الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس ـ مستغانم ـ

قسم العلوم الإنسانية و الاجتماعية ـ LMD ـ

ـ مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر علوم إعلام و اتصال

تخصص اتصال صورة و مجتمع

القيم في سينما الطفل

تحليل سيميولوجي لمقاطع مختارة من فيلم MIRROR MIRROR

من أداء الطالبتين:

ـ ملياني منصورية

ـ حراث خديجة

تحت إشراف الاستاذة

- الأستاذة أوكبدان

السنة الجامعية 2014/2013

مليانى منصورية

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على خاتم الأنبياء و المرسلين أما بعد :

أهديها إلى من ربتني و أنارت دربي و أعانتني بالصلوات و الدعوات إلى أعز شخص إلي أمي الحنونة و إلى من عمل بكد و جد في سبيلي و علمني معنى المثابرة الاجتهاد و أوصلني إلى ما أنا عليه الآن إلى أبي الكريم أدامه الله بألف خير إلى أخي مراد و أختاي نصيرة و رميساء الغالية على قلبي

خاصة إلى خالتي ماما و نصيرة و إلى جدي العزيز أطال الله في عمره

إلى من أعانني على إتمام العمل صديقتي و جارتي رحو منصورية الوفية و رفيقة دربي حراث خديجة

إلى جميع زملائي في الدراسة و إلى كل أساتذة علوم إعلام و الاتصال و أخص بذكري الأستاذة أوكبدان التي أفادتني لإتمام هذا العمل بصفتها الأستاذة المشرفة.

حراث خديجة

أهدي ثمرة جهدي إلى أقدس ما في الوجود إلى من منحني كل ما يتمناه المرء في الحياة إلى من أرشدني إلى الصواب و وضع في الثقة التامة إلى قرة عيني أبي الحبيب

إلى التي لم تبخل عليا يوما بالنصيحة إلى ملهمتي إلى من وضع الله الجنة تحت أقدامها أمي الحنونة

إلى كل أفراد عائلتي الذين وقفوا إلى جانبي: أمال, سعاد, هارون, توفيق, مريم, مروى و

إلى كتاكيت العائلة: ريحاب, عبد الرحمان, ريتاج

و إلى رفيقتي التي ساندتني في إنجاز هذا العمل ملياني منصورية و إلى كل طلبة السنة الثانية ماستر تخصص إتصال صورة و مجتمع

شكر و تقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و البحث و التطوير و وفقنا على إنجاز هذا العمل

نتوجه بجزيل الشكر و الامتنان إلى كل من ساعدنا على إنجاز و إتمام هذه المذكرة و في تذليل ما وجهناه من صعوبات و نخص بالذكر الأستاذة المشرفة «أوكبدان » التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها و نصائحها القيمة التي كانت عونا لنا .

و لا يفوتنا أن نشكر الأستاذة سعاد حراث على مساعدتها لنا و جهدها الكبير في سبيل توفير الكتب و المراجع التي خدمت بحثنا كثيرا

الفهرس العام

ـ شكر و عرفان

ـ الإهداء

ـ مقدمة

ـ الإشكالية

ـ أسباب اختيار الموضوع

ـ أهمية الموضوع

ـ أهداف البحث

ـ منهجية الدراسة

ـ تحديد المفاهيم

ـ الفصل الأول: سينما الطفل و تطورها

ـ المبحث الأول: نشأة سينما الطفل و تطورها

ـ المبحث الثاني: مقومات سينما الطفل

ـ المبحث الثالث: وظائف سينما الطفل

ـ الفصل الثاني: السيميولوجيا عند رولان بارث

ـ المبحث الأول: ماهية السيميولوجيا

المبحث الثاني: عناصر السيميولوجيا عند رولان بارث

ـ المبحث الثالث: مستويات تحليل الصورة عند رولان بارث

- **الفصل الثالث:** الجانب التطبيقي
- بطاقة فنية للفيلم mirror mirror
- ملخص الفيلم
- التعريف بالمخرج
- التعريف بأبطال الفيلم
- تحليل المقاطع المختارة
- نتائج التحليل
- قائمة المصادر و المراجع
- خاتمة

مقدمة

الصورة هي جوهر الفنون البصرية, حيث خلقت لنفسها لغة جديدة استحوذت على حاسة البصر, أصبحت على إثرها ملتقى الفنون هي العتبة التي يقف عليها المتلقي لاستعاب ما يحيط به, و من تم شهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث, حيث كان لها أثر كبيرا في خلق المفاهيم على كافة الأنشطة الثقافية و المعارف الإنسانية, إذ تعددت مفاهيمها و تنوعت حسب مجالات استعمالها.

فعالم الصورة عالم خصب يساهم في خلق القيم التي نعيش بها لذلك فالصورة السينمائية هي الأكثر حداثة و جماهيرية حيث أضحت من أهم المصادر البصرية, التي يعتمد عليها الفرد في مختلف شؤونهم الحياتية, و لقد تولد هذا الدور لمصداقيتها كوجود بصري ناجز.

فهي منذ ظهورها الأول كانت تعبيرا واضحا عن الواقع لأن لها القدرة على أن تجعل العالم مرئيا, كما أنها سهلة الإدراك و الفهم و التفسير.

لم يقتصر الفن السينمائي على الكبار فقط, بل ظهر بما يسمى سينما الطفل تلك القادرة على التجوال ذهابا و إيابا عبر الزمان و المكان, معالجة بذلك الواقع و الخيال على حد سواء و بلغة واحدة, لدى نرى أن سينما الطفل لازمت منعطفات التطور و التغيير و كان لزاما عليها في أن تبتكر أساليب تغيير جديدة قادرة على إستعاب المدركات عبر لغة صورية ذات فضاء أشمل و أكثر فاعلية على تجسيد تغيير منسق البنية ثري المظهر.

أصبحت سينما الطفل مصدرا أساسيا في تشكيل وعيه و ثقافته و ذلك بفعل ما تنتجه من قيم و مضامين, و هذا لارتباطها بتطور التقني, فالفضائيات و شركات الإنتاج ذات الإمكانيات التقنية العالية و ضخمة جعلت منها سيدة هذا الزمن, بنشر وسائلها و اتجاهاتها الفكرية و القيمية حيث أصبحت أكثر رواجا بين الأطفال.

الإشكالية:

تمثل سينما الطفل تلك الصورة و الحركة المستمرة و الحوار السريع المختصر, و الأحداث التمثيلية الجذابة فهي أكثر الوسائل التقنية و الترفيهية التي تسحر الطفل. لقد بلغت صناعة السينما في عصرنا الحالي قمة التطور و الإبداع حيث ارتقى هذا الفن, لمستويات و تقنيات تصل حد الخيال, لدا نرى أن الإبداع الفني بلغ أوجه في إطاره الخاص به لهذا أصبحت الأفلام السينمائية شريكا للأسرة و المدرسة و المجتمع ككل, و نحن كباحثين حاولنا معرفة ماهي القيم التي تبرزها سينما الطفل من خلال اختيارنا لفلم MIRROR MIRROR .

أسباب اختيار الموضوع:

تم اختيارنا للموضوع لجملة من الأسباب منها ما هو موضوعي و ما هو ذاتي

أ ـ الأسباب الموضوعية:

1 ـ انتشار الأفلام السينمائية الموجهة للطفل مما جعلنا نتساءل عن مختلف المعاني الضمنية التي تحملها.

2 ـ يعتبر موضوع القيم في سينما الطفل من المواضيع الهامة بالنسبة للأسرة و المدرسة و المجتمع ككل.

3 ـ قلة البحوث في مجال سينما الطفل بالرغم من أنها وسيلة اتصالية جماهيرية .

ب ـ الأسباب الذاتية:

1 ـ اهتمامنا بسيميولوجيا لأنها تعتبر حقلا خصبا للدراسات الإعلامية.

2 ـ ميولنا للسينما و المسرح هو الدافع الرئيسي لاختيارنا الموضوع.

أهمية الموضوع:

تكمن أهمية دراستنا في أننا نقوم بتحليل سيميولوجي للفيلم MIRROR MIRROR الذي يحمل مختلف الرسائل و ذلك لإبراز مختلف القيم التي يحملها .

أهداف البحث:

لكل دراسة أهداف و غايات يرغب الباحث في الوصول إليها و بالتالي الخروج باستنتاجات المراد بلوغها.

1 ـ إظهار الأهداف المعلنة و الخفية التي تحملها رسائل الفلم المراد تحليلها.

2 ـ التطرق إلى مختلف المحاور المتعلقة بسينما الطفل و الكشف أهمية هذه الوسيلة الاتصالية .

منهجية الدراسة:

يقوم كل بحث علمي على منهج منتظم و واضح يحدد مسار و نتائج الدراسة بشكل يجيب على الإشكاليات المطروحة, و هذا الوضع يستدعي أن يكون الباحث على علم كبير بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة البحث و هذا بالاعتماد على مجموعة من الخطوات المنتظمة و المحددة التي تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج الدراسة.

و للإجابة على الإشكالية المطروحة ارتأينا استخدام المنهج الوصفي باستعمال مقاربة التحليل السيميولوجي.

إذ بواسطته نستطيع الوقوف على دلالات الخفية و المعنى الباطني للرسالة الإعلامية, إن التحليل السيميولوجي يبحث عن الدلالة الحقيقية, لمحتوى الرسائل و هذا بمعرفة معناها الحقيقي و مضمونها الخفي, فالتحليل السيميولوجي حسب رولان بارث شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية و الألسونية, حيث يلتزم بها الباحث نحو الرسالة و الوقوف على الجوانب السيكولوجية و الاجتماعية و الثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل. [1]

---

1 – Mourice Anger, initiation a methodologie des science humaines, Ed Casbah, Alger, 1997, p 09

عينة البحث:

لإنجاز هذه الدراسة لابد من تحديد العينة, و التي تعرف بأنها ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي, و قد تكون ممثلة لهذا المجتمع و يشترط في العينة أن تكون فيها جميع صفات الأصل التي اشتقت منها في جوانبها المختلفة و طبقا لطبيعة الموضوع المدروس.

و على هذا الأساس فإن موضوع دراستنا تناول القيم في سينما الطفل, حيث تم اختيارنا للفيلم السينمائي المعروف مرآتي مرآتي و سنقوم باختيار مجموعة من المقاطع التي تخدم موضوع دراستنا, حيث يمكن تسمية هذه العينة بالعينة القصدية.

تحديد المفاهيم:

اللغة البصرية:

هي التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة و هي لغة التركيب و التنوع. و تستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين هما البعد العلاماتي الأيقوني و البعد العلاماتي التشكيلي.فالرسالة البصرية تستند من أجل إنتاجها إلى معاني و معطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني, كإنتاج بصري للموجودات طبيعية تامة (وجوه, أجسام حيوانات, أشياء من الطبيعة) و تستند من الجهة الثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى أي ليس من الطبيعة و لا من الكائنات الموجودة فيها. [1]

السينما:

هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور, في شاشات دور السينما و على شاشات أصغر كشاشات التلفزيون.

كما تسمى أيضا الفن السابع, فن استخدام الصوت و الصورة سوية من أجل بناء الأحداث.[2]

---

1 – عبد الرحيم كمال, سيميولوجية الصورة الفتوغرافية, موقع محمد إسلام, مجلة العلامات ع 16, 2001.

2 – قدور عبد الله الثاني, سيميائية الصورة, مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم, د ط, دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ص 257.

الفيلم:

هو مبدئيا صور لأشياء تتحول إلى لغة إذ شأنا من الدرجة الثانية, بمعنى أنها لغة ذات طابع و خصائص جمالية من نوع خاص و مختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى. [1]

التركيب السينمائي:

قد نجازف بحصر الفن السينمائي في تقنية التركيب و ذلك من دافع عنه المخرج الروسي إيز نشتاين مؤسس قواعد سينما المنتاج مؤكدا على جماليتها حيث قال: فن السينما ذلك يعني قبل كل شيء مونتاج. [2]

السردية الفيلمية:

القصة السينمائية تتحقق فضلا عن الصور المتحركة أي بفعل تلك الحركة التي يوهمنا بها المونتاج, بين اللقطة و الأخرى حيث يوجد اختلاف بين السردية النصية و السردية الفيلمية الصورية. [3]

---

1 – – قدور عبد الله الثاني, سيميائية الصورة, مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم, المرجع نفسه ص 257

2 – قدور عبد الله الثاني, المرجع نفسه, ص 262

3 – قدور عبد الله الثاني, المرجع نفسه , ص 263

الصورة:

تعرف الصورة بأنها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد, هي معطى حسي للقصر البصري حسب فلشغنوني أي هي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي. [1]

تحمل الصورة رسالتين الأولى تقريرية و الثانية تضمينية, حيث تكون عبارة عن مجموعة من رموز بصرية تحمل ألوانا و أشكالا و حركات تشكل مجتمعة بنية دلالية. [2]

الرمز:

كلمة symbole هي كلمة يونانية بمعنى مترابطة مع بعضها البعض. في البداية كانت كلمة sumbolow رمز للتعرف على شيء كثير الاستعمال, هو وسام يحتفظ به شخصان كل واحد لديه جزء يتوارث أب عن جد و بواسطته يتم التعرف على الأشخاص. [3]

---

1 - حميد سلاسي, ما هي الصورة ؟ موقع سعيد نيكراد, مجلة علامات , ع 5, ص 996.

2- htt p : // www. Altsheely . com / 2003 / index 2003 / rainbw , soura 2003, htm .

3- Michel Gowe , communication publicité . théorique et pratique, 2em Edition PARIS, 1994, p 111.

القيم:

القيمة, قيمة الشيء: قدرة, قيمة المتاع: ثمنه

جمع القيمة: قيم.

الأمة القيمية: المستقيمة المعتدلة

و في محكم التنزيل قال الله تعلى: «قل إني هداني ربي إلى الصراط المستقيم دينا قيما» سورة الأنعام, جزء الثامن الآية 161 . [1]

تلعب القيم أحد الأدوار الهامة في حياة الأفراد و المجتمعات, فالقيم هي الحجر الأساس في بناء المجتمع و التي تساهم في تحقيق التوازن الاجتماعي النفسي داخل المجتمع و أفراده .[2]

تتطلب القيم موافقة اجتماعية من قبل المجتمع حيث تكتسب ببطء, و على مدى الحياة و ذلك لحاجاتها إلى خبرات و معارف تتميز بالتجريد و العمومية, كما أنها أكثر ثباتا إذ أنه من الصعب تغيرها. [3]

---

1 – سورة الأنعام, الآية 161.

2 – إيمان العربي النقيب, المسرح و القيم التربوية للطفل, دار المعرفة الجامعية, جماعة اسكندرية, 2011, ص 14.

3 – إيمان العربي النقيب, المرجع نفسه, ص 16.

المبحث الأول:نشأة سينما الطفل وتطورها

أساس بدايات سينما الطفل رسوم متحركة حيث جاء "تحريك الرسوم أسبق زمنيا من السينما بالمعنى الضيق لكلمة سينما، حيث كان فينا كيستسكوب بلاتو وصورته المعدلة في جهاز الزيوتروبر، قد استخدموا جميعا تقنية مشابهة لفيلم الكرتون الحديث[1]

حتى البدايات الأولى في الصندوق السحري كانت عبارة عن رسوم في دولاب وعدسة تسمح لك برؤية الرسوم التي تبدو لك وكأنها تتحرك في حين أن حركة الدولاب واستمرار الصور هما أساس هذا التواصل في الحركة الذي يقدمه لنا الفيلم.

استمرار الصورة كخاصية بصرية استفاد منها السينمائيون، سنوضح ذلك أكثر، "السينما تقوم على توظيف سلسلة من الرسوم لمراحل متعاقبة لأداء فعل ما مما ينتج تأثير يوحي بالحركة [2]"، واستمرار الصورة أو "خاصية الصورة الارتسامية" تلك القائلة بأن أي صورة تتلقاها العين إنما تبقى منطبعة على الشبكة لمدة، حيث يكون لدينا 24 صورة في الثانية حيث سلسلة التحليل الحركي للموضوع المصور خلال ثانية واحدة مقسمة إلى 24 جزء

بتكر الأخوان فليشر الكاريكاتور شخصيتهما التي تستمر طويلا "بوباي" وفي سنة 1939م أفلام أطول مثل رحلات جاليفر، البدايات الأولى للرسوم المتحركة لم تكن بعد قد طرحت أفلام بأسلوب خيال وهمي لأن رؤية الأطفال لحركة بعض الرسوم الكاريكاتورية وبعض أفلام خيال الظل هو أمر عجيب فعلا، بعد ذلك بدأ الأمر يبدوا عادي أي مملا نوعا ما وهنا بدأ التفكير في نوعية هذه الأفلام لأن السينما أولا وأخيرا صناعة وتجارة كانت تجربة ديزني رائدة في ذلك الوقت أي بداية الثلاثينيات، ابتعد قدر الإمكان من الوضعية الجافة وبدأ العمل باستخدام اللا واقعي كأساس فيهم لرواج أعماله. [3]

1- كوك دافيد,تاريخ السينما الروائية ,تر احمد يوسف ,الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,1999,ص328

2- كوك دافيد, المرجع نفسه, ص 330.

3- دومينيك غيلان, ترجمة شحات صادق, الكادراج السينمائي, مركز اللغات و الترجمة, أكادمية الفنون مصر 1998 ص 16.

بدأ تألق والت ديزني بداية 1923م مع أليس في بلاد العجائب وأزوالد الأرنب المحظوظ وميكي ماوس، استفاد بشكل جيد من الصوت والألوان وكان اختياره لشخصيات الحيوانات أكثر مع أنه أعطى لها أشكال دميات 1.

لقد كان ديزني ذكيا عندما استعان بعنصر الخيال في مزجه للواقع باللاواقعي في أعماله سواء كان ذلك على مستوى صوت الحيوانات تتكلم كالإنسان أو تصدر مقطوعات موسيقية شهيرة تبدو أنها ألفت خصيصا لهذه الرسوم حيث الحيوانات لها ملامح إنسانية، وجه وتعابير هذه الوجوه عن أحاسيس الحب والكره بهذا فرضت طريقة ديزني نفسها كموضة في عالم سينما الطفل وبهذا كثفت الأعمال وكررت الأفكار والأساليب وهكذا وقع ديزني وغيره تألقه في حفرة كلاسيكية.2

التمرد على كلاسيكية الأربعينات والخمسينات التي أخذ ديزني حصة الأسد فيها، جاء من داخل المؤسسة نفسها "ردود فعل عنيفة ضد أسلوب ديزني يتزعم بعضها البعض من فناني ديزني السابقين "توم وجيري" لبيل هنا وجوبا ربيرا "...سيلفستر" لشركة وارنرز "نقار الخشب" لوالترلانتس2، حقيقة أن كل هذه الشخصيات هي مشابهة لشخصيات ديزني خاصة "ميكي ماوس" الشخصية الأكثر شهرة لدى ديزني ويبدو الاختلاف في نوعية الحيوان فقط ولكن الاختلاف هو التالي:

هذه الأعمال جميعها استخدمت أسلوب ديزني في الرسوم المتحركة حيث المفهوم الواقعي إلى حد إضفاء الصفات البشرية على الشخصيات ولكن بطريقة جديدة في إطار كوميدي يتسم بالسيريالية والفوضوية والسادية، مخالف لمسة التفاهة التي صيغت أعمال ديزني الأخيرة.

في حقيقة الأمر فإن هذا النوع من سينما الطفل تبرز الرسومات الخيالية المناسبة لكل فيلم لأنها السبيل المثالي لإقناع المنتج3.

1- بلاش بيلا ,نظرية السينما,تر احمد الحضري,المركز القومي للسينما,القاهرة,دط,ص330
2- بلاش بيلا المرجع المرجع نفسه,ص 332.
3_وفاء طه النبي,الحكاية,ع316,الكويت,1985.

كما قام مكارين نفسه بالتجريب في تقنيات متنوعة خاصة الرسومات التي ترى ثلاثية الأبعاد كما جرب في تطبيق تقنيات التحريك على الأجساد البشرية إن تقنيات التحريك على الأجساد البشرية هي إحدى أهم المحطات والطرق في مسار الرسوم المتحركة سنوضح ذلك أكثر: الرسوم المتحركة من اسمها وكما سبق الذكر هي صور عديدة لرسوم متحركة يقوم الرسام برسم حركة شخصية وفق التتابع الطبيعي لها في الواقع وبعد إدخالها ضمن فيلم تصبح وكأنها شخصيات تتحرك طبيعيا، ولكن في التقنية الجديدة أصبحت حركة الشخصيات غير واقعية، حركتها الواقعية تلك التي كانت غاية في السلاسة، بحيث تبدو وكأنها ردود أفعال تلقائية وذلك لأن الرسوم فيها يكون فقط على المستوى تحديد نموذج الشخصيات الحيوانية والبشرية ثم وبواسطة الحاسوب المبرمج مسبقا على هذه التقنية يقوم بمسح لهذه النتائج ومسح لحركة ممثلين حقيقيين ثم يتم المزج وأحيانا يكون حتى صوت الممثلين مدمج ضمن هذه العملية، فيما بعد أصبحت هناك برامج أكثر تطورا تعطي الحركة تلقائيا من برامج الحاسوب[1].

ولكن هذه الصفة كانت جنبا إلى جنب مع الطريقة التقليدية في الرسوم المتحركة وهذه الأخيرة إلى حد الآن لا يزال العمل بها قائما .

ولكن حتى أن الطريقة التقليدية بالنسبة لمنتجين السينمائيين العرب القيام به مستحيل، وبعيد المنال فما بالكم بالأساليب المتقدمة الأخرى عالية التطور "دولة واحدة بنسبة 10% من الدول العربية التي تعوض أفلام الأطفال يوجد بها متخصص في مجالات سينما الأطفال محاولات نادرة لإنتاج الرسوم المتحركة".

أكيد أن الأمر تغير نوعا ما اليوم لأن الإحصائيات قديمة نوعا ما وهذا لا يعني أن التغير كبير لان تلقي الطفل لهذا النوع من الأفلام وبشكل جيد تقريبا هو نفسه التلقي في الدول المتطورة لان الدول العربية تبذل مجهودا في توفير ذلك حتى وان كان ذلك عبر الاستيراد، "أهم الموضوعات أو أنواع أفلام الأطفال التي تعرض في الدول الغربية هي رسوم متحركة جاءت في مقدمة الفقرات والمواد التلفزيونية التي تستوردها هذه الدول بنسبة 20.7%" [3]

1- عاطف عدلي العبد, عبد النواب يوسف, الطفل العربي و وسائل الإعلام و أجهزة الثقافة, دراسة ميدانية 1988 ص101 -103

2- عاطف عدلي العبد,واخرون,المرجع نفسه,ص106.

