جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

ميدان: لغة وأدب عربي
فرع: الدراسات الأدبية
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

رقم: ح/39

إعداد الطالب:
هروس دنيا

يوم:

سيمياء الخطاب بين الصورة السردية والمشهد التلفزيوني في رواية الإخوة السود لليزا تتسنر

لجنة المناقشة:

حسان زرمان	أ.مح.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
محمد الأمين بحري	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
جمال مباركي	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2020 -2021

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

﴿ فَتَعَالَى اللَّهُ المَلِكُ الحَقُّ وَلَا تَعْجَلْ بِالقُرْآنِ مِنْ قَبْلِ أَنْ يُقْضَى إِلَيْكَ وَحْيُهُ وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا ﴾

صدق الله العظيم

طه:(الآية114)

شكر وعرفان

الشكر والحمد الأول إلى الذي يُعطي فلا يَبخل ويَمنح دون أن يُسأل

إلى ربّ الكون المبجّل الذي قال في مُحكم تَنزيله﴿ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنكُم ﴾

سورة إبراهيم {الآية 07}

في هذا المطاف أتقدم بأسمى معاني الشكر والعرفان، إلى استاذي الفاضل الدكتور "محمد الأمين بحري" الذي أحاط هذا البحث برعايته، وتبناه منذ كان في البال فكرة، أشكره، وأشكر صبره على تصويب العثرات والأخطاء.

كما لايفوتني في هذا المقام أن أوجه شكري إلى جميع من ساهم في اتمام هذا البحث من العائلة الكريمة إلى الزملاء.

قائمة الرموز المستخدمة

الرمز	اسم المصطلح
ط	الطبعة
ص	الصفحة
ص ص	من صفحة كذا إلى صفحة كذا
ج	الجزء
(د، ط)	دون طبعة
(د، ت)	دون تاريخ
تر	ترجمة
مر	مراجعة
ع	العدد
تحق	تحقيق
*	شرح
هـ	التاريخ الهجري
م	التاريخ الميلادي
+	الشخصية تنتمي إلى التصنيف
–	الشخصية لاتنتمي إلى التصنيف

مقدمة

تعد الرواية من بين الأجناس الأدبية الأكثر انتشارا وتميزا، على مستوى الساحة الأدبية والنقدية، وذلك راجع لما تحمله من بنية تركيبية خاصة مكنتها بأن تكون سيدة على عرش الفنون النثرية، هذه البنية التركيبة الخاصة جعلتها محط اهتمام العديد من الدارسين، كما جعلتها بوتقة للعديد من الفنون التي تنهل من معينها، ومن بينها الفنون السمعية البصرية، هذه الأخيرة اعتبرت الرواية مصدرا غنيا لبناء مادتها البصرية، كما اعتبرتها مادة خام تستقي منها مختلف الموضوعات الفكرية، والأدبية، وحتى الاجتماعية. وبدورها الرواية تأثرت بالفنون السمعية البصرية، مما أدى إلى تغير بناءها التقليدي واكتسابها بناء جديدا قائما على الخرق الإبداعي والفني.

ونظرا لأهمية العلاقة التي تجمع بين الرواية والفنون السمعية البصرية، حاولنا الكشف عن أهم الجوانب الخفية في كلى الفنين، وذلك من خلال دراسة رواية "**الإخوة السود**" للكاتبة " **ليزا تتسنر**".

ومن هنا جاءت دراستنا موسومة ب:"**سيمياء الخطاب بين الصورة السردية والمشهد التلفزيوني في رواية الإخوة السود لليزا تتسنر**".

ومن بين الدوافع الذاتية والموضوعية التي قادتنا إلى اختيار هذا الموضوع مايلي:

*الميل الى دراسة مثل هذه المواضيع والرغبة في استنطاقها.

*إبراز أهم المرتكزات التي تقوم عليها كل من الرواية، والفنون السمعية البصرية.

*محاولة الغوص في موضوع عمالة الأطفال من خلال قراءة الشكل وتأويل المضمون.

وهذا ما دفعنا إلى طرح العديد من التساؤلات التي تنضوي تحت إشكالية وهي: ما مدى أهمية العناصر السردية (شخصيات، مكان، أحداث) في بناء الهيكل المعماري للرواية؟ ماهي أهم العناصر التي بني عليها المسلسل الكرتوني"عهد الأصدقاء"؟ هل وفَق المسلسل الكرتوني في ربط موضوع عمالة الأطفال بين الرواية، والسمعي البصري؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات سرنا وفق خطة بحث تضم مدخل، وفصلين حيث عمدنا في كل فصل منهما إلى التنظير والتطبيق على العملين محل الدراسة (الرواية، والمسلسل

الكرتوني)، وتتلوا الفصلين خاتمة، حيث جرى تفصيل الخطة على النحو التالي: مدخل عنون ب: مقاربة مفاهيمية، تطرقنا فيه إلى مفهوم السيمياء، مفهوم الخطاب والنص والفرق بينهما، كما عرجنا فيه إلى مفهوم السرد، والمشهد، ومفهوم أدب الطفل.

أما الفصل الأول والموسوم ب: سيميائية السرد في رواية "**الإخوة السود**"، فتندرج تحته ستة عناصر أساسية تتمثل في: العنصر الأول وتناولنا فيه دلالة العنوان الرئيسي، أما العنصر الثاني فقد درسنا فيه الشخصيات في رواية" الإخوة السود"، والثالث قدمنا فيه سيمياء المكان في رواية" الإخوة السود"، بينما العنصر الرابع فقد عرضنا فيه الأحداث داخل الرواية، أما العنصر الخامس فقد عرجنا فيه إلى الامتزاجات اللونية في رواية "الإخوة السود"، وآخر عنصر تناولنا فيه تجليات الصورة في رواية" الإخوة السود".

أما الفصل الثاني فقد عنون ب: سيميائية المشهد في المسلسل الكرتوني "عهد الأصدقاء" وتطرقنا فيه إلى مجموعة من العناصر وهي: علاقة شارة البداية بموضوع المسلسل الكرتوني، اللقطة في المسلسل الكرتوني "عهد الأصدقاء"، زوايا النظر في المسلسل الكرتوني "عهد الأصدقاء"، تجليات الألوان في المسلسل الكرتوني، بالإضافة إلى دراسة عنصر الإضاءة، أما العنصر الأخير فقد تطرقنا فيه إلى العلاقة بين الصورة السردية، والصورة المرئية.

وختمنا المذكرة بخاتمة تضم أهم النقاط التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للموضوع.

ولسير هذا البحث اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع، التي أضاءت سبيل انجاز هذه المذكرة أهمها: رواية الإخوة السود لليزا تتسنر، عهد الأصدقاء لكوزو كوزوها، كتاب في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) لعبد الملك مرتاض، خطاب الحكاية لجيرار جينيت، مدخل إلى سيمياء الفيلم ليوري لوتمان، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم لقدور عبد الله ثاني، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها لسعيد بن كراد، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج السيميائي مع آليتي الوصف والتحليل؛ لأنه المنهج الأنسب للموضوع.

وكأي بحث لا يخلو من المصاعب والعراقيل، فقد واجهتنا في دراستنا هذه مجموعة من الصعوبات منها:

*تشعب المادة وصعوبة الإلمام بالحيثيات الدقيقة للموضوع.

*قلة الدراسات التي تناولت مثل هذا الموضوع.

وفي الختام الحمد والشكر لله له الفضل جل جلاله في إتمام هذا البحث، كما لا يفوتني في هذا المقام بأن أتوجه بخالص الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل"**محمد الأمين بحري**" الذي منحني فرصة البحث في هذا الموضوع، فكان بذلك نعم المشرف والمعين، فجزاه الله عني خير الجزاء.

مدخل:

تحديد المفاهيم والمصطلحات

تعد الرواية جنسا أدبيا مميزا وتركيبة ابداعية تختلف عن باقي الفنون؛ فهي ذلك العالم الذي يحمل في جعبته تفاصيل واقع آخر(الواقع الطبيعي) يشبهه ولا يساويه بالضرورة، هذه التركيبة الإبداعية المميزة جعلتها تحضى باهتمام العديد من الباحثين والقراء، كما جعلتها وعاء للعديد من الفنون، ومن بينهم الفنون السمعية البصرية هذه الأخيرة التي اقتحمت عالم الرواية ودخلت إلى عمق شخصياتها فأزالت اللثام عن آلامها وآمالها وهواجسها، كما نفضت الغبار عن الكتب والروايات التي أهملها التاريخ.

بدورها الرواية تسللت بزخمها عالم الفنون السمعية البصرية بتقنياته الجديدة فحطمت بذلك بنية السرد التقليدي، وهذا ما سنطرحه في بحثنا "**سيمياء الخطاب بين الصورة السردية والمشهد التلفزيوني**" **في رواية الإخوة السود لليزا تتسنر**"، وتحقيقا للاتساق مع عنوان البحث وتمهيدا لما يلي بعده سنقوم من خلال هذا المدخل بدق باب أهم المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بهذه الدراسة.

أولا: مفهوم السيمياء:

1/ لغة: وظف "**الفيروز أبادي**" مفردة سيمياء في معجمه القاموس المحيط حيث قال: «في مادة "سوم": السُومة بالضمة والسِمة والسِيمياء بكسرهن العلامة، وسوم الفرس تسويما جعل عليه سيمة، وفلانا: خلاه وسومة لما يريده، وفي ماله حكمة، والخيل أرسلها ومن طير سومة أي: عليه أمثال الخواتيم أو معلمة ببياض وحمرة كعلامة، فيكون بهذا المعنى، سوم: علم والسيمة: العلامة». [1]

ويعني هذا أنّ السيمياء هي علم العلامة، لأن جذرها اللغوي سُوم جاء بمعنى العلم بينما السِيمة تعني العلامة وعند دمج المفردتين ينتج لنا علم العلامة.

وأجمع ثلة من الباحثين أن أصل كلمة «**سيميولوجيا Sémologie**" **يعود إلى الكلمة اليونانية Sémeion، التي تعني العلامة وLogas التي تعني الخطاب[...] فتصبح السيميولوجيا علم العلامة**».[2]

[1] محمد يعقوب الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، القدس للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص 1167.

[2] برنار تومان: **ماهي السيميولوجيا؟**، تر: محمد لطيف، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000م، ص 09.

ويؤكد هذا أن الدّراسات اليونانية القديمة والمعاجم العربية تتفق على معنى واحد لمفردة سيمياء وهو علم العلامة.

2/ إصطلاحا:

عرف "**دانيال تشاندلر Da niel chandler** " السيمياء قائلا: «**تعني بكل ما يمكن اعتباره إشارة[...] تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء**»[3] يبين لنا "**دانيال تشاندلر**" من خلال هذا التعريف أن السيمياء هي علم يُعنى بدراسة العلامة اللغوية والمتمثلة في الكلمة، بالإضافة إلى اهتمامها بدراسة العلامة غير لغوية كالصورة، الصوت، الإيماءات، الأشياء.

ويتفق معه في تعريفه هذا "**قدور عبد الله ثاني**" حيث يقول حول السيمياء بأنها: «**علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها أو أصلها**».[4]

كما نجد "**سعيد كراد**" قد ربط السيمياء بالحياة الإجتماعية فيقول: «**بأنّها في حقيقتها كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعية**».[5]

وهذا يعني أنّ السيمياء هي دراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية.

ثانيا: مفهوم الخطاب:

1/ لغة: ورد في أساس البلاغة للزمخشري «**الخطاب هو المواجهة في الكلام فخاطبه أحسن الخطاب، وخطب الخطيب حسنة وخطب الخطاب وكثر خطابها، واختطب القوم فلانا أي دعوة إلى أن يخطب إليهم فيقال اختطبوه فما خطب إليهم**».[6]

---

[3] دانيال شاندلر: **أسس السيمياء**، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م، ص28 –29.

[4] قدور عبد الله ثاني: **سيمياء الصورة**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص25.

[5] ميشال آريغي وآخرون: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر: رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف الجزائر، (د، ط)، ص13.

[6] جار الله الزمخشري: **أساس البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص 114.

كما جاء في لسان العرب "**لابن منظور**" في مادة "خ، ط، ب" «**ومنه المخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخطاب على المنبر، واختطب بخطب خطابة، واسم الكلام الخطبة**».[7]

نلحظ من التحديد اللغوي لمفردة "خطاب" ومن مختلف الألفاظ المشتقة منها أن معناها العام يتجه للدلالة على القول، والحديث وأحيانا الإجابة.

2/ اصطلاحا:

يعد الخطاب ممارسة ثقافية وقوة دينامية لا تعرف الإنغلاق والثبات، قوة تمارس لعبة الخفاء والتجلي مع المعنى، كيف لا وهو يحمل في طياته معانٍ ظاهرة وأخرى مضمرة يسعى القارئ إلى استشعارها واستكناه اغوارها.

ولقد عرف الدارسون الخطاب كل واحد حسب وجهة نظره فـ"**جيرار جينيت J.Jenate**" ساوى بينه وبين النص السردي (الحكاية) يقول: «**هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية**».[8]

والخطاب عند "**بنفيست Benveniste** " هو «**كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال**».[9] **بنفيست** من خلال تعريفه هذا أورد شروط الخطاب وهو توفر المتحدث والمستمع، ونية التأثير وهو ما توضحه الخطاطة التالية:

الشكل رقم 01: الخطاب عند بينيفست

[7] ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، مج 11، مادة "خ، ط، ب"، ص 361.

[8] جيرار جنيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الإختلاف، (د، ب)، ط3، 2003م، ص38-39.

[9] محمد الباردي: **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م، ص1.

والخطاب حسب "**محمد مفتاح**" هو: «**مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة**».[10] فيقصد بالمدونة الكلامية أنه عبارة عن كلام منطوق وليس رسما أو صورة، أما الحدث فيدل على الزمان والمكان؛ أي أن الخطاب هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، وفيما يتعلق بلفظة ذي وظائف متعددة يعني بها أن للخطاب عدة وظائف أهمها الوظيفة التواصلية.

وفي هذا المطاف يجدر الإشارة إلى أن هناك الكثير من الجدل والنقاش، الذي أثير حول هذا المصطلح، وحول العلاقة التي تربط بينه وبين النص، فهذا الأخير «**هو السند المادي في شكله الكتابي المقروء أو شكله الصوتي المسموع للخطاب الذي هو بدوره فلسفة تفهم، وأفكار تؤطر**».[11] ومنه فالنص هو السند المادي، سواء كان مكتوبا أو صوتيا، أما الخطاب فهو مجموعة من الأفكار التي تفهم وتؤطر.

أما الخطاب فهو«**مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة؛ أي أنه تتابع مترابط من صور استعمال النص**».[12] وعليه فإن الخطاب هو تداخل مجموعة من النصوص التي تربط بينها علاقة مشتركة.

كما نجد أيضا أن النص هو: «**كل ملفوظ كيفما كان، منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو قصيرا، قديما أو حديثا**».[13] وهذا التعريف يؤكد تساوي المنطوق والمكتوب من النص، سواء طال أو قصر، كان حديثا أو قديما.

---

[10] محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص**، دار التنوير، بيروت، لبنان ط1، 1985م، ص120.

[11] نضال الشمالي: **الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية العربية**، دار الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2002م، 48.

[12] فرحات بدري الحربي: **الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2003م، ص48.

[13] أحمد مداس: **لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009م، ص11.

ومن خلال هذا نتأكد بأن العلاقة بين النص والخطاب، قائمة على التداخل والإختلاف في نفس الوقت، فهناك من يساوي بين هذين المصطلحين، وهناك من يفصل بينهما تمام، لكن يبقى «**عنصر القصدية والاخبارية**»[14] فيصل مهم يربط بينهما.

ثالثا: مفهوم السرد:

1/ لغة: جاء في لسان العرب "**لابن منظور**" بمعنى: «**تقدمة شيء إلى شيء يأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، ويقال: سرد الحديث ويسرده سردا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا: إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث أن يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حدر منه**».[15]

ويراد بالمعنى اللغوي للسرد التتابع والتوالي والانتظام والتنسيق.

2/ إصطلاحا:

السرد من بين أهم امصطلحات التي أثير الجدل حول مفهومها، فقد اختلف الدارسون حول تحديد مفهوم شامل له ومن هؤلاء الدارسين الذين تطرقوا لتعريفه نجد: "**إنقاذ عطا الله محسن**" الذي يعرفه بأنّه: «**الوسيلة التي يلجأ إليها الأديب في تصويره للأحداث ووصفه للخلفيات المكانية والزمانية وفي عرضه للحدث وطريقة تسلسله**».[16]

ويفهم من هذا القول أنّ السرد هو طريقة فنية لعرض الأحداث والزمان، والمكان.

والسرد عند "**عبد الرحيم الرحيم الكردي**" هو «**آداة من أدوات التعبير الإنساني يرتكز على كيفية ترجمة المعرفة إلى أخبار، أو كيف نحول المعارف إلى حكي، وكيف نحول التجربة الإنسانية إلى بنى من المعاني**» [17]، ويريد من هذا التعريف أن يؤكد بأن

---

[14] أحمد مداس: **لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب**، ص11.

[15] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (س، ر، د)، ج3، ص273.

[16] إنقاذ عطا الله محسن: **السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)**، دار غيداء، (د، ب)، ط1، 2014م، ص11.

[17] عبد الرحيم الكردي: **البنية السردية للقصة القصيرة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، (د، ت)، ص14.

السرد مادته الخام التجربة الإنسانية، أما جوهره وقشرته الخارجية فهي الخيال المعبر عن هذه التجربة الإنسانية بطريقة إبداعية.

3/ السرد الروائي: يعد السرد من المركبات الأساسية التي تقوم عليها الأعمال الادبية عامة، والسردية خاصة، فهو العنصر الفعال الذي تبنى عليه جلّ النصوص النثرية(وهذا ماتم طرحه سابقا).

والسرد الروائي عند بعض الدارسين ينقسم إلى أربعة أنساق وهي:

*نسق التتابع: وهو تتابع مكونات المتن السردي في الرواية على نحو متعاقب دونما قطع أو استرجاع، أو استباق وهذا النسق هو النظام المهيمن في الرواية التقليدية.

*نسق التداخل: وفيه تتداخل مكونلت المتن فيما بينها، يقوم المتلقي بإعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها وفق سياقات خاصة.

*نسق التوازي: وفيه تتقدم مكونات المتن السردي بطريقة التوازي بين الأحداث التي تكونه، فثمة وقائع تتعاصر في الزمان وإن اختلفت.

*نسق التكرار: وفيه تكرار لمكونات المتن الحكائي في الرواية، أكثر من مرة تبعا لتعدد الرؤى وزوايا النظر التي تعرضها، فعلاقة الرواوي تختلف باختلاف طبيعة موقعة من الحدث الذي يرويه.[18] وعليه فإن لكل نص إبداعي نثري نسق خاص به، والرواية التي بين أيدينا تنتمي إلى نسق التتابع، وهي بالتالي تنتمي إلى فئة الروايات التقليدية.

4/ السرد السينمائي: يعرف هذا الأخير على أنه: عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج، الذي يستخدم خطة تفسيرية يبني قصة الدراما، فالسرد إذن هو التأثير الرئيسي على المتفرج، الذي يجب عليه بشكل إيجابي أن يبني المعنى أكثر من كونه

[18] محمد كريم ابراهيم: **اقتباس السينما من الرواية**، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، تصدر عن كلية الآداب جامعة القادسية، العراق، ع2، مج12، ص16.

يستقبل هذا المعنى لكي يجعله يبدو متسقا ومتماسكا، و"الحبكة" هي الشكل الفعلي الذي تتم به رواية الأحداث.[19]

ومنه فإن السرد السينمائي هو العملية التي يهدف من خلالها المنتج التأثر على المشاهد، وذلك من خلال إعطائه تلميحات تفسيرية تمكنه من بناء المعنى.

ومن خلال ماتقدم نجد بأن الرواية والسينما هما عبارة عن فنين إبداعيين، يشتركان في شيء جوهري ألا وهو السرد.

رابعا: مفهوم المشهد:

1/ لغة: تعود جذور كلمة مشهد إلى تراجيديا العهد الإغريقي، ومما كان يراد بها أنّها حوار مسرحي يدوم وقتا معينا، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة. فالمشهد هو مقطع جزئي منفصل، ومجموع المقاطع/ المشاهد تشكل فصلا وهناك من جعله مرادف للفصل[20]، وهذا يؤكد بأن المشهد جذوره ضاربة إلى العهد الإغريقي، حيث ارتبط بالمسرح، إذ يتم في الفترة الفاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، وهذا يؤكد أنّه يتم في مدة زمنية معينة، والمشهد هو ما يعادل لفظة الفصل عند البعض.

ونجد "**ماري تيريز جورنو** " في معجم المصطلحات السنمائية تؤكد بأنّ المشهد «**يقوم على تواصل سلسلة اللقطات وبالتالي فهي ديمومة حقيقية**»[21]، وما أرادت "**ماري**" إيصاله أنّ المشهد هو عبارة عن سلسلة من اللقطات التي يحكم بينها عامل الزمن.

2/ اصطلاحا:

لا يكاد المفهوم الإصطلاحي يختلف عن المفهوم اللغوي فالمشهد عند "**داويت سوين Dwightv. Swain** " هو: «**سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها، أي مجموعة**

---

[19] دانييل فرامبتون: **الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما**، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009م، ص163.

[20] أسماء بوبكري: **المشهد في المعجم والمصطلح**، دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، مجلة الممارسات اللغوية، ع38، ديسمبر 2016م، ص 76.

[21] ماري تيريز جورتو: **معجم المصطلحات السنمائية**، تر: فائر بشور، (د، ن)، (د، ط)، (د، ب)، ص93.

من اللقطات المنفردة من الفيلم يربط بينها عنصر ما مشترك».[22] فالمشهد بذلك هو توالي مجموعة من اللقطات المنفصلة في الفيلم.

أما"**لؤي الزغبي**" عرفه بأنه: «**عدد من اللقطات المنفصلة تحدث في زمان ومكان واحد»**[23]، ويفهم من هذا القول أن المشهد هو توالي من اللقطات المنفصلة التي يحكم بينها زمان ومكان واحد.

فتعريف "**دوايت سوين**" قريب جدا إلى تعريف "**لؤي الزغبي**" حيث اعتبرا كلاهما المشهد بأنّه لقطات منفصلة عن بعضها يربط بينها عنصر مشترك مشكلا بذلك سلسلة من اللقطات.

أما "**جان بول توروك Jane poul Teureuk**" فيعرف المشهد على أنه: «**الوحدة الدرامية المستقلة، يتضمن فعلا مستمرا له تاريخ دقيق يجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمن».**[24] والمشهد بذلك هو كل وحدة درامية تحتوي على شخصيات، وزمان معينين يشكلان فعلا يجري في ديكور واحد.

أما المشهد في السرد فهو: «**سلسلة من الوظائف الموجهة؛ وقطعة مؤلفة من اقتراحات عديدة تعطي للقارئ انطباعا بأنها وحدة مشهدية مكتملة، أما تسلسل وحدات المشاهد فيؤلف حبكة الرواية».**[25] فالمشهد بذلك هو مجموعة من الوظائف، التي يؤدي تسلسلها إلى تشكيل الحبكة الروائية.

أما **المشهدية** فيقصد بها جميع عناصر الحركة الدرامية في الموقف المصور، فتمثل مجموعة المشاهد الجزئية مشهدية الصورة الكلية للفيلم: فالمشهد يتكون بالضرورة من حراك درامي وزمان ومكان على غرار أي عمل أدبي سردي كالرواية، والفارق الرئيسي هو

---

[22] دوايت سوين: **كتابة السيناريو للسينما**، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010م، ص62.

[23] لؤي الزغبي: **مدخل إلى الصورة والسينما**، الجامعة الإفتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، (د، ط)، 2020م، ص137.

[24] سيد فيلد: **السيناريو**، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والترجمة، بغداد، ط1، 1979م، ص137.

[25] باتريس بافي: **معجم المسرح**، تر: مشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015م، ص491.

أن السينما تستخدم عين الكاميرا في نقل المشاهد، في حين أن الرواية تصف حدثا بواسطة الكلمات.[26]

خامسا: مفهوم أدب الطفل:

يعرف أدب الأطفال عند الجميع بأنه ذالك الفن الموجه إلى فئة معين من المجتمع، فهو: «**الجنس الأدبي المتجدد الذي نشأ ليخاطب عقلية الصغار، ولإدراك شريحة عمرية لها حجمها العددي الهائل، في صفوف أي عمل[...] فمصطلح أدب الأطفال يشير إلى ذلك الموروث، وأدب الحاضر، وأدب المستقبل، لأنه أدب موجه إلى مرحلة عمرية طويلة في عمر الإنسان**».[27] فأدب الأطفال إذا هو كل جنس أدبي موجه إلى فئة الاطفال دون غيرها، وهو في هذا المقام لايختلف عن أدب الكبار من الناحية التركيبية والبنائية.

ويعرفه "**نجيب الكيلاني**" بأنه: «**تعبير أدبي جميل ومؤثر، صادق الإيحاءات والدلالة، يستلهم قيم الإسلام ومبادئه وعقيدته ويبنى عليها كيان الطفل، عقليا ونفسيا، ووجدانيا وسلوكيا...**».[28]

فأدب الأطفال عند نجيب الكيلاني هو كل فن إبداعي جميل، ومؤثر يحمل دلالات وأفكار كثيرة، يستقي من خلالها قيما إسلامية وعقائدية تساعد في بناء شخصية الطفل وكيانه.

ومن خلال ماتقدم في المدخل نجد بأن السيمياء هي العلم الذي يسعى إلى دراسة العلامة اللغوية مثل الرواية، والعلامة غير لغوية كالفنون السمعية البصرية، هذه الأخير

---

[26] ينظر: راشد علي عيسى: **المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار قباني**، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية الأميرة عليا الجامعية، عمان، الأردن، (د، ط)، ص10.

[27] إسماعيل عبد الفتاح: **أدب الأطفال في العالم المعاصر**، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2000م، ص22،23.

[28] نجيب الكيلاني: **أدب الأطفال في ضوء الإسلام**، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1419هـ/1998م، ص14.

التي تقوم على عنصر هام يتمثل في المشهد مثلها في ذلك مثل الرواية، وتسعى إلى إظهار هذه المشاهد تقنية السرد.

الفصل الأول:

سيمياء السرد في رواية "الإخوة السود"

أولا: دلالة العنوان الرئيسي

تمهيد:

إن التوسع الملحوظ الذي شهدته الدراسات النّقدية الحديثة اليوم كان كفيلا بأن يلامس النص من جميع جوانبه الدّاخلية والخارجية، إذ نجد العديد من الأبحاث التي اهتمت بالرداء الخارجي للنص، أو ما يعرف بالعتبات النّصية، أو النص الموازي Partexte كما يسميه البعض. فلم يعد الدّارس للمنجز السردي يهتم بالمتن الرّوائي فقط بل تعداه إلى كل ما هو تابع له: كالافتتاحية، والإهداء، والتجنيس، والمقدمة، والعنوان... وغيرها، فهذا الأخير لم يعد يحمل بين أحشائه جثث كلمات، ولا هامشا لا قيمة له، ولا مجرد قبر أصمٍ توارى داخله كلمات أو معانٍ لا أهمية لها، بل أصبح همزة وصل بين مبدع يسعى لإيصال فِكْرِهِ ومتلقٍ يهدف للإشباع غرائزه القرائية والبحثية. إنّه تأشيرة العبور التي تمنح قارئها فتنة كشف النّص الإبداعي.

فالعنوان بذلك يستدعي ممارسة تأويلية تحاول استنطاق خباياه وكوامنه، لاعتماده كمؤشر يُسَهِّل المسار أمام القارئ للغوص في ثنايا العمل الإبداعي عامة، والنص السردي خاصة.

1: في مفهوم العنوان:

يعد العنوان العتبة الأولى للولوج لعالم النّص؛ إنّه المؤشر الذي يبرز الانطباع الأول لهذا الأخير، ويجذب القارئ لتصفحه، وذلك لما يحمله من موقع استراتيجي مهم جعله يتربع على عرش النّص.

لذلك نجد العديد من الدّارسين الذين أولوه أهمية كبيرة، وسعوا إلى دراسته والإحاطة بحيثياته.

فالعنوان عند "**ليوهوك LEO HOEQ**" هو: «**مجموعة من العلامات اللسانية التي تدرج على رأس نص لتحديده، وتدلّ على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود بقراءته**».[29]

فالعنوان عند "**ليوهوك**" إذن هو متوالية من الأصوات والعلامات اللسانية التي توضع على رأس النّص (أعلاه) لتدلّ على معناه العام وما يحتوي بداخله، وتكون وظيفته هنا إغراء الجمهور (المتلقي) وهي الوظيفة التي لا يمكن لأي عنوان الانفلات منها.

في حين يرى "**رولان بارث Roland Barth**" أنّ العناوين «**عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي**».[30] فالعناوين حسب **بارث** هي عبارة عن منظومة مختزلة من الدلالات الإيحائية تحمل في جعبتها قيما أخلاقية، واجتماعية، وإيديولوجية، باعتبارها رسائل مبطنة يوجهها الكاتب للمتلقي بهدف فك شفراتها وإعادة استنطاقها.

والعنوان عند "**محمد فكري الجزار**"هو: «**مرسلة Massage صادرة من مرسل adress إلى مرسل إليه adresse، وهذه المرسلة محولة على أخرى هي العمل فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة**».[31]، يتبين من خلال هذا القول أنّ العنوان هو عبارة عن عملية تواصلية تتم بين المرسل والمتمثل في المبدع أو المؤلف، والمرسل إليه وهو القارئ أو المتلقي بواسطة مرسلة تكون على ظهر العمل الإبداعي، فكل من العمل الإبداعي والعنوان يعتبران مرسلة مكتملة ومستقلة بذاتها.

---

[29] محمد الهادي المطوي: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**، مجلد28، ع01، الكويت، 1999م، ص 456.

[30] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م، ص226.

[31] محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص19.

2/ أهمية العنوان:

لقد احتل العنوان مكانة مرموقة في العديد من الدّراسات الحديثة، حيث ألفينا الكثير من الأبحاث التي تصب في هذا المجال من خلال صياغة نظرية خاصة بالعنوان تعمد إلى ربط أواصله بباقي مكونات العمل السردي.

ومن هنا أضحت عتبة العنوان الكوكب الذي يسطع نوره في كافة أرجاء النّص، مشكلا بذلك لنفسه أهمية كبيرة تساهم في قراءة النّص ونسج شعريته، كون هذا الأخير نسيج مركب من إشارات ودلالات متداخلة تستدعي التفكيك بدقة وحذاقة، «**فالعنوان للكاتب كالاسم للشيء يعرف به وبفضله يتداول يشار به إليه ليدل به عليه**».[32]

فالعنوان هو بطاقة الهوية التي يعرف بها الكاتب؛ إذ أنّ العديد من الكتاب يعرفون من عناوين أعمالهم فقط.

كما يلاحظ أنّ أهمية العديد من العناوين تكمن في ارتكازها على الموروث واعتباره الوتد الأساس الذي تقوم عليه «**ولعل عناوين مثل ألف ليلة وليلة أو رحلة ابن بطوطة لنجيب محفوظ، أو مالك الحزين لإبراهيم أصلان، أو أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم تؤكد بما لا يدع مجالا للشك ارتكازها على الموروث وتناصها معه**».[33] وتنبثق أهمية العنوان في كونه: «**مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النّص في بُعْدَيْهِ الدّلالي والرّمزي**».[34] فالقارئ للنّص الإبداعي يجده مُحَمَّلا بِكَمٍ هائل من الدلالات والرموز التي لا يمكن الوصول إليها إلّا بوقفة استطلاعية تفكيكية مطولة للعنوان باعتباره البوابة الأولى التي تكشف عن جماليات الكتابة الروائية.

---

[32] محمد فكرى الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الإتصال**، ص 15.

[33] بسام موس قطوس: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص163.

[34] بلقاسم دفة: **علم السيمياء والعنوان في النّص الأدبي**، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنّص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000م، ص 38.

كما تكمن أهميته أيضا «**ليس بوصفه إعلاما عن محتوى الكتاب وإخبار له فحسب بقدر ما أن فعل القراءة يتوقف عليه**»[35]؛ أي أنّ معرفة مكتنزات النّص تتوقف على معرفة ما يخبأه العنوان من رموز وإيحاءات، ليس بالضرورة معرفة تامة توصل إلى المتن والهدف المنشود؛ لأنّ هناك عناوين في بعض المواقف لا توحي بما هو موجود داخل العمل السردي، وبالتالي يكون العنوان في هذا المطاف مجرد ضوء خافت يستطيع من خلاله القارئ تحسس جوهر المتن.

ويعد العنوان باعتباره علامة دالة وبنية لسانية محكمة التوظيف، وجه لعملة واحدة مع النّصّ؛ كونه عبارة عن نص مختزل لنص مطول، فالعناوين رغم إهمالها قديما وخاصة في الجانب الشعري واستبدالها بعناصر أخرى لعبت دورا بارزا في عملية التواصل مع المتلقي، ونخص بالذكر هنّا مطالع القصائد، إلا أنّها ومع تقدّم الدّراسات والأبحاث أصبحت هذه المطالع مثلها مثل أي نموذج ساد لوقت معين ثم أَفل نجمه، وظهر بعده فجر جديد مبشر بميلاد العنوان الذي أضحى اليوم يشاطر المتن نفس الأهمية.

