مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 16- 29

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

نمطية المتخيل في السينما، و قدرة الإبداع على هدم تلك النمطية من خلال براعة التخيل

قراءة في فيلم MALEFICENT 2014 أنموذجا

The stereotype of the Imagineer in cinema, and the ability of creativity to demolish those stereotypes through the ingenuity of imagination .

Film MALIFICENT 2014 as a model

حيزية مكي *، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ، الجزائر . mekki.hizia@edu.univ-oran1.dz

تاريخ المقال

الإرسال: 2022/11/28 القبول:2023-02-11 النشر : 2024-05-06

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة البحث في مفهوم المخيال و المتخيل و علاقته بالاعتقاد- على اعتبار أنه وليد الخيال و الأهواء و الظنون - ، و قدرة العقل على الإبداع و الخلق ، أو إعادة تخيل المتخيل ، أي إعادة إنتاج الرمز و الصورة ، و تطرقت الدراسة لأجل التوسع في هذه النقاط إلى نماذج من أعمال سينمائية استطاعت أن تعيد إبدال الصورة النمطية لبعض الشخصيات المدركة في الموروث الثقافي الشعبي بصفات معينة أو أن تبررها (مثلا شخصية الجنية ، الزومبي .. الخ) ، عبر إعادة إنتاج صور جديدة لها .

يهدف البحث إلى ضبط المفاهيم و إلى تحقيق إشكالية الدراسة بتمثيلها في السينما ، مستعينا بالمنهج الوصفي في جمع معطيات الدراسة و الاستقرائي في استنطاق نموذج تطبيقي ، و انتهينا إلى جملة نتائج مفادها أنه من شأن الإبداع متى ما كان بارعا و قويا كفاية و متجددا أن يهدم نمطية المتخيل مهما كانت قوته ، بحيث ينتهي إلى خلق صورة متجددة و تقديم قراءات جديدة مميزة كليا .

الكلمات المفتاحية

مخيال
نمطية
إبداع
تخيل
سينما

* المؤلف المرسل

Abstract

This study attempts to research the concept of the imagination and the imaginary and its relationship to belief - considering that it is the product of imagination, whims and assumptions -, and the ability of the mind to innovation and create, or re-imagine the imaginary, i.e. reproduce the symbol and image , In order to expand on these points, the study touched upon models of cinematic works that were able to replace the stereotype of some characters perceived in the popular cultural heritage with certain qualities or justify them (e.g , the character of a fairy, a zombie .. Etc.), by reproducing new images of it.

The research aims to adjust the concepts and to achieve the problematic of the study by representing it in the cinema, using the descriptive method in collecting the study data and inductive in interrogating an applied model, and we concluded with a set of results that creativity, whenever it is brilliant and strong enough and renewed, can demolish the stereotype of the Imagination , no matter how strong it is, so that it ends up creating a renewed image and providing completely new distinctive readings.

Keywords

Imagination
Stereotypical
Creativity
Imagined
Cinema

1. مقدمة:

نستطيع قطعا أن نجزم أن الإنسان عرف المخيال و مارسه منذ وجوده على سطح الخليقة، بل و رافقه منذ ذلك الوقت و إلى اليوم في كل مراحل حياته الفردية و الجماعية، الاجتماعية، السياسية، الثقافية و الدينية و غيرها، و ارتبط المخيال في بدايته بإدراك الإنسان لمكانته على الأرض و انبهاره بالقوة المطلقة التي تتميز بها الطبيعة و ظواهرها، و ضعف حيلته أمامها، ففكر و ابتدع بداية أشكالا يبرر بها تلك القوة و أخذ يلتجأ إليها طالبا الرحمة و الحماية و الدعم .. الخ، و هكذا ظهرت أول أشكال الممارسات الدينية، و كذلك ينطبق الأمر على مختلف علاقاته مع الأفراد و الأشياء من حوله، و تأويله لها، مستخدما ملكة الخيال في ذلك، و تطور الأمر ليصير رمزا كأنما تم الإجماع على دلالته، و كذلك بالنسبة للفنون، استخدم الفنان و المبدع نماذج من تلك المخيالات الجماعية ليوظفها في فنه، غير أن إعمال الفكر و التخيل فيها ساهم في هدم بعضا من النمطية المحيطة بها، في السينما نماذج كثيرة عن قدرة التخيل على إعادة هيكلة المتخيل و إعادة إنتاجه ، من خلال إعمال ملكة الإبداع ، في هذا البحث سنتطرق إلى ضبط مفاهيم خاصة بالدراسة ، مفهوم المخيال و المتخيل ، و سنتطرق إلى عملية إعادة إنتاج الرمز و هيكلة المتخيل ، خاصة في السينما ، و سنخوض في إشكالية الدراسة التي ارتأينا أن تكون عن " **قدرة الإبداع و التخيل لدى الفنان في إعادة إنتاج الرمز في السينما و هدم نمطية المتخيل لدى المتفرج** ".

أما فرضيات الدراسة فجاءت كما يلي :

- نمطية المتخيل و أثرها في تشكيل الرمز.
- قدرة الإبداع و التخيل على خلق صور جديدة .
- السينما كأكبر وعاء حداثي للمتخيل .

و قد اخترنا المنهج الوصفي الاستقرائي في جمع البيانات و المعطيات النظرية المتعلقة بالدراسة ، و في تقديم قراءة عينية لنقاط التجديد و التغيير في النموذج المرفق أي شخصية الجنية ماليفسنت بين فيلم التحريك "Sleeping Beauty " 1959 و فيلم " Maleficent" 2014.

أما الدراسات السابقة التي تناولت المتخيل في السينما ، فنتناولها كالآتي :

دراسة " السرد الفيلمي بين التخييل و التأريخ – تمثيل الثورة الجزائرية في فيلم خارجون عن القانون لرشيد بوشارب "للباحثة سامية إدريس من جامعة بجاية ، مقال منشور في مجلة الخطاب ع مج 16/ع 02 جوان 2021 ، ص 303 – 328 ، و تناولت الباحثة في مقالها فكرة العلاقة بين التخييل و التأريخ و عملية السرد أو التمثيل السردي فيهما ، على اعتبار أن الفيلم الأنموذج هو وسيط سردي يستخدم في سرد الخطاب التاريخي للثورة الجزائرية ، و اشكالية السرد الفيلمي بين تحقيق الهوية و التأريخ إلى لازمة الحبكة الدرامية و الخيال الإبداعي و الزماني المتخيل في الفيلم بوصفه لغة سينمائية بصرية تعتمد على المتخيل و عملية التبئير ، و خلصت الباحثة إلى خاتمة مفادها أن الفيلم الأنموذج خارجون عن القانون لرشيد بوشارب إنما هو فيلم تاريخي يجسد رؤية أو واقعة غير تاريخية ، و يقدم الثورة الجزائرية على أنها أفعال عنيفة غير مدروسة و ليس على أنها مقاومة شعبية عارمة .

