

سيمولوجيا التحليل السردى في الفيلم الإشهارى

نظرة إبستمولوجية

The semiology of narrative analysis in the advertising film Epistemological view

إيمان بلعاتي*

تاريخ النشر: 2021 / 12 / 20	تاريخ القبول: 2021 / 08 / 17	تاريخ الإرسال: 2021/01/16
-----------------------------	------------------------------	---------------------------

الملخص

يحاول هذا البحث تقديم نظرة إبستمولوجية مختلفة لتحليل الفيلم الإشهارى، وهو التحليل السيمولوجى السردى، فمعظم الدراسات المتخصصة - فى التحليل السيمولوجى للإشهار- تتعامل معه كونه نص بنيوي، تقوم بتفكيكه إلى عناصر، وبناء التحليل على هذا الأساس، وهذا ما يسمى بالتحليل التقني للفيلم، المبني على تحليل شريطي الصورة والصوت. أما الباحثة فتعتقد أن مكن المعنى يتولد فى العلاقات وليس فى العناصر، وهذه العلاقات تظهر من خلال تفاعلات السياقات، وهنا يكمن الاختلاف. متبينة بذلك مفهوم الخطاب بدلا من مفهوم النص.

الكلمات المفتاحية: السرد، التحليل السردى، إبستمولوجية، الفيلم الإشهارى.

Abstract:

This research tries to present a different epistemological view for the analysis of the advertising film, which is the narrative semiological analysis, as most of the specialized studies - in the semiological analysis of advertising - deal with it as a structural text, and divide it into elements, and build the analysis on this basis, and this is called the technical analysis of the film, which is based On analyzing the image and sound. As for the researcher, she believes that the meaning lies in the relationships and not in the elements, and these relationships appear through the interactions of

المؤلف المرسل: إيمان بلعاتي imenbelaati@yahoo.com

* جامعة باجي مختار عنابة / الجزائر imenbelaati@yahoo.com

contexts, and here lies the difference. It thus adopts the concept of discourse instead the concept of text.

Key words: Narration, Narrative analysis, Epistemology, advertising film.

*** **

مقدمة:

يطرح مفهوم تحليل الفيلم الإشهاري جدلاً سواء على المستوى الفكري أو المنهجي. فعلى المستوى الفكري هناك من يعتبره: لا يعدو كونه قراءة للمعنى، وهذا ما تتبناه الدراسات النقدية المختلفة. وهناك من يجعل منه علماً مستقلاً بذاته، وقد ظهر هذا التوجه في أبحاث تحليل الخطاب، باعتباره خطاباً تتوفر فيه كل عناصر الخطاب، من مرسل ومستقبل، في سياق تواصلي ذو طبيعة إشهارية، بهدف التأثير والإقناع في المستهلك، بتغيير اتجاهه على المدى الطويل. حيث يعرفه دومينيك مانغونو بأنه "فن من الفنون التي تدرس الخطاب، وكل فن من هذه الفنون يحكمه مركز اهتمام مخصوص، ومركز اهتمام الخطاب هو مقارنته بوصفه تمفصل نصوص ومواضع اجتماعية، وهو يرى أن موضوع تحليل الخطاب ليس تنظيم النص منظور إليه في ذاته ولا مقام التواصل، بل هو اقتران نمط التلفظ وموضع اجتماعي محددين. ولم يحدد لتحليل الخطاب مركز اهتمام مخصوص، فليس له معطيات خاصة به، وأنه يمكن أن يدرس المعطيات نفسها التي تدرسها فنون أخرى ولكن من خلال وجهة نظره الخاصة"¹.

"فتحليل الخطاب كما يراه مانغونو فضاء بياني ذو هوية إشكالية، بحيث تكون دائماً وعلى نحو ما - بين -، أي بين فنون واختصاصات أخرى، لأنه يأخذ من تيارات مختلفة، لكنه يخضعها لوجهة نظره الخاصة، وذلك بربط النص بالنسق الاجتماعي، ربطاً لا يكون من خارج النص، بل من خلال النص ذاته، فهو مائل فيه مجتمعه من خلال مؤلفه، ثقافته"². وبهذا يعد تحليل الفيلم -وفق مفهوم تحليل الخطاب- عبارة عن علم مستقل بذاته موضوعه - بياني - بين فنون وعلوم مختلفة: الموسيقى، الإضاءة، الديكور، الإعلام الآلي، علم النفس الاجتماعي، علم الاتصال، علم التسويق...

أما على المستوى المنهجي، فقد راجت في الأبحاث الحديثة طريقة منهجية مبنية على مفهوم تحليل الفيلم، الذي يدرس شريطي الصورة والصوت، وفق نظرة أبحاث أساسها المقاربة السيميولوجية، هذه المقاربة التي تعد اليوم من أهم وأبرز التيارات الفكرية القادرة

على إمداد الباحث بطرق منهجية أثبتت قدرتها على التحليل والتفكيك. فالتحليل الفيلفي: حسب - تحليل شريطي الصورة والصوت- ، يقوم على تفكيك: "لغة هجينة -Langage Composite تتألف من اقتران خمس مواد تعبير دالة مختلفة بعضها عن بعض؛ نوعان منها يؤلفان شريط الصورة bande - image وهما: الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة؛ وثلاث أنواع تشكل شريط الصوت bande-son: وهي الصوت الشبهي son-analogique أو الصوت الإيقوني son-iconique مثل الضجيج، الصوت المنطوق به son-phonique، أي صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق، وأخيرا الصوت الموسيقي. ويشترط في هذه الأصوات أن تكون متزامنة مع الصور"³

ووفقا لهذا المنظور يقوم التحليل أساسا على الوسيلة السمعية البصرية، متبنيا بذلك فكرة مارشال ماكلوهان "الوسيلة هي الرسالة". حيث يرى أن المعنى يتشكل في العناصر اللغوية- سابقة الذكر-. فمفهومه لهذه العناصر يعبر عن "صورة صوتية تحمل المعاني و رموز تحركها داخل الذهن، لذلك يتغير المعنى بمجرد تغير مواضعها داخل التركيب؛ معنى ذلك أن تغيرا في النظم يعقبه تغيرا في المعنى"⁴. لأنه مرتبط بمفهوم التتابع، والترابط، التي توحى من جهة، بوجود سيرورة، ومن جهة أخرى تستلزم وجود العلاقة بين عناصرها وأجزاءها، "فالمعنى يؤخذ من لاحق الدال على خصوص المقصود، أو سابقة"⁵.

