النهاية) وهذا ما سيسهل عليه تحديد البرامج السردية لهذا الفيلم والوقوف على المستوى

---

[1] ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم: قضايا علم الجمال السينمائي، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي بدمشق، ط١، دمشق، ١٩٨٩.

[2] ينظر: جميل حمداوي، مقاربة سيميو-بلاغية للصورة، ص ١٨٨ وما بعدها.

[3] نيكولاس تي بروفيرس، أساسيات الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٥٧.

والخطابي له، وكذا فهم البنية السطحية والعميقة للفيلم أو المسلسل، وباقي عناصر السيميائية السردية التي يمكن تحديدها في هذا النص أو العرض.

2 - التحليل على المستوى الخطاب الفيلمي:

وهنا يمكن أن نستدعي سرديات (جيرار جينيت) خاصة ما جاء به في مشروعه السردي، كوقوفنا على المكونات السردية لخطاب الفيلم أو المسلسل، من خلال البحث أولا في بنية الزمن السردي وتحديد توترات هذا الزمن الحاصلة من خلال الزمن الاستشرافي أو الزمن الاستذكاري، كتحليل عناصر (المشهد، الإعلان، التمهيد، التلخيص...)، وثانياً البحث في البنية المكانية للفيلم أو المسلسل، وهذا بتحديد أنواع الأمكنة سواء أكانت أمكنة جاذبة أو طاردة، أو أمكنة أليفة أو موحشة، ورصد العلاقات القائمة بين المكان والشخصية والزمن وغيرها، وثالثاً البحث في بنية الشخصية في الفيلم أو المسلسل، وهذا بتحديد أبعاد الشخصية الاجتماعية والنفسية والدينية والفكرية، ومعرفة هذه الشخصيات هل هي مشاركة في السرد أم غير مشاركة فيه، كما يمكن تحديد أنواع السارد في الفيلم أو المسلسل والأصوات السردية المتحاورة فيه، ورابعاً وهي أهم نقطة تظهر لنا اشتراك الخطاب السردي مع الخطاب الفيلمي وهي دراسة وجهة النظر أو المنظور أو التبئير بالمعنى الجينيتي، سواء أكان هذا المنظور داخلياً أو خارجياً، أو وجهة نظر موضوعية أو ذاتية، أو رؤية إيديولوجية أو نفسية، وهذا ما يمكننا من الوقوف على موقع السارد من الأحداث وهل رؤيته أكبر أو تساوي أو أصغر من السرد. كل هذا مكننا من تحليل الخطاب الفيلمي لمقاربة سيميائية سردية.

3 - التحليل على مستوى التقنيات الفيلمية:

ويعد هذا المستوى التحليلي من أهم المستويات، لأنه يقارب سيميائياً التقنيات السينمائية والإجراءات الفيلمية، قصد تحليلها وترتيبها، مراعياً خصوصية الجنس السينمائي فهي تدرس اللقطات محددة بنيتها ووظيفتها ودلالتها، ودراسة للصوت وأنواعه ودلالته، والإضاءة والتعتيم في قوتهما وخفوتهما، وكذلك المونتاج ودقته، لأن كل تقنية لها دلالتها ووظيفتها الخاصة.

ويمكننا أن نقول إن السيميائية البصرية، ومنها سيميائات الصورة السينمائية هي دراسة مختصة بالمادة الفيلمية، وتوصف من خلالها اللقطات والمشاهد الفيلمية من خلال استنطاق بنياتها السردية ومكوناتها التقنية تقطيعاً وتركيباً، وعليه فالسيميائيات البصرية تنتقل من وصف

البنية (الفيلم أو المسلسل) إلى تأويل الدلالة لهما مراعية في ذلك مقصديات المتلقي قارئاً كان أو مشاهداً.

المبحث الثالث: **السرد التخييلي بين فن الرواية وتقنيات المسلسل**

1 - **حدود الرواية:**

2 - **محددات النشأة والتطور:**

3 - **حدود المسلسل:**

4 - **تقنيات المسلسل:**

- **المونتاج**
- **اللقطة**
- **الإضاءة**

- حدود الرواية:

تقع الرواية في عالم السرد التخييلي، ذلك السرد المترابط للأحداث التخييلية[1]، والذي يعد من المباحث السيميائية المهمة، إذ يجتاز بنا عالم الواقعي، إلى عوالم الممكنات السردية، أين يمكن للكاتب التعبير عن مقصدياته بأساليب متعددة تتجاوز الشفوي إلى المكتوب، وتجتاز المرئي إلى الرقمي، وهذا ما سمح لصوت الرواية أن يعلو على باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

وهذا ما زاد من صعوبة وجود تعريف جامع مانع للرواية، سواء في منابتها الغربية، أو في البلدان التي رحلت إليها، سواء على المستوى التفاسير المعجمية للكلمة، أو على مستوى ترجماتها قديما وحديثا[2]، لينعكس هذا الاختلاف على حدودها المفهومية بين التقييد والاطلاق بحسب المرجعيات المعرفية والنقدية للمشتغلين عليها، فمنهم من يرى إمكانية تعريفها بحسب[3]:

-حجمها وعدد كلماتها وهذا لتتميّز بطولها عن طول القصة.

-ومنهم من حددها بالوظيفة التي تقوم بها، عند القراءة، سواء للإمتاع أو الفائدة.

- ومنهم من ركز على التريف بمضامينها المختارة.

ونجد أن هذا التنوع في التعاريف وصل إلى حدّ الخلط والإبهام، مما جعل كثيرا من النقاد يقولون باستحالة تعريف هذا الجنس الأدبي وضبط خصائصه الأسلوبية، ومكوناته السردية، وهذا ذهب إليه (بيير شارتييه) في مدخله لنظريات الرواية، فهو يرى بأن الرواية جنس غير قابل للتحديد مع كثرة التعريفات التي ساقها، ولم يقتنع بأغلبها، إما لعدم ثبات قواعد الرواية، وإما لأصولها الغائمة، أو لأن موضوعها قد تطور مع الزمن[4].

غير أن (ميخائيل باختين) في اشتغالاته على الرواية استبعد هذه الرؤية الشاملة لتعريفها، لأنها بالنسبة إليه جنس ما يزال في التخلق مع الزمن، فهي بذلك (جنس هجين)[5]، قابل للحوار مع باقي الأجناس الأدبية وغير الأدبية الأخرى، وهذا ما جعل منظري السرديات يرونه عامل قوة، ودافع استمرارية، من أسرار ريادة الرواية، ديوان العصر الحديث.

---

[1] ينظر: شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، ط١، المغرب، ١٩٩٥، ص١٠ وما بعدها.

[2] ينظر: بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط١، المغرب، ٢٠١٠، من ص٩ إلى ١١.

[3] ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين التونسيين، ط١، تونس، ٢٠١٠، ص ٢٠١ وما بعدها.

[4] ينظر: بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، من ص٩ إلى ١٠.

[5] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٥٢ وما بعدها، وهو يناقش الفرق بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي.

- محددات النشأة والتطور:

وإذا أردنا معرفة هذه الحوارية التي أنشأتها الرواية مع باقي الأجناس الأدبية وغير الأدبية (ومنها السينما والمسلسل)، فسنجد أن هذه الحوارية صاحبتها منذ نشأتها، فالفيلسوف الألماني (هيغل) قد انتبه إلى هذه الخاصية التي تتميّز بها الرواية، فحاول التنظير لها، والبحث في أشكالها الفنية، تماشيا مع فلسفته الجدلية، فلم تخرج الرواية عنده من تلك التحولات والتغيرات التي تشهدها المجتمعات البرجوازية[1]، دون قطع الصلة مع ماضيها الملحمي، فهي تخلق التوازن بين هذه العلاقات الجدلية.

ليأتي بعده (جورج لوكاش) في كتابة (نظرية الرواية)، ليكمل ما بدأه (هيغل)، بنظرية روائية متخصصة وأكثر شمولية، وهذا بربطه بين الأجناس الأدبية والسيرورة التاريخية، ليجعل من الحضارة اليونانية هي المعيار الذي يقيس به مدى تطور الحاصل في المجتمع الإنساني حضاريا وأدبيا، فلم يجد سوى الرواية كشكل معبّر عن هذا التطور[2]، والذي باستطاعته التعبير عن المجتمع الرأسمالي الحديث، وما يعرفه من تشيؤ وغربة واستلاب، فلهذا عرف الرواية باعتبارها (ملحمة بورجوازية)[3]، لتصويرها لهذا الإنسان المتأزم وما يعيشه من ضياع وتشتت في ظل هذا المجتمع المنهار، الذي لا يمكن التعبير عنه بالشعر الذي صاحب الملحمة، ولكن علينا أن نبحث عن جنس أكثر واقعية، ولم يجده إلا في الرواية الواقعية، التي ترصد هذه الصراعات الجدلية بين مختلف الطبقات، وهذا ما سيتمه من بعده (لوسيان غولدمان) في بنيويته التكوينية.

وهذه الاستمرارية المعرفية لفهم حدود الرواية، أوصلتنا إلى نظرية (ميخائيل باختين) التي جعلت للرواية أصولا ثلاث: ملحمي، وخطابي، وكرنفالي[4]، وبهذا خالف باختين لوكاش، فلم ينطلق من الملحمة كمصدر أساسي للرواية، بل اختار أعمال (دوستيوفيسكي) لما رآه من قرب الرواية للكرنفال بكل مظاهره المتنوعة من الرفيع إلى الوضيع، ومن المركزي إلى الهامشي، فكل هذه المظاهر تدخل في حوارية، تذوب أمامها الحدود الأجناسية، لهذا رأى أن الرواية ليست جنسا صافيا مثل الملحمة، بل هي جنس هجين، يتسم بالانفتاح والتنوع على كافة الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وهذا ما كتب لها الاستمرار لقدرتها على التعايش.

وبعد هذا كله أصبح من الواضح صعوبة تحديد مفهوم الرواية، لخاصية الانفتاح

---

[1] ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٢٠٣.
[2] جورج لوكاش، نظرية الرواية، تر: نزيه الشوفي، طبعة على نفقة المترجم، ط١، دمشق، ١٩٨٧، ص١٥ وما بعدها.
[3] المرجع نفسه، ص ١٩.
[4] ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ٢٠٤.

والحوارية التي تعرفها، فكل ناقد يعرفها من خلال مرجعيته المعرفية، ومنظوره النقدي، غير أن هذه الحوارية علمت الرواية فن العيش مع آخر (من الأجناس الأدبية وغير الأدبية)، لهذا يمكن تعريفها تعريفا مؤجلا قابلا للتعديل منطلقين من سؤال هل يمكن تعريف الرواية؟ فـ " الرواية بالصورة العامة نص نثري تخيّلي سردي واقعي، غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، ويشكل الحدث والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية..."[1]، لهذا إذا بحثنا عن ضابط منهجي يمكننا من الاشتغال على الرواية من خلال هذا التعريف ويحقق حواريتها، يمكن الانطلاق أولا من الوصف الداخلي لها، وهذا برصد مكوناتها السردية التي تقوم عليها شعريتها:

-بنية الزمن الروائي.

-بنية المكان الروائي.

-بنية الشخصية الروائية.

-وجهة النظر الروائية.

ثم القراءة الخارجية ثانيا، والتي تمكننا من الانفتاح على مظاهر التنوع لهذا الجنس، والتحولات الحاصلة فيه:

-التحولات التاريخية.

-التحولات الاجتماعية.

- التحولات الثقافية.

وبهذا نكون قد وقفنا على بنية النص الروائي الداخلية، ودلاته الخارجية في الوقت نفسه.

وقد وعى أصحاب السرديات الحديثة بظاهرة حوارية الرواية، سواء في تحليلاتهم الشعرية أو مقارباتهم السيميائية، وقدرة هذا الجنس الأدبي على التحويل الداخلي من خلال التناص (تناص الرواية مع السينما والمسرح والموسيقى والتشكيل...)، أو التحويل الخارجي من خلال الاقتباس (اقتباس روايات إلى أفلام ومسلسلات ومسرحيات.....)، وهذا ما يراهن عليه هذا البحث.

[1] لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- انجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٩٨ وما بعدها.

- حدود المسلسل:

إن السرد التخييلي لم تقف حدوده عند الأجناس الأدبية فقط، بل تعدت حدوده للأجناس غير الأدبية، التي تناصت بفعل التحول مع هذه الأجناس الأدبية وأغنت أفقها التأويلي، ومنه المسلسل الذي يعد من بين هذه الأجناس غير الأدبية القابلة للتحويل، من خلال شاشة التلفاز التي تميّزت عن المسرح والسينما في جوانب عدة، كالمسلسلات والأخبار والبرامج المتنوعة. ويعد المسلسل[1] نوعا من أنواع الكتابة الدرامية التي تخص الإنتاج التلفزيوني. لأن مفهوم كلمة الدراما عامة يعني "الحدث أو الفعل فهي مشتقة من الكلمة اليونانية (dran) بمعنى يفعل. ويعني الفعل أو الحدث الحركة أي أن الدراما هي الحركة"[2].

ويشبه المسلسل في بنائه وحبكته كلاً من التمثيلية والفيلم، ولكنه يختلف عنهما من حيث المعالجة، ويبنى المسلسل على مجموعة من الأحداث المهمة التي تؤدي إلى تتابع الحلقات الواحدة تلو الأخرى، فتبدأ الحكاية وتنبني العقدة في الحلقة الأولى، وتنتهي الحكاية غالباً وتحل العقدة غالباً في الحلقة الأخيرة. على خلاف المسرحية والفيلم اللذين تأتي الأحداث فيهما متواصلة من بدايتها حتى نهايتها. ويختلف عدد حلقات المسلسل تبعاً لما يحدده المخرج مع كاتب السيناريو.

يضم المسلسل نوعين من العقد: العقدة الأولى وهي كبرى، وتحل في نهاية المسلسل، وفي الغالب تحل في الحلقة الأخيرة. أما العقدة الثانية فهي عقدة مضمرة في العقدة الكبرى، وتقسم إلى عقد فرعية تتوزع على حلقات المسلسل، حيث أنه في كل نهاية حلقة توجد عقدة فرعية، والغاية في ذلك هو إبقاء عنصر التشويق والإثارة عند المشاهد لمشاهدة الحلقة التالية. ولذلك على كاتب السيناريو أن يراعي نهاية كل حلقة لكي يضمن الحفاظ على وظيفة شدّ الانتباه.

يحتوي المسلسل على قصة أصلية وبداخلها قصص فرعية. هذه القصص الفرعية مهمة في المسلسل؛ لأنها تطابق القصة الأصلية وتعكسها وتعمل على إبرازها، ولكن من المهم ألا تطغى على القصة الأصلية، وهذا ما يظهر جلياً في تقنياته.

---

[1] حسن مرعي، كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية: قواعد بناء السيناريو والحوار والحبكة، شركة رشاد برس، ب ط، ٢٠٠٢، من ص١٤٤ إلى ص١٥٥.

[2] مصطفى محرم، الدراما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، ٢٠١٠، ص١٠.

تقنيات الفيلم والمسلسل:

1) المونتاج:

تحمل كلمة المونتاج[1] أصولاً فرنسية بمعنى التجميع، ويعد المونتاج النقطة الأساسية لانطلاق أي عمل تلفزيوني، ويمكن تعريفه على أنه فن اختيار اللقطات المصورة وتجميعها وتركيبها معاً من قبل أخصائي المونتاج، وقد عرفه (كاريل رايز) –صاحب كتاب تقنيات المونتاج السينمائي – تعريفاً دقيقا قائلاً: "فن المونتاج يحدث عندما يؤدي جمع لقطتين أو أكثر إلى انتقال المعنى إلى مستوى آخر: الدهشة، أو البصيرة، أو الصدمة، أو اكتشاف مفاجئ"[2]. ويعد من أهم مراحل إنتاج الفيلم والمسلسل، حيث لا قيمة للقطات مبدعة، وقصة مشوقة، وممثلين جيدين من غير مونتاج يبرز العمل الفني، وكم من عمل كان ضعيفاً من حيث جودة التصوير وضعف القصة، ولكنه برز بشكل ممتاز من خلال مونتاج مبدع، كما أن المونتاج هو المرحلة التي يتحول فيها السيناريو الورقي إلى مشاهد مرئية ذات تسلسل وتتابع بنمط معين، ويضاف لها المؤثرات الصوتية والموسيقى لإعطائها لمسة خاصة تجذب المشاهد.

ذكر (سيرجي ايزنشتين) –وهو أحد الذين أسسوا قواعد سينما المونتاج ودافعوا عنها نظريا وعمليا-: "فن السينما! ذلك يعني قبل كل شيء المونتاج"[3]. ومن خلال القواعد التي أسسها يتبين لنا أهمية المونتاج في العمل السينمائي والتلفزيوني، إذ لا وجود لفن السينما والتلفاز من غير المونتاج. ويقول (أورسون ويلز): "لا أستطيع إنكار أن المونتاج ضرورة بالنسبة للمخرج وأنه اللحظة الوحيدة التي يحكم فيها المخرج سيطرته على فيلمه، إن غرفة المونتاج هي المكان الوحيد الذي أسيطر فيه بشكل مطلق، وإننا لنضع بلاغة السينما في غرفة المونتاج"[4]. ومن هنا يتبيّن لنا الأهمية التي يتميّز بها المونتاج عن غيره من الخصائص والوسائل السينمائية والتلفزيونية الأخرى والتي تساهم في إعطاء السينما والتلفاز بعداً دلاليا.

يمرّ المونتاج بمراحل عديدة تتشابه بين كل مونتير[5] وآخر، حيث يبدأ المونتير باختيار اللقطات ثم تجميعها معاً، ليأتي بعدها دور المخرج والمونتير سوياً في محاولة ضبط دقيق للإيقاع

---

[1] يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم: قضايا علم الجمال السينمائي، تر: نبيل الدبس، تر: قيس الزبيدي، مطبعة عكرمة، ط١، دمشق، ١٩٨٩، ص٦٧.

[2] كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو: التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ص٢٤.

[3] يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، من ص٦٧ إلى ٨٥.

[4] إيير يورجونسون، صوفي برونيه، المونتاج السينمائي، تر: منى التلمساني، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، ص ١٢.

[5] وهو مصطلح معرب يعني الشخص المتخصص بعمل المونتاج.

الفني للحصول على نسخة أخيرة من العمل الفني. ويراعي المونتاج استمرارية الإيقاع طوال الفيلم والمسلسل مع تحقيق التأثير الدرامي للحفاظ على حبكة القصة.

كما يمكن للمونتاج أن يفشل في مهمته عندما يعجز عن الحفاظ على الإيقاع في الفيلم والمسلسل أو عند ملاحظة المشاهد لتركيب اللقطات وتجميعها، وهنا يكون المونتير والمخرج قد فشلا في نقل الفيلم أو المسلسل بأكثر صورة تفاعلية يمكن عملها. فالعمل الجيد هو الذي ينسي المشاهد فكرة المونتاج المبنية على تجميع لقطات صُورت في أماكن عدة وأزمنة مختلفة. ويمكن القول إن المونتاج الجيد عندما يكون ناعماً وفعالاً ولا يشعر فيه المتفرج بالقطع بين اللقطات، وهذا هو الهدف الأساسي من المونتاج.

يواجه المونتاج مشكلة الزمن الحقيقي والزمن الافتراضي[1]، فالفيلم البسيط هو الذي يكون أميناً في نقل ما يحدث خلف عدسة الكاميرا، ويتكون من لقطة واحدة فقط، تبدأ اللقطة عند الضغط على زر التشغيل في الكاميرا، وتنتهي بإطفاء زر التشغيل. مثل هذه الأفلام تولي اهتماماً كبيراً للزمن الحقيقي، ولكنها من المحتمل أن تكون مملة غير مثيرة للاهتمام. لذلك توصل رواد صناعة الأفلام إلى عدم ضرورة نقل كل شيء للمتفرج، مع إمكانية التلاعب بالزمن الحقيقي ليتحول إلى زمن درامي من خلال اختيار اللقطة المناسبة.

ويتبين لنا مما سبق: أهمية اختيار نوع اللقطة في المونتاج، وتأتي مهارة المونتير ليختار أفضل لقطة تلبي الغاية الدرامية للفيلم والمسلسل. ولكن المشكلة تظهر في طريقة القطع بين لقطة والأخرى، مع ضمان الاستمرارية بينهما، وعدم تشويش فكر المتفرج الناتج عن فصل الأحداث عن بعضها، وبذلك يتحقق الوضوح السردي المبني على تطابق الأحداث بين اللقطات، وإعطاء تفسير بصري عند تبدل الأحداث أو قطع اللقطة أو إدخال فكرة جديدة.

