التكنيكات الادائية لتيار الوعي في الفيلم السينمائي

أ.م.د. إيمان حمادي عبد الامير
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

تعد دراسة التكنيكات الادائية لتيار الوعي من الدراسات المهمة التي تسلط الضوء على أهم التكنيكات ألفنية ألحديثة التي أحدثت ثورة جمالية وفكرية في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين .

ولقد اتاح هذا البحث الوقوف عند أهم تلك المفاهيم ألنظرية ألتي تم ألتطرق أليها من أصحاب ألنظريات ألتي تحدثت عن مفهوم تيار الوعي مستندين بذلك على نظريات التحليل النفسي والمفاهيم الجديدة ألتي برزت في علم الفلسفة لتناوله السينما فيما بعد وذلك بسبب قدرتها على تقديم الحياة الخارجية والداخلية للشخصية في آن واحد وقدرتها لاستقراء مكنونات الشخصية والكشف عن كينونتها النفسية وما تكتنزه من أفكار يتم التعبير عنها بالصور ألذهنية والرموز الفنية لتتمثل بمجموعة من التكنيكات الأدائية الحديثة التي تتعامل مع الافاق الغير محدده للعقل والسبب في ذلك هو قدرتها على التحرر من قيود الزمان والمكان مستعيناً بالوسائل الفنية الحديثة للمونتاج ولقد قامت الباحثة بتقسيم الدراسة الحالية الى اربعة فصول وعلى النحو التالي:

الفصل الاول (الاطار المنهجي) للبحث واشتمل (مشكلة البحث) التي انحصرت بالتساؤل التالي : ((ماهي الكيفيات التي يتم بها تجسيد التكنيكات الأدائية لتيار الوعي وكيف يتم توظيفها ضمن عملية البناء الفكري والفلسفي في الفلم السينمائي وتضمن الفصل ايضاً على اهمية البحث كما اشتمل على اهداف البحث وهي الكشف عن الابعاد الفكرية والجمالية للتكنيكات الأدائية لتيار الوعي وآليات اشتغالها في الفيلم السينمائي.

أما الفصل الثاني فقد اشتمل على (الاطار النظري والدراسات السابقة) احتوى الاطار النظري مبحثين :

المبحث الاول : تيار الوعي المصطلح – المفهوم – النشأة

المبحث الثاني : التكنيكات الأدائية لتيار الوعي في السينما

وفي الفصل الثالث جاءت (إجراءات البحث) وحددت الباحثة فيه منهجيه البحث، مجتمع البحث، أداه البحث

ثم اختيار عينه فلمية واحده للتحليل تمثلت بفلم (الساعات)

وجاء الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

مشكلة البحث

على الرغم من تطور وسائل الاتصال والتطور التقني تبقى السينما اهم وسيلة اتصال وذلك بفضل قدرتها على جذب احساس المتلقي بشكل غير مباشر عن طريق التأثير الحسي السمعي و البصري فلم تعد مجرد مرآه ينعكس على سطحها الواقع الخارجي بل تخطت ما هو تقليدي وكلاسيكي مألوف لتمثيل نقطة انطلاق نحو تطور فكري وحضاري حداثوي لخلق نوعاً من الابداع الفني يضاف الى إبداعاتها. فضلاً عن انها قد أتسمت ومنذ نشأتها في الفاعلية والتجدد وذلك عن طريق استثمارها لكل التقنيات والمعطيات النفسية والفلسفة والتحولات والتطورات التي تشهدها القنوات الادبية المجاورة لاسيما الرواية الحديثة التي تأثرت هي الاخرى بخواص الفلم السينمائي وذلك نتيجة للتلاقح والتداخل والتواصل الفكري المتبادل بينهما فاستعاره منه بعض تكنيكاته مثل قطع السياق السردي وتداخل الأزمنة عبر تكنيك تيار الوعي الذي مثل ثورة حقيقة في تاريخ التطور الروائي والذي يهدف من خلاله الكشف عن زاوية النفس البشرية واثراء المفاهيم الفكرية لتستغله السينما وبأقصى إمكاناتها ومؤثراتها الجمالية معتمدة بذلك على سماتها الفنية لتكشف اشتغالاته في المستويات البنائية في الفيلم سينما وان الخاصية الاهم فيها هي قدرتها الادائية التي تستند على مرتكزات فكريه فلسفيه تعد الأساس في بنائها الفني مسخرتاً تلك التطورات الحديثة لتحطم عن طريقها كل القيم التقليدية التي اعتادت عليها غالبية الاعمال الفنية الكلاسيكية من هنا نستطيع ان نحدد مشكله البحث بالتساؤل التالي ماهي الكيفيات التي يتم بموجبها تجسيد التكنيكات الادائية لتيار الوعي وكيف يتم توظيفها ضمن عملية البناء الفكري والفلسفي في الفيلم السينمائي .

أهداف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن الابعاد الفكرية والجمالية للتكنيكات الأدائية لتيار الوعي وآليات اشتغالها في الفيلم السينمائي.

اهمية البحث

يعني البحث بدراسة التكنيكات الادائية لتيار الوعي عن طريق تسليط الضوء على تلك التكنيكات الأدائية ومدى تأثيرها في الفيلم السينمائي مرتكزاً بذلك على اهم التنظيرات والافكار المنطلقة من الميادين المجاورة لاسيما الرواية التي استعيرت منها تلك التكنيكات الحديثة وتبني الفيلم لها سيسهم إلى دفعه الى الامام وزيادة التأثير المتبادل بين الاثنين مع الاحتفاظ بخصوصية كل وسيط سردي فضلاً عن اهمية التي تتجلى في كونه يخدم الطلبة والعاملين في مجال السينما.

حدود البحث

يتمثل البحث بدراسة التكنيكات الادائية لتيار الوعي في الفيلم السينمائي عن طريق اختيار عينة قصدية متمثلة في فيلم (الساعات) لما في هذه العينة من قابلية مناسبة على ايفاء حاجات البحث وتحقيق اهدافه .

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الاول: تيار الوعي المصطلح/المفهوم/النشأة

أعد (ديفيد لودج David lodge) مصطلح تيار الوعي الذي يمكن ان نرجح بوادر نشأته للفترة الممتدة بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين بأنه ((اتجاهاً ادبياً حديثاً يمثل الأحادية الفردية))[1] ويمكن ان نغزو سبب ظهور في تلك الحقبة الزمنية الى المستجدات التي حصلت في العالم آنذاك من مفاهيم فكريه ارتبطت بالتغيرات المتسارعة التي كانت نتاج الثقافة وتمازجها مع التطورات العلمية والثورة الصناعية فضلاً عن ((اكتشاف وسائل التصوير الآلي للواقع ممثلة في الفوتوغرافيا والسينما حيث دخلت الآلة لتنافس الفنون المختلفة))[2] كل تلك التصنيفات الحديثة لها الاثر الأكبر في الرغبة بالتجديد وتغير نظم الحياه مما افضى بالتالي في استنباط وبلورة الوعي الفكري واحداث نزعة حداثوية في حياه الفرد وفي افكاره وتطلعاته النفسية والفلسفية والعلمية فيما بعد على ذات الفرد واسلوبه في الحياة ليدخل في ازمات مركبه وارهاصات يشوبها نوعاً من القلق والاغتراب النفسي نتيجة لتلك التحولات والتطورات التي كان لها الفضل في انبثاق العديد من التكنيكات الحديثة في المجال الادبي والفني ، واستطاعت التعبير عن تلك الازمات المصيرية التي تواجه الفرد وايضاح موقفه الشخصي إزاءها داخلياً وخارجياً. ويعد ((تيار الوعي مصطلح جديد ونوع أدبي جديد لم يكن موجود في القضية الكلاسيكية))[3]

في خضم ذلك سعى الروائيون الواقعيون والنقاد لإيجاد السبل الفنية الكفيلة التي تمكنهم من احتواء ازماتهم الروحية وتقديم اعمال تحمل في معانيها التجديد والانقلاب عما هو سائد و مألوف فأصبح هذا المصطلح محط اهتمام الجميع ومثل ظاهرة بنائية هامة اسهمت في صهر الوعي الفكري بالذات والمجتمع . مما انعكس بالتالي على اعمالهم التي تماشت مع معطيات الحياة ومتغيرات المجتمع عبر استحداث العديد من الوسائل التي تتماشى مع التحديث والتطور . ولتوضح العلاقة الجدلية بين الفرد وبيئته والتي تعد علاقة تأثير وتأثر لاسيما وان الزمن في حالة صيرورة دائما فكل زمن له ثقافة وفلسفة تسهم في صقل المفاهيم الجمالية والفكرية للعقل البشري لتحديث اختلاف في التوجهات والفكر عبر ((تحليل اعماق الذات الانسانية نفسياً معتمدين على الصدق في تصوير البيئة التي يحاولون الكشف عن اسرار عالمها الخاص ومميزاته واشخاصه))[4] متأثرين بالعديد من نظريات علم النفس التحليلي لاسيما نظرية (فرويد)((Freud)) التي تتحدث عن أغوار العقل الباطن والوعي وللاوعي الذي يحرك الكثير من السلوكيات الظاهرة للفرد مؤكداً على ((ان تفسير الاحلام هو افضل سبيل لاكتشاف اللاوعي))[5] ومن هنا تقتضي طبيعة البحث الوقوف لتحديد تعريفاً واضحاً لتيار الوعي والذي تعاطت معه العديد من الحقول المعرفية فكلمة تيار تعني ((جريان الذهني الذي يفترض عدم الانتهاء والاستواء))[6] . بينما تشير كلمة (وعي) الى حفظ الشيء.. والوعي شعور الكائن الحي بما في نفسه وما يحيط به))[7] وهذا ما اكده الجواهري ((والله اعلم بما يوعون اي يضمرون في قلوبهم من التكذيب))[8] وعند جمع الكلمتين يفصح لنا معنى تيار الوعي والذي يعني جريان الشيء وتدفقه ، وهذا الشيء المتدفق لا يكون ظاهراً وانما ذو علائقيه باطنيه وعميقة لكن بإمكانه التعبير لا دراك الخفايا وما يختلج داخل النفس البشرية ليقدم صورة لواقعها الداخلي والافصاح عما يكتظ في الأعماق الداخلية لتوضح البعد النفسي لها ، لذا نجد ان هذا المصطلح يكون مشابهاً لتيار الشعور وجريان الشعور وعندما تتفحص وتتمعن في التعريفات السابقة نجد ان مصطلح تيار الوعي من مصطلحات علم النفس ان صح التعبير وتشير الدراسات الى ان تشيخوف، هو اول من تمكن من ((ربط الحالات النفسية المائعة من خلال الانتقالات الوجدانية الشبيه بتغيرات امواج لبحر وجيشانه))[9] وفي مجال علم النفس فقد نوقش من قبل عالم النفس (وليم جيمس William James) الذي عبر فيه على انه يمثل الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر، والذكريات داخل الذهن ((فالشيء الذي

يجمع بين حالة المياه في مسار النهر وحالة المشاعر والافكار في الذهن هو التدفق والجريان اللانهائي والتغير المستمر))[10] .

ثم تبناه فيما بعد وعلى نحو واسع العديد من نقاد الأدب والباحثون وأعدوه نمطاً حديثاً للسرد وقدمه كلاً منهم حسب فهمه الخاص المستنبط له ، كما لفت الانتباه إلى أهميته كل من الفلاسفة (هنري جيمس) (Henry James) و(برجسيتون) (Bergston) مؤكدين بذلك أن الوعي الإنساني هو المسؤول عن أحداث عملية التطور والتشكيل التي لا تتوقف موضحين بذلك أن لكل فرد العديد من الشخصيات وأن هذا التعداد حدث نتيجة التأثر بالحضارات المعاصرة ونتيجة لذلك فهو لا يمتلك شخصية ثابتة أو هوية غير قابلة للتغيير بل يملك ((شعوراً يفيض بضروب التغيير والتقلب والتدفق والتفاعل عبر تيار من الذكريات والانطباعات الحسية والصور والتوترات)) [11] فأطلق عليه (تيار الوعي) مؤثراً إياها على تسميات ومصطلحات أخرى مثل (Chain) سلسلة أو (Train) تقاطر التي تدل على ضرب من الاستمرارية))[12].

