الدلالة الإيحائية للنص الموازي في السيناريو السينمائي المطبوع

إيهاب ياسين طه

الملخص:

اتجهت الدراسات الحديثة إلى البحث في متجاورات النصوص من اجل الاستزادة من المعلومات التي يوفرها الكتاب للقارئ، وقد عرفت متجاورات النصوص بعدة مصطلحات منها العتبات ومنها هوامش النص والنصوص الموازية، وجاء هذا الاختلاف بحسب الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع بالبحث والتقصي. ومن ثم فان جميع الباحثين يؤكدون بان هذه النصوص لابد لها من أن تقدم معلومات حتى وان كانت دعائية للنص. ومن هنا نبعت أهمية هذه النصوص في كونها مادة معلوماتية علمية تغلف متن النص فضلا عن كونها مادة دعائية تستثير المتلقي لقرائتها، ومن ثم ولأهمية الموضوع فان البحث هذا جاء على خمسة فصول، الفصل الأول تناول فيه الباحث مشكلة البحث والتي كانت: ما هي الدلالات الإيحائية التي تنطوي عليها النصوص الموازية للنص الأصيل وهو السيناريو السينمائي؟ كما أن هدف الدراسة الحالية هي الكشف عن الدلالات الإيحائية التي تحملها النصوص الموازية المحيطة بالسيناريو السينمائي. كما تضمن الفصل الثاني على الإطار النظري وقد قسم على مبحثين: الأول، ماهية النص الموازي. والثاني، أقسام وأنواع النصوص الموازية. والفصل الثالث كان إجراءات البحث إذ كان منهج البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، وكانت عينة البحث هو سيناريو فلم (المحاكمة). وكان الفصل الرابع هو تحليل لعينة البحث كما جاء الفصل الخامس بالنتائج والاستنتاجات واهمها كان:

- القيمة الأساسية لخلق المعنى في العنوان هو حجم الخط ولونه وموقعه الفضائي من واجهة الغلاف، إذ كان عنوان عينة البحث يدلل على مضمون الصراع من خلال حجمه الكبير الذي إن دل على شيء فانه يدل على حجم الكارثة التي يعاني منها البطل وكذلك لون الخط فكان باللون الأحمر الذي يدلل على الجريمة والقتل وغيرها، فصعود مثل هكذا نظام استبدادي سيكون حتماً على حساب مصائر الشعب ودمه.

أولا: مشكلة البحث

أصبحت النصوص الموازية paratexte، في الآونة الأخيرة مركز اهتمام الكثير من الباحثين والنقاد العرب والغربيين. وقد توسَّع كثير من النقاد في رصد هذه النصوص، التي تدخل مع النص الأصلي في علاقات جدلية غاية في الأهمية، تكون مقدراً من مقدرات إنتاج مزيد من الدلالات الإيحائية، التي تفعل من دائرة التلقي الإيجابي، على وفق تأويل خطاب النص والنصوص التي تحفها، دون فصلٍ تعسفي بينها.

وانطلاقاً مما قاله (هنري متران) بـ "أنه لا وجود لشيء محايد في الرواية"[1] فإن كل ما هو متصل بالمتن الحكائي للسيناريو من أشكال وألوان وأيقونات وعلامات وعناوين سيكون مقصوداً في ذاته ومتأسساً على قصدية مسبقة اشتغل عليها كاتب السيناريو علامات على المضمون، من اجل إيصال أفكار إضافية للمتلقي أو تكون هي ذاتها معلومة بسيطة تجعل القارئ يتهيأ للدخول في خضم متن السيناريو السينمائي، ومن هنا تنبع مشكلة البحث في السؤال التالي: ما هي الدلالات الإيحائية التي تنطوي عليها النصوص الموازية للنص الأصيل وهو السيناريو السينمائي؟

ثانيا: أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث كون الدراسة:

1- تسد نقصا في المكتبة السينمائية

2-ويسهم هذا البحث في رفد الدراسات النظرية في حقل تحليل النصوص الموازية لسيناريوهات الأفلام وتعليم طلبة الفنون ومعاهدها وللمؤسسات الفنية الأخرى بان السيناريو ليس متناً فقط وإنما يحوي على الكثير من الرسائل التي تحيط بالنص الأصيل.

ثالثا: هدف البحث:

الكشف عن الدلالات الإيحائية التي تحملها النصوص الموازية المحيطة بالسيناريو السينمائي.

رابعا: حدود البحث:

1. يتحدد البحث في فلم (المحاكمة) إخراج (أورسن ويلز) لما سيورده الباحث من أسباب في إجراءات بحثه.
2. يتحدد البحث في سيناريوهات الأفلام المطبوعة أي الصادرة ككتاب وغيره .

أولا: الإطار النظري:

المبحث الأول

ماهية النص الموازي

1. ما هو النص الموازي:

يعد النص الموازي من المفاهيم الحديثة التي اشتغلت عليها ما بعد البنيوية والسيميائيات النصية، وقد كان (جيرار جنيت) من طرح هذا المصطلح في مشروعه السردي، فما يهمه ليس النص وحده، وإنما التعالي النصي والتفاعلات الموجودة بين النصوص، وقد اسماه بـ(العتبات)، كما اسماه هنري ميتران بـ (بهوامش النص)، بينما اسماه شارل كريفل بـ(العنوان). وهذه التسميات جميعها أثار اضطرابها المصطلح (Le Paratexte) عند ترجمته إلى اللغة العربية.

