تداولية العلامة في بنائية الصورة السينمائية - قائمة شالندر أنموذجا -

Tagalog is a brand in the onstruction of a cinematic image Shandler's list is a model

الباحث – حسين علي حسين

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

ملخص البحث

يتلخص البحث في كونه يتصدى الى مرتكزات بناء الصورة السينمائية وهي تداولية العلامة في بنائية الصورة السينمائية والأساليب الفنية التي تحدد هذا البناء بما يحقق عامل جمالي للفلم فتقديم شكل بلاغي مبني على اسس السيمياء الصورية او السانية امثال التداولية ضرورة أساسية وهوية الفيلم السينمائي مما دفع صناع الفلم السينمائي الى توظيف الجهود المادية والفكرية والفنية من اجل إنتاج الأفلام تعتمد على ابراز البلاغة من تقنيات وحوار ومؤثرات الخ وبعدما أصبحت هذه الأفلام لها أهمية كبيرة في تعزيز السرد البصري للفيلم السينمائي صناعة هذا النوع الفيلمي المعتمد على طبيعة تنظيم العلاقة بين عناصر اللغة السينمائية وبنية المتخيل السردي للوحدات البنائية التي تصنع الحكاية الفيلمية . هذا ما تضمنه البحث عبر الفصول الخمس التي قسمها الباحث، فقد وضح الفصل الأول الاطار المنهجي للبحث واشتمل على مشكلة البحث والحاجة إليه حيث تحددت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: كيفيات توظيف العلامة تداوليا في بنائية الصورة السينمائية وابرز الأساليب الفنية في هذا المجال ؟؟ واشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري للبحث والمؤشرات واهم الدراسات السابقة ...وقد تضمن هذا الفصل ثلاث مباحث، المبحث الأول: التداولية...الاصطلاح والمفهوم في اللغة اصطلاحا إضافة للمقاربات ومفهومها في السينما، المبحث الثاني: العلامة في السينما، اما المبحث الثالث فجاء فيه تداولية العلامة في الصورة السينمائية. ولابد للبحث إن سيتلخص مؤشرات يسترشد بها لتحليل عيناته فكانت مؤشراته التي خضعت لتقويم نخبة من الخبراء وقدا أحاطت بما احتواه البحث من تحليلات. إما الفصل الرابع فقد تضمن تحليل للعينة وجاء في الفصل الخامس استخلاص النتائج النهائية المنبثقة من التحليل التي منها خلالها تصور مكتمل للفيلم والتي جاءت للإجابة على الأهداف التي طرحها البحث ومن الاستنتاجات المستنبطة من نتائج البحث إن أفلام تداولية العلامة منجز بلاغي سينمائي مكتمل وعمل إبداعي يقوم على عناصر لغة الوسيط السينمائي كما تضمن البحث قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها الباحث في تصريف عملية البحث العلمي .

Research Summary

The research consists in dealing with the foundations of the construction of the cinematic image, which is the circulation of the mark in the construction of the cinematic image and the artistic methods that define this structure in order to achieve an aesthetic factor of the film. The presentation of a rhetorical form based on the foundations of cinematic or cinematicism is a necessary necessity and the identity of the film, To the use of material, intellectual and artistic efforts for the production of films based on highlighting the rhetoric of techniques and dialogue and influences, etc. After these films have become very important in enhancing the visual narrative of the film film industry of this type of film based on I And the structure of the relationship between the elements of cinematic language and the structure of the narrative imagination of the structural units that make the film.

This is included in the research across the five chapters that the researcher divided

Chapter I: a systematic framework for research and included the problem of research and the need to identify the problem of research by the question of how to use the tag Tadawalia in the construction of cinematic image and the most prominent techniques in this area??

Chapter II: It included the theoretical framework for research and indicators and the most important previous studies ... This chapter included three topics

The first topic: the deliberative ... the convention and the concept in the language terminology in addition to the approaches and concept in cinema

The second subject: the mark in the cinema

The third topic: where the circulation of the mark in the film

The research will have to summarize the indicators to guide the analysis of samples were indicators, which underwent the evaluation of an elite of experts and the extent of the search contained analyzes

The fourth chapter included an analysis of the sample. In Chapter ٥, the final results of the analysis, which included a complete conception of the film, which came to answer the goals presented by the research and from the conclusions derived from the research results, were obtained. The films are complete, The language of the cinematographer also included a list of sources and references relied on by the researcher in the conduct of scientific research.

الفصل الاول/ الاطار المنهجي

مشكلة البحث: ترتبط قوة وفاعلية بنائية الصورة السينمائي بالدرجة الأساس على المعاني الكامنة داخل موجودات الصورة لتشكل الدال اي القيمة الصوتية، أما المدلول فهو المحتوى الذهني وللعلامة دور في إضفاء المعنى للقيم الجمالية في التشكيل التكوين السينمائي وباعتبار ان الدراسات الحديثة تداولت التداولية في المعنى الثالث لسيمياء الصورة السينمائية فكلما ازداد توظيف العلامات داخل بنية المشاهد السينمائية وتعدد فكانت تداولية خطابية تتعدد تصنيفاتها داخل الصورة لتعطي كم من العلامات, تتباين الأفلام الفنية وتبعا لها تتباين طرق توظيف العلامة فيها ولكنها جميعا ترتبط بوحدة موضوع الفلم مستندة إلى طبيعة القصة والإحداث الخاصة بالفلم، ومشكلة تتحدد بالتساؤل التالي : كيفيات توظيف العلامة تداوليا في بنائية الصورة السينمائية؟

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية هذا البحث طلبة معهد وكلية الفنون الجميلة علاوة على الفائدة العلمية التي سيجنيها العاملين في حقل إنتاج الأفلام الروائية والقصيرة التجريبية

أهداف البحث: الكشف عن الاليات توظيف العلامة الدالة في تشكيل الصورة السينمائية

حدود البحث: الحد المكاني: السينما الامريكية/ الحد الزماني: ١٩٩٣/ الحد الموضوعي: تداولية العلامة في بنائية الفيلم.

تحديد المصطلحات:

التداولية: هي فرع من فروع علم اللغة يختص بدراسة علاقة اللغة بمستعميلها، اي دراسة المعنى التواصلي او معنى المرسل، في كيفية قدرته على افهام المرسل اليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله، عبر تحديد العلاقة ما بين العلامة والمتلقي(١),دراسة كيفية ارتباط الكلمات حرفياً بالأشياء، أو بشكل أعم دراسة المعنى كما تشفره اللغة"(٢)."البحث في علاقة العلامات بالذين يستعملونها يتطلب معرفة علاقة العلامات بعضها ببعض وعلاقتها بالأشياء التي ترجع إليها"(٣).البحث في علاقة العلامات بالذين يستعملونها يتطلب معرفة علاقة العلامات بعضها ببعض وعلاقتها بالأشياء التي ترجع إليها"[٤]. وتقوم التداولية على عدد من المفاهيم, يستعملها دراسوا التداوليلية المعاصرون, ويمكن تحديدها بالشكل الآتي: القصدية, الإشاريات, الأفعال الكلامية, الأستلزام الحواري, متضمنات القول, ونظرية الملائمة[٥]. أما التعريف الاجرائي: التداولية هي استناد المعلومة من المتكلم الى الشخص المستقبل للعبارة او الجملة علة محمل اوجه في تعبير بلاغي واسع حسب قراءات المستقبل

العلامة: (بيرس) حاول الذهاب بدراسة العلامة الى مساحة ابعد من اللسانيات كون العلامة بالنسبة له " كل شيء حاضر في الذهن، بأي معنى كان هذا الشيء، وبصرف النظر عن كونه يتطابق مع شيء ما في الواقع ام لا"(٦). اما الطروحات التي جاء بها (تشارلز موريس) ، والتي حاولت دراسة السيميولوجيا من خلال تفرعاتها، لتتسم بالوضوح وفك الاشتباك والتداخل الذي يرافق الكثير من الدراسات الخاصة بالسيميولوجيا، ولاسيما انها العلم الذي يدرس العلامات، والذي يمكن ان يكون أداة لكل العلوم، مقدماً- موريس- الإطار العام للسيميولوجيا بثلاثة فروع، لان عملية فهم هذا العلم لابد ان يقوم على هذه الفروع الثلاثة، وهي على النحو الاتي:" النحو او التركيب (syntax) الدلالة (Semantic) التداولية (Pragmatics) "(٧). فيشار الى العلامة بوصفها " إشارة واضحة تمكننا من التوصل الى استنتاجات بشأن أمر خفي"(٨). ما يجعل التركيب النصي يقدم مجموعة من المعاني الظاهرة وأخرى مستترة تتجلى من خلال النسيج التركيبي. كما نجد ان (موريس) اعتبر التركيب" دراسة العلاقات الشكلية بين العلامات بعضها البعض"(٩). وذلك من خلال دراسته لبنى التراكيب المختلفة، ولاسيما " التراكيب الداخلة في مجال الفنون التشكيلية وغيرها"(١٠). كون التركيب احد الأسس المهمة التي يعتمدها الفن التشكيلي الذي يوظف العلامات المتجاورة او المتباعدة او المتضادة ضمن سياق فكري يحكمه وعي الفنان وقدرته على إيجاد علاقات تركيبية، تكون الركيزة التي يعتمد عليها الفن التشكيلي ذلك لان " أي عمل وبالتحديد اللوحة التشكيلية تعتمد في تكوينها على مبدأ التركيب، ومعرفة القوانين العامة التي تعمل بموجبها التجاورات العلامية"(١١). ومن مبدأ التشكيل في اللوحة، فإن اللوحة تستند الى مبدأ التركيب فهي تنطلق مركبة من خلال المتجاورات العلامية ، والذي يشكل نسق من العلامات التي ينبني من خلالها المعنى الكلي " ذلك ان التجاور العلامي يعطينا إحساساً تشكيلياً متكاملاً سواءٌ من حيث الشكل او الوظيفة"(١٢). لذا عد التركيب مبدأ رئيسا للوحة التشكيلية، فهو ما يحدد بناءها الشكلي، و بنيتها الدلالية. وتم فيه التطرق إلى علم السيمياء ومؤسسيه (سوسير وبيرس) ومن تبعهم وعرض إسهاماتهم في هذا المجال ، بالإضافة إلى التطرق إلى مفهوم العلامة وتصنيفاتها كونها تمثل الأساس الذي تنطلق منه كل الدراسات السيميائية . ومن هذه التصنيفات - تصنيف (بيرس) الثلاثي للعلامة (أيقون ، مؤشر ، رمز) بالإضافة إلى تصنيفه المتأخر للأيقونة والمتمثل بالصورة ، والتخطيط ، والاستعارة ، كونه التصنيف الأهم من بين التصنيفات الأخرى بالنسبة للفلم السينمائي الذي يعتمد على الأيقونة في تصويره للواقع أو الإشارة إليه أو ترميزه (تشفيره). وان الغاية من التطرق إلى أصول الدرس السينمائي واتجاهاته الرئيسة المتمثلة بسيمياء التواصل وسيمياء الدلالة وسيمياء الثقافة ، هي للانطلاق منها لدراسة سيميائية الصورة السينمائية ، من خلال عرض آراء منظريها ، كتنظيرات (ميتز) الذي استند الى دراسات (بارت) الدلالية وآراء (جان ميتري) الفلسفية والجمالية .

