تناص الشخصية الأسطورية والبنية المتحولة للمكان في الفلم السينمائي

د. فيصل لعيبي حمود

م.م. زياد طارق شاكر

الجامعة المستنصرية/ قسم الانشطة الفنية

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

الفكر الانساني فكر متواليات، بمعنى انه ينبثق من تراكم المعرفة، والمعارف وليدة لحظات متعددة ومتنوعة في الحياة الانسانية، وياتي النص ليكون جامعاً لهذه المتواليات المعرفية والفنية من خلال ابراز القيم والمفاهيم الدلالية التي يحملها النص، وقد شكل التناص مرتكزا اساسياً في الدراسات النقدية الحديثة التي تبنى عليه اجرائاتها ويتحكم في انتاج النصوص وتوالداتها المستمرة، فلم يعد هناك نص يؤسس نفسه بنفسه، أي ان كل نصية هي تداخل نصي، وبما ان النص السينمائي اخذ جانب مهم في الدراسات النصية والتناصية، من خلال تعدد القراءات ومستمدا تناصه من شتى الاجناس الادبية، اذ كانت الاسطورة احدى الموضوعات المثيرة التي شغلت صانعي الفلم السينمائي كونها زاخرة بالاحداث الغرائبية والفنتازية لذلك نجد ان الاساطير الاغريقية والرومانية قد شكلت مساحة كبيرة في الانتاج السينمائي، وكذلك ما تشكله اساطير وادي الرافدين متمثلاً بـ (ملحمة كلكامش) والاساطير الاخرى، الارث الخالد الذي استمدت منه كثير من الافلام السينمائية العالمية سواء على مستوى الاشتغال الدلالي للموضوعة او توالد نص جديد يستند الى تلك الملحمة الخالدة في بلاد وادي الرافدين، لذلك يمكن اثارت عدة تساؤلات لالية التناص في الفلم السينمائي، وعليه يمكن صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:

ما هي آليات التناص في الشخصية الاسطورية داخل البنية المتحولة للمكان في الفلم السينمائي؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث الحالي في كونه يتطرق الى عدة مفاهيم لتفسير وتوضيح الية اشتغال التناص في السينما سواء على مستوى الدلالة او الاشتغال النصي ومرجعياته التاريخية في الحضارات الاغريقية والرومانية او في حضارة بلاد وادي الرافدين.

وتحديداً (ملحمة كلكامش) الخالدة ذات الارث الحضاري الكبير في سفر التاريخ، التي اشتغلت على عدة مستويات في السينما العالمية والية توظيفها من قبل صانع العمل الفني،

اما الحاجة اليه فتكمن في معرفة بمدى اهمية التناص في الاعمال السينمائية العالمية والية اشتغالها، لذا فان هذا البحث يفيد شريحة كبيرة من المهتمين بهذا الفن السينمائي، ومن الطلبة الدارسين له والنقاد والاكاديميين والمؤسسات الفنية الاخرى.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى دراسة:

1- الكشف عن تناص الشخصية الاسطورية داخل البنية المتحولة للمكان ومرجعياتها النصية في الفلم السينمائي.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي في دراسة:

1. الحد الموضوعي: تناص الشخصية الاسطورية والبنية المتحولة للمكان في الفلم السينمائي.
2. الحد المكاني: الافلام المنتجة في امريكا.
3. الحد الزماني: 2008-2011.

خامساً: تحديد المصطلحات

بعد الاطلاع على المراجع والادبيات وجد الباحث عدد من التعاريف التي تخص مفهوم التناص، وكما يلي:

1- التناص لغة:

نصص: نصا الحديث رفعه واسنده الى المتحدث.نصي: متعلق بالنص: مطابق للنص. تنصيص: اقتباس "علاقة التنصيص قويسان مزدوجان يوضع بينهما كل ما ينقله الكاتب من كلام غيره بالنص"[1].

تناص، (تناصا القوم أي اردحموا)[2].

2-**اصطلاحاً:**

- تعرف جوليا كرستييفا التناص على انه (تجمع لتنظيم نصي معطي معطى بالتعبير المتضمن فيه او الذي يحيل اليه وبذا يكون التناص هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير (قول) ماخوذ من نصوص اخرى انه النقل لتعبيرات سابقة او متزامنة والعمل التناصي هو (اقتطاع و(تحويل))[3].

وهذه العملية التي يتم فيها اقتطاع وتحويل تعبيرات سابقة او متزامنة لانتاج نص جديد تشبه عملية المونتاج في ربط اللقطة.

- اكد روبرت شولز ان التناص (ارتداد لا نهائي للنصوص الاخرى وانه نص يكمن داخل نص اخر ليشكل معناه)[4]. فكل نص جديد يخفي في داخله نص اخر، فالنصوص في حالة انعكاس دائم عن سابقاتها.
- كما عرف سعيد يقطين ان مفهوم التناص (يستوعب مختلف العلاقات النصية التي تتحقق في أي نص)[5].

تمثل هذه العلاقات انماطاً مختلفة وعلى مستويات منها عامة واخرى خاصة ليكون التناص لديه داخلياً وخارجياً وذاتياً

ومن خلال التعاريف السابقة يمكن كتابة التعريف الاجرائي الاتي:

التناص هو مجموعة العلاقات النصية الظاهرة او المستترة التي تحيلنا الى نص جديد من خلال قراءات متوالدة لتلك النصوص بصورة واعية او غير واعية.

التحول:

1- لغويا: ورد في مختار الصحاح من (حالة القوس و(استحالت) أي انقلبت عن حالها واعوجت و(حال) لونه أي تغير واسود..وحال الى مكان اخر، يحول، حولاً، وحولاً، أي تحول، والتحول تنقل من موضع الى موضع، والاسم (الحول). [6]

2- اصطلاحاً: جاء مصطلح التحول في (معجم الرافدين) بان (التحول الاستحالة: تغير صارخ في المظهر او الصفة او الظروف)[7].

من خلال ما تقدم يمكن صياغة التعريف الاجرائي كما يلي:

التحول: هو الانتقال الجمالي للاحداث الدرامية والية اشتغالها ضمن الوسيط المادي للمنجز المرئي بقصد تحقيق الهدف ضمن تشكيل الصورة المرئية.

الاطار النظري

المبحث الاول

النص والتناص

التناص هو عملية تفاعل النصوص وتداخلها، وثمة نوعيات للتناص ومستويات مختلفة انطلاقاً من كونه مكوناً من مكونات البناء والاشتغال النصي، لذلك يشكل النص بما يحمله من عمق ثقافي وفكري ومعرفي في صوغ القيم في مداها الاجتماعي والتاريخي. ويشكل التناص نوعاً من محاولة تثقيف المتلقي واحالته لعناصر خارج النص للرجوع اليها كمادة اساسية لفهم مرامي النص، (فالنص هو حالة بناء فنية هرمية التشكل والبناء، فكل نص هو ذاكرة لما قبله من النصوص والتناص هو دراسة ورصد هذه التاثيرات النصية في النص)[8].

لان ذلك الفهم متعلق تماماً بادراك المتلقي لاحالات التناص، فعليه ان يفك شفرات هذا النص ويتعمق في فهم مرموزاته والاطلاع على تعالقاته الداخلية والخارجية، للكشف عن العلاقات التي تربطه ببقية الاعمال الادبية الاخرى سواء كانت سابقة ام معاصرة اساسها الحوار وان كل نص يتحاور مع النص الاخر ويتداخل معه لينتج نصا لا يمكن ان يكون نقياً. فالنظرية الحوارية او الصوت المتعدد التي اسسها باختين تعد مقدمة اساسية وجذرية لمفهوم التناص وقد كونت هذه الطروحات الجذور الاولى لمفهوم التناص عند (جوليا كرستيفا) حينما استبدلت مصطلح الحوارية عند باختين وذلك لاختلاف المرحلة المعرفية التي عاصرها الاثنين. يمثل التناص لدى (جوليا كرستيفا) عملية اقتطاع اجزاء من النص ومحاولة تعالقها للخروج بنص يمتلك تقاطعات مع نصوص اخرى، فعليه التناص لديها (تجمع لتنظيم نصي معطي بالتعبير المتضمن فيه او الذي يميل اليه وبذا يكون التناص هو ذلك التقاطع داخل النص لتعبير (قول) ماخوذ من نصوص اخرى انه النقل لتعبيرات سابقة او متزامنة والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل)[9].

