الجمهوريـــة الجزائريّـــة الدّيمقراطيّـــة الشّعبيّـــة

وزارة التّعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــيّ

جامعة مولود معمري، تيزي- وزو

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه

التخصّص: اللّغة والأدب العربي

الفـــــرع: دراسات أدبية ونقدية

إعداد الطالبة: صليحة مرابطي

الـمـوضـــــــــــــــوع :

بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والسينما

لـجـنـة الـمـنـاقـشة

أ.د.ذهبية حمو الحاج، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري.....رئيسا

أ.د.آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....مشرفا ومقررا

أ.د.أحمد حيدوش، أستاذ التعليم العالي، جامعة محند ولحاج البويرة .....ممتحنا

أ.د.سامية داودي، أستاذة محاضرة صنف أ، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....ممتحنة

أ.د.مصطفى ولد يوسف، أستاذ محاضر صنف أ، جامعة محند ولحاج البويرة ..... ممتحنا

أ.د.كريمة بلخامسة أستاذة محاضرة صنف أ، جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية .....ممتحنا

تـاريـخ الـمـنـاقـشة : 11 /11/ 2018

بسم الله الرحمان الرحيم

كلمة شكر

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله ، ثم خالص الشكر والتقدير

للأستاذة المشرفة" **الدكتورة آمنة بلعلى**" على صبرها معي ورعايتها لي علميا وإنسانيا

لكل من مدّ لي يد المساعدة وهم كثر لا تتسع هذه الورقة لذكرهم فجازاهم الله عني كل خير

لأعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم للبحث وتكبدهم عناء تصويبه

وإلى الأستاذة الفاضلة فتيحة بوسنة خالص الشكر والتقدير

إهداء

إلى جميع الذين يضيئون حياتي

بمحبتهم

وإلى ضيـــــــاء

مقدمة

مقدمـة:

تقترن أشكال الفن والأدب في العالم المعاصر بمفاهيم ما بعد الحداثة المقترنة بمحاولات التكسير والقلقلة التي تدفعها الرغبة في تحدي قدرة عناصر العمل الفني على التوحد في وحدة فنية كاملة، فالتفكيك وإرجاء المعنى أهم سماته وهو على رأي ليبتوفسكي فن دون ادعاء عفوي وحر على صورة المجتمع النرجسي اللامكترث، المتحرر من قيود التأصيل والنمذجة، ليتلاشى مفهوم الجوهر كما يرى دولوز وظِلّ النموذج الذي هيمن على التفكير الفلسفي طوال القرون السابقة على القرن العشرين، ويحل محله مفهوم التعددية بكل أشكالها، تعددية الخطاب والمعنى والظاهرة، بحسب منطق التكثر والتضاعف.

وعلى ذلك كان لابد للرواية باعتبارها فنا هجينا أن تتأثر وتتحرر من سلطة القوالب الجاهزة التي أملتها الرواية التقليدية، حيث نزعت الرواية الغربية الحديثة في بعض نماذجها منذ النصف الأول للقرن العشرين نزوعا تجريبياً يلعب لعبة الشكل والمضمون ومغامراتهما على أوسع مدى، بكسر قيود الكلاسيكية الرصينة التي كبّلت هذا الفن العريق عقوداً طويلة من السنين، فظل معزولاً عن أسباب التطور كما تطورت بقية فنون الأدب حتى جاء عدد من الكتاب الغربيين فأرسى أسس ما يسمى "بالرواية الغنائية"و"الرواية المجازية"و"الرواية الصوفية"، و"الرواية العلمية" وأخيرا "الرواية الجديدة".

انطلق هذا الفن من شكله المؤطر، وأخذ يواكب الثورات المستحدثة في مختلف الأجناس الأدبية ومجمل ميادين الحياة، وبدأ يستمدد بناه الفنية من مختلف الفنون الانسانية وخاصة السينما التي ظهرت كفن جديد في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وبالمنحى نفسه أخذت السينما، كذلك، تتطور وتأخذ صيغها البنائية من المسرح والأدب بصفة عامة ومن الرواية بصفة خاصة. بيد أنها لم تقطع المسافة ذاتها حيث استفادت السينما من التجديدات التي طالت فنون السرد عامة والرواية خاصة فوصلت في مدة وجيزة قد لا تبلغ الثلاثين عاما إلى مستويات النضج التي طالت الرواية

فظهرت مفاهيم السينما الجديدة مع غودار وغرييه ومفاهيم السينما الطلائعية والواقعية الجديدة والسينما الفلسفية مع **دولوز Deleuze** .

ولأن السينما من أكثر الوسائط التكنولوجية تعبيرا عن الحياة عامة والواقع المعاصر خاصة، فإنها تُقابل من فئات الجمهور على اختلاف نوعياتهم وثقافاتهم ومستوياتهم الاجتماعية بترحاب وشغف كبيرين، حيث تعكس صيرورة الحياة الإنسانية، بحقائقها العميقة الممتدة في مسارب الزمن وظواهرها الخارجية المتمثلة للعيان في تطوراتها وانعطافاتها طبقاً لتصرفات أبطالها، كما يشخص الفعل البشري تشخيصاً حياً من خلال الصورة الفوتوغرافية التي تُشبع متعة المتلقي في المطابقة والتخيل والفهم، فالفيلم السينمائي عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة معيّنة، مطبوعة على شريط مضغوظ على بكرة، تتراوح مدّة عرضه عادة من 10 دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به، ويعتمد هذا الوسيط بالدّرجة الأولى على الصورة، التي تحتل مكانة بارزة في محاولة تجسيد هذا الواقع، وبلورة الفكر الثقافي للمجتمعات، وأداة فعّالة للتواصل والتّأثير في الآخر، من خلال الرموز والإيحاءات التي تحملها في طيّاتها حيث إنّها تشدّ انتباه المتلقي بألوانها ورموزها الإبداعية، من جهة، ومحاولة فك هذه الشفرات، من جهة أخرى، وهذا ما يخلق نوعا من التفاعل بين هذا الوسيط والمتلقي أو المشاهد.

وكان لهذا التفاعل أثره البارز علي كمتلق حيث دفعتني مشاهددة فيلم الساعات للمخرج الامريكي **ستيفن دلدري stiven daldry** إلى الاطلاع على رواية الساعات المقتبس عنها للكاتب **مايكل كانينجهامMaeckel kaningham** وإلى العودة إلى الأعمال التي تتعالى عنها نصيا وفيلميا وهما رواية "السيدة دالاواي" لفرجينيا وولف والفيلم المقتبس عنها بنفس العنوان للمخرج **مارلين غوريس Marleen goriss** ، ومن ثم بناء إشكالية هذا البحث وطرح التتساؤلات المتعلقة به، حيث يجسد هذا الفيلم نموذجا للفيلم مابعد الحداثي القائم على ما أسماه ميشال فوكو في كتابه الكلمات والأشياء **باليوتوبيا**

غير المتجانسة L'utopie hétérogène التي يقصد بها تساكن عدد كبير من العوالم المتشظية الممكنة في فضاء افتراضي، أو على نحو أبسط، تواجد فضاءات متجاورة ومفروض بعضها على الآخر، ولا تتوقف الشخصيات في هذه الفضاءات طويلا عند كيفية حل والبحث عن إجابة للأسئلة المركزية، بل هي ملزمة في المقابل بالتساؤل عن أي عالم هو الذي نحياه؟ ما مآله؟ ما العمل حياله وأي أنا ستقوم بذلك؟ فتعكس هذه البنية حيرة الإنسان في مواجهة هذه الأسئلة فيبدو مفككا في الآن والقبل والبعد والممكن والمحتم وأسئلة الحياة والموت والوجود. ولا يبدو هذا الملمح التفكيكي في حال من الهذيان وإنما هو صورة لعمق وبلاغة هذه الاسئلة، فيبدو العمل الفني الذي هو صورة لذلك في حالة ما أسماه **بول ديمان Paul Deman** في كتابه العمى والبصيرة ببلاغة التفكيك، من ذلك أتت تسمية بحثنا ببلاغة التفكيك السردي بين االرواية والسينما المستمدة من جمالية الإحساس بالنظام داخل الفوضى، التي تفرضها تقنيات التفكيك المستخدمة في الرواية والفيلم، ونظام يلجمها بأمبراطورية البلاغة كما يسميها **بيرلمان Ch.Perelman.**

وتستثير هذه البنية الخاصة لبلاغة التفكيك السردي الي تمتلكها هذه الرواية/الفيلم مجموعة من الأسئلة التي تمثل إشكالية بحثنا وهي:

- ما المقصود ببلاغة التفكيك؟
- هل يمكن لجم التفكيك بالبلاغة؟
- هل يمكن الموازنة بين مفاهيم البلاغة والشعرية والجمالية والسرد؟
- ما هي آلياتها؟
- هل آليات بلاغة التفكيك الموجودة في الرواية هي نفسها في السينما؟
- هل يمكن الحديث عن بلاغة للأفلام السينمائية؟
- وكيف يمكن للصورة كذلك أن تعكس أو تجسّد ثقافة المجتمعات؟،

-ما دورنا نحن كمتلقين في تأويل هذه الرسائل المشفّرة التي تحملها الصورة المجسّدة من خلال الفيلم السينمائي؟

وفي محاولة للإجابة عن هذه التساؤلات وإن كانت اللغة شرط الجمالية الأول في جميع فنون الأدب فإنها في الرواية، لابد أن تكون متوازية مع شروط أخرى ومقاييس تصنع بلاغة هذا النوع، من هنا فنحن لا ننطلق من نظرية ناجزة للرواية، بل باعتبارها نظرية لا تزال تجمع أعمدتها وتبني أسسها ومقاييسها منذ محاولات **رولان بارث** Rolan Barth في كتابه **البلاغة القديمة** وقبله **بيرلمان** في طرحه للبلاغة الجديدة التي تعتبر فيها الرواية مقاربة منفتحة غير مغلقة ونهائية لتحليل النصوص.

هذه المقاربة تنطلق من مبادئ عامة مفادها الابتعاد عن هاجس صياغة بلاغات منمذجة تسعى إلى إقامة هياكل مغلقة ونهائية يتحول النقد معها إلى نوع من محاكمة النص وقياس مدى مطابقته لهذه الهياكل، والعمل في مقابل ذلك على بناء استراتيجية مساءلة النص من مبدأ الخصوصية النوعية للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه من جهة وفسح المجال أمام النص ليملي أسئلته الخاصة من جهة أخرى، ولذلك فاءن بعض المتخصصين في البلاغة **كمحمد العمري ومحمد مشبال** يعتبر أنّ من أشكال تلاحم التصويري بالتداولي أن يتكلّم النص ويقول بلاغته بأن يتفوه بالمسكوت عنه ويقولها كما لم تُقل في حالة من الانزياح . هذه الحالة الانزياحية لم يعتن بها بالقدر الذي تستحقه في كتب النقد الغربي وكذلك العربي فمنذ صدور كتاب بلاغة الرواية **لواين بث** لم يصدر كتاب بمسمى بلاغة إلا محاولات **تودوروف Todorov** المتفرقة في كتابيه "الأدب والدلالة" و"القصة والمؤلف" وكتاب "محسنات" **لجيرار جينيت G.Genette** وهي محاولات تحت تسميات الشعرية.

لذلك كانت خطوتنا الأولى محاولة وضع مقاربة تناسب بين هذه المفاهيم البلاغية ومفاهيم التفكيك عامة، وتفكيك السرد خاصة، وتوصيف طريقة تمظهرها بشكل عام في فني الروية والسينما وأهم التقنيات البلاغية السردية فيهما التي تبني ملمح التفكيك .

قدمنا في خطوة ثانية، التصور الذي افترضنا مناسبته لهذه الظاهرة وهو نظرية **بول ريكور Paul Recoeur** في تأويل السرد، وأول مصوغ لهذه الفرضية أن رؤياه للسرد أتت استجابة لتيار التفكيكية التي بدأت تغزو أشكال الفن المعاصر في العالم الغربي، فهو يرى أن التفكيك المقترن بعملية التأويل اللانهائي للأدب لا يجب أن يتعارض مع قوانين النظام والفكر الإنساني والأعراف الفنية والأدبية، فهو يحاول أن يلجم التفكيك لكن دون إعادته لقيود البنيوية التي خرج الأدب من سجنها. لذلك تعتبر نظريته لتأويل السرد في ثلاثيته "**الزمان والسرد**" محاولة للفكاك من قيود السيميائية على السرد ومن إرث البنيوية العتيق حول عقلنة السرد وإغلاق النص ضمن مقولات اللغة. حيث يتعاطى مع السرد كرؤيا إنسانية قبل أن تكون تمظهرا لغويا فلا تكمن شعرية السرد في إحياء اللغة لذاتها وفي ذاتها وتاويل السرد لا بآليات لغوية فحسب وإنما بتأويل التجربة الإنسانية والفعل الإنساني فيه.

وعلى ذلك اخترنا اتباع طرح **بول ريكور** التأويلي وعضدناه بإنجازات المنهج البنيوي وخاصة شعرية **جيرار جينيت** من خلال كتاب **محسنات** الذي ترجم إلى اللغة العربية تحت عنوان **خطاب الحكاية**، كذلك شعرية **تودوروف** من خلال كتبه "**الشعرية**" و"**الأدب والدلالة**" و"**القصة والمؤلف**" وفي مجال السينما كان كتاب "**الإخراج السينمائي**" لتيرنس جون مارنر، وكتابي "الصورة الحركة" و"الصورة الزمن" وكتاب المعجم السينمائي **لماري يريز جورنو Marie Thérèse journot** خير معين لنا على اتمام فصول البحث كما يلي:

الفصل الأول والمعنون: **من تفكيك البلاغة إلى بلاغة التفكيك**

وتعرضنا فيه لشرح أهم المفاهيم المكونة لاشكالية البحث وأبرزها مفهوم البلاغة وعلاقته بمفاهيم الشعرية والجمالية، ثم التفكيك وبلاغة التفكيك وتفكيك السرد وارتباط هذه المفاهيم ببناء معالم بلاغة الرواية بصفة خاصة و بلاغة السرد بصفة عامة، ثم جمعنا أهم الآليات السينمائة التي تبني جمالية السينما وبلاغتها، وربطنا ذلك بطرح **بول ريكور** الذي يرى أن هناك وحدة وظفية تتحكم بالتفكيك في السرد وأن ذلك ملمح جمالي يشمل كل أشكال السرد بما فيه المرئية، هذه الوحدة قائمة على تفكيك الزمن وتفكيك الحبكة وتفكيك الصيغة والواقع، وعلى ذلك كانت الفصول المتبقية من البحث تابعة لهذا التقسيم فكان الفصل الثاني والموسوم ب: **رؤيا تفكيك الزمـن**.

كان الترتيب الكرونولوجي أساس تنظيم الحكي في أشكال الحكي الكلاسيكية وقد عملت الرواية الحديثة على كسر هذه الخطية واستحداث أشكال لازمنية قائمة على كسر خطية الزمن، وقد كان الشكلانيون أول من بحث في تجليات ذلك بالتفرقة بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وتبعهم البنيويون وخاصة **جيرار جينيت** الذي وضع الفرق بين القصة والحكاية مايتبعها من أساليب التمطيط الزمني والقطع الزمني والتسريع الزمني، أما **بول ريكور** الذي استفدنا أيضا من منهجه، فهو يعتبر أن التفكيك الزمني قائم ليس على اللازمانية في السرد وإنما على تعمق الزمن وسبر أغواره في النفس البشرية وينعكس ذلك على أساليب الكتابة السردية والتي تتفكك بدورها استجابة لسلبية تجربة الزمن في النفس، وقد حللنا بعض صور هذا التفكيك الزمني في رواية الساعات **لمايكل كنينجام** المستوحى من حياة الأديبة **فرجينيا ولف** وكذلك في فيلم **الساعات** المقتبس منه للمخرج **ستيفن دالدري**.

والفصل الثالث والموسوم ب: **رؤيا تفكيك الحبكة**

عرضنا فيه نظرية **بول ريكور** في تفكيك الحبكة وتصنيفه لأنواع الحبكات ووصلنا فيه إلى اعتبار أفعال الشخصيات هي الأساس في تفكيك الحبكة ولاسيما الأفعال المبرزة لعامل المعاناة لدى الشخصيات والتركيز على ألمها أو ما يسميه بالعوارض المثيرة للخوف والشفقة أو بالعوارض التدميرية وهي تقف في صدارة مولدات التنافر التي تعمل على تفكيك الحبكة، وهي في المدونة مواضيع المرض والجنون والفشل في الكتابة والإعياء والموت والانتحار، إضافة إلى مواضيع الدمار والحرب والخوف، وعملنا على تحليل طرق تبئير هذه المواضيع سرديا وفيلميا، وأبرزنا أهم التقنيات السينمائية المرافقة لها كأنواع اللقطات والتركيز البؤري الحاد وأشكال الإضاءة، وغيرها من التقنيات التي تعمل بدورها على إقامة ملمح الاستعارة/الحبكة ومفهوم الاستعارة التصورية .

أما الفصل الأخير المعنون ب: **تفكيك الواقع في السينما الجزائرية والرواية**

تناولنا فيه تاريخ السينما الجزائرية وقمنا بدراسة مميزات السينما الكولونيالية وتأثيرها في واقع السينما في الجزائر قبل وبعد الاستقلال. ودرسنا علاقة ذلك بالواقع الجزائري الإجتماعي والثقافي و درسنا هذا المعطى من خلال مدونة سنمائية من الفترة الكولونيالية وهي فيلم **بيبي الموكو pépé le moko**، ثم انتقلنا إلى دراسة بلاغة الرؤيا في مدونة روائية جزائرية هي رواية **كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد** أبرزنا فيها نضج التجربة الروائية الجزائرية من حيث جماليات البناء والصيغ السردية فيها تأكيدا لوجهة نظرنا في ان الرواية الجزائرية و كذلك الفيلم نموذجا فذا لما أسميناه في هذا البحث ببلاغة التفكيك.

وبذلك نتمنى أن نكون قد أعطينا صورة واضحة المعالم عن تصورنا لبلاغة التفكيك الذي حاولنا أن نؤصله بالإعتماد على مجموعة من الكتب التي لم تكن كافية، أهمها هو ما يعبر عن المنهج المتبع في تحليلنا وهو المنهج السيميائي التأويلي الذي جمعناه من المزاوجة بين كتب : **جيرار جينيت** "**خطاب الحكاية**" **وتودوروف** "**الأدب والدلالة**" و"**القصة**

والمؤلف" مع كتب **بول ريكور**: "**الزمان والسرد،الحبكة والسرد التاريخي**" **الزمان والسرد التصوير القصصي**"، **الزمان والسرد، الخطاب المروي**"، أما المراجع التي تخص السينما فقد كانت كتب "**السرد الفيلمي**" **لعبد الرزاق الزاهر** و "**الإخراج السينمائي**" **لتيرنس سان جون مارنر والمعجم السينمائي لماري تيريز جورنو، وكذلك كتابي** "**الصورة الزمن**" "**والصورة الحركة**" **لجيل دولوز** عونا كبيرا لنا، على قلة المتخصصين في سيمياء السينما.

ليست العلاقة بين الرواية والسنما ثابتة محددة، بل هي تاريخية بمعنى أنّها متأثرة بتحول شروط انتاجهما، ولقد عرف عصرنا تحولات علمية وتقنية كبيرة لا جدال في أنها طالت الرواية والسنما باعتبار أنهما ظاهرتان الأقرب إلى وسائل التواصل والوسائط الرقمية المتعدّدة شديدة التطور، فضلا عن أنّهما الفنان الأكثر خوضا لمغامرة التجريب.

إضافة إلى ما سبق فقد عرفت العلوم ومناهج تحليل النصوص والخطابات تطورا مذهلا ألقى بضلاله على العلاقة بين الرواية والسنما وهو تطور لايمكن الإحاطة بمداه في هذه العجالة، غير أننا يمكن أن نقف عند تحول مركزي تمثل في الانتقال من سيطرة المرسِل (المؤلف الروائي والمخرج السنمائي) إلى دخول المرسَل إليه (القارئ والمشاهد) بحيث أصبحا يساهمان في صناعة المعنى وفي تفكيكه.

وفي الأخير أشكر الأستاذة المشرفة على جهدها في توجيه البحث وتصحيحه، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على قراءته وتصويبه، والله ولي التوفيق.

تيزي وزو في: أفريل 2018

الفصل الأول

من تفكيك البلاغة إلى بلاغة التفكيك

المبحث الأول: تفكيك البلاغة

1- تاريخية البلاغة وتحولات المفهوم

2- في معنى التفكيك

3- مفهوم تفكيك السرد بين الرواية والسينما

المبحث الثاني: لغة السينما وجمالياتها

1-الجمالية السينمائية والسينما الجديدة

2-اللغة السينمائية وأسلوبية المونتاج

3-التنويعات الدينامية للإطار

4-جمالية تركيب اللقطات وتعميق المجال

المبحث الثالث: نحو منهج لبلاغة التفكيك

1-رؤيا بول ريكور لبعثرة الحكي

2-البنية الوظيفية في السرد عند بول ريكور

3-نحو نموذج لبلاغة التفكيك السردي

4-بلاغة الصورة الفنية والبعد الإنساني

المبحث الرابع: تقديم المدونة

1- بلاغة التعالي النصي او الميتاسرد في رواية وفيلم الساعات عن رواية وفيلم السيدة دالاواي

المبحث الأول: تفكيك البلاغة

1-تاريخية البلاغة وتحولات المفهوم:

يقتضي الكلام عن بلاغة التفكيك السردي في الرواية والسينما البدء بتفكيك للبلاغة ذاتها، وبتعبير آخر هل ظل مفهوم البلاغة واحدا عبر العصور أم أنه خضع لسيرورة التاريخ وتحولاته وتحولات الأطر التي أحاطت به، يقول محمد العمري «...**إن البلاغة – كأغلب العلوم الإنسانية أوكلها- مفهوم تاريخي يتغير بحسب الثقافات والحقب، فمفهومها عند الجاحظ وابن سنان الخفاجي مثلا بعيد كلّ البعد عن مفهومها عند الجرجاني و السكاكي، ومفهومها عند كل هؤلاء بعيد عن مفهومها عند الصلاح الصفدي وابن حجة وغيرها من بلاغيي العصور المتأخرة...**» [1] ولأجل تأكيد هذا التحول في المفهوم وتعدده يورد العمري قولا لميشيل مايير Michel Mayer في كتابه قضايا البلاغة الصادر سنة 1993: " **عرفت البلاغة على مدى تاريخها الطويل، عددا من التعاريف المتفاوتة البعد والقرب، تتنافى أحيانا ولكنها تتداخل أحيانا أخرى تداخلا جزئيا، وإلى اليوم مازلنا مضطرين لمواجهة غياب الوحدة في هذا المجال، كما لو أنّ الضبابية واللعنة، الأصيلتين اللتين التصقتا بها قديما مازالتا تطاردانها**"[2]

إذا كان الرأي السابق ينطبق على البلاغة وتحولات الظروف عبر العصور، فلابد أن ينطبق على الرواية والفيلم بالنظر إلى التحولات التي طالتهما داخليا أو أحاطت بهما خارجيا أي كما حصل فيها من تطور تقني في خصائصهما أو ما حصل في السياق الحضاري العالمي.

---

[1] محمد العمري: أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، إفريقيا الشرق، 1، الدار البيضاء، د ط، 2013، ص 11، 12.

[2] -م ن، ص نفسها

عرَّف أبو هلال العسكري البلاغة قائلا: البلاغة من قولهم بلغت الغاية، إذا انتهيت إليها وبلَّغتها غيري ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته، فسميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه [1] تتأكد من هذا التعريف مهمة أساسية تقوم بها البلاغة يتطابق فيها لفظها باصطلاحها وهي التبليغ والتأثير المبني على الإيصال والإفهام، ولذلك أُعتبرت الفصاحة التي أُشتقت من الإفصاح والقائمة على ذات الغاية مرادفا للبلاغة في التراث العربي إلى غاية القرن الرابع الهجري، حيث يقول القزويني:" البلاغة في الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته وهو مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام كل من التنكير والإطلاق والتقديم والذكر يُبايِن مقام خلافه، وكذا خطاب الذكي مع خطاب الغبي، وبكل كلمة مع صاحبتها مقام، وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب وانحطاطه بعدمها؛ فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب، فالبلاغة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى بالتركيب...وتتبعها وجوها تورث الكلام حسنا، وفي المتكلم ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ، فعلم أن كل بليغ فصيح ولا عكس، وأن البلاغة مرجعها إلى الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد."[2] ويعبر السكاكي عن معنى الاحتراز بمصطلح السلامة ويعتبره شرطا من مجموعة شروط أخرى لكمال البلاغة.

وإذا تمعنّا جيدا في تعريف القزويني فإننا نلمح إلى جانب الفصاحة وجوها أخرى لمفهوم البلاغة وهي: مطابقة الكلام لمقتضى الحال وهذا الاخير معناه واقع الحال لذلك نجد في الدراسات المعاصرة كثيرا من النقاد يناسبون بين مفهوم البلاغة والواقعية في الأدب حيث انه كلما اقترب النص الادبي أو العمل الفني بشكل عام من تمثيل معالم الواقع واررهاصاته وفجواته اقترب من التميز أو الحسن، ومرادف الحسن في مجالات نقد

[1]– أبو هلال العسكري : الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، د ب، 1952، ص6

[2]– الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد النعم خفاجي، ط3، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، 1993، ص 33

الفنون المعاصرة هو الجمالية وفي مجال النقد الادبي هو الشعرية والأدبية، وشروط ارتفاع شأن الحسن والقبول في الكلام مثلما يقول القزويني تكون بمطابقته لمقتضى الحال ولمقامات الكلام وللاعتبار المناسب وباحترازه عن الخطأ.

ويقتضي الإبلاغ في صورته التواصلية بلوغ غايات أساسية لدى طرفي التواصل هي الإفهام والتأثير، وتوخيا لهذه الغايات تناولت البلاغة منذ عهدها القديم مجالين يؤسسانها ويقوم عليهما الكلام الأدبي بمختلف أشكاله، جانب الحجاج أو الإقناع وجانب التأثير الجمالي. ثم علاقة هذا بالصورة البلاغية الصغرى على مستوى الجملة والمشهد، وبالصورة البلاغية الكبرى على مستوى البنى التركيبية الكبرى، ثم رؤيا العمل البلاغية.

وبهذا المعنى يمكن تعريف البلاغة بصفتها تقنية للخطاب الإقناعي، أي أن الفن البلاغي هو فن الخطاب الفعال والمؤثر؛ وفي هذا المستوى أيضا، كما هو الحال في مستوى الفعل الكلامي، يعد القول بمثابة فعل un acte.فالخطيب يسعى إلى الحصول على رضا مستمعيه ودفعهم، إن اقتضى الحال، إلى التصرف في الاتجاه المرغوب فيه. وبهذا المعنى تكون البلاغة إنجازية وتأثيرية في وقت واحد[1] ، ولكي تؤدي لغة ما وظيفتها الاتصالية ينبغي أن تمتلك نظاما من العلامات، إذ إن العلامة تقوم في عملية تبادل المعلومات داخل المجموعة البشرية، بدور المعادل أو المكافئ المادي للأشياء، والظواهر والمفاهيم التي تعبر عنها وعليه فإن الميزة الأساسية للعلامة هي قدرتها على القيام بوظيفة الاستبدال remplacement ، بمعنى أن الكلمة تحل محل الشيء أو الموضوع أو

1 – بول ريكور: ألبلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا ترجمة: مصطفى النحال، ضمن مجلة فكر ونقد عدد فبراير، الرباط 1999 ومنشور أيضا على الموقع الإلكتروني:
http://www.aljabriabed.net/n16_09nahal.htm

المفهوم.[1] ويعتبر الاستبدال بالكلمة او بالايقونة أو بالصورة أساس المجاز والتشبيه والاستعارة في كل المجالات وعن ذلك تنشأ ثنائية المعيار/الانزياح.

ومع تقدم وسائل الاتصال المعاصرة تنوعت وتعددت أشكال اللغة التواصلية لكن البلاغة ظلت مجال وعلم دراسة جمالية الخطاب مهما كانت لغته أو شكله، وأُستحدثت أوجه بلاغية تخص كل نوع تواصلي فهناك مثلا بلاغة الخطاب الإعلامي وبلاغة الخطاب المرئي أو المسموع أو الرقمي، ونظرا لتداخل مفهوم البلاغة مع ما أُستحدث من مفاهيم وميادين نقدية معاصرة كعلم الجمال والشعرية والأدبية والسيميولوجيا والهيرمينوطيقا فقد أصبح مفهوم البلاغة مرادفا لكثير منها، مثلما يذهب بول ريكور في مقاله البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا إلى الجمع بين هذه المفاهيم الثلاثة في قفة واحدة.[2]

وإذا عدنا إلى البلاغة القديمة فإننا نقرّ كماأقرّ القرطاجني ومن قبله الجرجاني بأنَّ "**معرفة طرق التَّناسب بين المسموعات والمفهومات لا يُوصَلُ إليها بشيءٍ من علوم اللِّسان إلاَّ بالعلم الكلِّي في ذلك، وهو علم البلاغة.**"[3] وهكذا يعتبر حازم القرطاجني البلاغة علما كليا وليس مبحثا فرعيا من مباحث اللسان، يقتضي ضبطه الى الإحاطة بعلوم اللسان وعلوم الإنسان المختلفة المتدخلة في تكوين الذات المنجزة للخطاب، وينظر إلى النص كظاهرة أدبية شاملة. وذلك بعد الاتساع الذي شهده الجهد التقنيني لهذا العلم المزامن لجهود نقدية وجهتها قضية تاريخية وعريقة هي صراع الشعر والتداول. وقد شهد هذا العلم على كثرة المتبحرين فيه محاولات وجّهت القرطاجني إلى هذا الاعتبار من أبرزها بلاغة المعنى والنظم النحوي مع عبد القاهر الجرجاني، وأبعاد الإيقاع والتناسب

[1] – يراجع، يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص53

[2] – يراجع، بول ريكور، البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، د ط، دار الغرب الإسلامي، د ت، ص 226

الصوتي والمعنوي مع السكاكي وابن سنان الخفاجي وقد خلص هذا الجهد التراثي الى اعتبار البلاغة العربية بلاغة الخطاب وليس فقط بلاغة الجملة أو النص.

وعلى مثل هذا الاعتبار الذي يوّسع مجال البلاغة في النقد البلاغي العربي القديم، ظهرت منذ النِّصف الثَّاني من القرن العشرين في النقد الغربي أصواتٌ تنبِّه إلى خطورةِ اختزال إمبراطوريَّة البَلاغة في المستوى الأسلوبي أو المُحسِّنات، حيث ألّف **جيرار جنيت** مقالاً أَسْماه البلاغةَ المختزَلة (**La Rhétorique restreinte**)، حَظِي بمكانةٍ خاصَّة في التَّنظير البلاغي الحديث، مُحاوِلاً فيه إبرازَ الانزياح الذي حدثَ في تاريخ البلاغة عندما تمَّ النظر إليها من خلال جزءٍ من أجزائها وهو الأسلوب.[1]

كما دعا **بيرلمان** إلى ضرورة العودة إلى المعنى الشَّامل للبلاغة، الذي يضمُّ أبعادًا حجاجيَّة جدَليَّة، وفلسفية منطقيَّة؛ وذلك في محاولةٍ منه "لإحياء البلاغة الميتة التي فقدَتْ على مدى قرونٍ أجزاء هامَّةً من إمبراطوريَّتِها الواسعة.[2]

وهكذا يتخذ مفهوم البلاغة القائم على الصنعة والتخييل والتداول مرادفات له في الجهد النقدي المعاصر هي علم النص، علم الأدب، الجمالية، الأدبية، الشعرية.[3] بل يتسع ليشمل السيميائيات والتأويل. حيث تُعرّف الشعرية عند تودوروف على أنها عملية لتأويل الاعمال الأدبية وسعي لشرح التأثيرات الأدبية من خلال وصف الأعراف وقراءة العمليات التي تجعل هذه التأثيرات ممكنة. كما أنها تقترن بالبلاغة عن كثب، فقد كانت هذه الأخيرة منذ العصور الكلاسيكية دراسة لموارد اللغة؛ تلك التي

---

[1] - Voir G. Genette, Rhétorique restreinte.. Figure3. Edition du seuil. Paris 1972. P 21 - 40

[2]- Voir Ch. Perelman L'empire Rhétorique.. Librairie Philosophique. 1977. P13.

[3]– يراجع صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص47، 48، 50.

ترمي إلى تحقيق أغراض محددة وكذلك مواردها التعبيرية أي تقنيات اللغة والتفكير التي يمكن استخدامها لبناء خطابات مؤثّرة.[1]

وقد فصل أرسطو البلاغة عن الشعرية، إذ تعامل مع البلاغة على أنها فن القدرة على الإقناع وتعامل مع الشعرية بكونها فن المحاكاة أو التمثيل. ومع ذلك، فقد دمجت بينهما التقاليد الأدبية للقرون الوسطى والنهضة الأوربية، حيث غدت البلاغة فن الفصاحة، وكان الشعر بما أنه ينشد أن يعلّم، وأن يبهج، ويثير المشاعر مثالاً رفيعاً على هذا الفن. ومع نهاية القرن العشرين أعيدت إلى البلاغة الحياة بوصفها دراسة القوى البنائيّة للخطاب.[(2)] بل يذهب هنريش بليث إلى اعتبارها كما فعل القرطاجني علما واسعا للمجتمع، حيث يقول في توسع البلاغة لتشمل مختلف العلوم الانسانية المعاصرة ما يلي:" **نلاحظ حاليا كثرة مفرطة من الاعمال المرصودة للبلاغة تنظيرا وتأريخا في أوروبا والولايات المتحدة في وقت واحد إن سبب هذه النهضة البلاغية يرجع في مجال التنظير إلى الأهمية المتزايدة للسانيات التداولية ونظريات التواصل والسيميائيات والنقد الإيديولوجي، وكذا الشعرية اللسانية في مجال وصف الخصائص الإقناعية للنصوص وتقويمها ونتيجة لهذه الأهمية يجب أن نسجل أولا أن البلاغة صارت علما وأننا نهدف من جهة ثانية إلى نظرية بلاغية، وأن البلاغة من جهة ثالثة ليست محصورة في البعد الجمالي بشكل صارم بل تنزع إلى أن تصبح علما واسعا للمجتمع، إن رواد هذه البلاغة الجديدة في فرنسا هم رولان بارث وجيرار جينيت وكوينتر وكبدي فاركا ومجموعة مو وبيرلمان وتودوروف، لقد استطاع هؤلاء الباحثون وآخرون ان يجعلوا من البلاغة مبحثا علميا عصريا.**"[(3)] هذا المبحث العلمي العصري يوظف كل آليات تحليل الخطاب التي وضعها هؤلاء النقاد لإقامة علم معاصر

[1] - يراجع، تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2 دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1990، ص 23

2– يراجع، م ن، ص 24

[3] - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد المعتصم، إفريقيا الشرق، بيروت، 1999 ص 22

للبلاغة سبق القرطاجني إلى تسميته علما كليا، ونحن نستفيد في هذه الدراسة خصوصا من جهود **جيرار جينيت وتودوروف** في بلاغة السرد، وسنعتمد أكثر على طرح **بول ريكور** فيما أسماه البلاغة الوجودية في عمله "**الحياة بحثا عن السرد**" لنتخذ البلاغة كما اعتبرها لا علم جمالية الخطاب أو إقناعيته فحسب وإنما بلاغة الكون الأدبي مثلما يسميها **محمد أنقار**، وهي التي تحتفي بالنص الأدبي من حيث هو كون شامل، صادرة في ذلك عن تصور كلي للإبداع، والحق أن هذا النمط من الدراسة البلاغية لا يلغي الاستفادة من الطاقات التعبيرية التي يمكن أن تتضمنها كل إمكانية بلاغية بما فيها إمكانيات التفاصيل والمجاز والجزئيات التزيينية، أو إمكانيات الهيكلة والبنية، حيث أن الكون الأدبي مفهوم جمالي متعال، وهو لذلك يمثل معينا لا يمكن أن يمتح منه إلا صاحب التصور البلاغي الناضج، سواء تجلى ذلك في صيغة دراسة موسعة أو مقال تأملي. ويستشهد في هذا المقام بتصور **غاسطون باشلار Gaston Bachlar** في تعامله مع القضايا الشعرية كما لو كانت صورا شفافة مؤرقة لا من حيث هي تنتمي إلى جنس الشعر أو إنها مفعمة بالسمة الشاعرية؛ بل من حيث هي هموم إنسانية تتعالى عن حدود التجنيس ومعرفة أنواع الاستعارة أو عدم معرفتها. كما يستحضر أيضا تصور **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine** في معالجته أصنافا من الروايات كما لو كانت فرصا ثمينة لممارسة نوع من التأمل الأنطولوجي في صورة الإنسان أكثر مما كانت تطبيقات شكلية أو أنساقا هيكلية. [1]

ويمكننا أن نستنتج أن علم البلاغة إذا يعمل على رصد مجموع السمات النصية العاملة على لحم البنية الداخلية للنص بعضها ببعض والِتحامها ببنى خارجية توجه بنيتها النصية إما في وجه من المحاكاة او الانزياح وتوجهها موضوعيا نحو رسالة ذات علاقة بالواقعة الأدبية التي أنتجت الخطاب. وبناء على ذلك يمكننا استقاء سمات أساسية أو

[1]– يراجع، محمد أنقار،البلاغة والسمة، مجلة **فكر ونقد**، ع25، يناير 2000

شروطا تقيم بلاغة النص خلص إليها البحث البلاغي العربي والغربي ونستطيع أن نوزع فيها مجمل الآليات البلاغية التي وصل اليها هذا البحث وهي سمات:

الصحة والغرابة والاعتدال والتناسب والانسجام.[1]

الصحة: يقصد بها سلامة اللغة **ويسميها ابن سنان بالمحافظة** أي الحفاظ على السنن اللغوي وأعرافه. ونضيف إليها نحن الحفاظ على القاعدة الفنية للنوع الذي ينتمي اليه النص وبما اننا بصدد النص السردي فالصحة تقتضي ايضا الحفاظ على سنن وعرف فن الحكاية.

الغرابة: هي الخروج عن معهود الاستعمال ويسميها **ابن رشد بالتغيير** وجعلها سمة مشتركة بين الصور الصوتية والدلالية والتركيبية، وهي ما يسمى ايضا **بالعدول** أو الانزياح في الدرس المعاصر. وسمة التغيير هنا لا تطال فقط اللغة وإنما الخروج عن عرف النوع أيضا، وعن مألوف الرواية ومعتادها.

الإعتدال: ويقصد به الاقتصاد في الصور البلاغية خاصة ما يصنف في إطار البديع ومقاربة الحقيقة بأن تتسم الفكرة بالعمق ثم بعدم الإفراط في الخيال ومقاربتها للواقع وهي سمة قد تعني التوسط وقد تعني معرفة ما يجب الإفراط فيه في موقعه وما يستوجب الاقتصاد في موقعه أيضا وقد تثار هنا فكرة جدل الرواية بين الواقعية الفنية والواقعية الحقيقية.

التناسب: هو وجود طرفين متجاوبين دلاليا أو صوتيا وهو لذلك نوعان: التناسب الدلالي ويسمى أيضا التعادل والتناسب الصوتي ويسمى أيضا بالتوازن. ومثلما يطال ذلك التجاور بين لفظين يطال التجاور بين معنيين ثم بين آليتين سرديتين تبنيان سلسلة السرد.

الانسجام: وهو مستوى أشمل من التجاوب بين مكونات الخطاب ككل دلالي تتحكم فيه بلاغة المعاني ويشمل مستويين: المستوى الدلالي المنطقي – والمستوى الموضوعاتي

[1] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ط1، أفريقيا الشرق، المغرب، سنة 1999، ص30 و431

ونسق المحتوى وتعتبر هذه السمة أهم النقاط التي يركز عليها مجال البلاغة الجديدة فيما طرحه أولا **بير لمان** ببلاغة البرهان أوالمحاجة الاستدلالية وما سمي فيما بعد ببلاغة الحجاج،[1] وفي النص السردي تتحقق هذه الغاية بتظافر مجموعة من العناصر التي تشكل البنية السردية.

ويمكننا اعتبار هذه السمات البلاغية التي تتمظهر في اطارها مختلف الآليات البلاغية القوام النصي والدعائم التي يبني عليها كل خطاب أدبي تماسكه وجماليته. ولكن لكل نص خصائصه وطرق اشتغال بناها النصية المنظمة بتوخي هذه السمات. وهذا الاختلاف مردّه إلى الخصوصية النوعية للنوع الذي ينتمي إليه النص، والخصوصية الفنية النابعة من شروط انتاجه المرتبطة بالواقعة الأدبية كواقعة ذاتية.

ونفترض أن أهم عنصر من العناصر البلاغية السابقة والذي يتحكم في البقية وينبني عليه تفرد النص واختلافه، كما يقام عليه درس الشعرية المعاصر منذ طرح **جون كوهين** هو عنصر**العدول أو الانزياح l'écart**، فلا يكفي النصَ توخيه الشروط التي يمليها عليه النوع الذي ينتمي اليه وتوخيه شروط الاتساق والانسجام وإقامته لبلاغة مألوفة تُدخل النص في التقليد الحرفي لما سبقه من نصوص شأن ما استمرت فيه الرواية الكلاسيكية العربية لزمن طويل، وإنما الرهان الذي تنبهت له الرواية العربية المتأخرة هو إقامة بلاغة خاصة تعي آليات النص السردي التي وضعها علم السرد منذ بداية الستينات مع الدرس البنيوي وما بعد البنيوي.