البنية: يرى العالم اللغوي اندريه مارتنيت " أنها كيفية بناء تركيب أو جهاز أو أية مجموعة "(٢) , وهي حسب هذا التعريف تمثل نموذج أو مفهوم أو مسألة ذهنية يخلقها ذهن المشاهد لتحليل وإضاءة ما يعرض أمامه, و كلمة البنية تجدها هنا تحمل في أصلها معنى المجموعالمؤلفة من ظواهر متماسكة لها صورة هيكلية ثابتة و هي تتحدد من خلال بقية العناصر. وتُعَرَف البنية أيضاً:"ترتيب الأجزاء التي تشكل كُلاً في مقابل وظائفها وفي

معنى خاص وجديد، تُقال بخلاف ذلك للدلّ في مقابل اندغام عادي للعناصر، على كل متكون من ظواهر متضامنة، بحيث إن كلاً منها يتوقف على الأخرى، ولا يمكنهُ أن يكون ما هو عليه إلا في علاقتهِ معها"(١٣). ويعرفها غولدمان بأنها: "اجتماع مجموعة عناصر في وحدة شاملة، تتميز بخصائص محددة لمجموعها، بحيث تتوقف هذه العناصر جزئياً أو كلياً على ميزات الوحدة الشاملة"(١٤). ومن جانب آخر "يُمكن القول بنائي وهو تركيبي ذو علاقة بالتركيب المادي للأجسام كافة"(١٥). ويعرف (سعيد علوش) البنية بإنها " مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها "(١) , وهي حسب هذا التعريف تمثل تصور تجريدياً من خلق الذهن و ليست خاصة للشيء يقيمه العقل تحليليا ليفهم في ضوئه الشيء المعروض أمامه بطريقة أفضل وأوضح, وأيضا تعرف البنية هي "كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه , ولا يمكنه أن يكون ما هو ألا بفضل علاقته بما عداه"(٢) والتعريف هنا يؤكد خصائص التماسك الأصيل لمفردات الشيء, وينطوي على فكرة الاعتماد المتبادل في القيام بالوظيفة, من حيث نوع العلاقة التي تربط البنى فيما بينها وتشكل نسقا من المجاورة بين البنى الصغيرة لتشكل فيما بعد البنية الكبرى.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الاول: التداولية...الاصطلاح والمفهوم

تعد التداولية احدى المقولات السيميائية المهمة، بسبب امتلاكها لجملة من الطروحات والقوانين التي تؤمن عمل هذه الطروحات في النصوص الابداعية عموما والفيلم السينمائية على وجهة الخصوص، فالتداولية من الدراسات النقدية المعاصرة، وقد انبثقت من علوم الالسنيات، فالسيميولوجيا بوصفها بناء فكرية متكامل يقوم على العديد من الاشتغالات الفكرية التي ترتبط باللغة اي كان نوعها،(صورية او لفضية)، فضلا عن بحثها في طبيعة انتاج المعنى وكيفية قراءته، وترتبط التداولية بطروحات (ريتشارد ساندريس بيرس)، الفيلسوف الامريكي، وهو صاحب الاتجاه الامريكي بالسيميولوجيا، وقد تطورت ونهضت على يد (تشالز مورييس)، الذي وضع الكثير من التصورات التنفيذية لطروحات التداولية علاقتها بعلم السيميولوجيا، فقد عمل (موريس) على فك اشتباك التداخل المعرفي لطروحات السيميولوجيا، حينما ميز بين ثلاثة فروع من علم السيميولوجيا والتي هي على النحو الاتي:

١- المحور الاول: التركيب او النحو (sinaktik): ويعني بها دراسة العلاقات الشكلية بين العلامات.

٢- المحور الثاني: الدلالة (semantic): ويعني بها دراسة علاقة العلامات بالاشياء.

٣- المحور الثالث: التداولية (pragmatic): ويعني بها دراسة علاقة العلامات بمؤوليها(١٦).

إن الشمولية التي تنهض عليها السيميولوجيا جعلت من النتاج الانساني بغض النظر عن نوعه مادة لدراستها، خصوصا بعد إن تطور مفهوم العلامات وانواعها التي تعمل بشكل متكامل داخل اي منجز ابداعي، فالسيميولوجيا تدرس النص الابداعي على اكثر من مستوى، وهي المحاور التي طرحها (موريس) عند تفصيله لعلم السيميولوجيا، فالمحور التركيبي على سبيل المثال يعمل على النص الابداعي عبر دراسته للغة، اي دراسة العلاقات اللغوية ونحوية ما بين مكونات النص، سواء على مستوى الجملة او المشهد او اللوحة، اي إن المحور

التركيبي يدرس "بنية الجملة سواء كانت مكتوبة او منطوقة في اللغات، كما يدرس الاعراب والتصريف وترتيب الكلمات"(١٧)، وهذا التخصص يجعل من التركيب مهتم بعلم النحو، وعمليات تصريف الافعال او الجملة الاسمية، وكذلك السياق اللغوي، اي انه يعتمد القوانين اللغوية الصارمة في عملية صياغة الجملة، فعلى سبيل المثال يمكن النظر لمحور التركيبي في الفن السينمائي من خلال التعامل الدقيق مع قوانين التصوير او المونتاج، فبناء مشهد سينمائي لابد إن يقوم على جملة من القواعد التركيبية، اي هناك مجموعة من اللقطات والتي تمثل " (وحدة مونتاج صغرى)، (وحدة تكوين أساسية في القصة السينمائية) "(١٨)، ولابد من التعامل تركيبيا مع عملية ترصيف اللقطات في سياق معين من اجل انتاج المشهد السينمائي، يضاف إلى ذلك فان الفن السينمائي يعمد إلى توظيف باقي الاشكال الفنية في بنائيته، وهو ما يشكل علاقات تركيبية داخل فضاء الصورة السينمائية، اي إن اللغة السينمائية تجمع "بين دفتيه رسائل كلمية وأخرى موسيقية، كما يحمل فيضاً من الارتباطات اللانصية التي تربطه بمجموعة بالغة التنوع من بنى المعاني. مجموع هذه الطبقات السيميائية يشكل مونتاجاً مركبا"(١٩)، وعلى هذا الأساس يمكن تحديد مفهوم التركيب بدراسة القوانين البنائية للنص الابداعي.

اما المحور الدلالي، فهو يمتلك خصوصية في الاشتغال داخل الطروحات السيميولوجية، بسبب الخصوصية التي تتعامل بها الدلالة مع النص الإبداعي، فعلم الدلالة يدرس "علاقة العلامات بمدلولاتها"(٢٠)، وتكمن هذه العلاقة ما بين العلامة والتي قبلها وما بعدها، فالعلامة لا أهمية لها دون وجود علاقة تجمعها داخل سياق بنائي، خصوصا وان العلامة كماهية تكتسب واجودها بكونها ظاهرة داخل نسق دال ولذا يمكن لهذه العلامة ان تقرأ لاكثر من مرة على اساس نوع العلاقات التي تجمعها بالعلامات الاخر داخل النص الابداعي، وعلى هذا الاساس يمكن تحدد مستويين من العلاقات التي تجعل من العلاقة اكثر اهمية من العلامة نفسها. ومن هنا اختص علم الدلالة بدراسة المعنى المنتج من العلاقات البنائية داخل النصوص الابداعية، محاولا فك شفرات النص والذهاب الى ما هو في اعماقه، إن اشتغال الدلالة يرتبط بالقدرة على بلورة المعاني داخل النص الابداعي وهذا ما يجعل من الدلالة الاكثر بحث بين محاور السيميولوجيا، لان دراسة المعنى تقود إلى فهم اكبر للنص، وهو ما يميز النص الابداعي عن غيره من النصوص.

ونتيجة للبحوث العديد لمحور الدلالة، وجود العديد من المنظرين ومنهم (هيلمسليف، ورولان بارت)، إن هناك طبقات للمعنى يمكن تحديدها داخل المنجز الابداعي وهذا الطبقات على النحو الاتي:

الطبقة الاولى هي الدلالة التعيينية: توجد على هذا المستوى إشارة تآلف من دال ومدلول.

الطبقة الثانية هي الدلالة الضمنية التي تستخدم الاشارة الضمنية (دال ومدلول) كدال لها، وتضيف اليها مدلولاً آخر(٢١).

وترتبط الطبقة الاولى (الدلالة التعينية)، بالقدرة على قراءة ظاهر النص واخر المعنى المباشر منه، في حين تعمل الطبقة الثانية (الدلالة الضمنية)، ما هو في اعمق النص وايجاد نوع من القراءات خلف السطور للوصول إلى المعنى المضمر داخله، وتدخل عمليات التأويل دور مهم في الوصول إلى الدلالة الضمنية.

اما محور التداولية، فهو المحور الثالث والاكثر حداثة من المحوريين السابقين، اذ كان لطروحات (موريس وغرايس) دور حاسم في بلورة مقولات التداولية، فاذا كان محور التركيب يهتم بدراسة العلاقات والقواعد النحوية للنص الابداعي، ومحور الدلالة يدرس السياق العلامي، من خلال دراسة العلاقة ما بين العلامة وما قبلها وما بعدها، فأن محور التداولي يعنى بـ " دراسة المعنى التواصلي، أو معنى المرسل، في كيفية قدرته على إفهام المرسل إليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله "(٢٢)، اي إن التداولية تدرس اللغة بمستعملها ومؤولها، لذا كانت العديد من الدراسات التي تناولت اللغة قد اهتمت في التدالية، كونها الحاضنة الاكبر في التعامل مع تفاصيل اللغة سواء القولية او الصورية، على الرغم مما كان يشاع عن كون التداولية هي "سلة مهملات اللسانيات، بحيث تعتبر كل ظاهرة عجزت اللسانيات عن حلها مجالا للبحث التداولي"(٢٣).