لا يعتمد المونتاج الجيد على مهارة المونتير فقط، بل أيضاً على المخرج الجيد الذي يصور عددا من اللقطات المختلفة لنفس المشهد، ليتيح للمونتير مادة فيلمية وفيرة يستطيع الاختيار بينها لتتناسب اللقطات معاً مع ضمان الاستمرارية في المشاهد.

إن أهمية الصوت[2] للمونتاج توازي أهمية الصورة له، فهو يعطي مصداقية للأحداث وتطورها، ولأن الصوت يؤثر في المشاهد؛ فإن مشكلة اختيار الصوت مع الصورة مهمة لتحقيق التفاعل بينهم، لأن الصوت لو كان غير واقعي وقابل للتصديق؛ فإن الصورة تفقد قوتها ومصداقيتها. ويقسم الصوت في المونتاج إلى الحوار بين الشخصيات والموسيقى والمؤثرات

[1] ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفليم، من ص١٠٥ إلى ص١٠٩.
[2] ينظر: كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، من ص٥٢٧ إلى ص٥٥٥.

الصوتية، وفي بعض الأنواع من الأفلام يضاف تعليق بصوت الراوي أو أحد الشخصيات في الفيلم.

توفر بعض المكتبات الإلكترونية الموجودة على شبكة الإنترنت مؤثرات صوتية يمكن الحصول عليها مجاناً أو برسوم معينة. يتم تصنيع هذه المؤثرات إلكترونياً لإضفاء واقعية للأحداث، مثل أصوات وقع أقدام أو قرع باب، ويتم إضافتها للقطات معينة من أجل التأكيد على عنصر بصري في الأحداث، وفي بعض الأحيان يتم إضافة المؤثرات الصوتية بنبرة عالية كنوع من المبالغة، وذلك لأهمية الحدث الحاصل، مثل صوت تنفس الشخصية بسرعة عند الشعور بالخوف. إن استخدام المؤثرات الصوتية يساعد المشاهد على الحفاظ على استمرارية الأحداث والإحساس بالواقع طوال الفيلم، كما أنها تساعد على الحفاظ على خصوصية الزمان والمكان.

تستخدم المؤثرات الصوتية والموسيقى أحياناً كوسيلة للربط بين المشاهد أو الانتقال من مشهد إلى آخر، فالصوت هنا يعطي احساساً بالاستمرارية حين يتغير الزمان أو المكان. وعادة ما تضاف الموسيقى إلى النسخة الأخيرة من العمل، وكثيراً ما تستخدم الموسيقى لترجمة العواطف وتضخيم الدراما.

2) اللقطة:

تعرف اللقطة[1] على أنها "الوحدة الفيلمية الصغرى، وهي جزء من الشريط الفيلمي الذي يصور منذ لحظة تشغيل الكاميرا وحتى لحظة إيقافها التالية مهما كان مضمونه"[2]. وعندما يتم نقل الكاميرا من مكان لآخر فهذا يعني تغير اللقطة، وعندما يتم تجميع اللقطات معاً ينتج لدينا مشهداً، وتجميع المشاهد ينتج لنا فصولاً.

يعد فن السينما والتلفاز من الفنون الوحيدة التي تتعامل مع صور مرئية، هذه الصور لديها القدرة على بناء شخصيات وأحداث كاملة عن طريق اللقطات، وتعد اللقطة بنية المونتاج، وتتضح حدودها عندما يلصق المخرج حدثاً مصوراً مع حدث آخر. ويختلف الواقع عن العمل الفني أو الفيلم، كون الواقع يمرّ بسلسلة من الأحداث المتتابعة الغير مقطعة، بينما الحدث في الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات المتجاورة.

[1] ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفليلم، من ص٣٧ إلى ص٤٦.
[2] المرجع نفسه، ص٣٨.

من هنا يتبين لنا أن اللقطة ليست ذات طبيعية سكونية، فهي ليست عبارة عن صور فوتوغرافية مطبوعة على شريط الفيلم، "فاللقطة هي ظاهرة دينامية. إنها تسمح بالحركة داخل حدودها، وهذه الحركة قد تكون ذات أهمية عالية في بعض الأحيان"[1]. أما بالنسبة لوظيفة اللقطة الأساسية فهي كونها حاملة للدلالة؛ إذن يمكننا القول إن اللقطة هي علامة، والعلامة حاملة للدلالة أيضاً. وتلعب الكاميرا والمكان الذي توضع فيه دوراً أساسياً في طبيعة اللقطة وتكوينها، فالمسافة بين الكاميرا والموضوع ومدى الانخفاض أو الارتفاع عنه، والزاوية المحددة ونوعية العدسة المستعملة كل هذه الأمور تؤثر على شكل اللقطة وسياق الأحداث والمشاهد.

ولا تصور اللقطات في العمل بطريقة عشوائية أو اعتباطية حيث "إن كل ما يظهر في اللقطة –سواء أكان شخصاً، أم حركة- يجب أن ينقل للمشاهد معنى محدداً، ويؤكد المضمون الأيديولوجي في هذه اللقطة. إن الأدوات واللوازم التي تظهر في كل لقطة، يجب أن تختار بعناية، وتوضع بطريقة تحقق هذه الغاية. هذه القاعدة الأساسية التي يجب مراعاتها في تكوين اللقطة"[2]. وكل لقطة في العمل يجب أن تعبر عن هدف معيّن يخدم سيّر القصة وتعبر عن المحتوى الفكري لكي يفهم المشاهد بسهولة. لذلك على المخرج أن يحدد معنى كل لقطة، ليختار محتواها ويضعها بطريقة يسهل فيها التعبير عما يريد.

تمتلك اللقطة حدوداً زمانية ومكانية، فحدودها الزمانية كما ذكرنا سابقاً هي الحد الفاصل بين اللقطة والأخرى، أما حدودها المكانية فهي تختلف بين المشاهد والسينمائي، فبالنسبة للمشاهد هي إطار الشاشة أما بالنسبة للسينمائي فهي حواف شريط الفيلم. واللقطة تبقى نفسها مهما تبدلت أبعاد الشاشة. ومن هنا تأتي أهمية حدود اللقطة التي على أساسها يختار المخرج نوع اللقطة التي سيستعملها، ولكن على المخرج مراعاة عدم الغلو في ذلك لأنه سيصنع نوعاً من الرتابة التي تؤدي إلى إرهاق المشاهد وافقاده للتأثير الذي كان يرجوه.

فقد كانت الأفلام قديماً تصور باستخدام نوعين من اللقطات وهي اللقطة الطويلة والمتوسطة، وبعد استعمال اللقطة القريبة على يد المخرج الأمريكي (ديفيد جريفيث) أخذت الأفلام بالانطلاق والإبداع، وأصبح التنويع بين اللقطات بأنواعها المختلفة مجالاً للفت انتباه المشاهد وامتاعه وخلق التأثير الدرامي المطلوب. ويمكن تصوير اللقطات الثلاث في آن واحد من خلال استعمال عدة كاميرات في الوقت ذاته، حتى لا يضطر الطاقم إلى إعادة المشهد أكثر من مرة.

---

[1] المرجع السابق، ص٤١.

[2] جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، تر: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، القاهرة، ١٩٩٦، ص٩٣.

وتختلف أنواع اللقطة بحسب مجال الرؤية بداخلها وبعد المسافة بين الكاميرا والموضوع، ومن هذا الأساس قسمت اللقطات إلى أنواع عدة، بُني التقسيم الرئيسي للقطة على أساس الأبعاد، فكل لقطة تمتلك خواص معينة من حيث الحجم، وكل واحدة تستخدم لتحقيق وظيفة معينة في التأثير والتعبير عن حدث معين في حال استخدمت بطريقة صحيحة في اللحظة المناسبة والمكان المناسب. وتنقسم اللقطات عامة إلى عدة أنواع حسب حجم الإطار، ومنها[1]:

- **اللقطة الطويلة (Long/ Wide Shot)**، أو ما يعرف بالمنظر العام أو اللقطة الكاملة، وهي لقطة بعيدة، تظهر للمشاهد المكان بشكل عام بأكبر قدر ممكن، وتعد لقطة تأسيسية أو افتتاحية في بداية الفيلم، وتستخدم أكثر من مرة خلال الفيلم للتذكير بين الحين والآخر. وتستخدم لتوضيح الحدث كاملاً في المشهد كله، فلو كان الحدث في ملعب فيتم استعراض الملعب كاملاً، والهدف من اللقطة الكاملة هو الإيضاح؛ لأنها توضح للمشاهد طبيعة المكان. وتأتي أهمية هذا النوع من اللقطات كونه قريبا من الواقع ويعطي تمهيداً وتقديماً لما سيعرض بعده فتظهر علاقة الشخصيات بالمكان.
- **اللقطة المتوسطة (Medium Shot)**، أو ما يطلق عليه بالمنظر المتوسط، وهي من أكثر اللقطات انتشاراً لكونها تعد مثالية في نقل الحركة، وتتميّز بكونها قادرة على نقل الحدث مع إطاره بصورة واضحة مع الحفاظ على التفاصيل مثل تعبيرات الوجه وحركة الجسد، وهذا ما لا تستطيع اللقطة العامة الحفاظ عليه. واللقطة المتوسطة هي العنصر المساعد في المونتاج لكل اللقطات، حيث من السهل استعمالها لإعادة تكرار فكرة معينة داخل المشهد ككل بعد مجموعة من اللقطات الكبيرة، وهي تسهل الانتقال من اللقطة العامة إلى اللقطة الكبيرة، فتعد كحلقة وصل للتغيير في حجم الصورة. ويعد محور التركيز في اللقطة المتوسطة هو الموضوع وهي تركز عليه دون البيئية المحيطة.
- **اللقطة القريبة (Close Shot)**، وهي من أكثر اللقطات تأثيراً في التركيز الدرامي لأنها تبرز التفاصيل الصغيرة والملامح وردود الأفعال، وتعطي إحساساً بعمق الحدث، وتجعل المشاهد يركز على الحدث المهم. واللقطة القريبة من الممكن أن تظهر الوجه مع الطرف العلوي للكتف مع إمكانية ظهور بعض الأشياء في الخلف مثل قطع الأثاث التي تم استخدامها لدلالات معينة في القصة. وقد تطورت اللقطة القريبة لتصبح لقطة قريبة جداً (Close Up Shot)، وهي تركز على أدق التفاصيل مثل الدموع وهي تنهمر أو

[1] ينظر: عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير تحت إشراف: نبيل خالد أبو علي، قدمت لقسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، ٢٠١٠، من ص ٤٢٥ إلى ص ٤٢٩.

اليدين وتكون ملأ الشاشة. ومنحت اللقطة القريبة جداً بعداً آخر للسينما كونها تحمل دلالات عجز المسرح عن نقلها.

3) الإضاءة:

تأتي أهمية الإضاءة[1] كونها وسيلة من وسائل التكوين في السينما والتلفزيون، فهي الوسيلة لتحقيق الرؤية، فمن غيرها لا توجد صورة. فهي تستعمل في السينما إما لإظهار الأشياء وتحقيق رؤيتها من خلال الكاميرا، أو توضع بشكل معيّن لتصبح وسيلة للتأثير الدرامي لصنع تأثيرات تضفي جمالاً على اللقطة، كما أنها لها تأثيرا نفسي يخدم العمل الدرامي.

وتستخدم الإضاءة إما بأسلوب واقعي أو بأسلوب شكلي. ففي الأسلوب الواقعي يراعى اتباع الظلال الطبيعية، فالأجزاء القريبة من مصدر الضوء تكون منارة، وتخفت الإضاءة على الأجزاء الأبعد أو التي لا تتلقى الضوء مباشرة. ولكن المشكلة تكمن في اتباع هذا الأسلوب أن العين تلتقط الضوء بشكل يختلف عن عدسة الكاميرا، فلو أراد المخرج أن يتبع الأسلوب الواقعي ويعتمد فقط على الإضاءة الطبيعية فإن اللقطة في الغالب ستكون معتمة وغير واضحة. أما الأسلوب الشكلي فإن المخرج لا يتقيد بالمصدر الطبيعي للإضاءة، بل يصنع جواً خاصاً به، ليحقق التأثير الذي يريده من خلال زيادة الإضاءة على بعض أجزاء اللقطة ويخففها عن أجزاء أخرى، أو أنه يلجأ إلى الظلال واختيار زوايا معينة للإضاءة. ورائد هذا الأسلوب في الإضاءة هو السينمائي (جرفيث)، حيث اهتم بها في أفلامه، واستطاع أن يعبر عن أوقات مختلفة في اليوم عن طريق التحكم بالإضاءة، وجعلها تحاكي ضوء الشمس والقمر[2].

تتميّز الإضاءة السينمائية بكونها غير ساكنة، فهي تتبدل مع تبدل حركة الأجسام وحركة الكاميرا في داخل اللقطة، ومن خلال الإضاءة يمكن التركيز على تفاصيل قد لا تبدو هامة في الظل، فهي قادرة على إظهار المعنى وتحريك الانفعال لدى المشاهد. وتأتي فائدة الإضاءة عامة بكونها تنير الموضوع، وتعطي قوة في التعبير والإيحاء، كما أنها تحقق جماليات اللقطة من خلال إضفاء العمق للصورة.

---

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط١، الجزائر، ٢٠٠٥، من ص٢٦٥ وما بعدها.

[2] ينظر: دافيد أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٩، ص٩٣.

إن استخدام الإضاءة بطريقة صحيحة يعطي إحساساً بالعمق، حيث يتم استعمال الإضاءة الصناعية في التصوير التلفزيوني والسينمائي داخل الأستديو، وفي التصوير الخارجي في النهار يلجأ لاستعمال العواكس؛ لأن عدسة الكاميرا تحتاج إلى كمية كبيرة من الضوء؛ لتبدو الصورة واضحة على خلاف العين التي تحتاج كمية أقل. "ويجب على المخرج أن يجعل درجات الضوء في الفيلم تتناسب مع الحالة النفسية التي يريد خلقها. وهذا مبدأ أساسي في فنيات الفيلم، ويتم استخدام درجات الضوء ذات البريق الحاد، وتعرف فنياً باسم المفتاح العالي للضوء ليتم بها التعبير عن المواقف التي تناسب الجو الكوميدي، والموضوعات الخفيفة، ويجري استخدام درجات الضوء الخافتة، وتعرف فنياً باسم مفتاح الضوء المنخفض ليتم بها التعبير عن مواقف الرعب، العاطفة، المأساة"[1].

لهذا يجب مراعاة عدم اختلاف الإضاءة في اللقطة الواحدة؛ لأن يؤدي ذلك إلى خلل في استمرارية الفيلم وتشويش المشاهد، ويصعب حينها على المونتير أن يجانس هذا الخلل، ولكن مع تطور التكنولوجيا أصبح بإمكانه أن يعدل الإضاءة في اللقطة الواحدة من خلال برامج متخصصة، ولكنها تحتاج إلى وقت وجهد كبيرين يمكن تلافيهما من خلال اختيار طاقم متخصص في الإضاءة للعمل في موقع التصوير مع المصور.

[1] جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، ص١٤٥.

الفصل الثاني: **اشتغال التحولات السيميائية بين الرواية والمسلسل**

المبحث الأول: **بنية الزمن والمكان بين الرواية والمسلسل**

المبحث الثاني: **بنية الشخصية بين الرواية والمسلسل**

المبحث الثالث: **وجهة النظر بين الرواية والمسلسل**

المبحث الأول: **بنية الزمن والمكان في الرواية والمسلسل**

1 - **بنية الزمان:**

- تعريف الزمن
- أنواع الزمن
- الزمن بين الرواية والمسلسل

2 - **بنية المكان**:

- تعريف المكان
- أنواع المكان
- المكان بين الرواية والمسلسل

- **بنية الزمن:**

تعريف الزمن:

لم يتفق الفلاسفة والعلماء يوماً على تعريف واحد للزمن، فكل واحد منهم يعرف الزمن من وجهة نظره، وتأملاته في الحياة، والمنهج الذي يتبعه. "والزمن، أو الزمان (أو Le temps بالفرنسية، أو: Time بالإنجليزية، أو: Tempus باللاتينية، أو: Tempo بالإيطالية...) هو في التصور الفلسفي، ولدى (أفلاطون) تحديداً كل «مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق»"[1]. ولهذا يعرف الزمن على أنه "ترتيب متعاقب لكل الأحداث أو الفاصل بين حدثين في هذه السلسلة المتعاقبة"[2]. وهذا ما جعل من الزمن مظهرا نفسيا وهميا، لا يمكن الإمساك به، ولكنه يسيّطر على كل التصورات الفكرية والأنشطة الإنسانية.

وقد تابع علماء النحو العرب دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، ولاحظوا أن الزمن له ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأول يدل على الماضي، والثاني يخص الحاضر، والثالث يرتبط بالمستقبل. ويعد الحاضر أقل الأزمنة امتداداً، لأنه ليس إلا فترة انتقالية بين الماضي والمستقبل، وكلاهما لا حدود لهما[3]. وقد اهتم النقاد والكتّاب المتخصصين في الفن الروائي بالزمن، لكون الرواية جنسا أدبيا ملتصقا بالزمن بسبب تعدد الشخصيات وتنوع الأمكنة. وهذا ما نراه في اهتمام الشكلانية الروسية بالزمن الروائى، إذ يعد (توماشفسكي) هو من ميّز بين المتن الحكائي الذي يتضمن مجموعة من الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تشكل المادة الأساسية للحكاية، وبين المبنى الحكائي الذي من خلاله تتمظهر الأحداث داخل الحكي نفسه.

وهناك ترتيبات وأنماط متعددة للزمن، سنحاول الاعتماد على بعضها في التحليل، خاصة ما تعلق بالسرد الاستذكاري والسرد الاستشرافي في كل من الرواية والمسلسل.

أنواع الزمن:

1 - السرد الاستذكاري:

ويعد السرد الاستذكاري عملية سردية يمكن للسارد فيها أن يورد أحداثاً ماضيةً عن حاضر السرد[4]، وهذه الخاصية السردية تعد من الأنماط التقليدية للسرد القديم كالملاحم القديمة

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ب ط، ١٩٩٨، ص١٧٢.
[2] طيّب مسّعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ –اللّص والكلاب دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه تحت إشراف: جازية فرقاني وفتيحة زاوي، قدمت لقسم الفنون الدرامية، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، ٢٠١٣- ٢٠١٤، ص٢٠٥.
[3] ينظر: عبد اللملك مرتاض، نظرية الرواية، ص١٧٤.
[4] ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٦.

والحكايات الخرافية، إلا أنها ما زالت تستخدم في الأعمال الروائية الحديثة[1] لأهميتها في حكي أحداث الماضي. فكل قصة تروى تحتفي بماضيها وإن كانت تنقل من لحظة حاضرة فالعودة إلى الماضي تمثل للسرد استذكاراً تتفنن فيه الرواية على وجه الخصوص[2]، وهذا باستدعاء الكثير من الأحداث الماضية التي تعمل فيها الذاكرة السردية عمل المحرك الفاعل. فمن خلال هذه الآلية السردية يمكننا أن نقف على مختلف تطور مراحل الشخصية ومتابعة صيرورتها الزمنية، خاصة بملء الفراغات التي يتركها السرد وراءه سواء باطلاعنا على الحياة الماضية للشخصية أو عن شخصية دخلت معترك الأحداث، وهذا من خلال مجمل الأحداث أو ديمومتها أو استمراريتها أو حذفها.

2 - السرد الاستشرافي:

أما السرد الاستشرافي هو سبق للأحداث، إذ أنه يروي أحداثاً سابقة عن أوانها أويمكن توقع حدوثها[3]، لهذا يعمل في الرواية على قلب نظام الأحداث من خلال تقديم مقاطع سردية مكان أخرى سابقة عنها في الحدوث، وبهذا يقفز قفزات زمنية بين فترة وأخرى، ليتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب. وأهم مظهرين للسرد الاستشرافي هما التمهيد والإعلان[4].

إذ نجد التمهيد للأحداث اللاحقة التي يهيئ فيها السارد توقعات القارئ، وكذلك الإعلان الذي يعد مظهراً مهما؛ لما يطلعنا عليه مما ستؤول إليه مصائر الشخصيات في معترك الأحداث، ولهذا اتسم السرد الاستشرافي باللايقينية، فهو ينبني على افتراضات وتطلعات لما سيحدث ويترك للقارئ بناء سيناريوهات ممكنة لمجريات الأحداث؛ لهذا نجد أن هذه العملية السردية غير متواترة في الأعمال الروائية عامة على عكس السرد الاستذكاري.

