الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥag - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم: اللّغة والأدب العربيّ

تخصّص: لسانيّات تطبيقيّة

العـــــــنوان

القصديّة في الرّسوم المتحرّكة اليابانيّة
من خلال أنمي Attack on Titan -أنموذجا-

مذكرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الحصول على شهادة الماستر

من إعداد الطالب:

- كوفي سعاد

تحت إشراف:

أ.د. بودالية رشيدة

لجنة المناقشة

اسم ولقب الأستاذ	الجامعة	الصفة
د.سهيلة ناجوي	جامعة البويرة	رئيسا
أ.د. رشيدة بودالية	جامعة البويرة	مشرفا
د.أحلام بالولي	جامعة البويرة	مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2026/2025


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى زوجي العزيز، سندي ورفيق دربي، شكرا لصبرك وتفهمك وتشجيعك في كل مراحل هذا العمل.

إلى أبنائي، قرة عيني ومصدر قوتي، أهدي هذا الجهد المتواضع، راجية أن يكون لكم أثرا طيبا وحافزا على محبة العلم والمثابرة.

إلى عائلتي الكريمة، والدي ووالدتي، وإخوتي وأخواتي، وكل من منحني دعاء أو كلمة طيبة أو مساندة صادقة، لكم جميعا خالص المحبة والامتنان.

الشكر والتقدير

الحمد لله أولا وآخرا، وله الشكر على ما وفق ويسر وأعان على إتمام هذا البحث.

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الجامعة، وإلى كلية الآداب واللغات وقسم اللغة والأدب العربي، على ما وفرته من تأطير علمي وبيئة معرفية ساعدت على إنجاز هذا العمل.

وأخص بالشكر أستاذتي المشرفة، الأستاذة الدكتورة بودالية رشيدة، على توجيهاتها العلمية وملاحظاتها الدقيقة وصبرها في المتابعة، فجزاها الله عني خير الجزاء.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، لقبولهم قراءة هذا البحث ومناقشته وتقويمه، وإلى كل الأساتذة الذين أسهموا في تكويني العلمي خلال مساري الجامعي.

ملخّص

يتناول هذا البحث موضوع القصدية في الرسوم المتحركة اليابانية، متخذا من أنمي Attack on Titan أنموذجا للتحليل. وينطلق من سؤال مركزي يتعلق بكيفية تشكل القصدية داخل الخطاب المتحرك، وكيفية توزعها بين المنتج، وبنية النص/المشهد، وفعل التلقي. اعتمد البحث على المنهج التداولي والمنهج السيميائي، من أجل قراءة العلاقة بين الحوار، والصورة، والصوت، والمونتاج، والصمت، وما تحدثه هذه العناصر من أثر في بناء المعنى وتوجيه التأويل. وقد قُسم العمل إلى فصلين: خصص الأول للإطار النظري والدراسات السابقة المرتبطة بالقصدية والخطاب المتحرك، أما الثاني فاهتم بتحليل نماذج مختارة من مواسم العمل، مع التركيز على قصدية الصدمة، والإخفاء، والذاكرة، والخطاب السياسي. وتوصل البحث إلى أن القصدية في Attack on Titan لا تظهر في الحوار وحده، بل تتشكل عبر شبكة مركبة من العلامات البصرية والسمعية والسردية التي تعيد بناء أفق انتظار المتلقي وتوجه فهمه تدريجيا.

الكلمات المفتاحية: القصدية؛ الرسوم المتحركة اليابانية؛ Attack on Titan؛ التداولية؛ السيميائيات؛ التلقي.

Abstract

This study examines intentionality in Japanese animation through Attack on Titan as a case study. It starts from a central question: how is intentionality constructed in animated discourse, and how is it distributed among the producer, the text/scene, and the viewer's reception? The research adopts pragmatic and semiotic approaches to analyze the interaction between dialogue, image, sound, editing, silence, and their role in producing meaning and directing interpretation. The dissertation is divided into two chapters. The first chapter establishes the theoretical framework and reviews previous studies related to intentionality, pragmatics, reception, and animated discourse. The second chapter analyzes selected scenes from the four seasons of Attack on Titan, focusing on the intentionality of shock, concealment, memory, and political discourse. The study concludes that intentionality in Attack on Titan is not limited to spoken language. Rather, it is formed through a complex network of visual, auditory, and narrative signs that gradually reshape the viewer's horizon of expectation and guide the construction of meaning.

Keywords: intentionality; Japanese animation; Attack on Titan; pragmatics; semiotics; reception.

مقدّمة

تقديم عام للموضوع

لم تعد الرسوم المتحركة، في صورتها المعاصرة، مجالا ترفيهيا خالصا يمكن عزله عن أسئلة الخطاب والثقافة والتلقي؛ فقد أصبحت بعض الأعمال المتحركة تبني عوالم سردية مركبة، وتدير داخلها علاقات دقيقة بين الصورة والصوت والحركة واللغة. ومن هذا المنطلق، يتيح أنمي Attack on Titan مجالا خصبا لدراسة القصدية، لأنه لا يقدم أحداثه بوصفها حكاية جاهزة، بل ينظم المعنى عبر الصدمة، والتأجيل، وكشف المعرفة، وتحويل أفق انتظار المتلقي من فهم أولي إلى تأويل أكثر تعقيدا.

وتنبع أهمية القصدية هنا من كونها لا تبحث فقط فيما يقوله العمل، بل في كيفية توجيهه للمتلقي، وكيفية توزيع المعنى بين المنتج، وبنية النص/المشهد، وفعل التلقي. فالخطاب المتحرك لا ينتج دلالته بالكلمة وحدها، وإنما عبر انتظام العلامات البصرية والسمعية والسردية داخل سياق مخصوص.

الإشكالية

بناء على عنوان البحث: القصدية في الرسوم المتحركة اليابانية: أنمي Attack on Titan أنموذجا، تصاغ الإشكالية الرئيسة كالآتي: كيف تتشكل القصدية في الرسوم المتحركة اليابانية من خلال أنمي Attack on Titan؟ وكيف تتوزع هذه القصدية بين المنتج، والنص/المشهد، والمتلقي في بناء المعنى وتوجيه التأويل؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية أسئلة جزئية، أهمها: كيف يمكن ربط القصد بالمقام والتلقي في التراث العربي والدراسات الحديثة؟ وما خصوصية الخطاب المتحرك قياسا إلى النص المكتوب؟ وكيف تسهم العلامات البصرية والسمعية في بناء قصدية المشهد داخل العمل المختار؟

أسباب الاختيار

يرجع اختيار هذا الموضوع إلى أسباب ذاتية وموضوعية. فمن الناحية الذاتية، جاء الاهتمام بالرسوم المتحركة اليابانية بوصفها خطابا فنيا واسع الانتشار ومؤثرا في فئات متعددة من المتلقين. أما من الناحية الموضوعية، فيعود الاختيار إلى قلة الدراسات العربية التي تربط بين القصدية والخطاب المتحرك، وإلى ما يتيحه Attack on Titan من مادة غنية تجمع بين الحوار، والصورة، والصوت، والبناء السردي، بما يسمح باختبار المفهوم التداولي والسيميائي داخل وسيط بصري سمعي معاصر.

الأهداف

يهدف هذا البحث إلى ضبط مفهوم القصدية وبيان صلته بالمقام والتلقي، وإبراز إمكانية توظيفه في تحليل الرسوم المتحركة اليابانية، والكشف عن كيفية اشتغال العلامات البصرية والسمعية في توجيه فهم المشاهد. كما يسعى إلى تحديد موقع الدراسة ضمن الدراسات السابقة، وإلى تقديم قراءة تطبيقية مركزة لا تكتفي بتلخيص الأحداث، بل تهتم بالوظيفة الدلالية والتأثيرية للمشهد.

المنهج

يعتمد البحث على المنهج التداولي والمنهج السيميائي بالاستناد إلى آلية التحليل. يفيد المنهج التداولي في دراسة الأفعال الكلامية ووظائف القول داخل المشهد، ويفيد المنهج السيميائي في قراءة العلامات البصرية والسمعية، بينما تسمح آلية التحليل بربط الحوار، واللقطة، والموسيقى، والصمت، وحركة المتلقي في مسار تأويلي واحد.

الدراسات السابقة

استندت الدراسة إلى مجموعة منتقاة من الدراسات السابقة، منها دراسة حاجي عبد العزيز حول تداولية الخطاب في التراث النحوي العربي، ودراسة خديجة دبة حول أفعال الكلام في التراث اللغوي العربي، ودراسة سفيان لبصير حول سلاسل الرسوم المتحركة وقيم الاستهلاك لدى الطفل الجزائري. كما أفادت من بعض الدراسات الأجنبية المتعلقة بأنمي Attack on Titan، مثل دراسة Garrett Akins حول الصدمة والذاكرة، ودراسة Salam Abbas Mahmood حول التمثيل السياسي في الأنمي.

وتظهر حدود هذه الدراسات في أن كثيرا من الدراسات العربية عالجت القصدية أو أفعال الكلام في الخطاب الأدبي أو التراثي، ولم تنتقل بما يكفي إلى الخطاب المتحرك، كما أن بعض الدراسات حول الرسوم المتحركة ركزت على الأثر التربوي أو القيمي أكثر من تركيزها على بناء المعنى داخل المشهد. لذلك يأتي هذا البحث لمحاولة وصل القصدية بالوسيط المتحرك في نموذج تطبيقي محدد.

الصعوبات

واجه البحث عددا من الصعوبات، من أهمها قلة المراجع العربية التي تجمع بين القصدية والرسوم المتحركة اليابانية، وتعدد مستويات التحليل داخل العمل الواحد، إذ لا يمكن الاكتفاء بالحوار دون الصورة والصوت والمونتاج. كما فرض اتساع مواسم Attack on Titan ضرورة اختيار مشاهد دالة ومحددة حتى يبقى التحليل مركزا ومنسجما مع حدود البحث.

منهجية البحث وتقسيمه

بُني البحث من مقدمة، وفصلين، وخاتمة. تناولت المقدمة تقديم الموضوع وإشكاليته وأسباب اختياره وأهدافه ومنهجه ودراساته السابقة وصعوباته. أما الفصل الأول فخصص للإطار النظري والدراسات السابقة

للقصدية في الخطاب المتحرك، من خلال ضبط المفهوم وربطه بالتداولية، وأفعال الكلام، والمقام، والتلقي، وخصوصية الصورة المتحركة. وخصص الفصل الثاني للدراسة التطبيقية على أنمي Attack on Titan، من خلال تحليل نماذج من المواسم الأربعة، ثم جاءت الخاتمة لعرض أهم النتائج المتوصل إليها.

كلمة ختامية

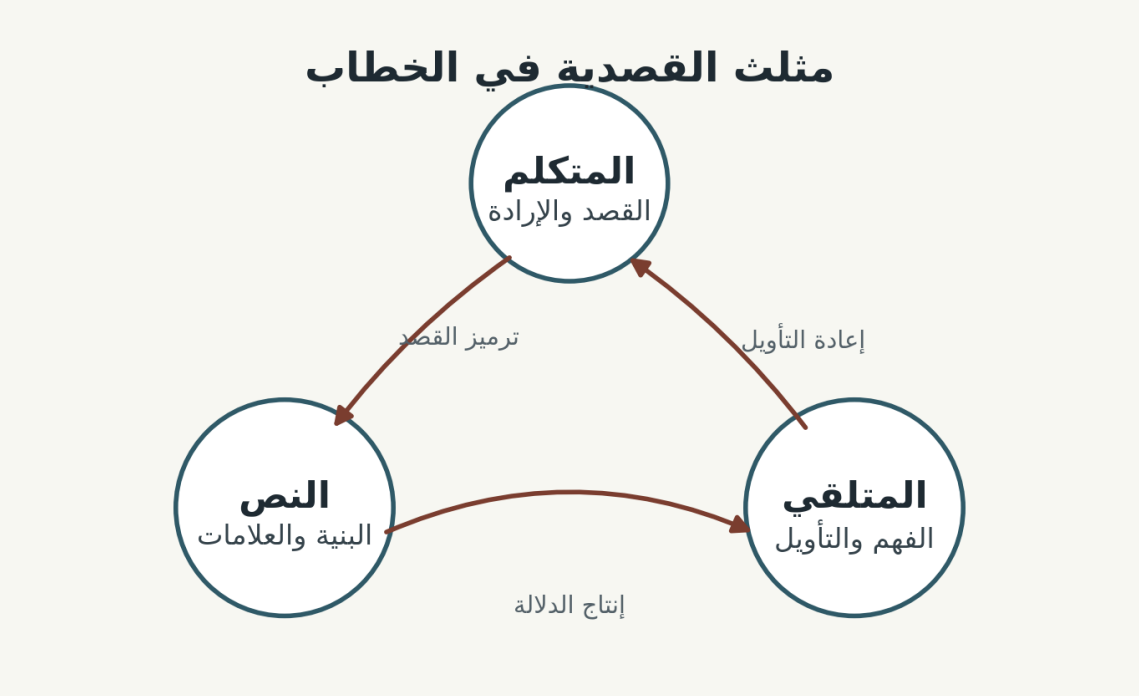
بهذا الترتيب، يسعى البحث إلى الانتقال من ضبط المفهوم إلى اختباره في مادة تطبيقية معاصرة، راجيا أن يسهم، ولو بقدر محدود، في فتح مجال أوسع لدراسة الخطاب المتحرك من منظور تداولي وسيميائي، وأن يبين أن الرسوم المتحركة يمكن أن تكون موضوعا جادا للتحليل اللغوي والثقافي متى عولجت بأدوات منهجية واضحة.

الفصل الأوّل

الإطار النّظري والدراسات السّابقة للقصدية في الخطاب المتحرك

- مفهوم القصدية وحدودها المعرفية
- القصدية لغة واصطلاحا
- القصدية بين فلسفة العقل وفلسفة اللغة
- القصدية في التداولية وأفعال الكلام
- من الجملة إلى الخطاب
- الفعل الكلامي بوصفه صيغة للقصد
- المقام والمتلقي في بناء المعنى
- القصدية في التراث العربي والدراسات العربية المعاصرة
- ملامح القصد في التراث العربي
- القصدية في الدراسات العربية الحديثة
- حدود الدراسات السابقة ووظيفتها في البحث
- الخطاب المتحرك بين الصورة والتلقي
- خصوصية الصورة المتحركة
- التلقي والتأويل

الفصل الأول: الإطار النظري والدراسات السابقة للقصدية في الخطاب المتحرك



الشكل 1: مثلث القصدية في الخطاب

ينطلق هذا الفصل من حاجة منهجية واضحة تتمثل في بناء الأساس النظري الذي يسمح بقراءة القصدية داخل خطاب متحرك مركب، لا يكتفي باللغة وحدها، بل يشتغل بالصورة والصوت والإيقاع والتلقي. لذلك لا يمكن الدخول إلى المادة التطبيقية قبل ضبط المفهوم، وتتبع أهم مساراته في الفلسفة والتداولية، ثم بيان كيف انتقل من مجال الوعي والنية إلى مجال الخطاب والفعل والأثر. فكل قراءة تطبيقية لا تستند إلى هذا الضبط ستظل معرضة للانطباعية أو للاكتفاء بوصف المشاهد دون فهم آليات إنتاج المعنى فيها.

ولهذا يسعى الفصل إلى جمع ثلاثة مستويات متكاملة: مستوى المفهوم في أصوله الفلسفية واللسانية، ومستوى الدراسات العربية التي قاربت القصد والمقام والتأويل، ثم مستوى الخطاب المتحرك بوصفه وسيطا خاصا يفرض توسيع أدوات التحليل. ومن خلال هذا التدرج لا يكون الفصل مجرد استعراض للمراجع، بل

بناء لأداة عمل تساعد لاحقا على تفسير كيفية تشكل القصدية في الأنمي المدروس، وكيف يتوزع المعنى بين المنتج والنص والمتلقي، وكيف تتحول العلامة من عنصر شكلي إلى حامل فعلي للدلالة والأثر.

المبحث الأول: مفهوم القصدية وحدودها المعرفية

يمثل هذا المبحث نقطة البداية في الدراسة، لأن ضبط مفهوم القصدية شرط لازم قبل نقله إلى مجالات أكثر تركيبا. فالمفهوم على ما يبدو من شيوعه، ليس بسيطا ولا مستقرا في حقل واحد؛ إذ يتقاطع فيه اللغوي والفلسفي والتداولي، كما تختلف حدوده باختلاف السؤال المطروح حوله: هل هو نية ذهنية؟ أم علاقة بين الوعي والعالم؟ أم وظيفة خطابية تظهر في القول والفعل والتأثير؟ من هنا تأتي ضرورة العودة إلى أصل المفهوم، لا بقصد التتبع التاريخي وحده، بل من أجل تمييز ما يفيد البحث فعلا مما قد يوقعه في التعميم أو الخلط.

وسيحاول هذا المبحث أن يوضح أن القصدية ليست معطى نفسيا مغلقا، ولا معنى جاهزا يمكن التقاطه بسهولة، بل هي بنية توجه الفعل والخطاب نحو غاية محددة داخل سياق مخصوص. ولهذا سيجمع التحليل بين التحديد اللغوي والاصطلاحي، ثم يربطهما بالخلفية الفلسفية التي جعلت القصدية خاصية للوعي، قبل أن يبين كيف أعادت فلسفة اللغة والتداولية توجيه المفهوم نحو الممارسة الفعلية للكلام. وبذلك يكون هذا المبحث تأسيسا مفاهيميا يهيئ لبقية المباحث، ويمنح الدراسة معيارا أدق في التعامل مع القصد والمعنى والأثر.

أولا: القصدية لغة واصطلاحا

تقوم القصدية، في أصلها العام، على فكرة التوجه نحو غاية. فالفعل لا يكتمل معناه حين ننظر إليه بوصفه حركة مجردة، بل حين نربطه بالوجهة التي تحكمه، وبالغاية التي تسنده، وبالعلاقة التي يقيمها مع من يتلقاه، ومن هنا لا يبدو القصد مجرد نية داخلية صامتة، بل مبدأ منظما للفعل والخطاب معا. فالإنسان حين يتكلم، يختار ألفاظه وترتيبها ونبرتها بحسب ما يريد أن يبلغه، وبحسب ما يتوقعه من المتلقي.

في الاستعمال اللغوي، يحيل القصد إلى الاعتزام والتوجه وطلب الشيء، ويجعل ابن منظور مادة "قصد" دائرة حول معنى الإتيان والتوجه والاعتماد، بما يسمح بفهم القصد لا بوصفه كلمة مجردة، بل بوصفه حركة نحو غاية[1]. وتستفيد الدراسات التداولية من هذا الأصل لأنها تنظر إلى الخطاب بوصفه فعلا موجها، لا مجرد بنية لفظية مغلقة. يضع هذا التصور القصد في منطقة وسطى بين الداخل النفسي والخارج اللغوي: يبدأ في الذهن، لكنّه لا يصبح قابلا للتحليل إلا حين يتجسد في خطاب أو فعل.

أما اصطلاحا، فقد انتقل مفهوم القصدية من الفلسفة إلى اللسانيات الحديثة، وخاصة إلى التداولية. فالقصدية لا تعني أن المتكلم يملك معنى ثابتا ونهائيا قبل الكلام، بل تعني أن الخطاب يتحرك داخل شبكة من الغايات والعلاقات والسياقات. ولهذا يصبح تحليل القصدية بحثا في سؤالين متلازمين: ماذا يريد المنتج أن ينجز بخطابه؟ وكيف يستطيع المتلقي أن يعيد بناء هذا القصد انطلاقا من العلامات المتاحة له؟[2]

لا تكفي اللغة وحدها للإجابة عن هذين السؤالين، فالمعنى لا يستقر في الألفاظ كما تستقر الأشياء في مواضعها. الكلمة تحمل إمكانا دلاليا، لكن المقام يحدّد عملها. والجملة قد تكون إخبارا في موضع،

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ، مادة (قصد).

[2] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 34.

وتهديدا في موضع آخر، وسخرية في مقام ثالث، لذلك تبدو القصدية مدخلا ضروريا لفهم الخطاب؛ لأنها تكشف أن الكلام لا يتوجه إلى المعنى فحسب، بل إلى الأثر أيضا.

ثانيا: القصدية بين فلسفة العقل وفلسفة اللّغة

اهتمت الفلسفة بالقصدية لأنها تكشف طبيعة الوعي نفسه، فالوعي في هذا التصور، ليس كيانا منغلقا على ذاته، إنّه وعي بشيء ما، الخوف خوف من موضوع، والرغبة رغبة في موضوع، والتذكر تذكر لحدث أو صورة أو أثر، ومن هنا اكتسبت القصدية مكانتها بوصفها خاصيّة تجعل الحالات الذهنية متجهة إلى العالم.

وقد انتقلت هذه الفكرة إلى فلسفة اللغة حين صار السؤال: كيف يتحول هذا التوجه الذهني إلى فعل لغوي؟ هنا تظهر أهميّة سيرل، لأنه جعل القصدية خاصية تربط الحالات الذهنية بموضوعاتها، ثم فتح الطريق لربط القصد بالفعل الكلامي[3]، ليس المهم إذن أن نعرف ما تعنيه العبارة في المعجم، بل أن نعرف ما تفعله في سياقها، وهذا التحول هو ما جعل القصدية مفهوما مركزيا في التداولية.

وتزداد هذه النقلة وضوحا مع أوستين، حين تصبح الجملة فعلا ينجز شيئا داخل المقام: قول، وإنجاز، وتأثير[4]، فالخطاب لا يظلّ حدثا ذهنيا، بل يصبح ممارسة، إنّه يدخل في علاقة مع سامع أو قارئ، ويطلب منه استجابة، أو فهما، أو تأويلا، أو موقفا، وبهذا لا تنفصل القصدية عن الاستعمال، لأن القصد لا يظهر إلا حين يتجسد في صيغة قابلة للتلقي.

---

[3] ينظر: John R. Searle, Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1983, pp. 1-3.

[4] ينظر: J. L. Austin, How to Do Things with Words, Oxford University Press, Oxford, United Kingdom, 1962, pp. 94-108.

