التحولات الدلالية بين الرواية والمسلسل التلفزيوني

أ. م. د. محمد هادي الحيالي
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية

الملخص:

شكّل الاشتغال الروائي في بِنْيَةِ المسلسل الدرامي التلفزيوني مفصلاً معرفياً واضحاً وتحولاً دلالياً معبراً عن مختلف أنماط السرد والحكي في بنية الرواية التي جسّدتها بلاغة الصورة ولغتها عبر حركة الكاميرا وانتقالاتها الدالّة المعبّرة عن آلية التجاور بين هذين الجنسين الذي تجسّد في التعبير عن أحداث سياسيةٍ، واقتصاديةٍ، وتاريخيةٍ، واجتماعيةٍ، وثقافيةٍ وآيديولوجية .

لقد قامت هذه الدراسة الموسومةِ بـ(التحولات الدلالية بين الرواية والمسلسل التلفزيوني) وانتظمت عبر أربعةِ فصول جاء الأول منها بعنوان (إطار البحث المنهجي) وتضمن مشكلة البحث التي انتظمت على وفق التساؤل الآتي:

ما مظاهر التحوّل بين الرواية الأدبية والمسلسل الدرامي التلفزيوني؟ كما تضمن هذا الفصل أهمية البحث، وهدفه، وحدوده، وتحديد أبرز المصطلحات الواردة في عنوانه وتعريفها .

أما الفصل الثاني الموسوم بـ(الإطار النظري والدراسات السابقة) فقد احتوى على ثلاثة مباحث رئيسة هي:

الأول: الفن الروائي .

الثاني: التركيبة النسيجية للنص التلفزيوني .

الثالث: تحولات الدلالة من النص المكتوب إلى النص المرئي .

فضلاً عن تضمنه لمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة التي تمفصلت مع البحث الحالي.

أما الفصل الثالث والموسوم بـ(إجراءات البحث) فتضمن منهج البحث، وعينة البحث، وأداة البحث وصدق الأداة .

أما الفصل الرابع الذي تمحور حول تحليل عينة البحث ومناقشتها والنتائج النهائية، إذ استخلصت جملة من النتائج النهائية المشتقة من تحليل عينة البحث، فضلاً عن مجموعة

من الاستنتاجات النابعة من نتائج البحث وتحليل العينة، كما تضمن التوصيات والمقترحات .

وأخيراً احتوى البحث على قائمة نهائية للمصادر والمراجع العلمية المعتمدة في كتابته ، فضلاً عن الملاحق مثل استبانة الخبراء والمحكمين .

وأخيراً نورد بعض من النتائج التي توصل إليها البحث الحالي وجاءت على وفق الآتي :

1- تمتلك عناصر اللغة الصورية إمكانية وقدرةً عالية من خلال تحولاتها الدلالية سواء المكان والزمان أم الإضاءة والديكور .
2- إنَّ للكلمة الواحدة في الرواية أكثر من معادل صوري في المسلسل التلفزيوني .
3- إنَّ الرموز، والعلامات، والأيقونات من أكثر التحولات الدلالية في المسلسل التلفزيوني .

الفصل الأول

إطار البحث

مشكلة البحث:

شكلت عملية الاقتباس من النصوص الروائية وتحويلها إلى جنس فني درامي تلفزيوني أو التناص معها ظاهرة واضحة في مجمل النتاج الدرامي التلفزيوني لوجود مشتركات كثيرة فيما بين الجنسين، لحاجة المسلسل التلفزيوني إلى موضوعات جديدة باستمرار، فضلاً عن استثمار شهرة بعض النصوص الروائية ونسيجها البنائي المتميز سردياً ودرامياً، فمفهوم الرواية يشير إلى أنها من وسائل التعبير الفني المهمة، فبعد أن كانت تمثل وسيلة لقضاء أوقات الفراغ أو إشباعاً سهلاً للمخيله والعاطفه، أصبحت اليوم تعبيراً عن الموقف الكامل، أو القلق، أو المسؤولية، أو العاطفة وتجسيداً للوجود الإنساني، مما يجعلها نقطة التقاء الجماهير المتباينة في مستوياتها الفكرية والعقائدية من حيث تنوعاتها بين الجنس الادبي واللغوي... وغير ذلك. لأنَّ الانسان المعاصر قد وجد في بِنْيَةِ الرواية كل شيء أبدعه أو تجاوزه، أي ما يتعلق بوجوده ومصيره، فالرواية تؤمن أنَّ لكل مجموعة فكرية قوتها المفضلة، فهي تسجل يوميات سياسية، وتاريخية، واجتماعية، وثقافية، ولأنها صفحة من صفحات تاريخ وطن فقد غدت من أهم قنوات التواصل المعرفي منذ أن بدأ التفكير في إمكانية وجود منطق وإنموذج يمكن أن يجسّد مختلف أنماط السرد والحكي في العالم، وإذا

كان التاريخ كما تقول (مارت روبير) (لا يقول إلاّ ما فعلته البشرية، وأنَّ الرواية ينبغي أن تقول ما تتمنى وتحلم به)[1]، فالرواية بالذات تشبه الحياة إلى حد كبير، لكن تغير الواقع ودلالاته الزمانية والمكانية انعكس على تغير الوعي، مما انتج اتجاهاً جديداً تجسد في القدرة على ولوج الوضع الاجتماعي والسياسي برؤى أكثر تأثيراً في مخيلة المتلقي بوساطة الصورة ولغتها المعبرة التي كشفت عن عوالمه التي يحلم بتحقيقها، فهي (منذ ظهورها لم تكن في يومٍ ما بمعزل عن المتغيرات والتطورات التي طرأت على ميادين الفلسفة والأدب والفنون، إذ كانت تتأثر وتؤثر في تلك الميادين التي تقترب منها مما أكسبها جراء ذلك تطوراً في أشكال خطاباتها الصورية)[2].

إنَّ مشكلة البحث تبرز في أطر مختلفة أهمها ما يتمحور حول آلية التكييف أو التوظيف، فعملية الفشل في توظيف ادوات وتقنيات الوسيلة من اجل صياغة العمل الجديد سيكون نسخه مطابقة للعمل الأصلي (الرواية) التي تنتمي إلى وسيلةٍ أخرى قاسمها المشترك الأعظم الخلط، واللبس، وسوء التقدير الذي قد يقع فيها القائم بعملية الاقتباس عبر توظيف غير سليم للطرائق التي تتعلق بالمعالجة في الوسيلة الجديدة لاسيما إذا كان هؤلاء من غير المتخصصين في السينما أو التلفزيون.

لذا فأنّ هذا البحث يعنى بدراسة آليات التحويل ما بين حقلين متجاورين ولاسيما في موضوع الدلالة وتفرعاتها لغوياً وصورياً، وعليه فأنَّ الباحث يضع مشكلة بحثه على وفق التساؤل الآتي:

ما مظاهر التحول الدلالي بين الرواية الأدبية والمسلسل الدرامي التلفزيوني؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية هذا البحث في تناوله لموضوع بات يأخذ حيزاً كبيراً في النتاجات التلفزيونية الدرامية المعروضة وهي عملية الاقتباس من النصوص الادبية لاسيما النص الروائي وتحويله إلى نص تلفزيوني، كما تتمحور الأهمية الأخرى في تسليط الضوء على الفعل الذي يحدث من خلال التحولات في معنى الدلالة لعناصر الرواية عند تحويلها إلى مسلسل تلفزيوني.

أما الأهمية التي لا يمكن أغفالها في هذا الموضوع فتتجسّد في الفائدة التي ستعود على العاملين في الوسط الفني من كتاب سيناريو، ومخرجين، ونقاد فضلاً عن الإفادة المنتظرة من هذا البحث لطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

الكشف عن التحولات الدلالية بين النص الروائي والمسلسل التلفزيوني

حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على:

رواية (ذاكرة الجسد) للروائية (احلام مستغانمي) ومسلسل (ذاكرة الجسد) أخراج (نجدت إسماعيل أنزور) انتاج سنة 2010/ قناة أبو ظبي الفضائية والمؤلف من ثلاثين (30) حلقة.

تحديد المصطلحات:

قام الباحث بتحديد المصطلحات التي وردت في عنوان البحث بغية تعريفها لغوياً واصطلاحياً وقد تمثلت بالآتي:

1- التحول

2- الدلالة

تعريف المصطلحات:

1- التحوّل لغوياً:

تَحَوَّلَ عَنْ الشَّيء: زَالَ عَنْهُ إلى غَيرِهِ، مِثل تَحَوَّلَ من موْضِعٍ إلى مَوْضَع، أيْ تَحَوَّلَ إلى مَكانٍ آخَرَ، أي يَكونُ تَغَيُّراً، وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿خَالِدِينَ فِيهَا لَا يَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلًا﴾ [3].

2- التحول اصطلاحاً:

أ- عرفه (إبراهيم أنيس) على وفق الآتي:

(هو نوع من التحول الدلالي بقصد أو بدون قصد لذلك، وله مسوغاته ودوافعه التي من أهمها توضيح الدلالة، وذلك من خلال تمثيل الصور الذهنية بمعان حسية، لتوضيح معالمها وأبعاد احتمال وقوع الوهم أو الشك فيها، وارتقاء الحياة العقلية والتفكير العقلي لدى الإنسان)[4].

نلاحظ في هذا التعريف التأكيد على الانتقال والتحول في اللفظ والمعنى من مجال دلالته إلى مجال دلالة اخرى، ويتم بانتقال الدلالات الحسية إلى دلالات معنوية، أو من الشيء المادي (الحدس) إلى الشيء المعنوي (المجرد) أو العكس.

ب- عرفه (جون دولوز) بأنه:

(الغلاف الذي يحوي التغيرات والانتقالات في النظم التركيبية للأشياء، ولا يتم ذلك إلاّ باتخاذ العناصر التركيبية بشكل نظام جديد)[5].

يؤكد هذا التعريف على عملية نقل أو تغيير مجال استعمال المعنى، أي انتقال معنى اللفظة من مجال استعمالها إلى دلالة أخرى، واستخراج وتوليد الدلالات على وفق معنى جديد.

ولتوافق تعريف (جون دولوز) مع مشكلة، وهدف، وإجراءات البحث فأنَّ الباحث يتبنى هذا التعريف ليكون تعريفاً إجرائياً لهذا البحث.

3- الدلالة لغوياً:

دلَّ يَدِلُّ إذا هدى، دَلَّهُ على الطَّرِيقِ، يَدُلُّهُ دَلاَلَةٌ وَدلاَلَةً، وَدَلَلْتُ بهذا الطَّرِيقِ: عَرَفْتُهُ[6].

4- الدلالة اصطلاحاً:

أ- عرفها (احمد مختار عمر) أنها:

(هي دلالة الكلمة الواحدة على أكثر من معنى نتيجة لاكتسابها معنىً جديداً أو معاني جديدة)[7].

إنَّ الغاية المنشودة في هذا التعريف هو ما يتم التوصل به إلى التعرف على شيء ما، كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالة الإشارات، والعلامات والرموز على صورة او حركة.

ب- عرفته (نور الهدى لوشن) بانها:

(علم أو نظرية الدلالات أو فرع اللسانيات الذي يدرس معاني الكلمات، أو معنى الوحدات اللسانية وتغيراتها)[8].

أن هذا التعريف يؤكد على مفصلية العلم الذي تقوم عليه الدلالة عبر دراسته لمعاني الكلمات أو الوحدات التي تكونها والمتغيرات التي تدخل في المعنى ودلالاته.

ولتوافق تعريف (احمد مختار عمر) مع مشكلة، وهدف، وإجراءات البحث فأنَّ الباحث يتبنى هذا التعريف ليكون تعريفاً إجرائياً لهذا البحث.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول: الفن الروائي

تعد الرواية مثل الملحمة والقصة القصيرة، جنساً ملحمياً يصور أقداراً بشرية بمحيطها الاجتماعي والطبيعي الذي تحدث فيه هذه الاقدار، لكنها كالملحمة تختلف مع القصة القصيرة في أنها تنزع إلى تصوير الحياة تصويراً كلياً ولا تكتفي بالتقاط أحد جوانبها وعزله إرادياً باعتباره ظاهرة غريبة أو نادرة، ففي (الرواية يصبح البطل فرداً والقدر البشري سيرة حياة، أما المجتمع فيتحول إلى خلفية سوسيولوجية)[9]. وإذا كانت الرواية تشترك مع الملحمه، فهي تشترك مع الشعر كذلك حتى تكون لغة كتابتها محملة بالصور الشعرية لأنّ النثر إنما يمثل اللغة التي يتحدث بها الناس، فهي تسعى إلى أن تتقمص لغة الشعر (لأنّ الشعر لغة تجسد الجمال الفني الرفيع والخيال البديع والحس الشديد الرهافه، فضلاً عن ما في اللغة الشعرية من جدة الأبداع ولذة الأبتكار، أما ميلها إلى المسرحية فلأنها لا تستطيع أن تعزل نفسها عن عناصر المسرحية، إذ لابد أن تتضمن الشخصيات، والزمان، والمكان، واللغة، والحدث)[10]، لذلك كان لابد أن تشترك الرواية مع غيرها من الأجناس الأدبية.

