الإدراك المزدوج لثنائية الزمان والمكان في السينما

الدكتور/ كاظـم مؤنـس

الجامعة الأهلية، مملكة البحرين

هاتف : 00973- 39837254

البريد الألكتروني: kadhimaziz101@yahoo.com

الاستلام	٢٠١٧/١٠/١٣	المراجعة	٢٠١٧/١١/٢٢	النشر	٢٠١٧/١٢/٣١

ملخص:

إن الحديث عن الزمان وسيرورته وإدراكه يستدرجنا بالضرورة للحديث عن قرينه المكان، وتعرضنا لفكرة الثنائية إنما سينتهي إلى موجبات منهجية تتيح الإجابة على تساؤلات الزمن الفلمي من خلال حضور العلاقة بالقرين، لأنهما يتخلقان عبر بعضهما البعض، فالمكان هو حضور الموجودات وانعكاس الزمان ومرآته وهو ترابط ملتصق بالإنسان منذ الأزل.

ليس ثمة شك من أن هناك ترابطات حميمية في أخاديد الفكر الفلسفي منذ القدم حول مفهومي الزمان والمكان، لكن علاقتهما بالسينما تبدو أقوى بكثير رغم حداثة هذا الفن، فتجليات الإبهار بنقل الواقع بموجوداته الواقعية ومشابهته للصورة العيانية وجريانها الممتد على خط الزمن السردي يضفي عليها الكثير جدا من المصداقية، كما أن خاصية المشابهة بين الصورة و المكان كمعطى موضوعي يتشكل من موجودات واقعية يعرفها ويخبرها المشاهد يزيد من قدرة الصورة على الإقناع. ولما كانت الصورة السينمية تتكون من العديد من العناصر المرئية، لذا فهي تتميز بالاشتراك في الوجود الزمكاني داخل الإطار ليصبح هذا الأخير حيزا مكانيا لمنظومة من المرئيات المشاركة في بنية وتكوين اللقطة كما يصبح الكادر بمحتواه المكاني الداخلي نموذجا للعالم الخارجي.

وتأسيسا على ذلك سيبدو محتوى الزمكانية مهما اختلفت أنماطها وأساليبها وتموه شكلها فهي نص محاور بقراءات متعددة لأشكال قابلة للإدراك وأداة لامة لاشتغالات خارجية لها حضورها الحسي الكامن في موجبات ثنائية الزمان والمكان العياني بكل ما ينضوي تحته من عناصر. ومن هنا تطل هذه الدراسة كمحاولة فريدة لتغطية جزء من حاجة كبيرة لمثل هذه البحوث التي تتتبع ظاهرتي الزمان والمكان في السينما. فسعت إلى تحديد فكرة الزمان وماهيته وطبيعة علاقته بالمكان الفلمي والحركة كما عالجتها السينما.

الكلمات المفتاحية:

الإدراك المزدوج، الثنائية، الزمان، المكان.

The binary perception of dual time and place in the cinema

DR. Kadhim Moans Aziz

Ahlia University - Bahrain Kingdom

Mob: 00973-39837254

Email: kadhimaziz101@yahoo.com

Received	13/10/2017	Revised	22/11/2017	Published	31/12/2017

Abstacat :

Time and place appear in the real world as a homogeneous unit،reflect our different experiences and sensory perception. In the real world we see people moving and things happen and change constantly, but we only recognize them when they occur in the place, once they do, they will necessarily take a while. The movement and events remain in the real world continuous, connected and constantly changing, while in the cinema they are cut but tied so that they appear regular and tidy to a large extent, even though they are manufactured and manipulated in ways that are technically impossible in the real world, which drives cinema to be the most important arts that impose complete control over the elements of time and place. Built on that, the time and place arrange the dramatic structure to be very similar to the life experience, making it acceptable and convincing at the viewer.

Key word:

Binary perception, Dual, Time, Place.

مشكلة الدراسة:

لطالما كان الزمن إطارًا لامّا لموضوعات السينما شأنه شأن المكان، فما من قصة لا يعتمد تتابعها وتأثيرها على تراكم تدفق الزمن الذي يغطي مساحتها، وإذا ما نظرنا إلى الرواية على أنها فن زمني فسيكون الفلم فنّا زمنيا بامتياز. فالفلم بطبيعته زمن من الأحداث المرئية المتعاقبة التي تدور في أمكنة مختلفة بمدد وفترات متنوعة. فإذا سلمنا بذلك يمكن أن نضع ما نسميه بالزمان والمكان الفلمي.

ولعل السينما من بين كل الفنون هي الفن الوحيد القادر على منح الزمكانية شكلا مرئيا وحقيقيا. وهي الأقدر والأكفأ على التعرض لظاهرتي الزمان والمكان، فهي فن زمني بامتياز، ولها القدرة على تمثل ماهيته وديناميته،كما أنها الفن الوحيد الذي يجعل الأشياء والموجودات الواقعية حاضرا عيانيا ماثلا أمام المشاهد من خلال الحيز المكاني.

إن البحث في فكرة الزمان والمكان وماهيتهما وكيف ندركهما في الفنون عامة والسينما بشكل خاص، شأن تمرت فيه حقول فكرية مختلفة ومع ذلك ما زالت الزمكانية متكهفة بعيدة عن الممارسة التطبيقية الرحبة وبقي حضورها خفيفا في منأى عن تقصي الدراسات الجدية، كما بقيت تساؤلات فلسفية وجمالية بحاجة ماسة إلى وعد بإجابات قاطعة كتلك التي ترى: بأن الزمان والمكان حيزان مقتطعان من فضاء أكبر على وفق اشتراطات فنية تقتضيها طبيعة الوسيط التعبيري أم أنها معادل فني لواقع فعلي تعيد إنتاجه وتمنحه هويته كظاهرة إبداعية؟. وسيكون السؤال حينها عن كيف يعيد الفلم إنتاج واقعه؟ وكيف تحضر الزمكانية الذهنية كمرجع جمالي في الخطاب السينمي؟ وكيف تنبني وكيف تُدرك كواقع معادل لواقع فعلي؟ كيف نتقبلها مقتطعة ومقطعة ولا نشعر بها؟ وكيف ندركها ونحسها ونتفهمها؟ وكيف تعبر عن ماهيتها؟ وبأي معنى؟ وكيف يمكن المزاوجة بين الزمكانية الفعلية والزمكانية الذهنية؟

أهمية الدراسة:

- يكتسب البحث أهميته من أهمية الموضوع قيد الدراسة باعتبار الزمكانية موضوعة سينمية لها خصوصيتها على المستوى الفلسفي والفني وهي اليوم تتسع لتكون ظاهرة جمالية وفكرية متعددة الأشكال.
- كما تتأتى أهميتها من الحاجة لسد النقص في الدراسات التي تعاطت مع موضوع الثنائية في الفلم بالذات في المكتبة العربية.
- كذلك من ندرة الدراسات المتخصصة التي تعرضت لبعدي الزمان والمكان بقدر تعلق ذلك بالسردية الدرامية وغفلت عن التساؤلات التي تناولها البحث هنا.

أهداف الدراسة:

- تهدف الدراسة إلى التعرف على الكيفية التي تفضي إلى إدراك ثنائية الزمان والمكان باعتبارهما واقع معادل لواقع فعلي.
- كما تهدف إلى التعرف على الصيغة التي تؤكد فيها الزمكانية حضورها الذاتي مقابل تغيرها وتحولها كامتداد ملتزم بالتكامل لتأسيس وحدة تنكشف عن قراءات وتصورات متعددة.

فكرة الزمن وماهيته:

لقد كان وما زال الزمن سؤال كبير مثير للشك والجدل ومصدر قلق منذ أن وعى الإنسان ذاته و وجوده، الزمن الديمومة التي لا تعرف الانقطاع، هذا المتصل المتواصل في صيرورته الممتد واللانهائي المتدفق الدائر على نفسه مكتفيا بذاته، وعاء كل شيء، يحيط بكل شيء، يُقرأ ويُدرك ويُحس على وجه كل شيء، هو نظام يتطلب إدراكه

وجوده في الأشياء المحسوسة وليس في العقول المجردة وكما يصفه "برغسون" إنما هو تكريس نظام مفيد وفعال وإن انقلابا زمنيا يكسر هذه الفكرة سيعني الموت والعدم والاندثار فالإنسان بغريزته الآدمية ومنذ الأزل مفطور على العيش داخل نسيج زماني متواصل فهو "ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضي والحاضر والمستقبل"[١].

لقد كانت ولا زالت فكرة الزمن تثير إشكالا فلسفيا لم يحسم بعد ولا يوجد اتفاق على ماهيته حتى اللحظة ولعل من المفيد التذكير بمقولة القديس أوغسطين وتساؤله المحير "ما هو الزمن إذن؟ إذا لم يسألن عنه أحد أعرفهُ، أما أن أشرحه فلا أستطيع."[٢]. لذلك فهو عسير على التحديد ومما يزيد من صعوبته "كونه لا يدرك حسيا مباشرة كما أن الخبرة يلفها الكثير من الحيرة والغموض فهو لا يملك رائحة وليس له ملمس ولا يمكن رؤيته"[٣] وهو تصور يجد مطابقة كبيرة من حيث الفكرة والإطار مع تصورات فلسفية مقابلة ترى بوجود إشكاليات عديدة عصية على الحل تجعل من الزمن معضلة تستهوي الفلاسفة وأهمها كما يرى "ريكور": "عجز الزمن النفسي والظاهراتي عن اختزال الزمن الفيزيقي والكوزمولوجي والإلمام به، وإن محاولة اشتقاق زمن العالم، من زمن نفسي أو العكس تبدو محاولة يائسة ومحكومة بالفشل"[٤].