---

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠، ص١٢١.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص١٢٢.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص١٣٢.
وينظر أيضاً سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص٧٦ وما بعدها.
[4] المرجع نفسه. ص١٣٣- ص١٣٧.

الزمن بين الرواية والمسلسل:

تسرد الأحداث في كل من الرواية والمسلسل وفق ترتيب زمني معيّن، لأن الترتيب الزمني هو العلاقة القائمة بين تسلسل الأحداث في المادة الحكائية وبين تسلسل الأحداث في الزمن الزائف في الحكي. هذه المفارقات الزمنية تعني كسر السرد وانحرافه نحو الخلف من خلال انفتاح الذاكرة على الماضي أو إلى الأمام معبراً عن رؤية مستقبلية من قبل السارد.

هذه المفارقات الزمنية في السرد تستعمل بهدف تزويد القارئ بمعلومات حدثت في ماضي الشخصية، أو حين تظهر شخصية جديدة في القصة. ويبين الناقد حميد لحمداني "أن المفارقة الزمنية تحدد بالشهور والسنوات والأيام التي استغرقتها المفارقة أما سعتها فتقاس بعدد الصفحات في النص، فكل مفارقة زمنية لها مدى واتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[1].

وإذا بدأنا في تحليل الرواية، فسنجد ظهور نوع من السرد المبني على السرد الاستذكاري، فعيسى -الشخصية الرئيسية- في الرواية بعد أن عرّف بنفسه قائلا: "عندما كنت هناك، كان أبناء الجيران وأبناء الحيّ ممن يعرفون حكايتي، لا ينادونني بأسمائي التي أعرف"[2]، ثم أكمل قائلاً: "أما هنا، فإن أول ما افتقدته هو ذلك اللقب Arabo"[3]. فقد عمد الكاتب هنا إلى استعمال تقنية السرد الاستذكاري ليزود القارئ بمعلومات عن الشخصية التي يقرأ عنها في أقصر زمن سردي ممكن، ففي أول صفحتين من الرواية استطاع الكاتب أن يجمل حياة الشخصية، وبيّن أن عيسى الآن يروي حكايته وهو يعيش في الكويت بعد أن كبر، عما كان يعيشه في الفلبين. ولكن التسلسل الزمني في المسلسل كان مختلفاً عما بدأت به الرواية، إذ بدأ المسلسل بلقطة[4] كتب عليها **مانيلا ١٩٨٥** –الشكل رقم (١) -، ومن ثم مشاهد بيّنت المكان الذي تعيش فيه الخادمة –أم عيسى-قبل ذهابها إلى الكويت.

---

[1] حميد لحميداني، بينية النص السردي،، ص٤٠.
[2] سعود السنعوسي، رواية ساق البامبو، الدار العربية للعلوم والنشر، ط١٢، لبنان، ٢٠١٣، ص١٧.
[3] الرواية، ص ١٨.
[4] محمد القفاص، مسلسل ساق البامبو، صباح بيكتشرز، قناة الراي، الكويت، ٢٠١٦، الحلقة١، الدقيقة١.
http://www.ashams.com/videos/2171-ميديا-الشمس-مشاهدة-مسلسل-ساق-البامبو. تاريخ الدخول الأخير: ١١-١١-٢٠١٧، وقت الزيارة: ١١ مساءً. (وهذا الرابط المعتمد لجميع الصور في الرسالة).

الشكل رقم (١). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين المكان الذي تعيش فيه الخادمة.

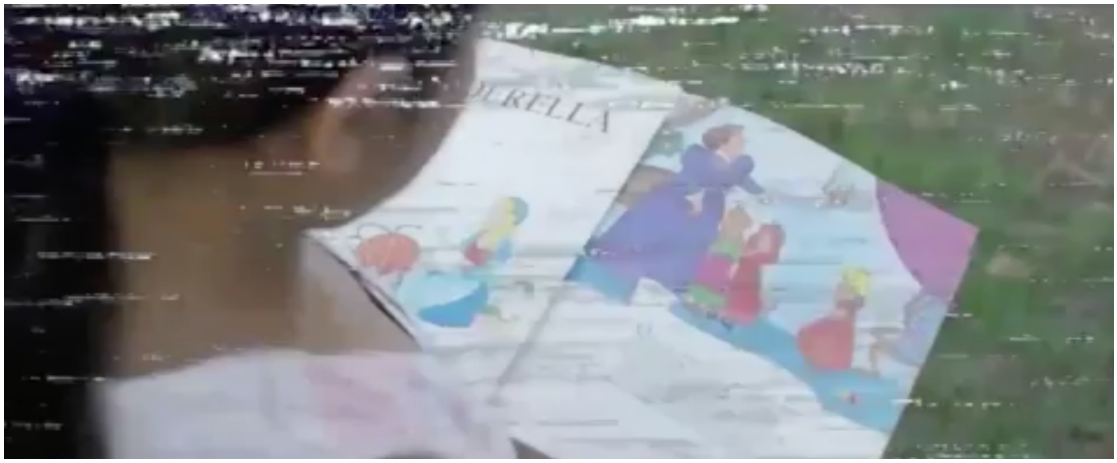
ومنذ بداية المسلسل استعمل المخرج السرد الاستذكاري ليوضح لنا كيف كانت طفولة الخادمة، ففي **(الدقيقة الثانية من الحلقة الأولى)** نرى الخادمة تودع أختها قبل ذهابها إلى العمل في الكويت كخادمة، ثم تتذكر كيف أنها كانت ذات يوم تقرأ قصة سندريلا -الشكل رقم (٢) -، ثم أخبرت أمها أنها تريد أن تصبح مثل سندريلا، فضحكت أمها قائلة إن سندريلا كانت خادمة. وقد جاء في الرواية مقطع سردي على لسان الخادمة وهي تحدث ابنها عيسى قائلة: "أحببت سندريلا وكوزيت بطلة البؤساء، حتى أصبحت مثلهما، خادمة، إلا أنني لم أحظ بنهاية سعيدة كما حدث معهما"[1]. اشركت كل من أم عيسى وسندريلا في المأساة التي عاشتاها، فكلتاهما عملتا كخادمة، ولكن الفرق أن سندريلا أصبحت أميرة وعاشت مع الرجل الذي أحبته وتزوجته، أما أم عيسى فقد بقيت على حالها، عائدة إلا أهلها مكسورة بعد أن تخلى عنها زوجها بحكم المجتمع الذي يرفض الزواج من الخادمة.

[1] الرواية، ص١٩.

الشكل رقم (٢). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الخادمة في طفولتها وهي تقرأ قصة سندريلا.

في هذه المرحلة وعند الرجوع بالزمن، استعمل المخرج تقنية في المونتاج ليسهل على المشاهد أن يفهم أن هذا المشهد قد حدث في الماضي. حيث نرى أن تداخل اللقطات يحدث من خلال اضطراب الصورة –الشكل رقم (٣) - في آخر لقطة من الحاضر مع أول لقطة من الماضي –الصورة التالية توضح ذلك-، وهذا ما سعى إليه رواد الشاشة منذ القدم، حيث أرادوا اكتشاف وسائل مناسبة لتترجم الذكريات والأحلام والمونولوج الداخلي[1].

[1] ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص١٠٦.



الشكل رقم (٣). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين تقنية المونتاج في تداخل اللقطات.

وفي الرواية ذكر الكاتب تاريخا مفصلاً لوصول عيسى إلى مطار الكويت قائلا: "مطار كئيب الذي حطت به الطائرة يوم الأحد، الخامس عشر من يناير ٢٠٠٦"[1]. وهذا التاريخ حقيقي، وقد جعل الكاتب والمخرج منه زمناً لأحداث لم تحصل يوماً، بل مجالاً لعرض شخصيات من وحي الخيال. ولقد استعمل الكاتب أزمنة توهمنا بواقعيتها ليدل من خلالها على الانتقال الزمني لحياة الشخصيات داخل الرواية، فبدأ الرواية بذكر أن الأحداث بدأت في منتصف الثمانينات، وفي منتصف الرواية ذكر عودة عيسى عام ٢٠٠٦م، وكأن الكاتب أراد أن يعبّر عن تقدم شخصياته في العمر، وهو ما يدل على بداية مجريات أحداث جديدة في أحداث القصة.

ذكر في الرواية مقطع سردي يقول فيه عيسى: "جاءت والدتي للعمل هنا، في منزل من أصبحت بعد زمن جدتي، في منتصف ثمانينات القرن الماضي"[2]. إن هذا المقطع الاستذكاري يعود بنا إلى الوراء سنوات طويلة، وهي نقطة تجاوزت بكثير نقطة انطلاق السرد الأصلي، وذلك لأن الكاتب أراد أن يبيّن لنا الحياة في ذلك الوقت.

ذكر الكاتب أيضا في بداية الرواية قصة الخادمة وعائلتها منذ البداية، وكيف أن الخالة آيدا ـخالة عيسىـ أصبحت فتاة ليل وأنجبت طفلة غير شرعية أسمتها ميرلا. وأن والدة الخادمة توفيت في اليوم ذاته الذي ولدت فيه ميرلا. وعند الانتقال إلى المسلسل نراه قد بدأ منذ ذهاب

[1] الرواية، ص١٨٥.
[2] الرواية، ص١٩.

الخادمة إلى الكويت، ومن ثمة هي من روت حكايتها لراشد –والد عيسى- عن طريق السرد الاستذكاري، وقد استعمل المخرج تقنيات المونتاج ليبيّن لنا أن ما تسرده الخادمة من قصص قد حدث في زمن الماضي.

كما أن الكاتب لم يعتمد فقط على السرد الاستذكاري، فكثيرا ما استعمل السرد الاستشرافي، وهذا ما نجده في بعض من أجزاء الرواية، فنجده مثلا في المقطع السردي الذي ذكر فيه: "كنت في غرفتي وحيداً. أراني في خيالي مرتدياً الثياب البيضاء. أقبل رأس جدتي أهنئها بالعيد. طردت الصورة من رأسي بعد أن مللت ممارسة الخيال الكاذب"[1]. وقد استشرف عيسى في هذا المقطع سيناريوهات ممكنة لكيفية اللقاء بالجدة والطريقة التي سيتعامل معها، وكيف سيكون حاله إذا ما قبلته العائلة.

ومن قبيل التطلعات المستقبلية في الرواية ما قاله عيسى عن إجراءات التثبيت في الكنيسة بعد أن قام بطقوس التعميد منذ سنوات. فيسأله القديس هو وزملاؤه في الكنيسة: "هل ستبقون بعيداً عن الشر؟ هل تؤمنون بالرب، عز وجل، خالق السماوات والأرض؟ هل تؤمنون بيسوع المسيح ابن الرب؟ .. المغفرة؟.. التواصل مع القديسين؟.. قيامة الجسد؟.. الحياة الآخرة؟.."[2]. هذه الأسئلة كلها تطلعات مستقبلية من القديس في الكنيسة.

في المقطع التالي من السرد جاء التالي: "ما أصعب أسئلتك يا أبانا.. وما أسهل إجاباتي: نعم.. نعم.. نعم!"[3]. ويمكن اعتبار هذا المقطع السردي بمثابة جواب على التطلع السابق، فمن خلاله نرى أن عيسى كان لا يصدق فيما يقول، بل كانت إجاباته مجرد كلمة يقوم بترديدها.

ولأن التمهيد عنصر مهم في سرد أحداث المسلسل، قصد فهم المشاهد ما يحدث ويهيئه للأحداث التالية، فقد بقي السرد الاستشرافي موجودا في المسلسل، ومن الأمثلة على ذلك، ما جاء في **(الدقيقة الأولى من الحلقة الرابعة)**، حيث نرى العمة هند تحادث صديق والد عيسى للوصول إلى اتفاق يؤجلان من خلاله لقاء عيسى بالجدة؛ بسبب حالتها النفسية التي لا تسمح لها بلقاء أحد. نجد هنا أن المخرج مهدّ للأحداث القادمة، وبين أن لقاء عيسى بالجدة ليس حدثاً عادياً. وهذا ما ذكر في الرواية أيضاً[4].

وقد جاء السرد الاستشرافي جلياً في مقطع نقل بحذافيره من الرواية إلى المسلسل، فقد ورد في الرواية مقطع سردي يقول فيه عيسى محدثاً نفسه، وهو يقف أمام بيت جدته للمرة

---

[1] الرواية، ص٢٧٤.
[2] الرواية، ص١٠٥.
[3] الرواية، ص١٠٥.
[4] الرواية، ص١٨٩.

الأولى: "من أي باب سوف يخرج يا ترى؟ .. من باب المرآب حاملا خيبته كما حملني أبي قبل سنوات.. أم..؟"[1]، وفي المسلسل في **(الدقيقة الثالثة والأربعين من الحلقة الخامسة)** نرى عيسى يقف أمام منزل جدته محادثاً نفسه بالمقطع السابق –الشكل رقم (٤)-. من هذه الأحداث نستنتج أن السرد الاستشرافي هنا كان مجرد استباق زمني يهدف إلى التطلع إلى ما هو متوقع الحدوث.

الشكل رقم (٤). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو يقف أمام منزل جدته.

كما اعتمد المخرج هذا النوع من السرد عندما مهد لشخصية جديدة ستظهر في المسلسل وهي شخصية خولة –أخت عيسى-، حيث أننا نسمع عنها في حلقات متعددة، ولا يعلن عنها إلا في **(الدقيقة الخامسة عشرة من الحلقة السادسة)**.

[1] الرواية، ص٢٠٧.

- **بنية المكان:**

- تعريف المكان:

يعد المكان من بين أهم المكونات السردية للرواية ولا يختلف في أهميته عن الزمن الروائي، إلا أن الدراسات السردية والسيميائية قد وضعت له حدوداً ومفاهيم متعددة إلى حد الاختلاف، وهذا راجع لتعدد المرجعيات النقدية لكل دارس[1]. وأهم إشكالية تواجه الباحث هو الفرق بين مصطلحي المكان والفضاء[2]، غير أننا يمكن أن نعتمد توجهاً يخدم دراستنا بحيث نجعل المكان أحد المكونات الأساسية للفضاء على أساس أن هذا الأخير أوسع منه.

ويعد المكان "هو الفسحة التي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم"[3]، وقد ذكر (عبد الملك مرتاض) إن "مصطلح الفضاء، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم والشكل"[4]. أما المكان السينمائي فهو مرتبط بـ "ثباتية حدود الشاشة والحقيقة الفيزيائية لطبيعتها المستوية"[5].

وعليه فإن المكان نوعان، مكان واقعي هو الذي نعيشه ونحيا فيه على وجه الحقيقة، ومكان خيالي يؤثث من خلال المكان الواقعي وهو الذي تعيش فيه الشخصيات، وهذا الذي نقصد تحليله سواء في الرواية أو المسلسل، فالمكان الروائي هو بنية سردية تسكنها كائنات تخيليلة تفعل في الأحداث.

- أنواع المكان:

ومن هنا تعددت أنواع الأمكنة كما تعددت أنواع الأزمنة سابقاً، وينظر إليها تارة من خلال موقع السارد، وتارة من خلال موقع السرد. فهناك أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة بحسب السارد وموقعه.

وإذا تكلمنا عن أنواع الأمكنة، فإن المكان المفتوح "هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر، والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة. أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة"[6]، وهي تلك المساحة التي تودي

---

[1] ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط١، تونس، ٢٠١٠، ٤١٨.
[2] ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص٤١ وما بعدها.
[3] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينا الروائية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط ١، دمشق، ٢٠١١، ص٢٦.
[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص١٤١.
[5] يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص١١١.
[6] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينا الروائية، ص٩٥.

بالشخصية إلى انشراح اجتماعي ونفسي، دائما ما تساعده على الانتقال إلى أمكنة جاذبة ومتسعة، وتتغير موقعيتها بحسب السارد ووجهة نظره التي سنراها لاحقاً.

أما المكان المغلق "هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، من غرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدراً للخوف"[1]. والمكان المغلق "هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين"[2]. فهو ذلك الحيّز الضيق الذي تتحرك فيه الشخصيات بصعوبة سواء أكان نفسياً أو اجتماعيا، فهو يتسم بالضيق ويكون طارداً في غالب الأحيان، وترجع تحديداته إلى موقعية السارد ووجهة نظره داخل الرواية أو المسلسل.

فهناك المكان المفتوح[3] والمكان المغلق[4] الذي تلعب فيه الشخصيات أدوراً داخل الرواية، كما نجد هناك المكان البعيد والمكان القريب، بحسب المسافات الموجودة في السرد. كما توجد أمكنة اختيارية تختارها الشخصية طوعاً كالبيوت والمنازل، وأمكنة اجبارية قسرية كالغربة والمنفى والسجن.

- المكان بين الرواية والمسلسل:

وقد تتبدل الأمكنة من اختيارية إلى اجبارية، أو العكس، ويتحدد ذلك بحسب السارد وموقعه. وهذا ما نجده في الرواية عندما كانت الكويت هي الجنة بالنسبة إلى عيسى قبل الوصول إليها. فيقول: "أقنعتني أمي أننا نعيش في الجحيم، وأن الكويت هي الجنة التي أستحق"[5]. نجد هنا أن الكويت كانت مكاناً مفتوحاً جاذباً لعيسى قبل الوصول إليها، ويؤكد هذه الصورة الجاذبة للمكان في موضع آخر من الرواية قائلاً: "جميلة هي الكويت، هذا ما كنت أراه حين يصطحبني غسان إلى المجمعات التجارية والمطاعم"[6]. غير أن الكويت لن تصبح الكويت التي رسمها في مخيلته سابقاً، فهو يقول بعدما مكث فيها لفترة منكراً على والدته أنها لم تخبره عن حقيقة الكويت التي أصبحت بالنسبة إليه مكاناً مغلقاً. فيقول: "أمور كثيرة لم تخبرني بها أمي عن الجنة التي

---

[1] المرجع السابق، ص٤٣.
[2] المرجع نفسه، ص٤٤.
[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص٤٣ وما بعدها.
[4] المرجع نفسه.
[5] الرواية، ص٧١.
[6] الرواية، ص٢٠٣.

وعدت بها"[1]. ثم يضيف قائلاً: "وحين عدت إلى بلاد أبي وجدتهم متورطين بي، يريدونني ولا يريدونني... وأنا، أقف على أرض لست أعرفها"[2]. وهنا يبرز الصفة الطاردة للمكان وهويته المشتتة بين ما كان عليه كهوسيه، وما أصبح عليه كعيسى في اللامكان، فلهذا يقول في الرواية عندما ضاق به المكان: "فقد حان الوقت لأطلق سراحي، فالكويت.. ليست بيت الطاروف"[3]. فكأنه بهذه الصيحة يريد أن يشيد مكاناً آخر يستطيع أن يسمع فيه اسمه الجريح وهويته المشتتة بين مكانين أصبحا لا يعرفانه.

وهذا ما أشعر عيسى بتبدل الأمكنة في العديد من المقاطع السردية، فشعوره بالتشتيت والضياع انعكس على المناطق التي سكنها وتسكنه. فعندما وصل الكويت أقام في منطقة الجابرية عند صديق والده، وفي طريقه لبيت جدته في المرة الأولى طلب من صديق والده أن يعيده إلى الجابرية[4]. كانت الجابرية مكان ألفةٍ وسكينةٍ بالنسبة إلى عيسى، فهو يشعر بالارتياح وهو هناك، وهذا ما جاء في المسلسل أيضاً في **(الدقيقة الثانية والثلاثين من الحلقة الخامسة)** في حوار عيسى مع صديق والده. ولكن عندما نكمل في الرواية فإننا نجد عيسى يسأل رجلاً قد تعرف عليه في المسجد: "لماذا تسكن الجابرية؟"، سألت إبراهيم وأنا لا أحمل لتلك المنطقة سوى مشاعر مؤلمة"[5]. وفي موضع أخر يقول عيسى: "في الجابرية التي أكره عثرت، بمساعدة إبراهيم على شقة مناسبة"[6]. تبدلت منطقة الجابرية عند عيسى من مكان يشعر فيه بالراحة والأمان إلى مكان يذكره بخيانة صديق والده الذي يسكن المنطقة ذاتها.