تتضح قيمة هذا التصور عندما ندرس الخطاب الفني، فالخطاب الفني لا يقدّم معانيه غالبا بطريقة مباشرة، إنه يبني المسافة، ويستثمر الغموض، ويجعل المتلقي شريكا في الفهم، لذلك لا يمكن فصل القصدية عن التأويل، فكلما زادت كثافة العلامات، احتاج المتلقي إلى جهد أكبر لإعادة بناء القصد، وهنا تتحول القراءة من استقبال سلبي إلى فعل معرفي.



الشكل 2: طبقات الفعل الكلامي

المبحث الثاني: القصدية في التداولية وأفعال الكلام

بعد تحديد الإطار المفهومي العام للقصدية، يصبح من الضروري نقل النظر إلى المجال الذي تظهر فيه بوصفها ممارسة تواصلية، أي مجال التداولية وأفعال الكلام، فالقصد لا يظل حبيس النية ما لم يتجسد في صيغة خطابية قابلة للفهم والتأثير، كما أنّ المعنى لا يتحدد في البنية اللغوية وحدها، بل في كيفية استعمالها داخل مقام مخصوص، ومن هنا تبرز قيمة التداولية لأنها تجعل الخطاب فعلا منجزا، لا مجرد سلسلة من الجمل المنفصلة عن شروط إنتاجها وتلقيها.

سيعمل هذا المبحث على توضيح الصلة الوثيقة بين القصدية والفعل الكلامي، من خلال الانتقال من تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب، ثمّ بيان كيف يتولد الإنجاز من القول، وكيف يتشكل الأثر في المتلقي، كما سيظهر أنّ المقام ليس عنصرا خارجيا ثانويا، بل شرطا محدّدا لفهم ما يقال وما يراد به، وبهذا يهيّئ المبحث أداة مركزية؛ ستفيد لاحقا في قراءة الاعتراف والتهديد والتحريض والتبرير داخل العمل المدروس، بوصفها أفعالا خطابيّة تنتج معناها عبر القصد والسياق معا.

أوّلا: من الجملة إلى الخطاب

شهد الدرس اللساني تحولا مهما حين انتقل من التركيز على الجملة بوصفها وحدة كبرى للتحليل إلى الاهتمام بالنّصّ والخطاب، لم تعد الجملة وحدها كافية لفهم المعنى، لأن كثيرا من الدلالة يتولد من علاقات أوسع: السّياق، المقام، المتكلم، المتلقي، المعرفة المشتركة، والغاية التواصلية، وتؤكّد الدراسات العربية في التداولية أن هذا التحول سمح بالنظر إلى اللغة في الاستعمال، لا في البنية المعزولة وحدها[5].

هذا التحول ينسجم مع طبيعة القصدية، فالنية لا تظهر دائما في حدود جملة مفردة، قد تتوزع على فقرة كاملة، أو مشهد، أو خطاب طويل، أو بناء سردي متكامل، وقد تكون الجملة الواحدة مضللة إذا اقتطعناها من سياقها، لذلك لا يكون التحليل التداولي بحثا عن معنى معزول، بل بحثا عن وظيفة القول داخل وضعية تواصلية.

إن الانتقال من الجملة إلى الخطاب يجعل الباحث أمام مستوى أعمق من المعنى، فالنص لا يقتصر على تركيب لغوي ظاهر، بل يحمل علاقات خفية بين ما يقال وما يراد، وبين ما يظهر وما يؤجل، وبين

[5] ينظر: خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة، الجزائر، الجزائر، ط1، 2009. أين الصفحة؟

ما يمنحه المنتج وما يعيد المتلقي بناءه، ولهذا تصبح القصدية أداة لفهم كيفية اشتغال النص لا قاموسا لتفسير مفرداته.

ثانيا: الفعل الكلامي بوصفه صيغة للقصد

تقوم نظرية أفعال الكلام على تصور بسيط في ظاهره، عميق في نتائجه: القول فعل، حين يعتذر شخص، فهو لا يصف الاعتذار؛ إنه ينجزه، وحين يعد، فهو يضع نفسه في التزام، وحين يأمر، فهو يغير علاقة السلطة بينه وبين المخاطب، لذلك لا تكمن قوة الكلام في دلالته المعجمية فقط، بل في قدرته على إحداث أثر.

ترتبط القصدية بهذا التصور ارتباطا مباشرا، فالفعل الكلامي لا يتحقق إلا إذا صاحبه قصد يوجهه ويحدد أبعاده، ولا يكفي أن تنطق الشخصية عبارة معينة حتى يصبح القول فعلا؛ إذ لا بد من مقام، ومخاطب، وقرائن، وشروط تسمح للقوة الإنجازية بأن تعمل[6]. وهذا يعني أنّ الكلام لا ينتج أثره بطريقة آلية، بل يحتاج إلى شروط مقامية وتواصلية تجعله مفهوما وقابلا للتأثير.

يمكن التمييز هنا بين ثلاث طبقات متداخلة: الطبقة الأولى هي ما يقال لفظا، أي الصياغة المباشرة، الطبقة الثانية هي ما ينجز بالقول، كالوعد أو الأمر أو الاعتراف، أما الطبقة الثالثة فهي الأثر الذي يحدثه القول في المتلقي: اقتناع، رفض، خوف، اندفاع، أو تأمل. لا تعمل هذه الطبقات منفصلة، بل تتحرك في خطّ واحد من العبارة إلى الإنجاز إلى الأثر.

---

[6] ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005. أين رقم الصفحة؟

ولهذا يكتسب التحليل التداولي حساسيته، فهو لا يسأل: ماذا قالت العبارة؟ بل يسأل أيضا: ماذا فعلت؟ وبأي شروط؟ وعلى من وقع أثرها؟ هذه الأسئلة تمنع القراءة من الوقوف عند السطح، فالخطاب قد يكون هادئا في شكله، لكنه عنيف في أثره، وقد يكون مباشرا في ظاهره، لكنّه شديد الالتباس في قصده.

تؤكد نعيمة طهراوي هذا المعنى حين تجعل التداولية ميدانا مكملا للسانيات البنيوية، لأنها تهتم بفهم الاستعمال اللّغوي من خلال السياقات المتعددة ومقاصد المتكلمين وعلاقة العلامات بمستعمليها، وترى أن أفعال الكلام تمثّل ركنا أساسيا في اللسانيات التداولية[7]. تكشف هذه الرؤية أن التداولية لا تلغي الدراسة اللسانية، بل توسعها، فهي لا تكتفي بسؤال البنية، بل تضيف إليه سؤال الاستعمال: من يتكلّم؟ في أي مقام؟ لأي غرض؟ وبأي أثر؟

كما يذهب عبيد بن حملة إلى أن نظرية الفعل الكلامي تمثل النواة المركزية للتداولية، لأنها أعادت تشكيل فهم الظاهرة اللسانية من الوصف والإخبار إلى الإنجاز والتأثير[8]. تفيد هذه الفكرة في ضبط الحدود بين التحليل الدلالي والتحليل التداولي، فالدلالة تسأل عما تحمله العبارة من معنى، أما التداولية فتسأل عن القيمة التي تكتسبها العبارة حين تستعمل داخل وضعية خطابية محددة، وهنا يظهر الفرق بين الجملة بوصفها تركيبا، والخطاب بوصفه ممارسة.

إن إدخال الفعل الكلامي في دراسة القصدية يسمح للباحث بتفادي القراءة النفسية المباشرة، فلا حاجة إلى الادّعاء بأنّنا نعرف نية المتكلم معرفة كاملة؛ يكفي أن ندرس العلامات التي تجعل القصد قابلا

---

[7] ينظر: نعيمة طهراوي، "تداولية أفعال الكلام في الحديث النبوي الشريف"، مجلة الصوتيات، المجلد 13، العدد 1، الجزائر، 2017، ص 116.

[8] ينظر: عبيد بن حملة، "أفعال الكلام البسيطة"، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، المجلد 3، العدد 2، الجزائر، 2018، ص 156.

للاستدلال: صيغة الأمر، موقع المتكلم، علاقة القوة، نوع المخاطب، والسياق الذي يحيط بالقول، من هذه العلامات تتكوّن القراءة العلمية للقصد، بعيدا عن التخمين الحر.

ثالثا: المقام والمتلقي في بناء المعنى

لا تظهر القصدية كاملة إلا بحضور المتلقي، فالمتكلم يوجه خطابه إلى طرف آخر، ويفترض فيه قدرة معينة على الفهم، ويعتمد على معرفة مشتركة أو سياق سابق أو علاقة اجتماعية محددة. لذلك لا ينفصل القصد عن المقام. إن القول نفسه قد يغير وظيفته حين يتغير المتلقي، أو المكان، أو لحظة التلفظ.

تؤكد الدراسات التداولية أن الخطاب يرتبط بردود فعل المتلقي، لأن المنتج لا يرسل كلامه في فراغ، فهو يتوقع بعض التأويلات، ويتجنب بعضها، ويستثمر بعضها الآخر، وقد ربط عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتيجية الخطاب بعناصر المرسل والمرسل إليه والمقام، لأن القصد لا يشتغل إلا داخل علاقة تخاطبية محددة[9]، بهذه الطريقة يصبح المتلقي شريكا في الدلالة، حتى حين لا يتكلم.

هذا التصور مهم للخطاب الأدبي والفني، لأن النصوص الفنية غالبا ما تترك فراغات، لا تقدم كل شيء في صورة تقريرية، بل تضع المتلقي أمام علامات تحتاج إلى ترتيب، وقد يكون هذا الفراغ جزءا من قصد النص، فالغموض ليس دائما نقصا؛ أحيانا يكون طريقة في إنتاج المعنى، وكلّما كان النص أكثر تركيبا، ازدادت الحاجة إلى متلق قادر على الربط والتأويل.

وتزداد أهمية المقام حين يكون الخطاب موجها إلى جماعة لا إلى فرد، في هذه الحالة لا يتحرك القصد داخل علاقة ثنائية بسيطة، بل داخل شبكة من التوقعات الثقافية والاجتماعية، الخطاب الموجه إلى جمهور واسع يراهن على مشتركات رمزية، وعلى ذاكرة جماعية، وعلى صور جاهزة عن السلطة والقيمة

[9] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 37.

والانتماء، لذلك لا يمكن فصل القصدية عن شروط التداول الاجتماعيّ، إنّ المتكلم لا يرسل معنى فقط؛ إنه يختار لحظة مناسبة، وموقعا خطابيا، وشكلا من أشكال التأثير.

ومن هنا يصبح المتلقي جزءا من بنية القصد، فهو لا يستقبل الخطاب مثل صفحة بيضاء، بل يقرأه من خلال معارفه السابقة وانتماءاته وحاجاته التأويلية، فإذا كان الخطاب الفني يراهن على الإيحاء، فإن المتلقي هو الذي يحول الإيحاء إلى معنى ممكن، وإذا كان الخطاب يترك فراغات، فإن المتلقي يملؤها بقدر ما تسمح به العلامات، بهذا المعنى لا تلغي القصدية حرية التأويل، لكنّها تمنعها من التحول إلى فوضى.

المبحث الثالث: القصدية في التراث العربي والدراسات العربية المعاصرة

لا يكتمل بناء الإطار النظري للقصدية من دون العودة إلى الامتدادات العربية التي قاربت الغرض والمقام وحال المخاطب والتأويل، لأن كثيرا من الأسئلة التي تبدو حديثة في التداولية تجد لها جذورا دالة في تراث البلاغة والنقد وأصول النظر في الخطاب، فالدراسة لا تروم إسقاط مفاهيم وافدة على المادة المدروسة إسقاطا آليا، بل تسعى إلى تأسيس قراءة تستفيد من التراكم المعرفي العربي، وتضعه في حوار مع التصورات الحديثة للقصدية والاستعمال والتلقي.

لهذا يتجّه هذا المبحث إلى إبراز ملامح القصد في التراث العربي، ثم إلى تتبع صوره في بعض الدراسات العربية المعاصرة التي أعادت صياغته ضمن أفق تداولي ولساني حديث، كما سيفحص حدود هذه الدراسات ووظيفتها في البحث الحالي، حتّى لا تبقى المراجعة النظرية تجميعا وصفيا للمراجع، بل تصبح وسيلة لتحديد ما تم إنجازه فعلا، وما لا يزال يحتاج إلى استثمار وتوسيع، ومن هنا يكتسب المبحث أهميته بوصفه حلقة وصل بين المرجعية العربية، والأداة المنهجية التي ستطبق لاحقا على الخطاب المتحرك.

أولا: ملامح القصد في التراث العربي

لم يكن التراث العربي بعيدا عن فكرة القصد، حتى وإن لم يستعمل مصطلح القصدية بالمفهوم الحديث، فقد حضرت العلاقة بين المتكلم والمخاطب والمقام في البلاغة والنحو وأصول الفقه، وكان معيار جودة القول مرتبطا بمراعاة الحال، أي مناسبة الخطاب للمقام الذي يرد فيه، وهذا قريب من جوهر التداولية، لأن المعنى لا يفهم بعيدا عن شروط إنتاجه وتلقيه.

تظهر هذه الحساسية بوضوح في التمييز بين الخبر والإنشاء، فالخبر قد يحمل غرضا يتجاوز الإخبار، مثل التوبيخ أو التعجب أو التحسر، والإنشاء ينجز أفعالا لغوية كالأمر والنهي والنداء والتّمني، لذلك لم يكن التراث البلاغي ينظر إلى الجملة بوصفها تركيبا نحويا فقط، بل بوصفها فعلا موجها إلى مخاطب.

قد نبّه عدد من الدارسين العرب إلى أن مفاهيم المقام وحال المخاطب والغرض؛ ليست غريبة عن التراث البلاغي والنحوي، وإن اختلفت أسماؤها ومجالاتها عن التداولية الحديثة[10]. هذه الإشارة لا تعني مساواة التراث العربي بالتداولية الحديثة، لكنها تفتح إمكان الحوار بينهما، فالمقام، والغرض، وحال المخاطب، وحسن التأليف، كلها مفاهيم يمكن أن تسند التحليل المعاصر للقصدية.

وتؤكّد خديجة دبة في دراستها لأفعال الكلام في التراث اللغوي العربي؛ أنّ التراث اهتم بالمعنى في علاقته بالواقع وظروف إنتاجه، مثل قصد المتكلم وأحوال المخاطبين، والطبقات المقامية المختلفة، كما اهتمّ بمدى تأثير المعنى في المتلقي والإنجاز الذي يؤول إليه الخطاب[11]. هذه الخلاصة تجعل التراث العربي

---

[10] ينظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 28.

[11] ينظر: خديجة دبة، "أفعال الكلام في التراث اللغوي العربي"، مجلة تداوليات، المجلد 1، العدد 1، الجزائر، 2023، ص 53.

قريبا من روح التداولية، وإن اختلفت المصطلحات والسياقات المعرفية، فالمسألة ليست في وجود اللفظ الحديث، بل في حضور الوعي بالعلاقة بين القول والمقام والأثر.

يظهر ذلك أيضا في مباحث الخبر والإنشاء، فالخبر قد يخرج إلى أغراض تتجاوز نقل المعلومة، والإنشاء قد يكون طلبا أو نهيا أو دعاء أو تمنيا، لكنّه في جميع الحالات مرتبط بمقام وبمخاطب، وحين درس البلاغيون مقتضى الحال، كانوا يدرسون في العمق شروط نجاح القول، فالجملة لا تكون بليغة لمجرد صحة تركيبها، بل لأنّها تصيب موقعها من المقام، وتبلغ أثرها في المتلقي.

ثانيا: القصدية في الدراسات العربية الحديثة

تتعامل الدراسات العربية الحديثة مع القصدية بوصفها مفهوما واصلا بين فلسفة اللغة وتحليل الخطاب، فهي تستفيد من المنجز التداولي الغربي، لكنها تعيد ربطه بقضايا البلاغة والقراءة والتأويل، وفي هذا السياق، يصبح الخطاب الأدبي مجالا مناسبا لاختبار القصدية، لأنه لا يكتفي بنقل معنى مباشر، بل يصنع شبكة من الاحتمالات.

تساعد القصدية في تحليل الخطاب الأدبي والفني لأنها تجعل القراءة منتبهة إلى ظروف الاستعمال، وإلى القرائن التي تسمح بتأويل المعنى حين لا يصرح به النص مباشرة[12]. هذه الفكرة تجعل القصدية أداة عمل، لا مصطلحا نظريا جامدا، فهي لا تقف عند تعريف المفهوم، بل تستعمله لقراءة كيفية إنتاج المعنى.

[12] ينظر: أمينة فريك، "تفعيل القصدية التداولية في الخطاب الأدبي: خطابات البشير الإبراهيمي أنموذجا"، مجلة النص، المجلد 9، العدد 3، الجزائر، 2022، ص 376.

تفيد هذه الدّراسات في بناء أرضية عربية للبحث، لأن الاعتماد على التداولية لا يعني التخلي عن التراث النقدي والبلاغي العربي، بل يمكن أن تعمل المفاهيم معا: القصدية، المقام، الغرض، الأثر، التأويل، وحين يقرأ الباحث خطابا فنيّا معاصرا، فإنّه يحتاج إلى هذا التّعدد؛ فالعمل الفني لا يخضع لمفتاح واحد.

تكشف الدراسات الجزائرية الحديثة أن التداولية؛ لم تعد موضوعا هامشيا في الدرس اللساني، بل تحولت إلى إطار واسع لتحليل أنماط متعددة من الخطاب، فهناك دراسات تناولت الحديث النبوي، وأخرى قاربت الخطاب المسرحي، وأخرى عادت إلى التراث اللغوي العربي، ممّا يدل على قابلية المفهوم للحركة بين المدونات المختلفة، هذه الحركة مهمة لأنها تمنح البحث الحالي مشروعية نظرية: لسنا أمام مفهوم مغلق داخل نصوص فلسفية، بل أمام أداة تحليلية تستعمل في قراءة الخطاب حين يتحوّل إلى فعل.

في دراسة الخطاب المسرحي من منظور أفعال الكلام، تذهب سماح بوعمامة ومليكة نوي إلى أن التداولية تعنى بكيفية استعمال المتكلمين للأدلة اللغوية في أحاديثهم وخطاباتهم، وبكيفية تأويل مستعملي اللغة لتلك الخطابات، كما تجعل الكلام نشاطا موجها لتحقيق أهداف ومقاصد[13]. تكمن أهمية هذا التصور في أنه يقرب التداولية من الخطابات الفنية، فالعمل المسرحي مثل الخطاب المتحرك، لا يكتفي باللغة المنطوقة؛ إنه يضع القول داخل وضعية أداء، حيث الجسد والصوت والمقام جزء من إنتاج المعنى.

تؤكد كنزة قدوس وعبود حميودة أن التداولية تدرس اللغة أثناء الاستعمال، مع مراعاة مقصد المتكلم وحال المخاطب والطبقات المقامية التي ينجز فيها الخطاب، وأن نظرية أفعال الكلام تعد من أهم نظرياتها لأنها تهتم بالأقوال حين تتحول إلى إنجاز يؤثر في العالم ويغيره[14]. تضيف هذه الرؤية بعدا مهما: الفعل

[13] ينظر: سماح بوعمامة ومليكة نوي، "الخطاب المسرحي في ضوء تداولية أفعال الكلام"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 10، العدد 1، الجزائر، 2017، ص 215.

[14] ينظر: كنزة قدوس وعبود حميودة، "تداولية الفعل الإنجازي في سورة الملك: دراسة في ضوء نظرية أفعال الكلام"، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، المجلد 17، العدد 1، الجزائر، 2023، ص 1119.

الكلامي لا يغير المتلقي نفسيا فقط؛ بل قد يغير وضعية اجتماعية أو علاقة قوة أو مسارا سرديا، إن القول حين ينجح تداوليا؛ يصبح حدثا.

تفيد دراسة بن عودة باجي ومحمد ملياني حول خطبة البشير الإبراهيمي في تأكيد قابلية الخطاب الواحد لأن يكون فعلا كلاميا شاملا في ذاته[15]، وهذا المعنى يسمح بتوسيع النظر إلى ما هو أبعد من الجملة المفردة، فقد يكون الخطاب كله فعلا إنجازيا، لأنّه لا يعمل من خلال عبارة واحدة، بل من خلال بنائه الكامل: افتتاحه، حججه، صوره، نبرته، وانتقالاته.

ثالثا: حدود الدراسات السابقة ووظيفتها في البحث

تقدم الدراسات السابقة أساسا ضروريا، لكنها لا تكفي وحدها لإنجاز البحث، فبعضها يركز على الخطاب الأدبي المكتوب، وبعضها على التراث، وبعضها على أفعال الكلام، أما الخطاب المتحرك، بما يحمله من صورة وصوت وإيقاع، فيحتاج إلى توسيع الجهاز التحليلي، لا يكفي أن ندرس العبارة المنطوقة، لأن الدلالة قد تتولد من زاوية النظر، أو الصّمت، أو التكرار البصري.

لهذا يستفيد البحث من الدراسات العربية في تحديد مفهوم القصدية وضبط علاقته بالتداولية، ثم يوسع المسار نحو الخطاب البصري والسمعي، الأدوات النظرية لا تُنقل كما هي، بل يعاد ترتيبها بحسب طبيعة المادة المدروسة، وهذه نقطة منهجية أساسية: لا ينبغي أن يفرض الباحث المفهوم على المادة، بل يختبر كيف يساعد المفهوم على كشف عملها الداخلي.

يمكن تصنيف الدراسات السابقة التي يستند إليها هذا الفصل في أربعة اتجاهات:

---

[15] ينظر: باجي بن عودة ومحمد ملياني، "أفعال الكلام في أول خطبة للبشير الإبراهيمي بمسجد كتشاوة بعد الاستقلال: مقاربة تداولية"، مجلة فصل الخطاب، المجلد 6، العدد 4، الجزائر، 2017، ص 113.

الاتجاه الأول فلسفي لساني، يهتم بتحديد القصدية وعلاقتها بالوعي واللغة.

