في السيميولوجيا البصرية
مسلسل الكواسر " أنموذجا"

الأستاذ : خشاب جلال

قسم اللغة العربية وآدابها

المركز الجامعي سوق أهراس

تعد الصورة إحدى إفرازات الحضارة الحديثة ، جاءت نتيجة ظروف أملتها متطلبات المجتمع لما تتضمنه من خواص خطابية متميزة مكنتها من أن تفتك مكانة مرموقة في شتى المجالات . و لئن كانت الصورة بنوعيها وليدة فترات لاحقة ، فإنها تبقى و إلى الأبد مبعث الإبداع و لو في مراحل مخالفة لما هي عليه، ذلك أن العملية الإبداعية تنطلق من الواقع و ما يتضمنه من صور يتجول بينها بصر المبدع تشارك إلى حد بعيد فيما يعرف بالولادة الأدبية ، فلولا صورة العينين لما أبدع الشاعر في قوله :

إن العيــون التي في طرفهــا حور قتلتنـــــا ثم لم يحييــن قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به و هن أضعف خلق الله إنسانا(1)

و قد لا يخالف المرء الصواب إذا قال بأهمية الصورة و ما يترتب عنها من عمل تخييلي لا يحيد عن مجال الصورة ، إلى أن اتضحت معالمها في عصرنا الحاضر حيث جاءت مدعمة بالخطاب اللساني الذي أصبح سندا لها بعد أن كان أساسا لأنها" تدفع إلى كسر الجها زالغوي عند الفرد بين أطراف المجموعة ، ثم إنها بما توفره من تشخيص للحركة و ما يتعين على إبرازه من تجسيم للواقعة ، و رسم تشكيلي للظواهر"(2) فقد برزت كما يقول المسدي: في تاريخنا المعاصر كما لو أنها وسيلة ترافق الكلمة المكتوبة لتعين قارئها على الألمام بما تقوله و بما توحي به في نفس الوقت .(3)

إن الصورة أو المشهد التصويري ، علامة أو علامات إيقونية تتجلى ملامحها لدى المتلقي بحكم توفر المرجعية في أشكالها و أصولها المتنوعة "فالصورة عبارة عن نقل للأشياء إستجابة للطلب أو للرغبة"(4).

و يعود تاريخ الإهتمام بالصورة إلى أبحاث رولان بارت حول فيلم "وترمان" (waterman) وعجائن "بانزاني (5) منطلقا من مستويين بارزين هما مستوى الإيحاء " le niveau de connotation" ومستوى المطابقة "n.de dennotation"ثم ينفتح مجال الإهتمام بالصورة في شكلها المتحرك مع نوع جديد من الدراسة يدعى بالسيميائية البصرية "la semiologie isuelle"

شهدت نظرية الفيلم خلال السبعينات و الثمانينات حركية فائقة ، تم خلالها التساؤل عن الأدوات المنهجية الكفيلة بمعالجة فلم ، فكانت جامعة لعلوم شتى كاللسانيات و الأنتروبولوجيا و علوم الإجتماع مما ترتب عنه ظهور فئة من الباحثين لا تود التوقف عند ما توصل إليه الواقعيون أمثال(أندري بازين،سيجفريدكروكوير)(andre bazin، seigfriedkrcauer) وكذلك المهتمون بالتركيب (ريدولف أرناهيم و سرجاي إيزندستاين) متخذين في ذلك توجها دراسيا حديثا يسمى بالبنائية العلمية المعتدلة و المتفتحة (6) حيث جاء هذا المنهج الجديد في الوقت الذي عجزت البنائية العلمية النابعة من اللسانيات ، في التعامل مع الفكر السينيماتوغرافي مما فسح مجال الإجتهاد أمام البنائية العلمية المتفتحة التي إستطاعت مواكبة البحث و التوصل إلى نتائج محمودة.

و تتوزع النظريات الحديثة حول السينما إلى قسمين بارزين أولها سيميائية الفيلم المرتبطة بالباحث كريستيان ميتزchristian metz(essaie desemiotique) و ثانيها السيميائية النفسية psycho-semiotique حاول الباحث بنفيست benveniste التوفيق بينهما في العديد من أبحاثه مؤكدا على دور التلفظ ennonciation الذي يعد أساس نظريته السينماتوغرافية المعالجة للفيلم السردي ، و الذي أعطى من خلالها مكانة لائقة للملتقي

(المتفرج) إضافة إلى توجيه مجال الدراسة من الذوق النظري ذي المرجعية المطلقة إلى ردود أفعال نوعية ، فكان عصر (ميتز) و المدلول المتخيل و النظريات الماركسية و كذلك نظريات التحليل النفسي مع كل من

(كولين ماك كابي ، جون لويس بودري ، ريمون بلور) .