حتى الأمكنة التي عاش فيها عيسى كانت في تبدل دائم، فتارة يشعر أن المكان الذي يعيش فيه هو الجنة بحد ذاتها وتارة يشعر أن المكان يضيق عليه. وحدثت هذه التبدلات نتيجة للحالة النفسية والظروف التي مر بها. فعندما وافقت الجدة على أن يعيش عيسى معهم، منحته الملحق الخارجي، وكانت أخته خولة التي نقلت له خبر موافقة الجدة على انتقاله لمنزلهم تشعر بالحزن والأسف على منح عيسى الملحق ليعيش فيه. فمن منظور خولة وبحسب المكانة التي تعيش فيها اجتماعياً فإنها ترى الملحق مكاناً مغلقاً طردياً، فتقول لعيسى في الرواية: "لقد حاولت بقدر ما أستطيع , أن يكون بقاؤك معنا بشكل أفضل.. ولكن.. لننتظر.. لربما تغيّر ماما غنيمة

---

[1] الرواية، ص٢٢٤.
[2] الرواية، ص٢٢٤.
[3] الرواية، ص٢٩٠.
[4] الرواية، ص٢٠٦.
[5] الرواية، ص٢٩٦.
[6] الرواية، ص٣٠١.

رأيها لتعيش معنا داخل البيت"[1]. إن الملحق هو مكان مخصص للخدم والسائق والطباخ، ولا يسكن البيت إلا أهله فقط.

كان عيسى يرى الأمر من وجهة نظر مختلفة، فبعد أن أخبرته أخته عن اختيار الجدة للملحق ليكون بيته الجديد، جاء في الرواية على لسان عيسى: "تقبلت الأمر برحابة صدر، ليس لشيء سوى أن غرفتي في ملحق المنزل كانت، ذات يوم، الديوانية التي يجتمع بها أبي بأصدقائه"[2]. وعندما رأى عيسى غرفته للمرة الأولى في الملحق قال في نفسه: "كل هذا لي أنا؟! غرفة فوق مستوى أحلامي. لا حاجة لي بالخروج من هنا"[3]. نجد هنا أن عيسى شعر وكأن غرفته في الملحق هي النعيم التي لا يود الخروج منها أبداً، فقد كانت غرفته الجديدة ضعف حجم غرفته في الفلبين، مؤثثة بأثاث لم يحلم به من قبل. هذا كان موقف عيسى في الرواية من الملحق الجديد.

أما في المسلسل لم تكن هذه ردة فعل عيسى عندما دخل إلى غرفته الجديدة في الملحق، كان حزيناً؛ لأنه ممنوع من دخول المنزل، ولأن عليه أن يدعي بأنه الطباخ الجديد في البيت أمام الجيران. ففي المسلسل كان الملحق مكاناً مغلقاً جبرياً على عيسى. ففي **(الدقيقة السادسة والثلاثين من الحلقة التاسعة)** يتخيل عيسى أنه يخاطب أمه ويخبرها أن غرفته الصغيرة في منزل الطاروف بوسع بلدة بأكملها – الشكل رقم (٥). ثم في **(الحلقة التي تليها في الدقيقة الثامنة)**، يخبر عيسى صديق والده أنه يشعر بالراحة في بيته أكثر من بيت الطاروف.

[1] الرواية، ص٢٢٩.
[2] الرواية، ص٢٢٩.
[3] الرواية، ص٢٣٢.

الشكل رقم (٥). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو يقف في ملحقه متخيلاً نفسه يخاطب أمه.

ولكن الأحوال سرعان ما تتبدل. فبعد عدة صفحات من الرواية نجد عيسى يقول: "كنت طيلة النهار حبيساً في الغرفة الكئيبة أقتل الوقت بواسطة اللابتوب"[1]. وفي موضع آخر يقول: "أنظر إلى عائلتي من منفاي في ملحق المنزل، والحسرة تملأ قلبي"[2]. تبدل حال الغرفة في الملحق من مكان مفتوح جاذب وكأنه الجنة إلى مكان مغلق طارد يشبه المنفى؛ بسبب إدراك عيسى أن المحلق الخارجي لا يعني الإقامة في المنزل بحد ذاته.

[1] الرواية، ص٢٤٥.
[2] الرواية، ص٢٦٥.

المبحث الثاني: **بنية الشخصية في الرواية والمسلسل**

1 - **تعريف الشخصية:**

- الشخصية في الرواية
- الشخصية/ الممثل في الدراما

2 - **الشخصيات بين الرواية والمسلسل:**

- الشخصية الرئيسية
- الشخصية الثانوية

تعريف الشخصية:

1) الشخصية في الرواية:

جاء تعريف الشخصية في معجم السرديات[1] بأنها تمثل مع الحدث عمود الحكاية. وعرف رولان بارت الشخصية على أنها: "نتاج عمل تأليفي وكان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي"[2]. وقد كانت الشخصية عند (رولان بارت) عنصراً أساسياً في التكوين الروائي، مشيراً إلى أن الشخصية[3] تعد فاعلاً في النص القصصي وقد عرفت الشخصية أيضاً بأنها: " التي تسخر لإنجاز الحدث الذي أوكل الكاتب إليها إنجازه"[4]. ولا يمكن إنكار أهمية الشخصية في التأثير في العمل، ومن خلال الشخصية تسرد الحكاية وتنقل الأفكار والمشاعر، ويمكن القول إنه لا حكاية بلا شخصية. وتعد الشخصيات الموجودة داخل النص الأدبي شخصيات متخيلة وليست شخصيات حقيقية، وإن توهم القارئ ذلك نظراً لوجود شخصيات تناظرها مع شخصيات موجودة في الواقع.

تختلف الشخصية بين روائي وآخر، فالروائي التقليدي يستلهم الشخصيات ذات الطابع الخاص لتكون صورة مصغرة عن الواقع، مستنداً لمكونات التاريخ والمستويات الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية. وتعامل الرواية هذا النوع من الشخصية على أنها "كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها ...، ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي"[5]، ولكن هذا النوع التقليدي أثار تساؤلاً، هل الكاتب هنا يكتب أدباً أو تاريخاً؟ لذلك نادى الروائيون الجدد بضرورة التقليل من أهمية الشخصية، ويعد الروائي (كافكا) هو أول من أخرجنا من أسطورة البطل إلى تخييلية الشخصية المتأزمة، عندما أطلق رقما على شخصية في الرواية.

ومثّل الشخصيات التي وجدناها عند (كافكا) التي تظهر لنا الشخصية المتأزمة المستلبة التي اعتمد عليها كتّاب الرواية الجديدة مما صعّب نقلها إلى الشاشة، وجعل هذه الشخصيات صعبة الأداء على الممثلين في السينما والتلفاز، ومن أمثال هؤلاء الروائيين نجد (ناتالي

---

[1] محمد القاضي، معجم السرديات، ص٢٧٠.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠، ص ٥١.
[3] ينظر: رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٨، ص١٢٤ وما بعدها.
[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص٨٦.
[5] المرجع نفسه، ص٧٦.

ساروت)، و(ميشال بوتور) وزعيمهم (ألان روب غرييه) الذي ساهم في إخراج بعض الأفلام ليسهل مهمة نقل مثل هذه الشخصيات.

2) الشخصية/ الممثل في الدراما:

اشتقت كلمة الشخصية (Personality) من الكلمة اليونانية برسونا (Persona)، وتعني القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أي دور على المسرح[1]. ويمكن تعريف الشخصية الدرامية على أنها ذلك " الممثل الذي يكافح ليخلق شخصية تمزج بين ذاته وبين الصورة المكتوبة. يستطيع ممثلو الشخصيات أن ينقوا نفوسهم، ويلبسوها ذواتاً جديدة تماماً، طبيعة ولها جذور في الواقع. وبالرغم من وعي المتفرج بالممثل، فإنه سرعان ما يستجيب لهذه الصورة الجديدة لشخصية ما، متناسياً لبرهة الممثل نفسه"[2].

فعند كتابة دور الشخصية لتجسد على الشاشة، على الكاتب أن يراعي أن بقاء الشخصية نفسها ولا تتبدل من بداية العرض إلى نهايته. كما يجب مراعاة عدم البقاء على نسق واحد من التصرفات والانفعالات والأخلاق، لأن استمرار حال الشخصية من البداية إلى النهاية في نسق واحد يؤدي إلى ملل المشاهد وشعوره بالضجر، كما يفقد العمل تشويقه وإثارته، ذلك أن الشخصية يجب أن تتنوع في خلقها وفي سلوكها، من خلال الاستعانة بأحداث فرعية ومفاجآت في سيناريو الفيلم أو المسلسل وأحداثه، لأن ذلك يؤدي إلى خلق جو من التبدلات والانفعالات في الشخصية، مما يسهم في زيادة قوة صياغتها وزيادة الحبكة في القصة أيضاً.

من السمات المهمة في الشخصية الدرامية أن تكون صورة مشابهة للواقع، وأن يكتبها الكاتب بصدق عندما يتصورها، خاصة إذا كانت مستوحاة من واقع الحياة، فلا يبالغ في قدرها ولا يحط منها. كما يجب أن يقدم الكاتب شخصياته على أنها كائنات حية تتفاعل مع المحيط الذي تعيش فيه، فتتأثر وتؤثر، ليكون المشاهد قادراً على تصديق الشخصية وأفعالها. لذلك، عندما يتخيل الكاتب شخصية ما عليه أن يتخيلها بشكل واضح متكامل.

تشبه الشخصية الدرامية الإنسان الطبيعي من حيث المنطقية، فالمنطقية هي أساس الأفعال التي يقوم بها الإنسان الطبيعي وعلى الكاتب أن يجعل بناء الشخصية منطقياً من حيث أخلاقها وأفعالها التي تتناسب مع صفاتها وأفكارها. ولكن الشخصية الدرامية تختلف عن الإنسان

[1] ينظر: ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، ط٢، سورية، ٢٠١٣، ص٧٩.
[2] المرجع نفسه، ص٣٨.

الطبيعي من حيث أن الشخصية الدرامية هي شخصية مأخوذة من الواقع، ولكنها ليست واقعية، وإنما هي تحاكي الواقع بقالب درامي، فالكاتب يختار زمناً معيناً ومكاناً محدداً ليعرض صفات محددة تناسب الحدث الذي اختاره، والحدث هنا لا ينقل الواقع الحقيقي كما هو، بل يركز على جوانب معينة ويبرزها ويترك الباقي. هذه العملية تحدث بطريقة مترابطة ومتدرجة لتقنع المشاهد بما يراه.

وهنا يمكن إبراز الاختلاف الموجود بين الشخصية الدرامية عن الشخصية الروائية بالأداء والتجسيد، وتتميّز الشخصية الدرامية على الشخصية الروائية بكونها امتزاج بين اثنين في واحد، فلا يدرك المشاهد حدود الشخصيتين. والممثل الناجح هو الذي يستطيع اقناع المشاهد بأنه الشخصية في حد ذاتها، متناسياً شخصيته الحقيقية والأدوار التي لعبها من قبل. ومن هنا ينشئ الممثل مجموعة من العلاقات بينه وبين الشخصية نفسها، وبينه وبين الزمان والمكان.

الشخصيات بين الرواية والمسلسل:

1 - **الشخصية الرئيسية:**

وهي الشخصية الأساسية في العمل، والتي يركز عليها الكاتب وتسيّر الأحداث، وتحتل الجزء الأكبر من العمل. وفي رواية (ساق البامبو) كانت الشخصية الرئيسية هي الشاب عيسى، أو كما أطلق عليه أهله في الفلبين هوسيه. شخصية عيسى حظيت باهتمام الروائي (سعود السنعوسي)، فمنها بدأت القصة ومنها انتهت. وقد ساهمت شخصية عيسى في تحريك الأحداث بشكل كبير.

اهتم الكاتب بإبراز الشخصية الرئيسية من عدة جوانب، والجانب الأول الذي اهتم به هو البعد الخارجي، فالبعد الخارجي يقوم على "البعد الجسمي والملامح الخارجية والقسمات والمظهر العام والسلوك الظاهري للشخصية"[1]، حيث إن للبعد الخارجي أهمية في إبراز الشخصية وجعلها قريبة من المشاهد أو القارئ.

فقد عمل الروائي (سعود السنعوسي) على جعل شخصية عيسى شخصية واقعية من خلال إبرازها، لكي يتفاعل معها القراء ومن ثم المشاهدين أيضاً. وقد عمد إلى ذلك منذ بداية

[1] عبد الرحيم حمدان حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في رواية عمر يظهر في القدس للروائي نجيب الكيلاني، بحث مقدم للمؤتمر الخامس لكلية الآداب، الجامعة الإسلامية، تحت موضوع: القدس تاريخاً وثقافة، في الفترة: ٧-٢٠١١/٥/٨، غزة، ص ١٢٤.

الرواية، فأول ما كتبه في الرواية هو الاسم، فصرح باسم الشخصية الرئيسية منذ البداية قائلاً: " اسمي Jose"[1]. وقد خصص في بداية الرواية صفحتين للحديث عن اسم الشخصية الرئيسية وكيفية اختلاف الاسم من بلد إلى آخر كاتباً: "هوزيه، خوسيه، جوزيه أو عيسى، ليست مشكلتي مع الأسماء أمراً ملحاً"[2]. كما أن الكاتب تطرق في مواضع كثيرة منذ بداية الرواية إلى نهايتها حول إشكالية الاسم، فنجد في منتصف الرواية عيسى يحدث نفسه قائلاً: " ما كدت أقبل اسمي الجديد، عيسى الطاروف، متحرراً من أسمائي وألقابي القديمة، هوزيه والـ Arabo وابن العاهرة حتى وجدت من يسيئه أن أحمل اسمه، أنا لست ميندوزا الذي ليس له أب. أنا عيسى، ولي أب اسمه راشد الطاروف"[3].

تدل هذه الشواهد على أهمية اسم هذه الشخصية لدى الكاتب لأن الاسم "هو العتبة الأولى التي يتعرف منها القارئ على عالم الشخصية، فيعتبره بعض الأدباء من الوسائل الفنية التي يستطيع بها الكاتب خلق شخصية حية ومقنعة فنياً"[4]، فالاسم مهم في تحديد ملامح الشخصية.

أخذت الشخصية الرئيسية دور السارد في الرواية أي أنها عرفت بنفسها، وقدمت ذاتها وعرّفت حقيقة حكايتها وحكاية من حولها. تقول الشخصية الرئيسية في مقطع سردي: "جاءت والدتي للعمل هنا، في منزل من أصبحت بعد زمن جدتي، في منتصف ثمانينات القرن الماضي"[5] وفي موضع أخر من الرواية يقول: "من الكويت، سافرنا إلى الفلبين، لنعيش في أرض جدي ميندوزا الذي نسبت إليه اسمياً"[6].

وقد تمثل البعد الخارجي أيضاً في الوصف الظاهري للشخصية، يستعمل الكاتب هذا الوصف لجعل الشخصيات الروائية واقعية خاضعة لتجارب الحياة، وتظهر هذه التقنية عندما ذكر الكاتب عمر الشخصية الرئيسية بشيء من التفصيل، "يوم الأحد الثالث من إبريل ١٩٨٨، زفت طبيبة أمي خبر مجيئي لأبي"[7].. وقد تطرق الكاتب في عدة مواضع من الرواية عرضاً ملامح الشخصية الأساسية كالملامح الجسدية، والشعر، والشارب، فيقول: "رغم أنني لا أشبه العرب في شيء إلا في نمو شاربي وشعر ذقني بشكل سريع"[8].

---

[1] الرواية، ص١٧.
[2] الرواية، ص١٧.
[3] الرواية، ص٢٢٥.
[4] نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة ـ سليمان فياض ـ نموذجا، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠١٣، ص١٨.
[5] الرواية، ص١٩.
[6] الرواية، ص٥٥.
[7] الرواية، ص٤٩.
[8] الرواية، ص١٧.

أما الجانب الثاني الذي اهتم به الكاتب فهو البعد النفسي، وجعل من هذا الجانب مجالاً ليصف ضياع هوية الشخصية، فيقول: "لو ولدت لأب وأم كويتيين، مسلما، أسكن في بيت كبير تحتل غرفتي فيه مساحة لا بأس بها في الدور العلوي"[1]، ثم يعود فيقول: " لو ولدت لأب وأم فلبينين، من طينة واحدة. أعيش مسيحياً، ميسور الحال، مع عائلتي في مانيلا"[2]. ولم ينفك الكاتب عن تكرار هذا الضياع مرة تلو الأخرى، فيقول: "إنه قدري، أن أقضي عمري باحثاً عن اسم ودين ووطن"[3]. وقد اختار الكاتب مقطعاً يحمل كل معاني الضياع وعدم الانتماء ليكون ملخص الرواية على صفحة الغلاف الأخيرة، "لو كنت مثل نبتة البامبو، لا انتماء لها"[4]. وقد استعان الكاتب بالمونولوج الداخلي[5] لينقل أحاسيس وأفكار الضياع التي تعيشها الشخصية الرئيسية إلى القارئ، فنقرأ في الرواية مقطعاً سردياً لعيسى وهو يحاور نفسه قائلاً: "وأنا، أقف على أرض لست أعرفها، باحثاً عن أرض تأويني بين بلاد أبي وبلاد أمي!"[6].

وقد أبرز الكاتب الجانب الاجتماعي أيضاً من خلال حالة عيسى الاجتماعية، فمن خلال مواقفه وأفعاله، وقد ذكر الكاتب هذا الجانب في أكثر من مقطع سردي، ومنها: " رغم كل الظلم الذي أعانيه، اعتدت أن أقابل الإساءة بالغفران، وأن أدير خدّي الأيسر لمن يصفع الأيمن"[7]. بيّن لنا الكاتب الوضع الاجتماعي والكفاح الذي يعيشه الفقراء في البلاد النائية، والمعاناة التي يعيشها أبناء الخادمات في المجتمع، والمعاملة التي تمارس بها العمالة الوافدة في المجتمع. وكذلك كان للجانب البيئي أثره في تكوين شخصية عيسى، فالمجتمع يعامله معاملة دونية نظراً لشكله الغريب (الفلبيني)، وقد بيّن الكاتب ذلك من خلال مقطع سردي أوضح فيه كيف عومل عيسى بطريقة سيئة من قبل موظف المطار لأنه وقف في طابور مخصص للكويتيين ودول مجلس التعاون الخليجي، فيقول في نفسه: "رفض وجهي قبل أن يرى جواز سفري!"[8]. يمثل هذا الموقف مثالاً للتعامل بين الطبقات الاجتماعية، الطبقة القوية المتسلطة على الطبقة الضعيفة.

أظهر الكاتب البعد الفكري لعيسى، كيف أنه تربى على المسيحية وطقوسها، بينما هو مسلم في حقيقة الأمر وهو يعلم ذلك، فيقول: "ورغم أن أبي همس بنداء صلاة المسلمين في أذني

---

[1] الرواية، ص٦٣.
[2] الرواية، ص٦٤.
[3] الرواية، ص٦٦.
[4] الرواية، ينظر الصفحة الرابعة للغلاف (الصفحة الأخير ة منه).
[5] المونولج الداخلي: " وهو الحديث الفردي الذي يدور بين الشخصية وذاتها"، ينظر: صبيحة عودة زغب، جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، دار مجدلاوي، ط١، الأردن، ٢٠٠٦، ص١٣١.
[6] الرواية، ص٢٢٤.
[7] الرواية، ص٦٥.
[8] الرواية، ص١٨٦.

اليمنى فور ما حملني بين يديه، ... فإن ذلك لم يمنع والدتي، فور وصولنا، من أن تحملني إلى كنيسة الحي الصغيرة ليتم تغطيسي في الماء المقدس في طقوس تعميدي مسيحياً كاثوليكياً"[1]. في مواضع كثيرة من الرواية يظهر لنا ضعف إيمان عيسى، فهو يزور الكنسية ويشعل الشمع ويدعو الرب، وفي الوقت ذاته يؤمن بوجود إله واحد لم يلد ولم يولد.

ولو انتقلنا للحديث عن الشخصية الرئيسية في المسلسل لاختلف الأمر، فالجدة –والدة راشد-هي التي تحتل اهتمام المخرج وتركيزه، فهي الشخصية التي يرتكز عليها المسلسل وتحرك الأحداث حولها، وليتحول عيسى من شخصية رئيسية في الرواية إلى شخصية ثانوية في المسلسل[2].

