شعريّة النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة

The Poetics of Parallel Texts in Contemporary Iranian Films

أ.م.د عمار إبراهيم محمد الياسري

اختصاص الفنون السينمائية والتلفزيونية

وزارة التربية – الكلية التربوية المفتوحة – كربلاء

Ammaralyasri1972@gmail.com

Dr. Ammar Ibrahim Mohammed Al-Yasri

Specialization in Cinematic and Television Arts

Ministry of Education – Open Education College – Karbala

Ammaralyasri1972@gmail.com

ملخص البحث:

تعد النصوص الموازية أحدى الأنساق البنيويّة الجماليّة من أنساق المتعاليات النصية، وتشكل بنية نصية موازية للنص الأصلي، إذ تنهض على معمارية ذات بنية سردية دلاليّة تتآزر مع النص الأصلي في وحدة دلالية شمولية من أجل جذب المتلقي إلى بنية الفيلم السينمائي متلقيًا مؤثرًا ومتأثرًا، ولما تتماز به الأفلام الإيرانية من شعرية في النصوص الموازية جاء هذا البحث تحت عنوان (شعريّة النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة)، وقد تضمن الفصل الأول إجراءات البحث التي تضمنت مشكلة البحث التي خلصت إلى التساؤل الآتي: ما شعرية النص في الأفلام الإيرانية المعاصرة؟ وهدف البحث وأهمية البحث والحاجة إليه وحدود البحث

وتحديد المصطلحات، في حين تضمن الفصل الثاني الإطار النظري الذي قسمه الباحث على قسمين: الأول شعريّة النصوص الموازية (مفاهيم وآليات) والثاني شعريّة النصوص الموازية في النص الفيلمي ومؤشرات الإطار النظري، وقد تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث مثل منهج البحث ومجتمع البحث وعينات البحث إذ أختار الباحث ثلاث عينات: فيلم (فصل الكركدن) للمخرج (بهمن قوبادي) وفيلم (نفس) للمخرجة (نرجس آيبار) وفيلم (ورقة بلا عنوان) للمخرج (ياسر بارسا) وأداة التحليل ووحدة التحليل وتحليل العينات، فيما تضمن الفصل الرابع تحليل النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، ثم يختتم الباحث بحثه بالمصادر العربية والأجنبية.

الكلمات المفتاحية: شعريّة، النصوص، الموازية، الأفلام، الإيرانية

Abstract:

Parallel texts are one of the structural aesthetic patterns of textual transcendence, forming a textual structure parallel to the original text. as they are based on a narrative structure that interacts with the original text in a comprehensive semantic unit in order to attract the viewer to the structure of the films as an influential and influenced recipient. Given the poetic nature of parallel texts in Iranian Films, this research was entitled “The Poetics of Parallel Texts in Contemporary Iranian Films.” The first chapter covers the research procedures, including the research problem, which led to the following question: What is the poetics of text in contemporary Iranian Films? It also covered the research

objective, the importance and necessity of the research, the research limitations, and the definition of terms. The second chapter covered the theoretical framework, which the researcher divided into two sections: the first was the poetics of parallel texts (concepts and mechanisms), and the second was the poetics of parallel texts in film scripts and indicators of the theoretical framework. The third chapter covers the research procedures, such as the research methodology, research community, and research samples. The researcher selected three samples: the film Fasal al-Karkadan (The Season of the Rhinoceros) by director BahmanGhobadi, the film Nefs (Breath) by director NargesEibar, and the film Untitled Paper by director Yasser Barasa, as well as the analysis tool and analysis unit. The fourth chapter included an analysis of the samples, results, conclusions, recommendations, and proposals. The researcher then concluded his research with Arabic and foreign sources.

Keywords: poetry, texts, Parallel, movies, Iranian

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

1- مشكلة البحث:

يعد الخطاب السينمائي والتلفزيوني منظومة متآزرة ومتعاضدة من البنى الرئيسة والفرعية التي تشكل جمالياته البصرية،وتشكل المتعاليات النصية منظومة رئيسة في بنية الخطاب السينمائي والتلفزيوني بوصفها شفرات فرعية ساندة للقراءة الفيلمية التي يقع على

المتلقي فك شفراتها عبر بنية تأويلية تشتغل على تعددية المعنى فضلًا عما تحققه من جماليات بصرية تثري الصناعة السينمائية والتلفزيونية التي ينشدها المتلقي في زمن المتغيرات التقنية والفنية والجمالية.

تتشكل المتعاليات النصية في الخطاب السينمائي والتلفزيوني حسب منظري الحداثة وما بعدها من مجموعة أنساق نصية متعالقة مع بينها أو مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ومن هذه الأنساق النصوص الموازية والتعالقات النصية والتداخل النصي والميتا نص التي تشكل مع بنية السرد وعناصر اللغة السينمائية صيرورة الشكل السينمائي المختلفة من فيلم إلى آخر.

تعد النصوص الموازية بنية جمالية قارة متعاضدة مع النص الأصلي للفيلم، فاللوحات التعريفية للفيلم والعنوانات والإهداءات والهوامش والتعليقات والعنوانات الفرعية التي تشكل النص الموازي تعد بنية دلالية تحقق مآلاتها مع عناصر اللغة السينمائية.

تشكل النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية منظومة جمالية ودلالية متآزرة ومتعاضدة مع الحكاية الفيلمية لما لها من إحالات يتلمس المتلقي أثرها في الصورة المبثوثة أمامه مما يجعلها نسقًا بصريًا يحقق الإقناع والإمتاع من جهة ويفتح مفازات التأويل من جهة أخرى.

ومما تقدم نلحظ الدور الرئيس للنصوص الموازية في تشكيلية الخطاب السينمائي والتلفزيوني مما جعل الباحث يضع مشكلة بحثه تحت التساؤل الآتي:

ما شعريّة النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة؟

2- هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف عن شعرية النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة.

3- أهمية البحث:

لكل بحث علمي أهميته، وأهمية هذا البحث تجسدت عبر دراسته لشعريّة النصوص الموازية التي عدت طاقة دلالية في الأفلام الإيرانية عبر تفعيل سادية المتلقي في قراءة المتغيرات البصرية التي تنتجها الطاقة التأويلية للصورة السينمائية والتلفزيونية، لذا جاءت هذه المحاولة البحثية لبيان ماهية النصوص الموازية من جهة ورفد المكتبة السينمائية من جهة أخرى.

4- حدود البحث:

الحد الموضوعي: شعريّة النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة.

الحد المكاني: إيران

الحد الزماني: 2010-2020

5- تحديد المصطلحات :

لن يعرف الباحث شعريّة النصوص الموازية لأفراده المبحث الأول لها.

الفصل الثاني: الإطار المنهجي:

المبحث الأول: شعريّة النصوص الموازية (مفاهيم وآليات)

يرتبط مفهوم الشعريّة بالأجناس الأدبية والفنية منذ تشكلاتها البنيويّة الأولى، إذ تحدث الفيلسوف الإغريقي (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) عن الآليات التي تشكل النص الدرامي مطلقًا عليها مفهوم الشعريّة فهو يرى أن الشعريّة هي " شعر الملحمة والمأساة والملهاة

والديثرامب، وكذلك موسيقى الشابة والقيثارة في أكثر خصائصها، كل هذه حين نشمله بالنظرة الكلية، تعد أنوع من المحاكاة" (أرسطو طاليس، 2013، ص 38)، في حين عدت المدونة الغربية الحديثة الشعرية على أنها الطريقة التي تشكل الأجناس الإبداعية، إذ يرى المنظر البلغاري (تزيفيتان تودوروف) بأن الشعرية تشتغل على أدبية النص بمعنى صياغته الأدبية إذ يجيب على سؤال أطلقه ما الأدب؟ "هذا هو أول سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية، أي التي تهتم بالخصائص البنوية المجردة لهذا النشاط القولي القديم" (تودوروف، 1990، ص 34) في حين يرى (كمال أبو ديب) الذي يعد من منظري المدونة النقدية العربية بأن الشعرية هي منظومة العلاقات التي تشيد النص حينما يقول " الشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات" (أبو ديب، 1987، ص 58)، ومما تقدم تلحظ بأن مفهوم الشعريّة في المدونة النقدية الإغريقية والغربية والعربية الحديثة أكثر سعة وشمولية من المدونة النقدية العربية القديمة حينما جعل من مفهوم الشعرية متعلقًا بأدبية النص لا بصناعة القصيدة الشعريّة فقط عند العرب القدامى.