وعلى الرغم من الاضطراب والتعدد الاصطلاحي والمفهومي لتحديد النص الموازي، تبعاً لكون التوازي ظاهرة نصية تتحقق في أيّ عنصرٍ بصري أو صوتي أو ذهني أو سياقي، مصاحبٍ للمكوّن اللغوي للنص (المتن)، بشكل وظيفي، يؤثر في تشكيل بنية النصّ، وفي عملية تلقّيه وتحليله وتأويله، وبشكلٍ تمثيلي، فإن عنصراً ما، ربما كلمة، أو إشارة، أو رمزاً، أو أيقونة، أو لوناً، يمكن أن ينال استحقاقاً عتباتياً، إذا ما صاحب النص بشكل مخطط وهادف.

النصوص الموازية مجموع اللواحق أو المكملات المتممة لنسيج النص الدال، ذلك لأنها خطاب قائم بذاته، له ضوابطه وقوانينه التي تفضي بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص، هي حتمية ناتجة عن فضول أو افتتان أو ولوع أو عن حب الاطلاع والمعرفة أو حتى هي محاولة لإشباع الذات بنهم القراءة الواعية المتخصصة أو غير المتخصصة، ليستزيد بها ولتكون سببا في اكتسابه ثقافة عامة تضئ دروبه وتنير معالمه.

والنصوص الموازية هي تلك النصوص المصاحبة أو المطوقة للنص الأصلي والذي يعني "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها

من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به، بل إنّه يلعب دورا مهما في نوعية القراءة وتوجيهها"[2]. وعلى الأساس المتقدم يمكن تمييز إن لأي نص من النصوص (متن) وهوامش تطبق به. إذاً فالنص الموازي هو" بمثابة عتبة تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي والدلالي، أي إن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص، ويُقصد بهذه العتبات المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض "[3]

2. أهمية النص الموازي :

قد يعتقد البعض عدم جدوى دراسة عتبات النص في السيناريو السينمائي كونه لا يتداخل في جوهر المتن. ولكن في الحقيقة إن لعتبة النص أهمية كبرى في فهم السيناريو، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية. وأهمية النص الموازي تتمثل في تحليل ما يصنع به السيناريو من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على المتلقين. ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالسيناريو لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي.

ووفقا لما سبق فقد أصبح من الضروري الاهتمام بعتبات النص، فهي أساسية لولوج عالم السيناريو السينمائي وفتح مغلاقه وسبر أغوار أعماقه، ولكي نسبر أغوار النص الداخلية، علينا أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، بما فيها العنوان، والتقديم، والتصنيف، والإهداء، ومعمارية النصوص، والفضاء النصي بصفة عامة...

فالنص الموازي يهدف إلى "تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي"[4]، وهو كذلك "البهو vestibule -بتعبير لوي بورخيس-الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل"[5]. كما أنه "يسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى"[6]، إذ يأتي شرحاً أو تفسيراً أو تكثيفاً أو توضيحاً للنص من جانب آخر وتأتي أهمية النص الموازي من كونه يعمل على تفكيك النص ويجذب إلى فضائه بعض البنيات النصية التي يشير إليها أو التي تحتويه. فقراءة العتبات وتحليلها في علاقتها بالسيناريو السينمائي ومراعاة السياقين: النصي والتجنيسي، عملية ناجحة وهادفة، لأنها تحيط بالعمل من جميع جوانبه بدءا بكونه مكتوباً مرورا بطبعه وصولا إلى تلقيه.

وإذا كان المعنيون بدراسة النص، قد أهملوا هذا النص لمدة طويلة من الزمن مبحرين في طيات العمل نفسه دون التوقف عند تلك العتبات، ومنكبين على تأويل وتحليل وتفسير النص نفسه، فإن الدراسات الحديثة قد أعادت الاعتبار لهذا النص إذ اعدته المدخل الأساس للنص، ولم تكتف عند هذا الحد، بل عدّت كل إقصاء لما هو خارجي يجعل النقد ناقصاً ومليئاً بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية.

3. مبادئ ووظائف النص الموازي:

يحدد (جيرار جينيت) عدد من المبادئ لفهم النص الموازي ومن اجل إدراك الرسالة التي يحملها ذلك النص الموازي عبر أقسامه وأنواعه وهي:

1. المبدأ المكاني :هذا المبدأ يمكن المتلقي من معرفة الضرورة التي جعلت الكاتب من أن يضع في هذا المكان تحديدا هذا النص الموازي .فالسؤال (أين؟) يطرح بغية تحديد موضع النص الموازي وموقعه بالنسبة إلى الفضاء النصي .فعلى سبيل المثال موقع العنوان من صفحة الغلاف كعنوان رئيس فوجوده بأعلى الفضاء يوحي بمعنى، ووجوده بالأسفل يوحي بمعنى أخر .إلا أن احتمال وجوب وضعه في المكان يصبح حتمي لوجود الصورة .ومن ثم فانه يخرج من القصدية التي نشرطها لخلق المعنى .وقد يتداخل في شقوق النص، كالعناوين الفرعية (الداخلية) مثل عناوين المشاهد أو عناوين أسماء الشخصيات، وغيرها.
2. المبدأ الزماني :يوضح هذا المبدأ الحالة الزمانية للنص الموازي .فيحدد تاريخ ظهوره أو اختفائه، بمعنى أخر انه يتمظهر في السؤال التالي (متى ظهر؟، ومتى اختفى؟) .وهذا الأمر يمكن عدّه نقطة بداية لمعرفة نقطة ظهور السيناريو، لان هناك احتمال وارد جدا أن يوجد عدة طبعات لنفس السيناريو .ولذلك توجب معرفة متى ظهرت الطبعة الأولى أو الأصلية منه (النص الموازي الأصلي /السابق)، وإذا ما تم طبع السيناريو عدة طبعات فأننا سنجد أنفسنا أمام (نص موازي لاحق/متأخر). وهناك عدد من التصنيفات الأخرى بحسب المبدأ الزمني للنص فـ (النص الموازي الحي) وهو النص الموازي الذي يكون نشره في حياة كاتب السيناريو، وغيرها.
3. المبدأ المادي: وهذا المبدأ يكون ذو شأن كبير لأنه يحدد الصيغة الوجودية للسيناريو، لان جميع النصوص الموازية تتضمن نظام نصي من عناوين ومقدمات وحوارات، فهما اختلفت فأنها تتقاسم النظام اللساني، لان "نفسه نص، فاذا لم نقل انه نص، فهو يوجد في نص"[(7)] وتنقسم الصيغة الوجودية لهذا المبدأ على عدد من التمظهرات للسيناريو منها:

أ. النصوص الموازية ذات التمظهرات النصية أو اللفظية :مثل العنوان، والمقابلة، والاستهلال..