أفلام الكرتون بشكل عام هي قصيرة لا تتعدى 20 دقيقة بينما هناك نوع آخر من الأفلام الكرتونية المطولة والتي تتكون على مقاس الأفلام العادية بين ساعة إلى ساعة ونصف، هذا النوع المطول أيضا عملت عليه شركة والت ديزني لأنه الأكثر طلبا بانسبة لدور السينما التجارية بينما الشكل القصير استعمل أكثر على شاشة التلفزيون في أوقات قصيرة بتلاؤم مع البث التلفزيوني المحدود، وقد استعمل أيضا كنوع من الدعاية في بعض المحلات أو كوسيلة إعلامية وتربوية لبعض المؤسسات بالنسبة لشركة والت ديزني "العديد من أفلامها كن يقدم بالشكلين القصير والمطول خاصة مثل: أليس في بلاد العجائب، سندريلا، بياض الثلج، الضفدع والقمر..."[1]

بالنسبة لأفلام الكرتون المطولة والحديثة نجد فيلم "شريك" الذي عرض على جزأين ولكن لكل جزء قصته تقريبا الخاصة به.
في الفيلم الأول الغول شريك غير واقعي حيث كان الصراع بين الخير والشر قصة كلاسيكية تكاد تكون مبتذلة ولكن إعادة صياغة القصة والاستعمال الجديد للشخصيات بشكل الخلط والتبادل في إطار الفكاهة أدى إلى حلق أروع الأفلام السينمائية غرابة، يتعلق الفيلم بخرافة من الخرافات التي تعودنا على سماعها في طفولتنا: الغول شريك يعيش وحيدا في الغابة بجوار المستنقعات بعيدا عن كل مخلوق إلى أن يطرد اللورد فار الذي كان شديدا على الكائنات التي نقرأ عنها في الحكايات الجنيات إلى مستنقعات الغابة فتعكر على الغول صفاء وحدته وتضطر للاتفاق مع اللورد الشديد على تخليص الأميرة فيونا، حبيبة اللورد النائمة في برج بعيد عالي يحرسه تنين مرعب[2].
هذا الملخص لا يوضح حقيقة الفيلم كليا فالغول الأخضر اللون ليس غولا مرعبا كما نقرأ عنه في الحكايات إنما هو غول لطيف يعيش وحيدا لأنه خجول جدا لا يجرأ على معاشرة الناس والأمير الشرير يعاني من القامة والأميرة النائمة ليست جميلة كما تصورها الحكاية[3].

1- كوك دافيد,تاريخ السينما الروائية,تر,احمد يوسف,الهيئة المصريةالعامة للكتاب,القاهرة,1999.
2- انتصار الغريب,سينما الخيال,دار الكندي للنشر و التوزيع,ط1 ,1996.
3- اتصار الغريب,المرجع نفسه.

ويتصادق الغول مع حمار مارح وثرثار ثم التنين الذي يحرس الأميرة هو مجرد تنين أنثى ولطيف.

وأثناء أحداث الفيلم تظهر شخصيات خرافية أخرى تلقي نفس الأسلوب في التعامل كبياض الثلج والأقزام السبعة، ليلى والذئب، ولكن الملفت للانتباه أن طريقة التعامل مع الشخصيات الخرافية المعروفة لدى الجميع بخطوط ثابتة طوال السنوات وراسخ في أذهاننا، ونغيرها بخطوط أخرى وملامح معاكسة تماما لم تبعد القصة ككل عن المسار الثابت بين الخير والشر،وفي الخير النهاية السعيدة .الفيلم قدم بعمليات تقنية هي غاية في الجدة عبر تقنية تحريك متقدمة جدا عبر الحاسوب ويعود الفضل فيها إلى شركة دريمروركس وإلى برنامج تحريك جديد بالأبعاد الثلاثية يمكن من تجسيد انفعالات الشخصيات بشكل كامل يكاد يجعلها تنتمي إلى الواقع أكثر مما تنتمي إليه في عالم الخيال[1].

للعلم فإن الشركة نفسها هي التي أنتجت فيلم النمل "فورميز" فيلم رسوم متحركة مطول وغاية في الروعة لملكة نمل تنقذها نملة بسيطة من عامة النمل العامل في المملكة، وهناك أيضا فيلم رسوم متحركة جديد وهو فيلم البحث عن الحوت نيو، الحوت الصغير الذي يخاف عليه والده أثناء خروجه في اليوم الأول من بيته بالمروج المرجانية التي تبعد عن مكان زوارق الصيد والأسماك الكبيرة المفترسة كالقرش يذهب نيمو مع السمكة الطائرة وأصدقائه في رحلة استكشافية.

كان والد نيو الصغير يتبعه هو وأصدقائه أثناء رحلتهم لكن كان ذلك خفية وأثناء اقترابه من قارب الصيد ليصطاده طبيب كان يغطس للحصول على أسماك ملونة للزينة لعيادته في المدينة وهنا تبدأ رحلة والده المضنية في تتبع آثار الصياد بعد جملة من المتاعب والأحداث المشوقة والتي تسمح له بالتعرف على مخلوقات عديدة والتخلص من خوفه في نفس الوقت، كان نيو يحاول الهرب بمساعدة أسماك الحوض في العيادة وهناك يلتقي الوالد بطفله.

أكيد أن أفلام الكرتون يحتل النسبة الأكبر من المشاهدة لدى الأطفال وأكيد أن استخدام الحياة غير الواقعية تحتل النصيب الأكبر من كل فيلم كرتوني بفضل ذلك تجلب الانتباه وتستقطب عدد من المشاهدين الأطفال في أحيان كثيرة[2] .

.

1- جوقسيس, دعوة إلى السخرية من حكاية الجنيات, سينما درويش يورس, 2001 باريس ص 58

2- جوقسيس, دعوة إلى السخرية من حكاية الجنيات,المرجع نفسه,ص59

هذا النوع بدأ العمل به بعدما ضمنت السينما وجودها عبر الانتشار فأنتجت أفلام رعب وأفلام علمية وأخرى تسجيلية وكذا وثائقية ولكنها موجهة للكبار ومن هنا ظهرت أفلام موجهة للأطفال ممثلوها سواء كانوا أو صغار وكذا سيناريوهات كتبت خصيصا للأطفال لمواضيع تربوية بشكل عام كالشجاعة وروح المسؤولية والدعوة للحب ونبذ الكراهية وكذا التعاون من أجل الخير.

وبدأ الحديث حتى عن مخرجين تخصصوا لمثل هذه الأفلام، استعمل السينمائيون تقنيات هي نفسها التي استعملت في أفلام سينمائية أخرى إلا أن خصوصية بعض شخصياتها وكذا مناظرها وحتى بعض الأصوات الغريبة حركت بعض المخرجين للاستعانة بالمؤثرات صوتية أو مرئية خاصة، هذا النوع من الأفلام الذي أدرج تحت أقلام سينمائية موجهة للأطفال.

استعانت هذه الأفلام الحديثة في مجال صناعة الفيلم السينمائي بالتكنولوجيات مثلها مثل الصناعات الأخرى التي استفادت من التطورات التكنولوجية الجديدة والمتجددة وهذا الأخير هو الذي أنعش سينما الطفل.

وبالتالي سيتطلب طريقة خاصة في الإخراج وكذا التصوير تدور مجملها ضمن الإنارة والتسويق والدهشة طبعا ضمن إطار واقعي، وهذه هي سينما الطفل.

"من حيث أنها تشبه الحياة لكنها ليست حياة، تحول الصور الساكنة إلى إلهام متحرك، إلهام تلعب فيه الدهشة والفضول والمعرفة الحقيقية دورا مهما [1]

ويمكن في بعض الأحيان أن يكون هناك شيء من الخوف المحدود أي من دون أن يصل إلى حدود الرعب لأنه من الطبيعي بالنسبة للطفل أن يخاف من غريب ومجهول وعجيب ولكن ليس من الطبيعي أن نرعبه بهذا المجهول.

"الفيلم يملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته، فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أبعد آفاق الخيال يمكن للفيلم أن يصل باللاواقعي إلى وقائع وأن يسجل الواقع الراهن ويجعل منه جزءا من الوجدان الإنساني على مر العصور" [2]

1- نبيل سالم, جريدو الفنون,ع7, مصر الشركة العصرية للطباعة و النشر,مصر,2001 ص12.

2- نبيل راغب, دليل الناقب الفني, دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ص14.

المبحث الثاني: خصائص ومقومات سينما الطفل

يعتبر عنصر خصائص ومقومات نجاح سينما الطفل غاية في الأهمية وذلك لكونه قانون تنتج به الأفلام السينمائية الموجهة للطفل عدى عن ذلك وجب تحديد كل منها فالأمر ليس متروكا لمقاييس كاتب أو منتج، كل حسب أفكاره وإبداعه كما هو الحال في سينما الصناعة ولكل صناعة تقنيات محددة لها محال لتمييع أي قانون من قوانينها، "إذا كانت السينما قد بدأت ونشأت فقد شاءت لها الظروف أن تأخذ مظهر فنون السرد، فنون الدراما والملحمة، فالفيلم شبيه بالمسرحية لأنه تمثيلي وهو شبيه بالرواية لأنها وسيلة السرد والوصف" 1.

ومع ذلك فإن لها خصائص ومميزات تميزها عن كل الفنون والآداب التي يمكن أن تتداخل بها.

مبدئيا نعتبر أن الخصائص المتعلقة بالنص أي سيناريو الفيلم قد اتضحت ولو قليلا أنها عدد كبير من الأفلام هي مأخوذة ومقتبسة عن نصوص أدبية كروايات وقصص خيالية.

بما أن الخطاب السينمائي يعتمد على استعمال مفردات وعبارات دالة عن التحول والمسخ تزتيبا، ويعتمد لغة تتخطى الواقع إلى المتخيل لتكتسب سردا مترددا بين عوالم الحقيقة والمجاز2.

بما أن السينما تعتمد على السرد والوصف في نصوص أفلامها فإن الخطاب السينمائي هو تلك الحوارات التي تحمل مفردات وعبارات توحي بالجو الانفعالي للفيلم، عبارات تحمل مفردات لا تعبر عن الواقع بالقدر الذي لا تعبر فيه عن لاوقعية ما يحدث في الفيلم، هذه بعض المفردات التي تكرر في مثل هذه الأفلام: الروح الحارسة، السفر عبر الزمن، التعاويذ، اللعنة 3.

1- ألبرت فولتن, تر صلاح عز الدين, فؤاد كامل السينما و الفن, القاهرة, ط1 , 1958 , ص 374.
2- جوقسيس, دعوة إلى السخرية من حكاية الجنيات, دار المعارف, القاهرة ص 125
3- جوقسيس, دعوة إلى السخرية من حكاية الجنيات, نفس المرجع ص 126

في الحقيقة مجمل مفردات السيناريوهات الآن أصبحت تميل إلى اعتماد مفردات تتعلق بالسحر على أساس أن الأفلام تتعلق بالخرافات أو بالمخلوقات غير الموجودة، المهم أنه من وجود هذه المفردات فإن السيناريو أثناء العرض لا يكون صعب الفهم على الأطفال وهذه تحديدا خاصية هذا النوع من الأفلام لأنها تحاول قدرا الإمكان تبسيط اللغة وترك التعقيدات من إثارة ومفاجأة وإدهاش لعمل الصورة حيث تتكفل بفرض ذلك بتقنياتها الخاصة.

فهي بما تتسم به من بساطة وسذاجة بالإضافة لما تثيره في النفس من أحاسيس أولية تفوز بالإعجاب الشديد من جانب الطفل [1].

ومع ذلك فإن سيناريو الفيلم لا يمكن أن يأخذ صفة السهل بهذه السطحية النقدية وذلك لإمكانيات الطفل في الاستيعاب تتغير من طفل لآخر ومن بلد لآخر هذه الأخيرة يمكن أن تتجاوزها رغما عنا في السنوات الطويلة للإنتاج الأحادي أي الإنتاج السينمائي الأمريكي جعل الأطفال غير الأمريكيين يستمتعون بالفيلم من رغم الاختلافات اللغوية.

الفيلم شريك أكيد أنه حقق متعة كبيرة للأطفال في أوروبا وفي خارجها وفي الوطن العربي ولكن لا يمكن الجزم بأن درجة التلقي كانت نفسها في كل من أمريكا وفرنسا والجزائر طبعا بغض النظر عن نقاط الاختلاف الأخرى التي قد تؤثر في ذلك .

فهو سيل متواصل من الجمل الساخرة التي أثارت دهشة المتفرجين، سخرية الشخصيات من بعضها البعض فلا الأميرة كالأميرات ولا البطل (الغول) كالأبطال حتى أصدقاؤه غير عاديين.

"ولعله سيكون من الصعب العثور على من ينجح في دبلجتهم إلى اللغات الأخرى مع الحفاظ على نفس تلوينات اللغة الأصلية، وتلك صعوبة أصلية تعترض هذا الفيلم الذي يمثل دعوة مفتوحة للضحك والحب" [2].

1- انصار الغريب, سينما الخيال, دار الكندي للنشر و التوزيع, طبعة 1, 1996 ص 111

2- جوقسيس, دعوة للسخرية من حكاية الجنيات, سينما دار دروس, باريس 2001 ص 60

هذا عن الاختلافات اللغوية ما بين المناطق ولكن ماذا عن الاختلافات ما بين الاعمار هذه التي أولت لها السينما اهتماما كبيرا خاصة وأن فكرة تحديد السن والفيلم المعروض بدأ مع بداية الصالات التي خصصت ,لعروض أفلام الأطفال حيث بدأ النظر إلى السعي وراء الهدف التجاري يجب أن يكون جنبا إلى جنب والهدف التربوي والأخلاقي والنفسي للطفل لأن تنظيم كل هذه الأمور سيأتي بالضرورة على نجاح الجانب التجاري للسينما على الأقل مع الأطفال وذلك بالتعرف على طبيعة القصة التي يفضلها الأطفال في مرحلة معينة من عمرهم وقد حددت هذه الأعمار ما بين 10 إلى 14 سنة [1]".

وذلك لأن المرحلة الأخيرة للطفل, هي أكثر المراحل التي يمكن فيه للطفل مشاهدة فيلم من هذا النوع واستيعابه كفيلم من دون خصوص تعقيدات وتأثيرات متطورة على المستوى الديني خاصة (وسنشرح ذلك أكثر لاحقا ضمن الوظائف العقلية والنفسية)، وبالنظر إلى كل ما سبق ذكره يمكننا الآن أن نحدد النقط الفنية للفيلم السينمائي الموجه للطفل: سيناريو خيالي، موضوع، لغة، قصة، أسلوب، كل هذه العناصر وغيرها يجب أن تكون ضمن المسار العام والمعروف لإثارة الدهشة باستنتاجات نصية عن خرافات، وخوارق، وعجائب...

من المعايير الفنية, عاملا الزمان والمكان فهو بمثابة القاعدة غير قابلة للثبات وكيف تصبح ثابتة؟

لإثباتها وتحديدها يعني واقعية وموضوعية وعكس ذلك يعني لا واقعية ولا موضوعية أي أسلوب الخيال، أنه يبحث عن القصور في أزمة العمارات الساحقة وعن الديناصورات والمخلوقات الخارقة في أراضي, لا نعلم بوجودها على كوكبنا أنه التناقض الذي يبعد الأطفال عن مكان وزمان, دخلوا فيه إلى صالة العرض إلى الزمان والمكان المتخيل الذي تنتج عن الزمان والمكان داخل الفيلم.

نجد أيضا التصوير وما يلحقه خاصة المونتاج من قطع وتوليف ولا تظن أن أحدا يخالفنا أن المونتاج هواليد الساحرة، في السينما المهم أن المونتاج في كل حالاته وأشكاله يغير ما صاغه أيزنشتين في نظريته guxtaposition التي تعني في أبسط شروحها: الناتج المونتاجي أي ناتج القطع والتتابع بين قطعتين متتاليتين في العرض الفيلمي لا هو بالمستخلص من اللقطة الأولى ولا من الثانية، أنه ناتج جديد يبعث كمدرك جمالي لدى المتفرج [2].

1- نبهان ياسين, مجلة الآداب المنتصرية, كلية الآداب,ع5 , مطبعة المعارف, بغداد 1980.

2- دومينيك غيلان, تر شحات صادق, الكادراج السينمائي, مركز اللغات و الترجمة, اكادمية الفنون,مصر 1998 ص 20

بإدماج الواقعي بما هو غير واقعي يتحقق غير الناتج الذي ينتج من الصورتين، فالطفل يعلم أن الرجل العنكبوت في الفيلم هو رجل عادي بالإضافة إلى قدرات خيالية ,فهي صفات عنكبوتية وليست إنسانية، هذا التركيب حقق صورة جديدة مثيرة للدهشة، أو يمكن القول أن السينما تفصل القطع والتوليف هي تحقق الصور الخيالية لهذا أطلق على عملية المونتاج بالعملية السحرية.

والتصوير كفن هو أحد المعايير الفنية لسينما الطفل, فالمصور لا يلتقط الصور لأحداث تجري تمثيلها أمامه بل إنه يقتنص صورا يجري تمثيلها أمامه أنه يخلق الصور الخيالية، ليس فقط بتصوير حيوان وهو يتحرك كإنسان أو تصوير إنسان وهو يطير كخفاش.

فقد تتحقق بفعل فني مميز لصورة التقطت لعين احد الممثلين, مثلا في فيلم باتمان الرجل الخفاش نجد احد المشاهد حيث تبدأ الموظفة التي تتحول فيما بعد إلى المرأة القطة في كسر كل أغراضها ,ودماها في الشقة التي تقطن فيها يركز المصدر بالقطع بين صورة الغرفة ككل على صورة مركزة على عين الممثلة أين يظهر حدة الرؤية وبنفس الوقت هو يثير بأسلوب غير واقعي, فضولنا حول الشكل الذي سوف تتحول إليه لتعلم فيم بعد أن الموظفة تتحول إلى المرأة القطة وبين الصورة عن التوليف نجده يأخذ صورة عين القطة على نافذة الشقة وبذلك عبر جملة من الصور المحددة يتضح ,لنا الفقرة الفنية للمشهد ككل وهنا يتحقق الإبهام الصوري لأنه هو الذي يجعل المتلقي يدرك بلا واقعية الصور المعروفة ومع ذلك يتقبلها كحلقة من حلقات المسار العام للفيلم وان كانت بعض حلقاته واقعية وبذلك يركب الواقعي باللاواقعي.

من الجانب المقابل نجد أن الصوت متأخرا تاريخيا عن الصورة إلا أن التطور الذي حل اليوم فاق كل التخيلات والأخر لم يعد يعبر فقط عن صوت الشخصية الممثلة أو صوت الأشياء المحيطة بها سواء كانت مادية أو طبيعية داخل المشهد الممثل [1].

1- دومنيك غيلان, الكادراج السينمائي,نفس المرجع السابق ص 21 – 24.

وإذا كنا نقول أن الصورة تظهر الخيال, والصوت ينطقه فوجب علينا أن نقول أن الخدع هي التي تخلقه، مع ستيفن وبالرغم من انه استعان بشخوص ابعد منها إلى الواقع خاصة في فيلم أسنان الماء إلا انه استطاع أن يقنع الأطفال والكبار أنها موجودة فعلا, وخلقها عبر جملة من المؤثرات التقنية والفنية وكانت النتيجة عملا في غاية الروعة، "إن العمل السينمائي تتقاطع فيه مهارات متنوعة وحساسيات مختلفة وأشكال تخيل متعددة وراء كل ذلك عين وعقل وذاتية المخرج الذي يوجه المشاركين في مشروعه بناءا على نظرته وإدراكه الخاص ونظرة تعامله مع الظاهرة السينمائية" [1]

هذا باختصار عمل المخرج صانع الفيلم السينمائي ومع ذلك فهو أيضا فنان هذا العمل الاختلاف الذي يجعل المخرج السينمائي فنانا من الدرجة الأولى بالمقارنة مع الفنانين من تخصصات أخرى.

فعدى عن ارتباطاته وواجباته كالجانب الصناعي والتجاري للسينما، هو لا يهمل أبدا الجانب الفني الذي يجعل عمله غاية في الإبداع بالنسبة لسينما الطفل.

"توجد عقبات كثيرة تواجه إنتاج أفلام الطفل، تتعلق بالإخراج إذ يتحتم على مخرج الفيلم وضع نفسه مكان الطفل الذي سيشاهد ذلك الفيلم".

لا تنسى أبدا أن مساحات الصمت أبدا لا تعني عجزا في خلق الصوت بل ,هي مساحات فنية صوتية ذات فعالية سينمائية وقصد به لأن العديد من مساحات الصمت وظفت في الكثير من الأفلام لخلق مشاهد خيالية، أفلام ممثل الرجل الخفاش، الرجل العنكبوت، أجزاء هاري بوتر السبعة، حتى أفلام الكرتون كسلسلة باربي التي افتتحتها والت ديزني مؤخرا [2].

1- كاسيبار الان,التذوق السينمائي,تر,وداد عبدالله,الهيئة المصرية العامة,القاهرة ,دط.ص 23.

2- نور الدين أفابة, زمنية السينما جزء من تخيلها, السينما 2000 ص 15.

فمثلا تختلف الصورة الفنية للإبهام الصوري، يخلق الصوت إبهاما صوتيا حدث ذلك بعد أن مكسجها فنانو الصوت من جملة الأصوات المعروفة ليكون الناتج صوت غير اعتياديا قد يكون مثيرا للريبة والخوف، وقد يكون مدهشا ومثيرا للإعجاب، فالناتج بين الواقع والخيال وغاية في الجدة لأنه ابتكار فنان متخصص في التقنيات الصوتية ونحن نتذكر صوت غليون شخصية بوباي ذلك الصوت المأخوذ عن صوت صفارة الباخرة ولأنه يركب بالصورة والصوت بين صافرة الباخرة وغليون بوباي ينتج الينا اشارات ضلت راسخة لدينا هي إلى يومنا ,هذا فكرة مبتكرة سماعه يعني وجود شخصية بوباي واستعدادها بقوة، قوة الشخصية اكتسبتها الشخصية من أكل السبانخ هذا هو استعمال أسلوب الخيال في سينما الطفل[1].

فهذا الأخير يعلم علم اليقين أن الصوت واقعي ولكنه لباخرة وليس لبوباي ومع ذلك فإن المتخيل عليه أن يقنع أن فور الانطلاق الجاهزية التي يكون عليها بوباي بعد أكل السبانخ على أساس أن الطحالب مغذية لا يمكن التعبير عنها إلا بهذا الصوت ولو كانت العلاقة غير منطقية.

إن العلاقات غير المنطقية بين عناصر منطقية هي كثيرة في سينما الطفل بل وتشكل أساسه ومن هنا كانت أهم الأساليب لخلقه تعتمد على خدع ومؤثرات خاصة.

المخرج السينمائي لضغط كبير عليه كيف لا وهو الذي يرى بعين فنية ,ما في مخيلة الطفل ليبدع أكثر تخيلا من كل المتخيلات إن صح التعبير من دون أن يجعل الأمر غاية في الصعوبة ,على الطفل الراغب في المتعة السينمائية، وكيف له أن يضيف لهذه المتخيلات البريئة من دون أن يلحق بها سوء.

أنه المتحكم بكل الفنون التي سبق ذكرها محددا حدود كل منها وكأنه يملأ الفراغات كل حسب الكمية التي يرى أنها كافية لتغطية ذلك الفراغ الذي هو جزء من شكلية فنية مركبة ومتكاملة مشكلها لدى المخرج الفنان.