دراسة " الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية و المتخيل السينمائي – أفلام ميل غيبسون أنموذجا – أطروحة دكتوراه ، مراد مراح ،

تخصص دراسات سينمائية ، قسم الفنون ، جامعة وهران 1 ، السنة الدراسية 2018 – 2019 .

و يطرح الباحث في ضوء دراسته جملة من الإشكالات منها ، هل الفيلم يروي قصص الماضي و ينقلها عبر الصورة بتفصيلاتها أم هو وهم و رواية متخيلة له تستند على معطيات ذاتية و نظريات بحتة تعاد صياغتها بصريا بافتراض أنها تطابق الأصل ، و بدراسة مطولة للنماذج الفيلمية انتهى الباحث إلى أن المخرجون عادة يعتمدون على الانتقال المكاني دون التتابع الزماني للأحداث ، و عادة ما يقدمون الحادثة التاريخية برؤية جديدة قد نسميها متخيلة ، و يجنحون كثيرا إلى استخدام أدوات و تقنيات السينما لزيادة مأساوية الحدث و زمن الإدراك لدى المشاهد ، و إلى كثير من الخدع التي من شأنها أن تنفي مفهوم التأريخ عن الفيلم التاريخي و تنتقل به إلى مصاف المتخيل .

2. مفاهيم و مصطلحات الدراسة

1.2. مفهوم المخيال

تتحدث العديد من المصادر عن صعوبة ضبط مفهوم صريح و واضح للمخيال، و لأنه يرتبط بعدد من المجالات فإن مفاهيمه تتأرجح بين مجال و آخر ، بل و يتلون بألوان و ألوان ، ففي الأدب له مفهوم يختلف عن مفهومه في علم الاجتماع ، و عنه في السياسة و عنه في علوم الدين و عنه في الفلسفة و في الفنون و هكذا، جاء في لسان العرب ، فعل خَيَلَ ، خال الشيء يخال خَيلا و خِيلة و خَيلةً و خالاً و خِيلاً و خَيلاناً و مَخالةً و مَخيلةً و خَيلُولةً : أي ظنهُ (منظور، 1997،1304) ، و يستخدم أبو البقاء الكفوي لفظة الخيال لا المخيال و تأتي بمعنى " الظن و التوهم ... و الخيال مرتع الأفكار كما أن المثال مرتع الأبصار ، و الخيال يقال للصورة الباقية عن المحسوس بعد غيبة في المنام و اليقظة " (الشبة، 14،2014)، و تستخدم كثير من المراجع كلمة الخيال للاستدلال على المخيال ، و تأتي كلمة الخيال على أنها الظن و التوهم و تتعلق بالأفكار خالصة ، على أنها أيضا صورة تعلق في الفكر من شيء بين الحلم و اليقظة، فلا هي حلم ولا هي واقع خالص .

اصطلاحا ، عرف المخيال على أنه " خزان رمزي واسع كثيف ، يختزن صورا و رموزا و حكايات و أساطير و قصص ... و هو فعل تأويلي للعالم ،... - و أقتبس - إن المخيال يمنح للإنسان الذي يتحرك داخله حسب مستويات الواقع المتفاوت و المصطرع، يمنح الصراع الذي يعيشه يوميا في علاقته بذاته وفي علاقته بالآخر يمنحهم معنى حينما وفي بعض الأحيان يُفتقد المعنى ...في زمن تختلط فيه الأمور و تلتبس الأحوال ، يصبح المخيال هو الملجأ كما الدين كما الفن ، هو أفق قد يكون تعبيرا عن انسداد كما قد يكون تعبيرا عن حرية ... " (النويري، 2009) ، يخوض النويري و أفاية و آخرون جدالا حول مفهوم المخيال ، و اتفقوا على صعوبة ضبطه لتعدد انتماءات هذا المصطلح إن صح أن ندعوها بانتماءات ، أو كما دعوه لفظا بالمنزلق أو الزئبقي ، كما أشاروا إلى فكرة أنه إنما " خزان واسع وسع الثقافات و المجتمعات البشرية، يتكون من صور و أساطير و قصص لا حصر لها "، و هو الطريقة التي استخدمها الإنسان في تأويل العالم و مظاهره الحسية و اللاحسية، و هو ما يسمح له بخلق معنى حينما يصعب عليه أن يفسر الأمور تفسيرا منطقيا عقلانيا، إذن فالمخيال يتنافى تماما و العقل، يلتجأ الإنسان إلى ممارسة الخيال و إلى خلق المخيال تماما كما يلجأ إلى ممارسة التضرع طلبا لقضاء الحاجات و تسهيلها و كما يلتجأ للفن ليعبر عما يجتاحه أو ليشعر ، بمعنى آخر فإن المخيال هو تبرير للصراع الذي يعيشه

الإنسان و لا الذي لا يستطيع أن يعطيه معنى صريح، حينما رأى الإنسان قديما الرعد و الأمطار و الزلازل و عجز عن إدراك معناها، جعل منها آلهة تغضب منه و تمتحن ضعفه و أخذ يستعطفها و يبرر لنفسه أسباب غضبها عليه في البر و البحر ، و من الجلي أن تطور المخيال في الفكر البشري إنما ارتبط بمراحل المعرفة البشرية ، التي قسمها أوغست كونت في علم الاجتماع إلى معرفة دينية كانت تأول كل المعارف تأويلا دينيا تتحكم فيه الآلهة المتعددة ، ثم معرفة ميتافيزيقية تفسر و تأول الظواهر تأويلا ما ورائيا ، أي لاهوتيا ، و بالتفكير قليلا و بالعودة إلى أصل المخيالات بكل أشكالها الأسطورية الخرافية المعقدة و انتماءاتها الكثيرة ندرك أن هاتين المرحلتين إنما هما مصدرها ، كل أشكال المخيال بلا حصر ، الشعبية ، الاجتماعية ، الدينية ..الخ ، و هذا قبل أن تظهر المعرفة العلمية التي أعطت تفسيرا و تأويلا علميا لكل الظواهر الطبيعية و النفسية و الاجتماعية متى ما استطاعت و مع ذلك لا تزال التأويلات التي ترتبط بالمخيال صامدة و فعالة .

