مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية محكمة (معتمدة) شهرية

يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

العدد الثاني والستون (أبريل ٢٠٢١)

الترقيم الدولي: (2536-9504)

الترقيم على الإنترنت: (2735-5233)

لا يسمح إطلاقا بترجمة هذه الدورية إلى أية لغة أخرى، أو إعادة إنتاج أو طبع أو نقل أو تخزين أي جزء منها على أية أنظمة استرجاع بأي شكل أو وسيلة، سواء إلكترونية أو ميكانيكية أو مغناطيسية، أو غيرها من الوسائل، دون الحصول على موافقة خطية مسبقة من مركز بحوث الشرق الأوسط.

All rights reserved. This Periodical is protected by copyright. No part of it may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission from The Middle East Research Center.

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة

متخصصة

في شئون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (*ARCI*) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت *Clarivate* الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (*ARCIf*) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

العدد الثاني والستون- أبريل ٢٠٢١

تصدر شهريًّا

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

المطبعة | مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

مجلة بحوث الشرق الأوسط (مجلة مُعتمدة)
دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة (اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رئيس مجلس الإدارة
الأستاذ الدكتور / هشام تمراز
نائب رئيس الجامعة لشئون المجتمع وتنمية البيئة
ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور / أشرف مؤنس
مدير مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. محمد عبد الوهاب (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. حمدنا الله مصطفى (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. طارق منصور (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. محمد عبدالسلام (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. وجيه عبد الصادق عتيق (جامعة القاهرة - مصر)
أ.د. أحمد عبد العال سليم (جامعة حلوان - مصر)
أ.د. سلامة العطار (جامعة عين شمس - مصر)
لواء د. هشام الحلبي (أكاديمية ناصر العسكرية العليا - مصر)
أ.د. محمد يوسف القريشي (جامعة تكريت - العراق)
أ.د. عامر جادالله أبو جبلة (جامعة مؤتة - الأردن)
أ.د. نبيلة عبد الشكور حساني (جامعة الجزائر٢ - الجزائر)

سكرتارية التحرير
أ/ نهـا نـوار رئيس وحدة البحوث العلمية
أ/ ناهد مبارز رئيس وحدة النشر
أ/ رانـدا نـوار وحدة النشر
أ/ زينب أحمد وحدة النشر
أ/ شيماء بكر وحدة النشر

المحرر الفني
أ/ ياسر عبد العزيز
رئيس وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني
أ/ هنـد علي حسـن وحدة الدعم الفني
أ/ رانيا محمد صلاح وحدة الدعم الفني

تدقيق ومراجعة لغوية
د. تامر سعد محمود

تصميم الغلاف أ.د. وائل القاضي

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: أ.د. أشرف مؤنس، رئيس التحرير
البريد الإلكتروني للمجلة: Email: middle-east2017@hotmail.com
• وسائل التواصل:
جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566
تليفون: 24662703 (202+) فاكس: 24854139 (202+) موبايل / واتساب: 01018969280(2+)

ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg
ولن يلتفت للأبحاث المرسلة عن طريق آخر

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير أ.د. أشرف مؤنس

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
- أ.د. أحمد الشربيني عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. السيد فليفل عميد معهد البحوث والدراسات الأفريقية السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر رئيس قسم التاريخ السابق - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أيمن فؤاد سيد رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
- أ.د. جمال شفيق أحمد محمد عامر كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حمدي عبد الرحمن كلية الحقوق - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حنان كامل متولي وكيل كلية الآداب لشئون التعليم والطلاب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. صالح حسن المسلوت رئيس قسم التاريخ والحضارة الأسبق - كلية اللغة العربية
  فرع الزقازيق - جامعة الأزهر – مصر
  وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
- أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة كلية الآداب - جامعة المنيا،
  ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
- أ.د. عاصم الدسوقي عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
- أ.د. عبد الحميد شلبي كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د. عفاف سيد صبره كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د.عفيفي محمود إبراهيم عبدالله كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
- أ.د. فتحي الشرقاوي كلية الآداب - نائب رئيس جامعة عين شمس السابق - مصر
- أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
- أ.د. محمد السعيد أحمد كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- لواء/ محمد عبد المقصود رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
- أ.د. محمد مؤنس عوض كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان
  قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
- أ.د. مصطفى محمد البغدادي كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. نبيل السيد الطوخي كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
- أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

محتويات العدد ٦٢

عنــوان البحـــث	الصفحـــة
١- **صلاح الدين الأيوبي (١١٣٨-١١٩٣م) في كتابات المؤرخات الفلسطينيات نماذج مختارة** ..... أ. د. محمد مؤنس عوض	١ – ٢٤
٢- **بـــولاق المنشآت التجارية فى العصرين المملوكى والعثمانى دراسة ميدانية أثرية وثائقية (فى ضوء خريطة الحملة الفرنسية)** ..... أ.د. محمد حسام الدين إسماعيل عبد الفتاح إسماعيل	٢٥ – ٨٦
٣- **الصراع على الامتيازات والبترول الإيراني (١٨٦٢-١٩٤٤م)** د. وضحه صحن رفاعي مناور الهضيبان	٨٧ – ١٠٦
٤- **المقومات الجغرافية لصناعة مراكب النقل المائي في العراق (دراسة في جغرافية الصناعة)** ..... أ. د. انتصار حسون رضا السلامي م.م. أريج إسماعيل حمود	١٠٧ – ١٣٨
٥- **التحليل العروضي للنصوص الأدبية الأكدية** ..... أ.د. منذر علي عبد المالك & أ.م.د. حسام قدوري عبد الباحث/ قاسم عبد الحميد جاسم	١٣٩ – ١٥٨
٦- **نسق المناورة** ..... الباحثة /فاطمة عبد العظيم	١٥٩– ١٧٨
٧- **فعل الإعلانيات وتمثل القصدية في النص الحِيْري** ..... م.م استبرق رزاق أوبي & أ.م. آلاء محمد لازم	١٧٩ – ٢٠٤
٨- **دور الفيس بوك في تشكيل صورة السياسيين العراقيين** ..... أ.م.د سهام حسن علي الشجيري م.م حيدر شهيد هاشم	٢٠٥ – ٢٣٢

تابع محتويات العدد ٦٢

٩- رؤية سوسيولوجية تحليلية للأدوار الوظيفية للمرأة وممارستها للعمل القيادي البيروقراطى (دراسة عن العمل القيادي للمرأة في محافظة البحيرة ٢٠١١/ ٢٠١٧ نموذجًا) ٢٣٣ – ٢٨٢

د. إسلام فوزي أنس قطب

١٠- الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة في الفلم السينمائي ... ٢٨٣ – ٣١٦

الباحث/ محمد ثائر البياتي

١١- فاعلية برنامج (تَعْليمي – تَعَلُّمي) قائم على أنموذج فيرمونت في تحصيل مادة علم النفس المعرفي عند طلبة كليات التربية ..... ٣١٧ – ٣٤٠

الباحثة/ وفاء باسم محمد

١٢- فكرة مضمون العقـــد وأثر استحداثها على شروط صحة العقد (دراسة في القانون الفرنسي) ..... ٣٤١ – ٣٦٦

م.م منى نعيم جعاز

أ.د جليل حسن الساعدي

١٣- المماثلة المفهوم وآلياته في تصميم الأزياء ..... ٣٦٧ – ٣٨٨

أ.م.د. فاتن علي حسين

14 - The Neo Ottoman Empire and the restoration of the Egyptian Power A Geo- Political Clash 1-32

العثمانية الجديدة واستعادة القوة المصرية (صِدام جيو – سياسي)

Dr. Mai Mogib Mosad

الشفرة التكوينية
للشخصية المغتربة في الفيلم السينمائي

The Composition Cipher for the alienated character in films

الباحث/ محمد ثائر البياتي

مدرس بقسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص:

من بين الموضوعات التي تناولتها السينما هي قضية الشخصية وعلى أنواعها؛ وذلك لأن الشخصية هي أولًا وأخيرًا ركن من أركان البناء الروائي، أما الشخصية المغتربة التي أخذت الحيز الواسع من التناول، فقد تم التعاطي معها لكونها تكاد تكون واحدة من سمات العصر الحديث. لذا تم التركيز عليها بغية الولوج إلى مكنوناتها وفهمها ومن ثم تقييم أدائها وأسباب تكونها، فجاءت الدراسة بحثًا عن الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة بفصلها الأول الذي اشتمل على كل من المشكلة، وأهمية البحث، والأهداف، والحدود وتحديد المصطلحات، ثم أخذ الفصل الثاني من خلال مباحثه الثلاثة نحو إنتاج مؤشرات للإطار النظري بعد تقديم المبحث الأول – لمفهوم الشفرة التكوينية وعملية التشفير، ثم المبحث الثاني الذي حدد ماهية الشخصية المغتربة في الفن السينمائي وصولًا إلى المبحث الثالث الذي أسس لسمات الشخصية التكوينية للشخصية المغتربة، بعدها جاءت المؤشرات ثم الدراسات السابقة، أما الفصل الثالث فاشتمل على إجراءات البحث من حيث المنهج، وأداة البحث، والعينة التي كانت الفيلم السينمائي (أسطورة ١٩٠٠)، وعملية تحليل العينة وفقًا لمؤشرات الإطار النظري التي عرضت على لجنت الخبراء، أما الفصل الرابع، فقدم نتائج البحث وأهمها أن شخصية بطل الفلم لم تتمكن من التفاعل مع العالم الخارجي بل بقيت حبيسة عالمه الذي اعتاد التعاطي معه إلى ان انهت حياتها بيدها واعتبرت أن السفينة هي المكان الذي بدأت منه وتنتهي معه؛ وذلك بسبب المستويات التكوينية التي ترتبط بها. بعد ذلك جاءت المقترحات والتوصيات ثم قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: (الشفرة، الشخصية، التكوين، الاغتراب، الفيلم السينمائي).