لا يمكننا أن نغفل الدور الكبير للتكنولوجيا في أحداث الخدع السينمائية التي جعلت المشاهد يصدق وقائع الفيلم وأحداثه مثل حديقة الديناصورات العملاقة وأفلام والت ديزني حتى أن شخصية وهمية مثل ميكي ماوس تحصل على ثلاث جوائز اوسكار[2].

1- نور الدين أفابة, زمنية السينما جزء من تخيلها, السينما ,مرجع سبق ذكره,ص18.

2- نور الدين أفابة,المرجع نفسه,ص19

والمخرج السينمائي، وإن استعان بالتكنولوجيا الحديثة فإنه دوما سيبقى المسؤول الفني الأول الذي أخرج فنا إلى قاعة العرض.
كل ما سبق ذكره من فنيات له علاقة بالعمل (الفيلم السينمائي) في حد ذاته, وحتى نوضح ذلك أكثر يمكننا القول أنها من الشؤون الداخلية لإبداع الفيلم، مما يعني أنه توجد أمور أخرى تعد من الأمور الخارجية المتعلقة بالفيلم مثل الجانب الدعائي للفيلم وعروض الفيلم.
فالأمر متعلق بقاعات العرض أما الأول فنقصد به ملف الفيلم واللوحات الاشهارية وكلها تصاميم تؤدي وظيفتها التجارية وفي نفس الوقت وظيفتها الفنية لأنها إبداعات لمصممين, استطاعوا أن يكثفوا كل العمل الفني في صورة أو شكل ضمن إطار, محدد صعوبة هذا التكيف في عملية التحويل لأن المصمم أثناء بحثه عن الصورة التي تحمل كل الفيلم أو معظمه في أحضانها فهو أيضا يبحث عن الصورة الثابتة (الملصق) التي يمكنها أن تعبر عن جملة من الصور المتحركة[1] .
إنه يبحث عن الصورة العلامة التي تتدفق فيها كل روافد الفيلم الفكرية مع إعفاء اللمحة الفنية والجمالية لصورة (الملصق) بشكل عام بالنسبة لنوع الأفلام السينمائية الخيالية فالأمر أصعب نوع الملصق من نوع الفيلم وهنا تكون الصعوبة لان للسينما تقنيات عدى حتى تظهر تلك الصورة الخيالية.
أما بالنسبة لمصمم الملصق فالأمر محدد لها صورة ثابتة ضمن إطار ومع ذلك نجد فنانو هذا المجال يبدعون ويحققون المطلوب بحرفية كبيرة لأنهم يرتكزون على فن الرسم الذي يعود الفضل فيه إلى فرونزوره.
كل ما سبق ذكره هو خصائص فنية ولكن لا يمكن تحقيقها سينمائيا إلا بمساعدة الأساليب التقنية هذه الأخيرة ساهمت بشكل يفوق ما توقعه السينمائيون
فكل النقاط التي سبق ذكرها لا يمكن أن تتحقق من جانبها الثاني أي التقني قد يكون العمل به في بعض الأحيان النصيب الأكبر.
بما أننا بدأ بالسيناريو في الخصائص الفنية سنبدأ أيضا به في الخصائص التقنية بحيث يعاد كتابة السيناريو الخاص بالمخرج يكون المسؤول عليه مساعد المخرج، يكون خاضعا للمشاهد والشخصيات والأزمنة المتكررة والتي لا تخضع لتسلسل المنطق المعتاد العمل به، يمكننا القول أنه أشبه بالعمل السينيوغرافي في المسرح وذلك ربحا للوقت والجهد [2].

1- عقيل مهدي يوسف,جاذبية الصورة السينيمائية,دراسة ميدانية لجمالية السينما,دار الكتاب الجديدة,ط2001,ص30 ,31
2- عقيل مهدي يوسف,جاذبية الصورة السينيمائية,المرجع نفسه,ص32

في الرسوم المتحركة يكون العمل أكثر على المناظر العامة التي تتحرك عليها الشخصيات حيث تكون قليلة غالبا وبما أن حركة الشخصيات متواصلة, فنحن لا نشعر بذلك أما في الأفلام فالأمر يتعلق بترتيب المشاهد التي تتشارك في المكان والزمان.

ومن الخصائص التقنية لسينما الطفل، التصوير عبر تقنيات الكاميرا من تكبير وتصغير والتصوير بالألوان الأبيض والأسود وكذا التصوير الافتراضي.

الكاميرا عين ممتعة بخصوصيات تحليلية لا بشرية.

وبذلك يصبح نص المخرج المساعد وسيلة مادية يمكن تقسيمها بخطة الإخراج أكثر منه أدبية، نعتبرها تقنية إخراجية.

لم تعد الكاميرا تنقل صورة مقابلة لتنقل أخرى، بعدها مكونة فيلما من الصور الفوتوغرافية المتحركة[1].

فزيادة عن الخدمات المعروفة من تكبير الصور، أصبحت الكاميرا تؤدي عمليات أكثر تطورا بفضل تعديلات التي حلت عليها خاصة مع إدخال نظام الديجيتال، حتى صارت هناك كاميرا محمولة بأوزان خفيفة وأخرى معلقة على أعمدة متحركة خاصة بالمشاهد المأخوذة ضمن مساحات أوسع أو في أمكنة يصعب اقتراب المصور منها كديكورات الشلالات أو الملاعب.

وبذلك استطاع المخرجون تحقيق ما في مخيلاتهم في الواقع، وإن كان هذا الواقع ضمن إطار الشاشة، لقد أحدثوا الإبهام لدى المتفرج حتى قبل.

إن التصوير كتقنية هو تقنية أبهر وأدهش المتفرج العادي لأنه يغطي بما يسمى بالأثر المتبقي باستمرار الصورة في العين، فنحن لم نكن لنعلم ذلك لولا الدراسات وحتى بعد علمنا به فلن يتغير الأمر وستظل صور الأفلام تتحرك أمامنا كما في الواقع، يحدث الإبهام عند المتفرج بأن الصور المعروضة أمامه تتحرك وذلك نتيجة لظاهرة استمرار الرؤية.

فمن المعروف أن السينما صورة لأن الصورة أكثر الحوارات مخضرة للإيحاءات وبذلك مساحات أوسع من الخيال وبالتالي توليد أكبر للصور الناتجة عن الصور المعروضة [2].

1- إندري أجيل, تر إبراهيم العريس, علم جمال السينما, دار الطبيعة للطباعة و النشر, بيروت ط 1 , 1980 ص 128

2- محمود سامي عطا الله, السينما و الفنون التلفزيون, الدار المصرية, القاهرة ط1, ص 46

ولكن في السينما لم تكن تقنيات الصورة جافة أو تجريبية لأن السينما ليست فقط هي أيضا فن وهذا ما جعلهم يتلاعبون بهذه التقنيات, فمنذ الاستخدام الكلاسيكي له من تكبير لخلق صور وجوه أكبر مثل شخصيات الغيلان مع أنها شخصيات عادية، أو تصغير شخصيات بشرية عادية لإظهارها على أنها أقزام أو مخلوقات دقيقة مثل الجنيات والأقزام، أو من هز الكاميرا ليبدوا المشهد المصور هو الذي يهتز كالهزات الأرضية أو مشي الوحوش.

كلها يمكن أن نقول عنها خدع تصويرية أو مؤثرات خاصة تصويرية، ولكن بدأت هذه الخدع بأخذ أبعاد أكثر حرفية عندما أدخلت عليها تقنيات الرقمية والحاسوب حيث ذلك بالاعتماد على الكاميرا الرقمية ,حيث تقوم هذه الكاميرات بتخزين الصور بصفة الكترونية ضمن شرائح مصغرة تزود بها الكاميرا بدل النيقاليف الذي كان يمر على الكاميرا القديمة، ثم أن الكاميرا الرقمية تعالج المعلومة (صوت وصورة) بالنظام الرقمي[1].

وثانيا اعتماد باقي الأجهزة والتي تعمل بنفس الطريقة مع أسلوب التخزين (DVD أو VCD) مثل جهاز الكمبيوتر والأجهزة التقنية الخاصة بعملية المونتاج أو أجهزة تصحيح الصورة حيث تخلق صور الشخصيات عبر المسح بأجهزة ثلاثية الأبعاد لأجسام مقاربة لجسم الشخصية المراد الحصول على صورتها.

نتحصل على جسد جسد وحركة الشخصية ونفس الشيء بالنسبة لملامح الوجه وحركاته، ومن أشهر المؤثرات الخاصة أيضا والتي استعملت على مستوى الصورة خاصة في أفلام الخيالية.

بالنسبة للرسوم المتحركة فإن تقنيات الصورة كانت بالنسبة لرسومات ترسم عادة على لوحات من السليولويد الشفاف لا يزيد مقاسها عن 24 إلى 34 سم هذا بالنسبة للكائنات المتحركة في الفيلم، أما بالنسبة للديكورات والخلفيات فإنها ترسم على لوحات أكبر ليتمكن المصور من تحركيها يمينا ويسارا وأعلى وأسفل بحسب مقتضيات حركة الرسم[2].

1- عقيل مهدي يوسف, جاذبية الصورة السينمائية, دراسة ميدانية لجمالية السينما, دار الكتاب الجديدة, ط1 2001 ص 140

2- عقيل مهدي يوسف, جاذبية الصورة السينمائية,المرجع نفسه,ص141

في نفس الوقت هناك تقنيا حديثة تعتمد في إنتاج أفلام الرسوم، هي نفسها التي سبق ذكرها بالنسبة للفيلم السينمائي، والتي تعتمد على النظام الرقمي بحيث تخزين تصاميم لرسوم شخصيات الفيلم ضمن أجهزة كمبيوتر مبرمجة خصيصا بحيث تسمح لك بالحصول على حركات إما تكون مأخوذة مما هو معروف في البرنامج ومأخوذة عبر عملية المسح لحركات بشرية.

ومثلما رأينا أن ثورة الفيلم جاءت على يد ستيفن سبيلبارغ في شكلها الجديد التي أظهرت بوادر تغيير جذري في الفن كما توجه الفيلم الكرتوني إلى تبلور خلال الأشهر من عام 1998.

بعد أعمال ستيفن وآخرون ممن أسسوا الثورة، أصبحت للتقنية أهمية كبرى في مجال الرسوم المتحركة وبالتحديد في إعطاء اللمسة الأكثر دقة ولم ينحصر الانتاج السينيمائي في شخصية الفيلم (شكلها إن كانت بشرية أو حيوانية) بل أصبحت كل الأشياء كالديكورات حركتها، الخلفيات ثلاثية الأبعاد والقابلة للحركة والتغير.

فالعالم الافتراضي الذي ظهر مع الرقمنة حيث أصبح هناك حواسيب خاصة مصممة لإنتاج الرسوم المتحركة ,تشبه العلب الفيديو إلا أنها مزودة بعدد لا يحصى من الاختبارات التي تمكن المصمم من تركيب عدد لا يحصى من الشخصيات الجديدة حتى أن حركتها تركب عليها تلقائيا، حسب ما تتطلبه الشخصية في ديكورات أسطح متعددة الأبعاد تبدو حتى أن الشخصية تتحرك بسبب البرمجة المسبقة لأنماط الحركة المتعارف عليها بكل تلقائية[1].

أصبح مؤخرا إنتاج فيلم يتم بتنفيذ كلي على الكمبيوتر وهو الأسلوب التقني الذي يسمح بإنتاج أفلام الرسوم المتحركة بتطور اكبر للصورة والصوت وأنتج بواسطة فيلم نمل وأمير مصر عن شركة دريموورکس.

ولكن الجدير بالذكر أن أفلام الرسوم المتحركة التي راجت عن النوع وعن نفس الأسلوب مؤخرا كانت كلها أفلام مطولة تقريبا وليست كما سبق وأن اعتدنا أن الأفلام السينمائية هي المطولة، وأفلام الكرتون عليها قصيرة ثم أنها لم توجه كما في السابق للأطفال فقط بل أصبحت للكبار أيضا، تطورها التقني ليس للصورة فقط بل على كل المستويات ساهم كثيرا في جلب المشاهدين كل الأعمال إليها[2].

1- محمد رضا , مغامرات في سينما الحبر و الألوان, ع 485, أفريل 1999, ص 120

2- محمد رضا ,في سينما الحبر و الألوان,المرجع نفسه,ص121

من التقنيات الخاصة بالصورة والتي تعتمدها سينما الطفل هي الحقيقة نفسها التقنيات التي تعتمدها السينما ككل, حتى يمكن القول أن كل السينما مؤخرا أصبحت خيالية وبالتالي لم يعد النظر للخيال على أنه نوع سينمائي بل أصبح خاصية سينمائية.
الحديث عن تقنيات الصوت لن يأخذنا بعيدا عن الحديث السابق حول التطور الحاصل في السينما.
سنستدرج شيئا فشيئا حتى يتضح الأمر لأنه أن نتذكر أن البدايات كانت صامتة ومع دخول الصوت للسينما تغيرت أمور كثيرة منها تحديد مهام وسائل التعبير الأخرى التي قلصت أجزاء منها سبب إستعانها بمهام الصوت ولا نقصد بالصوت الكلمات المنطوقة فقط بل حتى المؤثرات الخاصة من الأصوات الأخرى بما في ذلك موسيقى ومساحات الصمت [1].
لقد كان في البداية يلتقط الصوت عبر ميكروفونات مكبرة تحمل على أكتاف العاملين إلى جانب الكاميرا مع ضمان عدم التقاط العدسة لها، فيما بعد أصبحت الكاميرا تنقل تلقائيا للصوت والصورة وفي نفس الوقت.
فيما بعد وبدخول النظام الرقمي لأجهزة المكساج أصبح الأمر تقني وأكثر سهولة حتى أنه يمكن التقاط الأصوات وحدها على جنب وإضفائها على الشخصية المراد تطبيقها مع هذا الصوت وذلك بالخصوص بالنسبة لأفلام الكرتون أو لبعض الشخصيات التي تهدف إلى تغيير صوتها من أجل إثارة الدهشة والريبة ولكن أحيانا نجد صعوبة في إيجاد هذه الأصوات باللغات الأخرى، هذا المشكل الذي عرفه الصوت فقط لأن الصورة تترجمها صورة والسينما لغتها الأساسية وبالتالي لا حاجة إلى ترجمة الصور بينما بالنسبة للصوت أصبح الأمر صعبا خصيصا بعد التهافت الكبير على تقديم النجوم لأدوار في الرسوم المتحركة والأصح تهافت المنتجين على الاستخدام المكثف لأصوات ممثلين معروفين ومكسجتها مع الرسوم المتحركة لأسباب مادية أحيانا وفنية أحيانا أخرى[2].

1- محمد رضا, في سينما الحبر و الألوان, نفس المرجع السابق, ص 121
2- عقيل مهدي يوسف, جاذبية الصور السينمائية, دراسة في جماليات السينما, دار الكتاب الجديدة ط1, 2001, ص 116

ومن خصائص التقنيات أيضا والتي بالفعل حققت الخيال على الواقع مؤثرات الديكور أو المؤثرات الميكانيكية أو تعتمد على استعمال البلاتو اصطناعي غالبا ما يكون مصغرا وأما التصوير يكون عادي، كذلك تستخدم في تكوين شخصيات كديناصورات ستيفن سيلبيارغ طبعا بمساعدة من مؤثرات الماكياج، هذه الأخيرة التي لم تعد خاصة بأحمر الشفاه أو تسريحة الممثلين، لقد تحولت إلى فن خل فن الشخصيات إذا صح التعبير، ذلك أنه تركيبة وجوه الشخصيات هياكل معدنية آلية الوجوه المطاطية تأخذ عن وجوه بشرية أحيانا من أجل التغيير في هذه الوجوه كالسمنة الزائدة أو عادات غريبة أو حتى زيادة أطراف معين أو إخفائها.

الصور هي لغة السينما وتغير العلامة البصرية في المقام الأول مقارنة مع بقية العلامات[1]

"يتم التسليم بأن الصورة والصوت يكونان مجموعة من الأنظمة العلاماتية المتشابكة في السينما...، إنه وعي المخرج بالاختيار من دون أن يكون هناك وعي مسبق بقائمة تفصيلية الأنظمة العامية التي سوف تبقى بها هذه الصورة السينمائية.

بالفعل يعمل المخرج على قاموس علاماتي خاص به وبالطريقة التي ينتسب إلها والنوع الذي يندرج ضمنه هذا الإنتاج السينمائي هذا القاموس يتكون أثناء العمل على الفيلم لأن لكل فيلم علامته ولا يعني إطلاقا وجود نفس الصور في عمليتين مختلفتين أنهما تؤديان نفس العلامة[2].

1- دومينيك غيلان, تر شحات صادق, الكاداراج السينمائي, مركز اللغات و الترجمة, أكادمية الفنون, مصر , ص 99

2- دومينيك غيلان, تر شحات صادق, الكاداراج السينمائي,المرجع نفسه,ص100

المبحث الثالث: وظائف سينما الطفل

إن وظائف سينما الطفل لا تقل أهمية ولا قيمة عن وظائف الوسائط التربوية الأخرى حيث وظائفها تكوينية وتربوية سواء كان التكوين نفسي أو فكري أو أخلاقي خاصة أننا نتحدث عن سينما موجهة إلى متلقي خاص جدا.
إن المرحلة الهامة التي يمر بها الطفل هي المرحلة التكوينية التي تجعل منه قابلا للتأثر, أكثر من التأثير ولذلك كان على السينمائيين الحرص كل الحرص على تحقيق أقل الأضرار بالأطفال وتكوينهم النفسي والتربوي والأخلاقي والديني.
لان السينما خاصة سينما الطفل ليست هناك أسهل منها في الوصول إلى العالم فالتخوف كان أكبر كيف لا ؟ والعالم لا يتحدث بلسان واحد ولا يتصرف وفق عادات ومعتقدات واحدة فكان البحث عن سينما مقنعة لهذه الفئة لتحقيق وظائف تكوينية إنسانية كنزع المبادئ الشجاعة ونبذ الخوف والحيرة والخدع والمكر.
مع ذلك نجد العديد في المقابل يتحايل لزرع أفكاره الخاصة والشخصية في عقول أطفالنا[1].
نجد التحايل الذي يتم بواسطة فيلم أو رسوم متحركة مثلما هو الحال في رسوم بوكيمون ,والذي بالرغم من أهميتها في زرع روح العمل والمواظبة على بلوغ العمل والتعاون بين الأصدقاء مقابل صد الأعداء ومكرهم، كانت هناك دعوة إلى بلوغ القوة عبر زيادة عدد الوحوش وبالتالي قوة الطفل ليست في تجاربه التي يسقيها من هذه الوحوش، كما هو الحال في رسوم سندباد البحري أين يتعلم من مقابلة كل وحش وبعد تفكير في طريقة التخلص منه يكتسب السندباد حكمة ونجاح يستفيد منه في إثراء تجاربه أما في رسوم البوكيمون الطفل بالرغم من أنه مسير اللعبة إلا أنه لا يستفيد بالقدر الذي يستفيد منه المخلوق الذي يملكه, لأن هذا الأخير هو الذي يواجه الخصم وهو من يجد الحل ثم أنه بعد كل مواجهة ينسحب لخسارته أو بتطور لمستوى آخر نظير فوزه في المواجهة، إن عدد تلك البوكيمونات كثير لا يعرف الطفل بما يقتدي حتى يستطيع أن يطور نفسه وشخصيته، ويصبح الأطفال استهلاكيين بالدرجة الأولى، فالبوكيمونات ليست تربوية عكس السندباد البحري[2].

1- أنور رضوان, البوكمون, ع 2016 , الفنون, الكويت, ص 26
2- مارتن مارسيل,اللغة السينيمائية,تر سعد مكاوي,الدار المصرية للتاليف و الترحمة,القاهرة,دط,ص66

ومع ذلك يعتبر البعض الآخر أن الرسوم المتحركة بوكيمون رسوما تربوية منمية لقيم التعاون والتبادل الذي ينتج عنه تأقلم اجتماعي هو مهم للطفل كمتلقي وممارس للعبة، إذن قاعدة اللعبة سهلة تختصر في أربع كلمات: اصطياد، تدريب، تجميع وتبادل، والهدف أن يصبح اللاعب أفضل مدرب في عالم البوكيمونات بأن يجمع 251 بوكيمون وبعد ذلك يقوم بتدريبها، بإظهار قوتها عبر مبارزات مع وحوش أخرى واللعبة لا تشمل أي نوع من العنف أو الأسلحة المدمرة فيما يخص الأطفال والوحوش.

والأكيد أن الأفلام السينمائية الموجهة للطفل تعرف في قاعات وهذه القاعات هي مكان لحشد جموع كبيرة من الأطفال وبذلك ضمن هذا الحشد بالتأكيد قبل وبعد العرض سيكون هناك احتكاك ونقاش وتبادل الأفكار وبالتالي علاقات اجتماعية أكيدة لاسيما سن الأطفال والكبار وحتى وإن كان الفيلم المعروض في غاية الغرابة لا يتوافر على ما هو واقعي ومنطقي أي كل ما ليس له علاقة بالتطابق مع المجتمع الذي يتواجد فيه الطفل من قوانين ومحيط وعادات.

فإن ذلك لا يعني أن هذا النوع من الأفلام يدعوهم للتمرد لهذا لا نأخذ الأمر على أنه توضيح لمستويات أخرى من أجل القناعة والرضا بالمستوى الحقيقي الموجود فيه الطفل، إن هذه الأفلام تعوض حاجتنا المفقودة والتي ذهبت بذهاب آخر حيل من جدات القرن العشرين اللواتي كن يقصصن قصصا من هذا النوع، بذلك هذه الأفلام بأخذ مكان حكاية الجدة ومع ذلك فاشتراكهما في هذا النوع نفسه يحقق غايتنا من هذه الأفلام التي تعرفنا على خرافات وعادات قديمة حتى وإن لم تكن في الواقع آنذاك أو اليوم فالأطفال يؤمنون بوجودها [1].

"إن السينما ليست أداة للهو الأطفال وإمتاعهم فقط بل هي أداة فاعلة من أدوات تنميتهم عقليا وعاطفيا واجتماعيا وخلقيا، ووسيلة من وسائل تثقيفهم وهي فن يحزم الجمهور والأطفال ويساهم في تأصيل الكثير من القيم والمفاهيم وعلى هذا فسينما الأطفال ليست أداة لملأ فراغهم مادامت فنا رفيعا" [2]

1- أنور رضوان, نفس المرجع, ص 29

2- إبراهيم ياسين الخطيب, و آخرون, أثر وسائل الإعلام على الطفل, الدار العالمية للنشر و التوزيع, الأردن, 2001, ص 123

يعد الجانب النفسي أكثر الجوانب حساسية لأن التأثير على هذا الجانب هو أسرع مما يمكن لأي متصور وخاصة فئة الأطفال إيمانا أن العروض السينمائية هي من أكثر الوسائل قدرة على النفاذ إلى عقول وخيال وسلوك الأطفال" [1]

وعلى هذا الأساس وحتى نكون أكثر منهجية ويكون البحث هذا أكثر قيمة علميا سنستدل لبعض الدراسات النفسية التي جرت أعمالها حول التأثيرات النفسية لأفلام السينما على الأطفال مستنتجين الوظائف النفسية السينمائية.