ورد مصطلح النص في اللغة في تعريفات عديدة، إذ عرفه (أبن منظور) على أنه " نص الشيء، رفعه وأظهره، ونص الحديث ينصه نصًا، إذًا رفعه، ونص كل شيء منتهاه" (أبن منظور، 1994، ص 42-44)، فيما يرى (الزبيدي) " أصل النص، رفعك للشيء وإظهاره فهو من الرفع والظهور ومنه المنصة" (الزبيدي، ب ت، ص 179)، من التعريفات اللغوية نلحظ بأن النص مرتبط بالصيرورة والوجود والإظهار، فيما ذهب التعريفات الاصطلاحية للنص إلى معان أكثر دقة، إذ عرفته المنظرة الهندية (رقية حسن) وزميلها على

أنه "أي كلمة منطوقة أو مكتوبة على حد سواء مهما طالت أو امتدت فهي نص .. وأفضل نظرة إلى اعتباره وحدة دلالية" (Hassan&Halliday,1976,p1-2) فيما عرفه (سعيد يقطين) على أنه "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة" (يقطين، 2015، ص 32) ويعطي المنظر الفرنسي (رولان بارت) للنص تعريفًا أكثر اتساعًا عن سابقيه إذ يرى بأنه " نسيج من الكلمات، ومجموعة نغمية و جسم لغوي" (خمري، 2007، ص 44) أي أن النص لم يعد مرتبطًا بالنصوص الأدبية فقط، بل أن الموسيقى واللغة السينمائية وسائر الأجناس الأدبية والفنية تعد نصوصًا لها بنيتها الدالة، وقد وردت تعريفات لغوية واصطلاحية لمفردة الموازي، فقد وردت في المعاجم اللغوية من الفعل (وزى) بمعنى "الموازاة المقابلة والمواجهة، قال: والأصل في الهمزة يقال : آزيته إذا حاذيته" (أبن منظور، 1994، ص 282) أي من المحاذاة والموازاة، فيما تعددت التعريفات المعرفية لمصطلح النص الموازي بعد أن حمل نحت المصطلح معان مغايرة، فقد ورد في المعاجم اللغوية الغربية بأنه مشكل من مفردتين (texte/Para) ويعنيان "النص المشابه أو المحاذي أو المجانس أو الملائم" (بلعابد، 2008، ص 41-42) في حين عرفه النقاد المحدثين على تعريفات عديدة، فقد عرفه المنظر الفرنسي (جيرارد جينت) على أنه "نمط ثان من التعالي النصي ويتكون من علاقة هي بالعموم أقل وضوحًا وأكثر اتساعًا يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي" (Genette,1997,p) أي أن قبالة المتلقي نصين يسيران في بنية جمالية واحدة، ويرى (جينت) بأن النص الموازي يتكون من "الأنساق الجمالية داخل النص الأصلي وخارجه، التي تُشكل جزءًا من عملية الوساطة المعقدة بين الكتاب

والمؤلف والناشر والقارئ: فالأغلفة والعنوانات والمقدمات والعبارات المقتبسة والإهداءات والهوامش والتعليقات مجموعة أنساق تشكل النصوص الموازية للنص الأصلي"(Genette,1997,p22)، وقد عرف النص الموازي تعريفات عديدة بين المنظرين، فقد عرفه (سعيد يقطين) على أنه "البنية النصية التي تشترك مع بنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرًا أو نثرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي، أو حوار وما شابه" (يقطين، 2001، ص 99)، وعرفه (محمد بنيس) على أنه " العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن واحد وتتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته" (بنيس،2014، ص 76) ومما تقدم نلحظ بأن النص الموازي يرتبط بالنص بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فالارتباط المباشر يرتبط بالعتبات الداخليّة المتعلقة بالأغلفة والإهداءات والتقديم والهوامش، أما الارتباط غير المباشر هو ما يسمى بالنص الفوقي الذي يرتبط بالفضاءات الإشهاريّة للنص في الصحف والمجلات والفضاء الافتراضي، وقد وردت مصطلحات موازية للنصوص الموازية مثل المناص والتوازي النصي التي اختلفت باختلاف المترجمين والنقاد ولكنّها تشير إلى النصّ الموازي الذي يسير إلى جنب النص الأصلي، ويعتقد الباحث أن مصطلح النص الموازي هو الأقرب اصطلاحيًّا إلى المفهوم العام للمصطلح.

المبحث الثاني : شعريّة النصوص الموازية في النص الفيلمي

ينهض الفيلم السينمائي على أنساق عديدة، خارجية ما قبل العرض، وداخلية ضمن الحكاية الفيلمية، وبعدية خارج العرض

الفيلمي، وتشكل النصوص الموازية عتبة رئيسة في مهادات التلقي الفيلمي عبر إحالاتها الدلالية التي يقع على المتلقي فك شفراتها الجمالية، وتتمظهر النصوص الموازية في الأنساق الفيلمية الداخلية والخارجية عبر صور عديدة يستطيع الباحث إيجازها بالصور الآتية:

أ- الفيلم الدعائي (Trailer):

يعرف الفيلم الدعائي (Trailer) على أنه "فيلم ترويجي قصير يعرض إعلانًا سينمائيًا قادمًا باستخدام تقنيات سمعية بصرية إذا فهو الشكل الأكثر جذبًا للإعلان السينمائي"(jhonston& others,2016,p 2)، الفيلم الترويجي لا يقل شأنًا عن الفيلم السينمائي والتلفزيوني، فهو ليس تجميعًا للقطات فيلمية فحسب؛ بل حبكة فيلمية تقترب من صناعة الفيلم القصير، إذ يعتمد على بنية حدثية متعالقة من بنية الفيلم الأصلية، تعتمد على الشعارات ومشاهد الاستهلال ومجموعة الأزمات التي تقود إلى الذروة فالنهايات المفارقة من أجل خلق عنصر الترقب والتشويق عبر لغة سينمائية متعالية، فاللقطات وتدرجاتها الحجمية مصنوعة بعناية درامية عالية والمونتاج يعمل على خلق الصراع بعناية فائقة بوجود طرفي الصراع، فيما تشتغل عناصر اللغة السينمائية برمتها في تشكيل وحدات دلالية مرتبطة بدلالة العمل الشمولية، إذ أن عدم العناية بصناعته قد تجعل المتلقي في نفور من المشاهدة، ومما تم عرضه نلحظ بأن الفيلم الدعائي يرتبط بالفيلم القصير مبنى ومعنى، وهذا ما ذهب إليه (كيم باسنجر) حينما وضع أسئلة بصرية لا بد أن تتحقق في العرض إذ يوجزها بالأسئلة الثمانية وهي "ما البطل وما موقفه؟ وما الخصم وموقفه؟ وما الحدث أو المناسبة التي تمثل العامل المساعد المحفز؟ وما الفعل الدرامي للبطل والخصم؟ وكيف تم حل فعل البطل؟ وهل لديك صور أو أفكار بخصوص الذروة والنهاية؟"(كوبر وباسنجر، 2011، ص82)، ولو تابعنا الفيلم الدعائي لفيلم (البائع) المنتج عام 2016 للمخرج الإيراني (أصغر فرهادي) نلحظ في المشهد الاستهلالي القاتم انهيار المبنى القديم دلالة على انهيار القيم الاجتماعية وهشاشة عالمنا المعيش، وقد وظف صانع الفيلم الانتقالات السوداء ما بين المشهد لتكثيف الشعور بالاغتراب الوجودي للبطلين الذي نراهما في المشاهد في حيرة تصاعدية بعد ترك المبنى، فيما كان لنسق الموسيقي دورًا كبيرًا في

إبراز الصراع الداخلي والخارجي للشخصيات فضًا عن الصوت اللا متزامن للبطلين، في حين كانت الألوان القاتمة والموحشة والإضاءة المنخفضة تشي بالقلق الوجودي العميق، فيما بينت اللقطات القريبة والمتوسطة القلق النفسي العميق، وبينت اللقطات العامة الضياع الوجودي، وقد حقق المونتاج بنية الصراع على وفق إيقاع متنوع ما بين السرعة والإبطاء، مما جعل الفيلم الدعائي عتبة مغرية للمشاهدة الفيلمية، وقد حققت بعض الأفلام الدعائية مشاهدات عالية حققت ردود أفعال كبيرة في شباك التذاكر مثل (Deadpool& Wolverine) المنتج عام 2024، إذ بلغت المشاهدات (365) ألف مشاهدة حسب موسوعة (غنيس) للأرقام القياسية، ومع التطور الجمالي والتقني أصبحت الأفلام الدعائية تشتغل على المغايرة والفرادة، إذ لم تعد تعتمد على التكثيف والإيجاز والدلالة والتشويق فحسب بل قد تجسد صياغات بصرية رقمية صادمة ومغايرة للواقع الفيلمي، فالفيلم الدعائي بوصفه عتبة أولى قد تذهب بالمتلقي إلى عوالم تكسر أفق التوقع وهذا هو سر ديمومة الدهشة السينمائية إذ أن "حيوية الكاميرات والإحساس بالرسم وتأثيرات الإضاءة واللعب بالألوان والبحث عن تعبير أسلوبي يفرض خلال بضع لقطات ببضع ثوان تكاد الفقرة الإعلانية تصبح عملًا فنيًا"(ليبوفيتسكي، وسيرو، 2012، ص 259).