وفي نهاية المطاف لابد من الاعتراف بأن العنوان في النص الحديث شعرا كان أو نثرا أصبح ضرورة ملحة ومطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في بناء هيكل العمل الإبداعي بصفة عامة؛ لأنّه إذا ما قرئ أبان عن فحوى النّص.

3: دلالة العنوان في رواية "الإخوة السود":

3-1- البنية المعجمية:

يتألف عنوان الرّواية التي بين أيدينا من وحدتين معجميتين هما **الإخوة + السود**، وإذا تفحصنا المعاني التي تتضمنها معجميا وجدناها كالتالي:

الإخوة: ورد في لسان العرب لابن منظور: «**الأخ من النسيب: معروف، وقد يكون الصديق والصاحب (...) والأخ الواحد، والاثنان أخوان والجمع إخوان وإخوة (...)**

[35] خالد حسين: **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)**، دار التكوين، دمشق،(د، ط)، 2007م، ص 493.

وقولهم: إخوان العزاء وإخوان العمل. وما أسبه ذلك إنّما يريدون أصحابه وملازميه، وقد يجوز أن يعنوا به أنّهم إخوانه أي إخوته الذين ولدوا معه (...) غير أنّنا لم نسمعهم يقولون إخوته العزاء ولا إخوة العمل ولا غيرها، إنّما هو إخوان ولو قالوه لجاز».[36]

فالإخوة إذن في معناها المعجمي تتأرجح بين إخوة النسب؛ أي الإخوة الذين يجمع بينهم رابط الدّم أمّا المعنى الثاني فيشير إلى الصديق والصاحب والرفيق.

أمّا لفظة **السود** فقد جاءت في معجم لسان العرب كما يلي: «**السواد نقيض البياض، سود وساد وأسْودّ اسودادا ويجوز في الشعر أسوأدَّ (...) وهو أسود والجمع سود وسودان. وسوده: حبله أسود (...) والسواد والأسْوِداتُ والأساودُ: جماعة من النّاس وقيل هم الضروب المتفرقون، وفي الحديث أنّه قال لعمر رضي اللّه عنه، أنظر إلى هؤلاء الأساود حولك؛ أي الجماعات المتفرقة».**[37]

وجاء في معجم العين: «**السواد: نقيض البياض. والسّواد، لطخ الشفتين من أكل شيء، وما يصيب الثوب من زرع مأروق ونحوه. والسواد: الشخص. والسواد [إدناء] السواد من السواد؛ أي سواد الإنسان (...) وأسود فلان: ولده أسود».**[38]

نلحظ من التحديد اللغوي لمفردة سود ومن جميع المعاني المشتقة منها أنّها تصب في بوتقة واحدة وهي أنّ السواد هو نقيض البياض، والسواد جماعة من النّاس، وقيل هم الضروب المتفرقة والمتناثرة.

3-2- البنية التركيبية:

اختارت الروائية "**ليزا تتسنر Lisa Tetzner**" نسقا لغويا وتركيبيا خاصا لوضع عنوان روايتها، وهذا النّسق الإسنادي بمثابة مفك لفهم العنوان والكشف عما ورائيات اللغة والتركيب.

---

[36] ابن منظور: **لسان العرب**، مج1، مادة أخا، ص41.

[37] **المصدر نفسه**: مادة سرد، مج 03، ص 2141.

[38] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، جزء2، ص293.

فالمتمعن لعنوان **الإخوة السود**" يجده مكون من وحدتين لغويتين **الإخوة** + **السود**، هذه الوحدة اللغوية الكبرى إذا ما وضعت على مائدة التفكيك ألفيناها جملة اسمية مكونة من مسند وهو لفظ **الإخوة** ومسند إليه محذوف مقدر ب: **هم**.

والتركيب الإسنادي هنا مدعم بصفة مشبهة ألا وهي لفظة "**السود**" ويصبح بذلك تقدير الجملة: هؤلاء الإخوة السود أو نحن الإخوة السود.

وجود المسند في العنوان أبان عن شق كبير من مضمون الرّواية، وأفسح المجال أمام القارئ للتساؤل حول هؤلاء الإخوة، من هم؟ وما هي تفاصيلهم؟ أهم إخوة تربطهم علاقة رحم واحد، أو إخوة أنجبتهم الأيام؟ وغيرها من التساؤلات.

وبذلك تصبح هذه اللفظة بمثابة البؤرة المركزية ورأس الهرم في العنوان وفي المتن السردي أيضا.

وما يلاحظ نحويا هنا هو هيمنة الأسماء على عنوان الرّواية «ومن **معانيها الثبوت على أصل الوضع**»[39]، فمجيء العنوان بصيغة اسمية ينمّ على الثبات والرّتابة، والتقرير في نقل الوقائع، وكأن الرّوائية "**ليزا تتسنر Liza Tetzner**" تريد أن تأكد للقارئ بأنّها صامدة وثابتة مع قضية هؤلاء الأخوة.

والتركيب الاسمي لهذا العنوان (مسند + مسند إليه محذوف) انطلق من دلالة الثبوت والركود إلى دلالة التمييز والتخصيص، وذلك بإضافة الصفة المشبهة، فهذه الأخيرة أعطت نسقا تأويليا جديدا، كونها استطاعت أن تبرز بعض من ملامح وصفات هؤلاء الإخوة والمتمثلة في السواد هذه الصفة التي تجدها مكتسحة كل أرجاء الرّواية من أول عتبة للنّص، مرورا بمتنه ووصولا إلى آخر عتبة يقوم عليها.

وفي نهاية المطاف يمكن اختصار التركيبة النحوية لعنوان ا"**لإخوة السود**" في الجدول الآتي:

---

[39] محمود جمعة: **المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي**، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، (د، ط)، 2017م، ص22.

المسند إليه	المسند	القيد
هم	الإخوة	السود
مبتدأ محذوف مقدر	خبر	صفة

جدول [01]: التركيبة النحوية في رواية "الإخوة السود".

3-3- البنية الصوتية:

لقد اهتم العديد من الباحثين، والنحاة القدماء، والمحدثين بدراسة الأصوات وتصنيفها، وترتيبها لما تحمله من أهمية كبرى تساهم في خلخلة اتزان الكلمة في حدّ ذاتها.

وهي في الأصل دراسات فتحت المجال لاستشراف معاني الحروف وخصائصها، وإبراز أهم الشحنات الدلالية والإيحائية التي تحملها.

ومما لاشك فيه أنّ المؤلف لأي عمل إبداعي لا يضع حروف كلماته منسجمة مع بعضها البعض اعتباطيا ولا جزافا، وإنّما يدرجها متنافسة ومركبة من أجل تحقيق هدف يصبو إليه.

وفي خضم هذا كله يظهر لنا عنوان الرّواية **(الإخوة السود)** حاملا تركيبة صوتية مميزة، فما يلاحظ عليه منذ البداية هو غلبة الأصوات المجهورة على حساب الأصوات المهموسة لما تحمله من قوة، وصلابة، ومتانة، قوة تعبر عن مدى تماسك الإخوة وصلابتهم في مجابهة الظروف المزرية التي مرت بهم، والتي لا يمكن حتى للكبار تحملها.

فانفتاح العنوان بحرف انفجاري شديد والمتمثل في "أ" وانغلاقه على حرف شديد أيضا ينمُّ على الحالة النفسية المضطربة والمتدهورة لشخصيات الرّواية، التي تكاد تنفجر من الغيض بسبب ما تواجهه من اضطهاد واستبعاد.

وإذا جئنا إلى استنطاق معاني الحروف في هذه التركيبة اللغوية فإننا نجد **التاء** في لفظة الإخوة قد وردت مغلقة وهذا شيء بديهي لأنّها عبارة عن اسم؛ ولكن هذا الانغلاق يعبر في هذا الموقف على الانكسار، والضعف، والانهيار النفسي والجسدي الذي لحق

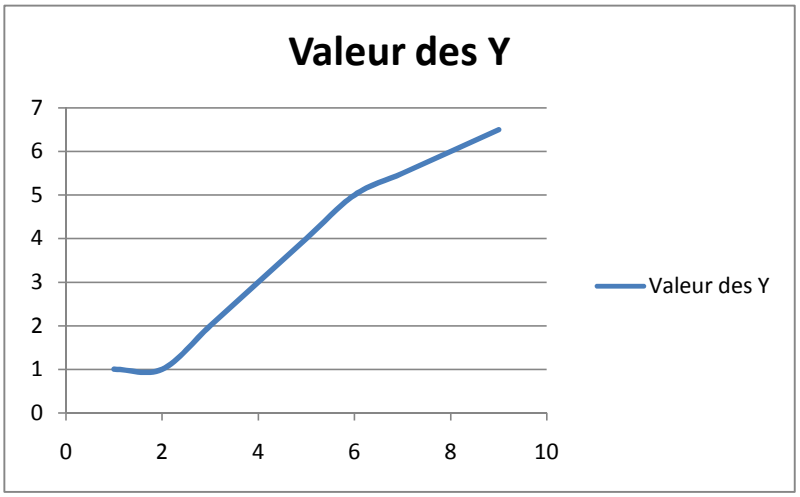
بهؤلاء الأخوة جراء قسوة الطبيعة من جهة، وصعوبة الحياة من جهة أخرى، فالطبيعة هي أيضا تحاملت على الإخوة فجفاف الأرض أدى إلى الفقر وتدني المعيشة، وبدوره كان الفقر السبب الأول في بيع هؤلاء الأطفال وتهجيرهم بعيدا عن عائلاتهم، وعلو الماء والعواصف أدت إلى انفجار السفينة وموت الكثير من الأطفال.

وهكذا هي الطبيعة إذا أرادت أن تعصف بأحد فإنّها ترمي عليه سهامها من كل الجوانب.

والسين هو الحرف الآخر الذي إذا ربطناه بمتن الرّواية نجده يحمل نفس دلالات حرف التاء.

أما **الدال «هذا الحرف الشديد الذي يشبه شكله في السريالية صورة الدلو»**[1] فإنه يحمل يحمل في كيانه معنى الشّدة والفاعلية، إذا يعد من الحروف الأصلح للتعبير المباشر عن الظلام والسواد الذي لطالما كان بمثابة الظل والتابع لهؤلاء الإخوة من بداية الرّواية إلى نهايتها.

ويمكن أن نلخص البنية الصوتية في المنحنى التالي:



منحنى [01]: الأصوات ودلالتها في رواية "الإخوة السود"

[1] حسن عباسي: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط)، 1995م، ص67.

الحروف	أ	ل	أ	خ	و	ة	س	د
الإحداثيات	1،1	2،1	3،2	4،3	5،3.5	4 ،6	5، 6	6،6
الصفات التي لحقت بها	الانغلاق	الانغلاق	القسوة	الفاعلية والغلظة	الفاعلية والغلظة	الانكسار	الضعف	الظلام والسواد

جدول[02]: إحداثيات الأصوات على المنحنى البياني

والملاحظ في هذا المنحنى أنّ كل حروف العنوان جاءت لتصدح بصوت صريح وواضح عن القسوة والمعانات والضيق الذي عايشه الإخوة.

3-4-البنية الدلالية:

إنّ الخوض في دلالة العنوان يأخذ منحى أعمق بكثير من الدلالة المعجمية، والتركيبية، باعتبار الاسم علامة تأخذ دلالتها من مجموع الأنساق المكونة لها.

فكما أشرنا سالف أنّ العنوان مركب من لفظتين: "**الإخوة**" + "**السود**"، فلفظة الإخوة باعتبارها أول دال ظاهر في العنوان، توحي بدلالة مقتضبة عن شخصيات الرّواية، حيث تثير نوعا من الغموض لدى القارئ، حول هؤلاء **الإخوة**، ومن هم؟ وما هي الصلة التي تجمعهم؟

فكلمة الإخوة تحيل إلى دلالات متعددة، لا تلبث أن تؤكد إحداها، حتى تنمحي لتحل محلها دلالة أخرى، ومن بين هذه الاحتمالات نجد أن لفظة الإخوة، يمكن أن تشير إلى:

- الإخوة من الدم الواحد.
- الإخوة بحسب الجنسية.
- إخوة المحبة، والصداقة.

- الأشخاص الذين لا تربطهم أي علاقة (في كثير من الأحيان ننادي الأفراد الموجودين في الشارع بلفظة أخي، أو أختي).

فدال "**الإخوة**" إذا رغم تعدد احتمالاته الممكنة داخل الرّواية، إلّا أنّه بقي محافظا على دلالته العامة التي توحي بالألفة، والتماسك، والارتباط.

وإذا أردنا إثبات احتمال واحد من بين الاحتمالات الممكنة للفظة "**الأخوة**" لا بد من ربط هذه اللفظة بالدال الذي بعدها، وإدراجهما في قالب النّص الرّوائي.

أما الدال الثاني في العنوان، فهو لفظة "**السود**"، إذ تعلن الرّوائية من خلال هذه اللفظة **(السود)**، تورطها في لعبة الألوان، فدال السود يحيلنا في هذا المقام، إلى عدة دلالات من بينها:

- أنّ السواد هو لون الحداد، والموت.
- السواد دليل على العبودية.
- اللون الأسود يرمز للتمييز العنصري (القارة السمراء)
- السواد لون التشاؤم، ومن خلال قولنا هذا يوم أسود.
- ويمكن أن يرمز الأسود أيضا، إلى ثنائية المركز والهامش.

فكلمة **السود** في العنوان تفصح، حيث تفصح عن صفة **الإخوة**، ألا وهي **السواد**، لكنها لا تكشف عن طبيعة هذه الصفة، وأسبابها، فدال السود يجعل المتلقي أمام جملة من التساؤلات، التي لا يمكن الإجابة عنها، إلا من خلال العودة للمتن.

فارتباط لفظة السود مع دال الإخوة، الذي يحمل دلالة التماسك، والوحدة، يخلق نوعا من المفارقة الدلالية، كون السواد رمز للموت، والحداد، وبالتالي فهو دليل واضح على الفراق، وهذا ما ينفي عن الإخوة سمة التماسك، والوحدة، والبقاء.

فالعنوان إذا ربطناه بالمتن الرّوائي، ألفيناه يحمل في جعبته صراعا خفيا، يتصاعد بتصاعد الأحداث، صراع قائم بين وفاء "**الإخوة السود**" لأرباب أعمالهم، وصراع لأجل الحرية، والصداقة.

أمّا إذا جئنا إلى إثبات أو دحض الاحتمالات الممكنة للعنوان، فإنّه لابد من ربط هذا الأخير (العنوان)، بمتن النّص حيث نجد بأنّ لفظة الإخوة تدل على الصداقة الوطيدة، التي نشأت بين شخصيات الرّواية والمتمثلة في "**جوليان**"، "**ألفريدو**"، وباقي الأطفال الذين يعملون في تنظيف المداخن، فهؤلاء الأصدقاء جمعهم القدر تحت لواء مدينة واحدة، ألا وهي ميلانو، إذ قدموا إليها مجبرين لا راغبين في ذلك، من أجل العمل في تنظيف المداخن، تحت رحمة أرباب عمل غلاظ. فأثناء تنظيفهم للمداخن تتلوث وجوههم ببقايا الرّماد العالق في المداخن، وبالتالي تصبح ملامحهم حاملة صبغة السواد.

فلقاء "**جوليان**" مع "**ألفريدو**" في البداية، نتج عنه معرفة "**جوليان**" لباقي الأطفال الذين يعملون في تنظيف المداخن، وهذا اللقاء كان له الأثر الجميل بين هؤلاء الأصدقاء إذ نشأت بينهم صداقة، قوامها الألفة، والمحبة، وتقاسم مشاعر الضعف، مما أسفر عليها تشكيل عصبة سميت "**عصبة الإخوة السود**".

وبالتالي فكلمة "**الإخوة**" داخل العمل السردي، جاءت لتدل على التماسك، والتّرابط الموجود بين عصبة منظفي المداخن، بينما لفظة السود في العنوان تقد ارتبطت بشخصيات الرّواية، وجانبها النفسي، وما تعيشه من ظروف مزرية، فجاءت حاملة بذلك دلالة المأساة، الحزن، كما أنّها تعبر بالدرجة الأولى عن مهنة تنظيف المداخن.

ثانيا: سيمياء الشخصيات في رواية "الإخوة السود"

قبل الولوج في الحديث عن أهم الشخصيات المشيدة للمعمار السردي في رواية "**الإخوة السود**" لا بدّ أولا من الإشارة إلى مفهوم الشخصية.

1/ في مفهوم الشخصية:

الشخصية من الأجزاء المهمة التي تشكل لوحة الكاتب، فهي بيدق الشطرنج الرئيسي الذي يتمحور حوله البناء السردي، كما أنّها تعد الإطار الذي يتكفل بإبراز أحداث القصة في مكان وزمان معينين.

وإذا كانت الأحداث هي العمود الفقري للعمل السردي فإن الشخصية هي الفقرات التي يرتكز عليها العمود الفقري؛ فهي بمثابة إشارة المرور التي توجه الأحداث وتنظيمها، وتساهم في سيرها سيرا دقيقا، وهذا ما جعلها تحظى بمكانة مرموقة لدى الدّرسين سواء الغرب منهم أو العرب.

ومن هنا سنحاول تحديد مفهومها مركزين على بعض الآراء فقط؛ لأنه من الصعب الإلمام بجميع المفاهيم نظر لاتساع مجال الدّراسة حولها.

1-1-عند الغرب:

تعدّ الشخصية مفردة تشظت في العديد من الدراسات ولا سيما عند جمهور الباحثين الغربيين حيث اختلف حول وضع تعريف متكامل لها لتصل إلى حدّ التناقض، ففي النظريات «**السيكولوجية تتجه الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يدير عن الواقع الطبقي ويعكس وعيا ايدولوجيا، بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا ولا نمطا اجتماعيا وإنّما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال**»[1]؛ أي إن التحليل البنيوي ينظر إلى الشخصية على أنّها مجرد دال لغوي معزول عن جوهره الاجتماعي، والسيكولوجي فهو يرى بأنّها علامة يظهر مدلولها من خلال وحدة الأفعال التي تنجزها داخل العمل السّردي.

ونجد "**فلاديمير بروب Vladimir Propp**»أثناء كلامه عن الشخصية ركز على وظائفها وعدّها العنصر الثابت في الشخصية، حيث يقول: «**إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلّا باعتبارها توابع لا غير**».[2]

---

[1] محمد بوعزة: **تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2010م، ص 39.

[2] حميد لحميداني: **بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، (د، ب)، ط1، 1991م، ص24.

أمّا "**فليب هامون Philippe Hamon**" فقد عدّ الشخصية مجرد كان لغوي محض حيث يقول: «**إنّ الشّخصية بناء يقوم النّص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض خارج النّص**».[3]

وهناك من النّقاد من اعتبر الشخصية الموجه الرئيسي الذي يمنح القارئ فرصة معرفة ما يحتويه النّص في جعبته ومن بينهم "**كلود لفي شتراوس**" إذ يقول: «**إنّ الشخصية في تغيرها وتحولها المستمرين تمنحنا (...) فرصة ثمينة لإدراك المضمون الحقيقي للحكاية**». [4]

فالشخصية بذلك هي المنظار الذي يبرز المضمون الحقيقي المبثوث بين ثنايا سطور الحكاية. وهو في هذا الرأي خالف "**فليب هامون**" في تصوره.

أما إذا جئنا إلى مفهوم الشخصية عند "**غريماس A.J. Greimas**" فنجدها قد شهدت معه تطورا ملحوظا، فقد رأى أنّ مصطلح الفاعل في السيميائيات السردية أشمل وأوضح في معناه من الشخصية، مميزا بذلك مفهومها مهما عبر مستويين.

أ- **مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة.

ب- **مستوى ممثلي:** تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية[5]

وقد توصل "**غريماس**"إلى المبدأ العاملي بعد عرض تفصيلي لمستويين وصف العوامل (...) حيث تمكن من رصد ثنائية عاملية متقابلة وتصنيفها وهي كالتالي:[6]

---

[3] مرشد أحمد: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2009م، ص35.

[4] سعيد بنكراد: **سميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة أنموذجا)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص 26.

[5] حميد لحميداني: **بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 52.

[6] سليمة لوكام: **تلقي السرديات في النّقد المغاربي**، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2009م، ص69.

Sujet ———— Objet	ذات ———— موضوع
Destinateur———— Destinataire	مرسل ————مرسل إليه
adjuvant ————apposant	مساعد ———— معارض

1-2-عند العرب:

أمّا في الدّراسات العربية فقد حظيت الشخصية باهتمام العديد من الدارسين ولعل أهمهم: "**عبد المالك مرتاض**" الذي تطرق هو الآخر لدراسة الشخصية، إذ نجده قد نحى منحى "**كلود لفي شتراوس**" في حديثه عن الشخصية حيث يقول: «**الشخصية Personnage عبارة عن كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملامحها، وسنها، وأهوائها (...) إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيهما بينها داخل العمل السردي**».[7]

والمقصود من ذلك أنّ الشخصية كائن حي داخل العمل السردي له ملامحه الخاصة سواء كانت داخلية (آلام، آمال...) أو خارجية (الملابس، القامة...)؛ فهي التي تساهم في نشوء وتضافر الصراع داخل العمل السردي، فهي بذلك عنصر فعال داخل الحكاية.

أمّا "**سعيد يقطين**" فيرى بأنّها: «**من أهم مكونات العمل الحكائي لأنّها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي**».[8] **فالسعيد يقطين** بذلك يولي الشخصية أهمية كبيرة في رسم حدود العمل السّردي، كونها العنصر، والوتد الأساسي الذي يقوم عليه البناء الهيكلي للحكاية، فهي من هذا المنظور على دراية بمختلف الأفعال التي تدور داخل دفّتي العمل السّردي.

---

[7] عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة، (د، ط)، 1988م، ص76.

[8] سعيد يقطين: **قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1997م، ص 87.

وقد اعتبر "**غنيمي هلال**" «**الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة (...) إذ لا يسوق القاص أفكاره العامة منفصلة عن محيطها الحيوي**».[9]

فالشخصية عند "**غنيمي هلال**" إذن هي المرآة العاكسة لمحتوي وأفكار ومضامين النّص فلا يمكن أن يوجد نص بدون شخصيات تسير درب الأحداث والواقع داخله.

2/ دلالة أسماء الشخصيات:

يعتبر الاسم عنوان الفرد وهويته الثانية؛ إنّه اللافتة التي يعرف من خلالها عند الجميع، فالفرد منذ ميلاده يطلق عليه اسم، في البداية لا يعدو أن يكون هذا الاسم مجرد دال يميز فردا من غيره، ولكن سرعان ما تتغير هذه النظرة بتغير الظروف وامتداد الأزمنة، فيصبح الاسم هنا من أكثر الممتلكات خصوصية وأشدها ارتباطا بالشخص؛ لأنها تعبر عنه في حدّ ذاته دون سواه.

وأثناء وضع الكاتبة لأسماء الشخصيات المكونة للرّواية محل الدّراسة عمدت أن تكون متناسقة وحركتها داخل العمل السّردي؛ لتحقق بذلك احتمالية وجود الشخصية، ولتعطي للقارئ فسحة أكبر للتعرف على شخصيات منتوجها الإبداعي معتمدة في ذلك على نظام اسمي متعدد ومتنوع.

وإذا أتينا إلى المدونة التي هي محل الدّراسة وأردنا تتبع الدوال اللغوية ومدى مطابقتها لمدلولها نجد:

*"**جوليان Julian**": هو الشخصية البطلة في الرّواية اسمه مأخوذ من اللاتينية ويعني «**الفتاة الجميلة والجيدة والحسناء وصاحبة الشعر الطويل، ويعتقد أن الأولاد الذين تم تسميتهم بهذا الاسم يكبرون ليكونوا فرسانا ومحاربين حقيقيين**»[10]، وهذا ما ينطبق تماما مع بطل روايتنا، فهو المضحي بنفسه في سبيل عائلته وأصدقائه.

---

[9] محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر، مصر، (د، ط)، 2001م، ص562.

[10] http://www.babywebte اطلع عليه في 17-02-2021، على 16:21.

فـ"**جوليان**" الفتى الفقير المتمرد على الحياة نموذج متكامل لتطابق الدال مع مدلوله، فصفات اسمه منطبقة تماما على صفاته داخل الرواية، فهو الذي قدم نفسه قربانا "**لأنطونيو**" من أجل علاج أمه، وهو الذي صان العهد والأخوة بينه وبين صديق روحه "**ألفريدو**"، كيف لا وهو صاحب القلب الطيب، والنقي الصافي، فهو شخصية ارتبط اسمها داخل الرّواية بالنشاط العالي، والالتزام بالمبادئ والقدرة على تحقيق الأهداف، والهمة في مجابهة التحديات إنّه رمز لطاقة لا نهائية من الإرادة، والنشاط، والبر، والصبر.

*"**ألفريدو Alfredo**": هو الشخصية المحورية الثانية التي لا تكتمل بطولة "**جوليان**" إلا بوجودها، فهو «**اسم ذكر من أصل جرماني يأتي من Alf وFrio مما يعني كل شيء**»[11]

واسم "**ألفريدو**" يقترب كثيرا من لفظة "**الفريد**" إذ يشتركان في جميع الحروف ما عدا الحرف الأخير، والفريد هي الشيء النادر الذي لا وجود لمثيله، وقد كان بالفعل فريدا من نوعه داخل الرّواية؛ فهو الفتى الغامض الذي لا يمكن للقارئ الإمساك بتفاصيله إلّا في الصفحات الأخيرة من الرواية، وهو الأخ المحب والصديق الوفي، والقائد الشهم، إنّه كل شيء جميل بالنسبة لـ"**جوليان**" وباقي أفراد عصبة منظفي المداخن.

*"**أنطونيو لوئيني Antonio Leoni**": هو الشخصية الشريرة التي لا يمكن انتقاص قيمتها داخل الرّواية، فهو مغير الأحداث بأكملها، و"**أنطونيو**" «**اسم أعجمي معناه الوفاء والحب وهذا الاسم موجود كثيرا عند المسيحيين، وهو يحمل من المعاني كل ماهو جميل ومميز**».[12]

لكن القارئ للرواية يجد تناقض كبير بين معناه وصفاته، فهو لا يحمل من الحب ولا الوفاء مقدار ذرة، فقد ارتبط اسمه منذ الوهلة الأولى التي وطأ فيها أرض الرواية وأرض

[11] http://www.altkia.com اطلع عليه في 5 مارس 2021، على الساعة 9:02.

[12] http://www.altkia.com اطلع عليه في 17- 02- 2021 على الساعة 20:02.

سوغنونو بالضبط بالخسّة، والدناءة، وموت الضمير وذلك بسبب أعماله التي ارتبطت بتجارة الأطفال.

وللتمييز بينه وبين شخصية "**أنطونيو**" صديق "**جوليان**" أضيفت له كنية **لوئيني**. فـ"**أنطونيو**" خِلٌّ "**جوليان**" هو رمز للقوة، والجرأة، والصلابة، فقوته وجرأته مكنتاه من التّمرد على قدره المشؤوم وتغييره، وذلك من خلال الهرب من رجال العصابة رغم المخاطر التي تحوم حوله من كل الجوانب.

وهذه الصفات التي حملها مكنتنا من معرفة التطابق الكبير بين الاسم وحامله في هذه الحالة.

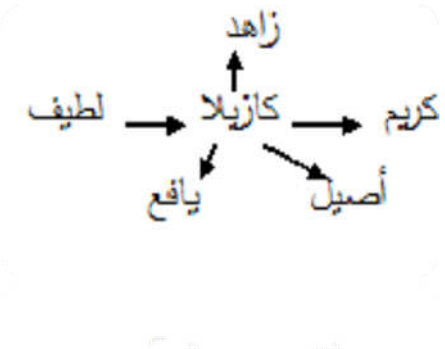
*"**بيانكا Bianca**": إنّ المتأمل لهذا الاسم يتبادر في ذهنه للوهلة الأولى إحدى مسرحيات العالمي "شكسبير"المعنونة بـ: "ترويض النمرة"، والتي كانت "**بيانكا**" من بين شخصياتها.

فـ "**بيانكا**" «**اسم إيطالي مشتق من اللاتينية ويعني الأبيض أو الساطع**»[13]، فهذه الفتاة الحسناء الجميلة رغم حضورها المتأخر في الرّواية؛ إلاّ إنّها عبرت بكل براعة عن التماسك الأسري، فهي الأخت الملهمة "**لألفريدو**"، والزوجة المحبة والمطيعة "**لجوليان**"، إنها رمز للمرأة النبيلة والنقية والطاهرة.

*"**كازيلا kazila**": هو الشمس التي أنارت درب الإخوة، وهو المرشد، والملهم، والداعم لمنظفي المداخن، إنّه الطيب الذي وهب الحياة للأطفال من جديد، ارتبط اسمه في الرّواية بالرّقي، والعلم، والتحدي.

فلو عمدنا إلى مقابلة حروف اسمه من الصفات التي حملها داخل الرّواية نجدها مطابقة تماما لوظيفتها، ويمكن إبراز ذلك على النحو التالي:

[13] www.muhtwa.com اطلع عليه 4 مارس 2021، على الساعة 13:27.



فالطبيب زاهد في حبه لهؤلاء الأطفال، لطيف بهم، كريم في تلبية طلباتهم يافع ومتفاني في آداء خدماته.

*"**المعلم روسي Russie**": هو الشخص الذي يعمل لديه "**جوليان**"، اسمه مركب من لفظتين (المعلم + روسي)، فلفظة "**روسي**" هي كنيته التي يعرف بها هو وجميع أفراد عائلته، أما كلمة "المعلم" فهي نسبة إلى مهنته التي يقوم من خلالها بتعليم الأطفال كيفية تنظيف المداخن.

وعملية اختيار اسمه تحمل دلالة متناقضة ومغايرة لما هو راسخ في أذهان الجميع حول المعلم، الذي عهدنا أنّه منارة العِلْمِ، وصانع الأجيال، وهو عماد الدولة وشمس المعرفة التي تسطع بنورها على الأرض لتزيل ظلام الجهل.

لكن في الرّواية أتى لينشر الجهل، فكيف لمعلم يرضى أن يعمل طفل في سنّ الثانية عشر في عمل شاق مثل تنظيف المداخن، وكيف لمعلم أن يظل ساكتا عن جميع الألاعيب التي تحصل داخل نطاق عالم الطفولة، إنّه بهذا الانحطاط والجُبْنِ لا يستحق لقب المعلم إطلاقا.

3/ أنواع الشخصيات في رواية "الإخوة السود":

تبنى الرّواية على مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها على شكل حلقة، يضمن بقاء هذا الارتباط وجود الشخصيات؛ باعتبارها المحرك الرئيسي للأحداث، فالكاتب من أجل سيرورة منتظمة ومترابطة للأحداث يوظف شخصيات متنوعة تحمل في جعبتها

أفكارا ومضامين تعبر عن كل ما يدور في ذهن الكاتب، ويجعلها هو الآخر إما: رئيسية أو ثانوية، مسطحة أو مرجعية، وأصله، تكرارية.

أ/ الشخصية الرئيسية:

تعدّ الشخصية الرئيسية المحرك الرئيسي الذي يتوقف عليه العمل القصصي، فهي «**التي تضطلع بالدور الأكبر في تطور الحدث، كما أنّها تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام (...) وتوصف الشخصية بأنّها رئيسية عندما تؤدي وظائف مهمة في تطور الحدث**».[1]

الحدث».[1]

وهذا يؤكد أنّ الشخصية الرئيسية هي التي تلعب دور البطولة داخل العمل السّردي، وهي المحرك الفعلي للأحداث، من خلال ما تؤديه من وظائف داخل العمل الإبداعي

ب/ الشخصية الثانوية:

تلعب دورا كبيرا «**فهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وتكون إمّا عوامل كشف عن الشخصية المركزية، وتعديل لسلوكها، وإما تبع لها تدور في فلكها، وتنطق باسمها فوق أنّها تلقي الضوء عليها**"[2]، "**إنّها شخصيات متناثرة في كل راية تساعد الشخصية الرئيسية في آداء مهمتها**»[3]؛ وهذا يعني أنّ الشخصية الثانوية هي الوسيط الذي يسرع عملية التفاعل السّردي، حيث يستنجد بها الرّوائي لمساعدة ومدِّ يد العون إلى الشخصية الرئيسية بهدف ربط الأحداث فيما بينها وجعلها نسيجا متكاملا.

ونجد تصنيف آخر للشخصيات جاء به "**فيليب هامون Filipe Hamon**" منطلقا من العلامات مصنفا إياها إلى ثلاثة أنماط وهي:

---

[1] شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة: **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية (دراسة في ضوء المناهج الحديثة)**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مؤتة، 2007م، ص 214.

[2] صبيحة عودة زغب: **جماليات السرد في الخطاب الروائي (غسان كنفاني)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص 132.

[3] **المرجع نفسه**: ص 133.

- **الشخصيات المرجعية** "**personnages Référentiels**" التي تنقسم إلى أربعة أنواع وهي:

أ- الشخصيات التاريخية:

ب- الشخصيات الأسطورية: مثل فينوس، زوس.

ت- الشخصيات المجازية: الحب، الكراهية.

ث- الشخصيات الاجتماعية: العامل، الفارس، المحتال.[1]

- «**فئة الشخصيات الإشارية:** إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنها في النّص».[2]
- «**فئة الشخصيات الاستذكارية:** ما يحدد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده».[3]

وفي هذا المطاف سنقوم باستنطاق الشخصيات الموجودة في رواية "**الإخوة السود**"، مركزين في ذلك على إبراز أنواعها وأهم ملامحها ويتأتى ذلك على النحو الآتي:

---

[1] فيليب هامون: **سميولوجية الشخصيات الرّوائية**، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، (د، ب)، ط1، 2013م، ص35.