المخيال رؤية جماعية يكتسبها شعب من الشعوب أثناء تفاعله مع محيطه القريب و البعيد ، و من تفاعل هذه العناصر المكونة لهذا المحيط ببعضها البعض، من جهة أخرى، المخيال هو الإطار الجماعي الذي يوجه و يحدد طبيعة مسيرة المجتمعات و حضاراتها " (الذوادي، 1998،02) ، يشير هذا التعريف إلى أن المخيال ليس حالة فردية، بل هو رؤية جماعية تختص بها جماعة أو شعب من خبرة تفاعلها مع محيطها سواء كان تفاعلا بشريا أو مع كيان أو جماد ، و يخلق ذاك التفاعل شكلا من أشكال التأويل الذي يعطي تفسيرا لتلك العلاقة التفاعلية ، و يحدد هذا الفعل توجه الشعوب و مسيرة حضاراتها، فالشعوب التي تتعلق بالمخيال و تنفي العقل، تعاني من تأخر و تخلف حضاري في المجالات الاجتماعية و الفكرية و العلمية و الاقتصادية و غيرها، أما تلك الحضارات التي ركبت سير العقل و أعملته في تأويل المظاهر من حولها فقد عرفت تطورا فكريا و اجتماعيا و اقتصاديا و غيره، و لسنا بالحاجة إلى التفكير كثيرا فالعالم مليء بنماذج منهما .

و للإشارة ، المخيال كما أسلفنا الذكر هو رؤية جماعية ، و لكن تمثيلهُ في الفن هو حالة فردية ، أو رؤية كما ندعوها اصطلاحا بالرؤية الفنية ، في السينما بالرؤية الإخراجية ، ذاك أن الفن هو وسيلة فردية للتعبير عن حالة جماعية ، يصفه هربرت ريد ، هو " تعبير عن مثل أعلى مهما يكن ، يستطيع الفنان أن يعيه و أن يعبر عنه تشكيليا " (ريد، 1998،10) ، فالفنان يحاكي موضوعا معروضا أمام أعين الجميع ، يستشعر فيه دونا عنهم ما يثير فيه رؤية في مستوى آخر عنهم ، و متى ما تمكن من أدوات الإنتاج الفني (من موهبة و تكوين) استطاع أن يقدم فنا يمثل رؤيته الخاصة ، المخيال متاح لإدراك و معرفة الجميع ، الخيال عملية إبداعية تجعل المتخيل يدرك ذهنيا ماهية المخيال ، أما الفنان فيشكل ذاك المخيال بصريا أو سمعيا أو كليهما ، إما تكراريا كمحاكاة و فقط و إما إبداعيا كمحاكاة في درجة ثالثة أو رابعة .

2.2. مفهوم الخيال و المتخيل

الخيال هو " ملكة نفسية و قوة كامنة تختلج النفس فتعمل على استعادة الصور و الأفكار التي تم توليدها و إنتاجها و العمل عليها في صورة جديدة، تكون إما مشابهة للعالم المألوف أو متجاوزا له و عابرا إياها في علاقاتها و طرق اشتغالها ، و العمل على زعزعتها لنجاح عملية الإبداع " ... " و " الخيال عند أرسطو حركة يسببها الإحساس ، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه ... " (زورخي، 2019 ، 10-12)

، أما عند سارتر فالخيال " قدرة خلاقة " ، أي أنه " حرية" يستطيع بواسطتها أن يشكل العالم بطريقته الخاصة ، و هو الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته " أي أن الخيال هو تلك القدرة التي يعملها الإنسان على تشكيل العالم بطريقة تمكنه من تحرير نفسه من أسر العالم له، من الواقع ، هل نجرؤ هنا على استخدام لفظة الحلم ! إنها الطريقة التي يحلم بها الإنسان بتحرير ذاته من الواقع ، و هو أي الخيال ملكة أي هبة، غير حسية ، تسمح له بتشكيل الأفكار و إنتاجها و خلق صور جديدة كليا، مألوفة أو غير مألوفة ، تتجاوز حدود العقل و المنطق ، و تمسى هذه العملية بالإبداع ، أي القدرة على الخلق و الابتكار.

أما المتخيل فهو " شيء متميز عن الإحساس و التفكير ،و لو أنه لا يمكن أن يوجد بدون الإحساس ، و أنه بدون التخيل لا يحصل الاعتقاد ... و أن التخيل ليس إلا قوة أو حالة نحكم بها، و نستطيع أن نكون على صواب أو خطأ " (زورخي، 2019 ،12) ، و المتخيل " يمثل مستوى تعبيريا يكثف تجليات الجسد و صيغ اللغة و أشياء الواقع و هو بقدر ما يجمع بينها ،أي بين الجسد و اللغة و الواقع، فإنه يفصل بينها ، لأن المتخيل يتميز دوما بالتوتر سواء في اتجاه توظيف إرادة للقوة أو في أفق الانطلاق و التحرر... المتخيل يعبر عن نفسه من خلال صور و حكايات و أساطير تتعالى بالضرورة عن الواقع و تتخذ من ذاتها مرجعها الأسمى .. و باعتباره مجالا لانبجاس الرموز لا يكتفي بإعادة صياغة الأشياء أو ترتيب الصور و الحكايات، لأنه بقدر ما يورط الذات الفردية في عملية إنتاجه بقدر ما يتجاوزها ليلتقي باعتبارات ما يسميه بول ريكور بـ " المتخيل الاجتماعي". " (آفاية، 1993 ، 8،9) ، يتحدث أفاية في مقدمة كتابه المتخيل و التواصل عن علاقة المتخيل بالذات الفردية ، عن كونه إنتاج فردي يرتقي إلى المتخيل الاجتماعي ، و يتأثر به ، لأنه يستغل الصور و الحكاياتو الأساطير الموجودة سلفا في المخيال الاجتماعي أو الجماعي ، و لكنه أي الفرد في هذه العملية إنما ينتج مستوى آخر منه ، أي أنه يقدم إعادة إنتاج أو إعادة صياغة ، من خلال عملية تسمى العلمية الإبداعية، و الفرد الذي يدعى غالبا في هذه الحالة بالفنان إنما هو مبدع قادر على تفجير الرموز الكامنة في المخيال بل و منحها مستوى آخر و قراءة مختلفة كليا .

