جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم العلوم الانسانية

مذكرة ماستر

علوم الإعلام والاتصال
إعلام
سمعي بصري

رقم: .....

إعداد الطالب:
زهرة قجاتي

يوم:06/07/2019

الملمح الجمالي للسرد في الخطاب السينمائي
دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم عقل جميل
" A Beautiful Mind "

لجنة المناقشة:

أمال رحماني	أ. مس أ	بسكرة	رئيس
هشام عبادة	أ. مس أ	بسكرة	مقرر
نجيب بخوش	أ. مح أ	بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2018 - 2019

ملخص الدراسة:

يعتبر السرد من ابرز الوسائل الفنية التي تحدد نجاح العمل الفني أو إخفاقه فإجادة توظيف الفنان لأساليب السرد الأيقونية المعبرة عن موضوعه تزيد من حظه في النجاح،وبما ان السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت ادبية او غير أدبية يصيغ ظاهرة جمالية تقوم على عدة اشتغالات ومن بينها الاشتغال على الخطاب السينمائي الذي يعد وسيطا تعبيريا حاملا لعناصره السمعية والمرئية وفاعلا مؤثرا في ذاكرة المتلقي حيث يعتبر الفيلم أداة أكثر تأثير على المشاهد، وله قدرة التعبير في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والثقافية بمختلف المعاني والدلائل في قالب جمالي وفني وقيمي مما يساعد في سرد أحداث ووقائع القصص بأسلوبية وشعرية تجعل المتتبع يرصد المظاهر جمالية للسرد في الخطاب المرئي الموجه.

وعينة هذه الدراسة سلطت الضوء على زاوية مهمة من زوايا تناول الخطاب السينمائي بالبحث في جماليات السرد في عملية اختيار الدلالات والايحاءات السردية.

Résumé de l'étude:

La narration est l’un des moyens techniques les plus importants qui déterminent le succès ou l’échec de l’œuvre. Le succès des groupes dans les méthodes de narration narrative exprimées sur le sujet augmente ses chances de succès. La narration étant un acte illimité, elle s’étend à divers discours, qu’ils soient littéraires ou non littéraires, Les préoccupations, y compris le travail sur le discours du simiatique, qui est un moyen d'expression portant les éléments d'acteur audiovisuel et visuel et influent dans la mémoire du destinataire, où le film est un outil plus influent pour le spectateur et la capacité d'exprimer les divers domaines de la vie sociale et les significations culturelles et les signes sous forme esthétique L’art et la valeur, qui aident à raconter les événements et les histoires d’histoires de manière stylistique et poétique, permettent au suiveur de surveiller les aspects esthétiques de la narration dans le discours visuel dirigé. L’échantillon de cette étude met en lumière un aspect important du discours du discours cinématique sur l’esthétique du récit dans le processus de sélection de la sémantique et de ses implications narratives.

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

أشكر الله سبحانه وتعالى الذي ألهمني الطموح، ومنحني الإرادة والعلم لإنجاز هذا العمل.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار.. إلى من علمني العطاء بدون انتظار..أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثماراً قد حان قطفها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد أُستاذي **عبادة هشام**.

وإن علي دين لازم وحق ثابت لكثير من الناس وأعظمهم حقا علي:

وَالديّ الذي نظر إلي نظرة حالمة وغمرني بعطفه، وإلى منبع حناني وضياء حياتي إلى من داس على الشوك وأخفى أنينه، إلى من أخفى يداً بها شوكاً ومد يداً بها ورداً، إلى قرّة عيني وبهجة قلبي إلى الذي أحمل اسمه بكل افتخار الغالي **أَبيّ**.

إلى قلبي النّابض، إلى من غمرتني بفيض حنانها، إلى من علمتني الصبر على الحياة، إلى من حمتني بدعابتها، إلى أغلى هبة من الخالق المعبود ريحانة حياتي إلى نجمة من السّماء اختارت موطنها الأرض لتكون **أُميّ**.

إلى من يخاطبهم قلبي قبل لساني أخواتي "**ملاك وعائشة ومنال**"

وإخوتي "**رمزي ومحمد**" وفقكم الله في مشواركم الدراسي والعملي.

إلى الروح التي سكنت روحي "**إيمان**" و"**حواء**" و"**منى**" و"**فريدة**" و"**زهية**"

الآن تفتح الأشرعة وترفع المرساة لتنطلق السفينة في عرض بحر واسع مظلم هو بحر الحياة وفي هذه الظلمة لا يضيء إلا قنديل الذكريات ذكريات الأخوة البعيدة إلى الذين أحببتهم وأحبوني صديقاتي.

لا بد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد لتبعث الأمة من جديد

وقبل أن نمضي أقدم أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل " **أساتذة: *شعبة علوم الإعلام والاتصال*** "

_ أهدي لكم ثمرة جهدي _

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
بسملة	
الاهداء	
الفهرس	
مقدمة	
الفصل الأول:الإطار المنهجي	
1- الإشكالية	**6**
2- التساؤلات الدراسة	**8**
3- الدوافع العلمية لاختيار الموضوع	**9**
4- أهداف الدراسة	**10**
5- أهمية الدراسة	**10**
6- منهج الدراسة	**11**
7- أدوات الدراسة	**15**
8- مجتمع البحث والعينة	**22**
9- مفاهيم الدراسة	**25**
10- الدراسات السابقة	**31**
11- صعوبات الدراسة	**40**
الفصل الثاني: الإطار النظري	
المبحث الأول : المقاربة السردية في النصوص والخطابات	
المطلب الأول : مفهوم السرد ووظائفه	44
المطلب الثاني : السرد تركيبه وعناصره	50

المطلب الثالث : سيميولوجية النظرية السردية	65
المطلب الرابع : السرد خارج الحقل الأدبي	74
المبحث الثاني :المظاهر الجمالية في الخطاب	
المطلب الأول : مفهوم علم الجمال	79
المطلب الثاني : المذهب الفلسفي الجمالي	81
المطلب الثالث : الوظيفة الجمالية في الخطاب	83
المطلب الرابع : الخطاب السينمائي وجمالية للتلقي	86
المبحث الثالث: سردية الخطاب السينمائي والاتجاه الجمالي	
المطلب الأول : اللغة السينمائية	88
المطلب الثاني : البعد الجمالي للسرد الخطاب السينمائي	92
المطلب الثالث : تناص الأفلام وشعرية التداخل النصي	93
المطلب الرابع : سيميولوجيا السينما	95
الفصل الثالث: الإطار التطبيقي	
1 بطاقة تقنية حول الفيلم (السياق العام، ملخص الفيلم،الأبطال)	99
2 القراءة التعيينية لسرد في الفيلم	113
3 القراءة التضمينية لسرد في الفيلم	117
خاتمة	144
قائمة المصادر والمراجع	146
الملاحق	

المقدمة

مقدمة:

يعد السرد من أهم الفنون في حياة الشعوب لما له من تأثيرات متعددة تشمل جميع مناحي الحياة، ولما كان له من تأثيرات في صياغة العقل البشري وفي تكوين ثقافة المجتمعات وتوجيهها وصقل إبداعاتها الفنية وتطويرها.

لذا أصبح السرد حقلا هاما يحظى بالاهتمام من طرف النقاد والدارسين، عن طريق البحث في كيفية اشتغاله وتوظيفه، وأهميته لأنه لا يقف عند الجانب السطحي بل يتعمق في الجوانب الضمنية المعتمدة من قبل السارد وهذا يتجلى في الغوص داخل أعماق الخطاب بتحديد تأويلاته ودلالته الخفية.

فالسرد هو فن ينفتح على إبداعات متعددة سواء كانت أدبية أو غير أدبية والمتمثلة في الرواية، والشعر، والرسم، والمسرح، والسينما... وغيرها، فهذه الفنون تعتبر وعاء ووسيلة للخطاب السردي، تضفي عليه نوعا من شعرية في تمرير رسالته للجماهير المتلقية لمختلف الإنتاجات والإصدارات التي تزخر بالجمالية واللمسة الإبداعية يخلقها الفنان ويؤثر بها على المتلقي.

وكون الإبداع عملية ذهنية واعية تعتمد على مجموعة من البنى اللغوية والفنية يتم فيها السعي إلى إنتاج المعاني الجديدة خاصة في القصص والحكايات والأفلام السينمائية باستخدام طرق وأساليب جمالية في سردها.

وتتحقق القراءة الجمالية للسرد بالدقة في تحليل ورؤية واسعة الأفاق تعتمد على المتابعة الجمالية التي تعنى بالانجازات الخطابية على المستوى الأيقوني وربط السرد بالسينما التي لها القدرة على تحويل الكلمة المكتوبة إلى صورة مفعمة بالحياة تنقل عبرها معاني ودلالات معينة، فتكمن أهمية الخطاب السينمائي في قدرته على طرح القصة بأسلوب مميز يجعل المتلقي ينبهر فيه.

فيعتبر الخطاب السينمائي بنية خصبة للسرد خاصة ما تعلق بالجانب الجمالي ولما يمتاز من كيفيات متنوعة في توظيف الرموز والإيحاءات والدلالات المتعدد التي تضيف جمالية على العمل.

فلم يحظ السرد في الخطاب السينمائي من منظور جمالي في فضائنا الثقافي بالاهتمام ذاته الذي حظيت به الدراسات الأدبية، الشفوية كانت أم المكتوبة، بالرغم من أن الخطاب البصري يفيض بالتمثلات السردية داخل القصص المختلفة،وتبرز الملامح الجمالية لسرد في الخطاب السينمائي من خلال التحليل السيميولوجي لفيلم "العقل الجميل" ، وهذا الخطاب المرئي المتحرك يعج بالمقاطع الجمالية السردية احتواها الفيلم وعبر بها عن دلالات وإيحاءات مختلفة لتحقيق سيرورة انتاج المعنى واعتماد تقنيات في اكتشاف التمظهرات الجمالية للسرد داخل الفيلم. وللاستفادة من منهج التحليلي السيميولوجي لدراسة جماليات السردية في الفيلم الذي اختارته الباحثة كعينة للدراسة ، والمنهج التحليل السيمولوجي هو المنهج المناسب للدراسة والذي يتطلب الوقوف على طرق التعبير والتصوير ورصد الملامح الجمالية والخصائص الفنية والدلالات الموجودة في الفيلم، وقد قسمت الدراسة إلى ثلاثة فصول حسب طبيعة الدراسة التي فرضت ذلك متبوعة بخاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها.

فقد قسمت الدراسة إلى ثلاثة فصول : **الفصل الأول** خاص بالشق المنهجي الذي إعتمد على المنهج السيميولوجي في الكشف عن الملامح الجمالية للسرد في الخطاب السينمائي بالإضافة إلى الأدوات المستعملة وهي ثلاث مقاربات: مقاربة فلاديمير بروب (وظائف بروب)، مقاربة غريماس (النظرية السردية)، مقاربة رومان جاكبسون (الوظيفة الشعرية)،حيث تعتبر الأنسب لمقاربة الفيلم من منظور جمالي.

أما الفصل الثاني فتناول الجانب النظري من الدراسة الذي عنون ب: سيميولوجية النظرية السردية وتجلياتها الجمالية في الخطاب السينمائي

وبدوره تطرق إلى ثلاث مباحث، **المبحث الأول:** موسوم ب:" المقاربة السردية في النصوص والخطابات، وتناول أربع عناصر أساسية الأول مفهوم السرد ووظائفه، أما العنصر الثاني بعنوان السرد تركيبه وعناصره، والعنصر الثالث موسوم ب سيميولوجيا النظرية السردية، والعنصر الأخير بعنوان السرد خارج الحقل الأدبي.

أما المبحث الثاني عُنْوِنَ ب: المظاهر الجمالية في الخطاب وتناول كذلك أربع مطالب،الأول بعنوان مفهوم علم الجمال، والمطلب الثاني جاء بعنوان المذهب الفلسفي الجمالي، أما المطلب الثالث : الوظيفة الجمالية في الخطاب، والمطلب الرابع : الخطاب السينمائي وجمالية التلقي.

والمبحث الثالث موسوم ب: سردية الخطاب السينمائي والاتجاه الجمالي،وتناول أربع مطالب، المطلب الأول بعنوان : اللغة السينمائية، أما المطلب الثاني موسوم ب: البعد الجمالي لسرد الخطاب السينمائي، والمطلب الثالث: تناص الأفلام وشعرية التداخل النصي، أما المطلب الأخير فجاء بعنوان: سيميولوجيا السينما .

أما الفصل الثالث: فهو بمثابة فصل تطبيقي للدراسة موسوم ب: الاشتغال الدلالي لجماليات السرد في الفيلم، تم فيه دراسة الوظيفة الجمالية لتمظهرات السردية في فيلم " العقل الجميل والتحليل السيميولوجي لجماليات السرد في الخطاب السينمائي، بعد تحديد القراءة التعيينية للأوجه الجمالية للمقاطع السردية التي تخدم الدراسة، ثم الانتقال للمستوى التضميني للوقوف على حقيقة جماليات السرد في الخطاب البصري واستنطاق المعاني والدلالات الضمنية والابداع الذي يضاف للفيلم من خلال شعرية والإيحاءات الدلالية التي تم توظيفها، ثم استخلاص أبرز الملامح السردية في الخطاب السينمائي، وختمت هذه الدراسة بحوصلة للنتائج المتوصل إليها من تحليل الوظائف الجمالية لتمثلات السردية في الفيلم.

تم الاعتماد في الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع منها العربية والأجنبية المترجمة إضافة إلى مذكرات ومجلات محكمة.

فالعربية منها كتاب(كلام والخبر مقدمة لسرد العربي) لسعيد يقطين، كتاب (مدخل إلى السيميائيات السردية) لسعيد بن كراد، كتاب(السرد الفيلمي قراءة سيميائية) لعبد الرزاق الزاهير، كتاب (معجم السيميائيات) لفيصل الأحمر، (البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله) لأحمد مرشد، كتاب (مباحث في السيميائيات السردية) لنادية بوشفرة.

بالإضافة إلى بعض المراجع الأجنبية المترجمة (كمدخل إلى علم الجمال) لهيجل (اتجاهات البحث اللساني) لميليكا افيش (القضايا الشعرية) لرومان جاكبسون، (الاخراج السينمائي تقانيات وجماليات) لمايكل بيجر. فضلا عن العديد من المجلات والدراسات التي تناولت موضوع السرد/الجمال/الخطاب السينمائي.

الإطار المفاهيمي
والمنهجي للدراسة

الإشكالية :

يعد الخطاب من المؤسسات اللسانية ذات البعد التواصلي فهو ملمح من ملامح الأفكار والآراء في المجتمع والذي يتم تداوله بطرق مختلفة سواء كان لفظيا أم بصريا أو شكلا من أشكال التعبير الأخرى ممثلا في النحت أو الرسم وغيرها، فهو يعبر عن فكرة معينة وذلك بهدف سرد أحداثها بطرق وأساليب مختلفة .

يعتبر السرد أحد الدعامات الأساسية لمختلف الخطابات التي تقدم للمتلقي سواء كان فردا أو جماعة للتأثير فيه ولفت انتباهه من خلال اتساع دائرة المنظور السردي التي تشمل العديد من المجالات، لذا نجد الخطابات السردية حاضرة في كل مكان وفي شتى الفنون وأبرزها الأدبية كالرواية واللوحات الفنية وفنون التشكيلية وفن العمران والمنحوتات والرسم والسينما ... وغيرها.

كلها حوامل للسرد تحمل بين طياتها قصص عديدة يسردها الفنان من خلال ما يوظفه من جزئيات تضفي جمالية تعبيرية تجذب المتأمل فيها .

لذا تعد المنظورات الجمالية أو الشعرية إحدى أهم المباحث التي تختص بها الخطابات والنصوص الإعلامية وفي مقدمتها الإنتاج السينمائي ،الذي يسمى المخرجون فيه دائما إلى محاولة تكثيف إبداعاتهم بكل ما يسهم في تكوين مفهوم الجمال لدى المتلقي وإيلاء الأهمية الكبيرة للذوق العام في عملية التلقي وإدراك المنتج المرئي السينمائي.

فأصبح الحديث في الدراسات والبحوث يسلط الضوء على المقاربات الجمالية للخطاب على اختلافها لاسيما خارج الأجناس الخطابية الأدبية، الأمر الذي ربط السرد كحركة مهمة لإنتاج وبناء الخطاب بالبعد الجمالي،فشكلت من هذا المنطلق رؤية سردية جمالية تضافرت فيها النظرية السردية مع مهارات الإخراج، ليغدو السرد أو قص الأحداث وطريقتها من ابرز الملامح الجمالية للسينما، من هنا ترتكز هذه الدراسة على تبيان الأوجه الكثيرة للأبعاد الجمالية

التي تكتسبها بنية السرد ومحاولة إيجادها من خلال استنطاق الفيلم السينمائي وتحديد مجمل الملامح التي تجعل من العمل السردي الفيلمي ظاهرة جمالية وليس فقط مجرد عملية قص أو حكي لحدث أو قصة عبر فيلم .

وعليه لم تقتصر المقاربة السردية على دراسة كل ما هو لفظي بل انتقلت إلى الغير اللفظي الأيقوني وهذا ما نجده في الفنون التصويرية خاصة ما ينقله الفن السابع السينما التي تعتبر من الظواهر الإنسانية الشائكة المشتقة من استهلاك مفاهيم الرمز والقانون، فنتج عن محاولة وضع حدود لهذه المفاهيم داخل لغة افتراضية سينمائية انتقال المشكلة نحو دراسة الخطاب ليصبح بذلك يحدد جزء كبير من إنتاج المعنى في الفيلم عبر تجسيد تحوله من سرد روائي نصي إلى سرد سينمائي تصويري يستمد بنيته من الواقع لان السينما تأخذ من الواقع مرجعا لها.

فاللغة السينمائية باعتبار أنها لغة اتصالية مكثفة الدلالات، يجعلها تطرح في حقل السيميولوجي لتحليلها وكشف مفاتيح وشفرات مستوى التضميني والتعييني لديها للجماهير عبر استخدام مجموعة آليات تتميز بالجمع بين التقنية وتوظيف الدوال لتحقيق أهم وظيفة للسرد السينمائي.

حيث يخضع الخطاب السينمائي الذي يعتمد على الصورة والنص والصوت كأساسيات لعرض محتواه إلى قواعد تركيبية لكنه لا يقبل التجزئة إلى عناصر صغرى مستقلة بحيث يقدم الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى بسردها للوقائع، لأنها ستبدو نقلا للواقع بكل طبيعته وهذا ما يجعل المشاهد يتأثر أكثر بهذا النوع من الخطابات وينجذب نحوى الجمالية السردية التي تتبلور في انتقالات الزمنية والمكانية وتمثيلية الشخصيات والقصة في حد ذاتها من بدايتها إلى نهايتها ببثها في شكل الفيلمي .

ولهذا عملت دور الإنتاج السينمائي على إنتاج وإخراج مضامين خطابية السردية تعرض بطريقة جمالية ،فالخطاب السينمائي كأسلوب مؤثر يقدم مزيج مركب يجمع بين الفكر الأدبي

المكتوب السردي والفكر المرئي المسموع ألأداتي من خلال الصورة المتحركة والأداء الإنساني والإيقاع الموسيقي والأزياء والديكور... من اجل إنتاج محتوى معين يستقطب به المشاهد ويشبع له حاجته ومنه التأثير عليه بإضفاء المظاهر الجمالية لسرد داخل الرسالة السينمائية الموجه للجمهور.

وبذلك يهتم المنتجون بالمظاهر الجمالية لسرد كعنصر أساسي لتأثير في المتلقي من اجل إنتاج المواد السينمائية وعرضها.

ومن هنا فإن الدراسة تسعى إلى الكشف عن ملامح الجمالية للسرد المجسدة من خلال الخطاب السينمائي في فيلم العقل الجميل،ويمكن النظر إلى زاوية الدراسة من خلال الاستفهام الأساسي الذي يتحدد كالتالي :

كيف تجسدت المظاهر الجمالية لتقنيات السرد في فضاء الفيلم السينمائي؟

تساؤلات الدراسة :

1 كيف تم تجسيد الشعرية السردية داخل محتوى فيلم العقل الجميل ؟

2 ما هي أهم الملامح الجمالية للسرد التي تم إبرازها من خلال عرض الفيلم ؟

3 فيما تتمثل العناصر المكونة للسرد وأهم وظائفه ؟

4 كيف استغل عاملا الزمان والمكان في تعبير عن كل الأحداث والمجريات القصة في وقت محدد وهو زمن الفيلم ؟

5 ما دلالات الجمال التي يتضمنها الفيلم ؟

الدوافع العلمية لاختيار الموضوع :

خلف كل بحث علمي دوافع كامنة في نفسية الباحث تلح عليه بالاستمرارية وتجعله يخطو نحو تحقيق راحته الفكرية، وهو الشيء ذاته مع بداية كل بحث علمي، فجملة من الأسباب الذاتية والموضوعية كانت وراء اختيارنا لهذا الموضوع

أما *عن الذاتية منها فتتمثل في :*

1 الاهتمام بالحقل السيميولوجي ومجالاته الدراسية الدلالية والتواصلية.

2 الاهتمام البحثي بالخاصية الجمالية للخطابات والنصوص .

3 أهمية المباحث التي تفرض العبر تخصصية بين علوم الإعلام والاتصال والحقول الأخرى وفي مقدمتها مجال الأدبي .

4 اعتبار الدراسة فكرة تستثمر في توسيع دائرة البحث السيميائي حول الخطاب السينمائي واشكالياته .

5 الاهتمام الخاص بالأفلام السينمائية وبالأساليب السردية التي تنتهجها في طرح مواضيعها مختلفة .

وتكمن الدوافع الموضوعية منها في النقاط التالية :

1 الجانب السردي في الخطاب السينمائي لم يلقى حظه من التفسير والتحليل في خضم الدراسات السيميولوجية التي انصبت على الجانب السردي في الرواية وأهملت هذا المجال الغني بالدلالات والرموز.

2 الجمالية التي تضفيها العناصر السردية في الخطاب السينمائي تدفع الباحث للتعمق فيها

3 قلة الدراسات التي تهتم بالجمالية السرد وبصفة خاصة تجسيدها في الفيلم السينمائي والإيحائية التي تظهر في مشاهده المختلفة.

أهداف الدراسة :

يتحدد الهدف الأساسي لهذه الدراسة في بلوغ الملامح الجمالية لسرد التي تظهر في الأفلام السينمائية ومن ثم فهم المعاني والدلالات التي تتضمنها **ويتجسد ذلك من خلال :**

1 إبراز الملمح الجمالي لسرد من خلال فيلم (العقل الجميل).

2 التوصل إلى معرفة انتقالات الجمالية التي يثيرها السرد في بناء الخطاب السينمائي.

3 استنطاق الأبعاد السردية التي تجذب مشاهد الفيلم لإتمام المشاهدة حتى النهاية، ومعرفة متى يصل السرد الحكائي في الخطاب السينمائي إلى تحقيق أسمى مراحل المشاهدة وهي الاستمتاع .

4 معرفة ميكانيزمات واستراتيجيات توظيف العنصر الجمالي من خلال سيرورة إنتاج العلامة في خطاب السينمائي.

5 محاولة الوقوف على الصورة المتحركة التي لها قيمة تعبيرية كبيرة في إعادة إنتاج الواقع وكسب المشاهد من خلال تبني الجمالية في أساليب السرد التي تعرض لنا في الأفلام السينمائية.

أهمية الدراسة :

تكمن أهمية الدراسة في تناولها لموضوع يأخذ مجالا أوسع في الدراسات السيميولوجية ألا وهو الملمح الجمالي للسرد داخل الخطاب السينمائي باعتباره حقلا خصبا غنيا بالدلالات التي من شأنها أن تكشف الستار عن مساعي صانع الفيلم تجاه الجماهير والتأثير عليهم من خلال إبداعه في إبراز مظاهر الجمالية التي يتمتع بها السرد وتجسيدها داخل الفيلم السينمائي

وينقل به المشاهد إلى أسمي مراحل المشاهدة وهي المتعة في التذوق التسلسل الموجود ضمن طيات الخطاب السينمائي المنتهج في الفيلم .

كما يمكن لهذه الدراسة إن تحيط بالدراسات التي تهتم بالسيميولوجية الدلالية التي تحتويها السينما من حيث اعتبارها وعاءا حاويا لما هو لفظي والغير لفظي وجمعهم في قالب سردي يعرض بشكل مميز داخل الخطاب السينمائي قصد تحديد مختلف المعاني والدلالات التي تضفيها هذه الملامح الجمالية على رؤى الإنتاج السينمائي وخصوصية الصورة المتحركة .

وتكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تربط بين تخصص السمعي البصري في ميدان علوم الإعلام والاتصال وتخصص الأدب الذي يزخر بالعديد من الفنون على غرار ما اهتمت به الباحثة في هذا البحث وهو الفن السردي وإسقاطه على الحقل السينما التي تستلهم في الكثير من الأحيان مواضيعها ومضامينها من الرواية التي يعتبر أساسها العنصر الحكائي وبالتحديد تسليط الضوء على الملامح الجمالية للسرد ودلالاتها المختلفة ليس فقط في الخطاب لغوي لفظي والمكتوب ،إنما في الخطاب البصري مسموع وهذا من شانه أن يولد إيحاءات عديدة كامنة في هذه الملامح والتي لا تستطيع الرسالة الشفوية أو المكتوبة تمريرها بقدر ما تقوم الرسالة السمعية البصرية توصيلها عبر نقلها للواقع معين ببعديه ألزماني والمكاني وتبليغه للمتلقي .

منهج الدراسة :

إن أي دراسة علمية تعتمد على منهج معين، ويختلف من دراسة إلى أخرى وذلك لتنوع المناهج وكذلك وظيفة كل منهج وأهدافه التي يرمي إليها.

يعرف **المنهج لغة:** على انه كلمة منهج مأخوذة من اللاتينية من أصل يوناني metaوهي امن الطريق بمعنى كيفية التصرف للوصول إلى الهدف[1].

أما تعريف **المنهج اصطلاحا:** فهو الطريق المؤدي إلى الغرض المطلوب خلال المصاعب والعقبات.[2]

كما أن كل بحث علمي يعتمد على منهج معين لفهم وتحليل المشكل المطروح من اجل الوصول إلى حقائق موضوعية وبالتالي يقول محجوب عطية الفائدي فالمنهج هو الأسلوب أو الطريقة أو الوسيلة التي يستعملها الباحث بهدف الوصول إلى المعلومات التي يريد الحصول عليها بطرق علمية وموضوعية مناسبة.[3]

كما يقصد به تلك الطرق والأساليب التي تستعين بها فروع العلم المختلفة في عملية جمع البيانات واكتساب المعرفة في الميدان.[4]

ولكل ظاهرة أو مشكلة بعض الخصائص التي تفرض على الباحث منهجا معينا لدراستها، ويمكن للباحث أن يستخدم عدة مناهج وطرق متكاملة تعينه(الباحث) في تحقيق هدفه العلمي.[5]

ويعتبر المنهج دليل جوهري وحيوي في البحث العلمي ،حيث انه يقود الباحث للعمل بطريقة علمية ومنهجية ،في تركيب وتحليل الأفكار والحقائق التي توصله إلى نتائج علمية خاصة ببحثه بطريقة موضوعية وبالتالي فان تطبيق المنهج بدقة وصرامة يضفي نوع من العلمية والموضوعية في الدراسة من خلال التناسق الكلي لها وهنا يقول ديكارت "لا نستطيع أن

---

[1] سامية حميدي ،عبد المليك حميدي ،**الخطوات الأساسية في البحوث الاجتماعية** ،مجلة علوم الإنسان والمجتمع ،العدد 10 جوان 2014 ص57

[2] سامية حميدي ،عبد المليك حميدي ،مرجع سابق، ص 57

3 محجوب عطية الفائدي ،**البحث العلمي في العلوم الاجتماعية مع بعض التطبيقات على المجتمع الريفي**،ط1 ،منشورات جامعة عمر مختار ليبيا،1994، ص29

[4] عبد الهادي الجوهري، **معجم علم الاجتماع** ،ط1 ،مكتبة نهضة الشرق ،القاهرة 1982 ،ص182

[5] عبد الباسط محمد حسن ،**أصول البحث في العلوم الاجتماعية** ،ط1 ،مكتبة وهبة ،القاهرة 1979 ،ص255

نفكر في بحث حقيقة ما إذا كنا سنبحثها بدون منهج لان الدراسات والأبحاث بدون منهج تمنع العقل من الوصول إلى الحقيقة "[1] .

وهو فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، إما من اجل الكشف عن الحقيقة،حين نكون بها جاهلين ،أو من اجل البرهنة عليها للآخرين [2].

والمنهج مجموعة من القواعد والإجراءات والأساليب التي تجعل العقل يصل إلى معرفة حقه بجميع الأشياء التي يستطيع الوصول إليها بدون أن يبذل مجهودات غير نافعة [3].

وللإجابة على الإشكالية والتساؤلات المطروحة ارتائينا استخدام منهج التحليل السيميولوجي إذ بواسطته نستطيع الكشف عن كيفية تجسيد الملامح الجمالية للأسلوب السردي الذي يتناوله الخطاب السينمائي من خلال فيلم " **A BEAUTIFUL MIND** " "**العقل الجميل**".

لقد لجأ باحثوا الاتصال الجماهيري إلى إقتناص المناهج اللسانية والأدبية والسيميائية لفحص مضامين وأشكال الرسائل الاتصالية لذا فإن تفكيك عناصر النسق الإتصالي وإستنطاق معانيه يقتضي الإعتماد على منهج التحليل السيميائي الذي يقوم على مفهوم النسق (systéme)، الآنية (synchronique)، والدليل والعلامة اللغوية أو الصورية وبهذا الثالوث يرتبط هذا المنهج الذي يعد من أهم طرق البحث الكيفي أصوليا بالإرث البنيوي.[4]

فيعد المنهج السيميولوجي من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي وظفت لمقاربة جميع الخطابات النصية، ورصد كل الأنشطة البشرية بالتفكيك والتركيب، والتحليل والتأويل،بغية البحث عن آليات إنتاج المعنى، وكيفية إفراز الدلالة عبر مساءلة أشكال المضامين مع سبر أغوار البنيات العميقة دلالة ومنطقا، من اجل فهم تعدد البني النصية، وتفسيرها على مستوى

---

[1] مروان عبد المجيد إبراهيم ،**أسس البحث العلمي لإعداد رسالة جامعية** ،ط1،دار الوراق،الأردن،2000 ص60

[2] عبد الرحمان بدوي ،**مناهج البحث العلمي** ،ط 3 ،وكالة المطبوعات ،الكويت ،1977 ،ص 3

3 مروان عبد المجيد إبراهيم ، مرجع سابق ،ص61

[4] فايزة يخلف، **سيميائيات الخطاب والصورة**، ط01، دار النهضة العربية، بيروت، 2012 ص63

البنية السطحية تركيبا وخطابا، من ثم يهدف المنهج السيميولوجي إلى استكشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والأنشطة البشرية بنية ودلالة ومقصديه، والبحث عن الأنظمة التواصلية تقعيدا وتجريدا ووظيفة [1].

ويعرف "**هيلمسليف**" **لويس**" التحليل السيميولوجي بأنه مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته، وبإقامة علاقات من أطراف أخرى من جهة أخرى والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية،ويسعى لتحقيق التحليل النقدي ،فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسالة ذو مضمون كامن وباطن [2].

من اجل ذلك، اعتمدنا على التحليل السيميولوجي للأفلام، والذي من خلاله استعنا بأسس سيميولوجيا اللغة السينمائية والتي من خلالها ربطنا العناصر التقنية والفنية بمختلف الأبعاد الجمالية للسرد داخل الخطاب السينمائي، كما أقمنا العلاقات السيميولوجية بين معاني الدوال الضمنية للعلامات الأيقونة، خاصة وإن الفيلم عمل فني متعدد اللغات والشفرات، قادر على توليد معاني كثيرة تنطوي عليها النصوص الفيلمية خاصة الجمالية منها، كما تقيم الدلالات على منهج سردي "تحليل روائي" ومعطيات بصرية وصوتية "تحليل أيقوني".

وقصد الاحتكاك بالعلامات الجمالية للسرد والشفرات المرتبطة بالخطاب السينمائي في فيلم العقل الجميل، اعتمدنا التحليل النصي والذي من خلاله نعتبر الفيلم نصا يتشكل من عناصر اللغة السينمائية من "اللقطات، موسيقى، الصوت، زوايا التصوير، حركات الكاميرا الصورة بكل ما تحمله من عناصر اللون والشكل... وغيرها، مفردات هذا النص تتكامل في دلالتها لنقل الفكرة الفيلمية وتدعيم أبعادها الضمنية خاصة الجمالية [3].

---

[1] جميل حمداوي ،**الاتجاهات السيميوطيقية ،(التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)**،ط1 ،مؤسسة المثقف العربي ،2015 ،ص7

2 وردية راشدي ،**تمثلات الثقافة الشعبية الامازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري** ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير ،كلية العلوم السياسية والإعلام،جامعة الجزائر 3 ،الجزائر ،2012/2011 ،ص19

[3] وردية راشدي ،مرجع سابق ،ص 20/19

أدوات الدراسة :

يعتمد التحليل السيميولوجي على جملة من المقاربات الإجرائية التطبيقية وهي بمثابة الأدوات الأساسية في تحليل الخطابات والنصوص وتختلف حسب نوع كل صنف خطابي .

ويمكن تعريف المقاربة كالتالي: تعتبر المقاربة المنهجية للبحث الإطار التطوري أو طريقة تخمينية وعقلية يستعملها الباحث في دراسته ويعتمد عليها للاقتراب إلى الموضوع وتطلق هذه العبارة على تلك المحاولات في المنهج التي لم تصل إلى مستوى علمي متكامل مستقل بذاته.[1]

أما عن الدراسة فقد تم تبني (ثلاث 03) مقاربات أساسية لأسباب تتعلق بأجزاء ومفاصل البحث تمثلت في :

1 مقاربة ألجير داس جوليان غريماس السردية :

اهتم أعضاء مدرسة باريس وعلى رأسهم "**غريماس**" بالشروط الداخلية للمعنى في النص، لأن التحليل حسب رائد هذه المدرسة لابد أن يكون محايثا بحيث يقتصر الاشتغال النصي لعناصر المعنى دون اعتبار للعلاقة التي قد يقدمها النص مع أي عنصر خارجي لأن المعنى حسب " **كورتيس**" سيعتبر "كأثر وكنتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة ". وهو ما يتطلب التعرف على الوحدات المشكلة للنص باعتباره نسقا وبنية وهذا بهدف تحديد مستويات الوصف التي تتوزع على هذه العناصر قصد وصفها وضبط قواعدها المنظمة لها وبهذا تم تقسيم النص إلى مستويين :

أ / المستوى السطحي

ب/ المستوى العميق

1 فاطمة الزهراء نسيسة ،**منهجية وتقنيات البحث الاجتماعي (كيفية اعداد مذكرة في علم الاجتماع)** ،سلسلة المحاضرات العلمية ،مركز جيل البحث العلمي ،لبنان /طرابلس 2015 ص 17

ويندرج هذا التقسيم ضمن نسق اشتغال البنية العاملية في المسار التوليدي لدى "غريماس" حيث قام هذا الاخير بتقسيم المسار التوليدي إلى بنيتين رئيسيتين:

أ / بنية سيميائية سردية "**Structure sémio-narrative**"

ب / وبنية خطابية "**Structure profonde** "

والمربع السيميائي "**Carré sémiotique**"

أي البنية الأولية للدلالة وبنية سردية سطحية، فالأولى مجردة بينما الثانية بين المحايثة والتجلي أما البنية الخطابية فمتجلية متمظهرة، ويقع النموذج العاملي والخطاطة السردية معا في البنية السردية السطحية وهي بنية عاملية "**Structure actancielle**" تعد وسطا بين ما هو متجل منفرد وبين ما هو موغل في التجريد والتعميم أما النص فيقدم على مستوى.[1]

البنية العاملية بوصفه سلسلة من الحالات والتحولات "Etats et transfirmations" ما جعل "**غريماس**" يعترف أن السردية "Narrativité" توجد في كل الأنساق الدالة.

النموذج العاملي بوصفه نسقا:

إن النموذج العاملي يعد انتقالا من العلاقات (المربع السيميائي) إلى العمليات فنسقيته تتجلى في كونه صورة أو شكلا مثاليا تجريديا يعد بنية قابلة لفهم المتخيل البشري وانعكاسا كذلك للكون الجماعي وينظر "**غريماس**" إلى الأنموذج وفق ثلاثة أزواج عاملية :

1 المرسل /المرسل إليه (محور التواصل): يتجلى دور العامل المرسل في اقناع العامل الذات بالبحث عن موضوع القيمة، كما أنه يقدم المسار السردي باعتباره فاعلا تأويليا، أما المرسل إليه فهو مستفيد من الموضوع .

1 زهور شتوح، **استراتيجيات الفعل السيميائي لدى "جوزيف كورتيس" أسئلة النشأة واليات القراءة**،الملتقى الدولي الثامن"السيمياء والنص الأدبي" جامعة الحاج لخضر باتنة ، الجزائر ص 378/375 .

2 الذات /الموضوع: يشكل هذا الزوج القلب النابض في النموذج العاملي، إذ يعتبر محور الرغبة، رغبة الذات في الحصول على موضوع القيمة بعد إقناعها من قبل المرسل، أما الموضوع فهو المرغوب فيه من قبل الذات.

3 المساعد/ المعاكس (أو المعيق) : يرتبط بحالة الصراع، فالمساعد يساعد العامل الذات في البحث عن موضوع القيمة، في حين يعمل المعاكس على تعطيل الذات في حصولها على موضوع القيمة.

