

جامعة البحرين



قسم الإعلام والسياحة والفنون

كلية الآداب

المضامين الثقافية للمسلسلات الشعبية في مملكة البحرين القيم الظاهرة والباطنة - دراسة سيميولوجية (1990 - 2020)

أطروحة مقدمة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام

إعداد

عبد الجبار عبد الصمد عبدالرؤوف

20132632

إشراف

د. كمال الغربي

أستاذ مساعد

جامعة البحرين

مملكة البحرين

أبريل 2024

اعتماد لجنة المناقشة

University of Bahrain
Deanship of Graduate Studies
And scientific Research



جامعة البحرين
عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي

قرار لجنة مناقشة أطروحة

اسم الطالب:	عبد الجبار عبد الصمد عبد الرووف	الرقم الجامعي:	20132632
الكلية:	كلية الآداب	القسم:	قسم الإعلام والسياحة والفنون
اسم البرنامج:	ماجستير في الإعلام	المعدل التراكمي:	3.78
عنوان الأطروحة: المضامين الثقافية للمسلسلات التلفزيونية الشعبية في مملكة البحرين - القيم الظاهرة والباطنة - دراسة سيميولوجية - 1990 - 2020			

اجتمعت لجنة المناقشة يوم **الخميس** الموافق **04-Apr-24** بقاعة رقم
اجتماعات القسم وبعد مناقشة الطالب المذكور أعلاه علناً توصي لجنة المناقشة بالتالي:

PASS

يمنح الطالب تقدير: في مقرر الأطروحة: **COM598**

☐	دون إجراء أية تعديلات على الأطروحة.
☒	إجراء التعديلات المرفقة مع هذا القرار.

تصديق أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم	المشرف على الأطروحة	التوقيع
1. د. كمال محمود الغريبي	المشرف على الأطروحة	
2. د. ليلى الصقر	الممتحن الداخلي	
3. د. فوزية العلي	الممتحن الخارجي	

مُلخَصُ الدِّرَاسَةِ

تُعَدُّ المسلسلات الشَّعْبِيَّةُ الَّتِي ظَهَرَتْ فِي الْبَحْرَيْنِ مَعَ دُخُولِ تَسْعِينِيَّاتِ الْقَرْنِ الْمَاضِي نَوْعًا تَلْفِزِيُونِيًّا خَالِصًا، وَمُنْتَجًا مِنْ مَنَاجِلِ الثَّقَافَةِ الْبَحْرِينِيَّةِ، وَلِلْمَسلسلاتِ طَبِيعَةً خَاصَّةً تَجْعَلُهَا تَخْتَزِلُ كَمَّا كَبِيرًا مِنَ الْقِيَمِ، الَّتِي هِيَ أَيْضًا مَكُونٌ مَهْمٌ مِنْ مَكُونَاتِ الثَّقَافَةِ، وَالَّذِي يَهْتَمُّ عِلْمُ السِّيمِيُولُوجِيَا بِدِرَاسَتِهِ، ذَلِكَ أَنَّ السِّيمِيُولُوجِيَا دِرَاسَةٌ لِلْأَنْظِمَةِ الْعِلَامَاتِيَّةِ.

تَهْدَفُ الدِّرَاسَةُ إِلَى تَعْيِينِ الْقِيَمِ الظَّاهِرَةِ وَالْبَاطِنَةِ الْكَامِنَةِ فِي الْمَسلسلاتِ الشَّعْبِيَّةِ الْبَحْرِينِيَّةِ، الَّتِي أُنتِجَتْ خِلَالَ ثَلَاثَةِ عَقُودٍ، مِنْذَ 1990 وَحَتَّى 2020، مُسْتَعِينَةً بِنَظَرِيَّتِي النُّوعِ وَالسِّيمِيُولُوجِيَا، ذَلِكَ أَنَّ اسْتِخْرَاجَ الْقِيَمِ مِنَ الْمَسلسلاتِ، وَخَاصَّةً الْبَاطِنَةِ مِنْهَا، يَسْتَدْعِي تَوْظِيفَ أَدَاةٍ قَادِرَةٍ عَلَى تَعْيِينِ الْمَعَانِي الْمُضْمَنَةِ. اعْتَمَدْنَا أَدَاةَ التَّحْلِيلِ السِّيمِيُولُوجِيَّ عَلَى مُسْتَوِيَيْ التَّعْيِينِ وَالنَّضْمِ، اسْتِنَادًا لِمُقَارَبَةِ كَرِيسْتِيَانِ مِيْتَرٍ فِي تَقْطِيعِ وَتَجْزِئَةِ الْمَادَّةِ الْمُحَلَّلَةِ. يَتَكُونُ مَجْتَمَعُ الدِّرَاسَةِ مِنْ 20 مَسلسلاً، تَمَّ انْتِقَاءُ عَيْنَةٍ قَصْدِيَّةٍ مِنْهَا عَلَى ثَلَاثَةِ مُسْتَوِيَاتٍ، حَيْثُ اشْتَمَلَتِ الْعَيْنَةُ عَلَى 6 مَسلسلاتٍ.

خَلَصَتِ الدِّرَاسَةُ إِلَى أَنَّ الْمَحْرَكَ الْأَسَاسِيَّ لِلْمَنْظُومَاتِ الْقِيَمِيَّةِ الْمُجَسَّدَةِ فِي الْمَسلسلاتِ، هُوَ عَنَصَرُ الشَّقَاءِ الطَّاعِي عَلَيْهَا، حَيْثُ تَتَنَافَسُ الشَّخْصِيَّاتُ فِيمَا بَيْنَهَا فِي صِرَاحٍ إِلَى بُلُوغِ الْمَكَانَةِ، وَتَحْقِيقِ مَرْتَبَةٍ اجْتِمَاعِيَّةٍ أَكْثَرُ عُلُوًّا. وَكَانَتِ الْقِيَمُ الْمُرْتَبِطَةُ بِالْعَمَلِ وَالتَّعْلِيمِ، هِيَ الْقِيَمُ الْأَسَاسِيَّةُ الَّتِي يَنْبُغُ اللُّجُوءُ إِلَيْهَا فِي سَبِيلِ تَحْقِيقِ هَذِهِ الْمَكَانَةِ. كَمَا وَرَدَتْ فِي الْمَسلسلاتِ عَمَلِيَّاتُ مُسَاوَمَةٍ قِيَمِيَّةٍ، تُحَاوِلُ فِيهَا الشَّخْصِيَّاتُ، وَخَاصَّةً الْبَسَائِيَّةُ مِنْهَا، عَمَلَ مُوَازَنَةٍ بَيْنَ الْقِيَمِ التَّقْلِيدِيَّةِ الْمُتَوَارِثَةِ، وَالْقِيَمِ الْآخَرَى الَّتِي تَصْبُو إِلَيْهَا، مِثْلُ قِيَمِ الْحَرِيَّةِ وَالْفَضُولِ. كَمَا طَغَتْ عَلَى الْمَسلسلاتِ مِلَاحٌ تَمَاسِكٍ مَجْتَمَعِيٍّ قَوِيٍّ، حَيْثُ تَوَاجَدَتْ هَذِهِ الْقِيَمُ فِي جَمِيعِ الْمَسلسلاتِ دُونَ اسْتِثْنَاءٍ، وَتَعَدَّدَتْ مَسْتَوِيَاتُهَا مِنْ تَمَاسِكٍ عَلَى مَسْتَوَى الْأُسْرَةِ الصَّغِيرَةِ، وَالْمَجْتَمَعِ كُفْلٍ، وَالْإِنْتِمَاءِ الْقَوْمِيِّ، وَالْإِنْتِمَاءِ لِلطَّبَقَةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ. كَمَا غَابَتْ بَعْضُ الْقِيَمِ الْآخَرَى بِشَكْلِ كَلْبِيٍّ أَوْ جَزْئِيٍّ عَنِ الْمَسلسلاتِ الْمَدْرُوسَةِ، خَاصَّةً الْقِيَمُ الْكَمَالِيَّةُ الَّتِي لَا تَتَنَاسَبُ مَعَ مِلَاحِ الشَّقَاءِ الطَّاعِيَةِ عَلَى الْمَسلسلاتِ.

طَرَحَتِ الدِّرَاسَةُ مَجْمُوعَةً مِنَ التَّوَصِيَّاتِ، تَأْتِي فِي مُقَدِّمَتِهَا ضَرُورَةُ الْإِلْتِمَاعِ لِمَسْأَلَةِ النُّوعِ "Genre"، وَمَا تُجَسِّدُهُ هَذِهِ الْعَوَالِمُ مِنْ قِيَمٍ يُلْجَأُ لَهَا الْفَرْدُ طَوَاعِيَّةً، إِضَافَةً لِدِرَاسَةِ الْقِيَمِ فِي الْمَجْتَمَعِ فِي إِطَارِ الْمُنْتَجَاتِ الثَّقَافِيَّةِ، وَفِي إِطَارِ دِرَاسَةِ الْمَجْتَمَعِ الْفَعْلِيِّ. كَمَا أَوْصَتِ الدِّرَاسَةُ بِضَرُورَةِ إِنتَاجِ مَزِيدٍ مِنَ الدِّرَاسَاتِ السِّيمِيُولُوجِيَّةِ فِي الْبَحْرَيْنِ وَمِنْطَقَةِ الْخَلِيجِ الْعَرَبِيِّ، وَتَطْبِيقِهَا فِي مَجَالَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ، بُغْيَةِ صَقْلِهَا وَإِثْرَائِهَا.

"إِنَّ الْأَغْيَاءَ، أَيِ الْخَاسِرِينَ، هُمُ الَّذِينَ يُنْهَوْنَ السَّيْرُورَةَ قَائِلِينَ: لَقَدْ فَهَمْنَا.
إِنَّ الْقَارِئَ الْحَقِيقِيَّ هُوَ الَّذِي يَفْهَمُ أَنَّ سِرَّ النَّصِّ يَكْمُنُ فِي عَدَمِهِ."
(أُمرتو إيكو، 2004، ص 43)

الإهداء

إلى الَّذِينَ أَطَّلُوا عَلَيْنَا مِنْ شُرَفَاتِهِمْ.

الشُّكْرُ والتَّقْدِيرُ

جزيل الشُّكر لأستاذي ومشرفي الدكتور كمال الغربي الذي كان بجانبني في هذه المغامرة العلميّة، وللدكتور رضا مثناني الذي زرع فيني شغف التعلُّم، وفتح لي آفاقاً فكريّةً جديدةً، والشُّكر موصولاً لجميع أساتذتي في القسم، الذين لم يتوانوا يوماً عن إرشادي متى ما احتجتهم، وفي مقدِّمتهم الدكتور محمّد عثمان السيّد، والدكتور حاتم الصّريدي، والدكتور عبدالناصر فتّاح الله، والدكتورة خلدية آل خليفة. وجزيل الشُّكر موصولاً إلى منيرة عقيل، التي لم أكن لأُكمل هذه الدِّراسة دون دعمها ومُساندتها في الأوقات الحالكة، وإلى محمّد عسكر، الذي أعارني رداء تخرُّجه في الأيام الأخيرة قبل مناقشة أطروحتي.

قائمة المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	اعتماد لجنة المناقشة
ب	ملخص الدراسة
ج	اقتباس
د	الإهداء
هـ	الشكر والتقدير
و	قائمة المحتويات
ك	قائمة الجداول
ل	قائمة الأشكال
1	الفصل الأول مدخل إلى الدراسة
2	مقدمة
3	مشكلة الدراسة
4	أسئلة الدراسة
4	أهداف الدراسة
4	أهمية الدراسة
5	حدود الدراسة
5	مصطلحات الدراسة
12	الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة
13	الإطار النظري
13	السيمولوجيا (Semiology)
26	النوع (Genre)

36	الدِّراسات السَّابِقة
36	الدِّراسات العربيَّة
43	الدِّراسات الأجنبيَّة
52	التَّعليق على الدِّراسات السَّابِقة
56	الفصل الثَّالث الطَّريقة والإجراءات
57	منهجية الدِّراسة
57	مجتمع الدِّراسة
59	عيِّنة الدِّراسة
63	أدوات الدِّراسة
69	إجراءات الدِّراسة
70	الفصل الرَّابع الإطار المعرفيُّ
72	الثَّقافة
72	ماهية الثَّقافة
74	خصائص الثَّقافة
75	أنواع الثَّقافة
76	مستويات الثَّقافة
77	عناصر الثَّقافة
77	فئات تحليل الثَّقافة
78	الثَّقافة والإنتاج التِّلْفيْونيُّ
79	الثَّقافة والسِّمِّيولوجيا
80	القيم
80	ماهية القيم

82	خصائص القيم
83	تصنيفات القيم
86	مكوّنات القيم
86	القيم والإنتاج التّلفزيوني
87	القيم والسّيمولوجيا
88	مشكلة القيم
89	المسلسلات التّلفزيونيّة
89	الصّورة
90	تطوّر التّلفزيون
92	بين لغة السّينما ولغة التّلفزيون
93	عناصر اللّغة السّينمائيّة-التّلفزيونيّة
97	الشّيفرات السّينمائيّة-التّلفزيونيّة
110	الجدوى من دراسة التّلفزيون
111	المسلسلات التّلفزيونيّة في مملكة البحرين
111	نشأة التّلفزيون
114	مراحل تطوّر الدّراما البحرينيّة
115	الفصل الخامس نتائج الدّراسة
116	المسلسل الأوّل (البيت العود)
117	المشهد الأوّل
124	المشهد الثّاني
128	المسلسل الثّاني (سعدون)
129	المشهد الأوّل
138	المشهد الثّاني

145	المشهد الثالث
154	المسلسل الثالث (ليل البنادر)
155	المشهد الأول
160	المشهد الثاني
165	المشهد الثالث
171	المسلسل الرابع (سوالف طفّاش: الجزء الأول)
172	المشهد الأول
176	المشهد الثاني
179	المشهد الثالث
182	المسلسل الخامس (أهل الدّار)
183	المشهد الأول
189	المشهد الثاني
192	المشهد الثالث
197	المسلسل السادس (حزاوينا خليجيّة)
198	المشهد الأول
201	المشهد الثاني
204	المشهد الثالث
207	الفصل السادس مناقشة نتائج الدّراسة وتوصياتها
208	مناقشة نتائج الدّراسة
208	نتائج في إطار فئات القيم
221	نتائج في إطار نظريّة النّوع
224	مناقشة توصيات الدّراسة
224	توصيات في إطار النّوع والقيم

224	توصيات في إطار دراسات السِّيمولوجيا
225	خاتمة
226	المراجع
226	المراجع العربيّة
232	المراجع الأجنبيّة

قائمةُ الجداول

الرقم	الموضوع	الصفحة
1	المسلسلات المكوّنة لمجتمع الدّراسة	58
2	المسلسلات المكوّنة لعينة الدّراسة	59
3	بطاقة مسلسل البيت العود	60
4	بطاقة مسلسل سعدون	60
5	بطاقة مسلسل ليل البنادر	61
6	بطاقة مسلسل سواف طقّاش (الجزء الأوّل)	61
7	بطاقة مسلسل أهل الدّار	62
8	بطاقة مسلسل حزاوينا خليجيّة	62
9	اللّقطات المعتمدة للتّحليل	67
10	زوايا التّصوير المعتمدة للتّحليل	67
11	حركات الكاميرا المعتمدة للتّحليل	68
12	تصنيف شوارتز للقيم	83
13	عناصر اللّغة السينمائيّة	93
14	انتشار مُستقبلات التّلفزيون منذ 1975 حتّى 1991	113
15	انتشار مُستقبلات التّلفزيون في دول الخليج العربيّ منذ 1975 حتّى 1991	113

قائمة الأشكال

الصفحة	الموضوع	الرقم
17	تصوّر دي سوسير للعلاقة بين الدّال والمدلول	1
19	تصوّر بيرس للعلامة	2
23	تصوّر بارت لثنائية التّعيين والتّضمين	3
24	عناصر عملية الاتّصال عند جاكوبسون	4
209	قيم توجيه الذات	5
210	قيم التّحفيز	6
211	قيم المتعة	7
212	قيم الإنجاز	8
213	قيم السّلطة	9
214	قيم الأمن	10
215	قيم الالتزام	11
216	قيم التّقاليد	12
217	قيم الرّوحانيّات	13
218	قيم الإحسان	14
219	قيم العالميّة	15

الفصلُ الأوَّلُ

مدخلٌ إلى الدِّراسَةِ

1.1	مَقْدِمَةٌ
2.1	مَشْكَلَةُ الدِّراسَةِ
3.1	أَسْئَلَةُ الدِّراسَةِ
4.1	أَهْدَافُ الدِّراسَةِ
5.1	أَهْمِيَّةُ الدِّراسَةِ
6.1	حُدُودُ الدِّراسَةِ
7.1	مِصْطَلَحَاتُ الدِّراسَةِ

1.1 مقدمة

عرفت السّاحة الفنّية في مملكة البحرين العديد من الأعمال التّلفزيونيّة الدّراميّة، الّتي طالما علقت في أذهان البحرينيين والخليجيين على حدّ سواء، وبالأخصّ منها الأعمال المرتبطة بالتّراث الشّعبيّ المحليّ، ومن ضمن هذه الأعمال المسلسلات الشّعبيّة، الّتي جسّدت حياة البحرينيين خلال حقبة ما قبل اكتشاف النّفط وما بعده، والّتي عمل عليها نخبة من مخرجي مملكة البحرين والخليج العربيّ وفنّانيتها، خاصّةً خلال فترة التّسعينيات، وما تّبعتها، حتّى يومنا هذا.

لطالما ارتبط مفهوم الثقافة والمجتمع ببعضهما البعض، بمعنى أن لا وجود لأيّ منهما دون وجود الآخر، فلا وجود لمجتمع دون وجود ثقافة خاصّة به، ولا وجود لثقافة دون وجود مجتمع تنشأ فيه وتعبّر عنه. ووجود المجتمع نفسه واستمراره مقرون بوجود ثقافة يُلَمّ الشمل حولها، كونها تمثّل المجتمعات بالأدوات الضّروريّة لاستمرار الحياة على كافّة المستويات. ورغم وجود تشابه بين ثقافات المجتمعات المختلفة، إلّا أنّ لكلّ مجتمع خصوصيّاته الّتي تميّزه أيضًا (تومبسون، وإليس، وفيلدافسكي، 1997).

القيمة هي من المصطلحات الّتي طالما اقترنت بالثقافة، والّتي لم يهتمّ الأكاديميون بدراساتها بشكلٍ علميّ ودقيقٍ إلّا مع حلول فترتي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، فقد كانت دراسات القيم قبلها تخضع للتأمّلات الفلسفيّة البعيدة عن القياس. ولا شكّ أنّ لدراسة القيم أهميّة خاصّة، كونها تجسّد الطّريقة الّتي يفكّر بها الأفراد المنتمون لثقافة ما خلال زمنٍ ما، وهي مرتبطة بالسلوك الإنسانيّ، وتحدّد أفكار واتّجاهات الأفراد ضمن المجتمعات، ما يدلّل لنا كلّ على الرّابط الوثيق بين مفهوم القيم، ومفهومي الثقافة والمجتمع (خليفة، 1992).

تتنوّع الدّراسات الّتي يُعدها الباحثون اليوم حول المضامين التّقافيّة والمضامين القيميّة في المجتمعات، والّتي طُبّقت على مختلف المنتجات التّقافيّة، كالموسيقى والفنّ والإنتاج السينمائيّ والتّلفزيونيّ، خاصّةً في ظلّ التّطوّر الّذي شهدته -ولا تزال تشهده- وسائل الإعلام خلال القرن الماضي ومطلع القرن الحاليّ، وبات من الضّروريّ تسليط مزيدٍ من الضّوء على هذه المنتجات، وبشكلٍ خاصّ المسلسلات التّلفزيونيّة.

يعتبر علم السّيميولوجيا أو السّيميائية أو علم العلامات أو علم الإشارات، علمًا ناشئًا إذا ما قارنناه بغيره من العلوم، ولم يبدأ الحديث عنه كعلمٍ منفصلٍ إلّا قبل نحو قرنٍ من الزّمن، كما تتعدّد -رغم حداثة- مدارس ومناهجه. بيّد أنّه لا يخفى على المُطلعين عليه حيّزُ الأهميّة الّذي شغله منذ نشأته، وبات من المهمّ تطبيق هذا المنهج في مزيدٍ من الدّراسات بُغية صقله وإثرائه، وبشكلٍ خاصّ على المحتوى الإعلاميّ، حيث أنّ التّحليل السّيميولوجيّ يسهم في الوصول لمستوياتٍ أعمق

من الفهم والتفسير، خاصةً عند تطبيقه على المادة الإعلامية، التي من ضمنها المادة التلفزيونية. قد لا تتضح أهمية إجراء مثل هذه الدراسات منذ الوهلة الأولى، وذلك نظرًا لحدثة علم العلامات، إضافةً لحصرها ضمن فئة من المتخصصين، إلا أنها مهمةٌ وضروريةٌ، لأنها تساعدنا على الوصول لفهم أكبر للعالم من حولنا، فالمعاني لا تنقل إلينا، بل نحن نُولدها، ونستند في ذلك إلى منظومة من الشيفرات والاصطلاحات التي قد لا نعيها أحيانًا. السيمولوجيا تبين لنا أننا نعيش في عالم تُسيّره وتملؤه العلامات، كما أنها رديفةٌ لعلومٍ أخرى، تأخذ منها وتُعْديها (تشاندر، 2008). بناءً على ما سبق، جاءت فكرة إجراء هذه الدراسة، التي تتشعبُ في بعض أوجهها، وتستقي من علومٍ أخرى رديفةٍ لها، إلا أنها جميعها تصبُّ في اتجاهٍ واحدٍ.

2.1 مشكلة الدراسة

تُعدُّ الثقافة من المصطلحات التي أولاها الباحثون قدرًا كبيرًا من الاهتمام، إذ الثقافة انعكاسٌ لأنماط عيش الشعوب، وأنماط تفكيرها، وصورةٌ من صُورِ عبقيتها، وجزءٌ من تاريخها ووجودها، والثقافة تتيح للإنسان التأقلم مع بيئته ومحيطه، بل تسهم في تأقلم المحيط مع الإنسان ذاته، وهي توفر لنا إجاباتٍ مرضيةً حول مسألة الخصوصية الثقافية، والتنوع الثقافي، والتجذر الثقافي، والصناعات الثقافية.

لا شك أن الإنتاج التلفزيوني يُعتبر انعكاسًا لثقافة المجتمع الذي نشأ فيه، ذلك أنه يحمل سماته، ويعبر عن ملامحه. وقد أنتجت العديد من المسلسلات متنوعة الأصناف ومتعددة الأغراض منذ أن تم إطلاق تلفزيون البحرين عام 1971، خاصةً خلال فترة التسعينيات وما تبعها، واشتهرت منها المسلسلات الشعبية أو التراثية، التي تحاكي حياة البحرينيين خلال القرن الماضي، في فترة ما قبل اكتشاف النفط وما بعده. ولم يتم تناول المسلسلات الشعبية المنتجة في البحرين في العديد من الدراسات السابقة، ما يدل على أهمية تسليط مزيد من الضوء عليها.

بناءً على ما سبق، تتجلى مشكلة الدراسة في معرفة المضامين الثقافية للمسلسلات الشعبية التي أنتجت في مملكة البحرين خلال العقود الثلاثة الماضية منذ عام 1990، وحتى عام 2020. ما هي القيم الظاهرة التي تنقلها؟ وما هي القيم الباطنة التي تحملها؟ وما العوامل التي تُشكّل منظومتها القيمية؟ وما هي تمثيلات الثقافة البحرينية فيها؟ وما مدى مطابقتها لواقع الثقافة البحرينية السائدة للحقبة التي تمثلها؟

3.1 أسئلة الدراسة

1. ما هي تمثّلات الثقافة البحرينية في المسلسلات التلفزيونية الشعبية خلال فترة ما قبل وما بعد اكتشاف النفط؟
2. هل نقلت المسلسلات الشعبية التلفزيونية صورةً مطابقةً للواقع السائد للثقافة البحرينية في الفترة التي تُجسّدُها؟
3. ما هي أبرز القيم الظاهرة التي حملتها المسلسلات الشعبية التلفزيونية في البحرين؟
4. ما هي أبرز القيم الباطنة التي حملتها المسلسلات الشعبية التلفزيونية في البحرين؟
5. ما هي العوامل المؤثرة في المنظومة القيمية التي تحملها المسلسلات الشعبية التلفزيونية في البحرين؟

4.1 أهداف الدراسة

1. استجلاء المضامين الثقافية للمسلسلات الشعبية في البحرين.
2. الوصول لفهم أعمق حول نشأة وتطور المسلسلات التلفزيونية في المجتمعات عبر إجراء الدراسة على المجتمع البحريني.
3. التعرف على سمات المجتمع البحريني خلال فترة ما قبل اكتشاف النفط وما بعده، كما تصوّره المسلسلات التلفزيونية البحرينية.
4. تقييم دور المسلسلات التلفزيونية في ترسيخ الهوية الثقافية للمجتمع البحريني.
5. تحديد القيم الظاهرة والباطنة في المسلسلات الشعبية في البحرين، وأبرز ملامحها.
6. اكتشاف العوامل المؤثرة في المنظومة القيمية للمسلسلات الشعبية في البحرين.

5.1 أهمية الدراسة

يُسهم البحث في الوصول لفهم أعمق حول الثقافة البحرينية، عبر تسليط الضوء على إحدى مُنتجات الصناعات الثقافية فيها، وهي المسلسلات التلفزيونية، والمسلسلات -كغيرها من المنتجات الإعلامية- هي وليدة البيئة التي نشأت فيها، بالتالي يساعدنا تطبيق التحليل السيميولوجي على تحقيق هذا الفهم المُضمن، الذي لا يمكن تحقيقه عبر اعتماد أدوات البحث الأخرى.

يُسهم اعتماد التحليل السيميولوجي على وجه الخصوص في إثراء جانبين، هما جانب الدراسات السيميولوجية الحديث نسبياً، إضافةً لتطبيق هذا المنهج على المنتج الإعلامي البحريني،

والَّذي من الممكن أن يتَّسع أكثر على أيدي باحثين آخرين، ويغطِّي جوانب أخرى، كالإذاعة والصحافة، ذلك أنَّ التحليل السِّيميولوجي يوفِّر مفاتيح ذات أهميَّة بالغة لفهم الإنتاج الإعلامي والثقافي بشكلٍ عامٍّ، والبحريني بشكلٍ خاصٍّ، كتابةً وإخراجاً، إنتاجاً وتقديماً، مضموناً وشكلاً.

6.1 حدود الدِّراسة

1.6.1 الحدود الموضوعيَّة

ينحصر موضوع البحث في كشف المضامين الثقافيَّة الكامنة في المسلسلات الشعبيَّة البحرينيَّة، بالإضافة للقيم الظَّاهرة والباطنة المُجسَّدة فيها، باعتبارها مكوِّناً من مكوِّنات الثقافة.

2.6.1 الحدود الزمانيَّة

أُجريت الدِّراسة على المسلسلات المُنتجة بين عامي 1990 و2020، حيث تشمل هذه الفترة الحقبة الَّتِي بدأت فيها المسلسلات الشعبيَّة في الظهور، وتتعبَّ نموها وتطوُّرها.

3.6.1 الحدود المكانيَّة

أُجريت الدِّراسة على المسلسلات الشعبيَّة الَّتِي أنتجت وعُرضت في البحرين، كونها تهدفُ لكشف المضامين الثقافيَّة، والقيم الظَّاهرة والباطنة، المرتبطة بالمجتمع البحرينيِّ.

7.1 مصطلحات الدِّراسة

1.7.1 الثقافة

1.1.7.1 اصطلاحاً

"(تَقَفَ) ثقفاً: صار حاذقاً فطناً. فهو تَقِفٌ. (الثَّقافة): العلوم والمعارف والفنون الَّتِي يُطلب الحذق فيها" (مجمَّع اللُّغة العربيَّة، 2004، ص 98).

أشهر من عرَّف الثقافة هو إدوارد تايلور¹ إذ يصفها بـ"تلك الوحدة الكلِّيَّة المعقَّدة الَّتِي تشمل المعرفة، والإيمان، والفنَّ، والأخلاق، والقانون، والعادات، وكلَّ المَلَكات الأخرى، بالإضافة إلى أيِّ قدراتٍ، وعاداتٍ أخرى، يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمعٍ" (غيرتز، 2009، ص 8).

¹ إدوارد بيرنت تايلور (Edward Burnett Tylor) (1832-1917) هو أنثروبولوجيٌّ بريطانيٌّ (كوش، 2007)، يُعدُّ من المساهمين المُهمِّين في تطوير الأنثروبولوجيا الاجتماعيَّة في أواخر القرن التَّاسع عشر (بينيت، وغروسبيرغ، وموريس، 2020).

قام ريموند وليمز² في كتابه "الكلمات المفتاحية" بسرد تطوّر مفهوم الثقافة عبر العصور، وحيداً ضمن ثلاثة تعريفات في العصر الحديث، هي (1) "الاسم المستقل والمجرد، الذي يصف عملية عامّة للتطوّر الثقافي والروحي والجمالي من القرن الثامن عشر"، و(2) "الاسم المستقل، سواء استعمل بشكل عام أو محدّد، الدالّ على طريقة حياة معيّنة سواء لشعب، أو لحقبة، أو لمجموعة، أو للبشرية كلّ، من هررد³ وكلم⁴"، و(3) "الاسم المستقل والمجرد الذي يصف أعمال وممارسات النشاط الفكري والفني وخاصة الأخيرة" (وليمز، 2007، ص 97).

عرّفها رالف لنتون⁵ بقوله "أنّ ثقافة المجتمع هي طريقة حياة أفراده، وهي مجموعة الأفكار والعادات التي تعلّموها، وساهموا فيها، ثمّ تناقلوها من جيل إلى آخر" (هارلمبس، وهولبرون، 2010، ص 8).

عرّفها كلود ليفي-ستراوس بأنّها "مجموعة من الأنظمة الرمزية، نجد بداخلها في الموضوع الأول، اللغة، والقواعد الزوجية، والعلاقات الاقتصادية، والفن، والعلوم، والدين" (بوعزيزي، 2010، ص 75).

عرّفها ألبرت أشفيتزر⁶ بأنّها "جملة المعتقدات التي يهتدي لها الفرد بتأملاته في الكون، وإطلاعاته، وطبيعته، وغايته، ومصير البشرية" (تشيكالوف، وكوندراشوف، 2014، ص 8).

وضع تيري إيغلتن⁷ أربعة تعاريف للثقافة، وهي (1) "تراكم من العمل الفني والذهني"، و(2) "الصيرورة التي يحصل بها الارتقاء الروحاني والذهني"، و(3) "القيم، والعادات، والمعتقدات،

² ريموند وليمز (Raymond Williams) (1921-1988) هو منظرٌ وليمزٌ ماركسيّ، حصل على بعتة في جامعة كامبريدج عام 1939، ثم جُند عام 1941، كقائد دبابة في الحرب العالمية الثانية، وعاد في عام 1946 إلى كامبريدج، ليحصل على درجة في اللغة الإنجليزية. عمل خلال الأربعة عشر عاماً اللاحقة معلماً خاصاً، وعُين عام 1961 أستاذاً للغة الإنجليزية في جامعة كامبريدج، وعُين عام 1974 أستاذاً للمسرح. يُعتبر وليامز من الأعلام المؤثرين في مجال الدراسات الثقافية، وعمل في مؤلفاته على شرح تعريفات الثقافة المختلفة (Higgins, 1999).

³ يوهان هررد (Johann Herder) (1744-1803) هو فيلسوف ألمانيّ، اشتهر بمقولته "نعيش في عالمٍ خلقه بأنفسها"، حيث أنّ الإنسان مخلوقٌ يعيش حياة اجتماعية ضمن عملية التطوّر التاريخي، فكلّ إنسانٍ هو ابن ثقافته التي وُجد فيها (Kazdin, 2000).

⁴ غوستاف كلم (Gustav Klemm) (1802-1867) هو إثنولوجيّ ألمانيّ، ساهم في تطوير مفهومَي العرق والثقافة، واشتهر بنظريته التي تقول أنّ التطوّر البشري يسير في منحى خطّي، يتقاطع فيه عنصر العرق والثقافة (Manias, 2012).

⁵ رالف لنتون (Ralph Linton) (1893-1953) هو أنثروبولوجيّ أمريكيّ، صاحب خبرة واسعة في العمل الميدانيّ، ألف كتاب "The Study of Man"، الذي يعدّ من أفضل المداخل إلى علم الأنثروبولوجيا (Kluckhohn, 1958).

⁶ ألبرت أشفيتزر (Albert Schweitzer) (1875-1965) هو لاهوتيّ، وموسيقيّ، وطبيبٌ نمساويّ، ينتمي لأسرة من المثقّفين والموسيقين، وهو أحد أبناء عمومة الفيلسوف الفرنسيّ جون-بول سارتر (Jean-Paul Sartre)، كما أنّه حاصلٌ على جائزة نوبل للسلام (Tan, & Tatsumura, 2014).

⁷ تيري إيغلتن (Terry Eaglton) (1943) هو منظرٌ أدبيّ، وناقدٌ، وفيلسوفٌ رائدٌ، يعمل محاضراً في جامعة لانكستر ببريطانيا، في قسم اللغة الإنجليزية والكتابة الإبداعية. حصل إيغلتن على الدكتوراه من جامعة كامبريدج، وتلمذ على يد المنظر الماركسيّ ذائع الصيت ريموند وليامز. حصل إيغلتن على مرتبة الزمالة بكلية يسوع في كامبريدج عام 1964، وهو أصغر من يحصل على مرتبة الزمالة في

والممارسات الرّمزيّة، الّتي يوظّفها الرّجال والنّساء في الحياة"، و(4) "الطّريقة الكلّيّة المعتمدة في الحياة" (إيغلتن، 2018، ص 35).

2.1.7.1 إجرائيًا

هي مجمل الأفكار، والمعتقدات، والعادات، والتّقاليد الخاصّة بالمجتمع البحرينيّ، ونمط عيشهم وحياتهم، ومجمل أعمالهم ومنتوجهم الفنّي والإبداعيّ والحرفيّ، والّذي توارثوه وتناقلوه جيلاً بعد جيلٍ.

2.7.1 المسلسل

1.2.7.1 اصطلاحًا

"(سَلْسَل) الأشياء: وصلَ بعضها ببعضٍ كأنّها سِلْسِلَةٌ. (تَسْلَسَلُ): تَتَابَعُ. يُقال: تسلسلَ الماء: جرى في حدودٍ واتّصالٍ" (مجمّع اللّغة العربيّة، 2004، ص 442).

عرّفه مارسيل دينيسي بأنّه "صنّف شعبيّ من المحتوى الدّراميّ الّذي يبتّ على شكل حلقاتٍ" (Danesi, 2000, p. 208).

عرّفه عادل النّادي بأنّه "عبارةٌ عن تمثيليّة يستغرق عرضها عدّة ساعاتٍ، ومقسّمةٌ إلى عدّة حلقاتٍ، بحيث تُقضى كلّ حلقةٍ فيها إلى الحلقة الأخرى، إلى أن تصل إلى ذروة التّأزم والنّهاية" (النّادي، 1987، ص 290).

عرّفه مساعد المحيّا بأنّه "مجموعة حلقاتٍ تمثيليّة متتابعةٍ يستغرق عرضها متكاملةً خمس أو سبع أو ثمان أو ثلاث عشرة أو ست عشرة حلقة، أو أقل أو أكثر، وكلّ حلقةٍ من هذه الحلقات تودّي إلى الأخرى التّالية لها في تسلسلٍ ومنطقيّة، حيث تنتهي كلّ حلقةٍ بقمّةٍ أو أزمةٍ مثيرةٍ لتعليق وتشويق المشاهد كي يحرص على متابعة الحلقة التّالية لها، وليظلّ معلقاً بذهنه ووجدانه مع أحداث تلك الحلقة الّتي شاهدها كي تقوده ليتعرّف على ما سيحدث في الحلقة التّالية" (المحيّا، 1993، ص 113).

2.2.7.1 إجرائيًا

ذات الجامعة منذ القرن الثّامن عشر. عمل إيغلتن بعدها محاضرًا في جامعتي أوكسفورد، ومانشستر، وكتب العديد من المؤلّفات الهامّة، خاصّةً في مجال النّقد الأدبيّ (إيغلتن، 2018).

مجموعة حلقاتٍ تمثيليةٍ متراوحة العدد، ولها طاقم تمثيلٍ مشتركٍ يسرد حكايةً واحدةً مطوّلةً، أو مجموعةً من الحككات المختلفة التي تدور في إطارٍ واحدٍ.

3.7.1 الشَّعْبِيّ

1.3.7.1 اصطلاحاً

"(الشَّعْبُ): الجماعة الكبيرة ترجع لأبٍ واحدٍ، وهو أوسع من القبيلة. والجماعة من النَّاس تخضع لنظامٍ اجتماعيٍّ واحدٍ" (مجمّع اللّغة العربيّة، 2004، ص 483).

وضع ريموند ويليمز أربعة تعريفاتٍ لمصطلح "شعبيّ" وهي (1) "محبوبةٌ جدّاً من قبل العديد من الأشخاص"، و(2) "أنواعٌ دنيئةٌ من العمل"، و(3) "أعمالٌ تمّ إطلاقها عن قصدٍ لكسب ودّ الشعب"، و(4) "الثّقافة المصنوعة فعلاً من قبل النَّاس لأنفسهم". (Williams, 2015, p. 180).

عرّفه مايكل هاردت، وأنتونيو نيجيري، بأنّه "منتجٌ للدولة القوميّة، ولا يمكنه النّجاة إلّا ضمن سياقه الأيديولوجيّ المحدّد" (Hardt, & Negro, 2001, p. 102).

عرّفها إيكه هولتكرانس بأنّها "خصائص كلّ الأشياء الخاصّة بالشَّعب / حياةٌ شعبيّة" (هولتكرانس، 1972، ص 237).

2.3.7.1 إجرائياً

الأعمال والموادّ المرتبطة بالمجتمع البحرينيّ بجميع أطيافه، والموجّهة له، والمعبرة عن ثقافته، ونمط حياته.

4.7.1 القيم

1.4.7.1 اصطلاحاً

عرّفها ميلتون روكيتش بأنّها "الاعتقاد الدائم بأنّ نمطاً معيّناً للسلوك أو الغاية النهائيّة للفعل، مفضّلةٌ على الصّعيد الشّخصيّ أو الاجتماعيّ، أكثر من نمطٍ آخر أو غايةٍ أخرى" (Rokeach, 1973, p. 5).

عرّفها غيرت هوفستد بأنّها "منظومة ميولٍ واسعةٍ لتفضيل حالاتٍ معيّنةٍ مقابل غيرها" (Hofstede, & Hofstede, & Minkov, 2010, p. 9).

عرّفها هالستيد، وتايلور، بأنّها "المبادئ أو المعتقدات الأساسية أو المُثل العليا أو المعايير أو المواقف الحياتيّة، التي تعمل كدليلٍ عامٍ للسلوك أو كنقاطٍ مرجعيّةٍ في عمليّة صنع القرار أو تقييم المعتقدات أو الأفعال، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنزاهة الشخصيّة والهويّة الشخصيّة" (Halstead, & Taylor, 1996, p. 4).

2.4.7.1 إجراءات:

هي منظومة من الأفكار، التي تُحدّد الأنماط والمبادئ والمعايير المثلى للتصرّف، وتعمل كدليلٍ مرجعيٍّ للسلوك المقبول على مستوى المجتمع.

5.7.1 السيميولوجيا

1.5.7.1 اصطلاحاً

كلمة سيميولوجيا مشتقة من الكلمتين اليونانيتين "Semeion" التي تعني العلامة، و"Logos" التي تعني الخطاب أو العلم، وبذلك يصبح معنى الكلمتين علم العلامة أو علم الدلالة، ويُطلق عليه بالعربيّة أيضاً السيميائية أو علم الإشارات (توسان، 2000، ص 9).

يُعرّفها فيرديناند دي سوسير⁸ بقوله "بإمكاننا تصوّر علمٍ يدرس دور الإشارات في كنف الحياة الاجتماعيّة، ويكون جزءاً من علم النفس الاجتماعيّ، وبذلك جزءاً من علم النفس العامّ، ولنا أن نسمّيه السيميولوجيا" (de Saussure, 2011, p. 16).

يُعرّفها أمبرتو إيكو⁹ بقوله "تُعنى السيميائية بكلّ ما يمكن اعتباره علامة" (Eco, 1976, p. 7)، أي أنّه العلم الذي يدرس كل ما يمكن اعتباره علامة من حولنا.

2.5.7.1 إجراءات

العلم الذي يدرس مختلف أنواع العلامات أو الإشارات، باعتبارها جزءاً من الثقافة التي نشأت فيها.

⁸ فيرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857-1913) هو لسانيّ سويسريّ، ومؤسس اللسانيّة العامّة، أثّرت أعماله في مجال اللّغة في تطوير الفلسفة البنيويّة الفرنسيّة في وقتٍ لاحقٍ، بالإضافة للأنثروبولوجيا البنيويّة، والنّقد الأدبيّ البنيويّ، وعلم السيميولوجيا (Audi, 1999).

⁹ أمبرتو إيكو (Umberto Eco) (1932-2016) هو باحثٌ دوليّ متخصّصٌ في علم السيمياء وعلم الجمال، ومراقبٌ لوسائل الإعلام والظواهر الثقافيّة، كما أنّه روائيٌّ له العديد من المؤلّفات المعروفة. تركّز اهتمامه في دراسة إنتاج الإشارات وعمليّة التّواصل، كما هو ملاحظٌ في دراساته المبكّرة عن وسائل الإعلام والثّقافة الشعبيّة، في مطلع ستينيات القرن الماضي (كوبلي، 2016).

6.7.1 الظَّاهِرُ

1.6.7.1 اصطلاحًا

"(ظَهَرَ) الشَّيْءُ - ظُهُورًا: تَبَيَّنَ وبرز بعد الخفاء" (مجمّع اللّغة العربيّة، 2004، ص 578).

يُعرِّف رالف لينتون المستوى الظَّاهر بأنَّه يشتمل على مكوّنين هما "الأُمور الماديّة، أي منتجات الصّناعة، والحركة، أي السُّلوك الظَّاهري" (Linton, 2007, p. 25).

2.6.7.1 إجرائيًا

الملاحق النّقائيّة الظَّاهرة التي يُمكن ملاحظتها بشكلٍ مباشرٍ في المادّة المدروسة.

7.7.1 الباطنُ

1.7.7.1 اصطلاحًا

"(بَطُنَ): الشَّيْءُ - بطونا: خَفِيَ"، و"(الباطنة) من الرّجل: سريره" (مجمّع اللّغة العربيّة، 2004، ص 62).

يُعرِّف رالف لينتون المستوى الباطن بأنَّه يشتمل على "المكوّنات النّفسية، أي المعرفة، والاتّجاهات، والقيم، التي يشترك فيها المنتمون إلى النّقافة الواحدة" (Linton, 2007, p. 25).

2.7.7.1 إجرائيًا

الملاحق النّقائيّة المُبطّنة التي لا يمكن ملاحظتها بشكلٍ ظاهرٍ، والتي تتطلّب تحليل المادّة المدروسة بشكلٍ أعمق.

8.7.1 النّوعُ

1.8.7.1 اصطلاحًا

"(النّوعُ): الصّنف من كلّ شيءٍ. ويُقال: ما أدري على أيّ نوعٍ هو: وجه" (مجمّع اللّغة العربيّة، 2004، ص 964).

يُعرِّفه أندريه لالاند بقوله "يُقال عن شيئين أنّهما من نوعٍ واحدٍ عندما يشتركان في بعض المزايا المهمّة" (لالاند، 2001، ص 456).

يُعرّفه جون ستيوارت ميل بأنه "صنفٌ يتميَّز من الأصناف الأخرى، ليس فقط ببعض الخواص المحدّدة، بل أيضًا بسلسلةٍ مجهولةٍ من الخواص غير المحدودة عددًا، تكون أولها هي المعيار" (لاند، 2001، ص 456).

2.8.7.1 إجرائيًا

النوع التلفزيوني، الذي يمنح العمل التلفزيوني المنتمي إلى نوع ما، صفاتٍ مشتركةً مع سائر أعمال هذا النوع.

الفصلُ الثَّاني

الإطارُ النَّظريُّ والدِّراساتُ السَّابِقَةُ

1.2 الإطارُ النَّظريُّ

1.1.2 السِّيميولوجيا (Semiology)

2.1.2 النَّوعُ (Genre)

2.2 الدِّراساتُ السَّابِقَةُ

1.2.2 الدِّراساتُ العَرَبِيَّةُ

2.2.2 الدِّراساتُ الأَجَنِبِيَّةُ

3.2.2 التَّعليقُ على الدِّراساتِ السَّابِقَةِ

1.2 الإطار النظري

اعتمدت الدراسة على نظرية السيميولوجيا ونظرية النوع. حيث تم تبني السيميولوجيا منهجاً في إجراء الدراسة، واعتماد أدوات التحليل السيميولوجي بغية استخلاص القيم المضمنة في المسلسلات. مع تبني النوع في الإطار التحليلي، وفي إطار تعيين الملامح القيمية للمسلسلات الشعبية. ويسهم توظيف النظريتين في الوصول لفهم أشمل، يُحقق المرجو من أهداف الدراسة.

1.1.2 السيميولوجيا (Semiology)

من الصعب تحديد الإطار الزماني أو المكاني الذي نشأت فيه السيميولوجيا، كما تعددت تعريفات هذا المصطلح ومشتقاته بين المفكرين. يعود الأصل اللغوي للكلمة إلى اليونانيين، فـ"سيميولوجيا" مشتقة من كلمتي "Semeion" التي تعني "علامة"، و"Logos" التي تعني "خطاب"، ويُصبح معنى الكلمتين مجتمعتين "علم العلامة"، وكان مصطلح "سيميوطيقا" وفق الفهم الأفلاطوني يعني تعلم القراءة والكتابة، حيث أن هدف السيميوطيقا تصنيف العلامات المختلفة، بغية توجيهها نحو التفكير والفلسفة (توسان، 2000).

لاحظ أرسطو، تلميذ أفلاطون، أن أي حوار إنساني يشترط وجود ثلاثة عناصر هي "الكلام" و"الأشياء" و"الأفكار"، وأضاف لها عنصراً رابعاً هو "الكتابة"، التي هي مشتقة في واقع الأمر من الكلام، ومن هنا تكمن أهمية العلامات، حيث أنها تساعدنا في إدراك الأشياء التي نراها، عبر مجموعة من المفاهيم والأسس الموجودة في الوعي الإنساني على هيئة أفكار، والتي نعبر عنها بالكلام (بنكراد، 2019).

نجد في التراث الفكري العربي¹⁰ ذكراً لمصطلح السيمياء، فقد أورد عبد الرحمن بن خلدون¹¹ مصطلح "السيمياء" في مقدمته، وكان يعني عنده علم "أسرار الحروف"، الذي ظهر لدى طائفة من المتصوفة ممن رغبوا في كشف حجاب الحس، وظهرت لديهم الخوارق المختلفة، والتحكم في عالم العناصر (ابن خلدون، 1996).

¹⁰ ورد ذكر السيمياء أو السيميولوجيا مُبعثراً في التراث العربي، وممتزجاً بمجموعة من العلوم، كالتحقيق والبلاغة والتفسير وغيرها، ونجد في كتاب الدكتور فيصل الأحمر فصلاً يتحدث فيه ببعض الإيجاز عن السيميائيات في التراث العربي القديم: الأحمر، فيصل (2010). معجم السيميائيات. بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

¹¹ عبد الرحمن ابن خلدون (1332-1406) المولود في تونس، هو مؤرخ، وفيلسوف، وعالم اجتماع، ورجل دولة. يعتبره العديد من الأكاديميين المؤسس الفعلي لعلم الاجتماع. اشتهرت مقدمته الشهيرة المعروفة بـ"مقدمة ابن خلدون"، والتي هي دراسة معمقة للتطور البشري وفق منهج علمي قائم على بحث وتحليل العوامل الموضوعية المؤثرة على التقدم البشري (روزنتال، ويودين، 1981).

غاب استخدام المصطلح فترة من الزمن، ويعود أول ذكرٍ بيّن له إلى جون لوك¹²، في مقالة له حول الفهم البشري عام 1690، اعتبر فيها السيميوطيقا فرعاً من فروع الفلسفة، فالعلامات عند لوك أدواتٌ توظّف لبلوغ المعرفة، وفرّق لوك بين نوعين من العلامات، هما الأفكار والكلمات (Noth, 1990). يتناسب هذا المنظور مع التعريف الأفلاطوني القديم، ولم يظهر تعريفٌ شاملٌ بمعناه الحديث إلا بعد مرور ما يربو على قرنين من الزمن، وبشكلٍ دقيقٍ في أواخر القرن التاسع عشر (توسان، 2000).

تعود نشأة علم العلامة بمعناه المعاصر إلى رائدين اثنين، هما الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس¹³، والفرنسي من أصلٍ سويسريّ فرديناند دي سوسير، ورغم تزامن فترتي حياتهما، إلا أنّه لم يُعرف عنهما التقائهما، أو اطلاع أيّ منهما على الأدبيّات التي نشرها الآخر، ولربّما يفسّر ذلك الاختلاف القائم بين نظرة كلّ منهما لهذا العلم الجديد. كان بيرس فيلسوفاً ومنطقياً، على غرار دي سوسير الذي كان مؤسساً لللسانيّات العامّة، وأطلق بيرس على هذا العلم الجديد "السيميوطيقا"، بينما أطلق عليه دي سوسير "السيميولوجيا" (عياشي، 2004).

1.1.1.2 تصنيف العلامات

لا يوجد اتّفاقٌ حول تصنيفٍ واحدٍ للعلامات، كون السيميولوجيا متداخلةً مع العديد من العلوم والمجالات المعرفيّة، لكنّها تمكّنت من وضع منهجٍ خاصٍ بها، وبشكلٍ عامٍّ، يمكننا تقسيم العلامات إلى صنفين، هما العلامات اللّسانيّة، والعلامات غير اللّسانيّة (الأحمر، 2010).

1.1.1.1.2 العلامات اللّسانيّة

تنقسم العلامات اللّسانيّة إلى قسمين رئيسيّين، هما علامات الكلام، ووحدتها الصّغرى هي "الفونيم"، وعلامات الكتابة، ووحدتها الدّنيا هي "الحروف"، والمقابلة بين الصّوت والكلام تقوم على اعتباريّة الدليل كما قال دي سوسير، ويُفرد برنار توسان أهمّ الأشكال اللّسانيّة كالتّالي (توسان، 2000):

- الصّوتيّات (الفونولوجيا): تُعنى الفونولوجيا بأصوات اللّغة "الفونيم"، وجمعها "فونيمات"، والتّنسّق فيما بينها، وتهتمّ بوضع تصنيفاتٍ للأصوات، وتوزيعها إلى مجموعاتٍ، حسب

¹² جون لوك (John Locke) (1704-1632) هو فيلسوفٌ ماديّ إنجليزيّ، انخرط في الصّراع الطّبقيّ والحزبيّ الجاري في وقته، كغيلسوفٍ، واقتصاديّ، وكاتبٍ سياسيّ، واشتهر بمؤلّفه "مقالة في الفهم البشري" التي نُشرت عام 1690 (روزنتال، ويودين، 1981).

¹³ تشارلز ساندرز بيرس (Charles Sanders Peirce) (1914-1839) هو فيلسوف، وعالمٌ، ورياضيّ أمريكيّ، يُعتبر مؤسس الاتجاه الفلسفيّ البراغماتيّ، ورغم أثره البالغ في مجال الفلسفة، إلا أنّه لم يتمكّن قطّ من الحصول على منصبٍ أكاديميّ دائمٍ في تدريس الفلسفة (Audi, 1999).

إمكاناتها وخصائصها.

- **التركيب:** يُعتبر التركيب أحد العلوم اللسانية المعقّدة، ويُعنى بدراسة بنية الجمل في اللغة، سواءً كانت منطوقةً أو مكتوبةً، والوحدة الصغرى للتركيب هي "المورفيم"، ويدرس التركيب العلاقات ما بين "المورفيمات".
- **التصريف:** يهتم التصريف بدراسة البنية الشكلية للكلمات، وما ينتج عليها من تغييرات نحوية، ناتجة عن العمليات التحويلية للغة.
- **الدلالة:** يهتم علم الدلالة بدراسة المدلولات ودلالات اللغة ومختلف أشكال التعبير والتواصل، وتختلف عن علم العلامات أو السيميولوجيا، كون السيميولوجيا تختص بدراسة العلاقة بين الدلالات ومدلولاتها، ويتركز اهتمام علم الدلالة على دراسة النصوص الأدبية، بينما يختص علم العلامة بدراسة العلامات غير اللسانية.

2.1.1.1.2 العلامات غير اللسانية

يختص علم العلامات أو السيميولوجيا بدراسة العلامات غير اللسانية، التي يكثر تواجدها في مجتمعات اليوم، نتيجة ما يشهده العالم من تطوّر تكنولوجي وتقارب بين الثقافات، وهي بدورها تنقسم لأنواع، بعضها أقل استخدامًا في مجالات الدراسة، كالعلامات الشممية واللمسية والدوقية، بينما تكثر دراسة أنواع أخرى، كالعلامات السمعية-البصرية والعلامات الأيقونية. ويُفرد توسان أهم أشكال العلامات غير اللسانية على النحو التالي (توسان، 2000):

- **العلامات الشممية:** رغم أنّ الدراسات السيميولوجية لم تصل إلى تطبيق دقيق ومنهجي لدراسة هذه العلامات، إلّا أنّه لا يمكن إغفال ما لها من أهمية، كما في التواصل مثلاً، إضافة إلى أنّ لها مقاربات أيديولوجية وتاريخية.
- **العلامات اللمسية:** كما هو الأمر بالنسبة للعلامات الشممية، فإنّ هذا النوع من العلامات لا يزال في طور النُمُو من حيث دراسته، وهو -كنمط تواصل - أقل استخدامًا مقارنةً بغيره، إلّا أنّ له أهمية أكبر في بعض الحالات، كما هو الأمر لدى فاقي البصر، ولدى الأطفال الرضع.
- **العلامات الدوقية:** ترتبط بشكل أساسي بعملية تذوّق الطّعام، وهي كما أشار كلود ليفي-

ستراوس¹⁴ وسيلة من وسائل التّواصل البشريّ، فوجبة أو نكهة ما قد تدلّ على هويّة وطنيّة، كما يمكن توظيفها بشكلٍ قصديّ أيضًا، كتعمّد التّحكّم في ملوحة وجبة ما بُعِيَة إِبصال رسالة (إيكو، 2010).

- **العلامات الإشاريّة أو الإيمائيّة:** للإيماءات والإشارات أهميّة كبيرة في المجتمعات، كونها تستخدم بديلاً للكلمات واللّغة المنطوقة، فهي تودّي وظيفة تعويضيّة، كما هو الحال بالنّسبة للغة الإشارة الموجّهة للصّم والبكم، كون هؤلاء استعاضوا بلغة الإشارة كبديلٍ للغة المنطوقة. كما أنّ هنالك خصوصيّة ثقافيّة مرتبطة بالإشارات والإيماءات، كون معانيها تختلف من ثقافةٍ لأخرى، كما أنّ الإيماءات صُبغت منذ القدم بدلالةٍ دينيّة، فنرى أنّ لكلّ ديانةٍ إيماءاتٍ خاصّة بها تختلف باختلاف طقوس الدّيانة.
- **العلامات السّمعيّة:** ترتبط بحاسة السّمع، وهي بدورها تنقسم إلى ثلاثة أقسامٍ، وهي الطّواهر الفظّة، والأصوات الطّبيعيّة، والأصوات الثّقافيّة. الطّواهر الفظّة هي تعابير صوتيّة قد لا تكون لها معانٍ، إلّا أنّ لها دلالاتٍ خاصّة، كالقهقهة. الأصوات الطّبيعيّة هي الأصوات الّتي تحيط بنا في حياتنا اليوميّة، كنغمة الهاتف أو صوت الطّيور أو ضجيج السيّارات. أمّا الأصوات الثّقافيّة فهي المُنجزة من قبل الإنسان لتحقيق هدفٍ تواصليّ، كالموسيقى.
- **العلامات السّمعيّة-البصريّة:** اقترن ظهور العلامات السّمعيّة البصريّة بالتّطوّر التّكنولوجيّ الّذي يشهده العالم المعاصر، ويمكن أن نقول أنّ السّيميولوجيا -بفضل هذا التّطوّر- قد خرجت من إطارها المحدود، والمتركّز في اللّسانيّات، إلى نطاقٍ أكثر سعةً، يدرس مختلف أنماط التّعبير الأخرى، كالسينما والإشهار والمسرح والتّلفزيون وغيرها.
- **العلامات الأيقونيّة:** يأتي مصطلح "أيقون" من اليونانيّة القديمة بمعنى "صورة"، والصّور جدّ ذاتها اعتباطيّة تكتسب معانيها حسب الوسيط الّذي يفسّرها، وهي وليدة الثّقافة الّتي نشأت فيها، فالعلامات البصريّة تكتسب قيمتها الدّلاليّة من التّجربة الإنسانيّة، أي أنّها محكومة بتسنيين ثقافيّ.

2.1.1.2 اتّجاهات السّيميولوجيا

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ اتّجاهات السّيميولوجيا عديدة، وقد اختلفت باختلاف المدارس

¹⁴ كلود ليفي-ستراوس (Claude Levi-Strauss) (1908-2009) هو أنثروبولوجي فرنسيّ، حصل على شهادة الكفاءة التّعليمية في الفلسفة من السوربون في بداية الثلاثينيّات، لكنّه رغب في الابتعاد عن العقائد الفلسفيّة السائدة، فأصبح أستاذًا لأنثروبولوجيا في جامعة سان باولو عام 1934. التقى عام 1941 برومان جاكوبسون الذي أثر في المجال اللّغويّ والتّكوينيّ لأنثروبولوجيا ليفي-ستراوس في فترة ما بعد الحرب (ليشته، 2008).

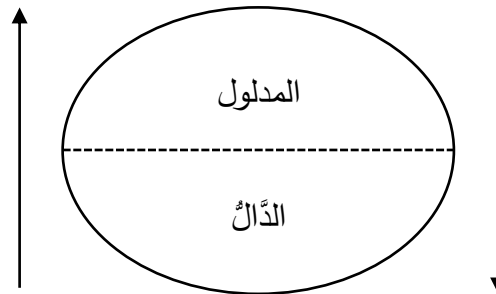
الفكرية التي ينتمي لها رؤاها، كما أن تصنيفاتها مختلفة أيضًا، ونذكر منها أهمها أدناه:

1.2.1.1.2 الاتجاه الفرنسي (فرديناند دي سوسير)

يُعتبر دي سوسير -وفق المفهوم الأوروبي- أول من بشر بظهور علم يُعنى بدراسة العلامات (بنكراد، 2019). اهتم دي سوسير بدراسة العلامات اللسانية بشكل خاص، كونه من مؤسسي اللسانيات العامة، واشتهر بثنائياته المكونة من الدال والمدلول، فالدال هو الشكل الذي تتخذه الإشارة، ويكون معنى هو المدلول. جعل دي سوسير من السيميولوجيا فرعًا من فروع علم النفس الاجتماعي، الذي هو فرع من علم النفس العام، وأكد أن النتائج التي سيفرزها هذا العلم سيتم تطبيقها على اللسانيات، التي اعتبرها جزءًا من علم العلامات، مع التأكيد أنه جزء هام، حيث أن كل العلامات التي نتعرض لها تتجلى لنا ذهنيًا على شكل مضمون لساني، وقد عكس العديد من السيميولوجيين اللاحقين له هذا الطرح، وجعلوا من السيميولوجيا فرعًا من اللسانيات، أشهرهم الفرنسي رولان بارت¹⁵ (الأحمر، 2010).

شكل (1)

تصور دي سوسير للعلاقة بين الدال والمدلول



(تشاندلر، 2008، ص 47)

يرى دي سوسير أن العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية، بمعنى أن لا وجود لمبرر عقلي يربط بين الدال ومدلوله، وما يربط بين الدال والصورة الذهنية الناشئة عنه هو مدى قوة العرف، فالتجربة الإنسانية والثقافة هما ما يمنحان العلامات مدلولاتها، وقد وجهت بعض الانتقادات حول تصور دي سوسير للاعتباطية، إلا أن ذلك لا ينكر أهمية الأسس التي وضعها (بنكراد، 2019).

¹⁵ رولان بارت (Roland Barthes) (1915-1980)، هو فيلسوف، وناقد أدبي، وسيميولوجي، فرنسي. عاش صراعًا مع مرض السيل بين عامي 1934 و1947، ما فرض عليه فترات نقاهة كان يستغلها في القراءة والاستزادة العلمية. نشر عام 1957 كتابه "أساطير"، الذي كان في مضمونه نقدًا وتحليلًا للثقافة والمجتمع البرجوازيين، فشمّل مختلف صور الحياة، كالرسائل الإعلامية، والثقافة الشعبية، ووسائل الترفيه، وغيرها. تمّ تعيينه في الكلية الفرنسية عام 1977 حتى وفاته (ليشته، 2008).

لم تظهر السيمولوجيا بشكل فعلي في فرنسا إلا مع دخول ستينيات القرن الماضي، بفضل أعمال رومان جاكوبسون¹⁶ ولويس هلمسليف¹⁷، وتحولت إلى اختصاص علمي قائم بذاته، رغم أن منهجيته لم تزل في حينها مبهمّة وغير واضحة المعالم. وقد استفادت السيمولوجيا من التراث اللساني لمدرستي براغ وكوبنهاغن، كما استفادت من التراث الأنثروبولوجي لكلود ليفي-ستراوس، وعلم النفس التحليلي مع جاك لاكان¹⁸، واستفادت من مؤلفات رولان بارت في مجال النقد الأدبي (بوعزيزي، 2010).

2.2.1.1.2 الاتجاه الأمريكي (تشارلز ساندروز بيرس)

في ذات الفترة التي كان فيها دي سوسير يضع أسس نظريته السيمولوجية، كان بيرس يضع أسس ما أسماه السيميوطيقا، وانطلق بيرس من خلفيته كفيلسوف، وسار على نهج الفيلسوف الإنجليزي جون لوك، واقترح نظرية لدراسة العلامة أسماها "الفينومينولوجيا"¹⁹، التي هدفت لدراسة الطريقة أو النهج الذي يتعاطى به العقل مع التجربة (بوعزيزي، 2010).

انطلق بيرس من المفاهيم الفينومينولوجية حول الإدراك، والإدراك إنما يتم عن طريق سيورة ثلاثية تربط بين ثلاثة عناصر، فالعالم ومعطياته إنما يمثلان على شكل ظواهر منفصلة عن أي إطار زمني أو مكاني، وتتجسد هذه الظواهر بشكل فعلي عن طريق وقائع مخصوصة، ما يتطلب وجود قانون يساعدنا على التعرف على هذه الوقائع، ويمنحها بعداً مفهوماً. والسيميوطيقا كما أسماها بيرس، هي ميدان واسع يشمل كل جوانب التجربة الإنسانية، فالعلامة إذا تقوم على نفس المبدأ الذي يتطلب وجود عنصر يُحيل إلى آخر عن طريق وسيط (بنكراد، 2019).

العلاقة الدالة عند بيرس هي علاقة ثلاثية مكونة من "الممثل" و"الموضوع" و"المؤول"، أما الممثل أو العلامة فهو الشكل الذي تتخذ الإشارة، ويقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الدال وفق

¹⁶ رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (1896-1982)، المولود في موسكو، هو من أهم علماء اللغة الذين عاشوا خلال القرن العشرين، ويعتبر من أكبر مؤيدي التوجه البنوي في دراسة اللغة، وكتب جاكوبسون حوالي 500 مقالة، في مجالات مختلفة، وأكد على دراسة اللغة باعتبارها "علائقية" في أساسها (ليشته، 2008).

¹⁷ لويس هلمسليف (Louis Hjelmslev) (1899-1965) هو عالم لغوي دنماركي، وعالم سيمياء، وأستاذ فقه لغة مقارنة في كوبنهاغن، ويعتبر مؤسس نظرية الرياضيات اللغوية "Glossematics" التي كانت بمثابة رد على نظرية دي سوسير القائلة بأن اللغة شكل وليست مضموناً، حيث اعتبر هلمسليف أن هذا الطرح متطرف، وهو رأي قامت عليه مدرسة كوبنهاغن لعلم اللغويات (كوبلي، 2016).

¹⁸ جاك لاكان (Jacques Lacan) (1901-1981) هو محلل نفسي فرنسي، ولد في باريس لأسرة كاثوليكية برجوازية، وحصل على شهادة الطب من السوربون، تحت إشراف الطبيب النفسي غايتان دو كليرامبو. عُرف لاكان بإعادة تفسيره لإسهامات فرويد، أو كما أحبب لاكان أن يسميها "العودة إلى فرويد"، كما ركّز على أهمية اللغة في أعماله (ليشته، 2008).

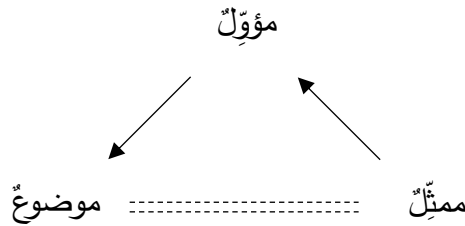
¹⁹ الفينومينولوجيا (Phenomenology) هي العلم المعني بدراسة الظواهر من حيث نمط ظهورها، قبل مباشرة أي عملية تقييمية أو تفسيرية، أو إطلاق أي حكم مُستند على معايير قيمية، وقد اختلفت الفلسفة في تفسير هذا المفهوم، مثل هيجل ورفيسون وغيرهم، ويستند علماء الاجتماع على مفهوم إدموند هوسرل، الذي اعتبر الفينومينولوجيا منهجاً يؤدي لفهم الظواهر الموضوعية المطلقة والمعاني المثالية، انطلاقاً من الواقع التجريبي (ذبيان، 1990).

تصوّر دي سوسير، والمؤوّل هو المعنى الذي تنتجه الإشارة، وهو شبيهة بالمدلول وفق تصوّر دي سوسير، أمّا الموضوع فهو أمرٌ يتخطّى وجود الإشارة التي يُرجع إليها (تشاندر، 2008).

نُقيم العلامة أو المميّث علاقةً مع الموضوع، لتنتج لنا المعنى، أي المؤوّل، والمؤوّل هو بحدّ ذاته إشارةً لمؤوّلٍ آخر، ويمكنُ لنا أن نضربَ مثالاً على ذلك في كلمات القاموس، فكلُّ كلمةٍ تعدُّ ترادفًا وتفسيرًا لكلماتٍ أخرى، ولها أيضًا ما يُرادفها ويفسّرُها، ويشترطُ بيرس عبر هذا الفهم أن تكون العلامة قادرةً على ترجمة نفسها لتكون علامةً أخرى. يرى بيرس بتنوّع العلامة ويصنّفها إلى 66 نوعًا من العلامات، ولم ينجح هذا التصنيف في فرض نفسه في مقابل تصنيفاتٍ أخرى، إلّا أنّ ذلك لا يفتقر من الثّراث العلميّ المهمّ الذي تركه بيرس، وبنى عليه العديد ممّن تبعوه (عياشي، 2004).

شكل (2)

تصوّر بيرس للعلامة



(بنكراد، 2019، ص 71)

تكمُن أهمية البناء الثلاثي لبيرس في كون المؤوّل أداةً تنتظم عن طريقها المعلومات والأطر التي تمنح العلامات معانيها، فالإحالات التي تتم بشكل مباشر بين المميّث والموضوع هي إحالات هشة لا ذاكرة لها، وليست قادرةً على بناء معرفة عامة يُستند إليها (بنكراد، 2019).

كان بيرس مُدمنًا على التصنيف، وقد صنّف الإشارات إلى ثلاثة أنواع، قد يكون من المفيد أكثر أن توصف بأنّها تُبيّن نوع العلاقة بين حامل الإشارة ومدلولها، وهي (تشاندر، 2008):

- الرمز: اعتباطيٌّ في أساسه، حيث لا يشبه الدالّ مدلوله، لذا يجب إقرار العلاقة بينهما، وتعلّمها حتّى تصبح معلومةً عرْفًا. مثل اللّغة ورموزها، وإشارات المرور، وأعلام البلدان، وغيرها.
- الأيقونة: صيغةٌ يشبه فيها الدالّ مدلوله، أو يُعتبر مقلّدًا له. مثل اللّوحات الفنيّة، ورسوم الكاريكاتير، والمؤثّرات الصوتيّة والموسيقى في البرامج الإعلاميّة.
- المؤثّر: صيغةٌ لا يُعتبر الدالّ فيها اعتباطيًا، حيث يرتبط مباشرةً بالمدلول، بشكلٍ

مادّي أو سببيّ. مثل الدُخان، والرّوائح، وآثار الأقدام، وغيرها.

لم يترك الثّراث المعرفيّ الَّذي خَلّفه بيرس أثره في أوروبا، ولم يتمّ الاهتمام به بقدر ما كان التّركيز منصّباً على الثّراث المعرفيّ الَّذي تركه دي سوسير، رغم ما لكتابات بيرس من أهمّيّة، ويمكن لنا أن نستشعر تراث بيرس في المؤلّفات الّتي تركها الإيطاليّ أمبرتو إيكو، وأحال فيها متصوّرات بيرس على مجالاتٍ أخرى، كالموسيقى والمسرح والثّقافة (عياشي، 2004).

يمكن الفرق الأساسيّ بين دي سوسير وبيرس، في اعتماد الأوّل على ثنائيّة الدّالّ والمدلول، بينما تبنّى الثّاني هيكلًا ثلاثيّاً يفسّر السيّورة الإدراكيّة، الّتي تمنح للأمر معانيها، كما يبيّن الشّكل أعلاه، وكان بيرس يكرّر في أكثر من مناسبة أنّ العالم كلّهُ مهذّب للعلامات، فالتّجربة الإنسانيّة هي تجربةٌ شاملةٌ، والإنسان ينظر للعلامات من حوله، ويُسقطها على ما يوجد لديه من معرفةٍ وخبرةٍ، ويحيل هذه العلامات على بعضها عبر شبكةٍ لا متناهيةٍ من العلامات. وتكمن أهمّيّة هذه الإحالة في تكوين المعارف، فالعلامات الّتي تكتسب معانيها خارج أيّ قانونٍ أو إطارٍ فكريّ قد تتسمّ بالضعف، كوننا لا نستطيع بناء معرفةٍ عامّةٍ استناداً عليها، فهذه العلامات مرتبطةٌ بموقفٍ محدّدٍ، أمّا العلامات الّتي تكتسي معانيها وفق إطارٍ محدّدٍ، فهي قابلةٌ للتّعميم والتّطبيق في مواضعٍ أخرى (بنكراد، 2019).

3.2.1.1.2 اتّجاه سيميولوجيا الثّقافة (يوري لوتمان وأمبرتو إيكو)

أسّس مجموعةً من المفكرين، من ضمنهم يوري لوتمان²⁰ وأمبرتو إيكو، جماعةً أطلق عليها (جماعة موسكو-تارتو)، عندما عقدوا مؤتمراً حول الدّراسة البنيويّة لأنظمة العلامات، وتمّ عرض العديد من الأبحاث في هذا المؤتمر، وجمع بين كلّ هذه الدّراسات قاسمٌ مشتركٌ هو أنّها تدور حول أنظمةٍ علاميّةٍ (الأحمر، 2010).

يُعتبر لوتمان أوّل من استخدم مصطلح "سيمياء الثّقافة" على وجه الخصوص، مركزاً على الدّوائر الثّقافيّة المنهجية التي تنبع منها العلامة، واعتمدت نظريّاته بشكلٍ كبيرٍ على آراء جاكوبسون وتروبيكوج وليفي-ستراوس. في تعريفه لمصطلح "الثّقافة"، يبيّن لوتمان بوضوح على ما كتبه جاكوبسون بين الخمسينيّات وأوائل السّبعينيّات، ويتحدّث لوتمان عن الثّقافة من حيث هي المعلومات غير الموروثة، ووسائل تنظيمها، والحفاظ عليها. فالمعلومات ليست سمةً اختياريّةً

²⁰ يوري لوتمان (Juri Lotman) (1922-1993) هو سيميولوجيّ، ومؤرّخ ثقافيّ، وعالم لغةٍ، بدأ مسيرته في الخمسينيّات كمؤرّخ للثقاف والأدب الروسيّين، خلال القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر. ثم في عام 1958 بدأ بالقاء محاضراتٍ في الشّعريّة البنيويّة، والسّيميائيّة، وساعده منصبه كرئيس قسم الأدب في جامعة توركو، في إقامة ما يُسمّى بـ"المدرسة الصّيفيّة السّيميائيّة"، الّتي أصبحت تقام بشكلٍ سنويّ منذ 1946، وساعدها موقعها على أطراف الاتحاد السّوفييتيّ في استقطاب العديد من المفكرين المؤثّرين، ما ساهم لاحقاً في تأسيس جماعة تارتو-موسكو، الّتي وضعت أسس نظريّة سيميولوجيا الثّقافة (Tamm, 2019).

للثقافة، بل هي سمةٌ أساسيةٌ. وتتبع هنا مسألة نقل المعلومات والحفاظ عليها، ومشكلة العلاقة بين الثقافة واللغة والنصوص من جهة، والبيئة التي تنتمي إليها هذه العناصر من جهةٍ أخرى، فالنصُّ مثلاً تعبيرٌ ثقافيٌّ، ووسيلة معلوماتٍ مرتبطةٌ بما يحيطُ بها، ولا يمكن النظر لها كوحدةٍ منفصلةٍ، بغضِّ النظر عن السياق الذي جاءت فيه (Lorusso, 2015).

يُعتبر أمبرتو إيكو من رواد اتجاه سيميولوجيا الثقافة، ورغم أنَّ نظريته معقدةٌ بعض الشيء، كونها مُتداخلةٌ مع علم المعاني وتاريخ السيميائية ونظرية تفسير النصِّ والنظريات المعرفية، إلا أنَّه لا يمكن إنكار تأثيره، واهتمامه بديناميات الثقافة المختلفة، فالسيميائية بالنسبة لإيكو ذات طبيعةٍ ثقافيةٍ بحتةٍ، ووظيفتها -بالإضافة لغائدها ومعناها- تشغل كنظامٍ ثقافيٍّ. ولا يؤمن إيكو أنَّه بالإمكان تفسير العلامة السيميائية خارج المنطق الثقافي التي تنتمي له، وبصيغةٍ أخرى لو كان هنالك مجالٌ آخر تكمن فيه فائدةٌ للسيميائية، فسيكون مجال التحليل الاجتماعي والثقافي، كما يقول إيكو بأنَّ "السيميائية شكلٌ من أشكال النقد الاجتماعي، وبالتالي أحد أشكال الممارسات الاجتماعية العديدة" (Lorusso, 2015).

4.2.1.1.2 اتجاه الدلالة (رولان بارت)

يُعتبر رولان بارت أحد أهمِّ أقطاب السيميولوجيا المعاصرة، واشتهر بكتابه "أسطوريَّات" المنشور عام 1957، وكتاب "عناصر السيميولوجيا" المنشور عام 1964. وقد أخذ بارت ممَّن سبقوه، وبشكلٍ خاصٍّ دي سوسير وهلمسليف وبيرس، وأنجز تركيباً مميزاً هو من أهمِّ التَّجديدات التي طرأت على السيميولوجيا منذ نشأتها (توسان، 2000، ص 44-45). اشتقَّ بارت من اللسانيَّات البنيويَّة أربع ثنائياتٍ، هي (1) اللغة والكلام، و(2) الدالُّ والمدلول، و(3) المركَّب والنظام، و(4) التَّعيين والتَّضمين (Barthes, 1968).

• ثنائية اللغة والكلام:

طبَّق دي سوسير هذه الثنائية في مجال اللسانيَّات، وقصد باللغة مُجمل الأنظمة والقواعد والأسس، التي تستخدمها جماعةٌ بشريَّةٌ ما أو مجتمعٌ ما في عملية التَّواصل، أمَّا الكلام فهو التَّجليُّ التَّطبيقيُّ لهذه العملية. والعنصران مرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، فالكلام لا يمكن أن ينتج دون اللغة التي هي أساسه، واللغة نفسها يجب أن يتحدَّثها من يتقنها، فاللغة هي العامُّ، والكلام هو الخاصُّ، وقام بارت بنقل هذه الثنائيات من مجال اللسانيَّات، وطبَّقها في دراسة العلامات غير اللسانية، كالطَّعام واللباس، خاصَّةً في كتابه "أسطوريَّات" (بوعزيزي، 2010).

• ثنائية الدالِّ والمدلول:

في كتابه "أسطوريَّات" يقول بارت "اسمحو لي إذا أن أذكر بأنَّ أيَّة أسطورةٍ تفترض

علاقة بين طرفين: هما الدال والمدلول". أولى بارت هذه الثنائية أهمية كبيرة، حيث اعتبرها مفتاح البحث السيميولوجي، والدال والمدلول من طبيعتين مختلفتين، لا يمكن لهما أن يتساويا أبداً، إلا أن بينهما تكافؤاً. نقل بارت هذه الثنائية، وطبقها بشكل أوسع في مجالات مختلفة، وبشكل خاص في مجال العلامات غير اللسانية. يرى بارت أن العلامة السيميولوجية لا تنتج المعنى إلا عند ورودها في سياق محدد يكسبها الدلالة، وهو ما أطلق عليه بارت في كتابه "الاستلزام الوظيفي" (بارت، 2018).

• ثنائية المركب والنظام:

يرى دي سوسير أن اللغة تخضع لنوعين من العلاقات عند إنتاج الكلام، النوع الأول هو العلاقات التركيبية، وتحصل عند تتالي الكلمات وراء بعضها في سلسلة تكون المعنى، والنوع الثاني هو العلاقات الترابطية أو النظامية، أي الكلمات الموجودة خارج الخطاب، والتي ترتبط مع بعضها مشكلة مجموعات تجمعها علاقات مختلفة، فالنوع الأول له صفة الحضور، كونه مستخدماً في الخطاب على أرض الواقع، والثاني له صفة الغياب، كونه غير موجود في الخطاب نفسه، إلا أنه غائب يسهم في إعطاء الدلالة، ما دفع بارت لتأكيد أهمية تطبيق هذه الثنائية في مجال العلامات غير اللسانية (بوعزيزي، 2010). يمكن لنا فهم هذه الثنائية أفقياً وعمودياً، ففي المحور الأفقي لظاهرة الدراسة، يمكن لنا أن ندرج كرسيًا وطاولَةً وسريراً، وعلى المحور العمودي مختلف أنواع الكراسي والطاولات والأسرة. فعلى مستوى العلاقات التركيبية، تتجلى المعاني في تجاور مجموع العناصر المعزولة مع بعضها، أما البراديجم، فيتكون المعنى فيه عن طريق ارتباطه بالعناصر الغائبة، التي تمنح سياقاً أكبر للموضوع أو الشيء (بوعزيزي، 2010).

• ثنائية التعيين والتضمين

ثنائية التعيين والتضمين، هي من المفاهيم الشائعة في السيميولوجيا الحديثة، فكل نظام سيميائي يحتوي على مستويين من الدلالة، وأول من تنبّه لهذين المصطلحين هو هلمسليف في عام 1940، عندما رفض طرح مدرسة براغ المهتم بجانب اللغة الشكلي فقط، ووضع الأسس للسانيات حديثة أطلق عليها مطلق "كلوسيماتيكية" (الأحمر، 2010). تبنى بارت مفهوم هلمسليف القائل بوجود طبقات للدلالة، ففي الطبقة الأولى نجد إشارة مكونة من دالٍ ومدلول، يكونان المعنى التعييني، بينما تجعل الطبقة الثانية من الدال والمدلول دالاً لمدلول جديد يكون المعنى الضمني، فكل مدلول في مستوى ما يمكن جعله دالاً في مستوى آخر، كما يبين بارت في الشكل أدناه (بارت، 2018).

شكل (3)

تصوّر بارت لثنائية التّعيين والتّضمين

	1. دالّ	2. مدلول
لسان	3. علامة	
أسطورة	ا. دالّ	اا. مدلول
	ااا. علامة	

(بارت، 2018، ص 242)

يوجد نوعٌ من الإجماع على الدّلالات التّعينيّة للإشارات بين المنتسبين للثقافة الواحدة، بينما لا يمكن حصر الدّلالات الصّمنيّة التي تُولّدها إشارةٌ ما بشكلٍ دقيقٍ، ولا يجب أن يدفعنا ذلك إلى القول أنّ تكوين المعاني الصّمنيّة يغلب عليه الطّابع الفرديّ الدّاتيّ، فكلّ إشارة لها عددٌ محدودٌ من الدّلالات الصّمنيّة، ويتشارك المنتسبون لثقافةٍ ما -إلى حدٍّ ما- الإشارات "البينذاتيّة"، ويعتمدُ تكوين هذه المعاني الصّمنيّة على الشّيفرات التي يوظّفها المفسّر، والموجودة لديه مسبقًا، كما هو الحال مثلاً مع الإشارات الثقافيّة (تشاندر، 2008).

3.1.1.2 الشّيفرات

لا يمكننا الخوض في عمليّة تحليل مادّةٍ ما سيميولوجيًا، إلّا عبر تحديد مفهوم الشّيفرة أوّلًا، كما يؤكّد على ذلك رومان جاكوبسون، الذي اعتبر أنّ إنتاج وتفسير النّصوص إنّما يعتمد على الشّيفرات، التي تضع لنا إطارًا يمكن من خلاله تحديد معنى إشارةٍ ما. والشّيفرات لها طابعٌ اجتماعيّ، يكمن في كونها ممارساتٍ يألّفها مستخدمو وسيلة الاتّصال، ضمن إطارٍ ثقافيٍّ أكثر اتّساعًا. ونظرًا لكون العلاقة بين الدّال والمدلول اعتباطيّةً، فإنّ على القائم بالتفسير أن يكون ملّمًا بالشّيفرات التي يقوم بالعمل عليها (تشاندر، 2008).

يفترض جاكوبسون وجود ستّة عناصر في عمليّة الاتّصال، فلدينا الرّسالة، التي يرسلها المرسل للمرسل إليه، عبر عمليّة تواصلٍ مرئيّةٍ أو كتابيّةٍ أو غيرها، ويجب أن تُصاغ الرّسالة وفق أنظمةٍ مشتركةٍ من الشّيفرات، وأن ترد في سياقٍ معلومٍ لكلا الطّرفين. وتدور الفكرة الأساسيّة لجاكوبسون حول أنّ الرّسالة في حدّ ذاتها غير كافيةٍ لإيصال المعنى، فالمعنى يتجسّد في كامل عمليّة الاتّصال (Martin, & Ringham, 2000).

شكل (4)

عناصر عملية الاتصال عند جاكوبسون

السياق		
المُرسل إليه	الرسالة	المُرسل
(المستقبل)	التواصل	(الباعث)
الشيفرات		

(Martin, & Ringham, 2000, p. 37)

1.3.1.1.2 خصائص الشيفرات

تتشارك الشيفرات في عددٍ من الخصائص، لذا أن ندرجها كالتالي (Leeds-Hurwitz, 1993):

- تنقسم الشيفرات إلى وحداتٍ مرتبةٍ ضمن نماذج أكثر شمولاً، يتم الانتقال من بينها.
- تترتب هذه الشيفرات مع شيفراتٍ أخرى، في قوالب تشكّل الرسالة وتكون المعنى.
- تنقل الشيفرات معانٍ للمتلقّي، وفق مرجعية ثقافية مشتركة، تمنح الرسالة معانيها.
- تُبثّ الشيفرات -حسب نوعها- عبر الوسيلة التي تناسبها.
- بإمكان الشيفرات أن تكون وسيلة لفهم وتصنيف وتنظيم المادة أو الرسالة، بقدر ما أنّها تساعد في بثّها ونقلها.
- الشيفرات -بحد ذاتها- ليست ثابتة، وهي خاضعة للتغيّر المستمرّ.

2.3.1.1.2 تصنيف الشيفرات

استخدم إيكو مصطلح الحقل أو المجال السيميائي "Semiotic Field"، للدلالة على تعدّد وتنوّع الشيفرات التي يمكن جعلها موضوعاً للبحث (Noth, 1990)، ولا يمكن حصر هذه الشيفرات على وجه الدقّة، فهي تختلف باختلاف المناهج ومجالات الدراسة السيميولوجيّة، ولا يوجد تصنيفٌ خالٍ من الافتراضات الأيديولوجيّة، إلّا أنّ دارسي السيميولوجيا وجدوا من الأنسب تصنيف الشيفرات ضمن مجموعاتٍ، كما أنّ العديد منهم اعتبروا اللغة البشريّة نقطة الانطلاق في تصنيف الشيفرات، كونها قاسماً مشتركاً لجميع الشعوب (تشاندر، 2008).