أما المتخيل السينمائي فهو متخيل سردي بدوره، ينتمي إلى ما سماه أفاية بثورة الصورة ، حيث يقول " ... غير أن ابتكارات الحداثة ، منذ القرن التاسع عشر إلى الآن، ثَوَّرت النظرة إلى الصورة و إلى إنتاجات المخيلة بشكل لا مثيل له، فاكتشافات الصورة الفوتوغرافية و السينما و التلفزيون و ازدهار صناعة الكتاب و توزيعه...الخ ، خلخلت الخطاب العقلي و أصبحت رموز هذه الاكتشافات و انتاجاتها تتواصل مع متخيل الإنسان أكثر مما تتحاور مع عقله ، و انتقلت الصورة ، بمختلف تعبيراتها و مجالاتها من منطقة الظل و الهامشية إلى موقع أصبحت فيه مادة مرئية تتغذى بها العين في كل اتجاه أخذته، و تحولت المدينة الحديثة إلى خزان رمزي و دلالي تحتل فيه الصورة مكانة استثنائية " (آفاية، 1993،07) ، أي أن تلك الصورة المتخيلة من المخيال الجماعي الشعبي لمتخيل ما ، انتقلت من صورتها الذهنية الأولى التي تملك ملامح و هيئة معينة قد تختلف بين جماعة و أخرى أو بين فرد و آخر ، يختلف تصورهم لها ، صارت بفضل ابتكارات الحداثة من سينما و صورة و روايات و غيرها صورة بصرية مدركة ذات ملامح

و هيئة محددة أنتجتها الرؤية الفردية للفنان ، أي انتقال الصورة من كونها تخيل فردي لدى جماعة إلى تخيل جماعي لدى الأفراد ، و لتشكل هذه الصورة ماهية الرمز ، الذي سيتحول إلى صورة نمطية للمتخيل . و على رأس هذه الابتكارات تقع السينما ، حيث ساهمت بشكل كبير في تشكيل الصور من هيئتها الذهنية المتخيلة إلى هيئتها البصرية المدركة .

و يستخدم المتخيل السينمائي الأساطير و الحكايات و القصص و الآداب و ما إلى ذلك، و ينتجها معيدا تقديمها إلى السينما، و عادة ما يسمى النوع الفيلمي الذي يقدم المتخيل في السينما بالفانتازيا و أحيانا أفلام الرعب ، وبالبحث في تاريخ السينما نجد أن جورج ميلاس هو أول من قدم فكرة فانتازية في أفلامه و هي فكرة الشيطان و قدرته على التجسد و صنع الوهم في فيلم الرعب " القلعة المسكونة " 1896، ثم لاحقا ظهر هذا النوع بطريقة ملحة أكثر من خلال أفلام التعبيرية الألمانية 1910 – 1930، و التي أمعنت في تقديم فكرة الوحوش و الغولم و دراكولا و غيرها ، و في تشويه الأشكال و الواقع ، و ارتكازها على الأحلام و الخيال ، في أفلام كثيرة شهيرة، نذكر منها عيادة الدكتور كاليغاري 1920 ، ميتروبوليس ، M و غيرهم ، ثم بدأت السينما تقدم هذا النوع بشدة ، و انتشرت موجة أفلام الخيال و الأفعال الخارقة و السحر ...الخ ، يقول رولان كورب إن " محصلة التخيل العلمي السينمائي هي أبعد ما تكون عن هذا التطور الثري للتخيل العلمي و الأدبي " (قاسم،2017،09)، أي أن التخيل السينمائي قد سبق و تجاوز كثيرا التخيل العلمي و الأدبي ، رغم أن التخيل الأدبي هو أحد المرتكزات التي تشتغل السينما من انتاجاتها ، إلا أن الميزة الذي تقدمها الصورة السينمائية هي قدرتها على التشكيل البصري .

3. الرمز و الصورة النمطية ، و منطق الإبداع

1.3. الصورة النمطية و الرمز في السينما

الصورة السينمائية هي تلك الصورة التي تتكون تقنيا من لقطة ، و تتكون من 25 وحدة Frime، أما اصطلاحا فهي تلك الصورة التي يتم تقديمها إلى السينما و تكون المجموعة منها شريطا سينمائيا يسمى فيلم ، تحمل قيمة فنية و جمالية و ذهنية للمشاهد، و تتكون من دال و مدلول و رموز، و تحمل تأويلا، و تتشكل حسب بودفكين من الحدث/ المكان من حيث وجوب مراعاة الترابط بين الأحداث و المكان الذي تصور فيه أيا كان الموضوع ، التركيب أو المونتاج و يتعلق بقدرة التركيب على إبراز أهمية الحدث ، الإيقاع الذي يرتبط بالمونتاج ، و يحافظ على سلاسة الانتقال في الأحداث بما يحافظ على تركيز المشاهد و انتباهه ، و الابتعاد عن التشويش على المشاهد عبر الانتقال غير المنظم عبر الأحداث ، الطول و يتعلق بطول المشاهد مما يجعله أيضا مرتبطا بالإيقاع و منه المونتاج ، طول المشهد قبل أن يحدث الانتقال له أهمية كبيرة في الحفاظ على تركيز المشاهد و انتباهه ، و كذلك بالنسبة لطول اللقطات مع بعضها البعض، المحتوى و يتعلق بمحتوى تلك اللقطات، محتوى الأحداث التي تكون مواطن الصراع في الفيلم ، كما يمكن إضافة اللون إلى القائمة و ذلك لأهمية الألوان و دلالتها و رمزيتها (بلخيري، 2012، 91-94) ، أما الحديث عن نمطية الصورة فهو شرح يطول الحديث فيه ، و عادة ما يرتبط في أذهاننا بصورة المرأة أو بصورة المسلم في السينما خاصة بعد أحداث 09.11 بفضل الدراسات الكثيرة التي خاضت في الموضوع مؤخرا، و لكن الأمر أبعد من ذلك بكثير ، إن النمطية هي صورة ذهنية ترسخت في عقول الناس بسبب تشكيلها مرارا و صياغتها المتكررة في قالب مهيأ مسبقا

، و عند البحث في جذور الفكرة ندرك أنها متجذرة في السينما منذ بداياتها ، و إذا عدنا بالذاكرة قليلا ، تخطر لنا صورة الرجل الأبيض القوي و العادل و الشجاع في أفلام الكوبوي، و صورة الهندي الأحمر اللص و الجبان الذي يقطع الطرق على الأبرياء ، و صورة السيدة الجميلة التي تغري المحقق في الفيلم Noir ببرائتها و رقتها ، صورة دراكولا الذي يفترس السيدات الجميلات ... الخ، و غير ذلك من الصور التي خلقها المتخيل السينمائي و ساهم في تشكيلها بصريا لدى المشاهد حتى صار يؤمن بها و صارت رمزا .