إنّ الشكل الروائي بوصفه بنية ديالكتيكية تتميز بأنّ لاشيء يتصف بالثبات، فلا البطل يبحث عن قيم مطلقة يظل مستقراً ولا العالم الخارجي يحافظ على طابعه الإيجابي بالشكل الكافي حتى يجعل بحث البطل أمراً ممكناً.

فقد ميز (لوكاش) بين ثلاثة أنواع من الروايات هي على وفق الآتي:

1- الرواية المثالية المجردة: وتتميز بحيوية البطل ووعيه المحدود قياساً إلى تعقد العالم مثل رواية (دون كيشوت) لـ (سرفانتس) ورواية (الاحمر والاسود) لـ (ستندال).
2- الرواية السايكولوجية: وهي تتجه نحو تحليل الحياة الداخلية للأبطال، وتتميز بسلبية بطلها واتساع وعيه، إذ لا يرضيه ما يقدمه له العالم التقليدي ومثالها التربية العاطفية، كرواية (الجريمة والعقاب) لـ(دوستويفسكي).
3- الرواية التربوية: هي التي تنتهي نهاية مقصودة رغم أنها تعد عدولاً عن البحث الاشكالي، فهي ليست قبولاً للعالم التقليدي، كرواية (الاخوة كرمازوف) لـ (دوستويفسكي)[11].

إن الجديد في تصنيف (لوكاش) كما يذكر (غولدمان) (إنه ما يزال معاصراً لأنّه أثبت انتماء اعمال جداً متباعدة في الزمان والمكان إلى نفس البِنْيَةِ الدلالية)[12] . بينما كان لـ(باختين) فرضية مناقضة لـ (لوكاش) تمحورت وتعلقت بالعناصر الملحمية والشعبية في الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، فقد افترض باختين (قانوناً خاصاً بالرواية يقتبسه من الأستطيقا الرومانسية الالمانية وأفكار هيجل وغوته، ففي الرواية اجزاء تاريخية، وبلاغية، وحوارية، هذه الأساليب تتداخل وتتشابك لتجعل من الرواية أحدث الأنواع الأدبية)[13].

وفي هذا السياق نجد إن رواية (واحة الغروب) للكاتب (بهاء طاهر) مبنيه على مجموعة من الدلالات المركبة لمرحلة من التحولات والتغيرات في واقع مصر السياسي والاجتماعي إبان مرحلة الستينيات، هذه الدلالات المتعددة لهذا النص جعلته مبنياً على وفق حركة متسقة بين الماضي والحاضر بما يحمل من نكوص، وارتداد، وتشوه، وتشظي يصل مرحلة الأستلاب الذي مثل افرازاً لماضٍ شوهته الانتكاسات، والهزائم، والخيانات بمدلولات ومضامين نتلمسها ونلحظها عبر تقنيات سردانية اتكأت على مرجعيات تاريخية، وسياسية، وجغرافية، واجتماعية ، وأيديولوجية عديدة من تاريخ مصر الحديث.

من ناحية أخرى فان الناقد (نور ثروب فراي) يرى أنَّ السردانية الصحيحة والدقيقة هي التي تعبر عن أصالة البناء التكويني للمجتمعات الإنسانية، وميثولوجيتها، وحكاياتها التي تحتل مكانة مهمة في ثقافتها، فهو يذكّر (بالقص الصائب الخالد المعبّر عن روح المجتمعات وأساطيرها الثابته في جوهرها مهما تغيرت ملامحها الخارجية على اعتبار أنّ لكل مجتمع إنساني شكلاً متميزاً من الثقافة اللغوية تحتل فيه الحكايات والروايات مكاناً بارزاً مما يجعلها قابلة لشرح عدد من السمات الجوهرية المتعلقة بالدين، والقانون، والأبنية التاريخية، والاجتماعية، والكونيات العظمى)[14].

ولما كانت الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع، فهي الجنس الادبي الذي يمكن أن يعد شكلاً من أشكال التعبير الإنساني والاجتماعي تمظهرت بأساليب مختلفة، منها ما هو مقاوم للايديولوجيات القديمة ووسيلة من وسائل الدفاع والتعبير عن حقوق الشعوب، وأداة من ادوات التعبير عن مطامح هذه الشعوب. هذه العوامل جعلت من الرواية ذات دلالة أعمق ووظيفة أنفع من الناحية الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، إذ أصبحت وسيلة من وسائل التربية، والتثقيف، والترفيه. لذلك وجدنا الروائي (جيمس جويس) يقول (إنّ على الرواية أن تكون صورة خلفية أو أمامية للمجتمع، وإنّ الروائي المجدد هو كالرسام الاصيل

الذي لا تبرز شخصيته وعبقريته إلا إذا استطاع أن يدمر القواعد التقليدية ويبني على انقاضها فناً جديداً)[15]

ولنا في هذا الموضع أن نستحضر الروائي الروسي (ليوتولستوي) وروايته (الحرب والسلام) التي جسدت تاريخ وطنه ومجتمعه أبان (الحرب الوطنية وغزو نابليون لروسيا)، في هذه الرواية صور (تولستوي) ببراعة البنية المجتمعية الروسيه والصراع بين التيارات السياسية، فضلاً عن التحولات التي مرت بها شخصيات هذه الرواية، فقد كان الأساس الذي بني عليه فعل الحكي هو التتالي المستمر للانفعال والوقائع المكونه لجسد السرد، فضلاً عن التعدد الدلالي لهذا النص الذي برّز بشكل لافت التناقض بين الطبقة الأرستقراطية البعيدة عن الروح الوطنية من خلال عدم اكتراثها بالحرب، بين من لا يرى سوى السلاح عندما تتحول الأرض إلى معركة بأكملها.

ولما كانت البنية السردية للرواية هي العقدة التي تتألف من (بنيات سردية أصغر [قصص جزئية وأحداث عارضة]، بينما البنيات الأخرى الأكثر اتساعاً تطورت تاريخياً مع الأجناس الادبية الاخرى حتى اخذت تسمى ببنية البنيات)[16]، فقد أصبح لهذا البناء الضخم (الرواية) أسلوب، أي شكل خارجي وتفكير في الشكل ومن ثم إيقاع، وهذا ما يطلق عليه تقنية الرواية المعاصرة لأنَّ مفهوم (الأسلوب في الرواية يرتبط بجملة من الخصائص التقنية فهو يقترب من مفهوم النمط السردي ومبتعداً عن السطح اللغوي المباشر للنص، مع ملاحظة الدور الوسيط للغة في الرواية، فاللغة في الرواية وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيؤ إلى الدرجة التي يحل فيها كل عناصر السرد الأخرى، فلغة الرواية هي نظام لغات تنير أحداها الأخرى حوارياً)[17]

أما الشخصية في الرواية فهي ليست وجوداً واقعياً بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستخدمة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة التي نشاهدها ونتعامل معها ضمن إطار موحد هو البيئة، فالبيئات تصور على أنها تعبيرات مجازيه عن الشخصية ولاسيما (أن الشخصية تتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقياً أو انزياحياً في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكه شفرة العلامات الدالة، فالشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها ويمكن أن تكون العلامة حرفاً، أو كلمة، أو عبارة، أو جملة، ثم إنّ الأقوال، والأفعال، والصفات الخارجية، والداخلية، والاحوال التي

تقع عليها هذه العلامات هي ما يحيل إلى مفهوم الشخصية لا الشخص)[18]، فآلية بناء الشخصية بأطرها الثقافية، والاجتماعية، والنفسية واسقاطاتها المأساوية ودلالاتها الفكرية كدافع الفقر والحاجة المحض كانت واضحة في شخصية (راسكولينكوف) وقتله (العجوز المرابيه واختها ليزافيتا) في رواية (الجريمة والعقاب)، أو روح وشخصية الأمير (ميشكين) الجميلة في موضوعة الصراع البائس من أجل حفاظ الإنسان على كرامته الشخصية في عالم يبتكر أساليب لا نهاية لها لكي يجرد الانسان منها في رواية (الأبله) لـ(دوستويفسكي).

وأخيراً يشكل عنصر الزمن مرتكزاً مهماً في الفن الروائي لأنه المحور الذي تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، فضلاً عن أنه يحدد طبيعة الرواية ويشكلها، ولأنه يتخلل الرواية كلها فهو (الهيكل الذي تشاد فوقه الرواية، وتأتي أهميته كعنصر بنيوي يؤثر في العناصر الأخرى، فضلاً عن ذلك فهناك أزمنة تكون على وفق:

1- الازمنة الخارجية (خارج النص) وهي زمن الكتابة.
2- زمن القراءة.
3- الازمنة الداخلية (داخل النص) وهي المرحلة التاريخية التي تجري فيها احداث الرواية.
4- الزمن الداخلي أو (التخييلي) وهو الذي شغل النقاد والادب منذ نظرية (هنري جيمس) في الرواية واهتماماته بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية) [19].

المبحث الثاني

التركيبة النسيجية للنص التلفزيوني

يعد النص مفهوماً معاصراً رسم حدوه العديد من الباحثين والمنظرين مثل (رولان بارت وجوليا كرستيفا) في جُلَّ كتاباتهم، فضلاً عن آخرين كثيرين، فقد تعددت هذه التعاريف، منها ما يشرح مفهوم النص بشكله العام، ومنها ما يبرز خواصه النوعيه الماثلة في بعض أنماطه ولاسيما الأدبية، فالمفهوم الشائع للنص، أنَّه شكل لغوي يمتاز بطول معين كأن يكون قصة أو رواية أو مقالة أو معلقة أو كتاباً. إلا أننا إذا أردنا أن نعرِّف النص على وفق العلاقات الداخلية والخارجية كبناء بمستوياتها المختلفة، نجد إنّ (رولان بارت) يعرف النص بأنه (نسيج من الدوال التي تكوِّن العمل، لأنّ النص هو التساوي مع اللغة ذاتها وأنّه من داخل اللغة يجب أن تقاوم اللغة، وإنّ التحول ليس بواسطة الرسالة التي تحملها والتي استعملتها كأداة لكن عن طريق اللعب بالكلمات التي هي مسرح لها)[20].

إنّ بناء النص يستند أساساً على المرجعيات التي تدور فلك النص والمرتبطة برؤيا الكاتب للعالم، فالمرجعية المعرفية تعد لَبِنَة أساسية في (كتابة وبناء مفهوم سلطة النص التي تعمل على تجسيد الرؤية الفنية والجمالية للنص بوساطة تشكيل نسقي تنظيمي لكل العلاقات والتأسيسات الفكرية المستوحاة من بيئات وعوالم ذهنية واسطورية واجتماعية مرتكزة على ما هو علمي وتقني تساهم في إنتاج المناخ الفكري للكاتب الذي أنعكس في مُنْتَجِ النص)[21]، فالنص، أي نص هو تعددي له معان عديدة ينحو للوصول إلى تفاعل المعاني، وتحولها، وتداخلها، وحركيتها عبر استيعاب وفهم دور (الإشارة (العلامة) والدلالة المتكوّنة منها أو أي جزء آخر من النص، وحتى الدلالة الكلية لا تتأتى إلاّ عبر سياق (نظام)، فالسياق هو البنية التي تتحرك داخلها تلك العلامة، وهو أيضاً ما تتولد منه الدلالة، فالسياق هو النظام الذي يقوم بترتيب كافة عناصر النص)[22]، فبناء النص الدرامي بعناصره المتعددة في التلفزيون لا يختلف عن النص الدرامي في السينما ولاسيما أنه يعتمد على قواعد درامية واحدة هي القواعد الأرسطية أو قواعد الدراما الكلاسيكية، لذلك فالنص التلفزيوني يمكن تعريفه بأنه (ما يقصده منتج النص (الكاتب أو المؤلف) يتوجه به نحو المشاهد، هذه القصدية عبارة عن ذات تتساءل تبعاً لمجموعة من الرموز الصريحة أو الضمنية، ينظر إليها كقائمة للسمات والملامح المميزة لها، وتلاحظ كنمط وصفي محدد، وتوحد على بعد إدراكي أمثل تحدد نهاياته أبسط معلومة صحيحة بوسائل الية قادرة على تغيير موقع الذات إزاء المستوى الإدراكي من مستوى سطحي إلى مستوى أعمق)[23]، غير إنّ الاختلاف يتمظهر في طول العمل، فطبيعة تناول الموضوع في الدراما التلفزيونية هي التي أدت إلى ظهور اشكالية فنية متعددة كالتمثيلية، المسلسل، السلسلة، والفلم، وهذا يحتم اعتماد الدراما التلفزيونية (اللغة السينمائية ومفرداتها التي تنحصر في تطبيق المعالجة الدرامية التلفزيونية ضمن نطاق الشكل التلفزيوني دون أن يتعدى ذلك إلى الوسيلة وخصائصها، فالمسلسل شكل درامي يستند في سرده إلى بِنْيَة زمنيه لحكاية مفتوحة وإلى بنى زمنية لقصص مغلقة، يحتوي على مجموعة من المواقف المثيره للتوتر، ويراعى فيها عنصر التشويق من خلال إثارة المشاهدين على التساؤل والتخمين بعد كل حلقة من المسلسل اعتماداً على شخصية رئيسة أو أكثر مستمرة على طول المسلسل لتساعد على تركيز الانتباه وربط أحداث المسلسل بعضها ببعض، ويختلف عدد حلقات المسلسل بين ثلاث إلى عشرات الحلقات، وقد تمتد لتكون جزءاً جديداً أو عدة أجزاء)[24]، وهناك شكل (السلسلة) التي غالباً ما يتم الخلط بينها وبين

(المسلسل)، فالسلسلة هي (شكل تلفزيوني مكون من مجموعة حلقات منها ما هو قائم بذاته يتيح للمشاهد اكتفاءه بمشاهدة قسم منها وليس كلها نظراً لارتباط الحلقات بفكرة واحدة، أما الموضوع فهو مختلف من حلقة إلى أخرى)[25].

