الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمار ثليجي – الأغواط

**كلية :** الأدب واللغات

**قسم :** اللغة والأدب العربي

# مذكرة ماستر

**تقديم الطالب :خليفة يوسف**

**ميدان :** اللغة والأدب العربي .

**شعبة :** لغة وأدب عربي.

**تخصص :** أدب عربي حديث ومعاصر.

## جماليات التلقي في الخطاب السينمائي المعاصر

## قيامة أرطغرل – أنموذجا -

**أعضاء لجنة المناقشة :**

| الإسم واللقب | الدرجة العلمية | الصفة |
|---|---|---|
| د.عثماني بولرباح | أستاذ محاضر "أ" | رئيسا |
| د.بلغربي عبدالقادر | أستاذ محاضر "أ" | مشرفا ومقررا |
| د.حفاصي سليم | أستاذ مساعد "أ" | مناقشا |

**السنة الجامعية :2020/2019**

بسم الله الرحمن الرحيم

# إهداء

أهدي ثمرة جهدي:

•إلى حبيب الحق ورسول رب العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

•إلى من سهرا الليالي الطوال من أجل الحصول على راحتي أبي وأمي الحبيبين داعيا الله لهما(:وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا) .

•إلى إخوتي الذين جندوا أنفسهم من أجل سعادتي.

•إلى أهل القرآن الكريم وطلبة العلم في كل مكان .

•إلى الدكتور عبد الرحمن بلغربي حفظه الله وعفاه من كل سوء وبلية

•إلى أساتذتي الكرام ومشايخي الأفاضل كل باسمه وجميل وسمه.

•إلى كل من أعانني وأجهد نفسه في سبيل مساعدتي وأخص بالذكر الإمام عبدالقادر بقراشة و الحاج الطيب طالب .

•إلى أرواح الشهداء الذين رووا بدمائهم الزكية تراب الوطن الطاهر.

## إليهم جميعا أهدي هذا الجهد المتواضع

**يوسف**

# شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على إمام المتقين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

أتقدم بالشكر إلى الله عز وجل ثم إلى كل من أعانني وساعدني على إخراج هذا البحث سواء بإهدائه كتابا أو من خلال نصيحته أو دعاءه لي في ظهر الغيب وهم كثير ولا أريد أن أنسى أحدا منهم.

وأخص بالشكر أولا من له اليد الطولى في ذلك , وأعني به المشرف على هذا البحث الدكتور عبدالرحمن بلغربي حفظه الله ورعاه , الذي منحناي كل ما من شأنه أن يبرز هذا البحث إلى حيز الوجود , إذ لم يبخل عليا بشيء من وقته رغم كثرة مشاغله , مع ماجبله الله عليه من خلق رفيع وأدب كريم وتواضع جم, والحقيقة أني أعترف بعجزي وتقصيري عن تقديم الشكر له في عبارات إذ لا توفيه بعض شكره.

والشكر موصول إلى كافة الأساتذة الفضلاء بكلية الآداب واللغات بجامعة الأغواط على تقديم يد العون لي , ولا أملك إلا أن أبتهل لله سبحانه وتعالى أن يعلي مقامهم ويرفع ذكرهم وأن يجزيهم عنا خير الجزاء.

# مقدمة

**مقدمة :**

في خضم التطور التكنولوجي الذي شكل إلى حد سواء العصب الأساس في الحياة المعاصرة، بدأ التجريب بوصفه مبدءا يعكس أنماطا شديدة الخصوصية وعلى إلتماس مباشر بأحاسيس ومشاعر المتفرجين، وفي تأصيل مختلف التجارب السينمائية في محاولات اللحاق بركب العصر الحديث والإستفادة القصوى من كل ما من شأنه أن يرتقي بالشكل التقديمي للفيلم السينمائي،بدءا بجمالية التلقي بين الخطاب السينمائي والمتلقي وهو مايعد فعلا توجها لرسم جمالية التلقي أفقا بحثيا جدايد ، إلى تجهيزاتها التقنية والفنية والإمكانيات المتاحة في تشخيص لتقنية الإضاءة وإستخداماتها التعبيرية والواقعية ومدى تمثالتها في العرض الفليم السينمائي، وفي متابعة حركة الممثل ونظم أداءه وطبيعة عمل الماكياج، والأزياء، والإكسسوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية بوصفهم عنصرا متحركا ضمن إطار الخطاب السينمائي وطرق تنفيذه وصياغة فضاء محدد لمختلف العروض المختلفة.

كما يجدر بي الإشارة إلى أن جماليات التلقي يمكن ممارستها على الخطاب السينمائي , وتتبع طريقة تلقيها , وكيفية تحقيق جماليتها السينمائية , لذلك وقع اختياري على هذا الموضوع لما عرف من ذاتية وانطباعية جزئية ودراستها من خلال جمالية تلقيها , لذا اخترت أن يكون عنوان مذكرتي موسوما بـ :

"جماليات التلقي في الخطاب السينمائي المعاصر – أرطغرل نموذجا – "

لم يكن اختياري لهذا الموضوع من قبيل الصدفة , وإنما تعددت الأسباب في اختياره ذلك , لأنه موضوع يسترعي الاهتمام , إذ تتجلى مبررات هذا الاختيار في أسباب موضوعية نذكر منها :

1-إن الفن السينمائي يتيح لدراسية فرصة الاطلاع على أهم البنى الفكرية والجمالية التي تكون مزروعة في النص الدرامي , حيث تبرز علاقة تأثيرية تجمع الكاتب والمستقبل مما يشكل مرتكزا جوهريا من مرتكزات الخطاب .

2-محاولة معرفة نظرية التلقي وفق منظور ايزر وياوس .

3-الرغبة في معرفة جماليات التلقي في الخطاب السينمائي.

4-التطلع إلى موضوع ذي فائدة علمية ليكون زيادة في علمنا وتدريبا لفكرنا ويتسم بالجدية والأهمية.

5-تعلق الموضوع بتخصص أدب عربي حديث ومعاصر تعلقا مباشرا .

ومن هنا يصبح السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه على النحو الآتي: كيف يساهم مبدأ الجماليات التلقي في تشكيل الخطاب السينمائي المعاصر ؟ .

ومنه ,فدراسة كل مايتعلق بجماليات التلقي في الخطاب السينمائي المعاصر , يعتبر طرح علمي منهجي يسعى إلى الإجابة عن جملة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث , مما يمكن تحديد هذه التسؤلات فيما يلي :

1-ماهي الجماليات التلقي , وعلى أي نظرية اعتمد عليها ,وهل تعتبر جماليات التلقي لها دور كبير في الخطاب السينمائي؟.

2-ماهي الصورة والتقنيات في الخطاب السينمائي ؟

3-ماهي مكونات ومميزات وأنواع السيناريو وكيف يتم بناؤه ؟.

4- ما دور الموسيقى التصويرية في فيلم قيامة أرطغرل ؟.

وللإجابة عن تلك الأسئلة اعتمدت على خطة في بحثي هذا التي جاءت على النحو الآتي :

مقدمة

المدخل

الفصل الأول (الجانب النظري) : الصورة وتقنيات الخطاب السينمائي .

المبحث الأول : سينما نشأة وتطور.

المطلب الأول : تعريف السينما .

المطلب الثاني : نشأة وتطور.

المطلب الثالث : أنواع السينما .

المبحث الثاني : الصورة السينمائية وخصائصها وأنواع مقاربتيها النقدية.

المطلب الأول : مفهوم الصورة السينمائية .

المطلب الثاني : خصائص الصورة السينمائية.

المطلب الثالث : أنواع المقاربات النقدية .

المبحث الثالث : الخطاب السينمائي وتقنياته.

المطلب الأول : مفهوم الخطاب السينمائي .

المطلب الثاني : مكونات ومميزات الخطاب السينمائي.

المبحث الرابع : السيناريو وأليات بنائه.

المطلب الأول : مفهوم السيناريو .

المطلب الثاني : أليات وتقنيات السيناريو.

المطلب الثالث : أنواع السيناريو .

الفصل الثاني : الجانب التطبيقي .

-عينية البحث .

-عنوان البحث .

-ملخص قصة المسلسل .

-تحليل المقاطع المختارة .

-جماليات السينمائية في المسلسل .

-نتائج تحليل المسلسل .

الخاتمة.

نظرا لطبيعة دراسة بحثي فقد اعتمدت على منهج وقراءات, فلقد اتخذت المنهج الوصفي واعتمدت عليه في محاولة فهم " جمالية التلقي "كما هي انطلاقا من خلفيتها الفكرية , وقراءة تحليلية " لفيلم قيامة أرطغرل " , وتطبيق مفاهيم جمالية التلقي على النموذج .

فمن خلال دراستي هذه كانت رحلة بها صعوبات على المستويين النظري والتطبيقي , فيما يخص المستوى النظري فكانت صعوباته تتمثل في قلة المصادر والمراجع , أما بالنسبة للمستوى التطبيقي , فكان من الصعب تحويل مفاهيم جمالية التلقي من إطارها النظري إلى التطبيق وذلك في ندرة الدراسات التطبيقية للاستعانة بها .

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي عبدالرحمن بلغربي الذي أشرف على هذه الدراسة , ووجهني إليها , فلقد كان بمثابة المرشد المعين في بحث هذا , ونرجو من المولى عزوجل أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة .

# المدخل

**المدخل** : نظرية عامة حول جمالية التلقي وتحليل الخطاب .

## مفهوم نظرية التلقي :

تعد نظرية التلقي واحدة من أهم المناهج النقدية الحديثة في دراسة الأدب ونقده , وقد استطاعت –على الرغم – من حداثتها أن تفرض نفسها في تاريخ الفكر الأدبي وتحتل مكانة متميزة بين المناهج النقدية .لقد جاءت هذه النظرية لتؤسس بعدا جماليا للنص يتمثل في قراءة النص الأدبي من خلال إضافة عناصر جديدة لمكونات العملية الإبداعية , والكشف عن أمور جوهرية عند تفسير وتأويل النص من خلال تركيزها على محور أساسي ألا وهو القارئ.

## أ– التلقي لغة :

جاء في لسان العرب (فلان يتلقى فلان اي يستقبله) ويقال في العربية تلقاه أي استقبله,والتلقي هو الإستقبال كما حكاه الأزهري ويقال في الإنجليزية receptionأي تلق. ويقال .Receptiveأي متلق أو مستقبل ويقال To receiveأي تلقى استقبله أخذ[1].

## ب– التلقي اصطلاحا :

"مجموعة من المبادئ، والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا، منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ[2] "، في حين يذهب كل من ميجان الرويلي، وسعد البازعي إلى اعتبار نظرية التلقي "توجها نقديا ما يوحد بين المنتسبين إليه هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية ضمن العملية الإبداعية، حيث يكون لها نصيب الأسد من النّص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه"[3].

أصول معرفية للنظرية :

[1]–روحي البعلبكي ,المورد,قاموس عربي –انجليزي ,ط08 , دار العلم للملايين ,بيروت ,1996, ص365.

[2]– سمير سعيد حجازي , قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ,ط1, دار الأفاق العربية ,مدينة نصر ,2001,ص145.

[3]– ميجان رويلي , سعد البازعي, دليل الناقد الأدبي ,إضافة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر,ط4,المركز الثقافي العربي ,الدار البيضاء ,بيروت ,2005,ص282.

ترجع أصول جمالية التلقي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانية خاصة ، وهي الظاهراتية والهيرومونيطيقا.

## 1-الظاهراتية :

ترتبط جمالية التلقي بالظاهراتية ارتباطا وثيقا , لأن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزها " هوسرل" و"إنغادرن", وقد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية ,وأبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في اتجاه جمالية التلقي مفهوم المتعالي والقصيدة[1].

فالأفكار التي صاغها "هوسرل" حول التلقي الأشياء من خلال الفهم الذاتي أو التلقي الذاتي بدأت تتحول إلى حقائق ملموسة تحاول أن تسند إلى المكونات الأساسية للشيء , وبعد " انغاردن" أو من عدل في مفهوم المتعالي عند أستاذه " هوسرل" والذي يرى " انغاردن" إن المعنى الموضوعي أي الخالي من المعطيات المسبقة , ينشأ بعد أن تكون الظاهرة, معنى مخصصا في الشعور, أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي [2].

وهذا يشير إلى أن المعنى معنى أي ظاهرة خارجية في الوجود هو خلاصة الفهم الفردي الخالص , وهذه العملية تسمى بالمتعالي , حيث يرى أن بنية ثابتة ( يسميها نمطية) وهي أساس الفهم , وأخرى متغيرة (يسميها مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي , حيث أن معنى أي ظاهرة, لا يقتصر على البنية النمطية (الثابتة) للظاهرة, بل المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم[3].

تعد هذه الفكرة التي طرحها "انغاردن" مركزا أساسيا لكل الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء "هوسرل" مثل ( هيدغر , سارتر ...) ومرتكزا هاما لعدد من الإتجاهات النقدية كاتجاه جمالية التلقين ذلك أن فينومينولوجية "انغاردن" جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي , وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا, فالمتلقي يملا فراغات النص الأدبي الموجودة فيه , لأن إدراك الظاهرة الأدبية لاتتحقق غيابيا إلا بوجوده .بالتالي

[1]-التلقي والتأويل – بيان سلطة القارئ في الأدب , محمد عزام , دار الينابيع طباعة نشر وتوزيع , دمشق ,ط1, 2007, ص221.

[2]- نفس المرجع السابق ,ص222.

[3]- نفس المرجع السابق , ص223.

ساهمت جهود الفينومينولوجيين من أمثال "هوسرل" و" انغاردن" وغيرهم في تأصيل ونشوء نظرية التلقي كما ظهرت عند نقاد مدرسة "كونستانس" الألمانية[1].

## 2- الهيرومونيطيقيا ( التأويلية) :

عضد رواد أصحاب جمالية التلقي , "ياوس" بخاصة افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال أراء الفيلسوف "هانس جولاج غادمير" في مفهوم التأويل , وقد ارتبط أصل التأويل عنده مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص, حيث يرى بأن التأويلية تطالب بالكشف بتقنيات خاصة , عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين : الأدب الإنساني والتوراة.

استفاد أصحاب نظرية التلقي من الفيلسوف "هانس" في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الإعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه ويعد "دلتاي" وهو أحد مصادر فلسفة "غادمير" أحد المهتمين بدارسة الفهم والتأويل دراسة علمية , ويعني الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف "الأنا" في "الأنت" فالعملية الأساسية التي من خلالها يتوقف إدراكنا كله للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بناء على موضوعات من حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا.

مما يعني أن " غادمير" يركز على الذات (القارئ) كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل , ويحاول أن يجعل من هذه العملية عملية موضوعية بحتة, وهذا ما يتضح أيضا في فهمه للتأريخ ( الماضي) فهو يخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات[2].

## أسس الفكرية لجمالية التلقي :

### هانز روبرت ياوس :

يعد الناقد أحد قطبين اثنين نظرية التلقي بل هو ربما مؤسسها الأول حيث كان أول ناقد يعلن التحدي على نظريه الأدب من خلال مجموعة من المقترحات التي نظرية التي صاغها في شكل محاضرة ألقها بجامعة كونستانس مفادها : لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب ومعلنا في نفس الوقت عن ميلاد لنظرية جديدة .وبما أن ياوس أفاد كثيرا

[1]- نفس المرجع السابق , ص125.

[2]-نفس المرجع السابق ,ص125.

من إرث زعماء الهيرومنيوطيقا على رأسهم" غادمير" فلقد استنطق أفكاره حول مفهوم الأفق الإجرائي المعروف" بأفق الإنتظار "كما أفاد من مفهوم" خيبة الانتظار "عند"كارل بوبر" وهذا بعد إدراكه مدى استطاعة هذين المفهومين في إرضاء تطلعاته نحو البرهنة على فعل التلقي من أهمية في فهم الأدب التأريخ له[1].

مفهوم أفق الانتظار :من المفاهيم الأساسية التي ركز عليها "ياوس" مفهوم أفق الإنتظار " وهو عبارة عن ذالك الفضاء الذي تتم من خلاله عملية البناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل وخلاصة القول في نظريه التلقي عند ياوس إنها وضعت بعض المبادئ الأولية التي وجدت بعدا ضرورية في أي منهج من المناهج التاريخ الأدب يأتي على رأسها أن العمل الأدبي لا قيمة له إلا في اللحظة التي يكون فيها بين يدي المتلقي إضافة إلى أن أي عمل في لا يأتي من فراغ بل لابد له من أصول ومرجعيات وهو موجه إلى الجمهور متسلح معايير اكتسبها عن طريق تعامله مع النص أو نصوص أخرى [2].

## فولفغانغ أيزر :

يعد هذا الناقد الألماني القطب الثاني من نظرية التلقي إذ ساهم بشكل واضح في تأسيسها إلى جانب" ياوس" ومما يلاحظ أن ثم أوجه تشابه بينهما فمثلما لعبت العوامل الثقافية العامة دورا محددا للصورة التي تم تلقى بها أعمال"ياوس" فقد تلقى أيزر في إطار الوسط ذاته لكن وجود التماثل في التلقي الألماني لهذين الناقدين لا ينبغي لهما إن تطمس وجود إختلاف بينهما بالنسبة" أيزر" لم يكن معناها تاريخيا إنما اهتم بقضية بناء المعنى وفي الوقت ذاته اعتمد فيه "ياوس "على الهيرومنيوطيقا متأثر بمنهج غادمير كانت الظاهرتية هي المؤثر الأكبر في فكرة "أيزر " وعلى نحو خاص أعمال "إنغاردن".

## المسافة الجمالية :

حاول" ياوس "أن يهذب نظريته تهذيبا حسنا فدعمها بمفهوم آخر وهو مفهوم المسافة الجمالية ويعني بها البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي وبين أفق الإنتظاره ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر,أي من خلال تلك الاحكام النقدية التي يطلقونها(وهذا يجعلها محدده للسمة الفنية للعمل الأدبي حسب جمالية التلقي فكلما زادت درجة إنخفاض هذه المسافة زاد الاقتراب العمل من محيط الفن الترفيهي المطلوب

[1]-روبرت سي هولب , نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية ,ص77.

[2]- بشرى موسى صالح , نظرية التلقي – أصول وتطبيقات ,ص51.

سجل النص إن النص اللحظة قراءته ولكي يتحقق معناه يتطلب الحالات تؤجل إلى كل ما هو سابق عن النص وخارج عنه من القيام وأعراف الإجتماعية وثقافيه وهنا يتكون هذا السجل عن طريق انتخاب عناصر دلالية على حساب الأخير الاستراتيجية عبارة عن عدد من الإجراءات تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق التواصل النص مع القارئ بنجاح و يحددها"أيزر" بأنها تربط عناصر السجل ببعضها البعض وتقيم علاقة بين السياق المرجعي والمتلقي كما أنها ترسم معالم موضوع النص ومعناه شروطه مستويات والمعنى النص من وجهة نظر أيزر لا يظهر لا يظهر المعنى في النمط المحدد من العناصر إنما يتأسس وفق مستويات بالفعل الإدراك الجمالي وهو يرى أن هناك مستويين يتم في ضوئهما بناء المعنى وهو المستوى الأمامي والمستوى الخلفي مواقع لا تحديد :على العكس انغاردن الذي كان يؤمن بأن مساهمه المتلقي في ملئ هذه المواقع يتم بتلقائية تامة فان "أيزر"يدرج هذه العملية في إطار يمكن القارئ من التفاعل مع النص عبر سلسله من الاجراءات المعقدة تشمل استحضار المتلقي سجل النص مدعما اياه بخبرته الخاصة وثقافته وفهم النصوص.

## 1-الخطاب:

قبل أن نشرع في تعريف تحليل الخطاب وأهم ما يتعلق به لابد من الإشارة أولا إلى مفهوم الخطاب لكونه موضوعا لتحليل الخطاب بامتياز.

### تعريف الخطاب:

رغم ما وصلت إليه اللسانيات من اعتبار الجملة كحد أقصى في التحليل و لم تتجاوزها قطّ، الا أن المنهج التوزيعي الذي أرسى قواعده بلومفيلد وطوره تلميذه زليغ هاريس جعل مفهوم الخطاب ينزاح من الجملة إلى الملفوظ.