إن البحث في فكرة الزمن وماهيته شأن تمرت فيه حقول فكرية مختلفة وكل حقل يتعاطى معه من منظور مختلف ويخلع عليه دلالته الخاصة ويتناولها ويصوغها بأدواته ومن منظوره ومدخلاته الخاصة من دون أن ننسى بأن الكثير من الحقول المعرفية تنفتح اليوم على بعضها البعض وتتكامل مع بعضها لذا قد نرى نتائج مجال ما قد تداخلت أو اندمجت أو وظفت في مجال أو حقل مجاور لتكتسب سماته المسايره لنظامه الفني أو الجمالي. ولعل أول الأشياء التي تتبادر للذهن هي علاقة الزمن باللغة من حيث أنه لطالما كان المصطلح أسير المطابقة الفيزيائية للزمن ويزداد الموضوع تعقيدا حين تكون اللغة ذاتها هي أداة السرد في التعبير عن محمولاته وهو المشكل الثاني الذي يواجه فهم علاقة الزمن بالفنون والسينما بشكل خاص.

ولأن الأمر كذلك من حيث صعوبة إدراكه وتحديد ماهيته لذلك يرى "برجسون" بأن "إدراكه لا يكون إلا عن طريق الخبرة والوجدان، بوصفه معطى مباشر"[٥] ومع هذا التصور تلتقي آراء "كولن ويلسن" فيرى بأن "الزمن بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث"[٦] لكن هذا التأسيس يستدعي تداعيات من لون آخر تزيد من صعوبة الأمر وتعقده فسحب الزمن كمفهوم مرتبط بالخبرة يحيل إلى نظرية مقبولة للزمن، أمر تكتنفه الكثير من الصعوبات والإشكالات مما دفع بعدد غير قليل من الفلاسفة إلى القول بأن موضوعة الزمن بحد ذاتها مشحونة بالعديد من التناقضات التي يصعب حلها بمنطقية، وبالتالي تمادى البعض للحد الذي نفوا فيه وجود عنصر الزمن بذريعة أن المفهوم غير عقلاني وبما أن الواقع من منظورهم يقر بما هو عقلاني، فالزمن من منظورهم شيء وهمي ولا وجود له[٧].

وتعارض هذه الفكرة مقولة لـ"سارتر" بأن "الزمن هو مثل كل شيء تتابع وتعاقب، ويمكن تعريف التتابع بأنه نظام يرتكز على مبدأ العلاقة بين قبل وبعد"[٨] هذا التعاقب الذي يقصده سارتر بوصفه القبل والبعد هو الإطار الذي يتمثله الإنسان في تجربته الحياتية للزمن المعاش بغض النظر عن تسميته حيث "ينظم الإنسان حياته داخل شبكة نسيجها الماضي والحاضر والمستقبل"[٩] وقد كتب "جان أبشتين" يصفه بـ"أنه سريان بين الماضي والمستقبل ... والحق أن الزمن قوة لا تقاوم ولا رجوع فيها"[١٠] حيث يصير الماضي حاضرا عيانيا والحاضر لحظة الآن النقطة الواصلة بين الزمن الذي انقضى والزمن الذي سيأتي. هذه الديناميكية الزمنية يمكن التعبير عنها بـ"أن الزمن عناصر: ماضي حاضر مستقبل، ولا ينبغي مقاربتها كمجموعة تواريخ علينا جمعها ولو أنها مثل سلسلة لا متناهية من (اللحظات الآنية) التي لم يوجد بعضها حتى الآن وبعضها الآخر لم يعد موجودا"[١١] وتبدو فكرة تقسيم الزمن إلى

ماض وحاضر ومستقبل رائجة عند عدد غير قليل من الفلاسفة فـ"هيجل" يرى بأن الحاضر يحمل في طياته المستقبل وهو أيضا نتاج للماضي وصادر عنه مثلما سيصدر عنه المستقبل[١٢].

ولنفس التصورات يذهب القديس أوغسطين الذي أكد على ما سماه بالاختبار اللحظي للزمن بمعنى تقسيم الزمن إلى وحدات متقطعة فما يحدث برأيه إنما يحدث الآن فقط، فهو يرى أنه من موقع اللحظة الآنية يمكننا دوما بناء تسلسل زمني له معنى، يعلل وجود الماضي وإمكانية تحقيق المستقبل بواسطة فعلي التذكر والتوقع، فيصبح الماضي هو اختبار الذاكرة في اللحظة - الآنية - لشيء معين مضى والمستقبل هو التوقع والانتظار لشيء آت أو مقبل.[١٣] وتعتبر اللحظة الآنية نقطة الارتكاز فهي – الحاضر - اللازم لفهم ديمومة الزمن، ويتفق ذلك مع تصورات "أنطون مارتي" من أن اللحظة الراهنة تحقق لحظة زمنية موضوعية بينما تفيد صيغتا الماضي والمستقبل إما لكي تحقق انتهاء تلك اللحظة أو عدم تحققها بعد[١٤] غيرَ أن "إدراك كل لحظة زمنية - آنية - يتطلب إدراك لحظة الماضي وكذلك لحظة المستقبل لاسيما أن كل لحظة حاضرة تتحول للتو إلى لحظة ماضية لتحل بدلها لحظات جديدة"[١٥].

ويقود "هيجل" هو الآخر فرضية مماثلة تربط بين الأنا والآن بتأكيده على "أن القوة لحقيقة الآن تربض بداخلي أنا في الآن، فيما يحدث مباشرة من الرؤيا والسمع وما إليهما فالآن والأنا المفردان واللذان تتجه إليهما إحالتنا كلاهما بمأمن من الزوال لأن الأنا يمسك به .... امتداد خطي سيال ومتدفق بلا توقف مترابط مع الآنات أو الآن الدائم"[١٦] هذا التدفق المترابط والمستمر بالحركة بلا توقف يعبر عن نفسه بذات المعنى في مقولة هيدجر "إن الزمن يواصل مجراه ويمضي قُدما"[١٧].

ويؤكد "أرسطو" من جانبه على - الآن - باعتبارها ممثلة لمفهوم الزمن إذ يرى بأن مفهومه قائم في - الآن - ومحددا بها على اعتبار أن كل - آن - تسبقها - آن - من قبل آن، ويلحقها - آن - فيما بعد ويشير إلى عدم وجود آن بعينها لها صفة الصيرورة الأولى للآنات الزمانية كما لا يوجد من يحمل صفة النهاية الزمنية، ويؤسس على هذه الفكرة استنتاجه بأن الزمن سرمدي أزلي ليس له بداية ولا نهاية. ولأن الموجودات القائمة في حركة مستمره لذلك نحسه في صورة الأشياء المتحركة ومن هنا أتى ربط الزمن بالحركة فهي سر إدراكه بالحس ومعرفته عبر الظاهري من الحركة، ورغم جدلية العلاقة بينهما وارتباطه الوجودي بالحركة لكنه ليس الحركة ذاتها[١٨].

وتأسيسا على ذلك فإن - الآن - هي نقطة الحقيقة الماثلة عيانيا وهي منطلق التفرعات التي مضت والتي يتوقع حضورها ومن هنا يمكن فهم مقاربة "هيدجر" بإن فكرة الزمن عند "هيجل" لا تخرج عما هي عند "أرسطو" فكلاهما يرى بأن جوهر الزمان في الآن، وكلاهما ينظر إلى الآن كحد فضاء للزمان كما النقطة في البعد المكاني[١٩].

الزمن في السينما:

يقول "روي آرمز": "إن السينما معدة إعدادا فريدا للقيام بدور ... بل هي تتفوق على سائر الفنون من حيث قدرتها على تمثيل الاهتمامات الجديدة ذات الطابع الزمني"[٢٠].

ويرى "مارسيل مارتن" أن من الصعوبة بمكان تحديده لغموضه لأنه "مدرك بحاسية داخلية معقدة وغير واضحة ولا دقيقة هي الإحساس الشخصي بالذات"[٢١] فثمة نسيج عضوي متصل تتشكل فيه الحياة الإنسانية داخل شبكة كرونولوجية ثلاثية الأبعاد تتمثل بالماضي والحاضر والمستقبل مما جعل الزمن سريانا متدفقا بين هذه الأبعاد[٢٢] هذا التدفق الذي وصفه من قبل "جان أبشتين" بأنه سريان بين الماضي والمستقبل بمدد وأطوال متنوعة هو ما يجعل السينما من بين كل الفنون تتقدم باعتبارها الفن الذي يعطي الزمن شكلا مرئيا وحقيقيا. فبمجرد أن يتم تسجيل الزمن على الفيلم حتى تكون الظاهرة موجودة هناك.. محددة، ثابتة، وغير قابلة للتغيير. حتى عندما يكون الزمن ذاتيا على نحو مكثف. لأن العملية المونتاجية بطبيعتها تستلزم "جمع و تركيب أجزاء صغيرة وأخرى

كبيرة، كل منها تنطوي على زمن مختلف. وهذا التجميع والتركيب يخلق إدراكا جديدا لوجود ذلك الزمن، المنبثق كنتيجة للفواصل"[٢٣].

ولطالما كان الزمن إطارا لاما لموضوعات السينما مثله مثل الحدث وتحديد الشخصيات والعناصر البصرية الأخرى، لأن الزمن بحد ذاته ينتمي إلى أنواع من المنظومات العضوية، فما من قصة لا يعتمد تتابعها ودلالتها وتأثيرها على تراكم تدفق الزمن الذي يغطي مساحتها رغم كونه عنصر غير قابل للتغيير في الواقع الفعلي أو في الحياة التي نعرفها، بيدَ أن السينما توفر فرصة كبيرة لذلك[٢٤]، فالسينما باعتبارها أم الفنون هي الأقدر والأكفأ على التعرض لفكرة الزمن، فهي فن زمني بامتياز، ولها القدرة على تمثل ماهيته وديناميته، كما أنها الفن الوحيد الذي يجعل الأشياء والموجودات الواقعية حاضرا عيانيا ماثلا أمام المشاهد.

من هنا تكتسب مقولة "آرنولد هاوزر" مرجعيتها حين يقول "إن تجربة الزمن في عصرنا الحاضر إنما قوامها بالدرجة الأولى ذلك الوعي باللحظة التي نجد أنفسنا فيها "والسينما تضع المشاهد أمام الشيء الذي حضر في لحظة حاسمة هي: **الآن**، هذه اللحظة المتدفقة في خط الزمن"[٢٥] **والآن**: هي ما يرى على الشاشة وما يحدث في لحظة حاضرة للعيان آنيا هي حلقة الوصل في هذا "السيلان الزماني"[٢٦] على حد تعبير برغسون فالزمن تدفقا متصلا ببعضه و - الآن - في هذا السيلان حلقة الوصل بين الماضي والحاضر وبين الأخير والمستقبل، وهي بلاشك الصورة الحيوية المتحركة أبدا في الديمومة.