وفي ضوء التعريفات السابقة يمكن لنا الاستنتاج بأن تيار الوعي يستوعب التجارب الحسية والشعورية ويرتبط بمنطقة الانتباه الذهني للفرد وذاكرته ولا يمكن أن يظهر بشكل مجزء أو مقطوع حتى نستطيع أن نطلق عليه أنه شبيه بالسلسلة أو متقاطر، لأن ذلك يتناقض معه فهو يمثل الشكل الانسيابي والجريان المتواصل للأفكار الغاطسة والأحاسيس القابعة في العقل البشري لذا تجده الباحثة أنه يتلائم أكثر مع السيلان والجريان المتدفق عند التفكير به لأنه يتدفق كأنه تيار من الهذيان المستمر ويتكئ على الناحية النفسية للفرد ليتغلغل داخل النفس المكبوتة المخزونة فيتم تغليب رؤية الفرد الذاتية التي لاتتناسب مع جزيئات الواقع لأنها تكون غير خاضعة إلى تنظيم معين يعوق جريانه فضلاً عن عدم اتباعه للتسلسل المنطقي للأحداث .

وفي مجال النقد الأدبي (السرد) كانت بدايات ظهوره في مقالة للناقدة (ماي سنكلر) (May Sinclair) مستعيرة إياه من روايات (دورثي ريتشاردسون) (Dorothy Richardson) مفصحةٍ عن أسلوبها الجديد في تصوير الشعور وهي تقدم الحالات النفسية للشخصيات الروائية موضحة فيه أن ((ما من دراما في هذه السلسلة أو موقف أو مشهد مرسوم لا شيء يحدث أنها الحياة فحسب تمضي وتمضي أنه تيار وعي))[13]، ولقد استخدم هذا التعبير فيما بعد نقاد الأدب ووصفوه على أنه نمطاً من السرد الحديث الذي يعتمد فيه على الشكل الانسيابي للذهن فقيل عنه ((أنه التعبير الأدبي عن مذهب الأنانة

الذي ينفي أي واقع خارجي ويعتبر أن الأنا وحدها هي الموجودة وأن الفكر لا يترك سوى تصوراته))[14]، كل الطروحات التي تم التطرق لها فيما مضى تعد من أهم الأسباب الرئيسية التي يتمحور حولها ظهور هذا النمط الروائي والذي يهتم بالنفس الإنسانية ويعدها كيان فردي مستقل عن الجماعة لتكون مهمة الروائي فيه هي الغوص في الأعماق والولوج إلى الداخل وفتح الأبواب الموصدة ورصد ما هو مترسب في الأعماق واكتشاف ما يختلج في وعي الشخصية وهذا ما أكدته (فرجينيا وولف) (Virginia Woolf) حينما تحدثت بأنه ليس من الصواب أن يتم وصف الشخصية من الخارج، فالذهن ليس إلا المجرى المستمر للصور والذكريات، فهو لا يهتم بالدرجة الأولى برسم الشخصية من الخارج ولكن يتغلغل فيها بهدف سبر مكنوناتها الباطنية ليقدم صورة لواقعها الداخلي))[15]، ويعني بذلك التوغل في أعماق ودهاليز الذات والتركيز على المستويات الباطنة والعالم الداخلي في سبيل الكشف عن كيانها النفسي والإفصاح عن نوازعها وأفكارها ، وهناك العديد من التصورات والدراسات لاشكال تطور تيار الوعي لعل أبرزها ما وضعها الناقد (روبرت همفري) (Robert Humphrey) الذي ميز بين الرواية السايكولوجية ورواية تيار الوعي معرباً بذلك على أن الروايات التي تستخدم تكنيك تيار الوعي تعتمد بالدرجة الأساس على وعي شخصية أو أكثر أي ((أن الوعي المصور يخدمنا بوصفه شاشة تعرض عليها مادة هذه الروايات)) [16].

وقد خص (همفري) هذا المصطلح والمنهج السردي بدراسة مفصلة في كتابه تمحورت حول أهم الروايات التي انتهجت هذا الأسلوب.

أما عن أبرز الرواد الذين ابدعوا فيه هم (جيمس جويس) الذي استخدم أسلوب الزمن المضغوط و(فرجينا وولف) و(وليم فوكنر) وغيرهم [17] .

والآن وبعد استقرأنا للعديد من الآراء حول تيار الوعي يمكن لنا أن نلخص أبرز سماته بالنقاط التالية:

1- تزاحم الأفكار وتواردها بطريقة غير منظمة ودون أي ترابط في المعنى الظاهر الذي يفسر تقدمها أو تراجعها .

2- تتميز بسمة المفاجئة في الانتقال من فكرة إلى أخرى أو من حالة إلى أخرى.

3- السمات السابقة فسرها النقاد بأنها رموز وعلامات لغوية تربط الأفكار والصور فيما بينهما من ناحية وتفسر تضادها من ناحية أخرى على أنها البنى السطحية والبنى العميقة للذهن، وهي المراكز التي يتزود منها التيار بالأفكار والصور والتخيلات [18].

ومن هنا يمكن أن نوضح أن أهم ما يميز تيار الوعي هو اعتماده على ارتياد مستويات ما قبل الكلام بمعنى أنه لا يخضع لأسس معينة تتعلق بالتوصيل والتنظيم المنطقي، فالوعي هنا لا يكون محدد بل في حالة صيرورة الغرض من كل ذلك هو التنفيس وإخراج المكبوت عن طريق استنباط الأفكار ورصدها ومن ثم الولوج إلى العالم الداخلي للشخصية واستكشاف ما يدور فيها فضلاً عن أنها وسيلة للإفصاح والوصف المجسد لتلك المشاعر والصور القابعة في الأعماق لتُعبر عما يدور في داخلها من أفكار لا يمكن الوصول إليها عن طريق صاحب تلك الأفكار، فضلاً عن ذلك ترى الباحثة أن الخاصية الأهم لتيار الوعي هي التذكر الذي يرتبط بالذاكرة والتي تعد جزء من الوعي وجوهر وجودها والركيزة الأساسية ((وأحد المقومات السياقية الرئيسية من تشكيل رواية تيار الوعي)) [19] .

فتيار الوعي ما هو إلا ((تجربة لا تُحد أبداً ولا تكتمل ويرى أن منطقة الشعور في منطقة التجربة، فالوعي هو وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية التي تشمل الأحاسيس والذكريات والمشاعر والمفاهيم والتخيلات بالإضافة إلى الحدس والرؤية والبصيرة)) [20].

والتذكر يعني به أيضاً استرجاع واستحضار لكل ما هو مخزون في الذاكرة وهذا هو السبب الرئيس بأن يكون الزمن والترابط الزمني مختل في الذهن ويكون غير منظم ومنطقي سيما وأن روايات تيار الوعي تعتمد بالدرجة الأساس على ((الزمن النفسي الذي يمثل معطى مباشر من معطيات الوجدان ويقترن بالحالات النفسية والشعورية في النص الأدبي))[21].

من هنا ترى الباحثة أن تيار الوعي يمثل خطاب مباشر يأتي من فلسفة البطل وأفكاره الباطنة، ويمكن أن نطلق عليه حوار أحادي داخلي أو مونولوج داخلي يرتبط بالعقل لغرض الوعي الإنساني وإبراز التجربة الداخلية للفرد عن طريق التركيز على تيار الفكر والطبيعة اللامنطقية المرتبطة به فضلاً عن تحرر التيار من شروط الحبكة، لذلك نجد أن المتلقي يواجه نوعاً من الصعوبة والتعقيد والاعتماد على خبرته الثقافية والفكرية في ربط واستيعاب ما يعرض أمامه من أحداث.

المبحث الثاني: التكنيك الادائي لتيار الوعي في الفيلم السينمائي

أولاً: تيار الوعي في السينما

تعد السينما من الأنشطة الابداعية التي تعكس انفعال الفنان بالواقع ليتم تحويلها فيما بعد إلى تكنيكات أدائية تعمل بشكل متظافر في أنساق متشابكه في كل موحد يتم

تجسيدها عبر وسائلها الفنية وتمثل أيضاً نوعاً من الخطاب الذي يقوم بوظيفة اتصاليه عبر رسالة مقترنه بين طرف مرسل ومستقبل لتشكل توليفه فنية ابداعية جمالية تتكئ على الصورة كوحدة بنائية اعيد تركيبها ضمن نسق يهدف إلى صياغة خطاب فكري جمالي محمول على دوافع فنية (سمعيه- بصريه) لتقنع متلقيها بشموليتها وتفلسفها العميق فتكون قابلة لتلوين المعاني والرموز إلى المتلقي وذلك عبر ((خلق صورة ذهنية حسية أو فكرية جديدة تنشأ في ذهن الانسان بالاستناد الى الانطباعات المستمده من البنية المحيطة))[22] ولقد استمدت السينما المعاصره من التجارب والوسائل الفنية المستحدثة لتؤدي دورها الجوهري والمؤثر مسخره بذلك قدراتها الأدائية للتعبير لتؤكد أن هناك تفاعل متبادل بين ذات المبدع والواقع المعاش فضلاً عن قدراتها في الكشف عن مختلف مناحي الحياة بما في ذلك حياة الانسان والغوص في العقل البشري من الداخل ليكون المحور الرئيس الذي يوضح المكنونات والعوالم الداخلية وما يجول من أفكار مستغله سطوع تكنيك جديد في الغرب أحدث تمرداً على بنية السرد التقليدية والنأي عن الوسائل الكلاسيكية النمطية للأحداث والاستعانة بمعالجات سردية معاصرة يتم فيها قطع أدوات الربط والاستمرارية المنطقية للأحداث ليحل بدلاً عن ذلك اللامنطق وعدم تطابق الاحداث.

