حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٧ (عدد إبريل – يونيه ٢٠١٩)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

سيمياء الصورة المرئية مقاربةً للعنوان في العمل المرئي السعودي "سيلفي"[١]

مشاري الموسى (*)

أستاذ مساعد– جامعة الكويت

المستخلص

إذا كانت دواوين الشعر والروايات والقصص القصيرة أعمالا أدبية مكتوبة يقرؤها المتلقي، فإن ثمة أعمالا متلفزة مرئية هي أعمال أدبية مرئية يشاهدها المتلقي ويسمعها، وقد كانت في أصلها نصوصا أدبية مكتوبة. ومن ثم فإن العمل الأدبي المرئي يتمتع بالخاصية اللفظية التي نجدها في النصوص الأدبية، كالروايات مثلا، وتتمتع أيضا بخاصية غير لفظية. سيمياء الصورة المرئية تمدنا بالأدوات الإجرائية لمقاربة عنوان العمل المرئي مقاربة علمية واعية من خلال: بنية العنوان اللغوية، ودلالته، ووظيفته، ثم قراءته السياقية الأفقية والعمودية. ونتخذ في هذه الدراسة سيمياء الصورة المرئية منهجية لدراسة العنوان لمسلسل "سيلفي" وهو مسلسل تلفزيوني سعودي خليجي وكان أول عرض له في شهر رمضان من سنة ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م. وعلى الرغم من نضوج سيمياء الصورة المرئية واكتمال أدواتها الإجرائية غير أننا لم نجد من قام بتطبيقها من قبل، وبذلك تحاول هذه الدراسة أن تفتح آفاقا جديدة أمام الباحثين وتدعوهم إلى الالتفات إلى الأعمال المرئية.

الكلمات الأساسية: سيمياء الصورة المرئية، عمل مرئي.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

العنوان هو أول عتبة تتصدر عتبات الدخول إلى العمل الأدبي مقروءا كان أو مرئيا. فالعنوان هو أول ما يواجه المتلقي وأول ما يتفاعل معه، ولا يخلو عمل أدبي حديث من عنوان يسميه ويغري المعنون له بالدخول لعالمه. لذلك حظي العنوان بعناية كبيرة من النقاد في مقارباتهم النقدية الحديثة حتى بات علما قائما بذاته، وهو علم العنونة (titrologie)، الذي بدأ يظهر مستقلا في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي من خلال بعض الدراسات النقدية، وكان من أبرزها دراسة ليو هوك (Leo Hoek) بعنوان "نحو سمة للعنوان" (La Marque du Titre).[٢] ثم في ثمانينيات القرن نفسه نرى جيرار جينيت (Gerard Genette)، الذي يعد رائد علم العنونة، في كتابه عتبات (بالفرنسية: Seuils، وبالإنجليزية: Thresholds of Interpretation)،[٣] الذي سلط فيه الضوء على النصوص الموازية للنص الأصل، وكان من ضمن أهم تلك النصوص الموازية العنوان. وتوالت بعد ذلك الدراسات النقدية عربية وغير عربية للعناوين.[٤]

ورغم أن العنوان يظفر بالصدارة في العمل الأدبي غير أنه آخر ما يُكتب بعناية وانتقاء،[٥] لهذا نجد المؤلفين يميلون "إلى التروي في اختيار عناوين نصوصهم، والاعتناء بها موقعا وتركيبا وجماليا ودلاليا وتجاريا".[٦] وهو الأمر الذي ينفي الاعتباطية في كتابة المؤلف لعنوانه، وإنما هناك قصدية متوفرة بالضرورة. وقد عنيت السيميائية (Semiology)، وهي العلم الذي يدرس العلامات لغوية كانت أو غير لغوية، بالعنوان ودرسته باعتباره علامة لسانية يتمتع بقصدية المعنون وله دلالاته ووظائفه، كما أنه ضرورة لا تخلو منها الأعمال الأدبية الحديثة. ومن ثم أصبح العنوان في السيميائية مصطلحا إجرائيا لمقاربة الأعمال الأدبية. وقد أقبل كثير من الباحثين على دراسة العنوان في الأعمال الأدبية المكتوبة، روايات وقصائد، سيميائيا،[٧] إلا أن دراستنا هذه تختلف عنهم من حيث تناولنا العنوان في عمل أدبي مرئي لا مقروء، متبعين سيمياء الصورة المرئية، وهي سيمياء تحلل العنوان على مستويات منهجية تتمثل في: بنية العنوان، والدلالة، والوظيفة، والقراءة السياقية الأفقية والعمودية.[٨] ومن ثم فإننا سنحلل في مقاربتنا هذه العنوان الرئيس وعنوانين فرعيين على ضوء هذه المستويات المنهجية متفحصين كل ما يتعلق بالعناوين من عناصر نصية ولانصية.

وإذا كان لا بد لنا من تعريف إجرائي للعنوان، فإن العنوان علامة سيميولوجية يتميز بالكثافة والإيجاز اللغوي وهو يأتي في أول العمل الأدبي، ليسمي العمل، ويقود المتلقي إليه. أما وظائف العنوان، فإن له أربع وظائف رئيسة قد يؤدي بعضها أو كلها في آن واحد، وهي الوظائف: التعيينية، والوصفية، والإغرائية، الإيحائية.[٩] تتمثل الوظيفة التعيينية في أن العنوان، أي عنوان كان، هو بمثابة اسم يمنحه المعنون لعمله الأدبي، فالعنوان اسم يعيِّن العمل الأدبي ويميزه عن غيره، وهذه الوظيفة لا يمكن أن يخلو عنوان منها، فكل عنوان هو عنوان تعييني بالضرورة. وأما الوظيفة الوصفية فتتمثل في إخبار العنوان شيئا عن العمل الأدبي، ونرى الوظيفة الوصفية كثيرا في العناوين الجنسية للكتب، وهي العناوين التي تحتل السطر الثاني تحت العنوان الرئيس غالبا، وتأتي واصفة موضوع الكتاب: رواية، قصص قصيرة، ديوان شعر... إلخ. وأما الوظيفة الإغرائية فتتمثل في أن المعنون يضع عنوانه ليكون جاذبا جماليا يدعو المعنون له للإقبال على العمل المعنوَن، سواء كان مقروءا أو مرئيا، وباختلاف العنوان يختلف المستوى الجمالي للعمل المعنون.[١٠] ومن ثم إذا كان للمعنون أهداف ربحية، فإنها ستتحقق بإقبال المعنون له، سواء كان قارئا أو مشاهدا، على العمل الأدبي. وأما الوظيفة الإيحائية فهي شبيهة بالوظيفة الوصفية، فهي تخبر المعنون له شيئا عن العمل الأدبي، غير أنها لا توظف ألفاظا صريحة لتحقيق ذلك.

يتكون العنوان الرئيسي في العمل الأدبي محل الدراسة من ثلاثة مكونات: علامة تشكيلية وكلمة وصورة أيقونية، أما العلامة التشكيلية فهي علامة الوسم (hashtag) وتأتي ملاصقة للكلمة، فيكونان هكذا: "#سيلفي"، وأما الصورة الأيقونية فهي للممثل ناصر القصبي، الذي يضطلع بدور البطولة هذا العمل، وهو يمسك بهاتف من الهواتف الذكية باسطاً ذراعه متجهاً بنظره إلى هاتفه ليتلقط صورة شخصية، وهو يرتدي الزي السعودي المعروف.