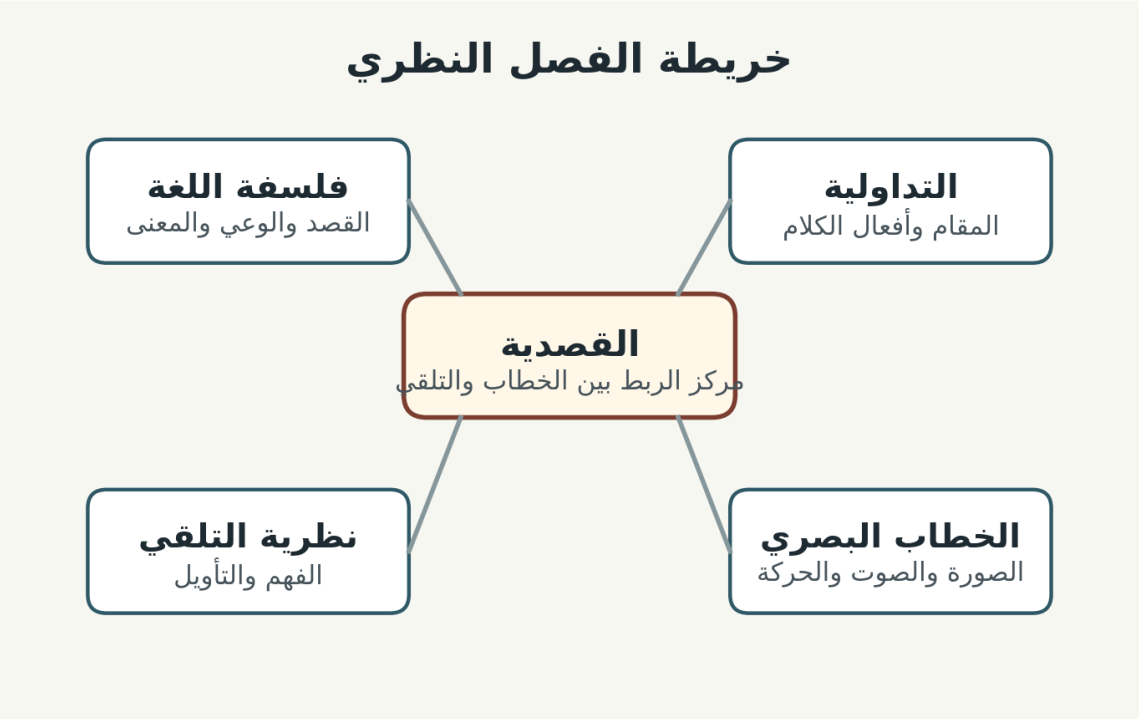
الاتجاه الثاني تداولي، يركز على أفعال الكلام والقوة الإنجازية.

الاتجاه الثالث تراثي عربي، يبحث عن ملامح القصد والمقام في البلاغة والنحو.

الاتجاه الرابع فيتعلق بالخطابات الفنية والأدبية، حيث تظهر الحاجة إلى ربط القول بالأداء والتلقي.

هذا التصنيف لا يهدف إلى حصر الدراسات في خانات جامدة، إنه يساعد على بناء مسار واضح، فالبحث يبدأ من المفهوم، ثم ينتقل إلى الجهاز التداولي، ثم يربط ذلك بالتراث العربي، ثم يفتح الباب أمام الخطاب المتحرك، وبذلك لا يكون الفصل النظري تجميعا للمراجع، بل بناء متدرجا لأداة القراءة.

الاتّجاه	موضوعه	فائدته في البحث
فلسفة اللغة	القصد والوعي والمعنى	ضبط أصل مفهوم القصدية
التداولية	أفعال الكلام والمقام	تحويل القصد إلى أداة تحليل
التراث العربي	المقام والغرض وحال المخاطب	توفير أرضية عربية للمفهوم
الخطاب الفني	الأداء والتلقي والتأويل	تهيئة الانتقال إلى الخطاب المتحرك



الشكل 3: خريطة الفصل النظري

المبحث الرابع: الخطاب المتحرك بين الصورة والتلقي

إذا كانت المباحث السابقة قد انصبت على ضبط القصدية في بعدها المفهومي والتداولي، فإن هذا المبحث يفتحها على الوسيط الذي تقوم عليه الدراسة، أي الخطاب المتحرك، والانتقال هنا ليس انتقالا شكليا، لأن الصورة المتحركة لا تنقل المعنى بالطريقة نفسها التي يفعلها النص المكتوب؛ فهي تبنيه عبر التآزر بين الصورة والصوت والحركة والمونتاج والإيقاع، لذلك لا يكفي أن نستعير أدوات تحليل الخطاب اللفظي كما هي، بل ينبغي توسيعها بما يسمح بفهم العلامة البصرية والسمعية في علاقتها بالقصد والتأويل.

ينصب الاهتمام في هذا المبحث على خصوصية الصورة المتحركة، وعلى موقع المتلقي في إنتاج الدلالة، وعلى الوظيفة المنهجية التي يؤدّيها هذا الفصل في ربط النظرية بالتطبيق، فالقصدية داخل الخطاب المتحرك لا تقتصر على ما تقوله الشخصيات، بل تتوزع على زوايا التصوير، والصمت، وتكرار المشاهد،

وتنظيم التوتر، وطريقة نقل المعرفة من العمل إلى المشاهد، ومن خلال هذا التحديد يصبح بالإمكان الانتقال إلى الفصل التطبيقي بأداة أكثر ملاءمة، توازن بين التحليل التداولي والتحليل السيميائي والتلقي.

أولا: خصوصية الصورة المتحركة

تختلف الصورة المتحركة عن النص المكتوب في طريقة إنتاجها للمعنى، فالنص المكتوب يعتمد على اللغة بوصفها مادته الأساسية، أما الخطاب المتحرك فيجمع بين اللغة والصورة والصوت والحركة، هذا التعدد يجعل القصدية أكثر انتشارا داخل العمل؛ فهي لا توجد في الحوار وحده، بل في كل اختيار فني: الإضاءة، اللون، اللقطة، المسافة، الإيقاع، الموسيقى، وتتابع المشاهد.

إن الصورة لا تشرح دائما، لكنها توجه، قد تقرّب المتلقي من شخصية، أو تبعده عنها، وقد تجعل الفضاء واسعا ومطمئنا، أو ضيقا وخانقا، وقد يؤدّي الصمت وظيفة أقوى من الكلام حين يترك المتلقي أمام أثر لا يحتاج إلى شرح، لذلك يصبح تحليل الخطاب المتحرك بحثا في كيفية انتظام العلامات البصرية والسمعية لصناعة موقف تأويلي.

تستدعي هذه الخصوصية حذرا منهجيا، فالقصدية في الخطاب المتحرك لا تعني البحث عن نية نفسية مباشرة عند المنتج، ولا اختزال العمل في رسالة أخلاقية واحدة، المقصود هو دراسة المسار الذي تنظمه العلامات كي تقود المتلقي إلى فهم معين أو اضطراب معين أو سؤال معين، بهذا المعنى القصدية ليست أمرا جاهزا قبل المشاهدة؛ إنّها تتشكل داخل علاقة العمل بالمتلقي.

إذا كان النص المكتوب يسمح للقارئ بالعودة إلى الجملة والتوقف عندها، فإنّ الخطاب المتحرك يفرض إيقاعا زمنيا خاصا، الصورة تمرّ، والصوت يتلاشى، والمشهد ينتقل إلى مشهد آخر، لذلك تعمل القصدية هنا عبر التراكم، قد لا تحمل اللقطة الواحدة معناها الكامل في لحظتها الأولى، لكنّها تعود لاحقا في الذّاكرة البصرية للمتلقي، ومن هذا التراكم تنشأ الدلالة المركبة.

وتتكون قصدية الخطاب المتحرك من ثلاث دوائر، الدائرة الأولى لغوية، وتشمل الحوار والعبارات المنطوقة، الدائرة الثانية بصرية، وتشمل اللون والحركة واللقطة والتكوين، أما الدائرة الثالثة سمعية، وتشمل الموسيقى والصمت والمؤثرات، ولا يعمل أي عنصر من هذه العناصر منفردا بصورة تامة، فقد يمنح الصوت معنى للصورة، وقد تقاوم الصورة ظاهر الحوار، وقد يصنع الصمت أثرا لا يستطيع الكلام بلوغه.

ثانيا: التلقي والتأويل

يكتمل الخطاب حين يدخل في علاقة مع من يتلقاه، فالمتلقي لا يرى الصورة بعين بريئة تماما؛ إنه يحمل ذاكرة وثقافة وتوقعات سابقة، لذلك قد يختلف أثر العمل بحسب السياق الثقافي والمعرفي، ومع ذلك لا يعني هذا أن المعنى مفتوح بلا حدود، فالنص يضع قيودا، ويوجه القراءة، ويقترح مسارات محددة.

لا يكتمل الخطاب الفني إلا حين يدخل المتلقي في عملية بناء المعنى، فالقارئ أو المشاهد لا يبحث فقط عما قيل، بل عما أريد بقوله، وعمّا لم يصرح به، وعما ترك ليعاد بناؤه، ومن هنا تفيد نظرية التلقي في ضبط المسافة بين المعنى الذي يقترحه النص والاستجابة التي ينجزها المتلقي[16].

تتضاعف في الخطاب المتحرك هذه المتاهة لأن العلامات تأتي من قنوات مختلفة، قد يقول الحوار شيئا، وتقول الصورة شيئا آخر، وقد تهيئ الموسيقى شعورا يناقض ظاهر الحدث، وقد يؤدي التكرار إلى تحويل تفصيل صغير إلى علامة مركزية، لذلك يحتاج التحليل إلى الانتباه للتفاعل بين هذه القنوات، لا إلى فصلها.

[16] ينظر: Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, Johns Hopkins University Press, Baltimore, United States, 1978, pp. 20-24.

لا يعني ذلك أن التأويل مفتوح بلا ضابط، فالنص المتحرك يضع إشارات تحدّ من التشتت: ترتيب الأحداث، تكرار اللقطات، توجيه الموسيقى، بناء الصراع، ومواقع الصمت. هذه الإشارات لا تلغي دور المتلقي، لكنها تقوده، والمتلقي الجيد لا يخترع معنى من الخارج، بل يصغي إلى ما تقترحه العلامات، فكل قراءة مسؤولة تبدأ من داخل العمل.

من هنا يصبح مفهوم أفق الانتظار مفيدا، فالمتلقي يدخل العمل وفي ذهنه توقعات أولية، ثمّ يبدأ النص في تعديلها أو كسرها أو تعميقها، حين ينجح الخطاب المتحرك، لا يكتفي بإثارة الانفعال؛ إنه يعيد ترتيب أفق الفهم؛ تصبح القصدية هنا حركة: من انتظار أول إلى خيبة، من خيبة إلى سؤال، ومن سؤال إلى تأويل.

ثالثا: خلاصة منهجية

ينتهي هذا الفصل إلى أداة عمل محددة: قراءة القصدية بوصفها علاقة بين القصد، والمقام، والعلامة، والتلقي، لذلك لن يتعامل الفصل التطبيقي مع المشهد بوصفه مادة للحكي فقط، بل بوصفه وحدة خطابية تتداخل فيها العبارة المنطوقة مع الصورة والصوت والإيقاع.

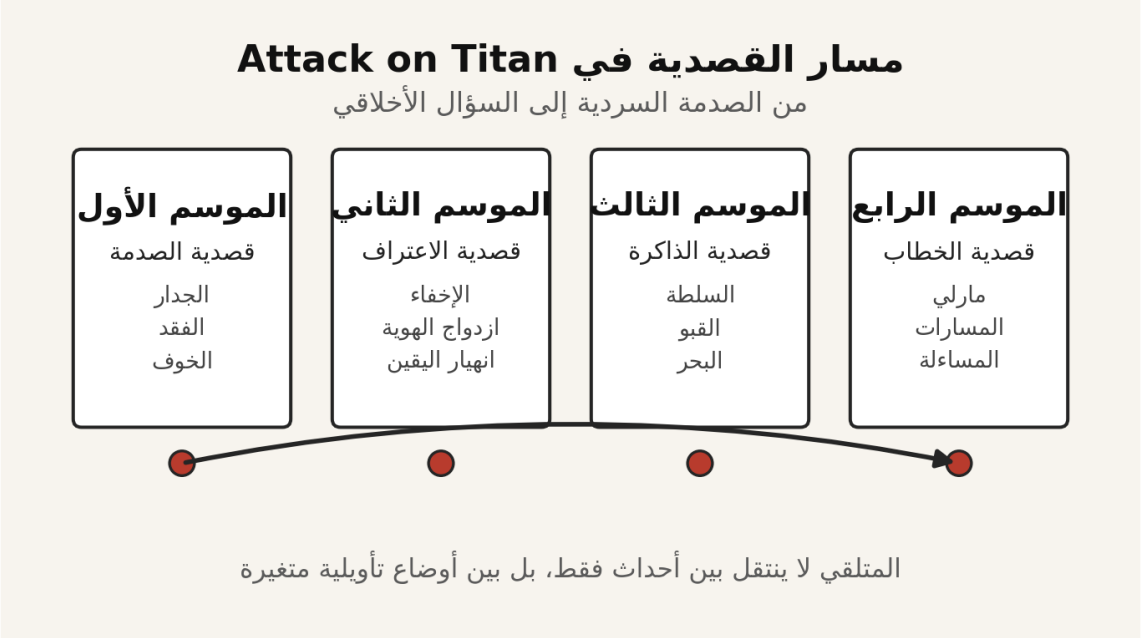
يكون التحليل اللاحق موجزا في الوصف، مركزا في التأويل: يثبت موضع المشهد، ثم يحدد العلامات الفاعلة، ثم يقرأ الأثر الذي تنظمه في المتلقي، وبهذا تبقى النظرية في خدمة التطبيق، ولا تتحول إلى تكرار لما سبق أو إلى أحكام عامة لا تختبرها المادة المدروسة.

الفصل الثّاني:

تجليات القصدية في أنمي Attack on Titan

- قصدية الصدمة وبناء الدافع في الموسم الأول
- الحلقة الأولى وبناء أفق الخوف
- القصدية العسكرية والمؤسسة داخل الجدران
- الموسم الأول بين قصدية النص وقصدية المشاهد
- قصدية الإخفاء والاعتراف في الموسم الثاني
- الاعتراف بوصفه فعلا كلاميا
- القصدية الأخلاقية في كشف الهوية
- قصدية السلطة والذاكرة وكشف العالم في الموسم الثالث
- القبو بوصفه مشهدا معرفيا
- البحر وتحول معنى الحرية
- قصدية الخطاب السياسي وتحول البطل في الموسم الرابع

تركيب نتائج التحليل التطبيقي



الشكل 4: مسار القصدية في المواسم الأربعة لأنمي Attack on Titan

يوضح الجدول الآتي مواضع المشاهدة الأساسية التي يستند إليها الفصل التطبيقي، لا يقصد الجدول تلخيص الحلقات، بل تثبيت الإحالات الزمنية حتى يكون التحليل قابلا للمراجعة الدقيقة.

المحور	الموسم/الحلقة	الموضع الزمني	وظيفة الموضع في التحليل
صدمة البداية	الموسم 1، الحلقة 1	03:45	حلم إيرين الافتتاحي وبداية اضطراب الزمن والذاكرة[17].
ضيق الجدران	الموسم 1، الحلقة 1	07:43	تشبيه الحياة داخل الجدران بحياة الماشية، وبداية معنى الحرية[18].

[17] Attack on Titan, "To You, in 2000 Years: The Fall of Shiganshina, Part 1" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 1، الحلقة 1، Wit Studio، اليابان، 2013، الدقيقة 03:45.

[18] Attack on Titan, op. cit., الموسم 1، الحلقة 1، الدقيقة 07:43.

رغبة الخروج	الموسم 1، الحلقة 1	13:48	إعلان رغبة إيرين في رؤية العالم خارج الجدران.[19]
موت الأم	الموسم 1، الحلقة 1	نحو 20:30	تأسيس الجرح الأول الذي يوجه غضب إيرين.[20]
ظهور القدرة	الموسم 1، الحلقة 7	22:01	تحول إيرين إلى فرصة قتالية ورمز جماعي.[21]
الغضب الجماعي	الموسم 1، الحلقة 7	22:05	صياغة الغضب بوصفه غضب الإنسانية المحاصرة[22].
محاكمة إيرين	الموسم 1، الحلقة 14	03:19	نقل الجسد الفردي إلى موضع القرار المؤسسي[23].
القرار العسكري	الموسم 1، الحلقة 14	18:18	تثبيت العلاقة بين الخطر الفردي ومصلحة الجماعة[24].

[19] Attack on Titan, op. cit., الموسم 1، الحلقة 1، الدقيقة 13:48.

[20] Attack on Titan, op. cit., الموسم 1، الحلقة 1، نحو الدقيقة 20:30.

[21] Attack on Titan, "Small Blade: The Struggle for Trost, Part 3" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 1، الحلقة 7، Wit Studio، اليابان، 2013، الدقيقة 22:01.

[22] Attack on Titan, op. cit., الموسم 1، الحلقة 7، الدقيقة 22:05.

[23] Attack on Titan, "Still Can't See: Night Before the Counteroffensive, Part 1" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 1، الحلقة 14، Wit Studio، اليابان، 2013، الدقيقة 03:19.

[24] Attack on Titan, op. cit., الموسم 1، الحلقة 14، الدقيقة 18:18.

سر الجدار	الموسم 2، الحلقة 26	نحو 06:30	بداية انكشاف الجدار بوصفه وثيقة لا حاجزا فقط[25].
الاعتراف	الموسم 2، الحلقة 31	نحو 16:30	اعتراف راينر وبرتولد وتحول القول إلى حدث[26].
التحول الجسدي	الموسم 2، الحلقة 31	نحو 20:45	انتقال الاعتراف من الكلام إلى الصورة العنيفة[27].
يمير وهيستوريا	الموسم 2، الحلقة 35	نحو 10:30	ربط الهوية بالاختيار والحماية[28].
الصرخة	الموسم 2، الحلقة 37	نحو 17:30	ظهور قدرة الإحداث الجماعي للأثر[29].
اختيار هيستوريا	الموسم 3، الحلقة 44	نحو 16:20	رفض الدور المفروض من السلطة[30].
تضحية إروين	الموسم 3، الحلقة 53	نحو 18:00	تحويل الخطاب العسكري إلى فعل تضحية جماعية[31].

[25] Attack on Titan, "Beast Titan" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 2، الحلقة 26، Wit Studio، اليابان، 2017، نحو الدقيقة 06:30.

[26] Attack on Titan, "Warrior" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 2، الحلقة 31، Wit Studio، اليابان، 2017، نحو الدقيقة 16:30.

[27] Attack on Titan, op. cit., الموسم 2، الحلقة 31، نحو الدقيقة 20:45.

[28] Attack on Titan, "Children" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 2، الحلقة 35، Wit Studio، اليابان، 2017، نحو الدقيقة 10:30.

[29] Attack on Titan, "Scream" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 2، الحلقة 37، Wit Studio، اليابان، 2017، نحو الدقيقة 17:30.

[30] Attack on Titan, "Wish" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 3، الحلقة 44، Wit Studio، اليابان، 2018، نحو الدقيقة 16:20.

[31] Attack on Titan, "Perfect Game" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 3، الحلقة 53، Wit Studio، اليابان، 2019، نحو الدقيقة 18:00.

حقنة الاختيار	الموسم 3، الحلقة 55	نحو 15:30	اختبار قيمة الفرد أمام معنى الجماعة[32].
القبو	الموسم 3، الحلقة 56	نحو 17:00	الوثيقة والصورة بوصفهما فعلا معرفيا[33].
ليبيريو/غريشا	الموسم 3، الحلقة 57	نحو 04:00	إدخال الذاكرة السياسية في أصل الحكاية[34].
هجوم العمالقة	الموسم 3، الحلقة 58	نحو 20:30	ربط الحرية بإرث العابرين بين الأزمنة[35].
البحر	الموسم 3، الحلقة 59	نحو 19:30	تحول البحر من حلم إلى حد جديد للصراع[36].
منظور مارلي	الموسم 4، الحلقة 60	نحو 02:00	نقل موقع المشاهد إلى الطرف الآخر[37].
إعلان الحرب	الموسم 4، الحلقة 64	نحو 18:30	صناعة الشرعية السياسية للعنف[38].

[32] Attack on Titan, "Midnight Sun" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 3، الحلقة 55، Wit Studio، اليابان، 2019، نحو الدقيقة 15:30.

[33] Attack on Titan, "The Basement" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 3، الحلقة 56، Wit Studio، اليابان، 2019، نحو الدقيقة 17:00.

[34] Attack on Titan, "That Day" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 3، الحلقة 57، Wit Studio، اليابان، 2019، نحو الدقيقة 04:00.

[35] Attack on Titan, "Attack Titan" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 3، الحلقة 58، Wit Studio، اليابان، 2019، نحو الدقيقة 20:30.

[36] Attack on Titan, "The Other Side of the Wall" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 3، الحلقة 59، Wit Studio، اليابان، 2019، نحو الدقيقة 19:30.

[37] Attack on Titan, "The Other Side of the Sea" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 4، الحلقة 60، MAPPA، اليابان، 2020، نحو الدقيقة 02:00.

[38] Attack on Titan, "Declaration of War" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 4، الحلقة 64، MAPPA، اليابان، 2021، نحو الدقيقة 18:30.

ليبيريو بعد الهجوم	الموسم 4، الحلقة 65	16:04	تسمية الضرر المدني ومساءلة إيرين[39].
الذاكرة المؤسسة	الموسم 4، الحلقة 74	14:18	أثر المؤسس في الذاكرة والجسد[40].
يمير الأولى	الموسم 4، الحلقة 80	14:53	تكرار العنف داخل نظام الإرث العملاق[41].
اختيار يمير	الموسم 4، الحلقة 80	نحو 20:00	انتقال يمير من الطاعة إلى الإصغاء لرغبة التحرر[42].
فجر الإنسانية	الموسم 4، الحلقة 87	16:41	كشف صعوبة فصل التعاطف عن الحكم الأخلاقي[43].
أصل الرغبة	الفصول الأخيرة، الخاص 2	03:18	مشهد الخنازير وبذرة الحرية عند يمير[44].

[39] Attack on Titan, "The War Hammer Titan" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 4، الحلقة 65، MAPPA، اليابان، 2021، الدقيقة 16:04.

[40] Attack on Titan, "Sole Salvation" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 4، الحلقة 74، MAPPA، اليابان، 2021، الدقيقة 14:18.

[41] Attack on Titan, "From You, 2000 Years Ago" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 4، الحلقة 80، MAPPA، اليابان، 2022، الدقيقة 14:53.

[42] Attack on Titan, op. cit., الموسم 4، الحلقة 80، نحو الدقيقة 20:00.