Abstract:

This research interests in a great assigned that is the attempt of propping the secrets of Alienated character with signifying its Composition Cipher & its relation to the social & cultural ambience The study came in search of the Composition Cipher of the alienated character with its first chapter, which included the problem, the importance of research, the objectives, the boundaries and the definition of terms. Then the second chapter was taken through the three researches towards producing indicators of the theoretical framework after presenting the first topic - And then the second section, which defined the alienated character in the art of cinema to the third topic, which established the character traits of the character of the expatriate personality, followed by the indicators, the third chapter included the research procedures in terms of curriculum, Research, sample, and sample analysis process according to the theoretical framework indicators presented to the expert panel, while the fourth chapter presents the results of the research which was that The hero of the film was unable to interact with the outside world but remained locked in his world, Then came the suggestions and recommendations and then the list of sources.

M.E.R.C
ISSN 2536-9504

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

أولًا – مشكلة البحث:

بسبب حيوية وخصوبة الفن السينمائي، اتجهت جميع الدراسات النقدية صوبه من حداثوية وما بعد حداثوية بغية تحقيق البحث عن المعنى، فكان للمنهج البنيوي الأثر الفاعل في البحث عن البنية العميقة للنص الفلمي، ثم جاء دور نقد ما بعد الحداثة الذي اهتم كثيرًا بالمتلقي متمثلا بنظرية استجابة القارئ والاستراتيجية التفكيكية. إذا كان الفلم السينمائي يقدم رسالة، إذن هناك من يقرأ هذه الرسالة، لكن تبقى هذه الرسالة مؤجلة المعنى إلى حين ما تتم قراءتها من قبل القارئ، إن هذا التطور الحاصل في مجال الفلم السينمائي أوجب علينا أن نتعلم قراءة النص الفلمي الذي لايخلو من شفرات عمد صانع العمل عل تشفير رسالته حتى يقوم المتلقي بفتح الشفرات ويعيد إنتاج الرسالة ذات المعنى المراد إيصاله من خلال إدراك الشفرات الداخلة في إنتاج معنى الرسالة الفيلمية. وهناك من المنظرين من جد في تقديم نماذج تمثل خارطة الطريق لحل الشفرات بدء من (بارت) الذي أوجد الشفرات الخمسة، وصولا إلى (ميتز) الذي تحدث عن الشفرات السينمائية وغيرهم، أن موضوعة البحث هي مؤسسة على محاولة، فهم الشفرة التكوينية انطلاقًا من مفهوم (كولد مان) التكويني للشخصية المغتربة التي تم تقديمها وتداولها في العصر الحديث كونها تمثل الغرابة التي يعيشها الإنسان داخل هذه المجتمعات المعاصرة والتي ولدت نتيجة للتحولات التي ألمت بالإنسان ومجتمعه، إن هذه الدراسة جاءت بغية الوصول غلى مقاربات فهم وإضاءة النص الفلمي المراد تحليله، فتمحورت مشكلة البحث وصيغت بالسؤال الآتي:–

ماهي سمات الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة في الفلم السينمائي؟

ثانيًا– أهمية البحث والحاجة إليه:–

تكمن أهمية البحث في كونه بحثًا متخصصًا في سمات الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة، وهي موضوعة تفتقر إليها المكتبة المعنية بالخطاب الفلمي، حيث يتم عرض آراء ومنظري ونقاد هذا الفن الذين أرسوا قواعده في إنتاج، إضافة أن البحث سيسهم في بلورة سمات الشفرة التكوينية للشخصية ومساعدة المتلقي على الإدراك والفهم من جهة أخرى.

ثالثًا– أهداف البحث:

١– التعرف على مفهوم الشفرة التكوينية بشكل عام وتحديدًا للشخصية المغتربة.

٢– الكشف على مستويات الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة في الفلم السينمائي.

رابعًا– حدود البحث:

١– الحد الموضوعي: يتحدد البحث بدراسة الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة في الفلم السينمائي.

٢– الحد الزماني : العام ٢٠١٩.

٣– الحد المكاني : العراق – بغداد.

خامسًا – تحديد المصطلحات:

١– الشفرة:

أ – **لغويًا:** الشفرة (ج) شفار وشفر، السكين العريضة، حد السيف، جانب النصل، أو قطعة صغيرة من الفولاذ معرضة محددة ذات حدين، توضع في آلة وتحلق بها الذقن (مسعود، ١٩٨١، ص٨٨٦) والشفرة – السكين العظيم العريض. وفي المثل أصغر ألوم شفرتهم أي أصغر القوم خادمهم؛ لأنه يمتهن بالأعمال كما يمتهن السكين بقطع الحم وغيره. (البستاني، ١٩٧٧، ص ٢٧١–٢٧٢)، أن الشفرة بحسب المفهومين السابقين ما هي إلا أداة حادة قاطعة لاتكاد تتعدى ذلك إلا إنها

تقوم بوظيفة مهمة جدًّا، أي إنها سوف تصيب من يستعملها بطريقة اعتباطية بالضرورة إن لم يتمكن من تقدير وظيفتها وإدراكها كونها حادة قاطعة، ويمكن القول إن الشفرة الفيلمية سوف تقطع المعنى على القارئ الذي لايجيد فك مغاليقها الذي عمد صانع الفلم على إرسائها.

ب- اصطلاحيًّا: لم يتوان أي من المنظرين الذين جدوا في تعريف الشفرة من وصفها بعدة تواصيف، والبارز منها هي نظام، لكن ما هو هذا النظام وماهي مكوناته؟

١- **نظام إشارات وعلامات أو رموز:** فقالت (سيزا قاسم) الشفرة هي " نظام من الإشارات أو المعلومات أو الرموز تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة (مصدر) إلى نقطة وصول " (قاسم، ١٩٨٦، ص٣٥٢)، وفي هذا التعريف تصر (سيزا قاسم) على مسالة الاتفاق بين المرسل المعلوم والمستقبل المحدد كونهم يعترفون بهذا النظام ومن الممكن أن يتعرفوا على الإشارات أو المعلومات أو الرموز بأكبر قدر ممكن من الاتفاق المفهومي.

٢ - **نظام أعراف وقواعد وقيود:** أن الشفرة بالنسبة له " نظام من الأعراف والقواعد والقيود التي عن طريقه تفصح الرسالة عن دلالتها، وهي على الأقل مألوفة للمخاطب (بكسر الطاء) والمخاطب (أو المستمع) "(يرنس، ٢٠٠٢، ص٤٦).

٣- **نظام لغوي:** قيل إن "... الشفرة نظام لغوي يتحكم في إنتاج الرسالة وتلقيها " (المصدر نفسه، ص٤٦)، وهنا تم إرجاع الشفرة إلى اللغة التي هي البداية الاساسية لانطلاقها من حيث التفاعل بين مستعملي اللغة بحسب نظامها المعمول به.

بعدها عرفت الشفرة بأنها مجموعة من القواعد، أي إنها " مجموعة من القواعد المقصودة التي تفسر إشارة ما، حيث من الممكن أن يتعرف المرسل والمتلقي بينهما على محتوى دلالي من خلال الألفاظ "(إيلام،١٩٩٢، ص٥٨-٥٩) ويكاد هذا التعريف لايعدو مفهوم التعاريف السابقة، إلى أن تعرف الباحث على توصيف النسق الذي قدم الشفرة على إنها "نسق من الإشارات أو العلامات أو الرموز التي يضعها إتفاق ما مسبق، بغرض تمثيل المعلومة ونقلها من المرسل إلى المرسل إليه"(المصدر نفسه، ص٥٣) ثم جاء تعريف (جابر عصفور) في ذات السياق إلا إنه

إضافة مصطلح السنن حين قال إن الشفرة هي " مجموعة من السنن والأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة أو توصيلها، فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه " (كوزويل، ١٩٨٥، ص٢٦٦-٢٦٧) حيث لايمكن فهم الشفرات الفلمية من دون الرجوع إلى الفلم الذي يصنع شفراته الخاصة به من خلال تفسير شفراتة التي تتبع من نسقه. ويعتقد الباحث أن تعريف (جابرعصفور) هو أقرب تعريف للشفرة التي تتبع من الفلم السينمائي.

٢- التكوينية (النظيرة):-

يرى (كولدمان) "... مفهوم البنية النظيرة، الذي ينظر إلى بنية النص الأدبي باعتبارها بنية مناظرة لبنية خارجية، هي البنية الفكرية والثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الأدبي، ومن ثم، فإن وظيفة الناقد تحليلة للنص أن يقارن بين البنية الثقافية والبنية الأدبية النظيرة " (حمودة، ١٩٩٨، ص٢٠٨) وبما إننا نتحدث عن الفلم السينمائي إذن تكون بنية الفلم هي بنية متناظرة مع بنية الشريحة الاجتماعية من حيث المجال الفكري والثقافي الذي أدى إلى تقديم الفلم، فأصبح من الحري على المحلل أن يأخذ بالأسباب التي أدت إلى إنتاج الفلم وتعالقاتها مع المال الثقافي الخارج عنها.

إذن الشفرة التكوينية والتي هي مجموعة السنن والأعراف أو العلامات التي أنتجه نسق الرسالة الفلمية ولايمكن فهمها إلا من خلال فهم نسق النص الفلمي أي المستوى الداخلي، بل تتعدى ذلك نحو المستوى الخارجي الاجتماعي الثقافي الذي كان الباعث الحقيقي على تقديم الفلم ومديات التعالق معه.