وإذا ما أمعنا النظر في هذه الآليات المنهجية، نجد أن المعنى يتكون في اندماج هذه العناصر، اندماجا شكليا ظاهريا فقط، لا يصل إلى درجة التفاعل، خاصة مع مكونات الفيلم الأخرى (المرسل، الرسالة، والمتلقي)، فالتحليل فيها لا يتعدى السياق الشكلي التقني، المبني على ربط العناصر اللغوية، وكيفية تنظيمها، أي الوسيلة وقدرتها التواصلية فقط. فالمهم - حسب هذه الطريقة- الدال وليس المدلول، وهذا ما يتناسب مع المفهوم البنيوي للتحليل "الذي يعتبر الدال أولى بالاهتمام من المدلول لأنه الأصل، والمدلول التابع له. بينما يميل السيميائيون إلى تفضيل المدلول لأنه ليس سجين معنى واحد ووحيد، ومنفتح على التأويل والقراءات المتعددة"⁶. وبهذا تبرز فجوة فكرية تجعلنا نبحت عن طريقة منهجية أخرى في تحليل الفيلم الإشهاري تتوافق مع المدلول وليس الدال. لتجد الباحثة تيارا فكريا سيمولوجيا آخر يوافق هذا الطرح الابستمولوجي وهو التحليل السردى. القائم على كيفية استخلاص المعنى من خلال مفهوم السياق في شكله العام والنسقي، أي

التفاعل ما بين الوسيلة والرسالة والمرسل والمتلقي، والذي يبرز مفهوم الخطاب، الذي يقوم على مفهوم اللغة أثناء استعمالها، حيث يقول ج. ديبوا J. Dubois: "الخطاب هو اللغة أثناء استعمالها، إنها اللسان المسند إلى الذات المتكلمة". وبهذا يعد تحليل الخطاب تفكيكا للرسالة المندمجة مع الوسيلة، بإشراك المرسل والمتلقي في تكوين المعنى. وهو أيضا متوافق مع توجه نظريات التلقي الحديثة، التي نفت القوة التأثيرية للوسيلة حسب ما تبنته نظريات التأثير فيما سبق. وجعلت من المتلقي محورا لهذا التحليل، أي إضافة السياق الاجتماعي الخارجي، إلى السياق البنيوي الداخلي في التحليل، ليكون المدلول - الذي يمثله هذا السياق الاجتماعي- هدفا محوريا في صياغة هذه الرسالة. وما يزيد من قوة هذا الطرح، وجود دراسات سردية متعمقة ومتخصصة في التحليل الفيلمي، تمد الباحث بآليات منهجية محددة ودقيقة، والتي يطلق عليها اسم "السرد الفيلمي" من أبرز روادها (فانوي، ميتز، كودرو....).

فما هي هذه الآليات المنهجية وكيف يمكن تطبيقها على الفيلم الإشهاري؟.

إن محاولة إيجاد وتفكيك هذه الأسس المنهجية، يتطلب قبل ذلك دراسة نظرية وإبستمولوجية لـ مفهوم السرد في الفيلم الإشهاري.

2. المفهوم الإبستمولوجي للسرد في الفيلم الإشهاري:

1.2.1 تعريف السرد:

1.1.2 لغة:

- التوالي والتتابع، كما في قول سرد الحديث والقراءة وجاء بهما على ولاء.⁷
 - والسرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكى، فنقول سرد قصة، سرد أخبار، سرد أشعار، سرد وقائع وخطب وغيرها، ونفهم أن كل ما هو سردي أي فيه سرد وحكاية.⁸
 - وقد يوجد بمفهوم القص، كقصص الرؤيا على فلان، ونجده بمعنى الحكى مثل حكيت عنه الكلام، أو بمفهوم الرواية مثل روى الحديث والشعر يرويه رواية.⁹
- 2.1.2 اصطلاحا: السرد مصطلح نقدي حديث يعني:
- نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية.

- وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، أي كل ما يتعلق بالقص.
- والسرد - على اعتبار أنه الطرف الأول من ثنائية السرد/ الحكاية، هو: "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي. فكأن السرد هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا"¹⁰
- أما السرد في إشهار: فهو ضرب من الحكي موجز وشفاف ومحمّل، فهو لا يطابق المفهوم الدقيق للأعمال الروائية (القصة، الرواية، الحكايات الشعبية)، وإنما هو الأحداث والأوصاف التي تشكل عونا تتمثل مهمته في تهيئة أرضية المحاجة، فالمكون السردى هو حامل لمفهوم الإثبات ومؤطره. ونقول عن فيلم ما أنه خاضع في بنائه إلى أسلوب الرواية البسيطة التي تفتقر إلى الحكمة، عندما لا نجد العقدة السيمولوجية، وفي هذه الحالة يبني الفيلم بطريقة بسيطة، تعتمد على العرض دون مراعاة شروط بناء الرواية الإشهارية التي تقوم على الإجراءات الاستدلالية والبرهنة، وقد يتميز الإشهار ببناء سردي غير واضح.¹¹

2.2 الأصول الاستيمولوجية للنظرية السردية:

تتناول النظرية السردية، على تنوع إنتاجها النظري والتطبيقي، النصوص السردية التي هي من جنس السرد: الرواية، القصة، الحكاية، الأقصوصة، الأسطورة، الملحمة، السيرة..... إلخ. ضمن الدراسات السردية أو ما يعرف بـ "علم السرد" أو السردية، أو السرديات... (Narratologie)، وهو العلم الذي يقوم على تحليل ووصف وتفسير مكونات وميكانيزمات كل ما هو "محكي". فعلم السرد، هو نمط من أنماط المعرفة العلمية والأسس النظرية والإمبريقية، التي يتبناها الناقد أو الباحث للوصول إلى خصائص وقوانين الآثار الأدبية السردية أو المحكية، عن طريق تحليل سماته وبنياته: الشكلية والضمنية، مع التمييز بين أجناسها التعبيرية المختلفة، من خلال توضيح خصائص الشكل والمحتوى لكل جنس من أجناسها. أي أن علم السرد هو ذلك التخصص النقدي الذي يدرس الظاهرة الأدبية المصطلح عليها بـ "السرد".¹²

وتحديد مصطلح السرديات لم يستو إلا مع الزمن. إذ ظل مبعثراً في البداية ويخضع لاستعمالات متعددة قبل أن يستقر نهائياً. وقد شاعت عديد الاستعمالات التي تدل على التذبذب قبل الاستقرار: كنظرية السرد، التحليل السردى، التحليل البنيوي للحكي، بويطيقا النثر، بويطيقا السرد، بويطيقا الحكي، نقد الرواية، التحليل اللساني للرواية...، وفي سنة 1967 اقترح تودوروف مصطلح "السرديات" "Narratologie" فبدأ يشيع بالتدرج إلى أن أصبح مع تطور الزمن علماً محدد المعالم، وقد ولد معه في الحقبة البنيوية علم آخر وهو "السيمياثيات السردية"¹³ "Sémiotique narrative" والعلمين اتجاهين مختلفين في النظرية ومتفقين في الموضوع، ولكل واحد منهما رواه، "فسيماء السرد" يمثلها ألجرداس غريماس A.Grémas، و"السرديات" يمثلها جيرار جينيت G.Genette.

إن السعي وراء تحقيق "السردية" كما هو الشأن في الأدب هو الذي هذا بهذين الاتجاهين إلى اختيار مناهج تختلف في الرؤية وتتفق في الموضوع.

ومن هذا المنطلق كان اهتمام سيميائ السرد بالمحتوى (المدلول)، أمراً ذا أهمية، خاصة أن المعنى أو المدلول يتميز بالثبات، مما يسمح باستنباط الظاهرة السردية ودراستها على مستوى الثبات، علاوة على كون المحتوى أعم وأشمل من التعبير على "الدال" الذي يتخذ الاتجاه الآخر منهجاً في التحليل والدراسة. وهكذا تركز جماعة "سيميائ السرد" على المحتوى لثباته وشموليته وهي رؤية نقدية لمعالجة النصوص واستنباط "السردية" منها، فيصبح الهدف من التحليل هو الإمساك بالمعنى، ومن ثم الإمساك بالدلالة.

أما جماعة "السرديات" برئاسة "جيرار جنيت" فلها رأي آخر، رأي يقترب من المعالجة الفنية والجمالية للأثر الفني، إنه الاهتمام "بالدال" كنوع من أنواع البحث عن التحول وعدم الركون إلى الثبات، فيقول "جيرار جنيت": "إن الخاصية الأساسية للسردى (السردية) توجد في الصيغة وليس في المحتوى المضامين، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، فهناك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تجسد من خلال أي صيغة تمثيلية."¹⁴

وقد بدأت السرديات معلنة انتماءها إلى اختصاص علمي عام هو "البويطيقا" "Poétique" التي نجد لها جذوراً ضاربة في التاريخ اليوناني، فعندما نقول البويطيقا في التراث الأوروبي نعني بذلك كل الأدبيات التي تجد جذورها في "بويطيقا" أرسطو، باعتباره أول

فيلسوف يوناني حاول أن يقدم تصورا عن الأجناس الأدبية. ثم حاول الشكلائين الروس تجديدها بإعطائها العلم الذي يعنى "بخصائص الخطاب الأدبي". وتتخصص السرديات بالبحث، من المنظور البويطيقى نفسه، فى السرد. ولهذا من بين الأسماء الأولى لهذا الاختصاص الخاص "بويطيقا السرد أو الحكى". ونجد الشيء نفسه مع السيميائيات.¹⁵

ونتيجة للتراكم العلمى قد تحقق للسرديات صيرورة مهمة يمكن تأطيرها على النحو التالى:

- الانفتاح: حيث انتقلت السرديات من الحصر إلى التوسيع، إذ كان مجالها فى البداية ضيقا على الخطاب من خلال التركيز على طرفيه الأساسيين (الراوى والمروى له)، ثم وسعت مجال بحثها ليمتد إلى المؤلف والقارئ، وإلى قضايا أخرى لم تكن قادرة إلى الاهتمام بها فى مرحلة تشكلمها.

- تعدد السرديات: تجاوزت السرديات مرحلة إقامة علاقات مع البلاغة واللسانيات فقط، كما كان الأمر فى الحقبة البنيوية، ولكنها صارت منفتحة مع علوم أخرى: مثل اللسانيات غير البنيوية (النظريات الدلالية والتداولية....) وعلوم الاجتماع

- النفس والأنثروبولوجيا والسياسة ونظريات الاتصال والعلوم المعرفية والذكاء الاصطناعي والتكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل "NTIC".¹⁶

وقد صار السرديين أكثر قدرة على الانفتاح على علوم سردية أخرى مثل "السيميائى السردية"، إذ أصبحوا أكثر تفاعلا معها، عكس ما كان عليه الأمر فى البدايات. وهكذا أصبح بالإمكان الحديث عن سرديات تداولية وأخرى اجتماعية أو نفسية أو أنثروبولوجية أو سرديات ثقافية أو سرديات معرفية أو سرديات رقمية... كما ظهر لها فرعا علميا متخصصا فى الدراسات التحليلية السينمائية وهو: "السرد الفيلفى" محور هذه الدراسة.