يمكننا، على سبيل المثال لا الحصر، ذكر أربعة أنواع هامّةٍ للشيفرات، وهي (Danesi, 2007):

- الشيفرات الاجتماعيّة: هي المرتبطة بعملية التواصل والتفاعل بين البشر، كالمسافات

المتروكة بين الأشخاص عند تحاورهم، فكلما زاد القرب أو البعد بين شخصين، دلّ ذلك على نمط العلاقة بينهما.

- **الشيفرات الأسطورية:** هي المتعلقة بالأساطير أو المعتقدات القديمة، والتي لا تزال تتواجد اليوم بصورةٍ أو بأخرى، ومثالٌ على ذلك تصوّر "البطل"، كما كان بروميثيوس في الميثولوجيا اليونانية، وشيفرة البطل هاته توجد اليوم في شخصياتٍ من الواقع، كرجال الشرطة، كما أنّها توظّف في المنتجات الثقافية، كالسينما والمجلات المصوّرة.
- **الشيفرات المعرفية:** هي المرتبطة بالعلوم والمعارف البشرية، كالرياضيات والأحياء والفلسفة وغيرها.
- **الشيفرات السردية:** هي المتعلقة بالقصص التي تُروى للتعبير عن الواقع بشكلٍ أو بآخر، فقد تكون شفهيةً، أو على شكل مقالٍ صحفيٍّ، أو فيلمٍ سينمائيٍّ، أو برنامجٍ تلفزيونيٍّ، وأشهر من درس السرد من وجهة نظرٍ سيميولوجيةٍ هو ألجيرداس غريماس²¹، الذي افترض أنّ البشر -على اختلاف ثقافتهم- يخلقون قصصًا تتشابه من حيث حكاياتها وشخصياتها وعناصرها الأساسية، كونها تتبع نظام شيفراتٍ سرديةٍ كونيةٍ واحدةٍ.

4.1.1.2 السيميولوجيا والتحليل السمعي البصري

صحيحٌ أنّ التحليل العلميّ لوسائل الاتصال الجماهيريّ -على اختلافها- قد بدأ منذ ثلاثينيات القرن الماضي، في مجالاتٍ مثل علم النفس وعلم الاجتماع، إلّا أنّ التحليل السيميولوجيّ لم يظهر إلى مع دخول فترة الخمسينيات، وأضحى اليوم مجالاً هاماً من مجالات السيميولوجيا، وأداة تحليلية هامة تخدم مجالاتٍ أخرى أيضاً، وتهدف السيميولوجيا لكشف المعاني الضمنية، التي بدورها تكشف البنى والممارسات الموجودة في وسائل الإعلام، كما أنّها -كأداة تحليلية- أثبتت نجاعتها في فك رموز تأثير وسائل الإعلام على الاتجاهات الثقافية، وكيف أنّ أنظمة المعاني المتجلية في الرموز البشرية تتحوّل لتتماشى مع أهداف وسائل الاتصال (Trifonas, 2015).

²¹ ألجيرداس جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas) (1917-1992) هو لسانيّ، وسيميائيّ، ليتوانيّ. درس القانون في فرنسا عام 1936، وشغف خلالها بثقافة العصور الوسطى، وحصل على الليسانس في الآداب عام 1939، والتحق بالذكوتوراه عام 1944، ونشر أطروحة تحت عنوان "الموضة عام 1830: مقالةٌ وصفيةٌ لمفردات الثياب في صحف العصر". أسّس عام 1966، رفقة رولان بارت وآخرين، مجلة "اللغات"، بالفرنسية "Langages"، ونشر أهمّ كتبه تحت عنوان "علم المعاني البنيويّ". (ليشته، 2008).

2.1.2 النوع (Genre)

تتناول الدراسة المسلسلات الشعبوية المنتجة في مملكة البحرين، والتي تُعتبر نوعاً تلفزيونياً خالصاً، ما يستدعي النظر إلى المسلسلات بشكلٍ جمعيٍّ، إضافةً لتحليلها بشكلٍ فرديٍّ حسب العينة المنتقاة. يضمنُ اعتماد نظرية النوع في تعيين ملامح النوع التلفزيوني، وبالتالي تعيين أبرز العناصر المكونة للمنظومة القيمية الكامنة فيها، والعناصر التي تُحرك هذه المنظومة وتُسيّرُها.

لا يقتصرُ مصطلح "Genre" على ميدانٍ دون غيره، صحيحٌ أنّه ظهر أولاً في مجال الأدب، إلّا أنّ نظرةً سريعةً إلى أصل الكلمة اللاتيني "Genus" و "Generis" التي تعني "العرق" و "الجذم"، والمستخدمة حتى عصر النهضة، تُبين لنا سعة هذا المفهوم، كما في قولنا "الجنس البشري" (ستالوني، 2014). يُعتبر النقاش حول الأجناس الأدبية من أكثر النقاشات التي أثّرت مجال دراسات الأدب عبر العصور، كما أنّها ضمن الأكثر تعقيداً وبطناً، ذلك أنّ العقود والقرون التي فصلت أهمّ الإضافات في هذا المجال قد خلقت تبايناً في الآراء بين الباحثين، أو حتى دفعت بهم بعيداً عن المسألة إلى مناقشة مسائل أخرى (Altman, 1999).

يفرض تعريف الأنواع وجود ثلاثٍ من المسلّمات التقريرية، هي كالتالي (ستالوني، 2014):

- **فكرة المعيار:** وجود الأجناس وتصنيف الأشياء ضمنها يفترض وجود إرادة النظام، ولا بدّ عند تعيين مجموعة من الأجناس تعيين معايير لتصنيف الأمور تحتها، فلكلّ جنسٍ قواعده وحدوده ومنظّروه.
- **فكرة العدد:** وجود الأجناس يعني وجود فكرة التعدّد، أي انضمام مجموعة من العناصر وفق معايير المشابهة، وذلك يفرض مسألتين هما:
 - الواحد والمتعدّد: ماهيّة العلاقة القائمة بين الشيء والصنف الذي يندرج ضمنه.
 - حدود الكمّ: ما قدر التواتر الذي يتمّ به تحديد جنسٍ ما؟ وإلى أيّ قدرٍ يجب أن يتكرّر ما يبدو خرقاً لقواعد الجنس، حتى يتشكّل جنسٌ آخر؟
- **فكرة الترتيب:** وجود الأجناس يعكس واقعاً اجتماعياً ثقافياً، يتجلّى في إبرازه نظاماً ترتيبياً للمعرفة، فالجنس تندرج تحته مجموعة من الأنواع، التي تندرج تحتها أيضاً مجموعة من التصنيفات، وذلك يفرض مجموعة من التساؤلات هي:
 - ألا يضع الجنس أمامنا عنصراً أولاً يمكن أن تنتج عنه عناصر أخرى، ويفترض وجود نظام ثابت؟
 - أليس النموذج الذي عيّنه وجود الجنس سوى بناءٍ نظريٍّ مثاليٍّ بمعناه

الأفلاطوني²²، وليس لأيّ تجسيد له أن يدّعي وجود كلّ خصائصه فيه؟
○ كيف يتجلى سلطان الجنس على الأصناف المندرجة تحته؟ وألا يدفع بنا التصنيف
الوظيفي للأجناس إلى ترتيبٍ كيفيٍّ ضمنّيٍّ؟

1.2.1.2 التطوُّر التاريخيُّ للأنواع

عند الحديث عن تاريخ الأنواع، يُستدعى قول ديكر²³ وتودوروف²⁴:
"مشكلة الأنواع هي إحدى أقدم المشاكل في الشّعريّات: من العصور القديمة الكلاسيكيّة
حتّى وقتنا الحاضر، يبقى تعريف الأنواع، وتحديد عددها، والعلاقات فيما بينها، مسألة لا ينقطع
النقاش حولها" (Ducrot, & Todorov, 1979, p. 149).

1.1.2.1.2 نظريّة النّوع الكلاسيكيّة (Classical Genre Theory)

يُعتبر أرسطو الأب المؤسس لنظريّات الأجناس، يتجلى ذلك بوضوح في السُّطور الأولى
من كتابه حول الشّعْر، الذي اكتسب تعريفه عبر ذكر أنواعه المختلفة (Moine, 2008). بدأ
أرسطو كتابه باستعارة مصطلح سبق وتمّ تعريفه، عوضًا عن الإتيان بتعريفٍ خاصٍ به، إلّا أنّه
وضع حجر الأساس لجميع مفكّري الأنواع الذين تبعوه، ومُجرّد الرّعم بوجود الشّعْر بذاته، يقضي
بوجود مجموعة من الافتراضات الأخرى المتعلّقة به.

ركّز أرسطو على ما يجعل جنسًا ما مميزًا عن غيره، وهو بالتّالي يطرح تساؤلًا حول
التّعريف، وهذه المقاربة تنظر داخليًا للنّص نفسه، وتسعى لتمييز العناصر الأساسيّة التي تجعل
الجنس مميزًا عن غيره من الأجناس. اكتسبت هذه المقاربة شعبيّة في دراسة الأدب والسّينما، ولم
تحظ بذات الاهتمام في مجال التّلفزيون، ذلك أنّ قلّة من الباحثين مستعدّون للدّفاع عن التّلفزيون

²² نظريّة المُثُل أو الصُّور هي إحدى أشهر النّظريّات التي عُني بها الفيلسوف اليونانيُّ أفلاطون، وتناولها في كتابه "الجمهورية"، وهي
نظريّة لها جانبان، جانبٌ منطقيٌّ يُعنى بمعاني الألفاظ الكليّة، وجانبٌ ميتافيزيقيٌّ يتجلى في فكرة وجود شكلٍ واحدٍ أسمى مثاليًّا للأشياء.
ولنا أن نفرّق بين الرّأي والمعرفة، فالرّأي هو ما ندركه من العالم عن طريق الحواسّ، بينما المعرفة أزيّة إدراكها فوق متناول الحواسّ،
ويضرب أفلاطون على نظريّته مثالًا يُشتهر بكهف أفلاطون (Russell, 2005).

²³ أوزوالد ديكر (Oswald Ducrot) (1930) هو فيلسوفٌ، ولغويٌّ، فرنسيٌّ، تلقّى تعليمه الأساسي في الفلسفة بالسُّوربون، وأصبح
عضوًا بالمركز الوطنيّ للأبحاث، بعد تدريسه للفلسفة في عددٍ من معاهد التّعليم العالي. تركّزت إسهامات ديكر في بداية مشواره في
تاريخ اللُّغويات، وعلى الأخصّ في مجال البنيويّة، وانتقل بعدها لعلم الدّلالة، وطوّر رفقة زميله جاك-كلود أنسكومبر التّيّار اللُّغويّ الذي
يُعرف باللُّغويّات الجديدة "Nouvelle Linguistique" (مكاريك، 2014).

²⁴ تزيّفان تودوروف (Tzvetan Todorov) (1939-2017) هو بُيويّ أدبيّ وسيميوطيقيّ، بلغاريّ، درس فقه اللُّغة السلوفاكّيّة
للحصول على درجته الجامعيّة الأولى، ثمّ هاجر إلى فرنسا لدراسة اللُّغة والأدب بجامعة باريس، وكانت أطروحته للدّكتوراه عن الرّواية
الرّسائيّة لكودرلوس دي لاكوس "علاقاتٌ خطيرة"، وأشرف على رسالته النّاقّد الفرنسيُّ رولان بارت (مكاريك، 2014).

كوسيطٍ جماليّ "Aesthetic medium"، كما هو الحال بالنسبة للأدب والسّينما (Mittel, 2004).

2.1.2.1.2 نظريّة النّوع الكلاسيكيّة الجديدة (Neoclassical Genre Theory)

شكّلت المفاهيم التي وضعها أرسطو القاعدة التي بنى عليها الكلاسيكيّون الجدد نظريّتهم حول النّوع، خاصّةً عند مؤلّفي عصر النّهضة في القرن السادس عشر، ولعلّ أكثر ما تشتهر به هذه الحقبة هو الصّراع الناتج عن تزاوج "التراجيديا"، والكوميديا"، اللّذان كان ينظر لهما على أنّهما نوعان متقابلان متضادّان، وذلك ما رفضه أيضًا المنظرّون الفرنسيّون في القرن السابع عشر، إلّا أنّ ظهور المزيد من المسرحيّات والأعمال التي مزجت بين النّوعين أدّى إلى قبول النّوع الهجين الجديد (Altman, 1999).

تناول تودوروف مسألة الأنواع الأدبيّة في إحدى مقالاته المبكّرة تحت عنوان "أصناف السرد الأدبيّ"، التي يؤكّد فيها أنّ هدف العمل الأدبيّ تبيان معنى العناصر الأوّليّة للنّص، وأنّ على النّاقد الأدبيّ أن يمنحها تأويلًا، لا يعني ذلك أنّ معنى العمل الأدبيّ كامنٌ في نفسه، عن طريق علائقيّة المعنى بين عناصره، فحسب تودوروف، يستمدّ الأدب معناه من علاقته بأعمالٍ أخرى في تاريخ الأدب كلّ (ليشته، 2008).

رغم أنّ مقارنة الصّنف الكلاسيكيّة الجديدة سعت إلى تنظيم العلاقات بين النّصوص الأدبيّة المختلفة، إلّا أنّها قامت على تعميم الطّابع الأيديولوجيّ للأنواع، عوضًا عن النّظر إليها على أنّها ناشئة عن عوامل اجتماعيّة-تاريخيّة، وتتفاعل معها (Bawarshi, & Reiff, 2010).

3.1.2.1.2 نظريّة النّوع في القرن التاسع عشر (Nineteenth-Century Genre Theory)

شهد القرن التاسع عشر ذروة الحركة الرّومانسيّة في القارّة الأوروبيّة، ووضع الفيلسوف الألمانيّ فريدريك شغل²⁵ حجر الأساس حول مسألة الأنواع الأدبيّة، ودعا إلى التخلّص منها (Altman, 2000, p. 5)، فالأعمال الأدبيّة إنّما تكتسب قيمتها ومكانتها من تجاوزها للحدود المفروضة عليها، وأصرّ شغل على وحدة الإنتاجات الأدبيّة، ووضع الشّعْر الرّومانسيّ مثالًا يُحتذى به في تحرّره من هذه القيود (Bawarshi, & Reiff, 2010).

شهدت العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر تطوّراتٍ هامّة، أثّرت على مستقبل نظريّة

²⁵ فريدريك شغل (Karl Wilhelm Friedrich Schlegel) (1772-1829) هو ناقد أدبيّ، وفيلسوف، ألمانيّ، يُعدّ أحد أعلام الرّومانسيّة الألمانيّة. قام شغل في عمله دراسةً حول الشّعْر اليونانيّ "On the Study of Greek Poetry" بوضع أسس التّمييز بين الأدب الكلاسيكيّ والرّومانسيّ، كما قام رفقة أخيه أوغست شغل بتحرير مجلّة "Athenaeum" بين عاميّ 1798 و1800، والتي شكّلت القاعدة النّظريّة الأساسيّة للرّومانسيّة الألمانيّة (Audi, 1999).

الأنواع، فمع وضع أسس نظرية التطور من قبل تشارلز دارون وهيربرت سبنسر، قام المجتمع الأدبي بمحاولة وضع تصنيفات علمية للأنواع، كما لو كانت مخلوقات بيولوجية، تجلّى ذلك بوضوح في أعمال الفرنسي فرديناند برونيتير، وساهمت هذه المقاربة العلمية في إقناع المنظرين بوجود الأنواع فعلاً (Altman, 1999).

4.1.2.1.2 نظرية النوع في القرن العشرين (Twentieth-Century Genre Theory)

بعد حوالي قرن من زمن شغل، جادل بينديتو كروتشه²⁶ أنّ تصنيف أيّ عملٍ جماليّ هو إنكارٌ لطبيعته الحقيقية، التي تقوم على الحدس عوضاً عن المنطق (Bawarshi, & Reiff, 2010)، وشكّل بذلك مزيجاً من العدمية²⁷ والجمالية²⁸، فالأنواع قبل أكثر من قرن من زمن كروتشه كان يُنظر لها من منظورٍ كلاسيكيٍّ ورومانسيٍّ، في معارضةٍ للأنواع المتوارثة والأنواع الحديثة المتمازجة، التي صبّت تركيزها على التعددية البشرية والواقع المعقّد للبشر، وساهم كروتشه في تغيير هذه التوجّهات حين النّظر للأنواع، كما أثر طرح كروتشه في نظرية الفيلم بعد الحرب العالمية، والتي عارضت الأنواع الموجودة مسبقاً، في مقابل قدرة صنّاع الأفلام على تحويلها وجعلها أكثر حميميةً (Altman, 1999).

2.2.1.2 خصائص الأنواع

لم تعد الأنواع مقتصرةً على مجال الأدب كما كانت سابقاً، وأصبحت تُغطّي مجموعةً مختلفةً من التفاعلات النصّية وغير النصّية، ويمكننا ذكر أبرز خصائصها كالتالي (Dean, 2008):

- الأنواع لا تقتصر فقط على النصوص الأدبية: صحيح أنّ الأدب يأتي ضمن سياقٍ اجتماعيٍّ ما، لكنّ النّظر إلى الأنواع من منظورٍ أدبيٍّ فقط أدّى لإغفال هذا السياق، وأصبح يُنظر للأنواع اليوم من منظورٍ أكثر اتساعاً يشمل مختلف أنواع التفاعلات التي تتضمن نصوصاً ما.

²⁶ بينديتو كروتشه (Benedetto Croce) (1866-1952) هو فيلسوفٌ إيطاليّ، يعدّ ضمن الشخصيات الفكرية صاحبة التأثير في إيطاليا، وقد أثرت كتاباته في التاريخ والتاريخ على مجالات الأدب والنقد الأدبي والسياسة وغيرها. كان كروتشه منخرطاً في حياة المجتمع الإيطاليّ، وناهض موسوليني وسلطته الفاشية، وساهم في مفاوضات السلام التي انخرطت فيها إيطاليا بعد الحرب، كما ساهم في تحديد طريقة الحكم في إيطاليا بعد زمن الفاشية (مكاريك، 2014).

²⁷ العدمية (Nihilism) هي اتّجاهٌ فلسفيّ يرى أن لا مبرر للقيم أو الأخلاق، ويقوم أحياناً على الرّفص الفعّال، والهجوم على هذه القيم، ويعود أصل الكلمة للروائيّ الروسيّ إيفان تورغينيف الذي ابتكرها لوصف معارضي الإمبراطور الروسيّ (Honderich, 2005).

²⁸ الجماليّات (Aesthetics) هي فرعٌ من فروع الفلسفة التي تُعنى بالفنون، خاصّةً بعملية التلقّي الحسيّ الإدراكيّ للفنون، كما تتّسع لتشمل الإدراك الحسيّ في الطبيعة، وفي حياة النّاس اليومية (بينيت، وغروسبيرغ، وموريس، 2010).

- الأنواع أكثر من مجرد أشكال أو قوالب: صحيح أن للأنواع خصائص وصفات مشتركة، بيد أنها أكثر من ذلك بكثير، فالأنواع ضرب من ضروب الحياة، والأماكن المألوفة التي نلجأ لها للتواصل فيما بيننا، كما أنها مرجع ثقافي يلجأ له صانعو المادة عند تناولهم لموضوع معين.
- الأنواع غير ثابتة: ذلك أن الأنواع استجابة لظروف ثقافية، والتي بدورها تتغير على الدوام، لا يعني ذلك عدم انسامها بشيء من الثبات، فهي مستقرة، لكنها متغيرة أيضًا.
- الأنواع غير قابلة للتصنيف ضمن مجموعات ثابتة، كما أنها ليست أنظمة للتصنيف: صحيح أن التصنيف خطوة هامة في عملية فهم الأنواع، إلا أن هذا التصنيف يتم عادة بشكل تقني من قبل مستخدمي الأنواع، عوضًا عن التصنيف بشكل تحليلي.

3.2.1.2 الأنواع السينمائية والتلفزيونية

من أجل الوصول لفهم أعمق حول موضوع النوع وآلية عمله ضمن الممارسات الثقافية، نحتاج لتطوير نظرية للنوع "Genre Theory". تشمل نظرية النوع أصنافًا مختلفة من المنتجات الثقافية، مثل الأدب والسينما، وذلك يحمل تحديًا لدارسي التلفزيون، حيث أن للتلفزيون مجموعة من الاعتبارات التي يتميز بها عن غيره، مثل أوقات البث وتسلسل الحلقات وعادات المشاهدة وغيرها، وتبني نظرية النوع من المجالات الأخرى وإسقاطها على التلفزيون، لا يأخذ هذه الاعتبارات في الحسبان (Mittel, 2004).

شكلت الأنواع استراتيجية تصنيفية مهمة للمؤسسة الهوليوودية منذ بدايات ظهورها مع مطلع القرن العشرين، فمع ظهور الأنواع الفلمية وتطورها، وظهر الأنواع التلفزيونية في وقت لاحق، حملت الأنواع ذات العناصر الأولية الأساسية التي بُنيت عليها الأنواع الأدبية والمسرحية، وقدمت الطبيعة الجديدة للمادة المصورة عناصر جديدة لم تكن موجودة مسبقًا، ونشأت مجموعة من الأنواع الخالصة والفرعية، وارتبطت هذه الأنواع بمراحل مهمة في تاريخ الثقافة الأمريكية، ففي فترة الكساد الكبير مثلًا ظهرت الأفلام الموسيقية الهروبية "Escapist Musicals" كنوع شائع، لتحكي الجو العام الذي عاشه الناس في ظل هذه الأزمة (Brown, 2017).

تعتبر الأنواع الأدبية أنواعًا واسعة النطاق، تحوي ضمن كل منها مجموعة كبيرة من الأعمال، مثل التراجيديا والكوميديا وغيرها، وهي بذلك غير صالحة للاستخدام في مجالي السينما والتلفزيون، لا يعني ذلك إنكار أهميتها وإسهاماتها في هذا المجال، فالمادة السينمائية أو التلفزيونية محدودة النطاق ثقافيًا وزمانيًا، ويكمن الاختلاف الأساسي بين الأنواع الأدبية، والأنواع السينمائية

والتلفزيونية، في كون الأولى تنظر للنص من منظور نظري واستنتاجي، بينما الثانية تنظر للمادة من منظور توظيفها التاريخي (Allen, 1992).

تعكس الأنواع القيم والسلوكيات والاهتمامات الموجودة ضمن الثقافة، ذلك أن البث التلفزيوني يعبر عن قدر من القبول لدى المتلقين، ويعكس مجموعة من القيم المشتركة فيما بينهم، فالمشاهد يتجه للبرامج التي يوافق عليها سلفاً، والتي تتفق ومنظومته القيمية. الأنواع إذاً تمنحنا القدرة على ولوج الثقافة المنتجة لها، وتمنحنا فهماً أعمق لأبعادها الثقافية والتاريخية والسياسية وغيرها، كما أن طبيعة العمل التلفزيوني القائمة على التكرار، تسهم في تعزيز هذه المضامين (Silverblatt, 2007).

لا بدّ على دارسي الأنواع التلفزيونية أخذ المنظور التاريخي حين تناولهم لأي نوع تلفزيوني، فالأنواع تمرّ بمراحل من التطور، وتسهم هذه المقاربة التاريخية في تحديد دورة النوع التلفزيوني "Genre Cycle"، ودراسة سبب انتشار هذا النوع في ثقافة ما ضمن زمن ما، وبالتالي الوصول لفهم أعمق حول هذه الثقافة. كما يجب على دارسي الأنواع الانتباه للتغيرات الأساسية التي تطرأ على النوع خلال دورة حياته، ذلك أن الأنواع تستجيب للصراعات الاجتماعية والأيدولوجية التي تطرأ في المجتمعات (Kellner, 1980).

يتضمن كل نوع سينمائي أو تلفزيوني عالماً خاصاً به، يجذب الجمهور نحوه، ويمكننا أن نقول أن ما يجذب الجمهور في كثير من الأحيان ليس الحبكة الخاصة بالعمل المشاهد، بقدر ما يجذب العالم الخاص بالنوع، ويورد سلفريلات مجموعة من الأسئلة حول عالم النوع، فما هي الثقافات وأنواع الأفراد الذين يعيشون في هذا العالم؟ وهل يتم تقديمهم بشكل نمطي؟ وماذا نخبرنا هذه النمطية حول هذه الثقافة؟ وهل الشخصيات سعيدة؟ وهل لدى الناس قدرة على تقرير مصائرهم؟ وما هي القيم التي تتحلّى بها الشخصيات؟ وما هي القيم التي تحكم عملية صنع القرار؟ (Silverblatt, 2007).

1.3.2.1.2 خصائص الأنواع السينمائية

للنوع السينمائي مجموعة من الخصائص، هي كالتالي (Altman, 1999):

- الأنواع أداة مهمة لقدرتها على تغطية مجموعة من المهام: ذلك أنها تشمل جميع العمليات التي تقوم عليها صناعة السينما، ومفهوم النوع السينمائي أشمل وأعم من مفهوم النوع الأدبي، ذلك أنه يتداخل بشكل مستمر مع كل عمليات الإنتاج والتوزيع والاستهلاك.
- الأنواع تُحدد من قبل صنّاع الأفلام، ويتعرّف عليها الجمهور: أخذت دراسة الأنواع الفيلمية منحى كلاسيكياً، عوضاً عن المنحى الرومنسي، التي تنظر أولاً للمؤسسات

- **السينمائية وإنتاجاتها**، وتدرس تأثير هذه الإنتاجات على الجمهور وتفاعلها معها.
- **هويات وحدود الأنواع واضحة وثابتة:** يتعرّض هذا الطرح للعديد من الانتقادات على الدوام، إلا أنه طرّح هاماً لدارسي الأنواع، ذلك أن الأنواع قوالب تصبّ فيها بُنى نصّية تربط بين عمليّات الإنتاج والعرض والتلقّي، ولا يمكن لدراسة النوع استخلاص نتائج مرضية إلا عندما تكون هذه الحدود واضحة.
- **الأفلام تنتمي بشكل كليّ ودائم لنوع واحد:** في حالة قام المراقبون بمشاهدة مادّة فيلمية ما من منظور النوع، فلا بدّ أن تكون للمادّة هويّة واضحة حول ماهيّتها، صحيح أن العديد من دراسات الأنواع تنظر للأنواع على أنها حاملة لأنواع أخرى فرعية، إلا أن الأفلام في غالب الأحيان لا تزرع أيّ شكّ حول انتمائها النوعي.
- **الأنواع عابرة للتاريخ:** تقوم دراسات النوع على انتقاء النصّ من الخطّ الزمنيّ ووضعه في مكان خارج إطار الزمن، ودراسة الأنواع باعتبارها عابرة للتاريخ يفرض مجموعة من الحقائق المثيرة للاهتمام، خاصّة في مجال دراسة الأنواع الفيلمية.
- **الأنواع تمرّ بعملية تطوّر متوقّعة:** لا بدّ -حتى يستمرّ وجود الأنواع- من عمليّة تنشأ منها أنواع مختلفة، ويوجد توجّهان اشتقّ كلّ منهما من عمليّة التطوّر العضويّ للأنواع، الأول ينظر للنوع كمخلوق حيّ يعكس صفات المراحل العمرية المختلفة والمتوقّعة، والثاني ينظر للأنواع من حيث التطوّر البيولوجي، والتحوّلات غير المتوقّعة التي تطرأ عليها.
- **الأنواع موجودة ضمن موضوع وهيكل وجسم محدّد:** يتطلّب وجود النوع وجود مجموعة من الأفلام التي تتشارك في مواضيعها، وبناها، والطرق التي تبني بها حبتها.
- **الأفلام المنتمية لنوع ما تتشارك في مجموعة من الخصائص الأساسية:** تُسهم هذه الخصائص والحبكات المتشابهة في جعل الأفلام المنتمية للنوع الواحد متوقّعة، إلا أن ذلك هو ما يمنح الأنواع جاذبيّتها، فالمشاهد ينتقي الأفلام للمشاركة في أحداث تبدو مألوفة له.
- **الأنواع لها أهداف طقسيّة وأيديولوجيّة:** تتبع الأنماط السردية للأنواع من الممارسات الموجودة مسبقاً في المجتمعات²⁹، ويلجأ لها الجمهور للتأكيد على وحدته، وتصوّر مستقبله.
- **نقاد الأنواع غير منخرطين في ممارستها:** كما أن المشاهد يقوم بتوظيف الأنواع حسب رغباته، فإنّ مهمّة الناقد تكمن في كونه وسيطاً بين المشاهد والنصّ، وبين المجتمع والصنّاع، أي أنه يقوم بتقييم أثر المادّة التي تنتجها المؤسسة السينمائية على الجمهور.

²⁹ أسهمت إضافات ليفي-ستراوس والأنثروبولوجيين البنيويين الآخرين في منح دارسي الأنواع فهماً أعمق حول سردية الأنواع، وكيف أنّها تشكّل نوعاً من التعبير المجتمعيّ، كما أسهمت إضافات الماركسيين في تسليط الضوء على ممارسات صنّاع الأفلام، والاستثمارات الأيديولوجيّة التي يتمّ بثّها عبر المادّة المصنوعة (Altman, 1999).

2.3.2.1.2 عناصر النوع التلفزيوني

يُمكن تمييز الأنواع التلفزيونية بعضها عن بعض عبر العناصر التالية المكونة لها (Kellner, 1980):

- **الصُور:** ويقصد بها المساحة أو البيئة الصورية الطاغية على العمل التلفزيوني، فالأنواع تمنح بيئة اجتماعية للمتلقّي، تجتمع فيها الشخصيات، وتتفاعل فيما بينها، وتتوالد الصراعات فيها، وكذلك يتم حلّها.
- **الأيقونات:** تحتوي الأنواع على صور أيقونية تتكرّر على الدوام، أفلام الخيال العلمي مثلاً تكثر فيها الأجهزة والتكنولوجيا المتقدمة، كما يمكن أن تكون الشخصيات في الأعمال التلفزيونية صوراً أيقونية، مثل الشرطي الذي يمثل القانون والنظام، وكلّ هذه الصور الأيقونية تجتمع لتكوّن عالم النوع المتجانس.
- **الصُور الرمزية:** الأنواع مبنية على مجموعة من الصور المكررة، التي تجعل المشاهد يألف ويتعرّف المادة التي يشاهدها، وهذه العناصر المألوفة تمنح شعوراً من الأمان لدى المشاهدين وتوطّد علاقتهم بالنوع التلفزيوني.
- **الشيفرات:** يخلق النظام التلفزيوني القائم على التكرار وجمع العناصر في قالب واحد مجموعة من الصور النمطية "Stereotypes"، وتعمل هذه الصور النمطية على جعل العمل التلفزيوني مألوفاً وسهل التعرف عليه، وتوفّر مجموعة من الإشباعات النفسية للمشاهد، وكلّما كرّست هذه الصور النمطية وجودها أصبح مُستبعداً على المشاهد تغيير أفكاره المبنية حولها مُسبقاً، وذلك ما يتشبّه به المشاهدون للحصول على نوع من الأمان والاستقرار في عالم اليوم الفوضوي.

3.3.2.1.2 مقاربات دراسة النوع التلفزيوني

- يُمكن لنا أن نذكر أربع مقاربات عند دراسة الأنواع التلفزيونية، وهي (Allen, 1992):
- **المقاربة الجمالية "Aesthetic":** وتشمل جميع المحاولات التي حاولت تعريف الأنواع، باعتبارها منظومات من العناصر التي تكوّن العمل الفني، كما تسهم المقاربة في تقييم أداء العمل الفني من حيث استيفاء متطلبات النوع أو تجاوزه.
 - **المقاربة الطقسية "Ritualistic":** وتتنظر للنوع باعتباره تواصلاً بين المؤسسة والمشاهد، تواصلاً تحاور فيه الثقافة نفسها، ذلك أنّ الطرفين منتميان للثقافة ذاتها، ويتفاوضان حول مجموعة من المعتقدات والقيم، وحول جدوى الحفاظ عليها أو تطويرها أو التخلي عنها.
 - **المقاربة الأيديولوجية "Ideological":** وتتنظر للأنواع باعتبارها وسيلة لفرض السلطة،

فعلى الصعيد المؤسسيّ، تسهم الأنواع في طمأننة المساهمين بوجود جمهورٍ متلقٍ، وعلى صعيد النّصّ، تسهم الأنواع في بثّ وتعزيز الأيديولوجيّة المسيطرة.

- المقاربة الطّقسيّة-الأيديولوجيّة "Ritual-Ideological": حاولت بعض الدّراسات الدّمج بين المقاربتين، وذلك لتسليط الصّوء أكثر على المتلقّي، باعتباره مُنتجًا للمعاني أيضًا عند تعرّضه للمادّة السينمائيّة أو التّلفزيونيّة.

4.2.1.2 الأنواع والسّيمولوجيا

اعتبر دي سوسير اللّغة النّمط الأساسيّ في دراسة الدّلالات الثّقافيّة، فاللّغة هي القاسم المشترك بين جميع الثّقافات، وكذلك الأمر عند النّظر للأنواع السينمائيّة، الّتي يمكن دراستها أيضًا باعتبارها لغةً وأنظمةً دالّةً، تشكّلت بشكلٍ قصديّ أو غير قصديّ وفق اعتباراتٍ ثقافيّة. ولو نظرنا لثنائيّة "اللّغة والكلام" وفق تصوّر دي سوسير، فإنّ معرفة الطّرفين لقواعد اللّغة يُسهم في عمليّة تواصلهما عبر الكلام، وكذلك الأمر للأنواع الّتي تشترك في مجموعةٍ من الخصائص، والّتي يسهم إدراكها في التّعرّف عليها والتّفاعل معها (Schatz, 1981).

لا يعني ذلك أنّ النّظام الدّالّ للأنواع متطابقٌ من حيث تكوينه مع أنظمة اللّغة، فاللّغة في أصلها اعتباطيّة محايدة من حيث دلالتها، وتكتسب معانيها من اعتباراتٍ تاريخيّة وثقافيّة عبر ممارستها من قبل الأفراد. أمّا الأنواع الفيلميّة والتّلفزيونيّة فقد ظهرت بسبب أهميّتها الثّقافيّة، باعتبارها أنظمةً سرديّة تولّد المعنى. كما تختلف الأنواع الفيلميّة والتّلفزيونيّة في مرونتها وقدرة صانع المادّة على تغيير قواعد النّحويّة، إذا ما قورنت بالقواعد النّحويّة الخاصّة باللّغة، والّتي لا يمكن التّلاعب بها أو تشكيلها بالطّريقة ذاتها (Schatz, 1981).

عندما بدأت دراسة السّينما في أخذ منحى سيميائيّ وأيديولوجيّ، فتح ذلك المجال للنّظر إلى الأنواع باعتبارها بنى أو أنظمة، واهتمّ النّاقّد السّينمائيّ توماس شاتز بهذا الجانب مفرّقًا بين ما أسماه نوع الفيلم "Film Genre"، وفيلم النّوع "Genre Film"، فنوع الفيلم يرمز للبنية المبطّنة أي اللّغة وفق تصوّر دي سوسير، أمّا فيلم النّوع فيرمز للكلام، أي عمليّة صناعة المادّة الفيلميّة وفق قواعد اللّغة (Allen, 1992).

اعتبر شاتز أنّ الدّمج ما بين الدّراسة النّقدية للنّوع، مع منظورٍ سوسيو-ثقافيّ أكثر اتّساعًا، قد يُسهم في إثراء دراسة الأنواع، خاصّةً من حيث تناولها للقيم والأفكار المشتركة، كما في قوله: "قد نعتبر أنّ فيلم النّوع ليس فقط تعبيرًا فنيًا لصانع الفيلم، بل أكثر من ذلك، إذ هو تعاونٌ بين الفنّان والمشاهدين في الاحتفاء بقيمهم ومُثلهم العليا." (Schatz, 1981, p. 15).

يحمل نقل صورة ما عبر التلفزيون في حد ذاته معانٍ تختلف عن أي وسيط آخر، ذلك أن الوسيط الإعلامي يسهم في تكوين دلالة المادة المنقولة، وكذلك الأمر بالنسبة لأنواع التلفزيونية، فالنوع التلفزيوني يسهم في تكوين دلالة المادة المنقولة عبره، ولا بد للباحث عند إجراء دراسة تلفزيونية أن يأخذ في الاعتبار الأنواع التي تنقل عبرها الرسائل محل الدراسة (Fiske, & Hartley, 2003).

5.2.1.2 أهمية نظرية النوع في الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء المضامين القيمية الكامنة في المسلسلات التلفزيونية عبر فترة زمنية طويلة نسبياً تمتد ثلاثة عقود، والتي -كما تمّ بيان هذا الفصل- تُعتبر ميزة أساسية للنوع التلفزيوني الذي يُشكّل حاضنة لمجموعة من القيم، التي يتفق عليها صانعو المادة ومستهلكوها، كما أن النوع التلفزيوني يمرّ بمراحل منذ نشأته وحتى خفوته، بالتالي تمنحنا نظرية الأنواع بُعداً إضافياً للدراسة، يخدم هدفنا الأساسي في استجلاء القيم، ومتابعة تطورها مع تطوّر النوع التلفزيوني.

2.2 الدِّراساتُ السَّابِقَةُ

1.2.2 الدِّراساتُ العربيَّةُ

هدفت دراسة جوباني شفيقة (2010) تحت عنوان "الواقع الجديد للسينما الجزائرية قراءة في المضامين: دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بين 1990-2007" إلى معرفة الصورة التي عكستها الأفلام عن الواقع الجزائري، وكشف العلاقة بين مضمونها والفترة التي أنتجت فيها، والخلفية التي انطلق منها معدو الأفلام لتقديم هذه الصورة، بالإضافة لدلالة هذا الاختيار. اعتمدت الدراسة على المنهج السيميولوجي، مع اعتماد المقاربة السيميولوجية لرولان بارت. أمّا مجتمع العينة فتمثّل في جميع الأفلام الجزائرية التي أنتجت بدعم جزائري وفرنسي، وبلغ عددها أكثر من 91 فيلمًا، انتُقيت منها عينة قصديّة مكوّنة من 4 أفلام. واعتمدت أداة التحليل السيميولوجي على مستويين، هما المستوى التّعيني والمستوى التّضميني.

خلصت الدِّراسة إلى مجموعة من النَّاتج، وهي عدم منطقيّة الطّرح الخاصّ بالأفلام، حيث استند المخرجون على قصص بعيدة عن الواقع الجزائري، كما اعتمدت الأفلام الأربعة على اللُّغة الفرنسيّة كلغة أساسيّة للتّخاطب، مع وجود محدودٍ للغة الدّارجة. وعكست الأفلام على اختلاف مواضيعها صورًا نمطيّة مغلوطّة عن المجتمع الجزائري، وجسّدت الخطاب السياسيّ الفرنسيّ المتعلّق بالعديد من القضايا الهامّة. أظهرت الأفلام ملامح استهزاء بالدين الإسلامي، وصبغته بالتشدد، وإبراز المقاومين ضدّ الاستعمار الفرنسيّ كمجرمين أو إرهابيين، وصوّر المرأة الجزائرية على أنّها مظلومة ومُضطهدة في أحيانٍ ما، ومُتدنيّة الخلق في أحيانٍ أخرى. وقدّمت الأفلام فكرة الهجرة إلى أوروبا كحلٍ للهروب من صعوبات العيش، وأظهرت جميع الأفلام استعانة بممثّلين أجنبيّ للقيام بأدوارٍ رئيسيّة، بالإضافة للطّاقم الفنّي الذي كان أغلبه من الأجنبيّ. وأخيرًا لوحظ وجود ارتباط بين خلفيّة المخرج واتّجاهاته ونشأته بمضمون الأفلام.

أمّا دراسة ذهبيّة قاسي (2010) المعنونة "الثقافة الشعبيّة في البرامج الثّقافيّة النّاطقة بالأمازيغيّة في التّلفزيون الجزائري (القناة الرّابعة): دراسة وصفيّة تحليليّة لبرنامج تويزا"، فقد هدفت إلى معرفة كيفيّة تعاطي التّلفزيون الجزائري مع الثّقافة الشعبيّة الأمازيغيّة، ومدى الأهميّة التي أولاها لهذه الثّقافة، ومدى قدرته على إبراز تنوّعه، والحفاظ على وحدة هذه الثّقافة، وتنتمي الدِّراسة للمنهج الوصفيّ. تشكّل حلقات برنامج "تويزا" التي عُرضت بين 22 مارس 2009 و26 يوليو 2009 مجتمع الدِّراسة، واعتمدت العينة العشوائية البسيطة من 18 حلقة، حُدّثت منها حلقتان تمّ عرضهما بمناسبات احتفاليّة.

خلصت الدِّراسة إلى أنّ أغلب المواضيع التي وردت في البرنامج تدور حول الثّقافة الشعبيّة

الأمازيغية، كما استُخدمت أغلب لهجات اللغة الأمازيغية، وتمّ عرض العديد من الفقرات الانتقالية بين المواضيع، والتي تضمّنت بدورها لمحات من الثقافة الأمازيغية، كالرقص والغناء الشعبي. ركّزت الحلقات على إبراز التنوّع التي تحظى به الثقافة الأمازيغية، وركّزت على شخصيات هامة مرتبطة بالتراث الأمازيغي، واستعرضت العديد من الحرف والمهن الشعبية المهددة بالزوال، كما تمّ ربط بعض الظواهر الحديثة، كالهجرة والتلوث البيئي، بالثقافة الشعبية، باعتبار أنّ التعلّق بالأرض والتمسك بها يشكّلان جزءاً مهماً من القيم الموروثة عبر الأجيال.

هدفت دراسة نّوار ثابت (2010) تحت عنوان "العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول 2001" إلى كشف تشكيلات الصورة المرئية في السينما الأمريكية، وطريقة تصويرها للعرب بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام 2001. اعتمدت الدراسة على المنهج السيمولوجي. تُشكّل الأفلام المنتجة في هوليوود والتي تناولت مواضيع مرتبطة بالعرب والشرق الأوسط مجتمع الدراسة، مع اختيار عينة قصديّة مكوّنة من أربعة أفلام لعملية التحليل.

خلصت الدراسة إلى أنّ فيلم (سيرانا) انطلق من منحى ليبرالي يدعو لفهم ثقافي أكبر بين الشرق والغرب، وصوّر دول الشرق على أنّها دول ينتشر فيها الفساد، بينما تحاول دول الغرب الحفاظ على مصالحها عن طريق تدخّلاتها في شؤون هذه الدول، كما انتقد الفيلم أيضاً وزارتي الدفاع والعدل الأمريكيتين، وصوّرت الأفلام الثلاثة الأخرى (جسد من الأكاذيب)، و(المملكة)، و(السليم)، نموذجاً مثاليّاً لكلّ ما هو أمريكيّ، في مقابل كلّ ما هو ليس أمريكيّاً، ورغبة الناس من دول الشرق الأوسط في الهجرة للولايات المتحدة الأمريكية. كما صوّرت الأفلام العربيّ في مشاهد كثيرة على أنّه شخص كسولّ وساذج أحياناً، ممّا يدفعه لطلب مساعدة الأجنبيّ.

هدفت دراسة وليد قادري (2012) تحت عنوان "صورة الإسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلمي: عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان" إلى معرفة معالم الصورة الذهنية التي تكوّنوها السينما المصرية عن الإسلاميين من خلال ما تقدّمه من معاني، ودلالات، وإيحاءات صريحة وضمنية. تقوم الدراسة على المنهج السيميولوجي، مع اعتماد المقاربة السيميولوجية لرولان بارت. تُشكّل الأفلام المصرية التي تناولت موضوع الإسلاميين مجتمع البحث، وتمّ اختيار عينة قصديّة هي فيلما "عمارة يعقوبيان" و"مرجان أحمد مرجان". واعتمدت أداة التحليل السيميولوجي على مستويين، هما المستوى التّعيني والمستوى التّضميني.

خلصت الدراسة إلى أنّ الفيلمين نقلوا صوراً نمطيّة سلبية عن الإسلاميين، وتمّ تصويرهم على أنّهم أقلية في المجتمع المصري، وأنّ غالبية من يتبع الجماعات الإسلامية هم من فئة الفقراء. تمّ تقديم الإسلاميين في الفيلمين بأزياء إسلاميّة لها جذور ثقافيّة في المجتمع المصري، وليست حكراً على الإسلاميين وحدهم. تمّ توظيف اللقطات بما يخدم نظرة المخرج، فاستخدمت الزاوية

التصويرية الفوقية بكثرة للدلالة على الشفقة والتصغير. اعتمد أسلوب التّسريب لا الشعوريّ لتمثيل الأفكار حول الإسلاميين، حيث كان سيرُ خطّ الأحداث الخاصّ بالإسلاميين ثانويًا، يجعل المشاهد يركّز على خطّ سير الأحداث الرئيسيّ للفيلم، ممّا يسهّل تمثيل الأفكار عبر المحور الثانويّ.

بحث دراسة حكيمة شايب الدور وصليحة سويس (2018) تحت عنوان "النّمثات الثقافية في الدراما الجزائرية: دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من حلقات مسلسل الخاوة على قناة الجزائرية وان" النّمثات الثقافية المتجلىّة في الدراما التلفزيونية الجزائرية، باعتبار أنّ الدراما التلفزيونية من أهمّ أدوات الحفاظ على المقوّمات الثقافية لشعب ما. واستندت الدراسة على نظرية الغرس الثقافيّ، عبر تطبيق المنهج الوصفيّ التحليليّ، مع اعتماد المقاربة السيميولوجية لرولان بارت. وتمثّل مجتمع البحث في حلقات مسلسل "الخواوة" التلفزيوني، وعددها 28 حلقة، وتمّ اختيار عينة عشوائية بسيطة مكوّنة من أربع حلقات. واعتمدت أداة التحليل السيميولوجي على مستويين، هما المستوى التّعيني والمستوى التّضميني.

خلصت الدراسة إلى أنّ مسلسل "الخواوة" لم ينجح في عكس صورة مماثلة للثقافة الجزائرية، فقد اعتمد مخرج المسلسل على مرجعية ثقافية غربية، مع تغييب الرموز الثقافية الجزائرية. من حيث تمثّلات المكان، تمّ تصوير الحلقات في أماكن حديثة عبّرت عن التطوّر والتغيّر الطّائرين على المجتمع الجزائريّ، وأبرزت بعض الأماكن المحظورة في المجتمع الجزائريّ، هي في واقع الأمر تمثّلات تعبّر عن عادات دخيلة على المجتمع، وغابت مواقع التصوير المعبرة عن الثقافة الجزائرية. وعلى صعيد تمثّلات اللباس، فقد حملت الأزياء المستخدمة في المسلسل الطابع الغربيّ، بالإضافة لتسريحات الشعر الدخيلة على المجتمع، واقتصرت اللباس التقليديّ على شخصيات الطبقة البسيطة الذين ظهروا في مشاهد قليلة. وعلى صعيد تمثّلات الديكور، فتّم توظيف الأجهزة والأثاث العصريين. وعلى صعيد تمثّلات اللغة، تمّ تصوير الأزواج التي يعيشها المجتمع الجزائريّ في اللغة، من حيث استمرار تداول اللغة الفرنسية التي اعتبرها الباحث امتدادًا للاستعمار بطرق جديدة، ويتجلّى ذلك عبر تصوير الفرنسية على أنّها لغة تطوّر، بينما اللغة واللهجة المحلية الجزائرية هي لغة الفرد البسيط، كما أنّ اقتران اللغتين ببعضهما يعكس إشارة رمزية مفادها أنّ اللغة الفرنسية جزء من الثقافة الجزائرية. وعلى صعيد تمثّلات الموسيقى، فتّم اعتماد مقطوعات وأغانٍ غربية في معظم المشاهد، ورافقتها قيم تتنافى مع قيم المجتمع الجزائريّ. وعلى صعيد الإشارات والرموز، فقد تواجدت بعض الدلالات التي عبّرت عن الانتماء التاريخيّ الجزائريّ. عكس المسلسل عادات وتقاليدها دخيلة على المجتمع الجزائريّ، ولم يتمّ إبراز العادات المحلية، وعكس قيمًا متنافية مع قيم المجتمع الجزائريّ، حيث ركّز المخرج على إبراز القيم الدخيلة الاستهلاكية، وقيم تتنافى مع القيم إسلامية الطابع للمجتمع الجزائريّ.

هدفت دراسة وثام ممدوح (2018) تحت عنوان "صورة العرب في السينما الغربية (دراسة تحليلية على عينة من الأفلام في الفترة ما بعد 2011)" إلى معرفة صورة العرب في السينما الغربية، ومعرفة مدى ارتباط هذه الصورة بالتغيرات التي تشهدها المنطقة العربية، للوصول إلى فهم شامل يسمح للقائمين على الإعلام العربي باتخاذ قرارات تتماشى مع هذه الصورة. يقوم البحث على المنهج السيميولوجي، مع اعتماد نظرية الغرس الثقافي. يتكوّن مجتمع الدراسة من الأفلام المنتجة غربياً بين 1 يناير 2011 و 26 ديسمبر 2016، والتي تتناول صورة العرب، وتم اختيار عينة قصديّة من فيلمين هما "Salmon Fishing in the Yemen"، و "Amira and Sam". واعتمدت أداة التحليل السيميولوجي على مستويين، هما المستوى التعييني والمستوى التضميني.

خلصت الدراسة إلى أنّ الفيلمين تطرّقا للعديد من المواضيع الاجتماعية والنفسية التي تخصّ العرب، خاصّة المتعلقة بالحروب، وبالهجرة وصعوباتها، والتطوّر المجتمعي، وقضايا التعصّب القبلي. قام ممثلون من أصول عربيّة بأداء أدوار العرب في الفيلمين، وكانت أدوارهم هامّة في سرديّة الفيلم، واعتمد على الأزياء بشكل كبير لتمييز الشخصيات عن غيرها. كما تطرّق الفيلم لقضية التعايش بين حضارتي الشرق والغرب، وحاول إبراز أوجه الشبه بين الشخصيات. قدّم الفيلم صورة إيجابية عن العرب، مثل الكرم، وحسن الضيافة، والنمّسك بقيم الدين، والأمانة في تسديد الدين، والقُدرة على التكيف مع الظروف القاهرة، وقدّم صورة سلبية، كالتحايل على القانون، والثراء الفاحش والتبذير، واضطهاد المرأة. وخلصت الباحثة استناداً على نظرية ما بعد الاستشراق "Postcolonialism" إلى أنّ فيلم "صيد السلمون في اليمن" أظهر حاجة العرب إلى الاستعانة بالغرب لتحقيق غاياتهم، كما ربطهم بالبيئة الصحراوية البدائية، وأظهر تقديمهم للتفسيرات الدينية على المنطق. ولفتت الباحثة استناداً على نظريتي التهجين والمحاكاة النّظر إلى شخصية الشيخ في فيلم "صيد السلمون في اليمن" الذي يتحدّث الإنجليزية بطلاقة، ويتبنّى الأفكار الغربية في حياته، بالإضافة لشخصيّة أميرة التي تعيش صراعاً داخلياً بين الثقافتين العربية والغربية.

هدفت دراسة غانية زينب، وخرفي آمال (2018) تحت عنوان: "الدلالات الرمزية في البرامج الثقافية للقنوات التلفزيونية الجزائرية الخاصة: دراسة تحليلية سيميولوجية لقطات من حلقات برنامج زدني على قناة الشروق TV" إلى معرفة الدلالات الرمزية الكامنة في البرنامج الثقافي "زدني" على قناة الشروق الجزائرية. وتقوم الدراسة على المنهج السيميولوجي، مع اعتماد المقاربة السيميولوجية لرولان بارت. يتكوّن مجتمع الدراسة من 16 حلقة عرضت بين 13 أكتوبر 2017 و 26 يونيو 2018، وتم اختيار عينة دورية مكونة من أربع حلقات، بمعدّل حلقة لكل شهر. واعتمدت أداة التحليل السيميولوجي على ثلاثة مستويات، هي المستوى التعييني والمستوى التضميني ومستوى الرسالة الألسنية.

استنتجت الدّراسة أنّ البرنامج ركّز على مواضيع أبرزها التّاريخ والدّين، ممّا يعكس تمسّك المجتمع الجزائريّ بقيم دينه وحضارته، وانعكس ذلك في ديكور المكان الذي شمل إحياءات ذات أبعاد ثقافيّة جزائريّة، وأخرى إسلاميّة. تمّ توظيف الألوان بشكلٍ يدعم الثّقافة الجزائريّة عبر استخدام ألوانٍ مثل الأخضر والأبيض والأحمر، وهي الألوان التي يتكوّن منها العلم الجزائريّ. كما لعبت الرّسالة الألسنيّة دورًا هامًا في ترسيخ القيم الدّينيّة والثّقافيّة، عبر الأسئلة الدّينيّة المرتبطة بالقرآن الكريم، والأسئلة التي جاءت بلهجاتٍ مختلفة، مثل الفرنسيّة والأمازيغيّة والشّاويّة.

هدفت دراسة فاروق بولمهد وهاجر بوقليح (2018) تحت عنوان "القيم الاجتماعيّة في الومضات الإشهاريّة الجزائريّة: دراسة سيميولوجيّة لعينة من الومضات الإشهاريّة المبنّة عبر قناة الشّروق الجزائريّة" إلى كشف دلالات ومعاني القيم الاجتماعيّة التي تحملها الومضات الإشهاريّة في التّلفزيون الجزائريّ. تقوم الدّراسة على المنهج السّيميولوجيّ، مع اعتماد المقاربة السّيميولوجيّة لرولان بارت. يتكوّن مجتمع الدّراسة من جميع الومضات الإشهاريّة التي تبثّها قناة الشّروق، وتمّ اختيار أربع ومضاتٍ منها خلال 2017-2018. واعتمدت أداة التّحليل السّيميولوجيّ على مستويين، هما المستوى التّعينيّ والمستوى التّضمينيّ.

خلصت الدّراسة إلى أنّ الومضات وظّفت عنصر المكان بشكلٍ يتناسب مع الغاية من كلّ ومضة، وكذلك الأمر بالنّسبة للألوان التي جاءت متناسبة مع الثّقافة الجزائريّة، إلا أنّ بعض العناصر غير متناسبة، مثل الملابس في ومضة "طماطم الحارة" التي لا تتناسب والثّقافة الجزائريّة، فالومضات تروّج لقيم غربيّة سائدة ودخيلة على المجتمع الجزائريّ، وبشكلٍ خاصّ عبر الديكور المستخدم في التّصوير، بالإضافة للملابس. وظّفت الرّسائل التي حاولت ترسيخ المنتج في ذهن المتلقّي على مستويين ظاهرٍ وباطنٍ، فوظّفت الموسيقى في المستوى الباطن بالإضافة للممّثلين، أمّا المستوى الظّاهر فقام على الصّياغة الجدليّة الكامنة في الحوار، واستخدام اللّهجة العاميّة التي هي أقرب للمشاهد الجزائريّ، بالإضافة للاعتماد على عنصر التّكرار عند ذكر أسماء المنتجات.

هدفت دراسة نورة مرياي وخديجة بن عواطة (2019) تحت عنوان "القيم المتضمّنة في البرامج التّلفزيونيّة العربيّة المخصّصة للطفّل: دراسة تحليليّة لعينة من برامج قناة MBC3" إلى معرفة القيم المتضمّنة في البرامج التّلفزيونيّة العربيّة الموجّهة للطفّل. واستندت الدّراسة على نظريّة الغرس الثّقافيّ مع اعتماد المنهج الوصفيّ. وتمّ اختيار أداة تحليل المضمون لجمع البيانات، أمّا مجتمع الدّراسة فشمل كلّ البرامج الموجّهة للطفّل، والتي تبثّها قناة MBC3، وتمّ اختيار العينة على مرحلتين، الأولى هي اختيار عينة قصديّة من ضمن البرامج التي تبثّها القناة، ثمّ اختيار الحلقات التي سيتمّ تحليلها عبر اعتماد العينة العشوائيّة البسيطة، وتمّ اختيار برنامجي "دانية" و"نجوم صغار"، وتعيين ستّ حلقاتٍ من كلٍّ منهما للتّحليل.

قُسِّمَت نتائج الدِّراسة -نظرًا لاعتماد أداة تحليل المضمون- إلى نتائج خاصّة بفئات (ماذا قيل؟) وفئات (كيف قيل؟). فحول الجانب الأوّل (ماذا قيل؟)، خلصت الدِّراسة إلى طُغيان المواضيع الاجتماعيّة والثّقافيّة والفنيّة ضمن محتوى البرنامجين، وعلى صعيد القيم فقد طغت القيم الاجتماعيّة والدينيّة على برنامج "دانية"، أمّا برنامج "نجوم صغار" فتناول القيم التّالية بالترتيب، وهي القيم الشّخصيّة والاجتماعيّة والجماليّة والمعرفيّة، كون البرنامج يهدف في المقام الأوّل لتكوين شخصيّة الطّفل، ولم يركّز البرنامج على القيم الوطنيّة والسّياسيّة. وحول الاستمالات الموظّفة في البرنامجين فقد تنوّعت بين استمالات عاطفيّة واستمالات عقليّة واستمالات تروهيّة. وحول الجانب الثّاني (كيف قيل؟)، فقد غلبت اللّهجة العاميّة الدّارجة على البرنامجين بنسبتي 80% و84.81%، وكانت طريقة عرض القيم في كلا البرنامجين مباشرة، نظرًا لكون الجمهور المستهدف هو فئة الأطفال، وتمّ توظيف الموسيقى الهادئة بشكل كبيرٍ لما لها من دورٍ في جذب اهتمام الطّفل.

هدفت دراسة أريس بوهزيلة ومريم بوهالي (2019) تحت عنوان "جماليّات المكان في السّينما الجزائريّة: دراسة سيميولوجيّة لمشاهد من فيلم ميقريّة في دوارنا" إلى رصد الأبعاد الجماليّة المكانية الّتي تضمّنها فيلم "ميقريّة في دوارنا". تقوم الدِّراسة على المنهج السّيميولوجيّ، مع اعتماد المقاربة السّيميولوجيّة لرولان بارت. يتكوّن مجتمع البحث من جميع الأفلام الجزائريّة، حيث تمّ توظيف أداة الملاحظة، مع اختيار العيّنة على مُستويين بشكلٍ قصديّ، فتمّ اختيار فيلم "ميقريّة في دوارنا"، واختيار عيّنة مكوّنة من ستّة مشاهد.

قُسِّمَت النتائج إلى نتائج متعلّقة بمدى تجسيد الفيلم لجماليّات المكان، ونتائج حول علاقة جماليّة المكان بالواقع الثّقافيّ الجزائريّ. فحول الجانب الأوّل، جسّد الفيلم جماليّات المكان بشكلٍ متناعٍ، وربط بينها وبين الشّخصيّات، وتناسبت مواقع التّصوير مع الأحداث الجارية في الفيلم. أمّا حول ارتباط جماليّة المكان بالواقع الثّقافيّ الجزائريّ، فتمّ توظيف الدّيكور واللّباس بما يتناغم مع المجتمع الجزائريّ، وتمّ إبراز البيئة الجزائريّة القبائيّة عبر المزج بين العمران وعناصر الطّبيعة، وتمّ عرض البيوت القرميديّة الثّقليديّة، كما تمّ توظيف اللّهجة القبائيّة في الفيلم، في تعبيرٍ عن تمسّك المجتمع بثّقافته، ودعا الفيلم إلى استنهاض قيم لَم الشّمل والتّقارب والتّشاور بين أفراد العائلة، والتّصديّ لفكرة الذّهاب للصفّة الأخرى.

هدفت دراسة شادي علي (2019) تحت عنوان "التّحليل الثّقافيّ لخطابات الإعلانات التجاريّة: دراسة سيميولوجيّة لعيّنة من الحملات الإعلانيّة" إلى كشف القيم الكامنة في الإعلانات التجاريّة عبر تطبيقها على قطاعٍ خدميّ معيّن. تقع الدِّراسة ضمن البحوث الوصفية حيث تمّ وصف خطاب الإعلانات في إطار التّحليل السّيميولوجيّ، وتعتمد على المنهج المسحيّ. يتمثّل مجتمع الدِّراسة في جميع الإعلانات التجاريّة الخاصّة بشركة فودافون والبالغ عددها 44 إعلانًا في

عام 2017، وتمّ اختيار عيّنة قصديّة مكوّنة من تسعة إعلانات، ستّة منها لفودافون مصر، وثلاثة لفودافون المملكة المتّحدة. واعتمدت أداتا التّحليل السّيميولوجيّ والتّحليل الثّقافيّ.

توصّلت الدّراسة إلى نتيجة مفادها نجاح الإعلانات في توظيف عناصر النّص والصّورة والموسيقى، للتّعبير عن القيم الثّقافيّة. ففي مصر، استُخدمت اللهجة المصريّة الدّارجة، وكذلك الأمر في إعلانات المملكة المتّحدة. تمّ أسلوب العاطفة في الإعلانات الموجهة للجمهور المصريّ، بينما وُظّف الأسلوب المنطقيّ للجمهور البريطانيّ، وعرض الفائدة من استخدام خدمات فودافون. تنوّعت الأصول العرقيّة للممثّلين في الإعلانات البريطانيّة للدّلالة على تنوّع المجتمع البريطانيّ.

هدفت دراسة فريال بروبة، وليلى نصيرة (2020) تحت عنوان "تمثيل الدراما التّلفزيونيّة الجزائريّة للظواهر الاجتماعيّة في المجتمع الجزائريّ: تحليل سيميولوجيّ للمسلسل الجزائريّ أولاد الحلال" إلى معرفة مدى تجسيد المسلسل التّلفزيونيّ الجزائريّ "أولاد الحلال" للظواهر الاجتماعيّة في المجتمع الجزائريّ. تقوم الدّراسة على المنهج السّيميولوجيّ، مع اعتماد المقاربة السّيميولوجيّة لرولان بارت. يمثّل مسلسل أولاد الحلال مجتمع الدّراسة بـ 28 حلقة، وتمّ اختيار عيّنة قصديّة مكوّنة من 14 حلقة. واعتمدت أداة التّحليل السّيميولوجيّ على مستويين، هما المستوى الثّعينيّ والمستوى التّضمينيّ.

توصّلت الدّراسة إلى أنّ المسلسل نقل صورةً مماثلةً للواقع الاجتماعيّ الذي يعيشه المجتمع الجزائريّ، خاصّةً في الأحياء النّائية، فتّم التّركيز على ظاهريّ الفقر والسّحر. كما أظهر المسلسل بعض الظواهر الخافية عن السّطح، مثل انتشار المخدّرات وجرائم القتل، والآثار التي تطرأ على المجتمع نتيجة انتشار المخدّرات. ركّز المسلسل على تمثيل الواقع السّلبيّ، مع تواجد بعض التّمثيل الإيجابيّ الذي تجلّى في التّضامن الاجتماعيّ. تمّ توظيف الكاميرا بشكّل ذكيّ يخدم العمل، مع توظيف واقعيّ للديكور الذي أسهم في نقل صورة أوضح لظاهرة الفقر.

هدفت دراسة رشيدة معروف (2020) تحت عنوان "القيم الثّقافيّة في السّينما الجزائريّة: تحليل سيميولوجيّ لفيلم طبيعة الحال" إلى استنباط القيم الثّقافيّة الجزائريّة الكامنة في فيلم "طبيعة الحال"، والإيحاءات المعبرة عنها بنوعها الصّريح والصّمنيّ. واعتمدت الباحثة على المنهج السّيميولوجيّ. أمّا مجتمع البحث فشمّل جميع الأفلام الجزائريّة، مع اختيار فيلم طبيعة الحال كعيّنة قصديّة، وتحديد عيّنة قصديّة من لقطاته للتّحليل. واعتمدت أداة التّحليل السّيميولوجيّ على مستويين، هما المستوى الثّعينيّ والمستوى التّضمينيّ.

خلصت الدّراسة إلى أنّ الفيلم قام بعكس قيم ثقافيّة دخيلة على المجتمع الجزائريّ، وأنّ أفراداً من المجتمع يجسّدون القيم الثّقافيّة الغربيّة في المجتمع، وتنوّعت القيم في الفيلم بين قيم

سلبية وإيجابية. أما حول خلفية المنتجين الأجانب، فلم تطغ على الفيلم قيم دخيلة على المجتمع الجزائري، باستثناء بعض الحالات التي جُسدَت فيها قيم دخيلة على أنها أمرٌ اعتياديٌّ. وساهم طاقم التمثيل الأساسيُّ ككلٍ في عكس القيم الثقافية الجزائرية، مثل المساعدة والكرم والإيثار، وقيم مشتقة من الدين الإسلامي مثل الحشمة.

هدفت دراسة إيناس مقراني ويمينة دويس (2020) تحت عنوان "صورة الفلسطيني في المسلسلات العربية التلفزيونية: تحليلٌ سيميولوجيٌ لمسلسل التَّغريبية الفلسطينية" إلى معرفة الصورة التي تمَّ من خلالها تجسيد الفرد الفلسطيني في مسلسل "التَّغريبية الفلسطينية"، على المستويين الإيحائي والصِّمني، واعتمدت الباحثتان على المنهج السيميولوجي. أما مجتمع البحث فيشمل جميع حلقات مسلسل "التَّغريبية الفلسطينية"، مع اختيار عينة قصديَّة مكوَّنة من ثمانية مشاهد تجسّد صورة الفلسطيني. واعتمدت أداة التَّحليل السيميولوجي على مستويين، هما المستوى التَّعيني والمستوى التَّضميني.

خلصت الدِّراسة إلى أنَّ المسلسل صوّر واقع الفلسطيني بشكلٍ واضحٍ، وذلك عبر توظيف عناصر مثل اللغة والمكان واللباس والديكور، والتي كانت مُستوحاة من الفترة الزمنية التي صوَّرها المسلسل، وهي منتصف القرن العشرين. أما على مستوى التَّحليل الصِّمني، فخلصت الدِّراسة إلى أنَّ المسلسل حمل العديد من الرسائل التَّضمينية، منها عدم اهتمام بعض المنظَّمات الدَّولية بالقضية اهتماماً صريحاً، عكس ما تمَّ التَّرويج له، بالإضافة إلى تبيان المستوى العالي للوعي والثَّقافة لدى الفرد الفلسطيني، وإن كان في كثيرٍ من الأحيان قد حُرِم من أساسيات العيش، وبشكلٍ عامٍّ وردت هذه الرسائل المُضمنة بشكلٍ مشفَّر.

2.2.2 الدِّراسات الأجنبية

هدفت دراسة ماري-هيلين هيورتود-رايت (Marie-Hélène Heurtaud-Wright) (2000) تحت عنوان "الرَّجولة والتَّهجين والحنين إلى الماضي في أفلام الاستعمار الفرنسيَّة الخياليَّة خلال الثلاثينيَّات" إلى تحليل المواقف الخطابية المتبنَّاة في أفلام الاستعمار الفرنسيَّة، مع التَّركيز على ثلاثة عناصر هي "الرَّجولة" و"التَّهجين" و"الحنين إلى الماضي"، وهي بذلك تهدف لتحديِّ المفاهيم السَّائدة في هذه الأفلام، باعتبارها تمثُّلاتٍ عن الامبراطوريَّة، تعبِّر عن تفوُّق الشَّعب الفرنسي، ويحتفي بالمنجزات الوطنيَّة، وبراعة العنصر الرِّجاليِّ الفرنسي. اعتمدت الدِّراسة على منهج التَّحليل الأيديولوجي، والتَّحليل السيميولوجي. وتُشكِّل أفلام الاستعمار الفرنسيَّة خلال ثلاثينيَّات القرن الماضي مجتمع الدِّراسة، مع اختيار عينة قصديَّة من سبعة أفلام هي "Les

Les "Cinq Gentlemen maudits"، و"Le Messenger"، و"L'Appel du silence"، و"La Bandera"، و"Un de la Légion"، و"Bourrasque"، و"Hommes nouveaux".

خلصت الدّراسة إلى أنّ أفلام الاستعمار الفرنسيّة لم تكن حول المُستعمرين بقدر ما كانت حول المُستعمرين، وحول مخاوفهم الدّينية ورغباتهم الحثيثة، وهو ما يتناسب مع حالة عدم الاستقرار التي شهدتها فترة الثلاثينيات في فرنسا نفسها والمُستعمرات، التي لم تخلُ صورةً مثلى للمُستعمر الأبيض القويّ، وهذه الأفلام -عن طريق خلق الصّورة المثلى- قد وضعت سقفاً للتّوقعات لا يُمكن بلوغه، ولربّما كانت مثل هذه المخاوف والرّغبات هي ما ساهم في خلق القسوة اللّإنسانيّة للمُستعمر في سبيل بلوغه القوّة والنّحْكُم. أمّا المُستعمر، فقد صوّرت الأفلام الشّعوب المُستعمَرة على أنّهم مشاهد غريبة، وذلك بغية سلب هويّتهم، ومنح المُستعمر شرعيّة استعمارهم وتملّكهم، وشمل ذلك تصوير العرب والأفارقة على السّواء، عن طريق توظيف جميع وسائل الصّوت والصّورة، ففي إحدى مشاهد "Le Messenger" يتمّ تقديم أوّل شخصٍ أفريقيّ عن طريق لقطة تُظهره بلباسه الشّعبيّ، يحملُ رمحاً بإحدى يديه، مع إضافة نغمة موسيقى واحدة تهديديّة، وبذلك صوّر الرّجل الأفريقيّ كتعبير عن الخطر والوحشيّة والطّقوس الغريبة. كذلك خلقت الأفلام صورة أنّ ثقافة المُستعمر هي ثقافة مرغوبة، وهو ما تحدّث عنه الباحث في إطار التّهجين، يتجلّى ذلك في الشّخصيّات العربيّة المهمّة، التي تتحدّث الفرنسيّة بطلاقة، ما يُعبّر عن أفضليّة الثّقافة الفرنسيّة في مقابل ثقافات البلدان المُستعمَرة.

هدفت دراسة خيمينا تريكيل (Ximena Triquell) (2000) تحت عنوان "عرض التّاريخ: مقارنةً سوسيولوجيّة-سيمولوجيّة لتمثّلات الدّكتاتوريّة العسكريّة (1976-1983) في الخطابات السّينمائيّة للديمقراطيّة الأرجنتينيّة" إلى معرفة العوامل الاجتماعيّة المؤثّرة على الأفلام الدّراميّة الوثائقيّة حول آخر دكتاتوريّة في الأرجنتين، والآثار الموجودة في النّصوص، والمهام التي يُوكّل بها مشاهد المادّة السّينمائيّة. تُشكّل الأفلام التّاريخيّة "Docudrama" المُنتجة بعد فترة الدّكتاتوريّة، والتي جرت أحداثها خلال حقبة الدّكتاتوريّة، مُجتمع الدّراسة، مع اختيار عيّنة قصديّة مكوّنة من سبعة وعشرين فيلماً، تحت ما أطلقت عليه الباحثة "Documelodrama"، وتشترك الأفلام من صنف "Docudrama" مع الأفلام من صنف "Melodrama" في الارتباط العاطفيّ القويّ ببطل الفيلم، والصّراع الأخلاقيّ الذي يعيشه. اعتمدت الباحثة مقارنةً تحليليّةً من جانبين، الأوّل قائم على تحليل النّطق "enunciation"، أي الارتباط بين النّص والأنظمة الاجتماعيّة، والثّاني قائم على سيمولوجيا العاطفة، الذي -وفق مدرسة باريس- يرتبط ارتباطاً مباشراً بحالة النّطق.

اعتمدت الباحثة في تحليلها على تقسيم الأفلام حسب التّعيرات الاجتماعيّة السّياسيّة التي

طُرأت على الأرجنتين، وهي (1) 1984-1986: مرحلة بداية الديمقراطية ومحاسبة المجرمين، و(2) 1987-1989: مرحلة الأزمات الاجتماعية السياسية التي تبعت أول نظام ديمقراطي، و(3) 1989-1994: مرحلة تغيير الحكومة والسياسات الجديدة، وأطلق على المرحلة الأولى مرحلة الشهادة "Testimony"، والثانية الاستنكار "Denunciation"، والثالثة الذاكرة "Memory". وفي عرضها للنتائج، خلصت الباحثة إلى أن المرحلة الأولى شملت المشاهد كشاهد فعلي على الأحداث، فالمشاهد الذي يرى ويسمع المادة الفيلمية هو مشاهد يعلم لأنه رأى بعينه، أما المرحلة الثانية، فاعتبرتها الباحثة مشاركة من قبل السينما في الحركات الفنية التي سعت لتغيير الواقع الاجتماعي، عبر رفض الواقع واستنكاره، أما المرحلة الثالثة فاقترحت علاقة بين الصور وتسجيلها عبر توظيف السينما، ووجدت الباحثة محاولات لإبراز العلاقة بين أبطال الأفلام وذاكرات المشاهدين عن السينما، أو حتى الذاكرة الجمعية للمجموعة، فالبطل الذي يقوم ببناء تصوّره في الفيلم، يشجّع المشاهد على بناء تصوّره الخاص، المبني على صورته الخاصة به، وبالتالي تحويلها إلى ذكريات.

هدفت دراسة بول ميرسر (Paul Mercer) (2002) تحت عنوان "الواقعية التلفزيونية: مقارنة سيميولوجية" إلى تطوير مقاربة سيميائية للواقعية التلفزيونية "Television Realism"، بغية فهم كيف تمثّل النصوص التلفزيونية جوانب معيارية للواقع الاجتماعي، أي كيف يمكن للنظريات السيميولوجية أن تساعد في إعادة تصوّر الواقعية التلفزيونية. اعتمدت الدراسة على مجموعة من المقاربات النظرية، منها نظرية ما بعد البنيوية في النص، ونظرية باختين في النوع، ونظرية السيميولوجيا الاجتماعية للنوع، ونظرية تمازج الأنواع، وغيرها. تُشكّل البرامج والمسلسلات التلفزيونية مجتمع الدراسة، وتمّ اختيار عينة قصديّة مكونة من ستة أعمال تلفزيونية هي "The Bill"، و"Homicide"، و"Merseys Blues"، و"Can't Cook Won't Cook"، و"BBC Breakfast News"، و"Channel 5 News"، مع اختيار عينات مدّتها بين دقيقتين وعشرين ثانية إلى ثلاث دقائق من كلّ عمل بغرض التحليل. اعتمد الباحث مقارنةً للتحليل السيميولوجي، مبنيةً على (وضعية الكاميرا، والاستمرارية، وطول اللقطة)، مع تقسيم التحليل إلى قسمين، واحد للمسلسلات البوليسية وواحد لبرامج الاستوديو.

خلصت الدراسة إلى أن الواقعية التلفزيونية يمكن اعتبارها بمثابة بناءٍ لعالمٍ ممثّل يتمّ إنتاجه عبر توظيف موارد سيميولوجية محدّدة، وتُستخدم هذه الموارد عبر ارتباطها بمجموعة من الاتفاقيات حول الظروف الاجتماعية أو الأنواع "Genres"، ومصالح مُنتجي المادة التلفزيونية في تمثيل العالم بصورة معيّنة. كما أوضح النهج السيميولوجي المتّبع في دراسة الواقعية التلفزيونية إمكانات توليد المعنى لجميع أنماط وموارد النصوص، حيث لم تركّز الدراسة إلا على ثلاثة جوانب منها فقط. وخلصت الدراسة إلى أن شكل النصوص التلفزيونية هو العامل الحاسم في تمثيلها للعالم

الاجتماعي، وفي إشراكها لمشاهد المادّة، وبرز ارتباط تمثيل السّلطة والعلاقات بالتّجربة اليوميّة كجوانب أساسيّة لواقعيّة النّص، بالتّالي ترتبط الواقعيّة بشكل مباشر بقضايا الأيديولوجيا، مثل توزيع السّلطة الاجتماعيّة، وما يرتبط بها من عمليّات التّواصل والصّيانة.

هدفت دراسة نغوييت نغوين (Nguyet Nguyen) (2009) تحت عنوان "صورة فيتنام في أفلام الحرب الفيتناميّة والأمريكيّة: دراسة سيميولوجيّة مقارنة لفيلمي (Canh Dong Hoang) و (Apocalypse Now)" إلى فحص ومقارنة الصّورة التي يتمّ فيها تمثيل فيتنام، في الأفلام المنتجة في فيتنام والولايات المتّحدة الأمريكيّة، ومقارنة أوجه التّشابه والاختلاف بينهما. اعتمد البحث المنهج المقارن، والتّحليل السّيميولوجي كنظريّة تقوم عليها الدّراسة، وتشكّل الأفلام المنتجة حول الحرب الأمريكيّة-الفيتناميّة، والمنتجة في فيتنام وأمريكا، مجتمع البحث، وتمّ اختيار عيّنة قصديّة مكوّنة من فيلمين هما "Canh Dong Hoang"، و "Apocalypse Now". اعتمدت أداة التّحليل السّيميولوجي، وتمّ اختيار مقارنة مركّبة تخدم في الوصول لأهداف الدّراسة.

خلصت الدّراسة إلى وجود تباين في الطّريقة التي يتمّ فيها تصوير العدو في الفيلمين، فبينما صوّر المقاتلون الأمريكيّون في "Canh Dong Hoang" على أنّهم أناس لهم قصصهم وشخصيّاتهم، تمّ تصوير المقاتلين الفيتناميّين في "Apocalypse Now" كأناس دون ملامح وجه أو صوت أو اسم، حيث لم يتمّ توظيف اللّقطات القريبة في تصويرهم. أكّدت الدّراسة نتائج دراسات أخرى حول أفلام الحرب الأمريكيّة، والتي تعبّر عن وطنيّتها عبر التّركيز على عناصر فرديّة، قصد كسب عطف المشاهد، متجاهلة الطّروف السّياسيّة والتّاريخيّة التي كانت موجودة حينها. تباينت أيضًا الصّورة التي جُبدت فيها المرأة، ففي "Canh Dong Hoang"، تمّ تصويرها على أنّها زوجة وأمّ وفلاحّة ومقاتلة، بينما لم يكن لها دور بارز في فيلم "Apocalypse Now".

هدفت دراسة أنتونيو دي ألفونسو (Antonio D'Alfonso) (2012) تحت عنوان "تحليل سيميولوجي للأفلام الممثّلة للإيطاليّين في خارج إيطاليا" إلى تحليل الأفلام التي تجسّد حياة الإيطاليّين خارج حدود إيطاليا، وكشف تطوّر هذه المجتمعات، ومعرفة إن كانت هذه الأفلام تعكس ثقافة إيطاليّة جديدة أو مختلفة عن النّقافة الإيطاليّة في إيطاليا نفسها. تشكّل الأفلام التي تغطّي حياة الإيطاليّين خارج إيطاليا مجتمع الدّراسة، وتمّ اختيار عيّنة قصديّة مكوّنة من خمسة أفلام، تمّ إنتاجها في أماكن منفصلة، من قبل إيطاليّين بشكل أو بآخر، وهي "Panne e cioccolata"، و "Queen of the hearts"، و "L'Emmerdeur"، و "Mediterraneo sempre"، و "Raging bull". اعتمدت أداة التّحليل السّيميولوجي، وتمّ اختيار مقارنة كريستيان ميتز القائمة على تقسيم الفيلم إلى فئات تركيبيّة كبيرة.

خلصت الدّراسة إلى مجموعة من النّتائج، أهمّها أنّ هذه الأفلام، رغم إنتاجها خارج إيطاليا،

إلا أنها جميعها لم تندمج في الثقافة السائدة، وعُبرت عن ثقافة مميزة ليست إيطالية (Italian) بل هي -كما عبّر عنها الباحث- إيتاليك (Italic). تضمّنت الأفلام فضاءً رمزيًا يعكس الحالة التي يعيشها المهاجر الإيطالي الأصل، من حيث بعده عن موطنه الأم، وعدم تمكنه من الاندماج في المجتمع الجديد، وتمسّكه في ذات الوقت بثقافته، وعبّر الباحث عن هذا الفضاء بمصطلح (No-land)، الذي قد يكون حديقة منزل ينقل فيها الجد لأحفاده ثقافته، فالإيطالي في المهجر بإمكانه النجاح، طالما أنه يبقى متّصلًا بشكلٍ أو بآخر بموطن أجداده، ويكون هذا الاتصال عبر تمسّك الإيطالي بعباداته وتقاليدته، كالحفاظ على الأواصر الأسرية والتسامح. كما جسّدت الأفلام الصراع الذي يعيشه الإيطالي في المهجر، حيث أنّ سُبُل النجاة قليلة، كالعمل الجاد، أو إتقان فنٍّ ما، وحتى اللجوء للجريمة.

هدفت دراسة روس غارنر (Ross Garner) (2013) تحت عنوان "الحنين إلى الماضي ودراما السفر عبر الزمن البريطانية ما بعد 2005: تحليلٌ سيميائيٌ لدورة النوع التلفزيوني" إلى تحليل بُنية الحنين إلى الماضي ضمن سياقاتٍ إنتاجيةٍ محدّدة، عن طريق اعتبار الحنين إلى الماضي "Nostalgia" خطابًا يتمّ بناؤه عبر سياقاتٍ مؤسسية اجتماعية وتاريخية وثقافية، ومتعلّقة بالتلفزيون. تُشكّل المسلسلات التلفزيونية البريطانية من نوع السفر عبر الزمن التي أُنتجت بعد 2005 مجتمع الدراسة، واختار الباحث عيّنة قصديّة من أربعة مسلسلات هي "Doctor Who"، و"Life on Mars"، و"Ashes to Ashes"، و"Lost in Austen". اعتمدت أداة التحليل السيميولوجي، مع تطبيقٍ مقاربيّ لتحليل الخطاب النصّي بغية كشف بُنى الحنين إلى الماضي المختلفة التي نشأت في عيّنة الدراسة، ووضعها ضمن السياق الإنتاجي لهذه المسلسلات.

اعتمد الباحث في تحليله للمسلسلات التلفزيونية على اعتبارها تحالفًا تلفزيونيًا، أي مادّة مخصّصة للبتّ عبر القنوات المعروفة، والتي تحوي طبقاتٍ متعدّدة المعاني، عبر تقديم مجموعة من القراءات المختلفة، لرفع درجة شعبية المادّة. يتّضح ذلك في مسلسل "Doctor Who" الذي أعاد إحياء شخصياتٍ عُرضت في المسلسل خلال فترة السبعينيات، وهو ما يستثير ذاكرة كبار السنّ البالغين 35 عامًا فأكثر، والذين شاهدوا المسلسل في صغرهم. واعتمد المنتجون على مزيج من الشيفرات السردية والجمالية المعتادة للمسلسلات المطوّلة "Soap Operas"، مع العناصر الخاصة بمشاكل المراهقين، مع العناصر الفنية ذات الجودة كالتناسب الأسلوبّي، ما يؤدّي في النهاية لاستثارة أنواعٍ من المشاهدين في وقتٍ واحدٍ. يتّضح الصراع بين الماضي والحاضر أيضًا في مسلسلي "Life on Mars" و"Ashes to Ashes"، عبر اختلاف أسلوب التحقيق البوليسيّ مثلًا في كلّ حلقة، وهو ما يغدّي عنصر الحنين إلى الماضي لدى المشاهدين، أو ما أطلق عليه الباحث المشاهدة المركّبة "Complex viewing". وصف الباحث المسلسل الأخير ضمن عيّنته

"Lost in Austin" بالانتهازي "Carpetbagger Cash-In"، الذي استغلّ دورة النّوع النّاجحة لمسلسلات السّفر عبر الزّمن، وبنى المسلسل على مجموعةٍ من العناصر التي اعتمدتها المسلسلات الأخرى النّاجحة، وأضاف إليها عناصر تتناسب مع الذّوق العامّ السّائد، مثل عناصر الحبّ الرومنسيّ، ورغم ذلك لم ينجح المسلسل في تحقيق أعداد مشاهداتٍ عاليةٍ، ولعلّه حاد عن الطّريق أكثر ممّا يجب، ما أدّى لعدم تحقيقه الجمهور المنشود.

هدفت دراسة إليزابيث ووردن (Elizabeth Worden) (2013) تحت عنوان "الحياة، والحب، والهيمنة: تحليلٌ لثلاثة مسلسلاتٍ مطوّلة" إلى تحليل المسلسلات المطوّلة " Soap operas" تحليلًا معمّقًا يهدف لكشف المعاني المضمنة فيها، لما للتلفزيون من دورٍ مهمّ، كونه يتداخل مع الحياة اليوميّة للأفراد. تقوم الدّراسة على المنهج الوصفيّ التحليليّ. تشكّل المسلسلات الثلاثة "Days of Our Lives"، و"General Hospital"، و"Young and the Restless"، مجتمع الدّراسة، وتمّ اختيار عيّنةٍ مكوّنةٍ من ثلاثين حلقةً، تمّ بثّها بين 30 أبريل 2012 و31 يوليو 2012. اعتمدت الدّراسة أداتين، هما أداة التّحليل السّرديّ وأداة التّحليل السّيميولوجيّ.