سيما وأن هذه الأفلام لا يراعى فيها الانسجام بل يتم التركيز على زاوية النفس البشرية لتمتزج مع عوالم الوعي والخيال. لتنتقل إلى مستويات أخرى في الطرح لتعرض رؤى ذات دلالات جمالية وفكرية مغايره ليزيدها معياراً آخر من معايير القيمة الجمالية والفكرية عبر ((تغير أنماط السرد السائد وابتداع أنماط أخرى غير معهوده لكنها تعبر عن الحدث فكان من تلك الاشكال المستحدثة تيار الوعي))[23] حيث تتعدد الرؤى وتتداخل وتختلف حول دلالاتها لتكون مهمه الفنان هنا هي كيفية توظيفه لرؤيته الفنية الابداعية بمهاره محاولاً بذلك إيصال أفكاره وآراؤه الذاتية المختلفة لتوسيع مساحات الفهم وذلك بإعادة ترتيب العلاقات وطرح تركيبات تتضمن فتوحات فكرية جمالية فكرية فلسفية تعبر عن حرية الابداع لديه عن طريق تغييره وابتكاره لصيغ واشكال تمنح العمل الفني محتوى جديداً وسمه جمالية جديدة تتمظهر بجمله من تكنيكات النظام الزمني يتم تجسيدها بصوره جمالية وفلسفيه متنوعه عبر تدفق الأفكار مروراً بالحوارات الفلسفية المعقدة ليتمكن من طرح أفكاره بطريقه ابداعيه قابله لتلوين المعاني والرموز والدلالات وهذا ما ذهب إليه (كروس) عندما رأى أن العمل الفني ((يكون دائماً داخلياً فالفنان يعيد إنتاج حدسياته التي تتضمن حقيقة إنتاجها))[24] ليستقبلها المتلقي فتقوده لاكتشاف علائقية التجسيد المتبادلة بين

الطرفين وتكسبه خاصية المشاركة فتحوله من متلقي سلبي إلى متلقي فعال ليقوم بعد ذلك بالتفسير والتفكيك ومن ثم إعادة البناء من جديد لاستنتاج الدلالات التي تقوده إلى المعنى الضمني فالعلاقة الترابطية بين التحليل والتركيب هي علاقة تبادلية بين صانع العمل ومنجزه من جهة والمتلقي من جهة أخرى فالأول يقوم بالتركيب أما مهمة المتلقي تكون بالتحليل والتركيب وفقاً لما يراه ويتصوره أن ((ما هو مركب من وجهة نظر هو تحليل من وجهة نظر أخرى))[25] هذه العلاقة تتضح عن طريق عملية العرض والكشف فعملية الكشف هي عملية تحليليه تعتمد على تقسيم الموضوع إلى عناصره وأجزائه التركيبية بينما تكون عملية العرض تركيبه تأتي بعد التجزئة مع الأخذ بنظر الاعتبار العناصر المكونة للعمل وأن الصورة تأتي نتيجة لفعل إبداعي لا شعوري محاولاً الوصول إلى رمزية صورية تعمل عملها في ذهن المتلقي فتكون ((عمليات تفسيره واستيعابه خاضعه لحالات ذاتيه معتمده على الذاكرة والخبرات الحسية المكتسبة والحصيلة الثقافية))[26] أي أن ما تم مشاهدته ليس مجرد شيء عابر وإنما هو موضوع فكري بناه وعيناً ضمن معرفة كانت حصيلتها بناءات عقلية وفكرية. يتضح مما سبق أن الرسائل التي يتلقاها الفرد من محيطه تمثل ماده الصورة الاساسية كما توضح سبل تغييرها إلا أن عملية تسلم الرسائل تخضع لشروط عقلية قد تكون شروط الصورة نفسها، فضلاً عن أن المعلومات التي نتسلمها من المحيط لن تكون مجرد تراكمات لعناصر مختلفة أو منفصله وإنما خبرة أو تجربة جديدة تلتئم عند كل فرد وتتجدد فنجدها وكأنها في التصور العام الذي كونه لتسهم فيما بعد في تشكيل الصورة وبنائها لإيصال المعنى الذي تولده هذه الصور سيما وأن الموضوعات المطروحة في هذه الأفلام تمثل سيلاً من الأفكار التي تتدفق كالتيار يتم التعبير عنها بتلك التكنيكات الحديثة لتنعكس بالتالي على تغيير إدراك الفنان ورؤيته الفنية ومن ثم إيجاد خاصية اسلوبيه تؤكد هويته الذاتية وتوجهاته الفكرية في معالجة الأفكار والموضوعات المطروحة فارضاً مضمونه الفكري الذي سيتم صياغته بلغه سينمائية إبداعيه عبر تشكيل وترتيب العناصر المادية المختلفة والتنظم الشكلي للموضوع وما ينتج عنه من علاقات فيجعلها تعمل كمنظومه في وحدة كليه تكون نظاماً ديالكتيكياً يحدد به لغته واسلوبه فبغير هذا الالتحام لا يتم العمل الفني ولا يؤدي دوره المطلوب ولقد أطلق البعض على بناء الأحداث في هذه الأفلام بالبناء المتداخل ((لأن التداخل من أبرز سمات تيار الوعي))[27] ويشكل الزمن عنصراً بنائياً هاماً لا يمكن الاستغناء عنه حيث تكون هناك حرية الانتقال في الزمان والمكان ومن حدث فكري إلى آخر دون أي مبرر

مستندين بذلك على أن تيار الوعي يقوم على الانفعالات الداخلية المستندة على المشاعر والأحاسيس التي تساعد على ديمومة الصراع النفسي لذا نراه يفتقد الزمن الفيزيائي والمكان الملموس ليتم صهرهما في بوتقة واحدة مكانها الذاكرة فضلاً عن توظيف تكنيكات مونتاجية معاصره إلا أن هناك ((بعض الدراسات خلطت ما بين الزمن والوسائل الفنية المستعملة في التعبير عن هذا الزمن مثل الاستباق والاسترجاع والمونتاج وما لا يمكن حصره من وسائل فنية))[28] عن طريق البنى الايقاعية والذهنية والبنائية التي يخلقها المونتاج ومجمل عناصر التعبير الفني وهذا ما اكده ارنولد هاوزر حينما اوضح ((أن المونتاج يستعمل أسلوباً تعبيراً لوصف احوال مضطربة وايقاعات عصبية... اسلوب المونتاج هذا لم يكن ينحصر في تقصير التقطيع أو سرعة تغيير اللقطات وتوسيع ما هو ممكن سينمائياً بقدر ما كان ينحصر من أن الفيلم لم يضع وجهاً لوجه عالماً متجانساً في الموضوعات بل عناصر للواقع غير متجانسة تماماً))[29] ليشكل المونتاج في هذه الافلام حيلة ابداعيه تعبر عن عمليه نفسيه ذاتيه فضلاً عن أن البناء الفني هنا لا يستند على حبكه واضحة المعالم بل تتلاشى الحبكة بمفهومها التقليدي المعروف حسب تنظيرات ارسطو والكلاسيكيات القديمة وتحتل دوراً ثانوياً التركيز هنا سيكون على ((ذهن الشخصية وما يتناوب على مستوياتها الشعورية وحل الزمن السايكولوجي بتداخلاته محل المفهوم الارسطي للزمن القائم على الترتيب والتتابع))[30] ليلعب الزمن النفسي دوراً مهماً في ولادة تيار الوعي عن طريق تحكمه في النفس المتغيرة بين المكان والزمان الفيزيائي وكما هو معروف هناك العديد من الانواع للزمن فهناك زمن نفسي أو داخلي... وزمن خارجي/ الزمن الطبيعي ويقصد به الزمن الفيزيائي وهو خاصية موضوعية من خواص الطبيعة له جانبان: الزمن التاريخي، والزمن الكوني))[31] فالزمن هنا يشكل نسقاً جديداً يعتمد على الزمن الذاتي النفسي ولا يخضع مطلقاً إلى الزمن الفيزيائي بل يمثل زمن السيلان الذهني والتداعي لذلك لا يُكون خطاً طولياً تتابعياً ويمكن أن نطلق عليه الزمن ذات الحلقات المتشابكة والمتداخلة التي لا تخضع لأي منطق فالاحداث فيه يتم ترابطها ضمن الذاكرة ويتم ((التعامل مع الوعي وما يدور فيه من عمليات ذهنيه تفتقد النظام والوضوح والشكل))[32] .

هذا هو سبب التمزق والتشتت الموجود في روايات تيار الوعي، فالعلاقة فيه تكون سببية نفسية وجدلية لأن أحداثها لا تدور على ارض الواقع وإنما في مخيلة الشخصية في حين يرى الشكلانيون الروس أن العلاقة بين المتن والمبنى الحكائي علاقة سببية تكاملية

وإن الأحداث من الممكن إعادة ترتيبها زمنياً على الخط الطولي للزمن وحسب ما تمليه طبيعة العمل عبر الأساليب الفنية للمونتاج لتكون التتابع المنطقي للأحداث وليس التتابع الزمني [33].

وهنا سوف نستعين بالتقسيم الذي قدمه (نعوم جومسكي) حينما أوضح أن هناك بنيتين أساسيتين هما اللتان يشكلان مجمل بنية الفيلم الشاملة وهما البنية السطحية (Serface structure) والبنية العميقة (Depth structure) إذ تظهر البنية الأولى عبر التتابع السياقي لبنى الكلام (في اللغة) وعبر التتابع السياقي المرئي في (الفيلم السينمائي) والبنية السطحية تمثل المساحة التي يشتغل فيها المعنى الحضوري ومجمل علاقاته البنائية.

أما البنية العميقة فهي المنظومة التي تحوي مجمل للترابطات وإحاليات البنية السطحية. وهذه البنية السطحية ترتبط بالتراكيب البنائية السياقية. أما البنية العميقة فترتبط بمجمل الدلالات العلامية التي تقضي التفسير المطلوب))[34] .

ولم تكن السينما العربية بمنأى عن تلك التطورات متأثرة بذلك بنظيرتها السينما الغربية مستعيرة منها التكنيكات الادائية والاساليب السردية الحديثة وكانت السينما المصرية السباقة في البدايات الأولى لتلك التجارب الفنية المعاصرة والحاضنة الرئيسية للنهضة الثقافية والابداعية في هذا المجال أما عن إبراز الكتاب الذين تأثروا بمؤثرات الغرب والاتجاهات الروائية الغربية لاسيما القضايا الفكرية والفلسفية وروايات جيمس جويس وتولستوي وشكسبير وكافكا وبروست هو الروائي العربي الحاصل على جائزة نوبل في الأدب (نجيب محفوظ) مستغلاً بعض تكنيكات تيار الوعي في رواياته التي تميزت بتعدد الاشكال السردية والموضوعات والقضايا التي تم صياغتها في أطر ورؤى فكرية وفلسفية مغايرة لما هو مألوف وكانت أول شذراته الابداعية في رواية اللص والكلاب وفيلم السمان والخريف.

ثانياً: التكنيكات الادائية لتيار الوعي وطرائق تقديمها في السينما

حدد روبرت همفري أربعة أنواع أساسيه من التكنيكات التي يتم توظيفها في تيار الوعي وهي ((المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج غير المباشر الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ومناجاة النفس))[35].

وذهب البعض منهم إلى استخدام تكنيكات أخرى يتم توظيفها في أفلام تيار الوعي مثل ((المونولوج الداخلي والفلاش باك، الاسترجاع الحدثي والمكاني والزماني

واستحضار الموقف أو الشخصية أو اللقطة وتداعيات الصور والأخيلة وكذلك الشعرية والاسقاط التاريخي ووجهه النظر السببية للحادث أو اللقطة أو الفكرة من زوايا متعددة))[36] .

وقبل الدخول في التعرف على التكنيكات الادائية لتيار الوعي لابد للباحثة أن توضح بأنه سيتم تسليط الضوء على التكنيكات الادائية الاكثر شيوعاً والابرز التي يتم تجسيدها في أفلام تيار الوعي

1- المونولوج الداخلي:

وهو تكنيكاً من تكنيكات تيار الوعي التي تستعرض المحتوى النفسي، فضلاً عن أنه يمثل شكلاً أدائياً يُغني ديناميكية الحدث ويكشف معالم الشخصية ودلالاتها الرمزية وكيفية رؤيتها للعالم وبإمكانه رسم صورة شامله للذات المتشظية لأنه يرصد ذلك التشظي الذاتي.

وعرفه (ادوارد يجاردان) (E.Dujardin) بأنه ((الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي أنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق فهو في حالة بدائية وجملة مباشرة قليلة التقيد بقواعد النحو، كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد)) [37] فهو تكنيك حوار يقدم المحتوى الداخلي ويرصد الجانب الانفعالي والشعوري للشخصية عبر حديثها مع نفسها وهذا ما أكده همفري فالمونولوج هو ((ذلك التكنيك المتقدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي وذلك في اللحظة التي توجد فيها العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود)) [38] فمادة الحوار هنا تكون هي المثير والمحفز لعملية تداعي المونولوج وهي التي تستنطق أغوار الذات البشرية.