تنطلق سيميائية الفيلم لدى كل من ميتز و ميتري من الرغبة في الإقتدار ، القدرة في تعلم الحاجة أو الشيئ و معالجتها وفق مقاربات و مناهج غير ثابتة الأحكام و لا متناهية و هو

ما يجعل فضاء البحث منفتحا مثلما جاء في قراءة ميشال كولين لنتائج أبحاث ميتز و ما أضفاه من تجدد في المجال النظري لمنحنى السيميائية النفسية scmanal-yse (8).

بين سميائية السينما و سيميائية الفيلم

يؤكد جلييروكوهين سيت على وجوب التفرقة بين السينماوبين الفيلم ذلك أن الأول أوسع و أشمل ، يبدأ بما يسخر من أجهزة و طاقات بشرية و إجراءات متنوعة و ينتهي بالتسويق بينما تتحدد معالم الفيلم في الأحداث التي نشاهدها داخل القاعة فقط (9) يوافقه في هذا الصدد ميتز الذي يعتبر السينما ذلك الكل المحيط بالفيلم (10).

سيميائية الفيلم:

في حديثه عن الفيلم يشير ميرولوبونتي إلى أن "معناه يخضع لنمطه ، فهو يشبه إلى حد بعيد الحركة الكبيرة التي سرعان ما تكون مرئية ، و هذا ما يعني أن الفيلم لا يروي و لا نستطيع ترجمة فلم إلى كلام" (11).

أما من تناول الفيلم من وجهة سيميائية فنجد تباينا واضحا في المعالجة قد يعود الأمر إلى منطلق الدراسة في حد ذاتها حيث نسجل قرائتين تعرف الأولى بالقراءة الموحية "lecture non diegetique" ، وهي التي لا تساير قصة الفيلم و تخرج عن تاريخه و مشكله ، أما الثانية و تعرف بالقراءة المطابقة أو المسايرة lecture diegetique" الباحثة عن معنى الفيلم ، بيد ان المراحل المستوجب قطعها في التعامل مع الفيلم تظل مغيبة مما يستلزم الكشف عن المسارات التي إنتهجها الباحثون أمثال بازوليني الذي يعتبر الفيلم لغة ذات معنى لساني خالص و يرفض أن يكون تركيبا أو بناء من الصور ، ذلك أن الصورة مهيكلة ككلام قابل أن يتحول إلى خطاب (12) و أكثر توضيحا في التعامل مع الفيلم يقسم ميتز مراحل العمل الدراسي على كل من الصورة و الصوت و الضجيج و الموسقى (13) و هي محطات مهمة للغاية تستدعي الإهتمام و التوقف الملي عندها مع هذه المداخلة الرامية إلى إماطة اللثام عن أبعاد مسلسل " الكواسر " تأكيدا على أهمية العمل الإعلامي و خطورة رسالاته خاصة المرئية بحكم قربها الشديد من المتلقي و سهولة التأثير لأن " التجارب أثبتت أن 80% من أخبارنا مرتبطة بالعالم البصري ، و أن 10% من الناس يتذكرون ما يقرؤون ، في حين أن 30% يتذكرون ما يشاهدون (14)

لذا يتذكر الكثير منا مسلسل الكواسر أو قد وصل بالبعض الإستمتاع به لما يتضمنه من مشاهد و أحداث شدتنا إليه.

هل مسلسل الكواسر " فلم" ؟ وهو سؤال منهجي طالما أن تركيبة المسلسل مخالفة لمرفولوجية الفيلم للوهلة الأولى يبدو أن الإشتراك بينهما يتجلى في العديد من المحطات عدا الطول ، و في هذا الصدد يؤكد جون موتي بأن المسلسل يعتبر فلما غير أن المخرج سعى إلى تجزئته بالإشعار عن نهاية كل حلقة و بداية الحلقة الجديدة(15)

الكواسر و الواقع:

إن الكشف عن مضمون رسالة الكواسر " يكون سابقا لأوانه من خلال إستعجالنا للإجابة التي لا تتضح معالمها إلا بعد رحلة طويلة تبدأ بالعنوان و لا تنتهي بإنتهاء هذه المداخلة المحدودة ، ذلكم هو أساس العمل الإبداعي الذي سرعان ما يقتله الفهم السريع.

سيميائية العنوان:

لا يخلو العمل الإبداعي ، عادة من العنوان " الذي يعد منطلق البحث السيميولوجي للكشف عن خبايا الرسالة و مكوناتها الدلالية و ميزة تركيبتها لأن " العناوين عبارة عن علامات سيميائية تقوم بوظيفة الإحتواء لمدلولات النص ، كما تؤدي وظيفة تناصية، إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي ، يتناسل معه و يتلاقح شكلا و فكرا " (16) فإن علاقته بالنص الرئيس تظل مدا من الوقت إنفصالية داعية الدارس إلى الكشف عن وشائج القربى بينهما موظفا في ذلك رسائل و قرائن تقيم الإتصال و تيسر المتابعة.