ب. النصوص الموازية ذات التمظهرات المادية :وتحوي جميع الإجراءات المتعلقة باختيارات الكاتب فيما يخص طباعة السيناريو والتي تكون أكثر دلالة في مكونات السيناريو مثل (أشكال الخطوط، نوعية الورق المطبوع به، الألوان المختارة وغيرها).

ج. النصوص الموازية ذات التمظهرات الإيقونية :تظهر في السيناريو وبدقة أكبر في تصميم الغلاف، رسومات، وصور فوتوغرافية، وأشكال هندسية، عادية أو بارزة .

4. المبدأ التداولي :ويرصد بهذا المبدأ العملية التواصلية ويتمثل في السؤال (ممن؟ والى من؟) ويتضمن هذين السؤالين عدد من العناصر هي :طبيعة المرسل، وطبيعة المرسل إليه، ودرجة السلطة والمسؤولية، والقوة الإنجازية للرسالة .

ويقصد بالمُرسِل هو كاتب السيناريو، أما المرسل إليه هو القارئ، ويقصد بدرجة السلطة والمسؤولية هو تحميل هذا المنجز كأن يكون سيناريو أو كتاب أو رواية على عاتق الكاتب أو أحد شركائه إن وجد.

أما القوة الإنجازية للرسالة فيقصد بها توصيل معلومة محددة للمتلقي، إذ يحمل كل جزء من النصوص الموازية جزء من المعلومة عند تجميعها مع بعض تكون الرسالة كاملة.

5. المبدأ الوظيفي: يحدد هذا المبدأ الوظائف المحركة لرسالة النصوص الموازية وتمثل في السؤال (ماذا نفعل به؟ أو ما هي وظيفته؟) فالنص الموازي "خطاب غير اسمي، مساعد وموجه لخدمة أشياء أخرى التي تشكل وعي كينونته، وهو النص"[8] لذا فان هذا المبدأ دائم الارتباط بنصه، فللعنوان كنص موازٍ وظائفه، كما للإهداء وظائفه، وهكذا .

المبحث الثاني

أقسام وأنواع النصوص الموازية

1. أقسام النص الموازي:

ينقسم النص الموازي في أي سيناريو سينمائي على قسمين أساسيين[9]:

النص الموازي الداخلي (المحيط): ويقصد به تلك الملحقات النصية والعتبات المتصلة بالسيناريو مباشرة مثل اسم كاتب السيناريو، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، وأيضاً كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للسيناريو، كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر، وينقسم النص الموازي الداخلي أو ما يسميه (جينيت) بالمحيط على:

أ-1-النص المحيط النشري: ويقصد به كل ما يتعلق بناشر السيناريو من (غلاف، كلمة الناشر، السلسلة، وغيرها)

أ-2-النص المحيط التأليفي: ويقصد به كل ما يتعلق بالمؤلف من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد، وغيرها)

النص الموازي الخارجي (الفوقي): ويقصد به كل نص سوى النوع الأول، ويكون بينه وبين السيناريو بعد فضائي وأحياناً زماني، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والإعلانات وغيرها. وهو الأخر ينقسم إلى قسمين أساسيين:

ب-1-النص الفوقي النشري: ويقصد به الإعلان الذي تقوم به دار النشر للسيناريو المطروح وكذلك يعني (الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر)

ب-2-النص الفوقي التأليفي: وينقسم إلى:

النص الفوقي العام: وتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

النص الفوقي الخاص: ويندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات والمذكرات.

2. أنواع النص الموازي

يعيش العالم اليوم عالماً من العلامات، والأجدر أن يكون هذا النص الموازي أولى هذه العلامات بالمقاربة كونه بحرٌ من الأسئلة تفتح قريحة القارئ وتستفزه حين يستعصي السيناريو السينمائي عن الاستجابة، إنه أول ما يصدم بصر المتلقي ويساعده على أن يسبر أغوار السيناريو يتحاور عبره مع كاتب السيناريو، بوعي يحفر في التفاصيل أو في النص الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى. وينقسم أنواع النص الموازي على عدة أقسام هي:

1. **الغلاف** :هو الشيء الذي يلفت انتباه المتلقي بمجرد رؤية السيناريو، لأنه أول نوع من أنواع النص موازي الذي يقف أمام المتلقي الذي يدخل في خضم اكتشافات العلاقات الإيقونية ما بين أجزاء ومفردات الغلاف، فعند تفكيك تلك المفردات نجد أن هناك عدد من المكونات من بينها :الصورة، ألوان، تجنيس، موقع اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط، وغيرها .إذ تعد تلك المكونات هي علامات إيقونية تعمل بشكل متناغم، فالغلاف فضاء مكاني، لأنه يتشكل إلا عبر

المساحة أي مساحة السيناريو وأبعاده .ولا علاقة لهذا المكان بنظيره الذي تتحرك فيه شخصيات السيناريو، "فهو مكان تتحرك –على الأصح-عين القارئ، انه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة. "[10]

2. **العنوان** :إن عنوان السيناريو السينمائي ما هو إلا "مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة"[11] وجمهور السيناريو هم المخرجون بكل تأكيد .يتشكل النص الإبداعي الحديث من معادلة لابد منها، أولها العنوان وآخرها النص، وحقيق لمن كانت له الصدارة أن يدرس ويحلل وينظر من خلاله إلى النص، من منطلق أن العنوان حمولة مكثّفة للمضامين الأساسية للنص .وهو وجه النص مصغّرا على صفحة الغلاف، لذا كان دائما "يعد نظاما سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة"[12] بغية استجلاء المفاهيم النصية المتراكمة داخل الحيّز النصي.