ويرى "**سعيد بن كراد**" أن هذا النموذج بعلاقاته الثلاث، يضعنا أمام العلاقات المشكلة لأي نشاط إنساني كما يشكل طريقة في تعريف الحياة ومنحها معنى.

النموذج العاملي بوصفه إجراء:

يعد النموذج العاملي بوصفه نسقا بنية ساكنة، لا تعرف الحركية إلا من خلال العبور من النسق إلى الإجراء، أي محاولة الانتقال بهذه العناصر[1] المشكلة للنموذج العاملي من مجرد التصور النظري إلى الوجود والتحقق عبر خطاطة السردية المشكلة من الأربع مراحل وهي:

1 مرحلة التحفيز: (فعل الفعل)

حيث يتم إقناع العامل الذات من قبل المرسل بالبحث عن موضوع القيمة، ويقوم الذات بتأويل هذا العمل ألإقناعي، وتمثل هذه المرحلة بالنسبة لتطور البرنامج السردي مرحلة ابتدائية وستشكل بالنسبة للفاعل الإجرائي المرحلة التي يتم فيها امتلاكه القيم الاستعمالية الاحتمالية إن أهم ما يميز هذه المرحلة من السرد هو فعل التأثير أو ما أسماه "**كورتيس**" بالفعل ألإقناعي.

[1] زهور شتوح، مرجع سابق، ص 377/376

2 مرحلة القدرة : (كينونة الفعل)

إن الإقناع ليس كافيا لتحقيق الرغبة، بل لابد من تحقق القدرة أي الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز، وتتلخص في: إرادة الفعل، القدرة على الفعل، ووجود الفعل، ومعرفة الفعل، وترتبط جلها بالبعد التداولي. وهي الشروط التي تحدد حالة الذات السردية لتستعد للمرور من الفعل إلى الإنجاز.

3 مرحلة الإنجاز (فعل الكينونة)

تشكل هذه المرحلة نوعا من التحول لحالة معينة، تقتضي عاملا **(Agent)** هو الفاعل الإجرائي، بحيث يتم الإنتقال إلى المحقق وهذا التحقق يتطلب برنامجا أساسيا هدفه الحصول على موضوع القيمة، غير أن تحقيق الرغبة خاضعة للبنية الجدلية التي تحكم النموذج العاملي،إذ نجد برنامجا مضادا يقوم به فاعل إجرائي مضاد.[1]

4 مرحلة الجزاء : (كينونات الكينونية)

تعد هذه المرحلة الحلقة الرابعة داخل الخطاطة السردية ونقطة نهايتها إنه الحكم على الإنجاز فالمرسل هو الذي يحكم على نجاح البرنامج السردي أو فشله باعتباره فاعلا تأويليا.

هذا وتتحدد البنية العاملية عند " **غريماس**" في ثلاثة محاور وستة عوامل المحاور هي: محور التواصل / محور الرغبة / محور الصراع

أما العوامل فهي: المرسل /المرسل إليه/ الذات/الموضوع /المساعد /المعاكس .

محور التواصل : المرسل ⟸ المرسل إليه.

محور الرغبة : الذات ⟸ الموضوع.

[1] زهور شتوح، مرجع سابق، ص 378/377

محور الصراع : المساعد ⟸ المعاكس.

لقد قاد هذا التصور "**غريماس**" إلى النظر إلى النص السردي من حيث هو انتقال من محتوى أولي إلى محتوى نهائي عبر مسالك مخصوصة، وهذا التصور العام يقود إلى الوقوف على البنية العميقة التي تسبق التحقق السردي المتجسد في الخطاب، كما أن هذا التصور المرتبط بالمربع السيميائي قد أسس لسيميائيات عامة لا تنحصر في مجال السرديات، بل تتجاوزه إلى مجالات أخرى.[1]

واعتمدت الباحثة على هذه المقاربة من أجل تفسير وتحليل العلاقات السردية على مستوى عينة الدراسة واستنباط منها الملامح الجمالية التي تكمن ضمن سرد الخطاب السينمائي.

2 مقاربة الوظائف السردية لفلاديمير بروب:

لقد قام العالم الروسي " **فلاديمير بروب** " "**Vladimir propp**" بدراسة التركيبة الداخلية[2]

لمائة حكاية شعبية روسية، وقد حدد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة باعتبارها أن (الوظيفة) هي فعل الشخصية، ومن النتائج الدالة في تحليل " **بروب** " هو أن الرقم الإجمالي محدود، إذ تكفي 31 وظيفة للإحاطة بمجموع أفعال الخرافات فضلا على أن تسلسلها متشابه بصورة مطلقة، بيد أن هذا لا يعني أن الوظائف كلها متواجدة في كل الخرافات"

تعتمد دراسة " **بروب** " أساسا " النظرة الهيكلية الوصفية، باعتبار أن الحكاية هيكل. أي أنها بنية مركبة معقدة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين. إذ توصل " **بروب** " بفضل دراسته إلى استنتاج ما سماه بالمثال الوظائفي

[1] زهور شتوح، مرجع سابق، ص 378

2 حفصية نوي، **آليات السرد في رواية " مقامة ليلية " " لعبد العزيز غرمول** " مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الاداب واللغات ،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر 2016/2015 ص 10

ويعني البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد الغير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المتعددة ".

والملاحظ من هذا التوزيع الذي قدمه " **بروب** " للشخصيات، أن الشيء الأساسي هو النظر إلى الدور الذي تقوم به الشخصية، إذ لم تحدد بنوعيتها وأوصافها بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأدوار.[1]

وعليه تم تبني مقاربة الوظائف السردية " **لفلاديمير بروب** " من أجل استنطاق الوظائف التي قامت بها الشخصيات ضمن قصة فيلم " العقل الجميل " وما أضفته هاته الوظائف من جمالية في تلقي خطاب العمل المسرود.

3 مقاربة رومان جاكبسون " الوظيفة الشعرية " :

يمثل " رومان جاكبسون " رأيا متميزا في التأسيس لعلم الشعرية، فيعرف الشعريات بكونها:

" دراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص " انطلاقا من أن كل رسالة تكون محملة بالوظيفة الشعرية، وإن لم تكن هي المهيمنة، يمكنها أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللفظي، كما جعل أيضا تجليات الشعرية في الخطاب النوعي، لا تنحصر في الشعر فقط، وإنما تمتد فوق سطح كل الفنون المتعالية، كالرسم، والموسيقى، والمسرح،...

إن الوظيفة الشعرية حسب " جاكبسون " تبرز الجانب المحسوس للأدلة في " استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها لحسابها الخاص، وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة" .وهذه الوظيفة تتحقق في الشعر والنثر على حد سواء، وهي تختص بنمط من الممارسات اللغوية التي لها علاقة بممارسات دالة متعددة.

[1] حفصية نوي، مرجع سابق، ص 11/10

هذا، وقد تحدث " جاكبسون " عن العناصر المكونة للحدث اللسانين، فالمرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فعالة يجب أن تحيل على سياق يسمى بالمرجع وتقتضي الرسالة قناة للاتصال، بالإضافة إلى الشفرة التي تمثل الوظيفة الميتا لغوية، وكل عامل من العوامل المكونة للحدث اللساني ينتج وظيفة لسانية، حيث ميز بين ست وظائف للغة، وهي: الوظيفية، المرجعية، الانفعالية، الإفهامية، التنبيهية، الانعكاسية، الشعرية.

فالوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى، حيث اعتبرها "جاكبسون" إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، فبدونها تصبح اللغة ميتة سكونية، فالوظيفة الشعرية تدخل ديناميكية لحياة اللغة.

إن الشعرية عند " جاكبسون " هي خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، وهي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى، وغير ذلك من العناصر. وبذلك يعد " جاكبسون " واحدا من رواد النقاد المحترفين للتأسيس للشعرية الغربية.[1]

ويرى " جاكبسون " أن الوظيفة الشعرية لا تقتصر على القول الشعري، بل توجد في أنواع الكلام الأخرى من فنون القول،وهناك وظائف أخرى – كما سبق – وليست هذه الوظيفة هي الوحيدة في الأدب، ولكن يمكن القول إن الوظيفة الشعرية تهيمن أثناء التركيز على بنية الرسالة، وهي التي تدعى بالوظيفة الفنية للأدب، وتفصل الأدب عن العلوم الأخرى وكل شيء لا يدخل في مجاله، وهذا ما أكده كذلك " موكاروفسكي ".[2]

ومنه بما أن الشعرية تدرس النصوص والخطابات المتنوعة، والفيلم السينمائي يعتبر خطاب من الخطابات الفنية التي تهتم بالتفاصيل الجمالية للعمل المنجز، تم الاعتماد في هذه

[1] حكيمة بوقرومة ، **دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية** ، المجلد 03، العدد07، جامعة مسيلة ، الجزائر، جويلية 2018، ص 99/ 100 /101
[2] حكيمة بوقرمة، مرجع سابق، ص 103

الدراسة التي ترصد الملامح الجمالية للسرد في الخطاب السينمائي على المقاربة الشعرية والوظيفة الشعرية الجمالية .

وبالتالي تهدف هذه المقاربات من خلال المعالجة السيميائية، إلى تبيان الدلالة العامة الكاشفة عن إشكاليتي " السرد والجمال " في المضمون الفيلمي الذي يُمرِرُ العديد من الرسائل الجمالية ضمن المقاطع واللقطات السردية في شكل خطابٍ سينمائِي معقد.

مجتمع البحث والعينة:

تعريف مجتمع البحث :

"**SOCIETY**" هو مجموعة من الوحدات الإحصائية المعرفة بصورة واضحة والتي يراد منها الحصول على بيانات [1].

مجتمع البحث مصطلح علمي منهجي يراد به كل من يمكن إن تصمم عليه النتائج البحث سواء كان مجموعة أفراد أو كتب ومباني مدرسة ... الخ وذلك طبقا للمجال الموضوعي لمشكلة البحث [2].

ويقال عليه المجتمع الأصلي والذي يمكن الوصول إليه للحصول على معلومات تخدم الدراسة إذا هي المفردات التي تقع عليها الدراسة .

وعليه مجتمع البحث هو جميع المفردات التي تشكل موضوع مشكلة البحث وهذه العناصر لها خاصية أو عدة خصائص مشتركة تميزها عن غيرها من العناصر الأخرى ،وفي دراستنا هذه اخترنا مجتمع البحث المتمثل في جميع الأفلام السينمائية لان دراستنا تختص

[1] رحيم يونس كرو العزاوي ،**مقدمة في منهج البحث العلمي** ،ط1 ،دار دجلة ،عمان ،الأردن ،2008، ص161

2عادل مرابطي ،عائشة نحوي ،**العينة ،مجلة الواحات للبحوث والدراسات** ،قسم علم النفس ،ردمد7163-1112 ،العدد 4 ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،2009 ،ص95

بدراسة أساليب السرد الجمالية داخل الخطاب السينمائي ،لذا يتضح لنا مجتمع البحث من متغير الدراسة .

تعريف عينة الدراسة:

هي مجموع وحدات البحث التي نريد الحصول على بيانات الميدانية منها أو عنها،وهي تعتبر جزء من الكل ،بمعنى انه يتم اخذ مجموعة من أفراد المجتمع الأصلي ثم تعمم نتائج الدراسة على المجتمع كله [1] .

إذن تعتبر عينة البحث مجموعة فرعية من عناصر مجتمع البحث تمثل هذا المجتمع الأصلي، لذا تتطلب عملية انجاز هذه الدراسة تحديد العينة، يتم من خلالها انتقاء جزء من المجتمع الكلي، فالباحث يختار مجموعة من الوحدات التي تمثل جزء من المجتمع العام ويقوم بدراستها والوصول إلى نتائج الدراسة .

ولان مرحلة اختيار وتحديد مفردات العينة مرحلة هامة في البحث وعلى هذا الأساس، اخترنا العينة القصدية لان موضوع دراستنا يتناول موضوع ملمح الجمالي للسرد في الخطاب السينمائي في فيلم"العقل الجميل" لهذا يكون مجتمع بحثنا يشمل جميع الأفلام السينمائية لأنها تعتمد على سرد الأحداث .

وعليه دراستنا من الدراسات الكيفية لا تسعى إلى تعميم النتائج بل تكتفي بالتحليل والتفسير والتعمق أكثر لذا اخترنا العينة التي من الفئات الفيلمية وهو فيلم "العقل الجميل"

A BEUTIFUL MIND للبطل "**راسل كرو**".

وترجع أسباب القصد في اختيار هذا الفيلم لكونه عينة تستمتع بخصائص وشروط وتركيب سردي متكامل وجيد، كما أن البعد الجمالي للفيلم قوي جدا تزامنا مع قصة الفيلم

[1] بالقاسم سلاطنية ،حسام الجيلاني ،**أسس البحث العلمي ،ديوان المطبوعات الجامعية** ،بن عكنون ،الجزائر ،2007 ،ص127

الواقعية وطريقة أداء الممثل "راسل كروا" لشخصية "جون ناش"العالم الذي حصل على جائزة "نوبل" .

تعرف العينة القصدية :

على أنها قيام الباحث بانتقاء أفراد عينته بما يخدم أهداف دراسته و بناء على معرفته دون أن يكون هناك قيود أو شروط غير التي يراها هو مناسبة من حيث الكفاءة أو المؤهل العلمي أو الاختصاص أو غيرها ،وهذه عينة غير ممثلة لكافة وجهات النظر ولكنها تعتبر أساس متين للتحليل العلمي ومصدر ثري للمعلومات التي تشكل قاعدة مناسبة للباحث حول موضوع دراسة.[1]

نبذة تاريخية عن فيلم "العقل الجميل" نوردها فيما يلي :

إنتاج : برين جريزر ، رون هارود

إخراج : رون هارود

سيناريو وحوار: روجرز بيكينز

مدة عرض الفيلم: 135دقيقة

13ديسمبر 2001 تاريخ الإصدار :

بلد الإصدار: الولايات المتحدة الأمريكية

ميزانية الفيلم : 58مليون دولار

إيرادات الفيلم :313مليون دولار

أبطال الفيلم :راسل كرو ،ايدهاريس ،جينيفر كونلي ،بول بيتاني ،ادم جولدبيرج ،جوش لوكاس

[1] محمد عبيدات ،وآخرون ،**منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات** ،دار وائل للنشر ،عمان ،1997 ،ص90

قصة الفيلم : قصة حياة العالم جون ناش.

مفاهيم الدراسة :

تنصب دراستنا هذه على سلسلة من المفاهيم و المصطلحات الأساسية وهي وثيقة صلة بين ثلاث ميادين رئيسية ،ترتبط بعض هذه المفاهيم بالسرد وتتعلق الثانية بالخطاب السينمائي فيما تنحصر الثالثة في السيميولوجيا . و فيما يلي تحديدها بالتفصيل :

مفهوم السرد:

السرد في اللغة : تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم :لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القران :تابع قراءته في حذر منه ،والسرد :المتتابع، وسرد الشيء سردا وسرده واسرده:ثقبه، والسارد والمسرد :المثقب ،والسرد :الثقب ،والمسرود :الدرع المثقوبة، وقيل السرد: السمر، والسرد :الحلق، وقوله عز وجل :وقدر في السرد ؛قيل :هو أن لا يجعل المسمار غليظا الثقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف، اجعله على القصد وقدر الحاجة.[1]

مصطلح "السرد" (NARRATION) ،وهو مصطلح قديم في اللغة الفرنسية كان يستعمل في عدة مجالات منها القانون و البلاغة ،ويدل على الحكي والتقرير لحوادث حصلت،ويدل كذلك في الأدب على الحكي والقص بطريقة فنية ومنهجية[2].

[1] ابن منظور :**لسان العرب** ،مادة (السرد)،ص 165

2صفية بلعابد ،**اشكالية ترجمة المصطلح السردي من الفرنسية الى العربية مسرد المصطلحات لكتاب بنية النص السردي لحميد لحمداني انموذجا**، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير،كلية الاداب و اللغات ،جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان ،الجزائر ،2015/2014 ص 200

تعريف السرد اصطلاحا:

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوموا على دعامتين أساسيتين أولهما:أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة،وثانيهما:إن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك إن قصة واحدة يمكن إن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فان السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط ألحكي بشكل أساسي ،والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي ،والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له ،والبعض الأخرى متعلقة بالقصة ذاتها.

والسرد إعادة متجددة للحياة تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات وإحداث وما يؤطرها معا من زمان ومكان ،تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد وسيرورة ألحكي وفق تعدد لغوي وإيديولوجي وفكري يتسع ليشمل خطابات متعددة ومختلفة .[1]

هو المصطلح العام لقص حدث أو حوادث، خبر أو أخبار سواء كانت حقيقة أو خيالية .

والسرد هو كل ما كانت له علاقة بالحكي أو القص، ويكون من الراوي والمروي له إلى التقنيات السردية ،وقد وجد منذ وجود الإنسان واستمر وتطور عبر الزمن ،وتوسع مفهومه فشمل مختلف الخطابات والمجالات ،كما انه يكون مكتوبا أو شفويا ،ويظهر أيضا في لغة الإشارات وفي الرسومات أو المخططات وكذلك في التاريخ والسياسة .

فالسرد إذا كل ما يمكن للإنسان أن يقراه أو يسمعه، أو يشاهده أو يرويه. وهذا انجده عند "رولان بإرث" في تعريفه القص أو ألحكي : "يمكن للقصة إن تعتمد على اللغة المفصلية ،شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك إن تعتمد على الصورة ،ثابتة أو متحركة ،كما يمكنها إن تعتمد على الحركة والاختلاط المنظم لكل هذه المواد . وأنها لحاضرة في الأسطورة أو الخرافة ،وحاكيا الحيوان والحكاية، والقصة القصيرة ،والملحمة والتاريخ والتراجيدي ،والمأساة والكوميديا

1 أسماء لعايز، **البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الاسود لاحسان عبد القدوس** ، كلية الاداب واللغات ،جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ،الجزائر ،2016/2015 ،ص (17/16)

والمسرح الإيمائي والصورة الملونة، إن القصة لحاضرة بكل هذه الإشكال الغير متناهية في كل الأزمنة والأمكنة وكل المجتمعات ،وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه.[1]

تعريف الجمال:

يعتبر تعريف "**هربرت ريد**" من أهم التعريفات التي ظهرت في الجمال والذي يستند على أساس مادي حسي مفاده :(إن الجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا) ،أي إنا الجمال يربط بين البنى الشكلية التي تجذب حواس الإنسان

أما الفيلسوف "**جون ديوي**" يرى الجمال على انه :"فعل الإدراك والتذوق للعمل الفني أي إن الجمال هو التعمق في ثنايا العمل الفني للاستمتاع بقيمته.

تعريف علم الجمال:

لم يترك الحكم على الأشياء الجميلة أو القبيحة لأذواق الناس بدون قواعد تضبطه ،قنن المقاييس،وأصبح للأحكام الجمالية علم قائم بذاته .

فيرجع أصل كلمة الجمال إلى اليونانية "الإحساس aresthesis " وهو مذهب فلسفي يهتم بمسالة الجميل :"علم موضوعه إصدار حكم قيمي يطبق على التمييز بين ما هو جميل وما هو قبيح .[2]

إذن فمن خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمة ويصبح موضوعا للتذوق الفني،ولذلك يمكن إن يقال أن موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التي ندركها بشكل مباشر بل هو الأقرب إلى إن يكون تفسيرا للتعبير الجميل عن الأشياء سواء كانت طبيعية أو مستمدة من الحياة الإنسانية .

---

[1] صفية بلعابد ،مرجع سابق ،ص37

2خديجة زايدي ،**مفهوم الفن و الجمال في "اوراق الورد"لمصطفى صادق الرافعي** ،مذكرة لنيل شهادة الماستر،كلية الاداب و اللغات ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر، 2016/2015 ،ص 29/28

علم الجمال يعنى إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية،وفي هذا الموضوع يقول احد المفكرين في علم الجمال الفرنسي :"إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية إلا عندما تنظر إليها من خلال فن من الفنون، أو عندما تكون قد ترجمت إلى لغة والى أعمال أبدعتها عقلية أو شكلها فن والتقنية technique".[1]

الجمال والجمالية :

تحدد فكرة الجمال مفاهيم الجميل والجذاب،وهي تنهض على أساس ثقافي وترتبط بالإحساس والشعور،إذا يعد الشيء جميلا إذا ما أيقظ شعورا بالفرح ،وعلى هذا الأساس حدد التأثير الجمالي بوصفه صدمة إدراك تحدث عند اداركنا للتقابل بين خصائص الموضوع الجمالي وتفاعلاتها مع الخبرة الذاتية للفرد ،أما الجمالية فهي مفهوم أوسع من الجمال ،إذا لا تشير الجمالية إلى الجميل حسب، ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لما هو جميل مهما كانت وجهة النظر ومهما تكن النتائج، ولكن إلى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة، ولا يقصد بجماليات التلقي تلك المفاهيم المرتبطة بالجمال والجمالية فهي تعني ذلك التوجه النقدي المتجه إلى القارئ .[2]

المفهوم الإجرائي للملمح الجمالي للسرد :

هي المظاهر التي يوظفها السرد بطريقة ما وبتقنيات مختلفة لتجعل القارئ أو المستمع أو المشاهد ينجذب إلى المحتوى المعروض له ،بإضفاء نوع من الجمال على العمل ليتذوق المتلقي هاته الجمالية الفنية عبر ما يقدمه له المضمون الذي يكون في شكل رواية أو فيلم سينمائي أو غيره من حوامل السرد المتنوعة .

[1] اميرة حلمي مطر، **مدخل الى علم الجمال والفلسفة الفن** ، ط1، دار التنوير للطباعة و النشر ، القاهرة ،مصر ،2013 ،ص14/13

2 اسيا جريوي، محاضرات مقياس **"جماليات السرد العربي القديم"** كلية الاداب و اللغات ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر ،2017/2016

تعريف الخطاب لغة :

الاشتقاق اللغوي فاغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح (الخطاب) مأخوذة من أصل لاتيني، هو الاسم (Dircursus) المشتق بدوره من الفعل(Discursere) الذي يعني الجري هنا وهناك أو الجري ذهابا وإيابا وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي ،وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوروبية الحديثة إلى معاني العرض والسرد ....

والخطاب حسب (بنفنيست E Benveniste) "هو كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال".[1]

ومن ثم يميز (بنفنيست) بين نظامين للتلفظ هما الخطاب والحكاية التاريخية هذا التمييز ينشا من كون الخطاب لا يقتصر في مفهومه على انه وحدة لسانية مفرغة ،بل تتعلق هذه الوحدة مع الثقافة والمجتمع ،فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها وهدفها شان المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية ،يختلف عن الحكاية التاريخية في المستويين اثنين هما الزمن وصيغ الضمائر .

الخطاب هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية التي أطلق عليها (جينيت) مصطلح الحكاية .[2]

ويشير الخطاب كما يقول فيركلاوي إلى استخدام اللغة حديثا وكتابة كما يتضمن أنواعا أخرى من النشاط ألعلاماتي مثل الصورة المرئية ،الصورة الفوتوغرافية ،الأفلام ،الفيديو الرسوم البيانية ،والاتصال غير الشفوي ،مثل حركات الرأس والأيدي ...الخ ،ويخلص إلى إن الخطاب

1 لامية بوداود ،**تحليل خطاب المبني روائي في الجزائر رواية اوشام بربرية لجميلة زنير** ،كلية الاداب واللغات ،جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر ص13

[2] لامية بودواوة ،مرجع سابق ،ص14

هو احد أشكال الممارسة الاجتماعية ،ثم يستخدم فيركلاوي الخطاب بمعنى أضيق حين يقول:"الخطاب هو اللغة المستخدمة لتمثيل ممارسة اجتماعية محددة من وجهة نظر معينة "وتنتمي الخطابات بصفة عامة إلى المعرفة وإلى بناء المعرفة .[1]

الخطاب السينمائي :

يتضح هذا المفهوم من خلال التركيب الحاصل بين الخطاب كجهاز تواصلي مركب و سينمائي كموضوع بصري دلالي ،ولتحديد هذا المفهوم تحديدا دقيقا وجب علينا في البداية تحديد الخطاب كمصطلح ذو دلالة مستقلة ثم في تركيبة مزاجية بالسينمائي .

ويعتبر مصطلح الخطاب من المصطلحات المنفلتة التي تأخذ شكلها ولونها حسب الإطار المعرفي الذي وظفت فيه ،غير إن المصطلح وبغض النظر عن توظيفا ته العديدة يحافظ على بنيته الداخلية التي تجمع بين هذه التوظيفات وتفرد له دلالته العامة والمشتركة .

فالخطاب إذن احد مصدري فعل خاطب، يخاطب ،خطابا ،مخاطبة وهو يدل على توجيه الكلام لمن يفهمه، وهو نقل من الدلالة عن الاسمية .

وبإلحاق الخطاب بحقل بصري كالسينما يأخذ هذا الخطاب بعض خصائص هذا الحقل ليصبح إضافة إلى خصوصياته كإرسالية الخطايا بصريا يستقي منه خصوصيته وقد عرف الناقد "**نور الدين افايا**" الخطاب السينمائي بقوله :"هو تعبير عن فكر مرئي يكثف ما تريد الذات التي تعمل على صياغته على توصيله بواسطة الصورة والعناصر الأخرى في العملية الاتصالية "وهو تعريف كما تظهر عناصره له مميزاته وكذا شموليته في الإحاطة بهذا الخطاب حيث يمكن ملامسة أهم الركائز التي تكاد تجمع على أهميتها في الخطاب السينمائي وهي كاللاتي:

1 محمد شومان ،**اشكاليات تحليل الخطاب في الدراسات الاعلامية العربية (الدراسات المصرية نموذجا)** ،المجلة العلمية لكلية الاداب ،جامعة المنيا،ابريل 2004 ،ص 4

1التعبير عن الفكر

2التواصل بالصورة والمرئي

3 إشراك العمليات السينمائية الأخرى [1]

نتج عن محاولة وضع حدود لهذه المفاهيم داخل لغة افتراضية سينمائية ،انتقال المشكلة نحو الخطاب، وهكذا ليصبح الخطاب نواة التحقيقات النظرية، بمعنى أخر :يتحدد جزء كبير من إنتاج المعنى في فيلم من خلال إجراءات ذاتية، فالخطاب نفسه قادر على إنتاج قوانينه الخاصة المستقلة عن القوانين التي تنظمه ،وهكذا تنتج الكثير من الرموز السينمائية عبر الخطاب بمعنى أنها ليست موجودة مسبقا، بالرغم إن الكثير منها صحيح، علينا ألا ننسى إن السينما تأخذ الواقع كمرجع ،وفي حضارتنا هناك العديد من القوانين واللغات التي تحيطنا بدا من الأكثر شيوعا (لغة الكلام) إلى القوانين الأكثر استخداما كما هي التفاصيل البشرية.[2]

المفهوم الإجرائي :

الخطاب السينمائي على اعتباره مركبا من كلمتين الخطاب والسينما فهو يتعدى من الجانب اللساني إلى الغير اللساني فيقصد به اللغة التي تحمل معها الفنون وتمتزج فيها المعارف الثقافية والموسيقية والتشكيلية واللسانية وغيرها يتوجه به المخرج إلى المتلقي بخطاب يحمل أفكار واتجاهات وإيديولوجيات يجعل من الخطاب قادرا على التواصل مع الفئات والمستويات المختلفة ،فيستطيع الخطاب السينمائي لفرط بلاغته ولغته وسطوة الصورة ،إن يطغى بالجمال على حساب الحقيقة ، فيأخذ وعي المتلقي ومشاعره ويصيب هدف التأثير عليه.

1 محمد عدة ،**اشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع (دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم حراقة لمرزاق علواش)**،كلية علوم السياسية والاعلام ،جامعة الجزائر3 ،الجزائر، ص 22

2 فران فينتورا ،ترجمة علاء شنانة،**الخطاب السينمائي لغة الصورة** ،منشورات المؤسسة العامة للسينما ،دمشق ،2012 ،ص10

الدراسات السابقة :

تعتبر الدراسات السابقة عملية تواصلية يغذي بعضها بعضا لذل تكتسب هذه الجهود العلمية السابقة قدرا كبيرا من الأهمية في المعرفة العلمية والبحث العلمي والتأصيل النظري، ومنه من باب الأمانة العلمية وجب عرض هذه الدراسات التي استفدنا منها فهي تتصل بهذه الدراسة من بعيد أو قريب وهي على النحو التالي:

الدراسة الأولى: _ لفوزية صادقي: موسومة ب" **جماليات التناص في الخطاب السينيمائي " دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم محارب الساموراي الأخير".**

أجريت هذه الدراسة كرسالة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص اتصال وعلاقات عامة بشعبة علوم والإعلام والاتصال بجامعة محمد خيضر بسكرة من إعداد الباحثة (فوزية صادقي) وإشراف (هشام عبادة) سنة 2017/2016 وتناولت فيلم (محارب الساموراي الأخير The Last Samurai) كعينة للتحليل.

انصبت إشكالية الباحثة حول تجليات التمثلات التناصية في الفيلم كعنصر جمالي، خاصة وأن التناص الموجود في الفيلم، يضفي جمالية ويزيد من عنصر الإثارة والتشويق والرغبة في متابعة أحداث ووقائع الفيلم من قبل المتلقي، وعملت على إثباتها في الجانب التطبيقي من خلال التحليل السيميولوجي للملامح التناصية والكيفية التي يتم من خلالها مقاربة النص جماليا في الخطاب السينمائي والوظيفة الجمالية للتناص في الخطاب المرئي المتحرك

وتطرقت الباحثة إلى جماليات التناص في الخطاب السينمائي من خلال اعتمادها على التحليل السيميولوجي لعينة من الأفلام السينمائية وقسمت الباحثة دراستها إلى إطار منهجي ومفاهيمي وثلاثة فصول.

الفصل الأول: موسوم ب التناص المفهوم والاشتغال والذي يضم مبحثين تتمثل في التناص (المفهوم والأنواع والأهمية، التناص من المنظور الجمالي وفيه تم التطرق للقيمة

الجمالية التي جعلت التناص كحتمية في النصوص الجديدة، ومن خلال آليات اشتغاله ركز على الجانب الجمالي للتداخل النصي.

الفصل الثاني: بعنوان تمثلات الظاهرة التناصية في الخطاب المرئي وهذا الفصل كذلك مقسم إلى مبحثين الأول بعنوان الثبات المفهومي للمذهب الجمالي في الخطاب المرئي أما المبحث الثاني كتوطئة للفصل التطبيقي وهذا المبحث معنون ب الخطاب السينيمائي من منظور الصناعة الجمالية.

الفصل الثالث: يتعلق بالجانب التطبيقي موسوم ب الاشتغال الدلالي لجماليات التناص في الفيلم تناولت فيه دراسة الوظيفة الجمالية لتمثلات التناصية في فيلم المحارب الأخير، بعد تحديد القراءة التعيينية والضمنية استنطقت المعاني والدلالات الضمنية والابداع الذي يضاف للفيلم من خلال التناصات، وختمت الدراسة حوصلة للنتائج المتوصل إليها.

فتحددت معالم تساؤلها المحوري في البحث عن جماليات التناص في الخطاب السينمائي الذي توظفه السينما لتأثير به على المشاهد بالشكل التالي :

كيف يأخذ التناص أبعادا جمالية في الخطاب السينمائي؟

ولتعمق أكثر في امتدادات الموضوع تم بناء جملة من الفرضيات لدى الباحثة كونها تعتبر التناص في الخطاب السينمائي مجال جديد يستدعي الاعتماد على الفرضيات بدل التساؤلات الفرعية وتعلقت بحدود الدراسة وراسمة لأبرز مفاهيمها كما يلي :

1 المبدأ التناصي في الخطاب مهم في تحقيق الوظيفة المرجعية.

2 تعدى التناص في اشتغاله مجرد علاقات الأخذ إلى ما هو أبعد من ذلك.

3 التناص ظاهرة جمالية في الخطاب السينمائي وأرضية تبرز فيها تجليات التناص وجمالياته.

4 يزخر الفيلم بأبعاد تناصية جمالية ما يجعل الجمالية لازمة تقترن بالخطاب السينمائي من خلال التناص.

و سعت الباحثة في هذه الدراسة إلى تحقيق أهداف تحصرها فيما يلي :

1 كشف أهمية التناص في الخطاب السينمائي.

2 التركيز على إبراز جماليات التناص في الفيلم.

3 إظهار تمثلات التناص في الخطاب السينمائي والوظائفها الجمالية باعتماد توصيف التناصات الموجودة وتبيان كيفيات توظيفها.

4 التعمق في تحليل الفيلم وتحديد أهم التناصات الموجودة فيه والذهاب لأبعد من ذلك التحليل وهو تجليات التناص جماليا في الفيلم.

5 البحث تناصيا في المرجعيات المختلفة المتعددة لبنى الفيلم العامة.

6 الإعلاء من قيمة الوظائف الجمالية التناصية.

وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج جاءت كما يلي :

1 الفيلم حقل لوجودات تناصية وهذا ما أسسته الدراسة التناصية، التناص يأخذ بعدا في النصوص السينمائية داخل الفيلم السينمائي.

2 النزعة الجمالية في في الفيلم تستلزم حضورا تناصيا وذلك يبرز من خلال إنتقاء الفيلم لعدة أبعاد تناصية، تم توظيفها لتحاكي عدة جوانب، جعلت الفيلم أكثر ثراءا وإبداعا وعمقت تلك التمظهرات أبعاده الدلالية، والغوص في تحليل مدلولاته التناصية جعل المتلقي أكثر فعالية في تتبع مجريات وأحداث الفيلم.

3 الفيلم في بناءاته مصاغ إلى الأخذ من نصوص أخرى مثلا يعد تناص إستحضار الفيلم أجزاء أخرى من أفلام وظهر ذلك جليا من خلال التشابه في أداء مقاتلي الساموراي، مقاتلي النينجا، الهندام الياباني، فن العمارة.

4 يعد التناص بالإضافة إلى كونه منهجا نقديا ومسألة سجالية، ظاهرة جمالية في النص والخطاب على إختلافه (لغوي، غير لغوي).

5 ثراء الفيلم جاء عن طريق تضمين الوظيفة الجمالية لمختلف أنواع التناص، حيث يتضمن الفيلم كل الأبعاد الثلاثة للعلامة (الدلالي، الأيقوني، الرمزي)، وجعل التناص أساس الجمالية والجوهري من خلال التمظهرات المتعددة للتناص في الفيلم خاصة التناص الثقافي والتناص الأسطوري اللذان وظفا بشكل كبير في الفيلم.

6 تداخل الوظائف الجمالية للتناص داخل الفيلم وإنسجاما مكن المتلقي والمتابع للفيلم من فهم تأثيرها الجمالي، الجانب الجمالي للتناص في الفيلم ظهر بشكل معمق وليس شكليا ذلك لأن هناك تزامن وإرتباط بين الدال والمدلول.

7 ملاحظة طغيان التناص الرمزي والتاريخي والثقافي في البنى المشكلة للفيلم لكثرة الإحالات المرجعية لها.

8 للتناص وظيفة جمالية قارة في الخطابات والنصوص تقوم على إعادة خلق النصوص والفنون والرموز والأساطير الغابرة كما أن نوع التناص يكون حسب طبيعة النص المأخوذ منه.

9 يمارس التناص إعلاء لقيمة المرجع في الخطاب والنص عموما عبر العودة إليه والتعريف به واستحضاره في الخطاب. [1]

1 فوزية صادقي، **جماليات التناص في الخطاب السينمائي، (دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم محارب الساموراي الأخير)**،مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر، 2017/2016.

الدراسة الثانية: لأحمد التيجاني سي كبير بعنوان: ***شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع لمحسن بن هنية.***

أجريت هذه الدراسة كرسالة الماجستير تخصص السرديات العربية بقسم الآداب واللغة العربية بجامعة محمد خيضر بسكرة من إعداد الباحث (أحمد تيجاني سي كبير) وإشراف (عبد الرحمان تبرماسين) سنة 2011/2010.

طرحت هذه الدراسة إشكالية مفادها أن الرواية من أكثر الأشكال الأدبية تداولا وانتشارا، ويرجع ذلك أنها تضع للقارئ عالما مسبوكا بطابع سردي مشوق ينتقل فيه الراوي من العالم الواقعي إلى العوالم الخيالية موازية له، بطريقة فنية وأدبية تنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالأدبية النصية إلى الشعرية النصية، وخلصت هذه الدراسة بطرح الإشكال التالي:

ماهي مكامن الشعرية السردية في رواية المستنقع ؟

وتفرعت الإشكالية الجوهرية إلى إشكاليات فرعية وتمثلت في:

1 هل يمكننا اعتبار الرواية خطاب إيديولوجي وحضاري؟

2 ماهي الحدود الفاصلة بين الرمزية والتاريخية والإيديولوجية في الرواية؟

3 ما علاقة الثقل الأسطوري والخرافي الذي تحمله الرواية بالمفهوم الحضاري والواقعي؟

4 ما دلالة انغلاق المكان والزمان في الرواية؟

5 ما الدور الذي يلعبه عنصر التناص في الرواية؟ وكيف يضفي عنصر الإبهام والغموض الشعري داخل الراوي؟

ولمعالجة هذه الإشكالية قسم الباحث الدراسة إلى ثلاث فصول:

الفصل الأول: معنون ب السرد العربي بين الأسلوبية والشعرية وتناول فيه بدايات السرد قديما وحديثا، الأسلوبية الشعرية وحاول تبيين بعض المفاهيم النظرية المتعلقة بمفهومي الأسلوبية والشعرية.