خرجت التداولية من رحم السيميولوجيا الامريكية، التي ركزت على اهمية التداول اللغوية ليس تركيبيا او دلالية ولكن على اساس قصدية المتكلم، "إنها النظرية التي تقول لنا إن التصور يجب أن يكون له هدف عقلي(منطقي) للكلمة التي نقولها أو التعبير الآخر الذي نقصده"(٢٤).

وبسبب اهمية مصطلح التداولية وسعة اشتغالها على مجمل النتاج الابداعي الانساني وغير الابداعي يمكن تحديد العديد من المفاهيم التي ترتبط بحقيقة عمل التداولية فهي قد تكون "دراسة الاسس التي نستطيع بها ان نعرف لم تكون مجموعة من الجمل شاذة تداوليا او تعد في الكلام المحال كأن يقال مثلا: ارسطو يوناني لكني لا اعتقد ذلك"(٢٥). الا ان هذا التعريف لا يمنع من كون التداولية هي مرتبطة بالمفهوم التواصلي في اللغة، انها نظرية تحاول دراسة ثلاثة اقطاب تجمع ما بين اللغة والدلالة ومستعمل هذه اللغة، لذا تعرف التداولية على انها: "دراسة المعنى التواصلي او معنى المرسل في كيفية قدرته على افهام المرسل اليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله.

المفاهيم التداولية: ارتبطت مفاهيم التداولية بجملة من المقولات التي تعمل على اللغة وكيفية تكيفها من اجل ايصال اكبر عدد من المعلومات والافكار، فالتداولية تعمل على الخطاب من اجل فتح افاق كبر في فهم محتواه والابتعاد عن التعامل المباشر مع اللغة، لذا كانت هناك مفاهيم اساسية تمثل مفاتيح التحليل التداولي، مثل: "الفعل الكلامي، القصدية، الاستلزام التخاطبي (او المحادثي)، متضمنات القول، ونظرية الملائمة"(٢٦).

اولاً: الفعل الكلامي: مفاد هذا المفهوم التداولي، لـ"ان كل ملفوظ يقوم على نظام شكلي دلالي انجازي تأثيري، وعلاوة على ذلك، يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل بافعال قولية الى تحقيق اغراض انجازية"(٢٧). وتستأثر نظرية الافعال الكلامية باهتمام الباحثين في جوانب النظرية العامة لاستعمال.

ثانياً: القصدية: ان القصدية هنا ترتبط بعملية "ادراك الباث او المتلقي الرسالة ادراكا نظريا"(٢٨)، وتكون المقاصد على نوعين، هما على النحو الاتي:

١- المقاصد المباشرة: وترتبط بالاساس النحوي، الذي يشكل البنية الصورية للعبارة.

٢- المقاصد غير المباشرة: وهو النوع الذي يضمر خلف الجمل[٢٩].

ثالثاً: متضمنات القول: هو "المعنى المضمر بوجوده مستتر مدلولا عليه من السياق"(٣٠). ومتضمنات القول تعتمد على ظروف انتاج الخطاب وكيفيات بناءه السياقي، ويمكن تحديد انواع الافتراضت التي تكشف متضمنات القول على النحو الاتي:

١- الافتراض المسبق: في كل تواصل لساني ينطلق الشركاء من معطيات وافتراضات معترف بها ومتفق عليها بينهم، تشكل هذه الافتراضات الخلفية التواصلية الضرورية لتحقيق النجاح في عملية التواصل، وهي محتواه ضمن السياقات والبنى التركيبية العامة:

٢- الاقوال المضمرة: هي النمط الثاني من متضمنات القول وترتبط بوضعية الخطاب ومقامه على عكس الافتراض المسبق الذي يحدده على اساس معطيات لغوية، ان القول المضمر هو :كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب ان يحتويها، ولكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث.

رابعاً: نظرية الملائمة: تبرز اهمية هذه النظرية في كونها تؤمن العلاقة ما بين القول ما يتضمنه من معلومات، وأهمية هذه النظرية تكمن في الاتي:

١- انها تنتمي الى العلوم المعرفية الادراكية

٢- انها، ولاول مرة منذ ظهور الافكار والمفاهيم التداولية، تبين بدقة موقعها من اللسانيات، وخصوصا موقعها من علم التركيب(٣١).

خامساً: الاستلزام الحواري: إن طبيعة بناء اي حوار بين متكلم ومستقبل لابد إن يقوم على اشتراطات متواضعة ما بينهما، ومن بين هذه الاشتراطات التداولية هو مصطلح الاستلزام الحواري، ويعرف على انه :شيء ينبع منطقياً مما قيل في الكلام. أي أن الجملة هي التي تحتوي الاستلزام، وليس المتكلمون"٣٢"، فالجمل المنطوقة لابد إن تحيل إلى جملة من المعاني والمعلومات، والاستلزام هنا يرتبط بـ "المعاني التي تتولد طبقاً للمقامات التي تنجر فيها الجمل"(٣٣)، وسياق هذه الجمل هي من يقودنا إلى بناء معلومة ذات معنى متكامل، مع التأكيد إن سياقات الجملة خاضعة لسلطة المتكلم، وعليه يتغير المعنى المراد من الجملة المنطوقة، لان هنا "متغيراً دائماً بتغير السياقات التي يرد فيها"(٣٤).

المبحث الثاني/ العلامة في السينما

تنهض الصورة السينمائي على جملة من التراكيب البنائية التي تمثل في مجملها وعلى بنية نصية متكاملة، يمكن قراءتها على اكثر من مستوى، درامي وجمالي او نفسي، او يمكن قراءتها على اساس الطروحات السيسولوجية او الانثربولوجية، اي إن الصورة نص متكامل يبيح لمن يستطيع قراءته العديد من المعلومات، وتمثل العلامة واشتغالاتها احد القراءات الاساسية في بنائية الصورة السينمائية، انطلاقا من بديهية ترى إن الصورة السينمائية هي بناء ايقوني يحاول ايجاد علاقات تماثلية ما بين الواقع وما بين النتاج الصورية، ومن هنا يمكن تأشير اشتغال العلامة بشكل فاعل في بنائية الصورة، طالما إن العلامة هي شيء ينوب عن شيء اخر بصفة ما، إن مفهوم العلامة واشتغالاتها قد طرحت على يد الفيلسوفان (فرديناند دي سوسير،

وريتشارد ساندريس بيرس)، اللذان حددا مفاهيم اشتغال العلامة وانواعها وطبيعة العلاقات التي تنمط عملها، وعلى الرغم من الاختلاف النوعي في طروحاتهما، الا كلا الطرحين يمتلكان الحصة نفسها في قراءة المنجز السينمائي.

وانطلاقا من توصيف (دي سوسير) في تبنيه لمفهوم العلامة التي تتكون من دال ومدلول، وهما وجهين العلامة، فالدال Signfierهو: " حقيقة نفسية، او صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها آذانه وتستدعي الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية "[٣٥]، اما المدلول فهو: " الصورة الذهنية التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول"[٣٦]، وعملية تشكل المعنى يأتي بنوع العلاقة ما بين الدال والمدلول، وهنا نكتشف عمق العلاقة ما بين الصورة والعلامة، فالسياق العلامية هو من يؤمن انتاج المعنى عبر نوع العلاقة التي تجمع ما بين الدال والمدلول، وعلى العموم هناك نوعين اساسين من العلاقات يمكن تحديدهما على النحو الاتي:

١- علاقة تركيبية – نحوية : وتقوم بتنظيم عملية تآلف العلامات المنعزلة في متتابعات والجمل التي تقابل معايير تلك اللغة.

٢- علاقات دلالية : وتحدد مضمون العلامة[٣٧].

ان طروحات سوسير عن العلامة ووجهيها الدال والمدلول، قد اختلفت مع (بيرس) الذي يرى ان العلامة هي: "شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة او ربما علامة اكثر تطورا. وهذه العلامة اسمها المفسرة Interpretant للعلامة الأولى، أن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها object وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة Ground المصورة"[٣٨]، وعلى اساس تنوع البناء المفهمي للعلامة البيرسية، فان نوع العلاقة يختلف مما يحدد على اساسه انواع من العلامات، التي لم يحددها سوسير.

ان العلامة بصفتها ضرورة انسانية تؤمن تحقيق التواصل الانساني والفني، ما بين المنجز والمتلقي، لابد ان تنهض على تنوع علائقي واعي، وهذا ما اكده (سوسير) حينما حدد انواع العلاقات ما بين الدال والمدلول بصفتهما وجهي العلامة على، وهذه والصفات هي من تحدد العلاقات ما بين الدال والمدلول. وان طبيعة العلاقات الثنائية ما بين الدال والمدلول، جاءت بشكل مغاير عند بيرس الذي اكد على العلاقة الثلاثية، وعلى هذا الاساس حدد بيرس انواع من العلامات يمكن تأشيرها في شتى المنجزات الابداعية سواء أكانت على مستوى الصورة او باقي الأجناس الادبية والأشكال الفنية، وهذه الانواع الثلاثة هي على النحو الاتي:

١. الأيقونة: يتحدد موضوعها على اساس "علاقة تماثلها مع حقيقة العالم الخارجي"٣٩، وعلاقة التماثل او التشابه هي الاساس في بلورة مفهوم العلامة الايقونية، او ما يطلق عليها بالايقنة، أي علاقة تشابه ما بين العلامة وما تنوب عنه، فالشخصيات في أي فيلم سينمائي هي بناء ايقوني اول الامر، ان الايقونة هي: "علامة تملك الخصائص التي تجعلها دالة حتى وان لم يوجد موضوعها"(٤٠)، أي تطابق الشكل مع الفعل، وهذا التماثل هي الشكل الابسط الذي تعتمده السينما ابتداءً في التعريف عن الشخصيات والاحداث مكانها

وزمانها، وتعتمد السينما كثير على هذا النوع من العلاقات البنائية ما بين الشخصيات وما تنوب عنه ومفهوم المماثلة يرتبط بالصورة طبق الاصل، التي تحيل الى ماهو غائب، سواء على مستوى استعرض الشخصيات او عرض المعلومات والافكار، بسبب التوصيف الحسي المباشر، فالفيلم هو واقع خاص يستند على واقع خارج الواقع الفلمي، فكل ما يقدمه الواقع الفلمي او الواقع الحياتي يمكن النظر اليه "بوصفه علامة، سواء تعلق الامر بشيء واقعي ام بامر مجرد، فالبيت والحدث، والبنية، والحركة، والصرخة، والصمت، كل شيء يمكن ان يكون علامة او يصبح علامة بشرط ان يحيل الى شيء اخر، ولكن ليس ممكنا الا اذا كان من المكن ان تنشأ علاقة ما بين حاضر (العلامة) وغائبها (مرجعها)"٤١.