كما اكدت كرستيفا ان النص لا يمكن ان يكتفي بذاته ويستقر الا من خلال ارضية نصوص اخرى فالنص لديها لوحة من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتمويل لنصوص اخرى .

فالنص (بالتالي عبارة عن ترسبات ثقافية وان ما تفعله القراءات المختلفة هي عملية تقليب النص حتى يتحرك ما في القاع وتطفو الترسبات الثقافية المختلفة الى السطح)[10].

فاكدت كرستيفا على الترسبات الثقافية المختلفة وهنا نجد انها التقت بمفهوم (الكرنفال) مع باختين، فالنص يضم مجموعة من الثقافات العليا والدنيا والرسمية والشعبية تقدم بشبكة غير محدودة من الشفرات والدلالات التي تجمع فيما بينها علاقات تمثل التناص، قسمت كرستيفا النصوص المنتجة (اللاحقة) الى ثنائية اساسية (النص الظاهر والنص التكوين).

اذ تعقد بالمصطلح الاول لمستوى القول الملموس وبالثاني ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية)[11].

فيشكل النص بذلك نقطة التقاء بين المؤلف والمتلقي والنصوص السابقة فيقيم علاقة تناصية ظاهرة واضحة غير مستترة للقاريء غير المتمرس بحيث يتمكن من القبض على تلك التناصات بيسر اضافة الى تلك العلاقات توجد علاقات خفية عميقة ومعقدة تربط النص المنتج مع نصوص اخرى سابقة بحيث تنتج لنا نصاً مختلفاً تكوينياً يحتاج الى قاريء ذي خلفية معرفية لادراك تناصاته، كذلك كشف (رولان بارت) ابعاد جدية لمفهوم التناص ضمن هذا الاطار فاعتمد (بارت) بصورة اساسية على المتلقي من مفهومه للتناص ونظراً لاختلاف المتلقي من قاريء الى اخر فقد تعددت الاراء والاصوات في ابراز معنى النص باعلانه موت المؤلف، فالتناص عند (بارت) يدور حول محورين (محور النص ذاته ومحور المتلقي)[12]. ان (بارت) لا يكتفي بالتناص دون المتلقي، فوجود التناص مشروع بوجود المتلقي او القاريء الذي يحيل النص الى مرجعيته للنصوص السابقة من خلال ادراك العلاقات النصية التي تجمع بينها، لذا ما يحمله المتلقي من تاثيرات النصوص السابقة يمتلك تاثيراً جذرياً على وجود التناص. كما يلتقي تزفيتان تودوروف، مع جوليا كريستيفا وبارت في مفهوم التناص على انه تحويل النص السابق الى النص الجديد، لذلك تعددت اراء النقاد في تفسير هذا المفهوم الذي يعتبر السبيل الى قراءة النص ومهمة تحليله لتفكيكه واعادة انتاجه وتركيبه، لذا توصل الناقد الروسي (ميخائيل باختين) من خلال دراسته للنصوص الادبية الى استحالة وجود نص نقي وان (كل نص صدى لنص اخر الى ما لا نهاية جدلية لنسيج الثقافة ذاتها)[13].

فالتبادل الحواري بين النصوص هو من يخلق النص الجديد من خلال صدى النصوص الاخرى التي تتشابك فيما بينها بعلاقات منتجة لذلك النص، وقد امتلكت الخاصية الحوارية لدى (باختين) تفاعلاً لفظياً وهذا التفاعل عبارة عن علاقات في جوهر العمل الادبي (والتي تسمح بدمج مختلف انماط الخطابات في علاقة مواجهة من دون ان تكون هناك محاولة لفرض وحدة نمط تجمع خطابات العمل الروائي من منظور واحد)[14]. فتخلق تاثيراً لخطاب الاخر في خطاب الانا من خلال عبارات شفاهية مدونة فهو بذلك الغى اية فواصل من الممكن ان تفصل النشاط السيكولوجي للذات وعباراتها، فالذات عنده امتلكت اهمية يقوم على منتج وان عملية التناص ما هي الا امتصاص وتحويل وذلك بالذهاب بمعنى النص السابق الى بعد جديد يتم طرحه من خلال النص اللاحق، فالنص لديه (امتصاص وتحويل لكثير من النصوص)[15].

يرى تودوروف ان مصطلح التناص اكثر شمولية من مصطلح الحوارية فهو بذلك يلتقي مع طروحات كريستيفا في اقتنائها اثار الحوارية لدى باختين وصولا الى مصطلح التناص، اذ يعد جميع العلاقات التي تربط تعبيرا باخلال علاقات تناص ومن هذه العلاقات (خطاب الاخر وخطاب الانا فضلا عن جميع العلاقات الدلالية التي تنهض بين ملفوظين هي علاقة حوارية تناصية)[16].

لذا اعتمد تودوروف العلاقات الحوارية باعتبارها منهجاً تفسيرياً للنص فنظر الى التناص على انه واحد من مكونات الاتصال المرتبطة اساسا بالقول فهو (علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي)[17].

انواع التناص:

اكد سعيد يقطين على استخدام مصطلح التفاعل النصي، لانه اعم واشمل من التناص، وكذلك فضله على المتعاليات النصية لدى (جنيت) فالنص يتفاعل مع نصوص اخرى باليات عدة سواء كان تحويلا او تضمينا او خرقاً، فالتفاعل الناتج يكون على انواع حددها (يقطين) بالاستناد الى دراسة جنيت المتعاليات النصية، ليكون التفاعل النصي على ثلاثة انواع وهي كالاتي:[18]

<u>اولا: المناصة:</u>

يعني بالمناصة البنية النصية التي تشترك وبنية اصلية في مقام وسياق معنيين مع الحفاظ على بنيتها كاملة ومستقلة لنجد انفسنا امام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالاولى، الا من خلال البحث والتامل وتكون على نوعين كالاتي:

مناصة داخلية: وهي عملية التفاعل ذاتها التي تتم بين طرفيها الرئيسيين (النص- المناص) من خلال مجاورة المناص كبنية مستقلة بذاتها ومتكاملة لبنية النص الاصل فلا يملك لنص اللاحق اية علاقة بالنصوص السابقة الا من خلال بنيته ويمتلك هذا النوع من المناصة اجتياحاً للنص بابعاد مختلفة وبالتالي تختلف تسميته تبعا للابعاد، فهناك مناصات سياسية، شعرية، دينية، تاريخية، وسردية والاخيرة تدخل ضمن ما يتصل بالحكي سواء كان اسطورة، ملحمة، خرافة او حكاية شعبية.

ثانيا: التناص:

يدعى التفاعل النصي الذي ياخذ بعد التضمين بالتناص من خلال بناء علاقة بين نص لاحق واخر سابق وذلك بتضمين النص اللاحق عناصر سردية او قيمية من بنيات النص السابق لتبدو وكانها جزء منها.

ثالثا: الميتانصية:

يقوم هذا التفاعل على اساس النقد فالميتانصية علاقة نقدية تقوم بين النص والمتناص فيكون الميتانص (النص اللاحق) ناقدا للنص الاصلي.

وكما ان المتناص يكون متنوعاً سردي- شعري- ثقافي-تاريخي...الخ. فان المتناص يكون كذلك ضمنه الادبي نقداً ادبياً او ايديولوجياً او تاريخياً.

المبحث الثاني

الشخصية الاسطورية

تشكل الاسطورة احد الاجناس الادبية التي ينشط فيها الخيال ويتم تركيب الواقع مع اللاواقع مما يثير خيال المتلقي وله مطلق الحرية في تشكيله، حيث تتخذ الاسطورة شكلها النهائي فتمر بتحولات تجعلها مادة او نواة الملحمة، المتلقي للاسطورة له مطلق الحرية باعادة بناء وتمثل للاحداث لذلك تعد شخصية البطل المحور الذي يدور بشانه الاحداث والشخصيات وان يختلف تبعا لمرجعيات تنطوي عليها، فهناك البطل الاسطوري البطل الملحمي، بطل الحكاية الخرافية، البطل الدرامي، وقد ميز الادب فيما بينهم اذ ان البطل الاسطوري.