لذلك وعلى اعتبار ما سبق، فإن العدول عن معهود القول السردي ومألوف المنطوق الحكائي والانزياح عن طرق التناسق السردي والعدول عن مألوف الصورة الانسجامية العامة في الروايات هو مربط البلاغة الجديدة التي لا تبحث عن إسقاطات منمذجة بقدر ما تفسح المجال للنص ليملي أسئلته الخاصة وبلاغته الخارجة عن المألوف، وليس الأمر حكرا على الرواية وإنما بلاغة الصورة أيضا قائمة على البنى الانزياحية فيها وذلك ما

[1]– يراجع صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 73

ذهبت إليه **جماعة مو** من خلال كتاب "**بحث في العلامة المرئية**" وكذلك **محمد الماكري** في كتابه "**الشكل والخطاب**" ،حيث تدخل جماعة مو كل فروع السيميائية في برنامج البلاغة وتورد في فصل البلاغة المرئية الأساسية المدخل الآتي :" **إن الهدف من بلاغة عامة هو وصف الاشتغال البلاغي لفروع السيميائية كافة من خلال عمليات قوية تبقى موحدة في الأحوال كلها.**"[1]

وتتساءل "**هل تحقق الرسائل المرئية الشروط الضرورية لتكون محل المعالجات البلاغية؟. إن شرط وجود بلاغة للمرئي هو إمكانية الإحاطة في بعض الرسائل بدرجة متصورة مع درجة مدركة حسيا، وإمكانية أن تولّد في الرسالة هذا التوتر الذي يعرّف البلاغة.**"[2] إن أساس البلاغة الذي نستنتجه من مجموعة مو هو قيامها على الانزياح الدلالي او التنافر الدلالي، الناتج عن وجود مسوى حسي للعلامة الايقونية ومستوى مدرك ضمني، ناتج عن اجتماع عنصرين متنافرين غير منطقيين يحتمل اجتماعهماصورة حسية ظاهرة وصورة مدركة.

أما محمد الماكري فإنه يؤكد أيضا ارتباط البلاغة المعاصرة بإحقاقات الشعرية واللسانيات والسيميائيات المعاصرة، ويعتبرها صورا انزياحية خارجة عن تعبيرية متعارف عليها حيث يقول: "كانت البلاغة منذ القديم وحتى فجر الرومانسية استراتيجية بيداغوجية في فن القول والخطاب، غير أنها اليوم عرفت توسيعا لمجالها ليشمل حقل الفنون التشكيلية والسينما والتلفزيون والإعلان التجاري وفنون الموضة والازياء. وكان اهتمام البلاغة القديمة منحصرا في تثمين الأفكار والحجج واستثمارها في صور بيانية وأسلوبية دقيقة التصنيف والتحديد والتقعيد، واليوم يسجل حضور البلاغة في مجال الأسلوبيات في صيغة جديدة بفعل إحقاقات اللسانيات والسيميوطيقا. مسجلة حضورها إلى جانب الشعرية والسيميوطيقا ، كمبحث مؤهل لمعالجة أنماط التعبير والتواصل المختلفة. وتحدد الصور البلاغية اليوم

[1] – جماعة مو، بحث في العلامة المرئية، ترجمة: سمر محمد سعد،المنظمة العربية للرجمة، بيروت، 2012، ص 359

[2] – م ن، ص 363

كانزياحات عن تعبيرية متعارف عليها."[1] ويعرّف الماكري الحالة البلاغية بأنها الطرق المتعددة للتعبير عن فكرة واحدة كُرّست لها طريقة واحدة في الاستعمال العادي وتعتبر عادية لاستجابتها لقاعدة عامة يقبل بها مجموع المتحدثين، ويصف قاعدة العرف في المعطيات البصرية بالسمات التالية:

- مناسبة الكلام لقواعة اللغة المعنية
- واحدية الدلالة وتعيينيتها
- مناسبة الدرجة الصفر للخطاب

ويتم الخروج عن هذه القاعدة بابراز انزياحات تصنف إلى:

- انزياحات استبدالية، وتتميز باستبدال علامة بأخرى
- انزياحات تراكبية، وتتميز بخلط في نظام تركيب العلامات

ويعتبر الماكري الانزياح في الخطابات البصرية عملية تبئير تمكن من الجمع بين بؤرة من علامة أو أكثر وبين التعليقات على هذه البؤرة ويسجل الماكري صعوبة في تطبيق هذا التصور عل بعض الخطابات البصرية التي لا يمكن تمثيل أجزاء منها عبر ايقونات أو خطابات مكتوبة مرافقة، إلاّ أن هذا الرأي الذي سجله به الماكري من خلاله كتابه المنشور سنة 1991 يمكن تجاوزه اليوم مع ما وصلت إليه الإمكانات التكنولوجية والرقمية في صناعة الصورة وخاصة بما يعرف بتقنية **3D** التي تمنح إمكانات واسعة لصناعة عوالم متخيلة كما في فيلم L'AVATAR. [2] الذي يصور عالما خياليا يتم العبور إليه عبر آلة للأبعاد الزمنية وهو من أفلام الخيال العلمي، كما تبينه الصور التالية:

[1] – محمد الماكري ، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1991، ص 33

[2] – فيلم من أفلام الخيال العلمي من إخراج جايمس كمرون James Cameron، تاريخ الخروج إلى دور العرض: 10 نوفمبر 200

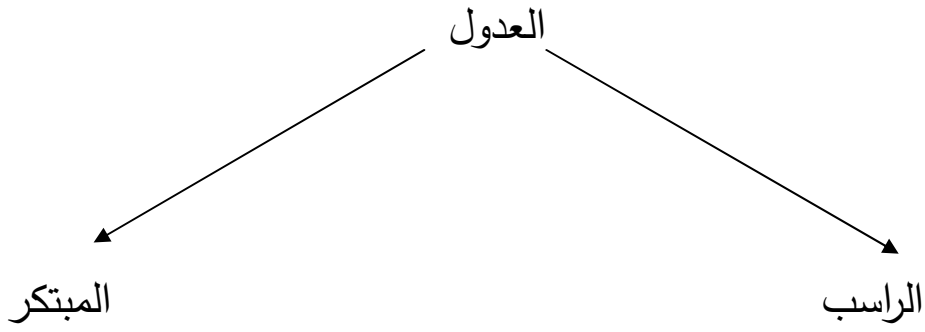
AVATAR

ويسمي الماكري الانزياحات الناتجة عن تعويض العلامة (2) بالعلامة (1) غير المتوقعة من قبل المتلقي الانزياحات الاستعارية الاستبدالية، ، ويُدخل فيها كلا من المجاز المرسل والكناية والاستعارة والتشخيص.

أما الانزياحات التراكبية عنده، فهي الانزياحات التي تجمع بين العلامات في تركيب بصري معين، ويصنف في هذا النوع كلا من الإضمار أو الحذف والإحالة والمراكمة. ويرى الماكري أن هذه الانزياحات بنوعيها ليست مجرد تحسينات أسلوبية بسيطة، بل هي استحالة في كثير من الحالات لرغبات لا شعورية، ومن هنا إمكانية إفادة السيكولوجيا في مجال البلاغة، خصوصا في أنماط التعبير الفني، لهذا لم يعد غريبا أن نرى إقترانا وتلازما بين البحث في سيكولوجيا الصورة وبلاغتها. [1]

وبين مألو ف القول وجدته يضع بول ريكور ثنائية **المبتكر innovation والراسب sédimentation** وهما عاملان متفاعلان يمثلان علاقة تفاعل بين الراسب التراثي التاريخي والاعتقادي في النص، وبين النص كفعل ابتكاري،[2] أي أن النص السردي سيبدأ بالتلازم مع النصوص السابقة عليه وجودا وزمنا لتتحدد هويته الابتكارية.

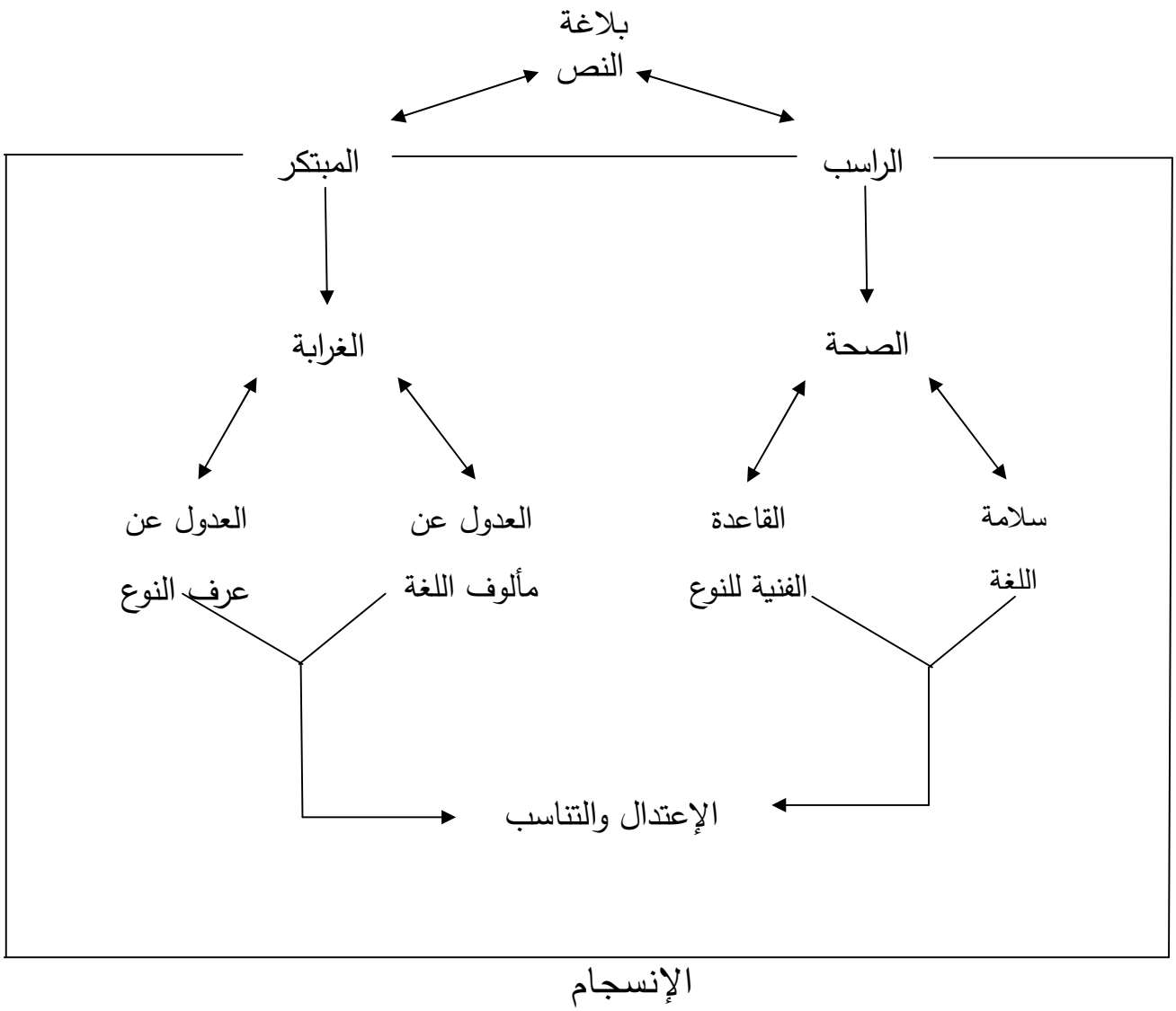
وهنا يمكننا أن نحدد العدول بثنائية الراسب والمبتكر ونمثل لذلك بالرسم التالي:



[1] - يراجع محمد الماكري، الشكل والخطاي، ص 36

[2] – يراجع بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، ضمن، الوجود والزمان والسرد، دط المركز الثقافي العربي، دت، ص 45

ويمكننا تمثيل العناصر السابقة وتصنيفها في اطار هذه العلاقة كمايلي



وسنعود إلى توزيع هذه العناصر على النصين الروائي والفيلمي لنصنف ما يندرج تحتها من أهم التقنيات التي تتعلق بكل نوع منهما في آخر هذا الفصل ولكن قبل ذلك سنعرض أهم المفاهيم التي تبني عنوان بحثنا والتي تساهم أيضا في بناء هذا النموذج البلاغي الذي سنقترحه ومنها مفهوم التفكيك.

2- في معنى التفكيك:

التفكيك Déconstruction هو مصطلح ينسب إلى الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا **Jacques Derridaa**، و يمكن أن نلخص مفهومه الذي استمدّه من نقده لفلسفة هوسرل في جملة واحدة، نقتبسها من كتابه" الصوت والظاهرة وهي: "**المعنى محفوظ للذي يتكلم**". المعنى تصور، وعقلانية، ولهذا ليس تناقضا أن يربطه هوسرل بالذات، بذات حاضرة ومتكلمة. إن قدر الذات هو المعنى. إنه محكوم عليها أن تقول، أن تجترح معنى، والمعنى سابق للكلام، ذاتوي، ثابت مرة وللأبد في مكان ما قد نسميه الوعي، وبإمكان المرء أن يستحضره كلما أراد ذلك، وتحويل المعنى إلى كلام أو لغة، يظل بنظر هوسرل عملا ثانويا هذه هي المركزية الوحيدة التي يمكن الاعتراف بها. [1]

هذا هو الوجه العام القائم لفعل الكلام، ومن وجهة طرح تفكيكية فإن فعل الكلام أو علاقة المتكلم باللغة مغرقة في الذاتية بل تبتعد عن ذلك إلى فكرة عجز اللغة عن حمل صورة المدلول المقصودة وعن حمل صورة الذات والآخر، فعملية الكلام لدى جاك دريدا كلما اقتربت من الصورة بالإلحاح والجودة ابتعدت عنها بتثبيت استحالة الأمر، وقد أعطى لذلك مثال أفلاطون في محاورته الشهيرة في جمهوريته، بوضع ذلك الرجل الذي قضي له الخروج من الكهف فتمت له رؤية الأشياء على حقيقتها تحت نور الشمس ثم أدرك بعد عودته إلى الكهف بأن

[1] – يراجع جاك دريدا، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينلوجيا هوسرل ، ترجمة: فتحي إنقرو، دط، المركز الثقاي العربي، دس، بيروت.

الحديث إلى أولئك الذين لم يزالوا مقيدين بالسلاسل والوهم والظلال عن ذلك العالم الحقيقي للأشياء، العالم البديل لعالم الظلال، أمر لا سبيل إلى إيصاله إليهم لانتفاء تصور مثل هذا العالم أولا لأن العالم الوحيد لديهم هو عالمهم هذا عالم الظلال،المسكن الذي يقيمون فيه منذ الطفولة مقيدين بالسلاسل، كما يرد في المحاورة، وذلك ليس إلاّ تأكيدا لقصور اللغة عن حمل صورة الوجود، وتثبيتا لمعنى الغياب الذي تأسس منذ هيدجر إلى اليوم: لماذا كان ثمة وجود ولم يكن عدم؟ وتلك هي فلسفة الغياب والآخر وفلسفة الإختلاف وإدانة ديردية لمجمل فلسفة الحضور والعقلانية.[1]

إن اللغة عاجزة عن حمل الواقع فهي مجرد تصور عام عن العالم وإدراك له وتعبير عنه وإبداع له، إنها الكيفية التي بها ندرك الواقع ونتصوره فهي تحدث وتبدع الصورة التي تكون لنا عن العالم، وتفرض علينا هذه الصورة، وبهذا الاعتبارفهي قالب يصاغ فيه النظام الذي يشكل ويهيء الخلط والعماء الموجود في الواقع ذاته.هذه هي الحقيقة التي يجب عدم تجاهلها لدى التفكيكيين، فالصورة الفعلية غائبة عن المعطى النصي وفلسفة الغياب قائمة في كل حضور لغوي.

ذلك مفهوم التفكيك الذي يعني غياب الإنسجام الشامل عن النص ويقدمه غريماس وكورتيس في معجميهما قائلين: "**التفكيكية بعثرة للنص بحيث يصبح المعنى لا نهائيا، وتتفجر حدود النص ويكتفي المؤول بتتبع الآثار في حقل التناص اللانهائي. فتصبح مجموعة من التأويلات ممكنة بالتساوي، ويظهر**

[1]. يراجع، عادل عبد الله . التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل . ط1، دار الحصاد للنشر دمشق 2000، ص12

النص دائم التناقض مع نفسه، مما يحول النشاط التأويلي إلى مقاربة حدسية شبه اِنطباعية." [1]

فالنص بطرح التفكيك وبتعريف علي حرب "**متعدد المعنى ملتبس الدلالة كثيف المفهوم متوتر الوجهة إشكالي القضية والأطروحة، إذ هو علاقتة بممكناته واحتمالاته، ولذا فهو يحتمل غير قراءة ويختزن ما لا يتناهى من القراءات، التي تراكمت وتفاعلت في ذهن مؤلفه بمسبقاته وبداهاته أو باحتمالاته وأبعاده، ويخترق الذين يعارضونه بجدته وأصالته أو بمتعته وغوايته وتلك هي مخاتلة الكلام ومراوغة النصوص التي تلعب من وراء المتكلم تند عن سيطرة القارئ."** [2]

ويرى **كريستوفر بطلر K.Batler أن** أهم قاعدة في الطرح التفكيكي الذي أرساه جاك ديريدا هو أن اللغة يجب أن تتناول بقدر كبير من التشكك بوصفها أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعي الشفاف فاللغة بجميع أنواعها هي لغة استعارية تهدف إلى تكوين صورة بدلا من نقل الواقع أو الأفكار كما هي نقلا موضوعيا، لذلك ينسحب النشاط النقدي على هذا التصور فتغدو عملية التحليل والتفسير للنص عملية تشكيك في المعاني المباشرة للغة،[3] فمثلما تحمل اللغة الابداعية صورة ايهامية عن الواقع وتعبر عن رؤيا للعالم، فإن العملية النقدية أيضا وبقيامها على مبدأ التفسير والتأويل تقدم استعارة تعبر عن رؤيا معينة للعالم وللطبيعة النسبية للأشياء وليس تقريرا لها، إنه تشكيك في العلامة اللغوية نفسها وفي قانون ومنطق انتظامها في النص، وهذا ما يحرر البنية اللغوية مهما يكن

1 – رشيد الإدريسي . سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والاشارة . ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،2000، ص15

2– علي حرب . هكذا نقرأ ما بعد التفكيك . ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2005، ص23

3 – يراجع: كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والاديولوجيا، دط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص59

نوعها، من أي تقاليد ثابتة تاريخية أو نوعية يمكن الكشف عنها، بنية لغوية قائمة على التعارض الداخلي والتدمير الذاتي لمكوناتها، أنها كما يقول بطلر: "**بنية تعج بالكسور والشروخ والفجوات**"[1]

هذه هي مواصفات النص المفكك، المراوغة، والمخاتلة، وممارسة لعبة المعنى المتماهية المتعددة، والمتكلم المفكِك هو هذا المراوغ المخاتل الممارس للعبة التماهي، فهو صوت النص الذي يتحرر من قيد المؤلف وأفق القارئ ويكون صورة المحتمل وصوته وامتداده في المعنى اللانهائي.

وعلى هذا الأساس فالدلالة في النص المفكك محكومة بظروف هي:

مفهوم المدلول الحرفي هو مفهوم إشكالي

–أن مفهوم السياق لا يفي بالغرض

–أن مفهوم التواصل لا يمكن اِختزاله في عملية نقل لمدلول واحد

–غياب المرسل والمرسل إليه والمرجع عن النص فلا نعلم من يتكلم ومن يكتب.

وهكذا نستننتج مما سبق ان معنى البلاغة بكل مواصفاتها التي ذكرناها سابقا وخاصة العدول الذي يرادفه التبعيد او النأي في فلسفة التفكيك قريب جدا من مفهوم التفكيك لذلك يجمع **بول ديمان** بينهما في كتابه العمى والبصيرة ويسمى **سعيد الغانمي** المترجم هذه المقاربة في تقديمه للكتاب ببلاغة التفكيك وتفكيك البلاغة ويقول فيها:"**كل نص عند بول ديمان هو بلاغة ولكن كل بلاغة نص أيضا، وليست البلاغة هي الأسلوب الذي يهدف إلى الإقناع ويريد أن يشير إلى واقع خارجي متعال، ليست هي الحيرة الممتدة بين المعنى الحرفي والمعنى**

1 – كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والاديولوجيا، ص62

المجازي حين ينشق الخطاب إلى خطابين، بل هي ان لا نعرف أي الخطابين يطغى على الآخر، وفي مقالته عن السيمياء والبلاغة يجعل بول ديمان مما كتبه تودوروف وديكرو في معجمهما الموسوعي لعلوم اللغة بدايته، فهما يلاحظان أن البلاغة اكتفت دائما بالنظرة التبادلية بين الكلمات (وضع واحدة مكان الاخرى) دون محاولة البحث في علاقاتهما التتابعية (وضع الواحدة بجوار الأخرى)"[1] ويجعل **بول ديمان** بذلك بلاغة التفكيك رصدا لأنساق التتابع متجاوزة ببلاغة الاقناع كما في درس الخطابة التقليدي، ومتجاوزة أيضا انشقاق الدلالات كما لدى المناهج الحديثة، بل صارت تضم النحو لتصل إلى الهدف الأقصى وهو الوقوف على الآليات المعرفية التي تغذي بها اللغة المفاهيم، من ذلك نتج تصورنا لبلاغة التفكيك السردي كمظهر لهذه الاشكال السردية المعاصرة وما بعد الحداثية، وعلى رأسها الرواية، وهو تصور ينهل أيضا من مفهوم السرد المضطرب في علم السرد.

3-مفهوم تفكيك السرد بين الرواية والسينما:

استعمل **ألان روب غرييه Alain Robbe-Grillet** مصطلح السرد المضطرب أو إضطراب السرد **Dysnarratif** في وصف شكل وأحاديث رواياته وأفلامه ليعبر عن خطاب عسير السرد مخيب بطبيعته للقارئ، خيبة ترافق فعل التوهم أثناء القراءة أو المشاهدة، ناتج عن ثغرات في الخطاب وغياب تتابع الأفعال ومنطقها وتعديل السارد لخطابه باستمرار، وصنف هذه الممارسة في إطار ما أسماه الرواية الجديدة والسينما الحديثة التي تسعى إلى الابتعاد عن وهم الواقعية، الذي يحكم الأدب والسينما الواقعية (التوهم المرجعي)، وتأكيد أولوية الكتابة على تصور العالم.[(2)]

---

[1] بول ديمان، العمى والبصيرة ، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 5

2- يراجع ماري تيريز جورنو معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، دط، منشورات وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما، دت، ص 34

وتماثل **ماري تيريز جورنو** في معجمها السينمائي بين هذا المفهوم الذي وضعه غيرييه ومفهوم التفكيك الذي أسسه **جاك ديريدا** ودعمه حسبها **رولان بارت** و**جوليا كريستيفا** وتفترض أنه « **كشف عن منظومة إديولوجية وبلاغية في العمل وبالتحديد في حكايات تخييلية تفكك الفرضيات المسبقة من ثقافية وأسلوبية قائمة على التوهم الواقعي ورفض تصوير العالم ككون ثابت ومتجانس ومتواصل كما كان يبدو في القرن التاسع عشر، ونبذ القريب من الحقيقة (المحتمل) والعمق النفساني للشخصيات...والمقصود هو تجاوز رؤية نفعية للخطاب الفني إذ أن موضوع عمل ما ليس سوى الكتابة ذاتها وآلياتها.**» [1]

ومع أن مجال النقد الروائي والبحث في التشكل البنائي والجمالي للرواية قد ازدهر في المنتصف الثاني من القرن العشرين إلا أن جدل الرؤية النفعية للخطاب الروائي وهاجس الكتابة الروائية ذاتها وآلياتها قديم يمتد إلى ماقبل القرن العشرين حيث رافقت الرواية منذ نشأتها كشكل في القرنين السابع عشر والثامن عشر تساؤلات ومقولات حول بنيتها ونموها وتطورها، ويصنف **برادبيري Bradbury** في كتابه "**الرواية اليوم**" هذه التساؤلات في محورين أساسيين قائمين على مدى عصور الرواية وهما :-محور يعتبر الرواية وسيلة للتعبير عن الواقع الاجتماعي في شكل ممتع هو القصة بلغة أدبية، ومحور يعتبرها ابتكارا لفظيا معقدا يظهر فيه غموض السرد وتعقيد التركيب.وهذان المحوران يعبران عن الجدل القديم الحديث في نقد الرواية بين تمثيل الواقع وتجسيد الشكل الفني الجمالي أي بين ميل الرواية ونزعتها الطبيعية نحو الواقعية والتويثق الإجتماعي وعلاقتها بالأحداث والحركات التاريخية، وبين ميلها نحو تغير الشكل وطبيعة الخيال والارتداد لفحص ذاتها الروائية، وقد أسمى **هنري جيمس Henry James** في كتابه "**مستقبل**

1 – ماري تيريز جورنو، المعجم السينمائي، ص27

الرواية" سنة 1899 الشق الأول بالوظيفة الشعبية للرواية والثاني بالوظيفة الفنية لها.[1]

ولقد كان **هنري جيمس** في بداية القرن العشرين على رأس الروائيين الداعين إلى غلبة الطابع الفني في الرواية بالدعوة إلى تطوير شكلها عبر استحداث أسلوب تداعي الأفكار في الرواية أو ما اسمي برواية تيار الوعي أو الرواية النفسية وينقل **برادبيري** رأى **جيمس** القائل أن هناك شقا ينمو بين الوظائف الشعبية للرواية وبين وظيفتها الفنية سمح بتغيرات كبيرة ستعطي الفرصة للرواية كي تصبح أكثر تمثيلا لذاتها، وقد حدث بالفعل في السنوات التالية وحتى عشرينيات هذا القرن إعادة نظر كبيرة للرواية سميّت "الحداثة" وقد كان ذلك إدراكا بشكل ما للإمكانية الشعرية والرمزية للعمل الروائي ولكنه كان أيضا نوعا من المأساة فالروائي الحديث قد فقد شيئا ما من إيمان القرن التاسع عشر بالواقعية، من التسلسل والتتابع المنطقي للعمل الروائي، من التطور الطبيعي للعلاقة بين الأفراد وبين تقدّمهم الاجتماعي والأخلاقي، وهكذا في عالم أصبحت فيه هذه العلاقات الأساسية وقتية فقد اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي ولكن تعقيدات وقلق الوعي الابداعي، وزاوية الرؤية ووجهة النظر وقواعد تقديم العمل الروائي، وغاصت عميقا في فيضان الوعي الفردي والجماعي، ببنائه المتغير للعلاقات وزمنه المتبدل كما نظرت إلى عالم خارجي أقل صلابة وواقعية إلى تاريخ فوضوي ونظام اجتماعي مظطرب لذا ركزت ونوهت بالعلاقات الغامضة للحياة الداخلية والخارجية، وبهذا أصبحت متطابقة مع فلسفة جديدة وعلم نفس جديد واقتناع جديد بتعدد وكثرة وجهات النظر المختلفة التي تصوغ إحساسنا بالتجربة والواقع. [2]

[1]– يراجع: برادبيري، الرواية اليوم، ص7و8

[2] – يراجع: م.ن، ص 08

وهكذا يرى براد بيري أن الجهد الذي تزعمه هنري جيمس كان بداية التوجه نحو شعرية الرواية ورمزيتها ومن ثم حداثتها وهو إلى جانب نقاد الرواية ورواد تيار الوعي يحاول التأسيس لشكل جديد باللغة الشعرية وبالجانب الإدراكي والتصوري فيها، وهذا ما أحيا أسلوب استرسال الأفكار واللغة.

وقد انتقل هاجس هذا النوع من الكتابة إلى الثقافة العربية بداية الثمانينيات حيث وضعت اللمسات الأخيرة لنوع من الكتابة الروائية أثمر شكلا شديد التجانس للاستبطان والكشف التغريبي، يملك سَننا بلاغيا يمكن أن نطلق عليه وصف "**بلاغة الانكسار**" وهي مزيج من سمات الواقعية والتسجيل والتمثيل الساخر والتكثيف الشاعري والحجاج الذهني في البناء الدرامي للنص.[1] حيث تتضافر الشخصيات والفضاءات والأزمنة في تداخل متشابك مع مجموعة من القيم الإنسانية والاجتماعية وقوالب الاستعارة والوصف المجازي، تداخلا يمحو هيمنة البطل والحدث والزمان، ويعوضها بهيمنة اللّغة التي يؤسسها الفعل اللساني القائم على الكلمة التي قطعت علاقاتها بمرجعياتها العادية وفجرت طاقاتها الذاتية،[2] وبهيمنة السرد حيث يتبعثر الحدث في جميع أنحاء النص ليصير النص هو جسده الرّوائي الخاص، ويبدوَ السرد مفكَّكا يتحكم فيه سارد مفكِّك يجعل الالتواء السردي لعبته المفضلة لا يهمّه أن يصل إلى نهاية الحدث كما اعتاد السارد الكلاسيكي ولكن أن يطيل الحدث قدر ما يمكن من خلاله الاحتفال بموقعه كسارد يحبّ فعل القول الذي هو السرد، فيتأسس بذلك مفهوم الكتابة الذي أقامه النقد المعاصر على دعائم الجمالية والشعرية والبلاغة المعاصرة، فيطفو بذلك نوع خاص من الكتابة التفكيكية التي تبتعد بالنص عن مطامع القارئ في القبض على المعنى نحو أغوار

[1]– شرف الدين مجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، د ط، رؤية للنشر والتوزيع، د ب، 2006، ص21

[2]– يراجع مطاع الصفدي: بحثا عن النص الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر 48–49، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988، ص7

الشخصية المتلفظة وواقع التلفظ الآني لها، ونوع من الكتابة التأويلية التي تعمل القارئ وتجهده برصف اللوحات المتشظية لإقامة المعنى المكتمل ومحاولة القبض على واقع المعنى الذي يظل حتى بعد اكتمال عملية التفكيك وإعادة البناء مرجأ إلى قارئ آخر وقراءة أخرى.

وتتحقق إثر ذلك صورة اللامسمّى واللامحدّد في الكتابة الروائية أو الفيلمية هذا المفهوم الذي وضعه **بيكت Beckett** -أي اللامسمّى- يقول فيه مطاع الصفدي: « **إن عماد اللامسمى في الرّواية هو جعل العبارات مراكز متعددة لهندسة الفضاء الروائي، وفعل الامتناع عن التسمية بمثابة إطلاق حرية لا محدودة لأسماء كل الكلمات، لأن يكون لكل الكلمات في النص أسماء، لأن يتبعثر هكذا الحدث في جميع أنحاء النص ليصير النص هو جسده الرّوائي الخاص، لذلك كان اللامسمّى بمثابة ذلك النبات الذي تحدث عنه دولوز الذي لا ينتشر ولا ينشر جسده ابتداء من جذر وجذع واحد ولكنه متعدد الجذور والجذوع وفي الوقت نفسه يشغل حيزه الخاص من الأرض، هنا تنسحب النمذجة من لحظة البطل من موقعه الزمكاني ومن علاقاته لتفسح المجال أمام انزياحات لانهائية بين لحظات العبارات ذاتها**»[1].

ويقابل هذا المفهوم أي **اللامسمى** مفهوم **الانشطار** و**التشظي La dissémination** في الكتابة بشكل عام وقد تجمعت هذه المفاهيم في إطار مفهوم أعمّ وأشمل يعتبر نظرية أدبية قائمة بذاتها وهو مفهوم **التفكيك** الذي أسسه **جاك دريدا** ومعه **هارتمان Hartman وميلر Miller**

[1] مطاع الصفدي، بحثا عن النص الروائي، ص8

ويرى **أحمد اليبوري** أنّ هذا الطابع في الكتابة أنتج حالة من **البلاغة النوعية** للرّواية، وهي ناتجة من اجتماع مجموعة سمات تصنع في آخر الأمر مزيجا[1] لا نهائيا من المعاني الجزئية المتعارضة التي تشكل كلّ منها مهما تبلغ جزئيتها وضآلة حجمها مركزا قائما بذاته، وكلّما تعدّدت الجزئيات تحوّل مركز الكلام إلى هامش، وتحوّل هذا الجزئي الذي يعتبر هامشا إلى مركز، وعندما تتخذ كل الجزئيات مواضع المركز عبر التعدد والتشتت، تتحقق **لامركزية** décentrement توزّع المراكز[2] وهنا يظهر لنا جليا تقابل مفهوم تفكيك الكتابة مع مفهوم البلاغة النوعية.

تفكيك الكتابة الروائية ⟵ البلاغة النوعية للرواية

ويورد بول ديمان في كتابه العمى والبصيرة تسمية أخرى هي بلاغة التفكيك ويعتبرها **رولان بارث** حالة من حالات لذة النص حالة الخطاب المفكك في لغته القائمة على «**الفصل البلاغي حيث يستحوذ الفصل المعمم على التعبير كله أن يكون هذا الخطاب المقروء جدا بطريقة خفية واحدا من أكثر الخطابات جنونا...ها هي ذي حالة من حالات الخطاب إنها دقيقة جدا وغير مستقرة تقريبا، فالجانب السردي في القصة مفكك ومع ذلك فإنها مقروءة...ولم تمنح اللذة قط إلى القارئ بشكل أحسن مما هي عليه الآن هذا إذا كان يتذوق القطيعات المنظبطة على الأقل والنزعات المحافظة الملفقة والهدم غير المباشر وزيادة على هذا فإن النجاح يستطيع أن يحمل على الكاتب فيضيف إليه لذة الأداء: فالمروءة تقضي بالحفاظ على الإيماء اللغوي (ذلك لأن اللغة تقلد ذاتها) وهذا مصدر من أكبر مصادر المسرة وبشكل غامض غموضا جذريا غامض حتى**

[1]– يراجع: أحمد اليبوري: *"في الرواية العربية التكون والاشتغال"*، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص61.

[2]– يراجع، محمد شوقي الزين:"تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص189

الجذور.» [1] هذه حالة من حالات قطع الكلام وخرق الخطاب من دون أن تجعله أخرقا لأنها ببساطة حالة بلاغية مصطنعة من أوجهها اللغوية التبديل المفاجيء في بناء العبارة وحذف أداة الوصل بين عبارتين لغاية بلاغية يتكيء فيها الانقطاع على الإيماء اللغوي. [2]

ونخلص من ذلك إلى اجتماع مجموعة من المسميات في دلالة واحدة وهي:

اضطراب السرد – الكتابة – بلاغة الانكسار – اللامسمى – التفكيك – البلاغة النوعية – اللامركزية – بلاغة التفكيك – الفصل البلاغي – كما نصل إلى استنتاج مفاده أن حالة التفكك والتشظي الذي وصلت إليه الرواية اليوم أو باقي الفنون التي تعتمد المحكي أو السرد مكونا أساسا لها كالسينما أو المسرح أو الرسم، هو حالة ما بعد حداثية تسم الفنون المعاصرة وضع لها نقاد مابعد الحداثة سمات قدمها **إيهاب حسن**[3] في كتابه "**مُنعطف ما بعد الحداثة**" هو حالة بلاغية قوامها تفكيك الوظيفة السردية وقد عمل بول ريكور في إطار مشروعه الكبير لبناء دعائم الهيرمينوطيقا على تخصيص جانب مهم من جهوده لتوصيف هذه الحالة وكيفية انبنائها في السرد معتبرا إياها لعبة بعثرة يمكن تنظيمها وتحديد ملامحها تحديدا لا يتنافى مع التفكيك اللانهائي للكتابة، وسنتعرض لرأي بول ريكور بهذا الصدد فيما يأتي، ولكننا نرى أنه هناك ضرورة منهجية لاستجلاء صورة التجديد الجمالي في مجال السينما مثلما فعلنا ذلك بفن الرواية في العنصر السابق ونسميه جماليا بدلا من بلاغي لأنه المصطلح المتبنى من طرف منظري ودارسي الفن السينمائي مع أننا قد جمعنا بين المصطلحين في عنصر مفهوم البلاغة.

---

[1]– رولان بارت: لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص 32 و33

[2]– يراجع: م ن، ص 32

[3]–إيهاب حسن باحث أمريكي مصري الأصل يعتبر من أبرز نقاد ما بعد الحداثة وهو من الأوائل الذين كتبوا في هذا المجال وأطلقوا تسمية ما بعد الحداثة على نوع من الفن له سمات التفكيك والتعدد الذي بدأ بالانتشار في النصف الثاني من القرن العشرين.

المبحث الثاني: لغة السينما وجمالياتها

1-الجمالية السينمائية والسينما الجديدة:

بدأت السينما كفن مبتدع في أواخر القرن التاسع عشر ناتج عن إبتداع فن التصوير الفوتوغرافي، وبرزت كفن ليس له تاريخ سابق كيانا يستمد وجوده وتطوره من كافة الأنواع والأشكال الفنية التي تضمن له الاستمرار والنجاح ومن أبرز هذه الفنون التي نهلت منها السينما : القصص الأدبية والنصوص المسرحية والحكايات الخرافية والأساطير إلى أن تحولت هي في ذاتها إلى أسطورة القرن العشرين باعتبارها الفن الجماهيري الذي يحتل المرتبة الأولى من المتابعة والاهتمام والتلقي.

وتعتبر الرواية أوطد هذه الفنون الأدبية صلة بالسينما وأداتها الأولى حيث تستمد مادتها الدرامية منها، لذلك مارست تأثيرها على الصناعة السينمائية بوصفها رافدا حيويا من روافدها،[1] وبفضل السينما عرفت الجماهير الروايات العالمية كرواية الحرب والسلم، وأحدب نوتردام، والبؤساء، والإخوة كرامازوف، والشيخ والبحر وغيرها. وقد استفادت السينما الجزائرية من هذه العلاقة الوطيدة منذ بدايتها الأولى، فكانت رائعة الدار الكبيرة، وعلى مدى تطورها فإن "السينما" لم يتوقف اكتشاف جزئياتها وفك عقدها المتميزة، كما أنها لم تستكمل لوازم تطورها على الرغم من النجاح الكبير الذي أحرزته في جميع الميادين ولا سيما في الميدان التقني والإنتاجي، فقد يتطور الفن وتتطور الصناعة، كما تتطور الآلات والأجهزة، لكن سحر السينما وجاذبيتها يبقى وسيلة ممتعة هدفها الوصول إلى المعرفة التي لا تنتهي عند كيفية الحركة أو حدود تركيبات الكاميرا وإنما تجاوزت أطراف البعد البؤري لها إلى البعد الدلالي الذي يقدم الحياة في أكمل

[1]- يراجع نجيب محفوظ واخرون: عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدبي- مجلة الأقلام- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد الرابع، 1988.

صورها الاستعارية البلاغية. حيث تمكنّنا السينما رؤية الأشياء من جميع زواياها بواسطة الكاميرا وبشكل مثير باستعمال مؤثرات خاصة، كما تحرك الطاقات البصرية والفكرية للتأمل والتجوال في عالم تتناثر فيه الألوان بكل حللها فتتصارع الأشكال في سمو أخاذ للصورة بصفائها أو بضبابيتها المقصودة، أو بفنية الأبيض والأسود، يبعث البهجة عند المشاهدة ويحمل المشاهد إلى الاختيار والترتيب الحر للوقائع عند المتابعة تمكنه من متعة إعادة صياغة الواقع مع مخرج الفيلم.

ومع السينما يتم إعادة إنتاج الحركة في الكون، ويتم اكتشاف عالمها بمستوييه الظاهري والخفي، كما يمكن اكتشاف المبدإ الفني العام الذي يخلق استمرارية هذا العالم وحضوره الدرامي والتسجيلي، وتتأسس فنية الحركة صياغة وسرداً، في عملية إنتاج الصورة بكل أبعادها وزواياها وأشكالها حيث يصبح مبدأ التكوين نفسه حركيا. وعندما تتاح لنا فرصة اكتشاف أشكال الحركة في الصورة المنتجة بسماتها الفنية المقصودة، سنضع أيدينا على مفتاح الإبداع الجمالي في السينما.[1]

ولشدة قرب الصورة من الواقع الحقيقي وتمثيلاته الواقعية والخيالية تعدّ السينما من أبرز الوسائط التكنولوجية في العصر الحديث، وهذا راجع إلى التّقنيات المتطوّرة التي تقوم بإنتاجها، والتي تجعل المجتمع أو المتلقي يتفاعل معها ويعيش لحظاتها، وبما أنّ السيميائيات هي العلم الذي يدرس حياة العلامات، فقد أخذت فن السينما بعين الاعتبار، وقامت بدراسته كنص فني علاماتي، له دلالات وتأويلات معيّنة، كشفت عنها تحليلات عدّة نقاد ومفكّرين سيميائيين، ومن أبرزهم **كريستيان ميتزC.Metz** في كتابه "ملاحظات حول فينومينولوجيا السردي" **وأندريه كودروGaudreault وفرانسيس فانوي f.Vanoye** ، ومن أهم المفكرين الذين ربطوا السينما بالفلسفة **جيل دولوز** في كتابيه الصورة الحركة والصورة الزمن

[1]– يراجع، عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2001، ص 31.

. لكن ما يميز هؤلاء الباحثين أنهم اعتمدوا في دراستهم للحكاية الفيلمية على جهود سيميائيين درسوا الحكاية الشفوية والمكتوبة وقاموا بإسقاط ذلك على الحكاية الفيلمية بالرغم من أن مكونات هذه الأخيرة تتعدى خطاب اللغة المنطوقة الى غيرها من مكونات الصورة ولا يعتبر الحوار الذي هو الناقل الأساسي للخطاب المنطوق فيها إلا عنصرا ثانويا. حيث ينطلق فرانسيس فانوي مثلا من وضع تحديد للحكاية استنادا إلى فرضيات فلاديمير بروب وكلود بريمون، إذ يرى **بروب** أن الحكاية يمكن ان تدرس باستقلال عن التقنيات التي أوجدتها، في حين يرى **بريمون** أن الحكاية تظل ذاتها بالرغم من تغير الوسيط حيث يقول: "**إذا كانت الحكاية تأخذ شكلا بصريا لكي تصير فيلما وتأخذ شكلا لغويا لتصير رواية فإن هذه التحويلات لا تمس بنية الحكاية، حيث تبقى الدوال كالاوضاع وسلوك الشخصيات...الخ متماثلة في الحالتين.**"[1] إلا أن العناصر الجمالية في الفيلم تتعدى العناصر الدرامية للحكاية التي يحكيها، فهي تتوالد من طبيعة هذا الفن ومن بناه التكوينية التي تتضمن المكتوب والمنطوق ومحتويات الصور من حركات وأجسام.