٣- الشخصية المغتربة:-

قبل تحديد هذا المصطلح، سوف نتناول مفهوم الغرابة، حيث " تشير الغرابة إلى بعد مهم من أبعاد الحياة المعاصره والتي نعيش فيها، وأيضًا إلى شعور خاص يتولد بداخلنا، ونحن نعايش هذه الحياة، ونشعر بالغرابة فيها، مما يؤثر في قدرتنا على تصنيف الخبرة والحياة وإصدار الأحكام المحددة عليها، فالاضطراب الذي يلحق بمشاعرنا هنا اضطراب، يلحق في الوقت نفسه، أيضًا بقدرتنا على الحكم على المواقف الغريبة وأيضًا على تصنيف خبرتنا الخاصة إزاءها " (عبد الحميد،

٢٠١٠، ص٢٠) ويعتقد الباحث أن الشخصية المغتربة هي شخصية قررت الاغتراب نتيجة الاضطراب أو الضغوط أو عدم الخبرة بالحياة الخارجية، وأخيرًا وليس آخرًا يمكن أن يعرف الباحث الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة أنها:-

مجموعة العلامات ورموز الرسالة التي يقرأها المتلقي عند تحليله للمستوى الداخلي والخارجي التي يعلن عنها الفلم لشخصية البطل المغتربة أي علاقاته مع نفسه وبمن حوله.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم الشفرة التكوينية والتشفير

يتفق الجميع على أن اللغة هي محور التواصل وهي الحامل الرئيس للرسالة التي تنبع منها الشفرة، لكن هذه اللغة من المفترض أن تكون عاملة ضمن نسق ثقافي، هذا ما أكده (أمبرتو ايكو) حين قال أن "مفهوم الكود يفترض في جميع الحالات مفهوم اتفاقي، اتفاق جماعي – من جهه – وآلية تحكمها قواعد من جهة أخرى " (اودان، ٢٠٠٦، ص١٩٨) أي مفهوم معرف من قبل طرفي الاتصال وقواعد تحكم هذا الاتصال حتى لايحدث التشويش أي سوء الفهم عند فك الشفرة من قبل المتلقي والتي تم تشفيرها من خلال "... تعادل بين متتاليتين من الوحدات كلمة فكلمة، وأوضح مثال للكود يتطابق مع هذا التعريف هو المورس الذي يقيم تعادلا كلمة كلمة بين حروف الأبجدية ومتتاليات النقاط والحروف وليس من شك أن في اللغات شيء ما يذكر بهذا المفهوم للكود: فهي تبني الأقوال وفقًا لقواعد وانطلاقًا من وحدات قابلة للتكيف فيما بينها " (المصدر نفسه، ص١٩٦) وبعد تطور النظريات، انتقل مفهوم الشفرة وعملية التشفير نحو السيميائية ثم وصل إلى السيميائية السينمائية وهو ما نحاول البحث والولوج فيه، فصار من الضروري استعمال مصطلحات مثل العلامة والإشارة والرمز التي اثيرت في الفصل الأول عند تحديد المصطلحات، كون أن الرسالة مؤسسة بها، حيث قالت (فرانسيس بيرجين) وهي تتحدث عن تسعة عناصر لابد للخطاب السينمائي أن يتكون بها، وما يهمنا هو التشفير

وتحدده بأنه تعزيز الرسالة بالرموز والدلالات (عبد مسلم،٢٠٠٥، ص٨٧)، فالرسالة هي القلب الذي يحتوي الرموز والدلالات والعلامات، ولكن وفق نظام أو نسق. وعند الحديث عن عن عملية إنتاج الرسالة، يمكننا العودة للاستزادة من مفهوم النظرية الحوارية التي قدم لها (باختين)، حيث كان الهدف منها التواصل؛ لأنه يفترض أن منتج الرسالة يحاول التواصل مع متلق هو فعلًا غائب، لكنه حاضر في عقل المنتج أثناء عملية إنتاج الرسالة، وليتحقق ذلك هو يعتمد ظاهر الماضي– حيث أن ثمة ماضيًا يفعل فعله في أفكارنا وما ننتجه، وهناك ظاهرة المستقبل من خلال افتراض مستقبل الاستجابات من متلقي الرسالة لاسيما الفعليين أو المتخيلين (ايزابرجر، ٢٠٠٣، ص٧٤–٧٥). ويعتقد الباحث أن أغلب منتجي الرسائل المشفرة هم يتعالقون مع مفهوم الحوارية (التواصلية) وأن لم يعو ذلك، فهم يستمدون أغلب علاماتهم ورموزهم ودلالاتها من ماض معروف ويكاد متفق على تفسيرة وهناك أشبه باتفاق وتعود من قبل المتلقين، وهذا بدوره يحيل إلى منظومة التجسير بين الماضي (الخزين) لطرفي التواصل، فعلى الرغم من إنتاج التشفير إلا إن عملية إعادة الإنتاج (فك الشفرة) أهم انطلاقًا من تبني مبدأ التواصل، وهذا بحد ذاته هو هدف جميع القائمين بعمليات التعبير، فإن حدث إنتاج لشفرات من قبل صانع غير متوافق عليها مع متلق سوف يحدث سوء الفهم أو يحدث ما يسميه (امبرتو ايكو) " فك الشفرات المنحرفة " (المصدر نفسه، ص١٣٣)، هذا يعني فك شفرات منحرفة عن نسقها المتعارف عليه، مما يؤدي إلى انقطاع المعنى وبقائه محبوسًا في عقل المرسل وبالنتيجة لن يستطيع المتلقي من التقاط الفكرة، إذن فما داعي الاتصال، ويكاد هذا المفهوم صحيح بالنسبة للتعالق مع مستوى النسق الخارجي إلا إن الرسالة بحد ذاتها هي ضامنة لنسقها الداخلي الذي من الممكن تفسيره وفقًا لمعطيات هذا النسق وأقرب مثال الفلم السينمائي الذي من الممكن أن يقدم شفراته بمعزل عن النسق الخارجي ويحتفظ بإمكانية التفسير وإضفاء المعنى الخاص به، على الرغم من اعتماد الشفرة على اللغة إلا إن (روجيه) يقول: إن هناك فرقًا بين اللغة والشفرة، ويضع مستويين لذلك وكما يأتي (اودان، مصدر سابق، ص١٩٦–١٩٧):

المستوى الأول:- الشفرة منظومة استبدالية كونها هي رسالة الباحث (المشكل لها) تنتقل نحو مستقبل يقوم بإعادة تفاصيلها (تكوين الرسالة) مرة أخرى. إذن هي معروفة نقطة الوصول والانطلاق.

مرسل (نقطة انطلاق) -------- وسيلة ---- متلقي (نقطة وصول)

أما اللغة لاتعرف رسالتها إلا عند وصولها، أي لا تعرف نقطة الانطلاق، فهي منظومة مباشرة.

المستوى الثاني:- في اللغة ليس هناك مماثلة بين المشار والمشار إليه، حيث يمكن أن نطلق معنيين من مشار واحد، مثل كلمة (cousin)، فهي تعني أقرباء أو نوع من أنواع الحشرات... إلخ، إلا إن (دي سوسير) يصر على المماثلة بين اللغة والشفرة باعتبار أن صانع الخطاب(الرسالة) يستعمل شفرة اللغة لكي يفصح عما في داخله للآخرين. إذن الرسالة هي خطاب موجه وهو يبدأ من نقطة انطلاق، ونتيجة للتوافق بين اللغة والشفرة، تكون المماثلة بين الخطاب السينمائي واللغة واردًا بحسب أغلب المنظرين الذين يؤكدون أن السينما لغة؛ ونتيجة لذلك يحدث الانزياح لمصلحة التوافق بين الخطاب السينمائي والشفرة (اودان، مصدر سابق، ص١٩٦-١٩٧) إلا إن هذا التعميم يصطدم " بحقيقة أن الخطاب ليس أبدًا شيئًا متجانسًا، وهو لا يقتصر أبدًا على كود واحد، فخطاب ما، بل كل خطاب، لايمكن وصفه إلا كعملية تركيب وتنسيق بين كودات طبعًا، وتبعًا للخطابات، يمكن لهذه العملية التركيبية التنسيقية أن تكون معقدة إلى ذلك الحد أو ذاك غير أن ثمة عملية تركيب وتنسيق، وبالتالي عدة كودات قيد العمل " (المصدر السابق نفسه، ص٢٠٦) وأن عملية التركيب والتنسيق هي جل الاشتغال السينمائي الذي يعتمد على المنظومة التركيبية للتعبير والتي تكون حاملة للشفرات المتعددة والنابعة من داخل النسق الفلمي الذي بالنتيجة هو قالب لمجموعة انساق، يعرف أن أول من قسم مفهوم الشفرة وصنفها هو (رولان بارت) عند تحليله لقصة (سارازين)، فاشتغل بطريقة التماهي مع النص بغية توليد المعنى مستعينا بالشفرات الخمسة" شفرة الفراسة (الأفعال)، الشفرة التأويلية (الألغاز)، الشفرات الثقافية، الشفرات الإيحائية (الثيمة)، الشفرات الرمزية (إبراز المعنى) (شولز،

١٩٩٤، ص١٦٨–١٧٠) إلا إن جميع هذه الشفرات لم تقدم إلى التحليل السينمائي إلا الشيء اليسير كونها عملت في مجال الأدب، وهي بالنتيجة ولدت نصًا قرائيًا (كتابي) يكاد يكون أكبر من النص الكتابي الأصلي. إلا إن الباحث استفاد من عمليات تشغيلها، ثم جاء مفهوم (كريستيان ميتز) ليكون أقرب إلى الفن السينمائي من حيث اعتماده الشفرات الثلاثة" درجة الخصوصية (المونتاج)، ومستوى العمومية (الثقافية)، والشفرات الفرعية (التمثيل، الإضاءة، حركة الكاميرا زوايا التصوير...إلخ " (أندرو، ١٩٨٧، ص ٦١) وفي مصدر آخر قسم الشفرات نحو سماتها الوثيقة الصلة بمادة التعبير وكما يأتي:–

أولًا–شفرات فلميه سينمائية (نوعية) وهي أربعة (أودان، مصدر سابق، ص٢٢١–٢٢٢):

١– مستوى شفرات العلاقات التركيبية – التعبيرية المكانية.
٢– مستوى شفرات العلاقات التركيبية التعبيرية التسلسلية أو التتالي (الزمن).
٣– فئة الشفرات التي تجمع بين الأيقونة البصرية والتضاعف الميكانيكي (حجوم اللقطات والزوايا).
٤– فئة شفرات الصورة الضوئية المتعددة والمتحركة.

ثانيًا– شفرات فلميه غير سينمائية (غير نوعية) وتنقسم إلى ثلاثة أقسام (اودان، مصدر سابق، ص٢١٨–٢٢٠):

١– الشفرات ما تحت الفيلمية (المستوى التشكيلي والشيئي).
٢– شفرات الفوق فلميه (السرد).
٣– شفرات الضمن– الفيلمية (الدلالة الثانوية– الديكور الملابس، الإيماءات، الأفعال،...إلخ).