عند الخوض في مفهوم الرمز، تصادفنا تعاريف اللغويين بشدة ، كبيرس و سابير و دي سوسير ، هذا الأخير يعرفه على أنه " نوع من الإشارة يطلق عليه اسم المشير أو الدالة، و توجد رابطة طبيعية بين الرمز و المرموز إليه ، مثل الميزان رمز للعدالة ، و الرمز هو حامل للتصور أو المعنى " ، و يضيف " الإشارة هي ارتباط كلي بين تصور ما و صورة صوتية محددة مثل كلمة شجرة و هي عبارة عن صورة يرتبط به تصور معين " (محمد، 2019، 02) ،إذن الرمز هو إشارة بين صورة و مدلولها أو و تجسدها في الواقع أو الفكر ، على اعتبار أن فرويد مثلا يربط الرمز بنتاج الخيال اللاشعوري، و أنه أولي / بدائي يشبه صور التراث و الأساطير ، و الذي يصدر في شكل أحلام و هلاوس و كوابيس و زلات و خيالات ..الخ، لذا هو ليس متعلقا فقط بهيئة ذات وجود محسوسة، أما يانج فيرى أن الرمز يستمد من الشعور و اللاشعور، و يفصل بين الرمز و الإشارة ، حيث يقول أن الإشارة Sing هي تعبير عن شيء معروف و معالمه محددة في وضوح، أما الرمز Symbol فهو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه ، و هو معين لا ينضب للغموض و الإيحاء ، بل و للتناقض كذلك . (أحمد، 1984، 36)

و يعرفه بينييه أنه " صورة Image تمثل فكرة " ، حيث لكل رمز صورة ، بينما ليس كل صورة هي رمز ، و يشير بلليزييه إلى أن الرمز هو طريقة لملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجداني و ما هو مادي بالنسبة للفنان ، وجدانيا من حيث كونه يرتبط بذات الفنان، و أحاسيسه و قدرته على إدراك الاختلاف أو التميز و بين ما هو مادي من الأشياء المحسوسة ، فهو إذن نتيجة ذاك التعبير ، الصورة المنتجة سواء كانت صورة أو صوتا أو تمثالا أو أدبا ...الخ . (أحمد، 1984،39)

إذن الرمز هو صورة ، متى ما اقترن الرمز بصورة ، صار يمثل فكرة ، آفروديت آلهة الجمال عند الإغريق ، و فينوس آلهة الجمال عند الرومان ، زيوس إله الحرب عند اليونان ، ثور إله الرعد و البرق ، شارلوك هولمز شخصية خيالية ترمز إلى التحقيق و الذكاء في فك الجرائم ، روميو و جولييت اقترنا بالحب الحقيقي و التضحية ، دراكولا ارتبط بالشر ، سالم مدينة ارتبطت بالسحر و الشعوذة ، المسلم الملتحي ارتبط بالإرهاب و العمليات الانتحارية ، المرأة المحجبة ارتبطت في السينما الغربية بالمرأة المستضعفة ، المتخلفة التابعة للرجل ... الخ ، بشكل أو بآخر ساهمت هذه الصور في تشكيل الرمز في السينما ، و بالتالي خلق صورة نمطية لشكل هذا الرمز ، بحيث صار الطرح الذي يتناول إحدى هذه الشخصيات حتى و إن اختلفت التسميات يحتفظ بالملامح العامة المكونة للرمز ، مثل ارتباط الغليون بشخصية المحقق ، شارلوك هولمز ، أو الشنب المعقوف بهرقل بوارو ، الحجاب الأسود بالمرأة المسلمة الرجعية .

2.3. منطق الإبداع ، و براعة التخيل :

في مفهوم الإبداع ، تعرفه الموسوعة الفلسفية العربية بأنه " إنتاج شيء جديد أو صياغة عناصر موجودة بصورة جديدة في أحد المجالات كالعلوم

و الفنون و الآداب " و يعرفه ريبير في علم النفس بأنه " تعبير يستخدمه المختصون و غيرهم للإشارة إلى العمليات العقلية التي تؤدي إلى حلول أو أفكار أو أشكال فنية أو نظريات أو إنتاجات فريدة أو جديدة " (ناقرو، 13،2011-15) ، و يعرفه جوزيف شمبتر بأنه " النتيجة الناجمة من إنشاء طريقة أو أسلوب جديد في الإنتاج ، و كذا التغيير في جميع مكونات المنتج أو كيفية تصميمه " (الأخضر، 31،2011) ، ، يشير التعريف الذي تستخدمه الموسوعة الفلسفية العربية إلى فكرة كون الإبداع أو العملية الإبداعية هي إنتاج شيء جديد أو صياغة عناصر موجودة بصورة جديدة ، و هذا التعريف هو مكمن ورقتنا البحثية ، قدرة العملية الإبداعية على صياغة العناصر الموجودة سلفا في المتخيل و إعادة إنتاجها بشكل مبتكر ، في هيئة جديدة ، صورة جديدة غير تلك الصورة النمطية الموجودة عنها سلفا، و كما يشير شمبتر بأنه نتيجة ، الإبداع هو فحوى تلك العملية الفكرية التي تستخدم أسلوبا أو طريقة جديدة في الإنتاج ، صورة الزومبي في السينما هي دائما صورة كائن ميت سائر يفترس البشر ، بطيء، بليد ، خال من المشاعر ، قدم على هذه الصورة في عدة أفلام ، منها : سلسلة Resident Evil ، World war Z ، Zombieland ، ...الخ ، أما في فيلم Warm bodies 2013 ، قدم جوناثان ليفين نسخة جديدة لشخصية الزومبي ، حيث R زومبي يعيش في محيط مطار ، يلتقي صدفة بالبشرية جولي ، و ينقذها من هجوم زومبي الذي كان هو طرفا فيه ، ليقرر إبقاءها بقربه و توفير الحماية لها و بذلك يستعيد R المشاعر البشرية ، الزومبي في نظر ليفين قادر على إتخاذ القرارات ، و التفكير بل و الشعور ، و كلها صفات غريبة لا تنطبق مع شخصية الزومبي في الفكر البشري .