[2] **المرجع نفسه**: ص 36.

[3] **المرجع نفسه**: الصفحة نفسها.

الشخصية	مستويات الشخصيات			أنماط الشخصيات			الصفحة
	أساسية	ثانوية	هامشية	مرجعية	اشارية	استذكارية	
جوليان	+*	−**	−	+	−	+	4
ألفريدو	−	+	−	+	−	+	21
أنطونيو لوئيني	−	+	−	+	−	−	3
كازيلا	−	+	−	+	−	−	80
انجليتا	−	+	−	+	−	−	43
بيانكا	−	+	−	+	−	−	73
روبرتو	−	+	−	+	−−	+	7
أم جوليان	−	+	−	+	−	−	4
جدة جوليان	−	+	−	+	−	−	7
التوأم	−	−	+	+	−	−	7
الممرضة	−	−	+	−	−	−	22
المعلم روسي	−	+	−	+	−	+	40
مدام روسي	−	+	−	+	−	−	41
أنسلمو	−	+	−	+	−	−	42
رجال التهريب	−	−	+	+	−	−	25
الفلاحين	−	−	−	+	−	−	17
مراقب الجمارك	−	−	+	+	−	−	29
الشرطي	−	−	+	+	−	−	64
الولد المجدور	−	+	−	+	−	−	59

* (+) انتماء الشخصية إلى ذلك النوع من الشخصيات.

**(−) عدم انتماء الشخصية لذلك النوع من الشخصيات.

الملاح	–	+	–	+	–	–	25
صانع الأحذية	–	+	–	+	–	–	40
رؤساء العمال	–	+	–	+	–	–	38
القسيس	–	–	+	+	–	–	78
دانتي	–	+	–	–	–	–	90
الفلاح	–	+	–	+	–	–	95

الجدول[03]: مستويات، وأنماط الشخصيات في رواية " الإخوة السود".

الشخصية	ملامحها داخل الرّواية		
	الشكلية	النفسية	الاجتماعية
جوليان	– شاحب اللون. – أصفر الوجه. – حافي القدمين – يرتدي الملابس ذاتها دائما. – يعاني من سوء التغذية (دليل على النحافة).	لشخصية جوليان مجموعة من الملامح النفسية يبدو جلية من خلال المقاطع السّردية الموجودة في المتن ولعل أهم هذه الملامح مايلي: الوفاء، الشجاعة، الإخلاص، الصبر، الاندفاع.	– فتى من عائلة فقيرة. – يعمل في التقاط الغذاء، ثم ينظف المداخن، وبعدها أستاذ.
ألفريدو	– شاحب الوجه. – أصفر البشرة. – هزيل. – ذا عينين محمرتين.	اتسم في بداية الرّواية بصفة الغموض، والانغلاق الدّاخلي، ثم بعد ذلك برزت شخصية أكثر لتظهر داخل المتن على أنّها شخصية تحمل	– فتى يتيم – ينتمي إلى عائلة ثريّة له أخت تدعى "بيانكا" بعد وفاة عائلته تغير حاله

		صفة الإخلاص والوفاء، المسؤولية	من الغنى إلى الفقر والحرمان.
روبرتو	– ذكرته الروائية داخل العمل السّردي حاملا للعديد من الملامح منها: – انقباض الوجه. – تحريك الكتفين. – اهتزاز الرأس.	لم يذكر الكثير عن ملامحه النفسية؛ لكن أهم صفة كان يحملها هي الحنّية (وهذه الصفة موجودة في أي أب). – كما ذكر له صفة الفرح وذلك عند نزول المطر. – الكراهية والقسوة.	– أب لأسرة مكونة من ثلاث أطفال، وزوجته، وأمّه،(أب جوليان).
أنطونيو لوئيني	– الرجل ذي الندبة. – انقباض الوجه.	– التعجرف. – حب النفس، والأنانية. – يحمل صفة الاستغلال، وحب المال.	– يعمل سمسارا لبيع الأطفال
الطبيب كازيلا	لم يذكر له أية ملامح خارجية.	يتميز بالبساطة – الطيبة. – حب المساعدة. – الإنسانية.	– يعمل طبيبا. –يعيش وحيدا في فيلا، ثم بعد ذلك انتقل "جوليان" وباقي منظفي

			المداخن للعيش معه. -ثري.
المعلم روسي	مدور كالكرة وجه واسع مستدير	- الحزن وضيق الصدر - الطيبة - المعاملة الحسنة	- زوج "المدام روسي" وأب "أنسلمو"، "أنجيليتا"
السيدة روسي	- لم يذكر له أي صفات شكلية داخل العمل السردي.	- الغضب. - الوحشة. - الشدّة والقسوة.	- أم لطفلين. -زوجة "المعلم روسي" الذي يعمل لديه "جوليان".
انجلينّا	- مقعدة في كرسي (معاقة حركيا).	-الصدق، الطيبة، الحنان، الوفاء	- ابنة"المعلم روسي" والسيدة "روسي".
جيوسيبي (معلم ألفريدو)	- وجه شاحب. - لحية صغيرة مدببة.	- سريع الغضب والانفعال. - عديم الإنسانية. استغلالي.	يعمل في تجارة الأطفال.
جماعة عصبة منظفي	أجساد ضعيفة. ثياب باليّة.	- الصمود. - الشجاعة. - قوة الإرادة.	- أيتام. - فقراء، ومعوزون.

المداخن		– التحدي.	

جدول رقم [04]: ملامح الشخصيات في رواية "الإخوة السود".

- **قراءة في الجدولين:**

تعدّ رواية "الإخوة السود" من الروايات القلائل التي فتحت السرد على أجواء الطفولة فكتبت عن الهجرة، والتطرف، والعنف، والاستغلال، فجاءت مرآة عاكسة للواقع الذي عايشته البراءة في بداية القرن التاسع عشر ولا تزال تعيشه إلى يومنا هذا.

والروائية لإبراز فكرتها وظفت العديد من الشخصيات ذات الأبعاد المختلفة، والمرجعيات المتنوعة، والصفات المتباينة، وهذا ما ذكر في الجدولين السابقين وسنقوم بتفصيله على النحو التالي:

الملاحظ بداية أنّ الجدول الأول جاء ليصنّف الشخصيات حسب مراتبها ومرجعياتها، أمّا الجدول الثاني فقد احتوى بين أضلُعه أوصاف الشخصيات فجمع بين ما هو داخلي وما هو خارجي؛ مما يؤكد أنّها علامات ترتبط بجوانب دلالية عميقة في النّص.

أ/ الشخصية الرئيسية: تزخر الرّواية بكوكبة من الشخصيات ولعل أهم كوكب يشع نوره هو بطل الرّواية "**جوليان**" أو "**روميو***" كما أطلق عليه في الفيلم الكرتوني، فاسم "**روميو**" يحيلنا مباشرة إلى إحدى روائع الأدب العالمي المستلهمة من لدن الكاتب الشهير "**شكسبير**" ألا وهي "**روميو وجوليات**"، فكما ضحى "**روميو**" بحياته في سبيل الحب، ضحى "**روميو**" بطل روايتنا بنفسه في سبيل معالجة أمه.

ينتمي "**جوليان**" إلى أسرة فقيرة مكونة من والديْه وجدته، وأخويْه التوأم، المنحدرة من "وادي فيرزاسكا" في "سوغنونو" بسويسرا، كان يعمل هو ووالدته في جمع القشّ من سفوح المنحدرات الخطرة، تمرض أمّه وبسبب الفقر تضطر العائلة ليبع طفلها "**جوليان**" إلى أحد الرّجال الذين يتخذون من شراء الأطفال مهنة لهم.

* روميو: هو الاسم الذي أطلق جوليان في الرسوم المتحركة.

وبمرض الأم تبدأ الشخصية "**جوليان**" في التطور والبروز تحت ضغوط الحياة، فبعد رحلة قاسية وطويلة غرق فيها العديد من الأطفال استطاع "**جوليان**" «**أن يخرج من أعماق البحر**»[1] ويصل إلى "ميلانو" إذ اشتراه "**السيد روسي**" ليعمل معه في تنظيف المداخن، كان "**جوليان**" نحيف البنية «**شاحب اللون، أصفر الوجه**»[2] وهذا الضعف الذي ينتاب جسده كان يتوافق والعمل الذي جاء من أجله. عاش "**جوليان**" في كنف أسرة "**المعلم روسي**" حيث عانى من خلالها الويلات من قلة طعام، وفراش رثٍ، وإهمال، ومعاملة غير إنسانية من زوجة وأمٍ لا تحمل صفات الأمومة قط « **أيقظت السيدة روسي جوليان من نومه وهي تضربه بقدميها**»[3]، وفي البيت ذاته الذي شعر فيه "**جوليان**" بكل أنواع الحزن والمآسي كانت هناك شمعة تضيء لياليه المعتمة وهي "**أنجيليتا**"، فبفضلها كان يسترجع ذكرياته وزمنه قبل قدومه إلى "ميلانو" و« **كانت تتفهم العوز الذي يحكي جوليان عنه**»[4]، وظل "**جوليان**" على هذا النحو منتقلا مع سيده إلى بيوت الآخرين لتنظيف المداخن وأثناء انتقالاته صور لنا حياة البذخ والثراء والرفاهية في "ميلانو" حيث يقول: « **كانت رفوف الكتب تملأ الممر، والسجاجيد الغالية الثمن**»[5]، كما صور لنّا المعانات التي يعيشها جراء التنمر الذي لحقه من قبل الولد المجدور وعصابته الذئاب، وهذا ما أدى به للإنظمام إلى منظمة "**عصبة الإخوة السود**" التي منحته الثقة والأمان وحب الأخوة « **نحن أقوياء وعندما تحتاجنا فسنكون عندك**».[6] وبفضلها تمرد على واقعه المعيش واستطاع أن ينتقل من زنزانة السواد إلى رحاب الحرية والأمن، والأمان، وذلك بهروبه ورجوعه إلى أصله، ولا ننسى الأثر الجميل الذي تركه "**ألفريدو**" في نفسية "**جوليان**" حيث دفعه إلى الاتزان والنضج المبكر.

---

[1] ليزا تتستر: **الإخوة السود**، تر: خليل الشيخ، دار الكلمة للنشر، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، ص26.

[2] **المصدر نفسه**: ص40.

[3] **المصدر نفسه**: ص 88.

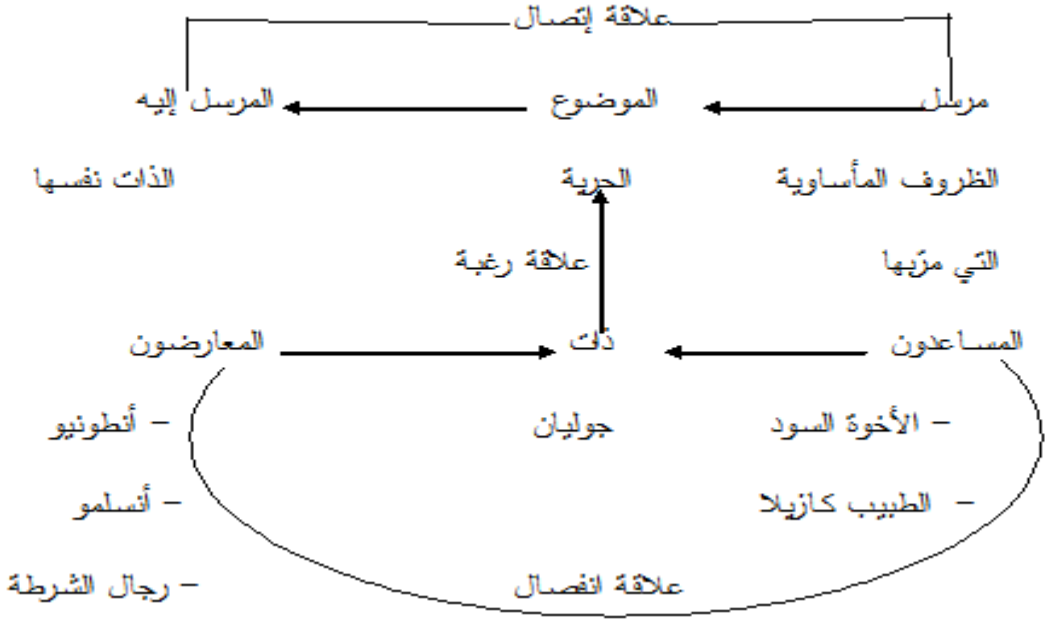
[4] **المصدر نفسه**: ص55.

[5] **المصدر نفسه**: ص56.

[6] **المصدر نفسه**: ص67.

وبذلك تكون شخصية "**جوليان**" رمزا للطموح، والإصرار على مجابهة المخاطر، ورمز للوفاء، والصداقة، والإخلاص، جاءت بها الروائية لترصد التغيرات والتفاصيل التي مست المجتمع الإيطالي منذ عام 1838.

والملاحظ عن هذه الشخصية دقة تصويرها وتطورها داخل الرّواية: فـ "**جوليان**" في بداية الرواية كان يظهر على أنّه فتى بريء ونقي، وساذج، ثم كيف حولته الظروف والصعاب لفتى جريء، صامد، طموح يسعى إلى تحقيق أهدافه، ومن أهمها الحرية والتي يمكن تمثلها وفق النموذج التالي:



شكل[02]: يمثل نموذج عاملي لشخصية جوليان

المرسل/ المرسل إليه: في هذه الترسيمة كان المرسل هو الظروف المعيشة والمأساوية التي مرّ بها "**جوليان**"، أمّا المرسل إليه فهي الذات نفسها "**جوليان**".

– **الذات/ الموضوع:** الذّات في هذه الترسيمة هي "**جوليان**" **حيث** تسمى للوصول إلى الموضوع وهو الحرية.

– **المساعد/ المعارض:** يتمثل المساعدون في هذه الترسيمة في "الإخوة السود"، الطبيب "**كازيلا**"، أمّا المعارضين فهم: "**أنطونيو**"، "**أنسلمو**" "**رجال الشرطة**".

ومن خلاله نجد بأنّ الذات "**جوليان**" تسعى للوصول إلى موضوع الحرية وذلك من أجل الإفلات من الظروف التي لا تحتمل كالاستبعاد، والظلم، التنمر...وقد ساعدها للوصول إلى مبتغاها العديد من الشخصيات من بينهم "**الإخوة السود**"، والطبيب "**كازيلا**" الذي كان له الدور الأكبر في تغيير حال "**جوليان**"، وهذه الذات أثناء سعيها لتحقيق موضوعهما كان لها مضادون بالمرصاد، من بينهم "**أنطونيو**"، "**أنسلمو**"، "**رجال الشرطة**"، هؤلاء الذين سعوا جاهدين إلى إبطال محاولة "**روميو (جوليان)**" في الهرب.

ب/ الشخصيات الثانوية:

*"**ألفريدو**": تكاد تكون شخصية "**ألفريدو**" هي الشخصية البطلة في الرّواية لما لها من دور كبير يساهم في تغيير مجرى أحداث الرّواية، فبطولة "**جوليان**" لا تكتمل إلّا بوجود هذه الشخصية التي أظهرت الغموض والانطواء منذ بداية الرّواية، إذ لا يمكن للقارئ الإمساك بها إلّا في الثلث الأخير من الرّواية؛ وكأنّها في حركة زئبقية.

فـ"**ألفريدو**" فتى يتيم مشرد ابن عائلة ثرية تنتمي إلى طبقة النبلاء له شقيقة واحدة، جاء إلى ميلانو بمحض إرادته هروبا من المؤامرة التي حاكها ضده خاله طمعا في المال، ولكن هذه المؤامرة الدنيئة باءت بالفشل بسبب نجاح "**ألفريدو**" في الهروب، وما يؤكد ذلك المقطع التالي: «**حدثه ألفريدو أنّه يتيم، وأنّه جاء إلى ميلانو بمحض اختياره كي يفر من خاله، الذي كان يريد أن يستولي على ميراثه وميراث شقيقته، فلم يكن ألفريدو فقيرا بل على العكس ينتمي إلى عائلة ثرية**».[1]

وهذا الحدث الأليم كان بمثابة المِقْوَدِ الذي أدار دولاب الحياة لديه، فتحول من ابن الأسرة نبيلة وثرية إلى فتى يحاول الهروب والنجاة بحياته وحياة شقيقته. وهذه الظروف فرضت عليه عيش العبودية والحرمان، مما أدى إصابته بمرض خطير أودى بحياته.

وقد أظهرت شخصية "**ألفريدو**" في هذه الرّواية أبعاد كثيرة أهمها البعد الاجتماعي المتمثل في التفكيك الأسري، وصراع الطبقات النبيلة على السلالة والثراء.

[1] **الرواية**: ص 73.

فـ"**ألفريدو**" بذلك هو رمز الصداقة والوفاء، الإصرار، والطموح، القوة، وكذا الظلم، والفقر، والاستعباد، وسوء المعاملة، و"**ألفريدو**" هو الآخر كان يصبو لتحقيق هدف (موضوع) قبل وفاته متمثل في لقاء أخته "**بيانكا**"؛ لكن المنية كانت أسبق له من ذلك وبالتالي حدث انفصال بين الذات وموضوعها.

***أنطونيو لوئيني:** أو الرجل ذو الندبة «**علم رجل ذو النّدبة**»[2] كما يطلق عليه في جل محطات الرّواية، هو رجل يعمل سمسارا ووسيطا لشراء الأطفال وبيعهم، إذ يقوم بالطواف حول القرى ومعه المال من أجل ترصد الفرص المناسبة لاستغلال الأسر الفقيرة بمنحهم المال لإعانة أنفسهم مقابل استئجار الأطفال الصغار مدة ستة أشهر للعمل في تنظيف المداخن.

يعمل "**أنطونيو**" على اصطحاب الأطفال إلى المدينة "ميلانو" الإيطالية أين يبيعهم كالعبيد للعاملين في تنظيف المداخن، من أجل العمل لديهم، وهي مهنة أقل ما يقال عنها أنّها مهنة الموت البطيء، تميز "**أنطونيو**" بالسمعة السيئة، والانحطاط الأخلاقي، والجشع، وتكاد تكون الندبة التي على وجهه رمزا للعار والخذلان والجرائم التي يقوم بها أو المكائد التي يصبوا ورائها دائما.

كان "**لأنطونيو**" الفضل الأكبر في تطور ونمو شخصية "**جوليان**" داخل الرّواية؛ إنّه المغير لمنحى الأحداث، فقدومه إلى "سوغنونو" واصطحاب "**جوليان**" معه إلى "ميلانو" غير مجرى أحداث الرّواية وبالتالي غير طريقة رسم الشخصية البطلة من حالة النمطية والثبات التي كانت تعيشها إلى الحركة والتصاعد.

فهذه الشخصية مثالا حي عن التصدع الحاصل في أنظمة الحكم والسياسة.

***روبرتو:** والد "**جوليان**"، لم ترصد له الرّوائية بشكل مستفيض بل انتهت مهنته بانتهاء معاملة البيع والشراء التي كانت بينه وبين "**أنطونيو**"، كان في البداية معارضا لبيع ابنه

[2] **الرواية**: ص 14.

مقابل ثمن بخس، لكن الظروف أجبرته على ذلك، فمن أجل إنقاذ حياة زوجته فرط في حياة أحد أولاده يقول: «-**أنا لا أوافق بيع واحد من أبنائي مقابل ألف من الفرنكات.**

- **آه.**

- **كلا! صاح روبرتو. فطالما يوجد لدينا ما يكفينا من الطعام والشراب، فإنني على استعداد لأن أبيع آخر قطعة من ملابسي، لكن لا أفرط بواحد من أولادي (...) ثم أضاف الرجل:**

روبرتو عليك أن تفكر بزوجتك، خطا نحو الباب ثم قال:

- **متى يتوجب عليه، أن يسافر».**[3]

مثل "**روبرتو**" السلطة الأبوية داخل الأسر، إذ أنّ الكلمة الأولى والأخيرة تعود له وذلك ما يؤكده قوله: «**ماذا كسبت؟ ها قد بلغت الثانية عشر من عمرك وأنت لا تصلح لشيء! بقي الجميع صامتين يتناولون الحساء...».**[4]

فهذه الشخصية رغم دورها البسيط الذي لعبته داخل الرّواية؛ إلا أنّها تترك في نفسية القارئ عدة تساؤلات منها: أكان الأب متسرعا في بيع ابنه؟ أهذا هو معنى الأبوة المتعارف عليه عند الجميع؟ هل بذهابه ابنه "جوليان" سيشعر بالندم والحسرة على غيابه؟...وغيرها من التساؤلات التي لم ترد لها إجابة في المتن الرّوائي.

***المعلم روسي:** يعمل معه "**جوليان**" في تنظيف المداخن، قام باشتراء "**جوليان**" ليعينه في صنعته بحكم حجمه وصغر سنه، فعلمه أبجديات مهنة تنظيف المداخن، وكان يأخذه معه في جميع انشغالاته إلى المنازل، وبذلك أتاح الفرصة لـ "**جوليان**" أن ينقل للقارئ المفارقات والتصدعات الحاصلة في المجتمع والتي لا يقام لها وزن إطلاقا.

[3] **الرواية**: ص 10-14.

[4] **المصدر نفسه**: ص 11.

كما كشف عن بعض الجوانب الخفية للعلاقات الأسرية التي تكون مبنية وفق سلطة المرأة والتي يكون ميزان العدل فيها القلب والمال لا العقل. فالمعلم "**روسي**" هو مثال يعبر عن حال كثير من الرجال الذين يقبعون تحت سلطة زوجاتهن «**فسألت بصوت عال: – هل يصلح هذا الغلام الشيء؟ وكم من المال نفقت فيه؟ قل لي وإلا أحصيت ما في محفظتك من المال**».[5]

***السيدة روسي:** هي زوجة المعلم روسي، أم لولدين، وهي المرأة التي تربى "**جوليان**" في بيتها بحكم عمله مع زوجتها، كانت فظة الطباع، حادة التصرف، تعاملت مع بطل الرّواية "**جوليان**" بقسوة لا تليق بسيدة وأم؛ حيث حرمته من أبسط حقوقه سواء مأكل، أو ملبس، أو النوم. كما أنّها اتهمته بالسّرقة لتغطي أعمال ابنها المدلل، فكانت بذلك نموذجا معبرا قساة القلوب والإنسانية.

***أنجيليتا:** ابنة "**المعلم روسي**"، مقعد في الفراش، تحمل من الطيبة والبراءة الشيء الكثير كانت بمثابة الوتد الذي يرتكز عليه "**جوليان**"، والدّاعم الأول له، والملاذ الذي يجد بقربه الرّاحة والأمان؛ حيث كانت تخفف عنه عبئ المرارة والاغتراب النفسي والمكاني الذي كان يشعر به في "ميلانو"، فرغم إعاقتها ومرضها إلّا أنّها بقت متمسكة بالحياة ناشرة عبق طيبتها في كل الأوجاع، إنّها رمز للعطاء والحب والإحساس الصادق، والطيبة...فجلّ الصفات التي ظهرت بها تفرس في المتلقي حب الحياة وعدم الاستسلام والتغلب على الإعاقة والمرض بالبسمة والطيبة والأخلاق الفاضلة.

***الطيب كازيلا:** هو شخصية نامية ومتطورة داخل العمل السّردي؛ تظهره الروائية في البداية على أنّه مجرد طيب يؤدي عمله كأي إنسان طبيعي، لقاؤه مع "**جوليان**" كان دراماتيكيا حيث أنّ "**جوليان**" وأثناء عمله في أحد المنازل سقط من المدخنة ولحسن الحظ كان الطبيب "كازيلا" متواجدا في ذلك البيت «**هل طلبتم الطبيب؟**

[5] **الرواية**: ص42.

– لا، دعي عندك ذلك. إنّ الطبيب كازيلا مدعو لدينا وهو الآن هنا».[6]

عالج الطبيب "**جوليان**" وما لفت انتباهه حالة الضعف الشديد التي يعاني منها فيقول: **«أنا لم أرَ في ميلانو كلها طفلا جائعا إلى هذه الدرجة».**[7]

هذا ما أثار الفضول في نفسه للتعرف على قصته وهو ما حدث بالفعل، حيث حدثه "**جوليان**" عن صديق روحه "**ألفريدو**" وعن "**الإخوة السود**" «**وعندما انتهى مسح الطبيب على رأسه**»[8] وقدم المال للأسرة من أجل الاعتناء بـ "**جوليان**".

لم تتوقف رعايته عند حدود العلاج فقط، وإنّما كان له الفضل في هروب جوليان من العصابة التي كانت تستغله وتستغل طفولته، كما كان له الدور الكبير في النهوض بالمستوى الفكري والمعرفي لشخصية "**جوليان**".

وبذلك يكون للطبيب "**كازيلا**" التأثير الإيجابي على شخصية البطل حيث نقله من حالة الجهل والاستغلال إلى نوع من الانفتاح والتعلّم. والطبيب "**كازيلا**" في هذا المقام رمز للتعبير، والطاقة الايجابية والإصلاح.

***الإخوة السود:** مجموعة من الأطفال اليتامى والمتمردين الذين جمعهم قدر واحد، ومأساة واحدة.

أسس هذه العصبة "**ألفريدو**" وهو مجموعة من الأطفال الذين يعملون في تنظيف المداخن، التحق إليهم "**جوليان**" الذي أخذ مكان القيادة بعد موت "**ألفريدو**". فرغم صغر سنهم إلّا أنّهم رفضوا الذلّ والإهانة التي كانوا يتلقونها من قبل أرباب أعمالهم، فقرروا بذلك الانتفاضة، ونفض الغبار عن أقدارهم ومآسيهم، وذلك بواسطة حل وحيد ألّا وهو الهرب.

وهذا الاتحاد بين الإخوة إنّما هو دليل على القدرة في التنظيم والتخطيط، والحنكة والذكاء. وشخصية هؤلاء الإخوة تبعث مغزى للقارئ مفاده أنّ مجابهة الفساد الحاصل في

---

[6] **الرواية:** ص80.

[7] **المصدر نفسه:** ص81

[8] **المصدر نفسه:** ص83.

المجتمعات، لا يكون إلّا بتماسك أفراد المجتمع ذاته، والوقوف في وجه المخالفين للقوانين.

***عصابة الذئاب:** إذا أردنا تفكيك هذا التركيب اللغوي فإنّنا نجده مكون من لفظتين **عصابة+ الذئاب**، فـ **العصابة** هي دليل على التّمرد، والطيش، ومخالفة القوانين...أما **الذئاب** فهي جمع لكلمة "ذئب" وهو حيوان يتميز بالدهاء، والفطنة، واليقظة، والمكر وهو ما يطابق تماما تصرفات أفراد العصابة.

وعصابة الذئاب هي مجموعة من الأفراد المتشردين، قائدهم الفتى المجدور، همهم الوحيد إحداث الفوضى والمشاكل في المدينة، وعدُّوهم الأول **عصبة منطقي المداخن** (جوليان وأصدقائه). لكن وفاة "**ألفريدو**" وحّدت بينهم وبين الإخوة السود، وهنا يتأكد القارئ أنّ تمردهم هو عبارة عن شغب طفولة ليس إلّا.

ج/ الشخصيات الهامشية:

أمّا فيما يخص الشخصيات الهامشية فقد وظفت بشكل نادر داخل الرّواية، فأتت على وتيرة واحدة وهي الثبات، إذ لم يكن لها دور كبير في إحداث تأزم أو تأرجح في أحداث الرّواية، كما أنّها لم تحمل أي فاعلية تجاه الشخصية البطلة، ومن أمثلتها داخل الرواية مايلي:

***التوأم:** جاء حضورهما في الرّواية هامشيا، حيث ذُكرا على أنّهما أخوي "**جوليان**"، جيء بهما (التوأم) للدلالة على الترابط الأسري، والرأفة الموجودة بين أفراد العائلة، وما يدل على ذلك المقطع السردي التالي: «**كانت الأم والجدة تساعدان الطفلين التوأم**».[9]

***الفلاحين:** ذكرت هذه الشخصيات في المتن مرتبطة برحلة "**جوليان**" إلى "**لوكارنو**"، وظفتها الروائية للدلالة على التنقل، وكذلك أرادت الرّوائية أن تثبت من خلالهم

[9] الرواية: ص07.

(الفلاحين)، كيف تتم المبادلات التجارية، وعملية البيع والشراء في ذلك الزمن «**يقود حمارا محملا بصرة من المناديل، والأقمشة الفائحة، والغامقة والملونة**».[10]

***الممرضة:** وردت هذه الشخصية في الرّواية مرة واحدة، لم تقدم لها الروائية أي وصف، أو علامة، وإنما أوردتها للدلالة على التمييز الحاصل داخل المجتمع، إذ مثلت هذه الأخيرة طبقة المثقفين، في المقابل مثل "**جوليان**" طبقة الفقراء الجاهلين؛ (لأن اسمها داخل المتن السردي جاء مربوط بظهور شخصية البطل).

***الشرطي:** هو الشخصية الهامشية الأخرى التي قرعت أبواب الرّواية، واستطاعت الولوج إلى عالمها، إذ اقتصرت وجودها على إظهار جانب من العقبات التي تمرّ بها الشخصية البطلة «**لكن شرطيا...استطاع أن يلقي القبض عليه**».[11]

والملاحظ من خلال رصدنا للشخصيات الهامشية، أن الروائية وظفتها داخل عملها الإبداعي، لتبرز حركة الشخصية البطلة، وترصد تحركاتها، وأفعالها من بداية الرّواية إلى نهايتها.

ومنه يمكن القول بأنّ الشخصيات رواية "**الإخوة السود**" هي شخصيات ورقية ابتدعتها الرواية لتعبر من خلالها عن رحلة إنسانية مفعمة بالعواطف والمواقف الإنسانية، رحلة اكتشاف للذي حدث للطفولة في زمن خلا. مصورا إياها بدقة ووضوح لا متناهي، مراعية النمو النفسي لكل شخصية من شخصياتها.

ثالثا: مقاربة سيميائية للمكان في الرّواية:

يعدّ المكان الحيز الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك في معينه الشخصيات، فهو يعتبر«**مكونا محوريا في بنية السّرد، إذ لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان**».[12]

---

[10] **الرواية**: ص17.

[11] **المصدر نفسه**: ص 64.

[12] محمد بوعزة: **تحليل النّص السردي**، ص99.

فالمكان إذا في النّص هو الهيكل التنظيمي الذي تسير فيه حركة الأحداث، والشّخصيات داخل الرّواية.

والمكان اليوم لم يبق حبيس النظرة الضيقة التي حصرته في المكان الجغرافي فقط، بل تحرر ليعبر عن الواقع المعيش، يقول في ذلك "**غاستون باشلار Gaston Bachelra**" إن «**المكان الذي ينجذب فيه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا خاليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكانا قد فيه البشر ليس بشكل موضوعي وفقط، بل بكل ما في المكان من تجبر**».[13] فالمكان من منظوره ليس مجرد رقعة جغرافية هندسية فقط، إنما هو التحام بين الرقعة الجغرافية، والتجربة الإنسانية، وهذا ما أثبتته رواية "**الإخوة السود**"، حيث عمدت الرّواية من خلالها إلى رسم أماكن تواجد الشخصيات وفق ثنائية ضدية متمثلة في الأماكن المغلقة، والأماكن المفتوحة، ويمكن تحديدها على النحو التالي:

1/ سيميائية الأماكن المغلقة:

تعرف الأماكن المغلقة على أنّها «**أماكن العيش والسكن التي يبقى الإنسان فيها فترات طويلة من الزّمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية**».[14]

فالأمكنة المغلقة إذا هي المساحات التي تحكمها حدود إطار جغرافي، وهندسي معين، ونجد أمثلة هذا النوع من الأمكنة في الرّواية على النحو التالي:

1-1- المنزل (كمكان متحول): يعد من أساسيات الحياة، وهو المكان الذي يقيم فيه الإنسان؛ إنّه الأساس الذي يضمن الاستقرار والعيش الكريم، إذ يشعر فيه الفرد براحة نفسية وجسمية لا توجد في مكان آخر، فهو مبعث الألفة، والمحبة، والدفء العاطفي، والمنزل في الرواية صُوِر على ثلاثة أنماط وهي:

---

[13] غاستون باشلار: **جمالية المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1984م، ص31.

[14] مهدي عبيدي: **جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)**، دراسة في الأدب العربي، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، (د، ط)، 2011م، ص44.

أ/ منزل عائلة "جوليان": يشكل المنزل فضاء مكانيا فاعلا في النصوص الرّوائية، إذ لا تكاد رواية تخلو من فضاء المنزل أو البيت.

فالرّوائية أثناء عرضها لمنزل "**عائلة جوليان**" داخل العمل لم تهتم بوصف تفاصيله وما هو موجود داخل إطاره المكاني، بل اكتفت بوصف حركات العائلة «**عندما عاد الأب في المساء ودخل إلى المطبخ**"[15]، "**كانت العائلة ما تزال مجتمعه عند الموقد عندما عاد الأب**».[16]

فالمنزل هنا هو الفضاء المكاني الذي ترعرع في كنفه "**جوليان**"، حيث يخلد إليه عند انتهائه وأمه من عملهما، يضم بين أحضانه جميع أفراد الأسرة، وظفته الروائية للدلالة على الحب، والطمأنينة، والألفة الموجودة بين أفراد العائلة، وهذه الدلالة اكتسبها من الإتحاد، والترابط الموجود بين الشخصيات.