المبحث الثاني: الشخصية المغتربة في الفلم السينمائي:

من المؤكد أن للشخصية في الفلم السينمائي الدور المميز كونها ومن جراء العلاقات تدفع الأحداث إلى الأمام، ولا يمكن أن نفهم ما تقوم به الشخصية وما

تروم الوصول إليه إلا بعد أن تتم عملية الكشف للشخصية، والتي يصفها (سد فيلد) بأنها الوصف للحياة الخارجية للشخصية والتي تظهر منذ بداية الفلم إلى نهايته، لكن لا يمكن التعرف عليها إلا بعد أن يحتوي الفلم نبذه مختصرة عن تأريخها الذي بدأ منذ الولادة إلى حين بداية الفلم كون أن هذه التحولات تقدم عملية تؤلف الشخصية (فيلد، ١٩٨٩، ص٣٨) أن علاقة الشخصية بالذروة هي علاقة حتمية ومنتشرة على مدار قصة الفلم يمكن أن تتصاعد حين وتهبط في حين آخر؛ لأن ذروة الشخصية هي " قدرة الشخصية على الإحساس بعاطفتين قويتين في وقت واحد"(سوين، ١٩٨٧، ص١٣٨)، وهذا ما يقدم الأزمات والتي تعد ذروات سوف تحول اتجاه الشخصية أو تجهله مستمرًا؛ لأن الشخصية في علاقة حميمة مع الذروة، بل إنها هي التي تصنع ذراها، وقبل الوصول إلى الذروة والتي هي أقصى جهد تبذله الشخصية، لا بد للمشاهد من معلومات تبني له احتمالات الصدام النهائي وهو ما يطلق عليه (هاورد) "المشهد الملزم "(لوسون، ٢٠٠٢، ص ٢٠٩) الذي يتكون نتيجة أفعال تقوم بها الشخصية نحو الحدث المهم، وعلى الرغم من أن الشخصية تدور في فضاء الفلم الذي هو يفرض عليها اشتراطاته وحياتها، إلا إن المشاهد يكون شريك لها في هذا الفعل ومن مكانه فهو يتعالق ويتفاعل معها وهو يسعى إلى إيجاد الحلول من موقعه ويشعر بالتوتر عندما تصطدم بالعقبات، أي عندما تقف لمراجعة نفسها، فهو أيضًا يشاركها محاولا إنتاج الحلول ودفع الشرور عنها على الرغم من أنه يعي أنه بعيد عنها ويرتاح ويسعد حينما تنتصر (على وفق المنهج الأرسطي)، لكن كيف تصل الشخصية إلى المشهد الاجباري؟ تصل بعد أن تمر بصراعات أكبر منها أو مع نفسها وتكون على الشكل الآتي:

١- صراع إنسان ضد إنسان (صراع مواز للشخصية).

٢- صراع الإنسان ضد الطبيعة (صراع أكبر من الشخصية).

لقد كان النموذج الأرسطي هو المسيطر على الأعمال السينمائية والذي يتجسد بقصص الملوك وعلية القوم الذين أهم من أساسيات التراجيديا، ولكن وبعد تطور العمل في المجال السينمائي وظهور المدارس والاتجاهات الحديثة، بدأت عمليات كسر الطوق للخروج من دائرة القواعد الأرسطية نحو اعتماد شخصية الإنسان العادي منذ

عصر التنوير حتى وصل الحال نحو الاعتماد على شخصيات توصف بالرذيلة (من قبل أرسطو)، إلا إنها واقعية كما في أفلام الواقعية الجديدة مثل شخصية العامل في فلم (سارق الدراجة) للمخرج (ديسيكا) وشخصيات تمثل حقيقة الإنسان المعدوم مثل شخصيات (مكسيم غوركي) " فكانت الدراما الوجودية تضع أبطالها باستمرار أمام معضلة وحدية محددة وبطريقة حسمها ترتبط وضعية الأبطال، فيما إذا كانوا محكومين من قبل العقل، أو كانوا يتصرفون بضغط ميول فطرية واطئة " (يانوفا، ٢٠٠٩، ص١٦٤) إلى أن وصلنا إلى مفهوم الاغتراب الذي جاء نتيجة التغاير الفكري ومحاولات كسر المألوف؛ بسبب التعود والملل وأيضًا المهم هو التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أرست سمات غير متعارف عليها ، لذا أصبحت فكرة البطل المثالي غير مرحب بها، ويمكن تأصيل مفهوم كسر الألفة إلى (شكلوفسكي) الذي هو أحد رواد (الشكلية الروسية) والذي قال: " إن التعود يلتهم الأعمال، والملابس والأثاث وزج المرء والخوف من الحرب... والفن موجود لمساعدة الإنسان في استعادة الحس بالحياة، أنه موجود لتمكين الإنسان من الإحساس بالأشياء، ليجعل الصخر صخريًا. إن هدف الفن هو خلق الإحساس بالأشياء كما نحسها وليس كما ندركها. تكتيك الفن هو خلق الاشياء غير مألوفة على جعل الأشياء صعبة على إطالة الإدراك الحسي غاية جمالية في حد ذاتها ومن ثم يجب إطالتها"(حمودة، ٢٠٠٣، ص٨٠). فمن هنا بدأ الاتجاه نحو إظهار الحالات الإنسانية التي تنتاب الفرد في المجتمع، حيث قال (كلود شابرول) وفي إحدى مساجلاته مع (غريغوري تشوخراي) وهو ينأ عن فكرة البطل الإيجابي " أنا لا أومن بالبحث عن الأبطال مطلقًا، وأكرر بأنني أتوق إلى الكشف عن الميكانزم، الذي هو أمر مختلف جدًا... إننا جميعًا مغتربون... دعونا نكشف عن ما نحن، وأن نظهر أسباب غربتنا... وكما بالنسبة لي، فأنا على يقين بأنني مغترب، كما هي الشخصيات التي أخلقها " (لوسون، ٢٠٠٢ ص٣٤٥) فأصبح عالم الفلم يمعن في خلق شخصيات كانت لا تقدم في مراحل سابقة إلا بعد الحركة التعبيرية (عيادة الدكتور كاليغاري) ثم استمر هذا النهج وعلى يد معظم أفلام الموجة الجديدة (فرانسوا تروفو) في فلم (٤٠٠ طلقة)، ثم انتقل إلى فلم الحياة الحلوة للمخرج (فليني) أن هذه النظرة لم

تقتصر على الفن السينمائي، بل سبقها المجال الأدبي الذي كان أرض خصبة لهذا النوع من التعاطي فأخذ، (جيمس جويس) مجال رحب في تقديم هكذا مفاهيم من خلال روايته (يوليوس) وأيضًا الروائية (فيرجينا وولف) التي أوقفت كل إنتاجاتها الروائية لتتناول مثل هذه الشخصيات التي تستشعر بعزلتها وغربتها عن الواقع " فالعالم لديها – كما تصوره أعمالها – حافل بالأحاسيس والانطباعات والأسرار، أو هو حالة متغيرة قوامها المعاناة والشخصية التي عبر عنها بروست بقوله: إن الإنسان مخلوق مركب من الصعب أن نعرفه يتغير" (البي، ١٩٨٤، ص٤). وكان فلم (الساعات) إخراج (ستيفن دليري) في قصته الأولى، قد قدم شخصية الروائية (فيرجينا وولف)، وهي شخصية غريبة الأطوار، والقصة الثانية لامرأة تهرب تاركة ابنها، أما الثالثة هي علاقة المرأة الشابة، إن هذه النماذج هي أنصع مثال على الغربة التي يعيشها الإنسان من داخل مجتمعه.إن البعض يعزو تنامي الاغتراب ويربطه بتطبيق مبدأ الحرية، الذي برر للإنسان التعاطي مع ذاته بشكل يجعله يفر من مجتمعه نحو خلق كيان منفرد يحول ويصول فيه بأفكاره بعيدًا عن تأثيرات النظم المجتمعية والمتمثلة بالقبلية والعائلية. فكان (لماركس) نحتَ لمفهوم الاغتراب من حيث إن الأغنياء هم الطبقة الحاكمة التي لا تعبأ بالطبقة العاملة (البيروليتاريا) والتي تعمل لخدمة هذه الطبقة، فهم ضحايا الاغتراب الذين يتغربون في عملهم ويحسون بأنهم مجرد سلعة. فكانت مظاهر الاغتراب هي التفريق من حيث العرق والجنس والاستغلال وغيرها (ايزابرجر، ٢٠٠٣ ، ص٩٢).فهل الحرية هي داعي الاغتراب؟ أم الاغتراب هو بحسب وجهة نظر (ماركس)؟ وهل الأعياد والملل وما إلى ذلك هي دوافع للاغتراب؟ وهناك أسئلة أخرى يمكن إثارتها من قبل الباحث. فعلى الرغم من اتفاق الباحث مع البواعث السابقة إلا إنه يحاول أن يصنف الفعل الاغترابي الذي ينتاب الشخصية من حيث كونه:

١- خارجي:-

وهو يأتي نتيجة الضغوطات التي لعبت الظروف الاجتماعية والثقافية الدور الكبير بها مما أدى إلى اتخاذ قرار الابتعاد بغية تجنب الآثار والأفعال عليها. والمقصود هنا الحالة السيكو اجتماعية التي تسيطر على الفرد سيطرة تامة تجعله غريبًا

وبعيدًا عن بعض نواحي واقعه الاجتماعي (ميشيل، ١٩٨٠، ص٢٠)، وهذا ما لمسناه في فلم (عربة اسمها الرغبة)، حيث نجد أن المفارقة والظروف التي لعبت الدور السيئ بالنسبة للأخت الكبرى سليلة الجاه والعز والتي راح عنها في ليلة وضحاها حين ذهبت إلى أختها الصغرى معتقدة أنها متزوجة وتعيش بنفس الظروف القياسية التي عاشوا فيها، إلا إنها تصدم بفقر حياة أختها فتضطر للعيش معها على الرغم من رفضها لهذه الحياة وبالنتيجة يعتدي زوج أختها السكير وبوحشية عليها مما أدى بها إلى اللجوء نحو نص نفسي محاولة الخلاص من الضغوط التى مورست عليها.