3.2 السرد الفيلفى:

ينحصر مفهوم السرد فى مفهوم الحكاية، والحكاية الفيلمية ذات طبيعة مزدوجة، فى من جهة حكاية تنبئى على أحداث مسرودة وراو وشخصيات وفضاءات وأزمنة، وأبعاد درامية، وهى بذلك شبيهة بكل الحكايات، وهى من جهة ثانية خطاب سمعى بصري، إذ تعد أكثر الأشكال الحكائية تركيبا وتعقيدا¹⁷، فىى تحتوي إضافة إلى وسيطها البصري الخالص وسائط سمعية أو مكتوب، فتشمل بذلك الأشكال الحكائية الأخرى، إذ نصادف فى الحكاية

الفيلمية حكاية مسرحية، أو استعمالا لصوت يوجد خارج الحقل البصري فيصبح بذلك الراوي شخصا ينتمي إلى الحكاية الشفوية.

وهي أيضا تختلف عن باقي الأنواع الأخرى من حيث علاقاتها التداولية، أي نوع العلاقة التي تفرضها بين الحاكي وبين المحكي له، فهي في الحكاية الشفوية البسيطة العلاقة تكون مباشرة آنية تحتم حضورا ماديا جسديا للمتلقى والحاكي، فيكفي أن يغلق المحكي له أذنيه لتموت الحكاية، ومن هنا يكون المتلقي ذو حضور إيجابي في إنتاج الحكاية، قد يسأل، قد يستعيد، قد يذكر الحاكي، قد لا يكثر، مما يجعل الحاكي يعيد النظر في أدواته فيطلب الانتباه أو يغير تقطيعاته الصوتية. وهي في الحكاية المكتوبة، علاقة غير مباشرة إذ يختفي الحاكي وراء وسيطه الكتابي وما يتضمنه من حكاة وشخصيات، يختفي خلف أقنعة. ومن هنا نميز بين زمن الإنتاج وزمن التلقي. وإذن فهي العلاقة مع الوسيط. ونفس الملاحظة نلاحظها مع الحكاية الفيلمية. ولنقل إنه كلما كانت الحكاية مركبة، كانت العلاقة غير مباشرة.¹⁸

إن اختفاء الحاكي يحقق نوعا من التعالي، ويجعل الحكاية مكتملة وجاهزة لا تتغير مهما كانت استجابات المتلقين. إذ اهتمام المتلقي ينصب على محاولة فهم وتأويل وإعادة بناء الحكاية ذهنيا وإدراكيا (دون أن ننسى أن المبدع متلق بدوره لما يبدعه)، ومن ثم لا تكون الحكاية الفيلمية إلا من إنتاج المتلقي، هذا الذي يعد كيانا سيكولوجيا، يعيش في بيئة اجتماعية، فهو يعطي للفيلم وجودا حقيقيا، إذ المعنى يكون في ما يتلقاه المتلقي، وهو مرهون بهذا التلقي وبالمعنى الذي يتشكل أثناءه.¹⁹ أما (الحكاية – العرض) فتلعب دور الموجه والمؤطر والمحدد لنوعية الاستجابات.

ومن خلال هذه التقاطعات والاختلافات يمكننا أن نحدد بكيفية أولية خصائص كل حكاية اعتمادا على المعايير السابقة، فتكون بذلك الحكاية الفيلمية حكاية مركبة سمعية بصرية تنبني على علاقة غير مباشرة بين الحاكي والمحكي له.²⁰

وعندما نتحدث عن الحكاية فإننا لا نقصد شريط الفيديو الذي يتشكل من صورة متحركة مرفقة بصوت، في شكله الجامد الخالي من الحياة، بل هي عبارة عن "خطاب ذو معطى دلالي مباشر أو ضمني، تتفاعل فيه هذه العناصر اللغوية مع العناصر السياقية التي ورد فيها الفيلم، كل هذا تحت تأثير العامل الإيديولوجي القائم على الخطاب الفيلمي.

فالفورة فى حد ذاتها خطابا، تتضافر وتتفاعل مع مكوناتها الداخلية كالإضاءة والتأطير ووجهة النظر والتصوير البؤرى واللون...، وكذا مكوناتها الخارجية مثل: حركة الكاميرا ومواقفها التصويرية. وتعبّر عن سيناريو الذى هو عبارة عن نص مرجعى مكتوب، بصور ورموز وحركات وإيماءات أكثر تبليغ وأكثر خطابية، بفعل براعة المخرج فى شحن بلاغة الصورة. فالخطاب الفلمى هو نسق مسيق، أى منخرط فى سياق تداولى ما، يتركز على مجموعة من العناصر لصياغة دلالاته وعناصره الذاتية: كإدراج مونتاج، حركات كاميرا، زوم...²¹