يضع "اميل بنفست" مفهومين مختلفين للزمن أولهما الزمن الفيزيائي وهو من وجهة نظره زمن خطي ولا متناه، ويتمثل الثاني بزمن الحدث ويعرفه بأنه زمن الأحداث المتتالية[٢٧]، والفلم بطبيعته زمن من الأحداث المرئية المتعاقبة وإذا ما نظرنا إلى الرواية على أنها فن زمني فسيكون الفلم فنا زمنيا بامتياز.

وتأسيسا على ذلك، ومقابل هذا النوع ممكن أن نضع ما نسميه بالزمن الفلمي، يتمثل بزمن الأحداث التي يعرضها الفلم، وهو زمن مرتبط بالصورة ويتحدد وينتظم كوظيفه إبلاغية ومركز هذا الزمن مرتهن بعرض الصورة على الشاشة واختفائها وأن لحظة الحاضر هي منبع الزمن، فالحاضر المرئي هو أساس كل التقابلات الزمنية القبلية والآنية وما بعدها في الفلم، وبالتالي فإن الزمن ببعده الكرونولوجي وبتراكمه الكمي التراتبي لا يمكنه أن يكون متحققا إلا داخل ما تتيحه هذه الرؤية فيتوالى ويتعاقب ويتمظهر في حقيقته كامتثال حتمي لحضور متعين في سيلان الزمن بجميع مُدد اللقطات، ولأنه كما أسلفنا مرتبط برؤية صانع الفلم، كما أنه مرتبط بالأحداث الجارية على وفق تلك الرؤية، لذا من الطبيعي أن نجد في المستوى الزمني أطيافا وألوانا تؤكد تلونه وقدرته على الانشطار بين أزمنة مختلفة يمكن إجمالها بثلاثة أوجه هي:

١. "الزمن المادي: وهو الزمن الذي يستغرقه حدث ما عند تصويره وعند عرضه على الشاشة.
٢. والزمن النفسي: ويتمثل بالانطباع العاطفي الذاتي عن الأمر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدة الفلم.
٣. والزمن الدرامي: ويتمثل في الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث المصورة عند تحويلها إلى الفلم."[٢٨].

ولا ينظر في فن الفلم إلى هذا التشظي في بنية الزمن على أنه تشكل انفصالي في صيرورة البنية المهيمنة لوحدة الزمن بل تموج منتج ومباطنة موازية بين الآنات المنفصلة والمتصلة بصفتها تشكلا تراكميا محكوما بمتطلبات الالتصاق.

وتقاطعاته لوحدات الحدث وتوغل الشخوص في امتدادات وتفرعات الزمن المختلفة ليؤكد دوره الفاعل في بناء السرد الفلمي، فالبنية الزمنية في الخطاب السينمي مرتبطة بكيفية إدارة الأحداث في أبعاد الزمن. ولاشك أن

للزمن الفلمي منطقا لكنه منطق خاص به، منطق صنعه المخرج على النحو الذى يحقق غاياته من القص الفلمي، وإن مقاصد الزمن في السينما تكمن فى محاولة الكشف عن تلك الغاية وذلك المنطق، فالزمن الفلمي زمن فالت من زمام المنطق الموضوعي لأنه بالأساس زمن من منظور رؤية صانع الفلم باشتراطات فنية وسينمية تتمظهر عبر معالجات لمقاطعات مختلفة تتعرض لقضايا الوجود الإنسانى منذ لحظة إدراك الناس لوجودهم[٢٩].

ثنائية الحتمي والقرين:

أن الحديث عن الزمان وسيرورته وأدراكه يستدرجنا للحديث عن قرينه المكان، وتعرضنا لفكرة الثنائية إنما سينتهي إلى موجبات منهجية تتيح الإجابة على تساؤلات الزمن الفلمي من خلال حضور القرين، فبالتبادل يمكن تحقق ذلك بطريقة أمثل وأنسب لأنهما يتخلقان عبر علاقتهما الديالكتيكية، فالمكان هو حضور الموجودات وأنعكاس الزمان ومرآته وهو ترابط التصق بالإنسان منذ الأزل.

على وفق هذه المنطلقات سيبدو محتوى التشكل الزمني متأتيا مما يتركه من أثر في الصيرورة السردية بتحوله إلى إداة لامة وموضوع لأشتغالات خارجية لها حضورها الحسي الكامن في موجبات المكان العياني بكل ما ينضوي تحته من عناصر" ولما كانت الصورة السينمائية تتكون من العديد من العناصر المرئية داخل الكادر السينمائي فهي تتميز بالاشتراك في الوجود الزمكاني داخل إطار الكادر، ليصبح هذا الإطار بدوره حيزا مكانيا لتلك العناصر المرئية المشاركة في تكوين اللقطة السينمائية، ويصبح الكادر بمحتواه المكاني الداخلي نموذجا للعالم الخارجي"[٣٠].

وتأسيسا على ذلك "فمن الممتع هنا الإشارة إلى أن الزمن يصنف على درجة متساوية مع المكان ... وأي تناول سيكون ناقصا بدون أخذ المظاهر المختلفة للزمن في السينما بعين الاعتبار، وكذلك الطريقة التي يعدل بها الفلم زمن الواقع وأهمية الزمن ضمن بنيته الدرامية والإيقاعية"[٣١] والسينما على وجه الخصوص من بين كل الفنون الأخرى يحتل فيها المكان أهمية بالغة لأنها الفن الوحيد الذي "استطاع بهذا القدر من الاكتمال أن يحقق لنفسه السيطرة على المكان"[٣٢] إذ لديها كل الوسائل والمؤهلات الكفيلة بخلق مكان تعبيري يتمثل واقعا مفترضا يشير بدوره إلى واقع متخيل فالفلم يبني عالمه الخاص ويضع فيه الشخوص والموجودات ويحركه خالقا عالما مماثلا لما هو عليه الواقع الذي نعرفه أو على العكس يخلق عالما لا يشبه واقعا نعرفه وفي جميع الاحوال فما نراه على الشاشة يبقى صورة عيانية لواقع مفترض أنتجه الخيال بوسائل واقعية فللسينما قدرة هائلة على إعادة صياغة الأمكنة، وهو جزء من طبيعتها الخاصة. ولذلك يمكن القول أنه نوع من التأسيس الحسي الذي يخاطب العين والعقل في وقت واحد، وهو تشكيل للشخصيات والديكور والظلال والألوان والإضاءة والحوار والعديد من العناصر الداخلة في تركيب المشهد، فهو وعاء لام لجميع الموجودات والمظاهر الحية بهيئاتها كما لو كنا نراها على حقيقتها في العالم الواقعي، أنه نافذة معرفية للإطلالة على مدن وشوارع ومباني وثقافات العالم من حولنا حيث تلتحم الأشياء والعادات والتحركات والأحداث بالجغرافية المكانية فتؤسس دلالاتها الفكرية والنفسية والاجتماعية التي تعبر عن نفسها بوحدات متضافرة داخل أبعاد الصورة وجمالها التكويني، وهو يقوم هنا كما نرى بعدد من الأدوار الوظائفية منها وظائف إبلاغية وتاريخية ورمزية فضلا عن وظيفته الدراماتيكية والجمالية، وينظر إليه أدوين موير بأنه "إطار تنمو داخله منطقية الحدث بلا عوائق، بحيث تنعزل عن التدخل التعسفي عن العالم الخارجي ... وإن الرواية الدرامية تدور في الزمان مع تحديد عابر للمكان"[٣٣] وبالإضافة إلى كل ما سبق يبقى المكان سيد المساحة الممتدة بموازاة الزمن كما أنه عنصر مهيمن يضفي حقيقة وجوده على مجمل الفضاء الفلمي الذي لاينفك ينتقل من مكان إلى آخر من مشهد إلى مشهد من خلال تمثلات الأحياز لإطلاق وحدة ذات ديمومة غير منقطعة في مرتكزات البنية الفلمية حيث يظهر الحيز فيه كوحدة مستقطعة من مساحة أكبر، أما الأحداث المشهدية التي تملء المكان وتشغله، فهي جزاء هام من تجليات واقعية المستوى المكاني، بينما الأمتداد الحيزي المترابط على وفق الأساس المادي في المشهد يشكل لاحقا مساحة المكان

المصنوع، المكان الذي يتجلى بتشكل الوحدات المنتخبة والمصممة بدقة عالية باشتراطات دراماتيكية وجمالية ودلالية، وهي بالضرورة عملية تنظيم وإعادة تركيب وتواشج بين وحدات تكوينية هي بالأساس تشظيات المكان الكلي التي لم تعد معزولة عن بعضها بفعل استخدامات وسائل الانتقال المونتاجية ودورها الفني في بناء الحدث وإطلاق الفكرة بحيث يتلاشى الدور الوظائفي للإطار وشكله في المستوى الميكانيكي فقط لكنه يبقى من جانب آخر محتفظا بكل خواصه التي تحكم الاتساق بينه ومضمون اللقطة، ومع أن اللقطة يمكنها ان تكون عالما كاملا من الإيحاءات والإشارات ولها خاصية احتواء طبقات من المعنى ومستويات من التأويل بيدَ أنها لا يمكن إلا أن تكون مكانية، وهي حقيقتها المادية والمطلقة فبإمكانها التخلي عن العديد من عناصرها البنائية (إلا من حقيقة واحدة هي حقيقة المكان)[٣٤].

وعودا على بدء فالتواشج والتآصر بين الزمان والمكان تواشجا جدليا وهو جوهر أصالتهما رغم أن بروز الأول عبر الثاني" يُعد إدراكا نوعيا على صعيد الفن" وبالذات في الفنون السردية والفلم الروائي يُعد واحد منها[٣٥].