ومفهوم الحرية أي الحرية بمعناها الأساس أي تحرر الإنسان من الضغوطات التي تمارس عليه أيًّا كان نوعه، وهي قضية مهمة؛ لأن "فقدان الحرية والتلقائية والحيوية وغير ذلك من مظاهر سلبية تتعارض مع الحرية وتحول دون أن يكون الإنسان واحدًا متناغمًا مع نفسه ومع العالم " (رجب، ١٩٧٨ ، ص١٥).

٢ – داخلي:

أ– **قدرات خارقة:** يعتقد الباحث أن مآله نفسي ومقصود، وهو يأتي نتيجة إحساس الشخصية بأنها تمتلك قدرات أكثر من وأكبر من المجتمع الذي تعيش فيه مثل الالتزام، عدم الكذب، الإيمان بالقضايا... إلخ، لذا تلجأ الشخصية إلى عدم الاختلاط مع المجتمع والاحتكاك به إلا في حالات نادرة. فانطواء "... الإنسان المتأمل تبرره بل تكاد تأهله تأملاته وانسحابه من الناس دليل على رفعته الذهنية. لا على ضعفه الفكري" (ديلون، ١٩٨٦، ص٢٩). ويمكن أن تتمثل الشخصية المغتربة بهذا المنظور في فلم القارئ، حيث شخصية حارسة السجن الحادة المزاج والتي تعتقد بأنها على صواب من حيث الفعل التي قامت به والتي لم تقبل أن تعترف أمام القاضي بأنها لا تجيد القراءة والكتابة حين اتهمها بعدم فتح الباب للنساء الذين احترقوا في السجن، وإنها من كتب الأمر ووقعه، فكان جوابها بأنها تنفذ الواجب، ونتيجة لذلك آثرت الحياة بعد أن أطلق سراحها، على الرغم من أنها تعمل بائعة تذاكر في قطاع النقل، فهي بالحقيقة تعيش وسط الناس لكن فعلًا هي تعزل نفسها عنهم إلا عن الشاب الذي أولته الاهتمام بعد نوازع جسدية، فقررت

التجاذب معه لكن بحسب ضوابطها، فحولته إلى لعبة بيدها تستفاد منه جسديًّا تارة ويقرأ لها تارة أخرى.

ب- **ضعف فكري:** وهو نتيجة " تكييف سيء يعيشه الفرد طفلًا أو يافعًا من خلال علاقته مع البيئة وعجز تلك البيئة عن إشباع حاجته النفسية الأساسية مثل الحاجة إلى الأمن النفسي والحاجة إلى تأكيد الذات واحترامها الحاجة إلى التقدير الاجتماعي، وقد يعتمد الفرد في هذه الحالة إلى التفتيش عن عالم آخر يحقق فيه ذلك، فلا يجد إلا عالم الخيال فيركن إليه وينسحب من عالمه الواقعي تدريجيًّا " (صالح، ١٩٨٨ ، ص٤٦٢).

ج – **مرض نفسي:** وهو عبارة عن خيالات ومخاوف تحدد بها الشخصية نفسها وتفترضها؛ ونتيجة لذلك تتعامل مع العالم الخارجي من هذا المنضار الضيق، فشخصية بطل الفلم (أفضل ما قد يحصل لي) يتعامل مع العالم الخارجي بحذر شديد كونه يعتقد أنه غير نظيف فعندما يمشي في الشارع يتنقل على أطراف أصابعه وبحذر شديد حتى يكاد لا يلامس الأرض بقدمه؛ لأنه يعتقد أنها سوف تؤثر فيه وأيضًا عندما يذهب إلى المطعم يأخذ معه أدوات الأكل ويتعامل مع نادلة واحدة فقط؛ ولأنه مصاب بتهان من العالم الخارجي.

د – **فعل إرادي:** بقي أن أذكر بطل فلم (المريض الإنكليزي) الذي اختار منذ البداية الاغتراب مع مجموعة من المنقبين في الصحراء بحثًا عن الكهوف والواحات إلا إنه كان ينقطع عنهم نحو أفكاره وكتاباته، وبعد حين يظهر الملاك المخلص من غربته بالنسبة له، فيسعى للخروج من العزلة معها لكن حظه العاثر يؤدي به إلى أنه يفقد حياته الفعلية بعد أن يتحول إلى شخص مريض مشلول الإرادة يعتمد على مساعدة الآخرين وبالنتيجة يفقد حياته الجسدية أيضًا.

المبحث الثالث: سمات الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة

لقد افترضت الشخصية المغتربة فضاء لنفسها تدور فيه، وتتعامل معه (بيئة خارجية)، وهذا الافتراض بحد ذاته جاء نتيجة تفاهم وتوافق مع النفس (بيئة

داخلية). وعند محاولة دراسة الشخصية بوجه عام، نجد أن أغلب الدراسات في عالم الشخصية تعتمد نظرية الأبعاد الثلاثية "البعد الجسدي، البعد الاجتماعي، البعد النفسي" (الياسري، ٢٠١٨، ص٥٦) كما حددتها (الدراما الأرسطية)، نحو الانطلاق في تحليل الشخصية السينمائية مدار البحث، وأننا حيث نود إضفاء سمات شفرية تكوينية يأخذننا هذا المصطلح نحو مفهوم ظاهري هو الأخذ بالمرتكزات التي كونت الشخصية المغتربة، وفي ظل هذا أشار (عبد السلام المسدي) في كتابه (قضية البنيوية) وتأسيسًا على مفهوم (كولدمان) بأن السمات التكوينية تحقق من خلال " إقامة توازن بين العالم الخارجي (الذي يحيط بالإنسان ويرسل إليه الحروب والفتوحات والنزوحات والاختلال)، والعالم الداخلي (الذي ينبعث من الإنسان والمجموعة البشرية بغية التفاعل أو الرفض) "(المسدي، ١٩٩١، ص ٤٣)، وبحثًا في هذا المنظور هي ليست دراسة للشخصية بالمفهوم العام بقدر ما دراسة عمليات تشكل البنى التكوينية أي الأعمال والتصرفات الإنسانية؛ لأنها تقيم تفاعل بين الفاعل وفعله أو بين الأشخاص والأشياء ولا تعني صفة التكوين هو البحث عن النشأة بالضرورة بل محاولة الكشف عن الدلالة المحمولة في الرسالة والتي تنساب وتنطلق عند فتح الشفرة من قبل المتلقي، فالمهم ليس دراسة أسباب نشوء الشفرة بقدر ما فهم الشفرة والتي يأتي من قبل العلاقات، حيث إن " الكشف عن العناصر العانية وعلى اتصالاتها وتقويم مناسبة الشيفرات لإمكانية التي توحي بها هذه العناصر، هذه كلها هي العمليات العملية التي استلزمها، فعلا مدلول النص بمعنى ميتز " (اومون، ١٩٩٩، ص٩٩)، تأتي الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة من جراء تفاعل العلاقات الداخلية والتي تنبعث نتيجة الاتصال بكل ما يحيطها وما ينبع من مكوناتها ويمكن تلخيصها كما يأتي:

١- **العلاقات الخارجية (الاجتماعية والثقافية):** هي علاقة الشخصية بـ(المكان، الزمان والشفرة التي تعرض عالمها).

٢- **علاقات داخلية:**

أ- **السايكلوجية:** حيث تنساب الشفرات من داخل نفس الشخصية أي أعماقها واختلافاتها وكل ما يصدر عنها عن وعي أو لا وعي، وكأن تكون الشخصية مريضة نفسيًّا، أو تعاني من عقدة نقص، وهذا سوف يشكل حافز نحو التطور الإيجابي أو التراجع السلبي.

ب- الفسيولوجية: والمقصود كل ما يتعلق بالشكل الجسدي الذي به الشخصية إلى عالم الوجود، كأن تحمل عيب خلقي سابق أو يحدث أثناء زمن عرض الفلم من جراء الصراعات حينما يأخذ العنف والقوة مداها عند التعامل أن الفن السينمائي وتحديدًا الفلم هو فن تركيبي يعتمد في بنائه على مجموعة من الوحدات الصغرى والتي تتعالق مبدئيًّا فتكون مفاصل رئيسة تقدم المعنى الذي يحتاج إلى تعالق كلي حتما ليحقق المعنى العام للفلم، فالشفرات تظهر من خلال اللقطات ؛"... لأن كل لقطة محددة جوهريًّا، بعمل معين بوجود عدد ما ونموذج معين من الشفرات " (المصدر السابق نفسه، ص١٠٠) لكن من خلال تعاضد مجموع اللقطات يتكون المشهد ذو المعنى والذي هو جامع لشفرات عديدة نحو السياق الكلي للفلم، لقد أجمع الكثير من المنظرين على عدم إمكانية تقسيم الفلم إلى مفاصل (وحدات) صغيرة، وإن حدث هذا فهو ليس بالمناسب، إلا إن الدارس يجد نفسه مضطرًا ومحاولًا التجريد والعزل بدء من عناصر اللقطة بغية تحقيق الدرس النظري وتحديدًا التحليل، فيضطر المحلل " على أن يلصق بكل عنصر من العناصر التي يعدها عانية للانطلاق الممكن تشفيره " (المصدر نفسه، ١٠١)، إذن العناصر العانية أي الدلالة الممتلئة هي التي تفتح الأفق نحو التأويل وهذا ما يقرره المؤول (المفسر) وكثيرًا ما شبه صانع الفلم (المرسل) بالرسام بل حتى الشاعر؛ وذلك لأنه يضمن نصه بسنن لايعرفها ولايفتح مغاليقها سائر الناس، إلا من يتعرف عليها بهامش من الحرية متكئا على النسق وقد لايمكن أن يتعرف عليها مستعمل اللغة العادي. ومفاد ذلك أن النص يشتمل على العديد من الشفرات التي تظهر من خلال عناصر اللغة السينمائية والتي تحكم تركيب الصور على حد وصف (امبرتو ايكو) فيحددها "بالسنن الايقونيوغرافية، وقواعد التأطير، وقواعد المونتاج، وسنن الوظائف السردية " (المصدر السابق نفسه، ص١٠٠) إن محاولة إعطاء وصف ثابت أو تحديد أو نمذجة لعملية انبعاث الشفرات

