حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٦ (عدد يناير – مارس ٢٠١٨)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الاشتغال السيميائي للترتيب والمدة في الفلم السينمائي (فيلم الساعات نموذجا)

منير طه سليمان *

قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية – بغداد

المستخلص

أهتم بحثنا بتغطية الترتيب الزمني للسرد الفلمي كمحاولة لرصد كيفية حركة ذلك المكون الرئيسي في الخطاب الفلمي – وحيث يعتمد الترتيب على عملية المفارقة الزمنية القائمة على فكرة (كسر الانسيابية الزمنية) من خلال الاسترجاع – والاستقدام وهي من تقود الى التلاعب في زمن المتن الحكائي . للقصص المتناولة وسواء كان ذلك الترتيب سببي او غير سببي فأن المبنى الحكائي يتصرف وفق تلك المفارقات محرراً الفلم من ربقة النظام المنطقي للاحداث وهذا ما جعل المتلقي على دراية بالية الزمن الوهمي في الفلم السينمائي لكنه يرافق حالة نفسية تساعد على تقبل النقلات رغم تباعدها المكاني والزماني . وهذا ما يتيح امام صانعي السينما الكبرى في تناول المواضيع المتنوعة ، وكذلك ما يسمح بالتلاعب السردي حسب الأنساق السردية المتنوعة . كذلك سرعة وبطء السرد فمن خلال البحث اردنا ان نرصد كيفية التوفيق ما بين زمن الإحداث الحقيقية والزمن المدرك على الشاشة واليه التنقلات الزمنية – ضمن المفارقة . لذلك جاء بحثنا معتمداً في فصله الاول – على الترتيب الزمني السيميائي – كونه يمثل التعامل مع منظومة اشارية ترتبط في ذهن المتلقي بواسطة قدرته التجميعية للصورة الذهنية ، مما جعلنا نتعامل مع السرد كعامل مشترك اساسي في تنظيم الزمن الفلمي .

اما المبحث الثاني : فقد اهتم بالمتكررات السردية كبنية اشارية لمعرفة كيفيات اشتغال الزمن من خلال نوع المتكررات التي تعددت ما بين صور ايقونية وافعال حياتية وبنى سردية اعطت مدلولات اشارية واضحة عن افكار ومفاهيم هيأت لفكرة تقبل التنوع الزمني المتوافر داخل الخطاب الفلمي الواحد .. مما جعل ارتباط القصص المتباعدة زمنياً ومكانياً – يحصر داخل ذهن المتلقي ضمن مجموع المتكررات الدالة .

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

الفصل الأول
الاطار المنهجي

مشكلة البحث

حرر السرد السينمائي جمودها وتقليدها بعد ان كانت مجرد نقل لما يجري على المسرح في اوائل تكوينها حيث حقق السرد للسينما تقدما كبيرا في مجال تطويع المنجز الروائي والقصصي الى اعمال سينمائية وذلك بسبب ما يمتلكه هذا الوسيط الفني من عوالم سحرية كبيرة اولها الصورة المحسوسة التي تشاهدها العين وثانيها الصوت الذي تدركه الاذن فكانت ادوات وسيطنا التعبيري الذي استغل ما بنته الفنون الاخرى وجمعها في شاشة تتدفق فيها الاشكال والالوان والحركة فكان للسرد الدور الكبير بعد دخوله كعلم في اللسانيات الادبية ، وبعد ان حققت السينما مع الرواية نجاحاً كبيراً فحصل التداخل التقني والنقدي والبحثي بين هذين المجالين فكانت التقنيات السينمائية معين لا ينضب للتقنية الروائية الادبية . وفي الوقت نفسه استفادت السينما من الرواية في شكل الانساق السردية والبنى الزمنية وآليات التعامل مع الزمن على الرغم من تباين واختلاف الوسائل التعبيرية للوسيطين . وبعد ان اصبحت عملية تطويع التقنيات السردية هي الكفيلة بنجاح الفلم وتحويل متنه الحكائي التقليدي الى شكل جديد عبر طبيعة المبنى الذي يقدم به وهذا يعتمد كلياً على استغلال الاشكال السرديةالزمنيه المتنوعة التي تتسابق السينما الى ايجاد كل ما هو جديد منها وتطبيق تلك التقنيات السردية على متنها الحكائي . وسعت الأفلام السينمائية المعاصرة جاهدة الى ايجاد بنى زمنية غريبة االشكل عن التجربة الانسانية فاصبح الزمن في الفيلم رغم عدم معقوليته بالنسبة للواقع لكنه أمسى متفق عليه تداولياً ومما حدى بالسينما بشكل دائم ان تتعدى كل ما يتفق عليه للاتيان بشكل سردي يحقق تلاعب زماني يؤدي وظيفة جمالية ودلالية تكسب الفلم قوة ومتعة وتبعده عن تقليدية المتناول في ساحة المنافسة لذا فكانت التراكيب الزمنية هي موضع الاختبار الفلمي بيد السينمائيين وما نطمح اليه في دراستنا هو تحديد ما هي التراكيب الزمنية في الفلم السينمائي ودورها الاشاري على مستوى النص السردي.

أهمية البحث:

يتناول البحث دراسة التنظيم الزمني الذي يسيطر على الخطاب السردي في الفلم السينمائي. ومن هنا جاءت أهميته لطلبة قسم الفنون السمعية والمرئية كونه جهداً تنظيرياً اكاديمياً فضلاً عن استفادت العاملين في مجال الانتاج الدرامي السينمائي والتلفزيوني .

اهداف البحث :

يهدف البحث للكشف عن : التراكيب الزمنية ونظامها الدلالي في تنظيم زمن الخطاب الفلمي .

حدود البحث :

يتحدد البحث بالعينة المختارة قصدياً والتي ستخضع للدراسة والتحليل ضمن المنهج النقدي السيميائي كونها تمثل نموذجاً لتنوع التراكيب الزمنية المتداخة وتمثلت العينة بفلم (الساعات) .(the hours) المنتج سنة ٢٠٠٢.

الفصل الثاني
الإطار النظري

١ – السرد والترتيب السيمائي للزمن:

يرى جيرار جينيت ان الزمن اشكالية جوهرية في النص السردي ذلك انه يمكن (سرد قصة دون تعيين مكان وقوعها .. بيد انه من شبه المستحيل عدم موقعتها في الزمن بالنسبة للفعل السردي ، لانه لابد من حكايتها في زمن الحاضر ، او الماضي ، او المستقبل)[١] فالفعل الذي هو جوهر العملية السردية يحمل في حد ذاته بعداً زمنياً فاما ان يكون ماضيا او حاضراً او مستقبلا لابد إذاً من تقرير (ان لا سرد بدون زمن فمن المتعذران نعثر على سرد خال من الزمن واذا جاز لنا افتراضاً ان نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن ان نلغي الزمن من السرد)[٢] ويعود الفضل في بلورة المفاهيم الزمنية للعملية السردية ، إلى الشكلانيين الروس فهم اول من حاول تكسير نمط المقاربات التقليدية للحكي مثل المقاربات الموضوعاتية والتاريخية ، والسوسيولوجية ، والرمزية .. وغيرها أذ راو(أنها تتناول الأدب وليس الأدبية ويعتبر الشكلاني الروسي توماشفكي من ابرز الشكلانيين الذين اهتموا بمسألة الزمن في الحكي . فقد ميز بين عنصرين اساسيين للعمل السردي هما المبنى الحكائي والمتن الحكائي)[٣] فالمتن الحكائي (هو مجموعة للاحداث المرتبطة ببعضها والتي نتوصل اليها عبر الأثر ، ويمكن ان يعرض بطريقة برغماتية تبعاً للنظام الطبيعي ، اي النظام السببي للإحداث بصفة مستقلة عن الطريقة التي عرضت او أدخلت بها في الأثر)[٤] فالمتن الحكائي بهذا المفهوم هو مجموع الوقائع والإحداث اليومية او (هو الحكاية كما يفترض انها حدثت في الواقع أي بمراعاة منطقي التتابع والتريب)[٥] اما المبنى الحكائي فهو يتعارض مع المتن لانه (يتكون من الاحداث نفسها لكن بمراعاة نظام ظهورها في الاثر وما يتبعها من اخبار تعينها لها)[٦].

ان المبنى الحكائي هو التجلي لعناصر المتن ، لذا يمكن اعتباران العناصر الفرضيه بين المتن والمبنى تتحقق وفق نمطين. ففي المتن نجد ان هذه العناصر تتحرك بمنطق سببي تلحق بعظها بعظا بينما في المبنى الحكائي لا تتحرك بدافع سببي .وتعرض دون اعتبار زمني منطقي ذلك ان المبنى يؤسس لعالم متخيل يكسر كل انماط المنطقيه السببيه . ومن المشكلات التي تواجه السارد ان يتزامن وقوع عددمن الاحداث في انٌ واحد فان سرد تلك الاحداث يتطلب وظعها متعاقبه في سياق المبنى الحكائي وذلك هو جوهر التباين بين التسلسل الزمني للاحداث في المتن الحكائي وتسلسلها في المبنى الحكائي ومن هنا تتعدد اشكال العلاقه القائمه بين هذين الزمانين .زمان المتن وزمان المبنى ، ان الحديث عن الترتيب الزمني في الفلم السينمائي يضعنا ازاء مشكلة السرد الفلمي وكيفية تعامل وسيطنا مع البناء الزمني من حيث ترتيب الاحداث وتداخلها واسترجاعها واستباقها ومرونة وسرعة الانتقال الزمني الحسي اذ ان السينما تستطيع ايجاد علاقات اكثر ترابطاً بين العلاقات الزمانية والمكانية خالقة بذلك العديد من الاليات السردية الخاصة (فالسرد عند (كريستيان ميتز) هو مجموعة الوقائع والاحداث التي ترتب في نظام او توال متسلسل من المشاهد) [٧] هذا التسلسل يعني عملية الترتيب السردي الزمني لتلك الاحداث وهنا يحدث الاختلاط (فأن سرد تلك الاحداث يتطلب وضعها متعاقبة في سياق المبنى الحكائي)[٨] وهنا يكمن الاختلاف بين التسلسل الزمني للاحداث في المتن الحكائي وتسلسلها في المبنى الحكائي اذ (تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظان ترتيب الاحداث او المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الاحداث او المقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لان نظام القصة هذا تشير

اليه الحكاية صراحة او يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينه او تلك)[٩] وما يتحدد من ترتيب زمني في السينما كمبنى حكائي يلتقطه القارئ كصورة عينيه مكوناً نمطاً من العلاقات ضمن ما تعطيه احداثيات المتن من قصة . وهكذا تختلف العلاقة القائمة بين زمان المتن وزمان المبنى (وقد ميز ارسطو بين نمطين اساسيين لتركيب الاحداث على مستوى المبنى الحكائي . الاول منطقي يقوم على اساس العلاقات السببية ويتمثل بالتراجيديا والثاني يقوم على اساس التتابع الزمني ويتمثل بالتاريخ)[١٠] ويقصد ارسطو بالتركيب الجمالي للاحداث التي تتألف منها القصة وكيفيات ترابطها حدثياً ضمن حبكة تمتلك وحدة زمن لكن بنفس الوقت تمتلك سعة سرد قد يمتد بالزمن لاحداث قديمة واخرى جديدة . وهذا ما تتشابه به السينما مع الفنون السردية اذ ان الخطاب الفلمي امتلك حرية سردية واسعة وهامش مناوره كبير في التعبير وبحسب (اندريه بازان) (فما السينما الا طريقة جمالية للسرد)[١١] وامتداداً لهذا فهو يرى ان المخرج يكتب مباشرة بلغة السينما ، وهو في هذا يصبح ندا لكاتب القصص ومؤلف الروايات .

