فيلم شاشSHASH / قراءة في النقد السينمائي .

د. واثق حسن مجهول الحسناوي
جامعة المثنى / كلية الآداب

المقدمة :

الفيلم هو نصٌ سردي بصري (لغوشاري) ، وخطاب اعلامي اشهاري رسالي ، ذو مقاصد اقناعية معينة يمكن تناوله سيميائيا وحجاجيا بعد قراءته وتفكيكه ثم اعادة صياغته وانتاجه على وفق قراءات حداثوية تتقصى بناه العميقة عبر بناه السطحية وتشكلاته البنيوية، والسيميائية والحجاجية .ومن هنا كانت انطلاقة فكرة بحثنا هذا لتحليل الفيلم السينمائي القصير " شاش / shash" . اذ انه من الافلام السينمائي القصيرة، التي بُنيت على التضاد والاستبدال والاستعارة والمفارقة والحضور والغياب ، لتفكيك ايديولوجيات "سيادينية" دوغمائية، حرمت ابناء بيوت العشوائيات من حقوقهم الشرعية . وقد اشتُهرت مثل هكذا افلام تُحاكي الواقع العراقي في العقود الاخيرة ؛ لأسبابٍ فنيةٍ وتقنية واجتماعية، وتكنولوجية وزماكانية مهمة ..وكذلك انمازت الافلام السينمائية القصيرة، بعدد من الصفات والتقنيات، التي جعلت منها سوقا تجاريا رائجا للعديد مِن شركات الانتاج او المخرجيين والمنتجين، الذين بذلوا قصارى جهودِهم للتنافس فيما بينهم، سعيا لحصد الجوائز المحلية او العربية اوالعالمية . وهو ما سعى اليه عددٌ من المخرجين السينمائيين العراقيين، والسماويين ،بخاصة عائلة الماهود السينمائية في محافظة المثنى .

وفيلمُ "شاش " للمخرج والاعلامي "علي الكعبي" والسيناريست الاعلامي " أحمد طالب" ، حصد عدّة جوائز عربية و محلية مهمة، جعلته في صدارة الافلام السينمائية القصير والمميزة ودفعتنا لممارسة النقد السيميائي والحجاجي عليه. اذ انّه من الافلام، التي وجّهت المتلقي الى جانب من جوانب حياة المواطن العراقي المهمة ،وهو (الواقع الاجتماعي في بيوت العشوائيات)الواقع الذي يُحاكي الحياة المعيشية في كثير من شعوب العالم الفقيرة مثل جنوب افريقيا، وجنوب امريكا اللاتينية وجنوب العراق ،والذي شكّل خطابا نصّياً بصرياً (لغوشاريا)، تناصياً حِجاجياً استعاريا ،اذ إن الاستعارة، وفي السينما تُزيد مِن حالة التوتر والانزياح والتفاعل والتشارك والتأثير، بفضل الشاعرية المُبالغ فيها في الدراما والتراجيديا والموسيقى والحركات والاضواء، فجميعها خلقت شاعرية سينمائية تأثيرية ، بالتضامن مع المؤثرات البصرية والسمعية والتكنولوجية وبمختلف اشكالها ، فَبِنْيةُ الاستعارةُ طبقا للمفهوم البلاغي الجديد ، تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة، ولا تتمثلُ في عملية نقل او استبدال، ولكنها تتشكل من التفاعل والتوتروالتأثر.

وقد اقتضت الخطةُ أن يشتملَ البحثُ على مقدمةٍ ومحورين ، الاول هو تنظيري لبعض المصطلحات والمفاهيم الاجرائية ، والثاني هو تطبيقي تحليلي ، تناولت فيه بعض المفردات الاجرائية التحليلية لـ

(السرد والاضاءة واللون والحركة واللباس ،والكامرة والمونتاج والاخراج ،وفلسفة الفيلم وشريط العمل، والبداية والنهاية والدراما والتراجيدية ،والحوار واللغة)ثم الخاتمة لاهم النتائج التي توصل اليها الباحث ،تتبعها قائمة الهوامش، مردوفة بقائمة المصادر والمراجع .

المحور الاول : المصطلحات والمفاهيم الاجرائية :

١- الفيلم /منظومة علامات :

الفيلم هو صور ((لأشياء تتحول الى لغة اذا شئنا من الدرجة الثانية بمعنى انّها لُغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الانظمة اللسانية الاخرى، ومِن هنا تتأتى السينما بالضبط من حيث ايحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد ، اللغة التي تحوي في ذاتها ابداع واقع مجزا والتي هي ذاتها محتوى داخل العمل الابداعي الفني)) .[١] والفيلم البصري ، (فن بصري يعتمد على الصورة لتحقيق اهدافه كما ان للصور دورا نفسيا بما تضفيه من واقعية ومصداقية ، بالإضافة الى ما تحمله من افكار ومضامين التي تعبر عن موضوع الفيلم والاحداث والسياق الفيلمي ومن ثم يمكن ان تحقق جذب انتباه اثارة اهتمام اكبر عدد من الجمهور)).[٢] و لا يُعَدُ الفيلم نموذجا من السينما فقط ، بل هو نموذجا من ثقافة المجتمع ،باعتباره نسقا من الرموز المعبّرة عن الافكار والمعتقدات، والطقوس والعادات والتقاليد لأيّ مجتمع ،تُعادُ صياغتها في عدد من الاشكال الفنية كالأفلام السينمائية مثلا . [٣]

٢-السينما :

هي لغة الصور .[٤] وقد ارتبط مفهوم اللغة السينمائية تاريخيا باكتشاف اشكال التعبير الفيلمي .[٥] و هي ((كل يتركب من عدد من العناصر المشتركة في نقل المعنى)).[٦] وهي خطابٌ سردي لغوشاري اعلامي اشهاري تواصلي ايديولوجي اقناعي تجاري استعاري كنائي ايحائي مقصدي حواري، متعدد العناصر والوظائف والابعاد والمقاصد والمشاهد والادوات .

ومفهوم اللغة السينمائية ، هو مفهوم لغة الصورة المتحركة التي لا يمكن أن تستوعبها طبقات المجتمع كافة، بشكل كامل او فعّال ؛ لِمَا تتصف به من خصوصية معينة وما تحتويه من عناصر ورموز

مركّبة من نتاج فكري وثقافي وتراثي واجتماعي تراكمي ، وهذا الخليط المركب من مختلف العناصر المتجانسة والمتماسكة بهدف استمالة المتلقي وايقاعه فريسة لاغواء السينما ومقاصد المرسل عبر اللعب على مخيلته بواسطة الصور التخيلية والاستعارية والمؤثرات التكنولوجية ، لا يمكن فهمه او ادراكه الا من خلال فك شفراته المختلفة ، عبر اكراهات ومهارات وتقنيات معينة.[٧]

٣- الصورة السينمائية :

الصورة السينمائية، تمثل عالما سِحريا وخياليا يأسر العقول والنفوس ،معتمدة على التحايل او الاشهار عبر التدفق السريع للصور الفوتوغرافية، بوتيرة اربع وعشرين صورة في الثانية الواحدة ، وبمرافقة الصوت والضوء كمؤثرات فنية لها دورها المؤثر على شدّ انتباه المتلقي ،اذ يقول "جودران" : (لا تصدق أن ما تراه امامك هو الواقع ،بل هو السينما) .[٨]

٤- التقطيع الصوَّري/ المونتاج :

يُعْطّي التقطيع الصوَّري، [*] انطباعا لَدى المُتلقي من خلال سِلسِلة مِن الادراكات الذهنية المرافِقَة لكلِّ مَشهد تَصويري او لقطة مُعينة. حيث يَعْتَمِد التقطيع الصوَّري على الايحاء بالدرجة الاولى ، لإعطاء اللّقطات او المشاهد انطباعاً حسّياً ايحائياً وجمالياً مؤثراً ومختلفاً او مغايراً ، يسَمح بكَسْرِ السرديّة والرتابة والاطالة الزمنية، ويقوم بالتّكثيف والاختصار في نفس الوقت . فَهُو يَكْسِرُ الحَواجز الزَمَنية او المَكانية او المُعوقات او الاخْطاء اللفظية.

٥- الخِطاب (لغةً) :

الخِطابُ في (اللغة) : مِن خَطب الخَطب ، أيْ الشأن والأمر صَغُر أو عَظُم .[٩] وهو المواجهة بالكلام .[١٠] و مَفهوم الخِطاب : في العَربية يقوم على التَّلفظ وَالقول بين طرفين احدهما مُخاطِب والثاني مُخاطَب، وقدْ يتحاوران في شكل حديث حُر، فيقال: إنَّهما يتخاطبان، فيُفهَم احدهما الآخر عن طريق البِنية وفصل الخِطاب .[١١] وهو ((ايصال المعنى الى السامع عن طريق الكلام)).[١٢]

والخِطاب في الدرَّاسات اللغَّوية الحَديثة خَضَع لعددٍ مِن المُصطلحَات والمَفاهيم وفقاً لتعدد المَدارس والاتجاهات والدِّراسات اللسانية الحَديثة، فَهو مُرادف للكلام عندَ "سوسير " او الحَكي عِند " جنيت "وهو التلفظ عِند " بنفيست " أيْ، هو الإنجاز القَولي والفِعلي للخِطاب ،وهو لغة تواصلية .

٦- الخِطاب الحِجاجي :

يُقامُ الخطاب الحجاجي على المُحَاجة بأنواعها ، وَيُقسم الى ثلاثة أقسام ،هي ((الخِطاب الحِجاجي البلاغي، والخِطاب الحِجاجي الفَلسفي، والخِطاب الحِجاجي التداولي)). [١٣]

٧- التَّواصل:

هو نشاط اجتماعي يتم بين طرفين أو أكثر ،ويكون مُنظّماً حسب مقتضيات اللغة المستعملة فيه؛ وذلك لتنسيق علاقات الناس وبهدف التواصل . [١٤] و يعني استمرار العلاقة المتينة بين طرفي العلاقة التواصلية التشاركية،(المرسل والمرسل إليه) [١٥].

٨- عناصر التواصل :

لقد مَهَّدَ "جاكبسون" بما اسماه(العوامل المكوّنة لكلّ صيرورة لسانية)، لكلِّ فعل تواصلي لفظي ، عناصر هي ، (المُرسِل ،والرِّسالة ، والقناة ، والسِّنن ، والمُرسَل إليه ، والمرجع)،[١٦] ولحقها بتوضيح وعرض للوظيفة التواصلية لكل عنصر من عناصر التواصل الستة ، والتي لها دور في العملية التواصلية، فمن الصعب العثور على رسائل لا تقوم إلا بوظيفة واحدة ومن هذه الوظائف ،الوظيفة الانفعالية .[١٧]

٩-الوظيفة الانفعالية :

هي احدى وظائف التواصل التي حددها "جاكبسون" والتي تشير إلى موقف المرسل من مختلف القضايا والأفكار والمواضيع التي يتحدث عنها ، فتبرز موقعه ووضعه وحالته النفسية تجاهها وتتجلى هذه الوظيفة في صيغ التعجب أكثر من غيرها، والصيغ القياسية اقل استعمالاً ؛ للدلالة على التعجب والطرائق الأخرى المستفادة من النداء والاستفهام ونغمة الأداء. [١٨]

١٠- الرِّسالة :

الرسالة او المادة الاتصالية ، تتكون من عدّة عناصر أو مكونات، منّها ما هو رمزي وتحمل في ثناياها عدَّة مضامين، ومعان وعناصر لتشكيلها وتكوينها، والتي بمجموعها تكون الرسالة واضحة ومقبولة لدى الطرف الثاني من عملية الاتصال، وهو المتلقي لتحقيق هدف الاتصال ، وهي من أهم عناصر

الاتصال، وتحتَّل مركزا محوريا في عميلة الاتصال، وعليها ترتكز جهود المتكلم ؛ لتُحدث اكبر تأثير ممكن في المتلقي .