تشكل هذه المكونات الثلاثة العنوان، وهي مكونات تتضافر فيما بينها وتتحد لكي تنجح العملية التواصلية التي تتمثل أطرافها هنا في المعنْون والعنوان والمعنون له، وهي الأطراف الثلاثة التي ذكرها جاكبسون للتواصل بشكل عام: المرسل والرسالة والمرسل إليه.[١١] أما علامة الوسم في العنوان (#سيلفي) فهي تستدعي في ذهن المعنون له موقع التواصل الاجتماعي الشهير تويتر وعلامة الوسم المستخدمة فيه لتصنيف التغريدات.[١٢] فهذه العلامة التشكيلية إذن بمثابة دعوة للمعنون لهم بأن يتناقشوا في تويتر حول العمل وحلقاته ويطرحوا آراءهم مستخدمين الوسم المحدد لهم سلفا "#سيلفي". أما الكلمة "سيلفي" فهي المكون النصي في هذا العنوان، وهي كتابة عربية للكلمة الإنجليزية شائعة الاستعمال (selfie) التي تحمل معنى الصورة الشخصية التي يلتقطها المرء بنفسه لنفسه وتتم غالبا باستخدام الهواتف الذكية أو الكاميرات صغيرة الحجم. تتميز صورة سيلفي عن غيرها بميزتين اثنتين. أما الأولى فصدقها، فهي انعكاس للواقع والحقيقة، إذ إن صورة سيلفي صورة لا تُؤخذ في أستوديو يحتوي على ديكورات ولوحات لأماكن متعددة كشاطئ بحر وقمة جبل، وإنما هي تمثيل حقيقي للواقع الذي يعيشه المصوِّر المصوَّر. وأما الثانية فعفويتها، إذ إن صورة سيلفي لا تتطلب، كغيرها من الصور، مصوِّرا محترفا يبدي في الصورة ما يحبه ويخفي منها ما يكرهه، ولا تتطلب أيضا استعدادا خاصا كمثل استعداد من يذهب لأستوديو التصوير ليستخرج لنفسه عددا من الصور الشخصية لمعاملاته الحكومية. ومن ثم فإن "سيلفي" انعكاس صادق عفوي لما تصوره عدسة الكاميرا من ذات، هذه الذات التي تبقى مجهولة للمتلقي إذا اقتصرنا على النظر إلى المكون التشكيلي والمكون النصي من العنوان، فيأتي المكون الثالث، وهو الصورة الأيقونية، مبينا تلك الذات المقصودة بصورة سيلفي. فمن خلال الصورة الأيقونية نعرف أن الذات المقصودة بصورة سيلفي التي دلنا عليها المكون النصي هي الفرد السعودي. ومن ثم فإن الفرد السعودي، أو الشعب السعودي، يمثل محور الاهتمام. فصورة سيلفي هنا تسلط الضوء على الشعب السعودي لتكشف عن ملامحه إيجابية كانت أو سلبية، واستخدام الكلمة الأجنبية، سيلفي، المتداولة على ألسنة الجيل الحديث اليوم يشعرنا بأنها ملامح معاصرة. فكلمة سيلفي كلمة مألوفة عند شريحة الجمهور الشباب ومتداولة على ألسنتهم، ومن ثم فإنه عنوان ناجح على صعيد "التلقي العنواني"[١٣] المتمثل في مدى تنقل هذا العنوان على ألسنة الجمهور.

أما دلالة العنوان باتحاد مكوناته الثلاثة النصية واللانصية، فإنها ليست واضحة تمام الوضوح، وإنما تحتمل عدة تأويلات، وهو ما يجعل العنوان "معقدا أحيانا أو مربكا"، كما يقول عبد الحق بلعابد، "وهذا التعقيد ليس لطول [العنوان] أو قصره، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله".[١٤] فالعنوان "#سيلفي"، في الوقت الذي يشعر المعنون له بأن العمل نقد للذات بصدق وعفوية، لا يكشف له ما إذا كان نقداً ساخرا أو غير ساخر ولا يكشف له عن طبيعة القضايا المتناولة ما إذا كانت دينية أو سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية. وفي الوقت الذي يدعو المعنون من خلال العنوان المعنون له إلى نقاش مفتوح في وسائل التواصل الاجتماعي من خلال استخدام علامة وسم شكلية قبل النص: "#سيلفي، فإننا لا نرى العنوان يوجه المتلقي إلى طبيعة محددة للنقاش ولا يطرح له أية قضية

لمناقشتها تأييدا أو رفضا. ومن ثم فإن العنوان كاشف ساتر، وطيِّعٌ مراوغ. العنوان إذن "قد يقود إلى متاهة حقيقية لا مهرب منها سوى إلى النص ذاته".[١٥] فالعنوان عتبة من عتبات العمل الأدبي، بل هو العتبة النصية الأولى التي يراها المتلقي، سواء في الأعمال المقروءة أو المرئية، وهو يحرّض المتلقي ويدفعه إلى النص، فيرفع الستار عن شيء من جوانبه، غير أنه يظل في حالة تعالق دائم مع المكونات اللاحقة كالنص الحواري وكالعناوين الرئيسية لكل حلقة على حدة.

أما وظائف العنوان هنا فإنه يؤدي أولاً الوظيفة التعيينية. فإن العنوان يمنح العمل اسماً يميزه عن غيره، كما يمنح الأب كل ولد من أولاده اسما يميزه عن غيره، "فيهبه كينونته بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل إلى فضاء المعلوم".[١٦] والوظيفة التعيينية لا يخلو منها عنوان مهما كان، فكل عنوان هو تعييني بالضرورة. ومن بين المكونات النصية واللانصية للعنوان محل الدراسة، فإن المكون النصي تحديدا هو المكون الذي يؤدي هذه الوظيفة. فتسمية العمل بين المعنون لهم واستدعاؤه بينهم لا يتم إلا عن طريق المكون النصي "سيلفي". يؤدي العنوان أيضا وظيفة إيحائية، فالعنوان بمكوناته النصية واللانصية يصف العمل إيحاءً. أو بعبارة أدق، إن العنوان، بما يحتويه من علامة تشكيلية ونصّ "#سيلفي" وصورة أيقونية لرجل سعودي ممسك بهاتفه يلتقط صورة شخصية، يخبر المعنون لهم شيئا عن العمل، فيخبر، إيحاءً لا تصريحا، بأنه يعكس صورة المجتمع السعودي انعكاساً عفويا وصادقا، وذلك لأن العنوان، كما يقول فيشر (Fisher)، "يقول شيئا ما حول العمل وحول نية مؤلف العمل".[١٧] فيكون العنوان هنا عتبة للعمل تساهم في توجيه المعنون له لتأويل النص باتجاه معين. أما الوظيفة الإغرائية، فنحن نرى أن كل عنوان يؤدي شيئا منها بالضرورة، إذ إن العنوان مسوِّقٌ مهم للعمل الأدبي مقروءاً كان أو مرئيا، وجاذب إغرائي للجمهور المستهدف، والجذب لا يخلو من القصدية، أي أن المعنون (بكسر الواو) قصد تحقيق الجذب مدركا ما له من أهمية، غير أن الجذب نسبي بالدرجة الأولى،[١٨] لا سيما عندما نعرف أن القناة التلفزيونية أم بي سي (mbc) التي تعرض العمل ليست قناة محلية، وإنما هي قناة ينتشر بثها التلفزي والشبكي على الإنترنت ليصل لكل من ينطق الضاد في أي دولة، ومن ثم فإن الجمهور المخاطب هنا متعدد الخلفيات الثقافية والعلمية، متنوع الشرائح العمرية، مختلف الاهتمامات الحياتية.

ترتبط الأعمال الأدبية، مرئية كانت أو مقروءة، بعناوينها، فالعنوان عتبة العمل، والعمل امتدادٌ للعنوان. ولفك هذه العلاقة الترابطية الجدلية بينهما في النصوص المقروءة فإن ثمة مسارين يسميهما محمد مفتاح القِمعدةوالقاعِمة.[١٩] أما القمعدة فهي الانطلاق من العنوان إلى ما تحته من جمل ونص، وأما القاعمة فهي الانطلاق مما تحت العنوان من جمل ونص إلى العنوان. وأما في الأعمال المرئية فإن سيمياء الصورة المرئية تزودنا بمسارين اثنين لاستنطاق العنوان والعمل لمعرفة العلاقة بينهما: القراءة السياقية الأفقية والقراءة السياقية العمودية. وسنتخذ القراءة السياقية بنوعيها الأفقية والعمودية أداة إجرائية إلى ذلك، منطلقين من العنوانإلى الحلقات على سبيل القراءة السياقية الأفقية، أو منطلقين من الحلقات إلى عناوينها على سبيل القراءة السياقية العمودية. ونعني بالسياق هنا البناء الكامل للمشاهد المترابطة في كل حلقة.