وينقسم المونولوج إلى قسمين (داخلي) أو ما يسمى (مباشر) في هذا النمط لا يكون هناك اهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعاً بمعنى أنه ممكن استعمال جزء من هيكل خارجي في تقديم المحتوى الذهني الغير منظم من قبل الشخصية فتقوم ((بتقديم ما يصطرع بداخلها وافراغ ما يحتويه وعيها، وبذلك تلغي كل الحواجز بين القارئ والشخصية))[39].

ففي فيلم اللص والكلاب ((تم استخدام المونولوج والرمز العميق للشعور بالشخصيات وحركاتها النفسية))[40] حيث قدمت شخصية سعيد مهران الذي قضى في

السجن مده اربعة اعوام نتيجة تعرضه لخيانة من اقرب المقربين له صديقه (عليش) الذي يستولي على زوجته وابنته أما الخيانة الثانية كانت من صديقه الصحفي (رؤوف علوان) ونتيجة لذلك يصاب بخيبة أمل يدخل على أثرها بمونولوج داخلي الذي كان الاسلوب الانسب لتجسيد حالة العزلة والانطواء على الذات مفصحاً فيه أغوار التجليات المختلفة لانقسام الذات وما يعانيه من تناقضات العالم المحيط به وسعيه للانتقام من الخونة الذين تم ترميزهم بالكلاب حيث لا يوجد صراع بالمعنى المعروف فضلاً عن ذلك أن الحبكة اعتمدت على تلك المناوشات النفسية بين الشخصيات.

أما النوع الثاني فهو المونولوج الداخلي غير المباشر، وفيه يقدم صانع العمل ((مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ بكلمات مثل قال في نفسه، تكلم، أو يروى بضمير المخاطب))[41].

مما سبق طرحه نجد أن الفرق بين الاثنين هو أنه في المونولوج المباشر يلجأ صانع العمل إلى ضمير المتكلم والذي عادة ما يناط لأحدى الشخصيات.

أما في المونولوج الغير مباشر فيستخدم فيه ضمير الغائب والمخاطب.

وهنا ولابد لنا أن نوضح الفارق بين المونولوج التقليدي والمونولوج الحديث فالأخير يتم تحديد الطبيعة الحوارية التي يتخذها المونولوج الداخلي ويتضمن توهجاً فعالاً نحو الذات أو نحو شخصيه غائبه إلا أنه يكون محسوس مع ما يتصف فيه من تمزق وتشتت مغاير للمونولوج الكلاسيكي المألوف والذي يكون فيه البناء المنطقي والتسلسل المتعاقب وشبه المنظم[42].

2-مناجاة النفس:

يطلق عليه تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية ، ويعد من التكنيكات الادائية للسرد الفني التي تعالج منطقه ما قبل النطق بالكلام فضلاً عن كونها تساعد على زيادة الترابط وتوصيل الأفكار المتعلقة بالحبكة والفعل فتظهر الشخصية وهي تتكلم بصوت مرتفع معربه عن أفكارها وهواجسها الغرض من ذلك هو امداد المتلقي بالمعلومات وتمتاز ((بقصر عباراتها واحتوائها على المعنى المباشر واقتصارها على الموقف الجزئي))[43] .

ولقد قدم (همفري) مقارنة بين مناجاة النفس والمونولوج الداخلي المباشر فوجد ((أن مناجاة النفس أقل عشوائية وأغنى وأدق في تحديد عمق الوعي من المونولوج الداخلي فالأفكار والصور تتداعى انطلاقاً من وجهة نظر الشخصية في لحظة وصولها

إلى الذهن لذا فإن تيار الوعي في مناجاة النفس يكون أكثر ترابطاً منه في المونولوج الداخلي المباشر لأنه يهدف إلى توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني في حين نجد أن المونولوج الداخلي يهدف إلى توصيل الهوية الذهنية للشخصية))[44] وتعد تراجيديا شكسبير من أكثر الاعمال التي تم معالجتها سينمائياً ولنأخذ مثالاً على ذلك فيلم (هاملت).

الذي حاول المخرج فيه رصد الحياة الداخلية لشخصية هاملت بطل الرواية حيث كان يعاني من خيبة أمل نتيجة لتعرضه للخيانة والغدر تجلت تلك الخيانة من أقرب المقربين لديه مما جعله يرفض واقعه المعاش الذي يفتقد للقيم والمبادئ فطغت هذه الاحزان والذكريات على سطح الوعي ونقلت ما هو موجود في بواطن النفس وفي منطقة ما قبل الكلام لتظهر مناجاة النفس على لسانه وهو يردد ((اكون أو لا أكون تلك هي المشكلة)) التي تم تكرارها على لسان الشخصية لأكثر من مرة وكأن هناك شخص يستمع تلك المناجاة التي لعبت دوراً مهماً في خلق ديناميكيه ذهنيه ذات دلالات أثرت الفيلم بمضمون جمالي فكري وفلسفي ليرسم صورة ذهنية امتزجت بين الزمن الخارجي والفاظ الزمن التأثيري النفسي عن طريق السرد بضمير المتكلم للشخصية وهي تتحدث مع نفسها.

3- التداعي الحر:

وهي مجموعة من الكلمات والافكار يستخدمها كتاب تيار الوعي ليحددوا أتجاه وعي شخصياتهم عن طريق العقل الباطن . فحديث الشخصية مع ذاتها يتم بسلاسة وأقل عشوائية ويمكن ان نعد التداعي على إنه ((خاصية من خواص الوعي الذي يتداعى بأفكار أو صور متداخلة حيناً ومناسبه بفطنه حيناً آخر أو فكرة وصورة))[45] فيتم تقديم محتويات الذهن في مستوى ما قبل الكلام في قالب اللغة لكنها لغة من نوع آخر لغة مضطرمة بالصور الايحائية والرموز والدلالات وتفتيت التراتب الزمكاني ليتم الكشف عن محتويات اللاشعور وهذا يعني أنه الفيضان الذهني للتذكر يكون حر وغير مقيد بشيء وتقوم روايات تيار الوعي على أساس التداعي السببي التلقائي للعملية العقلية أي أن ((التداعي الحر للأفكار يكون تداعياً لا إرادياً))[46].

ولقد قسم الباحثين التداعي الحر إلى قسمين :

الاول: تداعي الافكار الذي يربط كلمة بكلمة.

والثاني: تداعي الموضوعات التي تشير إليها الأفكار الذهنية التي من أهم مواصفاتها الاتصال الممتد في الزمان المشابه أو عدمها[47] وهناك ثلاث عوامل تضم هذا التداعي :

1- ((الذاكرة: التي هي أساسه.

2- الحواس التي تقود .

3- الخيال الذي يحدد طواعيته)) [48].

أ – الذاكرة قسمها علماء النفس فوجدوها تعتمد على ثلاث عمليات هي ((وضع الشفرة، تخزين المعلومات، استرجاع المعلومات))[49] .

وهناك ثلاث أنواع للذاكرة هي:

أ- ذاكرة المعنى القصير ب- الذاكرة الحسية ج-ذاكرة المدى الطويل [50]

ب- الحواس

نستقبل في حياتنا اليومية العديد من المعلومات لكن المعلومات التي تثير انتباهنا هي التي تدخل إلى مخزن الاحساس ولقد تحدث العلماء إلى نوعين من ((الحواس حواس عليا ودنيا الحواس العليا والتي تشمل العين والاذن واعتبروها الاقوى لأنها هي التي تقود إلى العمليات الذهنية وترتبط بالعقل فضلاً عن إمكانيه توافر مخازن حسية أخرى))[51] .

الخيال :

يعد من أهم العمليات الذهنية في تيار الوعي لأنه يمثل المناطق التي تقع ما قبل الكلام وما قبل الشعور ويطلق عليه (بالخيال الابتكاري) و((يكتسب النشاط التخيلي واقعيه من خلال إيهامه لنا بالواقعية، وتأثيره في المتلقي))[52] ويعتمد هذا النشاط في بعض جوانبه على التجربة الابداعية وعلى الصور والافكار والاحداث التي حدثت لمدة من الزمن وتم تخزينها في الذاكرة العميقة لنشاط العقل الباطن ليتم استرجاعها فيما بعد وعلى شكل سلسله متعاقبة من الأصول اللاواعية للنشاط الذهني المكون لتيار الوعي.

4- الرمز

يرتبط الرمز في رواية تيار الوعي بالمنطقة التي يفيض منها الوعي ممتدة إلى منطقة اللاوعي أو اللاشعور، بل يتشكل من العملية العقلية الأولية، وكذلك من المشاعر والادراكات.

ويرى (همفري) ((أن جذور الدافع الأساسي في الاعتماد على الرمز تمتد في التجربة السيكولوجية التي تقرر أن الرموز عملية ذهنية أولية))[53] بينما يرى آخرون أن

الرموز يصنعها الانسان بلاوعي ((الانسان بميله إلى صناعة الرموز يحول المدركات أو الاشكال بلا وعي منه إلى رموز وبذلك يمنحها الأهمية السايكولوجية العظمى ويعبر عنها في دينه وفنه البصري))[54] .

5- الاسترجاع:

ويعني به استحضار الماضي في زمن الحضور وفيه ينقطع السرد ليعود إلى أحداث سابقه في ترتيب زمن السرد وهناك نوعان للاسترجاع.

1- استرجاع خارجي وهو يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2- استرجاع داخلي وهو يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية [55] .

وتشترك رواية تيار الوعي مع الرواية التقليدية في النوع الاول، وتنفرد رواية تيار الوعي بالنوع الثاني كونه يرتبط بالتداعيات الحرة والمنولوج الداخلي من استرجاع ما في الذاكرة. ولنأخذ مثال على ذلك فيلم (العقل الرائع) الذي يجسد حياة (جوزن تاتشر) فعلى الرغم من إصابته بمرض الشيزوفرينيا إلا أن المتلقي استطاع وعن طريق الدخول إلى منطقة اللاوعي التعرف عما يجول في مكنونات الشخصية عبر الاسترجاع الزمني لها.

6- الاستباق:

وهو تداعي المستقبل في زمن الحضور أي القفز إلى الامام ويجيء غالباً هذا القفز بطريقة مفاجئة لا يتوقعها المتلقي، ((والاستباق يكثر في رواية تيار الوعي ويقل استخدامه في الرواية التقليدية))[56] .

في فيلم (بابل) أضفى استباق الاحداث قيمه فكرية وجمالية واضفاء صيغة اللاحظية في ترتيب الأحداث حيث تم تقديم الحدث قبل حدوثه الطبيعي حينما تم عرض حادثة إصابة السائحة الأمريكية بإطلاقة نارية وهي تجلس مع زوجها في الباص قبل حدوثها ليتم تحويل الاحداث إلى المتلقي الذي سيحيله إلى مدرك ذهني قابلاً للاكتشاف فضلاً عن انه يكون نبعاً لا ينضب للتأويل واعادة استنتاج الدلالة.

من هنا نستطيع الاستنتاج أن جميع الخيارات تكون مطروحة أمام عملية الابداع السينمائي في معالجة النظام الزمني سايكولوجيا فمعالجات الزمن هنا تكون ضرورية لتحديد وتوضيح المعنى والتحكم فيه.

مؤشرات الاطار النظري

1-تتزاحم الافكار بطريقة غير منظمة دون أي رابط في المعنى الظاهر الذي يفسر تقدمها أو تراجعها في ذهن شخصية من الشخصيات عبر ارتياد مستويات اللاوعي لتفصح عما داخلها من نوازع وأفكار.

2-تتمثل التكنيكات الادائية لتيار الوعي عن طريق توظيف: (المونولوج الداخلي – مناجاة النفس– التداعي الحر – الرمز – الاستباق والاسترجاع الزمني)

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل بوصفه القيمه المرجوة منه

ثانياً: مجتمع البحث:

بخصوص المجتمع الأصلي للبحث فإنه يتحدد بعينه فلمية اتضحت فيه التكنيكات الادائية لتيار الوعي في الفيلم السينمائي.