١١- رجع الصدى :

الرجع : يعني جواب الرسالة ،والصدى في (اللغة): الصوت ،[١٩] أمّا في (الاصطلاح) فهو: ردود الأفعال والاستجابات من قبل المتلقين على الرسالة الموجهة إليهم من قبل المصدر، [٢٠] فالرجع هو اتصالٌ مرتد من المتلقي إلى المتكلم ،[٢١] إذ يظهر ذلك من خلال ردود أفعاله على شكل هتافات أو عبارات أو اشارات أو حركات معينة تدل على مدى تجاوب وتقبل أو رفض وامتناع المتلقي عن الرسالة ، [٢٢] والرجع في الاتصال المباشر يكون فوري وسريع على الرسالة أي مباشر أو موجهه وفي حالة عدم الاستجابة الجماهيرية للرسالة يكون الرجع بطيئا جداً أو متأخراً ؛بسبب انفصال المرسل عن المستقبل .[٢٣]

١٢- التأثير :

التأثير في اللغة هو: إبقاء الأثر في الشيء، [٢٤] أما في الاصطلاح فهو: التغيير الذي يحدثه المرسل المتكلم أو المصدر من خلال الرسالة والقناة على المتلقي القريب أو البعيد ، في زمان ومكان معينين وهو العنصر الأصعب في عملية الاتصال لصعوبة الوصول إلى نتائج قاطعة ويقينية حول مدى تأثير الرسالة على المتلقي؛ لأن تغيير السلوك الإنساني ينجم عن تغيير بحسب الصورة العقلية وهذا التغيير لا يحدث بسهولة أو بين عشية وضحاها ، بلْ يستغرق زمنا طويلا وأن رسالة واحدة أو مجموعة رسائل صادرة عن وسيلة معينة يمكن أنْ تسبب تغير وجهات نظر أو أفكار أو سلوكيات لدى متلقين بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة .[٢٥]

١٣- العلامةُ :

يرى " بورس " كلَّ مَا في الكون نظاما من العلامات ، تَحمل مَعنى الإحالة على شيء مَا،(فلا وجود لفكر مِن دون علامات ولا يُمكن انْ نفكر خَارج مَا تقدّمه هذه العلامات).[٢٦] وأنَّ جميع العلوم تقوم على مبدأ الإشارة أو العلامة ، وينظر إلى سيموطيقية "بورس" على أنَّها سيموطيقا التمثيل والتواصل والدلالة والتداول ، فالمعاني لا تَمدّنا اللغة بِها من خلال البُعد التركيبي أو البعد الدلالي ، بلْ مِن خِلال البعد الفكري الذيْ هو موضوع التداولية والاتجاه التَّواصلي من أهم اتجاهات السيميائية الذيْ يُشدد على وظائف العَلامة التَّواصلية الذي يربط بين المفهوم وصورته السمعية المتحققة مِن خِلال الصوت، فَضلا عن تأكيده على حقيقة العلامة الاجتماعية حيث تقوم العلامة.

والعلامة عندَ " بورس" هي كيان ثلاثي العناصر البنيوية يتكون من: الصورة وتقابل الدال عند "سوسير"، والمُفسّر وتقابِلُ المَدلول عند "سوسير" ،والمَوضوع ولا يُوجد له مقابل عند "سوسير". وينظر إلى العَلامة في هذا المجال باعتبار علاقتها بِمَا تدلُّ عليه أيْ بالبعد التداولي لهَا، فالعَلامة في هذه الحالة تتمثل من خلال وظيفتها الأصلية والآثار التي تُحدثها عندَ المتلقين، أيْ، في الطريقة التي يستعمل المتلقي من خلالها هذه العلامة .[٢٧]

وتكتسب العلامةُ أهميتها بِما تَحمله مِن أبعاد ثلاث ،هي البُعد : (التركيبي ، الدلالي ، التداولي) ففيها يتمثل هذا العالم ، وتمدنا بسيرورة الفهم الذي لا نصل إليه إلا في إطار الحياة الاجتماعية (التداولية) . واستنادا الى المثلث البورسي فإن العلامة تمثل : (ماثول، موضوع ، مؤول).[٢٨]

الأبعادُ السيميائية للعَلامة : هناك ثلاثة أبعاد، انبثقت من المفهوم البيرسي للعلامة، وهي :

البُعد المَاثولي : باعتباره دَالا .

البُعد المَوضوعي :باعتباره مَدلولا .

البُعد التَّأويلي : الذيْ يَجعل الدَّليل، يُحيل على مَوضوعه كونْ ، قواعد الدلالة تتوفر فيه .[٢٩] فالبعد التركيب يُمثل المَاثول (دال)،والبُعد الدلالي يُمثل المَوضوع (مدلول)، والبُعد التَّداولي، يُمثل التأويل والمَقصدية والمعنى العميق بواسطة الفكر (المؤول). ويشكل البُعدان: الدلالي و التداولي بعدا ثانوياً ؛ لأنَّ الأول يَهتم بالمعاني في علاقاتها بالسياق، والثاني يهتم بقواعد التأويل المتعلقة باستعمال اللغة ضمن العرف الاجتماعي والعادات والطقوس والثقافات أو العلاقة الاعتباطية بواسطة الفكر . فَلا يمكن فهم الدلالة مِن دون فَهم الاستعمال التداولية للغة داخل أي مجتمع .

وَقَسَّم "بورس" العَلامة ، باعتبار المرجعية إلى الرمز، والمؤشر والايقونة:

أ)–والإيقونة : هي علامة تُحيل إلى الشيء الذي تُشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها. وهي تقوم على علاقة المُشابَهه بين الشيء وَما يدلُّ عليه، كالصورة الفوتوغرافية والصورة التمثيلية الشخصية معينة .

١٤– الجوائز التي حصدها فيلم " شاش " عام ٢٠٢١ :

– حصد الجائزة الاولى، كأفضل فيلم لعام ٢٠١٢ في مهرجان وزارة التربية .

–حصد جائزة افضل اخراج في نفس المهرجان .

-حصد جائزة لجنة التحكيم في نفس المهرجان .

-حصد جائزة افضل مؤثرات صوتية في نفس المهرجان.

-حصد الجائزة الاولى في مهرجان السماوة السينمائي الدولي

-حصد جائزة افضل ممثلة مهرجان السماوة الدولي.

-حصد جائزة افضل سيناريو مهرجان ابن جرير السينمائي في المغرب.

١٥-القــراءة :

لاشك انَّ القراءة هي فعلٌ خلّاق لا يقتصر فيها عملُ المتلقي على تلقي وقبول الدلالات الجاهزة ،بل هو شريكٌ مؤسس ومنتج للمعنى ، فيبذلُ قصارى جهده من اجل البحث عمَّا بين السطور والثغور المعتمة، ويوظف كافة امكانياته وخبراته ومعارفه ليدخل طرفا وشريكا حقيقيا في لعبة المجاز والرمز والانتاج النّصّي؛ باعتبار قراءته قراءة اخرى تَمنَح النَّص حلَّة جديدة وتكشف مقارباته عن معنى اخر او شيء ربّما لم يتنبه له مِن قَبل ،بالاعتماد على جَهازِهِ المفاهيمي وحساسيته الجمالية وطاقاته الابداعية التخيلية، التي لا تقف عند معنى النص فقط ،بل البحث عمَّا وراء المعنى او النص ، مِن دون المساس في جماليته او تشويهه، فيشترك باستجابةٍ حارّةٍ متدفقةٍ ،لرصد الطلاسم والرموز والشفرات وتحليلها، وفقاً لنوع الابداع والمعرفة . فالنَّص ليس حِكراً على احد ،مَا دَامَ الجميعُ يبحثُ عن المعنى الحقيقي لِمَا أُنتِجَ له وبسبَبِه .[٣٠] فيُمكِن ان نُعيد إنتاج وانبناء النَّص البَصَري بقراءة جديدة ،تُسهم في مَنح النَّص هوية جديدة ربَّما تكون مغايرة او مماثلة للمعنى الاصلي له ، حينما نعرف او نمتلك مفاتيحها السياقية والتداولية والثقافية والمرجعية ..وهذا يتم من خلال اشراك العقل في عملية البحث والكشف والاستقصاء والتحري والتطابق مع الوحدة الدلالية الغامضة والمتخفية وراء الخطاب البصري بكافة تشكّلاته وعناصره .

مدخل تحليلي :

عدَّ الدكتور "صلاح فضل" ، (الصورة المتحركة) نصا مرئيا وخلقا لواقع جديد ،بقوله : (مع ان النص المرئي تمثيل للواقع ، الا انه في حقيقة الامر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان ، ومن ثم فانه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاك ايقاعه الخاص ، ولا تقع مفرداته في سلسلة طويلة بنظام التعاقب بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة ، تستخدم حيل التقديم والتأخير ، الايجاز والبطء ، المجاز والحذف ، وتنتج معناها اعتمادا على موقع كل وحدة بالنسبة للوحدات الاخرى).[٣١]

فكان تأثير الصورة الفيلمية على الجماهير شديد الفاعلية والحساسية ؛جعلها تُناط بأدوار ايديولوجية خاضِعة لدوافع المنتجين لها، وَتَحْكُم، وتُعبّر عن انتماءاتهم الثقافية والايديولوجية انطلاقا من النص المكتوب الى المعالجة والاعداد السينمائي لبنيات النّصّ ، ثم تسريب هذا الخطاب والعمل السينمائي الى عقول وحواس المُشاهدين ، فيحدث التلقي السَلبي او الايجابي له .[٣٢]وتختلف الصورة الفيلمية عن سواها من الفنون كونّها تقدم ادراكا لأشياء غائبة أي متخيلة وهكذا فالدال في السينما هو دائما مُتخيل وهناك ثلاث عمليات في فعل مشاهدة فيلم السينما وهي ، التماهي واختلاس النظر وعبادة الجزء، واكثرها اهمية و مساهمة هي عملية التماهي حيث يتماهى المُشاهِد مع شخصيات الافلام بالإضافة الى عملية تماهي اكثر اهمية مع فعل الادراك نفسه ،حيث يتماهى المُشاهِد مع نفسه- باعتباره مُدرِكا للمشهد الفيلمي- يصل الى حد الاحساس بانَّه هو مصدر تلك السِحرية المنبعثة من آلة العرض ،والتي هو في حال توازن معها وفي هذه الحالة من التماهي تجعله تحت سيطرة وتأثير ذلك العالم الفيلمي الساحر والخيالي، الذي يسكن وجدانه، فكان اعجاب المتلقي بالصورة الفيلمية السينما ؛لإعتقاده بانَّها تجعَله يرى الحياة كمَا يشاهدها او يرغب بها [٣٣] .

ويقول فيليب بيرطون ((أصبح كلُ خطابٍ موضوعاً للتحليل البلاغي والحجاجي، كالخطاب اللغوي العادي، والخطاب الفلسفي/ والخطاب الادبي، والخطاب الثقافي والخطاب السياسي، والخطاب الديني، والخطاب الاشهاري، وغيرها من الخطابات التي تتَبع حياتنا)). [٣٤] لا سيما ((انَّ النَّص سيظلُ وجودُه منقوصاً، حتى يتهيآ له القرّاء يمدّونه بالطاقة، والوجود بما لهم مِن خبراتٍ وتجارب)) .[٣٥] ويرى "ايزر": ((إنَّ النَّص الادبي، يقوم على قطبين: قطبٌ فني، وهو النّص الذي أبدعه المؤلف. وقطبٌ جمالي، وهو عمليةُ تجسيد القارئ، وتحقيقه للنّص، وهو الامرُ الذي يجعل علاقةَ القارئ بالنص الادبي، علاقةَ ابداعٍ لا علاقةَ اتباع)) .[٣٦] ويدرس النقدُ الثقافي: ((الثقافاتِ الرفيعةَ الشَّعبيةَ والفرعيةَ والايديولوجياتِ والادبَ وعلمَ العلاماتِ والحركاتِ الاجتماعيةِ والحياةِ اليومية، ووسائلَ الاعلامِ، والنظرياتِ الفلسفيةِ والاجتماعيةِ ونحوها. على أن يتخذَ مِن كلّ ذلك ادواتِ التحليلِ والتفسير دونَ هيمنتٍ لأحداها على سائرِها او استبعادٍ متعمدٍ لبعضها)).[٣٧] فعلى مُحللِ الخطاب أن يبيَّن كيفيةَ استعمال النّاس للغة، كأداةٍ للتواصل، والتفاهم وتصوير الأفكار، وكيف ينتج المؤلفُ او المتكلم وسائلَه (شفراته) اللغوية، التي يوجهها الى المتلقي / المستمع اذ يقوم المتلقي /

المستمع بمعالجتها لغويا على نحوٍ خاصٍ وتفسيرها.[٣٨] ومن هنا كانت رغبتنا لتحليل فيلم "شاش" بوصفه نصاً لغوشاريا ، قابلاً للقراءة بمختلف انواعها السيميائية، والتواصلية، والحجاجية، والتناصية والاستعارية، والتقانية، والاعلامية وغير ذلك .