صورة رقم –1– من Trailer فيلم Deadpool صورة رقم –2– من Trailer فيلم البائع

ب– الملصقات والمنشورات الدعائية:

تشكل الملصقات الدعائية للفيلم بنية جمالية متعالقة من النص الفيلمي، وتعد من العتبات الرئيسة للنصوص الموازية التي تعقد

علاقتها مع المتلقي عبر القراءة البصرية الأولى لها في المنصات الرقمية أو الواقعية، والملصق الفيلمي وحدة سردية متآزرة متعاضدة من العنوانات الرئيسة والفرعية والألوان والصور وعناصر التكوين الموظفة بطريقة تفعل ساردية المتلقي من جهة وتثير مرجعياته الفكرية من جهة أخرى، فالخطوط العمودية لها دلالاتها التي تشي بالثبات والقوة والنشاط، و الخطوط المنحية تمثل الوداعة وإذا كانت منحية للأسفل تمثل الضعف والمهانة (رياض، 1985، ص 125-140)، في حين تمثل الألوان طاقة دلالية موحية بفلسفة العمل الفني حسب دلالة اللون ضمن البيئة المحيطة، فالفناء والموت والدم مفاهيم ترتبط باللون الأحمر، فيما يشي اللون الأسود بالحزن والضياع، واللون الأبيض يدل على النقاء والصفاء والأزرق للهدوء والقوة والأخضر للطبيعة والنمو(يحيى، 1990، ص 5) ، أما التوزيع الخاص بالكتل والأجسام فله دلالاته حسب تمركزها الفردي أم الجماعي وحسب وجودها في الأسفل أم الأعلى، إذ أن "ما نعتبره بصورة سطحية تكوينًا رديئًا قد يكون في الواقع عظيم التأثير وذلك يعتمد على السياق السايكولوجي" (جانيتي، 1981، ص88) فضلًا عن المنظومة العلائقية التي تجمع عناصر التكوين وفلسفة العمل في بنية الملصق، ولو تابعنا الملصقات الدعائية للواقعية الإيطالية أو الموجة الجديدة أو سينما الدوغما نلحظ الإحالات الدلالية للمدرسة السينمائية والفيلم على حد سواء، ففي فيلم (سارق الدراجة) للمخرج (دي سيكا) نلحظ بأن صورة الأب والابن الجالسين على الطريق تبين مقدار الضياع الذي يعيشانه بعد سرقة الدراجة والمأزق الذي تعيشه ايطاليا بعد الحرب، فالخطوط المنحية التي تجسد الأجساد تبين مقدار الاستلاب الروحي، والألوان الباهتة تبين مقدار الوجع الذي يساور الأرواح قبل الأجساد، فيما تدل نظرة الصبي نحو الأعلى وهو قابع

في أسفل الكادر على الضغط الاقتصادي والاجتماعي والروحي الذي يسحق الشخصيات، أما العنوان الذي كتب باللون الأحمر فقد بين دموية الحياة القاسية، فيما كانت الدراجة الصغيرة دلالة مرجأة تحمل بين طياتها رحلة العمل القاسية التي تتضح مع سير أحداث الفيلم، أما فيلم (بيرو المجنون) للمخرج (جان لوك كودار) فقد كان ملصقه عتبة سردية جماليّة تعقد علاقتها مع المتلقي بوصفها من تمثلات النصوص الفيلمية الموازية، إذ نلحظ أن البطل يحاول بعد خسارته لعمله في التلفزيون الهروب من المجتمع الاستهلاكي رفقة صديقته نحو الحرية للعيش في جزيرة صغيرة في الجنوب الفرنسي، فالبحر ورفع الأيدي دلالات تشي بالحرية، وهي من دلالات الخطوط في التكوين الفني، واللون الأزرق الموضوع على الوجه يعبر عن حالات الاغتراب والجنون، وكتله الوجه تشكل بنية سائدة على بنية الملصق بوصفها ثيمة العمل الرئيسة، والملصق برمته يعبر عن فلسفة الفيلم وأسلوبية المخرج والموجة الفرنسية الجديدة، مما يجعل الملصق الفيلمي عتبة تعقد ميثاقها الجمالي مع المتلقي من أجل مشاهدة الفيلم وفك الشفرات الواردة في الملصق.

صورة -3- ملصق فيلم سارق الدراجة

صورة -4- ملصق فيلم بيرو المجنون

وقد شهدت البدايات الأولى للسينما وصولًا إلى فترة قريبة من بروز الثورة التقنية انتشارًا كبيرًا للنشرات الإعلانية والصحف والمجلات السينمائية التي تقدم معلومات بل دراسات نقدية عن الأفلام مما يجعلها من الوسائل الترويجية للمشاهدة الفيلمية، ومن الأمثلة الترويجية "إعلان شركة ميوتيوال في نوفمبر 1913 وعلى صفحة كاملة في (The Saturday Evening Post) الذي وزعت منه أكثر من مليوني نسخة وهو الإعلان عن مسلسل الشركة " فتاة ميوتيوال" 1914وكان الأول من نوعه" (جرانت، 2016، 982)؛ ليس هذا فحسب بل سعت الشركات إلى توزيع الهدايا وإجراء المسابقات من أجل دفع المتلقي إلى المشاهدة.

ت- العنوانات الرئيسة والفرعية في الخطاب الفيلمي:

تعد العنوانات الفيلمية من النصوص الموازية التي تحمل طاقة دلالية وافرة، إذ تختزل سيرورة الأحداث ضمن بنيتها النسقية المكثفة، أي أن تختزل الاستهلال والأزمات والذروة والخاتمة بمفردة أو جملة تجعل من المتلقي يتوق لمعرفة المتن الحكائي للعنوانات الفلمية، ويرى (برنارد فان ديك) في كتابه تشريح الأفلام "إذا فاتك العنوان الرئيس حين يكون مقصورًا على أسم الفيلم وأسماء الممثلين والعاملين الرئيسيين والمنتج والمخرج .. يضيع عليك جزء معين من الفيلم – جزء ينطوي تنفيذه في كثير من الأحيان على سعة في الخيال"(ديك، 2013، ص50)، وتتشكل العنوانات من جمل أسمية أو فعلية أو شبه جملة بدلات متنوعة، وحسب (عبد العزيز عتيق) أن الجملة الاسمية "تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء وليس غير ذلك "(عتيق، 1977، ص 44)، أي أنها تفيد الثبات والقوة، ولو حللنا عنوان فيلم (أحدهم طار فوق عش الوقواق)، نجد أن العنوان

الريس شيد من جملة أسمية ثابتة على الرغم من أنها لم تبين لنا من الذي طار، من أجل التشويق، فيما يشي المعنى العام بأن الشخصية قد طارت فوق عش الوقواق، هو الذي يمثل المؤسسة المجنونة، إذ أن الواقوق طائر يوصف بالجنون لأنه يضع بيوضه في عش غيره، لذا كان الطيران نوع من التمرد والحرية، في حين تشي الجملة الفعلية "بإفادة حدوث الفعل في زمن معين"(عتيق، 1977، ص 44)، بينما تبين شبه الجملة غرضًا بلاغيًا في علم المعاني، إذ تؤثر في "ترتيب الكلمات وتفصل بين الأجزاء المتلازمة في الجملة وتكون سببًا في حذف بعض مكونات الجملة" (مكتبي،2017، ص 152)، فعنوان فيلم (من أجل حفنة من الدولارات)، يشي بأن الحروب والدماء قد تكون من أجل شيء زهيد من المال، وشبه الجملة التي صيغ منها العنوان توحي بالإيجاز والإيحاء من أجل إشراك المتلقي في ملء الفراغات السردية.

ث- التعليقات النصية في الخطاب الفيلمي:

منذ البدايات الأولى للخطاب السينمائي كانت التعليقات النصية المكتوبة البديل الناجز عن الصوت، إذ كانت بنية شارحة للحدث من جهة ووسيلة انتقال مونتاجية من جهة أخرى، ولو تابعنا فيلم (التعصب) للمخرج الأمريكي (ديفيد كريفث) المنتج عام 1916، نلحظ بأن التعليقات النصية المكتوبة في الفيلم قد اشتغلت على وفق بنية مونتاجية تربط بين الحكايات الأربعة للتعصب، ويستطيع الباحث أن يقسم التعليقات الفرعية على قسمين:

1- البطاقات النصية (Inter Titles) : وتعني النصوص المطبوعة التي تظهر بين الأفلام لنقل الحوار أو بيان الأحداث أو الانتقال بين اللقطات والمشاهد أو المساهمة في السرد أو كسر يقين السرد أو شرح وجهة نظر صانعي الفيلم أو الإهداءات الموجهة،

ولم تخل الأفلام منذ البدايات الأولى للسينما من توظيف البطاقات النصية من أجل تحقيق الإقناع والتشويق بل المغايرة والتجريب مثلما نلحظ ذلك في أفلام ما بعد الحداثة، ولو تابعنا فيلم (خيال رخيص) للمخرج الأمريكي (كوينتين تارانتينو) المنتج عام 1994 نلحظ بأن صانعي العمل قد استعانوا باللافتات المكتوبة بين الفصول للمسك بالأحداث المتشظية على طريقة فصول الكتاب، في حين وظف المخرج الدانيماركي (لارس فون ترايير) في فيلمه (دوغ فيل) المنتج عام 2003 النصوص المكتوبة لتقسيم الفيلم إلى فصول يحمل كل فصل عنوانًا يوضح مسار الأحداث عبر سارد يشرح لنا التحولات السردية على طول الفصول التسعة، وترتبط النصوص المكتوبة في الفيلم بوحدة مركزية شاملة تتآزر مع المكان الغرائبي الذي يشبه المنصة المسرحية، بينما وظف المخرج المكسيكي (الفونسو كوران) في فيلمه (روما) المنتج عام 2018 النصوص المكتوبة لتشييد معمارية السيرة الذاتية في الخطاب الفيلمي، بدءًا من الإهداء الفيلمي الذي كتب إلى مربيته (ليبو) في المشهد الأول من الفيلم أو العبارة التي ظهرت في النهاية وهي جزء من الأناشيد الهندوسية، في حين وظف المخرج العراقي (عطية الدراجي) في فيلم (طريق مريم) المنتج عام 2017، النصوص المكتوبة في نهاية الفيلم حينما جعل منها بنية شارحة للخاتمة، إذ نقرأ على الشاشة عبارة مكتوبة (لقد وجد الأب أبنته مريم بعد وصوله إلى كربلاء ومازالت مريم تتلقى علاج مرض السرطان) ثم نقرأ عبارة بعد نهاية الفيلم (العمل برمته مهدى إلى روح الحاج جبارة الدراجي).