إن بداية أي نص عادة ما تكون بداية اعتيادية، إذ تبدأ من لحظة زمنية افتراضية، لأنّ زمن النص افتراضي، فالنص يحيل المتلقي إلى عالم قائم بذاته كإطار مرجعي سواء أكان عالماً أسطورياً، أم تاريخياً، أم معاصراً يتموضع في بيئة معينة، ويبدأ من نقطة محددة، إذ يتشكل مسار واتجاه النص وإلى أين سيقود المشاهد (فاستهلال النص أحد الأسس المهمة في فهم النص لأنَّه مكوِّن أساسي ملتحم بالنص يقودنا إلى داخل، وعمق، وبناء النص بكل ما فيه من دلالات، فالبداية ليست إلاّ نهاية لسلسله طويلة من المشاعر، والأحاسيس، والمواقف، لذلك يجب أن تكون البداية مكثفة لأن العلاقة بين الاستهلال والنص علاقة عضوية مترابطة ترابطاً منطقياً)[26]، ولعل ما يزيد من اهمية معالجة الموضوع المستمد من الحياة هو اعتمادها على اعداد ذهني، فأهم ما يميز الحبكة في التلفزيون هو (اعتماد الفكرة الرئيسة على مجموعة قصص وليس على قصة معقدة التداخل، إذ يتم تنمية كل قصة إلى حالة تسبق التداخل اعتماداً على مبدأ الفصل، أي إن كل فصل يمثل بداية لتطور الحدث)[27].

أما آلية التعامل مع الشخصيات في الدراما التلفزيونية فهناك قضية مهمة في عملية صياغة الحوار لكي يلائم الشخصية وآلية مسيرتها ضمن الجو العام بوساطة (اختيار المفردات التي تعكس الخلفية الثقافية للشخصيات، إذ لابد من التوافق بين الشخصية والفعل الذي يتجسد بواسطتها من أجل إقناع المشاهدين بما يبرز سلوك، ونوايا، ومؤهلات تلك الشخصية لأنها ذات تأثير أولي في الفعل الذي يتجسد بما تقوله الشخصية وتؤديه، وليس باعتباطية الوصف والعرض)[28]، لذلك فالمنطق السردي في بناء كل حلقة هو (السير المتوازي في خطوط الحدث الدرامي، فالحلقة ما هي إلاّ قصة مستقلة، لكنها ليست منغلقه على نفسها، وإذا ما اقتربت قصة الحلقة من نهايتها عندئذ تكون خطوط القصص الأخرى قد بدأت بموازاتها حتى تهيمن أحداثها على القصة القادمة، أي إنَّ هذه القصص تنضّج في خلفية قصة الحلقة التي تنتهي مما يؤدي إلى مزج وتداخل الحلقات بعضها مع بعض الآخر بوساطة عملية الترقب والانتظار التي تقود إلى خلق حبكة تُظِهرَ البطل بشيء من التوتر، عندها تنتهي الحلقة)[29].

ومن أجل فهم البنيات الدلالية المكونة للنص التلفزيوني لابد من التعرف على المرتكزات الرئيسة لهذا النص التي تتمثل في بادئ الأمر بالسارد أو الراوي، لأنه (الشخص الذي يروي (يسرد) الحكاية، أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهو غير كاتب الرواية، لأن الكاتب يقع خارج الخطاب في حين أن السارد يقع داخله، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو بضمير ما يصوغ من خلاله مادته المسرودة) [30]، ومن ثم فأن هذه البنيات تتجسد وتتمحور في (البنية الأسلوبية بتأثيراتها وصيغتها الجمالية التي تحفز الخيال وتوقظ الشعور بجمالية الفضاءات، وعمقها، ولغتها، ووصفها لبنية المكان التي تساهم في تعميق موضوعية الاشياء، والاحداث، وواقعيتها، إذ تبدو المفاصل الحكائية للنص بكل احداثها وسماتها الفكرية، والأيديولوجية، وشخصياتها مفعمه بالحياة ونابضة بالصدق والعفوية مما يضفي على بنيتها صلابة الشكل وتماسك وحداثة البنائية في المضمون)[31]، إذ أنّ للمكان أثراً درامياً لأنّه دائماً ما يكون مسبباً ومؤثراً في الأحداث التي يتناولها العمل الفني، سواء اعتمد المكان على محاكاة الطراز المعماري للمواقع الخارجية، أم اعتمد على مدينة ذات معالم مكانية منها ما قد ظهر ومنها ما قد أزيل، وفي هذا الصدد يورد (مارسيل مارتن) مثالاً افتراضياً يقول فيه (إذا كان هناك مشهد يدور بين برج إيفل وقصر التروكاديرو القديم، فأننا نعرف أنه يقع بين عامي 1889 و 1936)[32].

أما من ناحية الزمن فهناك العديد من الفروقات بين العمل المرئي والنص أو السيناريو الذي يعد شكلاً أدبياً فهو في الصورة السينمائية والتلفزيونية يمكن أن يتمثل بما يجعلها تختلف عن الصورة التشكيلية والصورة الفوتوغرافية، إذ أن تكوين الصورة في السينما والتلفزيون يتطلب (التغيير وإعادة الصياغة مطلباً أساسياً للمونتاج وما يفرضه تغيير حجوم اللقطات)[33]، فالزمان في كل من السينما والتلفزيون يتصف بخصائص تجعله مميزاً عن الزمان في الواقع الحقيقي، إذ نجد أنّ صياغة الاحداث وتنسيقها وانتقاءها محدد بنظام يختلف عن نظام وسياق الحياة الحقيقية، سيما أنّ ما تتناوله الازمنة في الفلم أو العمل التلفزيوني يجعلها ذات وقت محدود وقصير نسبياً مقارنة بالزمن الذي يستوعب الاحداث الحقيقية، فهناك طرائق في التعامل مع الزمان في السينما والتلفزيون تتمحور في آلية وإمكانية تحديد الزمان مع الاخذ بالنظر أنّ كل صورة فلمية هي في (الحاضر والماضي والماضي الاسبق، والمستقبل المحتمل ليست إلا نتاج تقديرنا الشخصي لدور عناصر التعبير الفلمية التي علينا معرفة مدلولها)[34].

أما من حيث أدوات التعبير المساعدة فمن الضروري مراعاة دور (المكياج في تحسين الملامح، أو التصحيح، أو تغيير العمر بما يجعل عملية المكياج في توافق مع الإضاءة)[35]. في حين يراعى في المنظر الداخلي تصميم الديكور والاكسسوار بوصفها عناصر مرئية تحدد الزمان الخاص بالحدث، فضلاً عن ذلك لابد من اختيار الاكسسوار ليلائم الزمان، إذ لا يمكن مثلاً أن نضع جهاز منزلي كالتلفزيون في غرفة، أو صالة، أو مقهى، أو أي مكان يدخل بالاحداث التي تجري فيه ضمن زمان يتقاطع مع زمان تلك الاحداث.

وعن توظيف الموسيقى، فهناك مبدأ فسره الناقد (بول وارن) عن مصاحبة الموسيقى للصورة وما تضفيه عليها من (المزيد من الحيوية على المكان وذلك بخلق الأحساس بانفصال الصورة عن سندها المادي لتقبل نحونا)[36].

أخيراً يؤدي المونتاج دوراً مهماً في (خلق التوتر عن طريق الانتقال من مكان إلى آخر عندما يجري فيها حدثان متزامنان وهو ما يطلق عليه بالقطع المتبادل، أي القطع عدة مرات بين حدثين ومن ثم بين مكانين متزامنين)[37]

المبحث الثالث

التحوّلات الدلالية من النص المكتوب إلى النص المرئي

إنّ التحوّل أو التحويل في اللغة، او الادب، أو الفن هو (العلم الذي يهتم بدراسة العلاقات التي تقوم بين عناصر الجمل من ترتيب، وحذف، وإضافة، واستبدال، فهو إعادة ترتيب المكونات الأساسية للكلمة ومقارنتها بالمكونات الأساسية للكلمة المقارنة للوصول إلى إمكانية الاستبدال، فالهدف هو البحث عن المعنى في كل الحالات)[38]، فالتحول يعني أنّ البنية ليست وجوداً قاراً ومستقراً، إنما هي متحركة دائماً لكي تسهم في التكوين والبناء، فهي إجرائية تحويلية تؤثر في تكوين ما يدخلها من مادة جديدة، وما دامت التحولات الدلالية عملية حذف، أو إضافات حقيقية متعمده فانها تشكل أسلوباً أو ما يطلق عليها الاسلبة (والاسلبة هي التي تغير الخصائص العامة للكيانات، فهي فعل الابداع سواء كانت محسوسة أم مجردة، فالمخرج [السينمائي والتلفزيوني] يخضعها لعمليات تحويل معينة حتى ينسقها في تشكيل منسجم يحقق بلاغة الصورة من خلال علاقات التباين والتضاد، أو الأنسجام والتكامل، أو النسق والفوضى، او الحذف والأضافة، أو التراتب وعدم التراتب، ولكل من مكونات العمل الفني بلاغته الخاصة: بلاغة الشكل، وبلاغة النسيج، وبلاغة

المضمون)[39]، إنّ عملية تحويل أو تحوّل بِنْيَة النص سواء أكان نصاً قصصياً أو روائياً إلى سيناريو أدبي إلى السينما أو التلفزيون عملية معقدة، لأنّ الكاتب في النص يحيل، ويشير، ويملي صفاته وتأثيراته السايكولوجية، والدرامية، والموضوعية عبر مجموعة من البنى الدلالية التي تكوّن النظام الالسني انطلاقاً من معرفته وملاحظاته الشخصية التي يراها ملائمة لتجسيد الأحداث التي حددها في النص لمشهد معين، خاصة أنه يستند في بنائه المتحول على الكلمة التي تقوم بدور الوحدة اللغوية أو العلامه، ففي هذا الصدد يشترط (تودوروف) في التحول (أن لا يكون متشابهاً وأن لا يكون مختلفاً كل الاختلاف... فهو تركيب للاختلاف والتشابه يمكّن الخطاب من اكتساب معنى دون أن يكون هذا المعنى مجرد معلومات، لأنّه هو الذي يعطينا التعريف الحقيقي للمحكي)[40]، فضلاً عن ذلك فأنَّ التحول من الرواية كوسيط أدبي إلى الفلم أو المسلسل التلفزيوني كوسيط صوري يرتبط بالوسيلة نفسها، فهناك فرق كبير وجوهري بينهما، لأنّه لكل وسيط خصوصيته وآليات اشتغالاته، فالرواية تفقد خصوصيتها عندما تتحول إلى فلم أو مسلسل تلفزيوني والسبب يعود إلى أنَّ عملية التحول أو التحويل تتطلب أعادة بناء جديدة تتوافق وتتلاءم مع السنن او التسنينات، القواعد والقوانين التي تعمل على تشكيل لغة ما، واللغة التي نحن بصددها هي اللغة الصورية، وفي هذا الصدد يذكر المخرج (جون غريار) ويقول (ليس كل ما يكتب الروائي قابل للأفلمة، لأنَّ حوار الفلم أو المسلسل يختلف عن حوار الرواية، وبعد إخراج الرواية فلماً، ها أنا أقص على الآخرين الأحداث عن طريق فلمي . لقد انتهت في نظري مهمة الكاتب عند انتهائه من آخر حرف لآخر صفحة من الكتاب)[41]، فالأشكال الحكائية تختلف من حيث البساطة والتعقيد إذ تعد (الحكاية الفلمية حكاية مركبة، تحتوي إضافة إلى وسيطها البصري الخالص وسائط سمعية أو مكتوبة، فتشمل بذلك الأشكال الحكائية الأخرى، إذ نصادف في الحكاية الفلمية حكاية مسرحية، أو استعمالات لصوت يوجد خارج الحقل البصري فيصبح بذلك الراوي شخصاً ينتمي إلى الحكاية الشفوية، من هذا المنظور تكون الحكاية الفلمية أكثر أنواع الحكاية تركيباً)[42]، لأنّ كل صورة تمر على الشاشة هي علامة، أي أنها ذات دلالة محملة بالمعلومات، ولما كانت قوة اللغة تكمن في استعمال علامات يتبين فيها الدال والمدلول فأنّ (قوة الفلم [أو المسلسل] تكمن في استعمال علامات لا تعرف التباين بين الدال والمدلول، فالكلمات هي رموز اصطلاحية ينوب فيها الدال عن المدلول، أما الصور فهي علامات أيقونية تقوم نفسها على أساس المشابهة، هذا الاختلاف الاولي

بين العلامة الكلامية والعلامة الصورية تشكل أول أشكالية في عملية تحويل المنتج الادبي إلى منتج بصري، أي سرد الحكاية من جديد وذلك بتحويل بنية الشكل إلى بنية أخرى، إذ تتحول الكلمة من مفهوم مجرد إلى مدرك حسي، أما العلامة البصرية فوجودها يتكون من خلال انجاز العملية الفنية الخاصة)[43].