وبما أن جمالية السينما تتحقق بفعل السرد فهي اذاً تمتلك حرية التلاعب بالزمن رغم ان الرواية هي من الفنون السردية الاولى فقد استفادت السينما من الكثير من تقنيات واساليب السرد المتنوعة وطوعتها لوسيلتها جمالياً، وهي تتعامل مثل الرواية مع حبكة تقليدية واخرى غير تقليدية اي ان نمط السرد فيها مختلف وعملية الترتيب الزمني في نظامها الحكائي غير بسيط ، لذلك نجد ان تودروف يتحدث عن الانظمة الحكائية مفترضاً ان كل نص قابل للتفكيك الى وحدات صغيرة .فاؤلا يفرز تدروف ثلاثة ابعاد او جوانب للحكايه جانبها الدلالي وجانبها النحوي .وجانبها النحوي أي تجميعها للوحدات البنيويه المتعدده اما جانبها اللفظي فهو معالجتها لكلمات وتعبيرات معينه تسرد بها الروايه.من ثم فانه يتخذ نوع العلاقة القائمة بين هذه الوحدات معياراً للتمييز بين اشكال عدة للانظمة الحكائية ويرى تودروف ان هذه العلاقة تنحصر في ثلاثة اشكال ويوضح استحالة وجودها بشكل منفصل لان الخطاب السردي الواحد يستعمل في الوقت نفسه عدة انماط من العلاقات بين وحداته ومن ثم فانه يخضع الى عدة انظمة في الوقت نفسه ، واذ ما ظهر خطاباً سردياً يقوم على نمط معين من هذه العلاقات الترابطية فان هذا يدل لا على تفرد هذا النمط بل هيمنته على حساب باقي الانماط المصاحبة *

(وقد تبنت السينما مثل هذه الاليات السردية المتداخلة في الازمنة مستعينة بالفنون المجاورة التي تكون في تماس دائم مع السرد . ولذلك فأن الجانب السردي للسينما هو من اكثر الجوانب ارتباطاً بالرواية منه بالفنون السردية الاخرى وذلك يعود الى ان الرواية هي فن السرد بالدرجة الاولى)[١٢]

ويمكن ايجاز الانظمة الحكائية عند تودروف بالاتي :

١-الترتيب المنطقي او السببي . وفي هذا النوع تهيمن على السرد العلاقات المنطقية او السببية فكل جزء من الاحداث موجود لان له علاقة وطيدة بما سبقه بما سيليه وهذا النمط من اكثر الانماط الحكائية انتشاراً بين الخطابات السردية ويمثل الحبكة التقليدية في ابسط صورها .

٢-الترتيب الزمني : وهو العلاقة الزمنية الخالصة بين اجزاء الاحداث بمعنى انه لا يوجد رابط منطقي بين الاحداث سوى انها تتوالى وقد تقع مثلاً لشخص واحد في يوم واحد . كما في فلم (سائق التاكسي)[١٣] Taxi driver اذ تسرد مجموعة من الاحداث التي تصادف شخص في يوم واحد ولا يوجد رابط منطقي بينها سوى انها تقع لسائق تكسي

في حدود (٢٤) ساعة وهو يقوم بعمله ويعد هذا النوع واحداً من مميزات السرد الحديث التي يمكن ان تتطور بهذا الاتجاه . ويتفرع (تودروف) بـ النمط المنطقي في (١) الى انواع مختلفة منها :

أ- السببية الحدثيه،بمعنى ان السرد يقدم لنا على انه سلسلة حوادث مترابطة بغاية الاتقان يظهرها على انها جميعاً نتيجة لاحداث اخرى سابقة وهو من الانماط الاكثر انتشاراً في الخطابات السردية .

ب- السببية السايكولوجية : الاحداث المسرودة هنا ليست سبباً او نتيجة لاحداث اخرى وانما هي ناتجة عن خاصية في الطباع ، ويمثلها خير تمثيل نمط الافلام القائمة على حبكة سايكولوجية كما في فلم (الاخرون) [١٤] The others اذ ان تتابع الاحداث في السرد وترابطها يكون مرتبطاً بشخصية محورية هي (نيكول كدمان) وما يترأى لها من أحداث هي في النهاية ناتجة عن الوعي الباطني للشخصية فقط .

د- الفنطازيا : ويرى انها بديل للسببية المعقولة باخرى لا معقولة يرى تودروف اننا هنا لا نخرج عن مفهوم السببية بمعنى ان شيئاً من الترابط المفترض لا يزال موجوداً في السرد كما في فلم " كرنج" krenich القائم على احداث ووقائع وشخصيات فنطازية ولكنها في نفس الوقت لا تخلو من السببية *

- وما دمنا في استطراد لتقسيمات تودروف للبنى الحكائي تجد ان جيراردجينيت يوصف زمن المبنى الحكائي بانه زمن كاذب حيث يقاس بعدد الكلمات والسطور والصفحات في مقابل زمن القصة الذي اطلقنا عليه المتن الحكائي وهو يسلم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية حيث يقول (كما سأسمي هنا مختلف اشكال التناظر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية وقياسها يسلمان ظمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة))[١٥] وهو يطلق على الاضطراب القائم بين الزمنين بالمفارقات الزمنية وتنبثق من هذه المفارقة تداعيات زمنية للاحداث وينبثق عن هذه المفارقة ظاهرتان هما الارتداد والاستباق ويرتكز البناء السردي في الفيلم على علاقة (الترتيب) Order وهي العلاقة الرابطة بين زمن الحكاية وزمن السرد وعند متابعة اي منجز فلمي فاننا سنوردالازمنة فيه على التوالي في حين ان الفلم قد يبدأ من الان ثم يعود الى الزمن الماضي ثم يصعد الى فترة اقرب الى الحاضر ثم يعود الى الماضي ومن هنا عامل المنظر الفرنسي المعروف (كريستيان ميتز) السينما على انها شكل قصصي كغيره من الاشكال القصصية فهو في نعريفه للشكل القصصي على انه كلام مغلق يتقدم باصطناع تتابع زمني للاحداث ويبين بان هذا التعريف يمكن ان يكون مناسباً بشكل مثالي للوسيط الفلمي فالوحدات الاساسية للشكل القصصي والسينما متطابقة في رأيه ، وللفيلم كل الحق في ان يتخذ طريقة الشكل القصصي الكاملة لادراك العالم* .

ويرى تودروف ان الزمن السردي الحديث يستند الى هذا الشكل وعلاقة الترتيب هذه يطلق عليها بـ (المفارقة الزمنية) ويقصد بها دراسة التباين والافتراق بين التتابع الزمني الخطي في الحكاية كما حدثت في الحقيقة (التتابع التاريخي) ونظام ورودها في السرد الفلمي ويجب تحديد درجة التوافق الصفر ما بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي . والصفر نطلق عليه (الان) كنقطة ارتكاز يؤكدها موريس بيجا بقوله (ان السمة الجوهرية للصورة هي انها في الحاضر اما الادب فله نظام كامل للصيغ الزمنية فالذي نراه على الشاشة بطبيعته هو شيء في حالة الحدوث والذي يقدم لنا هو ما يحدث وليس الحديث عما

يحدث)[١٦] ان المفارقة الزمنية استرجاعاً كانت او استباقاً تؤدي الى ابتعاد عن اللحظة الحاضر بدء المفارقة الزمنية ويطلق جينيت مصطلح (المدى) على طول المسافة الزمنية بين اللحظتين (لحظة بدء المفارقة واللقطة التي تليها بينما يطلق مصطلح السعة على امتداد المدة الزمنية التي تستغرقها المفارقة *

المبحث الثاني

المفارقة الزمنية السردية :

علمنا ان الخطاب توظيف سردي لمادة خام هي القصة والتي تخضع لمنطق التسلسل والسببية ، بينما يخضع الخطاب لمنطق الكتابة في الرواية والتجسيد؟الفيلم بما تقتضيه من نزوع نحو تكسير النمطيه والمنطقية، واقامة فضاء متداخل ومعقد تتجلى على مستوى الخطاب وهذا ما نلاحظه في النص الفيلمي حيث تتشابه القصص لكن يختلف الخطاب اي المبنى الحكائي لهذه القصص وخصوصاً بما توفره عناصر اللغة الصورية من امكانية رائعة في كسرالاتباعية الزمنية التقليدية . وهذا ما يسميه تودروف بـ(خرق النظام) ويشير جيرار جينيت الى المفارقات السردية (وهي مختلف اشكال الانقطاعات بين نظام القصة ونظام الخطاب)[١٧] وقد اقترح جيرار جينت ثلاثة محاور لدراسة النظام الزمني في العمل السردي وهي :

محور النظام.
محور المدة
محور التواتر .

محور النظام . Order

يعتبر النظام من اهم العناصر الزمنية المولدة للمفارقات السردية (ان دراسة النظام الزمني للحكي ، هي مقابلة نظام موقع الاحداث او المحاور الزمنية في الخطاب السردي مع نظام تتابع هذه الاحداث او المحاور الزمنية في القصة)[١٨] وتقتضي هذه المقابلة بين احداث القصة وتجلياتها على مستوى الخطاب تعيين عناصر المفارقة الزمنية التي يحددها جينت بـ (الاسترجاع) و (الاسباق) حيث يشير مصطلح الاسترجاع .

الى العودة في الزمن ما يعني التلاعب في انسجام الخطاب السردي بالرجوع الى الوراء ويرى (جينيت) (يشكل كل استرجاع بالقياس الى الحكاية التي يتدرج فيها التي يضاف اليها حكاية ثانية زمنياً ، تابعة للاولى) [١٩] فأن الاسترجاع يعني ترك السارد لمستوى السرد الاول والعودة الى ايراد حدث سبق للسرد ان اغفله او تخطاه على ان الاسترجاع يعني به ذكراً لاحقاً لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة او هي ؟عبير جيرالد برنس (مفارقة زمنية تعيدنا الى الماضي بالنسبة الى اللحظة الراهنة واستعادة لواقعه او وقائع حصلت قبل اللحظة الراهنة .)[٢٠] ومثلما يرى تودروف (فان زمنية الخطاب احادية البعد وزمنية القصة متعددة الابعاد وهناك استحالة التوازي بينها تؤدي الى الخلط الزمني او ما يعرف بالمفارقة الزمنية والتي يميز فيها بين نوعين اساسيين هما الاسترجاع اي (الارتداد) و(الاستباق))[٢١] وهذا ما يعني بان المفارقة الزمنية وسيلة سردية مرنة يمكن استثمارها لاغراض عدة جمالية ودرامية متنوعة وهذا ما جعل (مارسيل مارتن) ينظر الى الارتداد في الفلم على انه (طريقة تعبيرية ملائمة الى اقصى حد .. فهي تتمتع بمرونة عظيمة وحرية كبيرة في السرد)[٢٢] وبما ان الزمن العلمي لا يطابق مطابقة مطلقة الزمن التصوري اي الزمن السايكولوجي للمتفرج فكانت

مرونة التقنيات السردية كفيلة بنقل الواقع التصوري الموجود في الفلم ،اذ يمكننا (الاسترجاع) من الغاء الكثير من الازمنة الضعيفة في الحدث والتي لا تساهم في تطويره وكذلك تمكننا من طوي ازمنة تاريخية بعيدة كل البعد عن زمن الاحداث القائمة .