الفيلمية تحت مسمى محدد تكاد تكون عقيمة والسبب في هذا يعود إلى أن عملية قراءة النص وفهم شفراته هي عملية نسبية ومرهونة بقدرة المؤول، هذا يعني أن هناك تعددية قرائه ويتفق مع هذا كل من (تودروف وبارت) من حيث أن الشفرات تولد المعنى بطريقة بعيدة عن البراءة (ايكو، ٢٠٠٨، ص١١٧)، يكاد يكون هذا ما حدا (ببارت) نحو مغادرة البنيوية إلى التفكيكية والتي تعترف بمبدأ إساءة القراءة عند حديث (اومون) عن الشفرات التي تظهر من خلال الفلم يقول: إن اللقطة تبدأ بشفيرة سردية؛ (وذلك لأن الفلم عن طريق السرد يكشف المكان)، شفيرة تأويلية (أي اللغز في المكان الأول)، ثم شفيره رمزية، أما اللقطة الثانية، فتقدم شفيرات بصرية (تركيب الصورة وحركة الكاميرا) وأيضا شفيرات سردية (تعني المرجعية المأخوذة عن بارت)، ثم تأتي اللقطة الثالثة وهي تهيء المشاهد نحو شيفره المونتاج (هوكس، ١٩٨٦، ص١٠١)، هذا يعني أن هناك سنن (شفرات) في كل فلم يقرؤها المحلل بحسب مرجعيته، لكن السؤال كيف تظهر الشفرات في الفلم؟، ومما تقدم يمكننا أن نخلص أن الشفرة التكوينية تكون محمولة من قبل عناصر المنظومة التركيبية للتعبير والتي يمكن تحديدها كما يأتي:-

١- **وظيفة السرد:** السرد عمومًا هو" قص أحداث مرتبة في تتابع زمني " (أومون، مصدر سابق، ص١٠٠) وغالبًا ما يقدم السرد بوساطة أنساق سردية، وتتم الاستعانة بسارد لهذه الأحداث سواء أكان موضوعيًّا أو ذاتيًّا. ففي فلم (القارئ) وعلى الرغم من سرد زمن الحاضر إلا إن زمن الماضي كان يروى من خلال تذكر البطل للأحداث وبدون رواية.

٢- اللغة السينمائية:

أ- **حركات الكاميرا:** لسنا بمكان لتقديم مفهوم الكاميرا وحركاتها وحجوم اللقطات وزواياها بقدر ما تساعدنا هذه الأساليب على الكشف عن الشفرات التكوينية للشخصية المغتربة، ففي فلم (القارئ) عندما تروم (هانا) على الانتحار، داخل الزنزانة تقوم بتجميع الكتب على المنضدة حتى تقف فوقها وتنتحر ونحن لانرى عملية الانتحار، بل الايحاء هو الذي يوصل الفكرة، فهي عندما تبدأ بجمع الكتب تكون زاوية الكاميرا أعلى مستوى

النظر، حيث يبدو أن القدر قد سيطر عليها وخارت قواها بعد لقائها بحبيبها الذي لم يتفاعل معها كما تريد فتذهب نحو الانتحار بعد الوقوف على الكتب بقدمها.

ب- **المونتاج:** من خلال تجاور اللقطات يمكن أن تتحقق عملية إظهار الشفرات المطلوب التأكيد عليها، وهناك طرائق عديدة للمونتاج بدأت من (كريفث) وتطورت بتطور الفن السينمائي.

ج- **الزمكانية الفلمية:** والمقصود بهذا المصطلح هو فضاء المكان من حيث تقديم علاقات الشخصية وعملية تشفير هذه العلاقات أي بين الشخصية والمكان وبينها وباقي الشخصيات، أما الزمان هو وقت انقضاء الحاجات، أي الفترة الزمنية للحدث وأيضًا انطلاق الحدث في الزمان، " فالمكان الفلمي المحدد بإطار الشاشة هو الوعاء الحاوي للدوال المنشأة للمعنى بالإضافة للحركة والزمن، فالمكان يحتوي الديكور كأحد العناصر الداله والموحية،...، والإضاءة"(السيد، ٢٠٠١، ص١٣٤) والإكسسوارات وما إلى ذلك، حيث في فلم (القارئ) تم تثبيت المكان والزمان على الشاشة بواسطة طباعتها.

د- **الحقل الصوتي:** ويشتمل على كل من (الصمت، الموسيقى، الحوار، المؤثرات الصوتية).

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

أ – منهج البحث:

بغية تحقيق أهداف البحث والوصول إلى حل مشكلته، فقد اعتمد الباحث في تحليل العينة الفلمية على المنهج الوصفي التحليلي، كون أن هذا المنهج أكثر ملائمة لطبيعة البحث، فهو يعتمد على وصف ما هو كائن في الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها مع تسجيل الظروف السائدة خلال التحليل والتفسير. فالمنهج الوصفي التحليلي يقوم على قاعدتين رئيستين: التجريد، أي عزل وانتقاء مظاهر معينة من كل المنجز الفلمي، والقاعدة الثانية هي التعميم: أي تصنيف الأشياء والوقائع على أساس عامل مميز ليتسنى من خلاله استخلاص حكم مل يصدق على فئة معينة (محمد سعيد، ١٩٩٠، ص٩٤– ٩٦).

ب – أداة البحث:

من أجل تحقيق أعلى قدر من الموضوعية والعلمية لموضوعة البحث، فإن تحليل العينة المختارة لايمكن أن يتم إلا من خلال وضع أداة لاستخدامها في التحليل وبعد اطلاع لجنة الخبراء والمحكمين على المؤشرات المستقاة من الإطار النظري وبعد الأخذ بملاحظاتهم وآرائهم العلمية السديدة فيما يخص تغيير أو تعديل أو إلغاء بعض من تلك المؤشرات، خرج الباحث بالأداة التي من الممكن أن تحقق أهداف البحث وإمكانية تقديم الحلول المناسبة لمشكلة البحث وكما يأتي:

١– تظهر الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة بمستواها الخارجي من خلال العلاقات الاجتماعية والثقافية والتي تنساب من خلال عناصر التعبير السينمائي.

٢– تحقق الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة بمستواها الداخلي من خلال أبعادها السيكلوجية والفسيولوجية والتي تؤكد بوساطة عناصر التعبير السينمائي.

ج – وحدة التحليل:

اعتمد الباحث في تحليله للعينة على استعمال وحدة ثابتة وواضحة المعالم والتي تتمثل بالمشهد السينمائي؛ وذلك لأن الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة لا يمكن أن تظهر إلا من السياق الفلمي.

د – عينة البحث:

من أجل الوصول إلى أدق النتائج وبشكل علمي وموضوعي، اختار الباحث عينة قصدية تتمثل بفلم (الأسطورة ١٩٠٠) وللأسباب الآتية:

١– احتوائه على اشتغال للشفرة التكوينية للشخصية المغتربة.

٢– امتلاكه قدرة الإجابة على أكبر قدر ممكن من التساؤلات التي وردت في أهداف البحث وإطاره النظري.

٣– الإشادة به من قبل النقاد والمشاهدين له.

هـ – تحليل العينة:

فلم الأسطورة ١٩٠٠:– تمثيل: تيم روث، برويت تايلور– قصة: أليساندرو باريسوو– إخراج: جوسيبي تورناتوري، إنتاج: أفلام ميدوسا، البلد: إيطاليا، زمن الفيلم: ١٧٠ دق.

تحليل العينة:

إذ قام الباحث بتحليل: (١٤ مشهدًا) من الفيلم تم اختيارها بشكل قصدي لكونها تبرز المتجسد الصوري للشفرة التكوينية الذي مثلته الشخصية المغتربة في هذه العينة المختارة.

المؤشر الأول– تظهر الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة بمستواها الخارجي من خلال العلاقات الاجتماعية والثقافية والتي تنساب من خلال عناصر التعبير السينمائي:–

تتم عملية سرد الأحداث من خلال الراوي (ماكس) صديقه الذي يحكي لعدة أشخاص قصة ١٩٠٠ كونه هو الأعلم بها وأيضًا يشارك في الأحداث.

يتعامل ١٩٠٠ ويقيم علاقات مع ثلاث طبقات من البشر، وتكاد تكون هذه التقسيمات هي التي تؤلف نسيج المجتمعات الإنسانية الرئيسة، الطبقة الأولى (سافروا الدرجة الأولى) الذين يعيشون حياة اجتماعية مترفة ذات طابع اللهو للترويح عن أنفسهم من خلال سماع الموسيقى والرقص واحتساء المشروبات الروحية ويرتدون الملابس الفاخرة (أزياء السهرات) أي الرسمية ويتواجدون في صالة العزف الموسيقي ولهم غرف منام منفردة، فيقيم ١٩٠٠ علاقات محددة بالعزف لهم لكنه يتفاعل مع (ماكس) الذي يشاركه ملذاته ويعجب به، ونكتشف سر هذه العلاقة حينا يبوح (ماكس) قائلا عن ١٩٠٠ في بداية الفلم (الاستهلال): أنه صديق حقيقي، أرضية صالحة، موسيقى الآلهة.

إن قصة هذا الشخص لن تنطوي ما دام هناك قصة جديدة، وهناك أشخاص يرونها. يتفاعل ١٩٠٠ مع هذا المكان بعد اكتشافه منذ أن كان صغيرًا بدون وعي حينما ترك على البيانو، وبوعي حينما قرر الولوج إلى هذا العالم والدخول فيه حين كان ينظر من النافذه الكبيرة المزخرفة.

ل. ع – من خلفه وهو ينظر إلى هذا العالم من خلال هذه النافذة.

ل. ع – وجهة نظر – يرى هذا العالم بضبابية وتبدو له الشخصيات أكبر من حجمها الطبيعي، وبعد عدة لقطات تصل رؤيته إلى عازف البيانو وكيف يعزف. وفي هذه المرحلة هو غريب عن هذا العلم، ولم يره سابقًا ولم يخبره، كونه يعيش في غرفة المكائن، لكنه قرر الدخول حين بدأ العزف على البيانو عندما غادر الجميع إلى النوم، وإذا بالجميع يتواجدون من حوله يسمعون ما يعزف، فيقول له، الكابتن: ١٩٠٠ تواجدك هنا مخالف للقواعد.