فهذا المكان كان في البداية بالنسبة "**لجوليان**" حاملا كل معاني الإيجابية، والعطاء، والحرية، لكن فيما بعد تحول إلى فضاء مكاني يحمل دلالة المأساة، وعدم الاستقرار، فهذا التغيير في دلالته مصاحب لتغير الأحداث، ففي البداية كانت العائلة تعيش نوعا من السعادة والاستقرار رغم الفقر، لكن بمرض الأم ومجيء نبوءة بيع "**جوليان**" أصبح يُخَيِّمُ على البيت الحزن، والأسى ودليل ذلك قول الكاتبة: « **كانت الأم ترقد محمومة في سريرها وتتألم**"[17]، « **لكن جوليان كان شديد الألم**»[18]، فالبيت هنا خرج من دلالة السعادة، والأمان، إلى دلالة الحزن والكآبة ، ممثلا بذلك ثنائية متضادة طرفها الأول يرمز وللاستقرار، والحرية، أما الطرف الثاني فارتبط بالمأساة واليأس، والضيق.

ب/ منزل "عائلة روسي" (التأثير على الشخصية): يظهر المنزل هنا مكون من ممر يوجد في نهايته غرفة مائلة، وأمام هذه الغرفة المطبخ «**ثم فتح الباب ودخل إلى الممر**.

---

[15] **الرواية**: ص7.

[16] **المصدر نفسه**: ص11.

[17] **المصدر نفسه**: ص15.

[18] **المصدر نفسه**: الصفحة نفسها.

رأى جوليان في نهاية الممر غرفة مائلة، وأما مهابات مفتوح يقضي إلى المطبخ».[19] شكل هذا الفضاء مرتكزا أساسيا النمو شخصية البطل، فالأحداث التي عاشها "**جوليان**" في هذا المنزل ساهمت في صقل وعيه، ونمو أفكاره. فبعد شراء "**المعلم روسي**" لـ"**جوليان**" من أجل مساعدته في تنظيف المداخن، بات لزاما عليه اصطحابه إلى منزله للعيش معه

«-بعد قليل قال المعلم:

- **لقد وصلنا إلى منازلنا».**[20]

فالوهلة الأولى التي وطأت فيها قدما "**جوليان**" المنزل، واستقباله بالصراخ والنبرة المتعالية من قبل زوجة "**المعلم روسي**"، أدرك بأن ما سيواجهه في هذا المنزل ليس بالشيء الهين واليسير، وهذا ما وقع فعلا، فزوجة "**المعلم روسي**" كانت امرأة قاسية تُعَامِل "**جوليان**" بكل وحشية؛ إذ عمدت إلى حرمانه من أبسط حقوقه والمتمثلة في المأكل، والنوم، ولم تكتف بذلك اتهمته بالسّرقة زورا.

فتصرفاتها العنيفة التي تمارسها ضد "**جوليان**"، كانت تنمي حسّ الاغتراب والأسى لديه، فالبيت هنا كسر أفق توقع القارئ، فكما هو معروف عند الجميع أن الضيف يعامل معاملة أهل البيت أو أفضل، لكن "**جوليان**" لم يلق من حسن المعاملة إلا العنف، والتآمر.

وبالتالي أضحى البيت هنا بالنسبة لـ «**جوليان**" وساما يدل على الخوف، والذل، والإهانة، وعدم الاستقرار.

وهذا يؤكد بأن الروائية وظفته داخل عملها السردي كوسيلة مساعدة لنمو شخصية البطل، فجميع الأحداث التي عاشها "**جوليان**" داخل هذا المنزل، ساعدت في التأثير على

---

[19] **الرواية:** ص41.

[20] **المصدر نفسه:** الصفحة نفسها.

شخصيته سواء من الناحية الايجابية أو السلبية، فالإهانات التي واجهها في كنفه علمته الصبر، والصلابة، وكيفية مجابهة مختلف الظروف والمشاكل.

فصورة منزل عائلة "**المعلم روسي**" إذا كانت بمثابة علامة سيميائية حية، وظفتها الروائية داخل النص من أجل المساعدة على النمو الفكري للشخصية المحورية.

ج/ المنازل التي كان يقصدها "جوليان": مثلت المنازل التي كان يرْتَادُها "**جوليان**" و"**معلمه روسي**" النمط الثالث من المنازل التي وظفت في الرواية، حيث أظهرتها الروائية "**ليزا تتستر**" كفضاء جغرافي مرتبط بشكل كبير بشخصية البطل، إذ تبرز حدودها الهندسية، وصفاتها للقارئ من خلال وصفها على لسان "**جوليان**" فأثناء تنقلاته مع معلمه كان يرصد للمتلقي طبيعة هذه المنازل، وما تتميز به «**أدرج عريضة، لوحات ورسم على الجدران، السجاد في كل أنحاء المنزل وأثاث فخم**».[21]

ف"**جوليان**" رغم التعب والإرهاق الذي كان يصاحبه داخل مداخن هذه المنازل، إلا أنّه وجد فيها ضالته لجلب رزقه، وإعانة عائلته. فكانت بمثابة العصا السحرية التي أنجبت له معارف، وصداقات غيرت مجرى حياته، فلولا عمله في هذه المنازل لما التقى بالطبيب "**كازيلا**"، الذي كان له الدور البارز في نمو بذرة التّمرد لديه على واقعه المعاش.

فالمنازل في هذا العمل الإبداعي، عرضت تفاصيلها للمتلقي من أجل إماطة اللثام عن المفارقات العجيبة التي تحملها، فهي في هذا المطاف عبارة عن علامة سميولوجية تدل تارة على الاستعباد، والاستغلال، وتارة أخرى على البقاء.

1-2-الغرفة: وهي الحجرة التي منحت "**جوليان**" في بيت "**المعلم روسي**"، كان يقضي فيها "**جوليان**" أوقات فراغه من العمل، فمن المتعارف عليه أنّ الغرفة هي رمز للخصوصية، والأمان، والحرية، لكن الروائية في هذا المطاف أخرجت الغرفة من مفهومها البسيط الذي يحمل معاني السلم، والاستقرار، والرّاحة، إلى مفهوم مضاد يحمل دلالات الخوف والظلم.

[21] **الرواية**: ص 46.

فَبَيْنَ جدران الغرفة عاش جوليان أسوء أيام حياته، والتي جعلت هذا الفضاء بمثابة المقبرة التي دفنت فيها أحلامه.

1-3-القبو: لم تورد الروائية وصفا لهذا المكان، بل اختصر ذكره مرتين أو ثلاث مرات داخل العمل السردي وكان هذا كفِيلًا بأن يظهره بشكل واضح، فالقبو مكان معروف لدى الجميع، بأنّه حيز جغرافي يقع أسفل الطابق الأرضي، عادة ما يستعمل كملجأ للحماية، وهنا لم يخرج من وظيفة الحماية، إذ كان المكان الوحيد الآمن الذي يلتقي فيه الإخوة السود مع بعضهم البعض.

والمتتبع لعلاقة القبو بـ "**الإخوة السود**"، يجد بأنّه يمثل بالنسبة إليهم بيتهم الثاني الذي يجدون فيه راحتهم وحريتهم، فالبرغم من ظلمته، ووحشته إلّا أنه كان الحضن الحامي بالنسبة لهؤلاء الإخوة، فالقبو هنا جيء به للدلالة على الأمان والطمأنينة.

1-4-الفندق: وهو المكان الذي كان يقصده الطبيب "**كازيلا**" عند قدومه إلى "**ميلانو**"، ويذهب إليه "**جوليان**" من أجل لقاء الطبيب فأثناء تواجد "**جوليان**" أمام باب هذا الفندق، عُومل بطريقة غير لائقة وذلك بسبب ملابسه الرَّثة المتسخة، وهذا التصرف الذي لاقاه "**جوليان**" بعكس أسلوب بعض البشر الذين يحكمون على الفرد من خلال مظهره.

والمكان هنا جيء به من أجل رصد الطبقية الموجودة داخل المجمع الواحد، فالموظف في الفندق يمثل فئة من الأشخاص الأثرياء، بينما "**جوليان**" هنا فمثل الفئة الكادحة التي تعاني من جميع النواحي.

1-5-المطعم: ارتبط ظهور هذا المكان بـ "**المعلم روسي**"؛ حيث كان يذهب إليه مصطحبا معه "**جوليان**" من أجل الترفيه عن نفسيهما، فيقومان باحتساء الشراب كطقس مقدس لا يمكن الاستغناء عنه.

ويعد هذا المكان المتنفس الوحيد لكل منهما فتواجدهما فيه يعطيهما مساحة أكبر للتعبير عما يجول في خاطرهما دون أي قيود «**ما بك يا جوليان؟ ماذا ينقصك يا ترى؟**

- **إنني أشعر بالشوق للوطن.**

- **هذه مشاعر عابرة ستتلاشى».**[22]

والملاحظ أنّ هذا المكان لم يشهد أي أحداث مفصلية، بل وظف كمكان عابر تقصده الشخصية البطلة من أجل إفراغ المكبوتات والضغوطات المصاحبة للعمل، والمطعم في الرواية، جاء مُحَمَلَا بعدة دلالات من بينها دلالة الانفلات والتحرر.

1-6-ديكور الأماكن المغلقة:

لكل مكان داخل الرواية ديكور خاص به يميزه عن باقي الفضاءات المبثوثة في العمل السردي، فهو السمة التي تسمح للقارئ بالتمييز بين الأماكن المتشابهة في النص.

ويجدر الإشارة قبل الولوج للحديث عن تجليات الديكور في الرواية، أن هذا المصطلح مرتبط أكثر الشيء بالجانب المسرحي والسينمائي، فهو في الأول يعرف بأنه: «**القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوها والمقامة غالبا فوق المرزح(الخشبة) لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي كان أو خيالي**».[23] ومنه فإن الديكور في المسرح هو كل ما يوضع على ركح المسرح، من أجل إعطاء شكل واقعي أو خيالي للمسرحية.

وهو أيضا: «**اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة لكل مايساهم في تكوين الصورة المشهدية**».[24] ومن خلال هذا التعريف نجد بأن الديكور هو كل شيء مشيد للصورة المشهدية.

ومن خلال ماتقدم حول الديكور، يمكن أن نعطي أمثلة حوله من الرواية وذلك على النحو التالي:

1-6-1-المنازل: كما ذكرنا سالفا بأن هذا النوع من الفضاءات هي التي كان يرتادها "**جوليان**" من أجل العمل في تنظيف المداخن، وأثناء تواجده فيها نقل لنا تفاصيل عديدة

---

[22] **الرواية**: ص 76.

[23] سهيلة عزوز: **السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)**، دار اشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ب)، ط1، 1999م، ص67.

[24] سمير عبد المنعم عيس القاسمي: **مفهوم الديكور المسرحي، جامعة بابل**، قسم الفنون، http://www.uobabylon.edu ، اطلع عليه في 23 ماي 2021، على الساعة 21.30.

مكونة لها من بينها: «**إدراج عريضة، لوحات ورسوم على الجدران، السجاد في كل أنحاء المنزل، وأثاث فخم**».[25]

ومنه فالديكور المشكل لهذا المنزل، والمركب من السجاد والأثاث الفخم، واللوحات، والرسوم، يدل على الأصالة والرقي، الذي تعيشه هذه العائلات، كما أنه يدل على الفخامة والغنى، هذا من الناحية الاجتماعية، أما إذا ركزنا على تواجد اللوحات والرسوم، كعنصر من الديكور المشكل للمنزل، فإنها تدل على الثقافة الفنية التي تملكها الشخصيات المتواجدة في هذا الفضاء.

1-6-2-غرفة جوليان: جاء هذا المكان خاليا من الديكور تماما ماعدا الفراش الذي ينام عليه "**جوليان**"، فهذه الغرفة عبارة عن فضاء ضيق يشبه القفص، فانعدام الديكور فيها يوحي بنوع من الوحشة، وعدم الأمان، كما أنه يبعث في نفس الشخصية نوعا من الرهبة والخوف، وهذا ماكان ينطبق على "**جوليان**" تماما.

فغياب الديكور في الغرفة ينم على غياب روح الشخصية فيها، لأن طريقة وضعه تعبر بشكل أو بآخر عن طريقة تفكير الشخصية.

2/ سيميائية الأماكن المفتوحة:

الأماكن المفتوحة هي نقيضة المغلقة «**وهي عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانية والاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان**»[26]. وبهذا يكون المكان المفتوح قد أعطى حيزا مهما يتسع للجميع باتساع رقعته الجغرافية، وتنوع أماكنه، وتعددها، فهذا ما يمنح النصوص طابع الجمالية والتنوع، والتناسق.

---

[25] الرواية: ص46.

[26] مهدي عبيدي: **جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه**، ص45.

في رواية "**الإخوة السود**" ذكرت العديد من الأماكن المفتوحة، حتى أنّها تكاد تكون طاغية على حساب الأمكنة المغلقة، فهذا الانفتاح في الأمكنة سمح بإضفاء نوع من التناغم داخل العمل الإبداعي.

ومن بين الأمكنة المفتوحة التي لها دلالة في النص محل الدراسة مايلي:

2-1- مدينة ميلانو: تعد الفضاء الجميل والمبهر التي استفاضت الروائية في وصفه، ووصف طابعه العمراني، والاجتماعي، حيث جعلتها الكاتبة محطة، وبؤرة تفاعل درامي لمختلف الأحداث المتواترة، ففي حدودها عانى "**جوليان**" ورفاقه العبودية، وفيها مارس سماسرة الطفولة أعمالهم القذرة بكل أريحية، وبين جدران أحد منازلها توفي "**ألفريدو**" بسبب قسوة الظروف، فالانفتاح والتزاحم والاكتظاظ، الذي تميزت به جعل منها محطة للعديد من الجرائم، وخير مثال على ذلك الجرائم التي ارتكبها "**أنطونيو**" هي حق البراءة، وهنا يكمن التناقض الموجود في وصفها، فهي تارة تبدو وكأنّها مدينة خالية باهرة الجمال، والعظمة، والرقي، وتارة أخرى تظهر على أنّها مدينة الفساد، والانحلال الأخلاقي.

وداخل هذه التناقضات التي بنيت عليها مدينة "**ميلانو**"، ظهرت شخصية "**جوليان**" الجديدة فلم يعد ذلك الفتى الساذج، والبريء، وإنّما تحول إلى فتى أكثر اتزانا وصلابة. فهذا المكان الفضائي حمل عدة شحنات دلالية، ورموز إيحائية، من بينها العظمة والرقي والفساد والاختلاف الطبقي...

فتوظيف مدينة ميلانو داخل الرواية لم يكن من أجل وصفها، أو إبراز أهم الأحداث التي وقعت فيها، وإنما جيء بها للدلالة على واقعية الأحداث التي تروى، فهذه المدينة احتضنت قبل زمن مضى مثل هذه المغالطات داخل كنفها دون أن يصدر لها أي كلام. وبالتالي فالروائية بإدراجها لميلانو بين دفتي النص تريد أن تزيل اللثام عن الأخطاء التي ترتكب في حق الطفولة داخل المدن التي تعتبر نفسها أنها تحافظ على حقوق الإنسان عامة، والطفولة خاصة.

ولكن إذا ربطنا حضورها داخل الرواية مع الأحداث التي وقعت فإننا نجدها، قد خرجت من دلالة الرقي والعظمة، إلى دلالة الانغلاق، فرغم فساحتها وتطورها إلا أنها كانت بالنسبة "**لجوليان**" وأصدقاءه توحي بنوع من الغربة، وعدم الاستقرار، وذلك كله بسبب ماوقع لهم فيها من اضطهاد واستغلال.

2-2-ساحة الكاتدرائية: وظف هذا المكان في الرواية ليس بوصفه فضاء تجري فيه الأحداث، وإنّما بوصفه مكان استعير لينير الجانب الإيجابي لمدينة "**ميلانو**"، والمتمثل في الطابع العمراني، فالثانية الأولى التي تمنح فيها جوليان هذه الكاتدرائية أصيب بالدهشة والانبهار إذ يقول فيها «**هي شبيهة بجبل جليدي**».[27]

فساحة الكاتدرائية كما هو متعارف عليه، هي ثالث أكبر الكنائس المسيحية في العالم، والإتيان بها كنموذج للمثيل به يرمز إلى الديانة المسيحية، والتمسك بها.

لكن في الرواية لم يكن الهدف من توظيفها هو الرمز إلى الديانة المسيحية، وإنما وظفت من أجل إعطاء لمحة عامة عن الطريقة التي يجلب من خلالها "**جوليان**" و"**معلمه**"، فهذين الاثنين يجوبون هذه الساحة منادين عبارة منظفي مداخن، وبعدها من كانت مدخنته لاتعمل يطلب منهما القدوم لإصلاحها.

2-3-الشارع: هو المكان الفسيح الذي كان "**الإخوة السود**" يجوبونه، وصفته الروائية قائلة: "**كانت طاولات المقهى تنتشر وصولا إلى الشارع وكان يجلس في كل طاولة رجال ونساء**"[28]. وكأن انفتاح المكان في هذا المطاف له علاقة وطيدة بانفتاح الذهنيات الأوربيات.

فالشارع هنا مثل حلقة وصل بين منظفي المداخن، وبين أماكن عملهم، فهو السبيل الوحيد الذي يمكنهم من الوصول إلى أماكن عملهم، كما أنه المتفرد الذي يستطيع الإخوة الالتقاء فيه.

---

[27] **الرواية:** ص 35

[28] **المصدر نفسه:** ص34.

2-4-السوق: وهو المكان الذي يلتقي فيه جمهور الناس من أجل التبادل التجاري، لم تولِه الروائية أهمية كبيرة في الرواية، لكن على الرغم من ذلك أوردت له وصفا بسيطا مكتفية فيه بوصف حركة الناس، وما يتم عرضه من قبل الباعة « **موسيقى حيوانات لم يسبق له أن رآها. وأناس كثيرون يعاينون مختلف البضائع المعروضة ويتحدثون عن الأسعار**».[29] "**فجوليان**" بمجرد رؤيته لهذه الأشياء المعروضة في السوق أصيب بالدهشة؛ لأنه لم يرى قط سوقا قبل هذا، وهذا يدل بأن توظيف هذا الحيز المكاني في الرواية كان الهدف منه إثبات البساطة التي يعيش فيها هؤلاء الأطفال عامة، والشخصية البطلة كنموذج خاصة.

وفي نهاية المطاف نجد بأن توظيف الأماكن في رواية "**الإخوة السود**" جاء مبنيا على التقاطبات الثنائية التي جمعت بين الغنى والفقر، النور والظلام، الحرية والعبودية، الحب والحرب.

أما إذا جئنا للحديث عن ديكور الأمكنة المفتوحة فإننا نكاد نجده معدوم داخل الرواية، وذلك راجع لكون الروائية لم تقدم وصفا كافيا لأماكنها المفتوحة، بل اكتفت بالإشارة إلى تفاصيل صغيرة تتناسب ونمو الحبكة داخل العمل الإبداعي.

رابعا: تجليات الحدث في رواية "الإخوة السود"

تعد الرواية من بين الأجناس الأدبية، التي استطاعت أن تفتك لنفسها مكانة مرموقة في الأدب، وذلك لما تحمله من بناء معماري مميز، جعلتها تحتل صدارة الترتيب على مستوى الفنون النثرية، فهذا البناء الفني المميز جعلتها محط اهتمام العديد من الدارسين والنقاد، حيث أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمة تفكيكها وإبراز معالمها، وأطرها، والعناصر المشكلة لها.

ومنه توصل الباحثون إلى أن الرواية تبنى على مجموعة من المركبات الأساسية ولعل أهم مركب فيها هو الحدث، حيث يمثل هذا الأخير الوتد الأساسي الذي يقوم عليه النص

[29] **الرواية**: ص22.

السردي لهذا الجنس الأدبي(الرواية)، إنه النواة المركزية التي تقوم عليها الأعمال الأدبية السردية خصوصا، فالحدث هو: «**العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية**»[30] حيث يساهم في إحياء الأمكنة، وتحريك الشخصيات، واللعب بالأزمنة، «**مما يؤدي الى تغيير أمر أو خلق حرك أو إنتاج شيء**».[31]

فالحدث في ذلك يستدعي دراسة تأويلية، تسعى إلى إظهار بنيته ونموه، وهذا ما نجده جليا في العمل الأدبي الذي بين أيدينا،

فدراسة الأحداث في رواية "**الإخوة السود**" لايتوقف عند حدود إبراز الحدث فقط، وإنما يتعداها الى دراسة وصف هذا الحدث، كون «**سيمياء السرد لاتدرس الحدث بل الوصف الذي يقدمه النص للحدث**».[32]

وهذا ما سنعمل على إظهاره لكن قبل ذلك وجب علينا رصد أهم الأحداث التي بنبت عليها الرواية، والتي يمكن تقسيمها على النحو التالي:

1*__الأحداث التي وقعت قبل ذهاب "جوليان Julian" الى ميلانو:__

1- وصول "**انطونيو لوئيني**" الى قرية سوغنونو.

2- عمل "جوليان" وأمه في المنحدرات.

3- طلب "انطونيو" من "**روبرتو**" أن يبيعه "جوليان"

4- مناقشات العائلة لعرض"**انطونيو**".

5- وقوع والدة "**جوليان**" وكسر رجلها.

6- الموافقة على بيع "**جوليان**".

7- سفر"**جوليان**" إلى مدينة ميلانو.

---

[30] آمنة يوسف: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015م، ص37.

[31] لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2002م، ص74.

[32] **الرواية:** ص74.

2*الأحداث التي وقعت "لجوليان" بعد وصوله إلى مدينة ميلانو:

1- لقاء"**جوليان**" ب:"**الفريدو**".

2- إبرام قسم الصداقة بين "**جوليان**" و "**الفريدو**".

3- وصول" **جوليان**" الى لوكارنو، وبالتحديد إلى عيادة الطبيب.

4- اجتماع "**الفريدو**" و"**جوليان**" بالرجل ذي الندبة.

5- سفر "**جوليان**" و"**الفريدو**" مع الرجل ذي الندبة.

6- تهريب "**انطونيو**" للأطفال.

7- غرق المركب الذي يقل الأطفال.

8-نجاة "**الفريدو**" و"**جوليان**"، بالإضافة إلى "**انطونيو**".

9- سفر"**انطونيو**" والصديقين إلى مدينة ميلانو.

10- وصول"**جوليان**" إلى مدينة ميلانو.

3*الأحداث التي وقعت"لجوليان" في مدينة ميلانو:

1- بيع"الفريدو"و"جوليان" إلى عمال تنظيف المداخن.

2- شراء "**جوليان**" من قبل " **المعلم روسي**".

3- البدء في العمل.

4- تنقلات "**جوليان**"ومعلمه غبر المنازل من أجل العمل في تنظيف المداخن.

5- اتهام "**جوليان**" بالسرقة من قبل "**مدام روسي**".

6- هرب "**جوليان**" من منزل عائلة روسي.

7- إثبات براءة "**جوليان**" من قبل "انجليتا".

8- لقاء "**جوليان**" بالفريدو" مرة ثانية.

9- مشكلة إيذاء عصابة الذئاب لمنظفي المداخن.

10- انضمام "**جوليان**" إلى عصابة "الإخوة السود".

11- شجار عصبة "الإخوة السود" مع "عصابة الذئاب".

12- مرض "**الفريدو**" وموته.

13- لقاء" **جوليان**" بالطبيب "كازيلا".

14- لقاء الطبيب "**كازيلا**" بالإخوة السود.

15- هرب "**جوليان**" وأصدقائه من العمل في تنظيف المداخن

16- ملاحقة "**انطونيو**" " **لجوليان**".

17- وصول "**جوليان**" وأصدقائه الى منزل الطبيب "**كازيلا**" في لوغانو.

ومن خلال ماتقدم يتضح لنا بأن جل أحداث الرواية، تدور في مدينة ميلانو الايطالية، هذه الأخيرة التي حملت على عاتقها مهمة كشف أمراض المجتمع، خاصة فيما يتعلق بعمالة الأطفال.

ومما سلف ذكره نجد بأن الحدث الرئيسي في الرواية، يتمثل في موافقة العائلة على بيع "**جوليان**" إلى "**انطونيو لوئيني**" وهجرته الى مدينة ميلانو.

فبيع "**جوليان**" إلى سمسار الأطفال غير مجرى أحداث الرواية كما غير حياة جوليان بأكملها، فالروائية قبل ذكرها للحدث الرئيسي جاءت بأحداث تمهيدية له، مبشّرة بعدها مباشرة بالحدث الرئيسي، حيث وصفت لنا ماوقع" لجوليان" قبل هجرته لميلانو، إذ تميزت هذه الأحداث بالسكون، والرتابة، والهدوء ماقبل العاصفة.

ففي بداية الرواية وصفت لنا الكاتبة حدثا مهما، يتمثل في وصول "**الرجل ذي الندبة**"، إلى أرض سوغنونو، أين تقطن عائلة "**جوليان**" فوصوله كان مثيرا للرعب، والخوف، والدهشة في آن واحد، «**كان ذلك الرجل يمشي بتهور**».[33] فهذا الرجل الغليظ الذي لم يعطي اهتماما لأحد، لم يأت إلى سوغنونو زائرا، وإنما راغبا في تحقيق هدف كان يرسمه منذ فترة، متمثل في شراء الأطفال من أهلهم قصد تشغيلهم في تنظيف المداخن.

[33] **الرواية**: ص03.

فهذا الحدث كان يحمل نوعا من الإنذار المبشر بوقوع كارثة كبيرة، كيف لا وهو يصف لنا الشخصية المركبة له (المركبة للحدث)، على أنها متهورة ومستغلة، وعديمة الإنسانية «**ليس ثمة محاصيل زراعية هاهنا، وعلى الأهالي أن يفكروا إعطاء أبنائهم**».[34]

وبعد تقديم هذا الحدث كحركة ابتدائية للدخول في غمار الرواية، انتقلت الكاتبة لتصف لنا مجمل الأحداث التي مرت على العائلة قبل هجرة ابنها جوليان للعمل في تنظيف المداخن، فكانت هذه الأحداث تجمع بين البساطة والتركيب، بساطة تتمثل في وصف طبيعة العلاقة بين أفراد العائلة، وتركيب يقوم على رصد لحظات الفرح، والحزن التي رافقت العائلة قبل ذهاب "**جوليان**" وبعده.

فبينما العائلة مجتمعة ذات مساء حول مائدة العشاء، جاء خبر إلى" **روبرتو**" مفاده أن رجل يسأل عنه، فهم والد جوليان لإجابة السائل، وإذا به"**انطونيو لوئيني**" في انتظاره «**اقترب روبرتو من ذلك الرجل**».[35] تبادل الرجلان أطراف الحديث، وكان الموضوع المطروح هو رغبة "**انطونيو**" في شراء "جوليان" من أجل العمل في تنظيف المداخن، حيث قال له: «**سمعت أن لديك ولد**

- **نعم هذا صحيح**
- **وهل هو في الثالثة عشر؟**».[36]

وقوله هذا يدل على جرأته وثقته بنفسه، وبأن والد جوليان سوف يبيعه ولده بكل بساطة، لكن عنفوانه كسر بعد رفض"**روبرتو**" بيع ابنه "**جوليان**".

لكن شاءت الأقدار، ومرضت الأم، وبسبب أوضاع العائلة المزرية لم تستطع معالجتها، فاقترح عليهم"انطونيو" مرة أخرى أن يبيعوا له "**جوليان**" مقابل دفع ثمن الطبيب، فوافق

---

[34] **المصدر نفسه**: الصفحة نفسها.

[35] **المصدر نفسه**: ص09.

[36] **المصدر نفسه**: ص09.

"**جوليان**" على ذلك من أجل مساعدة أمه، وموقفه هذا يدل على الصلة القوية التي تجمع بين أفراد العائلة عامة، والأم وأطفالها خاصة، والروائية في هذا المشهد بالضبط، وصفت لنا حالة البؤس، والقلق الذي خيم على أفراد الأسرة، وذلك أثناء توديعهم " **لجوليان**" قبل هجرته إلى لوكارنو من أجل جلب الطبيب، تقول الروائية في هذا: « **كانت أمه ترقد محمومة وتتألم عند كل حركة.**

- **لا تسافر إلى لوكارنو في مثل هذا الطقس.**
- **لا بد من السفر(...) وفجأة تقبض وجه الأب، وتلاشت ضحكاته».**[37]

ففي هذا المقطع السردي لم تقم الروائية، بوصف الحدث فقط، وإنما تعدته إلى وصف الشخوص المشكلة لهذا الحدث؛ حيث أظهرت للقارئ حالة الأم، والمعاناة التي تشعر بها جراء سقوطها من المنحدرات، كما وصفت لنا أيضا حالة البؤس الذي كان يحس به "**روبرتو**" بعدما قرر "جوليان" الذهاب الى ميلانو، فتقاسيم وجهه تدل على فرحه، وحزنه، وضعفه، قلة حيلته، وقلقه على مصير ابنه.

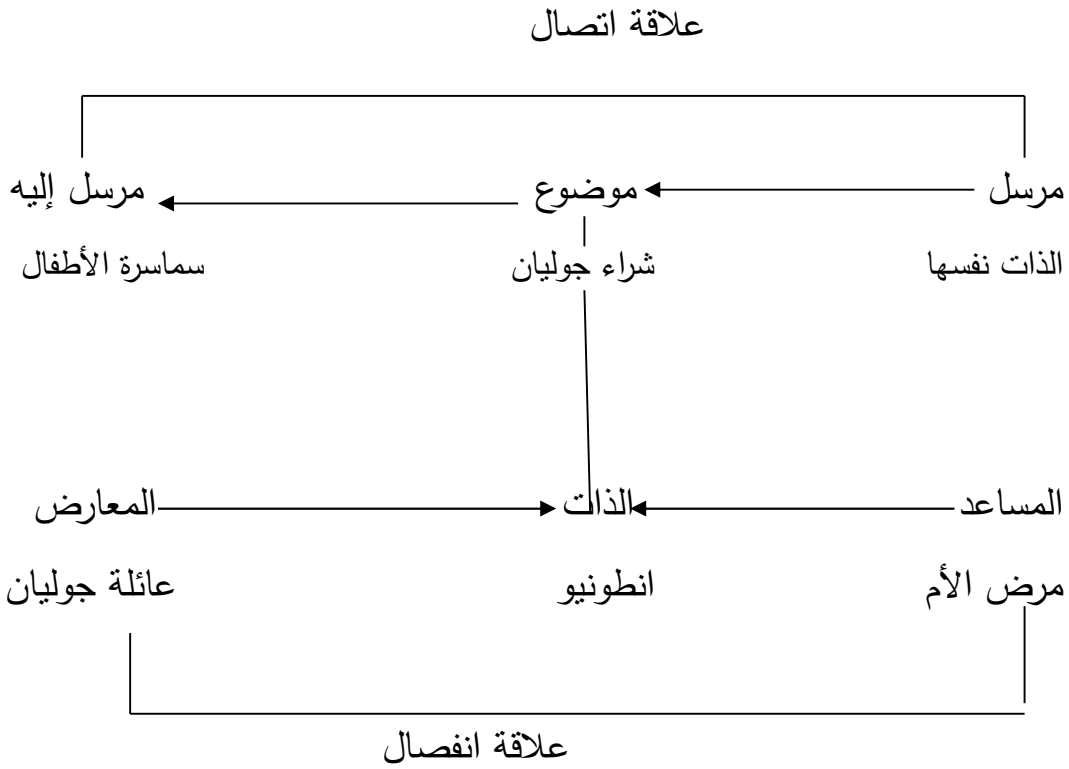
فهذه الأحداث إذا جاءت لتصف عموما حالة العائلة، وتقلباتها وذلك قبل مجيء "**انطونيو**" إليهم، وبعد موافقة "**جوليان**" الذهاب إليه.

فالأحداث قبل قدوم "**الرجل ذي الندبة**" إلى سوغنونو كانت تسير وفق وتيرة منتظمة، وهادئة إلى أن حدث لها انقلاب غير مجراها، من حالة السكون والركود إلى نوع من الحركة، والتعقيد الذي بلغ ذروته، إلى أن وصل حد التأزم مبشرا بميلاد الحدث الرئيسي وهو هجرة "جوليان" الى مدينة ميلانو.

ويمكن اختزال أحداث المرحلة الأولى؛ (أي قبل هجرة جوليان إلى ميلانو) برغبة "**انطونيو**" في شراء "**جوليان**"، وأخذه معه إلى ميلانو، ويمكن أن نمثل ذلك وفق النموذج التالية:

---

[37] **المصدر نفسه**: ص19.



الشكل رقم[03]: النموذج العاملي لأهم حدث في الرواية.

***المرسل/المرسل إليه:** في الترسيمة كان المرسل هو الحصول على المال، أما المرسل إليه فهو الذات نفسها.

***الذات/الموضوع:** تمثل الذات في هذه الترسيمة "انطونيو لوئيني" أما الموضوع فهو شراء "جوليان".

***المساعد/المعارض:** في الترسيمة كان المساعد هو مرض الأم، الفقر، أما العامل المعارض فهم أفراد أسرة جوليان.

ومن خلال هذا نجد بأن الذات (انطونيو لوئيني) يسعى للوصول إلى موضوع يتمثل في شراء "جوليان"، وذلك من أجل بيعه والحصول على المال، ولقد ساعده في الوصول إلى رغبته: مرض الأم، وحالة الحرمان التي تعاني منها العائلة، وهذه الذات في سعيها لتحقيق موضوعها كان لها مضادون بالمرصاد، من بينهم عائلة جوليان، هذه الأخيرة التي كانت ترفض بيع جوليان، قبل وصوله لمدينة ميلانو فقد تميزت بنوع من الحركة،

والتغير والرتابة في بعض الأحيان، فالأحداث بذلك جاءت قائمة على التحول المصاحب لتغير حال الشخصية البطلة "جوليان".