لكنها مقبولة في ذهن المتلقي على أساس التأسيس الأولي للانتقال في الزمان والمكان من خلال (الاسترجاع) .

وهكذا فأن المتلقي يساير الاحداث باندفاعها الطبيعي نحو الامام ثم يفهمها بشكل اوضح او بشكل اكثر جمالياً متى ما اعيد الى الخلف لفهم اوليات هذه الاحداث وعلينا ان نقر ان الاسترجاع قد اوحت به الرواية الى المخرجين؟ولكن السينما قد استخدمته بتوفيق نادر ولعدة اسباب ومنها ما هو جمالي اذ يرى مارسيل مارتن (ان في الوسع اطلاق وحدة الزمن من عقالها ... فبدلا من عرض اصول الدراما ثم اظهار خاتمتها بعد عشرين سنة نبدأ الفيلم عند هذه المرحلة الثانية ثم نعود الى الوراء بعرض الماضي قبل ان نعود مرة اخرى الى الحاضر للوصول الى الخاتمة وهذا – جماليا)[٢٣]

اما اللجوء الى الاسترجاع لسبب درامي فيوليه مارسيل اهمية من خلال اطلاع المتفرج منذ بداية الفلم على سر النهاية وهذا البناء له ميزة عظيمة وهي الغاء كل عنصر مفتعل في تكوين الدراما وتساعد هذه الطريقة على خلق وحدة الاسلوب وتكشف عن المعنى العميق للاحداث .

وايضاح ما يجري الى المتفرج ، وهذه الطريقة نجدها في فيلم (تأمين على الموت) حيث يبدأ الفيلم عندما يصل موظف التأمين الجريح الى مكتبه ويجلس امام جهاز الدكتلفون لكي يروي قصته وكون المتفرج يعرف ان الدراما تنتهي نهاية سيئة بالنسبة للبطل يدخل جواً من حتمية القدر يساهم كثيراً في تكوين الطابع السحري للفلم)[٢٤]

اما الاسباب المايكولوجيه؟في الاسترجاع فيلجئ لها الفيلم عندما يركز على شخصية معينة تسترجع ذكرياتها اذ يسترجع البطل ما تعرض له من حوادث ومأساة سببت المصير الذي يعانيه الان وهنا التركيز على الجانب السايكولوجي للشخصية . وهناك اسباب اجتماعية للاسترجاع حسب مارسيل مارتن حيث يظرب مثل فيلم (جريمة السيد لانج،حيث يبدأ عند وصول البطل والغسالة الى الحدود البلجيكية ، وتعلم انهما مطاردان بتهمة القتل فتتولى رواية حكايتهما لزبائن الكباريه الذين تعرفوا عليهما حتى يحكموا بأنفسهم ويختاروا بين تسليمهما إلى العدالة او تركهما يعبران الحدود)[٢٥] .

وهو تأكيد على فكرة الرقابة الاجتماعية ولا يخرج هذا النمط عن النوع الإيديولوجي الذي يمثل وجهة نظر صانعه وهناك قظيتان مهمتان تحكم مجمل عملية الارتداد هما المدى والسعة فالمفارقة الزمنية استرجاعاً كانت او استباقاً تؤدي الى الابتعاد عن اللحظة الحاضرة بدء المفارقة الزمنية ويطلق جينيت مصطلح المدى على طول المسافة الزمنية بين اللحظتين لحظة بدء المفارقة واللحظة التي تليها بينما يطلق مصطلح السعة على امتداد المدة الزمنية التي تستغرقها المفارقة *

ويقصد بالسعة المدة التي يغطيها الارتداد او طول الفترة المسترجعة كما في المثال الاتي نقول (قبل ستة سنوات شنت علينا حربا دامت خمسة شهور) فالسبع سنوات هو المدى والخمسة شهور هي السعة وقضية المدى والسعة هي من تتحكم في تقسيم الارتدادات الى ثلاثة ارتدادات رئيسية .

<u>الاسترجاع الخارجي :</u>

الاسترجاع الخارجي هو (الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة السرد الاول)[٢٦] .

اي انه يمثل حكاية ثانية امتدت لفترة زمنية قد تكون ايام او اشهر او سنوات وذلك حسب نظامها السردي الداخلي والتي ستتخذه داخل السرد الاول الرئيسي (والاسترجاعات الخارجية لا توشك في اي لحظة على ان تتداخل مع مستوى السرد الاول لان وظيفتها هي اكمال السرد في مستواه الاول عن طريق تنوير المتلقي بخصوص هذه الحادثة او تلك)[٢٧] .

ومهما امتدت الاسترجاعات الخارجية واتخذت لنفسها خطاً سردياً ضمنياً لكنها تدور داخل تلك السرد الاول وتتأسس على مفهومه وهي عملية تقتضي الدقة عند استخدامها خارج الادب الروائي وخصوصاً مع النص الفلمي الذي يعتمد ادوات سردية متنوعة كلها ترتبط ضمن مخيلة وقدرة المتلقي على فهم لعبة المفارقة الزمنية المتشكلة في المبنى الفلمي .

الاسترجاع الداخلي :

وهي الاسترجاعات (التي حقلها الزمني ل؟ضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى والتي تنطوي نتيجة لذلك على خطر واضح هو خطر االتضارب)١ وبهذا المفهوم فهو يعني العودة الى نقطة زمنية في القصة تلي في زمنها بدء السرد الاول اي انها تمثل سرد لاحداث لاحقة للحدث الذي بدأت بهاالقصة على انها تمثل سعة زمنية متداخلة ضمن الزمن القصصي المعلوم لدى المتلقي اي انها استرجاعات تدور في مجال زمني قصصي معروف وليس غريب عن وعي المتلقي اثناء القص .

ويميز جينيت الاسترجاع الداخلي (غيري القصة) اي الاسترجاع الذي يتناول خطاً قصصياً (وبالتالي مضموناً قصصياً) مختلفاً ومغايراً لخط السرد الاول وجينيت هنا يبتعد عن الاهتمام في هذا النوع من الارتداد . كما يميز جينيت الاسترجاع الداخلي (مثلي القصة) اي الاسترجاع الذي يتناول خط القصة نفسه والذي يتناوله السرد الاول *

وهذا الاسترجاع حسب جينيت ينقسم الى :

١- ألاسترجاع تكميلي :

والاسترجاعات التكميلية او (احالات) حسبما يسميها تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الاوان فجوة سابقة في الحكاية (وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق اسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً او كثيراً وفقاً لمنطق سردي مستقل جزئياً عن مضي الزمن)[٢٨]

وهناك نوعان من الفجوات فجوة او حذف صريح او اسقاط وهنا يشير السارد بشكل مقتظب ومحدد الى زمن الحذف ويبتعد في ذات الوقت عن الاشارة الى الحوادث التي وقعت اثناء هذا الزمن المحذوف اي اثناء هذه الفجوة . حيث يصل الخطاب السردي الى محطة معينة ويتابع بقوله على سبيل المثال (ومرت عدة سنوات).

ويباشر الحدث الجديد ويستمر ثم يعود الى استرجاعات تكميلية ليسرد بعض او كل ما حدث في هذه الفجوة الزمنية التي اسقطها . كما يمكن ان يكون الارتداد الداخلي التكميلي كاشفاً عن (حذف محتمل) وهو الحذف الذي يقع في التسلسل الزمني بدون ان يصرح به ، بل يتم الاستدلال عليه من خلال الاسترجاع نفسه.

ب- الاسترجاع التكراري :

ويعني الاسترجاع التكراري عودة الخطاب السردي مرة اخرى الى نقطة زمنية او حدث سبق وان ذكره او عالجه اول مرة وفي هذا النوع من الاسترجاع يستدعي

الخطاب السردي تلك الحادثة بزمنها الخاص مما يوحي معه ظاهرياً بأنه اعادة للسرد نفسه من جديد*

ج- الاسترجاع المزجي :

يمكن اعتبار هذا الاسترجاع عملية تداخل فهو (ذلك الاسترجاع الذي يجمع بين الارتدادين الخارجي والداخلي)[٢٩] ويعرفه (ليد النجار)على انه(الارتداد الذي يجمع بين الماضي القريب والماضي البعيد ، بين احداث تقع قبل بدء السرد واحداث اخرى تقع بعد بدء السرد)[٣٠] .وعلى هذا الاساس فان الاسترجاع المزجي يمتد متراجعاً الى نقطة زمنية من القصة تسبق البداية التي انطلق منها السرد الاول ، ويصل الى نقطة زمنية متاخرة عن هذه البداية .

الاستباق :

ويمثل الاستباق الجزء الأساسي الثاني من المفارقة الزمنية التي تكسر انسيابية الخطاب السردي ويعرف على أنه (العملية السردية القائمة على ورود أحداث آتية في المستقبل أو أستشراقها عبر الاشارة المجردة إليها) [٣١] ويرى تدروف أن(الاستباق أقل من الارتداد تواتراً ولكنه ليس أقل منه أهمية وأنه من الممكن أن يوجد في العنوان الذي قد يخبرنا مسبقاً بطابع القصة) [٣٢] وينقسم الاستباق مثل الارتداد الى:

أستباق خارجي : وهو الاستباق الذي يشير الى كل توقع أو نهاية منطقية للاحداث والتي لا تصلها لحظة الختام في الخطاب الروائي والفلمي بل تبقى مفتوحة النهاية .

أستباق داخلي : ويوزعها جينيت حالها حال الارتداد الى استباق داخلي غيرية القصة أي ذو مادة سردية مخالفة لخط السرد الاول وهو يهمل هذا النوع لانه لا يولد تداخلاً مع خط السرد الاساسي لانه خارج مساره تماماً ، كما يميز جينيت بين الاستباق الداخلي مثلي القصة بنوعيه التكميلي والتكراري *.