ثالثاً: عينة البحث

قبل الشروع في قراءة العينة الفلمية لابد من التنويه إلى أن البحث ليست له حدود زمانية ومكانية يقتصر عليها وإنما هو بحث فلسفي يهتم برصد التكنيكات الادائية لتيار الوعي بغض النظر عن المدة الزمنية وقد ارتأت الباحثة اخضاع تلك العينة للتحليل على وفق أداة البحث التي تم الخروج بها، مع مراعاة أنها تستجيب لمتطلبات البحث وأهدافه وصولاً إلى النتائج المتوخاه وسيتم تحليل العينة الفلمية على اساس احتوائها على جانب مميز على وفق أداة التحليل التي تم تحديدها وتقويمها.

رابعاً: أداة البحث

بغية تحقيق القدر الاعلى والممكن من الموضوعية العلمية لهذا البحث ستقوم الباحثة بتحليل عينة بحثها باستخدام اداة تم الكشف عنها أو تحديدها وفقاً لما جاء في مؤشرات الإطار النظري.

خامساً: وحدة التحليل

ستعتمد الباحثة المشهد وحدة تحليلية سياقية تحتوي الانساق السمعية والمرئية التي من خلالها يتم فرز التكنيكات الادائية لتيار الوعي في الفيلم السينمائي وتكون مناقشة النتائج على مستوى تراكم وحدات التحليل أي سلسلة المشاهد.

تحليل العينة ومناقشتها:

تتمثل عينة البحث بفيلم (الساعات) مدة الفيلم 114 دقيقه

المخرج: ستيفن دالدري

تمثيل: نيكول كيدمان- فرجينيا وولف

جوليان مور- لورا

ميريل ستريب- كلارسيا

دهاربيس- ريتشارد

ملخص حكاية الفيلم

ينطلق السرد في فيلم الساعات ليوضح الساعات الاخيرة من حياة فرجينيا وولف حيث تتداخل الاحداث فيه إذ يتم تقديم اكثر من قصة توضح حياة ثلاث نساء وطبيعة الحياة الاجتماعية لهن في يوم واحد عبر ثلاث مراحل تاريخية مختلفة في الزمان والمكان ليجسد حاله الاعتراب والملل والرغبات المكبوتة لتلك الشخصيات. الشخصية الأولى هي فرجينا وولف تظهر وهي تكتب روايتها (مسس دالواي) في عام 1923.

أما الشخصية الثانية فهي (لورا) والتي نعيش مع ابنها وزوجها في عام (1951).

والشخصية المعاصرة (كلارسيا) في عام 2002 تعمل محررة صحيفة.

تحليل العينة

اختط صانع العمل أسلوباً خاصاً ومعالجات مبتكره موظفاً أدواته الفنية ليبلور عن طريقها أسلوبه الفني الابداعي لبناء فيلمه على اساس تكنيكات تيار الوعي بلغه أبداعية جمالية فلسفيه متعددة الاصوات ومتداخله الاحداث والتي تشكل عن طريق ما تقوم به الشخصيات في حدود الزمان والمكان.

ولعل أبرز المزايا المهمة في هذا الفيلم هي الافكار المستحدثة التي لا تخضع للتكرار الرتيب فضلاً عن بنيته للنسق الزمني السردي الذي توازت فيه حركة سرد الاحداث في ثلاث خطوط رئيسيه لثلاث شخصيات في أزمنه وأماكن مختلفة.

هذه الشخصيات لم تلتقي على أرض الواقع لكن جمعتهم فكرة فلسفيه أساسيه جاءت من سياق الاحداث وربما تكون غريبة وجريئة بعض الشيء عن مجتمعاتنا الشرقية تقوم على الصراعات المتضادة من العلاقة الازلية للحرية والانطلاق الكبت والمعاناة الموت والحياة الهو والانسان لتنبثق عن طريقها العلاقة الجدلية للذات بالآخر وعن بواطن الوعي بالذات والبحث والتنقيب عن هويتها ومن ثم التعرف عليها عبر حبكه

دراميه مخالفه لنهج الحبكة الكلاسيكية التي تتقيد بسرد التفاصيل الجزئية للواقع الخارجي لكنها وعلى الرغم من ذلك بدت الاحداث متماسكه وواضحة ولا تخلو إلى حد ما من لحظات تأمل وتوحد مع أحداث الفيلم فضلاً عن احتوائه على مشاهد تركيبه حملت في طياتها تفسيرات وتأويلات عديده لتنشأ بنية مستقله بنظام وقوانين وقيم جمالية. الفيلم يقوم على عدة عناصر فنيه متمثلة عن طريق سياق الاحداث ليتجلى عبرها المغزى الذي يصبح بؤرة ينحو إلى الجماليات وانتاج المعنى إلى ما لانهاية عنوان الفيلم (الساعات) مثل في حد ذاته رساله قصديه من صانع العمل محملاً إياها العديد من الدلالات والمعاني التي جاءت لتدعم الفكرة بعد تحررها من مدلولها الأصلي ليستقبلها المتلقي الذي يقوم بفك تلك الدلالات والرموز ليتولد لديه فيما بعد العديد من الصور الذهنية التي توحي بالعديد من المعاني ولتعبر عن قضيه الساعات المهدورة في حياة كل إنسان فهناك ساعات ثقيلة مليئة بخيبات الأمل والغربة النفسية وتمزق الذات الناتج من قوة اليأس ولربما تكون في بعض الاحيان ساعات نرغب بإيقاف عقارب الساعة لكي لا تمضي من حياتنا بل تمر كالبرق مسرعة تلك هي ساعات السعادة والفرح والأمل والباحثة ترى أن هناك ساعات لا يمكن أن تقاس بحركة عقارب الساعة المتقدمة إلى أمام وإنما تقاس بالزمن النفسي والشعوري الذي قد يطول أو يقصر لأنه يخضع للمحفزات الذهنية الداخلية الفيلم عبارة عن دائرتان أطرت بعضها البعض الآخر كلاهما تحتوي الأخرى وتتداخل فيها فكانت هناك دائرة الذات التي اتصف الوصف فيها على الشخصيات ودائرة الزمان والمكان بدلالاتها ورموزها الوصفية وقدم الفيلم دراما فلسفية اجتماعية نفسية وتم اختيار المادة السردية من مفردات الحياة الاجتماعية موضحاً سلبياته وإيجابياته. وأوضح بالكثير فيما يتعلق بالشخصية وتمزقاتها داخلياً وذهنياً وصراعاتها فسيولوجياً واجتماعياً وأخلاقياً فضلاً عن بعدها النفسي فكانت شخصيات الفيلم غير متزنة بسبب كثيرة اشكالاتها وعدم تحقيق ما يسعون له وعلى الرغم من أن هذه النوعية من الأفلام ترتقي بطبيعتها فوق الواقع الخارجي المعاش لتتوغل داخل أعماق الشخصية لترصد مادة الوعي الداخلية لتكون سطح عاكس لباطنها ومحيطها وما يجول في وعيها من أفكار إلا أنها لا تتنازل وكأي عمل فني عن طرح بعض جوانب المجتمع بكل تناقضاته والجوانب المحيطة بالشخصية بأسلوب غير مباشر.

الشخصيات النسوية هي من تم التركيز عليهن وصفاً وتشخيصاً وتجسيداً ومثلن البؤرة المركزية للاحداث وتمفصله الاساسي إلا أن ذلك لا يلغي دور الشخصيات الساندة

في الفيلم النقطة المهمة التي تم استباطها والرؤية المهيمنة على جميع شخصيات الفيلم هذه الرؤية تقوم على نقد الذات وتناقضات العالم الخارجي وحركته داخل الذات المتشرذمة فهناك منازع سايكولوجية ناتجة من الشعور بالوحدة والغربة والقهر النفسي والجنسي والاجتماعي ومما لاشك فيه أن الشعور بها يعد تجربة نفسيه مؤلمه وسط أفكار تبغي التحرر فتكبحها قيود المجتمع لتضيف إليها المزيد من العزلة والانطواء على الذات فضلاً عن الرغبات الشاذة وعدم التواصل مع الآخر الذي يرى جلياً على جميع الشخصيات ليوحي بحالة التناقض والازدواجية.

ومن خلال استقراءنا لحياة النساء الثلاث نرى أن الأحداث كانت تقدم عن طريق رؤيتهن وردود أفعالهن التي كانت تتوازى معها دون أن تتنافر أما عدم اتساق الاحداث فقد جاءت عبر رؤية الذات البطلة مما أنتفى معها الوعي بالزمان والمكان فقدمت الشخصيات الثلاث بأزمنة وأماكن مختلفة وكانت أحداث الفيلم تتأرجح بينهما دون تقيد الرموز التي تم توظيفها في الفيلم مثلت مرتكزات أساسيه مثل كتاب (مسس دالواي).

وما يحمله من دلالات رمزيه وفلسفيه توحي بالعقيدة الواحدة والخيط النفسي الواحد الذي يربطهما وما تلبست به الشخصيات من أخفاق. ووضع نفسي ثقيل ومتردي ليصبح هذا الكتاب فيما بعد هاجساً مريراً انعكس على شخصية (لورا وكلارسيا).

فضلاً عن مشهد اقتناء الزهور الصفراء (التوليب) الذي تم تكرار اقتنائها من قبل الشخصيات الثلاثة قد تم توظيفها كدلاله رمزيه ذات بعد إيحائي رمزي يتوافق وينسجم مع حياتهن واتصاله بالنفس البشرية وحالات اللاشعور.

وسوف تكون هناك قراءات متعددة لهذه الزهور الصفراء التي رمزت إلى العديد من الأفكار الجدلية التي أسست على قيام تناقض ما بين مفهوم الزهور ولونها والياس الذي سيطر عليهن. أحداث الفيلم تدور في يوم واحد أي 24 ساعه أوحت بالزمن النفسي الثقيل الذي تزامن مع حالة اليأس المهيمنة مستعرضاً عن طريقها نمط حياتهن بكل فضاءاتها المتناقضة موضحة عبرها العبثية والفشل فالحياة من وجهة نظرهن غير مكتملة وبالتالي لم يستطعن فيها تحقيق ذاتهن فلا معنى لها كل تلك الدوافع والاسباب كانت العامل الرئيسي للمعاناة والانطواء على الذات والشعور بالغربة لتتجسد تلك الغربة في الزمان والمكان غربة الذات المعذبة التي لم تستطع التواصل نفسياً وجسدياً وروحياً مع الآخر. المخرج وظف عدة استغالات زمنية من خلال تكنيكات تيار الوعي إذ أن معالجة الزمن سايكولوجياً تستلزم استخدام روابط في سياق البناء الفيلمي ولقد أوجز المشهد

الاستهلالي الحداثوي حبكة الفيلم وعقده الشخصيات الجوهرية والتي تمثلت بالفشل. (مستر دالوي فرجينيا وولف) بطله الفيلم والشخصية الرئيسة فيه وعبر تيار وعيها الداخلي تتسرب لنا الأحداث.

فتظهر وهي تحظو بخطواتها نحو البحر مقررة إنهاء حياتها بالانتحار وذلك نتيجة لعدم مقدرتها واستيعابها للواقع والاحساس بالحياة فتظهر و(بلقطه عامه) وهي تستعد للخروج من منزلها تبدو على وجهها علامات الحزن والشقاء لتوحي بوجود رغبه قويه لكنها مكبوتة في داخلها لا تستطيع اخراجها بل عبرت عن البعد النفسي وانعكاساته على سلوكها وعلاقاتها الاجتماعية، فتدخل الكادر و(بلقطة متوسطة) اقدام لرجل (فرجينا) ثم تعقبها (بلقطه عامة) لها وهي تسير بين الاشجار باتجاه النهر هذه الخطوات التي شاهدناها قد عمقت الفعل الدرامي وعبرت عن حاله الاحتجاج والالم العميق الذي يحتويها.