فبداية أحداث هذه المرحلة (الأحداث التي وقعت لجوليان قبل وصوله إلى ميلانو)، تتميز بقوة الوصف، وخاصة وصف لقاء "جوليان" "بالفريدو" وذلك من اجل تأكيد أهمية هذا اللقاء في تكوين مشاهد الأحداث التالية.

وبعد وصف الكاتبة لحدث لقاء "**جوليان**" مع "**الفريدو**" تنتقل مباشرة الى رصد تنقلات "**جوليان**" ومغامراته في مدينة لوكارنو، التي ذهب إليها من أجل جلب الطبيب لأمه، والروائية أثناء تقديمها لهذه الأحداث، لم تقف عندها مطولا، وإنما جاءت بها لتبرز التغيرات التي وقعت للشخصية البطلة، سواء على الصعيد النفسي أو المعيشي.

وبعد انتهاء الروائية من تقديم مغامرات "**جوليان**" تأتي بحدث مهم داخل الرواية، يتمثل في تهريب "**انطونيو**" للأطفال من اجل بيعهم لعمال تنظيف المداخن، فجاء هذا الحدث بطيء وذلك من أجل رصد جميع التحركات التي تقوم بها الشخصيات داخل هذا الحدث.

والروائية لم تأت بهذا الحدث اعتباطا، وإنما جاءت به للدلالة على التجاوزات الواقعة داخل حدود مدينة لوكارنو، «**هيا انهضوا فسنسافر وكل من يتأخر سيطرد، تقدموا نحو الماء**».[38]

وبعد تهريب "**انطونيو**" للأطفال، غرق المركب بهم في عرض البحر فلم يستطع النجاة إلا "**جوليان**" و "الفريدو، وهذين الاثنين قاما بإنقاذ "**انطونيو**" من الموت.

وجاء الحدث في هذا المطاف بوتيرة سريعة، يصعب الإمساك بها من قبل القارئ؛ لأنه لم يقدم الوصف الكافي الذي يبين سبب غرق المركب، وبعد هذا المشهد المأساوي الذي يدل على معاناة الطفولة، باتي الحدث المفصلي الذي كان له الفضل في تغيير أحداث الرواية ألا وهو ذهاب الثلاثي "**جوليان**" و"**الفريدو**" و"**انطونيو**" إلى مدينة ميلانو، فوصول

[38] **الرواية**: ص 20.

"**جوليان**" إلى هذه المدينة يعد الحدث الرئيسي الذي غير سير الأحداث، فإذا كانت هذه الأخيرة قبل الوصول إلى ميلانو تجمع بين الرتابة، البطئ، التغيير، الحركة، فإن الحدث الرئيسي والأحداث التي تليه بنيت على وتيرة واحدة، قوامها الوصف والإظهار، وصف لمعاناة الطفولة، وإظهار للمفارقات الموجودة داخل العمل السردي، كما أنها تقوم على التطور، والحركة الدائمة.

فالأحداث في هذه المرحلة قدمتها الروائية بشكل واضح، وبارز، ومستفيض؛ لأنها تعد اللب الأساسي الذي تقوم عليه الرواية؛ حيث ترصد من خلالها الكاتبة صورة واضحة عن كيفية استغلال الطفولة في أعمال تنظيف المداخن، وهو الموضوع الذي تسعى إلى إيصاله للجميع.

لذلك عمدت في تقديم أحداثها الأخيرة المتعلقة بعمل "**جوليان**" وأصدقائه إلى إظهار ابسط التفاصيل حيث قامت برسم الأحداث بصورة مكثفة يغلب عليها الوصف، مثل حدث وقوع "**جوليان**" من المدخنة، وحدث موت "**الفريدو**"، بالإضافة إلى حدث هرب "**جوليان**" ورفاقه من العمل في تنظيف المداخن.

فالمتأمل لهذه الأحداث يجد بان الروائية تقدمها كاملة التفاصيل، وذلك كإشارة منها لاكتمال الرواية، هذه الأخيرة التي ختمت بحدث خاطف يتمثل في زواج "**جوليان**" وتوظيفه، وهو الحدث الذي توقعه القارئ؛ لان الأحداث الموجهة للأطفال قليل ما تنتهي بحدث تراجيدي.

وفي الختام نجد بأن ورود مثل هذه الأحداث الواقعية داخل إبداع سردي موجه للطفولة، ليس الهدف منه رسم حالة ومصير الأطفال الفقراء فقط، بل صرخة قوية من الكاتبة تدعو فيها الجميع، للثورة علة الظلم والفساد، والاهم من ذلك كله محاربة ظاهرة عمالة الأطفال التي لا تزال للأسف إلى يوما هذا تلاحق العديد من الأطفال.

خامسا: الامتزاجات اللونية في رواية "الإخوة السود"

لقد شهد العالم تطورا كبيرا مس جميع جوانب الحياة، مغيرا فيها أساسياتها، وضوابطها. ومن بين هذه الجوانب التي لحقها هذا التطور الشق الأدبي، إذ لم يعد العمل الأدبي مجرد عبارات لغوية صُفت إلى جانب بعضها البعض، بل أصبح الفيصل المهم للتعبير عما يجول في خلجات المبدع.

فالكاتب اليوم أثناء وضعه لعمله الأدبي، لم يبق حبيس الكلمة فقط، بل تعداها إلى ادراج وسائل تعبيرية أخرى من بينها الأنظمة المرئية عامة، والألوان خاصة. فاللون هو خطاب سيميولوجي، ولغة تعبيرية، يوظفها الكاتب داخل أعماله الإبداعية من أجل تحميلها بأفكار، ودلالات تساعد على استنطاق بواطن النص.

فلولا الألوان لكان هذا العالم مجرد لوحة فنية باهتة المعالم، «**فهو إحساس له شروط بعضها يعود إلى عوامل داخلية في جسم الإنسان، وتركيب أجهزة الإحساس فيه، وبعضها يعود إلى عوامل خارجية، منها مقدار الضوء الواصل للعين، وطول موجته، وزاويته، ولونه**».[39]

وبفضل جما الألوان وما تحمله في كنفها من رموز، ودلالات تعبيرية، عمد الكُتّابُ إلى توظيفها داخل الأعمال الأدبية لتكون آداة مساعدة لفهم أغوار النّص، كونها «**علم مترامي الأطراف وواسع الأبعاد، يتصل بالأمزجة، والذوق الإنساني، وبالثقافات الحية (...) بل يمتد إلى معاني، وأسس التذوق، وخصب التفكير**».[40] فالألوان باعتبارها لغة تعبيرية، فنية، لم توظف في النّص السردي الذي بين أيدينا على أنّها مجرد خطوط، أو مساحات شكلية خاوية الدلالة، بل وظفت على أنّها كيان تصبو الكاتبة من خلاله إلى إيصال فكرة معينة.

---

[39] أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م، ص91.

[40] كريم شلال الخفاجي: **سيميائية الألوان في القرآن الكريم**، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص24.

فالمتأمل للعمل الإبداعي محط الدراسة "**الإخوة السود**"، يلاحظ هيمنة الصورة اللونية السوداء، والبيضاء على أرجاء الرواية، مشكلة بذلك لوحة فسيفسائية مميزة، توحي بالعوامل الخفية للمنجز السردي.

فهذه التركيبة اللونية تظهر مدى براعة الروائية في تحديد إطار موضوعها، فالمتمعن للمتن الروائي يبدوا له جليا وكأن الكاتبة قامت بخط كلماتها بهباب المداخن؛ إذ يحس منذ البدء وكأنّه ضائع في مدخنة قديمة، أو كأنه أمام سائل أسود سُكبت بقع منه على ورق أبيض.

فعتبة العنوان في هذه الرواية، أول ما يلحظ عليها ازدواجيتها اللونية المركبة من الأسود، والرمادي، فعلى الرّغم من هيمنة الأسود على الغلاف كله تقريبا، إلا أن سلطة الرّمادي بقيت متحكمة في الفاعلية اللونية لعتبة الغلاف، مما يوحي أنّنا أمام شخصيات عاشت واقعا مأساويا، وظروفا مزرية؛ إلا أنّها ما زالت تسعى إلى نشدان عالم الأمان، والحرية.

فالروائية لم توظف اللون الرّمادي في عتبة الغلاف على أنّه مجرد عبث تشكيلي، وإنّما وظفته ليرمز إلى النضج، والمسؤولية التي لازمت شخصيات الرواية من جهة، وإلى الخسارة، والاكتئاب، والحزن من جهة أخرى. فكما ذكرنا سابقا بأن الشخصيات داخل المتن القصصي، شهدت نوعا من التطور، وذلك بتطور الأحداث ومن بينهم "**جوليان**" بوصفه شخصية بطلة داخل العمل السردي، كان يتميز في البداية بالبراءة، والسذاجة، لكن سرعان ما تحول إلى فتى طموح، مسؤول، وصامد.

فاللون الرّمادي إذا كما هو معروف عند الجميع هو لون محايد، ينتج عن مزج اللونين، الأبيض والأسود، ودرجة فاعلية في هذا المطاف تكون بدرجة فاعلية أحد هذين اللونين، وبما أنّ الرّمادي في عتبة الغلاف جاء بدرجة فاتحة، فهذا ينم على أنّه أخذ بعض صفات الأبيض؛ إلّا أنّه لم يتنصل من السوداوية التي بداخله، فمن خلاله يمكن استخلاص نموذجين مختلفين لشخصيات الرواية، النموذج الأول تمثله الشخصيات

المتفائلة، الطموحة، ذات النظرة الإيجابية من أمثال "**جوليان**"، "**ألفريدو**"، "**كازيلا**"، "**بيانكا**"...، أمّا النموذج الثاني فمثلته الشخصيات الجشعة، الظالمة، المستبدة، من أمثال: "**أنطونيو لوئيني**"، و"**مدام روسي**".

أمّا اللون الأسود في الغلاف فعكس ظلامية المتن، وقسوة الأحداث التي بداخله. وإذا جئنا إلى المتن الروائي، فأننا نجد تناغما لونيا مميزا بين ثنائية متضادة، ظاهريا، وباطنيا، ألا وهي ثنائية الأبيض، والأسود، هذه الثنائية التي تكتسح الرواية من بدايتها، إلى نهايتها، وظفتها الكاتبة كقناع تتكري تتستر به من أعين الرقابة، لتعبر من خلالها على واقع الطفولة في مدينة "**ميلانو الأوروبية**".

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا عمدت الروائية إلى توظيف اللونين الأبيض، والأسود فقط؟ وما هي العلاقة التي تجمع بين البياض والسواد داخل النّص؟

وللإجابة على السؤالين لا بد أولا من التطرق إلى دلالة كل اللون الأسود، والأبيض بصفة عامة، ثم بعد ذلك نقوم بإخضاع هذه الدلالة لضوابط المتن الروائي.

فالمتعارف عليه عند الجميع، أن دلالة الألوان في معظم المحطات، تتحدد وفقا للوضع الإجتماعي، والنفسي، فالأبيض مثلا عندما ترتديه العروس يرمز للفرح، والعفة، والطهارة، أما إذا ارتدته المرأة التي فقدت زوجها (عند الهنود)؛ فإنّه يرمز للفراغ والحداد، كما أنّه يرمز أيضا في مواقف أخرى مثل: الاستسلام (الراية البيضاء)، وإلى الكرم (الأيادي البيضاء)، وإلى الحزن (الكفن)....وغيرها.

أما الأسود فهو لون المزج بين المتناقضات، فهو تارة يرمز إلى اليأس، والحزن، والضيق، وتارة أخرى يرمز إلى القداسة (غطاء الكعبة)، و«**المرجعية والقوة**»[41].

لكن بعيدا عن الدلالات الاجتماعية، يحضر اللونين الأسود، والأبيض في النّص السردي المعنون بـ "**الإخوة السود**" على أنّهما صورة إيجابية، تبرز الأبعاد النفسية،

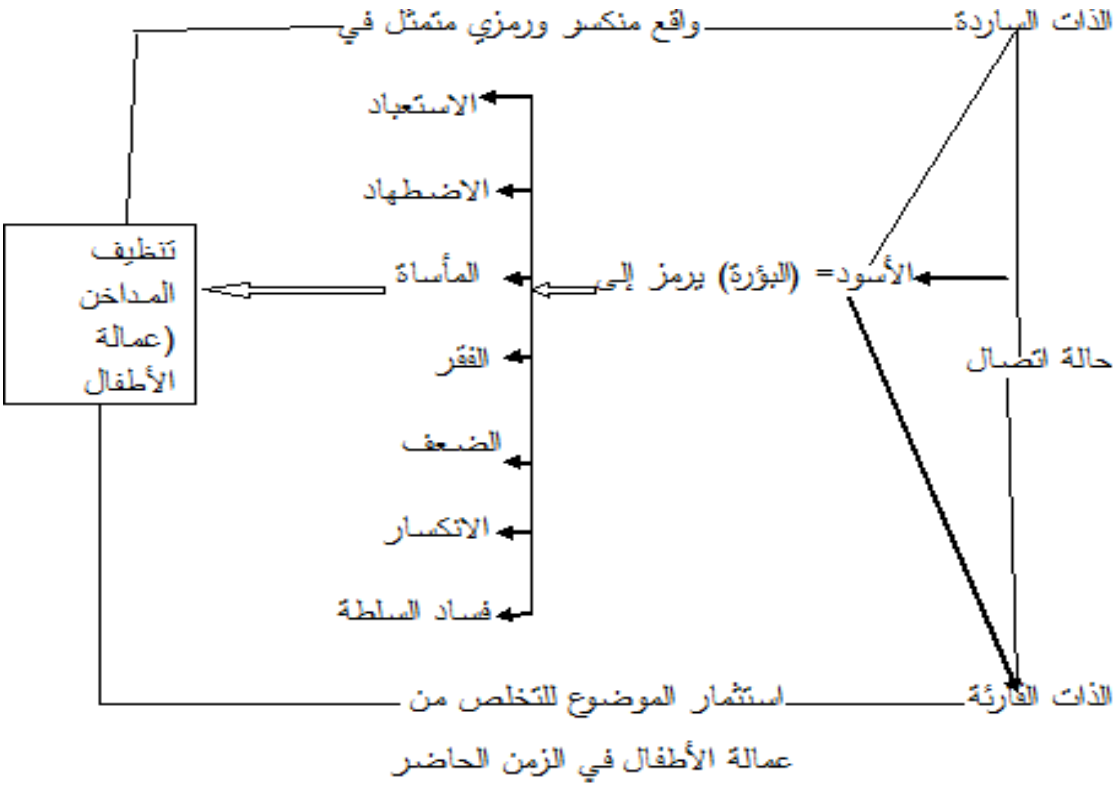
[41] كلود عبيد: **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)**، تقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013م، ص66.

والاجتماعية لشخصيات العمل السّردي، كما أنّهما (الأبيض والأسود) يظهران الشق الخفي الذي يحكم الرّواية.

فالأسود في هذا المقام، يمثل البؤرة المركزية التي تقوم عليها أحداث الرواية، إذ جعلت منه الروائية رمزا للعبودية، والاضطهاد، والخوف، والوحدة، الحزن، فالأسود هو اللون المصاحب لـ"**لإخوة السود**"؛ حيث يتلطخون به عند تنظيفهم للمداخن، وهو اللون الذي عكست قيمته الدلالية، والمعنوية أحداث الرّواية، إذ جاء معبرا بشكل صريح عن المأساة التي عاشها، "**جوليان**" و"**ألفريدو**" وبقية الأصدقاء في مدينة "**ميلانو**"؛ حيث عانوا فيها الحرمان، والاستعباد، والاضطهاد، المرض، الضعف، الانكسار، وهذا كله بسبب أرباب أعمالهم الذين كان همهم الوحيد هو كسب المال، ضاربين معنى الطفولة عرض الحائط.

ويدل **الأسود** في الرّواية إلى سواد قلوب بعض الشخصيات، وانعدام الإنسانية لديهم، ومثال ذلك "**أنطونيو**" و"**سماسرة الطفولة**"، كما يعد الأسود اللون الوحيد الذي استطاعت الروائية التخفي وراءه، لإبراز الفساد الحاصل في السلطة، والمجتمعات كيف لا وهو اللون الذي حمل بداخله، دلالة الوضوح؛ حيث أفصح عن فساد السلطة من جهة، وفساد أخلاق بعض البشر من جهة أخرى.

ويمكن تلخيص دلالة اللون الأسود في رواية "**الإخوة السود**" من خلال المخطط التالي:



عنوان المخطط 2: رمزية اللون الأسود وارتباطه "بزاوية الإخوة السود"

فكان اللون الأسود بذلك هو الأنسب للتعبير عن مهنة تنظيف المداخن التي كان يمارسها الأطفال، كما أنه اللون الأجدر للتمثيل به على اللقاءات الليلية التي كانت تنعقد بين "**الإخوة السود**" في جنح الظلام، وهذا اللون لم تتوقف دلالته عند هذا الحد وإنما جاء في المتن الروائي ليدل أيضا على التجاوزات والأعمال السرية التي كان يمارسها "**أنطونيو**" وأمثاله.

أمّا اللون الأبيض في الرّواية فبقى في كل علاماته حاملا دلالة النقاء، والبساطة، والصفاء، معبرا عن صفات الشخصيات أمثال الطبيب "**الطبيب كازيلا**"، فهو اللون الأكثر حساسية للنشوة، تماما مثل نشوة الطفولة في الرواية.

والأبيض عند اجتماعه مع أية لون آخر فإنه يضيف العظمة له، واللون الآخر يمنحه الحياة، وهذا ما كان جليا في الرواية، فلولا الأبيض لما انكشفت دلالة اللون الأسود في المتن السردي، وهو بذلك لون الحياة، والعظمة.

بيد أنّ الروائية في بعض المحطات وظفته كدلالة للتمرد، والتنصل من ظلامية الواقع وخير دليل على ذلك تمرد الأطفال على قدرهم، وواقعهم، والنهوض بذواتهم.

وبذلك يكون الأبيض هو اللون الأقرب لعوالم الطفولة، والذي سعت من خلاله "**ليزا تتسنر**" إلى خلق قيم نبيلة، تناشد النهوض بعالم الطفولة، وتدحض القيم القائلة عكس ذلك.

ويمكن القول من خلال ما تقدم ذكره، أنّ الامتزاجات اللونية في الرواية جاءت متلازمة منطقيا، والحدث، فكما جاءت الأحداث معبرة عن الفقر، الاستعباد، وعمالة الأطفال، والطبقية. جاءت الألوان كفيصل دلالي مهم يدعم الأحداث، وسيرها، والهدف من ذلك كله هو خلق دينامية سردية، تنهض على الجميع بين النسيج اللغوي، والأنظمة المرئية التي تسهل على القارئ الغوص في أغوار النّص.

سادسا: تجليات الصورة في رواية "الإخوة السود":

يعيش العالم اليوم نوعا من التقدم الملحوظ، الذي مس جميع جوانب الحياة، بما في ذلك الجانب الفكري، والفني، وحتى الأدبي، هذا الأخير الذي سعى إلى إدراج كل ماله علاقة بالواقع والخيال ضمن أطره المحدودة.

ومن بين الإضافات التي عمد الأدب عامة، والجنس السردي خاصة إلى إدراجها ضمن محتواه، هو إضافة الصورة بمفهومها المرئي، هذه الأخيرة أصبحت تمثل الأداة الأكثر استخداما في العملية التواصلية، كما أنها تعد اللغة التعبيرية الأكثر انتشارا، وشهرة، لما تحمله من مكانة مرموقة، أهلتها بأن تكون سيدة على عرش الخطاب البصري.

فالصورة من هذا المنطلق لم تبق حبيسة النظرة التشكيلية، أو المرئية، بل أضحت عبارة عن مجموعة من البنى السيميولوجية التي يحملها المبدع عبء نقل أرائه، وهواجسه، ومشاعره.

لذلك نجدها في العصر الحاضر قد احتلت مكانة مهمة، جعلت من كتاب الرواية يلجأون إلى توظيفها داخل أعمالهم السردية، وذلك من أجل تدعيم فكرة، أو شرح أخرى.

وإذا أردنا تقديم لمحة موجزة عن مفهوم الصورة، نجد بأن لها العديد من التعريفات المتباينة، وذلك راجع لخلفياتها المتعددة، وعموما يمكن تعريف الصورة على «**أنها العمل الفني Art Works أو اللوحة التي أنتجها الفنان وسكب فيها أفكاره، وروحه، وعواطفه، عن طريق وسائل وأدوات تلوين، وأجهزة مختلفة**».[1] وهذا يؤكد بأن الصورة هي مزيج من أفكار المبدع، وعواطفه، وألوانه.

أما "**مارتين جولي martine joli**" فترى «**بأن تعريف الصورة صار شيئا صعبا؛ لأنه لا يمكن إيجاد تعريف شامل لكل استعمالاتها: رسومات الأطفال، الأفلام، الرسومات الجدارية...**».[2] وهذا القول يؤكد ما أشرنا إليه سابقا، على أن مفهوم الصورة يصعب الإمساك به وذلك راجع الى تعدد المجالات المتواجد فيها.

ويذهب مع "**مارتين**" في تعريفها "**صلاح صالح Salah Saleh**"، هذا الأخير الذي عرف الصورة حسب مجال تواجدها قائلا: «**الصورة هي الشكل، والصفة، والنوع(...) وقد تطلق على ترتيب الأشكال، أو تطلق على ترتيب المعاني(...)، أو تطلق على ما يرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أو ارتسام خيال الشيء...**».[3]

أما"**سعيد بن كراد**" فيرى بأن الصورة هي عبارة عن: «**ملفوظ بصري مركب ينتج دلالات**».[4] ومن خلال ما تقدم حول مفهوم الصورة، نجد بأن جل الباحثين يتفقون على أن

---

[1] بن عدة حاج محمد، عمارة كحلي: **الجماليات البصرية في العروض الفنية المتحفية**، كلية الدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، ص216.

[2] بلقاسم سلاطنية وآخرون: **سيميولوجيا الصورة الاشهارية**، مطبعة جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2013م، ص 76.

[3] صلاح صالح: **عتبات لرؤية مضاعفة-مساهمة في الثقافة البصرية العربية-**، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2010م، ص18.

[4] سعيد بن كراد: **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، ص 134.

أن الصورة ليس لها تعريف مشترك، ولكن يمكن حصرها في مفهوم واحد وهو أنها: عبارة عن ملفوظ بصري يجمع فيه المبدع بين أفكاره، وألوانه، وأحاسيسه.

وإذا أردنا تقديم مقاربة سيميائية لبعض الصور البصرية الثابتة الموظفة في رواية "**الإخوة السود**"، فإننا نجدها على النحو التالي:

1-قراءة في مثال رقم1:

صورة 01: تمثل اجتماع عائلة جوليان حول مائدة الطعام.

1-1-المستوى التعييني: ويتم من خلال هذا المستوى دراسة الحالة المباشرة للصورة فهو: «**يمثل فقط الانطباع الأول بمجرد التعرض للصورة المرسلة، إذ لايتعدى مستوى الإحاطة بمحتويات الصورة بشكل عام**».[1]

وهذا يعني أن المستوى التعييني يهتم بدراسة، الحالة المباشرة والانطباعية للصورة، فهو لايتعدى بذلك مستوى الإحاطة بمحتوياتها.

ومنه فإن دراسة المستوى التعييني يتطلب التطرق إلى الرسالة التشكيلية، هذه الأخيرة تتكون من مجموعة من العناصر، وهي: الحامل، الإطار، التأطير، الأشكال، اللون.

1-1-1-الرسالة التشكيلية Le message plastique: ويمكن تعريفها على أنها:

[1] زكريا عبد الله ثاني، زرهوني أحمد فايزة: **القيم المتضمنة في الرسائل البصرية للفيلم القصير مقاربة سيميائية لأفلام الهاتف النقال لفيلم الإخوة أنموذجا**، مجلة آفاق سينمائية، مج 01، ع1، 2021م، ص221.

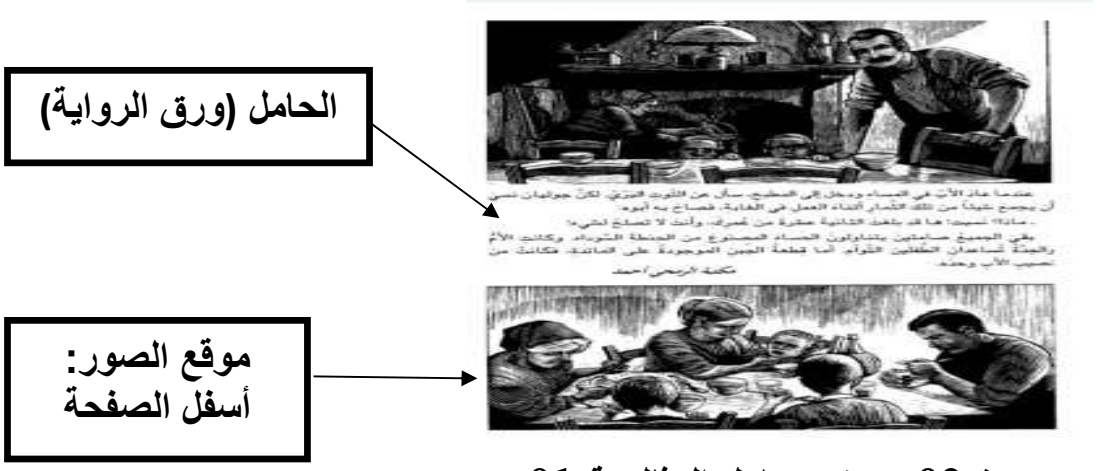
«مجموعة من الدلائل المشكلة للعناصر التقنية للصورة، لذلك تسمى هذه الرسالة بالدراسة التقنية للصورة».[1]

وكما سبق ذكره، فإن الرسالة التشكيلية تقوم على مجموعة من العناصر، والتي يمكن ذكرها على النحو التالي:

أ / **الحامل Le support:** يعد هذا العنصر من بين مكونات الرسالة التشكيلية ويمكن تعريفه على أنه: «**الأرضية أو المادة التي نسج أو طبع، أو شكل، أو صمم عليها الخطاب[...] فوتوغرافيا، فيديو، كاميرا، ورق، خشب، معدنا، راديو، تلفزيون، انترنت**».[2] فالحامل بذلك هو المادة التي تطبع عليها الصورة، سواء كانت ورق، أو تلفزيون، أو فيديو...وغيرها.

ومنه فالصورة رقم01، جاء حاملها على النحو التالي:

وضعت هذه الصورة على الصفحة السابعة من رواية "**الإخوة السود**"، وهذه الأخيرة كما هو معروف هي المدونة التي نقوم بدراستها، كما نجد بأن الصورة محل الدراسة قد ظهرت في أسفل الصفحة، ويمكن توضيح ذلك كما يلي:



صورة 02: توضح حامل المثال رقم01

[1] شايب نبيل: **آليات التحليل السيميولوجي للخطاب الاشهاري التلفزيوني من التمثيل إلى التأويل**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع 30، سبتمبر2017م، ص104.

[2] **المرجع نفسه**: ص104.

ب/ الإطارLe cadre: وهو العنصر الثاني من الرسالة التشكيلية يعرف على أنه: «**مساحة الصورة وشكلها، وكذا حدودها الفيزيائية التي تحدد إطارها**».[1]

*وتتحدد الصورة الثابتة (الموضحة سابقا) بإطار ذو مقاس19سم ×26سم.

ج/ التأطير Le cadrage: وهو العنصر الثالث من الرسالة التشكيلية، ويعرف هذا الأخير (التأطير) على أنه: «**كل ما يقابل حجم الصورة كنتيجة مفترضة للمسافة الفاصلة بين الموضوع والمصور والعدسة اللاقطة، وهناك ثلاثة أنواع من العدسات لكل واحدة مواصفات تبئيرية خاصة**».[2] ومنه فالتأطير هو كل ما ترصده عين الكاميرا، إذ يرتبط بنوع عدسة الكاميرا الملتقطة للصورة، وهذه الأخيرة (عدسة الكاميرا) هي الأخرى بدورها مرتبطة بالتبئير، وهذا ما لايمكن رصده في الصور المقدمة، لأننا نجهل نوع العدسة التي تم التقاط الصور بها، لكن الصورة محل الدراسة تبين بأن الكاميرا ركزت عدستها على عائلة "جوليان" وهي مجتمعة حول مائدة الطعام، وذلك من أجل إبراز العلاقة التي تجمع بين أفراد هذه العائلة.

د/ الأشكال: تظهر الأشكال في هذه الصورة على النحو التالي:

*دوائر مختلفة الحجم، تتمثل في الصحون التي تتناول منها العائلة.

*خطوط أفقية ممثلة في خلفية الكراسي التي تجلس عليها العائلة.

[1] باية سيفون: **محاضرات في السيميولوجيا**، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الإعلام والاتصال، 2016م، ص34.

[2] شايب نبيل: **آليات التحليل السيميولوجي للخطاب الاشهاري التلفزيوني من التمثيل إلى التأويل**، ص104.

صورة 03: تبرز الأشكال الموجودة في المثال رقم1.

ج/ الألوان: إن اللونين البارزين في الصورة محل الدراسة هما: اللون الأسود+ اللون الأبيض.

1-2-المستوى التضميني: أول شيء يلاحظ في الصورة هو قلة الصحون الموجودة على مائدة الطعام، وهذا يدل على قلة الأكل، كما يدل أيضا على الحاجة، والفقر، والعوز الذي تعاني منه عائلة"**جوليان**"، فلو كانت عائلة ثرية، لكان هناك تنوع في أطباق الطعام. وحالة البؤس الظاهر على وجوه أفراد العائلة يؤكد ذلك، فانقباض الوجوه في الصورة يدل على الضيق الذي تعيشه هذه العائلة. كما أن انحناءة الرؤوس تدل على الخذلان، والخوف في آن واحد، كما تدل على الخضوع والخنوع، خضوع ينم على السلطة الأبوية التي يمارسها "**روبرتو**" على أولاده، وهذا ما يؤكده تصدره مائدة الأكل، وتؤكده أيضا الرسالة اللسانية المصاحبة للصورة؛ حيث أن الطفل الصغير أراد قطعة الجبن لكن أخذت منه وقدمت إلى الأب.

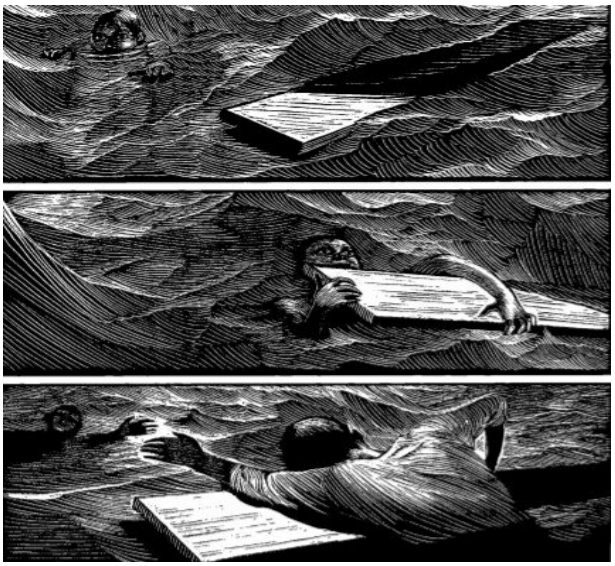
واللون الأسود الموظف في الصورة يدل على الحزن، والمأساة المصاحبة لهذه العائلة، أما اللون الأبيض فقد جيء به للدلالة على الصبر الذي تتحلى به عائلة

"جوليان"، كما يدل أيضا على الاستمرار، ولانهائية الحب الموجود بين الشخصيات المجتمعة حول المائدة.

وقدوم الصورة في أسفل الصفحة جاء ليؤكد كل ما قيل عن هذه العائلة، فالموقع هنا يدل عن المستوى المتدني الذي تعيشه عائلة "**جوليان**".

وعليه نجد بأن صورة عائلة "**جوليان**" جاءت لتمثل حال العديد من الأسر الموجودة في المجتمع، والتي تعاني من الفقر، والحرمان، والروائية أوردت هذه الصورة داخل عملها السردي، لتذكر القارئ بضرورة تقديم يد العون، والمساعدة لمثل هذه الأسر التي تعاني في صمت.

2- قراءة في مثال رقم 2:

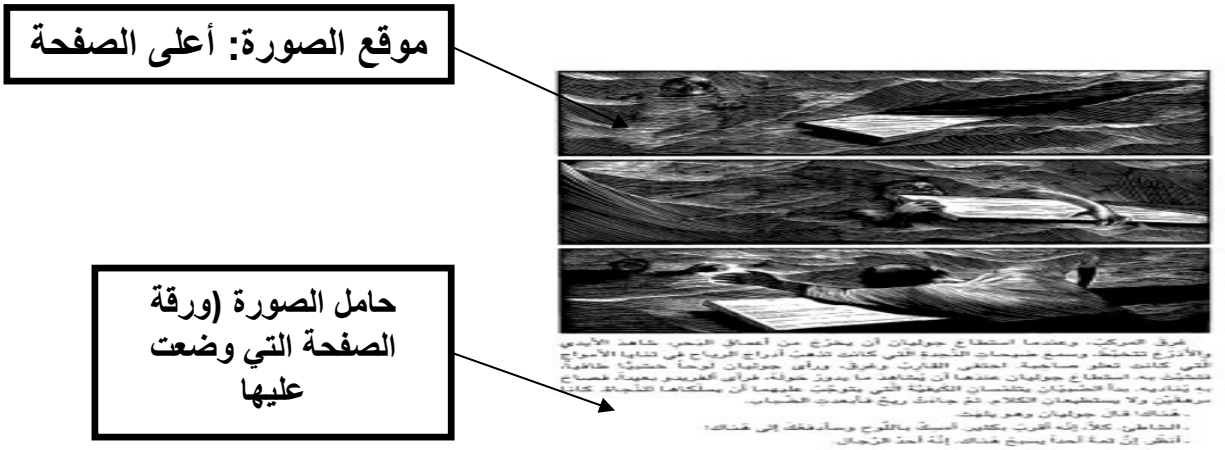


صورة 04: تمثل غرق المركب الذي يحمل الأطفال.