المدة والسرعة السردية :

نتيجة للاختلاف القائم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي وعلاقة كا منهما بالزمن ينشأ ما يسمى بالمدة ، وموضوعها معرفة سرعة جريان الاحداث كما حصلت في المتن الحكائي مقارنة ؟رعة سردها كما رواها المبنى الحكائي فتقاس الاولى بالقياس الزماني المألوف بينما تقاس الثانية بمقياس مكاني ويؤدي هذا الاختلاف بين السرعتية المذكورتين الى تكوين اربعة اشكال للحركة السردية وهي : المجمل والمشهد والوقفة والحذف . *

١- المشهد : او السرد المشهدي (يعني تحقيق حالة التساوي بين زمن الخطاب وزمن القصة)[٣٣] ومن المفروض ان المشهد يقدم الاحداث كما هي ولا تتعرض لاي حذف (وفيه يتساوى زمن النص وزمن المتن الحكائي ففي المشهد نجد الاحداث تتولى بكل تفصيلاتها وابعادها وفي المشهد يطابق زمن المحكى زمن الحكاية وفيه يتساوى زمن السرد وزمن القص الى درجة تسير بها الرواية بشكل طبيعي مثلها الحياة الاعتيادية ويشكل الحوار الصيغة المثلى للمشهد في اغلب الاحيان حيث يقوم السرد المشهدي على ذكر الاحداث بكل تفصيلاتها وفيه تتم المساواة بين السرد والحكاية او القصة المتخيلة الامر الذي يجعل من السرد اشد حالة من التبطيء)[٣٤] وكما يقول مارسيل مارتن

ان زمن الحدث الفيلمي المركز على هذا النحو .

هو وسيلة جمالية بنوع خاص فقواعد وحدة الحدث ووحدة الزمن ، بالرغم من تهمة الطابع المصطنع التي توجه اليها احيانا تظل صحيحة تماماً لكن تلك الوسيلة مع ذلك تذكرنا بالتعاقبات الاليه وتعاقبات الوعي الواضح في الحياة الدقيقة ، وقد حاولت بضعة

افلام قادرة ان تقدم سير الزمن في تكامله فتعرض على الشاشة حدثاً تكون مدته مطابقة لمدة الفيلم نفسه وكان هتشكوك في فيلم (الحبل) قد احترم هذا الشرط فادار فيلمه عملياً بلقطة واحدة دون توقف خلال الامكنة والديكور *.

٢- الوقفة (لا يوافق مقطع ما من النص اي مدة في المتن الحكائي)[٣٥]

اي يكون للنص زمن معلوم بينما زمن المتن الحكائي يكون صفراً ويطلق عليها بالوصف وفيها يقف زمن القصة يتراوح في مكانه منتظراً فراغ الوصف من مهمته حيث ان الزمن يتوقف عن الجريان ويطلق تودروف على هذه التقنية مصطلح (تعليق الزمن) او (الوقفة) (وهو يتحقق عنده عندما لا يتطابق اي زمن وظيفي مع زمن الخطاب وهذا هو شأن الوصف والخواطر)[٣٦] ، ورغم اختلاف السينما عن الرواية في الوصف حيث تشكل اللقطة الوحدة البنائية الاصغر في الفلم لكنها قد تحمل امكانية وصف مماثلة لطبيعة الموضوع او الحدث رغم توقفه كفعل وقد يحقق الوصف في السينما جزءاً من عملية السرد الفكري بالاضافة الى وظيفته الجمالية فالعلاقات الشكلية والمكانية والانماط التجاورية كلها تعطي وصفاً تعبيرياً وجمالياً للحالة المجسدة.

- الخلاصة : وتقوم الخلاصة (على اساس في ايجاز الاحداث وتلخيصها وعرض الاحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة)[٣٧] كان يكون على سبيل المثال ، ايراد لمدة طويلة عن طريق تناول هذه المدة بطريقة مختصرة من دون الدخول في تفاصيل الاحداث او شرحها او التعليق عليها . (ويكون زمن المحكي اصغر من زمن الحكاية حيث تقوم مدة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة)[٣٨] . اي ان الخلاصة قد تكون محددة الزمان معلومة المدة . وقد تكون محمولة وعليه فالخلاصة هي (وحدة من زمن القصة لا تجد ما يقابلها من زمن السرد)[٣٩] .وقد تمكنت السينما من التعامل مع الزمن في تحقيق الخلاصه من خلال اختزالات كبيره ؟من المتن الحكائي وتوظيف عناصر؟لغة السينمائيه من تحقيق ذلك

- الحذف : وهو الذي (يقوم على اساس حذف الاحداث التي تقع في فترة معينة والاشارة الى هذه الفترة مثل القول ومر عام على الاحداث)[٤٠] . وهذه التقنية في السرد الروائي مهمة جداً للاشارة الى المدة المحذوفة لم تكن ذات اهمية مفيدة . وان كان عكس ذلك فأن السرد الروائي يعود اليها فيما بعد عن طريق الاسترجاعات الى الماضي وتقابل هذه التقنية تقنية المونتاج في الفن السينمائي كما ان الحذف يعرف بأنه تقنية زمنية تسقط زمن القصة ويظهر ذلك عند الاحساس باحداث وقعت في القصة وليس لها ما يقابلها في المبنى الحكائي

الفصل الثالث
إجراءات البحث

أولا : منهج البحث

اعتمد الباحث من اجل أنجاز هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يعرف بأنه "وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره "[٤١]، كأداة تحليل، اذ يمنح هذا الأجراء إمكانية البحث في المعاني وتحليل الدلالات والمعاني غير الظاهرة، عبر تحليل العينة المختارة للوصول إلى النتائج المتوخاة.

ثانياً : أداة البحث

بعد استكمال الاطار حدد الباحث مجموعة من المؤشرات التي سيعتمدها كأدوات لتحليل العينة بعد ان تتم اخذ موافقه الخبراء والمحكمين في الاختصاص السمعي والمرئي، وعليه سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري، لاستخدامها كأداة للتحليل، والمؤشرات هي:

١- تقوم المفارقة الزمنية على كسرانسيابية الخطاب السردي من خلال (الارتدادات)و (الاستباقات) ويمكن اعتمادها كألية سردية في معرفة حركة الزمن والتراكيب الزمنية.

٢- تتنوع الارتدادت والاستباقات ما بين داخلية وخارجية وبين تكميلية ومزجية تعطي امكانية تخطي زمن المتن الحكائي او البقاء في فلكه،وهذا ما يمكننا من معرفة زمنية الخطاب.

٣- يمكن من خلال المدة (السرعة السردية)معرفة سرعة جريان الاحداث كما حصلت في المتن الحكائي مقارنة بسرعة سردها كما عرظها المبنى الحكائي،وتقاس بتقلبات السردوهي (التلخيص .الحذف)و(التوقف.المشهد).

٤- امكانية اعتماد الصيغة السردية كقائد لعمليات الترتيب الزمني في الخطاب الفلمي،مابين المشاهد. وقد تكون اليغة هي الراوي المشارك او الراوي العليم غير المشارك أو سردية الكاميرا أو المنلوج الداخلي.

٥- ينقسم الخطاب الفلمي وحسب الانساق السردية الى خطاب خطي وأخر غير خطي(سايكولوجي) مما يحرر المبنى الحكائي من فكرة الارتباط السببي للأحداث.

تألفت لجنة الجنة الخبراء والمحكمين من الاساتذةالمدرجة اسمائهم أدناه

١-ألاستاذ الدكتور رعد عبد الجبار

٢-الدكتور ماهر مجيد

٣-الدكتور ياسر الياسري

رابعاً : عينة البحث

نظراً للاتساع الكبير لمجتمع البحث فقد اختيرت عينة قصدية من ذلك المجتمع وللأسباب الآتية،تميز هذا الفلم بالتركيب الزمني المتداخل،حصول الفلم على جوائز عالمية، امكانية اخضاع هذا الفلم للتحليل السيميولوجي من عدة جوانب. (فلم الساعات)

فيلم الساعات the hours

- ميريل ستريب
- جوليان مور
- نيكول كيدمان
- عن _ فرجينيا وولف وروايتها _السيده دالاواي.
- اخراج Stephen Daldry

في فلم الساعات

نحن ازاء تكوينات زمنية معقدة ومتداخلة شكلت نسيج الزمن الفلمي الذي ينتقل ما بين ثلاثة ازمنة وامكنة مختلفة أي ان المتن الحكائي مثل ثلاثة قصص يجري كلا منها في زمنه والثلاثة مثلتهم ثلاثة شخصيات وهن كلا من (فرجينيا) (١٩٢٣) – (لورا براون ١٩٥١) (جيسيكا ٢٠٠١) حيث حدد المتن الحكائي ومنذ الاشارات الاولى وضمن جملة لفرجينيا تحددت مدة الاحداث الحقيقيه، وذلك بجملة (حياة امرأة كاملة بيوم واحد)

أصبح لدينا ،زمن المتن معلوم للوهلة الاولى وهو يوم واحد يجري بزمن متطابق مع زمان المبنى الحكائي ، غير ان تنقلات المبنى ما بين الثلاثة ازمنة المبتعدة مثل تداخل جميل معتمدا على المفارقات الزمنية في الاستباق والارتداد، من قبل الراوي العليم من جهة ومن قبل الشخصيات المشاركة بالأحداث من جهة اخرى ، كما استطاع المبنى الحكائي من سرد ثلاثة ازمنة متباعدة على مدة ٨٠ سنة من خلال حدث ليوم واحد متشابه في احداثه ومختلف في زمانه ومكانه في انتقالات مونتاجية، هيأت لها المونولوجات الداخلية للكاتبة (فرجينيا) صاحبة الرواية. وقد عمل المبنى الحكائي على الربط الفكري للقصص الثلا ث من حيث تشابه احداثها واحيانا تطابقها من حيث الحدث القائم لليوم وهو (الحفل) وكذلك (الحيرة المتواجدة لدى البطلات الثلاث) – (والمصير المحتوم والمرتقب)، (والمتكررات المتشابهة) وقد استطاعت القصة الرئيسية من قيادة القصص الاثنان عن طريق المبنى الحكائي الذي انطلق من سرد (دائري) فلاش باك من قبل (فرجينيا) وهي تنتحر لتأخذ الكاميرا سردية الاحداث وهي بذلك تمثل الراوي الموضوعي للاحداث وقد تنقلت ما بين الازمنة الثلاثة طاوية ٨٠ سنة بيوم واحد متطابق مع زمن وقوع الاحداث الحقيقيه في القصة وكذلك مساويا لزمن المبنى الحكائي الذي جاء متزامنا مع زمن المتن في القصص الثلاثه مكثفا زمن يزم واحد بساتين عرض درامي أي ان زمن المفارقه التي جأت كاستباقات وارتدادت كانت سعتها ثمانين سنة ومدتها الحقيقيه كانت يوم واحد بزمن واقعي متطابق٠ويمكننا معرفة كيفية تحقق المفارقات الزمنيه من خلال حساب الانتقلات المشهديه بين القصص الثلاثه والتي جأت كلاتي٠

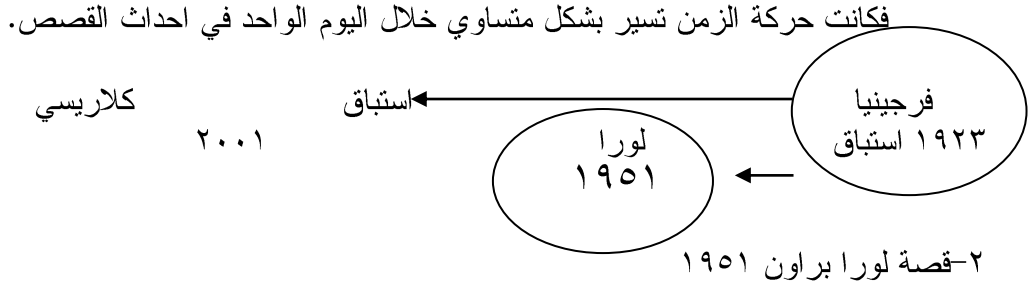
قصة (فرجينيا ١٩٢٣)