أما عن مستويات الإبداع فهناك رأي يميز بين مستويين ، مستوى رفيع يشمل أولئك الذين يدخلون بعض العناصر الجديدة أو يستخدمون نهجا جديدا نسبيا لدراسة مشكلة ما ، و مستوى أدنى يشمل أولئك الذين يستخدمون شيئا كان موجودا بالفعل من قبل استخداما جديدا على نحو ما ، و رأي يتمثل في المنظر كالفن تيلور الذي يحدد 5 مستويات للإبداع ، هي مستوى تعبيري، مستوى إنتاجي فيه قدرة الأفراد على الإنتاج ، حينما يصل الفرد إلى مستوى معين من الإنجاز على ألا يكون الإنتاج مستوحى من عمل الآخرين ، ثم مستوى اختراعي، و مستوى ابتداعي ، و أخيرا مستوى البزوغ ، الذي يتضمن تصورا جديدا تماما في أكثر المستويات و أعلاها تجريدا ، بعبارة أخرى هو الخلق . (عيسى، 17،1979-18)

في موجب الحديث عن فعل التخيل و الإبداع الفني خاصة ، يقول زهير الخويلدي " .. لا يستعيد الخيال صور عن الإحساسات الماضية و لا يقتصر على التكرار السالب و التفريق و الاستحضار و إنما يجمع عناصر متباينة من إحساسات مختلفة و يؤلف مجموعات جديدة و يبتكر عن طريق استكشاف الفروض و الأفكار من وراء الظواهر و تجاوز حدود الواقع و القفز في ميدان الحرية و ممارسة الابتكار" (الخويلدي، 2016)، حسبه أن الاستحضار ليس هو أساس الخيال، بل يمكن للخيال أن يؤلف، أن يختلق و يبتكر مجموعات جديدة ، صور جديدة، عن طريق تجاوز الواقع و هنا لا نستخدم كلمة واقع فقط من حيث كونها واقع، بل نستخدمها من حيث كونها مدركات سابقة ، أفكار و صور مخزنة و مدركة، و الإبحار في التفكير بحرية لتجاوز المدرك ، يميز كانط بين خيال تكراري و خيال إبداعي، حيث يملك الخيال التكراري القدرة على استحضار مواضيع من الفكر ، كان الحدس قد انتبه إليها في مرحلة سابقة، أما

الخيال الإبداعي يحوز على ملكة من الحدوسات الخالصة على غرار الزمان و المكان (الخويلدي، 2016) ، و الحدس هو معرفة تتجاوز العقل و المنطق ، أي أن كانط أشار إلى وجود خيال ذو مستوى تكراري ، يستحضر الصور السابقة ، في الفن ، في الأدب ، في العلوم ...الخ ، دراكولا ، مصاص الدماء ، قدم مرارا في السينما و الأدب و الرواية ، هو شخصية تمتص الدماء البشرية ، لها أنياب طويلة و حواس قوية ، و سرعة كبيرة ، يحترق بسبب ضوء الشمس الساطع، يموت عن طريق غرز صليب من الفضة في صدره ، هذه الرؤية النمطية لشخصية مصاص الدماء هي رؤية تكرارية ، أما الرؤية الإبداعية فهي رؤية تقدم قراءة جديدة كليا، خلقا، في السلسلة القصيرة دراكولا 2019 لجوني كامبل و آخرون، تقوم أغاثا فان هالسينغ حفيدة أشهر صيادي مصاصي الدماء في السينما و الأدب بمواجهة الكونت دراكولا بحقيقته، بحقيقة أن أشعة الشمس لا تقتله، و أنه ليس لحاجة ليختبئ في الظلام أو للنوم في تابوت أو لأن تتم دعوته لكي يدخل منزل أحدهم، كلها إدعاءات اختلقها البشر منذ قرون لإبقائه بعيدا عنهم لم يجرب دراكولا يوما أن يتخطاها ، ما يفتقده دراكولا حقا هي الشجاعة، الصورة الجديدة للكونت دراكولا الذي يشعر بجمال و دفء أشعة الشمس على بشرته لأول مرة منذ قرون، هي إسقاط جديد و جمالي لفكرة الشجاعة و المواجهة ، الحياة و تقبل الموت في شخصية دراكولا الميت الذي لا يموت .

4.إعادة هيكلة قصة الجميلة النائمة من خلال شخصية الجنية الشريرة في Maleficent :

1.4 " الجميلة النائمة " القصة الأصلية و تقديمها إلى السينما :

" الجميلة النائمة في الغابات " هي قصة للأطفال من كلاسيكيات الأدب العالمي، ألفها القاص الفرنسي " شارل بيرو" (1628 – 1703) في نهاية القرن 17، و ترجمت القصة إلى أغلب لغات العالم و انتشرت بين أغلب الثقافات، تحكي القصة قصة ملك و ملكة يرزقان بمولودة أميرة بعد سنين طويلة أسموها أرورا، و يدعوان إلى الحفل الناس و المخلوقات السحرية من كل فج ليباركوا الأميرة و يلقوا عليها تعاويذ سحرية، و فجأة تحل عليهم جنية عجوز غير مدعوة، ولا يذكرها أحد، فيأمر الملك بحسن استقبالها ، و تقدم لها ضيافة في طقم من فضة على غير الجنيات الأخريات اللواتي ضيفن بأطقم من ذهب خالص، فتغضب الجنية العجوز و تأخذ الأمر على أنه إهانة لها و انتقاص من قيمتها و تعزم على الانتقام، و تلاحظ إحدى الجنيات الطيبات خبث ما تكيده الجنية العجوز فتنوي تقديم المساعدة للأميرة، و عندما يحين وقت تقديم المباركات تلقي كل جنية تعويذة حسنة بنية طيبة على الأميرة الصغيرة و عندما يحين دور الجنية العجوز تلقي لعنة الموت على الأميرة أوروا ما إن تبلغ سن السادسة عشر عندما يخدش إصبعها مغزل ، فيفجع الجميع و تحل الصدمة من تصرف الجنية العجوز الحاقدة ، و بعد رحيل الجنية العجوز مبتهجة بفعلتها، تتدارك الجنية الطيبة الأمر و تلقي تعويذتها الأخيرة و التي من شأنها أن تغير مصير الأميرة بعض الشيء، فتشاء لها أن تنام نوما عميقا لمائة عام بعد أن يخدشها المغزل ، على أن تنهي تلك اللعنة قبلة حب حقيقي من أمير نبيل ، و هو ما يحدث حقا حسب خط سير الأحداث في القصة الأصلية . (Perrault)

و قدمت القصة أول مرة إلى السينما سنة 1959 ، بعنوان " الجميلة النائمة " فيلم تحريك من إنتاج ديزني و إخراج مجموعة مخرجين على رأسهم كلايد غيرونيمي و ليه كلارك ، و حظي الفيلم بإشادات واسعة و حقق أرباحا كبيرة بلغت 51 مليون دولار مقارنة بتكلفة إنتاجه التي قدرت بـ 6 مليون دولار ،