وينقسم العنوان على قسمين أساسيين: أولهما، العنوان السياقي والذي يكون وحدة مع السيناريو على المستوى السيميائي ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة. وثانيهما، العنوان المسمي والذي يستخدم وبشكل مستقل عن السيناريو لتسميته والارتقاء عنه دلالياً.

ولا شك فأن للنص أثراً فاعلاً في توجه صيأغة العنوان وذلك انطلاقا من أن ثمة توازيا شكليا ودلاليا بين السيناريو وعنوانه. ومن هنا يبرز أثر النص في الكشف عن دلالة العنوان. فبات من المعروف أن تحليل العنوان له أهمية كبيرة من حيث هو نص صغير يضم وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلا لنص كبير وكثيرا ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان.

3. **الإهداء** :إن الإهداء الذي يكون موقعه في بدايات السيناريوهات والكتب والروايات وغيرها هي في الحقيقة جزء منها . ويمثل في جوهره تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين .سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات .ويكون على قسمين : الأول، مطبوع أي موجود فعلا من ضمن طباعة السيناريو أو الرواية .والثاني، بشكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة .

4. **المقدمة** :وهي قراءة يمارسها الكاتب على نصه ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه، ويأتي فيها رؤية يكتبها المبدع ليوجهها إلى المسرود له، يشرح فيها تصوراته النظرية والنقدية، ويسرد مختلف الحيثيات التي دفعته إلى نشر هذا السيناريو .إذاً فالمقدمة "عبارة عن تعليق سابق لمحتوى نص لاحق لم تتم معرفته واستقصاء عوالمه بعد"[13]. وهذه النقطة بالتحديد يعدها (جيرار جينيت) سلبية جداً في النص "كون كتابها يقترحون على القارئ تعليقاً سابقاً على النص الذي لم تتم معرفته به بعد، وهذا ما يجعل بعض القراء يفضلون قراءة المقدمة بعد قراءة النص "[14]

5. **التصدير** :يمكن تعريف التصدير على أنه "تركيب لغوي يقوم على الاقتباس أو الاستشهاد بنص أو نصين من ثقافة معينة أو مصاغ صياغة تتكئ على معطى معين من معطيات تلك الثقافة "[15] لذا فان التصدير ما هو إلا مقطع لغوي يأتي في السيناريو يتظهر بشكل جملة أو عبارة تتضمن إهداءً أو قولاً شارحاً، ويرصد (جيرار جينيت) للتصدير وظيفتين :أولهما، توضيحية، وتعمل على إضاءة العنوان وتسويغه .وثانيهما، وظيفة بنائية، تكون حلقة وصل بين العنوان والبناء النصي.

6. **الاستهلال** :وهو ذلك "الفضاء من النص الافتتاحي ...والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص "[16]. ويعد الاستهلال من النصوص الموازية المركزية والمهمة في السيناريو السينمائي بسبب انه يفتح البوابة الرئيسة لإدراك الإيقاع الأولي الذي يرسم صورة السيناريو، لذا فان معظم كتاب السيناريو يهتم كثيرا بهذا النص الموازي ويوليها

الاهتمام الكبير كونه المنطقة السردية التي تنفتح بعد العنوان وتتجلّى فيها مهارة كاتب السيناريو في إيهام القارئ وإقناعه بالتواصل واستكمال القراءة عبر مجموع نصوصها الموازية حتى نهاية السيناريو .

7. **الخاتمة** :وهي نظرة موجزة لما مر من مسائل وأمور طرحت في متن النص، وتعد الخاتمة ركنا مهما في تشكيل البنية الإبداعية للنص لما لها من دور في تحديد مسار العمل واتجاهاته فمثلما يؤدي الاستهلال دورا استراتيجيا حاسما في تكوين النص لأنه منطقة انفتاح على النص وتحقيق الكون التخيلي، في حين تقوم الخاتمة بغلق الفضاء التخيلي وإنهاء سلسلة العمليات النصية على مستوى الكتابة والتسجيل ولكن ليس على مستوى القراءة والتأويل[17]

إجراءات البحث

أولا: منهج البحث

اختار الباحث في إنجاز بحثه، المنهج الوصفي التحليلي إذ يوفر هذا المنهج إمكانية البحث في مفاصل عديدة في السيناريو السينمائي واستخراج النصوص الموازية ومن ثم التعرف على دلالاتها الإيحائية وغيرها.

ثانيا: مجتمع البحث

نظراً لعدم تحديد الباحث المدة الزمنية لبحثه ولكون طبيعة الدراسة هذه تتناول الاستعارة المكانية في السيناريو وجد نفسه أمام كم من سيناريوهات الأفلام الروائية لذلك فان مجتمع البحث سينحصر في السيناريوهات المطبوعة للأفلام الروائية.

ثالثا: عينة البحث

قام الباحث بإجراء عملية بحث عن العينة الفلمية التي تخدم دراسته، وقد اختار فلم (المحاكمة) بالطريقة القصدية وعلى وفق مجموعة من الاعتبارات والتي هي:

أ-إن هذا الفلم متميز في تاريخ الأفلام العالمية من جهة ترشيحه لنيل عدد من الجوائز كذلك خضوعه لدراسة نقدية واسعة.