2-1 المستوى التعييني: كما أشرنا سابقا بأن دراسته تتوف على دراسة العناصر التالية:

2-1-1- الرسالة التشكيلية Le message plastique: تقوم الرسالة التشكيلية في هذه الصورة على العناصر التالية:

أ/ **الحامل Le support:** وضعت الصورة رقم 2 على الصفحة رقم 21 من رواية "**الإخوة السود**"، مسيطرة بذلك على قسم كبير من الورقة الموضوعة عليها، والملاحظ أن هذه الصورة جاءت في أعلى الصفحة.



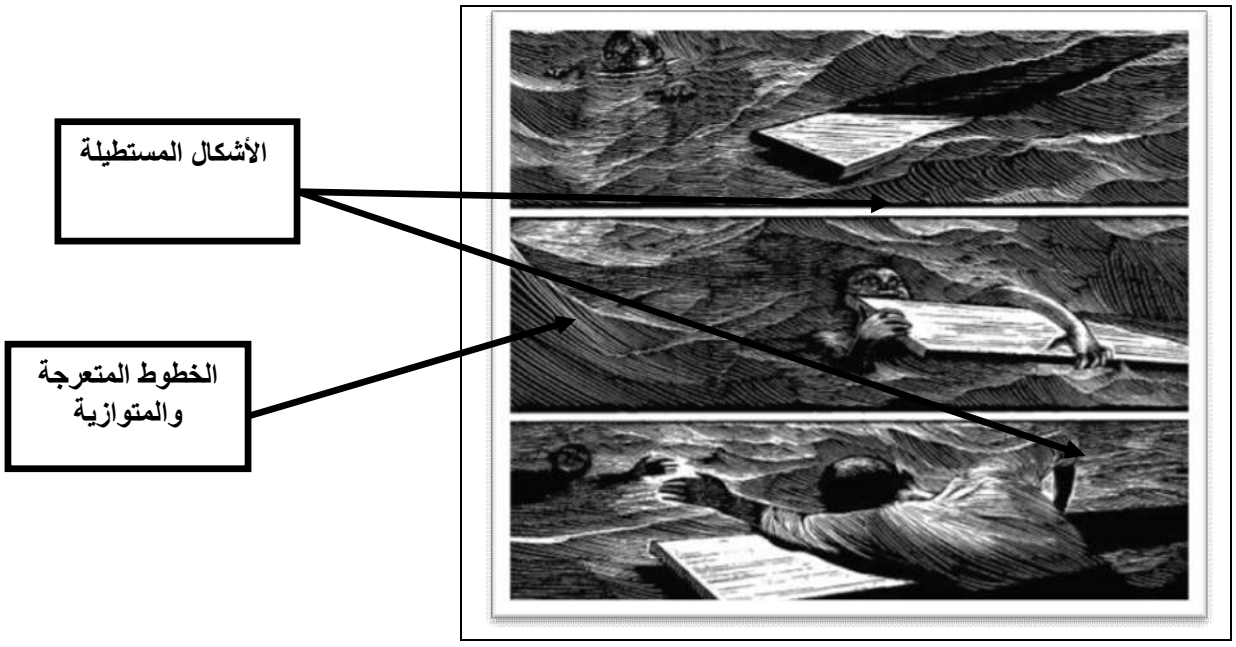
صورة 05: تبرز حامل المثال رقم2.

ب/ الإطار Le cadre: تتحدد هذه الصورة بإطار ذو مقاس19سم ×26سم.

ج/ الأشكال: لقد احتوت الصورة غلى نوعين من الأشكال متمثلة في:

*الأشكال المستطيلة، تمثلها الألواح الخشبية التي تطفو على سطح البحر.

*الخطوط المتعرجة والمتوازية، تمثل أمواج البحر.



صورة 06: توضح الأشكال التي تحتوي عليها المثال رقم2.

د/ الألوان: يبقى اللونان الأبيض، والأسود هما الغالبان على هذه الصورة.

2-2-المستوى التضميني: إن المتأمل في الصورة رقم02 يجدها تتركب من ثلاثة مشاهد، كلها متعلقة بشخصية "**جوليان**" و "**الفريدو**"، وقد تم رصد هذه المشاهد وفق ثلاث وضعيات وهي:

***الوضعية الأمامية:** تظهر هذه الوضعية في مشهدين مختلفين، **المشهد الأول** يدل على صمود"**جوليان**"، ورغبته الملحة في النجاة. أما **المشهد الثاني** فهو متعلق "**بالفريدو**"، إذ يظهر هذا الأخير يلوح بيده "**لجوليان**" وحالة البؤس بادية على وجهه، وهذا دليل على التوسل في طلب المساعدة.

***الوضعية الخلفية:** ترصد هذه الوضعية الشخصية البطلة للرواية (جوليان) وهو في حالة غرق، وقد وردت هذه للدلالة على المواجهة الفردية، التي يسعى من خلالها "**جوليان**" إلى إنقاذ نفسه من الغرق، ومجابهة مصيره الذي إذا لم يصمد أمامه سوف يموت لا محالة. وتدل أيضا على النهاية التي وصل إليها"**جوليان**"، جراء صموده ومكافحته في عرض البحر، والمتمثلة في نجاته من الغرق.

***أما وضعية اليد الممدودة** التابعة لهذا المشهد، فإنها تدل على سعي "**الفريدو**" إلى طلب النجدة من جوليان لكي ينتشله من الغرق، وذلك بتقديم خشب المركب المتحطم لكي يتشبث به.

والأشكال في هذه الصورة هي الأخرى تحمل دلالات متباينة، فقطعة الخشب وظفت في هذه المشاهد، كأداة مساعدة في نجاة "جوليان" و"الفريدو" من الغرق. كما أنها يمكن أن تدل على أصالة الطفلين. أما القطع المتعرجة والمتوازية في الصورة، فهي تدل على علو أمواج البحر وهيجانها، كما تدل على المصير المجهول الذي يواجهه "جوليان" و "**الفريدو**" في عرض البحر.

أما اللونين الأبيض والأسود في الصورة، فقد جاءا مكملان لبعضهما البعض، فإذا كان اللون الأسود في هذا الموقف يدل على الغرق، والموت، والمأساة، فإن الأبيض يدل على الميلاد، والحياة، والمغامرة.

وأما فيما يخص موقع الصورة، فإن وروده في أعلى الصفحة، ينم على علو شأن القضية التي تطرحها الروائية، والمتمثلة في تهريب الأطفال، والهجرة غير شرعية.

ومن خلال ما تقدم من قراءة حول المثال رقم 2، نجد بأن الروائية لم توظف هذه الصورة في المتن من أجل شرح المتوالية اللسانية، المرفقة إليها فقط، وإنما أتت بها لتطرح من خلالها قضية مهمة داخل المجتمع الأوروبي، متمثلة في تهريب الأطفال من أجل بيعهم في تنظيف المداخن، كما قدمت من خلالها أيضا موضوعا شائكا تعاني منه جميع شعوب العالم والمتمثل في الهجرة غير الشرعية وعمالة الأطفال، التي عادة ما تكون نهاية الأشخاص الهاربين هي الموت، وهذا ما جسده موت الكثير من الأطفال داخل الرواية.

كما أن هذه الصورة جيء بها لنقل صورة جزئية عن واقع الطفولة في مدينة ميلانو في فترة 1838.

3- قراءة في مثال رقم 3:

صورة 07: تمثل تهريب" انطونيو" للأطفال.

3-1- دراسة المستوى التعييني:

3-1-1-الرسالة التشكيلية Le message plastique: تقوم الرسالة التشكيلية في هذه الصورة على العناصر التالية:

أ/ **الحامل Le support:** وضعت الصورة رقم03 في الصفحة الخامسة والعشرين، وقد خصص لها الجانب العلوي من الصفحة.

ب/ الإطار Le cadre: تتحدد هذه الصورة بإطار ذو مقاس19سم ×26سم.

ج/ الأشكال: تضم هذه الصورة نوعين من الأشكال وهي:

***شكل منحني:** ويمثل المركب الذي هاجر فيه سماسرة التهريب مع الأطفال.

***خطوط مستقيمة:** وضعت كبوابة للوصول الى المركب.

د/ الألوان: بما أن الرواية كلها مبنية على ثنائية الأبيض والأسود، فكان لزاما أن تكون هذه الصورة أيضا تحمل هذين اللونين.

3-2-المستوى التضميني: تظهر الصورة عددا من الرجال، الذين يقتادون مجموعة من الأطفال نحو عرض البحر، وذلك في عتمة الليل، وهذا يدل على أن الشيء الذي يفعلونه مشبوه في أمره، ولو كان غير ذلك لسافروا في واضح النهار.

فالليل هنا خرج من دلالته المتعارف عليها، والتي ترتبط في غالب الأحيان بالسكون، والهدوء، إلى دلالة الخوف، وعدم الأمان، خوف من المصير المجهول لهؤلاء الأطفال، وخوف من المستقبل الذي ينتظرهم بعد هجرتهم هذه. أما رجال التهريب في هذه الصورة فقد جيء بهم للدلالة على الفساد، والاستغلال.

أما ورود الصورة في أعلى الصفحة فينم على علو شأن القضية المطروحة في الرواية، والمتمثلة في الهجرة غير الشرعية، وكذا قضية تهريب الأطفال.

لقد حاولنا في هذا الفصل تسليط الضوء على الصورة السردية في رواية "**الإخوة السود**"، إذ تناولنا فيه العديد من العناصر من بينها: العنوان، الشخصيات، المكان، الأحداث، الألوان، والصورة، وكلها ساهمت في تشييد البناء المعماري للرواية، فكل هذه

العناصر جاءت متكاملة فيما بينها، تبعث نوعا من التشويق، والإثارة لدى المتلقي، فوردت بذلك مثقلة بالأفكار والآراء، التي كانت تصبوا الروائية إلى إيصالها للقارئ، من بينها مكافحة أمراض المجتمع، والتي على رأسها عمالة الأطفال، وذلك حسب الرواية.

الفصل الثاني:

سيمياء المشهد في المسلسل الكرتوني "عهد الأصدقاء"

أولا: علاقة شارة البداية بموضوع المسلسل الكرتوني:

الموسيقى هي ذلك اللحن الشجي الذي يأسر الإنسان، ويجعله يعيش نوعا من الارتقاء والسمو، هي لغة التعبير العالمية التي نسمعها في كل شيء، في المنزل، الهاتف، الحاسوب، التلفاز.

فالموسيقى في الوجود مختلفة، ومتنوعة وذلك راجع لتباين طبقاتها، وسلمها، ومن بين أنواع الموسيقى التي تجعل المتلقي يتفاعل معها وخاصة فئة الأطفال، شارات البداية التي تبث قبل كل مسلسل كرتوني، هذه الأخيرة ينجذب إليها الأطفال لما تحمله من ألحان تجعل هذا الطفل يتفاعل معها ويندمج في موضوعاتها. فهذه الموسيقى التركيبية اللغوية(الشارة)، اعتبرت عند جل مخرجي الكرتون وسيلة للتعبير عن أفكارهم الإخراجية، وأرائهم التي يريدون أن يتبنونها داخل العمل الكرتوني.

ومن أمثلة ذلك شارة البداية الموجودة في رسوم "**عهد الأصدقاء**"* والتي يمكن تحليلها على النحو التالي:

1/ المستوى التعييني : إن دراسة هذا المستوى يستدعي دراسة الرسالة التشكيلية (وهذا ماتم ذكره سابقا) ، حيث تتكون هذه الأخير من :

1-1-الحامل: وردت هذه الشارة في المسلسل الكرتوني المعنون بـ: "**عهد الأصدقاء**"، على شاشة التلفزيون.

1-2-الإطار: هذه الشارة محددة زمنيا بدقيقة وسبع وأربعون ثانية.

أنواع اللقطات الموظفة في الشارة: لقد تعددت اللقطات الموظفة في هذه الشارة، لكن تم التركيز نوعا ما على نوع اللقطات القريبة وذلك لإظهار ملامح الشخصيات الفاعلة في

* عهد الأصدقاء: هو رسوم متحركة من إنتاج شركة " **نيبون انيميشن Nippon Animation** "اليابانية، وهو من إخراج "**كوزو كوزاها kozo Kuzuha**"عام 1993، وعرضت النسخة العربية المدبلجة من الرسوم لأول مرة على تلفزيون قط، تمت الدبلجة في مركز الزهرة التابعة لقناة سبيستون **spacetoon** ، وقصته مقتبسة من رواية "**الإخوة السود**" للكاتبة الألمانية ليزا تتسنر.(**https://araq.net** اطلع عليه يوم 24افريل 2021).

المقطع الموسيقي، ولم تكتف الشارة باستخدام اللقطات المقربة، ولكن وظفت اللقطة البعيدة جدا، وذلك لتقديم وضوح أكثر حول حركة الشخصيات.

1-3-الإضاءة واللون: لقد تم الاعتماد في هذه الشارة على عدد منوع من الألوان، وخاصة تلك الألوان المفعمة بالحياة، والتي تتكرر تقريبا في كل مشهد وهي: الأزرق، الأخضر.

1-4-المؤثرات الصوتية: تعرف هذه الاخيرة على أنها: «**وهي الاصوات التي تصور، أو تصاحب حركة الممثلين أو الاشياء التي تضفي الجو المطلوب للفيلم، وقد يتم تسجيلها مباشرة، واستخدامها كصوت متزامن مع الصورة**».[1]

ومنه فالمؤثرات الصوتية هي مجموع الاصوات التي تأتي مصاحبة للصورة المعروضة.

وعليه فقد احتوى شارة البداية، على موسيقى حماسية، فيها نوع من الحركة، والهدوء في آن واحد.

ب- الرسالة الايقونية:

الدوال الايقونية	المداليل في المستوى الأول	التضمين في المستوى الثاني
طفل صغير	روميو	الحماس، الفرح، الطفولة
مجموعة من الأطفال المجتمعين	أصدقاء روميو (الإخوة السود)	الاتحاد، القوة، التكامل
فتاة مقعدة على الفراش	انجليتا	الضعف، الهدوء، البساطة
مجموعة من الحيوانات	الحمام	السلام، الطهر، البراءة

جدول [05]: الرسالة الايقونية في شارة البداية.

[1] علي أبو شادي: **سحر السينما**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د، ط)، 2006م، ص136.

ج– المتوالية الصوتية (الرسالة اللسانية): لقد وردت الرسالة اللسانية في هذا المقطع على النحو التالي:

2/ المستوى التضميني: انطلقت الشارة بصورة مقربة جدا "**لروميو romeo**" تبرز ملامح وجهه الطفولي، الناعم وبريق عينيه وهو ينظر الى البنايات المقابلة له، الأمر الذي يدل على الدهشة، وكذا الراحة، وانفعالاته هذه تنم في حد ذاتها على البساطة التي يعيش فيها، فإن لم يكن كذلك لما دهش من مجرد رؤيته لبنايات عادية، والصورة أظهرت "**روميو**" على أنه ملطخ بالسواد على وجهه، وذلك دلالة على المهنة التي يعمل فيها، والتي تؤدي إلى اتساخه باللون الأسود، ومهنته هذه تتمثل في تنظيف المداخن، وبالتالي السواد هنا هو لون فحم المدخنة.

صورة 08: اللقطة الأولى لشارة البداية.

أما الصورة الثانية فتظهر لنا الإخوة السود وهم مجتمعون حول مشعل ضوء خافت، واستعمالهم للمشعل يدل على ظلام المكان الذي يقطنون فيه(القبو)، كما توحي هذه الصورة أيضا للمتلقي انه رغم العتمة والمأساة التي والتي مر بها الإخوة، الّا أنهم ظلوا محافظين على أملهم وتماسكهم.

وحركة رفع اليد تدل على حماسهم، وقوتهم، واتحادهم مع بعضهم البعض. ويغلب على هذه الصورة اللون الأسود وهو يدل على عتمة الليل، وظلام القبو الذي يجتمع فيه الإخوة.

صورة رقم 09: تمثل اللقطة الثانية من شارة البداية

وبعد هذا تظهر لنا صورة أخرى لروميو وهو يتكأ على كتف الفريدو، وعلامة البسمة ظاهرة على وجهيهما، الأمر الذي يدل على قوة الصداقة التي تجمع بين هاتين الشخصيتين، كما أنها تدل على أن كل واحد منهما هو سند للآخر.

صورة رقم 10: تمثل اللقطة الثالثة من شارة البداية

أما المشهد الذي يلي هذا فيظهر الإخوة السود وهم مجتمعون في غرفة "**أنجليتا Angelita**"، وبالتحديد حول السرير الذي تجلس عليه، وحركاتهم التي تتأرجح بين اليمين والشمال توحي على أنهم يرقصون، وهذا الفعل الأخير الذي يمارسه هولاء الأطفال يدل على النفسية الجيدة التي يمر بها الإخوة، فحالة الفرح، والسعادة التي عاشها هؤلاء الإخوة أثناء لقائهم "**بانجليتا**" تأكد ذلك، ويمكن أن يدل رقصهم أيضا أمام سرير هذه الفتاة الحسناء، على أنهم أتوا إليها من أجل الترفيه عليها، وإخراجها من حالة الرتابة التي تعيش فيها.

صورة رقم 11: اجتماع الإخوة السود في غرفة انجيليتا.

وبعد هذه الصورة تظهر مباشرة لقطة "**روميو**" وهو فوق السطح جالس يتأمل السماء، وهذا يدل على انتهائه من تنظيف المدخنة التي كان يشتغل عليها، هذه الصورة تظهر أيضا سربا من الحمام محلقا فوق رأس"**روميو**"، وقد جيء به للدلالة على السلام، والراحة، التي يحس بها هذا الأخير جراء انتهائه من عمله.

الصورة رقم 12: تظهر" روميو" جالس فوق سطح أحد المنازل.

أما الصورة الختامية فقد أظهرت "**الفريدو**" و"**روميو**" يمسكان بيدي بعضهما البعض، وهذا دليل على قوة صداقتهم، أما الشمس المقابلة لهما فهي تدل على المستقبل الذي سيواجههما في مدينة ميلانو. وبالتالي هذه اللقطة تؤكد أن "**روميو**" و"**الفريدو**" سيظلان مستقبلا متماسكين ومتحدين.

صورة رقم13: تمثل اللقطة الختامية لشارة البداية.

وفيما يتعلق باللقطات الواردة في الشارة، فقد جاءت متباينة بين القريبة والبعيدة، وهي عبارة عن لقطات تسرد مضمون الشارة، وقد ركزت على إظهار شخصية "**روميو**" وأصدقائه في الشارة، لكي تعطي للمشاهد رأس الخيط لتعرف على أهم الشخصيات المكونة للعمل الكرتوني.

أما اللقطة البعيدة فجاءت لإظهار مختلف الأمكنة التي قد يتواجد فيها الإخوة السود، ومن جهة أخرى يمكن أن تستعمل هذه اللقطات للفت انتباه المشاهد إلى الشخصيات المعروضة في الشارة، والتي سوف يتم مصادفتها في المتن.

2-1- الموسيقى: لقد رافق جميع مشاهد الشارة إيقاعا موسيقيا يحمل نوعا من الحركة، والارتفاع لكنه هادئ في نفس الوقت، ونجده يستمر من بداية الشارة الى نهايتها، المستمع له يحس بنوع من الانفعال، والراحة وهذا دليل على قوة تأثيره في المتلقي.

2-2- الديكور: لقد تم الاعتماد في هذه الشارة على الديكور الخارجي، حيث أدرجت ضمنه المناظر الطبيعية مثل: السماء، الغابات، البحر، لتمنح بذلك للشارة نوعا من الحياة، والجمالية التي تأسر القارئ لها.

2-3- الألوان: لقد وظفت داخل هذه الشارة تركيبة لونية مميزة، ومتنوعة، كان اللون الأزرق المسيطر فيها، فقد اعتمد عليه في الملابس للدلالة على القوة التي تتحلى بها هذه الشخصيات، ووظف في السماء للدلالة على الرفعة التي يصل إليها الأطفال بعد انتهائهم من تنظيف المداخن.

2-4- قراءة في الرسالة اللسانية: الشارة نص لغوي يتكلم عن الأمل والعمل، والصداقة، والهدف من إدراج هذه المتوالية اللسانية داخل الأغنية، هو إعطاء لمحة عامة عن خبايا الرسوم المتحركة قبل مشاهدتها، ولقد جاء هذا النص باللغة العربية الفصحى، فقد كانت سلسة النطق بسيطة الكلمات والعبارات، مما يسهل على المتلقي حفظها، وفهمها.

وتستهل هذه الشارة بعبارة: حلمنا نهار، نهارنا عمل، نملك الخيار، وخيارنا الأمل، وكان كاتبة الكلمات تريد أن توصل للمتلقي رسالة، مفادها ضرورة التمسك بالأمل، رغم كل المصاعب والعثرات التي قد تواجهه. وقد عمدت الكاتبة هنا إلى تكرار لفظة "**روميو**" وهو الشخصية البطلة وذلك للدلالة على أهمية هذه الشخصية داخل العمل الكرتوني،

وهو يدل أيضا على ثبات هذا الأخير **(روميو)** على المبادئ التي اتصف بها من بداية الفيلم الكرتوني إلى نهايته، مما يجعله شخصية يقتدى بها من قبل المشاهد.

والملاحظ في هذا النص اللغوي من بدايته إلى نهايته، هو اعتماده على العبارات البسيطة والموجزة، وهذا يجعل الطفل يتفاعل معها، ويحفظها بكل بساطة دون تعقيد، كما أن هذه العبارات جاءت مشحونة بجملة من القيم والمبادئ مثل:

***حلمنا نهار نهارنا عمل:** وهذه العبارة تدل على قيمة العمل لدى الفرد، كما تدل على الأحلام البسيطة التي يسعى إلى تحقيقها بعض البشر مثل: العيش يوم واحد فقط.

***نملك الخيار وخيارنا الأمل:** وهذه العبارة تدل أن للإنسان العديد من الخيارات التي يحظى بها في حياته، لكن يبقى الأمل هو الخيار الأول الذي يجب أن يتمسك به، لما يحمله من ايجابية، وقدرة على التفاؤل.

* **وتهدينا الحياة أضواء في آخر النفق تدعونا كي ننسى ألما عشناه:** فرغم المشقة التي يعاني منها هؤلاء الصغار، أثناء تنظيفهم للمداخن، إلا إن فرحتهم برؤية الضوء في أخر نفق المدخنة هو بحد ذاته هدية الحياة لهم، فهذا إن دل على شيء فانه يدل على بساطة أحلامهم وعيشهم، وتفكيرهم.

* **نستسلم لكن لا مادمنا أحياء نرزق مادام الأمل طريقا فسنحياه:** وهذا دليل على تمسك هؤلاء الإخوة بحتمية الأمل، فصحيح انه في بعض الأحيان الشخص يصيبه نوع من الاستسلام، والتعب جراء مشقة الحياة، لكن لابد له من التمسك بالأمل لكي يستطيع إكمال باقي مشواره.

* **بيننا صديق لا يعرف الكلل، مخلص رقيق إن قال فعل:** وهذه العبارات ترصد لنا أهم الصفات التي يجب توفرها في الصديق، وهي تمسكه بالكلام الذي يقوله، الإخلاص، رقيق في معاملته.

*** روميو صديقي يحفظ عهد الأصدقاء يعرف كيف يجابه الأيام:** فهذه العبارة تدل على الخصال الحميدة التي تحلى بها بطل الفيلم الكرتوني، والتي يجب على أي شخص الاقتداء بها، وخاصة فئة الأطفال.

ومن خلال ما تقدم نجد بأن شارة "**عهد الأصدقاء**" هي عبارة عن مقطع موسيقي، مصحوب بمتوالية لسانية مكملة له، فكانت هذه الموسيقى انطلاقة تمهيدية، وتأطيرية لموضوع الفيلم الكرتوني، وهي في مجملها عبارة عن دقائق إيقاعية معدودة تحمل العديد من القيم الإنسانية مثل: الصبر، الأمل، الإخلاص، الوفاء، الإصرار، العمل.

ثانيا: اللقطة في المسلسل الكرتوني"عهد الأصدقاء":

تعد المسلسلات الكرتونية من بين الخطابات السمعية البصرية، التي استطاعت أن تكتسح ساحة التلفزيون، والسينما، على حد سواء، لما تحتويه من مزايا جعلت منها محط اهتمام العديد من الشرائح؛ فالبرغم من كون المسلسلات الكرتونية موجهة للطفل خصوصا، إلّا أنها اليوم استطاعت التأثير على الكبار أيضا، وذلك لما تحمله من قيم وأفكار، ورؤى تعبر عن جوانب كثيرة من حياة الإنسان.

والمسلسلات الكرتونية باعتبارها خطابا سمعيا بصريا، أصبحت تمثل القوة التي توجه المتلقي أكثر مما يوجهها، كما أنها تؤثر فيه أكثر مما يؤثر فيها، وذلك لما تملكه من مزايا اجتمعت فيها الصورة، والصوت، والفكر معا.

ومن بين المسلسلات الكرتونية التي استطاعت أن تجعل لنفسها مكانة كبيرة في قلوب الكثير من المشاهدين، وخاصة الأطفال "**عهد الأصدقاء**" هذه الرائعة المقتبسة من رواية "**الإخوة السود**" "**للألمانية ليزا تتسنر**"، كغيرها من الأفلام تقوم على عدة عناصر مكونة لها، ولعل أهم عنصر فيها هو **اللقطة.**

تعرف هذه الأخيرة على أنها «**الوحدة الفيلمية الصغرى**»[1]؛ أي أنها أصغر مكون يقوم عليه الفيلم السينمائي. كما تعرف أيضا على أنها «**الجزء الذي يصور بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة إيقافها التالية، مهما كان مضمونه**».[2] فاللقطة بذلك هي كل ما تسجله الكاميرا منذ لحظة تشغيلها إلى لحظة إيقافها.

واللقطة داخل الفيلم - سواء الكرتوني أو غيره- لها عدة أنواع، وهذا ما سنوضحه من خلال المسلسل الكرتوني محل الدراسة (عهد الأصدقاء).

1-**اللقطة التقريبية أو لقطة ماكرو:** يمكن تعريف هذه الأخيرة على أنها: «**الاقتراب الأشد الذي يصور لموضوع أو شخصية، وكما هو معروف من اسمه فانه يحاول تضييق أو تأطير تفاصيل واقعية**».[3] وهذا يعني أن اللقطة التقريبية هي تصوير أدق التفاصيل الموجودة في الشخص، مثل التركيز على تصوير عضو واحد من جسم الإنسان كالأنف مثلا «**وإذا كانت اللقطة لجزء محدد من الجسم كالعين أو الفم فهي لقطة مقربة جدا.**»[4] ومنه فإن اللقطة التقريبة بصفة عامة، هي التي تركز على تصوير عضو واحد في جسم الإنسان.

ويمكن أن نقدم مثالا بارزا يشمل هذا النوع من اللقطة داخل مسلسل"**عهد الأصدقاء**" وهو على النحو التالي:

---

[1] يوري لوتمان: **مدخل الى سيمياء الفيلم-قضايا علم الجمال السيميائي-**، تر: نبيل الدبس، عكرمة للنشر، دمشق، ط1، 1989م، ص38.

[2] **المرجع نفسه**: الصفحة نفسها.

[3] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، (د، ط)، 2012م، ص45.

[4] برنارد ف. ديك: **تشريح الأفلام**، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، ط6، 2013م، ص94.

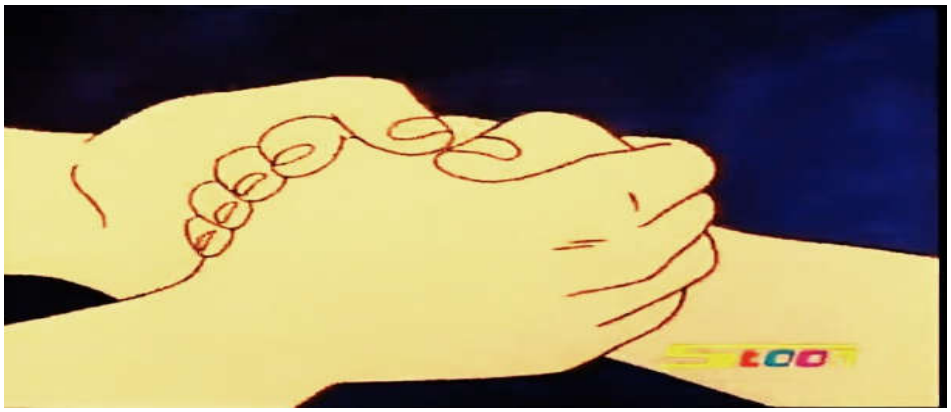
صورة رقم14: لقطة مقربة جدا تظهر ندبة لوئيني.

وفي هذه اللقطة تم التركيز على إظهار الندبة الموجودة على وجه "**لوئيني**"، كما ركزت أيضا على رصد تفصيل العينين، حيث أظهرت عين الشخصية مليئة بشرارة الخبث، والدهاء.

والتركيز على الندبة جاء لتمييز شخصية "**الرجل الغراب**" عن غيرها من الشخصيات المتواجدة داخل المسلسل الكرتوني، وإظهار الندبة بشكل مباشر يخلق نوعا من الفضول لدى المشاهد لمعرفة سر ارتسامها على وجه الشخصية، وهذه اللقطة تضع المشاهد في حالة تساؤل حول هذه العلامة، أهي ندبة ناتجة عن حادثة معينة؟ أم هي ندبة متأصلة في وجهه؟ أم هي علامة للدلالة على الجراح التي يسببها هذا الرجل للفقراء؟ وغيرها من التساؤلات.

وبذلك نجد بأن هذه اللقطة وظفت في الفيلم الكرتوني، للدلالة على الحالة النفسية التي يتميز بها "**لوئيني**"، كما أنها استعملت لشدّ انتباه المشاهدين إلى هذه الشخصية.

مثال2:



صورة رقم 15: لقطة تقريبة جدا لتماسك أيدي الإخوة السود.

وهذه اللقطة أظهرت عضو واحد من جسم الإنسان والمتمثل في اليد، إذ ركزت على إظهار التشابك، والتماسك الموجود بين مجموعة من الأيدي، وهذه الأخيرة بكل تأكيد هي أيدي "**الإخوة السود**"، واللقطة تجعل المشاهد يتفاعل مع العلاقة القوية التي تجمع بين هؤلاء الإخوة، ويدل تشابك الأيدي في هذه اللقطة على الصداقة القوية التي تجمع هؤلاء الأطفال مع بعضهم البعض.

2- اللقطة القريبة: وهي اللقطة التي «**تختلط أحيانا مع اللقطة الكبيرة[...] وهو بالنسبة للإنسان يتحدد بالوجه مع الكتفين [...] تعمل على تهدئة الحركة، وتعوق تدفق الفعل الدرامي**».[5] فاللقطة القريبة إذا هي التي تعرض الشخصية داخل الفيلم بصورة شبه مكتملة فترصد الكتفين والرأس فقط.

ويمكن أن نمثل لهذا النوع داخل المسلسل الكرتوني "**عهد الأصدقاء**" على النحو التالي:

[5] عز الدين عطية المصري: **الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**، مذكرة لاستكمال الحصول على درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، غزة، 2010م، ص428.

صورة رقم16 : صورة قريبة "لروميو" على فوهة المدخنة.

2-1- المستوى التعييني: ويمكن توضيح عناصره على النحو التالي:

2-1-1- الحامل: وردت هذه اللقطة في فيلم "عهد الأصدقاء" وذلك في الحلقة"4".

2-1-2- اللون: الملاحظ من خلال اللقطة سيطرة اللون البني على كل الصورة.

لقد أظهرت هذه اللقطة، الشخصية وكأنها رسمت بطريقة كاريكاتورية، حيث كانت ملامح "**روميو**" وتعابير وجهه واضحة بشكل كاف يسمح للمشاهد بقراءة حالته النفسية، فالابتسامة الظاهرة على وجهه دالة على الفرح، كما أنها قد تدل في هذا الموقف على بلوغ الهدف والانتصار.

واللقطة هنا أظهرت "**روميو**" وهو يتكئ على فوهة المدخنة شبه مستلقي، وهذا يدل على انتهائه من عمله، كما يدل على التعب المصاحب لهذه المهنة التي يشتغل فيها والمتمثلة في تنظيف المداخن.

كما بينت لنا هذه اللقطة وبوضوح السواد الموجود على وجهه، وجزء من ملابسه، وهذا اللون الذي تلطخ به ماهو إلا لون المدخنة التي كان بداخلها.

والتركيز على الشخصية في هذه اللقطة، لم يكن الهدف منه إظهار الملامح المتعلقة بها، بقدر ماكان الهدف هو طرح قضية عمالة الأطفال، وما يعانيه هؤلاء الصغار داخل المداخن التي يتسلقونها.

وبذلك نجد بأن توظيف اللقطة القريبة في هذا المطاف، كان المراد منه طرح قضية عمالة، وما تعانيه هذه الفئة من اضطهاد وتهميش.