والبطل الملحمي يتشابه مع البطل الاسطوري في سماته (ولكن يغلب عليه اتصافه بصفات بشرية تجعله بمظهر المفكر والقوي في الوقت نفسه، فان عجز عن القيام بمهمة ما

يطلب المساعدة من الالهة التي لا تبخل عليه بها، ويتصف البطل الملحمي بكونه يحقق البطولة في اطار مجتمعه حسب)[19].

وهناك البطل الخرافي الذي يشكل امتداداً للبطل الاسطوري والملحمي فهو يمثل صدى لرغبات الانسان الداخلية (فهذا البطل يرفد الى النجاح والنصر والظفر بالاعداء كما انه يقوم بالمعجزات التي يعجز عنها البشر ويستجيب لكل مطلب يقدم اليه، كما يتصف بالطيبة والعشرة الحسنة)[20].

اذ تظهر الشخصية بمواصفات خاصة كقدرتها المعرفية الخارقة ومنها تبصر المستقبل ومعرفة المصير ويكاد ان يكون فرداً من الالهة او قريبا منهم، وينظر اليها كونها غير عادية لا من حيث الولادة او الطفولة وسائر النشاطات والسلوك بل هو ارفع واكثر تميزاً عن الاخرين ان يرتقي الى مستوى رباني.

والملاحم تزخر بالابطال وعلى سبيل المثال البطل الملحمي (كلكامش) و(اوديسيوس) في الاوديسة. و(أخيل) في الالياذة...كل هؤلاء يشتركون بسمات البطولة التي تؤمن سعادة امتهم وتحقق ذاتهم عبر تحديهم للعقبات والخوارق فهو "يوحد بين ما للانسان وما للاله، وما للمجهول، وما للمعلوم، الواقعي والمرجو، الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي"[21]. ونجد الى جانب الشخصية الرئيسية الذي تدور بشانه الاحداث والشخصيات رفيقاً يلازمه يخطو خطوات الشخصية البطل اذ تنشا علاقة صداقة واتفاق تام لتوفير الاطمئنان والحماية وعليه فان حال الاسطورة والملحمة كاي جنس ادبي لابد فيه من وجود شخصيات تقوم بالافعل وليس هناك فعل من دون شخصيات وفي حال التخلي عن الشخصيات يصبح تقديم الفعل مجرد سرد خبر ليس الا. الان الشخصية عنصر اساسي فهي تنطق وتحيل اللغة من كلمات لا تكاد تحمل شيئا من الحياة الى لغة معبرة وانه (بتسجيل وجود الحدث بمعزل عن الشخصية او غيابها لان هذه الشخصية هي التي توجده وتنهض به نهوضاً عجيباً والحيز يتجمد او يخرس اذ لم تسكته هذه الشخصيات)[22].

وبذلك تكون الشخصية الاسطورية هي البنية الاساسية التي ترتكز عليها الاحداث وسردها خلال تتابع الاحداث، لذلك تكون الخصائص البنائية التي تستند اليها الملحمة في طريقة سردها للاحداث على عناصر مهمة في تشكيل البنية السردية وكما يلي:

الحدث:

يمكن عد الحدث اهم عنصر في تكوين النتاج الادبي ولاسيما السردي، ويشمل الوقائع والافعال التي تقدم بها الشخصيات ومن خلاله تشكيل لحركات الشخصية، وقد يكون هذا الحدث مرتبطاً بالواقع او قد يكون الحدث بعيداً عن الواقع حينها يصبح حدثاً غرائبياً وهذا ما نجده في الاساطير والملاحم، ويعد الحدث في الملحمة حدثاً تاريخياً اذ ان نتائجه معلومة للكل ولكن يصاغ بصياغة ادبية بموجبها يتحدد جنس الملحمة او غيرها، ويخضع الحدث لنسق بنائي منظم على وفقه ينمو ويتطور فالحدث له بداية او استهلال يشابه الدراما، اذ يجري الكشف عن معلومات او توضيح صورة عن عالمها بيد ان الفرق هو ان عالم الدراما يحسب اكتمال وجوده قبل التعرف على كل شيء، وغالبا يجري هذا الكشف عن عالمه بالتدرج عبر الحوار والوصف، ثم تلي ذلك الافتتاحية وتتمثل باول الحدث وتعتمد على المرجع التاريخي. اذ انها (تستل منها براءة الاحداث فتصاغ بالزمن الحاضر ثم يسترجع المؤلف الزمن ليفصل في خلفيات عناصر ذلك الحدث المجهول لدى المتلقي)[23].

لان المؤلف الدرامي يجعل من الاحداث الثانوية عاملا يساعد المتلقي في تكوين تصور كامل عن البناء الدرامي وهي غالبا (ما تبدا من نقطة يحتم وجودها عدم وجود شيء اخر يسبقها)[24].

تكون هذه الاحداث محملة بالاشارات التي تساعد المتلقي على اكمال تصوراته عن العالم الدرامي وتاسيسا على ذلك فان صورة العالم الدرامي تتوضح لدى المتلقي قبل تحريك الحدث الرئيس من خلال تحريك الاحداث الافتتاحية. اما الاستهلال في الملاحم القديمة ومنها ملحمة كلكامش فيبدا بطلب البلاد بان تتغنى بذكر كلكامش وتعرفه (هو الذي راى كل شيء فغنى بذكره يا بلادي، وهو الذي عرف جميع الاشياء من عبرها هو الحكيم العارف بكل شيء، لقد ابصر الاسرار..لقد سلك اسفارا بعيدة)[25].

وكذلك في الملحمة الاغريقية اذ بدا هوميروس متوجها الى ربه الشعر متوسلا ان تحدثه فهي تعد مصدر الهامة (حدثني ايتها الربة، عن الرجل كثير الحيل الذي اخذ يجول في كثير من مناكب الارض...فقد شاهد بلاد رجال كثيرين وتعلم ارائهم وكثيرة هي الويلات التي عاناها)[26].

ويستمر الحدث بالنمو لكن بتباطؤ فهو يخضع لهيمنة انساق التتابع وتكرار الحدث عبر عملية سرد الحوار والوصف.

المبحث الثالث

المكان فنيا

يشكل التحول المكاني للاسطورة احدى البنى الاساسية خلال سير الاحداث وبناء الشخصية الاسطورية وعلاقاتها مع مجريات الاحداث الدرامية وتركيبها من خلال وسيط مادي، ان التعالق بين الشخصية والمكان يشكل حضور فاعل في بنية العمل الفني، وهذا التحول في المكان انما يكون احد عناصر بناء الحدث الدرامي عبر وسيط تتشكل منه الاحداث الاسطورية المتناصة ومعبراً عن الفكرة الرئيسية التي يسعى من اجلها صانع العمل الفني وانعكاسها فيها بعد على المتلقي عبر تكوين مكان افتراضي وهمي مدرك حسياً، لكون المكان الاسطوري الافتراضي عنصر اساسي في الدراما وبذلك يكون لايهام المكان وتحوله جانب مهم في تجسيد معالم النص الدرامي من قبل صانع العمل الفني.

بينما يرى (لوتمان) ان المكان (هو مجموعة من الاشياء المتجانسة من الظواهر او الحالات او الوظائف او الاشكال المتغيرة وغيرها تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المالوفة مثل الاتصال. والمسافة واذا نظرنا الى مجموعة من الاشياء وعلى انها مكان يجب ان تجرب هذه الاشياء ومن جميع خصائصها ما عدا تلك التي تحددها العلاقت ذات الطابع المكاني)[27].

اما (مارتن) فيرى المكان (هو الشكل العام الجوهري للحساسية في السينما باعتبارها فناً بصرياً)[28].

لذلك مهما تعددت مفاهيم وفلسفة المكان تحولاته في الاسطورة وعلاقته بالشخصية المحورية التي تقود الحدث الدرامي، فان له خصوصية وله القدرة على الايهام بالواقع من خلال تفعيل المكان وتحولاته داخل المنجز المرئي لذلك فان (المكان يصور اتفاقيا او يوحي بحيز لا يتطابق وحدوده المادية العينية اذ يبنيه الحضور ذهنياً استناداً الى المفاتيح البصرية التي يتلقاها)[29].