الزمان المكان الوحدة المتجانسة :

يظهر الزمان والمكان في العالم الطبيعي كوحدة متجانسة تدور فيها تجاربنا المختلفة ومدركاتنا الحسية وفي عالم السينما نجد اشخاص يعيشون ويتحركون ويحصلون على وجودهم وأحداث تجري وصراعات تدور وتبدأ وتنتهي، غير أن الحركة في العالم الطبيعي تبقى مستمرة وتوجب التغيير أما في السينما فهي مقطعة لكنها مرتبطة بحيث تظهر منتظمة ومرتبة إلى حد بعيد، وبناء عليه يمكن القول بأنها مصنعة، ولأنها كذلك فإن أبعاد الزمان والمكان يمكن التلاعب بها بطرق غير ممكنة في عالم الواقع وذلك لخلق عوالم جديدة من التجربة .. وهكذا تكون السينما قادرة على إثبات أن الزمان والمكان على حد سواء بعدان ضمن الوحدة المتجانسة ذاتها.[٣٦] فالفلم على العكس من العالم فالفلم باعتباره عالم مفترض يتخذ صورة مغايرة عن العالم الواقعي، إذ يمكن معه تقطيع استمرارية المكان والزمان ومعالجتهما على وفق سير القصة والأحداث وتطورهما في خط الزمان والمكان، لكن ذلك مشروطا بالترتيب والتنظيم "وتجنب القفزات الكبيرة في الزمان والمكان .. ولابد من تحقيق الموازنة في توالي الزمن"[٣٧] فالفلم يقدم حكاية تروى وهذه لابد أن تقدم أحداثا تقع في فترة زمنية معينة ومكان معين وبترتيب زمني ومكاني يعتمد على سلسلة من الأسباب والنتائج ويرى . جيرار جنيت . بأن الزمن له عدة أوجه وفي تحليله لهذه الأوجه تأتي الحبكة التي يمكنها أن تبني حوادث القصة بترتيب تسلسلي زمني كما يمكنها ان تقدم الأحداث في إطار المكان مهما كان هذا المكان غامضا أو غير محسوس فالحبكة يمكنها أن تسهل بناء المكان حين تقدم معلومات كافية عن الأمكنة المحيطة والملحقة به.[٣٨] كما أن المكان له في الزمان حقيقة، فالحاضر على الشاشة هو وحده الموجود ولكن الحاضر العياني هو نتيجة للماضي وحاملا للمستقبل وإن لكل منهما تحديدات "إن الزمان والمكان إمكانيتان للتضاد المطلق بعبارة أوضح نقول أن كلا منهما كثرة وتعدد أو سيلان، أو كون بالغير باستمرار بمعنى أنه مركب من وحدات متتالية هي النقطة بالنسبة للمكان، وهي الآن بالنسبة إلى الزمان لكن هذه الوحدات على اتصال لذا فهما حدان لهما ما يليهما ولا يمكن لهذه الوحدات أن تفصل عنهما وإنما تسيل الواحدة بعد الأخرى"[٣٩] ولعل الزمان واحد من أهم الأبعاد التي فرضت حضورها القاهر في الأعمال السينمية نظرا لدوره المؤثر في تخليق العلاقات الدرامية للأحداث وتدفقها خصوصا في تعالقه الدقيق مع المستوى المكاني مما يدعم الإحساس بالمتغيرات والتحولات التي ما فتئت تاخذ الحكاية المرئية من منعطف لآخر فتساير الزمان مع الأبعاد المكانية الثلاثة يعزز ويعمق كثيرا من إدراكنا به عبر صلتنا الحسية وتفاعلنا معه فتستحيل تجربتنا الذاتية إلى عمق دلالي بالغ التأثير بانغماس الزمان كمستوى رابع للمكان يتكفل بتحولات وإنقلابات عدة في معطيات المكان، فما نسبغه من قناعة ونحن نتجول بالمكان ونستعرضه ونتنقل من حيز إلى آخر فإننا نعطي الزمان حضوره الفعلي الممتد من نقطة إلى أخرى ومن حيز لحيز فهو ما برح يتجول معنا

ويلازمنا ويتنقل متدفقا ومتسربا في مواضع المكان وتشظياته المتوالية، فهو حاضر ومتفاعل حتى وإن لم نكن على وعي به، حاضر في تفاصيل الأشياء وتسربها وجريانها يتدفق معها ويفعل فعله بها، حاضر في سياق تدفقات الحيز وتراصفه وتتابعه وفي تغيرات المكان وعلاقته بالمكان الجزئي او الكلي على حد سواء، وهي علاقة تشابك وتساير وترابط جدلي ففي مجرياته المستحدثة تاخذ علاقتهما شكلا طرديا فكلما تدفق الزمن وتلازم مع الحركة كلما تغيرات الأمكنة أو تولدت أمكنة جديدة من واقع الأحداث وذلك بفعل الشخصيات التي تذهب للتوغل بالمكان بالضرورة، كما أن الزمن هو الآخر ليس بعدا ثابتا بل تنوعات من الأزمنة المختلفة فهناك زمن العرض وزمن الحكاية والزمن النفسي وهناك الأزمنة الضمنية ومن ضمنها الأزمنة المركبة كالحاضر/ الماضي، والحاضر/ المستقبل، وفي كل هذه التنوعات يستمر الزمن بالتدفق والتسرب، خال من الثبات، طالما هناك مساحة مكانية مشغولة بالأشياء تتواصل في الاتصال والانتقال، ولذلك يسبغ على نفسه سمة التعبيرية إنطلاقا من كشفه للتفاصل التي تشغل الحيز المكاني وتخلق البعد المكاني من جانب آخر، ولهذا مابرحت السينما تدفع بنفسها إلى رأس قائمة الفنون التعبيرية كونها الفن الأقدر على التخلق بفاعلية المكان عبر علاقة ديالكتيكية فهي الفن الأكثر قدرة على تفتيت المساحة والزمن على حد سواء هذه الخاصية التحويلية هي احدى أهم سماتها للتفوق على مجمل الفنون الأدائية، فإنقلابات المكان في فلم - آفتار للمخرج جيمس كاميرون . مثلا هي من أبرز المظاهر التي أسبغت على المكان قدسيته المتوارية في الكثير من التفاصيل التي كمنت في أمكنة مطمورة في ذاكرة الشخوص عبر الاسترجاعات التي جعلت ترابطات الأحداث تتواصل بدقة وسهولة، وتحولات المكان وتقاطعات الزمان ما فتئت تتواتر في تصاعد طاغي في نموالمستوى المكاني وتجلياته وتحليله عبر العديد من الإحالات والمفردات المكانية المتعلقة بصيغة الزمن المتقطع بعد تحولات المكان بين القاعدة العسكرية وغرفة العمليات و موضع السكان، حيث يتجلى دور الزمن كعنصر تعبيري يدعم البناء المكاني ويسبغ عليه عددا من سمات الخصوصية التي تميزه عن الأمكنة الموازية التي يتحول بينها بين الفينة والاخرى، وهو ما يمكن أن نسميه بالزمن المتحول حيث يتنمط المكان الذي تذهب إليه الشخصيات فيتخذ زمنا حداثويا مرة وبدائيا مرة أخرى، وكل يتخلق بخصائصه التي تميزه وتؤكده كدلالة وسياق مختلف عن الآخر، فيستحيل كل حيز فيه إلى حيز للحكاية المتحققة وحيز فني يتشكل ويتشيء بالتصميم والتنظيم وحيز من متواليات بصرية ممتدة تتشكل وتتخلق في نهاياتها بملامح المكان الكلي لأن آلية التتابع المضطردة للأحياز تؤسس باستمرار مستوى مكانيا وزمانيا جديدا، فيتواصلان بالتواتر والبناء المتصاعد وصولا إلى نهاية الحكاية حيث تكتمل زمكانية الفلم، ومن الواضح أن ثمة تعددية في مستويات تأويل المكان الفلمي مردها لأنماط التلقي ومستويات التعرض لذلك سننتهي إلى القول بأنها تمثلات الحيز المتمظهر في اللقطة، لكونه نمطا متقدما لخاصيتي الفنية السينمية والمكان.

فالزمان والمكان عنصران أساسيان "متمازجان ومتبادلان ومتفاعلان في إضفاء الصفة المكانية على الزمان من جهة وفي إضفاء الصفة الزمانية على المكان من جهة أخرى، فالفلم يرينا المكان ولاشيء غير المكان بحيث أن هذا المكان لا بد من استخدامه للتعبير عن الزمان ومع ذلك من ناحية أخرى ينبغي تناول هذا المكان من منطلق زمني وأن يكون مطابقا للشكل الزمني كما أن هذا الشكل الزمني يتميز بالاستمرارية والمرونة ويتيح لنا التنقل داخل الزمان وكأنه مكان"[٤٠]. وهي أفكار تجد صدى قويا لها في مقولة اشبنجلر التي تؤكد عمق وحتمية الترابط بين الزمان والمكان الفلمي فيصف علاقتهما السرمدية بالقول: "بأن المكان قطعة من الزمان المتحجر"[٤١] إذ لا أحد يستطيع أن يتصور شيئا حقيقيا إلا في ظل المسافه (المكان) وإن النظر في مسألة الزمان مناسب تماما للنظر في مسألة المكان حيث تتجلى علاقة الزمان بالمكان بوصفها علاقة وجود تتجسد في أحسن أحوالها في الانسياب السردي للأحداث المتعاقبة والمندمجة في بنية ملتحمة ويعبر "منكوفسكي" عن هذه الفكرة بالقول "أن الفصل بين الزمان والمكان قد أصبح وهما لا أساس له"[٤٢] ولأننا "لا نستطيع أن نتصور شيئا حقيقيا إلا في ظل المسافة . المكان . والزمن" على حد تعبير أرنست

كاسيرر[٤٣] بمعنى من السهولة بمكان إدراك الموجودات في الحيز المقتطع من الواقع طالما يفصله إطار اللقطة لأنه يلتصق بتجربتنا الحياتية مباشرة مما يسهل إدراكه من حيث تقبلنا لأصل الموجودات في الواقع التي هي تعبير عن كيفيات في الامتداد المكاني وليس اشياء تملأ فراغا ما في مساحة بأبعاد جغرافية معينة فضلا عن أن هذا الامتداد هو إعلان عن امتداد يحدث في حالة من التغيير وعدم الثبات، كون الامتداد في حقيقته يشغل حيزا في خط تدفق الزمن لأن "لا وجود للزمان بوصفه وعاء فارغا كما لا وجود للزمان أيضا بوصفه كيانا قائما بذاته، وإنما الموجود هو تلك الأشياء التي تفعل وتتغير والزمن هو تلك الكيفية الثابتة التي تميز سلوكها"[٤٤].