خلصت الدّراسة إلى وجود اختلافٍ طبقيّ بين المسلسلات، فمسلسل "Days of Our Lives" يجسّد حياة شخصيّاتٍ من الطبقة الوسطى، ويعكس الصّراع الدائر بين الشّخصيّات على هيئة انفعالاتٍ عاطفيّة قويّة، بينما مسلسل "General Hospital" يصعد في سلّم الطبقات الاجتماعيّة، ويتضمّن شخصيّاتٍ من الطبقة الغنيّة، بالإضافة لشخصيّات الطبقة الوسطى، أمّا مسلسل "Young and the Restless"، فيجسّد حياة شخصيّاتٍ فاحشة الثّراء، لا تقوم عادةً بالاحتكاك بالطبقات الأقلّ ثروةً. يتضمّن المسلسلان الأوّلان شخصيّاتٍ شريّةً ثريّةً، تكون عادةً زعماء عصاباتٍ، وتضطرّ الشّخصيّات الأخرى للتّعامل معها خلال سير الأحداث، بينما لا توجد في المسلسل الثّالث مثل هذه الشّخصيّات، وإنّما أفرادٌ يشغلون مناصبٍ مهمّةً ذات دخلٍ عالٍ. يتجسّد هذا الصّراع الطبقيّ أيضًا على مستوى القيم، فقيمة الولاء مهمّةٌ جدًّا في المسلسل الأوّل، ومهمّةٌ في المسلسل الثّاني رغم وجود شخصيّاتٍ لا تتّسم بها، بينما هي قليلة الوجود في المسلسل الأخير، كما توجد قيمٌ أخرى مُجسّدة حسب طبقيّة كلّ مسلسلٍ، فنجد في المسلسل الأوّل صراعاتٍ عائليّةً موجودةً حسب الانتماء العائليّ للشّخصيّة، ونجد في المسلسل الثّاني تجسيدًا للاستهتار الذي يتّسم به الأطباء والموظّفون الذين يركّزون على لذاتٍ يوميّة، في مقابل التّركيز على عملهم، ونجد في المسلسل الأخير قيمة الجشع مجسّدة بشكلٍ كبيرٍ، كما يُصوّر المرأة التي تكون في كثيرٍ من الأحيان ناجحةً مستقلّةً بذاتها، وكأنّها ورثت ثروتها من زوجٍ أو قريبٍ ثريّ.

لا تعكس المسلسلات المطوّلة الحياة الواقعيّة بشكلٍ دقيقٍ، فقيمٌ مثل التّسامح شبه معدومةٌ مثلاً في مسلسل "Days of Our Lives"، وغياب التّسامح هو ما يحفّز الصّراع بين الشّخصيّات،

مما يضمن استمراراً أكبر وأكثر تشويقاً للمسلسل. وبشكل عامّ تعتمد هذه المسلسلات بشكل كبير على الصور النمطية المنتشرة حول الفئات الطبقيّة والمجموعات المختلفة، مما يجعل الشخصيات أكثر سطحيّة مقارنةً بالنّاس في العالم الواقعيّ، إلّا أنّ هذه المبالغة هي ما يمنح لهذا الصّنف من الأعمال جاذبيّته.

هدفت دراسة إلينا مايرز (Elena Myers) (2015) تحت عنوان "تحليل سيميولوجيّ للأدب الروسيّ في الأفلام الروسيّة المعاصرة: دراسة حالة Boris Godunov و The Captain's Daughter" إلى دراسة الأنظمة العلاميّة لأعمال أليكساندر بوشكين (Alexander Pushkin)، ومقارنتها بتجسيّداتها السينمائيّة في الفترة السوفياتيّة، وفترة ما بعد السوفياتيّة، بافتراض أنّ مواضيع هذه الأعمال لا تزال محلّ ارتباطٍ بالمجتمع الروسيّ، حتّى نصل لفهم أكبر للواقع الاجتماعيّ والسياسيّ في روسيا المعاصرة. تقوم الدّراسة على المنهج السيميولوجيّ، مع اعتماد مقارنة التحليل المقارن، للمقارنة بين صنفَي الأنظمة العلاميّة. لم ترغب الباحثة أن تكون دراسة ممثّلة للأدب الروسيّ في القرن التاسع عشر، واكتفت باختيار العملين الأدبيين " Boris Godunov"، و "The Captain's Daughter"، كأساسٍ للتحليل، مع اختيار عيّنة قصديّة من أربعة أفلام، أيّ فيلمين لكلّ عملٍ أدبيّ، واحدٌ منهما مُنتجٌ خلال الفترة السوفياتيّة، وواحدٌ في فترة ما بعد السوفياتيّة. واعتمدت أداة التحليل السيميولوجيّ، بالاستناد إلى أعمال كريستيان ميتز ويوري لوتمان ورولان بارت وغيرهما.

خلصت الدّراسة إلى أنّ التّجسيّدات السينمائيّة لأعمال بوشكين عكست في مجملها القضايا الرئيسيّة الّتي تهتمّ المجتمع الروسيّ، إلّا أنّ أعمال الفترة السوفياتيّة تتبّع مبادئ الواقعيّة الاشتراكيّة الّتي كانت طاغيّة وقتها، بينما اتّسمت أعمال ما بعد السوفياتيّة بقدر أكبر من الحرّيّة والتعبير. رغم أنّ الأفلام مبنية على نصوص بوشكين، إلّا أنّها في ذات الوقت أنظمة دالّة مستقلّة بذاتها، وتتّصل بالأعمال الأدبيّة الرئيسيّة بالقدر الّذي يرغب به مخرج الفيلم. خلصت الدّراسة أيضًا إلى أنّ تطبيق المنهج السيميولوجيّ أثبت نفسه ناجحاً في المقارنة بين النصوص الأدبيّة وتبنيّاتها السينمائيّة، رغم حداثة تطبيق المنهج في مجال السينما على وجه الخصوص، وبشكل عامّ فقد أثبت قدرته على تحويل المادّة السينمائيّة إلى نظامٍ للعلامات، يسمح بمقارنته مع غيره.

هدفت دراسة سفر فاطمي (Sepehr Fatemi) (2017) تحت عنوان "طبيّة الغرباء - تحليل سيميولوجيّ لفيلم Le Havre للمخرج Aki Kaurismaki" إلى معرفة كيفيّة تأثير أسلوب سرد وتمثيل الواقع في الفيلم على تأكيد وجهة نظرٍ ما، في مقابل إهمال أخرى، وإلى معرفة المدى الّذي يمكن فيه اعتبار الفيلم دعايةً سياسيّة. تقوم الدّراسة على منهج التحليل السيميولوجيّ، وبشكل خاصّ المقاربة الثقافيّة، الّتي اعتبرها الباحث فرعاً من فروع تحليل المضمون. يشكّل فيلم

"Le Havre" مجتمع الدّراسة، وهو يروي قصّة طفلٍ أفريقيّ لجأ بشكلٍ غير قانونيّ إلى فرنسا، ويكتشف أمره كهلاً يعمل في صنع الأحذية فيقوم بمساعدته، وتمّ تغطية كامل الفيلم في التحليل، وتقسيمة إلى 89 مشهداً. اعتمدت أداة التحليل السيمولوجي الثقافيّ، عبر تطبيق مقارنة كميّة تقوم بتصنيفية النتائج على شكل أرقام، بالإضافة لتحليلها كيفياً.

خلصت الدّراسة إلى أنّ المخرج لم يقدّم بتفضيل وجهة نظرٍ على الأخرى، عبر المساواة مثلاً بين الشّخصيّة الخارقة للقانون (الباحث عن اللّجوء)، والشّخصيّة المطبّقة له (الشّرطيّ)، من حيث التّركيز على الجانب الإنسانيّ، وكأنّ المخرج يترك الحريّة للمشاهد كي يبنّي تصوّره الخاصّ، فلم يتمّ تسليط الضّوء على شخصيّاتٍ أكثر من المجتمع لمعرفة وجهة نظرهم حول الموضوع. جديرٌ بالذّكر أنّ مشكلة اللّاجئين في أوروبا هي قضيةٌ جدليّةٌ يكثرُ الخلاف فيها، وبالتالي أدقّ النّفاصيل في الفيلم تسهم في بناء تصوّرٍ حول القضية. لوحظ وجود ملامح تدلّ على مثل هذه المعاني العميقة في الفيلم، مثل المشهد الذي يقوم مواطنٌ فيه بالاتّصال بالشرطة للتّبليغ عن اللّاجئ غير الشّرعيّ، حيث لم تظهر ملامحه على الشّاشة، وكأنّما قد نُزعت منه صفة الإنسانيّة.

هدفت دراسة زن زانق (Zhen Zhang) (2017) تحت عنوان "الدّراسة الاجتماعيّة السيميائيّة للأداء في أفلام هوليوود الكلاسيكيّة" إلى تقديم مقارنةٍ جديدةٍ لتحليل الأفلام في مجال السيمولوجيا الاجتماعيّة، عن طريق كشف الآليّة التي يمكن من خلالها تقسيم ونسخ وتحليل تقنيات التّمثيل في أفلام هوليوود، من حيث أسلوب التّمثيل وفنّ الإخراج والتّصوير والمونتاج، التي تحقّق المعنى والنّوع الفنّي. تقوم الدّراسة على منهج التحليل السيمولوجيّ، مع اعتماد المقاربة الاجتماعيّة. تشكّل الأفلام الكلاسيكيّة المنتجة في هوليوود مجتمع الدّراسة، مع اعتماد عيّنة قصديّة هي فيلم الإجازة الرّومانيّة "Roman Holiday"، المنتج خلال الفترة الدّهبيّة لهوليوود، مع اختيار عيّنة قصديّة مكوّنة من ثلاثة مشاهد. اعتمدت أداة التحليل السيمولوجيّ، لتحليل جانبين من التّمثيل، هما التّمثيل اللفظي والجسديّ.

على صعيد تطوّر الشّخصيّات، كشفت الدّراسة أنّ الممثّلين، رفقة طاقم عمل الفيلم، قاموا بتجسيد الفروقات الاجتماعيّة عبر تناسقٍ بين تقنيات التّمثيل والتّصوير، فالشّخصيّة الأولى "Ann"، كونها تنتمي للطّبقة النّبيلة، كانت تتحدّث بشكلٍ منمّقٍ وواضحٍ، كما تتحدّث ملكة بريطانيا إليزابيث الثانية، كما أنّها وظّفت لغة جسدها في فرض هيمنتها في الفيلم، كما عزّز هذا الشّعور وجود "Ann" في الطّابق العلويّ، بينما تواجد "Joe" و "Irving" في الطّابق السّفليّ، مع اعتماد اللّقطة البعيدة لإظهار التّفاوت بينهم. على صعيد سياق المشهد والتّمثيل، كشفت الدّراسة أنّ نسق التّمثيل يتغيّر كلّما تغيّر سياق المشهد، كما تتغيّر تقنيات التّصوير والمونتاج الفيلميّ، بالإضافة للإخراج الفنّيّ للمشاهد، كما أنّ العلاقات بين الشّخصيّات نفسها تتغيّر، فعندما تصبح "Ann" أميرةً، تتغيّر

العلاقة مع "Joe" و "Irving" من أصدقاء إلى علاقة بين الطبقة النبيلة وعامة الناس، ورغم تغير النسق على امتداد الفيلم، إلا أن الشخصيات حافظت دائماً على قدرٍ من الألفة من حيث خصائصها الأساسية، ما يساعد المشاهد على التعرف عليهم دائماً، وإن كانوا قد تغيروا بشكلٍ أو بآخر. على صعيد صورة الممثلين وأنماط تمثيلهم، خلصت الدراسة إلى أن الممثلين حاولوا بقدر استطاعتهم أن يزيلوا الصورة المتعارفة عنهم في العالم الواقعي، وتقمص الشخصيات لأبعد مدى، كما نوه الباحث أنه لا بدّ عند القيام بالتحليل، من التفريق بين الأمارات أو العادات الشخصية، وبين التمثيل نفسه. على صعيد احتمالات المعنى، كشفت الدراسات أن السياق مهمٌ في حصر المعنى، فالعلامات قد تُفسّر وفق أكثر من معنى واحد، وما يحيل العلامة لمعنى أكثر دقة هو السياق الذي وردت فيه. وأخيراً، خلصت الدراسة إلى استنتاج مفاده أن عناصر التحليل الفيلمي، من صورة وصوت ونص، لا يمكن دائماً فصلها عن بعضها، كونها متداخلة بشكل كبير مع بعضها، وفصلها لن يسهم في إيصال المعنى المقصود منها، ولا بدّ من النظر لها أيضاً كوحدة متكاملة.

هدفت دراسة جوش غروب (Josh Grube) (2022) تحت عنوان "تفكيك سيميائي للنقل السرد في المسلسلات التلفزيونية" إلى استكشاف السردية التلفزيونية من وجهة النظر السيميائية، لاستخلاص العناصر التي تمنح العمل التلفزيوني قدرته على غمر المشاهد في تجربة المشاهدة. تقوم الدراسة على المنهج السيميولوجي، مع اعتماد مقارنة سردية في التحليل. يتكوّن مجتمع الدراسة من المسلسلات الدرامية الكوميدية، مع اعتماد عينة قصديّة على مستويين، حيث تمّ اختيار ثلاث مسلسلات هي "Gilmore Girls" و "Girls" و "Grace and Frankie"، وتحديد الموسم الثالث من كلّ مسلسلٍ للتحليل. اعتمدت أداة التحليل السيميولوجي وفق مقارنة رولان بارت، مع تعيين مجموعة من الشيفرات، لتحديد العناصر المتشابهة بين الأعمال، والتي تجذب المشاهد وتُساهم في غمره في العمل التلفزيوني.

خلصت الدراسة إلى احتواء المسلسلات على ثنائيات تُسهم في تشكيل البنية السردية، كثنائية السؤال/الجواب والمشكلة/الحل، حيث تعكس هذه الثنائيات ملامح الصراع التي تجذب المشاهد. كما احتوت المسلسلات على تركيبة من الشخصيات التي تُمثّل قيماً وقناعات مختلفة، والتي تُميّز الشخصيات عن بعضها، وتدفع المشاهد للانقياد نحوها، حسب اتّفاقه واختلافه معها. وخلصت الدراسة إلى أن الأنظمة الثنائية المكوّنة للمسلسلات تدفع المشاهد إلى استكشاف الطرق التي يمكن من خلالها فكّ عقد المسلسل، وهو ما يجعل المشاهد جزءاً من هذا العمل التلفزيوني. وأخيراً، تدفع هذه الثنائيات المشاهد إلى استكشاف الشخصيات في سبيل إيجاد روابط معها، وذلك لفكّ عقد المسلسل، ما يدفعه أيضاً إلى إقامة مقارنة بين المسلسل والعالم الواقعي، حيث يضع الفرد قيمه وقناعاته موقع النقد، عن طريق تطبيقها في العمل التلفزيوني.

هدفت دراسة نور باجووير (Noor Bajuwaiber) (2022) تحت عنوان "من الاستشراق إلى الإسلاموفوبيا: التمثيل الإعلامي للعرب والمسلمين على شاشة هوليوود والسينما المصرية قبل 11/9 وبعده" إلى استكشاف التمثيلات السلبية للعرب والمسلمين في أفلام هوليوود التي تم إنتاجها قبل أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما بعده. تقوم الدراسة على منهجية مركبة، تتضمن تحليل النصوص، والتحليل السيميائي، وتحليل الموضوع، وتحليل الخطاب النقدي. تشكل أفلام هوليوود والأفلام المصرية التي تُصوّر العرب والمسلمين مجتمع الدراسة، مع اعتماد عينة قصديّة تتضمن ثلاثة أفلام من فترة الثمانينيات، وثلاثة أفلام من الفترة السابقة على أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وثمانية أفلام من فترة ما بعد الأحداث. اعتمدت أدوات التحليل النصّي، والتحليل السيميولوجي، وتحليل الخطاب النقدي.

خلصت الدراسة إلى أنّ أفلام هوليوود انتقدت العرب والمسلمين بشكل كبير، حيث تطوّر الصورة السلبية عبر الإساءة لقيمهم، وأخلاقهم، وأعرافهم الاجتماعية، وهيتهم، وطبيعتهم. كما خلصت إلى نشوء نوع سينمائي يُعنى بالإرهابي المسلم، يتم فيه تصوير الشرق أوسطيين على أنّهم "آخرون" لا ينتمون إلى البشرية. كما صوّرت الأفلام الإنسان الغربيّ على أنّه أكثر تفوّقاً على الإنسان العربيّ والمسلم، عبر تكريس الصور النمطية السلبية، في مقابل صورة الغربيّ الإيجابية. وخلصت الدراسة إلى وجود فروق في تصوير الإرهابيين بين سينما هوليوود ومصر بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، حيث كانت أفلام هوليوود أكثر حدة في تصويرها للإرهابيين، وأظهرت العرب والمسلمين على أنّهم متطرّفون متعصّبون، بينما صوّرت الأفلام المصرية الإرهابيين على أنّهم نتيجة عوامل اجتماعيّة سياسيّة.

3.2.2 التعليق على الدراسات السابقة

1.3.2.2 فيما يخص الدراسات العربية

اعتمد العديد من الباحثين العرب مقاربات سيميولوجيّة في إعداد كمّ هائل من الدراسات، سواء في مجال المحتوى السّمعيّ البصريّ الذي تختصّ به دراستنا، أو في مجالات أخرى أيضاً، وقد قُمنّا بملاحظة بعض من أوجه القصور، التي حاولنا الالتفات إليها في دراستنا:

- تفتقر العديد من الدراسات للعمق التحليلي، خاصّة فيما يتعلّق باستخلاص المضامين المضمرّة للمادّة المُحلّلة، حيث أنّ العديد من النّتائج المُستخلصة، يُمكن استخلاصها عبر اعتماد مقاربات أخرى مثل مقارنة تحليل المضمون، بالتّالي تفقد المقاربة السيميولوجيّة هنا رونقها وقيمتها، ويتمّ تجريدها من طبقات الدّلالة التي أكّد هلمسليف على أهمّيّتها.

- يوجد نوعٌ من التكرار بين الدراسات المختلفة، التي قد تختلف في مواضيعها، إلا أنها تتشابه في كثيرٍ من أوجهها الأخرى، وهو ما يحدُّ من إمكانات تطوير المقاربة السيميولوجية، لخلوها من التجريب والتفرد.
- تتسم الأطر النظرية والمعرفية المعنية بتناول مفاهيم الدراسة بشيءٍ من الضعف والسطحية، التي تحدُّ من إدراك نتائج الدراسة إدراكًا تامًا، وهذه الأطر تمنح قارئ الدراسة علمًا بسياق البحث، وتمنحه القدرة على إدراك نتائجها بشكلٍ أكثر عمقًا، كما هو شأن العلامة السيميولوجية، التي أكد جاكوبسون أنها تكتسي دلالتها من مجمل عملية الاتصال. كما تُسهم هذه الأطر في رفع وعي قارئ الدراسة بالإمكانات المنهجية، التي يُمكن عن طريق إدراكها، بناء مقارباتٍ جديدةٍ تُثري الأبحاث السيميولوجية.
- تقتصر بعض الدراسات إلى الموضوعية في استخلاص النتائج، خاصةً النتائج المتعلقة بالقيم، حيث ينطلق بعض الباحثين من منظومتهم القيمة الخاصة في عملية التحليل واستخلاص النتائج، مع تعيين الإيجابي والسلبي منها، عوضًا عن استخلاص النتائج كما هي، وترك مسألة تحديد الصواب من عدمه للقارئ، خاصةً وأن المنظومات القيمة تختلف باختلاف الثقافات، وباختلاف المجموعات والأفراد. كما أنَّ بروز هذا الملمح غير الموضوعي للبحث يؤدي لنفور القارئ منه، ويفتح باب الشك في النتائج المستخلصة.
- تقتصر العديد من الدراسات للبنية اللغوية السليمة، سواءً من حيث بنية الكلام، أو من حيث السلامة اللغوية، وهو ما يحدُّ من الإمكانات الإدراكية للدراسة. كما أنَّ العديد منها تعتمد لغةً تُغالي في الوصف، وفي استخدام الكلمات التي بالإمكان الاستغناء عنها، عوضًا عن اعتماد لغةٍ مختزلةٍ ومباشرةٍ.

2.3.2.2 فيما يخص الدراسات الأجنبية

- اعتمد الكثير من الباحثين الأجانب المقاربة السيميولوجية في دراسات السينما والتلفزيون، وقد قُمتنا بتعيين مجموعةٍ من الملاحظات التي سنحاول الالتفات إليها في دراستنا هاته:
- اتَّسمت الدراسات الأجنبية التي قُمتنا بالاطلاع عليها بالتباين من حيث موضوعاتها ومقارباتها، كما أنَّ الدراسات الأجنبية اتَّسمت بقدرٍ كبيرٍ من التجريب، من حيث اعتماد مقارباتٍ جديدةٍ، أو البناء على مقارباتٍ موجودةٍ سلفًا، وهو ما يُسهم في الوصول لنتائج جديدةٍ، ويسهم في الحفاظ على جدّة وحدانية الأداة السيميولوجية.
 - افتقرت العديد من الدراسات للسرد الواضح لمنهجيتها المعتمدة في الدراسة، حيث لم تُورد توصيفًا بيّنًا لمقاربة الدراسة وعملية اختيار العينة، وكان التركيز مصوبًا على الجانب التحليلي وسرد النتائج.

3.3.2.2 مقارنة بين الدراسات العربية والأجنبية

من المهم أن نذكر أن هذه المقارنة هي مقارنة قائمة على ما أطلعنا عليه من دراسات فقط، ولا يمكن الجزم أو الادعاء أنها تنطبق على مجمل التراث العلمي في هذا المجال، ولربما كان إجراء دراسة نقدية حول الدراسات السيميولوجية أمراً لازماً، يسهم في تقييم الوضع السيميولوجي الذي نشهده اليوم. وعلى أية حال، فقد توصلنا لهذه الملاحظات:

- غلب على الدراسات العربية الإيغال في وصف المنهجيات والتفاصيل التقنية المتعلقة بالمادة محللة، على غرار الدراسات الأجنبية التي لم تنطرق لهذه التفاصيل بشكل كبير، بينما افتقرت الدراسات العربية للعمق، على غرار الدراسات الأجنبية التي مالت نحو الإيغال في التحليل والتفسير. ونرى أن من الأجدى إيجاد توازن ما بين الطرفين، فلا بد من ضمان العمق التحليلي، كما أن جانب المنهجية يسهم في تطوير المقاربة السيميولوجية، ويفتح لها آفاقاً جديدة.
- تمتاز اللغة العربية بقدرتها الواسعة على الوصف، على غرار اللغات الأجنبية التي قد لا تتسع معاجمها بقدر اتساع المعجم العربي، ولنا نقصد هنا تمجيد اللغة العربية، بقدر ما نرى أن هذا المعجم الشاسع من المصطلحات قد ساء استخدامه من قبل الباحثين بشكل عام، ومن قبل الباحثين في السيميولوجيا على وجه الخصوص، ذلك أن الإيغال في الوصف يؤدي لإطالة المادة البحثية من حيث عدد الكلمات، على حساب إطلتها من حيث العمق وإيصال المعنى المراد بشكل مباشر.

4.3.2.2 ما ستضيفه هذه الدراسة

حللت العديد من الدراسات المضامين السينمائية والتلفزيونية على حد سواء، وهو ما خلق نوعاً من الزحام والتكرار في هذه المجال، ما دفعنا إلى محاولة تمييز هذه الدراسة عن غيرها بغية التوصل إلى نتائج جديدة، تسهم في دفع عجلة البحث العلمي، وتوفير بيانات هامة لصناع المحتوى التلفزيوني على الخصوص. وبعد الاطلاع على الدراسات السابقة بشقيها العربي والأجنبي، ركزت الدراسة على مجموعة من الجوانب:

- اعتمدت مقارنة التحليل السيميولوجي على المسلسلات الشعبية، لما لاقته من قبول امتدّ قرابة الثلاثة عقود، وبشكل أخص، ذهبت الدراسة إلى استخلاص المضامين القيمة الكامنة في هذه المسلسلات، لا سيما وأنها شكّلت ركناً أساسياً من الذاكرة التلفزيونية الجمعية للمجتمع البحريني، كما اعتمدت نظرية النوع "Genre Theory" في تحليل هذا المضمون القيمي، كما في دراسة روس غارنر (2013)، ذلك أن النوع التلفزيوني يختزل في ذاته

قيماً يلجأ إليها الجمهور رغباً فيها، كما أنَّ للنَّوع التِّلْفِزيونيَّ دورة حياة تبدأ حتَّى تصل ذروتها ثمَّ تتراجع، وتناول المحتوى القيميَّ ضمن دورة النَّوع التِّلْفِزيونيَّ يُسهم في الوصول لنتائج أكثر عمقاً، سواءً على نطاق النَّوع التِّلْفِزيونيَّ نفسه، أو استمالته للجمهور .

- تسعى هذه الدِّراسة لتطوير الأبحاث السِّمِولوجيَّة، والتَّأكيد على أهمَّيتها في دراسة المحتوى الإعلاميِّ، ومن أجل ذلك اعتمدت الدِّراسة مقاربةً أكثر وضوحاً وسلاسةً في التَّحليل وعرض النَّتائج، من حيث الشَّكل والبنية، فعوضاً عن عرض جداول التَّقطيع في مُلحق البحث، تمَّ وضعها في جسد البحث بشكلٍ رأسيٍّ، عوضاً عن الشَّكل الأفقيَّ الأكثر شيوعاً، والدَّارج في الدِّراسات السَّابقة، وتحسينُ مقرونيَّة البحث يسهم دون شكٍّ في تحسين عمليَّة الإدراك، وجعلها أكثر سلاسةً.

- ستُركِّز الدِّراسة على استخلاص النَّتائج الأوَّليَّة بشكلٍ منفصلٍ، حيث سيُعرض تحليل كلِّ مشهدٍ على حدة، ثمَّ استخلاص نتائج جمعيَّة تنظر للمادَّة المُحلَّلة بكليَّتها، إضافةً لمناقشة التَّوصيات.

الفصلُ الثالثُ

الطَّريقةُ والإجراءاتُ

- 1.3 منهجيَّةُ الدِّراسةِ
- 2.3 مجتمَعُ الدِّراسةِ
- 3.3 عَيِّنَةُ الدِّراسةِ
- 4.3 أدوَاتُ الدِّراسةِ
- 5.3 إجراءاتُ الدِّراسةِ

1.3 منهجية الدراسة

تُبثُّ وسائل الإعلام الموجودة في حياتنا رسائل لا يُمكن حصرها، يتمُّ التَّعرُّضُ لها بشكلٍ يوميٍّ، مكوَّنةً أنساقًا دلاليَّةً لا بُدَّ من الالتفات إليها وتحليلها وفهم مكنونها، ومن ضمن هذه الوسائل التلفزيون، وبشكلٍ خاصٍّ المسلسلات التِّلْفزيونيَّة التي تُبثُّ فيها.

تُعتبرُ كلُّ مظاهر وتجليَّات الوجود الإنسانيِّ موضوعًا للسِّيميولوجيا، وعلاماتٍ تكشف لنا عن مكنون هذه الثَّقافة. النَّصْرُفاتُ الإنسانيَّة من فرحٍ وحزنٍ ورقصٍ وغناءٍ، بالإضافة لما يتداوله الناس من أعمالٍ، كالمؤلَّفات والمسرحيَّات والأفلام، تُشكِّلُ علاماتٍ نستند إليها في عمليَّة التواصل مع ما يحيط بنا، وهذه العلاماتُ تحتاج إلى عمليَّة تقعيدٍ، تكشفُ لنا القواعد التي تحكم وتحدِّد طرق إنتاج المعاني، وقد وسَّعت السِّيميائيَّات من نطاقها لتشمل جميع الأنساق التَّواصلية التي يلجأ لها الإنسان حتَّى يخلق حوارًا مع غيره (بنكراد، 2019).

تهتمُّ السِّيميولوجيا بدراسة اللُّغة، واللُّغة نظامٌ سيميائيٌّ منسَّقٌ له قواعده وأُسسه، ويُستخدم هذا النِّظام في عمليَّة التَّواصل، ويحفظ ويُرَاقم المعلومات للمجتمعات، وكونها أنظمتَ سيميائيَّة يعني أنَّها مكوَّنة من مجموعة من العلامات أو الإشارات. والميزة الأساسيَّة للعلامات هي قدرتها على القيام بوظيفة الاستبدال. واللُّغة أيضًا تُشكِّلُ أنساقًا تركيبيةً تتوالى فيها العلامات بشكلٍ منظمٍ يُضفي لها المعنى، والأمر سيَّان بالنِّسبة للسِّينما التي هي أيضًا نظام اتِّصالٍ، ولغةٌ يقوم صانعو المحتوى عبرها بنقل رسالةٍ مكوَّنة من مجموعة من العلامات، ما يوصلنا لأهمِّ نقطةٍ، يُعبِّر عنها لوتمان بقوله "إنَّ فهمنا للرسالة الإعلامية يتطلَّب معرفتنا بلُغتها" (لوتمان، 1989).

بناءً على ذلك اعتمدت الدِّراسة المنهج السِّيميولوجي في إجراء هذه الدِّراسة، كونها تهدف إلى كشف المضامين الثَّقافيَّة الكامنة في المسلسلات الشَّعبية البحرينية، وبالأخصَّ استجلاء القيم الظَّاهرة والباطنة، التي لا يمكن كشفها بشكلٍ دقيقٍ عن طريق اعتماد الطُّرق الكميَّة، فالرسائل الإعلامية لها دلالاتٌ تعيينية مباشرة، ودلالاتٌ تضمينيةً يتطلَّب استخراجها اعتماد مقارباتٍ تحليليةٍ أكثر عمقًا، بالتَّالي تعتمد الدِّراسة على مُقاربة الفرنسيِّ رولان بارت على مستويين، هما مستويًا التَّعيين والتَّضمين، حتَّى تتحقَّق الأهداف المرجوة من الدِّراسة.

2.3 مجتمع الدراسة

ينكوِّن مجتمع الدِّراسة من جميع المسلسلات الشَّعبية التي أُنتجت في الفترة ما بين عامي 1990 و2020، والسَّبب في تحديد هذه الفترة الزَّمنيَّة هو هدفنا في وضع صورةٍ أكثر شمولًا

لمضمون هذه المسلسلات، منذ بدايات ظهورها، وخلال تطورها كنوعٍ تلفزيونيٍّ "Genre"، بالإضافة لإضفاء عنصر الحداثة على البحث، وعدم اقتصاره على فترةٍ زمنيّةٍ ضيّقةٍ، وفيما يلي قائمةٌ بالمسلسلات المكوّنة لمجتمع الدّراسة:

جدول رقم (1)

المسلسلات المكوّنة لمجتمع الدّراسة

الرقم	المسلسل	سنة الإنتاج
1	سوالف أم هلال (الجزء الثالث)	1990
2	غناوي بو تعب	1991
3	صور قديمة	1992
4	البيت العود	1993
5	فرجان لول	1994
6	ملفى الأياويد	1995
7	عجايب زمان	1996
8	حزاوي الدار (الجزء الأول)	1996
9	حزاوي الدار (الجزء الثاني)	1997
10	سعدون	1998
11	سرور	1999
12	ليل البنادر	2001
13	عويشة	2003
14	دروب	2005
15	سوالف طفاش (الجزء الأول)	2009
16	سوالف طفاش (الجزء الثاني)	2010
17	برايننا	2013
18	أهل الدّار	2014
19	سوالف طفاش (الجزء الثالث)	2015
20	حزاوينا خليجية	2016

3.3 عينة الدراسة

نظرًا لتعدد المسلسلات المنتجة خلال العقود الثلاثة محل الدراسة، وتعدد حلقاتها أيضًا، كان لا بد من تحديد العينة على ثلاثة مستويات، فعلى المستوى الأول، تم انتقاء عينة قصدية مكونة من ستة مسلسلات تلفزيونية بمعدل مسلسل واحد لكل خمس سنوات، وعلى المستوى الثاني، تم انتقاء عينة قصدية (حلقة واحدة) من كل مسلسل، وعلى المستوى الثالث عينة قصدية من مجموعة مشاهد ضمن الحلقة الأولى، وفيما يلي مبررات انتقاء هذه العينات:

- يأتي انتقاء ستة مسلسلات من ضمن مجتمع الدراسة، نظرًا لعددتها الكبير، واستحالة أخذ عينة أكبر ضمن إمكانات هذه الدراسة. وقد تم اختيار المسلسلات التي تخدم هدف الدراسة بشكل أكبر، والتي ارتأت الدراسة أنها تحوي ملامح قيّمة مهمة.
 - يأتي انتقاء الحلقة الأولى (Pilot Episode) من كل مسلسل، لخصوصية هذه الحلقة، حيث أن مخرج الحلقة يقوم فيها بوضع أسس عالم المسلسل، ويحدد أسلوبه البصري، وذلك ما يدفع المنتجين في كثير من الأحيان لتعيين مخرجين مخضرمين في مجالهم لإخراج الحلقة الأولى (Bingell, & Woods, 2023). فالحلقة الأولى تضع قواعد العمل التلفزيوني، وتقدم شخصياته، وملامحه السردية، وبالتالي تُقدم لمحة عمّا سيأتي من حلقات، وتُعلم مُشاهد المسلسل كيف له أن يُشاهده. وتشريح الحلقة الأولى يمنح الدراسة فهمًا أعمق لشعريّة وسردية العمل التلفزيوني (Mittell, 2015).
 - يأتي انتقاء عينة قصدية من المشاهد ضمن الحلقة الأولى، لطول المادة التلفزيونية، حيث يتجاوز طول بعض الحلقات نصف ساعة، بالتالي تم انتقاء المشاهد التي تخدم هدف هذه الدراسة، والتي تتجلى فيها أبرز القيم.
- فيما يلي قائمة بالمسلسلات التي تم انتقاؤها لإجراء الدراسة:

جدول رقم (2)

المسلسلات المكونة لعينة الدراسة

الرقم	المسلسل	سنة الإنتاج
1	البيت العود	1993
2	سعدون	1998
3	ليل البنادر	2001
4	سوالف طفاش (الجزء الأول)	2009

2014	أهل الدّار	5
2016	حزاوينا خليجية	6

ترصد الجداول أدناه المسلسلات التي تمّ انتقاؤها في الفصل المحدّد لنتائج الدّراسة، وذلك لجعل عمليّة سرد النّتائج أكثر شموليّة. وفيما يلي توصيف للمعلومات الأساسيّة المتعلّقة بكلّ مسلسل:

1.3.3 المسلسل الأوّل

جدول رقم (3)

بطاقة مسلسل البيت العود

العنوان	البيت العود
تأليف	راشد الجودر
إخراج	أحمد يعقوب المقلّة
إنتاج	تلفزيون البحرين
عدد الحلقات	30
سنة العرض	1993
ملخص	تدور كلّ حلقة حول حبكة مختلفة، حيث يؤدي الفنانون أدواراً تمثيلية مختلفة، تتخلّلها فقرات غنائية.

2.3.3 المسلسل الثاني

جدول رقم (4)

بطاقة مسلسل سعدون

العنوان	سعدون
تأليف	راشد الجودر
إخراج	أحمد يعقوب المقلّة
إنتاج	تلفزيون البحرين
عدد الحلقات	15

سنة العرض	1998
ملخص	تدور أحداث المسلسل خلال فترة الاستعمار البريطاني للبحرين، حيث يعيش الشاب سعدون ظروفًا غير مستقرة، مع أمه وزوج أبيه الذي يسيء معاملتهما، ما يدفعه للهروب من المنزل وترك الدراسة والعمل في أحد المقاهي. يلتقي بعد هروبه بصديقيه جisman ومهدي، لتتشأ بينهم رابطة مميزة، وتتشابك خطوط سير حياتهم، حيث يعاني كل من جisman ومهدي ظروفًا قاهرة أخرى.

3.3.3 المسلسل الثالث

جدول رقم (5)

بطاقة مسلسل ليل البنادر

العنوان	ليل البنادر
تأليف	عيسى الحمر
إخراج	عبدالله يوسف
إنتاج	تلفزيون البحرين
عدد الحلقات	19
سنة العرض	2001
ملخص	تدور أحداث المسلسل خلال فترة الاستعمار البريطاني، وتركز على النخوة أحمد بن سالم، الذي يقرر هجر عمل البحر، حيث أصبح يرى فيه عملاً مذلاً، وتتكشف حبكة المسلسل، مفضحة عن خبايا مؤامرة قديمة، وأعمال غير أخلاقية تجري في المنطقة.

4.3.3 المسلسل الرابع

جدول رقم (6)

بطاقة مسلسل سواف طقاش (الجزء الأول)

العنوان	سواف طقاش (الجزء الأول)
تأليف	علي الصائغ

إخراج	أحمد الكوهجي
إنتاج	مركز حوارٍ للإنتاج الفنيّ
عدد الحلقات	30
سنة العرض	2009
ملخصّ	طَفَّاش شابٌّ مرَّحٌ يطمحُ إلى الزَّواج من عذاري ابنة جاره، فيسعى لامتحانٍ إحدى المهن التي تُمكنه من إعالة ذاته والقدرة على الزَّواج، ويُساعده في ذلك صديقه جُشوم، وتدورُ كلُّ حلقةٍ حولَ أحداثٍ مختلفةٍ تدورُ في إطارٍ كوميديّ.

5.3.3 المسلسلُ الخامسُ

جدول رقم (7)

بطاقة مسلسل أهل الدَّار

العنوان	أهل الدَّار
تأليف	راشد الجودر – عيسى الحمر
إخراج	أحمد يعقوب المقلّة
إنتاج	تلفزيون البحرين
عدد الحلقات	31
سنة العرض	2014
ملخصّ	تتجدّد الأحداث والشَّخصيّاتُ في كلِّ حلقةٍ حيث يتمُّ تناول مقولةٍ أو مثلٍ شعبيٍّ، ويتمُّ تجسيدهُ عبر سرد مجموعةٍ من الأحداث.

6.3.3 المسلسلُ السَّادسُ

جدول رقم (8)

بطاقة مسلسل حزاوينا خليجيّة

العنوان	حزاوينا خليجيّة
تأليف	عبدالرحيم الصّديقي – تيسير عبدالله – عيسى الحمر – شريفة المعوشرجي – جمال سالم – سعد المدهش – محمود بن عبيد الحسني

إخراج	جمعان الرؤيعي
إنتاج	In Focus
عدد الحلقات	31
سنة العرض	2016
ملخص	تتجدد الأحداث والشخصيات في كل حلقة حيث يتم التركيز على إحدى دول الخليج العربي، وسرد أحداث تعبر عن حياة شعبها وتراثه.

4.3 أدوات الدراسة

1.4.3 نبذة عن الأداة

تهدف الدراسة إلى استجلاء المضامين الثقافية للسلسلات الشعبية، بالإضافة للقيم الظاهرة والباطنة، لذلك وُظفت أداة التحليل السيميولوجي، وفق مقارنة رولان بارت، التي تهدف لتحليل العلامات على مستويين هما مستوى التعيين والتضمن، مع اعتماد مقارنة جاك آمون وميشيل ماري، كما هو مفصل أدناه.

1.1.4.3 مستوى التعيين

حسب جاك آمون وميشيل ماري، فإن تحليل الأفلام يعتمد ثلاثة أنواع من الأدوات هي كالتالي (Aumont, & Marie, 1999):

- **الأدوات الوصفية:** نظراً لطول المادة الفيلمية، فإن عملية التحليل تتطلب أدوات تقوم بتجزئة هذه المادة، ويتم ذلك عبر خطوتين:

- **التقطيع:** تحتوي المادة الفيلمية على عدد كبير من الصور الثابتة التي يغفلها المشاهد كونها تتحرك بشكل متسارع لتكوين عنصر الحركة، ويمكننا القول أن أكثر عنصر بارز هو عنصر "اللّقطه"، التي يمكن تمييزها بشكل أيسر. تتم عملية التقطيع عبر اختيار العناصر التي يرغب المحلل في إدراجها ضمن عمله، بالتالي يجدر الانتباه أنه لا يوجد تصنيف محدد مُلزم لهذه العناصر، بقدر ما تتحدد حسب الهدف من عملية التحليل، ويمكن لها أن تتضمن عناصر مثل طول اللّقطه، وزاوية التصوير، والمونتاج، وحركة الكاميرا، والصوت، وعلاقة الصوت بالصورة.

- **التجزئة:** ترتبط التجزئة بالوحدات السردية التي تشكل المادة الفيلمية، والتي تتكوّن

من مجموعة من اللقطات التي توّجدها سرديةً مشتركةً.
تطرحُ عمليةُ التّجزئةِ ثلاثة تساؤلاتٍ هي: (1) أين تبدأ وأين تنتهي الوحدة السردية
الواحدة؟ و(2) ما هي الأنواع الشائعة من هذه الوحدات السردية؟ و(3) ما هو
المنطق الذي يحكم تسلسل هذه الوحدات؟

• **الأدوات الاقتباسية:** تودّي تقريباً نفس وظيفة الأداة السابقة، وتقوم مقاماً وسطاً بين تصوّر
الفيلم وعناصره التحليلية، لكنّها أقرب لعناصر المادّة الفيلمية نفسها، وتنقسم بدورها لثلاث
أدوات فرعية:

○ **ملخص المادّة الفيلمية:** يعتبر الأداة الأولى للاقتباس، إلّا أنّه لا يمنح عمقاً في
التّحليل نظراً لسطحيّته، ويمكن توظيفه لإجراء العمليّات التحليلية البسيطة، في
الأوساط التعليمية مثلاً.

○ **الفوتوغرام:** تقوم هذه الأداة على تجميد المادّة الفيلمية، وتجريدها من عنصر
الصّوت، حتّى نصل للوحدة المرئية الأولى، وهي الصّورة، وهذه الخطوة حدّ ذاتها
قد تُعتبر مُنافيةً للهدف من المادّة الفيلمية القائمة في الأساس على عنصر الحركة،
إلّا أنّ هذا الاقتباس قد يُعتبر أيضاً الأكثر دقّة كوننا نأخذ من جسد المادّة الفيلمية
نفسه.

يجب توخّي الحذر عند اعتماد هذه الأداة، ذلك أنّها تُقصي عنصر السردية بشكلٍ
كبير، كما أنّها ليست أداة دقيقة عند تحليل الشّخصيّات وجوانبها النّفسية، ذلك أنّ
تجميد الصّورة عند تحليل الإيماءات وتعابير الوجه يؤدّي في حالات كثيرة إلى
قراءتها بشكلٍ مغايرٍ لواقعها. لا يعني ذلك إقصاء توظيف هذه الأداة في تحليل
الأفلام، إلّا أنّ توظيفها يجب أن يكون داعماً للأدوات التحليلية الأخرى، فالصّورة
الفوتوغرافية تتّسم بالكمال الفنّي والسلاسة التي تجعل من الأيسر تحليلها.

○ **وسائل الاقتباس الأخرى:** لا يقتصر الاقتباس على ملخص الفيلم والفوتوغرام،
فمن الممكن مثلاً اقتباس الموسيقى التصويرية للفيلم، أو أيّة عناصر أخرى ضمن
المادّة الفيلمية، وذلك حسب الحاجة إليها بما يخدم عملية التّحليل.

• **الأدوات الوثائقية:** تختلف هذه الأداة عن سابقتها في أنّها لا تستشهد من المادّة الفيلمية
ذاتها في التّحليل، بل تقدّم عنه معلوماتٍ من مصادر خارجيّة، وذلك يطرحُ تساؤلاً هاماً
حول الجدوى من استخدامها، فبعض المحلّلين يرون إقصاء أيّ بياناتٍ لا يتمّ استخلاصها
بشكلٍ داخليٍّ من المادّة نفسها، بينما يرى آخرون أهميّة أخذ السّياق التّاريخي، ويمكن
حصرها ضمن الأدوات الفرعية التالية:

○ **البيانات ما قبل إصدار المادّة الفيلمية:** وتشمل كمّاً كبيراً من البيانات، مثل

سيناريو الفيلم، وميزانيته، ومذكرات المخرج، والتصرّيات الصحفية، وغيرها.

- البيانات ما بعد إصدار المادّة الفيلميّة: وتشمل كمًّا كبيرًا من البيانات مثل معلومات النّشر والتّوزيع، وعدد النّسخ الموزّعة، وشبكات البثّ، إضافةً لجلّ الخطاب الّذي تُسبّبه المادّة الفيلميّة، والّذي قد يطغى أحيانًا على الفيلم نفسه.

2.1.4.3 مستوى التّضمين

يُعنى مستوى التّضمين باستخراج الدّلالات الأكثر عمقًا للمادّة المُحلّلة، ويُوظّف المعطيات الّتي تمّ استخراجها في المستوى الأوّل، وبشكلٍ خاصٍّ في عمليّة التّقطيع، بُغية استخراج المعنى التّضمينيّ.

2.4.3 تعيينات الأداة في هذه الدّراسة

بناءً على ما سبق تفصيله من مُقاربة جاك آمون وميشيل ماري، يمكن تعيين الأدوات الفرعيّة التّالية في هذه الدّراسة.

1.2.4.3 مستوى التّعيين

في إطار مستوى التّعيين، تعتمد الدّراسة نوعين من الأدوات، هما الأدوات الوصفية والأدوات الاستشهاديّة، مع إقصاء الأدوات الوثائقيّة، كونها لن تُسهم في تحقيق الأهداف المرجوّّة من الدّراسة، ذلك أنّ هدف الدّراسة استجلاء المضامين القيميّة الكامنة في المسلسلات نفسها، أي المادّة النهائيّة الّتي يتلقّاها المشاهد.

1.1.2.4.3 الأدوات الوصفية

- التّقطيع: عمليّة جوهريّة عند البدء بعمليّة التّحليل، ويتمّ تقسيمها حسب حاجة العمل، والغاية من التّحليل، وقد اعتمدت الدّراسة التّقسيم التّالي، كما هو مبينٌ أيضًا في آخر المستند.

- رقم اللّقطة
- مضمون اللّقطة
- زمن اللّقطة
- سلّم اللّقطة
- زاوية التّصوير
- حركة الكاميرا

○ الإشارات المكتوبة

○ الحوار

○ الموسيقى

○ المؤثرات

- **التجزئة:** عملية ترتبط بالوحدات السردية، أو المقاطع الفيلمية، والمقطع هو سلسلة من اللقطات التي ترتبط مع بعضها في وحدة سردية.

2.1.2.4.3 الأدوات الاقتباسية

- **ملخص الحلقة:** من المهم وضع سرد ملخص للحلقة، ذلك أنه يساهم في فهم حبكة وسردية العمل التلفزيوني، ويوضح أبعاده، ويوفر مدخلاً لبدء عملية التحليل.
- **الفوتوغرام:** وهي عملية مهمة في التحليل تقوم على التوقف على صورة ما بغية تحليلها، ودراسة جوانبها المختلفة، من تأطير وتركيب وإضاءة وغير ذلك.

2.2.4.3 مستوى التضمين

سنقوم في مستوى التضمين بالاعتماد على البيانات التي تم استخلاصها على مستوى التعيين، وذلك لتحديد القيم الظاهرة والباطنة التي تتضمنها المشاهد، ويعتمد هذا التحليل على الجانب الذاتي والمعرفي للقائم بعملية التحليل، والتي يجب أن تنسج بأعلى قدر من الموضوعية.

3.4.3 سرد النتائج

نظراً لخصوصية هذا البحث، واعتماده على التحليل المعمق على مستويي التعيين والتضمين، فقد تم تحديد التعليمات أدناه، لضمان سهولة مقروئية التحليل والنتائج:

● تعليمات عامة:

- تحتوي الصفحة الأولى من كل مسلسل على ملخص عام للحلقة الأولى، وتعيين للمشاهد التي تم اختيارها للتحليل.
- يتم تحليل كل مشهد بشكل منفصل، وينقسم إلى (1) **مستوى التعيين:** حيث يتم تقسيم المشهد إلى لقطات، وتعرض تفاصيله عبر جداول متتالية، ثم تُسرد أحداث المشهد بشكل مختصر، و(2) **مستوى التضمين:** وينقسم إلى عناوين فرعية تختلف من مشهد لآخر، حسب معطيات التحليل.

● فيما يخص مستوى التعيين:

- تُستخدم الأسهم (↑ / ↓ / → / ←) للدلالة على اتّجاه الكاميرا في تنقّلات البانوراما.
- تُستخدم الفواصل "،" لتعيين لحظات الصّمت في حوار الشّخصيّات، حيث أنّه ليس توظيفًا لغويًا.
- تُكتب معلومات سلّم اللّقطات وزاوية التصوير وحركة الكاميرا بمُسمّاها العربيّ، مع ذكر المُختصر باللّغة الإنجليزية.
- جدولُ اللّقطات المعتمدة للتحليل:

جدول رقم (9)

اللّقطات المُعتمدة للتحليل

الرّقم	المُسمّى العربيّ	المُسمّى الإنجليزيّ	المُختصر
1	لقطة عامّة	Extreme Long Shot	ELS
2	لقطة جامعة	Long Shot	LS
3	لقطة نصف جامعة	Medium Long Shot	MLS
4	لقطة أمريكيّة	American Shot	AS
5	لقطة متوسّطة	Medium Shot	MS
6	لقطة مقربة	Medium Close-Up Shot	MCU
7	لقطة قريبة	Close-Up Shot	CU
8	لقطة قريبة جدّا	Extreme Close-Up Shot	ECU

- جدولُ زوايا النّصوير المعتمدة للتحليل:

جدول رقم (10)

زوايا النّصوير المُعتمدة للتحليل

الرّقم	المُسمّى العربيّ	المُسمّى الإنجليزيّ	المُختصر
1	زاوية عاديّة	Lens Height	LH
2	زاوية مرتفعة	High Angle	HL
3	زاوية منخفضة	Low Angle	LA
4	كاميرا ذاتيّة	Point of View Angle	POV

DT	Dutch Tilt	زاوية مائلة	5
----	------------	-------------	---

- جدول حركات الكاميرا المعتمدة للتحليل:

جدول رقم (11)

حركات الكاميرا المعتمدة للتحليل

الرقم	المسمى العربي	المسمى الإنجليزي	المختصر
1	بانوراما أفقية	Horizontal Panorama	Pan
2	بانوراما عمودية	Vertical Panorama	Tilt
3	تنقل أمامي	Move In	MI
4	تنقل خلفي	Move Out	MO
5	تنقل جانبي	Side Move	SM
6	تنقل مصاحب	Tracking	Trk
7	تنقل دائري	Circle Track Move	CTM
8	تنقل بصري داخلي	Zoom In Movement	ZI
9	تنقل بصري خارجي	Zoom Out Movement	ZO

• فيما يخص مستوى التضمن:

- تُقسّم التّبويبات الفرعية في مستوى التّضمن حسب الحاجة التّحليلية، وبحكم أنّ الدّراسة تعتمدُ المنهج الكيفي، فإنّها لا تهدفُ إلى سرد النّتائج بشكلٍ رقميٍّ، بقدر ما تهدف لسبر المادّة التّلفزيونيّة، واستخراج ما لا يُمكن بلوغه عن طريق السُّبل الكميّة.
- تردُّ القيم في نصوص التّحليل بالخطِّ السّميّك بين قوسين: (مثال).
- تردُّ النّصوص المقتبسة من المشاهد (الحوار أو الإشارات المكتوبة) بالخطِّ المائل بين مُزدوجين: "مثال".
- تردُّ الصور المقتطعة من المشاهد حسب الحاجة التّحليلية، مع ذكر رقم اللّقطه (حسب الجداول في مستوى التّعيين) أسفل الصورة.

5.3 إجراءات الدراسة

تمّ اعتماد الإجراءات التالية في إتمام هذه الدراسة:

- مشاهدة المسلسلات المكوّنة لمجتمع الدراسة، لانتقاء عينة الدراسة.
- مشاهدة المسلسلات المكوّنة لعينة الدراسة، لانتقاء حلقة من كلّ مسلسل، تُشكّل المادة النهائية للتحليل.
- تحييد المشاهد التي تخدم تساؤلات وأهداف الدراسة، استعانةً بالأدوات الاستشهادية.
- تقطيع المشاهد تقنياً من خلال عناصر شريطي الصوت والصورة، وما تتضمنانه من العناصر التي تمّ تحديد أهميّتها في تحقيق أهداف الدراسة.
- تحليل وشرح الدلالات التعيينية للمشاهد المختارة.
- تحليل وشرح الدلالات التضمينية للمشاهد، عبر استخدام مقارنة تربط دلالات المادة بالنسق الثقافي المنتج للمادة التلفزيونية، والإطار النظري الذي بُنيت عليه الدراسة.
- سرد النتائج التي تمّ التوصل إليها، ومناقشتها، وطرح التوصيات.

الفصلُ الرَّابِعُ

الإطارُ المعرفيُّ

1.4 النَّقَافَةُ

- 1.1.4 ماهيَّةُ النَّقَافَةِ
- 2.1.4 خصائصُ النَّقَافَةِ
- 3.1.4 أنواعُ النَّقَافَةِ
- 4.1.4 مستوياتُ النَّقَافَةِ
- 5.1.4 عناصرُ النَّقَافَةِ
- 6.1.4 فئاتُ تحليلِ النَّقَافَةِ
- 7.1.4 النَّقَافَةُ والإنتاجُ التِّلْفِزيونيُّ
- 8.1.4 النَّقَافَةُ والسِّيمُولُوجيا

2.4 القِيَمُ

- 1.2.4 ماهيَّةُ القِيَمِ
- 2.2.4 خصائصُ القِيَمِ
- 3.2.4 تصنيفاتُ القِيَمِ
- 4.2.4 مكوّناتُ القِيَمِ
- 5.2.4 القِيَمُ والإنتاجُ التِّلْفِزيونيُّ
- 6.2.4 القِيَمُ والسِّيمُولُوجيا
- 7.2.4 مشكلَةُ القِيَمِ

3.4 المسلسلاتُ التِّلْفِزيونيَّةُ

- 1.3.4 الصُّورَةُ
- 2.3.4 تطوُّرُ التِّلْفِزيونِ
- 3.3.4 ما بينَ اللُّغَةِ السِّينمائيَّةِ واللُّغَةِ التِّلْفِزيونيَّةِ
- 4.3.4 عناصرُ اللُّغَةِ السِّينمائيَّةِ-التِّلْفِزيونيَّةِ
- 5.3.5 الشِّيفراتُ السِّينمائيَّةُ-التِّلْفِزيونيَّةُ

4.4 المسلسلات التلفزيونية في مملكة البحرين

1.4.4 نشأة التلفزيون

2.4.4 مراحل تطور الدراما البحرينية

1.4 الثقافة

يُعتبر مفهوم الثقافة من المفاهيم التي أولاهها الباحثون قدرًا كبيرًا من الاهتمام، عبر مختلف المجالات الفكرية والعلمية والبحثية، وتطوّر مفهومها حسب مقتضيات وظروف كلّ بيئة. ويُقدّم لنا فهم الثقافة إجاباتٍ حول الإنسانية ككلّ، ومسألة الاختلاف بين الشعوب خارج الإطار البيولوجي، فالإنسان كائنٌ ثقافيّ أينما وُجد.

1.1.4 ماهية الثقافة

يقول مارك أوجي "تشهد مسألة الثقافة، أو بالأحرى مسألة الثقافات، تجدّدًا يجعل منها مسألة راهنة" (كوش، 2007، ص 9). ويمكننا أن نتصوّر صعوبة وضع تعريف واضح للثقافة في قول ريموند ويليمز "لا أعرف كم مرّة تمنيتُ لو أنني لم أسمع بهذه الكلمة اللّينة" (بينيت، وغروسبيرغ، وموريس، 2010).

1.1.1.4 نشأة مفهوم الثقافة

بدأ تطوّر كلمة "ثقافة" بمفهومها الحديث في أوروبا خلال القرن السادس عشر، وتشتقّ كلمة "ثقافة"، أي "Culture" بالإنجليزية، من الأصل اللّاتيني "Cultivare"، الذي يعني فلاحه الأرض. فالإنسان الأوروبي، وخاصّة الفرنسي، إنسانٌ محبٌّ للأرض، يزرعها ويحصد منها خيراتها، وحضارة أوروبا هي حضارة زراعية، بالتّالي ليس مُستغربًا ما للزراعة من أثرٍ بالغٍ على كينونة الأوروبي، فقد ساهمت في صياغة رُموز حضارته. وعندما تعاظم الإنتاج الفكريّ الأوروبي في عصر النهضة، بدأت الكلمة في الخروج من معناها الأصليّ، واكتست معنىً آخر (بن نبي، 2000).

وردت كلمة ثقافة في قاموس الأكاديمية الفرنسيّة عام 1718 متبوعةً -في غالب الأحيان- بكلمة مضافة تدلّ على معناها، فمثلاً استُخدم مصطلح "ثقافة الفنون" أو "ثقافة الآداب". وتطوّر معنى الكلمة على امتداد القرن من وصفها فعلاً يدلّ على التعلّم، إلى وصفها حالةً للشخص صاحب الثقافة. وانتشر استخدام المفهوم في العديد من المُدن الأوروبيّة، واندمج في أيديولوجيا عصر التّنوير، التي كانت سائدةً في ذلك الحين، إذ عبّر اللفظ عن أفكار التّطوّر والازدهار وتنمية الفكر (كوش، 2007).

اقترن مصطلح "الثقافة" بمصطلح آخر هو مصطلح "الحضارة"، فبينما بدأ نفوذ مصطلح الحضارة يتصاعد في القاموس الفرنسيّ خلال القرن الثّامن عشر، في مقابل مصطلح الثقافة، انتقل

مصطلح الثقافة للجارة ألمانيا بفضل نفوذ فكر التنوير في حينها، ورغم انتماء الكلمتين للحقل الدلالي ذاته، إلا أنهما ليستا مترادفتين بالضرورة (كوش، 2007).

أخذ مفهوم الحضارة الفرنسيّ ينزاح بعيداً عن معناه السابق، كما يشرح نوربرت إلياس³⁰ في كتابه "عملية التحضر"، فبينما اعتبر الفرنسيون الحضارة كلاً مركّباً يعبر عن الوعي والتقدم الغربيّ، في مقابل تحلّف العديد من المجتمعات الأخرى، اعتبر الألمان هذا المفهوم خطراً على الثقافات المحليّة، وعلى القوميّة الألمانيّة بشكلٍ خاصّ. انتشر مفهوم الحضارة في مراكز النفوذ في البلاط الألمانيّ المحبّ للثقافة واللغة الفرنسيّتين، بينما اعتبر المفكّرون الألمان أنفسهم معارضين لطبقتي الأُمراء والأرستقراطيّين، عكس المفكّرين الفرنسيّين الذين لطالما عبّروا عن طموحات الفئة الحاكمة صاحبة النفوذ في ذلك الحين. بالتّالي اكتسب مفهوم الحضارة قبولاً واسعاً لدى الفئات ذات النفوذ في الكيانات الإمبرياليّة³¹، كفرنسا وبريطانيا، بينما حاز مفهوم الثقافة على شعبيّة أكبر لدى الفئات والطبقات الأدنى التي أرادت أن تفخر بقوميّاتها ومنجزاتها المختلفة. ونظراً لارتباط المفهومين بالظروف الاجتماعيّة والسياسيّة السائدة، فإنّها أخذت مكانتها وانحسرت حسب المتغيّرات التاريخيّة (كوبر، 2008).

عبّر المفهومان عن صراعٍ طبقيّ كانت تعيشه أوروبا في ذلك الوقت، فكّلاً أخذت الحضارة في الزّوج أكثر نحو الماديّة، كانت الثقافة تُوظّف من قبل الطبقات الوسطى والدنيا في التعبير عن ترفّعهم عن الاهتمامات الدنيويّة، ورغم هذا الصّراع الحادّ بين المفهومين، إلا أنهما استُخدما أيضاً للتعبير عن الشّيء ذاته، كما في تعريف إدوارد تايلور للثقافة والحضارة على حدّ سواء (إيغلتن، 2018).

2.1.1.4 ظهور المفهوم الحديث للثقافة

ساهمت نشأة علمي الاجتماع والإثنولوجيا³² في ظهور أولى التعاريف الحديثة للثقافة، فلم يعد التعريف مقتصرًا على تصوّرات الفلاسفة حول ما يجب أن تكون عليه الثقافة، بل تعدّى ذلك

³⁰ نوربرت إلياس (Norbert Elias) (1897-1990) هو عالم اجتماع ألمانيّ، نُفي إلى لندن عشية الحرب العالميّة الثانية. درس علم الاجتماع في هايدلبرغ، وتتلذذ عند كارل مانهايم، وألفريد فيبر شقيق عالم الاجتماع ماكس فيبر، واتّصل بالدائرة الداخليّة لمدرسة فرانكفورت، التي تضم مجموعة من المفكّرين الماركسيّين المؤثّرين (كوبر، 2008).

³¹ الإمبرياليّة بالمعنى الواسع للكلمة هي كلّ أشكال التّوسّع والسيطرة، ويمكن تقسيمها للإمبرياليّة السياسيّة والإمبرياليّة الاقتصاديّة. انتشرت الإمبرياليّة السياسيّة بشكلٍ خاصّ خلال القرن التاسع عشر، عندما كانت الدّول الكبرى تسعى لاحتلال دول أخرى تعدّها متخلّفة أو أقلّ مرتبة منها، وهو ما يتناسب مع مصطلح الاستعمار. أمّا الإمبرياليّة الاقتصاديّة، فتعني بقيام الدّول القويّة بالسيطرة على أسواق البلدان الأخرى، أو احتكار الموادّ الأوليّة، أو فرض شروطٍ على التّكتّلات الاقتصاديّة الأجنبيّة والدّول الصّغيرة (ذبيان، 1990).

³² الإثنولوجيا هو العلم الذي يدرس الشّعوب البدائيّة، ويقوم بتحليل مختلف جوانب حياتها الماديّة والاجتماعيّة والثقافيّة، بُغية إيجاد الفوارق بين هذه الشّعوب أو الجماعات، وتُعتبر الإثنولوجيا فرعاً من فروع الأنثروبولوجيا "علم الإنسان" (ذبيان، 1999).

إلى محاولة وصف ماهية الثقافة كما تتجلى في المجتمعات البشرية. لا يعني ذلك أن هذه التعريفات الأولى كانت خالية من اللبس، إلا أنها وضعت اللبنة الأولى في سبيل الوصول لتعريف ذي طابع علمي، يمكن توظيفه بشكل عملي في دراسة المجتمعات البشرية (كوش، 2007).

ساهم التطور الذي طرأ على البشرية خلال القرن العشرين في ظهور مفهوم حديث، تكون فيه الثقافة سلعة قابلة للتسويق عالمياً، فأصبح باستطاعة الشركات المختلفة اليوم كسب أرباح طائلة من بيعها للمنتجات الثقافية المختلفة، كالموسيقى والأفلام السينمائية والمواد التلفزيونية، ما أدى لظهور صراع بين الثقافات المحلية للشعوب والثقافة المعولمة (بندي، 2005).

يتفق إيغلتن مع الطرح السابق، الذي يرى أن القرن العشرين هو عصر ازدهار الثقافة، التي تحولت إلى صناعة، ووجدت طريقها للوعي الجمعي للبشرية، عبر وسائل حديثة وغير مسبقة، وتحولت الثقافة إلى عامل يعكس الصراع السياسي الدائر في العالم (إيغلتن، 2018).

3.1.1.4 أهمية دراسة الثقافة

تلقى مسألة الثقافة اليوم اهتماماً يعلو أي مستوى حظيت به في أي وقت مضى، فقد نهضت بفضلها فروع المعرفة الأخرى، وكوّنت لها فرعاً خاصاً بها هو فرع الدراسات الثقافية، حتى أننا نجد نوعاً من الإجماع على فرضيات الثقافة يوافق عليها جُلُّ علماء الأنثروبولوجيا³³، منها أن الثقافة مكتسبة وغير موروثية جينياً، وأن الثقافة تتقدم بشكل متسارع، كما ساعد في تعزيز الدراسات الثقافية وجود نوع من الإجماع على المعايير التي يُنظر بها للثقافة، ما يسهل مهمة دارسي الثقافات المختلفة (كوبر، 2008).

2.1.4 خصائص الثقافة

وضع وير، وتشيو، وهونغ، خمس خصائص للثقافة، هي كالتالي (Wyer, & Chiu, & (Hong, 2009):

- الثقافة تقوم على المشاركة، أي تفاعل مجموعة من الأشخاص الذين تجمعهم خصائص، مثل العرق أو الجنسية.
- الثقافة قابلة للتجسيد عبر الرموز، فكل ثقافة لها رموز تدلّ عليها، مثل الرموز الدينية،

³³ الأنثروبولوجيا هو العلم الذي يدرس الإنسان أو الجنس البشري، وينقسم بدوره لنوعين هما: (1) الأنثروبولوجيا البيولوجية المعنية بدراسة الاختلافات الفيزيائية بين البشر، وكانت في الماضي تركز على دراسة تقوُّق الأوروبيين البيض على الشعوب الأخرى، وأصبحت اليوم معنية فقط بدراسة أوجه الاختلاف بين البشر، و(2) الأنثروبولوجيا الثقافية المعنية بدراسة التنوع الثقافي بين الجماعات الإنسانية، وما يميّزها عن بعضها (إدجار، وسيدجويك، 2014).

- أو الطُّقوس، أو التَّعابير الاجتماعيَّة، أو الإعلانات، أو المنتج الإخباري، وغيرها.
- الثَّقافة تُستخدم كقاعدة للتَّواصل بين الأفراد المنتمين لها.
- الثَّقافة تنتقل من جيلٍ إلى جيلٍ، من الأقدم تواجدًا إلى الأفراد الجُدُد.
- الثَّقافة قابلةٌ للتَّعديل والتَّجديد، فالجوانب المعرفيَّة بإمكانها أن تتغيَّر أو أن تُصبح غير مقبولةٍ، حسب مُقتضيات النِّظام الاجتماعيِّ والواقع المُتجدِّد باستمرارٍ.
- وضع إنغليز، وهيوسون، ستَّ خصائص للثقافة، هي كالتَّالي (إنغليز، وهيوسون، 2013):
- الثَّقافة مكوَّنة من أفكارٍ وقيمٍ ومعتقداتٍ شائعةٍ بين مجموعةٍ من الأفراد، ولا يهْمُ هنا حجم هذه المجموعة، فقد تشمل المجتمع ككلٍّ أو جزءًا منه. وهذه الأفكار والقيم والمعتقدات لها القدرة على الاستمرار ضمن حاضنتها الاجتماعيَّة، كما أنَّها تتأثَّر بها وبمختلف العوامل الَّتِي قد تُغيِّرها أو تُجَدِّدها.
- الثَّقافة تميِّز الجماعات عن بعضها، فكلُّ مجموعةٍ لها ثقافَةٌ خاصَّةٌ بها، تنفرد بها عمَّا سواها، ولا يُشترط أن تكون هذه الجماعة عامَّةً، كأن نقول الثَّقافة الفرنسيَّة، فقد تكون الجماعة طبقةً اجتماعيَّةً ما، أو جماعةً عرقيَّةً ما في بلدٍ ما، أو في أكثر من بلدٍ، كما أن هذه الثَّقافات قد تتداخل مع بعضها، ولا تكون بالضرورة مستقلةً بشكلٍ تامٍّ عمَّا سواها.
- الثَّقافة تحتوي على معانٍ تساعد الأفراد على فهم ما يجري حولهم، على المستويين الفكريِّ والوجدانيِّ.
- الثَّقافة بمكوِّناتها قابلةٌ للتَّجسيد في الرُّموز بنوعيِّها التَّصويريِّ أو الكتابيِّ، والمنتجات المختلفة من صنع الإنسان.
- الثَّقافة تُعلِّم وتُورِّث، أي أنَّها تُنقل من جيلٍ إلى جيلٍ، ما يجعل كلَّ هذه الأفكار والقيم والمعتقدات عادةً طبيعيَّةً، أكثر منها مادَّةً للتَّعليم.
- الثَّقافة اعتباطيَّةٌ، فهي نتاجٌ للنَّشاط الإنسانيِّ، وليست وليد الطَّبيعة، وكونها نتاجًا للنَّشاط الإنسانيِّ يعني أنَّها تتأثَّر بالمتغيِّرات الموجودة حولها، حسب الظروف الَّتِي تتعرَّض لها الجماعة.

3.1.4 أنواع الثَّقافة

- قام هارلمبس وهولبورن بذكر خمسة أنواعٍ للثقافة حسب تقسيم علماء الاجتماع، وهي كالتَّالي (وهولبورن، 2010):
- **الثَّقافة العالية:** تشير للمعطيات والمنتجات الثَّقافيَّة ذات المستوى العالي من الرُّقيِّ، والَّتِي

يمكن اعتبارها أعلى مستويات الإبداع البشري، كالأعمال الفنيّة، من لوحاتٍ، ومسرحيّاتٍ، وسيمفونيّاتٍ، ومنحوتاتٍ، وغيرها.

- **ثقافة العامّة:** تدلّ على الثقافة العامّة للنّاس البُسطاء، الّتي تتكوّن بشكلٍ ذاتيّ، وتعكس أنماط حياة الشّعوب أو المجتمعات، وتجارب أفرادها، مثل القصص الشّعبيّة الموروثة، والأغاني التّقليديّة، وغيرها، ولنا أن نفرّق بينها وبين الثقافة العالية بكونها لا تطمح إلى أن تكون فنّاً عاليّاً، بقدر ما تُعتبر ملامح أصيلةً لثقافة مجتمعٍ ما.

- **ثقافة الجماهير:** هي الثقافة النّاشئة كنتيجةٍ لتحوّل المجتمعات إلى مجتمعاتٍ صناعيّةٍ واستهلاكيّةٍ، وهي أيضاً امتدادٌ للإنتاج الإعلاميّ في المجتمع، مثل المسلسلات التّلفزيونيّة المحليّة، والموسيقى الشّعبيّة "Popular"، ولنا أن نفرّق بينها وبين الثقافة العامّة بأنّها تُنتج للاستهلاك من قبل الأفراد، عكس الثقافة العامّة الّتي يصنعها النّاس العاديّون، ويواجه هذا النّوع من الثقافة انتقاداً من قبل البعض، باعتبارها تؤثر سلباً على النّسيج الاجتماعيّ، وتحطّ من قيمة الأفراد.

- **الثقافة الشّعبيّة:** مشابهةٌ لسابقتها الثقافة الجماهيريّة، وتشمل أيّ منتجٍ ثقافيّ يتمّ استهلاكه من قبل النّاس العاديّين، دون أن يهدف لإنجاز خبراتٍ ثقافيّةٍ، مثل البرامج التّلفزيونيّة، والروايات الشّعبيّة والبولييسيّة، وغيرها، وهي كذلك تواجه انتقاداً من قبل البعض، باعتبارها ثقافةٌ سطحيّةٌ تتسم بالضّحالة، إلّا أنّ بعض منظرّي بعد الحادثة تبنّوا رأياً يرى إمكان إسقاط الوصف ذاته على الثقافة العالية.

- **الثقافة الفئويّة:** تختصّ هذه الثقافة بالفئات أو المجموعات الموجودة ضمن الجماعات، والّتي تشترك مع بعضها في مسألةٍ ما، ويُنسَم أفرادها بخصائصٍ تميّزهم عن سائر أفراد المجتمع، وقد استُخدم هذا المفهوم بشكلٍ كبيرٍ من قبل علماء الاجتماع، ومن الأمثلة على هذه المجموعات، الجماعات الإثنيّة، والمنتمون لمدرسةٍ أو جماعةٍ دينيّةٍ ما، والعصابات، وغيرها.

4.1.4 مستويات الثقافة

يقسّم جون ستوري الثقافة إلى ثلاثة مستوياتٍ، هي كالتّالي (ستوري، 2014):

- **الثقافة المعاشة:** هي الثقافة الّتي يعيشها النّاس في إطارٍ زمنيٍّ ومكانيٍّ محدّدٍ، ولا يمكن الوصول لهذه الثقافة إلّا من قِبَل النّاس الّذين عاشوها فعلاً، وفور أن تنتهي هذه الفترة الزّمنيّة، فإنّ الحالة الشّعوريّة تتلاشى تدريجيّاً.

- **الثقافة المسجلة:** هي الثقافة المتجلية على شكل منتجات ملموسة إلى أكثر الحقائق اليومية، وهي بدورها خاضعة للتقاليد الانتقائية.
- **ثقافة التقاليد الانتقائية:** عندما نقوم بتحليل منتجات ثقافية لها إطارها الزمني والمكاني، فإن ذلك يخضع دائماً لعملية انتقائية، تُنتج بدورها سجلاً أو تقليداً ثقافياً مميزاً، ينظر للجزء المنتقى، ويرفض الباقي من الكل الأكبر، الذي كان يوماً ما ثقافة مُعاشة.

5.1.4 عناصر الثقافة

قام هويت بتصنيف الأنساق الثقافية ضمن ثلاث قطاعات، هي مكونات الثقافة، ما يسهم في التفريق بين مواقع العناصر الثقافية المختلفة، ويُطلق عليها "The Focus of Culture"، وهي كالتالي (عماد، 2016):

- الأمور غير الملموسة، من أفكار وعقائد واتجاهات، والموجودة في عقول الأفراد.
- الأمور المادية والمحسوسة التي يمنحها الأفراد معنى محدداً، وفي غالب الأمر تكون من صنعه، أو يسعى جاهداً لإيجاد صورة يقدم فيها الأمر على غير صورته في الطبيعة.
- العلاقات وخطوط التواصل بين الأفراد بعضهم البعض، وبين الأفراد والأشياء من حولهم.

6.1.4 فئات تحليل الثقافة

يُعتبر ريموند ويليمز من أكبر المؤثرين في مجال الدراسات الثقافية (انظر للتعريف في الفصل الأول)، وقد حدّد ثلاث فئات للقيام بعملية تحليل الثقافة (ستوري، 2014):

- **المثالية:** يكمن دور التحليل الثقافي ضمن هذا المستوى في اكتشاف القيم التي يمكن تطبيقها في الحياة، واعتبارها مرجعاً للسلوك الإنساني، فالثقافة وسيلة للوصول إلى الكمال الإنساني، عبر كشف القيم المطلقة أو العامة.
- **الوثائقي:** هدف هذا النوع من التحليل الثقافي هو التقييم النقدي، عبر دراسة النصوص وسائر الممارسات المتجلية في ثقافة ما، كالنصوص الأدبية من شعر وقصص وغيرها.
- **الاجتماعي:** يُعنى هذا التحليل بوصف طريقة العيش أو الحياة، وهو بدوره يقدم ثلاثة أساليب للتفكير في الثقافة، وهي:
 - الوضع الأنثروبولوجي، الذي ينظر للثقافة باعتبارها تعبيراً عن نمط محدّد من الحياة.

- افتراض أنَّ الثقافة تقوم بالتعبير عن قيمٍ أو معانيٍ معيّنة.
- افتراض أنَّ التحليل الثقافيَّ يجب أن يقوم بدراسة وتوضيح المعاني والقيم، على المستويين الصِّمْنِي والصَّرِيح، لنمطٍ محدّدٍ من الحياة.

7.1.4 الثقافة والإنتاج التلفزيوني

يمكننا أن ننظر للمنتج التلفزيوني من جانبيين اثنين، أولهما أن المادة التلفزيونية هي بحدّ ذاتها منتجٌ ثقافيٌّ للمجتمع الذي وُلدت فيه، وثانيهما أنّه يقوم أيضًا بعكس ملامح لثقافة المجتمع الذي نشأ منه، وفي كلتا الحالتين، فإنَّ الباحثين صَبُّوا جهدًا كبيرًا في دراسة التلفزيون خلال القرن الماضي، وخلال العقدين الماضيين من القرن الحالي.

1.7.1.4 التلفزيون كإنتاج ثقافي

لطالما حافظ الأدب على مكانته بصفته الخطاب الأكثر شعبيةً على امتداد العصور، ولم يكن دوره مقتصرًا على الترفيه والقراءة فحسب، بل إنّه شكّل مصدرًا للمادة المعرفية والفكرية، فالفلسفة مثلاً، استندت على الشواهد النصّية منذ أيام أفلاطون، وحتى العصور اللاحقة، كما تباغت الأمم المختلفة بمخزونها الأدبي، من ملحقاتٍ شعريّة، ورواياتٍ، ونصوصٍ مسرحيّة، ومعلّقاتٍ كما عند العرب. إلّا أنّ الصورة الثقافية أخذت في التغيّر عندما اخترعت الصورة المتحرّكة، وظهرت السينما، متبوعةً بالتلفزيون، ثمّ ظهر البثّ التلفزيوني الفضائي، وأحدث ثورةً جعل المادة التلفزيونية متوفّرةً للجميع، في مقابل كونها حكرًا على جماعاتٍ دون غيرها، ويتّسم هذا الملمح الثقافيّ الجديد بالآنية، وعنصر المفاجأة، وسرعته الشديدة، وقوّة تأثيره (الغذامي، 2005).

2.7.1.4 التلفزيون بوصفه أداة لحفظ التراث الثقافي

تتعارض الآراء حينما يتعلّق الأمر بدور الإعلام بشكلٍ عامّ، والتلفزيون بشكلٍ خاصّ، في الحفاظ على التراث الثقافيّ. فمن جهةٍ يُسهم الإعلام في صون التراث الحاضر والماضي بشكلٍ يحميه من الاندثار، ويكوّن -ككلّ- أرشيفًا مرجعيًا للأجيال القادمة، كما بإمكان وسائل الإعلام تقديم المادة التراثية في سياقٍ حضاريٍّ وتاريخيٍّ أكثر شمولًا، ما يجعلها أكثر قابليّةً للفهم والإدراك. ومن جهةٍ أخرى، يعتبر البعض الإعلام معاديًا للتراث، من حيث انشغاله بالواقع الحالي، وعدم تركيزه على التراث الماضي، خاصّةً وأنّ الإعلام - بحكم طبيعته - قصيرُ الذاكرة، ما يتعارض مع طبيعة الإنسان القائمة على التعلّم من الماضي القديم أكثر من الماضي القريب (علي، 2001).

وعلى أيّة حال، فإنّ دور الإعلام من حيث إسهامه في الحفاظ على التراث، يعتمد على

الطريقة التي يتم فيها توظيف المادة الإعلامية، ويمكن إيجاد شواهد لا حصر لها تدعم النظرتين.

3.7.1.4 التلفزيون بوصفه مادة للدراسات الثقافية

لطالما اقترنت دراسة المادة التلفزيونية بالدراسات الثقافية، وهو يتفوق على غيره من وسائل الإعلام، كونه يحتوي على كم هائل من النصوص والمواد الثقافية، بالإضافة لشعبيته واتساع رقعة متابعيه، والتلفزيون أداة متوفرة لدى الجميع في المجتمعات المتطورة، كما أنه سريع النمو في البلدان النامية، وهو مصدر هام للمعلومات التي يتلقاها الفرد حول العالم الخارجي، ووسيلة يتفاعل من خلالها الفرد مع ما يجري حوله (Barker, 2005).

يشكل الإنتاج التلفزيوني مادة مهمة عند القيام بإجراء أي دراسة، خاصة إذا عمدت إلى استخلاص القيم الأساسية التي تتناولها ثقافة من الثقافات، ومنحت جانبي الموضوع، من تلفزيون منتج للعمل، وثقافة ينتمي لها، قدرًا أكبر من الفهم حين يتعلق الأمر بالمعنى الخفي للإنتاج التلفزيوني، وأثره على الثقافة التي ينتمي إليها (Butler, 2018).

8.1.4 الثقافة والسيمولوجيا

ترتبط الأنثروبولوجيا بالسيمولوجيا ارتباطًا وثيقًا، والأنثروبولوجيا في إحدى أوجهها هي بحث في الأنظمة الرمزية للمجتمعات، وساهم هذا التقارب بين المنهجين -بفضل أعمال كلود ليفي-ستراوس وغيره من البنيويين، حول العلامة- في تطوير مقاربة نظرية، دفعت البعض للدفاع عن مقاربة جديدة إثنو-سيميولوجية (بوعزيزي، 2010).

يُعتبر ليفي-ستراوس أول من بنى على أفكار دي سوسير، ووجهها بشكل خاص نحو دراسة الثقافة (أنظر للتعريف في الفصل الأول)، وذلك ما تجلّى في خطابه الافتتاحي عام 1961 لمقرّر الأنثروبولوجيا الاجتماعية في الكوليج دي فرانس، عندما أعلن أنّ الأنثروبولوجيا فرع من فروع السيمولوجيا. وتحدّث عن دي سوسير بوصفه الشخص الذي قدّم أسس تصوّر حقيقيّ لعلم الأنثروبولوجيا (كللر، 2000)، حتّى اعتبر أنّ دراسة الأنثروبولوجيا يجب أن تكون سيميائية بطبيعتها، كون الثقافة في أساسها مجموعة من الأنظمة الدالة. كما أنّه وسّع من دائرة الاهتمام الأنثروبولوجية، واعتبر أنّها يجب أن تُعنى أيضًا بدراسة أشكال أخرى، كالأساطير، والإشارات الشفوية والإيمائية، الموجودة ضمن العادات والتقاليد في المجتمعات المختلفة (إنغليز، وهويسون، 2013).

2.4 القيم

تُعتبر القيم إحدى المكونات الأساسية للثقافة، فلا وجود لأيٍّ منهما دون وجود الآخر، ولعلّها أهمُّ العناصر غير الملموسة للثقافة، التي يتمُّ تداولها بين أفراد الثقافة جيلاً بعد جيلٍ. ويُعتبر موضوع القيمة أو القيم من المواضيع التي أُرقت المفكرين منذ أيام فلاسفة اليونان وحتى يومنا هذا، وخلقت خلافاً واضحاً يتجلى عند النظر لآراء المفكرين المختلفة والمتباينة، على اختلاف ميادين تخصصاتهم ومدارسهم، وكي نقوم بإجراء دراسةٍ وافيةٍ للقيم، لا بدّ من وضع صورةٍ واضحةٍ لماهية هذا المفهوم.

1.2.4 ماهية القيم

ينظر علماء الاجتماع للثقافة باعتبارها مُركَّباً تتوارثه الأجيال، أي يتوارثه الناس من بعضهم، والثقافة، كما تذكر العديد من التعاريف، هي كُلُّ مكوّن من عناصر مُضمرةٍ غير ملموسةٍ، كالأفكار والمعتقدات، وعناصر ملموسةٍ، كالمنتجات الحرفيّة والرّموز، وأهمُّ العناصر المُضمرة التي تُعتبر جوهر أيّ ثقافةٍ هي القيم. تستمدُّ القيم أهمّيّتها من اعتبارها تُحدّد المرغوب والمكروه في المجتمع الواحد، أي أنّها تُسهم في وضع قواعد للسلوك ومنظومةٍ للأفكار. وتسهم القيم في وضع معايير تشكّل الطّريقة التي يتصرّف بها أبناء الثقافة الواحدة، فقيمة التعلّم أو التعليم تتّبع منها معايير تسهم في الوصول لهذه القيمة، مثل تشجيع الأطفال على الدّراسة، والالتحاق بالمدارس، وتشجيع الآباء على حبّ أبنائهم، والإنفاق عليهم بما يضمن حصولهم على تعليمٍ جيّدٍ (غدنز، 2005).

1.1.2.4 نشأة مفهوم القيم

عندما نحاول فهم مصطلح القيمة وبدايات ظهوره، علينا العودة إلى الفلسفة اليونانيّة القديمة، فالقيمة أو القيم تُعنى بها دراسة الأخلاق، التي هي فرعٌ من فروع الفلسفة المهمّة بدراسة السلوك الخيّر من عدمه، إذ يسعى الفلاسفة لنقد السلوك الإنسانيّ وتبريره عند مواجهة المواقف الأخلاقيّة المختلفة، بالتّالي كانت القيمة مرتبطةً دائماً بالخير (Bednarek–Gilland, 2015).

مفهوم القيمة -كما هو مفهوم الثقافة- من المفاهيم التي اختلفت في تعريفها العلماء والمفكرين، فمن الصّعب وضع تعريفٍ ثابتٍ لها، إلّا أنّنا يمكن أن نتفق على أهمّيّتها، ويمكن لنا أن نستشعر ذلك في الغاية من المدارس الفلسفيّة المختلفة، فواقع الأمر أنّ جميع الفلسفات تقدّم نفسها كقاعدةٍ للتّفكير والعمل والسلوك، أي أنّها فلسفات قيمةٍ تهدف إلى كشف ومعرفة الحقيقة

وبلوغ الحكمة. ولعلَّ ظهور الأكسيولوجيا³⁴ أو علم القيم خيرُ مثالٍ على مدى الاهتمام الذي حظي به مصطلح القيمة، فالقيمة ترادف فكرة الطَّاقة في مجال العلوم، كونها تؤثر في حياة الأفراد، وبالتالي في حياة الجماعات، وتضع الأسس التي يُبنى عليها تاريخها وتطورها (العوّا، 1986).

2.1.2.4 ظهور المفهوم الحديث للقيم

ظهر التساؤل حول نشأة مصطلح القيم لأول مرة خلال القرن التاسع عشر، وهو الوقت ذاته الذي بدأ فيه استخدام مصطلح القيمة خارج الإطار الاقتصادي، وأحياناً في مجال الرياضيات، وبشكل خاص خلال القرن الذي سبقه، ويعود الفضل الرئيسي في ذلك إلى الفلسفة الألمانية، وبشكلٍ أخصّ إلى هيرمان لوتز³⁵، وفريدريك نيتشه³⁶، وإيمانويل كانط³⁷ (Joas, 2000).