فكانت تسير باتجاه النهر بخط مستقيم وتنظر باتجاه الافق أن طبيعة التكوين الحركي الذي تم تجسيده قد منح الحدث دلالة على أنها ستبقى مستمرة بالنهج الذي اختارته لتنهي به حياة البؤس والحرمان وارتضت سبيل الاستسلام والموت لأنها تعد بأن حياتها غير مكتملة ونسمع صوت من خارج الكادر (حوار غير متزامن voice over) (لفرجينيا) تظهر فيه الذات الفردية في مشهد (التداعي الحر) حيث توحدت العناصر الفنية والمكونات السردية لتتصل بتلك الذات. وكان ذلك نتيجة لزيادة الضغط النفسي على خيال (فرجينيا) فاستندت إليه عملية التداعي الحر لتكشف أن المتكلم هو الشخصية ذاتها .

فرجينا: عزيزي عندي شعور مؤكد أنني..
سأصاب بالجنون مجدداً أشعر بأننا
لن نستطيع أن نخوض أوقاتاً عصيبة
مرة أخرى ولن يكون بمقدوري أن
أتخطاها هذه المرة.
لقد بدأت في سماع أصوات ولم
أعد أقدر على التركيز لذلك
ساقوم بفعل ما، أظن أنه الصواب

وأسهمت تقنيات المونتاج في تكثيف الايقاع وتوظيف الانتقالات السريعة بين الازمنة السردية المتداخلة فضلاً عن توظيف حجوم اللقطات التي جاءت لتعميق الفكرة حيث تجلت أهمية الاسترجاع عن طريق المونتاج لتنتقل بنا الاحداث عبر السرد الصوري

إلى الماضي (استرجاع) يتم التركيز على الحالة النفسية (لفرجينا) وعلاقتها بزوجها ولقد تعمد المخرج تكراراً لقطة كتابة رسالة (فرجينا) لزوجها ليوضح ماهية المسيرة التي تأخذها (فرجينا) على عاتقها يبين ازدياد الصراع الداخلي لها.

فتظهر في (لقطة قريبة) محبره ويد تكتب الرسالة ثم (لقطة عامة) للنهر. بعدها قطع على (لقطة قريبة) ليدها وهي تحمل القلم. لتكمل الرسالة

فرجينا: لقد وهبتني افضل قدر من السعادة

لقد كنت في كل مرة أفضل ما يكون

أعلم أنني افسد حياتك وبدوني قد

تكون أفضل حالاً... سوف

تكون أفضل أنا أعلم... كما ترى

أنا لا استطيع حتى كتابة هذه

الرسالة بشكل جيد

لتتحول الصورة هنا إلى وصف تجسيدي ذاتي وذلك عبر أسلوب تيار الوعي وتكنيكاته الادائية حينما ربط الحوار بالوضع النفسي بدلالة الحدث لينتج لنا المعنى فضلاً عن ذلك فقد اعتمد إيقاع المشهد على تركيب الجملة ومعناها وعلى تعابير (فرجينا) لأنه جسد التأثير الدرامي. والباحثة نجد أن التعبير يكمن في الحوار الذي وظف كأداة تشخيص وبناء للحالة النفسية وتصاعد الحدث فهذه الكلمات التي نطقتها الشخصية مع إيقاع حديثها البطيء في الكلام فضلاً عن طريقة سيرها باتجاه النهر وبخط مستقيم كانت دلالة محملة بالعديد من الايحاءات تم توظيفها من قبل المخرج ليترك الباب مفتوحاً أمام المتلقي المشارك هنا في الوصول إلى حقيقة أزمة هذه الشخصية ومديات المعنى غير المنظور باستعماله وتفعيله تلك الدلالات فالمشهد هنا تحكمت به تكنيكات تيار الوعي حيث التقى التداعي مع (الاسترجاع)، و(الاستباق الزمني) موضحاً بذلك محور الاحداث المهمة حيث تتوازى فيها الاحداث مع الحوار فاسحاً الطريق للحديث عن النفس واستخراج الأفكار ووجهة نظرها عن حياتها الزوجية فتظهر لنا (فرجينا) وهي تتحرك نحو قدرها الذي رسمته لنفسها تتكلم مع نفسها وتتصارع الأفكار في داخلها لتفصح عن الحالة الذهنية والملامح الفكرية وما ينبثق فيها من آراء وأفكار مترسبة في أغوار الشخصية منذ سنوات فتيار الوعي عند (فرجينا) كان بين متضادين هما القيد والحرية حرية الافكار. ولقد أسهمت الاضاءة في إضفاء التأثيرات المتغيرة وأوحت بالاضطرابات العقلية والذاتية

المرضية ثم قطع لمشهد يظهر (بلقطه قريبه) زوجها وهو يحمل بيده رسالة زوجته يقرأها. ثم قطع إلى (لقطه متوسطة) توضح فيها حالته وهو يتأسف وحزين لما يحدث بعدها نسمع صوت من خارج الكادر.

لا اعتقد أن هناك شخصين قد

سنحت لهم الفرصة ليكونوا

سعداء مثلما كنا

ثم (لقطة قريبه) ليد وصوت يردد (فرجينا) ثم انتقال اخر لمشهد اخر يظهرها (بلقطة عامة) وهي تغطس في مياه البحر وجسدها يتموج ويتقلب داخل المياه وكأنها تريد أن تطهره من كل الافكار التي تصارع في داخلها.

أن عدم ترابط الاحداث هنا تم تعويضه عن طريق فعل الشخصية عبر ارتباط عملية التداعي الذهني بالمحفزات الخارجية لتشكل بذلك التنظيم إلا أنه كان مخالفاً في الزمن فكان الزمن هنا متداخل ومتشابك لكننا نستطيع أن نربط الاحداث فيما بينها مشهد آخر تظهر (بلقطه قريبة) رسالة فرجينا وهي تتهاوى من يد الزوج فتسقط على الأرض ثم قطع آخر (للقطة قريبه) للزوج وهو يهرع مسرعاً إلى الخارج.

ثم يتم الانتقال إلى (لقطة عامه) تظهر وهي تطفو على سطح المياه ليتم التركيز بعد ذلك إلى (لقطة قريبة) ليد ترتدي خاتم الزواج عن طريق هذا التقطيع والانتقال من مشهد إلى آخر حيث كانت البداية (بالاستباق) ثم (الاسترجاع) كل ذلك أسهم في تكسير النمط التقليدي للسرد. وهيمن التقطيع فيه والانتقال الزمني وتوظيف (الاستباق والاسترجاع الزمني) عن طريق توالي الصور المضادة والحوار الايحائي الذي شكل تراكيب لغوية ذات دلالات رمزيه متعددة المعاني.

إلا أننا نجد أن تسلسل الأحداث بدى واضحاً وبدون تشويش فضلاً عن وضوح الحبكة أما الاختلاف كان في خط سير الاحداث عندما تم تكسير الخطية السببية للحدث عبر الانتقال من مشهد إلى آخر.

ومشهد آخر يظهر (فرجينا) وهي تغطس في مياه البحر وصوتها لا زال مسموع من خارج الكادر

(فرجينا: ما اريد قوله هو أني ادين

لك بكل السعادة الموجودة

في حياتي لك. لقد كنت

صبوراً جداً معي

ثم قطع (لقطة عامة) لتظهرها وهي تغطس أعمق من ذي قبل

ثم (استرجاع زمني) (لقطة قريبة) تظهر يد فرجينا وهي تطوي الرسالة وتتابع الكتابة.

ثم قطع (استباق زمني) يظهر فيه (وبلقطة متوسطة)

الزوج وهو يفتح الرسالة وعلى المجرى الصوتي لازلنا نسمع صوت (فرجينا) (Voiceover)

وهي تردد: طيب بشكل لا يصدق ثم قطع (استباق زمني) (بلقطة عامة) للنهر تظهرها وهي مختفيه في أعماق النهر وصوتها يردد (كل شيء إلا ثقتي) ثم قطع إلى (لقطة عامة). تظهر الجثة وهي داخل المياه وصوتها ما زال مستمر (في دماثه اخلاقك).

ثم استرجاع زمني تظهر (بلقطه قريبه) يدها وهي ما زالت تكتب الرسالة لزوجها ((لا يمكنني أن استمر بتدمير حياتك أكثر من ذلك)).

مع توالي المشاهد نستنتج أن الزمن النفسي (لفرجينا) والذي اتسم بعدم الاستقرار كان متوازياً مع الزمن الخارجي الطبيعي للفعل وعباره (لا يمكنني أن استمر بتدمير حياتك) جاءت لتكشف عن الصوت الداخلي للشخصية التي احجبتها صعوبات الحياة وتأنيب الضمير فتم الاعتماد على الاستباق الزمني للأحداث والتقطيع وعدم استمرارية الحدث وهذا يكون ضد عنصر الحبكة التقليدية للأحداث فضلاً عن التواتر التكراري وترى الباحثة أن هذه التواترات الزمنية تكون أكثر شيوعاً في أفلام تيار الوعي.

في مشهد آخر تظهر (فرجينا) وبصحبه صديقتها التي كانت تشعر نحوها بأحاسيس شاذه فتعطيها زهور صفراء وتقوم بوضعها على العصفور ثم تنام بجواره. وهنا تزداد مقاصد المخرج وضوحاً مع توالي المشاهد التي تدفع المتلقي للتفكير في المغزى الذي يقصده أو توحي به هذه اللقطات التي تتسق مع ما سبقتها وتمهد للقطات التي ستليها لتمكن المتلقي من أن يدرك المغزى وما وراء المضمون من دلالات رمزية وفكرية وفلسفية، حيث يتم التركيز و(بلقطه قريبة) على عيون عصفور ثم (لقطة قريبة) لعيون (فرجينا) هذه اللقطات حملت العديد من الرموز والدلالات أوضحت طبيعة العلاقة بين الاثنين من حيث التشابه والافصاح عما يستبطنه الوعي من الخلجات والسرائر الداخلية لنفس الشخصية فكانت تقودنا إلى دواخل الشخصية ومحتواها الفكري وهي تنظر

إلى العصفور بتوجس ونظرات عينيها باردة جامدة جسدت بوضوح الطابع العاطفي ومعاني الشعور بالوحدة والمرارة فضلاً عن تنبؤها بقدرها المفجع وموتها المأساوي.

ولكن وعلى الرغم من تعدد الاماكن والازمنة في فيلم الساعات إلا أن ذلك لم يؤثر على السياق العام للفيلم وترابطه الفني واستطاع المخرج أن يوظف معالم الزمان والمكان بأسلوب مبدع. فكان للتقطيع والتداخل الزمني دوراً كبير في تقليص المسافة بين الشخصيات الثلاث فتظهر لنا الشخصية الأخرى الموازية لشخصية (فرجينا) (لورا) شخصية غير متوازنة بسبب كثرة اخطائها واشكالاتها حيث أنها تعاني من صراعات داخلية عدة:

أولاً: الغرائز الشاذة. ثانيا: اهمالها لابنها وزوجها فتظهر (بلقطه عامة) وهي مستلقية على الفراش ثم تدخل الكامير (zoomin) ليتم التركيز و(بلقطه قريبة) على عينيها ثم قطع انتقال يظهر (ريتشارد) أبنها وهو مستلقي على الفراش ولقطه أخرى تظهر (لورا) وهي مستلقيه على الفراش بعد ذلك تظهر (بلقطه متوسطة) وهي تقف أمام المرآة تتأمل في ذاتها الذات المتأرجحة بين رغبتها في الحرية والسلام وواقعها الاسري الذي يقيدها، ولقد فسر علماء النفس ذلك أن مفهوم المرآة يكون بمثابه العاكس لما تحتويه الذات وما هي نظرتها وكيف تقيم نفسها ووضعها النفسي وصراعها بين العقل الواعي واللاوعي.