يشكل العنوان دعامة النص و أحيانا إحدى مفاتيحه الخفية ، فإلى جانب الإشارة التي تحملها أغلب العناوين تدعو المشاهد أو القارئ إلى الإقبال، عدت منذ أمد بعيد محل إهتمام الكاتب ، فمن العناوين المسجوعة البراقة ذات الطول اللافت للنظر إلى عناوين مختزلة تستغني بدلالاتها القريبة و البعيدة عن الطول المفرط مثلما هو الشأن في عنوان " الكواسر" فهو عنوان غير غريب عن كل قارئ عربي إذ لا يتحد الدال بمدلوله مشكلا مرجعية معرفية لها إمتداد في الواقع الدلالي العربي و ما يتضمنه من قوة و بأس و شدة ، فضلا عن العلو و الشموخ .

لقد إستمد كاتب السيناريو عنوان النص من التراث العربي وما يحتويه من دعائم العظمة ، فالكاسر طائر جارح صعب الإصطياد و التدجين ، يتفرد عن سائر الطيور الأخرى

بشموخه و نمط معيشته الموحية بالأنفة ، يعيش على ما يصطاده ، يدافع عن فضاءه مبتغيا الخلود ، أحبه العرب ، رغم قسوته ، و خلوده في أشعارهم و حملوه رمزا في رايتهم منذ أقدم العصور ، فظل الحديث متواترا و السند قائما إلى عصرنا الحالي . و تقودنا الصورة إلى مرجع تاريخي تراثي كله إشراق ليأتي العنوان حاملا صيغة الجمع و كأنه رسالة خفية إلى ذلك التقاطع أو التقاسم بين الطيور و الشخصيات إبتغاه الكاتب لقصته، فقد إتحد الإنسان و الحيوان و إمتدت المخلوقات الإنسانية تعانق فضاء الكواسر إبتغاء الرفعة و البقاء في عالم غشاه الظلم ، فكانت الإرادة أمتن و العزيمة أقوى وأثبت.

إن الغاية من إختيار العنوان تتحد في مجموعة من المهام يحددها جينيت genette "في الإغراء و الإيحاء و الوصف و التعيين " (17) علما أنه لم يخف صعوبة التعامل مع العنوان.

رسالة الفيلم

أ/ الموضوع:

تميزت محددات الاتصال بالتعدد و التنوع ، الأمر الذي يعكس أهمية هذا المجال الحيوي ، و سيطرته الواضحة على ساحة البحث، و لعل مرد هذا التنوع تعدد العلوم الإنسانية و كذلك ارتباطه بأنواع شتى من مجالات الدراسة ، إذ لم يعد الاتصال مرتبطا بمفهوم العزلة أمام التحديات الحديثة بل " إن اتصالنا هو محاولة الاشتراك في معلومات و الأفكار و الاتجاهات " (18) و بهذا يختلف مدلول الاتصال حيث انتقلت عملية التواصل من الاتجاه الأحادي إلى اتجاه دائري . أما في فيلم "الكواسر " نلاحظ أن التواصل هذا قد أخذ اتجاها واحدا لغايات كثيرة أهمها الاهتمام بالرسالة و المتلقي على حد السواء ، إذ الغاية من هذا الفيلم هو تمرير رسالة ذات أبعاد خطيرة تتعلق بالصراع من أجل البقاء و المقاومة المستمرة لكل ضروب الشر ."لأن معنى الفيلم يكمن في الفيلم، فالمدلول متضمن في الدال ، و المدلول لا يمكن إعادة نقله" (19) فهو مجموعة من المشاهد تتآلف فيما بينها وفق تركيب متميز ناسجة خطابا.

ب/ المكونات:

يرى تاردي "Michel tardy"أن المهم في الفيلم ليست الصور و لكن علاقاتها فيما بينها ، لذا فإن الصورة لا قيمة لها و لا تتجلى تلك القيمة في مدة ثباتها و لكن من خلال اندماجها

في مجموع الصور ليصبح العنصر الأساس التركيب و ليس السيناريو ، مسخرا للفلم أربع مدلولات .

الدال الأول : الصورة

الدال الثاني : الموسيقى

الدال الثالث: الفيلم

الدال الرابع: ما يهيكل الفيلم (الموسيقى)

و هو ما يتطلب فهم الفيلم في مجمله (20) لأن الصورة الفيلمية لا تظهر العالم ، بل هي أحد مظاهر العالم، إذ لا معنى لها بعيدا عن التركيب التصويري الذي يستخلص منه فحوى الرسالة المتضمن توجهين بارزين : الأول خال من الإيحاءات ، بينما يتضمن الثاني إيحاءات تستوقف المشاهد(21)

حيث يقوم باستخلاص كنه الرسالة و هو أمر عظيم على حد قول لوبيل"lebel" (22)

" es pas oblige de montrer réellement pour faire voir ‘on n"

و طالما ان الصورة هي اللازم الأساس في الفيلم فإنه يستوجب التوقف عندها مليا ، و إن كان على حساب السير التطبيقي للمداخلة ، لأن خطة البحث و خصوصيته تلزم ذلك.