ويمكن تحليلُ الخطاب على وفق البِنى غير المنطوقة او الملفوظة مثل الصورة، الايماءة، الحركة، الموضة، وكذلك على وفق اللغة المنطوقة كحجم الكلمات والعبارات، والعناوين والاصوات وطرائق، وأساليب الكلام والحوار، والخطاب التطبيقات الصوتية، والنبرة والتنغيم والتفخيم، والفصل والوصل، وسرعة وقوة ودرجة الصوت، وعلى وفق بناء الجمل وصياغة العبارات، وكذلك تحليل المفردات المعجمية، والالفاظ الوحشية او الدخيلة او المستحدثة والمعاني الغامضة او المعجمية، ودراسات ضمائر الإشارة او الإحالة، والتماسك النَّصي والروابط الحجاجية، والمخطط التنظيمي للموضوع، والوحدات والتراكيب، والقيم الدلالية والمعرفية والثقافية، والاجتماعي والبنى السطحية، والعميقة من خلال طرائق التحليل والاستنتاج والاستقراء والاستنباط. إنَّ الايدلوجية في الخطاب تسعى الى ترسيخ الحجج والقيم والمعلومات والسلوكيات الإيجابية للمرسل او على الذات المتحكمة او الفاعلة او المهيمنة على الخطاب او العكس ،اذ تقوم بسلب هذه القيم والمعلومات والصفات الإيجابية من مكانها الصحيح او ذواتها وتقديمها للمتلقي بصورة منزاحة او منحازة، ما يجعلها اقرب الى الحجج السفسطائية بطوبائيتها المؤدلجة.

و يُعد فيلم شاش/ SHASHمن الافلام السينمائي القصيرة، التي بنيت لتفكيك ايديولوجيات "سيادينية" دوغمائية حرمت ابناء بيوت العشوائيات من حقوقهم الشرعية

وفيلمُ "شاش " شكّل-كذلك- خطابا استعاريا ، اذ إن الاستعارة في السينما تُزيد من حالة التوتر والانزياح والتفاعل والتشارك والتأثير، بفضل الشاعرية المُبالغ فيها في الدراما والتراجيديا والموسيقى والحركات والاضواء. فجميعها عناصر وبنى وتراكيب ووحدات، خلقت شاعرية سينمائية تأثيرية استعارية او كنائية ، بالتضامن مع المؤثرات البصرية والسمعية والتكنولوجية وبمختلف اشكالها ، فَبِنْيةُ الاستعارةُ طبقا للمفهوم البلاغي الجديد((تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة، ولاتتمثلُ في عملية نقل او استبدال، ولكنها تحدثُ من

التفاعل والتوتر، بينما يطلق عليه (بؤرة الاستعارة) والإطار المحيط بها وهذا التفاعل، يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها: المستعار منه والمستعار له)).[٣٩]

فكرة الفيلم / علامة :

تتلخصُ فكرة الفيلم : بتعرض فتاة شابة للعمى ، كانت تعيش تَصوّر واقعها الخارجي- بحسب ما تظنه هي- افضل مِما هي فيه مِن ظلامٍ دامس ، لذلك تتوق الى رؤية العالم الخارجي، لِما سمِعت عنه من اصوات، امتزج فيها الحزنُ والفرحُ دونَ أن تراه بتفاصيله او حتى تعرف اسبابه .فكانت عمليةُ سرد الفيلم عمليةً استعاريةً تناصيةً فلسفيةً، تضامنت فيها عدّةُ وظائفٍ، وعناصرٍ لاستمالةِ المتلقي الى مساحاتها . وقد مثّلت بطولةُ الفيلم الفنانةُ الشابة " فاطمة" لأولِ مرّةٍ ، والتي نجحت نوعا ما في استدراج المتلقي الى عالمِها الخاص، والتعاطف معها بسيميائية حجاجية لغوشارية، لِمَا احتجَّت به على واقعها المأساوي، اذ تضمن الفيلمُ خطابا لحوارين : الاولُ هو الحوارُ الداخلي، أي المنلوج الداخلي ما بين البطلة وذاتها، وهي تحاكي ذاتها وواقعها بلهجةٍ عاميةٍ، هي اقرب الى ملامسة مشاعر المتلقي/ المشاهد اذ تُعد اللهجةُ ((مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة, ويشترك في هذه الصفات جميع إفراد هذه البيئة)).[٤٠]

والحوار الثاني ، حوارٌ خارجي مع والدها الذي مثّل دوره الفنان "إياد فيصل" بكلَّ مهارةٍ وجدارةٍ وحرفية، اذا مثّلت لغةُ الجسد لغةَ الصمت، التي التزمها الفنان بقصديةٍ سيميائيةٍ حجاجية .مخالِف لخطاب "فاطمة"، الذي كان خطابا شفهيا منطوقا ،موجها بقصدية لفتح باب القصّة المسرودة لغوشاريا ، كعلامة اجتماعية فارقة، والخطاب المنطوق او الشفهي -وهو الأصل في الخطاب- ((هو الذي ينجزه قائله مشافهة الى متلق، وتدخل فيه عناصرٌ تعبيريةٌ صوتيه، وغير لغوية ويشارك فيه السياق الخارجي وهو الذي يعرف بمقام الخطاب او المقال. ويتميز هذا النوع من الخطاب (الشفهي المنطوق) بالسهولة والاختصار وقصر الجمل وتكثيفها في وحدات بسيطة مباشرة، والاتصال المباشر الموجة واللاحات الخارجية والتواصل الاعتراضية، ومحفزات التلقي والتنبيهات، والعناصر الصوتية التعبيرية والتعبيرات الجسدية والتكيف مع المتلقي، وتعديل توجيه الخطاب بحسب درجة التلقي، وتنوع الأساليب استجابة لأقدار المتلقين، والتفاعل المباشر مع المقام او الحال

وقناة الاتصال في المشافهة اللسانية، والمباشرة وهو انجع في التأثير والاقناع ونجاح التواصل او البث المباشر عبر وسيلة من وسائل الاتصال الحديثة)).[٤١]

سردُ السيناريو سينمائيا (لغوشاريا) :

إنَّ عملية سرد الفيلم لغوشاريا –كنص بصري لغوي سيميائية حجاجي تواصلي –تمت من خلال لغة الخطاب اللغوشاري بشكله المتضمن : (لغة الحوار ولغة الجسد ،ولغة الموسيقى ولغة التصوير الايقوني، ولغة الاستعارة ولغة المفارقة، ولغة الكاميرا ولغة المونتاج، ولغة الالوان ولغة الالبسة ، ولغة الاضاءة ولغة الزمان والمكان) ، فجميعها لغات لغوشارية، تشكّلت ضمن منظومة لغة خطابية متشاكلة ومتشابكة ومتماسكة، بقصدية المرسِل، وهدف استمالة واقناع المتلقي، واللعب على وتر المخيلة ، اذ اسهمت في نسج وانتاج وخلق بنى سطحية ظاهرة، هي مقدِمة لفهم او تفسير بنى عميقة باطنة ،ضمن عملية الحضور والغياب والتحول والثبات ، والتي سنتناولها في تحليلنا للفيلم وكما يأتي :

العنوان / علامة :

العنوان : هو عتبةٌ من عتبات كل نص او عمل سردي او سينمائي او اعلامي او غير ذلك ، اذ يشكّل المرآةَ العاكسة لمضمون الفيلم ، والموجزَ الملخِص له ، والصورةَ المعبّرةَ عنه ، والخلاصةَ لمحتواه العميق و الظاهري، وهو النافذةُ التي يطلُّ مِن خلالِها المتلقي على كلِّ عملٍ سردي او سينمائي او لغوي بوصفها جميعا نصوصا لعتبات مختلفة. وكثيرا ما يهتم النقادُ بموضوعة او عتبة "العنوان" كونَّه عتبةً نصيةً مهمةً، تحمل تشكلات ودلالات لغوشارية، سيمائية تواصلية حجاجية شعرية تركيبية ايقونية هندسية ... تحتّم الوقوف عندها . اذ نعدّها البوابة الرئيسية للولوج الى المضامين الواسعة والعوالم المشكَّلة داخلَ كلِّ عملٍ سردي لغوي او بصري . ان كلمة "شاش" لا يوجد في معاجم اللغة ما يشير الى هذه الكلمة او المفردة ،كونها مفردة استعملت حديثا، وفي المعنى الاصطلاحي تعني (قطعة او نسيج القماش) ،على شكل شبكة من الخيوط الرقيقة والمتشابكة ، يُلفُ فيها الجُرح؛ لمنع تدفق الدم من العضو المجروح، وحجبهِ عن النظر ، وصُنعت من مادة خاصة تجعلها لا تلتصق بالجرح ويصعب رفعها فيما بعد. وغالبا ما يكون لونها ابيضا

شفافا، وتُعدُّ امتدادا للجسد وعلامةً سيميائية، تحملُ عدَّة دلالةٍ ظاهريةٍ وباطنيةٍ عميقةٍ، قصدها السيناريست في فلسفته الخاصة في الفيلم .

اما الجانب التركيبي او النحوي للكلمة : فانَّ كلمةّ " شاش" اسمُ نكرةٍ مذكر مفرد، وهو خبرٌ لمبتدأ محذوف تقديره "فيلم شاش" . او "هذا فيلم شاش" .

ومن الناحية الصرفية، فهو اسمٌ على وزن (فَعْلْ) وهو اسم ثلاثي .

ومن الناحية الصوتية، فقد جاءت "العنوان " موسيقيا من حيث الجرس الذي خلقه التناغمُ التكراري لحرف "الشين" المهموس الغاري، والذي يدل على معنى الانتشار والسعة، والالف يدل على معنى المد ، ما جعل بالامكان قراءة الاسم من اليمين الى اليسار او العكس وباللغتين العربية والانكليزية. فضلا عن سهولة اللفظ وقلّة الجهد، الذي وفّره السيناريست على المتلقي، وهو ما تميل اليه معظم اللهجات لنفس الاسباب .

اما بالنسبة للناحية الدلالية للاسم : فانَّ كلمة "شاش" –مصطلح طبّي حديث كما ذكرنا انفا– قطعة قماش تلف فيها الجروح، وتحجب الدماء والجروح على حد سواء من الرؤية الخارجية لأسباب صحية واجتماعية .ومن الناحية التداولية (الساخرة) تستخدم في اللغة اليومية المستعملة لتدل على (التدليس او التشويش) في مواضع الشك او الريبة ، والمعنى التأويلي السيميائي لايقونة الشاش –كعلامة سيميائية – شكّلت امتدادا اشاريا للجسد .فالمعى الظاهري لها وظِّف لغرض حجب الشمس عن عيني فاطمة ، بعد اجراء عملية جراحية او غير جراحية لها؛ لأسباب صحية تتعلق بالحفاظ على نعمة البصر بعد معالجة العين ، وهي تنتظر بكل توق لحظات بزوغ الحلم المنتظر، والاشراق من نافذة العين الى عالمها الخارجي والمحيط بها . "فالشاشُ " /علامةٌ / سيميائيةٌ حجاجيةٌ، شكَّل امتدادا للجسد ، اذ كان حجابا مانعا مؤقتا او ابديا كما ارادته "فاطمة" بعد صدمتها ويأسها وعجزها عن تصديق ما يجري في الواقع الخارجي .ولكن بالتأكيد هو ليس المعنى العميق المشّفر التأويلي الذي قصده السيناريست احمد طالب ،والذي مازج ما بين المعنى المعجمي والمعنى التداولي لهذا الماثول– كعلامة سيميائية – بل قصد المعنى التأويلي الذي هو عملُ مقارنةٍ مفارِقة لتضادٍ ما بين العَمى والشَّفاء، الوجود والعدم، الانا والاخر، الظلام والنور، ما بين الداخل والخارج، الحياة والموت، الخيال والوقع، التحول والثبات / الحضور والغياب ...، وهي فلسفةٌ ابداعيةٌ انماز بها الفيلمُ وجعلته

يتصدرَ الافلامَ المنافِسة له محليا وعربيا. كونَّه عبّر بنظرةٍ فلسفيةٍ تشاؤميةٍ حادة، عن الوجود والعدم والانا والاخر ، اكون او لا اكون .عبّر عن عقيدةٍ وكينونةٍ وذاتٍ رافضة الوجودَ لظلمه وجوره ، وفضَّلت العدمَ لعدلِه كما ترى او تظن البطلةُ " فاطمة " ؛ لذلك أعادت "الشاش" على عينيها في نهاية الفيلم.