3- اللقطة العامة: تعرف على أنها: «**اللقطة التي تشمل مجموع المشهد، إنها لقطة وصفية، تستخدم لجعل المتفرج يستوعب التتالي الجغرافي، أو لعرض ديكور جديد.**»[6] واللقطة العامة «**أكبر بقليل من اللقطة المتوسطة**».[7]

ويمكن التمثيل لهذه اللقطة من الرسوم الكرتونية "**عهد الأصدقاء**" على النحو التالي:

صورة رقم17: لقطة عامة "لروميو" وأمه.

3-1- المستوى التعييني:

3-1-1- الحامل: وردت هذه اللقطة في الحلقة الأولى من الرسوم المتحركة "**عهد الأصدقاء**".

3-1-2- الألوان: لقد وظَفت تركيبة متنوعة من الألوان داخل هذه اللقطة وأهمها هو اللون الأخضر، والبني.

3-2- المستوى التضميني: رسمت لنا هذه اللقطة المشهد بصورة كاملة، وواضحة، من ديكوره وشخصياته، فكان هذا الرسم بسيطا يفضي إلى إظهار جميع التفاصيل الدقيقة داخل المشهد.

---

[6] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، ص52.

[7] أدريان برونل: **سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما**، تر: مصطفى محرم، (د، ن)، (د، ط)، (د، ت)، ص64.

وإذا تفحصنا هذه الصورة فإننا نجد بأن وضعية يدي "**روميو**" تدل على حالة القلق والغضب التي هو عليها، أما ملامح الأم في هذه اللقطة فيمكنها أن تغني المشاهد عن سماع الحوار. فالمشاهد إذا تأمل جيدا في ملامحها، فإنه بكل تأكيد سوف يتمكن من اكتشاف الحوار الذي ستقوله.

واللقطة العامة هنا لم ترسم لنا ملامح الشخصية فقط، بل أوضحت الديكور الخارجي الذي تحتوي عليه الصورة، فهو في هذه اللقطة ديكور طبيعي، متمثل في الأزهار، والصخور، فهذه الأخيرة ورودها خلف الشخصية ينم على أن الأم كالصخرة دائما واقفة الى جنب أولادها لا تفارقهم.

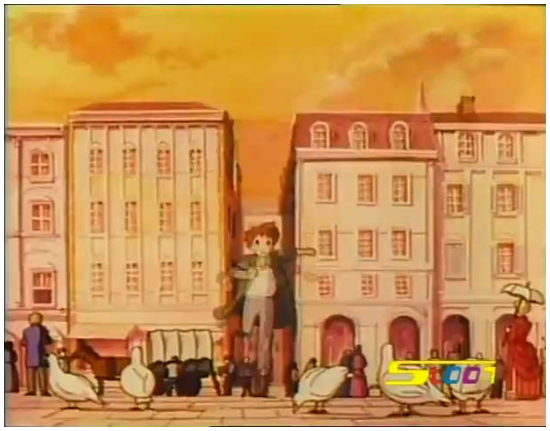
أما الألوان في هذه اللقطة فقد غلب عليها اللون البني الذي يوحي في الثياب بالمسؤولية، والدعم، والقوة التي تقدمها "**أم روميو**" له، أما اللونان البني والأخضر فإنهما يوحيان بالواقعية، والأمل هذا الأخير الذي تسعى والدة "**روميو**" لبثه في قلب ابنها.

ومنه فإن توظيف هذا النوع من اللقطات داخل المشاهد الكرتونية، كان الهدف منه هو لفت انتباه المتفرج لعنصرين مهمين وهما:

- الديكور المعتمد في اللقطة.

- الشخصيات المكونة لهذه اللقطة، هذا من جهة، ومن أخرى ايهام المتلقي بواقعية ألاحداث التي تقع داخل المسلسل الكرتوني.

مثال رقم 2:



صورة رقم 18: تظهر "روميو" وهو يجري وسط مدينة ميلانو.

ركزت هذه اللقطة على الديكور الخارجي أكثر من الشخصية، حيث بينت للمشاهد طبيعة العمران الذي تتميز به "**مدينة ميلانو**"، فأظهرت العمارات بطولها المرتفع، ولونها الموحد (اللون الأبيض) فطبيعة العمران هنا تدل على الرقي والعراقة، والتطور الذي تعيشه هذه المنطقة.

ولم تكتف هذه اللقطة بإظهار العمران بل تعدته إلى كل ماهو محيط به، فالمرأة التي تحمل مظلة، تبين للمشاهد طبيعة الثياب التي كانت ترتديها النساء في تلك الفترة (نخص بالذكر هنا نساء المجتمع الأوروبي).

واللقطة العامة هنا وظفت من أجل تقديم ديكور جديد للمشاهد.

ومن خلال ما تقدم ذكره حول أنواع اللقطات في الرسوم الكرتونية محل الدراسة، نجد بأن توظف اللقطة داخل الصورة يتوقف على طبيعة المشهد المراد إيصاله للمتلقي.

ثالثا: تجليات زوايا النظر في الرسوم الكرتونية "عهد الأصدقاء":

تعد زوايا النظر من المكونات الأساسية التي يقوم عليها المسلسل الكرتوني، إذ أن قيمتها لا تقل عن قيمة اللقطة، فهي الموجه لهذه الأخيرة، كما إنها تعد الكاشف الأول لموضوعها، فالزاوية التي تصور بها الكاميرا الموضوع مهمة جدا في إبراز التفاصيل الموجودة داخل المشهد عامة، واللقطة خاصة.

فتنوع الزوايا الملاحظ في الأعمال السينمائية، والتلفزيونية على حد سواء، لا يمنح للمشاهد لقطات مختلفة فقد، وإنما يمنحه رؤى، وخطابات متعددة.

فتغيير زوايا التقاط الموضوع، يودي بالضرورة إلى تغيير الخطاب المراد إيصاله، وهذا ماسنوضحه من خلال العمل الكرتوني"**عهد الأصدقاء**" إذ وردت في صلبه العديد من اللقطات التي تحمل زوايا نظر مختلفة، والتي يمكن رصدها على النحو التالي:

1/ زاوية مستوى العين:

تعرف هذه الزاوية بأنها عبارة عن «**نقطة إبصار عادية، تستخدم في الدراما عندما نريد توضيح الفكرة الدرامية بشكل متوازن، وموضوعي، دون الرغبة في توظيف هذه الزاوية نفسيا، وتضع هذه الزاوية المتفرج والشخصية في موقف متكافئ**».[8]

وهذا يعني بأن الزاوية مستوى العين يؤتى بها من أجل تقديم فكرة ما؛ حيث تكون العلاقة فيها مبنية على التوازن بين المشاهد، والشخصية داخل العمل.

ومثال ذلك داخل الرسوم المتحركة اللقطات التالية:

صورة رقم 19: تظهر هذه الصورة مثال عن زاوية مستوى العين.

ففي هذه اللقطة تظهر زاوية الكاميرا موازية للشخصية المتفرجة، وكأن "**روميو**" و"**صديقيه**" في هذه النقطة بالذات يخاطبون المتفرج، ويشكون له همهم، والمأساة التي يعيشونها.

فاستعمال هذا النوع من الزوايا، في تصوير هذه اللقطة أعطى للمخرج مساحة أكبر للتعبير عن فكرة عمالة الأطفال، وما ينتج عنها إذا كان هناك أدنى تقصير من قبل الطفل، والعلامة الزرقاء الظاهرة على وجه "**دانتي**" دليل على ذلك. ولرصد حالته هذه كان لابد على المخرج من اختيار هذه الزاوية؛ لأنها الأنسب لنقل الفكرة المراد إيصالها للمشاهد بطريقة موضوعية.

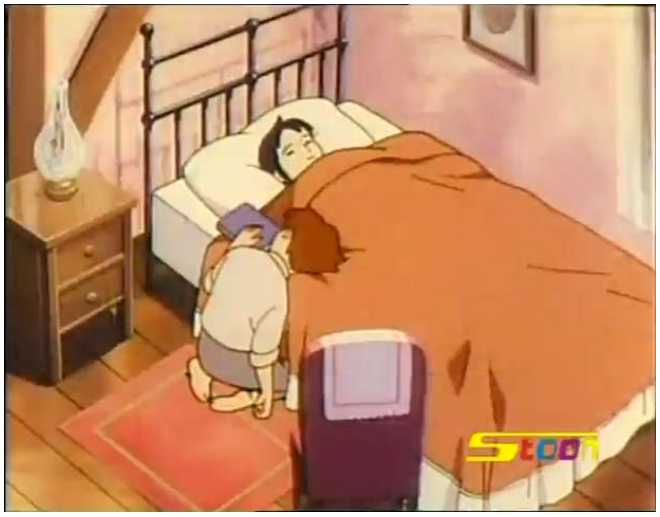
[8] ينظر: كمال الحاج: **السيناريو والدراما**، تد: ريم عبود وآخرون، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، (د، ط)، 2020م، ص 85.

فالمخرج استعمل هذه اللقطة من أجل بث خطاب اجتماعي للمشاهد موضوعه عمالة الأطفال. وهذا يدفعنا للقول أن زاوية النظر مستوى العين، تقوم على عرض الفكرة المراد إيصالها على المشاهد، وذلك عن طريق وصف الشخصيات، وإظهارها للمشاهد بصورة يحس من خلالها أنه يراها، ويدركها فعلا.

2/ زاوية النظر العلوية:

والزاوية هنا تكون «**الكاميرا فيها على مستوى أعلى من الموضوع، لضرورة إجرائية، وهذه الزاوية تقلل أهمية المنظور المصور وتعطي إحساسا بصغر حجم المنظور**».[9] وهذا النوع من الزوايا إذا توضع الكاميرا فيه أعلى من الشخص موضوع اللقطة، وتستخدم إما لضرورة إجرائية، أو من اجل تصغير حجم الموضوع.

وقد وظف المخرج هذا النوع من الزوايا بصورة كبيرة داخل العمل الكرتوني، ومثال ذلك اللقطات التالية:



صورة 20: تظهر مثال عن زوايا النظر العلوية.

تظهر هذه اللقطة الثنائية "**روميو**" وهو مستلقي على طرف سرير"**انجليتا**" وهي نائمة، فالكاميرا في هذه اللقطة قلصت ملامح الشخصية؛ حيث أصبح من الصعب على المشاهد الإمساك بالتفاصيل الشكلية لها، لكن من ناحية أخرى سلط الضوء على الفضاء

[9] ينظر: غميش بن عمر: **واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص دراسات سينمائية، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة احمد بن بلة،2016 /2017م، ص38.

الذي يحتوي هذه الشخصيات، والديكور المشكل له، حيث بدا بصورة بسيطة، فالغرفة هنا مكونة من سرير وكرسي، وطاولة موضوع عليها مصباح، حيث نجد بأن الغرفة سيطر عليها اللونين البرتقالي والأحمر وهذا يدل على الحميمية، وعلاقة الصداقة القوية التي تجمع بين "**روميو**" و"**انجليتا**".

فزاوية التصوير هنا ركزت على الشخصية، ثم نقلت أدراجها للتركيز على الفضاء الذي يحوي هذه الشخصية، والهدف من هذا كله ليس رصد الفضاء، ولا العناصر المشكلة له، من ديكور، وشخصيات، إنما هو إبراز الحالة النفسية لهذه الشخصيات،"**فروميو**" من شدة فرحه بتعلمه القراءة، ظل ينتظر أمام سرير"**انجليتا**" حتى تستيقظ ليخبرها بذلك، لكنه نام أمامها، والانتظار هنا يدل على الفرحة غير مستوعبة من قبل "**جوليان**".

يتضح من خلال المثال أن زاوية النظر العلوية تعمل على إبراز الحالة النفسية للشخصية.

مثال رقم 2:

صورة21: تظهر"روميو" و" **الفريدو**" **وفق زاوية النظر العلوية**

تعلو الكاميرا هنا على الشخصية والفضاء المتواجدة فيه، حيث يظهر "**ألفريدو**"و"**روميو**" في منتصف الطريق يتبادلان الحديث، والملاحظ أن "**ألفريدو**" يحمل فوق كتفه حقيبة، وهذا يدل على أنه مسافر، وزاوية التصوير هنا أدت الى تقليص حجم الشخصيات داخل إطار الصورة، وقد وظفت الزاوية العلوية في هذه اللقطة لترصد

للمشاهد حالة التيه، والضياع التي يعيشها "**ألفريدو**"، فالحقيبة التي فوق ظهره تدل على تنقلاته المستمرة وهربه، أما حركة "**روميو**" المتمثلة في إنزال الرأس، ووضع اليدين على الركبتين، فيدل على تعبه جراء الركض وراء "**ألفريدو**".

وبالتالي فان الزاوية العلوية في هذا المثال، تم استخدامها من أجل إثارة فضول المتلقي نحو شخصية "**الفريدو**" التي تميزت بالغموض منذ البداية.

مثال رقم 3:

صورة22: زاوية نظر علوية تظهر"روميو" وهو مستلقي على الاريكة.

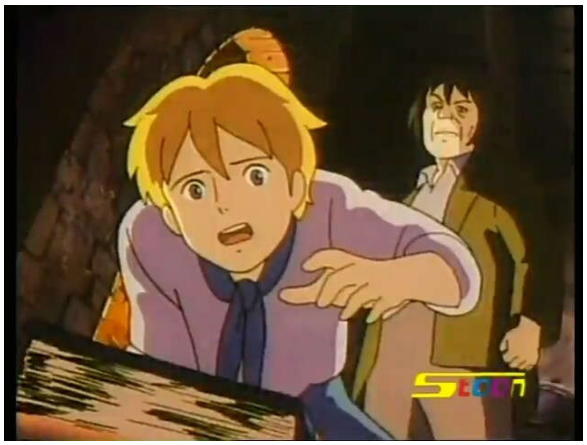
هذه اللقطة الثنائية تضع "**روميو**" و"**المعلم روسي**" محل تتبع من قبل الشخصية الناظرة (المشاهد)، فالمتأمل للقطة العامة هنا يجد بأن زاوية النظر العلوية تركز على إبراز جميع التفاصيل الدقيقة الموجودة داخل الصورة؛ حيث ترصد لنا حالة "**روميو**" وهو مستلقي على أريكة و"**المعلم روسي**" يمسك يده بكل قوة، وهذا يدل على الألم والحزن الذي يحس به إتجاه "**روميو**" بعد تعرضه للأذى نتيجة الانفجار الذي وقع في السجن، كما يدل على حالة التعب والمرض الذي عليها "**روميو**"، فالكاميرا هنا ركزت على إظهار حالة التعب والحزن المخيم على اللقطة.

ويمكن القول إجمالا بأن زاوية النظر العلوية تسمح للمشاهد برؤية وضعية الممثل، وكل ما يحيط به، كما أنها تمكنه من رصد حالته النفسية وهذا يمنح للمشهد ديناميكية أكثر.

3/ زاوية النظر السفلية: وهي الزوايا التي «**تكون فيها وضعية الكاميرا هنا أسفل الموضوع**»[10]، **فتظهر الصورة «من هذه الزاوية ذات ملامح تبدو كبيرة، بطرقة مبالغ فيها لدرجة التعظيم».**[11]

وهذا يعني أن في الزاوية السفلية يتم وضع الكاميرا اخفض من الشخصية، وذلك من اجل إبراز الصورة بملامح كبيرة، تسمح للمشاهد برؤية أدق التفاصيل المتعلقة بالشخصية.

والملاحظ أن حضور هذا النوع من الزوايا داخل العمل الكرتوني جاء محتشما، لكن في نفس الوقت هناك لقطات رصدت هذا النوع من زوايا النظر ومن أمثلة ذالك مايلي:



صورة23: لقطة تظهر زاوية نظر سفلية

تظهر هذه اللقطة المقربة "**ألفريدو**" وهو ساقط على الأرض، وقد رسمت ملامحه بصورة مختلفة إذا ما قورنت بباقي الشخصيات، حيث كانت أقرب إلى ملامح الشخصيات الغربية، فتقاسيم وجهه في هذه اللقطة تدل على انه في حالة خوف ورعب وهذا بسبب احتراق الكتاب الذي قدمه له الطبيب "**كازيلا**".

فاختيار الزاوية السفلية لتصوير هذه اللقطة كان الهدف منه تعظيم الحدث أكثر من الشخصية، لتبين للمشاهد الحالة المزرية التي يمر بها هؤلاء الأطفال، من تعذيب وتنكيل، فقد حرموا من أبسط حقوقهم وهو التعليم، وحرق الكتاب خير دليل على ذلك.

---

[10] غميش بن عمر: **واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري**، ص 39.

[11] كمال الحاج: **السيناريو والدراما**، ص 85.

ومن خلال هذا نتأكد بان الزاوية السفلية، هي زاوية وصفية، يؤتى بها من أجل رسم التفاصيل الدقيقة للشخصيات، وذلك من أجل إعطاء لمحة أكبر للمشاهد حول الشخصيات، الموظفة داخل العمل.

لم يكتف المخرج بالاعتماد على زوايا النظر المرتبطة بالصورة البصرية، بل تعداها أيضا إلى تلك المرتبطة بكل ماهو سمعي، فعلى الرغم من وجودها النادر داخل العمل الكرتوني، إلّا أننا نرصد عينة منها في رسوم "**عهد الأصدقاء**"، لكن قبل التطرق إليها لابد أولا من الإشارة إلى هذا النوع من الزوايا ولو بصورة مبسطة.

4/السمعية الداخلية الأولية:

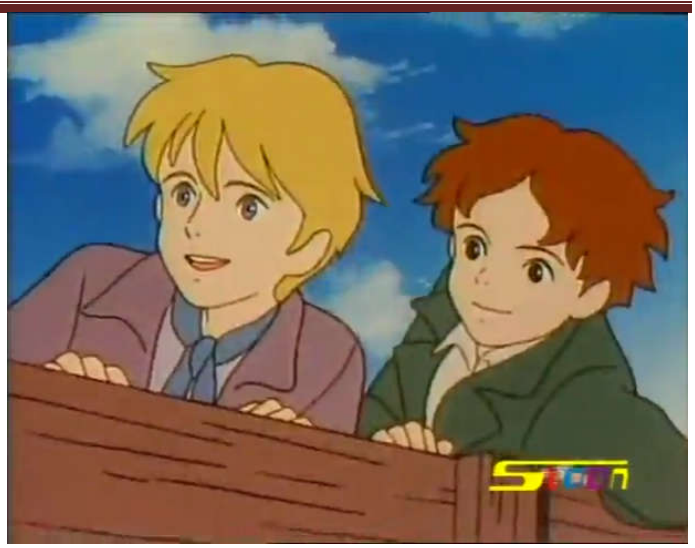
إن هذا النوع من زوايا النظر يقوم على الربط بين الصوت وصاحبه داخل العمل الفيلمي، وفق لقطة ثنائية يكون فيها الحوار مشترك بين شخصيتين و«**تتحدد السمعية في هذه الحالة انطلاقا من المسافة التي تفصل بين مصدر الصوت الموجود داخل المحكي الفيلمي والشخصية المصغية**».[12] وهذا يعني أن الزاوية السمعية الداخلية الأولية تستدعي بالضرورة تحديد المسافة بين مصدر الصوت والشخصية المصغية، وذلك من «**أجل معرفة إذا كان الصوت قد تفاعلت معه أذن الشخص أو لا**».[13] هذا يعني أن الزاوية السمعية الداخلية الأولية تكون أغلب الوقت مركزة على الشخصيات من خلال الحوار الذي يصدر من خلالهم.

ويمكن التمثيل لهذا النوع من الزوايا (السمعية الداخلية) داخل العمل الكرتوني "**عهد الأصدقاء**" على النحو التالي:

---

[12] وافية بن سعود: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما–دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم**، الوسام العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م، ص322.

[13] **المرجع نفسه**: ص 321.



صورة24: صورة "لروميو" و"الفريدو" وفق زاوية نظر سمعية داخلية أولية.

تعرض هذه الصورة لقطة قريبة "**لروميو**" و"**ألفريدو**" وهما على متن عربة؛ حيث كانا يتبادلان الحديث حول جمال مدينة ميلانو، فعدسة الكاميرا في هذه اللقطة تنتقل بينهما بالتناوب، مما يسمح للمشاهد بالتفاعل معهما، فيرى ماتراه الشخصية، ويسمع ما تسمعه، وذلك من خلال البعدين السمعي والبصري، فعندما يتكلم "**روميو**" نوجه نظرنا إليه فنصغي له ونراه، ونحن ندرك بأن "**ألفريدو**" هو الآخر يصغي معنا له، والأمر ذاته مع "**ألفريدو**".

5/ زاوية النظر السمعية الصفر: وهذا النوع من الزوايا «**تتعلق بالأصوات التي لا تنتمي الى العالم الحكائي، فهي تظهر في الحالات التي تتبع شدة الصوت في الشريط السمعي بتقلبات المسافة الظاهرة للشخصيات**».[14] وهذا يعني أن زاوية النظر في الدرجة الصفر تقوم على فصل الصوت على اللحظات الحكائية.

وفي المحكي الفيلمي محل الدراسة نجد بأن المخرج لم يوظف سوى نوع واحد من الزوايا السمعية وهو الممثل له سابقا (السمعية الداخلية الأولية)، أما الزاوية السمعية في الدرجة الصفر، والزاوية الداخلية الثانوية فلم نمر بلقطات ترصد هذا النوع من الزوايا.

[14] **المرجع السابق**: ص 327.

رابعا: تجليات الألوان في المسلسل الكرتوني"عهد الأصدقاء":

تعتبر الألوان من الظواهر الطبيعية التي أسرت الفرد بجمال مركباتها، وطبيعتها الداخلية الخارجية، فهذه التركيبة المميزة التي حظيت بها الألوان جعلت العديد من المبدعين يستغلونها جماليا، وفنيا وذلك من أجل إعطاء لمسة خاصة لأعمالهم.

ومن بين الفنون الإبداعية التي كان لها الشرف، في استضافت الألوان داخل عالمها، الفنون السينمائية عامة، والرسوم المتحركة خاصة، فقد عمد الكثير من المخرجين الى إدراج الألوان ضمن صورهم المعروضة، باعتبارها لغة تعبيرية تسمح لهم برصد أفكارهم، ووجهات نظرهم كنا أنها تعكس رؤيتهم للواقع الذي قاموا بمعالجته.

فاللون أضحى يمثل اليوم عنصرا جوهريا في الصورة السمعية البصرية، وذلك لما يحمله من قدرة على التأثير المباشر في المشاهد.

ومن أجل بيان قيمة الألوان داخل الصورة التلفزيونية، عمدنا الى دراسة العمل التلفزيوني "**عهد الأصدقاء**" وذلك لمعرفة الجمالية التي تقدمها الألوان داخل هذا العمل الابداعي. إن المشاهد لرسوم "**عهد الأصدقاء**" يجد بان المخرج في عمله هذا، قدم تشكيلة لونية متنوعة مزج فيها بين الألوان الحارة، والباردة هذا ما أضفى على العمل الكرتوني جمالية ودرامية أكثر.

وبما أن كرتون "**عهد الأصدقاء**" مقتبس من رواية "**الإخوة السود**"، فهذا يعني وبكل تأكيد أنه يعرض موضوع عمالة الأطفال، كتيمة أساسية تتفرع منها عدة تمفصلات أخرى مثل: الصداقة، الفقر، الخداع، الكره، الفساد، الأمل.

ولإظهار هذه التيمات اعتمد المخرج على الألوان كقيمة فنية، تعطي دلالة تساهم في إيصال وجهة نظره للمشاهد، وذلك من أجل التأثير فيه وجعله يتفاعل مع هذا الموضوع، الذي تعاني منه الطفولة الى يومنا هذا.

ولكن قبل الغوص في دلالة الألوان المستخدمة في العمل الكرتوني "**عهد الأصدقاء**"، لابد أولا من الإشارة بأن لكل مخرج الحرية في استخدام الألوان، وذلك حسب وجهة نظره،

وكيفما يشاء؛ لأنه لا يوجد فهرس أو دراسة ثابتة تحدد دلالة اللون بالضبط، وذلك كون اللون الواحد يمكن أن يحمل دلالات مختلفة عند وضعه في مواطن متباينة، وابسط مثال على ذلك اللون الأسود، في الثياب يدل على القوة، الأناقة، بينما في موضع آخر يدل على الحزن، والمأساة وهكذا دواليك مع باقي الألوان.

وكما للمخرج الحرية في اختيار الألوان التي يوظفها داخل عمله، كذلك هو المشاهد يستطيع أن يحكم على دلالة اللون حسب وجهة نظره، ومدى تفاعله مع اللون المقابل له، وقد يحكم على ذلك اللون أيضا وفق مزاجيته وشعوره عند رؤيته.

ومن خلال ماهو مبين في العمل الكرتوني نجد بأن توظيف الألوان في "**عهد الأصدقاء**" جاء ليبين الحالة النفسية للشخصيات داخل العمل الإبداعي، حيث وظفت الألوان داخل الرسوم المتحركة بصورة متناسقة، جعلتها تمشي في خط متوازن والأحداث.

إذ نجد بأن الألوان في بداية العمل الكرتوني كانت مفعمة بالحياة، حيث وظفت اللون الأخضر بشكل كبير، هذا اللون الذي يوحي بالواقعية، والصدق داخل العمل الكرتوني، كما أنه في بعض المحطات يدل على اخضرار الطبيعة، وخصوبة الأرض، واللقطات التالية تدل على ذلك:

صورة 25: مثال عن الون الأخضر في الكرتون.

أما توظيف اللون الأخضر في الثياب التي كان يرتديها "**روميو**" فيدل على شخصيته الطفولية الرقيقة، التي تتحلى بالتفاؤل، والايجابية.

وفي منتصف الأحداث وخاصة بعد هجرة "**روميو**" الى "**ميلانو**"، نجد بأن اللون الأخضر غاب بشكل ملفت للنظر، لتحل محله الألوان القاسية على معظم مشاهد العمل الكرتوني مثل الأسود، ومثال ذلك اللقطات التالية:

صورة26: مثال عن اللون الأسود في المسلسل الكرتوني.

وفي هذه اللقطة المقربة، يظهر"**روميو**" وهو وسط غيمة من السواد، حيث يدل اللون فيها على هباب المداخن الذي يسقط على "**روميو**" أثناء تنظيفه للمدخنة، فتظهر اللقطة بطل العمل الكرتوني "**روميو**" وهو يختنق، فاللون الأسود هنا يدل على المعانات المصاحبة لتنظيف المداخن، واستعمل في هذه اللقطة الدرامية من أجل أن ينقل الحالة المأساوية التي يعاني منها الأطفال، أثناء تنظيفهم للمداخن، وبالتالي كان الهدف من الإتيان به هو لفت انتباه المشاهد الى ظاهرة عمالة الأطفال.

والأسود في العمل لم يدل على لون هباب المداخن فقط بل جاء بدلالات أخرى مثل الحزن، الهدوء... وللتمثيل لها نستحضر اللقطات التالية:

صورة 27: توضح مثال ثاني عن اللون الأسود في الكرتون.

وفي هذه اللقطة حمل اللون الأسود، دلالة مخالفة لما جيء به من قبل، فهو في هذه الصورة، يدل على الحزن والموت، فالمخرج وظف اللون الأسود هنا كأفضل اختيار للتعبير عن حالة الحزن التي يعيش فيها أصدقائه بعد موته.

صورة28: مثال ثالث عن اللون الأسود في الكرتون.

واللون الأسود في هذه اللقطة يدل على هدوء الليل، واللقاءات السرية التي تتم فيه من قبل "**الإخوة السود**".

وبعد عودت الأحداث الى مجراها الطبيعي، وذلك أثناء ترك "**روميو**" وأصدقائه العمل في تنظيف المداخن، عاد المخرج الى توظيف الألوان الزاهية التي تبعث الأمل في الحياة مثل الأخضر والأبيض.

وورود هذه الألوان كانت مربوط بشكل كبير بالإحداث، لكن المخرج لم يكتف بتوظيفها لوحدها، بل وظف ألوانا أخرى مكملة لعمل السابقة داخل الفيلم الكرتوني ومثال ذلك اللون الأزرق في ربطة عنق "**ألفريدو**"، فهو يدل على الحرية المقيدة التي يعاني منها هذا الطفل.

ونجد أيضا اللون البني وظف بصورة معتبرة سواء في الديكور، أو في لون العينين والشعر؛ فهو في الديكور الخارجي الموظف داخل العمل يدل على واقعية المناظر الطبيعية، أما في الشعر والعينين فيدل على البراءة، والأصالة التي يتميز بها "**روميو**" (وخصصنا شخصية روميو بالذكر لأنه الشخصية الوحيدة التي جاء تحمل المواصفات المذكورة آنفا).

ونجد اللون الأحمر أيضا موظف في رسوم "**عهد الأصدقاء**" بشكل لا بأس به، فالأحمر كما هو معروف يستخدم عادة للتعبير عن العاطفة، الحب، الحرارة، الخطر... وغيرها من الدلالات، لكن في القطة الموالية سوف نجد بان الأحمر وظف للدلالة على المرض والتعب (مرض ألفريدو) والمخرج ألقى بهذا اللون المختلف عن ماهو موجود داخل الصورة، لكي يجبر المتلقي على التركيز مع الحالة التي وصل إليها "**ألفريدو**" جراء تنظيفه للمداخن.

صورة 29: مثال عن اللون الأحمر في الكرتون

ومن خلال ما تقدم ذكره نجد بان المخرج يوظف الألوان داخل العمل الكرتوني، كلغة بصرية يعبر من خلالها على تصوراته، إذ يلجا الى توظيفها من أجل أن يحملها عبء تبليغ الأحداث، بصورة مشوقة نجذب المشاهد.

خامسا: الإضاءة في كرتون "عهد الأصدقاء"

تعد الإضاءة من بين المركبات الأساسية التي تقوم عليها العديد من الأعمال الفنية، بما في ذلك المسرح والسينما، والتلفزيون، فالإضاءة في هذا الأخير تلعب دورا أساسيا في إبراز المعالم الفنية والدرامية للمشهد التلفزيوني، كما أنها تساهم وبشكل كبير في تقديم الخطاب المرئي للمشاهد، بصفة تجعل منه ملفتا للنظر من جهة، ومن أخرى معبرا عن المشاعر والأفكار التي يريد المخرج إيصالها.

وإذا أردنا تقديم مفهوم للإضاءة، فإننا نجد بأن مفاهيمها تختلف باختلاف المجال الذي وظفت فيه، فلإضاءة بصفة عامة هي: «**توجيه ضوء خاص إلى مكان معين على شكل معين، وذلك باستخدام الضوء الصناعي**».[15]

ويقصد بهذا التعريف أن الإضاءة هي تصويب ضوء اصطناعي، نحو وجهة معينة سواء، أكان مكانا أو شكلا معينا.

أما الإضاءة في المسرح فتتعلق بزمن بداية العرض «**فتبدأ عند انخفاض إنارة الصالة، وقبل بداية العرض المسرحي وظهور الضوء على الخشبة**».[16] ومنه فالإضاءة في المسرح هي المؤشر الأول الذي ينبه المشاهد ببداية العرض المسرحي، فانخفاض إضاءة الصالة، وبروز الضوء على الخشبة دليل على بداية العرض.

بينما الإضاءة في السينما فقد عرفها "**مارسيل مارتن Marcin martin**" قائلا: «**هي العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى التي لا تزال غير معروفة**».[17] فالإضاءة بذلك من العناصر الأساسية التي تتركب منها الصورة، إذ إن لا وجود لهذه الأخيرة بدون إضاءة، وذلك نظرا للأهمية التي تحظى بها والتي لا تزال مضمرة وغير معروفة.

«**وللإضاءة داخل الأعمال السمعية البصرية منبعين هما:**

***المنابع الضوئية الطبيعية: وهي الشمس، النجوم، القمر.**

***المنابع الضوئية الاصطناعية: كالشمعة والمصباح، والمولدات الكهربائية**».[18]

ومن خلال ما تقدم نجد بأن الإضاءة داخل العمل الكرتوني محل الدراسة، لم توظف من أجل إبراز معالم الصورة البصرية فقط، وإنما وظفت من أجل إعطاء جمالية فنية

---

[15] سهيلة عزوز: **السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)**، ص83.

[16] **المرجع نفسه**: ص39.

[17] غسان محسن محمد: **توظيف النص الضوئي في البرامج التلفزيونية العربية (برنامج ذا فويز) أنموذجا**، مجلة الأكاديمي، ع 89، 2018، ص157.

[18] قدور عبد الله ثاني: **مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د، ن)، (د، ب)، (د، ط)، ص143.

للقطة، وهذا ما نجده جليا في كرتون "**عهد الأصدقاء**"، حيث نلاحظ بأن المخرج وظف لكل صورة في الكرتون إضاءة خاصة بها تبرز موضوعها ومعالمها، ومثال ذلك اللقطتين التاليتين:

صورة30: مثال أول عن الإضاءة في الكرتون.

تظهر هذه الصورة مجموعة من الأطفال مجتمعين في قبو يسوده الظلام نوعا ما، لكن وسط هذا الظلام والعتمة يأتي ضوء خافت، ينير جزءا يسيرا من المكان، وهذا الضوء نابع من قنديل وضع على صخرة كبيرة موجودة وسط القبو.

من خلال هذه الصورة يتبين لنا أن توظيف الإضاءة فيها يعتمد على منبعين وهما:

*منبع طبيعي: ممثل في عتمة الليل.

*منبع اصطناعي: ومثله ضوء القنديل الموضوع وسط القبو.

والإضاءة في هذه اللقطة جاءت منخفضة تخفي الكثير من التفاصيل الموجودة داخل القبو، كما أنها وردت متوازية وحضور الألوان داخل الصورة.