تم عرض– قصة فرجينيا– من خلال (٦١) مشهد ويمكننا ان نسميها– كمشاهد م١– م٢– م٣– م٤– م٥– م٦– م٧– م٨– م٩– م١٠– م١١– م١٢– م١٣– م١٤– م١٥– م١٦– م١٧– م١٨– م١٩/م٢٢–م٢٣–م٢٤/م٢٨/م٣٠/م٣٢/م٣٨/م٤٠/م٤٣– م٤٤–م٤٥/م٤٨– م٥٦/م٥٨/م٦٥– م٦٦– م٦٧–م٦٨–م٦٩–م٧٠/م٧٦–م٧٧– م٩٧/م٩٩/م١٠١/م١٠٣/م١٠٥/م١٠٦/م١٠٩/م١١١/م١١٤–م١١٥–م١١٦– م١١٧م١١٨/م١٣٠/ م–١٣٢/م–١٣٧/م–١٣٩

من ملاحظة تنوع اعداد المشاهد التي عرضت قصة فرجينيا والتي يمكن اعتبارها القصة الرئيسية التي قادة سير الزمن اي من خلالها يمكننا حساب الارتدادات والاستباقات كونها شكلت قاعدة الحساب الزمني وقد جائت مشاهدها متداخلة في سرد متناوب مع القصص الاخرى فهي التي اخذت هيئة قاعدة السرد التي تحرك القصص الاخرى رغم تباعدها الزماني والمكاني، فغالبا ما يعلق السرد في تلك المشاهد للانتقال الىسرد قصة (لورا) اوقصة(كلاريسيا) ومن الملاحظ ان التركيز في المبنى الحكائي جاء مهتما بالقصة الرئيسة (فرجينيا) وذلك لدورها الفعال في قيادة السرد وتحديد مصائر الشخصيات ورسم افعالها، وكانت فرجينيا تمثل احيانا قائد الاحداث وسبب الانتقال الى مشاهد استباقية لبقية القصص من خلال المنلوج الداخلي لروايتها على لسانها كونها راوي عليم ومشارك بالاحداث ومحدد لما سيجري بالمستقبل٠بنائا على سردية الرواية التي تكتبها والتي شكلت اساس لحركة الزمن في المبنى الحكائي ومن خلال عدد المشاهد التي احتلتها القصة الاولى (فرجينيا) والتي هي(٦١)مشهداً متنوعاً مابين قصير وطويل، وصفي٠و مشهدي، يمكننا تشخيص اهتمام المؤلف بقصته الاولى وكذلك المخرج الذي استطاع ان يطوع المبنى الحكائي لعرض متن القصة ذات اليوم الواحد والمتعددة الازمنة

، لكننا فصلنا هذه المشاهد من مبدأ حسابي وذلك لغرض معرفة عدد الارتدادت والاستباقات مابين القصص الثلاث. فما تشكله هذه المشاهد من قصص كان قد جاء مترابطاً مع الازمنة الاخرى في الفلم وهذا ماحدده المبنى الحكائي، فلا يمكن لنا ان نجمع او نعيد مونتاج الفلم وحسب هذه المشاهد لنخلق قصة فرجينيا وحدها هنا تكمن جمالية السرد الزمني للمبنى الذي تلاعب بالزمن الحقيقي لأحداث يوم واحد متكرر ثلاثة اشكال مختلفه مكانيا وزمانيا على مدة ثمانين عاماً و محافضا على زمن وقوع الاحداث في القصه رغم تنوع زمانية المبنى الذي انتقل ما بين ازمنة القصص الثلاث في يوم واحد وبنفس التوقيتات، خلالا اليوم

فكانت حركة الزمن تسير بشكل متساوي خلال اليوم الواحد في احداث القصص.

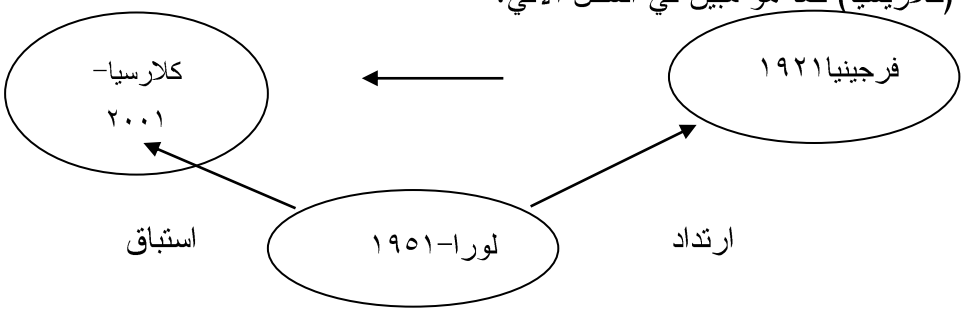


٢-قصة لورا براون ١٩٥١

تم عرض قصة (لورا بر اون) من خلال (٣٨) مشهداً وكانت كالتالي

م٢٠- م٢١/ م٢٧/ م٣٤/ م٣٦ / م٣٩/م٤٢/ م٤٦/ م٤٩ /م٥٢/ م٥٩/م٧١/ م٧٣- م٧٤- م٧٥/ م٧٩/ م٨٣- م٨٤- م٨٥-م٨٦-م٨٧-م٨٨-م٨٩-م٩٠-م٩١-م٩٢-م٩٣-م٩٤-م٩٥-م٩٦/م٩٨/م١٠٠/م١٠٢/١٠٤/م١١٩/م١٢٠/م١٢٨

يمكننا ان نسمي قصة (لورا براون) بأنها القصة الثالثة من حيث عدد المشاهد التي عرظتها ويمكن عدها تأريخيا ضمن زمن القصص الثلاث بانها مرحلة الوسط (القصة الوسطى) ما بين قصة (فرجينيا) وقصة(لورا) ويمكن من خلال ملاحظة اعداد المشاهد تداخلها مع بقية مشاهد القصص الاثنان كما يمكن ان نحلل عمليات المفارقة الزمنية في هذه القصة، بأنها تشكل مفصل الارتباط بين الزمن الماضي والحاضرما بين القصص فالمتكرر المادي المرئي هو الرواية كعلاقة اشارية بين قصة فرجينيا- وقصة لورا لكن مبدئياً ولمشاهد كثيرة لانلاحظ العلاقة الرابطة ما بين قصة (لورا) وقصة(كلاريسيا)لكن العلاقة توضحت في المشاهد الاخيرة حيث بدأت بتوضيح العلاقة من خلال صورة(لورا-) التي كانت بيد ريتشارد (الكاتب المريض)، كذلك مثلت قصة لورا زمنيا فصل مهم وحلقة ارتباط بين القصتين وما مهد زمنياً لتلك القصص هو عملية حساب تلك القصة، نقطة الملتقى للقصص الثلاث فمن خلالها يمكننا حساب حركة الراوي السارد (الكاميرا) فهي تعود (استرجاعا) الى قصة فرجينيا وتتقدم استباقا الى قصة (كلاريسيا) كما هو مبين في الشكل الاتي:



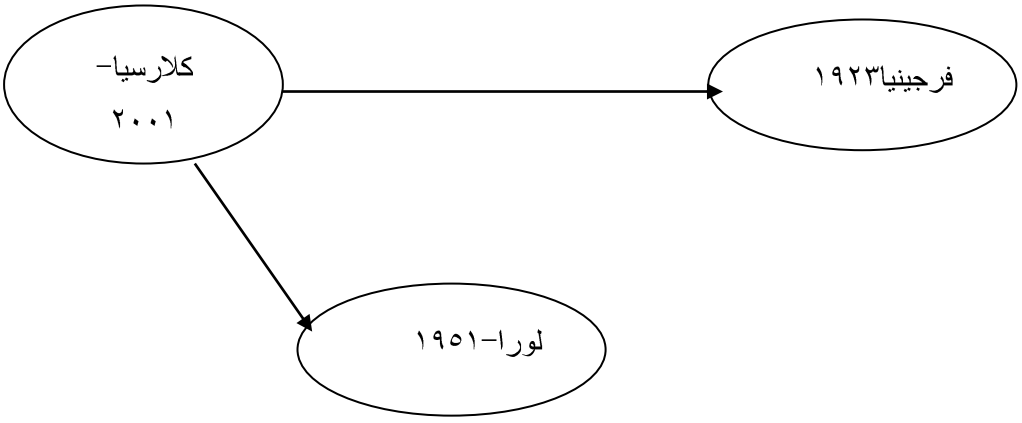
١-قصة(كلارسيا) ٢٠٠١

تم عرض قصة (كلارسيا) من خلال (٤٠) مشهداً متداخلا مع بقية مشاهد القصص الاخرى وهي كالاتي:

م٢٥- م٢٦/ م٢٩/ م٣١/ م٣٣/م٣٥/ م٣٧/ م٤١/ م٤٧/ م٥٠/م٥١/ م٥٣-م٥٤- م٥٥/م٥٧/م٦٠-م٦١-م٦٢-م٦٣ م٦٤/م٧٢/م٨٠-م٨١-م٨٢/م١٠٧-م١٠٨/م١١٠-م١١٢-م١١٣/م١٢٣-م١٢٤-م١٢٥-م١٢٦-م١٢٧/م١٢٩/م١٣٤-م١٣٥-م١٣٦/م١٣٨

يمكن اعتبار قصة (كلارسيا) الثانية من حيث الاهمية من خلال عدد المشاهد والتي بلغت ٣٩مشهدا متداخلاً مع مشاهد القصص الاخرى ومثلت القصة ارتباطها الفعلي مع القصة الوسطى (لورا براون) بسبب نوع العلاقات الاجتماعية ما بين ريتشارد في قصة (كلاريسيا) و(لورا) امه التي شكلت القصى الوسطى مما يعطي سبب منطقي لارتباط القصتين وكذلك قرب الامتداد الزماني الطبيعي الحقيقي لعمر ريتشاد ما بين ١٩٥١- ٢٠٠١ اما ما يربطهما بالقصة الاولى (فرجينيا) هو المصير المشترك للشخصيتين الشاعر(ريتشاد) والكاتبة (فرجينياوولف) وذلك بحكم سيطرة فرجينيا على السرد وقيادته فهي من تحدد مصائر شخصياتها حيث ينتحر الاثنان ، ومثلت عملية الانتقال من هذه القصة الىالقصص الاخرى عمليات رجوع من قبل الراوي السارد (الكاميرا) كونها تمثل القصة الاخيره في الزمن(٢٠٠١) ولاشئ يعقبها فألانتقالات الزمنية في المبنى الحكائي هي استرجاعات مستمره من هذه القصة الى مولداتها اي القصة الاولى (فرجينيا) والثانية(لورا) وقد تم استثمار النسق السردي االمتناوب ما بين مشاهد الفلم بطريقه هادئة وغير مربكه فكل عملية انتقال ما بين القصص الثلاث، كانت توقف السرد باثنين منها كي تسرد قصة واحدة،لكن هذا التوقف لايجعل المشاهد في حيرةمن امره عما حصل في القصص الاخرى ،وذلك بسبب التقارب الحدثي للقصص الثلاث ووحدة السارد الرئيس (فرجينيا) ويمكن رسم ذلك بالاتي:

استرجاع استرجاع



يمكننا اعتبار لحظة الصفر السردية منطلقة من القصة الاولى التي مثلت(فرجينيا) حيث تبدأ بمشهد الانتحار الذي مثل سرد دائري معتمدا على مشهد النهاية (الانتحار) الذي مثل استرجاع اولي (داخلي القصه) ثم تبدأ الحكاية الرئيسة معتمدة تصوير الاحاسيس الداخلية للشخصية وهي(فرجينيا) ومنها ينبثق منلوج في احيان كثيرة يكون سببا للربط الزمني ما بين الاحداث المتناثرة في القصص الثلاث والمختلفه في الزمن والمتشابهة بالفكرة ورغم عدم ترابط احداث القصص سببيا منطقيا الا ان المبنى الحكائي استطاع ان يعيد تنظيم الترتيب الزمني بشكل يعطي للمتلقي فرصة فهم احداث كل قصه على حده وبشكل متداخل من خلال المتكررات الصوريه والمتكررات السردية داخل القصص الثلاث ومما ساعد على ذلك هو قدرة المونتاج الخلاقة وكذلك اللالزمات الانتقالية، كما اعتمد المبنى الحكائي على المفارقة الزمنية القائمة علىالاسترجاع والاستباق مقادة من قبل الراوي العليم احيانا (سردية الكاميرا) ومن قبل (المنلوج الداخلي للكاتبة فرجينيا)، الذي هيأ للاستباقات العديدة في القصص الاخرى كذلك الاسترجاع من قبل (ريتشارد) مما ساهم في قيادة التنقلات الزمنية سايكولوجيا من خلال المشتركين الثلاث، كما شكلت المفارقات الزمنية عمليات توقف للسرد في كل قصة. للبداية بسرد احداث او وصف ما يجري في القصص الاخرى، كما ان الانتقالات الزمنية ضمن الترتيب الذي جاء بشكل معقد صوريا لكنه يشترك بخط زماني متصاعد (هو يوم واحد) فكل استرجاع او استباق كان يجري خلال يوم واحد موزع على ثمانين سنة في ثلاثة قصص تجري في يوم واحد وهنا تم التشغيل الدلالي للزمن بطريقة محترفة رغم عدم انتظامها التقليدي فقد شكل المبنى الحكائي عمليات تداخل زماني غاية في الروعة مكنت القصص الثلاث ان تسير خلال حركتها السردية التي لم تعتمد على نظام سببي للاحداث وانماً اعتمدت نظام زمني سايكولوجي للشخصيات الثلاث والقصص الثلاث، رغم وجود الجانب المنطقي للاحداث في ارتباط قصتي (لورا) (كلاريسيا) عبر(ريتشارد) (ابن لورا وحبيب كلاريسيا) وبهذا يتمكن المبنى الحكائي من التعامل بمرونة عالية في الخطاب الفلمي بواسطة ادوات السينما الطيعه فقد ساهم المونتاج كخلاق للفكرة بعملية الانتقالات

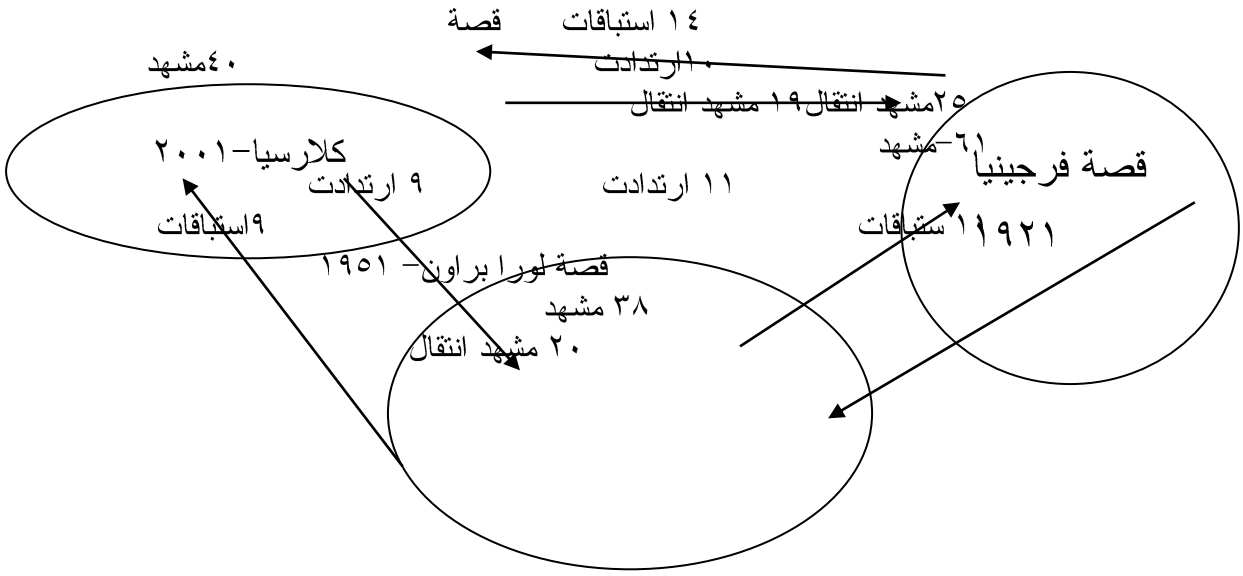
ما بين الازمنة بطريقة خاطفة واستطاع ان يجمع الشتات الزمني للقصص في تمفصلات سردية مهمة ويمكننا ان نحصي عدد الاسترجاعات والاستباقات التي حدثت في الفلم والتي اعتمدت، كبنية زمنية اساسية لقصة الفلم، كما هو مبين في الجدول الاتي :-

مشاهد قصة فرجينيا	المفارقة الزمنية	مشاهد قصة لورا	المفارقة الزمنية	مشاهد قصة كلاريسيا
١		٢٠		٢٥
٢		٢١		٢٦
٣		٢٧		٢٩
٤		٣٤		٣١
٥		٣٦		٣٣
٦		٣٩		٣٥

٧		٤٢		٣٧
٨		٤٦		٤١
٩		٤٩		٤٧
١٠		٥٢		٥٠
١١		٥٩		٥١
١٢		٧١		٥٣
١٣		٧٣		٥٤
١٤		٧٤		٥٥
١٥		٧٥		٥٧
١٦		٧٩		٦٠
١٧		٨٣		٦١
١٨		٨٤		٦٢
١٩		٨٥		٦٣
٢٢		٨٦		٦٤
٢٣		٨٧		٧٢
٢٤		٨٨		٨٠
٢٨		٨٩		٨١
٣٠		٩٠		٨٢
٣٢		٩١		١٠٧
٣٨		٩٢		١٠٨
٤٠		٩٣		١١٠
٤٣		٩٤		١١٢
٤٤		٩٥		١١٣

شكل رقم ٤ يبين تداخل مشاهد القصص ما بين الارتداد والاستباق – لثلاثة ازمنة ويمكن اختصار الشكل السابق بالاعداد ضمن الشكل الاتي

مشاهد قصة فرجينيا	المفارقة الزمنية	مشاهد قصة لورا	المفارقة الزمنية	مشاهد قصة كلاريسيا
٤٥		٩٦		١٢٤
٤٨		٩٨		١٢٥
٥٦		١٠٠		١٢٦
٥٨		١٠٢		١٢٧
٦٥		١٠٤		١٢٩
٦٦		١١٩		١٣٤
٦٧		١٢٠		١٣٥
٦٨		١٢٨		١٣٦
٦٩				١٣٨
٧٠				
٧٦				
٧٧				
٩٧				
٩٩				
١٠١				
١٠٣				
١٠٥				
١٠٦				
١٠٩				
١١١				
١١٤				
١١٥				
١١٦				
١١٧				
١١٨				
١٣٠				
١٣٢				
١٣٧				
١٣٩				



شكل -رقم ٥-

وكما يبين لنا الجدول السابق

من ان المفارقة الزمنية في الاستباقات والاسترجاعات مثلت جوهر المبنى الحكائي في الترتيب الزمني الذي قاده الراوي العليم سردية الكاميرا واحيانا المنلوج الداخلي للراوي المشارك العالم (فرجينيا)

والذي جاء متطابقا من حيث زمن احداث كل قصة ليوم واحد، من خلال ثلاثة ازمنة مختلفة فكان المبنى يسعى الى ربط المتلقي بوحدة زمن كل قصة على حدة رغم تداخلها حدثيا وفكريا مع القصص الاخرى وهذا ما شكل مفتاحا لكشف جانب من شفرات الخطاب، لذا يمكن ان نحسب عدد الاستباقات والارتدادات كالاتي:

١-استنادا الى الجدول يتبين لنا ان مجموع مشاهد الاستباق والارتداد في الفلم كانت ٦٤ مشهدا توزعت ضمن الاتي اخذت القصة الاولى (فرجينيا) ٢٥ مشهداً مما يؤكد سيطرتها كقصة رئيسة مولدة وقائده للسرد ثم اخذت القصة الثانية (لورا) ٢٠ مشهدا ومثلت مرحلة الوسط الزمني ضمن التسلسل التأريخي للقصص ثم جائت قصة (كلاريسيا) بـــ١٩ مشهدا ومثلت المرحلة الاخيرة

٢-كانت مجموعة الاستباقات ٣٤ استباقا توزعت ما بين قصة (فرجينيا) و(لورا) حيث مجموع استباق القصة الاولى (فرجينيا) كان ٢٥ استباقا، وقصة(لورا) ٩ استباقات.

٣-كانت مجموعة الارتدادات (٣٠) ارتدادا توزعت ما بين قصة (كلاريسيا) وقصة (لورا) حيث اخذت الاولى ١٩ ارتدادا والثانية ١١ ارتدادا وهذا ما يؤكد اهمية قصة (كلاريسيا) حيث انها سترتبط فعليا بالقصة الوسطى (لورا) عبر ريتشاد (ابن لورا- وحبيب كلارسيا)

٤-ما يعطي قصة (فرجينيا) اهمية هو عدد الاستباقات كونها تمثل اهمية قيادة السرد وعليها يعتمد الترتيب الزمني في المبنى الحكائي ، ويمكن اعتبارها المولد للقصص الاخرى

٥-كانت هنالك ثلاثة ارتدادات (داخلية) مثلية القصة كان اولها في مشهد (١) حيث تتذكر فرجينيا زوجها اثناء الانتحار والثاني (تذكر لورا) لكعكة الحفل وتذكر (ريتشارد) في القصة الثالثة لطفولته وهو يصرخ على امه وهو ما يربط علاقة القصه الثالثة بالثانية كمفتاح معرفي لطبيعة الصلة مابين ريتشارد ولورا اي ما بين ١٩٥١ و ٢٠٠١ .