شريطُ الاخبار والمعلومات / منظومةُ علامات سيميائية وظيفية :

تضمن شريطُ المعلومات اسمَ الفيلم ، واسمَ المخرج، واسمَ الفنانين ، واسمَ السيناريست ، واسمَ المصورين ، وبعضَ الجهات الراعية او المساندة للفيلم .وباللغتين العربية والانكَليزيه؛ ليمنحَ الفيلمَ طابعا دوليا من خلال الامتداد اللغوي للغة العالمية . وجاء باللونين الاسود والابيض، ماعدا بعض اللوكَات (الماركات الانتاجية او التجارية او المؤسسات الراعية) .وبحركةٍ سريعةٍ نوعا ما ،وباتجاهٍ من الاسفل الى الاعلى بخلاف ما اعتادت عليه عين المتلقي سابقا .

الممثلون / علامات ارسالية سيميائية حجاجية:

١- البطلةُ / علامة درامية تراجيدية : فاطمة زهير شابة مثَّلت الفيلمَ لأول مرةٍ ، اجادت التمثيلَ وان كانت علاماتُ الاربكاك واضحةً على ملامحِ وجهِها وايقاعاتِ صوتها . وادارتها للحوار لم تكن مقنعة جدا، اذ خلت من الاحساس والايحاء والحياة والنشاط . ربّما لتأثرها بسوداوية القصة، وفلسفة الواقع، فضلا عن مشاركتها لأول مرة .ولكن هذا لا يعني إن الاداء كان غيرَ موفق .

٢- الفنان/ علامة تراجيدية "إ ياد فيصل" ، فنان تشكيلي وموسيقي سماوي قدير وكبير، له تاريخٌ فني حافلٌ بالأعمال الممتازة ومشرّفٌ ،كان دوره هو والد الفنانة "فاطمة " ودور مساعد اخر وهو العازف، الذي استمر في العزف دون أن يحاور او يجيب على اسئلة فاطمة، وهو منهمك في العزف، وهذا نوع من المحاكاة، أي ان الفنان حاول بعزفهِ هذه أن يحاكي الالم بداخله، وان يحاكي الواقع السوداوي، وأن يحاكي ابنته عبر مقطوعة موسيقية، اثارت الشجنِ والاسى والحنوِ لدى المتلقي .وبهذا اجاد الفنان "إ ياد" تمثيلَ الدور الصامت الناطق(علامة) ، وهو ابلغُ ارسالا وتأثيرا ،حينما عاشه بكل تفاصيله .

٣- الفنانون المساعدون / علامات درامية تراجيدية : تمثلوا في عدد من الفنانين الذين مثّلوا مشهدَ الشهادة وموكب التشييع ، وهو أُسّ ومحورُ ولُبّ القصَّة في الفيلم ، اذا مثّل فلسفة سوداوية متناقضة متضادة مفارقة، ما بين ابناء العشوائيات وابناء الاغنياء والمسؤولين .و امتزاج الفرحُ والحزنُ معا في عرسِ الشهادة . والذي تمثل بهتافات النساء ((عريس وربعه يزفونه)) فكان معظمُ شهداء ابناء العشوائيات، مِمَن لم يكملوا العشرين من عمرهم . ولم يحققوا حُلمَ الزّواج وتكوين الاسرة ، فاختاروا طريقَ الشّهادة تلبيةً لنداء المرجعية الرشيدة والوطن المغتصب من قبل عصابات داعش، وبعض الدول العربية و الاقليمية والدولية، فكانوا- حقا- رجالا صدقوا ما عاهدوا الله عليه، واحياء عند ربهم يزقون بخلاف ممَن حمَل شعارَ الشهادة، زورا وبهتانا . وكذلك هتاف : ((هاي الرادها وهاي التمناها)) . ففي الامثال الشعبية يُطلق هذا المثل للشماته، في كلِّ مَن يخرج عن الاصول والقواعد والاعراف او المُثل او النصائح . بينما نجد إن هذا المثل الذي تحوّل الى هتاف في موكب شهادة جنائزي، تحوّل الى خطاب اشهاري سيميائي مدحي مفارِق للعرف ، يدعو الى الفخر والمجد، بان ابناء العشوائيات كانوا يتمنون الشهادة من اجل الوطن، وفعلا تحقق لهم ذلك .

المفارقة الاستعارية علامة تأثيرية انفعالية :

ان المفارقة تكمن في إن ابناء العشوائيات، وحدهم مَن يدفع فاتورة الاخطاء السياسية اولا ، ووحدهم مَن يدافع عن الوطن ثانيا، ولم يقبضوا شيئا من هذا الوطن حتى متر من الارض، وهذه مفارقة غريبة فعلا ،اذ إن الجود بالنفس، اسمى غاية الجود . بخلاف ابناء الاغنياء والمسؤولين، فلم نجد منهم مَن تصدى وانبرى للدفاع عن الوطن في المواضع والسواتر الامامية ونال الشهادة اسوة بابناء العشوائيات او رفع لواء الشهادة ولبّى نداء المرجعية الرشيدة . فالمفارقةُ تعني بالضرورة ((قدرا من التباعد من قبل القائل عن قوله وان كانت لا تقتضي دائما إشارة لقول شخص اخر او حكاية له، وهناك مفارقات لغوية تعتمد على فكر قول اخر ومفارقات اليه لا تورد مثل هذا القول)).[٤٢] وهنا تكمن مقصدية أخرى في البنى التركيبية السردية السينمالغوية في هذا الفيلم، اذ جاءت البنى السردية بمسحة درامية، الغت العقل وفعّلت دورَ التخييل لدى المتلقي واثّرت فيه ، اذ إن المشهد الدرامي يتميز ((ببنية عالية من الثبات والاستقرار، قياسا على المشهد السينمائي المتلاحق، فالأشياء في المسرح والرواية أيضا، تأخذ

حقَّها في التناغم والانسجام، وتقوم إزاء الأشخاص والاحداث بمسافات مضبوطة، أي انَّها تنضم بإيقاع مشاكل لإيقاع العناصر الأخرى. اما السينما والروايات التي تأخذ أسلوبها فيغلب عليها سرعة الحركة البعدية ،وتوزيع الظلال الضوئية وتمضي فيها المشاهد الخارجية على نسق لا يتعادل غالبا مع اللحظات الباطنية ، مثل الأشياء وجودها المستقل المبكر بالمشهد السينمائي، بل لها اولويتها البداهة ،وفكرتها المفرطة .اما أشياء المشهد الدرامي، فهي قليلةٌ متأنية بطيئة)) .[٤٣] لقد أجاد الفنانون تمثيلَ الدور العلاماتي الجنائزي للشهيد ، فضلا عن بعض المشاهد المؤلمة للأطفال وهم يلعبون دون أن يعرفوا إن مواكب الشهادة، قد تطال ابائهم في أيةِ لحظةٍ، وهم منشغلون في اللعب تاركين الدراسة او بلا عمل مستقبلي . وهو ما عزَّزه مشهدُ الفتى اليافع، الذي يلوك قرصَ الخبز اليابس ، في تضاد لوني ما بين انيابه البيض والصورة المعتمة ، مُمسرِحا صراعَ الانا مع الاخر او الحياة ، اذ اومأ المخرجُ للمتلقي ، على الرغم من صعوبة لوك قرص الخبز وقوّته الا إن الفتى اصرَّ على قضمه، ومضغه وهضمه في مشهد، يمثّلُ صراعَ الفقراء والجياع مع الحياة القاسية وجبابرتها، والذي كتب عنه الكثير من الشعراء . والمشهد الاخر الذي يصوّر الفتى ، وهو يرفع (طاسة) العمل على كتفه مُرغما ،وهو مشهدٌ مسرحي حجاجي بامتياز ،اذ يُشير الى تحمّل هؤلاء الاطفال او الفتية، مسؤولية اعالة اسرهم المُعدَمة والفقيرة اولا ، وتركهم للدراسة ثانيا ، وتحملهم اخطاء وفساد المسؤولين ثالثا .لا يوجد مشهدٌ مؤثرٌ، كهذا الذي يجعل قلبك يعتصرُ الما وغيضا وكمدا ، وانت ترى فلذّة كبدك، يعاني من قسوة الحياة، منذ نعومة اظافره .!وفي بلد غني كالعراق .!

زوايا الكاميرا علامات تأثيرية انفعالية:

التنقلُ يعني أن تتحرك الكاميرا من قبل المصوّر، وبإيعاز من المخرج او وفقا لتعليماته في مسار معين ، وتكون في هذه الحالة الكاميرا اما محمولة على الكتف كما يفعل المصورون الصحفيون او على عربة متنقلة(شاريو) ،ويكون التنقل اما امام الموضوع المصور او خلفه او جانبا او مصاحبا له او دائريا او بانوراميا . ويختلف التنقل باختلاف محور عدسة الكاميرا واتجاه سيرها .[٤٤] : وقد تفنن المخرج والاعلامي "علي الكعبي" في اختيار زوايا بالغة التعبير والايحاء في جميع مشاهد الفيلم . فنجده تارةً يجعلها حركة بانورامية وتارة اخرى يسير بها من الاسفل الى الاعلى او العكس او من

الداخل الى الخارج وبالعكس، بحسب رؤيته التعبيرية الايحائية الاشهارية ، وبالتأكيد إن حركة الكاميرا وزواياها هذه ، شكّلت لوحات بصرية سينمالغوية (لغوشارية) تواصلية تعبيرية ، كان جزءٌ منها حجاجيا، والجزء الاخر تواصليا ، والاخر اشهاريا او تقنيا بصريا

اللقطات الايحائية :

تُعد اللقطة جزءا من اجزاء او عناصر الفيلم السينمائي ، والذي يتم تصويره بصورة مستمرة من دون توظيف للموضوع المراد تصويره . وتحدد اللقطة من لحظة تحرك الكاميرا واستدارتها، وهي في موضع ما حتى لحظة توقفها او الى حين الانتقال الى منظر اخر في السينولقطات لتجمعها وتكوّن المشهد .