وهذا التفاعل بين المتلقي وما يشاهده من امكنة اسطورية غرائبية وفنتازية عبر المنجز المرئي من خلال التاثير فيه سيكون على وفق ما يمتلكه من ثقافة او نتيجة لتراكم الخزين المعرفي فانه يدرك الصورة الذهنية المراد ايصالها من خلال ما يشاهده عبر المنجز

المرئي فتتولد لديه انطباعات حسية عن طبيعة المكان الاسطوري المفترض الذي يجري فيه الاحداث.

وعليه فان (المكان سواء كان واقعياً ام خيالياً يبدو مرتبطاً او مندمجاً بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث او مجريات الزمن)[30].

لذا فان ما يظهر داخل المنجز الفني هو جزء من العالم المرئي الذي يحده اطار الشاشة ذي البعدين ويبقى العالم الخارجي واسعا ممتدا قابلا للتاويل في ذهنية المتلقي كما ان العالم المرئي مشدوداً بدقة تفاصيله وعناصره الدرامية التي تتفاعل لتحقيق البنية المكانية المتحولة للحدث الاسطوري وتعالق الشخصية ضمن التشكيل الصوري للمكان (لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الاحداث الدرامية انه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني واصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جمالياً)[31].

وبذلك نجد ان العلاقة التي تربط تحولات المكان الاسطوري مع الفعل الدرامي وحركة الشخصيات تجعلها رموزاً معبرة عن واقع درامي فني مفترض فالاشارات لعناصر المكان اذا لم ترتبط بمعنى الفعل الدرامي، يمكن ان تضيف ما يغير الفهم العميق للفعل وذلك فان صانع العمل الفني يولي اهتمام كبير لحركة خط الفعل الدرامي داخل الحدث وتفاعل عناصر المكان معه لاعطاء تقدم الحدث الدرامي الى الامام في سياق تتابع الاحداث، وهذا المكان يخضع بدوره للتنظيم والتحديد ليصبح مكانا ملائما للواقع الفني المنجز .

والمنجز المرئي بما يمتلكه من قوة في التعبير عن حركة الفعل الدرامي والشخصيات وتفاعلها مع الوسائل التقنية انما تؤسس من خلال المكان وتحولاته الذي يشكل قوة كبيرة تتداخل فيه كل العناصر المرئية المجتمعة والمحيطة به فيصبح المكان مدركاً حسياً (ان بامكاننا ان نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي المكان)[32].

لانه يمثل الوسط المادي الحاوي للفعل الدرامي والذي تتحرك فيه الشخصيات ويعبر عن افكارها وهواجسها ومن ثم فهو يؤثر في البناء الدرامي ككل. اذ لا يمكن تصور الشخصيات وافعالها بدون حقيقة المكان وتحولاته لذلك يرتبط الموضوع ارتباطاً وثيقاً بالية تشكيل المكان داخل المنجز المرئي، اذ تشكل جغرافية هذا المكان الاسطوري المفترض على اساس نوع الموضوع وطريقة المعالجة التي يراها صانع العمل الفني مناسبة لابراز فكرة الموضوع الرئيسة .

وهذا التعالق بين المكان وتحولاته والشخصية وعناصر التعبير لغرض تجسيد الواقع الفلمي المفترض ضمن المكان الاسطوري او الملحمي.

الزمان

يشكل الزمن في النص الدرامي الاسطوري بانه يخضع الى الفعل الدرامي الذي له بداية ووسط ونهاية، وترتيبه الزمني، ماضي، حاضر، مستقبل،الزمن الدرامي ينطوي على وحدة الفعل الدرامي ضمن مدة زمنية مقضية، او ان احدى سمات الزمن الدرامي هو الاختزال والتكثيف وبما ان الدراما تعتمد الايهام ،مما يحيل الزمن في الواقع او الحياة الى زمن حسي فهو اقوى من زمن الطبيعة بما ينطوي عليه من ترتيب ازمنة عدة عند تجسيده داخل المنجز المرئي وذلك للتعبير عن الازمنة اللازمة للحدث الدرامي داخل المنجز المرئي، وهذا يتطلب معالجة درامية لمجمل اليات حركة الفعل الدرامي ووضع الحلول التقنية اللازمة للتعبير عن العناصر الفنية ضمن فترة زمنية معلومة قد تطول داخل البناء الفلمي لكنها تكون محددة بطول مدة العرض، وهذا ما يجعل صانع العمل الفني يركز ويكشف وحدة الزمن لايصال الفكرة الرئيسية ونجد هنا ان الزمان مدى ما بين الافعال الدرامية للاسطورة، أي انه فترة زمنية او جزء معلوم من الزمن ومن ثم فانه يرافق حدثاً او فعلا معنياً.

لذا فان (الزمان عنصر ضروري لبناء الحدث وبالتالي تحديد شروط هويته وبدون العنصر الزمني لا يكون الحدث)[33].

من هنا جاء خضوع الزمان في المنجز المرئي الى شرط التتابع الذي يعتمد على تكثيف الزمن واستعاد الازمنة الضعيفة والاحداث التي لا علاقة لها بما هو جوهري، ان التعاقب الذي يتم بين عناصر البناء الدرامي يحقق زمنا يستلم من خلال الحركة الناتجة مع تفاعل الاحداث فيما بينها بواسطة تطور خط فعل الشخصية، لان القصة التي تقدمها السينما تتجرد من العالم الخارجي اعتماداً على المكان والزمان والسببية التي تشمل الفلم فقط ولا تتعداه الى الحياة اليومية)[34].

لذلك فان الزمن في السينما، ما هو الا زمن خيالي تتجسد فيه الاحداث الدرامية لخلق عالم وهمي افتراضي تتصارع فيه الشخصيات داخل محيط بيئة الحدث الدرامي عبر زمن حسي يلجا فيه صانع العمل الفني الى تفسير المعطيات الحسية كافة لتكوين تشكيل جمالي مدرك حسياً من قبل المتلقي عند مشاهدة المنجز المرئي فيما بعد (وبلاشك فان استحضار الزمان يعتمد كذلك صياغة المكان ومحاكاته واقعيا باعادة بناء بنية الحدث

واستخدام الديكور والأزياء والإضاءة والألوان وصولا الى تحقيق حاضر ذي تأثير سايكولوجي على المشاهد ليس كالحاضر الذي يقدمه الفن التسجيلي وهو حاضر موضوعي يفرض على المشاهد كما هو، ويساعد الحاضر الذ يقدم في المنجز المرئي على تقريب المشاهد من الحدث وجعله في قلب الحدث)[35].

وبذلك يكون لصانع العمل الفني في صياغته للزمن داخل المنجز المرئي والتعبير به عن بنية الفعل الدرامي وصولاً الى النهاية الحتمية انما يراد به تكوين مدرك حسي يلقي بظلاله على المتلقي من اجل متابعة المنجز المرئي التي يمر عليها الزمن

مؤشرات الاطار النظري

بعد دراسة الباحث لتناص الشخصية الاسطورية والكيفية التي تتشكل منها داخل الخطاب السمعي بصري وتحديداً في مجال السينما، خرج الباحث بعدد من المؤشرات والتي ستعتمد كاداة لتحليل العينة.

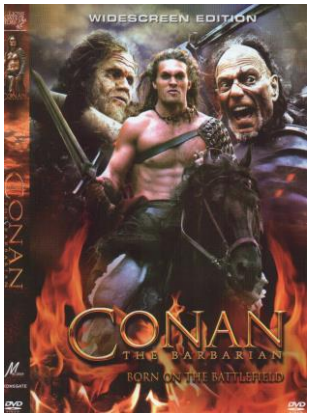
1- يشكل المكان وتحولاته احدث الاليات الفنية في بنية الفلم السينمائي الاسطوري.

2- بناء الشخصية (الدرامية وتحولاتها تشكل مرتكزا اساسي في البناء السردي للاسطورة.

3- يعمل التناص على تغيير المستوى الشكلي الخارجي ودلالته في بنية السرد للفلم السينمائي.