[43] Attack on Titan, "The Dawn of Humanity" ، أنمي تلفزيوني، الموسم 4، الحلقة 87، MAPPA، اليابان، 2022، الدقيقة 16:41.

[44] Attack on Titan Final Season: The Final Chapters, Special 2، أنمي تلفزيوني، MAPPA، اليابان، 2023، الدقيقة 03:18.

المسارات	الفصول الأخيرة، الخاص 2	39:23	استمرار حضور الموتى داخل شبكة الذاكرة[45].
اعتراف إيرين	الفصول الأخيرة، الخاص 2	01:05:49	اعتراف الرغبة في تسوية العالم ورؤية المشهد[46].

ويعتمد الفصل، إلى جانب المشاهدة المباشرة، على مجموعة محددة من الصفحات الأكاديمية التي توجه القراءة ولا تستبدلها:

المرجع	الصفحة	موضع الاستعمال
Garrett Akins	171	جدل التلقي السياسي حول النهاية[47].
Garrett Akins	172	خطورة التماهي الأيديولوجي مع إيرين[48].
Garrett Akins	177	تحويل الصدمة الفردية إلى صدمة ثقافية[49].
Garrett Akins	178	إيرين بوصفه حاملا لسردية الصدمة الجماعية[50].
Garrett Akins	179	انتقال التأييد الشعبي إلى العنف الداخلي[51].
Garrett Akins	181	المسارات وتمثيل الذاكرة الجماعية[52].

[45] Attack on Titan Final Season: The Final Chapters, Special 2، مرجع سبق ذكره، الدقيقة 39:23.

[46] Attack on Titan Final Season: The Final Chapters, Special 2، مرجع سبق ذكره، الدقيقة 01:05:49.

[47] Garrett Akins, op. cit., p. 171.

[48] Garrett Akins, op. cit., p. 172.

[49] Garrett Akins, op. cit., p. 177.

[50] Garrett Akins, op. cit., p. 178.

[51] Garrett Akins, op. cit., p. 179.

[52] Garrett Akins, op. cit., p. 181.

Garrett Akins	182	صلة يمير بإيرين عبر الرغبة في الحرية[53].
Garrett Akins	184	إيرين بين موقع الضحية وموقع الجاني[54].
Garrett Akins	185	فشل إيرين في تخيل مستقبل غير دموي[55].
Garrett Akins	186	ميكاسا بوصفها قاطعة لدورة الصدمة[56].
Garrett Akins	188	الذاكرة الجماعية حين تتحول إلى ناقل أيديولوجي[57].
Salam Abbas Mahmood	5052	الخلفية السياسية لصراع إلديا/مارلي[58].
Salam Abbas Mahmood	5053	تحليل خطاب الحكومتين داخل الصراع[59].
Salam Abbas Mahmood	5054	جدول المقارنة بين الإلديين واليهود في القراءة السياسية[60].
Salam Abbas Mahmood	5055	تمثيل المقاومة داخل خطاب غريشا وجماعته[61].
Salam Abbas Mahmood	5057	تثبيت المادة الحوارية المستعملة للتحليل السياسي[62].
Salam Abbas Mahmood	5061	خطاب مارلي في تجنيد المحاربين الإلديين[63].
Salam Abbas Mahmood	5062	توجيه غريشا لزيك بوصفه فعلا تربويا مؤدلجا[64].

[53] Garrett Akins, op. cit., p. 182.

[54] Garrett Akins, op. cit., p. 184.

[55] Garrett Akins, op. cit., p. 185.

[56] Garrett Akins, op. cit., p. 186.

[57] Garrett Akins, op. cit., p. 188.

[58] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5052.

[59] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5053.

[60] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5054.

[61] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5055.

[62] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5057.

[63] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5061.

[64] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5062.

Salam Abbas Mahmood	5064	الذاكرة بوصفها اتصالا لا حلما عابرا[65].
Salam Abbas Mahmood	5065	نزع إنسانية الخصم داخل خطاب مارلي[66].

ينتقل هذا الفصل من ضبط المفهوم إلى اختبار فعاليته داخل المدونة المختارة، غير أن الانتقال إلى التطبيق لا يعني التخلي عن الحذر المنهجي؛ فالغاية ليست إعادة سرد المواسم الأربعة، ولا تحويل العمل إلى ملخص طويل لأحداثه، بل تفكيك الطريقة التي يصنع بها الأنمي مقاصده عبر ترتيب الصدمة، وتوزيع المعرفة، واستعمال الاعتراف، وبناء الذاكرة، وتسييس الخطاب، ثم دفع المتلقي إلى منطقة مساءلة أخلاقية لا يعود فيها قادرا على الاكتفاء بتعاطف أولي أو حكم سريع.

يقوم هذا الفصل على فرضية عملية مفادها أن القصدية في Attack on Titan لا تظهر دفعة واحدة. إنها تتدرج. في الموسم الأول تتخذ شكل صدمة مؤسسة تجعل العالم ضيقا ومهددا، وفي الموسم الثاني تتحول إلى قصدية إخفاء واعتراف، وفي الموسم الثالث تتصل بالسلطة والذاكرة وكشف العالم الخارجي، ثم تبلغ في الموسم الرابع أكثر صورها توترا حين يصبح الخطاب السياسي والعنف الجماعي مركز التأويل. هكذا لا يكون تغير المواسم مجرد تطور حكائي، بل انتقالا في موقع المتلقي نفسه: من الخوف إلى السؤال، ومن السؤال إلى الشك، ومن الشك إلى المسؤولية.

وسيحافظ التحليل على أربعة مستويات مترابطة:

المستوى الأول هو مستوى المشهد، بما يحمله من صورة وصوت وحركة وصمت.

المستوى الثاني هو مستوى الفعل الكلامي، خاصة الاعتراف والتهديد والتحريض والتبرير.

[65] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5064.

[66] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5065.

المستوى الثالث هو مستوى الذاكرة، أي كيف يتحول الماضي من خلفية سردية إلى قوة توجه الفعل.

المستوى الرابع فهو مستوى التلقي، لأن القصدية لا تكتمل داخل العمل وحده، بل في الأثر الذي يتركه ترتيب العلامات في ذهن المشاهد.

المبحث الأول: قصدية الصدمة وبناء الدافع في الموسم الأول

يؤسس الموسم الأول البنية الانفعالية والمعرفية التي سيبني عليها العمل كله مساراته اللاحقة، ولذلك فإن دراسته لا تتعلق بمجرد افتتاح حكائي، بل بلحظة تأسيسية تصوغ علاقة المشاهد بالعالم والشخصيات منذ البداية، ففي هذا الجزء تتشكل صدمة السقوط الأول، ويعاد ترتيب صورة الأمان، ويبدأ الدافع الفردي لإيرين في الظهور بوصفه امتدادا لجرح جماعي، ومن هنا تتجلى القصدية في كون العمل لا يكتفي بتقديم خطر خارجي، بل يصنع للمتلقي أفقا من الخوف والانتظار والتعاطف الأولي.

وسيحاول هذا المبحث أن يبين كيف توظف الحلقة الافتتاحية، ثم المشاهد اللاحقة في الموسم الأول، الصورة العنيفة والحدث الفاجع والمؤسسة العسكرية واللغة الحماسية في بناء مسار قصدي واضح: دفع المشاهد إلى تبني منطق الدفاع والبقاء قبل أن يبدأ لاحقا في مراجعة هذا المنطق نفسه، كما سيظهر أن الصدمة هنا ليست غاية في ذاتها، بل وسيلة لإنتاج دافع سردي وأخلاقي، يجعل المتلقي منخرطا في مسار البطل قبل أن تتكشف له لاحقا تعقيدات العالم الذي يتحرك داخله.

أولا: الحلقة الأولى وبناء أفق الخوف

1. سقوط الجدار بوصفه فعلا مؤسسا

يفتتح الموسم الأول عالمه بعلامة بصرية كبرى: "الجدار" في الظاهر، يؤدي الجدار وظيفة الحماية، إنه يفصل البشر عن العملاقة، ويمنح المدينة صورة الاستقرار، ويجعل الحياة اليومية ممكنة ولو داخل

حدود مغلقة، غير أنّ هذه الحماية نفسها تحمل بذرة نقيضها، فكلما بدا الجدار صلبا، ازداد انهياره دلالة. لذلك لا يشتغل سقوطه بوصفه حدثا كارثيا فقط، بل بوصفه فعلا سرديا يؤسس قصدية العمل كلها: لا ثبات في العالم الذي يراه المتلقي، ولا أمان نهائي داخل نظام يقوم على العزل.

أ. إن القصدية هنا لا تصدر من الحوار أولا، بل من توزيع الصورة؛ يضع الأنمي الإنسان صغيرا أمام بنية ضخمة، ثم يجعل هذه البنية نفسها قابلة للخرق، بهذا الترتيب يتحول الجدار من علامة طمأنينة إلى علامة خداع، والفرق مهمّ: لو بدأ العمل بعالم مكشوف منذ البداية لكان الخوف عاديا، أما أن يبدأ بعالم يظن أهله أنهم محميون، ثم ينهار مركز الحماية أمامهم، فهذا يجعل الخوف معرفة جديدة، الصدمة لا تنبه الجسد وحده؛ إنها تصحح صورة العالم.

ب. يوجه المشهد المتلقي نحو فهم محدد للوجود داخل الأسوار: البشر لا يعيشون فقط في مكان محاصر، بل في وعي محاصر، فالسور قبل أن يكون حجرا، هو نظام إدراك، إنه يحدد ما يسمح للناس بمعرفته، وما ينبغي أن يخافوه، وما يتخيلونه عن الخارج، وبذلك يصبح سقوطه بداية سقوط تصورات كاملة عن الذات والعدو والحرية، هنا يعمل الأنمي على تركيب قصدية مزدوجة: يولد التعاطف مع السكان، وفي الوقت نفسه يزرع الشك في النظام الذي جعل هذا التعاطف ممكنا.

ج. ليست الصدمة إذن مجرد مدخل انفعالي، إنها طريقة في ترتيب المعرفة، يضع العمل المتلقي أمام حدث عنيف، ثم يؤجل تفسيره، لا نعرف بعد طبيعة العملاقة، ولا سبب وجودهم، ولا حقيقة الجدران، ولا تاريخ هذا العالم، كل ما نعرفه أن النظام الذي كان يبدو طبيعيا لم يكن طبيعيا بما يكفي، وهذا التأجيل هو أول تمرين تأويلي يفرضه العمل على المشاهد: أن يرى قبل أن يفهم، وأن يشعر قبل أن يمتلك سببا واضحا لما شعر به.

2. موت الأم وتوجيه قصدية المتلقي

يمثل موت الأم في بداية العمل نقطة شديدة الأثر في تكوين قصدية المشاهد، فالمشهد لا يقدّم الفقد بوصفه حدثا عائليا محدودا، بل يجعله أصل الدافع الذي سيتحرك داخله إيرين، حين يشاهد الطفل انهيار بيته وفقدان أمه، يصبح غضبه مفهوما، لا يحتاج المتلقي في تلك اللحظة، إلى تحليل سياسي طويل حتى يتعاطف معه، الألم مباشر، والعدو ظاهر، والرغبة في الانتقام تبدو امتدادا طبيعيا للصدمة.

لكن قوة هذا المشهد تكمن في أنه لا يبقى ثابتا عبر السلسلة، ما يبدو في الموسم الأول دافعا نفسيا بسيطا سيعود لاحقا بوصفه عقدة أخلاقية وسياسية، وقد لاحظ Garrett Akins أن العمل يربط منذ البداية بين صدمة إيرين الفردية وتحولها اللاحق إلى جزء من بنية أوسع للذاكرة الجماعية والعنف المتكرر[67]. وهذا الربط يمنع قراءة الدافع بوصفه انفعالا شخصيا مغلقا؛ إن ما يولد أمامنا هو نواة خطاب كامل عن الفقد والانتقام والعدو.

أ. في المستوى التداولي ينجز المشهد فعلا تأثيريا واضحا، إنه لا يخبر المتلقي بأن إيرين غاضب، بل يجعله يقبل غضبه قبل أن يناقشه هذه لحظة حاسمة، لأن العمل سيستثمر هذا القبول لاحقا، فالمتلقي الذي دخل إلى الحكاية من باب التعاطف سيضطر، في المواسم الأخيرة إلى مراجعة شروط هذا التعاطف. هل بقي الألم الأول مبررا كافيا؟ ومتى يتحول الضحية إلى منتج لعنف جديد؟

ب. في المستوى البصري تتكون قصدية الصدمة من التفاوت بين هشاشة الجسد الإنساني وضخامة الجسد العملاق، الجسد العملاق لا يمثل عدوا عسكريا عاديا؛ إنه علامة على فقدان التناسب، لا يستطيع

[67] Garrett Akins, "Same History, Same Mistakes: Attack on Titan and Trauma", peer-reviewed article, Journal of Anime and Manga Studies, Volume 6, Issue 2, United States, 2025, p. 168.

الإنسان، في الصورة الأولى أن يقف أمامه بوصفه خصما مساويا، ولهذا يخلق العمل إحساسا بأن الصراع ليس مع قوة خارجية فحسب، بل مع بنية تهدد معنى الإنسان نفسه: جسده، بيته، عائلته، ذاكرته.

ج. في المستوى السردي يتحوّل موت الأم إلى ذاكرة مؤسسة، فإيرين لا يتحرك من خطة سياسية ناضجة، بل من جرح أول، ولأن الجرح سابق على المعرفة، يظل قابلا لأن يخطئ هدفه، هذه هي بذرة التحول اللاحق: إن القصد الانتقامي يولد واضحا في بدايته، لكنه يتعقد كلما اتسعت خريطة العدو.

ثانيا: القصدية العسكرية والمؤسسة داخل الجدران

1. خطاب النجاة وتدريب الجسد

بعد الصدمة الأولى لا يترك العمل شخصياته في الانهيار، ينتقل إلى المؤسسة العسكرية بوصفها جهازا يحاول تحويل الخوف إلى نظام، التدريب، الانضباط، الرتب، الشعارات، وتقسيم الأجساد داخل تشكيلات قتالية؛ كلها علامات على أن المجتمع داخل الجدران لا يواجه الخطر بالمعرفة بقدر ما يواجهه بإعادة تشكيل الجسد، هنا تتغير القصدية من قصدية الصدمة إلى قصدية التعبئة.

أ. خطاب المؤسسة لا يسأل أولا: لماذا حدث ما حدث؟ بل يسأل: كيف نبقى؟ هذا السؤال ضروري في عالم مهدد، لكنه ناقص، ولذلك يكشف الأنمي محدودية المؤسسة منذ بدايتها، إنها قادرة على إنتاج جنود، لكنها عاجزة عن تقديم تفسير مكتمل للعالم، تستطيع أن تعلم الأجساد كيف تتحرك، لكنها لا تستطيع أن تملأ الفراغ المعرفي الذي تركه سقوط الجدار.

ب. تصبح معدات المناورة في هذا السياق أكثر من أداة قتالية، إنها علامة على محاولة الإنسان استعادة الحركة في عالم صنعه الخوف، فالإنسان الذي كان صغيرا وثقيلا أمام جسد العملاق يجد في

الحركة السريعة وسيلة لتعويض الهشاشة، غير أنّ هذه الحركة نفسها تكشف مأزقه: عليه أن يطير داخل مدينة مغلقة، وأن يستعمل الهواء ليقاوم سجنا مصنوعا من الحجر والخوف.

ج. من حيث التلقي؛ تدفع هذه المرحلة المشاهد إلى الانتقال من الانفعال إلى مراقبة النظام، فبعد أن كان السؤال مركزا على إيرين وألمه، يبدأ السؤال يتسع: كيف تنظم الجماعة خوفها؟ كيف تتحول الفاجعة إلى مؤسسة؟ وهل تستطيع المؤسسة أن تكون أكثر من آلية لبقاء مؤقت؟

2. التضحية بوصفها فعلا خطابيا

تكثر في الموسم الأول مشاهد الخطاب العسكري الذي يطلب من الأفراد الاستعداد للموت، لا يعمل هذا الخطاب بوصفه وصفا للواقع فقط، بل بوصفه فعلا إنجازيا: إنه يصنع الجندي الذي يخاطبه، حين يقال للفرد إن نجاته مرتبطة بقبوله احتمال التضحية، فإن القول لا ينقل معلومة؛ إنه يعيد تعريف الذات داخل الجماعة.

أ. يتشكل الفعل الكلامي هنا عبر الأمر والتحريض والوعد الضمني، تأمر المؤسسة الجندي بالانضباط، وتحرضه على مواجهة الخوف، وتعده بمعنى أوسع لتضحيته، لكن هذا الوعد يبقى هشا، لأن السرد سيكشف لاحقا أن المؤسسة نفسها محكومة بجهل كبير وبسلطة تخفي جزءا من الحقيقة، وهكذا تصبح التضحية في كثير من المواضع، فعلا نبيلا داخل نظام ناقص.

ب. يعزز الأنمي هذا التوتر من خلال وضع الشخصيات أمام مواقف لا تمنحها وقتا طويلا للتفكير، القرار يأتي في لحظة ضغط، هنا تظهر قصدية المشهد: ليس المهم أن يعلن العمل قيمة البطولة بشكل مباشر، بل أن يضع البطولة أمام حدودها، فالشجاعة جميلة حين تحمي الآخرين، لكنها تصبح مأساوية حين تستعمل لتعويض معرفة غائبة.

ج. ينتج عن ذلك أثر تأويلي مهم، لا يعود المتلقي يرى المؤسسة العسكرية بوصفها جهة خلاص كاملة، ولا بوصفها جهة قمع فقط، إنها جهاز ملتبس: يحمي ويستهلك، ينظم ويخفي، يمنح معنى ويطلب ثمنا باهظا، وهذا الالتباس سيبقى ضروريا لفهم المواسم اللاحقة.

ثالثا: الموسم الأول بين قصدية النص وقصدية المشاهد

1. العدو المطلق وتأجيل الحقيقة

يبدو العدو في الموسم الأول واضحا: العملاقة يهاجمون البشر، والبشر يحاولون النّجاة، هذا الوضوح مقصود، إنّه يمنح المتلقي مدخلا قويا للحكاية، ويصنع أفقا أخلاقيا بسيطا في البداية، لكن العمل لا يمنح هذا الوضوح بوصفه حقيقة نهائية، بل بوصفه مرحلة، إن بناء العدو المطلق هو خطوة أولى في استراتيجية أوسع ستنتهي بتفكيك هذا العدو.

أ. تتجلى القصدية في التأجيل، لا يقدّم الموسم الأول كل أسباب العالم، ولا يفسّر الجدران، ولا يكشف علاقات القوة خارجها، إنّه يفضل أن يثبت شعورا: نحن داخل خطر، والعدو في الخارج، وحين يثبت هذا الشعور، يصبح كسره لاحقا أكثر قوة، فكلّ معرفة جديدة في المواسم التالية لن تضاف إلى وعي محايد، بل ستصطدم بوعي سبق أن تشكل على الخوف.

ب. من هنا يمكن فهم الموسم الأول بوصفه بناء لأفق انتظار، المتلقي ينتظر الانتصار على العملاقة، وينتظر كشف سرهم، وينتظر خروج البشر من الحصار، غير أن العمل يضع داخل هذا الانتظار علامات صغيرة تشكك في بساطته: سلوك بعض الشخصيات، غموض السلطة، أسرار الجدران، وقدرة بعض البشر على التحول، هذه العلامات لا تكسر القراءة الأولى مباشرة، لكنها تجعلها قابلة للانهيار.

ج. أكينز يلفت إلى أن إيرين يتموضع منذ البداية بين كونه ضحية مفهومة الغضب وبين إمكان تحوله إلى قوة مدمرة تتجاوز سبب صدمته الأولى[68]. يهمّنا هنا أن هذا التموضع لا يظهر في النهاية فجأة، إنه يبدأ من الموسم الأول حين تقبل السردية غضب إيرين، ثم تترك هذا الغضب يكبر داخل عالم يوسع معنى العدو باستمرار.

2. وظيفة المتلقي في إكمال القصد

لا تكتمل قصدية الموسم الأول إلا باستجابة المتلقي، فالعمل يطلب من المشاهد أن يخاف، ثم أن يتعاطف، ثم أن يبحث عن السبب، هذا الترتيب ليس بريئا، لو بدأ العمل بالمعلومات السياسية والتاريخية، لما أنتج الأثر نفسهن ولو بدأ بالتحليل الأخلاقي للعنف، لما سمح بتكون التعاطف الأول، لذلك يختار أن يبدأ بالصورة الجارحة، ثم يترك العقل يلحق بها.

أ. في هذا المستوى، تصبح القصدية حركة بين الانفعال والمعرفة، الانفعال يفتح باب الدخول، والمعرفة اللاحقة تعيد تقييم ما حدث، والنتيجة أن المتلقي لا يبقى في موقع المشاهد الخارجي، بل يصبح شريكا في إعادة ترتيب المعنى، كلما عرف أكثر؛ اضطر إلى مراجعة ما كان قد قبله سابقا.

ب. يفسّر هذا سبب قوة الموسم الأول داخل البناء العام، إنه لا يقدم كل شيء، لكنه يقدم الشرط الانفعالي للتأويل، يضع المتلقي في مكان يسمح له بفهم غضب إيرين، ثم يترك المواسم اللاحقة تكشف خطورة هذا الفهم حين يتحول إلى إذن أخلاقي مفتوح.

ج. لذلك يمكن القول إن الموسم الأول يؤسس قصدية الجرح، والجرح هنا ليس واقعة نفسية فقط؛ إنه أداة سردية ستنظم التحولات المقبلة، ما يبدأ دافعا للتحرر سيصبح سؤالا عن حدود التحرر نفسه.

---

[68] Garrett Akins, op. cit., p. 170.

المبحث الثاني: قصدية الإخفاء والاعتراف في الموسم الثاني

ينتقل العمل في الموسم الثاني من منطق الصدمة المباشرة إلى منطق أكثر تعقيدا يقوم على الإخفاء والتسريب التدريجي للمعلومة، وهو انتقال يوازي تحولا في القصدية نفسها، فبعد أن كان الخطر في الموسم الأول واضحا نسبيا من حيث تموضعه الخارجي، يبدأ هذا الموسم في خلخلة هذا الوضوح عبر الشك في الهويات، وتفكيك الحدود بين الداخل والخارج، ثم تحويل الاعتراف من كلام عابر إلى حدث يبدل بنية الفهم كلها، وهنا يصبح المتلقي مطالبا بإعادة قراءة ما سبق، لا بمجرد متابعة ما يحدث لاحقا.