"إن الدراسات الكثيرة حاولت التأكد من هذا الارتباط مثل دراسة براون 1979م ال الإرتباطية ووجدت ارتباطا ولا بين إدراك الطفل، لحقيقة ما يشاهده وواقعية وبين مراحل نمو المعرفي، كما وأظهرت دراسات تايلور 1986م حين يتجاوز الطفل 11 سنة من العمر بأنه يظهر مهارات متفوقة في التمييز بين الواقع والخيال" [2]

في الحقيقة تعد الدراسات النفسية وحتى الاجتماعية كثيرة فيما يخص تحديد أعمال الأطفال مقابل أنواع الأفلام أي كل فئة عمرية ما يمكن أن يناسبها من الإنتاج السينمائي لأنه لكل فئة قدراتها النفسية الاجتماعية وحتى المعرفية التي تسمح لها أولا استيعاب هذا الإنتاج ولكن حسب ما هو عام وساري التطبيق فإن المعمول به هو أن الأفلام السينمائية الخاصة بالأطفال تعرض على أطفال أكبر من 12-13 سنة أما عن أفلام الكرتون، فالرسوم المتحركة القصيرة هي للأطفال ككل حتى أنه يمكن لغير الأطفال مشاهدتها وأفلام الكرتون المطولة السينمائية الخاصة بالأطفال فهم مدرجون ضمن الأفلام السينمائية الخاصة بالأطفال.

طبعا هذه التقسيمات حسب النظرة العامة لقاعات العرض السينمائية خصوصنا في عالمنا العربي اليوم في العالم وخاصة في أمريكا هناك تصريح بالفئة العمرية للفيلم ظاهرة على الملصق التجاري حتى أنها تختلف باختلاف نوع الفيلم من علمي إلى خيالي.

المهم أن الصواب ليس علينا أن نحجب أطفالنا عن العالم ولكن ندعو إلى انتقاء ما يصلح لأطفالنا بتحفظ شديد وفق خط فكري نحفظه لثقافة الطفل

تختلف العناصر لصناعة السينما لأن ربحها يتوقف على الربح الذي يتحقق من عرض الفيلم في حد ذاته[3] .

1- الملتقى القومي الثالث, نوادي السينما الأطفال, الجامعة التونسية لنوادي السينما,القروان, تونس, أفريل 1980, ص 6.

2- الملتقى الدولي الأول, الطفل و الإعلام, جامعة الأغواط, الجزائر, ديسمبر 2004, ص 28.

3- الملتقى الدولي الاول , الطفل و الاعلام المرجع نفسه, ص 32.

هذا في حالة ضمان الربح المادي في كل محطات السلسلة التسويقية ولكن إذا كان العكس أو خلل في إحدى الحلقات فإن الأمر يعني خسارة توجد عقبات كثيرة تواجه إنتاج الفيلم أولها وأهمها هو رأس المال اللازم للإنتاج.

ولكن الصورة النفعية اتجاه السينما لا تبرز البتة التسارع والتنافس الحاصل في هوليود بين شركات الإنتاج وحتى المخرجين حول البحث المثير فقط لغرض مادي دون التفكير في الإطار الفني.

والخطر في الأفلام الأمريكية يكمن في الأساس في النظر إلى الفيلم لكونه أداة تنمية سلوكية وعاطفية وفنية، إلا تلك التنمية التي تنشدها بل يراد بها الاستيلاء على عقول الأطفال والهدف من ذلك المزيد من الأرباح.

على الرغم من أن سينما الطفل ذات تأثير قوي على الطفل وبالرغم من أن فكرة أن الإنتاج الأمريكي صالح لكل أطفال العالم هي فكرة خاطئة إلا أنه ما باليد حيلة خاصة بالنسبة لعالمنا العربي الإسلامي.

إننا فيما نقدم من أفلام الأطفال، نساعدهم على صقل ذوقهم لنموذج المغزى بالمتعة الفنية وهو ما يؤهلهم في مستقبل أيامهم، إلى أن يصبحوا قادرين على تمييز الأصيل والجيد والتمييز من المزيف [1].

1- الملتقى القومي الثالث, نوادي سينما الأطفال, المرجع نفسه ,ص 09.

تمهيد

لا شك في أن إسهام رولان بارت (1915-1980) في الحقول الأدبية المتنوعة قد منح الخطاب النقدي أبعادا جديدة مختلفة، الأمر الذي وسع من طرائق القراءات النقدية واتجاهاتها، وإذا تسألنا عن مسوغات تنوع التوجهات المتعددة لدى بارت سنجد الإجابة في أن الناقد قد تحرك في فضاء من الأنساق المعرفية المتنوعة كالفلسفة وعلم الاجتماع والأنتربولوجيا واللسانيات فضلا عن نظرية المعرفة.

وتكون القراءة السيميولوجية شكلا متميزا من المقاربات النقدية التي أرسى أسسها رولان في الخطاب النقدي الفرنسي، وتتميز هذه المقاربة وتختلف عن مثيلاتها بأنها تغذي وتتغذى من حقول معرفية مختلفة، إذ بإمكانها أن تقدم خدمات لبعض العلوم الأخرى كالتاريخ والفلسفة وعلم الأقوام الأخرى، ويعول بارت على هذا العلم في تقديم يد المعونة لجميع الأبحاث، وتؤدي دورها في جميع المعارف كما هو شأن الدليل في كل خطاب، ولم يكتف بارت بإيلاج السيميولوجيا في الحقل الأدبي، وإنما تعدى ذلك إلى دخول الثقافة الشعبية فتناول بالدرس مظاهر ثقافية عديدة: الموضة، المصارعة، الإعلان، الطعام، الأثاث...وغير ذلك من المظاهر المختلفة التي تجد في السيميولوجيا حقلا خصبا تقرأ على ضوئه، ومن هنا كانت مقاربة بارت أقرب إلى الدراسات الثقافية التي شاعت فيما بعد في الثقافة الأنكلو أمريكية.

ورغم أن بارت أضحى معروفا للقارئ العربي، فإن إسهاماته السيميولوجية مازالت غير واضحة تماما في الذهن، وانطلاقا من ذلك ارتأت القراءة الحالية التصدي لهذا الجانب من فكر بارت النقدي للكشف عن النسق المفهومي الذي يحرك القراءة السيميولوجية البارتية، وقبل ذلك لا بد من الإحاطة الموجزة بالمفهوم السيميولوجي عبر سياقه التاريخي.

المبحث الأول: ماهية السيميولوجيا:

قبل البدء بالتتبع التاريخي لمفهوم السيميولوجيا، من جهة الظهور والتطور لا بد من الإشارة إلى ماهية، فهي مفهوم انبثقت من الكلمة اليونانية sémieon بمعنى العلامة و مlogosبمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح كلمة sémionlogis علم العلامات أو علم الدلالة، كما يطلق عليه بالعربية السيميائية أي أنه علم الإشارات، يوجه هذا العلم نحو دراسة مختلف أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية، أي أنه العلم الذي يروم دراسة العلامة بأنماطها المختلفة في حياة المجتمع، أو دراسة الشفرات أو الأنظمة التي تمنح قابلية الفهم للأحداث والأدلة بوصفها علامات دالة تحمل معنى1.

العلامة:

تقع العلامة في مركز الدراسة السيميولوجية، وهي الشيء الذي يحيل إلى شيء ليس هو، أو هي البديل عن شيء أو فكرة، البديل الذي يجعل التلمس الرمزي لهذه الفكرة سهلا، إنها شيء يعادل شيئا آخر مختلفا عنه يقوم مقامه عنه وينوب عنه، وتكون العلامة أداة موظفة لمعرفة الأشياء، تنشأ بالتزامن مع هذه المعرفة ومع حدوث الصلة مع هذه الأشياء، ولها وظيفة أخرى تتمثل في وكونها أداة التعامل مع العالم ومع الآخرين أيضا، وهناك مسافة في العلامة بين الشيء ورمزه، فالبرتقالة التي ترمز إلى الكرة الأرضية ليست الأرض ولا الأرض برتقالة، السيميولوجيا إذن هي علم العلامات الذي يهتم بالبنى الاجتماعية والإيديولوجيات والاقتصاد والتحليل النفسي والأدب وغيرها من مجالات الحياة المختلفة، وبهذا التوسع مجالها إلى أقصى حد، وربما تحرم نفسها من التخصص بموضوع هو مادتها الأساسية، فكما هو واضح العلامة منتشرة في كل مكان وفي كل مجال من مجالات الحياة، وللعلامة نوعان: لساني مجاله في اللغة، وغير لساني يظهر في الشم والذوق واللمس والإيماء والصوت واللباس والطعام وإشارات المرور والطرق وأحوال الطقس والأنظمة العسكرية وفي الآلة وغيرها.. 2

1- رولان بارث, درس السيميولوجيا, تر ع. بن عبد العالي, دار تبقال, ط 3, 1993, الدار البيضاء, ص 25

2- رولان بارث ,المرجع نفسه,ص26

ولادة السيميولوجيا:

إن الاهتمام السيميولوجي قديم في الحياة البشرية، فقد بدأ مع إدراك الإنسان الأولي للمحيط الذي يعيش فيه ورغبته في التواصل مع مفردات هذا المحيط الخاصة والعامة، أما علم السيميولوجيا فحديث نسبيا ولم يحصل على شهادة ميلاده إلا بعد مضي عقود من الزمن على بداية التنظير له، فقد تنبأ سوسور بنشوء علم السيميولوجيا فيما بعد محدثا نقلة في مسار الدراسات الأدبية، إذ جاءت السيميولوجيا لإعادة الاعتبار إلى "معنى الدلالة" في النص، ومنحت القراءة النقدية آفاقا شاسعة من التطور والاحتمالات المستقبلية الممكنة.

وإذا التفتنا إلى السياق التاريخي لانبثاق هذا العلم بوصفه مفهوما وجدنا أن السيميولوجيا أو السيميوطيقيا تحيل على أعمال رائدين هما عالم اللغويات السويسري فرديناند دو سوسور (1857-1913)، والمنطقي الأمريكي تشارلز ساندروز بيرس (1837-1914)، كما ساعد انتشار الأبحاث اللسانية والتيار البنيوي، اللذين سادا الساحة الفنية في فرنسا خاصة وأوروبا عامة خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، في ازدياد الاهتمام بالسيميولوجيا التي تطورت "بهذا الاسم (..) في سنوات الخمسينيات، وقد ارتبط تطورها بالبنيوية واللسانيات"، وبرزت هويتها العلمية في الستينيات على يد مجموعة من المنظرين الذين أنعشوا أعمال هذين العلمين وأمثالهما وبدؤوا التنظير لمفهومات العلم الجديد وحدوده واتجاهاته وإرساء القواعد الرئيسية التي تحكم التواصل الإنساني في المجتمعات، ووصفوا الوظيفة التي يضطلع بها وهي دراسة العلامة وتحديد آليات عملها والعلاقة التي تقيمها مع المعرفة والأداء، وهذا دور طموح لأن إنجاز هذه المهمة هذه يعني أن تكون السيميولوجيا "نظرية النظريات"، وقد عرفت السيميولوجيا مجموعة من التصنيفات التي يحددها نوع الاهتمام بأحد عناصر الدلالة: فإذا توجه الاهتمام نحو الممارسات الأكثر عادية تكرار في الحياة اليومية كانت السيميولوجيا تواصلية، وعندما يقتصر على المعنى ومرجعياته الواقعية فالسيميولوجيا تتحول إلى ما يعرف بالسيمانتيك sémantique أو علم المعاني، ولو جاء الاهتمام منصبا على ما تؤديه العلامة إلى المستخدم لكانت السيميولوجيا دلالية، أما النظر إلى الوظيفة القرائية فسيمنح السيميولوجيا توجها نحو التأويل، وهناك أخيرا سيميولوجيا تهتم بالشعرية (تركز على منتج العلامات) وأخرى بالجمالية (تركز على استقبال العلامات) لكن الوقوف عند غاية هذا العلم يشير الى القضية التي تسعى اليها السيميولوجيا[1].

---

1 –J Gardes Tamine et MC. Hubert, Dictionnaire de critique Litéraire, Armond Colin 1996 Paris, p. 194

سيميولوجيا أو سيميوتيك أو سيمانتيك:

لـيس ثمـة وثيقـة أو إشـارة تؤكـد لقـاء أو إطـلاع أحـد المؤسسـين علـى أعمـال الآخر، ومن هنا يمكن أن نفسر الاختلاف في التسمية، فقد أطلق دسوسور على هذا العلـم اسـم السـيميولوجيا، وجعـل اللسـانيات اللغويـة جـزءا منـه، يقـول فـي كتابـه "محاضـرات فـي الألسنية العامـة"، الـذي صـدر بعد وفاتـه: "يمكننـا إذن تصـور علم حيـاة العلامـات فـي صـدر الحيـاة الاجتماعيـة، وهـو يشـكل جانبـا مـن علـم الـنفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، إننـا نـدعوه ب(الأعراضـية) sémiologie تلك التي تدلنا على كنـه وماهيـة العلامـات والقوانين التـي تنظمهـا، إن مكانتهـا محـددة قبليا، وما الألسنة إلا جزء من هذا العلم العام، ولعله من الممكن تطبيق القوانين التـي ستكونها الأعراضية على الألسنة، وهكذا ترتبط هذه الأخيرة بمجـال محـدد بدقـة فـي مجموعة الوقائع البشرية"[1] ، أمـا بيرس فقد أطلق علـى هذا العلم اسم السيميوطيقيا sémiotic وشاع في الخطابات المنجزة باللغة الانجليزية.

يرى بيرس أن السيميوتيك يتكون من أربعة عناصر وهي (العلامة، الشـيء، المحلل، الطريقة) وفي كل عملية سيميولوجية علاقة مقارنيـة ثلاثيـة (العلامـة كقيمـة وكحسية وكقـانون)، وتـؤدي العمليـة السـيميولوجية باسـتخدام ثلاثـة أنـواع مـن الأدلـة: (الرمـز والـدليل والأيقونـة) وهـذه الثلاثيـة الأخيـرة هـي الأهم فـي فكـر بيـرس، فـالرمز يقابـل العلامة بأبعادها الثلاثة عند سوسور وارتباطها بـالمرجع تعسفيا أو عرفيـا أو توافقيـا، والدليل يعني اقترانـه بمـا يـدل عليـه، (كـأعراض مرضـية تشـير إلـى نـوع المـرض أو الدخان مع النار أو السحاب مـع المطـر)، والأيقونـة التـي تعنـي قيـام تشـابه بـين الـدليل وما يمثله (كالصورة أو الرسم أو النحت) والدلالة عند بيرس ثلاثيـة دائمـا لأن الرمـز ممثل أساسي يدل على شيء ما ويحيل على موضوع معين يمثله الـدليل ويـتم اسـتقباله وترجمته عبر المؤول الذي يستقبل هذا الرمز ويربط بين الدليل والموضوع[2] .

1- فردينـان دوسوسـور, محاضـرات فـي الألسـونية العامـة, تـر يوسـف غـازي و نجيـد نصـر, دار النعمـان للثقافة, بيروت, 1984 ص 28-40

2- محمـد عنـاني, السـيميوطيقة ضـمن كتـاب المصـطلحات الأدبيـة الحديثـة, دراسـة و معجـم إنجليـزي عربي,مكتبة لبنان, , بيروت, 1997, ص153

وفي صدد التسميتين يقول د.محمد عناني: "فالسيميولوجيا أكثر شيوعا في الكتابات الفرنسية، والسيميوطيقيا أكثر شيوعا بل هي السائدة الآن (وحدها تقريبا) في كل ما يكتب بالانجليزية، وربما كان تفضيل كتاب الفرنسية للسيميولوجيا راجعا إلى استخدام سوسير لها، وربما كان تفضيل كتاب الانجليزية للسيميوطيقيا راجعا إلى استخدام جون لوك لها (1632-1704) أول الأمر عن طريق استعارتها مباشرة من اليونانية"، وبناء على ما سبق يتبين أن اللغة اليونانية كانت المصدر الأول في اشتقاق التسميتين الفرنسية والانجليزية.

وإذا كانت التسميتان تعكسان مفهوما واحد مع اختلاف مصدر التسمية، فإن مفهوم السيمانتيك sémantique يتميز بتخصصه في جانب المعنى الدلالي للكلمات وكأنه فرع من علم اللسانيات، بينما تحاول السيميولوجيا ومرادفتها أن تبحث في أنظمة تركيب العلامات لا فيما تعنيه هذه العلامات، الحقيقة أن الفرق شكلي أكثر منه عملي فقد انتهى الأمر بالسيمانتيك إلى الالتقاء بالحقل السيميولوجي.

بدوره يتأرجح الخطاب النقدي العربي بين التسميتين تبعا للمرجعية المعرفية التي ينطلق منها الناقد العربي في بنيانه لجهازه المفهوماتي خلال إجراءاته النقدية، وقد شاع في الخطاب النقدي العربي مصطلحات كثيرة مثل: علم الإشارة، علم العلامات، علم الأدلة، السيميائية...الخ، ويعد المصطلح الأخير السيميائية من المصطلحات التي ترسخت في العقود الأخيرة، وهو يوحي بعلاقات خفية بالكلمة اليونانية التي تحيل إليها كلمة السيميولوجيا التي التزم بها بارت في بحوثه السيميولوجية، ويستخدمها البحث هنا [1].

1- محمد عناني, السيميوطيقة ضمن كتاب المصطلحات الأدبية الحديثة,المرجع نفسه ,ص154

علاقة السيميولوجيا بالعلوم الأخرى:

تسعى السيميولوجيا لأن يكون لها مكان مشترك بين مجموعة من العلوم: الأنتروبولوجيا، علم الاجتماع، علم النفس الاجتماعي والاستقبالي، وبصورة أوسع العلوم الإدراكية والفلسفية وخاصة أصولها المعرفية، واللسانيات ومجالات التواصل، وتزعم أنها قابلة للتطبيق على موضوعات أخرى متنوعة كعلم الفضاء وتشخيص الأعراض والحقوق والأحوال الجوية والموضة واللسان وغيرها، ولكن هل يستطيع السيميائي أن يحيط بكل هذه الموضوعات معا؟ بالتأكيد لا، المهم في الأمر هنا هو الأداة المنهجية التي يواجه بها نصه أو الحالة التي يعالجها، إذ من غير الممكن أن يكون علم النفس وإناسة وطبيبا وقانونيا ولغويا في وقت واحد، لكن السؤال الذي يطرح نفسه، ما هو القاسم المشترك بين هذه المجالات المتباينة؟ ألا يشوش هذا الامتداد صورة السيميولوجيا؟ الحقيقة أن الدلالة هي العامل المشترك بينها وهي التي تخلق حالة من الحوارية والانتظام فيما بينها، وترسم آلية بناء الأدوات التقنية التي تخص كلا من هذه العلوم.

اللسانيات والسيميولوجيا:

تعد السيميولوجيا السوسورية الفضاء الشرعي الذي انبثقت منه فيه سيميولوجيا بارت، لأن المرجعية الرئيسية التي اعتمدها الناقد، وخاصة في استثماره الثنائيات السوسورية المعروفة لتأسيس مفهوم القراءة لديه، غير أن بارت قلب فكرة سوسور حول علاقة اللسانيات بالسيميولوجيا، فبينما جعل سوسور الألسنية جزءا من علك العلامات، أعاد بارت النظر في هذه الأطروحة وقلبها فوسع من دائرة الألسنية ليصبح علم العلامات جزءا منه [1].

يقول بارت في هذا الصدد: "رغم التقدم الكبير الذي أحرزته فكرة صوسير تلك فإن علم الأدلة يبحث عن ذاته بتؤدة، وربما كان السبب بسيطا، فلقد أعتقد صوسير الذي ردد الدلائليون الرئيسيون أفكاره ونقحوها، أن اللسانيات ليست سوى قسم من علم الأدلة إلا انه من غير الأكيد قطعا، أن تكون في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة، غير اللغة البشرية، لما لهذه الأخيرة من سعة وأهمية" [2].

1- رولان بارت, مبادئ في علم الدلالة, تر محمد البكري, دار الحوار, ط2, 1986, اللاذقية, ص 28- 30

2- رولان بارث, المرجع نفسه, ص 34.

يعتمد بارت في فكرته هذه على قلة المجالات التي يغطيها علم الأدلة (السيميولوجيا) بالقياس إلى علم اللغة العام، فهو لا يكاد يحصي إلا القليل منها، والفكرة المهمة التي يعرضها بارت هنا تبرز فطنته وذكاءه تتبين في نظرته إلى هذه المجالات بأنها ليست "سوى شفرات غير ذات أهمية كقانون السير مثلا، إلا انه بمجرد الانتقال إلى مجموعات لها عمق اجتماعي حقيقي نلتقي مرة أخرى باللغة، ومما لا مراء فيه أن الأشياء والصور والسلوكات قد تدل بل تدل بغزارة، ولكت لا يمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذ أن نظام دلائلي يمتزج باللغة" [1]

ويعلن صراحة "أننا اليوم، وأكثر من أي وقت مضى بالرغم من اجتياح الصور لحياتنا، حضارة كتابة"، ويرى النقد الحديث أن هذه الصفة ملازمة للإنسانية، إذ لم تعد الأنا المفكرة أو الأنا القارئة هي السائدة بل أصبحت الأنا التي تكتب، "الأنا التي تنتج نصوصا"، أو بعبارة أدق كما يقول شولز "أنا أنتج نصوصا فأنا إذن موجود، وإلى حد ما أنا النصوص التي أنتجها".

وقد قامت نظرنه هذه على الأنظمة الاتصالية الأخرى (كالصور والأصوات والطقوس العروض وغيرها..) أنظمة مشابهة للنظام اللغوي هذا إذا لم تكن كذلك بالفعل، وبأضعف الإيمان يراها أنظمة دلالية كاملة، ويمضي بارت قدما في نقد أطروحة سوسور السابقة بصورة واضحة، حين يقول: "وبصفة عامة يجب منذ الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح الصوسيري، ليست اللسانيات جزءا ولو مفضلا من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي سيتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة".

إن الأشياء الأخرى التي يعالجها علم الأدلة لا ترقى إلى مستوى مادة قمينة بتأسيس علم مستقل، لهذا يبقى هذا العلم ضمن إطار علم اللغة الذي يضم علم الدلالة لا العكس كما تصور سوسور ذات يوم، ويفسر بارت ذلك بكيفية مستقلة، إذ أن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة" [2].