١٩٠٠: تبًا للقواعد.

وكانت الإجابة صدمة؛ لأن الأطفال لا يتحدثون بهذه الطريق؛ والسبب إنه تربى في بيئة قاع السفينة وهم يتحدثون بهذه الطريقة، ثم بعدها يكبر لنجده يرتبط بعلاقة مريحة مع (ماكس) الذي يصحبه معه في جولة العزف الموسيقي

المتأرجحة على البيانو الذي ينساب ويترنح من جراء العاصفة التي تضرب المحيط تؤدي إلى تأرجح السفينة وكأنما يتذكر نفسه وهو نائم في مهده الذي يتأرجح من جراء العواصف، حيث قام المخرج بتأكيد ذلك مرتين حينما كان صغيرًا جدًّا وصوت الأجراس من فوقه، وعندما كبر وصغر المهد عليه، وفي أثناء هذه الجولة يتقدم البيانو وهم عليه نحو النافذة الكبيرة ليحطمها، فيؤكد إزلة الحاجز بينه وبين هذا العلم. إن ١٩٠٠ يتعامل مع هذا العالم إلا إنه لا يجده مناسب له كونه يعتقد أن أغلب شخصيات هذا العلم هي مرائية ومزيفة وغالبًا ما تخفي حقيقته الفعلية وبين ذلك المخرج حينما شرح وجهة نظره حول ها العالم (لماكس)، فهو يألف موسيقاه انطلاقًا من قراءة الحقيقة لهذه الشخصيات مثل المراءة الكبيرة في العمر والتي سرقت زوجها، والشابه التي تراقص شخص وهي تبكي من جراء أفعالها غير الشرعية، والشاب الذي سرق بدله لا تخصه للدخول إلى هذه الصالة، فيعرب ١٩٠٠ عن امتعاضه حول هذا العلم عند حديثه مع (ماكس) على سطح السفينة، حين يقول له:

١٩٠٠ – أنتم كثيرو الأسئلة: لماذا؟ لماذا لماذا؟، أأنتم تطاردون مكان آخر. غير جيد بالنسبة لي.

يجد ١٩٠٠ صعوبة في التعامل مع بعض الأحداث وفهمها، فهو لا يعلم معنى التحدي الذي ينقاد إليه مع ملك الجاز، فيسأل (ماكس) عن هذا، ليقول له إنها مسابقة بينك وبينه، وهذا لا يعلم كيف بتعامل معه، ويرينا المخرج ملك الجاز بقمة القوة حينما حضر للدخول إلى الصالة وظله أكبر من حجمه الطبيعي، وعندما ساد الصمت في الصالة تقدم نحو ١٩٠٠ ليقول له: انهض من البيانو هذا ليس مكانك، فيترك الأول المكان بكل لطف ويحاول مصافحته إلا إنه لا يرد السلام عليه، وتبدأ المنافسة وعندما يأتي دور ١٩٠٠ لا يعرف ماذا يفعل فيعزف لحن بسيط لا نعرف أثره إلا من خلال – ل. ق – لوجه ملك الجاز.

بعدها الجولة الثانية ليعيد لحن منافسه، لكن الجولة الأخيرة عندما يصل التحدي إلى ذروته يستعمل (١٩٠٠) السيكارة مثلما استعملها منافسه ليشعلها من أوتار البيانو الذي عزف عليه، فيفوز عليه.

وهنا تبين الدور الأكبر للمسار الصوتي في الفيلم من خلال تعظيم دور الموسيقى لتعزز من الحالة السايكولوجية التي للجو العام للمشهد بشكل خاص وللحالة النفسية التي انتابت الشخصيات فيما بينها، أما بالنسبة للحوارات، فلعبت دورًا أساسيًّا في تمثيل الحدث والشخصية على حد سواء عبر تحقيق حالة الاغتراب التي تعيشها الشخصية الرئيسة (١٩٠٠)، إذ تفعيل هذا كله عبر العلاقة الأرتباطية بين الصورة ومكونات المسار الصوتي التي عززها دور المونتاج في خلق هذه الحالة التي أسفرت عن بناء شيفرة التكوين السايكولوجية للشخصية المغتربة

ل. ق – للقدح الذي يحمله المنافس يسقط على الأرض ببط وينكسر.

مسافرون الدرجة الثانية – كيف نعرف أنهم درجة ثانية؟ في إحدى اللقطات العامة تستعرض الكاميرا سطح السفينة وعليه أناس يرتدون أزياء رسمية فاخرة ثم تهوي نازلة نحو طبقة أخرى من السفينة تحوي على المهاجرين والذين نتعرف عليهم من أزيائهم، الذين هم أقرب إلى نفس (١٩٠٠) وبالنتيجة سوف يعشق منهم وهم الناس البسطاء حلمهم الوصول إلى أمريكا، يتواجدون في صالة عادية للمسافرين وينامون في قاعة تضمهم جميعًا، ونجد أن (١٩٠٠) غالبًا ما يعزف لهم ويحاول أن يحيى بينهم ويقيم علاقات طيبة من خلال التواصل والحديث واكتشاف العالم بعد حديثه مع الفلاح الذي تعرض إلى مأساة الهجر من قبل زوجته حين ينبهه إلى أن هناك صوت للمحيط يمكن أن يسمع من اليابسة وليس من السفينة، فيفتح له أفق المحاولة نحو ترك السفينة، وهو أيضًا يتجاوب معهم حين يطلبون منه العزف على طريقتهم وتراثهم.

الطبقة الثالثة – العاملون الذين يجاهدون لتشغيل محركات السفينة والذين يتواجدون في قاع السفينة والذين هم يمثلون البيئة الأولى التي تربى فيها وأخذ منها مفاهيم عديدة وإن كانت مغلوطة، واعتاد موجودات هذا المكان، فهو عندما يتعرض إلى أي ضغط يعود إدراجه بسرعة إلى هذه البيئة للاحتماء والتأمل أو التفكير، أما القضية الشائكة لـ(١٩٠٠) هي رؤيته إلى عالم خارج السفينة الذي يعتقده عالم غريب كبير شاسع، وهذا ما جعله يقف وهو يحاول النزول إلى الأرض حينما ينتابه

الخوف من هذا العالم بعد أن يرى البنايات الشاهقة والشوارع الكثيرة والحركة السريعة، حيث يصف هذا العالم عند حديثه الأخير مع (ماكس) في نهاية الفلم من خلال اللقطة التوسطة لكل شخصية وهم يتحاورون.

الأرض – أنها سفينة كبيرة جدًّا بالنسبة لي، أنها إمراة جميلة جدًّا، إنها رحلة طويلة، إنها عطر شديد التأثير، إنها موسيقى لا أعرف كيف أكتبها.

وعودًا على ذي بدء، كيف تم اختيار اسمه؟ وعلى ما يدل؟ أن قصة هذا الاسم تبدأ من (داني) الذي وجده، الذي عرف اسمه الحقيقي من خلال المهد، لكنه أراد أن يسمه نسبة له، فوضع اسم (داني بودمان تي دي ليمن) وهو مزيج بين اسم داني واسمه الحقيقي، إلا إنه انتبه من خلال الحديث مع زميله إلى تسمية الطفل بحسب تأريخ العثور عليه، فكان (١٩٠٠) وهو الشهر الأول من السنة الأولى لهذا القرن في الفلم، ومن خلال عرض الفلم وجدت الشفرات الثقافية طريقها إلى المتفرج متمثلة بالأزياء والإكسسوارات.. إلخ، إلا إن القضية المهمة التي ركز عليها بداية الفلم هي موضوعة (الحرية) المرتبط تحقيقها في أمريكا من حيث اللقطات المتتابعة بين تمثال الحرية والمهاجرين. وكل ما ظهر داخل هذه اللقطات هو إيصال فكرة أن الحرية عند أمريكا وإضافة إلى ذلك الموسيقى والذوق والجاز التي هي بالمحصلة النهائية تمثل الحضارة بعينها وأن السفينة المملوكة لأمريكا تعمل على نقل الناس من أماكن أقل حضارة إلى بلد الحضارة، لكن بالنتيجة يرفض (١٩٠٠) الانخراط في هذا العالم الحضاري، وذلك لدوافع منطلقة أيضًا من مستواه التكويني الداخلي.

المؤشر الثاني– تتحقق الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة بمستواها الداخلي من خلال أبعادها السيكولوجية والفسيولوجية والتي تؤكد بوساطة عناصر التعبير السينمائي:–

أ – المحور الفيسيولوجي:

لاتظهر على (١٩٠٠) أية عاهة جسدية، وهو أيضًا يجيد القراءة، ويعود ذلك بالفضل إلى مربيه؛ لأنه علمه القراءة، ومنذ الصغر هو يختار العزلة ليتأمل المحيط من قاع السفينة، أضف إلى ذلك هو يتمتع بالعفوية والمحبة للغير، ولربما تكون هذه الصفات الوراثية متواجدة فيه، بسبب انتمائه إلى المهاجرين البسطاء.

ب – المحور السيكولوجي:

لقد تعاضدت مجمل أمور نفسية تعرض لها (١٩٠٠) منذ ولادته إلى موته، يجده الزنجي موضوع على بيانو الدرجة الأولى؛ وذلك لكي يلتقط من قبل رواد هذه الدرجة، إلا إن هذا لا يحدث، بل العكس يحدث عندما يجده الزنجي.

يعاني (١٩٠٠) من المعلومات المغلوطة التي تدفع إليه من الجميع نحو العالم الذي يقبع خارج المكان الذي هو فيه، ولا يعرف تحديد واضح ومفيد للمصطلحات التي تعرض لها.

فحينما يسأل داني عن كلمة (ما ما) يقول له:

دانيي: هي الحصان، حصان السباق، أحسن الأحصنه في العالم، وعندما تراهن عليها تفوز دائمًا.

إضافة إلى أنه لا يعرف معنى ملجأ.

داني: سجن لمن لاينجب أطفال.

١٩٠٠: إذن لولا أنا لوضعوك في السجن.

وكذلك يصف له داني العالم الخارجي.

داني: إنه عالم عتيد وفيه أسماك قرش مفترسة.. إلخ.