تناولت حركات التطور السينمائي بالدراسة هذا الجانب المهم المشكل لخطابها وعلى رأسها مخرجون وكتاب سيناريو، بدءا **بإزنشتاين سرگي أيزنشتاين Sergei Eisenstein** و**اندريه بازان André Bazin** وصولا إلى السينما الجديدة مع **غودار** . فإذا ما بحثنا عن مصطلح البلاغة وطرق اشتغاله في مجال السينما فإننا لا نجد نظرية متكاملة للبلاغة في هذا المجال، وإنما دراسات متفرقة حول بلاغة الصورة قام بها كل من رولان بارت حول بلاغة الصورة الإشهارية وجماعة مو حول بلاغة الصورة التشكيلية، أما فيما يخص الافلام السينمائية فإن الجهود المبذولة كما أسلفنا قام بها مخرجون سينمائيون وكتاب سيناريو تحت لافتات

[1] عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ط1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994، ص27

جمالية السينما، والسينما الطلائعية، والسينما الواقعية والواقعية الجديدة، والسينما المعاصرة، وجميعها بحثت في الآليات والتقنيات التي تصنع المشهد السينمائي وتقوّي سحره "**حيث ارتقت الجمالية السينمائية مع حركات التطور السينمائي وتياراتها الجديدة واستطاعت التيارات التجديدية وحركات تطور تاريخ الفيلم ان تستوعب أسس علم الجمال السينمائي، وتقديمه تطبيقا عمليا في الافلام التي حملت بذور هذه الحركات بما قدمته من لغة سينمائية جميلة وسط كوادر فيلمية منتقاة، دون الاخلال بالموضوع أو القصة الأدبية السينمائية، وقد أضافت هذه التطبيقات رؤى جديدة للخطاب السينمائي ميزته عن سابقته من الأفلام عبر تاريخ الفن السابع.**" [1]

ويطلق مفهوم الطليعية المأخوذ من الميدان العسكري من طليعة الجند او ما يعرف بالاجنبية ب: **avant garde** ويقصد به معنى التجديد أو التمرد على ما هو سائد في الفن عموما، وفي مجال السينما أطلق مصطلح السينما الطليعية على الافلام التجريبية او ما يعرف بالأفلام غير التجارية او الفنية والتي انتجت في بعض البلدان الاوروبية بدأ من 1918 وحتى بداية الستينات مرورا بسينما **إيزنشتاين** في البداية ثم **الطليعية الروسية** مع **بودفكين وفيتروف**، ثم **الطليعية الإيطالية** مع **زافاتينيZafatini** وصولا إلى **الطليعية الفرنسية** والموجة الفرنسية الجديدة بدأ من الخمسينات مع **اندريه بازان** و**غودار** وسينما **ألان روب غيرييه.** وقد اتت هذه الحركة بعناصر جديدة في الفن السينمائي وأهمها ميلاد ما يسمى بسينما المونتاج وكان ذلك مع الطليعية الروسية وخاصة إيزنشتاين ثم اتت الموجة الفرنسية بالدعوة إلى التحرير الذي يعتمد على تقنيات القطع في عامل الزمن او مايسمى **بالجامب كات jump kut** مع التجديد في عناصر السرد القصصي بعدم احترام العناصر التقليدية في السيناريو واعتماد عنصر الصدمة في الاحداث

[1] هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، ط1 دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008 ، ص119

والمقصود به هو كسر أفق توقع المشاهد مع تغيير أوضاع الكاميرا المتعارف عليها في ذلك الوقت.[1] وكان أهم اكتشاف تحكم في إنبناء اللغة السينمائية وطوّع عناصرها في خدمته وخدمة رؤيا المخرج هو المونتاج أو التوليف أو كما يعرف أيضا بالتجميع.

2-اللغة السينمائية وأسلوبية المونتاج:

2-1 السنن اللغوي السينمائي: تتضمن لغة النص الفيلمي، المكتوب والمنطوق والحركات الجسدية، ومحتويات الصور (ديكور، الجانب المادي للشخصيات، حجم اللقطات حركات الكاميرا) وتعاقب الصور(المونتاج ، القطع، التناوب، التوازي....).وتشكل هذه العناصر لغة السينما وهي لغة غير أحادية الشكل- كما يرى فرانسيس فانوي- حيث يصنفها إلى مكونات أو سنن خالصة تنتمي إلى السينما ومكونات غير خالصة من خارج الحقل السينمائي، تدمجها وتحولها وتبنينها.[2]

أ-المكونات (السنن) الخالصة: وتتمثل فيما يلي:

- حركات الكاميرا(السائرة والماسحة)
- تنويعات اللقطات(أمريكية،إيطاليةأمتوسطة مقربة...)
- استعمالات خارج الحقل الصوتي والتناظر الحقلي.
- تركيب (الصور، الضجيج،الكلمات)
- علامات(التضبيب،السرعة كالتشويق والأكشن، التبطيء كالتركيز والرومانسية)
- أدوات الربط والفصل (كالربط بالسواد، الربط المتسلسل)

[1] يراجع، عبد المحسن المطيري، التقليدية والطليعية في السينما لفرنسية، مقال منشور على موقع الجزيرة ، عنوان الموقع: WWW.al-jazira.com /2016/20160603/zt2.htm تاريخ الإنزال: 03-06-2016

[2] يراجع عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994، ص 31، 32

- الحيل والخدع السينمائية

ب-المكونات (السنن)غير الخالصة: وتتمثل في مجموعة من المكونات الوافدة من حقول أخرى خارجة عن السينما أو سابقة لها غير أنها تأخذ تكوينا خاصا بدخولها إلى السينما منها:

- الموسيقى
- النصوص مكتوبة
- الكلام (الحوار)
- الإيماءات والحركات
- الملابس وأدوار الشخصيات
- الأكسيسوارت

ويخلص فانوي بعد هذا التمييز بين السننين إلى "**أن القراءة الفيلمية ينبغي أن ترتبط بعملية تحيين كل هذه العناصر تبعا أيضا لسنن ثقافية متعددة أي ان الدوال السينمائية تتبنين في سنن تبعا لقيود ثقافية ولنماذج سردية سابقة.**"[1]

وهذا هو المقياس الذي يضعه فانويي للتأويل الجمالي للفيلم ولتشكيله البلاغي وذلك بإحياء الدور الثقافي والإجتماعي والإنساني للفيلم ثم بإنزياحه عن النماذج السابقة له بعد اتباع قواعدها وقانونها وهذا ما يتماشى تماما مع شروط البلاغة التي أشرنا إليها سابقا.

ويقسم فرانسيس فانوي الحكاية الفيلمية إلى خطاب وقصة وإلى عبارة ومحتوى وعلى التحليل الفيلمي أن يتبع هذا التقسيم بحسب هذا الجدول:[2]

[1] – عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي، ص 32

[2] - يراجع، م ن ص 33

الفيلم

العبارة (المدلول)		المحتوى(الدال)	
مادة	شكل	مادة	شكل
صورة متحركة	تركيب الصور	أحداث واقعية	بنية السرد
ضجيج	الصورة/الصوت	أحداث واقعية	بنية السرد
صوت	الصورة /الكلام	أحاسيس	بنية الأفكار
موسيقى	الصورة/الموسيقى	أفكار مجردة	التيمات
صوت	الأشكال/الألوان	تاريخية، خرافية	أسطورية

وتترجم هذه المكونات عند جيل دولوز إلى سينيمات وأجزاء مجاميع وتتجتمع موحدة في الكادر أو إطار الصورة ثم في اللقطة التي تتعين في الفيلم كما يقول: "بضبط **حدود الإطار** أو **le cadrage** ويتم تحديده بمنظومة مغلقة نسبيا، تحتوي على كل ما هو ماثل في الصورة: ديكور شخصيات أكسيسوارات، فالكادر إذن هو مجموع من عدد كبير من الأجزاء أي من العناصر التي تدخل هي نفسها في "**اجزاء مجاميع sous-ensembles** " يمكننا ان نضع لها كشف حساب بالطبع فإن هذه توجد هي نفسها في صورة، وهي تشكل في رأي جاكوبسون "**موضوعات إشارات des objets signes** وفي رأي بازوليني **سينيم cinème** وهو مصطلح يوحي مع ذلك بمقاربات مع اللغة تبدو غير موفقة فالسينيمات ستكون على غرار الفونيمات أي الاصوات، ذلك أنه إن كان للكادر من نظير فسيكون في المنظومة المعلوماتية système informatique وليس في

المنظومة اللسانية، إن هذه العناصر هي عبارة عن معطيات تكون كثيرة العدد حينا ومنخفضة العدد حينا آخر."[1]

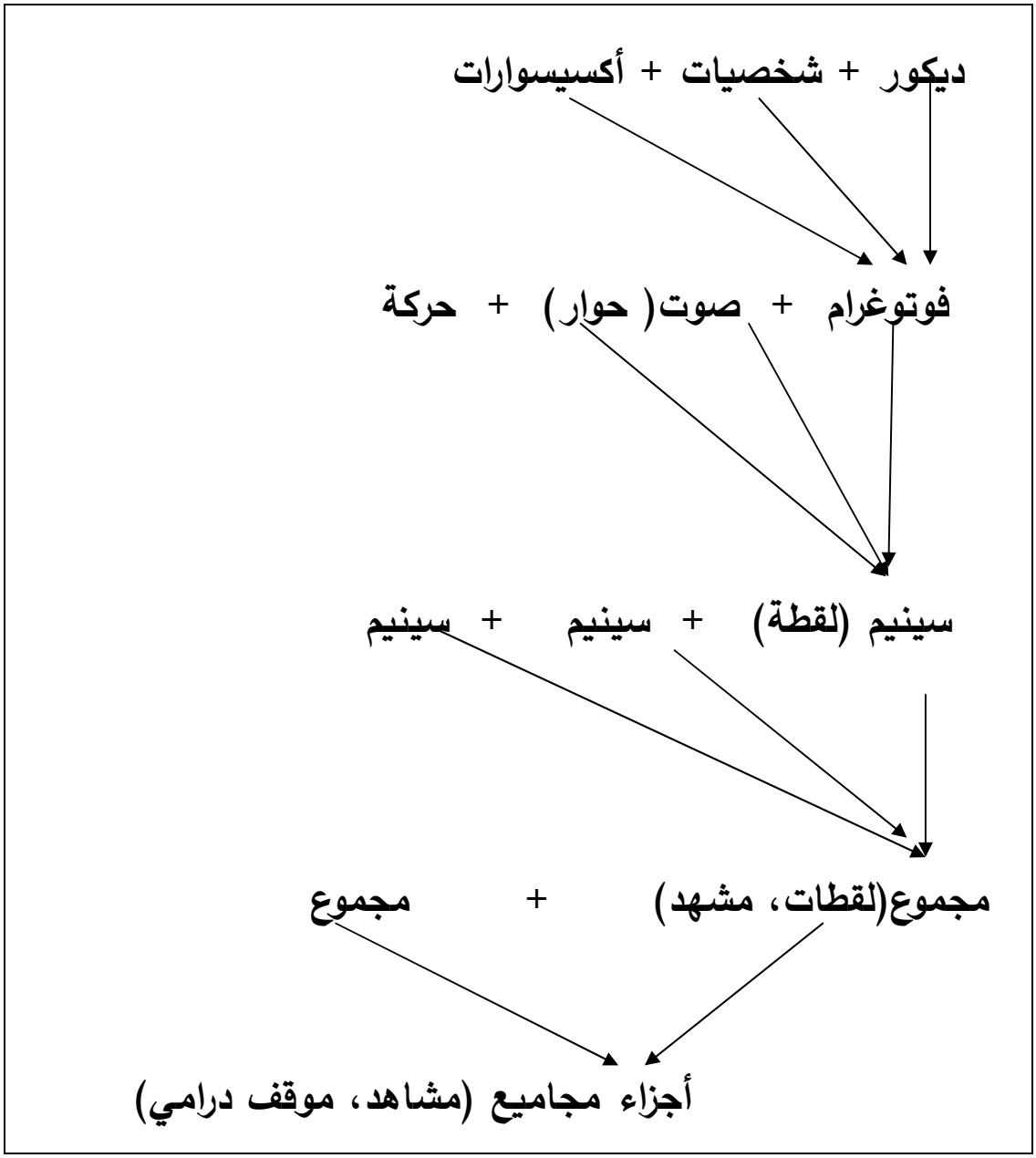
يمكننا ان نفهم السينيم بحسب ما أوضحه دولوز على أنه المشهد الذي يتأسس كمركب دلالي صغير يقابل في السيميائيات السردية "**الملفوظ السردي البسيط le composant narratif simple** " ولأن السينم يتجاوز المكون اللغوي الملفوظ إلى المكون اللغوي المرئي فإننا نفضل تسميته "**بالسينيم السردي البسيط** "**le cinème narratif simple** " ويمكننا ان نصنف أيضا وحدته بما يسمى في مجال السينما بالصورة الجزئية أو "**الفوتوغرام le photograme**" وتعرفه ماري يريز جورنو في معجمها بمايلي:" **في التصوير الضوئي تعني هذه التسمية صورا تحصل من فعل الضوء فقط دون عدسة شيئية، وفي السينما يشكل الفوتوغرام صورة مفصولة عن سلسلة من تصوير ضوئي مسجل على الفيلم علما ان الفيلم يمر بسرعة 24 صورة جزئية في الثانية، وتسمى هذه التسمية أيضا عند نسخ صورة من الفيلم على الورق.**"[2] وعلى ذلك تتكون اللقطة من مجموعة من الفوتوغرامات المتتالية بسرعة لتشكيل حركة ذات دلالة ممثلة بأشياء في الطبيعة، وشخصيات تتحرك في إطار، فاللقطة هي مجموعة من الفوتوغرامات المشكلة للقطة تحمل دلالة، وتجتمع هذه اللقطات في شكل اجزاء مجاميع تتراكب لتبني المشهد. وتتتابع هذه الفوتوغرامات او الصور في طابع تصواري photogénique مؤسسة حالة من التصوارية photogène التي تعني انتاج الضوء أو التصوير الضوئي المسلط على الأشياء وعلى بعض الوجوه التي تعكس الضوء بصورة جيدة وجوها تبرز قيمتها وتبدو في مظهر شاعري وسنتعرض لذلك لاحقا في عنصر التبئير حيث أن التصوارية في المفهوم الجمالي للطليعيين،

[1]–جيل دولوز، الصورة–الحركة، أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، د ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 21

[2] – ماري تيريز جورنو، المعجم السينمائي، ص 80

كديلوك Delluc وإيبستاين Epstein ، تعني إعطاء زيادة محسوسة على الحقيقة بالتصوير البطيء والإنارات واللقطة القريبة(المضخمة)،[1] وبتقنيات عمق المجال.

وقد تم تداول تعبير التصواري أو le photogénique كثيرا بمعنى التمثيل المبهر أو الجميل أو البارع في نقل الواقع. ويمكننا أن نستنتج من الطروحات السابقة المركب اللغوي السينمائي في الرسم التالي:



[1] – يراجع، ماري تيريز جورنو، المعجم السينمائي، ص 80

3-التنويعات الدينامية للإطار Le cadre:

تتوزع المعطيات المذكورة أعلاه ضمن الكادر وفي الفيلم عموما بطريقتين أو حالتين: **الإشباع la saturation و التخفيف la raréfaction** ويتعلق الأمر بالمشاهد الرئيسية أو الثانوية والمواضيع المتعلقة بهما فقد تظهر في حالة الاشباع مجموعة من المشاهد الثانوية في بداية الفيلم فيما يجري المشهد الرئيسي في العمق، أو ان يتم التركيز على جزء واحد في الإطار بأن تسلط الكاميرا مثلا على شيء معين ويمثل دولوز لهذه الحالة بتسليط الصورة على كوب الحليب في فيلم "الشك le soupçon" لهيشكوك الذي يبدو مشعا من الداخل، أو عندما يكون المجموع خاليا من أجزاء مجاميع des sous ensembles وأعطى دولوز مثالا عن ذلك بفيلم "المشاهد المهجورة les paysages désertés " لأنطونيوني وفيلم المنازل المفرغة les interieurs evacués لأوزو،[1] والاجزاء المجاميع هي الروابط الجامعة، وهذا يثير حالة التفكيك المتعمدة التي تخلق جمالية من نوع خاص لدى المتلقي لأنه هو الذي يغدو في دور التجميع ويمكن إعطاء مثال أكثر إغراقا في التفكيك الذي يصعب على المشاهد الإلمام به لأنه قائم على فوضى الحلم غير المنطقية وذلك بفيلم inception.

ويمكن أن يتم بلوغ الحد الأقصى من المجموع الفارغ وتغدو الشاشة سوداء كليا، أو بيضاء كليا وقدم دولوز لذلك مثالا بكوب الحليب في فيلم "منزل الدكتور إدوارد" لهيشكوك حيث يملؤ كوب حليب مساحة الشاشة كاملة،[2] ويخلق ذلك مساحة بيضاء خاوية ويمكن تصنيفها في باقة المعطيات المستقلة التي قد يكون لها رمزية خاصة مستقلة عن الفيلم أو لها علاقة بالاحداث او الشخصيات، أو يمكن ان تكون رابطا مونتاجيا بين مشهدين. ولقد تضاعف ورود المعطيات

[1] – يراجع، جيل دولوز، الصورة الحركة، ص 22

[2] –يراجع، م ن، ص نفسها

المستقلة في الفيلم منذ ظهور الشاشة الكبيرة **وعمق المجال la profondeur de champ** [1] حيث يقول دولوز: "إن الكادر يعلمنا على هذا النحو بأن الصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية، فالكادر يتمتع بهذه الوظيفة المظمرة ألا وهي، تسجيل معلومات ليست صوتية وحسب بل وبصرية، فإذا كنا نرى قليلا جدا من الأشياء في داخل الصورة، فذلك لأننا لا نحسن قراءتها على الوجه الأكمل، ولا نحسن كذلك تحديد قيمة التخفيف والإشباع، سيكون هنلك إذا وظيفة تربوية للصورة ولا سيما مع غودار، إذ تظهر تلك الوظيفة بوضوح، حين يبدو الكادر مساحة كتيمة لا تخبر بشيء ضبابية متلبدة بالتشبع حينا، أو مقتصرة على المجموع الخاوي، أي على الشاشة البيضاء أو السوداء حينا أخر."[2]

ويسمي دولوز هذه الحالة بالتنويعات الدينامية للكادر، ويصنف اللعب بالكادر وبحالة الإشباع والتخفيف بحسب جهود بارزة في الإخراج السينمائي سجلت بصمتها منها:

أولا: الكادر أو الإطار كتصور هندسي فيزيائي ومادي مع درايرdreyer كتركيب لمكان على نحو متواز أو منحرف.

ثانيا: الكادر كتصور هندسي مادي يسبق في العرض كل ما فيه من شخصيات وأحداث وذلك مع أنطونيوني.

[1] – المجال او الحقل هو الفسحة الواقعة ضمن الإطار،والتي ترى في آن معا كمساحة مسطحة (هي مساحة الصورة المادية ذات البعدين) ....أما الإطار الذي يحده فعمل كساترة بإخفائه المكان الواقع على الجوانب، هذا المكان الذي لا نراه ولكننا نتخيله، وهذا هو خارج المجال (أو خارج الحقل)، إن توهم العمق بالإضافة إلى إدراك كون المكان يمتد إلى ما وراء الحدود ينتجان انطباعا قويا بالواقعية الحقيقية ، يراجع في ذلك المعجم السينمائي ص 15

[2] –م ن، ص نفسها

ثالثا: الكادر كتصور دينامي (متحرك فعّال) حيث يكون تابعا ومتوقفا على حركة المشهد والصورة والشخصيات والموضوعات التي تشغله ويسمى ذلك أيضا أسلوب حدقة العدسة iris مع غريفيت griffith التي تعزل في البداية وجها ثم تنفتح وتظهر ما يحيط به.[1]

رابعا: المطابقة بين الكادر والموضوع لدى إيزنشتاينeisenstein

خامسا: الشاشة المتغيرة لدى هانس hance والتي تنفتح وتنغلق وفقا للضرورات التمثيلية على غرار أكورديون بصري. [2]

ومن المنطقي أن ينجرّ عن هذه الرغبة في تنويع الكادر تنويعات على مستوى اللقطات وحركات الكاميرا، وفي داخل اللقطة نفسها يتم الإِشتغال على عمق مجال الرؤية في داخل اللقطة نفسها عبر تقنية عمق مجال الصورة la porfondeure du champ de l'image وهي تساهم في إعطاء دلالة للقطة في ذاتها، ثم تترابط هذه اللقطات عبر تقنية المونتاج لتساهم في بناء دلالة المجموع الكامل للقطات.

4- جمالية تركيب اللقطات وتعميق الحقل:

يقوم التتابع المرئي في الفيلم على تتابع في اللقطات لذلك تسمى اللقطة في اللغة الاجنبية le plan وتترجم أيضا بالمخطط، وتعتبر اللقطة من أهم عناصر الفيلم السينمائي، فلا يكفي في السينما أن يخلص الممثل في اتقان أدائه للدور الذي يمثله حتى يتمكن من جعل المتفرج يكره الشخصية أو يحبها، أو يتمكن من خلق تأثير درامي وجمالي يحرك مشاعر المتفرجين، ذلك لان بينه وبين المتفرج وسيطا تمر الصورة عبره وهو الكاميرا camera ، « **فما لم تكن اللقطة**

[1] – iris هو حاجب العدسة القابل للتضييق والتوسيع. ويسمى أيضا بالسجاف، أو القزحية ويتم بواسطتها الفتح والغلق للانتقال في المشاهد أو بين المتتاليات. يراجع في ذلك المعجم السينمائي ص، 62

[2] يراجع، دولوز، الصورة الحركة، ص 23

السينمائية مدروسة وحساسة وتعكس الذات الداخلية للمصور فلسوف تذهب جهود الجميع (الممثل والممثلة ومصمم المناظر والمكيير ومصمم الازياء ومصمم الإضاءة والمونتير وجهود المخرج) هباء، ففي المسرح تتجلى البداية الجيدة لتخيل الشخصية مع الصورة التي يصفها المخرج ...إلا أن مثل هذه البداية لا تكون كافية في السينما لخلق تأثير درامي وجمالي في مشاعر المتفرجين ما لم تسهم اللقطة السينمائية بكافة أنواعها قريبة أم قريبة متوسطة أم لقطة عامة أم لقطة قريبة جدا أم لقطة مقتربة travilling in أم مبتعدة travilling out في تأكيد مصداقية ذلك التأثير أو خصوصية اللقطة التي تضفي على الصورة خصوصية التعبير وفق أسلوب المصور وثقافته.»[1]

أما جمالية اللقطة في ذاتها وأبعادها الدلالية والرمزية والكنائية فتتحقق من خلال تقنية تبئير أو تعميق المجال التي تسمح بالتركيز على أجسام عن أخرى داخل نفس الصورة. وتعرف الناقدة دومينيك فيلان عمق المجال بقولها:" **المجال هو الحيز الذي تحده العدسة وهو ما سيتم رؤيته على الشاشة والعمق هو مسألة الوضوح وعمق المجال هو المنطقة التي تقع بين الأشياء المعروضة الأكثر قربا والأكثر بعدا."[2]**

ويتم التحكم بهذه المستويات باستعمال فتحة العدسة وإغلاقها، وتعرف أيضا باسم حاجب العدسة أو القزحية وهي عبارة عن قطعة مهمة من الهندسة الميكانيكية لآلة التصوير، توفر فتحة بمقاسات متغيرة في المسار البصري يمكن استخدامها للتحكم في كمية الضوء الذي يمر عبر العدسة ويمثل الحجم المتغير لفتحة العدسة وسرعة المغلاق وسيلتين أساسيتين للتحكم بتعريض الضوء، حيث

[1] – هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، ط1 دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007 ص 182

[2] – دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، ترجمة شحات صادق ، أكاديمية الفنون وحدة إصدارات السينما، القاهرة 1998، ص 223

تتطلب الإضاءة الباهتة فتحة عدسة أكبر للسماح بوصول الضوء إلى مسطح حساس الصورة ومعتم بدرجة معينة، بينما يتطلب سطوع الإضاءة فتحة عدسة أصغر، ويتحكم حجم فتحة العدسة أيضا وسرعة المغلاق في مدى توازي الضوء الذي يمر من خلال العدسة وهذا يؤثر بشكل مباشر على عمق المجال ويوجه المصور ذلك حسب المقاصد الدلالية للصورة التي يريد المخرج عرضها.[1]

ويتمثل الدور الجمالي لهذه التقنية في ابراز مواضيع القيمة المقصودة من الأشياء الماثلة في الصورة عن غيرها، باستخدام الضوء والظل وتسليطهما على عناصر دون أخرى في الصورة لأهداف دلالية، فعمق المجال بناء فني تشكيلي للصورة مركب من عدّة مستويات ، ويمكن للمصور بتوجيه من المخرج أن يتحكم في سيادة مستوى على بقية المستويات الأخرى، أو خلق حياد من خلال صفاء الصورة في كل مستوياتها، وتنقاد عين المشاهد إلى المناطق المهيمنة في الصورة، أو إلى العمق المظلم أو الواضح، بحسب أهداف المخرج الدلالية لينفتح أفق التأويل لدى المشاهد بضبط إدراكه وقيادة عينه داخل بنية الصورة نحو عناصر مختارة.[2]

ويتم بناء الدلالة العامة للقطات مجتمعة من خلال تقنية المونتاج، حيث يرى بعض منظري السنما أن الأثر السينمائي لا يظهر إلاّ في اللحظة التي تتقابل فيها لقطة منفردة مع لقطة أخرى، أي في اللحظة التي تبدأ فيها القصة في الظهور على شاشة السينما كسلسلة من اللقطات التي تصور مواضيع مختلفة،

[1] – يراجع، Sony، أساسيات فتحة العدسة، فتحة العدسة والرقم البؤري وعمق المجال، الموقع: www.sony.com/ar-eg/electronics/ma-almaqsoud-befathat-al3adas-wa-3mq-almajal دت انزال.

[2] – يراجع ، أحمد جبار العبودي ، تعبيرية عمق المجال في السينما ، مجلة عين على السينما، منشورة على موقع: eyeoncinema .net /details.aspx ?secid=56&nwsld=1882 تاريخ الانزال: الخميس 21 أغسطس 2014

وتترابط عن طريق المونتاج في سيولة سردية معينة. وتمثل بذلك حركة اللقطات حركة للموضوع أيضا فيتأسس التنامي السردي عبر الانتقال الحركي للصور ويتم تشكل هذه الوحدات إماّ نتيجة مونتاج صورتين مختلفتين على الشاشة، أو نتيجة تتابع حالات مختلفة لنفس الصورة. ويعرّف "**مفهوم المونتاج بأنه حالة خاصة لواحد من القوانين العامة التي تحكم تشكل الدلالات الفنية وهو قانون التجاور juxtaposition (التعارض والتكامل) لعناصر غير متجانسة.**"[1] وبتعبير آخر المونتاج هو الخط الدلالي الذي تتبعه السينيمات لتترابط فيما بينها وتشكل لغة سينمائية لها معنى في الفيلم، وهو كذلك عملية انشاء التزامن الداخلي بين الصورة والصوت.

ويحدد اِيزنشتاين ثلاث مراحل تاريخية لتطور المونتاج في السينما وهي:

- التكوين التشكيلي composition plastique بالنسبة للسينما أحادية النظرة uniponctuel أي وجهة نظر وحيدة مع كاميرا ثابتة.
- التكوين المونتاجي composition par montage بالنسبة للسينما متعددة النظرات أي تغير وجهة النظر.
- التكوين الموسيقي بالنسبة للسينما الناطقة.

ومع اختلاف هذه الأنواع فإن قوانين الربط هي ذاتها (التجاور التقابل التعارض)، وما يتسم به التكوين الأول (التشكيلي) هو أرساء التآلف بين التكوين العام الذي يتحقق تبعا للموضوع المعروض، والعرض ذاته، بين توزيع متساو موجه ومحيط معمّم للموضوع المعني. أمّا التكوين الثاني فإن المونتاج هو الذي يقوم فيه بدور التعميم أي أنّ الأول تكون الدلالة العامة متحكمة في التجاور بين الصور واللقطات ، أما الثاني فإن المونتاج هو الذي يؤدي بنا إلى تشكيل وبناء الدلالة واستنتاجها. أما التكوين الثالث (الموسيقي) فإنّ التجاور بين اللقطات

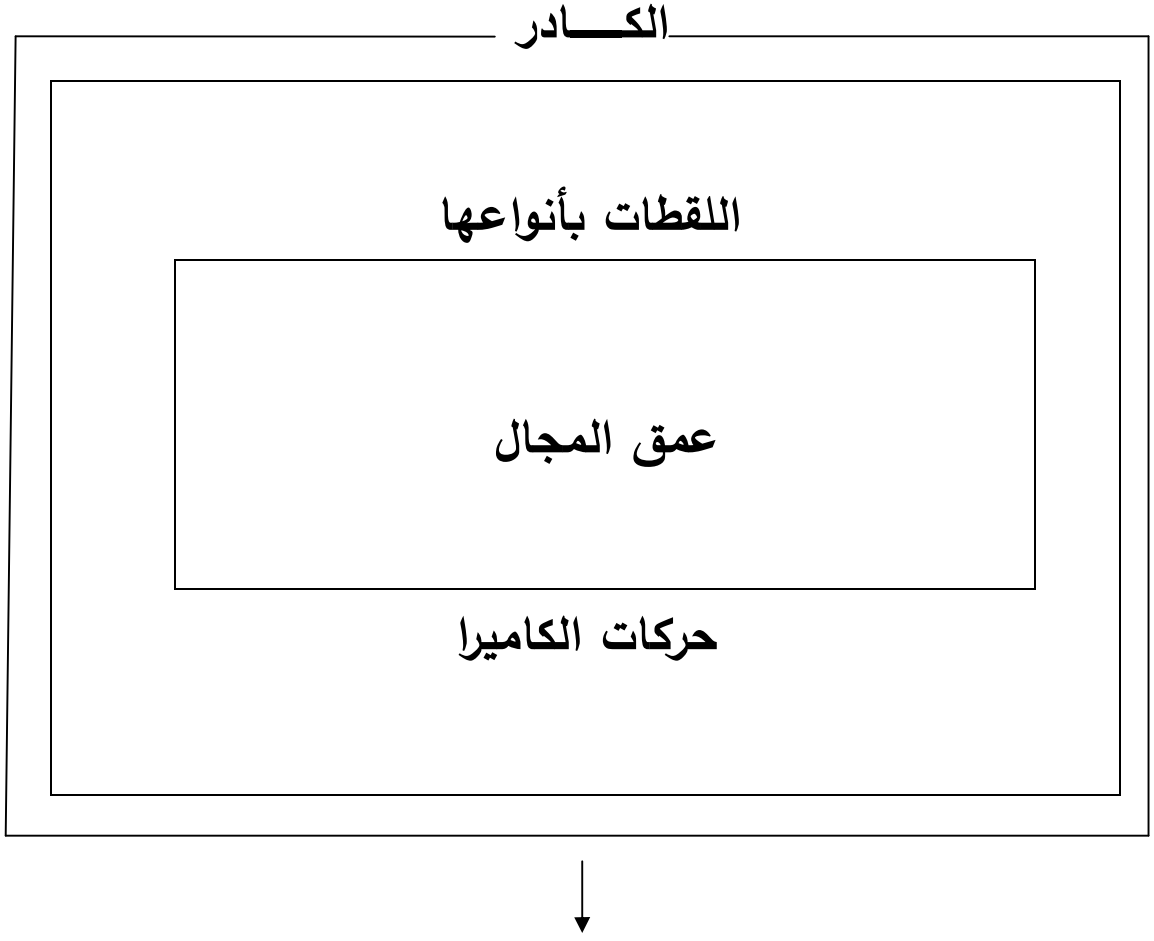
[1]– يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، ص 81

تتحكم فيه سيولة الموسيقى التي تكون مرافقة للقطات العرض. ويرى لوتمان أن أصول المونتاج تكمن في التكوين التشكيلي أما مستقبله ومستقبل السينما معه فيعتمد عل التكوين الموسيقى.[1]

ويمكننا أن نصنف المونتاج في فيلم الساعات الذي نستمد منه بعض النماذج التطبيقية في بحثنا ضمن المونتاج الموسيقي، فنظرا لاختلاف الفضاءات الزمكانية بين الشخصيات وانفصالها دراميا عن بعضها فإن المخرج يختار الربط بينها بالموسيقى، حيث تتقطع سيولة الزمن وسيولة المكان عندما ينتقل بين الفضاءات المعروضة، إلا أن الموسيقى المرافقة لا تنقطع وهذا يعطي انطباعا للمشاهد واحساسا بالاستمرارية مع أنه لايوجد رابط قصصي بينها. سوى بعض اللوحات التي تؤدي دور المقارنة والمشابهة بين الشخصيات والمواقف والتي سنتعرض لها لاحقا في فصل تفكيك الحبكة.

ويعتبر هذا البناء الفني المقصود من مخرج فيلم الساعات ستيفن دالدري ملمحا أسلوبيا معاصرا في فن السينما مابعد الحداثية القائمة على تفكيك البنى والقيم تفكيكا يخرج من إرجاء جاك ديريدا اللانهائي إلى تفكيكية بول ريكور التي تلجمها البنى الوظيفية للنوع الفني الذي يتنمي إليه المنتوج الإبداعي والرؤيا الانسانية الفنية للنص أو اللوحة وللفن بشكل عام. وسنتعرض في العنصر الموالي لهذه الرؤيا، ولكن لنستنتج قبل ذلك ومن كل ما سبق أهم العناصر التي تشكل الدلالة السنمائية والمستوى الجمالي والبلاغي للمشهد في الرسم التالي:

[1] - يراجع يوري لوتمان قضايا علم الجمال السينمائي، ص 79 و80


الكـــادر
اللقطات بأنواعها
عمق المجال
حركات الكاميرا
المونتاج بأنواعه

المبحث الثالث: نحو منهج للبلاغة التفكيك

1-رؤيا بول ريكور لبعثرة الحكي :

قدم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور مشروعا نقديا فلسفيا ضخما من خلال ثلاثيته "**الزمان والسرد**" ألجم به الطرح التفكيكي الذي أغرق النص في الإرجاء اللانهائي، بأن هناك بنى نظرية للوظيفة التفكيكية في السرد واعتبر النص السردي أكثر النصوص تعقيدا وقابلية للتفكيك الجمالي في نوعيه التخييلي والتاريخي. وقد قدم خلاصة تجربته النقدية في كتابه "**من النص إلى الفعل**" منوها إلى أنّ نظريته في الوظيفة السردية التي قدمها في ثلاثية الزمان والسرد ترتكز على انشغالات أساسية هي:

الانشغال الأول ويعتبره همًّا عاما وشاملاً يتعلق بالحفاظ على سعة استعمالات اللغة وتنوعها ولاِختزاليتها، ويقصد به الانفتاح الذي وسَمَت به الدراسات النقدية مابعد بنيوية وعلى رأسها التفكيكية اللغةَ، باللامحدودية والتفكك اللانهائي والدلالة المرجأة. وعلى ذلك فقد توجه هاجسه التحليلي مع زمرة الفلاسفة التحليليين كما يسميهم ويؤكد انتماءه إليهم، نحو اللغات الجيدة الصنع التي تقيس النزوع إلى المعنى والحقيقة في جميع استعمالات اللغة غير المنطقية. واعتبر الحكي أهم النتاجات اللغوية التي تحقق سمة اللامنطقية، والبعثرة، والتشذر، من ذلك كان انشغاله الثاني مكمّلا للأول بالبحث في مجال السرد وتحديدا الاهتمام بتجميع الأشكال والصيغ المبعثرة للعبة الحكي، باعتبار فعل الحكي أفضل النماذج التي لم تكف طوال نمو الثقافات عن التفرع داخل أجناس أدبية نوعية أكثر فأكثر.[1] وهو بذلك يؤكد الطرح الأول لميخائيل باختين القائل أن الرواية أكثر الأنواع هجنة، والنوع الهجين لا يثبت أمام التوقع وهو أعلى في محتواه المعلوماتي من النوع الخالص لأنّه حسب **ليونارد ماير Léonard Maye** يوظف اللاتحديد الذي له تصميم

[1]- يراجع بول ريكور: من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي القاهرة، 2001، ص7

ما، وذلك حينما يظهر التقاليد الشكلية لنوع خالص[1] أي أنّه يتعالى نصيا. وعلى هذه الفكرة يقيم بول ريكور نظريته حول تفكيك المحكي، الذي لم يتنصل في رحلته المتجددة من الموروث الحكائي «**وعلى سعة المحكيات بصنفيها: التاريخي بأنواعه السيرية الأدبية والتاريخية والسيرة الذاتية، والتخييلي بأنواعه من ملحمة ودراما وقصة ورواية وصيغ سردية تستعمل وسيطا غير اللغة كالفيلم السينمائي.**» [2] وعلى هذا الأساس أُعتبرت الرواية أهم المصادر التخييلية للصناعة الفيلمية وقد عادت الأفلام اليوم إلى الجمالية التي تنشؤها الروايات التاريخية مع امتزاجها بالطابع الأسطوري الذي أصبح في أوجّ تخييليته التي يدعمها التطور التكنولوجي السينمائي في مجال الخدع السينمائية الذي زاد تدعيمه بدخول العالم الإفتراضي بوسائله المعلوماتية القادرة على إنشاء عوالم مفترضة أكثر ابتعادا عن الواقع الحقيقي، وهذا بدوره أنشأ حالة من الدائرية التي أكدها ريكور بين الرواية والسينما حيث أصبحت السينما بدورها مؤثرا في تشكيل العوالم الروائية وأصبح الفيلم اليوم من أهم المصادر المبتدعة لتقنيات الكتابة الجديدة وتحول الفيلم إلى أهم العوالم الموازية التي يستحضرها القاريء أثناء قراءة الرواية ويدعم بها طاقته التخييلية. وبناء على ذلك قدم ريكور فرضية لنظريته هي: « **يوجد وحدة وظيفية بين الصيغ والأجناس السردية المتعددة** »

ثم أقام مشروعه التحليلي الكبير في ثلاثية الزمان والسرد لاستجلاء هذا الانشغال وبناء معالم الوحدة الوظيفية للأشكال اللغوية غير المنطقية المفككة. حيث يقول مضيئا أبعاد الإجابة عن الفرضية السابقة: « **أقدم فرضية تقول بوجود وحدة وظيفية بين الصيغ والأجناس السردية المتعددة، وفرضيتي الأساس في هذا المجال هي: إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتمفصل والموضح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله إنما هو الطابع الزمني، كل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمنا، ويجري زمنيا.**

---

[1]– توماس كينت، تصنيف الأنواع، من كتاب القصة والرواية والمؤلف، ترجمة خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص65

[2]– بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص7 و8

وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى ولعل كل سيرورة زمنية لا يعترف لها بهذه الصفة إلا بقدر ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى وهي مبادلة مفترضة بين الزمانية والسردية.»[1]

وهذا الطرح القائل بأن الزمن وحدة وظيفة أساسية في العمل الحكائي يترتب عليها الحكي بمختلف أشكاله باتباع النظام الكرونولوجي أو مخالفته، هو مقولة تقليدية في الدرس النقدي الغربي أقامها النقد الشكلاني مع ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي، والتفرقة بين ما يعتبر تنظيما زمنيا طبيعيا للأحداث كما وقعت وما هو مخالفة له، كما أن طرحه لاعتبار الحبكة وحدة وظيفية أساسية قائمة على ترتيب الأفعال ترتيبا سببيا هو أيضا طرح مؤصل في النقد الشكلاني مع وظائف فلادمير بروب ثم لفي ستروس وكانت هذه الطروحات الأولى عماد الدراسات السردية التي طورها بعد ذلك الدرس البنيوي وما بعد البنيوي في طرق اشتغال المحكي وتشكله لذلك نرى لزاما علينا منهجيا أن نؤسس لاشتغال البنية الوظيفية في الحكي قبل أن يتحدث عنها ريكور كتحصيل حاصل للدراسات السردية التي سبقته، ويزيدها هو الطرح الفلسفي الأنطولوجي الذي يجعل من الوظيفة كوحدة بنائية صغرى نواة الوجود السردي الذي يحتفي بإنسانية السرد وبلاغته من خلال ما يسميه بالرؤيا البلاغية الوجودية للسرد القائمة على تعميق الإحساس بالزمن في السرد وعلى تعميق الأحساس بالواقع وحبكه في إطار المحاكاة.

2-البنية الوظفية في السرد عند بول ريكور:

يرى بول ريكور أن العمل القصصي يقوم على التداخل بين **الزمانية** و**السردية (الحبك)** ويأكد صعوبة الفصل بينهما على اعتبار أن السردية هي الحبك، والحبك يستحيل فصله عن الزمن فهما يتبادلان الإنبناء فيما يسميه دائرية وجودية، «**إن الزمن يصير زمنا إنسانيا ما دام ينتظم وفقا لانتظام نمط السرد، وإن السرد يكون بدوره ذا معنى ما دام يصور ملامح التجربة الزمانية، ولا ريب أن هذه قضية دائرية غير أن**

[1]-بول ريكور، من النص إلى الفعل ، ص 8

الدائرية موجودة في كل تأكيد هرمينوطيقي (تأويلي) ودائرة السردية والزمانية ليست دائرة أو حلقة مفرغة بل هي صحبة يعزِّز شطراها كل منهما الآخرن ومع ذلك يمكننا تقديم نظرية للزمن تعود إلى أوغسطين ونظرية للحبكة تعود إلى أرسطو.»[1] يتضح من هذا القول إقامته دعامتين أساسيتين لنظريته يستمدهما من التأصيل اليوناني للأدب الغربي وهما : **الزمان** و**الحبكة**. ويضيف إلى هاتين الدعامتين تصورا ثالثا يعتبره مسؤولا عن هذا التداخل بين الزمن والحبك هو صورة اللغة، حيث يقول في ذلك: «**يدخل هم ثالث يقدم إمكانية أن تغدو إشكالية الزمنية والسردية أقل استعصاء على المعالجة: إنه همّ اختبار قدرة انتقاء وتنظيم اللغة ذاتها وذلك عندما تنتظم ضمن وحدات خطاب أكثر طولا من العبارة، ويمكن أن نسميها نصوصا وإذا كان على السردية بالفعل أن تميز وتمفصل وتوضح التجربة الزمنية، فإنه يجب أن نبحث داخل استعمال اللغة على معيار للقياس يرضي هذا الإحتياج إلى التحديد والتنظيم والتفسير، وكون النص هو الوحدة اللغوية المبحوث عنها وهو الوسيط الملائم بين المعيش الزمني والفعل السردي وذلك ما يمكن تلخيصه كالتالي: بوصفه وحدة لغوية يكون النص من جهة امتدادا للوحدة الدلالية الأولى الراهنة التي هي العبارة، أو محفل الخطاب بالمعنى الذي يحدده بنفنيست ومن جهة ثانية فإن النص يحمل مبدأ تنظيميا عبر العبارة يستثمر من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله.**»[2]

يضيف ريكور هنا الطرف الثالث لنظريته وهو النص أو صورة اللغة المنظمة والمنتقاة، وتقوم حسب هذا القول، على دعامتين أساسيتين تستحضران الموروث التقنيني لعلم النص بجهوده النصية التي يعتبر الاتساق والانسجام أهم نظرياته وكذلك الموروث البلاغي وأبرز إبداعاته النظرية وهو الانزياح وهما:

[1] – بول ريكور: الزمان والسرد ج1: الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2006 ص19 و20

[2] – بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص8

- أولا: أن هذه اللغة يجب أن تمتلك القدرة على الترتيب والتأليف بين الزمانية والسردية (أي الحبك) وتحقيق تناسق وتنظيم الخطاب (التركيب والاتساق والإنسجام).
- ثانيا: هدف تجاوز معيار للقياس يرضي الاحتياج إلى التنظيم (العدول الإنزياح).