ساهم لوتز في وضع اللبّات الأولى التي اشتقَّت منها نظريّات القيمة الخاصّة بالكانطية الجديدة والفينومينولوجيا وفلسفة الحياة (Joas, 2000). أمّا نيتشه، الذي انتقد ما أسماه في حينها أمراض العصر، فرأى أنّ الحياة البشريّة قائمة على الإرادة، أي إرادة الوجود، والحفاظ على النّوع والبقاء وقيم الأشياء إنّما يختلف ويتباين حسب هذه الإرادة، فالإرادة هي مصدر القيم، والإنسان هو مقياس كلّ الأمور. قلب كانط المفهوم الأرسطيّ القائم على أنّ الفكر يتبع الأشياء والطّبيعة، ورأى أنّ الطّبيعة هي التي تتبع الفكر، فالفكر هو الذي يُسيّر العالم، ويحدّد قوانين الواقع الحسيّ، أي أنّ كلّ شيءٍ يدور حول الإنسان، وبالتالي فإنّ بعض المفاهيم مثل الخير والحقّ والجمال، إنّما تتبّع من فكر الإنسان نفسه (العوّا، 1986). وعلى أيّة حالٍ، وضع هؤلاء الفلاسفة وغيرهم، اللبنة الأولى للدراسات المعاصرة لمفهوم القيمة.

وبشكلٍ عامّ، يصعب جدّاً تعريف القيمة بشكلٍ يلُمّ جميع جوانبها، نظراً لاختلاف الاتّجاهات والنّزعات الخاصّة بدارسيتها، فهناك فئةٌ تنكر إمكانية وضع تعريفٍ لها، إلّا أنّ جُلّ الباحثين متفقون على إمكانية وضع تعريفٍ يحدّد طبيعتها (قنصوة، 1986).

³⁴ الأكسيولوجيا، ويُطلق عليها أيضاً "نظريّة القيمة"، هي فرعٌ من فروع الفلسفة، تختصّ بدراسة طبيعة القيمة في مختلف المجالات، كقيم الجمال، والأخلاق، والمعرفة، وغيرها (Audi, 1999).

³⁵ هيرمان لوتز (Hermann Lotze) (1817-1881) هو فيلسوف ألمانيّ، يعدّ من أعلام الميتافيزيقا ما بعد الهيجلية (Audi, 1999).

³⁶ فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) (1844-1900) هو فيلسوف ألمانيّ، وناقدٌ ثقافيّ، يُعتبر آخر كبار معارضي المثاليّة. صار أستاذاً جامعياً حين بلغ الخامسة والعشرين قبل نيله شهادة الدكتوراه، وترك المنصب بعد عشر سنواتٍ نتيجة المرض، ورغم قصر فترة إنتاجه الفلسفيّ التي دامت خمس عشرة سنة تقريباً، إلّا أنّه وضع نفسه في لائحة أهمّ فلاسفة العصر الحديث (شنيدرس، 2005).

³⁷ إيمانويل كانط (Immanuel Kant) (1724-1804) هو فيلسوف ألمانيّ، اشتهر بدفاعه عن سلطة العقل لدى الإنسان، كما في كتابه الشهير "نقد العقل المجرد"، الذي نُشر في مجلدين، الأوّل عام 1981، والثاني عام 1987 (Audi, 1999).

2.2.4 خصائص القيم

رغم اختلاف تعريفات القيم بين المفكرين حسب انتماءاتهم العلمية، إلا أنه يمكننا إفراد خمس خصائص تشترك فيها القيم، وهي كما يُصنّفها عماد (عماد، 2016):

- القيم معتقدات ناتجة عن الثقافة والتفاعل الاجتماعي، وهي بدورها تحوي ثلاثة عناصر، هي: (1) العنصر المعرفي، فالقيم تصوّر المرغوب في مجتمع ما، واختيار الفرد لقيمة ما يدلّ على معرفته للسلوك الذي عليه أن يتّبعه في سبيل تحقيق هذه القيمة، و(2) العنصر العاطفي، ويكمن في أنّ الفرد يسعى جاهداً لخلق توافق مع كلّ ما يتّسق مع القيمة، ويحاول تجنب كلّ ما يخالفها، و(3) العنصر السلوكي، فالقيم إنّما تتجلّى ونُقصح عن نفسها عبر سلوك الإنسان في العالم الواقعي.
- القيم قائمة على التّفضيل، وعلى عملية الاختيار بين البدائل المتاحة، أي أنّها ليست أمراً مرغوباً فحسب، بل تقدّم أيضاً تصوّراً لما هو مرغوب، ويتجلّى ذلك عند تفضيل أنماط سلوكيّة ما مقابل أخرى.
- القيم تتسم بالثبات النسبي، وخاضعة في ذات الوقت للتّغير، فهي ليست ثابتة كلياً، وإلاّ استحالت عملية التّغير الشّخصي والاجتماعي، وهي ليست متغيّرة على الدّوام، وإلاّ فقدت الثقافة والمنظومات الاجتماعيّة استمراريتها وديمومتها.
- القيم تتّصف بالأهميّة النسبيّة، فالفرد عند اكتسابه المتواصل للقيم كنتاج للتّنشئة الاجتماعيّة، يقوم بترتيب القيم حسب أهمّيّتها بالنسبة له، وهي أهميّة قابلة للتّغيير حسب ما يتعرّض له الفرد من تجارب في بيئته المحيطة به.
- القيم تمنح المجتمعات صفة التماسك، فهي توحد القواعد والنماذج الثقافيّة ضمن المجتمع، والرّجوع لها يُعطي نظرة أكثر عمقاً وثراءً لهذه النماذج، فللقيم وظيفة نفسيّة-اجتماعيّة، تحقّق ما يُسمّى أسلوب الحياة الموحد للمجتمع.

ومن جهته، وضع بروش، وساندر، ستّ خصائص للقيم هي كالتّالي (Brosch, & Sander, 2016):

- القيم هي معتقدات ترتبط ارتباطاً مباشراً بالتأثير، فعندما يتمّ تفعيلها تتلاحم بشكل مباشر مع المشاعر البشريّة.
- القيم تشير للأهداف المرغوبة التي تُحفّز السلوك، فعندما يؤمن فرد بقيمة ما، فإنّه يبذل قصارى جهده حتّى يحققها.
- القيم تتجاوز المواقف أو الإجراءات المحدّدة، أي أنّها غير مقترنة بظرف واحد فقط، فعندما

- يؤمن الفرد بقيمته ما، فإنّها تتعكس عليه في سائر أوجه حياته.
- القيم تقوم مقام المعايير أو المراجع، فهي ترشد الفرد نحو اتخاذ سلوك أو قرار ما. كما أنّ تأثير القيم على هذه القرارات نادرًا ما يتم بشكلٍ واضحٍ، فالإنسان إنّما يلتفت لها بشكلٍ واضحٍ عندما تتعارض أفكاره أو أفعاله مع القيم التي يؤمن بها.
- القيم مرتبة حسب أهميتها بالنسبة للفرد، فليست كل قيمة بنفس مرتبة قيمة أخرى.
- مستوى أهمية القيمة مقارنة بغيرها هو ما يوجّه السلوك.

3.2.4 تصنيفات القيم

تعددت التصنيفات التي وضعت حول مفهوم القيمة، نظرًا لاهتمام العديد من العلوم بدراسة القيمة، ونظرًا للخلاف والتنوع الموجودين في وضع تعريف للقيمة، ما ترتّب عليه أيضًا اختلاف في وضع التصنيفات، التي تنوّعت بقدر تنوع المفكرين وانتماءاتهم الفكرية (عماد، 2016).

قسّم ميلتون روكيتش القيم إلى ستّ وثلاثين فئة³⁸، أدرجها ضمن نوعين أساسيين هما القيم النهائية، أي التي لها نتيجة نهائية، والقيم الآلية، التي يمكن اعتبارها كصفات شخصية أو أساليب في السلوك، أوردها روكيتش في استبانة القيم الخاصة به (Rokeach, 1973).

استمدّ شالوم شوارتز في محاولته لتصنيف القيم الفردية، من المنهج الذي أقامه روكيتش، واعتبر أنّ القيم الإنسانية الأساسية التي يمكن قياسها عبر الثقافات، هي تلك التي تجسّد المتطلبات العالمية للوجود، كالاحتياجات البيولوجية، ومتطلبات التفاعل الاجتماعي، ومتطلبات العمل ضمن مجموعة، وغيرها (Spielberger, 2004).

قام شوارتز بتقسيم القيم ضمن 11 مجموعة، تتضمن 56 قيمة، هي كالتالي (Zanna, 1992):

جدول رقم (12)

تصنيف شوارتز للقيم

المجموعة	القيم
توجيه الذات	الحرية: حرية الفكر والتصرف. الإبداع: التفرد والخيال.

³⁸ أدرج روكيتش القيم في جدولٍ مقسّم إلى عمودين، ورتّب القيم ترتيبًا هجائيًا، وقد ترجمنا هذه القيم وفق ترتيبها الهجائي باللغة الإنجليزية، الذي اعتمدته روكيتش.

	الاستقلال: الاعتماد على الذات والاكتفاء بالذات. اختيار الأهداف: انتقاء الأهداف والمساعي. الفضول: الاهتمام بكل شيء وحبُّ الاطلاع. احترام الذات: الإيمان بقيمة الذات.
التحفيز	الحياة المثيرة: التجارب المحفزة. الحياة المتنوعة: الحياة المليئة بالتحديات والجدة والتغيير. الجرأة: السعي للمغامرات والمخاطرة.
المتعة	السُرور: إشباع الملذات. التَّمتع بالحياة: التَّمتع بالطعام والجنس والملذات وغيرها.
الإنجاز	الطُّموح: الاجتهاد والسعي الدؤوب. التأثير: التأثير على الناس والأحداث. القدرة: الدقة والفعالية والكفاءة. النجاح: تحقيق الأهداف. الذكاء: التفكير المنطقي. احترام الذات: الإيمان بقيمة الذات.
السُّلطة	القوة الاجتماعية: التَّحكُّم بالآخرين والسُّطوة. الثراء: الممتلكات الماديَّة والمال. السُّلطة: الحقُّ في القيادة وإصدار الأوامر. حفظ الصُّورة العامَّة: الحفاظ على "ماء الوجه". الاعتراف الاجتماعي: احترام وتقبُّل الآخرين.
الأمن	الأمن الوطني: حماية الوطن من الأعداء. رُدُّ الجميل: تجنُّب الدَّين. الأمن العائلي: حماية أفراد العائلة. حسُّ الانتماء: الشعور باهتمام الآخرين. الانضباط الاجتماعي: استقرار المجتمع. الصِّحَّة: السَّلامة من الأمراض الجسديَّة والنَّفسيَّة. النَّظافة: الأناقة والترتيب.
الالتزام	الطَّاعة: اتِّباع الأوامر والوفاء بالالتزام. الانضباط الذاتي: ضبط النَّفس ومقاومة المغريات.

	الأدب: الكياسة والأخلاق الحسنة. احترام الوالدين وكبار السِّنِّ: إظهار الاحترام والكياسة لهم.
التقاليد	احترام التقاليد: صون الأعراف المتوارثة عبر الزمن. الورع: التمسك بالعقائد والدين. القناعة: تقبل ظروف الحياة. التواضع: التواضع وإيثار الغير. الاعتدال: تجنب المشاعر والأفعال الحادة.
الورع	الحياة الزاهدة: التركيز على الروحانيات، لا الماديّات. الحياة ذات المعنى: هدف للحياة. السلام الداخلي: النّصالح مع الذات. الانفصال: الابتعاد عن مصادر القلق.
الإحسان	المساعدة: العمل من أجل رخاء الآخرين. المسؤولية: يُمكن اللجوء له والاعتماد عليه. التسامح: الرغبة في مساعدة الآخرين. الصّدق: قول الحقيقة والصّراحة. الولاء: الإخلاص تجاه الجماعة والأصدقاء. الحبّ النّاضج: الحميميّة العاطفيّة والروحيّة. الصّداقة الحقّة: الأصدقاء المقربون والمُساندون.
العالمية	المساواة: الفرص المتساوية للجميع. الوحدة مع الطبيعة: التّواؤم مع الطّبيعة. الحكمة: فهم عميق للحياة. العالم الجميل: جمال الطّبيعة والفنون. العدالة الاجتماعيّة: مواجهة الظّلم والاهتمام بالمُستضعفين. الانفتاح العقليّ: تقبّل الأفكار والمعتقدات الأخرى. حماية البيئة: الحفاظ على البيئة. السلام العالميّ: عالم خالٍ من الصّراعات والحروب.

4.2.4 مكوّنات القيم

يُقسّم العريشي، والدّوسري، المكوّنات المُتَحَكِّمة بعمليّات خلق القيم إلى ثلاثة مستوياتٍ (العريشي، والدّوسري، 2015)، وهي:

- **المكوّن المعرفي:** ينقسم إلى ثلاث عمليّات تؤدّي بالفرد لاختيار قيمةٍ ما: (1) النّظر في البدائل المتاحة، و(2) النّظر في العواقب التي تترتّب على كلّ بديلٍ، و(3) الانتقاء من بين هذه البدائل.
- **المكوّن السلوكي:** ينقسم إلى عمليّتين: (1) ممارسة القيمة المُنتقاة، و(2) خلق نمطٍ يتمّ فيه تكرار هذه الممارسة في مواضع مختلفة، كلّما سنحت الفرصة لذلك.
- **المكوّن الوجداني:** ينقسم إلى عمليّتين: (1) الإحساس بالفخر، والسّعادة لانتقاء القيمة، و(2) عرض النّعلق بالقيمة في المحيط الاجتماعيّ، على مستوى الإيحاء أو الممارسة.

5.2.4 القيم والإنتاج التلفزيوني

لجأ الإنسان إلى الفنّ محاولاً خلق عالمٍ خاصٍ به، ومحاولاً السّيطرة على عناصر الطّبيعة، فأعاد تشكيل بعض ملامح الحياة من حوله، وأضاف إليها أموراً لم يتلقّاها قبل ذلك. فالفنّ ينقل ما هو كائنٌ وموجودٌ إلى مستوىٍّ جديدٍ هو ما ينبغي عليه أن يكون. والمنتج الفنيّ يفترض وجود فنّانٍ يقوم بإنتاجه، وجمهورٍ متذوّقٍ له، أمّا الفنّان فيستحيل عليه، بوعيٍّ أو دون وعيٍّ، أن يقيم قطيعةً تامّةً بينه، وبين غيره وزمانه ومكانه، فهو جزءٌ من الواقع، والمادّة التي يقوم بإنتاجها مأخوذةٌ من سياقٍ تاريخيٍّ واجتماعيٍّ يستحيل نبذه، ما يمنح العناصر القيّميّة المختلفة فرصة النّفوذ إلى العمل الفنيّ، مضيغةً مضموناً جديداً بالإضافة لقيمة الجمال، ويشارك الجمهورُ الفنّان نشوة السّيطرة على الطّبيعة، ولهفته في عيش تجربةٍ جديدةٍ بعيدةٍ عن المخاطرة (قنصوة، 1986).

كذلك الأمر بالنّسبة للمادّة التّلفزيونيّة، فهي -باعتبارها فنّاً- تفترض أيضاً وجود مُنتجٍ وجمهورٍ، والمُنتج -أي الفنّان- هو جزءٌ من مجتمعه وبيئته، والمادّة التي يصوّرُها في مادّته التّلفزيونيّة إنّما هي مأخوذةٌ من سياقٍ تاريخيٍّ واجتماعيٍّ، ما يعني أنّ المادّة التّلفزيونيّة مادّةٌ خصبةٌ تتجلّى فيها القيم، ويتعرّض لها المشاهدون.

1.5.2.4 أنواع المسلسلات وارتباطها بالقيمة

تنقسم الأعمال التّلفزيونيّة، كما هو الحال مع سائر أنواع الفنون كالموسيقى والأدب، إلى أنواع "Genres"، وكلمة "Genre" في أصلها فرنسيّة، وتعني "الصّنف" أو "النّوع"، وترتبط بكلمة

أخرى هي "Genus"، وتستخدم في علم الأحياء لتصنيف الكائنات الحيّة والنّباتات إلى مجموعاتٍ، ويفتقر التّصنيف في مجال السّينما إلى الدّقة الموجودة في علم الأحياء، فالأنواع الفنّيّة هي تصنيفاتٍ تظهر وتتطوّر بشكل غير رسميٍّ (Bordwell, Thomson, & Smith, 2020).

يتعرّف المُنتجون والمتلقّون على النّوع التّلفزيونيّ بشكلٍ تلقائيٍّ بسبب الملامح المسلّم بها للعمل التّلفزيونيّ، بالتّالي توجد لغةٌ وشيفراتٌ مشتركةٌ بين الطّرفين تدعوهاما للتّسليم بهذا التّصنيف، ويرى العديد من الباحثين أنّ مثل هذه الشّيفرات المشتركة وما تحمله من قيم تُشكّل مادّةً قيّمةً للبحث، ويمكن عن طريقها الوصول لفهمٍ أعمقٍ للنّظام القيميّ لجماعةٍ من الجماعات خلال فترةٍ محدّدةٍ، نظامٌ قيميّ يسلم به منتجو العمل ومتلقّوه (Butler, 2018).

ينشأ النّوع الفنّي عادةً بعد ظهور عملٍ ناجحٍ، يؤدّي لتقليده من قبل مُنتجين آخرين، ففيلم العرّاب "The Godfather" على سبيل المثال قد أدّى لظهور مجموعةٍ من أفلام العصابات الّتي لا تزال تُنتج إلى الآن، ويُمكننا أن نطلق على هذه العمليّة دورة النّوع "Genre Cycle"، ويتميّز العمل الأوّل بالصفاء إذا ما قورن بما يليه من أعمال، وذلك بسبب حصول ظاهرةٍ أخرى هي تمازج الأنواع "Genre Mixing"، كما يُمكن أن تنشأ من النّوع التّلفزيونيّ أنواعٌ فرعيّةٌ "Subgenres" (Bordwell, & Thomson, & Smith, 2020).

تمرّ الأنواع التّلفزيونيّة عادةً بمراحل من التّطوّر، تبدأ بالنّشأة الّتي تتسم بنوعٍ من التّجريب، والّذي يمكن -عن طريقه- تمييز العناصر النّاجحة عن غيرها، والتزامها في الأعمال القادمة، ثمّ تأتي مرحلةٌ كلاسيكيّةٌ تتسم بالاستقرار وثبات العناصر الأساسيّة المكوّنة لنوع العمل التّلفزيونيّ، ثمّ تأتي مرحلةٌ من تقييم الذات، يضعف فيها نوع العمل التّلفزيونيّ أو يضمحلّ نهائيّاً، ويجب على القائمين على هذه الأعمال التّأقلم مع ما يطرأ من تغييراتٍ، عن طريق الموازنة بين عناصر النّوع مع الأساليب الجديدة الّتي تواصل جذب الجماهير. وباختصارٍ، تُكسبنا دراسة النّوع فهماً أعمقٍ للأنماط السّرديّة، والعناصر البصريّة والسمعيّة وغيرها، الّتي تُكسبنا بدورها فهماً أعمقٍ للقيم السّائدة في المجتمع (Butler, 2018).

6.2.4 القيم والسّيمولوجيا

من خصائص القيم أنّها تتجلّى في السّلوك الإنسانيّ، فهي تصبح قابلةٌ للملاحظة والانتقال من فردٍ لآخر عند ممارستها، فتكون النّماذج الثقافيّة في هذه الحالة تعابير رمزيّةٍ للقيم السّائدة في المجتمع، فانقياد الفرد لسلوكٍ ما يعني تقضيله لقيمةٍ ما في مقابل أخرى، ما يعني انتمائه لنظامٍ معيّنٍ ضمن مراتب القيم، وانتماؤه أو إيمانه بقيمةٍ ما يعني انتمائه لمجتمعٍ ما، فيظهر لنا عالم

القيم كعالم رمزي كبير. من أجل ذلك أصبحت المقاربة السيمولوجية اليوم من أكثر الطرق تأثيراً في دراسة الثقافات والقيم المكونة لها، فالسيمولوجيون يرون أن لا وجود لثقافة ما دون وجود أنماط من الإشارات التي تدل على المعنى (عماد، 2016).

7.2.4 مشكلة القيم

رغم أن القيم مكون من مكونات الثقافة، إلا أنها مشكلة في حد ذاتها، فهي تفرض عقبات على الباحث، رغم ما لها من أهمية، ورغم ارتباطها بوجودنا الإنساني ككل، ونجد في قول الدكتور ميمون ما يوجز هذه المشكلة بشكل واف:

"فتعريفها غير ممكن، لأنها تتجاوزنا على الرغم من قربها منا، وخواصها كثيرة تجلوا لنا جوانب منها، ولكنها لا تسمح لنا بالقبض عليها، وتعيّنتها وجوه يعكس بعضها بعضاً، فلا ندري ونحن نتأمل واحداً منها، هل نتأمله بمفرده، أم نتأمل القيم كلها في ذاته ومن خلاله، وأهمية كل منها بالنسبة إلينا عظيمة جداً، فلا نستطيع أن نبحث عن واحدٍ منها، وأن نهمل غيره، ووجودها عجيب يبدو لنا أحياناً أنه مستقلّ عنا، ويبدو لنا أحياناً أنه تابع لوجودنا، وأن لا معنى له بدوننا." (ميمون، 1980، ص 62).

3.4 المسلسلات التلفزيونية

ظهرت الدراسات الثقافية في بريطانيا عام 1964، في الوقت ذاته الذي بدأ فيه التلفزيون في إثبات وجوده ومقدرته الاستثنائية على تشكيل الثقافة. ولم يكن التلفزيون في حينها على ما هو عليه اليوم من تطور. فصوره كانت تبت بالابيض والأسود، إلا أن هذه الفترة شهدت العديد من السوابق، فهو العصر الذي ولد فيه الهوس بفرقة البيتلز "Beatles"، وعصر ظاهرة المغني الأمريكي "Elvis"، والعصر الذي حملت فيه ديزني "Disney" على عاتقها إقناع المستهلكين بشراء أجهزة التلفزيون الملونة، والشواهد مثل هذه كثيرة، وما يعيننا هو تبيان أن للتلفزيون -كوسيلة سائدة- علاقة وطيدة بالدراسات الثقافية، التي ساهم التلفزيون في تشكيلها، ومن الصعب، أو حتى من المستحيل أن ننظر لمجالات عديدة اليوم كالسياسة والفنون والرياضة بعيداً عن تفاعلها مع البث التلفزيوني (ديورنغ، 2015).

شكل التلفزيون قفزة كبيرة في مجال الصورة المرئية المتحركة، وتميز عن الأفلام من حيث رواية القصص، فإذا كان الفيلم محدداً بإطار فني ضيق يسرع من وتيرة الرواية، فإن التلفزيون يمتاز بالتسلسل "Seriality"، ويقوم على العودة المتكررة للشخصيات والأحداث والأماكن وغيرها، ما يسمح له بسرد القصة على امتداد فترة زمنية أكثر طولاً (Bingell, & Woods, 2023).

المسلسلات التلفزيونية هي صورة من صور الفنون التي ظهرت خلال القرن الماضي، وهي نتاج ثقافي يختزل ملامح من ثقافة المجتمع، ويحمل مضموناً قيمياً يتعرض له المشاهدون، وقبل الحديث عن المسلسلات وعملية تحليلها، لا بد من العودة لعنصر الصورة.

1.3.4 الصورة

الحديث عن الصورة ليس بالسهولة التي قد يتصورها البعض، فالحديث عنها هو حديث عن الثقافة السائدة حاضراً ومستقبلاً. فالأجيال كبيرة السن، هي أجيال عرفت الثقافة المكتوبة وثقافة الصورة، أما الأجيال الجديدة، فهي أجيال ستكون الصورة -إلى حد كبير- مرجعيتها الثقافية السائدة خلال الحقب القادمة، وبينما قربت ثورة المواصلات بين المناطق جغرافياً، قربت ثورة الاتصالات الأماكن ذاتها لتصبح بين أيدي الأفراد (حجازي، 1998).

أحدثت السينما ثورة كبيرة عند ظهورها، وهو ما دفع ليو تولستوي³⁹ أن يطلق عليها لقب

³⁹ ليو نيكولايفيتش تولستوي (Leo Nikolayevich Tolstoy) (1828-1910) هو روائي وفيلسوف روسي، نشأ في كنف عماته بعد أن أصبح يتيم الأبوين في التاسعة من عمره، أرسل في السادسة عشر من عمره إلى جامعة كازان لدراسة اللغات والقانون، وخرج دون أن

"الأبكم العظيم"، فرغم أنَّ السِّينما كانت حديثة الولادة وصامتةً في زمن تولستوي، إلَّا أنَّها بَشَّرت بعصرٍ جديدٍ تُهيمن عليه الصُّور المتحرِّكة (لوتمان، 1989). تغيَّرت المجتمعات بشكلٍ كبيرٍ خلال القرن المنصرم، وتحوَّلت إلى مجتمعاتٍ تتكاثر فيها الظواهر المُبالَغة، وهو ما انعكس على وسائل الإعلام أيضًا من سينما وتلفزيون، فبعد أن كان طول المادَّة السِّينمائيَّة يعتمد على عدد بكرات الشَّريط الفيلميِّ، أصبح اليوم غير محدودٍ، بفضل تكنولوجيَّات التَّصوير الحديثة، ما منح المادَّة الفيلميَّة حريَّةً على صعيد تحديد مدَّة الشَّريط، بما يتناسب مع المادَّة نفسها، بالإضافة للمادَّة التِّلَفزيونيَّة التي لا تُقيِّدها حدود الماضي (لييوفيتسكي، وسيرو، 2012).

2.3.4 تطوُّر التِّلَفزيون

بعد ظهور السِّينما، أخذت تقنيات التِّلَفزيون في التَّطوُّر، خاصَّةً خلال النِّصف الثَّاني من عشرينيَّات القرن العشرين، إلَّا أنَّها لم تفرض شعبيَّتها في بيوت النَّاس إلَّا مع قدوم فترة الخمسينيَّات، حين أخذت أجهزة التِّلَفزيون تنتشر أكثر فأكثر، لدى الأُسُر التي وجدت وسيلة ترفيهٍ جديدةٍ في المحتوى التِّلَفزيونيِّ، والذي يمكن الحصول عليه دون الحاجة للذهاب إلى صالة سينما، كما تصاعد معدَّل ساعات مشاهدة التِّلَفزيون لدى الفرد الواحد بشكلٍ كبيرٍ في المجتمعات المتطوِّرة (لييوفيتسكي، وسيرو، 2012).

لم يكن التِّلَفزيون مجرد وسيلة ترفيهٍ للأسر، بل إنَّه نَافس السِّينما، من حيث تسبُّبه بانخفاض أعداد مُرتاديها، كما بدأت المحطَّات التِّلَفزيونيَّة في بثِّ الأفلام منذ السِّتينيَّات، وبثِّ البرامج المختلفة، كالأخبار والريَّاضة والمنوَّعات وغيرها (دانسايجر، 2011).

أضاف التِّلَفزيون جماليَّةً إضافيَّةً للصُّورة، فهو يسمح بالتَّصوير المباشر، وتجاوز الصُّور، والأسلوب المتقطَّع أو المبتور، و"الكولاج" البصريِّ، وتتجلَّى قيمة التِّلَفزيون في عالم اليوم في كون التِّلَفزيون طريقًا للعديد من المخرجين، الذين يُبرزون إبداعهم في مجال الإنتاج التِّلَفزيونيِّ، قبل التَّوجُّه للسينما، وتحملُ مسؤوليَّة الميزانيَّة الضَّخمة لإنتاج الأفلام (لييوفيتسكي، وسيرو، 2012).

1.2.3.4 سرديَّة التِّلَفزيون

يتوجَّب عند القيام بتحليل سرديَّة التِّلَفزيون التَّمييزُ بين مجموعةٍ من المفاهيم، هي كالتَّالي (Bingell, & Woods, 2023):

يُكمل دراسته. لحق تولستوي أخاه لأداء الخدمة العسكريَّة في منطقة القوزاق، التي بدأ فيها مسيرته الأدبيَّة مع رواية "الطفولة". اشتهر تولستوي بعمله الأسمى "الحرب والبلِّم"، بالإضافة لأعمالٍ أخرى مثل "أنا كارنينا"، و"القوزاق" (Bonn, 2010).

- **القصة (Story):** هي مجموعة من الأحداث التي يتم تقديمها في العمل، سواء كانت ظاهرة على الشاشة أم لا، وهذه الأحداث تقودها مشكلة، أو سؤال، أو موقف، أو معضلة ما، تخلق جواً من الصراع الذي يسوق تسلسل الأحداث.
- **الحبكة (Plot):** هي الطريقة التي يتم بها سرد أحداث القصة والمعلومات الظاهرة على الشاشة، على امتداد حلقات العمل التلفزيوني، وتسوق هذه الأحداث عملية من المسببات والنتائج. كما أن العمل التلفزيوني يشتمل على أكثر من حبكة واحدة، فالحبكة الأساسية "أ" هي التي يدور حولها الصراع الأساسي، وتضم واحداً أو أكثر من الشخصيات الأساسية، أما الحلقات الفرعية "ب" و"ت"، فلها مساحة محدودة من العمل التلفزيوني، ويمكن أن تكون متداخلة مع الحبكة "أ"، وغالباً ما تستخدم الحلقات "ب" و"ت" للمحافظة على سردية العمل التلفزيوني عبر الحلقات المختلفة.
- **الخطاب (Discourse):** هو العملية السردية بأكملها، التي تضع أحداث القصة في قالب مرتب، حيث يتم إخراجها وتنظيم جميع عناصرها، مثل اللقطات، والأصوات، والموسيقى، بغية الوصول للمنتج النهائي.

2.2.3.4 أنواع الأعمال الدرامية التلفزيونية

تنقسم الدراما التلفزيونية إلى ثلاثة أنواع، هي (Bingell, & Woods, 2023):

- **السلسلة (Serial):** عمل سردي يمتد عدداً من الحلقات التي تنتهي عادةً بمشهد يثير الحماسة للحلقة التالية، ويتطلب هذا النوع من الأعمال التلفزيونية التزاماً من قبل المشاهدين، ويرفض المشاهدين المنضمين لمتابعة العمل في منتصفه، كونه يتطلب قدراً من المعرفة بما سبق وتم عرضه.
- **المسلسل (Series):** عمل تلفزيوني يمتاز باتساق عناصره الأساسية من شخصيات وغيرها، ويقدم في كل حلقة حبكة مختلفة ومشكلة يتم حلها في ختام الحلقة.
- **الهجين (Hybrid):** يمزج هذا النوع من الأعمال التلفزيونية بين السلسلة والمسلسل، اللذان يكون التفريق بينهما مبهماً في بعض الأحيان، وأصبح هذا النوع أكثر انتشاراً مع دخول فترة التسعينيات، ويُرجّب بصنفي الجمهور من المتابعين الدائمين والمنضمين خلال فترة العرض، ويتضمن العمل مجموعة من الخطوط السردية التي تتعدد حلقاتها، ويركّز على تطور الشخصيات خلال الحلقات والمواسم المختلفة، ويكافئ هذا النوع من الأعمال التلفزيونية المشاهد المنتظم بفهم أكثر عمقاً للشخصيات والسياقات السردية.

3.3.4 بين لغة السينما ولغة التلفزيون

قبل الخوض في تفاصيل عملية التحليل التلفزيوني المتبعة في هذه الدراسة، لا بدّ من إزالة اللبس حول مفهومي التلفزيون والسينما، من حيث الشيفرات المعتمدة في التحليل على وجه الخصوص، خاصّة وأنّ أوجه الشبه بينهما كبيرة، قد تدفع البعض لتجاهل اختلافاتهما.

يرى كريستيان ميتز⁴⁰ أنّ الفرق بين التلفزيون والسينما، يكمن في أربع نقاط (Metz, 1974)، وهي:

- الاختلافات التّقنيّة: كالاختلاف في المعدّات، ومواقع التصوير، وغيرها.
- الاختلافات الاجتماعيّة-السياسيّة-الاقتصاديّة في عمليّات اتّخاذ القرار، وعمليات الإنتاج: التلفزيون حسب تعبير ميتز هو "مونوبولي" بيد الجهة صاحبة النفوذ، تقوم بتوظيفها وفق ما ينسّق مع مصالحها، بينما السينما أقلّ خضوعاً من التلفزيون.
- الاختلافات الاجتماعيّة-السيكولوجيّة، واختلافات الفعاليّة-التلقّي، في الحالات التي يتلقّى فيها الفرد المادّة: الشاشة التلفزيونيّة تختلف عن السينما من حيث الحجم، كما أنّ وجود التلفزيون في المنزل يفرض وجود تشويش يتمثّل في العائلة والملهيات المختلفة، عكس السينما التي تكون قاعاتها مظلمة، ويكون التركيز فيها -فقط- على الشاشة الكبيرة.
- اختلافات البثّ، والأنواع الفنيّة المختارة بشكلٍ سابقٍ في كلا المجالين: التلفزيون ليس محصوراً بعرض المادّة التمثيليّة، بل يتضمّن أشكالاً أخرى من المحتوى، كالأخبار والبرامج الحواريّة وغيرها.

لا بدّ أيضاً الالتفات إلى مسألة أنّ العديد من هذه الفروق التي ذكرها ميتز قد انحلت، مع مرور العقود الأخيرة، فالاختلافات التّقنيّة اليوم، ليست هي الاختلافات التي كانت موجودة سابقاً، كما نرى في إنتاج الأفلام التي أصبحت تُنتج أيضاً للتلفزيون، ومنصّات البثّ الرقميّة.

يصلُ ميتز إلى استنتاج مفاده أنّ الفروق بين الشيفرات الموظّفة في لغة السينما والتلفزيون، وبين الشيفرات في سائر أصناف اللّغة متعدّدة، وهي أكثر تعدّداً وأهميّةً من الفروق بين السينما والتلفزيون، وبالتالي بالإمكان التّعامل معهما على أنّهما يشكّلان نظاماً لغويّاً واحداً، فهما حسب تعبيره "صنفان مختلفان تكنولوجياً، واجتماعياً، منتيمان لنظام لغويّ واحد" (Metz, 1974).

⁴⁰ كريستيان ميتز (Christian Metz) (1931-1993) هو منظّر سينمائيّ فرنسيّ، ساهم في وضع الأسس الأولى لنظرية السينما، وركّز على دراسة السينما من منظور سيميولوجيّ، نشر بين 1968، و1991، العديد من المؤلّفات في مجال السينما، وأشهرها مترجمة للغة الإنجليزيّة "Language: A Semiotics of the Cinema"، و"Language and Cinema"، و"Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier" (Buckland, & Fairfax, 2017, p. 13-14).

4.3.4 عناصر اللغة السينمائية-التلفزيونية

السينما في أصلها هي قصة أو حكاية تُروى وفق قالبٍ ما، وعندما تمّ ابتكار فكرة السينماتوغراف لأول مرة عام 1894، تمّ تعريفها في براءة الاختراع على أنّها "سرد القصص عن طريق عرض صورٍ متحركة"، أي أنّها تفرض وجود عملية اتصالٍ، مكوّنة من مرسلٍ ومستقبلٍ وقناة اتصالٍ ورسالة. عند النظر إلى مكنون رسالة ما فإنّها قد تكون رسالة نصيّة أو صوريّة، ويمكن الفرق الأساسي بينهما في سهولة تقسيم الرسالة الكلاميّة أو النصيّة إلى عناصر منفصلة تشكّل العلامات، بينما لا يمكن تقسيم الصورة بنفس الشكل (لوتمان، 1989).

ركّز كريستيان ميتز على دراسة السينما من منظورٍ سيميولوجيٍّ، واعتبر أنّ سيميولوجيا السينما تهدف لبناء نموذجٍ قادرٍ على تفسير الكيفيّة التي يكوّن فيها الفيلم المعنى، ومعرفة القوانين التي تجعل مشاهدة المادّة الفيلميّة ممكنة، وكشف أنماط الدلالة التي تميّز كلّ فيلمٍ عن غيره، وقسّم ميتز عناصر اللغة السينمائية إلى شريطين، يتضمّنان خمسة عناصر، هما (1) شريط الصورة (الصور الفوتوغرافيّة المتحرّكة - البيانات المكتوبة)، و(2) شريط الصوت (الموسيقى - الصّوضاء أو المؤثرات الصوتيّة - الصوت المنطوق) (ثامر، 2016).

جدول (13)

عناصر اللغة السينمائية

شريط الصوت			شريط الصورة	
الصّوضاء أو المؤثرات الصوتيّة	الموسيقى	الصّوت المنطوق	البيانات المكتوبة	الصور الفوتوغرافيّة المتحرّكة

1.4.3.4 شريط الصورة

تتكوّن الصور السينمائيّة والتلفزيونيّة من عددٍ كبيرٍ من العناصر، التي يتمّ ترتيبها بأسلوبٍ معيّنٍ لإيصال المعنى المطلوب، ويُستخدم لفظ "Mise-en-scène" المشتقّ من الفرنسيّة عند الحديث عن الجانب البصريّ في الدّراسات السينمائيّة، وتعود أصول استخدامه إلى المسرح، ويعني حرفيّاً "ما يوضع على الخشبة"، ويُعنى أيضًا بدراسة ترتيب هذه العناصر وعلاقتها ببعضها (Gibbs, 2002).

تتكوّن السينما والتلفزيون من أعداد كبيرةٍ من الصور، التي تتتالي وراء بعضها على نحوٍ سريعٍ يخلق حيويّة حركيّة، وقد حاول بارت خلال مسيرته أن يكشف عن السّلطة المتحكّمة في الصور، فكما أنّ هنالك لغةً تواصليةً، هنالك أيضًا لغةً صوريّةً تحتوي مجموعةً من العلامات

المتجاورة، فالصور تشكّل نظامًا لغويًا كاملاً، وهي مُمَثَّلَةٌ للواقع، إلّا أنّها تحصره ضمن إطارٍ محدّدٍ (الأحمر، 2010):

1.1.4.3.4 الصور المتحرّكة

يمكن رصد مجموعةٍ من العناصر المهمة المكوّنة للصور المتحرّكة، وهي كما يلي:

• الإضاءة:

يمكن حصر دور الإضاءة في الإنتاج السينمائيّ-التلفزيونيّ ضمن نطاقين، هما نطاق الكمّ ونطاق الكيف، فعلى صعيد الكمّ، يكمن دور الإضاءة في ضمان وصول ما يكفي من الضوء إلى عناصر اللقطة، بالقدر الذي يضمن اتّزان جميع العناصر، فلا يكون جزءٌ من الصورة مضيئاً أو خافتاً أكثر ممّا ينبغي، أمّا على صعيد الكيف، فيمكن لنا تحديد الوظائف التالية (Alton, 1995):

- التوجيه، أي توجيه عين المشاهد للجزء الأهمّ من القصة.
- خلق المشاعر والأحاسيس، فالتحكّم في عناصر الإضاءة المختلفة هو ما يمنح المشاهد ملامحها الدرامية.
- الجمال الصوريّ والمتعة البصريّة، فالصورة السينمائيّة في نهاية المطاف هي كما اللوحة في الفنون التشكيلية.
- العمق والمنظور، وتعزيز الإحساس بالبعد الثالث.

• الألوان:

يذكر نيكولاس هامفري أنّ قدرتنا على استيعاب الألوان قد تطوّرت، لأنّها محوريّة لضمان البقاء، ولديمومتنا البيولوجيّة، فالألوان محلّ احتفاء الناس على اختلاف توجّهاتهم، من فنّانين وشعراء وعلماء وغيرهم (Best, 2017).

تعتبر الألوان أداةً تعبيريةً هامةً تسهم في سرد أفضل للقصة، كما أنّها أداة معقّدة لا يتمّ توظيفها عبثاً، وإنّما حسب مقتضيات العمل، ما يتطلّب معرفةً واسعةً بدلالات الألوان، وانطباعاتها على المشاهد، من قبل معدّي العمل الفيلميّ أو التلفزيونيّ (Brown, 2016).

• المكان (الموقع):

للمكان دورٌ مهمّ في تكوين استجابتنا للصورة السينمائيّة، ولا يعتمد اختيار مكان التصوير فقط على جماليّته، بل على الدور الذي سيؤدّيه عند اقترانه مع العناصر الأساسية في اللقطة، ويمكن تقسيم أماكن التصوير إلى أربعة أنواع هي (Millerson, & Owens, 2008):

- المواقع الفعلية (في العالم الواقعي): يتم فيها تصوير الأحداث في الأماكن الحقيقية كما هي في النصّ التمثيلي.
- المواقع البديلة: هي مواقع شبيهة بالمواقع الحقيقية، يكون الوصول إليها والتصوير فيها أسهل من الذهاب للموقع الفعلي.
- المواقع المعدة سلفاً: هي أماكن معدة سلفاً في الاستوديوهات لغرض التصوير فقط، وتحاكي مواقع التصوير الفعلية.
- المواقع المقترحة: هي عملية دمج بين لقطات المكان الفعلي، ولقطات تتضمن الممثلين أو الموضوعات المصوّرة.

2.1.4.3.4 البيانات المكتوبة

تُعتبر البيانات المكتوبة من العناصر الهامة في مجالي السينما والتلفزيون، ويمكن توظيفها في أربع حالات، هي (إبراقن، 2001):

- توضيح مكنون الصورة، كما هو الحال مع ترجمة الأفلام الأجنبية، حتى يسهل على المشاهد استيعاب الحوارات والأحداث.
- ذكر المشاركين والمساهمين في إعداد العمل الفيلمي أو التلفزيوني.
- يمكن أن تكون مؤشراً وفق المفهوم الثلاثي لبيرس (انظر للصفحة لاحقاً)، كأن يتم تقريب اللقطة لتأطير عنوان خبر في صحيفة ما.
- يمكن إدماجها مع اللقطات المتحركة، كالبيانات التي توضّح شعاراً ما، لمؤتمر أو اجتماع ما.

2.4.3.4 شريط الصوت

يتم توظيف عناصر الصوت في مرحلة الإنتاج وما بعده، وهي بدورها تنقسم لثلاثة أنواع، هي الصوت البشري، والمؤثرات، والموسيقى. وتُسهّم مستويات هذه الأصوات، ومدى ارتفاعها أو انخفاضها، وتجاورها مع بعضها، في الحصول على استجابة شعورية من قبل المشاهد، كما أنّها تعمل جنباً إلى جنب مع المحتوى البصري، بل وتشكّل عنصراً هاماً يسهم في تفسير المشاهد للمحتوى الذي يتلقاه (دانسايجر، 2009).

1.2.4.3.4 الصوت المنطوق (البشري)

ميّز ميتر بين ثلاثة أنواع من الأصوات البشرية، وهي (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 1992):

• Fully Diegetic Speech: الصوت المنطوق من قبل الشخصيات في المادّة الفيلميّة، أو التّلفزيونيّة.

• Non-Diegetic Speech: الصوت المنطوق من قبل شخصياتٍ غير معلومةٍ، وغير ظاهرةٍ على الشاشة.

• Semidiegetic Speech: الصوت التّعليقيّ الذي تؤدّيه إحدى الشخصيات في المادّة الفيلميّة أو التّلفزيونيّة.

يغيب الكلام أحياناً عن مشهدٍ ما، أو حتّى عن المادّة المرئيّة ككلّ، ويعتبر لوتمان أنّ سرديّة المادّة الفيلميّة قائمةٌ على تجاوز عنصرين، هما الصّورة والكلمة، ويعتبر الكلمة مكوّناً أساسيّاً، حتّى في الأفلام الصّامتة أو الخالية من الحوار، بل إنّهُ يعتبر ذلك تأكيداً على أهميّة الكلمة، حيث تصبح في هذه الحالة "وسيلةً-سالبّة"، كون المشاهد يشعر بغياب الحوار المنطوق وهو يشاهد المادّة الفيلميّة (لوتمان، 1989).

يُعتبر التّلفزيون وسيطاً للكلام المنطوق، وتكثرُ فيه الحوارات بين الشخصيات، ويكتسب الكلام في التّلفزيون دلّالته عن طريق مجموعةٍ من العوامل، منها (Bingell, & Woods, 2023):

- المصدر الذي ينطلق منه الصوت.
- النّوع الاجتماعيّ للمتحدّث.
- لكنة أو لهجة المتحدّث.
- المستوى النّسبيّ للصّوت.
- سرعة الكلام.
- نغمة أو نبرة الصوت.

2.2.4.3.4 الصوت القياسي (المؤثّرات)

تنقسم المؤثّرات الصّوتيّة إلى قسمين اثنين، هما المؤثّرات المسجّلة التي تتمّ إضافتها إلى المادّة المصوّرة خلال عمليّة المونتاج، والمؤثّرات الحيّة التي يتمّ خلقها خلال تصوير المشهد نفسه، وللمؤثّرات الصّوتيّة مجموعةٌ من الأهداف، منها ما يلي (هيلارد، 2014):

- تحديد المكان والزّمان: يسهم ذلك في خلق جوٍّ شعوريّ لدى مشاهد المادّة.
- توجيه انتباه المشاهدين: أبسط مثالٍ على ذلك هو طرق مطرقة القاضي، ما يلفت انتباه المشاهد مباشرةً نحو ما سيقوله القاضي.
- الإيحاءات الزّمنيّة: ترتبط الأصوات أحياناً بفتراتٍ زمنيّةٍ معيّنة، كرّنة الساعة على رأس

كلّ ساعة.

- خلق أجواءٍ نفسيّةٍ: يسهم ذلك في خلق شعورٍ لدى المشاهد، يوازي الحالة الشعوريّة في المشهد.
- إيضاح دخول وخروج الشّخصيّات: مثل صوت الباب الذي يوحى بدخول شخصٍ ما.
- بيان الانتقال الزّمانيّ أو المكانيّ: وذلك عند انتقال شخصيّةٍ ما من مكانٍ لآخر، كأن تستخدم أصوات المدينة عند انتقال شخصيّةٍ من الرّيف للمدينة.

3.2.4.3.4 الصّوت الموسيقيّ

لطالما اقترنت الموسيقى بالإنّنتاج المرئيّ، فحتّى الأفلام الصّامتة كانت في غالب الأحيان تُرافقها موسيقى حيّة على آلاتٍ كالبيانو والأورغ، أو مصحوبةً بأوركسترا، بالتّالي عندما ظهرت التّكنولوجيا التي تسمح بإدراج الصّوت مع المشهد المرئيّ، كانت الموسيقى قد سبق وأثبتت نفسها كمكوّن هامّ لاستمالة العواطف والمشاعر (Petrie, & Boggs, 2012).

تُعتبر الموسيقى سبيلاً من سبل الوصول إلى وجدان المشاهد ومشاعره، بالتّالي هي جزء هامّ لا يتجزأ من إنتاج الأفلام والمسلسلات، فالموسيقى، كما هو الحال مع الصّورة، توصل رسالةً للمتلقّي، وتكمن وظيفتها الأساسيّة في أنّها تدعم المحتوى البصريّ، رغم أنّها -في بعض الأحيان- قد تطغى عليها، وتجذب قدرًا أكبر من الاهتمام (لوميت، 2014).

يمكن للموسيقى أيضًا أن تعطي دلالةً عكسيّةً، تخلق تناقضًا ما بين الصّوت والصّورة، وهذا التّوظيف يكون متعمّدًا حسب مقتضيات المشهد أو العمل (إبراقن، 2001).

5.3.4 الشّيفرات السّينمائيّة-التلفزيونيّة

يفترض التّحليل السّيميولوجيّ وجود طبقتين من المعنى، هما مستويا التّعيين والتّضمين، والمستوى التّعينيّ هو المستوى السّطحيّ، الذي يحتوي مجموعةً من المحرّضات البصريّة أو السّمعيّة، التي تُحيل بدورها إلى طبقةٍ أعمق من الدّلالة، ولفهم هذه المادّة، لا بدّ من اعتماد شيفراتٍ تفرض نوعًا من النّظام على المادّة، ما يسمح بتحديد دلالتها التّعينيّة، والضّمنيّة، على نحوٍ سليم (إدلين، وكليكنبرغ، ومانغيه، 2012).

تنقسم الشّيفرات السّينمائيّة-التلفزيونيّة إلى صنفين هما الشّيفرات العامّة والشّيفرات الخاصّة، ولا يوجد اتّفاق بين المنظرين حول ما يمكن اعتباره شيفرةً عامّةً أو خاصّةً، وما يندرج تحتها من شيفرات، إلّا أنّه ليس بالاختلاف السّلبيّ. وبشكلٍ عامّ، فإنّ الشّيفرات العامّة هي المعنيّة -وإن

بشكلٍ محدودٍ - بجميع المنتجات السينمائية-التلفزيونية، بينما تُعنى الشيفرات الخاصة بعددٍ محدودٍ من هذه المنتجات، دون غيرها (Metz, 1974).

يشير ميتز إلى أن الشيفرات العامة لا تتنافس فيما بينها، بينما تتنافس الشيفرات الفرعية ضمن المادة المنتجة، فرغم أن جميع الأفلام تخضع لعملية المونتاج، ليس على جميعها تطبيق نفس النظرية، إلا أن بعض المنتجين قد يلجؤون -أحياناً- لخلق تباين، عبر اعتماد شيفرات متباينة مع بعضها (Stam, & Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 1992).

صحيح أن للسينما والتلفزيون شيفرات لها خصوصيتها، إلا أن هناك اعتبارات لا بد من الإحاطة بها، قبل الشروع في تحليل أي مادة سينمائية أو تلفزيونية، وهي (Buckland, & Fairfax, 2017):

- لا يمكن دراسة الشيفرات كأنظمة مستقلة عن غيرها، بل يجب دراستها كأنظمة مركبة، أي دراسة أنظمة الشيفرات السينمائية-التلفزيونية مشتركة.
- الشيفرات ليست حصراً على نظام سيميولوجي دون غيره، بل تنتمي للعديد من الأنظمة السيميولوجية.
- لا يمكن دراسة الشيفرات إلا عبر ارتباطها بمكوناتها، وليس فقط من حيث النظام المجرد الأساسي. اشتق ميتز هذا المفهوم من هلمسليف، الذي قسم اللغة إلى دالٍ ومدلول، وقسم كلاهما إلى ثلاثة أقسام هي (1) مادة التعبير، و(2) مكون التعبير، و(3) شكل التعبير، والمقصود بالمادة في اللغة المنطوقة هي الأصوات غير المبلورة، والمكون هو النظام الذي يرتب هذه الأصوات في أشكال تعبيرية منطقية "الفونيمات"، والشكل هو النظام المفروض على هذه الأصوات غير المبلورة. بالتالي اعتبر ميتز أن سيميولوجيا السينما لا يمكن أن تركز فقط على الشكل العام، بل على المكون الجوهرية أيضاً.

1.5.3.4 الشيفرات العامة

تتنوع تصنيفات الشيفرات في مجال السيميولوجيا، ويمكن ذكر ما يلي منها (تشاندر، 2008):

- السرد: تتشابه حركات المادة المرئية على نحو ما، من حيث تركيبها وتتابع أحداثها، وتضمنها للعوائق والنزاعات والصراعات والحلول.
- الشخصيات: تشترك الشخصيات في أنها تتبع أنماطاً متشابهة، وتنقسم لشخصيات أساسية وثانوية، لها دوافع توجهها نحو تحقيق أهداف ما، وأنماط سلوك تميزها عن غيرها.

- المواضيع: من حيث المواضيع العامة، والمواضيع الفرعية، كالاقتصادية والثقافية والنفسية والسياسية والقيمية وغيرها.
- المحيط: أي المحيط الجغرافي والمكاني للمادة السينمائية أو التلفزيونية.
- الأيقونات: تقوم بإرجاع صدى السرد، وتميز بين شخصيات وعناصر المادة المرئية، من مواضيع وإطار جغرافي وزماني وغيرها، وتتكون من مخزون من الصور والأفكار التي اكتسبت دلالات ضمنية محددة ومرئية في الغالب، كعناصر الديكور والمكان والأزياء والأشياء وأساق الحوار المحددة والأصوات المميزة والموسيقى وغيرها، كما أن الشخصيات نفسها يمكن أن تتحول لأيقونات، عندما تُوظف لأداء أدوار محددة.
- التقنيات السينمائية-التلفزيونية: هي تقنيات يُعنى بها القائمون على صنع المحتوى، أكثر من المشاهد الذي يركز على المضمون، وتدرج تحتها تقنيات التصوير والإضاءة والألوان، وتقنيات الصوت وتحرير النصوص وغيرها.

2.5.3.4 الشيفرات الخاصة

يتطلب إنتاج محتوى السينما والتلفزيون على حدٍ سواء، معرفة وافية بخصوصياتهما، وما يجب أن يتسم به العمل، كما هو الحال مع السلامة في النحو وتراكيب اللغة في الإنتاج الأدبي. توجد ثلاث تقنيات أساسية يقوم عليها التعبير الفيلمي، وهي سلم اللقطات، وزوايا التصوير، وحركات الكاميرا، وتكمن قوة المادة المنتجة في مدى التوظيف السليم لهذه العناصر بما يخدم السرد، وبما يحفظ اتزان المادة نفسها، حتى تصل للمشاهد دون تشويش (إبراقن، 2001).

1.2.5.3.4 سلم اللقطات

تتالي اللقطات السينمائية-التلفزيونية لا يخلق واقعاً زمنياً مستمراً فحسب، بل يوظف حدوداً مكانية أيضاً، ويقضي على لا نهائية العالم الحقيقي من حولنا، ويحصره ضمن شاشة مستطيلة الشكل، بالتالي عند اختيار ما تقوم اللقطة بتأطيره، فإننا نولي أهمية كبرى لمكون هذه اللقطة، ونحصر تركيز المشاهد ضمنها (لوتمان، 1989)، ويمكن حصر أنواع اللقطات كالتالي (Villarejo, 2007)، و(إبراقن، 2001):

• اللقطة العامة (ELS) (Extreme Long Shot – Very Long Shot)

هي لقطة تقوم بتأطير الديكور بشكلٍ كاملٍ، ويكون هدفها إيصال معلوماتٍ للمتلقي حول معطيات المشهد من مكانٍ أو شخصياتٍ أو ما سوى ذلك، بالتالي تقوم مقام النقلة إلى داخل المشهد، أو تخرج منه، كأن نقوم بتصوير مشهدٍ للصّحراء قبل الانتقال للشخصيات (دانسايجر، 2009).

تحتل هذه اللقطة مكانًا واسعًا جدًا، أو منظرًا طبيعيًا ممتدًا، ما يجعل من الصعوبة تمييز العنصر البشري في المشهد، وفي حال كان المشهد يتضمن حشودًا كبيرة من الناس، كمشاهد المعارك مثلًا، فإن هذه الحشود ستندمج مع بعضها في كتلة واحدة متحركة ضمن إطار المشهد (روم، 1981).

- **لقطة الجزء الكبير أو اللقطة الجامعة (Long Shot) (LS)**

هي لقطة تصوّر مكانًا كاملاً، إلا أنه ليس مكانًا كبيرًا، أو هي لقطة طبيعية تصوّر جزءًا من مكان ما، والفرق بين هذا النوع من اللقطات وما سبقها هو مسألة حجم المنظر، فالإنسان هنا بارز أيضًا على نحو غير واضح، كون ما يسيطر على المشهد هو العناصر المكانية، كالشوارع والطرق والمباني والطبيعة (روم، 1981).

توظّف لقطة الجزء الكبير -إضافة لسابقتها- في التعبير عن العزلة أو القلق أو الحزن، وذلك عبر وضع العنصر البشري وسط الفضاء الطبيعي الرّحب (إبراقن، 2001).

- **لقطة الجزء الصغير أو لقطة نصف جامعة (Medium Long Shot) (MLS)**

هي لقطة -على غرار اللقطتين السابقتين- تسمح بإبراز الشخصية بشكل واضح، تميّزها عن سائر الشخصيات، ولا تأطر إلا جزءًا من الديكور، وتستخدم لتقديم الشخصية في وسطٍ دراميّ جديد، أو لتصويرها في إطارها الاجتماعي (إبراقن، 2001).

- **اللقطة المتوسطة (Medium Shot) (MS)**

هي لقطة تغطّي جزءًا من مكان، ويكون الإنسان أو الأشخاص بارزين بشكل أكبر، فلا تضغط هندسة المكان أو الطبيعة على الإنسان (روم، 1981)، وتصور هذه اللقطة الشخصيات من وسطها وحتى منطقة الرأس، وتشمل -عادة- حوارًا بين شخصيتين أو أكثر، وتؤدي أيضًا وظيفة معلوماتية، كما هو الحال مع اللقطة العامة، إلا أن لها طابعًا حميميًا بالإضافة للطابع المعلوماتي، فيكون الهدف من توظيفها اجتذاب المشاهدين للحوار، وكأنهم في المكان ذاته مع الشخصيات المعروضة (دانسايجر، 2009).

تقربنا اللقطة المتوسطة من الحدث بشكل أكبر من اللقطات العامة، ما يسمح لنا بمشاهدة تعابير الممثلين، بالإضافة لتفاصيل أخرى، مثل الأزياء التي يرتدونها، بالتالي تدفع المشاهد للانخراط بشكل أكبر في الحوار أو الحدث الجاري في المشهد (Brown, 2016).

الحميميّة أو العاطفة المرتبطة بهذا النوع من اللقطات، هي ما جعل المخرجين يعتبرونها اللقطة الأساسية للعمل الفيلمي، خاصة للمشاهد الاعتيادي الذي لا يهتم بتفكيك ما يُعرض عليه، سواءً على مستوى الشكل أو المضمون، بقدر ما يهتم بتحقيق هويته عبر شخصية البطل (إبراقن، 2001).

• اللقطة الأمريكية أو لقطة الثلاثة أرباع (AS) (American Shot)

تصوّر اللقطة الأمريكية الشخص من رأسه، وحتى منتصف فخذيه، أي ثلاثة أرباع الشخصية في إطار اللقطة، وذلك بغرض إظهار حركة الشخصية في المشهد، وقد أطلق عليها اسم اللقطة الأمريكية من قبل الفرنسيين، وذلك لتوظيفها بشكل كبير في أفلام رعاة البقر (الويسترن)، بغية إظهار مسدس الشخصية الذي يتم تعليقه على الحزام (إبراقن، 2001). تُوظف اللقطة الأمريكية عادةً في داخل الاستوديو المعدّ لتصوير المشهد، وقد انخفض معدل استخدامها مقارنةً بفترة ذروة التصوير داخل الاستوديوهات (دانسايجر، 2009).

• اللقطة المقربة (MCU) (Medium Close-Up shot)

هي لقطة تركز على شخصية واحدة، وتجعل باقي عناصر المشهد ثانويةً، وتستخدم كتهييد للانتقال من اللقطة الأمريكية إلى اللقطة القريبة، وتنقسم اللقطة المقربة بدورها لنوعين من اللقطات (إبراقن، 2001):

- **لقطة نصف مقربة:** أو لقطة مقربة حتى الخصر، وتقوم بتأطير الإنسان من أعلى رأسه، وحتى منطقة الخصر أو الحزام.
- **لقطة مقربة:** أو لقطة مقربة حتى الصدر، وتصوّر الإنسان من أعلى رأسه حتى أدنى منطقة جيب القميص.

• اللقطة القريبة (CU) (Close-Up Shot)

هي لقطة يتم توظيفها إمّا لتصوير الأشخاص أو الأشياء، وفي حالة تصوير الأشخاص، فإنّ التركيز يكون على منطقة الوجه، بحيث يبرز وجه الشخصية بشكل كامل من أعلى الرأس حتى العنق، ما يسمح للمشاهد بأن يكون علاقةً حميميةً أكبر مع المشهد، أمّا في حالة تصوير الأشياء، فتكون المقاربة هي مثلها في حالة تصوير الوجه، من حيث أنّ التركيز يكون على الشيء، مع جعل ما يحيط به ثانويًا، وتقوم هذه اللقطة -كما في البلاغة- مقام المجاز المرسل الذي يُعبّر بالجزء عن الكلّ، كأن تُظهر طعنة خنجر نريد بها عملية اغتيال (إبراقن، 2001).

• اللقطة القريبة جدًا (ECU) (Extreme Close-Up – Very Close-Up)

هي لقطة يتم فيها تصوير جزء محدد من جسد الشخصية، كالأذن أو العين، وتُستخدم بكثرة لخلق تشويش للمتلقّي، أو اللقطة التي يتم فيها تصوير عنصر محدد مهم لفهم سياق الأحداث، مثل تصوير رقم الساعة، أو جزء معين من صورة فوتوغرافية (إبراقن، 2001)، وتُستخدم أيضًا لترسيخ عاطفة قويّة للمشهد، كما قد تُستخدم لتخلق قدرًا كبيرًا من التأكيد الدرامي (دانسايجر، 2009).

يتنوّع استخدام اللّقطات القريبة جدًّا بين تصوير الأشخاص أو الأشياء، وفي حالة الأشخاص، فإنّ المعتاد هو تصوير الوجه من العينين، وحتّى الشّفاة، ويُطلق على هذه اللّقطَة أيضًا مسمّى "لقطة سيرجيو ليون"، نسبةً للمخرج الإيطاليّ الذي كان يستخدمها بكثرة في أعماله (Brown, 2016).

من المهمّ أيضًا معرفة أنّ جميع أنواع اللّقطات المذكورة أعلاه يمكن تطبيقها على المشاهد التي لا تحتوي على عنصرٍ بشريّ، حيث يتمّ اعتماد العنصر البشريّ كمقياسٍ يساعد في تبيان الأبعاد المختلفة للّقطات (Villarejo, 2007).

2.2.5.3.4 زوايا التّصوير

يمتاز الإنتاج المرئيّ بقدرته على تصوير الأبعاد الثلاثة للفضاء، عكس المسرح الذي يقدّم لنا بعدين فقط، ولا يستطيع المشاهد فيه إلّا متابعة العرض من زاويةٍ واحدةٍ فقط، هي مكان جلوسه (إبراقن، 2001)، وهذا الاختلاف في زوايا التّصوير من العناصر الهامّة التي تسهم في إضافة معنىٍ جديدٍ للّقطة، أو إضافة عنصر تأثيرٍ نفسيّ يخلق عمقًا أكبر للّقطة، ولا يتمّ هذا التّوظيف لزوايا التّصوير بشكلٍ عشوائيّ، لما له من تأثيرٍ كبيرٍ على طريقة تلقّي الرّسالة (Brown, 2016). تتعدّد زوايا التّصوير التي يمكن توظيفها في التّصوير السينمائيّ والتلفزيونيّ، ويفرد دانسايجر ثلاث زوايا رئيسيّة، هي كالتّالي (دانسايجر، 2009):

• الزّاوية العاديّة أو المحايدة (Lens Height)

هي الزّاوية التي تكون فيها الكاميرا على نفس مستوى الموضوع، أو في مستوى العين البشريّة، وهذه الزّاوية هي الزّاوية الاعتياديّة في التّصوير، والأكثر ديمقراطيّةً من وجهة نظر المتفرّج (دانسايجر، 2009)، واللّقطات الملتقطة من هذه الزّاوية تكون موضوعيّةً، ورغم قلّة توظيفها من قبل المخرجين، إلّا أنّها تكتسب دلالاتٍ خاصّةً مثل التّعبير الصّريح، أو الكشف المفاجئ للأشياء (إبراقن، 2001).

للزّاوية العاديّة مجموعةٌ من الوظائف التّعبيريّة، فهي تضع المشاهد وموضوع التّصوير في موقفٍ متكافئٍ، ولا تفرض حكمًا قيمياً حول الشّخصيّة، كما تعزّز التّواصل بين المشاهد والشّخصيّة المُصوَّرة، كونها تسهّل قراءة تعابير الوجه على المستوى الطّبيعيّ، وهي تلتقي مع مستوى الرّؤية الطّبيعيّ في العالم الحقيقيّ، ما يمنحنا نظرةً مشابهةً لما نراه في حياتنا اليوميّة (فينتورا، 2012).

• الزّاوية المرتفعة أو العلويّة (High Angle)

هي الزّاوية التي تعلو فيها الكاميرا على موضوع التّصوير، ما يؤدّي لتقليص أبعاده

وشخصيّاته، وحصر الحركة فيه (إبراقن، 2001). تضع الزاوية المرتفعة المشاهد في مرتبةٍ تعلو على موضوع التصوير، أي في موقع المراقبة، وهذه المراقبة تقتزن أيضًا بالمعرفة، فالمشاهد يمكن أن يتلقّى معلوماتٍ قد تجهلها الشخصيات الموجودة على الشاشة (فينتورا، 2012).

تضفي اللقطة العالية على موضوع التصوير صبغة الخاضع للسيطرة، فيتّم التقليل من أهميّته أو مكانته، ولذلك تُستخدم بشكلٍ كبيرٍ للتعبير عن فقد السلطة، أو التحوّل إلى موقف الضعف والخنوع (دانسايجر، 2009)، ولا ينطبق ذلك على جميع اللقطات، ففي بعض الأحيان قد لا تقلّ الزاوية من قدر أو مكانة الموضوع، بقدر ما تعبّر عن عظم ما تعبّر عنه الكاميرا، كمبنى ضخم وجدت الشخصية نفسها أمامه (Brown, 2016).

يمكن للزاوية العالية أيضًا أن تُضفي دلالةً تراجيديّةً على المشهد، كأن تتادي أمّ على ابنتها المقتولة من الطابق العلويّ دون ردّ، وقد تكون الدلالة تهكميّةً كأن نصوّر سارقًا خارجًا من مخبئٍ ما، ليكتشف أنّ من ينتظره في الخارج، هم في الواقع رجال شرطة (إبراقن، 2001).

• الزاوية المنخفضة أو السفلية (Low Angle)

على عكس الزاوية المرتفعة، تجعل الزاوية المنخفضة موضوع التصوير في مرتبةٍ أعلى من المشاهد، ما يجعل الشخصيات تبدو أكثر قوّةً، وأكثرًا بأسًا، كما أنّ تصوير الموضوع من زاويةٍ منخفضةٍ يسهم في إخفاء عناصر الديكور غير المهمّة للّقطة، وإكساب اللّقطة فرصة إظهار عناصر السطح التي قد تُضفي معنىً أكثر عمقًا للّقطة (فينتورا، 2012).

توجد -بالإضافة للزوايا الثلاث الرئيسيّة- زوايا تصويرٍ أخرى أقلّ استخدامًا في التصوير، إلّا أنّ لها أهميّتها أيضًا، لما تُضفيه من تنوّعٍ في الدلالات، نذكر منها ما يلي:

• الكاميرا الذاتيّة (POV Angle)

هي زاوية التصوير التي تجعل المشاهد ينظر لما ينظر إليه الممثل، أي في موضع الرؤية الذاتيّة، ويكون ذلك لخلق توجّدٍ واندماجٍ مع الشخصية، ولجعل المشاهد يشعر بما تشعر به الشخصية، ولنا أن نلاحظ ذلك بشكلٍ واضحٍ في مشاهد القنص، التي يتمّ فيها استخدام هذه اللّقطة بشكلٍ كبيرٍ، فيكون المشاهد في موضع القانص الذي يوشك على قتل شخصٍ ما، كأنّ المشاهد يعيش معه هذه التجربة (دانسايجر، 2009)، كما أنّ المخرجين يلجؤون أحيانًا لهذه النّوع من اللّقطات في حال استحال عليهم التصوير في مكانٍ ما (Brown, 2016).

• الزاوية المائلة (Dutch Tilt)

من المهم جدًا أثناء التصوير التأكد من أن الكاميرا منصوبة على مستوى متساوٍ وغير مائل، لأن الإدراك البشري يتحسس من الميلان العمودي بشكل خاص أكثر من الأفقي، فأي ميل في مستوى الكاميرا سيؤثر على جميع العناصر العمودية في الصورة، كأعمدة الهاتف والأبواب والأشجار، إلا أن المخرج قد يتعمد في بعض الأحيان استخدام الزاوية المائلة، لخلق اضطراب لدى المتلقي، يعكس حالة من القلق أو العظمة أو القهر في اللقطة (Brown, 2016).

3.2.5.3.4 حركة الكاميرا

اكتُشفت حركة الكاميرا بالمصادفة من قبل أحد مصوري الإخوة لومير عام 1896، بينما كان يقوم برحلة قصيرة على متن قارب في البندقية الإيطالية، في أول حادثة من نوعها في التاريخ تكشف مدى تأثير التصوير في حالة الحركة على اللقطة (فينتورا، 2012).

يقسم إيراغن أنواع حركات الكاميرا إلى مجموعتين هما حركات البانوراما، وحركات التثقل، تتفرع منهما حركات فرعية (إيراغن، 2001):

• البانوراما (Panorama)

الحركة البانورامية هي الحركة التي تتحرك الكاميرا فيها حول محورها، بشكل أفقي، أو عمودي، أو كليهما، وهي الأسهل تنفيذًا من غيرها، كون مكان الكاميرا ثابتًا (فينتورا، 2012).

- البانوراما الأفقية (Pan)

هي التي تتحرك فيها الكاميرا بشكل أفقي، سواءً من جهة اليمين، أو اليسار، وحتى 360 درجة، على نحو يجعل المشاهد يشعر أنه في موقع الكاميرا نفسها، ما يدفعه لصب اهتمامه على موضوع التصوير (إيراغن، 2001)، ويقول المصورون القدامى أن هذه الحركة يجب أن تبدأ من جهة اليسار، وحتى جهة اليمين، وبشكل خاص في مجال السينما (فينتورا، 2012).

تؤدي البانوراما الأفقية مجموعة من الأغراض، كالكشف، والوصف التدريجي، لعناصر المشهد، أو تقوية عنصر التشويق عبر جعل المشاهد يتربص ما يمكن أن يظهر على الشاشة، أو خلق صمت تراجيدي، عبر التركيز على عناصر الديكور في المكان (إيراغن، 2001).

- البانوراما العمودية (Tilt)

هي التي تتحرك فيها الكاميرا من أعلى لأسفل، أو العكس، دون تحريك

موضعها، وتُستخدم عادةً لتتبع الحدث، أو للانتقال من موضعٍ، إلى آخر، في اللقطة، كما أنها تسمح بمحاكاة حركة عيني الشخصية في نظرها للأعلى، أو الأسفل (دانسايجر، 2009).

تؤدي البانوراما العمودية مجموعة من الوظائف التي قد تكون وصفية تهدف لإبراز عناصر الديكور، وموقع التصوير، على نحو عمودي، أو حكاية، تهدف للربط بين عنصرين، لا معنى لأحدهما، دون وجود الآخر، أو تشويقية، تجعل المشاهد في حالة ترقب، كأن ينتظر ظهور شخصية ما، ثم تصوير الكاميرا الشخصية من قدميها باتجاه الأعلى (إبراقن، 2001).

• التَّنْقُل (Movement)

على عكس الحركة البانورامية، فإن الكاميرا في وضع التَّنْقُل تتحرك بشكلٍ أمامي، أو خلفي، أو جانبي، أو دائري، ويطلق على هذه الحركة أيضاً مصطلح "الترافلنغ"، وتتميز هذه الحركة بأنها تخلق تخديراً للمشاهد، تُشعره بأنه جزء من الحركة الموجودة في اللقطة، ويتم ذلك عبر وضع الكاميرا على متن جهاز، أو عربة، أو وسائل نقل مختلفة، حسب حاجة المشهد (فينتورا، 2012).

- التَّنْقُل الأمامي (Move In)

هي اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا باتجاه الأمام، أي أنها تنتقل من لقطة عامة، إلى لقطة قريبة، تظهر عنصراً أو أكثر، حسب حاجة المشهد (إبراقن، 2001)، وهذه الحركة تعطي طابعاً درامياً أكبر للقطة، مقارنةً بالانتقال بين لقطة عامة، إلى أخرى قريبة، كما أنها تجذب انتباهاً أكبر من قبل المشاهد، فكانت الكاميرا توجه عقل المتلقي عن طريق قول أن كل عناصر المشهد هي عناصر ثانوية مقارنةً بالعنصر الذي تؤول إليه الشاشة (Brown, 2016).

- التَّنْقُل الخلفي (Move Out)

هي اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا باتجاه الخلف، مبتعدة عن الموضوع، أي أنها تنتقل من لقطة قريبة إلى لقطة عامة (إبراقن، 2001)، وتؤدي هذه اللقطة مجموعة من الوظائف التعبيرية، كتعزيز الشعور بالفقد أو الابتعاد، كأن تودع شخصية ما الشخصية الظاهرة على الشاشة، ولنا أن نلاحظ ذلك بكثرة في المشاهد التي تتضمن وسائل نقل، كالسيارات أو القطارات، كما تؤدي هذه الحركة وظيفة إبعاد المشاهد عن الشخصية أو الحدث، وعادةً ما ينتج عن ذلك حكم سلبي حول موضوع التصوير (فينتورا، 2012).

- التَّنْقُل الجانبي (Side Move)

هي الحركة التي تتم بشكل جانبي وموازٍ للمادة المصورة، كأن توضع الكاميرا على مركبة تتحرك لتصوّر خطّ الجنود في معركة (إبراقن، 2001).

- التَّنْقُل المصاحب (Tracking)

هي اللقطة التي تصاحب فيها الكاميرا الشخصية أو الموضوع المُصوّر، وفق سرعة أو حركة الموضوع، ويتمّ تحديد اتجاه الكاميرا مسبقاً، كأن تصوّر الموضوع من الأمام أو الخلف أو الجانبين، حسب خصوصيّة المشهد، وحسب الوظيفة التعبيريّة المرغوبة (فينتورا، 2012).

- التَّنْقُل الدائري (Circle Track Move)

هي اللقطة التي تتحرّك فيها الكاميرا بشكلٍ دائريّ عبر استخدام مساراتٍ توضع عليها عربات التصوير، ولهذا التَّنْقُل نوعان، إمّا أن تكون الكاميرا فيه موجّهة نحو الدّاخل أو نحو الخارج، وفي كلتا الحالتين تكون الكاميرا مصوّبة على موضوع التصوير أو الشخصيات، ويجدرُ ذكر أنّ التَّنْقُل الدائريّ الخارجيّ قليل الاستخدام مقارنةً بالداخليّ. يلفت التَّنْقُل الدائريّ انتباه المتلقّي ويشعره بالحركة، ويتمّ استخدامه دائماً للحصول على تأثيرٍ ما، كأن نصوّر نقاشاً حاداً بين مجموعة من الأشخاص، وهذه الحركة تسهم في تركيز انتباه المشاهد لا على موضوع النقّاش نفسه، بل على احتدام النقّاش بين الشخصيات (فينتورا، 2012).

- التَّنْقُل البصريّ أو العدسيّ (Zoom)

على عكس التَّنَقُّلات المذكورة سابقاً، تقوم هذه الحركة على تغيير إطار اللقطة دون تحريك الكاميرا، عن طريق التَّحكُّم في الطُّول البؤريّ للعدسة، وجديرُ بالذكر أنّ استخدام هذه التّقنية قد انخفض خاصّةً فترة السّبعينيّات، وبشكلٍ أخصّ في مجال السّينما، كونها تجذب الانتباه لنفسها، وتوحي للمتلقّي أنّه يشاهد فيلماً أو عملاً تلفزيونيّاً، ولذلك يتمّ اللّجوء للتَّنَقُّلات الأخرى التي تعطي إحساساً أكبر بالواقعيّة، إلّا أنّ ذلك قابلٌ للنّقادي في حال التّوظيف الصّحيح للتَّنْقُل البصريّ، كما أنّ بالإمكان توظيفه مع تنقّلاتٍ أخرى تسهم في إخفائه (Brown, 2016).

4.2.5.3.4 المونتاژ

تُشتقّ كلمة "مونتاژ" من الفعل الفرنسيّ "Monter" وتعني الجمع أو التركيب (Edgar-) (Hunt, Marland, & Rawle, 2010)، فالمونتاژ هو العمليّة التي يتمّ فيها جمع، وترتيب اللّقطات المختلفة التي تمّ تصويرها، في قالبٍ يُضفي لها السّرد المستمرّ للأحداث، ويمكن اعتبارها أيضاً تلاعباً بالواقع، فالقائم على عمليّة المونتاژ له سلطةٌ هائلةٌ تحدّد الطّريقة التي سيتلقّى بها

المشاهد المحتوى الفيلميّ أو التّلفزيونيّ (فينتورا، 2012). تمنح عمليّة المونتاج النّاجحة المحتوى السّينمائيّ-التّلفزيونيّ صفة الاستمراريّة والدّيمومة، ويمكننا أن نقول أنّ هذه الصّفة هي الأهمّ فيما يتعلّق بهذا المجال، فالحفاظ على هذا الوهم، وضمان عدم تشتيت تركيز المشاهد، هو ما يضمن نجاح العمليّة الاتّصاليّة (Brown, 2016).

1.4.2.5.3.4 نظريّات المونتاج

دارت النظريّات المختلفة الّتي نشأت خلال القرن الأخير حول المونتاج ضمن محورين اثنين هما الواقعيّة والشّكلانيّة. ارتبط اسم الواقعيّة بأندرية بازان⁴¹، الّذي قامت نظريّاته على إعادة بناء الواقع، بينما ارتبطت الشّكلانيّة بسيرغي إيزنشتين⁴² الّذي بنى نظريّاته على إعادة بناء ثنائيّة الزمان-المكان (فينتورا، 2012).

سنقوم في إطار الحديث عن المونتاج بالحديث عن شكلين، هما المونتاج التّركيبيّ، والمونتاج التّتابعيّ:

• المونتاج التّركيبيّ

طوّر إيزنشتين نظريّاته في المونتاج بعد الثّورة الرّوسيّة عام 1917، واعتبر أنّ صناعة الأفلام هي صراع قائم على مختلف المستويات، كالخطوط والرّوايا والألوان والأفكار وغيرها (Edgar-Hunt, & Marland, & Rawle, 2010). ارتبطت هذه المدرسة بشكل أكبر بالقارّة الأوروبيّة، وتقوم على عمليّة خلق أو تركيب "Synthesis"، فالفيلم يتمّ بنائه من جديد عوضاً عن تجميعه فحسب (Monaco, 2000).

كما حدّد إيزنشتين أربعة أنواع أخرى للمونتاج هي (فينتورا، 2012):

- المونتاج المتريّ (Metric): يتمّ فيها تحديد أطوال اللّقطات حسب عوامل خارجيّة، كالموسيقى.
- المونتاج الإيقاعيّ (Rhythmic): مشابه للمونتاج المتريّ، إلّا أنّها تخضع لعوامل في اللّقطه نفسها، فالحركة داخل إطار اللّقطه، سواءً على مستوى الكاميرا أو الشّخصيّات أو خطوط القوّة أو غيرها، تولّد الإيقاع الّذي سيحدّد أطوال اللّقطات.

⁴¹ أندريه بازان (André Bazin) (1918-1958) هو ناقد سينمائيّ فرنسيّ، تُوفّي عن عمر أربعين عاماً، وتمّ اختصار نصوصه الألفين وسيمائيه، الّتي كتبها على امتداد خمسة عشر عاماً، في كتاب واحد يحمل اسم ما السّينما؟ "Qu'est-ce que le cinema?" (دي بيك، وشيفالييه، 2022).

⁴² سيرغي ميخايلوفيتش إيزنشتين (Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein) (1898-1948) هو سينمائيّ ومنظرّ روسيّ، اهتمّ بشكل كبير بمسألة السّينما والتّوليف، وامتازت أعماله الفيلميّة بالصّراعات والنّصّادات الّتي يفتعلها بين اللّقطات (دي بيك، وشيفالييه، 2022).

- المونتاغ النغمي (Tonal): يقوم بشكل أساسي على الأحاسيس والمشاعر الطاغية على المشهد.

- المونتاغ النغمي الحاد (Overtonal): المونتاغ القائم على الصراع بين مختلف الأنواع المذكورة أعلاه، ما يخلق استجابة شعورية قوية (Edgar-Hunt, & Marland, & Rawle, 2010).

• المونتاغ التتابعي

هو النوع الأكثر شيوعاً في إنتاج الأفلام الروائية، القائمة على جمع اللقطات وفق خط زمني يضمن استمرارية سرد القصة، والنظرة الأولى للفرق بين المونتاغ التركيبي والتتابعي، قد توحى بكون الأول أكثر حماسة وإثارة من الثاني، إلا أن للمونتاغ التتابعي أسسه التي تؤثر على إيقاع المادة المصورة، وهي كالتالي (ديك، 2013):

- الإيقاع: لا تسير المادة الفيلمية والتلفزيونية على إيقاع واحد، بل تتفاوت على امتداد المادة.

- الوقت: تدور أحداث المادة الفيلمية والتلفزيونية في أكثر من مكان، ويساعد القطع المتوازي في التثقل بين حدثين مختلفين ومتزامنين، دون الحاجة لاكمال أحدهما قبل بدء الآخر.

- المكان: تمتلك المادة الفيلمية والتلفزيونية القدرة على تغيير إدراك المشاهد حول المكان، عبر نقله من مشهد لآخر، كما أن تتالي عرض الأمكنة، يسهم في ربط الأحداث في ذهن المشاهد.

- النبذة: كما هو الحال مع الإيقاع الذي يرتبط بالسرعة، فإن النبذة عامل مهم أيضاً في صنع المادة، وترتبط -عادة- بالنور والظل واللون، وهي عناصر تسهم في خلق أحاسيس مختلفة في ذهن المشاهد.

- الموضوع: تحتوي اللقطات على مواضيع مختلفة، ووضع لقطة قبل الأخرى يسهم في إيصال معانٍ أكثر عمقاً، كأن نظهر التباين بين موضوعين، أو نضع لقطة تشرح سياقاً ما قبل الخوض في اللقطات التالية.

2.4.2.5.3.4 عناصر المونتاغ

يرى لوميت أن هنالك عنصرين أساسيين في عملية المونتاغ، وهما تجاور الصور والإيقاع (لوميت، 2014):

• تجاور الصور

يمتاز الإنتاج السَّمْعِيُّ البَصْرِيُّ عن غيره بأنه مكوّن من العديد من الصُّور المتجاورة، مقارنةً بالفنِّ التَّشْكِيلِيِّ مثلاً، فكلُّ لقطةٍ في المحتوى تتبعها لقطةٌ أو تسبقها لقطةٌ، وهذا التَّجاور والانتقال من لقطةٍ لأخرى لا يتمُّ عبثاً، وإنما وفق تنظيمٍ يضمن الحصول على ردّة الفعل المناسبة من المشاهد.

• الإيقاع

يتضمّن المنتج السَّمْعِيُّ البَصْرِيُّ العديد من المشاهد التي لا تتساوى جميعها في النّسق، فمنها ما هو بطيءٌ أو سريعٌ حسب محتوى المشهد، وهو المقصود هنا بالإيقاع، وليس الإيقاع وحده فحسب، بل التّغيير في الإيقاع من مشهدٍ لآخر، فاستخدام لقطاتٍ قليلةٍ وطويلةٍ يضيفي جواً من البطء في سير الأحداث، كما يحصل في المشاهد الحواريةً مثلاً، بينما استخدام العديد من اللّقطات القصيرة يضيفي إحساساً بالسرعة، كما هو الحال في مشاهد المطاردات مثلاً، والانتقال في الفيلم الواحد من إيقاعٍ لإيقاعٍ آخر هو ما يضيفي له حيويّته، وينقل المشاهد من حالةٍ شعوريّةٍ إلى أخرى.

3.4.2.5.3.4 الانتقالات

عنصر الاستمراريّة هو من أهمّ عناصر الإنتاج السَّمْعِيِّ البَصْرِيِّ، وللحفاظ على هذه الاستمراريّة يوظّف المخرجون أساليب مختلفةً للانتقال بين اللّقطات، ويعدّد المختصّون أنواعاً مختلفةً للانتقالات، نذكر منها ما يلي (Brown, 2016):

• قطع المحتوى (The Content Cut)

هي الانتقال من لقطةٍ إلى أخرى تتبعها، ضمن مشهدٍ واحدٍ، إمّا لإضافة معلوماتٍ جديدةٍ، أو المضيّ قدماً مع الأحداث.

• قطع الحركة (The Action Cut)

يطلق عليها أيضاً نقلة الحركة، أو نقلة الاستمراريّة، ويتمُّ فيها بدأ الحركة في لقطةٍ وإنهائها في اللّقطه التّابعة لها.

• قطع الكاميرا الدّاتيّة (The POV Cut)

يطلق عليها أيضاً النّظرة "The Look"، وهي من أهمّ الانتقالات التي تضمن وتحافظ على استمراريّة الحركة، وتتمُّ عندما تنظر الشّخصيّة لنقطةٍ ما خارج إطار اللّقطه، ثمّ يظهر في اللّقطه التّالية ما كانت تنظر إليه.

• قطع التّمائل (The Match Cut)

هي -في العادة- وسيطٌ انتقاليّ بصريّ بين المشاهد، يقوم على توظيف عنصرٍ أو أكثر من اللّقطه الأخيرة من مشهدٍ ما، للانتقال للمشهد التّالي.

- **القطع المفاهيمي (The Conceptual Cut)**

تتشابه مع قطع التماثل في أنها تعتمد على عنصرٍ من اللقطة الأولى، إلا أنها تعتمد على أفكار من اللقطتين السابقتين واللاحقة، ولا تكون بالضرورة عناصر بصرية، فيمكن أن يكون العنصر فكرةً أو صوتاً.