الفصل الثاني: معنون ب التشكيل الفني وبنية الخطاب في رواية المستنقع تناول فيه تتبع البنية الزمنية والمكانية وتشكيلهما الفني في رواية المستنقع.

الفصل الثالث: الموسوم ب شعرية السرد في رواية المستنقع هذا الفصل تطبيقيا محضن ركز فيه على أسلوبية وشعرية السرد في رواية المستنقع.

أما عن المنهج الذي اتبعه الباحث فهو يعتقد أن هذه الدراسة تتطلب أكثر من منهج فاعتمد على المنهج البينيوي لأنه الأنسب حسب رأيه لسبر أغوار البنية اللغوية والتركيبية المسبوكة في الرواية، واستعان بالمنهج الأسلوبي لما في الرواية من صور بلاغية.

وقد توصل الباحث إلى عدة نتائج أهمها:

1 إذا كان أسلوب الكاتب يعتمد في معظمه على المزج بين السرد والحوار والمونولوج وهي تقنيات سردية فنية تمتاز بها مسرحية فرواية المستنقع بوجه عام تبدو وكأنها مسرحية حقيقية يلعب فيها المونولوج دورا رئيسيا.

2 جاء الخطاب في رواية ميتانصي يربو عن الدلالات اللغوية للكلمات ويذهب إلى الدلالات التداولية، فجمعت لغة الرواية بين التقريرية والوصفية والرمزية.

3 نجح الكاتب في مزج إبداعه اللغوي في شكله السردي الشاعري وربط معطياته الفكرية (السياسية، الفلسفية والتاريخية) في حبكة فنية سردية متداخلة يصعب فك أجزائها لأنه صبغ ذلك كله بالمعطى الأسطوري ليوهمنا بتحوله إلى الحقيقة من خلال ربط أحداث الرواية وأبطالها

بألف ليلة وليلة بالشارع التونسي وما حدث فيه من أزمات سياسية من جهة أخرى وربطه بالواقع العربية من جهة ثالثة.[1]

الدراسة الثالثة: لمنصورية بدرة بن كريتلي وفضيلة بن معمر الموسومة ب: "**جماليات السرد الايقوني لبدايات السينما الناطقة تحليل خطاب الفيلم الصامت الفنان/ The artist أنموذجا.**

أجريت هذه الدراسة كرسالة لنيل شهادة الماستر تخصص وسائل الإعلام والمجتمع بقسم العلوم الإنسانية، بجامعة عبدالحميد بن باديس مستغانم، من إعداد الباحثتين (منصورية بدرة بن كريتلي وفضيل بن معمر) وإشراف (حفيظة بوخاري) سنة 2015/2014 ، وتناولت فيلم الفنان (The Artiste) كعينة للتحليل.

قامت الدراسة على الإشكالية التالية: من خلال انتقال العرض السينمائي من استعمال آلة عرض الصور المتحركة لثواني معدودات إلى استخدام الشاشة العريضة، ومن حركات شارلي شابلين المعبرة إلى الكلمات المنطوقة وعلى الرغم من أن أولى الأصوات لم تكن واضحة تماما إلا أن السينما وجدت سلاحا أخر تثبت به قوتها ومكانتها وهو الصوت ومن خلال الاعتماد على فيلم سينمائي معاصر صامت تبوأ فيه الأبيض و الأسود فكانت الألوان الطبيعية فائقة النقاء التي اعتادت الصورة السينمائية على اعتمادها .

من هذا المعتقد طرحت الباحثتان السؤال الرئيسي لهذه الدراسة وهو كالتالي:

فيما تتمثل جماليات السرد الأيقوني لبدايات السينما الناطقة من خلال متتاليات الفيلم الصامت " الفنان The artiste "؟

وللتعمق أكثر في موضوع الدراسة تم طرح تساؤلات فرعية تمثلت في:

1 متى بدأت السينما الناطقة وكيف جرت عملية إدراج الصوت في المشهد البصري؟

1 أحمد التيجاني سي كبير، **شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير كلية الأداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة،2011/2010.

2 كيف عالج السينمائيون أيقونيا هذه المرحلة التطورية من الفن السابع عبر أفلامها؟

3 كيف سرد لنا الفيلم الصامت المعاصر The artiste المرحلة الانتقالية للسينما بفعل إدخال الصوت على الفيلم السينمائي ؟

4 هل تضمن فيلم The artist خطابا إيديولوجيا ضمنيا ؟ ومن هو الجمهور المستهدف بهذا الخطاب الإيديولوجي السينمائي؟

5 إذا كان للفيلم السينمائي لغة خاصة به فيما تتمثل؟ وأين تكمن جمالياتها؟

واعتمدت الباحثتان ضمن دراستهما في شقها المنهجي على المنهج الوصفي كونه الأقرب لإشكالية وأهداف الدراسة في نظرهما بالإضافة إلى الأداة المستعملة وهي مقاربة التحليل الفيلمي والتي تعتبر الأنسب لتحليل مضامين الأفلام السينمائية وما تحمله في ثناياها من دلالات مضمرة.

تطرقت الدراسة في جانبها النظري إلى عنصرين رئيسيين:

الأول استعراض المسار التاريخي للسينما العالمية بمختلف محطاته التي أهمها إدخال الصوت على الفيلم الصامت.

أما العنصر الثاني تناول أهمية السينما كخطاب موجه لمختلف الفئات الاجتماعية والثقافية.

ليأتي بعد ذلك الجانب التطبيقي مدعما للجانب النظري وهو تحليل خطاب للفيلم السينمائي الصامت والمعاصر الفنان The artiste

وتوصلت الدراسة إلى نتائج تمثلت في:

1 نشأة السينما جاءت كنتيجة لمحاولات عديدة لمجموعة من الباحثين والمخترعين الذين ستهواهم حب التصوير وعرض الصور على الجمهور كما أن شموليتها للفنون التي سبقتها

وتمتعها بخصائص نوعية جعلها تتبوأ مكانة هامة على الرغم من أن بداياتها كانت وسط العامة وليس ضمن النخبة الأستقراطية.

2 مر التاريخ السينمائي بعدة مراحل تحكمت في تغييرها وتنوعها عوامل تقنية شملت تطور التقنيات المستعملة في إنتاج الأفلام السينمائية بالإضافة إلى العوامل الخارجية (سياسية، اجتماعية، ثقافية) ساهمت في إثراء ونضج مضامينها وانتهاجها كأداة لإيصال رسائل متنوعة شأنها شأن باقي الوسائل الإعلامية.

3 يتخذ الفيلم الصامت The artiste بعدا أكبر وأعمق من مجرد معالجته لبداية السينما الناطقة فهذا التحول الطارئ أصله تطور تقني يتعلق بتكنولوجيا وهنا يفضي بنا الاستنتاج إلى أن المخرج يحاول دفعنا إلى عدم قبول كل ما تنتجه وتضعه التكنولوجيا بين أيدينا وأن لنا الحق في مناقشة مبادئها فما يكون مناسبا بل رائعا بالنسبة للشخص ليس بالضرورة أن يكون الحال نفسه بالنسبة للآخرين، وهو ما ينبهنا إلى أن الإنسان فعلا سيصبح رهينة الآلة التي صنعها بكلتا يديه فالتطور التكنولوجي له تداعيات على جوانب أخرى سياسية اقتصادية اجتماعية والأخطر من ذلك ثقافية.[1]

صعوبات الدراسة:

واجهة هذه الدراسة العديد من الصعوبات والعراقيل سواء كان على مستوى الضبط ألمفاهيمي لمتغيرات الدراسة والمنهجي أو البناء النظري وكذا الاشتغال التطبيقي على فيلم "**العقل الجميل Abeautiful Mind** " ويمكن تلخيص أهمها كما يلي:

1 صعوبات الدراسات الكيفية بصفة عامة كونها تحتاج من الباحث أن يتصرف في مادة التحليل وأن يستنبط النتائج والتأويلات وإيجاد المداليل والمدلولات بالتحاليل والتفسيرات وما إلى ذلك.

1 منصورية بدرة بن كريتليو فضيلة بن معمر، **جماليات السرد الأيقونى لبدايات السينما الناطقة (تحليل خطاب الفيلم الصامت الفنان أنموذجا)**، مذكرة لنيل شهادة الماستر ، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم،الجزائر، 2015/2014.

2 صعوبة الدرس السردي في حد ذاته والاشتغال على البنية السردية وفكر "**غريماس**" شكل صعوبة كبيرة لدى الباحثة.

3 ومن الصعوبات كذلك التعقيد والفلسفة التي حملها فيلم "**العقل الجميل**" من إيحاءات والأمر الذي تطلب إلى مشاهدة الفيلم العديد من المرات والخروج بالدلالات الكافية.

4 تشعب موضوع هذه دراسة ليمس عدة جوانب، خاصة المقاربات النظرية المتعددة بتعدد نظرت الباحثين للسرد كمفهوم والية مما أدى بنا إلى صعوبة ضبط اشتغالات الملامح السردية من الناحية التحليلية السيميولوجية وسبل مقاربة الخطاب السينمائي جماليا.

5 قلت المراجع المتعلقة بموضوع الدراسة خاصة من جانب الدراسات السيميولوجيا التي تحلل السرد في الخطاب السينمائي وانحصرت جل المراجع في الخطاب الأدبي عامة والروائي خاصة دون تطبيق السرد في مجالات محددة مثل السينما.

الإطار النظري

الإطار النظري :

سيميولوجية النظرية السردية وتجلياتها الجمالية في الخطاب السينمائي:

وبغوص في جذب المشاهد نحوه وإلهامه وشَّدِ انتباهه بأسلوب مشوق ومثير لبراعة طريقة سرد أحداث ووقائع الفيلم .

ينطوي هذا الفصل على تحديد الجانب الجمالي للسرد في السينما وخطابها الموجه من خلال التعمق في دلالة ومفهوم الجمالية، وتم تخصيص يزخر الخطاب المرئي بمختلف الملامح الجمالية السردية التي تتعلق خاصة بالسينما كونها ترتبط بالجانب الجمالي والفني، فالخطاب السينمائي فن والفن نتاج جمالي صادر عن الوعي الجمالي، والمتمثلات السردية هي ممارسة جمالية انبثقت من رؤيةْ المخرج لِعَالَمِهِ وطريقته في سرد الأحداث وترك لمسة إبداعية تحسب له.

فالخطاب المرئي عامة والسينمائي خاصة يعتبر أرضية خصبة لتجسيد الملامح والمتمثلات السردية لأنه يستنطق العمق الدلالي ثلاث مباحث الأول حول تجليات السرد في النصوص والخطابات المختلفة مثل السرد في فن العمارة والمسرح، الخزف، الصورة الفوتوغرافية ،السينما...وغيرها، أما المبحث الثاني حول الثَّبَتْ المفهومي للمذهب الجمالي في الخطاب عامة، ثم المبحث الثالث عن سردية الخطاب السينمائي وعلاقتها بالجانب الجمالي، كتمهيد للجانب التطبيقي للدراسة قصد الانتقال من الإطار المنهجي إلى التطبيقي.

المبحث الأول :المقاربة السردية في النصوص والخطابات

❖ المطلب الأول : مفهوم السرد ووظائفه

➢ مفهوم السرد:

يعرف " **سعيد يقطين** " السرد من خلال كتابه "الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي" كما يلي: "فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان.[1]

السرد هو السبيل الذي نعقل به الأشياء، كما يقول "**جوناثان كوللر**" في كتابه نظرية الأدب، ومن المسلم به أن لكل منا على الصعيد الفردي سردياته الخاصة التي تمكنه من بناء ما هو عليه وما يتجه إليه،على طريقة سرد الناس للأحداث تفهم القضايا والأفكار والتوجهات.[2]

السرد كما هو متعارف عليه "متوالية من الأحداث أو الأفعال الكلامية تربط وتتركب مكوناتها عبر الانسجام أو غبر التفكك أو عبر التداخل بحسب رغبة الكاتب وما يشترطه منطق ونظام الخطاب وزمن الأفعال والأحداث".[3]

ويقول" **مصطفى صادق الرافعي** " حين نظر إلى السرد على انه "متابعة الكلام على الولاء والاستعجال به ،وقد يراد به أيضا ،جودة سياق الحديث ،وكأنه من الأضداد" فالسرد بهذه الصورة لا يخرج عن كونه مظهرا تعبيريا ،يفعل الكلمة ،ويسخر الجملة من اجل تواصل تبليغي على صعيد الشفهية والكتابية .[4]

---

[1] أسماء لعايز ،مرجع سبق ذكره ،ص 17

2 وردة بن عوف ،فرحي كريمة ،**البنية السردية في رواية حلم على الضفاف لحسيبة موساوي**،مذكرة لنيل شهادة الماستر ،كلية الأدب و اللغات ،جامعة عبد الرحمان مبرة بجاية ،الجزائر،2013، 2014 ، ص9

3 ايمان شايب عينو، **مكونات السرد في رواية سرداق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي انموذجا** ،مذكرة لنيل شهادة الماستر ،كلية الاداب واللغات ،جامعة العربي بن مهيدي ام البواقي ،الجزائر ،2011/2010 ،ص4

4 مصطفى صادق الرافعي، **تاريخ أداب العربي** ، ج2 ، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1974 ص297 .

فالمعطى الجمالي الفني للتركيب اللغوي والمسار السياقي والتأثير ألمقامي على اللغة هو الذي يترك "في أذهاننا جزيئات الواقعة ،ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال كما يحدث في كتابة التاريخ ،بل نلاحظ دائما أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال ،وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية".[1]

أما الدكتور" **عبد المالك مرتاض** " فيعرف السرد بقوله هو"التتابع الماضي على وتيرة واحدة ".[2]

ويعني السرد لدى "**شيلوميث ريمون كينان**""**sh.R.Kenan**" التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو ألحكي كمرسلة يتم إرسالها من المرسل إلى مرسل إليه والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية الفيلم الرقص ....الخ.[3]

السرد هو المصطلح العام الذي يشتمل على نص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال. [4]

السرد هو "العملية التي يقوم بها السارد أو الروائي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي" فهو عملية إنتاج الخطاب.[5]

1 احمد التيجاني سي كبير، مرجع سبق ذكره، ص 47.

2 عبد المالك المرتاض ،**الف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد** ،ديوان المطبوعات الجامعية ،1993، ص83.

3 أحلام معمري، **بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، 2004/2003، ص52

4 عدنان محمد عدي، **بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ، (دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس)**،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،عمان، 2011، ص 153 .

5 سمير المرزوقي وجميل شاكر ،**مدخل الى نظرية القصة** ، ط1، الدار التونسية للنشر، بيروت، 1997، ص 78/77.

➢ وظائف السرد:

يعد " **فلاديمير بروب** "**VLADIMIR PROP** " رائد الدراسات السردية في الحديث وذلك من خلال سعيه إلى وضع إطار منهجي عام وشامل لدراسة الحكاية بناءا على جملة من المفاهيم الأساسية، ويعد كتاب " مروفولوجية الحكاية " (**Morphologie du conte**) الصادر عام 1928 حجر الزاوية في تجارب علم الأدب الجديد في الغرب وتأثيره لا يزال سائرا حتى اليوم فقد حاول الكثيرون استلهامه في بناء نظرياتهم النقدية من أمثال **ليفي شتراوس، رولان بارث تودوروف، غريماس وبيرموند...** [1]

وتعريف الوظيفة اصطلاحا عند" فلاديمير بروب " :

(الوظيفة هي عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سيرة الحكاية) أي أن الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهينة سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه.

وجب عندئذ اعتبار الحكاية كإطار مركب تتوزع فيه الوظائف حسب إمكانيات غير محدودة العدد والمهم أن تكون هذه الوظائف مرتبطة، ملتحمة وثيقة الالتحام تستقطبها غاية واحدة هي إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل(**situation initiale**)) في صلب هذا المسار يكتسب كل حدث سواء كان ذا صبغة فعلية (**factual**) أو كلامية (**acte de parole**) قيمة وظائفية لأنه يمثل حلقة في سلسلة الأحداث، والغاية المنشودة من بناء المثال الوظائفي هي تجنب ما سمته النظرية الكلاسيكية ب: (المبررات النفسانية) (**motivations psychologiques**) التي ينتج عنها الفعل.[2]

1عمر عيلان، **النقد الجديد والنص الروائي العربي، (دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد العربي)** مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة قسنطينة الجزائر 2006/2005 ص 33.

2عبد العالي السيد، **الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية في منطقة خشلة ، (جمع ودراسة وظائفية وفق منهج فلاديمير بروب)**، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، كلية الاداب واللغات ،جامعة العربي التبسي ، تبسة ، الجزائر،سنة 2011/2010، ص 66/65.

وتعتمد الدراسة التي أجراها " **بروب** " على مجموعة من الحكايات الشعبية الروسية على النظرة الهيكلية والوصفية " فقد لاحظ " **فلاديمير بروب** " بأن هذه الحكايات التي تعالج مواضيع متشابهة وتختلف شخصياتها وظروفها تتبع نفس السيرورة الحكائية بمعنى أن بعض الحركات تتكرر في جميع الحكايات وتتبع نفس الخط ونتيجة لهذا الاكتشاف ولهذه النظرة الجديد في التحليل أخذت الدراسات النقدية منهجا جديدا".[1]

تمثل العناصر الثابتة ما أسماه " **بروب** " ب " الوحدات الوظيفية والتي يعرفها "**بروب**" بأنها " فعل الشخصية من وجهة نظر دلالاته في سيرورة الحبكة". [2]

ولقد حصر" **بروب** " عدد الوظائف في الحكايات المدروسة في إحدى وثلاثين وظيفة، وضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا وجعل لكل منها أشكالا مختلفة قريبة منها أو متفرقة عنها، فبعد الوضعية الاستهلالية نميز الترتيب التالي:

1 **وظيفة الرحيل:** كأن يغادر أحد أفراد العائلة المنزل.

2 **وظيفة المنع:** اشعار البطل بوجود منع.

3 **وظيفة الاستخبار:** وفيها يحاول المعتدي أن يحصل على ارشادات تمكنه من اكتشاف المكان الذي يسكنه الضحية أو الذي توجد فيه الأشياء الثمينة.

4 **وظيفة خداع:** وفيها يحاول الشرير خداع ضحيته للتمكن منها.

5 **وظيفة أخبار:** المعتدي يتلقى أخبار حول الضحية.

6 **وظيفة خدعة:** المعتدي يحاول خداع ضحيته.

---

1 فاطمة قمولي، **التحليل السيميائي للخطاب السردي عند حميد بورايو**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الاداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2015/2014، ص11 .

2 فلاديمير بروب، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، **مورفولوجيا القصة** ، ط1، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ص 38.

7 **وظيفة التواطؤ:** الضحية تقع في حبائل الخدعة وبذلك تعين عدوها على الرغم منها.

8 **وظيفة إساءة:** المعتدي يلحق ضررا بأحد أفراد الأسرة أو يسيء إليه .

9 **وظيفة وساطة:** انتشار خبر الإساءة أو النقص وتوجه للبطل بطلب لتدخل.

10 **وظيفة استهلال الفعل المعاكس:** قبول البطل للطلب.

11 **وظيفة انطلاق:** يغادر البطل منزله.[1]

12 **وظيفة الواجب الأولى:** البطل يتعرض لإختبار واستنطاق تهيؤه لتلقي مساعدة سحرية.

13 **وظيفة رد الفعل** : البطل يرد على الواهب المقبل.

14 **وظيفة استلام الأداة السحرية:** وضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل.

15 **وظيفة الانتقال أو السفر بصحبة الدليل:** ينقل البطل أو يقاد إلى جوار المكان الذي يوجد به موضوع بحثه.

16 **وظيفة المعركة:** البطل والمعتدي عليه يتبارزان في معركة.

17 **وظيفة العلامة:** تلقي البطل للعلامة

18 **وظيفة الانتصار:** انهزام المعتدي

19 **وظيفة اصلاح:** اصلاح الاساءة، تعويض النقص

20 **وظيفة عودة** : يعود البطل.

21 **وظيفة مطاردة** : مطاردة البطل.

22 **وظيفة نجدة:** يغاث البطل.

[1] فاطمة قمولي، مرجع سبق ذكره، ص 13/12 .

23 **وظيفة الوصول متنكرا:** وصول البطل متنكرا إلى بيته.

24 **وظيفة ادعاء** : بطل مزيف يدعي أنه البطل الحقيقي.

25 **وظيفة مهمة صعبة** : يقترح البطل مهمة صعبة للتعرف على البطل الحقيقي من المزيف.[1]

26 **وظيفة انجاز** : انجاز المهم الصعبة من طرف البطل.

27 **وظيفة التعرف:** التعرف على البطل الحقيقي.

28 **وظيفة اكتشاف** : كشف قناع البطل المزيف.

29 **وظيفة تغيير الهيئة:** اكتساء البطل مظهرا جديدا.

30 **وظيفة عقاب:** معاقبة البطل المزيف.

31 **وظيفة زواج:** مكافئة البطل كأن يتزوج ،أو يرتقي عرش الملك.

وتتوزع هذه الإحدى وثلاثين وظيفة على سبعة شخصيات رئيسية في الحكاية العجائيبية وهي:

1 المعتدي أو الشرير Le Méchant

2 الواهب Donateur

3 المساعد L'auxiliateur

4 الأميرة La princesse

5 الباعث Mandteur

6 البطل Le Héros

7 البطل المزيف [2] Le faux Héros

[1] فاطمة قمولي، مرجع سبق ذكره، ص14/13.

[2] فاطمة قمولي، مرجع سبق ذكره، ص 14 .

وتتسم العلاقة القائمة بين هذه الشخصيات والوظائف بالمرونة وقابلية الانتقال والاستبدال، حيث يمكن لمجال وظيفي واحد أن تتجمع فيه عدة شخصيات، كما يمكن لشخصية واحدة أن تشغل عدة مجالات.[1]

❖ المطلب الثاني :السرد تركيبه وعناصر

➢ مكونات السرد :

1 السارد (narrator) : وهو الشخص الذي يقوم بنقل الحكاية إلى غيره أو كما أسمته: " **شلوميت كنعان**" أداة، وابتعدت عن تشخيصه "الأنسنة" وذلك لأن السرد متعدد الأشكال، فلا يقتصر على الأشخاص، والسارد هو منشئ السرد.

2 المسرود له(naratee) : وهو المتلقي، أو شخص ما، وجه السارد إليه خطابه.

3 المسرود (narrated) : وهو ما ينتجه السارد، وما يتلقاه المسرود له، فهو يحتل مكانة وسطية بين الاثنين .

4 التبئير"(focalization)" : وهو الوساطة التي تقدم من خلالها القصة محكية من قبل السارد ،رغم أنها ليست من إنتاجه، وهنا يجب أن نميز بين المبئر والسارد.

5 الشخصية(character)": تتفاوت الشخصيات في تعريفها، والشخصية هي بنية من بنيات النص الرئيسي التي ربما كانت متخيلة أو واقعية.[2]

6 الزمن (times): وهو مقياس حركة وجود العمل الحكائي، والذي يتضمن المسافات والأحداث والترتيب والسرعة والتباطؤ،والتي من خلالها يتم شعور العناصر الرئيسية بالزمن داخل السرد.

---

[1] فاطمة قمولي، مرجع سبق ذكره، ص14.

2 أحلام قاص ،بسمة قليف، **البنية السردية في رواية في قلبي أنثى عبرية لخولة حامدي**، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الاداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي أم بواقي، الجزائر، 2018/2017 ،ص 12/11.

7 الحوار (dialog) : وهو الذي تنشأ من خلاله العلاقات بين الأدوات داخل السرد تتواصل وتتقاطع ،فهو أداة تكشف عن الشخصيات ،ومن خلالها تقدم الحكاية.

8 الوصف description: وهو كل ألحكي، يتضمن سواء بطريقة متداخلة ،أو بنسب شديدة التغيير ،أصناف من التشخيص، لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرد (**narrations**) هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصات لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (**description**).[1]

الفرق بين السرد والوصف : السرد والوصف عمليتان متشابهتان يظهران بواسطة مقاطع كلامية لكن الفرق في الوظيفة السرد يعمل على إعادة التتابع الزمني للأحداث أما الوصف فيمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان.[2]

- ***أنواع السرد :***

يعد السرد احد أهم ركائز التي تقوم عليها الروايات والأفلام لكونه وسيلة يتم من خلالها نقل الأحداث والوقائع .

لذا ميز الشكلاني الروسي " **توماشوفسكي** " بين نمطين من السرد:

السرد الموضوعي(objectif) والسرد الذاتي (subjectif)

ففي السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء ،حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي ، فإننا نتتبع ألحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين غلى تفسير لكل خبر: من وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه.[3]

---

[1] أحلام قاص،بسمة قليف، مرجع سابق، ص12.

[2] شايب عينو إيمان، مرجع سبق ذكره، ص13.

1 محمد الامين يزيد، **أساليب السرد في رواية ملكة العنب لنجيب الكيلاني**، مذكرة لنيل شهادة الماستر كلية الأدب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ،الجزائر، 2016/2015، ص 11.

ومن جهته " **جنيت** " يشير بأنه في بعض الأحيان يجدر وجود بعض التحديدات الزمنية لان صيغة الماضي كافية لتثبت لنا المسافة الفاصلة بين زمن السرد وزمن الحكاية .[1]

لذا هناك أربع أنواع للسرد والتي تتمثل في :

1 السرد التابع (السرد اللاحق) narration ulterieure:

تقدم القصة بعد تمام اكتمالها، فيقوم الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي أحداثا ماضية قبل وقوعها ،وهو النمط التقليدي الأكثر انتشارا وهو ما نجده في المقدمة التقليدية العجيبة "كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان" أو السرد الوارد في محاضر الجلسات أو نشرات الأنباء " اجتمعت اللجنة الفولانية يوم كذا وقررت كذا وكذا".[2]

2 السرد الأتي (السرد المتواقت) narration simultanée:

ويتمثل هذا النوع في " سرد في صيغة الحاضر المعاصر لزمن الحكاية، أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في أن واحد "

وهو الأكثر بساطة نظريا، وسماه " **جنيت** " بالسرد المتواقت "وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل".[3]

3 السرد المتقدم (السرد السابق) (narration antérieure):

" هو سرد يسبق المواقف والأحداث المروية، ويعد السرد المتقدم أحد خصائص السرد التنبؤي"

---

2 عائشة زعروري ،سعاد زمور، **البنية السردية(الزمن– المكان– الشخصيات)، في رواية نبي العصيان لأحميدة العياشي أنموذجا**، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الأداب واللغات، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية، الجزائر، 2015/2014، ص16.

[2] أحلام معمري، مرجع سبق ذكره، ص59.

[3] عائشة زعروري ،سعاد زمور، مرجع سبق ذكره، ص18.

وقد عرفه الناقد العربي" **الدكتور صلاح فضل** " بقوله : "وهو القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر".[1]

مثال ذلك في قصة "صاحبة البيت" حيث يقول السارد : " لسوف أبيت الليلة في الخارج عند بعض أصدقائي ..."[2] هذه الجملة وردت سردا متقدما لان السارد هو الشخصية التي تتكلم في النص أي أن، الراوي هو بطل حكيه،وليس هناك فصل بين الراوي والشخصية،أما إن كان هناك فصل بين السارد والشخصية ففي هذه الحالة يصبح السرد تابعا لا متقدما، "لأنه يميز بين أحداث يوردها بصيغة الماضي وأحداث أخرى يوردها بصيغة المستقبل لكنها كذلك سابقة لزمن السرد نفسه، أي أن مستقبل الماضي هو بدوره ماضي بالنسبة لزمن السرد".[3]

4 السرد المدرج (السرد المتداخل) (la narration intercalée):

وهو السرد الذي تتداخل فيه الأنواع الثلاثة التي سبق ذكرها، ويتمظهر خلال تقنية إدراج الرسائل ضمن بنية النص الروائي حيث يتوقف ألحكي ويدرج النص "إذ تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطا للسرد وعنصر في العقدة، بمعنى أن الرسالة تكون ذات قيمة إنجازيه كوسيلة من وسائل التأثر المرسل إليه ".[4]

[1] صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ،الكويت، 1992، ص285.

[2] نجيب الكيلاني، **العالم الضيق** مجموعة قصصية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1422 هـ 2001م، ص118.

[3] محمد الأمين يزيد، مرجع سبق ذكره،ص 20.

[4] وردة بن عوف ، كريمة فرحي ، مرجع سبق ذكره، ص38.

➢ ***أشكال السرد:***

1 السرد بضمير المتكلم :

هذا النوع يتقمص السارد شخصية البطل،أو أحد الشخصيات البارزة في القصة،وقد وضع هذا الأسلوب في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية كونها مستعملة في الخطابات السردية القديمة فشهرزاد مثلا كانت تلج عالم حكايات ألف ليلة وليلة بقولها (بلغني)، فهي بهذه الطريقة تسند السرد لنفسها،وتحاول صهره في زمنها،ومن كان لضمير المتكلم القدرة الفائقة على إذابة الفرو قات الزمنية والسردية الفائقة بين السارد والشخصية والزمن .

ولأسلوب السرد بضمير المتكلم جماليات بإمكاننا إيجازها فيما يأتي :

1 يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف، فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي ألفيناه يفصل مابين زمن السرد، وزمن السارد ظاهريا على الأقل ، وذلك لدى استعمال ضمير الغائب فيعتدي الزمن السردي وحيدا مندمجا بحكم أن المؤلف يغيب في الشخصية التي تسرد عمله .

2 يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر متوهما إن المؤلف فعلا هو احد الشخصيات التي تنهض عليها الرواية ،فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يكاد يحس بوجوده، بينما[1] المتلقي لا يحمل الإحساس نفسه حين تنسج القصة بضمير الغائب الذي يمكن المؤلف من الظهور والبروز .

3 ضمير المتكلم يحيل على الذات،بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع فالأنا "مرجعية جوانية" على أن ألهو "مرجعية برانية" .

[1] محمد الأمين يزيد، مرجع سبق ذكره، ص 26/25.

4 ضمير المتكلم يمتلك سلطان التحكم في مجاهيل النفس وغيا بات الروح بما هو ضمير للسرد ألمناجاتي (الحوار الداخلي) **(le monologue intérieur)** فهو يستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية فيكشف لنا عن نواياها بصدق، ويقدمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون فإن "الأنا" معادل من بعض الوجوه لتعرية النفس ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشد تعليقا وإليها أبعد شوقا.[1]

2 السرد بضمير الغائب :

يعرف " **نورمان فريدمان**" هذه الطريقة بأنها الحكاية التي تسردها شخصية واحدة".[2] ويرى أن القارئ يستقبل الفعل مصفى من قبل ضمير إحدى الشخصيات ،ولكنه يتلقاه بمباشرة تحرمه من البعد الذي ينشأ بالضرورة عن السرد ذي الطبيعة الارتدادية والذي يكون بطريقة ضمير المتكلم،وهو شكل سردي محمود لأنه يركز النشاط السردي من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات،إنما يتبنى وجهة نظرها .

وقد شاع استعماله لدى السراد الشفويين أولا ثم بين السراد الكتاب أخرا لجملة من الأسباب منها :[3]

1 أنه وسيلة صالحة لان يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات.

2 تجنب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي لكونه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية .

3 يفصل زمن الحكاية عن زمن ألحكي .

4 يحمي السارد من إثم الكذب ليجعله مجرد حاك يحكي لا مؤلف أو مبدع.

---

[1] محمد الأمين يزيد، مرجع سبق ذكره، ص 27/26.

2 عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية** ، (بحث في تقنيات السرد)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت،1998، ص195

[3] أحلام معمري،مرجع سابق، ص 54/53.

5 يتيح للكاتب الروائي أن يعرف بشخصياته ،وإحداث عمله السردي

6 يفصل ضمير الغائب النص السردي فصلا عن ناصة الذي ينص ويجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي أداتها اللغة والشخصيات تجسدها.[1]

3 ضمير المخاطب :

يعد هذا الضمير الأقل استعمالا أولا وأحدث نشأة ثانيا في الكتابات السردية المعاصرة هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي تروي له قصته الخاصة به. [2]

وبسبب وجود هذا الشخص الذي نروي له قصته أو شيئا عنه لا يعرفه أو لم يعرفه بعد على الأقل على مستوى اللغة ،يمكن وجود قصة تروي بصيغة ضمير المتكلم تكون دائما بالنتيجة ،قصة تعليمية .

وجعل ضمير المخاطب ثالثا في التصنيف ،لان نعتقد أنه الأقل ورودا أولا ثم الأحداث نشأة أخيرا في الكتابات السردية المعاصرة .

وممن اشتهر باستعماله بتألق في فرنسا،وربما العالم كله الروائي الفرنسي " **ميشال بيطور**" في روايته الشهيرة العدول .

ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون "ضمير الشخص الثاني ".

وهذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذا لا هو يحمل على خارج قطعا،ولا هو يحيل على داخل حتما،ولكنه يقع بينهما أي يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب ويتجاذبه الحضور الشهود في الماثل في ضمير المتكلم.

---

[1] أحلام معمري، مرجع سبق ذكره، ص54 .

2 ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، **بحوث في الرواية الجديدة**، ط3، منشورات عويدات، بيروت،باريس، لبنان، فرنسا 1986،ص 68.

فاستعمال ضمير المخاطب لم يتخذ له شكلا معلنا للسرد على غرار ضميري الغائب والمتكلم فاستعمال ضمير المخاطب وظيفته سردية وهو يوقع حدثا سرديا بعينه ،ولا ينبغي له أن يستأثر بكل هذه الخصائص.[1]

ولو كان الشخصية يعرف نفسه قصته بكاملها،ولو لم يكن لديه موانع سردها للغير ولروايتها لنفسه، لوجب استعمال صيغة المتكلم فإنه يدلي بشهادته ولكن الأمر يتعلق بأن تنتزع منه إفادته انتزاعا إما لأنه يكذب أو لأنه يخفي الحقيقة عن القارئ أو يخفي عن نفسه شيئا ما وإما لأنه لم يستكمل العناصر بأسرها ،فالكلمات التي يدلي بها الشاهد بصيغة المتكلم تبرز في القصة كأنها جزر جعلها صيغة المخاطب التي كتبت بها الرواية تطفو على سطحه.[2]

وهكذا ففي كل مرة نرغب فيها وصف تطور حقيقي في الضمير، أي خلق اللغة نفسها فإن صيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فاعلية.[3]

- ***عناصر بنية السرد :***

أولا الحبكة :

إن الحبكة هي النموذج لأحداث القصة المخطط لها، فإنها بمعنى الجسد والهيكل العظمي لحوادث القصر .

وهي المجرى الذي تندفع فيه الشخصيات والحوادث حتى تبلغ القصة نهايتها في تسلسل طبيعي منطقي لا نحس فيه افتعالا أو إقحاما لشخصية، فتقوم على حسن انتخاب الأحداث وبراعة ترابطها وسوقها من البداية إلى العقدة في الحل.

[1] وردة بن عوف ،كريمة فرحي ،مرجع سبق ذكره،ص29.

[2] ميشال بوتور، مرجع سبق ذكره، ص 70/69.

[3] وردة بن عوف ، كريمة فرحي ،مرجع سبق ذكره، ص29.

حبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها مرتبطة عادة برابط السببية وهي لا تفصل عن الشخصيات، فالقاص يعرض علينا شخصياته دائما وهي متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه، هكذا الحبكة هي منسقة الحوادث برباط العلة والمعلول.[1]

الحبكة هي الخطة أو التصميم الذي ينظم أو يرتب الأحداث التي تقع للشخصيات. وكلما مضت القصة، يجب أن تكون كل حدث في علاقة منطقية وذات معنى بالنسبة لما سبقت عليه من أحداث، ويجب أن يؤدي إلى ما يبدو أن من الحتمي أن يتلوه ، ويقول " **مايكل رومر** " أن الحبكة توجد من أجل التلاعب بالمتفرج وتحريكه ومفاجأته. وهو يقول إن الحبكة تمثل قوانين الكون التي يناضل ضدها الشخصيات[2]

وهو ما يفسر لماذا تدور دائما المناقشات عن الحبكة حول إذا ما كان حدث أو شخصية محتملين أم لا، وماذا يمكن لنا أن نتوقع أن يحدث على المستوى الأخلاقي.

ولحسني الحظ فإن القصص تروى فقط أجزاء من حياة شخصياتها، والحبكة تختار اللحظات والأحداث ذات مغزى، وبذلك فإنها توحي للعالم كامل خارج حدودها. والحبكة إذ تركز انتباهنا، فإنها تقوم بدور الإطار الذي يجسد نوايا المؤلف أو صانع العمل الفني.[3]

ثانيا مفهوم الشخصية :

الشخصية لغة: جاء في لسان العرب **لابن منظور** " مادة (ش خ ص) لفظ الشخصية (شخص) والتي تعني الشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد

1 حسين ابو يساني، **فلفل وعناصر القصة**، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وادابها، فصلية ، العدد8، الخريف والشتاء /2007 ص 30.

2 مايكل رابيجر، ترجمة أحمد يوسف، **الاخراج السينمائي (تقنيات وجماليات)**، ط 1،المركز القومي للترجمة، 2013، القاهرة،ص 270/269.

3 مايكل رابيجر، ترجمة أحمد يوسف، مرجع سابق،ص 270/269.