إن تحويل رواية إلى فلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني قلما يكون من دون تغيير، وكأنّ عملية الاخراج لا تتم إلاّ إذا تدخل المخرج في النص، وهذا ما دفع (ب. كرستيان جاك ريتورك) إلى القول (المؤلف الحقيقي للفلم هو المخرج مثلما السيناريست هو مؤلف السيناريو، فالمخرج هو المؤلف للفلم الذي هو عمل تمثيلي أصلاً ولا علاقة له بالمؤلف الأدبي، وهذا ما يدل على أن مؤلف الفلم هو المخرج فعلاً)[44]، وفي هذا الصدد لابد من القول أيضاً أنَّ الرواية تقوم على نظام لغوي، بينما تقوم السينما والتلفزيون على تقنية أعادة صياغة الواقع، إذ تشكل الصورة المتحركة النتيجة المتوصل إليها حتى وإن كانت هذه الصور لا يمكنها أن تكون معادلاً دقيقاً للدلالة اللغوية، فهي لها القدرة على جلب الناس إليها لأنها تقرب المعنى، فحضور اللغة في الرواية تستدعي وجود المتكلم (السارد) الذي ينقل من خلاله الروائي الأحداث وهو ما يغيب في السينما والتلفزيون التي تتخذ من الصورة هذا البديل (فالصورة هي العنصر الاكثر غزارة لانتاج المعنى... على أساس أنّ السينما هي لغة صور أساساً)[45]، فالفعل السينمائي او التلفزيوني ما هو إلاّ ترجمة صورية لمعطيات لغوية، وبشكل ادق لغة الكلام، فتاريخ السينما ومن ثم التلفزيون يشهد على أنّ أعظم الاعمال السينمائية هي التي اعتمدت على نصوص أدبية، فمن لا يذكر (عناقيد الغضب لشتاينبك) و(ذهب مع الريح لمرغريت ميتشل) و(أنّا كارنينا لتولستوي) و(قصر الشوق وبين القصرين لنجيب محفوظ) و(الحرب والسلام لتولستوي) والمريض الانكليزي لمايكل أونداتجي) وغيرها من الاعمال الناجحة التي أقتبستها السينما والتلفزيون من الأدب، فالاختلاف بين الرواية والفلم في صيغتيهما لا يعني بالضرورة تضادهما لأنّ هناك الكثير مما يشتركان فيه، فكل منهما وسيلة للتعبير و(التعبير يعني الأحساس بالشيء، يعني التصور الفرداني المنسجم لما يحسه الكاتب والفنان إزاء واقع معين، خاصة الواقع المتأزم، الواقع المتخلف، الواقع المريض، فالتبليغ يعني القارئ بالنسبة للكاتب، والمشاهد بالنسبة للمخرج سواء في السينما أم في التلفزيون)[46]، فالصورة بمكوناتها التركيبية هي التجسيد الحي للواقع بدلالاته، واشتغالاته وتحولاته كمرتكز طبيعي ومعرفي، فضلاً عن قدرتها في تشكيل المتخيل وإعادة خلق العالم،

وفي هذا الصدد يقول (مارسيل مارتن) (إنّ الصورة التي تكوّن حدثاً بشرياً لابد أن تكون قوية، أكثر كثافة وشدة... لكنها تتضمن فوق دلالتها المباشرة قيمة أعمق وأوسع... فالرمز يمكن أن يكمن في تكوين الصورة نفسه حيث يكون المخرج قد جمع بطريقة مصطنعةٍ شريحتين من الواقع كي يولد من مقابلتهما معنى)[47] وهو ما يطلق عليه الاستعارة، فالتحويل الذي يقيمه كاتب السيناريو أو المخرج في المسلسل التلفزيوني يعود إلى أنّ (الفن لا يقوم فقط بأعادة- عرض (نسخ) الواقع بآلية مرآة عاديه لا حياة فيها، إنّه بتحويله صور العالم إلى علامات يملأ هذا العالم بالدلالات . فالعلامات لا يمكن أن تكون مجردة من المعاني، وهي بالتأكيد حاملة للمعلومات. لهذا السبب فانّ كل ما هو محكوم، بالنسبة لعالم الاشياء، بآلية علاقات العالم المادي، يصبح في الفن نتاجاً للخيار الحر الذي يقوم به الفنان)[48]، أي أنّ ما يوجد في المسلسل التلفزيوني إنما هو أكثر تكثيفاً، لأنَّ كل العلامات التي نشاهدها تكون محملة بحمولة دلالية قصوى توجه تأويلنا وتجتهد في التأثير فينا عاطفياً وفكرياً، فالتحويل هنا ليس بسيطاً، إنما هو على قدر كبير من التعقيد، لأنها طريقة تحويل منظمة وشكل ديناميكي يربط بين عناصر متشابهة ومتنافرة في نفس الوقت وذات خدمة قصدية محددة لاتجاه المسلسل تعمل على توجيه المشاهد نحو دلالات معينة، فالمسلسل يظهر لنا (تركيبه مختلطه بين اللفظي والبصري وغيرهما، وهذه الطبيعة الهجينة لا تسمح بتحديد الهيآت بشكل أحادي، وإنما يجدر بنا أن ننظر في ظهورها داخل كل نظام على حده وداخل تفاعل الانظمة، لكنها في ذات الوقت لا تتعامل معها بمصداقية كبيرة دائماً، لذلك سنجد من التحولات ما تختلف درجتها حسب ارتباط الاجراء بالبعد اللفظي أو البعد الصوري)[49]، وما دام الواقع الانساني تشكيلياً إلى حد بعيد، فالتشكيلي يبقى مرتبطاً في الصورة بالتكوين في حد ذاته، لكنه لا يغطي جزءاً منها، فهو يرتبط بتسيير الاطار وحدوده الاربعة وتحديد اتجاه ومسار حركة الكاميرا أو كيفية تنظيم كل العناصر المشكلة للصورة باستخدام المساحة الموجودة داخل الإطار والخطوط أيضاً، أو باستثمار الإضاءة والالوان في ابراز هذا أو اختزال ذاك، فالتكوين يؤدي دوراً في (إدارة الناس والأشياء داخل الكادر، أو بمعنى أدق تنظيم الناس والاشياء داخل إطار الصورة في كل مشهد بغرض أساسي هو جذب اهتمام المشاهد وتوجيه عينيه وقيادتهما إلى مساحات أو أماكن أو أشخاص معينة قبل غيره. ويتم التكوين في الصورة المتحركة في المكان والزمان معاً، حيث تتغير في الغالب أحجام مكونات الصورة أثناء تصوير اللقطة عندما يتقدم ممثل نحو آلة التصوير أو عندما تتحرك

آله التصوير نفسها)[50]، فالهدف من هذا كله هو الشخصية (الانسان) كمحور رئيس لأنّه الأيقونه التي تقوم بمهمة الدلالة على الحياة والتحرر من كل الإكراهات التي تقيد حركتها، فإذا جمعنا كُلاً من الصورة والشخصية سنكون أمام ثنائي معقد ومتشابك في تشكيل عالم من المؤثرات البصرية والصوتية يعتمد على المخرج في إدارته للممثلين ومراقبة حركاتهم وحوارهم أثناء التصوير، وهذا ما جعل المخرج المجري (ميكلوش بانتشو) صاحب فلم (تراتيل حمراء) بقوله (قلة منا (يعني المخرجين) أولئك الذين ينجحون في أن يقولوا بجلاء ما يشاؤون وما يحسون، ومن هنا منشأ الشكل المعقد بأفراط، المفهوم أحياناً من قبل دائرة من الناس محدود للغايه. طبيعي أن لغة الفن ينبغي ألاّ تكون بدائيه، لكن وضوح القول شرط ضروري لابد منه لوجود الفن في السينما)[51].

الدراسات السابقة:

حاول الباحث وبدأب العثور على دراسات سابقة تناولت موضوع بحثه (التحولات الدلالية بين الرواية والمسلسل التلفزيوني) فلم يجد سوى الدراستين الآتيتين:

1- **دراسة (احمد عبد العال حسين السوداني) الموسومة (تحولات السرد بين الرواية والدراما التلفزيونية)** وهي رسالة ماجستير أجريت عام 2001 في جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السمعية والمرئية.

وقد تبلورت مشكلة الدراسة بالتساؤل الآتي:

ما هي البنى السردية في كل من الرواية والمسلسل التلفزيوني؟

وما هي نقاط الاقتراب والافتراق بينهما؟

أما أهداف البحث فتمت صياغتها على وفق الآتي:

1- تصنيف البنى السردية وطرق انتظامها في الخطاب الروائي.

2- تصنيف البنى السردية وطرق انتظامها في الخطاب التلفزيوني.

3- بيان المقتربات بين كل من التصنيفين السابقين وبيان نقاط الالتقاء والاقتراب بينهما.

ولتحقيق أهداف البحث اختار الباحث عينة تمثلت بأنموذج واحد هو رواية ومسلسل (رأفت الهجان).

أما الإطار النظري للدراسة فتضمن المباحث الآتية:

المبحث الأول: السرد الروائي.

المبحث الثاني: السرد التلفزيوني.

المبحث الثالث: تحولات البنى السردية.

المبحث الرابع: المظهر التركيبي للخطاب السردي.

وقد اختتم الباحث إطاره النظري بعدد من المؤشرات المبنيه على الآراء الفكرية والفلسفية حول مفهوم السرد وتحولاته.

أما الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث ومنهجه، إذ اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي من أجل تحليل عينة البحث التي تمت الإشارة إليها على وفق المؤشرات التي خرج بها من إطاره النظري وعرضها على مجموعة من الخبراء للتحقق من صلاحيتها لقياس الأهداف التي وضعت لأجل قياسها. واختتم الباحث بحثه بالفصل الرابع الذي تضمن الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسة، نذكر منها:

1- في التحول من الخطاب الروائي إلى الخطاب التلفزيوني فأنّ هناك تحولاً آخر على مستوى الساردين الذين يندرجون في أحد تقسيمين، أما ظاهرين أو مختبئين وإما مشاركين في الأحداث بصفتهم الشخصية أو غير مشاركين.

2- في كل من الخطابين الروائي والتلفزيوني، فأنّ كل سارد مادياً كان أم معنوياً ومهما كانت درجته وموقعه، فأنّ هنالك بالضرورة مسروداً له يطابقه بالصفة والدرجة والموقع.

3- إنّ الحدود الفاصلة بين كاتب الرواية وبين الساردين فيها ليست دائماً واضحة الملامح وليس من السهل دائماً الفصل بينهما، في حين أنّ هذه الأشكالية غير واردة في المسلسل التلفزيوني.

2- **دراسة (فراس عبد الجليل الشاروط) الموسومة (التحولات الدلالية وملامحها عند جيل ما بعد الواقعية الجديدة في السينما الروائية الإيطالية)** وهي أطروحة دكتوراه أجريت عام 2013 في جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

وقد تبلورت مشكلة البحث في التساؤل الاتي:

(ما هي التحولات الدلالية وملامحها عند جيل ما بعد الواقعية الجديدة في السينما الروائية الايطالية).

أما هدف البحث البحث فتمحور على وفق الآتي:

كشف ملامح الوعي الجديد وتحولات الدلالة في أفلام جيل (ما بعد الواقعية الجديدة) الايطالية وإيضاح الطرق والأساليب التي استمدوها من مخرجي الواقعية الجديدة ومدى تأثيراته كاتجاه سينمائي مؤثر في السينمات المجاورة.