ب-يمكن لهذا الفلم الإجابة عن أهداف البحث من خلال أداة البحث.

ج-إن الفلم ذو مستوى تعبيري-صوري متميز يرتقي به إلى الدراسة والتحليل وذو مواقف فكرية متنوعة.

رابعا: أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب بناء أداة للبحث تستخدم في تحليل العينة الفلمية المختارة وعليه سيعتمد الباحث على بعض النقاط الناتجة من الإطار النظري كأداة للبحث بعد حصول موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها، وكما يأتي:

1. يمكن أن تنبع الدلالات الإيحائية من المبادئ العامة لكل نص من النصوص الموازية

سادسا: وحدة التحليل

تقتضي عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم[18]. ولطبيعة الدراسة الحالية فقد اعتمد الباحث على اللقطة والمشهد كوحدة تحليل.

تحليل العينة

معلومات عن العينة:

اسم الفلم: المحاكمة

إخراج: اورسن ويلز

تأليف: عن رواية لـ (افري كورمان)

سيناريو: أورسن ويلز

تمثيل: انتوني بيركنز، جين مورو، اورسن ويلز

نوع الفلم: دراما

طول الفلم: 118 دقيقة

العرض الأول: 1962

موجز قصة الفلم: تبدأ (المحاكمة) باعتقال (جوزف ك.)، موظف البنك المرموق، في صبيحة يوم عيد ميلاده حين يقتحم محققان أمنيان خلوة (جوزف) ويسوقانه إلى التحقيق في تهمة لا يبوحان بها، ويبقى(جوزف) طوال الفلم يسأل عن تهمته ولا جواب. شيئاً فشيئاً ينزلق (جوزف) إلى لعبة الإحساس بالذنب أمام هيمنة المؤسسة القضائية والسلطوية الطاغية فيبدأ عملية الدفاع عن نفسه ضد تهمة لا يعرفها أساساً فيما النظام الفاسد والقاسي يمعن في قهره حتى يصل الأمر بـ(جوزف) إلى نهايته المفجعة صبيحة يوم عيد ميلاده بعد عام من بدء محنته.

التحليل:

يمكن أن تنبع الدلالات الإيحائية من المبادئ العامة على وفق التقسيمات والأنواع لكل نص من النصوص الموازية

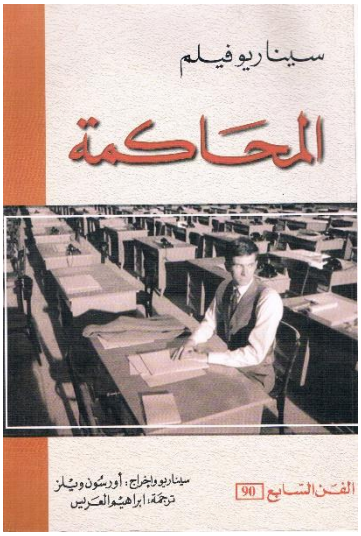
جميع النصوص الموازية التي ترافق وتحيط بالمتن النصي لها دلالاتها الخاصة إذ تزود المتلقي بجزء من المعلومات ومن ثم فان تلك المعلومات تأتي لتدلل على شيء ما يريد الكاتب أو الناشر إيصاله للمتلقي.

وكانت عينة البحث تحوي الكثير من النصوص الموازية يمكن إدراجها على النحو الاتي:

١- الغلاف: هو النص الموازي الأول الذي يواجه المتلقي، فيلعب دورا أساسياً في تقديم السيناريو للقارئ. وقد انقسم الغلاف في عينة البحث هذه على قسمين أساسيين: الأول، هو غلاف واجهة السيناريو والذي احتوى على عدد من العناصر وهي:

أ- الصورة: تعد الصورة من العناصر المهمة في الغلاف لأنها علامة كباقي علامات النص، ولكنها تلعب دورا محوريا في تحريك الحالة النفسية للقارئ، فكما نجد في الصورة(١) إن الصورة أخذت أساسا من بعض أجواء الفلم وهو المكتب الذي يشتغل فيه السيد(ك) خالياً تماما من الشخصيات والذي يتواجد في الصورة فقط المكاتب التي يوجد عليها بعض السجلات الكبيرة الحجم و بعض الهواتف بينما يجلس السيد (ك) في مقدمة الصورة ليحتل الجزء الأيمن من الكادر بزته الرسمية، ناظراً إلى خارج الكادر من جهة اليمين. هذه اللغة البصرية التي تكتنفها صورة الغلاف يتم عبرها توليد مجموعة من الدلالات الإيحائية وهي بالطبع لغة بالغة التعقيد والتركيب، لأنها تحكي فكرة السيناريو بلغة الشكل المرئي بجميع عناصر التكوين، فتجعلها في بوتقة الخطاب المرسل إلى المتلقي في سبيل القراءة. وتنتهي به أي المتلقي

إلى الفهم والإدراك، عبر تشغيل العمليات العقلية والوصول إلى منتهى المعنى عبر طبقاته المتعددة.