لا شك أن قدرة المكان تبدأ بالنمو والتعاظم حينما يرتبط بالموجودات التي يشتمل عليها والتي ترتبط بعلائق فيما بينها هي الأخرى، فيحال المكان إلى معنى في داخل وخارج الدلالة التي هو فيها كما يتحدد بكونه شكلا من أشكال الوعي الثقافي والاجتماعي حين يقدم نفسه واقعا منتجا بشكل ظاهرة وتصورا مشروطا للتعميم فيكون المكان الظاهرة مرتبطا بدلالة المكان العام كما يرتبط بسلسلة القيم الداخلية التي تشغله من أحداث وموجودات بحيث يعبر التجسيد الخاص عن نفسه من خلال امتداده مما يحقق قوة مضمونهِ أو إنتاج المضمون المكاني في إطار العلاقات الداخلية، ومن خلال التغيير الذي يطرأ عليها تبرز ظاهرة الزمان الذي يمتد بشكل موازي ومطابق للامتداد المكاني فينظمان في نسق ثنائي المبنى متماثل الاتجاه حيث يحملان التدفق السردي إلى نقطة النهاية وصولا للزمان والمكان الكليين.

تمددات الحيز

يفتح الفلم نوعا من الآفاق الحركية في بعدي الزمان والمكان على حد سواء تتجاوز تحجرهما بارتكازها على ديناميكية الحيز، ومع ذلك فهي لا تعيننا كثيرا على بناء مفهوم الكلية لكليهما ما لم يستمر جريان الزمان الذي يعادله جريان مماثل في مستوى المكان الذي يتحقق بتواصل تدفقه، ولكي يكون المكان مدركا بالكامل تجري سلسلة التعاقبات لأجزائه المتشظية المتولفة بفعل دور المونتاج وقدرته الفائقة على بناء المكان الكلي عبر تراكم الحيز في سلسلة طويلة من اللقطات التي تمثل الحاضنة الوحيدة لمكان الحدث بكل ما يحمله من صفات و موجودات وأشياء ساكنة ومتحركة.

فحين تعمد الكاميرا السينمائية إلى نقل الواقع الخارجي فهي تقوم بسحبه إلى الداخل بشروط الصورة بكل ما تستلزمه من سينمية وفنية إبداعية، وعملية السحب هذه هي في حقيقتها عملية قطع لشيء من واقع أكبر هو المكان المرجعي بكامل جغرافيته، هذا المقتطع المسمى باللقطة هو الحيز المكاني بكامل خصائص العمل الفني المعالج بالضرورة من منطلقات الوعي به باعتباره فيض العناصر التي شغلته والتي ستمثل نفسها بالمكان الفلمي وحدوده، فهي لقطات في المشهد كون المشهد مجموعة من اللقطات التي تدور في موقع واحد، وتدفق المشاهد تلو بعضها هي عملية بنائية للمكان الكلي أو المهيمن بأبعاد وخصائص حسية ومادية تتجلى من خلاله كونه موضوعا جماليا وعملا فنيا بدلالة قابلة للتأويل فيتشكل كفكرة ذات أبعاد ثلاثة انتهت إلى: مادة، وموضوع، وتعبير، فهو كمادة يرتسم بالأحداث والوقائع وبكل ما كان يشغل الأحياز مما يؤسس لخلق الموضوع ورفده بالقوى الفاعلة للتعبير وهو البعد الثالث في بنية الفلم وهنا يكون المكان قد اكتسب هويته وخصائصه وكيفيته التي تغايره عن سواه.

أما بناء الحيز فيرتبط ببناء الأسلوب الفني وهو يتعالق مع موجود خارج الإطار يتمثل بالمساحة الكلية أو المجال المحيط المتشظي على وفق موجبات ومعايير منطقية يقودها التدفق السردي وتتابع الأحداث باشتراطات سينمية وفنية تؤهله للإنابة عن عالمنا الحقيقي فيصبح مفهوم العالم هو مفهوم يقترن بالمكان ونحن نتقبله لمدة محددة هي فترة العرض التي نقضيها أمام الشاشة، واللاعب الأساسي في هذه المعادلة هو الحيز ومضمونه المادي الذي يحدد طول

اللقطة ويغلف محتواها ليقدمها كونها العالم الوحيد الذي نتعرف عليه أثناء عملية المشاهدة. وتأسيسا على ذلك يستحيل الحيز إلى حامل لمحمولات اللقطة المتقدم دوما إلى الأمام كذلك "الحيز هو ما عرفت حدوده ونواحيه"[٤٥] وبذلك فهو جزء من كلية أشمل منه وأكثر سعة ومساحة وهنا يأتي معنى المكان، فالحيز جزء يقع فيه الشيء المصور بأبسط تعريف له مهما كان حجمه وشكله هذا الشيء المصور سواء كان وجها أو بناية كبيرة فما كان لهذا الشيء ان يتواجد لو أنه لم يتموضع في حيز جغرافي بعينه وبالتالي، هو مادة في المكان لها فعلها الحركي "إن كل صورة من صور الفلم تظهر مظهرا ثابتا للأشخاص وللأشياء وإن تتابع الصور لها هو الذي يعيد خلق الحركة"[٤٦] وهو لا يستطيع الكشف عن المكان الكلي بل يكشف عن فسحة في مساحة المكان الجغرافي لأن ذلك مرهون بتدفق سلسلة الأحياز المشيدة للمكان الفلمي وبالتالي ما يحدث في مجموع الأحياز هو حاصل تشييد بناء المستوى المكاني الذي يتموضع فيه فعل أو حدث الحكاية الذي يستغرق زمنا ما كي يصل إلى تمامه، وهنا يتم تركيز مكثف على الأحداث ذات الأزمنة الفاعلة أو القوية لبناء سياق مؤثر وإسقاط الأزمنة الضعيفة تلك التي لا يؤثر حذفها على تطور الفكرة ولا يثير الارتباك لدى المشاهد حيث يتم "تركيز الضوء على سياق دقيق وموحد من الحوادث المرتبطة ارتباطا دقيقا بعلاقات سببية"[٤٧] تدفع بالحيز للارتباط بالحيز الذي يسبقه عبر سلسلة من اللقطات المتدفقة، هذا التواصل المستمر هو امتداد حركة الحيز المنطلق للإمساك بالزمن بكل خيوطه المتفرعة والمتشابكة فضلا عن كونه أصغر مساحة مقتطعة من المكان المهيمن، فلا يحضر فيه المكان الهندسي بتفاصيله أو بأجزائه المقتطعة بل يُقدم من منظور درامي كنسق دلالي، وستبقى هذه الخاصية المحدودة ملتصقة به حتى إذا شارف السرد على نهايته أمتد واتسع المكان ففقد الحيز حدوده ليستحيل إلى مساحة واحدة تبتلع كل شيء هي المسافة الخاصة بفضاء المكان المهيمن بكامل الأبعاد.

وقد يكون الحيز المكاني داخل إطار اللقطة الواحدة هو الحقيقة الأولى التي تعرفها السينما منذ أن عرف الإنسان التصوير الفوتوغرافي وأصبح المكان موضوعه، وحينما أصبحت السينما كما نعرفها اليوم صار المكان حقيقتها الأولى شانه شأن الزمان كلاهما يعتمدان على التتابع والتغيير في تدرجات سرد الحكاية، وهذه واحدة من أهم خصائص الفلم الروائي كونه يقوم بالأساس على سلسلة تراتبية من اللقطات والصور التي تتميز "بالتغير اللحظي رغم أنها مكانية"[٤٨] هذه التراتبية في اللقطات هي أجزاء من المساحة والفترات المنسابة والمتكاملة بالتراكم، فكما أن "الزمان يواصل مجراه ويمضي قدما" على حد تعبير[٤٩] كذلك هو شأن الأحياز المكانية التي تواصل انسيابها في سلسلة من اللقطات ذات فترات زمنية متغايرة لكنها محكومة بإشتراطات ضبط الإيقاع الفلمي، ولأن اللقطة هي الوحدة الزمنية الأولى في بناء المشهد كذلك الحيز المكاني الذي ينغمس تحت اللقطة ذاتها لتصبح وعاءه وإطاره الذي يتجلى فيه ومن خلاله، فليس الزمن وحده أهم مقومات الفلم بل ايضا الحيز المكاني الذي ينتهي إلى لعب عددا من الأدوار الوظائفية، فلم يكن المكان السينمي قط مجرد حاضنة أو خلفية للأحداث فحسب بل هو جزء تكويني من صيرورة الحدث لأنه يحتويه للحد الذي يمكن ان نقول فيه بأنه لا يمكن للحدث أن يوجد من دون مكان يقع فيه والشخصيات في تحركاتها لا تدور في الفراغ المطلق بل تنهض وتتشكل في داخل الحيز المكاني الذي يخلع عليها هويتها وإيقاعها وحركتها فضلا عن البعد الدرامي الذي يطبعها، كذلك هو عامل بالغ القوة يضغط على الشخصية وينمط سلوكها كما يضفي عليها بعدها الاجتماعي إلى جانب دلالاته الفكرية والجمالية، وبالرغم من أنه في حقيقته السينمية ليس أكثر من إعادة تشكيل الواقع وتقنينه فنيا بما يضفي عليه خاصية التناسق والجمال وبناء نسقه الدلالي والفني المنظم، وكذلك يفعل الزمن بكل ما يشتمل عليه من توسع وامتداد متزايد وهذا ما يسميه بول ريكور "بالتوافق المتنافر لتجربة الزمن" وهو أمر لا يختلف بشيء عما يقوم به الحيز المكاني بمجمل مساعيه اللازمة إلى التحديد والانتظام والعقلنة وعليه نستطيع أن نسميه هنا بالتنافر المتوافق لأمتداد الحيز المكاني، وما هذا التماثل والتناظر في الجريان إلا تعميق لثنائية الزمكانية المدركة بوجود علاقة دالة بين وظيفة المكان والتجربة الإنسانية للزمن[٥٠].