2- نصوص الشاشة (Text Screen Text) : يشكل هذا المصطلح السينمائي اتجاهًا في السينما التجريبية منذ انطلاقتها الأولى وبالذات مع الأفلام الطليعية مثل فيلم (البالية الميكانيكي) للرسام والمخرج الفرنسي (فيرناندليجيه) المنتج عام 1924 أو فيلم (السينما الهزيلة) للفنان التشكيلي والمخرج الفرنسي (مارسيل دوشامب) المنتج عام 1926 أو (فيلم نحم البحر) للرسام والمخرج الأمريكي الفرنسي (مان راي) المنتج عام 1928، إذ يقوم صانعو الأفلام "بتقسيم شاشة العرض الفيلمي على قسمين: الأول النص الوصفي المكتوب والثاني المعادل الصوري للنص المكتوب، وقد تطورت هذه التقانة في السنوات اللاحقة إلى بيان جماليات التوظيف السيميائي بين شعرية النص المكتوب والنص الفيلمي"

(pressman، 2008،326 p) مثل فيلم (هو هكذا) للفنان التشكيلي والمخرج الكندي (مايكل سنو) المنتج عام 1982، ولم يقتصر الأمر على إظهار المقاربات الجمالية بين المكتوب والمرئي، بل على كسر القواعد التقليدية للسينما، ثم اتسع المصطلح ليشمل الوظائف الجمالية للنص المكتوب ليشمل التعليقات الفرعية كافة.

3- النصوص المكتوبة في الأفلام الميتا سردية : تعرف الناقدة (ليندا هتشيون) الميتا سرد على أنه "نوع من الكتابة السردية التي تفكك نظامها الروائي وطرائق تشكلاته والأساليب التي جرى توظيفها لتشكيل واقعه الافتراضي الجديد" (باعشن، 2012)، إذ تشتغل على بيان التحولات ما بين السرد والميتا سرد عن طريق التعليقات النقدية على الأحداث وتحولات الشخصيات بين النص الإيهامي والنص الجديد وكسر يقين السرد عن طريق كسر الجدار الرابع والانتقال من القصة الرئيسة إلى القصة المضمنة، ولو تابعنا فيلم (لتحيا حياتها) للمخرج الفرنسي (جان لوك غودار) المنتج عام 1992 نلحظ بأن العناوين الفرعية التي شكلتها النصوص المكتوبة في قصة (نانا) ساهمت في الكسر النسبي للإيهام من جهة واشتغلت على بيان الصنعة الفيلمية التي ينتهجها المخرج التي شظت الزمن على أثنتي عشرة حكاية، في حين وظف المخرج الأمريكي (فيل جوانو) في فيلم (انتروبيا) المنتج عام 1999 العنوانات الفرعية عن طريق النصوص المكتوبة لتشييد البنية الميتا سردية، إذ نشهد بأن المشهد الاستهلالي يتضمن لوحة تنقلك من الانتباه نحو التماهي تبين لك فلسفة الفيلم القائمة على الفوضى والتشتت، ليس هذا فحسب بل تكسر العنوانات الفرعية الانتباه حينما تعرف لك الشخصيات على صورهم وتبين الأزمنة وتربط الأحداث وكأن المتلقي أمام ورشة سينمائية لصناعة الفيلم، أما في فيلم (جنينة الأسماك) للمخرج المصري (يسري نصر الله) المنتج عام 2008 نلحظ بأن العنوانات الفرعية قد أسهمت في معمارية الميتا سرد الفيلمي، إذ شهد الفيلم المضمن (الأميرة والعصفور) لافتات سوداء جسدت الأحداث والحوار من أجل كسر الإيهام الذي حققته القصة الرئيسة فضلًا عن الانتقال من الحكاية الرئيسة إلى الحكاية المضمنة، ومما تقدم يؤكد الباحث على أن العنوانات الفرعية تشكل بنية رئيسة في معمارية الميتا سرد القائمة على الشرح والنقد الفيلمي والتداخل السردي بين الحكايات وكسر الإيهام الفيلمي.

ج- النصوص الإشهارية (النص الفوقي):

تشكل النصوص الإشهارية بنية مهمة في النصوص الموازية، إذ نتعرف عن طريقها على مديات التلقي والتأثير الفيلمية، ويعرف النص الفوقي على أنه "الحوارات واللقاءات والمناقشات والمؤتمرات والتعليقات الذاتية والقراءات النقدية"(منذور، 2023، ص 5)، وتشكل النصوص الإشهارية بنية ساندة قد تلقي بظلالها على النص بالقبول أو الرفض، فقد حصل الفيلم الكوري (طفيلي) المنتج عام 2019 على تغطية إعلامية واسعة بعد فوزه في مهرجان (كان) مما ساعده بالوصول إلى الجمهور بشكل كبير ساهم في حصوله على جائزة (الأوسكار)، وتشكل وسائل التواصل الاجتماعي بنية مهيمنة في النصوص الإشهارية بوصفها منصات ترويجية سواء كانت بالشروحات المبسطة أم القراءات الأولى أم بالندوات النقدية التخصصية أو اللقاءات الإعلامية، وقد يتفق الجمهور أو يختلف بالذات مع الموضوعات الإشكالية وفي الحاليتين ستزداد المشاهدات الفيلمية للعمل، ويستطيع الباحث تقسيم التأثيرات الاشهارية على قسمين:

1- التأثير الفكري : ويعنى هذا التأثير بالطرائق التي توصل الموضوعات الفكرية الفيلمية إلى المتلقي، وقد تنوعت الموضوعات الفيلمية بين الدينية والعلمية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، إذ بينت الدراسات بأن وسائل التواصل ساهمت في الترويج بشكل كبير سواء كان سلبًا أم إيجابًا، فالعديد من الأفلام المصرية التي انتقدت الوضع المهيمن في زمن الرئيس (محمود مرسي) ساهمت وسائل التواصل في دعمها وتبنيها وترويجها.

2- التأثير السلوكي : شكل التداول الصوري أو الحواري للأعمال السينمائية بنية مؤثرة في توجيه السلوك الإنساني ولاسيما مع الصبية

والشباب، إذ أن التكرار والتداول يرسخ السلوكيات الفيلمية بعد أن تصل إلى حدود النمذجة.

تعد النصوص الموازية بنية نصية موازية للنص الفيلمي، وتمتلك معمارية خاصة تشترك مع معمارية الفيلم من أجل التأثير في المتلقي، وتعد هذه النصوص الأكثر أبهارًا لأنها تشتغل على الكلمة والصورة الثابتة والمتحركة.

مؤشرات الإطار النظري:

1- تشكل جماليات اللغة السينمائية في الأفلام الدعائية، ودلالات التكوين، والتضمين الصوري، في الملصقات الإشهارية، بنية رئيسة في النصوص الفيلمية الموازية.

2- تعد العنوانات الرئيسة والفرعية والنصوص المكتوبة في بنية الفيلم بنية مهمة في تشكيل النصوص الفيلمية الموازية.

3- تشكل النصوص الإشهارية البعدية المتمظهرة في وسائل الاتصال الجماهيري والتواصل الاجتماعي من النصوص الفيلمية الموازية التي تلقي بتأثيراتها على المتلقي.

الدراسات السابقة:

بعد البحث في المكتبات الجامعية والرقمية وجد البحث بعض الدراسات عن السينما الإيرانية لمنها بعيدة عن أصالة البحث المتعلقة النصوص الموازية، ومن هذه الدراسات:

1- السينما الصوفية والشعر الفيلمي عند عباس كيارستمي للباحث وليد الخشاب، مجلة ألف، 2015.

2- جماليات الواقعية في السينما الإيرانية للباحث مناف شاكر اسماعيل، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، 2016.