تظهر الشخصية الرئيسية –الجدة غنيمة- لأول مرة في المسلسل في **(الدقيقة السادسة من الحلقة الأولى)**، وقد تعمد المخرج من البداية إلى توضيح شخصية الجدة التي تتسم بالقوة والصرامة، ففي المشهد الأول تجيب الجدة على الهاتف، وتصرخ على المتصل الذي يبدو أنه يتحدث الإنجليزية وهي لا تتقنها، فتحاول الإجابة بالإنجليزية ولكنها تستعمل العربية أيضاً، ثم بعدها فوراً تصرخ على الخادمة التي كسرت أواني زجاجية في المطبخ.

وقد تمثل البعد الخارجي أيضا في إظهار الجدة بصورة أرستقراطية ومكانة مرموقة في المجتمع، ففي **(الدقيقة السادسة من الحلقة الأولى)**، أجابت على الهاتف مرتدية ملابس من حرير وطقم مرصع بالألماس –الشكل رقم (٦) -.

[1] الرواية، ص٦٣.
[2] وهذا ما سنراه في عنصر الشخصية الثانوية بين الرواية والمسلسل.

الشكل رقم (٦). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الجدة وهي تجيب على الهاتف.

ثم في **(الدقيقة العاشرة من الحلقة نفسها)**، تجلس الجدة على أريكة فخمة وسط منزل يمتلئ بالقطع المزخرفة الأنيقة ممسكة بيدها مرآة تسرح شعرها أمامها، وحتى هذا ظاهر في ملابسها اليومية داخل المنزل، وهذا ما يتناسب مع مكانتها الاجتماعية. ودائما ما كانت الجدة ترتدي ساعات ذهبية في يدها حتى وهي في المنزل، متزيّنة بقطع من المجوهرات معظم الوقت. وقد أبرز المخرج ذلك من خلال لقطات قريبة ليظهر هذه التفاصيل، ففي **(الدقيقة الثانية من الحلقة الثانية)** كانت عدسة الكاميرا تتحرك على يد الجدة التي ترتدي ساعة ذهبية وخاتما من اللؤلؤ الكبير، وفي اليد الأخرى سوارا ذهبيا، ممسكةً فنجانا من القهوة باللون الأبيض والذهبي – الشكل رقم (٧)، وهذا ما يدل على أن الجدة تحتفظ بالمكانة نفسها وبالرقي ذاته طوال الوقت.

الشكل رقم (٧). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين تركيز عدسة الكاميرا على مجوهرات الجدة.

أما البعد الثاني للشخصية هو البعد النفسي، والذي اتسم أيضا كسابقه بالقوة والصرامة، ففي **(الدقيقة السابعة من الحلقة الثالثة)** تظهر لنا ردة فعل الجدة عندما علمت بزواج ابنها من الخادمة، فحاولت في البداية إنكار الحقيقة وعدم تصديقها، ثم قامت بطرده من المنزل. وكذلك تظهر لنا قوة شخصيتها وتغليب العقل عندها على العاطفة في مشهد قدّم في **(الدقيقة الثامنة عشرة من الحلقة الثالثة)**، حيث جاء ابنها إلى منزلها بعد ولادة حفيدها من غير علمها، وعندما شاهدته في صالة المنزل، وقفت أمام المبخرة تبخر نفسها من غير أن تلتفت لابنها الذي مرت شهور على خروجه من المنزل –الشكل رقم (٨) -، ثم أمرته أن يخرج من المنزل من الباب الخلفي لكيلا يراه أحد.

الشكل رقم (٨). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الجدة وهي تقف أمام المبخرة والدخان يخفي ملامح ابنها.

أما البعد الثالث للشخصية فهو البعد الاجتماعي، وقد ظهر لنا من خلال المسلسل اعتزاز الجدة باسم عائلتها وعائلة زوجها ومكانتهم الاجتماعية، ففي **(الدقيقة الواحدة والثلاثين من الحلقة الثانية)** تصرخ الجدة على ولدها الذي دمعت عيناه وتقول له: " هل تبكي يا ابن عيسى الطاروف؟" وقد أعادت اسم عيسى الطاروف في هذا المشهد ثلاث مرات، وهذا يدل على مدى اعتزازها باسم العائلة. فيظهر لنا البعد الاجتماعي لها أيضاً من خلال رفضها لزواج ابنها من فتاة يحبها نظراً لاسم عائلتها وأصلها. وأيضاً في **(الدقيقة الثامنة من الحلقة الثالثة)** ترفض الجدة أن يرزق ابنها بطفل من الخادمة، وتخبره أن هذا الطفل ليس ابناً لعائلة الطاروف، ولا يمكن أن يكون حفيداً لعيسى الطاروف الذي امتلأت المقبرة بالناس يوم وفاته.

وأظهر المخرج البعد الفكري للجدة وكيف أنها متمسكة بالعادات والتقاليد وبالشرائع الدينية. فتظهر في المسلسل بمشاهد كثيرة وهي ترتدي غطاء الرأس وتمسك في يدها القرآن الكريم وتقرأ منه –الشكل رقم (٩) -، ومثال ذلك ما عرض في **(الدقيقة السابعة عشرة من الحلقة الثانية)، (وفي نفس الحلقة في الدقيقة الثالثة والعشرين)** ترتدي الجدة الملاءة المخصصة للصلاة بعد أن أنهت صلاتها، ويدور حوار بينها وبين ابنتها وهي تقول لها أن الجنة تحت أقدام الأمهات.

الشكل رقم (٩). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الجدة وهي تمسك في يدها القرآن الكريم.

والدليل على ما قلناه تصدر صورة الجدة في ملصق إعلان المسلسل قبل عرضه على التلفاز، وإن دل ذلك على شيء فهو يدل على أهمية هذه الشخصية في المسلسل، وكيف أن لها الدور الأكبر في مجريات الأحداث، كما أن اختيار الممثلة التي قامت بدور الجدة وهي الممثلة الكويتية (سعاد عبد الله) التي كان لها تأثير كبير من نواح عدة، خاصة على مشاهد المسلسل في دول الخليج.

2 - **الشخصيات الثانوية:**

تساعد الشخصيات الثانوية سواء في الرواية أو المسلسل على إحداث حركية وتفاعل في الأحداث، فهي تقوم بإبراز شخصية البطل وتحديد قراراته وأفعاله، كما "وتساعد الجمهور على معرفة الكثير عن تفصيلات الصراع .. وكل شخصية ثانوية، تمثل خطاً منفصلاً ذا علاقة بالصراع، إما بالإيجاب أو السلب"[1]، وتظهر الشخصيات الثانوية بصورة أقل في المسلسل وفي المتن الروائي.

ولقد اختلفت الشخصيات الثانوية أيضا عند الانتقال من الرواية إلى المسلسل، فالشخصية الرئيسية في الرواية –عيسى- أصبحت شخصية ثانوية في المسلسل، على عكس الجدة التي كانت

[1] سيد محمد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، ط١، مصر، ١٩٩٨، ص٨٥.

شخصية ثانوية في الرواية وأصبحت شخصية رئيسية عند الانتقال إلى المسلسل، لتتبادل الأدوار ليصبح عيسى في المسلسل شخصية ثانوية، فهو يظهر في المسلسل لأول مرة في الحلقة الثالثة، وهذه دلالة ثانوية دراميا، فقد ظهر منذ البداية بمظهر الباهت التائه، **(ففي الدقيقة التاسعة والعشرين من الحلقة الثالثة)** يصل عيسى إلى مطار الكويت الدولي، (فيسأل الموظف باللغة الإنجليزية إن كانت الكويت ضمن دول مجلس التعاون الخليجي، فيجيبه الموظف بأنه لا يتحدث الإنجليزية، ليرد عليه عيسى بلكنة عربية مكسرة ويسأله مرة أخرى، ليصرخ عليه الموظف ويخبره بالتوجه إلى طابور الأجانب. عيسى لم يسمع كلام الموظف وتوجه إلى الطابور المخصص لدول مجلس التعاون الخليجي، وعندما يحين دوره يصرخ عليه الموظف ويسأله لم تقف هنا؟ يعجز عيسى عن الرد فيقول: "أنا، أنا"، فيقاطعه الموظف أمراً إياه بالذهاب)[1]. حتى أن المخرج استطاع أن يبرز اختلاف شكل عيسى الخارجي عن أبناء وطنه من خلال لقطة توضح ملابس عيسى وملامحه، وخلفه بالطابور يظهر أشخاص بملامح عربية بملابس الزي الوطني – الشكل رقم (١٠) -.

الشكل رقم (١٠). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين اختلاف ملابس عيسى عن أبناء بلده.

[1] بتصرف: محمد القفاص، مسلسل ساق البامبو، الحلقة ٣.

لم يكن الحال هكذا في الرواية عندما كان عيسى شخصية رئيسية في الرواية، فالحدث ذاته حصل في الرواية ولكن الفرق أن عيسى استرد حقه كمواطن كويتي، فبعد أن صرخ عليه الموظف وأمره بالتوجه إلى الطابور الآخر، قدم عيسى جوازه للموظف الثاني، والذي أمسك الأوراق بين يديه متفحصاً وجه عيسى وقال له: "أعتذر عما بدر من زميلي.. يمكنني أن أختم لك الجواز هنا، ولكن.. هل لك أن تعود إلى زميلي ثانية؟"[1]، وأضاف قائلاً بعد رفض عيسى للذهاب: "أرجوك.. هذا حقك.. وإن كان ذلك سيكلفك مزيداً من الوقت"[2]. وختم كلامه بابتسامة كبيرة قائلاً: "أهلاً وسهلاً بك في بلدك، ولكن ليس عبر مدخل الأجانب"[3]. لماذا دخل عيسى في المسلسل من بوابة الأجانب، مهضوم الحق، مكسور النفس، بينما في الرواية دخل من بوابة دول مجلس التعاون الخليجي، مما يدل أنه استعمل حقه القانوني بموجب الجواز الذي يحمله. وهذا يدل على أن هناك صراع هويات بين الهوية السردية التي تراهن على المختلف، وبين الهوية البصرية في المسلسل التي تراهن على الواقع المعيش، فكأن المسلسل يريد سلب حق عيسى/هوسيه في المواطنة من وجهة نظر المخرج، الذي كرسته له الرواية كحق مشروع، وهنا وجه الاختلاف بين السردي والبصري.

ويأتي ضياع الهوية متجلياً في الجانب الديني في شخصية عيسى، فكما ذكرنا سابقاً أظهرت الرواية هذا الجانب في مواضع سردية مختلفة، فبعد أن أصبح عيسى جاهزاً للسفر إلى الكويت شعر بالخوف والحاجة إلى التقرب من الرب، فذهب إلى الكنيسة ليصلي. ودعا الله فيها، وجاء في الرواية قوله: "في الكاتدرائية. جلست في الصف الأمامي. وضعت كفّي فوق صدري، على الصليب المتدلي من رقبتي"[4]، ثم يضيف: "في يدي جوازي الأزرق.. وفي قلبي شيء من إيمان أخشى ألا أحافظ عليه.. أعني على الإيمان بك.. وابق معي في سفري.. وأرشدني إلى ما فيه الخير وبدّد شكوكي. أبانا الذي في السماء.. هل أنت حقاً في السماء؟ أجبني.. بحق ملائكتك.. بحق ابنك المسيح والعذراء"[5]. ونجده يقول بعد أن ذهب إلى المعبد البوذي ليصلي هناك أيضاً: "أمام الغرفة الزجاجية الوسطى توقفت، حيث تمثال بوذا الذهبي ينتصب واقفاً"[6]. وأكمل قائلاً: "ابن الرب.. لست أدري كيف أصلي لك.. ولكن، إن كنت ابن الرب ومخلّص البشرية من مآسيها

---

[1] الرواية، ص١٨٦.
[2] الرواية، ص١٨٦.
[3] الرواية، ص١٨٦.
[4] الرواية، ص ١٧٨.
[5] الرواية، ص١٨٧.
[6] الرواية، ص١٨١.

وآلامها، ومن يتحمل عن البشر جميع خطاياهم، كما يقولون.. ستسمعني وتقبل صلاتي كما هي.. لا أعرف كيف أصلي حاملاً المسبحة بين يديّ كما يفعل الرجل الذي يجلس هناك"[1].

بعد وصول عيسى إلى الكويت ومكوثه في ملحق منزل الطاروف، رغب عيسى في الذهاب إلى المسجد ليتقرب إلى الله وليكتشف الدين الإسلامي أكثر، ليقول عيسى في مقطع سردي دال على ذلك: "داخل تجويف المحراب وقفت. قريبا من الجدار. أستمع إلى صوت أنفاسي بوضوح. ضممت كفّي أسفل ذقني. ثم تذكرت الشاب في الزاوية. مددت كفّي أمام وجهي كما كان يفعل. أغمضت عينيّ: "الله أكبر.. الله أكبر.. لأنك أكبر من كل شيء وأعظم، استمع لكلماتي"[2] وأضاف قائلاً: "الله أكبر.. أشعر بقربك كما لم أشعر به من قبل.. لأننا، أنت وأنا، هنا وحدنا.. لا شيء في بيتك يدعو للتأمل سوى روحك التي تسكن المكان.. لا صور للنبي محمد بإطارات مذهبة ولا تماثيل.. نحن لسنا بحاجة إلى ذلك.. لأننا في حضرتك.. ولأنك الله..الأكبر"[3]

صلى عيسى مرتين في الفلبين، في المرة الأولى توجه للمسيح، وفي المرة ثانية خاطب بوذا. وهنا نستشعر الضياع الروحي لعيسى لعدم قدرته على اختيار إله يعبده أو ديانة يتبعها. فهو كالغريق الذي يتمسك بأي قشة أمامه لتنقذه من الضياع. وبعد أن وصل إلى الكويت أراد أن يستشعر الدين الذي تتبعه عائلته، فتوجه وقتها إلى المسجد.

ولم يغفل المخرج عن أهمية هذه النقطة، فنجده يقدم عيسى في المسلسل وهو يجلس في مقهى شعبي في الكويت، بعد أن خرج من منزل جدته مكسوراً حزيناً، فأخذ يتذكر كيف كان يصلي في الكنسية –الشكل رقم (١١) -، وفي المعبد –الشكل رقم (١٢) - عندما يشعر بالخوف والحزن.

---

[1] الرواية، ص١٨١.
[2] الرواية، ص٢٧٠.
[3] الرواية، ص٢٧٠.

الشكل رقم (١١). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو في الكنسية.

الشكل رقم (١٢). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو في المعبد.

وبعد فترة من وصوله إلى الكويت ذهب إلى المسجد ودعا الله وهو واقف في المحراب –الشكل رقم (١٣) -، دعا عيسى الله وتمنى أن يقبل دعاءه باللغة الفلبينية وكرر الدعاء نفسه الذي جاء في الرواية.

الشكل رقم (١٣). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وهو في المسجد.

تتكرر صرعات الهوية داخليا وخارجيا في العديد من مواقف التي تعمل على الاستمرارية في الإخراج الباهت لشخصية عيسى، ومنها أيضا ما ورد في **(الدقيقة الرابعة عشر من الحلقة الرابعة)** رجل يركب سيارته ويمرّ بجانب عيسى الذي كان يمشي في الشارع، يطلب الرجل من عيسى بطاقة الهوية الخاصة به، وما إن يشرع عيسى بإخراج محفظته يسحبها الرجل ويخرج منها المال ثم يفر هارباً، وفي **(الدقيقة الخامسة والثلاثين من الحلقة الخامسة)** يقف عيسى أمام منزل جدته بانتظار صديق والده الذي دخل إلى المنزل ليقابل الجدة، وبينما عيسى يقف في الخارج تعرض له أحد أبناء الجيران بالضرب لظنه أنه من العمالة الوافدة ويقف لمضايقة أهل المنزل –الشكل رقم (١٤) -، فلم يستطع عيسى الدفاع عن نفسه، أو الرد على ابن الجيران، ولكن والد صديقه تدخل لينقذ الموقف. فالكاتب لم يذكر هذا الموقف في الرواية، ولكن المخرج أراد أن ينقل لنا واقع المجتمع الذي يرفض انتهاك حرمات المنازل، ووقوف الغرباء أمامها.

الشكل رقم (١٤). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين تعرض عيسى للضرب من قبل ابن الجيران.

فبعودتنا إلى شخصية الجدة ومركزيتها السردية والدرامية، والاجتماعية والنفسية والدينية، والتي تهمش كل من حولها بحفاظها على صرامتها وقوتها في كل من الرواية والمسلسل، فيصفها عيسى قائلاً: "كبيرة في السن، التجاعيد السمراء في بشرتها السمراء تشي بذلك. شفتاها دقيقتان، أو، ليس لها شفتان إن أمكنني القول، هو شق أفقي أسفل أنفها. لها حاجبان عريضان، ينبت من بينهما أنف بارز كبير معقوف عند نهايته. عيناها صغيرتان لامعتان، ببؤبؤين أسودين كبيرين، لا يكاد بياض عينيها يظهر من حولهما. نظرتها حادة كأنها تكشف ما خلف الأشياء. أنفها المعقوف ولمعان عينيها جعلا لها شكل نسر منغولي"[1]. ولقد أراد الكاتب أن يبيّن أن مصير عيسى بين قبضتي مخالب الجدة القوية، كما يفعل النسر المنغولي الكبير بطريدته التي تستسلم له بسهولة، وهذا ما أرادت الرواية إظهاره: "الخالة غنيمة.. بيدها القرار الأول والأخير"[2]. كانت الجدة بالنسبة لعيسى شيخ القبيلة، إن وافقت على وجوده وتقبلته بينهم فهو كمن عاش بين أهله، وإن رفضته وأنكرته فهو كمن طرد من القبيلة ونفي منها.

إلا أننا وجدنا شخصية الجدة التي تتسم بالقوة والصرامة يتخللها شيء من الخجل، فذكر الكاتب في الرواية أن عيسى كان يدلك أقدام جدته للمرة الأولى، فغطت الجدة وجهها بالشال الذي

[1] الرواية، ص٢١٨.
[2] الرواية، ص٢٢٤.

تضعه على رأسها، وعلقت أخت عيسى على هذه الحركة قائلة: "جدتي تشعر بالخجل"[1]. يظهر لنا هنا أن هذه الشخصية التي لها هيبتها أمام الجميع، تحمل بداخلها مشاعر بسيطة كأي إنسان. كان عيسى قادراً أن يرى هذا الجزء من شخصية الجدة التي تحاول إخفاءها عن الجميع، حتى إنه يقول: "لماما غنيمة شخصية غير التي تظهر بها عادة. شاهدتها ذات يوم صدفة، من دون أن تشعر بوجودي، بمنظر لن أنساه أبداً. هذه المرأة الجبارة الصارمة التي لا تعرف الابتسامة طريقاً إلى شفتيها، تعشق الموسيقى بشكل غريب"[2]. بداية يظهر لنا كيف يكون للشخصية القوية جانب مخفي عن الجميع، لا يراه إلا من اقترب من هذه الشخصية وفهمها، حتى وصف الكاتب بأن الابتسامة لا تعرف طريقاً إلا شفتيها كان فيه شيء من القسوة، أيمكن للإنسان ألا يبتسم، أم أن الأقوياء لا يبتسمون؟ ليجيب المسلسل على هذا السؤال، فشخصية الجدة في المسلسل بقيت على حالها من جانب القوة والصرامة، ولكنها اختلفت منها جوانب أخرى، فالجدة في المسلسل لم تكن عبوسا، بل على العكس، كانت شخصيتها تتسم بنوع من المرح، ولكن من غير أن تفقد هيبتها، فكانت في كثير من الأحيان تلقي تعليقات ساخرة مضحكة على من حولها، ونذكر مثالا عن ذلك مشهدا حدث في **(الدقيقة التاسعة والثلاثين من الحلقة الخامسة)** عندما تسأل الحفيدة جدتها عن حقيقة عيسى وتقول لها "هل هذا فيلم هندي؟" فتجيب الجدة "وأنت صادقة، فيلم فلبيني!". ومن هنا نجد أن الجدة في المسلسل لم تكن بالحدة ذاتها في الرواية.

لا تعني الصرامة والقوة في الإنسان أنه مسلوب الإحساس، هذا ما يظهر لنا في شخصية الجدة في كل من الرواية والمسلسل، فكانت الجدة تخصص راتباً شهرياً لحفيدها عيسى الذي يقول: "حصلت على مال كثير. كثير جداً"[3]، حتى معاملتها الصارمة مع الخدم لم تكن بهذا السوء كما وصفها الطباخ الخاص بهم، حين قال لعيسى: "ماما غنيمة امرأة كبيرة .. مثل أمي .. لو كانت بذلك السوء لما بقيت في بيتها قرابة العشرين عاماً"[4].