الفصل الثالث

تحليل عينة البحث



اسم الفلم: كونان البربري

اخراج: ماركوس نسبيل

تمثيل: جيسن موما- راشل نيكولاس-ستيفن لانج-روس ميكاون

انتاج: شركة ليون كيت

سنة الانتاج: 2011

1- يشكل المكان وتحولاته احدى الاليات الفنية في بنية الفلم السينمائي الاسطوري

يمثل المكان السمة البارزة التي تساعد في تطور الاحداث الدرامية الاسطورية وتحولاته من خلال الوصول الى ذروة الحدث، والكشف عن الفكرة الرئيسية لذا فالمكان يكون

بمثابة الواقع المادي الذي تتفاعل فيه الشخصيات الاسطورية وبهذا يكون المكان وتحولاته كواحد من الركائز الاساسية التي يستند اليها صانع العمل الفني وذلك من خلال ربط مكونات عناصره الدرامية لبناء الاحداث الاسطورية ومدى تفاعل المتلقي بطبيعة المكان الذي يشاهده والذي يعتبر عن طبيعة ومضمون الحدث الدرامي الاسطوري والاجواء السائدة الي تتحرك بها الشخصيات ومدى تجسيد الصور الذهنية التي يوظفها صانع العمل الفني في الكشف عن طبيعة الامكنة وتحولاتها لذلك نجد ان تحولات المكان في فلم (كونان) اخذ عدة مسارات خلال رحلته في الكشف والبحث عن الشخصيات التي قتلت والده وقبيلته وتحقيق هدفه وعلاقاته مع الشخصيات الاخرى التي رافقته خلال عملية الترحال: ففي المشهد المرئي رقم (1) جسد صانع العمل الفني الاحداث الدرامية وبنية المكان من خلال صراع وقتال شرس بين قبائل الجبال المتوحشة وبين السامريين وخلال تلك المعركة نشاهد قائد قبيلة السامريين يقاتل والى جانبه تقاتل زوجته وهي حامل تقاتل بكل بسالة. تتعرض للطعن من قبل احد المحاربين فتسقط على الارض لكن بسقوطها فانها تقتل ذلك المحارب– تزحف وتتكيء على احدى العربات المحطمة زوجها يركض باتجاهها يعثر في طريقه احد المحاربين، يقتله بكل قوة يقترب من زوجته الحامل ويطلب منها عدم الحديث.

زوجته تطلب منه اخراج الطفل وتشاهده قبل ان تموت . تناول زوجها السكين يقوم باخراج الطفل ويضعه بين يديها ويطلب منها ان تسمية فتطلق عليه اسم (كونان) ثم تفارق الحياة.

يقف الزوج ويرفع الطفل الى السماء ويصرخ معلنا ولادة الطفل من المعركة...اذ ان هذه الولادة مرتبطة بالمعركة وطبيعة المكان الذي يشهد هذه الولادة في ظروف غير طبيعية وقد تم صياغة مجمل تفاصيل المشهد المرئي والتعبير عنه فنيا من خلال اظهار قسوة المعركة واستخدام التناقل بين حجوم اللقطات لابراز قوة التلاحم وتطاير الدماء اثناء القتال والعنف والقسوة بين الطرفين عبر عنها صانع العمل الفني من خلال جعل التراكيب الصورية لهذا المشهد المرئي وما يحتويه من علاقات تجاورية عززت البناء التشكيلي لهذا المشهد وعلاقة الطفل بالمكان وظروف المعركة كلها عوامل ساعدت على بلورة تشكيل صوري متعدد المستويات والمفاهيم في بناء الحدث الدرامي والتاكيد على الجانب الالهي في تلك الولادة كون سوف يصبح بطل اسطوري لانه جاء في ظروف غير طبيعية لذلك تباركه الالهة وتخصه بخصائص عديدة وتحافظ عليه.

اما التحولات المكانية التي شهدت حدث ولادة الطفل (كونان) في ارض المعركة وبعدها يظهر لنا(كونان) وهو شاب صغير يركض.

لذلك نجد ان عملية اختزال الزمن اخذت منحى مهم خلال السرد الصوري اذ نشاهد في المشاهد المرئية رقم (2-3-4-5-6-7) وصولا الى المشهد المرئي رقم (16) في هذه المشاهد المرئية جسد صانع العمل الفني رؤيته الفنية والفلسفية لطبيعة المكان الذي تتفاعل فيه الشخصيات وهي قبيلة السامريين وعلاقاتهم والاجواء التي تربى فيها الطفل(كونان). حيث نشاهده يركض مسرعاً وسط القرية ويندفع بقوة للوصول والمشاركة في السباق، التركيز والسيطرة والمحافظة على (البيضة الطائر) في فم كل شاب وعدم تهشيمها. ينطلق الشباب ومعهم(كونان) يحدث هناك تصادم بينهم بين القفز والضرب وتسقط عدد من البيضات من كل منهم واخر يشاهد عدد من مقاتلي مملكة الظلام لاستكشاف المكان. لكن (كونان) مستمر في التقدم والاندفاع الكل يغادر المنطقة بعد مشاهدتهم هؤلاء الجنود. تحدث محاولة صراع بين (كونان) والجنود تنتهي بقتلهم جميعاً وتقطيع رؤوسهم وجلبها الى القرية رغم كل هذا الصراع فانه ما زال محافظا على (البيضة في فمه) يثير اعجاب القرية ووالده. الذي يعمل له سيف ويعلمه اصول القتال والمبارزة

2-بناء الشخصية الدرامية وتحولاتها تشكل مرتكزا اساسي في البناء السردي للاسطورة

تعد الشخصية محوراً اساسياً تستند اليه الدراما بوصفها الرافد الذي ينتقل عبره الحدث والفكرة فضلا على ان الشخصية هي احدى القيم الدراماتيكية التي يستند عليها صانع العمل الفني في عملية توظيفها داخل الفلم السينمائي، مع بقية عناصر البناء الدرامي لكي تكون بمثابة نقطة الارتكاز في بناء الحدث الدرامي الاسطوري فالشخصية كائن يشار اليه في النص بعلاقات لغوية، وقد يتسع مفهوم الشخصية ليتجاوز حدود الكائن البشري ليشكل بعض الافكار او الاشياء المجردة. فالشخصيات لا تاخذ شكلا متكاملاً بل هي مجموعة مواقف متفرقة وهذا ما ادى الى ان يكون اطار العمل الفني مفتوحاً لتتوافد عليه المعاني والمواقف والصور التي تدعو الى التامل.

لذلك ان البنية الدرامية للشخصية وتحولاتها المصيرية قد ظهرت منذ الولادة اذ نشاهد في المشهد المرئي رقم (1). حالة ولادة (كونان) وذلك من خلال معركة عنيفة اذ كانت والدة (كونان) مقاتلة وهي حامل فتتعرض للطعن وقبل ان تموت تطلب من زوجها اخرج الطفل ورؤيته وفعلا يقوم الزوج باخراج الطفل ويطلب من زوجته ان تطلق عليه اسم فتسميه

(كونان)...هذا هو التحول الاول في حياة كونان او شخصية اذ جاءت ولادته بظروف غير طبيعية صعبة وعملية الخروج من رحم الام جاءت بطريقة قاسية والوصول الى الحياة الطبيعة في الظروف التي اخرج به من بطن امه كذلك قاسية، اذ ان صانع العمل الفني جسد شخصية (كونان) وبناءه الدرامي وظفها من اجل جعل المتلقي ينقاد لا ارادياً لمتابعة مصير هذا الطفل الذي انتزع من احشاء امه بطريقة قسرية رغم عنه، ومعرفة التحول الذي سوف يطرأ على هذا الطفل بين الحياة او الموت في ظل تلك الظروف، وعليه فان اختيار صانع العمل لنقطة بداية التحول في شخصية كونان جعلها من داخل رحم الام واستخراجه منها لكي ينهي الاحداث الدرامية في عملية سردية تكشف من خلالها التحولات المستقبلية التي سوف تعيشها تلك الشخصية الاسطورية التي ولدت من ارض المعركة.