إذ يعرف كل من: "فرانسو جوست" و"أندريه كودرو" سنة 1990 فى نموذجهما "السينما والحكاية" الحكاية الفلمية: بأنها "خطاب سردى شامل ككل الخطابات غير أنها تتميز بشكلها السمعى البصرى، ومن هنا لا يمكن أن ندرس الدلالة السردية فى إطار لقطة معزولة ولا يمكن أن نقبل التجارب السينمائية الأولى على أنها حكايات سينمائية لكونها لا تتضمن أكثر من لقطة. ولا يتم الحديث عن الحكى فى السينما إلا مع تحريك الكاميرا، وتنوع المواقع والأمكنة والأزمنة... فالذات الساردة تعطي للحكاية صيغتين، تهتم الصيغة الأولى بإعطاء معلومات عن حالات الشخصيات داخل نظام معطى، بحضور ذات منظمة هي الذات الساردة، وتهتم الصيغة الثانية بتجاوز هذه المعلومات السردية، وبتغيب الذات الساردة لتفسح المجال لحضور الشخصيات أو الساردين من الدرجة الثانية أو من درجة دنيا، حيث تنشأ علاقة مباشرة بين المتفرج والشخصيات، أى أن الساردون متعددون فى الحكاية الفلمية: سارد فى مرتبة دنيا ويتمثل فى الشخصيات، وسارد فى مرتبة عليا حيث موقع الكاميرا. هذا السارد الثانى يأخذ تسميات مختلفة باختلاف الباحثين، فهو عند "لافاي" (المصور الأكبر)، وعند "روباس" (سارد لا يرى)، وهو (فاعل القول) عند "كازيتي"، وهو (سارد ضمني) عند "جوست"، وهو (ميغا سارد) عند "كودرو".²²

ويمكن إجمال الهيئات السردية الفلمية فيما يلى:

- يتشكل السارد الرئيسى عبر الوسيط البصرى، أما السارد الثانوى محكوم بالوسيط اللفظى.

- نجد تشكيلا معقدا لخطاب الشخصية في الفيلم، نظرا لكون الشخصية تعبر عن وجودها انطلاقا من الصورة والصوت معا، حيث نشاهد بعدها الأيقوني ينقل الحركات والإيماءات والملامح مثلما يرافق كلامها وتواصلها مع الآخر.
- يتشكل السارد عبر الوسيطين في الفيلم، مما يجعلنا نتساءل عن أمر مهم يتعلق بالنموذج البصري الذي يطرحه الفيلم بالنسبة للسارد، حيث نلاحظ تداخله مع التبشير، لأن الكاميرا هي الموجه والمشكل الوحيد له.
- يميل السارد إلى التعدد والاختلاف وفق ترتيب معين يبدأ من السارد الرئيسي (المصور الأكبر) إلى السارد الثانوي، الذي يمكن أن ينتج عبر الصور، كما يمكن أن ينتج اللفظي، وهو في الحالتين محكوم بالمصور الأكبر.
- دور السارد أكثر تعقيدا في الفيلم، حيث يدخل في تشكيل الدلالي للأحداث والشخصيات والفضاء.²³

4.2 السرد في الفيلم الإشهاري:

الإشهار التلفزيوني هو فلم، يتشابه في مفهومه السرد مع أي فلم آخر، لأنه على العموم يخضع لنفس المبادئ العامة رغم بعض الاختلافات بالخصوص في الأهداف التي صنع من أجلها، والطبيعة التركيبية المستعملة في بناء لغته التعبيرية. فحسب طبيعة هذا الخطاب فهو يبني من عناصر مرتبطة بالوسيلة، وأخرى تشكل القصة، وثالثة تعبر عن المعلن، ورابعة تلبى احتياجات المستهلك، لتلتقي جميعا في السياق الذي يجمعها. هذا السياق الذي يوظف شخصيات في زمان ومكان معين، وفق رؤية سردية معينة، ليتم بناءها وصناعتها من امتزاج اللغة السمعية والبصري معا بغية التعبير عن المعنى السردى الإشهاري.

وإذا ما أمعنا النظر في هذا المعنى السردى نجده يبني ويصنع هنا أساسا في المشاهد، هذه التي تعبر في مفهومها: عن سلسلة من مناظر لا تدور بالضرورة في نفس الديكور ولكنها تكون كلا متكاملا في المعنى.²⁴ وهي عبارة عن مجموعة من اللقطات المتسلسلة.²⁵ إذ لا يمكن أن نتحدث عن السرد في حدود لقطة منعزلة، لأن اللقطة في تعريفها ما هي إلا " الوحدة الصغرى للفيلم، أي الجزء الأصغر للسلسلة الفيلمية وهو

الجزء الذى يمر فى الكاميرا من بداية الالتقاط إلى نهايتها".²⁶ حيث لا ينقل لنا المعنى العام، بل معنى "خام يبدأ من لحظة إدارة الكاميرا وهي فى وضع معين حتى تتوقف، أو حتى يتم النقل إلى منظر آخر أو كاميرا أخرى"²⁷، إذ لا يسمح لنا هذا المعنى بالبناء السردى. ولكن فى نفس الوقت المعنى السردى تحدده معاني الجزئيات التى تصنعه وتتحكم فى دلالاته اللغة الفيلمية المجسدة فى شريطي الصورة والصوت، ليشكل تناغمها وانسجامها معنى كلي يجتمع فىصنع عناصر السرد: الحكاية، الشخصيات، الفضاء، الزمان، والأحداث. لينتج عن اندماجها فى الأخير الأحداث، التى تحوم حول شخصية بطلة معروفة ومحددة فى هذا النوع الفيلمي، متمثلة فى المنتج المروج له، وبهذا ينشأ المعنى السردى، الناشئ فى سياق يتحدث عن المنتج بطريقة رمزية غير مباشرة، يلعب الوسيط السمعي البصري، دورا أساسيا فى بناء وتشكيل المعنى.

3 التحليل السردى للفيلم الإشهاري:

ويكون فيه الفيلم: "عبارة عن أنساق تعبيرية متصلة بالرموز والدلالات والإحالات التفسيرية المرتبطة باللون والشكل والهيئة والحركة" 28 فهو ينظر للفيلم من خلال مفهوم الحكاية (السرد)، نظرة مجملة عامة، بما يشكل مفهوم الخطاب؛ وليس من خلال مفهوم العناصر (كما فى التحليل التقني للفيلم)، وهنا يتجلى مفهوم السياق وهذه الحكاية السردية هي حكاية سمعية بصرية، تعبر عن أنساق تعبيرية جد معقدة، يأخذ فيها الوسيط (السمعي البصري) دورا محوريا فى التأويل. وهذا ما يطرحه مفهوم "السرد الفيلمي".