ومن خلال هذا نجد بأن المزج بين الإضاءة الطبيعية والاصطناعية داخل هذه اللقطة، له دلالات عديدة لا نلبث أن نثبت إحداها حتى تنمحي لتستوطن محلها أخرى، فالقنديل كما يعرفه الجميع هو عبارة عن مصباح يستخدم للإضاءة، يتم ملؤه بالزيت لكي ينير، وهو في هذه اللقطة يشير الى دلالات متنوعة منها: النور، الاهتداء من الظلمات، الفكر، المعرفة، التستر... وغيرها من الدلالات، لكن إذا ربطناه بموضوع الصورة المتواجد داخلها فإننا نجده يدل على التستر وعدم البوح، فلو كان هؤلاء الأطفال يريدون أن يعلم أحد

بمكانهم لاستعانوا في إضاءة المكان على وسيلة أكثر سطوعا من القنديل، وهذا الأخير لم يحمل دلالة التستر فقط، وإنما جاء به داخل هذه اللقطة ليدل أيضا على الاهتداء من الظلمات، كيف لا وهو الذي ساعد في إنارة القبو ولو بصورة بسيطة، وبذلك يكون ذو وظيفة ودلالة ايجابية.

فالضوء الخافت لهذا المصدر(القنديل) زاد الظل المحيط بالشخصيات، وهذا ما انعكس على حضورها، إذ أصبحت أكثر غموضا وتعقيدا، وهذا ما تؤكده الصورة، فهذه الأخير لا تظهر معالم الشخصيات بشكل واضح، فاغلب الأطفال الموجودين في القبو لا تظهر وجوههم، ولا تتراءى تفاصيلهم للمشاهد.

وتوظيف هذا النوع من الضوء (الضوء الخافت) جاء مناسبا والحالة الاجتماعية لهؤلاء الأطفال، حيث عكس ظروفهم المادية والمعيشية الصعبة.

ومنه فإن توظيف ضوء القنديل في اللقطة جاء حاملا دلالة الإضاءة، الاهتداء، الغموض، كما أنه وظف ليعبر عن الحالة الاجتماعية للشخصيات.

أما النوع الثاني من الإضاءة الموظفة في الصورة فهي الطبيعية (وهذا ما أشرنا إليه سالفا)، والتي تتمثل في ظلمة الليل، هذه الأخيرة غلبة على كل أرجاء اللقطة، إذ إن اختيار هذا الوقت بالذات(الليل) لم يكن من أجل تحديد الزمان الذي تجري فيه الأحداث، بل من أجل تحديد عمق الصورة ودلالتها، فالليل في هذه اللقطة جاء حاملا معنى الأمان والراحة، فهو يمثل للإخوة وقت الاسترخاء من كل تعب وكدَ يواجهونه في الصباح، جراء تنظيف المداخن، والليل أيضا هو موضع أسرارهم، إذ أنه يخفي كل ما يقومون به من اجتماعات ونقاشات حول منظمتهم السرية، والليل جاء ليعكس حالة الظلام والمأساة التي يعاني منها الأطفال.

ومنه فتوظيف ضوء الليل في هذه اللقطة كان يراد به إثبات الحالة النفسية المزرية التي يعاني منها الأطفال، كما أنه جيء به ليدل على المكان والزمان الذي تتم فيه اللقاءات السرية بين "**الإخوة السود**"، لكن هذه الظلمة انطفأت نوعا ما بإدراج ضوء

القنديل الخافت، الذي يحمل معنى الأمل للإخوة، فالبرغم من عتمة وقسوة الظروف التي يواجهها هؤلاء الأطفال، إلا أنهم لا يزالون متمسكين بالأمل الذي بكل تأكيد سوف يوصلهم الى مبتغاهم.

مثال 2:

صورة31: مثال عن الإضاءة في الكرتون.

تظهر هذه اللقطة " **ألفريدو Alfredo**" وهو جالس وسط الشارع يحمل كتابا بيديه، وضوء الإنارة العمومية مسلط عليه. فأول إشارة تلفت انتباه المتلقي إلى هذه اللقطة انغماس الشخصية في قراءة الكتاب وهذا دليل على أهمية الفعل الذي يقوم به، والمتمثل في القراءة.

وتركيز الضوء في هذه اللقطة على "**ألفريدو**" بالذات كان الهدف منه إبراز الحدث والشخصية داخل الصورة، فهذه الأخيرة تظهر على أنها محبة للعلم والمعرفة، وكذا التفرد، والانعزال، ودليل ذلك قراءته في الشارع بعيدا عن أصدقائه.

وشدة الضوء في اللقطة تظهر بأنها قوية نوعا ما، وهذا يوحي بقوية الموضوع المطروح في اللقطة، " **فألفريدو**" رغم فقره وتشرده إلا أنه ظل متمسك بالكتاب والقراءة، وهذا الفعل يجعل منه شخصية مؤثرة داخل العمل الكرتوني، وكأن المخرج بتسليط الضوء على "**ألفريدو**" بصفة عامة والفعل الذي يقوم به خاصة، والمتمثل في القراءة يريد أن

يوصل للمشاهد وبالضبط فئة الأطفال (كون العمل موجه إليهم)، فكرة ضرورة التمسك بالكتاب والقراءة مهما كانت الظروف والأحوال.

كما أن تصويب الضوء حول الشخصية كان الهدف منه إبراز موضوع تشرد الأطفال، الذي تعاني منه الكثير من الدول، **فألفريدو** هو عينة صغيرة جاء بها المخرج لطرح هذه التيمة للمشاهد، وذلك من أجل إثارة انتباهه إلى مثل هذه الظواهر المنتشرة داخل المجتمع، بالإضافة الى رغبته في إثارة الشفقة والحسرة نحو هؤلاء الأطفال.

ومن خلال ما تقدم نجد بأن الإضاءة في المسلسل الكرتوني لم يؤت بها من أجل إزالة عتمة الصورة، وإنما جيء بها من أجل طرح أفكار ورؤى للمشاهد، وذلك قصد لفت انتباهه، وإثارة مشاعره، وردود فعله.

سادسا: العلاقة بين الصورة السردية والصورة المرئية

لقد أثارت ثنائية الرواية والفنون السمعية البصرية، الكثير من الجدل والنقاش، وذلك راجع للعلاقة التي تجمع بينهما، فهذه الأخيرة احتلت مكانة مهمة في معظم ما كتب حول الفن السابع من نظريات، وأفكار، ودراسات تطبيقية، وأصبح البحث في مواطن الالتقاء والافتراق بين هذين الفنين مجالا للعديد من الدراسات بما في ذلك الأبحاث الأدبية.

وفي هذا الصدد سنتطرق إلى دراسة العلاقة التي تجمع بين المسلسل الكرتوني المعنون ب: "**عهد الأصدقاء**"، والرواية التي اقتبس منها والموسومة ب: "**الإخوة السود**".

فهذان العملان الإبداعيان تجمع بينهما علاقة تبادلية، قائمة على مبدأ التكامل والاقتباس، فالرواية كما يعرفها "**إبراهيم فتحي**" «**سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث، والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لما تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية**».[19]

[19] فتحي إبراهيم: **معجم مصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، ط1، 1989م، ص176.

أما المسلسل الكرتوني فهو عبارة عن: «**مجموعة من الحلقات المتتابعة التي تحكي قصة أو مغامرة جديدة لنفس الأبطال فكل حلقة تحوي أحداث الحلقة السابقة أو التالية، وبالتالي يمكن متابعة كل حلقة دون الأخرى**».[20]

ومن خلال هذا نجد بأن الرواية باعتبارها جنس أدبي تشترك مع المسلسل الكرتوني في عناصر عديدة من بينها: الشخصيات، المكان، الراوي، الحدث (مكونات السرد)، ولكنها تختلف عنه في طريقة عرضها للموضوع، حيث نجد بأن السرد فيها يعتمد على متوالية من الجمل والكلمات، التي تشكل ما يسمى بالمشهد الروائي، بينما السرد في الفنون السمعية البصرية يتم بواسطة متوالية من الصور، كل منها يؤدي معنى معين ودلالة خاصة مثلها في ذلك مثل الجملة.

وهذا يعني بأن المشهد الروائي مادته الأساسية هي الكلمات والجمل، بينما المشهد البصري(المرئي) فأساسه الصورة، ونجد ذلك جليا في العمل الفني الذي بين أيدينا، فرواية "**الإخوة السود**" يقوم السرد فيها على مجموعة من الجمل، التي يؤدي تلاحمها إلى تشكيل المشهد السردي، بينما المسلسل الكرتوني"**عهد الأصدقاء**" فإنه يعمد في سرده للأحداث، والمشاهد على الصورة المرئية المبثوثة عبر شاشات التلفاز، وهذا إن دلَّ على شيء فإنه يدل على أن المشهد التلفزيوني تقابله الجملة في الفن الروائي.

هذا فيما يخص عنصر المشهد، أما إذا جئنا للحديث حول الراوي في كل من الرواية والمسلسل الكرتوني فإننا نجده في العمل السردي يمثل «**الأنا الثانية للروائي**».[21] والتي يقدم من خلالها مادته القصصية للمتلقي، بينما في السمعي البصري فإن الكاميرا هي من تتولى عملية سرد الأحدث، فهي عين المخرج التي يرصد عن طريقها جميع الصور التي يبثها للمشاهد، وبالتالي فإن دورها يوازي عمل الراوي داخل العمل السردي.

---

[20] غادة احمد بعلوشة: **أثر توظيف الرسوم المتحركة في تدريس وحدة السيرة النبوية على تحصيل طالبات الصف السادس الأساسي واتجاهاتهن نحو المادة**، رسالة لاستكمال متطلبات الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2013م، ص20.

[21] نعيمة سعدية: **التحليل السيميائي والخطاب**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2016م، ص122.

أما المكان باعتباره البذرة المشتركة بين العمل السردي، والإبداع السمعي البصري فنجده يحظى بمكانة مهمة داخل العملين محط الدراسة، فالمكان في الرواية هو العنصر الفعال الذي يساهم في الكشف عن المظاهر النفسية، والاجتماعية للشخصيات، كما أنه يقوم بتحديد وجهة الأحداث ومسارها، فهو في الرواية عبارة عن عنصر متخيل لدى الكاتب، يبتدعه داخل مخيلته بكل جزئياته ومكوناته، ثم يرسمه للمتلقي بصورة إبداعية جمالية تمكنه من التفاعل معه، وهذا ما يبدو جليا في نص رواية"**الإخوة السود**" فالكاتبة" **ليزا تتسنر**"**Lisa Tetzner**" على الرغم من أنها لم تقدم تفاصيل كثيرة عن الأمكنة التي وظفتها داخل منجزها السردي، إلا أنها استطاعت أن تنقل أماكن تواجد الشخصيات بشكل يجعل المتلقي يتفاعل معها وكأنه داخلها ويجول في زواياها، فاللغة التعبيرية التي قدَمت بها الأمكنة كانت كفيلة بأن تلفت انتباه القارئ إلى هذا العنصر الذي استطاع هو الآخر أن ينقل معانات الشخصيات بحذافيرها، بيد أن حضور الأمكنة في الرواية كان يقتصر على ماهو ضروري لنمو الحبكة فقط.

أما المكان في العمل السمعي البصري عامة، والكرتون محل الدراسة خاصة فإنه يتميز بنوع من الخصوصية، فهو ليس مجرد حيز فضائي تدور فيه الأحداث وتتحرك في معينه الشخصيات، بل هو الرقعة الجغرافية التي يصورها المخرج وفق نظرته وقراءته للرواية، فهو بذلك يفرض على المشاهد أفكاره حول الأمكنة، وما أبدعته مخيلته عند قراءته للرواية، فهو هنا لا ينقل لنا الأماكن بمصداقية، وإنما ينقل وجهة نظره حول هذه الفضاءات الروائية، فإن كانت هذه الأخيرة تنقل الواقع بصورة فنية جمالية معتمدة في ذلك على الخيال الذي يساعد في الابتعاد عن الحقيقة، فإن المخرج في العمل الكرتوني وأثناء رسمه للمكان فإنه يبتعد عن هذه الحقيقة مرتين؛ وذلك لأنه يعمد إلى إضافة عناصر، ورؤى، وأفكار إلى المكان الروائي الذي كان قد نقله من فن إبداعي الى آخر مختلف عنه كلّية.

ويمكن الإشارة أيضا أن الديكور في العمل الكرتوني يركز على المناظر الطبيعية، التي تبدو حقيقية لدى رؤيتها، وهذا يدل على أن المخرج أثناء نقله لهذه الأمكنة من العمل السردي الى الإبداع السمعي البصري يهتم بالجانب الفني والجمالي، بدل الجانب التشويقي وهذا ما يناقض الرواية.

ومن خلال ما تقدم نجد بأن المكان داخل النص السردي يتميز بالاستقلال، والانفتاح، فهو يعطي للقارئ فرصة تقديم وجهات نظره دون قيود، بينما المكان في المسلسل الكرتوني فهو قابع تحت رحمة المخرج الذي يعيد رسمه من جديد بعد قراءته للعمل السردي.

أما العنصر الآخر الذي تشترك فيه الرواية والكرتون ظاهريا ويختلفان في توظيفه باطنيا هو الشخصيات، فحضور هذه الأخيرة داخل الرواية يختلف كليا عن ورودها داخل العمل الكرتوني، فالشخصية في الرواية لها الزمن الكافي لإثبات حضورها داخل النص؛ أي أن الروائية لا تعتريها أية قيود في وصف شخصيات عملها السردي، ولها مطلق الحرية في الإسهاب في وصفها أو الاختصار في عرضها، فمعيار الحرية هو الذي يسيطر على حضور الشخصيات في الرواية، وهذا ما يفتقده المسلسل الكرتوني، فهو لايستطيع أن يقدم وصفا كافيا للشخصيات التي يعرضها، وذلك لكونه محكوم بعنصر الزمن.

فالشخصية داخل الأعمال السمعية البصرية هي عبارة عن نموذج جاهز يقدمه المخرج للمشاهد نتيجة قراءته للرواية التي اقتبس منها، ومنه فإن الشخصيات الموظفة في العمل الكرتوني "**عهد الأصدقاء**" ماهي إلا نماذج جاهزة استقاها المخرج من رواية"**الإخوة السود**" فبث فيها أفكاره ووجهات نظره وفق ماياناسب تكيفها وعين الكاميرا، لتخرج بذلك إلى المشاهد بحلة جديدة، وجوهر الشخصية في هذا المطاف أنها تحمل الفعل وردة الفعل أكثر مما تحمل الفكر، وهذا مانجده واضحا في الكرتون محل الدراسة، فمثلا عند قدوم"**لوئيني**" لوالد جوليان لكي يطلب منه أن يبيعه ولده كانت ردت فعله واضحة تماما

تدل على الغضب، والرفض القاطع وهذا ما أثبتته إيماءاته وملامح وجهه، وردة الفعل الظاهرة للمشاهد لايمكن أن نجدها في الرواية.

ومنه فانتقال الشخصية من رحاب العمل السردي، إلى عالم الصورة المرئية، يستوجب عليها التحول من كونها كائن ورقي مبني على الخيال، إلى كائن مرئي مؤدي للأدوار والمشاهد.

ومن خلال هذا نجد بأن العلاقة بين الصورة السردية، والصورة المرئية مبنية على التأثير والتأثر، فكلاهما في حاجة تقنيات الأخرى من أجل إعطاء شكل إبداعي فني جديد.

ومن خلال ماتم ذكره في هذا الفصل، نجد بأن المشهد التلفزيوني في المسلسل الكرتوني"**عهد الأصدقاء**" يتركب من عدة عناصر من بينها: اللقطة، الإضاءة، زوايا النظر... وغيرها، وكل هذه المركبات الفيلمية استطاعت أن ترصد موضوع الرواية والمتمثل في عمالة الأطفال، بشكل مشوق وبحلة فنية إبداعية جديدة، ساهمت في جذب انتباه المتلقي.

خاتمة

وفي ختام الجولة التي قمنا بها في رحاب الرواية والفنون السمعية البصرية والتي احتوت على مجموعة من العناصر توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

*أن الرواية والمسلسل الكرتوني ماهما إلا لونان تعبيريان يعملان على تقديم رؤى وأفكار للمتلقي، حيث يسعى كل منهما إلى معالجة أمراض وتداعيات المجتمع بما في ذلك قضية عمالة الأطفال.

*إن العلاقة بين الرواية والفنون السمعية البصرية، قائمة على مبدأ التكامل، إذ تقوم الأولى بإيصال فكرتها عن طريق الكلمة، بينما الثانية عن طريق الصورة.

*قدمت الرواية والمسلسل الكرتوني على حدّ سواء، موضوعا مهما تغافل عنه الجميع ممثل في عمالة الأطفال داخل المجتمعات الأوروبية.

*للرواية تقنيات تختلف كليا عن تقنيات الفنون السمعية البصرية، سواء من ناحية البناء أو التقديم.

*قدمت الروائية" **ليزا تتسنر**" عملها السردي وفق بناء خاص، قامت بالمزاوجة فيه بين المتواليات اللسانية من جهة، والصورة الثابتة من جهة أخرى، هذا ما أدى الى خلق إستراتيجية لغوية مميزة، عملت على لفت انتباه المتلقي.

*جاء العمل الكرتوني مبني على عدة عناصر من بينها اللقطة، الإضاءة، زوايا النظر... وغيرها وكل عنصر منها لديه ما يوازيه في الرواية، فالراوي تقابله الكاميرا، المشهد المرئي يقابله المقطع السردي، بينما اللقطة فتعادل الجملة في الرواية.

كانت هذه أهم النتائج الأساسية التي قام عليها البحث، ونأمل في الأخير أن تكون دراستنا هذه قد أجابت على التساؤلات المطروحة.

ملحق

*** عمالة الأطفال:**

تعد ظاهرة تشغيل الأطفال من الظواهر القديمة قدم الإنسانية، حيث وجدت أنماط متعددة منها في مختلف المجتمعات الإنسانية. إذ يعمل الأطفال جنبا إلى جنب مع أسرهم في أعمال الزراعة والرعي وكافة الأنماط الأخرى. وفي الوطن العربي كما هو الحال في المجتمعات الأخرى تعد ظاهرة تشغيل الأطفال من الظواهر المألوفة منذ القدم كجزء من الثقافة التقليدية للأسرة.

حيث نجد العديد من الأسر أصبحت تعمد إلى الزج بأبنائهم للعمل في سبيل الحصول على أجر يساعد الأسرة على تربية بقية الأبناء، ثم إزدادت الحلقة إتساعا وإزدادت فوهة بركان الفقر إنفتاحا لتصل حممه إلى الكثير من المجتمعات الإنسانية، مما جعل أسر كثيرة تصبح أكثر حاجة إلى الموافقة على عمل أبنائها في أعمال كثيرة خارج نطاق الأسر وتحت ظروف مهنية غاية في الصعوبة.

كما توجد عوامل أخرى متداخلة وراء خروج الطفل إلى العمل في هذه السن الصغيرة، حيث يجد الطفل ما يعوضه عن الصدمات النفسية، والإقتصادية وإختيار أنواع الممارسات التي تشبع إحتياجاته المتنوعة دون أن يعي مدى خطورة ذالك على حاضرة ومستقبله وأن هذه الصدمات تهيئ الطفل للنزول إلى الشارع والتعرف عليه والتشبع بقيم ومهارات مجتمع الشارع والتعايش لاحقا معها.

ووفق تعريف منظمة اليونسيف ينقسم أطفال الشوارع إلى أطفال عاملين في الشوارع طوال ساعات النهار ثم يعودون إلى أسرهم للمبيت، وإلى أطفال تنقطع صلاتهم مع ذويهم ويكون الشارع مصدرا للدخل والبقاء.[1]

وهذا ما تحدث عنه العملين محل الدراسة: الرواية والمسلسل الكرتوني.

[1] زيتوني عائشة بية: **عوامل عمالة الأطفال في الشارع الجزائري**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع31، ديسمبر 2017م، ص497.

قائمة

المصادر و المراجع

***المصادر:**

1- ليزا تتسنر: **الإخوة السود**، تر: خليل الشيخ، دار الكلمة للنشر، بيروت، (د، ط)، (د، ب).

2- كوزو كوزاها: **عهد الاصدقاء**، https://www.stardima.com

***الكتب العربية:**

3- أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م.

4- أحمد مداس: **لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009م، ص11.

5- أمنة يوسف: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015م.

6- بلقاسم سلاطنية وآخرون: **سيميولوجيا الصورة الاشهارية**، طبعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1 ، 2013م.

7- بسام موسى قطوس: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

8- حسين عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ب) ،(د، ط) ، 1998م.

9- حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، (د، ب) ، ط1، 1991م.

10- خالد حسين: **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)**، دار التكوين، دمشق، (د، ط) 2017م.

11- سعيد بن كراد: **سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينه أنموذجا)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2003.

12- سعيد يقطين: **قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1 ، 1997م.

13- سهيلة عزوز: **السينوغرافيا(تقنيات تكامل العرض المسرحي)**، دار اشريفة للطباعة والنشر والتوزيع،(د، ب)، ط1، 1999م.

14- صبيحة عودة زغب: **جمالية السرد في الخطاب الروائي (غسان كنفاني)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

15- صلاح صالح: **عتبات لرؤية مضاعفة مساهمة في الثقافة البصرية العربية**، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2010م.

16- عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة، (د، ط)، 1998م.

17- علي أبو شادي: **سحر السينما**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د، ط)، 2006.

18- كريم شلال الخفاجي: **سيميائية الألوان في القران الكريم**، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

19- كلود عبيد: **الألوان (دورها، تصنيفها مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)**، تقديم محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013م.

20- كمال الحاج: **السيناريو والدراما**، تد: ريم عبود وآخرون، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، (د، ط)، 2020م.

21- محمد بوعزة: **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

22- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر**، مصر، (د، ط) ، 2001م.

23- مرشد أحمد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية بالدراسات والنشر، ط1، 2005م.

24- مهدي عبيدي: **جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار ، الدقل، المرفأ البعيد)**، دراسات في الأدب العربي، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، (د، ط)، 2011م.

25- نجيب الكيلاني: **أدب الأطفال في ضوء الإسلام**، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1419هـ/1998م.

26- نضال الشمالي: **الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية العربية**، دار الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2002م، ص48.

27- نعيمة سعدية: **التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث**، إربد، الأردن، ط1، 2016م.

28- وافية بن سعود: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما- دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم-**، الوسام العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2011م.

***المراجع الأجنبية**

29- أدريان برونل: **سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما**، تر: مصطفى محرم، (د، ن)، (د، ط)، (د، ت).

30- باتريس بافي: **معجم المسرح**، تر: مشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015م، ص491.

31- برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا؟**، تر: محمد لطيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000م.

32- برنارد ف ديك: **تشريح الأفلام**، تر : محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013م.

33- جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، تر : محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط3، 2003م.

34- دانيال تشاندلر: **أسس السيمياء**، تر : طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م.

35- دانييل فرامبتون: **الفيلموسوفى نحو فلسفة للسينما**، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009م.

36- دوايت سوين: **كتابة السيناريو للسينما**، تر : احمد الحضري، دار الطنطاوي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010م.

37- سيد فيلد: **السيناريو**، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والترجمة، بغداد، ط1، 1979م، ص137.

38- غاستون باشلار: **جمالية المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1984م.

39- فران فينتورا: **لغة الصورة**، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، (د، ط)، 2012م.

40- فيليب هامون : **سيميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر : سعيد بنكراد، تقديم عبد المفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، (د، ب) ، ط1 ، 2013م.

41- ميشال اريفي وآخرون: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).

42- يوري لوتمان: **مدخل الى سيمياء الفيلم- قضايا علم الجمال السينمائي-**، تر: نبيل الدبس، عكرمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989م.

***المعاجم والقواميس:**

43- جار الله الزمخشري: **أساس البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

44- الخليل ابن احمد الفراهيدي: **كتاب العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2002م.

45- فتحي إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرون المتحدين، الجمهورية التونسية، ط1، 1989م.

46- فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م.

47- لطيف زيتوني: **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرون المتحدين، الجمهورية التونسية، ط1، 1989م.

48- ماري تيربز جورتو: **معجم المصطلحات السينمائية**، تر: فائر بشور، (د، ن)، (د، ط)، (د، ب).

49- محمد يعقوب الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، القدس للنشر والتوزيع، ط1، 2000م.

50- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مج11، مادة "خ.ط.ب".

***الرسائل والمذكرات:**

51- شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة: **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية (دراسة في ضوء المناهج الحديثة)**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مؤتة، 2007م.

52- بن عدة حاج محمد، عمارة كحلي: **الجماليات البصرية في العروض الفنية المتحفية**، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.

53- عز الدين عطية المصري: **الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**، مذكرة لاستكمال الحصول على درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، غزة، 2010م.

54- غادة أحمد بعلوشة: **أثر توظيف الرسوم المتحركة في تدريس وحدة السيرة النبوية على تحصيل طالبات الصف السادس الأساسي واتجاهاتهن نحو المادة**، مذكرة لاستكمال الحصول على درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2013م.

***المجلات والدوريات:**

55- أسماء بوبكري: **المشهد في المعجم والمصطلح دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، مجلة الممارسات اللغوية**، ع38، ديسمبر 2016م.

56- زكريا عبد الله ثاني، زرهوني أحمد فايزة: **القيم المتضمنة في الرسائل البصرية للفيلم القصير مقاربة سيميائية لأفلام الهاتف النقال لفيلم الإخوة أنموذجا**، مجلة آفاق سينمائية، مج1، ع1، 2021م.

57- شايب نبيل: **آليات التحليل السيميولوجي للخطاب الاشهاري التلفزيوني من التمثيل إلى التأويل**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع30، سبتمبر 2017م.

58- محمد كريم ابراهيم: **اقتباس السينما من الرواية**، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، تصدر عن كلية الآداب جامعة القادسية، العراق، ع2، مج12.

59- محمد الهادي المطوي: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**، مجلد28، ع01، الكويت، 1999م.

***المحاضرات:**

60- باية سيفون: **محاضرات في السيميولوجيا**، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الإعلام والاتصال، 2016م.

61- بلقاسم دفة : **علم السيمياء والعنوان في النّص الأدبي**، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنّص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000م.

***المواقع الالكترونية:**

62- http://www.babywebte اطلع عليه في 17-02-2021، على 16:21.

63- http://www.altkia.com اطلع عليه في 5 مارس 2021، على الساعة 9:02.

64- www.muhtwa.com اطلع عليه 4 مارس 2021، على الساعة 13:27.

65- سمير عبد المنعم عيس القاسمي: **مفهوم الديكور المسرحي، جامعة بابل**، قسم الفنون،http://www.uobabylon.edu ، اطلع عليه في 23 ماي 2021، على الساعة 21.30

فهرس المحتويات

1/ فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
مقدّمة	أ–ب–ج
مدخل: تحديد المفاهيم والمصطلحات	
أولا: مفهوم السيمياء	6–5
ثانيا: مفهوم الخطاب	8–6
ثالثا: مفهوم السرد	11–9
رابعا: مفهوم المشهد	12–11
خامسا: مفهوم أدب الطفل	14–13
الفصل الأول: سيمياء السرد في رواية الإخوة السود"	
أولا: دلالة العنوان العنوان الرئيسي	26–16
1 – في مفهوم العنوان	17–16
2 - أهمية العنوان	19–18
3- دلالة العنوان في رواية "الإخوة السود"	20–19
ثانيا: سيمياء الشخصيات في رواية "الإخوة السود"	26– 49
1–في مفهوم الشخصية	30–26
2–دلالة اسماء الشخصيات	33–30
3–أنواع الشخصيات في رواية "الإخوة السود"	49–33
ثالثا: مقاربة سيميائية للمكان في الرواية	59–49
1–سيمياء الأمكنة المغلقة	56–50
2–سيمياء الأمكنة المفتوحة	59–57
رابعا: تجليات الحدث في رواية " الاخوة السود"	68–60
خامسا: الامتزاجات اللونية في رواية "الإخوة السود"	73–68
سادسا: تجليات الصورة في رواية "الإخوة السود"	84–73
الفصل ثاني: سيمياء المشهد في المسلسل الكرتوني" عهد الاصدقاء"	

أولا: علاقة شارة البداية بموضوع المسلسل الكرتوني	94-86
ثانيا: اللقطة في المسلسل الكرتوني "عهد الأصدقاء"	101-94
1-اللقطة التقريبية أو لقطة ماكرو	96-95
2-اللقطة القريبة	99-98
3-اللقطة العامة	101-99
ثالثا: تجليات زوايا النظر في المسلسل الكرتوني	108-101
1-زاوية مستوى العين	103-102
2-زاوية النظر العلوية	105-103
3-زاوية النظر السفلية	107-106
4-زاوية سمعية داخلية أولية	108-107
5-زاوية النظر السمعية الصفر	108
رابعا: تجليات الألوان في المسلسل الكرتوني "عهد الأصدقاء"	113-108
خامسا: الإضاءة في المسلسل الكرتوني " عهد الأصدقاء"	118-113
سادسا: العلاقة بين الصورة السردية والصورة المرئية	128-118
خاتمة	124
ملحق	126
قائمة المصادر والمراجع	134-128
فهرس الموضوعات	139-136

2/ فهرس الأشكال:

عنوان الشكل	الصفحة
الشكل رقم (1): الخطاب عند بنفست	**7**
الشكل رقم (2): النموذج العاملي لشخصية "جوليان"	**42**
الشكل رقم (3): النموذج العاملي لأهم أحداث الرواية	**65**

3/ فهرس المخططات:

عنوان المخطط	الصفحة
المخطط رقم (1): رمزية اللون الأسود وإرتباطه برواية الإخوة السود	72

4/ فهرس الصور:

عناوين الصور	الصفحة
صورة رقم 1: إجتماع عائلة جوليان حول مائدة الطعام	75
صورة رقم 2: حامل الصورة 1	77
صورة رقم 3: الأشكال الموجودة في المثال 1	78
صورة رقم 4: غرق المركب الذي يحمل الأطفال	79
صورة رقم 5: حامل المثال 2	80
صورة رقم 6: الأشكال التي يحتوي عليها المثال 2	81
صورة رقم 7: تهريب أنطونيو للأطفال	83
صورة رقم 8: اللقطة الأولى في شارة البداية	89
صورة رقم 9: اللقطة الثانية في شارة البداية	89
صورة رقم 10: اللقطة الثالثة في شارة البداية	90
صورة رقم 11: إجتماع "الإخوة السود" في غرفة "أنجليتا"	90
صورة رقم 12: "روميو" جالس فوق سطح أحد المنازل	91
صورة رقم 13: اللقطة الختامية في شارة البداية	91
صورة رقم 14: لقطة مقربة جدا تظهر لندبة "لوئيني"	96
صورة رقم 15: لقطة تقريبية جدا لتماسك أيدي الإخوة السود	97
صورة رقم 16: لقطة قريبة "لروميو" على فوهة المدخنة	98
صورة رقم 17: لقطة عامة "لروميو" و"أمه"	99
صورة رقم 18: لقطة عامة تظهر "روميو" يجري وسط ميلانو	100
صورة رقم 19: زاوية مستوى العين	102
صورة رقم 20: مثال عن زوايا النظر العلوية	103
صورة رقم 21: تظهر "روميو" و "ألفريدو" وفق زاوية النظر العلوية	104
صورة رقم 22: لقطة تظهر زاوية نظر علوية	105

صورة رقم 23: لقطة تظهر زاوية نظر سفلية	**106**
صورة رقم 24: "روميو" و "ألفريدو" وفق زاوية نظر سمعية داخلية أولية	**108**
صورة رقم 25: مثال عن اللون الأخضر في الكرتون	**110**
صورة رقم 26: مثال عن اللون الأسود في الكرتون	**111**
صورة رقم 27: مثال ثاني عن اللون الأسود في الكرتون	**111**
صورة رقم 28: مثال ثالث عن اللون الأسود في الكرتون	**112**
صورة رقم 29: مثال عن اللون الأحمر في الكرتون	**113**
صورة رقم 30: مثال أول عن الإضاءة في الكرتون	**115**
صورة رقم 31: مثال ثاني عن الإضاءة في الكرتون	**117**

5/ فهرس الجداول:

عنواين الجداول	الصفحة
الجدول رقم (1): التركيبة النحوية لعنوان الرواية	**22**
الجدول رقم (2): إحداثيات الأصوات على المنحنى البياني	**24**
الجدول رقم(3): مستويات وأنماط الشخصيات في زواية"الاخوة السود"	**37-36**
الجول رقم (4): ملامح الشخصيات في الرواية	**40-37**
الجدول رقم (5): الرسالة الأيقونية في شارة البداية	**87**

ملخص الدراسة:

تناولنا في دراستنا هذه موضوع **"سيمياء الخطاب بين الصورة السردية والمشهد التلفزيوني في رواية الإخوة السود لليزا تتسنر"** حيث تم فيه إظهار مختلف العناصر، التي يتركب منها كل من العمل السردي (الرواية) والمسلسل الكرتوني، كما تم عبرها رصد العلاقة التي تجمع بين هاذين الفنين، والتي اضفت إلى أنها قائمة على مبدأ التكامل.

Study summary:

In our study, we dealt with the topic of "The Semiotics of Discourse between the Narrative Image and the Television Scene in the Novel of the Black Brothers by Lisa Tasner", in which the various elements that make up the narrative work (the novel) and the cartoon series were shown, and the relationship that combines between These two techniques, which I added are based on the principle of complementarity.