ولهذا يركز هذا المبحث على الكيفية التي يصنع بها الأنمي توتر الإخفاء، ثم على قيمة الاعتراف بوصفه فعلا كلاميا يغير موقع الشخصيات والمتلقي معا، ثم على الأثر الأخلاقي الذي يترتب على كشف الهوية، فالموسم الثاني لا يكشف الحقيقة دفعة واحدة، بل يوزعها بعناية تجعل المشاهد يعيش حالة من التردد بين الثقة والريبة، وبين الصداقة والخيانة، وبين التعاطف والإدانة، ومن هذا التردد تتولد قصدية مركبة، لا تكتفي بإثارة الدهشة، بل تفرض مراجعة جذرية لحدود العدو والحليف.

أولا: الإخفاء بوصفه استراتيجية سردية

1. الأسرار حول الجدران

يفتح الموسم الثاني مساحة أعمق للإخفاء، لم يعد السؤال مقتصرا على كيفية النجاة من العملاقة، بل صار متعلقا بحقيقة الجدران، وبطبيعة من يسكن داخلها، وبالأسرار التي تتحكم في توزيع المعرفة، هنا يتغير مركز القصدية: الخطر لا يأتي من الخارج وحده، بل من داخل النظام الذي ادّعى الحماية.

أ. يعمل الإخفاء في هذا الموسم على مستويين:

المستوى الأول حكائي: ويتعلق بالمعلومات التي لا تعرفها الشخصيات.

المستوى الثاني تأويلي: ويتعلق بالمعلومات التي لا يعرفها المشاهد، وحين يتطابق جهل الشخصيات مع جهل المتلقي، يخلق العمل شعورا بالمشاركة في الحصار المعرفي، لا يرى المشاهد العالم من فوق، بل من داخل نقصه.

ب. تصبح الجدران مرة أخرى علامة مركزية، غير أنها لم تعد علامة على الحماية المخترقة فقط، بل على الحقيقة المخفية، ما كان في الموسم الأول حاجزا ماديا يتحول الآن إلى وثيقة صامتة، والجدار بهذا المعنى؛ لا يمنع العملاقة من الدخول فحسب، إنه يمنع المعرفة من الخروج، تلك إحدى حيل العمل الدقيقة: كلّ عنصر بصري يعود بمعنى جديد حين يتقدم السرد.

ج. يفرض هذا البناء على المتلقي أن يغير نوع سؤاله، لم يعد السؤال: كيف نهزم العملاقة؟ بل: من يعرف الحقيقة؟ ومن يستفيد من إخفائها؟ عند هذه النقطة يبدأ الأنمي في نقل القصدية من مجال النجاة إلى مجال السلطة.

2. غموض العملاقة المتحولين

يشدد الموسم الثاني على ازدواج الهوية، بعض من ظنّهم المتلقي حلفاء يظهرون بوصفهم حاملين لهوية أخرى، وبعض الأجساد المألوفة تصبح مداخل للخطر، تقوم القصدية هنا على هدم الثقة، فحين يصبح الصديق قابلا لأن يكون عدوا، لا يعود الخطر خارجيا، إنه يدخل العلاقات نفسها.

أ. ازدواج الهوية لا يعمل بوصفه مفاجأة درامية فقط، إنه فعل تأويلي، يجبر المتلقي على مراجعة مشاهد سابقة: نظرات، صمت، ترددات، مواقف بدت عابرة، بهذا المعنى يجعل الاعتراف اللاحق الماضي قابلا للقراءة من جديد، كل كشف لا يضيء الحاضر فقط، بل يعيد ترتيب الذاكرة.

ب. يترتب على ذلك أن القصدية في الموسم الثاني ليست قصدية كشف بسيط، بل قصدية إعادة قراءة، فالمتلقي لا يتلقى معلومة جديدة ثم يمضي، بل يعود ذهنيا إلى ما رآه من قبل، هذه العودة جزء من صناعة المعنى؛ لأنها تجعل العمل يبدو كأنه كان يتحدث منذ البداية، لكن المتلقي لم يكن يملك المفاتيح المناسبة لسماعه.

ج. يتسع هنا دور الصمت، الشخصيات التي تخفي حقيقتها لا تحتاج دائما إلى كلام كثير، أحيانا يعمل الصمت كحافة للفعل الكلامي المؤجل، إنه قول لم يحدث بعد، لكنه يضغط على المشهد، وحين يقع الاعتراف، تنفجر طاقة هذا الصمت دفعة واحدة.

ثانيا: الاعتراف بوصفه فعلا كلاميا

1. اعتراف راينر وبرتولد

يمثل اعتراف راينر وبرتولد واحدة من أكثر لحظات الموسم الثاني كثافة من الناحية التداولية، فالاعتراف لا يرد في شكل خطاب طويل منظم، بل يظهر كأنه جملة عابرة داخل سياق متوتر، وهذا الاختيار يمنحه قوة خاصة، إنّ الفعل الكلامي لا يحتاج دائما إلى منصة احتفالية؛ أحيانا تكون عاديته الظاهرية مصدر صدمته.

أ. الاعتراف هنا ينجز فعلا لا يمكن التراجع عنه، قبل القول: كانت الهوية مزدوجة ومخفية، بعد القول: تتغير العلاقات كلها، لا يعود الكلام وصفا للحقيقة، بل يصبح لحظة عبورها من السرّ إلى العلن. هذه هي القوة الإنجازية للاعتراف: إنه يخلق وضعا جديدا بمجرد حدوثه.

ب. في أثره التأثيري، يضرب الاعتراف ثلاث دوائر في وقت واحد، يضرب الشخصيات التي وثقت براينر وبرتولد، ويضرب إيرين الذي يرى عدوه داخل دائرة الرفقة، ويضرب المتلقي الذي كان قد بنى تصنيفا أخلاقيا أبسط للعالم، لذلك لا تقاس أهمية المشهد بما يكشفه فقط، بل بما يهدمه.

ج. ينسجم هذا مع وظيفة أفعال الكلام التي درسها الفصل الأول: القول قد يكون فعلا، في حالة الاعتراف، لا يقول المتكلم "أنا كذا" فحسب، بل يغير موقعه داخل الجماعة، ويغير موقع الجماعة منه، ويجبر المتلقي على التعامل مع الماضي بوصفه ملفا مفتوحا، بهذا المعنى يصبح الاعتراف فعلا سرديا بامتياز.

2. ازدواج الهوية وانهيار صورة العدو

تكمن قوة اعتراف راينر وبرتولد في أنه يكسر صورة العدو المطلق التي بناها الموسم الأول، فالعدو لم يعد جسدا عملاقا بلا وجه، بل شخصا له ذاكرة، وعلاقات، وتردد، وربما ألم، هذه النقلة لا تبرئه، لكنها تمنع اختزاله، وهنا تبدأ القصدية الأخلاقية للعمل في الظهور بوضوح أكبر: فهم العدو لا يعني تبرير فعله، لكنه يمنع راحة الكراهية البسيطة.

أ. يضع العمل المتلقي أمام مفارقة قاسية، الشخص الذي عرفناه زميلا في التدريب يظهر بوصفه سببا في الفاجعة الأولى، هذا التداخل بين القرب والخطر يعيد تعريف الخيانة، فالخيانة ليست فقط أن يعمل العدو ضدك، بل أن يكون العدو قد عاش داخل تصورك للثقة.

ب. لا يقدم الموسم الثاني هذه المفارقة بخطاب مباشر، إنه يجعل الجسد نفسه يحملها، الجسد البشري والعملاق ليسا كيانين منفصلين، بل وجهين لهوية واحدة، ولذلك يصبح التحول الجسدي استعارة لتحول أخلاقي ومعرفي، ما يراه المتلقي ليس وحشا خرج من العدم، بل إنسانا يحمل داخله إمكانية الوحش.

ج. هذا هو التحول المهم في قصدية المتلقي: كان الخوف في الموسم الأول موجها نحو الخارج، أما في الموسم الثاني فيصبح الخوف من هشاشة التصنيف: من هو العدو؟ من هو الحليف؟ وهل تكفي الذاكرة المشتركة لصناعة الثقة؟ هذه الأسئلة تجعل العمل ينتقل من سرد البقاء إلى سرد الشك.

ثالثا: القصدية الأخلاقية في كشف الهوية

1. زعزعة صورة الصديق والخصم

لا يكتفي الموسم الثاني بأن يقول إن بعض الأصدقاء أعداء، إنه يجعل معنى الصداقة نفسه موضع اختبار، فقد شارك راينر وبرتولد في التدريب، وفي الخطر، وفي الحياة اليومية، لذلك لا يقع الاعتراف على سطح العلاقة، بل في عمقها، لا يراجع المتلقي معلومة فقط؛ يراجع عاطفة.

أ. ينجز هذا التحول قصدا أخلاقيا حساسا، فالعمل يدرب المتلقي على الحذر من الأحكام الجاهزة، لكنه لا يدعوه إلى مساواة كل شيء بكل شيء، راينر وبرتولد مسؤولان عن عنفهما، ومع ذلك لا يقدمان بوصفهما شرا صافيا، تسعى القصدية هنا إلى توسيع السؤال، لا إلى إلغاء الحكم.

ب. تتغير وظيفة إيرين أيضا، في الموسم الأوّل كان غضبه مفهوما ومركزيا، في الموسم الثاني يصبح غضبه في مواجهة شخصيات عرفها لا مجرّد كتلة غريبة، هذا يجعل الانتقام أكثر تعقيدا، إنّ قتل عدو مجهول يختلف عن مواجهة عدو؛ يحمل ملامح الرفيق، وتلك النقلة تهيّئ لمسار أكبر، سيبلغ ذروته حين يصبح إيرين نفسه موضع مساءلة.

ج. من جهة التلقي ينتج العمل ارتباكا مقصودا، هذا الارتباك ليس ضعفا في البناء، بل جزء من القصد، إذ يريد النّصّ أن يشعر المشاهد بأنّ العالم الأخلاقي الذي بدأ واضحا صار أكثر خشونة وتداخلا، المفاهيم لا تختفي لكنها تفقد بساطتها.

2. من صراع البقاء إلى صراع الذاكرة والهوية

يشير الموسم الثاني إلى أنّ الصراع لا يفسر داخل الحاضر وحده، هناك ماض أكبر يضغط على الشخصيات، وهناك هويات لا تنشأ من اختيار فردي صاف، هذا ما يجعل الاعتراف أعمق من كونه كشفا لشخصية متخفية، إنّه بداية إدخال الذاكرة في قلب الصراع.

أ. الذاكرة هنا لا تظهر كاملة بعد، لكنها تلوح كقوة غائبة، نرى آثارها قبل أن نعرف تفاصيلها، وهذا الأسلوب مهم في بناء القصدية؛ فالعمل لا يقدم التاريخ باعتباره خلفية جاهزة، بل باعتباره شيئا يعود تدريجيا، ويغير معنى الحاضر كلّما عاد.

ب. حين يصبح العدو حاملا لتاريخ، يتغير معنى العنف، لا يعود مجرّد رد فعل مباشر على تهديد آني، بل يصبح امتدادا لصراعات موروثة، يذهب "أكينز" إلى أنّ العمل يخلط بين الصدمة الفردية والصدمة الثقافية داخل بنية إيرين وداخل البناء السردي نفسه[69]. وما يبدأ في الموسم الثاني هو تمهيد هذا الخلط: الأشخاص لا يحملون أجسادهم فقط، بل يحملون ذاكرات جماعاتهم.

ج. لذلك يختم الموسم الثاني وظيفته الكبرى بإعادة ترتيب أفق الانتظار، كنّا ننتظر كشف سر العملاقة، فوجدنا أنفسنا أمام سؤال أوسع: كيف تصنع الهوية عدوا؟ وكيف يتحول الجرح الموروث إلى تكليف بالعنف؟

المبحث الثالث: قصدية السلطة والذاكرة وكشف العالم في الموسم الثالث

يكتسب الموسم الثالث أهمية خاصة لأنه ينقل مركز الصراع من المواجهة المباشرة مع الخطر الخارجي إلى مواجهة البنى التي تدير الحقيقة داخل الجدران وخارجها، ففي هذا المستوى لم تعد القصدية

[69] Garrett Akins, op. cit., p. 173.

محصورة في إنتاج الخوف أو في تنظيم المفاجأة، بل أصبحت مرتبطة بإعادة توزيع السلطة والمعرفة والذاكرة، وهكذا تبدأ الأسئلة الكبرى في الظهور بوضوح أكبر: من يملك الحقيقة؟ كيف تصنع السلطة روايتها؟ وما أثر الوثيقة والذاكرة في تحويل مسار الفهم والحكم؟

ومن هذا المنطلق سيتتبع المبحث ثلاث دوائر مترابطة: دائرة السلطة داخل الجدران، ودائرة القبو بوصفه مشهدا معرفيا يكشف ما كان محجوبا، ثم دائرة البحر بوصفه لحظة تحول رمزي في معنى الحرية، وستظهر القصدية هنا في قدرة العمل على نقل المتلقي من تصور محلي مغلق للعالم إلى أفق تاريخي وسياسي أوسع، بحيث لا يعود الصراع مجرد معركة بقاء، بل يصبح معركة روايات وذاكرات ومواقع قوة، وبذلك يشكل هذا الموسم منعطفا حاسما في تعقيد التأويل وتوسيع أفق القراءة.

أولا: السلطة داخل الجدران

1. النظام الملكي والحقيقة المخفية

ينقل الموسم الثالث مركز التوتر من مواجهة العملاقة إلى مواجهة السلطة داخل الجدران، هذا الانتقال ليس انحرافا عن خط العمل، بل تعميق له، فالخطر الذي بدا في الخارج يعود ليظهر في الداخل، لا على هيئة جسد عملاق هذه المرة، بل على هيئة نظام سياسي يتحكم في الذاكرة والمعرفة.

أ. تتجلّى القصدية في كشف أن الجهل لم يكن نتيجة نقص طبيعي في المعلومات، بل نتيجة تدبير سياسي، هناك من يعرف، وهناك من يخفي، وهناك شعب كامل يعيش داخل رواية ناقصة عن أصله وعدوه ومصيره، بهذا المعنى تصبح السلطة فعلا خطابيا مستمرّا: إنها لا تحكم بالسلاح فقط، بل بإدارة ما يمكن قوله وما يجب نسيانه.

ب. حين يوظف النظام الذاكرة لخدمة بقائه، لا يعود الماضي موضوعا للتذكر الحر، بل أداة ضبط. كل ما لا يناسب الرواية الرسمية يدفع إلى العتمة، لذلك يكون الصراع في هذا الموسم صراعا على الحق في معرفة الماضي، والسؤال لم يعد: كيف نحمي الجدران؟ بل: من بنى معنى الجدران في وعينا؟

ج. من الناحية السيمائية يختلف عنف السلطة عن عنف العملاقة: العملاق مرئي، صاخب، جسدي. أمّا السلطة فهي أقلّ ظهورا، لكنها أعمق أثرا، إنها تجعل الناس يقبلون حدودهم بوصفها قدرا، وهذا النوع من العنف هو الذي يحتاج إلى كشف لا إلى مبارزة.

2. هيستوريا وتحول القصد من الطاعة إلى الاختيار

تكتسب شخصية هيستوريا أهمية خاصّة في الموسم الثالث، لأنها تكثف الانتقال من هوية مفروضة إلى اختيار، فالسلطة لا تريد منها أن تكون ذاتا، بل علامة تستعمل لإعادة إنتاج النظام، غير أن لحظة رفضها لهذا الدور تفتح مستوى آخر من القصدية: الفرد لا يكتفي بكشف السلطة، بل ينسحب من الوظيفة التي رسمتها له.

أ. في هذا الموضع يصبح الجسد السياسي للشخصية مجالا للصراع: الاسم، النسب، الحق الملكي، صورة الوريث، كلها علامات تحاول السلطة تنظيمها، لكن العمل يدفع الشخصية إلى إعادة امتلاك هذه العلامات، إنّها لا تلغي أصلها، لكنّها ترفض أن يكون الأصل قيدا مطلقا.

ب. يختلف هذا التحول عن غضب إيرين، فإيرين يتحرّك غالبا من جرح مفتوح، أما هيستوريا فتتحرك من لحظة إدراك لموقعها داخل خطاب السلطة، لذلك تحمل شخصيتها وظيفة موازنة: ليست كل مقاومة صراخا أو عنفا مباشرا، قد تكون المقاومة اختيارا هادئا في المكان الذي يريدك النّظام أن تكون فيه أداة.

ج. بالنسبة إلى المتلقي تساعد هيستوريا على توسيع مفهوم القصدية، فالقصد لا يرتبط دائما بالرغبة في الهدم، بل قد يظهر في رفض استعمال الذات، وهذا الرفض سيظل مهما عند تحليل الموسم الرابع، حيث يصبح السؤال عن حرية إيرين أكثر التباسا.

ثانيا: القبو بوصفه مشهدا معرفيا

1. القبو وعلامة الانتظار

منذ بداية العمل يمثل القبو وعدا معرفيا، إنه مكان صغير، لكنه يحمل ثقل عالم كامل، تكمن قوته في أنه لا يظهر بوصفه فضاء رعب مباشر، بل بوصفه موضع انتظار، والانتظار هنا جزء من القصدية: كلما تأخّر الوصول إليه، ازداد وزنه في ذهن المتلقي.

أ. يعمل القبو كعلامة مؤجلة، هو ليس سرّا واحدا، بل شكل من أشكال العلاقة بين المعرفة والزمن، فالسرد يقول للمشاهد منذ البداية إن هناك شيئا يجب أن يعرف، ثم يجعله يعبر مسارا طويلا من الخوف والتدريب والخيانة والسلطة قبل أن يصل إلى ذلك الشيء، حين يفتح القبو أخيرا، لا يفتح باب غرفة فقط؛ يفتح بنية التفسير.

ب. تكشف الوثائق والصور داخل القبو أن العالم أوسع بكثير، مما كانت الشخصيات تظن، وهنا تتغير وظيفة الصورة، الصورة داخل الصورة، أي الصورة الفوتوغرافية التي تثبت وجود عالم خارجي، تصبح دليلا، إنها لا تزين المشهد، بل تعيد بناء الحقيقة في عالم حرم سكان الجدران من الذاكرة، تصبح الوثيقة البصرية فعلا مقاوما.

ج. ينجز هذا الكشف أثرا عميقا في أفق انتظار المتلقي، فالأنمي لا يقدم العالم الخارجي باعتباره إضافة جغرافية فقط، بل باعتباره انقلابا في معنى كل ما سبق: العملاقة، الجدران، التاريخ، العدو، مهمة

الاستكشاف، كل ذلك يعاد ترتيبه، القصدية هنا ليست في المعلومة وحدها، بل في رجعها على الذاكرة السردية السابقة.

2. الذاكرة بوصفها قوة تفسير وفعل

بعد كشف القبو تتحول الذاكرة من خلفية إلى محرك، لم يعد الماضي مجرد سبب بعيد للأحداث، بل صار قوة حاضرة داخل أجساد الشخصيات وخطابات الجماعات، هنا يقترب العمل من الفكرة التي يطورها أكينز عن تداخل الصدمة الفردية والثقافية في Attack on Titan[70] ، فذاكرة إيرين لا تخصّه وحده، وذاكرة الجماعة لا تبقى خارج الأفراد.

أ. في هذا المستوى يصبح الإرث عبئا معرفيا، أن تعرف الحقيقة لا يعني أن تتحرر فورا، أحيانا تزيد المعرفة القيد ثقلا، لأنّها تكشف حجم العنف الذي سبقك والعنف المتوقع منك، هذا ما يجعل الموسم الثالث حلقة حاسمة: إنه يمنح الشخصيات ما كانت تبحث عنه، لكنه لا يمنحها سلاما.

ب. تكشف الذاكرة أيضا هشاشة مفهوم العدو، فالعدو الذي كان عملاقا بلا تاريخ صار مرتبطا بدول، وسلالات، وسياسات، ودعايات، وجرائم متبادلة، لا يلغي ذلك مسؤولية أحد، لكنّه يمنع استمرار الصورة الأولى، القصدية هنا تهدم راحة التصنيف: لم يعد الخارج كتلة ظلام، ولم يعد الداخل فضاء براءة كاملة.

ج. تتغير كذلك قصدية إيرين في البداية كان يريد الخروج من الجدران، ثم صار يريد معرفة الحقيقة، ثم يجد نفسه أمام عالم يجعل الحرية أكثر تعقيدا، إن كشف الماضي لا يفتح الطريق فقط، إنه يضع على الطريق أسئلة لم تكن مرئية.

---

[70] Garrett Akins, op. cit., p. 174.

ثالثا: البحر وتحول معنى الحرية

1. البحر كرمز للحلم

يمثل البحر في خيال الشخصيات وعدا قديما بالخروج، إنه العلامة التي كانت تشير إلى العالم الرحب، وإلى إمكان حياة خارج الحصار، وحين يصل إليه الأبطال؛ ينتظر المتلقي لحظة اكتمال حلم، غير أنّ المشهد لا يمنح اكتمالا صافيا، البحر جميل، لكنه ليس نهاية، إنه حد جديد.

أ. يعمل البحر كعلامة ذات وجهين: من جهة هو تحقق بصري لحلم الطفولة، خاصة حلم أرمين بالخارج، ومن جهة أخرى: يكشف أن الخارج ليس فضاء حرية بريئة، بل مجال صراع جديد، إن الوصول إلى البحر لا ينهي الحكاية لأنه لا يحل مشكلة القصد، الحرية التي كانت تبدو مكانا صارت علاقة قوة.

ب. في لقطة البحر يبرز الفرق بين أفق أرمين وأفق إيرين، أرمين يرى العالم الممكن، أما إيرين فيرى العدو وراء الماء، هذا التباين لا يحتاج إلى شرح طويل، الصورة نفسها تكفي، إنهما يقفان أمام المنظر نفسه، لكنهما لا يريان المعنى نفسه، وهنا تبلغ قصدية التلقي درجة دقيقة: العالم لا يتغير فقط بما يكشفه، بل بمن ينظر إليه.