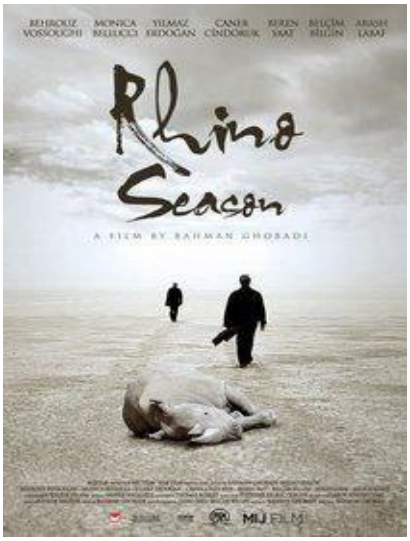
3- الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية للباحث صابر بقور، مجلة المعيار، 2020.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

1- منهج البحث:

من أجل تحقيق الهدف التي يرومه الباحث في بحثه اختار المنهج الوصفي, وسيستعمل طريقة تحليل المضمون كإحدى أدوات المنهج .

2-مجتمع البحث:



يضم مجتمع البحث العديد من الأفلام السينمائية الإيرانية التي تشكل النصوص الموازية بنية مائزة فيها، ولكن على كثرتها سيختار الباحث مجموعة منها لتشكل عينة البحث.

3- عينة البحث:

أختار الباحث ثلاثة أفلام لمخرجين من أجيال مختلفة وحسب تاريخ الإنتاج وكما يأتي:

أ- الفيلم السينمائي (فصل الكركدن) للمخرج بهمن قوبادي – 2012.

ب-الفيلم السينمائي (نفس) للمخرجة نرجس آبيار – .2016

ت-الفيلم التلفزيوني (ورقة بلا عنوان) للمخرج ياسر بارسا 2020.

وقد تم الاختيار بصورة قصدية للأسباب الآتية:

أ- توافق متطلبات البحث .

ب- شاركت في مهرجانات عديدة وحازت على جوائزها.

4-أداة البحث:

سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث .

5- وحدة التحليل:

سيعتمد الباحث (المشهد) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينات البحث .

6- تحليل العينات:

العينة الأولى: الفيلم السينمائي فصل الكركدن

قصة وسيناريو وإخراج: بهمن قوبادي

تمثيل : بهروز وثوقي – مونيكا بيلوتشي – يلمازأوردغان – بيرين سات

تصوير : تورج أصلاني مونتاج : فاليري لويسيلو إنتاج : بهمن قوبادي- إيران – 2012.

قصة الفيلم:

ينهض الفيلم على قصة شاعر إيراني كردي يتم اعتقاله مع زوجته بعد الثورة الإسلامية الإيرانية، بدعوى كتابته للشعر ضد الثورة بوشاية كاذبة من سائق العائلة الذي أصبح ضابطًا كبيرًا بعد الثورة، يتعرض الشاعر وزوجته في السجن إلى انتهاكات روحية وجسدية عميقة، بعد خروجه يبحث عن زوجته التي أبلغت كذبًا بوفاته، لتبدأ رحلة مأساوية عن الانتقام والحب والشعر والفقد والمنفى.

المؤشر الأول : تشكل جماليات اللغة السينمائية في الأفلام الدعائية ودلالات التكوين والتضمين الصوري في الملصقات الإشهارية بنية رئيسة في النصوص الفيلمية الموازية.

تشكل الأفلام الدعائية العتبة الأولى التي تعقد ميثاقها الجمالي مع المتلقي، فمع بداية الفيلم الدعائي للفيلم نلحظ شاشة سوداء كتب عليها (مارتن سكورسيزي) يقدم وهذا الإمضاء الترويجي حصل عليه المخرج من أجل تسويق الفيلم وشد الجمهور للمشاهدة،

فشخصية إخراجية مشهورة تتصدر الفيلم الدعائي هذا جانب ترويجي كبير على الرغم من أن المنتج الحقيقي هو (بهمن قوبادي)، ثم يبدأ الاستهلالي بلقطة عامة تظهر مجموعة من الأشجار الجرداء المنثنية والبطل الشاعر بينها في بيئة قاتمة تشي القسوة والضياع، ثم لقطة لوجه الشاعر وهو يدخن ثم لقطات قريبة ليديه بين قضبان السجن ثم العودة إلى لقطة قريبة للشاعر بلحيته البيضاء، لقد اختزل المخرج دورة حياة الشاعر المؤلمة في هذه اللقطات ذات الإيقاع البطيء، ثم نشهد صوتًا لا متزامنًا لزوجته وهي تقرأ قصيدة للشاعر مع لقطات الاعتقال والسجن وحياتها بين الأسرة والسجن، ثم يختفي صوت الزوجة لنستمع إلى صوت لا متزامن للجماهير وهي تنشد للثورة الجديدة دلالة على التغيير، وهنا حقق المخرج المبنى السردي القائم على سرد غير خطي دلالة على زمن الشاعر المسروق وبين طرفي الصراع والأزمات التي عاشها الزوجين، ثم تزداد حدة الموسيقى مع سرعة الإيقاع والمونتاج المتسارع للقطات القريبة لتبين مقدار الأسى والتعذيب الذي تعرض له الشاعر في أجواء قاتمة ومظلمة وأضواء خافتة وفضاءات مغلقة وصولًا إلى مشهد الذروة الذي يقود فيه السيارة ويصطدم بحيوان (الكركدن) الذي يشي بدلالة شمولية عن نظام قاس لا يرى إلا فلسفته السياسية، إذ يقودنا هذا المشهد إلى مشهد الانتقام من السائق الذي وشى به والذي يمثل (كركدن) السياسة الظالمة، لكن المخرج لم يظهر مشهد الانتقام في الفيلم الدعائي من أجل التشويق والجذب الدعائي، مما تقدم لم يختزل الفيلم الدعائي المبنى السردي للفيلم وقدمه بطريقة تقترب من الأفلام القصيرة فحسب، بل اختزل فلسفة الفيلم القائمة على هوية الذات المشوهة بسبب السجن وركام الذاكرة والحب المقتول والخيبات التي رفقته حتى مشيبه.

ولو طالعنا الملصق الإشهاري للفيلم نلحظ بأن عنوان الفيلم (RhinoSeason) الذي يعني بالعربية (فصل الكركدن) قد كتب باللون الأسود دلالة على سوداوية الأحداث، والسؤال الذي يطرح لماذا فصل الكركدن؟ لكن ملامح الإجابة تتضح مع الصورة المضمنة في الملصق التي اشي بما هو أبعد من الحيوان النافق، بل أن (الكركدن) منظومة قهرية جاءت في فصل أزهق صيرورتنا الوجودية، فالشخصان السائران في أرض قاحلة الوجود قدا بدا عليهما السواد وغابت ملامحهما في محيط رمادي باهت دلالة على الضياعات، والسير باتجاه المجهول دلالة التلاشي والضياع في زمن متوقف وعالم بلا جدوى، والتكوين يخلق مسارًا بصريًا يجسد رحلة الإنسان في عالم موحش من المقدمة (الكركدن) ثم الجسد الأول ثم الجسد الثاني الأصغر فالعمق الذي يجسد المجهول والحركة تجسد القطيعة والغياب، مما تقدم نلحظ بأن الملصق الإشهاري يشي بحمولات الشخصية والأحداث والنهايات من دون الاعتماد على نجومية الممثلين في مشاهدة الفيلم، ومن مجمل ما تقدم نلحظ بأن الملصق الإشهاري دلالة مرجأة تختزل الفكرة الفلسفية والجمالية للفيلم حسب طروحات المنظر الفرنسي (جاك دريدا) تتضح ملامحها الدلالية مع مشاهدة الفيلم.

المؤشر الثاني : تعد العنوانات الرئيسة والفرعية والنصوص المكتوبة في بنية الفيلم بنية مهمة في تشكيل النصوص الفيلمية الموازية.