لقد وضع مانغونو جملة من التحديدات لمصطلح الخطاب، وهي في الحقيقة ليست من وضعه انّما استنبطها من استعمال اللسانيين لهذا المصطلح بقيم مختلفة؛ و هي تتمثل فيما يلي:

1-الخطاب مرادف للكلام :و هذا ما ورد عند دي سوسير في ثنائياته و بالتحديد ضمن ثنائية (اللغة و الكلام )

2- الخطاب وحدة أكبر من الجملة، و هي بذلك تساوي النص.

3--إذا نظرنا إلى الخطاب من الجانب التلفظي أو التداولي، فإن مصطلح الخطاب هو الذي يُستعمل بدلا من مصطلح الملفوظ لأنه يسمح لنا بالتركيز على الطابع الدينامي التلفظ والعلاقة التي يؤسسها بين المشاركين في التبادل وتسجيله في السياق .

4- الخطاب حسب ماورد في القيمة الثالثة – السابقة الذكر- يعني " المحادثة " أي التفاعل الشفوي الذي يعتبر بدوره نوعا من أنواع التلفظ الأساسي .

5- يظهر الخطاب أيضا في التقابل بين ( اللسان و الخطاب)لأنه يسمح لنا بالتمييز بين القيم التي تمتلكها الوحدة اللغوية وهي مجردة من السياق و تكتسبها من خلال استعمالها الفعلي.

6- لاينظر إلى الخطاب في فرنسا– منذ الستينيات – إلاّ من خلال مقابلته بالملفوظ، و ذلك حسب الشكل التالي: الملفوظ هو عبارة عن سلسلة من الجمل الواردة بين بياضين دلاليين أيّ بين توقّفين للتواصل. أما الخطاب فهو الملفوظ منظورا إليه من حيث الآليات التي تتحكم فيه. و هكذا فإن النظرمن حيث تبنينه في اللسان تجعل منه ملفوظا أما دراسة ظروف إنتاج هذا النص فتجعل منه خطابا [1].

بعدما انتهى مانغونو من عرضه لهذه التحديدات، يعلق عليها ويشير الى أن القيمة الأخيرة للخطاب المتمثلة في تلك المقابلة بين (الملفوظ و الخطاب) هي التي ينبغي أن نركز عليها، لأنها تتميز عن بقية القيم السابقة الذكر بكونها تعرف الخطاب من وجهة نظر الباحث إلى الإنتاجات اللغوية، و بعبارة أخرى فهي تأخذ بعين الاعتبار الظروف التي ساعدت على إنتاج نص من النصوص .

نستخلص من كل ما سبق أن تحديدات الخطاب التي أشار إليها مانغونو يمكن تلخيصها في: البعد ما وراء الجمل,المكون التلفظي ،شروط الإنتاج و وضع اللغة في السياق, و كذا النظر إلى الخطاب من جانبه التفاعلي و نعني بذلك المحادثة.

ان مفهوم الخطاب يتعدد إذن حسب تعدد التيارات و المدارس و المجالات التي يستخدم فيها . لكن رغم ذلك نجد جل الباحثين الخطاب يتّفقون على أن الخطاب وحدة لغوية تتجاوز الملفوظ أو الجملة, و هذا ما يسمى

[1]- سعيد يقطين , تحليل الخطاب الروائي , ط4,المركز الثقافي العربي , لبنان ,2005,ص22.

عندهم بـ : ( Transphrastique)هذا من جهة, و من جهة أخرى فإن وضع الخطاب بالنسبة إلى النص و المحادثة لا يزال في نقاش وجدل.

ومن هذا المنظور فإن صعوبة تحديد مفهوم موحد للخطاب لا تكمن في كونه وحدة تتجاوز الجملة لأن هذه النقطة يكاد يتفق عليها كل الباحثين، ومن هؤلاء نذكر على سبيل المثال لا الحصر عبد الهادي بن ظافر الشهري الذي يقول : " أما الخطاب بوصفه ما يتجاوز الجملة، فهو المفهوم الغالب في الدراسات اللغوية الحديثة"[1].

.أما بالنسبة للتباين و الاختلاف في وضع تعريف دقيق للخطاب فيرجع إلى زاوية اهتمام محلليّ الخطاب ؛ فإذا كان محلل الخطاب يهتم بالتلفظ فسيضفي على الخطاب النزعة التلفظية أما إذا كان مهتم بتحليل المحادثة فسيضفي عليه الخاصية التفاعلية...الخ.

وفيما يتعلّق بالتباين الناتج عن تعدد مناهج الدراسات اللغوية، فقد أعطت لنا ديبورا شيفرين ثلاثة تعريفات تمثل في مجملها هذا التعدد , وذلك إما " بوصفه أكبر من الجملة، أو بوصفه استعمال أية وحدة لغوية ، أو بوصفه الملفوظ"[2].

## 2-تحليل الخطاب :

### 1-نشأته:

انه لمن الصعب تحديد تاريخ دقيق لتحليل الخطاب وذلك لكونه ناتجا من التقاء تيارات حديثة لتجديد الممارسات في دراسة النصوص القديمة وخاصة البلاغية منها والفيلولوجية.

لكن رغم هذه الصعوبة فهناك من الدارسين من حاول إيجاد الجذور الأولى لتحليل الخطاب، ومن هؤلاء نجد شارودو و مانغونو حيث جاء على لسانهما : "مصطلح "تحليل الخطاب" تعود جذوره إلى عنوان مقال ألفه زليغ هاريس سنة 1952 ،وعنى به توسيع الإجراءات التوزيعية إلى وحدات ما وراء الجملة (Transphrastique). هذا يعني أن هاريس هو الذي أدخل هذا المصطلح في الاستعمال العام للوهلة

[1]- عبدالهادي بن ظافر الشهري , استراتجيات الخطاب , مقاربة لغوية تداولية , ط1, دار الكتاب الجديد المتحدة , لبنان ,2004,ص37.

[2]- نفس المرجع السابق , ص37.

الأولى، وهذا ماصرح به أيضا أحد الباحثين بقوله :"فإن هاريس قد عبد الطريق منذ عام 1952 ليصبح تحليل الخطاب حقلا أجبر اللسانيات على أن تولي عنايتها بالمسائل المتعلقة بالتكوينات الخطابية"[1].

وعلى العموم فان ظهور المجال الذي تم تسميته "تحليل الخطاب" يرجع إلى النصف الثاني من الستينيات، و منذ هذا التاريخ بدأت تبرز تيارات مختلفة وبفضلها تشكل تحليل الخطاب و هنا ينبغي أن نشير إلى أن هذا الحقل ظهر في وضع "كانت فيه العلوم الإنسانية قد سيطرت عليها البنيوية اللسانية، الماركسية والتحليل النفسي" .وفي الوقت نفسه تطورت في البلدان الأخرى تيارات ذات استلهامات مختلفة في دراسة الخطاب نحو:

"إ ثنوغرافيا التواصل " في الو لايات المتحدة الأمريكية انطلاقا من سنة 1970 ،والتأسيس التداولي والتفاعلي وذلك باعتبار الكلام كشكل من الفعل، و بالتالي انصب الاهتمام على الصبغة التفاعلية للتواصل؛ كل هذا ساهم في تهميش عدد من الافتراضات المسبقة لتحليل الخطاب ذات الأصل الفرنسي.

ومع بداية الثمانينيات " يشهد العالم بأسره تزايدا في البحوث التي تعتبر من صميم تحليل الخطاب لكنه من الصعب تحديد مشاركتها الفعالة في الحقل نفسه" .و منذ هذا التاريخ أخذ تحليل الخطاب يتبلور بشكل مختلف عم وجد سابقا ,ويرجع ذلك الى البحوث اللسانية التي تحققت في فرنسا وأمريكا. وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أنه في مجال تحديد الخطاب تم استبعاد التراث الأدبي الأوروبي؛ ومن هنا يظهر لنا بوضوح تعامل جاك. موشلر (MOSCHLER Jacques )مع الخطاب وتحليله انطلاقا من آراء وأفكار مدرسة بيرمينغهام التي تحصر الخطاب في الحوار.

**2– تعريفه :**

لقد تعددت التعريفات الخاصة بحقل تحليل الخطاب؛ فهو عند مانغونو يرمي إلى " دراسة الاستعمال الفعلي للغة ,أما وحدة تحليل الخطاب فهو موضوع نقاش مستمر, إذ انه حقل فعال وجد مضطرب تتقاسمه عدة إشكاليات" .أما جورج مونان فيعرفه بقوله :" هو كل تقنية تبحث عن تأسيس العلاقات أو الصلات التي توجد بين الوحدات اللغوية للخطاب، المكتوب أو الشفوي، على مستوى أعلى من الجملة" تعدى إطار المفردة والجملة أما بالنسبة للغة التي يدرسها ، أم تعد فقد تكون مكتوبة أو منطوقة.

[1]– أحمد يوسف , توزيعية هاريس والتحليل النسقي للخطاب , مجلة عالم الفكر ,ع1, مج33,يوليو–سبتمبر,2004,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ,الكويت ,ص124.

وما دام تحليل الخطاب قد تجاوز الإطار الجملي، فإن " الوحدة النهائية التي اعتمدها في التحليل تتمثل في مجموعة من الجمل منظّمة تنظيما داخليا حسب قواعد الانسجام ". وهذا ما عبر عنه أيضا هاريس بقوله : "تحليل الخطاب هو كل خاص متماسك في متتالية من الأشكال اللغوية المرتبة في جمل متعاقبة" بهذه .وفيما يتعلق بهذه الجمل المتعاقبة فإن مجموعها يشكل ما يسمى " خطابا" ولما كان الأمر كذلك؛ فهذا يعني أن تحليل الخطاب تجاوز إطار الجملة إلى موضوع أوسع منها وهو الخطاب. وفي هذا الصدد تجدر الإشارة الى ان هاريس هو أول من حاول تجاوز مستوى الجملة في التحليل ليصل إلى الخطاب.

و نظرا لكون الخطاب يستخدم في مجالات عديدة متنوعة , فإن مفهومه يكون سعا وغير دقيق، لكن رغم ذلك فهو يعني الاستعمال الحقيقي للغة بصفة عامة . و لعل هذا ما جعل أحد الدارسين يعرف تحليل الخطاب على أنه :" دراسة حقيقية للغة من طرف المتكلّمين الحقيقيين في حالات حقيقية".

أما بالنسبة للمشكلة الرئيسية التي لازمت تحليل الخطاب فهي تتمثل في تحديد موضوعه , وفي هذا الصدد يقول فرانسوا راستييه: " إن اللسانيات تحققت كعلم لنجاحها في تحديد موضوعها وأن على تحليل الخطاب أن يحدد موضوعه وهذه ضرورة تاريخية بسبب علاقته الوطيدة باللسانيات"[1].

رغم العلاقة الرابطة بين تحليل الخطاب واللسانيات إلاّ أن موضوع تحليل الخطاب يختلف عن موضوع اللسانيات لأن هذا المبدأ " يستوجب أن لا يرجع تحليل الخطاب مباشرة إلى الإشكاليات الخاصة باللسانيات لتنظير أو وصف موضوعه".

[1]- سعيد يقطين , تحليل الخطاب الروائي ,ص20.

# الفصل الأول ( الجانب النظري)

# المبحث الأول : سينما نشأة وتطور.

## المطلب الأول : تعريف السينما .

## المطلب الثاني : نشأة وتطور.

## المطلب الثالث : أنواع السينما .

**تمهيد:**

تعد السينما فن وإبداع بالإضافة إلى كونها صناعة قائمة بذاتها، فقد أثبت الإنتاج السينمائي منذ ظهور الأفلام التجريبية الأولى أنه قادر على أسر نسبة كبيرة من الجماهير بالإضافة إلى إمكانية هذا الفن من صناعة الرأي العام حول الظواهر والمجتمعات والأفراد، كما أثبتت السينما طيلة مراحل تطورها أنها قادرة على صناعة الصور الذهنية الإيجابية كما هو الحال بالنسبة للصور النمطية، لذلك عكف الباحثون والمهتمين بالسينما على دراسة كل ظواهر وخبايا هذا الفن مسلطين الضوء على الصور التي يصنعها الفيلم والتي بدورها تساهم في تكوين الخطاب الرمزي له، ولهذا جاءت دراستنا لتبين كيفية مساهمة الصورة السينمائية في صناعة الخطاب السينمائي ورمزيته.

## المبحث الأول : السينما نشأة وتطور

### المطلب الأول : تعريف السينما .

إن لفظ السينما أكبر من أن نعطيه تعريفا محددا، حيث تظهر إشكالية التعريف من خلال نوع المنتوج السينمائي أو الغرض منه وأنماطه، هناك اختلاف في وجهات النظر تصل أحياناً إلى حد التناقض.

**أ. تعريف السينما لغة:** اختصار لكلمة" cinématographe" أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في القطاعات .

. وتدل الكلمة في الوقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية[1].

**ب . اصطلاحا:** البعض ينظر لها بأنها فن أو مجموعة من الفنون الجميلة ، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها بعض آخر بأنها صناعة وحرفة، وأنها أدوات وآلات وظفت وفقاً لقوانين وتقنيات معينة. فصارت صالحة لأن تقدم للإنسان ما يعجبه ويمتعه، وهنالك من يراها مزيجاً بين الاثنين، أو بشكل أوسع يراها وسيلة إعلامية نفاذة ومؤثرة تستعين بمعظم إنجازات الإنسان وترحب بآخر وما تصل إليه قدراته، مجموعة تراها وسيلة ترفيهية لا غير، ومجموعة أخرى تعتبرها شيئاً لا يمكن تعريفه لأنها هلامية وتختلف باختلاف معايير

[1]- ماري . تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة: ميشيل ماري، لا.ط، ، جامعة باريس السوربون الجديدة، لا.تا، ص (16 /18).

متغيرة دائماً، وفئة تبتعد عن هذا كله وتجرد السينما قدر الإمكان لتقول أنها مجرد صور فوتوغرافية تعرض بتتابع توهم بالحركة ، مزودة بالأصوات، فئة أخرى تراها ثقافة ولغة بصرية كما هي الثقافة واللغة اللفظية ،آخرون يعتبرونها علماً متكاملاً له أصوله وفروعه يدرس في المعاهد، آخرون يعتبرونها تجارة في المقام الأول .

وكذلك تعتبر أيضا بأنها مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون[1] .

ومنه فإن السينما تعتبر أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي شديدة التأثير على الجمهور المشاهد،فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة،تتميز بمجموعات من العالمات أو الإشارات، و هذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا، والفيلم مبدئيا هو صور الأشياء التي تتحول إلى لغة، بمعنى أنها لغة ذات طابع و خصائص جمالية و فنية من نوع خاص و مختلف طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى, و من هنا تأتي السينما بالضبط من حيث إحيائها و الإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، التي تحتوي في ذاتها إبداعا وواقعا مجزءا ،و هي أيضا محتواة داخل العمل الإبداعي الفني, يقول المؤرخ و الناقد "جان ميتري" ،في كتابه جمال و سيكولوجيا السينما: بأن السينما كوسيلة إتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار و بنائها و نقلها للآراء و تحويلها[2].

[1]– فولتن البرت، السينما آلة وفن، تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة،ب.تا، ص33 .لوتمان يوري، مدخل الى سينمائية الفيلم، تر: نبيل الدبس،النادي السينمائي بدمشق،دمشق، 1989م، ص43.

[2]– جمال شعبان شاوش، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة و رشيدة، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام و الإتصال جامعة الجزائر،2007, ص7.

**المطلب الثاني** :نشأة وتطور .

يرجع البعض بداية السينما إلى الملاحظات التي دونها ليوناردو دافنشي والتي وردت في كتاب" لسحر الطبيعي" لمؤلفه جيوفاني، لكن البداية الحقيقية لها كانت "نتيجة رهان قام بين رائد التصوير الفوتوغرافي إدوارد ماي بريدج» Maybridge Edward» ومربي الخيول ليلاند ستانفورد «Stanford» في كاليفورنيا عام 1882 حول مسألة رفع الحصان لأرجله الأربعة أثناء ركضه السريع، نتيجة لذلك قام ماي بريدج بتصوير الحصان في أوضاع مختلفة عند الجري، ثم قام بتثبيت سلسلة الصور على حافة قرص فإذا دار القرص بسرعة نشاهد صورة جواد يعدو ثم عرض هذه الصور على شاشة أطلق على آلة العرض"زوبراكسيسكوب Zoopraسciscope ،كانت هذه الآلة تعرض في الواقع صورا متحركة لا تستغرق مدة عرضها سوى ثوان معدودات[1].

أما اتجاه آخر فيرى بأن ميلاد صناعة السينما تعود إلى حوالي عام 1890 حيث سجل الأخوان أوجست ولويس لوميير اختراعهما لأول جهاز يمكن من عرض الصورة المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1890 في فرنسا على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، حيث شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في قبو الجراند كافيه Grand Café والواقع في شارع الكابوسين Capusinesبمدينة باريس لذلك فالعديد من المؤرخين يعتبرون لويس لوميير المخترع الحقيقي للسينما، فقد استطاع أن يصنع أول جهاز لالتقاط وعرض الصورة السينمائية ومن هذا التاريخ أصبحت السينما واقعا ملموسا.

مراحل تطور السينما :

يقسم الناقد والمؤرخ السينمائي الأمريكي فيليب كونجليتون Congleton Philip ،المراحل التي مر بها تطور الفيلم السينمائي من منظو ر التأثر بنمو السوق في العصور التالية:

أ. عصر الريادة : (1890 -1910)كانت معظم الأفلام في هذا العصر، خبرية وثائقية وتسجيلات لبعض المسرحيات وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمس دقائق وبدأت تصبح مألوفة حوالي عام 1905 مع بداية رواية الفنان الفرنسي جورج ميليه Melies George رحلة إلى القمر moon the

[1]- محمد منير حجاب , وسائل الاتصال(نشاتها وتطورها), دار الفجر للنشر والتوزيع,القاهرة,ط1, 2008,ص269-271.

A trip to عام 1902 وكانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي اديسون ولوميير وميليه بأفلامه المليئة بالخدع[1].

ب – عصر الأفلام الصامتة: 1911-1926:

ويتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية، فاختلف الشكل، واختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية، ويعد هذا أيضاً بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي الأسماء الشهيرة في هذه المرحلة ضمت شارلي شابلن Charles Chaplin، ديفيد جريفيت David Griffith وغيرهم. وتكلفَّت أفلام هذه المرحلة أموالاً أكثر، وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلاً[2] .

ج- عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية: 1927-1940:

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت، ولكن فيليب كونجليتون يرى، أن هذا التصنيف غير دقيق، فذلك يعني أن هناك مرحلتين في تاريخ الفيلم: الصمت والكلام.

ويبدأ هذه العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مغني الجاز" عام 1927، بالإضافة إلي أفلام ناطقة أخرى متنوعة أنتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينيات استخداماً أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة، وفي هذه المرحلة أيضاً ظهرت العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا، وبروز نجوم لفن السينما انتشرت أسماؤهم في ذلك الحين.

وقد ضمَّت أسماء هذه المرحلة أسماء مثل كلارك جابلClark Gable ، فرانك كابراFrank Capra ، جون فوردJohn Ford ، والممثلان اللذان استمرا إلى المرحلة الناطقة بعد ذلك، وهما ستان لوريل Stan Laurel، وأوليفر هاردي .Oliver Hardy وفي هذه المرحلة أيضاً بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وحب الجمهور للسينما. من هنا أصبح يُنظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج،

[1]- نفس المرجع السابق , ص272.

[2]- نفس المرجع السابق , ص273 .

ويمكن التمييز بين الأفلام التي كلّفت أموالاً كثيرة عن الأفلام التي لم تكلِّف كثيراً، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما[1].