ج. لذلك يمثل البحر نهاية مرحلة لا نهاية صراع، لقد خرجت الشخصيات من ضيق الجدران، لكنها دخلت ضيقا آخر: ضيق التاريخ. وما كان يوما رمزا للانفتاح أصبح علامة على المسافة الفاصلة بين الذاكرة والانتقام.

2. انتقال قصدية إيرين من الخروج إلى المواجهة

بعد البحر لا يعود مشروع إيرين مشروعا مكانيا بسيطا، لم يعد الخروج من الجدران كافيا، فالخارج حين يتكشف، يحمل تهديدا جديدا، هنا تتغير الجملة الداخلية للشخصية: لم يعد يريد رؤية العالم فقط، بل يريد مواجهة ما يراه عقبة أمام حرية شعبه، هذا التحول هو أخطر منعطف في قصدية العمل.

أ. يبين أكينز أن عنف إيرين لا يتصاعد بقدر ما يغير أهدافه، فالرغبة في القضاء على العملاقة تتحول إلى رغبة في القضاء على أعداء آخرين حين يتغير تعريف العدو[71]. وهذا التحليل مهم لأنه يوضح أن التحول لم يبدأ من فراغ، البنية النفسية نفسها التي قبلها المتلقي في الموسم الأول؛ تعود بصورة سياسية أوسع.

ب. بهذه الطريقة يجعل الأنمي المتلقي أمام مسؤوليته الخاصة، لقد فهمنا غضب إيرين حين كان طفلا، لكن ماذا نفعل حين ينتقل الغضب نفسه إلى مجال إبادة جماعية؟ هل نواصل التعاطف لأن الجرح الأول حقيقي؟ أم نميز بين فهم السبب ورفض النتيجة؟ هذه الأسئلة هي مركز القصدية الأخلاقية للعمل.

ج. البحر إذن ليس مشهدا شعريا فقط، إنه لحظة انتقال من قصدية الحلم إلى قصدية المواجهة، يظن المتلقي أنه وصل إلى فضاء الانفراج، فإذا به يقف أمام باب الفصل الأكثر توترا.

المبحث الرابع: قصدية الخطاب السياسي وتحول البطل في الموسم الرابع

يمثّل الموسم الرابع الذروة الأكثر تعقيدا في العمل، لأن القصدية فيه تتخذ شكلا سياسيا وأخلاقيا بالغ الحدة، وتعيد صياغة صورة البطل نفسه على نحو يربك المتلقي، ويمنعه من الاستمرار في موقع التعاطف البسيط، فمع انتقال المنظور إلى مارلي، وتكاثر الخطابات التبريرية، وتحوّل العنف إلى مشروع شامل، يصبح المشاهد أمام عالم لا يكفي فيه التقسيم الأول بين ضحية وجلاد، وهنا يبلغ الأنمي أقصى قدرته على زعزعة اليقين الأخلاقيّ، وبناء توتر تأويلي ممتد.

يبحث هذا المبحث في أثر التحول المنظوري، وفي وظيفة إعلان الحرب، وفي دور الذاكرة والمسارات في تركيب قصد مركب يتجاوز التفسير النفسي المباشر، ثم في سؤال الرامبلينغ بوصفه امتحانا نهائيا

[71] Garrett Akins, op. cit., p. 176.

للقصدية الأخلاقية داخل العمل، كما سيظهر أن خطورة هذا الموسم لا تكمن فقط في حجم العنف المعروض، بل في الكيفية التي يجعل بها المتلقي شريكا في مراجعة أحكامه السابقة على الشخصيات والأحداث، ومن هنا تبدو دراسة هذا الموسم ضرورية لفهم كيف يتحوّل خطاب الحرية نفسه إلى أفق مأزوم ومفتوح على الإبادة.

أولا: انتقال المنظور إلى مارلي

1. إعادة تعريف العدو

يبدأ الموسم الرابع بخطوة سردية جريئة: ينقل المنظور إلى مارلي، هذه النقلة ليست تقنية محايدة، بل قصدية مباشرة لإرباك التلقي، فالمشاهد الذي تشكل وعيه داخل باراديس يجد نفسه فجأة داخل الطرف الآخر، نرى أطفالا وجنودا وعائلات وخوفا وطموحا ودعاية، لا يعود العدوّ مجرد اسم وراء البحر؛ يصبح عالما.

أ. يعيد هذا الانتقال تعريف موقع المتلقي، في المواسم السابقة كان يرى مارلي غالبا من خلال آثارها على باراديس، أما الآن فيرى بعض منطقها الداخلي، وهذا لا يعني أن العمل يبرئها من العنف أو الدعاية أو التمييز، لكنه يمنع اختزالها في صورة واحدة، هنا ينتقل المتلقي من غضب موروث إلى معرفة مزعجة.

ب. تظهر قصدية العمل في اختيار شخصيات شابة داخل مارلي، الأطفال والمرشحون للمحاربين لا يحملون التاريخ كله، لكنهم يعيشون داخله، إنهم ورثة خطاب لم يصنعوه، ومع ذلك يعيدون إنتاجه، بهذا الترتيب، يكشف الأنمي كيف تصبح الأيديولوجيا جزءا من التربية اليومية: كلمات، شارات، خوف من العار، رغبة في الاعتراف، وأمل في النجاة.

ج. ينسجم هذا مع ما يرصده Salam Abbas Mahmood من أن التحليل السياسي في العمل يقوم على تتبع خطاب الحكومتين، الإلدية والمارلية، وعلى كيفية ظهور الخصائص السياسية والاجتماعية

للطرفين في التعبيرات المستعملة داخل الصراع[72]. ورغم أن مقاله يعتمد أساسا على المانغا، فإن ملاحظته تساعدنا على فهم الموسم الرابع بوصفه صراعا على اللغة أيضا، لا على الأرض وحدها.

2. بناء تعاطف جديد مع الطرف الآخر

لا يقدم الموسم الرابع مارلي بوصفها ضحية مطلقة، إنه يفعل شيئا أكثر تعقيدا: يمنح بعض أفرادها قابلية للتعاطف من دون محو بنية العنف التي يعيشون داخلها، هذا التفريق دقيق، فالتعاطف مع شخص داخل نظام قمعي لا يعني تبرئة النظام، بل يبين أن البشر قد يكونون سجناء خطاب ينتفع منه آخرون.

أ. تظهر هذه القصدية بوضوح في شخصية غابي، فهي تبدأ محكومة بخطاب واضح عن الذات والآخر، وعن ضرورة إثبات الولاء لمارلي، لا يطلب العمل من المتلقي أن يحبّها مباشرة، بل يجعله يرى كيف تتكون قناعاتها، ومع تقدم الأحداث يصبح تغيرها ممكنا لأنها تصطدم بوجوه البشر الذين تعلمت أن تراهم شياطين.

ب. هذه النقلة في التلقي أساسية، لقد درّبنا العمل في المواسم السابقة على التعاطف مع باراديس، ثم يطلب منا أن نعيد فتح القدرة نفسها أمام الطرف الآخر، بذلك لا يصبح التعاطف موقفا ثابتا، بل اختبارا، هل يستطيع المتلقي أن يرى الإنسان حين يكون داخل جهة معادية؟ وهل يقدر على فصل المسؤولية الفردية عن نظام الدعاية؟

[72] Salam Abbas Mahmood, "Political Representation In Animation: Attack On Titan As A Sample", peer-reviewed article, Elementary Education Online, Vol. 19, Issue 4, Turkey, 2020, p. 5053.

ج. لا يلغي ذلك أنّ مارلي تمارس خطابا عنيفا، فالموسم الرابع يبين كيف تصنع الدولة عدوا داخليا وخارجيا، وكيف توزع الإهانة والامتياز بما يخدم مشروعها العسكري، لكن إظهار هذا النظام من الداخل يجعل إدانته أكثر دقة، لأنها لا تقوم على الجهل به بل على فهم آليات اشتغاله.

ثانيا: إعلان الحرب بوصفه فعلا خطابيا

1. الخطاب السياسي وصناعة الذاكرة الجماعية

يبلغ الخطاب السياسي في الموسم الرابع ذروته في لحظات الإعلان والتعبئة، هنا يعود الفعل الكلامي بقوة، فالخطاب لا يصف الحرب؛ إنه يصنع شروط قبولها؛ يستدعي الماضي، يعيد ترتيب الضحايا والجناة، يقدم العنف بوصفه ضرورة، ويطلب من الجمهور أن يدخل المعنى الذي صمم له.

أ. إعلان الحرب من منظور تداولي، ليس كلاما حول فعل قادم فقط، إنه جزء من الفعل نفسه، حين يعلن القائد السياسي الحرب، فإنه ينقل الجماعة من وضع انتظار إلى وضع تعبئة، الكلمات تفتح الطريق أمام العنف، وتمنحه صورة الشرعية، لذلك يكون تحليل اللغة ضروريا لفهم القصدية السياسية في العمل.

ب. يكشف محمود أنّ الخطاب السياسي في Attack on Titan واضح وقوي بما يكفي لاستحضار قضية تاريخية سياسية مرتبطة بمعاناة أقلية عرقية، وأن العمل يبني تمثيلا للعنف والسيطرة بين حكومة حاكمة وشعب ضعيف[73]. نحتاج إلى التعامل مع هذا الرأي بحذر حتى لا نحول الأنمي إلى معادلة تاريخية مباشرة، لكنه يفيد في إبراز وظيفة الخطاب: تسمية الآخر، تصنيف الخطر، وتحويل الذاكرة إلى مبرر.

[73] Salam Abbas Mahmood, op. cit., p. 5056.

ج. في هذه اللحظات يتحوّل المتلقي إلى شاهد على صناعة الإجماع، لا يرى الحرب تبدأ بالسلاح فقط، بل بالكلمات التي تجعل السلاح مقبولا، وهذا يربط الفصل التطبيقي مباشرة بما سبق في الفصل النظري: الخطاب فعل، وقد يكون من أخطر الأفعال حين يصنع صورة العدو.

2. فعل إيرين وتحويل القول إلى عنف

يدخل إيرين في الموسم الرابع بصورة مختلفة، لم يعد الطفل الذي يتحرك أمامنا بانفعال واضح، ولا الجندي الذي يحاول فهم العالم، بل شخصية تحمل صمتا ثقيلا، وتخطّط داخل مسافة باردة، هذا التحول في الأداء البصري والحواري مقصود، الصمت هنا لا يعني فراغا، بل تراكم قصد مؤجل.

أ. حين يتحول القول السياسي إلى مسرح للعنف، يظهر إيرين بوصفه من يفجر المسافة بين الخطاب والفعل، ما يعلنه الآخرون بالكلمات يرد عليه بالفعل الجسدي المدمر، وبذلك يصبح المشهد نفسه تعليقا على علاقة السياسة بالعنف: الخطاب يحضر الجماهير، والعنف يقطع الإيهام، والجسد العملاق يحول النظرية السياسية إلى خراب مرئي.

ب. هذا التحول يضع المتلقي في مأزق، لقد عرفنا إيرين طويلا من الداخل، لكننا نراه الآن من الخارج أيضا، عبر عيون من يخافونه، هذه النقلة تغير الحكم، الشخصية التي كانت مركز التعاطف تصبح موضوع رعب، العمل لا يمحو ماضيه، بل يضعه في مواجهة نتيجته.

ج. يتصل ذلك بما يذكره أكينز عن أن إيرين يجسد وضعا مزدوجا: هو شاب مصدوم من جهة، وقوة إبادة من جهة أخرى[74]. لا يستعمل التحليل هذا الازدواج لتخفيف الجريمة، بل لفهم كيف يصنع العمل

[74] Garrett Akins, op. cit., p. 169.

مأزقه الأخلاقي، فالمشكلة ليست أن إيرين تغير فجأة، بل إنّ عناصر مفهومة في بدايته قادت، عبر سياق سياسي وذاكرة جماعية، إلى نتيجة مرعبة.

ثالثا: المسارات والذاكرة والقصد المركب

1. الذاكرة الفردية والجماعية

يفتح مفهوم المسارات في الموسم الرابع مستوى معقدا من القصدية، فالذاكرة لم تعد تسلسلا نفسيا داخل شخصية، ولا تاريخا ترويه جماعة فقط، بل شبكة تتجاوز الزمن الفردي، هذا البعد الخيالي لا يضعف القراءة، بل يجعلها أكثر قدرة على تمثيل ما لا يمكن تمثيله واقعيا: تشابك الجرح الشّخصي بالذاكرة الجماعية.

أ. يلاحظ أكينز أنّ المسارات تعمل كاستعارة خيالية للذاكرة الجماعية، لأنها تربط رعايا يمير عبر الزمان والمكان، وتجعل حدود الفرد والجماعة أقل وضوحا[75]. ومن هنا يصبح إيرين أكثر من شخصية تتذكر؛ إنه نقطة عبور لذاكرات متعددة، وحين تتراكم الذاكرة بهذا الشكل، يتحول القصد إلى شيء مركب، لا يمكن إرجاعه إلى نية فردية بسيطة.

ب. القصدية في هذه المرحلة لا تسير في خط مستقيم، هل يتحرك إيرين لأنه يريد الحرية؟ لأنه يريد حماية أصدقائه؟ لأنه يحمل ذاكرة شعبه؟ لأنه وقع داخل مسار محدد سلفا؟ العمل لا يقدم إجابة مريحة، بل يجعل هذه الدوافع تتزاحم بحيث يصعب فصلها تماما، وهذه الصعوبة ليست عيبا؛ إنها جوهر المسألة.

[75] Garrett Akins, op. cit., p. 180.

ج. غير أن تعقيد الدافع لا يلغي المسؤولية، قد يكون إيرين محملا بذاكرة أكبر منه، وقد تكون رؤيته للزمن مشوشة، لكنه ينجز فعلا عنيفا له ضحايا، لذلك يجب أن يظل التحليل يقظا: فهم شبكة القصد لا يعني إعفاء الفعل من حكمه الأخلاقي.

2. الزمن وتعقيد الإرادة

يعمق الموسم الرابع علاقة الزمن بالقصدية، فالأحداث لا تبدو دائما ناتجة عن حاضر بسيط، بل عن تداخل الماضي والمستقبل داخل وعي الشخصية، وعندما يعرف الفاعل شيئا من مآل فعله، يتغير معنى الإرادة، هل يختار لأنه يريد؟ أم لأنه يرى الطريق مغلقا؟ أم لأنه يستعمل فكرة القدر لتبرير ما يرغب فيه؟

أ. هنا يصبح إيرين سؤالا يمشي داخل السّرد، لا يبدو بطلا كاملا، ولا مجرّد آلة قدرية، إنه شخصية تدعي الحرية، وهي محكومة بصورة معينة للحرية، هذه المفارقة هي لب قصديته، فهو يقاتل باسم التحرر، لكنه يضيق العالم حتى لا يبقى فيه إلا مسار واحد: العنف الشّامل.

ب. يبين أكينز أن العمل، عبر صلة إيرين بيمير وبنظام الذاكرة، يجعل أصل الرغبة في الحرية نفسه غائما، حتى يصعب نسبته إلى شخصية واحدة أو لحظة واحدة[76]، وهذا الغموض يفتح الباب لقراءة القصدية بوصفها تراكم إرادات وذكريات، لا قرارا نفسيا معزولا.

ج. في المقابل لا ينبغي أن نسمح للغموض بأن يبتلع الحكم، فالسرد نفسه يضع أمام المتلقي ضحايا الفعل، لا أفكاره فقط، إنّ صورة الدمار تمنع تحويل العنف إلى أطروحة مجردة، وهنا يعمل الأنمي بحس نقدي: يترك الشخصية تتكلم عن الحرية، لكنه يجعل الصورة تسأل عن ثمن هذه الحرية.

[76] Garrett Akins, op. cit., p. 183.

رابعا: الرامبلينغ وسؤال القصدية الأخلاقية

1. أقصى درجات الفعل التأثيري

يمثل الرامبلينغ أقصى درجات الفعل التأثيري في العمل، فكلّ ما تراكم من صدمة وذاكرة وخطاب وخوف؛ يصل هنا إلى فعل لا يقصد التأثير في فرد أو جماعة محدودة، بل في العالم كله، إنه فعل يغير شروط الوجود، لا شروط الحوار فقط، لذلك يجب قراءته بوصفه ذروة قصدية العنف.

أ. في هذا المستوى يتجاوز الفعل الكلامي حدوده اللفظية، لقد سبقت الرامبلينغ خطابات ووعود وتهديدات وتبريرات، لكنها تنتهي في جسد جماعي هائل يمشي فوق الأرض، الصورة هنا تقول ما لا يستطيع الخطاب قوله كاملا: حين يتحول الخوف إلى مشروع سياسي، يصبح الجسد نفسه أداة كتابة على العالم.

ب. يربط أكينز الرامبلينغ بتكرار صدمة إيرين الأولى، إذ يرى أنّ العنف يعيد توجيه ألم الفقد نحو الخارج، وأنّ الجسد العملاق الجماعي يعيد بصورة مضخمة ما وقع في بداية الحكاية[77]، هذه القراءة تكشف بنية دائرية مؤلمة: المشهد الذي جعل إيرين ضحية يجد صداه في مشهد يجعل العالم ضحية له.

ج. يزداد الأمر حدّة لأن الرامبلينغ لا يقدم كفعل عسكري محدود، بل كفعل إبادة، وهنا تنهار المسافة بين حماية الذات وإلغاء الآخر، كان الدفاع عن باراديس قابلا للفهم داخل منطق الخطر، لكن تحويل الدفاع إلى سحق للعالم يكشف انزلاق القصد من النجاة إلى الهيمنة المطلقة.

[77] Garrett Akins, op. cit., p. 175.

2. حماية الأصدقاء أم إبادة العالم؟

يردد إيرين في مستويات مختلفة فكرة حماية أصدقائه وشعبه، هذه الفكرة تحمل قوة عاطفية، لأنها تعود إلى أصل التعاطف الذي بناه العمل منذ البداية، لكن الموسم الرابع لا يتركها في منطقة النقاء، إنه يضعها أمام سؤال ثقيل: هل يمكن أن تكون حماية القريب مبررا لمحو البعيد؟

أ. القصدية الأخلاقية هنا تقوم على تفكيك الجملة الجميلة، "الحماية" ليست قيمة سلبية في ذاتها، لكنها قد تصبح خطيرة حين تنفصل عن حدودها: من يحمي؟ من يستثنى من الحماية؟ ومن يدفع الثمن؟ بهذه الأسئلة يحول العمل خطاب الوفاء إلى محكمة أخلاقية.

ب. تظهر قيمة ميكاسا وأرمين وبقية الرفاق في أنهم لا يسمحون للعاطفة بأن تصبح تفويضا مفتوحا، فهم يفهمون إيرين أكثر من غيرهم، لكن هذا الفهم لا يمنعهم من مواجهته، بذلك يميز العمل بين الحب والطاعة، قد تحب شخصا، وقد تعرف جرحه ومع ذلك ترفض فعله.

ج. يخلص أكينز في تحليله للنهاية إلى أن إيرين لا يحقق شفاء حقيقيا، وأن ميكاسا برفضها استمرار السردية الصدمية، تمثل إمكان النجاة من دورة الذاكرة العنيفة[78]. تهمّ هذه الفكرة لأنها تنقل مركز القصدية في النهاية من إيرين إلى من يوقفه، فالتحرر لا يتحقق ببلوغ العنف أقصاه، بل بقطع الدائرة التي كانت تبرره.

[78] Garrett Akins, op. cit., p. 187.

3. موقع المتلقي بين الفهم والإدانة

يقود الموسم الرابع المتلقي إلى وضع صعب: أن يفهم دون أن يبرر، وأن يدين دون أن ينسى الأسباب، هذه هي أكثر نقاط العمل نضجا، فالنص لا يطلب منّا أن نكره إيرين كما لو لم نعرفه، ولا أن نحبّه كما لو لم يفعل شيئا، يطلب شيئا أثقل: أن نحمل الصورتين معا.

أ. تتكون القصدية هنا من صراع بين ذاكرة المشاهدة وحاضر الحكم، لقد عشنا مع الشخصية، رأينا فاجعتها، فهمنا غضبها، تابعنا رغبتها في الحرية، لكنّنا نرى أيضا ما تصنعه حين تمتلك القدرة، لذلك يصبح الحكم الأخلاقي صعبا لا لأنه غامض، بل لأنه مؤلم.

ب. في الصفحة التي يناقش فيها أكينز التلقي النهائي، يشير إلى أنّ الاستجابات المتعارضة للعمل؛ ترتبط بخطورة التماهي مع إيرين، وبكون النهاية تجبر الجمهور على مواجهة فشل الشخصية في الشفاء[79]. وهذا مفيد في فهم أثر العمل: الانقسام الجماهيري ليس خارج القصدية تماما، بل نتيجة لبناء جعل التعاطف الأول يصطدم بالإدانة الأخيرة.

ج. من هنا يظهر أن Attack on Titan لا يبني قصديّته النهائية على رسالة مباشرة ضد العنف فقط، بل على تجربة تأويلية تجعل المتلقي يرى كيف يمكن للعنف أن يبدو مفهوما في بدايته، ثم كارثيا في نهايته، الدرس ليس وعظا؛ إنه مسار مشاهدة.

المبحث الخامس: تركيب نتائج التحليل التطبيقي

بعد تتبع تجليات القصدية عبر المواسم الأربعة؛ تبرز الحاجة إلى مبحث تركيبي يعيد جمع النتائج الجزئية في صورة أكثر انتظاما، حتى لا يبقى التحليل موزّعا على مشاهد منفصلة أو استنتاجات موضعية،

[79] Garrett Akins, op. cit., p. 188.

فالدراسة التطبيقية على كثافة مادّتها، لا تبلغ غايتها إلاّ إذا أمكن ردّ التفاصيل إلى منطق أعم يفسر تفاعل قصدية المنتج، وبنية النص، واستجابة المتلقي، ومن هنا تتحدد وظيفة هذا المبحث بوصفه فضاء للتركيب لا للتكرار، ولإعادة وصل النتائج لا لإعادة سردها.

يعمل هذا المبحث على تلخيص ما كشفه التحليل من مستويات القصدية داخل العمل، ثمّ على بيان العلاقات التي تقوم بينها، خاصة من جهة تداخل الإرادة الإبداعية مع تنظيم السرد والمشهد، ومن جهة تغير موقع المشاهد مع تطور الأحداث، كما يساعد هذا التركيب على إبراز النتيجة المركزية التي يدفع إليها البحث: أن قوة Attack on Titan لا تكمن فقط في حبكته أو صدمته البصرية، بل في قدرته على بناء قصدية متحركة تعيد تشكيل المعنى الأخلاقي والسياسي باستمرار، وتجعل التلقي نفسه جزءا من إنتاج الدلالة.