وهذا التصنيف وإن اختلف في المسميات فهو ليس ببعيد عن التصنيفات التي وضعها "غونتر مولر" الذي طرح التفريق بين زمن فعل السرد الذي يقاس بعدد الصفحات وزمن قراءتها وكتابتها ويقابله عدد المشاهد وزمن مشاهدتها وزمن مادة السرد الذي يقاس بالدقائق والساعات والأيام والسنين ويقابله زمن مادة القصة وفصولها وأحداثها في الفلم وزمن الحياة ويقابله الزمن الفيزيائي الحقيقي الذي يستغرقه الحدث، وما الزمن السينمي إلا لعبة التحكم التي تتحقق بعرضها المرئي.(٥١) وبالتالي فإن الحيز حامل ضمني لمساحة مستقطعة كما أنه يدعم بناء المكان الكلي ومعناه و يجذر له. لكنه يتوغل في خط أمتداد الزمن ويرصف المساحة تلو الأخرى فيخلق في نهاية المطاف إحساسا كاملا بواقعية المكان المصنوع والتئامه وترابط وحداته العضوية فتتعمق دلالته فضلا عن وظيفته التعبيرية والجمالية ويتشكل باعتباره المكان الكامل، ولابد من القول بأنهما ليسا متماثلين لأن الحيز المكاني في اللقطة متبلور على أساس ضرورات درامية وجمالية وفنية ومصمما لديمومة زمنية بعينها على وفق إشتراطات إيقاعية توسم الفلم كله وهو لايمتد على خط الزمن حسبما كان بل محكوم بواقع متغيرات الأحداث وعرض الموجودات. ومن هنا يتأتى قولنا بعدم تماثلهما فالحيز فعالا ديناميا لأنه يرتبط بالأحداث والأفعال وحراك الشخوص وما يتغير ويتحرك داخل التكوين ويمدنا بالعديد من المعلومات بشكل مباشر أو غير مباشر وهو كذلك منتقى بعناية بحكم الضرورات المادية في اللقطة وضرورات السرد. وللحيز أمتدادات زمنية مختلفة يتناغم في إيقاعات وتلونات متنوعة مما يضفي على الدفق الزماني حيوية طاغية، فهو تكرار وتشكل جديد في كل لقطة من لقطات الفلم المجسدة لوقائع الأحداث التي تدور، وبالتأكيد أن السينما دون غيرها من الفنون هي وحدها التي استطاعت "بهذا القدر من الاكتمال أن تحقق لنفسها السيطرة على المكان"(٥٢) بينما يأتي المكان الكلي ساكنا محايدا في نهايته رغم أن الشخوص في داخل الفلم لايمكن أن تكون محايدة معه لذا فإن حراكها يتجلى بأحسن صوره في الحيز وليس في المكان الكلي لأن الأول هو من يخضع لكيفية الاستخدام وهو الذي يشكل الوحدة الأولى في تراصفات السياق البصري حيث ينتج المعنى.

وعلى العموم فما المكان الفلمي في خلاصته إلا مجموع الحيز المقتطع والذي ما فتيء ينقل المجموع من حالة التشظي إلى حالة نوعية، إلى حالة صيرورة خالصة مرت بتمخضات الأحياز التي يجعلها الأمتداد المكاني ضرورية وممكنة بمجموعها في داخله لإنشاء المكان الكلي المتحايث والزمن ويتمرى فيه من خلال تغيرات وتحولات وتقلبات الأشياء والموجودات وتوغل الشخصيات في المساحة، ومن هنا يبرز دور الحركة كونها الجسر الرابط بين الأحياز المغلقة فهي التي تجعل الحيز منفتحا للتواصل والاستمرار مع الآخر وهي التي تجري من حيز لآخر فتجعل منه امتدادا وجريانا باتجاه تشكل كيفي يتمثل بالمكان الكلي، وهي في وجهها الآخر تعبيرا عن تدفق الزمن الكلي لموضوع الحكاية، والزمن هو الآخر يتشظى داخل الأحياز فكل حيز يشتمل على فسحة مستقطعة من الزمن الكلي، وهي كذلك شأنها شأن قرينتها المقتطعة من المكان تغير من طبيعتها وتفقد حدودها في الحيز وتتواصل عبر الاستمرار المتدفق لتتراكم شيئا فشيئا بانفتاح متواصل على الفسحة التالية ومن التالية إلى فسحة أخرى فتمنح المجموع الموضوعي ذاتية تعادل موضوعيته او حتى تتجاوزها لتشكيل الزمن الفلمي – الكلي – ويتخذ الزمن هنا شكلين:

- زمن كلي يلتقط مجموع الأزمنة في الحيز المقتطع، وهو زمن هائل مفتوح من طرفيه يمكن أن يتضمن تنوعات لتقاطعات زمنية مختلفة.
- أما الآخر فيتمثل بزمن المسافة وهو زمن الحاضر المتسارع ويتعلق بديمومة اللقطة على الشاشة.

كما يمكننا أن نجد ثلاث مظاهر بارزة في تمثلات الحيز في المكان السينمي:

أولا: الحيز السكوني: يدور حول الموجودات ويتناولها بتفاصيل دقيقة حيث تسهب الكاميرا في عرض عناصر الصورة غير أنه يبقى منسابا على خط الزمن وفيه يبدو واضحا توقف الحركة الظاهرة للحدث فيخضع الزمان إلى خطية توصيف الحيز المكاني لأن الفعل متوقف عن التطور بيدَ أن زمن العرض مستمر.

ثانيا: الحيز الثاني ويمكن تسميته بالحيز السردي: وتتمثله اللقطات المفعمة بالحركة والأحداث حيث يتميز الحيز المكاني بالحركة، وهنا تتحكم الحركة بطول الحيز المكاني فلا يجوز قطع تدفقها إلا بعد أن تكتمل، وتأسيسا على ذلك فإن زمن اللقطة على الشاشة يستغرق كامل ديمومته.

ثالثا: أما الحيز الثالث فهو تركيبة بين الاثنين تتغير فيه إيقاعات الزمن بين البطيء والسريع تبعا لطول الحيز المكاني المعروض على الشاشة. ومن الطبيعي أن نجد هنا توترا من نوع ما بين السكون والحركة غير أن الحركة تغلب حالة السكون بحكم زخم الطاقة الدافع بها للأمام.

الحركة بين فعل المكان ورد فعل الزمان على المكان:

أما المكان فيميز نفسه كونه مجالا للحركة والنشاط، فتصبح الحركة هي الأخرى قرينا للزمان شأنها شأن المكان، وتحقق هذا التصور صداه بتعريف أرسطو للزمن بقوله (بأن الزمن هو الحركة "ويتفق العديد من العلماء على هذا الوصف، أما الفيلسوف "ليبنتز" فقد ربط مفهوم الزمن بمحددات المكان وهما عبارة عن مفهومين مرتبطين بالديمومة والامتداد الذهني"[٥٣] وعلى العموم فإن الجميع متفق على تلازم الزمان والمكان بيدَ أن الحركة من معطيات المكان حيث يستغرق امتدادها في الحيز المكاني مدة في سيلان الزمن فالنظر "في أمر الزمان مناسب للنظر في أمر المكان لأنه من الأمور التي تلزم كل حركة"[٥٤] ويذهب إلى هذا الرأي ايضا دوي بقوله ثمة "تشابك هام للزمان والحركة في صميم المكان"[٥٥] فالزمن بعد فيزيائي رابع للمكان حسب النظرية النسبية لكنه لا يعدو كونه وسيلة لتمديد ترتيب الأحداث .. فالزمن امر نحسه أو نقيسه أو نقوم بتخمينه[٥٦].

ولعل عبارة غاستون باشلار "كل شيء يجري والزمان المجرد يهرب"[٥٧] تعني بأننا لا نحس بالزمن المجرد إلا من خلال جريان الأشياء وحركتها بمعنى وجودها وتقادمها وذبولها وهي بوجهها الآخر علاقة منظورة بين فعل المكان في الزمان ورد فعل الزمان على المكان.

المكان المادة السائلة:

منذ أن حررت الكاميرا نفسها واصبحت قابلة للحركة توغلت داخل فضاء الفلم وتنقلت وكأنها في مكان واقعي مطورة مفهوما جديدا لعنصر المكان الفلمي جعلت منه عنصرا اكثر رسوخا فعندما غادر الفلم أسلوب المشاهد الثابتة إلى سلسلة النظر لأمكنة مختلفة أصبح أختيار المادة وترتيبها شرطان أساسيان في العمل السينمي فدخلت بقوة إلى حيز التنفيذ تقنية التقطيع على العنصر المكاني، ومع الواقع يُظهر لنا المكان بكل ما يشتمل عليه، ككلٍ متصل ببعضه غير أننا نقوم بعزل أجزاءه بتركيز الانتباه على أجزاء وتهميش أجزاء أخرى، أما في السينما فنحن نرى ما تختاره الكاميرا لأنها "هي التي تتحكم بالانتباه"[٥٨] حيث يجري تقطيع المكان وعن طريق الربط المونتاجي نباشر بإعادة تركيبه وترتيبه وترابطه بحيث تصبح العلاقات المكانية علاقات زمانية أيضا، فيتحول البناء المكاني الجديد إلى وحدة زمانية متحركة تمت صياغتها بواسطة التقطيع والمونتاج كما يمكن للمونتاج أن يخلق صلات مكانية غير موجوده في الواقع.