1- رولان بارت, مبادئ في علم الدلالة, مرجع سبق ذكره, ص 38

2- روبرت شولز, السمياء و التأويل, تر سعيد الغانمي, المؤسسة العربي للدراسات و النشر, بيروت,1994,, ص 23

ومن الوجهة المنطقية يمكن النظر إلى اللسانيات بوصفها جزءا من علم العلامات العام، فالعلامة ليست سوى جزء بسيط من مجموع العلامات المختلفة والمتنوعة التي تقترب منها السيميولوجيا، فثمة أنماط أخرى من العلامات التي تكون أنظمة من التواصل مثل: العلامة الشمية والعلامة اللمسية والذوقية والإشارية أو الإيمائية وكذلك العلامات الإيقونية، والعلامات السمعية والسميعة البصرية (التلفزيون = حضارة الصورة)، غير أن هذه العلامات تلوذ بالصمت ما لم تغذها العلامة اللغوية بالكلام[1].

فالعلامة الإيقونية لا تتحقق من مستوى الإمكان إلى مستوى الفعل إلا عبر اللغة، إذ تصبح الأخيرة الإطار العام للتوصيف، ويؤكد بارت أننا نعيش حضارة الكتابة رغم سيطرة الصورة على الحياة البشرية في العصر الحديث، وهذا إصرار على ربط الأنظمة الدلالية الأخرى باللغة، يعلن ذلك قائلا: "وبصفة عامة يجب منذ الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح الصوسيري، ليست اللسانيات جزءا، ولو منفصلا من علم الأدلة العام، ولن الجزء هو علم الأدلة، باعتباره فرعا من اللسانيات"، غير أن بارت ينبه على أن السيميولوجيا ليست ملزمة بانصياع حرفي وتام للنموذج اللساني، مانحا إياها فرصة الاحتفاظ بحيز من الاستقلالية والتميز، أي الاعتماد على اللسانيات دون خضوع مطلق، ومن مجموع ذلك تأتي قوة رأي بارت في قبله أطروحة سوسو[2].

1- فردنيان دوسوسور, محضارات في الألسونية العامة, تر يوسف غازي و مجيد نصر, دار النعمان للثقافة,, بيروت,1994, ص 40

2- فردنيان دوسوسور, محضارات في الألسونية العامة ,المرجع نفسه,ص41

المبحث الثاني: عناصر السيميولوجيا عند رولان بارت

يعد كتاب عناصر السيميولوجيا (1964م) لبارت أول عمل يطمح إلى إخراج السيميولوجيا عن إطارها اللساني الذي عملت عليه منذ سوسور، وحلم هذا الأخير بتوسيعها لتشمل كل أنظمة الدلالة الأخرى، ولا يزال يعد حتى الوقت الراهن إنجيل منهجية السيميولوجية يتضمن الكتاب الخطوط الكبرى للسيميولوجيا التي يتبناها بارت، فيبدأ بتعريفها من منظوره الخاص معلنا أنها ليست علما ولا غاية ولا مجالا ولا مدرسة ولا حركة يربط نفسه بها، إنها كما يجيب عن تساؤله ما هي السيميولوجيا؟ "مغامرة أي ما يحدث لي (ما يأتيني من الدال)" ، وتتوزع مغامرته السيميولوجية على ثلاثة أزمنة: يوجه عمله في الزمن الأول (زمن الأمل والتطلع) نحو اللغة والخطاب الثقافي في كتابيه الكتابة في الدرجة صفر وأسطوريات اللذين يحفلان بتحليل عميق لموضوعه[2].المعنى الذي علقت عليه البرجوازية مفهومها التاريخي للطبقة، وقد عد السيميولوجيا الأداة الوحيدة للنقد الإيديولوجي، إذ لا يمكن تحليل المحتوى إلا بواسطة وسائلها وأدواتها الإجرائية، فبدت له "بأفقها المستقبلي وبرنامجها وأدوارها منهجا أساسيا للنقد الإيديولوجي" وهذا ما أوضحه في مقدمة كتابه "أسطوريات"، ويصف عمله في المرحلة التالية (1958-1963) بأنه علم أو على الأقل متصف بالعلمية، جهد فيها على "نقل التحليل السيميولوجي إلى موضوع دال بصورة راقية كألبسة الموضة كما حاولت استقبال بعض عناصر السيميولوجيا في كتاب عناصر السيميولوجيا، ويعترف بارت أن عمله هذا اتسم بمتعة ممارسة التنظيم والترتيب أكثر مما حمل صفة العلمية أو العلم، أما الحقبة الثالثة وتمتد من عمله مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية إلى كتابه التطبيقي S/Z فقد خصصها للبحث في مفهوم النص واصفا إياه بأنه ممارسة دالة وليس إنتاجا جماليا كما انه عمل ولعب مجموعة من الإشارات المتحولة وليس موضوعا أو منظومة من العلامات المغلقة [1].

1- رولان بارث, مبادئ في علم الأدلة, ترجمة و التقديم محمد البكري, دار الحوار, ط2 1985, اللاذقية, ص 60-62

2- رولان بارث, مبادئ في علم الأدلة,المرجع نفسه,ص63

ويظهر الكتاب الاستثمار الكبير لألسنية سوسور في تأسيس هذه السيميولوجيا، وعلى الخصوص الثنائيات السوسورية، يقول بارت: "سنجمع إذن هذه العناصر الدلائلية (السيميولوجية) بأربعة عناوين كبرى نابعة عن اللسانيات البنيوية، أ.اللسان والكلام، ب.المدلول والدال، ج.المركب والنظام، د.التقرير والإيحاء"، وتكون هذه الثنائيات أربعة عناصر سيميولوجيا بارت، وإليها يتوجه البحث فيما يلي من المناقشة 1.

اللغة والكلام:

من المعروف أن هذه الثنائية، ثنائية اللغة والكلام تكون إحدى الثنائيات الأكثر قوة في لسانيات سوسور، فقد فرق سوسور بين اللغة من حيث هي مجموعة الأنظمة والقواعد التي تمتلكها جماعة بشرية في تواصلها وتخاطبها وبين الكلام الذي يشكل التجلي التطبيقي لهذه الأنظمة والقواعد، ويركز سوسور العلاقة الضرورية بين اللغة والكلام (اللذين يشكلان اللسان) قائلا: "ومن غير شك في أن هذين الغرضين (اللغة والكلام) مرتبطان متلازمان ارتباطا وثيقا، ويفترض الواحد منهما الآخر: إن اللغة ضرورية حتى يصبح الكلام مفهوما واضحا مؤثرا كل التأثير، غير أنه لازم لتأسيسها، إن اللغة في وقت واحد هي إنتاج للكلام ووسيلة له ولكن هذا لا يمنع من أنهما شيئان متميزان كليا الواحد عن الآخر"، وهكذا فالعلاقة بين اللغة والكلام هي علاقة جدلية، فالكلام لا يتحقق إلا باللغة أي باستثمار القواعد التجريدية الكامنة في بنية الدماغ، واللغة لا أهمية لها إن لم يستخدمها أفراد يعرفونها، إذن تغدو اللغة بنية عامة حين يغدو الكلام بنية خاصة وتأسيسا على هذا المفهوم انطلق بارت في تحليله الظواهر الاجتماعية الثقافية مؤكدا أهمية الثنائية اللسانية: اللغة / الكلام لكنه مدها لتشمل أنظمة الدلالة كلها وحافظ على المصطلحين لقناعته بعدم وجود مصطلحين أكثر ملائمة منهما للتحليل السيميولوجي في مجالات غير لسانية 2.

1- رولان بارث, مبادئ في علم الدلالة, مرجع سبق ذكره, ص 71

2- فردينان دوسوسور, محاضرات في الألسونية العامة, تر يوسف غازي و مجيد نصر, دار النعمان للثقافة, بيروت,1984, ص 43

وقام بارت بتطبيق هذه الثنائية على ظاهرة اللباس والطعام والأثاث..الخ، فعلى سبيل المثال نجد من حيث الطعام أن اللغة تتكون من قواعد الإقصاء (ما هو خارج الأطعمة) والتعارضات (مالح / حلو) وقواعد الجمع والتأليف بين المواد الداخلة في صنع الأطعمة، أما الكلام الغذائي فيتمثل في اختيار أنواع من الأطعمة دون أخرى تتميز بطريقة صنعها أو بأسلوب تحضيرها، فلائحة الأطعمة التي تقدم في المطاعم تمثل لنا نموذجا واضحا للعلاقة بين اللغة والكلام لأن كل لائحة مصممة بناءا على "تركيبة (وطنية أو إقليمية أو اجتماعية)، لكن يتم ملء هذه التركيبة كل يوم بصورة مختلفة وفق الأيام ورغبات الناس، مثلما يحدث بالضبط عند ملء صيغة لسانية ما بتنويعات حرة وتركيبات يحتاج إليها متكلم لبث رسالة خاصة" [1].

لكن بارت لا يخفي حذره من مشكلات تتعلق بتطبيقات هذه الثنائية، ولهذا يتحدث عن تعديل النموذج السوسوري في الإجراء: "لا يتم التوسع السيميولوجي لثنائية اللغة/ الكلام دون خلق بعض المشكلات التي تتقاطع بوضوح مع النقاط التي لا يمكن فيها استخدام النموذج اللساني، مما يتطلب تعديله"، ويتوقف بارت عند الجوانب التي تحتفظ فيها النماذج الأخرى بمسافة خاصة تفصلها عن النموذج اللساني، منها على سبيل المثال مدى مرونة الجدلية بين اللغة والكلام وإسهام المستعملين في إنجاز اللغة (فهم في اللسان والسيارات والموضة مثلا فئة قليلة، بينما يزداد عددهم بدرجة كبيرة في أنظمة دلالة عادية كالخياطة والتأثيث المنزلي" وعدد من المستخدمين للكلام كثرة أو قلة، ومنها العلاقة التي تربط بين اتساع اللغة وبين الإمكانات غير المحددة للكلام أيضا، إذ لا يقوم تناسب دقيق في ارتباطهما لأن الأول تحدد بمجموعة من القواعد والأنظمة هي نماذج ينسج الثاني على منوالها عددا لا نهائيا من التراكيب اللفظية أو الكتابية وهذه هي الحال في اللسان والطعام وغيرهما من الأنظمة المتشابهة، في حين أن هناك أنظمة يكون الكلام فيها فقيرا جدا كما هو الحال في السيارات والأثاث، وهناك أنظمة أخرى يقتصر الكلام فيها على الشيء القليل مثلما ترى في الأزياء المكتوبة، والتعديل الذي يعرضه بارت لترميم نظرية سوسور في مجال الأنظمة الدلالية يقوم على ثلاثية المادة واللسان والاستعمال، ويبرر موقفه بأن تلك الانظمة عموما "أصلا نفعيا وليس أصلا دالا بعكس اللغة البشرية"[2]

1- فرديناند دوسوسر, محاضرات في الألسونية العامة, مرجع سبق ذكره, ص 32
2- R.Berth,Laventure sémiologique,Edition du Seuile,Paris,1985,p10

الدال والمدلول:

تتكون العلامة في سيميولوجيا سوسور من دال ومدلول، وهذا ما يخص العلامة اللسانية على الخصوص، غير أن بارت يجد في العلاقة بين الدال والمدلول مفتاحا جوهريا للبحث السيميولوجي، ويؤكد في كتابه "أسطوريات" أن السيميولوجيا بحث في العلاقة بين الدال ومدلوله وهما من طبيعتين مختلفتين متقابلتين لا يتصفان بالمساواة أبدا، فالدال لم يكون المدلول مطلقا، يتم في اللغة الجنوح نحو الجانب الشهواني منها عند توظيفها في الحقل الأدبي، لتكون قادرة على استيعاب تضخم الدال-المدلول وانحسار شأن المدلول المباشر الذي يضمحل تاركا المجال أمام افتراق الدوال عن مدلولاتها ف "تتوقف الألفاظ عن الالتصاق بمعانيها بسبب العمل الذي يخضعها له النص لتفسح على هذا النحو مكانا لعبيا تصبح فيه الألعاب علامات وقراءات متعددو ممكنة، ولا يختزل معنى النص أبدا إلى المعنى الحرفي.

وكذلك يميز بين العلامة اللسانية (الدليل اللساني) وبين العلامة السيميولوجية (الدليل السيميولوجي)، وإذا كانت العلامة اللسانية تقرن صورة سمعية أو كتابية (دال) بتصور أو مفهوم (مدلول) كوجهي الورقة، فإن الأمر مختلف للعلامة السيميولوجية، لأنها ليست قولي حصرا، ويمكن أن تكون في أشياء كثيرة كاللباس والسيارة والطعام والإيماءة والفيلم والموسيقى والإعلان والأثاث والعناوين الصحفية، ورغم أنها تبدو غير متجانسة إلا أن قاسما مشتركا يجمعها وهو "أنها جميعا علامات"، يعترف بارت بأن العلامة السيميولوجية تتكون كذلك من (دال ومدلول) بيد أن دلالة العلامة السيميولوجية ترتبط بالاستعمال وفي سياق محدد، يقول في هذا الصدد: "تتكون العلامة السيميولوجية بدورها مثل نموذجها من دال ومدلول (فلون الضوء في قانون السير مثلا أمر يتعلق بالسير أو التوقف في قانون شارات المرور) لكنها تختلف عنها على مستوى الماهيات في كثير من الأنظمة السيميولوجية (أشياء، إيماءات، صور) تكون ماهية التعبير مغايرة للدلالة: وهي غالبا أشياء للاستعمال حملها المجتمع غايات دلالية فاللباس يقي الجسم ويغطيه، كما أن الطعام يخدم في مجال التغذية، ولكنهما يصلحان للدلالة على شيء ما أيضا، ثم يضيف بارت موضحا أن السياق الاستعمالي والوظائفي للعلامة يجعلها تتشبع بالدلالة، ويقترح تسميتها بالوظائف الدلالية، fonction – signes التي تحمل معنى محدد لها في وجه أول ثم تتجه نحو اكتساب معانيها الدلالية (الوجه الثاني) وذلك بتأثير المجتمع الذي يحول "كل استخدام إلى دليل على هذا الاستخدام"[1] .

1- فانصان جوف, رولان بارث و الأدب, تر محمد سويرتي, إفريقيا شرق, الدار البيضاء, 1994, ص 29

وتوضيحا لما سبق، يمكننا القول أن العلامة السيميولوجية سواء أكانت لغوية أم غير لغوية مرهونة باستعمالها أي: بالبعد الوظائفي، وهكذا تمتلك دلالتها الإضافية أو الخاصة من استعمالها، فعلى سبيل المثال"يهدف ارتداء معطف مطري إلى الوقاية من المطر (المرحلة الأولى) لكن هذا الاستخدام لا ينفصل أبدا عن أنه دليل حالة مناخية معينة، أي أن الدال والمدلول للعلامة السيميولوجية لا يرتبطان وينتجان الدلالة إلا في سياق محدد، فالمعطف كعلامة سيميولوجية لا أهمية له إلا في وقت محدد.

2.3 **المركب والنظام:**

لهذه الثنائية دور كبير في تفسير كثير من القضايا اللغوية والسيميولوجية، وتقوم في اللسانيات على أن اللغة في إنتاجها للكلام إنما تخضع لنوعين من العلاقات يطلق سوسور على النوع الأول "العلاقات التركيبية" وفي الخطاب، تقيم الكلمات ضمن تعاقدها فيما بينها، علاقات مبنية على صفة اللغة الخطية تلك التي تستثنى إمكانية لفظ عنصرين في آن وهذان العنصران إنما يقع الواحد منهما إلى جانب الآخر ضمن السلسلة الكلامية، ويمكن تسمية الأنساق التي يكون المدى سندا لها تراكيب"، وهكذا يهيمن التزامن على العلاقات التركيبية، فالمركبات اللغوية تتوالى وراء بعضها، ويتكون المعنى من العلاقة البنيوية التي تقيمها الكلمة في إطار السلسلة الكلامية مع الكلمات الأخرى، أم النوع الثاني فيسمى وفق سوسور بالعلاقات الترابطية أو النظامية، يقول في شأنها: "ومن جهة أخرى تتسم الكلمات خارج الخطاب بشيء مشترك، وتترابط في الذاكرة مشكلة مجموعات تسودها علاقات مختل، فعلى سبيل المثال كلمة "كتب" تجر وراءها طائفة من الكلمات المشتقة من الجذر نفسه (كاتب، يكتب، مكتوب، مكتب...الخ) أو حتى المتضادة معها (محا، مسح...الخ)، وينظر سوسور إلى هذه الكلمات بوصفها من صنف آخر "وتختلف تماما عن الأولى فليس المدى سندا لها، وموضعها إنما هو الدماغ وهي جزء من هذا الكنز الداخلي الذي يشكل اللغة عند كل فرد، إننا سندعوها بالعلاقات الترابطية"، وبناءا على ما تقدم يمكننا القول: إن النوع الأول يضفي على العلاقات اللغوية صفة الحضورية ويتميز الثاني بصفة الغيابية، غير أن الحضور لا يمكن له أن ينتج الدلالة إلا في حضور الكلمات الغائبة كتابة فقط، إذ أنها تكون برسم الحضور المؤجل دائما [1].

1- فانصان جوف, رولان بارث و الأدب , مرجع سبق ذكره, ص 30

يحدد بارت في توظيفه لهذه الثنائية طرفين أساسين: المركب والنظام، ويتتبع تطورهما في اللسانيات الحديثة فيرى أن الروابط التركيبية syntagmatiques تسمى عند هيلمسليف علاقات relations ويطلق عليها جاكبسون اسم التجاور contéguités ويصفها مارتينيه بصلات contrastes أما روابط النظام syntagmatique فترابطات corrélation عند الأول وتماثلات عند الثاني وتعارضات عند الأخير، وبارت نفسه يستخدم مفهومي: المركبي والنظامي للتدليل عل هذين النوعين من العلاقات اللغوية وفي الواقع تكشف قراءة كتابة بارت عناصر السيميولوجيا أن هذا السيميولوجي الفرنسي قد تتبع التطورات التي حصلت في مفهومي سوسور هذين وخاصة العمل الذي قام به رومان جاكبسون حينما وظفهما لإعادة النظر في تعريف الاستعارة والمجاز المرسل (الكناية) توصل جاكبسون إلى أن الكناية ناتجة عن تجاوز الكلمات على المحور المركبي، في حين أن الاستعارة تقوم على عمليات الاستبدال أي تشتغل على صعيد النظام، وفي هذا الإطار يسجل بارت الملاحظات التالية: يعلن انفتاح جاكبسون على الخطابات التي تسيطر عليها الاستعارة أو المجاز المرسل فتح مجال العبور من اللسانيات إلى السيميولوجيا.

ولهذا يرى بارت ضرورة حضور هذين المستويين المحوريين في النظام اللغوي ضمن الأنظمة الدلالية الأخرى غير اللغوية، وهذا يعني أن البحث عن الدلالة او المعنى في أشياء العالم يمر عبر مستويي اللغة: المركب والنظام، ويطبق بارت هذين الحدين على أربعة مظاهر ثقافية هي: اللباس، الطعام، الأثاث، المعمار، ويوضح الجدول التالي نموذجين منها: [1]

	النظام	المركب
اللباس	نوع من القطع مجموعة أو مفرقة لا يمكن ارتدائها مع بعضها في وقت واحد على موقع واحد من الجسم، غير أن تبديلها يعني تبديل ضمن الفئة الواحدة: طاقية/رأسية، قلنسوة...الخ	تجاوز بين عناصر مختلفة للباس متكامل: تنوره، بلوزة، سترة..
الطعام	مجموعة أطعمة معدة ومتغايرة نختار منها وجبة وفق مقتضيات معينة: كالتنويع في المقبلات واللحم أو الحلويات..	سلسلة حقيقية من الأطباق المختارة في الوجبة: هذه لائحة الطعام.

1- تيري إغلتون, نظرية الأدب, تر تائر ديب, وزارة الثقافة, , ديمشق,1995,ص 180

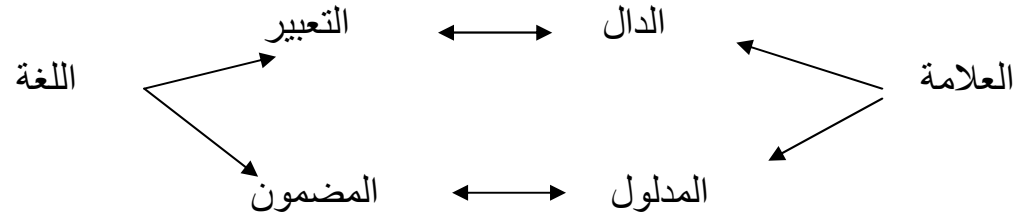
يعكس جدول بارت الماثل أمامنا إلى حد بعيد تحكم القوانين البنيوية الصارمة في السيميولوجيا وبالتالي ربما تحد هذه النمذجة من حرية البحث السيميولوجي، إن سيميائية رولان بارت محاولة لنقل القوانين البنيوية إلى مجال الحياة الاجتماعية "إذ يمكنك أن تنظر إلى أسطورة، أو مباراة مصارعة أو نظام قرابة قبلية أو قائمة بألوان الطعام في مطعم أو لوحة زيتية باعتبارها نظام أدلة"، وليست سيميولوجيا بارت وحدها التي تستند إلى البنيوية بل إن السيميولوجيا عموما تعتمد على البنيوية وخاصة في بحثها عن القوانين التي تنظم الدلالة، فالتحليل البنيوي "يتجاهل إلى حد بعيد ما تقوله الأدلة فعليا ويركز بدلا من ذلك على علاقتها مع بعضها البعض، أي أن السيميولوجيا تتنكر أيضا للسياق التاريخي، الذي أنتج الأدلة نفسها، ويقوم التشابه بين الحقلين على أرضية مشتركة تجمعهما إلى درجة أن الحدود الفاصلة بينهما تسبح غير واضحة تماما أو أنها لا تبرز إلا في زوايا ضيقة، ولعل أهم ما يميز السيميولوجيا من البنيوية أنها تتعامل مع أنظمة دلالية ثقافية أقرها مجتمع ما وتوافق عليها، بينما قد تخرج البنيوية إلى حدود دراسة أنظمة علامية أخرى " فتدرس العلامة سواء أكانت جزءا من نظام أقرته الثقافة كنظام أم لم تقره".

التقرير والإيحاء:

تتناول هذه الثنائية الدلالة التقريرية التحديدية الإيحائية التضامنية التي يتميز بها النص الأدبي في علاقته مع المتلقي ويبدو أن فكرة هذه الثنائية قد اقتبسها رولان بارت من اللساني الدانماركي لوي هيلمسليف الذي نقل أفكار سوسير عن العلامة اللغوية إلى إطار أوسع وذلك باستبدال مفهومي: الدال والمدلول بمستويي التعبير expression والمضمون contenu إذ يرى هيلمسليف "أن مستوى التعبير يشكل جانب اللغة الخارجي، ونعني به الغلاف الصوتي أو الخطي أو الحركي وبكلمة إنه غلاف آخر للفكرة التي يجسدها أما مستوى المضمون فهو يوحي بعالم الفكرة التي تحتضنها اللغة تعبيرا" [1].