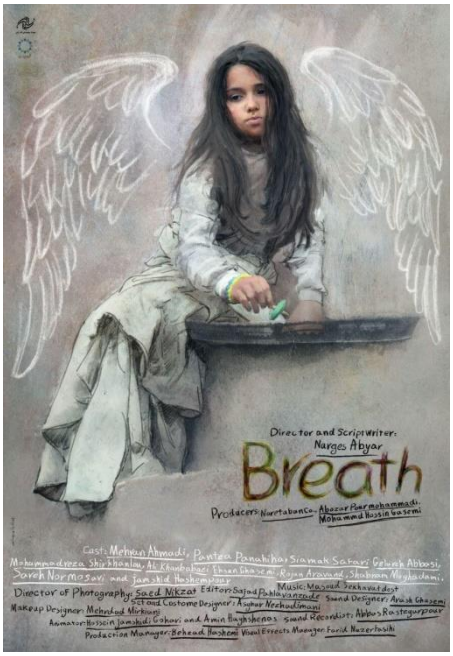
يشي عنوان الفيلم الرئيس (فصل الكركدن) بأننا أمام دورة زمنية مرتبطة بحيوان قاس وعنيف شهد انزياحًا بنيويًا نحو الإنسان ليصبح كناية عن الشخصية القاسية التي دمرت حياة الشاعر، ولم يكن العنوان موظفًا بطريقة رمزية فارغة بكل تداخل ما بين شخصية

الضابط الشريرة ووجود الحيوان في الفيلم لنخلص إلى انتهاء الفصل مع نهاية ميعة الصبا والشباب، وقد شكل العنوان من جملة أسمية تشي بالثبات والقوة والدلالة الصارمة، في حين كانت العنوانات الفرعية داعمة للحكاية الفلمية، إذ يطالعنا الإهداء بالعبارة الآتية بعد العنوان (إهداء إلى ذكرى ساني جاليه وفرزادكامانجار وإلى جميع السجناء السياسيين المحتجزين)، إذن نحن قبالة حكاية من أدب السجون، وأفلامها عن شخصيات ظلمت سهوًا أو قصدًا، ثم عبارة ثانية تؤكد ذلك (مستوحى من حياة الشاعر الكردي الإيراني (صادق كامنجار) الذي قضى سبع وعشرين عامًا في السجن بينما أبلغت عائلته بوفاته لسنوات طويلة في قبر مزيف) (تلقي القصائد ابنة وطنه)، في العبارة الثانية كانت قصائد الشاعر تلقى في نصوص فرعية في بعض مشاهد الفيلم في معادل موضوعي للصورة مما أعطت معان عن الألم والضياع والظلم والرغبات المؤجلة والخيبات الدائمة، مثل مشهد الزوجة داخل الزنزانة في الدقيقة الثامنة والثلاثين إذ نسمع مع عذابات الزوجة صوت لا متزامن من قصائد الشاعر ومكتوب أسفل الشاشة (سيف يتهاوى على جسدها.. بياض تام يملأ عينيك.. قبضتك المغلقة تضغط إلى الداخل) أو في الدقيقة الثالثة عشرة بعد المائة في مشهد لقاء الزوج والزوجة بعد الخروج من السجن (الهواء خنجر.. الماء خنجر.. فقط الحي الذي الحدود يخلق أرضًا) في دلالة من أن الهروب من هذه الأرض هو سبيل النجاة الوحيد.

المؤشر الثالث : تشكل النصوص الإشهارية البعدية المتمظهرة في وسائل الاتصال الجماهيري والتواصل الاجتماعي من النصوص الفيلمية الموازية التي تلقي بتأثيراتها على المتلقي.

شغل فيلم (فصل الكركدان) الرأي العام الداخلي والخارجي سواء كان من المختصين أو السياسيين أو ناشطي حقوق الإنسان وغيرهم، إذ ذهب الإعلام العالمي إلى أن الفيلم صرخة بوجه الاستكبار العالمي مثل جريدة العرب اللندنية والجزيرة الوثائقية، في حين صرحت إدارة مهرجان (سان سباستيان) بأن الفيلم صرخة إدانة تجاه الظلم وقمع الحريات، وحفلت صفحات التواصل الاجتماعي بردود أفعال كبيرة أثناء عرض الفيلم، مثل مراجعة الفيلم في منصات مثل (اليوتيوب) و(الفيس بوك) و(أكس)، فعلى منصة (أكس) كانت الردود الكثيرة تدفع باتجاه المشاهدة لمعرفة الحقيقة، ومما تم عرضه نلحظ الدور الكبير للنصوص الإشهارية في التأثير على المتلقي باتجاه مشاهدة الفيلم.

العينة الثانية :



الفيلم السينمائي : نفس

قصة وسيناريو وإخراج : نرجس آيبار

تمثيل : مهران أحمدي– بانتيا بناهيها– جيلاريه عباسي – سارة نور موسوي

تصوير : سعيد نيكزات

مونتاج : سجاد بهلوان زاده

إنتاج : محمد حسين غاشمي – أبور ذر بور محمدي – إيران – 2016

قصة الفيلم :

تنهض حكاية الفيلم على حكاية الطفلة (بهار) التي تعيش مع أبيها المصاب بالربو وجدتها وأخوتها الصغار، في جزء من حياتها نلحظ تفوقها الدراسي والمعرفي، لكنها تعاني من ضغوط سلطوية أسرية، يشتغل الفيلم على الواقعي والمتخيل المتجسد بالرسوم المتحركة، ثم ينتهي الفيلم بموتها أثر سقوط صاروخ على بيتها أبان الحرب الإيرانية في الثمانينيات من القرن المنصرم.

المؤشر الأول : تشكل جماليات اللغة السينمائية في الأفلام الدعائية ودلالات التكوين والتضمين الصوري في الملصقات الإشهارية بنية رئيسة في النصوص الفيلمية الموازية.

يبدأ الفيلم الدعائي للفيلم بصوت لا متزامن للطفلة (بهار) تتحدث فيه عن قريتها الخالية من الماء والكهرباء وبيتها وأسرتها مع معادل بصري كارتوني متخيل تظهر فيه في حديقة بيتها، ثم ينتقل صانعو الفيلم إلى لقطات متوسطة وقريبة للطفلة وأخوتها حينما يلعبون معًا أو يتنمرون عليها أو حين يضربها أخوها، ثم يظهر أسم الفيلم وتستمر الطفلة بالحديث عن أسرتها مثل جدتها التي كانت تنهرها وتضربها، ثم تتحدث بذات الصوت اللا متزامن عن أبيها المصاب بالربو الذي عجز الأطباء عن علاجه مع لقطات مجتزئة تبين العلاقة الأبوية القوية، ثم لقطات للجدة المتسلطة التي تضرب الطفلة من أجل الالتزام بالطقوس والعادات والتقاليد، مثل الصلاة وعدم اللعب مع الصبية وعدم قراءة الروايات وغير ذلك، لينتهي الفيلم الدعائي مع صوت الانفجار، لنشهد لقطة أخيرة للطفلة وهي ترتدي البياض.

لقد استعملت الطفلة الخيال الكارتوني لصناعة عالم تتمناه، عالم خال من الحروب والقسوة قبالة الواقع المعيش الذي تعاني فيه الطفولة من الحروب والقسوة والعنف، وهذا ما يجعل الفيلم تجربة شعورية في ذهن الطفلة، ثم نلحظ أزمنة سردية غير خطية متنوعة الإيقاع تبين القلق الوجودي للطفلة من أجل التأثير النفسي على المتلقي، يرتبط التأثير النفسي برفض السلطات القهرية سواء كانت دينية أم اجتماعية أم سياسية التي شكلت بنية صراع مضادة قبالة براءة الطفولة، وتطرح بنية الصراع المتجسدة بصريًا منظومة اسئلة تبحث عن أجوبة في بنية العرض الفيلمي مما يجعل الفيلم الدعائي بوابة لدخول المشاهدة الفيلمية.

ولو طالعنا الملصق الإشهاري للفيلم المعنون (Breath) الذي يعني بالعربية (نفس) نلحظ بأنه قد كتب باللون المذهب الذي يشي بالقيمة العليا، فالنفس غالية وثمينة، والسؤال الذي يطرح ما النفس الغالية في الفيلم؟ الجواب هو الطفلة (بهار) النقية والحالمة بمستقبل أجمل، وهناك معنى ثان هو نفس الأب المصاب بالربو والمتشبث بالحياة، وفي الحالين تبقى الحياة هي الثيمة الرئيسة للإنسانية، ثم نرى في مركز التكوين صورة الطفلة وهي ترتدي الملابس البيض دلالة على نقائها الوجودي والروحي وقد زينت الصورة بجناحين تطير بهما نحو أحلامها الدنيوية الصافية ونحو المطلق بعد موتها بسبب الحرب القاسية، فيما تشي نظراتها المنخفضة بالحزن والقلق والحيرة الوجودية، ولكن ما دلالة الطبشور الذي ترسم به؟ الإجابة هي الوطن الحلم، وطن خال من الأزمات والأمراض والسلطات القهرية والحروب، في حين كانت الألوان الرمادية المحيطة تحيل إلى حياتنا المتهالكة البالية المتربة بسبب

الواقع المعيش، مما تقدم نلحظ بأن الملصق الإشهاري قد اختزال الحياة المريرة التي حاقت بالطفلة وقدم لنا ثنائية الصراع ما بين واقع قاس ومتخيل نبيل مما يجعل المتلقي يبحث عن صيرورة الأحداث الفيلمية التي يشي بها الملصق الإشهاري.

المؤشر الثاني : تعد العنوانات الرئيسة والفرعية والنصوص المكتوبة في بنية الفيلم بنية مهمة في تشكيل النصوص الفيلمية الموازية.