ولتحقيق هدف البحث اختار الباحث عينة مؤلفه من أربعة (4) أفلام كانت على وفق الآتي:

1- فلم الفهد.

2- فلم ساتيريكون.

3- فلم 1900

4- فلم الأفضل شباباً.

أما الإطار النظري فتكون من مبحثين هما:

المبحث الاول: الدلالة السينمائية- طبيعتها ومكوناتها.

المبحث الثاني: ايطاليا التكوين والثقافة والسينما.

بينما تضمن الفصل الثالث منهجية البحث واجراءاته، إذ اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وحددت عينة قصدية من (4) أربعة أفلام تمت الإشارة إليها، وعرضت مؤشرات الاطار النظري لتحليل هذه الأفلام على مجموعة من السادة الخبراء للتحقق من صلاحيتها في تحقيق الهدف الذي وضعته بغية تحقيقه.

وكان الفصل الرابع مخصصاً لتحليل عينة البحث.

وأخيراً تناول الفصل الخامس النتائج التي توصلت إليها الدراسة نذكر منها:

1- تنوعت اشكال أفلام ما بعد الواقعية الجديدة ومعالجتها بين الاقتباس وتحويله إلى ما ينسجم وطروحات ما يريد المخرج التعبير عنه وبين التعبير بنص كتب خصيصاً للسينما، هذه المعالجات البصرية أخذت العلاقة بين الشخصية وارتباطها بالمكان كقيمة تعبيرية مهمة في بنية السرد واشتغالاته المتعددة في التعبير عن دلالة الوعي.

2- أغنت البنية السردية لأفلام ما بعد الواقعية الجديدة النظام السردي عبر ما جاءت به من دلالات متنوعة كالحكاية، وصراع القيم، وصراع الأفكار، وحداثة الصورة المعبرة.

3- أغلب أفلام الواقعية الجديدة وما بعدها تحمل سمات مشتركة في تناولها للشخصية الإيطالية وطرح مشكلاته رغم تعدد الاتجاهات واختلاف الأساليب وتنوع الدلالات المنتجة.

مؤشرات الاطار النظري:

استخلص الباحث من التأسيس الذي انجزه في الاطار النظري عدداً من المؤشرات التي سيستند إليها في عملية التحليل، وكما يأتي:

1- يتمحور دور الراوي في التلفزيون على خلاف الرواية بما يأتي:
   أ- صوت مسموع يتجسد من خارج الكادر.
   ب- شخصية متجسدة تروي الاحداث.
   ت- الكاميرا تروي الاحداث.
2- تنتج عناصر مثل المكان، الزمان، الإضاءة، والديكور تحولاً دلالياً عند اشتغالها في المسلسل الدرامي التلفزيوني.
3- تكتسب الشخصيات والأحداث تمثلاً مرئياً متجسداً عند تحولها من النص المكتوب إلى النص المرئي مع تغيير ملموس في الدلالة المرتبطة بها.
4- تمتلك الرموز، والعلامات، والاستعارات تحولاً دلالياً عند انتقالها من صورتها اللغوية إلى حالتها المرئية يعطيها خصوصية وتميز في الاشتغال، والتجسيد، والتأثير.
5- للشريط الصوتي (الحوار، الموسيقى، المؤثرات وحتى الصمت) دلالات مفارقة لدلالته الاولية (لغوياً) عند تحوله للاشتغال في بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1- منهج البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لأنه من أكثر المناهج ملاءمة في تحقيق هدف البحث وبناء اجراءاته ومن ثم سيسمح بالتعرف على مكونات الظاهرة أو الحدث من حيث المضمون والمحتوى وصولاً إلى النتائج التي يمكن تعميمها لأنها ستساعد القارئ على فهم الواقع (المسلسل التلفزيوني) وإمكانية تحديد الحلول الناجعة لتطويرها.

2- عينة البحث:

حدد الباحث عينة بحثه وبشكل قصدي رواية (ذاكرة الجسد) للروائية (احلام مستغانمي) التي تم تحويلها إلى مسلسل تلفزيوني تحت نفس اسم الرواية (ذاكرة الجسد) وأخرجه (نجدت اسماعيل أنزور) وللأسباب الاتية:

1- النجاح الذي حققته الرواية عبر طبعاتها الكثيرة، فضلاً عن ترجمتها لأكثر من لغة أجنبية.

2- موضوع الرواية الذي يتناول أحداث كثيرة كثورة التحرير الجزائرية، وانتكاسة العرب في 5 حزيران عام 1967، واجتياح الجيش الإسرائيلي لبيروت عام 1982، فضلاً عن قصة الحب التي تدور بين (خالد وحياة).

3- الاهتمام الاعلامي، والنقدي، والاكاديمي الذي حظيت به كل من الرواية والمسلسل.

4- اداة البحث

اعتمد الباحث في تحليله لعينة البحث على المؤشرات التي توصل إليها على وفق البناء الذي أسس له في الإطار النظري، وقد عرض مؤشرات بحثه هذه على مجموعة من السادة الخبراء* بغية تقويمها لكي تكتسب الصدق وتصبح أداة صالحة للتحليل وعلى وفق الاتي:

1- يتمحور دور الراوي في التلفزيون على خلاف الرواية بما يأتي:

أ- صوت مسموع يتجسد من خارج الكادر.

ب- شخصية متجسدة تروي الاحداث.

ت- الكاميرا تروي الاحداث.

2- تنتج عناصر مثل المكان، الزمان، الاضاءة، والديكور تحولاً دلالياً عند اشتغالها في المسلسل الدرامي التلفزيوني.

3- تكتسب الشخصيات والاحداث تمثلاً مرئياً متجسداً عند تحولها من النص المكتوب إلى النص المرئي مع تغيير ملموس في الدلالة المرتبطة بها.

4- تمتلك الرموز، والعلامات، والاستعارات تحولاً دلالياً عن انتقالها من صورتها اللغوية إلى حالتها المرئية يعطيها خصوصيه وتميزاً في الاشتغال، والتجسيد، والتأثير.

5- للشريط الصوتي (الحوار، الموسيقى، المؤثرات وحتى الصمت) دلالات مفارقة لدلالته الاولية (لغوياً) عند تحوله للاشتغال في بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني.

5- صدق الاداة:

بعد ان انجز الباحث أداة التحليل التي استخلصها من إطاره النظري وعرضها على عدد من السادة الخبراء، اعتمد الباحث الصدق الظاهري على هذه المؤشرات، وقد بلغت نسبة الاتفاق على صحة اداة التحليل وصلاحيتها للتحقيق، والهدف الذي أعدت من اجله 91.8% وهي نسبة اتفاق جيدة تجعل استمارة التحليل صادقة وصالحة للتحليل، وقد توصل إليها الباحث باستخدام معادلة ثبات المقدرين أو المحكمين التي نصت على إنّ:

ثبات المقدرين أو المحكمين = عدد مرات الاتفاق ×100% [52]

عدد مرات الاتفاق+ عدد مرات الاختلاف

الفصل الرابع

تحليل العينة (رواية ومسلسل ذاكرة الجسد)

تأليف/ أحلام مستغانمي

إخراج/ نجدت إسماعيل أنزور

إعداد وسيناريو / محمد حبيب

المونتاج/ حسين يونس

التأليف والتوزيع والموسيقى/ وليد الهشيم

عدد الحلقات (30- ثلاثون)

جهة الإنتاج/ قناة أبو ظبي

سنة الإنتاج/2010

الشخصيات الرئيسة	الممثلين
سي خالد	خالد فضه، جمال سليمان
حياة	أمل بوشوشه
سي الطاهر	جواد الشكرجي
ناصر	مجد رياض
حسّان	خالد القيش
أم حياة	مياده درويش
فريدة	الاء عفاش
سي الشريف	عبد النور شلوش
أم فريدة	ناهد الحلبي
وآخرون	

ملخص القصة:

تدور أحداث المسلسل حول فنان تشكيلي (رسام) في مطلع عقده السادس يدعى (خالد بن طوبال) الذي فقد إحدى ذراعيه عند التحاقه بثورة التحرير الجزائرية وقتال الفرنسيين الغزاة. يقع (خالد) في حب طالبه جامعية في منتصف عقدها الثالث تدعى (حياة)، تلك الطفلة التي سجلها خالد في في السجلات الرسمية بعد ولادتها والفتاة، والشابه ابنة قائده المجاهد الشهيد (سي الطاهر) الذي كان يكن لـ (خالد) كل الود والاحترام. تدور الأيام، وأحداثها، وتحولاتها، وضمن صفقة لعمها (سي الشريف) تتزوج (حياة) من شخص مجهول وغير معروف يقال أنه أحد الضباط السابقين وقد تسنّم منصباً وزارياً في الحكومة،

وتتوالى الأحداث، وتدور الصراعات ضمن مجموعة من التواريخ لها دلالاتها، ورموزها، ومرجعاتها القائمة، حزيران 1967، حزيران 1982 اجتياح الجيش الأسرائيلي لبيروت، حزيران 1982 زواج (حياة)، ولتنتهي القصة بموت (حسان) شقيق (خالد) وتفجر ثورة شعبية ضد الحكومة من أجل إحداث الإصلاحات بعدما استشرى الفساد الإداري والأخلاقي مفاصل الدولة.

المؤشر الاول:

يتمحور دور الراوي في التلفزيون على خلاف الرواية بما يأتي:

أ- صوت مسموع يتجسد من خارج الكادر.

ب- شخصية متجسدة تروي الأحداث.

ت- الكاميرا تروي الأحداث

أ- صوت مسموع يتجسد من خارج الكادر

نلاحظ في المشهد الأول من الحلقة (1) الأولى عند الدقيقة (2.28- 3.43) شخصية (سي خالد) الشخصية الرئيسة جالس في باحة البيت وأمامه طاولة مستطيلة عليها عدة أوراق يكتب فيها، بينما ملابسه عبارة عباءة بيضاء تلفت الانتباه وهي خاصة بسكان المغرب العربي.

عند حركة آلة التصوير وإظهار (سي خالد) بلقطة عامة يظهر على جانبه الأيمن (مداس) مغاربي، تدخل عليه (عبقه) زوجة أخيه (حسان) وهي تقدم الشاي الأخضر له، سيما أنه المفضل في بلاد المغرب العربي. أنّ تلك الدلالات أعطت أولاً دلالة مكانية عن مكان الأحداث الذي هو أحدى بلدان المغرب العربي، ومن ثم جاءت الأزياء والاكسسوارات مكملة لتلك الدلالة، أما الراوي فهو (خالد) عبر سرده أحداث قصته، لكن من دون أن يحرك شفتيه، أي إنَّ الصوت جاء من خارج الكادر.

لقد امتاز ذلك الحوار بشاعرية عالية، إذ كان يردد (كان يوم لقائنا يوماً للدهشة، لم يكن القدر هو الطرف الثاني، بل كان منذ البدء الطرف الأول، كنت رجلاً تستوقفه الوجوه، لأنَّ وجوهنا وحدها شبهنا، وحدها تفضحنا، لذا كنت قادراً على أن أحب أو...).

إن ذلك المونولوج لـ (سي خالد) تم ربطه بعدة صور له داخل منزله في مدينة قسنطينه، ومن ثم معرضه الشخصي في باريس ولقائه بـ(حياة) لأول مرّة، فهو هنا يسترجع

الأحداث لأنَّ المسلسل والرواية استندا بشكل رئيس إلى السرد الدائري للأحداث، وبقية أنواع السرود في الأحداث الثانوية.

ب- شخصية متجسدة تروي الأحداث

المشهد رقم (9) من الحلقة (4) الرابعة وعند الدقيقة (9.39- 11.10) يظهر (خالد بن طوبال) جالس في مطعم مع (حياة) يسألها عن أهلها وعن (أما الزهرة) جدتها لأبيها (سي الطاهر). في هذا المشهد يتم السرد بوساطة (حياة) التي تتحدث عن (أما الزهرة) ومعاناتها بعد استشهاد ابنها (سي الطاهر) وكيف كانت تبكيه وتردد باكيةً في يوم الاستقلال:

يا سوادي عليك يا وليدي الطاهر

كل الأولاد رجعوا ... إلا أنت

يا سوادي ... يا سوادي... يا...

إن عملية الروي، أو رواية الأحداث هنا كانت بوساطة إحدى شخصيات المسلسل في حديثها عن أحد أفراد عائلتها، فضلاً عن ذلك فأن الحوار هنا يقترب من الحوار في الرواية وفي الأغلب يكون حرفياً، إلاّ أن التحولات الدلالية كانت عن طريق السرد الصوري المصاحب لـ (حياة) وهي تقوم بسرد الأحداث، سيما أن هذا السرد، وأقصد به السرد الصوري، ظهر بلقطات وأحجام مختلفة لكل من (أما الزهرة) ، (حياة) وهي طفلة، (ناصر) الطفل وأمه، وهذا ما لا تمتلكه وتتمتع به الرواية التي تثير المتلقي عبر تكوينه صوراً وتصورات ذهنية فقط لِما يقرأ ويقال على وفق مرجعيته المعرفية والاجتماعية.