لننتقل إلى مقاربة عنواني حلقتين اثنتين. أولاهما تحمل عنوان "كرة ندم"، وهي من تأليف سامي الفليح. يظهر العنوان واسم المؤلف بعد مقدمة الحلقة من خلال لوحة عنوان تتكرر في كل حلقة، وهي لوحة ذات مكونات نصية ولانصية. أما العنوان "كرة ندم" فقد كتب بلون أبيض ينتصف الشاشة انتصافا أفقيا ليمنحه ذلك "خاصية إستراتيجية" تجعله "يتمتع بأولوية التلقي"،[٢٠] وأما اسم المؤلف فقد كتب تحت العنوان بلون أصفر بخط ذي

حجم أصغر قليلا من العنوان. العنوان واسم المؤلف هما المكون النصي الوحيد في هذه اللوحة. أما المكونات اللانصية فقد تمثلت في الصورة الأيقونية المحيطة بالمكون النصي، والصورة الأيقونية هنا عبارة عن خشبة مسرح ما زالت ستارته الحمراء غير مرفوعة، وهذه الستارة الحمراء تحديدا هي خلفية المكون النصي، وكأن الناظر إلى هذه اللوحة يجلس على كرسي من كراسي المسرح. ويبدو في اللوحة عدد من المصابيح ذات الإضاءة العالية معلقة في سقف المسرح وهي تسلط أضواءها الرئيسة تجاه المكون النصي: العنوان واسم المؤلف. ومن ثم فإن اللوحة يغلب عليها لون العتمة فيما عدا المكون النصي، فهو يلفت نظر المعنون له ببروزه الضوئي وبتموضعه في وسط اللوحة، ومن ثم فإننا نلحظ أن هناك إكراها من إكراهات القراءة يتمثل بهذا البناء المحوري العميق، إن جاز لنا التعبير لكي نجمع بين ما أسماهما عبد العالي بوطيب "البناء المحوري" و"البناء في العمق".[٢١] أما البناء المحوري فهو تموضع العنوان في وسط فضاء اللوحة، وأما البناء العميق فقد تمثل في هذه الخلفية التي أنشأها المعنون للعنوان، فبدت الخلفية أكثر عمقا وبدا العنوان في مقدمة اللوحة. وبهذا البناء المحوري العميق ينجح المعنون في لفت نظر المعنوَن له لرؤية العنوان وقراءته باعتباره أهم ما في هذه اللوحة إذ إن كل مكونات اللوحة اللانصية، مثل الستارة الحمراء ومصابيح الإضاءة، جاءت خادمة للمكون النصي. كما أن العنوان يظهر لنا أثناء الحلقة في موضع جديد، فنلحظه يظهر في أعلى الشاشة طوال عرض الحلقة، والهدف من ذلك إعلام المتلقي الذي لم يشاهد الحلقة منذ بدايتها ولا يعلم ما العمل الذي بدأ بمشاهدته بأن هذه حلقة من "سيلفي". ويذكرنا ذلك بما نراه عند ناشري الكتب حينما تتم طباعة العنوان على غلاف الكتاب من ثلاث جهات: على وجه الكتاب وعلى ظهره وعلى كعبه، ليكون عنوان الكتاب ظاهرا مهما تقلب الكتاب ومهما وُضع على الرف.

تحمل لوحة العنوان بمكوناتها النصية واللانصية عددا من الدلالات. فالمسرح الذي يمثل المكان فيه دلالة على أن ما سنراه ونسمعه يشبه العمل المسرحي. بعبارة أخرى، يريد أن يشعرنا بأن العمل القادم هو أقرب إلى المسرح منه إلى الدراما التلفزيونية. والقرب من المسرح هو قربٌ إلى الواقع بشخوصه الحقيقية. أما البعد عن الدراما التلفزيونية، أو عن الأعمال المتلفزة بشكل عام، فهو بعد عن الحيل والتمويهات الإخراجية والفنية. وذلك لأن الجمهور في المسرح ينظر إلى العمل الفني وشخوصه مباشرةً من دون شاشة وسيطة تري الجمهور ما تشاء كيفما تشاء. وإذا اعتبرنا أن التلفاز أصبح جزءاً من حياة الإنسان اليومية يدخل على الإنسان في بيته فارضا نفسه وأفكاره عليه، فإن المسرح ليس كذلك، فالمسرح يذهب إليه المرء طوعاً راغبا في الفائدة بغض النظر عن نوعها. ومن ثم فإن المعنون، من خلال تصميم هذه اللوحة وتكرارها في كل حلقة لتكون مصاحبة لكل عنوان فرعي، قصد أن يظهر عمله الفني على أنه أقرب إلى العمل المسرحي الذي يقدم فائدة يسعى الجمهور إليها، فالمكونات اللانصية هنا لا تختلف عن نظيراتها النصية من حيث انتماؤها للعنوان، فالمعنون اختار هذه المكونات كلها بعناية ليصنع عنوانا متميزا يكون جزءا من العمل الإبداعي، فالعمل الأدبي، كما يقول ويلسمور (Wilsmore)، "يتملك عنوانه تملكاً لا يمكن للعمل، إذا حدث تغيير على عنوانه، أن يبقى كما هو".[٢٢] وتتأكد لنا هذه القصدية أكثر عندما ننظر إلى مقدمة العمل، باعتبار أن المقدمة صممت لكي "تثير في المتلقي الشيء الكثير منذ اللحظة الأولى"،[٢٣] وبالتحديد إلى اللوحة الأخيرة من المقدمة وهي اللوحة السابقة للوحة العنوان مباشرة، نجد لوحة تضم مسرحا فخما وهو تصوره من الخارج، فيبدو في اللوحة مدخل ذلك المسرح وقد أغلق بابه، وعلى يمينه ويساره لافتتان إعلانيتان مستطيلتا الشكل، وقد زُيِّن إطاراهما بمصابيح صغيرة مضيئة، وكلتا اللافتتين احتوت على صورة من صور نجم العمل الممثل السعودي ناصر القصبي. أما في أعلى المدخل، فقد كُتِبَ اسم العمل الذي يقام داخل هذا المسرح: "سيلفي". إغلاق المدخل في هذه اللوحة يدل على امتلاء المقاعد

عن بكرة أبيها، والستارة الحمراء غير المرفوعة في لوحة العنوان تدل على أن العرض لم يبدأ بعد، غير أنه على وشك الابتداء وأن الستارة الحمراء على وشك الارتفاع.

أما العنوان "كرة ندم" فإنه يستدعي في ذهن المعنون لهم عبارة أكثر شهرة، وهي "كرة قدم"، وذلك لتحقق جناس بينهما، وهذا الاستدعاء بسبب التشابه الصوتي لا يعني، إلى هذه اللحظة، في ذهن المعنون لهم وجود علاقة بين مضمون الحلقة من جهة ولعبة كرة القدم من جهة أخرى.

أما وظيفة العنوان فله بالضرورة وظيفتان، الأولى تعيينية إذ إن العنوان بمكوناته النصفي سمى الحلقة ومنحها اسما تتميز به عن غيرها، فالعنوان للعمل هو "الحافظ له من الذوبان... والحافظ له من فقدان هويته الخاصة"،[٢٤] والوظيفة الثانية إغرائية، تتضافر لتحقيقها مكونات العنوان النصية، "كرة ندم"، ومكوناته اللانصية، صورة الستارة والمسرح الأيقونية المحيطة به في لوحة العنوان. فالمسرح بستارته المنسدلة يغري المعنون له ويجذبه لترقب ما الذي سيسفر عنه رفع الستارة من شخوص وأحداث ومشاهد. و"كرة ندم" يثير فضول المعنون له ليتساءل كيف يكون للندم كرة وهل ثمة علاقة بين العنوان وبين "كرة قدم" المشابهة لها لفظا. والعنوان، وإن كان لا يؤكد للمعنون له وجود علاقة بين العنوان وبين "كرة قدم"، إلا أنه يوحي بشيء عن مضمون الحلقة وأن الندم محور من محاورها، ومن ثم فإن للعنوان هنا وظيفة ثالثة وهي الوظيفة الإيحائية.