واللقطةُ وحدةُ بناءٍ فيلمي، تشبه الكلمةَ في الخطاب او الجملة، أي وحدةُ بناء تصويرية .وهي الجزءُ من الفيلم المطبوع بين اللحظة التي يبدا فيها محرك الكاميرا الدوران ، وبين اللحظة التي يتوقف فيها . ومن جهة التوليف (المونتاج) هي الجزءُ من" الفرام" الموجود بين مَضْرَبي المِقَص ، ثم لقطتين ، ومن جهة نظر المشاهد هي جزء من الفيلم الموجود بين مشهدين أي بين حجمي لقطتين ، وهي اصغر وحدة في المنتج الفيلمي السينمائي .[٤٥]

و اللقطاتُ التي اقتنصها المخرج "علي الكعبي" بالتعاون مع المونتاج، كانت بالغةَ الاهميةِ والتعبيرِ والتقنيةِ والايحائية، اذ أن الايحاء هنا تحقق من خلال ((بناء خلفية عامة للمشهد او اللقطة ومنحها انطباعاتٍ حسيةً مختلفة مؤثرة لموضوع معين ،فبتغيير الخلفيات العامة للموضوع، تتغير الايحاءات معها .فمع كل انتقاله من كلِّ لقطة او مشهد تُعطي ايحاء معينا مثلا من الرومنس الى العنف او من الحرمان الى الفرح او من الظلم الى التحرر.. وفكرة الايحاء تعتبر البداية العملية للمونتاج وتطوره ،كفن ابداعي تكنولوجي يدخل في بنية الفيلم السينمائي وخطابه وتكوينه .[٤٦]

فقد كانت معبّرة جدا ضمن مشاهد مختلفة . مشهدُ اطلالة الفيلم لفاطمة، وهي تمشّط شعرها فيه لقطات قريبة معبّرة جدا اشعرت المتلقي بانه قريب جدا من الفنانة ويلامس مشاعرها . وكذلك اللقطات الخارجية في مشهد الحوار مع والدها في باحة البيت عبّرت عن سوداوية الواقع الخارجي لبيوت العشوائيات . وكذلك عضدت بمشهد العزف المؤلم جدا ولغة الاب الصامتة، التي عبَّر عنها عزفُ العود،

بمثابة صرخة احتجاج، اذا إن ((الحجاج تجده أيضا في كل أنماط الخطاب وأنواع النصوص، انَّ كلَّ النُّصوص والخطابات التي تنجز بواسطة اللغة الطبيعية حجاجيه، لكن مظاهر الحجاج وطبيعته ودرجته، تختلف من نص لنص ومن خطاب لخطاب)) .[٤٧]

الالوان / علامة احتجاج :

لاشكَّ إنَّ الالوان تلعبُ دوراً مهماً واساسيا في عملية التأثير البصري على العين، ومن ثم الدماغ، ومن ثم ذوق وتفكير ومزاج المتلقي ؛ لذلك وظّفت السينما الحديثة عنصرَ اللون وتقنياته، توظيفا تقنيا فنيا نفسيا عال المستوى، بل توجد هناك مدارس متخصصة في دراسة اللون ومدى تأثيره على الحواس والاساليب والسلوكيات وغير ذلك .مثل نمو الانسان والنبات. وقد دأبت السينما الحديثة على توظيف عددً من العناصر اللونية في داخل الفيلم وخارجه . فمثلا في داخل الفيلم يختار السينوغرافي بالتعاون مع المخرج الوانا توحي بقصدية السيناريست والمخرج . فيطلبون مِن المُمثل ارتداء ملابساً ذات الوانٍ معينة، مثلا حمراء اللون اذا كان البطلُ ثوريا او متمردا . او ملابساً سوداء اذ كان لصا او شريرا او شخصية مهمة وانيقة في حفل مهم . او ملابساً ذاتَ لون ابيض اذا كان البطلُ سعيدا ومتفائلا ومحظوظا وهادئا او محبا للخير وهكذا . وكذلك يختار المخرجُ الوانا خارجية لشاشة الفيلم، فمثلا يختار لون ازرق يطال مشاهد ولقطات الفيلم كافة ؛ ليدل على السمو او الاناقة او الهدوء او قوّة الشّخصية وغير ذلك يدل على الشيطنة مثلا . او قد يختار اللون البُنبي او الزهري او الوردي اذا كان الفيلم رومنسيا ، وقد يختار اللونَ الاسود او الرمادي للدلالة على السوداوية، والمأساة والحزن ..وهو ما قصده المخرج علي الكعبي فعلا في هذا الفيلم؛ ليكون اللون عنصرا مشارِكا ومعاضِدا وفاعِلا ومؤثِرا على المتلقي , فاللونان الاسود والرمادي، شكّلا فلسفة تشاؤمية، اوحيا للمتلقي بانَّه يعيشُ مشاهدةَ فيلمٍ لواقعٍ تشاؤمي حقيقي وهو كذلك فعلا.

ومِن التوظيف السيميائي الحِجاجي للون في هذا الفيلم ، توظيف مادة "الشاش" والتي اخذ منها الفيلم اسمه . فلون الشاش ابيض ، مثل قطعة قماش بيضاء بمثابة حجاب مانع للرؤية . أي ماخلَّفه الظلام والعتمة والانحباس والامتناع والعجز ومن الخارج، فهو لونُ النورُ والضياءُ والاملُ والحياةُ والحرّية والطهارة والشفاء والعلاج والقدسية والذي يخبى خلفه الظلام والعتمة والحبس والياس والحزن ..فقد شكَّل التضادُ

اللوني هنا فلسفةَ الوجود والعدم، وهو المعنى القريب، اما المعنى العميق والمقصود فهو خلاف ذلك ، أي إنّه الظلام والانحباس والعتمة، وقيود العمى، كانت افضل خيار لدى الممثلة، التي وجدت في الواقع خلاف ما صوّر لها او سمعت عنه . فقد شكّلت ثنائية التضاد فلسفة الحياة والموت ، الحرّية والقيد .

الاضاءة / علامة احتجاج:

تشكلُ الاضاءةُ عنصراً اساسياً في العمل او الانتاج السينمائي، بوصفها عنصرا دراميا حساسا، يقدم موضوعا ما او شخصية ما ،وذلك من خلال حصرها في دائرة الضوء. فالأجسامُ الصغيرة يمكن ان تجذب انتباه المشاهد، حينما تسلط عليه الاضواء بشكل كاف او مبالغ فيه كتسليط الضوء على خاتم في الارض او قلادة عنق او قرط وغيرها من الاشياء الاخرى .[٤٨] و للضوء تأثيرٌ مهمٌ على حساسية العين، ومن ثم على مزاجية وتفكير وفهم المتلقي لأشعته . فكلّما كانت الاضاءةُ قويةً جداً او مكثفةً او متعددةَ ، شوّشت على حاسة البصر ورؤية وتفكير المتلقي، وكلّما كان الضوءُ اقل حدّة ونوعا . اسهم في الفهم والرؤية السليمة . والمخرج "علي الكعبي" تلاعب كثيرا في عنصر الاضاءة؛ متماشيا مع تقنيات السينما الحديثة، التي تنبهت مؤخرا الى إن الضوءَ عاملٌ وعنصرٌ سيميائي سينمائي موح ومؤثر جدا، وهو لغةٌ محاكية ومؤثرة وجاذبة او طاردة للمتلقي . ومثال ذلك الافلام الهندية ومنافستها الامريكية، اذ تصرفت كلٌّ منهما بعامل الضوء في السينما ولكن على وفق كل بيئة ورؤية منهما .

وكذلك تعمل الاضاءةُ على تغييب شخصية معينة واظهار شخصية اخرى ، خلال لقطات جنائية مثلا . حيث يقوم المصور والمخرج ، بتسليط الضوء على شخص ما وإخفاءه عن شخص اخر . فيقوم المخرج بالتلاعب في الشخصيات ووظائفها ،للتأثير في عقلية ونفسية المتلقي وحواسه ؛ وليشد انتباهه ويدفع فضوله لمعرفة الشخص المتخفي ، عبر عامل التشويق .

وان عملية الحضور والغياب او الثبات والتحوّل في الاضاءة تلعب دورا مهما في التأثير على عقلية ونفسية وعواطف المشاهد وفي تشكيل الخطاب السينمائي لديه ، وعلى عملية ادراكه وفكّ شفراته للنص السينمائي ، بخاصة الاضاءة الاصطناعية او المصطنعة، التي تخلق ايحاءات خاصة وجوا نفسيا تأثيريا ، قد يكون سلبيا او ارهابيا، تخلقه الصور عند المشاهدة وفق سير الاحداث وطبيعة الاماكن، وترافق الاصوات

او الموسيقى . وقد يَضْطَر المخرج أوالمصوّر الى توجيه الضوء على اجزاء معينة من الموضوع؛ لخلق ايحاءات لكل لقطة فيلمية . كدلالة الرُّعب التي غالبا ما توجَّهُ الاضاءةُ الرئيسةُ فيها على الوجه من اسفل ؛ لتبدو اكثر شراسة .او من الاعلى . فالإضاءة الخافتة ، التي تخفي اجزاء من الموضوع، دائما ما تكون مخيفة ومُقلِقة للمشاهد، ومثيرة للسؤال او الجدل .

الصوت / علامة احتجاج :

استخدم المخرجُ الصوتَ الخارجي المباشر (جو عام) خلال عرضه او سرده للفيلم ، الذي يلتقط كلَّ حركات وسكنات الاشخاص والاشياء، والحركة الطبيعية للظروف الطقسية، وكل حس وهمس وصوت حول الممثل ، اذ يلتقط اصوات الناس والاشياء بدقةٍ عاليةٍ وهو نظام وظّفته معظمُ شركات الانتاج السينمائي والتلفزيوني، والمؤسسات الاعلامية في القنوات الفضائية بخاصة في السنوات الاخيرة، عند اعداد التقارير الاخبارية، مقتفين اثر السينما في ذلك حتى في طريقة حركة الكاميرا والابتعاد عن الثبات ، كما بدا في الفيلم .

لغةُ الخِطاب السينمائي (لفظي وغير لفظي):

بدأ الفيلمُ بمشهدً للفنانة فاطمة، وهي تُسرّحُ شعرَها، لتستعد لرفع "الشاش" من عينيها من قبل الطبيب المختص او المعالج ، ثم تبها مشهد اخر بعزف للفنان اياد فيصل والحوار الذي دار بينه وبين ابنته فاطمة .والتي طرحت فيه اسئلةً وجوديةً عدمية مستقبلية، باللهجة العامية ،وهي تسرد وتصف هواجسها واحلامها، التي تَرجَّت أن تتحقق بعد ازالة حجاب الشاش عن عينيها وتبصر النور بعد صراعها مع الظلام المرير والطويل، واطلالتها على الواقع الذي طالما ارّقها الشوق لرؤيته . ومن الواضح إنَّ كلاً من اللغة المحكية، واللغة المكتوبة في الخطاب بمختلف انواعه، فرضتا على مستعملي اللغة ((جملة من الاعتبارات المختلفة نوعا ما وذلك من حيث كيفية الاحداث... فلدى المتكلم تشكيلة كاملة من المؤثرات مصدرها (نبرة الصوت وكذلك ملامح الوجه واشكال الوقفة والحركات)، وبفضل هذه الأدوات يستطيع المتكلم دائما، أن يتجاوز اثار الكلمات التي يسوقها)).[٤٩] وان الخطاب لا يُحلل بوصفة لفظا مستقلا لذاته، بل بوصفة ممارسة اجتماعية تواصلية في موقف وظرف وسياق اجتماعي ثقافي . والخطاب الذي تبنته "فاطمة" كان

خطابا فلسفيا وجوديا عدميا ، مثلة حمولة ثنائية التضاد ما بين الواقع واللاواقع ما بين النور والظلام ..في وحداته العميقة ،وهي المقصودة مِن الخطاب بلا شك .