د- العصر الذهبي للفيلم: 1941-1954:

أحدثت الحرب العالمية الثانية كل أنواع التغيرات في صناعة الفيلم، فخلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وتربَّعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب، ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج، فقد صنعت نفقات الإنتاج فرقاً ملحوظاً بين الميزانيات الكبيرة والصغيرة للأفلام، ولجأت استوديوهات السينما لاستخدام ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلِّفة للعامة، وذلك لجذب الجماهير. لذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام استخبارات، أفلام غابات، والأفلام الاستغلالية. أما أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي عام 1950. والأسماء الكبيرة القليلة التي ظهرت في هذه المرحلة هي كاري جرانتCary Grant ، همفري بوجارتHumphrey Bogart ، أودري هيبورنAudrey Hepburn ، هنري فوندا Henry Fonda ، فريد أستير.Fred Astaire [2].

و- العصر الانتقالي للفيلم : : 1955-1966

يُسمي فيليب كونجليتون هذه المرحلة بالعصر الانتقالي، لأنه يمثل الوقت الذي بدأ فيه الفيلم ينضج بشكل حقيقي، فقد ظهرت في هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى، وديكور، وغير ذلك. وفي هذا العصر بدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال حوائط هوليوود السينمائية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع. كما ظهر لصناعة الفيلم عدو جديد يسمى التليفزيون، مما أبرز المنافسة حول نوعية المنتج وجودته. وبدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجاً، وانتشرت الأفلام الملوَّنة لتصبح الأغلبية بجوار الأبيض والأسود، وضمت الأسماء الكبيرة في سينما هذه المرحلة ألفريد هتشكوكAlfred Hitchcock ، مارلين مونروMarilyn Monro ، وإليزابيث تايلورElizabeth Taylor.[3]

هـ - العصر الفضي للفيلم: 1967-1979

[1]- نفس المرجع السابق , ص274.

[2]- محمد منير حجاب , مرجع سبق ذكره , ص274.

[3]- نفس المرجع السابق , ص274.

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل، هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلميَ الخريج و بوني وكلايد عام 1967.

وقد ظهرت عدة أفلام خالية من الصور المتحركة. وكان من جراء انتشار هذه النوعية من الأفلام الناضجة، الخارجة عن الأخلاق العامة، أن ظهرت أنظمة جديدة للرقابة وتكوَّنت الأسماء الشهيرة التي حكمت هذا العصر أمثال فرانسيس كوبولFrancis Coppola ، وداستن هوفمانDustin Hoffmann ، ومارلون براندو Marlon Brando.انخفضت نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى 3% من الأفلام المنتجة في هذه الفترة.

فأصبحت هوليوود تعرف حقاً كيف تصنع أفلاماً ، وأصبح هناك فارقٌ كبيرٌ بين الميزانيات الكبيرة والضئيلة للأفلام، كما يمكن أيضاً مقارنة الجوانب الأخرى الغير مادية للفيلم، لذا لا يجب أن ينظر للأفلام ذات الميزانية الضئيلة على أنها رديئة[1].

ي – العصر الحديث للفيلم: 1980-1995

بدأ هذا العصر عام 1977، عندما أنتج فيلم "حروب النجومStar Wars "، الذيُ يعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة. لكن فيليب كونجليتون يبدأ هذا العصر عام 1980، لأنه يعتبر أن فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة البداية. ففي هذه المرحلة بدأ انتشار الكمبيوتر والفيديو المنزلي، التليفزيون السلكي. واعتمدت هذه المرحلة اعتماداً كبيراً على الميزانية الضخمة بدلاً من النص والتمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة[2].

[1]- نفس المرجع السابق , ص274.

[2]- علي حسن محمد , نقدمة في الفنون الاذاعية والسمع البصرية , الدار للنشر والتوزيع , مصر , ط1- 2009 ,ص72.

**المطلب الثالث** :أنواع السينما .

عندما يتم التطرق لأنواع السينما، فإن المصطلح" ينطوي على الفن بالمفهوم الشعبي والجماهيري في الولايات المتحدة هو moviesأوmovie , أما في بريطانيا، يشيع استعمال Film أو Films للدلالة على كلمة -cinema- بمفهومها العام [1].

وبالتالي يلاحظ أن هناك عدة عوامل أدت أو تحكمت في ظهور أنواع أو بعبارة أخرى تفرعات للفن السابع مع حفاظه على بنيته الأساسية، ولعل من بين هذه العوامل نذكر؛ التطور التقني للسينما في حد ذاتها وتجدر الإشارة هنا إلى مختلف التطورات التي شهدتها مكونات إعداد وإنتاج الأفلام السينمائية ابتداءاً من تقنيات كتابة السيناريو مرورا بالتصوير ووصولا إلى المونتاج ليبرز عامل آخر وهو تنوع قصص الأفلام السينمائية وتأثرها بالمحيط الخارجي من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية ميزها ظهور تيارات فكرية وثقافية كانت لها لمستها الخاصة في عالم الفن السينمائي، ومن بين هذه الأنواع نجد مايلي:

**السينما النقية :**

هو مصطلح صاغه المخرج هنري شوميت كي يرمز إلى نمط سينمائي من الأفلام كفيلمه– لعبة الانعكاس والسرعة ( 1923 ) – و فيلم خمس دقائق من السينما الصامتة (1925)التي رفضت معظم المطامح التمثيلية للسينما التقليدية وركزت بدلا من ذلك على الخصائص الشكلية كإيقاع الإنتاج".[2]

**سينما سكوب:**

تتمثل في نظام الشاشة العريضة تعود حقوق ملكيته لشركة (20**th** Century Fox) منذ سنة 1953 لكنه كان قد تم اختراعه من قبل من طرف هنري كريتيان.

**السينما المباشرة :**

مصطلح استعمل" لوصف أعمال صانعي الأفلام التسجيلية للحرب العالمية الثانية مثل ألبرت مايلز من خلال فيلمه" البائع "سنة 1969 وستيفن لكوك من خلال فيلمه" لا تنظر إلى الوراء سنة 1968 و فريديريك ويسمان فيلم "الثانوية"، الجديد في هذا النوع من السينما هو استعمال أجهزة التصوير المتنقل والخفيفة

[1]– كيفن جاكسون,تر:علام خضر ,السينما الناطقة , منشورات وزارة الثقافة – مؤسسة العامة للسينما , دمشق , د ط , 2007 , ص86.

[2]– نفس المرجع السابق , ص88.

الوزن والتسجيل بالتزامن الصوتي، ابتكارات جعلت أعمال صانعي الأفلام التسجيلية هؤلاء مصدر إلهام لغيرهم من صانعي الأفلام في بلدان أخرى، السينما المباشرة خرجت إلى العالم وقامت بتسجيل الحياة كما هي.

**السينما الحرة:**

حركة صغيرة لكنها قوية الأثر ظهرت في السينما البريطانية في الخمسينيات وكانت تعنى بإيجاد وتمثيل" أهمية الحياة اليومية "مبتعدة بذلك عن القيود التجارية المفروضة على صناعة الأفلام السائدة حينذاك ومؤكدة في الوقت عينه على الدور الاجتماعي الذي يلعبه صانع الأفلام[1].

[1]- نفس المرجع السابق, ص 161.

# المبحث الثاني : الصورة السينمائية وخصائصها وأنواع مقاربتيها النقدية.

## المطلب الأول : مفهوم الصورة السينمائية .

## المطلب الثاني : خصائص الصورة السينمائية.

## المطلب الثالث : أنواع المقاربات النقدية .

## المبحث الثاني : الصورة السينمائية وخصائصها وأنواع مقاربتها النقدية .

### المطلب الأول : مفهوم الصورة السينمائية .

يرى محمد شويكة أن" : الصورة السينمائية "فن له سلطته الطاغية، فرض نفسه بقوة على كل إبداعاتنا حتى الشعرية منها والنثرية الأثر الكبير الذي تتركه الصورة السينمائية في النفوس جعلها فن تُدّرس مقوماته ودلائله للفنانين والأدباء على حد سواء ، و لهذا فتعريفها سهل و معقد في آن واحد سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة أو إذا ما علمنا بأنها تتكون من 24 وحدة "frime" في التلفزيون و 25 وحدة في السينما[1] . لكن إذا نظرنا إليها من حيث أنها مركز للتواصل فهنا يكمن الإشكال :هناك الصورة التي نكونها عن أنفسنا حيث من شأنها أن تطلق أو تلحم دوران الكلام الإبداعي فينا، ثم هناك الصورة التي يكونها الآخر عنا :صورة الآخر، وهي صورة مبتكرة من أجل التعبير، أن تقول وتقول العالم، أي الصورة – الخطاب من أجل أن نكون الأحسن ..فالصورة قد أصبحت تشكل وسيلة للإعلام ترمي إلى جعل الإنسان العصري أكثر خمولاً كما يقول Rêne HUGGHE في مقدمة كتابه "Les puissances de l`image" (قوى الصورة) تعبر عن سلطة الفنان في ابتكار نظرة جديدة عوض تفقير العالم وتنميطه، ويضيف بأن الصورة على العكس من ذلك تساهم في إغنائه وإخصابه ..ففي مجال الفن مثلاً، الصورة تصدم، وهذه الصدمة توقظ شعور كل واحد وتمجده ..إن التواصل عبر الصورة وبها، يتيح لنا الاقتراب من وحدتها الأصلية واعتبارها مصدر إبداع و وسيلة تواصل فنية كما أنها صيرورة اجتماعية تتيح الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع والتأريخ له لأنها ستصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن[2].

يمكن القول إنّ الصورة السينمائية هي وحدة سينمائية دالة، وهي زاوية مفصلية في تحديد منحنى القصص أو السرد السينمائي لأنّها تجعل من الفيلم بنية سردية واضحة المعالم، ونظام قصصي موحد المغزى، وهو ما يجعل جاذبية الصورة الفيلمية تشبه اللّوحة الزيتية في تكامل مكوناتها، وفي خصوصية تصميم تحفتها، مع فارق يجدر بنا ملاحظته أنّ الشاشة تبدو لنا ثنائية البعد وثلاثية الأبعاد في آن واحد، أي أنّها تعرض على سطح ثنائي مستوٍ،

[1]– عبيدة صبطي,نجيب بخوش,الدلالة والمعنى في الصورة , دار الخلدونية , الجزائر ,الطبعة الأولى , 2009 ,ص88.

[2]– حوار صحفي , ليهام المفلح مع الدكتور محمد شويكة , لموقع جريدة الرياض , السبت 26 جمادى الأولى1424, العدد39.

ولكنّها بواسطة الحركة تمنحنا ذلك العمق المحسوس، وتلك الحالة الانطباعية التي تكفل لنا الانتقال والتجوال في الزمان والمكان، الأمر الذي تفتقده اللوحة الزيتية أو اللوحة التشكيلية[1].

الصورة في السينما بها مقومات كثيرة، ولصنعها على أكمل وجه لابد من توليف كل تلك المقومات مع بعضها البعض لتقديم الدفقات الشعورية كما ينبغي .ولأن الصورة في السينما تتحرك وتتكلم وتلمع وتختفي ...إلخ ، فإن عملية الإخراج السينمائي تعد من أصعب المهمات البشرية.

من المعلوم أن الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية، وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية، مثل: التمويل، والكاستينغ، وكتابة السيناريو، والتمثيل، والإنجاز، والتقطيع، والتركيب، والميكساج، ثم العرض...ومن ثم، فالصورة السينمائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيا أو خياليا.ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلا فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة. ولايمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلا في علاقتها بالمستقبل أو الراصد الذي يتلقى هذه الصور، ويدخل معها في علاقات انتشاء وإدراك وتقبل ولذة حسية وذهنية . ومن ثم، لا يتحقق سيميوزيس الصورة السينمائية إلا بفعل التلقي أو التقبل؛ لأن الراصد هو الذي يعيد بناء الصورة فيلميا، ويعطي للصورة المتلقية دلالاتها الحقيقية أوالمحتملة أو الممكنة.

هذا، وتمتاز الصورة السينمائية بفضائها الديناميكي المركب، وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي، علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوعة، ترتبط بماهو لفظي، وبصري، وموسيقي، ورقمي...

وعليه، تتحول الصورة السينمائية إلى علامات لفظية وبصرية وأيقونية مختلفة، تنقل لنا العالم المرصود تعيينا أو تضمينا. وبالتالي، تستلزم التفكيك والتركيب، في ضوء سياقاتها الداخلية من جهة، ومعطياتها الإحالية والمرجعية من جهة أخرى.فضلا عن ذلك، فقد ترد الصورة في شكل لقطات متتابعة ومتحركة ومتنوعة، فقد تكون لقطة بانورامية عامة، أو لقطة أقل عمومية.وبعد ذلك، ننتقل إلى اللقطة الإيطالية، أو اللقطة الأمريكية، أو لقطة القامة، أو اللقطة الصدرية، أو اللقطة المكبرة، أو اللقطة المكبرة جدا. ومن جهة أخرى، قد تكون الصورة الملتقطة من قبل الكاميرا ثابتة أو متحركة أو علوية أو سفلية.

أضف إلى ذلك، تتميز الصورة السينمائية بلغة مشهدية وفيلمية مركبة خاصة، تتأرجح بين ماهو لفظي وما هو بصري.وبالتالي، فهي تحتوي على اللقطة، والمشهد، والمتوالية السردية، والنص الفيلمي. فضلا عن ذلك، تتوفر

[1]- مجلة الفن السابع ,العدد 19 يونيو1999, ص71.

هذه الصورة على سنن خاص بها، ينبغي تفكيكه من قبل الراصد المتفرج، حسب الثقافة والمعتقد والمعرفة الخلفية لذلك المتقبل المفترض.

وأكثر من هذا، تتحول الصورة السينمائية إلى إرسالية موجهة من الفيلم إلى المرسل إليه. وفي هذه الحالة، يمكن الاستعانة بالنموذج التواصلي عند رومان جاكبسون (R.Jakobson)، لفهم مختلف العناصر التواصلية ووظائفها الذرائعية.والمقصود من هذا كله أن الصورة السينمائية ليست إمبراطورية من العلامات المنغلقة على نفسها، أو عالم بدون تواصل بين الذوات، بل الصورة رسالة تواصلية بامتياز، تنفتح على عالمها الذي يحيط بها. كما لايمكن استجلاء دلالات هذه الصورة إلا بفهم منطق الاختلاف والتعارض اللذين يولدان المعنى الضمني أوالمباشر، مع استكناه السياق النصي الداخلي أو الإحالي.

هذا، وقد شهدت الصورة السينمائية، في فترة مابعد الحداثة، ازدهارا تقنيا كبيرا الاستغناء عنها، وخاصة مع تطور الحاسوب وتقنيات التصوير الرقمية.

**المطلب الثاني** :خصائص الصورة السينمائية.

يقول ابل كانس عن الصورة السينمائية " : لقد أتى زمن الصورة ، إن كل الأساطير .... و كل الشخصيات الكبرى في التاريخ ، و كل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب من ألاف السنين ، كلها تنتظر البعث الضوئي أي السينما [1]." أي أن الصورة السينمائية قادرة على التهام كل ما هو موجود في الواقع و إعادة إنتاجه و من هنا تأتي قوة الصورة السينمائية من خلال علاقاتها التشابهية( الايقونية) فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها ، فهي تمثيل ،تجسيد ، مشابهة ، محاكاة وبهذا فهي تتفوق على الكلمة[2].

تعتبر الصورة السينمائية هي الدال في السينما ، و هي على عكس اللغة اللفظية التي تعتمد العلاقة الاعتباطية بين الدال و المدلول إذ يقول كريستيان ماتز " : إن الدال صورة و المدلول هو ما تمثلها هذه الصورة ، أضف إلى ذلك أمانة التصوير الفوتوغرافي التي تجعل الصورة جد مشابهة " ، ومن هنا يمكن القول انه بفضل هذه العلاقة المتميزة بين الدال و المدلول التي يمكننا أن نصفها بالتلازمية في حضور الدال و المدلول معا تعتبر السينما أداة تعبير أكثر منها وسيلة اتصال.

[1]- مراد بوشحيط,هوليود والحلم الأمريكي ,تجليات الأيديولوجية في السنما الأمريكية , دراسة تحليلة فنية , رسالة ماجستير في علوم الإعلام والإتصال , الجزائر,2005,ص69.

[2]- عبدالعزيز السيد , فيلم بين اللغة والنص , دار المعارف , القاهرة ,2003, ص75.

ومثلما لاحظ كريستيان ماتز عن الصورة السينمائية بأنها " ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية ، و إنما هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة صور [1]"،إذ من هذا المنطلق يمكن نحدد أربع خصائص وهي:

**الأيقونية** : تشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال و المدلول ، فالصورة: الفيلمية لها دراسة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها.

**النسخ الميكانيكية** :الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع .

**التعددية في الصورة** : الصورة في السينما متعددة و مختلفة، حتى في الصورة الواحدة ،التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية ، فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة و المعز والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم .

**الحركية** : وهي ميزة أساسية للسينما ،وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر ، لأن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة ، فنحن أمام توليد للمعنى مقترن بتوليد الحركة وتتابعها[2].

[1]- غديري وليد, مرجع سابق , ص102.

[2]- بلخيري رضوان , مرجع سابق , ص43-44.

**المطلب الثالث** :أنواع المقاربات النقدية.

يمكن الحديث عن مجموعة من المقاربات النقدية التي انصبت حول السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. ومن بين تلك المقاربات نذكر مايلي:

**– المقاربة النقدية:** تهدف المقاربة النقدية الأدبية إلى إصدار أحكام حول مختلف الأفلام السينمائية المعروضة في الصالات، من خلال التركيز على مضامين الفيلم وفنياته الجمالية والتعبيرية، وقد يكون هذا النقد انطباعيا أو علميا إلى حد ما.لكن ما تتميز به هذه المقاربة ارتكانها إلى المقاييس الأدبية، دون التسلح بآليات الفن السينمائي، واحترام خصوصياته التجنيسية، وتوظيف مصطلحات السينما. بل تعتمد هذه المقاربة على آليات النقد الأدبي ومصطلحاته في تحليل الفيلم وقراءته قراءة داخلية أو سياقية خارجية، بالتوقف عند عنوان الفيلم وشخصياته وحبكته السردية ولغته وأسلوبه، كأن الناقد يحلل– فعلا– نصا أدبيا. وقد انتشر هذا النقد كثيرا في صفحات الجرائد والمجلات والكتب والمواقع الرقمية.ومن ثم، فهذه المقاربة بعيدة كل البعد عن خصوصيات السينما .وبالتالي، فهي عاجزة عن مقاربة الصورة السينمائية بكل تقاطعاتها ومكوناتها الفنية والجمالية والتقنية والصناعية المركبة[1].

**– المقاربة التاريخية:** تسعى المقاربة التاريخية إلى دراسة السينما دراسة تاريخية دياكرونية، بربط المادة الفيلمية أو المضامين السينمائية بسياقها التاريخي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي والديني والحضاري، وتتبع هذا السياق الإحالي الخارجي، في معطياته التحقيبية، تطورا وأرشفة وتوثيقا. ويعني هذا أن البعد الزمني مهم في المقاربة التاريخية؛ لأن الباحث يتتبع تطور السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، في سيرورتها الزمانية، بغية معرفة القضايا الدلالية والموضوعات الكبرى والجزئية التي يطرحها الفن السابع، ورصد مجمل الخصائص الفنية والجمالية والتقنية التي تتميز بها تلك السينما المدروسة. وعلى الرغم من مزايا هذه المقاربة وحسناتها الإيجابية، فإنها عاجزة عن فهم الصورة السينمائية فهما حقيقيا من حيث البنية، والدلالة، والمقصدية. كما تفتقر هذه المقاربة إلى المصطلحات والمفاهيم الخاصة بلغة السينما؛ لأنها تتعامل مع السينما، كما تتعامل مع باقي الظواهر الأدبية والفنية والاجتماعية والثقافية الأخرى[2].

[1]– جميل حمداوي, سيميوطيقا الصورة السينمائية .الطبعة الأولى ,سنة 2016م ,ص38.

[2]– جميل حمداوي,نفس المرجع السابق , ص39.