لننتقل في قراءة سياقية أفقية من العنوان باعتباره عتبة للحلقة إلى الحلقة نفسها باعتبارها امتدادا للعنوان. تبدأ الحلقة بمشهد يجمع بين خالد، وهو شاب في المرحلة الجامعية، بأمه التي ترحب به في غرفة معيشة المنزل. يجلس خالد بجوار أمه ويطلب منها أن تدعو لفريقه المفضل "الهلال" بالفوز في مباراة اليوم وكل مبارياته المستقبلية. تستجيب الأم لطلب ابنها وتدعو للهلال بالفوز. في هذه اللحظة يدخل ولدها الآخر المقارب سنا لخالد، ويطلب من أمه أن تدعو لفريقه المفضل "النصر"، وأن تدعو له بالفوز على خصمه الهلال في مباراة اليوم. تستجيب الأم بكل أريحية وتدعو للنصر، فيبدي خالد اعتراضه على أمه، فتدعو الأم بتعادل الفريقين، فيعترض الولدان، فتدعو الأم على الفريقين بالخسارة. ثم تبدي الأم عدم اهتمامها بمباريات كرة القدم، وأن عليها واجبات منزلية أهم من مباراة كرة قدم تافهة ستجرى بين فريقين لا تكترث بهما. أما المشهد الثاني، فيُظهر لنا رب الأسرة في غرفة معيشة أخرى مرتبة وجميلة في المنزل نفسه، يشاهد في التلفاز برنامجا حواريا رياضيا حول المباراة المرتقبة وأمامه طاولة فوقها سلة فواكه، يجمع البرنامج بين محللين رياضيين أحدهما هلاليّ، وهو أخو زوجة رب الأسرة، والآخر نصراوي، أي أنه مشجع للنصر، ويدير الحوار بينهما مذيع محايد. تدخل الزوجة على زوجها وتطلب منه أن يوصلها إلى أمها التي أدخلت إلى المستشفى لتدهور حالتها الصحية، فيرفض الزوج توصيلها بحجة أنه نصراوي ومتسمك برغبته في مشاهدة المباراة المرتقبة بين النصر والهلال، ويتلفظ الزوج كذلك ببعض كلمات الازدراء تجاه أخي الزوجة المحلل الرياضي الهلال، فترفض الزوجة سماع هذه الكلمات بحق أخيها، وتبين لزوجها عدم اكتراثها بالمباريات الرياضية وعدم اهتمامها بما يقوم به أخوها، ثم تغادر غرفة المعيشة، وتجري اتصالا هاتفيا بأخيها وتطلب منه أن يوصلها إلى المستشفى لتزور أمها، فيرفض الأخ تلبية طلبها بحجة أنه سيتابع المباراة نفسها. تتمكن الزوجة بعد ذلك من تدبر شؤونها بنفسها فتذهب إلى المستشفى بسيارة أجرة أو ما شابه، فتجد أن موظفي المستشفى، الرجال منهم وليس النساء، منشغلون كذلك بمتابعة المباراة، إلا أن ذلك لا يعيقها عن التوجه إلى غرفة أمها وتفقد حالها. نعود بعد ذلك إلى الزوج وقد انتهت المباراة وهو لا يزال في صالة المعيشة نفسها، يحادث صديقا له هاتفيا، ويبين له منزعجاً مآخذه على الحكم واللاعبين.

وفور انتهاء المكالمة يدخل ولداه المجلس وقد بدأت بينهما مناقشة حادة حول أداء الفريقين، وكل من الولدين يبرر للآخر أسباب عدم فوز الفريق الذي يشجعه، ويتبين لنا من المناقشة أن المباراة قد انتهت بتعادل الفريقين. في تلك المناقشة يسخر الولد الهلالي من فريق النصر ويصفه بـ "الفقراوي" (نسبة إلى الفقر) بدلا من "النصراوي" (نسبة إلى النصر)، الأمر الذي يثير غضب أخيه ثم غضب أبيه كذلك باعتبارهما من مشجعي النصر. فيتدخل الأب غاضبا على الولدين ويزجرهما عن الصراخ أمامه. في هذه اللحظات يستأنف البرنامج الرياضي تحليله للمباراة بعد انتهائها، ويظهر أخو زوجة الأب/خال الولدين، وهو محلل رياضي من مشجعي الهلال، فيصفه الأب أمام أولاده بألفاظ تهكمية ازدرائية مثل "تافه" و"سطحي"، ثم يضيف الأب بأن هذا الخال يشبه ولده الهلالي، وبعد حوار طويل يقول الأب لولده الهلالي: "هل تصدق؟ أنا لا أحبك منذ أن كنت صغيرا... بمجرد أن خرجت من بطن أمك وأنا لا أحبك". فيرد الولد الهلالي بأنه كذلك لا يحب أباه، لكنه يستدرك وقاحة كلامه، فيغيره قائلا بأنه كذلك لا يحب أخاه. في أثناء هذا النقاش الحاد تدخل الأم وتجلس بجوار ولدها الهلالي، وتسأل عن سبب الصراخ، فيجيبها الأب بأن سبب الصراخ والنقاش الحاد هو أخوها وتحليلاته الرياضية، ثم يصفه بأنه إنسان بلا علم ولا ثقافة ولا يستحق بأن يكون محللا رياضيا. تجيب الزوجة زوجها بأن أخاها أهلٌ للتحليل الرياضي، وبأن النصر ليس فريقا مقدسا حتى لا ينتقده منتقد. في هذه اللحظة يثور الزوج غاضبا ومحذرا زوجته بأن لا تتطرق أبدا إلى النصر بسوء، ويشتم أخاها شتما صريحا، ثم يكرر الشتيمة ويؤكدها. وهنا ترد الزوجة على زوجها وتعيد الشتيمة نفسها موجهة للزوج ولفريقه المفضل النصر. كان ردها بمثابة صدمة للزوج الذي لم يغضب لشتيمة زوجته له بقدر ما غضب لشتيمتها لفريق النصر، فأخذ يحذرها من جديد من مغبة شتيمة النصر مبينا لها أنه يسمح لها أن تشتمه، لكن لا يسمح لها أبدا أن تشتم فريق النصر. لا تكترث الزوجة بهذا التحذير، فتكرر الشتيمة لزوجها ولفريق النصر بطريقة أشد، فتكون ردة فعل الزوج مفاجئة للجميع، فيشتمها أولا ويطلقها ثانيا. تغادر الزوجة المطلقة بيت زوجها إلى بيت أخيها المحلل الرياضي الهلالي، يدور بين الزوجة وأخيها حوار يبين فيه الأخ أن ذلك الزوج دنيء لكونه نصراويا. وبهذا الحوار تنتهي الليلة الأولى.