اما التحول الاخر في شخصية (كونان)، وفعله الدرامي ضمن سرد الاحداث ان نشاهده في المشهد المرئي رقم (5-6) كيف استطاع ان يتفوق على اقرانه في القرية في المحافظة على البيضة التي يضعها في فمه وبين الاندفاع الى الامام رغم مشاهدته لجنود الملك (كلار). اذ جسد صانع العمل الفني شخصية كونان بان اضافة عليه سمات الشجاعة والبطولة والاقدام من خلال مواجهة الجنود القادمين الى قريته فتحدث مواجهة بين الطرفين ورغم كثرة عددهم الا انه استطاع ان يقضي عليهم وفي النهاية ادت العملية الى قطع رؤسهم في هذا الجانب اعطى صانع العمل الفني الخصوصية لشخصية (كونان) وفعلها الدرامي. بحيث جعل المتلقي يندفع لمتابعة تلك الشخصية رغم صغر سنها لكنه تمتلك شجاعة كبيرة وظفها صانع العمل الفني لكي يدخل المتلقي في خضم الاحداث اللاحقة التي سوف تحدث او يتعرض لها كونان خلال مسيرته الحياتية. اذ ان البناء السردي للاسطورة جعلت من الفعل الدرامي الذي يمثل الشخصية هو المحرك الاساسي لمجمل الاحداث اللاحقة التي سوف نتابعها.

3-يعمل التناص على تغيير المستوى الشكلي الخارجي ودلالته في بنية السرد للفلم السينمائي

ان صانع العمل الفني له القدرة على اختيار صوره الحسية المعبرة للوصول الى تحقيق هدفه ضمن رؤيته الفلسفية ومرجعياته في تحليل وتركيب الصور الحسية المتخيلة ذات التكوين الجمالي للشخصية الاسطورية ودلالاته الابداعية المعبرة لكي تعطي الاحساس بالشكل المرئي المتجسد في الفلم السينمائي واعطائه ابعاداً شتى بما فيها واقعية الشخصية

الاسطورية المتناصة او غرائبيتها ضمن التجسيد الذي يسعى من اجله صانع العمل الفني لكي تناسب ادواته ورؤيته الفنية والتاثير في المدركات الحسية للمتلقي لذلك نجد ان الية التناص ودورها في تشكيل النص الجديد تختلف جذرياً عن النص السابق الذي اقتبس منه الكاتب النص ولكن لضرورة فنية فان المستوى الشكلي الجديد يحتمل الكثير من التغيرات على مستوى الحدث والشخصيات وكذلك السرد الدرامي لذلك فان التناص يجعل من النص الجديد وان تعالق مع النص السابق في عدة محاور او مستويات الا ان النص الجديد يكون قائم بذاته على مستوى الشكل وكذلك طبيعة السرد. وهذا ما يجعل صانع العمل الفني عند تفسيره للنص الجديد ياخذ في الاعتبارات المستوى الشكلي السابق ومدى تعالق مع المستوى الشكلي الجديد

لكن بالنسبة لفلم (كونان البربري) نجد ان المستوى الشكلي الجديد يختلف كلياً عن النص الاصلي الذي اقتبس منه النص الجديد وبذلك فان طبيعة الشخصية المتناصة وهي شخصية (كونان) وان اخذ بعض ملامح النص السابق وطريقة السرد الفلمي للاحداث لكنها تختلف من حيث التركيب ولكن لاسباب درامية فان صانع العمل الفني يقدم النص الجديد بكل جوانبه مستبعدا عن النص السابق الا ما ندر في اخذ بعض الشخصيات وعمل عليها تناص على مستوى القلب للاحداث والشخصيات والارتكاز على شخصيات معينة في طريقة ادائها لوظيفتها داخل النص السابق وعندما يجدها صانع العمل الفني تشكل مرتكز خلال سرد الاحداث ولكن على مستوى الدلالة وان اختلفت في الشكل فانها تؤدي وظيفتها داخل الفلم السينمائي.اذ ان اغلب الشخصيات المتناصة تاخذ دلالاتها من النص السابق وتقدم معرفة رؤية صانع العمل الفني الذي يجد انسب السبل والوسائل التقنية في تشكيل جزء من تركيب الشخصية المتناصة وذلك بتشكيل علاقات حيوية فيندفع بالدلالات الى انتاج دلالات ومضامين اخرى، يفتح بالمدلولات متضمنة معاني كثيرة ابداعية عندها يعاد صياغة تركيب السرد الفلمي ودلالاته الفنية والدرامية للشخصية الاسطورية المتناصة في النص الجديد الذي ابتكرها صانع العمل الفني وتقديمها باسلوب جديد مع المحافظة على خصوصية وحركة وفعل الشخصية السابقة وهدفها الذي تسعى للوصول اليه ولاعتبارات فنية نجد ان صانع العمل الفني وان يضع عدد من التغيرات على سرد الاحداث وبنية الفعل فان لها خصوصية في تشكيل عالم جديد حتى وان اختلف في تحقيق اهدافه فان له اهداف يسعى الى تحقيقها لكن بطريقة جديدة وصراع جديد ورحلة تحولات على مستوى المكان والشخصية وهذه

التحولات هي التي تخلق النص الجديد ويكون نص قائم بذاته وله خصوصية في تركيب الاحداث الدرامية واليه السرد التي يستند اليها صانع العمل الفني .

الفصل الرابع

النتائج

من خلال تحليل العينة التي تم اختيارها في هذا البحث وفق المؤشرات التي استنبطها الباحث من الاطار النظري في الكشف عن تحقيق هدف البحث خرج الباحث بعدة نتائج كما ياتي:

1- التناص في الفلم يتم من خلال التداخل بين الاسطورة والنص الجديد على مستوى الشكل الدلالي وبما يحقق الكشف عن الفكرة الاساسية للاسطورة وصياغتها سينمائياً متمثلاً بتناصها مع بطل الاسطورة (كلكامش).

2- جاء البناء الزمني لسرد الاحداث من خلال البناء الافقي التتابعي، فالبناء السردي شكل متنامي (دائري) كما في المخطط رقم (1).

3- يمثل المكان وتحولاته جاء انطلاقا من حركة البطل منذ طفولته حتى نهاية الاحداث (شابا) على شكل تصاعدي ومن ثم عودته الى نقطة الانطلاق تماما كما الفعل الحركي لبطل الاسطورة (كلكامش) كما في المخطط رقم (2).

4- ان تركيب الشخصية قوي، بطل،...الخ وابعادها الجسمانية (طول، ضخامة، جمال،...) يتماثل في كلا من الفلم والاسطورة (كلكامش) كما في المخطط رقم (3).

5- للشخصيات المساعدة الدور الفاعل في سير احداث الفلم كما في الاسطورة ولكن بتصرف وفق رؤية ومرجعية صانع العمل الفني كما في المخطط رقم (4).

6- عمد صانع العمل الفني الى جعل هدف بطل الفلم هو (الموت) انتقاماً لابيه عكس كلكامش فهدفه (البحث عن سر الخلود) موت صديقه (انكيدو).

مخطط رقم (1)

الزمن السردي لاحداث الفلم(تتابعي افقي)

1- كونان طفل ⟵ ولد من الحرب

2- كونان صبي ⟵ المواجهة بين والده والملك كالار

3- كونان شاباً ⟵ يصاحب القراصنة يسرق وينهب

⟵

4- كونان شاب يحرر العبيد ويساعد في القضاء على الملك كالار.