1- تيري إغلتون, نظرية الأدب , مرجع سبق ذكره, ص 181

وبالتمعن في هذه الفكرة التي قدمها هيلمسليف يمكننا وضع الترسيمة التالية:



وإضافة هيلمسليف تكمن في أنه أشار إلى وجود المادة والشكل في كل من هذين المستويين وبذلك يتمتع مستوى التعبير بامتلاكه "مادته الصوتية أو الكتابية، ولهذا فإن شكل التعبير أو طريقة استخدامه في لغة محددة يتموضع على هذه المادة ذاتها التي ينبثق منها التعبير، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالمضمون الذي يتوافر على المادة والشكل: فمادة هذا المضمون تتجسد في كل ما يقوى على أن يكون غرضا للفكر، أما شكله فلن يكون أكثر من طريقة تنضيد الأفكار وتنسيقها في لغة ما، وعلى هذا الأساس فبقدر ما يتمتع التعبير بالدلالة ينال المضمون حصته من ذلك، يتلقف رولان بارت هذه الفكرة النواة ويذهب بها بعيدا حين يقارن بين اللغة الأدبية واللغة العادية،فهو ينظر إلى العلامة الدالة تملك وجه الدال أو العبارة (ع) ووجه المدلول أو المضمون (م) وبين الوجهين علاقة رابطة (ق) تربط بين مستوى العبارة (ع) ومستوى المضمون (م) أي (ع.ق.م) لكن هذا النظام السيميائي الأول قد يصبح مجرد دال (ع) في نظام تعبيري ثان يشكل امتداد وتوسع للأول [1].

1- تيري إغلتون, نظرية الأدب , مرجع سبق ذكره, ص 183

المبحث الثالث: مستويات تحليل الصورة عند رولان بارث:

أ – **المستوى التعييني:** لاحظ رولان بارث أن التصور الدوسوسيري يرتبط بكل ما يتعلق باللسان, باللسان عند دوسوسير هو نتيجة للكلام فهو يتكون من مجموعة من القرارات, و ما على الكلام أي الاستعمال الا ان يستهلك هذه القرارات و ينفذها دون أن يصنفها [1]

إذن القراءة في تصور رولان صورة حرفية أي ما تبقى في الصورة حين تمحوا ذهنيا علامات التضمين, إنما صورة مجردة من كل قراءات دلالية أو جمالية, و تتمثل حرفيتها و قراءتها في الوضوح في الدرجة الأولى و ما دون هذا لا يبصر القارئ عبر الخطوط و الأشكال و الألوان. إن القراءة التعينية قراءة سطحية أولية و مضمون الصورة و شكلها لا يتعدى التصوير الأولي .

المستوى التعيني أو الوصفي, هو مستوى أساسي للوقوف على طبيعة الرسالة كما بسميها رولان بارث بالقراءة الساذجة, فيجب أن يحدد المحلل أو الباحث عنوان الرسالة أو الفيلم و تبيين الحامل سواء كان مسموع و مكتوب, و من تم تحديد أهم السنن و الرموز إلى جانب تحديث الألوان, الأحجام, حركات الكاميرا و زوايا التصوير من دون إعطاء أي تأويل, بعنى تجريد كل ما تحويه الصورة[2]

1- شاوش شعبان جمال,قراءة في سيميولوجيا الصورة ,مجلة الفكر و المجتمع,ع5 و6 ,اكتوبر,ص62

2- غرافي محمد, قراءة في السيميولوجيا البصرية, مجلة عالم الفكر, ع1, أكتوبر 2002, ص 240

ب – المستوى التضميني: هو المستوى الثاني في قراءة الصورة و هي صور ذات رسالة رمزية أو ثقافية أي الصورة التي يحدث فيها التداخل مع العلامات تناغما دلاليا, و في هذه الحالة فإن المخزون الثقافي يشكل رافدا مهما في استجلاء العلامات الرمزية و التضمينية في الصورة و هذا ما يفسر أن الصورة الواحدة تحظى بقراءات متعددة تختلف باختلاف المعارف التي توظف بعملية القراءة حسب رولان بارث, فإن الصورة في مستواها التضميني أو الرمزي تصبح نسيجا من العلامات التي تنبثق من قراءات متعددة أو معاجم و لغات فردية متعددة [1]

إلى جانب المستوى الأول والثاني ،هناك مستوى آخر مرتبط بالرسالة اللسانية لأن العلامة اللغوية مهمة في عملية الإبلاغ والتواصل فعبر العلامة اللغوية تتم عملية التلقي والقراءة ،وحتى التأويل والترجمة حيث تعد العلامة اللغوية مركز استقطاب لكل سيميائية مهما كان مجال استغلالها او طبيعة الأداة التي يتواصل بها و الخطاب الذي ينجزه و بذلك فإن العلامة الغوية تشكل ملتقى العلامات

ج- وظائف الرسالة اللغوية عند رولان بارث : لقد حدد رولان بارث وظيفتين للرسالة اللغوية في الصورة و هما: الترسيخ و المناوبة.

1- **وظيفة الترسيخ:** تهتم بالمستوى التعيني و التضميني تعرفنا على المعنى لأن الصورة كما قلنا متعددة الماني و الرموز و النص اللغوي يساعد في التعرف على المشهد (المكان, شخصيات, أشياء) و المتعلقة أكثر بوظيفة الترسيخ للمعنى المحتمل و النص اللفظي في هذه الحالة يقود إلى إدراك معالم الصور[2].

1- غرافي محمد, قراءة في السيميولوجية البصرية, مرجع سبق ذكره, ص 241

2- روابنية طاهر, سيميائية التواصل الفني, مجلة عالم الفكر, ع03, مارس, 2007, ص 249.

2 – وظيفة المناوبة : و هذه القراءة أكثر عمومية و تكون في حالة وجود دلالات إضافة و تكون في علاقة من أجل الفهم [1]

و في هذه الزاوية فإنه لا توجد قواعد لغة خاصة بالصورة الخالصة لأن اللغة الأيقونية غير مختزلة في سنن (شفرات) موحدة قابلة لأن تطبق على كل الرسائل السمعية البصرية ففي الحد الذي يفك الرمز الصورة على كل من المستوى الأيقوني و المستوى الاجتماعي تتجاوز الصورة الإطار الصوري, إن الموضوع السمعي البصري يقدم للمقترح كنسيج يستقبل منه في البداية الأمر إدراكا بصريا عاما بعد ذلك يبحث عن تشخيص الدلالات المعروفة سابقا و مع ذلك فإنه يقوم في الواقع باكتشاف متدرج العلامات و كل رسالة سمعية بصرية ترتكز على عدد كبير من الرموز التي توجد في الرسالة [2]

تسمح هذه القراءة بالانتقال من مستوى لآخر و في هذه العملية الإنتاجية للمفهوم يؤكد بارث تداخل عاملين اثنين:

التاريخ و قوة التواصل و إنتاج المعنى أو معاني مختلفة لأن المفهوم ليس شيئا مجردا و إنما هو مليء بظروف و وبصيغة أخرى ان المفهوم يملأ الأسطورة بتواريخ جديدة أي معرفة الواقع الذي يستند إليها القارئ الصورة أثناء قراءته التي برمجها المرسل الجماعي أو الفردي لحظة إنتاجها و بهذه الطريقة تعمل الصورة على تطبيع ما هو تاريخي و ما هو ثقافي 3.

1- شاوش شعبان جمال,قراءة في سيميولوجيا الصورة ,مجلة الفكر و المجتمع,ع5 و6 ,اكتوبر, ص 66

2- سلالي حميد: ما صورة ؟ said bengrad . free/ al

3- عبد الله قدور ثاني, سينميائية الصورة / مغامرة سينمائية في أشهر إرساليات البصرية في العالم, دار الغرب للنشر و التوزيع, وهران, 2005, ص 111.

المقطع الأول

1

2

3

مدخل

تؤدي الإضاءة دورا مهما في تشكيل الفضاء البصري للصورة السينمائية, حيث يخلق التقاطع بين التعتيم و النور نسقية مركبة توجه الصورة السينمائية إلى دلالات معينة.

شكلت الإضاءة و زوايا التصوير المختلفة منعطفا بارزا في تحديد الاتجاهات التعينية و التضمينية في المقاطع المراد تحليلها من فلم بياض الثلج. كما استعمل المخرج تقنية **المونقا** في بداية الفلم, و هذا لجذب انتباه المتلقي ألا و هو الطفل لا سيما و أن هذه التقنية جسدت ولادة بطلة الفيلم.

1 – تحليل المقطع الأول:

- المستوى التعيني:

أ - اللقطة الأولى: عموما مبنية على فكرة واحدة في لقطات زمنية مختلفة, حيث شكلت اللقطة الأولى مقدمة المقطع الأول و ذلك لأنها تعبر عن صورة الأم و هي تحمل مولودتها الجديدة وسط أمواج البحر في قلب السماء و في ظلام حالك, وسط القمر و في جو موسيقيا للراوي أثناء روايته

ب –اللقطة الثانية: أبرز المخرج العلاقة الأسرية حيث بدت من اليسار في شخصية الأب و الأم في الوسط أما بياض الثلج فكانت في المقدمة بين يدي أمها إضافة إلى نظرات الحزن و الأسى التي بدت في أعين الوالدين .

ج –اللقطة الثالثة: تغير فضاء اللقطة بتغير الإضاءة من التعتيم إلى النور حيث بدت, بياض الثلج في سن مغاير للقطة الأولى و الثانية, ممتطية جوادا رفقة والدها في الجهة السفلى من اللقطة , كما أننا نلاحظ سكان المملكة فرحون ببياض الثلج.

- الجانب التضميني:

إن طريقة ترتيب و اللقطات وتتابعها بطول و قصر كل منها, حقق إيقاعا بصريا في المشهد الأول إذ ركز المخرج على إكساب المألوف صفة غير مألوفة, و ذلك بوضع المشهد الأول الثاني في فضاء مكان غير عادي و هذا باعتماد المخرج على الإبهار البصري و اللوني في ترعرع بياض الثلج بين أحضان والدها بعد وفاة أمها.

بما أن الألوان هي حائلة للدلالات و المعاني لا يمكن مقاربة لون إلا من وجهة نظر المجتمع و الحضارة التي ننشأ فيها, و على الصعيد التأويلي الجمعي الذي يؤطره. و على الصعيد المتخيل الاجتماعي الرمزي فقد كان المشهد الأول يتضمن دلالة اللونين الأساسيين الأبيض و الأسود.

دل اللون الأسود على الحالتين:

فأما الحالة الأولى كانت تعكس لون شعر غير بياض الثلج

أما الحالة الثانية فعكست الحزن على مفارقة الأم لمولودتها

الأبيض دل على بصيص الأمل و الطمأنينة و الأمان الذي ستنشره بياض الثلج .

المقطع الثاني

1

2

3

2 - تحليل المقطع الثاني:

- الجانب العيني:

يتكئ والد بياض الثلج على ركبتيه, و يمسك بيد زوجته الجديدة و يحاول تقبيلها, حيث تظهر الزوجة في وضعية أكبر حجم من زوجها مرتدية فستان أسود به نور أبيض تنظر إلى زوجها نظرة تكبر و حقد.

ثم تجلس بياض الثلج بجوار والدها و هي تحاول أن تريه الظل المخيف, لكن والدها يرحل دون أن ينتبه لذلك الظل, تودعه انته بحزن شديد و هما يتبادلان نظرات الأسى اليائسة

- الجانب التضميني:

إن نظرة زوجة أب بياض الثلج كانت كلها تكبرا و حقد, كما لحظناها تبدوا أكبر حجما من زوجها و هذا إن دل على شيء فإنه يدل على قوتها و جبرتها أيضا لهذا دلالة واضحة بأنها سوف تستولي على العرش عن طريق المكر و الخداع.

بالنسبة للمشهد الثاني فإنه بين لنا الخطر الشديد و الظلم الذي ستواجهه بياض الثلج من طرف زوجة أبيها, أما اللون الأبيض فإنه يدل على رقة و شفافية هذه الأميرة الصغيرة.

المقطع الثالث

1

2

3 ـ تحليل المقطع الثالث:

ـ المستوى التعيني:

تقف بياض الثلج في شرفة الغرفة و تمسك حافتها بقوة, و هي تنظر إلى الخارج بكل حزت و أيى فجأة يدخل العصفور فترحب به ثم تدخله إلى الغرفة, و تجلس على كرسي بجوار المكان الذي يتواجد عليه العصفور الأزرق و هي ترتدي فستان أبيض مزخرف بألوان الطبيعة به ورود بيضاء و صفراء و أوراق خضراء,.

تحاول الأميرة الصغيرة إطعام العصفور ببذرة تفاح حمراء اللون و الإبتسامة بادية على وجهها .

ـ المستوى التضميني:

وقوف بياض الثلج في شرفة الغرفة و هي تشد بحافتها بقوة, يرمز إلى أنها متشوقة لمعرفة أحوال الناس خارج القصر الذي تعيش فيه أما بالنسبة لنظرة الأسى فإنها تدل على أنها وحيدة تفتقر إلى الحنان العائلي.

الفستان الذي كانت ترتديه يجسد لنا فصل الربيع الذي يمثل البهجة هذا ما يعكس على حالتها النفسية الحزينة, فاللون الأصفر يحيل إلى الشباب و عدم الأمان, أما اللون الأخضر فإنه يدل على التفاعل مع الحياة و بياض الثلج متعطشة إلى ذلك حيث أنها ترغب في أن تستمر حياتها بما يلائم مكانتها الحقيقية.

نادرا ما نجد أي إنسان عادي يعتني بهذا النوع من العصافير الذي تمتلكه بياض الثلج, فهو يأكل من يدها ثم يذهب إلى الخارج و يعود في الموعد أي أن بياض الثلج ستعود إلى عرش المملكة المحتكر من طرف زوجة أبيها.

المقطع الرابع

1

2

3

4 ـ تحليل المقطع الرابع:

ـ المستوى التعيني:

تجلس زوجة أب بياض الثلج على كرسي العرش ذهبي اللون محاطة بجنود لحراستها, يقابلها مجموعة أشخاص يلعبون إحدى اللعب الملكية الشاهرة, تدخل بياض الثلج و تجلس على الأرض و هي ترجو زوجة أبيها بأن تقيم لها حفلة عيد ميلادها, ترفع الملكة الشريرة يدها اليمنى و تبدي رفدها لفكرة إقامة الحفلة بكل برودة فتمسكها من شعرها بقوة و تضربها تحت ذقنها .

ـ المستوى التضميني:

جلوس زوجة أ[بياض الثلج على كرسي العرش يعني أنها من الطبقة الحاكمة و الآمرة في القصر الذي تعيش فيه بياض الثلج أن الكل تحت رحمتها.

لون الكرسي الذهبي يرمز إلى الثراء و العيش في رفاهية , أما بالنسبة لرفع زوجة أب بياض الثلج ليدها و شدها من شعرها يحيل لنا أن زوجة قاسية ماكرة غير مبالية بالأمير الصغيرة لأنها استهترت برغباتها, بصفتها الملكة و ليس لبياض الثلج أي سلطة للدفاع عن نفسها.

و جلوس بياض الثلج على الأرض يعني أن ليس لها أي قيمة, بالرغم من أنها هي الأميرة.

المقطع الخامس

1

2

3

4

5 ـ تحليل المقطع الخامس:

ـ المستوى التعيني:

حيث يصل الأمير رفقة حارسه إلى الغابة, متوجه إلى القصر الذي تعيش فيه بياض الثلج و زوجة أبيها في هذه الأثناء يتهجم عليه مجموعة من الأشخاص, فيخرج سيفه محاولا الدفاع على نفسه.إلا أنه يطرح أرضا هو و حارسه فلما يتعرفان أن ما هجم عليهما مجرد مجموعة أقزام مستعملين أرجل إصطناعية يبدأ الأمير بالضحك و السخرية.

لكن الأقزام كانو أذكى فجرد الأمير و حارسه من ملابسهما و ربطوهما بالحبل من رجليهما إلى أعلى الشجرة.

ـ المستوى التضميني:

حين يخرج الأمير سيفه فهذا يدل على أنه شجاع لكنه لم يتهيأ مما سيقع له من طرف الأقزام.

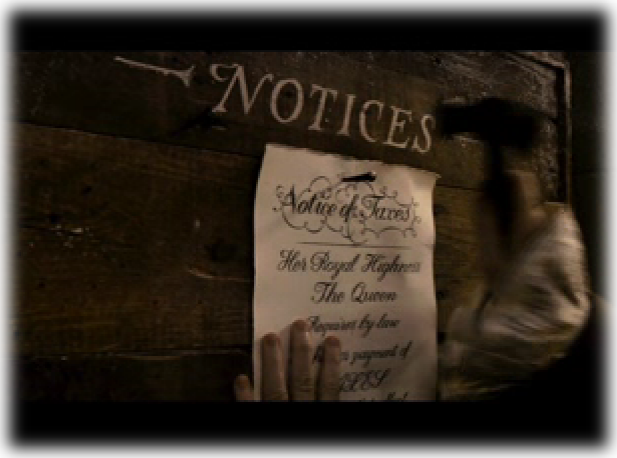
استعمال الأقزام للأرجل الإصطناعية يعني تحدي الصعاب بأي طريقة, و هنا تبرز قوة الأقزام و ذكائهم و حسن استعمالهم الحيلة, فالقوة لا تكمن في بنية الجسم القوي, عند سقوط الأمير و الحارس و بدإهما بالضحك يحيل لنا أنهما تفاجئ من الأقزام.

استعمل المخرج الطابع المفارقات في المقطع و ذلك باستخدام السخرية في موقف الجد, من أجل إبراز فردية الشخصية و توضيح بعدها الحقيقي لشخصية القزم مقابلة شخصية الأمير,.

المقطع السادس

1

2



3

6 ـ تحليل المقطع السادس:

ـ المستوى التعيني:

تخرج بياض الثلج من القصر خفية من زوجة أبيها, لمعرفة أحوال الناس و هي ترتدي رداء أصفرا, و حين تصل إلى البلدة تنزع قبعة ردائها, و بينما و هي تمشي في أرجاء المدينة تكلمها طفلة صغيرة, جائعة تطلب المساعدة فتنبهر الأميرة للحالة المزرية التي يعيشها شعبها. في هذه الأثناء تصل عربة قادمة من القصر فيخرج الحارس المكلف ليعلق وثيقة باسم الحاكمة في وسط الساحة,تأمرهم بدفع الضريبة, فيتعجب الناس من تلك الوثيقة.

ـ المستوى التضميني:

نزع بياض الثلج قبعة ردائها هذا يدل أن كل شيئ أصبح على المكشوف لأنها لم تتوقع الحالة المزرية التي يعيشها سكان تلك المملكة, أما بالنسبة للوثيقة فهي تدل على ديكتاتورية و إقطاعية زوجة أبيها.

اللقطة رقم 03 تدل على موقف اللا توقع من طرف الناس البسطاء حيال خبر جاءهم من طرف حارس القصر, و هذا يعني الاستسلام و الرضوخ للأوامر و عدم المقاومة لما سنته الملكة لأن ذلك لم يكن في عهد الملك.

يحيلنا هذا المقطع إلى مرجعية إيديولوجية كانت في الفلم ككل, هو احتكار الطبقة المالكية الحاكمة للطبقة الكادحة العاملة.

المقطع السابع :

1

2

3

4

7 ـ تحليل المقطع السابع:

ـ المستوى التعيني:

لما تكشف زوجة أب بياض الثلج أنها خرجت من القصر خفية ترسلها إلى الغابة مع خادمها و تطلب منه قتلها, لكنه لم يفعل لأنه شفق عليها, فتركها وسط تلك الغابة الموحشة و يهرب إلى القصر, موهما الملكة لأنه قتلها.

تبقى بياض الثلج في تلك الغابة لوحدها فتسمع صوتا مخيفا, تفر هاربة فإذا بها تصدم بشجرة و تسقط فاقدة الوعي و لما تفيق تجد نفسها في بيت للأقزام و هم مجتمعين حولها.

نرى أيضا في هذا المشهد أن هؤلاء الأقزام حاولوا, تعليم الأميرة الصغيرة فنون القتال بعد أن أصبحت تعيش معهم, فنرها بسبب الظروف التي عاشتها و التي يعيشها شعبها تحولت من فتاة بريئة, خجولة إلى أخرى قوية و شجاعة إذ أنها تقوم بارتداء مجموعة من الأزياء, لتقاتل بها فيتم في الأخير الموافقة على اختيار الزي ذو اللون الأسود و الأزرق .

ـ المستوى التضميني:

يمثل لنا هذا المقطع مجموعة ألبسة ترتديها بياض الثلج, ليتم في الأخير الموافقة على الفستان ذو اللون الأزرق و الأسود من طرف أحد الأقزام, لنرى دلالة كل من الألبسة التي رأيناها:

ـ الزي ذو اللون البرتقالي و الأبيض: إن اللون البرتقالي يدل على الضغوطات النفسية, إضافة إلى المشكلات الاجتماعية كما أنه يدل على الحب و الرغبة في التمتع بالسعادة.

ـ الزي ذو اللون الأبيض: يدل على التفكير الواضح و الترف و قوة الملاحظة, إن ما يتضح لنا من خلال هذه الألوان التي ترتديها بياض الثلج أنها تعاني ضغوطات نفسية مع زوجة أبيها, كما أن هذه الألوان تحيل لنا على حبها فالرغبة بالاستمتاع بالسعادة, و هذا لأنها تعمل جاهدة على تخليص شعبها من استبداد و قهر زوجة أبيها لهم.

ـ الزي ذو اللون الأصفر, الأسود و الأبيض: إن اللون الأصفر يدل على الذكاء و الموضوعية و التفاؤل و المغامرة, أما اللون الأبيض يدل على السلام و الوضوح و الخير و اللون الأسود يدل على الجاذبية, الحزن و الظلم و عليه فإن هذه الألوان إن دلت على شيء فإنها تدل على أن بياض الثلج فتاة متفائلة و ذكية و مغامرة كما أنها تدل على أنها محبة للسلام و الخير إضافة إلى ذلك يحيل لنا اللون الأسود أنها تشعر بالحزن و اليأس و هذا ما تعانيه بسبب زوجة أبيها.

أما الوقفة الشامخة التي تقفها تدل على قوتها و شجاعتها و ثقتها بنفسها.

ـ الزي ذو اللون الأسود و الأزرق: إن اللون الأسود هنا يشير إلى الظلم الوحدة و اليأس أما اللون الأزرق فإنه يشير إلى الشعور بالمسؤولية, بمعنى أن بياض الثلج تشعر بالمسؤولية اتجاه بلدتها و شعبها, أما اليأس و الحزن الذي تعانيه يدل على أنها يائسة و متخوفة من عدم النجاح في النيل من زوجة أبيها و تخليص شعبها من قهرها و ظلمها لهم.

المقطع الثامن :

1

2

8 ـ تحليل المقطع الثامن:

ـ المستوى التعيني:

بعد أن تتعلم بياض الثلج فنون القتال تذهب مع الأقزام السبع أين تلتقي بالأمير, فيكشف أنها مازالت على قيد الحياة فيظن أنها متحالفة مع قطاع الطرق أي الأقزام السبعة. فيتبارى كل من الأمير و بياض الثلج لاعتقادهما أن كل منهما على خطأ, أي أن الأمير يظن أن الأميرة الصغيرة تشجع هؤلاء الأقزام على أعمال الشغب التي يقومون بها, و الأميرة تعتقد أن الأمير متحالف مع زوجة أبيها في ظلم الشعب و الإقطاعية التي تمارسها في حقهم, بعد المبارزة القوية التي تحدث بين الشابين, يعود الأمير إلى القصر و يخبر الملكة أن بياض الثلج مازالت على قيض الحياة.