في صباح اليوم التالي ننتقل إلى مقر عمل الزوج في مشهد يجمعه مع موظف مبتدئ كان للتو قد انتقل إلى الإدارة التي يديرها الزوج. يسأل الزوج هذا الموظف المبتدئ عن سبب انتقاله إلى إدارته وترك إدارته السابقة على الرغم من أن كثيرا من الموظفين يتنافسون على الالتحاق بتلك الإدارة، فيجيبه الموظف بأن السبب الرئيس هو أن مدير تلك الإدارة وموظفيها هلاليون، ويضمرون له الشر لأنه نصراوي، فيرحب الزوج بهذا الموظف المنتقل حديثا، يرحب به بين إخوته النصراويين في هذه الإدارة، ويعرب له عن حبه له من أول نظرة وذلك لأن النصراوي يعرف أخاه النصراوي من مجرد النظر إلى وجهه، ويبين له أن الكره والبغضاء أمر غير مستغرب من الهلاليين، إذ إن من طباعهم التي جُبلوا عليها كره كل نصراوي. في هذه الأثناء يدخل عليهما صديق الزوج، وهو لا يشجع أيا من الفريقين، وإنما يشجع فريق الاتحاد، فيرحب به الزوج ترحيبا حارا، ويتجاذب الثلاثة أطراف الحديث. وبهذا ينتهي المشهد. ننتقل بعد ذلك إلى مشهد الزوج وهو في صالة المعيشة وقد خلا المنزل من الزوجة. يدخل عليه ولداه ويقبلان رأسه ويجلسان بجواره، فيسألهما عن دراستهما، فيتفاجأ بأن ولديه قد أنهيا الدراسة الثانوية وأنهما بالجامعة. ثم يتوسل الولدان أباهما لإرجاع أمهما للبيت، فيعدهما الأب خيرا.

يظهر لنا المشهد التالي الزوج وهو في بيت أخي زوجته الهلالي، يطلب أن تعود زوجته إليه وإلى بيتها، ويبين للأخ بأن الشيطان قد استثاره وأعمى بصيرته لحظة طلاقه إياها وأنه نادم على ما حدث بينهما. لم يكن لقاء الأخ له مفعما بالحب والترحيب، وإنما

يسمعه اللوم القاسي الذي يصل إلى حد الشتيمة، فيغض الزوج الطرف عما يسمعه محاولا إقناع الأخ بضرورة أن تعود الزوجة له ولبيتها، غير أن الأخ يتمادى ويسمع الأخ بعض الشتائم لفريق النصر، وهنا لا يستطيع الزوج أن يغض الطرف عن هذه الشتائم الموجهة لفريق النصر، فيقف غاضبا، ثم يخرج من بيت الأخ غير راغب في العودة بزوجته. يرجع الأب إلى بيته ويجلس في صالة المعيشة وبصحبته ابنه الهلالي، يدور بينهما حوار حول ما جرى في بيت الخال، غير أن الابن يعرب عن ندمه وحزنه بأن تصل الأمور إلى هذا الحد، ويتمسك برغبته بعودة أمه إلى البيت. يحتد النقاش بينهما، وينتهي النقاش بأن يطرد الأب ولده الهلالي من منزله متبرئا منه لأنه يشبه خاله الهلالي. ثم تنتهي الحلقة بمشهد أخير يجمع بين المحللين: المحلل الرياضي الهلالي، وهو الخال، وبين المحلل الرياضي النصراوي الذي كان خصما له على شاشة التلفاز في ذلك البرنامج الرياضي. يجمع هذا المشهد بينهما وهما في مجلس خاص بهما فقط وبعيد عن الرسمية والتكلف، يقومان بالتخطيط سراً لسيناريو الحلقة القادمة من برنامج التحليل الرياضي، فهما خلف الكواليس صديقان حميمان على عكس الخصومة التي يبدوان عليها على شاشة التلفاز.

هذا موجز أحداث القصة. وفي قراءتنا السياقية الأفقية نجد أن العنوان الفرعي "كرة ندم" يتكون من مفردتين، "كرة" و"ندم"، تشيران إلى: كرة القدم والتعصب الأعمى لفرقها الرياضية، والندم الذي تسببه كرة القدم. فنجد في العنوان إضافة السبب "كرة" إلى المسبب "ندم". وبانتقالنا من العنوان إلى الحلقة نلفي محاورها لا تختلف عما يشير إليه العنوان، فالكرة والندم هما محوراها الرئيسان. فالمتلقي يعلم منذ اللحظات الأولى للحلقة أن خالد يشجع فريقا رياضيا وأنه ينتظر مباراة فريقه المرتقبة مع خصمه، فيعيش المتلقي في سياق المباراة وما يحدث قبلها وبعدها. أما الندم، باعتباره محورا رئيسا، فإنه لا يظهر إلا بعد انتهاء المباراة، إذ إن الأب، وهو مشجع متعصب، يندم على قرار تطليقه لزوجته، والولد خالد، وهو مشجع متعصب أيضا، يندم على وصول الأمور إلى ما لا تحمد عقباه. التعصب الكروي آفة يعاني منها أفراد المجتمع، فأضحى الفرد منهم يؤثر فريقه على كل أولوية حياتية أخرى، وهذا ما وجدناه مع رب الأسرة على وجه الخصوص، فقد كان له زوجة صالحة مهتمة بشؤون زوجها وأولادها وبأدق التفاصيل المنزلية، وهذا ما نلحظه منذ أول مشهد بالحلقة، فنرى الزوجة تحمل بين يديها ملابس أفراد الأسرة توظبها، ونراها في مشهد آخر تسأل ولدها عن القميص الذي يرتديه، وتعرف سريعا أنه قميص جديد، ونرى أيضا أن صالة المعيشة في بيتها منضدة مرتبة مجهزة بسلة فواكه وشاي وقهوة، كل هذه إشارات على أن الزوجة في ذلك البيت ربة أسرة من الدرجة الأولى، إلا أن ذلك لم يجعلها تحظى بالمكانة الأعظم في قلب زوجها، لهذا ألفيناه يرفض إيصالها للمستشفى لكي تطمئن على صحة أمها، وذلك لأنه يرغب في مشاهدة مباراة فريق النصر، وألفيناه يشتم زوجته ويطلقها، وذلك لأنها شتمت فريق النصر. العنوان إذن منذ بداية تلقي المشاهد له، كما يقول فيشر، "يحد من نطاق التأويلات"،[٢٥] فيلعب دورا في توجيه عملية التلقي، يستبعد بعض التفسيرات ويقرب بعضها الآخر.

أما حينما ننتقل إلى قراءة سياقية عمودية، فإن معرفة المعنون له للحلقة وتفاصيلها تجعله يلمح دلالة أخرى للعنوان "كرة ندم" ويستدعي تعبيرا مقاربا للعنوان وهو "كرة ثلج"، فالندم في الحلقة كان ككرة ثلج تتضخم شيئا فشيئا بوتيرة سريعة إلى أن عظمت وأصبح من الصعب تجنب عواقبها وعلاج مسبباته.

لنتناول نموذجا آخر لحلقة ثانية. تحمل الحلقة عنوان: إقلاع اضطراري، وهي من تأليف خلف الحربي. يأتي العنوان واسم المؤلف على لوحة مشابهة تماما في مكوناتها اللانصية للوحة العنوان في الحلقة السابقة، أما المكونات النصية، وهي العنوان واسم

المؤلف، فإنها تتموضع في وسط الستارة الحمراء في بناء محوري عميق كذلك. ومن ثم فإن لوحة العنوان هنا تحمل الدلالات نفسها التي تناولناها سالفا عند حديثنا عن الحلقة السابقة. يستدعي العنوان "إقلاع اضطراري" في ذهن المعنون له مباشرةً تعبيرا أكثر شهرةً وتداولا، وهو "هبوط اضطراري"، والإقلاع نقيض الهبوط، غير أن كليهما متعلق بالطائرة.