رأيت شخصه والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشخص يعني ارتفع والشخوص ضد الهبوط وشخص ببصره أي رفعه وشخص الشيء عينه وميز عما سواه.[1]

وفي **قاموس المحيط** فهي تعني "ارتفع عن الهدف ،وشخص بصوته لا يقدر على خفضه وشخص به أتاه أمرا أقلقه ،ويقال فلان ذو شخصية قوية أي ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل".[2]

وقد اقترن لفظ الشخصية " **بالقرآن الكريم** " **قوله تعالى في كتابه الحكيم من سورة الأنبياء "واقترب الوعد الحق فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا يا ويلنا قد كنا في غفلة من هذا بل كنا ظالمين (97) ".**[3]

وبالرجوع إلى البحث عن أصل الكلمة فهي مشتقة من الأصل اللاتيني(**persona**) وهي تعني القناع الذي كان يلبسه الممثل، حيث يقوم بتمثيل دور أو بالظهور بمظهر معين أمام الناس وبهذا أصبحت الكلمة تدل على المظهر الذي يظهر به الشخص.[4]

الشخصية اصطلاحا :

تعرف الشخصية من الناحية الاصطلاحية على أنها المحرك الرئيسي الذي يدفع بتطور الأحداث داخل العمل الروائي وقد تجلت عدة مفاهيم حول الشخصية باعتبارها المحور العام الرئيسي الذي يتكفل بإبراز الحدث وعليها يكون العبء الأول في الإقناع بمدى أهمية القضية المثارة في القصة وقيمتها ".[5]

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (الشخص)، المجلد السابع، ط5، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992، ص36.

[2] الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، ط1، دار الكتب العلمية، الأردن، ص243.

[3] القرأن الكريم، **سورة الأنبياء**،الأية 97.

[4] سعد رياض، **الشخصية انواعها امراضها وفن التعامل معها** ،ط1، مؤسسة اقرأ ،القاهرة ، مصر، 2005، ص 11.

5 أحمد عبد الخالق نادر، **الشخصية الروائية بين أحمد علي با كثير ونجيب الكيلاني**، ط1، دراسة موضوعية وفنية،دار العلم والإيمان، 2009، ص40.

الشخصية تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير الأخلاقية،وتعرف كذلك بأنها "كائن موهوب بصفات بشرية ،وملتزم بأحداث بشرية،ممثل متسم بصفات بشرية والشخصيات يمكن أن تكن مهمة أو أقل أهمية (وفق لأهمية النص)،فعالة (حيث تخضع للتغيير) مستقرة ومضطربة وسطحية (بسيطة ولها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكيها)،أو عميقة (معقدة ،لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ).[1]

وعليه فإن الشخصية هي المحور العام والرئيسي الذي يتكفل بإبراز الحدث وتبيين مدى قيمتها وأهميتها في الرواية حتى أن بعض الروايات عرفت برواية الشخصية لما تقدمه من وسائل فنية جديدة وتفرض نفسها على المتلقي من حيث الحركة والخلق المبتكر لها ومع أن للشخصية هذا الدور الفعال نجد انفسنا حين نتوجه للتعرف على المقصود بالشخصية نلاحظ إن في مفهومها تعددت الآراء فاللغوي عندما نعرفها لديه رؤية خاصة به، بل كذلك لكل أديب مفهوم خاص به يختلف عن غيره.[2]

ومنه فالأشخاص في الأقصوصة او الرواية هم العماد الاول، اذ حولهم تدور الأحداث واليهم يتجه الحوار ومنهم ينطلق، ان طبيعة الأقصوصة هي التركيز، فهي تدور حول حادثة أو شخصية أو عاطفة مفردة أو مجموعة من العواطف يثيرها موقف مفرد ولهذا لا تزدحم بالأحداث والشخصيات.[3]

[1] فيصل غازي النعيمي، **العلامة والرواية** – دراسة سيميائية – في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، ص 166.

2 نبيلة ولد عامر، **دلالة الشخصية في الرواية مملكة الفراشة لواسيني الاعرج انموذجا**، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الادب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2017/ 2018، ص 14.

[3] حسين ابو يساني، مرجع سبق ذكره،ص 33.

ثالثا مفهوم الزمن :

الزمن لغة :

الزمن في لسان العرب ل **ابن منظور** اسم لقليل من الوقت أو كثيرة ... الزمان زمان الرطب ، والفاكهة وزمان الحر والبرد ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر،والزمن يقع على الفصل من فصول السنة ،وعلى مدة ولاية النحل ،و ما أشبهه وازمن الشيء طال عليه الزمان وازمن بالمكان أقام به زمانا".[1]

كما يختلف **ابن فارس** في معجمه مقاييس اللغة عن المعنى السابق فلقد جاء في باب الزاء والميم وما يثلثهما ما يلي :"الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان وهو الحين قليله و كثيره يقال زمان وزمن والجمع أزمان أزمنة ".[2]

ويبدو أن لفظ الزمان مشتق معناه من "الأزمنة" بمعنى الإقامة "ومنه اشتقت الرمانة لأنها حادثة عنه يقال: رجل زمن،زمني"

وتعني الإقامة: المكث والبقاء والبطء جميعا فكأن الزمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ، أي كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العدم إلى وجود حيني أو زمني يسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة،وديمومتها السرمدية.[3]

والزمن أو الزمان أو **le temps** بالفرنسية أو **time** بالانجليزية هو في التصور الفلسفي ولدى " **أفلاطون** " تحديدا كل "مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق".[4]

---

[1] ابن منظور، مج6، دار الصادر لبنان،ط1، 2000، ص20.

[2] ابن فارس، تج عبد السلام هارون، **مقاييس اللغة**، مج 07، دار الجيل، بيروت، 1999، ص21.

[3] عبد المالك المرتاض، مرجع سبق ذكره،ص 172.

[4] platon timée in andre lalande ,traduction, notices et et notes, émile chambry ,pag 348.

الزمن اصطلاحا:يعد الزمن عنصرا من عناصر مكونات الرواية ويرتبط بها في كل أطوارها المتلاحقة وهو يقرب المشهد الروائي إلى ذهنية المتلقي ويخلق له فضاء مستمدا من كيان الرواية وهو نسيج مهم في ربط المكونات الأخرى من مكان وشخصيات فهو الإطار الذي يؤطر الحقبة التاريخية التي تتحدث عنها الرواية .وللزمن أهمية كبرى في البناء الروائي وهو بيان الملامح الحياتية التي تنطلق منها الرواية وبالتالي يتضافر الزمن مع العناصر الأخرى في بيان المضمون الفكري الذي يسعى الروائي للحديث عنه ولكن برؤية فنية.[1]

إن ما يهمنا من الزمن هو الزمن الإنساني أو الزمن الذي تعيشه الشخصية الروائية مما يستوجب فهم العلاقات التي تربط بين الأحداث والشخصيات ولذلك لا بد من فهم حقيقة الزمن السردي.

ويمكن القول أن الزمن صار له بعد جمالي عندما ظهرت الرواية الجديدة بتصوراتها المختلفة في النصوص الروائية فالزمن هو من أهم بنيات النص السردي مما استوجب الوقوف عنده بالدراسة والتحليل .

والزمن في الرواية له فاعلية جمالية وفنية من شانها أن تبلور شعرية النص الأدبي.[2] .

رابعا مفهوم المكان :

المكان لغة:

إن المكان من الناحية اللغوية على اختلاف المعاجم بمعنى الموضع إذ أورده "ابن منظور في معجم "لسان العرب" في باب الميم تحت جذر مكن والمكان الموضع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع.[3]

---

[1] أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله** ،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص233.

2 أسماء دربال، **زمن السرد في روايات فضيلة الفروق**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير كلية الآداب واللغات، جامعة حاج لخضر باتنة، الجزائر، 2014/2013، ص5.

[3]ابن منظور ،**لسان العرب** ، ط1، دار الكتب العلمية ، ج2 ،(ص ي) بيروت، لبنان، 1993، ص569.

وفي تعريف السيد " **محمد مرتضى الزبيدي** " في معجم " تاج العروس " الذي أعطى تأويلا لغويا للمكان بالتحديد في باب الميم فصل النون " المكان الموضع الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين هو عرض واجتماع جسمين حاو ومحوى .... فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين وليس هذا بالمعروف في اللغة قال الراغب (ج أمكنة) كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع ..."[1]

ومفهوم المكان بمعنى الموضع في المعجم الفلسفي :"المكان الموضع وجمع أمكنة وهو المحل "lieu" المحدد الذي يشغله الجسم تقول مكان فسيح ومكان ضيق وهو مرادف للامتداد " **Etendue**."[2]

المكان اصطلاحا :

يشير المكان إلى البيئة الجغرافية المحددة، التي يعيش فيها الإنسان، ولهذه البيئة خصائصها الطبيعية والمناخية، والجيولوجية ،والأركولوجية ،والأنثروبولوجية، كما لها ذاتيتها التاريخية .[3]

ووفقا لهذا فإن المكان يتحدد أكثر من خلال طبيعة البشر المحيطة به، سواء كانت من البشر أو من الجماد ،فالمكان متعدد ومختلف باختلاف ما يوجد حوله .

والبحث عن هذا المكان ليس بالأمر الهين ،لأنه يتطلب من الروائي الدقة في تحديد المكان الذي يتناسب مع الشخصيات الروائية ،وكذا مع الأحداث التي يجسدها والزمن الذي يجب أن يكون مع الخط موازي للمكان .ومن هنا يصبح المكان في الرواية ليس مظهرا تزويقيا ،ولكنه جزء أساسي من هندسة الرواية ومعماريتها، بمعنى أن جمالياته تتفق وتتناسق وتتماشى

---

[1] محمد مرتضي الزبيدي السيد ، **تاج العروس**، دار الصادر، ج9 ،بيروت، لبنان، ص 349 348.

[2] جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، الشركة العالمية للكتاب مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان، 1999.

3 أمال سعودي، **حداثة السرد والبناء في الرواية ذاكرة الماء لواسيني الاعرج**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ،كلية الأداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد بوضياف مسيلة،الجزائر، 2007/2008 ص 120 .

مع جماليات الرواية الكلية، ولا يخرج عنها بكل حال من الأحوال، باعتبار أن المكان شخصية منسجمة بغيرها في جماليات الرواية الكلية ،وباعتبار أن المكان في حركة أخذ وعطاء مع شخصيات وأحداث الرواية يتوجه بوجهتها ويرتبط بحركتها ،ويقوم بما يدفع أحداثها إلى الأمام دائما.[1]

إذ يعد مرأة تنعكس على سطحها صورة الشخصيات كما يمثل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية ،فنستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان. [2]

لذلك فإن المكان يمثل بؤرة العمل السردي،إذن جمعه علاقة وطيدة مع باقي مكونات السرد.

"فالمكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف والذي تحدث فيه اللحظة السردية ،فمثلا إذا قام السارد بأداء سرده من سرير في أحد المستشفيات فإن هذا أو أنها على حافة الموت، وأنها تسارع من أجل أن تكمل سردها .[3]

إن المكان هو الرقعة التي يتم فيها عرض اللحظة السردية أو المشهد السردي.

وعليه بيئة القصة هي حقيقتها الزمنية والمكانية أي ما يتصل بوسطها الطبيعي وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة والكاتب يستعين في رسم بيئة قصته بالوسائل نفسها التي يستعين بها في سرد الحوادث أو رسم الشخصيات وهو يلتقطها كما يلتقط هذه

1 دليلة بوحاري ،**الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية رواية ريح الجنوب انموذج** ،مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الاداب واللغات ،جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية،الجزائر 2015/2014، ص22.

2 محمد بوعزة، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان، الرباط، 1431هـ 2010م ص99.

3 هاجر جعو، دنيا طرياق، **البنية المكانية في رواية رياح القدر لمولود بن زادي**،مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الاداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي ام بواقي، الجزائر، 2017/2016،ص 12/11.

بالملاحظات والمشاهدة أو من قراءاته الخاصة أو ينسجها بخياله معتمدا على ما يلتقطه أثناء تجاربه في الحياة.[1]

5 خامسا الحل النهائي للحبكة :

لكل بداية نهاية والنهاية تمثل الحل، وكاتب الرواية عندما يبدأ الكتابة فإنه بطبيعة الحال يكون على دراية بما سوف يحدث في نهاية عمله، ولهذا يضع من البداية الكثير من المشاهد التي ترتبط بالنهاية، أما المقتبس فإنه يعلم البداية والنهاية، فعليه أن يتبع الخطوات التي وضعها الكاتب، فالحل كثيرا ما يعكس إيديولوجية أو موقف الكاتب فتغييره من المقتبس يسيء إلى شخصية الكاتب بالدرجة الأولى ويحرف من فكرة العمل بالدرجة الثانية .

نخلص إلى أن الحبكة هي تطور الأحداث في الرواية، كما هي محور تصاعد الصراعات والأزمات في الفيلم السينمائي تقوم على نفس العناصر والبناء والمفاهيم إلاّ أن طريقة السرد تختلف من كلمات في الرواية ويقوم الراوي بسردها إلى صور في الفيلم السينمائي تقوم الكاميرا بنقل صورها.[2]

المطلب الثالث : سيميولوجيا النظرية السردية

عرفت النظرية السيميائية تطورا ملحوظا مع ميلاد السيميائية السردية لمدرسة باريس **(l'Ecole de Paris)** بزعامة " **غريماس**" **(Greimas)** حيث كانت فترة الستينات نقطة تحول في مسار السيميائيات من دراسة الجملة نحو الخطاب إلى الأشكال السردية، كما تأسست السيميائية السردية على جملة من القواعد والمفاهيم التي تسهم في تحليل الخطاب السردي ومختلف النصوص، وبذلك كان محور الاهتمام في السيميائية هو دراسة النص الأدبي.

---

[1] حسين ابو يساني، مرجع سبق ذكره، ص35.

1 مونة بن الشيخ ، **الرواية والخطاب السينمائي دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر**، اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ،كلية الاداب واللغات ، جامعة الجزائر2 2012/2011 ص78/77 .

وعليه نسعى إلى الكشف عن روافد النظرية السيميائية في دراسة العمل السردي والوقوف على منطلقات التي استقت منها النظرية مفاهيمها وأسسها ونشير إليها فيما يلي :

- ***الرافد الفلسفي:***

استفاد "**غريماس**" من بعض النظريات الفكرية كالفلسفة الذرائعية والظاهراتية ومن أفكار بعض الفلاسفة خاصة "**أرسطو**" و"**نيتشة**" ،وذلك في بلورة نظريته السيميائية حيث استفادة من بعض القضايا والمفاهيم التي اهتم بها الفلاسفة كدراسة المعنى واللفظ ،والعلامة ،والمنطق ،والوجود واللاوجود والكينونة ومبدأ التناقض والمربع الدلالي عند "**أرسطو**" حتى في الجانب النفسي ورؤية الفلسفة للفكر والشعور ومظاهر فاعلية النفس الإنسانية وهو ما دعانا إلى الوقوف على هذه النظريات الفلسفية التي ساهمت في ضبط مفاهيم النظرية السيميائية "**لغريماس**".[1]

- ***الرافد اللساني:***

كما قامت السيميائية على التيار الفلسفي، فقد استوحت السيميائية المحاثية تصوراتها من اللسانيات البنيوية وبخاصة لدى "**دو سوسير** " و"**هيلمسليف** " و"**تنيير**"،وقد تجلت الملامح الأولى لهذه السيميائية مع مبحث " مبادئ السيميائيات" ل "" عام (1964) حيث فتحت المجال لامتحان صلاحية هذه المفاهيم على اقتحام ما هو خارج النسق اللساني حتى تتحول إلى أدوات إجرائية.[2]

وهو ما دفعنا إلى الوقوف على بعض المفاهيم التي اهتمت بها اللسانيات البنيوية والتي حاولت السيميائية فيما بعد بلورتها كأدوات إجرائية لتحليل النص السردي.[3]

---

1 أسيا جريوي ، **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة دراسة في ثلاثية حكاية بحار لحنا مينة**، شهادة لنيل دكتوراه، كلية الاداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزئر، 2013/2012، ص12/11/10.

[2] ينظر: أحمد يوسف، **السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)**، ص79.

[3] أسيا جريوي ، مرجع سبق ذكره،ص 28.

تكلم " **دوسوسير**" في مؤلفه (في اللسانيات العامة) عن قضايا وأفكار تعتبر "أساس علم اللغة الحديث والمعاصر والمتمثلة في بعض النظريات المحققة في أن اللغة شكل وليست مادة جوهرا هي آلية معقدة (...) أما عن تصوراته فنجدها تكمن في جملة من الثنائيات مثل :(اللغة/الكلام ، الأنية / والزمنية ، والعلاقات النظمية والعلاقات الاستبدالية، الصوت والمعنى).[1]

ولقد استفادت السيميائية من تصور "**دوسوسير**" خاصة فيما يتعلق بثنائية "الكلام واللغة/ والدال والمدلول / والوحدة والاختلاف).[2]

استفادت السيميائية من بعض المفاهيم والمصطلحات السائدة في الحقل الألسني منها ما تطرقنا إليه عند "**دوسوسير**" ومنها مصطلحا التعبير والتضمين أو التعبير والمحتوى عند "**هيلمسليف**" وهما عند "**دوسوسير**" بمفهوم الدال والمدلول .

ولعل من أهم منجزات "**هيلمسليف**" إدخال المفهومين الجديدين الأتيين إلى البحث اللساني وهما: التمييز بين التعبير (**Expression**) والمحتوى(**Contenu**) والتمييز بين الشكل (**Forme**) ،والجوهر (**Substance**) .[3]

ويتم التمييز انطلاقا من وجود (المحتوى) وهو فهم معنى الكلمة انطلاقا من علاقتها بالكلمات المجاورة أو المدلولات الأخرى، و(جوهر التعبير) وهي الأصوات اللغوية في الكلمة و(شكل التعبير) وهو القاعدة التركيبية أو الجانب النحوي والصيغي للكلمة.[4]

وكما اهتم "**هيلمسليف**" بتحديد الوظيفة السيميائية باعتبارها نسبة يقيمها تعاقد عرفي بين عنصر (شكل التعبير) ،(شكل المحتوى) فينظر إلى الكون السيميائي بوصفه كونا مؤلفا من الوظائف السيميائية ،وليس مؤلفا من الدلائل وهذا النموذج "**الهيلمسليفي**" استثمره "**غريماس**"

---

[1] ينظر: نادية بوشفرة، **مباحث في السيميائيات السردية**، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008 ص09.

[2] ينظر: نادية بوشفرة، مرجع سابق،ص10.

3 ميليكا إيفيش، تر :سعيد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، **اتجاهات البحث اللساني**، ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة،ط2000،2، ص326.

[4] أسيا جريوي، مرجع سبق ذكره، ص 33.

في صياغته للحكاية الشعبية العجيبة كما تصورها الباحث الفلكلوري الروسي "**فلادمير بروب**" وفي استخلاص بعض مستويات التي تشغلها نظريته السيميائية السردية الخطابية.[1]

كما استفادت النظرية السيميائية من نموذج "**رومان جاكبسون**" في ضبطه لعملية التواصل من خلال العناصر الستة الأساسية في العملية الكلامية وتحديد كل عنصر منها بوظيفة لغوية تواصلية تختلف عن العنصر الأخر، فالإشارة اللغوية تفهم من خلال السياق ،والمعنى لا يكمن في الكلمات فقط بل في التواصل بأكمله " فالرسالة كالقول لغوي تتجه عادة بحركة سريعة من باعثها إلى متلقيها وغايتها هي نقل الفكرة وإذا ما فهم المتلقي ذلك انتهى دور المقولة عندئذ، ولكن في حالة القول الأدبي تنحرف (الرسالة) عن خطها المستقيم ، وتعكس توجه حركتها وتثنيها إليها إلى داخلها بحيث لا يصبح (المرسل) باعثا ،و(المرسل إليه) متلقيا ،وإنما يتحول (الإثبات معا إلى فارسين متنافسين على مضمارا واحدا، يضمنهما ويحتويهما وهو القول، أي (النص) ويتحول القول اللغوي من الرسالة إلى نص ولا يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة ولكنها تتحول لتصبح هي غاية بنفسها وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها"،وتكون بذلك نصا من النصوص تتداخل وتتشابك لتؤسس فيما بينها سياقا أدبيا حتى يصبح جنسا محددا كالشعر والرواية.[2]

ومنه يمكن القول أن "**غريماس**" لم يتوقف في دراسته وبحثه على الحقل الفلسفي فقط بل حاول أن يلم بالجانب اللساني ،وذلك بالغوص بالمدارس اللسانية والاستفادة منها خاصة "**سوسير**" و"**هيلمسليف**" ،ولعل البحث في روافد المرجعية لنظرية **غريماس** يدفعنا إلى البحث في الجانب السردي و استجلاء الدراسات المهمة التي استخلص منها **غريماس** تصوره، وهو ما حولنا رصده في الرافد المعرفي.[3]

---

1 ينظر :طائع الحداوي، **سيميائيات التأويل الانتاج ومنطق الدلائل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،ط1، 2006، ص 366.

2 عبدالله محمد الغذامي، **الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية** (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 1998 ص10 .

3 أسيا جريوي ، مرجع سبق ذكره، ص 44.

- ***الرافد المعرفي :***

✓ ***تصور بروب:***

لم يعرف الخطاب السردي أيت دراسة جديدة تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله إلا في فترة متاحرة وبالتحديد مع بداية هذا القرن ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث السوفياتي "**فلاديمير بروب**" والذي معه سيخضع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأول مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية ومن ثم فإنها تحاول الكشف عن خصائصه التي تميزه عن غيره من الخطابات.

فكان اهتمامه متمحورا في دراسة الخطابات لتحقيق أهداف لديه، حيث(كان طموح **بروب** هو الوصول إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المختار، أي الوصول إلى عزل العنصر الدائم عن التمظهرات المختلفة التي لا تشكل وفق تصوره سوا تنويعات لبنية واحدة).[1]

وقد عرف تصور "**بروب**" أكثر من خلال كتابه :(مورفولوجية الحكاية الشعبية) سنة 1928 في روسيا والمترجم حديثا إلى الفرنسية إذ طرح **بروب** أسس التحليل الوظيفي.[2]

حيث بحث عن الثابت والمتحول في النصوص ووجد أن الثابت هو الفعل والمتحول هي الشخصية إلا أنه ركز على الثابت دون المتحول ،وبذلك استخلص إحدى وثلاثين وظيفة،والوظيفة عنده هي فعل الشخصية قد حدده من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة.[3]

وللوصول إلى استنتاج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام انطلق **بروب** من الفرضيات الآتية:

---

[1] السعيد بنكراد، **مدخل الى السيميائيات السردية**، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2، 2003 ،ص10.

[2] ينظر: دليلة مرسلي واخرون، **مدخل الى السيميولوجيا (النص /الصورة)**، ص 42.

[3] فلاديمير بروب، مرجع سبق ذكره،ص 35.

1 إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات و كيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة

2 إن عدد الوظائف داخل الحكاية محدود أنه لا يتجاوز واحد وثلاثين وظيفة

3 إن التتابع الذي يميز هذه الوظائف تتابع واحد إنها تسير وفق نمط معين في كل الحكايات.

4 كل الحكايات العجيبة تنتمي إلى نوع نفسه من حيث بنيتها ويمكن ترجمة هذه الفرضيات في صيغة أخرى إننا أمام حكاية واحدة ببنية واحدة.[1]

استخلص "**غريماس**" من التتابع الزمني للأحداث والتحول بوضع أطراف المربع السيميائي وفي مسالة الاختبارات التي وضعها **بروب** في بلورة الخطاطة السردية فالاختبار التشريحي (Epreuve Qualifiante) الذي يكتسب البطل خلاله الكفاءة وطاقة الانجاز يليه الاختبار الحاسم أو الرئيسي (Epreuve prinicipale ou décisive) وهو المصلح للافتقار وأخيرا الاختبار الممجد (Epreuv Glorifiante) الذي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي ومكافأته،[2] وهو ما يتجلى لنا في أطوار الخطاطة السردية حسب تصور "**غريماس**" بالمصطلحات التالية : (التحريك، الكفاءة ،والانجاز ،والجزاء) ،كما استفاد "**غريماس**" من اختزال "**فلاديمير بروب** " للوظائف إلى سبع دوائر حيث حدد العوامل السردية الممثلة للنموذج العاملي وهي: (المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع ،والمساعد والمعارض).[3]

✓ ***تصور سوريو:***

استفادة "**غريماس**" من تصور "سوريو" في دراسته لنص المسرحي ،إذ بين "**سوريو**" الوظائف المسرحية الثابتة ،ويخصص (200000) وظيفة درامية من النصوص المسرحية،ومع

[1] سعيد بنكراد ، مرجع سبق ذكره،ص 12/11.

[2] سمير مرزوقي وجميل شاكر، مرجع سبق ذكره، ص72/71.

[3] أسيا جريوي ،مرجع سبق ذكره،ص 48.

أنه ذاتي لا يستند إلى أحد تحليله الواقعي فهو لا يبتعد أكثر عن وصف "**بروب**"[1] ،ومن خلال دراسته لنصوص المسرحية فقد استخلص نموذجا عمليا يلخص التطورات والتحولات التي يزخر بها النص المسرحي،[2]مبينا ذلك وفقا للأسلوب الأتي :

1 الأسد (lion): القوة الموضوعية والموجهة

2 الشمس (soleil): ممثل الخير راغبة في القيمة الموجهة

3 الأرض (terre)" تحقيق النتيجة المحتملة وهي الخير (الذي يعمل الأسد لصالحه)

4 المريخ (mars): المعارض

5 الميزان (Balance): الحكم مانح الخير

6 القمر (lune): مساعدة إحدى القوى السابقة

إن أهمية فكرة "**سوريو**" تكمن في أنه برهن على أن التأويل العاملي يمكن تطبيقه على نصوص مختلفة من الحكايات الشعبية (النصوص المسرحية) (...) ، وهو تصنيف نجد التمييزات نفسها بين القصة (événementienne histoire) التي لا تشكل عنده سوى سلسلة من الذوات الدرامية ،وبين مستوى الوصف الدلالي ينجز انطلاقا من "الوضعيات" القابلة للتفكيك في إجراء وعوامل.[3]

وبذلك فقد ادخل "**غريماس**" جردين آخرين للعوامل جرد "**فلاديمير بروب** " المتصور من خلال شخصيات الحكاية الخرافية وجرد "أ.سيريو"(e.sourieau) المتصور من خلال

[1] voir.a.j.greimas.sémantique structurale recherche de méthode.175

[2] سعيد بن كراد، مرجع سبق ذكره، ص 45.

[3] سعيد بنكراد، مرجع سبق ذكره، ص 45.

شخصيات المسرح ،والمقارنة بين هذه النماذج تبرز العاملين الجديدين: (المساعد والمضاد أو المعارض) .[1]

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن نظرية **غريماس** السيميائية السردية تقوم على موارد علمية وفكرية مختلفة وتعد هذه الموارد الأساس للنهوض بالنظرية السيميائية فالرافد الفلسفي من أفكار تجريدية ذهنية ، والتصور **الأفلاطوني** و**الأرسطي** المقعد للنموذج التكويني "المربع السيميائي " **ليغريماس** ،و غيرها من التيارات الفلسفية والرافد اللساني من تصور **سويسر هيلمسليف** ، **وتشومسكي**،**ورومان جاكبسون** حول نظرية التواصل الذي يعتبر الرافد التي انطلقت منه النظرية نظرا لوجود التداخل بين البنيوية والسيميائية ثم الرافد المعرفي الذي كشف لنا عن الجانب السردي وكيفية القبض على روح النص ومدى اختلاف الدارسين في البحث عن فعل أو وظيفة الشخصية من **بروب و سوريو و تنيير** وغيرهم، ومدى اهتمام هؤلاء بدراسة العمل السردي ومحاولة تقعيده فكانت هذه العوامل المرجعية المحددة لنظرية **غريماس** السيميائية السردية.[2]

- ***الاتجاهات التحليلية للسردية :***

وعلى مستوى التحليل نجد أن موضوع السرد في الأدبيات الغربية قد طرح من منظورين اثنين فرضا نفسهما بشكل قوي وهما:السرديات والسيميائية السردية.[3]

- ✓ ***الاتجاه الأول :***

ويسمى "السرديات "أو "الشعرية السردية " أو "سيميائيات الخطاب السردي" أو "السيميائية الخطابية" أو حتى "السرديات البنيوية" "Structuraliste Narratology" التي هي :"تحليل مكونات الحكي وآلياته ، هذا الحكي الذي يمثل حكاية منقولة بفعل سردي (...) وهي

[1] أسيا جريوي ،مرجع سبق ذكره،ص 53

[2] أسيا جريوي ، مرجع سبق ذكره،ص 56.

[3] ينظر: عبد القادر شرشار، **تحليل الخطاب السردي وقضايا النص**،ص 92.

تعنى بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية ،إنها تجيب عن هذا السؤال :من؟ وماذا يحكي؟ وكيف؟".[1]

ويعد هذا الاتجاه اتجاها "موضوعاتيا" بالمعنى الواسع "هو تحليل القصة أو المضامين السردية".[2]

كما أن هذا الاتجاه يتشيع لمصطلح "Narratologie" ، ويمثله "**ستنزال وتودوروف وجينات**" بصفة خاصة "إنما يدرس العمل السردي من حيث كونه خطابا أو شكلا تعبيريا".[3]

فلقد اهتم السرديون بالتعبير حسب المصطلح الذي يوظفه السيميولوجيون أو الخطاب الذي يستخدم كمقابل للقصة باعتباره الصورة التي يتجلى أو يتحقق من خلالها المحتوى وبالتالي يمكن أن يقدم محتوى واحد من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته .[4]

✓ *الاتجاه الثاني:*

ويسمى "السيميائية السردية " :"Sémiotique Narrative" ولقد نحت له الناقد الفرنسي :"**جوليان غريماس**" تسمية مختصرة (Sémio Narrative) ، وهذا الاتجاه يدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية أي مجموعة من المضامين السردية الشاملة ،ويمثل هذا الاتجاه كل من :" **بروب وغريماس وكلود بريمون** .."

ولقد احتفى **غريماس** احتفاءا مطلقا بمصطلح "السردية "Narrativité"،فقد خص هذه المادة الاصطلاحية بنحو أربع صفحات من قاموسه، ولم يومئ أصلا إلى مصطلح الأخر _السرديات_ تماما كما فعلت جماعة "**تودوروف**" في :"القاموس الموسوعي الجديد " الذي يخص مادة :"Narratologie" بثلاث عشرة صفحة كاملة خالية من أدنى إيماء إلى المصطلح

---

[1] يوسف وغليسي، **الشعريات والسرديات "قراءة في المصطلحات في حدود والمفاهيم**، ص31.

[2] جيرار جينيت، تر محمد معتصم **عودة إلى خطاب الحكاية** ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص17.

[3] يوسف وغليسي، مرجع سابق،ص 31.

[4] سعيد يقطين،قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،1997، ص16.

السابق (السردية)، وهو ما يقف دليلا على اختلاف منهجي واضح بين الاتجاهين سرديين متغايرين.[1]

فالعلاقة بين الرؤيتين واضح وعميق ، حيث يعتبر السرديون الخطاب عنصرا جماليا يصل المادة السردية بالأدبية في حين تخالف نظرة السيميولوجيين ذلك .[2]

إذن السرديات تندرج باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم "بسردية" الخطاب السردي ضمن علم كلي هو "البويطيقا " التي تعني ب "أدبية" الخطاب الأدبي بوجه عام وهي بذلك تقترن ب "الشعريات" التي تبحث في "شعرية" الخطاب الشعري".[3]

❖ *المطلب الرابع السرد خارج الأدب :*

إن السرد " فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات كافة سواء كانت أدبية أم غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد إذ يتمظهر السرد في جميع مظاهر التفكير الإنساني إن لم نقل في جميع مظاهر الحياة، وتتموضع صورته الفنية في النشاط الإبداعي لأنه ينبع من تحقيق الرغبة الجمالية.

إن أنواع السرد لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس وهي ذاتها تتوزع إلى مواد متباينة، كما لو أن كل مادة هي صالحة لكي يضَّمنها الإنسان سروده ، فالسرد يمكن أن تحتمله العديد من أشكال اللغة، المنطوقة والمكتوبة، والصورة الثابتة والمتحركة، لغة الإيماء أو خليط منظم من كل هذه الأشكال، إن للسرد وجودا في الأسطورة والتاريخ والتراجيدي والدراما والتصوير والنقش على الزجاج والسينما.... وتحت هذا التنوع اللانهائي يوجد السرد وانه موجود في كل مكان تماما كالحياة.[4]

---

[1] يوسف وغليسي، مرجع سبق ذكره، ص 32/31.

[2] سعيد يقطين ،مرجع سبق ذكره، ص 16.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي،ص23.

4 عبد الكريم شاكر نعمة، **الخطاب السردي في أعمال النحات سهيل الهنداوي ملحمة جلجامش أنموذجا** ، مجلة جامعة بابل، المجلد 65 ،العدد 6 ، 2007، ص1026.

والسردية تعتبر المبحث التقليدي الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة وهناك تيارين رئيسين في السردية أولهما السردية الدلالية التي تعني بمضمون الأفعال السردية والسردية اللسانية والتي تعني بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من وراءه ويقوم الحاكي على دعامتين أساسيتين :

1 أن يحتوي على قصة ما ،تضم أحداثا معينة

2 أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي ،كون االحكي بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي ،وشخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راويا أ ساردا (Narrateur) وطرف ثاني يدعى مرويا أو قارئا (Narrataire)

الراوي (الفنان) ⟸ القصة (العمل الفني) ⟸ المروي (المتلقي)

ومن هنا فإن مكونات السرد (الراوي ،المروي،المروي له) تضفي إلى سياق السرد تواصلا في العلاقات الرابطة للحدث والتي يستعرضها الراوي من خلال تقديمه (مادة سردية) قد ترتبط واقعيا بفكرة الوصف أو تنأى عنه ضمن مستويات التخيل إلى مغايرة النزعة الواقعية للحدث، واعتماد أسلوب جديد في كشف التحليلات الوصفية للخطاب السردي .

فاللوحة والعمل الخزفي والنحتي كلها رسائل بلاغية دلالية لها أبعادها الفكرية أو المعرفية (الأبتسمولوجية) المنفتحة على مجمل منظومات العلوم والفلسفات والفنون.[1]

يرى **عباس العقاد** أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها للحرية وتعلقها به. وتعرف الأمم الحرية حين تأخذ من التفضيل بين شيء جميل وشيء أجمل منه وتتوق إلى

94 رباب سلمان كاظم وإيناس مالك عبد الله، **بنية السرد في الخزف المصري** ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بابل ،مجلة بابل ،العلوم الإنسانية ،المجلد 61 ،العدد 1، 2013، ص188/187.

التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع في القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس،ولا يكون ذلك إلا حين تحب الجمال منظورا أو مسموعا أو جائلا في النفس أو ممثلا في ظواهر الأشياء وذلك الذي عنيناه بالفنون الجميلة.[1]

✓ السرد ضمن فن العمارة :

برزت العمارة الإسلامية في البناء الذي امتازت به المساجد والقصور والمدن والبيوت ، فالمساجد على سبيل المثال حظيت بخصوصية في بنائها ومرافقها من محاريب وقباب وفناء داخلي يتسع للمصلين .وتطورت التشكيلة الجمالية للبناء إلى التفنن في إخراج النوافذ الجذابة التي مازالت ماثلة في الأبنية التاريخية القديمة.[2]

(..وقد يقرأ النتاج المعماري على أنه قصة أو حكاية فالمبنى إما أن يحكي عن وظيفته المكونات الوظيفية والعلاقة بين الفضاءات تحكي قصة الوظيفة وطريقة الاستعمال موقعه وما فيه من عوامل مؤثرة تلعب كقوى تساهم في إنشاء المبنى ومحيطه ففي كل الأحوال المبنى يقص لنا قصة، وبنفس الوقت فإن الرواية أو القصة قد تكون خالق مباشر للشكل والنتاج المعماري، فقد أشار(potteige)إلى القصص تستخدم كوسائل لإعطاء النظام وتطوير الصور والمشاهد في تصميم وليس من الضروري أن تكون القصة واضحة أو مادية ملموسة ..). [3]

✓ السرد ضمن الخطوط :

شهدت الحضارة الفنية الإسلامية اهتماما لافتا بالخطوط العربية التي تنوعت وتعددت أشكال رسمها وشكلت صبغة جمالية إبداعية للتعبير المكتوب ، ضاهت الفنون الأخرى كالرسم والنحت، فزينب المساجد بكتابة الآيات القرآنية بخطوط مختلفة

[1] أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،1998، ص 232/231.

2عبد الله محمود عدوي ،**الجماليات في الإعلام التلفزيوني** ، ط1 ،المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، بيروت، 2016 ص32/31.

3 جنان عبد الستار مصطفى، **الحبكة في العمارة تمثيل اللحظة المنفردة في الزمن**، قسم الهندسة المعمارية، جامعة الموصل،2007 ، ص2.

فشكلت لوحات فنية رائعة الجمال .[1] فتعتبر خطاب موجه من خلال سرد أحداث بطريقة فنية.

✓ السرد ضمن الزخارف :

تماشيا مع كراهية الفقهاء المسلمين للتجسيد الناتج من النحت ، لجأ الفنانون إلى صناعة الأشكال الفنية الزخرفية التي تمثل فيها لنباتات والرموز الهندسية الأخرى ،وحرص المسلمون على تزيين المباني بها، ولاسيما المساجد والمعالم المهمة .[2] وبالتالي هي سرد لأحداث عايشها الفنان وجسدها في الزخارف.