ب1- الصورة:

خلال التحدث عن أجزاء الفيلم أشار إيزنستين "esenstein" إلى المخطط كأصغر جزء ، في حين هناك من اعتبر photogramme و آخر السينيم cineme، بينما أشار باز وليني Pasolini إلى التفصيل المزدوج حيث يرى أن السينما عبارة عن لغة ذات معنى لساني خالص و لم يتقبل أن السينما عبارة عن تركيب أو بناء من الصور ، تتهيكل الصورة ككلام ليتحول إلى خطاب 523-.

سيميائية الاسم و الشخصية:

أ/ قبيلة إبن الوهاج:

إن التركيب المعقد للبناء الفيلمي لا يمنعنا من النظر إليه نظرة تخالف التحليل التقني الجاف ، بل تحملنا إلى شخصيات الفيلم بأسمائها المتميزة (قبيلة أبن الوهاج) ، عاشت عيشة الطيور الجارحة ، تكافح و تصمد ، هكذا تتجلى لنا صورة أبطال المسلسل في كنف إبن الوهاج ، تعرف المكائد و المتاعب ، لكن وحدة صفها جعلتها تتجاوز كل المخاطر و

تعلو علو الطائر الجواب ، فإذا أنعمنا النظر في أسماء أفراد القبيلة (أسامة –الباشق– عقاب –عنقاء–ليث) فهي أسماء كلها أصالة و أبعاد تبدأ بابن الوهاج سيد أبن سيد متوهج العزيمة ذو سيادة و كذا بقية الأسماء الملحقة بالطيور الجارحة بما في ذلك الأنثى (عنقاء) التي لا تقل شأنا عن إخوانها الذكور في مكانتها و مواقفها.

يعيش أفراد القبيلة في كنف السيد يأتمرون بأوامره وينتهون بنواهيه ، لا تشق عصا طاعته أبدا ، ولنا في قتله لأبنه أسامة خير مثال على الرغم من حبه المفرط له . لقد تجاذب أبن الوهاج واجبان: واجب الأبوة العطوفة و واجب السيادة فغلب الأخير حفاظا على تماسك القبيلة و سلامتها من خطر التمرد و العصيان معترفا بفضل أبنه أسامة و مكانته محافظا على جواده آمرا بأن لا يركبه أحد ليس حزنا عليه فحسب، و إنما إيمانا بمكانة الفارس ، و كأن بهذه الحادثة ، يكون سيد العرب قد مرر خطابا إلى كل من تسول له نفسه التطاول على سيده ، و لنا في صورة الباشق خير دليل في إحجامه عن مواجهة أبيه رغم محاولات زوجته بثينة اليائسة.

ففي حديثه عن سيميائية الشخصية يشير فيليب هامون"Philipc hamon" بأنها مورفيم فارغ غير مكتمل الدلالة ، مما يتطلب إعادة البناء من الذات المستهلكة للنص خلال فعل القراءة ، و يكون هذا المورفين الفارغ ظاهرا من خلال دال متواصل و يحيل على مدلول لا متواصل"(24) .

إن قراءة المشاهد تبرز صورة الأبناء التي لا تقف عند باب الطاعة فحسب بل تشكل مظهرا من مظاهر الثراء المعنوي يعتز به العربي أيما اعتزاز ، و لكم يحز في النفس هذا الرابط مثلما شعر به " الباشق" و حوله إلى فارس منقوص الرجولة يحن إلى النسل أمام صد زوجته بثينة و محاولاتها الجادة في الامتناع عن الإنجاب الذي أصبح معيارا تراثيا ممتدا عبر الأجيال العربية ، إذ تنعت المرأة العاقر بأبشع النعوت . لم يجد الباشق بدا سوى أن يتزوج من هند لينعم بالبنين و يشعر بالأبوة و الرجولة الحقة، فالإنجاب أحد الدعائم المؤسسة للأسرة العربية و المحببة إليها، و ما حفظه لنا التراث أن العربي لا يفرح إلا لثلاث " لذكر يولد و لفرس تنتج و لشاعر ينبغ"، كما أن فقدان القبيلة للإبن ليث هو فقدان سند و فارس المستقبل.