و قد حافظ الفيلم على البنية السردية الأصلية لهيكل القصة و التي مفادها ، مرحلة الضيق حيث أميرة شابة تتعرض للعنة ، ثم مرحلة الانفراج حيث ينقذها أمير وسيم شاب و المفتاح قبلة حب حقيقي ، مع تغيرات في البنية الداخلية المكونة للحدث، أولا إن الأمير فيليب مقدر للأميرة أوروورا منذ ميلادها و مع ذلك يشاء القدر أن يكون هو نفسه الحبيب الموعود الذي سيلغي اللعنة، كما أن الجنية ماليفسنت شريرة لم تتم دعوتها، لذا هو سبب كاف في نظرها للعن الأميرة التي جعل قدومها المملكة سعيدة، ماليفسنت تعتبر نفسها سيدة الشر المطلق لذا هي لا تريد لمظاهر السعادة و الخير أن توجد ، ثم عندما تبعد الجنيات الطيبات اللواتي تم اختصار عددهن من 7 في القصة الأصلية إلى 3 في الفيلم ، عندما تبعدن الأميرة أوروورا لتعيش سرا في كوخ مهجور على أطراف الغابة لتعدنها إلى القصر مساء اليوم الذي تبلغ فيها سن 16 ، يشاء القدر أن تلتقي الأميرة أوروورا الأمير فيليب دون أن يدرك أحدهما أن الآخر قدره و لكن تفرقهما ماليفسنت عندما تنجح لعنتها ، و عندما يدرك فيليب أن عروسه الأميرة التي كان يرفضها هي نفسها روزا المزارعة الشابة من الغابة يسرع لإنقاذها ، ثم يواجه ماليفسنت التي تحرر قوى الشر فيها لتصير تنينا، و بعد المواجهة يتغلب الأمير فيليب على ماليفسنت و يقتلها ، ثم يقبل الأميرة أوروورا فتعود إلى الحياة و يخرجان إلى العامة ليعلنوا أنهما سيتزوجان و ينتهي الفيلم، حبكة كلاسيكية ، البداية بمأزق ، ثم تأزم ثم انفراج . (كلارك، 1959)

2.4 ماليفسنت الوجه الآخر ،قراءة ثانية للقصة في السينما :

في 2014 ، قدمت والت ديزني عمل السيناريست ليندا وولفرتون و المخرج روبرت سترمبورج و هو هيكلة حديثة للقصة الشهيرة " الجميلة النائمة " ، قلبت موازين الخير و الشر، و برزت أهمية و قوة قدرة التخيل و براعته في هدم النمطية التي يحملها المتخيل الشعبي لقصة أو شخصية ما "الجنية ماليفسنت" و " الملك ستيفن " في هذه الحالة ، هدم النمطية بل و تقديم البديل أو إعادة التأسيس ، و حصل الفيلم " Maleficent " على مراجعات إيجابية جدا و أرباح فاقت 750 مليون دولار، تأسيس الحبكة في ماليفسنت هي ذات القصة النمطية التي قدمت مرارا، الجنية ماليفسنت تلقي لعنة حاقدة انتقامية على مولودة الملكين ، و مفتاح كسر اللعنة هو قبلة حب حقيقي ، إلى هنا الأمور معتادة . (Stromberg, 2014)

في Maleficent ، ينطلق الفيلم من التأسيس لشخصية الجنية ماليفسنت ، جنية قوية ، وحيدة من نوعها ، تعيش في مملكة غناء تثير مطامع البشر تدعى المورز ، و ماليفسنت هي أقوى كائنات المملكة لذا تحكمها ، على عكس " فيلم الجميلة النائمة " تعيش ماليفسنت في مكان مظلم و قلعة مخيفة . **شكل 1.**

شكل 1 : ل . ش على اليمين لطبيعة المملكة و سحرها من فيلم Maleficent ، بالمقابل ل . ع للقلعة المخيفة و الأجواء السامة التي تقيم فيها ماليفسنت في فيلم التحريك الجميلة النائمة .

عندما تلقي ماليفسنت لعنتها على الأميرة الصغيرة ، تلقي لعنة نوم أبدي ، تنهيها قبلة حب حقيقي ، على

اعتبار إيمان ماليفسنت المطلق بعدم وجود حب حقيقي بعد الذي فعله بها ستيفان منذ سنوات .

عندما تلتقي أوورورا بماليفسنت ، في الغابة و تخبرها عن رغبتها الشديدة و الدائمة بلقاءها ، بل و تتعرف عليها على أساس أنها كانت تتبعها منذ طفولتها ، بينما في نسخة التحريك تلتقي أوورورا بالأميرة فيليب ، الذي كانت دائما تلتقيه في أحلامها و يقعان في الحب بسرعة .شكل 2

شكل 2 : على اليمين ل أ تظهر لقاء أوورورا و الجنية ماليفسنت في الغابة ، بالمقابل ل إ لأوورورا تلتقي الأمير فيليب في الغابة في فيلم التحريك .

و عندما تندم ماليفسنت على فعلتها بعد نوم الأميرة ، فتحاول البحث عن الأمير الذي يمنح أوورورا قبلة حب حقيقي ، و لكن محاولاتها تفشل مرارا قبل أن تدرك أن ما تضمره لأوورورا إنما هو حب حقيقي خالص ، حب أمومي ، و يكون الفرج بأن تكون قبلتها هي مفتاح إنهاء اللعنة . شكل 3

شكل 3 : ل م على اليمين من فيلم Maleficent تظهر لحظة إدراك الجنية ماليفسنت أن الحب الذي تكنه للصغيرة أوورورا هو حب حقيقي ، فتجرب تقبيلها ، و بالمقابل ل م للأمير فيليب يوشك على تقبيل الأميرة أوورورا التي ستوقظها قبلته باعتبارها قبلة حب حقيقي أيضا .

في Maleficent ينتقل الصراع بين ماليفسنت و الملك ستيفن ، ستيفن بداية كان طفلا بشريا من عمر ماليفسنت تجرأ على زيارة المورز ، و هناك تنشأ بينهما صداقة قوية ، تتحول إلى حب من طرف ماليفسنت ، عندما تتطور الأحداث إلى إعلان ملك المملكة المجاورة أن من يهزم ماليفسنت سيتزوج ابنته الأميرة و يعلن ملكا ، يسوق الطمع ستيفان و قد أصبح شابا إلى استغلال ثقة ماليفسنت به و حبها له ، حيث يخدرها ثم يقص جناحاها ، في النسخة الأخرى من الفيلم ماليفسنت بلا أجنحة ، و ستيفن ملك طيب .