- **قطع الصفر (The Zero Cut)**

هي النقلة التي يتم فيها خداع المشاهد، وإيهامه أن ما يشاهده هو في واقع الأمر لقطةً واحدةً مستمرةً، عبر اعتماد المسح "Wipe"، ولا يكثر الحديث حول هذا الانتقال في النقاشات حول التصوير والإعداد، رغم ما له من أهميّة.

6.3.4 الجدوى من دراسة التلفزيون

تتشابه اللغتان السينمائية والتلفزيونية في غالب أوجههما، لكنّ التلفزيون كان دائماً أكثر تمثيلاً للحياة الواقعية، والمتعة التي يتحصّلها المشاهد إنّما تكمن في مشاهدة تمثّلات للأشخاص والمواقف والأماكن كما هي في الحياة، وكلمة "Television" تعني حرفياً "المشاهدة عن بعد" (Bingell & Woods, 2023).

جدير بالذكر أيضاً أنّ التلفزيون يمرُّ بمرحلة انتقالية من البثّ التقليديّ، إلى البثّ عن طريق المنصات الرقمية، وهو انتقالٌ يُمكن وصفه بإعادة بعثٍ للتلفزيون، وهذا التجديد يتطلّب مزيداً من الاهتمام لدراسات التلفزيون، حتّى ثوابك التغيّرات المطردة التي يتّسم بها عصرنا الرقميّ.

4.4 المسلسلات التلفزيونية في مملكة البحرين

تعود نشأة أول تلفزيون في الوطن العربي إلى العراق والجزائر عام 1956، وتبعتهما من دول الخليج الكويت عام 1962، ثم السعودية عام 1965، والإمارات (أبو ظبي) عام 1969، وقطر عام 1970، والبحرين عام 1973، مع ضرورة مراعاة أن هنالك اختلافاً بين الباحثين حول تحديد سنة ظهور البث التلفزيوني في هذه البلدان، وذلك لإغفال البث التجريبي والتجاري الذي كان يسبق البث المنتظم (الجمال، 2001). وعلى أية حال، مرّت تجربة التلفزيون في البحرين بمراحل عديدة، سبقها أيضاً ظهور الراديو، خلال فترة الحرب العالمية الثانية.

1.4.4 نشأة التلفزيون

قبل الخوض في موضوع نشأة التلفزيون في البحرين، يجب الحديث عن ظهور الراديو، حيث أنشأت أول محطة إذاعية في البحرين عام 1941، نتيجة للحرب العالمية الثانية، وكانت البحرين في حينها تحت الحماية البريطانية، وعملت المحطة كما هي الحال مع سائر المنصات الإعلامية على توحيد الرأي العام حول الموقف البريطاني، ولم تدم المحطة طويلاً، وأغلقت عام 1945 مع انتهاء الحرب (Al-Rumaihi, 2002).

أعيد افتتاح إذاعة البحرين عام 1955، وتمّ ذلك تحت ظروفٍ مشدّدة، فطغى الطابع الترفيهي على البرامج المذاعة، ثمّ تحسّنت جودة البرامج تدريجياً مع دخول فترة الستينيات، وأطلقت خدمة الإذاعة باللغة الإنجليزية عام 1977، وتمّ تمديد البث الإذاعي ليكون على مدار الساعة عام 1991 (ريشتر، وكوزمان، 2022).

يعود تاريخ التلفزيون في البحرين إلى عام 1972، عندما أنقّقت حكومة البحرين مع شركة RTV الأمريكية-اللبنانية لإنشاء أول محطة تلفزيون تجارية، وانطلق البث يوم 9 سبتمبر 1973، وكان أول تلفزيون يبثّ صوره بالألوان في منطقة الخليج العربي، ويبثّ نشراتٍ باللغة الإنجليزية، ويبثّ الإعلانات التجارية التي يدرّ منها ربحه (النعمي، وبوهزاع، 2018).

في عام 1975، انتقلت ملكية القناة إلى حكومة البحرين، وأصبحت تحت إشراف وزارة الإعلام، عندما تولّت إدارتها نظراً للصعوبات المالية التي كانت تواجهها القناة، والمتمثلة في الحاجة لشراء مبنى جديد ومعدّات لتحسين نظام البث. وبعد المساعدات العسكرية والمالية الكبيرة التي قدمتها الولايات المتحدة لإسرائيل في حرب 1973، أرادت البحرين فكّ ارتباطها بالشركة، كما أنّ القناة كانت تبثّ في الغالب منتجات إعلامية غربية، لم تكن تتناسب بشكل كبير مع الثقافة

المحليّة، أغلبها مسلسلات تلفزيونيّة تابعة للقنوات الأمريكيّة ABC، و CBS، و NBC (Al-Rumaihi, 2002).

لم تُدّمْ تجربة البحرين مع التّلفزيون ذي الملكيّة الأجنبيّة فترةً طويلةً، ويعدّ مثالاً بارزاً على الإمبرياليّة الإعلاميّة، وهو ما يعزّوه الباحث الرّمحي لمجموعة أسبابٍ منها (Al-Rumaihi, 2002):

- كانت قناة RTV ربحيّة في المقام الأوّل، ولم يكن لديها هدفٌ غير العمل كمنصّةٍ تجاريّةٍ.
- كان الهدف الأساسي لها هو العائدات الإعلانيّة.
- كان البثّ التّلفزيوني موجّهاً للجمهور العامّ، وليس لفئةٍ محدّدةٍ.

اعتُبر التّدقّق الإعلاميّ الأجنبيّ في محطات تلفزة الدّول النّامية عاملاً مهمّاً تركّزت حوله العديد من دراسات الإعلام، ذلك أنّها اعتُبرت صنفاً من صنوف الاستعمار الإعلاميّ والثّقافيّ، ويعودّ اعتماد محطات التّلفزة إلى الموادّ الأجنبيّة لعوامل عدّة أبرزها نقص الكوادر المتخصّصة والقدرات التّقنيّة (Beayeyz, 1989).

سارعت الإدارة الجديدة إلى تدارك أوجه القصور التي وقعت فيها إدارة القناة السّابقة، وأبرزها النّقص البارز في المحتوى العربيّ، فطلبت عددًا من البرامج والمسلسلات التّلفزيونيّة من دولٍ عربيّةٍ أخرى مثل الكويت والسّعوديّة ومصر. وقامت الوزارة بنشر إعلاناتٍ صحفيّةٍ في شهر مارسٍ من العام ذاته للإعلان عن بثّ هذه الموادّ الجديدة في شهر أبريل التّالي (النعيمي، وبوهزاع، 2018)، كما تبنّت القناة نظام ترميز الإشارة التّلفزيونيّ الألمانيّ (PAL)⁴³ للسّماح لباقي سكّان دول الخليج من متابعة البثّ التّلفزيونيّ، وهو ما رفع عدد المشاهدين إلى حوالي 400,000 ألف مشاهدٍ، وهو عددٌ أكبر من التّعداد السّكانيّ البحرينيّ حينها (Al-Rumaihi, 2002).

كان انتشار أجهزة التّلفزيون محدوداً عند ظهور أوّل بثّ تلفزيونيّ داخل البحرين، وتقدّر أرقام منظّمة اليونيسكو أنّ عدد مستقبلات التّلفزيون كان 110 لكلّ 1000 من السّكان في عام 1975، وارتفع حتّى بلغ 415 مستقبلاً في عام 1991، كما يبيّن الشّكل أدناه.

43 اختصاراً لـ Phase Alternating Line، هو نظامٌ لترميز الإشارة التّلفزيونيّة، وهو واحدٌ من ثلاث أنظمةٍ تاريخيّةٍ لترميز الإشارة التّلفزيونيّة، التي لا تتماشى أيّ منها مع الأخرى، والنّظامان الآخران هما (NTSC) وهو اختصارٌ للجهة التي أنشأته National Television System Committee، و (SECAM) أيّ Séquentiel couleur à mémoire، أو بالإنجليزيّة Sequential Color with Memory (Millerson, & Owens, 2008).

جدول (14)

انتشار مُستقبلات التِّلْفزيون منذ 1975 حتَّى 1991

عدد مُستقبلات التِّلْفزيون المستخدمة أو المرخَّصة لكلِّ 1000 من السُّكَّان				عدد مُستقبلات التِّلْفزيون المستخدمة أو المرخَّصة بالآلاف				
1991	1985	1980	1975	1991	1985	1980	1975	السَّنة
415	396	259	110	215	170	90	30	العدد

(United Nations, 1994, p. 163)

وإذا ما قمنا بمقارنة الإحصاءات الخاصَّة بدول الخليج العربيِّ وجدنا البحرين في طليعة الدُّول الَّتِي أخذت أجهزة التِّلْفزيون فيها بالانتشار، وبحلول عام 1991 كانت في المرتبة الثالثة خليجيًّا مع 415 مستقبلًا تلفزيونيًّا لكلِّ 1000 من السُّكَّان، بعد عمان وقطر، كما يبيِّن الشَّكل أدناه.

جدول (15)

انتشار مُستقبلات التِّلْفزيون في دول الخليج العربيِّ منذ 1975 حتَّى 1991

عدد مُستقبلات التِّلْفزيون المستخدمة أو المرخَّصة لكلِّ 1000 من السُّكَّان				
1991	1985	1980	1975	
107	96	88	50	الإمارات
415	396	259	110	البحرين
266	246	224	110	السعودية
728	713	35	3	عمان
283	262	257	149	الكويت
450	335	331	117	قطر

(United Nations, 1994, p. 163-164)

توضَّح الأرقام أعلاه ارتفاع عدد مُستقبلات التِّلْفزيون بشكلٍ مطَّردٍ خلال فترة الثَّمانينيات، الَّذِي رافقهُ تضاعف ساعات البثِّ التِّلْفزيونيِّ، من 7 ساعاتٍ عام 1980، إلى 14 ساعةً عام 1986، بمُعَدَّل 8 ساعاتٍ للقناة الرَّابعة، و6 ساعاتٍ لقناة 55. وبحلول عام 1986، كان البثُّ

التلفزيوني على القناة الرابعة يبدأ عند 4:00 مساءً، تتبعها قناة 55 عند 5:00 مساءً، ويستمر بثّ القنوات حتى حلول منتصف الليل (Beayeyz, 1989).

2.4.4 مراحل تطوّر الدراما البحرينية

يمكن تقسيم تطوّر الدراما التلفزيونية في البحرين إلى ثلاث مراحل حسب الأستاذ راشد الجودر، وهي كالتالي (النعيمي، وبوهزاع، 2018):

- **المرحلة الأولى (1978-1987):** امتازت هذه المرحلة ببساطتها، وبلغ عدد الأعمال التلفزيونية خلالها 15 عملاً، جُلّها يتكوّن من حلقة واحدة، وثلاثة أعمالٍ فقط بلغت 10 حلقاتٍ، بينما عملٌ واحدٌ بلغ 30 حلقةً، وعمل على كتابة سيناريو اثني عشر عملاً منها كُتّابٌ بحرينيون.
- **المرحلة الثانية (1988-1993):** امتازت هذه المرحلة ببراء مضمون الأعمال، فمن ضمن 15 عملاً تمّ إنتاجها خمسةٌ منها ضمّت 15 حلقةً، بينما أربعةٌ ضمّت 30 حلقةً، وذلك يعكس تطوُّراً كبيراً على صعيد الكتابة، واعتمدت بعض الأعمال خلال هذه الفترة على التراث الشعبيّ مثل مسلسل "سوالف أمّ هلال" الذي أنتج في ثلاثة أجزاء، وكانت أغلب أعمال هذه الفترة من إنتاج هيئة الإذاعة والتلفزيون.
- **المرحلة الثالثة (1993-2003):** تضمّ الإنتاج التلفزيوني بشكلٍ كبيرٍ خلال هذه الفترة، وتمّ إنتاج 49 عملاً، اشتغل على كتابتها كُلاًها كُتّابٌ بحرينيون، واشتغل على إخراج جُلّها مخرجون بحرينيون مع استثناء عمليْن فقط، وضمّت 10 أعمالٍ منها 30 حلقةً، و10 أخرى ضمّت 15 حلقةً، وغلب الطابع التراثي الشعبيّ على أعمال هذه الفترة خاصّةً بين عامي 1990 و1997، ومن أشهر هذه الأعمال مسلسل "فرجان لؤل"، و"سعدون"، و"سرور".

ارتفع الإنتاج التلفزيوني المحلي بشكلٍ مطّردٍ مقارنةً بين فترتي السبعينيات والتسعينيات، خاصّةً الإنتاج التلفزيوني ذو الطابع الشعبيّ، ولعلّ ذلك عائدٌ لنهم القائمين على الإنتاج التلفزيوني إضافةً للجمهور المحلي، إلى إنتاج مادّة تعبّر عن ثقافة الشعب البحريني، خاصّةً وأنّ التلفزيون في بداياته كان معتمداً بشكلٍ كبيرٍ على المادّة التلفزيونية المستوردة.

الفصل الخامس

نتائج الدراسة

- 1.5 المسلسل الأول (البيت العود)
 - 1.1.5 المشهد الأول
 - 2.1.5 المشهد الثاني
- 2.5 المسلسل الثاني (سعدون)
 - 1.2.5 المشهد الأول
 - 2.2.5 المشهد الثاني
 - 3.2.5 المشهد الثالث
- 3.5 المسلسل الثالث (ليل البنادر)
 - 1.3.5 المشهد الأول
 - 2.3.5 المشهد الثاني
 - 3.3.5 المشهد الثالث
- 4.5 المسلسل الرابع (سوالف طفاش: الجزء الأول)
 - 1.3.5 المشهد الأول
 - 2.3.5 المشهد الثاني
 - 3.3.5 المشهد الثالث
- 5.5 المسلسل الخامس (أهل الدار)
 - 1.5.5 المشهد الأول
 - 2.5.5 المشهد الثاني
 - 3.5.5 المشهد الثالث
- 6.5 المسلسل السادس (حزاوينا خليجية)
 - 1.6.5 المشهد الأول
 - 2.6.5 المشهد الثاني
 - 3.6.5 المشهد الثالث

1.5 المُسلسلُ الأوَّلُ (البيت العود)

مسلسل البيت العود هو من أوائل المسلسلات الشَّعبية التي أُنتجت في مملكة البحرين، وعُرض على الشَّاشات عام 1993، ويشتمل على 30 حلقة، وتتجدد الحكايات مع كلِّ حلقة، حيثُ أنَّ طاقم الممثلين هو نفسه، إلَّا أنَّ الأدوار التي يُجسِّدونها مختلفة. والمسلسل من إنتاج تلفزيون البحرين، وتأليف راشد الجودر، وإخراج أحمد يعقوب المقلة.

تدورُ الحلقة الأولى حول شابَّين يرحلان في رحلةٍ طويلةٍ طلباً للعلم، وهما حسنٌ وحسينٌ، وفور أن يعودا إلى بلادهما يجدونها وقد انقلب حال أهلها، ويسيرون في طرقاتها متأمِّلين كيف أنَّ جميع النَّاس قد تسمَّروا عند محالِّهم، دون أن يستجيب أحدٌ لأسئلتهم، لتلمحهما امرأةٌ عجوزٌ تُرشدهما إلى استقصاء الخبر عند النُّواخذة، ليجدوا النُّواخذة وقد أُصيبوا جميعاً بعِلٍّ كما حصل مع باقي النَّاس، فمنهم من أصيب بالعمى أو الصَّم أو البُكم، وتعود المرأة العجوز بعد أن يشعر الشَّابَّان باليأس، لتُرشدهما مرَّةً أخرى إلى التَّوجُّه إلى رجلٍ صالح، ليكتبَ لهما كلاماً من ربِّ العالمين، بعد أن تُهديهما إناءً نحاسياً. يتَّجه الشَّابَّان إلى الرَّجل الصَّالح الجالس في البَرِّ، فيكتب لهما آياتٍ قرآنيةً في قرطاسٍ، ويُرشدهما لإحراقه ونثر رماده في الإناء بعد ملئه بماء زمزم، ويذهبا ليُعالجا ما حلَّ بالنَّاس من مرضٍ باستخدام هذا الماء، ويُبلِغهما في آخر الحوار أنَّه اجتمع فيهما الآن سلاحا العلم والإيمان، وتنتهي الحلقة بالشَّابَّين وهما يقومان بشفاء أهل ديارهما من بلائهم.

تمَّ تحديد مشهدين لعملية التَّحليل:

- **المشهد الأوَّل:** يصفُ رحلة حسنٍ وحسينٍ طلباً للعلم، وصدمتهما عند عودتهما من سفرهما لما آلت إليه الأمور في ديارهم، ليُحاولا تقصِّي الأمور للوصول إلى تفسيرٍ لما جرى.
- **المشهد الثَّاني:** يتَّجه الشَّابَّان إلى الرَّجل الصَّالح، بعد أن أرشدتهما إلى ذلك المرأة العجوز، وذلك لإبطال السِّحر الَّذي أصاب أهل البلاد.

1.1.5 المشهد الأول

1.1.1.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	يُفتح باب منزل من بعيد، ويخرج منه حسين رفقة رجل يكبره.	يحتضن الرجل حسيناً، ويمد إليه صندوقاً معدنياً.	يُفتح باب منزل آخر من بعيد، ويخرج منه حسن يتبعه رجل، ويظهر المنزل الأول في الخلف.	يمد الرجل صندوقاً معدنياً لحسن، ثم يحتضنه.	يدخل الرجلان، ويمشي حسين تجاه حسن، ليضعاً ذراعهما على أكتاف بعضهما، ويسيرا.
زمن اللقطة	7 ثوانٍ	4 ثوانٍ	4 ثوانٍ	6 ثوانٍ	17 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة عامة - ELS	لقطة جامعة - LS لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة عامة - ELS	لقطة جامعة - LS لقطة متوسطة - MS	لقطة عامة - ELS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	تتقلّ عدسي داخلي - ZI	ثابتة - Still	تتقلّ عدسي داخلي - ZI	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	الراوي: كانوا اثنين، هُوَ بلدهم، سافروا..	الراوي: لأبعد بلد، وسط العواصف في البحر، وسط..	الراوي: الشتا والريح، اتغربوا، اتبهدلوا، واتشردوا..	الراوي: واتعذبوا، واتجرحوا تجرح.
الموسيقى	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	6	7	8	9	10
مضمون اللقطة	يعود الاثنان من سفرهما، ويعبران فوق السفن المرسومة قرب بعضها لبلوغ اليابسة.	يتمشى الشّابان بين أشجار النّخيل، قرب سور حجري قديم.	يواصل الاثنان مشيهما بين أشجار النّخيل.	يصل الشّابان إلى السوق، ويشاهدون أصحاب المحالّ مُسمرين أمام محالّهم دون حركة، ودون استجابة لنداءاتهم.	تُشاهد امرأة عجوز الشّابان، لتشير عليهما بالذهاب للواخدة.
زمن اللقطة	22 ثانية	23 ثانية	13 ثانية	46 ثانية	12 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة عامة - ELS	لقطة عامة - ELS	لقطة عامة - ELS	لقطة عامة - ELS	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	→ بانوراما - Pan تتقلّ مصاحب - Trk	تتقلّ مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-

تخطيط الصوت	الحوار	الراوي: لكن عقب كلّ التّسقا رثوا، يابو معاهم أسلحة، وسيوف بّتّارة، ودروع ما تخاف الخطر أو تخشى من ناره، وأحلام أوسع من فضا هذا الزّمن، بغيومه وأمطاره، وكان التّسلاح الليّ معاهم، هو..	الراوي: سلاح العلم. الراوي: اثنين، من دم ولحم اثنين، دشّسوا أراضيهم، لقوها..	الراوي: تحترق مثل العطش في العين..	الراوي: اثنين، شافوا النّاس غير النّاس، لقوا الكدر صاير بحر، لقوا البحر صاير قهر، لقوا سما الذّيرة بلا طلّة قمر، سألوا جميع النّاس. حسين: يا جماعة شصاير، شصاير؟! حسن: قوّة أخوي، يا جماعة، شالخير؟!	العجوز: يا عيال، الخير، عند نواخذة البحر، الليّ..
	الموسيقى	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل
	المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	11	12	13	14	15
مضمون اللقطة	النواخذة الاثنان جالسان على كرسيّ تحت الظلّ.	يُقبّل الشّابان على النواخذة، ويمشي حسنّ تجاه أحد النواخذة لتقبيل رأسه.	يُقبّل حسنّ رأس النواخذة.	ينقّم حسين لتقبيل رأس النواخذة.	يُقبّل حسينّ رأس النواخذة.
زمن اللقطة	3 ثواب	4 ثواب	ثانيتان	4 ثواب	ثانية واحدة
سُلم اللقطات	لقطة عامّة - ELS ولقطة متوتّبة - MS	لقطة نصف جامعيّة - MLS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة نصف جامعيّة - MLS	لقطة نصف جامعيّة - MLS
زاوية التصوير	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH
حركة الكاميرا	تنقّل عمسيّ داخليّ - ZI	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	العجوز: يالسين هناك.	-	-	حسن: شلونك يا بو محمد، وشخبارك؟ النواخذة (بو محمد): الحمد لله على كل حال.	-
الموسيقى	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	16	17	18	19	20
مضمون اللقطة	يتراجّع حسينّ للخلف، ويأبّش الحوار.	النواخذة يوجّه بصره للفراغ.	يوجّه حسينّ سؤاله للنواخذة.	يردّ النواخذة على سؤال حسين.	يردّ حسنّ على كلام النواخذة مستغرباً.
زمن اللقطة	ثانيتان	ثانية واحدة	3 ثواب	3 ثواب	4 ثواب
سُلم اللقطات	لقطة نصف جامعيّة - MLS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة نصف جامعيّة - MLS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة نصف جامعيّة - MLS
زاوية التصوير	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-

شريط الصوت	الحوار	حسين: الله يَمِيَّيك بالخير بو محمد.	–	حسين: بو محمد، إنت ما عرفتتا؟	النُّوخْذَة (بو محمد): شلون أعرفكم بابوك؟ وأنا ماجوف؟	حسن: بس كنت تجوف طال عمرك.
	الموسيقى	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	موسيقى هادئة مع إيقاع معتدل	تخفت الموسيقى وتتوقف
	المؤثرات	–	–	–	–	–

رقم اللقطة	20	21	22	23	25
شريط الصورة	مضمون اللقطة	يردُّ النُّوخْذَة على كلام حسن بنبره متحيرة.	يردُّ الرَّجُلُ الآخر الجالس متنهِّدًا ومتحيرًا.	يلتفت حسنُ جهةً بو خلف، ويسأله عن حاله.	بو خلف ينظرُ للفراغ، ولا يردُّ على حسن عندما يكرّر عليه سؤاله.
	زمن اللقطة	ثانية واحدة	ثانيتان	3 ثوانٍ	ثانيتان
	سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة نصف جامعية – MLS	لقطة نصف جامعية – MLS	لقطة قريبة – CU
	زاوية التصوير	زاوية عادية – LH	زاوية مرتفعة – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH
	حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still
شريط الصوت	الإشارات المكتوبة	–	–	–	–
	الحوار	النُّوخْذَة (بو محمد): كنت.	حسين: متى صار هالشي متى؟	الرَّجُل: إيبيه، من يوم ما الطّمع في ديرتنا انتشر.	حسن: شلونك يا بو خلف؟
	الموسيقى	–	–	–	–
	المؤثرات	–	–	–	–

رقم اللقطة	26	27	28	29	30
شريط الصورة	مضمون اللقطة	يكرّر حسينُ سؤال صاحبه.	يردُّ رجلٌ آخر على السؤال.	ينظرُ الشَّابان لبعضهما، ويقولان ذات الجملة.	ينظرُ الاثنان لبعضهما مدهورين.
	زمن اللقطة	4 ثوانٍ	5 ثوانٍ	3 ثوانٍ	3 ثوانٍ
	سُلم اللقطات	لقطة نصف جامعية – MLS	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة نصف جامعية – MLS	لقطة نصف جامعية – MLS
	زاوية التصوير	زاوية عادية – LH	زاوية مرتفعة – HA	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH
	حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still
شريط الصوت	الإشارات المكتوبة	–	–	–	–
	الحوار	حسين: بو خلف حسن يسلم عليك ويقول لك شلونك شلونك؟	الرَّجُل: ما يسمعك ما يسمعك بو خلف ما يسمعك، لا اتّعب روحك يا حسين ما يسمعك.	حسن: بو خلف شلونك؟	الرَّجُل: أهل الدِّيرة مثل ما انتو شافين، عثمان.
	الموسيقى	–	–	–	تعودُ الموسيقى ممهّدة للمشهد التّالي
	المؤثرات	–	–	–	–

يظهر منزلان بسيطان في بداية المشهد، أحدهما أقرب من الآخر، ويخرج من المنزل الخلفي حسينٌ يودّعه من يبدو أحد أقاربه، ويخرج حسنٌ من المنزل الآخر يودّعه أيضًا رجلٌ آخر، ليسير الاثنان جنب بعضهما، واضعَيْن أيديهما على أكتاف بعضهما، في رحلة يطلبون فيها العلم، ويصف الراوي ما قاسوه في هذه الرحلة من صنوف الشقاء، حتّى استكملوا رحلتهم وعادوا إلى ديارهم، ليجدوها وقد انقلب حال أهلها، حيث بدا وكأنّ الناس قد فقدوا كلّ شغفٍ ورغبةٍ في الحياة، وشاهدوا أصحاب المحالّ التجاريّة مُتسمّرين أمام محلاتهم، لثُرشداهم امرأةٌ عجوزٌ إلى أنّ خبر ما ابتليّ به أهل الدّيار موجودٌ عند النّواخذة، فيذهبون إليهم رغبةً في تقصّي الوضع، ويجدون أنّ أحدهم قد فقد بصره، والآخر قد فقد سمعه، ويُخبرهم أحد الرّجال أنّ ما حصل هو بسبب انتشار الطّمع في الدّيار، ويُخبرهم آخر بأنّ أهل الدّيار قد أصبحوا بُكمًا.

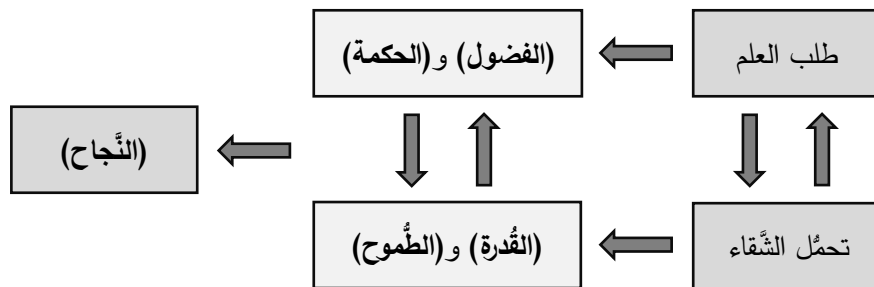
2.1.1.5 مستوى التّضمين

1.2.1.1.5 طلب العلم ومشقّته

يصفُ الراوي رحلة الشّابّين حسنٍ وحسينٍ، في كلامٍ موزونٍ عروضيّاً، ويصف كيف أنّ رحلتها كانت بها مشقّةٌ كبيرةٌ عليهما، وذلك واضحٌ في تكرار الكلمات المعبّرة عن الشّقاء، مثل "اتعزّبوا، اتبهّدوا، واتشرّدوا وتعذّبوا، واتجرّحوا تجريح"، إلّا أنّه وازن ذلك بذكر المنفعة العظيمة التي حلّت على الشّابّين، مثل قوله "يا بوا معاهم أسلحةٌ وسيوفٌ بّارة"، وهو هنا يُجسّد قيمتي (الفضول) و(الحكمة)، وأهميّة السّعي في طلب العلم رغم مشقّة ذلك، كما تتجلّى مجموعةً أخرى من القيم، أوّلها (القُدرة)، فالراوي وصف صنوفاً مختلفةً من الشّقاء، لا يُمكن للإنسان أن يتخطّاها دون أن يكون مُقتدراً عليها، ودون أن يتحلّى أيضًا بقيمة (الطّموح)، فاقتران طلب العلم مع وصف الشّقاء هو انعكاسٌ لهاتين القيمتين، اللّتين بدورهما توصلاننا لقيمةٍ أسمى هي (النّجاح).

شكل رقم (7)

رسمٌ توضيحيٌّ يوضّح ارتباط القيم



فور أن يُنهي الراوي وصف سلاح العلم، يصفُ الحال التي عاد بها الشّابّان إلى بلادهما،

وفي ذكر "سلاح العلم" مباشرة قبل وصف حال البلاد تأكيداً على أن هذا العلم هو ما سيُجابهون به ما حلَّ على ديارهم، في تأكيدٍ أيضاً على قيمة (القدرة).

عندما يُدرك الشَّابَّان ما آلت إليه الأمور، نراهما يتحمَّلان (المسؤوليَّة) مباشرةً، ويسعيان لاكتشاف ما حصل، بغية إصلاح الحال. واقتراُن المسؤولية بالتَّعليم، هو تأكيدٌ أيضاً على أهميَّة التَّعليم في اكتساب الوعي، الَّذي يوصل الإنسان في نهاية المطاف إلى تحمُّل زمام الأمور.

كانت العديد من اللُّقطات الَّتِي تُجسِّد رحلة الشَّابَّين، سواءً عند التَّوديع أو عند العودة، لقطاتٍ من زوايا مُنخفضة، وفي ذلك تعظيمٌ من شأن طالب العلم، حتَّى وهو في بداية رحلته، وذلك أيضاً يُعزِّز أهميَّة التَّعليم وقيمة (الحكمة)، ويُعلي من شأنها في جميع مراحلها.



لقطة (8)

2.2.1.1.5 التَّعليم والصِّداقة

يُرَكِّز الجزء الأوَّل من المشهد على عنصر التَّعليم، كما أنَّه جسَّد قيمة التَّعلم في شابَّين اثنين عوضاً عن واحدٍ، ولو كُتِبَ نصُّ الحلقة لشخصٍ واحدٍ عوضاً عن اثنين، فإنَّ الحلقة ستؤدِّي غرض إيصال قيمة التَّعلم، إلَّا أنَّ الرَّحيل في طلب العلم ضمن صُحبةٍ هو تجسيدٌ لقيمة (الصِّداقة الحقة)، ويُلاحظ منذ اللَّحظات الأولى تكاتف الشَّابَّين عند مُضيَّهما في رحلتهم، واقتراُن التَّعليم بالصُّحبة هو تبيانٌ للصِّداقة الحقيقيَّة الَّتِي يسعى فيها الطَّرْفان لبلوغ إنجازاتٍ أكبر دون أنانيَّة.



لقطة (5)

3.2.1.1.5 حكمة الكبار

نجد في المشهد تجلِّياً لقيمة (احترام الوالدين وكبار السِّنِّ)، فالشَّابَّان قد حرصا على

التَّرحيب بالرجال على أعلى قدرٍ من الاحترام، وقُبلة الرأس هي تجسيدٌ مباشرٌ لذلك، كما تتجلى في ذات الفعل أيضًا قيمة (الأدب)، ونجد أنَّ هاتين القيمتين تُعززان من قيمة (الحكمة)، وكأنَّ اكتساب العلم يرفع من أدب الإنسان. كما أنَّ ابتلاء جميع أهل الديار بهذا البلاء، واستثناء المرأة العجوز، يُعلي من شأنها ويضعها موضع (الحكمة)، وهي التي تمكَّنت من فكِّ اللُّغز وإدراك سبب ما آلت إليه البلاد، وفي ذلك أيضًا تجسيدٌ لقيمة (احترام الوالدين وكبار السنِّ)، فالمشهد يدعو الشَّباب، ممثِّلين بحسنٍ وحسينٍ، إلى الإنصات لرأي الكبار، ممثِّلين بالمرأة العجوز.

4.2.1.1.5 النُّواخذة ومكانتهم الاجتماعية

عندما يصلُ الشَّبان إلى ديارهما، ويرون ما آلت إليه الأمور، تُرشدهم امرأةٌ عجوزٌ إلى النُّواخذة الذين يعرفون أسباب ما جرى، وفي ذلك إشارةٌ إلى مكانة النُّواخذة الاجتماعية، وهم أهل بحرٍ ودرية، بالتَّالي، لا بدُّ أن يكونوا على علمٍ أيضًا بما جرى في البلاد، وفي ذلك إشارةٌ مبطنَّةٌ إلى أنَّ صلاح الوضع يكمنُ عند أهل السُّلطة، والنُّواخذة على السَّفينة هو أعلى مصدرٍ للسُّلطة، كما أنَّ له مكانةً اجتماعيةً رفيعةً في المجتمع البحرينيِّ الذي كان يعتمدُ بشكلٍ أساسيٍّ على الغوص والبحث عن اللؤلؤ، بالتَّالي تتجلى هنا قيمة (الأمن الوطنيِّ)، باعتبار أنَّ أمن ورخاء المجتمع هو من مسؤوليَّة النُّواخذة، أي رمز السُّلطة في المجتمع، وصلاح الرَّاعي هو ما يضمنُ صلاح حال الرعيَّة.

5.2.1.1.5 النُّواخذة والطَّمع

عندما يسألُ حسينٌ عن الوقت الذي آلت إليه الأمور إلى ما هي عليه، يُجيب الرَّجل بصوتٍ تملؤه الحسرة "بييه، من يوم ما الطَّمع في ديرتنا /نتشر"، وورود الطَّمع هنا، الذي يُمثِّل قيمة (الثَّروة)، على أنَّه سبب انقلاب حال الديار، هو تجسيدٌ للقيمة المضادَّة (القناعة)، فالرَّجل يتحسَّر على عدم تحلِّي أهل الديار بالقناعة، وتخليهم عنها في مقابل الطَّمع. والأمرُ الآخر المهمُّ هو ذهاب الشَّبابين للنُّواخذة حتَّى يأخذوا منهم هذا القول، والنُّواخذة كانوا من عليَّة القوم في البحرين قديمًا، وكان ريعُ سفينة الغوص يذهب إليهم، وكانت مظاهر الرِّخاء تبدو عليهم أكثر بكثيرٍ من سائرهم، واعتراف النُّواخذة أنفسهم أنَّ الطَّمع هو السَّبب، هو اعترافٌ بالذَّنْب، ودعوةٌ للاعتبار.

تتوقَّف الموسيقى في تسع لقطاتٍ من لقطات المشهد الثلاثين، وكأنَّ المشهد يطلب تركيز المشاهد، حيث تتوقَّف الموسيقى مع ردِّ حسنٍ على النُّواخذة "بس كنت تجوف طال عمرك"، ليتحسَّر بعدها النُّواخذة مباشرةً، ويصرِّح الرَّجل مباشرةً بأنَّ الطَّمع هو السبب.

نلاحظُ أيضًا أنَّ النُّواخذة قد ابتلوا بأمراضٍ مختلفةٍ هي العمى والصَّمم والبكم، أمَّا سائر أهل الديار فقد ابتلوا بالبُكم، حيث يُصرِّح أحد الرجال أنَّ "أهل الدَّيرة مثل ما انتو شافيين، غتمان"،

وابتلاء النواخذة بشتى أنواع البلاء هو عقابٌ على طمعهم، أمّا ابتلاء أهل الديار بالبُكم فقط، فكأنّما يُعبّر أنّ عطاء الناس قد توقّف بسبب طمع النواخذة، وعندما يُمنع الإنسان من الكلام، فهو يُمنع من إبداء رأيه، وفي ذلك حدٌ كبيرٌ من حُرّيته وإنتاجيّته، في تجسيدٍ لقيمة (الحُرّيّة)، عن طريق تبيان نقيضها، وما يترتّب على عدم تحقيقها، وعدم تحقيق (العدالة الاجتماعيّة).

2.1.5 المشهد الثاني

1.2.1.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	يغمس الرجل الصالح القلم في الحبر، ويكتب على ورقة كبيرة، ثم يخاطب الشائين.	يشرح الرجل الصالح للشائين ما عليهما القيام بها.	يسأل حسين الرجل الصالح حول باقي التعليمات.	يرد الرجل الصالح على حسين.	يسأل حسن الرجل الصالح حول من أصيبوا بالعمى.
زمن اللقطة	13 ثانية	11 ثانية	ثانية واحدة	6 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة قريبة - CU لقطة جامعة - LS	لقطة قريبة - CU لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تتقل عدسي خارجي - ZO	تتقل عدسي خارجي - ZO	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	الرجل الصالح: سمعوا يا عيالي..	الرجل الصالح: في هالطاسة، تحرقون هالقرطاس، وتصبون عليه ماي زمزم.	حسين: زين ويعدين؟	الرجل الصالح: اللي ما يسمع، ترشون على أذونه من هذا الماي، ويسمع.	حسن: واللي ما يجوف؟
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	مؤثرات صوتية سحرية	-	-	-	-

رقم اللقطة	6	7	8	9	10
مضمون اللقطة	يرد الرجل الصالح على حسن.	يسأل حسين الرجل الصالح حول الحكم.	يرد الرجل الصالح على حسين.	يطلب حسن من الرجل الصالح ضماناً على كلامه.	يرد الرجل الصالح على حسن، مُستشهداً بآية قرآنية.
زمن اللقطة	6 ثوانٍ	ثانيتان	5 ثوانٍ	6 ثوانٍ	14 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU	لقطة جامعة - LS	لقطة قريبة - CU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	الرجل الصالح: اللي ما يجوف، تمسحون قطرتين على عيونه، ويجوف.	حسين: والغتمان اللي ما يتحجّون؟	الرجل الصالح: الغتمان، تنثرون الماي على ويهمهم، ويتكلمون.	حسن: كلامك زين يالحجّي، بس، بس شنهو الضمان؟	الرجل الصالح: "وتنزل من القرآن ما هو شفاء ورحمة للمؤمنين ولا يزيد الظالمين إلا خساراً"، صدق الله العظيم.
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	11	12
مضمون اللقطة	يُهدي الرجل الصالح الشَّابَّين الأدوات.	يُودع الشَّابَّان الرجل الصالح.
زمن اللقطة	15 ثانية	11 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة قريبة - CU لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة معزبة - MCU لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تتقلَّ عدسيَّ خارجيَّ - ZO	تتقلَّ عدسيَّ خارجيَّ - ZO
الإشارات المكتوبة	-	-
الحوار	الرجل الصالح: تقصَّلوا يا عيالي، الحين صار عندكم سلاحين، سلاح العلم، وسلاح الإيمان، بهالسلاحين تقدرون تحلون مشاكلكم.	حسن: يلاً، مع السلامة. الرجل الصالح: مع السلامة. حسين: مع السلامة يا ييه. الرجل الصالح: في حفظ الله، فمان الله. حسن: فمان الله.
الموسيقى	-	موسيقى هادئة
المؤثرات	-	-

يجلس الشَّابَّان حسنٌ وحسينٌ مع الرجل الصالح، الذي يبدو منشغلاً بالكتابة على قرطاسٍ، مُستخدمًا مَحَبْرَةً بها حَبْرٌ ذهبيٌّ، ويخبرهما بالخطوات التي يجب عليهما اتِّباعها حتَّى يقوموا بشفاء أهل البلاد، ويستفسر الشَّابَّان من الرجل عن مزيدٍ من التَّفصيل، فيُخبرهما بتفاصيل علاج الأعمى والأصمِّ والأبكم، ثمَّ يسأل حسنٌ عن ضمانٍ على قوله، فيجيب عليه الرجل الصالح بآية قرآنيَّة، ويختِمُ حوارهما بإبلاغهما أنَّ باتَ عندهما الآن سلاحان، هما سلاح العلم وسلاح الإيمان، لينهض الشَّابَّان مبتسمين، ويهَمَّا بالرحيل بعد أن يودَّعا الرجل الصالح.

2.2.1.5 مستوى التَّضمين

1.2.2.1.5 الرُّموزُ الدِّينيَّةُ

تجلَّت في هذا المشهد مجموعةٌ من الدَّلالات الدِّينيَّة التي تُجسِّد قيمة (الورع)، وتدعو إلى التَّحليِّ بالإيمان، إضافةً لقيمة التَّعليم التي سبق وأكَّدت الحلقة على أهمِّيَّتها، وإن نظرنا لخطِّ سير الأحداث، المتمثِّل في ذكر أهمِّيَّة طلب العلم، والبلاء الذي أصاب أهل الدِّيار، وجدنا ذلك يُشير بوضوحٍ إلى أنَّ العلم وحده غيرُ كافٍ، ويوجد عنصرٌ آخر لا يقلُّ أهمِّيَّةً عنه، وهو الإيمان، وفيما يلي الرُّموز التي جسَّدها المشهد:

- **الآية القرآنية:** يظهر الرجل في بداية المشهد وهو يخطُ آياتٍ من القرآن على قرطاسٍ، وهي معلومةٌ ذُكرت في مشهدٍ سابقٍ، وتُشاهدُ الآن وهي تتحقَّق، ويظهر الرجل في بداية المشهد وهو يضع القلم في محبرةٍ تحوي حبراً ذهبياً اللون، وهو لونٌ غير شائعٍ في الخطِّ، خصوصاً في الزمن القديم، واستخدام اللون الذهبي للقرآن هو تعبيرٌ عن مكانته. وعندما يسأل حسنُ الرجل عما يضمنُ صحَّةَ قوله، يُجيب عليه الرجل بآيةٍ دون الخوض في مُقدِّماتٍ لها "وُنزِّلَ من القرآن ما هو شفاءٌ ورحمةٌ للمؤمنين ولا يزيد الظَّالِمين إلا خساراً"، وذكرُ الآية القرآنية دون مُقدِّماتٍ، ودون استفسارٍ أو تعقيبٍ من الشَّابِّين، هو اعترافٌ مُضمَّنٌ من الطَّرفين بصحَّةِ قوله، وباشتماله على معاني الحكمة المتفق عليها، والتي لا تتطلَّب مزيداً من المناقشة، وختمُ الآية القرآنية بـ"صدق الله العظيم"، هو تأكيدٌ على ذلك.



لقطة (1)

- **حسنٌ وحسينٌ:** تمَّ تقديم أسماء الشَّابِّين في مشاهد سابقةٍ من الحلقة، إلا أنَّ دلالة الاسمين تصلُّ لنضجها الكامل مع دخول هذا المشهد، الذي يدعوا للتَّحليِّ بالإيمان إضافةً لكسب العلم، وأنَّ الاثنين بحاجةٍ لبعضهما، واسما حسنٍ وحسينٍ مشتقان من اسمي حفيدي النَّبيِّ محمَّدٍ، الحسن والحسين، وقد ورد في التُّراث الإسلامي أنَّ الرُّسول وصفهما بسيديِّ شباب أهل الجنَّة، وتتضجُّ دلالة هذين الاسمين مع فكِّ عُقدة الحلقة، فالرجل الصَّالح أرشدهما إلى ضرورة التَّحليِّ بالإيمان إضافةً للعلم، حيث وصفه بـ"سلاح الإيمان"، وحسنٌ وحسينٌ هما مثالان على شابِّين تحلياً بخُصْلتي العلم والإيمان، ما يضمن لهما النَّجاح في حياتهما الدُّنيا، والخلاص في الآخرة.
- **ماء زمزم:** قام الرجل الصَّالح بكتابة آياتٍ من القرآن الكريم على القرطاس، كما أرشدهم لإحراقه وإضافة رماده لماء زمزم، وماء زمزم ذو مكانةٍ مقدَّسةٍ عند المسلمين، وتوجد البئر على بعد أمتارٍ قليلةٍ من موضع الكعبة، أقدس الأماكن في الإسلام.
- **شفاء المرضى:** أرشد الرجل الصَّالح الشَّابِّين إلى إمكان شفاء المرضى ممَّن أصابهم العمى والصَّمم والبكم، باستخدام الماء الممزوج مع رماد القرطاس الذي كُتبت عليه الآيات، وشفاء المرضى هو من المعجزات التي وردت في الدِّيانة الإسلاميَّة.

2.2.2.1.5 الخرافة والأساطير

يجب أن نشير أيضًا إلى طغيان الجانب الخيالي على هذه الحلقة، حيث وُظف عنصر السحر، كأنما مؤكّدًا على قوّة ما حصل بالبلاد، فهو ليس بلاءً عاديًا يمكن حلّه بسهولة، بل إنّ تأثيره كتأثير السحر، الذي لا يمكن فكّه إلّا عبر فعلٍ مضاعٍ دقيقٍ، وهو ما دفع بالمرأة العجوز أن تُرشد الشابين للذهاب إلى الرجل الصالح، في رسالةٍ مُضمنةٍ تُؤكّد على أهميّة الاقتداء بالصالحين، وفي ذلك تجسيدٌ لقيمة (الورع)، عن طريق توظيف السحر المُحارب في الديانة الإسلامية، التي تعتبره من أفعال الشيطان.

3.2.2.1.5 الاحترام والأدب

تجلّت قيمة (احترام الوالدين وكبار السن) إضافةً لقيمة (الأدب) في تعامل الشابين مع الرجل الصالح، وهذا التّعامل يحمل في كُنْهه مسألتين، الأولى هي احترام الرجل باعتباره شيخًا كبيرًا، والثانية هي احترام مكانة الرجل باعتباره صاحب دينٍ، وبالتالي احترام ما يمثّله، في تجلٍّ مُضمّرٍ لقيمة (الورع)، فالمشهد يدعو إلى احترام صاحب الدين، ويدعو إلى التّأدّب في التّعامل معه، وإلى اتّباع ما يُلقيه من تعليماتٍ.

4.2.2.1.5 معنى الحياة

يُجسّد الرجل الصالح قيمة (الحياة الزّاهدة)، ويتجلّى ذلك في بساطته وجلوسه على فرشةٍ متواضعةٍ في الصّحراء، ويتجلّى أيضًا فيما يدعو إليه، وهو التّمسك بالعلم والإيمان. يأخذ الشّابان هذه النّصيحة بصدورٍ رحبٍ، يتجلّى في سعادتهما وبشاشتهما ونظرهما إلى بعضهما فور أن يُنهي الرجل حديثه، في تجسيدٍ لقيمة (الحياة ذات المعنى)، التي تصلّ إلى كامل نُضجها مع هذا المشهد، فالشّابان كانا في رحلةٍ يبحثان فيها عن معنى حياتهما، وأدركا الآن، بعد أن علموا بما يحتاجونه من أدواتٍ، ما هو معنى حياتهما.

2.5 المُسلسلُ الثاني (سعدون)

مسلسل سعدون، هو من المسلسلات الشهيرة التي أنتجت خلال فترة انتشار المسلسلات الشعبية في فترة التسعينيات، وقد تم بثه عام 1998، وتدور أحداثه على امتداد 15 حلقة. والمسلسل من إنتاج تلفزيون البحرين، وتأليف راشد الجودر، وإخراج أحمد يعقوب المقلة.

تُقدّم الحلقة الأولى ملامح الصراع التي يعيشها الشاب سعدون، الذي لا يزال في مرحلة الدراسة، والذي تُوفي والده قبل سنواتٍ، ثم تزوجت أمّه عمّه. يخرج سعدون من البيت مُسرّعاً ويتّجه لساحل البحر باكيًا، ويستحضر ما جرى له في البيت عندما شاهد عمّه يضرب أمّه ضربًا مبرحًا، فيتدخل ضاربًا عمّه على رأسه بقطعة خشبٍ، ويظهر الشابُ جسمانٌ عند ساحل البحر ضاحكًا على سعدون، الذي يقوم برفعه في الهواء وتغطيس رأسه في الماء عدّة مرّاتٍ، حتّى يتدخل أحد الرجال للتفريق بينهما. يجلس سعدون على الشاطئ مفكرًا ثم يعتذر من جسمانٍ، ليصبح الاثنان أصدقاءً. يتعرّف الصديقان بعد ذلك على مهديّ الذي كان هاربًا من ثلاثة متتمّرين، ليقوم سعدون بطرحهم جميعًا أرضًا. بعد أن يرحل جسمانٌ ومهديّ، يذهب سعدون لبيت ليلته في إحدى البيوت المهجورة، ما يجعله لا يدخل المدرسة في اليوم التالي لعدم امتلاكه حقيبته التي تركها في منزل عمّه، فيقوم جسمانٌ بالهرب معه من المدرسة، ويُساعده في تحريّ إن كان عمّه في البيت حتّى يستطيع زيارة أمّه، فنُصِرَ عليه أمّه أن يتناول الطّعام، ليدخل عمّه فجأةً ويستلّ ذات اللّوح بيده مُتّجهاً صوب سعدون.

تمّ تحديد ثلاثة مشاهد لعملية التحليل:

- **المشهد الأول:** يستكشف المشهد ماضي الشخصية الرئيسيّة "سعدون"، والصراع الذي يواجهه في حياته، وأهمّ خصاله الأساسيّة، كما أنّه مشهدٌ مركّبٌ يعود فيه سعدون للذاكرة مرّتين، فيستذكر ما حصل له قبل قليلٍ، كما يستذكر موقفًا حصل له في طفولته.
- **المشهد الثاني:** يُقدّم المشهد شخصية الشاب مهديّ، والطُروف التي جمعتها بسعدون وجسمانٍ، حيث كان يهرب راکضًا من ثلاثة متتمّرين، ثم يتدخل سعدون ليطرحهم جميعًا أرضًا.
- **المشهد الثالث:** يجلس سعدون في المدرسة خارج الفصل الدراسيّ، خجلًا من دخول الصفّ، ذلك أنّه لا يمتلك حقيبته المدرسيّة وكتبه، ويُعتبر المشهد مهمًّا كونه يحوي مجموعة من الدلالات غير المرتبطة بأحداث المسلسل، خاصّةً في الجزء الأوّل منه، حيث يشرح المدرّس تبعات الحرب العالميّة الأولى.

1.2.5 المشهد الأول

1.1.2.5 مستوى التعيين

رقم النقطة	1	2	3	4	5
مضمون النقطة	ثلاثة رجال جالسون قرب مركب عند البحر، يقومون بتنظيف شباك الصيد، بينما يقوم الشاب جيمان بصيد السمك واقفاً في الماء.	يأتي سعدون راكضاً من بين أشجار النخيل متوجهاً صوب البحر، وينهار أرضاً عند طرف السفينة الآخر، وهو يبكي بشدة.	يدخل سعدون البيت ليجد عمه يضرب أمه بعقاله وهي باكية، ويحاول مساعدها، فيلقط قطعة خشب ليضربه، فيسقط متألماً على الأرض، ويهرب سعدون من المنزل.	يواصل سعدون بكائه، ويعرف بعض رمل الشاطئ بكتا قبضتيه، ويمسحه على رأسه ضارباً إياه عدة مرات.	يلتفت جيمان إلى الخلف ويرى سعدوناً باكياً.
زمن النقطة	21 ثانية	28 ثانية	47 ثانية	13 ثانية	4 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة جامعة - LS	لقطة جامعة - LS لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS تتخللها لقطات مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU	لقطة نصف جامعة - MLS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	→ بانوراما - Pan	ثابتة - Still ← بانوراما - Pan	تتقلّ مصاحب - Trk	↑ بانوراما - Tilt	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	سعدون يبكي. أم سعدون (باكية): يا مبارك، حرام عليك يا مبارك..	أم سعدون (باكية): حرام عليك يا مبارك، حرام عليك، مبارك. سعدون: شيل يدك عن أمي. مبارك: حظ لسانك في لهاتك واطلع برح. أم سعدون: مبارك، سعدون، يمه ولدي، مبارك، واللّي يملكك واللّي يرحم والدك. مبارك (متألماً): آآخ آآخ آآخ.	سعدون يبكي بصوت عالٍ.	سعدون يواصل البكاء.
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة تخفّف تدريجياً	تنصاعد الموسيقى ثمّ تتحوّل لموسيقى هادئة	تتوقّف الموسيقى	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	-	-	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم النقطة	6	7	8	9	10
مضمون النقطة	يواصل سعدون البكاء وضرب رأسه بكتا يديه ثمّ يلمح جسمائاً وهو يضحك عليه.	جيمان واقف باّجاه البحر، بينما يلتفت برأسه للوراء، وهو يضحك على سعدون.	يسدّ سعدون بصره تجاه جيمان متسائلاً عن سبب ضحكته.	يردّ جيمان على سعدون وهو لا يزال ممسكاً بخيط الصيد.	يعود جيمان ليُقابل البحر وهو يواصل قهقهته، ويغضب سعدون فيبدأ المشي باّجاهه.
زمن النقطة	10 ثوانٍ	ثانية واحدة	5 ثوانٍ	ثانيتان	13 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة قريبة - CU	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة قريبة - CU	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة مقرّبة - MCU

زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	سعدون يبكي. جسمان يضحك مقهقهة.	جسمان يضحك مقهقهة.	سعدون: إنت تضحك على من؟	جسمان: وإنت شيخصك؟	-
الموسيقى	-	-	-	-	تعود الموسيقى وتتصاعد
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	11	12	13	14	15
مضمون اللقطة	يُعاود جسمان الالتفات متسائلًا، ثم يُواصل قهقهته.	يُعاود جسمان ليقابل البحر ضاحكًا، ويُزِر سبب ضحكهما.	يُعاود سعدون ويهذّب جسمانًا.	يُعاود سعدون السّير بسرعة تجاه جسمان، بينما يحاول الآخر الابتعاد عنه.	يسئل سعدون جسمانًا ويمسكه بيديه من ياقة ثوبه.
زمن اللقطة	7 ثوانٍ	4 ثوانٍ	4 ثوانٍ	7 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة جامعة - LS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة جامعة - LS	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	← بانوراما - Pan	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	جسمان (مقهقهة): إنت شفيك؟	جسمان (مقهقهة): أنا يالس أضحك على السمجة المينونة.	سعدون: إذا تكون إنت كفو..	سعدون: أوقف مكانك.	-
الموسيقى	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت حركة الشخصيتين في الماء	-

رقم اللقطة	16	17	18	19	20
مضمون اللقطة	يسدّد سعدون نظرة حادة لجسمان.	يترك سعدون جسمانًا لوهلة، ثم يسئل فجأة من ياقة ثوبه رافعًا إياه بيد واحدة.	يرتفع جسمان لأعلى وتكاد قدماء تخرجان من الماء، ويستجد أحدا أن يساعده.	يرمي سعدون جسمانًا في البحر.	يسقط جسمان على ظهره في البحر.
زمن اللقطة	ثانيتان	5 ثوانٍ	ثانيتان	ثانية واحدة	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة قريبة - CU لقطة قريبة جدًا - ECU	لقطة متوسطة - MS	لقطة قريبة - CU	لقطة متوسطة - MS	لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية مرتفعة - HA
حركة الكاميرا	تنقل عدسيّ داخليّ - Zi	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	جسمان: آآه آآه لحقوني..	جسمان: لحقوني..	جسمان: ببذبحني.	-

الموسيقى	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت الماء بعد سقوط جسمان

رقم اللقطة	21	22	23	24	25
مضمون اللقطة	يمشي سعدون تجاه جسمان وعينه تقدحان شرزا، ثم يمسك ياقة ثوبه مهذبًا.	يقوم سعدون بتغطيس جسمان في البحر ثلاث مرّات.	يُعاود سعدون التّهديد، بينما يستجّد جسمان أحداً أن يُساعده.	يسمّع الرّجال الثلاثة النّداء، ويقوم أحدّهم بالإسراع للتّفريق بينهما.	يترك سعدون جسماناً ويهدأ قليلاً ثمّ يباشر الجلوس ببطم.
زمن اللقطة	14 ثانية	6 ثوانٍ	11 ثانية	20 ثانية	6 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة نصف جامعة - MLS لقطة متوسطة - MS	لقطة قريبة - CU	لقطة متوسطة - MS	لقطة جامعة - LS	لقطة قريبة - CU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تتقلّ مصاحب - Trk	تتقلّ مصاحب - Trk	تتقلّ مصاحب - Trk	→ بانوراما - Pan	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	سعدون: الحين، راوني شلون بتضحك.	جسمان يقهقه قبل تغطيسه.	سعدون: بعد اضحك. جسمان (مرتعداً): لا بس ماّي، لحقوني بيذبحني، لحقوني، لحقوني.	جسمان: لحقوني، باموت، لحقوني. رجل "1": هذّه، هذّه، شفيك إنت؟ مينون؟ ذبحت الصبي.	-
الموسيقى	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة تنتهي فجأة مع نهاية اللقطة.	-
المؤثرات	صوت سير سعدون في الماء	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	26	27	28	29	30
مضمون اللقطة	يواصل سعدون الجلوس حتّى يبلغ الماء صدره.	يرجع جسمان للوراء قليلاً وهو خائف.	يُغطّس سعدون رأسه في الماء.	يشاهد جسمان سعدونا باستغراب.	يُخرج سعدون رأسه، ويقوم بنكش شعره، ثمّ غرف ماء البحر يكلنا يديه، وغسل وجهه، ويكرّر هذه الحركة.
زمن اللقطة	5 ثوانٍ	ثانية واحدة	ثانية واحدة	ثانية واحدة	10 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU
زاوية التصوير	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	-	-	-	-
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	31	32	33	34	35
مضمون اللقطة	جسمان جالس ينظر لسعدون حذرًا.	ينظر سعدون لجسمان ثم يباشر الوقوف.	يواصل سعدون التهؤوس وهو ينظر لجسمان، ثم يولييه ظهره عائداً للشاطئ.	يُنفض الرجل جسمانًا من الماء، بينما يتوعد سعدونًا.	يقف سعدون بعد سماع جسمان.
زمن اللقطة	ثانية واحدة	ثانيتان	8 ثوانٍ	5 ثوانٍ	ثانية واحدة
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة نصف جامعة - MLS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk	↑ بانوراما - Tilt	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	-	-	جسمان: معليه..	جسمان: معليه..
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	36	37	38	39	40
مضمون اللقطة	يُقاطع سعدون جسمانًا.	سعدون يهذّ جسمانًا رافعا صوته.	يردّ جسمان على تهديد سعدون.	سعدون يقهقه قهقهة صغيرة باستهزاء، ثم يولي ظهره مجدداً متجهاً صوب الشاطئ.	يبتعد الرجل عن جسمان، ثم يولي جسمان جسده جهة البحر، ويبحث عن الخيط الذي سقط منه.
زمن اللقطة	ثانية واحدة.	3 ثوانٍ	4 ثوانٍ	4 ثوانٍ	16 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة متوسطة - MS	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة متوسطة - MS لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	جسمان: معليه يا ولد..	سعدون: حظ لسائك في لهاتك وانطم.	جسمان: إذا تكون رئال، تعال باجر عند المقررة.	جسمان: ما جفتي أصغر منك، قمت تطقني.	-
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	41	42	43	44	45
مضمون اللقطة	يستند سعدون على المركب يتأمل جسمانًا، ثم يجلس على الأرض مستحضرا ذكري قديمة.	سعدون يستذكر توبيخ ونصح والده له عندما ضرب طفلا آخر في صغره.	سعدون جالس يُفكر متأيلا البحر.	سعدون يبسم وهو يرى جسمانًا.	جسمان يسير باتجاه الشاطئ.
زمن اللقطة	16 ثانية	33 ثانية	13 ثانية	3 ثوانٍ	3 ثوانٍ

سَلَمُ اللُّقَّطات	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطات متوسّطة - MS، ولقطات مقرّبة - MCU	لقطة متوسّطة - MS	لقطة قريبة - CU	لقطة عامّة - ELS
زاوية التّصوير	زاوية منخفضة - LA	زاوية مائلة - Dutch Tilt	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH
حركة الكاميرا	تتقلّ مصاحب - Trk ← بانوراما - Pan	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	والد سعدون: يا سعدون، ليش تطلق لك ياهل أصغر منك. سعدون: ليش يعيّب علي؟ والد سعدون: لا، يا ولدي اللي سويتته غلط، بس لأنك أقوى منه تقوم تطقه؟ يا ولدي لا تنسى ربّ العالمين، هو أقوى منك ومن غيرك.	-	-	-
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة تخفت تدريجياً	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	-	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	46	47	48	49	50
مضمون اللقطة	يصلّ جسمان عند سعدون، ويأمره الثاني بالوقوف.	يلفّ جسمان وجهه صوب سعدون متسانلاً.	يُباشر سعدون الثّھوض من مكانه، وتكون اللقطة مركّزة على يد جسمان وأدوات الصّيد.	ينهض سعدون ويسيرُ جهة جسمان ثم يرفع يده صوبه.	يضغّ سعدون يده على كتف جسمان.
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	5 ثوانٍ	ثانية واحدة	9 ثوانٍ	3 ثوانٍ
سَلَمُ اللُّقَّطات	لقطة جامعة - LS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU
زاوية التّصوير	زاوية عاديّة - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عاديّة - LH	زاوية منخفضة - LA
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	سعدون (بصوت حادّ): أوقف.	جسمان: شتّبي بعد؟	-	-	-
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر نغمات دراميّة	صوت أمواج البحر نغمات دراميّة	صوت أمواج البحر نغمات دراميّة	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	51	52	53	54	55
مضمون اللقطة	سعدون يعتز من جسمان مبتسماً.	جسمان يردّ على اعتذار سعدون.	يبتسم سعدون مومناً بالثقي.	يبتسم جسمان أيضاً ويواصل كلامه لسعدون.	يدعو سعدون جسماناً أن يذهب معه.
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	ثانيتان	ثانية واحدة	3 ثوانٍ	ثانية واحدة

	سُلَّم اللُّقْطَات	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU
	زاوية التَّصْوِير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
	حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
	الإشارات المكتوبة	-	-	-	-
تُحْرِيقُ الصُّورَةَ	الحوار	سعدون: سامحني، أنا أسف.	جسمان: خفت لا.	-	جسمان: أقول لك إلّا خفت، بس ما تَبَيّ تقول.
	الموسيقى	-	-	-	-
	المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

	رقم اللقطة	56	57	58	59	60
تُحْرِيقُ الصُّورَةَ	مضمون اللقطة	يرُدُّ جسمانٌ مستغريًا.	يرُدُّ سعدونٌ على سؤال جسمانٍ.	يرُدُّ جسمانٌ على سعدون مبتسمًا أكثر من ذي قبل.	يدير جسمانٌ جسده مشيرًا لسعدون أن يتبعه.	يتبع سعدونٌ جسمانًا ويضع يده على كتفه، ويفعلُ جسمانٌ المثل.
	زمن اللقطة	ثانية واحدة	3 ثوانٍ	4 ثوانٍ	3 ثوانٍ	24 ثانية
	سُلَّم اللُّقْطَات	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU	لقطة قريبة - CU	لقطة عامة - LS
	زاوية التَّصْوِير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
	حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
تُحْرِيقُ الصُّورَةَ	الحوار	جسمان: وين؟	سعدون: الخُبَّاز، نشترى بأجله.	جسمان: جفت إنك خفت..	جسمان: يلا امش وراي.	سعدون: شمسك إنت؟ جسمان: جسمان، وإنت؟ سعدون: أنا اسمي، سعدون.
	الموسيقى	-	-	-	موسيقى هادئة مبهجة	تتصاعدُ الموسيقى
	المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

يبدأ المشهد بتحديد الزمان والمكان، حيث يظهر ثلاثة رجالٍ يقومون بتنظيف شباك الصيّد عند شاطئ البحر قُرب إحدى السفن، وذلك خلال فترة العصر، كما يظهر الشابُ جسمانٌ وهو يقوم بصيد السمك، ثمّ يظهرُ سعدونٌ قادمًا باتجاه البحر، وهو منهارٌ يبكي بشدّة، يستذكرُ ما حصل له قبل قدومه للشاطئ، حيث دخل سعدونُ البيت، ورأى زوج أمّه (عمّه) وهو يضرب أمّه بشدّة، بينما الأخرى ترجوه صارخةً أن يتوقّف عن ضربها، ليتدخّل سعدونٌ محاولًا التفريق بينهما، فيقوم مباركٌ بدفع سعدونٍ، الذي لا يرى حلاً غير أن يأخذ قطعة خشبٍ من الأرض، ليضرب بها رأس عمّه الذي يهوي متألّمًا، ويدهش سعدونٌ من فعله، ويسرع في الخروج من المنزل هربًا من موقع الحادثة. عندما يستمرُّ جسمانٌ في ضحكهِ مُتجاهلاً تحذيرات سعدونٍ، يتّجه سعدونٌ نحوه ويقوم

بتغطيسه في الماء عدّة مرّاتٍ، حتّى يُسرّع البحّارة ويقوم أحدهم بالتّفرّيق بينهما، ليعود سعدونٌ إلى الشّاطئ بعد أن هدأ، ويستذكر موقفًا آخر من طفولته، عندما قام بضرب طفلٍ تنمّر عليه، ليقوم والده الرّاحل بنهره على فعله، ويُرشده أنّ امتلاك القوّة ليس مُبرّرًا لاستخدامها في ظلم الآخرين، فنيّادر سعدونُ الاعتذار إلى جسمانٍ، الَّذي يقبل اعتذاره، ويقوم سعدونٌ بدعوة جسمانٍ أن يذهب معه لشراء الباقلاء من عند الخبّاز.

2.1.2.5 مُستوى التّضمين

1.2.1.2.5 البحرُ وارتباطُهُ بالسُّكّان

يُوغل المشهد في تصوير مشهد البحر وما يرتبطُ به من أعمالٍ، خاصّةً عمل الصّيد الَّذي جُيّد في أمرين، هما: (1) الرّجال الَّذين يقومون بتنظيف الشّباك، و(2) جسمانُ الَّذي يقوم بصيد السمك، كما تتواجد سفينتان تُستخدمان في البحرين لصيد اللؤلؤ، إلّا أنّهما في هذا المشهد غير صالحتين للإبحار، حيث يبدو أنّه لم تتمّ صيانتُهُما فترةً من الزّمن، وذلك يُعطي دلالةً لاندثار مهنة صيد اللؤلؤ في الوقت الَّذي تدور فيه أحداث المسلسل، وهو خمسينيّات القرن العشرين، أي حوالي عقدين بعد اكتشاف النّفط.

يُسمع صوت البحر بشكلٍ واضحٍ طيلة المشهد، باستثناء لقطة العودة بالذاكرة، وكأنّ البحر أيضًا يُحيط بكلّ هذا الصّراع الحاصل والآلام المتجسّدة في نفس سعدونٍ، فكما أنّه مصدرُ قوتٍ، إلّا أنّه مصدر ألمٍ وشقاءٍ، والبحر في الثّقافة البحرينيّة كان مُرتبطًا على الدّوام بالألم والمعاناة، فمهنة الغوص لم تكن بأيّ حالٍ من الأحوال مهنةً سهلةً، بل كان النّاس يحتملون فيها مشقّةً عظيمةً، يدخلون البحر أشهرًا طويلةً، في ظروف حياةٍ قاسيةٍ.

يعكسُ هذا الجزء من المشهد عنصر صراعٍ هامٍ، هو الصّراع لكسب الرّزق، وكأنّ هذه الحلقة تضبط إيقاع المسلسل في الحلقات القادمة. وتظهر هنا قيمة (الاستقلال)، في تصوير جسمانٍ وهو يصيّد السمك متّكلاً على نفسه، عوضًا عن الاتّكال على صيد غيره، أو اللّجوء للسّوق، بالإضافة لقيمة (الوحدة مع الطّبيعة)، المتجسّدة في أمرين: (1) باعتبار أنّ مصدر الرّزق هو البحر، ذات البحر الَّذي يجلسُ عنده الرّجال لتنظيف شباك الصّيد، وذات البحر الَّذي يغمس جسمانٌ فيه قدّميه لصيد السمك، و(2) لجوء سعدونٍ للبحر وهو في أعلى مراتب حزنه، وكأنّهُ الوحيد الَّذي سيُخفّف عنه بعض حزنه، أو الوحيد الَّذي باستطاعته إظهار حزنه له، إضافةً لقيامه بغسل وجهه بماء البحر عدّة مرّاتٍ بعد توقّفه عن الاعتداء على جسمانٍ، وكأنّما سيُهَدِّثُهُ ماء البحر.

2.2.1.2.5 الصِّراعُ القيميُّ

يعكس مشهد ضرب عمِّ سعدونٍ لأمِّه صراعًا قيميًّا، في قيمة (المساعدة) حينما لم يتوان سعدونٌ عن التَّدخُّل لمساعدة أمِّه، في مقابل قيمة (احترام الوالدين وكبار السِّنِّ)، فعلى صعيد أمِّه، يتوجَّب عليه التَّدخُّل لمساعدتها، وعلى صعيد عمِّه الَّذي يتوجَّب عليه أيضًا احترامه، اضطرَّ سعدونٌ لضربه على رأسه في فورة غضبه، وهو فعلٌ ندم عليه مباشرةً، ما يُجسِّد قيمة (الانضباط الذاتي)، كما نجد قيمة (احترام التقاليد)، باعتبار أنَّ احترام كبار السِّنِّ مسألةٌ مهمَّةٌ في المجتمع البحريني. أمَّا مبارك الَّذي كان يضرب زوجته دونما رحمة، فنراه يجسِّد قيمة (السُّلطة)، خاصَّةً في أمره لسعدونٍ أن يخرج من البيت خلال ضرب أمِّه، وكأثما سلطته دون حدودٍ، حتَّى وإن أساء، وذلك أيضًا انعكاسٌ للمجتمع الَّذي يُولِّي السُّلطة للرَّجل في المقام الأوَّل، حتَّى وإن كان ذلك على حساب المرأة.

يتواصل الصِّراعُ القيميُّ عندما يلح سعدونٌ ضحك جسمانٍ عليه، في قيمة (التَّسامح)، الَّتِي يتخلَّى عنها سعدونٌ في فورة غضبه من جسمانٍ، فيقوم برفعه في الهواء ثمَّ تغطيسه في الماء عدَّة مرَّاتٍ، ولا يوقفه عن فعله سوى (المساعدة) الَّتِي يقوم بها الرَّجال الثلاثة، حيث يقوم أحدهم بالتَّفريق بين الاثنين، وتظهر قيمة (التَّسامح) مجددًا في عدم تواني جسمانٍ عن مسامحة سعدونٍ رغم قسوة ما قام به تجاهه، فنجد في المشهد الواحد حالتين متضادَّتين تُعبِّران عن ذات القيمة.

يُجسِّد استذكار سعدونٍ موقف ضربه لطفلٍ في صغره، وتَدخُّل والده ونصحه له، صراعه القيميُّ أيضًا، فبعد أن اعتدى سعدونٌ على شخصين في يومٍ واحدٍ، نراه يحتكِّم لذاته (احترام الذات)، ويراجع ما فعله تجاه جسمانٍ، كما نراه يتحمَّل (المسؤوليَّة) تجاه ما فعله، ويقدم اعتذاره له، بل ويُبادر في دعوة جسمانٍ أن يذهب معه لشراء الباقلاء من الخبَّاء، وهو الَّذي لا يملك كثيرًا من المال، ليسيرا فُرب بعضهما ويضعاً أيديهما على أكتاف بعضهما، في تجسيدٍ لـ(الصَّدَاقَة الحَقَّة)، وإن كانت قد نشأت للنَّو، ويُساعد في تأكيد هذه القيمة الموسيقي الهادئة الَّتِي انطلقت مع مشهد التَّسامح، وانطلاق الاثنين تجاه الخبَّاز.



لقطة (60)

الجدير بالذكر أنَّ سعدوناً لم يُراجع ما فعله تجاه عمِّه بذات الطريقة التي راجع فيها ما فعله تجاه جسماني، ففي الحالة الأولى، تدخل سعدونٌ لوقف ظلمٍ حاصلٍ تجاه أمِّه، وسعى لتحقيق (العدالة الاجتماعية) على نطاق أسرته، وإن كان ذلك باستخدام العنف، أمَّا في الحالة الثانية، فإنَّ سعدوناً هو من خلق حالة الظلم تجاه جسماني، فما تعرَّض له في البيت مكَّنه من تمييز حالات الظلم في الحياة الخارجية.

3.2.1.2.5 الأب والعمُّ

تُوفِّي والد سعدونٍ منذُ زمنٍ، وتزوَّج أمُّه عمُّه الظالم، وحضور والد سعدونٍ على هيئة ذكرى، خاصَّة بعد مشهد ضرب عمِّه لأمِّه، يخلق تبايناً بين شخصين اثنين، هما الأب وأخوه، فالأول كان عادلاً جداً يحتكم لضميره، ويتحلَّى بـ(الورع) المتجلِّي في نصحه لسعدونٍ، وإخباره أنَّ قوَّته لا تُساوي شيئاً في مقابل قوَّة الخالق، أمَّا الثاني فيستغلُّ قوَّته في التّعدي على غيره دونما اعتبارٍ. المشهد يخلق مقارنةً غير مباشرةً بين الأب المتوفِّي وأخيه، فالأول يُنكر التّعدي على الغير في موقف القوَّة، بينما الثاني يُوظف قوَّته دونما اعتبارٍ، فيتعدَّى على زوجته بالضرب المبرح، دون الاحتكام لضميره. يخلق هذا التباين الحادُّ صراعاً داخلياً عند سعدونٍ الذي يوجبُ عليه العرف العامُّ احترام زوج أمِّه وعمِّه، إلَّا أنَّ التباين الحادَّ بينه وبين والده يخلق حالةً من الاضطراب في ذاته، وحالةً من عدم الاستقرار النفسي.

تتجلَّى المقارنة أيضاً في الطريقة التي استحضر بها المشهدُ هذه المقارنة، فكلّا الموقفين استحضرا من ذاكرة سعدونٍ بينما هو جالسٌ عند البحر، وفي حالة عمِّه فإنَّ الذكرى رافقتها موسيقى دراميةٌ خلقت أجواءً حادَّة من التوتر والاضطراب ورفض الظلم، أمَّا الذكرى الثانية، فرافقتها موسيقى هادئةٌ تدفع المتلقِّي للتأمل والتفكير، مع اعتماد طريقةٍ غير اعتياديةٍ في التصوير، وهو التَّنْقُل المائل "Dutch Tilt" الذي يخلق حالةً من الاضطراب لدى المشاهد، ويُعبِّر عن الاضطراب الذي يعيشه سعدونٌ في نفسه، وإنَّما بعد هذه الذكرى مباشرةً، يقوم بتصحيح فعله والاعتذار من جسماني.



لقطة (42)

2.2.5 المشهد الثاني

1.2.2.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	مهدي يهرب راکضاً من متتَمَرِّين.	يقف مهدي بُرهةً، ويقف كذلك المتتَمَرِّان.	يوصل مهدي الهرب، وكذلك يفعل المتتَمَرِّان.	يركض مهدي، يتبعه المتتَمَرِّان، قرب مكان جلوس سعدون وجسمان.	يتراجع مهدي، بعد أن يصادف متتَمَرِّاً ثالثاً، ويمسك به أحد الثلاثة من كتفه، بعد أن حوَصِر من الجهتين.
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	6 ثوانٍ	3 ثوانٍ	3 ثوانٍ	5 ثوانٍ
سَلَمُ اللقطات	لقطة عامة - ELS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة عامة - ELS	لقطة جامعة - LS	لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	← بانوراما - Pan
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	متنمّر "1": أوقف مكانك..	متنمّر "1": قلت لك أوقف. مهدي (يحدث نفسه): أوقف؟ أوقف طل في وجوهكم.	-	-	-
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	6	7	8	9	10
مضمون اللقطة	يمسك المتنمّر الثالث أيضاً به، ويطبّقون حصارهم له، ويمسك به أيضاً المتنمّر الثاني.	يهدّده المتنمّر الثاني مهدياً.	يردّ مهدي على الثلاثة خائفاً.	يستلّ المتنمّر الثاني مهدياً من باقة ثوبه ويسحبها.	يسحب المتنمّر مهدياً ضارباً ظهره بالحائط، ومهدّداً إياه أن يهديهم نقوده.
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	ثانيتان	3 ثوانٍ	ثانية واحدة	8 ثوانٍ
سَلَمُ اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة جامعة - LS	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	متنمّر "3": صدّناك، وين رايح؟	متنمّر "1": نبي تشرد ها؟	مهدي: أنا ما سويت فيكم شي.	-	مهدي (متألّماً): آآخ ظهري. متنمّر "1": طلع البيزات اللي عندك بسرعة. مهدي: ما عندي بيزات..
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	11	12	13	14	15
مضمون اللقطة	يقوم سعدون وجاسم من مكانهما، متجهين إلى حيث يتواجد الأربعة.	يتدخل سعدون، بينما الثلاثة مطبقون على مهدي.	يأمر سعدون المتنمر أن يترك مهدياً.	يرد المتنمر على سعدون وهو ينتزع السماع عن رأسه.	يكرر سعدون أمره للمتنمر بصوت حازم.
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	3 ثوانٍ	ثانيتان	ثانيتان	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة جامعة - LS	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	مهدي: هذي. متنمر "1": قلت لك طلع البيزات من مخياك..	متنمر "1": قبل لا أطيح ضرورك. سعدون: هي إنت..	سعدون: هذي.	متنمر "1": شنو؟!	سعدون: قلت لك هذي.
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	16	17	18	19	20
مضمون اللقطة	يرد المتنمر الثاني على سعدون مستخفاً به.	يرد سعدون على المتنمر مستخفاً أيضاً.	يكرر المتنمر الثالث كلام صاحبه، ويقترب من سعدون، ثم يقوم سعدون بدفعه بقوة.	يتراجع المتنمر للخلف، ويمسك به صاحبه، ثم ينقض على سعدون، بينما يتزحزح جسمان بعيداً، فيقوم سعدون بدفعه وسحبه، ثم يرفعه في الهواء.	يسقط سعدون المتنمر على الأرض، ثم يلكمه على وجهه بعد وقوفه، ويسقط جسمان المتنمر الأول على الأرض بعد أن يعرقله برجله عندما يحاول مساعدة صاحبه.
زمن اللقطة	4 ثوانٍ	ثانيتان	7 ثوانٍ	15 ثانية	5 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS	لقطة نصف جامعة - MCU	لقطة نصف جامعة - MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA زاوية منخفضة - LA زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk	تتقلّ مصاحب - Trk	تتقلّ مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-	-	-	على الحائط: E + A الحب عذاب	على الحائط: E + A الحب عذاب
الحوار	متنمر "2": يعني إذا ما هذاه، إنت ویش بتسوي؟	سعدون: شباسوي؟	متنمر "3": إي إي، إي على قولته، يعني ویش بتسوي؟	متنمر "3" (خائفاً عند رفعه في الهواء): آآه آآه.	-
الموسيقى	-	-	موسيقى حماسية تبدأ مع الدفعة	موسيقى حماسية	موسيقى حماسية
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	20	21	22	23	25
------------	----	----	----	----	----

شريط الصوت	شريط الصورة	مضمون اللقطة	يسئل سعدون المتتمّر الأول بعد سقوطه على الأرض، وليكمه على وجهه.	يُمسك سعدون المتتمّر بيديه، كلٌّ من ياقته، ويرفعهما عرض الحائط.	يحرك المتتمّران أرجلهما بعد أن يرفعهما سعدون عن الأرض.	يرمي سعدون المتتمّران على الأرض. ويهربان.	يسقط المتتمّران على الأرض، ثم ينهضان ويهربان.
		زمن اللقطة	4 ثوانٍ	3 ثوانٍ	ثانية واحدة	ثانية واحدة	5 ثوانٍ
		سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS	لقطة قريبة جدًا - ECU	لقطة متوسطة - MS	لقطة جامعة - LS
		زاوية التصوير	زاوية مرتفعة - HA زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
		حركة الكاميرا	تتقلّ مصاحب - Trk	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
		الإشارات المكتوبة	على الحائط: E + A الحب عذاب	-	-	-	-
شريط الصوت	شريط الصورة	الحوار	متنبر "1": آآخ.	-	-	-	-
		الموسيقى	موسيقى حماسية	موسيقى حماسية	موسيقى حماسية	موسيقى حماسية	موسيقى حماسية
		المؤثرات	صوت اللكمة	-	-	-	-

شريط الصوت	شريط الصورة	رقم اللقطة	26	27	28	29	30
		مضمون اللقطة	يحاول المتتمّر الثاني الهرب، لكنّ جسمائنا يسئلته ويدفعه جهة سعدون، فيقف صاحباة مشاهدين.	يسحب سعدون المتتمّر من ملايسه في أرجاء المكان، ويقوم بإسقاطه أرضا، ثم يسئلته ويدفعه على صاحبيه.	يرمي جسمان شماغ المتتمّر الأول عليه، ثم يقوم هو بتهديد سعدون.	يتقدّم سعدون خطوة ليخيف المتتمّران.	يهرب المتتمّران الثلاثة مسرعين.
		زمن اللقطة	4 ثوانٍ	15 ثانية	6 ثوانٍ	ثانية واحدة	ثانية واحدة
		سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة جامعة - LS	لقطة جامعة - LS	لقطة جامعة - LS	لقطة جامعة - LS
		زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
		حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
شريط الصوت	شريط الصورة	الإشارات المكتوبة	-	-	-	على الحائط: E + A الحب عذاب	-
		الحوار	جسمان: وهذا؟ سعدون: تعال.	-	متنبر "3": آآخ. متنبر "1": معليه، بنراويك، طوف في فريجتا إذا..	متنبر "1": إنت ريثال.	-
		الموسيقى	موسيقى حماسية	موسيقى حماسية تقلّ وتيرتها ثم تقف	-	-	-
		المؤثرات	-	-	-	-	-

شريط الصوت	شريط الصورة	رقم اللقطة	31	32	33	34	35
		مضمون اللقطة	يضع سعدون يده على كتف مهدي، فيخاف أولاً، ثم يأمره سعدون أن يذهب لبيته، فيسير ثم يلتفت لهما.	يجلس سعدون وجسمان على الأرض، مستندين على الحائط.	ينظر مهدي إلى الطريق ليتأكد من خلوها من المتتمّران، ثم يلتفت ويسير باتجاه سعدون وجسمان.	يجلس مهدي على الأرض، ويخرج نصف روبيّة من جيبه، ويرفعها قرب وجه سعدون لإهدائها إياه.	يتساءل سعدون عن ماهيّة ما يسكه مهدي.

زمن اللقطة	18 ثانية	3 ثوانٍ	8 ثوانٍ	5 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة جامعة - LS	لقطة متوسطة - MS	لقطة نصف جامعة - MCU	لقطة قريبة - CU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	على الحائط: E + A الحب عذاب	-	على الحائط: E + A الحب عذاب	-
الحوار	سعدون: وانت، يلاً، روح بيتكم، طول وعرض على خرطي.	-	-	مهدي: جود.	سعدون: شنو ذي؟
الموسيقى	-	-	موسيقى هادئة تبدأ مع سير مهدي	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	36	37	38	39	40
مضمون اللقطة	يجيب مهدي على سؤال سعدون.	يردّ سعدون على مهدي.	يردّ مهدي على سعدون.	يردّ سعدون على مهدي بصوت حازم، بينما جسمان يتأمل النصف روبيّة.	يسنأ مهدي من ردّ سعدون.
زمن اللقطة	4 ثوانٍ	ثانية واحدة	3 ثوانٍ	4 ثوانٍ	ثانية واحدة
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة قريبة - CU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	مهدي: نص ربيّة، اللي كانو بيون ياخذونها.	سعدون: شاسوي فيها؟	مهدي: خذها ليك، مو إنت ساعدتني له؟	سعدون: حظ بيزاتك في مخباك، وتبيّر، يلاً..	سعدون: يلاً روح.
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	41	42
مضمون اللقطة	يمدّ جسمان يده لياخذ النصف روبيّة، ويمنعه سعدون من ذلك.	يقترح مهدي حلّاً بديلاً، وهو شراء طعام لهم الثلاثة.
زمن اللقطة	4 ثوانٍ	5 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still

	الإشارات المكتوبة	-	-
الخطاب	الحوار	جسمان: هاتها، أنا باخذها. سعدون: لا. مهدي: عجل..	مهدي: باشتري بها باقلة وخنز، وبجي معاكم، يصير نه؟
	الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة
	المؤثرات	-	-

يلتقي الصديقان الجديدان بصديق ثالث في ظروف غريبة، عندما يلمحانه مطارداً من قبل ثلاثة متممرين، بينما هما جالسان يتناولان الباقلاء، فيقوم سعدون بتوظيف قوته الجسدية هذه المرة في سبيل مساعدة شخصٍ مُستضعفٍ، ويتدخل لمساعدة مهدي وتخليصه من المتممرين، ويطرحهم أرضاً واحداً تلو الآخر، ثم يقوم مهدي بتقديم النصف روبية التي كان المتممرين يرغبون في سرقها منه تعبيراً عن امتنانه، فيرفضها سعدون، ما يدفع مهدياً لتقديم عرضٍ مختلفٍ هو أن يشتري بالمال خبزاً وبقلاء، ليتناولها الثلاثة رفقة بعضهم.