– **المقاربة التنظيرية:** تنبني المقاربة التنظيرية أو النظرية على تقديم مجموعة من التصورات الفنية والجمالية والتقنية التي تتعلق بالسينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، حيث تتناول هذه النظريات بنية فن السينما ودلالاته ووظائفه، وتبيان مختلف خصائصه الفنية والجمالية والفيلمية. وخير من يمثل هذه المقاربة هم الفلاسفة، والسينارستيون( واضعو السيناريو)، والنقاد، وهواة السينما. ومن أهم منظري السينما في الثقافة الغربية نستحضر: هنري برجسون(Henri Bergson)، وجيل دولوز(Gilles Deleuze)، وريشيوتو كانودو(Ricciotto Canudo)،ولوي دولوك(Louis Delluc)، وجيرمان دولاك( Germaine Dulac)، وجان إبستاين(Jean Epstein)، وإزينشتاين(Eisenstein)، وبالازس(Balázs)، وبازان(Bazin)، وغيرهم.

وقد تطورت هذه النظريات السينمائية مع تطور وسائل الإعلام، واكتشاف التقنيات الرقمية، وتطور صناعة السينما عالميا[1].

– **المقاربة النفسية:** هناك من الباحثين ودارسي السينما من تمثل المقاربة السيكولوجية، كما عند فرويد، ويونغ، وأدلر، وجان لاكان...في دراسة الأفلام السينمائية بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. وقد ركز هؤلاء اهتماماتهم على علاقة الفيلم بالمتقبل أو المتلقي، وما يمارسه ذلك الفيلم من تأثيرات سلبية و إيجابية في المتقبل على مستوى الرصد، وما تترك أفلام الرعب من وساوس وكوابيس وأوهام ومخاوف في نفسية الراصد المشاهد. وقد استوحى الناقد السيمولوجي كريستيان ميتز(C.Metz) المقاربة النفسية في دراسة المتقبل وتحليل عملية التلفظ.وعليه، فالهدف من هذه المقاربة هو اكتشاف مختلف العلاقات الموجودة بين الصورة السردية المتحركة والراصد المتفرج، كأن نتعرف إلى مختلف الحالات والعمليات النفسية التي يقوم بها الفرد المتلقي للصورة الفيلمية، عندما يكون أمام مجموعة من الصور السينمائية المرتبطة بالحلم، والهذيان، والهلوسة، والوهم، وخاصة في أفلام الخيال العلمي أو أفلام الرعب كما عند هيتشكوك...

– **المقاربة الفيلمية:** ظهرت المقاربة الفيلمية (Filmologie) في سنوات الأربعين والخمسين من القرن الماضي، والهدف منها تشريح الفيلم تشريحا علميا، اعتمادا على آليات الكتابة السينمائية وأدواتها الفنية والجمالية والصناعية والتجارية، بالتوقف عند العناصر البنيوية في الفيلم، برصد الثابت والمتغير، واستجلاء خصوصيات التجنيس الفيلمي، واستكشاف أنماط التقبل الفيلمي.

[1]– نفس المرجع السابق , ص40.

هذا، وقد تأثرت المقاربة الفيلمية بالفلسفة الظاهراتية منذ سنوات الستين من القرن الماضي، تلك الفلسفة التي تعطي دورا كبيرا للمدرك الظاهري بالمفهوم الكانطي. ويفسر لنا هذا كيف يمكن للمتلقي الراصد فهم الأفلام وإدراكها، والتساؤل عن مختلف الآليات الفنية والجمالية والتقنية والذهنية التي يستعين بها لفهم الفيلم أو الصورة السينمائية وتأويلهما، وفق معرفة خلفية أو أسس فنية وجمالية معينة.

ومن أهم الدارسين الذي تمثلوا المقاربة الفيلمية نذكر ألبير لافاي(Albert laffay)[1]...

**– المقاربة السيميوطيقية:** تعد فترة الستينيات من القرن الماضي بداية انطلاق المقاربة السيميوطيقية المتعلقة بدراسة السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. ومن أهم هؤلاء السيميائيين الذين اهتموا بسيميوطيقا السينما نذكر: كريستيان ميتز(Christian Metz)، وأمبرطو إيكو(Umberto Eco)، وجان ميتري(Jean Mitry)، وولن(P. Wollen)، وبيتيتيني (G. Bettetini)، وگاروني( E. Garroni)..هذا، ويعد كريستيان ميتز (1931-1993) (Christian Metzم) من الدارسين الأوائل الذين أرسوا دعائم سيميوطيقا الصورة السينمائية، إذ يعتبر منظرا للسيميوطيقا البصرية، ومنظرا للفن السابع. ومن ثم، فقد خلف لنا مجموعة من الدراسات والأبحاث، مثل :(السينما: اللغة واللسان) الذي نشره سنة 1964م، في مجلة (الاتصالات /Communications)، و(أبحاث حول دلالة السينما) سنة 1968م، و(اللسان والسينما) سنة1971م، و(أبحاث سيميوطيقية) سنة 1977م، و (المدلول المتخيل) سنة 1977م[2].

وتنبني تصورات كريستيان ميتز، في دراساته السينمائية، على اللسانيات البنيوية من جهة، والتحليل النفسي لجاك لاكان(Jacques Lacan) من جهة أخرى. كما يعرف بميله الكبير إلى التحاليل النصية لجيرار جنيت (G.Genette)، في دراسة الخطاب السردي للفيلم السينمائي.

وقد انتقدت أعماله من قبل جان ميتري(Jean Mitry) سنة 1987م]، في كتابه (سؤال حول السيميولوجيا)، وأيضا من قبل جان فرانسوى تارنوفسكي(Jean-François Tarnowski)، على صفحات مجلة (الإيجابي/ Positif)

[1]- جميل حمداوي, نفس المرجع السابق ,ص41.

[2]- نفس المرجع السابق , ص42.

هذا، وتشكل أعمال كريستيان ميتز بداية لانطلاق مختلف الدراسات السيميوطيقية حول الفيلم السينمائي، وقد ركز كثيرا على جمالية التلقي، ودور هذه النظرية الإدراكية في فهم الصورة وتقبلها فنيا وجماليا. كما استعان بلسانيات فرديناند دوسوسير، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، لبناء السيميوزيس السينمائي. وكان غرضه من ذلك كله هو رصد مختلف الآليات التي تستعمل في كيفية انتقال دلالات الرسائل الإنسانية بين الممثلين داخل المجتمعات الإنسانية.

وقد بين ميتز بأن العلاقة الدلالية بين الدال والمدلول، في الفيلم السينمائي، ليست اعتباطية، بل محفزة. والدليل على ذلك ارتباط الصورة بالصوت بشكل معلل ومحفز. وقد طرح ميتز مجموعة من الأسئلة، ضمن مقاربته السيميوطيقية، مثل: من يرصد؟ ومن يتكلم؟ وكيف يدل الفيلم؟ وكيف يسرد؟[1]

[1]- جميل حمداوي, نفس المرجع السابق ,ص43.

# المبحث الثالث : الخطاب السينمائي وتقنياته.

## المطلب الأول : مفهوم الخطاب السينمائي .

## المطلب الثاني : مكونات ومميزات الخطاب السينمائي.

## المبحث الثالث: الخطاب السينمائي و تقنياته.

### المطلب الأول: مفهوم الخطاب السينمائي .

يعد الخطاب السينمائي من المفاهيم النقدية الأساسية في المباحث السميوطيقا السينما فهو فيصل في صياغة الفيلم بين تجليات الكتابة وتأويل قوي الحضور ضمن منهجية عامة التي تقوم على فهم متطلبات تحليل الفيلمي ما هو الخطاب السينمائي؟ توخيا لدقة المفاهيمية ورغبه من في نهج منحنى الوضوح من الأمر بهذا المجال للتطرق إلى, أولا إلى مفهوم الخطاب في دلالاته المستقلة ثم في علاقته بالسينما وبإلحاق الخطاب بحقل البصري كسينما يصبح واحد من أهم نماذج خطابات المرئية التي تلعب في اللغة دورا أساسيا وتوازيها في ذلك الشفرات السينمائية التي ترتقي بالشعرية هذا الخطاب إلى منزلة المخصوصة هكذا فالخطاب السينمائي عبارة عن فكرة مرئية يكثف ما تريده الذات التي تعمل على صياغته وعلى توصيله بواسطة الصورة السنمائية والعناصر الأخرى لعملية السينمائية .

ونستشف مما سبق. أن الخطاب السينمائي هو توليفة فنية لدلالة مكتنزة ببؤر المعنى التي تنتج لغة الخطاب الأدبي وتشكيل جمالية التعبير البصري إن سيكولوجية التلقي الخطاب السينمائي تقوم أساسا على المشاهدة والقول بالمشاهدة يعني إن المتلقي يستفز بالدرجة الأولى قواه البصرية للدخول إلى عا لم الشريط السينمائي ومتابعة أفكاره وإستعاب رؤاه ,لذلك فإن الصورة في علاقتها بالبصر تتقدم على اللغة في علاقتها بالذهن وهي هنا أكثر إتقانا وإحكاما في تقديم الفكرة لأن علاقة الدال بالمدلول فيها وثيقة إلى درجة لايمكن ان تتحقق في الكلمة وبتعبير آخرى يمكن القول إن الصورة هي التي تنتج لغتها المرتبطة بها ارتباطا وثيقا والتي لا معنى لها من دونها ولعا في مقولة "ايرك بايسنس" من إن السينما تشكل وحدة دلالية قائمة بذاتها على درجة كبيرة[1].

### المطلب الثاني : مكونات ومميزات الخطاب السينمائي.

**التركيب السينمائي : المونتاج:** قد نجازف بحصر الفن السينمائي في تقنية التركيب و ذلك مادافع عنه المخرج الروسي " ايزنشتاين " مؤسس قواعد سينما المونتاج ،مؤكدا على جماليتها حيث قال : "فن السينما ذلك يعني قبل كل شئ المونتاج."

فذلك لا يعني أننا متعاطفون مع نظريات " ايزنشتاين " و أننا نقدس التركيب السينمائي نافين كل الخصائص و الوسائل السينمائية الأخرى التي من شانها المساهمة في تأسيس فنية السينما و أبعادها الدلالية ،و إنما نلفت انتباه

[1]- محمد نورالدين أفارية , الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل , منشورات عكاظ ,المغرب ,1988,ص7.

القارئ إلى الأهمية القصوى التي يتميز بها المونتاج في السينما ، و موهبة المخرج السينمائي هي أن يعرف كيف يشرح حدث إلى صورة جزئية ليجد بعد ذلك الذي يجعل السينما فنا يميزها عن إعادة إنتاج بسيط للحياة[1].

حدد **بودفكين** خمسة **5** مناهج للمونتاج:

**1- التناقض** :إذا اردنا تصوير حالة البؤس التي يقاسيها رجل يتضرع من الجوع يمكن ابرازها أكثرعمقا إذا قورنت بشخص مفرد في الإقبال على الطعام.

**2- التوازي** :يعرض نوعان مختلفان من الأحداث متداخلان مع بعضهما بواسطة لقطات مفردة من كل منهما .

**3- التماثل** : يضرب العمال بالرصاص فيسقطون موتى ثم ننتقل إلى منظر ذبح الثور.

**4- الترابط** :حدثان متوازيان يرتبطان ببعضهما إلى بعض لأنهما يحدثان في وقت واحد.

**5- الفكرة المرددة** :تكرار مشهد معين عدة مرات و بنفس الشكل[2].

فهناك خصائص سينمائية لها فاعليتها في تكوين الخطاب الفيلمي و تحويله إلى حقول سينمائية مثل الصورة خاصة بمنظورها الزاوي و ديكورها و أداء الممثلين و موقعهم داخل إطار الصور و الإضاءة و زوايا النظر و الصوت و الميزة الأساسية الخالصة من جميع الشوائب ،الفنون الأخرى تبقى هي ا لمونتاج و نجده دائما في صميم سيميائية الفيلم لذلك فانه عنصر جوهري مسؤول على جعل السينما لغة أو نظاما لسانيا خاصا محددا بسمات لسانية معينة.

**-السردية الفيلمية** : القصة السينمائية تتحقق فضلا عن الصور المتحركة أي بفعل تلك الحركة التي يوهمنا بها المونتاج بين اللقطة و الأخرى ، و يجب أن نبين الفرق بين السردية النصية (المحروفة)والسرية الفيلمية (الصورية ) و ذلك توضيحا أكثر لمفهوم و طبيعة السرد في السينما. للمخرج الروسي" أندري تاركو فسكي " سنة 1979 حيث صور مشهد من فيلم المقتفى تصور الكاميرا بركة من الماء و قد أخذت نقاط المطر تنهمر فوقها مثيرة دوائر صغيرة ، وراء البركة هناك ثلاث رجال جالسين بلا حركة وتبقى الكاميرا في مكانا لفترة ينخفض من خلالها حجم المطر وتعاود البركة انسجامها السابق مع الطبيعة [3].

فلو أردنا تحويل هذا المشهد السينمائي إلى نسقية نصية أي نص مسرحي أو روائي.

---

[1]- اومون ميشيل ماري ترجمة : انطون حمصي , تحليل الأفلام , منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 1999,ص65.

[2]- عقيل مهدي يوسف , مرجع سابق , ص54.

[3]- قدور عبدالله الثاني, سيمائية الصورة(مغامرة سيمائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم), دارالغرب للنشر والتوزيع,ص263.

هل تبقى طبيعة السردية ؟ فنضطر إلى نسقية مركبة ، جملة تعبر عن البركة
و أخرى عن الرجال الثلاثة ، و جملة تصف المطر ، فالسردية اللغوية تكلف كثيرا
من الجمل.

لذلك يمكن للغة الفيلم بلقطة واحدة دون انتقال أو تركيب أن تسرد لنا ما نشاء ،و هنا تكمن عبقرية السرد في السينما ، لذلك يمكن للغة السينمائية أن تقدم لنا سردية من دون اعتمادها على المونتاج.

إلى أي مدى يمكن اعتبار تقنية المونتاج فعالة في تحقيق سردية الخطاب الفيلمي ؟

مسالة تقطيع النص و تقسيمه تعتبر احد أهم المسائل في بناء العمل السردي ، و لكن هذا لا يجعل السردية مبنية بالضرورة على التوليف و التأليف بين لقطتين أو لحظتين ، و يمكن أن توجد السردية في اللقطة الواحدة ، و لذلك يمكن القول أن اللقطة الواحدة كذلك تحوي على لحظتين منفصلتين أو أكثر و ما يجب إدراكه أن هذا الانفصال غير مرئي ،إن التأليف بين لقطتين منفصلتين هو الذي يخلق المونتاج العادي في السينما و هو الذي ينتج السردية الأصلية و الحقيقة للخطاب السينمائي.

لذلك فالسردية الفيلمية ظاهرة سينمائية (لغوية ) يشارك فيها المونتاج مشاركة فعالة ، و السينما تركيب لاتجاهين سرديين ، الأول صوري ( الرسم المتحرك ) ، و الثاني كلامي، يكمن للكلمة أن تنحو منحى الصور فتصبح لها وظيفة صورية مثلا : تكبير الأحرف المطبوعة على الشاشة تعطي دلالة على قوة ووحدة الصوت و لكي نحصل على سردية فيلمية باعثة على الجمال لابد أن يكون التجاور بين لقطات غير متجانسة كان يكون بين لقطة كبيرة و لقطة بانورامية أو بين لقطة كبيرة لوجه شخصية سياسية و بين لقطة تصور قطا جائعا فوق قرميد بيت قديم.

**سيميائية الإضاءة و الإعتام:**

للإضاءة بعلاقتها بالإعتام دور كبير في توجيه الصورة السينمائية إلى دلالة محددة ، و مما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف و عواطف الرعب و دلالة الإقصاء الفردي الهادف إلى إشعار الأخر بالخطر و القلق.

فالإضاءة و هي عنصر مكون للصورة السينمائية تساهم في إبداع دلالة الرعب ، فعندما تأتي الإضاءة الرئيسية للوجه من أسفل يبدو أكث شراسة فالإضاءة تؤدي دلالة الرعب أو دلالات أخرى هي الإضاءة النظام و التي تخضع للتصرف و التدخل الفكري المنظم من قبل المخرج أو المصور السينمائي مثلا

التصرف في الإضاءة و جعلها خافتة يخلق جوا قلقا و مخيفا ، حيث أن الأضواء الباهتة للجدران المحيطة المتأرجحة تخلق في ذهن المتفرج الشعور بالخوف.

مثلا في مشهد بسيط حجرة نوم يرقد فيها طفل مريض ترقبه أمه في يقظة تامة ، فإذا أضئ هذا المشهد إضاءة خافتة فانك تشعر حالا أن الطفل مصاب بمرض خطير ، أما إذا أضيئت إضاءة أكثر إشراقا فانك تحس أن الأزمة قد مرت و أن الطفل سيشفى قريبا[1].

## 4- سيميائية حركة و موقع الكاميرا:

إن لحركة الكاميرا و مواقعها التصويرية و زوايا تصويرها دورا مهما و فعالا في تشكيل و بناء و توجيه دلالة الصورة السينمائية ، فنجد التصوير النحتي مثلا تصوير شخصية مهمة في حالة نزول من الدرج فهذا التصوير يساهم في تعظيم و إظهار القيمة التي تحتلها هذه الشخصية . و نجد كذلك التصوير الفوقي مثلا وضع الكاميرا من الأعلى في بيت صغير لعائلة مكونة من عشرة أفراد يعانون من حال البؤس و الفقر فهنا و ضع الكاميرا يوحي بالاحتقار و التقزيم ، تصوير ميل الإطار مثلا تصوير فتاة في حالة إغماء.

مثلا عن حركة الكاميرا في فيلم " الذهب " هناك مشهد لمأدبة فاخرة تصوره عين الكاميرا بحركة من طرف المائدة إلى طرفها الأخير أنها حركة مستطيلة و هي لقطة واحدة تمتد مشكلة عدد من اللقطات و الصور عارضة مختلف أنواع الأطباق.

مما أعطى للصورة دلالة إثارة الشهية و تثبت هذه اللقطة كيف أن الحركة المستطيلة للكاميرا ، أصبحت مكوناتها صورة سينمائية حيث ساهمت في إبداع دلالة الشهية و كان الكاميرا و هي تعرض لنا الأطباق في حركة واحدة أ رادت أن تقول ما أشهى هذه الأطباق.

يمكن أن نقول بصورة عامة أن الجانب الأساسي من العناصر الموصوفة بصورة شائعة في تحليل أي فيلم . هو عناصر السرد و الإخراج و بعض خصائص الصورة و أنه من النادر أن نصادف أوصافا منتظمة للشريط الصوتي لفيلم فسوف نتوقف إذن عند هذه الأدوات التي نصادفها بأعلى درجات التكرار[2].

---

[1]- قدور عبدالله الثاني , مرجع سابق , ص266.

[2]- نفس المرجع السابق ,ص267.

# المبحث الرابع : السيناريو وآليات بنائه.

## المطلب الأول : مفهوم السيناريو .

## المطلب الثاني : أليات وتقنيات السيناريو.

## المطلب الثالث : أنواع السيناريو .

**المبحث الرابع**: السيناريو وأليات بنائه .

**المطلب الأول** : مفهوم السيناريو.

من الظواهر الشائعة لدى غالبية منظري السينما أنهم يضمون أن سيناريو القصة السينمائية أو القصة الأدبية المكتوبة بلغة السينما والتي تعتمد على الصورة وهذا خطأ يعود لان هذا التصوير يفترض أن سيناريو هو تكوين الروائي أو القصصي أو قد يرجع إلى أصل كلمة نفسها حيث أن كلمة سيناريو مشتقة من كلمة سينا الايطالية والتي شاعت في اللغات الأوروبية في القرن 19 لتعني نص المسرحي ولكن مهما اختلفت الرؤى علينا أن نعلم أن كلمه سيناريو يجب أن الأصناف السينمائية الرئيسية من الروائية والتسجيلية والجمالية وليست السينما الروائية فقط ومن هنا نشا مصطلح والذي يعني سيناريو روائي ثم مصطلح الذي يعني نص تتابعي لان نوع من أنواع السيناريو السينمائي وهذا ما أدى إلى اختلاف التعريفات على الرغم من أن جميع يعنون نفس الشيء وظل تعريف ويحير به الغموض كفى في ما جرت من المحاولات لتفسيره وفي ما يلي سيستعرض الباحث أشهر واهم تعريفات التي تناولت سيناريو لقد عرفه لويس هيرمان بقوله: السيناريو سينمائي هو موضوع مكتوب بشكل يكون بمثابة التخطيط العملي بالنسبة للمخرج السينمائي وهو يخصص للتصوير في شكل سلسلة من الفصول المصورة وهل هي الفصول بعد توليفها ولصقها ومزجها بالمؤثرات والأصوات تصبح هي الفيلم النهائي ويضيف أن سيناريو على الخلاف المسرحية والرواية يعتبر عملا أدبيا إنما هو كالرسم المعماري يشكل مرحله وصيفيه يمر بها الفيلم للوصول إلى شكله النهائي وهو لا يصل إلى دار العرض كما هو[1] .