إنَّ محاولةَ امتناع وعدم استجابة والدُ " فاطمة" لازالة "الشاش" من عينيها ،كان بمثابة صرخة احتجاج سيميائي منه، على واقعهما المأساوي، فترك" الشاش" دون ازالته، وكأنه يريدُ أن يوصل– بأوديبيته – رسالةً اليها اولا : مفادها انّ العمى افضل لك من هذا الواقع المُر والحياة القاسية ،فهو يفضل أن تظل "فاطمة" رهينة المحبَسين العمى والبيت ، بدلا من أن ترى الواقع الاسود، والمشوّه، فهو فضّل لها العمى وحياتها الخاصة، افضل من حياة الظلم والظلام والفقر والتوحش والازدواج الشيزوفريني، والشعارات المؤدلَجة والمؤدلِجة. وهي رسالة احتجاج بالغة المقصدية للجهات المعنية، فالحجاجُ بالمستوى الخارجي ((يوجز في المقصدية ومقتضيات الحال والشروط التواصلية، والتفاعلية والمقام التخاطبي العام، اما في المستوى الداخلي فانّه يمثلُ في العنوان والحوار والمعجم والروابط والاستعارات، والافعال اللغوية، والمبادئ الحجاجية)) .[٥] لذلك صدمت "فاطمة" بواقعها الذي جاء خلافا لتصوراتها واحلامها؛ ما جعلها ترفضه وبشدّة لتعود الى محبسها وسجنها الذي صور لها الحياة جميلة من قبل وهو محبس ال" الشاش/ العمى " الذي اعتادت عليه والفته، وتعايشت معه في عالم خاص منلوجي عدمي، لكنّه غيرُ متوحش او ازدواجي / شيزوفريني ، او مؤلم كالعالم الخارجي والواقعي . انها رسالةٌ بالغةُ المقصدية وصرخةٌ اشهارية بوجه كلّ مسؤول عن فَقْر وهلاك وجوع عوائل بيوت العشوائيات .التي ضحت، بكل ما لديهم من اجل الوطن، ولم تنال حتى قرص خبز او شبر ارض .البيوتُ التي امتزج فيها الحزن والفرح صارت لا تفرق بينهما وصار الحزن سمة عامة حتى في افراح واهازيج وثقافة ابنائها ، الى درجه انه صار جزءا لا يتجزء من حياتهم، والى درجة انهم ما عادوا يفرّقون بين الحياة والموت ، الذي تمثّل في مواكب الشهادة، وهم يودعون شهيدا عزيزا لم يعد ليعيلهم ثانية ، وهم يهتفون : ((عريس وربعه يزفونه او هاي الرادها وهاي التمناها)) . فقد يلجأ المتكلم الى الدلالات المحسوسة ؛ ملتمسا منها رسائل الايضاح او الجمالية او البداعة، لغرض التأثير في عواطف ومشاعر وانفعالات المتلقيين، وكثيرا ما يحدث ذلك عند الشعراء والخطباء وغيرهم ممن يتحكمون في الخطاب

الموسيقى / علامة تأثير انفعالية :

إنَّ اختيار المخرج لموسيقى حزينة في مطلع الفيلم ومتنه وخاتمته مع شريط المعلومات (السبتايتل) ،جاء تعبيرا عن بشاعة وقسوّة الواقع، الذي تعيشه البطلةُ كمواطنة] تعيشُ في بيوت العشوائيات ، وكانت الموسيقى بتونٍ عالٍ نوعا ما ، تجاوزت في بعض الاحيان صوت الممثلين، لتعبّر هي الاخرى عن حالة الصدمة والمفارقة و الصراع و الغليان، الذي تعيشه البطلةُ، وعن صرخة الاحتجاج، التي وجهها السيناريست والمخرج والبطلة لكلِّ العالم، بان((انقذوا ابناء العشوائيات)) فهم عراقيون وبشر مثلكم ،ولهم حقوقٌ لم تؤخذ بعد أن قدموا كلَّ ما عليهم ولديهم من واجبات تجاه الوطن والدين .وعبّرت الموسيقى بشكلٍ واضحٍ وصريح وصاخب، حينما احتجّت بتونٍ عالٍ جدا، وهي ترافق البطلةَ في حركتها داخل وخارج البيت، وتتعاطف معها ،اذ ترتفعُ الموسيقى التصويرية؛ لتتجاوز عزفَ الفنان "إياد" حتى تتسيد المشهد الدرامي التراجيدي ؛ لتتداخل فيما بعد بأصوات المشيعين في الخارج ثم تندمج في شريط المعلومات حيث الخاتمة كانها تصور لنا مشهدا دراميا بوليفونيا تداخلت فيه الاصواتُ السردية .

المكان / علامة احتجاج :

المكان يُعد من الرموز الظرفية والايحائية والاستعارية، وقد يؤثث لفعل السرد كثيرا ،وهو ((محور رئيسي في ابراز هوية الشخصية بأبعاده البايولوجية والايديولوجية والاجتماعية والثقافية فهو يكتسب دلالاته ومفاهيمه ، استنادا الى الشخصية التي تستوطن احيازه، اذ أن ادراكها للمكان ، هو ادراك حسي ، يتضح في تصوراتها للعوالم المادية وغير المادية على السواء)) .[٥١] ومهما يكن، فان العلاقة بين الانسان والمكان علاقة قائمة وفاعلة. فالمكانُ نسقٌ من انساق الشخصية والسلوك الانساني ، متجسد بعمق في حيز المكان، الذي يعيش فيه او يشغله .[٥٢] و يرى النقادُ إن المكان ((يتمتع بوجوده الواضح في المسرح، والسينما كمعلومة معطاة مباشرة للتو على الرغم من انه قد يصبح عبر عمليات الديكور مجال للمناورة والتغيرات، وذلك عكس الرواية حيث يتوسط الخطاب اللغوي بقوة تتدخل في عمليات المكان الطبيعي، مما يجعل تحديده في الخطاب قد يقتصر على مجرد ذكره كمسرح للأحداث او يصل الى درجة الوصف الدقيقة المفصل للديكور والاشياء والاشخاص الشاغرة له)) .[٥٣] لا شك إن للمكان دورا مهما ورئيسا وفعّالا في كلِّ

عملٍ سردي او سينمائي، بل في كلّ مجالات الحياة، اذ لا يوجد حدثٌ او فعلٌ ما ، دون حيزٍ مكاني لهذا الفعل وكذلك زماني . والمكانُ في الفيلم شكّل ايقونيةً سيميائيةً حجاجيةً، اذ مثّل بيوت العشوائيات التي يسكنها معظمُ الفقراء والمعوزّين والمحرومين والاميين ممَن لا يجود قوت يومهم الا بشق الانفس والعناء، لكنّهم يصرون على البقاء ، وهم يملكون قلوبا طيبة دفعتهم للتضحية بأنفسهم من اجل الوطن والاخرين . فكانت سيمياءُ المكان ثيمةً مؤثرةً، ارتكزت عليها مقصدية السيناريست "احمد طالب" وصناعة المخرج "علي الكعبي" ، اذ عكست مشهدا من مشاهد الفقر والظلم والتهميش والاهمال . وهي رسالة مقصدية للمسؤولين، لغرض انقاذ هؤلاء الذين ضحوا بأنفسهم من اجل حياتكم ووجودكم، على الكراسي .

الزمن / علامة احتجاج :

تضمن الفيلم عدّةَ ازمنةٍ منها :

الاولُ منها : زمنُ تاريخي لاعداد وتنفيذ واخراج ومونتاج وعرض الفيلم، وهو زمنٌ تأريخي عملي انتاجي .والثاني : زمنُ خارجي لعرض الفيلم وهو زمن اعلامي اشهاري ارسالي اخباري، الذي استمر حوالي ما يقارب ثمان دقائق .والثالثُ :زمنٌ سردي داخلي ، وهو زمنُ سرد الحكاية لغوشاريا لا سقاط النص على خريطة الواقع ،السيناريست والمخرج .والرابع :هو الزمنُ التقني المشهدي (المونتاج) ، الذي تمثَّل في تسلسل وتتابع المشاهد واللقطات التي يختارها المخرج بتقنية وحس عال، فهو يجمع ويعد ويختار ويرصف بناءه الفني والسردي على شريط الفيلم، بقصديته وايديولوجيته موظفا مهاراته الفنية والتقنية كافة ،وهناك زمن فلسفي خامس تجلى في لحظات انتظار فاطمة لازالة الشاش– وهو زمن وجودي عدمي فلسفي– وعملية اعادة الشاش على عينيها مرة اخرى ، وزمن تأريخي سادس ارشيفي، تجلى في تشييع موكب الشهيد، وهو زمن قتال ابناء الحشد المقدس للجماعات الارهابية الداعشية، اذ مثَّل فترة زمنية من تاريخ العراق المعاصر، وزمن جغرافي مكاني سابع ، يؤرشف لتاريخ وواقع ووجود ونشأة بيوت العشوائيات في فترى من فترات المجتمع في العراق).وبهذا شكل الزمن منظومة من العلامات السيميائية والحجاجية التي شاركة في البناء الفني والسردي والتقني للفيلم .

الازياء / منظومةُ علاماتٍ احتجاجية :

تشكل الازياءُ عنصرا مهما لفهم ودراسة العادات والتقاليد والامزجة والسلوكيات والثقافات وغير ذلك؛ كونها عناصرا ووحداتٍ وثيماتِ سيميائيةً ابستمولوجيةً، تساعد في فكّ الشِّفرات الغامضة للغة الخطاب .وتُعدُّ رموزا فلكلورية محلية، وهوية وطنية لكل جماعة او شعب او بلد ، فهي علاماتٌ سيميائيةٌ رمزيةٌ تعريفية، تعضد لغة الخطاب المحلي . لذلك ينبغي على المحلل التمييز الاهتمام والتركيز على ((الوظيفة الغوشارية للإنسان والتي تستعمل ضمائر المتكلم والخطاب والغائب، والوظيفة الاجتماعية والمركز الاجتماعي، فعبارات التخاطب المستعملة بين رجل في وضع اجتماعي أدني ورجل في وضع اجتماعي اعلى، تختلف عن عبارات التخاطب الاجتماعي، التي يستعملها رجلان في مستوى اجتماعي واحد، هكذا تختلف عبارات التخاطب، بحسب اختلاف السياقات الاجتماعية)).[٥٤] فكان زِي الفنانة البطلة " فاطمة "هو الثوب او الدشداشة النسائية العراقية التقليدية، التي ترتديها معظمُ نساء العراق– بخاصة في المناطق النائية او الفقيرة –كونها علامة دالة على الفقر والبساطة او التراث التقليدي، ولكن ما يثيرُ الدهشة فعلا ، إن المخرج وظَّف "الدشداشة" العراقية ربّما دون قصد منه بعلم الالوان وتشكلاتها وانعكاساتها على المتلقي بشكل قيقة جدا ، وانعكاستها على تشكلات "الدشداشة " –كنص تشكيلي– عبَّر عن معاناة البطلة افضل تعبير، اذ تجلى في وجود الخطوط البيضاء على شكل قضبان حديدية مرسومة على خلفية سوداء في النصف العلوي الافقي من الدشداشة (منطقة الصدر)،اذ شكَّل علامة الحبس والعمى من خلف القضبان .وهذه استعارات توترية تناصية احتجاجية سيميائية، بالغة الاهمية .كذلك توظيف اللون البني في النصف الاخر العمودي من الدشداشة ، مثَّل صراع الذات مع نفسها وصراعها مع محبس العمى، اذا يدل اللون البني على الحرية والسعة، بوصفه لون الصحراء او التيه، وهو ما يؤكد حالة الصراع النفسي الذاتي، الذي تعيشه البطلةُ مع ذاتها ، فشكَّل الشطرُ الاول البُني من الدشداشة ، حالة التحرر او التيه وشكَّل الشطر الثاني، حالة العمى والحبس والقيود، فكان اروع ما مثَّل الرسالةَ الاشهارية الاعلامية، التي اراد المخرجُ والسيناريست، أن يوصلاها الى المتلقي؛ بهدف الاقناع ثم التأثير ثم التماهي مع الحدث التراجيدي الدرامي، وهو ما حصل فعلا .

اما الفنان " إياد فيصل" فكان يرتدي الملابس العصرية الحديثة والمهذبة وباللون الاسود الذي عكس طابع الحزن العميق، الذي يعاني منه ازاء واقعه المرير، والذي لم يحالفه الحظ ليعيش عيشة المترفين اسوّة

بأقرانه .فكان لباسُه (القميص والبنطلون العصريان) علامةً سيميائية على الثقافة والمعرفة والعصرنة في بيئةٍ اميّةٍ؛ ليدل على إن ابناءَ هذه المناطق المعدمة والفقيرة ، قادرون على العطاء والتواصل والتثاقف والابداع، اسوة بأقرانهم، حينما تسنح لهم الظروف ذلك .اما زِي النساء في موكب التشييع، فكان اللباس العامي التقليدي العادي المتمثل في عباءة سوداء وخلفها ثوب اسود فضفاض عريض بسيط مع "الشيلة" العراقية، او "عصابة" أو "حجاب" وجميعها باللون الاسود للتعبير عن دلالة .وهذا الزِي هو علامةٌ مميزةٌ لنساء العراق بخاصة في الجنوب.