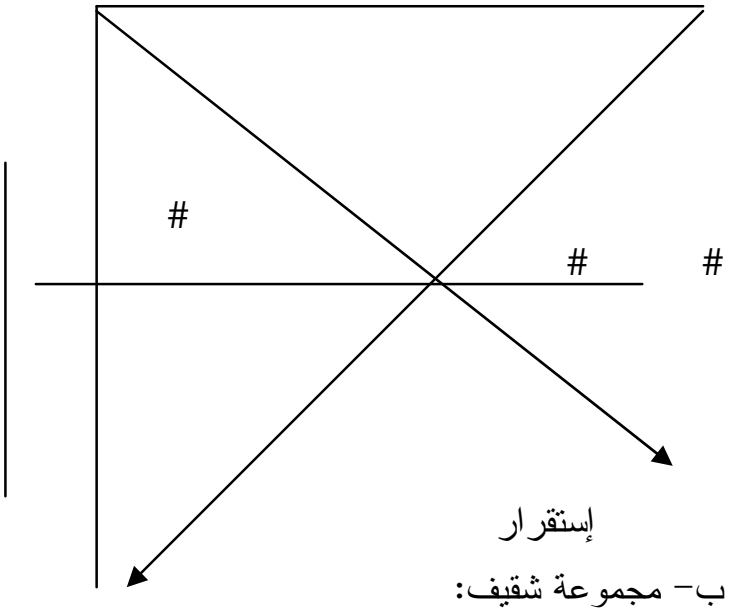
صورة الباشق

الباشق v الموضوع [الأبناء] مانع(إمتناع زوجته الأولى)

الباشق ..... الموضوع [الأبناء]

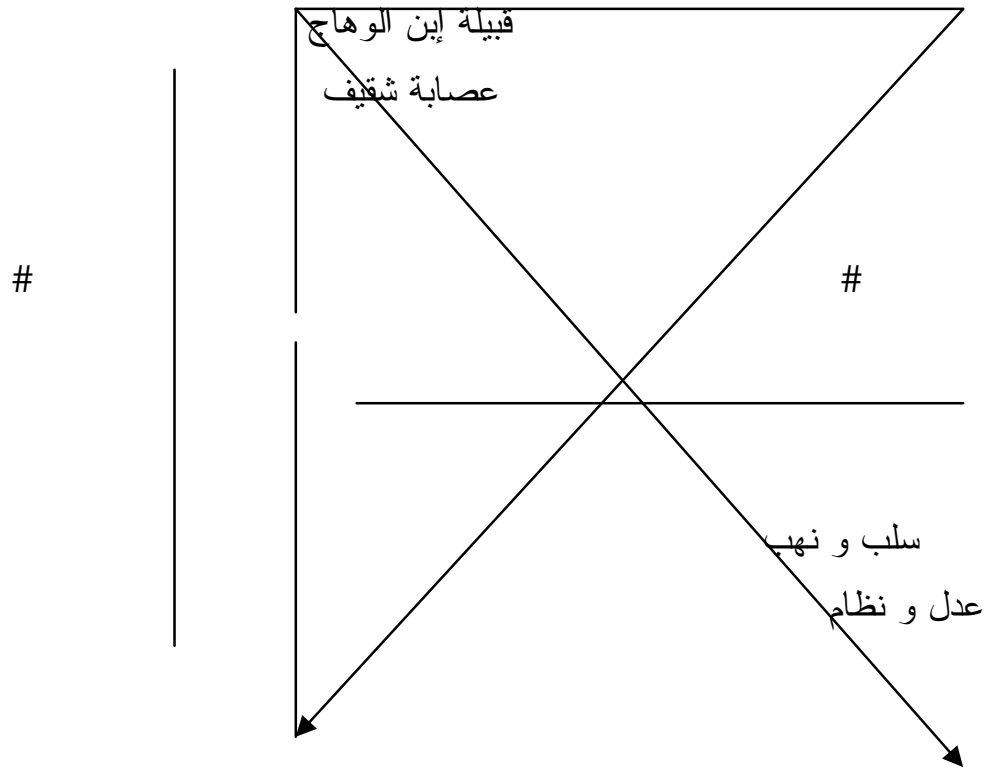
.....(الزوجة الثانية)

الباشق (زواجه الأول) باشق(زواجه الثاني)



ب- مجموعة شقيف:

ب-آثرنا تسميتها بمجموعة شقيف أو عصابة شقيف لأنها لا تتوافر على الشروط المعنوية للقبيلة ، يترأس العصابة شقيف و هي تسمية لم تحفل بها المعاجم العربية ، يمارس السلطة من خلال معيار كيفي، يقدم نفسه في أبشع الصور الخلقية و الخلقية بدءا من تحليقة الشعر الغريبة و لباسه الأسود الطويل المتميز . إنقطع به حبل الإنجاب فإتخذ ليثا أنيسا و مرافقا و لا نجد على جانبه سوى "سلافة" أو "آكاي" و هي الشخصيات التي تظهر و تختفي بإرادة شقيف المتعجرفة . فرض منطق الإغارة و السلب و النهب على من معه، قاسيا مع سلافة ،لا يعرف إلي الحضارة طريقا و لا إلى اللطافة سبيلا، و لنا أن نوازن بين قبيلة إبن الوهاج القائمة على نظام العدل و الإستشارة و عصابة شقيف الميالة إلى القتل و السلب و النهب.