١.المؤشرة: انها علامة "تحيل الى الشيء الذي تشير أليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"[٤٢]، فالعلاقة المهيمنة على المؤشرة يكمن في الكشف طبيعة البناء الاستدلالي، فالمؤشرة تكشف عن موضوعها او معلومتها بعد اكتمال الفعل او انقضائه، فالدخان يشير الى كان هناك نار، أي ان التعرف على معلومة النار جاءت بعد ان خلفت دخان، وهذا ما يمكن تأكيده عن وطئ الاقدام على الشاطئ يشير الى مرور شخص ما من ذلك المكان، انها تعلن عن موضوعها، مثل الدخان، وبالوقت نفسه تحيل الى موضوع اخر منقضي، أي النار قبل انطفائها، فالاثار هي من يحيل الى موضوعة المؤشرة، توظف السينما المؤشرة في بناء اللقطات، فعصى التي يتكأ عليها العمدة، حينما نعثر عليها في مكان ما، تشير الى ان العمدة كان هنا، وهذا ينطبق على مستلزمات الطبيب، او الاكسسوارت التي تحملها الشخصيات، فهي كلها مؤشرات تحيل الى الشخصيات.

٢. الرمز : هو: "علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة "[٤٣]، وتكمن خطورة الرمز في قدرته على اختزال الكثير من الافكار والتعبير عنها بطريقة غير مباشر، هو عنصر نوعي ايحائي، تعتمد ذكاء المتلقي في ايجاد علاقات بنائية ما بين بنية الرمز وبين ما ينوب عنه او يحيل اليه، ويشكل الوعي الجمعي اساس في فهم الرمز، خصوصا في بنية المجتمع الواحد، فلا يعمل الرمز في اكثر من مجتمع نتيجة تنوع دلالته او أختلافها، فاذا البومة ترمز للشؤم في مجتمع ما، فانها قد ترمز للتفاؤل في مجتمع اخر، فالرمز في حقيقته"إشارة مصطنعة ي معناها متفق عليه، وهو معنى لا ينبغي لنا أن نعرفه ألا اذ عرفنا انه قد اتفق عليه"[٤٤]، فالعلاقة الاتفاقية هي الاساس في اشتغال الرمز داخل فضاء الصور السينمائية، خصوصا وان بنية الرمز تعتمد التكثيف والايحاء، من اجل انتاج المعنى والتعبير عن الافكار المضمرة التي يريد المخرج ايصالها إلى المتلقي، ان تشكل الرمز يعني انتاج "صورة متناقلة يطغى فيها المجاز على الحقيقة ويضفي فيها التلميح عن التصريح"[٤٥]، ويوظف الرمز من اجل الكشف عن افكار لا يمكن قراءاتها من الوهلة الاولى بل تتطلب ايجاد نوع من العلاقات التي تجمع ما تم التلميح له للتصريح به، اذ يتشكل نتيجة بناء قصدي واعي فالرمز هو "شيء خارجي، معطى مباشر تخاطب حدسنا مباشرة، بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً، لذاته، وانما بمعنى أوسع واعم بكثير"[٤٦]،ويحيل الرمز إلى خارج حدود الصورة، اي ايجاد نوع من العلاقات التكاملية ما بين الصورة وما تحيل اليه.

وعملية تشكل المعنى يأتي نتيجة وجود علاقة ما بين الرمز وما يحيل اليه لاسيما وهو عملية " تمثيل الافكار، وهو وسيلة حين يضطلع بمهمة نقل معنى أخر من خلاله"(٤٧)، لذا فان عمل الرمز في بنائية الصورة السينمائية يكون اكثر تأثير من باقي انواع العلامات، بسبب القدرة على الانتاج افكار تحيل إلى ما هو خارج الكادر، فضلا عن انتاج عدد كبير من المعاني، نتيجة شبكة العلاقات التي تجمع الرمز بما يحيط به من تكوينات او تشكيلات بصرية، فلا يعمل الرمز دون وجود منظومة متكاملة، فـ "ليس للرموز وجود بمفردها بعيداً عن الموقف الذي تبدو فيه، وحيث توجد تأخذ شكلاً من خلال العلاقات"(٤٨)، ويمكن تحديد انواع الرموز العاملة في فضاء الفن السينمائي، لاسيما من حيث تنوع الاداء الصوري، او طبيعة العلاقات البنائية ما بين مكونات الصورة السينمائية، اذ حدد (مارسيل مارتن) انواع الرموز العاملة في الفيلم السينمائي على النحو الاتي:

١. رموز تشكيلية : اي لقطات تستطيع فيها حركة شيء او تكوين الصورة نفسها ان تذكرنا بحركة من نوع اخر او ان توحي الينا بأحساس او عاطفة.

٢. رموز درامية: وهي تلك التي تلعب دوراً مباشراً في الحدث وتساهم في تقدم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية.

٣. رموز ايدلوجية : وهي تلك الرموز التي تستخدم للتعبير عن افكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط بها، وانها تعكس موقف المخرج ازاء اهم المشاكل الانسانية(٤٩).

المبحث الثالث/ تداولية العلامة في الصورة السينمائية

الصورة السينمائية مجموعة من العلامات التي يمكن قراءتها، ومفهوم القراءة يعني القدرة على أنتاج اكبر قدر من المعاني واستنباط الأفكار، وهو ما يمثل أغناء للصورة وتعدد اشتغالاتها الجمالية، خصوصا وان الصورة السينما تعتمد الواقع وافرازاته في التعامل مع الأحداث اما على أساس اقترابها من الواقع او تشويهه، وفي كلتا الحالتين تبقى الأحداث والشخصيات وما تقوم به من أفعال قابلة للقراءة والتشفير، لان الصورة تسعى لتقديم المعلومات والتعبير عن الأفكار بطريقة قصدية، وان عملية بناء الصورة السينمائية يفترض وجود تصور جمالي ودرامي يمكن تشكيله على اساس تصميم بصري تحقق فيه اللغة الصورة كمالها عبر فعل القراءة، وعملية ترتبط الكتل وحركتها داخل الفضاء يؤدي الى ايجاد معادلات صورية للافكار، يمكن الوصول اليها من خلال فك هذه التكوينات، وقراءة العلامات وكيفيات تداولها داخل فضاء الصورة السينمائية، ويلعب السياق دور حاسم في تأكيد دلالات الصورة، وان عملية قراءة الصورة السينمائية تعتمد السياق وكيفيات تحقيق العلاقات البنائية، وتكشف هذه العلاقات عن العديد من المعاني والافكار خصوصا وان طبيعة السياق تتمثل بـ " الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها تتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها "(٥٠)، فلا يمكن فهم التدفق الصوري دون وجود علاقات رابطة ما بين اللقطات للوصول الى المعنى وانتاج الدلالة، وان الطبيعة التداولية للعلامة يخضع لشروط تركيبها داخل الصورة، وكيفيات التعامل مع عناصر لغة الوسيط السينمائي من اجل ايصال الفهم التداولي وانتاج اكبر عدد ممكن من الافكار باقل قدر ممكن من اللقطات، ويرى

الباحث ضرورة بحث عناصر لغة الوسيط السينماتوغرافي من اجل التعرف على اشكال توظيف انواع العلامات في الفيلم السينمائي تداولياً.

أولاً : آلة التصوير: الوسيط السردي الاول الذي يمتلك القدرة على تصوير الاحداث، وله اهمية كبير في بلورة مفاهيم اجرائية ترتبط بالعلامة وكيفيات تداولها من خلال التقنيات التي تمتلكها الكامير، ويمكن تحديد هذه التقنيات على النحو الاتي:

أولا : حجوم اللقطات:

١. **اللقطة العامة Long Shot :** هي لقطة " تصور والكاميرا بعيدة عن موضع التصوير سواء كان البعد حقيقي او ظاهري "[٥١]، وتعرض هذه اللقطة"المنطقة التي يدور بها الحدث وتضم مجموعات من الأشخاص بكامل أجسادهم"[٥٢]، ويمكن قراءة هذه اللقطة على مستويات عدة منها فلسفي وجمالي ودرامي من خلال قراءة العلامات التي تتشكل فيها او قراءتها كعلامة متفردة.

٢. **اللقطة المتوسطة Medium Shot :** وتضم هذه اللقطة "ثلاثة ممثلين بسهولة بصورة واحدة بحيث يبدو فيها كل منهم ابتداء من اسفل الخصر مباشرة الى أعلى الرأس"[٥٣]، اذ تطغي الوظيفة الحوارية على هذه اللقطة وهو ما يجعلها مهمة جدا على مستوى التداولي وكيفية قراءة الحوار.

٣. **اللقطة القريبة Big Shot :**تعمل هذه اللقطة على " تضخم حجم الشيء مئات المرات "[٥٤]، وهي تمثل علامة يمكن قراءتها تداوليا للوصول الى معاني مغايرة.

ثانياً : زوايا التصوير : لالة التصيور العديد من الزوايات التي تتابع من خلالها الاحداث وتسجلها، والزوايا هي "نظرة الطائر، ولقطة مستوى النظر، والزاوية الواطئة، والزاوية المرتفعة والزاوية المائلة"[٥٥]، وللزاوية اهمية على مستوى تداولية الفعل او الحوار الذي تؤديه الشخصية.

ثالثاً : حركات الة التصوير:بسبب تنوع الحوامل التي تحمل الة التصوير تنوعت حركات الة التصوير تباعا، الشيء الجدي ان الحركة تعمل "على تفتيت الزمن الذي يتم بفعل حركة الكاميرا، يوحي للمؤلف بتعليقات مطولة حول تعددية الزمن وتعددية الواقع "[٥٦]، وحركات آلة التصوير، هي :

١. **الحركة الأفقية Pan** : وهي " حركة أفقية لرأس الكاميرا مع ثبات الحامل ويمكن أن تكون الى جهة اليمين والى جهة اليسار وبحسب اتجاه الحركة "[٥٧]، وهي استعراضية تستعرض المكان بشكل افقي.