٦-تداخلت المفارقة الزمنية في مشاهد الارتداد ما بين القصص فقد حملت كل قصة ارتدادات داخلية مثلية القصة ففي قصة فرجينيا كان مجموع مشاهد الفلاش باك في عملية الانتحار هي سبعة مشاهد سريعه لا تتجاوز اللقطة الواحدة وهي قريبة من الزمن المستذكر ، ام الفلاش باك في قصة لورا فقد جاء في مشهد واحد هو مشهد تذكر لورا لكعكة الحفل على الطاولة ،وفي القصة الثالثة جاء الفلاش باك من خلال تذكر ريتشارد لطفولته .

التمفصلات السردية الكبرى (المهمة)

رغم كثرة وتنوع مشاهد القصص الثلاث في سردها ووصفها للاحداث يمننا رصد التمفصلات السرديه الرئيسيه في المتن الحكائي بالاتي:

- ظهرت المشاهد المهمه للقصص الثلاث في مجموعة مشاهد كانت قد اكدت عرضت تمفصلات سرديه مهمه وكان مجموعها ١٨ مشهدا محوريا كانت قد قدمت ثيمة القصة وقدمت تمفصلات مهمة ومن اهمها مشاهدانتحار(فرجينيا)وقد جاءت في بداية الفلم وهروبها باتجاه المحطة واكمالها الرواية وفعل الشذوذ امافي قصة(لورا) فكانت المشاهد المهمه هي بحثها عن حريتها وفكرة الهروب من زوجها والتخلي عن (ريتشارد) والرغبة بالانتحار وفعل الشذوذ، اما في قصة (كلاريسا) فكانت تمفصلاتها المهمة هي يأس(ريتشارد)المرض المزمن- الانتحار،ضياع كلاريسيا وشذوذها الجنسي
- جائت اغلب المشاهد تكميلية وذلك لخلق استمرارية للمتن، فجاء اغلبها وصفي لم يحمل فعل واضح سوى الخلجات النفسية والرغبات الداخلية للشخصيات الثلاث- البطلات الثلاث ،وحمل الوصف الكثير من الشفرات الدلالية كون قصة الفلم تحمل الطابع السايكلوجي الذي تقوده (فرجينيا) من خلال روايتها (مسسز دولاواي)،مما بطء السرد في بعض المشاهد وكان لبعظها سرد تفصيلي يتمازج معه وصف لان الفلم قائم على حدث داخلي ونوازع نفسية تمثلت عند (فرجينيا) بعدم قدرتها على تحمل العالم المضلم وشعورها بالغربه مع كل شيء ،ورغبة (لورا) بالحرية والخلاص من سجن العائله والبيت، وحزن(ريتشارد)على امه ويأسه من الحياة وتمسك كلاريسيا بحبيبها وكلها عوامل نفسية دفعت باتجاه فعل الانتحار والخلاص.للشخصيات الثلاث
- كذلك يشترك لدى النساء الثلاث مشكلة نفسية تجاه العالم المحيط وهي مشكلة العصر بالنسبه للمرأة وهي عدم قدرتها على التعاطي مع المحيط الاجتماعي بالإضافة إلى فكرة رفض الحياة وممارسة حالة الاغتراب عن الآخرين مما يعطي تفسيرا واضحاً عن اضطراب الشخصيات الثلاث- وعدم قدرتها على التكيف مع الآخرين.

المدة – السرعة السردية

سعت الكثير من مشاهد الفلم الى الاقتراب من الزمن الحقيقي للحدث في الواقع مستغلة فكرة اليوم الواحد كزمن فعلي للإحداث في الواقع ،و ما اكد هذا الجانب ورود

اغلبها كمشاهد حوارية بطيئة حققت سردية (المشهد) الذي يشابه فعل الواقع معتمدة الحوار المباشر او الحوار لداخلي٠

– سرعة بعض المشاهد السرد المتناوب ما بين القصص الثلاث ، عبر تقديم قطعات سريعة ما بين الفعل المتشابه الصباحي لكل من (فرجينيا – ولورا – وكلاريسيا) بهدف خلق التشابه الفكري والفعلي .

– كان لمشاهد الوصف الدور البارز في الفلم كونه لا يحمل سرد فعلي مباشر لأنه قائم على دوافع نفسيه سايكلوجية وما يوقف فعل السرد في القصص الثلاث هو مشاهد الوصف التي تؤكد او تنذر بالفعل القادم (الموت) ومثال ذلك مشهد نوم فرجينيا قرب العصفور ومشهد نوم لورا على السرير في الفندق وخروج الماء بشكل مجازي من اسفل السرير.

– اما المدى الزمني الذي حققته الاستباقات والاسترجاعات فكان كل انتقال من القصة الاولى (فرجينيا) الى قصة (لورا) يأخذ مدى زمني مقداره ٣٠ سنة – بسعة سردية تبلغ ساعات ليوم واحد ، اما ما بين قصة لورا وقصة كلاريسيا فكان المدى الزمني مقدراه ٥٠ سنة ضمن سعة سرد، ساعات ليوم واحد ، وما بين قصة فرجينيا وقصة كلارسيا فكان المدى الزمني مقداره ٨٠ سنة بسعة سرد، ساعات ليوم واحد ايضا ، هذا اليوم هو زمن الاحداث الحقيقي (المتن الحكائي) وهذا المدى (زمن المبنى الحكائي) وهنا تكمن سر جمالية التعامل مع الزمن سيميائيا حيث تمتلك السينما سحر التعامل مع الأزمنة وتكثيفها بشكل مقبول الى المتلقي ، فقد استطاع فلم الساعات تكثيف ٨٠ سنة متباعدة ما بين ثلاثة قصص تجري أحداثها خلال يوم واحد ويتحدد فيها الزمن العرض الدرامي خلال ساعتين.

–تداخلت الارتدادات ما بين ارتدادات داخلية مثلية القصة تقودها الشخصية التي تتذكر حدث سابق وهي مشاركة بالاحداث وما بين ارتدادات غيرية القصة زمانيا تقودها سردية الكاميرا او الراوي المشارك.

مبررات الانتقال الزمني

رغم تباعد القصص زمانيا ومكانيا الا انها توحدت في فكرة النهاية المحتومة حيث شكلت فكرة الحفل المتكرر ما بين القصص الثلاث وتكرار الهاجس النفسي للبطلات الثلاث فما قاد الى ربط هذه المشاهد هو تكرار اللازمات الصورية والصوتية التي لعبت دورا بارزا من خلال المونتاج وقدرته الخلاقة على توحيد الخطاب الفلمي على اختلاف ازمنته .

لعبت الموسيقى الدور البارز في ربط المشاهد المتناثرة زمنيا وهذا ما هيأ المشاهد لتقبل فكرة الانتقال دون حدوث الدهشة او المفاجئة للمشاهد مع اختلاف الازمنة والامكنة . حيث عمل صوت البيانو الذي يرتفع احيانا ويخبو في أحيان اخر مما ساعد على توحيد جو الفلم المتناثر الأحداث .

كان لبعض العلامات الصورية دور للمرور الى ربط المشاهد المتباعدة في الأمكنة والأزمنة للقصص الثلاث ومنها مثلا (آنية الزهر) التي كونت مبرر انتقال ما بين مشهدي ٨ حيث تضع خادمة فرجينيا الورد على الطاولة ومشهد ٩ حيث يضع زوج لورا الورد على الطاولة .

كذلك كان لفعل الكتابة مبرر انتقالي ما بين مشاهد الفلم حيث عمل على ربط القصص مع بعضها ومثال ذلك في الانتقال ما بين مشهد ١٠ (فرجينيا) و١١ (لورا) و١٢ (كلاريسيا) مما أعطى مسوغ انتقالي ضمن دلالة تشابه القصص .
كذلك عملت الجملة الصريحة كحوار مشكلة لازمة انتقال زمني وهي جملة –(ابتياع الورد للحفل) وكان ذلك ما بين مشاهد ١٣ (فرجينيا) ١٤ (لورا) ١٥ (كلاريسيا) – عمل المونولوج الداخلي كمسوغ للانتقال الزماني والمكاني مونتاجيا بوساطة مونولوج (فرجينيا) ، من خلال حوارها الداخلي الذي يظهر كمونولوج ضمن قراءتها الداخلية لروايتها (مسسز دوالاوي) وهو ما يربط سرد القصص الثلاث .

الصيغة السردية

انقسم السرد في فلم الساعات بين صيغتين سرديتين هما :-

١-صيغة الراوي العليم الموضوعي الذي يراقب الأحداث ويستطيع ان يعلن عنها ، فهو ينتقل بنا على مدى زمني يبلغ ٨٠ سنة وعن طريق ثلاثة قصص موزعة عليها ، فهو من يحقق عمليات الاستباق والارتداد ما بين تلك القصص عن طريقة سردية الكامرا .

٢- تناوب في احيان مع صيغة الراوي العليم صيغة اخرى هي صيغة الراوي المشارك في الاحداث كشخصية فعلية وذلك قد تحقق من خلال شخصية (فرجينيا) التي ظهرت ممثلة (وراوية) للاحداث من خلال المونولوجات الداخلية وكذلك مقاطع الرواية ، فقد قادت فرجينيا السرد احيانا في القصص الثلاث ذات القدر المحتوم والمتشابهة الاحداث .

الفصل الرابع النتائج :-

١-اعتمد الفلم بالدرجة الأساس في ترتيبه الزمني على المفارقة الزمنية القائمة على فكرة الاسترجاع والاستباق .

٢-جاءت مشاهد المفارقات الزمنية للقصص الثلاثة بـــ ٦٤ مشهدا ، مثلت كل عمليات الاستباق والارتداد الزمني ، اذ جاءت بنسبة ٢٥ مشهد للقصة الاولى (فرجينيا) و٢٠ مشهدا للقصة الوسطى (لورا براون) و ١٩ مشهدا للقصة الثالثة (كلاريسيا)

٣-يمكن اعتبار القصة الأولى (فرجينيا وولف) هي القصة الأساسية التي قادت السرد في بقية القصص وعملت كمولد لهذه القصص وما يؤكد سيطرتها هو ورودها في ٥٩ مشهدا اتخذت من خلالها تحقيق الاستباقات جميعا في القصص الأخرى فهي قاعدة القص ومولد القصص الأخرى والسبب في علاقاتها .

٤-توحدت القصة الثالثة (كلاريسيا) مع القصة الأولى (فرجينيا) من حيث المصير المحتوم في فعل الانتحار في كلا القصتين .

٥-استطاعت القصة الوسطى (لورا براون) العمل كرابط منطقي زمني ما بين القصتين الأولى والثالثة والموزعة على مدى ٨٠ سنة .

٦-استطاع المبنى الحكائي ان يحقق تكثيف مشهدي لحدث في يوم واحد خلال مدة ثمانين سنة وبساعتين عرض درامي ، محققا نسيج زمني متداخل ، بعملية تناوب سردي جاءت بشكل سلس .

٧-تلخص المتن الحكائي بثمانية عشر مشهدا ، مثلت جوهر التمفصلات السردية الكبرى .

٨-كانت اغلب المشاهد وصفية كون الفلم يتعامل مع زمنية سايكولوجية غير خطية مما ساعد على خلق الاستمرارية ضمن الأزمنة والأمكنة المختلفة .