ج-شخصية خالد العربي:

الثأر ظاهرة إجتماعية أفرزتها الأحداث و الظروف ، غاب فيها الفكر و الشعور العميق ، فإتخذتها القبائل منذ العهد الجاهلي منهجا لا تبتغي عنه بديلا، لأجله إشتعل فتيل حرب داحس و الغبراء.يبلغ الأمر بالمرء إلى التخيير بين الثأر أو أن يفرد إفراد البعير المعبد ، لكن الثأر في فلم " الكواسر" جاء متميزا مكتسبا للشرعية نتيجة حتمية أملتها عواقب غدر شقيف بعد أن أكرم خالد ضيافته.

إنتقل بنا هذه المرة المخرج إلى مشهد قد لا تبدو بينه و بين المشاهد الأخرى علاقة لكن " المخرج يصور مشاهد مختلفة و متباعدة ثم يسعى إلى التوفيق بينها "(25).
و هو ما يعرف ببناء الفيلم القائم على عملية إبدال بين عناصره بشكل يظهر تفوق عنصر بنائي كالمونتاج على العناصر الأخرى بطريقة جعلته من المهام الأساسية الواجب مراعاتها يحرص شديد يطور عملية التوليف المتصلة بالتفكير المسبق للتركيب المونتاجي العام للمشهد ، كذلك الروابط بين كل لقطة و أخرى و سلامة الإنتقالات و الحركات المتتالية.

إن إنفراد المخرج بمشهد خالد الذي يبدو غريبا للوهلة الأولى يؤكد على سلامة النسج حيث شرع في البناء الفيلمي من البعد للسير بالمشاهد جميعا إلى الأمام ، و كان به يعرف بخالد و بالأحداث المميزة ، لقد قتل شقيف والدي خالد و إبنته و جرحه و أخيرا تفضل زوجة خالد الإنتحار بدل الإستسلام لشقيف و رجاله و فقدانها لشرفها الذي لا يعكس الكبرياء فحسب ، بل الإنتحار خطاب ضمني يترجم أنفة و عزة القبيلة و إمتداده في أعماق النفوس العربية .و كان التأكيد على هذه المشاهد إعطاء صورة للمجتمع العربي من كرم و ضيافة و محافظة على الشرف و عدم الإساءة أو الغدر و إسقاط كل حجة عن شقيف و ما يبدر منه، ووضعه موضع المجرم الخداع إذ يبدو الخطاب أعنف في مجراه مما كان عليه ، و لعل أبرز دليل على ذلك صورة "سلافة" و إحساسها بالإطمئنان في كنف خالد تأكيدا على حسن المعاشرة و الأهتمام.

إن إنتحار زوجة خالد العربي أعلى من شأنها ، فلا مجال للخيار عندما يتعلق الأم بالشرف ، فهو ترجمان القبيلة العربية و حافز جعل خالدا يتفنن في تعذيب شقيف نفسيا بعد أن قضى عليه في المبارزة الفاصلة متقدما سيد العرب " إبن الوهاج" لا ثأرا فحسب ، بل ردعا لشقيف و أتباعه الطامعين في ثروة إبن الوهاج.

لقد ظهرت القبيلة بالمظهر الواعي الملتزم بالواجب المقدس و هو الدفاع عن النفس و العرض و الديار ، و لعل خروج إبن الوهاج من بين المحاربين أثار التساؤلات، فذلك هو النص الأدبي المنفتح على القراءات ، فخروجه هو اطمئنانه على وحدة الكلمة و لم شمل القبيلة و إن كان في الحقيقته تعريفا بالشعوب العربية فهو الرسالة إلى العدو القديم الجديد.

د- **شخصية إبن الرومية:**

لم يعرف المخرج بشخصية إبن الرومية كما يحدث في الرواية و القصة بل نقله إلينا في مجموعة مشاهد محببة لدى القبيلة أنزلت منزلة لائقة رغم أنها أجنبية ، لاقت كل الإهتمام و الرعاية ناصرت القبيلة و سعت حبوا إلي ميدان المعركة إيمانا منها بشرعية مطلب القبيلة ، فهو موقف يبرز سماحة العرب و رغبتهم الأبدية في التعايش بشكل سلمي ، و كأن بهذا الموقف أيضا رسالة مشفرة إلى العدو الإسرائلي المجاور إلى سوريا و التخيير بين الآمان أو الحرب.فضلا عن ذلك فغن شخصية إبن الرومية تفردت بالرواية

،فلم لا تكون هي التاريخ في نظرته المحايدة التي تروي مآثر العرب و مواقفهم؟ولم لا يكون إبن الرومية التاريخ الواعي من خلا قصص الهادفة ؟

لقد إستطاع المخرج من خلال شخصية إبن الرومية أن ينقل مشاهد و أحداث و لكن دون صور عندما يفسح مجال الرواية فقد فتح سردا داخل السرد العام للفلم يرتبط و يذوب فيه بعد الافصاح عن الهدف، إذ غالبا ما ينزعج الباشق من إبن الرومية لأن الحكاية تتضمن خطابا خفيا إليه و احيانا إلى القبيلة ككل فهي خلق قصة داخل الفيلم مع الحفاظ على الترابط (27) .