✓ السرد ضمن الخزف :

فنجد بنية السرد في الخزف المصري قديما تعبر عن أحداث التي مرت بها الحضارة المصرية .

وإن الخزاف المصري هو قادر على التعبير عن فرديته وتصوير ما يجري داخل عصره عن طريق الفن، وهذه الإرادة الغير محددة في توحيد الخزافين وتطور في الأساليب والتقنيات في زمن غير محدد فهو الماضي المطلق والحاضر الموضوعي والمستقبل الواعي لخبرة الفنان في تحديد موضوعاته وأساليبه التشكيلية، فالخطاب التشكيلي يتضح أكثر ليس فقط من العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنما هي الكيفية التي يتم توظيفها لإيصال الفكرة من خلال تسلسل الوحدات والسرد المحدد للأحداث في وقت واحد من خلال مجموعة من المفردات والعلاقات المرئية في أن واحد ليتفاعل وظيفياً مع مكان التوحد في النص الفني الخزفي المعاصر.[3]

[1] عبد الله محمود عدوي،مرجع سابق، ص 31.

[2] عبد الله محمود عدوي، مرجع سابق، ص 31.

[3] رباب سلمان كاظم وإيناس مالك عبد الله، مرجع سبق ذكره، ص 197.

✓ السرد ضمن الصورة الفوتوغرافية:

(... كانت الصورة تنتمي لفترة طويلة لفن الرسم، لأنها هي الأخرى حدث أيقوني بل هي صورة أخرى من صوره المتطورة، لكنها تمتاز بالتحميض وسحب الصورة الذي يمكنه تغيير الدلالة (الخداع الممكن، التأطير الناقص، انعكاس، جودة الورق وقت العرض)، فالصورة الفوتوغرافية خطاب متكامل غير قابل للتجزيء، إنها تمثل الواقع لكنها تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللون، لكنها لا تحوله ولا تبدله وفي هذا يقول " **بارث** ":إن الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم حتما أن نقطع هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكل من هذه العناصر علامات تختلف ماديا عن الشيء الذي تقدمه للقراءة ...) .[1]

✓ السرد ضمن المسرح :

(... الفن الذي نستطيع التواصل فيه مع الأحداث عن قرب فنحس وكأننا داخل القصة الممثلة، إنه كما يقول عنه **(جيلين ويلسون)** كغيره من الفنون ومن باقي مجالات الحياة ميدان خصب للاستماع والإفادة وتتمثل الوظيفة الأكثر وضوحا للمسرح في كل أشكاله المتنوعة، هي أن يقدم لنا التنبيه، في عالم غالبا ما يكون مهددا لنا بأشكال عدة من الملل وبشكل مربع، فالبشر كائنات محبة للاستطلاع، كما يوجد لدينا توقما للجدة والخبرة، ولو من أجل الحفاظ فقط على عقولنا في حالة معينة من النشاط والأشغال ...).[2]

✓ السرد ضمن السينما:

يبدو من البديهي لدى المهتمين بالسينما أن الذهاب إلى السينما يعني مشاهدة فيلم يحكي قصة، ومن تمة تكون السينما ذات ارتباط وثيق بالسرد، فهي من هذا المنظور وسيلة

---

1 سهيلة عمران، **التوظيف الدلالي للعمارة الرمزية في الخطاب السينمائي**، (دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم أجنبي الكنز الوطني)، كلية علوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر، 2016/2015 ص 41 .

[2] فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون، ، لبنان، 2010، ص110.

سردية، غير أن هذا التحديد البديهي وإن كان مقبولا نظريا، فإنه يثير عدة صعوبات على المستوى المنهجي، إذ كيف يمكن أن نقارب السينما باعتبارها شكلا سرديا؟ هل نبحث في خصائصها السردية المميزة؟ أم نقاربها انطلاقا من نماذج نظرية قامت على دراسة أشكال سردية مخالفة للسينما كالحكاية الشعبية الرواية والمسرح؟ لم يكن هذا الأمر مطروحا مع البدايات الأولى للسينما التي لم تكن سوى أداة للبحث العلمي أو الروبورطاج أو التوثيق أو امتداد للرسم، ولم تكن وسيلة لتسجيل حكايات أو قصص بطريقة خاصة، من هنا يرى المهتمون بالسرد في السينما أنها لم تبدأ بالفعل إلا حين بدأت تحكي قصصا، أي حين التقت مع الحكي.[1]

إذن مما سبق نجد أن السرد لم يقتصر فقط على الخطاب الأدبي بل تجاوزه إلى الخطابات الغير الأدبية التي تستخدم طرق أخرى غير اللغة الأدبية في سرد القصص والحكايات كاستخدام الصورة المتحركة في السينما لسرد قصص وحكايات مختلفة.

المبحث الثاني : المظاهر الجمالية في الخطاب

المطلب الأول مفهوم علم الجمال:

الجمال لغة: مصدر الجميل ،والفعل جمل أي حسن ،أي إن الجمال هو الحسن "**ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون**"[2]. الاية 6 سورة النحل

وجمله أي حسنه والجمال صفة تلحظ في الأشياء وتعبث في النفوس سرورا أو إحساسا بالانتظام والتناغم .لذا فإن الجمال شيء لا يمكن تحديده ،وإنما يمكن النفس تحسسه وإدراكه وتذوقه واستشعاره من غير أن تحصره وتحدده كشيء ملموس مادي.

---

[1] عبد الرزاق الزاهير ،**السرد الفيلمي (قراءة سيميائية)**، ط1 دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء المغرب، 1994 ص21.

[2] القران الكريم، سورة النحل، الاية06.

الجمال قضية ذوق ،فعندما نجد متعة في رؤية شيء مع منفعته لنا نقول إنه حسن،وعندما نجد متعة في رؤيته من دون أن نفصل عنه منفعة حاضرة ،نصفه بالجميل. والجمال هو السمة المشتركة بين الموجودات كلها، ولا يخلو منها موجود حاز كماله اللائق به، فحتى الموجودات التي تطغى عليها صفة الجلال لا تخلو من الجمال ،بل حتى القبح أيضا رأى فيه بعضهم نوعا من الجمال. والفكر العربي الإسلامي يذهب إلى تحديد الجمال بأنه الكمال الموصوف بالاعتدال من حيث السمات الموضوعية .

ولذلك يمكن تحسس الجمال واستشعاره وإدراكه ،أي إنه شيء وجداني كامن في النفس غير ملموس ،كما أن لا فاصل بين ما نعده جميلا وما هو غير ذلك ، نظرا إلى اعتماد الحكم على الإحساس والإدراك الذي يختلف بين إنسان وآخر بناء على ذوقه وحساسيته تجاه الأشياء ،وما يكون جميلا عند إنسان ربما يكون قبيحا عند آخرين.[1]

مفهوم علم الجمال إصطلاحا :

يعرف علم الجمال باسم (الإستطيقا) ،ويعود أصل الكلمة إلى اللغة اليونانية،وهي مشتقة من كلمة (Aisthesis) والتي تعني الإحساس أو عالم الأحاسيس وعلم الجمال يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته والأحكام والقيم المتعلقة بالآثار الفنية ،ويقسم جميل صليبا علم الجمال إلى قسمين :1 قسم نظري عام /2 قسم عملي خاص.

الأول: يهتم بالبحث عن الصفات المشتركة بين الصفات الجمالية ،فهو يفسر طبيعة الجمال تفسيرا فلسفيا لأنه علم معياري كالمنطق والأخلاق

الثاني: يبحث في صورة الفن،ويطلق عليه اسم النقد الفني.[2]

[1] عبد الله محمود عدوي، مرجع سبق ذكره، ص18/17.

[2] احمد بقار، **محاضرات في مقياس علم الجمال**، كلية الاداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، ص 01.

اشتق علم الجمال والجماليات Aesthetics من الكلمة الإغريقية Aisthanestai والتي تشير إلى فعل الإدراك وأيضا من كلمة Aistheta التي تعني الأشياء القابلة للإدراك وذلك في الأشياء غير المادية أو المعنوية ،ومن هنا فإن "قاموس إكسفورد " يعرف الجماليات "بأنها المعرفة المستمدة من الحواس" ،أما الفيلسوف الألماني "كانط" فقد قال :"إن علم الجمال هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي".

أما القاموس الإنجليزي الجديد فيري أن الجمال هو : "فلسفة أو نظرية التذوق ،أو إدراك الجميل في الطبيعة والفن ".

ويتفق الباحثون بشكل عام على أن علم الجمال نشأ في البداية باعتباره فرعا من الفلسفة، ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح ،ويهتم أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها ،أم توجد ذاتيا في عقل الشخص القائم بالإدراك.[1]

❖المطلب الثاني المذهب الفلسفي الجمالي

هناك تياران كبيران يتصارعان داخله من أج تحديد رسالته الحقيقية :

✓ التيار الأول :

دشنه الفيلسوف الألماني "**ألكسندر جوتليب بومجارتن**" (1714/1762) ،أول من صك مصطلح (علم الجمال)،وكان يقصد به علم الإحساس أو الحساسية (استطيقا) ويستهدف دراسة الأفكار الغامضة مقابل الأفكار الواضحة التي دعا إليها "ديكارت": (الأفكار الغامضة = الإستطيقا/ الأفكار الواضحة = علم الجمال (المنطق) _**ديكارت**_)،والفن عند "**بومجارتن**" تعبير يوقظ الشعور ،وهذا مختلف عن الجلاء العقلاني ،ومادة الفنون ليست عقلية، والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تتبعها،إن

[1] أحمد بقار،مرجع سابق، ص (6-18).

بومجارتن بهذا هو الذي مهد الطريق لجعل (علم الجمال) ليس علما لربطه بالإحساس ،ويصل هذا التيار إلى ذروته عند الباحث البريطاني المعاصر "**كاريت**" الذي يقول في كتابه (مدخل إلى علم الجمال) :أن علم الجمال علم دراسة الخبرة ، إلا أنه أدخانا البوتقة الذاتية فقد جعله دراسة للذوق وأنه ذوق الخاصة وقصر الدراسة الجمالية على الخبرة،وهي شيء هاجمه "أرسطو" منذ القدم ،لأن أصحاب الخبرة لا يطرحون العلل والأسباب على عكس الفنانين الذين يطرحون هذه العلل والأسباب ،والمقابل هذا التيار نجد :

✓ ***التيار الثاني:***

الذي دشنه الفيلسوف الألماني " فريد يريك هيجل" (1770/1831) الذي جعل علم الجمال فلسفة للفن الجميل ،فهو تحليل فلسفي للوعي الجمالي ورسم خط فاصل بين الفن الجميل والفنون التطبيقية ، وبالتالي استبعاد ما يمكن أن يقحم نفسه على الفن الجميل.

إن علم الجمال ليس تذكرة دواء تصرف للأدباء والمتذوقين ، لكن علم الجمال يكشف الأسرار الجمالية، وبهذا يسلخنا بوعي جمالي يفيد الأدباء والمتذوقين مما يمكن أن ينعكس على الجميع فيقدم الأدب .

وتتضح العلاقة ما بين النقد وعلم الجمال،في أن العمل الفني عبارة عن ثلاث دوائر متداخلة :

1 الدائرة الأولى : (الأكبر) تشمل العناصر التي تجعل العمل الفني عملا فنيا،وليكن هذا مثلا أن يكون الفن تفكيرا بالصور مقابل العلم الذي هو بناء بالمفاهيم.[1]

2 الدائرة الثانية :(الأوسط) تضم العناصر التي تجعل هذا العمل الفني يتحدد فيصبح قصة أو شعرا أو لوحة أو قطعة موسيقية ،فالشعر مثلا قد يكون المميز له هو الإقناع

3 الدائرة الثالثة : (الأصغر) وتضم العناصر الأسلوبية والتقنية الخاصة المميزة للأديب .

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد، **جدل النقد وعلم الجمال**، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ،1997 ،ص17 /18 .

إن الدائرة الأولى: هي ساحة علم الجمال،وهي تفيد الناقد بأنها تبصره منذ البداية بأن العمل الذي سينقده عمل فني أصلا حتى يواصل رحلته النقدية أو يكف منذ البداية إذا لم يكن عملا فنيا .

والدائرة الصغرى : هي الدائرة الخاصة بالناقد واجتهاده ،لأن هنا عمله الرئيسي إبراز للخصائص المميزة لأسلوب الكاتب، وطريقة بنائه لعمله الأدبي والوسائل التقنية التي لجأ إليها....

أما الدائرة الوسطى: فهي محل اختصاص علم الجمال والناقد: عالم الجمال يحدد العناصر العامة التي تميز كل نوع أدبي أو فني ،والناقد يصور كيف ترجم الأديب هذه العناصر الفنية وجسدها في عمله ،فإذا كان عالم الجمال قد كشف أن الإيقاع هو جوهر الشعر، فإن الناقد يبرز كيف جعل الشاعر الإيقاع كلاسيكيا أو شعرا حرا أو شعرا مرسلا أو موشحا، وهل لو كان لجأ إلى إيقاع آخر لكان نجاحه أوقع .[1]

❖ *المطلب الثالث الوظيفة الجمالية للخطاب*

حينما عرض "**جاكوبسن** "لمفهوم الشعر،وهو يعالج علاقة اللغة بالثقافة، وبالتواصل وقف مليا عند الوظيفة الشعرية، أو الوظيفة الجمالية للشعر ،ولم يفته أن يشير إلى الأهمية القصوى التي تكتسيها هذه الوظيفة ضمن مجموع الوظائف ،بما يستوجب إيلاءها حظها من التنويه والكشف ،والتعرية ذلك أنها على الرغم من كونها "مجرد مكون من بنية مركبة إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ، ويحدد معها سلوك المجموعة".[2]

تبرز أهمية الوظيفة الشعرية عندما يكون التركيز في عملية التواصل على الرسالة ذاتها ضمن الأنساق اللسانية ،وحضور هذه الوظيفة ينبغي أن يكون في كل حدث لساني ،ولا يتوقف على الشعر فحسب ،وإن تراجع دورها في هرم الوظائف ليفسح المجال لغيرها بحسب مقتضى

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق ،ص19/18.

[2] رومان جاكبسون، تر محمد الولي ومبارك حنوز، **قضايا الشعرية** ، ط1 دار توبقال للنشر،1988

الرسالة،" فإن الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر،ومن جهة أخرى لا يمكن للتحليل اللساني أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة ،وذلك في نظام هرمي متنوع".[1]

إن الوظيفة الجمالية للغة الشعرية هي ما يمنح النص حضوره وألقه ،وتأثيره بما يجعل منه نصا مختلفا ،ينأى في نظامه اللغوي عما نعثر عليه في غير الشعر،ومنشأ ذلك كما سبق القيل إلى حسن الاختيار للكلمات الشعرية ،وسائر أشكال الصور، ثم فيما يعقب ذلك من إعادة بنائها في نسيج جديد يحمل طابع الانتهاك للمألوف .

إن البعد الجمالي الذي يتحقق من وراء هيمنة الوظيفة الشعرية على الخطاب ليثير في السياق ذاته عدة تساؤلات حول القيم المتوخاة من خلال إنتاج النص الشعري والدور الوظيفي الذي يحق للنص أن يكتنز به كأنساق من اللغة لها تأثيرها الفاعل على المتلقي عبر ظلالها الجمالية التي ترقى إلى أن تصبح هي في حد ذاتها غاية للشعرية. [2]

"إن الجمال الفني بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة، أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح ، فما دام الروح أسمى من الطبيعة ،فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج للروح إن كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة.[3]

"إن الشيء الجميل مثلا ليس جميلا لأنه يتضمن معنى إنسانيا عقليا عن الجمال فحسب ،بل إن الجمال الذي نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدلية،أي الترابط المتفاعل بين الإنسان ،والطبيعة ،أو بمعنى أخر يقوم الحكم الجمالي كنتيجة لعمل إنساني خلاق يبدأ من

3 سعد مردف، **شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني** ،مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، كلية الاداب واللغات، جامعة العقيد حاج لخضر باتنة، الجزائر، 2014/ 2015، ص 32.

[2] سعد مردف، مرجع سابق ،ص63.

[3] هيجل، ترجمة جورج طرابيشي، **مدخل إلى علم الجمال** ،ط3، دار الطليعة، بيروت ،1988، ص8 .

معطى طبيعي ،ويمر خلال تقنية الفنان ،وأصول صناعته الفنية ،هذا العمل الخلاق يتمثل في موضوعات الفن،فالفن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية" .[1]

ويثمر الخطاب مقدارا من الفن بالقدر الذي تتسع فيه دائرة الوظيفة الجمالية بحضورها فيه، وهيمنتها على نطاق أوسع منه فوق كل الوظائف .

من أجل هذا يصبح للغاية الجمالية في رسالة الإبداع موضع الأهمية القصوى، والفارقة على أن حظ المنفعة ،أو الهدف الإنساني فيه مما لا غنى عنه لأنه مستصحب بحكم الطبيعة الغائية لكل أصناف الخطاب.[2]

- ***خطوات التذوق الجمالي*** :

حدد (بايير) خطوات يمر بها المتذوق حتى يكتمل لديه الإحساس بجمال العملي والفني وتذوقه:

1 التوقف: يعني توقف مجرى التفكير العادي ،والنشاط الإرادي في سبيل استجابة الذات للموضوع الجمالي ،من خلال الاستغراق في المشاهدة والتأمل .

2 العزلة (الوحدة) :استبعاد كل ما عدا الأثر الفني أو الموضوع الجمالي من مجال إدراكنا وتركيز انتباهنا على الموضوع الجمالي فقط.

3 إحساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق :لا يكون اهتمامنا بما هو واقعي،وإنما بما هو صوري أو شكلي أو مظهري .

4 الموقف الحدسي :يعني أن إدراكنا لن يكون إدراكا قائما على الاستدلال والبرهنة العقلية ،وإنما يكون حدسيا مفاجئا مبهما.

[1] محمد علي أبو ريان، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، ط8 ، دار المعرفة الجامعية ، اسكندرية ،1994، ص 165

[2] سعد مردف، مرجع سبق ذكره، ص 67.

5 الطابع العاطفي أو الوجداني: الموقف الجمال هو موقف وجداني يثير عواطفنا وانفعالاتنا ويؤثر على حركاتنا ونشاطاتنا الجسمية.[1]

6 التداعي: وقد تثير عواطفنا وانفعالاتنا ونحن بإزاء عمل فني جميل ذكريات وعواطف ماضية تتعلق بعمل فني جميل مماثل أو مشابه فيقوي ذلك إحساسنا بتذوق العمل الفني القائم .

7 التقمص الوجداني أو التوحد :معنى أننا حينما نحكم على أي موضوع حكما جماليا، فإننا نضع أنفسنا موضعه، محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهية، أو مشاركة وجدانية ،أو حتى محاكاة باطنية .

- ✓ **ملاحظة:** 1 التقمص الوجداني: تلتقي الذات مع الموضوع وتذوب فيه.
- ✓ **ملاحظة:** 2 علاقة بشرية تشبيهية : تلتقي روح المتأمل مع روح الموضوع .
- ✓ **ملاحظة** :3 مشاركة الوجدانية : تشيع شتى مظاهر إحساسها وروحها وحياتها.[2]

❖*المطلب الرابع الخطاب السينمائي وجمالية التلقي*

علم الجمال السينمائي ،يدرس الفيلم كنوع فني من حيث استخدام اللقطات وأنواعها ومدى تناسبها وتجانسها مع الحبكة الفنية والسردية لأحداث الفيلم وكذلك دراسة الضوء والظل والعتمة (الأبيض والأسود)داخل الفيلم.

وفي عام 1926 ظهرت أهم الأبحاث في علم الجمال السينمائي على يد الإنجليزي **جريرسون**، مؤسسة بذلك الرؤية الوظيفية، الجمالية للفيلم، في نقطة تلاقيه مع كل الفنون "كالرسم، والنحت والهندسة المعمارية، من حيث تصوير المناظر (الديكور)، وتركيب الصور والإضاءة "، هذا التلاقي بين الفنون جعل "**ابيل غانس**" يطرح سنة 1927، فكرة تعويض الفنون الأخرى بالسينما قائلا:" لقد جاء عصر الصورة ..."

[1] أحمد بقار، مرجع سبق ذكره، ص 12/11.

[2] أحمد بقار، مرجع سبق ذكره، ص 12/11.

وبهذا انطلق النقاد في حديثهم عن السينما كفن ،من تباين الخصائص الفنية والإبداعية والجمالية للفنون الأخرى ،وقارنوا بعد ذلك ما تحمله هذه الفنون وما تحمله السينما، تأسيسا على إمكانية احتواء السينما كفن سابع للفنون الأخرى ،وهذا ما سهل من إمكانية دراسة السينما جماليا ،بحكم حصول إجماع بين الدارسين على أنها فن ،وبالتالي يكون الفيلم عبارة عن رسالة فنية تستحق الدراسة .

ولقد عرف علم الجمال السينمائي .. بأنه دراسة السينما كفن ،دراسة الأفلام باعتبارها رسائل فنية .. اعتمادا على علم الجمال العام، الذي يهتم بمجموع الفنون.[1]

- ***مفهوم جمالية التلقي(Esthétique De réception)*** :

هي نظرية تهتم بالكيفية التي تم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية بعينها ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقيين بالشأن هذا النص، أو بشأن الأدب عموما ،وعلى أحكامهم ،وردود أفعالهم المحددة تاريخيا وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها ،وتوجهها هذا هو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية والسوسيولوجية (Méthodes historique et sociologique)[2].

- ***قدرات المتلقي للأفلام السينمائية*** :

في الأفلام، كما في معظم الأشياء، تلعب توقعاتنا دورا هاما فيما نلاحظه، وتؤيد المناقشة التالية لأسلوب **جان لوك جودار** في صناعة الأفلام النظرية القائلة بأن المؤثرات الجمالية التي يحققها هذا المخرج تعتمد جزئيا على توقعات جمهوره المتفرج، وأن هذه التوقعات هي بدورها نتاج الى حد ما للأوقات التي يختبر فيها الفيلم، وهذه الحالة الموصولة بالزمن توضح شيئين:

---

1 سمير لعرج ،**دور التلفزيون في تشكيل القيم الجمالية لدى الشباب الجامعي الجزائري**،مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر يوسف بن خدة، 2007/2006، ص 104/103.

2 عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التاويل الى نظريات القراءة**، ص 143 .

جزء من ماهية الفيلم يتحدد بالأوقات التي يعرض فيها، وبعض السمات الجمالية للفيلم سوف يختلف كلما اختلفت جماهير المتفرجين.[1]

- ***المسافة الجمالية:***

إذا كانت عملية إعادة بناء أفق انتظار الجمهور الأول تقتضي الوقوف عند المقاييس التي تم استخدامها في تلقي العمل الأدبي والأسئلة التي تم طرحها إزاءه فإنها تقتضي كذلك تحديد طبيعة التأثير الذي أحدثه ذلك العمل في ذلك الجمهور، بحيث يتم مراعاة مدى تخييب الأفق أو تأكيده. وينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية Distance esthétique فاصلة بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق المستحدث في العمل الجديد، وهذا ما يدفع الجمهور المعاصر لمثل هذا العمل، إلى القيام بردود فعل مختلفة مثل استنكار العمل ورفضه، أو الاعتراف بنجاحه المفاجئ والاعجاب به أو فهمه على نحو تدريجي ومتأخر، وعلى مستوى هذه الردود المحتملة تقاس درجة أهمية العمل وقيمته الجمالية. ولذلك ذهب " **ياوس** " إلى أن تخييب أفق انتظار الجمهور الأول يمثل معيارا للحكم على قيمة العمل الجمالية.[2]

المبحث الثالث : سردية الخطاب السينمائي والاتجاه الجمالي

❖ ***المطلب الأول مفهوم اللغة السينمائية :***

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات ،حيث اعتمده الناقد (**مارسيل مارتن)** في كتابه اللغة السينمائية وفيه "عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول " ،ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل

[1] آلان كاسبيار، ترجمة وداد عبد الله ،**التذوق السينمائي** الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989 ،ص75.

1 سعيد عمري، **الرواية من منظور نظرية التلقي**، ط1، منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة الإصدار السادس، كلية الأداب ظهر المهراز فاس ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، 2009، ص34.

من عناصر ايقونية (صورية) متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزواية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءا من الدلالة ، أضف إلى ذلك أن "الصوت المصاحب للصورة ،هو في الآخر بوصفه جزءا من المضمون ،سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية".[1]

عرفها كريستيان ميتز : " لغة مركبة تتألف من اقتران خمس مواد تعبيرية دالة نوعان منهم يؤلفان شريط الصورة ،وهي الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت ،وهي الصوت الشبهي أو الأيقونية كالضجيج والصوت المنطوق صوت المتكلم من خلال الحوار أو تعليق والصوت الموسيقي .

من هذا التعريف نكتشف العلاقة بين الدال والمدلول (الدال=اللفظ) و(المدلول=المعنى) هذان المصطلحان اللذان كانا محل بحث مستفيض من عالم اللسانيات المشهور **فردينا رد دي سويسر** (Ferdinard de Saussure) والذي لم يقتصر على دراسة اللغة المنطوقة فقط ،بل أيضا غير منطوقة، ثم طور تطبيقات أبحاثه على كل ما قد يحمل معنى خفيا غير واضحا في كل أشكال التعبير :"كل نظام مهما كانت مادته :رسم ،كاريكاتير،أسطورة ،إيماءة ، موضة مسرحية ،منوعة (أوبيرا) أو مسرحية غنائية (بالي).[2]

- ***في مفهوم الصورة و الأيقونة :***

إن الصورة هي البنية الأساسية في اللغة السينمائية وهي إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل

1 سعيد عموري، **من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات**، مجلة الاكاديمية والدراسات الاجتماعية والانسانية،كلية الادب والفلسفة، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية، الجزائر، 2014، ص15.

2 رقية لحمر ، **الابعاد الايديولوجيا في الفيلم الروائي التاريخي الجزائري**، مذكرة لنيل شهادة الماستر،كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ،جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر،2017/2016 ، ص 33/32.

والمحاكاة ،ويعتمد عليها كأساس وعنصر لغوي قار في اللغة السينمائية ، حيث تعتبر "إعادة إنتاج للواقع من دون واسطة تشفير اعتباطية في غياب البعد الثالث Troisièmedimension"[1].

- ***خصائص اللغة السينمائية :***

تستعمل السينما في خطابها عددا كبير من الدلائل التي تأخذها من الواقع أي تستعمل أشكال خاصة بها ولا توجد عند غيرها وتستعين بأصناف دلالية أخرى ومدونات ثقافية أخرى من الحياة الاجتماعية وهذه الدلائل المستوردة لا تأخذ قيمتها الايدولوجيا والدلالية في الفيلم إلا من خلال العلاقة التي تقوم فيما بينهما ومن خلال الدلائل والإشكال الأخرى المستوردة إلى جانب الإشكال السينمائية الخاصة التي تحمل معاني متعددة فكل من الإشكال والمعاني المستوردة التي تولد الإشكال السينمائية الخاصة هي فيلمية المعاني تشكل محتوى اللغة السينمائية وتمتاز بخصائص رئيسية وهي ملامح حسية تعرف من خلاله الصورة بمعناها الذي تحدده وظيفتها الدلالية والميكانيكية وتتمثل فيما يلي:

الأيقونة : (ICONIQUE): وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول فالصورة الفيلمية لها دراسة ايقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها

التعددية في الصورة (Multiplicité): الصورة في السينما متعددة ومختلفة حتى في الصورة التي تستمر في نتيجة تدفق الصورة الفوتوغرافية فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والمعنى والاستمرار والتتابع والتداخل والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم

1 سعيد عموري، **الكتابة والتشكيل الايديولوجي في الرواية العربية** ، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، كلية الاداب واللغات جامعة حاج لخضر باتنة، الجزائر، 2013/2012، ص165 .

الحركة (Mobilité): وهي ميزة أساسية للسينما وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان إلى أخر لان فن الصورة السينمائية هو فن الحركة فنحن أمام توليد للمعنى مقترن بالتوليد الحركة وتتابعها.[1]

- ***أسس اللغة السينمائية :***

أولا الإيجاز: الإيجاز بمعناه البسيط هو إيصال المعنى إلى الملتقى بأقل قدر من التفاصيل المعبرة عنه أو بالتركيز على التفاصيل الرئيسية المكونة لها :" وفي السينما فإن الإيجاز يلعب دورا بالغ الأهمية في اللغة السينمائية فهو في شكله الشائع يوظف في اختيار أهم عناصر الحدث أو التفاصيل ذات الدلالة فقط دون التفاصيل التي يمكنه فيها ضمنا ولا تمثل أهمية خاصة [2]

وذلك بهدف التحدث في الاحتفاظ بانتباه المشاهد في حالة تركيز مستمر على الحدث والتطوراته بالإضافة إلى التحكم في إيقاع الفيلم.

ثانيا :الرمز: يكتسب الرمز السينمائي أهمية خاصة كأحد دعائم اللغة السينمائية التي تعتمد في تعبيرها على الصورة بالدرجة الأولى للإيحاء بالمعاني المراد إيصالها إلى المشاهد "فالرمز السينمائي بمعناه الدقيق يهدف إلى التأثير في المشاهد عن طريق الإيحاء له بمعنى أعمق من المعنى المباشر "البسيط" للصور بعبارة أخرى فان الصورة تقدم معناها البسيط في بعدها الأول بالإضافة إلى تضمنها لمعنى رمز غير مباشر في بعدها الثاني فالتوظيف الرمز السينمائي لا يعتبر هدفا في حد ذاته كما لا يعتبر أمرا يمكن ممارسته بلا قيود أو حدود بل تقوم بتوظيفه

1 خولة رجاء لعيايدة ، **الاسقاطات السيميولوجية للرواية على الفيلم السينمائي، دراسة حالة لفيلم "الفيل الأزرق"**، مذكرة لنيل شهادة الماستر ،كلية العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر ، 2017/2016، ص 51.

2 منصورية بدرة بن كريتلي، فضيلة بن معمر ،مرجع سبق ذكره ، ص 53.

للضرورة فنية محددة وفي ظروف معينة لان ذلك المعنى الرمزي يتطلب دائما نوع المشاركة الذهنية من جانب المشاهد وبدون هذه المشاركة فان الرمز المستخدم لا ينتج أثره.[1]

❖ المطلب الثاني البعد الجمالي للخطاب السينمائي :

السينما هي صياغة فنية بالصورة المتحركة والأدب صياغة فنية بالكلمات فإن الأساس الحقيقي فيها الصورة والسينما بعد ذلك تستخدم الموسيقى والفن التشكيلي والمناظر الطبيعية والعدسات المختلفة والحبكة من جانبي الممثل والكاميرا وغير ذلك من تجميعات..[2]

وعند الحديث عن شعرية السرد السينمائي فإنما نتحدث عن فنين مختلفين هما الشعر والسرد والسرد في أولى معاينة هو ألحكي وعمادة الكلمات كالشعر، الواضح هنا إننا نرحل من فن إلى أخر، إننا نقوم بإزاحات واضحة ومثلما نظر الشكلانيون الروس لمصطلح الأدبية بقولهم: " litteraite " أنها هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا فإننا بحاجة إلى أن نعرف الشعرية، هل ننظر له أي الشعر كما نظر له (فاليري) باعتباره الجوهر النشط لكل إنتاج أدبي لنترك هذا كله ونخرج من ربقة النثر والسرد ونتحدث فنقول أن السرد السينمائي مفردته الصورة المتحركة وباعتمادنا الدراسات السيميائية فنقول أن اللغة الطبيعية (اللسان) ليست اللغة الوحيدة فهناك لغة الكلام ولغة الصورة ولغة الأزياء والعمارة الخ ولكن ما هو الشعر حقيقة ولو رجعنا قليلا إلى الوراء إلى احد منظري العرب في العصر العباسي حيثي عرف الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى ولكن ناقدا من عصرنا هو (جابر عصفور) (يعترض على هذا التعريف لأنه "لا ينطوي على أي تحديد للقيمة واعتراض عصفور (فيه وجه حق فهو يدعوا لتمييز الشعر عن مجرد النظم ألوزني فهو يدعو إلى المعنى الجمالي الحق.[3]

---

[1] منصورية بدرة كريتلي، فضيلة بن معمر، مرجع سابق، ص 55/54

2 جان الكسان، **علاقة الرواية بالفنون الحديثة**، مجلة المعرفة (مجلة ثقافية شهرية، وزارة الثقافة)،ع:500، س:44، سوريا،2005، ص215.

[3] طه حسين الهاشيمي، **السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفيلمي**، المجلة الأكادمية، العدد 52 ،2009،ص 133.

إذن إذا كان الفن هو خلق أشكال ممتعة، فالجمال هو الشعور الذي تثيره هذه الأشكال في النفس بهذه العبارة تتضح طبيعة العلاقة بين الجمال والفن، فقد يعرف البعض علم الجمال أنه العلم الذي يبحث في دراسة الظواهر الجمالية في الأعمال الفنية.[1]

❖المطلب الثالث تناص الأفلام وشعرية التداخل النص

✓ التناص " Intertextualité ":

يعرف التناص بكونه العلاقة التي توّحد نصا مع نص أخر سابق الوجود له أو حضور نص في أخر مثل الاستشهاد بمقولة أو بيت شعري أو أي نص أخر. ويتم تعريفه أيضا بأنه بنية نصية مأخوذة من أكثر من بنية نصية سابقة وتدخل معها في علاقة وتبدو وكأنها جزء من ذلك أو عبارة عن مجموعة نصوص يمكن تقريبها من النص سواء أكانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ أم في ذاكرة الكتب. وبذلك يكون التناص عبارة عن نص يستوعب عددا من النصوص، ومن المهم أن نشير إلى أن مصطلح التناص ورد باللغة العربية بمصطلحات مختلفة إلا أن دلالتها واحدة فقد ورد بالمصطلحات الآتية: التناص والمتناصة والتناصية والنصوصية والتفاعل النصي.[2]

إن التأصيل للتدخل النصي قد بدأ مع الشكلانيين الروس حيث يرى **تشيكلوفسكي** "بأنّ العمل الفنّي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها" وقيمة هذا النتاج الأدبي تتجلى من خلال عملية التقاطع مع باقي النتاجات العديدة السابقة، ومدى التأثير والتأثر المتبادلين.

1 جيروم ستو لنيتر،ترجمة فؤاد زكريا، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،1981،ص5.

2 حسين خمري، **(إنتاج معرفة النص)** ،مجلة الدراسات العربية،العدد11-12،بيروت، 1987،ص84-105.

✓ آليات التداخل النصي:

لقد تداول نقاد كثيرون عرب وأجانب مسألة التناص في أعمالهم، وتم استهلاك هذه الآلية التي تستدعي النصوص والثقافات من حيث التأصيل لها فلسفيا وإبستومولوجيا، ومن ثمة البحث عن كيفية اشتغالها كآلية للإنتاج من جهة وآلية للقراء والتفكيك من جهة أخرى، **فجيرار جينيت** مثلا ميزّ بين ميزتي الإنتاجية والإجرائية للتدخل النّصي ولكن عبر آليات تسمح بتحديد النّص الأصلي الحاضر، والنص الغائب أو المهاجر، وتعدّدت إلى الاقتباس الإحالة، الإيحاء في حين يرى محمد مفتاح بأنها تنحصر في آليتي: التمطيط والإيجاز.

لأن التداخل النصي له جانب جمالي يتجلى من خلال إقتصطاع الأجزاء من النص السابق وذلك بطرق تختلف من حيث الكيفية والغاية. وله وجوه عديد مثل: البتر، والإيجاز، والتكثيف مخالف للاختصار حيث يتم فيه إضافة أجزاء إلى النّص السابق بدلا من اقتطاعها وله وجوه، مثل: التمطيط، الإسهاب، التوسيع. ومن شأن هذه الآليات أن تجعل النّص السابق جزءا من بنية النّص اللاحق من الفيلم ويتموقع في سياقه الجديد بدلالاته القديمة.

*الممارسة النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة ما، وإنما تقوم بزحزحة ذات خطاب عن مركزها لتتبني هي.[1]

وحسب " **غريماس** " ان تجليات التناص يمكن تهذيبها وإكسابها مزيدا من الدقة بسب العلاقات النصية، أي أن تتضمن الخطابات العديد من الأبنية الدلالية المشتركة في نمط أو جنس من أجناس الخطاب وهذا ما جعل الخطاب السينمائي مجالا لتداخل النصي .

وعليه ان تحقيق قراءة جمالية للتناص في الخطاب السينمائي يحتاج إلى الدقة في التحليل ورؤية واسعة الآفاق تعتمد على المتابعة الجمالية التي تعني بإنجازات النص، مع الأخذ

1 فوزية صادقي، **مرجع سبق ذكره**، ص55/54.

بعين الإعتبار أن التناص بمثابة حوار بين الجديد والقديم أو بين التيارات على مستوى الإبداع.[1]

❖المطلب الرابع سيميولوجيا السينما

وظف **كريستيان ميتز** " **Christien Metz** " المنهج السيميائي في دراسة السينما أي الأشرطة السينمائية والأفلام باعتبارها علامات سمعية _بصرية. وصدرت له في هذا الصدد مجموعة من الكتابات والدراسات، من ذلك كتابه الهام الموسوم ب: " Essais Sur La Signification au Cinéma" والذي يقع في جزأين اثنين، وقد تحدث فيه _ بإفاضة _ عن الخدع السينمائية، وعالجها معالجة سيميولوجية وقسمها إلى ثلاثة مستويات، هي: مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)، ومستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين)، ومستوى تركيب الفيلم.