3-1 الآليات المنهجية المقترحة للتحليل:

تطرح الباحثة مفهوم الفيلم الإشهاري من خلال مستويين للتحليل (تعييني وتضميني) الواحد منهما يكمل الآخر، حسب الطرح الذى قدمه العالم السيمولوجي "رولان بارث"، وتعزز هذا الطرح بمجال علمي مستقل بذاته، وفق دراسات بحثية معمقة وهي السرد الفيلمي (كما تم توضيحه سابقا).

3-1-1 نموذج رولان بارث:

تبنى الباحثة فى تحليلها السيمولوجي للفيلم الإشهاري نموذج "رولان بارث" لمستويات الدلالة، هذا الأخير الذى يترأس مدرسة "سيمولوجيا الدلالة". ولكن هذا الاختيار لا ينفي استعمالها مفاهيم المدارس السيمولوجية الأخرى، فهي تتوافق مع

"سيمولوجيا التواصل"، باعتبار أن الرسالة الإشهارية ذات طبيعة اجتماعية قصدية تهدف إلى إقناع المستهلك (وهو ما تبناه رولان بارث في مفهومه للإشهار أيضا). وتتوافق مع "السيمولوجية الثقافية"، باعتبار أن الرسالة الإشهارية تعبر عن رموز اجتماعية في إطار ثقافة عامة للمستهلك. ومنه فنظرة الباحثة للمدارس السيمولوجية هي نظرة تكامل وليست انفصال.

○ مستويات الدلالة عند رولان بارث:

يأخذ رولان بارث عن فردناند دي سوسير النظرية المتعلقة بالمدال والمدلول من جهة، ومن جهة أخرى مفهوم التعيين والتضمين ليامسليف hjelmslev.²⁹ بغية فهم آليات تكون الدلالة في نسق لغوي لفظي (لساني)، أو غير لفظي (الأنساق البصرية الذي يعد الإشهار أحدا منها). "وقد حاول إرساء مقولة بديلة عن مقولة دي سوسير، إذ اعتبر أن المعرفة السيمولوجية ليست إلا صورة أو نسخة من المعرفة اللسانية. ولكن هذا لا يعني أن اللسانيات أصل، والسيمولوجيا فرع، فاللسانيات فقط أوسع مدى من السيمولوجيا باعتبار أن اللغة، هي التي تمدنا بالمعاني، والدلالات، والأسماء للأشياء التي يقترحها الكون علينا، لتكون جميع مظاهر التواصل الأخرى مشتقة عن اللغة، تالية لها وتقتضيها. فالأنساق الدلالية تأخذ طابعا ميثولوجيا (أي أسطوريا) لأنها عبارة عن أنساق من الدرجة الثانية، فالنسق الميثولوجي يبني على نسق سيمولوجي موجود قبله، وهو "اللسان"³⁰ وقد انطلق بارث في بناء نموذجة لتحليل الصورة الإشهارية بتحديد الأسس النظرية العامة التي يستند إليها التحليل السيمولوجي في مقارنة الصورة، وذلك كمحاولة منه للإجابة عن مجموعة من الأسئلة: كيف يعي المعنى إلى الصورة؟، إلى أين ينتهي؟، وإذا انتهى ماذا يوجد بعده؟. وهو ينظر للصورة الإشهارية كونها خطابا يتميز عن غيره بمقصد الدلالة بواسطة علامات ممثلة تدعوا إلى قراءة بارعة.³¹

ليخلص في الأخير إلى البناء التالي:

مدلول التعيين	دال التعيين
مدلول التضمين	دال التضمين

الجدول رقم 1: مستويات التدليل حسب رولان بارث

○ دال التعيين: وهى الدلالات الحقيقفة التعفففففة.³² وتمثل نسق سيمولوجى أول؁ والذي فحمل المعنى الحقيقى أو الأصلى للعلامة (فى العلامة اللسانية)؁ أو هو وصف ظاهرى لها (فى العلامة الأقفونفة). وفعبر هنا وصفا للوضعة الإنسانية التى فبنى ففها الإقناع. وفى إطار المعنى الجزئى وصفا لكل مستوى من مستويات تكون المعنى.

- مدلول التضمفن: وهو تفكفك محتوى الدلالات والإفعاءات³³؁ إذ فحمل مفهوم من المفاهفم الثانوفة لنفس العلامة؁ وفمثل الأسطورة (أى النسق السيمولوجى الثانى). " والتضمفن لفس إلا نظاما لمجموعة من العناصر الاستفدالفة paradigmatique فحفل علفها مستوى التعفن الأقفونى الذى فشكل مركبا Syntagme لعناصر لا فحكمها أى نظام؁ أى أن العناصر التضمفففففة لا تبرز إلى السطح إلا عبر مركب التعفن³⁴ "والذى فعبر حسب بارث "عن إبراز جودة المنتج المعلن عنه"³⁵

- وهكذا فصبح النسق السيمولوجى الأول بمثابة دال فقط لمدلول هو النسق السيمولوجى الثانى.³⁶