السرد الفيلمي:

يقسم متز السرد الفيلمي إلى وحدات أو مونيمات.

أ- الحادثة: عبارة عن تتابع فعلي للصور مسايرلنمط الحياة لا توجد خلاله إنقطاعات ، بطول وفق طول الحدث الحياتي العادي..

ب- المقطع: يتألف من مجموع أحداث و أمكنة و فترات زمنية ذات تقطع.

ت- جمع الأحداث المتباينة و المتباعدة و إظهارها في عرض متواز.

ث- خلق قصة داخل قصة مع الحفاظ على الترابط بينهما.

سيميائية المكان:

البناء الرمزي الدلالي للفلم ككل يهدف إلى تشفير الخطاب السينمائي استنادا إلى الإشارات المقيسة ، تطرح نفسها منذ الوهلة الأولى بعيدا عن المباشرة و التقليد فتحاول دفع المشاهد إلى فهم طرائق التعبير بشكل متواصل ومستمر ، يتعلق الأمر ، أحيانا، بالأمكنة التي تضع المشاهد في الفضاء الذي يبتغيه المخرج نحو اليون الشاسع بين مكان قبيلة أبن الوهاج الواضح المعالم المترامي الأطراف الموحي بحقيقة المكان من خيام و مساحة و مجلس و موضع للاستماع إلى حكايات ابن الرومية ، فهو مكان يوحي بالاستقرار و النظام ، و بالمقابل نجد "شقيف" يتحرك في قضاء ضيق فرضه غدره و مكره إذ لا يتعدى الغابة التي لا تتوفر سوى على عش (أرمي) في أعلى الشجر مما يوحي بفقدان الثقة في الغير و عدم الاكتراث بالنظام و كأنها عصابة لم تجد مأوى لها سوى في الغابة نحو ما فعلت إسرائيل في إستيلاءها على الأراضي الفلسطينية بشكل همجي.

سيميائية الموسيقى:

تعد الموسيقى من أبرز العوامل المحركة و المؤثرة بشكل إرادي و محدد لمشاعر المتلقي ، لذا يسعى منتج الفيلم إلى إقتراح أنماط موسيقية تؤثر في الحدث (29) و لئن كانت الموسيقى مطلب الفرد منذ فجر التاريخ بحكم وظيفتها النفسية و الذوقية غير أنها أخذت منحى آخر في المراحل الأخيرة إذ لم يعد التوجه إلى الالحان بقدر ما إرتكز على "معرفة تفكيك رموز الموسيقى من أجل إستيعاب ، في مرحلة لاحقة ، كل العناصر الدالة التي تحتويها كما هو الشأن بالنسبة للسينما ، إذا يجب الاعتماد على العمل الفني المدروس لكي نستقي منه الاستنتاجات المنهجية المفترضة(30).

نام تعد الموسيقى عاملا مصاحبا بقدر ما أصبحت خطابا دالا يتطلب الكشف عن خواصه ، وهو ما يسعى إليه فريق من السيميائيين معتبرين الحدث الموسيقي إيقونا"مثلما يكون بصريا يكون غير بصري ذلك أن غناء مطرب ما ، هو بمثابة إيقون له.... و لذلك أمكن التعرف على شخص لمجرد سماع صوته (31) لذا يظل الإيقاع الموسيقي ذلك القانون المجهول الخاضع للتكرار أو الإعادة تضمن المجموعة العازفة تناسقه و انسجامه و هذا" الإيقاع له بعيد الأثر في عملية الاستقبال أو التلقي نتيجة ارتباطه الوثيق بالعوامل المصاحبة و المنتظمة"(32).

سايرت الموسيقى فيلم الكواسر و توزعت إلى إيقاعين بارزين ، ارتبط كل واحد بجهة حيث نستمع إلى موسيقى ذات هدوء إذا تعلق الأمر بقبيلة ابن الوهاج تقابلها موسيقى شبه غريبة بغرابة شقيف و من معه و محيطهم لأن الموسيقى "تعد من الوسائل الأكثر تأثيرا في تحريك الأحاسيس بشكل إرادي، و هذا ما يحمل المنتج عل تشخيص الأثر الموسيقى الذي هو بصدد البحث عنه"(33).