والجدير بالذكر أن العديد من الشخصيات قد تبدلت أدوارها عند الانتقال من الرواية إلى المسلسل، ومن وهذه الشخصيات، شخصية العمة هند. كان للعمة هند دور مؤثر في أحداث المسلسل، حتى أنها هي من رتبت لعيسى إجراءات العودة من الفلبين إلى الكويت، وهذا بالاتفاق مع غسان صديق والد عيسى. فتظهر لنا شخصية هند في كل من المسلسل والرواية في دور

---

[1] الرواية، ص٢٥٠.
[2] الرواية، ص٢٥٤.
[3] الرواية، ص٢٤٥.
[4] الرواية، ص٢٦٣.

المرأة الناشطة في حقوق الإنسان، ولكن الاختلاف يكمن في الدور الذي لعبته في مجريات الأحداث وموقفها من عيسى.

بداية فيما يتعلق بالبعد الخارجي، فقد أورد الكاتب في الرواية بعض المظاهر والصفات الخارجية المتعلقة بشخصية هند، فذكر في الرواية: "نزلت امرأة من الدور العلوي، تبدو في أواخر الثلاثينيات من عمرها. ملامحها جادة. عملية. شعرها أسود قصير كشعر ولد"[1]. أما في المسلسل فقد كان ظهورها الأول قبل ولادة عيسى، فنراها بشعر أجعد طويل وكثيف، وبمساحيق تجميل ذات ألوان غامقة –الشكل رقم (١٥) -.

الشكل رقم (١٥). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة هند قبل ولادة عيسى.

ثم تظهر بعد أن مرت السنوات وكبر عيسى وهي تضع شالا على كتفها كمن يدفئ نفسه، مرتدية ملابس باللون الرمادي والأسود للدلالة على التقدم في السن، وعلى رقبتها عقد فضي ناعم، وشعرها الذي يختلف تماماً عما كان عليه سابقاً أو كما وصفت في الرواية، فهي الآن تلمه

[1] الرواية، ص٢١٧.

كاملا للخلف، فلا يظهر منه إلا القليل. حتى ألوان مساحيق التجميل قد اختلفت، فلا نراها تضع منها إلا القليل -الشكل رقم (١٦) -.

الشكل رقم (١٦). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة هند بعد أن كبُرَ عيسى.

إن هذا التغيير في مظهر العمة هند وهذا الشكل الخارجي لها، جاء متناسباً مع الشخصية التي تلعبها، ولكي يساهم في تقديم الأحداث وحركة الشخصية.

أما من ناحية البعد النفسي لشخصية العمة هند، فتتمثل في الصراع بين ما تؤمن به فيما يتعلق بحقوق الإنسان والدفاع عن المظلومين والأبرياء، فهي بحكم عملها تدافع عن مثل هذه القضايا. فكما ذكرنا سابقاً هي تعمل ناشطة في حقوق الإنسان، ولكي تحافظ على سمعتها واسمها، تقول في الرواية: "مصداقيتي، أمام الناس، على المحك .. واسمي كذلك"[1]. وجاء على لسان عيسى: "وكان لا بد أن تضحي بأحدهما، مصداقيتها أو اسمها. أن تتمسك بحقي كإنسان، يعني أن تضحي بنظرة الناس لاسمها البرّاق إذا ما عرفوا بأمر زواج أخيها الشهيد راشد

[1] الرواية، ص٢٢٣.

الطاروف من الخادمة الفلبينية. الأمر الآخر .. أن تضحي بمبادئها لتقف ضد حقي كإنسان يعني محافظتها على بريق اسمها ونظرة المجتمع لها .. أو ..أن تحافظ على الاثنين، مبادئها أمام الناس واسمها عن طريق التضحية بوجودي بينهم قبل أن يكشف أمري"[1]. وهذا ما ذكر أيضاً في المسلسل (**في الدقيقة السابعة والعشرين من الحلقة السابعة**) عندما دار الحديث بينها وبين صديق والد عيسى وهي تخبره أنها بين نارين، أن تخسر اسمها واسم عائلتها إن علم الناس بحقيقة عيسى، وبين مبادئها وقناعاتها، ولا تدري بمن تضحي.

فنجد أن موقف العمة هند اختلف عند انتقالنا من الرواية إلى المسلسل، فقد لعبت دوراً مؤثراً في المسلسل عندما حاولت إقناع الجدة بمقابلة عيسى، بعد أن كانت الجدة ترفض الفكرة تماماً.

وبالحديث عن البعد الاجتماعي لشخصية العمة هند، فتتجسد في صورة نمطية عن تلك الفتاة التي تجاوزت الثلاثين ولم تتزوج، ويحاول أصدقاء العائلة إقناعها بالزواج من خلال ترشيح من يمكن الزواج منه. وفي المسلسل يظهر لنا هذا الموضوع بشكل واضح في مشهد كامل، ففي (**الدقيقة العشرين من الحلقة الخامسة**) ترجع العمة هند إلى المنزل فتجد الجدة وصديقتها تجلسان في صالة المنزل، فتلقي التحية وتهم بالخروج ولكن صديقة الجدة تفاتحها بموضوع الزواج وتخبرها أنها أحضرت عريساً لها. خلال المشهد نجد أن العمة هند لم تقترب من الصالة، بل بقيت تقف أمام باب المنزل خلال حوارها مع الضيفة –الشكل رقم (١٧) -، وفي هذا دلالة على عدم اهتمام العمة بموضوع الزواج، والمسافة البعيدة تدل على عدم رغبتها في أن يتعدى أحد على خصوصيتها. وجاء ردها على الضيفة متماشياً مع هذه الدلالة بعدما قالت للضيفة أن موضوع الزواج أمر شخصي ولا يحق لأحد التدخل فيه.

[1] الرواية، ص٢٢٣.

الشكل رقم (١٧). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة هند وهي تقف أمام باب المنزل وتحاور الجارة.

ويأتي البعد الفكري لشخصية العمة هند كان جلياً في كل من الرواية والمسلسل، فهي تظهر لنا في المسلسل بمشاهد مختلفة وهي تجلس في مكتبها في العمل، أو تجلس في مكتبها الخاص في المنزل وهي تكتب مقالات تتعلق بحقوق الإنسان وتدافع عن حقوق المرأة. تظهر العمة هند وهي محاطة بالكتب من جميع الجهات، وتضع دائما وهي تكتب شالاً حول كتفها – الشكل رقم (١٨) -. حتى أن الكثير ممن حولها كانوا يتهمونها بالجنون لأنها تدافع عن حقوق العمال والخدم.

الشكل رقم (١٨). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة هند وهي تجلس خلف مكتبها محاطة بالكتب.

وقد جاء اهتمام العمة هند بقضايا حقوق الإنسان، والدفاع عن المظلومين نتيجة لتجربة تعرضت لها في مرحلة الشباب. أحبت العمة هند –قبل ولادة عيسى- رجلاً من (فئة البدون)، ولكن والدتها –الجدة- رفضت هذا الزواج بحكم تمسكها بالعادات والتقاليد، ولأن عائلة الطاروف ذات سمعة وجاهٍ على مستوى الكويت، لهذا لم تقبل الجدة بمثل هذه المصاهرة من رجل دون مستواهم. وهذا من الأسباب المركزية في التحول الفكري والاجتماعي والنفسي للعمة التي أصبحت ناشطة في مجال حقوق الإنسان، لترد بنضالها كناشطة ولو ضمنياً حقوق الرجل الذي أحبته. وقدم المخرج عدة مشاهد بين العمة والرجل الذي أحبته –صديق والد عيسى- معبرة عن هذا الموقف.

وقد رأينا من خلال المسلسل حوارا دار بين العمة وهذا الرجل في **(الدقيقة الثلاثين من الحلقة الخامسة)** حين قال لها أنه هو قضيتها وهو من جعلها تلتحق بمجال حقوق الإنسان لاسترداد حقه. وتكرر الحوار **(في الدقيقة الثالثة وعشرين من الحلقة السابعة)** عندما اشتد الحديث بينهما، وأخبرها أن عملها يقتضي منها أن تدافع عن الضعفاء والمظلومين –الشكل رقم (١٩) -.

الشكل رقم (١٩). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين مشادة حوارية بين العمة هند وصديق والد عيسى .

والجدير بالذكر أن صورة العمة هند تكرس أحد الصور الموجودة في المجتمع الكويتي التي تدافع عن حقوق الانسان والمظلومين لما عرفه المجتمع من تغيرات وتحولات مع ظهور النفط[1]، إذ أصبحت المرأة لها مكانة على جميع المستويات، وتناقش كثيرا من القضايا المجتمعية والحقوقية والإنسانية، وهذا ما كرسته الرواية في العديد من المقاطع السردية وهي تتعرض للعمة هند، كأحد وجوه هذا التغير والتطور. وجاء المسلسل ليكرس هذه الصورة الجديدة للمرأة في الكويت في العديد من المشاهد.

ومن الشخصيات التي كان لها دور مساند في كل من الرواية والمسلسل، شخصية خولة أخت عيسى، والتي ولدت بعد انتهاء حرب الخليج الثانية بستة أشهر، من دون أن يراها راشد – والد عيسى-. تعيش خولة في بيت جدتها غنيمة بعد أن تزوجت والدتها من رجل آخر. يقول عيسى في الرواية: " كانت أختي، في بيت جدتي غنيمة، خولة.. ابنة راشد.. التي لا يرد لها طلباً. غالية غنيمة ومحبوبتها. كانت تخشى عليها من الإنس والجن"[2]. من هنا يظهر لنا البعد النفسي والاجتماعي لشخصية خولة، فهي يتيمة الأب، تخلت عنها أمها من أجل رجل آخر تزوجته، ورأت في عيسى العائلة التي حرمت منها، خاصة وأنها كانت تعيش وحيدة في المنزل مع الجدة

[1] ينظر: علي دوشي العرادة، مكانة المرأة وصورتها في المسلسلات الكويتية: مسلسل زوارة خميس نموذجاً، رسالة ماجستير تحت اشراف حميدة سميسم، قدمت لكلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠١٣، ص٥٧.

[2] الرواية، ص٢١٣.

غنيمة، وهي في الوقت ذاته تملك مكانة اجتماعية في العائلة لكونها ابنة الطاروف. كما كان لشخصية خولة في الرواية الدور الأول في اقناع الجدة بمقابلة عيسى في المرة الأولى وانتقاله للعيش في ملحق المنزل بعد ذلك، فجاء في الرواية على لسان عيسى: "بسبب خولة، مدللة غنيمة، كان قبولي في منزل الطاروف وإن كان قبولا مغتصبا. ألحت أختي على جدتي لقبول زيارتي"[1].

أما البعد الخارجي فقد ظهر في الرواية من خلال وصف عيسى لها في لقائهم الأول، فيقول: "تبدو أكثر من سنواتها الستة عشر. سمراء، تتجاوزني طولاً، تغطي شعرها بحجاب أسود، لها أنف دقيق بارز، شفتان دقيقتان وأسنان بيضاء مصفوفة بشكل ملفت. جميلة، ولكنها تصبح فاتنة إذا ما ابتسمت"[2]. وفي موضع آخر من الرواية عندما شاهد عيسى أخته من غير غطاء الرأس قال: "لأول مرة أشاهدها من دون حجاب يغطي شعرها الأسود الطويل، جميلة أختي"[3]. وكان الظهور الأول في المسلسل لشخصية خولة في **(الدقيقة الخامسة عشر من الحلقة السادسة)** –الشكل رقم (٢٠) -، حيث رتبت العمة هند مع غسان –صديق والد عيسى- لقاء مدبراً لخولة وعيسى لكي يتعرفا.

الشكل رقم (٢٠). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين خولة أخت عيسى.

[1] الرواية، ص٢١٥.
[2] الرواية، ص٢١٧.
[3] الرواية، ص٢٥٦.

أما البعد الفكري لشخصيتها فقد ظهر في أكثر من مقطع سردي في الرواية، ومنها ما قاله عيسى عنها: "فهي لا تشبه بنات جيلها، تكاد تكون نسخة عن أبي بسب الانكباب على قراءة كتبه في غرفة مكتبه. لديها حلم تصبو إلى تحقيقه في يوم ما، وهو أن تكمل الرواية التي شرع أبي بكتابتها ومات قبل أن ينهيها"[1]. وفي المسلسل ظهرت خولة وعيسى في **(الدقيقة الثامنة والعشرين من الحلقة العاشرة)** وهما في مكتب والدهما، مخبرة إياها أنها قد قرأت ما كتبه والدهما مرات عديدة –الشكل رقم (٢١) -.

الشكل رقم (٢١). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين عيسى وأخته خولة في غرفة مكتب والدهما.

ونظراً لقدرة الدراما التلفزيونية على استيعاب قدر كبير من الشخصيات المساندة للشخصيات الرئيسية، لجأ المخرج إلى استحداث شخصية جديدة في المسلسل لم تكن موجودة في الرواية. هذه الشخصية هي نور ابنة العمة نورية والتي كانت دائمة الظهور في المسلسل.

[1] الرواية، ص٢١٣.

شخصية نور في عمر يقارب عمر خولة، فهما في المسلسل كالأختين تبوحان بأسرارهما وتلجآن لبعضهما دوماً.

والبعد الخارجي لشخصية نور يظهر من خلال ملابسها التي تتسم بالطابع العملي البسيط، ومن خلال قصة شعرها القصيرة جداً –الشكل رقم (٢٢) -. وقد اختار المخرج هذا البعد الخارجي ليتوافق مع البعد النفسي لشخصية نور، فهي فتاة تحب الدعابة والفكاهة، مرحة طول الوقت، وكثيرة الحركة.

الشكل رقم (٢٢). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين نور وملامح الفرح ظاهرة عليها.

أما البعد الاجتماعي والنفسي لهذه الشخصية فيظهر لنا من خلال الحلقات، فيتبيّن لنا أن نور تنتقل بين الحين والآخر للإقامة مع جدتها غنيمة وخولة في منزلهما، حيث أنها تفضل البقاء معهم على البقاء في منزلها، ففي حوار لها مع خولة على الهاتف تقول لها إنها تشعر بالملل؛ لأنها عادت إلى منزل والدتها، فالكل مشغول في حياته وهي تجلس وحيدة طيلة الوقت.

أما البعد الفكري لشخصية نور فقد ظهر جلياً، فهي تؤمن بأن الناس جميعاً سواسية، حيث أنها رحبت جداً بفكرة وجود عيسى بينهم، بل أنها كانت دائمة الحديث عنه أمام الجميع. وغالباً ما كانت تزوره في ملحقه الخارجي للحديث معه –الشكل رقم (٢٣) -، والتخفيف عنه إذا ما رأته حزيناً، إلا أن جاء اليوم واعترفت بمشاعرها تجاهه، وحبها له.

الشكل رقم (٢٣). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين نور وهي تجلس مع عيسى أمام ملحقه.

المبحث الثالث: **وجهة النظر بين الرواية والمسلسل**

1 - تعريف وجهة النظر:

2 - مستويات وجهة النظر:

- المستوى الأيديولوجي
- المستوى النفسي
- المستوى التعبيري
- المستوى الزماني والمكاني

3 - اشتغال وجهة النظر بين الرواية والمسلسل

تعدُّ وجهة النظر من بين المباحث السردية المهمة إلى جانب المباحث التي اشتغلنا عليها سابقاً، وتكمن أهميتها أنها تتجاوز الدراسات السردية إلى الدراسات الفنية عامة والبصرية على وجه الخصوص. إذ تعد وجهة النظر في مفهومها العام تحديد موقفنا وموقعنا من هذا العالم، لهذا وجدناها تصلح كما قلنا للدراسات البينيّة، إذ يتجاذبها الفيلسوف، وعالم الاجتماعي، وعالم النفس والسياسي، والمسرحي والرسام والمعماري وصانع السينما، ولهذا كله اختلفت اتجاهات مقاربتها وتحليلها عند كل واحد منهم، كما اختلفت تسمياتها عند كل اتجاه، فمنهم من يطلق عليها مصطلح المنظور، ومنهم من يستعمل الرؤية ومنهم من يستخدم التبئير، ولكل منهم مبرره المصطلحي والمنهجي، إلا أننا سنختار مصطلح وجهة النظر لما وجدناه في ذاكرته المفهومية والإجرائية من اتساع، فهو سيساعدنا على الجمع والانتقال بسلاسة بين وجهتي نظر مختلفتين مؤتلفتين في الآن نفسه، أي بين وجهة نظر السيميائي وتحليله للنص السردي من جهة، وبين وجهة نظر المخرج ورؤيته للمسلسل من جهة أخرى.

- **تعريف وجهة النظر:**

ومن بين التعريفات التي رصدت لوجهة النظر، التعريف الذي وضعه (ميشيل ريمون) إذ يقول: "بحسب تقنية وجهة النظر يتموضع الروائي بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"[1]. وتعد المدرسة الإنجليزية هي من أولى المدارس التي اشتغلت بالدراسات التطبيقية لوجهة النظر، ومن الأعمال التأسيسية في وجهة النظر كتاب صنعة الرواية (لبيرسي لوبوك)[2]، وقد عمل (لوبوك) في كتابه من خلال وجهة النظر على تحليل أشهر الأعمال الروائية في زمنه. وجاء بعده (نورمان فريدمان)[3] الذي كانت كتاباته عبارة عن تنظيم وتلخيص لما جاء قبله، وقد كان تصوره مبنياً على التمييز بين العرض والسرد، وقدم (فريدمان) تصنيفاً لوجهات النظر يضم أشكالا عدة.

ووضع (واين بوث)[4] في كتابه (بلاغة الرواية) مبادئ تدرس وجهة النظر، مركزاً على ما يتركه العمل الأدبي من أثر لدى القارئ، وتتبع التقنيات المسؤولة عن ذلك. وقد انتبه (واين بوث) للفرق بين الكاتب والراوي الموجود في المتخيل كصوت سردي تخييلي.

---

[1] جيرار جينيت وآخرون: نظريات السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، المغرب، ١٩٨٩، ص٧.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى: الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ١٩٩٧، ص٢٨٥.

[3] المرجع نفسه، ص٢٨٦.

[4] حميد لحمداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، ط١، المغرب، ١٩٩١، ص٤٦.

وفيما يتعلق بالمدرسة الألمانية فقد قامت على الجانب النظري للوصول إلى التمييز بين الخطاب السردي والخطاب الروائي. وقد استعمل الألمان مصطلح المنظور والوضعية السردية والموقع بدلاً من وجهة النظر[1].

أما في المدرسة الفرنسية فقد أنشأ (جينيت) مفهوماً خاصاً لوجهة النظر السردية، مستعملاً مصطلح التبئير، وقد عبر عن أفكاره في كتابه (عودة لخطاب الحكاية). وكذلك (تودورف) صاحب كتاب (الشعرية، وكتاب مفاهيم سردية)، وقد بيّن فيهما حدوداً نظرية لنظرية السرد، وتطرق للنظريات التي طرحت قبله. وقد استعمل (تودورف) مصطلح الرؤية معرفاً إياها بأنها "وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع، ونوعية هذه الملاحظة (صحيحة أو خاطئة، جزئية أو كلية)"[2]. وقد نوه أن مصطلح الرؤية لا يقتصر على الدلالة البصرية فقط بل يشمل الخطاب السردي أيضاً[3].

أما المقاربات المتعلقة بوجهة النظر السردية في النقد العربي، فقد جمعت بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، مستفيدة من منجزات الغرب في مجال السرديات، ويعد كتاب تحليل الخطاب الروائي (لسعيد يقطين) مثالاً على المنجز العربي المتعلق بوجهة النظر، حيث قدم في كتابه التسميات المصطلحية لوجهة النظر السردية، وبيّن أن الاختلاف في المصطلح مبني على الدرجة لا النوع[4]. وقد تبنى (سعيد يقطين) ما جاء به (جيرار جينيت) في مصطلح التبئير[5] فيما كتبه في مجال السرديات.

غير أننا سنستفيد من كل ما سبق، مركزين على أحد أعلام هذا المبحث، والذي بدأ العمل عليه بداية من السبعينيات القرن الماضي، وهو (بوريس أوسبنسكي) في كتابه (شعرية التأليف)، والذي نظر إلى وجهة النظر بطريقة تختلف عمن قبله، وقد سعى إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف، من خلال تقديم أربعة مستويات لوجهة النظر[6]، وهي: المستوى الأيديولوجي، المستوى التعبيري، المستوى الزماني والمكاني، والمستوى النفسي. وهذا ما سنبين بعض جوانبه لاحقاً.