لايعرف معنى التحدي _ حين يسأل (ماكس) عن ذلك ليقول له: مسابقة.

يتأثر بالموسيقى وحساس ومتذوق، فعند سماعه لعزف (ماكس) يحيه وهو على سطح السفينة، حين لايرينا المخرج من هو الذي يصفق، ليقول لنا أن هناك فنانًا متذوقًا. وأيضًا يتفاعل مع موسيقى منافسه (ملك الجاز) إلى درجة انهمار الدموع متاثرًا، والأهم من ذلك كله هو يؤلف موسيقاه من خلال تأثره بمن حوله من ناس وأشياء العالم.

يمر بتجربة عاطفية عند إيقاض عاطفته نحو بنت الفلاح التي يراها أجمل ما يمكن، لكنه لايستطيع التعبير عن مشاعره، حين يقترب منا للبوح بما يجول في خاطره وتحديدًا إهدائها الإسطوانة التي عزف ألحانه عليها بهدي منها، إلا إن الأقدار تكون عائقًا، لذا يتخذ قرار عدم المواجهة والتصرف بخفاء عندما يحاول تقبيلها إلى أن يتراجع بعد أن يدرك أنها سوف تراه وهي بذات الوقت قد أحست بوجوده، حيث تم تأكيد العلاقة بعده عدة لقطات ينظر بها الواحد نحو الآخر، فعندما تذهب نازلة من السفينة يتجرأ ليتحدث معها باعثًا سلام إلى والدها الفلاح، فيتحدثون قليلًا لتختتم الحوار بتقبيله، هذا بحد ذاته ينهكه فينهار عاطفيًا؛ بسبب عدم قدرته على اتخاذ قرار الذهاب إليها الذي يحاول أن يستجمع قواه بعد أن ينقطع وحيدًا في مكان الذي كانه الذي كان يجلس فيه منذ كان صغيرا لكي يتأمل نفسه، وبعد أن يتغلب على مأساته ليعود إلى ممارسة حياته السابقة ليفاجئ (ماكس) بأنه أخذ قرار الهبوط إلى الأرض، نتلمس خوف (١٩٠٠) عندما يلاحقه الزنوج، فيهرب منهم ليعود إلى قاع السفينة بيته الأول الذي يحس فيه بالأمان لنجده مختبئًا في ثلاجة اللحوم بين الصناديق وأن هذا المكان يؤكد الخوف الذي يحس فيه أي عندما نرى هياكل اللحوم المعلقة في السقف المذبوحة وكأنها ١٩٠٠ وهو مثلها في تلك اللحظة. وهو يخاف أيضًا عندما ينزل واقفا في منتصف الطريق وهو نازل نحو الأرض، حيث الكاميرا تنزل معه نحو الأرض، حيث الكاميرا تنزل معه متابعة حركته لكن عندما تقف نتيجة لوقوف للتحول إلى الطرف الآخر لتكشف وتؤكد مكانه بين السفينة والأرض وترينا وجهة نظر

للأرض، لكنه سوف يبوح بها إلى (ماكس) عند حديثة الأخير معه داخل السفينة المهيكلة وأصوات هيكلها الحديدي الخاوي.

١٩٠٠ – لم يروقني الذي رأيته، بل الذي لم أره، المدينة مزدحمة؛ لأنها لها، أين، نهاية العالم.

ثم يقارن بين مفاتيح البيانو التي لها بداية ونهاية مع المدينة الذي يعتقد أن لا نهاية لها.

١٩٠٠: أنا ولدت على هذه السفينة، لا أستطيع أن أغادر السفينة تعلمت أن أحيا بهذه الطريقة الأفضل أن يغادر جسدي عن أن أغادر السفينة.

ل. ع – ثنائية تجمع ماكس على يمين و١٩٠٠ على اليسار في مكان بتحديدًا قاع السفينة يجلسون على حطام وأصوات هياكل السفينة الخاوية ومن حولهم الإضاءة تكون قليلة وتحديدًا على ١٩٠٠، وعند حديث كل واحد منهم تكون اللقطات بين متوسطة وقريبة.

فعندما يصعد (ماكس) السلم ليغادر قاع السفينة.

ل. ع – (فوق مستوى النظر) – يودع ماكس ١٩٠٠.

ل. ع – ماكس على المرفأ وتظهر السفينة في عمق البحر اللقطة من خلف ماكس بعدها يظهر ١٩٠٠ بالغرق من دون بيانو بيدية ثم يحدث الانفجار.

الفصل الرابع

أولًا – نتائج البحث:

١- كان السرد يتم عن طريق سارد عليم غير مشارك بالأحداث، على الرغم من مشاركته في الحدث.

٢- لم تستطيع الشخصية المغتربة من إقامة علاقات سسيولوجية خارج عالم السفينة لكونها وليدة المكان وارتباطها وثيق.

٣- العلاقات السيسيولوجية داخل السفينة غير دائمة ومتحركة؛ لأن الجميع يرحلون وهو ما غير في سير الدحث.

٤- هناك شفرات ثقافية مقصود بها تثبيت مفاهيم محددة.

٥- تستمد الشخصية مفاهيم مغلوطة عن العالم الخارجي،وذلك لعزلتها الذاتية.

٦- تسيطر المفاهيم السيكلوجية على إرادة الشخصية من حيث الخوف من العالم الخارجي.

٧- تذهب الشخصية نحو إنهاء حياتها على أن تقيم علاقات خارج السفينة.

٨- كان لحركة الكاميرا واختيار اللقطات القريبة الدور الفاعل في إيصال الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة.

٩- للمجال الصوتي فعل شفري أدى مهامه على جميع المستويات من خلال الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية.

١٠- تفاعلت الشخصية مع زمانها ومكانها الذي تكونت فيه، فاعتبرت السفينة هي المكان الذي بدأت منه وتنتمي اليه.

١١- أظهر المونتاج الشفرة التكوينية للشخصية المغتربة عبر تجاور اللقطات والمشاهد في تسلسل حكائي منسق.

ثانيًا– مقترحات الدراسة:

١– يوصي الباحث إيلاء المفاهيم النقدية والاتجاهات الحديثة في عمليات تحليل الأفلام.

٢– يقترح الباحث اعتماد مفهوم التكوينية في دراسة عمليات تكوين الشخصيات وبأنواعها في الافلام السينمائية.

المصادر والمراجع

أ –المعاجم:

١– البستاني، بطرس، محيط المحيط، لبنان: مكتبة لبنان،١٩٧٧.

٢– مسعود، جبران، معجم الرائد، بيروت:د ار العلم للملايين، مجلد،ط٤، ١٩٨١.

٣– ميشيل، دنكن،معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، بغداد:دار الرشيد للنشر،١٩٨٠.

٤– يرنس، جيرالد،معجم المصطلح السردي،تر:عايد خزندار،القاهرة:الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ٢٠٠٢.

ب – الكتب:

٥– البي، اوارد، من يخاف من فرجينا وولف، تر:علي شلش، بيروت:دار الأندلس، ١٩٨٤.

٦– أندرو، ج.دادلي، نظريات الفلم الكبرى، تر:جرجس فؤاد الرشيدي، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٧– أودان، روجيه، السينما وإنتاج المعنى، تر:فائز بشور، دمشق:منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة لسينما،٢٠٠٦.

٨– أومون،جاك وزميله، تحليل الافلام، دمثق:الموسسة العامة للسينما، الفن السابع(٢٦)، ١٩٩٩.

٩– الياسري، ياسر، مائة سؤال في الدراما،مكتبة الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠١٨.

١٠– آيزابرجر، آرثر، النقد الثقافي، تر: وفاء ابلراهيم وزميلها، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.

١١– ايكو، امبرتو، سيميائيات الانساق البصرية، تر:محمد التهامي العماري، سوريا: دار الحوار والتوزيع، ٢٠٠٨.

١٢– إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر:ريفكرم، بيروت: المكزالثقافي العربي،١٩٩٢.

١٣– جانيت، ديلون، شكسبير والإنسان المستوحد، تر:جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دارالمامون للنشر،١٩٨٦.

١٤– حمود،عبد العزيز، المرايا الحدبة– من البنوية إلى التفكيك، الكويت:عالم المعرفة، ١٩٩٨.

١٥– حمود، عبد العزيز، الخروج من التيه– دراسة في سلطة النص، الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٣.

١٦– رجب، محمود، الاغتراب، ج١، القاهرة: مطبعة الأندلس، ١٩٧٨.

١٧– سوين، داويت، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب،١٩٨٧.

١٨- السيد، علاء عبد العزيز، الفلم بين اللغة والنص،دمشق:المؤسسة العامة للسينما، سلسلة كتاب الفن السابع،٢٠٠٨.
١٩- شولز،روبرت،السيمياء والتأويل،تر:سعيد الغانمي،بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٤.
٢٠- صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، بغداد: جامعة بغداد،١٩٨٨.
٢١- عبد الحميد، شاكر، الفن و الغرابة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٠.
٢٢- عبد مسلم، طاهر، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠٥.
٢٣- فيلد، سد، السيناريو، تر: سامي محمد، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٨٩.
٢٤- قاسم، سيزا وزميلها، انظمة العلامات في اللغة والأدب، مقالات مترجمة، القاهرة: دار الياس العصرية،١٩٨٦.
٢٥- كوزويل، اديث،عصر البنوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، بغداد: دارالشؤن الثقافية العامة، ١٩٨٥.
٢٦- لوسون، جون هاورد، فن كتابة السيناريو، تر: إبراهيم الصحن، بغداد، معهد التدريب الإذاعي والتلفزيوني، ب.ت.
٢٧- المسدي، عبد السلام، قضية البنيوية دراسة و نماذج،تونس: وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩١.
٢٨- المهندس، حسين حلمي، دراما الشاشة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج١، ١٩٨٩.
٢٩- هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، مر: ناصر حلاوي، بغداد:دار الشؤن الثقافية العامة، ١٩٨٦.
٣٠- يانوفا،سنشينا، نظرية الدراما، تر:نور الدين فارس، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩.

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal (Accredited) Monthly
Issued by Middle East Research Center

Forty-seventh year · Founded in 1974

Vol. 62 April 2021
Issn: 2536-9504
Online Issn :(2735-5233)