ويروي بيير ميو أن السيناريو ليس هو فقد ذلك الوجه الأدبي للسينما كما كنا نعتقد في اغلب الحالات دينار وليس الرواية على الإطلاق وانه قد كتب باللغة السينمائية ذات نوع خاص [2]

فالسيناريو :هو عبارة عن قصة حكائية مروية عن طريق الكاميرا أي انه عبارة عن قصه مصوره في لقطات فيلميه ومشاهد توصل الفكرة إلى المتفرج فالسيناريو هو مضمون الفيلم الذي سيشاهده متفرج وفيه يتم تقسيم الأدوار وتوزيع الحوار على الشخصيات وترتيب الأحداث بشكل منطقي ومن خلاله ينقل الكاتب إلى الفريق التنفيذ

[1]- الأسس العملية الكتابة السيناريو , لويس هيرمان , ص21.

[2]- فنون السينما , ترجمة: عبدالقادر التلمساني ,ص13.

المخرج المصورون ممثلون وغيرهم تخيل لدور كل واحد منه ويرى كل من روبين ي .روسين ووليام مسيوري داونز في كتابهما السيناريو أن سيناريو نوع خاص من السرد القصصي لأنه حرفة وأيضا فن [1].

"يعتبر السيناريو المخطط الأساسي الذي تبنى استنادا عليه صناعة الفيلم، و هو الوثيقة المرجعية التي يعتمد عليها المخرج في تصوير مشاهد و مناظر الفيلم بكل تفاصيله أمكنة و أزمنة، فضلا على ما يحويه من حركة و محادثة، هذا إلى جانب تحديده لعناصر المؤثرات الصوتية"[2].

السيناريو فن يستوعب موضوعات و أفكار لا حصر لها، و هو فن ليس سهلا، و يعتبر فنا أدبيا مستقلا، من الصعب الخوض فيه لمن لم يكن على اطلاع كاف بالصنعة التلفزيونية والسينمائية، والسيناريو في علم النحو يطلق على شخص أو أشخاص في مكان أو أمكنة و هو يؤدي دوره، أحيانا يطلق على النص التلفزيوني اسم سيناريو أو سكريبت كما هو متبع في السينما، ويعرف السيناريو التلفزيوني بأنه مشروع البرنامج أو التمثيلية مكتوب على الورق لكي يترجم بواسطة الكاميرا إلى صور متحركة تعرض على الشاشة[3].

و لا شك أن السيناريو هو أساس الفيلم السينمائي، و يمكن القول أيضا أن السيناريو هو أساس المسلسل التلفزيوني، و يعني السيناريو بخاصيته المميزة ألا و هي الجانب البصري في السرد. كما يقول ميخائيل روم:" الفرجة و الحركة هما أساس السينما ".

و من جهة أخرى يعترف تاركو فسكي أن السيناريو الحقيقي هو الذي يفترض أن يحدث بذاته أثناء القراءة إذ تبقى الحسابات كلها قائمة على أنه سيتحول إلى فيلم و عندئذ فقط يتخذ صيغته النهائية، يعتبر بازوليني السيناريو الأدبي نقطة تلاق بين الأدب و السينما حيث تقوم الكلمة آنذاك بدور وحدة لغوية، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء أخر، فالكلمة دال ينفصل عن مدلوله كلمة/ شيء، أما الصورة فهي علامة بصرية تتشابه فيها العلاقة بين الشيء و مظهره و يتطابق فيها الدال مع المدلول[4].

---

[1]- السيناريو والحوار في السينما المصرية , مصطفى محرم ,الهيئة المصرية العامة للكتاب ,2006, ص26.

[2]- ملتقى الدولي العاشر للرواية: عبدالحميد بن هدوقة, مطبعة دار هومة , الجزائر ,دط , دت , ص313.

[3]- مهارات التصوير الالكتروني وتصميم البرامج التعليمية وإنتاجها, محمد عبدالدبس , تيسير اندروس , ص201.

[4]- بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة , قيس الزبيدي , ص92.

**المطلب الثاني** : آليات وتقنيات السيناريو.

1- العوامل التي تتحكم في السيناريو:

يراعي السيناريست في بناء قصته ثلاثة عوامل رئيسية، وهي: التوازن، والتوقيت، والاقتصاد.

ويعني هذا أن قصة السيناريو لابد أن تكون متوازنة في عناصرها متناسقة في محطاتها السردية التي تستند إليها الحبكة القصصية. فالتوازن هو الذي يحقق النجاح للفيلم، فالعناصر لابد أن تتضام وتتشابك داخل نسق فيلمي متوازن في علاقة بالتوقيت والمتفرج الذي لايستطيع متابعة الفيلم في جلسة واحدة أكثر من ساعتين. كما يستوجب التوازن مراعاة عدد المشاهد في علاقتها بمدة الفيلم وطول شريط السيلولويد، وتحقيق الانسجام بين البداية والعقدة والنهاية، وضبط الوقت بشكل متوازن بين مشاهد البكرة الأولى والبكرة الثانية والبكرة الثالثة.

ويقصد أوزويل بليكستون بالتوازن:" القصة المتكاملة التي تترك المتفرجين قانعين بأن كل عنصر من عناصر القصة قد نال نصيبه من الأهمية. والتوازن والتوقيت يتداخلان. ولكن من الممكن أن تجد توقيتا جيدا في قصة ما دون أن تجد فيها توازنا جيدا."[1].

ويفهم من هذا التعريف أن جميع العناصر المكونة للقصة ينبغي أن تكون متوازية ومتوازنة. وللتمثيل: فالفيلم الذي يستغرق ساعتين يتكون تقريبا من 120 مشهدا، كما ينبني السيناريو على ثلاث محطات سردية أساسية وهي: البداية ، وعقدة الحبكة أو مايسمى بالصراع، والنهاية التي فيها يتم حل المشكل الذي يواجهه البطل أو الشخصية المحورية. فإذا أردنا أن نقسم هذه المشاهد بشكل متوازن، علينا أن نعطي الأهمية الكبرى للصراع مع الإكثار من مشاهده بالمقارنة مع البداية والنهاية. لذا، نخصص للبداية والنهاية ثلاثين مشهدا، بينما نخصص للصراع ستين مشهدا باعتباره أهم مرحلة في عملية الكتابة السردية والمعالجة الدرامية المعقولة. ويضفي هذا التقسيم على الفيلم نوعا من التوازن على مستوى التقبل والقراءة. كما أن الاتساق والانسجام ووضوح المقروئية بالإضافة إلى المتعة والفائدة من العناصر التي تساهم في توفير التوازن الهرموني والتركيبي للفيلم السينمائي. أما التوقيت فهو عنصر مهم في بناء السيناريو، فكل لقطة أو مشهد أو مقطع أو بكرة لابد أن يخضع فضاؤها السردي للتوقيت المقنن والمحدد بطول مدة الفيلم الذي يتراوح بين 90 و120 دقيقة في جلسة واحدة. فمن المعهود أن المتفرج لايمكن أن يجلس أكثر من هذه المدة ؛ لأنه يحس بالملل والضجر والضيق أمام الأفلام الطويلة.

ويمكن للكاتب في مجال الرواية أن يكتب الكثير من الصفحات بل مجلدات، فهو غير مقيد بالوقت؛ لأنه حر في كتابته التخييلية، فهو يكتب لقارئ ضمني متفرغ للكتابة. ولكن السيناريست غير حر فهو مقيد بمدة الشريط

[1]-السيناريو والسيناريست في السينما المصرية , سمير الجمل , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 2002 ,ص 6.

ومدة الفيلم، ومقيد كذلك برغبة المتفرج الذي لا يستطيع أن يجلس أكثر من ساعتين ؛ لأن له جلسة واحدة محددة زمنيا ومؤسساتيا وسيكولوجيا وعضويا. إذاً، لابد أن يراعى السيناريست التوقيت أثناء كتابة الجملة السردية السينمائية و يكيفها حسب مدة العرض، ولابد أن يراعي وقت المشاهد وغيرها من العناصر الأخرى التي تدخل في إطار صناعة الفيلم. وعليه، " يضع كاتب السيناريو خطة لفيلمه الذي يستغرق مدة زمنية تقريبية، ثم يقسم خطته إلى عدد محدد من اللقطات[1]. وفي الوقت نفسه، يتحتم عليه أن يكون لديه فكرة تقريبية عن طول كل لقطة. وغالبا ما يتحدد طول اللقطة على أساس الحس الفني الذي اكتسبه كاتب السيناريو من طول المران وتمكنه من ناحية التوقيت.

كما أن هناك قاعدة عامة تحتم التركيز على المشاهد الهامة وذلك بإعطائها زمنا أطول للعرض. أما عن توقيت دخول الشخصيات وخروجها، وكذلك المناظر، فإن كاتب السيناريو ليس مقيدا بقيود الدراما المسرحية[2]."

أما الاقتصاد، فهو عنصر مهم في بناء السيناريو، وله علاقة وطيدة بالتوقيت. إذ يستلزم السيناريو الابتعاد قدر الإمكان عن التفاصيل والأوصاف الدخيلة الزائدة والأحداث الجانبية غير المهمة وانتقاء العناصر البارزة التي تخدم الفيلم والحبكة السردية سواء من قريب أم من بعيد. فلا أهمية للتفاصيل والإسهاب والإطناب في الوصف والتشخيص ؛ لأن المقام يستوجب التركيز والتكثيف والإيجاز وتحويل ماهو عاطفي أو ذهني إلى ماهو حركي ، بله عن الاختصار في الجمل والابتعاد عن الأحداث الفضفاضة الزائدة أو الأحداث الانسيابية في الطول والاستمرار التي تتطلب كثرة الوقت، وبالتالي، تؤثر على مدة الفيلم وإيقاع عرضه. وللتوضيح أكثر: لو أخذنا مشهد الأم وهي تطبخ الكسكس في مطبخها ، فهل سنذكر كل التفاصيل، وننتظر متى ستنتهي الأم من ذلك الطبخ.؟ بل علينا أن نلخص كل ذلك في لقطتين سينمائيتين:

1-وضعت الأم الكسكس على النار. 2- 3- أزالت الأم الكسكس عن النار. 4- ومن ثم، فانتقاء المعلومات عملية مهمة في تحقيق الاقتصاد والتوازن للفيلم السينمائي. وفي هذا الصدد يقول صلاح أبو سيف في كتابه القيم:"كيف تكتب السيناريو؟":" الكاتب المجيد يستطيع أن يلخص المعلومات كلها إلى ماهو مهم ويستطيع أن يحكي قصته في حيز أصغر من الحيز الذي يحكي فيه الكاتب العاجز عن انتقاء المعلومات الضرورية. ومادام حيز الفيلم محدود، فإن الكاتب الذي يعرف كيف يختار المعلومات الضرورية يستطيع أن يحكي أكثر عن التطورات والأحداث، من الكاتب الذي تضطرب في رأسه المادة القصصية المحملة بخير المعلومات المهمة.

---

[1]- السيناريو الحوار في السينما المصرية , نفس المرجع السابق , ص24.

[2]-نفس المرجع السابق ,ص 26.

وقد يعطي الكاتب لحادث واحد معلومات قليلة أو القدر الصحيح من المعلومات ليس حتما هو القدر الضروري ليجعل المشهد مفهوما. وحتى نستغل قيمة الموقف لايكفي أن نجعل الموقف مفهوما، ولكن يجب أن يكون مؤثرا وممتعا أيضا. وفي حين لابد من معالجة وسائل التعبير بأكثر الطرق اقتصادا، فلابد أن تكون كمية المعلومات معتدلة وليست موزعة."[1] وبناء على ماسبق، نستشف أن السيناريو الناجح لابد أن يتكئ على ثلاثة مقومات أساسية لايمكن التفريط فيها أو التغاضي عنها أو الاستغناء عنها ، وهي: الاقتصاد والتوازن والتوقيت.

2- خطوات كتابة السيناريو:

قبل الانطلاق في كتابة السيناريو لابد من بلورة فكرة درامية صالحة للتشخيص والتمثيل السينمائي وتشكيلها في تيمة محورية مثل: الصراع بين الحب والكراهية. وبعد ذلك يلتجئ كاتب السيناريو إلى كتابة ملخص أو سينوبسيس في صفحة إلى ثلاث صفحات. ومن خلال فكرة السيناريو، يمكن الحديث إما عن سيناريو أصيل وإما عن سيناريو مقتبس. وبعد ذلك يطوع السيناريست ما يكتبه من حوارات وحبكة سردية حسب إيقاع الشريط ( السيلولويد) وطول الفيلم ومدة عرضه في قاعة السينما.[2] ويبدأ الكاتب في تحديد الجمل السينمائية أو اللقطات التي تتغير بتوقف الكاميرا، لينتقل بعد ذلك إلى ترقيم المشاهد التي تتغير بتغير الزمان والمكان والشخصيات.

وهناك من الكتاب من يراعي أثناء كتابة حوارات السيناريو مستلزمات التصوير والإخراج السينمائي، إذ يحدد المناظر والإكسسوارات وطبيعة الكاميرا وزوايا التأطير وسلم اللقطات وطبيعة الصوت والمؤثرات الموسيقية والتأشير على مدة اللقطة والمشهد والمقطع والبكرة طوال الفصول الثلاثة. وقد قلنا سابقا: إن كاتب السيناريو لابد أن يعالج قصته الحركية معالجة درامية، حيث يطرح في الفصل الأول القضية أو المشكل، وفي الفصل الثاني يعقد الأمور والأحداث ليبلغ عبرها التعاقب السردي مداه الدرامي بطريقة جدلية تصاعدية، ليخف الصراع الجدلي في الفصل الأخير بإيجاد الحل أو نهاية للمشكلة.

وغالبا ما يستفتح السيناريو أو الفيلم بالجنيريك الذي يحدد عنوان الفيلم ويذكر جميع المشاركين الذين ساهموا في إنجازه وتحقيقه . وبعد ذلك ينبغي أن تكون الافتتاحية السينمائية جذابة مشوقة، يعقبها الصراع الجدلي الذي قد يكون شخصيا أو ثنائيا أو جماعيا، مقبولا ومؤثرا وهادفا وممتعا، لينتهي السيناريو أو الفيلم بنهاية إما مغلقة يقدم فيها حل المشكلة وإما منفتحة تترك المتفرج يتخيل الصور ويخمن الافتراضات الممكنة ويستشرف الأحداث المستقبلية ويتلذذ بخلقها وتصويرها وتخمينها.

---

[1]- نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الإجتماعي , نسمة أحمد البطريق , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1995م , ص24.

[2]- صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة , أندروبوكانان , تر:أحمد الحضري , دار القلم , القاهرة ,دن , ص35.

ومن هنا، لابد أن يكون السيناريست ملما بالكتابة السردية القصصية أو الروائية أو المسرحية، وأن يلم كذلك بفن التشكيل البصري؛ لأن هناك من يرفق حوارات السيناريو بالصور التشكيلية البصرية أو بلقطات الكاميرا.[1] كما عليه أن يكون ملما بتقنيات التصوير وأنواع الكاميرا وطرائق الإخراج وعمليات التقطيع والتركيب ( المونتاج)، فضلا عن تمكنه من لسانيات التصويت والاطلاع على أنواع الموسيقا. وينبغي أن نعرف أن السيناريو الجيد قد يعطينا فيلما جيدا أو رديئا، بينما السيناريو الرديء لا يعطينا إلا فيلما رديئا. لذا، يعد السيناريست والمخرج من أهم الدعائم الرئيسية التي يقوم عليها الفيلم الناجح.

هذا، وقد ذكر السيناريست الفرنسي المحترف جان فيري في حوار أجراه معه الأديب فرانك أو طيرو مؤلف كتاب" أحب السينما" الذي صدر سنة 1962م خطوات كتابة السيناريو قائلا:" إن أول عمل يقوم به حين يكلف بالكتابة هو إيجاد خط تتعلق به حوادث الفيلم والعمل على كتابة ملخص أو معالجة درامية تشكل فكرة عامة للموضوع، ثم بعد ذلك ينتقل إلى كتابة التتابع أي خلق سلسلة متتالية من المشاهد تجسد ماروي في القصة، وفي هذه المرحلة تبرز الشخصيات بوضوح وهي تتحرك وتتطور تطورا دراميا ، ثم تلي بعد ذلك مرحلة الحوار الذي يدور بين شخصيات القصة". ويعني هذا أن السيناريو يستند إلى إيجاد فكرة سينمائية عامة، وتوضيحها في ملخص عام، واللجوء إلى التعاقب وتتابع الصور التي توضح العقدة في اتساقها وانبنائها وتوازنها وتسلسلها، وكتابة الحوارات على ألسنة الشخصيات. ولكن لابد من تخطيط هندسي سينمائي وتقني لكل تمفصلات الحبكة مرسومة على الورق سيساعد المصور والمخرج والموسيقي على تنفيذ الفيلم وخلقه في أحسن صورة وأبهى حلة[2].

أما السينوبسيس فيلخص لنا كل مراحل السيناريو، ويعرض غالبا في قاعة العرض أمام الجمهور إما في شكل ملخص مثبت في جنيريك الملصق، وإما في شكل صور منتقاة بدقة تبين مسار الفيلم حركيا وجدليا.

ومن المعروف أيضا أن" نسخة السيناريو تصحب مدير التصوير ومساعده، والممثلين في قراءة أدوارهم، كما أنها تشكل مرجعا أساسيا خلال عملية التوليف للحسم في اختيار أهم اللقطات من بين اختيارات أخرى. عدو السيناريو وبالتالي الفيلم، هو السرعة في المعالجة، وإغفال التفاصيل. ولعل نجاح الأفلام الأجنبية، بالإضافة لحسن أداء الممثلين والإمكانيات المادية، يتجلى في تركيز السينمائيين كتابا وتقنيين، ومخرجين على كل الجزئيات. وتجد أن مثل هذه التفاصيل الدقيقة، هي التي تعطي للفيلم، في نهاية المطاف، تميزه ونكهته الخاصة. لذلك بفضل التأني في عملية ترقيم المشاهد، وتركها لآخر لحظة حتى يحس الكاتب أنه قد استنفذ كل مايريد بسطه، وحسم الأمر لصالح

---

[1]- السيناريو والسيناريست , نفس المرجع السابق , ص60.

[2]- النصوص السينما والتلفزيون , نفس المرجع السابق , ص178-179.

اختيار ما، لأن عملية تأليف المشاهد معقدة ومتداخلة، كما أنها متسلسلة. ومن الطبيعي أن تقفز لذهنه أشياء وتفاصيل، ربما تغافل عنها، أو أحب إضافتها. لذا يفضل أن يترك السيناريو لمدة ما فوق الرف، يتبادر خلالها لذهن الكاتب تنويعات ورتوشات قد تزيد من جمالية لقطة، من مصداقية حركة أو مبررات نظرة[1]."

وينبغي التنبيه إلى أن كتابة السيناريو لابد أن يخضع للتوقيت كما أشرنا إلى ذلك سابقا، فالمرحلة الأولى يخصص لها نصف ساعة، بينما مرحلة الصراع الأساسية يخصص لها ساعة كاملة، أما حل المشكل فيخصص له نصف ساعة كالمقدمة الافتتاحية. ويساهم هذا التقسيم في خلق التوازن وانسجام الإيقاع الهرموني للفيلم السينمائي.