وإذا ما انتقلنا إلى المشهد (3) من الدقيقة 3.59- 4.11 للحلقة (8)، فإن الراوي هنا (خالد) وهو يسرد أحداث مشاداته الكلامية مع حبيبته (حياة)، وبموازاة هذا السرد يكون السرد الصوري عبر آلة التصوير عندما يظهر مركب وهو يشق عباب نهر السين في مدينة (باريس)، هنا يكون تركيز آلة التصوير على الأمواج التي خلّفتها حركة المركب، وهذا في حد ذاته تحول دلالي لِما يعانيه (خالد) ويتراود في داخله من أحاسيس ومشاعر وخوف وشكوك من أن تكون (حياة) منزلقه في علاقة أخرى مع صديقه الشاعر (زياد)، ثم تظهر لقطة أخرى بتكوين صوري لـ (خالد) وهو يتموضع في الربع ألأعلى من الكادر بخطوط مائلة، وفي أسفل الكادر تظهر مساحات سوداء لمناطق معتمة من الجسر لتشكل تلك الخطوط والمناطق المعتمة مع (خالد) شكل مثلث تتبدل وتتغير معه المواقع والأماكن. إنّ

التحولات الدلالية هذه تمحورت في المثلث واركانه الدلالية لكل من (خالد وحياة وزياد) وعلاقاتهم غير المستقرة فيما بينهم.

ت- الكاميرا تروي الأحداث

في المشهد (1) من الدقيقة (1.05- 2.17) للحلقة (7) يظهر (زياد وحياة) في مطعم يتبادلا حواراً حميماً، يتخلله أهداء (حياة) روايتها لـ (زياد) فيتصفحها من دون أن يجد الأهداء وبلقطة قريبة يبتسم (زياد) تتبعها لقطة قريبة جداً و(أوفر شولدر over Shoulder) لـ (حياة) وهي ترد مبتسمة قائلة:

نحن نخط اهداءنا للغرباء فقط

أما الذين نحبهم فمكانهم ليس بالصفحة البيضاء الأولى

هنا يتم السرد بتقطيع للقطات قريبة جداً لوجه (حياة) ومن ثم (زياد)، تتبعها لقطة متوسطة لـ (حياة وزياد) وهو يدخن سيكاراً وينفث دخان سيكاره على وجه (حياة). في هذا الموضع تتحرك آلة التصوير بينهما مستعرضة ردود أفعالهم، فآلة التصوير هنا هي بمثابة الراوي الذي يحكى لنا الاحداث التي دارت في المطعم، أما الشخصية الرئيسة والراوية للأحداث (خالد) ففي هذه الأثناء كان متواجداً في معرضه بمدينة (غرناطة) ولا يعرف مجريات هذه الأحداث، لذلك فأنّ آلة التصوير يرهى من قامت بالسرد بدلاً عنه، إذ لا وجود لهذا الحدث في الرواية الأصلية.

2- تنتج عناصر مثل المكان، الزمان، الإضاءة، والديكور تحولاً دلالياً عند اشتغالها في المسلسل الدرامي التلفزيوني.

نلاحظ في المشهد رقم (2) في الحلقة الأولى (1) ذي الدقيقة (3.44- 4.0) ظهور جسور عديدة لمدينة قسنطينة وسمائها التي زينتها وملأتها الطيور المختلفة، ومن ثم لقطات متناوبه لشخصية (خالد) وهو يكتب، ولقطة عامة لجسر، ولقطة أخرى للسماء وخالد، ومن ثم لجسر، ولقطات أخرى متعددة، حتى يعلو صوت لمقطع موسيقى غربية في البدء لغاية الدقيقة (4.58) إذ يصحبها غناء أجنبي، ومن ثم تظهر آلة التصوير وهي تستعرض أحياء متعددة من مدينة (باريس) وصولاً برج (إيفل) بحركات استعراضية أفقيه وعمودية.

إنَّ تظافر وتداخل العناصر المكانية مع الشريط الصوتي كان القصد منه توضيح مضامين متعددة منها، إن الأحداث الدرامية تجري بين عالمين هما، العالم العربي متجسداً بالجزائر وأهل قسنطينة على وجه التحديد والعالم الغربي متجسداً بفرنسا وتحديداً أهل باريس

بثقافتهم، وحبهم، وشغفهم بالفن، إن تلك الجسور إنما هي تحولات دلالية للعلاقة بين عالمين أولهما فرنسا التي كانت محتلة للجزائر في يوم ما وكانت سبباً رئيساً لِما جرى لخالد من بتر إحدى ذراعيه وغيره من الذين قدموا أنفسهم قرابين للوطن الغالي وتمكنوا من طرد الغزاة الفرنسيين وتحرير بلادهم، وهو الآن بين ظهرانيهم بعيداً عن وطنه في باريس، وهذا بحد ذاته تحول دلالي، فالدلالة أن هؤلاء هم من احتضنه وليس أبناء وطنه الذي حارب من أجلهم وكانت التضحية أن بترت يده.

كذلك في المشهد (16) من الحلقة (25) عند الدقيقة (10.19– 11.38) نلاحظ مجموعة من الرجال جالسين في سيارة ويظهر رجل بلقطة قريبة، نصف وجهه الأيسر مظلم تماماً، بينما النصف الآخر مضاء بإضاءة باهته أو خافته، ثم بتغيير اللقطات يظهر الصحافي (عبد القادر) بلقطة متوسطة جالس في المقعد الخلفي ووجهه فقط مضاء إضاءة تامة، أما ما يحيط به، فسواد داكن، ويظهر أمامه شخص جالس خلف المقود الأبيض نصف وجهه مضاء والاخر غير مضاء وكأنه يكمّل الرجل الاخر، وكان حديثهم مثار تساؤل عن الصحافيه (ليلى العنابي) التي تمت مطاردتها واعتقالها لأنها ناشطة في مجال حقوق المرأة ومطالبتها بالمساواة بين الرجل والمرأة، والحرية، وتطبيق الديمقراطية بشكلها الصحيح.

إنّ تلك الدلالات بينت أنّ هؤلاء الرجال هم رجال امن سري يبحثون عن كل من يطالب بالحرية ويتقاطع مع سياسة الدولة وتوجهاتها، فقد جاءت الإضاءة خير معبّر، إذ تحمل من التحولات الدلالية ما يجعلها تفصح عنه من مضامين، فالسواد أو العتمة حول (عبد القادر) كان دلالة الظلام والسوداوية التي يعيشها الشعب في ظل سلطته الحاكمة التي انبثقت من الثوار، وظهور المنتفعين والانتهازين الذين كان هدفهم الحصول على المكاسب السياسية والاستحواذ على خيرات البلاد، وقد جاء اسم (عبد القادر) موحياً ودالاً لتبعيته للسلطة العليا التي تحكم البلاد وتمثيله لها.

أما الإضاءة على وجوههم فكانت للدلالة والايحاء أنهم لا يملكون من القوة والجبروت سوى الشكل، بينما كان المقود الابيض للدلالة والايحاء بالأمل عبر أناس ما زالوا يملكون من الطهر، والنزاهة، والأمانة ما يجعلهم قادرين على قيادة البلاد.

3– تكتسب الشخصيات والاحداث تمثلاً مرئياً متجسداً عند تحولها من النص المكتوب إلى النص المرئي مع تغيير ملموس في الدلالة المرتبطة بها.

يود الباحث الإشارة إلى أنه سيحلل على وفق هذا المؤشر بصورة عامة كما جرى التحليل في المؤشرين السابقين، لأن هذا المؤشر يتحدث عن دلالات صورية تشمل المنجز المرئي كله، أن المسلسل كعينة للبحث بعكس الرواية لأنَّ الاحداث وتحولاتها تم عرضها بطريقة سردانية لكي تتبين هذه الأحداث بشكل جلي وواضح. فعلى سبيل المثال، في معرض الفنان (خالد) في باريس عندما قابل (حياة) والتقيا سوية وتكلما عن ذكرياتهم وعلاقتهم ببعض خاصةً أنَّ (خالد) هو من سجلها في السجلات الرسمية بعد ولادتها، أما في المسلسل فقد أكتسب هذا الحدث خصوصية من حيث الإضاءة، والديكور، ووجود الاكسوارات من لوحات فينية وموجودات أخرى في المعرض جعل تلك الأحداث تمتلك جمالية أكثر وتعبيرية عالية بوساطة عناصر اللغة السينمائية/ التلفزيونية وربطها بعلاقات ترابط أو تناقض مع السياق الدرامي، لأنَّ الشخصيات والاحداث تم تجسيدها أمام المتلقي، فحياة (خالد) في (قسنطينة) جسدت وهو طفل صغير، خاصة عندما يتم الاستذكار بوساطة (الفلاش باك) طفولته وقسوة أبيه مع أمه، أو وهو مع (أما الزهره) وهي تهديه الحلوى وتطعمه الطعام في العيد، أما مرحلة الشباب فتم تجسيدها لشاب يافع قوي البنيه صحيح اللسان وصولاً لـ (خالد) وهو كبير، في حين أنّ (حياة) التي ذكرت في الرواية أنها شابة ليست ذات جمال وأنها شابة عادية، لكنها في المسلسل ظهرت وهي تمتلك من الجمال القدر الكبير، وأنها تتمتع بأنوثة طاغية استطاعت أن تلفت وتجذب أنظار وعقول كل من (خالد وزياد ومصطفى)، كذا الحال كان في شخصية (سي الطاهر) ذلك الرمز الشجاع بهيئته الممتلئة وملامحه الحادة، وشاربه الكث، وأزيائه الشعبية، مثل هذه التفاصيل لم تذكر في الرواية، لكن ما ذكر أنه مناضل، وذو بأس شديد لا يمكن هزيمته بسهولة، ويمتلك من العناد ما يساوي هذه الصفات.

إنّ صانع العمل بإمكانات الشاشة ولغتها الصورية تمكن من اظهاره بهذا الشكل في المسلسل الذي جسد بصدق ملامح الرجولة العربية وأصالتها، فضلاً عن بقية الشخصيات، فالوسائل الصورية تمتلك الكثير من مقومات الأبهار، والامتاع، والاقناع، فمثلاً لو ظهرت شخصية (سي الطاهر) بخلاف ما شاهدنا كأن يكون شاباً ضعيف البنية، قصيراً، من دون شارب لَمَا أعطى تلك الدلالات الدرامية التي اعطتها الشخصية المجسدة في المسلسل، بالمقابل فأنَّ هناك ضعفاً في التجسيد، فالشخصية في المسلسل ربطت بمن مثلها من الممثلين ، فمثلاً عندما نقول (سي الطاهر) تستحضر في أذهاننا شخصية الممثل العراقي (جواد الشكرجي) أو عندما نقول (خالد) يتبادر لأذهاننا الممثل السوري (جمال سليمان)

وهكذا، أي أنّ خيال المتلقي يتصور الشخصية بشكل محدود في الرواية التي تعطي فضاءاً خيالياً للمتلقي.

4- تمتلك الرموز، والعلامات والاستعارات تحولاً دلالياً عند انتقالها من صورتها اللغوية إلى حالتها المرئية يعطيها خصوصية وتميز في الاشتغال، والتجسيد، والتأثير.

يمكن القول أنَّ كل صورة هي علامة معينة توحي وتدلل وتساعد في التأويل لمضمون ما، فالرموز وغيرها تكثر في الصورة المرئية لاسيما في المشهد (23) للحلقة (4) من الدقيقة (25.9- 25.17) إذ يظهر في هذا المشهد كل من (خالد وزياد) وهما يتسامران ويتحادثان، فـ (خالد) على يمين الكادر وخلفه بوستر لفدائي يحمل في يده اليمنى سلاح وبيده اليسرى ملوحاً بعلامة النصر، وعلى جانبي البوستر كلمتي (المجد) وهي إلى الخلف من (خالد) وكلمة (الثورة) إلى الخلف من (زياد) لأنه جالس على العكس من خالد.

إن تلك العلامات وما أحالتا من رموز لا تقبل الشك أنها ذات إبداع، ولو أننا اكتفينا بالرواية لَمَا ظهر ذلك الابداع، فتلك العلامة رمزت لـ (خالد) بأنه المجد لأنه فقد أحد ذراعيه في قتاله الشريف ضد المحتل الغاصب لأرضه ووطنه، بينما الثورة بالنسبة لـ(زياد) جاءت تمهيداً لِما يجري، ففي لحظة عارمه يثور (زياد) ويترك كل شيء، خطيبته وحبيبته، من أجل التحاقه بالمقاومة اللبنانية، ولأنَّ الاثنين (خالد وزياد) فدائيان فقد وضعها أرواحهماعلى كف الموت من أجل تربة وطنهم، أما وجود قناني الشراب فقد كان للإيحاء أو الرمز باستراحة المحارب، أو بنشوة النصر أو نشوة القتال، لأنّ المحارب لا يفكر سوى بالنصر أو الشهادة وكلاهما نصر ما دام الهدف منهما الدفاع عن أرض الوطن، وربما يمكن القول إنَّ دلالة الاستراحة تتبعها عودة قوية ودافعية أكبر في الدفاع عن الأرض ومحاربة العدو.