(... فهذه الدراسات وغيرها تؤكد أن **ميتز** رائد في تجريب المنهج السيميائي في دراسة السينما. وقد اعتبرته " **برنارد توسان** " "مؤسس سيميولوجيا السينما" ، ومما قاله "**ميتز Metz** " في هذا المضمار: " السيميولوجيا السينمائية جد حديثة، لكي تضطلع بعدة تطبيقات في كل مرة، جزء برنامجها الذي يعني ببلورة نظام المكونات الفيلمية الكبرى، يبدو أنه قد اكتمل لكي نتمكن من عرض تطبيقه على الشريط المصور لفيلم بكامله ".[2]

وفي سيميولوجيا الصورة السينمائية، يجد المحلل نفسه أمام نمط أخر من الصور لأنها تكون متحركة متعددة، ولا يمكن تجزئتها ببساطة لأنها تخضع لتسلسل البناء الفيلمي، وهذا يجعل من مقاربة الصورة السينمائية عملية غاية في التعقيد، كما يتطلب معاينة دقيقة لمجموعة

[1] فوزية صادقي ، مرجع سابق، ص 49.

1 رضوان بالخيري، **قراءة في الأبعاد السينمائية للخطاب السينمائي (بين تجليات الظاهر وتحليل الضمني)** مجلة العلوم الانسانية، العدد8، ج1، جامعة تبسة ، الجزائر،2017، ص84.

من المستويات ...خاصة وأن دلالة الفيلم لا تتوقف على صورة واحدة بل على العلاقة التي تربط بين جميع الصور في قالب واحد.

يجب الإشارة، إلى أن السينما لم تدرس من منظور سيميولوجي إلا مع العالم السيميولوجي **كريستيان ميتز** الذي قام بدراسات في سيمياء السينما فتناول في أبحاثه الدلالة في السينما وعلاقة السينما باللسان واللغة، وتوصل في الأخير إلى أن السينما بوصفها فعلا خطابيا (Acte De Discours) هي لغة بوصفها شفرة (سنن)، كما أن سيميولوجيا السينما تسعى أن تتبنى نموذجا قادرا على أن تفسر كيف يشمل الفيلم على المعنى وكيف ينتقل هذا المعنى إلى المشاهدين، كما تسعى إلى الكشف عن السمات والأنماط التي تعطي لكل فيلم خصائصه المميزة ...

لذا للسينما من لغة خاصة بما تتجاوز اللغة الإنسانية إلى ما هو أهم وأشمل ... ومادة الفيلم في حقيقة الأمر هي الرسائل التي ينقلها الفيلم إلى المشاهد من خلال الشفرة الخاصة بلغة السينما، ومن أمثلة على ذلك استخدام علامات تساقط الأوراق دلالة على مضي الزمن واستخدام الألحان الموسيقية الموحية لتوليد الشعور بالرعب أو اقتراب وقوع حادث معين.[1]

وعليه الفيلم السينمائي هو سرد للقصص واقعية أو خيالية بطريقة شيقة تجذب المتلقي وتثير فضوله مما أفضي إلى وجود تذوق جمالي للخطاب السينمائي من قبل الجمهور الذي يسعى إلى تفكيك أجزاءه وإعادة بناءها من جديد وقراءة ما وراء الصورة أي ماذا يريد المرسل أن يبثه له.

133 جمال شعبان شاوش، **قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية**، الملتقى الدولي السادس، (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة الجزائر3 ص 574.

خلاصة الفصل:

طُرحت إشكالية السرد في الخطاب البصري عامة والخطاب السينمائي على الوجه الخصوص من منظور جمالي، كون أن السرد لا يقتصر فقط على الخطابات الأدبية بل يتجاوزها إلى الخطابات الفنية المتمثلة في الرسم والتشكيل والعمارة والمسرح والسينما... ألخ .

وعليه اهتمت الدراسة بالخطاب السينمائي كونه يعتمد على الصورة المتحركة واللغة السينمائية في سيرورة انتاج المعنى الدلالي جمالي، وبالتالي يعطي إلهاما في نفسية الجمهور بفعل ما تثيره دينامية وفعالية السينما وتقنياتها كالتصوير والمونتاج والموسيقى ... التي يستخدمها المخرج في سرد قصة العمل المرئي، الأمر الذي يدل على مدى تطور خصوصية وفعالية السرد السينمائي كأداة لتفعيل جل الفنون داخل فن السينما، مما يضفي جمالية على الخطاب الموجه، ويجعل المشاهد ينجذب نحو العمل المسرود كونه عُرِضَ بطريقة جميلة امتعت المتلقي، ومنه تعتبر أهم خصائص السرد في السينما هي التكثيف الدلالي لعلاماته والمعنى يتوالد في سيرورة كثيفة تعتمد على خصائص العلامة واللغة السينمائية بطريقة سَلِسَةٌ تتضافر فيها خصائص الصورة والصوت.

ومنه تحاول هذه الدراسة أن ترصد الملامح الجمالية والوظيفة الشعرية للسرد في الفيلم والتعبير السينمائي الدلالي ووسائله الفائقة التميز في تمرير الخطاب المرئي بما يحقق الاتصال بتقنيات توظيف الأساليب الممتعة في تقديم قصة العمل ليصبح إنتاج جمالي وفني تتضافر ضمنه كل الأساليب والتقنيات لإنجاحه.

الإطار التطبيقي

الإطار التطبيقي : الاشتغال الدلالي لجماليات السرد في الفيلم

السياق العام للفيلم :

بدأت أحداث فيلم "**العقل الجميل**" عام 1947 في فترة تتزامن مع بداية "**الحرب الباردة**" في العالم حيث تعتبر مواجهة سياسية وإيديولوجية وأحيانا عسكرية بشكل غير مباشر بين أكبر قوتين في العالم بعد الحرب العالمية الثانية هما الولايات المتحدة الأمريكية **(المعسكر الليبرالي)** والإتحاد السوفيتي **(المعسكر الشيوعي)** وتروي قصة فيلم «**Abeautiful Mind**» وهي قصة حقيقية لحياة أحد علماء الرياضيات«**جون فوربس ناش**» الحاصل على جائزة نوبل في مجال "**الاقتصاد الرياضي**" سنة "1994"، هذا العالم العبقري الذي يعاني من مرض نفسي يدعى "**انفصام الشخصية**" جعله يتوهم أن هناك ضابط مخابرات أمريكي يزوره ويجنده في زمن الحرب الباردة .

تحكي قصة الفيلم« **العقل الجميلAbeautiful Mind** » والذي جسد دوره الممثل " **راسل كرو**" « **Russell crowe**» الذي كان بارعا في الرياضيات حاز على جائزة " **كارنيجي**" المرموقة قبل التحاقه "**بجامعة برنستون**" حيث زكاه أساتذته بعبارة واحدة "**هذا الرجل عبقري**" يستعمل "**جون ناش**" منطقه الرياضي حتى في حياته اليومية والأمور التي يتصرف فيها الناس عادة بتلقائية .

عند وصوله إلى "**جامعة برينستون**" كطالب متخرج حديثا، وبالرغم من حصوله على وعد بالإقامة في غرفة منفردة إلا أنه يتفاجئ بزميل بغرفته "**تشارلز هيرمان**" **(ممثل بول بيتاني)** طالب في الأدب، يحيه حيث سينتقل للإقامة معه قريبا وسيصبح أفضل صديق له وهذه الشخصية هي الأولى الوهمية التي سترافق جون ناش .

وبعد انتهاء ناش من دراسته كطالب في جامعة برينستون يقبل تعيين مرموق في معهد **(ماساشوستس Massachustts)** لتكنولوجيا مع أصدقائه **(سول) (الممثل ادم جولد برج)**

وبيندر **(الممثل انتوني راب)** وبينما كان يدرس لصف "**التفاضل والتكامل**" بعد خمس سنوات في معهد **(ماساشوستس)** للتكنولوجيا وقع في حب تلميذته "**إليشيا لارد**" **(الممثلة جينيفر كونلي)** وتزوجها في النهاية .

وفي زيارة مرة أخرى لجامعة "**برنستون**" يصادف "**ناش**" زميل غرفته السابق "**تشارلز**" ويقابل إبنة شقيق "**تشارلز**" الصغيرة "**مارسي**" **(الممثلة فيفين كاردون)** وهي تعتبر الشخصية الوهمية الثانية التي سترافق جون ناش في حياته .

دُعي "**جون ناش**" إلى قسم سري في مبنى الدفاع في "**البنتاجون**" ليقوم بحل شيفرة معقدة في اتصالات العدو اللاسلكية، يستطيع ناش أن يقوم بحل الشيفرة عقليا، مما أثار دهشة المشتغلين في فك الشفرة .

هنا يلتقي "**ويليام بارشر**" الغامض **(الممثل إدهاريس)** الذي ينتمي إلى وزارة الدفاع للولايات المتحدة الأمريكية وهذه الشخصية الثالثة الوهمية التي ستكون رفقة ناش في حياته .

وتزداد حالة "**جون ناش**" النفسية سوءا حتى يظن أنه مطارد من عملاء روسيين و يحاول الفرار منهم بعد تبادلهم إطلاق النار مع "**بارتشر**" .

لتشعر زوجته بضرورة استشارة طبيب نفسي وتصحبه إلى مستشفى الأمراض العقلية لتصدم بمرض زوجها أنه يخلط بين حقيقة الواقع والخيال وأنه يرى ويقوم بأعمال من وحي خياله وشخصيات التي يتعامل معها هي شخصيات وهمية، وتعمل بعدها "**إليشيا**" على إثبات لزوجها ناش أن كل ذلك مجرد هلاويس تراوده وأنه مريض بمرض انفصام الشخصية.

لتساعده في تجاوزه لمرضه والفوز في الأخير بجائزة نوبل في مجال الاقتصاد الرياضي ويصبح الحب هو المعادلة التي توصل إليها "**جون ناش**" في تحمل زوجته "**إليشيا لارد**" إلى كل ما كان عليه من جنون ومرض وغيرها من انفعالات والوقوف إلى جانبه ومساعدته في تخطي مرضه إلى أخر نقطة من معاناته إلى أن اتخذ قرار تجنب كل أوهامه وهلاوسه وتعايش

مع مرضه وبعدها تحقيق النجاح الأكبر وهو الفوز بجائزة نوبل هذا كله يرجع لسبب واحد وهو تحفيز زوجته التي تعتبر المرأة المثالية وكذلك بفعل الحب الكبير الذي يجمعهما .

فمن خلال مشاهدة فيلم "**العقل الجميل**" هو أن العبقرية في فيلمنا هذا خدمت طبيعة الحكاية كسبب لدفع الجانب النفسي من القصة والمتمثل في مرض انفصام الشخصية وكيفية تجاوز وعلاج هذا المرض خاصة وأنه وصل إلى ذروته، ومن المفارقات أنهما يجتمعان في إنسان واحد العبقرية والجنون، فالغاية من القصة هنا ليست تناول الحياة الناجحة لعالم الرياضيات كون الفيلم مصنف من الأعمال التي تخلد السيرة الذاتية بل الغاية منه هو أنه يربط بين حالة نفسية **(مرض انفصام الشخصية)** وحالة عقلية **(العبقرية)** وحالة عاطفية **(الحب)** ليخرج بثلاثة أبعاد مختلفة تجعل من الفيلم الدرامي أكثر إثارة وانغماس المتلقي في الحياة الشخصية "**لجون ناش**" ومحاولة فهم الغموض الذي يطرأ عليها في كل مرة .

هذا ما جعل من الفيلم ينتقد من قبل الكثير من النقاد لأنه لم يتناول حياة "**جون ناش**" حرفيا كما هو عليه في سرد الرواية الأصلية "**للسيلفيا نصار**" **(العقل الجميل)** ولكن في المقابل الفيلم يحفز مرضى انفصام الشخصي بتغلب على مرضهم بالإرادة والعزيمة دون تناولهم للأدوية والعمل أكثر وبذل الجهد في الوصول إلى تحقيق أهدافهم وأحلامهم، مثل ما جاء في فيلم "**جون ناش**" الذي فاز بجائزة نوبل في نهاية وأصبح بحثه العلمي أساس نظري لعلم الاقتصاد، لذا الفيلم من الأفلام التي تناولت سيرة ذاتية لشخصية واقعية وقامت بسرده سردا مميز جعلت من المشاهد يكرر متابعتها .

ملخص لأهم الأحداث و مجريات الفيلم :

تعود حكاية الفيلم إلى عام " 1947"، "**جون ناش**" يصل إلى "**جامعة برنستون**"، وهو حائز على منحة "**كارينجي**" المرموقة في الرياضيات، وفي حفل الاستقبال يلتقي بمجموعة من طلاب الدراسات العليا في الرياضيات والعلوم من بينهم **(ريتشارد سول _ اينسلي _ وبندر)** كما أنه يجتمع مع شريكه في السكن "**تشارلز هيرمان** " طالب الأدب .

بعدها يتعرض ناش لضغوط شديدة لنشر مقالات وأبحاث كون أن زملاؤه يحضرون المحاضرات ونشروا العديد من المقالات بخلافه هو الذي امتنع عن حضورها، لأنه منشغل بحساباته ويريد نشر فكرته الأصلية يأتي إلهامه عندما ناقش هو أصدقاءه من طلاب الدراسات العليا كيفية التعامل مع مجموعة من النساء في الحانة حيث يقتبس هانسن " **ادم سميث**" **(يدافع كل شخص عن نفسه)**، ولكن ناش يجادل بأن النهج التعاوني من شأنه أن يؤدي إلى فرص أفضل للنجاح، ناش طور مفهوم جديد "**للديناميات الحاكمة**" وينشر مقالا حول هذا المفهوم. وعليه يتم عرض موعد له في معهد **(ماساشوستس Massachusettr)** حيث انضم إليه سول ويندر .

بعد بضع سنوات دُعي "**جون ناش**" إلى "**البينتاجون**" إلى فك شيفرة اتصالات العدو السوفيتي، فتمكن ناش من فكها عقليا، ليذهل كل العاملين بفك الشفرات ولم يستطيعوا فكها.

فيشعر "**ناش**" أن مهامه العادية في المعهد "**ماساشوستس**" للتكنولوجيا رتيبا وتحت مواهبه المبهرة، لذلك يسر بإعطائه مهمة جديدة من قبل المشرف الغامض"**وليام بارتشر**" من وزارة الدفاع الأمريكية .

فقدم لناش وظيفة، وهي مساعدته في فك شفرة الرسائل التي تكون ضمن سطور المجلات والجرائد للكشف عن القنبلة التي كان يختبئ بها السوفييت لذا وجب على ناش إيجاد الرمز الذي يتواجد ضمن أنماط هذه المجلات والصحف لإحباط السوفييتي.

فأصبح "**جون ناش**" هاجسا حول البحث عن هذه الشفرات المخفية ويعتقد أنه متابع عندما يسلم نتائجه إلى صندوق بريد سري.

وفي هذه المرحلة يقع " **ناش**" في حب طالبته "**إليشيا لارد**" بعد قبول دعوتها له على العشاء، وفي رحلة العودة إلى جامعة "**برنستون**" يلتقي "**ناش**" "**بتشارلز**" وإبنة أخيه "**مارسي**" حيث يشجع "**تشارلز**" "**ناش**" على أن يقترح على "**إليشيا**" الزواج ليتم ذلك ويتزوجان في النهاية.

بدأ ناش يخاف على حياته بعد أن شهد تبادل إطلاق النار بين العميل بارتشر والسوفييت، لكن بارتشر يقنعه للبقاء في مهمته .

وأثناء تقديم ناش لمحاضرة ضيف في جامعة "**هارفرد**" يحاول "**ناش**" الهروب من الناس الذين يعتقد أنهم عملاء سوفييت أجانب بقيادة الدكتور "**روزين**"، وبعد ضرب "**روزين**" في محاولة للهروب يتم تخدير ناش قسرا وإرساله إلى مركز للطب النفسي يعتقد إنه يدار من السوفييت.

يقول الدكتور "**روزين**" "**إيلشيا**" أن "**ناش**" لديه مرض نفسي وهو"**انفصام الشخص مصحوب بعقدة الاضطهاد**" وأن الشخصيات الثلاثة (**تشارلز _ مارسي _ بارتشر**) لا يوجدون إلا في خياله وهي صدمة كبيرة "**إليشيا**" التي تحقق في الأمر وتواجه في الأخير "**جون ناش**" بالحقيقة مصحوبة بالرسائل التي كان يرسلها إلى الصندوق البريد السري وهي غير مفتوحة.

بعدها تعطى لناش دورة العلاج "**بصدمة الأنسولين**" وأفرج عنه في نهاية المطاف مع الإحباط المعنوي وأثار جانبية من مضادات نفسية مع شرط أن يتخذ الدواء الذي يجعله سليما وغير مستجيب ما يدفع ناش إلى توقف سرا عن تناوله وهذا ما يسبب له انتكاسة مرة ثانية لتعود هلوسته ويرى "**بارتشر**" مرة أخرى.

بعد فترة وجيزة، تكتشف "**إليشيا**" أن "**ناش**" عاد مرة أخرى إلى العمل بمهمته مجددا تهرع "**إليشيا**" إلى المنزل لتجد أن ناش ترك طفلهما الذي قال أنه سيعتني به دون إشراف وكان غارقا في حوض الاستحمام الذي كان يملأ بالماء، ويدعي "**ناش**" أن "**تشارلز**" كان يراقب الطفل، هذا ما يدفع "**إليشيا**" إلى مكالمة "**الدكتور روزين**" في حين يضغط وهم ناش المتمثل في شخصية "**بارتشر**" عليه ويعتقد أنه يحاول قتل "**إليشيا**" فيسارع إلى دفع "**بارتشر**" وإنقاذ "**إليشيا**" وعن طريق الخطأ يقرع "**إليشيا**" والطفل على الأرض، لتحاول بعدها الهروب من المنزل مع طفلهما وتترك ناش يتخبط مع هلوسته وأوهامه ليكتشف بنفسه أنها مجرد تخيلات من وحي عقله، ليذهب ناش ويقفز أمام سيارة "**إليشيا**" ويطالبها بالبقاء لأنه اكتشف أن

"**مارسي**" لم تكبر بالرغم من أنه عرفها منذ ثلاث سنوات، ويقبل في النهاية أن "**بارتشر**" وغيره من الشخصيات المتمثلة في "**ماسي**" و"**تشارلز**" هي أوهام وهلوسات من وحي عقله فقط ولا وجود لها على أرض الواقع.

يقرر "**ناش**" عدم إعادة تناول الأدوية ضد ما نصحه "**الدكتور روزين**"، وأنه سيحاول أن يتعامل مع مرضه النفسي وحده ومن جهتها تقرر **إليشيا** البقاء بجانب زوجها "**جون ناش**" وتدعمه في الخروج من أوهامه وأعراضه النفسية إلى أن يعالج رغم خوفها وارتباكها من شخصية زوجها التي تعد من الشخصيات غريبة الأطوار والغير متفاعلة اجتماعيا .

يعود "**جون**" إلى جامعة "**برينستون**" ويقترب من منافسه القديم "**هانسن**"، وهو الآن رئيس قسم الرياضيات لأنه نجح فيطلب ناش منه أن يبقى هناك لكي يتغلب على أوهامه فيقبل "**هانسن**" ويمح "**ناش**" عمل بالجامعة ويسعى "**جون**" بدوره للتغلب على أوهامه لكنه يفشل في المرة الأولى وتشجعه "**إليشيا**" في المرة الثانية لذهاب هناك ومحاولة مواجهة مرضه، فيرجع "**ناش**" ويتعلم تجاهل هلاوسه وتجنب الكلام معهم إلى الأبد وبالفعل ينجح في ذلك، وفي أواخر السبعينيات سمح له بالتدريس مرة أخرى؛ ويرجع يكتب كل ما يفكر فيه من حسابات ونظريات في نافذة مكتبة التي كان يكتب عليها أيام كان طالب هناك بالجامعة، ورغم علامات الكبر التي أصبحت تظهر على "**جون ناش** إلا أنه لم يتوقف عن البحث وتطوير في مجال الرياضيات وتقديم كل المعارف التي يزخر بها عقله العبقري إلى طلبته ومجموع الباحثين الوافدين على ميدان رياضيات.

وفي عام 1994، جاء برفيسور "**توماس كنغ**" ليخبر "**جون ناش** بأنه تم ترشيحه لجائزة نوبل وعند جلوسهم على طاولة الشاي بالكلية يفاجئ ناش من قبل باقي الأساتذة والباحثون بتهنئته على ما قدمه من علم ويقابل بوضع تقليد الأقلام الذي تعرف به "**جامعة برنستون**" فكل من يوضع له الأقلام على الطاولة هو قيمة وتعبيرهم عن فرحتهم بنجاحه.

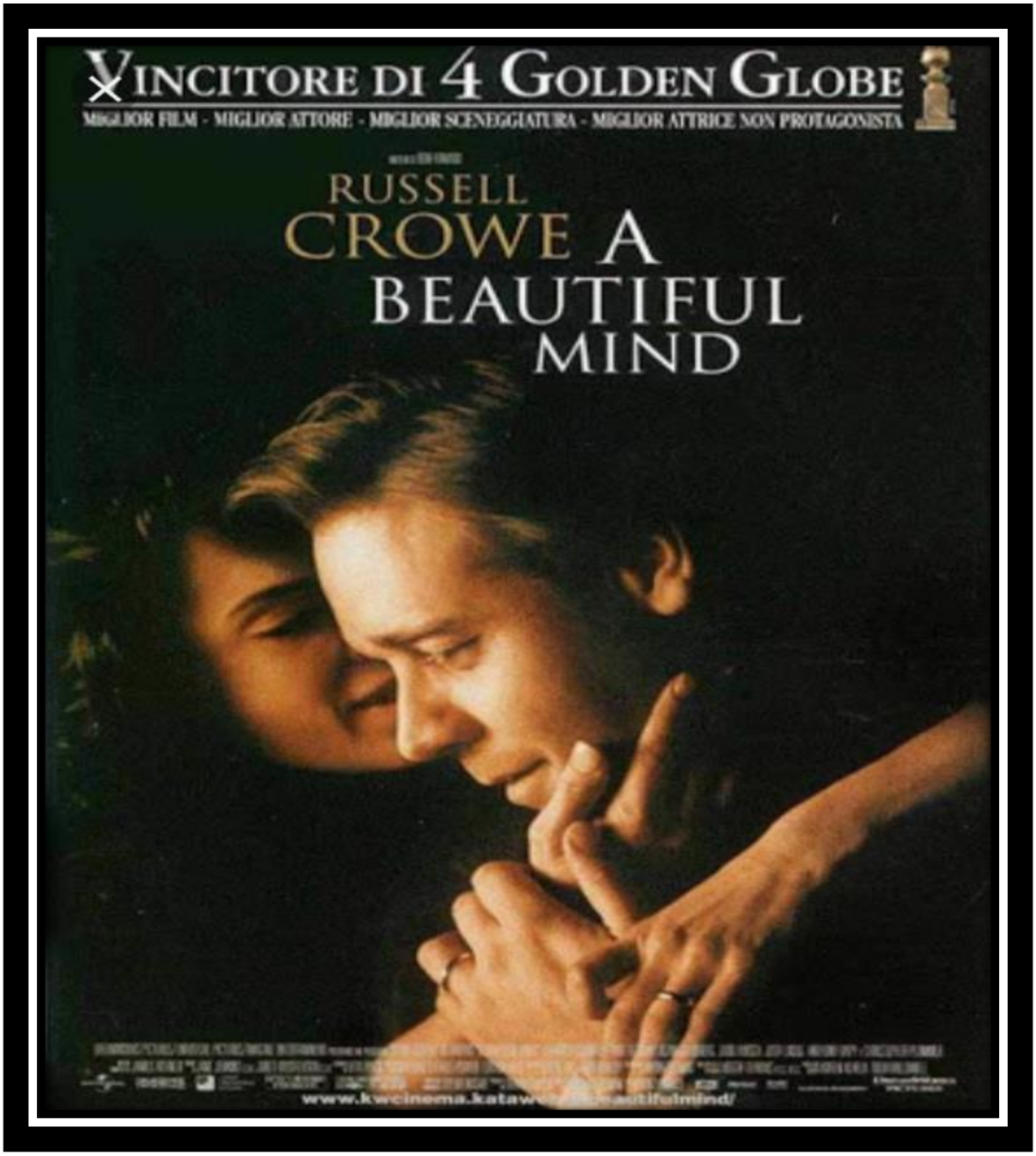
وبعد ترشحه للجائزة فاز **جون ناش**" بجائزة نوبل في مجال "**الاقتصاد الرياضي**" لعمله الثوري عن نظرية اللعبة ويتم إلقاءه كلمة تحت تصفيق الهائل للجماهير التي تحمل في طياتها شكره وعرفانه إلى زوجته "**إليشيا**" التي لولاها لما وصل إلى أقصى درجات النجاح العلمي والفوز بجائزة عالمية رغم ما واجها في حياتهما من مصاعب ومعاناة لكن الحب هو المعادلة الوحيدة التي لم يستطيع ناش على حلها، ويتم تكريمه من قبل زملائه الأساتذة، وينتهي الفيلم باسم ناش وإليشيا وأبنهما يغادران القاعة ويرى ناش كل من تشارلز ومارسي وبارتشر يقفون إلى جانب واحد ويراقبونه ليتجنبهم ويذهب رفقة زوجته .

بطاقة فنية للفيلم (فيلم العقل الجميل Abeuatiful Mind) :

فيلم " العقل الجميل " هو فيلم أمريكي لعام "2001"عن قصة حياة "**جون فوربس ناش**" الحائز على جائزة نوبل في الاقتصاد، وكان الفيلم من إخراج " **رون هوارد** " وكاتبه " **أكيفا جولد سمان**" مستوحى من رواية التي حققت أفضل مبيعات والتي رشحت لجائزة "**بوليترز**" عام "1998" والتي تحمل نفس إسم الفيلم "**العقل الجميل**" من تأليف "**سيلفيا نصار**".

يصنف الفيلم ضمن الأفلام التي تناولت السيرة الذاتية ممزوج بالدراما، وكانت مدة عرضه "**02:14:20**" بحوالي" **135 دقيقة**" اللغة الأصلية للفيلم "**الانجليزية**" موقع تصويره كان في "**نيوجيرسي**" البلد "**الولايات المتحدة الأمريكية**".

من تصوير"**روجرديكنز**"، وموسيقى "**جيمس هورنر**"، وتركيب"**مايك هيل**"، ومن إنتاج شركة "**يونيفرسال بيكشر ردريم ووركس**" أما منتجون الفيلم "**براين جرازير**" و"**رون هاوارد**" وتوزيع "**يو اي بي دونا**" وبلغت ميزانية الفيلم **(60,000,000$)** وبلغت أرباحه **(313,542,340$)**.



❖ ***أبطال الفيلم :***

راسل كـرو: لعب دور "**جـون نـاش**"، عبقري في الرياضيات ومهووس بالبحث عن أفكار جديدة، شخصيته في فيلم تتميز بالغرابة وعدم التوازن، غير متفاعلة في العلاقات الاجتماعية منطوية على نفسها، كذلك كالطفل البريء في العلاقات الرومانسية، شخصية هنا كذلك لديها مرض نفسي وهو انفصام الشخصي، تعاني من هلوستها وترى شخصيات وهمية وتتعامل معها، تخلط بين واقعها وخيالها تعيش معاناة في تجاوزها لمرضها، تحقق إنجازات في مجال

بحثها وتتحصل على جائزة نوبل في وضع فكرتها "**التوازن**" أصبحت أبحاثه وأفكاره أساس لعلم الاقتصاد. ***جينيفر كونيلي:*** قامت بدور، "**إليشيا ناش**" طالبة سابقة "**لجون ناش**"، وبعدها زوجته وأم لطفله، أدت دور المرأة المثالية التي ساندت زوجها في كل ظروف حياته ومعاناته القاسية التي عاشها وشجعته على تجاوز مرضه وكانت سبب نجاحه الباهر بتحملها لشخصيته السخيفة، ورغم خطره عليها كونه مجنون .

بول بيتاني: قام بدور "**تشارلز هيرمان**" زميل غرفة "**جون ناش**" بالجامعة، أدى دور الصديق المرح والداعم والأفضل كونه لازم جون ناش طوال الوقت حتى تخرج من الكلية يعرف بشربه الدائم للكحول، أنه طالب في تخصص الأدب وهو من بين الشخصيات الوهمية التي يتخيلها "**ناش**" .

إدهاريس: قام بالدور "**وليام بار تشر**"، عميل حكومي عالي التقاني والقوة يعمل لوزارة الدفاع الأمريكية متابع الدائم "**لناش**" ومنبهر في قوة **ناش**" في فك أصعب الشفرات و أعقدها يجند "**ناش**" لمساعدته في مكافحة الجواسيس السوفييت ويعتبر الشخصية الثانية الوهمية التي يتخيلها "**ناش**" ويتعامل معها.

جوش لوكاس: قام بدور "**مارتن هانسن**" منافس "**ناش**" الودود من أيام كلية بالدراسات العليا بجامعة "**برنستون** ورئيس قسم الرياضيات بعد نجاحه ومساعدته لناش بعد لجوء إليه ليبقى ناش بجامعة "**برنستون**" لتغلب على أوهامه ومرضه.

ادم غولد برج : قام بدور "**سول**" صديق "**ناش**" من جامعة "**برنستون**" الذي تم اختياره مع "**بيندر**" ليعملوا في معهد "**ماساشوستس**" للتكنولوجيا ومساعدة "**ناش**" .

أنتوني راب : قام بدور "**بيندر**" صديق "**لناش**" من جامعة "**برنستون**" والذي تم اختياره مع سول للعمل معه في معهد "**ماساتشوستس**" للتكنولوجيا .

فيفيان كاردوني: قامت بدور "**مارسي**" ابنة شقيق "**تشارلز**" الصغيرة، وتعد هي الشخصية التي يحبها "**جون ناش**" لكن تعتبر الشخصية الوهمية الثالثة التي يتخيلها "**جون ناش**" ومؤثرة فيه .

كريستوفر بلومير: قام بدور "**دكتور روزين**"، وهو طبيب "**ناش**" في مستشفى "**الأمراض النفسية**"، والذي اكتشف مرضه وساعده كثيرا رغم اتهام ناش له طوال الوقت بأنه عميل سوفيتي .

جود هيرش : قام بدور "**هيلنجر**" رئيس قسم الرياضيات في "**برنستون**"، وهو المحفز الأول بكلامه لجون ناش .

❖ *بطاقة فنية عن المخرج:*

المخرج "**رون هاوارد**" (**Ron Howard**)، وإسمه الكامل(**رونالد ويليام هوارد**)، ممثل ومنتج أفلام، ومخرج سينمائي، وكاتب سيناريو ومخرج تلفزيوني، أخرج العديد من الأفلام على غرار فيلم "**شفرة دافينشي**" وفيلم "**العقل الجميل**" هذا الفيلم الذي يصور حياة عالم الرياضيات "**جون ناش**" الذي يعاني من "**مرض انفصام الشخصي**" يجعله يرى شخصيات لا وجود لها في الواقع وفي مقابل هذا يتمتع بعبقرية هائلة تقوده إلى الفوز بجائزة نوبل في الاقتصاد، وبدوره نجح المخرج "**رون هوارد**" في توظيف عنصر الدهشة، فطوال الساعة الأولى من الفيلم انطلقت علينا تماما الشخصيات الوهمية المصاحبة "**لناش**"، ولم ندر بحقيقة مرضه حتى اكتشفته زوجته، ما يعني أن المخرج ببراعته اصطحبنا فعليا داخل عقل "**ناش**"، وجعلنا نرى الأمور من وجهة نظره ومن داخله، فلم يشك أحد لثانية أن "**تشارليز هيرمان**" هو رفيق خيالي وغير حقيقي "**لناش**" وكذلك "**بارتشر**" و"**مارسي**"، وهذا راجع إلى إبداع المخرج، ما يجعل المشاهد في النهاية يعيد متابعة الفيلم .

رشح الممثل "**توم كروز**" لأداء دور "**جون ناش**" في البداية، كما رشحت "**سلمى حايك**" لأداء دور زوجته "**إليشيا**"، لكن الاختيار في النهاية وقع على الثنائي المبهر "**راسل كرو**" و"**جينيفر كونيلي**".

رافق الممثل "**راسل كرو**" عالم الرياضيات "**جون فوربس ناش**" لمدة شهرين كاملين دون أن يفارقه وبمساعدته و زوجته "**إليشيا**" أن يتقن الكثير من حركات وإيماءات "**ناش**"، ويجسدها خلال التصوير.

كما تم تصوير 90% من الفيلم بتسلسل الزمني للقصة حيث تم إجراء ثلاث رحلات منفصلة إلى جامعة "**برنستون**" الحرم الجامعي، واثنين من اللقطات الليلية التي أجريت في جامعة "**فيرلي ديكنسون**" الحرم الجامعي في "**فلورهام بارك**"، "**نيوجيرسي**" في قاعة "**فاندربيلت مانشن**"، وتم تصوير أجزاء من الفيلم في "**هارفارد**" في "**كلية مانهاتن**".

بتعاون "**هوارد**" و"**جرايزر**" إختارا "**جيمس هورنر**" لتسجيل الفيلم حيث إختار تغيرات التي تحدث مثل أنظمة الطقس سريعة الحركة كموضوع لتواصل مع شخصية "**ناش**" المتغيرة باستمرار كذلك اختيار "**هورنر**" المغني الويلزي "**كنيسة شارلوت**" لغناء "**غناء السوبرانو**" بعد أن قرر أنه يحتاج إلى توازن صوت غناء الطفل والكبار كونه يريد النقاء والوضوح والسطوع .

أما عن التأليف سيناريو الفيلم كتبه "**أكيفا جولد سمان**" حيث كان إبداعهُ في سيناريو هو أن لا يدع المشاهدين يدركوا أنهم يشاهدا حقيقة مزيفة أو بديلة حتى نقطة محددة من الفيلم وتم ذلك للاستحواذ على مشاعر المتفرجين في نفس الوقت الذي كان في "**ناش**" أيضا، وطلب "**هاوارد**" من "**جولد سمان**" إبراز جانب قصة الحب التي كانت بين "**جون ناش**" وزوجته "**إليشيا**"، وبراعة النص تكمن في قدرته على التحرك على عدة جبهات معا ملامساً عدة مواضيع مهمة دون أن يختل ميزانه لأيٍّ منها على حساب حكاية الفيلم الأصلية، لأن "**جولد سمان**" غير كثيرا من أحداثها الحقيقية و أخذ قليلا من الوقائع التي حصلت فعلا في حياة "**ناش**". كما تميز فيلم "**العقل الجميل**" ببراعة تصويره وموسيقاه التصويرية وأداء ممثليه، وفي

مقدمتهم بطل الفيلم "**راسل كرو**" والممثلة "**جينفر كونلي**" وكذلك الشخصيات الوهمية الثلاث وفاز الفيلم بأربع جوائز أوسكار والعديد من الترشيحات .

❖ ***جوائز الفيلم :***

يذكر أن ميزانية الفيلم بلغت ($60000000)

مجموع أرباح الفيلم حول العالم بلغت ($313542340).

أبرز الجوائز والترشحات :

* حصل فيلم العقل الجميل على:

- جائزة الأوسكار عن أفضل **(سيناريو لفيلم أكيفا جولد سمان)**
- أفضل فيلم إخراج **(رون هاوارد)** و**(بريان جريزر)**
- جائزة أوسكار أفضل مخرج **(رون هاورد)**
- جائزة أوسكار لأفضل ممثلة مساعدة **(جينيفر كونلي)**

* تلقى فيلم العقل الجميل أربع ترشيحات أخرى ل:

- أفضل ممثل في دور رئيسي **(راسل كرو)**
- تحرير فيلم **(مايك هيل و دانيل هانلي)**
- أفضل مكياج **(جريج كانوم و كولين كلاهان)**
- موسيقى تصويرية أصلية **(جيمس هورنر)**

* في عام **2002** منحت الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون الفيلم أفضل ممثل و أفضل ممثلة **(راسل كرو و جينيفر كونيلي)** على التوالي.

* كما رشحت الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون الفيلم لأفضل فيلم وأفضل سيناريو.

* وجائزة ديفيدلين كأفضل إخراج .

* أما بالنسبة لجوائز AFI لعام **2002**:

- فازت "**جينفر كونيلي**" بأفضل أداء للممثلة
- كما تم ترشح الفيلم لفيلم السنة، و ممثل السنة (**راسل كرو**) و كاتب سيناريو السنة.

يعد الفيلم أحد أكثر الأفلام التي أعجبتني و كان سبب رئيسي في إعجابي هو قصة الفيلم الشيقة وكذلك الممثلين "**راسل كرو**" و"**جينفر كونيلي**" اللذان كانا جد متكاملين كثيرا من جميع النواحي والجميع أشاد بأدائهما خاصة أنهما جسدا الشخصيتين أحسن تجسيد فلقد كان الفيلم أحدا كثر الأفلام روعة ودهشة من الناحية التصويرية ومن ناحية الحبكة الفنية، فقد برز الفيلم من الناحية الفكرية والبصرية.