أما وظائف العنوان فإن له أولا وظيفة تعيينية، إذ إن العنوان، كل عنوان، يجعل المعنون علما معينا يحمل اسما يفرق به عن غيره. وله كذلك وظيفة إغرائية تتحد المكونات النصية واللانصية لتحقيقها، أما المكونات اللانصية التي تتمثل في الجو المسرحي الذي تضفيه صورة الستارة الحمراء المنسدلة والمسرح والإضاءة فإنها تغري المعنون له لينتظر رفع هذه الستارة. أما المكون النصي "إقلاع اضطراري"، فهو حينما يستدعي في ذهن المعنون له "هبوط اضطراري"، فإنه يدعوه إلى التساؤل عن إمكانية وقوع إقلاع اضطراري، إذ إن المعنون له يعلم أن الطائرة وهي في محلقة في السماء قد يضطر قائدها إلى القيام بهبوط اضطراري لوجود خلل تقني في الطائرة أو وجود حالة مرضية أو أمنية بين ركاب الطائرة، لكن المعنون له لا يعلم ما إذا كان هناك شيء في عالم الطيران يسمى "إقلاعا اضطراريا"، فهو لم يسمع به من قبل. ثم إذا كان ثمة شيء يسمى "إقلاعا اضطراريا"، فإن المعنون له يتساءل عن الأسباب التي تدعو قائد طائرة لأن يقلع اضطراريا. أما الوظيفة الثالثة، فهي وظيفة إيحائية، فإن المعنون باختياره لهذا العنوان يوحي إلى المعنون له بأن عالم الطيران بشكل عام، والطائرة بشكل خاص، سيكون له دور في الحلقة ومضمونها.

يجدر بنا أن ننتقل من العنوان إلى العمل لنقرأه قراءة سياقية أفقية. تبدأ الحلقة بمشهد شاب سعودي الملامح، نعرف لاحقا أن اسمه عبد النبي، في العقد الرابع من عمره معه يجر حقيبة سفر وهو في مطار دولة أجنبية، نراه أثناء يتفرس سريعا وجوه المسافرين المنتظرين في الطابور لتسليم حقائبهم واستلام بطاقات دخول الطائرة. فيلفت نظره شاب ذو ملامح سعودية، نعرف لاحقا أن اسمه يزيد، ينتظر في ذلك الطابور، فيتوجه عبد النبي إلى يزيد ويصافحه ويبين له أنه علم أنه سعودي بمجرد النظر إلى ملامحه، ثم يرحب به يزيد بحرارة، ويتبادلان أطراف الحديث بكل أريحية ويعبر كل منهما عن حبه للآخر لأن الانتماء الوطني الواحد يجمعهما. ثم يطلب عبد النبي من يزيد خدمة صغيرة، فيبدي يزيد استعداده لمساعدته من دون الحاجة لمعرفة نوع تلك الخدمة المطلوبة. لكن عبد النبي يوضح له نوع الخدمة ويخبره بأنه يعاني من مشكلة بوزن الحقائب، فإن مجموع وزن حقائبه قد تجاوز الوزن المسموح به بما يقارب خمسة عشر كيلو وقد استلم الموظف حقائبه ما عدا حقيبة واحدة وهي التي يجرها. يعرب يزيد عن استعداده لمساعدته وتحمل الوزن الزائد من دون أن يعرف طبيعة ما تحمله تلك الحقيبة. لكن عبد النبي يبين له أنه يحمل في حقائبه بعض الأطعمة السعودية، مثل الأرز، التي لا يستغني عنها في حله وترحاله. وهنا يضحك الاثنان ويجدد يزيد ثقته بعبد النبي ورغبته في ضم حقيبة عبد النبي إلى حقائبه، ويقبّل كل منها أنف الآخر معربا عن إعجابه به وتقديره له.

أما المشهد الثاني فيظهر لنا عبد النبي وهو جالس في أحد مطاعم المطار، يحتسي كأس خمر يتبادل الأحاديث مع إحدى الفتيات. وقبل مغادرة تلك الفتاة إلى طائرتها يصر عبد النبي على أنه سيتكفل بدفع قيمة ما تناولته في المطعم، فتشكره، ثم يقدم لها رقم هاتفه. تأخذ الفتاة رقم الهاتف وتغادر. في هذه الأثناء يراه يزيد، ولا يستنكر على عبد النبي ما قام به، بل يظهر علامات الإعجاب به، ويجلس بجواره ويتحدثان حول الفتيات وسهولة مصاحبتهن وأماكن تواجدهن في الدولة التي سيسافران إليها، ثم يجرهما الحديث إلى سرد ذكريات الماضي حول فتيات مختلفات تعرفا عليهن أثناء السفر، ويصارح كل منهما الآخر

بأن الهدف من سفره هذا التوجه إلى مكان اللهو والشراب والرقص والنساء. ويختم المشهد بفرح كل منهما بتعرفه على الآخر.

المشهد التالي يظهر لنا يزيد وعبد النبي وهما على متن الطائرة، وقد استطاعا بعد عدد من المحاولات أن يجلسا في مقعدين متجاورين. أقلعت الطائرة، وقد جلس الاثنان متجاورين على متنها سعيدين يتبادلان أطراف الحديث بكل متعة وأريحية. ثم ينتبه يزيد إلى مسألة ويلفت انتباه عبد النبي إليها وهي أنه لم يتعرف كل منهما على اسم الآخر، فيضحك كل منهما على هذا الموقف إذ إنهما صديقان منذ ساعتين ولم يعرف كل منها اسم الآخر، ويبين كل منهما للآخر بأنه أحبه كأخيه من دون أن يعرف اسمه. ثم يسأل يزيد عبد النبي عن اسمه، فيجيبه عبد النبي قائلا: "اسمي عبد النبي عبد الزهرة حسين". وهنا تنقلب علامات السرور والانشراح التي كانت على وجه يزيد، تنقلب إلى علامات عبوس وانزعاج واشمئزاز. فيسأل عبد النبي يزيد عن اسمه، فيقول: "اسمي يزيد بن عمر". وهنا يعلم كل منهما أن للآخر مذهبا دينيا مختلفا عن مذهبه، فيسود الهدوء والصمت على المشهد، وكأن كلا منهما يفكر كيف تسرع في مصاحبة هذا الإنسان. ثم يكسر يزيد الصمت بأن يوجه إلى عبد النبي هذا السؤال: "كيف يؤمن عقلك بالخرافات؟" فيجيب عبد النبي بأن يزيد وأمثاله هم من يعيشون في حالة ضياع. وهكذا تنقلب أحاديثهم التي كان يصاحبها الإعجاب والمتعة والارتياح إلى أحاديث حول المذاهب الدينية وتفاصيلها وأوجه الاختلاف فيما بينها بطريقة يملؤها تشكيك كل منهما بمذهب الآخر واحتقاره له. يحتد بينهما النقاش وترتفع يد كل منهما في وجه الآخر ويعلو الصراخ، وينزعج الركاب في الطائرة منهما، يزداد الأمر سوءا بأن يقف كل منهما على قدميه في ممر الطائرة ويتشابكا بالأيدي، وهنا تتدخل مضيفة الطائرة وتطلب منهما الجلوس على مقعديهما غير أنهما لا يكترثان بطلبها. وفي هذه اللحظات تتعرض الطائرة لمطبات جوية تهتز الطائرة على إثرها، فيتوقف الاثنان عن المشاجرة ويتلفظ كل منهما بشهادة واحدة: أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله. وما إن تتجاوز الطائرة المطبات الجوية حتى يعودا للمشاجرة والصراخ، ثم يجلس يزيد في مقعد آخر بعيدا عن عبد النبي.

تصل الطائرة إلى وجهتها، ويبدأ الركاب بالنزول من الطائرة، وما إن يهم عبد النبي ويزيد بمغادرة الطائرة، حتى تستوقفهما ضابطة شرطة وتطلب منهما مصاحبتها إلى مكتب التحقيق. وفي المشهد التالي يظهر لنا عبد النبي ويزيد وهما بمكتب التحقيق بانتظار دخول المحقق عليهما، نادمان على التعرف على بعضهما البعض، ويفكران ماذا يقولان للمحقق وكيف يمكن لهما التخلص من المأزق القانوني. في هذه الأثناء يدخل ضابط الشرطة وبصحبته مترجم، ويسألهما عن سبب المشاجرة، فيجيبان بأن سبب المشاجر هو اختلاف حول رجلين أحدهما اسمه يزيد والآخر حسين. يسمع الضابط الإجابة ثم يخبرهما بأنه سيودعهما في الحجز، وأنه كذلك سيطلب إحضار يزيد وحسين للتحقيق معهما. وهنا يعجب عبد النبي ويزيد من طلب الضابط، ويبينان له بأن يزيد وحسينا قد ماتا منذ ألف وأربعمئة سنة. يذهل الضابط من كونهما يتشاجران بشأن شخصين قد ماتا منذ أربعة عشر قرنا، ثم يقرر بأنه لن يودع عبد النبي ويزيد في الحجز، وإنما سيعرضهما على مستشفى الأمراض العقلية. وهنا تختم الحلقة بأن يلتزم كل من عبد النبي ويزيد الصمت عند سماعهما قرار الضابط، مكتفيين بتبادل النظرات.