ويماثل ريكور هذه الحالة اللغوية التي تنبني من التقاء الزمانية بالحبك بتصنيف الجهد النقدي قبله الذي أسماها شعرية poétique ويعتبرها الفرع العلمي الذي يعالج قوانين التركيب المضافة إلى الخطاب لتجعل منه نصا، أما هو فيسميها "**صوغا**" وليس هذا سوى امتداد لجهود جيرار جينيت التي أصّلَت لإنبناء الصيغة السردية في كتابه "خطاب الحكاية" المأخوذ عن "figures3"، حيث يفصل جينيت بدوره بين ثلاثة مكونات للحكاية هي: مقولة الزمن، مقولة الجهة، ثم مقولة الصيغة. وهو ينسب هذا التمييز بين المقولات الثلاث في الحكاية إلى تودوروف الذي طرحها أولا سنة 1966 في محاضرة بعنوان: "Les catégories du récit littéraire" وترجم إلى: "مقولات الحكاية الأدبية" [1]

إن طرح جينيت لم يخضع كما يقر بذلك إلى المقولات الثلاث التي وضعها تودوروف المشكلة للحكاية، وإنما قسم بحثه عن شعرية السرد على أساس الزمن والصيغة والصوت وجعلها تابعة لتفريقه بين القصة والحكاية والسرد وبذلك بدا هذا التقسيم تابعا للسرد كمنطوق يعبر عن الحكاية الخطاب وعن الحكاية كملفوظ نصي. أما بول ريكور واختصارا لما سبق فإنه يرى أن الطابع البلاغي والشعري في السرد ينبع من الطابع التفكيكي الاصيل في السرد والناتج عن تفكك عناصر هي الزمن والحبكة ثم تناغم صيغتها بصور

[1] – تودوروف: مقولات الحكاية الأدبية، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا ضمن مجلة آفاق العدد 8 – 9، 1988 أو أنظر ذلك أيضا في كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي لمجموعة من الادباء، ط1 منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992

الاستعارة وبتصور المنظور السردي او ما يسميه المؤلف الضمني ثم عبر تعدد الاصوات أو البليفونية في السرد.[1] وسنبين هذه العناصر في الرسم الاستنتاجي لهذا الفصل.

وانطلاقا من كل ماسبق يمكننا أن نستنتج نموذجا بلاغيا للرواية وللفيلم قائما على معايير تنظيم الخطاب ثم على معايير تجاوزها.

3- نحو نموذج لبلاغة التفكيك السردي:

ينظر ريكور إلى النص السردي على أنّه بنية كلية تدخل في تشكيلها مكونات بنائية تتلاحم فيما بينها لتقدم رؤيا أو منظورا سرديا، ويحملنا هذا الطرح إلى التنظير الذي قدمه واين بوث في بداية الستينات، في كتابه بلاغة الرواية الذي أسس نموذجا تحليليا بسيطا، يقيم فيه فعل البلاغة على تحليل تعييني لعلاقة الراوي بشخصياته، والعلاقة التي تربط وتميز بين الكاتب الضمني والراوي والمسافة التي تفصل بينهما في الرواية، إضافة إلى أنماط الرواة، ويعرف بلاغة الرواية قائلا : "هي كل الطرائق والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية أي الحجاجية التي تجعل القارئ يقتنع بأنه بصدد حكاية وليس بصدد فكرة، بأنه لا يقرأ مقالا أو رأيا أو فكرة وإنما حكاية"[(2)]

وإذ نصل إلى هذه النقطة التي يساوي فيها **واين بوث** بين البلاغة والحكاية فإننا بعملية استبدالية قائمة على اعتبار السرد هو الحكاية، نوازن نحن بين البلاغة والسرد لنعتبر **بلاغة السرد** هي كل الطرائق السردية والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية المتعلقة بها التي تعمل على بناء الحكاية وإخراجها في لحمة سردية فنية، وقد تبنى الدرس السيميائي المعاصر هذا الطرح، وبرزت في سبيل ذلك جهود **تودورف** الذي عمل في **poétique de la prose**، و**الأدب والدلالة**

[1] – يراجع بول ريكور ، الزمان والسرد ، التصوير في السرد القصصي، ترجمة فلاح رحيم،دار الكتاب لجديد المتحدة، بيروت، 2006، ص164

[2] مجلة بلاغات، ص

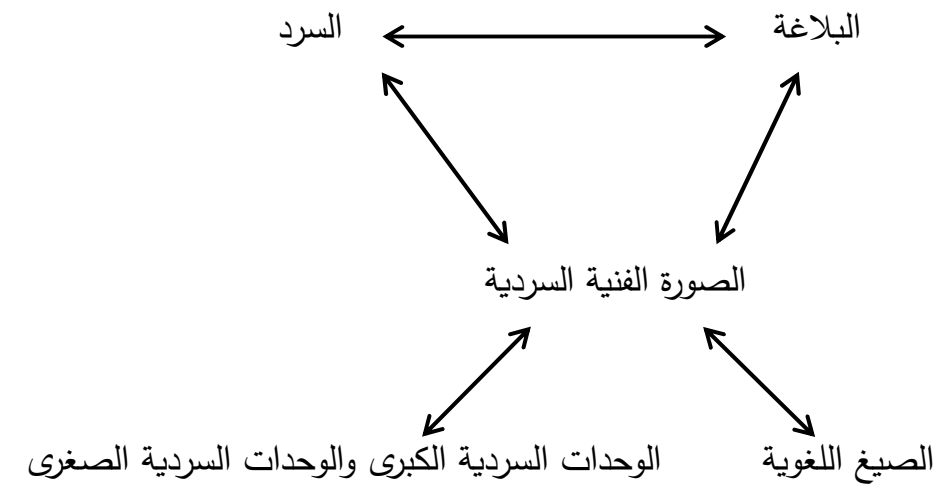
وكتاب **القصة والرواية والمؤلف** وغيرها، على إرساء دعائم جماليات السرد وبلاغة الرواية وربطها بما توصل إليه البحث السيميائي من طرائق التحليل السردي، وعمل على الربط بين بعض تمظهرات السرد في الرواية وبعض المظاهر البلاغية المعروفة، كالتشبيه والاستعارة والمقابلة والجناس وعمل على تأسيس الانسجام النصي في الرواية واعتباره انسجاما بلاغيا تتعدد فيه إمكانات القول، ويسمي ذلك تضخما سرديا أو كثافة opacité ، بل لقد ذهب الى اعتبار السرد بكل أشكاله بلاغة قائلا: "**إن مفهوم البلاغة تغير مع السرد، فلا يوجد تعبير طبيعي مقابل التعبير المجازي في السرد بل كل أنواع السرود مجازية وليس السرد بديهيا أبدا**"[1]

البلاغة ⟵ السرد

وهكذا يمكننا اعتبار السرد في ذاته بمختلف أشكاله وتنويعاته وطاقاته المتصلة بالحياة وتأويلاتها فنا بلاغيا، حيث يقول بول ريكور : "السرد ظاهرة بلاغية وجودية تستوعب حصيلة كل العلوم والتجربة الإنسانيتين" [2]، لذلك فالبلاغة السردية بناء ذو واجهتين في النص الوجه العلمي التقنيني منه والوجه الإنساني المعبر عن عمق التجربة الإنسانية في النص، ويجتمع هذان الشقان ليكونا ما يصطلح عليه في البلاغة بالصورة، وهي في السرد اجتماع العبارة اللغوية التي ندركها في ذاتها عدا كونها وسيطا للدلالة، وذاك مستوى الصيغ اللغوية، مع كثافة المعنى وذاك مستوى الوحدات السردية الكبرى.

[1] – تودوروف، الشعرية ، ترجمة عثماني الميلود، ص 68

[2] بلاغة الحجاج، ص 158



لذلك فالبناء السردي ككل بناء نصي، يحتمل عناصر الصحة والسلامة النابعة من العرف السردي، وعناصرالعدول عن هذا العرف وعناصر الاعتدال والتناسب بينهما، ويقدم ذلك في صورة انسجامية كلية.

3-1- العرف السردي:

قدمت الشكلانية الروسية جهدا معتبرا في سبيل التنظير البنائي للنص بشكل عام ثم السرد بشكل خاص، ولعل من أهم النتائج العملية التي أفادت البحث في علم السرد تفرقتها بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي وهذان العنصران يعنيان معا :

(مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها خلال العمل)

المتن الحكائي: هو الأصل أي النظام الطبيعي للأحداث والنظام الوقتي والسببي لها بخطية الزمن المتوجهة نحو الأمام في تسلسل، سواء أكانت هذه الأحداث حقيقية أو متخيلة.

المبنى الحكائي: وهو المتولد من الأصل أي المتن الحكائي، فهو بناء نفس الأحداث بمراعاة نظام ظهورها في العمل، أي أنه الصياغة الفنية، وإعادة انتاج المتن بشكل متفرد، يعبر عن قوة إضافية تضاف إلى الأحداث هي قوة التصوير لها.[1]

ومستوى التصوير هذا لدى البنيويين ومن بعدهم يعتبر مستوى ثالثا للحكاية هو الصورة العامة لها بما فيه تدخل القاريء في تشكيلها، حيث ميز جيرار جينيت بين ثلاثة عناصر بنائية هي: المتن الحكائي وهو ما يسميه **القصة**، والمبنى الحكائي ويسميه **الحكاية** ومستوى ثالث يجمع بينها وينبني أكثر على الحكاية إلى درجة المماثلة بينهما تعريفا في البحوث النقدية وهو **السرد.**[2]

ويتجلى لنا فعل سرد في المعطى اللغوي بمعنى روى وحكى حكاية، وهو الفعل الأساس الذي يقوم عليه فن الرواية وكذلك الرواية المصورة أو الفيلم، والحكاية عند جيرار جينيت هي المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب أو المرئي، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل الموضوع، وأيضا مجموع علاقاتها التي تتمظهر في حالات التسلسل والتعارض والتكرار، ويعرفها أيضا بقوله إنها حدث ولكنه ليس الحدث الذي يروى بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته.

والفيلم السينمائي أيضا حكاية حيث يكون العرض فيه مساويا لفعل الحكي ويلتقيان في الإشارة، فهما معا يشيران إلى شيء، وكل شيء في حد ذاته خطاب، وأبسط تمثيل له هو الصورة المتحركة المجسدة التي تعني في ذاتها حكيا للشيء الذي تجسده، حيث يتميز الموضوع المحكي فيه بسمتين هما :

[1] – يراجع: تودرف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، دار الأبحاث العربية، بيروت 1982.ص 91

[2] – يراجع، جيرار جينيت، خطاب الحكاية

1-الصورة المتحركة المجسدة (السينيم): حيث يكون العرض مساويا للحكي لأنهما يلتقيان في الإشارة فهما معا يشيران إلى شيء وكل شيء في حدّ ذاته خطاب بمعنى أن الإشارة إلى شيء أو عرضه هما بالأساس حكي لهذا الشيء.

2-حركة الصورة: إن تحرك الصورة يعني انتقال الموضوع المعروض من (أ) إلى حالة (ب) وهذا الإنتقال يحقق خاصيتين:

أ- الزمنية التي تعني امتداد الحركة في الزمن.

ب- التحول أي نمو وتطور وانتقال الشيء إلى تشكلات جديدة.[1]

إذا تجتمع الرواية والفيلم في سمة واحدة هي انبناؤهما على السرد ثم قيام هذا الأخير على عنصرين أساسيين هما:- خطية الزمن وتطوره في اتجاه كرونولوجي طبيعي مرافق لخطية الحدث وتطوره في اتجاه سببي مرتب حسب الوقوع.

وهذا هو ما نصنفه نحن في طائلة **العرف السردي** الذي لا زالت إلى اليوم تتبعه الحكاية الشفوية وهذه الحالة التي أسميناها سابقا بالمتن الحكائي موجودة في كل نص حكائي إمافي النصوص التي تتبع هذه البنية التقليدية أو حتى في النصوص التي يخرج فيها المبنى الحكائي عن هذا الترتيب حيث يظل هذا النظام، الأصل الحدثي الذي يقاس به انزياح الصورة البنائية التي يتبعها المبنى الحكائي عن هذا الأصل، هذا المقياس القاعدي يتواجد في ذهن الكاتب أثناء رسمه لمعالم المبنى الحكائي في نصه، وفي ذهن المتلقي يستنتجه أثناء قراءته الرواية أو مشاهدته الفيلم ونوضح ذلك بهذا الرسم الخطي :

حدث صباحا ظهرا ليلا في الغد بعد شهر

بعد سنة.....

[1] عبد الرزاق زاهر، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع،الدار البيضاء 1994، ص29

وتتمظهر خطية الأحداث هذه في النص عبر الأشخاص والأماكن والزمن مشكلة بناء تصب فيه "وحدة الموضوع" أو "حبكة القصة"، وعبر مجموعة الإشارات التي تُترجِم الحركة المُتخيَّلة إلى مجموعة من المَشاهد المكتوبة، ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما: **المقروء، المتخيل**..بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون ومن ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون..أما في النص السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون >ظاهرة في ركائز ثلاثة هي: **المرئي، المسموع، المتحرك**..بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة **البصرية** (الصورة بكل أشكالها) **والسمعية** (الحوارات والمؤثرات الصوتية) و**الحركية**(تفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المَشاهد والأحداث).

ونسمي هذا البناء القاعدي عرفا، لأنه متغير قائم على الطبيعة الهجينة المتغيرة للمتن الروائي، حيث يتحول كل بناء روائي جديد قائم على مبنى حكائي عدولي عن المعتاد، إلى قاعدة نوعية للجنس الروائي، تخلق مقياسا جديدا للخرق تقاس به جمالية الرواية وبلاغتها، فالرواية أكثر الأنواع الأدبية هجنة والنوع الهجين لا يثبت أمام التوقع، وإذ لا يمكن وضعه في معادلة والتنبؤ به فهو أعلى في محتواه المعلوماتي من النوع الخالص، إن النوع الهجين يوظف ما يسميه ليونارد ماير اللاتحديد الذي له تصميم ما وذلك عندما يظهر التقاليد الشكلية لنوع خالص.[1]

3-2 - العدول السردي:

وصلت الرواية اليوم إلى مستوى من التعقيد البنائي الذي لا يتم فكه بمجرد معرفة شخصياتها وأوضاع السارد فيها، وتعددت المسألة أيضا مجرد الخروج عن المتن الحكائي إنها تكوين معقد وتركيب متعدد يشتمل على مسارات سردية متداخلة

[1]- يراجع، تزفيطلن تدوروف، القصة الرواية المؤلف ترجمة خيري دومة، ط1 شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997 ص 65

قد لا تقوم على التجاور الصرف والتتابع الكلاسيكي لخطية الزمن والحدث، بل تجمعها علاقات ذات طابع انشطاري، تبدي النص الروائي المكتوب أو المرئي في مجمله مجموعة صور متشظية مفككة، يكون الخيط الرابط بينها رفيعا، تصعِّب مهمة القاريء في القبض على المتن الحكائي، ويسمي تودوروف هذه التقنية **بالتفتيت La deformation**، أو كما يسميها غيره بالانشطار أو التشظية أو البعثرة **La dissémination** وهي كما يقول **ديريدا:** ليست بعثرة بالمعنى السلبي ولكنها تشتيت مضطلع به وإنفاق فعال ونثر للعلامات كما تنثر البذور[1] أو كما ترصع الأحجار على قطعة فنية فتتأسس بذلك جمالية السرد القائمة على التعدد.

ويكون ذلك التشتت إما بتشظية الزمن أو تفكيكه، من خلال المفارقات الزمنية وتقنيات القطع والوصل الزمني، ومن خلال التصور الظاهراتي للزمن والتكثيف اللحظي له ، أو بتشظية الحدث أو تفكيكه، من خلال تعديد زوايا النظر والتبئير وتكثيف الموضوعات الصغرى وغلبة الحالات، أو بتشظية اللغة ذاتها بتعديد أفعال القول وتعديد المتكلمين بها والتعدد الصوتي الممثل في التهجينات والأسلبات أو باستخدام اللغة الشعرية المكثفة بالتشبيهات الجزئية والاستعارات السردية المستهدفة للتجزيء الموضوعاتي للسرد، أو بإدخال الذوات المجردة في الحكي واستنطاقها واستنطاق الجماد، وغير ها من السبل التي أكدنا لا نهائيتها سابقا لاتسام الجنس الروائي بالهجنة. ونشير إلى أن هذه الآليات التفتيتية تتمظهر في الرواية وكذلك في الفيلم على اعتبارهما معا جنسا سرديا ونوعا روائيا فتلك رواية مكتوبة وهذه رواية مصورة، وهذا الفرق الموجود بينهما على مستوى الخصوصية النوعية يجعل نسب تمظهر هذه الآليات في كل منهما متفاوتة، وسبل تبادل الآليات بينهما قائمة، فهناك مثلا من ينظر إلى سمة التقطع المستجدة على الرواية المكتوبة سمة فيلمية أصيلة فيها لأنه ومهما تعددت سبل التفتيت في النص السردي تبرز إحدى عناصره

[1]- Voir, jack derrida la dessimination, edition de seuil, 1972, p 77

كمهيمنة نصية أو كمنظم للعرض تقيم الكل الانسجامي للنص وتخلق له منطقا خاصا أسماه السيميائيون منطق الحكي أو منطق الحبكة.

ويرى تودوروف أن الحبكة ليست مقولة سابقة على العالم الممثل، بل هي نتاجه والقاريء هو الذي يدرك الحبكة لأنه يعلم أن بعض الأحداث المعروضة هامة لفهمها، على حين ليس لبعضها الآخر سوى وظائف ثانوية بالنسبة إلى الحكاية، فلا وجود للحبكة إلا داخل إدراكنا للعالم الممثل، لذلك فمفهوم الحبكة هو طريقة إدراك الحدث وليس الحدث نفسه فالحياة لا حبكة فيها وعلينا نحن أن نسبغها عليه[1]، وهنا يتأكد أن الكل الذي هو الحبكة منوط بعملية الفهم، حيث يقدم في شكل لعبة ذهنية للمتلقي يحاول فيها جمع شتات المواضيع وشتات الخيط السردي الناتج عن توالده إلى خيوط عدة، وهذا غرض تقني وفني يولد عناصر من التشويق والإثارة والتنويع اللصيقة بالقاريء أو المشاهد، تمنحه النسبة الأكبر من المشاركة في انتاج المعنى في النص لأنها تفتح عليه أفق الرؤيا والتأويل، وهنا يتجلى لنا مستوى أكبر للنص هو مستوى الصورة الفنية الكبرى التي تربط العمل بالتجربة الإنسانية وتربط مدى جمالية وابداعية العمل بمدى قربه من العمق البشري بحسه الإنساني وهمه الأخلاقي، وهذا الجانب من النص السردي لا يتحقق في بنيته الكلية فحسب، بل يتمظهر حتى على المستوى البسيط للتشكيل السردي لانه يعتمد على المعنى الايحائي، وهو متواجد حتى في الملفوظات السردية البسيطة وحتى في الجمل اللغوية البسيطة كالاستفهامات مثلا.

وبنفس هذا التعقيد أو ربما بدرجة أكبر منه يتسم الفعل السردي في الفيلم بالتعقيد الناجم عن تعديد زوايا النظر وتعديد جهات التقاط الصورة وكذلك اعتماده على تقنية جوهرية فيه هي التقطيع واللصق découpage أو إلصاق الصور ببعضها لإنتاج شريط متتابع، وتسمى كذلك السكريبت le script أو التقطيع

[1]– يراجع تودوروف، الادب الدلالة ص50

التقني،[1] فسمة التقطع سمة أصيلة وسابقة في الفن الفيلمي وضمها إلى بعضها بتقنية التركيب أو المونتاج هو ما يعطي الفيلم طابعه الحدثي التتابعي، الذي يستقي نظام الصور من خيط الحدث في الحكاية التي يمثلها ويستمد منها بنيته، لذلك يعتبر تسلسل الحدث ونموه أثناء عملية الحكي نقطة جامعة بين الرواية والفيلم وهذا مؤسس منطقيا باعتبار الرواية والأدب عموما بأشكاله الأخرى كالأساطير والقصص والسير التاريخية والمسرحيات، المصدر الذي يستقي منه الفيلم مادته وبالوضع نفسه أصبحت الروايات المعاصرة تستمد مادتها وآلياتها التشكيلية البنائية من المادة الفيلمية كتعديد زوايا النظر وإطالة مساحات الحوار، والتقطيع المشهدي والانطلاق من النتيجة للوصول إليها، أو توظيف فعل التذكر وتوزيعه على فترات مرحلية في الرواية وكأنه ومضات خلفية flashback تزرع في النص دون تقديم لها، كما تستمد الرواية أيضا أساليب ومواضيع الخيال العلمي السينمائي الذي يزيد من غرابة الحدث وطرق نموه في النص.

وهكذا وبناء على ما وصل إليه هذين الفنين عبر احتكاكهما ببعضهما على عدة أصعدة، واشتراكهما في البنية السردية القائمة على الحدث، ورغم الفروقات القائمة في اللغة المعبر بها، وهي الكلمة في الرواية، والكلمة والصورة والصوت والموسيقى في الفيلم، فإن الصورة الفنية التي ينظر إليها في الرواية هي تقريبا نفسها التي تقاس في الفيلم، لأن أهم شيء يصنعها هو الحدث وهو العنصر نفسه الذي يتحكم في النموذج الانسجامي للنص، والذي يملي على الراوي اختيار الكلمات المناسبة صحة وعدولا، وعلى المخرج اختيار اللقطات التي تتناسب مع الترتيب المتخيل. كما يتوقف عليه أيضا ترتيب أدوار الظهور والعرض للشخصيات وترتيب الحوارات المتعلقة بها.

[1] – السكريبت : "هو التقطيع التقني وهو وثيقة مكتوبة ومقسمة عموما إلى أعمدة تمثل صور السيناريو وأصواته لقطة فلقطة ، وهو يشكل المرحلة العليا قبل تصوير الفيلم ، كما يشكل مرجعا للفريق التقني،." يراجع في ذلك المعجم السينمائي لماري تيريز جورنو، ص27

3-3- الانسجام السردي:

يطرح تودوروف النموذج الانسجامي في السرد ويسميه أيضا تساند عناصر السرد على مستوى التركيب، ويعبر عنه أيضا بخيط الحبكة، ويقيمه على طرح بريمون لمنطق السرد أو الحكي القائل: أنه تسلسل أو تداخل وحدات سردية صغرى وتحتوي كل منها على ثلاثة عناصر وأحيانا عنصرين لا غنى عنها، وهكذا تكون كل سرديات العالم مركبة من توليفات مختلفة لعدد من السرديات الصغرى ذات البنية الثابتة، يقابلها عدد محدد من المواقف الأساسية في الحياة، ويمكن أن نشير إليها بكلمات مثل : خداع، حماية...إلخ"[1]

ونلاحظ أن مثل هذه الكلمات لدى غريماس هي مواضيع القيمة التي تتجلى في ملفوظ سردي بسيط يمثل موضوعا objet، وعلى هذا الأساس فإن النموذج الانسجامي لبنية السرد لدى تودوروف هو:

ارتسام تراكبيsyntagmatique، لشبكة علاقات جدولية paradigmatique في حالة التوالي المؤقت التراكبي لشبكة علاقات جدولية، تشكل تساندا ما بين العناصر في مجموع السرد ويمكننا تصنيفها بأنها حدثية، وهذا التساند بينها هو غالبا نوع من الانسجام أي أنه علاقة تناسبية ذات أربعة حدود (أ : ب : : أ : ب) بمعنى توال مباشر بسيط، ويمكن كذلك اتباع النظام العكسي أي أن نحاول ترتيب الأحداث المتوالية بطريقة مختلفة، لنكتشف بنية العالم الممثل انطلاقا من العلاقات الناتجة[2].

ونصل إلى مستوى من النضج الفني الذي ينظر إلى السرد على أنه فن إنساني لابد أن يعمل على ابراز قيمة الانسان الوجودية، يتخلص فيها الشكل الفني من الطابع اللاإنساني deshumanisation للفن، بحرفيته الواقعية، ربما بانتقاد غرائز المجتمع الحديث وميوله وجنونه، أو ربما بأن يؤلف الفيلم أو الرواية مضمون يوم

[1]- تودوروف،الادب والدلالة، ص 50

[2]- نفسه، ص 52 و53

في حياة مدينة كبرى من غير استخدام للحبكة التقليدية، بل بفيض من الأفكار والارتباطات بلا وجود للبطل التقليدي بل بتيار للوعي وبوح باطني لا شعوري لا ينتهي لعالم مفكك. فالوقائع تصبح جذابة عند التفكير فيها وتحسسها بأسلوب فني مطلوب.[1]

وأدى هذا التوجه الجديد في السرد نحو حالة تطغى فيها آليتان هما جمالية اللغة واستعاريتها في الرواية وجماليات الصورة واللقطة وزواياها في الفيلم، حيث تسطو اللغة باعتبار أن ثقل السرد في هذه الحالة يتحول إليها ويجد السارد مجالا للتشبيهات والاستعارات اللغوية التي تكثف حالة البوح تعبيريا. وتمتد الحالة السردية لا بتحول فعلي للذوات والشخصيات يضمن نمو الحدث كما أسس لذلك غريماس في برامجه السردية بل بتحول قولي لأفعال الكلام يبرز المستوى التعبيري اللغوي يتحول فيها القول إلى فعل كما رأى سيرل، ويصبح السرد غاية الرواية.

أما في الفيلم فإن الصورة تشغل مساحة كبيرة من الثقل السردي، وذلك عبر تعميق المجال أو ما أسميناه سابقا في عنصر جمالية السينما بعمق الحقل la profondeure du champ بتدقيق وتوسيع التفاصيل عبر تبئير الحقل la focalisation du champ لتأكيد البعد البصري للصور وتأكيد الدور الفعال لهذه التقنية جماليا.

وتمثيلا لسلطة الصورة في الفيلم، تتضح لنا أولا لامركزيتها أحيانا عندما تكون هي البداية للفيلم فتنفتح بها الأبعاد التأويلية الممتدة خارج الفيلم في مخيلة المشاهد ونمثل لذلك بصورة الماء كأول صورة في فيلم الساعات، وكذلك الأمر في فيلم inception وتمثيلا لذلك الصورة الموالية المأخوذة من فيلم الساعات the hours الذي سنتناوله في الدراسة التطبيقية لهذا البحث:

[1]–عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، ط 1، دار الكتاب الجديدة المتحدة 2001، ص20

صورة النهر الذي انتحرت فيه فرجينيا ولف من فيلم الساعات[1]

ورمزية الماء هنا عامة أقرب إلى معنى الحياة والصفاء، وعندما يمتزج في الصورة صوت الانسياب والخرير بصورة ماء الوادي يتجلى لنا معنى العذوبة والأمان الذي لابد أن يكون مقترنا بهذه الحياة المرموز لها بالماء، وتتأكد هذه الدلالة الثانية عندما ينتقل معنى الصورة إلى المركزية النصية التي تظهر فيها البطلة في حالة الإقدام على الانتحار بإغراق نفسها في هذا الوادي لتتداخل في هذه اللحظة دلالة الموت مع الدلالة الأولى الحياة في تناغم، يؤدي منذ بداية النص إلى التصادم الدلالي الناتج عن التناقض ومن هنا يبدأ المخرج بالعودة إل الوراء باستعمال تقنية العودة إلى الخلف، ليصور لنا أسباب هذا التحول الحاصل في دلالة الماء من رمز للحياة إلى رمز للموت، ويعرض لنا مقتطفا من حياة هذه البطلة يوما كاملا يصور فيه رفض هذه المرأة لواقع حياتها، ومساواتها للحياة بالموت،

[1]– الصورة رقم 1477 من فيلم الساعات les heures للمخرج ستيفان دالدري stephen daldry انتاج بارامونت للصور وميراماكس للأفلام سنة 2001

ويتجلى لناهذا المعنى في مشهد البطلة وهي مستلقية تنظر إلى عصفور ميت ويطيل المخرج لحظة استلقاء البطلة إلى جانبه في تأمل عميق لصورة الموت واستسلام الطائر له.

4- بلاغة الصورة الفنية والبعد الانساني والأخلاقي:

أصبحت الصورة الفنية التي تمثل البعد الانساني في الرواية والفيلم، الناتجة عن عمق الموضوع، والتجربة اللغوية في الرواية وعمق المقاربة التصويرية في الفيلم، مكمن البلاغة والجمالية في النص، على أن يتسم الطرح بالجدة والتغيير عما سبقه من تجارب روائية وفيلمية، سواء على صعيد الموضوع أو الآليات السردية أو آليات العرض، ومن أوجه ذلك ان ينتج في الرواية كثافة لغوية وفي الفيلم نقاء الصورة وديناميتها، وأن يقدم صورة فنية ممثلة للبعد الإنساني والأخلاقي للعمل، فكلما اقترب النص الروائي والفيلمي المعاصر من اليومي واستطاع تصوير الواقع بتجلياته واسراره وفضح عقده وامراضه بشكل فني بعيد عن الابتذال ، تجسدت بلاغة الصورة الفنية خصوصا إذا كانت محبكة تقنيا بشكل جيد وهذا مايفتح المجال للبحث البلاغي على المستوى المجهري أو الميكرو الذي تتمظهر من خلاله البلاغة بالمفهوم الكلاسيكي بالاشتغال على مقطع وصفي مثلا أو على مقطع سردي كأن نحلل مشهدا حواريا نحدد فيه التماثلات والتشابهات والتعارضات ونقوم بعمليات استبدال في مواقع المقاطع التي نقتطعها من النص للاستشهاد او التمثيل بهدف الوصول إلى التركيب الكلي وبهذا يتم الفصل بين بلاغة كلاسيكية تتمظهر على مستوى الجملة وبلاغة جديدة تقوم على الصورة الفنية والهدف الإنساني.

لذلك فإن الوصول الى جمالية النص منوط بقدرة القارئ على استيعاب مضامينه وأبعاده الإيحائية حيث وصلت النصوص السردية المعاصرة الى مستوى من التعقيد والتشابك البنائي المقصود الناتج لا عن موهبة الكاتب والروائي،

فحسب ولكن عن وعي تام بأدوات الفعل السردي التي تطورت بشكل سريع بسبب استفادة الرواية من مختلف الفنون الأدبية والإنسانية الأخرى، وتحولها إلى بنية هجينة بامتياز، والهدف من ذلك اشراك القارئ في صنع دلالة النص والتأثير فيه جماليا. وهنا تبرز لنا آلية أخرى تضاف الى الشروط البلاغية السابقة وهي **التأويل** وقد اشار إليها الدرس البلاغي القديم **ببلاغة التأويل** مع السجستاني وتلميذه أبي حيان التوحيدي ويصفها الأول قائلا: "**أما بلاغة التأويل فهي التي تحوج لغموضها إلى التدبر والتصفح، وهذان يفيدان من المسموع وجوهاً مختلفة كثيرة نافعة، وبهذه البلاغة يتسع في أسرار معاني الدين والدنيا، وهي التي تأولها العلماء بالاستنباط من كلام الله عز وجل وكلام رسوله في الحرام والحلال والحظر والإباحة، والأمر والنهي وغير ذلك مما يكثر، وبها تفاضلوا، وعليها تجادلوا وفيها تنافسوا، ومنها استملوا، وبها اشتغلوا، ولقد فقدت هذه البلاغة لفقد الروح كله، وبطل الاستنباط أوله وآخره، وجولان النفس واعتصار الفكر إنما يكونان بهذا النمط في أعماق هذا الفن، وها هنا تنثال الفوائد، وتكثر العجائب وتتلاقح الخواطر، وتتلاحق الهمم، ومن أجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات الممثلة، حتى تكون معينة ورافدة في إثارة المعنى المدفون، وإنارة المراد المخزون**".[1]

ويسميها محمد أنقار الموضوع الجمالي وبلاغة الكون الأدبي وهو مفهوم جمالي متعال، يعتبره معينا لا يمكن أن يمتح منه إلا صاحب التصور البلاغي الناضج، سواء تجلى ذلك في صيغة دراسة موسعة أم مقال تأملي ويقول : "**يحضرني في هذا المقام تصور غاسطون باشلار في تعامله مع القضايا الشعرية كما لو كانت صورا شفافة مؤرقة لا من حيث هي تنتمي إلى جنس الشعر أو إنها مفعمة بالسمة الشاعرية؛ بل من حيث هي هموم**

[1]– أبو حيان التحيدي، الامتاع والمؤانسة، دط، دار مكتبة الحياة للطباعة النشر والتوزيع، دس، ص 475

إنسانية تتعالى عن حدود التجنيس ومعرفة أنواع الاستعارة أو عدم معرفتها. كما يحضرني أيضا تصور ميخائيل باختين في معالجته أصنافا من الروايات كما لو كانت فرصا ثمينة لممارسة نوع من التأمل الأنطولوجي في صورة الإنسان أكثر مما كانت تطبيقات شكلية أو أنساقا هيكلية."[1] وكذلك نظر جيرار جينيت إلى هذه الحالة كتعال نصي لنصوص سابقة، وهي حالة متعالية من التأمل الأنطلوجي في الزمن وفي الحبكة وفي السرد بصفة عامة لدى بول ريكور، لأنّ السرد مثل الشعر مرتبط بما هو إنساني في جماليته وهاجسه الأخلاقي وكان الجاحظ في القرن الثاني الهجري قد سبق إلى ربط البلاغة بالصفات الإنسانية كالدماثة والتأتأة، فهي كذلك في كل أشكال الأدب، والفن في آخر الأمر تعبير عن إنسانيتنا وعمق القيم فينا.

[1] – يراجع: محمد أنقار، البلاغة والسمة، مجلة **فكر ونقد**، ع25، يناير 2000

المبحث الرابع: بلاغة التعالي النصي أو الميتاسرد في رواية وفيلم الساعات عن رواية وفيلم السيدة دلاواي :

-1

رواية "السّاعات The Hours "، لـ "**مايكل كننجام Michael Cunningham** ، من منشورات فورث ستايت fourth state بلندن سنة 2000، حائزة على جائزة "بوليتزر" وجائزة بن فوكنز، ترجمت إلى اللغة العربية من قبل محمد عيد إبراهيم سنة 2004، تناولت يوما في حياة الأديبة الإنجليزية "فرجينيا وولف."[1]

---

[1] - **فرجينيا وولف** روائية إنجليزية من أبرز روائيي القرن العشرين. ولدت في عائلة أرستقراطية ونشأت على قواعد المجتمع الفكتوري الصارم. تعلمت منزليا بمكتبة والدها، بعد وفاة والدتها عام 1895 تعرضت لسلسلة من الإنهيارات العصبية. أقرت في سيرتها الشخصية أنها وشقيقتها تعرضتا للإساءة والإستغلال الجنسيين من قبل أخوين غير شقيقين. وقد عانت من مرض عقلي، طبع حياتها وأدبها وأدى في نهاية الأمر إلى انتحارها. وفي عام 1904 توفي والدها السير **ليسلي ستفين** الذي كان محرراً وناقداً أدبيا معروفا ، فانتقلت فيرجينيا وشقيقتها للعيش في بلومزبري ، حيث كونتا نواة مجموعة بلومزبري التي ضمت مجموعة من المثقفين المؤمنين بقيم الحداثة. وفي عام 1905 احترفت الكتابة لملحق التايمز الأدبي. وسنة 1912 تزوجت من المفكر السياسي ليونارد وولف الذي أسست معه عام 1917 دار نشر هوجارت. ونشرت روايتها الأولى "**نهاية الرحلة**" سنة 1915، ومن يومها وهي تعد واحدة من أهم الروائيين في القرن العشرين لأنها كانت من المجددين في الرواية الإنجليزية، حيث أسهمت في تشكيل تيار الوعي مع كل من هنري جيمس وجيمس جويس، وهو تيار يدعو إلى إحياء الدوافع النفسية العميقة في الكتابة، والحوافز العاطفية وأسلوب السرد المختلط مع مفهوم تحطيم الزمن. وعلى حد تعبير الناقد الإنجليزي **فورستر** فأنها دفعت بالرواية الإنجليزية بعيدا عن الظلمة. خفت الاهتمام بها بعد الحرب العالمية الثانية، ثم عاد في السبعينات ،من خلال الحركات النسوية الناشطة التي عدتها رمزا نسائياً وأيقونة لنضال المرأة. وتعتبر قوة وولف الأدبية في ثراء لغتها وشاعريتها ، فرواياتها خالية تقريبا من الأحداث ومن الحبكة التقليدية لكنها تعتمد على تداعيات شخوص الرواية وذاكرتهم. وفي رواية السيدة دالاواي سنة 1925 يقوم الأسلوب على استرسال السيدة دالاواي في أفكارها بينما هي تحضر لحفلة عشاء في منزلها. أما رواية "إلى المنارة" فهي تسرد قيام أفراد عائلة بنزهة عادية ، واسترسال كل فرد منهم في أفكاره الخاصة أثناء ذلك. أما في رواية "فلاش" سنة 1933 فهي تستخدم لغتها لتتقمص مشاعر كلب منزلي تجاه أصحابه وشعوره بالود أو الكره أو الغيرة تجاه كل من أفراد العائلة التي تمتلكه. من أعمالها المهمة أيضا نهاية الرحلة 1915،

تحوّلت الرواية إلى فيلمٍ فاز بأوسكار جسدّت فيه الممثلة الأمريكية **نيكول كيدمان Nicole Kidman** دور فرجينيا وولف. ولعب المؤلف لعبته الذكيّة حين استعار تقنية وولف في بنائها الدراميّ ووظفّها في تشكيل روايته عنها، فتذكّر القارئُ أسلوبَ وولف اللاسرديّ في معالجة نصوصِها حيث الأحداث تتجاور وخطُّ الزمن أفقيّ، فيخلو القصُّ من تيمة السرد الخطيّ التقليديّ الذي تتنامى فيه الأحداث مع التصاعد الزمني.

تتناول رواية وفيلم "الساعات" اللحظات الأخيرة في حياة **فرجينيا وولف** كمقدمة للرواية في فصل أول يسميه الكاتب "برولوج"، ثم يشرع السارد بعرض يوم من حياة ثلاثة نساء تنتمي لعصور مختلفة وهن: محررّة صحفيّة هي **كلاريسا فوجان** من الزمن المعاصر لكتابة رواية الساعات، سنة 2001، ثم شخصية ثانية هي **لورا براون** من الزمن اللاحق للحرب العالمية الثانية عام 1951، وهي ربة منزل يقوم السارد برصد يوم من يومياتها الروتينية الذي يتخلله عمل أكثر قيمة من أعمالها المنزلية وهو قراءتها لرواية السيدة دالواي لفرجينيا وولف، ثم الخَّيط الرابط بين الشخصيتين، وهو رواية السيدة دالوواي، حيث يستعيد السارد يوما من حياة الكاتبة الإنجليزية فرجينيا وولف سنة 1923 وهو اليوم الذي تشرع فيه بكتابتها لهذه الرواية، التي نالت شهرة واسعة لأنها تمثل المنقلب في أسلوب كتابة فرجينيا وولف، نحو السرد الشعري المستبطن والمستكشف للنفس الإنسانية وهو ما يسمى أسلوب تيار الوعي ، والمتخِذ لموضوع الزمن كتيمة سردية وهو نفس الأسلوب والموضوع الذي يتناصه مايكل كانينجهام ويتعالى عنه في رواية الساعات ويقدمه إحياء لذكرى فرجينيا وولف وإحياء لأسلوبها الروائي الفذ وتأكيدا لقربه من أسلوب الكتابة المعاصرة، وهو أيضا إعلاء للأدب النسوي الذي كانت من رواده والمدافعين عنه وعن قضايا المرأة بصفة عامة.