أما الموسيقى التصويرية للفيلم كانت سر نجاح الفيلم فقد ساهمت كثيرا في اندماج المُشاهد مع الفيلم خاصة في أوقات المَشاهد التي تبين وضع ناش وهو مريض أو يتعامل مع أوهامه فهي تترك المُشاهد يعيش داخل عقل "**ناش**"، فقد أتقن "**جيمس هورتر**" هذه الناحية ونجح نجاحا باهرا في عمله، ومن ناحية الماكياج فقد كان "**جريج كانوم**" هو الاختيار الأفضل من قبل المخرج حيث عمل على صنع تأشيرات الماكياج من أجل العقل الجميل وخاصة تركيز على مرحلة التقدم في السن للشخصيات فقد كان مناسبا تماماً لأجواء الفيلم وأثبت كلامي ترشيح الفيلم للأوسكار في هذه الفئة، ومن ناحية الإخراج فإن "**رون هاوارد**" كان تحفة رائعة بحق وأثبت أنه مخرج كبير وكانت له بصمة واضحة في خروج الفيلم بشكل رائع ومبهر إما من ناحية القصة والسيناريو والحوار بالرغم من أن قصة الفيلم تختلف في الكثير من الأحيان عن الواقع الذي عاشه جون ناش.

"**العقل الجميل**" قدم بطريقة إخراجية رائعة ومميزة جسدت معاني الشجاعة والأخلاق والصدق التام والحب والاحترام والتعاطف والنجاح رغم المعاناة والصبر والبطولية بطريقة مميزة وشاعرية وحساسة واستحق المشاهدة وإعادة المشاهدة والإعجاب.

التحليل السيميولوجي الدلالي للفيلم :

أولا القراءة التعيينية للسرد في الفيلم :

يقوم المستوى التعييني على اختيار مقاطع معينة من الفيلم مادة التحليل ولقطات مواقف معينة منه، ويشترط في هذه المقاطع أن تتناول الجوانب التي تخدم الموضوع اختيار قصدي حيث يزخر الفيلم بمجموع من المقاطع السردية المهمة في البحث وتعمل الرسائل الايقونية التي تضمنها الخطاب السينمائي لسرد قصة الفيلم على خلق جوانب إيحائية تضيف له جمالية لتؤكد المعاني وتزيد من عمق دلالتها عندما يستقبلها المشاهد يعمل على تحليلها ويبحث في معانيها الخفية.

فبداية السرد حكاية فيلم "**العقل الجميل**" تمحورت في التمهيد والتعريف بالشخصية "**جون ناش**" وتقديمها للمشاهد، حيث يضعنا المخرج في أقرب صورة ممكنة منها لفهمها أكثر عن طريق أدائها وحركاتها وأقوالها رفقة بعض الشخصيات الأخرى المحيطة بها كأصدقائها وأساتذتها وزملائها والأماكن التي تتواجد بها والفترة الزمنية التي تعاينها في ذلك الوقت عن طريق تجسيد كل ما هو مرئي ومسموع ومكتوب (ديكور _ موسيقى _ حوار _ نص مكتوب...) ليحقق هذا المزيج عنصر التسويق و الإثارة و جذب المتلقي.

من 00:24 ⟸ إلى 24:01

ثم ينتقل بعد ذلك إلى سرد أعمق للقصة ليثير حبكة الحكاية و يستحضر إحدى المراحل المؤثرة في حياة "**ناش**" أثناء عمله مع الاستخبارات الأمريكية و يبين الحجم الأخر الكبير الذي أحدثته هذه الفترة كون أن العمل من وحي خياله ولا يوجد على أرض الواقع ويكتشف بأنه مريض بداء "**انفصام الشخصية**" لينعكس ذلك سلبا على كل شيء في حياته بما فيها مسيرته العلمية العظيمة التي كان ناش بصدد تحقيقها وحياته الخاصة متمثلة في علاقته الجيدة بزوجته المخلصة فالمخرج هنا اعتمد على كل الإستمالات العاطفية و العقلية ليبهر بها المشاهد في القصة في حد ذاتها.

من 24:01 ⟸ إلى 01:36:52

أما في الجزء الأخير من القصة بعد تأزم وضعه النفسي يسرد لنا الفيلم كيف عاد ناش ليحاول إخراج نفسه من المشكلة واسترجاع التوازن لحياته والسير بها بأقل أضرار ممكنة، حيث يبرز عاملان أساسيان في سيناريو الأول المرض النفسي الذي يعاني منه ناش والثاني عامل الحب حيث تسانده زوجته في تحقيقه استعادة التوازن لحياته والتخلص من أوهامه، فالهدف هو تجسيد عظمة العاطفة والحب والعقل في حياة بعض الأفراد الغير متفاعلين في المجتمع والتي تتميز بالغرابة والغموض في تصرفاتها.

وبالتالي سَرد الفيلم شخصية ناش البطلة على أنه عالم رياضيات عبقري ومجنون فاشل في تكوين العلاقات الاجتماعية وناجح في مساره العلمي والعملي، وتم سرد كل هذه المفارقات بطريقة جميلة جسدت "**العقل الجميل**".

من 01:36:53 ⟸ إلى 02:07:49

- **جدول يوضح مداليل المقاطع السردية لفيلم" العقل الجميل":**

  - **رصد الملامح الجمالية للفيلم:**

العلامة (الوجه الجمالي لسرد)	المدلول في المستوى(1)	موقعه في الفلم	المدلول في المستوى(2)
عنوان الفيلم	العقل الجميل		الجمع بين الجنون والعبقرية في عقل واحد
شخصية"جون ناش"	أداء وتمثيل"راسل كرو"	تنوعت على كل المشاهد واللقطات الفلم	تقمص الدور بكل تفاصيله
شخصية"اليشيالارد""ووليام بارتشر"	أداء وتمثيل "جينيفركونلي"و"واد هاريس"	37:00	المرأة المثالية(الخييرة) الرجل الغامض(الشرير)
موسيقى هادئة ممزوجة بصوت الضجيج	موسيقى أصوات خارجية	04:01/04:45	الهدوء والتوتر
المؤثرات الصوتية	أصوات الطبيعة ممزوج بصوت الإنسان وأصوات الآلات الموسيقية	01:34:50/01:37:50	مزيج بين الإحساسات المختلفة(الخوف والتوتر والجنون والصدمة)
الأزياء	موضة	توزعت على كل المشاهد واللقطات الفيلمية	ثقافة اللباس الكلاسيكي (الرسمي والغير رسمي)
الألوان	الألوان القاتمة(الأسود/ الأبيض/الرمادي/البني)	سادت ضمن كل المشاهد واللقطات السردية	الألوان الداكنة سردٌ لتاريخ حقبة من زمن القصة
حركة دوران الحمام أثناء أكله لفتات الخبز	حركة تدل على حساب رياضي	08:30/09:12	محاكاة نظرية علمية
لعبة الطاولة	شيء/جماد	09:14/10:35	رمز عن شخصية ناش
✓ لوحات فنية ✓ آلة تصوير قديمة ✓ ألة فونوغراف	الفن	40:19 40:16	الأصالة والتاريخ والرقي والفن الجميل

كتابة جون ناش معادلاته الرياضية على زجاج النافذة	طريقة كتابة حساباته على الأشياء لترجمة تفكيره	05:47/05:28- 01:52:24- 01:52:37	الإبحار في تفكير العالم ناش الخاص
علامة المالانهاية الرياضية	رمز رياضي	01:54:30 01:54:55	نهاية مفتوحة لحياة ناش
تقليد الأقلام	عادات وتقاليد	15:15/16:20- 02:03:15-	تذوق النجاح وتحقيق الإنجازات العظيمة
زمن إنجاز البحث العلمي(نظرية ناش)	الفترة الزمنية مابين فصلين من السنة(الشتاء والربيع)		اختزال الزمن
مبنى البينتاجون(وزارة دفاع الأمريكي)	فن العمارة	24:01/24:03	المكانة الرفيعة والتاريخ والعراقة
حصول جون ناش على جائزة نوبل في الاقتصاد الرياضي	جائزة نوبل العالمية		السعادة
سيادة المنظومات الرياضية والمعادلات الفيزيائية في عالم ناش لكن تتغير معاييرها لديه ببروز معادلة الحب	عالم الأرقام		اصطدام عقله الجميل بقلبه المتبلد

ثانيا القراءة التضمينية للسرد على المستوى الأيقونـي:

بعد رصد الملامح الجمالية الموجودة في العمل السينمائي عن طريق القراءة التعيينية تم الإنتقال إلى القراءة التضمينية لإظهار الجانب الجمالي والفني والرمزي للسرد في الفيلم والوظيفة الشعرية لتمثلات الأيقونية.

تم الإعتماد في فيلم العقل الجميل على دلائل ضمنية لتوصيل المعنى الذي يريده إلى المشاهد بشكل معمق مع التواصل الدقيق والإنتقال في اللقطات وزاوية التصوير كما استخدم المخرج مونتاج الواقعي لتعبير عن حياة ناش ونمط عيشه مع تخيلاته وحساباته الرياضية، وخلق المونتاج الإيقاعي ومؤثرات الذي مزج بين المصادر الصوتية وانتقال الكاميرا ووصف الفضاء ليعطي بذلك دلالة للأحداث والمجريات ليجذب المشاهد ويتركه يخمن في القراءت التضمينية التي تضفي جمالية على الخطاب السينمائي.

وتمثلت القراءة الضمنية لجمالية الملامح السردية في فيلم " العقل الجميل ":

❖ *عنوان الفيلم "العقل الجميل" :*

يعد العنوان أول عتبة نلج من خلالها إلى أغوار الفيلم من أجل تفكيك مكوناته، قصد إعادة تركيبها من جديد، ظاهرة فنية وثقافية، تتوفر على ثراء بنيوي بما يثيره من قضايا ووظائف جمالية إبداعية، فأول ما يلفت انتباه المشاهد وهو يتأمل عنوان الفيلم " **Abeautiful Mind**" الذي كتب في الجنيريك باللون الأبيض على خلفية سوداء باللغة الإنجليزية قد يكون اختيار المخرج لهذه الألوان هو دلالة على شخصية البطل "**جون ناش**" التي تتسم بصفتين العبقري والمجنون لأننا نجد معنى الفيلم باللغة العربية "**العقل الجميل**" حيث اللون الأبيض يدل على النقاء والصفاء والخير والنور أما اللون الأسود يدل على ظلام والحزن والكآبة وبتالي تعتبر هذه الملاحظة الجمالية في ثنائية البياض والسواد.

في كتابة عنوان الفيلم دلالة على عقل **ناش** المميز بالرغم من ذكائه وبراعته إلا أنه يحمل جانب من الجنون لقوة عبقريته وهذا ما يوحي إلى دلالة معنى العنوان "**العقل الجميل**" كمفتاح لشفرة رمزية عن سيناريو الفيلم الذي يحمل في طياته العديد من الأحداث على غرار الحب والمرض والنجاح والمعاناة والحنين والجنون كل هذه اجتمعت في عقل عالم غَيَّرَ من توجهات علم الاقتصاد الرياضي وحصل على أرقى جائزة في الكون وهي جائزة نوبل وعليه تغلب على عنوان هذا العمل السينمائي الوظيفة الشعرية الجمالية لأنه يمارس على المشاهد عملية لفت الانتباه والجذب لتلقي الفيلم بكل عناصر الإثارة والتسويق.

❖ *شخصية جون ناش:*

في ضوء ما أرسته السيميائيات الشخصية إحدى فروع السيميائيات العامة، يمكن النظر إلى شخصية بطل الفيلم الممثل "**راسل كرو**" على أن توظيفها معيار جمالي مستقل بذاته يحمل بنفسه مقومات وتفاصيل عدة لشروط الجمال، حيث أدى أدوار سردية ناجحة من بداية الفيلم إلى نهايته وتنوع الأداء في جل المشاهد واللقطات الفيلمية والسردية المختلفة، حين يقوم بحركات جسدية مبهمة كتشبيك أصابع يديه وفرك خصلات شعره، انهياره العصبي في غرفته عند عدم توصله إلى إثبات فكرته، وصرامته وجديته في أغلب الأحيان، ابتسامته كذلك طريقة مشيته وتفكيره دون أن ننسى رومانسيته مع زوجته فجسد "راسل كرو" بأدائه وتمثيله المتقن شخصية ناش الحقيقية بتقمصه الدور بكل تفاصيله كتوتره تارة وهدوءه تارة أخرى من خلال

العمل المسرود، أعطى هذا بعدا جماليا في سرد قصة عالم الرياضيات العبقري والمجنون في الآن نفسه وترك المتلقي يغوص في أعماق شخصية **ناش** لفهمها أكثر أثناء سرد أحداث سيرتها وتقديمها للجمهور.

وعليه شخصية البطل جون ناش التي تمثل **(الذات)** فتتمحور علاقتها برغبتها في تحقيق النجاح العلمي والعملي الذي يمثل (الموضوع) كقيمة تسعى الذات إلى تحقيقها، وبالتالي علاقة الرغبة تكمن في أن الذات في حاله انفصال عن الموضوع وترغب في الاتصال، وهذا ما ترتب عنه تطور ضروري قائم وهو الإنجاز السائر في اتجاه الاتصال.

فشخصية البطل ناش منحت الحركة السردية في قصة الفيلم للمرة الأولى هذه الحركة هي وليدة رغبته في إثبات نظرياته العلمية وتميزه العقلي والمنطقي لمساعدة بلده الولايات المتحدة الأمريكية للتغلب على العدو السوفيتي لكن خوفه من أن واقعه هو مجرد أوهام من نسيج عقله وهو مرض يلازمه طيلة حياته جعله يرى شخصيات لا وجود لها في الحقيقة كالعميل بارتشر وصديقه تشارلز وابنة أخيه مارسي.

يجعله يحتاج إلى التغلب على هذه الهلاوس والعيش في استقرار مثله مثل أفراد مجتمعه خاصة بتكوينه أسرة قائمة على الحب والنبل وكذلك فوزه العلمي الباهر في مجال الرياضيات بالجائزة العالمية نوبل.

وبتالي احتوت هذه القصة على العديد من الوظائف التي أدلى بها فلاديمير بروب أولا (وظيفة الانتقال) إلى معهد ماساشوستس للتكنولوجيا.

أما الوظيفة الثانية (وظيفة التواطؤ) حيث أن ناش وقع في حبائل الخدعة وبذلك يعين بارتشر على الرغم منه حين يساعده في فك شِيفرات الرسائل ويقنعه بارتشر بأنه حقيقة وسيقوم فيما بعد بإبلاغ عن ما قام به ناش من إنجازات لبلده وبذلك يخدع من قبله .

وكذلك (وظيفة العلامة) حين تلقى ناش علامة بأن مارسي الشخصية الوهمية التي يرها غير واقعية لأنها لا تكبر.

أما الوظيفة الأخرى (وظيفة الإنجاز) حيث قام ناش بإنجازهم وهو تجنب الحديث مع هلاوسه من جهة وإثباته لنظرياته العلمية والفوز بنوبل من جهة أخرى.

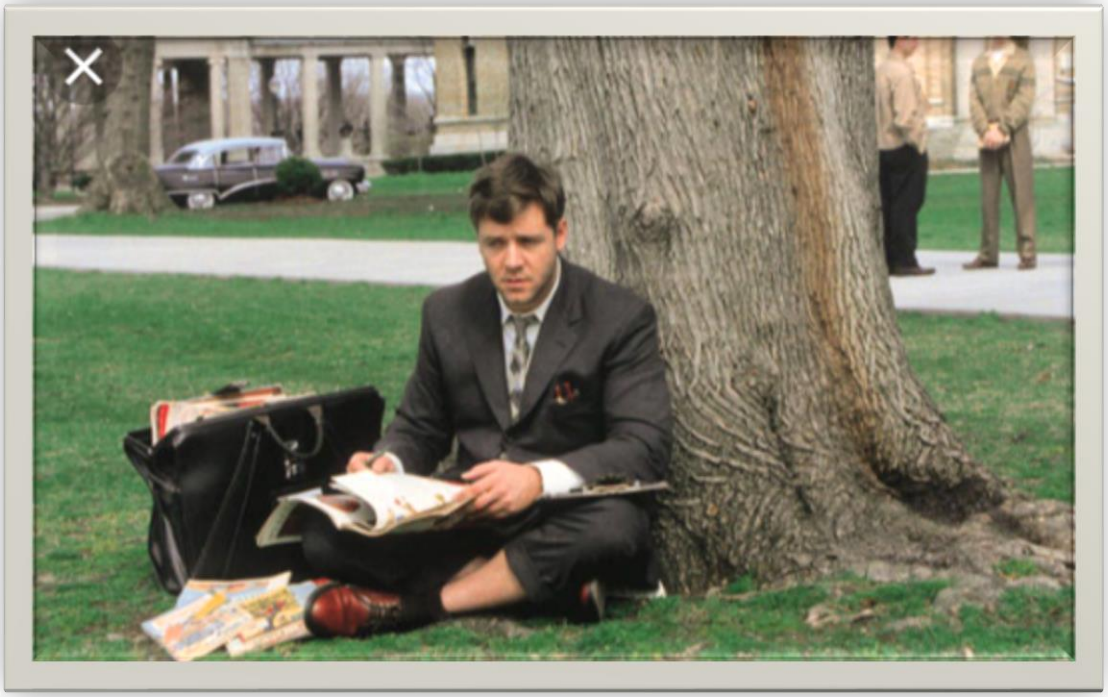
أما (وظيفة الانتصار) فتمثلت في انهزام المعتدي والمتمثل في أوهام ناش الثلاثة. فكل هذا يجعل من تطور الوقائع وتتابع أحداث القصة لها جاذبية وتستهوي المشاهد وتحقق له المتعة الجمالية في استمتاعه بمشاهدة فيلم العقل الجميل.

وكذلك تكمن شعرية الخطاب السينمائي في أداء مهمته التطهيرية، من خلال شدة وقعه على قلوب الجمهور، وجماليته التي تأتي عن طريق الصناعة الجيدة للرسالة الخطاب الموجه، ومن ثم شعرية الفن السينمائي هي مؤشر الكفاءة التي بلغها المخرج في ميدان فنه .

فاعتبر التطهير هو الغاية القصوى من المأساة والمعاناة التي عاشها " ناش وزوجته" بسبب مرضه (انفصام الشخصية)، اذ تحاكي هذه الماساة الوقائع التي تثير الخوف والرحمة

في المتلقي، اذ تطرد عند الفئة المصابة به كل مشاعر الضعف لمواجهة مرضه ومعالجته، وتزرع فيه مشاعر الصمود والمثابرة وتحصنه من الانفعالات السلبية.

وادى " العقل الجميل "الى تطهير فالمشاهد يشفى مما يعاني من مكبوتات فيحس بالراحة والطمانينة والتفوق من الناحية الرومانسية التي جسدتها علاقة " جون باليشيا" وكأن المتلقي للخطاب يأخذ العبرة حين يبدأ الشقاء والصبر وينتهي بالنجاح، مما يؤدي إلى التوازن الانفعالي والنفسي .



❖ ***أداء شخصية اليشيا وبارتشر:***

يعتبر اداء الممثلة " جينيفر كونلي " لشخصية اليشيا زوجة ناش بارز في الكثير من المواقف السردية حيث تقمصت جينيفير الدور بكل تفاصيله حين تبدي اهتمامها وحبها المفرط لزوجها رغم المعاناة والظروف كانت السيادة لصمودها وتخطيها كل الصعاب والوقوف معه في اصعب مراحل حياته ومساندتها الدائمة له الى غاية تحقيق النجاح الاقوى بفوزه بجائزة نوبل في

مجال الرياضيات، فجسدت معنى المراة المثالية بتفاعلها المحكم في تمثيل نقاط قوتها وصبرها ولباقتها وذكائها.

وعليه فشخصية اليشيا تألقت في تجسيدها الفنانة جينيفر التي تتمزق حياتها بحبها لرجل والخوف منه، فعلاقتهما قائمة على الروابط القوية التي تجمعهما يتغلبان بها على المحن لذا في قلب فيلم العقل الجميل تحدي الحكمة التقليدية بان الحب هو عاطفة ورومانسية، لكن بالنسبة لجون واليشيا هو شيء مؤلم ومفجع انه أعظم تعبير عن المشاعر والذي يمس اوتار العاطفة لذا كم هو رائع ما أضفاه الفيلم من رسائل جمالية ان نمتلك عقلا جميلا، ولكن الاروع هو أن نكتشف في أعماقنا (قلبا جميلا).

فشكلت شخصية اليشيا في القصة (ذات مساعدة) تدعم وتساند وتدفع ناش (الفاعل) على ممارسة ومواصلت بحثه وعمله من دون يأس او الخضوع او الاستسلام لاوهامه فهي تساعده لبلوغ (الموضوع) .

فشخصية اليشيا بتوازنها في مواقفها، ونبل اخلاقها الفاضلة، تجلب تعاطف الجمهور معها وحبه لها، ويجعله يتألم لأي مكروه يصيبها، خاصة عند القائها في الارض من قبل ناش

الذي كان يدافع عليها من أوهامه. تحقق شعرية الرسالة الموجهة من خلال تمرير خطاب العقل الجميل.

اما شخصية بارتشر من الشخصيات الوهمية التي يراها جون وتعتبر الاكثر تأثير فيه حيث يجنده لفك شيفرات رسائل العدو السوفياتي من خلال بحثه عقليا عن نماذج في المجلات والصحف ظاهريا لمنع وجود مؤامرة سوفياتية.

وحين يكتشف ناش بأن ويليام بارتشر مجرد وهم، يسعى بارتشر بدوره باقناع ناش انه حقيقة وليس خيال، مما يعيق مسار حياة ناش من جديد.

فتمثل شخصيته في قصة الفيلم (الذات الشريرة) التي تعمل على عرقلة جهود (البطل) من اجل الحصول على (الموضوع) وبالتالي يحل دور (المعارض) الذي يعمل على اعاقة وصول الذات الى تحقيق ما تسعى اليه.

فنقطة التقاء اليشيا وبارتشر في احداث قصة العقل الجميل اضفت نوعا من الجمالية نتج عنهما علاقة صراع يتعارض فيها عاملان المساعد والمعارض مما يترك جمالية في تلقي سرد ادائهما في الخطاب الذي يمرره الفيلم.

وعليه من وظائف "فلاديمير بروب" التي جسدت:

نجد (وظيفة الاساءة) حيث يلحق (المعتدي) ويليام بارتشر ضررا باليشيا حين يدفع ناش الى القائها على الارض عند محاولتها مهاتفة الدكتور(روزين) لتبليغه بحالة ناش.

وكذلك (وظيفة المطاردة) حين بدا وليام بارتشر في مطاردة جون من اجل تجنيده.

هذا وتمثلت الوظيفة الاخيرة في (وظيفة النجدة) حين يغاث جون من قبل زوجته اليشيا التي ساندته في التغلب على اوهامه في النهاية.

❖ *الموسيقى الهادئة ممزوجة بصوت الضجيج:*

تم توظيف مقطع موسيقي هادئ في احدى مشاهد الفيلم، حين تواجد جون ناش بغرفة اقامته واستماعه لموسيقى على الة الفونوغراف، تعبر على الاسترخاء والنقاء والوضوح والسكينة، يتوازى مع جره للمكتب لوضعه أمام نافذة الغرفة الذي أحدث ضجيجا وإزعاجا للأذن، وفي نفس الوقت يتزامن مع تفكيره وتأملاته وملاحظاته لخارج النافذة وما يحدث في الساحة.

فمزج المخرج بين الهدوء والضجيج ليتناغما الصوتان ويعبران على شخصية ناش الهادئة والراكزة أحيانا والمترددة والعصبية احيانا اخرى.

فالموسيقى هنا أدت وظيفة تواصلية تسم العلاقة بين المشاهد والعمل المسرود، فهي أداة لسرد القصة تكيف أجواء الأحداث داخل الفيلم، وتخلق الألفة بين العمل والمتلقي له، فقدمت الموسيقى الممزوجة بالضوضاء والضجيج قوة تعبيرية أضفت نوعا من الجمالية في تلقي المواقف الدرامية داخل بنية الفيلم.

فشعرية المزج الموسيقي بالاصوات الخارجية جزءا رئيسيا في العملية الابداعية خاصة في بناء سيناريو قصة الفيلم فهو الجزء الممثل للحدث، كما أنه ارضية الفعل وخلفيته والمجال

الحيـــوي الـــذي تتحـــرك فيـــه الشخصـــيات وتتصـــارع لتشـــكيل دلالات معينـــة.

❖ ***المؤثرات الصوتية:***

تنوع تمظهر حضور المؤثرات الصوتية في أحد مشاهد فيلم العقل الجميل حيث جمعت بين صوت الإنسان وصوت الطبيعة وصوت الآلات الموسيقية والتي تمثلت في المزج بين صوت خرير المياه والرياح وصوت سقوط الأمطار، بتوازي مع صراخ اليشيا وجون وبكاء طفلهما وأصوات حديث أوهام ناش، مع صوت مكابح السيارة والموسيقى ذات الطابع الانفعالي التي ترفع حِدّتها بارتفاع حِدّة الحدث، وكانت المفاوتة هي السِمة المتحكمة إذ يتم تخفيض شكل ورفع شكل أو أخر في عملية تبئيرية.

ويلاحظ أن الحوار سيّد هذه الأشكال، فحين يحضر الحوار أو الكلام تتلاشى الأشكال إما تدريجيا أو بطريقة لا نحوية بقطعٍ حادٍ ومفاجئ وأحيانا تأخذ الموسيقى الخارجية طابع الحدة والحضور الشامل.

وأدى التناغم بين الموسيقى وشكل من الأشكال الأخرى بنفس الحدة والامتداد بالتنسيق مع التصوير الجيد إلى رصد المتفرج لكل عناصر الإثارة والتشويق والجدة في مَشاهد العمل السينمائي إلى النهاية.

وعليه عملت المؤثرات الصوتية في هذا المشهد كعامل جمالي جمع بين العديد من الأصوات المختلفة في سرد حبكة الفيلم من خلال جعل المشاهد يعيش لحظة جنون ناش وصدمة إليشيا.

❖ *الأزياء:*

أدت أزياء وملابس الممثلين في الفيلم السينمائي جملة من الوظائف التي تعزز من قيمة الدور ومصدقية أحداثه، حيث تعد ملابس الممثلين في فيلم العقل الجميل وسيلة لإقناع المشاهدين بالحدث السينمائي وخلق تفاعل إيجابي بنّاء بين حضور الممثل داخل المنظر وأي مفردة من عناصر الدراما بالفيلم، لأن الفستان أو المعطف أو القميص أو البنطال أو اللباس الرسمي الكلاسيكي يؤطر جسد الممثل داخل منظومة من تفاصيل تحركاته في توازن دقيق مع اختيارات اللون وقطع الديكور والإكسسوارات في مختلف المشاهد واللقطات الفيلمية ومنه تضفي عليها معاني ومواقف مؤثرة تُرسّخ في ذهنية المتلقي.

وبتالي أُستخدمت موضة اللباس أثناء سردِ قصة الفيلم كعنصر جمالي يعبر عن ثقافة المجتمع الأمريكي، اذ ارتدته معظم الشخصيات حين تم تقديم مختلف الأدوار السردية.

فتمحورت موضة اللباس بين الكلاسيكي الرسمي والغير الرسمي، في أغلب مواضع السرد، مما أضفى صبغة جمالية تنقل المشاهد إلى تذوق ثقافة الشعب الأمريكي في زمن الحكاية الحقيقية .

فنجد أن الأزياء في عالم السينما أعطت مذاقا للفيلم وقِيمته وقدرته على الصمود أمام جريان الزمن داخل بنية قصة العقل الجميل كفيلمٍ سينمائِي ودون أن يفقد سماته كفنٍ بصري بالأساس.

وعليه يجري فيها اختزال الدراما لصورتها الأدنى باعتباره إنجازا بصريا عبر تقنيات متجددة تأخذ فيها الأزياء عنصرا لافتا في صناعة الفيلم، دون احتساب لتوظيفِ المفرط

لموجات الموضة بقدر ما تُكشف فيه براعة المصمم وفِطنة المخرج في إضفاء مفردات التأثير الدرامي على الشخصيات والزمان والمكان وتؤدي فيه الكاميرا وطاقات الممثلين مع الدقة والاعتناء رسم مشاهد الشخصيات لتكون النتيجة مشهدية بصرية متحركة تبهر المتلقي بحيث ترسخ في ذاكرته وتثير فيه لحظات من الحنين إلى زمن جميل مضى زمن الحرب الباردة.

❖ *الألوان:*

تجلت الألوان التي أدرجت ضمن العمل المسرود في جل المشاهد واللقطات الفيلمية وتمثلت في الألوان الداكنة فوُظف (الأسود والأبيض والبني والرمادي) فقط على غرار الألوان الأخرى .

فأدت دورا فعالا في قص أحداث ووقائع الفيلم الذي يرجع إلى حقبة زمنية من سنة 1947 إلى غاية سنة 1994 فهو نقل لنا حيثيات عصر من العصور الماضية بدلالة الألوان، التي تفرض بتجانسها تفاعل المشاهد معها والرجوع بتخيلاته إلى معايشة القصة في زمن حدوثها فخلف في نفسية المتلقي بعدًا جماليًا أثناء مشاركته الوجدانية في تلقي خطاب العقل الجميل.

فيأخذ اللون دورًا هامًا في جلب انتباه المشاهد، لذا يجب على مؤلف سيناريو الفيلم أن يحترم تمفصلات الألوان عند الجماهير لذا يجب التركيز على الألوان من جانب تنسيقها ودراستها حسب الخطاب السينمائي وكيفية سرده، فاللون هو تأثير فيزيولوجي خاص بأعضاء الجسد.

فرَمزَ " **اللون الأبيض** " في فيلم " **العقل الجميل** " بالإيحاء إلى الصفاء والكمال والبرودة، وهو رمزٌ للتواضع والهدوء في الجزء الأول من سرد شخصية " جون ناش " عندما كان المخرج يصيغ لنا أحداث ووقائع تمهد وتعرف بالبطل، وكذلك تكمن شعرية وجمالية " اللون

الأبيض " في العمل الفني السينمائي في الدلالة على البراءة والطهارة والعفة في شخصية زوجة ناش " إليشيا لارد " التي فنت حياتها من أجله.

أما " **اللون البني** " فهو يعكس انطباعًا بالمادية والقسوةْ والشراسة والغضب في الجزء الثاني من سرد شخصية " ناش " وكذلك يعطي من جهة أخرى الإحساس بالمثابرة والجدية مثل التي سعى من خلالها " جون ناش " إلى تحقيق غاياته العلمية والعملية.

كذلك " **اللون الرمادي**" يوحي في العقل الجميل إلى الكآبة التي ينصدم بها "ناش" أثناء اكتشافه لمرضه انفصام الشخصية من جهة، ويوحي من جهة أخرى إلى الجهد الذي يبذله في معالجة مرضه ويسعى وراء نجاحه العلمي وكذلك يدل على الوقار الذي حققه في نهاية القصة وهي جائزة نوبل في الرياضيات.

أما " **اللون الأسود** " في الفيلم ومعظم الأشياء التي حملها فهو يرمز لكمية الحزن والرعب والخوف الذي عاشه " **جون ناش** " وزوجته في معاناتهم من تخلص "ناش" من هلاوسه وتحقيق العلاج لمرضه من جهة، ويدل على الأناقة في اللباس سنوات الزمن الجميل، والمكانة التي وصل إليها " ناش " التي تضم العزة والاحترام والتقدير.

إذن **فالألوان القاتمة** التي جُسِّدت في سرد الفيلم أدت وظيفة شعرية جمالية في تلقي العمل وكأن المتلقي يُعايش تلك الحقبة التي يرويها الفيلم لا يشاهدها فقط، ومنه الألوان التي وظفت ساعدت وبطريقة جمالية في سرد قصة عَالِمْ الرياضيات كنقلٍ حي للفترة الزمنية المسرودة.

❖حركة دوران الحمام أثناء أكله لفتات الخبز:

تم إدراج ضمن أحد مَشاهِد فيلم " العقل الجميل " حركة بسيطة حيث قام السارد بوضع مجموعة من الحمامات تقوم بحركة دوران عادية لجمع قوتها، وحاكى بها من خلال سرده للفيلم نظرية علمية عظيمة في مجال البحث العلمي، بطريقة متواضعة وجميلة خلفت إبداع سردي

جمالي أثناء توجيه الخطاب السينمائي للمتلقي مما ترك له متعة جمالية في تلقيه لقصة فيلم **(A Beautiful Mind)**.

❖ ***لعبة الطاولة:***

تم في إحدى اللقطات الفيلمية توظيف رمز يعكس شخصية " جون ناش " وتمثل هذا الرمز في لعبة الطاولة حين كان يتبارز مع زميله " هانسن ".

حيث تحتوي اللعبة على أحجارٍ بيضاء وسوداء تفرض تحدي الفوز بالاستخدام المحكم للعقل لتحقيق النجاح فيها، فهي هنا دلالة رمزية على شخصية " ناش " التي تظهر مضطربة ومترددة بين الجانب النفسي المشرق في حياته والجانب المظلم اللذان يتصارعان من أجل تغلب طرف على الأخر مما أعطى وأضاف بعدا جميلا في سرد هذه النقطة في حياة " العقل الجميل ".

وعليه اعتبرت هذه اللعبة البسيطة ملمح جمالي سَرَدَ إحساسات " ناش " المختلفة وهي عدم تقبله للهزيمة وسعيه لتحقيق أحلامه، وجعل شعرية السرد ملموسة وفي قمة الإبداع أثناء تمرير الخطاب السينمائي.

❖ ***لوحات الفنية وآلة تصوير قديمة كذلك آلة فونوغراف:***

تم إدراج في إحدى مشاهد فيلم **(العقل الجميل)** حين ذهب " ناش " مع زوجته "إليشيا" إلى حفل أقيم بمتحف حيث تم التقاط له صورة " بآلة تصوير قديمة " بالنسبة للمشاهد في الوقت الحالي، أما بالنسبة لزمن الفيلم فهي الآلة السائدة آنذاك.

كذلك وُضعت بعض " اللوحات الفنية " الجميلة بالمتحف وهذا لتعبير عن حب"إليشيا" لرسم كونه هِوايتها في الحياة اليومية.

وكذلك يوضح في مشهد أخر " جون ناش " يستمع لمعزوفة موسيقية هادئة على آلة " الفونوغراف " تعكس حب " ناش " للهدوء والكلاسيكية في التفكير.

وعليه اعتبرت هذه الأشياء التي تم تضمينها في بعض المشاهد واللقطات الفيلمية ديكور يحمل العديد من الدلالات والمعاني الجميلة التي تترجم ثقافة الشعوب والشخصيات خاصة الشعب الأمريكي في حقبة سابقة من الزمن، كانت فيه هذه الأشياء منتشرة بطابع الشهرة في تلك الفترة الزمنية، فهي توحي إلى الكثير من الرسائل وتبث من خلال وضعها في بعض المواضع السردية كل معاني الأصالة والتاريخ والرقي والقدامى والكلاسيكية في العيش لدى المجتمع الأمريكي أثناء فترة الحرب الباردة.

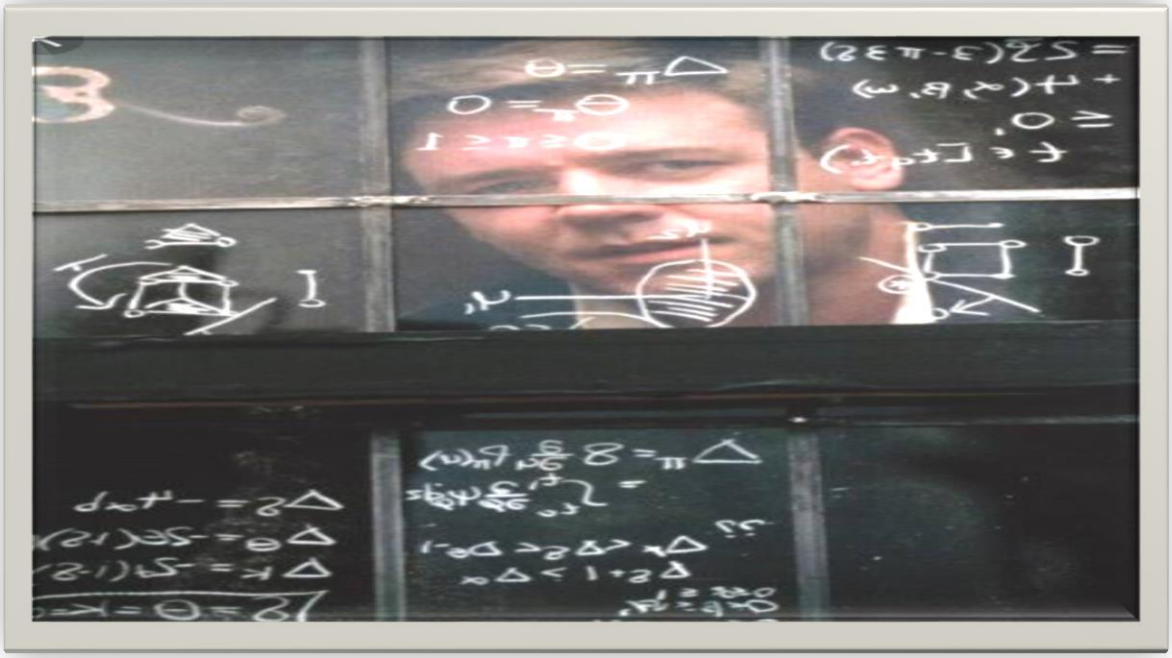
وبالتالي أضفت هذه الأشياء جمالية في سرد زمن قصة الفيلم الحقيقية وكذلك في سرد فكر وثقافة أمريكا، مما يفضي إلى تمرير خطاب سينمائي يجعل المُشاهد يتذوق الرسالة الموجهة ويتعايش مع تلك الحقبة ويَطّلِع على ثقافة المجتمعات العريقة.