٢. **الحركة العمودية Tilt** : وتكون آلة التصوير " ثابتة فوق الحامل في مكانها ولكنها تقوم بحركة رأسية أو عمودية على محورها في اثناء التصوير"[٥٨]، وهي استعراضية تستعرض ولكن بشكل عامودي.

٣. **حركة المتابعة (Dolly -in-out)**: تكون الكاميرا على عربة تتحرك بانسيابية كبيرة، تسمى (دوولي)، اذ تقوم بالاقتراب من الجسم المصور باكملها او من "من الممثل أو الجسم المراد تصويره تدريجيا للمزيد من الفحص او لغير ذلك من الأسباب، أو تبتعد عنه لاستيعاب جزء اكبر من المكان او الحركة "[٥٩].

٤. **الحركة الموازية Track- in-out**: وفي هذه الحركة تتحرك الكاميرا أفقيا أو موازية للموضوع، من اليمين او الى اليسار، فتكون متابعة للحداث.

٥. **حركة آلة التصوير على الرافعة Crane Shot** : وهي في حقيقة الامر مجموعة حركات اذ "ترتفع بآلة التصوير او تنخفض بها أو تلتف بها ناحية اليمين أو اليسار وان تؤدي حركات الاقتراب او الابتعاد بالوقت نفسه "[٦٠]، مما يعني تحقيق استمرارية زمانية مكانية.

اماالحركة الزوم Zoom –in- out ، وهي حركة ايهامية فالكاميرا ثابتة بمكانها وانما يتم الايهام بالحركة من خلال التلاعب بمجموعة العدسات ذات البعد البؤري المتحرك فيصل انقضاض او تقهقر.

ثانياً : المونتاج: يمتلك المونتاج القدرة على "تشكيل صيرورة المادة الدراماتيكية للفلم وديناميكيته وتحدد معناه بدرجة اكبر من الكلمة ذاتها "[٦١]، فالمونتاج بناء فكري يراد منه تحقيق اكثر من غاية فسياق اللقطات، تكمن الغاية الاولى بايصال المعلومات والاحداث الى المتلقي، والغاية الثانية، هي ايصال الافكار الى المتلقي انتاج مستويات جمالية نتيجة الربط بين اللقطات، او عملية التماثل والتناقض ما بين الحوار والصورة.

على العموم هناك العديد من القوانين التي تشكل البناء الاداء للمونتاج، ومنها ثلاثة قوانين حددها (مارسيل مارتن) يتم اعتمادها للبناء المونتاج، وهي على النحو الاتي:

١. **قانون المشهد المادي**: أي الانتقال من لقطة الى أخرى عن طريق الانتباه البصري او الارهاف العقلي.

٢. **قانون الارهاف النفسي**: يجب اثارة الفضول لدى المتفرج، أي خلق (التداخل والتجانس)، من خلال ربط اللقطة مع اللقطة التي تليها.

٣. **قانون التدرج الدرامي**: أي ان كل لقطة يجب ان تتضمن معلومة جديدة تدفع بالحكاية الى الامام[٦٢].

ثالثاً: المكان: يعد المكان بناء اساسي لا يمكن الاستغناء عنه في قص الاحداث وتجسيدها، لان المكان هو وعاء الذي يحتوي الاحداث ويعبر عن الشخصيات، اذ ان " بإمكاننا ان نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي المكان "[٦٣]، فالمكان بما يحمله من تفاصيل يعبر عن الكثير من المعلومات والافكار مثل معلومات اجتماعية وايديولوجية وعقائدية، لذا يكون المكان محدد وموجه لاجل ان يعبر عن الافكار التي يريد المخرج ايصالها، وهذا ما يجعل المكان السينمائي مختلف عن المكان الطبيعي، المكان السينمائي يختلف عن المكان الطبيعي حتى وان كان " ديكوراً معداً خصيصاً لا يمكن ان يقارن بالمكان في المشهد السينمائي، داخل الإطار على الشاشة الا بمقدار ما فيه من علاقات وتأثيرات، غير انهما ليسا تماثلين أبدا فالمكان ساكن وكلما ارتبط بفعل كلما دعانا الى المعايشة والرؤية الخاصة "[٦٤]، ولابد ان يرتبط المكان بالفعل والشخصية، وكذلك بسلطة الزمن، الشيء المهم في فهم المكان، ان الوسيط السينمائي لا يتعامل مع المكان بكليته وانما يقوم بتفتيت المكان من خلال تجزئته الى لقطات بحجوم مختلفة، لان " التنقل بين أجزاء المكان والتعبير عنها بالتوليف قادر على فصل الأشياء التي تكون متصلة مكانيا ويربط أشياء ليس بينها استمرار مكاني "[٦٥] وهو ما يجعل المكان

منسجم مع شتى الافعال من خلال عملية تفتيته، فضلا عن ذلك ان للمكان دلالات فكرية وجمالية، لانه مصنع بشكل كامل من اجل ان يحتوي الافعال الدرامي داخل الفيلم السينمائي.

خامساً- الزمن: يتعامل الوسيط السينمائي بشكل فاعل مع عنصر الزمن، ان الافعال الدرامية او المكان والاكسسوارت وكذلك الحوار وكل عناصر لغة الوسيط السينماتوغرافي توحي بالزمن وتعبر عنه، ويتعامل الفن السينمائي مع الزمن عبر ثلاثة اوجه وعلى النحو الاتي:

١. **الزمن المادي**: هو الذي يستغرقه حدث ما عند تصويره وعند عرضه على الشاشة.

٢. **الزمن النفسي**: هو الانطباع العاطفي والذاتي عن الأمر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدته الفيلم.

٣. **الزمن الدرامي**: هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث المصورة عند تحويلها الى فيلم[٦٦].

وللزمن أهمية كبيرة في المعرفة والكشف عن معالم الأمكنة والتعبير عن أفعال الشخصية الدرامية من خلال ترتيب الأحداث زمانياً، ويمكن التعبير عن انقضاء مدة زمنية من خلال تبديل ازياء الشخصيات، إذ "تعد الملابس والاكسسوارات والديكورات ومظاهر الحياة المختلفة هي المعبرة عن الشريحة الزمنية المنتمية الى ذلك العصر"[٦٧].

سادساً- الصوت: هو العنصر الثاني بعد الصورة، والصوت ضرورة في بناء الاحداث الفلمية، وايصال المعلومات والتعبير عن الافكار، وهناك ثلاثة أنواع صوتية تعمل بشكل مجتمع داخل الصورة وهذه الانواع هي على النحو الاتي: " المؤثرات الصوتية والموسيقى، و اللغة "[٦٨]، بالاضافة الى عنصر الصمت الذي يمتلك حضور فاعل على مستوى التعبير الفلمي:

١. اللغة (الحوار): هو وسيلة للتواصل بين الشخصيات او حتى بين الشخصية ونفسها، والحوار في الفيلم له خصوصية لانه مؤلف لاجل احداث الفرق التعبيري في الفيلم انه معد من اجل " تحديد وفهم وشعور الانسان بكل ما يتوارى تحت الكلمات وخلف الكلمات وبين الكلمات حيث تتوارى هناك الأفكار التي لم يصرح بها والتي لم يعبر عنها كاملة "[٦٩]، وهناك عدة أشكال للحوار يتم توظيفها في الفيلم السينمائي، والاشكال هي:

أ- الحوار الذي ينطقه الممثل وصورته على الشاشة (المتزامن).

ب- الحوار الذي نسمعه ولكن نرى صورة لحدث اخر على الشاشة (خارج الاطار).

ج- المونولوج (الحوار الداخلي) نسمع صوت الشخصية دون ان نشاهدها تنطق وهذا النوع يعبر عن الكوامن النفسية البشرية[٧٠].

٢. الموسيقى: هي عنصر نوعي،لها دور مهم في نقل الاحساس والايحاء في الافعال، وسحب المتفرج للمشاركة الوجدانية في الاحداث الدرامية وغالباً ما تكون الموسيقى متناقضة مع الصورة وفيها يكون استخدام الموسيقى عنصراً مضافاً وقوة تعبيرية تدعم الصورة او تصاحب الصورة بلا تناقض وهو الاستخدام العادي الذي يقتل سحر الموسيقى[٧١]. وللموسيقى وظيفتان هما على النحو الاتي:

اولاً : الموسيقى الواقعية: هي إضفاء الجو او المزاج النفسي المناسب للأحداث وبالتالي إعطاء مسحة واقعية للشخصيات وتأثرها بالفعل كما تستخدم في التعبير عن الانفعال والازمة الدرامية.

ثانياً : الموسيقى التصويرية : وتعمل هذه على وصف المكان والارهاص بأحداث قادمة من خلال تعبير موسيقي عن نوع الفعل، كما تؤكد على الانفعالات المرافقة للأحداث (حزن ، فرح)، وتعميقه، بالإضافة الى تأكيدها على الفعل عبر استخدام إيقاعات موسيقية سريعة او بطيئة تناسب الفعل المعروض(٧٢).

٣. المؤثرات الصوتية: ان اهمية وجود المؤثرات الصوتية في الصورة السينمائية يأتي من قدرة هذه المؤثرات على منح الصورة دلالاتها الواقعية واعطاء الافعال والاماكن والاحداث واقعيتها ووجودها، فالمؤثر الصوتي هو هوية الموجودات، ويحدد ألبرت فولتون، قسمين لاستخدام المؤثرات هما :

أولا : الاستخدام الواقعي : أي استخدام المؤثر بطريقة واقعية ومطابقة للحقيقة.

ثانياً : الاستخدام غير الواقعي : ويعد شكلاً من أشكال التورية اكثر طرفة وذلك لاختلاف موضوع الصورة عن موضوع الصوت المرافق لها، مما يولد لدى المشاهد إحساساً فيه شيء من الدهشة لما يشاهده او يسمعه(٧٣).

مؤشرات الإطار النظري

١. يعد الفعل احد الضرورات الأساسية في بناء الصورة السينمائي.
٢. تمثل القصدية في بناء الحوار بين الشخصيات المتحاورة ضرورة في ضبط المعلومات والأفكار والمعاني المراد إيصالها في الفيلم السينمائي.
٣. تكمل جماليات الحوار في الفيلم السينمائي عبر توظيف متضمنات القول داخل البناء البلاغي للصورة السينمائية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا: منهج البحث: اختار الباحث في انجاز بحثه ، المنهج الوصفي التحليلي ، إذ يوفر هذا المنهج إمكانية البحث في دلالات العمل والأساليب والمعاني عبر تحليل عينة البحث القصدية للوصول إلى أهداف البحث.