كذلك في نفس الحلقة (4) عند المشهد (14) ذي الدقيقة (12.56- 13.12) كان استخدام الايجاز التشكيلي هو الأساس والطاغي فيه، إذ يظهر (خالد وحياة وأما الزهرة وناصر) جالسين في سيارة صالون نافذتها الخلفية مغلقة ويظهر عليها انعكاس لأحداث تجري أمامهم، إذ يظهر مجموعة من الشباب يقودون مظاهره يهتفون فيها للجزائر وابطالها، هنا تتحرك الكاميرا وبلقطة قريبة جداً تلتقط وجه خالد وهو يبتسم فرحاً لذلك اليوم الذي انتظره طويلاً وفقد احد اجزاء جسده ووضع ذاكرته على جسده كما قال له الطبيب البولوني، ويحملون لافتات تؤيد الاستقلال واعلام جزائرية.

إنّ هذا الايجاز وتلك الاستعارة كانا عبارة عن دلالات لتلك الأحداث، لكن برؤى مختلفة، ولكي لا يُظِهرُ القائم بالعمل تلك الجموع وتصبح ذات دلالة عادية لجأ إلى توظيف

زجاجة النافذة حتى تنعكس الأحداث عليها، فضلاً عن إظهاره لردود الافعال وليست الافعال، وهذا ما لا تستطيع الرواية تجسيده والقيام به لأنّ الكلمة هي الوسيط الرئيس فيها.

أما في المشهد (9) من الحلقة (7) عند الدقيقة (9.39– 10.02) تظهر (أما الزهره) جالسة في باحة المنزل ويظهر إلى الخلف منها كل من (حياة وناصر) وهما اطفال جالسون على درجات سلم البيت، تتحرك آلة التصوير وتظهر الملابس التي كان يرتديها (سي الطاهر) لحظة استشهاده، فالملابس هي مركز الاهتمام داخل هذا التكوين خاصةً أنها تغطي كل الشاشة، وعند حركة آلة التصوير بحركة استعراضية أفقيه (pan) تظهر (أما الزهرة) وهي تتكلم مع الملابس وتندب وتبكي مردده:

لاالالا...على وليدي... يا كيدي على وليدي

يا سوادي عليك... يا وليدي

لا إله إلاّ الله... لا إله إلاّ الله...

بعد هذا الحوار تتحرك آلة التصوير نحو (حياة) وبلقطة متوسطة تظهرها في اعلى يمين الكادر ومن خلفها السماء صافية زرقاء، أما بقية الكادر، مقدمته ويساره فكان عبارة عن درجتين للسلم القريب من (حياة) بلون أخضر فاتح ومعه بقية الكادر، أما الصوت المصاحب فهو بكاء ونحيب (أما الزهرة).

إنّ استخدام وتوظيف الرموز في هذا المشهد واحداثه منحه جمالية، فالملابس أصبحت رمزاً لـ(سي الطاهر) وبدلالة غائبه حاضره هي (الشهادة)، أي إنّ تلك الرموز أصبحت تدل على (سي الطاهر) القائد الشهيد، أما الديكور فتمتع برمزية عاليه، فدرجات السلم هي الصعود، رمزاً لـ (حياة) في حياتها القادمة فهي ابنة هذا الشهيد، وبدلالة أخرى، طالما هناك رجال يضحون بأنفسهم من أجل بلادهم فسوف ينعم أطفالهم بالرقي، والرفعه، والصفاء.

كذلك في المشهد رقم (6) من الحلقة (14) عند الدقيقة (27.5– 28.0) يظهر (خالد) يحاور (حياة) عن علاقتهم ومستقبلهم وعن (زياد)، وفي هذه اللحظة يتم ذكر كلمة (ألإيمان) فيأتي صوت (أذان) من خلف الكادر ويتم سرد صوري لجوامع مدينة (قسنطينة) وجسورها ثم تقول حياة:

رمضان على الابواب

يقول (خالد): هذا رمضان سنصوم سوية.

ترد (حياة): ترى كيف سيكون رمضان على أهل لبنان؟

هنا تتحرك آلة التصوير حركة بانورامية يكون (خالد) في عمق الكادر وفي مقدمة الكادر قنينة شراب من الخمر وزهرة أهدتها له عشيقته (كاترين)، إنَّ هذا التكوين أعطى رمزية عالية، فبينما يدعي (خالد) ألإيمان، فأن قنينة الخمر فضحت هذا الأدعاء الإيماني، وإن الزهرة كانت دلالة العلاقة غير الشريفه بينهما، خاصةً أنها كانت تزوره بين فترة وأخرى ليكون بينهما ما هو محظور دينياً واخلاقياً واجتماعياً ارضاءً لرغباتهم.

أما في المشهد (36) من الحلقة (9) ذي الدقيقة (3.00– 3.15) يظهر (سي الطاهر) وهو يداعب ويلاعب ابنته الصغيرة (حياة) في مشهد استرجاع ويظهر إلى الخلف على الجدار صورتان الاولى على اليمين لـ(سي الطاهر) وهو يحمل السلاح والثانية إلى اليسار لـ(جمال عبد الناصر) . إن استخدام تلك الأيقونات الصورية جاء دلالة على أن (سي الطاهر) يحمل فكر (عبد الناصر)، أو كلاهما في مسيرة النضال للدفاع عن وطنهم، أما الدلالة الزمنية فأنّ الأحداث تلك حدثت في زمن الرئيس جمال عبد الناصر.

في حين يظهر في المشهد (13) من الحلقة (25) عند الدقيقة (9.52– 10.46) (سي الطاهر) جالساً خلف مكتبه وعلى الحائط العلم الجزائري وصوره للرئيس الجزائري انذاك، يدخل شخص يرتدي ملابس رجل دين وهو يساعد (سي مصطفى) بأقناع (ناصر) لكي يبيع بيت (سي الطاهر)، إنّ تلك الايقونات المتمثلة بصورة الرئيس، والعلم الجزائري، وزي الشيخ (صلاح) قدمت دلالات بأنّ من يرعى ويقوم بالفساد المالي والإداري وحتى الفكري إنما هم رجال الدين ورجال السياسة المتنفذون، وهم من يستطيعون إقناع الناس بالتخلي عن وطنهم، فالبيت والأرض هما رمز الوطن والشرف، أما صورة الرئيس فهي للدلالة على أنَّ الفساد قد استشرى أثناء مدة حكمه إن لم يكن هو راعياً لهذا الفساد.

5– للشريط الصوتي (الحوار، الموسيقى، المؤثرات وحتى الصمت) دلالات مفارقه لدلالته الاولية (لغوياً) عند تحوله للاشتغال في بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني.

في المشهد (38) من الحلقة (9) ذي الدقيقة (35.00– 36.5) يظهر (سي الطاهر) ومجموعة من المجاهدين يتعرضون لقصف بأسلحة ثقيلة مما يؤدي إلى استشهاد معظمهم وبقاء (سي الطاهر) وحيداً محاصراً وسط مجموعة كبيرة من الجنود الفرنسيين ويطلبون منه الاستسلام، لكنه يرفض ويرفع بندقيته ويصرخ بصوت عالٍ ويقتل أحد الضباط حتى ينهال عليه الرصاص بغزارة ويخترق جسده، ويأبى إلاّ أن يظل واقفاً متكئاً على سلاحه فيزيد

الجنود من إطلاق الرصاص نحوه حتى يصل إلى الأرض ويسقط مع استمرار صوت الرصاص.

إنّ شريط الصوت مجسداً بالمؤثرات الصوتية أعطى دلالة واضحة، فمؤثر القصف بالأسلحة الثقيلة أعطى دلالة على هول ما يتعرض له المجاهدون من قتل وقسوة، أما إطلاق الرصاص بهذه الكثافة على شخص واحد (سي الطاهر) وتضخيم الصوت رقمياً اعطاه مكانة وقوة ، فمن المعروف أن رصاصه أو رصاصتين كافيتين لقتل شخص ما، لكن المبالغة هنا جاءت للدلالة على الحقد، والغيض، وعدم الرحمة من العدو ضد من يدافع عن أرضه، وعرضه، ووطنه، وأنّ عدم سقوطه بسهولة كانت دلالة أخرى على أن المقاومة لن تموت، فهي فكر وقضية لن تنتهي بسقوط ذلك الجسد وانتقاله إلى العالم الآخر.

أما في المشهد (2) من الحلقة (10)، فقد كان للشريط الصوتي دوراً في التعبير عن دلالة وحجم القوة الإسرائيلية التي أمطرت (بيروت) بوابل من القصف بالقنابل والصواريخ التي تجاوزت الالاف من الاطنان عبر الراديو الذي كان ينقل مقتل العشرات، وإصابة المئات، وتدمير المنازل، وصولاً للنشيد الثوري الذي جاء معبراً بالصوت بما يأتي:

أفديكم... أناديكم...أشد على أيديكم

وأبوس الأرض تحت...

وأهديكم ضياء الليل

ودفء القلب أعطيكم

إن الشريط الصوتي بمكوناته كان معبراً ومجسداً الكثير من الدلالات وتحولاتها الفكرية، لكنه أقترب من أسلوب الرواية لأنّ الكلمة هي نفسها في قراءتها، لكن عند القائها بإيقاع وصدى معين أضافت معنى أو معاني تلهب المشاعر وهذا ما حصلنا عليه في المسلسل فكان تحولاً بالصوت والمشاعر.

أما المشهد الذي تذكر فيه (خالد) استشهاد (زياد) في الحلقة الأخيرة (30) فكان معبراً، إذ يظهر فيه (زياد) وهو يرد بأطلاق الرصاص على الإسرائيليين بغزارة، لكن اللافت هنا أن سقوط أغلفة الرصاص على الأرض كان كصوت طرق الحديد مما أعطى مؤثراً صوتياً خاصاً بأنّ تلك الأصوات تعبر عن هول الضربات التي يتعرض لها اللبنانيون والفلسطينيون من الاحتلال الاسرائيلي، فضلاً عن ذلك فإنّ سقوط أغلفة الرصاص إنما هو رد الفعل العربي ضد الاحتلال الذي يشبه طرق الحديد، للإيحاء بقوة وصلابة المقاومة

العربية، ومن ثم مؤثر سقوط الشهيد (زياد) أعطى قوة وحضوراً لـ (زياد) نفسه ولمعنى الشهادة.

نتائج البحث:

بعد تحليل العينة تم التوصل لعدد من النتائج على وفق الآتي:

1- تمتلك عناصر اللغة الصورية أمكانية وقدرة عالية من خلال تحولاتها الدلالية سواء المكان والزمان أم الإضاءة والديكور.
2- إن للكلمة الواحدة في الرواية أكثر من معادل صوري في المسلسل التلفزيوني.
3- إن الشريط الصوتي يغني الدلالات الفكرية بصورة مباشرة.
4- امتلكت الشخصية المجسدة على الشاشة جمالية تختلف عن الشخصيات الخيالية في الرواية.
5- إن الرموز والعلامات، والأيقونات من أكثر التحولات الدلالية في المسلسل التلفزيوني.
6- خضعت التحولات الدلالية لرؤية صانع العمل في المسلسل التلفزيوني لأنه يحمل فكراً ويوصل أفكاراً.

الاستنتاجات:

بعد مناقشة النتائج توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

1- تمتلك الرواية خيالاً واسعاً لا يمكن تجسيد بعض أفكارها ومواقفها لذلك يتم اللجوء للحوار بغية إظهاره.
2- لكل وسيط أو جنس جماليته الخاصة، فالرواية جماليتها في خيالها، والمسلسل بصوره وتجسيداته المرئية، وتكويناته التشكيلية وإضاءته، وحركات آلة التصوير، وتجسيد الشخصيات، والأحداث أمام المتلقي لخلق التشويق والإقناع.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

1- تشجيع الباحثين على توظيف الحقول المعرفية المجاورة واخضاعها في الدراسات والبحوث السينمائية والتلفزيونية.
2- الانفتاح على الجامعات العالمية عبر توجيه الدعوة لمتخصصين في السينما والتلفزيون من اجل أغناء تجربتنا العلمية والبحثية.

3- الاطلاع على الدراسات الاجنبية التي تغني الموضوعات الدلالية والالسنية وتوظيفها في الدراسات السينمائية والتلفزيونية من خلال ترجمتها.