ونموزج بارث فمد الباحثة بآلفات منهجفة فى كفففة التعامل مع الدلالة واستخلاص المعنى بشكل عام. ولكن المعنى لفس واحدا وثابتا؁ بل متحركا ومتغيرا حسب قصد المتكلمفن؁ ومن سفاق إلى آخر.³⁷ والسفاق هنا ذو طبعفة سردفة إذن لابد من آلفات منهجفة تتعامل مع خصوصففة. ففث ننظر إلىه الباحثة على أنه خطابا ولفس نصا؁ وتختلف النظرة المنهجفة للخطاب عن النص؁ إذ الأخير "عبارة عن سلسلة من العناصر بفن فراغفن دلالفن؁ أو بفن وقفففن فى عملفة الاتصال؁ والذى فمثل وجهة نظر "التحلل الففلى" - كما تم شرحه سابقا - . أما الخطاب فى علاقته بالسفاق؁ فهو آلفة فهمافة عامة تشترط النص"³⁸. فالنص فمثل بناء عناصر؁ أما الخطاب ففحدث عن العلاقة التى فشكلها ففاعل هذه العناصر؁ فى شكلها العام لفتشكل مفهوم السفاق. إذن لا فهمنا العناصر فى شكلها المنفرد؁ أو الاندماج الشكلى والتقفى؁ بقدر ما فهمنا المعنى المتكون من ففاعلها؁ وهذا ما فشكل السرد الففلى - كما تم توضفحه سابقا-؁ إذ فعء ففه السفاق محورا أساسفا. الذى اهتم به كفف من الباحثفن؁ ومن أهم روادهم كرفستفان مفز C.Metz. وبهذا المفهوم لا فتم تحلل الففلم الإشهارى وفق منهجفة تحلل الففلم المتعارف علفها فى الدراسات السيمولوجفة. القائمة على تحلل شرفطى الصورة والصوت؁ لأنها طرفة

يُدرس فيها الإشهار على أنه نصا. بل تعتمد الباحثة على منهجية السرد الفيلمي، فهي تدرس علاقة عناصر شريطي الصورة والصوت فيما يشكل حكيا وسردا.

● آليات التحليل السردية:

يقوم التحليل السردى للفيلم الإشهاري على "الوصف والتفسير"، وهو مطابق لمفهوم رولان بارث "التعيين والتضمين". يدرس المعنى بشكل عام (سياق)، أي البحث في المعنى المكون في مستويات الدلالة الثلاث: مستوى اللغة الفيلمية، مستوى البنية السطحية، مستوى البنية الحكائية الكبرى، وليس معنى العناصر المنعزل. "ينطلق فيه التحليل من الكل ليفككه إلى مكوناته الصغرى، وليحل عناصر كل مكون منها، ثم يرصد العلاقات المبنية للعناصر، ثم يعيد من جديد تركيب المكونات، ثم يبحث في تعالقاتها ليركب الكل من جديد، ليصل في الأخير إلى مجموعة من الملاحظات والاستنتاجات. فهو بذلك يبني تصورا واصفا ومفسرا"³⁹. مبني على مفهومي التفكيك والتركيب، في شكله الكلي والمترايط.

وبالتالي يتدرج التحليل من البنية الخارجية، إلى السطحية، إلى العميقة. وفي كل بنية من هذه البنى الثلاث يتم تفكيكها أيضا إلى أجزاء فرعية، ثم تركيب العلاقات مرة وبالتالي يتدرج التحليل من البنية الخارجية، إلى السطحية، إلى العميقة. وفي كل بنية من هذه البنى الثلاث يتم تفكيكها أيضا إلى أجزاء فرعية، ثم تركيب العلاقات مرة أخرى، ودراسة تعالق الأجزاء بعضها ببعض. وكل تحليل يتم وفق مستويين تعييني (وصفي)، وتضميني (تفسيري). وبهذه الطريقة يكون التحليل عميق ويحيط بالمعنى من جميع جوانبه.

وتفكيك كل بنية من هذه البنى يكون كما يلي:

● البنية الأولى: اللغة الفيلمية:

وهو المستوى الأول الخارجي للتحليل، ويتم فيه تفكيك البنية الكلية للفيلم (باعتبارها حكاية وليس عناصر) إلى لغتين: بصرية وسمعية. ثم دراسة كل لغة على حدى، ليعاد التركيب من جديد بدراسة العلاقة بينهما.

● البنية الثانية: البنية السطحية:

قصد بالبنية السطحية الشكل الظاهري للنص الفيلمي الناتج عن تعالق اللغتين السمعية والبصرية في تكوين اللقطات والمشاهد، وفي تعالق اللقطات والمشاهد تركيبها

ودلاليا وسرديا لبناء المستوى الظاهر للفيلم⁴⁰. وفيها يتم تقسيم الفيلم إلى أجزاء الصغرى، بتتبع التفكيك الخطي للنص. وذلك من خلال دراسة اللقطات والمشاهد كل على حدى. ثم إعادة بنائها وتقييمها تقييما كليا.

• البنية الثالثة: البنية الحكائية الكبرى:

تعبّر البنية الحكائية الكبرى عن الحكاية الفيلمية، التي تجسد الفكرة أو الرسالة السردية. والتي تفكك إلى مجموعة من البنى الفرعية، كل واحد منها يمثل عنصرا من عناصر السرد؛ وهي: البنية الحكائية، بنية الشخصيات، بنية الفضاءات، البنية الزمنية، بنية الأحداث. ثم تفكك كل واحدة منها إلى أجزاء فرعية، وبعدها يعاد تركيبها مرة أخرى بدراسة العلاقة التي تربط بين هذه الأجزاء فيما بينها. ولا يتوقف التحليل عند هذا الحد بل يقوم أيضا برصد التفاعلات مع المرسل والمستقبل والنص.

الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة تقديم نظرة منهجية مختلفة للتحليل السيمولوجي في الأفلام الإشهارية، تحليلا مبنيا على أبحاث معمقة، تنظر للإشهار على أنه سرد، يحلل وفقا لمفهوم الخطاب وليس النص، القائم على النظرة النسقية التفاعلية، وليست النظرة الأحادية للعناصر في تكوين المعنى. وبهذا تفتح المجال لدراسات أخرى تتعمق أكثر في المفهوم الاستيمولوجي لتحليل الإشهار، لتضبط الآليات المنهجية في التحليل بطريقة منطقية وعلمية.