من خلال القراءة السياقية الأفقية نجد أن العنوان "إقلاع اضطراري" قد دل المعنون له على مكان الأحداث، المطار والطائرة، باعتبار أن أول ما يتبادر إلى ذهن المعنون له عند سماعه لكلمتي العنوان "إقلاع اضطراري" هو الطائرة. وقد جاءت الحلقة موافقة لهذه التوقعات. ومن ثم فإنه لا يتبين لنا إلا هذا الوجه لارتباط العنوان بالعمل في

القراءة السياقية الأفقية، وهو ارتباط على أساس مكاني، وما زال التساؤل الذي طرحته آنفا قائما في ذهن المعنون له: كيف يكون ثمة "إقلاع" اضطراري، فإن القراءة السياقية الأفقية لا تجيب على هذا التساؤل الذي نجح العنوان في إثارته في ذهن المعنون له، أو بعبارة أخرى، نجح في "تشويش بعض الأفكار"[٢٦] التي يحملها المعنون له. أما بإجراء قراءة سياقية عمودية فإننا نجد إجابة على ذلك التساؤل، وتحديدا نجدها في اللحظات الأخيرة من الحلقة، وذلك عندما أخبرا ضابط الشرطة أنهما يتشاجران حول شخصيات قد ماتت منذ أربعة عشر قرنا. إذن هي شخصيات لا تعيش حاضرنا هذا، وإنما عاشت هي وخلافاتها الماضي. وبهذه المراوحة من نص الحلقة إلى عنوانها ومن عنوانها إلى نصها نجد ما يشبه "حوارا"، كما يسميه خالد حسين حسين، بين العنوان والنص، فلكل منهما حضوره المقصود، "فعنونة النص ليست من قبيل تحصيل الحاصل أو عفو الخاطر".[٢٧]والمعنون باختياره لهذا العنوان "إقلاع اضطراري" يسقط حالة الطائرة وهي تسير على الأرض وتقلع محلقة في السماء على حالة الماضي والحاضر الذي يعيشه المجتمع. فالمجتمع وهو يتشاجر على خلافات الماضي السحيق يشبه الطائرة التي ما زالت تسير على الأرض، لا بد لهذه الطائرة من أن تقلع، فإنها صُنِعت للتحليق في السماء لا للسير على الأرض، وبإقلاعها تكون الأرض ماضيا لها، والسماء حاضرها. وكذلكأفراد المجتمع لا بد لهم من أن يغضوا الطرف عن خلافات الماضي البعيد التي تفرقهم، لينطلقوا إلى الحاضر الذي يعيشونه ممثلا بوطن واحد يجمعهم أفراد المجتمع الواحد. وما كان للمعنون له أن يعرف دلالة "الإقلاع الاضطراري" بدلا من "الهبوط الاضطراري" إلا بمعرفة تفاصيل الحلقة ثم العودة من جديد إلى العنوان، فإن عبد النبي ويزيد استطاع كل منهما أن يظفر بثقة الآخر منذ بدايات الحلقة، وصارح كل منهما للآخر بما يحب وكأنهما صديقان حميمان لا يخفي أحدهما شيئا عن الآخر، وكان الانتماء الوطني هو الرابط الذي جمع بينهما. لكن هذا الرابط سرعان ما يقطعه الانتماء المذهبي المختلف والخلاف حول شخصيات من الماضي.

من المناسب الآن أن نرجع إلى العنوان الرئيس "سيلفي" لنجري عليه قراءة سياقية أفقية على ضوء الحلقتين اللتين تطرقنا إليهما. إن حلقات العمل تعكس صورة المجتمع نفسه، فإذا كانت "صورة سيلفي" تتميز بأنها أحادية المصوِّر (بكسر الواو) والمصوَّر (بفتح الواو)، فإن "سيلفي" يأتي لنقد الذات بصدق وعفوية، وكاشفا عن سلبيات المجتمع بكل وضوح، فغاية "سيلفي" أن يلفت الأنظار إلى السلبيات، لكي يسعى من يهمه الأمر إلى البحث عن علاج لها. ففي النموذج الأول "كرة ندم"، يكشف "سيلفي" عن مشكلة التعصب الكروي، وفي النموذج الثاني "إقلاع اضطراري"، يكشف عن مشكلة الاختلافات المذهبية في المجتمع الواحد. أما إذا عدنا من الحلقات إلى العنوان الرئيس في قراءة سياقية عمودية، فإننا نستطيع تحديد طبيعة القضايا التي يتناولها "سيلفي"، إنها قضايا مجتمعية بالدرجة الأولى وليست قضايا سياسية أو اقتصادية أو دينية بحتة، وهنا نتفهم أكثر لماذا اختار المعنون هذا العنوان "سيلفي"، وذلك لأن أكثر من يلتقط لنفسه صورة "سيلفي" هم أفراد المجتمع العاديون، وأما رجال السياسة والاقتصاد والدين ففي الغالب هم ليسوا بحاجة إلى أن يلتقطوا لأنفسهم صورة، إذ إنهم دائما يجدون من يصورهم.

وفي الختام، إن سيمياء الصورة المرئية، باعتبارها مقاربة حديثة، نجحت في تقديم قراءة علمية منهجية للعنوان، باعتباره عتبة لا يخلو منها عمل أدبي حديث. وإذا كنا نعيش في عصر أصبح فيه عدد من المبدعين يكتبون نصوصهم الأدبية بهدف أن تعرض مرئية على شاشات التلفاز، فإن هناك حاجة لتناول حديث لتلك النصوص يتناسب مع طبيعة عرضها التي تجمع بين العناصر النصية واللانصية، ومن ثم فإن المقاربات الحديثة، لا سيما سيمياء الصورة المرئية، تأتي ملبية لتلك الحاجة.

يتميز النص الأدبي المرئي بأن تناول عتباته يمنح الباحث رحابا أوسع للتحليق في سيمياء تلك العتبات لما يحتويه العمل المرئي من توظيف كبير للعناصر اللانصية إضافة إلى العناصر النصية، بخلاف العمل الأدبي المقروء الذي يرتكز أساسا على العناصر النصية. والعنوان محل الدراسة جاء في لوحة انصهرت فيها العناصر النصية واللانصية مما أتاح لنا تناولا سيميائيا ثريا، كشف لنا عن وجود علاقة ترابطية أبدية بين العنوان والعمل والمعنون، فالعنوان ينير شيئا من دهاليز النص المظلمة، والنص كذلك يكشف القناع عن أي غموض يحمله العنوان.

Abstract

Title: Semiology of Motion Picture to Approach the TV Work "Selfie"
By Mashari El-Mousa

If poetry collections, novels, and short stories are literary works that are written, some TV works are literary works that are to be seen and heard, and that are originally written literary works. Therefore, a literary seen work has a linguistic feature which we find in literary written texts, such as novels, and it also has non-linguistic feature. Semiology of motion picture provides us with devices to approach titles of TV Works through the title's linguistic structure, meaning, function, and context. The study approaches the title of the TV series Selfie, which is a Saudi TV series and aired in Ramadan ١٤٣٦/٢٠١٥, employing semiology of motion picture. Even though semiology of motion picture is mature, no one, as far as we know, has applied it. Hence, the study expands scholars' horizon to examine literary seen works.

Keywords: Semiology of Motion Picture, TV work.

الهوامش

[١] تم دعم هذا العمل من قبل جامعة الكويت، مشروع بحث رقم AA٠٧/١٥. فلهم مني جزيل الشكر والتقدير.