وتأسيسا على ذلك يمكن القول بان العنصر المكاني في السينما لم يعد "مادة صلبة لا يمكن التعامل معها بل هو أقرب إلى المادة السائلة القابلة لكل أنواع التغيير"[٥٩] وبالتالي يصنف الزمن على درجة متساوية مع المكان فيمكن للمونتاج تقطيع الزمان وإغفال الأزمنة الضعيفة بتكثيف الفترات الزمنية من البداية حتى النهاية عبر سلسلة طويلة من التبدلات والتقاطعات المنتظمة والشيء نفسه يقال عن العنصر المكاني في تبدلات مواضعه المختلفة المتراصة في جريان مئات اللقطات المرصوفة والمتظافرة مع بعضها البعض، هذه الكيفيات ليست نتاج الاعتباطية بل هي جزء من

الأسلوب الذي يمرر صانع الفلم المحتوى من خلاله "لا يستطيع المرء أن يتخيل عملا سينمائيا بدون أي إحساس بمرور الزمن من خلال اللقطة".[٦٠]

فما نطلق عليه بالزمن السينمي إنما هو تأثر الأحساس بتدفقه وتماهيه مع تجربتنا الشخصية وهو الأمر الذي يمكن مقارنته بجريان الحيز المكاني الذي يفيض على مدركاتنا بحركة الموجودات المتدفقة بداخله على خط سير الزمن لأن صورة الشيء الذي لا يتحرك لا يمكن أن تعبر عن أي مدة من الزمن ... فالجبال والبحار وما على شاكلتها لا تشير إلى أحياز زمنية بقدر ما تشير إلى الأبدية لأنها ثابتة ولا تعبر عن قدر كبير من مرور الزمن بينما تستغرق الحركة المرئية زمنا فيزيائيا حقيقيا يترافق معها من بدئها حتى انقضائها مما يشعر المتلقي بانتهاء فترة أو حيز في المساحة الزمنية[٦١].

إن إدراكنا للحركة مرتبط بإدراكنا للحيز المكاني الذي يكتنفها لذلك فإن إدراكنا لحيز الزمن مزدوج كونه مقترنا بحركة الشيء العياني في الحيز المكاني "فالزمن هو ما نعلمه عنه"[٦٢] وحين يتوالى احساسنا به يتوالى احساسنا بقياس تدفق المسافة نفسها وليس المسافة المفترضة لأن هذا ما يخبرنا به منظورنا الزمني"[٦٣] وهو زمن العرض الفعلي الذي "يرتبط بمفهوم الحركة فهما يرتبطان ارتباطا وثيقا"[٦٤] ومع ذلك فعلاقة المكان بالحركة علاقة فلسفية وجمالية ترتبط بوعي الذات لدى الشخصية وبوجودها في الحيز الذي تتحرك فيه وبغض النظر عن دلالتها الفيزيائية أو الرمزية أو جريانها المنساب في امتدادت الأحياز يظل المكان محتفظا بهيمنته على الحركة فيلونها بلونه فحين يكون حيزا واسعا فإن الحركة مهما تسارعت فيه فستبدو ذات إيقاع سكوني لكن في الحيز المغلق تبدو معزولة متفجرة تخترق الإطار وتندفع بقوة لتمتد إلى حيز اللقطة اللاحقة لذا فالايقاع في هذا النوع من الأحياز متوثب وحيوي بالضرورة متغير في التسارع والهبوط فالحيز افضل مساحة للحركة الناجحة ذات الطاقة المتفجرة.[٦٥] والحركة هي نقطة انطلاق الإيقاع فمن داخلها يبدأ الإيقاع بفرض شرطه التكويني المتمثل بكيفية ترابط العلاقات بين الأشياء والموجودات لتشيء شكلا أسلوبيا يستحيل الحيز فيه إلى كيفية فنية تعبيرية تسبغ على الفلم تأثيرا جماليا وحركيا يضفي على أبعاده المادية مساحة نسبية تتسرب فتتراكم على جانبي محور نقطة الحاضر في مساحات عدة فتؤدي عمل الوسائل المنتجة للمكان الكلي. والمكان الكلي أو المهيمن هو مكان مرجعي والحديث عنه يتصل بالحديث عن العالم الخارجي الذي خبرناه وجربناه وعرفناه وترسخت مادياته في مدركاتنا وذاكرتنا، ومع ذلك فالحيز ليس منقطعا وليس له وجودا مستقلا بل هو وحدة في نسيج متسرب، والنسيج لا ينقسم و لا يتغير في طبيعته في أي من مراحله المتواتره لذلك تجد مقولة جيل دولوز صداها بقوله أن "الكل الحقيقي اتصال غير منقسم"[٦٦] فالحيز إذن جزء مغلق يضم في داخله أشياءه ومشغولاته وموجوداته من شخصيات ووقائع واحداث تضمنتها اللقطة لكنه ليس معزولا وهذا ما يبقيه منفتحا باتجاه بناء المكان الكامل ويتمثل بالكل، والكل يتكون ولا يكف عن التكون في بعد آخر من دون أجزاء.

نتائج الدراسة:

- إن الزمكانية كمعطى موضوعي يتجلى عبر الإبهار المرئي لموجودات الواقع وجريانها وتماثليتها للصورة العيانية يضفي عليها الكثير من المصداقية بفعل الواقعية والخبرة التي يكتنزها المتلقي مما يزيد من قدرة الصورة على الإقناع.
- إن من ماهية الصورة تميزها بعرض العناصر المرئية وولما كانت الصورة السينمية تتكون من العديد من العناصر المرئية وهذه الأخيرة تخلع عليها صفة التميز بالاشتراك في الوجود الزمكاني ليصبح الكادر بمحتواه المكاني الداخلي نموذجا للعالم الخارجي الذي يتقبله المتلقي من دون عناء.

- إن ثنائية الزمان والمكان مهما اختلفت أنماطها وأساليبها وتموه شكلها فهي نص محاور بقراءات متعددة لأشكال قابلة للإدراك وأداة لامة لأشتغالات خارجية لها حضورها الحسي الكامن في موجبات محتوى الثنائية العياني بكل ما ينضوي تحته من عناصر.
- أن الزمن بوصفه معطى مباشر يدرك بالخبرة والوجدان ،وكتجربة فهو يتميز بالتواتر والتكرار كونه ينطوي على دورات متتابعة و متعاقبة وهذا التتابع والتعاقب عبارة عن نظام يرتكز على مبدأ العلاقة بين قبل وبعد وذلك في الإطار الذي يتمثله الإنسان في تجربته الحياتية للزمن.
- ثمة مطابقة ذهنية بين الزمن الذهني لدى المتلقي والزمن الفعلي على وفق ما يسمى بالاختبار اللحظي للزمن بمعنى تقسيمه إلى وحدات متقطعة اعتمادا على حقيقة أن ما يحدث على الشاشة إنما يحدث الآن، والقوة الحقيقية للآن تربض داخل الإنسان (الأنا) مما يجعل الزمن امتدادا خطيا متدفقا بلا توقف مترابط مع الأنا والآن على الدوام كونها النقطة الحقيقية الماثلة عيانيا وهي منطلق التفرعات التي مضت والتي يتوقع حضورها فضلا عن كونها تشكلا تراكميا متصلا ومتواصلا محكوما بمتطلبات الالتصاق.
- بمجرد أن يتم تسجيل الحدث على الفلم سيكون الزمان والمكان موجودان ومدركان وبما أن العملية المونتاجية بطبيعتها تستلزم جمع و تركيب أجزاء صغيرة و أخرى كبيرة كل منها تنطوي على زمن مختلف، إن هذا التجميع والتركيب يخلق إدراكا جديدا لوجود الزمكانية، المنبثقة كنتيجة للترابط والتراكم الكمي المتعاقب المتمثل بجريان الزمكانية في سلسلة اللقطات المتلاحقة مما يجعل من السينما الفن الأقدر والأكفأ على التعرض لفكرة الزمكانية بأمتياز.
- أن للسينما كل الوسائل والمؤهلات الكفيلة بخلق زمكانية تعبيرية تتمثل واقعا مفترضا يشير بدوره إلى عالم مماثل لما هو عليه في الواقع الذي نعرفه لذلك يمكن القول بأنه نوع من التأسيس الحسي الذي يخاطب العين والعقل في وقت واحد وفي جميع الاحوال فما نراه على الشاشة يبقى صورة عيانية لواقع مفترض أنتجه الخيال بوسائل واقعية فللسينما قدرة هائلة على إعادة صياغة الزمان والمكان وهذه الميزة هي جزء من طبيعتها الخاصة .
- الحيز مسافة جزئية مقتطعة يسهل إدراك موجودات ملتصقة أصلا بتجربتنا الحياتية ويساعد على تقبلنا لها كمفردات واقعية فضلا عن كونها تعبيرا عن كيفيات في الامتداد المكاني تفصح باستمرار عن حالة من التغيير وعدم الثبات على طول خط الزمن.
- إن التواصل المستمر لسياق الأحداث هو أمتداد لحركة الحيز المنطلق للإمساك بالزمن بكل خيوطه المتفرعة والمتشابكة فضلا عن كونه أصغر مساحة مقتطعة من المكان المهيمن، فلا يحضر فيه المكان الهندسي بتفاصيله أو بأجزائه المقتطعة بل يُقدم من منظور درامي كنسق دلالي، وستبقى هذه الخاصية المحدودة ملتصقة به حتى إذا شارف الفضاء السردي على نهايته أمتد واتسع المكان ففقد الحيز حدوده، ليستحيل إلى مساحة واحدة تبتلع كل شيء هي المسافة الخاصة بفضاء المكان المهيمن بكامل الأبعاد.
- إن التعاقب و التراتب في اللقطات هما أجزاء من المساحة والفترات المنسابة والمتكاملة بالتراكم،تنتج في نهاية المطاف قبولا وإحساسا كاملين بواقعية زمكانية ذهنية مصنوعة على وفق إشتراطات فنية بكامل وظائفها التعبيرية والجمالية.
- يميز المكان نفسه بأنه مجال الحركة والنشاط ولأنها كذلك فهي قرين للزمان كما أنها تشابكه كشأنها مع المكان، على اعتبار أن امتدادها في الحيز المكاني يستغرق حتما مدة في جريان الزمن.

الهوامش:

١) كولن ويلسن: فكرة الزمن عبر التأريخ. عالم المعرفة. ترجمة فؤاد كامل. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. العدد ١٥٩. الكويت: ١٩٩٢. ص٥.

٢) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل. مؤسسة سجل العرب القاهرة: ١٩٧٢. ص١٢.

٣) سيزا القاسم: القاريء والنص (العلامة والدلالة) المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة: ٢٠٠٢. ص٦٨.

٤) بول ريكور: الزمان والسرد . التصور في السرد القصصي، ص١٠.

٥) هانز ميرهوف: المرجع السابق، ص١١.

٦) كولن ويلسن: فكرة الزمن عبر التأريخ، ص١٢.