الأمواج1931، غرفة يعقوب 1922، بين الفصول 1941. يراجع: **فرجينيا وولف هنيان** http://hathayan.com/archive/index.php/t-6593.html تاريخ الإطلاع 20-07-2014، تاريخ الانزال: 01-12-2008

نشرت فرجينيا وولف رواية السيدة دالواي سنة 1925 وهي رابع رواية لها ويرى النقاد أنها قد بلغت بها بواكير نضجها الفني الذي سيتطور بخمس روايات أخرى نشرتها بعدها، "وينحصر زمن الرواية بيوم واحد فقط من حياة كلاريسا دالواي، الزوجة العصرية لأحد أعضاء البرلمان، لكنه زمن يتشعب إلى أيام ماضية تتدفق فيها الذكريات، وبهذا قطعت الكاتبة صلتها بالشكل التقليدي لكتابة الرواية الإنجليزية، إذ أخذ عرض الأحداث ورسم الشخوص يجري لا بطريقة التصوير المباشر بل عن طريق الانطباعات التي تحدث، والذكريات التي تمر، في عقل الشخصية الأولى للرواية وفي عقول الشخصيات الأخرى، الرئيسية منها والثانوية، في ذلك اليوم الواحد الذي كانت السيدة دالواي ستقيم فيه حفلة كبرى."[1] ويسمي عطا عبد الوهاب هذا الأسلوب بتداعي الذاكرة أو تيار الوعي ويرى انه تيار يفوق في أهميته تيار السرد النظامي للعالم الخارجي وما فيه والذي كان يطبع السرد التقليدي، ومع ان أسلوبها يتميز بتسليط الضوء على الأشياء والمسائل الصغيرة إلاّ أن الهدف من ذلك هو خلق حس بالثراء العظيم لنسيج الحياة الواقعية اليومية، وقد اورد لها تعريفا للواقع في مقدمة ترجمة رواية السيدة دالواي، مأخوذا من محاضرة لها بجامعة كمبرج كالتالي: "**الواقع إنه شيء غريب الاطوار شيء لا يمكن الاعتماد عليه مطلقا فهو يوجد أحيانا في درب مترب، وأحيانا في قصاصة من جريدة متروكة في الشارع، وأحيانا في نرجسة برية في ضوء الشمس...والروائي يفوق غيره من الناس في اقتناص فرصة العيش بين هذا الواقع المتنوع.... إن عليه أن يجمعه ويوصله إلى الآخرين.**" [2]

ومن قبيل هذا الأسلوب الذي ترصد به فرجينيا وولف الواقع بتفاصيله الصغيرة ومسائله البسيطة، ترصد على لسان السارد في رواية السيدة دالواي الواقع، لكن برؤيا عميقة للحياة والوجود فتقول: "**كانت كلاريسا واثقة بأنّ المرءليشعر من جراء السكن في حي ويستمنستر _ كم من السنين الآن؟ أكثر من عشرين، حتى وهو في خضم حركة**

[1] – عطا عبد الوهاب، تقديم رواية السيدة دالواي، ط2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص5

[2] – يراجع: م.ن، ص 5 و6

المرور، أو مستيقظ من نومه ليلا ، بسكينة أو بجلال من نوع معين، إنه ليشعر بتوقف يستعصي على الوصف، بتوتر، (لكن ربما كان ذلك بسبب قلبها وقد تأثر على ما يقولون بالانفلونزا) وذلك قبيل أن تدق ساعة بغ بن، ها هي وقد انطلقت ترن عاليا نذير في البداية، يتماوج موسيقيا، ثم الساعة، لا مستردّ لها، الدوائر البطيئة المثقلة ذابت في الهواء. قالت كلاريسا في نفسها، وهي تعبر شارع فكتوريا، ما نحن إلاّ مغفلون. ذلك أن الله وحده يعلم لم يحب المرء الدنيا هكذا، كيف يراها المرء هكذا، يختلقها اختلاقا، يبتنيها حوله، يقلبها ويثنيها، يخلقها في كل لحظة من جديد، لكن اِرث النسوة البائسات، جلوسا عند العتبات (يشربن سقوطهن) يفعلن الشيء ذاته، شعرت كلاريسا أنها على يقين أن أمرهن هذا لا يمكن تدبره بقوانين برلمانية لذلك السبب بالذات: هن يحببن الحياة، والحياة في عيون الناس، في البخترة والتشرد والخبط، في الجئير والصخب، والعربات والسيارات والحافلات والشاحنات، وجملة لوحات الإعلان على الصدوروالظهور وهم يشحطون أقدامهم ويتمايلون، والفرق النحاسية، والأرغن اليدوي الدوار، وفي النصر والرنة والنشيد الغريب العالي لطائرة ما فوق الرؤوس هي ما تحب، الحياة، لندن، هذه اللحظة من حزيران."[1]

تختصر هذه المقطوعة ثلاثة نماذج للتعالي النصي الموجود في رواية الساعات والمستمد منها ومن رواية السيدة دالواي وهي:

- أ :**التعالي بالأسلبة:** يقوم السارد بالتعالي عن هذه المقطوعة من باب الأسلبة حيث يؤسلب العبارات واللغة والمواضيع بطريقة مغايرة، وينسبها إلى شخصية كلاريسا فوجان والتي تلقب في رواية الساعات من قبل صديقها ريشارد بالسيدة دالواي. ومن المقاطع التي أُسلبت على منوال المقطوعة السابقة هذا القول للسارد في رواية الساعات:" **تعبر كلاريسا الشارع الثامنن تحب بيأس منظر التليفزيون التالف**

[1] – فرجينيا وولف، رواية السيدة دالواي ، ترجمة عطا عبد الوهاب، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص 8

المهجور على الإفريز ...تحب عربة البائع بأكوام القرنبيط والخوخ والمانجو ..زأمامها تحت القوس عجوز برداء داكنمخيط بعناية ...يدفعك إلى المدينة ولع وجيشان تعقيداتها وحياتها اللانهائية ...تمشي كلاريسا فوق اجسام الموتى بينما يهمس الرجال لبيع مخدرات. وثلاث فتيات سوداوات ينطلقن إلى الأمام بزلاجات دوارة والعجوز تغني آآآآ....لاتزال تحب العالم لكونها طبيعية غير قابلة للتلف تعرف أن البخرين يحبون ذلك أيضا الفقراء كالأغنياء فلا أحد يتحدث وإن عرضا عن العلل لماذا نكافح إذا لمواصلة الحياة مهما كانت الفضيحة مهما كانت الأذية ...نتقد بالاذية ونخزي من الملاءات فسنرغب الحياة في استماتة."[1]

كما ان الكاتب يؤسلب لغة فرجينيا وولف و يقلدها والأسلبة عند مخائيل باختين هي « **تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصور أي الوعي اللغوي المؤسلِب، والوعي المصور المؤسلَب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بوجود الوعي اللغوي للمؤسلِب وجمهوره الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلَب وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين»[2].**

- **ب- التعالي بالتضمين:** ويستخدم السارد من جديد المقطوعة السابقة من باب التضمين حيث يوردها كما هي دون تغيير مضمنة في فصل لورا براون وعلى لسانها وهي تقرأ الرواية [3] إضافة إلى مقطوعات سردية أخرى متضمنة في رواية الساعات مأخوذة من رواية السيدة دالواي كما هي مكتوبة بخط بارز.

---

[1]-رواية الساعات، مايكل كننجهام، رواية الساعات، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، دار الحوار للنشر والتوزيع، الاذقية 2004، ص28 و29

[2] - ميخائيل باختين، *الكلمة في الرّواية*، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 149

[3] -تراجع رواية الساعات، ص55 و56

- ج- **التعالي بالاقتباس:** يقتبس كاتب رواية الساعات شخصية السيدة دالاواي من رواية السيدة دالاواي ويغير اِسمها إلى كلاريسا فوجان، ويجعل دالاواي كنية تدعى بها من قبل صديقها ريشارد الشاعر، يقتبس كل متعلقاتها الموضوعاتية وصفاتها والشخصيات الثانوية المرافقة لها، منها الخادمة لوسي التي يحتفظ لها بنفس الاسم ويحولها إلى رفيقة لكلاريسا في السكن، ابنتها، بائعة الزهور، سيبتموس العائد من الحرب العالمية الثانية مصابا بانهيار عصبي وينتحر في نهاية الرواية ويقابله في رواية الساعات ريشارد الشاعر الذي ينتحر أيضا.

أعاد مايكل كننجام فرجينيا وولف إلى الحياة على صفحات رواية الساعات، ناسجًا قصتها في تواشج ذكيّ مع امرأتين أكثر معاصرةً. حيث تصحو فرجينيا وولف في أحد صباحات لندن الرماديّة من عام 1923 على حُلمٍ مفكك ، سوف يقودها إلى محاولة كتابة روايتها الجديدة "مسز دالواي، بينما في الزمن الحاضر، وعلى نحوٍ متوازٍ كلاريسّا فوجان ذات الإثنين والخمسين عاما، تعدُّ الترتيبات من أجل حفل تكريم صديقها القديم ريتشارد الشاعر الذي فاز بجائزة أدبية كبرى والذي يموت ببطء بعد إصابته بالإيدز، وهذه الشخصية هي صورة منسوخة عن شخصية كلاريسا دلاواي في رواية السيدة دالاواي لفرجينيا وولف، والتي موضوعها يوم في حياتها، تقوم فيه بترتيب حفل استقبال، والقاسم المشترك بينهما أنها هي أيضا في الخمسين من عمرها تعبر شوارع المدينة لاقتناء أزهار الحفل وباقي المستلزمات ويقوم ريشارد صديق كلاريسا فوجان في آخر هذا اليوم بالانتحار مثلما فعل ذلك سابقا سبتموس العائد من الحرب العالمية الأولى مصابا بانهيار عصبي، في آخر يوم احتفال كلاريسا دولواي.

وعلى الجانب الثالث، في لوس أنجلوس عام 1951، لورا براون، ربّة البيت التي تنتظر طفلا، تشعر باضطرابٍ وإحباط، يتملكها إحساسٌ عدميّ كلما حاولت أن تجد مبررًا لوجودها خارج دور الأم والزوجة، سوى أنها مع هذا، تفعل ما في وسعها من أجل الترتيب لعيد ميلاد زوجها، غير أنها لا تستطيع التوقف عن متابعة قراءة رواية "مسز دالاواي "لفرجينيا وولف. لقطات سريعة لحياتيّ هاتين المرأتين وخطٌّ عريض يتقاطع معهما يمسُّ

حياةَ وولف ذاتها فتتشكل ذروةً دراميةً واحدةً تضفّر حيوات تلك السيدات الثلاث بخيوطٍ تتقاطع مع رواية السيدة دالاواي، وتلك اللحظات الثمينة التي يحاول فيها المرءُ فعلَ أمرٍ ما وينجح بعد جَهدٍ في الوصول، مع ما يمكن أن يتملكه من إحساس بالفشل في ذلك وبالاحباط واستشعار الزمن والإحساس بمضيّه وتراكم اللحظات فيه، مع رغبة في تمديد الزمن لكي لا تصل النهاية المحتمة وهي الانقضاء ، في هذا تقول كلاريسا فوجان من رواية الساعات : "**من هدايا الحياة الصغيرة لنا تلك الساعة التي تحتشد فيها حياتنا – بالرغم من رِهاناتنا وتوقعاتنا – لتتفتح فجأة طاقة نورٍ تهبنا كل الأشياء التي حلُمنا بها.**

وفي الفيلم تقول لورا براون لجارتهاعن رواية السيدة دالواي: "**إنها حكاية سيدة وثوقية تنظم حفلا، ولأنها تبدو للآخرين واثقة من نفسها فهي في نظرهم على أحسن حال، لكنهم على خطأ فهي ليست بخير.**"

ويتجول كننجام في الرواية بين النساء الثلاث بالتناوب، وبانتقالاتٍ ناعمة غير مفتعلة، عبر أسلوب الالتفات بين الشخصيات وبين البطاقات أو الفصول الجزئية التي يعنونها بأسماء هذه النساء، حيث تلتقط وولف مثلا في نهاية الفصل الأول قلمَها لتخطَّ جملتها الأولى في الرواية " **قالت السيدة دالواي إنها سوف تشتري الزهور بنفسِها**"،[1] وفي بداية الفصل الثاني تمرُّ عين لورا براون على هذا السطر وتبتهج لاستغراقها الوشيك في خيال الرواية التي تقرأها، وعلى جانب آخر، يصبح يوم كلاريسا فوجان المرأة الثالثة في رواية الساعات انعكاسًا مرآويًا ليوم السيدة كلاريسا دالواي من رواية السيدة دالاواي مع مسحة تحديثية تناسب زمن الألفية الثالثة، حيث تعد حفلا لتكريم صديقها الشاعر ريشارد الذي فاز بجائزة أدبية كما أعدت كلاريسا دالواي حفلا شبيها به في رواية السيدة دالواي وينتهي حفل كلاريسا فوجان بانتحار صديقها الشاعر مثلما انتهي يوم كلاريسا دالاواي وحفلها بخبر انتحار سيبتموس المصاب بقذيفة في الحرب العالمية الأولى وانتابه عل اثر ذلك انهيار عصبي أما ريشارد فهو أيضا يعاني الإحباط النفسي بسبب إصابته بمرض

[1] – رواية الساعات، ص 49

الإيدز. وعن هذا الانتقال الجزئي بين الشخصيات الذي يؤسلبه **مايكل كانينجام** من رواية السيدة دالاواي يقول في مقال له عن فرجينيا وولف: " **على أى حال، نحن لسنا منحصرين فى الرواية عند وجهة نظر كلاريسا، فتيار الوعى ينتقل من شخصية إلى شخصية كما تنتقل العصا من عداء إلى عداء فى سباق الجرى. فندخل عقل بيتر وولش العاشق القديم، ونذهب فى رحلة التسوق مع إليزابيث ابنة كلاريسا. ونقضى وقتا معقولا مع سبتيموس وارين سميث، المقاتل الذى يعانى عصاب ما بعد الحرب (الحرب العالمية الأولى) وغير المتوازن عقليا. ونحن ندخل أيضا لأوقات قصيرة فى عقول شخصيات عابرة تماما؛ الرجل الذى يمر بكلاريسا فى شارع بوند، المرأة الكبيرة التى تجلس على مقعد بالهايد بارك. نحن نعود دوما لكلاريسا، ولكننا نرى وهى تمضى فى يومها المفرط فى عاديته أنها محاطة بتراجيديات وكوميديات متنوعة حولها. نحن نتفهم أن كلاريسا وهى أى أحد، أثناء أداءها اليومى هى فى الحقيقة تتحرك داخل العالم الواسع، وتغيره بشكل محدود ببساطة عن طريق الظهور فيه. وفى (السيدة دالواى) تؤكد وولف على أن يوما فى الحياة، حياة أى شخص، يحتوى، إذا نظرت له باهتمام كاف، على الكثير مما يحتاجه المرء ليعرف كل شىء عن الحياة الإنسانية، شىء أشبه بالطريقة التى تظهر لنا فيها خريطة الكائن الحى كله عن طريق شريط الدى إن إيه. فى (السيدة دالواى) والروايات الأخرى لوولف، نعرف أنه لا توجد حيوات تافهة، فقط طرق غير لائقة فى النظر إليها.**"[1]

أما فيلم الساعات فإن الالتفات فيه من شخصية إلى أخرى يبدو أكثر جزئية وتسارعا إلى درجة توحي بالتزامن في أفعال الشخصيات مع أن الفاصل الزمني بينها موضح من البداية كما سنشير إلى ذلك في عنصر المؤشرات الزمنية في فصل تفكيك الزمن من هذا

[1] - مايكل كاننجهام، **فيرجينيا وولف وأمى وأنا**، ترجمة: أمير زكي مقال عن الجارديان 4 يونيو 2011
المقال منشور على موقع: http://wwwswsana.blogspot.com/2012/02/blog-post_23.html

البحث. وهذا الأسلوب المعتمد من المخرج يؤسس لوجه من المقارنة بين الشخصيات وهذا ما يقيم أسلوب التشبيه والاستعارة التي سننظر فيها لاحقا في فصل تفكيك الحبكة ويخلق إحساسا بالتزامن وبالتوازي بين حيوات هذه النساء، كما أنه من باب تعميق الإحساس بالزمن وباللحظات. حيث يناوب مثلا بين واقعة استيقاظ هذه النساء بعرض متناوب جزئي متسارع كما يبدو في الصور الموالية:

نيكول كيدمان ف دور فرجينيا وولف

ميريل ستريب في دور كلاريسا فوجان

جوليان مور في دور لورا براون

تمثل هذه الصور مشهد استيقاظ النساء الثلاث وبداية يوم الرواية. [1]

هذه المقارنة المتسارعة المجتزئة بين مواقف استيقاظ النساء الثلاث أسلبة فيلمية لملمح روائي قائم في كتابات فرجينيا وولف هو استرسال تيار الوعي وهو نفس الأسلوب الظاهر في أول جملة بدأت بها رواية السيدة دالواي التي أوردناها سابقا وهي: "**قالت ميسز دالاواي أنها ستشتري الزهور بنفسها**"

يرى **ديفيد لوج David Lodge** أنه أسلوب القطع المتناثر الذي يميز تيار الوعي حيث يقول في ذلك: "**وعبارة ميسز دالواي إنها ستشتري الزهور بنفسها، هي أول جملة في الرواية: بيان مؤلف يسرد، بيد أنه بيان غير شخصاني ومبهم فهو لا يشرح من هي ميسز دلاواي أو لماذا هي في حاجة إلى الزهور، وهذا الزج المفاخئ للقارئ في وسط حياة قائمة –فنحن نضع تدريجيا القطع المتناثرة هنا وهناك لمعرفة سيرة حياةالبطل عن طريق الاستنتاج– يتميز بتقديم الوعي بوصفه تيارا.**" [(2)]

[1]– تمثل هذه الصور المتتابعة من فيلم الساعات المشهد القائم من الدقيقة 06و36 ثانية إلى غاية الدقيقة 07 و43 ثانية.

[2]– ديفيد لوج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص21

ويبين مايكل كانينجهام من خلال مقاله المعنون ب: **فرجينيا وولف وأمي وأنا** ، أنه كتب رواية الساعات إكراما لذكرى فرجينيا وولف وإكراما لأمه التي يرمز لها بشخصية لورا براون ربة البيت ولجميع النساء اللواتي تبدو حياتهن تافهة إلا انها مغرقة ببساطتها في العمق الإنساني، يقول: "**كانت فرجينيا وولف تكتب عن الناس وعن التفاصيل الصغيرة التى كانت، فى هذا الوقت، تخص النساء وحدهن، وكامرأة كانت وولف تعرف إحساس العجز الذى يمكن أن يصيب المرأة التى ليس لديها الكثير لتفعله. وكانت تعرف، بل كانت تصر، أن الحياة التى تنقضى فى الاهتمام بالمنزل وإقامة الحفلات ليست بالضرورة حياة تافهة تماما. هى جعلتنا نفهم أنه حتى الحياة المتواضعة والداخلية تظل بالنسبة للشخص الذى يعيش فيها رحلة ملحمية، مهما كانت عاديتها بالنسبة لمن يلاحظها من الخارج. وهى رفضت أن تتجاهل الحيوات التى يميل معظم الكتاب الآخرين إلى تجاهلها.**"[1]

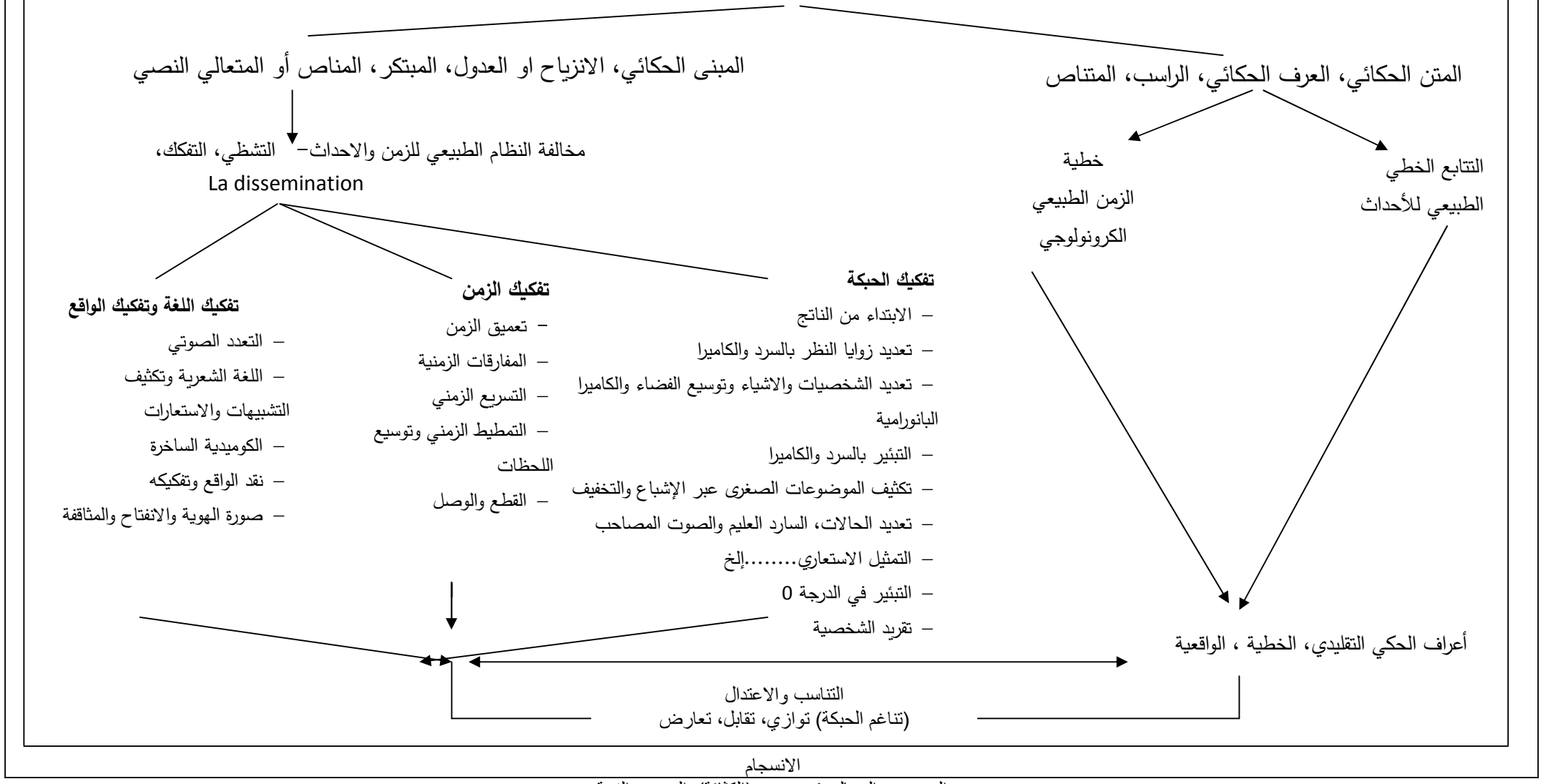
رواية الساعات هي ترنيمةُ وعيٍ وتذكرة بأن الفنَّ أكثر رحابةً من مجرد عالم موجودات. إنها رواية العمق الإنساني من منظور المرأة. واختراق لدواخل روح هذه النساء واستلهام لطريقة تفكير وولف أثناء الكتابة وماهية حوارها الداخلي، وأسلبة لتيمات فكر وولف التي تتجلى في روايتها السيدة دالاواي وكذلك في مقالة "غرفة للمرء وحده" ليصنع الكاتب، حبكةً محكمة من التوازيات الزمنية والبشرية فوسمَ الرواية وكذلك الفيلم بثراء تقنيّ وزمنيٍّ بالقفز فوق سلّم الزمن والانتقال المباغت بين الأحداث والتقاطع المشتبك مع الوقت والشخوص. وتلك أهم تقنيات فرجينيا وولف في البناء الروائيّ التي أسلبها مايكل كانينجهام وهي أهم صور التفكيك السردي الذي يقيم بلاغة من نوع خاص ترتبط بالعمق الإنساني يسميها بول ريكور بلاغة وجودية أساسها تفكيك الزمن القائم على تعميق التفكير فيه، وملمحها الثاني تفكيك الحبكة القائم على التبئير أو الحفر في الموجودات، ولقد حاولنا

[1] - مايكل كاننجهام، فرجينيا وولف وأمي وأنا.

سابقا حصر أهم التقنيات السردية التي تبني هذه البلاغة في الرواية وفي الفيلم أو في السرد عموما، ونعيد تمثيلها في الرسم الموالي:

بلاغة النص السردي

(الإقناع ، التأثير، الفعالية، الشعرية، الجمالية، السيميائية، التأويل
والهيرمينطيقا، الواقعية والواقعية الجديدةِ، التصوارية)



الفـــصل الثـــــاني

رؤيـــــا تفـــكيـــك الـــزمـــن

المبحث الأول: تحولات البنية الزمنية للسرد

1- مفهوم الزمن وتحولات البنية الزمنية

2- من التعاقب الزمني إلى اللازمانية إلى التزمن

المبحث الثاني: تعميق الزمن السردي أو التزمن

1- انشطار الزمن بين تكثيف لحظات الحياة وسلبية الموت

2- التمطيط الزمني وتكثيف لحظات الكتابة

3- جدل الزمن السردي بين الإنقضاء والأبدية

المبحث الثالث: تلفيظات الزمن المعيش

1- الزمن السردي اللغوي وتجربة تلفيظ الكتابة

2- بلاغة الحاضر المشهدي والتباساته

3- القيم السردية الماضية

المبحث الرابع : تحولات الزمن الفيلمي

1- بين تعميق الزمن وتعميق المكان في السينما

2- المضارع الفيلمي

المبحث الخامس: التسريع الزمني في السرد والسينما

1- التناوب المقطعي الفيلمي المتسارع

2- اللقطة بين تحريك موضوع الكتابة والتكثيف الزمني لفعل الانتحار

3- الوقفة بين القطع الزمني وجمالية الصمت

4- التدرج بين السواد والبياض

5- المزج بين الزمن الحقيقي والزمن التخييلي

المبحث الأول: تحولات البنية الزمنية للسرد

1- مفهوم الزمن وتحولات البنية الزمنية:

ورد مفهوم الزمان في لسان العرب لابن منظور كما يلي: زمن :الزَمَنُ والزَمانُ: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أَزمانٍ وأَزْمِنَةٍ وأَزْمُنٍ، ولقيته ذاتَ الزُمَيْنِ، يراد بذلك تراخيَ الوقت، كما يقال: لقيته ذات العُوَيْمِ، أي بين الأعوام. عاملته مُزامَنَةً من الزَمَنِ، كما يقال مشاهرةً من الشهر. والزَمانَةُ: آفة في الحيوانات. ورجلٌ زَمِنٌ، أي مُبْتَلىً بيِّن الزَمانَةِ، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبه، وفي الحديث عن النبي ﷺ أنه قال: كانت تأتينا أزمان خديجة أراد حياتها ثم قال: وإن حسن العهد من الإيمان، وقوله في الحديث: إذا تقارب الزمان لم تكد رؤيا المؤمن تكذب وقال: أبن الاثير أرادوا استواء الليل والنهار واعتدالهما وقيل: أراد قرب أنتهاء الدنيا، والزمان يقع على الدهر وبعضه. [1] ويحيلنا هذا المفهوم الأخير المستمد من قول الرسول ﷺ إلى المعنى الانثروبولوجي للزمن عبر استواء اليل والنهار، ثم إلى المعنى الظاهراتي له عبر إدراك إنقضاء الدهر أو ما سنورده لاحقا عند بول ريكور بمصطلح الأبدية.

أما اصطلاحا فيرى بعض العلماء أن الزمن ناشئ من دورانِ الكرة الأرضية حول محورها وعلى مدارٍ مُعَيَّنٍ مرتبطةً فيهما بالشمس، يعني أن الأرض تجري في ذات الوقت حول الشمس على مدارٍ مُعَيَّنٍ، إضافةً إلى جريانها حولَ محورِها فيتمخَّضُ عن الأول المواسمُ الأربعةُ، وعن الثاني اللّيلُ والنهارُ المتعاقبان، فيتحدد الوقت من ذلك، وهذا ما يجعل الزمان متعينا بالحركة وبسيران الأجسام فماديته مرتبطة بحركة الأشياء فهو ليس له مادة في ذاته، وقد جمع **المرزوقي** في كتابه "**الأزمنة والأمكنة**" أقوال الأوائل في ماهية الزمان فقال: « **ذكر بعض القدماء أن الزمان هو دوران الفلك وقال أفلاطون هو صورة العالم متحركة بعد صورة الفلك، وقال آخر هو مسير الشمس في البروج...وحكى أبو القاسم عن أبي الهذيل أن للزمان مدى ما بين الأفعال وأن الليل**

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص 86- 87، ط3، المطبعة دار أحياء التراث ألعربي للطباعة وألنشر والتوزيع، بيروت، 1999

والنهار هما الأوقات لا غير...»[1] ثم ربط الزمان بالأحداث "**حيث قال بعض المتكلمين الزمان تقدير الحوادث بعضها ببعض...**"[2] ويحيلنا هذا التعريف إلى فكرة الارتباط الوثيق بين مفهومي الزمن والسرد حيث يعتبر هذا الاخير أيضا تقديرا للحوادث بعضها ببعض، لذلك يذهب بول ريكور إلى اعتبار السرد بأنه في آخر الأمر رؤيا للزمن.

و يرى أرسطو أنه مقدار الحركة أو ما يسميه بالنقلة، فالزمان مرتبط بالمكان، وهذه الحركة التي يتم الانتقال بها من مكان الى آخر، يتم بها تحققه وتغيره، فهو مقدار الحركة وهذه إنما تنوجد بوجود المكان والذي يوجد بوجود الأجسام وهو اِعتباري نسبي، والبدن البشري هو الذي جعل للزمان محدودية ووعاء بما يتلاءم مع مادية الجسم.[3] وكذلك الكندي يعتبره مدة الحركة أو هو عدد الحركة لأن فكرة الزمان تمكننا من معرفة السرعة والبطء في الحركة، والآن ماهي إلّا أداة تصل الزمان الماضي بالحاضر، وهي ليست زماناً وإنما هي إدراك لمعنى الزمان، فهو لا وجود له في ذاته، وقد عرفه ابن سينا على هذا النحو الذي عرفه به أرسطو بأنه عدد الحركة إذا أفصلت إلى متقدم ومتأخر، لا بالزمان بل بالمسافة وإلا لكان بيان وجوده بيانياً دورياً. أماّ ابن رشد فيراه قديماً أزلياً، وأنّ وجوده بيّن بنفسه، وعدَّه من أحد أصناف الكم ولكون أجزائه إما ماض وإما مستقبل فإنّه ليس شيء منه يمكن أن يشار إليه بالفعل وإنما أقرب شيء يشبهه هو الحركة، ولا يمكن أن نتصور زماناً إن لم نتصور حركته. [4]

وهذا المعنى السابق الذي يرتبط فيه مفهوم الزمن بمعنى الحركة وانتقال الأجسام، يتطابق تماما مع معناه في السينما حيث يتأسس الفضاء الزمكاني فيها باجتماع صور تترابط فيما بينها

---

[1] – ابن علي المرزوقي الاصفهاني، الازمنة والامكنة، ط1، مطبعة مجلس دائرة المعارف، محروسة حيدر آباد الدين الهند، 1332هـ، ص139

[2] – نفسه الصفحة نفسها

[3] – يراجع، حمادة حسين صالح، دراسات في ألفلسفة أليونانية، ط1، المطبعة دار الهادي، التوزيع والناشر دار الهادي، 2005 م، ج2 ص 264,

[4] – يراجع، جهامي جيرار جهامي، مفهوم السببية بين المتكلمين والفلاسفة بين الغزالي وأبن رشد دراسة وتحليل د،ط، منشورات دار المشرق بيروت، 1968، ص 70

كمادة سيال يشغل مرورها في شريط سنيمائي حيزا زمنيا معينا، وتعتبر الفترة التي يمر فيها الشريط عبر الحركة الفضاء الزمني للفيلم، وتمثل كل صورة منه جزءا من مشهد يشغل مقدار ثواني او دقائق وتترابط المشاهد في مدة ساعة ونصف على العموم وقد تمتد إلى ساعتين أو ثلاث على الاكثر، ويتم حساب مقدار المشاهد بالثواني والدقائق التي يشغلها في هذه المدة.

وفي العصر الحديث، وفي فلسفة **كانط Kant** ، ارتبط مفهوم الزمن بالإنسان ارتباطاً وثيقاً، حيث فرق بين الزمن الميتافيزيقي والزمن المتعالي، وبين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية، وأبعد مابين المحسوس والمعقول، وقيد العقل بما تقدمه الحواس، وأعتقد أن الفهم لا يمكن أن يصل إلا إلى الظواهر الخارجية، أما الشعور فهو الأداة المعرفية الحقة التي توصلنا إلى الشيء في ذاته، إذ أننا لا نصل إليه إلا كما يتبدى لنا، وهذا العالم الذي تخلقه مشاعرنا هو العالم الحق، ولذا يصبح الذاتي عند كانط خالقاً للموضوعي، فالزمان لا واقع له خارج الذات وليس شيئاً موجوداً في ذاته، أو أنه داخل في تركيب الأشياء كتعيين موضوعي لها، وهو ليس شيئاً آخر غير شكل الحس الباطني، أي شكل تعييننا لأنفسنا ولحالتنا الباطنية حيث لا واقع له خارج الذات، وبالتالي فإنه إدراك نفسي أكثر منه مكاني.[1] ويتمظهر هذا المفهوم النفسي للزمن اكثر في الرواية لان مساحات الوصف والتعليق التي يتخذ فيها السارد موقع الراصد لكل تحركات الشخصيات ودواخلها تُوسِّع من دائرة تمظهر الوعي فيها فيتلازم ذلك مع التفكير في الزمن مضيه وانقضائه.

ونستنتج مما سبق أن أصل بحث الفلاسفة في الزمان وتفسيرهم له دائر في جوهر ماديته المرتبط بالحركة وبالأشياء معناها ومقدارها، وفي معناه الانثروبولوجي الكامن في تعاقب ساعات الليل والنهار، وفي غموض مفهومه في النفس وأحساسها به، وعلى ذلك فإن الزمان يتسم بسمات يتم التفكير فيه من خلالها في الأدب عامة وفي السرد خاصة وهي :

- أولا: السمة الفيزيولوجية الحركية للزمان المرتبطة بالحركة وبالاشياء وبمقدار السرعة والبطء في مرور الزمن،

[1] – حمادة حسين صالح، دراسات في الفلسفة اليونانية، ص156

- ثانيا: السمة النفسية للزمان
- ثالثا: السمة الأثروبولوجية للزمان

وتتجلى هذه السمات في الأدب من خلال التفكير في الزمن عبر مجموعة من الثنائيات المتناقضة المتعلقة بالكون والحياة كالوجود والعدم، والثبات والحركة، والحضور والغياب، والزوال والديمومة، والإيمان والكفر، والحياة والموت. والتفكير من خلال مضيه بحتمية انقضاء الوجود ولغز الموت. لذلك فإن مفهوم الزمن الفلسفي ذو علاقة وطيدة بالأدب من حيث أن مختلف الاشكال الادبية تتخذ هذه الثنائيات موضوعا لها.

وارتبط الزمن بالأدب في الفلسفة الإغريقية من خلال نظرية المحاكاة حيث يربط أفلاطون بين الأدب والإلهام، وما يصدر عن الشاعر والناقد ليس عن العقل بل عن الإلهام الإلهي، ولا يمكن للشاعر أن يبتكر دون أن يلهم، ويفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله، وإذا لم يصل إلى هذه الحالة، فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب. ويحاول كل من الفيلسوف والأديب أن يحاكي الحقيقة الكامنة في عالم المثل بدرجات متفاوتة، فعندما يصور الفيلسوف الفضيلة، يؤكد على أنها إلهام تهتدي إليه الروح بتذكرها لما سبق أن كانت على علم به في عالم الأرواح، قبل أن تهبط إلى هذه الأرض وتحل في الجسم، ويشترط هنا أن تكون النفس أبعد ما تكون عن الوضاعة، فليس تعلمنا غير تذكر ما تعلمنا في الزمن الماضي، فالنسيان ذهاب المعرفة، والتعلم تذكر لما عرفته النفس قبل أن تصير إلى الجسد . ويتوسع أفلاطون في المحاكاة، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره، والحقيقة عنده هي موضوع العلم وليست في الظواهر الخاصة العابرة، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود. وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل.[1]

[1]– يراجع، أفلاطون، محاورة فيدون (كتاب أفلاطون في الإسلام)، نصوص حققها وعلق عليها عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1982، ص 123. 124.

ويظل الفيلسوف والأديب عاجزين عن تحقيق هذه المحاكاة، أو تظل الحقائق الكامنة في عالم المثل أكمل من المحاكاة في اللحظة الزمنية الحاضرة، وإذا كان الفيلسوف أقدر من الأديب في الارتقاء إلى المعرفة بالتدرج، فإن ذلك لم يتم إلا بالانفلات من الواقع المادي واللحظة الحاضرة، والعودة إلى الماضي، ويشترط فيمن يحاكي: أن يمتلك قوة الذاكرة، وسرعة البديهة، ونفساً كبيرة، رقيقة، وكان محباً للحقيقة وللعدالة وللشجاعة والاعتدال، فالمحاكاة إذن انطلاق من لحظة الحاضر ومن أسر الواقع إلى الماضي عبر الذاكرة، لتذكر المعرفة الصافية الموجودة في عالم المثل، وهنا ينشأ الترابط بين نواحي الزمان والذات في قرينتين: ضمن الانسياب الزماني للحاضر الخداع أو المموه، وضمن العلاقات التي تشكل تركيب الذاكرة، والماضي المشخص للفرد. [1] وهنا تلتقي الفلسفة بالأدب في معالجتها لفكرة الزمان كما تلتقي مع نظرة بول ريكور لبنية الزمان في السرد حيث ربطه بالمحاكاة وقد وضع في ثلاثيته الزمان والسرد معبرا لهذه الرابطة بينهما في السرد وهو الحبكة، حيث يعتبر الزمن والحبكة وجهين لكيان واحد ويصعب الفصل بينهما في السرد، كما أنه يستلهم مما سبق مستويات للمحاكاة في السرد ويعتبرها معرفة للزمن واستعادة له كما انها تحقيب للحظة الزمنية المعيشة.

وبدوره يربط مارتن هيدجر MARTIN HEDGER بين الزمان والوجود، ولا يفكر الإنسان في أحدهما دون أن يفكر في الآخر، ويفسر هيدجر الوجود على أساس الزمان، بمعنى أنه اعتبر الزمان هو الأفق المتعالي الذي ننظر منه إلى السؤال عن الوجود. فالزمان، هذا الكائن السيال المنقضي دائماً، ماض لم يعد، ومستقبل لم يأتِ وحاضر لا يدوم أبداً، وهذا التصور للزمن

---

[1]- صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 375 تموز 2002، منشورة على الموقع:
http://www.4shared.com/office/qbSVp4a4/___online.html

هو الذي جعل الفلسفة الوجودية تفسر مشكلة الزمن على أنها مشكلة المصير الإنساني؛ فالوجود ليس شيئاً آخر سوى الزمان، والحياة الإنسانية مأساة بطلها الزمن. ويربط هيدجر الزمان بالكينونة، وأنه لا يمكن تأمل الإنسان إلا من خلال الزمان، كما أنه لا يمكن تأمل الزمان إلا من خلال الإنسان، والأدق أن يدرك الإنسان انطلاقاً من الزمان؛ لأن الزمان هو سر الكائن الإنساني كله، "فإذا كان الكائن البشري موجوداً في الزمن بطريقة خاصة جداً، بحيث يمكن فك لغز ما هو الزمن انطلاقاً منه، يجب عندئذٍ أن يحدد هذا الكائن هنا، وفقاً للسمات الأساسية لكينونته."[1]

وقد تجسد هذا الفهم الوجودي للزمان عند الشاعر الجاهلي، من خلال الوقفة الطللية، إذ وقف أمام الزمان خاشعاً مستسلماً، يحاول استعادة لحظة الفرح الهاربة دون جدوى، ويزداد الإحساس بفجيعة الزمن كلما اقترب الشاعر من الموت، مع إحساسه بسيولة الزمن مع عدم القدرة على إيقافه. وهو نفس الفهم الذي تبنته فرجينيا وولف في كتاباتها فكانت رائعة السنين ورائعة السيدة دالاواي التي تعرضنا لها في هذا البحث والتي كانت قد وضعت لها عنوانا أولا هو الساعات لتعبر به عن مضي الزمن الإنساني اليومي، واستطاع **بول ريكور** أن يطور مشروعي كانط وهيدجر حول الخيال الإبداعي والزمانية، ويضفي عليهما بعداً اجتماعياً، فإذا كان كانط يمثل مرحلة التفكير بالوجود في الفلسفة الغربية وهيدجر يمثل مرحلة التفكير بالوجود والزمان معاً، فإن ريكور يمثل مرحلة التفكير بثالوث الوجود الزمان والسرد معاً. وقبل الخوض في طرح ريكو لابد من الوقوف عند مفهوم الزمن لدى أوغسطين لانه مصدر نظرية بول ريكور في التشكل الزمني للسرد.

1-1 الزمن الأوغسطيني:

أدرك القديس أوغسطين Augustin في نظريته الفلسفية، التي ارتكزت على الاختيار اللحظي momental للزمن، أهمية الجمع بين الزمن والمقولات النفسية للذاكرة والتوقع، أو للماضي والمستقبل، فيرى « **أن الذهن هو الذي يرتب العلاقات بين أقسام الزمان الثلاثة من خلال ثلاث وظائف هي: التوقع، والانتباه، والذاكرة. فالمستقبل الذي يُتوقع يمر خلال الحاضر**

[1]–يراجع، بول ريكور، الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 260

الذي هو انتباه إلى الماضي الذي يُتذكر، وإذا كان لا وجود للماضي وللمستقبل على مستوى المعايشة الحقيقية، فإنهما موجودان في الذهن من خلال التوقع للمستقبل والتذكر للماضي، والحاضر ليس له مدة أو امتداد، لأنه لا وجود له إلا في لحظة مروره ومع ذلك فإن انتباه الذهن يبقى، وبواسطته يمر ماهو موجود إلى الحالة التي يصبح فيها غير موجود » [1]

وعندما يردّ أوغسطين آنات الزمان الثلاثة إلى أحوال النفس وهي الذاكرة (الماضي) والانتباه (الحاضر)، والتوقع (المستقبل)، فهو يدل على أن الزمان متصل بالنفس اتصالاً كاملاً وبذلك يتميز الزمن بالسيولة، فهو ذاتي قائم بالنفس الإنسانية وحدها، ولذلك يتوزع الاهتمام بالزمن على الأزمنة الثلاثة، ولا يقتصر على الزمن الحاضر، وإن كان هذا الأخير يشكل المركز الذي يتقاطع فيه الماضي والمستقبل. واتباعا لهذه السيولة وهذا التفكك الخاضع لتبعية الزمن لأنات النفس يتفكك السرد برأي بول ريكور ويتأسس عنده التفكيك السردي على تفكك الزمن في النفس عبر ما يسميه الحاضر الثلاثي الأبعاد.

ويقترب المفهوم الفلسفي للزمن عند أوغسطين من المفهوم الأدبي للزمن عامة، ومن الزمن الروائي لرواية تيار الوعي خاصة، حيث يشكل التذكر فيها ملمحاً بارزاً، إذ يعد التذكر أحد المقومات السياقية الرئيسية في تشكيل رواية تيار الوعي.

وقد وجد هذا المفهوم الأوغسطيني للزمان اهتماماً كبيراً عند الكتاب المعاصرين، فلجأوا إلى تحطيم الخطية الزمنية التي كانت السمة البارزة في الرواية الكلاسيكية، وتوجهوا إلى تحطيم الجريان المنتظم للزمان وتكسيره، وانتقاله بين الماضي والحاضر والمستقبل بطريقة غير منتظمة تعتمد أساساً على التصور النفسي للزمان. فالزمن كما يقول ريكور يحدث في النفس ويعثر في النفس على مبدأ قياسه. ويستمد بول ريكور نظرته للزمن السردي من هذا التصور الذي وضعه أوغوستين في الاعترافات ويرى أن بناء الزمن في السرد نوع من التأمل الأنطولوجي (الوجودي)

[1] voir −St Augusin, les confessions,trad du latin par Louis de Mandadon et Pierre Horay, Ed du Seuil, Paris 1982, p. 317

والظاهراتي في الزمن عامة وفي الحاضر خاصة. وليس تفككه في السرد إلاّ مرآة لتفككه في النفس.