ولابد عند كتابة التصوير أن يركز الكاتب على كل ماهو ممكن وكائن وأن يبتعد عن المستحيل والخارق ، و يراعي الإمكانيات المادية والمالية والبشرية، وألا يكلف المنتج ما لايطاق، وإلا سيحكم على مشروعه الفكري والفني بالفشل مسبقا.[2] ومن الأفضل لكاتب السيناريو من تكثيف الأحداث والابتعاد عن الوظائف الثانوية أو المجانية، ويترك التفاصيل ويقلل قدر الإمكان من الأماكن التصويرية الخارجية، ويتجنب استعمال المخترعات التقنية الحديثة الباهظة الثمن كاستخدام الدبابات والطائرات وتصوير المعارك الحربية. أي على كاتب السيناريو" أن يتذكر دائما حجم الإمكانيات التقنية والمالية لتحويل مشروعه لفيلم. كما يحاول قدر الإمكان التقليل من الانتقال من مكان إلى آخر نظرا للمصاريف التي يكلفها ذلك، مع الإمكانات التقنية والفنية التي يفرضها التصوير في مكان مظلم أو يصعب الوصول له. فلا يمكن مثلا، رصد ميزانية تصوير مشاهد من الخيال العلمي حيث الصحون الطائرة أو الطائرات المقنبلة. لاحاجة للقول: إن الفيلم الجيد يبدأ مع السيناريو الجيد، إلا أن طريقة الإخراج هي المحك النهائي، والفيصل القاطع في تدارك أخطاء الكتابة، وإضفاء مسحة إبداعية على ماكتب على الورق. غير أن هناك من التفاصيل في بناء القصة، ومواصلة التشويق، وضبط خيوط التطور الدرامي. كل يفضل أن يكون مقيدا على الورق. ومهما حاول المخرج أن يرقع ويخيط ما أمكن، فللسيناريو الكلمة الفصل."

زد على ذلك لابد أن تكون الحوارات مقتضبة بعيدة عن التخييل الإنشائي واستعمال البيان البلاغي الطويل المسهب. فلابد من استخدام لغة تواصلية واقعية واضحة كما اللغة التي نستعملها في الواقع اليومي بكل حمولاتها الأخلاقية أو القدحية، بشكلها المتكامل أو بشكلها المتقطع أو الغامض المبهم . أي لغة يتكلمها المجتمع ويستعملها الناس العاديون في خطاباتهم التداولية بدون بلاغة زخرفية ولافصاحة متصنعة. كما يشترط في الحوار أن يكون محدودا مختصرا مكثفا قابلا للتشخيص منطوقا أو مشخصا حركيا. ويدخل الحوار" ضمن خانة الصوت

---

[1]- صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة , نفس المرجع السابق , ص36.

[2]- السيناريو , سيد فيلد . تر: سامي محمد , مكتبة مدبولي ,دار المأمون , بغداد , ط , سنة 1989, ص69.

الذي يشمل كل مايسمع على الشاشة، بدءا من أبسط صوت، إلى الموسيقا التصويرية، ثم ضجيج الأجواء من مطر أو أزيز محركات أو غيرها. فكما أن الحوار يجب أن لايكون عالما وأكاديميا، لكن طبيعيا مسترسلا، متقطعا، ومقاطعا، غير خاضع للتناوب على من سوف يأخذ الكلمة، غامضا وغير مكتمل أحيانا بمفردات مقتضبة جدا بنبرة قوية وذات ثقة بالنفس وأخرى بإيقاع رتيب ومهدود...". يبدو –إذاً– أن كتابة السيناريو عملية صعبة ومعقدة تتطلب الأناة والصبر والخبرة السينمائية والدراية الأدبية من أجل إبداع عمل جيد يصلح لعمل سينمائي جيد.

3- آليات وتقنيات كتابة السيناريو:

يستحضر السيناريست أثناء كتابة السيناريو جميع التقنيات والآليات التي تستعمل في تحضير وصناعة الفيلم. لذا لابد أن يكتب السيناريو في شكل لقطات مختصرة واضحة هادفة محددة، ثم تدمج في شكل مشاهد ومقاطع وبكرات قصد الحصول على الفيلم. ومن المعروف أن الفيلم يصور على شريط من عرض 35 ملم، وطول يبلغ 2كلم 462 م و40 سم.، وهو مصنوع من مادة السيلولويد المرنة الكثيرة المقاومة. ويتكون الشريط من لفيف الصور المتحركة الذي يوجد إلى جانبيه : شريط الصوت وشريط الموسيقا. كما يضم الشريط الفيلمي 129600 صورة، أما حجم الفيلم فهو0.14 ملم[1].

ويستحسن أن يكون كاتب السيناريو على علم بسلم اللقطات الذي يتنوع إلى الأنواع التالية:

اللقطة العامة: تلتقط فيها لقطة عامة وكلية لمجال ما سواء أكان ديكورا أم فضاء أم منظرا عاما، ويمكن أن نشاهد فيه مجموعة من الأشخاص. أي إن اللقطة العامة هي التي تنقل لنا الجو العام والفضاء الكلي الذي ستجري فيه الأحداث.

اللقطة المتوسطة: تصور الشخصيات بشكل كلي داخل ديكور معين.

اللقطة الأمريكية: تعمد إلى تصوير الشخصية من الرأس حتى الركبة وخاصة في أفلام رعاة البقر أثناء لحظات المقاتلة والصراع.

اللقطة الإيطالية: تظهر لنا هذه اللقطة الشخصية من أعلى الرأس إلى ما تحت الركبتين (أي نصف الساق.(

اللقطة القريبة: تلتقط صورة الشخصية أو الشيء بشكل مقرب حيث يحدد الوجه أو الذراع أو اليد بطريقة مقربة واضحة.

اللقطة الكبرى: تلغي هذه اللقطة المساحة والبعد وتلتقط شيئا مكبرا واحدا.

[1]- السيناريو والسيناريست , نفس المرجع السابق , ص45.

اللقطة الكبيرة جدا: تلتقط الأشياء وأجزاء من الشخصية بشكل مفصل كبير بطريقة "الزوم" ، فتكبر العينان أو يكبر الفم مثلا.

ومن الأفضل أيضا أن يلم كاتب السيناريو بالتأطير وزوايا الرؤية التي تنقسم إلى زاوية الرؤية المحايدة العادية، وزاوية الرؤية من أعلى إلى الأسفل التي توحي في بعدها السيميولوجي بالانكسار والسقوط والهبوط والتردي والانحدار؛ لأن هذه الزاوية تهدف إلى تقليص أو تصغير الشخصية أو الشيء [1]. وتتم هذه العملية عن طريق وضع الكاميرا في مكان مرتفع علوي أثناء التقاط هذا النوع من الصور. أما زاوية الرؤية من الأسفل إلى الأعلى، فتوحي دلاليا بالاستعلاء والتفوق والقوة والسيطرة، وترمي إلى تكبير صورة الشيء الملتقط أو صورة الشخصية المصورة. وتكون الكاميرا في هذا الصدد في الأسفل موجهة بطريقة علوية إلى الموضوع المصور.

وتشكل الرؤية" من زاوية علوية أو سفلية لقطات محدودة لايتم اللجوء إليها إلا بصفة نادرة، خاصة إذا ماكانت تضفي على المشهد خاصية جمالية، أو كانت في مجال يصعب التحكم فيه نظرا لصعوبة تضاريسه مثلا، فغالبا ما يستعان بالطائرة مثلا للحصول على لقطات من زاوية عمودية، هي في الواقع نوع آخر من اللقطات المرفوعة، إذ إن الطائرة العمودية يمكن أن تتحرك مثل الرافعة بكل اتجاه تقريبا عندما يستحيل استخدام الرافعة، ويحدث ذلك اعتياديا في المواقع الخارجية، حيث إن اللقطة الجوية يمكن أن تعطينا التأثير نفسه. يمكن أن تكون لقطة الطائرة العمودية كثيرة الترف بالطبع، ولهذا السبب فهي تستخدم قليلا للإيحاء بإحساس شاعري وإحساس جارف بالحرية. تتدخل زوايا الرؤية هنا مع حركات الكاميرا مما يبين أن العمل السينمائي أو التقنيات السينمائية، بصفة شاملة، تسعى إلى تكميل بعضها البعض. إن تحديد وضبط زوايا الرؤية أصبح يتم بشكل دقيق. ففي هوليود مثلا، يمجد مديرو التصوير الصورة عن طريق دراسة زوايا التقاطها، والعمل على مستوى الإنارة. تكتسي زاوية الصورة أهمية بالغة في التعبير، لذلك، فالتقنيون المعاصرون يولونها عناية خاصة أثناء وضع التقطيع التقني لأفلامهم[2]."

ومن جانب آخر، يستحب لكاتب السيناريو أن يعرف حركات الكاميرا ليعرف طرائق التشخيص والتمثيل وزوايا النظر. ومن ثم، فالكاميرا قد تكون ثابتة المدار( الحركة البانورامية السريعة) أو دائرية أو متحركة أو مرتفعة ككاميرا الزرافة التي تتخذ اتجاهات متنوعة أثناء التقاط صور السهرة والحفلات الغنائية . ويمكن الحديث عن كاميرا يدوية تحمل على الكتف، وكاميرا التراقلينگ و الكاميرا الثابتة واستعمال عربة الموضوعة فوق السكة والكاميرا المحمولة

[1]- السيناريو , نفس ابمرجع السابق , ص138.

[2]- السيناريو والحوار في السينما المصرية , مصطفى محرم , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2006, ص267.

بواسطة السيارة وكاميرا الزوم وتقوم الإضاءة بدور هام في تشكيل الفيلم السينمائي، لذا لابد من الإشارة إليها في السيناريو: هل هي إضاءة خافتة توحي بالهدوء والصمت والمواقف الرومانسية أم هي إضاءة ساطعة قوية توحي بالعجب أو الخوف؟

ويشمل السيناريو كذلك الجانب الصوتي الذي يتمثل في الضجة والموسيقا والصمت والصوت. ومن وظائف الضجة حسب صلاح أبو سيف:" الربط...فالمشاهد يمكن أن تقطع في لقطات مختلفة ولكن الصوت يربط بينهما. فبينما نستطيع أن ننقل عيوننا بين أشياء مختلفة فإن آذاننا تسمع نفس الصوت. وإذا كانت عدسة التصوير تقوم بدور التقطيع فإن الميكروفون يقوم بدور الربط. مثلا: في مخزن خياط نستطيع أن نصور عشر لقطات. وكل لقطة تصور شيئا مختلفا ولكن صوت ماكينة الخياطة يستمر، كما أن الحوار وسيلة ممتازة من وسائل الربط. وبغض النظر عن الممثلين الذين يظهرون فإن الحوار لا ينقطع. ولا يوجد مونتير مجرب ينتقل من لقطة إلى أخرى حين ينتهي الحوار. فلابد أن يضع نهاية الكلام على صورة شخص آخر. لأنه إذا لم يفعل ذلك كان يعرقل الحركة. كما أنه يعلم أيضا أن من الخطر تغيير اللقطات خلال الصمت.

وشريط السيلولويد الذي يحمل الصور يمكن تقطيعه وتغييره بحرية ، ولكن يجب معالجة شريط الصوت بدقة لأنه شريط مستمر.". ويمكن للموسيقا التصويرية أن تكون مستقلة يضعها الموسيقار بعد استكمال السيناريو والفيلم على حد سواء ، فتوضع الموسيقا إما في الجنيريك وإما داخل الفيلم وإما في نهايته. ولابد أن تكون هذه الموسيقا التصويرية وظيفية وهادفة ومعبرة لتجذب انتباه السامعين وتشنف آذانهم. ويمكن خلق نص موسيقي جديد يوضع في البداية أو حسب الفصول أو يشتغل الكاتب أو المخرج أو الملحن على نص موسيقي موجود أصلا. ويقول صلاح أبو سيف في هذا الصدد:" الموسيقا التصويرية جزء لايتجزأ من شريط الصوت ولكنها ليست جزء ا من القصة. ودليل ذلك أن مؤلفي الموسيقا لا يستشارون عند كتابة السيناريو. فالفيلم يقدم إليهم كاملا ويطلب إليهم تأليف موسيقا تناسب القصة وإن كانوا لا يرضون بهذا الوضع دائما.

والمتفرج العادي يستوعب الموسيقا التصويرية لا شعوريا. ويندر أن ينتبه إلى ما يسمعه، بل إنه قد لا يتذكر بعد خروجه من السينما اللحن الأساسي أو الرئيسي ما لم يكن أحد الممثلين قد غنى هذا اللحن في أغنيته. كما حدث حين استعملت أغنية" بتلوموني ليه" في فيلم لعيد الحليم حافظ يغني فيه نفس الأغنية ، ومع ذلك فالموسيقا التصويرية تشترك اشتراكا أساسيا في تقديم القصة وبالرغم من أنه يقدر أن يلتفت المتفرج إلى وجودها ولكنها إذا افتقدت شعر بغيابها بشكل ملحوظ".

وهناك تقنيات ينبغي أن يستخدمها كاتب السيناريو كالتركيب والتوليف وانتقاء المعلومات وتقسيمها والازدواج

والتكرار والتنسيق والتكبير والتكوين والاتساق والانسجام والتحكم في المعلومات وتشابك الصور مع المكونات التقنية الأخرى وتوظيف الصور السينمائية البلاغية كالاستعارات والتشابيه وصور المقابلة والتضاد. فمثلا:حينما تلتقط صورة أمواج البحر وهي تتحرك من اليمين نحو اليسار، في نفس الوقت تلتقط صورة المتفرجين وهم يشجعون فريقهم متحركين يمنة ويسرة، أو تنقل صورة صقر أسود في نفس الوقت الذي تلتقط فيه صورة جنازة. وعليه فوسائل التعبير:" التي يملكها القصاص أسهل بكثير. [1] أما المؤلف السينمائي فإنه يصطدم بعدة عقبات ترجع إلى لغة السينما، فعليه أن يبحث دائما عن تجميعات جديدة ليعبر عن حدوث تطورات في قصته. وهو لايستطيع أن يصل إلى هدفه إلا إذا استغل وسائل التعبير إلى أقصى درجة ممكنة. ويجب ألا ننسى أن السينما تتطلب قصة أغنى وأكمل وأكثر تنوعا من المسرحية. ولا نقصد بهذا المضمون بل مقدار المعلومات التي يجب أن تعطي منها. ففي القصة السينمائية حوادث أكثر، خطوط فرعية وأماكن أكثر وشخصيات أكثر، ولكي نحقق هذه الاحتياجات لابد لنا أن تعطي مزيدا من المعلومات وليس للسينما وسائل سهلة أو مباشرة للتعبير إذا استثنينا الحوار".

ونصل بعد هذا إلى أن كتابة السيناريو تستوجب عناصر مستقلة على مستوى الكتابة السينمائية (لقطة ومشهد ومقطع وبكرة...)، وعناصر متداخلة ومتراكبة (التركيب والتوازن والتركيب والتنسيق...) تساهم كلها في خلق نص حركي ذي نسيج فني متشابك يحقق للفيلم جودته وروعته الفنية والتقنية.

**المطلب الثالث** : أنواع السيناريو.

للسيناريو ثلاثة أنواع أساسية وهي:

1- السيناريو المبدئي أو سيناريو المشهد العام : وهو الذي يتناول القصة الأدبية والحبكة والبناء الدرامي للشخصيات, ثم مجمل الأحداث يحوي وصف الصورة والحوار بشكل عام دون الدخول في تفاصيل الحجم اللقطات وأوضاع الكاميرات وغيرها من التفاصيل المتعلقة بالطواقم من تنفيذ.

2- سيناريو تنفيذي : وهو الذي يحتوي على التقطيع الفني وأوضاع الكاميرات توصيفات الإضاءة والديكور وغيرها وهو ما صار يترك الآن المخرج حيث أصبح هو صاحب الحق التصرف في وضعه وليس السينارست وفيه

[1]- صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة , نفس المرجع السابق ,ص59.

يتناول المخرج المرحلة التالية تمهيدا لتحويل العالم الادبي الى لقطات ومشاهد ليتم تنفيذها من قبل طواقم العمل سواء التصوير او الديكور...وغيرهم.

3- رسومات التتابع : وهو إضافة رسوم و صور تبرز حجم التكوين والمناظر في حدود الإطار حسب تسلسل السيناريو. وهو ما يجري إستخدامه, بالأخص في أفلام الرسوم المتحركة[1].

-أشكال السيناريو :للسيناريو شكلان هما: النصوص الكاملة و النصوص غير الكاملة :

أما النصوص الكاملة فهي التي تكتب للبرامج الدرامية، حيث يكون بوسع الكاتب أن يتحكم على الورق بكل عناصر البرنامج من البداية حتى النهاية، في حين النصوص غير الكاملة فهي التي تمثل الغالبية العظمى و فيها لا يستطيع الكاتب أن يتحكم بمقدمة البرنامج فيكتبها لتكون مناسبة يمهد بها الدخول إلى الموضوع فتأتي قوية موجزة و مؤثرة و منه يتسلسل سريعا إلى جوهر الموضوع وتفاصيله [2].

و الكاتب المعد عليه أن يبدأ خطوات الإعداد بالبحث عن فكرة أو موضوع و المعايشة الوعي للواقع و ما يجري فيه من أحداث، و يحدد الخبراء و المختصين المادة المصورة التي ينبغي عرضها أو الأشياء التي يجب تصويرها.

[1]- السيناريو, سد فيلد ,ص 26,ص27.

[2]- محمد عبدالدبس, نفس المرجع السابق ,ص204.

# الفصل التطبيقي

# الفصل الثاني : الجانب التطبيقي .

-عينية البحث .

-عنوان البحث .

-ملخص قصة المسلسل .

-تحليل المقاطع المختارة .

-جماليات السينمائية في المسلسل .

-نتائج تحليل المسلسل .

1/**عينة البحث** :تم هذا البحث على مجموعة من العينات المختارة من المسلسل قيامة أرطعرل المقطع الأول المتمثل في جنيريك مسلسل ،مقطع الثاني إنقاذ زوجة البطل ،مقطع الثالث يبرز خيانة البطل من طرف الأتراك، والمقطع الرابع يشتمل على الحرب ،المقطع الخامس نهاية المسلسل

**2/عنوان المسلسل** :قيامة أرطغرل

قيامه:وتعني في لغة انبعاث أو البعث

أرطغرل هي كلمة تركية الأصل تتكون من كلمتين" أر ar"وتعني الرجل أو البطل "طغرل tugrel"وتعني طائر العقاب وبمعنى أرطغرل هي البطل العقاب

**3/قصة مسلسل قيامة أرطغرل**

تدور أحداث المسلسل حول حقبة تاريخية هامة في تاريخ البلاد الإسلامية وتعود الى القرن الثالث عشر الميلادي، فبين ضعف الخلافة العباسية وبين ظهور خطر المغول وتكشير أنيابهم على العالم أجمع، تظهر قبيلة فقيرة تسمى كايي تعاني الفقر والتشتت وتقاسي البرد وصعوبات الحياة، ويظهر قائد القبيلة وهو القائد التركي أرطغرل ، فيتولى أمر قبيلته المكونة من 400 خيمة ويبدأ في البحث لها عن مأوى فتنزح القبيلة بعد صعوبات شديدة إلى مدينة أنطاكية ولا يستقر الأمر على ذلك، بل تواجه القبيلة بقيادة أرطغرل العديد من الشدائد والتحديات والحروب التي يسردها المسلسل بطريقة درامية مشوقة للغاية

**ملخص قصة مسلسل قيامة ارطغرل**

يرصد المسلسل العديد من القضايا الهامة والتي تزخر بها كتب التاريخ، فبجانب القيم الأخلاقية والاجتماعية التي يعرضها المسلسل، يعرض المسلسل كيف تمضي حياة الأبطال؛ من النشأة إلى التربية وإلى تعلم الجهاد والشجاعة، كما يعرض المسلسل جانبًا هامًا في تلك الحقبة وهو ظهور عناصر الخيانة والانقسامات بين القبائل، وظهور الجواسيس وغيرهم من أصحاب الحيل

والمكائد وجهود ارطغرل في مواجهة كل ذلك، يناقش المسلسل تلك الأحداث التاريخية بحبكات درامية رائعة.