ثانيا: مجتمع البحث: قد اختار الباحث عينة قصدية من اجل دراسة الحالة والوصول الى النتائج المتوخاة .

ثالثا: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث وهي عينة قصدية، هي الفيلم الامريكي (قائمة شالندر) اما عن اسباب اختيار العينة فجاءت على النحو الاتي:

١ تعتمد العينة فيلم قائمة شالندر على حوار متنوع ما بين البلاغة وايصال المعلومات بشكل مباشر.

٢ تتماثل الصورة واحيانا تتناقض مع طبيعة الحوار او شريط الصوت بشكل عام وهو ما يشكل انتاج اكبر عدد من الصور الذهنية.

٣ هذا الفيلم ينسجم ومتطلبات البحث للوصول الى النتائج المتوخاة.

رابعا: اداة البحث: بعد استكمال الاطار النظري حدد الباحث مجموعة من المؤشرات التي اعتمد عليها في تحليل عينة البحث كأداة للتحليل وذلك بعد موافقة لجنة الخبراء والمحكمين, هي:

١ يعد الفعل احد الضرورات الأساسية في بناء الصورة السينمائي.

٢ تمثل القصدية في بناء الحوار بين الشخصيات المتحاورة ضرورة في ضبط المعلومات والأفكار والمعاني المراد إيصالها في الفيلم السينمائي.

٣ تكمل جماليات الحوار في الفيلم السينمائي عبر توظيف متضمنات القول داخل البناء البلاغي للصورة السينمائية.

فيلم : Schindler's List
إخراج: ستيفن سبيلبرغ
تأليف: ستفين زليان مقتبس عن رواية (فلك تشاندلر)
للروائي توماس كينلي
مدير تصوير: ينسوس كمنسكي
تمثيل: ليام نيسون, بين كنغسلي ورالف فاينس
انتاج: ستيفن سبيلبرغ وآخرون, انتاج عام ١٩٩٣

الفصل الرابع

تحليل العينات (Schindler's List)

ملخص القصة: قائمة شندلر (١٩٩٣) واحد من أهم أفلام المخرج الأمريكي ستيفن سبيلبرج Steven Spielberg.الفيلم يأخذ شكل الفيلم الوثائقي، فهو يدور عن قصة حقيقية كتبها **توماس كينلي** بنفس اسم الفيلم . قائمة شندلر كرواية حصلت على جائزة البوكر، وهي عن شخصية حقيقية هي **أوسكار شندلر** وهو صناعي ألماني مسيحي كاثوليكي، وهو إنسان غير مكترث بالسياسة، ورجل أعمال انتهازي متمركز حول ذاته مهتم بجمع المال وإنفاقه والشرب والنساء. ويتناول الفلم قصة شخصية حقيقية هي (أوسكار شندلر) وهو رجل أعمال ألماني, مسيحي كاثوليكي، وهو إنسان غير مكترث بالسياسة، انتهازي مهوس بذاته وبجمع المال وإنفاقه على الشرب والنساء. وفي بداية الحرب العالمية الثانية, يذهب (أوسكار تشاندلر) إلى بولندا كي يحقق الربح ويمتع نفسه، راغباً في استغلال الحرب لتحقيق مكاسب مادية تعوضه عن حالة الإفلاس التي مني بها بسبب الكساد الاقتصادي الكبير, لذا يذهب إلى (الجيتو) الذي حُشر فيه اليهود، ليعرض عليهم شراكة استثمارية، يقومون من خلالها بتمويل وإدارة مصنع للأواني، تحت إشراف المحاسب (إسحاق ستيرن), ثم يعقد صفقة مع النازيين يتم بمقتضاها تزويده ببعض العمال اليهود من المعسكر لتشغيل مصنعه الذي ينتج أواني معدنية تساعد ألمانيا في جهودها العسكرية. وبالرغم من كون (شندلر) نفعي, مادي، وبرغم من انتهازيته، إلا أنه بمرور الوقت، وبعد مشاهدته للأهوال التي يمارسها أفراد الجيش الألماني ضد اليهود الأسرى في المعسكرات، تهزمه إنسانيته بالتدريج, ويبدأ بالتعاون مع اليهود ويضحي بثروته من أجلهم إذ يقوم بتقديم الرشاوى لكبار الضباط النازيين

كي يضمن بقاء اليهود الذين يعملون في مصنعه. ومن هنا تتحول الصفقة المادية المبرمة بين (شندلر) والنازيين إلى وسيلة لإنقاذ (١٢٠٠) يهودي بولندي، يُطلق عليهم (يهود شندلر) تضمهم قائمة واحدة سمي بأسمها الفلم.

لقد وجد الباحث في هذا الفلم, كل الخصائص الواجب توفرها في المؤشرات التي ظهرت في البحث, من حيث: غطى الفلم أحداث ذات امتداد زمني طويل نسبياً مقداره أربعة سنوات (مدة الحرب العالمية الثانية), وبذلك حقق شرط مهم أخر من الشروط قراءات نص التداولية في استخدام العبارات ألسانية الغير حتمية ومنطقية لشخص المتكلم, وقد صور الفيلم بالأبيض والأسود باستثناء ثلاث مشاهد ظهر فيهم معطف أحمر وآخر اثناء حرق الجثث لليهود ظهرت الطفلة المرتدية المعطف الاحمر واخر ظهرت فيه شعلة الشموع بالألوان. ومن الشروط الأخرى المهمة التي يشدد على وجوب الألتزام النص التداولية , هو أن تقدم أحداث وقعت فعلاً في تاريخ سابق, فدخلت في منجزات أدبية عدة مثل الشعر والقصص والأساطير, لأنها ترسم مثل أعلى في الإنسانية تتناقله الأجيال, وهذا ينطبق على فلمنا, فهو يقدم قصة حدثت بالفعل, فـ(أوسكار تشاندلر) شخص حقيقي, كانت له الجراءة أن يقدم على أنقاذ عدد كبير من اليهود من محارق النازيين, مما حوله إلى بطل أسطوري, أثر على الإنسانية في كل مكان, فالهم الروائي الأسترالي (توماس كنيلي) على كتابة رواية عن شجاعته بعنوان (فلك تشاندلر) وحاز بها على جائزة (البوكر) لعام ١٩٨٢, وهذه الرواية كانت الأساس التي أنطلق منها هذا الفلم.

المؤشر الأول: يعد الفعل احد الضرورات الأساسية في بناء الصورة السينمائي.

في المؤشر الاول يؤكد الفعل على على ضرورات حتمية في بناء الافعال التي تقودنا الى الفعل التداولي اللساني من خلال ما تم استنتاجة صوريا من خلال الافعال التي تاتي قبل وبعد لتعطي توضيح مرئي وعبارات تركز لنا قوة الفعل الدرامي للصورة السينمائية ففي المشهد المشهد رقم (٦)، مشهد اجلاء اليهود الى معسكرات الاحتجاز في مقاطعة جيتو في بداية الحرب ذهب إلى بولندا كي يُحقق الربح ويُمتع نفسه، رغبة في استغلال الحرب لتحقيق مكاسب مادية تعوضه عن حالة الإفلاس التي مني بها بسبب الكساد الاقتصادي الكبير .لذا يذهب إلى (الجيتو) الذي حُشر فيه اليهود، ليعرض عليهم شراكة استثمارية، يقومون من خلالها بتمويل وإدارة مصنع للأواني، تحت إشراف المحاسب إسحاق ستيرن .وهناك يعقد صفقة مع النازيين يتم بمقتضاها تزويده ببعض العمال اليهود من المعسكر لتشغيل مصنعه الذي ينتج أواني معدنية تساعد ألمانيا في جهودها العسكرية.عند اعطاء الامر بنقل اليهود إلى الجيتو وهو المعسكر النازي للعمل لليهود تم استخدام هذا المشهد المتوازي بين رحلة اليهودي هو وزوجته وأطفاله إلى المعتقل وبين دخول شالندر والاستحواذ على المنزل الجديد له اعطاء دافعية جديدة للصورة في تأويل من يمكن التصرف بيه لمرجعيات المتلقي كل شخص حسب ما يريد ان يدركه لكن التصرف في فعل المتكلم جاء في نهاية هذا المشهد ، أي ان الفعل الذي جاء به صانع الفيلم جاء في هذا المشهد اسس لنا ان طريف التعامل النازي مع اليهودي هو احتلال للمال وللرخاء والمال وسلب منه كل ما يمكن أي يوضف للإنسان وسلب كل شي والمال ان استخدام الفعل المرئي للصورة يعطي قراءة موضوعية أخرى مشابهة للعبارات التي يمكن ان يستخدمها صانع الفيلم في العرض للفكرة في الصورة وليس في الحوار

فقط هنا جاء الاستخدام التداولي المرئي وعكس او التوظيف الصحيح للمرادفات اللسانية من ان العبارة التداولية في استخدام اقل الكلمات في معاني اكبر واكثر هذا ما ينطبق على الفعل المرئي المحتوم في المشهد المذكور ان التلاعب في استخدام الصور المرادفة للفعل ويختمها صانع العمل بحوار بسيط وقليل يركز استخدام الصور في المشهد

المؤشر الثاني : تمثل القصدية في بناء الحوار بين الشخصيات المتحاورة ضرورة في ضبط المعلومات والأفكار والمعاني المراد إيصالها في الفيلم السينمائي.

المشهد ١٨مشهد الجيتو كاروكو المدينة اليهودية التي تم فيها عزل اليهود البولنديين والالمان من كل المدن الى هذه الميدنة التي توصف على انها مدينة اليهود جاء قبل هذا المشهد مشهد خبير الماس كيف يفحص الماس والجواهر وكان الفعل اعتيادي جدا لكن التصعيد عنا بالفعل اسس للمشهد التالي هو رمي الضابط الالماني لكيس من الاسنان المعدنية لليهود وهو ما اثار دهشة الخبير واعطى اخرى يريد ان يقول ان اليهود تم اعدامهم ففي المعسكر الالماني في الدقيقة (٤٩:٣٣) جيتو كاروكو عام ١٩٤٢ استخدم صانع العمل عبارات ارتبطت عندما اسس للرجل الثري الذي ترك منزلة وانقل مع العمال اليهود بفعل الجيش النازي واستخدام الحوار التالي :

- اليوم استيقظ من حلم هذا الصباح وارى انني مفلس واشارك الغرفة مع ١٢ شخص لا اعرفهم , فقط لاكتشف انني مفلس واشارك غرفة مع ١٢ شخص لا اعرفهم
- هلل هذا يضحك
- يجب ان اضحك
- انت تسكن خلف الاسوار
- استطيع التعامل مع الاسوار
- انه التحكم في مصيري لقد تعبت من ذلك
- اجعل هذه الاسوار بعيدة هذا ما اهتم بشانه
- انا احب هذا المكان هنالك نوع من لااعرف حقارة للكل
- انت عبد لهؤلاء لا احد يحسد هذا الحال
- انا ذكي
- نعم ذكي
- اليوم وجت وقت لانظم افكاري لا استطيع اتذكر متى اخر مرة فعلت ذلك

اعطى هذا الحوار المجال للتلاعب في إن الحلم حقيقي أم مزيف أم إن الحلم حقيقي لسبب واحد انه في المعتقل ألان أم انه حقيقي لانه يهودي إن استخدام الفعل المجرد السابق لترك المنزل واستثمار المنزل من قبل اوسكار شالندر اعطى فعل وتغيير في المفردات منطقي للتصرف في افعال الشخص المتكلم .