وجدير بالذكر، الاشارة الى إنَّ مواكب العزاء الجنائزي والبكاء والعويل ورثاء الموتى، تمتد بجذوره الى الحضارة السومرية . اذ إن العراقيين وكما يقال ،قد ورثوا هذا النوع من التقاليد والثقافات الجنائزية والمراثي من اجدادهم السومريين، اذ يمثل حالة من التواصل الروحي والمعنوي مع الموتى كما هو موجود في معظم الاديان.

النهاية / علامة احتجاج سيميائية :

لكلِّ عملٍ سردي بداية ونهاية ما ، قد تكون نهاية مفتوحة أي أن يترك المخرج او السيناريست النهاية مفتوحة لتوقعات المتلقي، وهو الذي يضع النهاية بحسب توقعاته او من اجل اكمال الجزء الثاني للعمل السردي . وقد يُختمُ العملُ بنهايةٍ مغلقةٍ، أي أن تصل الاحداث الدرامية الى ذروتها فتصل الى الحل بعد عُقدٍ طويلة .وقد تكون نهاية سعيدة او نهاية حزينة ، وما خُتِم به السيناريست والمخرج في فيلمهما "شاش" هو ما يسمى ب" فلاش باك" أي العودة الى البداية . اذ تمّ استرجاع القصة الى بدايتها من خلال وضع "الشاش" من قبل البطلة على عينيها مرة اخرى في رسالةٍ حجاجيةٍ سيميائيةٍ رافضةٍ التواصل مع الواقع الذي هي فيه .فكانت النهاية نهاية مغلقة تراجيدية فلسفية حزينة جدا .

الخاتمةُ والنتائج :

١-لقد شكّل فيلم "شاش" علامةً سينمائيةً سيميائيةً حجاجيةً تواصلية مهمة جدا ، اذ عكست صورةَ الواقع المؤلم، الذي يعيشه ابناء البيوت العشوائية من المعدمين والفقراء، الذين بذلوا الغالي والنفيس من اجل الوطن، وذلك عِبرَ مواكب الشهداء التي يزفونها يوميا ،دون أيةِ مراعاة مِن قبل الجهات المعنية .

٢- كشف لنا الفيلم حالةً اجتماعية مؤسفة مِن عدّة حالات، كان يعاني منها ابناء العشوائيات في العراق، وهي حالة فقدان البصر مِن قبل الشابة فاطمة ، وحرمان الاطفال من التعليم ونزولهم للعمل في الاسواق ،كما كشف لنا امتزاجُ مواكب الفرح والحزن اثناء تشييع الشهداء؛ ما شكَّل تضادا ثنائيا ومفارقةً غريبة جدا .

٣-الفيلمُ كان بمثابة النافذة الصغيرة جدا، التي كشفنا من خلالها طبيعة العيش القاسي، الذي يعيشه هؤلاء المعدمون في بلد هو من اغنى بلدان المنطقة .ولاحدى شرائح المجتمع المهمشة .

٤- تكمن فلسفة الفيلم في ثنائية التضاد ما بين الوجود والعدم ، الحياة والموت، الظلام والنور، السواد والبياض، وهي ارهاصات وهواجس يعبشها ابناء العشوائيات وعوائلهم يوميا، ماشكّلت لهم امراضا نفسية، تسببت لهم في امراض فسلجيه مزمنة اخرى، تفشت بشكل كبير ومهول بين اوسطاهم مازاد من معاناتهم وارهق كاهلهم.

٤-من الناحية التقنية والتكنولوجية والفنية، لقد ابدع فريقُ الفيلم في ايصال رسالتهم "اللغوشارية" هذه، بمختلف اللغات و الوسائل والاساليب والتقنيات المتطورة ،والتي ذكرناها سابقا ، لتكون صرخةَ احتجاج لمَن بهم صمم .

٥- ننصح الاهتمام البالغ في موضوعة الافلام السينمائية القصيرة ، وتطوير المهارات واحتضان الهواة والكفاءات من ابناء المحافظة او البلد ، للتعبير عن همومهم او طموحاتهم او احلامهم بأسلوبٍ حرفي فني مهني متطور خدمة للإنسان والانسانية والوطن والمجتمع بثقافاته والوانه المتعددة، وتاريخيه وتراثه الكبير والتليد .

الهوامش :

١ – سيميائي الصورة مغايرة سينمائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم :٣٤-٣٥ .

٢ –المصدر السابق نفسه .

٣ –مدخل الى السيميلوجيا –نص صورة :٩٤ .والرمزية العرفية والقومية ،مقاربة ثقافية:انتوني دي سميث : تر: احمد الشيمي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، ٢٠١٣ :٥٦.

٤ – اتظر: العناصر الدالة للغة السينمائية: جورج سادول :تر: محمود ابراقن ، حوليات جامعة الجزائر ،العدد/ ١٠،١٩٩٧ : ٢٠٥.

٥ –انظر : التحليل السيملوجي للفيلم :محمود ابرقين : تر: احمد بن مرسلي ،ديوان المطبوعات الجامعية(د.ط) ،٢٠٠٦ : ١٣ .

٦ –تاريخ السينما :جورج سادول : تر: مصطفى صالح ، المكتبة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩: ٢٥٠.

٧– انظر: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة:نسمة البطريق ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ٢٠٠٦ : ١١٢-١١٣ .

٨–انظر: جاذبية الصورة السينمائية ،دراسة في جماليات السينما : عقيل مهدي يوسف ،دار الكتاب الجديد ،المتحدة ، ط١، ٢٠٠١ : ١٩ .

(*) التقطيع الصوري هو المونتاج وهو من أهم الوسائل والطرائق التي يَعتمِدُ عليها مخرِجُ الفيلم بشكل رئيس واساس ومن دونه يَصْعبُ جدا خلق فيلم سينمائي ايحائي مُلفِت للنظر ومُبهِر للعقول . والمونتاج هو عملية فنية تقنية فكرية خيالية حسيّة يقوم (المونتير) فيها بعملية تقطيع واختيار ودمج او ربط اللقطات والعناصر التأثيرية الصوتية والصورية مع بعضها البعض او حتى العناصر الايقونية للتلاعب في النص ؛لإعطائه اكثر جمالية او ايحائية او لتغيير فكرته او ايديلوجيته . فالمونتاج عالم سينمائي مختلف تماما عن الواقع بتشكيلاته السردية او الدرامية او الجمالية وتقنياته الفنية ، حيث يترك انطباعا عند المتلقي(المشاهِد) خلال سلسلة من الادراكات الذهنية التي ترافق كلَّ مشهد او لقطة الى حين تكامل الصورة في نهاية الفيلم ، ويتكامل معها الادراك الدلالي لمقصدية ورسالة المخرج او المبدع في ختام كلِّ فيلم او تُترَك كنهايات مفتوحة لتأويلات المتلقي او المتفرج .(ينظر: الفيلم بين اللغة والنص : ٧٥ .وهذه السينما الحقة: ٢٧٧-٢٧٨).

٩ –انظر: لسان العرب : مادة(خطب) :١١٩٤/٢ .

١٠ –اساس البلاغة : محمود جار الله الزمخشري ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط ٣، القاهرة، ١٩٨٥ : ٢٣٨/١

١١ –انظر: أفاق العصر:٦٤.

١٢ –معجم علم اللغة النظري : محمد علي الخولي :بيروت ،١٠٣:١٩٨٢.

١٣– انظر: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه ،هاجر مدقن : ٦٥.

١٤ –انظر : استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية : عبد الهادي الشهري : ١٠ .

١٥–انظر : المدخل في الاتصال الجماهيري :د. عصام سليمان الموسى : ٢٢.

١٦–انظر : قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، تر: محمد الوالي ومبارك حنون: ٢٧ .

١٧ –انظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها ، والتواصل نظريات ومقاربات : تر : عز الدين خطابي :٦٥ .

١٨-انظر: دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية : سامي عوض وعادل علي نعامة ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، سلسلة الاداب والعلوم الانسانية ، مج / ٢٨ ، العدد / ١ ، ٢٠٠٦ : ١٠٤ ، وقضايا الشعر : جاكبسون : ٢٩

١٩ – انظر : لسان العرب : ١٨٦/٩ ، و ٤٧٥ .

٢٠ –انظر : الأسس العلمية لنظرية الاتصال :٥١٧.

٢١ –انظر : المدخل في الاتصال الجماهيري : ٧٣ .

٢٢ –انظر: مبادئ وتطبيقات في نظرية الاتصال :٧٣ .

٢٣ –انظر: المدخل في الاتصال الجماهيري : ٧٢-٧٣ .

٢٤ –انظر: لسان العرب : ٦٠/٥ .

٢٥ –انظر : المدخل في الاتصال الجماهيري : ٧٢-٧٣ .

٢٦ –السيمائيات ،مفاهيمها وتطبيقاتها :٦٢.

٢٦ – السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها :٦١ .

٢٨ --انظر: المصدر السابق نفسه .

٢٩-- انظر : دروس في السيميائيات، حنون مبارك :٨١-٨٢ .

٣٠-انظر :قراءة الصورة وصورة القراءة :٢٦ .

٣١-قراءة الصورة وصورة القراءة : د.صلاح فضل ،دار الشروق، ط١، القاهرة ، ١٩٩٧: ١١.

٣٢ –انظر:خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي: ١١.و الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة:٥١.

٣٣ – اتظر: مدخل الى سيميائية الاعلام : جوناثان بيغل :٢٣٦.

٣٤- الحجاج في التواصل: فيليب برطون: تر: محمد مشبال، عبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة،ط١،القاهرة/مصر،٢٠١٣ : ١٧ .

٣٥ – في مناهج القراءة النقدية الحديثة: ٩٠ .

٣٦- بلاغة الخطاب وعلم النص : صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب،ط١، الكويت ،١٩٩٢ م : ٨

٣٧ تمارين في النقد الثقافي : صلاح قنصورة ، دار ميريبت، ط١ ، القاهرة / مصر ، ٢٠٠٧ : ٥-٦.

١ –انظر : تحليل الخطاب : جيليان براون ، وجورج يول :تر :د .محمد لطفي الزليطني ، د . منير التريكي ، النشر العلمي والمطابع، د.ط ، الرياض / المملكة العربية السعودية ١٩٧٢م :المقدمة.

٣٨- بلاغة الخطاب وعلم النص : ١٤٠ .

٣٩ – في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس: ١٥ .

٤٠ – تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة :٢٦.

٤١ – بلاغة الخطاب وعلم النص : ٩٥ .

٤٢ – بلاغة الخطاب وعلم النص : ٣٠٣-٣٠٥ .

٤٣-ينظر: المصدر السابق :٢٠٠.والاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي :١٠٢-١٠٣.

٤٤ -انظر: اللقطة : منى الحديدي ، مجلة الاذاعات العربية ، شركة فنون للرسم والنشر ، تونس ، العدد / ٢، ٢٠٠٠: ١٠٠.

٤٥ - الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة :٢٧٠.

٤٦ - تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة :١١-١٢ .

٤٧ -انظر: خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي :١٢٨.

٤٨ - تحليل الخطاب : جيليان براون ، وجورج يول :٥.

٤٩ - تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة :٦٠ .

٥٠ -المكان والزمان في النص الادبي ،الجماليات والرؤيا : د.وليد شاكر النعاس ،طباعة ونشر وتوزيع تموز، ط١، ٢٠١٤: ١٣.

٥٢ -انظر: المكان والزمان في النص الادبي ، الجماليات والرؤيا :١٣-١٩.

٥٣ - بلاغة الخطاب وعلم النص : ٣١٠

٥٤ - تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة :٦٦.