ـ المستوى التضميني:

إن هدف بياض الثلج من تعلم فنون القتال هو تخليص شعبها من ظلم زوجة أبيها لهم و استرجاع مكانتها في القصر, كل هذا يشير إلى الشعور بالمسؤولية لأننا نرى أنها مازالت ترتدي اللباس ذو اللون الأسود و الأزرق.

في أثناء المبارزة و في الأخير نرى أن بياض الثلج ضعفت بعد أن تميزت بالقوة و الشجاعة في بداية المعركة, حيث يضعها الأمير بين ذراعيه خوفا من أن تسقط, فهذه دلالة واضحة أن الأنثى مهما بلغت من قوة و مرتبة فإنها لا تستطيع الاستغناء عن الذكر لأنه السند العظيم في حياتها .

المقطع التاسع:

1

2

3

4

9 ـ تحليل المقطع التاسع:

ـ المستوى التعيني:

بعد أن يأكل الأمير سحرا تعطيه إياه الملكة لتوقعه في حبها كي يقبل الزواج منها, هنا تفضح الأمير بياض الثلج فعلة زوجة أبيها, فتذهب إلى عرسها و تخطف الأمير بمساعدة الأقزام لتخليصه من ذلك السحر الأسود الذي شربه, لأن الأمير أصبح يتصرف مثل الكلب كونه شرب وصفة سحرية "جرو الحب" فهذه الأخير جعلته يوافق على الزواج منها.

تحاول بياض الثلج و الأقزام مساعدته في التخلص من السحر إلا أن محاولتهم العديدة باءت بالفشل, فيقترح عليها أحد الأقزام فكرة التقبيل الأمير ليعود إلى وعيه, بعد تردد كبير من قبل الأميرة الصغيرة نراها تقرر في الخير تنفيذ تلك القبلة لكن بصعوبة, حيث تجلس فوق رجليه و تقبله, لكن لا تفعلها في المرة الأولى بسبب مراقبة الأقزام لها فتطلب منهم و ترجوهم أن يرحلوا من الغرفة, في هذه الأثناء يعود الأمير إلى وعيه بعد تلك القبلة .

ـ المستوى التضميني:

في هذا المشهد نرى أن بياض الثلج لا تزال ترتدي ذلك الزي ذو اللون الأزرق و الأسود و لهذا دلالة واضحة في شعورها بالمسؤولية اتجاه الأمير كي تخلصها من السحر الأسود أما دلالة اللون الأسود هنا فيدل على يأس و حزن و خوف بياض الثلج في أن تفشل في إنقاذ الأمير.

نرى في ملامح الأميرة بعض العلامات التي تظهر أثناء محاولتها تقبيل الأمير ألا و هي علامات: الخجل و التردد و نظراتها إلى لأمير توحي أنها في صراع داخلي بين أن تقبله أمام الأقزام فهذا الأمر أحرجها لدى رأيناها ترجوهم أن يرحلوا من أمامها.

المقطع العاشر:

1

2

3

4

10 ـ المقطع العاشر:

ـ المستوى التعيني:

نرى في هذا المقطع أن بياض الثلج قد تزوجت الأمير فتراهم يحتفلون في عرسهم رفقة الضيوف و كذا الخدم الموجودين في القصر على إيقاع موسيقى جميلة, فجأة تظهر زوجة أبيها و في يدها تفاحة حمراء مسمومة تقدمها لها كهدية لزفافها, تحاول الأميرة الصغير أكل التفاحة و لكنها تغير رأيها و تدرك أن هذه العجوز ما هي إلا زوجة أبيها, فتقوم بتقطيع التفاحة و تقدم لها قطعة و تطلب منها أن تأكلها و في صمت رهيب تأخذ زوجة أبيها تلك القطعة و تأكلها فتقبل الهزيمة فتموت و يموت معها سحرها الأسود و شرها, فتنكسر مرآتها فيذهب عالمها الشرير إلى غير رجعة. أما بياض الثلج و الأمير يكملان الاحتفال بعرسهما رفقة الأقزام والضيوف.

ـ المستوى التضميني:

في هذا المقطع نرى بياض الثلج ترتدي لباس عرس يعتبر فريدا من نوعه, لأنه يحمل ثلاثة ألوان متداخلة فيما بينها, الأزرق, الأبيض, الأصفر هذه الألوان تشير إلى علم الهند هذا لأن للمخرج من أصل هندي, إضافة إلى الألوان الأزرق, الأبيض و الأحمر يدل على لون الولايات المتحدة الأمريكية و هذا لأن المخرج ترعرع و أكمل دراسته هناك (الولايات المتحدة الأمريكية) .

بعد أن تأكل زوجة الأب الشريرة التفاحة و تموت نرى أن المرآة انكسرت أي أنها انتهت و انتهى سحرها و استبدادها و جاء مكانها السلام و السعادة هذا حين نرى أن الشمس قد أشرقت على القصر و البلدة بأسرها.

دلالة الألوان الأربعة في فستان عرس بياض الثلج: اللون الأزرق الغامق يدل على تميز, الشعور بالمسؤولية, الإيمان بالرسالة التي ينبغي تأديتها أي أن بياض الثلج تحمل مسؤولية تحرير شعبها من إقطاعية زوجة أبيها. أما اللون الأزرق الفاتح يدل على الثقة, البراءة

الشباب و الرومانسية فكل هذه الصفات تنعكس على شخصية بياض الثلج في فتاة شابة بريئة أما الرومانسية فتتجسد في حبها للأمير محاولة تخليصها له و زواج منه هو أكبر دليل على ذلك. أما اللون البرتقالي يدل على انتباه و الحركة لذا رأيناها تتعلم فنون القتال لخوفها على مملكتها و حرصها الشديد على شعبها. أما اللون الأبيض يدل على السلام و السعادة و الانسجام و هذا ما حاولت بياض الثلج تحقيقه لتضمن لهم السلام و الطمأنينة التي طالما حلموا بها .

المقطع الحادي عشر:

1

2

3

1
Butcher became flyweight champ.
2
3
4

11 ـ المقطع الحادية عشر:

ـ المستوى التعيني:

بعد انتهاء حفل الزفاف, و بعد أن تعود الأمور إلى مجاريها نرى أن السلامة و السعادة قد عمت أرجاء القصر و أرجاء المعمورة بأكملها, يقرر كل من أقزام السبعة التخلي على مهنة السرقة التي فرضتها الظروف الصعبة التي كان يعيشونها في ظل الحكم الاستبدالي للملكة. كل واحد من الأقزام السبعة واصل حياته بشكل الذي يريده.

ـ بوشر: أصبح بطلا في المصارعة

ـ نابليون: أصبح مصفف شعر

ـ وولف: عاد إلى موطنه

ـ جروب: تحصل على الطعام الذي أراده

ـ تشاك: أصبح ينظم السيرك الملكي

ـ قريم: أصبح يكتب القصص الخيالية

ـ هالف بانيت: وقع في الحب

و هكذا كانت نهاية الفلم سعيدة.

ـ المستوى التضميني:

بعد موت زوجة أب بياض الثلج ترجع المملكة لتعيش في سعادة و هناء و هذا بعد فناء الشر و الفساد و الإقطاعية التي مارستها طوال حكمها, و ما يدل على ذلك هو أن الأقزام السبعة وصلوا حياتهم بشكل الذي طالما أرادوه و لكنهم فشلوا بسبب شر الملكة فأصبحوا مجرد سارقين و قطاع الطرق.

أيضا الحالة السعيدة التي يعيشها الأقزام تدل على طيبة قلب الأميرة الصغيرة حيث أن هدفها خدمة الصالح العام, و ليس مثل زوجة أبيها التي كان هدفها خدمة مصالحها الشخصية فقط.

إن دلالة الحياة السعيدة التي يعيشها الأقزام تدل أن شعبها تخلص من استبداد و الضرائب التي كانوا يعانون منها في ظل حكم زوجة أبيها

ـ عرض النتائج:

نستنتج أن القيم, ما هي إلا حصيلة للتجربة التي يمر بها الفرد بصورة تلقائية تقوم كل جماعية بترتيب قيمها حسب الأهمية التي تكمن وراء كل قيمة. مما يساهم في سيادة قيمة معينة في مجتمع ما و سيادة قيمة أخرى في مجتمع آخر.

بالرغم من أن هناك اختلافا في ترتيب القيم من مجتمع لآخر, إلا أن هناك قيما تكاد تكون مشتركة في الأهمية بين كافة المجتمعات مثل قيم : التعاون, النظافة , احترام الكبار الخ....

فمن خلال تحليلنا لمقاطع الفلم mirror mirror , استخلصنا مجموعة من القيم منها ما هو إيجابي يخدم سلوك الطفل, و ما هو سلبي يؤثر على نفسية الطفل مما يولد لديه نزاعات عصبية تجعله يتقيد بتلك السلوكيات.

- القيم الإيجابية:

1 - القيم الجماعية: هي مجموعة قيم تعبر على العلاقات الأسرية و التفاعلات بين أفراد العائلة, هذا ما رأيناه في المقطع رقم 01 عندما حضن الأب بياض الثلج و والدتها .

2 - القيم الذاتية: تشير هذه القيم إلى ذوات الأفراد من حيث السمات, القدرات و المواهب مثل الإرادة , الشجاعة, و الذكاء هذا ما أحاله لنا المقطع رقم 05 حيث أن الذكاء ظهر في تغلب الأقزام على شجاعة الأمير, و الإرادة ظهرت تحولت بياض الثلج من فتاة خجولة إلى أخرى مقاتلة في المقطع رقم 09

3 - القيم السياسية: هي تلك القيم التي تحدد النواحي السياسية كالسلطة, الحرية , الديكتاتورية فهذا ما توضح لنا من خلال المقطع رقم 03 لم رأينا الملكة تجلس على الكرسي العرش و تصرفاتها التي كانت توحي لنا أنها متكبرة, أما بالنسبة للدكتاتورية رأيناها في المقطع رقم 06 لما بعثت لشعبها وثيقة تنص فيها على دفع الضرائب .

4 - القيم الشيئية: تتضمن تلك القيم الخاصة بالأشياء, و حول الموجودات الطبيعية, كالحركة, القوة, الأنوثة و الرجولة هذا ما تبين لنا من خلال المقطع رقم08 لم كانت بياض الثلج تتبارى مع الأمير هذا فيما يخص صفة القوة أما الأنوثة تجلت في عدم تغلبها عليه.

5 - القيم الأخلاقية: هي تلك القيم التي ترفضها عدة معايير مثل الحق, الصبر, التفاؤل, الخير, حب الناس ظهرت في المقطع رقم 03 مما رأينا أن بياض الثلج متفائلة بالحياة من خلال ابتسامتها, أما صفة حب الناس رأيناها في المقطع رقم 06 لما حاولت الخروج من القصر لمعرفة أحوال شعبها المزرية, فهذا إن دل على شيء فإنه يدل على حبها الكبير لهم,أما الصبر رأينا هذه الصفة في المقطع رقم 11 لأن شعب بياض الثلج كان يعاني من قساوة و استبداد زوجة أبيها لهم لفترة طويلة و صبروا إلى حين استلام الأميرة الصغيرة زمام الحكم حيث كانت بمثابة فرج عليهم.

6 ـ القيم الثقافية: هي حلقة وصل بين ثقافة و ثقافة أخرى و المزج بينهما هذا ما تجل في المقطع الأخير الذي جسد في فستان زفاف بياض الثلج الذي رمز إلى دمج ثقافة في ثقافة أخرى فاللون الأصفر و الأزرق و الأبيض لون علم الهند أما الأزرق و الأبيض و لون التفاح الأحمر يدل على لون الولايات المتحدة الأمريكية, موسيقى الفلم أيضا كانت موسيقى هندية فالمخرج من جنسية هندية.

ـ القيم السلبية:

1 ـ القيم اللاإخلاقية: هي تلك القيم التي تمثل عدة صفات سلبية مثل الشر , الظلم, الكراهية و كل هذه ظهرت في مقاطع عديدة من الفلم

أما الظلم فظهر في المقطع رقم 04 لم شدت الملكة بياض الثلج من شعرها و رفضت أن تقيم لها حفل عيد ميلادها, أما الاستبداد فظهر في الوثيقة التي علقت في وسط البلدة باسم الملكة أمرة الشعب بدفع الضرائب, و الأنانية التي تميزت بها زوجة أب بياض الثلج حين حاولت التخلص منها هذا لأنها كانت تحب نفسها أكثر من أي شيء آخر .

ظهر في المقطع رقم 09 صفة ذميمة لها تأثير سلبي على سلوك الطفل تمثلت في تقبيل بياض الثلج للأمير فهذه قيمة سلبية لم يتعود عليها أطفالنا.

هناك أيضا قيمة لا أخلاقية أخرى تمثلت في الاستهزاء و التنقيص من قيمة الآخرين هذا ما ظهر في المقطع رقم 05 لم استهزء الأمير و صديقه من الأقزام لأنهم كانوا يلبسون أرجل اصطناعية و استطاعوا التغلب عليهما.

الخاتمة:

إن سينما الطفل هي الأكثر خصوصية على الإطلاق, هذه الأخيرة نابعة أساسا من شخصية المتلقي في حد ذاته ألا و هو الطفل, ذلك المشاهد الذي لا يكاد يكبح خياله شيء. على هذا الوتر لعبت سينما الطفل معتمدة على اختيار سيناريو الذي تمثل فيه الحكاية المشوقة و حكاية البطولية الخارقة الحافلة بنقاط الإثارة و الحركة و الموسيقى و لقد نالت هذه الأخير حصة الأسد ضمن الإطار ألا واقعي و غير المألوف.

لقد ارتأينا من خلال تحليلنا للفلم أن سينما الطفل تعتمد على شروط فكرية و مفردات تقنية تبتدئ من تحريك الخيال و التشويق محققة بذلك جذب انتباه الطفل, و شده إلى عوالمها, كما أنها تنطلق من مجموعة معطيات تحاكي وعيه النفسي و الاجتماعي.

تبرز سينما الأطفال العالمية مثل فلم الذي قمنا بتحليل بعض مقاطعه بغناها بتلك التفاصيل و عناصر الفنية النوعية فهذه تحفر بقوة في عقول أطفالنا بدأ من أفلام الأطفال الروائية إلى الرسوم المتحركة و غيرها.

فلم مرآتي مرآتي حقق المتعة الحقيقية للأطفال من ناحية الفنية من جهة, و فكر الإنسانية حول الإرادة و صبر من جهة ثانية, حيث وظفت تقنيات جعلت الفلم مدهشا بعوالمه و تصاميمه فهناك مشاهد خلابة معبرة استطاعت إيصال الحدث و الموقف و كذا حالة كل شخصية, دون أن ننسى الاستخدام الممتع في فلم مرآتي مرآتي حيث جعلت بعض المشاهد تبدوا كأنها حقيقية.

الفهرس العام

ـ شكر و عرفان

ـ الإهداء

ـ مقدمة

ـ الإشكالية

ـ أسباب اختيار الموضوع

ـ أهمية الموضوع

ـ أهداف البحث

ـ منهجية الدراسة

ـ تحديد المفاهيم

ـ الفصل الأول: سينما الطفل و تطورها

ـ المبحث الأول: نشأة سينما الطفل و تطورها

ـ المبحث الثاني: مقومات سينما الطفل

ـ المبحث الثالث: وظائف سينما الطفل

ـ الفصل الثاني: السيميولوجيا عند رولان بارث

ـ المبحث الأول: ماهية السيميولوجيا

المبحث الثاني: عناصر السيميولوجيا عند رولان بارث

ـ المبحث الثالث: مستويات تحليل الصورة عند رولان بارث

- **الفصل الثالث:** الجانب التطبيقي
- بطاقة فنية للفيلم mirror mirror
- ملخص الفيلم
- التعريف بالمخرج
- التعريف بأبطال الفيلم
- تحليل المقاطع المختارة
- نتائج التحليل
- قائمة المصادر و المراجع
- خاتمة

مقدمة

الصورة هي جوهر الفنون البصرية, حيث خلقت لنفسها لغة جديدة استحوذت على حاسة البصر, أصبحت على إثرها ملتقى الفنون هي العتبة التي يقف عليها المتلقي لاستعاب ما يحيط به, و من تم شهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث, حيث كان لها أثر كبيرا في خلق المفاهيم على كافة الأنشطة الثقافية و المعارف الإنسانية, إذ تعددت مفاهيمها و تنوعت حسب مجالات استعمالها.

فعالم الصورة عالم خصب يساهم في خلق القيم التي نعيش بها لذلك فالصورة السينمائية هي الأكثر حداثة و جماهيرية حيث أضحت من أهم المصادر البصرية, التي يعتمد عليها الفرد في مختلف شؤونهم الحياتية, و لقد تولد هذا الدور لمصداقيتها كوجود بصري ناجز.

فهي منذ ظهورها الأول كانت تعبيرا واضحا عن الواقع لأن لها القدرة على أن تجعل العالم مرئيا, كما أنها سهلة الإدراك و الفهم و التفسير.

لم يقتصر الفن السينمائي على الكبار فقط, بل ظهر بما يسمى سينما الطفل تلك القادرة على التجوال ذهابا و إيابا عبر الزمان و المكان, معالجة بذلك الواقع و الخيال على حد سواء و بلغة واحدة, لدى نرى أن سينما الطفل لازمت منعطفات التطور و التغيير و كان لزاما عليها في أن تبتكر أساليب تغيير جديدة قادرة على إستعاب المدركات عبر لغة صورية ذات فضاء أشمل و أكثر فاعلية على تجسيد تغيير منسق البنية ثري المظهر.

أصبحت سينما الطفل مصدرا أساسيا في تشكيل وعيه و ثقافته و ذلك بفعل ما تنتجه من قيم و مضامين, و هذا لارتباطها بتطور التقني, فالفضائيات و شركات الإنتاج ذات الإمكانيات التقنية العالية و ضخمة جعلت منها سيدة هذا الزمن, بنشر وسائلها و اتجاهاتها الفكرية و القيمية حيث أصبحت أكثر رواجا بين الأطفال.

الإشكالية:

تمثل سينما الطفل تلك الصورة و الحركة المستمرة و الحوار السريع المختصر, و الأحداث التمثيلية الجذابة فهي أكثر الوسائل التقنية و الترفيهية التي تسحر الطفل. لقد بلغت صناعة السينما في عصرنا الحالي قمة التطور و الإبداع حيث ارتقى هذا الفن, لمستويات و تقنيات تصل حد الخيال, لدا نرى أن الإبداع الفني بلغ أوجه في إطاره الخاص به لهذا أصبحت الأفلام السينمائية شريكا للأسرة و المدرسة و المجتمع ككل, و نحن كباحثين حاولنا معرفة ماهي القيم التي تبرزها سينما الطفل من خلال اختيارنا لفلم MIRROR MIRROR .

أسباب اختيار الموضوع:

تم اختيارنا للموضوع لجملة من الأسباب منها ما هو موضوعي و ما هو ذاتي

أ ـ الأسباب الموضوعية:

1 ـ انتشار الأفلام السينمائية الموجهة للطفل مما جعلنا نتساءل عن مختلف المعاني الضمنية التي تحملها.

2 ـ يعتبر موضوع القيم في سينما الطفل من المواضيع الهامة بالنسبة للأسرة و المدرسة و المجتمع ككل.

3 ـ قلة البحوث في مجال سينما الطفل بالرغم من أنها وسيلة اتصالية جماهيرية .

ب ـ الأسباب الذاتية:

1 ـ اهتمامنا بسيميولوجيا لأنها تعتبر حقلا خصبا للدراسات الإعلامية.

2 ـ ميولنا للسينما و المسرح هو الدافع الرئيسي لاختيارنا الموضوع.

أهمية الموضوع:

تكمن أهمية دراستنا في أننا نقوم بتحليل سيميولوجي للفيلم MIRROR MIRROR الذي يحمل مختلف الرسائل و ذلك لإبراز مختلف القيم التي يحملها .

أهداف البحث:

لكل دراسة أهداف و غايات يرغب الباحث في الوصول إليها و بالتالي الخروج باستنتاجات المراد بلوغها.

1 ـ إظهار الأهداف المعلنة و الخفية التي تحملها رسائل الفلم المراد تحليلها.

2 ـ التطرق إلى مختلف المحاور المتعلقة بسينما الطفل و الكشف أهمية هذه الوسيلة الاتصالية .

منهجية الدراسة:

يقوم كل بحث علمي على منهج منتظم و واضح يحدد مسار و نتائج الدراسة بشكل يجيب على الإشكاليات المطروحة, و هذا الوضع يستدعي أن يكون الباحث على علم كبير بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة البحث و هذا بالاعتماد على مجموعة من الخطوات المنتظمة و المحددة التي تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج الدراسة.

و للإجابة على الإشكالية المطروحة ارتأينا استخدام المنهج الوصفي باستعمال مقاربة التحليل السيميولوجي.

إذ بواسطته نستطيع الوقوف على دلالات الخفية و المعنى الباطني للرسالة الإعلامية, إن التحليل السيميولوجي يبحث عن الدلالة الحقيقية, لمحتوى الرسائل و هذا بمعرفة معناها الحقيقي و مضمونها الخفي, فالتحليل السيميولوجي حسب رولان بارث شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية و الألسونية, حيث يلتزم بها الباحث نحو الرسالة و الوقوف على الجوانب السيكولوجية و الاجتماعية و الثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل. [1]

---

1 – Mourice Anger, initiation a methodologie des science humaines, Ed Casbah, Alger, 1997, p 09

عينة البحث:

لإنجاز هذه الدراسة لابد من تحديد العينة, و التي تعرف بأنها ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي, و قد تكون ممثلة لهذا المجتمع و يشترط في العينة أن تكون فيها جميع صفات الأصل التي اشتقت منها في جوانبها المختلفة و طبقا لطبيعة الموضوع المدروس.

و على هذا الأساس فإن موضوع دراستنا تناول القيم في سينما الطفل, حيث تم اختيارنا للفيلم السينمائي المعروف مرآتي مرآتي و سنقوم باختيار مجموعة من المقاطع التي تخدم موضوع دراستنا, حيث يمكن تسمية هذه العينة بالعينة القصدية.

تحديد المفاهيم:

اللغة البصرية:

هي التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة و هي لغة التركيب و التنوع. و تستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين هما البعد العلاماتي الأيقوني و البعد العلاماتي التشكيلي.فالرسالة البصرية تستند من أجل إنتاجها إلى معاني و معطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني, كإنتاج بصري للموجودات طبيعية تامة (وجوه, أجسام حيوانات, أشياء من الطبيعة) و تستند من الجهة الثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى أي ليس من الطبيعة و لا من الكائنات الموجودة فيها. [1]

السينما:

هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور, في شاشات دور السينما و على شاشات أصغر كشاشات التلفزيون.