الخطاب الإعلامي المرئي بين الذاتية والموضوعية

على الرغم من تعدد وسائل الإتصال إلا أنها تشترك في الجانب الاعلامي ذي التوجهات المتباينة بحكم المرجع أو المبدإ لكل سياسة إعلامية ، هذه الوسائل يقسمها (ماك لوهان) MC LUHAN إلى قسمين بارزين : هما الوسائل الساخنة MEDIAS CHAUD والوسائل باردة MEDIAS FROIDالساخنة يمثلها في "الراديوو السينما، أما الباردة فيحصرها من باب التمثيل في الهاتف و التلفزيون"(34) و في تحليل له حول

هذا التقسيم يرى ما كلوهان أن "الوسيلة تكون ساخنة لما تحمل في طياتها من تعريفات عالية و معطيات ضخمة و عظيمة ، نتيجة الإشتراك الواضح بين التصوير و التعريف، في الوقت الذي تظل فيه الوسائل الباردة مفتقرة إلى الإشتراك الفعلي للفرد"(35).

إن الأعمال الإعلامية المرئية (الأفلام) لا تتوقف عند حدود الإمتاع أو الأخبار ، إنما غاياتها لا متناهية بدءا بالرسومات المتحركة التي تحمل في طياتها اهدافا إيديولوجية خطيرة نحو الرسومات اليابانية المبرزة لتفوق الفرد الياباني و عبقريته (36) و كذلك شأن أفلام رومبو و رواجها المكرسة لأحادية الفكر الرأسمالي ، وهي أوضاع جعلت المشاهد العربي في حيرة من أمره أمام تشعب إعلامي خطير، و لعل القفزة النوعية للإعلام السوري توحي بالإحساس العميق بضرورة خلق فضاء إعلامي تترجم فيه الذات العربية بإهتماماتها و تطلعا تها لأن مسلسل الكواسر ليس خطابا العربي فحسب بل إلى الدولة المجاورة إسرائيل إذ ينعتها بالكيان اللاشرعي المغروس في جسد الأمة العربية من خلال معالجة طوعت التراث معطية شرعية لخطاب الإعلامي لأن في هذا الفيلم فحسب بل يتكرر خطاب القومية و التصدي في الفوارس ، البواسل، الموت القادم من الشرق.....

الهوامش:

1-ENRICO FULCHIGNON :LA CIVILISATIONDEL'IMAGE P253

2- عبد السلام المسدي ص83

3- نفسه ص80

4- ينظر: THOMAS POUEL , le mirage linguistique . essai sur la modernisation intellectuelle , paris , éditions du minuit , 1988 P 12 , 13.

5- EMILE Benveniste ; problèmes de linguistique générale tome 1 , paris , Gallimard 1966 tome 2 paris , Gallimard 1974 .

6- Michel Colin , la grande syntagmatique revisitée , université de limoges , trames 1989 (coll nouveau actes sémiotique , 1) .

7- G .Cohen , Seat, essais sur les principes d' une philosophie du cinéma , paris , puf , 1946 .

8- Christian Metz , langage et cinéma , la rousse paris , 1971 , P 93 .

9- http : www . sémiologie de l' image . htm .

10- Pasolini (1922 -1975) écrivain cinéaste et sémiologue
11- Ibid P 88.
12- Poule . guillaume , la psychologie de l'image .
13-Jean mottet , ...
14- jean Cohen , structure du langage poétique , bibliothèque scientifique , flamanion , paris 1966 P 72.
15- Gerard genette , poétique , éditions seuil paris 1987 P 9.
16- W shramm , mass communication نقلا عن د/ محمد عبد الحميد : نظريات الإعلام ، دار علم الكتب القاهرة مصر ص 19
17- Merleau ponty / http: www. sémiologie de l'image .htm.18- Ibid .
19- Roland barthe , La rethorique de l'image, un communication , n ° 1,P 45
20- J.P lebel ,cinéma et idéologie,paris,éditions sociales,1971 p 67.21- Ibid.
22- فيليب هاسون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ترجمة سعيد بنكراد ، دار الكلام ، الرباط ، 1990 ص 90.
23- J .P lebel , ibid p 68.
24- د/ أحمد ثامر جهاد ، طرق المعاينة وإمكانية التأويل ، مجلة الرافد ، عدد 36 أغسطس 2000 ، الشارقة ص 94
25 – Christian Metz ibid . 26- Ibid .
27- CR Haas , pratique de la publicité , dunod , paris 1970 p 119 .
28 – محمد نظيف : ماهي السيميولوجيا ص 81
29- محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ص 40.
30-G . Faure , l'esprit des formes , ed . Cres 1966 p 99.
31- CR Haas , pratique de la publicité p 119.
32- Marshall me luhan . pour comprendre les medias . traduit par jean paris ed seuil . paris 1968 p41. 33- ibid. p 42.
34- راجع مداخلة الأستاذ جلال خشاب : قراءة سيميائية في رسومات البوكمون . مجلة العلوم الإنسانية المركز الجامعي سوق أهراس 2003.