المصادر والمراجع :

- أساس البلاغة : محمود جار الله الزمخشري ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط ٣، القاهرة، ١٩٨٥م.
- استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية: عبد الهادي الشهري،دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ٢٠٠٠٤ .
- الأسس العلمية لنظرية الاتصال :جيهان رشني ، دار الفكر العربي ، ط٢، ١٩٧٨.
- أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر :د.محمود احمد نحلة ، دار المعرفة الجامعية الاسكمدرية ، ط١، ٢٠٠٢.
- بلاغة الخطاب وعلم النص : صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب،ط١، الكويت ،١٩٩٢ م .
- تاريخ السينما :جورج سادول : تر: مصطفى صالح ، المكتبة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩م.
- تحليل الخطاب : جيليان براون ، وجورج يول :تر :د .محمد لطفي الزليطني ، د . منير التريكي ، النشر العلمي والمطابع، د.ط ، الرياض / المملكة العربية السعودية ١٩٧٢م .
- تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة ، دراسة تطبيقة لاساليب التأثير والاقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القران الكريم :د.محمود عكاشة ، دار النشر للجامعات ، ٢٠١٤م.
- التحليل السيملوجي للفيلم :محمود ابرقين : تر: احمد بن مرسلي ،ديوان المطبوعات الجامعية(د.ط) ،٢٠٠٦ .
- تمارين في النقد الثقافي : صلاح قنصورة،دار ميريبت، ط١ ، القاهرة / مصر ، ٢٠٠٧ م.
- التواصل نظريات ومقاربات : تر : عز الدين خطابي ، وزهور حوتي ، منشورات عالم التربية ، ط١، الدار البيضاء ،٢٠٠٧م.
- جاذبية الصورة السينمائية ،دراسة في جماليات السينما : عقيل مهدي يوسف ،دار الكتاب الجديد ،المتحدة ، ط١، ٢٠٠١ .

- الحجاج في التواصل: فيليب برطون: تر: محمد مشبال، عبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة،ط١،القاهرة/مصر،٢٠١٣.
- خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي:فايزة يخلف ، اطروحة دكتوراه ، الجزائر .
- الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه ،هاجر مدقن، منشورات الاختلاف ، ط١ ، الجزائر ، ٢٠١٣م.
- دروس في السيميائيات، حنون مبارك ،دار توبقال االنشر ، ط١، الدار البيضاء ، ١٩٨٧م.
- الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة ، نسمة البطريق، ديوان المطبوعات الجامعية ؛(د.ط) ،الجزائر ،٢٠٠٦م.
- دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية : سامي عوض وعادل علي نعامة ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، سلسلة الاداب والعلوم الانسانية ، مج / ٢٨ ، العدد / ١ ، ٢٠٠٦.
- الرمزية العرقية والقومية ،مقاربة ثقافية:انتوني دي سميث : تر: احمد الشيمي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، ٢٠١٣.
- العناصر الدالة للغة السينمائية: جورج سادول :تر: محمود ابراقن ، حوليات جامعة الجزائر ،العدد/ ١٩٩٧، .
- السيمائيات ،مفاهيمها وتطبيقاتها :سعيد بنكراد / منشورات الضفاف / دار الامان ، منشورات الاختلاف ، ط١ ، الجزائر ، الرباط ، الرياض ، ٢٠١٥م.
- في اللهجات العربية: د. إبراهيم أنيس: مكتبة الانجلو المصرية ، ط٤ ، القاهرة ، ١٩٧٣م.
- في مناهج القراءة النقدية الحديثة : د. عبد القادر علي باعيسى ، اتحاد الادباء والكتاب اليمني ، مركز دار حضرموت للدراسات والنشر ، عبادي للدراسات والنشر ، ط١ ، صنعاء / اليمن ، ٢٠٠٤م .
- قراءة الصورة وصورة القراءة : د.صلاح فضل ،دار الشروق، ط١، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، تر: محمد الوالي ومبارك حنون: ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، الدار البيضاء / المغرب ، ١٩٨٨م.
- لسان العرب : جمال الدين محمد مكرم بن منظور (ت ٧١١هـ)، تح : عبد الله علي الكبير ، محمد احمد ، هشام محمد ، دار المعارف ، د.ط، القاهرة (د.ت) .
- اللقطة: منى الحديدي ، مجلة الاذاعات العربية ، شركة فنون للرسم والنشر ، تونس ، العدد / ٢، ٢٠٠٠.
- مبادئ وتطبيقات في نظرية الاتصال :د. عصام انيس عبد الحميد زكي / دار المصرية اللبنانية ، ط١، القاهرة ، ٢٠٠٤م.
- مدخل الى سيميائية الاعلام : جوناثان بيغل :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠١م.
- المدخل في الاتصال الجماهيري :د. عصام سليمان الموسى : العالمية ، ط٦ ، ٢٠٠٩م.
- معجم علم اللغة النظري : محمد علي الخولي ، مكتبة لبنان (د.ط) :بيروت ،١٩٨٢م.

المكان والزمان في النص الادبي ،الجماليات والرؤيا : د.وليد شاكر النعاس ،طباعة ونشر وتوزيع تموز، ط١، ٢٠١٤ .

الهوامش:

١ - سيميائي الصورة مغايرة سينمائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم :٣٤-٣٥ .

٢ -المصدر نفسه .

٣ -مدخل الى السيميلوجيا -نص صورة :٩٤ .والرمزية العرفية والقومية ،مقاربة ثقافية:انتوني دي سميث : تر: احمد الشيمي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، ٢٠١٣ :٥٦.

٤- انظر: العناصر الدالة للغة السينمائية: جورج سادول :تر: محمود اابراقن ، حوليات جامعة الجزائر ،العدد/ ١٠،١٩٩٧ : ٢٠٥.

٥ -انظر : التحليل السيملوجي للفيلم :محمود ابرقين : تر: احمد بن مرسلي ،ديوان المطبوعات الجامعية(د.ط) ،٢٠٠٦ : ١٣ .

٦ -تاريخ السينما :جورج سادول : تر: مصطفى صالح ، المكتبة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩: ٢٥٠.

٧ - انظر: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة:نسمة البطريق ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ٢٠٠٦ : ١١٢-١١٣ .

٨ -انظر: جاذبية الصورة السينمائية ،دراسة في جماليات السينما : عقيل مهدي يوسف ،دار الكتاب الجديد ،المتحدة ، ط١، ٢٠٠١ : ١٩ .

(*) التقطيع الصوري هو المونتاج وهو من أهم الوسائل والطرائق التي يَعتمِدُ عليها مخرِجُ الفيلم بشكل رئيس واساس ومن دونه يَصْعبُ جدا خلق فيلم سينمائي ايحائي مُلفِت للنظر ومُبهِر للعقول . والمونتاج هو عملية فنية تقنية فكرية خيالية حسيّة يقوم (المونتير) فيها بعملية تقطيع واختيار ودمج او ربط اللقطات والعناصر التأثيرية الصوتية والصورية مع بعضها البعض او حتى العناصر الايقونية للتلاعب في النص ؛لإعطائه اكثر جمالية او ايحائية او لتغيير فكرته او ايديلوجيته . فالمونتاج عالم سينمائي مختلف تماما عن الواقع بتشكيلاته السردية او الدرامية او الجمالية وتقنياته الفنية ، حيث يترك انطباعا عند المتلقي(المشاهِد) خلال سلسلة من الادراكات الذهنية التي ترافق كلَّ مشهد او لقطة الى حين تكامل الصورة في نهاية الفيلم ، ويتكامل معها الادراك الدلالي لمقصدية ورسالة المخرج او المبدع في ختام كلِّ فيلم او تُترَك كنهايات مفتوحة لتأويلات المتلقي او المتفرج .(ينظر: الفيلم بين اللغة والنص : ٧٥).

٩ -انظر: لسان العرب : مادة(خطب) :٢/١١٩٤ .

١٠ -اساس البلاغة : محمود جار الله الزمخشري ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط ٣، القاهرة، ١٩٨٥ : ٢٣٨/١

١١ -انظر: أفاق العصر:٦٤.

١٢ -معجم علم اللغة النظري : محمد علي الخولي :بيروت ،١٠٣:١٩٨٢.

١٣ - انظر: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه ،هاجر مدقن : ٦٥.

١٤ -انظر : استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية : عبد الهادي الشهري : ١٠ .

١٥ -انظر : المدخل في الاتصال الجماهيري :د. عصام سليمان الموسى : ٢٢.

١٦ –انظر : قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، تر: محمد الوالي ومبارك حنون: ٢٧ .

١٧ –انظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها ، والتواصل نظريات ومقاربات : تر : عز الدين خطابي :٦٥ .

١٨ –انظر: دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية : سامي عوض وعادل علي نعامة ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، سلسلة الاداب والعلوم الانسانية ، مج / ٢٨ ، العدد / ١ ، ٢٠٠٦ : ١٠٤ ، وقضايا الشعر : جاكبسون : ٢٩

١٩ – انظر : لسان العرب : ١٨٦/٩ ، و ٤٧٥ .

٢٠ –انظر : الأسس العلمية لنظرية الاتصال :٥١٧.

٢١ –انظر : المدخل في الاتصال الجماهيري : ٧٣ .

٢٢ –انظر: مبادئ وتطبيقات في نظرية الاتصال :٧٣ .

٢٣ –انظر: المدخل في الاتصال الجماهيري : ٧٢–٧٣ .

٢٤ –انظر: لسان العرب : ٦٠/٥ .

٢٥ –انظر : المدخل في الاتصال الجماهيري : ٧٢–٧٣ .

٢٦ –السيمائيات ،مفاهيمها وتطبيقاتها :٦٢.

٢٧ – السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها :٦١ .

٢٨ ––انظر: المصدر السابق نفسه .

٢٩ –– انظر : دروس في السيميائيات، حنون مبارك :٨١–٨٢ .

٣٠ –انظر :قراءة الصورة وصورة القراءة :٢٦ .

٣١ –قراءة الصورة وصورة القراءة : د.صلاح فضل ،دار الشروق، ط١، القاهرة ، ١٩٩٧: ١١.

٣٢ –انظر:خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي: ١١.و الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة:٥١.

٣٣ – اتظر: مدخل الى سيميائية الاعلام : جوناثان بيغل :٢٣٦.

٣٤ – الحجاج في التواصل: فيليب برطون: تر: محمد مشبال، عبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة،ط١،القاهرة/مصر،٢٠١٣ : ١٧ .

٣٥ – في مناهج القراءة النقدية الحديثة: ٩٠ .

٣٦ – بلاغة الخطاب وعلم النص : صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب،ط١، الكويت ،١٩٩٢ م : ٨

٣٧ تمارين في النقد الثقافي : صلاح قنصورة،دار ميريبت، ط١ ، القاهرة / مصر ، ٢٠٠٧ : ٥–٦.

٣٨ –انظر : تحليل الخطاب : جيليان براون ، وجورج يول :تر :د .محمد لطفي الزليطني ، د . منير التريكي ، النشر العلمي والمطابع، د.ط ، الرياض / المملكة العربية السعودية ١٩٧٢م :المقدمة.

٣٩ – بلاغة الخطاب وعلم النص : ١٤٠ .

٤٠ – في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس: ١٥ .

٤١ – تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة :٢٦.

٤٢ – بلاغة الخطاب وعلم النص : ٩٥ .

٤٣ – بلاغة الخطاب وعلم النص : ٣٠٣-٣٠٥ .

٤٤ –انظر: المصدر السابق :٢٠٠.والاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي :١٠٢-١٠٣.

٤٥ –انظر:اللقطة: منى الحديدي ، مجلة الاذاعات العربية ، شركة فنون للرسم والنشر ، تونس ، العدد / ٢، ٢٠٠٠: ١٠٠.

٤٦ – الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة :٢٧٠.

٤٧ – تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة :١١-١٢ .

٤٨ –انظر: خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي :١٢٨.

٤٩ – تحليل الخطاب : جيليان براون ، وجورج يول :٥.

٥٠ – تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة :٦٠ .

٥١ –المكان والزمان في النص الادبي ،الجماليات والرؤيا : د.وليد شاكر النعاس ،طباعة ونشر وتوزيع تموز، ط١، ٢٠١٤: ١٣.

٥٢ –انظر:المكان والزمان في النص الادبي ، الجماليات والرؤيا :١٣-١٩.

٥٣ – بلاغة الخطاب وعلم النص : ٣١٠

٥٤ – تحليل الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة :٦٦.