**قصة وأحداث مسلسل قيامة ارطغرل الجزء الأول**

يبدأ الجزء الأول بحدوث الاشتباكات بين المغول والروم، وتأثر قبيلة كايي بتلك المنازعات؛ حيث تبدأ معاناة القبيلة من الفقر والحروب مما يضطرها للهروب بقيادة ارطغرل والنزوح إلى أنطاكية حيث يعطيهم صاحبها جزءًا من الأرض ليقيموا بها، ويقوموا بتأسيس دولتهم، ويزداد نبوغ ارطغرل في مراوغة الأعداء ومواجهة المغول والرومان وصد أخطارهم حتى يتطوع لإنقاذ عائلة من السلاجقة ويعجب بإحدى فتياتها وهي السلطانة حليمة ويتزوجها، وتستمر القبيلة في مواجهة الأخطار حتى تنزح مرة أخرى إلى مدينة حلب.

**قصة وأحداث مسلسل قيامة ارطغرل الجزء الثاني**

في الجزء الثاني كانت قبيلة كايي بقيادة ارطغرل قد واجهت صعوبات كبيرة في مواجهة المغول لتقوم بالاتحاد مع قبيلة أخرى بقيادة كوركوت وهو خال ارطغرل، ومن بعده تقوم العديد من المشاكل بين ارطغرل وكوركوت بسبب مكائد زوجة خاله حتى ينتهي أمر بتخطيط ارطغرل للهجرة إلى بيزنطة.

**قصة وأحداث مسلسل قيامة ارطغرل الجزء الثالث**

بعد هجرة القبيلة مرة أخرى تبدأ صراعات أخرى جديدة وتحدث محاولات لقتل ارطغرل، ويستطيع ارطغرل في النهاية السيطرة على الأمور والاستيلاء على سوق الخان وقلعة كاراجا حصار الخاصين بالمدينة.

**قصة وأحداث مسلسل قيامة ارطغرل الموسم الرابع**

يعتقد الجميع أن ارطغرل قد مات بينما هو يلملم جراحه بكهف بعيد إثر وقوعه في الأسر، ثم يعود ويستطيع بنجاح التخلص من عنصر الخيانة الموجود بين القبائل التي تحت سيطرته كما ينتهي نهاية حزينة بوفاة زوجته بعد ميلاد نجله عثمان بفترة صغيرة، ثم تهاجر القبيلة بنهاية الجزء إلى مدينة سوغوت.

**قصة وأحداث مسلسل قيامة ارطغرل الموسم الخامس**

ينتهي الجزء الرابع بوفاة أرطغرل، ثم يأتي مسلسل قيامة عثمان ابن ارطغرل مؤسس الدولة العثمانية والذي يحمل الراية من بعد أبيه وينجح في تأسيس الدولة العثمانية واستقراره.

## 4/تحليل المقاطع المختارة :

### تحليل المقطع 01 :مقطع الجينيريك

تمثل اللقطة العامة الأولى من الجنيريك شاشة سوداء تتوسطها قطعة من شريط فلم مكتوب عليها بالون الأسود اسم الشركة المنتجة لمسلسل ،يلها ظهور قنديل مشتعل ينير تلك الظلمة ،ليختفي ويظهر سيف البطل مكانه ،ويأتي من بعده الدرع ،كل هذا مع بقاء الشاشة سوداء وظهور أسماء الممثلين باللغة التركية،ثم ظهور سيفي محارب بامسي بعد اختفاء أسلحة البطل وهذا يرمز إلى مساندته له ،ليختفي وتظهر مائدة للأكل مع نور يضيئها ،مع ظهور أسماء طاقم العمل من تقنيين الصوت ،مصورين ، الإنتاج ،الموسيقى،مدير التصوير،لتليها صورة راية قبيلة الكاي التي ترفرف لتغطي اللقطة بأكملها ،ليظهر بعد ذالك نور من بعيد لنار مشتعلة تحميها يد شخص من الانطفاء ،ثم تظهر راية الكاي لتغطي إطار الصورة ،ويظهر من ورائها فأس المحارب تورغوت بعيدا في خلف الصورة ثم بلقطة قريبة للفأس يظهر رمز قبيلة الكاي منقوش عليه،،وبعده نلاحظ وجود مصباح متكون من ستة مشاعل يضيء،ويختفي لتظهر راية الصلبين كبيرة ، ويليها ظهور لباس الحرب مع الخوذة الرأس،وهذا كله مع تواجد موسيقى ذات إيقاع قوي من أصل تركي .

### موسيقى تصورية للمقطع:

أما الموسيقى المستخدمة طوال عرض الجينيريك من البداية حتى النهاية ،فهي موسيقى تقليدية تبرز طابع الحضارة التركية والمتكونة من أصوات البشر وكذالك مجوعة من مؤثرات الصوتية الأخرى ،واستعملت فيا مجموعة من الالات الموسيقى منها الأورج،ترومبون،الترميت ،الطنبور ،كما أن الموسيقى المستعملة في الجنينريك تكون مصاحبة للبطل داخل المسلسل.

### تحليل المقطع02:

يبدأ المشهد الثاني المختار من مسلسل قيامة أرطغرل من حلقة 106 بصورة لسلطانة حلية وهي تجلس في الغابة بقرب النار تقوم بتدفئة نفسها،مع موسيقى هادئة مع صوت المياه النهر وبعض الطيور، ليظهر بعد ذلك مجموعة

من قطاع الطرق خلف الأشجار يترقبون السلطانة ، لتتصاعد صوت الموسيقي ويوحي بالخطر ،ويكون كلام بينهم عن ثراء السلطانة ،ليتم الهجوم و محاولة القبض عليها وبيعها في سوق العبيد وهنا تتغير لقطة التصوير نحو أرطغرل الذي يحاول صيد فريسة ،ليتنبه لصوت السلطنة وهي تستنجد بهي،لتظهر السلطانة تكلم القطاع مع الخوف في عينيها ،مع صراخ السلطانة و مسارعت أرطغرل لنجدتها ،وبحركات بطيئة لسلطانة في القتال تبرز مدى براعة السلطانة في القتال واستعمال الخنجر والسيف ،ليجتمع عليها قطاع الطرق ،في مواجهتها وتغلب عليها ،وفي لحظة قتلها من طرف قاطع طريق يخترق سهم رقبته في ويقتله من قوس أرطغرل في دهشة من سلطانة ،ليتحدي أرطغرل وزوجته السلطانة في قتال قطاع الطرق وقتلهم ،في مشهد بطئ الحركة ،لجعل المشاهد ينتظر الذي ما يحدث .

**موسيقى تصورية للمقطع:**

من الملاحظ أن الموسيقى المستعملة في هذا المقطع هادئة مع مصاحبة صوت خرير الماء،لترتفع الموسيقى باستعمال الطبلة لحظة الهجوم وتخف أثناء الحوار ،وتتسارع لحظة القتال لإعطاء جو حماسي للمشهد.

**تحليل المقطع 03 :**

تعتبر بداية هذا المشهد من أفضل مشاهد المسلسل حيث يظهر البطل أرطغرل وهو يتوجه نحو القبيلة مسرعا وهو يمتطي حصانه ليدخل إلى قبيلة ،لتنتقل صورة نحو اجتماع أسياد القبيلتين في ساحة،يقومون بفض المحاربين من كلت طرفي القبيلتين ،لتتعالى أصوات الأهالي بترحيب بالسيد أرطغرل وأخرى باتهامه بالخائن والقاتل ، وهذا مع تواجد موسيقى الخاصة بالبطل ، ليتوسط أرطغرل الجميع ،ليحاول الخائن "كوجباش " قتل السيد أرطغرل وباحترافية ينزع أرطغرل السيف من يد كوجباش ليقطع رأس ويقتله ،لتعم الدهشة على أسياد القبلتين وأهالي في مشهد قوي مع صراخ أرطغرل ، وهتفات الأهالي بأن مصير خونة في جهنم .

**موسيقى تصورية للمقطع :**

كانت الموسيقى بإيقاعات قوية وسريعة مع هتفات الأهالي لتبرز عمق المشهد وتخلق تشويقا وحماسة للمشاهد لما سيحدث لاحق ،تلاحقت دقات الطبول وتسارع الإيقاع لينسجم مع القتل وفق العدل التركي وعادات أخذ الثأر من الخونة والجواسيس .

**تحليل المقطع 04 :**

في هذا المشهد نلاحظ بلقطة بعيد عودة البطل أرطغرل إلى القبيلة بعد ظن بأنه قتل من طرف المغول ،لتقرع الطبول وذالك لقدوم شخص مهم إلى القبيلة،لتظهر الأم هايمة مع السلطانة والسيدة اصليهان في الخيمة ليدور بينهم كلام خول أن قرع الطبول يكون لشخص القادم مهم ،ليظهر الأهالي في حالة الترقب والانتظار الشخص القادم ، لتخرج الأم هايمة وحليمة السيدة اصليهان لمشاهدة من يقدم عليهم ،ليهتف الأهالي باسم السيد أرطغرل ،كل هذا مع تواجد موسيقى قوية الإيقاع ،لتتحول حركة إلى حركة بطيئة لتظهر السيد أرطغرل فوق حصانه يعلو بقدميه وهو منتصب إلى الأعلى ،لتحدث في نفس المشاهد الإثارة والتشويق ،وتعلوا صيحات الأهالي القبيلة .

**موسيقى تصورية للمقطع :**

استعملت في هذا المقطع موسيقى التشوقية من إيقاع القوي لحظة دخول البطل إلى القبيلة مع قرع للطبول لتحقيق نوع من الترقب والانتظار لدى المشاهدين .

**تحليل المقطع 05:**

يبدأ المقطع بلقطة قريبة تظهر السيد سليمان شاه وهو يشكر الله عز وجل على خلقه وإعالة عمره في عبادته ،لتتغير لقطة ويظهر كل من ولديه أرطغرل و غوندودو وهم يمتطون الأحصنة قرب النهر ،ليتقدم سليمان شاه نحو النهر ليعبر وخلفه ولداه ،تبدأ تغير ملامح السيد سليمان شاه والتألم ،ليقع من فوق الجواد في النهر ويسرع أولاده وهم يصرخون لمحاولة إنقاذه من الغرق وإخراجه من الماء ،هنا تتغير زاوية التصوير لتظهر سليمان شاه وهو يتنفس بصعوبة ،ومحاولة أبنائه مساعدته على التنفس ،هنا يقوم سليمان بإمساك يدي ولداه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ،ليقول لهم أن القبيلة أمانة في أعناقكم ،وليظهر كل من أرطغرل وأخيه مندهشين من الموقف ،ليبدأ سليمان بنطق بشهادة وخروج الروح .

**موسيقى التصورية للمقطع :**

من الملاحظ أن الموسيقى في هذا المشهد بدأت هادئة عند تأمل سليمان شاه ودعائه مع مؤثرات الصوتية وهي صوت خرير المياه وكذا صوت العصافير،ليتسارع دقات الطبول عند دخوله إلى الماء لتوحي إلى المتلقي بالخطر المحدق بالشخصية،بعد ذالك تكون موسيقى حزينة تعبر عن فراق بين الأب وأبنائه ،ليكون بعد ذالك صوت الرعد مدويا منبأ بموت سليمان شاه .

**تحليل المقطع 06 :**

نلاحظ من خلال اللقطة الأولى من المشهد اشتعال النيران في مجانيق التي قام أرطغرل بصناعتها مع المحاربين التي تم تجهيزها لدك جدران قلعة ،ليظهر أرطغرل مندهش منا الموقف احتراق وموت المحاربين،لتكون لقطة قريبة جدا لأرطغرل وهو يذكر أن الخيانة الظلمة أكثر من غدر العدو ،ويتوعد لتضيق الأرض عليهم،ليظهر بعد ذالك المحاربين يحملون القتلى ،وبعد ذالك يتفقد أرطغرل القتلى ليجد صديقه سامسا ميت ، وهنا يعجز عن الكلام ويبدأ في الصراخ والدموع تملأ عينيه ،ليتوعد بالثأر له ومن قتلته .

**موسيقى التصورية للمقطع:**

استعملت موسيقى حزينة معبرة عن الموقف الذي وقع فيه أرطغرل جراء احتراق المجانيق ليسمع دوي صوت قوي يشبه صوت الرعد عند عثور على جثة سامسا صديق أرطغرل ، مع تواجد مؤثرات صوتية لاحتراق التي تجعل المشاهد يشعر بعظم الموقف.

**تحليل المقطع 07:**

يبدأ المشهد باختباء أرطغرل والمحاربين في عربة وذالك لمباغتة فرسان المعبد داخل سوق سوغوت ،وهنا تتعالى صيحات أرطغرل والمحاربين ،لبث الرعب والخوف في قلوب الصلبين ،مع موسيقى قرع الطبول وتعالي أصوات الناس وهروبهم ،ليتوجه أرطغرل نحو المعبد وهنا يتصدى له مقاتلو قائد سيمون ،لينشب القتال بينهم ،لتتغير زاوية التصوير ومع حركة بطيئة لتظهر أرطغرل ومحاربين وهم يقاتلون بكل قوة وبراعة ،وهنا نلاحظ خوف من طرف قائد فرسان المعبد وهربه من خلال ممر سري داخل المعبد.

موسيقى التصورية للمقطع :

نلاحظ استعمال موسيقى تركية قوية الإيقاع مع تسارع دقات الطبول مع صيحات المحاربين لتجذب إنتباه المشاهد لما سوف يقع ،مع سماع صوت سحب السيوف وتلاحمها كل هذا يزيد من تشويق و إثارة المتلقي .

**تحليل المقطع 08 :**

يشاهد من خلال القطة الأولى من المشهد صورة ليلية لمسجد الأقصى من بعيد ،لتنتقل الكاميرا إلى الداخل وبي زاوية تلتقط صورة فوقية من الأعلى مجموعة من الرجال يقفون مصطفين باستقامة يرددون بعض الكلمات في مدح النبي صل الله عليه وسلم يتوسطهم الشيخ ابن عربي ،وهم يقومون باهتزاز والتمايل يمنا ويسار،وهناك قرع لطبول يصاحب هذا المديح ،ثم يتفدم ابن عربي يجتمعوا حوله في شكلي قبة ،وهذه الحركات والسكنات كلها تبرز اهتمام ابن عربي بالتصوف .

موسيقى التصورية للمقطع :

في هذا المقطع تتواجد الموسيقى التي اعتمدت على الطبلة بشكل كبير وهذا عائد إلى الحالة النفسية لدرويش والشيخ ابن عربي وذالك لإعطاء المشاهد جو من الروحانية والسمو بالروح

**تحليل المقطع09 :**

يبدأ المشهد بلقطة قريبة للبطل أرطغرل وهو يتكلم مع قائد لايس بأن وقت الكلام إنتهى وحان وقت كلام السيف ،لتظهر لقطة تظهر وجوه المحاربين غضبة ،ليبدأ القتال وهذا بتواجد موسيقى حماسية وبتنوع حركات بين بطيئة وسريعة لتبرز مهارة المحاربين في القتال ،ومع مؤثرات القوية مثل قرع السيوف وصيحات المحاربين ،لينتقل المخرج إلى قتال أرطغرل والمقاتل لايس،لتتوالى اللقطات التي تظهر المحاربين وهم يتغلبون على الصلبين ،ثم يكون قتال بين لايس والبطل أرطغرل بالأيدي ليتمكن البطل من قتل الخائن .

موسيقى التصورية للمقطع :

كانت موسيقى المستعملة قوية وسريعة الإيقاع مع قرع الطبول،لقل حدتها عند الحوار وتزداد عند القتال وكل هذا مع أصوات السيوف صيحات القوية التي تشعر المشاهد بحماسة والدهشة

**تحليل المقطع 10:**

يحمل المشهد الأخير من حلقة 150 وهي الحلقة الأخيرة من المسلسل قيامة أرطغرل الكثير من القرائن والدلائل تعبر عن أحداث ستقع بعد نهاية المسلسل ،يظهر في المشهد البطل أرطغرل يمتطي حصانه ففوق هضبة عالية وخلفه المحاربين في منظر يوحي بالقوة والاستعداد إلى الحرب وهذا بعد اتفاق أرطغرل مع القائد المغولي المسلم "بركة خان "في محاربة المغول وهذا بعد التخلص وقتلهم اكبر قائد للمغول "أراك بوكا " والعميل الخائن "بوغيهان"لينطلق أرطغرل ومحاربيه نحو المعركة الكبرى في المشهد قوي حماسي ومؤثر على أراضي خصبة خضراء نحو توحيد العالم الإسلامي ورفع راية الإسلام ،ويتخلل هذا المشهد رفع رايات كبير الحجم وهذا يرمز إلى انتقال من المعارك الصغيرة إلى المعارك الكبيرة لتطهير المغول من منطقة الأناضول وجمع القبائل ،ليعلو صوت البطل أرطغرل في دعاء إلى الله عز وجل كي يجعلهم من حاملي راية الإسلام ويمنحهم القوة والعزم لتوحيد القبائل تحت راية واحدة ،لينتقل المخرج إلى صوت الراوي ليصف أرطغرل ومحاربيه على أنهم اتخذوا من الشمس راية ومن السماء خيمة لهم لفتح الأراضي ونيل العدالة والحرية الأبدية ،وكل هذا بتواجد موسيقي تركية ترفع من حماس المشاهدين ،ليتغير الصوت الى صوت عذب رائع جميل يقرا القرآن الكريم من سورة الفتح ،لي تظهر صورة القبيلة الكاي التي تعيش الهدوء والسلام ،ثم الدخول إلى خيمة السيادة ليظهر رجل يقرأ القرآن الكريم لي تليا صورة كرسي سليمان شاه وسيفه وكذا راية الكاي مع القوس وثلاث سهام التي تعني بالقوة فالسهم الأول خصص لنصرة صديق ،والثاني لقتل العدو ،والثالث لقتل الخائن

## 5/ جماليات السينمائية في المسلسل :

إن السينما بشكل عام تؤثر على الرأي العام من خلال الموضوع الذي تطرحه وان واحدة من جماليات السينما هي التأثير ،ولعل ناحية الجمالية هي أولى اهتمامات صانع الفيلم حيث تصبح السينما لدى المشاهد ثقافته ،على غرار السينما العالمية حولت السينما التركية إن تجذب أنظار العالم إليها خصوصا العالم الإسلامي لما تعرضه من مسلسلات تاريخية شيقة تقترب من التراث الإسلامي فمسلسل" قيامة ارطغرل " يجسد القيم والمبادئ الإسلامية ،وهذا مقدمه المسلسل لم يقدم البطل على أنه خارق يقوم بكل شئ ويصنع المعجزات وحده ،وحوله تدور رحى الأحداث ومقادير الدنيا ،إنما قدم حياة كاملة للعصر بكل شخصياته ،من الملك إلى الراعي ،ومن الخائن إلى

الموالي،مرورا بكل عناصر المجتمع في لحمة واحدة لكي تقدم في النهاية نسيجا مجتمعا بكل خامته وألوانه وألبسته وشخوصه لتمثل الخيانة والصدق والأمانة

**السمات الجمالية :**

**جماليات الإضاءة** :تراوحت الإضاءة المستعملة في المسلسل بين الإضاءة الطبيعية التي تعتمد على الشمس ولون السماء ،إضاءة إلى استعمال المشاعل والشموع والنار في بعض المشاهد من المسلسل وتجلى ذالك في إنارة الخيام والطرق داخل القبيلة التي يسكنها الأهالي القبيلة أو القصور التي يسكنها الملوك ،لقد استعمل الضوء بكثرة على الوجه لإبراز الملامح التعبيرية أو ما يسمى بالإضاءة على الوجه ،وذالك بالاعتماد على اللقطة القريبة جدا وهو مسجل في اللقطات التي يكون فيها البطل حازما ،أو عصبيا أو قلقا ،وتعززت الجمالية في استخدام الكبير لضوء الشمس الذي تمركز على وجه الممثلين أو الطبيعة الخلابة التي تم التصوير فيها

**جماليات الدكور** :ما لحظناه في المسلسل هو الديكور الطبيعي الذي اعتمد عليه المخرج فتقريبا أغلبية المشاهد تم تصورها في الجبال والغابات مع بعض المشاهد التي صورت في القبيلة أو الخان أو القصر وكذا الكهوف والمغارات ، استخدام الديكور الطبيعي شكل لوحة جمالية أضفت على المسلسل الابهارية بعيدا عن الخيال والتصنع ،فجاءت اللقطات شبه حقيقية .