الصورة (1) واجهة الغلاف

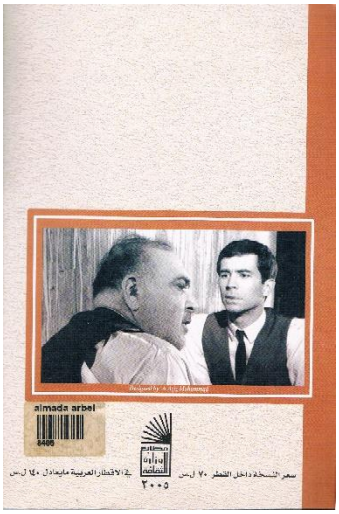
لذلك نجد أن الصورة بالبيض والأسود خالية من الألوان تجسيداً لما سينطبع عند المتلقي بان الصورة الذهنية ستأخذ منحى الأبيض والأسود، وكذلك فالمكان أو فضاء الصورة خالٍ من الشخصيات ما عدا الشخصية الرئيسة وهو السيد(ك) ليصل المتلقي إلى معنى محدد هو أن السيناريو له بطل أوحد تنصب عليه كل أحداث هذا السيناريو. الحركة الوحيدة التي تجسدها الصورة هي التفاتة السيد(ك) إلى جهة يمين الكادر ينظر بترقب إلى شيء لا يمكن للمتلقي أن يدركه بحاسة البصر، لذلك فان ترقب السيد(ك) يوحي للمتلقي انه خائف من المجهول بالنسبة لنا كقراء، وليس للشخصية لان الشخصية تناضل ضد أنظمة فاسدة ارتسمت بشكل النظام القضائي.

العنصر الثاني الذي يحويه غلاف الواجهة هو النقش الذي يغطي معظم الواجهة والذي يوحي بعدد من البروزات التي تكتنف سطح الكتاب، وطبعا فانه يوحي بملمسٍ خشنٍ يعطي طابع القساوة والخشونة ولربما التسلط.

العنصر الثالث هو ما يصطلح عليه بالتجنيس، الذي يعد من الوحدات الرسمية يوجه القارئ للنص نحو خط واحد يسلكه، بتحديده لجنس النص بشكل رسمي أي كرافيكي مكتوب، فقد وردت جملة (سيناريو فيلم) فقد تحدد للقارئ بان النص الذي بين يديه الآن هو سيناريو فيلم وليس رواية أو قصة أو مسرحية أو أي جنس أدبي أخر. لذا فان المعلومة التي وصلت للقارئ تربط ما بين النص الحالي وما بين النصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرته النصية.

أما القسم الثاني من الغلاف فهو ظهر مؤخرة السيناريو، وهو الطرف الأخر من الغلاف الذي يحيط بالسيناريو من الخلف، ويأتي فيه أحياناً كلمة حول الكتاب أو ربما منشورات الكاتب وغيرها، وفي هذه العينة البحثية نجد أن هناك صورة أخرى (الصورة (2)) تُظهر الضحيتين اللذين يوكلان المحامي للدفاع عنهما وهو السيد (ك) مع الشخصية السلبية (بلوخ) في وضع (بروفيل) بينما يواجهنا السيد (ك) ، ليكون موقفه داخل السيناريو اكثر وضوحاً بينما

الضحية (بلوخ) فقد اظهر عجزه في مواجهة المحامي ومن ثم فانه يخضع للسلطة بالكامل.



الصورة (2) ظهر الغلاف

٢- العنوان: يواجهنا العنوان بخط كبير جدا يكاد يطغى على الجميع ما عدا الصورة وبلون خط احمر ليتمم ما ذهب اليه التجنيس من تحديد لجنس النص ليكمل بذلك الجملة التعريفية بالنص فتكـــون (سيناريو فيلم المحاكمة) وبالطبع فان كلمة المحاكمة تنفصل عن التجنيس من اجل تحديد العنوان بشكل مميز للقارئ، أي إن اسم سيناريو الفلم اصبح معلوماً لديه وهو (المحاكمة)، وهنا يجدر الإشارة إلى أن من الغريب وجود تباين ما بين الصورة الأمامية للغلاف وبين العنوان الذي يحتم وجود صورة على الأقل تبين كلمة المحاكمة أو مضمونها، إلا أن الغوص في العلاقة ما بين الطرفين تجعلنا نستنتج المعنى المطروح فالصورة تظهر السيد(ك) ينظر بترقب إلى شيء مجهول خارج الكادر وتأتي كلمة المحاكمة فوق الصورة فالعلاقة توحي بمعنى الخوف والترقب من المحاكمة التي سوف يتعرض لها السيد(ك) داخل أحداث السيناريو.

أما اسم المؤلف فيأخذ الزاوية اليسرى السفلى من الغلاف وكان عبارة عن أخبار المتلقي عن أن السيناريو والإخراج هو من تنفيذ نفس الشخص وهو (اورسون ويلز)، لذا فان الرؤية التي سيواجهها القارئ هي نفس الرؤية لكاتب سيناريو ومخرج في آن واحد. مما يؤدي إلى حصر الذاكرة القارئ في نمط معين من السينما وهي سينما المؤلف التي تركز على المؤلف المخرج، خلافا للسينما التي تؤمن بالتخصص أي كاتب السيناريو له رؤية معينة يليه المخرج وكلٌ له رؤية خاصة به.

ومن ثم يأتي اسم المترجم (إبراهيم العريس) الذي إن كان قد صرح باسمه في الغلاف فانه يعطيه بصيغة الاختصار(ا.ع) في نصوص موازية أخرى لاحقاً، ولكن القارئ يدرك كنه هذا الاختصار ما دام قد قدمت له الأسماء سلفاً. من ثم يأتي اسم سلسلة المطبوع وهي (الفن السابع) وترتيب هذا السيناريو في هذه السلسلة وكانت (٩٠).

وعلى الرغم من أن الغلاف كان يقدم للقارئ معلومات شبه وافية حول مضمون النص المطروح، إلا أن هناك نصاً موازياً أخر يتبع صفحة الغلاف يتضمن نفس المعلومات إلا انه قد أضيف اليه دار النشر والمدينة وكذلك سنة

النشر، ويرى الباحث كان من المفروض أن تنتقل هذه المعلومات أما في صفحة الغلاف أو في نهاية السيناريو ويتم حذف هذه الورقة كونها لا تقدم للقارئ شيئا ما عدا المعلومات القليلة المكررة.