شُكل عنوان الفيلم من مفردة واحدة (نفس) وتعد جملة أسمية مع تقدير محذوف مما يجعل المتلقي يفكر في ملء هذا الفراغ السردي، والجواب الأقرب هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه، وتشكل الجملة الاسمية دلالة قوية وثابتة حول أهمية النفس في الوجود الإنساني، مما يجعل المتلقي يبحث عن فلسفة هذا التسمية مع تمظهر الأحداث، أما العنوانات الفرعية فقد تجسدت عن طريق اللوحات الكارتونية المضمنة في بنية الفيلم بوصفها نصًا موازيًا يوازي النص الأصلي ويعمل على تأكيد المعنى، ففي المشهد الاستهلالي نلحظ لقطة قريبة ليد الطفلة وهي ترسم على الورقة صورة لفتاة في حقل مع صوتها اللا متزامن الذي تكشف لنا أبعاد الشخصيات وعلاقاتهم الاجتماعية ثم تتحول الشاشة إلى سواد حينما تقول أنّ القرية خالية من الكهرباء في إحالة تشي بالمحيط الأسود الذي تعيشه البطلة ثم تنتقل المخرجة في المشهد التالي في الدقيقة الثانية إلى المشهد المتخيل الكارتوني وهي تصف والدتها المتوفاة وإخوتها، فالذاكرة لم تسعفها في تذكرها لذا كانت النصوص الفرعية الكارتونية طريقة للاستذكار، ولو تابعنا الدقيقة السابعة والأربعين في مشهد مدير المدرسة ومعلمها الذي يعنفانها بسبب قراءة الرواية نلحظ بأن البطلة تخرج من حيزها الوجودي نحو النص الفرعي الكارتوني

في حكاية الفتاة (بوداري) المظلومة حد المرض والموت، وقد تسيد اللون الأسود المشاهد الكارتونية دلالة على الحزن والظلم على خلفية ذات لون كارتوني مصفر وعتيق، لقد شكلت النصوص الرئيسة والفرعية نصوصًا موازية تحيط بالنص الأصلي من أجل زيادة الإقناع وتحقق التأثير.

المؤشر الثالث : تشكل النصوص الإشهارية البعدية المتمظهرة في وسائل الاتصال الجماهيري والتواصل الاجتماعي من النصوص الفيلمية الموازية التي تلقي بتأثيراتها على المتلقي.

شكلت وسائل الإعلام الجماهيري والتواصل الاجتماعي نصوصًا موازية تعضد المشاهدة الفيلمية، فمع ترشيح الحكومة الإيرانية الفيلم لمسابقة (الأوسكار) تنوعت الردود على صفحة وكالة (مهر) للأنباء عبر أسئلة تجسدت تحت التساؤل الآتي: هل أن الفيلم يتقاطع المرجعيات الدينية والاجتماعية وحتى السياسية الإيرانية؟ وقد تنوعت الردود بين الموافقة من المثقفين والرفض من المتشددين، في حين ذهبت إلى الصفحات الرسمية لقناتي (Ifilm) و(الكوثر) الإيرانيتين إلى الإشادة بعرض الفيلم في جامعات أمريكية وإيطالية فضلًا عن فوزه بجائزة مهرجان (سان سبستيان)، فيما نشرت جريدة (الأنباء) الكويتية وقتذاك خبرًا عن المخرجة وهي تدعو الرئيس الأمريكي (ترامب) لمشاهدة الفيلم الذي يدعو للسلام ونبذ الحروب عندها سيغير نظرته عن إيران ووسمها بالإرهاب، وأبدت انزعاجها من سياسة المنع التي تطبقها أمريكا نجاه المواطنين الإيرانيين مما يمنعها من حضور جوائز (الأوسكار)، ولم تختلف وسائل التواصل في عرضها للجدل الجماهيري حول الفيلم فالمتشددين مثل مفوض شؤون الثقافة (محمد رضا نجدي) قال (الغرب ينشر ما يكفي بالفعل

من الدعاية السلبية ضدنا، لذلك يجب أن لا ننفق ضرائبنا على مثل هذا النوع من الأفلام) وقد تنوعت الردود في منصة (أكس) حول آراءه بين القبول والرفض، لذلك كانت النصوص الإشهارية من النصوص الموازية المرتبطة ببنية الخطاب الفيلمي.

العينة الثالثة :

الفيلم التلفزيوني : (بركة بدون نام) ورقة بلا عنوان

قصة وسيناريو وإخراج : ياسر برسا

تمثيل : غزال اهتمام – مهرداد ناصري – ارام يوسفينيا – زهرة مدادي

تصوير : محمد علي كوميان مونتاج : ياسر بارسا إنتاج : سلمان زين العابدين – إيران – 2020.

قصة الفيلم :

ينهض الفيلم على حكاية الفتاة (ندى) الطالبة المتفوقة التي تعيش مع والديها الطبيبين الذين لا يثقان بها، وفي محاولة لإثبات جدارتها تقوم مع زميلاتها بأعمال خطيرة عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ثم تخطف من عصابة تسعى لابتزاز والدها ثم تحررها الشرطة من الخاطفين بعد اشتباكات مثيرة.

المؤشر الأول: تشكل جماليات اللغة السينمائية في الأفلام الدعائية ودلالات التكوين والتضمين الصوري في الملصقات الإشهارية بنية رئيسة في النصوص الفيلمية الموازية.

يعرض لنا الفيلم الدعائي للفيلم منذ اللقطات الأولى معاناة الفتيات في مرحلة الشباب من الضغوط الأسرية والمجتمعية، مما يجعلهن يلجئن إلى خيارات غير محمودة، فالمشهد الاستهلالي يبين لنا حركة رجال الشرطة مما يوحي بوجود جريمة ما، ثم نشهد لقطات عن تعرض الفتيات للعنف والخطف ثم العودة إلى لقطات في الجامعة والأسرة ثم الصراع الديني والسياسي بين الفتيات بعدها نعود إلى مشهد الشرطة الاستهلالي الساعي إلى إنقاذ الفتيات، من التسلسل المونتاجي للفيلم نلحظ الصراع ما بين الفتيات ورغباتهن والخاطفين في بنية إيقاعية تشي بالترقب والحذر، في حين عضدت الإضاءة الخافتة واللقطات القريبة من وضوح الصراع الداخلي مع الذات والخارجي مع الأسرة والمجتمع، ومما تقدم نلحظ بأن الفيلم الدعائي اشتغل على محورين الجريمة والترقب ومعاناة الفتيات في مجتمع ذكوري وهي الشفرات التي تدعو المتلقي لرؤية الفيلم.

يطالعنا الملصق الإشهاري بعنوان الفيلم (بركة بدون نام) والذي يعني بالعربية (ورقة بلا عنوان) وقد كتب باللون الأبيض الذي يعني النقاء والصفاء ودلالة الورقة البيضاء التي لم يكتب عليها بعد، فيما دل العنوان على أن الورقة قد فقدت العنوان الذي يعني الصيرورة الوجودية بوصفه العتبة لمعرفة الموجودات، ومن الناحية النحوية فأن عنوان الفيلم عبارة عن جملة أسمية مكونة من مبتدأ وخبر شبه جملة لكنها فقد ثباتها بسبب استعمال لا النافية للجنس التي خلخلت صيرورتها لعدم وجود العنوان، في حين شهد التكوين البصري للصورة

المضمنة حضور المرأة في المنتصف وهي تنظر إلى الكاميرا مما يمنحها قوة الشخصية المحورية، بينما في أسفل التكوين نرى ثلاث نساء في حيرة وجودية تشي بها نظراتهن الحائرة، أما الملابس الداكنة فتوحي بمقدار الحيرة والحزن والصراع الداخلي مما يؤسس إلى تساؤلات سردية تشاكس ساردية المتلقي للبحث عن إجابات لها في متن الفيلم الروائي، وبالمجمل لم يكتف الملصق بالإعلان عن الفيلم بل يفتح باب الأسئلة والتأويل حول النسوية والهوية والوجود وهي ثيمات مرتبطة بعتبة العنوان الرئيسة ورقة بلا عنوان.

المؤشر الثاني : تعد العنوانات الرئيسة والفرعية والنصوص المكتوبة في بنية الفيلم بنية مهمة في تشكيل النصوص الفيلمية الموازية.

يعد العنوان الرئيس للفيلم العتبة الضمنية الأولى للفيلم والسؤال الذي يطرحه العنوان ما الورقة؟ ولماذا بدون عنوان؟ ومع هذه التساؤلات تطالعنا العنوانات الفرعية الساندة للعنوان الرئيس والحكاية الفيلمية من جهة أخرى، إذ نقرأ عنوانًا فرعيًا من أن الفيلم مستوحى من قضية حقيقية، ومع المشهد الاستهلالي نلحظ بأن الفيلم إنماز بطريقة جديدة في توظيف العنوانات الفرعية الساندة بوصفها نصوصًا موازية ذات دلالات فارقة، إذ استعمل صانعو الفيلم الرسائل الالكترونية المعروضة على الشاشة لتأكيد المعنى من جهة وزيادة التوتر والتشويق من جهة أخرى، إذ نرى رسائل مرسلة معروضة على الشاشة والبطلة (نيجين) تنظر في هاتفها (عزيزتي نيجين أين أنت) وما أن تتلقي بالشاب صاحب الرسائل حتى تقع ضحية خطف وابتزاز، وحينما تهم بالخروج مع صديقاتها في المشهد البيتي في الدقيقة الخامسة عشرة نلحظ رسائل (الانستغرام) و(الواتساب) قد تسيدت الشاشة حينما تدعى للخروج لكنها تعتذر بسبب الشجار مع

والدها، إن المشهد الاستهلالي كان من مشاهد الذروة التي قدمت إلى بداية الفيلم للتشويق ثم عادت الأحداث إلى مسراها الفيزياوي بعد ذلك، إن الرسائل الإلكترونية التي تسيدت العنوانات الفرعية مثلت الأزمات التي مرت بها البطلة وصولًا إلى مشهد الاختطاف، وهي بذلك قد اختزلت الكثير من الحوارات والمشاهد المصورة وعمقت من العزلة الروحية للبطلة، إن تفعيل خاصية الرسائل الإلكترونية لم يشتغل على النصوص الموازية فحسب، بل عبر عن انصهار الذات في الحياة الرقمية الواهنة الخالية من العواطف الحقيقية، وهذا ما نلحظه في الدقيقة التاسعة والعشرين حينما أصبحت هذه العوالم الإلكترونية بديلًا عن المحبة الأسرية بعد إدمان البطلة على هذا العالم الزائف الذي جعل منها لقمة سائغة بيد الخاطفين، لقد شكلت العنوانات الفرعية في الفيلم بنية مهمة في النصوص الموازية التي عضدت الإقناع الفيلمي عن طريق التشويق والمفارقة الفيلمية.