وبالحديث عن وجهة النظر في العمل الدرامي فإننا وجدناها تشترك فيه مع الفنون البصرية والأدبية، وتعرف على أنها "الموضع الذي يرى منه شيء معين"[7]. وتستخدم الكاميرا

---

[1] جيرار جينيت وآخرون: نظريات السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٢٤.
[2] بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ١٩٩٨، ص٤٥.
[3] المرجع نفسه، ص٥٠.
[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٢٤٨.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص٢٨١ وما بعدها.
[6] ينظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، من ص ١٤٥ إلى ١٧٢.
[7] تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، ب ط، دمشق، ٢٠١٣، ص٨٢.

عادة وجهة نظر واقعية، بحيث لا يعرض شيء من وجهة نظر شخص معين بحد ذاته. والجدير بالذكر أن وجهة النظر في الدراما والفيلم تعد مصطلحا محوريا، لأنهما في الأساس مسألة تقديم العالم بطريقة معينة يحددها المخرج وكاتب السيناريو. وسيعتمد التحليل في وجهة النظر على المستويات الأربع التي وضعها (أوسبنسكي).

- **مستويات وجهة النظر:**

1) المستوى الأيديولوجي[1]:

يعدُّ (أوسبنسكي) هذا الجانب أكثر الجوانب أهمية في وجهة النظر، والتحليل فيه يعتمد على الجانب الحدسي، فوجهة النظر هنا قد يصرح بها المؤلف أو تكون متخفية، وقد تنتمي للمؤلف أو بمعزل عنه أو تنتمي لإحدى الشخصيات. والمستوى الأيديولوجي يتعرض للبنية التأليفية العميقة في العمل. وقد بين (أوسبنسكي) أن العمل الأدبي يجب أن ينظر له ككائن مستقل عن المؤلف، بحيث تنسب وجهة النظر الأيدولوجية إلى العمل الأدبي بحد ذاته لا إلى المؤلف، لأن الكاتب قد يختار وجهة نظر تطابقه أو تخالفه.

2) المستوى النفسي[2]:

وقد قسمه (أوسبنسكي) إلى نوعين: النوع الأول وهو موضوعي، بحيث تروى الأحداث وتقدم الشخصيات من منظور الراوي. أما النوع الثاني فهو ذاتي، أي تقدم الأحداث والشخصيات من خلال منظور ذاتي لشخصية من الشخصيات الموجودة في الحدث. ويمكن لهذين المنظورين أن يتداخلا، بحيث يتحول كل منهما إلى الآخر.

[1] بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، من ص١٩ إلى ص٢٨.
[2] المرجع نفسه، من ص٩٥ إلى ١١٤.

3) المستوى التعبيري[1]:

يعد المستوى التعبيري من المستويات التي تقدم فيها وجهة النظر للعالم التخييلي، فهو أسلوب يمكّن الشخصية من البوح عن نفسها وإخراج مكنوناتها، لهذا نجده في الاشتغال يبحث في الروابط التي يقيمها السارد مع خطاب الشخصيات متموقعاً في مكان يسمح له برصد الصورة الموضوعية لهذه الشخصيات، دون أن يسمها بطابع ذاتي وهذا ما نسميه بالرؤية الخارجية، وعكسها الرؤية الداخلية التي يأخذ فيها السارد موقعاً داخلياً مشاركاً للأحداث.

4) المستوى الزماني والمكاني[2]:

يعد المستوى الزماني والمكاني من بين وجهات النظر التي حددها (أوسبنسكي) يلعب فيها موقع السارد دوراً مهماً في تحريكه لوجهة نظر الشخصيات سواء داخلياً أو خارجياً، وهذا ما رأيناه أيضاً في المستوى النفسي، فوجهة النظر الثابتة هي التي تظهر لنا الأحداث بشكل أكثر موضوعية ومن رؤية واحدة، كما يمكن أن تتعدد هذه الرؤية بتعدد الأزمنة والأمكنة وعلاقتها بالشخصيات من جهة وموقع السارد من جهة أخرى، وهذا ما يبني أيضاً علاقتها بعناصر العمل الفني.

- **اشتغال وجهة النظر بين الرواية والمسلسل:**

تظهر وجهة النظر جليّة من خلال مواقع متعددة لمقاطع سردية جاءت في الرواية[3]، ويعد مقطع لقاء عيسى بعائلته ببيت الطاروف مقطعاً جامعاً لوجهات نظر متعددة تختلف باختلاف مواقع السارد والشخصيات في الرواية، ولأهمية هذا المقطع أعيد تكراره في المسلسل من خلال مشهد تعددت فيه أيضاً وجهات نظر الشخصيات في الحدث، ولكن مع بعض الاختلافات التي حصلت بسبب تغير في أدوار الشخصيات. من خلال هذا المقطع السردي والمشهد التلفزيوني سيتبيّن لنا وجهة نظر كل واحدة من الشخصيات على حدة، فكل واحد منهم كانت له ردة فعله الخاصة تجاه هذا اللقاء، سواء أكانت بالقبول أو بالرفض أو حتى الحياد.

---

[1] المرجع السابق، من ص٢٩ إلى ٦٩.
[2] المرجع نفسه، من ص٧١ إلى ٧٤.
[3] لقراءة المقطع السردي كاملاً ينظر في الرواية، ص٢١٨ إلى ص٢٢١.

وبالرجوع إلى الرواية، كان هذا اللقاء الأول لعيسى مع جميع أفراد عائلته، فأول من قابله في المنزل هي أخته خولة التي استقبلته عند الباب، ثم عماته هند، وعواطف ونورية، وجدته غنيمة. وأول ما رصدناه وجهة نظر قابلة لهذا الآخر القادم من بعيد وهو عيسى، إذ رحبت به أخته خولة وابتهجت بابتسامة واسعة لوجود أخ لها في هذه العائلة، على الرغم من أنه من غير أمها. وهذا الذي نجده أيضاً في المسلسل في الحلقة السادسة – الشكل رقم (٢٤) -.

الشكل رقم (٢٤). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين خولة وهي تقف أمام باب المنزل لاستقبال عيسى.

إذ تظهر لنا نظرات خولة معبرة عما هو موجود في الرواية. وهنا نحن أمام تناص بصري بين ما هو موجود في الرواية وبين ما هو موجود في المسلسل.

أمّا العمة هند، فقد حملت وجهة نظر حيادية للإيديولوجيا التي تعتقد بها والقضايا التي تؤمن وتدافع عنها، لهذا أرادات أن تستوعب الموقف قبل ردة فعلها، فهي في الرواية تلتقي عيسى لأول مرة من خلال هذا اللقاء العائلي، وكان لقاءها مع عيسى جافاً بعض الشيء لما أشرنا إليه سابقاً، فيقول عيسى عن هذا الموقف بعد أن صافحها وسلّم عليها لقد: "هزّت رأسها مع شيء

لا يشبه الابتسامة"[1]. لم تعط العمة هند أي انطباع لدى عيسى، فهي لم تظهر رفضها لوجوده بينهم، ولكنها أيضاً لم تظهر قبولها. وقد جاء دورها في المسلسل على النقيض تماماً، فقد كانت العمة هند هي المدافع الأول عن عيسى لما تحمله من وجهة نظر إيديولوجية تؤمن بحق عيسى كإنسان، واعتمد المخرج على إطار قريب ساطع بالضوء ليظهر تعبيرات وجهها –الشكل رقم (٢٥) -، وهي تدافع عن عيسى أمام العمة نورية التي كانت تتعمد السخرية منه من خلال تعليقات ساخرة، حيث أن العمة هند كانت قد التقت بعيسى مرات عدة قبل هذا اللقاء العائلي.

الشكل رقم (٢٥). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين ملامح العمة هند وهي سعيدة بوجود عيسى.

بعد ذلك أطلت الجدة غنيمة، "أعلى السلم ظهرت امرأة عجوز، تسند مرفقها إلى ذراع خولة، تمسك في يدها الأخرى خشب الدرابزين. لا بد أنها جدتي غنيمة. لم تكن تنظر إلينا في غرفة الجلوس. كانت عيناها موجهتين نحو درجات السلم أسفل قدميها. تثني ساقها بصعوبة.

[1] الرواية، ص٢١٨.

تنزل ببطء"[1].هنا تظهر وجهة النظر التعبيرية لعيسى التي لم يستطع إخفاءها وهو يقف في هذا الجمع، فيحدث نفسه داخلياً بهيبة ما يراه من تلك الجدة الرافضة له اسماً ونسباً. وقد كانت نظرات الجدة في المسلسل حادة صارمة، فقد اختار المخرج إطاراً لتقديم الجدة من خلاله، بحيث يبرز مكانتها الاجتماعية، فكان الإطار متوسطاً يظهر ملامح الجدة الممتعضة والتي تنظر بطرف عينها إلى من هم تحت السلالم –الشكل رقم (٢٦) -.

الشكل رقم (٢٦). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين الجدة وهي تنظر بطرف عينها.

وعند وصول الجدة إلى غرفة الجلوس، طلب غسان –صديق والد عيسى- من عيسى أن يقبّل جبين جدته التي وضعت كفها على كتف عيسى لتمنعه من الاقتراب، وبهذه الحركة الجسدية الرافضة بدأت تحدد وجهة نظر الجدة التعبيرية والإيديولوجية من حيث هي سارد عارف وشخصية مؤثرة في الأحداث. وظهرت ردة فعل الجدة في المسلسل بإطار بيّن لنا حركة يدها وهي تدفع عيسى عنها بعيداً دلالة على رفضها له –الشكل رقم (٢٧) -.

[1]الرواية، ص٢١٨.

الشكل رقم (٢٧). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين لنا يد الجدة وهي تدفع عيسى بعيداً عنها.

ويترسخ هذا الموقف مع تكرار غسان لطلبه من عيسى تقبيل جدته، كرر عيسى محاولته، ولكن الجدة أشاحت بوجهها عنه للجهة الأخرى. لأنها كانت تعتقد أنها مرغمة على مقابلة عيسى تحت ضغط خولة التي أصرت على ذلك، وأقنعتها أن اللقاء لن يضر أحداً.

ويستمر عيسى في وجهة نظره التعبيرية الداخلية وهو يصف العمتين بعد أن دخلتا إلى الصالة وجلستا معهم في غرفة الجلوس. ومن وجهة نظر الملاحظ عيسى لم يكن هناك أي شبه بينهما، إذ يقول: "عمتي عواطف، الكبرى، ترتدي عباءة سوداء. تشبك أصابع كفيها حول حقيبة يدها. ساقاها مضمومتان. وجهها يخلو من المساحيق تماماً، ملامحها مريحة، رغم أنها ليست جميلة كخولة وعمتي هند. باسمة طيلة الوقت، تبدو ودودة."[1]. ارتاح عيسى لعمته عواطف قبل أن تتكلم، وشبهها بدلفين على هيئة آدمي لوداعتها، ومن هنا كون عيسى وجهة نظره التعبيرية تجاه عمته عواطف في أول لقاء لهما. على عكس عمته نورية التي قال عنها: "أما نورية فقد كانت على النقيض تماماً. تسند ساقاً فوق الأخرى. تبدو واثقة جداً. تزين وجهها بقدر معقول من مساحيق التجميل. أنيقة بشكل لافت. حادة الملامح. ترفع ذقنها وحاجبيها حين تتحدث. تبدو متعالية"[2]. وهنا كون عيسى وجهة نظر تعبيرية عن عمته نورية، التي تختلف كلياً عن وجهة نظره تجاه عمته عواطف. لأن وصفه الخارجي للشخصيات السابقة ساعده في تكوين هذه الرؤية

[1] الرواية، ص٢٢٠.
[2] الرواية، ص٢٢٠.

التي حملت بعداً اجتماعياً أيضاً، فالعمة الثانية أكثر انفتاحاً عن العمة الأولى، سواء في مظهرها أو جلستها أو طريقة تعاملها. وهذا ما تحدد في مقارنة سريعة بينهما في قوله: "نقلت نظراتي بينهما في مقارنة سريعة: "كيف يخرج الدلفين وسمكة القرش من رحم واحد؟!""[1].

ويظهر لنا في المسلسل هذا الاختلاف بين العمتين من خلال إطار واسع جمع العمتين وهما تجلسان بجانب بعضهما لبيان الفرق بين وجهة نظرهما الرافضة لعيسى والقابلة له –الشكل رقم (٢٨) -.

الشكل رقم (٢٨). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين كلاً من العمة عواطف والعمة نورية.

لهذا اختلطت على عيسى المشاعر كما اختلطت عليه الهويات من خلال المواقف المتعددة التي واجهها في اللقاء الأول مع العائلة. بدأ من موقف جدته التي لم تتفوه بكلمة واحدة طيلة الجلسة، إلى موقف أخته خولة التي كانت سعيدة باكتشاف أن لها أخاً جديداً، وأصرت على بقائه معهم. وصولاً إلى موقف عمته عواطف التي ترى الأمر من جانب ديني، فهي ترفض فكرة إنكار نسبه؛ لأن الله لا يرضى ذلك، ومتحمسة لبقائه في المنزل. على خلاف موقف عمته نورية

[1] الرواية، ص٢٢٠.

التي تحمل نفس وجهة نظر الرافضة له رفضاً تاماً، فهي تخاف على مكانتها أمام أهل زوجها الذين سيعايرونها إذا ما علموا أن لديها ابن أخ من الخادمة، وعلى مستقبل أبنائها الذين هم في عمر الزواج. وحاولت أن يسوى الأمر مادياً لإرسال عيسى إلى بلاد أمه –الفلبين-، أو في أسوأ الأحوال إن قرر عيسى البقاء أن يلغى اسم الطاروف من أوراقه الثبوتية وإبقاء اسمه الثلاثي فقط. وهذا يعبر عن وجهة نظر إيديولوجية رافضة للآخر ستتكرس طيلة الرواية.

وتعددت وجهة النظر الإيديولوجية بتعدد الشخصيات الحاملة لها، فإن كانت الجدة حاملة لإيديولوجية مركزية متحكمة بمصائر بعض الشخصيات، ومنهم عيسى والعمة هند، إلا أنه تظهر لنا وجهة نظر إيدلوجية تؤمن بالقضايا العادلة، وهذا ما تحمله العمة هند التي احتارت بين مركزية التقاليد التي تربت عليها والمبادئ الإنسانية التي تدافع عنها، فهي بيّن صراعين، إما أن تساعد عيسى وتقف بجانبه لأن ذلك هو عملها كناشطة في حقوق الإنسان، وهذا ما تمليه عليها أفكارها وقيمها، أو أن تضحي باسمها ومبادئها لتحافظ على اسمها العائلي، ومكانتها في المجتمع الذي لن يتقبل فكرة زواج أخيها من الخادمة.

أما عن موقف الجدة التي حار في أمرها عيسى لصلابة موقفها من الآخر، خاصة وهي لم تتفوه بأي كلمة في هذا اللقاء، إلا أنها بقيت في موقع المراقب الذي كان يوزع نظراته على الجميع.

وهذا ما يصفه عيسى فيما يمكن أن نسميه مجمع وجهات النظر المتعددة، حيث قال: "عمتي هند متوترة، تحرك إحدى ساقيها فوق الأخرى وتتحدث بهدوء.. الدلفين يبتسم بسذاجة.. سمكة القرش تتحدث بعصبية.. والنسر المنغولي العجوز يخرس الجميع بإشارة من رأسه.. في حين بقي الجرذ الذي هو أنا أخرس ينقل نظراته مرتبكا من دون أن يفهم شيئا مما يدور حوله سوى نظرات حانية من عصفورة وديعة اسمها.. خولة"[1]. يعد هذا المقطع السردي عبارة عن مشهد تصويري لقدرته الواصفة للشخصيات إلى حد السخرية الذاتية، وهذا الوصف حدد بدقة وجهات نظر هذه الشخصيات. فعمته عواطف وصفها بالدلفين الحامل لوجهة نظر مسالمة وهادئة، وعمته نورية التي وصفها بسمك القرش الحامل لوجهة نظر صدامية ورافضة للآخر، ليصل بوصفه لجدته ذلك النسر المنغولي الذي يحمل وجهة نظر سلطوية متخفية وراء الأعراف والتقاليد، تحاول أن تنقض على أي أحد يريد الاقتراب من مكانتها الاجتماعية أو يخترق أرض

[1] الرواية، ص٢٢١.

الهويات المحرمة، كما أراد أن يفعله هذا الجرذ (عيسى)، وساعدته في ذلك أخته التي وصفها بالعصفورة التي شاركته نفس وجهة النظر؛ باستئناسها بوجود هذا الغريب في بيتهم.

وهناك وجهة نظر في المسلسل لم تظهر لنا في الرواية لعدم وجود الشخصية أساسا، وهي الشخصية الدرامية نور –ابنة نورية- التي تظهر في الرواية، وقد حملت وجهة نظر نفسية محبة لعيسى ومشاركة لهويته التي رفضها البعض. فتظهر لنا نور في هذا اللقاء العائلي فرحة تشارك بحماس في الحديث؛ لتخفف من وقع اللقاء على عيسى، خاصة أنها كانت قد قابلته مع خولة من قبل –الشكل رقم (٢٩) -.

الشكل رقم (٢٩). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين كلاً من خولة ونور في اللقاء العائلي.

ومن المقاطع السردية التي ذكرت في الرواية[1]، وفي (**الحلقة العشرين من المسلسل**) أيضاً، وأبرزت وجهة النظر المتعددة لكل أفراد العائلة، ما حدث في أحد ليالي رمضان عندما اجتمعت العائلة كلها في المنزل، ما عدا عيسى الذي كان يعيش في الملحق وقتها، ولم يكن

[1] لقراءة المقطع السردي كاملاً ينظر الرواية، من ص٢٦٤ إلى ص٢٦٧.

مسموحاً له الدخول أو الظهور أمام باقي أفراد العائلة، من أزواج العمات وأبنائهم الذين لا يعلمون بأمره. وهذا ما حمل لنا وجهة نظر إديولوجية ذات دلالة تهميشية له.

فقد صوره لنا المخرج في حالة حزن وكآبة، حيث نراه يجلس على سريره وحيداً ممسكاً بالسلحفاة أنيسه الوحيد في منفاه الخارجي –الشكل رقم (٣٠) -، وعلامات الضجر بادية على ملامحه، وفي حركاته الجسدية وعينيه الشاردتين.

الشكل رقم (٣٠). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين حزن عيسى وهو يجلس على سريره ممسكاً بسلحفاته.

تنادي العمة نورية على عيسى من وراء الباب الخارجي للملحق قائلة له "تعال..."[1]، ثم عادت إلى الداخل، ابتهج عيسى لاعتقاده بتغيير موقفها منه، فقال محدثاً نفسه: "هي تدعوني للدخول إلى غرفة الجلوس ومشاركتهم المناسبة. نورية التي تكرهني تناديني بإسمي وتدعوني لمشاركتهم! طرت فرحاً"[2]. وأظهر المخرج لمّة العائلة وغرفة الجلوس مكتظة بأفرادها من أزواج العمات وأبنائهم من خلال إطار شامل يظهر الجميع في لقطة واحدة –الشكل رقم (٣١) -.

[1] الرواية، ص٢٦٥.
[2] الرواية، ص٢٦٥.

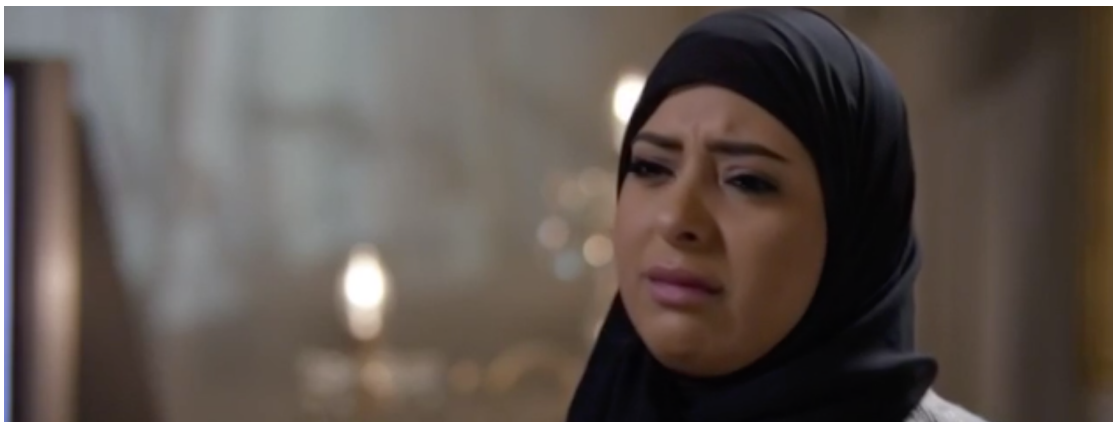
الشكل رقم (٣١). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين لمّة العائلة في غرفة الجلوس.