٣- التقديم: بدلا من أن نجد المقدمة يطالعنا التقديم في أول السيناريو وان كانت الكلمتان من مصدر لغوي واحد فان المضمون يختلف اختلافاً جذرياً، فالمقدمة هي قراءة الكاتب ذاته لنصه بينما التقديم فانه يخص كاتب أخر أو شخص أخر يقدم هذا النص، وبالفعل فان المترجم وهو (إبراهيم العريس) هو الذي يقوم بتقديم السيناريو. متناولاً أهمية الفلم في المكتبة السينمائية العالمية، موضحاً أن عملية نشر السيناريو هي في ذاتها إعادة إحياء للفلم، ولكن مطبوعاً على ورق. ولا يكتفي بهذا بل يوصل للقارئ أن عملية الطباعة هذه جاءت مزودة ببحوث ودراسات أخذت صداها في العالم حول الفلم لذلك تم تضمين جزء منها في الكتاب، وهذا إن دل على شيء فانه يدل على أن هناك نصوصاً موازية إضافية قد تم اضافتها لترصين النص الأصيل. ويختتم المترجم تقديمه بإضافة معلومات أخرى تتمحور حول مصداقية الترجمة وانه يمكن للقارئ العودة إلى الفلم أو إلى الرواية الأصلية لكافكا تحت عنوان (القضية)، وأخيراً يضع المترجم توقيعه بالحروف الأولى (ا.ع.)، وبذلك يختم المترجم نصه الموازي (تقديم) بانه يرجو تقديم ما يساعد المكتبة العربية من أن تكون ذات فائدة باغتنائها بهكذا نصوص تقدم المعرفة للقارئ العربي.

٤- مدخل: يطالع القارئ نصاً موازياً أخر تحت عنوان (مدخل) وهو في الحقيقة دراسة قام بها (اندريه لابارت) تناول فيها مرجعيات الفلم والسيناريو الذي يهتم بها كاتب ومخرج هذا العمل (اورسون ويلز). كما انه يشير إلى نقطة مهمة جداً وهو مصير البطل الويلزي الذي يعني في اغلب افلامه من أزمة الهوية.

كما يرتحل (لابارت) إلى أهمية (ويلز) على الرغم من أفلامه القليلة وعبقرية التقنية لديه، إذ أن كل فلم من أفلامه يأخذ بالمستوى التعبيري ليضعه في موقع أرقى من ذي قبل، ففي (المواطن كين) تغنى بعمق الكادر وأضحت العلاقات ما بين الأشياء تأخذ معاني عديدة نتيجة ربط مستويات عمق الكادر بالأشياء المرئية. وفي فلم (الظمأ إلى الشر) استخدام العدسات بحيث يتم تكثيف المنظور والتعجيل بالحركة على الشاشة. وأما في (المحاكمة) فقد استخدم نفس المصادر الأسلوبية في المجاز والرمز واستخدمت في كتلة دينامية ذات تماسك داخلي يغلفها الأسلوب.

٥- تواريخ: يضع كاتب النص هذا مجموعة من التواريخ المهمة التي شكلت منعطفات مهمة للمخرج (اورسون ويلز) وتتبع خطواته منذ أن كان طفلاً، إذ مثل في احدى المسرحيات ثم دخوله إلى الإذاعة حتى ولوجه إلى عالم الفن السابع. وكذلك أعماله المنفذة وأعماله غير المنفذة والتي بقت مجرد سيناريوهات مكتوبة.

٦- النص الموازي الأخير الذي يسبق متن السيناريو جاء تحت عنوان (بطاقة المحاكمة التقنية) وهذا النص الموازي يحيل القارئ إلى جدول من الفنانين والفنيين الذين اسهموا في إنجاز فلم المحاكمة، وجاءت أسماء الممثلين يقابلهم أسماء الأدوار التي أسندت اليهم.

٧- الخاتمة: جاء النص الموازي الخاتمة ليس بالمصطلح الصريح، وإنما على هيئة مقابلات ومقالات حول السيناريو والفلم على حدٍ سواء، فالنص الموازي الأول كان عبارة عن مقابلة جاءت تحت عنوان (أورسون ويلز يتحدث عن المحاكمة) أجرته معه مجلة (كراسات السينما) العدد (١٦٥)، نيسان، ١٩٦٥ ، وكانت هذه المقابلة بصيغة السؤال والجواب أوضح من خلالها رؤيته لمسار بطله، كذلك رؤيته حول اللقطة الطويلة، وبعض المشاهد ذات الحركة السريعة. بينما نجد أن هناك نصاً موازياً أخراً، يتمثل في احدى المقالات المنشورة تحت عنوان (ويلز وكافكا على الحبل المشدود) بقلم (غي غوتييه) والتي نشرت في مجلة (أوربا) وكان عدد خاص بالكاتب الروائي (كافكا) في تشرين الثاني-كانون الأول ١٩٧١، وقد تناول

فيها الكاتب انتقادات بعض النقاد للفلم، والمسافة الفاصلة ما بين الكتاب والفلم، كذلك نقده لاختياره (انتوني بيركنز) لإداء دور البطل في فلم المحاكمة.. وغيرها.

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

توصل الباحث إلى النتائج الأتية: -

١- تلعب النصوص الموازية دوراً محورياً في تهيئة القارئ نفسياً وذهنياً للدخول في خضم صراع السيناريو، فقد كان لصورة الغلاف المأخوذة أصلا من الفلم والذي يظهر فيه البطل وهو ينظر إلى المجهول والعلاقات بينها وبين المتجاورات الفضائية ركيزة أساسية لولادة معنى يدلل على المعنى العام الذي يبتغيه السيناريو ككل.