❖ *كتابة جون ناش معادلاته الرياضية على زجاج النافذة:*

تخللت بعض المقاطع السردية بعضٌ من لقطات كتابة " جون ناش " للعديد من المعادلات الرياضية والفيزيائية التي يلاحظها في بعض الظواهر التي تصادفه فيكتبها على أي شيء أمامه خاصة زجاج نافذة غرفته والمكتبة، ويعمل على حسابها واستخراج نتائجها.

فالسرد هنا ينقل المُشاهد إلى عالم " ناش" الخاص، من خلال الإبحار به في تفكيره وهوسه وجنونه بالرياضيات، كعالَمٍ خيالي جميل يستمتع به أثناء تفسيره لمختلف الإشكاليات العلمية واستنباط منها نظريات عظيمة وإثباتها، فيصور لنا السرد عَالَم ناش وفكره المختلف الممزوج بعبقريته المذهلة ومنه يترك هذا التصوير الدقيق في نفسية المُشاهد للفيلم عنصر التشويق والإثارة لمعرفته أكثر، وعليه تصبح طريقة كتابتهُ ملمح من ملامح الجمالية للسرد.

حيث عمِل المخرج على جعل هذه الطريقة في الكتابة تَسْرِدْ للمشاهد فكر ناش برؤية فنية جميلة، أضفت بعدا جماليا في سيرورة إنتاج المعنى داخل قصة " العقل الجميل".



❖ علامة الما لانهاية الرياضية :

وضحت أحد مشاهد الفيلم رمز من رموز الرياضيات حين كان " ناش " على متن دراجته في ساحة جامعة برنستون وهو يفكر في حل لمعادلاته، إذ توضح اللقطة حركة دوران دراجة ناش أثناء سياقاته لها حيث رسمت رمز الما لانهاية دون أن يشعر بذلك، لينتقل المخرج إلى اللقطة الموالية " ناش " يكتب رمز المالانهاية على نافذة المكتبة وعلامات الشيخوخة تظهر عليه على خلاف اللقطة السابقة فهو دليل على زمن طويل مر لكن أُختزل ضِمن الفيلم في مجرد ثواني بين اللقطة الأولى واللقطة الثانية وهذا ما اضفى جمالية في اختزال سرد قصة حياة " ناش " الطويلة.

أما بالنسبة لرمز الما لانهاية الذي أُدرج دون غيره من الرموز الرياضية في الفيلم يروي قصة عالم الرياضيات، فهو دليل على نهاية مفتوحة حيث أسقط في الفيلم على حياة " ناش " في علاقته مع مرضه " انفصام الشخصية " الذي يجعله يرى شخصيات وهمية تأثر عليه، ما جعل " ناش " يقرر بأن يتجنبها نهائيا ويعيش حياته مستقرا مع زوجته وطفله.

فيوحي الرمز كدلالة ضمنية عن نهاية حياة " **العقل الجميل** " المفتوحة وهذا الإسقاط يُعدُ ملمح جمالي تناغم فيه رمزٌ رياضي مع قرارٍ مصيري وُظِف في لحظة جميلة أثناء سرد سيرة عالم رياضيات عبقري ومجنون.

وبتالي شعرية توظيف الرمز داخل العمل السردي هو دليل على جمالية ودقة العمل الموجه للجمهور الذي بدوره يصل إلى أسمى أنواع المشاهدة وهي المتعة الجمالية في تذوق الخطاب السينمائي الذي يمرر من خلال فيلم "العقل الجميل".

❖ *تَقْلِيدُ الأقلام :*

يعتبر تَقْلِيدُ الأقلام في الفيلم عادة من عادات وتقاليد جامعة برنستون حيث يتم تقديم تهاني للباحث الذي قَدَمَ الكثير للعلم ونجح، ويحدث التقليد عن طريق وضع الباحثين الآخرين لأقلامهم فوق الطاولة التي يجلس عليها الباحث الناجح تقديرا لمجهوداته العلمية التي قدمها في مجال تخصصه من إثبات نظريات وأفكار وغيرها.

وفي فيلم " **العقل الجميل** " تم إدراج مشهدين يحملان تصوير هذا التقليد، المشهد الأول في بداية الفيلم حين كان ناش يوضح لأستاذه سبب تأخره في نشر بحوثه وإثبات أفكاره ويتم توبيخه من قبله ويتركه يتمعن في عادة تقليد الأقلام، حين قدم مجموعة من الباحثين إلى أحدهم أقلامهم وتهنئته على الإنجازات العلمية التي حققها.

أما المشهد الثاني كان في أواخر الفيلم حين كان " لناش " الحظ بعد كِبَرِ سِنه في هذا التقليد لأنه قدم الكثير للرياضيات وللعلم عامة، وتم تقديره من قبل بقية زملائه الباحثين بعد ما رفع التحدي وفاز به في الأخير في لحظة لم يتوقعها.

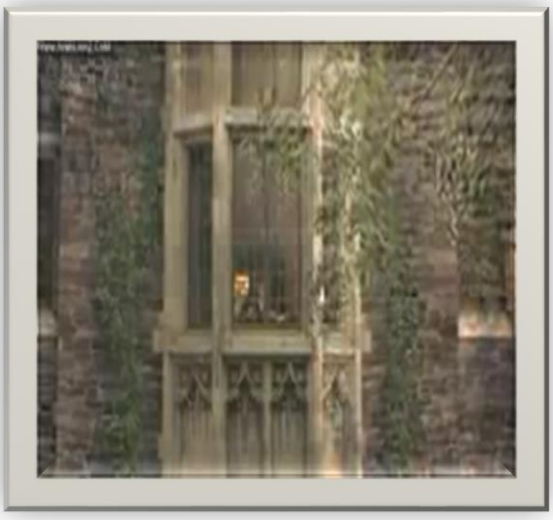
فاستخدامْ هذا التقليد في الفيلم يُعتبر وجه جمالي عبر عن الرهان والفوز الذي أبهر به " جون ناش " العَالَمْ، فهو سِمةٌ جمالية سَردتْ جُملةٌ من القيم تمثلت في النجاح والتحدي والإنجاز والتقدير والاحترام، لعب السيناريو في تجسيدها دورا مهما ومبدعا في سردها بطريقة جميلة.

❖ *زمن إنجاز البحث العلمي (نظرية ناش):*

تم تصوير أحد مشاهد الفيلم بطريقة جد جمالية حين كان " ناش " في غرفته ينجز في بحثة العلمي لإثبات نظريته " القوى المسيطرة "، فصُوِّرَ الزمن في تلك اللحظة بطريقة رائعة لاختزاله إلى الوقت الذي قضاه " ناش " في القيام ببحثه وهي مدة طويلة من الزمن، استغرقت فصلين من السنة (بداية من الشتاء إلى غاية الربيع) لكن أُستغلت في مجرد ثواني معدودة فقط أثناء سرد الفيلم، بإضافة الطبيعة التي تعبر عن الشتاء بتصوير الثلوج فوق حافة النافذة وسقوط الأمطار والغيوم، أما طلوع الشمس واخضرار الأشجار وصفاء الجو فدلت على فصل الربيع.

وهذا ما اضفى على سرد قصة الفيلم لحظة زمانية جمالية اختصرت سرد فترة طويلة من الزمن إلى فترة لا تتعدى ثواني.

مما يفضي إلى اعتبار الزمن هنا ملمح جمالي لسرد قصة " العقل الجميل "، وجَعْلِ كل من يُشاهِد الفيلم يقع أسير قبضته الناعمة، والسبب يعود للدقة والحرفية العالية في تجميع خيوط القصة وسرد أحداثها بأسلوبٍ شعريٍ جمالي وبسيط يحاكي دلالات ومعاني معقدة جسدت في طيات الرسائل الايقونية للخطاب السينمائي الموجه.



❖ مبنى البينتاجون (وزارة الدفاع الأمريكية):

تَضمن مشهد من مشاهد الفيلم صورة لمبنى البينتاجون الذي يعد من أضخم وأقدم المباني المكتبية في العالم والشعبة التنفيذية لحكومة الولايات المتحدة الأمريكية، فتم تصويره من الداخل والخارج حين ذهب " جون ناش " إليه من أجل فك شفرة معقدة من رسائل عدو أمريكا اللذوذ الإتحاد السوفياتي، وعمل" ناش " على فكها بذكائه الحاد في مجال فك الشفرات الذي جعله يصل إلى أسمى مكان في حكومة الولايات المتحدة وهو مبنى البينتاجون الذي يتسم بشكل هندسي رائع خماسي الأضلاع حيث يحتوي على خمسة جوانب وطوابق فوق مستوى الأرض ويحتوي على شاشة أرقام كبيرة بداخله لفك الرسائل والشفرات، هذا ويحمل فناً معمارياً يلفت الأنظار ويوحي إلى هيبة ووقار المكان لرمزيته الدالة على الجيش الأمريكي.

وبالتالي أُدرج فن العمارة في " العقل الجميل " من خلال هذا المبنى الذي حاكى المخرج بتوظيفه له القيمة الرفيعة والمكانة العظيمة التي توصل إليها " ناش "حين نجح في إثبات نظريته لامتلاكه لعقل مثير وعبقري ومنطقي دفعه إلى الوصول لمثل هذا المكان الراقي والحساس.

وعليه مبنى البنتاجون كنسيج عمراني يتميز ببناء جميل أضفى إدراجه في " العقل الجميل " سرد لكل معاني التاريخ والجمال والأصالة والعراقة، ترك في نفسية المتلقي الهيبة والوقار والمكانة العالية السياسية والتاريخية خلال مشاهدة الفيلم .

❖ ***حصول ناش على جائزة نوبل في الاقتصاد الرياضي:***

تضمن فيلم العقل الجميل مشهدا رائعا في نهايته وهو فوز جون ناش بجائزة نوبل في نظرية التوازن ، فسرد من خلالها الفيلم كل معاني السعادة وتحقيق الأحلام التي لم يتوقع ناش من الوصول إليها أبدا كونه واجه هو وزوجته العديد من العراقيل والصعوبات كان لمرضه بالهلاوس حصة الأسد ومن جهة أخرى كان للحب دورا هاما في تحقيق النجاح المبهر وهو مساندة ومساعدة أليشيا لزوجها ناش، فساهمت جائزة نوبل في الفيلم على تجسيد معنى الإرادة ورفع التحدي وتحقيق الغايات فهي سرد لخص السعادة والنهاية الجميلة لحياة نابغة من النوابغ العالم جون ناش فوربس.

فاعتبر هذا المشهد من أفضل المشاهد في الفيلم لبثه الكثير من الإحساسات الجميلة في نفسية المتلقي.

وعليه قدم هذا المقطع السردي وظيفة شعرية اضفت نوعا من الجمالية على العمل الفني.

❖***سيادة المنظومات الرياضية والمعادلات الفيزيائية في عالم ناش لكن تتغير معاييرها لديه بعد عدم تفسيره إلى معادلة الحب:***

سادت المنظومات الرياضية والمعادلات الفيزيائية في حياة ناش، حيث يستخدم ناش منطقه الرياضي في كل شيء يمر عليه في حياته ويصادفه فلا يؤمن بكلمة صدفة بل يؤمن

أن الكون يقوم على الرياضيات وناش بدوره يعتمد على تحليله الرياضي في تفسير الظواهر والإشكاليات العلمية واليومية.

لكن كل هذا التصور والاصرار توقف حين صادف ناش إليشيا وتطورت علاقتهما العاطفية واصبح لا يستطيع تفسير الكيمياء التي تجمعهما وتربط قلبيهما.

وعليه المشاهد بالتأكيد لا يحتاج لأن يكون خبيرا في الحسابات لتقدير ما يقدمه فيلم العقل الجميل إنه يقذف النظريات الرياضية نحو المشاهدين لكنه يفسرها بيسر وإشراق إذ لا أحد سوف يتوه في الأحداث أو يشعر بالملل، فالفيلم ليس حول الرياضيات بقدر ماهو حول ضعف الإنسان وقدرته على الإنتصار بمساندة ذات أخرى تكن له مشاعر الحب والاحترام.

نتائج التحليل:

بعد قيامنا بتحليل سيميولوجي لفيلم العقل الجميل تحليلا تعيينيا وتضمينيا توصلنا في الختام إلى نتائج التالية:

1 النزعة الجمالية في الفيلم تستلزم حضورا سرديا، وذلك يبرز من خلال إنتقاء الفيلم لعدة أبعاد جمالية للسرد، تم توظيفها لتحاكي عدة جوانب، جعلت الفيلم أكثر ثراءا وإبداعا وعمقت تلك التمظهرات أبعاده الدلالية.والغوص في تحليل مدلولاته وايحاءاته الضمنية جعل المتتبع أكثر فعالية في تتبع أحداث العمل المسرود.

2 استنادا على التحليل التعييني والتعمق لفيلم العقل الجميل على المستوى التضميني إتضح أن المظاهر الدلالية الأيقونية هي الأكثر فعالية.

3 تخلل الفيلم بعض من وظائف فلاديمير بروب جعل الفيلم أكثر انسجاما ومكن المتلقي والمتابع للفيلم من فهم تأثيراتها الجمالية على قص مجريات الفيلم، والجانب الجمالي للسرد في الفيلم ظهر بشكل معمق وليس شكليا ذلك لأن هناك تزامن وارتباط بين الدال والمدلول.

4 ظهرت الصورة ودلالاتها البصرية من خلال التحليل السيميولوجي للفيلم بإعتبار الصورة هي العنصر الأكثر غزارة لانتاج المعنى وصنع اللغة السينمائية والمساهمة فيها، على أساس أن السينما هي لغة الصورة أساسا، مما افضى وجود مساحات مختلفة تتسع مع العمق التحليل السيميائي، وتنوعت مواضع الجمالية للسرد بتنوع الأوجه الجمالية التي تم إدراجها ضمن ثنايا الفيلم جملت مجريات أحداثه وجعلته أكثر قربا لواقع حياة جون ناش ، حيث امتزجت دلالات والايحاءات الصورة المتحركة لتخدم هدف الفيلم من خلال كل لقطة تضمنها، هذا الانسجام ترك لمسة في تمرير خطاب العقل الجميل.

5 الدلالة في الفيلم تكون أكثر فعالية لبلوغ الهدف التعبيري من خلال تجميل الفيلم نتيجة العلاقات المرتبطة في بنية الشخصيات والزمان والمكان، والمعنى الجمالي الناتج عن تتابع وتعاقب زمني للقطات بل يكون نتيجة تكوين معمق للأبنية الدلالية في الفيلم.

6 الجماليات التي يؤسسها الجانب السردي في الفيلم تزيد وتعمق عملية التلقي لدى المشاهد عن طريق جعله يتفتح على معالم خارجية منفتحة المرجع والدلالة والوظيفة.

7 ملاحظة طغيان الرموز الرياضية كون أن ناش مهووس الرياضيات، تظهر في البنى المشكلة للفيلم لكثرة الاحالات المرجعية لها.

8 للسرد وظيفة جمالية قارة في الخطابات والنصوص المتنوعة كالرسم والعمارة والخزف والمسرح والسينما... تقوم على تجسيد الوقائع والأحداث في الأشكال الفنية والرمزية المتنوعة.

9 لعب سرد الحركات البسيطة للحمام دورا مهما في تجسيد جمالية السرد وتذوق الخطاب السينمائي لدى المتلقي حين حاكى بها (هاوارد) نظرية ناش العلمية.

10 اضفت العادات والتقاليد في العقل الجميل نوعا من شعرية في توجيه الخطاب المرئي بطريقة رائعة تثير في المشاهد عنصر التشويق والإثارة.

11 اعتبر الزمن عنصر جمالي في سرد فترات زمنية من قصة عالم العبقري والمجنون في تقديمه بطريقة ابداعية تجنب بها المخرج ملل المشاهد للفيلم.

12 اضفت موضة الأزياء والملابس في توجيه الخطاب السينمائي صبغة جمالية نقلت المشاهد إلى تذوق ثقافة الشعوب العالم عامة والشعب الأمريكي خاصة.

13 اعتبر العنوان علامة جمالية اكتسبت اهميتها من خلال عناية الكاتبة للرواية التي تحمل نفس عنوان فيلم الدراسة، باختيارها المتقن والمعبر وهو أحد مفاتيح الشفرة الرمزية التي تمكننا

من الولوج داخل أغوار الفيلم، وليس مجرد علامة عادية فهو يعبر عن جمالية التي تلخص سرد الفيلم من بداية إلى نهايته.

14 ثراء الفيلم جاء عن طريق تضمين الوظيفة الجمالية للسرد، حيث تضمن الفيلم كل الأبعاد الثلاثة للعلامة (الدلالي، الايقوني، الرمزي) وجعل السرد أساس الجمالية والجوهرية من خلال توظيف الملامح المتعددة لجماليات السرد في الخطاب السينمائي.

15 من خلال تتبع الجانب التعبيري في الفيلم، ورصد الملامح الجمالية للسرد داخل الفيلم تمكن ذلك من الإرتقاء بالتفاصيل والمعطيات سكونها ووجودها المجرد والمباشر والأقرب إلى الواقعية وإلى ماديات الأنساق التعبيرية المتصلة بالرموز والدلالات والإحالات التعبيرية المرتبطة باللون والشكل والهيئة والحركة، قد أوجد العقل الجميل صله عميقة بين أنساق متعددة عندما تضمن أصناف عديدة كاللوحات الفنية والعادات والتقاليد والرموز.. أضافة جماليات متعددة للفيلم تمكن المتلقي من فصلها ذهنيا من خلال جعله يعايش واقعا زمنيا عابرا، واستحضار مخيلته الواسعة في توقع الأحداث المستقبلية وهو يشاهد أحداث الفيلم، تلك الدلالات جعلت المدلول يحاكي الدال ويقترن به جماليا في الخطاب السينمائي.

خاتمة

الخاتمة:

إن اللغة السينمائية هي الأداة والوسيلة التي يمرر بها المخرج خطابه الإبداعي والفني بعد حشوها بالدلالات والفضاءات والتعابير التي نلمسها في صميمها، والتي تنبع مباشرة من خيال المخرج من أجل تمرير فكرته ورسالة خطابه السينمائي للمتلقي بأسلوب فني، صاغته اللغة السينمائية وما تحمله من أبعاد فنية وجمالية، شَّكَّلها الفعلُ السردِ، من خلال تتابع الأحداث والوقائع داخل الأفلام السينمائية .

وعليه بالسرد تبنى وتتشكل معالم وملامح الخطاب السينمائي، وبه تتضح مكوناته وخباياه، والذي يحمل في طياته صورا ابداعية وجمالية لها أهمية وتأثير واضح وجلي على المتلقي تستقطب اهتمامه.

وفي فيلم " **العقل الجميل** " كان السرد متمحورا حول شخصية "عالم الرياضيات" فصاغ منها كل مجهوداته ومحاولاته لتخلص من مرضه والعيش في استقرار مع اسرته، فمن كل هذه الأحداث تمكن (هاوارد) بأن يصوغ هذه الأوضاع والوقائع بأسلوبه المنطقي المتسلسل، وهذا بواسطة إدراج العديد من الدلالات الأيقونية التي تعبر عن شخصية "**جون ناش**" وحياته وآلامه وسعادته .

ورسم هذه الأحداث في بعض المقاطع السردية اضفت على الفيلم طابع جمالي وفني،وهذا من خلال الأفاق الواسعة التي تم عرضها في فيلم العينة الذي يتسم بالجمالية السردية في قص حكايته.

وهكذا فضل واختيار (هاوارد) بناء وتشكيل المقاطع السردية الجمالية في العمل المسرود، ومنحها صبغة حيوية، صاغتها تعابير خياله الواسع قبل أن تصوغها لغته المنسجمة والمترابطة، وانبثقت منها جمالية أثرت في المتلقي واستقطبت اهتمامه.

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا المصادر:(المعاجم والقواميس)

1_ ابن فارس،مقاييس اللغة،مج07، تر:عبد السلام هارون،دار الجيل بيروت1999

2_ ابن منظور،لسان العرب، (مادة السرد).

3_ ابن منظور، لسان العرب، مادة (الشخص)،مج07، ط5، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،1992.

4_ السيد محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس، دار الصادر ج09، بيروت لبنان.

5 – القران الكريم، **سورة الأنبياء**، الآية 97.

6_ القران الكريم، **سورة النحل**، الاية06.

7_ فيروز الأبادي، القاموس المحيط، ط1،دار الكتب العلمية، الأردن.

8_ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي.

ثانيا الكتب :

1_ أحمد عبد الخالق نادر، الشخصية الروائية بين أحمد علي با كثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، ط1 ،دار العلم والإيمان، 2009.

2_ مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2005.

3_ نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بن أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار العلم والإيمان 2009.

4_ أحمد يوسف،السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وحيد العلامات)

5_ آلان كاسبيار، ترجمة وداد عبد الله ،التذوق السينمائي الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989.

6_ أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال: (اعلامها و مذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998.

7_ أمير حلمي مطر، مدخل إلي علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2013 .

8_ بلقاسم سلاطنية، حسام الجيلاني، أسس البحث العلمي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2017.

9_ جميل حمداويّ،_الاتجاهات السيميوطيقية، (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، ط1، مؤسسة المثقف العربي،2015 .

10_ جيرار جينيت، تر محمد معتصم عودة إلى خطاب الحكاية ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

11_ جيروم ستو لنيتر،ترجمة فؤاد زكريا، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2، بيروت،1981.

12_ دليلة مرسلي واخرون، مدخل الى السيميولوجيا (النص /الصورة).

13_ رحيم يونس كرو العزاوي ،مقدمة في منهج البحث العلمي، ط1، دار دجلة، عمان، الأردن،2008.

14_ رومان جاكبسون، تر محمد الولي ومبارك حنوز، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.

15_ سعد رياض،(الشخصية، أنواعها، أمراضها، فن التعامل معها)، ط1، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، 2015.

16_ سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي.

17_ سعيد يقطين، قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.

18_ السعيد بنكراد، مدخل الى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2،2003.

19_ سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ط1، الدار التونسية للنشر، بيروت، 1997.

20_ عبد الباسط محمد حسن ،أصول البحث في العلوم الاجتماعية ،ط1 ،مكتبة وهبة ،القاهرة ،1979.

21_ عبد الرحمان بدوي ،مناهج البحث العلمي ،ط 3 ،وكالة المطبوعات، الكويت، 1977.

22_ عبد الرزاق الزاهير،السرد الفيلمي (قراءة سيميائية)،_ط1 دار توبقال للنشر،الدار البيضاء المغرب، 1994.

23_عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص.

24_ عبد الكريم شرفي، من فلسفة التأويل إلى نظرية القراءة.

25_عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998.

26_ عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التلفزيوني، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية، ط1، بيروت 2016.

27_ عبد المالك المرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد، ديوان مطبوعة الجامعية، 1993.

28_ عبد المالك مرتاض، في نظرية رواية البحث في تقنيات السرد الموجز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

29_ عبد الهادي الجوهري، معجم علم الاجتماع ،ط1 ،مكتبة نهضة الشرق ،القاهرة 1982

30_ عدي محمد، بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ، دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس عالم الكتب الحديث، نشر وتوزيع،عمان، 2011.

31_ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1992.

32_ طائع الحداوي، سيميائيات تأويل الإنتاج ومنطقة الدلائل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،2006.

33_ فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، ط01 بيروت، 2012

34_ فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان 2010.

35_ فيصل غازي نعيم، العلامة والرواية، دراسة سيميائية، في ثلاثية الأرض السوداء لعبد الرحمان منير.

36_ فلاديمير بروب، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، مورفولوجيا القصة، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.

37_ مايكل رابيجر، ترجمة أحمد يوسف، الإخراج السينمائي (تقنيات وجماليات) المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2013.

38_ مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، 1997.

39_ محجوب عطية الفائدي ،البحث العلمي في العلوم الاجتماعية مع بعض التطبيقات على المجتمع الريفي، ط1، منشورات جامعة عمر مختار ليبيا، 1994.

40_ محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم منشورات باختلاف الجزائر دار الأمان، ط1، الرباط،1431هـ/ 2010م.

41_ محمد عبيدات وآخرون، منهجية البحث العلمي، القواعد والمراحل والتطبيقات، دار وائل للنشر، عمان، 1997.

42_ محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط8، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994.

43_ مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

44_ مروان عبد المجيد إبراهيم ،أسس البحث العلمي لإعداد رسالة جامعية ط1،دار الوراق،الأردن،2000.

45_ مصطفى صادق الرافعي، تاريخ الآداب العربي، ج2، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1974.

46_ ميشال بوتور،بحوث في الرواية الحديثة ترجمة فريد أنطونيوس، ط3 منشورات عويدات، بيروت، باريس، لبنان، فرنسا، 1986.

47_ ميليكا إيفيش، تر:سعيد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، اتجاهات البحث اللساني، ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة،ط2000،2.

48_ نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بن أحمد على با كثير، ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار العلم والإيمان،2009.

49_ نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، دار الآمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008.

50_ نجيب الكيلاني، العالم الضيق مجموعة قصصية، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، 1422هـ/ 2001م.

51_ هيجل: ترجمة جورج طرابيش، مدخل إلى علم الجمال، ط3، دار الطليعة القاهرة، 1997.

52_ يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة في المصطلحات في حدود ومفاهيم.

ثالثا: الرسائل الجامعية والدراسات:

1_ أحلام قاص وبسمة قليف، البنية السردية في رواية في قلبي أنثى عبرية، لخولة حامدي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية آداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2018/2017.

2_أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية آداب وعلوم إنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، 2004/2003.

3_ أحمد التيجاني سي كبير، شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية اداب ولغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2011/2010.

4_ أسماء العايز، البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الأسود لاحسان عبد القدوس، كلية الآداب واللغات، جامعة بوضياف بالمسيلة، الجزائر، 2016/2015.

5_ أسماء دربال، زمن السرد في روايات فضيلة الفاروق، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2014/2013.

6_ آسيا جريوي، السيميائيات السردية من البنية إلى الدلالة (دراسة في ثلاثية حكاية بحار لحنامينة)، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،2013/2012.

7_ أمال سعودي، **حداثة السرد والبناء في الرواية ذاكرة الماء لواسيني الاعرج**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير،كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد بوضياف مسيلة،الجزائر، 2007/2008.

8_ إيمان شايب عينو، مكونات السرد في رواية سُرْداق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية آداب ولغات، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2011/2010.

9_ بدرة منصورية بن كريتلي وفضيلة بن معمر، جماليات السرد السينما الناطقة مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر،2015/2014.

10_ جنان عبد الستار مصطفى، الحبكة في العمارة تمثيل اللحظة المنفردة في الزمن، قسم الهندسة المعمارية، جامعة موصل، 2007.

11_ حفصية نوي، آليات السرد في الرواية "مقامة ليلية" لعبد العزيز غرمول، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية العلوم الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر 2016/2015.

12_ خديجة زايدي، مفهوم الفن و الجمال في "أوراق الورد" لمصطفى صادق الرافعي مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2016/2015.

13_ خولة رجاء لعايدي، الإسقاطات السيميولوجية للرواية على الفيلم السينمائي دراسة حالية لفيلم الفيل الأزرق، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2017/2016.

14_دليلة بوخاري، الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصور السينمائية رواية ريح الجنوب أنموذج، كلية الأدب واللغات جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية، الجزائر، 2015/2014.

15_ رقية لحمر، الابعاد الاديولوجية في الفيلم الروائي التاريخي الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماستر، لكلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة 2017/2016.

16_سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردني شهادة دكتوراه كلية الاداب و اللغات جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 2015/2014.

17_ سعيد عموري، الكتابة و التشكيل الايديولوجي في رواية العربية، شهادة الدكتوراه، كلية الاداب و اللغات، الحاج لخضر باتنة،2013/2012.

18_سمير لعرج،دور التلفزيون في تشكيل القيم الجمالية لدى الشباب الجامعي الجزائري، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، كلية العلوم السياسية و الاعلام، جامعة الجزائر يوسف بن خدة، 2017/2016.

19_ سهيلة عمران، التوظيف الدلالي للعمارة الرمزية في الخطاب السينمائي (دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم اجنبي الكنز الوطني)، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة، 2016/2015.

20_ عائشة زعروري، زمور سعاد، البنية السردية(الزمن_المكان_الشخصيات)، في رواية بني العصيان لاحميدة العياشي انموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الاداب واللغات، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية، الجزائر.

21_ عبد العالي السيد، الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية في منطقة خنشلة، (جمع ودراسة وظائفية وفق منهج فلاديميو بروب)، جامعة العربي تبسي، الجزائر 2011/2010.

22_عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي،(دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا و أثره في النقد العربي)، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة ؤقسينطينة الجزائر، 2006/2005.

23_صفية بلعايد، اشكالية ترجمة المصطلحات كتابية بنية النص السردي لحميد لحمداني أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة ماستر، كلية الاداب و الغات، جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان الجزائر، 2015/2014.

24_ فاطمة قمولي، التحليل السينمائي للخطاب السردي عند حميد بورايو، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2015/2014.

25_ فوزية صادقي، جماليات التناص في الخطاب السينمائي دراسة تحليلية لفيلم محارب الساموراي الأخيرة، مذكرة لنيل شهادة الماستر كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر 2017/2016.

26_ لامية بوداود ،**تحليل خطاب الميني روائي في الجزائر رواية اوشام بربرية لجميلة زنير** ،كلية الاداب واللغات ،جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.

27_محمد الامين يزيد، أساليب السرد في رواية ملكة العنب لنجيب الكيلاني مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الأدب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2016/2015

28_ مونة بن شيخ، الرواية والخطاب السينمائي دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر، مذكرلنيل شهادة الدكتوراه، كلية اداب و لغات، جامعة الجزائر2 2012/2011.

29_ نبيلة ولد عمر، دلالة الشخصية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر كلية الأداب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر 2018/2017.

30_ هاجر جعو ودنيا طرباق، البنية المكانية في رواية رياح القدر لمولود بن زادي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الأداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم بواقي، الجزائر، 2017/2016.

31_ وردة بن عوف وكريمة فرحي، البنية السردية في رواية حلم على الضفاف لحسيبة موساوي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الاداب واللغات، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، الجزائر، 2014/2013.

32 وردية راشدي، تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2012/2011.

<u>رابعا: ورقات بحثية (مجلات وملتقيات ومحاضرات):</u>

1_ أحمد بقار،محاضرات في مقياس علم الجمال، كلية الأداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة.

2_ جمال شعبان شاوش، قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية، الملتقى الدولي السادس.

3_ جنان ألكيسان، علاقة الرواية بالفنون الحديثة،مجلة المعرفة (مجلة ثقافية شهرية وزارة الثقافة)، العدد500، سوريا، 2005.

4_ حسين أبو يساني، فلفل وعناصر القصة، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية، اللغة العربية وآدابها، فصلية، العدد08، الخريف والشتاء،2007.

5_ حسين الخمري،انتاج معرفة النص، مجلة الدراسات العربية، العدد12/11، بيروت،1987.

6_حكيمة بوقرومة، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، المجلد03، العدد07، جامعة مسيلة، الجزائر، جويلية 2018.

7- رباب رضوان كاظم، إيناس مالك عبد الله، بنية السرد في الخزف المصري، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، مجلة بابل، كلية العلوم الانسانية، مجلد 61، العدد1، 2013.

8_ رضوان بالخيري، قراءة في الأبعاد السينمائية للخطاب السينمائي بين تجليات الظاهر والتحليل الضمني، مجلة العلوم الإنسانية، العدد8، الجزء 1، جامعة تبسة، الجزائر، 2017.

9_ زهور شتوح، استراتيجيات، الفعل السيميائي لدى " جوزيف كورتيس" الأسئلة النشأة وآلية القراءة.

10_ سامية حميدي، عبد المالك حميدي، الخطوات الأساسية في البحوث الإجتماعية مجلة علوم الإنسانوالمجتمع، العدد 10، جوان، 2014.

11_ سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية تلقي، منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة، الإصدار السادس، كلية الاداب،ظهر المهرازفاس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ط1، 2009.

12_ سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغالات مصطلحات، مجلة الأكاديمية والدراسات الإجتماعية والإنسانية، كلية الأداب والفلسفة، جامعة ميرة بجاية،2014.

13_ عادل مرابط يوعائشة نحوي، العينة، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، قسم علم النفس، العدد04، جامعة محمد خيضر بسكرة ،2009.

14_ عبد الكريم شاكر نعمة، الخطاب السردي في أعمال النحات سهيل الهنداوي ملحمة جلجامش أنموذج، مجلة جامعة بابل، المجلد65، العدد06، 2007.

15_ طه حسين الهاشمي، السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفيلمي المجلة، الأكاديمية، العدد32، 2009.

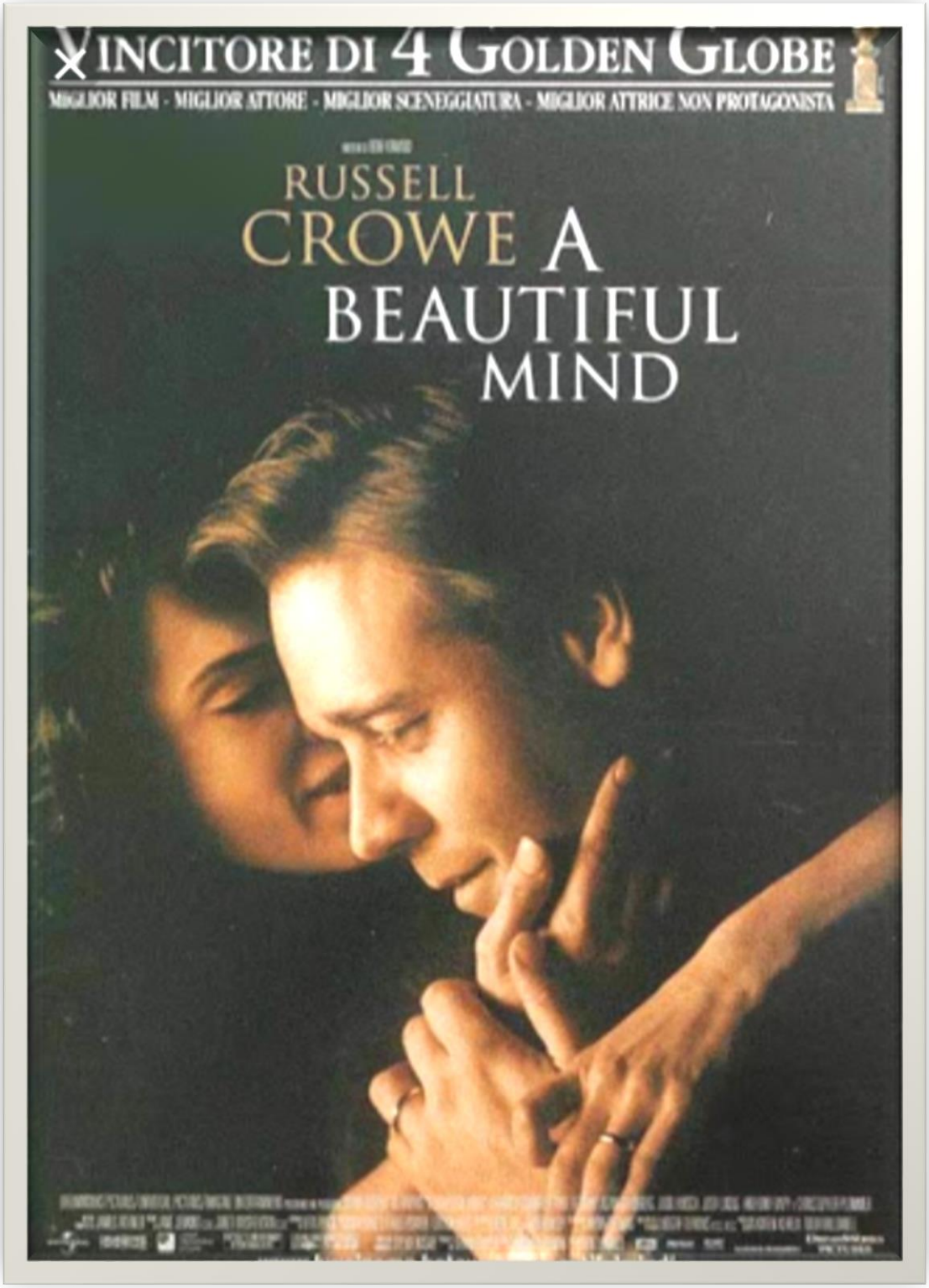
16_ فاطمة الزهراء نسبيسة، منهجية وتقنيات البحث الإجتماعي (كيفية اعداد مذكرة في علم الاجتماع) سلسلة المحاضرات العلمية، مركز جيل البحث العلمي لبنان، طرابلس.

خامسا: مراجع باللغة الأجنبية:

1. platon timée in andre lalande ,traduction, notices et et notes, émile chambry .
2. voir.a.j.greimas.sémantique structurale recherche de méthode

الملاحق

<u>الملاحق:</u>



<u>الملحق رقم 1</u> <u>يمثل الملصق السينمائي لفيلم " العقل الجميل A Beautiful Mind"</u>

<u>الملحق رقم 2 يوضح "جون ناش" وزوجته" إليشيا لارد"</u>

<u>الملحق رقم 3: يوضح أوهام ناش</u>

الملحق رقم 4 : يمثل جون ناش وزملائه في جامعة برينستون

الملحق رقم5: يمثل جدول بعض المصطلحات المهمة في موضوع الدراسة:

Narration	السرد
LaBeaut é	الجمال
Interlextualisme	التناظرية
Ies nouilles	الشعرية
Le r écit	السردية
Symologie	السيميولوجيا
Intep étation	التأويل
Denotative	القراءة التعيينية
Contative	القراءة التضمينية
Disciurs cin émotagreaphique	الخطاب السيميائي