الهوامش:

- 1- محمد نجيب العمامي: ما تحليل الخطاب، محاضرة علمية، جامعة القصيم كلية الآداب واللغات الاجتماعية، 1 شعبان 1439، السعودية.
- 2- نفس المرجع السابق.
- 3 عبد النور بوصابة، مقاربة لترجمة دلالات الإشهار التلفزيوني مع تحليل سيميولوجي لنموذج ومضة إخبارية، مجلة الإشعاع، الجزائر، المجلد 4، العدد 8، 2017، ص 379.
- 4- رقية كركوكي، أثر السياق في توجيه دلالة المشترك اللفظي، المجلة التعليمية، الجزائر، المجلد 5، العدد 15، 2018، ص 215.
- 5) فهد شتيوي، دراسة السياق وأثرها في توجيه المتشابه اللفظي في قصة موسى عليه السلام، رسالة ماجستير غير منشورة، تحت إشراف: محمد بن عمر بازمول، جامعة أم القرى، مكة، 2005، ص: 26.
- 6) نصر الدين العياضي: السيميائيات واستراتيجيات بناء المعنى، مجلة الباحث الاجتماعي، الجزائر، المجلد 10، العدد 1، 2010، ص: 43.
- 7- عبد الباقي بدر الخرجي، قرينة السياق وأثرها في النص القرآني، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، المجلد 16، العدد 68، 2011، ص 119.
- 8) المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دارالمشرق، الطبعة 1، لبنان، 2000، ص 260.
- 9- فاطمة الزهراء عجوج: أهمية السرد في تشكيل بنية النص، مجلة دراسات معاصرة، الجزائر، المجلد 1، العدد 2، 2017، ص: 56.
- 10- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دارالحوار للنشر والتوزيع، الطبعة 1، سوريا، 1997، ص 28
- 11- كاملة مولاي، أنساق الخطاب الإشهاري، قهوة أروما أنموذجا، مجلة دراسات معاصرة، الجزائر، المجلد 2، العدد 2، 2018، ص 150.
- 12- عبد الحق مجيطة، الأصول الإستمولوجية للنظرية السردية، مجلة المخبر، الجزائر، المجلد 14، العدد 1، 2018، ص: 51.
- 13- سعيد يقطين: السرديات والتحليل السرد، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الطبعة 1، المغرب، 2012، ص ص 26، 27.
- 14) فايزة يخلف: الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي الوهم الجميل وحقيقة الواقع، مجلة الصورة والاتصال، الجزائر، مجلد 1، العدد 1، 2012، ص ص 127، 128.

- (15) سعيد يقطين: مرجع سابق، ص: 27.
- (16) المرجع نفسه، ص: 29.
- (17) عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، دارتوبقال للنشر، المغرب، 1994، ص: 12.
- (18) المرجع نفسه، ص: 11.
- (19) جمال بلعربي، من سيمولوجيا السينما إلى سيميائيات الخطاب الفيلمي، مجلة بحوث سيميائية، الجزائر، مجلد 5، عدد 8، 2011، ص: 151.
- (20) عبد الرزاق الزاهير، مرجع سابق، ص: 10، 11.
- (21) رزين محمد: الخطاب الفيلمي وعناصر تشكله، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، الجزائر، المجلد 2، العدد 9، 2018، ص: 154.
- (22) عبد الرزاق الزاهير، مرجع سابق، ص: 54.
- (23) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة فى السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان، الوسام العربى، الطبعة 1، الجزائر، 2011، ص: 253.
- (24) فايزة يخلف، خصوصية الإشهار التلفزيونى الجزائرى فى ظل الانفتاح الاقتصادى، رسالة لنيل شهادة دكتورا علوم (منشورة)، تحت إشراف: نصر الدين العياضى، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2005/2004، ص: 10.
- (25) منى سعيد الحديدى، سلوم إمام على، أسس الفلم التسجيلى، دار الفكر العربى، الطبعة 1، مصر، 2002، ص: 62.
- (26) - Francis Vanoy et Anne Goliot – Lété, precis d'analyse Filmique, Nathan université, france, 1993, P 219.
- (27) منى سعيد الحديدى، سلوم إمام على، مرجع سابق، ص: 62.
- (28) - مراد بوشحيط، منهج "التحليل الفيلمي" من النظرية إلى التطبيق، كيف نقرأ فيلما سينمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية، مجلة الاتصال والصحافة، الجزائر، المجلد 3، العدد 5، 2016، ص: 112.
- (29) - برنار توسان، ما هي السيمولوجيا؟، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الطبعة 1، المغرب، 1994، ص: 45، 46.
- (30) - فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، الطبعة، لبنان، 2012، ص: 42.
- (31) - أحلام بولكعبيات، السيمولوجيا كمنهج وأداة لتحليل خطاب الصورة، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، الجزائر، المجلد 1، العدد 3، 4، 2017، ص: 315.
- (32) - عبد الرزاق الزاهير، مرجع سابق، ص: 13.

- (33) – المرجع نفسه، نفس الصفحة.
- (34) أحلام بولكعيبات، مرجع سابق، ص 316.
- (35) - R. Barthes, Le message publicitaire in l'aventure sémiologique, seuil, France, 1985, p 20.
- (36) - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، طبعة 1، الجزائر، 2004، ص 38.
- (37) - نصر الدين العياضي، مرجع سابق، ص 42.
- (38) - فايزة يخلف، مناهج التحليل السيميائي، مرجع سابق، ص 146.
- (39) - عبد الرزاق الزاهير، مرجع سابق، ص 13.
- (40) نفس المرجع، ص 74.

*** **