المؤشر الثالث : تشكل النصوص الإشهارية البعدية المتمظهرة في وسائل الاتصال الجماهيري والتواصل الاجتماعي من النصوص الفيلمية الموازية التي تلقي بتأثيراتها على المتلقي.

شهدت العديد من وسائل الإعلام والتواصل أخبار متنوعة وحوارات عديدة عن الفيلم، إذ نشرت صحيفة (مهرداد) الالكترونية خبرًا عن عرض الفيلم، ولكن الردود هذه المرة انقسمت بين جبهتين، الأولى ذكورية ترى بأن مواضيع النسوية قد فاقت الحد المعقول والمرأة الإيرانية قد حققت كل مآلاتها، لذا فأن الفيلم لم يأت بجديد سوى الجانب التشويقي المرتبط بالجريمة، والجبهة الثانية نسوية داعمة للفيلم حتى وأن كانت موضوعته ليست بالجديدة، فالمهم أن تكون السينما سلاح في معركة البحث عن حقوق المرأة الإيرانية، مما

جعل الفيلم يحقق مشاهدات كبيرة سواء على منصة (اليوتيوب) أو في المنصات الأخرى، ولم تخل وسائل التواصل الاجتماعي من النصوص الإشهارية البعدية فقد اشتد الجدل بين المناصرين والمعارضين للفيلم في صفحة الفيلم على منصة (الفيس بوك)، وقد تجاوزت الردود المئات في صفحة واحدة مما جعل الأعم الأغلب يسعى لمشاهدة الفيلم، ومن النموذجين الإعلامي والتواصلي، نلحظ بأن النصوص الموازية البعدية تشكل دعوة جاذبة لمشاهدة الفيلم من أجل الوصول إلى إجابات للأسئلة المطروحة هنا وهناك فضلًا عن كونها وسيلة فهم ومعرفة ومثاقفة سينمائية لا تنفك عن العرض الفيلمي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات:

النتائج :

1- شكلت جماليات عناصر اللغة السينمائية ذات المبنى المكثف والموجز بإحالاته الدلالية وبنيته الإيقاعية المبنى الحكائي للفيلم الدعائي لعينات البحث بطريقة جاذبة معتمدة على طرح أسئلة بصرية لن تجد إجاباتها إلا عن طريق المشاهدة الفيلمية، في حين شكلت جماليات التكوين والتضمين الصوري في الملصقات الدعائية للعينات بنية دلالية مرجأة القراءة التي لن تجد إجاباتها إلا عن طريق المشاهدة الفيلمية، وهذا ما تسعى إليه شعرية النصوص الموازية في الخطاب الفيلمي.

2- تعد العنوانات الرئيسة والفرعية في عينات البحث الثلاثة نصوصًا موازية تعضد من جماليات الحكاية الفيلمية، عبر شعريتها المتجسدة بالوصف والحوار والتقنيات الرقمية والتضمين الشعري مما تجعل بنية التلقي تشتغل على محورين تجمعهما البنية الفلسفية الرئيسة للفيلم.

3- تؤدي النصوص الموازية البعدية سواء كانت في وسائل الإعلام الجماهيري أم وسائل التواصل الاجتماعي الإيرانية والعالمية دورًا مهما في تشكيل الجدل الفكري تجاه المادة المعروضة مما يسهم في زيادة المشاهدة الفلمية وهذا ما تجسد في عينات البحث الثلاثة.

الاستنتاجات :

1- إن التوظيف الجمالي الخلاق للأفلام الدعائية والملصقات الفيلمية يعد من النصوص الفيلمية القبلية الموازية التي تعمل شعريتها على عقد ميثاق المشاهدة مع المتلقي.

2- تشكل العنوانات الرئيسة والفرعية بنية نصية فيلمية ضمنية موازية لها طاقتها السردية والدلالية مما يعضد من التأثير الجمالية للمشاهدة الفيلمية عبر البحث عن أجوبة لأسئلتها.

3- إن الجدل الفكري المرتبط بالعرض الفيلمي في الوسائل والمنصات الجماهيرية المختلفة يعد من النصوص البعدية الموازية التي تعمل على تشوير المرجعيات الفكرية الكامنة في طاقة العرض مما يجعلها بنية داعية للمشاهدة الفيلمية.

التوصيات :

يوصي الباحث بعمل مسابقات فنية للأفلام الدعائية والملصقات الفنية في مهرجانات أقسام السينما والتلفزيون.

المقترحات :

يقترح الباحث دراسة (الإحالات الدلالية للفيلم الدعائي في العرض الفيلمي).

المصادر :

1- Genette, Gerard.(1997). Para text - Thresholds Interpretation. New York. Campridge.

2- Halliday, M.A.K, & Hassan, Ruquaya.(1976). Cohesion English . London. longman.

3- Jhonston, keith m & others.(2016).Waching the trailer : Researching the film trailer audience.Uk. university of east angila, participation journal of audience and recepation studied. vol 16.

4- Pressman, Jessica.(2008). The Strategy of Digital Modernism, Young Hae Chang, Heavy Industries. DAKOTA. MFS Modern Fiction Studies. Volume 54, number 2 , Summer.

5- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين.(1994). لسان العرب. الطبعة الثالثة. بيروت. دار صادر.

6- أبو ديب، كمال.(1987). في الشعرية. بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية.

7- أرسطو طاليس.(1953). فن الشعر. (ترجمة عبد الرحمن بدوي). القاهرة. مكتبة النهضة العربية.

8- باعشن، لمياء.(2012). القص المرائي واختراق الجدار الرابع. الرياض. مجلة الجزيرة الثقافية. العدد 378.

9- بلعابد، عبد الحق.(2007). عتبات جيرارد جينت من النص إلى المناص. بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون.

10- بنيس، محمد.(2014). الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية. الجزء الأول. الدار البيضاء. دار طوبقال للنشر.

11- تودوروف، تزيفتان.(1987). الشعرية. (ترجمة شكري المبخوت ورقية سلامة). الدار البيضاء. دار طوبقال للنشر.

12- جانيتي، جان لوي.(1981). فهم السينما. (ترجمة جعفر علي). بغداد. دار الرشيد للنشر.

13- جرانت، باري كيث.(2016). موسوعة السينما (شيرمر). الجزء الثالث. (ترجمة أحمد يوسف). القاهرة. المركز القومي للترجمة.

14- حمودة، يحيى.(1990). نظرية اللون. القاهرة. دار المعارف.

15- خمري، حسين.(2007). نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال. الجزائر. منشورات الاختلاف. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

16- ديك، برنارد. ف.(2013). تشريح الأفلام. (ترجمة محمد منير الأصبحي). دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

17- عبد الفتاح، رياض.(1973). التكوين في الفنون التشكيلية. القاهرة. دار النهضة.

18- عتيق، عبد الله. (1977). علم المعاني. بيروت. دار النهضة العربية.

19- كوبر، بات ودانسايجر، كين.(2011). كتابة سيناريو الأفلام القصيرة. (ترجمة أحمد يوسف). القاهرة. المركز القومي للترجمة.

20- ليبوفيتسكي، جيل وسيرو، جان.(2012). شاشة العالم – ثقافة – وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة.(ترجمة راوية صادق). القاهرة. المركز القومي للترجمة.

21- مكتبي، عبد الله.(2017). الدلالات البلاغية لوظائف شبه الجملة السياقية. تركيا. مجلة جامعة سليمان ديميريل. العدد 37.

22- منذور، دجلة صبار.(2022). النص الموازي – قراءة جديدة في دائرة اشتغاله وتصنيفه النقدي. بابل. مجلة العلوم الإنسانية. كلية التربية للعلوم الإنسانية. حزيران.

23- يقطين، سعيد.(2001). انفتاح النص الروائي: النص و السياق. الدار البيضاء. بيروت. المركز الثقافي العربي.