المقترحات:

يقترح الباحث القيام بالدراسات الآتية:

1- القيام بدراسة مقارنة بين الرواية والمسلسل في آلية البناء والمعالجات الفنية.

2- اشتغالات المعادل الصوري للأساليب اللغوية الروائية وانعكاساتها في بنية الدراما التلفزيونية.

الهوامش :

(1) الزاهي، فريد، الحكاية والمتخيل، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– بيروت، 1991، ص26.

(2) ينظر الهاشمي، طه حسن، الرواية في السينما – دراسة في النص الادبي واللغة السينمائية عبر ثلاثة أمثلة تطبيقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1987، ص19– 22.

(3) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، باب الحاء، المجلد الثاني، الجزء 13، القاهرة، 1981، ص1056– 1057.

(4) أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الانجلو مصرية، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1958، ص160– 161.

(5) دولوز، جون، البرغسونية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص109.

(6) ابن منظور، لسان العرب، باب الدال، ج17، مصدر سابق، ص1413– 1414.

(7) عمر، احمد مختار، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983، ص165.

(8) لوشن، نور الهدى، علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، 1995، ص33– 34.

(9) غولدمان، لوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984، ص103– 104.

(10) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، (240)، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1998، ص12– 13.

(11) عزام، محمد، تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص190– 191.

(12) غولد مان، لوسيان واخرون، البنيوية التكوينية والنقد الادبي، المصدر السابق، ص102.

(13) عزام، محمد، المصدر السابق، ص192

(14) فضل، صلاح، اساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003، ص34–35.

(15) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، مصدر سابق، ص37– 38.

(16) ويليك، رينيه وأوستن واريس، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، بيروت، 1980، ص226– 227.

(17) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد (146)، الكويت، 1992، ص294– 295.

(18) سويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، ط2، مطابع افريقيا الشرق، الدار البيضاء– بيروت، 1994، ص70.

(19) قاسم، سيزا، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985، ص81.

(20) خمري، حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007، ص43– 44.

(21) الخريبي، أشرف وإبراهيم لطفي، الرؤى الفنية ومرجعات المؤلف (النص الرقمي)، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، المجلد الاول، جامعة اليرموك، أربد، 2010، ص247.

(22) لوشن، نور الهدى، علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، مصدر سابق، ص33– 34.

(23) السيد، علاء عبد العزيز، الفلم بين اللغة والنص، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2008، ص108.

(24) بارتليت، بازل، تأليف التمثيلية التلفزيونية، تر: عزت النصيري، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص53- 54.

(25) فهيم، فوزيه، التلفزيون فن، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1987، ص79.

(26) السيد، علاء عبد العزيز، الفلم بين اللغة والنص، مصدر سابق، ص181- 182.

(27) سوينسن، آرثر، التأليف للتلفزيون، تر: إسماعيل رسلان، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع الدار القومية، مصر، 1966، ص126.

(28) بريتز، رودي، الاساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني، تر: أنور محمد خورشيد، عالم الكتب، مطابع دار الهنا، القاهرة، 1970، ص325- 326.

(29) الزبيدي، قيس، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، دار قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، 2001، ص49.

(30) إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص11.

(31) حسين، مسلم حسب، جماليات النص الادبي: دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، 2002، ص252.

(32) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964، ص207.

(33) دي جانيتي، لوي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص76.

(34) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص20.

(35) بريتز، رودي، الاساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني، مصدر سابق، ص428- 429.

(36) وارن، بول، السينما بين الوهم والحقيقة، تر: علي الشوباشي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص62 – 63.

(37) مارنر، تيرنس سان جون، الاخراج السينمائي، تر: احمد الحضري، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص57.

(38) لوشن، نور الهدى، علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، مصدر سابق، ص51.

(39) مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية، تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012، ص565.

(40) كيروم، حمادي، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفلمي، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005، ص40.

(41) بن عيسى، خلفه، الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ب، ت، ص50.

(42) الزاهير، عبد الرزاق، السرد الفلمي: قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص10.

(43) بارت، رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الأنماء الحضري، سوريا، 1993، ص88.

(44) بن عيسى، خلفه، الرواية والرواية السينمائية، المصدر السابق، ص59.

(45) مسلم، طاهر عبد، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005، ص12.

(46) بن عيسى، خلفه، الرواية والرواية السينمائية، المصدر السابق، ص9.

(47) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص95- 96.

(48) لوتمان، يوري، مدخل إلى سيميائية الفلم، تر: نبيل الدبس، منشورات النادي السينمائي، دمشق، 2001، ص27.

(49) بن مسعود، وافيه، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، منشورات زين، بيروت، 2011، ص211- 212.

(50) أبو شادي، علي، سحر السينما، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص119.

(51) مراد، سعيد، جولات في عوالم سينمائية، دار الفارابي، القاهرة، 1988، ص116.

* السادة الخبراء هم كل من :

1- أ. د. صباح مهدي الموسوي/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

2- أ. م. د. متي عبو بولص/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

3- أ. م. محمد عبد الجبار / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

4- أ. م. د. طارق عبد الرحمن الجبوري/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

5- أ. م. د. براق أنس / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

(52) عطوي، جودت عزت، أساليب البحث العلمي، ط3، دار الثقافة، عمان، 2009، ص69.

قائمة المصادر:

أولاً: المصادر العربية:

1- إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.

2- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، القاهرة، 1981م.

3- أبو شادي، علي، سحر السينما، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

4- أنيس، إبراهيم، دلالة الالفاظ، مكتبة الانجلو مصرية، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1958م.

5- بن عيسى، خلفه، الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ب. ت.

6- بن مسعود، وافيه، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، منشورات زين، بيروت، 2011.

7- حسين، مسلم حسب، جماليات النص الأدبي: دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، 2002.

8- خمري، حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007.

9- الزاهير، عبد الرزاق، السرد الفلمي: قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

10- الزاهي، فريد، الحكاية والمتخيل، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، 1991.

11- الزبيدي، قيس، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، دار قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، 2001.

12- سويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، ط2، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، 1994.
13- السيد، علاء عبد العزيز، الفلم بين اللغة والنص، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2008.
14- عزام ، محمد، تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
15- عطوي، جودت عزت، أساليب البحث العلمي، ط3، دار الثقافة، عمان، 2009.
16- عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1982.
17- فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003.
18- ــ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد (164)، الكويت، 1992.
19- فهيم، فوزيه، التلفزيون فن، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1987.
20- قاسم، سيزا، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985.
21- كيروم، حمادي، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفلمي، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005.
22- لوشن، نور الهدى، علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، 1995.
23- مراد، سعيد، جولات في عوالم سينمائية، دار الفارابي، القاهرة، 1988.
24- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، (240)، المجلس الوطني للثقافة والاداب، الكويت، 1998.
25- مسلم، طاهر عبد، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005.

ثانياً: الكتب المترجمة:

26- بارت، رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الأنماء الحضري، سوريا، 1993.
27- بارتليت، بازل، تأليف التمثيلية التلفزيونية، تر: عزت النصيري، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
28- بريتز، رودي، الأساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني، تر: أنور محمد خورشيد، عالم الكتب، مطابع دار الهنا، القاهرة، 1970.
29- دولوز، جون، البرغسونية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، 1997.
30- دي جانيتي، لوي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
31- سوينسن، ارثر، التأليف للتلفزيون، تر: إسماعيل رسلان، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع الدار القومية، مصر، 1966.

32- غولدمان، لوسيان واخرون، البنيوية التكوينية والنقد الادبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984.
33- لوتمان، يوري، مدخل إلى سيميائية الفلم، تر: نبيل الدبس، منشورات النادي السينمائي، دمشق، 2001.
34- مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964.
35- مارنر، تيرنس سان جون، الاخراج السينمائي، تر: احمد الحضري، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.
36- مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية، تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012.
37- وارن، بول، السينما بين الوهم والحقيقة، تر: علي الشوباشي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
38- ويليك، رينيه وأوستن واريس، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، بيروت، 1980.

ثالثاً: الدوريات:

39- الخريبي، أشرف وأبراهيم لطفي، الرؤى الفنية ومرجعات المؤلف (النص الرقمي)، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، المجلد الأول، جامعة اليرموك، إربد، 2010.

رابعاً: الرسائل والأطاريح

40- الشاروط، فراس عبد الجليل، التحولات الدلالية وملامحها عند جيل ما بعد الواقعية الجديدة في السينما الروائية الإيطالية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2013.
41- الهاشمي، طه حسن، الرواية في السينما- دراسة في النص الأدبي واللغة السينمائية عبر ثلاثة أمثلة تطبيقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1987.

الجامعة المستنصرية
كلية التربية الأساسية
قسم التربية الفنية

م/استفتاء لاراء الخبراء والمحكمين

لاختيار أداة البحث

الدكتور..... المحترم

تحية طيبة..

يروم الباحث اختيار أداة تحليل لدراسته الموسومة (التحولات الدلالية بين الرواية والمسلسل التلفزيوني)، وقد تمحورت مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

ما مظاهر التحول الدلالي بين الرواية الادبية والمسلسل الدرامي التلفزيوني؟

أما هدف البحث فتمت صياغته على وفق الآتي:

الكشف عن التحولات الدلالية بين النص الروائي والمسلسل التلفزيوني .

وقد تضمن البحث في إطاره النظري ثلاثة مباحث هي:

المبحث الاول: الفن الروائي

المبحث الثاني: التركيبة النسيجية للنص التلفزيوني

المبحث الثالث: تحولات الدلالة من النص المكتوب إلى النص المرئي

أما عينة البحث فتضمنت رواية (ذاكرة الجسد) للروائية (احلام مستغانمي) التي تم تحويلها إلى مسلسل تلفزيوني يحمل نفس اسم الرواية (ذاكرة الجسد).

وقد ارتأى الباحث عرض الاستفتاء على حضرتكم لما يعهده فيكم من خبرة ودرايةٍ علمية من اجل تحديد مدى صلاحية الفقرات الواردة فيه، أو تعديل ما ترونه مناسباً، أو حذف او إضافة فقرات أخرى إن توجب الأمر لذلك.

شاكراً تعاونكم ... مع فائق الاحترام والتقدير

ت	أداة التحليل	موافق	غير موافق	الملاحظات
.1	يتمحور دور الراوي في التلفزيون على خلاف الرواية بما يأتي: أ- صوت مسموع يتجسد من خارج الكادر. ب- شخصية متجسدة تروي الاحداث. ت- الكاميرا تروي الاحداث.			
.2	تنتج عناصر مثل المكان، الزمان، الأضاءة والديكور تحولاً دلالياً عند اشتغالها في المسلسل الدرامي التلفزيوني.			
.3	تكتسب الشخصيات والاحداث تمثلاً مرئياً متجسداً عند تحولها من النص المكتوب إلى النص المرئي مع تغيير ملموس في الدلالة المرتبطة بها.			
.4	تمتلك الرموز، والعلامات، والاستعارات تحولاً دلالياً عند انتقالها من صورتها اللغوية إلى حالتها المرئية يعطيها خصوصية وتميز في الاشتغال، والتجسيد، والتأثير.			
.5	للشريط الصوتي (الحوار، الموسيقى، المؤثرات وحتى الصمت) دلالات مفارقة لدلالته الاولية (لغوياً) عند تحوله للاشتغال في بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني.			

ABSRTACT

The narrative work formed a clear and cognitive part and a significant transformation in the constructing of TV drama expressing about different kinds of narration and telling stories in constructing the novel that embodied by the image and its language through the movements of camera that expresses about

the method of neighboring between two genders to embodies the expression of the politics, economic, historical, social, cultural, and ideological events.

The entitled study (the significant transformations between novel and TV series) is consisted of four chapters, the first chapter is the introductory one which includes the problem of the study that implied the following question:{What are the figures of transformations between literary novel and TV Drama?}, this also includes the aim, limits and basic terms and definitions of the study.

Chapter two which is the theoretical background and previous studies and consisted of three main sections:

First: narration

Second: scenery formulating

Third: significant transformations of the written text to the visual one

Moreover, it includes the indications of the theoretical background and previous studies chapter.

Chapter three is the procedures of the study which includes the methodology of the study, sampling and the instruments and tools of the study as well as the validity tool.

Chapter four concerned with the analyzing of the sample and discussing the final results, final results have been derived from the analysis as well as a group of conclusions drawn through the results and its analysis. Moreover, the researcher has put forward some suggestions and recommendations.

A bibliography list has been included at the end of the study besides the appendices for example, a questionnaire of the juries and experts.

The following are some of the results of the study:

1- pictorial language elements have a high ability and capability through the significant transformations whether it is a place or time, lightening and decoration.
2- each single word in a novel is more imagery than the TV series.

symbols, signs, and icons are the most usable significant transformations in TV series.