٧) هانز ميرهوف: المرجع السابق، ص١٣.

٨) جان بول سارتر: الكينونة والعدم، ص١٩٨.

٩) كولن ولسون: فكرة الزمان في التأريخ، ص٥.

١٠) مارسيل مارتن: ص٢٠٣.

١١) جان بول سارتر: الكينونة والعدم، ص١٦٩.

١٢) جورج .ف.هيجل: علم ظهور العقل، دار الطليعة للطباعة والنشر، ترجمة مصطفى صفوان، بيروت: ١٩٨١، ص٨٣.

١٣) هانز ميرهوف: المرجع السابق، ص١٤.

١٤) عزالعرب لحكيم بناني: الظاهراتية وفلسفة اللغة (تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص٢١٨.

١٥) عز العرب لحكيم بناني: المرجع السابق، ص٢١٩.

١٦) جورج .ف.هيجل: علم ظهور العقل، دار الطليعة للطباعة والنشر، ترجمة مصطفى صفوان، بيروت: ١٩٨١، ص٨٣.

١٧) مارتن هيدجر: الكينونة والزمان، ترجمة فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي: ٢٠١٢، ص ٥٧٥.

١٨) Taylor, A. E., Litt, M. A., D. 'Aristotle', London, 1945, p. 88

١٩) عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة بيروت: ١٩٧٣، ص١٦- ١٨.

٢٠) روي آرمز ، ترجمة سعيد عبد المحسن، لغة الصورة في السينما المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٣٣.

٢١) مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، ص٢٠٣.

٢٢) كولن ولسون: فكرة الزمان في التأريخ، ص٥.

٢٣) أندرية تاركوفسكي: نحت الزمن، ص٥٦.

٢٤) بيلا بالاش: المرجع السابق، ص١٢٢.

٢٥) روي آرمز: لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبدالمحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:١٩٩٢، ص١٣٣.

٢٦) غاستون باشلار: المرجع السابق، ص١٤.

٢٧) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن . السرد . التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء:١٩٩٣، ص٦٥.

٢٨) رالف ستيفنسون وجان دوبري: المرجع السابق، ص١١٢.

٢٩) هانز ميرهوف: الزمن فى الأدب، ترجمة أسعد رزق مراجعة العوضى الوكيل، مطبعة سجل العرب،القاهرة: ١٩٧٢، ص٦٩.

٣٠) عبد الخالق محمد علي: فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، دار المحجة البيضاء، بيروت، ٢٠١٠، ص١١٠.

٣١) رالف ستيفنسون وجان دوبري: السينما فنا، ترجمة خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق:١٩٩٣، ص١١١.

٣٢) على حد تعبير موريس شيرر. مارسيل مارتن: المرجع السابق، ص٢٢٥.

٣٣) أدوين موير : بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة:١٩٦٥، ص٥٦.

٣٤) أندريه بازان: ماهي السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ١٩٦٨، ص١١٦.

٣٥) عبد الرحيم جيران: علبة السرد، النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس، دار الكتاب الجديد المتحده، بيروت:٢٠١٣، ص٢٦٥.

٣٦) رالف ستيفنسون ودوبري، المرجع السابق، ص١٥٣.

٣٧) ديان دوات فاير: فن كتابة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص٨٤.

٣٨) ديفيد بوردويل: دراسات مختارة السرد في السينما، ترجمة منى سلام، مطابع المجلس الاعلى للاثار، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٣٥- ١٣٦.

٣٩) عبدالرحمن بدوي: الزمان الوجودي، ص١٧.

٤٠) رالف ستيفنسون: المرجع السابق، ص١٦٨.

٤١) عبدالرحمن بدوي: الزمان الوجودي، القاهرة : ص١١١.

٤٢) عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، القاهرة : ص١١١.

٤٣) أرنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، در الأندلس، ترجمة إحسان عباس، بيروت:١٩٦١، ص٩٣.

٤٤) جون دوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة:١٩٦٣، ص٣٥٥.

٤٥) فاضل الأسود: ص١٥٨.

٤٦) مارتن: المرجع السابق، ص١٤٤.

٤٧) مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، ص١٤٤.

٤٨) عبد الخالق محمد علي: فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، دار المحجة البيضاء، بيروت: ٢٠١٠ ص١٠٣.

٤٩) مارتن هيدجر: الكينونة والزمان: ترجمة فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحده، بنغازي:٢٠١٢، ص٥٧٥.

٥٠) بول ريكور: التصور في السرد القصصي، ص١٠.

٥١) بول ريكور: التصور في السرد القصصي، ص١٤.

٥٢) مارسيل مارتن: المرجع السابق، ص٢٢٥.

٥٣) غادة الحلايقة: مفهوم الزمن في الفكر الفلسفي: www.aldiyarlondon.com

٥٤) ابن سينا: الشفاء السماع الطبيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق سعيد زايد، القاهرة: بلات، ص١٤٨.

٥٥) جون دوي: الفن خبرة، ص٣٤٩.

٥٦) غادة الحلايقة: المرجع السابق (www.aldiyarlondon.com)

٥٧) غاستون باشلار: المرجع السابق، ص١٤.

٥٨) رالف ستيفنسون وجان دوبري: المرجع السابق، ص٨٧.

٥٩) رالف ستيفنسون وجان دوبري: المرجع السابق، ص١٠٩.

٦٠) أندريه تاركوفسكي: المرجع السابق، ص٥٣.

٦١) بيلا بالاش: نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضري، وزارة الثقافة المركز القومي للسينما، القاهرة:١٩٦١، ص١٤٧.

٦٢) غاستون باشلار: المرجع السابق، ص٤٦.

٦٣) بيلا بالاش: المرجع السابق، ص١٣١.

٦٤) أميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة: ١٩٨٢، ص٣٧.

٦٥) المصطفى مويفن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، سورية:٢٠٠٥، ص١٩٣.

٦٦) جيل دولوز: الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق:١٩٩٧، ص١٨.

المراجع والمصادر:

١. ابن سينا: بلات، الشفاء السماع الطبيعي،القاهرة ،تحقيق سعيد زايد ،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢. أدوين موير: ١٩٦٥،بناء الرواية،ترجمة إبراهيم الصيرفي،القاهرة،المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر.
٣. أرنست كاسيرر: ١٩٦١،مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، ترجمة إحسان عباس،بيروت، دار الأندلس.
٤. المصطفى مويفن: ٢٠٠٥ ،بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة،سورية، دار الحوار.
٥. أميل توفيق: ١٩٨٢، الزمن في العلم والفلسفة والأدب، القاهرة، دار الشروق.
٦. بول ريكور: ٢٠٠٦، الزمان والسرد.التصوير في السرد القصصي ج٢ ،ترجمة فلاح رحيم ، بيروت ، دار الكتاب الجديد المتحدة.
٧. بيلا بالاش: ١٩٦١، نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة ، وزارة الثقافة المركز القومي للسينما.
٨. جان بول سارتر: ١٩٦٦، الوجود والعدم ط١، ترجمة عبدالرحمن بدوي،بيروت، دار الآداب.
٩. جورج.ف.هيجل: ١٩٨١، علم هور العقل، ترجمة مصطفى صفوان،بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.
١٠. جون دوي: ١٩٦٣،الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم ، القاهرة ،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
١١. جيل دولوز: ١٩٩٧، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة ،دمشق، المؤسسةالعامة للسينما.
١٢. ديان دوات فاير: ١٩٨٨، فن كتابة الرواية،ترجمة عبدالستارجواد،بغداد، دار الشؤون الثقافية.
١٣. ديفيد بوردويل: ٢٠٠١، دراسات مختارة . السرد في السينما،ترجمة منى سلام،القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار.

١٤. رالف ستيفنسون وجان دوبري: ١٩٩٣، السينما فنا، ترجمة خالد حداد،دمشق، منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما.
١٥. روي آرمز: ١٩٩٢، لغة الصورة في السينما المعاصرة،ترجمة سعيد عبدالمحسن، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٦. سعيد يقطين: ١٩٩٣، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
١٧. سيزا القاسم: ٢٠٠٢ ، القاريء والنص (العلامة والدلالة)، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة.
١٨. عبد الرحمن بدوي: ١٩٧٣، الزمان الوجودي، بيروت ، دار الثقافة.
١٩. عبد الخالق محمد علي: ٢٠١٠، فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، بيروت ، دار المحجة البيضاء.
٢٠. عبد الرحيم جيران: ٢٠١٣، علبة السرد- النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس ، بيروت ، دار الكتاب الجديدالمتحدة.
٢١. عز العرب لحكيم بناني: ٢٠٠٣ ، الظاهراتية وفلسفة اللغة (تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية)، الدار البيضاء – المغرب، أفريقيا الشرق.
٢٢. غاستون باشلار: ١٩٩٢، جدلية الزمن ،ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع.
٢٣. فاضل الأسود : ١٩٩٦، السرد السينمائي.خطابات الحكي- تشكيلات المكان- مراوغات الزمن، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٤. كولن ويلسن: ١٩٩٢، فكرة الزمن عبر التأريخ ،ترجمة فؤاد كامل ، الكويت ، عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ١٥٩.
٢٥. مارتن هيدجر: ٢٠١٢، الكينونة والزمن ، ترجمة فتحي المسكيني، بنغازي ، دار الكتاب الجديد المتحدة.
٢٦. مارسيل مارتن: ١٩٦٤، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة.
٢٧. هانز ميرهوف: ١٩٧٢، الزمن في الأدب، ترجمة اسعد رزق، مراجعة العوضي الوكيل، القاهرة ، مؤسسة سجل العرب.

مراجع أجنبية:

1. Taylor, A. E., Litt, M. A., D. 'Aristotle', London, 1945, p. 88.

مواقع إلكترونية:

١. أندريه تاركوفسكي: بلا ت، النحت في الزمن، ترجمة أمين صالح، نقلا عن موقع جهة الشعر ، الموقع الإلكتروني: www.jehat.com/ar/Sha3er/Pages/ameen_saleh.aspx
٢. غادة الحلايقة: مفهوم الزمن في الفكر الفلسفي، متوفر على موقع: www.aldiyarlondon.com