2.2.2.5 مستوى التضمين

1.2.2.2.5 إرادة القوة

القوة مسألةٌ خلافيةٌ عند الحديث عن القيم، فالإنسان إما أن يُوظفها في خيرٍ أو شرٍّ، بغضِّ النظر عن المقياس الذي يُحدّد الخير من الشرِّ، وفي حالة سعدون، فإن قوته المفرطة تضعه عادةً في صراعٍ بين هاذين الجانبين، كما حصل عندما اعتدى على جسمان، وعندما اعتدى على الطفل الذي سخر منه في طفولته. يُذكر ذلك بفلسفة نيتشه الذي رأى في إرادة القوة أساساً لكلِّ القيم الأخرى، فالحياء في نظر نيتشه تفرض وجود الظلم، بالتالي تفرض إرادة الحياة لدى الإنسان أن يسعى لكسب هذه القوة، وهو ما نراه مجسداً في حياة سعدون الذي تعرّض لكافة أنواع الظلم، ما دفعه دونما وعيٍ منه إلى استخدام هذه القوة في أخذ حقّه بيده، خاصةً إذا ما نظرنا إلى مكانة سعدون الاجتماعية، فهو ليس صاحب جاهٍ أو مالٍ، بل هو إنسانٌ بسيطٌ يتيمُّ الأب، فقوة سعدون هي قوةٌ نيتشويةٌ، رفضت الضعف وما تعرّضت له من ظلمٍ وقهرٍ، ورأت في القوة نبراساً تستنير به، بل رأت فيه السبيل الوحيد في سبيل فكِّ الظلم وتحقيق الغايات، ما يُجسّد قيمة (القُدرة)، باعتبار أنّها الأداة التي يُوظفها سعدون في سبيل تحقيق ما يُريد.

عندما يهرب المتممرين الثلاثة، يلتفت سعدون لمهدي قائلاً له "وانت، يلا، روح بيتكم، طول وعرض على خرطي"، ويقوم سعدون هنا مقام الواعظ النيتشوي، الذي يزدري الضعف، ويرى

في الضَّعيف صنفًا أدنى منه، داعيًا إياه - عن طريق تبيان ضعفه - إلى السَّعي في كسب القوَّة، وإرادة الحياة، وازدراء سعدون ليس استعلاءً منه على مهديِّ كإنسانٍ، بقدر ما هو استعلاءً على ضعفه وازدراءً له.

2.2.2.5.5 الذَّاتُ مُنْطَقًا لِلْجَمَاعَةِ

نرى العديد من التَّصرفات الَّتِي تنشأ من منطلقٍ فرديٍّ أو ذاتيٍّ، منها تدخُّل سعدونٍ للمساعدة في الموقف، دون أيِّ تشجيعٍ أو تأثيرٍ من أيِّ شخصٍ آخر، ما يُجسِّد قيمة (المسؤوليَّة)، ذلك أنَّه يُدرك قوَّته وقدرته على فكِّ هذا الظُّلم، كما تتجلَّى قيمة (المساعدة) في الفعل ذاته، الَّذِي كان بإمكانه أن لا يقوم به إن لم يشأ ذلك.

بعد أن يفرَّ المتتمِّرون وتهذأ الأمور، يقوم مهديٌّ بعرض النصف روبيَّةٍ على سعدونٍ وجسمانٍ، في لمحَّةٍ تتضمَّن مجموعةً من القيم، أوَّلها قيمة (رَدِّ الجميل)، فمهديٌّ لم يشأ أن يذهب قبل أن يعبَّر عن امتنانه بالفعل قبل الكلمات، ونراه يصرُّ على فعله حتَّى بعد أن يرفضه سعدونٌ، فيقترح حلًّا بديلًا هو شراء الخبز والبقلاء عوضًا عن تقديم المال بشكلٍ مباشرٍ. يُجسِّد هذا المشهد أيضًا قيمة (المسؤوليَّة)، المتمثِّل في رفض سعدونٍ أخذ المال، وهو الَّذِي ساعد مهديًّا للتَّوَّ حتَّى لا يستوليَّ المتتمِّرون على ماله، وهم الَّذين وظَّفوا قوَّتهم بغية تحقيق ذلك، فكيف له الآن أن يقوم بأخذ مال مهديٍّ؟ وهو الَّذِي وظَّف قوَّته أيضًا على مرأى منه. كذلك نرى في فعل سعدونٍ ومهديٍّ تجلِّيًا لقيمة (التَّواضع)، الَّذِي يظهر في جلوس مهديٍّ على الأرض ليكون في ذات مستوى سعدونٍ وجسمانٍ، وفي مشاركته لما يمتلكه من مالٍ بسيطٍ، وفي اقتراحه شراء وجبةٍ بسيطةٍ من الخبز والبقلاء. كما نرى في المشهد تجلِّيًا لقيمة (القناعة)، في عرض مهديٍّ شراء هذه الوجبة البسيطة، وفي فعل العرض ذاته، ذلك أنَّه لو شكَّ في رفض سعدونٍ وجسمانٍ لهذا المقترح، لما قام به أساسًا، وكأنَّما توجد شيفرةٌ مضمرةٌ مكَّنت الثلاثة من التَّفاهم وإدراك أنَّهم جميعًا على ذات القدر من القناعة والبساطة، أو بمفهومٍ آخر، في نفس المرتبة الاجتماعيَّة.

3.2.2.5.5 التَّماسُكُ الاجتماعيُّ والفريجُ

بعد أن يُلقِّن سعدونٌ المتتمِّرين درسهم، ويخلِّص مهديًّا من ظلمهم، نرى قائدهم يُهدِّده ويحاول استفزازه، عندما يقول له "عليه، بنراويك، طوف في فريجنا إذا إنت رَيَّال"، صحيح أنَّ تهديده هنا قائمٌ على أساسٍ من الظُّلم، ذلك أنَّه ورفيقاه سعوا لأخذ مال مهديٍّ دون وجه حقٍّ، إلَّا أنَّ للتَّهديد دلالاتٍ مضمنةً تتجسَّد في مفهوم "الفريج"، أي الحيِّ السكنيِّ، فالمتتمِّر هنا يستنجد بأهل حيِّه ضدَّ سعدونٍ، وكأنَّه يصرِّح أنَّ أهل حيِّه سينصُّرونه وإن كان ظالمًا، ما يُبرز لنا قيمة

(حسّ الانتماء)، وقيمة (الأمن الوطني)، باعتبار أنّ الفريج هو وطنٌ مصغّر داخل وطنٍ أعمّ، يقوم فيه أهل الفريج بحماية بعضهم البعض.

نظرنا للانتماء من بُعدٍ جغرافيٍّ ممثّلٍ في الحيّ السّكنيّ، وهنالك بُعدٌ آخر ممثّلٌ بالمكانة الاجتماعية، فسعدونٌ وجسمانٌ ومهديّ هم جميعهم صبيّةٌ بسطاء، يدلُّ على ذلك أسلوب عيشهم، وطعامهم البسيط، وانتصارٌ سعدونٍ لمهديّ هو انتصارٌ لشخصٍ من ذات مكانته الاجتماعية البسيطة، فهو يرى في مهديّ إنساناً عرّضته الحياة أيضاً لصنوفٍ من الظلم، ربّما أيضاً لمرتبته المتدنيّة اجتماعياً، ما زاد من رغبته في مساعدته والانتصار له، فنرى هنا (حسّ الانتماء) مجسّداً بالانتماء للطبقة، عوضاً عن الانتماء الجغرافيّ الذي تحدّثنا عنه.

إذا ما قسمنا الفريقين في المشهد إلى اثنين، الأوّل به سعدونٌ وجسمانٌ ومهديّ، والثاني به المتميّزون الثلاثة، وجدنا أنّ كلا الفريقين متتوّعٌ من حيث اللّهجات المنطوقة، فنرى اللّهجتين السائدتين في البحرين مجسّدتين بشكلٍ واضحٍ، ومجسّدتين ضمن كلا الفريقين، ما يؤكّد على قيمة (حسّ الانتماء)، باعتبار أنّ البحرين مكوّنةٌ من عددٍ من الطوائف والأعراق، خاصّةً إذا ما قارنّا ذلك بمساحتها الجغرافيّة الضيّقة، كما نرى لمحةً يُقلّد فيها أحد المتميّزين لهجة صاحبه في قوله "إي إي، إي على قولته، يعني ويش بتسوي؟"، وكان بإمكانه أن يكرّر تهديده بلهجته الخاصّة، إلّا أنّ في هذا التكرار ملمحاً من ملامح هذا الانتماء المشترك، فالكُلُّ هنا منتمٍ للكُلِّ.

4.2.2.2.5 الغاية تُبرّر الوسيلة

نجدُ في فعل سعدونٍ تجلياً لقيمة (العدالة الاجتماعيّة)، ذلك أنّ تعرّض فردٍ للتنمّر، واستيلاء غيره على ماله بسبب ضعفه، هو ضربٌ من ضروب الظلم، ففعلُ التّدخل هو رفضٌ لهذا الظلم الاجتماعيّ، ودعوةٌ لتحقيق نقيضها، وإنّ باستخدام القوّة، وسعدونٌ هنا ينطلقُ من نظريّة ميكيفيلّي القائلة بأنّ الغاية تُبرّر الوسيلة، فهو استخدم العنف بنفسه وسيلةً لفكّ الظلم، مبرّراً فعله لنفسه بأنّ غايته ساميّةٌ، عوضاً عن سلك الطُّرق الرّسميّة، كأن يستجد بأهل السّلطة أو رجال الشرطة.

3.2.5 المشهد الثالث

1.3.2.5 مستوى التعيين

رقم النقطة	1	2	3	4	5
مضمون النقطة	المدرس يشرح للطلّاب درساً حول تبعات الحرب العالميّة الأولى.	المدرس يواصل شرح الدّرس، والتّحدّث عن اتّفاقيّة سايكس-بيكو.	المدرس يواصل شرح الدّرس، والطلّاب مُصغون له.	المدرس يواصل شرح الدّرس.	الطلّاب ينظرون للمدرس بتمعّن، ويصغون للدّرس.
زمن النقطة	10 ثوانٍ	12 ثانية	3 ثوانٍ	8 ثوانٍ	4 ثوانٍ
سُلم اللّقطات	لقطة جامعة - LS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة جامعة - LS	لقطة قريبة - CU	لقطة نصف جامعة - MLS
زاوية التّصوير	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	← بانوراما - Pan	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	لافتتان على الجدار: - حافظ على نظافة الفصل - النظافة من الإيمان	لافتتان على الجدار: النظافة من الإيمان اللّوح الأسود: تاريخ ٢ نوفمبر ١٩٥٧م الاستعمار الأوروبي الحديث للدول العربيّة خريطة على الجدار: دولة البحرين خليج البحرين الخليج العربيّ	-	اللّوح الأسود (المدرس يغطّي اللّوح): تاريخ ٢ نوفمبر ١٩٥٧م الاستعمار الأوروبي الحديث للدول العربيّة	-
الحوار	المدرس: قلنا في الدّرس السّابق، إنّ الحرب العالميّة الأولى انتهت بانتصار فرنسا وبريطانيا وروسيا..	المدرس: وتكلّمنا عن اتّفاقيّة سايكس-بيكو، التي بمقتضاها تقاسمت بريطانيا وفرنسا..	المدرس: المناطق التي كانت خاضعة..	المدرس: للدولة العثمانيّة، ومنها فلسطين التي وُضعت تحت الوصاية البريطانيّة..	المدرس: وكان وزير خارجيّة بريطانيا..
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم النقطة	6	7	8	9	10
مضمون النقطة	المدرس يواصل شرح الدّرس.	الطلّاب ينظرون للمدرس بتمعّن، ويصغون للدّرس.	المدرس يواصل شرح الدّرس، ويسيرُ باتجاه منتصف الفصل.	المدرس يلمح سعدوناً عبر نافذة الفصل الدّراسيّ، وهو جالسٌ على الأرض.	المدرس يتقدّم للأمام مستغرماً.
زمن النقطة	5 ثوانٍ	3 ثوانٍ	12 ثانية	3 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللّقطات	لقطة قريبة - CU	لقطة جامعة - LS	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة عامّة - ELS	لقطة متوسّطة - MS
زاوية التّصوير	زاوية عاديّة - LH	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH	زاوية عاديّة - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتّقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still	ثابتة - Still

				اللوح الأسود (المدّرس) يُغطّي اللوح): تاريخ ٢ نوفمبر ١٩٥٧م الاستعمار الأوروبي الحديث للدول العربية	الإشارات المكتوبة	
		لافتات على الجدار: - التّظافة من الإيمان - اطلّب العلم ولو في الصّين - تعلّم فليس المرء يولد عالمًا - اغسل يديك قبل الأكل وبعده.				
	المدّرس: سعدون!		المدّرس: دولة لهم في فلسطين..	المدّرس: آرثر بيلفورد، قد أعطى وعدًا لليهود بإقامة..	الحوار	
	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة			الموسيقى	
					المؤثرات	

رقم النّقطة	11	12	13	14	15
مضمون النّقطة	سعدون جالس على الأرض مفكرًا، وهو مكّي على الجدار.	جسمان يلمح سعدونًا ويأتي له مشائلا.	سعدون يرّد على جسمان.	جسمان يتساءل مستغربيًا.	سعدون يرّد على السؤال.
زمن النّقطة	6 ثوانٍ	5 ثوانٍ	ثانيتان	ثانية واحدة	ثانيتان
سُلم النّقطات	لقطة نصف جامعيّة - MLS	لقطة جامعيّة - LS	لقطة جامعيّة - LS	لقطة نصف جامعيّة - MLS	لقطة متوسّطة - MS
زاوية التّصوير	زاوية عاديّة - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عاديّة - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عاديّة - LH
حركة الكاميرا	↓ بانوراما - Tilt	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة					
الحوار	-	جسمان: سعدون، شوله يالس هني ما دّشيت الصف؟	سعدون: بس مابغي أدش.	جسمان: شله؟	سعدون: لأنّ ما عندي شنطة.
الموسيقى	موسيقى دراميّة				
المؤثرات					

رقم النّقطة	16	17	18	19	20
مضمون النّقطة	يقترّب جسمان من سعدون جالسًا قريبه، ويتساءل.	يبرّر سعدون سبب عدم تواجد الحقيبة معه.	يواصل جسمان الاستفسار لبلوغ الشّيب.	سعدون يواصل الرّد على استفسارات جسمان.	جسمان يندّش ويتساءل.
زمن النّقطة	4 ثوانٍ	3 ثوانٍ	ثانية واحدة	3 ثوانٍ	ثانية واحدة
سُلم النّقطات	لقطة جامعيّة - LS	لقطة قريبة - CU	لقطة جامعيّة - LS	لقطة قريبة - CU	لقطة مغرّبة - MCU
زاوية التّصوير	زاوية منخفضة - LA	زاوية عاديّة - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عاديّة - LH	زاوية منخفضة - LA
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة					

تخطيط الصوت	الحوار	جسمان: وين شنتطك؟	سعدون: ما بيتها، في البيت.	جسمان: ليش؟	سعدون: لاكي ما رحت البيت.	جسمان: من البارحة؟!
	الموسيقى	-	-	-	-	-
	المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	20	21	22	23	25
مضمون اللقطة	يرد سعدون وعلى صوته علامات الانكسار.	جسمان يواصل استفساراته.	سعدون يواصل الرد.	جسمان يُبدي إعجابه واستغرابه في ذات الوقت.	سعدون يرد منكسراً ومرفهاً.
زمن اللقطة	ثانيتان	ثانية واحدة	ثانيتان	4 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة قريبة - CU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	سعدون: إي من البارحة.	جسمان: عيل وين رقدت؟	سعدون: في الخرابة.	جسمان: صبح عندك قلب، شلون ترقد في الخرابة؟	سعدون: بعد، رقدت.
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	26	27	28	29	30
مضمون اللقطة	يوواصل جسمان استفساراته.	سعدون يرد مبيناً خطئه.	يركض جسمان لأخذ حقيبته، بينما يُباشِر سعدون تسليق السور هرباً من المدرسة.	يظهر سعدون وهو يتسلق السور من نافذة الفصل الدراسي.	يأمر المدرس الطلاب بفتح صفحة 57، ويخرج لتققي أثر سعدون، ثم يقوم طالب بالتوجه للوح لكتابة شيء ما، بينما يُصَفّق زملائه.
زمن اللقطة	ثانيتان	6 ثوانٍ	11 ثانية	4 ثوانٍ	31 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU	لقطة جامعة - LS	لقطة عامة - ELS	لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk

شريط الصوت	الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	لافتتان على الجدار: - يرفع الله الذين آمنوا والذين أوتوا العلم درجات - اطلب العلم من المهد إلى اللحد - حافظ على نظافة الفصل اللوح الأسود: الاستعمار الأوروبي الحديث للدول العربية
	الحوار	جسمان: عيل شبتسوي الحين؟	تنهيدة من سعدون سعدون: باشر، وباروح البحر. جسمان: أحسن شي تسويه..	جسمان: أوقف لي، بايب شنتطي وبايبك، زين؟	-	المدرّس: فتحو الكتاب على صفحة 57، واقرأ الدّرس، باروح دقيقتين وبارجع، ماتي أي فوضى في الصّف، مفهوم؟ الطالب: أكّو راج.
	الموسيقى	-	-	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة
	المؤثرات	-	-	-	-	صوت تطيل الطالب على الطاولات

رقم اللقطة	31	32	33	34	35
مضمون اللقطة	ينهض طالب آخر، ويصعد على إحدى الطاولات مطلقاً من النافذة.	الطالب يطبلون، وأحدهم يرقص فرحاً على كرسيه.	ينهي الطالب الكتابة على اللوح، تحت عنوان الدّرس، ثم ينهض من مكانه.	يذهب الطالب لرفيقه الذي يطل من النافذة لسؤاله عن الدّرس.	اللوح الأسود، بعد كتابة جملة فلسطين عريّة.
زمن اللقطة	4 ثوانٍ	ثانيتان	3 ثوانٍ	3 ثوانٍ	3 ثوانٍ
سلم اللقطات	لقطة نصف جامعة - MLS	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS	لقطة قريبة - CU لقطة قريبة جداً - ECU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّ عدسيّ خارجي - ZO
الإشارات المكتوبة	لافتات على الجدار: - اطلب العلم ولو في الصّين - تعلم فليس المرء يولد عالمًا - اغسل يديك قبل الأكل وبعده.	لافتات على الجدار: - تعلم فليس المرء يولد عالمًا - اغسل يديك قبل الأكل وبعده.	اللوح الأسود: الاستعمار الأوروبي الحديث للدول العربية فلسطين عريّة	لافتة على الجدار: - اطلب العلم ولو في الصّين	اللوح الأسود: تاريخ ٢ نوفمبر ١٩٥٧م الاستعمار الأوروبي الحديث للدول العربية فلسطين عريّة
الحوار	-	-	-	الطالب "1": ها ياي؟ الطالب "2": لا، ليالحين.	-
الموسيقى	-	-	-	-	موسيقى دراميّة
المؤثرات	صوت تطيل الطالب على الطاولات	صوت تطيل الطالب على الطاولات	صوت تطيل الطالب على الطاولات	صوت تطيل الطالب على الطاولات	صوت تطيل الطالب على الطاولات

رقم اللقطة	36	37	38	39	40
------------	----	----	----	----	----

الجزء الثاني	مضمون اللقطة	جسمان يعتلي السور، ويهرب من المدرسة رفقة سعدون.	يمشي المدرس مسرعاً باتجاه البوابة، ويحاول تفقي أثر سعدون، ثم تتاديه امرأة جالسة على الأرض مع منتجاتها.	المرأة تستنصر عن وقت الانصراف.	المدرس يرد على سؤال شمة.	شمة ترد على المدرس مبتسمة.
	زمن اللقطة	10 ثوانٍ	18 ثانية	ثانيتان	4 ثوانٍ	ثانيتان
	سُلم اللقطات	لقطة عامة - LS	لقطة متوسطة - MS	لقطة جامعة - LS	لقطة مقربة - MCU	لقطة نصف جامعة - MLS
	زاوية التصوير	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA	زاوية منخفضة - LA	زاوية منخفضة - LA
	حركة الكاميرا	تتقل مصاحب - Trk	تتقل مصاحب - Trk	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
	الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الجزء الثالث	الحوار	جسمان: سعدون، يؤذ. سعدون: بسرعة.	شمة: أستاذ..	شمة: شكتر باقي على الهذة؟	المدرس: وانتي شعيلج على الهذة؟ تو الناس يا شمة.	شمة: وي، نبي نجوف رزقنا.
	الموسيقى	موسيقى درامية	موسيقى درامية	-	-	-
	المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	41
مضمون اللقطة	ينظر المدرس لشمة، ويومي لها إيجاباً، ثم يولي ظهره عائداً لداخل المدرسة.
زمن اللقطة	8 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة مقربة - MCU
زاوية التصوير	زاوية منخفضة - LA
حركة الكاميرا	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-
الحوار	-
الموسيقى	موسيقى درامية تبدأ بعدما يولي المدرس ظهره
المؤثرات	-

يبدأ المشهد داخل الفصل الدراسي، حيث يشرح المدرس للطلاب تبعات الحرب العالمية الثانية، وما جرى للبلدان العربية من تقسيم بسبب اتفاقية سايكس-بيكو، والوعد الذي قطعه آرثر بيلفورد وزير خارجية بريطانيا آنذاك بإقامة وطن لليهود في فلسطين، ثم يلمح المدرس سعدوناً جالساً خارج الفصل الدراسي مستنداً على حائط، فيخرج له، ويقوم أحد الطلاب خلال غياب المدرس بالتوجه للوح الأسود لكتابة "فلسطين عربية"، بينما أحد الطلاب يرقب قدوم المدرس من النافذة، وباقي الطلاب يصقون. يجد جسمان سعدوناً جالساً، فيخبره سعدون بما جرى له، وبأنه

لا يستطيع الدُّخول لعدم امتلاكه حقيبتَه، ثمَّ يسأله جِسمانٌ عمَّا سيفعله، فيُجيب عليه برغبته الذَّهاب للبحر، فيطلب جِسمانٌ من سعدونٍ أن ينتظره حتَّى يهربا سوياً ويذبحا، فيتسلَّقان السُّور هاربين، ثمَّ يخرج المدرِّس من بَوَّابة المدرسة ليجِد امرأةً جالسةً على الأرض، تنتظرُ خروج الأطفال لتبيع عليهم منتجاتها.

2.3.2.5 مستوى التَّضمين

1.2.3.2.5 التَّعليمُ وارتباطُهُ بالتَّقاليد

يُورِّخ اللُّوح المدرسيُّ تاريخ الدَّرس بشكلٍ دقيقٍ، وهو الثَّاني من نوفمبر عام 1957، وذلك ليس اختياراً عشوائياً للأيام حيث يقوم المدرِّس بشرح تَبَعَات اتِّفَاقِيَّة سايكس-بيكو على الطُّلاب، في الذِّكْرَى الأربعين لهذه الاتِّفَاقِيَّة، كما أنَّ الفصل الدِّراسيَّ يحوي مجموعةً من الإشارات الكتابيَّة على الجُدران. بالتَّالي، يُجسِّد المشهد مجموعةً من القيم، تأتي في مُقَدِّمتها قيمة (الحكمة) المتمثِّلة في تَبَيان أَهمِّيَّة التَّعليم، ويعكسها حسن إصغاء الطُّلاب للمدرِّس، حيث يظهر الطُّلابُ في أكثر من لقطةٍ وهم يُصغون إصغاءً تامًّا لشرحه دون أيِّ تشتيتٍ، وهو ما توكَّده أيضًا الإشارات الكتابيَّة التي يرد فيها "اطلب العلم ولو في الصَّين"، و"تعلَّم فليس المرء يولُد عالمًا"، و"يرفع الله الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ أُوتُوا العلمَ درجاتٍ".

تتضمَّن هذه الإشارات قِيَمًا مبطنَةً غير قيمتها المباشرة الدَّاعية للتَّعلُّم، فالإشارتان الأخيرتان واردتان في مصدرين أساسيين للتَّشريع الإسلامي، فلوحة "اطلب العلم ولو في الصَّين"، واردة ضمن سيرة النَّبيِّ مُحَمَّدٍ، أمَّا "يرفع الله الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ أُوتُوا العلمَ درجاتٍ"، فهي واردة في القرآن الكريم، بالتَّالي، تُجسِّد هذه اللُّوحاتُ أيضًا قيمة (الوَرَع)، وبدرجةٍ أخرى قيمة (احترام التَّقاليد)، باعتبار أنَّ الموروثات الدِّينيَّة هي جزءٌ لا يتجزأ من تقاليد المجتمع. كما نلاحظ أنَّ اللُّوحات الأخرى كانت تتطرَّق لموضوع النِّظافة، وهي "اغسل يديك قبل الأكل وبعده"، و"حافظ على نظافة الفصل"، و"النِّظافة من الإيمان"، وهي أيضًا ترتبط بقيمة (الوَرَع)، خاصَّةً عند النُّظر للآفة التي تقرن النِّظافة بالإيمان.

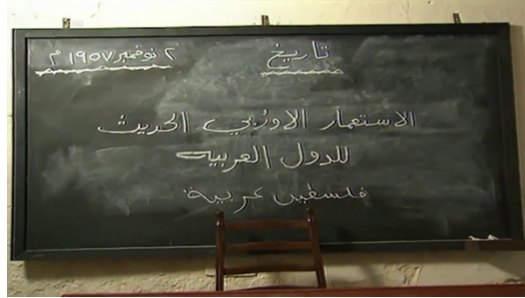
يوجد مُستوى آخر من الدَّلالة عند النُّظر لاقتِران الآفات الدَّاعية للتَّعلُّم، مع الآفات الدَّاعية للنِّظافة، وهذا الاختيار الدَّقِيقُ للآفات الدَّاعية للنِّظافة، يربطُ حسن المظهر بالتَّعلُّم، وكأنَّ طلب العلم هو في حدِّ ذاته عمليَّة تنظيْفٍ وطهارةٍ من الجهل والتَّخلف، ما يُعزِّز قيمة (الحكمة)، كما يُمكننا النُّظر إليها من زاوية أنَّ التَّعلُّم يرتبط بالتَّحضُّر والتَّطوُّر، ذلك أنَّ النِّظافة من ملامح التَّحضُّر.

2.2.3.2.5 التعلّم وارتباطه بالقضايا المحوريّة

يتحدّث المدرّس عن القضية الفلسطينية من منظورٍ تاريخيّ شموليّ، بدءًا بحديثه عن اتّفاقية ساكس-بيكو، ووعده بلفور، وما تبع ذلك من تقسيم للأراضي العربيّة بين فرنسا وبريطانيا، وهو بذلك يُغذي قيمة (الحرّيّة)، وقيمة (المساواة)، باعتبار أنّ من حقّ كلّ الشعوب أن تنال استقلالها كغيرها من الدّول، وعلى مستوى آخر، يتضمّن هذا الجزء من المشهد قيمة (الحكمة)، كونه يرى في التّعلّم وسيلةً لمكافحة الظّلم، فعن طريق تعلّم السّياق التّاريخيّ، والمواظبة على التّعلّم، تزيّد ثقافة الإنسان بما تمكّنه من صقل حُججه، ومواجهة صنوف الظّلم المختلفة، ما يُعبّر بالتّالي عن قيمة مُضمرة هي (المسؤوليّة)، باعتبار أنّ المسؤوليّة هي نتاج لعملية التّعلّم، الّتي تُساعد الإنسان على إدراك الأمور، واتّخاذ القرارات الصّحيحة.

يضطرّ المدرّس للخروج من الصّف بعد أن يلمح سعدونًا من النّافذة، وهنا يبدأ الطّلاب الّذين كانوا منصتين للدّرس بالتمرد ومخالفة أمر أستاذهم، إلّا أنّها مخالفة تحمل في ذاتها قيمة تضامنيّة، مجسّدة بذهاب أحد الطّلاب لكتابة رسالة داعمة للقضية الفلسطينية، وهو هنا يجسّد قيمة (المسؤوليّة) في فعله التّضامنيّ.

نجدُ في جملة "فلسطين عربيّة" ملمحًا من ملامح الحركة القوميّة العربيّة، الّتي كانت في أوجها خلال فترة الخمسينيّات، خاصّة وأنّ تاريخ الدّرس يسبق إعلان قيام الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، الّتي قامت بعد اتّحاد مصر وسوريا في فبراير من عام 1958، وذلك يعكس قيمة (حسن الانتماء) لوطنٍ أعمّ وأشمل هو الوطن العربيّ، ولا ننسى أنّ البحرين نفسها كانت خاضعةً خلال هذه الفترة للانتداب البريطانيّ، فالمدرّس لا يتكلّم فقط عن فلسطين، بل حتّى عن البحرين، وذلك بشكلٍ غير مباشرٍ.



لقطة (35)

3.2.3.2.5 التعلّم وارتباطه بالتّماسك المجتمعيّ

إضافةً لقيمة (المساعدة) المتمثّلة في التّضامن مع القضية الفلسطينية، نرى ذات القيمة مجسّدة في زميل الطّالب الّذي يرُقّب قدوم الأستاذ من النّافذة، حتّى لا يُحاسب زميله على فعله.

يُجسّد هذا الفعل أيضًا قيمةً أخرى مبطنّة هي قيمة (حسّ الانتماء)، فنجدُ ممثلاً للشَّعب (الطَّالب الذي يكتب)، وحاميًا عن الشَّعب (الطَّالب الذي يراقب)، وعامّة الشَّعب المُساند (الطُّلاب الذين يُشجِّعون)، كما نرى تجليًا لقيمة (الانضباط الاجتماعيّ) على مستويين، الأوّل في انضباط الطُّلاب عند شرح الدّرس، والثّاني في انضباط الطُّلاب كمجموعةٍ بعد غياب المسؤول الأوّل عن ضبطهم، وتمكُّنهم من خلق منظومةٍ منفصلةٍ يتولَّون فيها (المسؤوليّة).

ممثّل الشَّعب: الطَّالب الذي يكتب



لقطة (30)

الحامي عن الشَّعب: الطَّالب الذي يراقب



لقطة (31)

عامّة الشَّعب: الطُّلاب الذين يُشجِّعون



لقطة (32)

يُمكننا أن نلاحظ أيضًا أنّ هذه اللّقطات الثّلاث المُعبّرة عن العناصر الأساسيّة للمنظومة الاجتماعيّة قد وردت مُتتاليّة في المشهد، مع تجسيد مُمثّل الشَّعب الذي يُعبّر عن رأي الشَّعب أوّلاً،

ثمّ الحامي عن الشَّعب ثانيًا، ثمّ عامَّة الشَّعب ثالثًا، وفي ذلك التَّرتيب تجسيدٌ لقيمة (الحريَّة)، حيث أنّ الفتى يُعبِّر عن رأيه ورأي الطُّلاب الذين يُشجِّعونه، ويؤكد على هذه القيمة وجود الحامي في اللَّقطة الثانية، الذي يبذل وسعه حتَّى يُعبِّر الفتى عن رأيه، أي أنّ هذه القيمة يجب أن تتمّ حمايتها.

4.2.3.2.5 طلب الرِّزق

يخرج المدرِّس من باب المدرسة ملتفتًا يمنةً ويسرةً، لتناديه شمَّةٌ بعد أن يولِّي ظهره عائداً إلى الفصل الدِّراسي، وهذا الجزء من المشهد يجسِّد صورتين متضادَّتين، الأولى للأستاذ المتعلِّم الذي يعمل في مدرسة، والثَّانية لامرأةٍ تفتش الأرض لتبيع منتجاتها على طُلاب المدرسة، وفي ذلك إعلاءٌ من شأن الأستاذ ودعوةٌ للتعلُّم، كما نرى على وجه الأستاذ ملامح شفقةٍ على هذه المرأة، وكأنَّه يُشفق على اضطرارها إلى طلب الرِّزق بهذه الطَّريقة، فلو أنَّها تمكَّنت من الدِّراسة، لرُبَّما حصلت على وظيفةٍ تمنحها حياةً أكثر كرامةً، وذلك لا يعني ازدياد المهنة التي تقوم هي بها، وتتجلَّى في هذه النظرة المشفقة قيمةٌ مضمرَّة هي (النَّجاح)، فالأستاذ هنا لا يُشفق على شخص شمَّة فقط، بل على كُلِّ من لم يتمكَّن من التعلُّم والوصول لحياةٍ كريمةٍ.



لقطة (41)

يُعزِّز توظيف زوايا التَّصوير من حالة الإشفاق التي يُجسِّدها هذا الجزء من المشهد، فاللَّقطة الأولى التي ظهرت فيها شمَّة كانت من زاويةٍ مرتفعةٍ، بينما كانت لقطة الأستاذ من زاويةٍ منخفضةٍ، وذلك يُعزِّز من قيمة (النَّجاح)، التي يُعتبر التعلُّم وبلوغ (الحكمة) أساسًا لها.



لقطة (38)

3.5 المُسلسلُ الثالثُ (ليل البنادر)

مُسلسل ليل البنادر، هو من المسلسلات الشَّعبية السَّردية، وتدور أحداثه خلال فترة الاستعمار الإنجليزي للبحرين، وتم بثُّ المسلسل عام 2001، ويشتمل على 19 حلقة. وهو من إنتاج تلفزيون البحرين، وتأليف عيسى الحمر، وإخراج عبدالله يوسف.

تبدأ الحلقة الأولى مع مؤامرة يُدبرها بعض سُكَّان البلاد ضدَّ شخصٍ اسمه رشدان، ليقوم أحد المسؤولين البريطانيين باعتقاله رفقة أعوانه، وتنتقل الحلقة بعدها ثمان سنواتٍ للأمام، دون ذكر ما جرى في حادثة رشدان، ويظهر صقرٌ وهو شابٌ يعاني قصوراً في العقل، يركض خلال الليل بينما تتهمر السَّماء بغزارةٍ، لئنَّادي أهالي البلاد أنَّ أحمد بن سالم وبخَّارته مفقودون في البحر، فينقلب حال النَّاس، ويقلق الجميع على مصير البخَّارة، ويجتمع الأهالي عند ساحل البحر حتَّى طلوع الفجر، ليجدوا أنَّ بن سالم وبخَّارته قد نجوا من العاصفة وعادوا في قواربهم إلى اليابسة، وبعد أن تهدأ الأمور، يزور بو منصور الَّذي يتاجر بالسَّمك بيت بن سالم ليقوم بشراء السَّمك الَّذي اصطاده، ليرفض بن سالم السَّعر الزَّهيد الَّذي عرضه بو منصور، فيغضب بو منصور وينتظر عند بيته، حتَّى يرى سعوداً قادماً ليزور بن سالم، فيحاول سعودٌ أن يقنع بن سالم بشراء السَّمك حتَّى لا يفسد، وبعد أن تلحَّ زوجة بن سالم عليه أن يبيع السَّمك، يغضب غضباً شديداً ويقوم برمي السَّمك كُلِّه على الأرض، ويُقسم أن لا يدخل البحر مرَّةً أخرى.

تمَّ تحديد ثلاثة مشاهد لعملية التَّحليل:

- **المشهد الأوَّل:** تجلس لولوة ابنة النُّوخدة أحمد بن سالم في البيت، لتسمع صراخ صقرٍ في الخارج أنَّ هنالك عاصفةً، وأنَّ أباهَا، رفقة طاقمه، مفقودون في البحر.
- **المشهد الثَّاني:** يجلس بو صالح رفقة زوجته وابنته يتحادثون حول رسالةٍ من صالح المسافرين للدراسة، ويسمعون صراخ صقرٍ في الخارج.
- **المشهد الثَّالث:** يزور سعودٌ بيت بن سالم، ليرى بو منصور جالساً عند دكَّة بيته، فيدخل سعودٌ ويحاول إقناعه ببيع السَّمك، ثمَّ تلحَّ عليه زوجته أن يبيع السَّمك، ليغضب بن سالم ويرمي سمكه كُلِّه من باب بيته.

1.3.5 المشهد الأول

1.1.3.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	لولوة جالسة على الأرض تقوم بتنظيف زجاج الفانوس.	لولوة جالسة ثم يُسمع صوت من بعيد.	لولوة تنتبه للصوت، وتلفت يمنة ويسرة، ثم تقف مفزوعة.	صقر يركض في رواقٍ تحت المطر منادياً في الناس.	تقلق لولوة على والدها وعلى سعود، وتركض نحو النافذة.
زمن اللقطة	8 ثوانٍ	3 ثوانٍ	10 ثوانٍ	7 ثوانٍ	8 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة جامعة - LS	لقطة عامة - ELS	لقطة جامعة - LS لقطة مقرّبة - MCU	لقطة عامة - ELS	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH	زاوية مرتفعة - HA زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	← بانوراما - Pan	ثابتة - Still	↑ بانوراما - Tilt	↓ بانوراما - Tilt	تتقلّ مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	-	-	صقر: (صراخ مبهم).. صقر: سريّة وأحمد بن سالم وبحاحيره في البحر، سريّة يا ناس، سريّة وأحمد بن سالم وبحاحيره..	لولوة: أبوي وسعود. صقر: سريّة وأحمد بن سالم وبحاحيره في البحر، سريّة يا ناس، سريّة وأحمد بن سالم وبحاحيره..
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة
المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر

رقم اللقطة	6	7	8	9	10
مضمون اللقطة	أم لولوة تسيّر نحو مكان ابنتها، وتذلل من إطلالها من النافذة.	تطلّ لولوة من النافذة، وترى صقراً راكضاً بسرعة.	أسماء تقاچى ابنة زوجها وتتهرأ.	تلتفت لولوة تجاه أسماء.	تتهم أسماء لولوة أنّها تقف للظنر إلى الرجال.
زمن اللقطة	4 ثوانٍ	ثانيتان	3 ثوانٍ	ثانية واحدة	3 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة جامعة - LS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA
حركة الكاميرا	تتقلّ عدسيّ داخليّ - Zi	ثابتة - Still	تتقلّ عدسيّ داخليّ - Zi	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	صقر: في البحر، سريّة يا ناس..	صقر: سريّة وأحمد بن سالم وبحاحيره في البحر.	أسماء: شتسوين عند الذريشة؟	-	أسماء: واقفة تطلين على الزبايل يا جليلة الحيا!
الموسيقى	-	-	-	-	موسيقى دراميّة بعد كلام الأم
المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر

رقم اللقطة	11	12	13	14	15
------------	----	----	----	----	----

تخطيط الصوت	مضمون اللقطة	تُحاول لولوة تبرير وقوفها عند النافذة.	تردُّ أسماء على لولوة مستهزئة بالموضوع.	لولوة مستاءة من كلام أسماء.	أسماء تواصل نهر لولوة.	لولوة مستاءة من كلام أسماء.
	زمن اللقطة	6 ثوانٍ	8 ثوانٍ	ثانية واحدة	6 ثوانٍ	ثانية واحدة
	سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU
	زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
	حركة الكاميرا	ثابتة - Still	تتقلّ عدسيّ داخليّ - Zi	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
	الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
تخطيط الصوت	الحوار	لولوة: أبوي يا خالتي، أبوي ليخين في البحر، وما يندري شالحال به.	أسماء: اللي إن شاء الله، أبوج في البحر، قامت القيامة؟ أبوج حاله حال غيره في البحر..	-	أسماء: واللي الله كاتبه، مخد يرده، وفقتج عند الزريشة، ما بتتفعنا..	أسماء: ببج.
	الموسيقى	موسيقى دراميّة	-	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة
	المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر

رقم اللقطة	16	17	18	19
مضمون اللقطة	تأمر أسماء لولوة أن تواصل التّظيف.	تلتفت لولوة للخلف مستاءة من كلام أسماء.	تلتفت أسماء ل ترى ابنها مُناديًا إياها، يُخبرها بجوعه، لتضع يدها على كتفه ذاهبة معه.	تعود لولوة إلى مكان جلوسها حزينة وتُباشر البكاء.
زمن اللقطة	ثانيتان	ثانية واحدة	10 ثوانٍ	9 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرّبة - MCU
زاوية التصوير	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH زاوية مرتفعة - HA
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّ عدسيّ خارجيّ - ZO	تتقلّ مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-
تخطيط الصوت	الحوار	أسماء: ببجج تعالي نظفي شبيشة الفنر.	-	الابن: يمه يمه، أنا يوعان. أسماء: وي أمي، خلف أمي، تعال حبيبي.
	الموسيقى	-	موسيقى دراميّة	موسيقى حزينة بعد رحيل الخالة
	المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر

تجلس لولوة في دار أبيها وتقوم بتّظيف زجاج الفانوس، بينما يُسمع صوت المطر منهمرًا في الخارج، لتسمع صوت صقرٍ راکضًا في الخارج مُناديًا أهل الحيّ أنّ بن سالم وطاقمه مفقودون في البحر خلال عاصفةٍ، فتُباشر الوقوف عن مقعدها قلقةً على أبيها وعلى سعودٍ، الشاب الذي تُحبه، وتذهب عند النافذة تُطل منها، لتُفاجئها زوجة أبيها بالظهور خلفها، والتي تتهمها أنّها تسترق

النَّظَر على الرِّجال، فتردُّ عليها لولوة أنَّها قلقَةٌ على أبيها، وأنَّه مفقودٌ في البحر، لتستكر أسماء ردَّة فعلها وتُبلغها أنَّ حاله من حال أيِّ شخصٍ في البحر، وبأنَّه لن يجري غير ما قضاه الله، ثمَّ تأمر لولوة أن تجلس وتواصل تنظيف الفانوس، وبعد أن تلقت الخالة راحلةً يظهر ابنها الذي يُخبرها بجوعه، لتقوم أسماء بوضع يدها على كتف ابنها، وتُخبره أن يذهب معها، ثمَّ تجلس لولوة باكيةً تواصل أداء مهمَّتها.

2.1.3.5 مستوى التَّضمين

1.2.1.3.5 المرأة والبيت

تجلس لولوة على الأرض في بداية المشهد، الذي هو أوَّل ظهورٍ لها في الحلقة والمسلسل، وهي تقوم بتنظيف زجاج الفانوس لوحدها، وتُصوِّر لولوة في اللقطة الوحيدة العامَّة المستخدمة في المشهد، وهي تتوسَّط الشاشة بينما تُزاوِل عملها، ويُبرز ذلك صورة الفتاة التي تقوم بالاهتمام بشؤون بيتها، ويُجسِّد قيمة (المسؤولية)، إلا أن هذه القيمة تختزل في ذاتها قيمةً أخرى يُبينها دور لولوة في البيت، وتُبنى هذه القيمة نفسها على امتداد المشهد.



لقطة (2)

عندما تسمع لولوة صوت صقرٍ ينادي في الخارج، تقفُ خائفةً وتقول "أبوي وسعود"، ويدفعها قلقها إلى التوجُّه نحو النافذة، لتُفاجأ بظهور زوجة أبيها أسماء خلفها تنهرها نهراً شديداً على ما تقوم به، حيث تتَّهمها باستراق النَّظر على الرِّجال، وتصفها بقلَّة الحياة، وعندما تُبرِّر لولوة تصرفها، تُصدِّق الخالة تبريرها إلا أنَّها تستصغر المسألة، وتُخبرها أنَّ ما تقوم به من نظريٍّ من النافذة لن يُفيدهم، فالخالة ترى أنَّ على الفتاة أن تصون نفسها وتجلس في بيتها، ومن غير اللائق أن ينظر لها الرِّجال، خاصَّةً وأنَّها كاشفةٌ عن شعرها.

بعد أن تكمل أسماء كلامها، تأمر لولوة أن تجلس وتواصل التَّنظيف، وتظهر لولوة طيلة الوقت الذي تُحاورها فيه أسماء من بعيدٍ. وقد أطَّرت الكاميرا لولوة، والنافذة من خلفها، ونافذةً أخرى داخل البيت تظهر من أمامها، وتعطي هذه القضبان الحديدية التي تحيط بلولوة إحساساً بكونها

سجينة، وتقوم الخالة هنا مقام السَّجَّان الذي يتأكَّد من عدم هروب سجينه، ويأمره بما يقوم به من أعمال، كما أنَّ خضوع لولوة وعدم تمرُّدها على كلام سَجَّانها يُعزِّز صورة سجنها.



لقطة (13)

يصلُ المشهد في نهايته إلى القيمة الأساسية التي يحملها في كُنْهه، حيث يُعبِّر حزن لولوة عن عجزها عن مساعدة أبيها وسعود، ذلك أنَّها راغبة في بلوغ (الحرية)، حتَّى تستطيع القيام بما تودُّ فعله، إلَّا أنَّها سجينة كونها امرأة قبل أن تكون سجينة المكان الماديِّ من حولها، كما أنَّ المشهد يصوِّر مقارنةً بين امرأتين، إحداهما صغيرة السنِّ، وإحداهما كبيرة، وتظهر الصَّغيرة مستاءةً من سجنها، إلَّا أنَّ الكبيرة تظهر وكأنَّها مؤمنة بفكرة هذا السِّجن، حتَّى أنَّها غدت السَّجَّانة، وهي أيضًا السَّجينة التي تقبَّلت سجنها. كما تتجلَّى قيمة حفظ الصُّورة العامَّة في قول أسماءٍ "وقفنَّ عند الدريشة، ما بتنفعنا"، لتبيِّن أنَّ السَّبب المباشر في وجود هذا السِّجن هو المجتمع الذي يعيشون فيه، في تجسيدٍ لقيمة (حفظ الصُّورة العامَّة).

بعد أن تأمر أسماء ابنة زوجها أن تواصل عملها، يأتي ابنها الذي يخبرها بجوعه، لتردَّ عليه أسماء بكلِّ ما فيها من حنانٍ لم يتجلَّ طيلة حوارها مع لولوة، صحيح أنَّ حنانها قد يكون نابعاً من كونه ابنها الفعلي، بينما لولوة ابنة زوجها، إلَّا أنَّ ذلك يُبيِّن سطوة الرَّجل في هذا المجتمع، حيث أنَّه محلُّ تقديرٍ وتفضيلٍ، حتَّى قبل أن يكبر ويغدو رجلاً.

يُعبِّر المشهد عن صراعٍ بين قيمتين، الأولى هي قيمة (الحرية)، تُمثِّلها لولوة، والثانية هي قيمة (احترام التقاليد)، تُمثِّلها أسماء. أمَّا أسماء، فنُعبِّر عن النَّهج القديم الذي يرى أنَّ المرأة مكانها في البيت، وأنَّ عليها أن تصون نفسها، حتَّى أنَّها غير قادرةٍ على أن تطلَّ من النَّافذة، أمَّا لولوة، فهي التي تُسائل نفسها حول جدوى هذا الأمر، وترى في أيِّ فرصةٍ لنيل شيءٍ من الحرية أمرًا لا بدَّ من اغتنامه.

1.2.1.3.5 قضاء لا مفرَّ منه

عندما ترى أسماء ما يستبْدُّ بابنة زوجها من قلقٍ، تردُّ عليها بقسوةٍ "أبوج في البحر، قامت القيامة؟ أبوج حاله حال غيره في البحر، واللَّي الله كاتبه، محدَّ يرده". تقوم أسماء أولاً باستصغار

ما قالته لولوة، عندما تقارن الخير بقيام القيامة، ثم تُخبرها أن لا أحد يردُّ قضاء الله، في تجسيد لقيمة (الورع).

يُبين المشهد أيضًا ملمحًا من ملامح الشقاء المقتزنة بعمل البحر، وعندما نقول أسماء أن حال زوجها كحال أي من غيره في البحر، فهي تستسلم لهذا الواقع، وتُصرِّح أن البحر أقوى منهم جميعًا، وأن خطورته أمر لا بدَّ عليهم أن يتعايشوا معه إن أرادوا كسب قوت يومهم، ورضاها التأمُّ يُعبّر -إضافةً للقيمة الماضية- عن قيمة (الثراء)، التي تتطلب منها أن تتعايش مع حقيقة دخول زوجها للبحر، حتَّى تعيش حياةً كريمةً.

2.3.5 المشهد الثاني

1.2.3.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	تدخل فرحة التي تعمل في بيت الطاوي حاملة الطعام.	تخرج فرحة، ويستهل بو صالح الكلام.	يوصل بو صالح كلامه مع زوجته وابنته سارة. فقط، وترد عليها سارة.	تستغرب أم صالح أن ابنتها بعث رسالة واحدة فقط، وترد عليها سارة.	تواصل سارة ردها على أمها.
زمن اللقطة	11 ثانية	6 ثوانٍ	5 ثوانٍ	5 ثوانٍ	3 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة جامعة - LS لقطة متوسطة - MS	لقطة عامة - ELS	لقطة جامعة - LS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU
زاوية التصوير	زاوية منخفضة - LA	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	بو صالح: اليوم وصلني مكتوب من صالح..	بو صالح: وسلم عليكم سلام كثير، ويقول لج إن مستانسن، مو قاصره..	بو صالح: غير شوفتكم. سارة: يمه، المهم إن هو بشرنا عن حاله.	سارة: يمه، المهم إن هو بشرنا عن حاله.
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة
المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر

رقم اللقطة	6	7	8	9	10
مضمون اللقطة	ترد الأم على كلام ابنتها وهي تنظر لزوجها وابنتها.	يرد بو صالح على زوجته، ثم يرفع لقمة إلى فمه.	تتكلم سارة عن أمنيتها في السفر والدراسة.	ترد الأم على ابنتها غاضبة.	تدخل فرحة مع مزيج من الطعام، وتسمع صراخ صقر في الخارج.
زمن اللقطة	7 ثوانٍ	4 ثوانٍ	3 ثوانٍ	4 ثوانٍ	5 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة جامعة - LS لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	أم صالح: حالته يطيرش مكتوبين، واحد لأبوه، وواحد لأمه، ولّه أنا ما آسأهل؟	بو صالح: لا تستأهلين ونص يا أم صالح، إنتي الخير والبركة.	سارة: يا ليتني آسافر وآتعلّم مثل أخوي صالح.	أم صالح: شلون؟ تسافرين؟ إنتي نسييتي إنتي بنت من؟!!	صقر: لحقوا يا ناس، أحمد..
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	-
المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر

رقم اللقطة	11	12	13	14	15
مضمون اللقطة	سارة تنتظر للأعلى محاولة الإنصات لما يصرخ به صقر.	يلتفت بو صالح جهة الثأفة.	تلتفت أم صالح لفرحة.	تصرخ فرحة وتضع الصحن على الأرض.	يقوم بو صالح عن الأرض، وتركض فرحة خارجة من الباب تحت المطر.
زمن اللقطة	ثانيتان	ثانية واحدة	ثانيتان	ثانية واحدة	4 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة قريبة - CU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تتقلّب بصريّ داخليّ - ZI	ثابتة - Still	ثابتة - Still	↓ بانوراما - Tilt	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	صقر: بن سالم وبحاحيره في البحر..	صراخ مبهّم لصقر.	فرحة: ولدي..	فرحة: ولدي فهد..	فرحة: ولدي فهد، أوتيه عليك يا ولدي.
الموسيقى	-	-	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة
المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر

رقم اللقطة	16	17	18	19	20
مضمون اللقطة	تحرك أم صالح رأسها بمنّة ويسرة، ويحوّل بو صالح.	يردّ بو صالح على زوجته غاضبًا.	تردّ أم صالح على زوجها.	يردّ بو صالح على زوجته.	تردّ أم صالح على زوجها مستكرة كلامه.
زمن اللقطة	6 ثوانٍ	ثانيتان	4 ثوانٍ	ثانيتان	9 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقلّب مصاحب - Trk	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	بو صالح: لا حول ولا قوة إلا بالله العليّ العظيم. أم صالح: إقعد كحل عشاك، وين يتروح؟!	بو صالح: أقعد أكحل عشاي والذيرة مقلوقة؟	أم صالح: وشعليك من الذيرة، عساها تتقلب حدر فوق.	بو صالح: شخة! هذي أحمد بن سالم!	أم صالح: ومن هو أحمد بن سالم ذي اللّي بتهد عشاك علشانه، لا هو أخوك ولا ولد عمك، واحد من ساير الناس، حاله حال غيره. بو صالح: أحمد بن..
الموسيقى	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	-	-
المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر

رقم اللقطة	20	21	22	23	25
مضمون اللقطة	يردّ بو صالح على كلام زوجته منفعلًا.	تنتظر سارة لأبيها، ثمّ تلتفت لأُمّها.	يواصل بو صالح كلامه.	يُنهى بو صالح كلامه ثمّ يخرج مسرعًا.	تأمر أم صالح ابنتها أن تأكل.
زمن اللقطة	ثانيتان	ثانية واحدة	5 ثوانٍ	9 ثوانٍ	ثانية واحدة

سُلَم اللّقطات	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة عامّة – ELS	لقطة مقرّبة – MCU
زاوية التّصوير	زاوية منخفضة – LA	زاوية عاديّة – LH	زاوية منخفضة – LA	زاوية مرتفعة – HA	زاوية عاديّة – LH
حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	تتّقلّ مصاحب – Trk	ثابتة – Still	ثابتة – Still
الإشارات المكتوبة	–	–	–	–	–
الحوار	بو صالح: سالم ما هو من سائر النّاس يا شيخة..	بو صالح: أحمد بن..	بو صالح: سالم، من أكبر نواخذتي، وهو اللّي وقف معاي في أوقات صعبة، ما أنساها له..	بو صالح: طول ما أنا حي. أم صالح: تالله عليك، سمع هالمينونة صرخت لها صرخة طار قلبه، حسباله بنفعونه..	أم صالح: اكلي يمه اكلي.
الموسيقى	–	–	–	–	–
المؤثرات	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر	صوت المطر صوت طبل بعد خروج بو صالح	صوت المطر

رقم اللّقطّة	26
مضمون اللّقطّة	ترفع سارة لقمة وتواصل الأكل.
زمن اللّقطّة	ثانيتان
سُلَم اللّقطات	لقطة مقرّبة – MCU
زاوية التّصوير	زاوية عاديّة – LH
حركة الكاميرا	ثابتة – Still
الإشارات المكتوبة	–
الحوار	–
الموسيقى	–
المؤثرات	صوت المطر

يجلس بو صالح رفقة زوجته وابنته يتناولون وجبة العشاء، وتقوم فرحة بخدمتهم وإحضار الطّعام إليهم، ويُسمع صوت المطر منهمراً في الخارج. يقوم بو صالح بإبلاغ زوجته وابنته حول رسالة وصلته من ابنه صالح الذي سافر للدراسة، وتُصرّح الأم أنّ على ابنها أن يبعث برسالتين لكلّ من أبيها وأمّها، ثمّ يُسمع صقر وهو ينادي في الطّرقات بما جرى لبن سالم وطاقمه في البحر، فتفرّج فرحة على ابنها فهدّ الذي يعمل ضمن طاقم بن سالم، وتُسرع في الخروج من البيت تحت المطر، ثمّ يهّم بو صالح بالخروج أيضاً، فتتساءل زوجته عن حاجته للخروج، وأنّ من الأجدى أن يكمل عشاءه، فيردّ عليها بأنّ لبن سالم فضلاً عليه، وأنّ من واجبه أن يتحرّى الأمر.

2.2.3.5 مستوى التضمين

1.2.2.3.5 الدراسة في الخارج

لم تكن الدراسة في الخارج شائعة بشكل كبير في ما مضى، وكانت حكرًا على الأثرياء والميسورين ماديًا، الذين كانت عندهم القدرة على تحمل تكاليف السفر والدراسة، واستهلال المشهد برسالة صالح المسافرين للدراسة هو تجسيد لقيمة (الحكمة)، التي سعى إليها صالح ووالده، ذلك أنه ليس قادرًا على تحمل تكاليف الدراسة لوحده، بل إن والده هو من يتكفل بها.

يقوم هذا المشهد على مقارنة غير مباشرة بين التعليم من عدمه، وتتجلى أولى ملامح هذه المقارنة في صوت المطر الذي يُسمع على امتداد المشهد، ثم يتجلى في نداء صقرٍ حول العاصفة وحول فقدان طاقم بن سالم، وأخيرًا فزع فرحة وخوفها على ابنها، وإسراعها في الخروج من البيت، لتكتمل ملامح المقارنة بين "صالح" و"فهد"، فالأول بعث رسالة يُطمئن فيها أهله أنه على ما يرام، وهو الذي سافر للدراسة، أمّا الثاني فلا يُعلم حاله، وهو مفقود في البحر، كما أنه فقير الحال، حتى أن أمّه تعمل خادمة لدى أهل الصّاوي، وهذه المقارنة تُعزز من قيمة (الحكمة)، وتبين كيف أن الحياة بدون تعليم تتسم بقدر كبير من الخطورة والشقاء، إلا أن التعليم في هذه الحالة يتطلب أن يكون لدى الإنسان ما يكفيه من المال لبلوغه، بالتالي نجد في مستوى آخر من الدلالة قيمة (الثروة).

نجد أيضًا ملمحًا آخر من ملامح التعليم، في حوار سارة مع والديها بعدما تحدّثوا عن رسالة صالح "يا ليتني آسافر وأتعلّم مثل أخوي صالح"، وفي هذا التمني إدراك من سارة حول قيمة التعليم، واقتراح السفر بالتعليم في الجملة يُعبّر عن قيمة مضمّنة في فعل التعلّم وهي (الحرية)، فما ينقص صالحًا في حالته حتى يتعلّم هو المال، أمّا سارة فينقصها إذن والديها لها بالسفر، ويؤكد ذلك ردّها والدتها عليها "تسلون؟ تسافرين؟ إنتي نسييتي إنتي بنت من؟". كما يُجسد هذا التمني أيضًا قيمة (الفضول)، باعتبار أن سارة ترغب في السفر والتعرّف على العالم الخارجي.

يتجلى في رفض الأم سفر ابنتها للتعلّم تفضيلها لقيمة أخرى هي (حفظ الصورة العامة)، ذلك أن حجّتها الأولى كانت تذكير ابنتها بمن يكون والدها، وفي حال سافرت سارة إلى الخارج فإن ذلك سيُشوّه صورته أمام الناس، بالتالي نجد الأم تُقدّم هذه القيمة على (الحكمة) و(الحرية)، عندما يتعلّق الأمر بابنتها، ولا ترى ذات المشكلة عندما يتعلّق الأمر بابنها.

2.2.2.3.5 ردّ الجميل

فور أن يسمع بو صالح نداء صقرٍ ويرى فزع فرحة، يقف تاركًا عشاءه، وتردّ عليه زوجته بأن تخبره أن يجلس ويكمل عشاءه، قبل أن تسأله عن وجهته، ليردّ عليها زوجها "أقعد أكمل عشاي

والتييرة مقلوبة؟"، ما يجيّد قيمة (حسن الانتماء)، فرغم أنّ بو صالح يُعتبر من كبار القوم، إلّا أنّه يرى نفسها جزءاً من نسيج مجتمعيّ كبير يتعدّى حدود أسرته القريبة، وعندما تواصل زوجته استنكارها "وشعليك من التييرة، عساها تنقلب حدر فوق"، يردّ عليها بأنّ الأمر يتعلّق بأحمد بن سالم، لتواصل زوجته استنكارها، وتخبره أنّه مجرد رجلٍ من سائر النّاس، ليواصل بو صالح دعم موقفه بقوله "أحمد بن سالم، من أكبر نواخذتي، وهو اللّي وقف معاي في أوقات صعبة، ما أنساها له طول ما أنا حي"، وهو هنا يجيّد قيمة (ردّ الجميل)، رغم أنّ بن سالم رجلٌ مدينٌ له بالكثير من المال أيضاً. كما يُجيّد فعل صالح قيمة (الولاء) على مستويّين، الولاء لصديقه، والولاء للمجتمع كلّ.

3.3.5 المشهد الثالث

1.3.3.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	بو منصور جالس عند بيت بن سالم يضرب عصاه على الأرض.	عباس نائم وهو جالس عند البيت.	سعود يمر على بو منصور وهو داخل لبيت بن سالم.	بو منصور يرك على سؤال سعود.	يرك سعود على بو منصور مبتسماً.
زمن اللقطة	6 ثوانٍ	4 ثوانٍ	7 ثوانٍ	9 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرّبة - MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	↑ بانوراما - Tilt	تقلّب بصريّ داخليّ - Zi	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	-	سعود: خير يا بو منصور؟	بو منصور: أي خير؟ آجوف اليوم دافّة عليه دنيتّه، بس الزّوس اليايسة، لازم تلّين.	سعود: تعني عني أحمد بن سالم؟
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	6	7	8	9	10
مضمون اللقطة	يرك بو منصور غاضباً ومهذّباً.	سعود يواصل تبشّمه.	يواصل بو منصور كلامه متوتّراً.	يمضي سعود في طريقه نحو الباب متتبّعاً.	يقوم سعود بطرق الباب ليحده مفتوحاً، فيدخل.
زمن اللقطة	14 ثانية	ثانية واحدة	ثانيتان	7 ثوانٍ	4 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU لقطة قريبة - CU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تقلّب بصريّ داخليّ - Zi	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تقلّب مصاحب - Trk	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	بو منصور: أنا ادري؟ كل يوم يبيعني السّمج وهو ساكت، اليوم أجوفه متفرعن، ودالع برطومه دراعين، لكن أنا هادا مكاني ما بترزح مّيه باجوف أنا ولأ هو، وچان في أم واحد خير، خلّه يقرّب صوب الباب ويشيل السّمج.	بو منصور: إذا ما..	بو منصور: دست في بطنه وكسرت رجوله، أنا مو أبو منصور.	-	-
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة

	المؤثرات	-	-	-	-	طرق الباب
--	----------	---	---	---	---	-----------

رقم اللقطة	11	12	13	14	15	
مضمون اللقطة	يدخلُ سعودٌ، ويقوم بو منصور باختلاس النظر.	يركب بن سالمُ سعودٍ.	يقوم بو منصور من مقعده متحمسًا، ويهيم بإيقاظ ابنه.	يقرب بو منصور أذنه من الباب مختلسًا السمع، بينما يباشر بن سالم الكلام.	يواصل بن سالم كلامه متحيزًا.	شريط الصورة
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	3 ثوانٍ	8 ثوانٍ	4 ثوانٍ	ثانيتان	
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة أمريكية - AS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	
حركة الكاميرا	↓ بانوراما - Tilt	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk	↑ بانوراما - Tilt	تتقلّ مصاحب - Trk	
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-	شريط الصوت
الحوار	-	بن سالم: حيّاك يا سعود.	بو منصور: عبّاس عبّاس اقعّد قعد نفسك كلّه نايم، جانا الفرج، جانا الفرج.	بن سالم: البحر صار..	بن سالم: ما يسوى تعبّه بابوك.	
الموسيقى	موسيقى هادئة	تتوقّف الموسيقى	-	-	-	
المؤثرات	-	-	-	-	-	

رقم اللقطة	16	17	18	19	20	
مضمون اللقطة	يلتفت بن سالم لتظهر زوجته واقفة خلفه، ثم تظهر ابنته التي تسرع في الاختباء لعدم ارتدائها حجابًا.	يبدو سعود متوترًا.	يعبر بن سالم عما بضيق عليه.	يحاول سعود نصيح بن سالم حول بيع السمك.	يعبر بن سالم عن الحال بشيء من استصغار الذات.	شريط الصورة
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	ثانية واحدة	11 ثانية	5 ثوانٍ	7 ثوانٍ	
سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS لقطة قريبة - CU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تحرك بصري داخلي - ZI	ثابتة - Still	ثابتة - Still	
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-	شريط الصوت
الحوار	-	-	بن سالم: الكل ينهش في لحمنا، الطواويش من صوب، واليزازوة من صوب، صار شغل البحر كلّه قهر في قهر.	سعود: تناصف النهار يا عني أحمد، والسمج إذا صار مبطي. بن سالم: يرخص..	بن سالم: يرخص مثل ما رخصنا بابوك، لو حاطة حياتنا كلّنا في ميزان، ما سوت ثلاث آنات.	
الموسيقى	-	-	-	-	-	
المؤثرات	-	-	-	-	-	

رقم اللقطة	21	22	23	24	25
مضمون اللقطة	يُنَادِي بو منصور متسائلاً.	يلتفت سعود مرتين بعد أن يسمع نداء بو منصور.	تتدخل زوجة بن سالم مخبرة إياه أن يبيع السمك، ليرد غاضباً.	يفور غضب بن سالم، ويفتح الباب رامياً السمك إلى الخارج.	يحمل بن سالم ما تبقى من السمك لرميه.
زمن اللقطة	ثانية واحدة	ثانية واحدة	7 ثوانٍ	6 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة مقرّبة – MCU لقطة جامعة – LS	لقطة متوسطة – MS لقطة قريبة – CU
زاوية التصوير	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية مرتفعة – HA
حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still	تتقلّب بصريّ خارجيّ – ZO	تتقلّب بصريّ داخليّ – ZI
الإشارات المكتوبة	–	–	–	–	–
الحوار	بو منصور: أدخل؟	–	أم: بيعه إياه وافتك، بيعه بدال ما يخيس علينا وانتزّه مكان ما بيته. بن سالم: بيعوه انتو، بيعوه..	بن سالم: بيعوه تقبلو بيعوه، بيعوه.. سعود: عَمِي أحمد. بن سالم: بيعوه..	تتداخل الصرخات. بن سالم: بيعوه. سعود: عَمِي أحمد.
الموسيقى	–	–	–	موسيقى دراميّة تبدأ مع رمي أوّل سلّة سمك	موسيقى دراميّة
المؤثرات	–	–	–	–	–

رقم اللقطة	26	27	28	29	30
مضمون اللقطة	يواصل بن سالم رمي السمك، ويحاول سعود تهدئته.	يُمسك بن سالم بآخر سلّة سمك.	يرمي بن سالم آخر سلّة سمك، ثمّ يصرخ متوجّداً.	تُصدّم الأم وهي مغطيّة نصف وجهها.	يبدوا ابن أحمد الصغير وهو مصدوم.
زمن اللقطة	ثانيتان	ثانية واحدة	11 ثانية	ثانية واحدة	ثانية واحدة
سُلم اللقطات	لقطة جامعة – LS	لقطة قريبة – CU	لقطة جامعة – LS لقطة مقرّبة – MCU	لقطة قريبة – CU	لقطة قريبة – CU
زاوية التصوير	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية مرتفعة – HA
حركة الكاميرا	تتقلّب مصاحب – Trk	تتقلّب مصاحب – Trk	تتقلّب بصريّ داخليّ – ZI	ثابتة – Still	ثابتة – Still
الإشارات المكتوبة	–	–	–	–	–
الحوار	بن سالم: بيعوه. صرخات غير واضحة. سعود: استهدي..	سعود: بالله يا عَمِي أحمد.	سعود: عَمِي أحمد. بن سالم: بيعوه، بيعوه إياه، لكن هذاني أقول لكم والله، وأحلف باليمين، إنّ من اليوم وسائر، ما تخطّر إيدي البحر، إلّين تلايه عمري.	–	–
الموسيقى	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة
المؤثرات	–	–	–	–	–

رقم اللقطة	31	32	33	34	35
------------	----	----	----	----	----

شريط الصورة	مضمون اللقطة	ينظرُ سعودٌ لزوجته بن سالم وابنه، ثم يلتفت للخارج، مشاهدًا السمك على الأرض.	بو منصور وابنه يجعلان السمك من على الأرض، وسعود ينظر لهما.	عبّاسٌ جالسٌ على الأرض يجمع السمك.	سعودٌ يخرج من البيت وعلى وجهه ملامح التأثر.	السمك في السلة.
	زمن اللقطة	13 ثانية	7 ثوانٍ	ثانيتان	4 ثوانٍ	ثانية واحدة
	سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة قريبة - CU
	زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
	حركة الكاميرا	↓ بانوراما - Tilt	↑ بانوراما - Tilt	→ بانوراما - Pan	← بانوراما - Pan	ثابتة - Still
	الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
شريط الصوت	الحوار	-	بو منصور: يلاً عبّاس، يلاً.	-	-	-
	الموسيقى	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة	موسيقى دراميّة
	المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	36
شريط الصورة	مضمون اللقطة
	سعودٌ يمشي راحلاً.
	زمن اللقطة
	7 ثوانٍ
	سُلم اللقطات
	لقطة مقرّبة - MCU
شريط الصوت	زاوية التصوير
	زاوية عادية - LH
	حركة الكاميرا
	تتقلّب بصريّ خارجيّ - ZO
	الإشارات المكتوبة
	-
شريط الصوت	الحوار
	-
	الموسيقى
شريط الصوت	موسيقى دراميّة
	المؤثرات
	-

يقوم سعودٌ بزيارة بيت بن سالم، ليجد بو منصور منتظرًا مع ابنه عند باب البيت، فيُخبره بو منصور أنّ بن سالم قد جُنَّ وأَنَّهُ يرفض بيع السمك، فيدخل سعودٌ البيت ويحاول أن يقنع بن سالم أن يبيع السمك حتّى لا يفسد، ويقوم بن سالم بالتعبير عمّا يضيق على صدره، ويخبره أنّ دخول البحر لم يعد يُجدي، ثم تأتي أسماء زوجة بن سالم، تقوم باستفزازة وتطلب منه أن يبيع السمك، ليغضب بن سالم ويقوم بحمل سلال السمك ويرميها من باب البيت، ثم يُقسّم أمام الجميع أنّه لن يدخل البحر مرّةً أخرى، ثم يقوم بو منصور رفقة ابنه عبّاس بجمع السمك من على الأرض، ويرحل سعودٌ عن الدار.

2.3.3.5 مستوى التّضمين

1.2.3.3.5 المُفترسُ والفريسةُ

تتجلّى في هذا المشهد ملامحُ صراعٍ يعيشه أحمد بن سالم مع نفسه، وهذا هو المشهد الأخير في هذه الحلقة، الّتي كان القسم الأوّل منها متمحورًا حول فكرة ضياع بن سالم وطاقمه في البحر خلال عاصفةٍ شديدةٍ، ثمّ خروجهم بدون أيّ ضررٍ، بالتّالي، أثبت بن سالم نفسه كرجلٍ يعرفُ البحر، وهذا المجتمع يُعطي قيمةً للبحّارة والنّواخذة الّذين يعرفون البحار، وبن سالم هو من هؤلاء الّذين يعرفون البحر ولا يهابونه، فهو المفترسُ في عالم البحر عوضًا عن أن يكون فريسةً، حتّى أنّ العاصفة لم تتمكّن من افتراسه.

نرى في هذا المشهد انقلابًا في الحال، وهو انقلابٌ كان قد بدأ منذ زمنٍ بعيدٍ، إلّا أنّه وصل لحالة النّضج والإدراك، وبن سالم الّذي كان في ما مضى هو المفترسُ قد غدا فريسةً لمن يرغبون باستغلاله، كما في قوله "الكل ينهش في لحمنا"، ونرى أحد المفترسين في هذا المشهد يتصرّد فريسته، وهو بو منصور الّذي رفض أن يرحل عن البيت، وظلّ منتظرًا في الخارج مُختلسًا النّظر والسّمع، يتربّص الفرصة الّتي ينقضّ فيها على بن سالم، وذلك ما جرى عندما خرج بن سالم عن طوره، وبدأ في رمي سلال السّمك من باب بيته.



لقطة (24)

يُعبّر هذا الانقلاب عن حالةٍ شديدةٍ من الدّلّ، خاصّةً وأنّ المشهد صوّر بو منصور كإنسانٍ على قدرٍ من الدّناءة، إذا ما قارنناه بما كان عليه بن سالم من قدرٍ ومكانةٍ، لتتجلّى لنا قيمة (حفظ الصّورة العامّة)، فبن سالم يرفض بيع السّمك بسعرٍ رخيصٍ، ويرى أنّ ما بذله رفقة بحّارته من جهدٍ يستحقّ قدرًا أكبر من المال، وما يهّم بن سالم ليس المال، بقدر ما تُزعجه فكرة أنّ مبلغًا زهيدًا قد عُرض عليه لقاء ما قاساه من تعبٍ، بالتّالي أصبح المجتمع غير مقدّرٍ له ولقدراته في مجابهة البحر.

يقوم بن سالم، بسبب ما يعيشه من صراعٍ، بإقامة قطيعةٍ بينه وبين البحر، فبعد أن كان البحر هو مصدر عزّته وافتخاره، أصبح اليوم مصدر دُلّه وهوانه، وهو ما دفع به إلى التّهديد في

آخر المشهد أنّه لن يدخل البحر ما دام حيًّا، ليؤكد لنا على القيمة السّالف ذكرها، وهجره للبحر هو رغبة منه في عدم تلقّي مزيدٍ من الدُّلّ، وتزيد من قدر هذا الدُّلّ حقيقة أنّ بو منصور لم يرفض أخذ السمك بعد رميه على الأرض، بل قام بجمعه طمعًا منه، لتكتمل صورة الافتراس، وكأنّه يقوم بلعق ما تبقى من لحم على عظام فريسته.

2.2.3.3.5 الطَّمْع والكسل

يُصوّر هذا المشهد خُصلةً أساسيّةً من خصال بو منصور، ويُظهر طمعه وتعنّته اللّذان دفعا به أن ينتظر عند بيت بن سالم دون أن يتحرّك، فنراه يفرح عند قدوم سعودٍ، ظانًّا أنّه سيتمكّن من إقناع بن سالم أن يبيعه السمك بالسّعر الذي يُريده هو، وذلك ما يحاول سعودٌ فعله ويفشل فيه، كما نرى بو منصور يختلس النّظر عند دخول سعودٍ للبيت، ونراه يصيخ بسمعه عندما يُغلق الباب، فلم يكتفِ بتواجده في المكان فحسب، بل حاول استغلال كلّ فرصة ممكنة لتقصّي الأمور، وفي ذلك تبيانٌ لقدر الاهتمام الذي يُولّيه بو منصور لكسب (الثروة)، واستعداده لفعل أيّ شيء في سبيل بلوغها.

عندما يدخل سعودٌ لبيت بو منصور، يُسرّع بإيقاظ ابنه الذي كان نائمًا طيلة الحلقة، وهذا النّوم يُعبّر عن الوسيلة التي يتّبعها بو منصور وابنه في بلوغ غاياتهما، فسعيه لكسب المال هو سعيٌّ لا محالة، لكنّه سعيٌّ باتّباع الطُّرق السّهلة، فأحمد بن سالم دخل البحر ونجى رفقة بحارته من عاصفةٍ شديدةٍ أفزعت أهل اليابسة، حتّى يتمكّنوا من إحضار هذا السمك، أمّا بو منصور فيقوم بشراء هذا السمك بأسعارٍ زهيدةٍ حتّى يُحقّق أكبر قدرٍ من الرّبح. يُجسّد بن سالم قيمة (الطموح)، ويُعلي من شأن السّعي في بلوغ الثّراء أكثر من إعلائه شأن النّتيجة النّهائيّة، أمّا بو منصور، فيُعلي فقط من شأن النّتيجة.

4.5 المُسلسلُ الرَّابِعُ (سوالف طَفَّاش: الجزء الأول)

مُسلسل سوالف طَفَّاش، هو من المسلسلات الشَّعْبِيَّة الحديثة الَّتِي غلب عليها الطَّابع الكوميديُّ، والَّتِي لاقت نجاحًا كبيرًا، أدَّى لإنتاج ما مجموعه ثلاثة أجزاء، في الأعوام 2009 و2010 و2015، وتتجدَّد الحبكات مع كلِّ حلقة، حيثُ أنَّ طاقم الممثلين هو نفسه، ويشتمل الجزء الأول على 30 حلقة. والمسلسل هو من إنتاج مركز حوارٍ للإنتاج الفنِّي، وتألَّف علي الصَّائغ، وإخراج أحمد الكوهجي.

تدور أحداث الحلقة الأولى في خطَّين سرديَّين أساسيين، حيث ينتشر في الحيِّ خبر سارقٍ يقوم بنهب النَّاس، فيبادر النَّاس بشراء الأقفال لحماية بيوتهم، ويقوم طَفَّاش وصديقه المقرَّب جسومٌ بتدبير خطةٍ للقبض على السَّارق، ويدور الخطُّ السَّرديُّ الثَّاني حول شابٍّ يرغبُ في خطبة عذاري الَّتِي يُحِبُّها طَفَّاش، وعن الخلاف الَّذي ينشأ بين أمِّ عذاري وبو عذاري حول المسألة، حيث يرفض بو عذاري تزويج ابنته من أيِّ شخصٍ. تنتهي الحلقة بالقبض على السَّارق عن طريق الخطأ، عندما يقوم جسومٌ بملاحقة طَفَّاش في الطُّرقات بسبب مقلِّب فعله به، ليقوم جسومٌ بالانقضاض على السَّارق ظانًّا منه أنَّه طَفَّاش، ويجد أنَّ السَّارق هو بائع الأقفال، الَّذي برَّر سرقة برغبته في اجتذاب النَّاس لشراء الأقفال.

تمَّ تحديد ثلاثة مشاهد لعملية التَّحليل:

- **المشهد الأول:** يُقدِّم هذا المشهد شخصيَّة عذاري لأوَّل مرَّة، وهي الفتاة الَّتِي يُحِبُّها طَفَّاش ويرغب في الزواج منها، حيث تمرُّ عذاري وأمُّها قرب بيت طَفَّاش، بينما يقوم هو بتركيب القفل الَّذي اشتراه لحماية بيته من السَّارق الَّذي يتحدَّث عنه أهل الحيِّ.
- **المشهد الثَّاني:** تُخاطب أمُّ عذاري ابنتها حول إشاعةٍ منتشرة في الحيِّ، أنَّ لدى طَفَّاش ورنًا كبيرًا من المال.
- **المشهد الثَّالث:** يُقدِّم هذا المشهد لمحةً من ملامح الصِّراع الَّذي يدوم على امتداد المسلسل، وهو رغبة طَفَّاش في الزَّواج من عذاري، وتُخاطب أمُّ عذاري في هذا المشهد زوجها حول شابٍّ يرغب في طلب يد ابنتهما.

1.4.5 المشهد الأول

1.1.4.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	تمر عذاري وأنها قرب طفاش، بينما يقوم بتركيب قفل للمنزل.	يركب طفاش بعذاري.	ترد عذاري على خجل، وتبادل طفاشا السؤال.	يرد طفاش على عذاري، ويحذرها من الشارق.	ترد عذاري على طفاش بخجل.
زمن اللقطة	12 ثانية	6 ثوان	5 ثوان	11 ثانية	ثانيتان
سلم اللقطات	لقطة جامعة - LS	لقطة مقرية - MCU	لقطة مقرية - MCU	لقطة مقرية - MCU	لقطة مقرية - MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	-	طفاش: يا هلا ويا مرحباً، احم، أشرفت وأنورت يا عذاري..	طفاش: شلونج؟ عذاري: أنا بخير، إنت شلونك؟	طفاش: أنا بخير الحمد لله، عذاري، تحملي، تزه البوق زايد في الفريج، فتحملي.	عذاري: خاف علي؟
الموسيقى	موسيقى هادئة شاعرية	موسيقى هادئة شاعرية	موسيقى هادئة شاعرية	موسيقى هادئة شاعرية	موسيقى هادئة شاعرية
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	6	7	8	9	10
مضمون اللقطة	يرد طفاش على عذاري.	يستند طفاش على منزله متأيلاً بعيداً، ويستمر في التصريح بمشاعره لعذاري.	تلمخ أم عذاري ابنتها تستمع لطفاش، فتقوم بسحبها من أذنها للخلف.	يُنهى طفاش كلامه، ويلتفت جنبه ليُفاجأ بأُم عذاري.	يتراجع طفاش للخلف خائفاً.
زمن اللقطة	7 ثوان	16 ثانية	8 ثوان	5 ثوان	ثانيتان
سلم اللقطات	لقطة مقرية - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرية - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة مقرية - MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	تتقل مصاحب - Trk	ثابتة - Still	تتقل مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	طفاش: إذا ماخاف عليج، أخاف على من؟ أخاف بيقونج، وأضيع من غيرج.	طفاش: آآه، أويه على أُمي اللي يابنتي، عشان أجوفج في هالذنيا يا عذاري. يا عذاري، أنا لما أجوفج، أجوف الفريج كله منور..	طفاش: أجوف الأرض مخوضرة، أجوف الهوا عليل، أحس أن الناس من الفرح والوناسة..	طفاش: كلهم يرقصون جدامي، إنتي شتجوفين؟	طفاش: بسم الله الرحمن الرحيم.
الموسيقى	موسيقى هادئة شاعرية	تتوقف الموسيقى عندما يبدأ طفاش الكلام	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	11	12	13
مضمون اللقطة	تنهر أم عذاري طفاشاً.	يحاول طفاشٌ خداع أم عذاري، إلا أنها تواصل نهره، ثم ترحل مع ابنتها، فيقف طفاشٌ ليدعوا عليها.	طفاشٌ ينهي دعائه ثم يكمل تركيب القفل.
زمن اللقطة	9 ثوانٍ	16 ثانية	13 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	تتقلّ مصاحب - Trk	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-
الحوار	أم عذاري: نيوم السّما أقرب لك يا أسود الويه، أنا أم عذاري، والكل داري، إي نعم.	طفاشٌ: سلمج الله يا أم عذاري، توني قاعد أطلب من ربّ العالمين، إنّ يطول في عمرج. أم عذاري: صبح ما تستحي على ويهك. طفاشٌ: إن شاء الله بيوقع البايق ويفكنا من شرّج، يا أم..	طفاشٌ: راس العنقيشة.
الموسيقى	-	-	موسيقى مرحة
المؤثرات	-	-	-

يظهر طفاشٌ وهو يقوم بتركيب قفلٍ جديدٍ اشتراه حتّى يحمي بيته من السرقة، وفي هذه الأثناء تمرّ عذاري وأمّها، لتكمل الأمّ المسير بينما تتوقّف عذاري للحديث مع طفاشٍ، فيشرع مباشرةً بالترحيب بها، لتبادلته هي الترحيب، ثمّ يقوم بالتعبير عن مشاعره التي تتملّكه عندما يلتقيها، ليُفاجئ بأنّ أمّها قد حلّت مكان ابنتها عندما كان ينظرُ للبعيد، بعد أن سحبت عذاري من أذنها، فتتهرّ على فعله، ثمّ يحاول خداعها بادّعاء أنّه كان يدّعي من أجلها، وفور أن ترحل الأمّ وابنتها، يدعوا عليها فعلاً بأن تتعرّض للسرقة، ثمّ يستكمل تركيب القفل.

2.1.4.5 مستوى التّضمين

1.2.1.4.5 الحبّ والانفتاح العقليّ

يُجسّد هذا المشهد أول لقاءٍ بين طفاشٍ وعذاري، وهو بذلك يحدّد النّعمة التي سيسير عليها باقي المسلسل، ونرى قيمة (الحبّ النّاضج) متجليّة في تعبير طفاشٍ عن مشاعره، حتّى أنّه لا يتغرّل بمحبوبته مباشرةً، بل إنّما يلتفت للفراغ، ويُعبّر عمّا يختلج في صدره عندما يراها، ويُعبّر عن امتنانه لأمّه التي أنجبته حتّى يتمكّن من رؤيتها، فهو بذلك يعبّر عن حياته، كما يتجلّى حياء

عذاري أيضًا في قلة حوارها مقارنةً بطقّاشٍ، وهي فقط تستميله كي يُواصل التعبير عن مشاعره، كما في سؤالها "تخاف عليي؟"، فهي مُدركةٌ أنّه فعلاً يخاف عليها، إلّا أنّها تدعوه لمواصلة الحوار، وفي ذلك تصريحٌ مضمّنٌ بأنّها تُبادلّه ذات المشاعر، وبأنّها تُوافق على ما يقوم به من استمالتها، وتتجلّى في هذا الحوار المتّسم بالحياء قيمة (الأدب)، فالأصل في هذا المجتمع أنّه مجتمعٌ محافظٌ، إلّا أنّ تعبير الاثنين عن مشاعرهما لبعضهما يأتي في إطارٍ من الكياسة.

تأتي الموسيقى الهادئة خلال تحاور طقّاشٍ وعذاري لتُعبّر عن القبول على فعلهما، ويأتي توقّف الموسيقى قُبيل دخول أمّ عذاري وإفسادها لحوار الاثنين، ليعبّر عن رفض تصرّفها، ورفض توجّها التقليدي (احترام التقاليد)، الذي يرفض مثل هذا التعبير عن المشاعر خارج إطار الزواج، بالتّالي، تتجلّى قيمة (الانفتاح العقلي) على مستويين، الأوّل في التّحاور الذي يجري بين المتحابّين، والثّاني بدخول أمّ عذاري وإفسادها لهذا التعبير، وفي دعاء طقّاشٍ عليها بأسلوبٍ كوميديّ. كما أنّ هذا الانفتاح العقليّ قد جُبد في شخصيّتين شابّتين، بينما جُبد الانغلاق العقليّ في الشّخصيّة كبيرة السنّ، فالمشهد يوصل رسالةً مفادها أنّ الجيل الجديد هو صاحب هذا الانفتاح، إلّا أنّه يضع لذلك حدودًا لا يخرج عنها، ويُحاول إجراء مساومةٍ مع الجيل القديم.