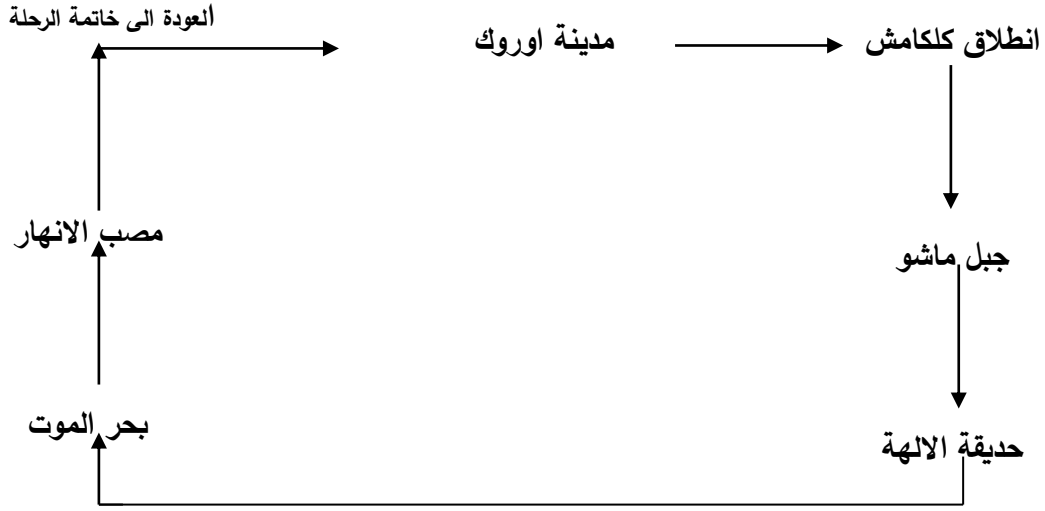
مخطط يبين

التكوين السردي لاحداث الفلم

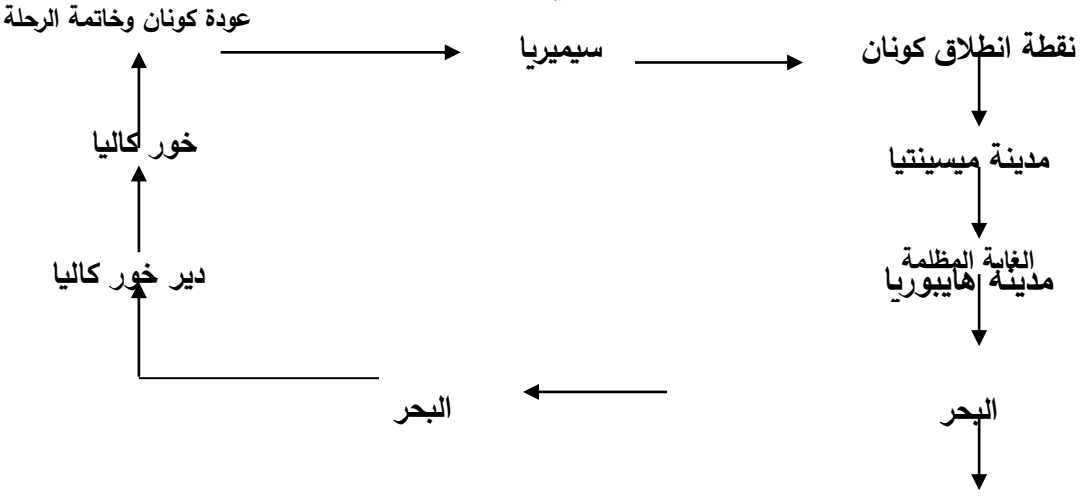
رسالة	[وجهة نظر]	**المتلقي (المشاهد)**	
القناة	[سرد موضوعي]		
	[شخوص الفلم]		
المرسل الراوي	[مفرد عليم]		

مخطط رقم (2)

ترسيمة تمثل الاماكن التي سار فيها كلكامش عبر رحلته

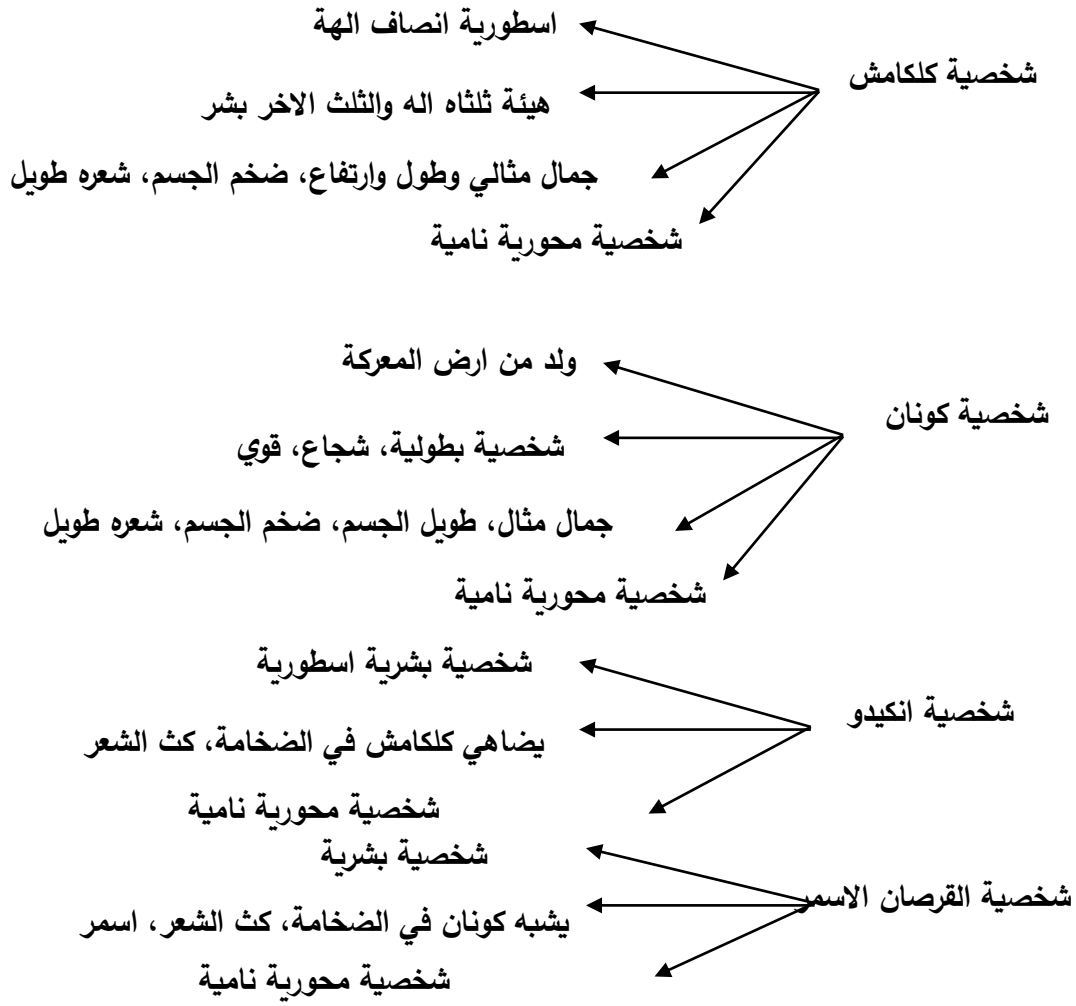


ترسيمة تمثل الاماكن التي سار فيها كونان



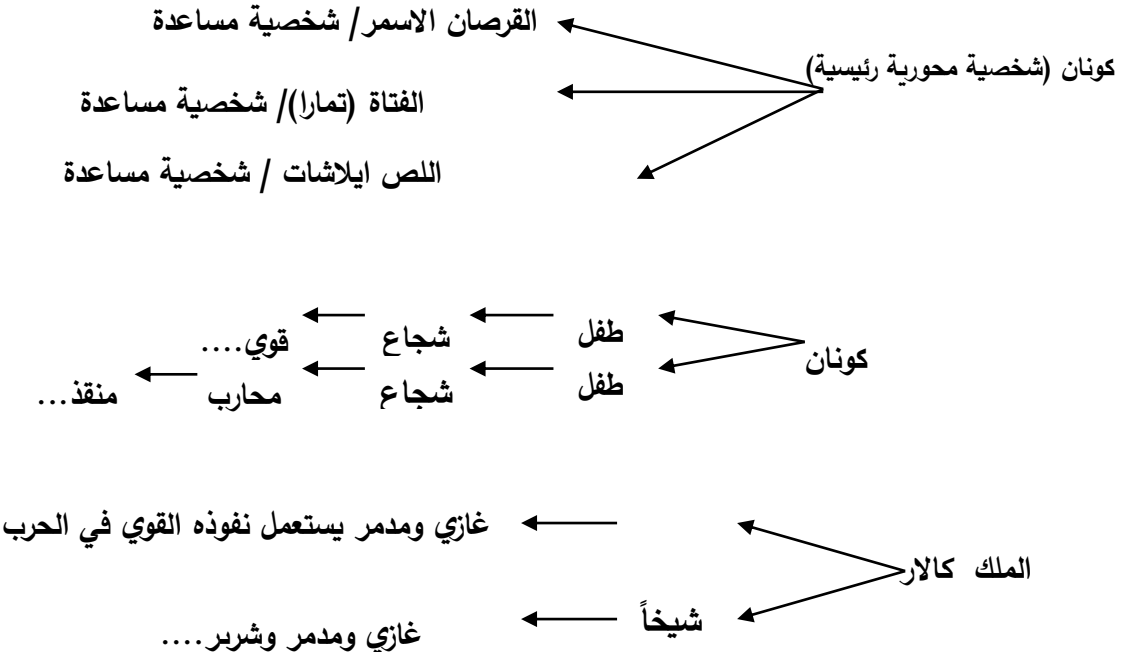
مخطط رقم (3)

ترسيمات تبين الشخصيات في كلاً من الملحمة والفلم



مخطط رقم (4)

مخطط يبين العلاقات ما بين كونان وبقية شخصيات الفلم



ثانيا: الاستنتاجات

1- يشكل المكان وتحولاته البنية الاساسية لموضوعة الاسطورة في الفلم السينمائي.