2-من التعاقب الزمني إلى اللازمانية إلى التزمن :

يعد الزمن بوجوهه المختلفة عاملا أساسا في بناء الرواية المكتوبة والمرئية على حد سواء، فهي فن زمني والزمن ليس تقنية بنائية فحسب ، وإنما هو تعبير عن رؤيا الروائي والسينمائي تجاه الكون والحياة والإنسان ، فإحساس الفرد بإيقاع الزمن ومضيه يختلف من عصر لآخر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها، « **وإذا كان الزمن بخاصة في عصرنا الذي يتميز بإيقاعه السريع، أصبح مشكلة نفسية خطيرة كان لابد ان تتأثر الأعمال القصصية بهذا الحس الزمني القلق تاثرا بالغا، ولهذا فإننا كثيرا ما نجد أن الرواية الحديثة لم تعد تركز على تصوير الشخوص او الاحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بإيقاع الزمن.**» [1] لذلك أصبح الزمن في الرواية المعاصرة خاضعا لرؤيا العصر وفلسفته، رؤيا يسمها التسارع والتفكك والتعدد وقد انعكس ذلك على الرواية وعلى باقي الفنون الإنسانية، كالموسيقى والسينما والمسرح وحتى العمارة، وفي أشكال السرد عامة، أصبح من الصعب مثلما يرى **ميشال بوتور**، ترتيب الاحداث بشكل متسلسل خطي كما هي في الواقع، وذلك حتى في السرد الروائي التقليدي الذي يعتبره النقاد أكثر التزاما بالتسلسل المنطقي، حيث يخضع لألاعيب الكتابة السردية التي تقوم على تقنيات الحذف والوقفة والتلخيص وغيرها من التقنيات التي تحقق مسألة الإيهام الزمني.[2] حيث لم تعد الحبكة قائمة على السببية المغلقة والتسلسل الزمني المنطقي، وإنما «**انفتحت الحبكة الروائية على أزمنة عدّة تتداخل وتتكاثف، وتستغني عن إستمرارية الحركة إلى الأمام من خلال تيار الوعي ومراوحة الزمن..... وتجاوزت بذلك الأشكال الثابتة في البنية، والاختيار والحبكة والسببية، إلى ارتفاع وانخفاض إيقاع روائي يمثل تيار**

[1] -نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، دط، مكتبة غريب، بيروت، دس، ص31

[2] -يراجع ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بروت، 1982، ص99

الزمن في الحياة، لذلك يصعب القول إن للرواية بداية ووسط ونهاية، لان هذه التقسيمات لا يمكن أن تتم لحالات الوعي، ولأن تيار الحياة لا يمكن تجزئته وترتيبه، فالمشاعر والتداعيات ومراوحة الزمن في لحظة آنية لا تقف عند نهاية ولا تخضع للترتيب النمطي.»[1]

لذلك تحولت الرواية خاصة مع رواد رواية تيار الوعي من الحبكة المعقدة الطويلة التي قد ترصد عمر الشخصيات، إلى الحبكة القائمة على التكثيف اللحظي في نص مدته الزمنية ساعات أو أيّام، يغوص فيها السارد في دواخل الشخصيات وأعماق الذات الإنسانية، وعبر هذا الغوص وهذا التكثيف يخلق لدى القارئ إحساسا بما يسميه **ماندلاو** "**الحاضر التخيلي**"، حيث يقول: "**إن جوهر الدراما في القصة يكمن في خلق شعور بالحاضر التخيلي الذي يتحرك إلى الأمام** ."[2] هذا الشعور الذي يعتبره ماندلاو جوهر الدراما يجعله بول ريكور أساس قيام ظاهرة التفكك في السرد ويسميه تعميقا للزمن وتكثيفا للحاضر الثلاثي الأبعاد الذي يجعل النفس ترتحل في أغوار الزمن النفسي عبر التذكر والتوقع والانتباه، هذا الاحساس بالحاضر قدمته فرجينيا وولف في رواية السيدة دولواي، التي قام بول ريكور بتحليل الزمن فيها من خلال ثلاثيته الزمان والسرد حيث سردت فيها تفاصيل يوم في حياة هذه السيدة، وقد ناصص مايكل كانينجهام هذه الرواية وكتب انطلاقا منها روايته الساعات واتخذ لها العنوان الذي كانت ستطلقه فرجينيا وولف على روايتها السيدة دالاواي واستخدم أسلوب الاحساس بالحاضر الزمني في حياة الشخصيات، وعرض ساعات يوم في حياة نساء روايته وهي ساعات تلخص عمرا بأكمله، وسلط الضوء على أهم ما تقوم به هذه النساء في ساعات اليوم ماجعل هذه اللحظات الحاضرة كافية لتقدم لنا وعي الشخصية وخط سيرها في حياتها كاملة.

حيث تتناول الرواية في مقدمتها الساعات الأخيرة من حياة فرجينيا وولف، ورصدت تفاصيل انتحارها في نهر أوزو وتفاصيل رسالة الوداع التي تركتها لزوجها ليونارد، وبهذا النوع من المواضيع السردية التي يؤسلبها الراوي ويستعيرها من طريقة كتابة فرجينيا وولف نفسها لرواية

[1] –مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1ن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997، ص41

[2] –أ.ماندلاو، الزمن والرواية، ط1ن دار صادر، بيروت، 1997، ص154

"السيدة دالواي" يقدم لنا شكلا دراميا قائما على التلخيص الزمني، حيث مثلما كتبت وولف في روايتها عن يوم من أيام كلاريسا دالواي تحضر فيه حفل استقبال، وتستعيد بالموازاة ذكرياتها وتتأمل حياتها، كذلك يبني كانينجام رواية الساعات على تقديم يوم في حياة ثلاث نساء ويتخلل الرواية مقاطع مأخوذة من رواية السيدة دالواي لفرجينيا وولف، فيبنى السرد بذلك على التجاور الزمني وليس التنامي الزمني تجاور بين حقب زمنية ثلاث هي:

- أولا: يوم في حياة فرجينيا وولف سنة1923وهو اليوم الذي تستيقظ فيه على حلم يدفعها إلى خط أول جملة في روايتها "السيدة دالواي" ويكثف السارد لحظات الكتابة في هذا اليوم لبين إحساس وولف العميق بفعل الكتابة.
- ثانيا: يوم في حياة لورا براون سنة 1951 وهو اليوم الذي تستقظ فيه لورا على رغبة في قراءة رواية السيدة دالواي التي كتبتها فرجينيا ويقدم لنا السارد حياتها اليومية الرتيبة المتأرجحة بين بين الاهتمام بابنها ريشارد، وإعداد حلوى لعيد ميلاد زوجها، وبين فعل القراءة الذي تحبه وتعود إليه مرارا في هذا اليوم وفي مقارنة داخلية تقوم بها الشخصة مونولوجيا بين هذه الأفعال يقارن السارد بين إحساس فرجينيا وولف بالفشل في الكتابة الذي قادها للانتحار وبين فشل لورا في ممارسة يومية أكثر أهمية مما تقوم به اليوم، ورغبتها الدفينة في الانتحار هي أيضا مثل فرجينيا وولف.
- ثالثا: يوم في حياة كلاريسا فوجان المدعوة دالواي تيمنا برواية "السيدة دالواي" لفرجينيا وولف سنة 2001، وتتمحور أهم احداث هذا اليوم في استيقاظ كلاريسا على هم مراجعة ما ستنشره ثم إعدادها لحفل تكريم صديقها الشاعر ريشارد الفائز بجائزة أدبية عن ديوانه، وهو نفسه ريشارد الطفل ابن لورا براون الشخصية الثانية في الرواية من سنة 1951 والذي يعد مع أمه قالب حلوى للاحتفال بعيد مولد والده. وهذا الحفل الذي تعده كلاريسا فوجان يشبه الحفل الذي تعده كلاريسا دالواي في رواية "السيدة دالواي" لوولف وينتهي يوم كلاريسا دالواي بانتحار سيبتموس المصاب باضطراب نفسي بعد عودته من الحرب، وينتهي يوم كلاريسا فوجان بانتحار ريشارد بسبب اضطراب نفسي يعانيه جراء إصابته بمرض الإيدز

وتقوم الروايتان معا على أسلوب التلخيص الزمني بتقديم ساعات يوم في حياة الشخصية الرئيسية، وهذا البناء الزمني المتعمد من قبل الكاتب يجعل السرد في الرواية وفي الفيلم المنبثق عنها سردا نفسيا ظاهراتيا أو بتعبير آخر لريكور تعميقا للزمن وصبرا لأغواره ، حيث يرى بعد تحليله لبعض نماذج الرواية الحداثية وخاصة منها السيدة دلاواي لفرجينيا وولف والجبل السحري لتوماس مان [1] أن ما يسميه رواية الزمن قائمة ليس على كسر خطية الزمن كما نظر لذلك علماء السرد وأسموه **اللازمانية Anachronie**[2] وإنما هو تعميق للزمن أو التزمّن أي الاستشعار اللحظي للزمن، حيث يقول:«**إن الميل الكبير في نظرية السرد الحديثة في كتابة التاريخ وفلسفة التاريخ كما في السردية هو نزع الزمانية عن السرد فإن الصراع ضد التمثيل الخطي للزمن لا ينطوي بالضرورة على حصيلة واحدة لا يتجاوزها هي تحويل السرد إلى منطق بل إنه بالأحرى يعمق زمانيته، فكتابة التعاقب الزمني chronologie أو الكرونوغرافيا، ليس لها نقيض واحد فقط هو اللازمانية في القوانين والنماذج، بل إن نقيضها الحقيقي هو الزمانية نفسها وكان حقا من الضروري الاعتراف بما هو غير زمني من أجل اتخاذ موقع ينصف تماما الزمانية الإنسانية والتقدم لا باقتراح إلغائها بل بسبر غورها وتنضيد تراتبها، وبسطها بمتابعة مستويات التحقيب التي ما تبرح تقل انتشارا وتبددا وتزداد ثباتا وسعيا.**»[3] إن التجربة الزمانية الإنسانية تتسم في ذاتها بالتشتت وعملية التحقيب الزمني في السرد ليست بالبحث عن اللازمانية في السرد وإنما هي بحث عن نسق للنظام فيما هو فوضوي في الأصل، حيث ان الزمانية الإنسانية تتسم في ذاتها بالتشتت والتبعثر والتبدد بين انتشار النفس والتفكير في الأبدية والتأمل في التجربة النفسية من منظور الحاضر المعيش، إنه الطابع الإنكساري للزمن الإنساني المبعثر في التجربة الإنسانية وفي لحظاتها الماضية والآنية والآتية.

[1]– يراجع بول ريكور، الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي، الجزء الثاني، ترجمة فلاح رحيم، ط1 دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2006، ص 194

[2]– يراجع، جيرالد برانس المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، ط1 المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 16

[3]– بول ريكور الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ص 61 و62

هذا البناء الزمني المعتمد من قبل الكاتب، يجعل السرد في الرواية وفي الفيلم المنبثق عنها سردًا نفسيًا ظاهراتيا فتنطبق هذه السمة على الزمن فينقسم في السرد ويتفكك.

2-1 الزمن السردي النفسي الظاهراتي:

نسمى السرد النفسي الظاهراتي بهذه التسمية لأنه قائم على « **زمن نفسي لا تحكمه معايير محدودة سوى تحرك الشخصية عبر أبعاد زمنها الخاص (الماضي، الحاضر، المستقبل) بإستخدام تقنيات تيار الوعي والمونولوج، والتداعي، ومراوحة الزمن، ومنطق الصور والمونتاج وغيرها من آليات الزمن النفسي.**» [1] وتتكشف دلالات الزمن النفسي من خلال الرؤى المختلفة للشخصيات تجاه الزمن والحياة، والتي تحكمها جدلية زمنين متصارعين الأول منفتح وممتد وهو زمن الذات والثاني منغلق محكوم بالانقضاء وهو الزمن الخارجي الواقعي المحكوم بمنظومة الزمن الموضوعي من ماضي وحاضر ومستقبل، وتلك مثلما يقول عبد الرزاق عيد: « **مأثرة الفن التي تستطيع أن تتحكم بقانونية الزمن المادي لتقديم اللحظة او الفترة المكثفة عبر إلتقاط جوهرها لا عبر الخضوع لمنظومة تتابعها اليومي الذي تخضع له الحياة الخارجية لكل الناس**».[2]

ومن جدل التفكير النفسي في الزمن الذي يعتبره بول ريكور تجربة سلبية محكومة بالإنقضاء وبالتفكير في الأبدية عبر تكثيف اللحظة الحاضرة في جوهرها، ينبثق المفهوم الظاهراتي للزمن المستمد من مقولة **أوغسطين** حول الإحساس بالزمن، والتي إستمرت في عالم الظاهراتية إلى ما قبل هوسيرل، وإستعادها بعد ذلك ريكور في ثلاثيته " الزمن والسرد" وهي أن المفهوم الوحيد للزمن هو الحاضر أو الآن وكل مايستعاد من الماضي أو يستشرف للمستقبل يحدث من خلاله وليست الكتابة إلاّ تمظهرًا لذلك، حيث يرى **كلود سيمون** Claud Simon أنّ الرصيد الوحيد للكاتب هو هذا المزيج المعقد من العواطف والذكريات والصور مع اللغة، وأنّ ما نكتبه ليس الشيء

[1] - مها حسن قصراوى، الزمن في الرواية العربية، ص 59.

[2] - عبد الرزاق عيد، عطالة البناء وتخلخل البنية وانحطاط القيم، مجلة الطريق، العدد 3-4، د.ب، 1981 –ص 144.

الذي حدث قبل الشروع بعمل الكتابة، وإنّما ما يحدث أثناءها، فلا يوجد أي زمن للكتابة فيما عدا الزمن الحاضر، والزمن الروائي هو إندماج لزمن الحكاية مع زمن الحكي في لحظة الحاضر [1] وما الماضي إلاّ خدعة فنية تجري في مخيلة الراوي عند إفراغ النص السردي، فالزمن هنا داخلي تخييلي من صنع الخيال الفني للكاتب وليس تفككه في السرد إلاّ مرآة لتفككه في المخيلة، وهو خاضع كما يقول **بول ريكور** لفعل التأمل الذي هو أساس تفكك الزمن وهو كذلك ما يجعل الزمن نفسيًا كما يفتح الباب للرؤية السردية ووجهات النظر، التي نفضل التعبير عنها في هذا البحث بمصطلح **التبئير** أو **la focalisation** والتي هي عماد بلاغة السرد لدى **واين بوث** ثم لدى ريكور حيث يرى أن غنى مفهوم الحبك وغنى مفهوم الزمن السردي على نحو متلازم معه في السرد القصصي، عائد إلى خاصية أساسية يتميز بها هذا الأخير وهي انشطاره إلى تقرير وتلفيظ وهاتان الخاصيتان عائدتان إلى أن فعل السرد فعل تأملي بالدرجة الأولى ويقول في ذلك: « **إن خاصية السرد اللافتة للنظر في أنه ينشطر إلى تلفيظ وتقرير، ويكفى للتعرف على هذا التمايز أن نتذكر أنّ الفعل التصوري الذي يحكم الحبك هو فعل قضائي يتضمن "إدراكا معًا"، وإن شئنا مزيدًا من الدقة فإنه ينتمي إلى فصيلة الأحكام التأملية، وقد قادنا ذلك إلى القول إنّك إذ تسرد قصة فأنت إنّما تتأمل فعليًا الحدث الذي ترويه، لهذا السبب يحمل "الإدراك معا" السردي، القدرة على النأي بنفسه عن إنتاجه، فينقسم بهذه الطريقة نفسه إلى إثنين.**»[2]

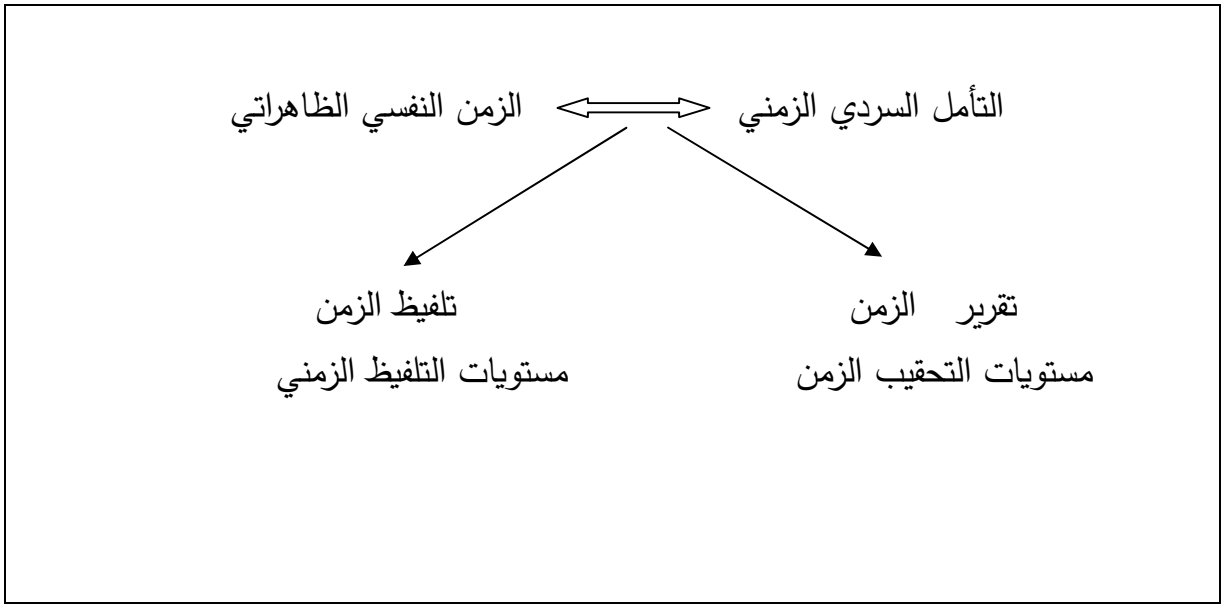
إنّ تأملية الفعل التصوري للسرد تفتح المجال للإنتقال من التقرير السردي إلى تلفيظه فتنتج حالة من الإنشطار بين التلفيظ والتقرير وينبع من ذلك تفاعل بين المستويات الزمنية المتنوعة. [3] ويمكننا تمثيل هذه المستويات حسب تصور بول ريكور كما يلي:

---

[1] - براجع جان كامبفر ورافائيل ميشيلي، مفهوم الزمن، ترجمة حسيب الياس حديد، منشور على الموقع الالكتروني: http://www.alnoor.se/article.asp?id=117066، تاريخ الانزال: 11-06-2011 تاريخ الاطلاع: 29-03-2013 على الساعة: 14:00، وللاطلاع على المرجع الأصلي العودة إلى:
Jean Kaempfer et Raphael Micheli: Méthodes et problèmes de la temporalité narrative,Université de Lausanne,2005

[2] – بول ريكو–الزمن والسرد، ج2 التصوير في السرد القصصي ص111

[3] – ير اجع–نفسه ص 112


التأمل السردي الزمني
الزمن النفسي الظاهراتي
تقرير الزمن
مستويات التحقيب الزمن
تلفيظ الزمن
مستويات التلفيظ الزمني

المبحث الثاني: تعميق الزمن السردي أو التزمن

1-انشطار الزمن بين تكثيف لحظات الحياة وسلبية الموت:

يستوحي بول ريكور تحديده لسمات الزمن في السرد من الجهد التأملي الذي شغل أوغسطين وهو يتساءل ما الزمن، وإذ يميل البرهان الشكي عنده نحو اللاوجود ما دام المستقبل ليس بعد، والماضي لم يعد موجودا، والحاضر لا يمكث، يجيب **ريكور** إن اللغة هي التي توجد الزمن وإن كان الزمن يتواجد عبر اللغة التي تعبر عنه في النص الروائي إلاّ أن ذلك يبقيه أمرا مجردا لا يمكن أدراك مادته. غير أنه في الفيلم المصور أو في السينما تحوّل إلى مادة مجسدة عبر الصورة البلورية أو الكريستالية، مثلما في فيلم "**آلة السفر عبر الزمن**" **la machine à explorer le temps** [1] حيث يجسد المخرج **سيمون والس Simon Wells** صورة الانتقال في الزمن عبر أمواج ضوئية بلون الكريستال الأبيض ممثلا لطبقات الزمن المعبرة عن السنين والقرون كحقب زمنية.

إن الاستعمال اللغوي في محاججة **ريكور** المستمدة من محاججة **أوغسطين** هو الذي يضفي المقاومة مؤقتا على قضية لا وجود الزمان، حيث أن اللغة في حد ذاتها تضع نفسها موضع السؤال والتناقض الأنطولوجي، إذ كيف يمكن التوفيق بين الخاصية الإيجابية للأفعال يحدث ويقع ويكون، وبين سلبية ظروف الزمان لم يعد، وليس بعد، وليس دائما. إن أهم ما يستخلصه من هذا الطرح الذي بدأ به رسم معالم الزمن هو اتسامه بسمتين مهمتين تتسببان بتفكيك الزمن في السرد وهما **التكثيف والسلبية**، حيث يقوم السرد بمجمله غلى تكثيف اللحظة الراهنة أو ما يسميه انسراب الحاضر الثلاثي الأبعاد[2] وعلى سلبية تفرضها فكرة الانتهاء في مقابل الأبدية، وهكذا يقوم الزمن السردي على أفعال **الانتشار** و**التمدد** و**التبدد** ويتخذ سمته الوجودية وخاصية التدمير الذاتي والتفكك الماثل في طبيعته.

---

[1]- فيلم من إخراج: سيمون والس، تاريخ الخروج إلى دور العرض 27 مارس 2002

[2]-يراجع، بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي،ص53

يقول:« **إن مفارقة القياس هي نتيجة مباشرة لمفارقة وجود الزمان ولا وجوده..... إننا لا نستطيع أن نصف بالطول أو بالقصر إلاّ الماضي** أو **المستقبل فنقول عن المستقبل إنه يقصر وعن الماضي إنّه يطول لكن كيف لأيّ شيء لا يوجد أن يكون إمّا طويلا أو قصيرا وفي ذلك يقينية إلى أنّ الماضي والمستقبل هما ما نقيسهما وبوضعهما في الحاضر عن طريق استحضارهما في الذاكرة والتوقع فإننا نقوم باستعادتهما بتحويلهما تحويلا عميقا قائما على يقين باللغة والتجربة والفعل، إن طبيعة الزمن بهذا الطرح هي الضياع الذي يُستعاد باللغة.**»[1] وفكرة ضياع الزمن طرح متأصل في اعترافات **أوغسطين** وممتد إلى **بروست PROUST** في روايته الزمن الضائع، ومحيل لمفارقات الزمن التي أقامها **جيرار جينيت** واستنتجها من تحليله لهذه الرواية. لذلك فإن الإستعادة اللغوية لما هو مفقود هي صميم شعرية السرد القائمة هلى تخييليته وهي تستمد وجودها من الذاكرة التي تتغذى بها ومن التصور الذي ما ينفك يلتصق بها في عملية ذهنية مترافقة يعبر عنها ثلاثة أفعال **التذكر** و**الإدراك** و**التوقع**.

ويعبر السارد عن ذلك في رواية الساعات ويركز عل فعل التوقع قائلا:" **تقف كلاريسا شاعرة بالذنب، تحضن أزهارها تامل ان تظهر النجمة نفسها ثانية مرتبكة باهتمامها، فهي ليست ممن يبصبص للنجوم ليس أكثر من معظم الناس لكن لا تقاوم انجذابها لنطاق الشهرة –وأكثر من الشهرة الخلود الفعلي– متظمنا وجود نجمة سينما في شاحنة على زاوية الماكدوجال وشارع سبرنج جنب كلاريسا تقف الفتاتان في العشرين إن لم تكونا اصغر ضخمتان جريئتان تميلان نحو بعضهما بعضا تحملان حقيبتين بألوان فاقعة من محلات تخفيض ستكبر الفتاتان إلى منتصف العمر ثم تطعنان سنا تصبحان ذابلتين أو منتفختين وستدفنان بقياسات تهبط بهما اخيرا إلى الدمار سيكبر العشب وحشيا وترعاهما الكلاب ليلا كل ما يتبقى منهما مجرد حشوتين فضيتين تختلفان تحت الأرض على مشهد إمراة بشاحنة، هل كانت ميريل ستريب أم فانيسا ريدجريف أم حتى سوزان سارندون وستعرفان الجواب حينئذ، سيكون صوتها المسجل في أرشيف أو في كتب ، مخزونا بين أشياء أخرى ثمينة مبجلة تواصل كلاريسا الوقوف حمقاء كأي**

[1] – م ن، ص 27و28

معجبة ، دقائق أخرى قليلة على أمل ان ترى النجمة حين تطل نعم دقائق أخرى قليلة قبل أن يصعب عليها احتمال الخزي ببساطة."[1]

حيث تتجلى لنا من خلال القول السابق هذه السمات الأساسية التي يتسم بها الزمان في السرد وهي **التكثيف والتمدد والسلبية**، حيث يكثف السارد هذه اللحظة التي تقف فيها كلاريسا على الرصيف ويرصد من خلال تأملّها فتاتين واقفتين بالشارع ويتوقع عمرهما الآتي، وتتحول هاتان الشخصيتان العابرتان في الرواية إلى نموذج إنساني مهم، يرصد من خلاله ضياع العمر وانقضاءه في السلبية والتوهم، في تعبير مجازي يوحي إلى أنه قدر النساء جميعا، إنه إحساس بضياع الزمن ندركه كلما تمعنا في التفكير بلحظة الحاضر المنسرب والمنتهي في حسرة تعبر عنها فرجينيا وولف بتسمية **الرواية كرثاء**.

إنّ صورة الزمن لدى ريكور تتجسد في كيان واحد هو الحاضر هذا الذي لا يمكن تحديده إلا بالآن أو باللحظة الحاضرة، وما قبلها بالنسبة لها زمن مستعاد وما بعدها زمن مستشرف متوقع وهاتان الصيغتان لا تحضران إلاّ عبر هذه اللحظة الراهنة، لذلك فصيغ الزمن الثلاث الماضي الحاضر والمستقبل ليست في الحقيقة إلا حاضرا ثلاثي الأبعاد، إنه راهن الكتابة التي تستعيد الأزمنة عبر الآن الذي يستشعر اللحظة الراهنة بالكتابة، وبعمليات مقارنتها بالماضي والمستقبل واستخلاص التجارب المتعلقة بها لبناء اللحظة الراهنة، كما أن الزمن مجرد عملية عقلية.

إن الحاضر في طرح ريكور المابعد حداثي والمستمد من طرح أغوستين القديم، كان كذلك انشغالا حداثيا متمظهرا في كتابات **جيمس جويس** ورفقائه من رواد رواية تيار الوعي الحديثة حيث يعتبرون " **الزمان نفسه بغير وجود موضوعي له مقاييس في الخارج هي الأحداث وإنما مجرد شعور ذاتي باطني داخل نفس الإنسان وعقله**".[2] فأبدعوا نوعا من الكتابة الروائية التي تحتفل بالباطن الانساني وتجعله فحوى السرد وهدفه، ومن أهم انشغالاته الإنسانية اليومية والفلسفية في آن واحد، موضوع التفكير في الزمن مضيه وتراكمه وانقضائه ولا أبديته. وقد انتقلت هذه

[1] – مايكل كننجهام، رواية الساعات، ص 66

[2] – مالكوم برادري، الرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص10

السمة إلى أسلوب الكتابة فعبرت عنها مجموعة من التقنيات الاسلوبية السردية الملخصة في أساليب التعدد والتفكك والتكثيف، وأهم هذه المظاهر التي يقوم عليها السرد بأكمله هو تكثيف اللحظة الحاضرة لزمن الكتابة، أو استشعار القلم ويمكن الاستشهاد هنا بلحظة الكتابة في رواية الساعات مع فرجينيا وولف وكتابتها لرواية السيدة دولوواي، وكذلك تكثيف زمن القراءة أيضا مع شخصية لورا براون التي تقرأ نفس الرواية وتجتر فعل القراءة وتمدده ما امكنها في هذا اليوم من أيام 1949، يقول السارد في ذلك : " **تتنهد عميقا. رائعة جدا، أكثر من... بديعة، من أي شيء تقريبا. حقا. في عالم آخر تقضي عمرها كله وهي تقرأ.**"[1] وفي موضع آخر يقول:"**هي الآن لورا براون، اما لورا زيلسكي، الفتاة المنعزلة، القارئة النهمة فقد راحت، وهنا بدلا منها لورا براون.**

تقرر. صفحة إضافية، مجرد صفحة إضافية، ليست مستعدة بعد للمهام التي تقع على عاتقها (ترتدي روبها، تمشط شعرها تذهب إلى المطبخ) لا تزال بسيطة، مراوغة. تسمح لنفسها بدقيقة أخرى هنا بالفراش، قبل دخول النهار تسمح لنفسها بقليل من الوقت الإضافي. فهي مأخوذة بموجة إحساس من بحر يعلو، ناهضا من تحت صدرها فيعوّما، يجعلها تطفو بنعومة، كمخلوق بحري أعيد ثانية من الرمل بعد أن سحب نفسه للشط – كأنها عادت من عالم جاذبية طاحنة لوسيطها الحق، امتصاص وطرح ماء مالح، بريق عديم الوزن." [(2)] يخلق هذا التكثيف للحظات القراءة حالة من الانقسام لدى الذات بين زمنين زمن ولى كانت فيه **لورا زيليسكي** القارئة وزمن حاضر هي فيه لورا براون الزوجة التي تقوم بمهامها اليومية وتفشل في إعداد قالب حلوى لعيد ميلاد زوجها، فيتسم الإحساس بالزمن بالسلبية والتفجع الذي يدفع بالذات إلى التفكير بإنهاء حياتها مثلما فعلت فرجينيا وولف كاتبة الرواية التي تقرأها، فيبدو الإحساس بالحاضر ثلاثي الأبعاد تتأسس سلبيته على الانقسام بين التحسر على ما فات والانتباه إلى سلبية الآن والتوقع لحتمية الموت.

[1] رواية الساعات، ص 53

[2] – رواية الساعات، ض54

2-التمطيط الزمني وتكثيف لحظات الكتابة :

إن التفكير في الزمن كموضوع سردي، أسلوب حداثي بلغ به القمة **مارسيل بروست** في رائعته الزمن الضائع، وهي الرواية التي صاغ منها جيرار جينيت دراسته عن الزمن ومفارقاته وشعرية السرد في كتابه "محسنات" أو صور "figures "، وكذلك **جيمس جويس وفرجينيا وولف** اللذان مزجا موضوع الزمن، بفكرة الحاضر التي تسيطر على الكائن المفكر، وخيبة انقضائه وانقضاء الحياة معه، ونقلا ذلك الإحساس بالزمن إلى السرد، فكتب **جويس** روايته المشهورة "أوليس" أو "عُليس" التي دوّنها في مدة أربع سنوات وصوّر فيها على مدى الصفحات أربعا وعشرين ساعة من حياة البطل يقدم من خلالها حياة فتى إرلندي يعيش في دبلن، وهذه الرواية ليست إلاّ ملحمة روحية نفسية تدور حول السيرة الباطنية للبطل ومن دخل معه في علاقات وقوام هذه السيرة الروحية ليس أحداثا تحدث في الخارج وأنّما تسلسل أفكار وعواطف مترابطة ولا مترابطة في نفس الشخصية الرئيسية والشخصيات المساعدة.[1] وعلى هذا المنوال كتبت فرجينيا وولف الكثير من الأعمال التي تحتفل باليوميات أو باللحظة الراهنة.

وقد مزجت في كتاباتها بين أسلوب استرسال الأفكار بين الحاضر والماضي والمستقبل وأسلوب الوصف والالتقاط الآني لما يحدث في اللحظة الراهنة، حيث تقدم في رواية "السيدة دلواي" لوحة عن يوم في حياة هذه السيدة، وما يتخلله من ترتيبات لحفل تقيمه في سهرة ذلك اليوم، ولقد كان هذا اليوم كمساحة زمنية كافيا للروائية لاستعراض أهم المحطات التاريخية في شباب السيدة دلاواي، وآمالها التي تحققت والتي خابت فيها، فيرافق الكتابة إحساس عميق بالمدة الزمنية ومضي الزمن وتراكمه فيشتد الإيهام بالواقعية، وتحتل رواية وولف لذلك ولتميز قلمها ولغتها الراقية مكانة مهمة في الأدب الإنجليزي الحديث، ما أهلها لأن تكون من أهم روايات القرن العشرين وأهلها لأن تتحول إلى فيلم سنة 1997، وأهلها ذلك لتكون قاعدة للتعالي النصي باعتبارها رواية حداثية تتميز بسمات ما بعد الحداثة، فكتب مايكل كانينغهام روايته الساعات المستوحاة منها، وبذلك

[1]- يراجع، ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دط، دار المعارف بمصر، القاهرة، دس، ص 10

تحول موضوع الزمن إلى سمة للكتابة الحداثية وما بعد الحداثية. حيث يرى بول ريكور أن التفكير في الزمن كموضوع سردي، هو الذي يعمق التجربة السردية ويسمُها بالتفتت وبالانسراب في الحاضر الثلاثي الأبعاد.

واليوم وما يقع فيه هو أكثر الصياغات الزمنية تعبيرا عن الآنية والحاضر وهو أبلغ تقديم للعمق الإنساني وقد أكدت فرجينيا وولف ذلك في يومياتها، وتعتبر رواية الساعات مثالا عن كثافة اللحظة الراهنة، حيث يكفي يوم واحد في حياة ثلاث شخصيات لاستنتاج ورسم صورة عن تكوين شخصياتهن وعن مسار حياتهن وعن رؤاهن المستقبلية، عبر تعميق التفكير في اللحظة الراهنة كنتاج للحظات ماضية أو كتحفيز لتوقعات مستقبلية، لأن النفس تنتشر عبر اللحظة الراهنة. إنها حالة من انتشار النفس كما يرى ريكور "**يمتد بها نطاق السرد بكل ما ينطوي عليه من إمكانات، من قصيدة بسيطة إلى قصة حياة كاملة (حياة الإنسان) ثم إلى تاريخ كوني (تاريخ الإنسانية)، وبهذه الاستنتاجات يُعنى العمل الحاضر.**"[1]

تفتح رواية الساعات آفاق التفكير في حاضر هذه النساء كحيوات إنسانية خاصة ويمكن توقع بعض المسارات المستقبلية المتعلقة بهن بربطها ببعض الوقائع الماضية المنقضية المنتهية لبعض الشخصيات الحقيقية فيها كشخصية فرجينيا وولف الكاتبة الإنجليزية أوشخصية السيدة دلاواي وهي بطلة رواية السيدة دلاواي لنفس الكاتبة، وهي حوافز او روابط عقلية لاستنتاج أبعاد الشخصيات النسائية الأخرى في الرواية التي تعتبر تشكيلا تخييليا ناتجا عنهما ومتعاليا أيضا وهي تحاول مجتمعة تقديم واقع إنساني يخص المرأة عموما من وجهة نظر كاتبها مايكل كانينجام وواقع تاريخي للكتابة النسوية وللفعل التحرري للمرأة عبر العصور المحددة زمنيا في النص بحقبة تمتد من عشرينيات القرن العشرين، زمن كتابة فرجينيا وولف لرواية السيدة دلاواي، حيث تصور رواية الساعات يوما من تلك الحقبة التي كانت تكتب فيها فرجينيا وولف الرواية ويرصد يوما من

[1]– بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ص49

يومياتها ككاتبة وبالتحديد أول يوم خطت فيه أول جملة إلى غاية نهاية القرن سنة 2000، زمن تواجد كلاريسا وهي من الشخصيات المتخيلة في الرواية.[1]

فعن تكثيف اللحظة الزمنية الحاضرة والساعة واليوم ليكون اختصارا لحياة إنسانية بكاملها يورد كانينجام في بداية رواية الساعات قولا افتتاحيا ثانيا لفرجينيا وولف بعد قول افتتاحي أول لبورخيس، أوردته في مذكراتها التي نشرها زوجها بعد موتها قائلة: « **ليس عندي وقت لتوصيف غاياتي عليّ قول الكثير عن الساعات واكتشافي: كيف أحفر كهوفا بديعة خلف شخصياتي أظن هذا يمنحها ما أريد: الإنسانية والضحك والعمق.فكرتي عن هذه الكهوف تتواصل ثم يهلّ النهار باللحظة الحاضرة.**» [2]

فاللحظة الراهنة لدى وولف هي السبيل إلى إضاءة كهوف شخصياتها في صورة تعبير الجزء عن الكل الذي هو الروح الإنسانية بجميع تناقضاتها واختلافاتها الكامنة في اختلاف البشر بعضهم عن بعض حيث يبرز هذا الموضوع في كثير من المواقع في الرواية حيث يورد السارد مثلا على لسان لورا براون مقطعا كتبته فرجينيا وولف في رواية السيدة ولوواي: " **تصلبت قليلا على حاجز حجري تنتظر شاحنة ديرتنال لتعبر، امرأة ساحرة، ظنها سكروب بيرفي (يعرفها كواحدة تعرف من يعيشون قرب واحدة من واستمنستر) بلمسة طائر، بنور ازرق مخضر كالزرياب مرحة رغم أنها تعدت الخمسين، وقد شحبت جدا منذ مرضها.هنالك جلست، لم تكن تنظر إليه، تنتظره ليعبر منتصبا.كانت تعيش في واستمنستر –كم مرّ من سنوات الآن؟ فوق العشرين– يحس المرأ حتى وسط زحمة مرور أو بالاستيقاظ ليلا، أن كلاريسا ايجابية، ساكنة بشكل خاص أو مهيبة؛ صمت لا يفسر؛ حدس (قد يكون قلبها مصابا، كما قالو، بالانفلونزا) قبل ان تدق ساعة بج بن.هناك انفجرت هناك.كانذار موسيقى في البداية ثم الساعة في النهاية، تنحل دوائر نحاسية بالهواء.فكرت كم نحن حمقى حين نعبر شارع فيكتوريا فوحدها السماء تعلم لماذا يحب المرء ذلكن كيف يرى المرء ذلك، يتصوره، يحشده حول امرئ، يصادفه، يبدعه كل لحظة جديدة؛ لكن**

[1]– رواية الساعات، ص8

[2]– م ن، ص15، نقلا عن يوميات فرجينيا وولف 30 أغسطس 1923

المحافظين فعلا، البؤساء الجالسين على الدرج العام (يحتسون سقوطهم) يفعلون الشيء نفسه لا تتعامل معهم فهي تحس بنفسها ايجابية، بمراسيم برلمان، هاذا يعشقون الحياة.في عيون الناس بايقاع مطرد، تشرد ومشي مجهد؛ بخوار وضجيج حافلات وسيارات وباصات وشاحنات رجال إعلانات يراوغون ملوحين؛ فوق نحاس؛ متسولون بأرغن، احتفال وأغاني مصلصلة ووصداح عال غريب من طائرة فوق الرؤوس هي ما تعشقه؛ الحياة ؛ لندن؛ في هذه اللحظة من يونيو."[1]

ويتضح لنا من هذا القول لفرجينيا وولف هم سردي ثان تسعى إلى تحقيقه عبر الكتابة إضافة إلى الانشغال الأول الذي هو تكثيف اللحظة الحاضرة للكتابة وللشخصيات، هو انشغال يظهر من خلال تعبيرها المجازي "**كهوف الشخصيات**" أو رحلة البحث عن الذات، وهذا أيضا هم شغل الفلاسفة منذ القدم حيث يحضرنا نموذج كهف افلاطون كصورة مجازية موحى إليها عبر هذا التعبير، ولا ينفصل التفكير في الزمن عن التفكير في الذات، إنّما هما وجهان لعملة واحدة ومثلما لا يمكن الفصل بين المكان والزمان، لا يمكن فصل التفكير في الزمن وفي اللحظة الراهنة عن التفكير في الوجود الآني للذات المفكرة ومغزى وجودها في العالم وحتمية انقضاء حياتها، وهذا الامر يأخذ بالضرورة إلى حتمية الموت ولغز الابدية كما أسماه **أوغسطين** وأحياه **بول ريكور** في ثلاثيته وربطه بمغزى تفكيك السرد المرتبط بمغزى الحياة والتفكير فيها وفي الموت وفي انقضاء الزمن، فمثلما الزمن مفكك في أصله لانه نتاج الذات المفكرة التي تتقاسم نفسها بين الحاضر والماضي والمستقبل كذلك الذات يسمها التفكك والانقسام في محاولة إدراك ذاتها.

وتؤدي كثافة اللحظة الراهنة في النفس إلى انتشارها في الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا ما يجعل الزمن في السرد الذي هو مربة لهذه النفس لدى ريكور زمنا نفسيا ينتشر في السرد بانتشار النفس.