2.2.1.4.5 الدعاء والورع

عندما تُقرع أمّ عذاري طقّاشًا، بعد حلّت مكان ابنتها، بينما هو يُعبّر عن مشاعره، يدّعي طقّاشٌ أنّه إنّما يقوم بالدعاء من أجلها، وهو يكذب عليها دون شكّ، وفور أن تنهزه وترحل، يُباشر الدعاء عليها بأن يقوم السّارق بسرقتها وتخليص الكلّ من شرّها، وتوظيف عنصر الدعاء في هذا المشهد، وإن بصيغة كذبٍ في الجزء الأوّل منه، هو اعترافٌ مضمّنٌ بقيمة (الورع) التي يتحلّى بها النّاس، خاصّةً فيما يتعلّق بتسليم أمورهم للخالق، فهو يُدرك أنّ أمّ عذاري تُقدّر الدعاء، وإن كان في الحقيقة يكرهها، وقوله "سلمج الله يا أمّ عذاري، توني قاعد آطلب من ربّ العالمين، إنّ بطول في عمرج" يؤكّد وجود شيفرةٍ مشتركةٍ لدى هذا المجتمع، تُقدّر قيمة الدعاء وتُثمنه، وبالتالي تعكس جانبًا من إيمانهم. كما أنّ دُعاه عليها بعد رحيلها هو أيضًا انعكاسٌ لإيمانه، واقتناعٌ منه بأنّ دعاءه وإيمانه برّه سيُحقّق له مبتغاه.

3.2.1.4.5 الأمّ الغائبة الحاضرة

رغم قصر طول المشهد، إلّا أنّه يحمل في ذاته دلالاتٍ عديدةً مرتبطةً بالأمّ، أوّلها في قول طقّاشٍ عندما يُعبّر عن مشاعره لعذاري "آآه، أويه على أمّي اللي يابتنّي، عشان آجوفج في هالنّيا يا عذاري"، فالأمّ هنا ليست محور الحديث، كما أنّها غير حاضرةٍ في هذا المشهد، وإنّما يدور الحديث حول مشاعر طقّاشٍ وعذاري تجاه بعضهما، إلّا أنّ ورودها في الحوار على هذا

النَّحْو، يُدَلِّل أَنَّ طَفَّاشًا يَرَى كُلَّ مَا هُوَ جَمِيلٌ فِي حَيَاتِهِ بِفَضْلِ أُمِّهِ، فَلَوْ لَمْ تَلِدْهُ أُمُّهُ لَمَا التَّقَى
بِعِزَارِي، وَفِي ذَلِكَ تَجَلٍّ لِقِيَمَةِ (احترام الوالدين وكبار السِّنِّ).

ابتسامَةُ عِزَارِي تَجَاه طَفَّاشٍ وَمُسَايَرَتُهُ لِحَدِيثِهِ تَدُلُّ عَلَى أَنَّهَا تُبَادِلُهُ ذَاتَ الْمَشَاعِرِ، أَمَّا أُمُّهَا
الَّتِي وَصَفَتْ طَفَّاشًا بِـ"أَسْوَدَ الْوَيْهِ" تَعْبِيرًا عَنْ عَدَمِ حَيَاتِهِ، لَا تُؤَافِقُ عِزَارِي عَلَى مَشَاعِرِهَا، وَرَغْمَ أَنَّ
الْأُمَّ قَدْ سَحَبَتْ عِزَارِي مِنْ أُذُنِهَا عِنْدَمَا رَأَتْهَا تَسْتَمِعُ لَطَفَّاشٍ وَنَهَرَتْ طَفَّاشًا عَلَى قَوْلِهِ، إِلَّا أَنَّ الْاِثْنَيْنِ
لَمْ يُبَادِلْهَا أَيُّ فِعْلٍ يَدُلُّ عَلَى عَدَمِ الْاِحْتِرَامِ، فَعِزَارِي انْصَاعَتْ لِفِعْلِ أُمِّهَا وَانْسَحَبَتْ، وَطَفَّاشٌ حَاوَلَ
تَهْدِئَتِهَا دُونَ أَنْ يَقُولَ أَيُّ شَيْءٍ يَدْعُو لِلْإِسَاءَةِ، صَحِيحٌ أَنَّهُ فَعَلَ ذَلِكَ بَعْدَ رَحِيلِهَا، إِلَّا أَنَّ ضَبْطَهُ
لِنَفْسِهِ فِي وَجُودِهَا يُعَزِّزُ أَيْضًا ذَاتَ الْقِيَمَةِ السَّابِقَةِ.

4.2.1.4.5 المُسَاوَمَةُ الْقِيَمِيَّةُ

ذَكَرْنَا أَنَّ الشَّابِّينَ يُعَبِّرُونَ عَنْ (الانفتاح العقلي)، فِي مَقَابِلِ تَعْبِيرِ الْأُمِّ عَنْ (احترام التقاليد)،
وَذَكَرْنَا أَنَّ الْقِيَمَةَ الْأَخِيرَةَ كَانَتْ مُجَسَّدَةً فِي كِبَارِ السِّنِّ، إِلَّا أَنَّ رَفْضَ الْجِيلِ الْجَدِيدِ لِهَذِهِ الْأَعْرَافِ
الْقَدِيمَةِ لَيْسَ رَفْضًا تَامًا، بَلْ هُوَ تَجْدِيدٌ يَأْتِي فِي شَكْلِ مُسَاوَمَةِ قِيَمِيَّةٍ، يُحَاوَلُ فِيهَا أَبْنَاءُ الْجِيلِ الْجَدِيدِ
التَّعْبِيرَ عَنْ أَنْفُسِهِمْ، مَعَ التَّحَلِّيِ بِ(احترام الوالدين وكبار السِّنِّ)، وَمَعَ التَّزَامِ قَدْرٍ مِنَ الْقِيَمِ الْقَدِيمَةِ
الْمُتَوَارِثَةِ، عَوِضًا عَنْ رَفْضِهَا رَفْضًا قَاطِعًا وَاسْتِبْدَالِهَا بِأُخْرَى جَدِيدَةٍ.

2.4.5 المشهد الثاني

1.2.4.5 مستوى التّعيين

رقم اللقطة	1	2	3
مضمون اللقطة	أم عذاري جالسة تمسّط شعر ابنتها، وتُحاول تعصّي الأخبار منها حول الوريث الذي أُشيع أنّ طغّاشاً قد ورثه من جدّته.	أمّ عذاري تُجيب على سؤال عذاري.	المعزاة واقفة.
زمن اللقطة	41 ثانية	6 ثوانٍ	3 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة متوسطة – MS	لقطة قريبة – CU	لقطة نصف جامعة – MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH
حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	← بانوراما – Pan
الإشارات المكتوبة	–	–	–
الحوار	أمّ عذاري: عذاري شخبار طغّاشو؟ عذاري: وإنّتي من متى تسألين عيّ؟ أمّ عذاري: لا يعني أقول مو ولد بيرائنا ولد الفريج، لازم أسأل عيّ. عذاري: شالبّر وري سؤالّج عيّ مرّة وحدة؟ أمّ عذاري: سمعت إني حصل على وريث، ما تدرين شكّرك؟ عذاري: إيه، أجيّن عرفت ليش تسألين عيّ، حق بيرزاته مب عشانه. أمّ عذاري: شلون عيل؟ أنا آبي لج الخير، ما بيّج تصيرين طايحة حظ مثلي، تاخذين لج واحد ولد فقر، لا وراه ولا جدامه إلّا نكد، آبي لج تاخذين لج واحد راهي، يلبسج ذهب من فوق لي تحت، ما بيّج تصيرين مثل حظّي. عذاري: وشفيه أبوي يعني؟	أمّ عذاري: أبوج؟! مافيه شبي، مقعدني في قصر، حاط لي الخدم والحشم، حتّى سألني العنزة.	–
الموسيقى	–	–	–
المؤثرات	صباح الديك	صباح الديك	نُعاء المعزاة مؤثرات صوتيّة انتقاليّة مع صوت الماعز

تجلس عذاري أمام والدتها، بينما تقوم أم عذاري بتمشيط شعرها، مغتمةً هذه الفرصة لتقصّي الأخبار حول صحّة ما أُشيع عن طغّاش، وعن الوريث الذي يُحكى أنّه قد ورثه من جدّته، وتستغرب عذاري سؤال والدتها، ذلك أنّها لم تكتث له قطّ، فتُبأشر أم عذاري بتبرير موقفها بأنّها راغبة في مصلحة ابنتها، وبأنّها تُريد أن يتزوّجها رجلٌ غنيّ يُدّلّها، وأن لا تعيش كما هي عاشت مع زوجها، ما يدفع عذاري لسؤال أمّها عن أبيه، لتُجيب الأمّ ساخرةً منه، ومن عدم قدرته على تدليلها، وتزيد في سُخريتها بأن تطلب من عذاري أن تسأل المعزاة.

2.2.4.5 مستوى التّضمين

1.2.2.4.5 الأمّ وابنتها

تتعدّد مستويات الدّلالة في هذا المشهد، الذي لا يتعدّى ثلاث لقطاتٍ فقط، وأوّل ما نلمحه هو جلوس عذاري أمام أمّها التي تقوم بتمشيط شعرها، وفي ذلك تجسيدٌ لقيمة (الأمن العائلي)، حيث أنّ هذا الفعل يُبين حنان أمّ عذاري تجاه ابنتها. كما تتجلّى ذاتُ القيمة في فعل النّقصي الذي تقوم به أمّ عذاري، حيث أنّ سؤالها عن ورث طفاشٍ هو رغبةٌ منها في أن تتزوّج ابنتها من شخصٍ غنيٍّ، ظناً منها أنّ في ذلك مصلحتها، وأنّ ذلك سيضمن لها حياةً كريمةً.



لقطة (1)

2.2.2.4.5 الفقر والحياة السعيدة

تُظهر رغبة أمّ عذاري في زواج ابنتها من شخصٍ غنيٍّ صدّاً ونفوراً منها تجاه زوجها، فهي تُعبّر -عن طريق رغبتها في أن يتزوّج شخصٌ غنيٍّ من ابنتها- عن رفضها لزوجها الذي لم يُوفّر لها الحياة التي كانت تطمح إليها، بل إنّها تعيّنهُ بقولها "ما بيّج تصيرين طايحة حظ مثلي، تاخذين لج واحد ولد فقير، لا وراه ولا جدّامه إلّا نكد"، فهي قد وصفت نفسها بعديمة الحظّ، ووصفت زوجها بالفقر، وفي وصفها له بالفقر مستوى آخر من الدّلالة، فهي هنا تعيب صفة الفقر أيضاً، كما أنّها قرنت الفقر بصفةٍ أخرى في زوجها بكلمة "نكد"، وكأنّ الفقر يؤدّي لأن يُصبح الإنسان سيّء المعشر.

تخرج أمّ عذاري من الجانب الماديّ الذي يُعبّر عنه الفقر، وتُصرّح بشكلٍ مضمنٍ أنّ نقص المال يؤدّي لسوء المعشر، وبذلك تُعبّر كيف أنّ الفقر لا يصلّ بالإنسان لحياةٍ مسالمةٍ، بالتّالي تتجلّى أخيراً قيمة (الثراء)، باعتبارها سبيل تحقيق الحياة السعيدة.

في قول أمّ عذاري أيضاً رفضٌ لقيمة (القناعة)، يُعبّر عنه قولها "آبي لج تاخذين لج واحد راهي، يلبسج ذهب من فوق لي تحت"، أي أنّها تُريد لها رجلاً شديد الغنى، فهي لا ترى في القناعة سبيلاً لتحقيق السُّرور والحياة الكريمة، بل ترى في (الثراء) قيمةً أسمى تُحقّق ذلك المبتغى، وترى فيها منفذاً لباقي القيم.

3.2.2.4.5 صراع الأجيال

عندما تُدرك عذاري سبب سؤال أمّها عن طفاشٍ، تردّ عليها "ليه، أخّين عرفت ليش تسألين

عنه، حق بيزاته مب عشانه"، وما يهمننا هو كلمتا "حق" و"مب"، فالكلمة الأولى تُصريح أن ما يهمن أم عذاري هو المال، والكلمة الثانية تنفي عنها اهتمامها بشخص طفاش، أي أنها ولت الأهمية للمال في مقابل أهمية الإنسان، وفي هذا الاتهام إقرار مبطن من جهة عذاري بموقفها القائم على أهمية الإنسان في مقابل المال، وتتجلى في ذلك مجموعة من القيم، هي (1) (الاعتدال): فعذاري لا تولي أهمية للمال، أي أنها لا ترى في كثرته شرطاً من شروط الزوج الصالح، و(2) (القناعة): فهي لا ترغب في الكثير من زوجها المستقبلي، و(3): (التواضع)، فهي لا ترى في نفسها رغبة في الحصول على المال وبلوغ مرتبة اجتماعية أكثر علوًا.

تعكس ردة فعل عذاري ردة فعل على مجتمع يرى في اختيار الزوج مسؤولية الوالدين، ومن المعلوم أن من اشتراطات الزواج في الإسلام موافقة ولي الأمر، أي الأب، ورفض عذاري لموقف أمها يجسد قيمة (الحرية)، إضافة لقيمة (الاستقلال)، فردّها على أمها "وشفيه أبوي يعني؟" هو رفض غير مباشر، وتصريح مضمّر أنها هي من ترغب في اختيار زوجها. كما تتجلى في قولها قيمة (احترام الوالدين وكبار السن)، فرغم اختلافها مع أمها اختلافاً شديداً، إلا أنها لم تسمح لهذا الصراع بأن يفقدها تمسكها بهذه القيمة، وفي ذلك تجلّ أيضاً لقيمة (الانضباط الذاتي)، فصحيح أن عذاري تعيش في بيئة أسرية تتحكّم في شؤون حياتها، وبالأخص في مسألة زواجها، إلا أن رفضها لذلك لم يخرج عن حدود الآداب التي هي مؤمنة بها.

تتجلى في المشهد ملامح المساومة القيمية، حيث أن عذاري ترفض طرح والدتها التقليدي، الذي يُعطي القيمة للرجل صاحب المال، إلا أنها لا تخرج، في سبيل تمسكها بقيمتها، عن حدود احترام والدتها، وتُحاول قدر استطاعتها أن تُقنع أمها بسداد رأيها في مع التزام حدود الاحترام.

3.4.5 المشهد الثالث

1.3.4.5 مستوى التّعيين

رقم اللّقطه	1	2	3	4	5
مضمون اللّقطه	أمّ عذاري وبو عذاري جالسان على حصيرة في البيت.	بو عذاري يرُدّ على زوجته مُستغريًا.	ترُدّ أمّ عذاري على زوجها داعية إياه للتّأني.	يقاطع بو عذاري زوجته، ثمّ يصمت مستمعًا، وهو غير راضٍ.	تواصل أمّ عذاري حديثها.
زمن اللّقطه	7 ثوانٍ	11 ثانية	3 ثوانٍ	9 ثوانٍ	4 ثوانٍ
سُلم اللّقطات	لقطه جامعه - LS	لقطه مقرّبه - MCU	لقطه مقرّبه - MCU	لقطه مقرّبه - MCU	لقطه مقرّبه - MCU
زاوية التّصوير	LH - زاوية عاديّه	LH - زاوية عاديّه	LH - زاوية عاديّه	LH - زاوية عاديّه	LH - زاوية عاديّه
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	أمّ عذاري: بو عذاري. بو عذاري: خير شصاير؟ أمّ عذاري: خير بويهك، آبي آشورك في شي.	بو عذاري: بل، بل، أول مرة أسمعت تقولين باشورك، إنتي عمرج كله ما خذني شور في شي، صبح أنا أقولها جدامج.	أمّ عذاري: خلني أكمل. بو عذاري: كملي قولي. أمّ عذاري: اليوم ياتنا أم غايب.	بو عذاري: بس، بس لا تكملين، أنا باكمل ليج، اليوم أكيد صسايرة العفرة عودة هه. أمّ عذاري: اسمع عاد..	أمّ عذاري: فاتحتني بموضوع عذاري، تقول ولد عبدالله بو دنجل..
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللّقطه	6	7	8	9
مضمون اللّقطه	يُدْهش بو عذاري، ويرُدّ على زوجته منفعلاً.	يوصل بو عذاري كلامه.	يزيد بو عذاري في انفعاله وانزعاجه.	تُحاول أمّ عذاري تبرير موقفها، ثمّ تتراجع بعد سماع كلام بو عذاري، حتّى توافقه الّا في الأخير، بعد أن يتسائل بو عذاري عن جدوى إيقافه من التّوم من أجل هذا الموضوع.
زمن اللّقطه	16 ثانية	ثانية واحدة	10 ثوانٍ	40 ثانية
سُلم اللّقطات	لقطه مقرّبه - MCU	لقطه مقرّبه - MCU	لقطه مقرّبه - MCU	لقطه نصف جامعه - MLS
زاوية التّصوير	LH - زاوية عاديّه	LH - زاوية عاديّه	LH - زاوية عاديّه	LH - زاوية عاديّه
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-
الحوار	أمّ عذاري: بيّي يخطب بنتنا، إي نعم. بو عذاري: شنو؟! عبدالله بو چندل، يخطب بنتنا، شفيج إنتي؟ ممّلة منها، لا ييه، لا لا لا لا لا، لا تصدقين لا بو چندل ولا..	بو عذاري: بو دنجل، بنتي..	بو عذاري: ما ياخذها إلّا رّيال صصافي عدل، إنتي ممّلة منها، لا تصدقين لو اّتم إميه سنة في البيت، ما ياخذها إلّا رّيال قدها، وقودود. أمّ عذاري: شفيه بو..	أمّ عذاري: دنجل؟ توّه يشتغل كزاني في الحكومه. بو عذاري: عاد يشتغل كزاني، ما يشتغل كزاني، هاي مب على كييج إنتي، على كيبي أنا، أنا أعرف بنتي على من أزوجه، باجر التّاس بعايروني في السوق، بو عذاري معزّين بنته على ذاك ولد بو دنجل، الأجلح الأملح، شفيج إنتي؟ أمّ عذاري: حتّى أنا ما داش مياري. بو عذاري: خلاص، عيل شله مقومتني من نومي، تعال تعال تعال، عندي لك سالفه عندي لك سالفه، شله مقومتني، خليتيني راقّد أحسن لي. أمّ عذاري: قلت أسلكك.
الموسيقى	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	مؤثرات ساخرة مع جملة أمّ عذاري الختامية

يبدأ المشهد بالزَّوجين بو عذاري وأم عذاري، وهما جالسان قرب بعضهما على حصيرة في منزلهما، وتحاول أم عذاري فتح موضوعٍ يجول بخاطرهما، إلا أن بو عذاري يستغرب رغبتهما طلب مشورته، ويظن أن الأمر مرتبطٌ بغيبيةٍ ما، فتُبَاشِر أم عذاري الحديث حول رغبة بو دنجل طلب يد ابنتهما عذاري لابنه دنجل، لينفعل بعدها بو عذاري غاضباً وساخرًا من الأمر، ويُصرِّح بأنَّه هو من سيقرّر تزويج ابنته، وسيختار لها رجلاً يستحقُّها، ما يدفع أم عذاري في آخر المطاف إلى الانصياع لرأيه وموافقته.

2.3.4.5 مستوى التضمين

1.2.3.4.5 الحياة الزوجية

إن نظرنا لهذا المشهد من مُنطلق العلاقة الزوجية بين أم عذاري وبو عذاري، وجدنا أن هنالك خللاً في التّواصل بينهما، يتجلى منذ الجملة الأولى التي تنطق بها الزوجة لزوجها، ويظهر ذلك في ردّه عليها "خير، شصاير؟!"، ويظهر في استغرابه من طلبها مشورته "إنّتي عمرچ كلّ ما خنتي شوري في شي"، ويظهر أيضًا في سُخريته منها قبل أن تُبَاشِر الدُخول في الموضوع، ففور أن يعلم أن الموضوع يخصّ حوارها مع امرأةٍ أخرى، يستنتج خطأً أن الموضوع مرتبطٌ بغيبيةٍ "اليوم أكيد صايرة العقرة عودة"، يُظهر ذلك أن الاثنين غير متوافقان بتاتاً حين يتعلّق الأمر بالتّواصل في ما بينهما، وفي ذلك تمهيدٌ لما سيأتي من حوارٍ.

2.2.3.4.5 سلطة الرجل

يُشير المشهد بشكلٍ واضحٍ إلى سلطة الرجل على زوجته، في قول بو عذاري "هاي مب على كيفچ إنّتي، على كيني آنا"، فهو لم يُصرِّح بسلطته فقط، بل أنكرها أولاً عن زوجته، في تجسيدٍ لقيمة (السلطة) على مُستويين اثنين، الأول على مستوى المنزل والأسرة، والثاني على مستوى المجتمع ككلّ، وتؤكد على ذلك سُخرية بو عذاري من زوجته، وسُخريته من المسألة التي أتت بها المرأة الأخرى، حيث لم يستصغر فقط كلام زوجته.

تتجلى في المشهد قيمةٌ أخرى هي (حفظ الصورة العامة)، حيث يُصرِّح بو عذاري أن النّاس سيعيبونه إن هو زوّج ابنته لبو دنجل "باچر النّاس يعايروني في السّوق"، الذي يعتبره شخصاً غير كفءٍ، وكأنّ خوفه من رأي النّاس فيه يطغى على رغبته في تحقيق الأفضل لابنته، ودليل

ذلك أنه لو كان رأي الناس غير هام في مقابل مصلحتها، لما طرح هذه المسألة، ولا تكتفى بذكر أنه لا يصلح لها زوجاً فحسب.

سعي بو عذاري لتزويج ابنته من شخص يستحقها، هو في واقع الأمر سعي منه هو للحصول على (الاعتراف الاجتماعي)، ذلك أن هذه القيمة هي ما يصون (السُّلطة) التي يتحلّى بها بو عذاري، وتصريحه بعدم رغبته في انتقاد الناس له، هو خوف منه على سلطته التي اكتسبها فطرياً، بحكم موقعه كرجل في هذا المجتمع. كما نجد في ردّ أم عذاري آخر الحوار "حتى أنا ما داش ميازي" خضوعاً منها لرأيه، فبعد أن حاولت إقناعه برأيها، وتلقّت ما تلقّته من صدى، اضطرت في آخر الأمر إلى موافقته في رأيه، وعندما يواصل بو عذاري نهرها في تساؤله حول جدوى إيقاظه من نومه من أجل هذا الموضوع "شله مقومتني، خليتيني راقد أحسن لي"، تردّد عليه "قلت آسلك"، فهي تحاول استرضائه عن طريق تبيان أنها سعت لمعرفة رأيه، أي أن لرأيه أهميّة في مقابل رأيها هي، وذلك يُعزّز من سلطته ويؤكّد عليها.

3.2.3.4.5 الطَّبَقِيَّةُ الاجْتِمَاعِيَّةُ

تعني كلمة "دنجل" باللهجة البحرينية نوعاً من أنواع الخشب، واستخدام مسمّى "بو دنجل" هو استخدام يخدم كوميديا المسلسل، حيثُ شُبّه الابن بقطعة الخشب، وهذا المسمّى يُعزّز مفهوم الطَّبَقِيَّةِ المجتمعيّة، باعتبار أن بو عذاري رفض أن يُزوَّج ابنته منه، إضافةً إلى سُخريته من اسمه واستخدام اللَّفْظَتَيْنِ "دنجل" و"جندل". ويُعزّز مفهوم الطَّبَقِيَّةِ أيضاً اقترانُ وظيفة "الكرّاني" به، والكرّاني هو المُحاسب باللهجة المحليّة، وكأنّه يرى في من يؤدّون هذه الوظيفة مستوى أدنى منه، رغم أن بو عذاري نفسه يعمل حلاقاً، وهي مهنة بسيطة إذا ما قورنت بالمُحاسبة، وذلك أيضاً يُعزّز قيمة (الاعتراف الاجتماعي)، والسعي لبلوغه، وكأنّ بو عذاري ينتظر زوجاً ذا مرتبة اجتماعية أعلى حتى يرتقي بمكانته هو أيضاً.

5.5 المسلسل الخامس (أهل الدار)

مسلسل أهل الدار هو مسلسل تدور أحداث كل حلقة فيه حول مثل أو مقولة شعبية، وقد تم عرضه عام 2014، ويشتمل على 31 حلقة، حيث تتجدد الشخصيات والحكايات في كل حلقة. والمسلسل هو من إنتاج تلفزيون البحرين، وتأليف راشد الجودر وعيسى الحمر، وإخراج أحمد يعقوب المقلة.

تدور الحلقة الأولى حول مقولة "وين ما نطقها عويه"، التي تُستخدم في حالة عدم التوفيق، وسلك أكثر من طريق مع بلوغ نفس النتيجة، وتبدأ الحلقة بحوار بين صديقين هما عيد وخلفان، حيث يشير خلفان أن عليهما أن يسلكا طريقًا يوصلهما للنجاح في حياتهما، ويشير على صديقه أن يقوموا بسرقة الحما، ويُغلق الاثنان على نفسيهما الباب عندما يقومان بالسرقعة في جنح الليل، ليتم الإمساك بهما وجلدهما في باطن رجليهما، إلا أن ذلك لا يُنتهيهما عن سلوك هذا الدرب، ليكررا السرقعة مرتين، ويتم الإمساك بهما وجلدهما في الحالتين، لتقوم أم عيد بتوبيخهما توبيخًا شديدًا، يدعوها للتفكير في سلك طريق آخر، فيذهبان لخال خلفان الذي يعمل نجارًا، ويتعلمان منه المهنة، ليمرض بعدها الخال مرضًا شديدًا، ويناديهما في أحد الأيام ليقول لهما وصيته، ويعترف أن عليه دينًا كبيرًا يرغب في تسديده حتى لا يُأثبه ضميره، فيعده الصديقان بفعل ما يلزم ومساعدته، ليعودا مجددًا إلى السرقعة.

تم تحديد ثلاثة مشاهد لعملية التحليل:

- **المشهد الأول:** يفتش خلفان وعيد الأرض عند شاطئ البحر، ويُعبر خلفان عن حاجة الشائين إلى الخروج من فقرهما، ويقترح السرقعة حلًا لذلك.
- **المشهد الثاني:** تقوم الأم بمكافأة الصديقين بوجبة غداء، وذلك بعد أن يُقررا سلوك الطريق السوي، وتُعبر عن فخرها بهما.
- **المشهد الثالث:** يعترف الخال للصديقين، وهو على فراش الموت، بما عليه من دين كبير يستحيل عليه سداؤه، ليطمئنه الاثنان بأن لا يقلق، وبأنهما سيساعدانه.

1.5.5 المشهد الأول

1.1.5.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3
مضمون اللقطة	يتجه الصديقان إلى البحر للحديث، ويُباشر خلفان الإفصاح عما يجول في باله.	عيدُ يردُّ على خلفان.	ينظرُ خلفانُ إلى عيد.
زمن اللقطة	32 ثانية	5 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة عامة - ELS	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	↑ بانوراما - Tilt	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-
الحوار	خلفان: خلنا في المهم. عيد: قول، شنقايل المهم اللي عندك؟ خلفان: احنا لي امّتي بنتم جذي؟ فقارة ومحتاجين، وما نقدر نحقق حتّى ربع أحلامنا، وغيرنا، عايش فخير ونعمة، ولا بهائم شي. عيد: لا إله إلا الله، كل ماله يحسد الأوادم، قلب أسود. خلفان: إنت تدري شنو مشكلتنا؟ عيد: جوف، أنا مب قايل ولا شي، تبّي؟ إنت قول، قول. خلفان: احنا مشكلتنا، إنّ بالسبين ننظر الحل ايّي من برّع، ننظر أخذ ايّينا، يقول لنا أنا اللي باعينكم، أنا اللي باساعدكم، وباحل لكم كل مشاكلكم. عيد: تصدّق؟..		
الموسيقى	-	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	4	5	6	7	8
مضمون اللقطة	يواصل عيدُ كلامه.	يردُّ خلفانُ على عيد.	ينظر عيدُ إلى خلفان.	يواصل خلفانُ كلامه.	يردُّ عيدُ على خلفان مُتسائلاً.
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	8 ثوانٍ	3 ثوانٍ	7 ثوانٍ	8 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	عيد: نفس الحجي اللي إنت قلت، بس خفت يعني، إنّك اتطنّز عليي أو ما يعجبك.	خلفان: الحل في يدنا، في داخلنا، لازم احنا اللي نبادر، مو ننظر الثّاس تساعدنا، لأنّ..	خلفان: الثّاس ما تدري بمشاكلنا..	خلفان: مو نفعد ونحط يدنا على خدنا، لا، لازم احنا اللي نقوم، ونساعد نفسنا.	عيد: صح الله لسانك، صح الله لسانك يا خلفان، خوش حجي هاي الحجي الشّنع، بس خلفان، يعني، احنا شنقدر نسوي؟
الموسيقى	-	-	-	-	-

	المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر
--	----------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------

رقم اللقطة	9	10	11	12	13
مضمون اللقطة	يرد خلفان على تساؤل صاحبه بشؤال.	عيد يرد بالإيجاب.	يُكمل خلفان كلامه بعد سماع الإجابة.	يطرح عيد تساؤلاً آخر.	يستهرأ خلفان من تساؤل صاحبه.
زمن اللقطة	6 ثوانٍ	3 ثوانٍ	9 ثوانٍ	4 ثوانٍ	5 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	خلفان: أولاً، إنت مثلي تبي تقتك من هالفقر، وتصير تاجر، ولا لا؟	عيد: أكيد، وبلا شك، وما بيبي له حجي.	خلفان: أنا فكّرت وايد، وقلت، خل نبداً بمشروع صغير، وشوية شوية يكبر، ونكبر ونشاء، ونصير تُجار.	عيد: شلون نصير، أصلاً التجارة، بيبيها ذي اللي يسمونه، راس مال.	خلفان: كل البيال اللي يلعبون في البركة، يعرفون هذي اللي إنت تقوله.
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	14	15	16	17
مضمون اللقطة	يرد عيد بنفس السؤال.	يدعوا خلفان صاحبه أن يتقي به.	يُشكك عيد في كلام صاحبه.	يمدّ خلفان يده لعيد، ويبدأ الاثنان في مناقشة خططهما، ليقترح عيد خطة صيد السمك.
زمن اللقطة	ثانيتان	3 ثوانٍ	3 ثوانٍ	27 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة نصف مقرّبة - MCU	لقطة عامة - ELS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-
الحوار	عيد: انزين وين راس المال يا حظي؟!	خلفان: إنت سلمني نفسك، ولا عليك.	عيد: أسلمك نفسي، وإذا طحت على ويهي، من بيعوضني ذيج الحزة.	خلفان: حظ يدك في يدي، أنا اللي باسندك، وباشيلك على ظهري بعد، وباحميك حتى من نفسك. عيد: انزين خلفان، شنو المشروع اللي في بالك؟ خلفان: نبداً خطوة خطوة. عيد: انزين، أنا عندي لك راي. خلفان: وشالراي؟ عيد: اسمع ها اسمع، شرايك، نصيد سمح، ونبيعه؟ هه، شرايك؟ عجيبة ها؟ خلفان: وإننت ما تعرف..
الموسيقى	-	-	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	18	19	20	21
------------	----	----	----	----

تخطيط الصورة	مضمون اللقطة	خلفان لا يُعجب بخطة صاحبه.	يُطمئن عيدُ صاحبه، ويشرح له معرّته لديه.	يردُّ خلفانُ متهمًا.	يواصل عيدُ سرد فكرته، ليردُّ عليه خلفانُ بفكرةٍ أخرى، ويستغرب عيدُ من اقتراحه.
	زمن اللقطة	4 ثوانٍ	8 ثوانٍ	ثانية واحدة	39 ثانية
	سُلم اللقطات	لقطة نصف معرّية – MCU	لقطة نصف معرّية – MCU	لقطة نصف معرّية – MCU	لقطة جامعة – LS
	زاوية التصوير	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH
	حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still
	الإشارات المكتوبة	–	–	–	–
تخطيط الصوت	الحوار	خلفان: إنَّ أنا ماعرف أسبج؟ ولَّه تبي تتك مبي وتغزقني؟! عيد: لا لا لا لا لا، آفا عليك يا خلفان، إنت أصلاً ما تعرف معرّتك عندي إنت معرّتك، من معرّة الوالدة، بس هي يعني فكرة في بالي قلت أقولها لك.	خلفان: عبّالي بعد.		عيد: انزين، أنا بعد، عندي لك راي ثاني، اليوم بادودك كل أفكار بادلقمهم لك، وباقطهم عليك، شرابك، نشغل لنا واحد، يصيد سمج هه؟ فچج روحك. خلفان: هذي اللي بيصيد سمج.. عيد: إي. خلفان: ما ببي بيزرات؟ عيد: اميله، أكيدا ببي. خلفان: واحنا من وين لنا؟ بعد احنا لو عندنا لنج، چان قلنا. عيد: انزين، أنت، شنو فكرة المشروع اللي في بالك يعني شنو؟ خلفان: نبيع حمام. عيد: ها؟! حمام؟! أي حمام إنت؟! إن شاء الله كل يوم تبينا نلبد في العابر عشان نصيد لنا حمامتين ثلاث؟! خلفان: لا..
	الموسيقى	–	–	–	–
	المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	22	23	24	25
مضمون اللقطة	يردُّ خلفانُ على عيد.	يطلبُ عيدُ من صاحبه أن يكون أكثر وضوحاً وصراحة.	يشرحُ خلفانُ فكرته بشيءٍ من الحرج.	يستهن عيدُ اقتراح صاحبه.
زمن اللقطة	3 ثوانٍ	7 ثوانٍ	6 ثوانٍ	8 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة نصف معرّية – MCU	لقطة نصف معرّية – MCU	لقطة نصف معرّية – MCU	لقطة نصف معرّية – MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH	زاوية عادية – LH
حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still
الإشارات المكتوبة	–	–	–	–
الحوار	خلفان: ما بنصيد حمام، الحمام بارز.	عيد: شوف عاد لا اتبيني فطيني أنا لا تيلس تدودهي قول لي شالسالفة شتبي مبي؟ الأغاز هاي ماحبها شتبي تقول؟	خلفان: ما بنصيد الحمام، بنط لنا چم سطح، واللي تصيده يذنا، نبيعه.	عيد: نبوق! نبوق! تبينا نبوق حمام يا خلفان؟! هذا، هذا آخرتها احنا نبوق حمام؟!!
الموسيقى	–	–	–	–
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر مؤثرات درامية

يمشي الصديقان باتجاه شاطئ البحر، ويفترشان الأرض مُتقابلين، ليُباشِر خلفان حديثه مع صاحبه، ويقول أن عليهما أن يقوموا بفعل شيءٍ للخروج من حالة الفقر والحاجة، وأن مشكلتهما تكمن في انتظار أن تحلّ الأمور نفسها عوضاً عن المبادرة بفعل شيءٍ، فيقترح أن عليهما أن يُباشِرا القيام بمشروعٍ صغيرٍ حتّى يصبحوا نُجَّارًا، فيقترح عيدٌ أن يقوموا بصيد السمك وبيعه، لينهره خلفان قائلاً أنّه لا يعرف السباحة، ليردّ عليه عيدٌ بأن يوظّفوا من يقوم بصيد السمك، لينهره ثانيةً بأنّ ذلك يتطلّب مالاً، ما يدفع عيداً لسؤاله حول الفكرة التي بباله، فيُجيب عليه خلفان ببيع الحمام، لينهره عيدٌ بأنّ صيد الحمام به صعوبةٌ كبيرةٌ، فيُجيب خلفان بأنّهم لن يقوموا بصيد الحمام، وإنّما سيقومون بسرقة.

2.1.5.5 مستوى التضمين

1.2.1.5.5 الثراء والرّخاء

يستهلّ خلفان حوارَه بسؤالٍ "أنا لي امتي بنتم چني؟"، ويتبعه بوصف "فقارة ومحتاجين"، وفي هذا التساؤل رفضٌ لحالة الفقر والحاجة، أي تجسيدٌ لقيمة (الثراء) والسعي وراءه، ويُواصل عيدٌ تأكيده على هذه القيمة في قوله "وما نقدر نحقق حتّى ربع أحلامنا"، فهو هنا يضع نفسه رفقة صديقه في موضع مقارنةٍ مع باقي الناس، ويربطُ المال بتحقيق الأحلام، أي أنّ الثراء ليس القيمة الوحيدة التي يسعى إليها، واستخدامه للفظ "نحقق" يعني أنّ لديه أهدافاً محدّدة يرغب في بلوغها عن طريق المال، ما يُجسّد قيمة (اختيار الأهداف).

بعد الحديث عن الأحلام، يُصرّح خلفان بالمقارنة التي أقامها بينهم وبين باقي الناس في قوله "وغيرنا، عايش فخير ونعمة"، وهو هنا يضع نفسه في طبقة اجتماعية أدنى ممّن يعيشون في يسرٍ ورخاء، فكأنّما يدعو صاحبه أن عليهما أن يبلغا هذه الطبقة، في تجسيدٍ لقيمة (الاعتراف الاجتماعي)، ويكمل وصف حياة هؤلاء الناس بقوله "ولا بهامه شيء"، في تجسيدٍ لقيمة (الانفصال)، فخلفان لا يسعى للإثارة في حياته، بقدر ما يسعى لحياةٍ لا تتخلّلها الهموم، وتلك الحياة هي الحياة السعيدة بالنسبة له.

تُساعد اللقطة التي جرى فيها الحوار السابق في إبراز فقر الصديقين وبساطة حياتهم، فاستُخدمت اللقطة العامّة، مظهر الصديقين قادمين من بعيدٍ، يرتدي كلٌّ منهم ثوباً بسيطاً، ويضع شماغاً على كتفه، ويرتدي خُفّين يحفر بهما الرّمال، كما تظهر حولهما بعض النباتات الجافّة، لتُقدّم كلّ هذه العناصر تعبيراً عن الفقر، ورغم كون هذا المشهد حوارياً، وبالتالي يتطلّب لقطات أكثر قرباً من الأشخاص، إلّا أنّ هذا التّوظيف للّقطة الواسعة يضع الشّخصيتين في إطارهما

الاجتماعيِّ المُعَبَّر عن حالهما، في تأكيدٍ على قيمة (الثَّراء) التي يسعى إليها الصَّدِيقان، عن طريق تصوير نقيضها.



لقطة (1)

2.2.1.5.5 السَّعي لبلوغ المكانة

عندما يطرح خلفانُ مسألة فقر الصَّدِيقين، يَتَّجه مباشرةً لتفسير سبب ذلك "أحنا مشكلتنا، إِنَّ يالسَّين ننظر الحل اتِّي من برَّع"، وهو بذلك يضع نفسه رفقة صديقه موقع النَّقد، ويُوَجِّه ذاته تجاه تحسين هذه الحال عن طريق الاعتراف بمُسبِّباتها أوَّلًا، ثُمَّ يقول خلفانُ "الحل في يدنا، في داخلنا، لازم أحنا اللِّي نبادر، مو ننظر النَّاس تساعدنا"، وفي ذلك أيضًا اعترافٌ أنَّ الصَّدِيقين كانا خلال حياتهما اتِّكاليَّين على غيرهما، وأنَّ أوان تغيير ذلك، في تجسيدٍ لقيمة (الاستقلال)، التي يؤكِّد عليها أيضًا صديقه عيدٌ في ردِّه عليه.

بعد أن يطرح عيدٌ ما في جعبته من أفكارٍ، يُشير عليه خلفانُ بأن يبيعا الحمام، وهو ما لم يتقبَّله عيدٌ لإدراكه أنَّ في صيد الحمام جهدًا كبيرًا، ليُشير عليه خلفانُ أنَّهما لن يقوموا بصيد الحمام، ويقول ذلك وَجَلًّا دون أن ينظر لوجه صديقه مباشرةً، كما أنَّه لا يُشير للسَّرقة بلفظها، بل يقول "بَنَطْ لَنَا چم سطح، واللِّي تصيده يدنا، نبيعه"، فهو هنا قد فصل ذاته عن يده، وكأنَّ اليد هي التي تقوم بـ"الصَّيد"، أي السرقة، في تجسيدٍ لقيمة (الورع) و(احترام التَّقاليد)، صحيحٌ أنَّه أشار إلى السَّرقة، إلَّا أنَّه هو نفسه لم يُعجب بهذه الفكرة، بقدر ما رأى فيها سبيلًا لبلوغ أهدافه، فالغاية، كما يقول ميكيا فيلِّي، تُبرِّر الوسيلة.



لقطة (24)

3.2.1.5.5 البحر وارتباطه بالسُّكَّانِ

يُنصَحُ خَلْفَانٌ لِصَاحِبِهِ عَيْدٍ فِي مَشْهَدٍ سَابِقٍ عَنْ رَغْبَتِهِ فِي قَوْلِ أَمْرِ هَامٍ، إِلَّا أَنَّهُ لَا يُبَاشِرُ الْحَدِيثَ عَنْهُ فِي حِينِهَا، لِيُظْهَرَ الصَّدِيقَانِ فِي هَذَا الْمَشْهَدِ وَهَمَّ سَائِرُونَ صَوَّبَ السَّاحِلَ لِيَفْتَرِشَا الْأَرْضَ وَيَتَحَدَّثَا، وَنَرَى كَيْفَ أَنَّ الْبَحْرَ أَصْبَحَ مُلْتَقَىً لِلتَّعْبِيرِ عَنِ الْهَمِّ، وَالْإِفْصَاحِ عَنْ مَكْنُونِ الْقَلْبِ، فِي تَجْسِيدِ لَقِيْمَةِ (الْوَحْدَةِ مَعَ الطَّبِيعَةِ)، وَكَأَنَّ الْبَحْرَ يُسَاعِدُ النَّاسَ عَلَى التَّعْبِيرِ وَالشُّكْوَى، كَمَا يُسْمَعُ صَوْتُ الْأَمْوَاجِ عَلَى طُولِ الْمَشْهَدِ، وَكَأَنَّمَا يَدْعُوا الْمَشَاهِدَ لَعَمْرُ نَفْسِهِ فِي هَذِهِ الْأَجْوَاءِ مِنَ التَّعْبِيرِ وَالشُّكْوَى، وَالتَّمَاسِ هَذَيْنِ الْغُنْصَرَيْنِ الْقَابِعَيْنِ فِي نَفْسِ الْمَشَاهِدِ.

يُطْرَحُ عَيْدٌ فَكْرَةً عَلَى صَاحِبِهِ، مَفَادُهَا أَنْ يَقُومَا بِصَيْدِ السَّمَكِ وَبَيْعِهِ حَتَّى يَجْنِيَا الْمَالَ، وَفِي هَذِهِ الْحَالِ يُصْبِحُ الْبَحْرُ مَلْجَأً لِلشُّكْوَى، وَحَلَالًا لِلْمَشَاكِلِ أَيْضًا، فَكَمَا أَنَّهُ مَصْدَرُ شَقَاءٍ وَحُزْنٍ، هُوَ أَيْضًا مَصْدَرُ رِزْقٍ وَخَيْرٍ، وَفِي ذَلِكَ أَيْضًا تَجْسِيدٌ لِلْقِيَمَةِ السَّالِفِ ذِكْرُهَا.

2.5.5 المشهد الثاني

1.2.5.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1
مضمون اللقطة	يجلس الصديقان في بيت عيد، بعد أن قررا سلك الطريق السوي، وتعلم التجارة، وتأتي أم عيد بوجبة الغداء التي أعدتها للاثنتين، وهي تُعبر عن سعادتها وفخرها بهما.
زمن اللقطة	دقيقة و 27 ثانية
سلم اللقطات	لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تَقْلُ بصري داخلي - ZI ↑ بانوراما - Pan في آخر المشهد
الإشارات المكتوبة	-
الحوار	خلفان: ها عيد، مستانس؟ عيد: به، إسكت، إلاً متشقق حذي. خلفان: إي والله، من يصدق؟ من يصدق إن حالنا يتغير لي هالحال؟ عيد: أقول لك مكد يصدق، الفضل يرجع حق الله، ثم لك إنت. خلفان: لا، الفضل بعد الله، يرجع حق الوالدة، لو ذيك اليوم ما حطتنا وندفتنا ولعنت أبو خامسنا، جان احنا أحين ليحين في الطريق الغلط. عيد: أنا ما ظليت إنك تتغير كنت أقول الكل يتغير الكل يتغير إلاً ذي، الهيس الأريد، ما يتغير، بيتم مثل ما هو. خلفان: علشان تعرف، علشان تعرف شكثر كنت ظالمني، مع إن إنت أكثر واحد قريب لي، وفاهمني. أم عيد: هاي الغده وصل، سويت لكم غده اليوم، على كيف كيفكم. خلفان: أنعم الله عليج يا خالتي. أم عيد: بالعافية تستاهلون يا يمّه تستاهلون، هذي الأخبار العدة الأخبار السّنة آلي تيزد اليوف، إلاً من يصدق؟ وليدي حبيبي نظر عيني عيد، يحصل له شغلة نظيفة وشريفة، حبيبي، وإنت يمّه، تره إنت حسبة ولدي، لا ترعل مّني يا خلفان، إنت يا يمّه أنا آتتهزرك وآهاوشك، تره أبي مصلحتك لا ترعل مّني يمّه. خلفان: لا أنا ما أرعل خالتي، ما أرعل مّنج. أم عيد: يلاً يمّه، بسم الله، تغدوا، عليكم بالعافية، عليكم بالعافية اكلوا يمّه اكلوا.
الموسيقى	موسيقى تبدأ مع نهاية المشهد بعد الشروع في تناول الطعام
المؤثرات	صوت العصافير

يجلس خلفان وعيد في فناء بيت عيد، ينتظران أم عيد أن تأتي بالغداء، ويتحدث الصديقان عما حققوه حتى هذه اللحظة، وعن تحولهما إلى الطريق السوي، بعد أن اعتمدا على السرقة فيما مضى، ثم تأتي أم عيد بوجبة الغداء، مُعبرة عن استحقاق الصديقين لوجبة ممتازة، وتُعبّر عن فخرها بابنها الذي حصل أخيراً على وظيفة شريفة، وتُعبّر عن فخرها بخلفان الذي تعتبره ابناً لها، ويُباشر الصديقان تناول الطعام بينما ترقبهما أم عيد وهي تهفّ عليهما بمهقنتها.

2.2.5.5 مستوى التضمين

1.2.2.5.5 مكانة الأم

عندما يُصرِّح عيدٌ بأنَّ الفضل في سلك الصَّديقين للطَّرِيق السَّوِيِّ هو الله أوَّلًا ثُمَّ صديقه خلفان، يُنكر عليه خلفان ذلك، ويُصرِّح أنَّ الفضل يعود لله ثُمَّ لأمِّ عيدٍ "لا، الفضل بعد الله، يرجع حقَّ الوالدة"، وفي تصريحه اعترافٌ بقيمة الأمِّ، رغم أنَّها قست عليهما قسوةً شديدةً تتجلَّى في قوله "لو ذيك اليوم ما حطَّتنا وندفَّتنا ولعنت أبو خامسنا"، ثُمَّ يختم خلفان جملة بـ "جان احنا أحيان ليحين في الطريج الغلط"، فهو موقنٌ أنه لولا تدخلها لما وصلا إلى ما وصلا إليه، وهنا تتجلَّى قيمة (احترام الوالدين وكبار السنِّ)، ويرفع خلفان من مقام أمِّ عيدٍ بأن يستخدم كلمة "الوالدة" دون أن يخصَّها بأنَّها أمِّ عيدٍ فقط، فهي عنده تقوم أيضًا مقام والدته هو، وإيماءٌ عيدٍ بالإيجاب طيلة كلامه هو أيضًا اعترافٌ منه بصحَّة كلام صاحبه. كما أنَّ صدور هذا الكلام من خلفان عوضًا عن صدوره من عيدٍ يحمل في كنهه معانٍ ثلاثة، فهو يزيد من التأكيد على قيمة الأمِّ، ويُجسِّد قيمة (التأثير)، في تبيان كيف أنَّ فعل الأمِّ قد ساهم بشكلٍ مباشرٍ في هداية الصَّديقين للصَّواب، كما أنَّه يُجسِّد قيمة (الصداقة الحقَّة)، ذلك أنَّه أرشد صاحبه لأمرٍ كان غافلًا عنه، وأكَّد له على مكانة والدته.

بعد أن تأتي الأمُّ بالغداء، تُصرِّح أنَّها صنعت لهم غداءً شهياً، وتؤكد لهم أنَّهم استحقُّوا هذه الوجبة نظير اجتهداهما وسلکہما للطَّرِيق السَّوِيِّ، وتتجلَّى في فعلها مجموعة من القيم المترابطة، فنرى قيمة (المساعدة) مجسَّدة في مكافئتهما على ما قاما به بعد أن نهرتهما على سلوكهما السيِّء، ونرى قيمة (التسامح) في عدم ذكر أيِّ ممَّا يتعلَّق بماضي الصَّديقين، فهي قد نسيت كلَّ ما مضى ولم تُعر أيًّا منه انتباهًا، كما نرى قيمة (الأمن العائلي) مجسَّدة في إصرارها إلى احتضان الصَّديقين وتشجيعهما بما تستطيع، حتَّى يشعر الاثنان بقيمة فعلهما ويحافظا عليه، ونرى ذات القيمة في فعل الأمِّ عندما يُباشر الاثنان تناول الطَّعام، فهي لم تتناول الطَّعام معهما، وإنَّما راقبتُهما بينما تقوم بتحريك مهفَّتتها المصنوعة من سعف النَّخيل، حتَّى تُبرِّد عليهما حرارة الجوّ.



لقطة (1)

تلقت الأمُّ صوب خلفانٍ في آخر حوارها لتطلب منه أن لا يتضايق منها إن هي قست عليه، وتقول "وانت بيمه، تره إنت حسبة ولدي"، لتضعه في ذات المرتبة مع ابنها، وهي قد جلست بينهما على الأرض، وصنعت لهما ذات الطَّعام، ثُمَّ تقول "لا ترعل منِّي يا خلفان، إنت يا بيمه أنا

آتنهزرك وآهاوشك، ترة آبي مصلحتك لا تنزل مئي بهه"، ما يفسد أيضا قيمة (الأمن العائلي)، في إطار مجتمعي أكثر اتساعاً، أي أن مفهوم الأسرة لا يدور حور إطاره التقليدي فحسب، بل يتعدى ذلك ليشمل منظومة أكبر، لتتضمن هذه القيمة قيمة أخرى هي (حسن الانتماء)، فما قامت بها الأم أدّى إلى شعور خلفان بانتماء لأسرة غير أسرته الفعلية، حيث أصبح عيد أخاه، وأصبحت والدته والدته، ويؤكد ردّ خلفان عليها هذا الإحساس "لا أنا ما آزل خالتي، ما آزل منج"، فعدم تضايقه من قولها وفعلها، هو اعتراف مضمّن من جهته بأنّه يدرك سبب قسوتها عليه، وقلقها على مصلحته.

تكتمل في هذا المشهد صورة الأم القاسية الحنونة، وتعترف الأم نفسها بهذه القسوة التي بررتها بأنها كانت من أجل مصلحة الشابين، وتفسد هذه الصورة قيمة (الحكمة) ممثلة بالأم، فهي التي عرفت كيف تستخدم قسوتها وحنانها بما يسهم في تحقيق أفضل نتيجة، فجاءت القسوة ردّاً على سلوكهما السيء، وجاء الحنان تشجيعاً لهما على سلوكهما الحسن.

2.2.2.5.5 الصداقة في الخير

يُشير عيد في بداية الحوار لخلفان أن "الفضل يرجع حق الله، ثم لك إنت"، قبل أن يُشير عليه الآخر بأنّ الفضل يعود لوالدته قبل أن يكون له، وفي ذلك اعتراف من عيد بجميل صديقه عليه، ما يفسد قيمة (الصداقة الحقّة)، صحيح أن عيداً قد أذنب رفقة صاحبه في فعلهم وتكرارهم لجرم السرقة الذي كان فكرة لخلفان، إلا أنّه تناسى ذلك ولم يلم عيداً على تشجيعه الآن وقد اهتديا للصواب. كما أنّ في استضافته لخلفان في البيت واعترافه بفضله عليه تجسيداً لقيمة (ردّ الجميل)، وتعبيراً عن روح (التسامح)، ذلك أنّه لم يحمل في قلبه شيئاً على ما فات.

3.5.5 المشهد الثالث

1.3.5.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	الخال مُستلقٍ على فراشه، بينما يُحادثه خالفان.	الخال يردُّ على خالفان، ويتحدث بصعوبة.	يعترض الصديقان على كلام العم، ويحاولون طمأنته.	الخال يُصرُّ على كلامه، ويطلب من الصديقين الإنصات.	يُجيب خالفان خاله.
زمن اللقطة	11 ثانية	10 ثوانٍ	14 ثانية	10 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS	لقطة نصف مقربة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة نصف مقربة - MCU	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH زاوية منخفضة - LA	زاوية مرتفعة - HA	زاوية منخفضة - LA	زاوية مرتفعة - HA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	← بانوراما - Pan	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	خالفان: أجز وعافية، أجز وعافية يالخال، كلها جم يوم وتقوم لنا بالسلامة.	الخال: لا يابوك، اليوم أحس إني غير، أحس إن، إن يومي جريب.	خالفان: الله يطول في عمرك يالخال، ويعطيك الصّحة والسلامة، وتقوم لنا إن شاء الله بالسلامة. عيد: عمي، تزه اليوم شكك وايد وايد أحسن من أمس، ما شاء الله عليك لا إله إلا الله، ويهك منور.	الخال: لا يا عيالي، تركوا عندكم هالحجي، اللي لا يودي ولا اتيب، وسمعوني، سمعوني زين.	خالفان: نسمعك يالخال.
الموسيقى	-	-	-	-	-
المؤثرات	-	-	-	-	-

رقم اللقطة	6	7	8	9	10
مضمون اللقطة	يبدأ الخال بالتعبير عما في نفسه.	يردُّ خالفان بالإيجاب.	يواصل الخال التعبير عن مشاعره.	خالفان يلتفت لينظر إلى عيد.	يواصل الخال كلامه.
زمن اللقطة	18 ثانية	ثانيتان	33 ثانية	6 ثوانٍ	3 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة نصف مقربة - MCU	لقطة متوسطة - MS	لقطة نصف مقربة - MCU	لقطة قريبة - CU، لقطة نصف مقربة - MCU	لقطة نصف مقربة - MCU
زاوية التصوير	زاوية مرتفعة - HA	زاوية منخفضة - LA	زاوية مرتفعة - HA	زاوية منخفضة - LA	زاوية مرتفعة - HA
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	→ بانوراما - Pan	ثابتة - Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-

تخطيط الصوت	الحوار	الخال: زين، عيل سمعوني، وحفظوا الكلام اللي بأقوله لكم، أنا، ماّي أقارح هالّدينا، وفي رقبتي، وفي رقبتي دين، ربي يحاسبني عليه.	خلفان: أكيد بالخال.	الخال: أنا، أنا ما عندي أّحد غيركم، أقول له وأوصيه، كل الـ، كل اللي أعرفهم، شردوا، وخلّوني، ونسوا، اللي سوّيته لهم، ما علينا، الله يسامحهم، لكن، أنا آبي أقول لكم، إنّ أنا، أنا مديون..	الخال: كل الدّكان، ما بيسدّد الدّين.
	الموسيقى	–	–	موسيقى حزينة تبدأ مع كلمة "شردوا"	موسيقى حزينة
	المؤثرات	–	–	–	–

رقم اللقطة	11	12	13	14	15
مضمون اللقطة	خلفان ينظر لخاله مستمعا.	يواصل الخال كلامه.	ينظر الصّديقان للخال بتأثّر.	يواصل الخال كلامه.	يردّ الصّديقان على الخال لطمأنته.
زمن اللقطة	ثانيتان	10 ثوانٍ	9 ثوانٍ	7 ثوانٍ	11 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة قريبة – CU	لقطة قريبة – CU	لقطة قريبة – CU، لقطة نصف مقرّبة – MCU	لقطة قريبة – CU	لقطة متوسطة – MS
زاوية التصوير	زاوية منخفضة – LA	زاوية مرتفعة – HA	زاوية منخفضة – LA	زاوية مرتفعة – HA	زاوية منخفضة – LA
حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	→ بانوراما – Pan	ثابتة – Still	ثابتة – Still
الإشارات المكتوبة	–	–	–	–	–
الحوار	الخال: هالبيت..	الخال: مسجّل باسم ولدي الجاد، الجاد، ترجّيته يساعدي، ما تم..	الخال: وقال لي ديز نفسك، أنا عندي أرض صغيرة، بابيعها، بعد ما بتكّمل..	الخال: الدّين، وأنا، ما عندي أّحد غيركم يساعدي. خلفان: لا..	خلفان: تشيل هم بالخال، اعتمد على الله، ثم علينا. عيد: احنا حاضرين يا عمي، لا تدبر بال، لو تطلب عيوننا عطيناك إيّاها، احنا بعد ما ننسى فضلك علينا.
الموسيقى	موسيقى حزينة	موسيقى حزينة	موسيقى حزينة	موسيقى حزينة	موسيقى حزينة
المؤثرات	–	–	–	–	–

رقم اللقطة	16	17
مضمون اللقطة	يُعبّر الخال عن ارتياحه.	ينظر الصّديقان لبعضهما.
زمن اللقطة	14 ثانية	6 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة قريبة – CU	لقطة متوسطة – MS
زاوية التصوير	زاوية مرتفعة – HA	زاوية منخفضة – LA
حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still
الإشارات المكتوبة	–	–

الحوار	الخال: أنا ماعرف شلون أشكركم يا عيالي، انتوا رِجَحُوا بالي، ورِجَحُوا ضميري، وسامحوني لأني نَقَلْتُ عليكم.	-
	موسيقى حزينة تتوقَّف عند "انتوا رِجَحُوا بالي"	-
	المؤثرات	-

يزورُ الصَّدِيقانِ خالَ عِيدٍ لِلأطمِئنانِ عليه، ويُعبِّرُ الخالُ عن إحساسه بأنَّ يومه قد بات قريباً، ليؤاسيه الصَّدِيقانِ بالدُّعاء له وتبيان أنَّه يبدو أفضل حالاً، ليردَّ العمُّ بأن يتركوا هذه الأفكار، وبأن يُنصتوا لما سيقوله، ويُصرِّح بأنَّ عليه دَيْناً كبيراً، وبأنَّه لا يُريد أن يفارق الدُّنيا وعليه ما عليه من دينٍ، كما يشكو ما جرى له من هجران أصحابه له، وتخلِّي ابنه عنه في ساعة الحاجة، ويقول أنَّ أرضه الصَّغيرة الَّتِي يمتلكها لا تكفي لسداد دينه، ليشير عليه الصَّدِيقانِ بأن لا يقلق، وبأنَّهما لن ينسيا فضله عليهما، وبأنَّهما سيفعلان ما بوسعهما لمساعدته.

2.3.5.5 مستوى التَّضمين

1.2.3.5.5 منزلة الوالدين وكبار السِّنِّ

تتجلَّى خيبة الخال تجاه ابنه في مسألتين، فعندما يُصرِّح الخال بما عليه من دينٍ، يتكلَّم أولاً عن عموم معارفه الَّذين هجروه، ثمَّ يذكر ابنه الَّذي تخلَّى عنه أيضاً، وفي هذا التَّقديم للمعارف على الابنِ تبيانٌ لقدر الخيبة الَّتِي يشعر بها الخال تجاه ابنه، ذلك أنَّه أحرَّ ذكره وهو ابنه الَّذي يُفترض أن يكون أقرب النَّاس له، وفي التَّأخير تبيانٌ أيضاً لقدر الألم والخلل الَّذي يشعر به الخال، وثاني مسألة هي وصف الخال ابنه بالجاحد، ووصف الجحود يقتضي أن يُقدِّم الإنسان شيئاً لآخر، حتَّى يقوم الآخر بجحد ما تلقاه، وذلك يُعبِّر عن بشاعة فعل الابن، وهذا التَّصوير يعكس قيمة (احترام الوالدين وكبار السِّنِّ) عن طريق تبيان حالة مضادَّة في الابن الجاحد، كما تتجلَّى قيمة (ردِّ الجميل)، الَّتِي لم يتحلَّ بها الابنُ أبداً، ويؤكد على هذه القيمة عرض الحالة المضادَّة الأخرى، الَّتِي تتجلَّى في قول عِيدٍ "أنا بعد ما ننسى فضلك علينا".

يجدُ الخال في عِيدٍ وخلفانٍ بعض العزاء فيما يُواجهه من ألمٍ، فرغم أنَّ الاثنين ليسا ابنين له، إلَّا أنَّهما قد وفَّرا له ما لم يُوفِّره ابنه الَّذي جاء من صُلبه، ووعدها بمساعدته في محنته، حتَّى أنَّه ناداهما بـ"عيالي" في بداية الحوار ونهايته. كما نجدُ العديد من ملامح التَّأدُّب في حوار الصَّدِيقين مع الخال، خاصَّةً في كلام عِيدٍ الَّذي لا قرابة بينه وبين الخال، فنراه يناديه بـ"عمِّي"، كما يقول له "لو تطلب عيوننا عطيناك إِيَّاه"، وذلك يؤكد على القيمة السَّابقة، ويُجسِّد أيضاً قيمة (الأدب)،

ورغم أنَّ الشَّابَّين قد بدا عليهما بعض التَّوتُّر والصَّدِّ تجاه ما يقوله الخال، كما يتبدَّى في نظرهما لبعضهما خلال حوارهما، إلَّا أنَّهما يُدرِكان أهمِّيَّة أن لا يزيذا ما به من همٍّ وشقاءٍ، وإنَّ كانا في واقع الأمر قد تورَّطا بما أوصاهما به.



لقطة (17)

2.2.3.5.5 الشَّقاء والعطاء

تتجلَّى العديدُ من ملامح الشَّقاء في هذا المشهد، أوَّلها المرضُ الَّذي يُعانيه الخال واحتضاره على فراشه، ويُعزِّز هذا الشَّقاء ما عبَّر عنه من دينٍ أثقل كاهله وعذَّب ضميره. كما أنَّ في قوله "ماتِّي آفارج هالدينيا، وفي رقبتي، وفي رقبتي دين، ربي يحاسبني عليه" تجسُّدٌ لقيمة (الورع) الَّتِي يتحلَّى بها الخال، ذلك أنَّه يعيش لوحده، ولا يبدو أنَّ هنالك من سيُعاني من سداد أيِّ دينٍ بعد وفاته، وإنَّما تنقلُّ عليه فكرة ما سيُلاقيه في حياته الآخرة.

يقوم الخال في مشاهد سابقة بتعليم الصَّدِيقين حرفة النِّجارة، والَّتِي يخرجان بها من فعل السرقة الَّذي كانا يقومان به، وعندما يقول عيدٌ "أنا بعد ما ننسى فضلك علينا"، فإنَّ ملامح العطاء تتجلَّى بشكلٍ كاملٍ في المشهد، فالخال رجلٌ يُقاسي الكثير من الشَّقاء في حياته، خاصَّةً مسألة الدَّين وجحود ابنه له، إلَّا أنَّ ذلك لم يمنعه من مساعدة غيره عندما رأى من يحتاجه، في تأكيدٍ على قيمة (المساعدة)، كما أنَّ الخال يقربُ لخلفانٍ، وتتجلَّى في ذلك قيمة (الأمن العائلي)، حيث لم يُثمَّ الخال بالتَّصريح بدينه إلَّا بعد أن ضاقت به السُّبل وأدرك أنَّ موته قريبٌ، ما يعني أنَّه لم يُرد أن يُثقل كاهل الشَّابَّين عندما كان لا يزال في صحَّته، أي أنَّه قام بحمايتهما ممَّا يعانيه من دَينٍ.

تكتمل في هذا المشهد صورةٌ من صور المقارنة الأساسيَّة في الحلقة، فنرى على جهةٍ خلفانًا وعيدًا يلجئان للسرقة لتعويض نقصٍ يشعُران به، رغم عدم حاجتهما الماسَّة للمال، ونرى الخال المسنَّ وهو يلجأ للعمل الشَّريف في تعويض حاجته، رغم أنَّه في حاجةٍ ماسَّةٍ له، ورغم أنَّ العمل الشَّريف لا يسدُّ دينه، يتجلَّى ذلك في قوله "لو بعت كل النِّكَّان، ما بيسدِّ الدَّين" و"أنا عندي أرض صغيرة، بابيعها، بعد ما بتكمِّل الدَّين"، وتُعزِّز هذه المقارنة من قيمة (الورع) الَّتِي ذكرناها،

كما تتجلى فيها قيمة (الانضباط الذاتي)، فالعمُّ قد تجنَّب سلوك طريقٍ خاطئٍ في كسب المال رغم حاجته الشديدة له، بينما افتقد الصديقان هذه القيمة.

3.2.3.5.5 صراع الأجيال

نجدُ في هذا المشهد أيضًا صورًا من صور المقارنة الأخرى حين النظر للمسألة من منظور السِّنِّ، فعلى جهةٍ نجد شابين في مُقْتَبَلِ عمرهما، لم يزلوا في حياتهما حرفةً يدويَّةً إلَّا مؤخرًا، وعلى جهةٍ نجد رجلًا كبيرًا في السِّنِّ، عمل فترةً طويلةً في النِّجارة، وقاسى من الحياة ما قاسى. تتجلى في هذه المقارنة بين الأجيال صورةً مفادها أنَّ الجيل القديم أكثر شِدَّةً وقُدرةً على تحمُّل شقاء الحياة، بينما يسعى الجيل الجديد للطُّرق والوسائل السَّهلة في بلوغ أهدافه، وكأنَّ هذه الصُّورة تُعبِّر عن حاجة الجيل الجديد للتَّحَلِّي بِخِصال الجيل القديم، واعتباره قدوةً له في حياته، فنجدُ قيمة (احترام النِّقاليد) مُضمنةً في هذه المقارنة، باعتبار أنَّ الجيل الجديد عليه أن يتحلَّى بما كان عليه الجيل القديم في عيش الحياة، خاصَّةً فيما يتعلَّق بقيم (الانضباط الذاتي) و(الحكمة)، و(الاستقلال)، و(الطموح).

تعكسُ هذه المقارنة أيضًا فكرةً مفادها أنَّ الجيل الجديد لا يُعاني من ذات صنوف الشَّقاء الَّتِي كان يُعانيها الأقدمون، وهو ما جعلهم أكثر قدرةً على تحمُّل عقبات الحياة، وذلك أيضًا يُعزِّز من قيمة (احترام الوالدين وكبار السِّنِّ)، باعتبار أنَّ أفراد الجيل القديم إمَّا أن يكونوا قد هرموا في السِّنِّ، أو قد ماتوا.

6.5 المُسلسلُ السَّادسُ (حزاوينا خليجيَّة)

مُسلسل حزاوينا خليجيَّة هو من المسلسلات الشَّعبية الحديثة، وتمَّ بثُّه في 2016، وتدور كلُّ حلقةٍ فيه حول حبكةٍ مختلفةٍ، ويغلب على هذا المسلسل الطَّابع الخليجيُّ، حيث أنَّ طاقم التَّمثيل لا يقتصر فقط على الممثَّلين البحرينيين، ويشتمل على 30 حلقةً. والمسلسل هو من إنتاج تلفزيون البحرين، وتألَّيف مُشتركٍ بين عبدالرَّحيم الصَّديقي، وتيسير عبدالله، وعيسى الحمر، وشريدة المعوشرجي، وجمال سالم، وسعد المدهش، ومحمود بن عبيد الحسني، وإخراج جمعان الرُّويحي. والحلقة الأولى التي هي موضع التَّحليل من تأليف عيسى الحمر.

تبدأ الحلقة بحوارٍ بين أمِّ مهرةٍ وأمِّ نوحٍ، حيث تشترط أمُّ مهرةٍ مجموعةً من الاشتراطات التَّعجيزيةً على أمِّ نوحٍ حتَّى يتمَّ زواج عيالهم، وتُجبر أمُّ نوحٍ على قبول الشُّروط لإصرار ابنها نوحٍ على هذا الزَّواج، فتشكو أمُّ نوحٍ الأمر لزوجها مبارك، الَّذي يذهب للقاء خلفٍ والد مهرةٍ، وهو أخوه، ليغضب الأخير من الشُّروط التي وضعتها زوجته وابنته، ليدخل عليها غاضبًا، ويكتشف أنَّ مهرةٍ لا تُريد أن تتزوَّج نوحًا، وتُعبِّر عن قرفها منه، ومن الأعمال التي يُزاولها حتَّى يجمع المال اللازم للزَّواج، ومن أجل ذلك إنَّما اشترطت عليه هذه الشُّروط التَّعجيزية، إلَّا أنَّ الأب لا يقبل ذلك، ويُصرُّ على أنَّ الزَّواج سيتمُّ رغماَ عنهما، لأنَّه أعطى كلمةً شهد عليها الرِّجال، فتذهب الأمُّ بعدها لأمِّ نوحٍ تخبرها بإلغاء هذه الزَّيجة، وفي هذه الأثناء، يُزاول نوحٌ مجموعةً من المهن كصيد السَّمك وإصلاح المجاري وحمل الأمتعة، وتُخفي عليه أمُّه الخبر الَّذي بلغها من أمِّ مهرةٍ، وتُفصح مهرةٍ لصديقتها شريفة أنَّها إنَّما ترغبُ في الزَّواج من يعقوبٍ صاحب نوحٍ، لتكتشف في آخر الحلقة أنَّ يعقوبًا قد خطب شريفة صاحبتهَا، ويتَّجه شرطيُّ لبيت نوحٍ متَّهمًا إيَّاه بسرقة ثلاث أغنامٍ كانت أمُّ مهرةٍ قد طلبتها، ليدافع نوحٌ عن نفسه أنَّه إنَّما وجد الأغنام دون راعٍ.

تمَّ تحديد ثلاثة مشاهد لعملية التَّحليل:

- **المشهد الأوَّل:** يدخل خلفٌ على زوجته وابنته مهرةٍ غاضبًا، ويكتشف رغبة مهرةٍ الحقيقية، ويُخبرهن أنَّ الزَّيجة ستتمُّ رغماَ عنهنَّ.
- **المشهد الثَّاني:** يعود نوحٌ من الحظرة حاملًا قدرًا كبيرًا من السَّمك، ويرى اثنين يتحدَّثان حول حظِّه في صيد السَّمك، ويستغربان من زيجته من مهرةٍ التي يرونها أعلى منه شأنًا.
- **المشهد الثَّالث:** يدخل نوحٌ إلى داره ليرى أمَّهُ حاملَةً ثوب زفافه، ويُهديها مالا تُخبِّئه عندها، ويُخبرها بعملٍ جديدٍ قد حصل عليه.

1.6.5 المشهد الأول

1.1.6.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1
مضمون اللقطة	خلف والد مهرة يدخل البيت غاضباً، ويقوم بنهر مهرة وأمها على ما اشترطته للزواج.
زمن اللقطة	دقيقة و 27 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة متوسطة – MS
زاوية التصوير	زاوية عادية – LH
حركة الكاميرا	تتقلّ مصاحب – Trk
الإشارات المكتوبة	-
الحوار	خلف: يعني شلون؟ غطيتي لج شوي، وحلمتي، وقمتي (كلام غير واضح) من البيت، عيل باجر لين عرستني شبتسوين؟ أكيد بتطلعين في النكة تصارخين. مهرة: بيه مايتيه شكله يلوع الجبد چنه طالع من صبحه. أم مهرة: بل، لوع الله جبده، هندي قدره، شبنحصل من وراه؟! مهرة: يمّه، بيه واللّي يسلمكم فكوني ميه مايتيه. خلف: إنتي الحين، ما سألتي روحج، هو شاللي حادّه على هالشغل؟ أم مهرة: محدّ حدّه عليه. خلف: اللّي حادّه هو انتو، طلباتكم الزايدة عن حدها، هو بيي يراويج، شكّر هو شالليج، ويرايي أمج، إنّ هو رّئال كفو، ما يعيز عن شي. أم مهرة: روح قول له، البنية ما تبيك. خلف: تخسي، چيف؟! أنا لعبة عندكم؟! أنا عطيت مبارك جدام الزبايل، وانتو لو تطفون التيسما وتنزلون الأرض، ما رجعت في حلمتي، احنا مو بهال. يخرج خلف من الغرفة. مهرة: يمّه، يمّه صدقيني إذا زوجتوني اياه باكت على روحي غاز وباحرق روحي. أم مهرة: لا تحرقين روحج ولا شي، صبري بس انتي شوي، وينجوفين هو بيذل، وبني حق أبوج وبيقول مايتي بنتكم. مهرة: وإذا ما ذل. أم مهرة: لا تستعيلين، العرس ما بيتم، يعني ما بيتم.
الموسيقى	موسيقى درامية تبدأ بعد 'يعني شلون' وتختف بعد رحيل خلف
المؤثرات	-

يدخل خلف الغرفة على زوجته وابنته غاضباً، ليقوم بنهر ابنته أولاً حول تغييرها رأيها، لتصرّح مهرة بعدم رغبتها الزواج من نوح، وبأنّها منقرفة منه، وتؤيّد في ذلك أمّها، ليغضب الأب زيادةً، ويقول لها بأنّه إنّما لجاً للقيام بهذه الأعمال إرضاءً لها، وليثبت لها جدارته وقدرته على الاهتمام بها، فتتدخل الأم متجاهلةً كلام الأب، وتطلب منه أن ينقل لنوح رفضهم، فيرفض الأب ذلك رفضاً شديداً، مصرّحاً بأنّه قد أعطى كلمةً أمام الرجال، ولن يتراجع عن موقفه، ثمّ يخرج من الغرفة، لتواصل مهرة الشكوى لأمّها، التي تُطمئنّها بأنّ هذا الزواج لن يتمّ.

2.1.6.5 مستوى التضمين

1.2.1.6.5 سلطة الأب

عندما يدخل الأب مستفسراً عن سبب تسلط ابنته وأمها فيما يتعلق بشؤون الزواج، تُعبّر مهرة عن امتعاضها من هذا الزواج، وتُعبّر عن قرفها من نوح، وتؤيّد في ذلك والدتها، ورغم أنّ مهرة ووالدتها لا تؤيّدان هذه الرّيجة، إلّا أنّ الأب يُعبّر عن رفضه لقرارهما، ويقول أنّ الرّيجة ستتمّ رغماً عنهما، ويقول "أنا لعبة عندكم؟!"، في رفضٍ شديدٍ لأن يتصرّف بناءً على رغبتهما، فهو هنا يُعبّر عن (السلطة) التي يتحلّى بها في هذه الأسرة، والمُعبرة عن سلطة الرّجل في هذا المجتمع ككلّ.

تُعزّز هذه السلطة أيضاً حقيقة أنّ أياً من الأمّ وابنتها لم تقوما بمحاولة إقناع الأب بعد أن صرّح برفضه القاطع، وإنّما اقتصر رفضهما على التّعبير بذلك لبعضهما بعد رحيل الأب، حيثُ هدّدت مهرة بإحراق نفسها إن هي أُجبرت على الزواج من نوح، وفي ذلك مبالغة في وصف ما ستفعله، إلّا أنّها مبالغة تحمل في ذاتها حقيقة مفادها أنّ لا مفرّ من الخضوع لقرار والدها، والموت فعلاً هو السبيل الوحيد للخلاص ممّا ستُجبر على القيام به، كما أنّ الأمّ لم تقم بطمأننة ابنتها إلّا بعد رحيل الأب، كما أنّها أشارت أنّ قرار إلغاء الزواج إنّما سيصدر عن نوح نفسه، وفي ذلك أيضاً تعزيزاً لسلطة الرّجل، فقرار الرّفص لا بدّ أن يصدر عن رجلٍ آخر.

2.2.1.6.5 الوعود والصورة العامّة

بعد أن يُعبّر الأب عن رأيه في ما يفعله نوح، وبعد أن يُصرّح بأنّه ليس لعبة في أيدي زوجته وابنته، يقول "أنا عطيت مبارك كلمة جدّام الرّيايل، وانتولو تطقّون السّما وتنزلون الأرض، ما رجعت في كلمتي"، وتتجلّى هنا قيمة (حفظ الصورة العامّة)، فخلف لا يُريد أن يظهر أمام النّاس بأنّه رجلٌ تراجع عن كلمته، واستخدامه لكلمة "الرّيايل"، ثمّ قوله "أنا مو يهال"، يعني أنّه إن تراجع عن كلامه فإنّ ذلك يمسّ رجولته. كما أنّ استخداماً لكلمتي "كلمة" و"الرّيايل" في نفس الجملة، هو تصريحٌ مضمّنٌ منه أنّ الرّجال لا يحدّون عن كلامهم، بينما تحيد النّساء عن كلامهنّ، أي أنّ التزام الكلمة هو من صفات الرّجال.

يُبرّر خلف سبب تمسّكه برأيه بأنّه قد أعطى أخاه كلمة، وهو بذلك قد تجاهل رغبات أفراد أسرته القريبة، وأعطى الأولويّة للرّجال، على حساب النّساء من أسرته، وفي ذلك تجسيدٌ لقيمة (الاعتراف الاجتماعي)، فخلف يرغب بالحصول على قبولٍ من الرّجال الآخرين في مجتمعه، ولن يتمّ ذلك إلّا على حساب ابنته وأمّه، أي أنّ المرأة في هذه المجتمع هي أداة يبلغ بها الرّجال مستوياتٍ أعلى من القدر والمكانة.

3.2.1.6.5 العمل

بعد أن تعيب مهرة نوحًا على ما يقوم به من أعمالٍ، يردُّ خلفٌ عليها بسؤالٍ "إنتي الحين، ما سألتني روحج، هو شاللي حادّه على هالشغل؟"، وتردُّ زوجته مباشرةً "محد حدّه عليه"، ليردُّ خلفٌ عليهما "اللي حادّه هو إنتو، طلباتكم الزايدة عن حدها، هو بيبي يراويج، شكتر هو شايلاج، ويراوي أمج، إنّه هو ريال كفو، ما يعيز عن شي"، وفي ردّه مجموعةً من الدلالات المبطّنة، أولها تقديرٌ لقيمة (الطموح) التي جسدها نوحٌ بعمله الدؤوب، إضافةً لقيمة (المسؤوليّة)، التي يعتبرها خلفٌ خُصلةً مهمّةً في الرّوج، ذلك أنّه تجاهل ما اعتبرته مهرة أعمالاً مقرفّةً، واعتبر ذلك تحملاً لزاماً الأمور.

اشتمل ردُّ خلفٍ أيضًا على تقليلٍ من قدرة زوجته وابنته على الحكم وتقدير الأمور، فسؤاله هو اتّهامٌ غير مباشرٍ بسُخف الحُجج التي استندت عليها المرأتان، ودفاعٌ عن الحُجج التي تمسّك بها هو ونوحٌ، من تقديرٍ لقيمة العمل والاجتهاد، فهو هنا ينزِعُ قيمة (الحكمة) عن مهرة وأُمّها، ويقرنها بنفسه وبنوحٍ.

2.6.5 المشهد الثاني

1.2.6.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1	2	3	4	5
مضمون اللقطة	الشابان جالسان عند البحر، بينما نوح عائذ من خطرته.	يرد الشاب على كلام صاحبه حول انتفاخ كيس السمك.	يواصل الشابان الحوار حول حظ نوح.	يتساءل الشاب حول المال الذي يجنيه نوح.	يرد الشاب على تساؤل صاحبه.
زمن اللقطة	7 ثوانٍ	3 ثوانٍ	4 ثوانٍ	5 ثوانٍ	4 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة جامعة – LS	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة مقرّبة – MCU
زاوية التصوير	زاوية عادية – LH	زاوية مرتفعة – HA	زاوية منخفضة – LA	زاوية مرتفعة – HA	زاوية منخفضة – LA
حركة الكاميرا	← بانوراما – Pan	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	شاب "1": جوف الجراب شلون منتفخ من التيمج.	شاب "2": خطرته جنبها طبعانة من التيمج هالزفر.	شاب "1": لكن حظّه، بكيتر حصى.	شاب "2": إي والله، إي والله، يكد مكدة هالهيل، ما يندري وين بيودي هالبيزات.	شاب "1": بيتي يعزس على بنت خلف بن درويش.
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	6	7	8	9
مضمون اللقطة	يُصدم الشاب مما حكا له صاحبه.	يقترّب نوح من الشابين، ويتساءل عن جلوسهما بينما الحظرة مليئة بالسمك.	يرد الشاب على سؤال نوح.	ينصح نوح الشابين.
زمن اللقطة	5 ثوانٍ	18 ثانية	3 ثوانٍ	ثانيتان
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة جامعة – LS	لقطة مقرّبة – MCU	لقطة متوسّطة
زاوية التصوير	زاوية مرتفعة – HA	زاوية عادية – LH	زاوية مرتفعة – HA	زاوية منخفضة – LA
حركة الكاميرا	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still	ثابتة – Still
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-
الحوار	شاب "2": هذي ياخذ بنت خلف بن درويش؟! والله خراطة والله طرطرة.	شاب "1": أمها تحب البيزات، وهو مثل الهامور، اتيب لهم اللي بييه.	شاب "2": طبعانة من التيمج.	نوح: روحوا اخذوا لكم يدام قبل لا تسقي الماية.
الموسيقى	موسيقى هادئة	موسيقى هادئة تتوقّف بعد "أمها تحب البيزات"	-	-
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

رقم اللقطة	10	11	12	13	14
مضمون اللقطة	ينظر الشاب لنوح ثم يلتفت لصاحبه الذي يبدأ الكلام.	يغضب الشاب من كلام نوح، ويُحدث صاحبه حول إغراقه.	يُجيب الشاب على سؤال نوح.	يردُّ نوح على تهديد الشاب باستخفاف، ويرفع العصا مهدِّداً.	يُنهى نوح حوارهِ ويمضي في سبيله.
زمن اللقطة	ثانيتان	4 ثوانٍ	3 ثوانٍ	6 ثوانٍ	6 ثوانٍ
سُلم اللقطات	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة مقرّبة - MCU	لقطة جامعة - LS	لقطة متوسّطة - MS	لقطة جامعة - LS
زاوية التصوير	زاوية مرتفعة - HA	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH	زاوية منخفضة - LA	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	ثابتة - Still	↑ بانوراما - Tilt
الإشارات المكتوبة	-	-	-	-	-
الحوار	شاب "1": لا والقهر..	شاب "1": بيّي يتصدّق علينا، مادري أغرقه هني! نوح: بيغرق من؟!	شاب "2": يغرقك إنت. نوح: ها ها ها ها ها.	نوح: أنا بحر تغرقني إنت؟! مادري أقط يابته بهذي الحين، إي والله بيغرقني..	نوح: روح زين روح.
الموسيقى	-	-	-	-	موسيقى هادئة
المؤثرات	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر	صوت أمواج البحر

يجلسُ شابان عند البحر، ويُرى نوح وهو يتمشّي في البحر قادماً من بعيدٍ، وقد ملأ كيسه سمكاً من حظرتِه، ويستغرب الشابان قدر السمك الذي يحوز عليه نوح، وحول قدر العمل الذي يقوم به، ليتساءل أحدهما حول ما يفعله بما يجمعه من مال، فيُجيب الآخر بأنّه يرغب في الزّواج من مهرة، وهو ما يستغربه الشاب الأول مستهزئاً بمكانة نوح، وعندما يصل نوح إلى جانب الشّابّين، يُوجّههما للثّهوض وجمع السمك، حيث أنّ الحظرة مليئة بالسمك، وهو ما يستقرّ الشّابّين الجالسين، ليقوم أحدهما بتهديد نوح، إلّا أنّه يُبادل تهديده بتهديد آخر، ثمّ يمضي في سبيله.

2.2.6.5 مستوى التّضمين

1.2.2.6.5 السّعي والعمل

يجلسُ الشّابان على حجرين في البحر على امتداد المشهد، ولا ينهضان حتّى عندما يقوم أحدهما بتهديد نوح، وذلك بعد أن يُشير إليهما، بحسن نيّةٍ منه، أن ينهضا ويجمعا السمك، وجُلوسهما على امتداد المشهد يُعزّز من قيمة (الطموح)، عن طريق تبيان حالتين متضادّتين، كما نلاحظ أنّ لقطات نوح قد أخذت من زاوية منخفضة، في إعلاءٍ من قيمته كرمزٍ للسّعي والعمل الدّؤوب في هذا المشهد.

عندما يقوم الشاب بتهديد نوح أن يُغرقه، يرّد عليه نوح بأن يضحك على كلامه أوّلاً، ثمّ

بأن يصف نفسه بالبحر "أنا بحر تغرقني إنت؟!"، وذلك يُعزّز أيضًا من القيمة السالف ذكرها، إلا أنها تحمل في ذاتها قيمة أخرى، وكأنّ (الطموح) هو منفذ لقيمة أخرى هي (القوة الاجتماعية)، وفي وصف نفسه بالبحر ارتقاء كبير بنفسه، ذلك أنّ البحر هو مصدر رزق، إضافة لكونه مصدر همّ وشقاء، والبحر يُهاب ولا يهاب، ويزيد من هذه الهيبة استصغاره للشخص أمامه، بأنّه لن يتمكّن من إغراقه وهو البحر ذاته، فالمشهد يدعو إلى اكتساب القوة، عن طريق السعي والعمل.