و لكن شره يظهر رغبة في الانتقام لانتقام ماليفسنت ، حيث بعد إيقاظها لأوورورا و عندما يوشك على هزيمتها ، تحرر أوورورا جناحي ماليفسنت فيلتحمان بها و تعود قوى ماليفسنت الكاملة و تترك ستيفان حيا و لكنه يهاجمها و ينتهي بالسقوط من أعلى الجسر ميتا ، أما في نسخة التحريك تواجه

ماليفسنت الأمير فيليب و يهزمها لتسقط من أعلى الجسر و تختفي .شكل 4

شكل 4 : على اليمين ل م لماليفسنت تتفقد جثة الملك ستيفن الذي سقط من أعلى البرج عندما حاول أن يطعن ماليفسنت خداعا، على اليسار ل م للشكل الذي تحولت إليه ماليفسنت بعد أن هزمها الأمير فيليب قبل أن ينقذ الأميرة أوروورا .

5. خاتمة

توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج نستعرضها كما يلي :

أولا إن المخيال هو خزان رمزي من الصور و الأساطير و الأفكار ، التي تميز جماعة ما و تنتج عن تفاعلها مع محيطها، و هي حالة جماعية و الذي يحدث أن تتشابه مقومات تلك الصور بين ثقافة و أخرى و إن اختلفت المسميات ، فالغيلان في ثقافة ما هي وحوش مستذئبة في ثقافة أخرى و هي بيغ فوت في ثقافة ثالثة ..الخ ، أما الفن فحالة فردية، حيث ينطلق المخيال من حالته الجماعية نحو الفرد، أما الفن فينطلق من حالة فردية لفرد واحد يدعى الفنان هو قادر دون غيره على إدراك تلك الحالة المتفردة و المميزة لأمر ما و قادر على إعادة تشكيلها و منه تمرر إلى الجماعة فيحدث تذوق أو نفور .

أما التخيل فهو عملية يمارسها الفرد، تنتج صورا متكررة أو مبتكرة كليا، مستعينا بالإبداع ، و العلاقة بين التخيل و الإبداع علاقة طردية ينتمي كل واحد للآخر ، أما المتخيل السينمائي فهو ذاك المتخيل الذي يختص بالسينما ، و هو متخيل سردي يستعين برصيد من الخيالات من قصص و أساطير و حكايات... في تجسيد صور بصرية و التي بدورها عندما تتكرر في السينما تصير صورا نمطية متكررة ، إلا في حالات من الإبداع الخلاق ، التي ينجح فيها الفنان في خلق خيالات متميزة و بذلك يهدم تلك النمطية ثم يقدم رؤية فنية مبتدعة و قراءة جديدة كما حدث في النموذج التطبيقي الذي استعنا و الذي قدم قراءة و تبريرا للشر الذي طالما كان يستحوذ على الجنيات و الساحرات في القصص الكلاسيكية و الذي لم يكن مبررا إلى أن جاء الفيلم أخيرا بطرح يبرره بل و يقدم قيمة و مفهوما جديدا في السينما لفكرة " قبلة الحب الحقيقي " .

قائمة - المصادر والمراجع:

1. ابن منظور. (1997). *لسان العرب*. القاهرة : دار المعارف.
2. حسن أحمد عيسى. (1979). *الإبداع في الفن و العلم* . الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب .
3. خراز الأخضر. (2011). دور الإبداع في اكتساب المؤسسة ميزة تنافسية (رسالة ماجستير) . تلمسان، فسم التسيير المالي ، تخصص مالية دولية ، الجزائر: جامعة أبي بكر بلقايد .
4. رضوان بلخيري. (2012). *سيميولوجيا الصورة بين النظرية و التطبيق* . الجزائر : دار قرطبة .
5. زهير الخويلدي. (01 07, 2016). *الخيال الإبداعي و المخيال الاجتماعي* . تاريخ الاسترداد

10 10, 2022، من الملتقى الفكري للإبداع : https://www.almultaka.org/site.php?id=977

6. زينة جسام محمد. (2019). مفهوم الرمز عند بعض العلماء ، بيرس ، دي سوسير و ساپير (محاضرات). العراق ، كلية الآداب ، قسم الأنثروبولوجيا و الاجتماع ، العراق : جامعة المستنصرية .
7. شهرزاد كتفي ، هاجر زورخي. (2019). *المتخيل السردي في رواية نهر بلا شطآن لابراهيم خريط* . المسيلة : فسم اللغة ة الأدب العربي ، تخصص دراسات أدبية ، جامعة محمد بوضياف .
8. كلايد غيرنيمي ، ليه كلارك و آخرون (المخرج). (1959). *الجميلة النائمة* [فيلم سينمائي].
9. محمد الذوادي. (01 10, 1998). *قراءة في كتاب المخيال العربي الاسلامي لمالك شبل*. تاريخ الاسترداد 29 09, 2022، من الفكر الإسلامي المعاصر: https://citj.org/index.php/citj/article/view/1857
10. محمد الشبة. (2014). *مفهوم المخيال عند محمد آركون* . لبنان: منشورات الضفاف ، منشورات الاختلاف .
11. محمد بن عبد الرحيم بن سعيد آل ناقرو. (2011). الإبداع. *ورقة بحثية في إطار أشغال الملتقى الأول للإبداع* ، الصفحات 13-15.
12. محمد عبد النور آفاية. (1993). *المتخيل و التواصل ، مفارقات العرب و الغرب* . لبنان : دار المنتخب العربي.
13. محمد نجيب النويري. (13 04, 2009). *الإنسان و المخيال*. تاريخ الاسترداد 29 09, 2022، من الثقافة الشعبية : https://www.folkculturebh.org/ar/?issue=id=155&page=article&7
14. محمود فتوح أحمد. (1984). *الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر*. مصر : دار المعارف.
15. محمود قاسم. (2017). *سينما الخيال العلمي* . لبنان : وكالة الصحافة العربية ناشرون.
16. هيربرت ريد. (1998). *معنى الفن* . القاهرة : الهئية المصرية العامة للكتاب .

مراجع باللغة الأجنبية :

17. Perrault, C. (s.d.). *La belle au bois dormant.* Consulté le 10 10, 2022, sur Gallica BNF: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6565429g/f2.item.textelmage
18. Stromberg, R. (Director). (2014). *Maleficent* [Motion Picture].