تشعر لورا بالضيق الشديد من حياتها ونراها وهي تحاول الخروج من بين هذه الجدران الكئيبة التي كانت توحي لها بهشاشه حياتها الزوجيه وعدم شعورها بالدفء والألفة فضلاً عن هيمنة الرغبات الشاذة التي جعلتها تحاول الانسحاب من واقعها وحياتها والرضوح لرغباتها والبحث عن حياة أفضل.

ولقد أكد لنا ذلك المشهد الذي ظهرت فيه وهي تقبل صديقها (كيت) من فمها اشباعاً لرغباتها وابنها (ريشتارد) شاهد هذا الفعل فيقوم برمي كعكه عيد الميلاد في سله النفايات كما وظف المخرج في هذا المشهد تبادل اللقطات القريبة ذات الاطار المغلق بين (الام وريتشارد) لتوحي بالاحساس بالضيق والكبت وتناقض الافعال التي قادت إلى الصراع هذه الافعال كان مصدرها (الهو) الذي سيطر على شخصية (لورا) وكشف عن سلوكها الذي تأثر به ابنها (ريشارد) مشيراً بذلك على دور الأسرة التي تعد اللبنة الأساسية التي تقع على عاتقها عملية التربية والتنشئة الاجتماعية فضلاً عن أنها مركبة الوعي الاجتماعي وتمثل الاطار الذي على ضوءه يتشكل كل افعاله وتصرفاته بسبب

تصرفات والدته نراه أنه لم يحتمل تلك الظروف القاسية فتتراكم نتيجة لذلك لديه الأزمات وتزداد شخصيته اضطراباً ومما لاشك فيه أن الإصابة بهذه الاضطرابات قد أثرت وبصورة سلبية في التوافق النفسي لشخصية لذلك لجأ إلى الشذوذ.

ثم ينقلنا السرد الصوري إلى الماضي (استرجاع زمني) حيث يظهر (ريتشارد بلقطه عامه) وهو صغير تتركه والدته (لورا) عند جارتها فيظهر وهو حزين معتقداً أنها سوف تتخلى عنه أن الضغط المسيطر على تفكيره جعله يتصور أشياء مثل تضاد الفعل (ستعود أم لا) أي تضاد الصور ليتحول السرد الصوري للزمن الحاضر (استباق زمني) ليتم عبره تعريف المتلقي على الأحداث قبل حدوثها في زمن السرد.

فيظهر (ريشارد) (وبلقطه عامه) وهو كبير صوره والدته (لورا) بجواره وعلى المنضدة توجد بعض الحبوب الجنسية المنشطة وعندما يفتح نافذة شقته يتم القطع (لاسترجاع زمني) تظهره وهو طفل وينادي على والدته ثم (استباق زمني) يظهر وبلقطه عامة وهو جالس على كرسي متحرك فتتحرك الكاميرا (Zoomin) لتطهره (بلقطة قريبة) والدموع تملأ عينه رغبة منه في تغير أحداث طفولته والحنين إلى دفء والدته والمكان الذي نشأ فيه وظل ملازماً له بعد كل ذلك ترى الباحثة أن كل الذي حصل لـــ (ريتشارد) من مراره وتشرذم الشخصية وتأزمها.

كان سببية بنية العلاقة الاجتماعية والاخلاقية المتفسخة وزيف القيم والاعراف والقمع المعنوي المتمثل بالعلاقة المتردية بين الأم والأب كل هذه العوامل كانت محفزه وقويه لوصول (ريتشارد) لهذه المرحلة المأساوية فضلاً عن علاقته الشاذة بصديقه (لويس) الذي تخلى عنه بعد أصابته بمرض الايدز كل هذه المقومات كانت محفزاً لتحريك الشخصية من خلال وجودها الزمني الخارجي والنفسي بل أصبح إحساسه بالزمن النفسي هو الأكثر اهتماماً بوصفه مفصلاً رئيسياً عكس تركيبته الاجتماعية التي سيطرت عليها ملامح التشنت والضياع وهذا ما أوحت به توالي الصور المضادة التي شكلت تراكيب أوحت بأبعاد ودلالات رمزية متعددة فضلاً عن ابتعاد سير الاحداث عما هو مألوف واصبح اللامنطق أو عدم تطابق الاحداث مع الترتيب الزمني هو المتحكم في الحدث.

أما الشخصية النسوية الثالثة هي (كلاسيا) التي تبحث عن حرية الروح والجسد لكنها تعاني هي الأخرى من أزمة انثويه وتحمل في داخلها شخصيتان تتناقض احداهما مع الأخرى في السلوك والتصرفات. الشخصية الأولى لها تظهرها شخصية هادئة منعزلة إلا أن تقدمها الزائف يتجاوز كينونتها وقدراتها مما ولد لديها العديد من التناقضات

وحالات انفصام جزئي من واقع مؤلم ترسب في نفسها فأدى إلى عدم سيطرتها على حياتها العائلية ورعايتها لابنتها الوحيدة في حين تعكس شخصيتها الثانية عنفوان الجمال والرغبة فضلاً عن اضفاء صفات إنسانيه ومعنويه من خلال حبها ودعمها لصديقها (ريشارد) دون زيف أو رياء فتقف بجواره في محنته محاوله منها خلاصه من كآبة وحرمان الماضي ومأساة الحاضر. فنراها فرحه وهي تحضر لحفل تكريمه بمناسبة حصوله على جائزه ادبية لروايته التي قام بتأليفها.

وفي مشهد آخر يظهر انتحار (ريشارد) وفكرة الانتحار كانت طاغيه عليه وذلك بسبب عدم قدرته على تحمل حياة الالم والوجع بسبب إصابته بمرض الايدز فضلاً عن ذكرياته التي ولدت لديه ضغطاً نفسياً رهيباً نتيجة تخلي والدته عنه وشذوذه الذي قاده إلى هذه النتيجة المأساوية هذا الشيء ارتبط في ذهنه فأصبح شخصية عدائيه يائسة وبدى يتصاعد تفكيره بهذه الفكرة إلا وهي الانتحار ليصل به لأعلى قمة التفكير الذهني والنفسي ومن ثم الانهيار وعدم التحمل مما أدى به إلى رمي نفسه من شباك شقته في مشهد آخر تفاجأ (كلارسيا) بقدوم (لورا) والده (ريشارد) من مدينة (تورينتو)، وقد رسم الزمن على وجهها أنواع التجاعيد فتخبرها بأنها قد وجدت رقمها على كتابه لكن على الرغم من ذلك ولم يتصل بها وأخبرها بأن والديه متوفيان.

وهنا تم توظيف (اللقطات القريبة) التي استغرقت زمناً نفسياً طويلاً رصدت فيها مشاعر (لورا) الحاده المركبة عن طريق تعبيرات وجهها التي كشفت عن أدق المشاعر وأعمقها غوراً واستطاعت أن توحي بالانكسار والضعف الذي شعرت به وهذا ما تم تأكيده من خلال حوار لورا .

لورا- أن ابني قد جعلني أموت في الروايه

وأنا أعرف السبب لأنني تركته وهجرتهم

وهذا أسوء ما تفعله الام وأن هناك أوقات يود المرء فيها أن ينتحر وأنها نادمة على فعلتها هذه، البناء التركيبي للأحداث هنا اعتمد على المونتاج المتوازي لثلاث أحداث تجري في أماكن مختلفة امتزجت فيها الرغبة واليأس والكبت لتوحي للمتلقي بالمضمون الفكري الرئيس للفيلم فتظهر (كلارسيا) مع صديقتها وهي تقبلها من فمها ثم يقطع بانتقاله إلى (لورا) وهي تجلس في غرفه كلارسيا ثم (استرجاع زمني) إلى (فرجينا) تظهرها (بلقطة عامة) وهي تغرق في مياه البحر وكأنها تريد أن تطهر جسدها من كل الطاقات

السلبية الموجود بداخله وتردد على لسانها عبارة : دوماً الحب... دوماً الساعات .. وتنتحر

النتائج

احتوى الفيلم على مجموعة من الرموز والدلالات التي توحي بمعاني فكرية وجمالية تحيل المتلقي لخلق العديد من الصور الذهنية منها انطوت تحت بنائيه الصورة والأخرى تحت بنائيه الصوت لتمنحها أبعاد فكرية وجمالية شفافة.

1- اعتمد الفيلم على بناء النسق المتداخل المبني على المونتاج المتوازي في سرد الأحداث. وكان التقطيع والتداخل حيلة مونتاجيه أسهمت في تفتيت التراتب الزمني وقفز الاحداث من حدث إلى آخر عبر الإشارة الزمنية وهذا القفز أفضى لما يعرف بالاستباق والاسترجاع الزمني محققاً بذلك معنى للصورة على مستوى الشكل أي إيجاد علاقه بينهما إلا أن ذلك لم يضعف البنى التركيبية للحدث بل مكنت المتلقي في خلق حركة من نظام البنية ما بين الدوال المنفصلة للازمنه وربط الاحداث التي تجري أمامه ليقوم بدوره بخلق معادلات دلاليه توحي بمعاني فكريه وجمالية فتحيله إلى تكوين المعنى

2- اتسم فيلم الساعات بالعمق النفسي للشخصيات والاشتغال على الزمن النفسي والتداعي الحر فكان الزمن النفسي أطول واعمق واحتضن الزمن الخارجي إلى حد الاحتواء والاندماج مع الحدث. وعلى الرغم من تشابك الاحداث إلا أنها بدت واضحه الدلالة.

3- لم يقوم الفيلم على حبكة واضحه وكان ضد عنصر الحبكة المنطقية لكن ذلك لا ينفي وجود حبكه أو بناء واضح للأحداث إلا إنها تفتقد المفهوم التقليدي للحبكة مفسحاً بذلك المجال للمتلقي الذي يكون مشاركاً في الأحداث للولوج في فضاءات متعددة لاستنباط المعنى المقصود.

4- احتوى الفيلم على العديد من الدلالات والرموز والتي تقوم على وجود عملية تواصلية بين مرسل ورسالة ومستقبل لتعبر عن معنى محدد تمثل بالنتيجة الرئيسية للفيلم .

5- احتل شريط الصوت مكانة متميزة مشكلاً ترابطاً ملحوظاً مع الصورة ليسهم في تعميق المعنى العام عبر (الحوار) الذي استطاع أن يوصل الكثير من المعاني التي نقود إلى الصور الذهنية لتحتل الصورة المرتبة الثانية من ناحية اشتغالها الدلالي والفكري.

6- عبرت الإضاءة ذات المفاتيح الواطنة عن البعد النفسي للشخصيات واستطاعت أن توحي بحالة العزلة والتناقص لديهم.

7- أسهمت الملابس في التعريف عن الحقبة الزمنية التي تنتمي إليها الشخصيات.

الاستنتاجات :

1- هذه الأعمال لا تحاكي عناصر الواقع المادية وتنقلها نقلاً حرفياً بل يتم التأكيد على التخيل الإبداعي والواقع الداخلي الذاتي للشخصية والإفصاح خلفياتها ونوازعها لتعير عن الكبت النفسي والفكري لها.

2- الفيلم السينمائي لا يمثل الموضوع فقط بل المهم في ذلك هو طريقة إدراكه سيميائياً أي إدراك ما وراء الشيء وليس الشيء ذاته .