[٢] Leo H. Heo,*La Marque du Titre*, New York: Walter de Gruyter, ١٩٨١.

[٣] Gerard Genette,*Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Trans. By Jane E. Lewin, New York: Cambridge University Press, ١٩٩٧.

[٤] انظر قائمة بهذه الدراسات عند عبد الحق بلعابد،عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٦٥. وعبد القادر رحيم، "العنوان في النص الإبداعي: أهميته وأنواعه"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ٢ و٣،(٢٠٠٨): ص ٣٢٤-٣٢٥.

[٥] IbrahimTaha, "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone". *Journal of Arabic and Islamic Studies* ٣, (٢٠٠٠): ٦٧.

[٦] بخولة ابن الدين،"عتبات النص الأدبي: مقاربة سيميائية"،Semat ١، عدد ١، (مايو ٢٠١٣): ١٠٥.

[٧] انظر على سبيل المثال: بسام قطوس، سيمياء العنوان، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠١.خالد حسينحسين، "سيمياء العنوان القوة والدلالة: النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر نموذجا"، مجلة جامعة دمشق، م ٢١، العدد ٣+٤، (٢٠٠٥). حميدة صباحي، "العنوان وتفاعل القارئ: قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي"، مجلة قراءات، العدد ٥، (٢٠١٣). شادية شقروش، "سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح"، الملتقي الوطني للسيمياء والنص الأدبي، العدد ١، (٢٠١٤): ص ٢٧١. عامر رضا، "سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي"، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مجلد ٧، عدد ٢، (٢٠١٤).

[٨] جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، ب م، ٢٠١٥، ص ٢٧٣.

[٩] بلعابد، عتبات، ص ٧٨-٨٨.

Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, p. ٧٦-٩٣.

[١٠]Annalisa Pes, "The Function of Titles in Some Postcolonial Literary Texts in English". *TestiLetteratureLinguaggi*, issue ٥, (Spring ٢٠١٥): ٩٢.

[١١]رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: توبقال، ط ١، ١٩٨٨، ص ٢٧.

[١٢] التغريدات جمع تغريدة، وهو المصطلح العربي الذي سنستخدمه وهو المتعارف عليه للرسائل النصية المستخدمة في تويتر ولا يزيد عدد حروف التغريدة الواحدة على ١٤٠ حرفا. مركز معلومات الجوار الأوربي،استخدام وسائل التواصل الاجتماعي، ب م، ٢٠١٤، ص ٨.

[١٣]بلعابد، عتبات، ص ٧٣.

[١٤]السابق، ص ٦٥.

[١٥]رضا، "سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي"، ص ١٢٥.

[١٦]حسين، "سيمياء العنوان القوة والدلالة: النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر نموذجا"، ص ٣٥٠.

[١٧]John Fisher, "Entitling."*Critical Inquiry*, vol. ١١, no ٢, (Dec., ١٩٨٤): ٢٩٢.

[١٨]B. J Fogg,*Persuasive Technology: Using Computers to Change What We Think and Do*,Amsterdam: Morgan Kaufmann, ٢٠٠٢, p. ٩٤.

[١٩]محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، الرباط: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧، ص ٧٢.

[٢٠]شقروش، "سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح"، ص ٢٧١.

[٢١]عبد العالي بوطيب، "آليات الخطاب الإشهاري: الصورة الثابتة نموذجا"، مجلة علامات، العدد ١٨، (٢٠٠٢): ص ١٢١.

[٢٢] النص بلغته الأصلية:

"[The literary work] possesses its title essentially in that it could not be the same literary work without it."

S. JWilsmore, "The Role of Titles in Identifying Literary Works",*the Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. ٤٥, No. ٤. (Summer, ١٩٨٧): ٤٠٨.

[٢٣]شذى العاملي، وضياء محمد محمد تقي الأمارة، "القيمة الفنية والجمالية للمقدمة (التايتل)"، مجلة الأكاديمية، العدد ٦٦، (٢٠١٣): ٣١٣.

[٢٤]عثمان رواق، "النص الموازي: قراءة في عناوين روايات عبد الحميد هدوقة"، *revue rechereches etudes en science humanies*,(مايو ٢٠٠٩): ٣٦٢.

[٢٥] النص بلغته الأصلية:

"The title… limits a range of interpretation".

Fisher, "Entitling," ٢٩٣.

[٢٦]ابن الدين، "عتبات النص الأدبي: مقاربة سيميائية"، ص ١٠٦.

[٢٧]حسين، "سيمياء العنوان القوة والدلالة"، ص ٣٥٧.

المصادر والمراجع العربية

ابن الدين، بخولة، "عتبات النص الأدبي: مقاربة سيميائية". Semat ١، عدد ١، (مايو ٢٠١٣): ١٠٣-١١٤.

بلعابد، عبد الحق، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط:١، ٢٠٠٨.

بوطيب، عبد العالي، "آليات الخطاب الإشهاري: الصورة الثابتة نموذجا"، مجلة علامات، العدد ١٨، (٢٠٠٢): ١١٧-١٢٧.

جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: توبقال، ط:١، ١٩٨٨.

حسين، خالد حسين، "سيمياء العنوان القوة والدلالة: النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر نموذجا". مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد ٣+٤، (٢٠٠٥): ٣٤٩-٣٦٣.

حمداوي، جميل، الاتجاهات السيميوطيقية، ب م: ٢٠١٥.

رحيم، عبد القادر، "العنوان في النص الإبداعي: أهميته وأنواعه"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ٢ و٣، (٢٠٠٨): ٣٢٣-٣٤٤.

رضا، عامر، "سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي"، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مجلد ٧، عدد ٢، (٢٠١٤): ١٢٤-١٣٩.

رواق، عثمان، "النص الموازي: قراءة في عناوين روايات عبد الحميد هدوقة". Revue rechereches et etudes en science humanies, (مايو ٢٠٠٩): ٣٦٢-٣٧٥.
شقروش، شادية، "سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح"، الملتقى الوطني للسيمياء والنص الأدبي، العدد ١، (٢٠١٤): ٢٦٥-٢٨٩.
صباحي، حميدة، "العنوان وتفاعل القارئ: قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي"، مجلة قراءات، العدد الخامس، (٢٠١٣): ٢٤٥-٢٦٦.
العاملي، شذى، وضياء محمد محمد تقي الأمارة. القيمة الفنية والجمالية للمقدمة (التايتل)، مجلة الأكاديمية، العدد ٦٦، (٢٠١٣): ٣١٣-٣٣٤.
قطوس، بسام، سيمياء العنوان، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠١.
مركز معلومات الجوار الأوربي، استخدام وسائل التواصل الاجتماعي، ب م: ٢٠١٤.
مفتاح، محمد، دينامية النص: تنظير وإنجاز، الرباط: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

المصادر والمراجع بالإنجليزية

Pes, Annalisa. "The Function of Titles in Some Postcolonial Literary Texts in English".*TestiLetteratureLinguaggi*, Issue ٥, (Spring ٢٠١٥): ٩٢-١٠٢.
Fogg, B. J. *Persuasive Technology: Using Computers to Change What We Think and Do*. Amsterdam: Morgan Kaufmann, ٢٠٠٢.
Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. By Jane E. Lewin. New York: Cambridge University Press, ١٩٩٧.
Taha, Ibrahim. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone". Journal of Arabic and Islamic Studies ٣, (٢٠٠٠):٦٦-٨٣.
Fisher, John. "Entitling." Critical Inquiry, vol. ١١, no ٢, (Dec., ١٩٨٤): ٢٨٦-٢٩٨.
Heo, Leo H. *La Marque du Titre*.New York: Walter de Gruyter, ١٩٨١.
Wilsmore, S. J. "The Role of Titles in Identifying Literary Works". The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. ٤٥, No. ٤. (Summer, ١٩٨٧): ٤٠٣-٤٠٨.