[1] –رواية الساعات، ص55، 56

وعن قياس الزمن في ارتباطه بانتشار النفس يرى **بول ريكور** «**أنّ أطروحة كون الزمان في النفس ويعثر في النفس على مبدأ قياسه، هي أطروحة كافية في ذاتها بقدر ما تجيب عن الالتباسات الكامنة في قلب فكرة الزمن، ولا تتطلب منا فكرة انتشار النفس لكي نلم بها سوى أن نقابلها بالقصد الكامن في فعل العقل**»[1]

يتقترح بول ريكور مقولة الحاضر الثلاثي الأبعاد بديلا لتقنيات اللاحقة والسابقة التي وضعها علم السرد حيث يرى أن الماضي والمستقبل في السرد يتمظهران عبر التذكر والتوقع وهما صورتان ذهنيتان فالتذكر يعني أن نملك صورة عن الماضي وهذه الصورة هي الانطباع الذي تتركه الاحداث ويظل عالقا في الذهن، والتوقع نظير الذاكرة إذ يكمن في صورة توجد سلفا بمعنى أنها تسبق الحدث الذي لم يوجد بعد وهذه ليست انطباعا ولكن علامة أو أمارة على أشياء مستقبلية يتم على هذا النحو استباقها أو التنبؤ بها أو تصورها أو توقعها أو تخيلها. الذاكرة إذا هي وسيط نأتمنه على الأشياء الماضية كما نأتمن التوقع على الأشياء الآتية وبذلك حصرنا حسب ريكور الذاكرة والتوقع في حاضر ممتد وجدلي حيث انهما ليس من الماضي ولا من المستقبل ولا من الحاضر الشبيه بالنقطة ولا حتى من انقضاء الحاضر ولحل هذا الالتباس يقول ريكور: " **إن هناك ثلاثة أزمنة حاضر الأشياء الماضية وحاضر الأشياء الحاضرة وحاضر الأشياء المستقبلية، وتوجد مثل هذه الأزمنة المختلفة في العقل لا في أي مكان آخر يمكن أن نراه.**"[2]

الاحتفال باللحظة الحاضرة هو تعميق للزمن عبر تعميق التفكير فيه والولوج إلى الكهوف التي تراها فرجينيا أبلغ تشبيه لهذا السر والعمق الأنساني وعمق التفكير في الزمن، الذي لا يتواجد ولا يتثبت الإحساس به إلا عبر اللحظة الحاضرة. وليس التفكير في الزمن لدى ريكور إلا تعميقا للحظة الحاضرة، حيث يعتمد الحاضر الثلاثي الأبعاد على موازنة ثلاثية هي: «**حاضر الأشياء الماضية هو الذاكرة حاضر الاشياء الحاضرة وهو الإدراك المباشر وستتحول هذه التسمية إلى**

[1]– الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ص 49

[2]– الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ص 32

مصطلح الانتباه التي تتطابق مطابقة فضلى مع الانتشار والتبدد، ثم حاضر الأشياء المستقبلية وهو التوقع.»[1]

وفي سبيل توضيح مقولة الحاضر الثلاثي الأبعاد يبين طبيعة الماضي والمستقبل قائلا أنهما في الحقيقة يتمظهران عبر التذكر والتوقع وهما صورتان ذهنيتان، فالتذكر يعني أن نملك صورة عن الماضي هي صورة الانطباع الذي تتركه الأحداث، الانطباع الذي يظلّ عالقا في الذهن والتوقع نظير الذاكرة إذ يكمن في صورة توجد سلفا بمعنى أنها تسبق الحدث الذي لم يوجد بعد لكنّ هذه الصورة ليست انطباعا تركته الأشياء الماضية بل هي علامة أو أمارة على أشياء مستقبلية يتم على هذا النحو استباقها أو التنبؤ بها أو تصوّرها أو توقّعها أو تخيّلها.[(2)]

الزمن إذا لا يوجد خارج أدراكنا له «والذاكرة وسيط نأتمنه على الأشياء الماضية كما نأتمن التوقع على الأشياء الآتية وإننا بذلك حصرنا الذاكرة والتوقع في حاضر ممتد وجدلي بل إنهما ليسا من الماضي ولا من المستقبل ولا من الحاضر الشبيه بالنقطة ولا حتى من انقضاء الحاضر ولحل هذا الالتباس ربما صحّ القول حسب ريكور "إن هناك ثلاثة أزمنة: حاضر الأشياء الماضية وحاضر الأشياء الحاضرة، وحاضر الاشياء المستقبلية، وتوجد مثل هذه الأزمنة المختلفة في العقل لا في أي مكان آخر يمكن ان نراه.[(3)]

3- جدل الزمن السردي بين الإنقضاء والأبدية:

إن فعل الحكي المتشكل من ترصيف للزمن عبر التذكر والتوقع للوقائع والحوادث فعل عقلي وفلسفي قائم على التأمل في الأشياء الماضية والحاضرة والمستقبلية، فالفعل السردي ليس إلاّ رؤيا عن الحياة ومتعلقاتها الفلسفية وأسئلة الوجود والموت والزمن والقلق والغضب والحيرة.

---

[1]- بول ريكور: الحبكة والسرد التاريخي ص 32

[2]- يراجع م ن، ص 33

[3]- يراجع م ن، ص 32

وهذا ما يجعل السرد مرهونا بفكرة الانتشار والتبدد أو الانقضاء ووهو بذلك وبالاعتماد على رؤيا **أوغسطين** في الاعترافات تفكير في الزمن ونتاج للتأمل في الأبدية حيث يقول ريكور: **‹‹ إن موضوعة التبدد والانتشار (distentio) والقصد والسعي (intentio) تكتسب من خلال وضعها في داخل التأمل بالأبدية والزمن تكثيفا سيتردد صداه....ولا يكمن هذا التكثيف في كون الزمن يتم التفكير فيه بوصفه ملغيا بالفكرة المحددة لأبدية تضرب الزمن بالعدم...بل يهدف وعلى نحو أكثر عمقا، إلى أن ينتزع من تجربة الزمن نفسها المصادر الخارجية الخاصة بتراتب داخلي لا تكمن فائدته في إلغاء الزمن بل في تعميقه.››**[1]

ويتم تعميق التفكير في الزمن من خلال اعتباره نتاج التأمل في الأبدية ويمكننا أن نضع مرادفا لذلك تعبير التمدد الزمني في مواجهة الإنقضاء او النهاية، ويميز بول ريكور ثلاث طرق رئيسية لهذا التأثير الذي يمارسه التأمل في الأبدية على الزمن أو ثلاث وظائف وهي:

أ- أن يضع الزمن داخل أفق فكرة محددة تكرهنا على التفكير بالزمن وبما ليس زمنا.

ب- أن يكثف تجربة الانتشار على المستوى الوجودي

ت- ان تدعو هذه التجربة إلى تجاوز نفسها بالتحرك نحو الأبدية بمعارضة الزمن الخطي.

وإذا كان بول ريكور قد اعتمد على طرح أوغسطين القائل بتأثير الفعل التأملي في تشكيل التجربة الزمنية واستنتج هذه الوظائف الثلاث التي يفتعلها التامل لتشكيل الزمن في السرد فإننا إذا ربطناها بالوظيفة السردية القائمة على الترتيب الزمني سنلاحظ أنها وظائف مرحلية مرتبطة بالعمليات العقلية السابقة التي أشار إليها في مسؤوليتها عن انتشار النفس وهي التذكر والتوقع والانتباه، وهذا ما يجعل انتشار النفس في السرد معبرا عن انتشار الزمن فيها ويمكننا أن نعيد تفسير هذه الوظائف التاملية كما يلي:

أ- إن وضع التفكير بالزمن داخل أفق فكرة أو موضوع، سواء كان هذا الموضوع المفكر فيه هو موضوع الزمن ذاته أو آخر غيره، هو أول مرحلة لتشكيل المسار الزمني ومن ثم

[1]- الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، الجزء 1، ص 61

السردي باعتباره أول مؤطر لفعل الحكي، وفي المجال الأ سلوبي عرف ذلك باختيار الموضوع. وبتمظهر الزمن كموضوع في السرد يتأسس ما يسميه النقاد بمفهوم الزمن الموضوعاتي. [1]

ب- إن تكثيف تجربة الانتشار على المستوى الوجودي هو مرحلة ثانية في التشكيل يوسع فيها المضوع بإكسابه قيمة وجودية أو بتناوله في المطلق أو في العمق وهي على المستوى الأسلوبي توسيع للموضوع ونشر للفكرة وربطها بالمقصد الإنساني العام.

ت- أن تتحرك تجربة الزمن في عمومها نحو التجاوز وهذا التجاوز الزمني عند أوغسطين هو الأبدية أمّا عند ريكور فهو تكشّف عن تراتبية زمنية داخلية تتعارض مع التمثيل الزمني الخطي، وهذه المرحلة على مستوى الاسلوب هي الترتيب بمخالفة المعياروفي السرد مخالفة الزمن الكرونولوجي لإنشاء مبنى حكائي مخالف.

واختصارا لما سبق: مرحلة اختيار الموضوع، مرحلة نشر الموضوع، ثم مرحلة تفكيك البناء الزمني وهذا ما يجعل صورة التمثيل الزمني غير الخطي تابعة لتصور الحبكة القائمة على الموضوعات ، وهذه الاخيرة ترتبط بالإحساس السلبي للتجربة الزمنية في النفس. ويركز ريكور على هذه المرحلة الثالثة باعتبارها جوهر هذه المراحل لانها تحتفي بالتجاوز الزمني ويركز على سبب التفكيك في السرد بالبحث في طبيعة الزمن الانطولوجية من خلال ربطه بمفهوم الابدية متسائلا عن بداية ونهاية الزمن وأهم سمات الزمن يستمدها من فكرة الخلق من العدم فيقول: يصيب هذا العدم الأصلي الزمن بالنقص الأنطولوجي "[2] فتتسم التجربة الزمنية بالسلبية وهذا السلب المفكر فيه يؤدي إلى انقسام الزمن في النفس فتقوم بالترجيع الزمني عن طريق الكتابة بصيغ الزمن المختلفة التي ترتحل في الماضي والمستقبل أو في التذكر والتوقع والانتباه.

[1] يراجع ، براجع جان كامبفر ورافائيل ميشيلي، مفهوم الزمن

[2] – يراجع،بول ريكور، الحبكة والسرد التاريخي، الجزء الأول، ص 56

3-1- الترجيع الزمني السلبي للموضوعات:

يعرف بول ريكور عملية الترجيع الزمني أو كما يسميها le retentissement استنادا إلى أراء يوجين ومنكوفسكي، بأنها السلب المفكر فيه حول التجربة الحية للزمانية، أي تأكيد لغياب الأبدية وهو نقص يحس في الزمانية ويسمها بالسلبية والأسى، وبتكثيف تجربة انتشار النفس على المستوى الوجودي يرتفع مستوى الاحساس بالسلبية نحو مستوى النحيب والتفجع فتنتشر النفس عبر الانقسام الزمني المستمد من قول أوغسطين: «**إنني منقسم بين زمن ولّى وزمن آخر سيأتي يشكل مجراه لغزا بالنسبة إليّ.**»[1] وعلى ذلك يستنتج بول ريكور أربع صور ركيبية موضوعاتية للزمانية مرتبطة بحالة الاسى المتناهي الناتج عن الإحساس بغياب الابدية، والتغني بالمطلق وهي كما يلي:

أ- **الزمانية كانحلال:** وترتبط بصور الدمار والإعياء والغرق البطيء والغرض الذي لم يتحقق والانتشار والتشتت والتبدل والعوز المدقع.

وإذا ما بحثنا عن الشخصيات التي تفكر في الزمن من هذا المنطلق أي كإنحلال ودمار يؤدي بها في النهاية إلى الانتحار وتوقيف جريان الزمن في حياتها لانه تجربة سلبية في النفس نجد أولا شخصية فرجينيا وولف التي تنظر إلى فعل الكتابة الذي تقوم به كتجربة فاشلة تؤدي بها إلى الانتحار، يحدّ من نجاحها ما تعيشه من اضطرابات نفسية وانهيار عصبي مرارا في حياتها حيث تقول على لسان السارد في رواية الساعات وهي تتجه نحو النهر للانتحار:

« **رجل نشيط برأس صغير يرتدي قميصا بلون البطاطس ينظف المصرف الجاري بحوض الصفصاف ...وبينما تجاوزته في طريقها إلى النهر فكرت كم هو ناجح كم هو محظوظ أن ينظف مصرف الصفصاف هي بنفسها فشلت ليست كاتبة على الإطلاق، حقا، بل مجرد غريبة الأطوار موهوبة. بقع من السماء تلمع في برك صغيرة....**»[2] وكذلك شخصية ريشارد الشاعر

[1]- م ن، ص نفسها

[2] - رواية الساعات، ص 17

يحس أنه لا يستحق الجائزة التي حصل عليها وأنهم أكرموه رأفة به لأنه مصاب بالإيدز ولأن المرض يعذبه فإننا نصنفه في الموضوع الثاني وهو رؤيا الزمن كعذاب.

ب- **الزمانية كعذاب:** وترتبط بصور حراسة الموت والمرض والضعف والحرب والأسر الموجع والشيخوخة والعقم. ويمكننا أن نصنف في هذه الصورة شخصية ريشارد كما قلنا سابقا التي تنظر إلى الحياة كعذاب ناتج عن المرض، وموضوع المرض يشمله ويشمل فرجينيا وولف و كايت جارة لورا التي تظهر كشخصية ثانوية تأتي لتودع لورا ذاهبة إلى المستشفى لمعالجة العقم ، وتذكرنا هذه الحالات بشخصية سيبتموس في رواية السيدة دالاواي.

ت- **الزمانية بوصفها عقوبة:** وترتبط بصور الابتلاء والمنفى والسقوط بيد الاعداء والتشرد والحنين والرغبة المحبطة. وأهم الصور الحاضرة في الرواية من هذا النوع هي صورة الرغبة المحبطة وهي الحالة التي تسم جميع شخصيات الرواية ما يجعلها في لبث دائم بين زمن ولى وزمن آت يشكل لغزا كما يقل ريكور نقلا عن إوغسطين

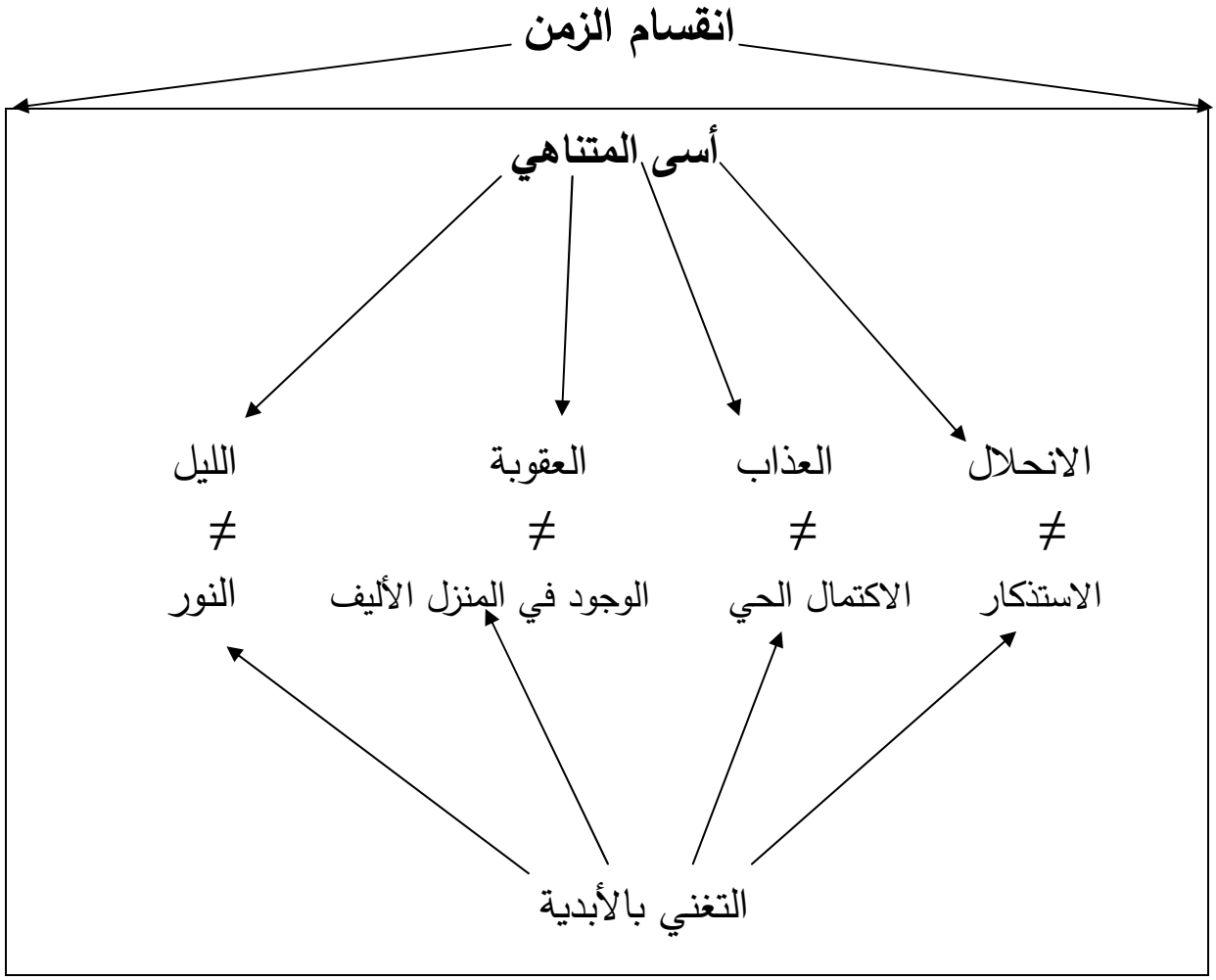
ث- **الزمانية وموضوعة الليل:** وترتبط بصور العمى والظلمة والعتمة. و في رواية الساعات وكذلك الفيلم يرمز الليل للنهاية و يتحول الليل الموعود في رواية الساعات لإقامة حفل ريشارد ولحفلة كلاريسا في رواية السيددة دالاواي إلى نهاية مأساوية بانتحار ريشارد في الأولى وسيبتموس في الثانية، فترتبط الظلمة والليل في رمزيتهما بالموت كنهاية حتمية للحياة ولمضي الزمن.

وتستمد هذه الصور الأربعة قوتها من تناقضها الضمني مع دعائم مفهوم الأبدية المقابل لها جميعا، والذي تمثله صور **الاستذكار** و**الإكتمال الحي** و**الوجود في المنزل الأليف** و**النور**. حيث وبين جدل هذه المواضيع وجدل القطبين اللذان تتصنف تحتهما، وهما الإنقضاء والتماهي تنتشر في النفس لتقيم التجربة الزمنية وتراتب التحقيب الزمني فيها، وليس القص عند ريكور إلا إرتحالا يرسل النفس في مسالك الزمن. [1]

[1] -يراجع نفسه ص 58

وإذا ما تمعننا جيدا في هذه المواضيع فنستنتج أنّها مقترنة بوجود الإنسان اليومي وبانشغاله المعيش الدائر بين قطبي الشقاء والسعادة، لذلك تبدو الشخصيات في رواية الساعات وكذلك كلاريسا دالاواي في رواية فجينيا وولف تارة سعيدة وتارة أخرى حزينة باكية عندما تتأمل مضي الساعات في حياتها البيلة إلى الانتهاء فتتشتت بين الماضي والحاضر والمستقبل.

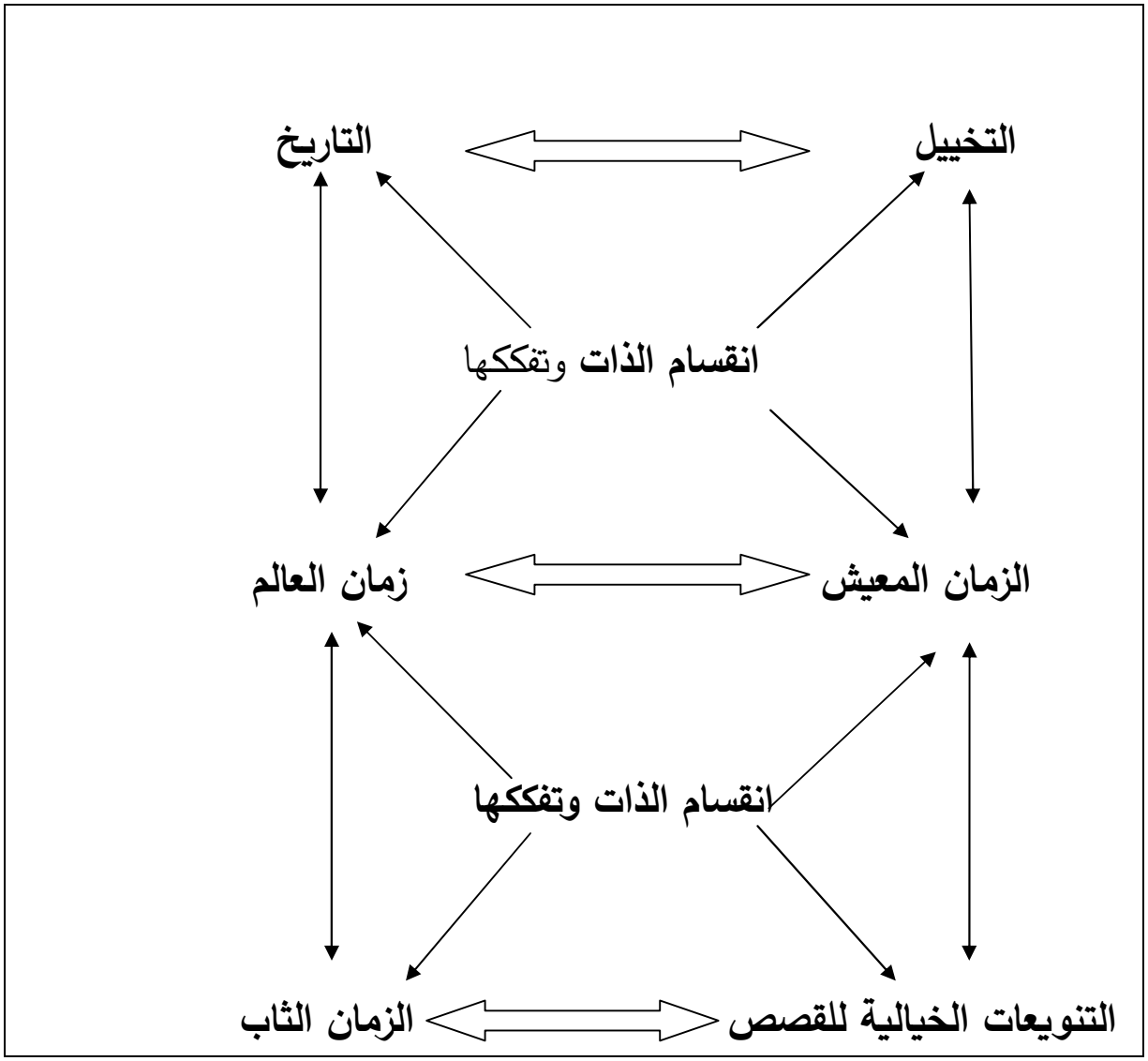
ويمكننا تمثيل المواضيع السابقة في الرسم التالي:



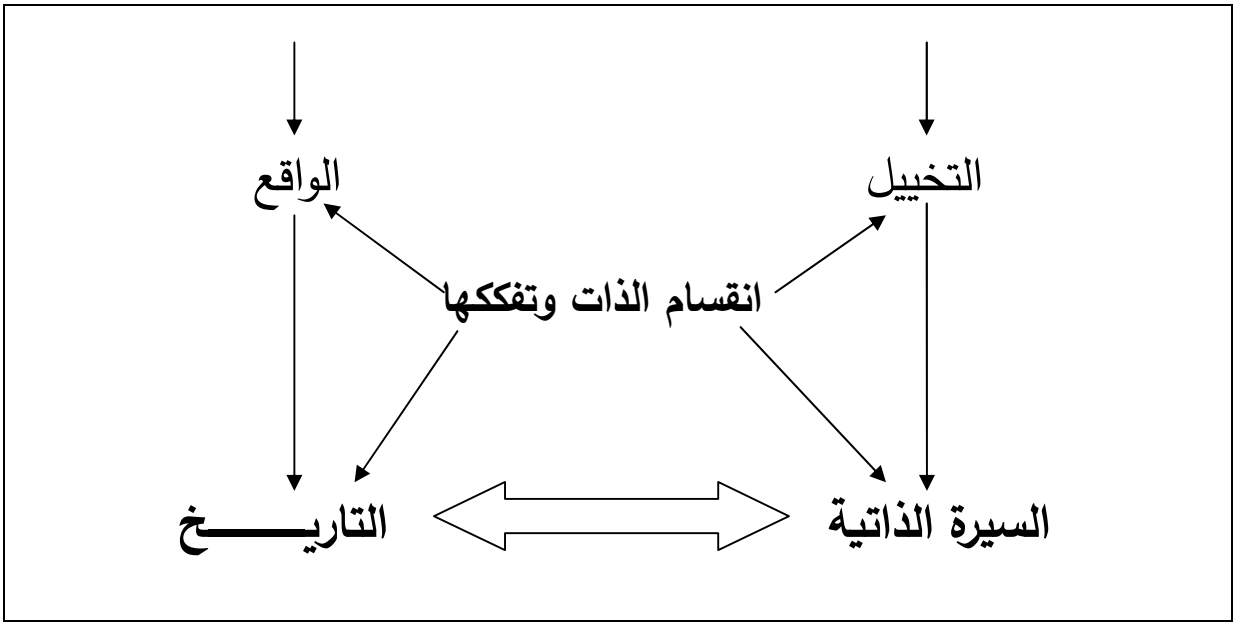
3-2 إنشطار التأمل بين الزمان الظاهراتي والزمان الكوني:

يرى بول ريكور أن التوازي والتقابل بين التنويعات الخيالية في القصص وبين الزمن الثابت الذي شكله إعادة تسجيل الزمان المعيش على زمان العالم على مستوى التاريخ، ناتج حسبما كشفته الظاهراتية عن التفكير التأملي بين الزمان الظاهراتي والزمان الكوني، وعلى أساس هذا الإنشطار يفرق ريكور بين القصص الخيالي والتاريخ،[1] وهذا الصراع القائم بين التخييل والتاريخ يعكس صراع الذات وجدلها وانقسامها وتأرجحها، بين المتناقضات التي تشكل موضوع الأدب. ونمثل ذلك كما يلي:

[1] – يراجع بول ريكور، الزمان والسرد، الزمان المروي، الجزء 3، ص 189 و190



ويمكن أن نضيف إلى هذا الرسم مرحلة أخرى بالإعتماد على رؤيا فرجينيا وولف لهذا الصراع، الذي يدخل في صميم تجربة الكتابة وهو التقابل بين السيرة الذاتية والتاريخ وبين الحقيقة (الواقع) والزيف (التخييل)، ونتمم الرسم السابق بما يلي:



حيث تعتبر فرجينيا وولف هذا الانقسام بين الواقع والخيال أثناء الكتابة حالة ملتبسة للإبداع والتخييل، في مقابل كتابة جادة مزودة بتواريخ، حيث تورد في يومياتها وهي بصدد كتابة سيرة **روجر فراي** roger fray : " **يا للشيطان كيف عليّ أن أكتب عن الجنون والحب في نثر صاح وفوق هذا مزود بتواريخ.**" [1]

إنّه مأزق عسير بالنسبة لفرجينيا وولف وكذلك بالنسبة لريكور فهو العناء والعذاب الذي يجترعه الخلق الفني ولا سيما السير والمراسلات واليوميات،[2] "**حيث أن مشروع إقامة عالم سردي عملية إبداعية معقدة ربما لا تقل شعورا بالدين عن عمل المؤرخ في إعادة البناء، ومشكلة الحرية الإبداعية ليست بالمشكلة البسيطة ولا يشكل تحرير السرد من قيود التاريخ وإكراهاته، –وهي قيود تختصر في البرهان التوثيقي– الكلمة الأخيرة حول حرية السرد بل تشكل**

[1] – دون مؤلف، "ما قالته فرجينيا وولف"، مقال على الموقع الالكتروني:
http://www.alimbaratur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1254:2011-10-14-11-46-00&catid=13:2010-08-07-22-47-34&Itemid=15

[2] –يراجع بول ريكور، الزمان المروي، ص 265

اللحظة الديكارتية فقط، الاختيار الحر في عالم المخيال ، لكن الخدمة التي تؤديها لرؤية العالم التي يكافح المؤلف الضمني لتوصيلها للقارئ."[1]

ونتيجة لهذه المواجهة الجدلية بين الواقع الخيالي والواقع الحقيقي تتأسس في النص السردي ما يسميه ريكور العلاقة المحاكتية بين أزمنة الفعل النحوي والزمن المعيش، فيقام جدل بين الماضي الواقعي والماضي القصصي وبين الحاضر النحوي للحظة الخطاب والحاضر المعيش. ولأن محاكاة الواقع بالنسبة لريكور استعارة سردية –كما سنوضح ذلك في فصل تفكيك الحبكة– نستنتج ان هذه العلاقة المحاكاتية بين الأزمنة هي أيضا استعارة سردية وصيغ تلفيظ الزمن السردي في الرواية أو الفيلم هي مدخل مهم من مداخل جمالية القول السردي القائم على التفكيك.

[1] –يراجع بول ريكور، الزمان المروي، ص 265

المبحث الثالث: تلفيظات الزمن المعيش

يرى الباحث الأنثروبولوجي **أندريه لوروا-غورهان André Le R. G** أن الزمن يستمد جذوره من عمق الحياة الحسية. حيث يمنح تعاقب النوم واليقظة للوقت جوهره النسقي.أما تعاقب الليل والنهار والفصول الحارة والباردة فإنها تمنح الزمن النسقيّة المعقدة والمرنة. وليتحسس الإنسان الزمن لابد له من أن يمسك به ضمن منطوق رمزي فالحقيقة الإنسانية هي ترويض للزمن والمكان باللغة.[1] وإن كان التفكير بالزمن في الحياة كما في السرد يمر عبر اللحظة الراهنة المعيشة حسب ريكور فكذلك بنفنيست يراه على مستوى اللغة تلفيظا لا تتعين مستوياته الزمنية إلا عبر الحاضر أو المضارع اللغوي.

1-الزمن السردي اللغوي وتجربة تلفيظ الكتابة:

أكد بينفينست Benveniste أن التجربة الإنسانية للزمن تتجلى باللغة. ويعدّ الزمن اللغوي الذي لا يمكن تعريفه خارج نطاق اللغة إقامة لتجربة بحد ذاتها ترتبط بتجربة الكتابة. ويرتبط بصورة عضوية هي ممارسة الكلام ويعّرف كوظيفة منظمة للخطاب، ويتمحور حول الحاضر المعّرف والمحدّد مثل اللحظة التي يتحدث فيها المتكلم. وظرف الزمان " الآن " يعبر عن اللحظة التي يقول فيها المتحدث " الآن " أي يتزامن الكلام مع الفعل. وعبّر بنفينست عن ذلك حيث قال إن الحاضر يتجّدد أو يعيد خلق نفسه من جديد في كل مرة يقوم فيها الفرد بفعل الكلام أي يتزامن الحدث والكلام .

ويعدّ الحاضر اللغوي أساس كل التناقضات الزمنية. وفي الحقيقة لا يمكن لأية لغة أن تضع الأزمنة غير الحاضرة حسب الموقع الذي يلائمهما إلاّ بمواجهتها ومقابلتها للحاضر. فالحاضر الذي يعتبر معرفاً ومحدداً متزامنا مع لحظة قول الجملة يقتفي آثار خط التقسيم بين اللحظة التي

[1]- يراجع: جان كامبفر ورافائيل ميشيلي، مفهوم الزمن

لم تعد معاصرة له (الماضي) من جهة واللحظة التي ليست له بعد (المستقبل) من جهة أخرى. وبهذا المعنى يعدّ الماضي سابقا للحظة الخطاب والمستقبل لاحق لها. ولهذا السبب ركزّ بينفينست على أن اللغة تنظم الزمن ابتداءً من محور محدّد يتمثل عادة بلحظة الكلام [1] وفي السرد تنتظم السوابق واللواحق بهذا الاعتبار أيضا حيث لا يتم تحديدها إلاّ بتعيين أولي للحظة الصفر السردية أو الآن السردي بالنسبة للشخصية الرئيسية أو للسارد الشخصية.

2-بلاغة الحاضر المشهدي والتباساته:

إن قيم الحاضر عديدة فبإمكان الحاضر أن يعبِّر عن الماضي الذي يسمى أيضا "بحاضر السرد ويمكن أن يعبر أيضا عن الحاضر العام أو المطلق أوما يسمى أيضا اللازمن، ويتناسب الحاضر أكثر مع الوصف حيث يقول **برنار فاليت birnard falit** عن ذلك: « **في تحديداته، يلجأ الوصف بطواعية للحاضر، كقول ستندال "موزعه مياه تتشكل، من مرأب يقع على ضفة مجرى مائي، يدعم السقف هيكل مرفوع على أربع ركائز ضخمة من خشب..." بالإضافة إلى ذلك تتجه الرواية المعاصرة إلى إستخدام الحاضر، ماحية بذلك التميز الكلاسيكي قصة/وصف الذي يستند جزئيًّا على تضاد زمني...»**[2]

ويقصد بالتضاد الزمني المزاوجة بين الماضي والحاضر في موقف واحد ونستنتج ذلك من إعطائه مثالا عن تنظيم إستخدام الحاضر في قول سيمون دوبوفران Simone de beauvoir : « **إنه شهر أكتوبر غير عادي، تقول جيزال دوفران، يوافقون، يبتسون حرارة صيف نزلت من السماء الرمادية الزرقاء.**" ويحوّل هذا القول إلى صورة ما يعتبره ملمحًا كلاسيكيا يزاوج بين الماضي والحاضر فيقول: -"**إنه شهر أكتوبر غير عادي، قالت (في الماضي البسيط) جيزال ديفر، يوافقون، يبتسمون (أوإبتسموا) حرارة صيف نزلت من السماء الرمادية الزرقاء**» ويستبدل في هذا المقطع أفعال الحاضر بالماضي ليقدم لنا صورة السرد الكلاسيكي المعبر عن قصة

[1]- يراجع: جان كامبفر ورافائيل ميشيلي، مفهوم الزمن

[2]- برنارد فاليت-الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة-عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر 2002-ص40.

خالصة ووصف، ويقابلها بثنائية أخرى هي **ذات/شيء** في تلميح إلى أن هذا ما يحييه السرد المعاصر القائم على قيم الحاضر، فهناك معايشة آنية للأشياء، وثنائية **ذات/شي** (1) يمكن ربطها بعلاقة منطقية مع ملمح آخر، يسجله فاليت لحساب سرد الحاضر وهو إمتزاج إشارات الوصف بأفعال الحركة، ويقصد بها مسايرة فعل الوصف الذي يقوم به السارد أو الشخصية نفسها لأفعال الشخصيات، وهي مزاوجة للوصف والحركة في نفس الوقت مستمدة من طبيعة كتابة سيناريو الأفلام وهو من التقنيات التي إستمددتها الرواية من السينما، حيث يقوم العرض أو السرد الفيلمي على زمن واحد هو المضارع أو الحاضر ولا يمكن الفصل فيه بين صورة الأشياء والشخصيات وبين الحركة فكل العناصر الفيلمية المشكلة للفيلم متزامنة مع بعضها، وإذ تستعير الرواية المعاصرة هذه التقنية فإن ذلك يقيم فيها صفة أو أسلوب المشهدية حيث يقول فاليت: " **إنّ إشارات الوصف تمتزج بأفعال الحركة وهي من خواص قصة الأحداث ...يظهر أن النص* جمد إلى النهاية صورةٍ يصفها أو يحكيها فالزمن المستعمل قريب من ذلك الذي يمكن أن نعثر عليه في سيناريو فيلم ، له قيمة حاضر به من الممكن أن يعطي صفة المشهدية.** " [2]

لذلك يمكن أن نسمي هذا الحاضر الممتزج بالوصف حاضًرا مشهديًا، وإذا ما عدنا إلى الثنائية السابقة **ذات /شيء** المقابلة لثنائية **قصة/وصف** فإننا نستنتج إحياء هذا الملمح أي الحاضر المشهدي لإرتباط الذات بالإشياء وبنظرتها إليها وإحساسها بها كما يفتح المجال للعبة وجهات النظر حيث يعقب "**فاليت**" على تحويله لقول **دي بوفوار** في رواية "الصور الجميلة" من الحاضر إلى الماضي البسيط قائلاً: «إنّ لعبة وجهات النظر واضحة، نفس الشيء بالنسبة للتقسيم إلى ذات ربط هذه الفكرة بشعرية السرد وبلاغة الرواية مع وجهات النظر شيء وقصة خالصة ووصف.»[3]

وتقوم كتابة رواية الساعات على التقطيع أو التقسيم المشهدي المستمد من طبيعة السيناريو ومن التشكيل الفيلمي القائم على التناوب في المشاهد المتعلقة بالشخصيات، وما يميز بداية كل

---

[1] - يراجع، برنارد فاليت–الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ص 41

*-يقصد نص الشاطئ لألان روب غرييه الذي يقدم منه مثالاً

[2] - برنارد فاليت–الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ص 41

[3] - م ن ، ص نفسها

مقطع هو إتخاذه أسلوب المضارع أو الحاضر المشهدي الذي يمتزج بالوصف، الآني للشخصيات، وحركاتها من ذلك مثلاً هذه المقاطع التي نقدمها في هذا الجدول:

المقطع/المشهد	عنوان المقطع	الشخصية	الصفحة
–تسرع من البيت ترتدي مغطفًا ثقيلاً يحميها من الطقس....»	بداية مقطع برولوج	فرجنيا وولف	17
–تحاول لورا براون أنّ تخسر نفسها لا، ليس بالضبط فهي تحاول أن تحتفظ لنفسها بمدخل إلى عالم مواز.	بداية مقطع مسز براون	لورا براون	51
– تملأ كلاريسا المزهرية بدستة ورود صفراء	بداية مقطع مسز دالاواي	كلاريسا	143
– بينما تقود سيارتها الشوفرولية بطريق باسادينا السريع بين تلال لا تزال مدخنة...»	بداية مقطع مسز براون	لورا	161
تتنهد جوليا بخليط من صبر نادم منهك كعجوز بشكل مدهش، تبدو صورة لاحتجاج أموي قديم جزءًا من صف نساء يتنهدن منذ قرون قديمة بصبر نادم منهك من عواطف الرجال الغريبة.	بداية مقطع مسز دالاواي	جوليا	177
– شموع مضاءة أغنية منشدة يطفئ دان الشموع يرش قليلاً من لعابه الصافي على الطبقة المجلدة الناعمة، تمتدح لورا. وبعد لحظة يفعل مثله ريشي تقول عيد ميلاد سعيد حبيبي...	بداية مقطع مسز براون	دان وريشى ولورا	227
– تحاول التركيز بالكتاب في حجرها ستترك وليوناردو منزل هوجارت فورا منتقلين إلى لندن.	بداية مقطع مسز وولف	فرجينيا	231

نلاحظ بداية كل مشهد بفعل المضارع ويرافقه وصف لحركات الشخصية وأفعالها وهو تقريبا نفس أسلوب السيناريو، الذي يرصد حركات الشخصيات ليعطي صورة واضحة عن المشهد كي يحسن الممثل أداء الموقف كما يتصوره كاتب السيناريو، وهو الدور نفسه الذي يعطيه الروائي للقارئ باتخاذه هذا الأسلوب وهو من أساليب الكتابة المعاصرة، التي تدعو القارئ إلى المشاركة في بناء المعنى وبناء صورة الموقف في ذهنه، ليتأسس المفهوم الجديد للاستعارة التصورية أو الذهنية.

3-القيم السردية الماضية:

يتعارض الماضي الناقص (المستمر) والماضي البسيط من الناحية الظاهرية، فالماضي البسيط يعد زمناً متكاملاً وتاماً ومنجزاً حيث يدل على حدث ما وقع في الماضي وانتهى بكليته.أما الماضي الناقص (المستمر) فأنه على العكس من ذلك يعد زمناً غير منجز وغير تام وغير متكامل فهو يقدم لنا الحدث من الداخل أي انه لا يزال قائماً دون أن نضع له حدودا زمنية واضحة. فعندما نستعمل الماضي المستمر يعني أن الحدث لا يزال مستمراً وبإمكاننا تحديد نقطة انطلاقه لكنه ليس بوسعنا تحديد نقطة انجازه. فإذا كان الماضي البسيط محدداً فأن الماضي المستمر ليس محدداً.[1]

يتعين الحاضر السردي في رواية الساعات بفضاء كلاريسا سنة 2001 يعتبر المجال الزمني لفرجينيا وولف ماضيا بسيطا منتهيا لانه بدأ سرد قصتها من النهاية أي من واقعة انتحارها وأتت كل الأحداث المستعادة من حياتها في يوم من أيام سنة 1923 في إطار الماضي البسيط المنتهي، أما المجال السردي للورا براون فيعتبر زمنا ماضيا مستمرا فبعد عرض السارد تفكيرها الطويل خلال ساعات يوم من ايام 1951 في الانتحارمثلما فعلت فرجينيا وولف، تظل نهايتها معلقة وغامضة إلى أن تظهر لورا في نهاية رواية الساعات في مأتم ريشارد الذي مات منتحرا في دور والدته ليكتشف القارئ أن ريشارد الشاعر هو نفسه ريشارد الطفل ابن لورا براون الذي قدمه السارد كشخصية في الخامسة من عمره في سنة 1951. وتظهر لورا في جنازته سنة 2001.

[1]- براجع جان كامبفر ورافائيل ميشيلي، مفهوم الزمن

يمتاز التناوب بين الماضي المستمر والماضي البسيط بأن له وظيفة تقابلية ومقارنة ويسمح بتعارض أرضيتين. حيث تستند صيغ الماضي البسيط إلى الصعيد الأول للأحداث التي تتعاقب وتعمل على تقدم السرد، أما صيغ الماضي المستمر فإنها ترسم الخلفية لهذه الحبكة السردية. لذلك فان الماضي المستمر يلعب دورا بلاغيا مهما في الرواية عبر تأسيس التشويق لدى المتلقي لأن جانبا من الأحداث يظل معلقا كما أنه يؤسس لطابع المقارنة بين الشخصيات والأفعال والمواضيع السردية وهو أساس التشبيه والاستعارة في السرد كما سنرى ذلك لاحقا في مبحث الحبكة الاستعارة. و يستعمل الماضي المستمر التاريخي كوظيفة خلفية للحدث، إذ يمكن أن يتقدم الماضي المستمر بصيغ تامة لكي يعمل على تقدم السرد.

ويمتاز بدور خاص هو الاختتام، إما اختتام حادثة أو مشهد أو فصل معين أو اختتام السرد نفسه. وغالباً ما يصاحبه جملة تابعة تضمن تحديده الزمني وهذا هو الماضي المستمر التاريخي الذي كان شائع الاستعمال في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وخاصة في حكايات موباسان حيث أننا نلاحظ في نهاية الحكاية أن الماضي المستمر يشير إلى اختتام الحادث السردي ولكن لا يشير إلى اختتام السرد وهذا هو الدور الذي تقوم به واقعة انتحار فرجينيا وولف في بداية رواية الساعات وكذلك الفيلم حيث تعتبر اختتاما لحياة فرجينيا وولف ولكنها تعتبر أضا بداية للسرد في الرواية و تعتبر الواقعة حافزا حكائيا مهما في توجيه الحكي وأفعال الشخصيات إلى مثل هذه الخاتمة وتنتهي الرواية فعلا بانتحار ريشارد كما انتهت رواية السيدة دالواي –التي تروي رواية الساعات تفاصيل كتابتها– بانتحار سيبتموس. لذلك وباعتبار رواية السيدة دالاواي ماضيا تاريخيا بالنسبة لرواية الساعات ويدرج مقطوعات منها بخط بارز في رواية الساعات على لسان شخصية لورا براون وهي تعمل عمل الموجه لها ولأفعالها في الحاضر السردي للورا براون.