المؤشر الثالث: تكمن جماليات تداولية العلامة في الفيلم السينمائي عبر توظيف متضمنات القول داخل البناء البلاغي للصورة السينمائية.

ففي المشهد رقم ٣٤ من الفيلم في الدقيقة (١:٣٥) عند محاسبة سترين من قبل اوسكار شالندر يدخل عليه بغضب شديد الى مكتب ستيرن يعاقبة ويوبخه على ان المصنع للعمل وليس ملجى للحاخامات او للايتام جاء هنا متضمنات القول نادر من خلال عدم الرد على شالندر من قبل ستيرن وهذا ماكان يجب ان يكون عند الحوار او المحادثة لكن الغريب ان صانع العمل تمكن من صناعة الحوار ومتضمنات القول مع شخص نفسة يسأل ثم يجيب مثال على ذلك، حيث جاء في الحوار التالي :

- ستيرن : الناس تموت انها طبيعة الحياة , هل يريد قتل كل الناس عظيم وما عساي ان افعل لذلك , اترسل الناس الي هذا ما تعتقده ارسلهم جميعا الى شالندر , ان مصنعه جنه وليس مصنع انه ليس مشروع كغيرة , انه جنه للحاخامات واليتامى ولمن ليس لديه مهارات في العمل اتضن انني لا اعلم ما تفعلة , تبدو هادى طوال الوقت انا اعلم ,
- ستيرن : هل يضيع منك مالك
- اوسكار : لا لا يضيع مني المال ليست هذه القضية ؟ انه خطر انه خطر علية , عليك ان تفهم ان القائد جوز عليه ضغوط كبيرة عليك ان تفر لو كنت مكانه انه يدير كل شيء انه مسؤول عن كل شيء هنا وعن كل الناس لديه الكثير ليقلق منه , انها حاله حرب التي يضهر فيها الاشرار من الناس , ليس الاخيار دائما الاشرار دائما الاشرار , لكن في الضروف العادية لن يكون كذلك سيكون معتدلا سيضهر لنا الجانب الحسن من شخصيته انه محتال كبير الرجل الذي يحب الطعام جيدا النبيذ الجيد النساء المال .
- ستيرن :القتل
- اوسكار :لا يستطيع الاستمتاع بذلك
- ستيرن :منذ ايام اخبرني بيجسكي ان شخص ما هرب من العمل الى خارج الأسلاك , قام القائد بصف كل من كان مع الهارب في ثكنته قتل من كان على يسار بيجسكي ثم الذي على يمينه واخذ يمشي على طول الصف يقتل من يقابله بسلاحه كانوا ٢٥ شخص. وهنا جاء متضمنات الحوارية مبني على مبدأ التعاون بين اوسكار وستيرن في الحوار لكن ليس على مبدأ التعاون المطلق بين الكم , والنوع , والموضوع في الشخصيات الحوارية بين اثنين وهنا جاء الاستلزام ليس مبني على مبدأ التعاون بين المتحدثين الاثنين ستيرن واوسكار

الفصل الخامس- النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

١ تنهض الصورة السينمائية على جملة من العلامات التي تحيل الى انتاج معنى تداولي يمكن قراءته عند تفكيك واعادة تريب العلامات في فضاء الصورة، كما تبين عن تحليل العينة (فيلم قائمة شالندر)

٢ يمثل الحوار احد اهم الابعاد التداولية في الفيلم السينمائية، فعن طريقه يمكن الوصول الى المعلومات والكشف عن الافكار وانتاج الصور الذهنية، كما ظهر عند تحليل عينة البحث (فيلم قائمة شالندر).

٣ يظهر المكان السينمائي وهو محمل بعدد من العلامات التداولية التي تكشف الكثير من الافكار عن الشخصيات وطبيعة الافعال التي تقوم بها كذلك معرفة سلطة الزمن المهمين، كما ظهر عند تحليل عينة البحث (فيلم قائمة شالندر).

٤ يشكل السياق دور مهم في عملية ترتيب العلامات لانتاج البعد التداولي داخل بنائية الصورة، وان أي تغير في السياق سيقود الى تغيير حاسم في انتاجية المعنى، كما ظهر عند تحليل عينة البحث (فيلم قائمة شالندر).

٥ يرتبط الحوار بمستويين انتاجيين يجعلان منه اكثر قدرة على انتاج الافعال والمعلومات، المستوى الاول القصدية، والمستوى الثاني طريقة اداء الشخصية للحوار نفسه، كما تبين عند تحليل عينة البحث (فيلم قائمة شالندر).

ثانياً: الاستنتاجات:

١. الصورة السينمائية نص علامي يمكن قراءته باكثر من مستوى.

٢. يعتمد تداولية الصورة على القصدية في طرح الحوار او بناء الصورة او على قدرة الشخصية على تحميل الجمل الحوارية بمعاني آنية.

٣. للكلام المنطوق في الفيلم السينمائي القدرة على انتاج الفعل كما هو الحال في كلمات الامر او الشروع بالتنفيذ.

٤. لابد ان ينهض الحوار في السينمائي على مبدأ التعاون وعملية خرقه من اجل انتاج اكبر عدد ممكن من الصور الذهنية بلاغياً.

٥. للصورة مستويين احدهما مباشر قصدي والاخر متضمن غير مباشر يمكن قراءته في اعماق الصورة تداولياً.

الهوامش

(١) دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، (القاهرة: اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات النقدية، مطابع الملس الاعلى للاثار، ٢٠٠٢)، ص ١٩٠.

(٢) جورج يول، التداولـــية، تر: قصي العتابي، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١٠)، ص١٩٧.

(٣) عارف فاخوري، تيارات في السيمياء، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر١٩٩٠)، ص٨١- ٨٢.

(٤) عارف فاخوري، تيارات في السيمياء، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر١٩٩٠)، ص٨١- ٨٢.

(٥) ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥)، ص٣٠-٣٢. وينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري،ص٢٤.

(٦) عبد الواحد المرابط، لسيمياء العامة وسيمياء الأدب , الدار العربية للعلوم ناشرون , ٢٠١٠ ، ص٣٣.

(٧) ينظر: دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مصدر سابق، ص١٩٠.

(٨)امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، ترجمة انطوان ابو زيد، (الدار البيضاء: المرز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ص٤٦.

(٩)عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحد ، ص٢١.

(١٠) عارف فاخوري، تيارات في السيمياء، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر١٩٩٠، ص٧٩.

(١١) بلاسم محمد، الفن التشكيلي، (الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨)، ص٢٤.

(١٢) هونزل جيندريك، ديناميكية الإشارة، ترجمة: امير كورية، (مجلة الحياة المسرحية، العدد ٢٨-٢٩، ١٩٨٧)، ص٣٧.

١٣. أندريه لالاند : **الموسوعة الفلسفية** ، ت: خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات : بيروت – باريس ، ط٢ ، مجلد الأول ، ٢٠٠١، ص١٣٤١.

١٤. صلاح فضل ، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** ، دار المعارف ، ط٢ ، القاهرة ، مصر ، ١٩٨٠ ، ص٢٢٩.

١٥. البعلبكي ، منير : **المـورد** ، دار العلم للملايين : بيروت ، ١٩٧٦ ، ص٩١٩.

(١٦) ينظر: دانيال تشاندلز، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، ترجمة شاكر عبد الحميد، (القاهرة: اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الاعلى للاثار)، ص ١٩٠.

(١٧)فيصل الاحمر، معجم السيميائيات، بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠١٠، ص ٧٢.

(١٨)يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفيلم ، تر نبيل الدبس ، (دمشق : مطبعة عكرمة، ١٩٨٩، ص٤٦.

(١٩) يوري لوتمان،المصدر نفسه، ص١٥٣.

(٢٠) عادل فاخوري , تيارات في السيمياء , دار الطليعة للنشر بيروت – لبنان , ١٩٩٠ , ص٨٠.

(٢١)دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، (القاهرة: اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات النقدية، مطابع الملس الاعلى للاثار، ٢٠٠٢)، ص٤٥١.

(٢٢) George yule: Pragmatics, Oxford University Press, ١٩٩٦, p٣.

نقلاً عن: عبد الهادي بن ظافر الشهري، المصدر السابق، ص٢٢.

(٢٣) مسعود صحراوي، في الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي المعاصر،(اربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١١)، ص ٤٠.

(٢٤) تشارلز موريس، رواد الفلسفة البرجماتية، ترجمة: إبراهيم مصطفى،الاسكندرية، دار المعرفة الاجتماعية،٢٠١١، ص٥.

(٢٥) محمود احمد نحلة، افاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢)، ص ١١.

(٢٦) مسعود صحراوي، في الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي المعاصر، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٥١.

(٢٨) امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، ترجمة انطوان ابو زيد، (الدار البيضاء: المرز الثقافي العربي، ١٩٩٦)، ص ٣١٤.

(٢٩) ينظر: احمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، (الرباط: دار الامان، ٢٠١٠)، ص ٥٩.

(٣٠) فائز الشرع، انساق التداول التعبيري، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩)، ص ٣٠٧.

(٣١)ينظر: مسعود صحراوي، في الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي المعاصر، مصدر سابق، ص ٤٨.

٣٢ جورج يول، التداولـــية، ترجمة: قصي العتابي، (بيروت، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١٠)، ص ٥١.

٣٣ مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥)، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ، ص٣٥.

٣٤ محمود احمد نحلة، افاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢، ص٣٣.

(٣٥)محمود احمد نحلة، افاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢، ص٣٣.ص ١٩.