2- قدرة صانع العمل الفني على تشكيل البناء الصوري للاسطورة وتناصها مع الشكل الجديد للفلم السينمائي.

3- البناء السردي للاسطورة نسق تتابعي للاحداث وفق الضرورات الفنية التي يجيدها صانع العمل الفني.

4- بنية الشخصية الاسطورية والتحولات التي تعيشها تشكل انطلاقة مهمة في سرد الاحداث الدرامية وفق الصياغة التي يجيدها صانع العمل الفني.

ثالثا: التوصيات

يوصي الباحث باجراء دراسات بحثية معمقة لشخصية البطل في الاساطير القديمة للكشف عن مقدار التداخل فيما بينها وبين ابعاد الشخصيات المعاصرة في السينما العالمية.

رابعا: المقترحات

يقترح الباحث اجراء الدراسة الاتية:

تأثير الاساطير العراقية على انظمة الفضاء للموضوعة المتناولة في السينما العالمية.

الهوامش :

(1) المنجد في للغة العربية المعاصرة، بيروت: دار المشرق للطباعة والنشر، ط1، 1996، ص 1415-1416.
(2) جبران مسعود، الرائد معجم القباني في اللغة والاعلام، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 2008، ص 280.
(3) تزفيتان تودوروف، واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة، احمد المدني، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987، ص 104.
(4) روبرت شولز، السيمياء والتاويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص 108.
(5) سعيد يقطين، من النص الى النص المترابط، المغرب، مكناس للطباعة والنشر، ط1، 2005، ص 108.
(6) محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، بيروت: دار الكتاب العربي، ط1، 1967، ص 163.
(7) اللجنة اللغوية، معجم الرافدين، قاموس، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1987، ص 568.
(8) فاطمة الشيدي، اثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دمشق: دار نينوى للطباعة والنشر، ط1، 2011، ص 94.
(9) تزفتيان واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، المصدر السابق، ص 104.
(10) المصدر نفسه، ص 87.
(11) مصطفى الكيلاني، وجود النص، نص الوجود، تونس: قرطاج، 1992، ص 65.
(12) رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المغرب: دار توبقال للنشر، ط2، 1986، ص 63.
(13) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، بيروت: دار الحمراء للنشر، ط3، 2002، ص 363.
(14) احمد ناهم، التناص في شعر الرواد، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2004، ص 19.
(15) خليل موسى، قراءة في مكاشفات، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الادبي، العدد (277)، 1994، ص 33.
(16) تودوروف، التناص، ترجمة: فخري صالح، بغداد: دار الشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد4، 1988، ص4.
(17) تودوروف، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1992، ص 82.
(18) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المصدر السابق نفسه، ص ص 111-112.
(19) محمد عباد شكري، البطل في الادب والاساطير، القاهرة: دار المعرفة للطباعة والنشر، ط2، 1971، ص 72.
(20) فون ديرلان فردريش، الحكاية الخرافية، نشأتها مناهج دراستها فنيتها، ترجمة: نبيلة ابراهيم وزميلها، بيروت: دار القلم للنشر، ط1، 1973، ص ص 141-155.
(21) علي زيعور، الانا الاعلى في الذات العربية: البطل في التصوف والانثربوليجيا، بغداد: دار الشؤون الثقافية، مجلة افاق عربية، العدد (15)، 1988، ص11.
(22) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، العدد (240)، 1998، ص 104.
(23) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1986، ص 40.
(24) رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو الى الان، بيروت: دار العودة للنشر، ط2، 1975، ص 43.
(25) طه باقر، ملحمة كلكامش، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1975، ص 54.
(26) هوميروس، الاوديسة، ترجمة امين سلامة، القاهرة، دار الفكر العربي، ط2، 1978، ص 71.
(27) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، المغرب: الدار البيضاء، مطبعة عيون المقالات، ط2، 1988، ص 69.
(28) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، القاهرة: الدار المصرية للتاليف والترجمة، 1964، ص 225.
(29) كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رفيف كرم، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1982، ص 106.
(30) رولان برونوف، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، 1991، ص 98.
(31) مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، المغرب: الدار البيضاء، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط2، 1988، ص3.
(32) اندريه بازان، ما هي السينما، ج2، ترجمة، ريمون فرنسيس، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1968، ص 126.
(33) شفيقة بستكي، هوية الحدث والزمان، الكويت: جامعة الكويت: المجلة العربية للعلوم الانسانية، العدد السابع، المجلد الثاني، صيف 1982، ص 40.
(34) ج. دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 31.
(35) بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة، علي الشوباشي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص ص 63-64.

المصادر العربية والمترجمة

1. اندرو، ج. دادلي ، نظريات الفلم الكبرى، ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
2. ايلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رفيف كرم، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1982.
3. بارت، رولان، درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المغرب: دار توبقال للنشر، ط2، 1986.
4. بازان، اندريه، ما هي السينما، ج2، ترجمة، ريمون فرنسيس، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1968.
5. باقر، طه، ملحمة كلكامش، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1975.
6. برونوف، رولان، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، 1991.
7. تودوروف، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1992.
8. تودوروف، تزفيتان، واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة، احمد المدني، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987.
9. حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة، بيروت: دار الحمراء للنشر، ط3، 2002.
10. الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، بيروت: دار الكتاب العربي، ط1، 1967.
11. رشدي، رشاد، نظرية الدراما من ارسطو الى الان، بيروت: دار العودة للنشر، ط2، 1975.
12. شكري، محمد عباد، البطل في الادب والاساطير، القاهرة: دار المعرفة للطباعة والنشر، ط2، 1971.
13. شولز، روبرت، السيمياء والتاويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.
14. الشيدي، فاطمة، اثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دمشق: دار نينوى للطباعة والنشر، ط1، 2011.
15. فون ديرلان فردريش، الحكاية الخرافية، نشأتها مناهج دراستها فنيتها، ترجمة: نبيلة ابراهيم وزميلها، بيروت: دار القلم للنشر، ط1، 1973.
16. قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1986.
17. الكيلاني، مصطفى، وجود النص، نص الوجود، تونس: قرطاج، 1992.
18. اللجنة اللغوية، معجم الرافدين، قاموس، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1987.
19. .....،.....، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، المغرب: الدار البيضاء، مطبعة عيون المقالات، ط2، 1988.
20. مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، القاهرة: الدار المصرية للتاليف والترجمة، 1964.

21. مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، المغرب: الدار البيضاء، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط2، 1988.
22. مسعود، جبران، الرائد معجم القباني في اللغة والاعلام، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 2008.
23. المنجد في اللغة العربية المعاصرة، بيروت: دار المشرق للطباعة والنشر، ط1، 1996.
24. ناهم، احمد، التناص في شعر الرواد، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2004
25. هوميروس، الاوديسة، ترجمة امين سلامة، القاهرة، دار الفكر العربي، ط2، 1978.
26. وارن، بول، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة، علي الشوباشي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
27. يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المغرب: المركز الثقافي للنشر، 1989.
28. .....،.....، من النص الى النص المترابط، المغرب، مكناس للطباعة والنشر، ط1، 2005.

المجلات والدوريات

29. تودوروف، التناص، ترجمة: فخري صالح، بغداد: دار الشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد4، 1988.
30. خليل موسى، قراءة في مكاشفات، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الادبي، العدد (277)، 1994.
31. شفيقة بستكي، هوية الحدث والزمان، الكويت: جامعة الكويت: المجلة العربية للعلوم الانسانية، العدد السابع، المجلد الثاني، صيف 1982.
32. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، العدد (240)، 1998.
33. علي زيعور، الانا الاعلى في الذات العربية: البطل في التصوف والانثربوليجيا، بغداد: دار الشؤون الثقافية، مجلة افاق عربية، العدد (15)، 1988.