٢- القيمة الأساسية لخلق المعنى في العنوان هو حجم الخط ولونه وموقعه الفضائي من واجهة الغلاف، إذ كان عنوان عينة البحث يدلل على مضمون الصراع من خلال حجمه الكبير الذي إن دل على شيء فانه يدل على حجم الكارثة التي يعاني منها البطل وكذلك لون الخط فكان باللون الأحمر الذي يدلل على الجريمة والقتل وغيرها، فصعود مثل هكذا نظام استبدادي سيكون حتماً على حساب مصائر الشعب ودمه.

٣- إن الفرق بين المقدمة والتقديم كبير على الرغم من كونهما من جذر لغوي واحد، فقد بينت عينة البحث أن المقدمة تكون قراءة الكاتب لمادته وإعادة تقديمها، أما التقديم فهو استعراض كاتب أخر للمادة وتقويمها من قبله، كما حدث في عينة البحث هذه فكان المترجم هو من قام بتقديم السيناريو للقارئ.

٤- قد تكون المداخل وهي نصوص موازية عبارة عن دراسات وأبحاث كما حدث في عينة البحث هذه، إذ جاء في المدخل بحث دراسة قام بها (اندريه لابارت) تناول فيها عدد من القضايا الخاصة بالسيناريو والفلم.

٥- قد تتضمن النصوص الموازية عدد من التواريخ المهمة التي يجد كاتب النص توضيحها تفيد القارئ في ربط عدد من المعلومات التي تستوجب معرفه تواريخها، كما حدث في عينة البحث، إذ جاءت التواريخ موضحة مسيرة كاتب السيناريو والمخرج في ذات الوقت.

٦- تضمن السيناريو نصاً موازياً بعنوان (بطاقة المحاكمة التقنية) وجاء فيها أسماء الفنانين والفنين الذين تضمنهم السيناريو.

٧- جاءت الخاتمة في سيناريو المحاكمة بهيئة مقابلات ومقالات، أجرت المقابلة مجلة كراسات السينما مع كاتب السيناريو والمخرج ارسون ويلز، وكتب المقال (غي غوتييه) ونقل فيها عدد من الآراء حول سيناريو وفلم المحاكمة.

الاستنتاجات:

استنتج الباحث طبقاً لما جاء في هدف البحث واعتماداً على النتائج ما يلي:-

1- لكل نص من النصوص الموازية ميزته الخاصة في نقل الدلالة، إذ يعتمد النص الموازي على عنوانه لتحديد هدفه، ومن ثم احتوائه على المعلومة المناسبة. وبكلمة أخرى أن كل نص موازي يحتوي على جزء من المعلومة العامة تعطى للمتلقي في سبيل تهيئته نفسياً للدخول في خضم أحداث السيناريو، أو أن النص الموازي يوحي ببعض المعلومات التي تساعد المتلقي في استنباط المعاني وتلخيص ما دار في السيناريو أو توسعه المعنى العام للفلم.

الهوامش

(1) أشهبون. عبد الملك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط(1)، دار الحوار، سوريا،2009، ص 35

(2) بلال. عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق 2000، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص16

(3) حمداوي. جميل، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، 1997، ص 102

(4) حليفي. شعيب، النص الموازي للرواية-استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع(46)، قبرص،1992، ص 82

(5) ــــــــــ، المصدر نفسه، ص 82

(6) ــــــــــ، المصدر نفسه، ص 83

(7) Gerard Genette, Seuils, ed. Du seuil, Paris, 1987 ,pp. 11-12

(8) Gerard Genette,Seuils,Ibd,pp 15-16

(9) Gerard Genette, Seuils, ed. Du seuil, Paris, 1987, pp.41-42

(10) الحمداني. حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب،2000، ص 56

(11) المطوي. الهادي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، مجلد(28)، ع(1)، الكويت،1999، ص 456

(12) الجزار. محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط(1)، مصر، 1998، ص15

(13) أشهبون. عبد الملك، مصدر سابق، ص 74

(14) علام. عبد الرحيم، الخطاب العلاماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف، مجلة علامات، ع(8) ،1998 www.saidbingrad.com

(15) جاسم. جاسم محمد، العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، أطروحة دكتوراه،جامعة الموصل،2007،ص 132

(16) Gerard Genette, Seuils, Ibd, pp. 164-165

(17) العبيدي. جميلة عبد الله، مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي، ط(1)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012، ص 96-97

(18) Bevlin.me.Design,Theaugh discovery Vermont Printing and bevling by capital city press ,USA, 1977,p.79

The Suggestive Semantic of Paratexte in printed screenplay

Ihab yassin taha

Abstract: Recent studies have tended to look at Mottagorat texts for seeking more of the information provided by the book for the reader, has been known by several terms Mottagorat texts, including thresholds, including the margins of the text and the parallel texts, and came this difference, according to researchers who ate the subject of research and investigation. Thus, the researchers assert that all these texts must be subjected to provide information even if propaganda of the text. Hence arose the importance of these texts in Informatics scientific material being wrapped body of the text as well as being propaganda material to evoke the recipient to read, and then to the importance of this topic, the search came on five chapters, the first chapter dealt with the researcher and the research problem, which was: What are the signs suggestive texts involved in parallel to the original text, a screenplay? The goal of the present study is to detect signs suggestive texts carried by parallel scenario surrounding the film. Chapter II also included a theoretical framework has been divided on the two themes: First, the parallel nature of the text. And second, sections and types of parallel texts. The third quarter was the search procedures, as was the research methodology is descriptive analytical method, and was the research sample is a scenario that did not (the trial). The fourth chapter is an analysis of the research sample also came fifth chapter of the findings and conclusions, the most important were:

fundamental value to create meaning in the title is the font size, color, and location of the space of the interface cover, as it was the title of the research sample demonstrates the substance of the conflict through its sheer size, which, if anything, it shows the magnitude of the disaster suffered by the hero, as well as the font color was red which demonstrates the crime, murder, and others, such as the rise of so authoritarian regime will inevitably be at the expense of the fates of people and blood.