لقطة (13)

2.2.2.6.5 الحسد

يبدأ الشّابان الجالسان حوارهما بوصف كيف أنّ حطرة نوحٍ ممتلئة سمكًا، ويصفان كيف أنّ حظّه جيّد لدرجة أنّ بإمكانه كسر الحجر، ويقوم الشّابان بوصف ذلك كلّه بأسلوبٍ يكتنفه الحسد، فهما منزعلان من المردود الذي يحصل عليه نوح، وتتجلّى في هذا الحسد قيمة (الثراء)، التي يُثمنها الشّابان بشكلٍ كبير، وإلاّ لم يحسدا نوحًا على ما يجمع من سمك، إلاّ أنّ الشّابين يُثمنان هذه القيمة دون أن يسعوا إلى بلوغها، لتتجلّى لنا قيمة مضمرّة هي (الطموح)، التي سبق وذكرناها، فالمشهد يدعو المشاهد إلى التّحلي بالطموح في سبيل بلوغ الثراء، عن طريق تبيان مشهدٍ يُصوّر حالتين متضادتين.

يتجلّى حسد الشّابين في مرحلتين، الأولى هي حسدٌ على ما جمعه من سمك، وما يكسبه من مال، وفي ذلك تتجلّى قيمة (الثراء)، والثاني حسدٌ على زواجه من ابنة درويش، وفي ذلك تتجلّى قيمة (الاعتراف الاجتماعي)، فالشّابان قد اعترفا سلفًا أنّ نوحًا لا بُدّ وأنّه جمع مبلغًا كبيرًا من المال، إلاّ أنّهما لا يرون ذلك كافيًا حتّى يستحقّ الزّواج من مهرة، كما يُعبّر الشّاب الثاني "هذي ياخذ بنت خلف بن درويش؟! والله خراطة والله طرطرة"، وذلك يُدللّ لنا على مفهوم الطّبقيّة المُجسّد في هذه الحلقة.

3.6.5 المشهد الثالث

1.3.6.5 مستوى التعيين

رقم اللقطة	1
مضمون اللقطة	نوح يدخل على والدته ليجدها حاملة ثوب زفافه ويُحاورها حول المال.
زمن اللقطة	دقيقة 27 ثانية
سُلم اللقطات	لقطة متوسطة - MS
زاوية التصوير	زاوية عادية - LH
حركة الكاميرا	تتقّل مصاحب - Trk
الإشارات المكتوبة	-
الحوار	أم نوح: وعلّيه عليك يا وليدي، شاقول له الحين، شاقول له؟ نوح: ها يمّه. أم نوح: هلا يمّه. نوح: ما أيودون الثوب، ما ما، يمّه يمّه، يتكرّفس، يتعّفس يتعّفس الثوب چذي. أم نوح: إن شاء الله إن شاء الله. نوح: شرايچ فيه؟ حلو، مب لا؟ أم نوح: إيه، حلاه عليك يا يمّه، عليك بالعافية. نوح: الله يعافيج، هاج يمّه قبل لا أنسى، خليفهم عندج مع البيزات اللي قبل، إيه، خلاص هانت، ما بقى شي. أم نوح (متنهدة): إيه. نوح: الليلة بو شهاب مسوي عشه حق الزبايل، قال لي عاد بيبي أروح له الميس، عشان أصب له قهوة حق الزبايل اللي هناك، بيعطيني ريتتين. أم نوح: شوله التعب يا يمّه، ريح روحك! نوح: أنا ما بارتاح، إلا لين بيت لج المهر هني في البيت. أم نوح: إي بس يعني، شلك سالفه تروح، الميالس ونصب قهاوي؟ جود أبوك يزعل. نوح: لا لا لا لا لا لا، أبوي لا يزعل ولا شي لا تسوين له سولف، أبوي طول عمره كان يقول لي، الزّبال، ما يعيبه إلا جيبه، وأنا ناوي أخلي جيبني متروس، علشان مخد بقدر يعتب علي، والليلة، باروح الميس، وباهويس على العيش واللحم الهري، وباطق لي فنيالين قهوة، وأنا ماخذ ريتتين، وراذ البيت، في أحسن من چذي بعد؟ أم نوح: الله يوفقك ويسهل لك يا يمّه. نوح: يمّه ما أيودونه چذي يمّه. أم نوح: إن شاء الله إن شاء.. نوح: يمّه! أم نوح: إن شاء الله! .. يا حسرتي عليك.
الموسيقى	موسيقى هادئة وشاعريّة
المؤثرات	-

تضطرب أم نوح من خبر تراجع أم مهرة ومهرة عن زواج نوح، وتحمل ثوبه من على الأرض، ليدخل ابنها الذي يُشير عليها بتوجّي الحذر مع الثوب، ثمّ يسألها عن جمال الثوب، لتتحوّل الأم زيادةً على ذلك، ويقوم نوح بإهدائها ما جناه من مالٍ حتّى تُخبّاه له، ويُشير عليها بأنّه لم يتبقّ الكثير حتّى يجمع ما يحتاجه من مالٍ، ثمّ يخبرها بأنّه حصل على عملٍ في المساء كساقٍ قهوةٍ "صّبّاب قهوة"، وبأنّه سيجني من وراء ذلك روبيّتين، لتُحاول الأمّ ثنيه عن ذلك، لأنّ

ذلك قد يُزعج والده، فيردُّ نوحٌ بأنَّ والده هو نفسه من علَّمه أنَّ الرَّجُل لا يُعَابُ إِلَّا في جيبه، فتردُّ عليه الأمُّ بالدُّعاء له بالتَّوفيق، ليقوم نوحٌ بالإلحاح عليها ثانيةً أن تحذر في حمل الثَّوب.

2.3.6.5 مستوى التَّضمين

1.2.3.6.5 دلالة الثَّوب

يُذكر الثَّوب في أكثر من مناسبةٍ خلال الحلقة، ويُصرُّ نوحٌ على عمل الثَّوب بهذا اللَّون، لإشارةٍ مهرةٍ عليه بذلك، وتقوم أمُّ مهرةٍ برميهِ على الأرض قبل هذا المشهد، بعد أن تُخبر أمُّ نوحٍ بتراجعهم عن الزَّواج، وحمل أمُّ نوحٍ للثَّوب في بداية المشهد، ونفض الغبار عنه، هو في واقع الأمر تحسُّرٌ على حلم نوحٍ الَّذي لن يتمَّ، فالثَّوب هنا يقوم مقام الهدف الَّذي يسعى إليه، وهو في حالة نوحٍ (الحُبُّ النَّاضِج)، فهذا الثَّوب هو ثمرة سعيه وعمله في إحلال هذا الزَّواج، الَّذي يبذلُ مستطاعه فيه دون أن يُسائل نفسه إن كان من الإنصاف أن يقوم بكلِّ ما يقوم به من أعمالٍ.

يقوم نوحٌ في المشهد بالإشارة لوالدته أن تهتمَّ بالثَّوب مرَّتين، مرَّةً في بداية المشهد، ومرَّةً في نهايته، وفي ذلك تعبيرٌ عن حلمه الَّذي يُحاول جهده أن يحقِّقه، في تجسيدٍ لقيمة (الطُّموح)، ذلك أنَّه يبذل قصارى جهده حتَّى يكون كلُّ عمله كلَّه موجَّهًا نحو تحقيق هدفٍ واحدٍ، في تجسيدٍ لقيمة (اختيار الأهداف).

يقوم هذا المشهد على مقارنةٍ بين الثَّوب، وبين نوحٍ وما يرتديه من لباسٍ، واللَّون الأزرق الغامق مع النقوش الذهبيَّة يدلُّان على الفخامة، وبلغفٍ آخر، على مرتبةٍ اجتماعيَّةٍ أكثر علوًّا، هي المكانة الَّتِي يسعى نوحٌ إلى بلوغها عن طريق عمله، وقلق نوحٍ المفرط على ثوبه هو إصرارٌ منه على بلوغ هذه المكانة، إلَّا أنَّ معرفة الأمِّ بعد استطاعة ابنها الوصول لهذه المكانة، وعدم إخباره بذلك، يدلُّان على سذاجة هذا الحلم، وكأنَّ المشهد يُصرِّح بشكلٍ مضمَّنٍ أنَّ من السَّذاجة السَّعي لبلوغ مرتباتٍ اجتماعيَّةٍ أكثر علوًّا، وأنَّ من الأجدى أن يعرف المرءُ قدره، ويبقى على ما هو عليه من مكانةٍ.



لقطة (1)

لم يَقم نوحٌ على امتداد الحلقة بارتداء الثَّوب أو تجربته، ونراه في هذا المشهد يتأملُ الثَّوب ويتلمَّسه، وكأنَّما يتلمَّس حلمه الَّذي لم يبلغه بعدُ، ويأتمنُ أمَّه على هذا الثَّوب حتَّى يبلغ اليوم الَّذي يرى فيه نفسها قادرًا على ارتدائه، وبلوغ المكانة الَّتِي تُمكنه من الزَّواج من مهرةٍ، المكانة الَّتِي لا يعلم أنَّه بات مستحيلاً عليه بلوغها.

2.2.4.6.5 حمايةُ الأمِّ

تُخاطب الأمُّ نفسها في بداية المشهد "وعلَّيه عليك يا وليدي، شاقول له الحين، شاقول له؟"، فهي تُصارع نفسه بين إخباره ليعلم الحقيقة، وبين إخفاء الحقيقة حتَّى لا تجرحه بعد أن كدَّ ما كدَّ من عملٍ، في تجسيدٍ لقيمة (الأمن العائلي).

يقوم نوحٌ خلال المشهد بإعطاء أمِّه ما جناهُ من مالٍ حتَّى تُخبِّأه عندها، والمبلغ الَّذي يرغب في جمعه هو ليس مبلغًا يسيرًا، فهو هنا يأتمنُ أمَّه على المال دون أيِّ شكٍّ أو تخوُّفٍ، كما أنَّه يَأتمنها على الثَّوب رغم إشارته لها مرَّتين أن تلزم حذرًا وهي تحمله، وتصرفه يعبر عن ثقته التَّامة بأمِّه، في تجسيدٍ لقيمة (احترام الوالدين وكبار السِّن).

الفصلُ السَّادسُ

مناقشةُ نتائجِ الدِّراسةِ وتوصياتها

- 1.6 مناقشةُ نتائجِ الدِّراسةِ
 - 1.1.6 نتائجُ في إطارِ فئاتِ القيمِ
 - 2.1.6 نتائجُ في إطارِ نظريَّةِ النَّوعِ
- 2.6 مناقشةُ توصياتِ الدِّراسةِ
 - 1.2.6 توصياتُ في إطارِ النَّوعِ والقيمِ
 - 2.2.6 توصياتُ في إطارِ الإنتاجِ التِّلْفيوْنِيّ
 - 3.2.6 توصياتُ في إطارِ دراساتِ السِّيمِيُولُوجِيا
- 3.6 تعقيباتُ مهمَّةُ

1.6 مناقشة نتائج الدراسة

لا تسعى الدراسة إلى تعيين القيم كمياً، وإنما ستقوم بمناقشة القيم التي استُخلصت بحسب أهميتها في تحريك سرديّة العمل، على أن تشمل كلّ فئة على رسم توضيحيّ يضمّ لائحة القيم، مع تحديد القيم الواردة في المسلسلات باللون الرماديّ الغامق.

تجدر الإشارة إلى أنّ الدراسة التزمت أعلى قدر من الموضوعيّة في استخلاص القيم، وتحليل موقعها ومكانتها ضمن هذه المسلسلات، إلّا أنّ ذلك لا يُقصي الطابع الفرديّ في هذه العمليّة أيضاً، وذلك عائداً لطبيعة البحث السيميولوجيّ (تشاندر، 2008)، حيث أنّ تكوين المعنى يعتمد على الشيفرات التي يُوظّفها المفسّر، والتي تتواجد لديه بشكلٍ مسبقٍ.

1.1.6 نتائج في إطار فئات القيم

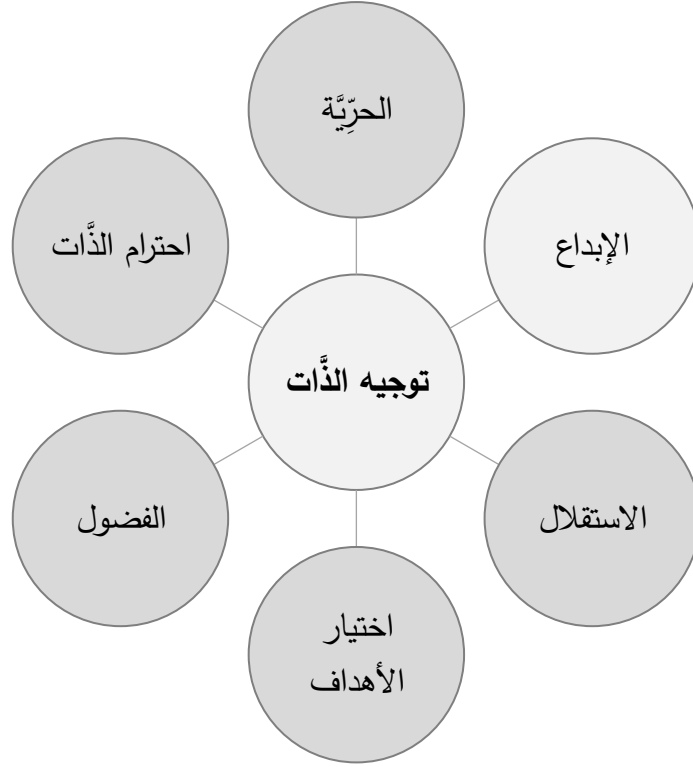
أشارت الدراسة فئات القيم التي أوردها شوارتز (Zanna, 1992) في مبحث القيم من الفصل الرابع لهذه الدراسة، وتتقوم بمناقشة النتائج ضمن هذه الفئات:

- توجيه الذات
- التحفيز
- المتعة
- الإنجاز
- السلطة
- الأمن
- الالتزام
- التقاليد
- الروحانيّات
- الإحسان
- العالميّة

1.1.1.6 توجيه الذات

شكل رقم (5)

قيم توجيه الذات



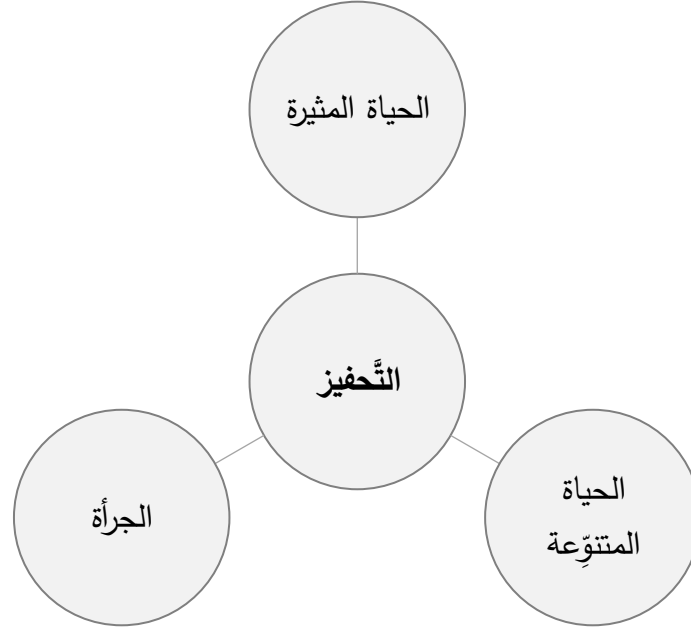
شغلت قيم (توجيه الذات) حيزًا لا بأس به ضمن القيم المُجسَّدة في المسلسلات، حيث أتت قيمة الحرية في مُقدِّمتها، خاصَّةً في مسلسلات البيت العود، وسعدون، وليل البنادر، كما تعددت ملامح القيمة، من حيث تجلِّيها في الجماعات، أو في فئة محدَّدة، كما في حالة مسلسل ليل البنادر، الذي جُسِّدت فيه القيمة في فتاتين مختلفتين من حيث المكانة الاجتماعية، وفي كلتا الحالتين فإنَّ الفتاتين تسعيان لبلوغ حرِّيتهما التي لم يبلغاها نظير كونهما فتاتين في مجتمعٍ محافظٍ، وفي كلتا الحالتين، فإنَّ الحرية منفذهما نحو قيمٍ أخرى.

تجلَّت قيمة (الاستقلال) بشكلٍ لافتٍ، لتُقدِّم لمحةً من ملامح الشَّقاء الطَّاغية على المسلسلات، كما جُسِّدت قيمة (اختيار الأهداف) على نحوٍ يعكس صراع بلوغ المكانة. كما تجلَّت قيمة (الفضول) أيضًا، لتؤكد على أهميَّة التعليم في المسلسلات، الذي يعكس أيضًا الصِّراع ذاته، كونه البديل لحياة من العمل الشاقِّ والخطر الذي ليس له مردودٌ جيِّد. أمَّا قيمة (اختيار الأهداف)، فكانت وسيلةً لبلوغ قيم السُّلطة، التي تعكس أيضًا هذا الصِّراع.

يأتي غياب قيمة (الإبداع) ليؤكد على نسقيَّة الحياة في هذا المجتمع، حيث أنَّ شقاء النَّاس يمنعهم من التَّفرد وإطلاق العنان للخيال.

شكل رقم (6)

قيم التَّحْفِيز

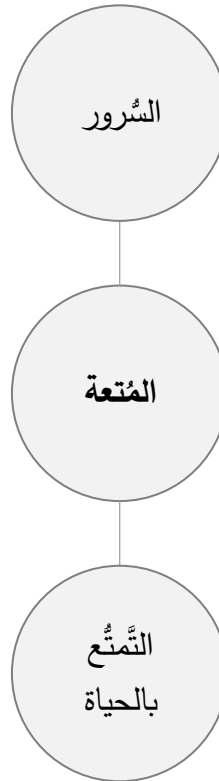


لم ترد قيم (التَّحْفِيز) ضمن العينة التي تم تحليلها، ولزُيماً كان ذلك عائداً إلى غلبة عنصر الشَّقاء على المسلسلات، والصِّراع الذي تعيشه الشَّخصيات، ما يجعل من الصَّعب عليها أن تسعى للقيام بسلوكياتٍ تدرج في إطار الكماليات، ذلك أنَّ التَّركيز في هذه المسلسلات يكون على الفئات الدُّنيا والمتوسِّطة من المجتمع، التي لا تمتلك إمكانيات بلوغ هذه الكماليات. ويُشير شوارتر إلى هذه المسألة (Zanna, 1992) حيث أنَّ أهميَّة قيم التَّحْفِيز تُؤثِّر فيها -بدرجةٍ أو بأخرى- التَّجاربُ الاجتماعيَّة. وبما أنَّ الحالة الاجتماعيَّة للشَّخصيات تنسُم بقدرٍ كبيرٍ من الشَّقاء، فإنَّ قيم التَّحْفِيز ليست ذات أولويَّة بالنِّسبة لها.

غيابُ هذه القيم هو في حدِّ ذاته تأكيدٌ على مكانة القيم الأخرى التي جسَّدتها المسلسلات، ونخصُّ منها قيم السُّلطة، التي هي وسيلةٌ تُمكن صاحبها من إدراك قيم التَّحْفِيز، والسَّعي لخوض حياةٍ أكثر تنوعاً وإثارةً.

شكل رقم (7)

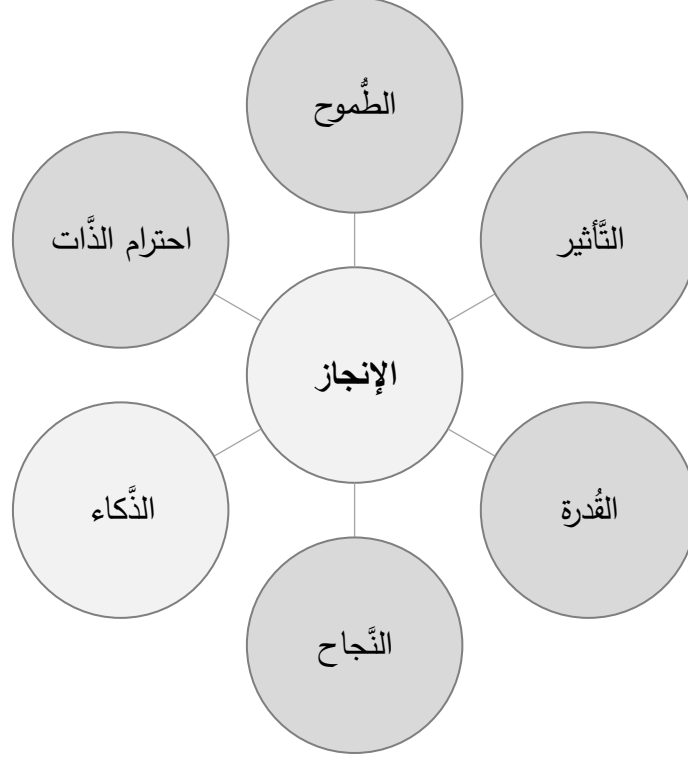
قيم المتعة



غابت قيم (المتعة) أيضًا عن المسلسلات المدروسة، ذلك أنها أيضًا فئاتٌ كَماليَّةٌ، ولا تتَّفَقُ مع عنصر الشَّقَاءِ وصراع بلوغ المكانة الطَّاعِي على المسلسلات. ورُبَّما كان غيابها، أو غياب بعضها، عائدًا لخصوصيَّة المتلقِّي البحرينيِّ والخليجيِّ، فأمورٌ مثل الجنس أو التَّلَميح له لا يزالُ مستهجنًا في الدِّراما البحرينيَّة والخليجيَّة.

شكل رقم (8)

قيم الإنجاز

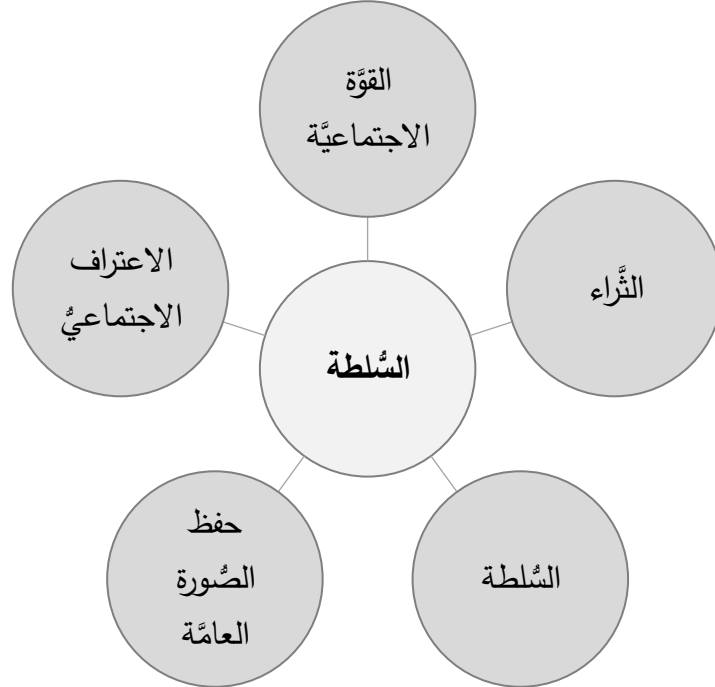


يُمكن رصد قيم (الإنجاز) بشكلٍ واضحٍ في المسلسلات، وذلك عائدٌ أيضًا لارتباطها بصراع بلوغ المكانة، حيث أنَّ هذه القيم وسائل تُساعد الشَّخصيَّات على بلوغ مراتب أعلى تجعل حياتها أكثر رخاءً. ويُشير شوارتز إلى هذه المسألة (Zanna, 1992) باعتبار أنَّ قيم الإنجاز تهدف إلى تحقيق النِّجاح الشَّخصيِّ، وذلك عبر إثبات قُدرات الدَّات ضمن المعايير الاجتماعيَّة الموجودة سلفًا، وبما أنَّ المجتمع مكوَّن من فئتين متباينتين، فإنَّ سعي الفئة الدُّنيا للانضمام إلى الفئة الأعلى هو ما يُحرِّك هذه الفئة القيميَّة.

نلاحظ أنَّ قيمة (الدَّكَاء) هي الوحيدة المُستثناة من القائمة، وغيابها لا يعني عدم انِّسام الشَّخصيَّات بها، بقدر ما يعني أنَّ هذه القيمة ليست مُقدَّرةً في هذا المجتمع، الَّذي يُعطي القيمة للإنسان صاحب السُّلطة والمال، وليس للإنسان صاحب العقل والدَّكَاء، وذلك عائدٌ لعنصر الشَّقَاء. كما أنَّ هذا المجتمع لا يرى في الدَّكَاء وسيلةً لبلوغ المكانة، بل يرى في العمل والاجتهاد وسيلةً لبلوغها، بالتَّالي، يأتي غيابُ هذه القيمة تأكيدًا على القيم الأخرى، وبالأخصَّ منها قيمتا (القُدرة) و(النَّجَاح).

شكل رقم (9)

قيم السُّلْطَة



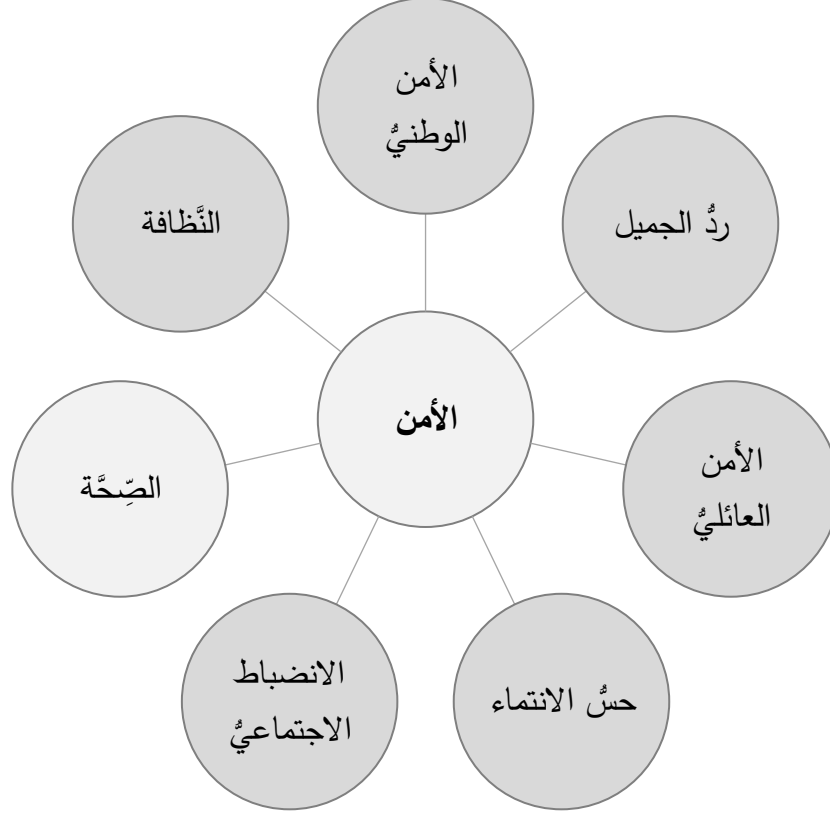
جسدت القيم الواردة ضمن فئة (السُّلْطَة) كمًّا كبيراً من مُجمل القيم التي تمَّ استخراجها، حيث كانت عاملاً مُحَرِّكاً في سرديّة الحلقات التِّلْفِزيونيّة، خاصّةً في مُسلسلات (سعدون، وليل البنادر، وسوالف طقّاش، وأهل الدّار، وحزاوينا خليجيّة)، وكانت موجودةً بدرجةٍ أقلّ في مسلسل (البيت العود).

جُسيّدت هذه القيم على الأخصّ في شخصيّات الرِّجال ضمن الحلقات التِّلْفِزيونيّة، حيث أنّ الرِّجال فيه هم المتعطِّشون لبلوغ السُّلْطَة، بينما تلعب المرأة دوراً إمّا أن يكون هامشيّاً في هذا الصِّراع، أو أن تكون سبباً يسعى من خلاله الرِّجل لبلوغ السُّلْطَة، كما في حالة مُسلسلي (سوالف طقّاش، وحزاوينا خليجيّة)، حيث يسعى البطل في كلا المسلسلين إلى بلوغ السُّلْطَة حتّى يستطيع الزَّواج ممّن يحبُّ، في إشارةٍ إلى أهمّيّة قيم السُّلْطَة فيما يخصُّ مكانة الرِّجل المجتمعيّة، وأهليّته للزَّواج.

يعكسُ هذا التَّجسيد لقيم السُّلْطَة في شخصيّة الرِّجل على وجه الخصوص حالة القلق التي تعترّي هذه الشَّخصيّات، حيث أنّ الرِّجل في صراعٍ دائمٍ لبلوغ المكانة.

شكل رقم (10)

قيم الأمن



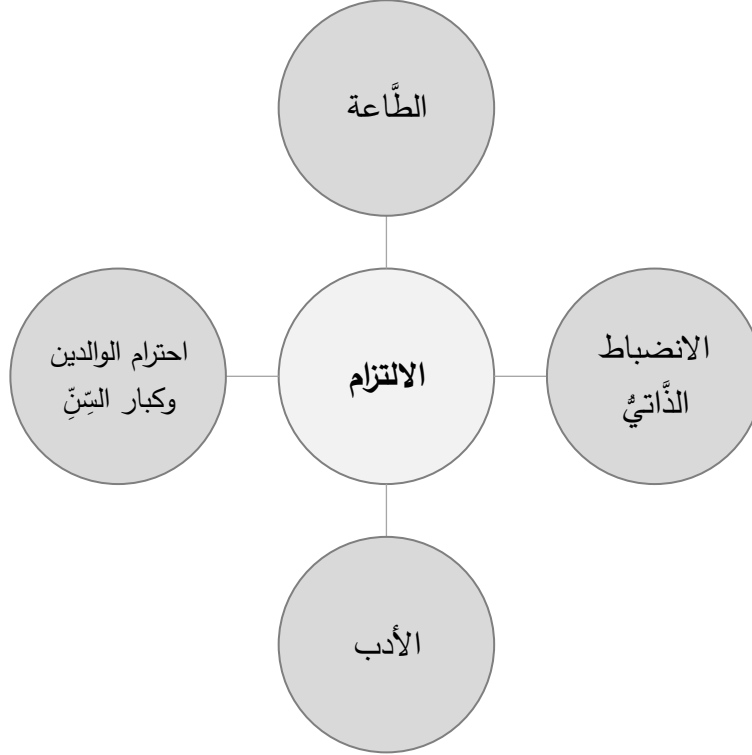
شغلت قيم (الأمن) حيّزًا كبيرًا من القيم المستخلصة من المسلسلات، خاصّة القيم ذات الطابع الاجتماعي، على غرار قيمتي (النظافة) و(الصحة)، حيث وردت قيمة (النظافة) مرّة واحدة في مسلسل سعدون، وجسّدت في لافتات معلقة في فصل دراسي، بينما لم ترد قيمة (الصحة) إطلاقًا.

تجلّت قيمتا (الأمن الوطني) و(الأمن العائلي) بشكل كبير في جميع المسلسلات المدروسة، حيث أظهرت الشخصيات ملامح تماسك مجتمعي قوي، ربّما يفسّره عنصر الشّقاء الطّاعي على المسلسلات، والذي يتطلّب تعاضد النّاس في سبيل تحملها. كما نجد قيمة الانضباط الاجتماعي حاضرة، حتّى في ظلّ غياب عناصر السّلطة في المجتمع. ونجد قيمة ردّ الجميل، التي ترتبط أيضًا بالتماسك المجتمعي.

نجد كذلك قيمة (حسّ الانتماء) مجسّدة على مستويات عديدة، كالانتماء للقومية، والانتماء للشّعب، والانتماء للطّبقة الاجتماعيّة، خاصّة الطبقات الدّنيا من المجتمع.

شكل رقم (11)

قيم الالتزام



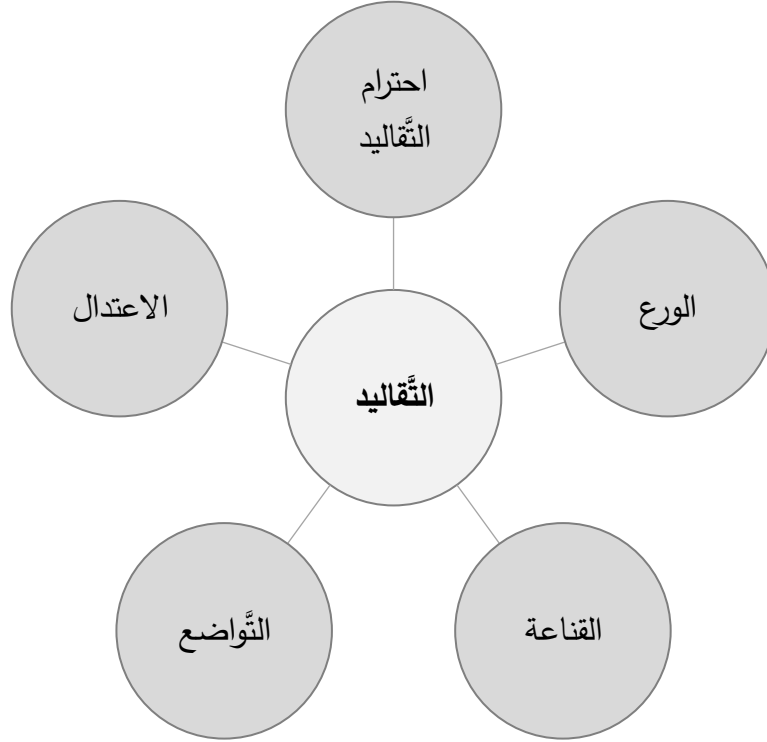
تتجلى قيم (الالتزام) بشكل واضح في جميع المسلسلات، وتأتي في مقدّماتها جميعاً قيمة (احترام الوالدين وكبار السن)، خاصةً في مسلسلات (البيت العود، وسعدون، وسوالف طفاش، وأهل الدار، وحزاوينا خليجية)، حيث جُسد هذا الاحترام على وجه الخصوص تجاه الأم.

تجلّت قيمتا (الطاعة) و(الأدب) في العديد من المواقف، خاصةً تجاه أصحاب المكانة الاجتماعية. وتجلّت قيمة (الانضباط الذاتي) في مجموعة من المواقف، التي عكست أيضاً بعض ملامح الشقاء وتحمل ظروف الحياة.

يُشير شوارتز (Zanna, 1992) إلى أن قيم (الالتزام) تهدف إلى السيطرة على الذات، وكبح الانفعال الذي يؤدي إلى إزعاج الآخرين، والتعدي على المعايير الاجتماعية السائدة. بالتالي، قد يعكس تجلّي هذه القيم في المسلسلات صراع بلوغ المكانة أيضاً، والرغبة الدفينة لدى الشخصيات بالانتماء للجماعة.

شكل رقم (12)

قيم التّقاليد



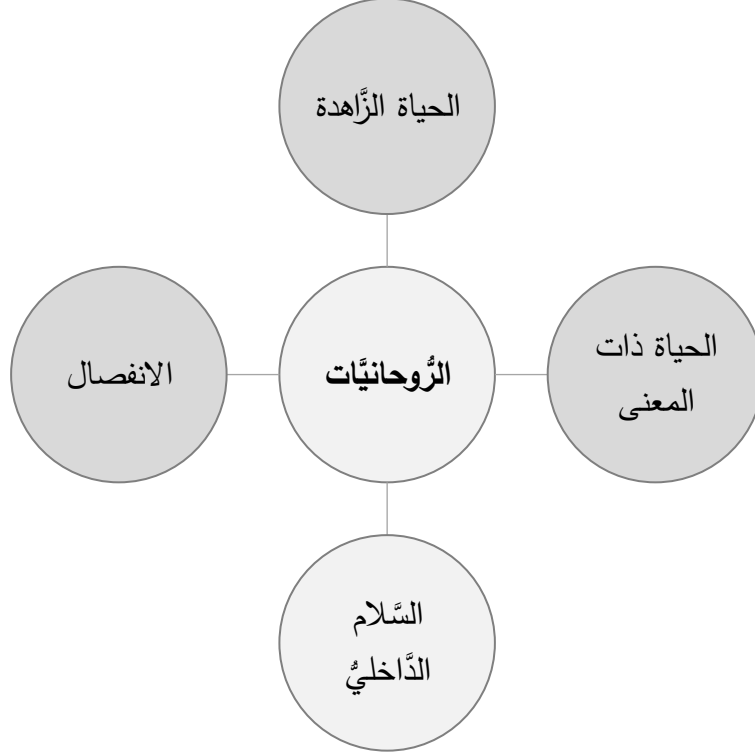
جُيِّدَت قيم (التّقاليد) بشكلٍ كبيرٍ في جميع المسلسلات المدروسة، على الأخصّ منها قيمة الورع، حيث تجلّت قيم الالتزام الدّينيّ بأشكالٍ مختلفةٍ في المسلسلات، ورُبّما يعود ذلك أيضًا لعنصر الصّراع الطّاعي عليها، حيث يُشكّل الدّين ملجأً يلوذ به النّاس في مواجهة ما يُواجهونه من ضغوطاتٍ.

تجلّت أيضًا قيمة (القناعة)، مؤكّدةً على هذا الصّراع، الذي يُمكن مواجهته عبر سلك أحد طريقين اثنين، إمّا بالسّعي لبلوغ مكانةٍ أعلى، أو بالرضا بما هو عليه الحال.

تجلّت قيمة احترام التّقاليد كرادعٍ لقيمٍ أخرى، مثل قيم (الحريّة) و(الاستقلال) و(الحكمة) و(الفضول)، والتي كانت تسعى إليها الشّخصيّات النّسائيّة على وجه الخصوص.

شكل رقم (13)

قيم الرُّوحانيَّات

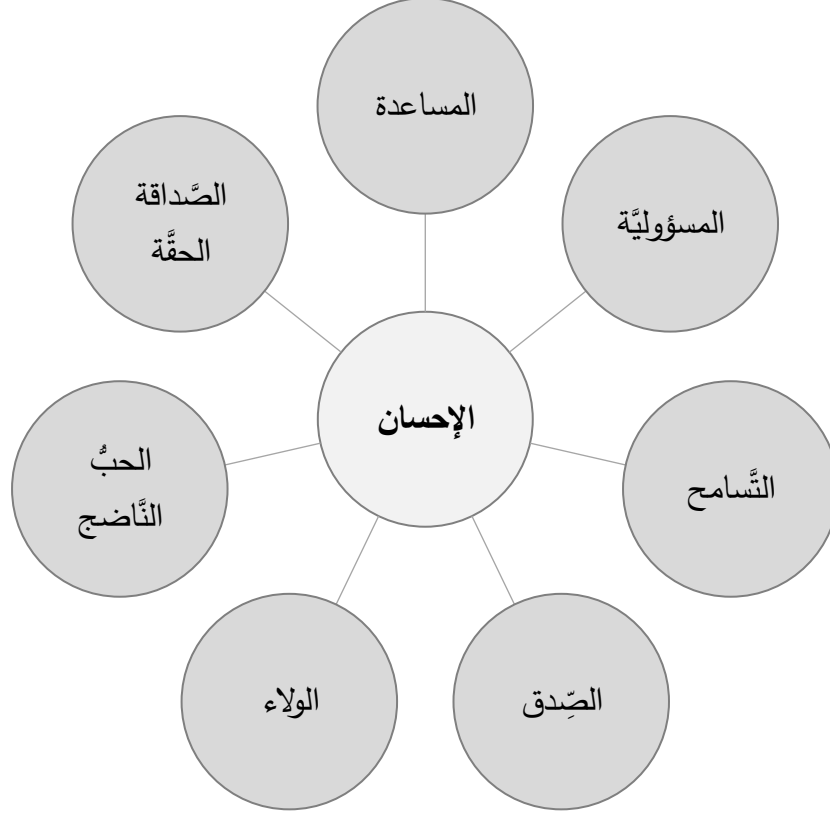


ترتبط قيم (الرُّوحانيَّات) بإيجاد المعنى، أكثر من ارتباطها بمسألة الأديان، فالمعنى قد يتكوّن وفق أسسٍ دينيّةٍ وعقائديّة، أو وفق أسسٍ أخرى، ومن المهمّ الأخذ في الاعتبار أنّ وجود مجموعةٍ ثابتةٍ من القيم الرُّوحيةٍ يعني وجود قيم رُوحيةٍ مشتركةٍ ومتشابهةٍ عالميًا، أمّا وجود مجموعاتٍ مختلفةٍ من القيم الرُّوحيةٍ فيعني وجود تصنيفاتٍ مختلفةٍ لهذه القيم من ثقافةٍ لأخرى، أمّا عدم تواجد أيّ تصنيفٍ ثابتٍ فيعني أحد أمرين، الأول أنّ الأهداف الفلسفيّة واللاهوتيّة للقيم الرُّوحيةٍ لا تُعتبر مصدرًا توجيهيًا لأغلب النَّاس، والثاني أنّ هذه الأهداف تتجلّى في أنواعٍ أخرى من القيم (Zanna, 1992). ولا تسعى الدِّراسة إلى تغليب رأيٍ على آخر، وما يهمُّ هو تبيان أنّ هذه القيم ليست مرتبطةً بالضرورة بالدين، حتّى لا يتمّ الخلط بينها وبين قيمة الورع الواردة في فئة النُّقاليدي.

تجلّت قيم هذه الفئة بشكلٍ طفيفٍ، فقد وردت قيمتا (الحياة ذات المعنى) و(الحياة الزَّاهدة) في مسلسل (البيت العود) فقط، بينما وردت قيمة الانفصال في مسلسل (أهل الدَّار). ويُفسّر صراع بلوغ المكانة وجود هذه القيم بشكلٍ طفيفٍ، ذلك أنّ هذه القيم تتعارض بدرجةٍ أو بأخرى مع مفهوم بلوغ المكانة، الذي يرفض الحياة الزَّاهدة، كما أنّ وجود الصِّراع بحدِّ ذاته يُقصي السَّلام الدَّاخلي. بالتَّالي، يعكس غياب قيم الرُّوحانيَّات عن حالة القلق التي تعترى الشَّخصيّات.

شكل رقم (14)

قيم الإحسان

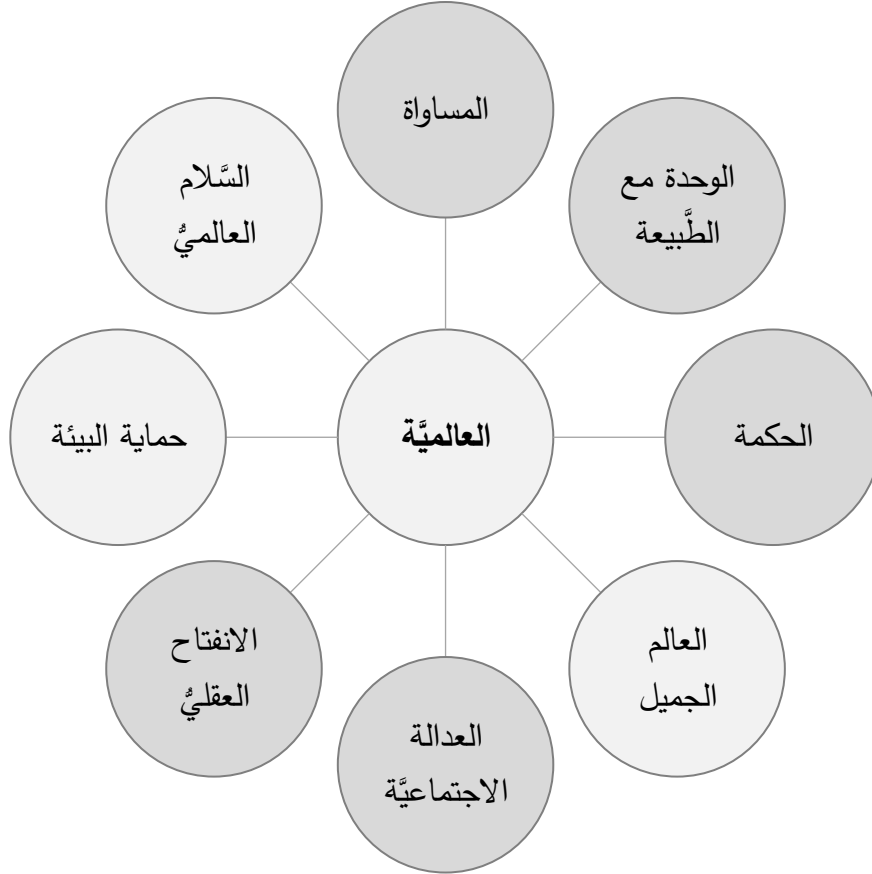


جُسِدَت جميع قيم (الإحسان) بشكلٍ كبيرٍ في المسلسلات المدروسة، وترتبط هذه القيم (Zanna, 1992) بالفئة الأكثر قربًا من الفرد، والذين يتفاعل معهم الإنسان بشكلٍ يوميٍّ.

يعكس هذا التركيز على قيم الإحسان تعاضدًا مجتمعيًا كبيرًا، خاصةً على مستوى المقرَّبين من الأفراد، وفي ذلك ملمحٌ من ملامح الشُّقاء التي تتسم بها هذه المسلسلات، وهو شقاءٌ يتطلب تلاحم الأفراد مع بعضهم البعض، إضافةً لكونها حاجةً ماسَّةً تُمكن الإنسان من مواجهة ما يلُمُّ به، ذلك أنَّ العديد من الشَّخصيَّات هي شخصيَّات ضعيفة الحيلة، لا تمتلك ما يُمكنها من تحقيق ما تريد.

شكل رقم (15)

وقيم العالمية



يُشير شوارتز إلى أنَّ ما يُحَفِّز قيم (العالمية) هو حاجة الأفراد والمجموعات إلى البقاء، خاصةً عند التَّعرُّض لفئاتٍ أخرى خارج إطار المجتمع، ما يجعلهم أكثر وعياً بتفرُّدهم، وبندرة الموارد الطَّبيعية (Zanna, 1992).

نجدُ أنَّ قيمة (الحكمة)، الَّتِي تعني الفهم الواعي والعميق للحياة، قد وردت في مجموعةٍ من المواضيع، من ضمنها ثلاثة مواضع رئيسية، الأولى في حالة المشهد الأول من مسلسل (البيت العود)، عندما سافر حسنٌ وحسينٌ طلباً للعلم، والثَّانية في حالة المشهد الثَّالث من مسلسل (سعدون)، عندما كان المدرِّس يشرح تبعات إتِّفاقية سايكس-بيكو، والثَّالثة في حالة المشهد الثَّاني من مسلسل (ليل البنادر)، عندما كان الوالدان يناقشان سفر ابنهما للتَّعلُّم، وتحدَّث ابنتهما عن رغبتها في القيام بالمثل. نجدُ أنَّه في جميع هذه الحالات، اقترنت قيمة الحكمة بالتَّعرُّض للعالم الخارجيّ كما أشار شوارتز، لنصل إلى نتيجةٍ مفادها أنَّ بلوغ الحكمة في هذا المجتمع يتطلَّب الاطِّلاع على العالم الخارجيّ، وتحقيق مزيدٍ من الانفتاح العقليّ.

تجلّت قيمة (الوحدة مع الطبيعة) في المشاهد التي غلب عليها عنصر البوح، والمُعبرة عن الشّقاء الذي تعيشه الشّخصيّات، حيث كان شاطئ البحر ملجأً في مُسلسلي (سعدون، وأهل الدّار)، والبحر له ارتباطٌ وطيدٌ بالثقافة المحليّة، حيث أنّه مصدرٌ من مصادر الشّقاء، كما يتجلّى في مسلسل (ليل البنادر)، ومنفدٌ إلى العالم الخارجيّ، كما في مسلسل (البيت العود)، ومصدرٌ للرّزق، كما في مسلسل (حزاوينا خليجيّة). ورغم ذلك، تغيبُ كليّاً قيمة (حماية البيئة)، التي تقتزن اقتراناً مباشراً بقيمة (الوحدة مع الطبيعة)، ورُبّما كان ذلك عائداً -كما نوّه شوارتز- إلى محدوديّة التّفاعل مع الثقافات الأخرى. وعلى أيّة حالٍ، يعكس الغياب الكلّي لهذه القيمة، في ظلّ الدّور الهامّ الذي يلعبه البحر في الحلقات، ضعفًا على مستوى الوعي البيئيّ.

تجلّت قيمتا (المساواة) و(العدالة الاجتماعيّة) في المسلسلات أيضًا، وهي قيمٌ ترتبط بعنصر الشّقاء، وتُعبّر عن صراع بلوغ المكانة، حيث أنّها قيمٌ رافضةٌ لحالة اجتماعيّة ما، وداعيةٌ إلى الإصلاح.

يعكس غياب القيم الأربعة المذكورة في الشّكل أعلاه هويّة المجتمع المحافظة، وحالة القلق التي تعتريه كلّما انفتح العالم الخارجيّ.

2.1.6 نتائج في إطار نظرية النوع

تُجسّد الأنواع التلّفيونية عوالم مختلفة، كلّ منها له خصائصه التي يجذب إليها الجمهور، وهو ما أشار إليه سلفربلات بعالم النوع التلّفيوني (انظر للصفحة 31-32)، خاصّة مسألة القيم السائدة، والتي تحكم عمليّة اتّخاذ القرار في المسلسلات، وقد لاحظنا بروز مفهومين أساسيين، يُحرّكان سرديّة المسلسلات الشّعبية، ويضعان منظومة القيم التي يتحلّى بها المجتمع موقع الاختبار، وهذان المفهومان هما "الشّقاء" و"بلوغ المكانة"، ويترتّب أحدهما على الآخر، حيث أنّ شقاء النّاس يدفع بهم إلى صراع بُغية بلوغ مكانة أعلى تُخلّصهم من هذا الشّقاء.

اتّسمت المسلسلات كذلك بلامح قيمية بارزة، منها قيم التماسك المجتمعي، وقيم التمسك بالتقاليد، والتي طغت على جميع الحلقات دون استثناء، ونُسهم هذه القيم أيضًا في تحريك سرديّة العمل، وتأثّر على صراع الشّخصيّات.

1.2.1.6 الشّقاء

تمتاز المسلسلات المدروسة بوجود طبقتين بارزتين، طبقة تضم أغلب الشّخصيّات، وهي الطبقة الكادحة، وطبقة تضم عددًا محدودًا من الشّخصيّات، وهي طبقة الأغنياء والميسورين. وتتطوّل الحكايات كلّها من شخصيّات كادحة، حيث أنّ الشّخصيّات الرّئيسيّة في كلّ الحلقات كانت شخصيّات فقيرة أو معسرة الحال. وذلك يوصلنا لنتيجة مفادها أنّ السّمة الأساسيّة لعالم هذا النوع التلّفيوني "المسلسلات الشّعبية" هو سمة الشّقاء، وشخصيّاته هي في المقام الأوّل شخصيّات شقيّة.

تتناسب هذه السّمة بشكل كبير مع الثّقافة السائدة في المجتمع البحرينيّ قديمًا، خاصّة في حقبة ما قبل اكتشاف النّفط، حيث اتّسمت الحياة بصعوبتها، وكانت البحرين معتمدة بشكل كبير على الاقتصاد المرتبط بصيد اللؤلؤ، وكان عدد كبير جدًّا من الرّجال يعملون على سفن الغوص، وكانت الثّروة مُحتكرة لدى فئة محدودة في المجتمع، كالتّجار، وتجار اللؤلؤ (الطّواشون)، وقباطنة السفن (النّواخذة).

كان النّواخذة على وجه الخصوص يتحكّمون في إيرادات الغوص، ما يضغ البخارة في موقف صعب، حيث تتراكم عليهم الدّيون عامًا بعد عام، ما يدفعهم إلى العمل لدى النّواخذة طيلة حياتهم محاولين تسديد ما عليهم من ديون (الشّملان، 1993)، ونرى في مسلسل البيت العود كيف أنّ طمع النّواخذة هو ما دفع بالديار إلى الهلاك. كما نرى في مسلسل أهل الدّار كيف أنّ الخال قد أثقل بديونه، صحيح أنّه لم يذكر سبب دينه، إلّا أنّ وجوده بحدّ ذاته هو سمة من سمات المجتمع البحرينيّ قديمًا على وجه الخصوص.

2.2.1.6 بلوغ المكانة

يُحرِّك عنصر الشَّقاء منظومة القيم الَّتِي تُجسِّدها المسلسلات الشَّعبية، الَّتِي أوردناها بشكلٍ مفصَّلٍ فيما سبق من تحليلٍ، ويدفعهم إلى السَّعي في بلوغ المكانة عن طريق توظيف المنظومة القيمية، ونُلاحظ أنَّ توظيفها يختلف من شخصٍ لآخر، مع اتِّباع نهجين عامَّين هما التَّعلُّم أو العمل.

تم التَّأكيد على قيمة التَّعليم في المسلسلات، ولم يتمَّ رفضها من أيِّ من الشَّخصيات، حتَّى تلك الَّتِي تتَّبَع مسلكًا قيميًا آخر، والغاية من التَّعلُّم ليس التَّعلُّم بحدِّ ذاته، بقدر ما أنَّ الغاية هي التَّخلُّص من الشَّقاء. كما تمَّ التَّأكيد على القيم الأخرى المرتبطة بالعمل والاجتهاد، حيث سعت الشَّخصيات في مسلسل أهل الدَّار مثلاً إلى بلوغ المكانة عبر طرقٍ غير التَّعلُّم.

ورود العمل والتَّعلُّم يُمثِّل نقطة تحوُّلٍ في الثقافة البحرينية، كونه يُجسِّد النهج التَّقليديَّ في بلوغ المكانة، وهو العمل، والنَّهج الحديث في بلوغها، وهو التَّعلُّم، ليعكس في حدِّ ذاته صراعاً بين هذين النهجين المتضادين، والتَّحوُّل من النهج الأوَّل إلى الثاني.

3.2.1.6 التماسك المجتمعي

تضمَّنت جميع المسلسلات ملامح تماسكٍ مجتمعيٍّ قويٍّ، على مستوى الأسرة الصَّغيرة، وعلى مستوى الأصدقاء، وعلى مستوى المجتمع ككلٍّ، إضافةً لمستوى الطَّبعة الاجتماعية أيضًا. صحيح أنَّ صراع الشَّخصيات يدفعها في كثيرٍ من الأحيان إلى القيام بسلوكياتٍ تتنافى مع قيم المجتمع، إلَّا أنَّ قيم التماسك المجتمعيِّ تفرض نفسها في نهاية المطاف، وتدفع الفرد إلى مُساءلة نفسه.

4.2.1.6 التمسُّك بالتقاليد

نقصد بالتقاليد ملمحين أساسيين، هما الدِّين والأعراف الموروثة، فعنصر الدِّين كان حاضراً في جميع المسلسلات بدرجةٍ أو بأخرى، وكان مُحركاً لسردية العمل في كثيرٍ من الأحيان، كما في حالة مسلسل البيت العود.

تجلَّت قيمة احترام الوالدين وكبار السِّنِّ أكثر من غيرها من القيم والأعراف المتوارثة، ليقْدِم سمةً أساسيةً من سمات هذا المجتمع، الَّذِي يرى في الكبار مصدراً للحكمة والإرشاد، كما في حالة مسلسلات البيت العود وسعدون وأهل الدَّار. كما تجلَّت ملامح أخرى للمجتمع المحافظ، حيث اضطُرَّت الشَّخصيات النِّسائية إلى الخضوع للأعراف المجتمعية، الَّتِي تمنعهم من بلوغ الحرية وتحقيق بعض الأهداف والقيم الأخرى.

5.2.1.6 المساومة القيمية

جاءت قيمة احترام التقاليد على وجه الخصوص عائقًا في سبيل بلوغ قيم أخرى رغبت في تحقيقها بعض الشخصيات، خاصةً منها الشخصيات النسائية، التي اضطرت أحيانًا إلى التخلي عن رغباتها وأحلامها، أو أُجبرت على سلك طريقٍ ما، بسبب كونهن نساءً، وقد دُفعت هذه الشخصيات، وعلى الأخص منها شخصيات النساء، إلى عمل مساومةٍ بين قيمة احترام التقاليد، وما ترغب في تحقيق من قيم أخرى.

ورود هذه المساومة في المسلسلات الشعبية، التي تصوّر حياة الشعب وتقاليد الموروثة في المقام الأول، قد يدلّ على وجود ملامح تجديدٍ قيميّ، أو فلنقل، وجود تجديدٍ على المنظومة القيمية، ومن المهمّ التّشديد على كلمة تجديدٍ، ذلك أنّ هذه المسلسلات تدافع بشدّة عن قدرٍ كبيرٍ من القيم الموروثة، إلّا أنّها تدفع لوضع بعض القيم الأخرى موضع النّقد، رُبما لعدم تناسبها مع احتياجات العصر.

2.6 توصيات الدراسة

1.2.6 توصيات في إطار النوع والقيم

- ضرورة الالتفات لمسألة النوع التلفزيوني "Genre"، ودراسة تطوّر الأنواع التلفزيونية، خاصةً الأنواع الناشئة والطاغية في المجتمع، ذلك أنّ دراستها وكشف منظوماتها القيمية، يُقدّم ملامح أصيلة للمجتمع ولمنظومته القيمية، فدراسة النوع التلفزيوني، هي دراسة للقيم المقبولة لدى جمهور النوع.
- تناول مقاربات النوع في دراسات المنتجات الثقافية الأخرى، كونها تُسهم في فتح آفاق جديدة للدراسة، توصلنا لنتائج جديدة حول الصناعات الثقافية، واتجاهات الجمهور، وغيرها.
- دراسة القيم التي تُجسدها المسلسلات التلفزيونية والمنتجات الإعلامية باعتماد مقاربات أخرى، بُغية الوصول لفهم أكثر شمولاً حول عمل المنظومات القيمية في المجتمع، في إطار الدراسات الإعلامية، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وغيرها.
- إجراء دراسات قيمية في إطار علمي النفس والاجتماع، وتطبيقها على المجتمع الفعلي، إضافةً إلى دراسة المنتجات الإعلامية، وذلك بُغية الوصول إلى فهم شامل، عوضاً عن الوصول لفهم أحادي الطرف، للمنظومة القيمية في المجتمع.

2.2.6 توصيات في إطار دراسات السيميولوجيا

- ضرورة إنتاج مزيد من الدراسات السيميولوجية بشكل عام، والدراسات التي تتناول المحتوى التلفزيوني على التحديد، خاصةً في البحرين ومنطقة الخليج العربي، ذلك أنّ الدراسات السيميولوجية المتوافرة قليلة جداً.
- ضرورة تطوير الأداة السيميولوجية واعتماد مقاربات جديدة في التحليل، تضيف العمق على الدراسات المنتجة، وتمنح صفة الحداثة عليها.
- تطبيق السيميولوجيا في مجال الصناعات الإعلامية والثقافية، وفي مجالات أخرى كالدراسات الثقافية، عوضاً عن الثغور منها، كما أشار كلود ليفي-ستراوس، الذي اعتبر أنّ الدراسات الأنثروبولوجية يجب أن تكون سيميائية بطبيعتها، ذلك أنّ الثقافة هي منظومة من الدوال المنتجة للمعنى.
- إدراج السيميولوجيا ضمن المناهج التعليمية الأكاديمية، وليس المعنية فقط بالدراسات الإعلامية، حتّى يتم سدّ الفجوة العلمية الموجودة مقارنةً بأقطار أخرى في العالم.
- تأسيس دوريات علمية معنية بالدراسات السيميولوجية، حيث تتسم الدراسات السيميولوجية

العربية بقدر من العشوائية، وتناثرها في دوريات علمية غير معنية بالسيميولوجيا، ومن الأجدى أن تتواجد دوريات علمية خاصة فقط بالدراسات السيميولوجية، حتى تسهم في صقل هذه الأداة، وتوجيهها نحو التأقلم مع متطلبات العصر.

3.6 خاتمة

حاولت هذه الدراسة، قدر استطاعتها، أن تجعل من نفسها وافية وثريّة، وأن تُطعم بما يُسهم في فتح منافذ أخرى للباحثين المستقبليين، واعتماداً المقاربة السيميولوجية على وجه الخصوص، حمل في كُنهه مسؤولية كبيرة، نرجو أن تكون الدراسة قد وفّقت، وإن بشكل جزئي، في تحملها. حيث أنّ الدراسة واجهت بعض العقبات، التي كان أبرزها ضخامة المادة التلفزيونية التي تمت دراستها، ولزُبما تمكّن باحثون آخرون من إجراء دراساتٍ مشابهة تكون أكثر شموليّة من حيث انتقاء العينة وتحليلها.

وأخيراً، نرجو هذه الدراسة من الباحثين المستقبليين أن يسهموا في تحمل هذه المسؤولية العلمية، وأن يساعدوا في كشف وترميم أوجه القصور التي اتّسمت بها هذه الدراسة. وتدعو الباحثين الآخرين إلى خوض هذه المغامرة السيميولوجية، كما أسماها بارت، وتأسيس قاعدة علمية سيميولوجية قويّة، يعتمد عليها باحثو المستقبل.

المراجع

أولاً: المراجع العربيّة

الكتب والدراسات

- ابن خلدون، عبدالرحمن (1996). **مقدمة ابن خلدون (ط 2)**. بيروت، لبنان: المكتبة العصرية.
- الأحمر، فيصل (2010). **معجم السيميائيات**. بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- إدجار، أندرو، وسيدجويك، بيتر (2014). **موسوعة النظرية الثقافية (ط. 2)**. القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
- إدلين، فرانسيس، وكلينكنبرغ، جان-ماري، ومانغيه، فيليب (2012). **بحث في العلامة المرئية: من أجل بلاغة الصورة**. بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
- إيغلتن، تيري (2018). **الثقافة**. بغداد، العراق: دار المدى للإعلام والثقافة والفنون.
- إنغليز، ديفيد، وهوسون، جون (2013). **مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة**. الدوحة، قطر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
- إيكو، أمبرتو (2004). **التأويل: بين السيميائيات والتفكيكية**. بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
- إيكو، أمبرتو (2010). **العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه (ط. 2)**. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
- بارت، رولان (2018). **أسطوريّات**. بيروت، لبنان: منشورات الجمل.
- بندي، جيروم (2005). **القيم إلى أين؟**. قرطاج، تونس: المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون.
- بنكراد، سعيد (2019). **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها (ط 2)**. الرباط، المغرب: دار الأمان للطباعة.
- بن نبي، مالك (2000). **مشكلات الحضارة: مشكلة الثقافة (ط 2)**. دمشق، سوريا: دار الفكر.
- بوعزيزي، محسن (2010). **السيميولوجيا الاجتماعية**. بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.
- بينيت، طوني، وغروسبيرغ، لورانس، وموريس، ميجان (2010). **مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**. بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

- تشاندلر، دانيال (2008). أسس السيميائية. بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
- تشيكالوف، دينيس، وكوندراشوف، فلاديمير (2014). تاريخ الثقافة العالمية. أبو ظبي، الإمارات: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة.
- توسان، برنار (2000). ما هي السيميولوجيا (ط 2). الدار البيضاء، المغرب: أفريقيا الشرق.
- تومبسون، ميشيل، وإليس، ريتشارد، وفيلدافسكي، ريتشارد (1997). نظرية الثقافة. الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- ثامر، رعد (2016). نظريات وأساليب الفيلم السينمائي. عمان، الأردن: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.
- الجمال، راسم (2001). الاتصال والإعلام في الوطن العربي (ط 2). بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.
- حجازي، مصطفى (1998). حصار الثقافة: بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
- خليفة، عبداللطيف (1992). ارتقاء القيم: دراسة نفسية. الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- دانسايجر، كين (2009). فكرة الإخراج السينمائي: كيف تصبح مخرجاً عظيماً؟. القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
- دانسايجر، كين (2011). تقنيات مونتاج السينما والفيديو: التاريخ والنظرية والممارسة. القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
- دي بيك، أنطوان، وشيفالبييه، فيليب (2022). قاموس فكر السينما. المنامة، البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
- ديك، برنارد (2013). تشريح الأفلام. دمشق، سوريا: المؤسسة العامة للسينما.
- ديورنغ، سايمون (2015). الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية. الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- ذبيان، سامي (1990). قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. لندن، بريطانيا: رياض الرئيس للكتب والنشر.

روزنتال، م، ويودين، ي (1981). الموسوعة الفلسفية (ط 3). بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.

روم، ميخائيل (1981). أحاديث حول الإخراج السينمائي. بيروت، لبنان: دار الفارابي.

ريشتر، كارولا، وكوزمان، كلاوديا (2022). نظم وسائل الإعلام العربية. بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

ستالوني، إيف (2014). الأجناس الأدبية. بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

ستوري، جون (2014). النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. أبو ظبي، الإمارات: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة.

الشمّان، عبدالله (1993). صناعة الغوص (ط. 2). المنامة، البحرين: المؤسسة العربية للطباعة والنشر.

شنيدرس، فرنر (2005). الفلسفة الألمانية في القرن العشرين. القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

العريشي، جبريل، والثوسري، سلمى (2015). الشبكات الاجتماعية والقيم: رؤية تحليلية. عمان، الأردن: الدار المنهجية للنشر والتوزيع.

علي، نبيل (2001). الثقافة العربية وعصر المعلومات. الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

عماد، عبدالغني (2016). سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة (ط 3). بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

العوّاء، عادل (1986). العمدة في فلسفة القيم. دمشق، سوريا: دار طلاس للدراسات والترجمة.

عيّاشي، منذر (2004). العلاماتية وعلم النص. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

غامري، محمّد (1989). المدخل الثقافي في دراسة الشخصية. الإسكندرية، مصر: المكتب الجامعي الحديث.

غدنز، أنتوني (2005). علم الاجتماع. بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

الغذامي، عبدالله (2005). الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبرزو الشعبي (ط 2). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

غيرتز، كليفورد (2009). تأويل الثقافات. بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

- فينتورا، فران (2012). الخطاب السينمائي: لغة الصورة. دمشق، سوريا: وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.
- قنصوة، صلاح (1986). نظرية القيمة في الفكر المعاصر. القاهرة، مصر: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- كلر، جوناثان (2000). فردينان دوسوسير: تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات. القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.
- كوبر، آدم (2008). الثقافة: التفسير الأنثروبولوجي. الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- كوبلي، بول (2016). دليل راوتليدج لعلم السّمياء واللّغويّات. بيروت، لبنان: المنظمة العربيّة للترجمة.
- كوش، دنيس (2007). مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعيّة. بيروت، لبنان: المنظمة العربيّة للترجمة.
- لالاند، أندريه (2001). موسوعة لالاند الفلسفيّة (المجلد الأوّل). بيروت، لبنان: منشورات عويدات.
- لوتمان، يوري (1989). قضايا علم الجمال السينمائي: مدخلٌ إلى سيميائية الفيلم. دمشق، سوريا: النادي السينمائي.
- لوميت، سيدني (2014). فنُّ الإخراج السينمائي. القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
- لييوفيتسكي، جيل، وسيرو، جان (2012). شاشة العالم: ثقافة - وسائل إعلامٍ وسينما في عصر الحداثة الفائقة. القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
- ليشته، جون (2008). خمسون مفكراً أساسياً معاصراً: من البنيويّة إلى ما بعد الحداثة. بيروت، لبنان: المنظمة العربيّة للترجمة.
- المحيّا، مساعد (1993). القيم في المسلسلات التّلفازيّة. الرياض، السّعوديّة: دار العاصمة.
- مجمّع اللغة العربيّة (2004). المعجم الوسيط (ط 4). القاهرة، مصر: مجمّع اللغة العربيّة.
- مكاريك، إيرينا (2014). موسوعة النّظريّة الأدبيّة المعاصرة: مداخل، نقّاد، مفاهيم. القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.

ميمون، الرّبيع (1980). نظريّة القيم في الفكر المعاصر: بين النّسبيّة والمطلقيّة. الجزائر، الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع.

النّادي، عادل (1987). مدخلٌ إلى فنّ كتابة الدّراما. تونس، تونس: مؤسّسات عبدالكريم بن عبد الله.

النّعيمي، مهّد، وبوهزّاع، نبيل (2018). التّلفزيون في البحرين: 1972-2018. المنامة، البحرين: وزارة شؤون الإعلام.

النّعيمي، مهّد، وبوهزّاع، نبيل (2018). آر تي في RTV - البحرين: حكاية أوّل تلفزيون ملوّن في الخليج العربيّ. المنامة، البحرين: وزارة شؤون الإعلام.

هولتكرانس، إيكه (1972). قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور (ط. 2). القاهرة، مصر: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

هيلارد، روبرت (2014). الكتابة للتّلفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الحديثة. العين، الإمارات: دار الكتاب الجامعيّ.

وليمز، ريموند (2007). الكلمات المفاتيح: معجمٌ ثقافيّ ومجتمعيّ. الدّار البيضاء، المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ.

وهولبورن، هارلمبس (2010). سوشيولوجيا الثقافة والهويّة. دمشق، سوريا: دار كيوان للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

الأطروحات العلميّة

إبراقن، محمود (2001). علاقة السّيميولوجيا بالظّاهرة الاتّصاليّة: دراسة حالة لسيميولوجيا السّينما (أطروحة دكتوراه). قسم الإعلام والاتّصال، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر، الجزائر، الجزائر.

بوهزيلة، أريس، وبوهالي، مريم (2019).جماليّات المكان في السّينما الجزائريّة: دراسة سيميولوجيّة لمشاهد من فيلم "ميقريّة في دوارنا" (أطروحة ماجستير). قسم علوم الإعلام والاتّصال، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد الصّديق بن يحيى، جيجل، الجزائر.

بولمهد، فاروق، وبوقليع، هاجر (2018). القيم الاجتماعيّة في الومضات الإشهاريّة الجزائريّة دراسة سيميولوجيّة لعينة من الومضات الإشهاريّة المبنّة عبر قناة الشّروق الجزائريّة (أطروحة

ماجستير). قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل، الجزائر.

ثابت، نوار (2010). العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول 2001 (أطروحة ماجستير). كلية الدراسات العليا، جامعة بيروت، بيروت، لبنان.

زينب، غانية، وآمال، خرفي (2018). الدلالات الرمزية في البرامج الثقافية للقنوات التلفزيونية الجزائرية الخاصة دراسة تحليلية سيميولوجية للقطات من حلقات برنامج زدني على قناة الشروق TV (أطروحة ماجستير). قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

شايب الدور، حكيم، وسويسي، صليحة (2018). التمثيلات الثقافية في الدراما الجزائرية: دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من حلقات مسلسل "الخواوة" على قناة الجزائرية وان (أطروحة ماجستير). قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل، الجزائر.

شفيفة، جوباني (2010). الواقع الجديد للسينما الجزائرية قراءة في المضامين: دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بين 1990-2007 (أطروحة ماجستير). كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، الجزائر.

علي، شادي (2019). التحليل الثقافي لخطابات الإعلانات التجارية دراسة سيميولوجية لعينة من الحملات الإعلانية (أطروحة ماجستير). قسم العلاقات العامة والإعلان، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، القاهرة، مصر.

فريال، بروب، ويلي، نصيرة (2020). تمثيل الدراما التلفزيونية الجزائرية للظواهر الاجتماعية في المجتمع الجزائري: تحليل سيميولوجي للمسلسل الجزائري أولاد الحلال (أطروحة ماجستير). قسم العلوم الإنسانية، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر.

مرياي، نورة، وبن عواطة، خديجة (2019). القيم المتضمنة في البرامج التلفزيونية العربية المخصصة للطفل: دراسة تحليلية لعينة من برامج قناة MBC3 (أطروحة ماجستير). قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل، الجزائر.

معروف، رشيدة (2020). القيم الثقافية في السينما الجزائرية: تحليل سيميولوجي لفيلم "طبيعة الحال" (أطروحة ماجستير). قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر.

مقراني، إيناس، ودويس، يمينة (2020). صورة الفلسطيني في المسلسلات العربية التلفزيونية: تحليل سيميولوجي لمسلسل التغطية الفلسطينية (أطروحة ماجستير). قسم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر.

ممدوح، وئام (2018). صورة العرب في السينما الغربية: دراسة تحليلية على عينة من الأفلام في الفترة ما بعد 2011 (أطروحة ماجستير). قسم الإعلام والسياحة والفنون، كلية الآداب، جامعة البحرين، الزّلاق، البحرين.

قادري، وليد (2012). صورة الإسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلم: عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان (أطروحة ماجستير). قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، الجزائر، الجزائر.

قاسي، ذهبية (2010). الثقافة الشعبية في البرامج الثقافية الناطقة بالأمازيغية في التلفزيون الجزائري (القناة الرابعة): دراسة وصفية تحليلية لبرنامج تويزا (أطروحة ماجستير). المدرسة الدكتورالية للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة وهران، وهران، الجزائر.

ثانياً: المراجع الأجنبية

Books:

Allen, R. (1992). **Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism (2nd Ed.)**. New York, NY: Routledge.

Altman, R. (1999). **Film/Genre**. London, United Kingdom: British Film Institute.

Alton, J. (1995). **Painting with Light**. Berkely, CA: University of California Press.

Audi, R. (1999). **The Cambridge Dictionary of Philosophy (2nd Ed.)**. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

Aumont, J. & Marie, M. (1999). **L'Analyse des films (2nd Ed.)**. Paris, France: Nathan Université.

- Barker, C. (2008). **Cultural Studies: Theory and Practice (3rd Ed.)**. London, United Kingdom: SAGE Publications Ltd.
- Barthes, R. (1968). **Elements of Semiology**. New York, NY: Hill and Wang.
- Bawarshi, A. & Jo Reiff, M. (2010). **Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy**. West Lafayette, IN: Parlor Press.
- Bednarek-Gilland, A. (2015). **Researching Values With Qualitative Methods: Empathy, Moral Boundaries, and the Politics of Research**. Surrey, United Kingdom: Ashgate Publishing Limited.
- Best, J. (2017). **Colour Design: Theories and Applications (2nd Ed.)**. Duxford, United Kingdom: Woodhead Publishing.
- Bingell, J. & Woods, F. (2023). **An Introduction to Television Studies (4th Ed.)**. New York, NY: Routledge.
- Bonn, J. (2010). **A Comprehensive Dictionary of Literature**. Chandigarh, India: Abhishek Publications.
- Bordwell, D. & Thompson, K. & Smith, J. (2020). **Film Art: An Introduction (12th Ed.)**. New York, NY: McGraw-Hill Education.
- Brosch, T. & Sander, D. (2016). **Handbook of Value: Perspectives from Economics, Neuroscience, Philosophy, Psychology, and Sociology**. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
- Brown, B. (2016). **Cinematography: Theory and Practice: Imitation for Cinematographers and Directors (3rd Ed.)**. New York, NY: Routledge.
- Brown, J. (2017). **The Modern Superhero in Film and Television: Popular Genre and American Culture**. New York, NY: Routledge.
- Buckland, W. & Fairfax, D. (2017). **Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)**. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press.
- Butler, J. (2018). **Television: Visual Storytelling and Screen Culture (5th Ed.)**. New York, NY: Routledge.
- Danesi, M. (2000). **Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications**. Toronto, Canada: University of Toronto Press.

- Danesi, M. (2004). **Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory (3rd Ed.)**. Toronto, Canada: Canadian Scholars' Press Inc.
- Danesi, M. (2007). **The Quest for Meaning: A Guide to Semiotic Theory and Practice**. Toronto, Canada: The University of Toronto Press.
- Dean, D. (2008). **Genre Theory: Writing, Teaching, and Being**. Urbana, IL: National Council of Teachers of English.
- de Saussure, F. (2011). **Course in General Linguistics**. New York, NY: Columbia University Press.
- Dowd, G. & Stevenson, L. & Strong, J. (2006). **Genre Matters: Essays in Theory and Criticism**. Bristol, United Kingdom: Intellect Books.
- Ducrot, O. & Todorov, T. (1979). **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Eco, U. (1976). **A Theory of Semiotics**. Bloomington IN: Indiana University Press.
- Edgar-Hunt, R. & Marland, J. & Rawle, S. (2010). **The Language of Film**. Lausanne, Switzerland: AVA Publishing SA.
- Fiske, J. & Hartley, J. (2003). **Reading Television**. London, United Kingdom: Routledge.
- Gibbs, J. (2002). **Mise-En-Scène: Film Style and Interpretation**. London, United Kingdom: Wallflower.
- Halstead, M. & Taylor, M. (2005). **Values in Education and Education in Values**. London, United Kingdom: Taylor & Francis.
- Hardt, M. & Negri, A. (2001). **Empire**. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Higgins, J. (1999). **Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism**. Oxon, United Kingdom: Routledge.
- Hofstede, G. & Hofstede, G. & Minkov, M. (2010). **Cultures and Organizations: Software of the Mind (3rd Ed.)**. New York, NY: McGrawHill.
- Honderich, T. (2005). **The Oxford Companion to Philosophy (2nd)**. New York, NY: Oxford University Press.

- Joas, H. (2000). **The Genesis of Values**. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Kazdin, A. (2000). **Encyclopedia of Psychology, Vol. 3**. New York, NY: Oxford University Press.
- Kluckhohn, C. (1958). **Ralph Linton: 1893-1953**. Washington, DC: National Academy of Sciences.
- Tamm, M. (2019). **Juri Lotman: Culture, Memory and History**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Leeds-Hurwitz, W. (1993). **Semiotics and Communication: Signs, Codes, Cultures**. New York, NY: Lawrence Erlbaum Associates.
- Linton, R. (2007). **The Cultural Background of Personality**. Oxon, United Kingdom: Routledge.
- Lorusso, A. (2015). **Cultural Semiotics: For a Cultural Perspective in Semiotics**. Hampshire, United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Martin, B. & Ringham, F. (2000). **Dictionary of Semiotics**. London, United Kingdom: Cassel.
- Metz, C. (1974). **Language a Cinema**. The Hague: Netherlands: Mouton & Co.
- Millerson, G. & Owens, J. (2008). **Video Production Handbook (4th Ed.)**. Oxford, United Kingdom: Focal Press.
- Mittell, J. (2015). **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York, NY: New York University Press.
- Mittell, J. (2004). **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. New York, NY: Routledge.
- Moine, R. (2008). **Cinema Genre**. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Monaco, J. (2000). **How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia (3rd Ed.)**. New York, NY: Oxford University Press.
- Petrie, D. & Boggs, J. (2012). **The Art of Watching Films (8th Ed.)**. New York, NY: Mc Graw Hill.
- Rokeach, M. (1973). **The Nature of Human Values**. New York, NY: The Free Press.

Russell, B. (2005). **History of Western Philosophy**. London, United Kingdom: Routledge.

Schatz, T. (1981). **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System**. New York, NY: Random House.

Silverblatt, A. (2007). **Genre Studies in Mass Media: A Handbook**. Armonk, NY: M.E. Sharpe, Inc.

Spielberger, C. (2004). **Encyclopedia of Applied Psychology**. Amsterdam, Netherlands: Elsevier.

Stam, R. & Burgoyne, R. & Filpperman-Lewis, S. (1992). **New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond**. London, United Kingdom: Routledge.

Trifonas, P. (2015). **International Handbook of Semiotics**. Dordrecht, Netherlands: Springer.

United Nations (1994). **Statistical Yearbook**. New York, NY: United Nations.

Villarejo, A. (2007). **Film Studies: The Basics**. Oxon, United Kingdom: Routledge,

Williams, R. (2015). **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society (3rd Ed.)**. New York, NY: Oxford University Press.

Wyer, R. & Chiu, C. & Hong, Y. (2009). **Understanding Culture: Theory, Research and Application**. New York, NY: Psychology Press.

Zanna, M. (1992). **Advances in Experimental Psychology (Vol. 25)**. San Diego, CA: Academic Press, Inc.

Journals:

Manias, C (2012). The Growth of Race and Culture in Nineteenth-Century Germany: Gustav Klemm and the Universal History of Humanity. *Modern Intellectual History*, 9 (1), 1-31. doi:10.1017/S147924431100044

Tan, S, & Tatsumura, Y (2014). Albert Schweitzer (1875-1965): A reverence for life. *Singapore Med J*, 55 (7), 351-352. doi:10.11622/smedj.2014084

Dissertations:

Al-Rumaihi, E. (2002). **The Development of Mass Media in the Kingdom of Bahrain (Doctoral Thesis)**. The University of Exeter, Exeter, United Kingdom.

Beayeyz, I. (1989). **An analytical study of television and society in three Arab states: Saudi Arabia, Kuwait, and Bahrain (Doctoral Thesis)**. Department of Communication, Ohio State University. Columbus, OH.

D'Alfonso, A. (2012). **I Could Have Been a Contender: A Semiotic Analysis of Representative Films on Italians Outside Italy (Doctoral Thesis)**. Graduate Department of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Canada.

Fatemi, S. (2017). **Kindness of Strangers - A Semiotic Analysis of Aki Kaurismäki's Le Havre (Master Thesis)**. Department of Education Sciences and Teacher Education, University of Oulu, Oulu, Finland.

Garner, R. (2013). **Nostalgia and Post-2005 British Time Travel Dramas: A Semiotic Analysis of a Television Genre Cycle (Doctoral Thesis)**. Cardiff University, Cardiff, United Kingdom.

Grube, J. (2022). **A Semiotic Deconstruction of Narrative Transportation on Episodic Television (Doctoral Thesis)**. Department of Communication Studies, Eastern Illinois University, Illinois, Charleston, IL.

Heurtaud-Wright, M. (2000). **Masculinity, Hybridity and Nostalgia in French Colonial Fiction Films of the 1930s (Doctoral Thesis)**. Loughborough University, Loughborough, United Kingdom.

Mercer, P. (2002). **Television Realism: A Semiotic Approach (Doctoral Thesis)**. Institute of Education, University of London, London, United Kingdom.

Myers, E. (2015). **A Semiotic Analysis of Russian Literature in Modern Russian Film Adaptations (Doctoral Thesis)**. Graduate School, Ohio State University, Columbus, OH.

Nguyen, N. (2009). **Representation of Vietnam in Vietnams and U.S. War Films: A Comparative Semiotic Study of Canh Dong Hoang (Master Thesis)**. School of Journalism and Communication, University of Oregon, Eugene, OR.

Noor, B. (2022). **From Orientalism to Islamophobia: Media representation of Arabs and Muslims on the pre – and post – 9/11 Hollywood on-screen and Egyptian Cinema (Doctoral Thesis)**. Doctoral College, University of Leister, Leister, United Kingdom.

Triquell, X. (2000). **Projection History: A Socio-Semiotic Approach to the Representations of Military Dictatorship (1976-1983) in the Cinematic Discourse of Argentine Democracy (Doctoral Thesis)**. University of Nottingham, Nottingham, United Kingdom.

Worden, E. (2013). **Life, Love and Hegemony on Daytime TV: A Critical Analysis of Three Popular Soap Operas (Doctoral Thesis)**. Graduate School, University of Sothern Mississippi, Hattiesburg, MS.

Zhang, Z. (2017). **The Social Semiotic Study of Performance in a Classical Hollywood Film (Doctoral Thesis)**. School of Communication, University of Technology Sydney, Sydney, Australia.

Abstract

Traditional television series that emerged in Bahrain with the beginning of the 1990s represent a pure television genre, and are a product of Bahraini culture. These series have a unique nature that encapsulates a set of values, which are also an important component of culture, studied by semiotics, as semiotics is the study of sign systems.

The aim of this study is to identify the overt and covert values embedded in Bahraini traditional television series produced over three decades, from 1990 to 2020, drawing upon genre theory and semiotics. Extracting values from television series, especially their covert ones, necessitates employing a tool capable of discerning implied meanings. We employed semiotic analysis at both the denotation and connotation levels, based on Christian Metz's approach to dissecting and segmenting the analysed material. The study includes a sample of 20 series, from which a purposive sample was selected at three levels. Six series were chosen, with the first episode "Pilot" selected from each, and a set of scenes serving the analysis was selected from each episode.

The study concludes that the primary driver of the value systems embodied in the series is the dominant element of struggle. Characters compete amongst themselves in a struggle to attain status and achieve higher social rank. Values associated with work and education were the fundamental values resorted to in the pursuit of this status. Negotiations of values were also present in the series, particularly among female characters, as they attempted to balance traditional inherited values with other aspirational values such as freedom and curiosity. Additionally, the series exhibited strong communal cohesion, with these values prevalent across all series, spanning from familial cohesion to societal, national, and social class belongingness. Some other values were either partially or completely absent from the studied series, especially perfectionist values that do not align with the dominant theme of struggle prevalent in the series.

The study proposes several recommendations, foremost among them is the necessity to focus on the issue of genre and the values genres embody, as individuals voluntarily resort to these values within their respective worlds. Furthermore, studying values within society should be undertaken within the framework of cultural products and the actual society. The study also advocates for the production of more semiotic studies in Bahrain and the Arabian Gulf region, to be applied in various fields, with the goal of refining and enriching them. The study also proposes incorporating semiotics into educational curricula and establishing specialised scientific journals for semiotic studies.

University of Bahrain

College of Arts



**Department of
Mass Communication,
Tourism and Fine Arts**

Cultural Implications of Traditional TV series in Bahrain Overt and Covert Values - Semiotic Study (1990 - 2020)

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Master
Degree in Communication

Submitted by
Abduljabbar Abdulsamad Abdulraoof
20132632

Supervised by
Dr. Kamal Al Gharbi
Assistant Professor
University of Bahrain

Kingdom of Bahrain
April 2024