لقد تراوحت العلامات الجمالية في الديكور بين الشخصيات حيث تم اختيارها بعناية فائقة ،وهي شخصيات معروفة في الساحة الفنية ، وجمالية اللباس المزركش بالألوان والنقوش التي تحمل خصوصية الأتراك وقد ظهر جليا في لباس النساء والمحاربين ،ولباس الملوك والأمراء الذي يحمل سمة تركية استناد إلى الحقبة الزمنية التي تدور فيها أحداث المسلسل ،ولم يغفل المخرج عن جمال المرأة فاهتم بأنوثتها وعفتها داخل المسلسل من حيث الحلي والزينة واللباس المحتشم ،وهو ما يعكس جمالية المظهر في المسلسل و من ناحية السكن نجد نوعين طابع العمراني العثماني متمثل في القصور أما الثاني متمثل في الخيام القبيلة التي تعبر عن الحياة التنقل والترحال.

**جماليات الألوان :**

تم توظيف مزيج من الأوان بناء على الديكور المستعمل في المسلسل ،فجاءت متنوعة وموحية في استخدامها .

اللون بني :ظهر جليا في لباس البطل الذي يرتدي لباس الحرب ويرمز إلى القوة والطموح والعزم على النصر .

اللون الأسود :وظهر في لباس المغول وقطاع الطرق ويرمز إلى الخيانة والغدر والحزن .

اللون الأخضر:وهو لون الاخضرار يرمز إلى الانبعاث الروحي،الأمل،والهدوء والسكينة ،تجلى ذالك في الطبيعة للجبال والأشجار والغابات .

اللون الأبيض:يرمز إلى النقاء و الوضوح والوقار وظهر ذالك جليا في لباس الشيخ ابن عربي .

جمايات مؤثرات الصوتية :نكشف عن الدور الدرامي والنفسي لشريط الصوت في المسلسل ورصد من حيث نوعية التناول الدرامي والتوظيف الإبداعي لعناصر شريطالصوت في هذه النوعية من المسلسلات تزداد أهمية البحث عندما نثبت للصوت الموسيقى التصويرية تأثيرات درامية على المتلقي ومن هذا المنطلق نهدف توضيح أن المسلسل يأخذ رصد تحليل لشريط الصوت طرقا مختلفة تتماشى مع طبيعة الأحداث فعادة يمتلئ هذا الأخير بأحداث جسام وقد توجد فيه قتال ومعارك وهنا يلعب الخيال في إيجاد الماضي البعيد حتى يصير مجسد أمام عيني المشاهد فيصدقه .

**جماليات الموسيقى تصويرية :**

نلاحظ بشكل عام أناقة وإبداع بين مشاهد المسلسل والموسيقى التصويرية التي وضعتها الموسيقية "زينب ألاسيا " والتي اعتمدت فيها على صوت الإنسان والألات الموسيقية وأصوات الحيوانات لاسيما في المشاهد القتال الحماسية حيث لعبت دورا مهما وحيويا ومؤثرا قي أحداث المسلسل من إثارة إحساس المتلقي أو المشاهد بالحركة وإيجاد التوازي بين النغمة والحدث مما خلق نوعا من التلاحم بين المشاهد والأحداث والمتلقي .

استخدمت الموسيقى التشويقية من الإيقاع التركي القوي لحظة توجه البطل أرطغرل مع محاربيه إلى الخان او القبلية لتحقق نوع من الترقب والتشويق لما سيحدث كما أعطت نوع من القلق وهذا ما يوحي إلى طبيعة تلك الشخصية البطلة القوية من طريق لباسها وتصرفاتها.

استخدام موسيقى طبول :أثناء دخول شخص غريب عن القبيلة لتحذير أو وجود شخص مصاب ،وكذالك عند الأعداء.استخدمت الموسيقى بإيقاعات قوية مع هتفات الأهالي المجتمعة في القبيلة عند عودة البطل أرطغرل الذي أعلن على أنه قد قتل وهذا لتبرز عمق المشهد وتخلق نوعا من الحماسة لدى المشاهد.

كان توظيف الموسيقى التصويرية بإيقاعات كثيرة وقوية ومختلفة ومؤثرات صوتية خادمة لنسق الأحداث وبلاغتها فلحرب موسيقى ،وللنصر موسيقى ،والخيانة موسيقى، وللمحاربين موسيقى، وألم موسيقى،وللموت موسيقى، وكدالك للقبائل موسيقى،وللصلبين موسيقى والمغول موسيقى،أيضا و ابن العربي موسيقى خاصة بهي ، التي خلقت جو النفسي للعمل الدرامي وهي تعبر عن الموروث الثقافي وكذا استعمالها كأداة ناقوس للخطر ساهم في بناء العمل الدرامي .

**جماليات الحركة :**

لجأ المخرج في الكثير من المشاهد واللقطات المصورة إلى استعمال الحركة البطيئة وذالك لمبررات إخراجية منها ما هو جمالي أو درامي ، فالحركة البطيئة أعطت فرصة للمشاهد كي يلم ويدرك كافة التفاصيل الموجودة في المشهد،وكذالك فهي تزيد من زمن الإدراك وزمن الحدث الدرامي فتغني عن غيرها من اللقطات وخصوصا في المشاهد القتال لتمنح المتلقي فرصة زمنية لإدراك الفعل الدرامي .

**جمالية التكوين الأحداث**:عمد المخرج أحيانا إلى التركيز على حدث واحد يدور في المقدمة ويعزله عن البقية المرئيات الموجودة وهذه معالجة إخراجية على القدر الكبير من الأهمية وذالك لازدحام وتشابك المرئيات والأحداث داخل اللقطة من شأنه أن يقلل من تركيز المتلقي ،وهذا من العوامل التي ساعدت على شد انتباه وخلق حالة من التواصل بين المشاهد والمسلسل،

اعتمد المخرج على اللقطات القريبة لكونها ذات تعبيرية عالية كما أنها تنبئ عن المخفي والمتوقع حدوثه في مستقبل ،وفضلا على ذالك فهي تركز على تفاصيل الأحداث المهمة التي تملك تأثير في أحداث القتال كسلاح مهم،أو دخول خائن إلى خيمة السيادة ، أو جريح ينزف ،أو هروب عدو،او غيرها من التفاصيل المهمة ،فهي تبدو قريبة من المتلقي ومؤلفة لديه فهيا تجعله يشارك الشخصية الدور

**6/نتائج تحليل المسلسل :**

1-عرض المسلسل حياة البطل أرطغرل بن سليمان شاه وجسدها على أنه بطل ذو خبرة ومصر على موقفه وهدفه رغم ما تعرض له من الأعداء الصلبين والمغول .

2-اعتمد المخرج في بناء أحداث المسلسل على التسلسل الزمني لأحداث التاريخية التي وقعت لبطل معا اهتمام بالجانب الفني.

3-حاول المخرج إظهار شخصية البطل المنتصر على أعدائه يسعى من أجل القيم عليا والعدالة عبر مجموعة من الرسائل والصور الفنية ذات بعد فني

4-بدا المخرج مسلسله بصورة لقبيلة الكاي التي نعيش في الفقر والحرمان والقهر وتم جعل ختامته بمشهد قوي دليل على قوة والانتصار.

5-برز من خلال المشاهد لهذا المسلسل الخناق وتضيق على عان منه البطل من أعداءه

6-عكس مسلسل قيامة أرطغرل بعض من القيم الثقافية والاجتماعية للمجتمع التركي .

7-الرسالة التي جاء بها المسلسل هي إعادة بعث الدرامة التركية وهذا من خلال توظيف العادات والتقاليد تركية.

8-من خلال دراستنا لمسلسل لاحظنا أن المخرج سعى إلى تمجيد صورة البطل محاولا رسم صورة ذهنية ايجابية ،فهو نقل كل ما هو إيجابي عن البطل دون ذكر السلبيات .

9-وظف المخرج الديكور ليتناسب مع طبيعة المسلسل التاريخي والفترة الزمنية.

10-محاولة بعث القيم الدينية من خلال تقديس المصحف شريف ،والعمل به وإقامة الصلاة وتباع هدي النبي صل الله عليه وسلم .

11-يظهر الجانب الثقافي في المسلسل من ناحية الديكور وملابس النساء والأطفال والمحاربين والخيام ليبرز الانتماء إلى منطقة التركية .

12-تطرق المسلسل إلى كل جوانب حياة البطل أرطغرل الاجتماعية الثقافية الدينية السياسية وذالك قصد إلمام بحياته

# الخاتمة

**خاتمة :**

لقد حاولنا أثناء تقديم بحثنا المتمثل في"جماليات التلقي الخطاب السينمائي معاصر"من خلال دراسة تحليلية لمسلسل "قيامة أرطغرل " ،ولإلمام قدر الإمكان بتفاصيل هذا الموضوع و عناصره المتعلقة بجماليات التلقي وكذا الخطاب السينمائي التي يعمد على تطبيقها كبار المخرجين وأصحاب السينما محاولين بذلك التأثير على الرأي العام وإيصال رسائل جوهرية إلى الجمهور وتغيير الكثير من وجهات النظر من السيئ إلى الحسن أو عكس ذلك، ولعل هذا ما ارتقى بسينما و جعلها تلقب بالفن السابع .وما توصلنا إليه في آخر هذه الدراسة هو أن محمد بوزداغ مخرج فيلم "قيامة أرطغرل " ركز على السياق الثقافي والسياسي وكذا السياق الاجتماعي، و من خلال توضيح مجموعة من الاتجاهات والقيم التي تحيل إلى الثقافةالتركية وعمل على نقلها بشكل درامي سينمائي الذي وضحه من خلال توظيف عادات الاتراك ,ولهذا يمكن القول بأن السينما التركية فرضت نفسها على المستوى العالمي.

## المصادر والمراجع :

-روحي البعلبكي ,المورد,قاموس عربي –انجليزي ,ط08 , دار العلم للملايين ,بيروت ,1996.

- سمير سعيد حجازي , قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ,ط1, دار الأفاق العربية ,مدينة نصر ,2001.

- ميجان رويلي , سعد البازعي, دليل الناقد الأدبي ,إضافة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر,ط4,المركز الثقافي العربي ,الدار البيضاء ,بيروت ,2005.

-التلقي والتأويل – بيان سلطة القارئ في الأدب , محمد عزام , دار الينابيع طباعة نشر وتوزيع , دمشق ,ط1, 2007.

-روبرت سي هولب , نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية ,

- بشرى موسى صالح , نظرية التلقي – أصول وتطبيقات ,

- سعيد يقطين , تحليل الخطاب الروائي , ط4,المركز الثقافي العربي , لبنان ,2005

- عبدالهادي بن ظافر الشهري , استراتجيات الخطاب , مقاربة لغوية تداولية , ط1, دار الكتاب الجديد المتحدة , لبنان ,2004.

- أحمد يوسف , توزيعية هاريس والتحليل النسقي للخطاب , مجلة عالم الفكر ,ع1, مج33,يوليو-سبتمبر,2004,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ,الكويت .

- ماري . تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة: ميشيل ماري، لا.ط، ، جامعة باريس السوربون الجديدة، لا.تا.

- فولتن البرت، السينما آلة وفن، تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة،ب.تا،.لوتمان يوري، مدخل الى سينمائية الفيلم، تر: نبيل الدبس،النادي السينمائي بدمشق،دمشق، 1989م، .

- جمال شعبان شاوش، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة و رشيدة، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام و الإتصال جامعة الجزائر،2007,.

- محمد منير حجاب , وسائل الاتصال(نشاتها وتطورها), دار الفجر للنشر والتوزيع,القاهرة,ط1, 2008.

- علي حسن محمد , نقدمة في الفنون الاذاعية والسمع البصرية , الدار للنشر والتوزيع , مصر , ط1- 2009

- كيفن جاكسون,تر:علام خضر ,السينما الناطقة , منشورات وزارة الثقافة – مؤسسة العامة للسينما , دمشق , د ط , 2007.

- عبيدة صبطي,نجيب بخوش,الدلالة والمعنى في الصورة , دار الخلدونية , الجزائر ,الطبعة الأولى , 2009 .
- حوار صحفي , ليهام المفلح مع الدكتور محمد شويكة , لموقع جريدة الرياض , السبت 26 جمادى الأولى1424, العدد39.
- مراد بوشحيط,هوليود والحلم الأمريكي ,تجليات الأيديولوجية في السنما الأمريكية , دراسة تحليلة فنية , رسالة ماجستير في علوم الإعلام والإتصال , الجزائر,2005.
- عبدالعزيز السيد , فيلم بين اللغة والنص , دار المعارف , القاهرة ,2003.
- جميل حمداوي, سيميوطيقا الصورة السينمائية .الطبعة الأولى ,سنة 2016م.
- محمد نورالدين أفارية , الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل , منشورات عكاظ ,المغرب ,1988.
- اومون ميشيل ماري ترجمة : انطون حمصي , تحليل الأفلام , منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما , دمشق , 1999.
- قدور عبدالله الثاني, سيمائية الصورة(مغامرة سيمائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم), دارالغرب للنشر والتوزيع.
- الأسس العملية الكتابة السيناريو , لويس هيرمان ,
- السيناريو والحوار في السينما المصرية , مصطفى محرم ,الهيئة المصرية العامة للكتاب ,2006.
- ملتقى الدولي العاشر للرواية: عبدالحميد بن هدوقة, مطبعة دار هومة , الجزائر ,دط , دت .
- مهارات التصوير الالكتروني وتصميم البرامج التعليمية وإنتاجها, محمد عبدالدبس , تيسير اندروس .
- بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة , قيس الزبيدي .
-السيناريو والسيناريست في السينما المصرية , سمير الجمل , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 2002 .
- نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الإجتماعي , نسمة أحمد البطريق , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1995م .
- صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة , أندروبوكانان , تر:أحمد الحضري , دار القلم , القاهرة ,دن ..
- السيناريو , سيد فيلد . تر: سامي محمد , مكتبة مدبولي ,دار المأمون , بغداد , ط , سنة 1989.
- السيناريو والحوار في السينما المصرية , مصطفى محرم , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2006.

.

# الفهرس

| المحتويات | الصفحات |
|---|---|
| **إهداء** | |
| **الشكر والتقدير** | |
| **المقدمة** | |
| **المدخل** | **05** |
| الفصل الأول (الجانب النظري) : الصورة وتقنيات الخطاب السينمائي . | **16** |
| المبحث الأول : سينما نشأة وتطور. | **17** |
| المطلب الأول : تعريف السينما . | **18** |
| المطلب الثاني : نشأة وتطور. | **20** |
| المطلب الثالث : أنواع السينما . | **24** |
| المبحث الثاني : الصورة السينمائية وخصائصها وأنواع مقاربتيها النقدية. | **26** |
| المطلب الأول : مفهوم الصورة السينمائية . | **27** |
| المطلب الثاني : خصائص الصورة السينمائية. | **29** |
| المطلب الثالث : أنواع المقاربات النقدية . | **31** |
| المبحث الثالث : الخطاب السينمائي وتقنياته. | **35** |
| المطلب الأول : مفهوم الخطاب السينمائي . | **36** |
| المطلب الثاني : مكونات ومميزات الخطاب السينمائي. | **36** |
| المبحث الرابع : السيناريو وأليات بنائه. | **40** |
| المطلب الأول : مفهوم السيناريو . | **41** |
| المطلب الثاني : آليات وتقنيات السيناريو. | **43** |
| المطلب الثالث : أنواع السيناريو . | **51** |
| الفصل الثاني : الجانب التطبيقي . | **54** |

| | |
|---|---|
| -عينية البحث . | **56** |
| -عنوان البحث . | **56** |
| -ملخص قصة المسلسل . | **56** |
| -تحليل المقاطع المختارة . | **58** |
| -جماليات السينمائية في المسلسل . | **63** |
| -نتائج تحليل المسلسل . | **66** |
| الخاتمة. | **69** |
| المصادر والمراجع | **71** |
| الفهرس | **75** |
| ملخص البحث باللغة العربية | **80** |
| ملخص البحث باللغة الإنجليزية | **81** |

# الملخص

## ملخص البحث باللغة العربية

نستخلص مما سبق، أن جمالية التلقي قد أحدثت ثورة كبيرة في تاريخ الدراسات النقدية الغربية منذ نشأتها في ألمانيا الغربية، وقد لقيت اهتماما كبيرا من طرف النقاد والأدباء، وقد انفتحت بشكل كبير على النظريات الغربية باعتباره أن أصولها ومرجعياتها فلسفية مستمدة من الفلسفة الظواهرية والهيرمينوطيقا( التأويل.)

إن نظريات التلقي تهتم بشكل أساس بعملية استقبال النص وتغيير معناه، من قبل المتلقي، وقد اختلفت نظريات التلقي بين القديم والحديث بالعلاقة التي تربط المتلقي بالنصوص سواء كانت نصوصا مقروءة أو معروضة.

لذلك جاء بحثنا موسوما بـ: **" جماليات التلقي في الخطاب السينمائي المعاصر – أرطغرل نموذجا–** "

وقد قمست البحث إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

أما المقدمة فقد بينت فيها أهمية الموضوع وأسباب اختياره وإشكالية البحث ومنهجه وبيان خطة البحث.

والفصل الأول : وقد قسمته إلى مدخل وأربعة مباحث: فالمدخل تكلمت فيه عن : مصطلحات ومفاهيم البحث فتعرفت فيه على نظرية التلقي وأصولها المعرفية من حيث الإضافة والتركيب.

أما المبحث الأول : فتحدثت فيه عن نشأة السينما وتطورها وأنواعها.

أما المبحث الثاني : فقد تناولت فيه مفهوم الصورة السينمائية وخصائصها وأنواع مقاربتها النقدية .

وأما المبحث الثالث : فقد تطرقت فيه لمفهوم الخطاب السينمائي و تقنياته .

وأما المبحث الرابع : فوضحت فيه مفهوم السيناريو وآليات بنائه وأنواعه.

وأما الفصل الثاني : فهي نماذج تطبيقية ومقاطع تحليلية لفيلم قيامة أرطغرل .

وانهيت البحث بخاتمة ضمنتها أهم النتائج المتوصل إليها.

**والحمد لله أولا آخرا .**

# الملخص


***Summary of the thesis***

**We conclude from the above, that the aesthetic aesthetics has caused a great revolution in the history of Western critical studies since its inception in West Germany, and it has received great attention from critics and writers, and has been greatly open to Western theories as that its origins and philosophical references derive from the phenomenological philosophy and the hermeneutics (interpretation.)**

**Receiving theories are mainly concerned with the process of receiving the text and changing its meaning, by the recipient. Receiving theories differ between the old and the modern in the relationship that links the recipient to the texts, whether they are texts read or displayed.**

**That is why our research came tagged with: `` Aesthetics of receiving in contemporary cinematic discourse - Ertugrul as an example-**

**The research has completed an introduction, an introduction, two chapters, and a conclusion.**

**As for the introduction, it showed the importance of the topic, the reasons for choosing it, the problem of research and its methodology, and explaining the research plan.**

**And the first chapter: I divided it into an entrance and four topics: the entry spoke about it: terms and concepts of research, so I learned about the theory of reception and its cognitive origins in terms of addition and composition.**

**As for the first topic: I talked about the origins, development and types of cinema.**

**As for the second topic: it deals with the concept of cinematic picture, its characteristics and the types of its critical approach.**

**As for the third topic: it touched upon the concept of cinematic discourse and its techniques.**

**As for the fourth topic: I clarified the concept of the scenario and the mechanisms of its construction and its types.**

**As for the second chapter: they are applied models and analytical passages for the Artegral Resurrection film.**

**I ended the search with a conclusion that contained the most important findings.**