أولا: قصدية المؤلف/المنتج

1. بناء عالم يرفض القراءة الواحدة

يكشف تتبع المواسم الأربعة أنّ العمل مصمم ضد القراءة الواحدة، يبدأ بحكاية نجاة، ثم يفتحها على الخيانة، ثم على السلطة، ثم على التاريخ، ثم على السياسة والذاكرة والقدر، هذا الاتساع لا يشتت القصدية، بل يعيد تشكيلها، فكل موسم لا يهدم ما قبله، بل يضعه في إطار جديد.

أ. في الموسم الأول يتعلم المتلقي أن يخاف مع البشر داخل الجدران، في الموسم الثاني يتعلم أن الخطر قد يكون داخل الرفقة، في الموسم الثالث يعرف أن الجهل السياسي جزء من بنية الحصار، وفي الموسم الرابع يرى أن الضحية قد تتحول إلى فاعل عنف واسع، هذه الحركة تمنح العمل قصدا عامّا: تدريب المتلقي على مقاومة المعنى السهل.

ب. لذلك لا يمكن اختزال قصدية المنتج في موقف سياسي جاهز أو شعار أخلاقي مباشر، العمل يصنع مختبرا تأويليا، يقدم علامات قوية، ثم يعيد ترتيبها، يجعل المتلقي يثق، ثم يجرحه بكشف جديد، يجعله يتعاطف، ثم يطالبه بمحاسبة موضوع تعاطفه.

ج. تظهر هذه القصدية أيضا في طريقة استعمال الأنمي لعناصر الوسيط: الصورة، الموسيقى، الصمت، الإيقاع، التحول الجسدي، وتكرار الذاكرة؛ كلها تعمل معا على إنتاج المعنى، ليس النص المكتوب وحده هو الذي يحمل القصد، بل بنية المشهد كاملة.

2. جعل الحرية مفهوما إشكاليا

الحرية هي الكلمة الأكثر إلحاحا في العمل، لكنها لا تبقى قيمة بسيطة، في البداية تعني الخروج من الجدران، ثمّ تعني معرفة الحقيقة، ثمّ حماية الشعب، ثمّ تدمير ما يهدّد هذا الشعب، ومع كل انتقال، تفقد الحرية براءتها الأولى.

أ. ينجز العمل قصدا نقديا حين يجعل الحرية عرضة للانحراف، فالمشكلة ليست في طلب الحرية، بل في تحويلها إلى حقّ أحادي يلغي حرية الآخرين ووجودهم، إيرين لا يفقد جاذبيته لأنه توقف عن الحديث عن الحرية، بل لأنه جعل الحرية مرادفة لإزالة العالم الذي يعارضه.

ب. بهذا المعنى تتحول الحرية من شعار إلى سؤال: من يملك حق تعريفها؟ هل الحرية خروج من القيد أم قدرة على قبول حدود أخلاقية؟ هل يصبح الإنسان حرّا إذا جعل الآخرين غير قادرين على الحياة؟ لا يقدّم العمل إجابة مدرسية، لكنه يجعل هذه الأسئلة حاضرة في جسد السرد.

ج. هذا ما يمنح الفصل التطبيقي صلته بمبحث القصدية، فالقصد لا يقاس بما تقوله الشخصية عن نفسها، بل بما تصنعه أفعالها داخل مقامها، وإيرين مثال حادّ على الفرق بين قصد معلن يبدو نبيلا، وأثر فعلي مدمر.

ثانيا: قصدية النصّ/المشهد

1. الصورة توجه التأويل قبل الحوار

يؤكد التحليل أن الصورة في Attack on Titan لا تأتي بعد الحوار، بل تسبقه أحيانا في إنتاج المعنى: الجدار قبل أن يشرح أحد معناه، الجسد العملاق قبل أن يعرف المتلقي تاريخه، البحر قبل أن يفسر إيرين ما وراءه، والرامبلينغ قبل كلّ خطاب عن ضرورته، الصورة تصنع ضغطا تأويليا.

أ. في الموسم الأول توجه الصورة المتلقي نحو الخوف والتعاطف، في الموسم الثاني تجعل الجسد المزدوج علامة على الخيانة والتمزق، في الموسم الثالث تحول الوثيقة والصورة الفوتوغرافية إلى دليل معرفي، في الموسم الرابع تجعل الدمار حجة مضادة لكل تبرير، بهذا التتابع تصبح الصورة فعلا قصديا لا مجرد حامل جمال.

ب. الموسيقى والصمت يضاعفان هذه الوظيفة، فالصمت قبل الاعتراف، أو بعد الكشف، لا يعني غياب الدلالة، إنه يمنح المتلقي وقتا لسقوط المعنى داخله، أما الموسيقى فتستطيع أن ترفع المشهد من مستوى الحدث إلى مستوى المصير، لكنها قد تجعل المتلقي أيضا ينتبه إلى خطورة الانجذاب العاطفي إلى العنف.

ج. لذلك ينبغي أن يظلّ تحليل الأنمي متعددا في أدواته، الاقتصار على الحوار يفقد العمل نصف قصديته، والاقتصار على الصورة دون مقامها يحول التحليل إلى وصف جمالي، القراءة الدقيقة تجمع القنوات كلها، ثم تسأل عن الأثر الذي تنتجه معا.

2. التكرار والذاكرة والفلاش باك

يعتمد العمل كثيرا على عودة المشاهد والذكريات، لكن العودة لا تعمل كتذكير فقط، إنها تغير المعنى: موت الأم، الجدار، كلمات الحرية، صور الماضي، ذكريات غريشا، ومسارات يمير، كلها تعود في لحظات مختلفة لتقول شيئا جديدا.

أ. التكرار هنا ليس حشوا، بل آلية قصدية، حين يعود المشهد في سياق جديد، يكتسب وظيفة جديدة، ما كان جرحا فرديا يصبح جزءا من دورة عنف، ما كان حلما بالخروج يصبح سؤالا عن العالم الخارجي، وما كان عدوا مطلقا يصبح نتاج تاريخ ودعاية وخوف.

ب. من هنا تتصل تقنية الفلاش باك بفكرة الذاكرة، فالعمل لا يقدّم الماضي كخزان معلومات، بل كقوة تعيد تشكيل الحاضر، هذا ما يجعل الموسم الثالث والرابع ضروريين لفهم الموسم الأول، البداية لا تكتمل في البداية؛ إنها تكتمل حين تعود وقد تغير مقامها.

ج. لذلك يمكن القول إنّ النص يصنع قصدية تراكمية، كل موسم يضيف طبقة، لكن الطبقة الجديدة لا تلغي السابقة، إنّها تجعلها أكثر خطرا، والنتيجة أنّ المتلقي يصبح مضطرا إلى قراءة السلسلة كلها كشبكة، لا كخط أحداث متتابع فقط.

ثالثا: قصدية المتلقي/المشاهد

1. من التعاطف إلى الشك

يبدأ المتلقي غالبا من موقع تعاطف واضح مع إيرين وبارادیس، هذا الموقع ضروري حتى تنجح السلسلة في بناء أثرها اللاحق، فلو بدأ المتلقي محايدا تماما، لما كان التحول مؤلما. إنّ قوة العمل تكمن في أنه يجعلنا نشارك في التعاطف، ثم يكشف لنا حدود المشاركة.

أ. في الموسم الأول يبدو التعاطف نتيجة طبيعية للصدمة، في الموسم الثاني يبدأ الشك حين ينهار تصنيف الصديق والعدو، في الموسم الثالث يصبح الشك معرفيا وسياسيا، في الموسم الرابع يتحول إلى مساءلة أخلاقية، هذه الحركة هي قلب قصدية التلقي.

ب. لا يطلب العمل من المتلقي أن يتخلى عن ذاكرته الأولى، بل يطلب منه أن يضعها داخل حكم أوسع، يمكن أن يبقى موت الأم فاجعة حقيقية، وأن يبقى الرامبلينغ جريمة، الجمع بين هذين الحكمين هو ما يجعل التلقي ناضجا، أما اختيار أحدهما لإلغاء الآخر؛ فيعيد العمل إلى قراءة فقيرة.

ج. من هنا تأتي أهمية العبارة المنهجية: الفهم ليس تبريرا، وهي عبارة ينبغي أن تقود الفصل كله، لأنّ Attack on Titan يمنحنا أسباب العنف، لكنّه لا يمنحنا حق إخفاء ضحاياه خلف تلك الأسباب.

2. المتلقي أمام مسؤولية التأويل

ينتهي العمل تقريبا، وهو يضع المتلقي أمام مسؤوليته، لقد قدم له عالما معقدا، وشخصيات متكسرة، وخطابات متعارضة، وصورا عنيفة، لكن الحكم لا يسلّم جاهزا تماما، هناك مساحة يجب أن يشتغل فيها التأويل.

أ. هذه المساحة ليست فوضى، فالعمل يضع قرائن قوية: حجم الدمار، بكاء الضحايا، خوف الأطفال، هشاشة الشخصيات، وفشل إيرين في تخيل مستقبل غير دموي، كلّ ذلك يوجه القراءة، لكنّه لا يلغي أن المتلقي يحتاج إلى ترتيب موقفه بنفسه.

ب. لذلك تختلف قصدية التلقي عن التلاعب، العمل لا يخدع المتلقي لمجرد الخداع، بل يجعله يختبر قابليته للانجراف خلف شخصية أحبها، وهذا الاختبار هو جوهر القيمة النقدية للعمل، حين نتساءل لماذا استمر بعض الجمهور في الدفاع عن إيرين، فإننا لا نبحث في الجمهور فقط، بل في قوة البناء الذي جعل التعاطف الأول شديد الرسوخ.

ج. ومع ذلك فإنّ النهاية تعيد توجيه هذا التعاطف، إيقاف إيرين لا يأتي من عدو خارجي يجهله، بل من أقرب الناس إليه، هذه النقطة تمنح الخاتمة معناها: لا تكفي معرفة الجرح، ولا يكفي الحب، إذا تحول الجرح والحب إلى آلة إبادة.

رابعا: نتائج جزئية

1. القصدية في Attack on Titan ليست ثابتة

أول نتيجة يخرج بها التحليل أنّ القصدية في العمل متحركة، فهي لا تستقر في معنى واحد منذ البداية، بل تتغير بحسب المقام السردي: الصدمة، الاعتراف، الذاكرة، الخطاب السياسي، والرامبلينغ ليست موضوعات منفصلة، بل مراحل في بناء قصدية واحدة متدرجة.

أ. هذه الحركة تجعل العمل صالحا للتحليل التداولي والسيميائي معا، فهناك أقوال تنجز أفعالا، وصور تصنع مواقف، وصمت يغير معنى الكلام، وذاكرة تعيد ترتيب الحكم، لذلك لا يمكن الاقتصار على مستوى واحد من التحليل.

ب. النتيجة الثانية أن المتلقي جزء من البناء، فكل كشف يعتمد على ما كان المتلقي يظنه من قبل، وكل تحول أخلاقي يعتمد على تعاطف سابق، وهذا يعني أن القصدية لا تعمل في النص فقط، بل في المسافة بين النص وذاكرة المشاهد.

ج. النتيجة الثالثة أنّ العمل يجعل الحرية أخطر مفاهيمه، فهي تبدأ حلما، لكنّها قد تتحول إلى شكل من أشكال العنف حين تنفصل عن الاعتراف بوجود الآخر، وهذا ما يجعل قراءة إيرين ضرورية: إنّه لا يمثل الشر الصافي، بل يمثل فشل الحرية حين تتحول إلى امتلاك مطلق للعالم.

2. كل موسم يعيد توجيه ما قبله

يمكن تلخيص وظيفة المواسم الأربعة في حركة واحدة، الموسم الأول يبني الجرح، الموسم الثاني يشكك في صورة العدو، الموسم الثالث يكشف أن الجهل سياسي وتاريخي، الموسم الرابع يحاكم نتائج الغضب حين يمتلك قوة عالمية. بهذا الترتيب لا يكون كل موسم إضافة كمية، بل إعادة توجيه لما قبله.

أ. إذا قرئ الموسم الأول وحده، بدا العمل حكاية انتقام ونجاة، إذا أضيف الموسم الثاني صار حكاية خيانة وهوية مزدوجة إذا أضيف الموسم الثالث صار حكاية ذاكرة وسلطة، وإذا اكتمل الموسم الرابع صار سؤالا عن العنف السياسي وحدود الحرية. هذه القدرة على تغيير معنى البداية هي إحدى أقوى خصائص العمل.

ب. يساعد هذا على فهم لماذا لا ينبغي للفصل التطبيقي أن يكون ملخصا خطيا، لأنّ معنى الحدث لا يظهر دائما في لحظته، أحيانا يظهر بعد موسم كامل أو أكثر، لذلك كان التحليل بحاجة إلى تتبع المحاور لا إلى تتبع كل حلقة.

ج. بهذا تصبح القصدية في Attack on Titan بنية مراجعة مستمرة، كلما ظن المتلقي أنه فهم، جاء كشف جديد ليقول له: أعد النظر، وهذه ليست لعبة سردية فقط، بل تمرين أخلاقي على مقاومة اليقين السهل.

خاتمة

خاتمة

انطلقت هذه الدراسة من سؤال مركزي حول كيفية تشكل القصدية في أنمي Attack on Titan بين قصدية المنتج، وقصدية النص/المشهد، وقصدية المتلقي، وقد أظهر التحليل أنّ القصدية في هذا العمل لا يمكن حصرها في نية مؤلفية مباشرة، ولا في رسالة أخلاقية واحدة، ولا في دلالة جاهزة تسلم للمشاهد منذ البداية، إنّها تتشكل عبر شبكة من العلامات: الحوار، الصورة، الجسد، الصمت، الموسيقى، المونتاج، ترتيب الكشف، وتبدل موقع المشاهد من موسم إلى آخر.

أكد الفصل الأوّل أن القصدية في أصلها التداولي؛ ترتبط بالفعل والأثر والمقام، فالقول لا يكتفي بأن يدل، بل ينجز، ويؤثر، ويدفع المتلقي إلى موقف، وقد بينت الدراسات العربية والجزائرية الحديثة إلى جانب الامتداد الفلسفي واللساني الغربي؛ أن فهم الخطاب يقتضي النظر إلى المتكلم، والمخاطب، والسياق، والغاية، وشروط التأويل، ومن هنا لم يكن ممكنا التعامل مع الأنمي بوصفه حكاية مصورة فقط، فهو خطاب متحرك؛ تتوزع مقاصده على الصورة والصوت والحدث والفراغات التأويلية.

أما الفصل الثاني فقد بين أن Attack on Titan يبني قصديته بالتدرج، في الموسم الأول تظهر قصدية الصدمة: الجدار، سقوط الحماية، موت الأم، وغضب إيرين الأول، في الموسم الثاني تتحول القصدية إلى الإخفاء والاعتراف، حيث ينقلب الصديق إلى عدو، وتصبح الهوية مجالا للشك، في الموسم الثالث تدخل السلطة والذاكرة إلى مركز التحليل، فيكشف القبو أن الحصار لم يكن مكانيا فقط، بل معرفيا وسياسيا، وفي الموسم الرابع تتخذ القصدية صورتها الأكثر حدة، لأن الخطاب السياسي والذاكرة الجماعية يحولان طلب الحرية إلى مشروع عنف شامل.

أظهرت الدراسة أنّ إيرين لا يقرأ قراءة واحدة، فهو في البداية ضحية يمكن فهم غضبها، ثم يتحول تدريجيا إلى شخصية لا يمكن تبرير فعلها بمجرد العودة إلى جرحها الأول، هذا التحول هو قلب العمل،

فالأنمي لا يطلب من المتلقي أن ينسى مأساة إيرين، لكنه يمنعه من استعمال تلك المأساة كعذر مطلق، ومن هنا تبرز القيمة الأخلاقية للتحليل: الفهم لا يعني التبرير، والتعاطف لا يعفي من الحكم.

تبين أنّ العمل يعتمد على إعادة توجيه أفق انتظار المشاهد، ما يبدو في البداية صراعا بين بشر وعمالقة يتحول إلى صراع ذاكرة، وهوية، ودولة، ودعاية، وخوف من الآخر، وكل كشف جديد لا يضيف معلومة فقط، بل يغير معنى ما سبقه، لذلك كانت القصدية في هذا الأنمي قصدية تراكمية، لا خطية: البداية لا تفهم تماما إلا بعد النهاية، والجرح الأول لا يستقر معناه إلا حين نرى أثره السياسي والأخلاقي.

توصّلت الدراسة إلى أن الصورة المتحركة قادرة على حمل مقصد معقد لا يقل عن مقصد الخطاب اللغوي، فاللقطة قد تسبق الحوار، والصمت قد يساوي اعترافا مؤجلا، والموسيقى قد تصنع موقعا انفعاليا يوجه التأويل، ولهذا يحتاج تحليل الأنمي إلى منهج مركب؛ يجمع التداولية، والسيميائيات، وتحليل التلقي دون أن يذوب أحدها في الآخر.

تتمثل حدود هذا البحث في أنه ركز على نماذج مفصلية من المواسم الأربعة، ولم يحلل كل الحلقات تفصيلا، كما أنه اعتمد على تحليل مكتبي للنص والمشهد دون دراسة ميدانية لتلقي الجمهور العربي، أو الجزائري، ومع ذلك يفتح هذا العمل إمكانات لاحقة، منها مقارنة الأنمي بالمانغا في بناء القصدية، ودراسة استقبال Attack on Titan عند الجمهور العربي، وتوسيع البحث نحو أعمال أنمي أخرى تعالج العنف والذاكرة والحرية.

في النهاية، يمكن القول إن Attack on Titan يكتسب قوته من قدرته على جعل المشاهد؛ يراجع أحكامه، يبدأ العمل بسؤال النجاة، ثم ينتهي بسؤال المسؤولية، وبين السؤالين تتشكل القصدية بوصفها حركة دائمة بين الألم والمعنى، وبين الحرية وحدودها، وبين ما نفهمه عن الشخصية وما يجب أن نحكم به على فعلها.

قائمة المراجع

قائمة المراجع

2. المصادر

1. Attack on Titan، أنمي تلفزيوني، المواسم 1-3، Wit Studio، اليابان، 2013-2019.
2. Attack on Titan: The Final Season، أنمي تلفزيوني، الموسم 4، MAPPA، اليابان، 2020-2023.
3. Hajime Isayama، Attack on Titan، Vol. 1، Chapters 1-4، Kodansha، اليابان، 2010.
4. Hajime Isayama، Attack on Titan، Vol. 21، Chapter 86، Kodansha، اليابان، 2016.
5. Hajime Isayama، Attack on Titan، Vol. 22، Chapter 87، Kodansha، اليابان، 2017.
6. Hajime Isayama، Attack on Titan، Vol. 25، Chapter 100، Kodansha، اليابان، 2018.
7. Hajime Isayama، Attack on Titan، Vol. 30، Chapter 122، Kodansha، اليابان، 2019.
8. Hajime Isayama، Attack on Titan، Vol. 34، Chapter 139، Kodansha، اليابان، 2021.

ثانيا: المراجع

1. العربية

أ. الكتب

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ.
2. خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة، الجزائر، الجزائر، ط1، 2009.
3. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
4. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
5. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2002.
6. طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
7. أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
8. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004.

ب. الأطروحات

1. محمد لعجالي، استراتيجيات الخطاب عند ابن قيم الجوزية في ضوء اللسانيات التداولية، أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان، الجزائر، 2019.
2. أم هاني حبيطة، القصد التداولي في الخطاب النبوي: صحيح البخاري أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة غرداية، الجزائر، 2023.
3. لكحل حمزة، البعد التداولي للمجاز في كتاب نهج البلاغة للإمام علي، أطروحة دكتوراه، تخصص علوم اللسان العربي، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 22 أبريل 2018.
4. غماري نصيرة، التفكير التداولي في مفاتيح الغيب للفخر الدين الرازي، أطروحة دكتوراه، تخصص قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2011.
5. بوعياد نوارة، الحجاج وبعض الظواهر التداولية في الخطاب التعليمي الجامعي: نموذج أقسام اللغة العربية وآدابها، أطروحة دكتوراه، تخصص اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2010.
6. خلوفي قدور، مستويات الأفعال الكلامية في الخطاب القرآني: سورة الكهف أنموذجا، أطروحة دكتوراه، تخصص اللغة والأدب العربي، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، الجزائر، 2015.
7. دلال وشن، القصدية في الموروث اللساني العربي: دراسة في الأسس النظرية والإجرائية للبلاغة العربية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2016.
8. محمد مدور، الأفعال الكلامية في القرآن الكريم: سورة البقرة دراسة تداولية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2013-2014.

9. فايزة بوسلاح، السلالم الحجاجية في القصص القرآني: مقاربة تداولية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة وهران، الجزائر، 2015.

ج. المقالات

1. بن زحاف يوسف، "مفهوم القصدية في اللسانيات التداولية"، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي، الجزائر، 2020.
2. حاجي عبد العزيز، "تداولية الخطاب في التراث النحوي العربي: مبدأ القصدية أنموذجا"، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، الجزائر، 2022.
3. بوزيدي عمار، "القصدية والخطاب: دراسة تداولية"، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، الجزائر، 2025.
4. هشام صويلح، "القصدية مبحث فلسفي تداولي: من فلسفة العقل إلى أفعال الكلام، جون سيرل نموذجا"، مجلة تاريخ العلوم، الجزائر، 2017.
5. لعلى سعادة ودلال وشن، "القصدية من فلسفة العقل إلى فلسفة اللغة"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، 2010.
6. وسام مرزوقي وفضيلة قوتال، "القصدية التداولية: مقاربة وتطبيق، قراءة في نماذج من شعر الأخضر بركة"، مجلة فصل الخطاب، الجزائر، 2018.
7. أمينة فريك، "تفعيل القصدية التداولية في الخطاب الأدبي: خطابات البشير الإبراهيمي أنموذجا"، مجلة النص، المجلد 9، العدد 3، الجزائر، 2022.
8. سليم قزعوط، "الأصول التداولية في النحو العربي"، Journal of Literatures and Languages، الجزائر، 2022.