التوصيات والمقترحات:

التركيز والاطلاع على الدراسات المعاصرة والخوض في القابلية التطبيقية الواسعة والتي لها مساس مباشر بمختلف العلوم بما فيها السينما.

الهوامش:

---

(1) ينظر: ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي ، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، 2002)، ص50.

(2) ينظر: صالح ابن عزم الله بن زياد ، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة ، (مجلة الملك مسعود ، (م15)، الآداب (1) ، 2003 م-1423هـ) ، ص12.

(3) ينظر: محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة اسلوبية (بيروت-القاهرة، دار الجيل، دار الهدى ، ط2) ص13.

(4) ينظر: درويش الجندي ، الرمزيات في الادب العربي ، (مصر: دار النهضة للطباعة والنشر، ط1، 1957) ص35-37.

(5) إيليا الحاوي، في النقد والأدب، (لبنان: دار الكتاب اللبناني، ط4، 1979)، ص28.

(6) محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص9.

(7) ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق ، خالد رشيد القاضي ، دار الابحاث ط1 ، 2008 وعي/285/21.

(8) المصدر السابق نفسه ، ص62.

(9) ينظر: عبد العزيز القوصي ، علم النفس اسسه وتطبيقاته التربوية (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ، 1964)، ص102-104 .

[10] ينظر: صلاح فضل ، التفسير النفسي للأدب (بيروت، دار العودة، 1981، ط4)، ص209.

[11] ينظر: روجر، ب. هيركل، قراءة في الرواية، ترجمة: صلاح رزق، ط1، (القاهرة، دار الغريب، 2005)، ص96.

[12] أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية، (المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004)، ص32.

[13] المصدر السابق نفسه ، ص33.

[14] لطفي زيتوني، معجم المصطلحات – نقد الرواية، (لبنان: دار النهار للنشر والتوزيع، ط1، 2002)، ص66.

[15] ينظر: محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية، مصدر سابق، ص9.

[16] سامي جريدي الثبتي، التشكيل المكاني في رواية تيار الوعي النسائية، (الأردن: عمان، ط1، 2008)، ص38–39.

[17] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص33.

[18] ينظر: سعيد حسن البجيري، علم لغة النص والمفاهيم والاتجاهات، نظرية تشومسكي اللغوية، ص38.

[19] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً)، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب، د. ط، 1998)، ص7–16.

[20] ليندال دافيدوف، مدخل علم النفس، ترجمة: سيد الطواب وآخرون، ط2، ب. ت، (القاهرة، د. ت)، ص24.

[21] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، مصدر سابق، ص7–16.

[22] نوري جعفر، الفكر طبيعته وتطوره، (ليبيا، منشورات الجامعة الليبية، 1970)، ص149.

[23] الياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقديه، (بيروت: دار الادب، ط1، 1982)، ص191.

[24] راسكوت جيمس، صناعة الادب، ترجمة: هاشم الهنداوي، (بغداد: 1986)، ص270.

[25] ينظر: نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، 1996)، ص3.

[26] روبرت فنتوري، التعقيد والتناقض في العمارة، ترجمة سعاد عبد علي مهدي (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط1، 1987)، ص20.

[27] ينظر: عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط1، 1988)، ص168– 171.

[28] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (بيروت: المركز الثقافي العربي 1990، ط1)، ص48– 50.

[29] أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، (القاهرة: 1971)، ج2، ص55.

[30] أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، مصدر سابق، ص31.

[31] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، (بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985م)، ص34. ومارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، ترجمة: سعد مكاوي (مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969، ص206). والن كاسيار، التذوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، (مصر الهيئة المصرية للكتاب، 1989)، ص66.

[32] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص110.

[33] ينظر: نظرية توماشفسكي (نظرية الاغراض) ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب، (بيروت: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982)، ص180.

[34] ينظر: د . ميشال زكريا، الالسنيه علم اللغة الحديث، المبادئ والاعلام، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1983)، ص267- 268.

[35] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابقن ص58.

[36] حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 2، 2007، ص84.

[37] معجم المصطلحات ، نقد الرواية، ص167.

[38] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص71.

[39] محمد يوسف نجم، النقد الادبي (فن القصة)، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1994)، ص84.

[40] ينظر: مصطفى تواني، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ((اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)) ، 1986، 11. وزياد ابولين، اللسان المبلوع، دراسة في روايات نجيب محفوظ (عمان: الباروزي العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2004) ، ص88- 89.

[41] روبرت همفري، تيار الوعي من الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص66.

[42] ينظر: أ. ف تشيترين، الافكار والاسلوب، ترجمة: حياة شراره (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1982)، ص276- 277.

[43] ينظر: د . يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، (القاهرة: دار النهضة العربية، د. ت)، ص191.

[44] ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص56- 57.

[45] عبد الرحمن منيف، تيار الوعي في روايات، ص51.

[46] طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، ترجمة: حافظ الجمالي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1984)، ص327.

[47] ينظر: ويست بول، الرواية الحديثة الانكليزية والفرنسية، ترجمة: عبد الواحد محمد، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980)، ص32.

[48] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص74.

[49] ينظر: ليندال دافيدوف، ترجمة: سيد الطواب واخرون، (القاهرة– مصر، ط2)، ص341– 343.
[50] ينظر: احمد عكاشه، علم النفس الفسيولوجي، (القاهرة، دار المعارف، 1977)، ص187.
[51] ينظر: عبد العزيز القوصي، علم النفس أسسه وتطبيقاته التربويه (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1962)، ص9.
[52] وارين اوستن، رينيه ويليك ، نظرية الادب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب، ص222–223.
[53] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص 33.
[54] كار ب غوستاف، الانسان ورموزه، ترجمة سمير علي: بغداد دائرة الشؤون الثقافية للطباعة والنشر– 1984م)، ص345.
[55] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص86.
[56] المصدر السابق نفسه، ص87.

المصادر :

1– إبراهيم، عبد الله ، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصره، (بغداد: دار الشؤون الثقافية 1988، ط1).
2– ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق ، خالد رشيد القاضي ، دار الابحاث ط1 ، 2008 .
3– ابو لبن، زياد، اللسان المبلوع، دراسة في روايات نجيب محفوظ (عمان: الباروزي العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2004) .
4– اوستن، وارين رينيه ويليك ، نظرية الادب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب.
5– البجيري ، سعيد حسن ، علم لغة النص والمفاهيم والاتجاهات، نظرية تشومسكي اللغوية.
6– بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1990).
7– بن زايد ، صالح ابن عزم الله ، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، مجلة الملك مسعود ، (م15)، الآداب (1) ، 2003 م–1423هـ) .
8– تشيترين، أ. ف، الافكار والاسلوب، ترجمة: حياة شراره (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1982).
9– تواني، مصطفى ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ) ، 1986.
10– الثبتي ، سامي جريدي ، التشكيل المكاني في رواية تيار الوعي النسائية، (الأردن: عمان، ط1، 2008).
11– جعفر، نوري، الفكر طبيعته وتطوره، (ليبيا، منشورات الجامعة الليبية، 1970).

12- الجندي ، درويش، الرمزيات في الادب العربي ، (مصر: دار الكتاب اللبناني ، ط4، 1979) .
13- جيمس، راسكوت، صناعة الادب، ترجمة: هاشم الهنداوي، (بغداد: 1986).
14- حادي، أحلام، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية، (بيروت: الدار البيضاء، ط1، 2004).
15- الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، (لبنان: دار الكتاب اللبناني، ط4، 1979).
16- حيدر، نجم عبد ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996.
17- خوري، الياس، الذاكره المفقوده، دراسات نقديه، (بيروت: دار الادب، ط1، 1982).
18- دافيدوف، ليندال ، مدخل علم النفس، ترجمة: سيد الطواب وآخرون، ط2، ب. ت، (القاهرة- مصر).
19- زكريا، ميشال، الألسنية علم اللغة الحديث، المبادئ والاعلام، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1983).
20- زيتوني، لطفي ، معجم المصطلحات – نقد الرواية، (لبنان: دار النهار للنشر والتوزيع، ط1، 2002).
21- طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، ترجمة: حافظ الجمالي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1984).
22- عكاشه، احمد، علم النفس الفسيولوجي، (القاهرة، دار المعارف، 1977).
23- عليان، حسن، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد2، 2007.
24- غنايم ، محمود ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة اسلوبية (بيروت-القاهرة، دار الجيل ، دار الهدى ، ط2).
25- غوستاف، كارل، الانسان ورموزه، ترجمة سمير علي: بغداد دائرة الشؤون الثقافية للطباعة والنشر- 1984م).
26- فضل ، صلاح ، التفسير النفسي للأدب (بيروت، دار العودة، ط4، 1981).
27- فنتوري، روبرت، التعقيد والتناقض في العماره، ترجمة سعاد عبد علي مهدي (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط1، 1987).
28- قاسم، سيزا، بناء الرواية، (بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985م)، ص34. ومارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، ترجمة: سعد مكاوي (مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969).
29- كاسبيار، ألن، التذوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، (مصر الهيئة المصرية للكتاب، 1989).
30- لقوصي، عبد العزيز ا، علم النفس أسسه وتطبيقاته التربوية (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1962).

31- لودج، ديفيد، الفن الروائي، ترجمة: ماهي البطوطي ، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة، 2002 .

32- مارتن، مارسيل ، اللغة السينمائية، ترجمة: سعيد مكاوي، (مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969).

33- مبروك، مراد عبد الرحمن ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي أنموذجاً)، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب، د. ط، 1998).

34- نجم، محمد يوسف ، النقد الادبي (فن القصة)، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1994).

35- نظرية توماشفسكين (نظرية الاغراض) ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب، (بيروت: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982).

36- همفري، روبرت، الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000م) .

37- هيزكل، روجرب، قراءة في الرواية، ترجمة: صلاح رزق، ط1، (القاهرة، دار الغريب، 2005).

38- يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، (القاهرة: دار النهضة العربية).

Performing techniques of stream of consciousness in the film

Dr. Iman Homade Abdulamir

Abstract :

The study of techniques for performing the stream of consciousness of the important studies that highlight the most important techniques of modern art, which brought about the aesthetic and intellectual revolution in the late nineteenth century and early twentieth century.

We have allowed this research stand at the most important of these theoretical concepts touched upon the theories that the owners talked about the concept of stream of consciousness basing this on the theories of psychoanalysis and new concepts that have emerged in the philosophy of approaching film later because of its ability to provide external and internal life of the character in simultaneously and its ability to extrapolate Mknunat personal and revealing psychological disruption and Tktenze ideas are expressed with pictures of mental and technical symbols represented a range of modern techniques Performing dealing with prospects undefined for the mind and the reason for this is the ability to be free from time and space constraints with the help of technical means of modern montage the researcher has divided the current study into four chapters as follows:

The first chapter (methodological framework) to search included (research problem), which narrowed the following by asking: ((What are the qualities that are the embodiment of the techniques performance of stream of consciousness and how they are employed within the intellectual and philosophical construction process in the film Film and included chapter also on the importance of research also included on targets Find It:

1. detection of intellectual and aesthetic dimensions of performance techniques of stream of consciousness and mechanisms of functioning in the film.
2. disclosure of intellectual and aesthetic dimensions of the techniques Achtgalat performance in the film.

The second chapter included a (theoretical framework and previous studies) contained two sections evolutionary framework:

First topic: the stream of consciousness term - concept - Growing Up

The second topic: techniques for performing stream of consciousness in the cinema

In the third quarter it came (search procedures) and the researcher has identified a systematic search, community search, search tool

Then select a sample Vlmah one for analysis consisted's film (Watches)

The fourth quarter results, conclusions and list of sources