كما تسمى أيضا الفن السابع, فن استخدام الصوت و الصورة سوية من أجل بناء الأحداث.[2]

---

1 – عبد الرحيم كمال, سيميولوجية الصورة الفتوغرافية, موقع محمد إسلام, مجلة العلامات ع 16, 2001.

2 – قدور عبد الله الثاني, سيميائية الصورة, مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم, د ط, دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ص 257.

الفيلم:

هو مبدئيا صور لأشياء تتحول إلى لغة إذ شأنا من الدرجة الثانية, بمعنى أنها لغة ذات طابع و خصائص جمالية من نوع خاص و مختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى. [1]

التركيب السينمائي:

قد نجازف بحصر الفن السينمائي في تقنية التركيب و ذلك من دافع عنه المخرج الروسي إيز نشتاين مؤسس قواعد سينما المنتاج مؤكدا على جماليتها حيث قال: فن السينما ذلك يعني قبل كل شيء مونتاج. [2]

السردية الفيلمية:

القصة السينمائية تتحقق فضلا عن الصور المتحركة أي بفعل تلك الحركة التي يوهمنا بها المونتاج, بين اللقطة و الأخرى حيث يوجد اختلاف بين السردية النصية و السردية الفيلمية الصورية. [3]

---

1 – – قدور عبد الله الثاني, سيميائية الصورة, مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم, المرجع نفسه ص 257

2 – قدور عبد الله الثاني, المرجع نفسه, ص 262

3 – قدور عبد الله الثاني, المرجع نفسه , ص 263

الصورة:

تعرف الصورة بأنها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد, هي معطى حسي للقصر البصري حسب فلشغنوني أي هي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي. [1]

تحمل الصورة رسالتين الأولى تقريرية و الثانية تضمينية, حيث تكون عبارة عن مجموعة من رموز بصرية تحمل ألوانا و أشكالا و حركات تشكل مجتمعة بنية دلالية. [2]

الرمز:

كلمة symbole هي كلمة يونانية بمعنى مترابطة مع بعضها البعض. في البداية كانت كلمة sumbolow رمز للتعرف على شيء كثير الاستعمال, هو وسام يحتفظ به شخصان كل واحد لديه جزء يتوارث أب عن جد و بواسطته يتم التعرف على الأشخاص. [3]

---

1 - حميد سلاسي, ما هي الصورة ؟ موقع سعيد نيكراد, مجلة علامات , ع 5, ص 996.

2- htt p : // www. Altsheely . com / 2003 / index 2003 / rainbw , soura 2003, htm .

3- Michel Gowe , communication publicité . théorique et pratique, 2em Edition PARIS, 1994, p 111.

القيم:

القيمة, قيمة الشيء: قدرة, قيمة المتاع: ثمنه

جمع القيمة: قيم.

الأمة القيمية: المستقيمة المعتدلة

و في محكم التنزيل قال الله تعلى: «قل إني هداني ربي إلى الصراط المستقيم دينا قيما» سورة الأنعام, جزء الثامن الآية 161 . [1]

تلعب القيم أحد الأدوار الهامة في حياة الأفراد و المجتمعات, فالقيم هي الحجر الأساس في بناء المجتمع و التي تساهم في تحقيق التوازن الاجتماعي النفسي داخل المجتمع و أفراده .[2]

تتطلب القيم موافقة اجتماعية من قبل المجتمع حيث تكتسب ببطء, و على مدى الحياة و ذلك لحاجاتها إلى خبرات و معارف تتميز بالتجريد و العمومية, كما أنها أكثر ثباتا إذ أنه من الصعب تغيرها. [3]

---

1 – سورة الأنعام, الآية 161.

2 – إيمان العربي النقيب, المسرح و القيم التربوية للطفل, دار المعرفة الجامعية, جماعة اسكندرية, 2011, ص 14.

3 – إيمان العربي النقيب, المرجع نفسه, ص 16.

الفصل التطبيقي:

1 – بطاقة فنية لفيلم mirror mirror

2 – ملخص الفيلم

3 – التعريف بالمخرج

4 – التعريف بأبطال الفيلم: جوليا روبرتس, ليلي كولينز, آرمي هامر,

5 – تحليل المقاطع المختارة

6 – نتائج التحليل

البطاقة الفنية للفيلم mirror mirror

مرآتي مرآتي هو فيلم كوميدي, خيالي, درامي للمخرج "ترسيم سينغ " من إنتاج "RAYENE KAVANUGH" "BRNIE GOLDMANA" "KARVIN MCHER" .

- الكاتب: "JASON KALLER" "MARC KBEIN" مأخوذة عن الأخوين غريم.

- البطولة: "LYLY KOLLINSE""ARMIE HAMMER" "JULIA ROBERTS" و آخرون.

- التصوير السينمائي: "BRENDAN GLVIN"

- تاريخ الصدور: 30 مارس 2011.

- البلد: الولايات المتحدة.

- اللغة الأصلية: الإنجليزية.

- الميزانية: 85 مليون دولار.

- الإيرادات: 162.835.176 مليون دولار.

تم إصدار أول إعلان دعائي للفيلم في 30 نوفمبر 2011, و أصدر الغلاف الرسمي في اليوم نفسه و كان هذا الفيلم هو الذي عملت فيه المصممة "إيكوى شيوكا" على تصميم أزيائه قبل وفاتها, و قام بصناعة المؤثرات البصرية كل من واين, كاراس و غيره.

في يوم افتتاح الفيلم وصلت عائداته 5.8 مليون دولار حيث وصل إلى المرتبة الثالثة, في شباك التذاكر و ذلك بعد فيلم "مباريات الجوع", و فيلم "غضب من الجبابرة."

تلخيص عام للفيلم:

ماتت والدة بياض الثلج فتزوج والدها من امرأة, أي أجمل امرأة على الأرض و في يوم ما ذهب المالك لمحاربة الأعداء إلا أنه لم يرجع أبدا, فأصبحت زوجته هي المكلة المسؤولة عن المملكة, حيث أبقت بياض الثلج في القصر و لم تدعها تخرج.

و بعد عشر سنوات تكون بياض الثلج قد بلغت الثامن عشر سنة, و ذات يوم أرادت الخروج من القصر لرؤية شعبها فغادرت خلسة عن الملكة مخالفة لقواعدها. عندما تصل بياض الثلج إلى الغابة تلتقي مصادفة بالأمير الذي تعرض للسرقة من طرف الأقزام هو و صديقه, تواصل الملكة الصغيرة طريقها إلى البلدة إلا أنها تفاجئ بحال أهلها, فقد أصبحت المدينة تعيسة و ذلك بسبب إقطاعية زوجة أبيها و الضرائب المتكرر التي تفرضها عليهم.في هذه الأثناء يصل الأمير إلى القصر و تحاول الملكة استمالته من أجل حصول على الثروة, و حل مشاكلها المادية إلا أن بياض الثلج تقابل الأمير في الحفلة الراقصة و تطلب منه مساعدتها, في استعادة مملكة أبيها فجأة تلاحظ زوجة أبيها أن بياض الثلج تتكلم مع الأمير فتطلب من خادمها أخدها إلى الغابة و قتلها, لكن هذا الأخير يطلق سراحها و يحثها على الهرب ة بينما و هي لاذة بالفرار تصدم بجدع شجر فتدوخ و تسقط. و عندما تستيقظ تجد نفسها محاطة بسبعة أقزام.

في هذه الأثناء تحاول الملكة إقناع خدام المملكة بموت بياض الثلج, بعد ذلك تذهب الملكة إلى مرآتها السحرية و تطلب منها إعطائها وصفة سحرية لتوقع الأمير في حبها, لما يشرب الأمير ذلك السحر يصبح مثل الكلب واقع في حبها, فتقنعه بالزواج منها.

بعدما تقوم زوجة أب الملكة الصغيرة بالتحضير لمراسم العرس و تنتهي منه تذهب بياض الثلج رفقة الأقزام الى مكان اقامة العرس, فيقومون بتخريبه وثم يرجعون للغابة مع الأمير الذي لا يزال تحت تأثير الوصفة السحرية التي جعلته يرغب في الزواج من الملكة, لهذا تحاول بياض الثلج

رفقة الأقزام مساعدة الملك للتخلص من السحر إلا أنهم يفشلون في ذلك, لكن بقبلة صادقة من الأميرة الصغيرة يكسر تأثير الوصفة و يعود الأمير إلى رشده.

بعد أن يشفى الأمير يطلب منها الزواج منه فتقبل بياض الثلج, و خلال حفل الزفاف تظهر العجوز الشمطاء و في يدها تفاحة مسمومة تقدمها لها كهدية لزفافها هنا تدرك الأميرة الصغيرة, أن هذه العجوز ما هي إلا زوجة أبيها, فتأخذ منها التفاحة فتقطع لها قطعة و تطلب منها أن تأكلها في هذه اللحظة تقبل زوجة أبيها الهزيمة فتأكل التفاحة و تموت.

و في الختام ينكشف ماذا حدث للأقزام بعد ذلك فكل واحد منهم يسلك الطريق الذي حلم به و بهذا يكونوا قد حققوا أحلامهم, أما البلدة فتعيش في سعادة و هناء.

التعريف بالمخرج تارسيم سينغ:

ولد المخرج الهندي تارسيم سينغ عام 1961, تلقى تعليمه في مدرسة المطران ثم انتقل إلى الولايات المتحدة لدراسة الأعمال في جامعة "هار فاد" و كذلك الدراسات السينمائية في كلية "مركز الفن و التصميم" في كاليفورنيا. و عند تخرجه انطلق و عمل مديرا لأشرطة الفيديو و الموسيقى و كذلك عمل مع الفنانين الكبار مثل سوزان فيغا و لم يقف على ذلك فقط بل امتد و دخل مجالات الإعلانات التلفزيونية البارزة مثل إعلان "شركة بيبسي" بدأ أول أعماله الإخراجية عام 2000 بفيلم "الخلية", بينما كان أبرز أفلامه فيلم "المخلدون " عام 2011.

التعريف بالممثلة جوليا روبارتس:

ولدت جوليا روبارتس في ولاية جورجيا بأمريكا في أواخر السنوات الستين, والديها كانا منفتحين على عالم السينما و المسرح .

إن الدور الأول الذي قاد جوليا إلى النجاح هو فيلم "المرأة الجميلة" سنة 1990 حيث مثلت دور عاهرة تقع في حب رجل أعمال محترم. في الفترة ما بين 1996/1993 قامت بالاشتراك في عدة أفلام لكنها لم تنجح, لكن سنة 1996 رجعت جوليا لتتصدر القائمة بعد الاشتراك في فيلم "نظرية المؤامرة".

سنة 2000 تلقت جائزة الأوسكار الأولى بعد تمثيلها فيلم "أرين بروكوفيتش". و لقد توجت السنوات من 2004/2001 بعد نجاحات, و في سنة 2004/11/28 رزقت جوليا بتوأمين من زوجها المصور "دني موديز" الذي تزوجت منه عام 2002.

التعريف بالممثلة ليلي كولنزالتي جسدت دور بياض الثلج:

ولدت ليلي عام 1989/03/18 و هب ابنة الموسيقي البريطاني "فيل كولنز" تخرجت من كلية "هار فاد" و هي حاليا طالبة بجامعة "جنوب كاليفورنيا", تدرس مجال الصحافة الإذاعية ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة في عمر الخمس سنوات و بدأت تدرس المسرح في أكاديمية الشباب للفنون المسرحية, شركت ليلي في الحملة الإنتخابية للرئاسة الأمريكية عام 2008, و لقد حصلت على جائزة الشباب كما شارك ليلي العديد من النجوم أعمالهم أمثال "ساندرا بولوك".

التعريف بالممثل أرمي هامر الذي جسد دور الأمير:

ولد أرمي هامر في لوس أنجلس عام 1986/05/28, ابن مايكل هامر الذي يمتلك العديد من الشركات بما في ذلك شركة إنتاج سينمائي و التلفزيون.

انتقل هامر "إلى جيب دلاس في هيلندا" لعدة أعوام ثم انتقل مع عائلته إلى جزر "كايمان" عندما كان في السابعة من عمره, ثم انتقل إلى "لوس أنجلس" عندما بلغ الحادية عشر انضم إلى أكاديمية فوكتر في ميناء"جوفير نور"و أكاديمية "جريس المسحية", كما التحق بجامعة كاليفورنيا "في لوس أنجلس" و منها انتقل إلى مهنة التمثيل.

مقدمة

الصورة هي جوهر الفنون البصرية, حيث خلقت لنفسها لغة جديدة استحوذت على حاسة البصر, أصبحت على إثرها ملتقى الفنون هي العتبة التي يقف عليها المتلقي لاستعاب ما يحيط به, و من تم شهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث, حيث كان لها أثر كبيرا في خلق المفاهيم على كافة الأنشطة الثقافية و المعارف الإنسانية, إذ تعددت مفاهيمها و تنوعت حسب مجالات استعمالها.

فعالم الصورة عالم خصب يساهم في خلق القيم التي نعيش بها لذلك فالصورة السينمائية هي الأكثر حداثة و جماهيرية حيث أضحت من أهم المصادر البصرية, التي يعتمد عليها الفرد في مختلف شؤونهم الحياتية, و لقد تولد هذا الدور لمصداقيتها كوجود بصري ناجز.

فهي منذ ظهورها الأول كانت تعبيرا واضحا عن الواقع لأن لها القدرة على أن تجعل العالم مرئيا, كما أنها سهلة الإدراك و الفهم و التفسير.

لم يقتصر الفن السينمائي على الكبار فقط, بل ظهر بما يسمى سينما الطفل تلك القادرة على التجوال ذهابا و إيابا عبر الزمان و المكان, معالجة بذلك الواقع و الخيال على حد سواء و بلغة واحدة, لدى نرى أن سينما الطفل لازمت منعطفات التطور و التغيير و كان لزاما عليها في أن تبتكر أساليب تغيير جديدة قادرة على إستعاب المدركات عبر لغة صورية ذات فضاء أشمل و أكثر فاعلية على تجسيد تغيير منسق البنية ثري المظهر.

أصبحت سينما الطفل مصدرا أساسيا في تشكيل وعيه و ثقافته و ذلك بفعل ما تنتجه من قيم و مضامين, و هذا لارتباطها بتطور التقني, فالفضائيات و شركات الإنتاج ذات الإمكانيات التقنية العالية و ضخمة جعلت منها سيدة هذا الزمن, بنشر وسائلها و اتجاهاتها الفكرية و القيمية حيث أصبحت أكثر رواجا بين الأطفال.

الإشكالية:

تمثل سينما الطفل تلك الصورة و الحركة المستمرة و الحوار السريع المختصر, و الأحداث التمثيلية الجذابة فهي أكثر الوسائل التقنية و الترفيهية التي تسحر الطفل. لقد بلغت صناعة السينما في عصرنا الحالي قمة التطور و الإبداع حيث ارتقى هذا الفن, لمستويات و تقنيات تصل حد الخيال, لدا نرى أن الإبداع الفني بلغ أوجه في إطاره الخاص به لهذا أصبحت الأفلام السينمائية شريكا للأسرة و المدرسة و المجتمع ككل, و نحن كباحثين حاولنا معرفة ماهي القيم التي تبرزها سينما الطفل من خلال اختيارنا لفلم MIRROR MIRROR ؟.

أسباب اختيار الموضوع:

تم اختيارنا للموضوع لجملة من الأسباب منها ما هو موضوعي و ما هو ذاتي

أ ـ الأسباب الموضوعية:

1 ـ انتشار الأفلام السينمائية الموجهة للطفل مما جعلنا نتساءل عن مختلف المعاني الضمنية التي تحملها.

2 ـ يعتبر موضوع القيم في سينما الطفل من المواضيع الهامة بالنسبة للأسرة و المدرسة و المجتمع ككل.

3 ـ قلة البحوث في مجال سينما الطفل بالرغم من أنها وسيلة اتصالية جماهيرية .

ب ـ الأسباب الذاتية:

1 ـ اهتمامنا بسيميولوجيا لأنها تعتبر حقلا خصبا للدراسات الإعلامية.

2 ـ ميولنا للسينما و المسرح هو الدافع الرئيسي لاختيارنا الموضوع.

أهمية الموضوع:

تكمن أهمية دراستنا في أننا نقوم بتحليل سيميولوجي للفيلم MIRROR MIRROR الذي يحمل مختلف الرسائل و ذلك لإبراز مختلف القيم التي يحملها .

أهداف البحث:

لكل دراسة أهداف و غايات يرغب الباحث في الوصول إليها و بالتالي الخروج باستنتاجات المراد بلوغها.

1 ـ إظهار الأهداف المعلنة و الخفية التي تحملها رسائل الفلم المراد تحليلها.

2 ـ التطرق إلى مختلف المحاور المتعلقة بسينما الطفل و الكشف أهمية هذه الوسيلة الاتصالية .

منهجية الدراسة:

يقوم كل بحث علمي على منهج منتظم و واضح يحدد مسار و نتائج الدراسة بشكل يجيب على الإشكاليات المطروحة, و هذا الوضع يستدعي أن يكون الباحث على علم كبير بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة البحث و هذا بالاعتماد على مجموعة من الخطوات المنتظمة و المحددة التي تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج الدراسة.

و للإجابة على الإشكالية المطروحة ارتأينا استخدام المنهج الوصفي باستعمال مقاربة التحليل السيميولوجي.

إذ بواسطته نستطيع الوقوف على دلالات الخفية و المعنى الباطني للرسالة الإعلامية, إن التحليل السيميولوجي يبحث عن الدلالة الحقيقية, لمحتوى الرسائل و هذا بمعرفة معناها الحقيقي و مضمونها الخفي, فالتحليل السيميولوجي حسب رولان بارث شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية و الألسونية, حيث يلتزم بها الباحث نحو الرسالة و الوقوف على الجوانب السيكولوجية و الاجتماعية و الثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل. [1]

---

1 – Mourice Anger, initiation a methodologie des science humaines, Ed Casbah, Alger, 1997, p 09

عينة البحث:

لإنجاز هذه الدراسة لابد من تحديد العينة, و التي تعرف بأنها ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي, و قد تكون ممثلة لهذا المجتمع و يشترط في العينة أن تكون فيها جميع صفات الأصل التي اشتقت منها في جوانبها المختلفة و طبقا لطبيعة الموضوع المدروس.

و على هذا الأساس فإن موضوع دراستنا تناول القيم في سينما الطفل, حيث تم اختيارنا للفيلم السينمائي المعروف مرآتي مرآتي و سنقوم باختيار مجموعة من المقاطع التي تخدم موضوع دراستنا, حيث يمكن تسمية هذه العينة بالعينة القصدية.

تحديد المفاهيم:

اللغة البصرية:

هي التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة و هي لغة التركيب و التنوع. و تستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين هما البعد العلاماتي الأيقوني و البعد العلاماتي التشكيلي.فالرسالة البصرية تستند من أجل إنتاجها إلى معاني و معطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني, كإنتاج بصري للموجودات طبيعية تامة (وجوه, أجسام حيوانات, أشياء من الطبيعة) و تستند من الجهة الثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى أي ليس من الطبيعة و لا من الكائنات الموجودة فيها. [1]

السينما:

هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور, في شاشات دور السينما و على شاشات أصغر كشاشات التلفزيون.

كما تسمى أيضا الفن السابع, فن استخدام الصوت و الصورة سوية من أجل بناء الأحداث.[2]

---

1 – عبد الرحيم كمال, سيميولوجية الصورة الفتوغرافية, موقع محمد إسلام, مجلة العلامات ع 16, 2001.

2 – قدور عبد الله الثاني, سيميائية الصورة, مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم, د ط, دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ص 257.

الفيلم:

هو مبدئيا صور لأشياء تتحول إلى لغة إذ شأنا من الدرجة الثانية, بمعنى أنها لغة ذات طابع و خصائص جمالية من نوع خاص و مختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى. [1]

التركيب السينمائي:

قد نجازف بحصر الفن السينمائي في تقنية التركيب و ذلك من دافع عنه المخرج الروسي إيز نشتاين مؤسس قواعد سينما المنتاج مؤكدا على جماليتها حيث قال: فن السينما ذلك يعني قبل كل شيء مونتاج. [2]

السردية الفيلمية:

القصة السينمائية تتحقق فضلا عن الصور المتحركة أي بفعل تلك الحركة التي يوهمنا بها المونتاج, بين اللقطة و الأخرى حيث يوجد اختلاف بين السردية النصية و السردية الفيلمية الصورية. [3]

---

1 – – قدور عبد الله الثاني, سيميائية الصورة, مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم, المرجع نفسه ص 257

2 – قدور عبد الله الثاني, المرجع نفسه, ص 262

3 – قدور عبد الله الثاني, المرجع نفسه , ص 263

الصورة:

تعرف الصورة بأنها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد, هي معطى حسي للقصر البصري حسب فلشغنوني أي هي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي. [1]

تحمل الصورة رسالتين الأولى تقريرية و الثانية تضمينية, حيث تكون عبارة عن مجموعة من رموز بصرية تحمل ألوانا و أشكالا و حركات تشكل مجتمعة بنية دلالية. [2]

الرمز:

كلمة symbole هي كلمة يونانية بمعنى مترابطة مع بعضها البعض. في البداية كانت كلمة sumbolow رمز للتعرف على شيء كثير الاستعمال, هو وسام يحتفظ به شخصان كل واحد لديه جزء يتوارث أب عن جد و بواسطته يتم التعرف على الأشخاص. [3]

أ - حميد سلاسي, ما هي الصورة ؟ موقع سعيد نيكراد, مجلة علامات , ع 5, ص 996.

2- htt p : // www. Altsheely . com / 2003 / index 2003 / rainbw , soura 2003, htm .

3- Michel Gowe , communication publicité . théorique et pratique, 2em Edition PARIS, 1994, p 111.

القيم:

القيمة, قيمة الشيء: قدرة, قيمة المتاع: ثمنه

جمع القيمة: قيم.

الأمة القيمية: المستقيمة المعتدلة

و في محكم التنزيل قال الله تعلى: «قل إني هداني ربي إلى الصراط المستقيم دينا قيما» سورة الأنعام, جزء الثامن الآية 161 . [1]

تلعب القيم أحد الأدوار الهامة في حياة الأفراد و المجتمعات, فالقيم هي الحجر الأساس في بناء المجتمع و التي تساهم في تحقيق التوازن الاجتماعي النفسي داخل المجتمع و أفراده .[2]

تتطلب القيم موافقة اجتماعية من قبل المجتمع حيث تكتسب ببطء, و على مدى الحياة و ذلك لحاجاتها إلى خبرات و معارف تتميز بالتجريد و العمومية, كما أنها أكثر ثباتا إذ أنه من الصعب تغيرها. [3]

---

1 – سورة الأنعام, الآية 161.

2 – إيمان العربي النقيب, المسرح و القيم التربوية للطفل, دار المعرفة الجامعية, جماعة اسكندرية, 2011, ص 14.

3 – إيمان العربي النقيب المرجع نفسه, ص 16.