(٣٦) سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد, مدخل الى السيموطيقيا, دار التنوير للطباعة والنشر , ٢٠١٤ ، ص ١٩.

(٣٧) ينظر : يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفيلم ، تر نبيل الدبس ، (دمشق : مطبعة عكرمة، ١٩٨٩)، ص ص ٨ – ٩.

(٣٨) سيزا قاسم، مدخل الى السيموطيقيا ، مصدر سابق، ص ٢٦.

٣٩ يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨)، ص ٢٤٤.

(٤٠) محمد الماكري، الشكل والخطاب، (الدار البيضاء: المركز العربي، ١٩٩٩)، ص ٤٨.

٤١ منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، (دمشق: دار المحبة، ٢٠٠٩)، ص ٤٣.

(٤٢) سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد ، مصدر سابق ص٣٣.

(٤٣) سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مصدر سابق، ص٣٤.

(٤٤)هربرت ريد، معنى الفن، تر سامي خشبة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦)، ص ٢٤٧.

(٤٥)اسماعيل رسلان، الرمزية في الادب والفن، (القاهرة: مكتبة القاهرة، ب ت)، ص ١٠٦.

(٤٦) هيجل، الفن الرمزي، تر جورج طرابيشي، ط١، (بيروت: دار الطليعة للطباعة، ١٩٧٨)، ص ١١.

(٤٧)راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، ط١، (بغداد: دار افاق عربية، ١٩٨٦)، ص ٤٠.

(٤٨)تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٨)، ص ١٢١.

(٤٩)ينظر: مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للانباء والتأليف والنشر، ١٩٦٤)، ص ص ٩٩-١٠٢.

(٥٠) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، (جدة: النادي الادبي الثقافي، ١٩٨٥)، ص ٨.

(٥١) ارنست لندجرن ، فن الفيلم ، تر فؤاد تهامي، (القاهرة : المؤسسة المصرية للكتاب ، ب.ت)، ص ٢١٣.

(٥٢) احمد الحضري ، فن التصوير السينمائي ، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت)، ص ٦٦.

(٥٣)احمد الحضري , المصدر نفسه ، ص ٦٧.

(٥٤) لوي دي جانيتي، فهم السينما ، تر جعفر علي، (بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨١)، ص ٢٧.

(٥٥) لوي دي جانيتي، مصدر سابق، ص ٣١.

(٥٦) هنري آجيل، علم جمال السينما، تر ابراهيم العريس، (بيروت : دار الطليعة، ١٩٨٠)، ص ٢٧.

(٥٧) Wartel Alan, Television Production (SingaporgmeGrawtill Book. CO), ١٩٨٥ , P. ٩٧.

(٥٨) احمد كامل مرسي ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ص ٢٦٤.

(٥٩) احمد الحضري، مصدر سابق، ص ٨١.

(٦٠) احمد الحضري، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٦١) زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، تر هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ ، ص ١٨٤.

(٦٢) مارسيل مارتن، مصدر سابق ، ص ص ١٤١-١٤٣.

(٦٣)أندرية بازان، ما هي السينما، تر د. ريمون فرنسيس، ج٢ ، (القاهرة : المكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨)، ص ١١٦.

(٦٤) رعد عبد الجبار ثامر ، المستويات الدالة للمرئي والمحسوس في النص الضوئي، اطروحة دكتوراه، غير منشورة ،(بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦)، ص ٣٢.

(٦٥) رودولف ارنهايم، فن السينما، تر عبد العزيز فهمي (القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ب.ت)، ص ٩٤.

(٦٦)رالف ستيفسون، وجان ر. دوبري، السينما فناً ، تر خالد حداد ، (دمشق : وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٣)، ص ص ١١١-١١٢.

(٦٧) دريد شريف، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الروائي، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، (بغداد : كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩)، ص ١٠٦.

(٦٨) لوي دي جانيتي ، مصدر سابق، ص ٢٤٩.

(٦٩) بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، تر عبد الهادي الرواي، (عمان : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦)، ص ٢٥٨.

(٧٠) مجيد الخطيب، جدلية تفاعل العنصر الصوتي والعنصر الصوري بين الوظيفة والجمالية، اطروحة دكتوراه، غير منشورة ، (بغداد : كلية الفنون الجملية ، ١٩٩٧)، ص ٤٣.

(٧١) ينظر : بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، تر علي الشوباشي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ص ٢٦.

(٧٢) حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بي ن النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون, الهيئة المصرية العامة للكتاب , ص ٢٥٩-٢٦٣.

(٧٣) البرت فولتون ، السينما الة وفن ، تر صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، (القاهرة : المركز الثقافي العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت)، ص ص ١٢٠-١٢١.

قائمة المصادر

* القران الكريم

١. احمد الحضري ، فن التصوير السينمائي ، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت)،
٢. احمد كامل مرسي ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)،
٣. ارنست لندجرن ، فن الفيلم ، تر فؤاد تهامي، (القاهرة : المؤسسة المصرية للكتاب ، ب.ت)،
٤. اسماعيل رسلان، الرمزية في الادب والفن، (القاهرة: مكتبة القاهرة، ب ت)،

٥. امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، ترجمة انطوان ابو زيد، (الدار البيضاء: المرز الثقافي العربي، ١٩٩٦)،
٦. أندرية بازان، ما هي السينما، تر د. ريمون فرنسيس، ج٢ ، (القاهرة : المكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨)،
٧. أندريه لالاند : **الموسوعة الفلسفية** ، ت: خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات : بيروت – باريس ، ط٢ ، مجلد الأول ، ٢٠٠١،
٨. البرت فولتون ، السينما الة وفن ، تر صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، (القاهرة : المركز الثقافي العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت)،
٩. البعلبكي ، منير : **المـورد** ، دار العلم للملايين : بيروت ، ١٩٧٦ ،
١٠. بلاسم محمد، الفن التشكيلي، (الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨)، ص٢٤.
١١. بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، تر علي الشوباشي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ص ٢٦.
١٢. تشارلز موريس، رواد الفلسفة البرجماتية، ترجمة: إبراهيم مصطفى،(الاسكندرية، دار المعرفة الاجتماعية، ٢٠١١)
١٣. تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٨)،
١٤. جورج يول، التـداولـية، تر: قصي العتابي، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١٠)
١٥. دانيـال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، (القاهرة: اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات النقدية، مطابع الملس الاعلى للاثار، ٢٠٠٢)
١٦. دريد شريف، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الروائي، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، (بغداد : كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩)،
١٧. راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، ط١، (بغداد: دار افاق عربية، ١٩٨٦)،
١٨. رالف ستيفسون، وجان ر. دوبري، السينما فناً ، تر خالد حداد ، (دمشق : وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٣)،
١٩. رعد عبد الجبار ثامر ، المستويات الدالة للمرئي والمحسوس في النص الضوئي، اطروحة دكتوراه، غير منشورة ،(بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦)،
٢٠. رودولف ارنهايم، فن السينما، تر عبد العزيز فهمي (القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ب.ت)،
٢١. زكريا إبراهيم ، **مشكلة البنية** ، دار مصر للطباعة ، ١٩٩٠
٢٢. زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، تر هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)،
٢٣. سعيد الغانمي ، اقنعة النص، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)،
٢٤. صلاح فضل ، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** ، دار المعارف ، ط٢ ، القاهرة ، مصر ، ١٩٨٠ ،
٢٥. عارف فاخوري، تيارات في السيمياء، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر١٩٩٠)
٢٦. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، (القاهرة: مكتبة القاهرة، ١٩٨٤)
٢٧. عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، (جدة: النادي الادبي الثقافي، ١٩٨٥)،
٢٨. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحد، ٢٠٠٤)
٢٩. فائز الشرع، انساق التداول التعبيري، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩)
٣٠. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر يوئيل عزيز، (بغداد: دار افاق عربية، ١٩٨٥)
٣١. فيصل الاحمر، معجم السيميائيات، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠١٠)
٣٢. لوي دي جانيتي ، مصدر سابق، بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، تر عبد الهادي الرواي، (عمان : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦)، ص ٢٥٨.
٣٣. لوي دي جانيتي، فهم السينما ، تر جعفر علي، (بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨١)، ص ٢٧.
٣٤. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للانباء والتأليف والنشر، ١٩٦٤)،
٣٥. مجيد الخطيب، جدلية تفاعل العنصر الصوتي والعنصر الصوري بين الوظيفة والجمالية، اطروحة دكتوراه، غير منشورة ، (بغداد : كلية الفنون الجملية ، ١٩٩٧)، ص ٤٣.
٣٦. محمد الماكري، الشكل والخطاب، (الدار البيضاء: المركز العربي، ١٩٩٩.
٣٧. محمود احمد نحلة، افاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢)
٣٨. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥)، عبد الهادي بن ظافر الشهري،
٣٩. مسعود صحراوي، في الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي المعاصر، مصدر سابق
٤٠. منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، (دمشق: دار المحبة، ٢٠٠٩)
٤١. هربرت ريد، معنى الفن، تر سامي خشبة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦)،

٤٢. هنري آجيل، علم جمال السينما، تر ابراهيم العريس، (بيروت : دار الطليعة، ١٩٨٠)،
٤٣. هيجل، الفن الرمزي، تر جورج طرابيشي، ط١، (بيروت: دار الطليعة للطباعة، ١٩٧٨)،
٤٤. احمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، (الرباط: دار الامان، ٢٠١٠)
٤٥. يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفيلم ، تر نبيل الدبس ، (دمشق : مطبعة عكرمة، ١٩٨٩)
٤٦. يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨)

المجلات

٥١.هونزل جيندريك، ديناميكية الإشارة، ترجمة: امير كورية، (مجلة الحياة المسرحية، العدد ٢٨-٢٩، ١٩٨٧)، ص٣٧. نقلا عن: بلاسم محمد، المصدر السابق،

٥٢.عيد بلبع، التداولية..البعد الثالث في سيميوطيقا موريس، مجلة فصول ، القاهرة العدد ، ربيع الاول٢٠٠٥)،

المصادر الاجنبية

٥٣.Wartel Alan, Television Production (SingaporgmeGrawtill Book. CO), ١٩٨٥ ,

٥٤. George yule: Pragmatics, Oxford University Press, ١٩٩٦,

٥٥. DewaPutuWijana, Dasar-DasarPragmatik (Yogyakarta: ANDI Yogyakarta, ١٩٩٦),