٩-لم يعتمد البناء السردي على الترتيب النمطي السببي للأحداث ما بين القصص الثلاث ، وإنما اعتمد البناء النفسي (السايكولوجي) .
١٠-كان للمتكررات ادوار دلالية مبهمة اكدها الاستمرار للمتكررات كعلامات دالة على مفاهيم وأفكار تجاوزت فكرة الخطاب الفلمي .
١١-تعاملت التكرارات مع فكرة الزمن سيميائيا في عرض نفس المشكلة المعاصرة والتشفير لها عبر الصورة والجملة والموسيقى والفعل .
١٢- سيطر السرد المشهدي على اغلب المشاهد في الفلم معتمدا الحوار كأصدق طريقة لعرض الزمن الحقيقي .
١٣- استطاع المبنى الحكائي ان يختزل ٨٠ سنة لعرض احداث يوم كمتن حكائي من خلال ساعتي عرض درامي ، مستعينا بتقنية الاسترجاع والاستباق الزمني ضمن المفارقة الزمنية .
١٤- تنوعت الصيغة السردية ما بين الراوي العليم (سردية الكامرا) والراوي المشارك (شخصية الممثل) .

Abstract

The Semiaal Work of Arrangement and Duration in the Film (Movie watch model)

By Mounir Taha Soliman

We were interested in covering the chronological order of the narrative as an attempt to observe how that main component moves in the film discourse - and where the arrangement depends on the time-based paradox of retrieval and recruitment that leads to manipulation of the syntactic time. For the stories that have been dealt with, and whether this arrangement is causal or non-causal, the building of the regime acts according to these paradoxes, which liberates the film from the logical system of events. This made the receiver aware of the imaginary time period in the film, but accompanied by a psychological condition that helps to accept the movements despite their spatial and temporal spacing. This allows the filmmakers to deal with various subjects, as well as allowing narrative manipulation according to various narrative formats. As well as the speed and slow narration through the search we wanted to monitor how to reconcile between the time of real events and time on the screen and time movements - within the paradox. Therefore, our research was adopted in its first chapter - in chronological chronological order - because it represents dealing with a reference system connected to the mind of the receiver by its ability to aggregate the mental image, which made us deal with narration as a common factor in the organization of film time.

As for the second subject: it was concerned with the narrative repetitions as a reference structure to know how the time worked through the type of repetitions that varied between iconic images and life works and narrative structures that gave clear explanatory meanings to the ideas and

concepts that prepared the idea of accepting the temporal diversity available within the single film discourse. Spatial and temporal stories - confined within the recipient's mind within the total number of repetitions.

الهوامش

(١) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ت: محمد معتصم ، عبد الجليل الازدي . عمر علي، الهيئة المصرية العامة للمطابع الأميرية،١٩٩٧ ،ص ٢٢٨

(٢) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ، الشخصية) ،ط١ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠ ، بيروت ، ص١١٧.

(٣) فاضل ثامر : اللغة الانشائيه؛ في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤ ، بيروت ، الدار البيضاء ، ص١٨٥.

٤ نفس المصدر ، ص١٦٥.

(٥) نفس المصدر ،ص ١٦٥

(٦) فاضل ثامر : اللغة الانشائيه ، مصدر سابق، ص١٨٥.

(٧) فاضل الاسود ، السرد السينمائي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦،ص١٤٢.

(٨) سيزا قاسم ، بناء الرواية ،(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٦،ص٣٧.

(٩) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مصدر سابق ، ص٤٧.

(١٠) عدنان بن ذريل ، النقد والاسلوبية (بين النظرية والتطبيق) منشورات اتحاد الكتاب العربي : دمشق ، ١٩٨٨، ص٤٧.

٢اندرية بازان ، ماهي السينما ،ج١ تر: ريمون فرنسيس ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٨ ، ص١٩٦.

* ينظر ترنس هوكز،البنيويه وعلم الاشاره ،ت. مجيد الماشطه، ط١،بغداد.دار الشؤون الثقافيه،١٩٨٦،ص٧١.

١ نهاد حامد ماجد ، اليات اشتغال السرد الحديث في بنية الفلم الروائي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، بغداد ، كلية الفنون ، ٢٠٠٧ ، ص٣١.

(١٣) سائق التاكسي ، اخراج (مارتن سكورسيزي) سيناريو (بول شريدر) ، ١٩٧٦.

(١٤) الاخرون ، سيناريو واخراج (اليخاندروا سينابار) ٢٠٠١.

* ينظر ، نهاد حامد ماجد ، اليات اشتغال السرد الحديث في بنية الفلم الروائي ، مصدر سابق ،ص٣١ ،ص٣٢،

(١٥) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مصدر سابق ، ط٢ : ١٩٩٧، ص٤٧.

* ينظر : دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، تر: جرجيس فؤاد الرشيدي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧، ص٢٢١.

1موريس بيجا ، الفلم والادب ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، العدد ١ ، ١٩٨٦، ص ٢٩.

* ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مصدر سابق ، ص٥٩.

(١٧)جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، مصدر سابق ، ص٧٩.

(١٨) نفس المصدر ، ص ٧٩ – ص ٨٠.

(١٩) جيرار جينيت : خطاب الحكاية : مصدر سابق ، ص٦٠.

(٢٠) المصطلح السردي (معجم المصطلحات) جيرالد برنس : تر: عابد فرندار ، القاهرة ، المجلس الاعلى للثقافة : ٢٠٠٣ ، ص٢٥.

(٢١) تودروف ، الشعرية ، تر: شكري ، المبحوث ورجاءبن سلامه ، المغرب : دار توبتال ، للنشر ، ١٩٨٧، ص٤٨.

(٢٢) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، تر: سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ص٢٢٤.

(٢٣) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، تر: معد مكاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والانباء والنشر ،١٩٦٤ ص٢١٦.
(٢٤) اللغة السينمائية ، ، مصدر سابق ، ص٢١٧.
(٢٥) اللغة السينمائية ، نفس المصدر ، ص٢١٩.
* ينظر ، جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مصدر سابق ، ص٦٠ .
(٢٦) جيرار جينيت ، نفس المصدر ، ص٦١ .
(٢٧) جيرار جينيت ، نفس المصدر ، ص ٦١.
* ينظر ،جيرار جينيت ، نفس المصدر ، ص٦١.
(٢٨) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ،مضدر سابق ،ص٦٢.
* ينظر احمد عبد العال ، تحولات السرد بين الرواية والدراما التلفزيونية ، رسالة غير منشورة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ ، ص٧٨.
(٢٩) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، مصدر سابق ، ص٤٠.
(٣٠) وليد النجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، بيروت نم دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥ ، ص ٩٦.
(٣١) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مصدر سابق ،ص٦٧ .
(٣٢) تودروف ، الشعرية ، مصدر سابق ،ص٤٨.
* ينظر ، جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مصدر سابق ،ص١٠٢.
(٣٣) الان روب غرييه، نحو رواية جديدة : تر: مصطفى ابراهيم ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، د.ت ، ص١٢٨ – ص١٢٩
(٣٤) د. شجاع العاني ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤ ، ص٦٥.
* ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مصدر سابق ، ص٨.
(٣٥) تودروف ، الشعرية ، مصدر سابق ، ص ٤٩:.
(٣٦) شجاع العاني ، البناء في الرواية العربية في العراق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤، ص٦٥.
(٣٧) جيرار جينيت ، واخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ، تر: ناجي مصطفى ، ط١ ، الدار
البيضاء ، منشورات الاكاديمي ، ١٩٨٩ ، ص ١٢٧.
(٣٨) شجاع العاني ،البناء في الروايه العربيه في العراق، مصدر سابق،ص٦٥
(٣٩) تودروف ، الشعرية ، مصدر سابق .

(٤١) ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، (الموصل : دار الحكمة للطباعة والنشر : ١٩٩٠)، ص٩٤.

قائمة المصادر

١. جيرا جنيت ، خطاب الحكاية ، ت: محمد معتصم ، عبد الجليل الازدي ، عمر علي، الهيئة المصرية العامة للمطابع الاميرية،١٩٩٧
٢. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ، الشخصية) ،ط١ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠
٣. فاضل ثامر : اللغة الانشائيه؛ في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤ ، بيروت ، الدار البيضاء.
٤. فاضل الاسود ، السرد السينمائي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦
٥. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٦
٦. عدنان بن ذريل ، النقد والاسلوبية (بين النظرية والتطبيق) منشورات اتحاد الكتاب العربي : دمشق ، ١٩٨٨

٧. اندرية بازان ، ماهي السينما ،ج١ تر: ريمون فرنسيس ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٨.
٨. ترنس هوكز،البنيويه وعلم الاشاره ،ت. مجيد الماشطه، ط١،بغداد،١٩٨٦.
٩. نهاد حامد ماجد ، اليات اشتغال السرد الحديث في بنية الفلم الروائي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، بغداد ، كلية الفنون ، ٢٠٠٧ .
١٠. دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، تر: جرجيس فؤاد الرشيدي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧.
١١. موريس بيجا ، الفلم والادب ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، العدد ١ ، ١٩٨٦.
١٢. المصطلح السردي (معجم المصطلحات) جيرالد برنس : تر: عابد فرندار ، القاهرة ، المجلس الاعلى للثقافة : ٢٠٠٣.
١٣. تودروف ، الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاءبن سلامه ، المغرب : دار توبقال ، للنشر ، ١٩٨٧.
١٤. مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، تر: سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر،١٩٦٤.
١٥. احمد عبد العال ، تحولات السرد بين الرواية والدراما التلفزيونية ، رسالة ماجستيرغير منشورة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١
١٦. وليد النجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، بيروت نم دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥ ،
١٧. الان روب غرييه، نحو رواية جديدة : تر: مصطفى ابراهيم ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، د.ت ، ص١٢٨
١٨. شجاع العاني ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤ .
١٩. جيرار جينيت ، واخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ، تر: ناجي مصطفى ، ط١ ، الدار البيضاء ، منشورات الاكاديمي ، ١٩٨٩
٢٠. جيل دولوز ، فلسفة الصورة ، الصورة الزمن ، تر: حسن عوده ، دمشق : وزارة الثقافة ، الفن السابع ، ١٩٩٩، ص ١٨٢– ص١٨٣– ص
٢١. جيروم ستولينتز ، النقد الفني ، ت: فؤاد زكريا ، ط٢ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١.
٢٢. يوري لوتمان ، مدخل الى سيمائية الفلم ، تر: نبيل الدبس ، دمشق : مطبعة عكرمة ، ١٩٨٩.
٢٣. لوي دي جانيت ، فهم السينما ، تر: جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١.
٢٤. سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد ، مدخل الى السيموطيقا ، القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٨٦.
٢٥. عدنان مدانات ، بحثاً عن السينما ، بيروت : دار القوس ، ط١ ، ١٩٧٥.
٢٦. يوري لوتمان ، مدخل الى سيمائية الفلم ، تر: نبيل الدبس--- ، دمشق ، مطبعة عكرمة ، ١٩٨٩.
٢٧. عبد اللطيف الصديقي ، الزمن ابعاده وبنيته ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ .
٢٨. رالف سيتفنسون ، وجان . دوبري ، السينما فناً ، تر: خالد حداد ، دمشق : وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، ١٩٩٣.