9. العربي بومسحة، "الملامح التداولية لأسلوب التأكيد في التراث النحوي العربي"، مجلة فصل الخطاب، الجزائر، 2016.

10. علا بوخبوز، "قصدية الأفعال الخطابية في قصة المسافر لعبد الحميد بن هدوقة"، مجلة الآداب، الجزائر، 2014.

11. عثمان لالوسي، "تداولية فهم الخطاب القرآني عند الأصوليين بين المقصدية والاصطلاحية"، مجلة الناص، الجزائر، 2013.

12. وليد شموري، "البعد التداولي في الخطاب المسرحي: التاعس والناعس لعز الدين جلاوجي نموذجا"، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، الجزائر، 2017.

13. عباس حشاني، "الوظائف التداولية والتراكيب اللغوية: مبادئ وخصائص ومستويات وقوى"، مجلة الناص، الجزائر، 2015.

14. عبديش فتيحة، "التداولية: أصولها ومفاهيمها"، Revue Des Sciences Humaines، الجزائر، 2022.

15. شارف الطاهر، "البعد التداولي في التنظير البلاغي عند أبي هلال العسكري من خلال كتابه الصناعتين"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2021.

16. عبد القادر البار، "التداولية بين اللسانيات والدراسات الأدبية"، Revue Al Athar، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003.

17. عبد القادر البار، "التداولية عند العرب القدامى: رؤيا في ضوء اللسانيات الحديثة"، Revue Al Athar، جامعة ورقلة، الجزائر، 2011.

18. سمية منصوري ومراد قفي، "تلقي اللسانيات التداولية عند طه عبد الرحمان"، مجلة العمدة، الجزائر، 2024.

19. سفيان لبصير، "سلاسل الرسوم المتحركة وعلاقتها بقيم الاستهلاك لدى الطفل الجزائري"، مجلة الحكمة للدراسات التربوية والنفسية، الجزائر، 2015.

20. بلقليل راوية، "الرسوم المتحركة وأفلام الكرتون والتنشئة القيمية للأطفال"، مجلة المرتقى، الجزائر، 2022.

21. فاطمة الزهراء بوفتة، "القيم المتضمنة في الرسوم المتحركة وأفلام الكرتون وانعكاساتها على تنشئة الطفل"، مجلة المؤثل، الجزائر، 2024.

22. براهيمي مريم شيخة، "تأثير قنوات الأطفال المتخصصة على قيم ولغة الطفل الجزائري في المرحلة الابتدائية"، مجلة مدارات للعلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، 2021.

23. ليلى شيباني، "تقليد الطفل لأبطال الرسوم المتحركة وتقمصات سلوكية خاطئة"، مجلة المؤثل، الجزائر، 2024.

24. بن علي محمد، "القيم المتضمنة في أفلام الرسوم المتحركة وأثرها على تنشئة الطفل"، مجلة الرواق، الجزائر، 2020.

25. طالة لامية، "الرسوم المتحركة والطفل: قراءة في التأثيرات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية والدينية"، المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، الجزائر، 2022.

26. قويدري الأخضر، "أطفالنا والرسوم المتحركة أو توجس من غزو العقول الطرية"، مجلة العلوم الاجتماعية، الجزائر، 2008.

27. فادي إبراهيم سليمان دراغمة، "الرسومات المتحركة ومشاهد العنف وأثرها على عقيدة الطفل المسلم وقيمه الدينية"، مجلة الدراسات الإسلامية، 2023.

2. الأجنبية

أ. الكتب

1. John R. Searle, Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind, academic book, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1983.
2. John R. Searle, Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language, academic book, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1969.
3. J. L. Austin, How to Do Things with Words, academic book, Oxford University Press, Oxford, United Kingdom, 1962.
4. Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, academic book, Johns Hopkins University Press, Baltimore, United States, 1978.
5. Umberto Eco, The Role of the Reader, academic book, Indiana University Press, Bloomington, United States, 1979.
6. David Bordwell, Narration in the Fiction Film, academic book, University of Wisconsin Press, Madison, United States, 1985.

7. Thomas Lamarre, The Anime Machine: A Media Theory of Animation, academic book, University of Minnesota Press, Minneapolis, United States, 2009.

8. Susan J. Napier, Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation, academic book, Palgrave Macmillan, New York, United States, 2005.

ب. المقالات

1. Garrett Akins, "Same History, Same Mistakes: Attack on Titan and Trauma", peer-reviewed article, Journal of Anime and Manga Studies, Volume 6, Issue 2, United States, 2025.

2. Salam Abbas Mahmood, "Political Representation In Animation: Attack On Titan As A Sample", peer-reviewed article, Elementary Education Online, Volume 19, Issue 4, Turkey, 2020.

3. H. P. Grice, "Logic and Conversation", book chapter, Syntax and Semantics 3, Academic Press, New York, United States, 1975.

الملاحق

الملاحق

ملحق01: دليل القارئ غير المشاهد لأنمي Attack on Titan

يهدف هذا الملحق إلى مساعدة القارئ الذي لم يشاهد Attack on Titan على فهم الحد الأدنى من الشخصيات، المواسم، والمشاهد التي يستند إليها البحث. لا يعوض هذا الملحق مشاهدة العمل، ولا يقدم تلخيصا كاملا للحكاية، بل يضع خريطة عملية تشرح من هم الفاعلون الأساسيون، وما وظيفة كل موسم في بناء القصدية، وأين تقع المشاهد المفصلية التي يستعملها الفصل التطبيقي.

تنبيه: يحتوي الملحق على كشف لأحداث كبرى من المواسم الأربعة.

أولا: خريطة الشخصيات الأساسية



بطاقات تعريفية مختصرة للشخصيات الأساسية

1. إيرين ييغر

إيرين هو محور التحول الأخلاقي في العمل. يبدأ بوصفه طفلا شاهدا على انهيار الجدار وموت أمه، فتتشكل رغبته الأولى في القضاء على العملاقة والخروج من الحصار. غير أن هذه الرغبة لا تبقى في حدود الانتقام الأول؛ إذ تتحول تدريجيا إلى مشروع سياسي عنيف، يجعل الشخصية نفسها موضع مساءلة. لذلك يمثل إيرين السؤال المركزي في البحث: متى يتحول طلب الحرية إلى إلغاء للآخر؟

2. ميكاسا أكرمان

ميكاسا هي أقرب شخصية إلى إيرين، لكنها لا تختزل في وظيفة الحماية. أهميتها في نهاية العمل أنها تميز بين الحب والطاعة، وبين فهم الجرح وتبرير الجريمة. حضورها يسمح بقراءة القصدية الأخلاقية في أكثر صورها حدة: قد يكون الإنسان مخلصا لشخص ما، ومع ذلك يرفض فعله حين يصبح فعلا تدميريا.

3. أرمين أرلرت

يمثل أرمين أفق المعرفة والحلم. يرتبط منذ البداية بفكرة العالم الخارجي والبحر، ويظل صوته أقرب إلى التساؤل والتأمل من الاندفاع. في مقابل رؤية إيرين التي تميل إلى تعريف الحرية عبر المواجهة، يفتح أرمين معنى آخر للحرية بوصفها اكتشافا، ومعرفة، واحتمالا للعيش خارج منطق العدو المطلق.

4. ليفاي أكرمان

ليفاي يجسد الانضباط القتالي والنجاة داخل عالم شديد القسوة. لا يحمل الخطاب الطويل، لكنه يحضر بوصفه جسدا فعّالا في لحظات الخطر. وظيفته في الملحق أن يوضح كيف يصنع العمل معنى القوة من خلال الفعل والحركة، لا من خلال القول فقط.

5. إروين سميث

إروين هو نموذج خطاب التضحية داخل المؤسسة العسكرية. يقود الجنود لا بمجرد الأوامر، بل بصناعة معنى للموت داخل الجماعة. لذلك ترتبط شخصيته بسؤال الفعل الكلامي: كيف يتحول الخطاب إلى قدرة على دفع الآخرين نحو فعل نهائي؟

6. راينر براون

راينر يمثل ازدواج الهوية. يظهر أولا رفيقا وجنديا، ثم ينكشف بوصفه خصما مركزيا. لا تكمن أهميته في كونه عدوا فقط، بل في أنه يكسر التصنيف البسيط بين الصديق والخصم. من خلاله ينتقل العمل من خوف خارجي إلى شك داخل العلاقة نفسها.

7. برتولد هوفر

برتولد مرتبط بقصدية الصمت والاعتراف. حضوره أقل صخبا من راينر، لكنه جزء من لحظة الانهيار الكبرى حين يتحول السر إلى قول، والقول إلى عنف مرئي. لذلك يفيد في فهم الاعتراف بوصفه فعلا كلاميا لا مجرد معلومة.

8. هيستوريا ريس

هيستوريا تمثل رفض الدور المفروض. تريد السلطة تحويلها إلى علامة سياسية، لكنها تختار أن تكون ذاتا لا أداة. تساعد شخصيتها على توسيع معنى القصدية؛ فالقصد لا يظهر دائما في الهجوم أو الانتقام، بل قد يظهر في فعل رفض هادئ يعيد تعريف الذات.

9. زيك ييغر

زيك هو صورة الخلاص المؤدلج. يحمل مشروعا يبدو في ظاهره محاولة لإنهاء الألم، لكنه يقوم على إنكار المستقبل. لذلك تقرأ شخصيته بوصفها مثالا على الخطاب الذي يستعمل الرحمة لتبرير الإلغاء.

10. غريشا ييغر

غريشا هو حامل الذاكرة السياسية بين الأجيال. قصته تنقل الصراع من حكاية بشر داخل الجدران إلى تاريخ مارلي وإلديا. حضوره ضروري لفهم أن جرح إيرين ليس فرديا تماما، بل متصل بسلسلة من الذاكرات والخطابات الموروثة.

11. غابي براون

غابي تقدم صورة المتلقي الداخلي للدعاية. تبدأ برؤية سكان باراديس من خلال خطاب مارلي، ثم تصطدم بواقع إنساني يربك هذه الصورة. وظيفتها في التحليل أنها تجعل القارئ يرى كيف يتغير معنى العدو حين يتغير المقام.

12. فالكو غرايس

فالكو يمثل براءة جزئية داخل آلة الحرب. لا يخرج من الصراع، لكنه يفتح منفذا للتعاطف في بيئة مشبعة بالدعاية. حضوره يساعد على الفصل بين الفرد والنظام الذي ينتج قناعاته.

13. هانجي زوي

هانجي تربط الخوف بالمعرفة. تتعامل مع العملاقة بوصفهم موضوع بحث، لا موضوع رعب فقط. لذلك تفيد شخصيتها في توضيح أن التحليل قد يبدأ من الدهشة، وأن الفهم قد يكون وسيلة مقاومة.

14. آني ليونهارت

آني تكشف مبكرا هشاشة الثقة داخل الموسم الأول. وجودها يسبق اعتراف راينر وبرتولد، ويمهد لفكرة أن العدو قد يحمل وجها إنسانيا قريبا من الشخصيات.

15. يمير فريتز

يمير فريتز هي أصل الذاكرة العملاقة والدورة التاريخية التي تربط الطاعة بالعنف. حضورها في الموسم الرابع يحول القصة من صراع سياسي مباشر إلى سؤال عن الإرث والذاكرة والزمن.

ثانيا: ملخص المواسم

الموسم الأول: الصدمة وتأسيس الدافع

يبدأ الموسم الأول داخل مدينة محمية بجدران ضخمة. يظن السكان أن الجدار هو ضمان الحياة، ثم ينهار هذا التصور مع ظهور العملاق الضخم وسقوط جدار ماريا. يشاهد إيرين موت أمه، فتتكون رغبته في القضاء على العملاقة. ينتقل السرد بعد ذلك إلى التدريب العسكري ومعارك تروست وظهور قدرة إيرين على التحول. وظيفة الموسم في البحث أنه يبني التعاطف الأول مع إيرين، ويثبت صورة العدو الخارجي، ثم يترك علامات أولى تشكك في بساطة هذه الصورة.

الموسم الثاني: الإخفاء والاعتراف

يفتح الموسم الثاني أسرارا جديدة حول الجدران والعملاقة المتحولين. تتقدم شخصيات مثل راينر وبرتولد ويمير وهيستوريا إلى مركز السرد. اللحظة المفصلية هي اعتراف راينر وبرتولد بحقيقتهما، وهو اعتراف لا يضيف معلومة فقط، بل يغير معنى علاقات سابقة كاملة. وظيفة الموسم في البحث أنه يحول الخوف من الخارج إلى شك داخل الجماعة، ويجعل الهوية نفسها موضع مساءلة.

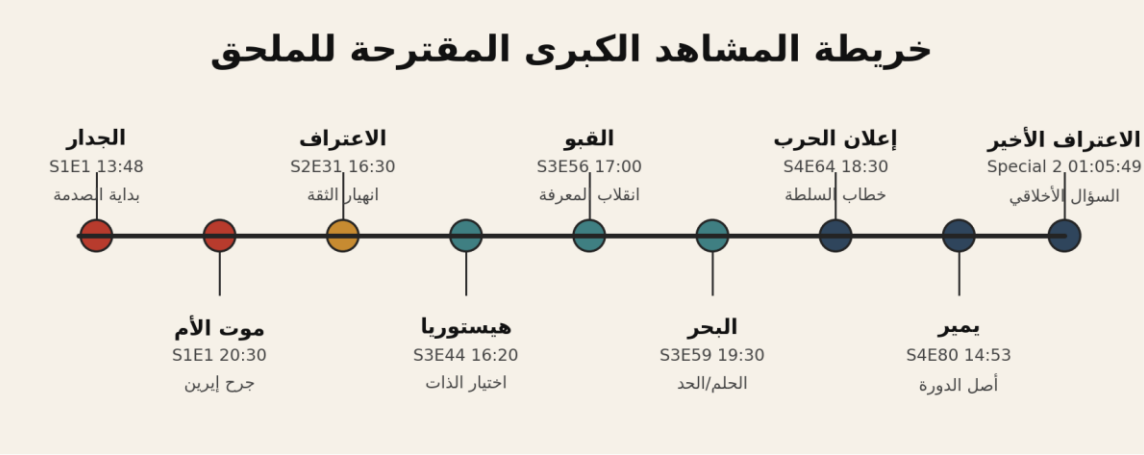
الموسم الثالث: السلطة والذاكرة وكشف العالم

ينقل الموسم الثالث الصراع إلى داخل الجدران، حيث تنكشف السلطة الملكية والأسرار السياسية التي صنعت جهل السكان. تتقدم هيستوريا بوصفها شخصية ترفض أن تستعملها السلطة. ثم يعود السرد إلى شيغانشينا والقبو، حيث تكشف الوثائق والصور حقيقة العالم الخارجي وماضي إلديا ومارلي. ينتهي الموسم عند البحر، الذي كان حلما بالخروج ثم يصبح حدا جديدا للصراع. وظيفة الموسم أنه يبين أن الحصار لم يكن مكانيا فقط، بل معرفيا وتاريخيا.

الموسم الرابع: الخطاب السياسي وتحول البطل

ينتقل المنظور في الموسم الرابع إلى مارلي، فيرى المشاهد الطرف الآخر من الداخل. تظهر الدعاية، التمييز، المحاربون الأطفال، وخطاب الحرب. يتحول إيرين إلى شخصية صامتة وأكثر قسوة، ثم يدفع الصراع نحو الرامبلينغ. يدخل مفهوم المسارات ويمير فريتز والذاكرة الجماعية في مركز الحكاية. وظيفة الموسم أنه ينقل المتلقي من التعاطف مع إيرين إلى مساءلة فعله، ويجعل الحرية مفهوما إشكاليا حين تتحول إلى عنف شامل.

ثالثا: خريطة المشاهد الكبرى



خريطة المشاهد الكبرى المقترحة للملحق

رابعا: سجل اللقطات المقترحة للإدراج

لا يحتوي هذا الملحق على لقطات فعلية من الأنمي أو المانغا حفاظا على حقوق النشر. الجدول الآتي يحدد مواضع اللقطات التي يمكن إدراجها لاحقا إذا توفرت نسخ مرخصة أو لقطات ملتقطة محليا للاستعمال الأكاديمي داخل النسخة النهائية.

رقم	نوع اللقطة	الموضع	وظيفة اللقطة
1	أنمي	الموسم 1، الحلقة 1، 13:48	انهيار وهم الحماية.
2	أنمي	الموسم 1، الحلقة 1، نحو 20:30	تأسيس جرح إيرين.
3	أنمي	الموسم 1، الحلقة 7، 22:01	تحول الجسد الفردي إلى رمز جماعي.
4	أنمي	الموسم 2، الحلقة 31، نحو 16:30	الاعتراف بوصفه فعلا كلاميا.
5	أنمي	الموسم 2، الحلقة 31، نحو 20:45	انتقال القول إلى صورة عنيفة.
6	أنمي	الموسم 3، الحلقة 44، نحو 16:20	رفض هيستوريا للدور المفروض.
7	أنمي	الموسم 3، الحلقة 56، نحو 17:00	الوثيقة البصرية بوصفها كشفا.
8	أنمي	الموسم 3، الحلقة 59، نحو 19:30	البحر بين الحلم والحد.
9	أنمي	الموسم 4، الحلقة 60، نحو 02:00	نقل المنظور إلى مارلي.
10	أنمي	الموسم 4، الحلقة 64، نحو 18:30	الخطاب السياسي وصناعة الحرب.
11	أنمي	الموسم 4، الحلقة 80، 14:53	أصل الدورة والذاكرة.
12	أنمي	الفصول الأخيرة، الخاص 2، 01:05:49	اعتراف إيرين وتوتر القصد.

13	مانغا	Vol. 1، Chapter 1	بداية الجدار والتهديد.
14	مانغا	Vol. 21، Chapter 86	دخول ذاكرة مارلي/إلديا.
15	مانغا	Vol. 22، Chapter 87	انتقال التاريخ إلى تفسير سياسي.
16	مانغا	Vol. 25، Chapter 100	إعلان الحرب في أصل المانغا.
17	مانغا	Vol. 30، Chapter 122	يمير بوصفها أصل الطاعة.
18	مانغا	Vol. 34، Chapter 139	النهاية وسؤال الحكم الأخلاقي.

خامسا: قاموس سريع للقارئ

المصطلح	شرح مختصر
باراديس	الجزيرة التي يعيش فيها سكان الجدران في بداية العمل.
مارلي	الدولة الخارجية التي تكشف المواسم اللاحقة دورها في الصراع.
الإلديون	جماعة مرتبطة بقدرة التحول إلى عمالقة وبإرث يمير.
العملاقة	كائنات ضخمة تمثل الخطر الأول، ثم تنكشف بوصفها جزءا من تاريخ سياسي.
المسارات	شبكة ميتافيزيقية تربط رعايا يمير عبر الزمن والذاكرة.
الرامبلينغ	فعل تدميري شامل يستعمل العمالقة الجدرانيين لسحق العالم الخارجي.
القبو	مكان معرفي يكشف حقيقة العالم خارج الجدران.
البحر	رمز حلم الخروج، ثم علامة على حد جديد للصراع.

الفهرس

الإهداء ---------- 3

الشكر والتقدير ---------- 4

ملخّص ---------- 5

ABSTRACT---------- 6

مقدّمة---------- 1

الفصل الأول: الإطار النظري والدراسات السابقة للقصدية في الخطاب المتحرك --- 7

المبحث الأول: مفهوم القصدية وحدودها المعرفية---------- 8

أولا: القصدية لغة واصطلاحا ---------- 9

ثانيا: القصدية بين فلسفة العقل وفلسفة اللّغة ----------10

المبحث الثاني: القصدية في التداولية وأفعال الكلام ---------- 11

أوّلا: من الجملة إلى الخطاب ----------12

ثانيا: الفعل الكلامي بوصفه صيغة للقصد ----------13

ثالثا: المقام والمتلقي في بناء المعنى ----------15

المبحث الثالث: القصدية في التراث العربي والدراسات العربية المعاصرة ------ 16

أولا: ملامح القصد في التراث العربي ----------17

ثانيا: القصدية في الدراسات العربية الحديثة----------18

ثالثا: حدود الدراسات السابقة ووظيفتها في البحث ----------20

المبحث الرابع: الخطاب المتحرك بين الصورة والتلقي---------- 22

أولا: خصوصية الصورة المتحركة ----------23

ثانيا: التلقي والتأويل ----------24

ثالثا: خلاصة منهجية ----------25

الفصل الثّاني: تجليات القصدية في أنمي Attack on Titan ---------- 26

المبحث الأول: قصدية الصدمة وبناء الدافع في الموسم الأول ---------- 35

أولا: الحلقة الأولى وبناء أفق الخوف ---------- 35

ثانيا: القصدية العسكرية والمؤسسة داخل الجدران ---------- 38

ثالثا: الموسم الأول بين قصدية النص وقصدية المشاهد ---------- 40

المبحث الثاني: قصدية الإخفاء والاعتراف في الموسم الثاني ---------- 42

أولا: الإخفاء بوصفه استراتيجية سردية ---------- 42

ثانيا: الاعتراف بوصفه فعلا كلاميا ---------- 44

ثالثا: القصدية الأخلاقية في كشف الهوية ---------- 46

المبحث الثالث: قصدية السلطة والذاكرة وكشف العالم في الموسم الثالث -------- 47

أولا: السلطة داخل الجدران ---------- 48

ثانيا: القبو بوصفه مشهدا معرفيا ---------- 50

ثالثا: البحر وتحول معنى الحرية ---------- 52

المبحث الرابع: قصدية الخطاب السياسي وتحول البطل في الموسم الرابع ------- 53

أولا: انتقال المنظور إلى مارلي ---------- 54

ثانيا: إعلان الحرب بوصفه فعلا خطابيا ---------- 56

ثالثا: المسارات والذاكرة والقصد المركب ---------- 58

رابعا: الرامبلينغ وسؤال القصدية الأخلاقية ---------- 60

المبحث الخامس: تركيب نتائج التحليل التطبيقي ---------- 62

أولا: قصدية المؤلف/المنتج ---------- 63

ثانيا: قصدية النصّ/المشهد ---------- 65

ثالثا: قصدية المتلقي/المشاهد ---------- 67

رابعا: نتائج جزئية ---------- 68

خاتمة ---------- 71

قائمة المراجع ---------- 74

الملاحق ---------- 84

الفهرس ---------- 92