تحول المكان الذي ضجَّ بالأصوات إلى سكون مفاجئ عندما دخل عيسى، ثم جاءت خادمة العمة نورية من خلف عيسى، وهي تحمل صبياً صغيراً وتقول للعمة: "ها هو عيسى.. سيدتي"[1]. وظهرت لنا ردة فعل العمة نورية المتفاجئة بدخول عيسى الآخر بالنسبة إليها –الشكل رقم (٣٢) -. واستعمل المخرج إطاراً قريباً ليدلل على دهشة العمة بدخول اللامنتمي عليهم.

الشكل رقم (٣٢). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين دهشة العمة نورية.

[1] الرواية، ص٢٦٦.

تداركت نورية الموقف خوفاً من نظرات زوجها وزوج عواطف الغاضب وناولت عيسى أواني فضيّة ومفاتيح السيارة، وطلبت منه أن يضع هذه الأواني في صندوق السيارة بصفته الخادم. وخاطبته عمته عواطف بأن لا يدخل على النساء في المنزل قبل أن يستأذن، لتخفف من غضب زوجها. وبيّن لنا المخرج أن عواطف قد دمعت عيناها حزناً على عيسى الذي عومل بطريقة سيئة أمام الجميع –الشكل رقم (٣٣) -، وتظهر هنا وجهة نظرها النفسية المساندة بصرياً ونفسياً لعيسى.



الشكل رقم (٣٣). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين حزن العمة عواطف على عيسى.

وقد شاركت نور خالتها عواطف وجهة نظرها النفسية المتعاطفة مع عيسى، فتحاول أن تخفي غصتها وبكاءها عن الجميع –الشكل رقم (٣٤) -.

الشكل رقم (٣٤). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين حزن نور على عيسى.

وعلى الرغم من كل هذه الانفعالات التي تساند ضمناً عيسى، إلا أن الجدة لم تحرك ساكناً، واكتفت بالصمت المعبر عن موقفها من أزمة الهوية عند عيسى ذلك الآخر اللامنتمي.

يعد هذا المقطع السردي ثاني المقاطع التي تعمل على تكريس وجهة النظر الإيديولوجية العامة لعائلة الطاروف الرافضة في مجملها لفكرة الغيرية، أي أن يكون أحد الغرباء منتسباً إليهم، وهذا ما يلاحظ في الموقف السريع للعمة بعدما جاءت الخادمة حاملة عيسى الصغير، غير أن عيسى اعتقد أن النداء له وهذه المفارقة الاسمية بين عيسى المقبول وهو ابن العمة، وبين عيسى المرفوض وهو ابن الخادمة. وهذا ما عمق أزمة الهوية عند عيسى. فأظهر لنا المخرج لا مبالاة الجدة من كل ما يحدث، فهي تشيح بوجهها عن الجميع وكأنها لا ترى ما يحدث –الشكل رقم (٣٥) -.

الشكل رقم (٣٥). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين أن الجدة قد أشاحت بوجهها وكأنها لا ترى ما يحدث.

ابتلع عيسى غصته والدمعة متحجرة في عينيه، وقد بدا على ملامحه علامات الاستنكار لإظهاره كخادم أمام العائلة –الشكل رقم (٣٦) -، فهو يدري في قرارة نفسه أنه ابن الطاروف حاله حال الجميع هنا.

الشكل رقم (٣٦). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين حزن عيسى.

بعد أن خرج عيسى إلى الفناء الخارجي ليضع الأواني في السيارة، لحقت به عمته نورية وهي غاضبة مهددة إياه، وكانت خولة تراقب ما يحدث من خلف النافذة، حاول عيسى أن يبرر لعمته سبب دخوله بأنها هي من نادته قائلاً: "ولكن.. أنتِ من ناداني عمتي.."[1]، قاطعته قائلة: "اخرس!... لست عمّتك.."[2]، وأضافت: "كنت أنادي عيسى ولدي يا غبي.."[3]، وأنهت حديثها معه بقولها: "إذا ما ناديتك يا فلبيني.. عندها فقط يمكنك أن تجيب!"[4]. من هنا يتضح لنا تأكيد العمة نورية لوجهة نظرها العنصرية الرافضة لعيسى. حتى أنها كانت قاسية عليه. وقد أظهر المخرج لنا حركة يديها وهي تتوعده –الشكل رقم (٣٧) -.

الشكل رقم (٣٧). لقطة من مسلسل ساق البامبو تبين العمة نورية وهي تتوعد لعيسى.

ومن خلال المقطع السردي السابق تظهر لنا وجهة النظر أخرى على المستوى المكاني من خلال رؤية عيسى لملحقه على أنه المنفى المعزول عن العائلة، على الرغم من اعتقاده في

[1] الرواية، ص٢٦٦.
[2] الرواية، ص٢٦٧.
[3] الرواية، ص٢٦٧.
[4] الرواية، ص٢٦٧.

بادئ الأمر أنه جنته والمكان الذي يتمناه، ليصبح المنزل في الداخل بعدما تكشفت وجهات النظر، هو الحلم الذي يتمنى العيش بداخله. وقد عزز المخرج وجهة النظر هذه من خلال نظرات عيسى المتكررة على نوافذ المنزل، وكأنه يرى أن الحياة إذا ما وقف خلف هذه النوافذ سيسترد هويته المسلوبة.

أما وجهة النظر على المستوى الزماني، فهي تتضح جلياً من خلال اختيار الكاتب لليلة رمضانية –القرنقعوه-التي يتميّز أهل الخليج باحتفالهم بها. إذ يجتمع فيها كل أفراد العائلة صغيراً وكبيراً. وعلى الرغم من أن هذا الشهر الفضيل يحمل من قيم التسامح والعدل والمساواة، إلا أن هوية عيسى لم تشفع له أمام وجهة نظر العائلة المتمسكة بالتقاليد والأعراف مشاركته الاحتفال، وهذا ما يظهر هيمنة وجهة النظر الإيديولوجية على باقي وجهات النظر الأخرى، خاصة في المسلسل الذي أراد أن يعيد التوازن الطبيعي لمركزية المجتمع القبلي التي تعيشه وتفكر من خلاله عائلة الطاروف، بعيدا عن وجهة نظر الرواية التي أرادت أن تخلخل مركزية هذه المنظور السائد، لتضع نهاية له، ليعيدنا المسلسل إلى الموقع الأول، ونقطة البداية.

الخاتمة:

بعد طول هذا البحث توصلنا لأهمية الدراسات البينيّة التي تجعل بين العلوم جسوراً للتحاور ورصد المخفي فيها، فدراستنا التي وقفت على مقاربة المكونات السردية لرواية ساق البامبو وتحولاتها السيميائية في المسلسل المقتبس من نفس الرواية، مكنتنا من فهم آليات اشتغال العلامة سواء كانت مكتوبة أو بصرية.

وهذا ما جعلنا نبحث في رحلة السيميائيات منذ نشأتها ومعرفة تطوراتها في رحلتها النقدية في كثير من المدارس المشتغلة عليها، خاصة بالحفر في ذاكرة السيميائيات السردية وما وضعته من آليات لتحليل النص السردي، وما نتج عنها من شعريات تحاول رصد مكونات النص السردي بين تأثيرات وتلقيات مختلفة بين النقاد. وما طورته هذه الدراسات الأخيرة من إجراءات أوصلتنا إلى أحد أهم فروع السيميائيات، وهي السيميائيات البصرية التي تحاول مقاربة ما توقف عنده المكتوب، لتقدم له تأويلاً آخر يفتح من آفاق قراءة النص، سواء كان سردياً أو مرئياً.

وهذا ما ساعدنا لاختيار مقاربة نقدية تمكننا من تحليل (رواية ساق البامبو) تحليلاً سردياً يبرز أهم مكوناتها السردية، وكيفية تحولاتها السيميائية وهي تقتبس مسلسلا، ولهذا كان علينا أن نقف عند آليات الرواية من جهة، وتقنيات المسلسل من جهة أخرى، وبيان الفروقات السيميائية الموجودة بينهما، وكان هذا المسلك صعباً في فهم تحولات العلامة من المكتوب إلى البصري، وقد تجاوزنا بعض هذه العقبات من خلال اكتشاف المناطق البحثية المشتركة بين مكونات نص الرواية، وعرض المسلسل.

ومما حددناه من المناطق المشتركة في التحليل بين الرواية والمسلسل، ما للزمن من دور مهم في الرواية، لأنه يعبر عن كينونتها السردية لدى القارئ، والأمر نفسه بالنسبة إلى المسلسل الذي يحدد بالدقائق والحلقات المحددة لصيرورته الزمانية عند المشاهد. وأما المكان فلا تختلف أهميته عن أهمية الزمن في رصد الأحداث وتعقيداتها، فقد ظهر لنا المكان في الرواية والمسلسل في أبعاده المتعددة، فهناك أمكنة طاردة لشخصياتها وأمكنة جاذبة لها، فعيسى قد عانى أزمة هوية المكان بقدر ما عانى أزمة هوية الجنسية، ولم يخرج المسلسل عن هذه الأمكنة المذكورة في الرواية بل جسدها بواقعية الصورة الراصدة لهذا المكان.

ومن بين أهم المكونات السردية والبصرية التي فرضت نفسها على البحث، مبحث الشخصية، وهذا لتعدد أصواتها في الرواية، وأدوارها في المسلسل. ومن خلال تحليل الشخصيات في كل من الرواية والمسلسل وقفنا على أبعادها الخارجية والاجتماعية والنفسية والفكرية، مع بيان كيف أن هذه الأبعاد قد اختلفت أحياناً في بعض الشخصيات عند التحول من

الرواية إلى المسلسل، كشخصية العمة هند التي تبدلت أبعادها عندما جسدت الشخصية في المسلسل. كما وجدنا إضافة شخصيات جديدة في المسلسل لتحريك الفعل الدرامي، كإضافة شخصية نور التي حملت مشاعر حب تجاه عيسى المرفوض من قبل العائلة.

ولا يقل مبحث وجهة النظر أهمية عن مبحث الشخصية سواء في الرواية أو المسلسل، لأن هذا المبحث يعرض وجهة نظر الكاتب من جهة، ووجهة نظر المخرج من جهة أخرى. وقد رصدنا وجهات نظر متعددة كاشفة عن أزمة الهوية التي رافقت عيسى في الرواية والمسلسل. ووقفنا على أهمها إذ هيمنت وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي القامعة لصوت عيسى في الرواية والمانعة للاعتراف به في المسلسل، مع تخلل بعض وجهات النظر الأخرى خاصة وجهة النظر على المستوى النفسي التي طالما احتمى بها عيسى من ردة فعل الآخر الرافض له، واحتفى بها من قبل الآخر المرحب به.

وإذا أردنا أن نخرج بنتائج تحدد الفوارق الضابطة للتحولات السيميائية بين رواية ساق البامبو والمسلسل المقتبس عنها نجد:

1 - في الرواية يستطيع الكاتب إعادة الكتابة مرات عدة، فذلك لا يكلفه إلا مزيداً من الورق والحبر، أما في المسلسل فإن إعادة تصوير المشهد تكلف الكثير من المال والوقت والجهد.

2 - في الرواية يستطيع الكاتب الإسهاب في وصف الشخصيات وتاريخها وعلاقاتها ببعضها، أما في المسلسل فإنه من الصعب وصف الشخصيات إلا من خلال الحوار أو الشكل.

3 - في الرواية يستطيع الكاتب التنقل بين الأزمنة بحرية، أما في المسلسل فإن المخرج عليه الالتزام بالحدود الزمانية التي اختارها حتى لا تلتبس الأحداث عند المشاهد، ويستطيع المخرج الانتقال في الأزمنة من خلال تقنيات المونتاج أو من خلال الشريط الكتابي الذي يوضح التاريخ.

4 - في الرواية يستطيع الكاتب أن يصف ما تشعر به الشخصيات بكل سهولة، فإذا كانت الشخصية تشعر بألم في المعدة، فإنه يصف ذلك من خلال الكلمات، لأن الكاتب يعتمد على مخاطبة العقل، أما في المسلسل فإن على المخرج أن يجعل الشخصية تقول ذلك أو من خلال التعبير بالحركات لأنه يخاطب العين.

5 - تقتصر الرواية على الفئة القادرة على القراءة من الناس، فبذلك هي ليست متاحة للجميع، أما المسلسل فإن عرضه غير مشروط، حتى الفئة الأمية تستطيع الاستمتاع به.

6 - تبنى لغة السرد في الرواية على اللغة الفصحى، وإن كان الحوار أحيانا يدور بين الشخصيات باللهجة العامية، أما في المسلسل فإن العامية هي التي تسيطر على الحوار.

7 - تخلو الرواية من الأصوات والمؤثرات لكونها مادة مكتوبة، فإذا كان هناك أصوات في الحدث فإن على الكاتب أن يصفها، أما في المسلسل فإن الصوت والمؤثرات بأنواعها المختلفة تضفي جواً وتأثيراً خاصاً يتميز به.

8 - عند التحول من الرواية إلى المسلسل اختلفت بعض وجهات نظر الشخصيات، فتحولت من وجهة نظر محايدة إلى وجهة نظر مرحبة.

لتكون هذه الدراسة دراسة تقف عند حدود الرواية من جهة، والمسلسل من جهة أخرى، لنتمكن من الإجابة عن فهم كيفيات التحول السيميائي من النص المكتوب إلى النص المرئي، وهذا من خلال القدرة الحوارية للرواية التي تمكن الباحث من التعايش مع العديد من الأجناس الأدبية والغير أدبية، وبهذا يمكن لهذه الدراسة أن تقدم بعض الإضاءات لمثل هذه الدراسات البينيّة التي بدأت تعرف مكانها في الدراسات الإنسانية، ويكفينا أننا اجتهدنا لتحقيق الرؤية التي رسمناها لهذه الدراسة فيما استطعنا تمثله من مناهج ومقاربات ومصطلحات لفهم هذا التحول السيميائي من الرواية إلى المسلسل، وهذا ما يفتح الباب واسعاً لباحثين آخرين للمغامرة في مثل هذه البحوث.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

1. سعود السنعوسي، رواية ساق البامبو، الدار العربية للعلوم والنشر، ط١٢، لبنان، ٢٠١٣.
2. محمد القفاص، مسلسل ساق البامبو، صباح بيكتشرز، الكويت، قناة الراي، الكويت، ٢٠١٦.

المراجع باللغة العربية:

1. جميل حمداوي، مقاربة سيميو-بلاغية للصورة، موقع مكتبة المثقف: www.almothaqaf.com.
2. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.
3. حسن مرعي، كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية: قواعد بناء السيناريو والحوار والحبكة، شركة رشاد، برس، ب ط، ٢٠٠٢.
4. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
5. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠.
6. رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠٠٦.
7. سامي سويدان، دلائلية القصص وسردية السرد، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩١.
8. سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٣، سورية.

9. سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، ٢٠٠٩.
10. سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، دار الأمان، ط1ن المغرب، ٢٠١٦.
11. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى: الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ١٩٩٧.
12. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦.
13. سيد محمد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، ط١، مصر، ١٩٩٨.
14. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار الياس العصرية، ط1، القاهرة، ١٩٨٩.
15. صبيحة عودة زغب، جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، دار مجدلاوي، ط١، الأردن، ٢٠٠٦.
16. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، ٢٠٠٢.
17. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، ١٩٩٨.
18. عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية (قراءة جديدة لمنجز روائي متجدد)، دار ابن نديم، ودار الروافد الثقافية، ط١، الجزائر-بيروت، ٢٠١٥.
19. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ج٢، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٨٤.
20. عبد الرحيم حمدان حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في رواية عمر يظهر في القدس للروائي نجيب الكيلاني، بحث مقدم للمؤتمر الخامس لكلية الآداب، الجامعة الإسلامية، تحت موضوع: القدس تاريخاً وثقافة، في الفترة: ٧-٨/ ٢٠١١/٥، غزة.
21. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ب ط، ١٩٩٨.
22. فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، ٢٠٠٥.
23. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط١، الجزائر، ٢٠٠٥.

24.مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، ١٩٨٧.
25.محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٧.
26.محمد العماري، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، العدد ٣، الدار البيضاء، نوفمبر ١٩٩٨.
27.محمد عناني، السيميوطيقا ضمن كتاب المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، ١٩٩٦.
28.مصطفى محرم، الدراما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، ٢٠١٠.
29.مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينا الروائية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، دمشق، ٢٠١١.
30.نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة ـ سليمان فياض ـ نموذجا، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠١٣.

المراجع المترجمة:

1. برنار توسان، ما هي السيمولوجيا؟، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ١٩٩٤.
2. بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ١٩٩٨.
3. بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط١، المغرب، ٢٠١٠.
4. بيير غيرو، السمياء، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات العويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٤.
5. تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، ب ط، دمشق، ٢٠١٣.
6. جاك أومن، الصورة، تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٣.
7. جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي سعد، دار الحوار، ط٢، دمشق، ٢٠١٠.

8. جان كلود دومينجوز، المقاربة السيمولوجية، تر: جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع ٣-٤، ديسمبر ٢٠٠٧.
9. جماعة مو، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٢.
10. جورج لوكاش، نظرية الرواية، تر: نزيه الشوفي، طبعة على نفقة المترجم، ط١، دمشق، ١٩٨٧.
11. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠٠٧.
12. جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، تر: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، ١٩٩٦.
13. جيرار جينيت وآخرون: نظريات السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، المغرب، ١٩٨٩.
14. دافيد أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٩.
15. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٨.
16. رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفواتوغرافيا)، تر: هالة نمّر، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠١٠.
17. رولان بارت، بلاغة الصورة، في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، دار إفريقيا الشرق، ط١، المغرب، ١٩٩٤.
18. شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، ط١، المغرب، ١٩٩٥.
19. فرد يناند سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق للصحافة والنشر، ط٣ بغداد، ١٩٨٥.
20. كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو: التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ب ت.

21.مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصر، تر: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، ط١، المغرب، ١٩٨٧.
22.ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، ط٢، سورية، ٢٠١٣.
23.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٨٧.
24.نيكولاس تي بروفيرس، أساسيات الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠١٠.
25.يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم: قضايا علم الجمال السينمائي، تر: نبيل الدبس، تر: قيس الزبيدي، مطبعة عكرمة، ط١، ١٩٨٩.

المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، مج٧، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٧.
2. رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص، عربي-انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، ط١، الجزائر، ٢٠٠٠.
3. لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- انجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠٠٢.
4. مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج٢، المطبعة الحسنية المصرية، ط٢، مصر، ١٩٩٦.
5. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج٢، دار الدعوة، ب ط، جمهورية مصر العربية، ب ت.
6. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط١، تونس، ٢٠١٠.

الرسائل والأطروحات:

1. بدرة كعسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية، رسالة ماجستير تحت إشراف: صلاح الدين زرال، قدمت لقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس (سطيف)، الجزائر، ٢٠٠٩- ٢٠١٠.
2. طيّب مسّعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ –اللّص والكلاب دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه تحت إشراف: جازية فرقاني وفتيحة زاوي، قدمت لقسم الفنون الدرامية، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، ٢٠١٣- ٢٠١٤.
3. عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير تحت إشراف: نبيل خالد أبو علي، قدمت لقسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، ٢٠١٠.
4. علي دوشي العرادة، مكانة المرأة وصورتها في المسلسلات الكويتية: مسلسل زوارة خميس نموذجاً، رسالة ماجستير تحت اشراف حميدة سميسم، قدمت لكلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠١٣.

مراجع شبكة الإنترنت:

1. جوديت لازار، الصورة، تر: حميد سلاسي، مجلة علامات، العدد ٥، المغرب، ١٩٩٥، موقع سعيد بنكراد، http://www.saidbengrad.net/al/n5/14.htm
2. محمد القفاص، ساق البامبو، صباح بيكتشرز، الكويت، قناة الراي، الكويت، ٢٠١٦. http://www.ashams.com/videos/2171-ميديا-الشمس-مشاهدة-مسلسل-ساق-البامبو