وتظهر هذه المقطوعات بنفس الصيغة التي كتبت بها في رواية السيدة دالاواي أي بصيغة الماضي وهي السمة الوحيدة الواردة بهذه الصيغ في الرواية إضافة إلى كتابة المقطوعات بخط بارز أما خطاب السارد المتعلق بلورا براون التي تقرأ هذه المقطوعات فهو بلسان السارد الذي يتلفظ

السرد بالحاضر المشهدي.[1] وحتى عندما يعود السارد إلى ماضي الشخصيات من خلال الذكرى التي تخص كلاريسا في شبابها مع ريشارد يستخدم المضارع السردي فتبدو الذكرى حالة حاضرة وليس ماضية فتبدو ليس كذكرى وإنما مثلما يقول ريكور كاستذكار وهو استحضار للماضي في الحاضر.

المبحث الرابع: تحولات الزمن الفيلمي

1-بين تعميق الزمن وتعميق المكان في السينما:

يرى ألان روب غرييه وأتباع الرواية الجديدة أن العالم الخارجي هو المادة الأساسية للرواية فهم يحطمون الزمان كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محلّه، لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان.[2] ونقل غرييه هذا الطرح الذي يعرضه في كتابه "نحو رواية جديدة" إلى أفلامه فأخرج فيلم "**الرجل الذي يكذب**" **l'homme qui ment** سنة 1968 ، هذا الفيلم تقول عنه ماري تيريز جورنو إنّه خطاب عسير السرد يعدل فيه السارد خطابه باستمرار لأنه قائم على أسلوب اضطراب السرد مع ثغرات في الخطاب وغياب تتابع الأفعال ومنطقها،[3] حيث تحل الصورة والأشياء التي تعكسها محل فعل السرد الذي يتولاه السارد في الرواية المكتوبة. ويحل محل التتابع الزمني للأحداث فيها تتابع للصور المركبة، فيتحكم في تشكل الحبكة الفيلمية تتابع ناتج عن انتقال في المكان بدل انتقال في الزمان. ومع ان أعمال غرييه تبدو استجابة لهاجس الزمن والتباساته السردية الذي شغل النقاد الحداثيين و بعدهم البنيويين إلا أنه يسميه طابع الرواية المكانية أو الواقعية الخاصة ، التي لا تعبر عن الهم الاجتماعي فقط وإنما تبحث عن تمثيل حي وملموس للواقع عبر التواجد المادي للأشياء والأجسام وعناصر الحياة بصفة عامة المحيطة بالإنسان، وهي فلسفة تهتم بالتفاصيل اليومية البسيطة التي تلتقطها عدسة الكاميرا. وقد

[1] – براجع جان كامبفر ورافائيل ميشيلي، مفهوم الزمن

[2] – يراجع، لويس عوض، مقدمة كتاب، نحو رواية جديدة، لألان روب غرييه ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، منشورات دار المعارف القاهرة، د س، ص 11

[3] – يراجع ، ماري تيريز جورنو، المعجم السينمائي، ص 34

انتقل هذا الاسلوب إلى الرواية ما بعد الحداثية ويسمى بالعين الفوتوغرافية. وفي مقابل ذلك اعطت الرواية للسينما العين المتأملة فتتزاوج التقنياتان لينتج عنهما تكثيف للحظات وحاضر مشهدي وتعرضنا لذلك سابقا كما ينتج تركيز بؤري حاد سنتعرض له لاحقا.

إن السينما حسب رأي بيرغسون الذي يقتبسه دولوز نقلة وثورة علمية قامت على إرجاع الحركة ليس إلى لحظات بارزة أو مفضلة فحسب وإنما إلى أي لحظة من لحظات الواقع، ويلتقي رأي برغسون وفرجينيا وولف التي عرفته معرفة شخصية وتأثرت بفلسفته، في كون اللحظات الإنسانية اليومية مهمة في ذاتها وتعبر عن العمق الإنساني حيث تقول: « **الحياة في عيون الناس في البخترة والتشرد والخبط في الجئير والصخب والعربات والسيارت والحافلات والشاحنات وجملة لوحات الإعلان على الصدور والظهور وهم يشحطون أقدامهم ويتمايلون والفرق النحاسية الأرغن اليدوي الدوّار وفي الرنة والنشيد الغريب العالي لطائرة ما فوق الرؤوس هي ما تحب، لندن؛ هذه اللحظة من حزيران.**»[1]

إن التركيز على اللحظة الزمنية وتكثيفها يتم عبر التركيز العقلي والتأملي في الأشياء المحيطة بالشخصية في تواجدها الآني وإحساسها باللحظة الراهنة، والسينما هي إعادة لتأليف الحركة الواقعية المشكلة من لحظات أو من أوضاع ساكنة، فمع اننا نسلم أن الحركة الواقعية متصلة ببعضها إلاّ أن السينما ومع أنها تعطينا الوهم بالتتابع، قائمة على التفكيك بين اللحظات واللقطات ولا يجمعها إلاّ التركيب (le montage)، وهي حسب جيل دولوز « عناصر مستقلة يسميها برغسون أشكالا أو كمونات تتحول من الفعل في ذاتها إلى الفعل عبر أو داخل مادة سيال، وتتشكل الحركة عبر دياليكتيك أشكال متتابعة في تركيب مثالي synthèse يمنحها نظاما وقياسا، واللحركة المتصورة ستكون انتقالا منتظما من شكل لآخر، أي أنه نظام لأوضاع وللحظات ممتازة وبارزة و هذه الأشكال أو الأفكار تحدد الخصائص المميزة لدور زمني بالتعبير عن ماهيته.»[2]

[1] – فرجينيا وولف، رواية السيدة دالاواي، ص 08 و 09

[2] – جيل دولوز، الصورة الحركة، ص 09

وهذا الدور الزمني في الفيلم السينمائي له صورة وحيدة هي المضارع الذي يشاهد في المتلقي الفيلم فالفيلم يحدث أثناء مشاهدته حتى لو كان يروي أحداثا ماضية وهذه ميزة السينما والمسرح عن باقي الفنون التعبيرية الأخرى.

2-المضارع الفيلمي:

تتم كتابة جميع الافلام وكل الملخصات والخطوط العامة والمعالجات والسيناريوهات في صيغة المضارع، وهو تقليد لم يتم اختياره وإنما هو انعكاس للطبيعة الأساسية لوسيلة التعبير التمثيلية فلا وجود للفيلم إلا في صيغة الحاضر مثله مثل سائر الوسائل السمعية البصرية.[1]

وحتى لو عاد سرد الفيلم إلى الماضى عبر تقنية الفلاش باك flashback أو العودة إلى الوراء أو الإسترجاع، أو حتى لو تقدم إلى الأمام بتقنية الفلاش-فورورد flash-forward فإنه بمجرد تغيير الزمن في أقل من ثانية عبر القطع بالسواد أو بالانتقال المباشر بين المَشَاهد أو بتقديم بطاقة تحمل التاريخ الزمني المنتقل إليه مثلما هو الحال في فيلم الساعات، فإن المشاهد يجد نفسه في مضارع أو في حاضر آخر تتولى فيه الشخصيات الحديث المباشر أو الحوار.

وإذا اعتبرنا زمن انتحار فرجينيا وولف سنة 1943 هي المنطلق للسرد أو كما يسميه السرديون نقطة الحكي الصفر فإن مايحدث في الفيلم قبل هذا الزمن هو في إطار الفلاشباك flashback وما يحدث بعد ذلك هو في إطار الفوروارد forward. وتعتبر هذه الخاصية التي تتميز بها السينما وباقي الفنون التمثيلية نقطة اختلاف جوهرية مع السرد الروائي ومع ذلك تبقى المؤشرات الزمنية متطابقة تقريبا بينهما.

[1]- يراجع تيرنس سان جونمارنر، الإخراج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص78

2-1 المؤشرات الزمنية في رواية الساعات:

يشار إلى العلاقات الزمنية بالصيغ الفعلية المختلفة وبمؤشرات زمنية – ظرفية وعبارات ظرفية وجمل تابعة ظرفية...الخ. وبناء على ذلك يمكن أن نميّز :

– التعابير الحدوثية أي استعمال ظروف زمان تدل على زمن الحدث مثل (اليوم والآن وغداً والأسبوع القادم...) وتقترح عادة وجود كشف سياقي.

– التعابير التي تدل على المعاودة أو تكرار الحدث مثل (هذا اليوم وإلى تلك اللحظة والأسبوع التالي) بحيث يتم تحديد نقطة انطلاق زمنية وتعمل على تهيأة جدول سياقي مع إشارة إلى عنصر سبق وان ظهر في السلسلة الفعلية.[1]

– تواريخ الأحداث المعروفة كتواريخ الحروب العالمية والثورات والأحداث السياسية المهمة او غيرها من الاحداث التاريخية إجتماعية أو ثقافية طُبعت في الذاكرة الإنسانية من ذلك مثلا فيلم "الحب في زمن الكوليرا" المأخوذ عن رواية بنفس العنوان لغابرييل غارسيا ماركيز، حيث يحيل العنوان إلى فترة زمنية معروفة تاريخيا على الصعي العالمي انتشر فيه داء الكوليرا مع ان العنوان في شقه الاكبر رمزي وهي فترة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

ومن المؤشرات الزمنية الواردة في رواية الساعات سنة انتحار فرجينيا وولف في قول السارد هو يصف خطوات فرجنيا نحو الانتحار: "**تسرع من البيت، ترتدي معطفا ثقيلا يحميها من الطقس العام 1941 بدأت حرب أخرى، تركت ورقة لليوناردو وأخرى لفينيسا سارت تقصد**

[1]– براجع جان كامبفر ورافائيل ميشيلي، مفهوم الزمن، ترجمة حسيب الياس حديد، منشور على الموقع الالكتروني: http://www.alnoor.se/article.asp?id=117066، تاريخ الانزال: 11-06-2011 تاريخ الاطلاع: 29-03-2013 على الساعة: 14:00، وللاطلاع على المرجع الأصلي العودة إلى:
Jean Kaempfer et Raphael Micheli: Méthodes et problèmes de la temporalité narrative,Université de Lausanne,2005

ناحيةالنهر، متأكدة مما ستفعله، لكنها حتى الآن محيرة من منظر التلال، الكنيسة، شتات الغنم، السطوع بلون خفيف مع لمحة شاحبة من الكبريت، تسيم الماشية تحت سماء داكنة."[1]

نلاحظ من خلال المقطع تميز المؤشر الزمني بالسمة الذاتية التي تتعلق بزمان وقوع حدث الانتحار كما يقوم بمهمة الفصل الزمني عن الأحداث والشخصيات الأخرى التي تنتمي إلى زمن آخر وتتعين هي الأخرى بمؤشر زمني آخر يتحدد بتاريخ، كزمن تواجد السيدة براون مباشرة في بداية الفصل الثالث من الرواية المعنون باسمها "ميسيز براون" سنة 1949، يقول السارد: "

"لوس أنجلس.1949. تحاول لورا براون أن تخسر نفسها.لا، ليس بالضبط فهي تحاول ان تحتفظ لنفسها بمدخل إلى عالم مواز."[2]

أمّا الفصل الثاني الذي عنونه السارد بميسيز وولف ويعود فيه من جديد إلى السيدة وولف بعد ان كان قد تعرض لها ولواقعة انتحارها سنة 49 في فصل عنونه برولوج أي مقدمة إلى حقبة ماضية من حياة هذه الشخصية وهو سنة 1923 زمن كتابة فرجينيا وولف لرواية السيدة دولوواي ويعمل المؤشر الزمني هنا دور تعيين الاسترجاع كعملية سردية استذكارية، يقول السارد:

"قالت السيدة دولوواي شيئا (ماذ؟).وتناولت الأزهار بنفسها. بضاحية في لندن.1923 تستيقظ فرجينيا طريقة أخرى للبداية بالتاكيد، مع كلارسا الذاهبة لمهمة في يوم من يونيو بدلا من الجند السائرين لوضع إكليل في في هوايتل..."[3]

2-2 المؤشرات الزمنية في فيلم الساعات:

وفي فيلم الساعات يقدم المخرج نفس المؤشرات الزمنية الفاصلة بين الحقب التاريخية التي تنتمي إليها الشخصيات، وهي التي تقيم الحدود الفاصلة بين الشخصيات فكل واحدة منها تنتمي

[1]-رواية الساعات، ص17

[2]- رواية الساعات، ص51

[3]- نفسه ص 43

إلى زمان ومكان مختلف، وهو عامل مهم في تأسيس التباعد الشكلي والاختلاف بينها وهو ما يزيد من جمالية التشبيه الذي تبنيه المقارنة بين هذه الشخصيات.

وفيما يلي صور البطاقات الزمنية الواردة في الفيلم كمؤشر زمني:

هذه الصورة هي مؤشر زمني ومكاني للفترة والمكان الذي انتحرت فيه فرجينيا وولف[1]

[1]– الصورة رقم 1284 من فيلم الساعات les heures للمخرج ستيفان دالدري stephen daldry انتاج بارامونت للصور وميراماكس للأفلام سنة 2001

هذه الصورة هي مؤشر زمكاني يمثل الفضاء الذي تواجدت فيه لورا، إحدى الشخصيات الأساسية في الرواية[1]

هذه الصورة هي مؤشر زمني يمثل الفترة الاسترجاعية التي يعود فيها السارد إلى زمن كتابة رواية السيدة دولوواي لفرجينيا وولف[1]

[1]– فيلم الساعات، الصورة رقم 5961

كلما تعمقنا في التفكير مطولاً بمفهوم الزمن نصطدم عادة بوقائع متباعدة والتي أوجهها المتعددة غالباً ما تكون متناقضة. فالتأمل حسب رأي بور ريكور عبارة عن اجترار للتفكير الواسع والدقيق. فهي عملية سرد أحداث وهذه هي الإجابة الوحيدة للاحراجات الزمنية.أنها النشاط السردي وهنالك علاقة ضرورية بين نشاط سرد قصة ما والسمة الزمنية للتجربة البشرية. وحسب رأي ريكور يصبح الزمن في هذه الحالة زمناً بشرياً تم التعبير عنه بطريقة سردية.

[1]– نفسه الصورة رقم7313

المبحث الخامس: التسريع الزمني في السرد والسينما

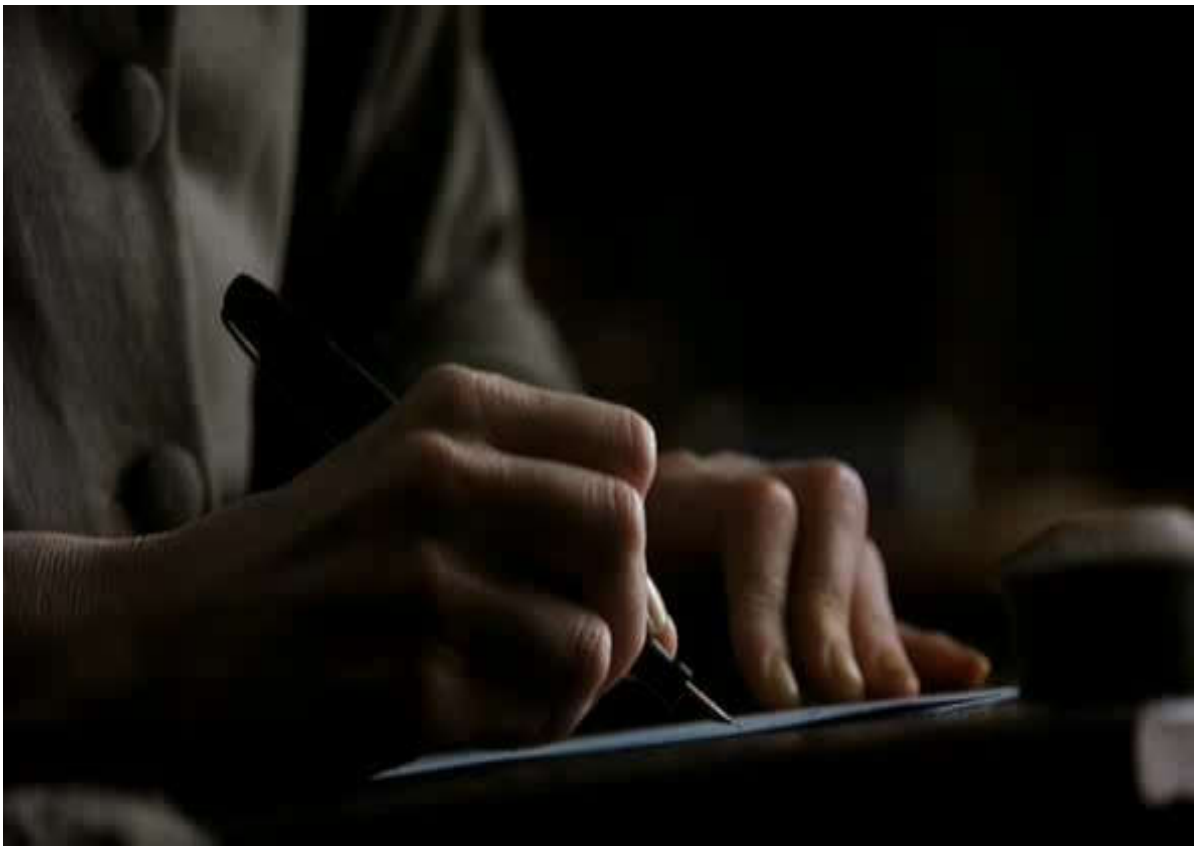
1- التناوب المقطعي الفيلمي المتسارع:

ونقصد به تناوب المقاطع الفيلمية الجزئية التي لم تكتمل مشهديا وإنما تناوبها عبر الانتقال في فضاءات زمنية ومكانية مختلفة هو الذي يكوّن في آخر الأمر مشهدا كليا مكونا من مجموعة من المقاطع المتقابلة في شكل حواري وعلى هذا البناء تقوم بداية فيلم الساعات ثم يزداد مع التقدم في الفيلم طول هذه المقاطع المتقابلة في بناء يقوم على المقارنة بين الشخصيات؛ حيث يبدأ الفيلم بمقطع منفصل عن باقي المقاطع، مستقل يعرض قبل عرض جنريك الفيلم وعنوانه وهو مشهد انتحار فرجينيا وولف الذي يعتبر قصة متقدمة او un pré récit وتتحدد هوية المقطع الزمانية والمكانية بدمج بطاقة مكتوبة تحمل تاريخ ومكان انتحار فرجينيا وولف.

صورة عن تدفق الماء في نهر سوكساس بإنجلترا سنة 1941 مكان وزمان انتحار فرجينيا وولف[1]

وينبني مشهد الانتحار بتقنية التناوب المقطعي المتسارع بتناوب ثلاث فضاءات أو مشاهد المشهد الأول، يقدم بالتقطع واقعة خروج فرجينيا وولف نحو النهر ووصولها إلى هناك وقيامها بفعل الانتحار، وتقدم تفاصيل هذا المشهد بالتناوب مع مشهد عودة زوجها إلى المنزل، وعثوره على الرسالة التي كتبتها لتوديعه، وخروجه بسرعة للبحث عنها واللحاق بها، وبالتناوب أيضا مع مقاطع مشهد كتابة هذه الرسالة وارتجافها اثناء كتابتها، ويتزامن مع ذلك سرد للرسالة أثناء كتابتها بصوت فرجينيا وولف وبانتهاء سردها تنتهي المقاطع التي تشكل هذا المشهد المركب؛ وتدوم مدة هذه المشاهد الجزئية المتناوبة من الدقيقة والنصف إلى الثلاث ثواني وذلك مقصود من المخرج لتأكيد طابع الهدوء في شخصية فرجينيا وإقدامها إلى الموت بخطى ثابة. كما ان الهدف لاساسي تقني جمالي يسعى إلى إعلاء قيمة المونتاج الذي يحقق إيهاما بالتزامن بين واقعتي الانتحار وعودة ليونارد إلى المنزل وقراءته للرسالة أما واقعة الكتابة فقد حدثت قبل ذالك في الزمن التاريخي والسببي للفيلم أما عرضه بالتزامن مع الواقعتين الأخريين ومرافقته بصوت فرجينيا وولف ساردةً للرسالة فهو خيار أسلوبي يبين قدرة المونتاج على التعبير عن كثافة هذه اللحظة التي يعيد المخرج تخيّلها ببراعة التصوير بلقطات مقربة مجتزءة، بهدف إقامة أسلوب تحريك الموضوع. ونتخذ الصور الموالية مثالا للتناوب المقطعي المتسارع ومثالا للعنصر الذي بعده والذي ينبثق عنه بشكل منطقي وهو أسلوب تحريك الموضوع وتقنيات اللقطات المرافقة له وكذلك البعد البؤري لها:

[1]– فيلم الساعات، الصورة رقم 1269 les heures للمخرج ستيفان دالدري stephen daldryا نتاج بارامونت للصور وميراماكس للأفلام سنة 2001



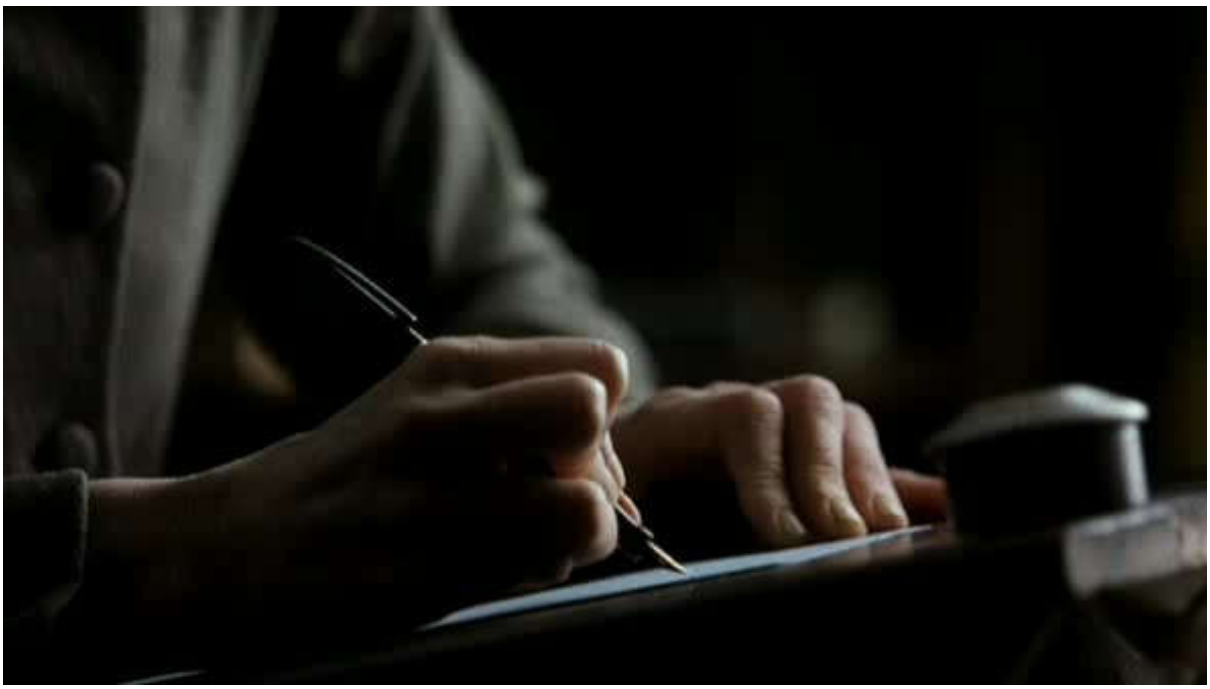
الصورة رقم 1

الصورة رقم2

الصورة رقم3

الصورة رقم 4

الصورة رقم 5



الصورة رقم 6

الصورة رقم 7

الصورة رقم 8

الصورة رقم 9

الصورة رقم 10

الصورة رقم 11

تجمع الصور السابقة في مشهد متداخل ثلاث مواقف متزامنة في العرض المتناوب وهي موقف توجه فرجينيا نحو النهر للانتحار وموقف عودة زوجها إلى المنزل واكتشافه لرسالة الوداع التي تركتها له وموقف كتابة هذه الرسالة قبل واقعة الخروج ، وكان من الممكن أن تقرأ الرسالة على لسان ليونارد الذي وجدها، إلاّ أن المخرج يختار قراءتها المتزامنة للمشاهد المذكورة بصوت فرجيينا وتنتهي من القراءة مع انتهاء موقف الانتحار وغوص فرجينيا عميقا في النهر، لتنتهي حياتها وينتهي معها فعل الكتابة في نفس الزمن السردي في الفيلم حيث تتلفظ بآخر كلمة من الرسالة مع آخر نفس تلفظه تحت الماء. فيتم تحريك موضوع الموت معضودا على موضوع الكتابة بتقنيات اللقطة الأفقية والمقربة وتقنيات التقريب والتبعيد بالبعد البؤري للصورة، وسنوضح ذلك في العنصر الآتي.

2-اللقطة بين تحريك موضوع الكتابة والتكثيف الزمني لفعل الانتحار:

يكون الواقع المرئي في أحسن حالاته عندما يتخذ كل من آلة التصوير والممثل حالة الحركة ولسيما في لقطة الحركة الأفقية للمتابعة، ومع أن اللقطات التي تضم حركة سريعة لآلة التصوير غالبا ما تضايق المتفرج، لأنها تجعله يدرك وجود آلة التصوير (الكاميرا) وطريقة استخدامها، إلا أنها تتسم بإضفاءالحيوية المرئية ، على العنصر المصور وعلى الحدث، بعكس آلة التصوير الثابة وتستخدم عادة عندما يراد تصعيد الموقف الدرامي والتركيز على التسارع الزمني في الحركة التي تقوم بها الشخصية ورغبتها الملحة في الانتهاء من العمل المنجز، و تستخدم في المشهد أعلاه بهدف التكثيف الزمني وإيجازه.[1] حيث يستخدم المخرج الحركة الأفقية للمتابعة في رصده لمسير فرجينيا نحو النهر بخطى متسارعة وهذا ما يبدو جليا في اللقطة الخاطفة بالصورة رقم 2، وما يجسد هذه السرعة هو قيام الممثلة نيكول كيدمان بالمشي سريعا وقيام المصور بإضعاف التركيز البؤري على الصورة فتبدو باهتة غير واضحة ليعكس رؤية العين الخاطفة لموقف سريع لا تكاد تلتقط تفاصيله.

ويحتفظ بنفس السرعة وهو يرصد حركة القلم في الصور رقم 3 و6 و11 ولكن على عكس الصورة رقم 2 يقدم تركيزا بؤريا واضحا وحادا، يعكس صفاء فعل الكتابة لتتجلى لنا المقابلة الرمزية بين فعل الانتحار الذي يسمه بالضبابية وفعل الكتابة الذي يسمه بالصفاء وليس ذلك إلاّ صورة عن تكدر النفس وهي تقوم بالفعل الأول وصفاءها وهي تقوم بالفعل الثاني.

ويناوب مخرج الفيلم بين الحركة السريعة في الصور الأربع الأولى والصورة رقم 6 التي تصور توجه فرجينيا نحو النهر بلقطة الكامرا الأفقية والحركة البطيئة في الصورتيين رقم 5 و7 باستخدام اللقطة المقتطعة (cut-away) التي تمثل عودة زوجها ليونارد إلى البيت أثناء قيامها بفعل الانتحار ويعبر المخرج عن التزامن بين الموقفين باستخدام اللقطة المقتطعة «**التي اهتمام المتفرجين بعيدا عن الحدث الرئيسي لفترة وجيزة ربما إلى شخص يراقب الحدث الرئيسي او إلى**

[1] – يراجع، تيرنس سان جون مارنر، الإخراج السينمائي، ص 176

لقطة أخرى ترتبط بالحدث الرئيسي ولكنها ليست جزءا منه ... ويمكن لهذه اللقطة إذا ظهرت في الوقت المناسب أن تزيد من إثارة المشهد كما يمكن أن تتضح فائدتها لمركب الفيلم لكي يبتعد عن الحدث الأصلي، عندما يجد صعوبة في وصل لقطتين ممتدتين إلا إذا أدخل اللقطة المقتطعة بينهما.»[1] لذلك فاللقطة المقتطعة هي من أساليب الربط التقني بين واقعتين مفككتين مكانا وزمانا ولكنهما مرتبطتان دراميا عبر هذا الاسلوب القائم في الأصل على الاقتطاع ولكنه يقيم الرابط الدرامي.

3-الوقفة بين القطع الزمني وجمالية الصمت:

تمثل الوقفة والقطع النقاط القصوى في سلّم أنواع السرعة السردية. وتعبر كل من هاتين التقنيتين عن التناقضات السردية. وفي الحقيقة لا تقدم الوقفة والقطع أي شيء في السرد أي انهما لا يقدمان سرداً وإنما تعبران أكثر عن التلفيظ السردي وعن الخيارات الأسلوبية للسارد، حيث ينقطع السرد مع الوقفة ليترك المجال أمام الوصف أو التعليق كي يتمظهر جماليا لأن الوصف هو أهم المساحات السردية التي يتعدد القول من خلالها ويتكثف بلاغيا.

ويمكننا اعتبار الوقفة صيغة معينة من الملخص تسمح بالقفز أو الانتقال من زمن غير مجدي أو تهدف الوقفة إلى إظهار أهمية ما يجري في الصمت أي أن " الصمت يتكلم" ففي رواية الساعات يتخذ الصمت مساحات كبيرة من مقاطع شخصية فرجينيا وولف ولكن من الممكن ان تجعل القارئ يشعر وكأنما هناك انزياحا أو عدولا إلى مواضيع أخرى، بحيث يتولد الشعور لدى البعض أن ذلك يشكل خرقاً في المسار السردي.

وهناك نوع من الوقفة التي تعرف " بالوقفة التعليقية " التي تسمح للراوي بالتدخل شخصياً أو بشخصه في السرد. وعلى سبيل المثال ليعطي رأيه ويقدم حكماً على شخصيته أو ربما من اجل اقتراح او تقديم معلومة حول عنصر حقيقي أو ثقافي. وهناك قسم من الروائيين يعمدون إلى مثل

[1] تيرنس جون مارنر، الإخراج السينمائي، ص 99

هذا الاسلوب لإغراض نقدية بحتة. يقول السارد في رواية الساعات مثلا:" **يبدو جيدا كفاية، تبدو أجزاء من جيدة جدا، لديها طبعا آمال مفرطة فهي تريده احسن كتبها كتاب يتواءم بالنهاية مع توقعاتها، لكن هل يصلح يوم واحد في حياة بحياة إمرأة عادية مادة كافية لرواية؟**"[1] وإذ تتعلق الوقفة في الرواية كما يبدو من المقطع بمواقف التعليق على فعل الكتابة الذي تقوم به فرجينيا وولف، يتعلق القطع السينمائي كذلك بمواقف فعل الكتابة الذي تقوم به فرجينيا في الفيلم وكذلك مواقف القراءة مع لورا براون حيث يخيم الصمت على مشاهد الكتابة والقراءة ولا نسمع إلاّ صوت القلم وهو يحتك بالورق أو صوت الصفحات وهي تقلب واحدة بعد الأخرى.

ويتم الانتقال الزمني بين مشهدي الكتابة والقراءة وباقي المشاهد في الفيلم عبر تقنية القطع وترد في سردانيات الحكي بصفة عامة مجموعة من المصطلحات المحيلة إلى تقنية القطع الزمني وقد انتقلت هذه المصطلحات إلى مجال السينما وهي : الحذف، الإيجاز، الإضمار، النقص ellipse ويدل هذا التعبير على قفزة في الزمن التخييلي للقصة ويتم ذلك بالانتقال في الحديث من عمل إلى آخر ومن زمن إلى آخر وفي أحيان كثيرة من مكان إلى آخر، بانتظار أن يملأ المشاهد هذا الفراغ او هذا النقص من مخيلته الخاصة والذي لا يكون دائما قابلا للقياس.[(2)]

وهذا ما يميز الحكي السينمائي القائم أساسا على اللصق بين الصور وتحريكها بسرعة لخلق إحساس بالحركة أو ما يسمى في السينما "بالفعل في **LEFFET PHI** حيث « **يقوم النص الفيلمي على إسقاط صور جزئية مثبتة مفصولة فيما بينها بسواد وبسرعة 24 صورة في الثانية، والحال أننا نلمح حركة مستمرة لا متناهية من الصور وقد جرى زمنا طويلا تفسير هذه الظاهرة بخاصية فيسيولوجية صرف هي فترة بقاء للصورة على شبكة العين، قبل ان يلاحظوا أن الصور المختلفة بعد زوال المؤثر لا تستطيع في اي حال ان تنتج تأثيرا حركيا، بل بالعكس خليطا مشوشا من الصور.وقد اعتبر نفسانيو المدرسة الصيغية école gestaltiste هذا التأثير البصري الذي يجعلنا نرى حركة ظاهرة سموها "الفعل في" بأنها ناجمة عن المحرضات**

[1] – رواية الساعات، ص87

[2]– يراجع، المعجم السينمائي، ص 37

البصرية التي ينتجها تنقل الصور الذي يتيح لخلايا قشرة الدماغ البصرية أن تفسر هذه الفروقات كحركة.»[1]

وهكذا فإن هذه الميزة التي تتسم بها السينما في ذاتها أي طبيعة القطع تمنح للمخرج حرية التركيب بين المشاهد كما يشاء وهذا يؤسس لتقنية المونتاج le montage في السينما أو التركيب ويتتابع الزمن في الفيلم بحكم تتابع السرد، ولكن، وبما أن السرد فيه غير منقول فقط باللغة، التي تنبني بالمفارقات الزمنية اللغوية الممثلة بالإسترجاعات أو بالسوابق واللواحق، التي تتمظهر لغة عبر الماضي البسيط أو المركب أو الحاضر البسيط أو الممتد، وعبر راو يتكلم ويسرد حكايته بالتنويع في الانتقالات الزمنية، فإن التتابع الزمني الفيلمي يرتبط بالتكنيك السينمائي للصورة المدمجة «ولابد له ان يتدفق بسلاسة لكي لا يتحطم الوهم كله وهناك عدد من الوسائل التكنيكية التي يمكن للمخرج أن يستخدمها لكي يحصل على زمن سلس أو على إنتقال في المكان»[2] ويتم ذلك عبر تقنيتين، إما تقنية التدرج في الصورة أو تقنية مزج الصورة وتتحكم هذه الوسائل في التتابع الحدثي في الفيلم وتنظمه لتخلق سردا تابعا للعرض وليس للحكي حيث أن المونتاج بإعتباره فن التركيب ينظم وتيرة الحكي بحسب ترتيب صوري يقرره المخرج تحكمه جمالية المشهد.

[1]– م ن، ص 37

[2]– تيرنس سان جون مارنر، الإخراج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص138

3-1 التدرج بين السواد والبياض:

ينقسم الفيلم إلى مشاهد يصبح كل منها مماثلا لاحد الفصول في كتاب ويقدم المشهد جزء من الاحداث التي لها صفة معينة كاملة في حدّ ذاتها، ويمكن في نهاية كل مشهد الانتقال إلى زمن آخر أو إلى مكان آخر، ويمكن للمتلقي أن ينتقل بين المشاهد ملايين الاعوام بسلاسة إذا تفادى المخرج طريقة القطع المفاجئ واختار بدل ذلك الاختفاء التدريجي والظهور التدريجي ويتم ذلك تقنيا بأن يأتي الظهور في بداية مشهد يبدأ من شاشة مظلمة تماما، ويتم الاختفاء التدريجي في نهاية مشهد تبدأ فيه الشاشة بالإظلام تدريجيا حتى تصبح سوداء تماما.[1]

وتبرز تقنية التدرج في نهاية مشهد انتحار فرجينيا الذي يمثل مقدمة للفيلم كما كان أيضا مقدمة فصلية للرواية معنونة ببرولوج وهي ترجمة حرفية من المترجم للفظ مقدمة، حيث يدخل المخرج في السواد مباشرة بعد وصول الجثة إلى قاع النهر ويركز آلة التصوير على اليد والقدم ويدخل الموقف بعدها في السواد ليظهر عنوان الفيلم: الساعات THE HOURS وتسودّ الشاشة من جديد لتبدأ مرحلة سردية جديدة بظهور الضوء من جديد بالتدريج بمشهد خروج شاحنة من الظل وهو تقنية تصويرية تستخدم عادة للتعبير عن الانتقال في الزمن نحو المستقبل اي وكأن المخرج يقول بعد ذلك بمدة ولا تظهر هذه المدة إلا بمؤشر زمني يبدو على الشاشة هو سنة 1951 وأشرنا إليه سابقا في عنصر المؤشرات الزمنية، وتمثيلا لذلك الصور الآتية:

[1]- تيرنس سان جون مارنر، الإخراج السينمائي، ص138

الصورة س 1

الصورة س 2

The Hours

The Hours

The Hours

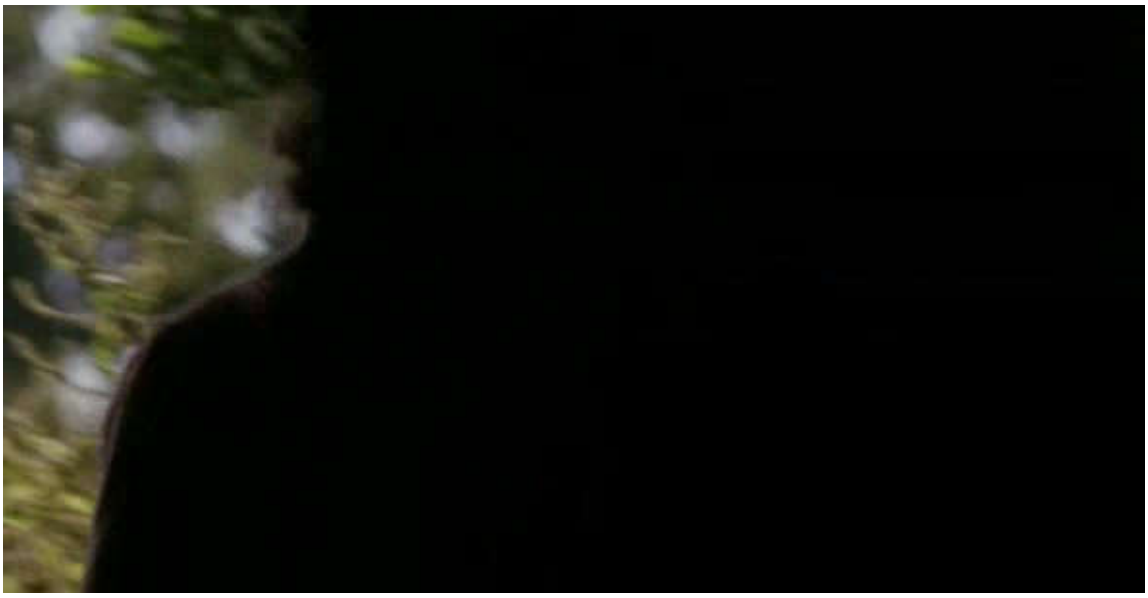
WM CURTIS & SO
TRANSFER & STORAG

WM CURTIS & SON
TRANSFER & STORAGE

تمثل الصور السابقة دخول البياض بالتدرج وتبز هذه التقنية عادة في المشاهد الافتتاحية لتحيل إلى بداية صافية عادية للاحداث. وهذا ما يطبقه المخرج في المشهد السابق الذي يمثل نهاية المشهد الافتتاحي للفيلم وهو مشهد انتحار فرجينيا وولف الذي يعتبر مشهدا افتتاحيا كذلك في الرواية عنونه الروائي ببرولوج أي مقدمة، ونلاحظ انتهاء هذا المشهد بالسواد الذي يصل إليه المخرج بالتدرج في موقف الانتحار وصولا إلى آخر لقطة فيه وهي غوص فرجينيا عميقا في سواد النهر، ويتمثل هذا الموقف في الصور الاربع الأولى، حيث تبدو يدها التي لا تكاد ترى في ظلام النهر في الصورة الثانية وكذلك تبدو قدمها التي وصلت إلى القاع في الصورة الثالثة ويدخل الموقف في الظلام النهائي في الصورة الرابعة، ومن هذا السواد يخرج في الصورة الخامسة بياض عنوان الفيلم the hours ليعود ويختفي من جديد بالتدرج في الصورة السابعة ليظهر النور من جديد في الصور المتبقية، تعبيرا عن فضاء زماني افتتاحي تظهر فيه الحافلة من السواد تعبيرا عن بداية صافية وعادية للاحداث في فضاء زمكاني جديد هو لوسانجلس في 1951.

وفيما يلي نموذج عن دخول السواد على البياض بالتدرج وهي صور تمثل مشهد الطريق نحو النهر الذي تنتحر فيه فرجينيا وولف، ويستعين فيه المخرج بظل شجرة ليدخل في حالة السواد

ويعكس حالة الحزن التي هي عليها الشخصية وهي متوجهة للانتحار وابراز ثنائية النور الظلام والحياة الموت.



يدخل المخرج المشهد في السواد بالتدرج وهو يعبر بذلك عن خروج فرجينيا من الحياة نحو الموت، ثم يزاوج بين السواد والبياض بأن تخرج منه تارة وتدخل فه تارة أخرى بخطى متسارعة مستعينا بالأشجار التي تصطف طويلا على الطريق نحو النهر ليعبر عن هذا الموقف الدرامي الذي يعكس صراع الشخصية الداخلي وتأرجحها بين إزدواجية الموت والحياة. ويتخذ المخرج تقنية

الربط الزمني بالتدرج أسلوبا غالبا على فيلمه وهي تضفي السلاسة في الانتقال الزمني بين المشاهد نظرا لعدم وجود رابط زمني بينها، فهي قصص من حقب مختلفة ولا ترتبط الاحداث فيما بينها إلا من باب المقارنة أو المشابهة الاستنتاجية التي قيمها المتلقي وه يشاهد الفيلم لذلك تعتبر قنية الربط الزمني بالتدرج من اهم الاساليب الرابطة بين عناصر الحبكة المفككة في فيلم معين لان توفر عامل الربط البصري الذي يخفي سمة التفكك على مستوى الحبكة.

3-2 المزج بين الزمن الحقيقي والزمن التخييلي:

تقنية مزج الصورة هي من تقنيات الربط بين الزمن الظاهري(التخييلي) والزمن الحقيقي في الفيلم السينمائي، وهي عبارة عن الجمع بين اختفاء تدريجي وظهور تدريجي للصورة حيث يتم طبع إحداهما على الأخرى، ويتم استخدام الاختفاء التدريجي ثم الظهور التدريجي للتعبير عن تغيير في الزمان أو تغيير في المكان، وتقوم معامل التصوير الفوتوغرافي بطبع الصور المراد مزجها فوق بعضها.[1] ويمكن ايضا « تنفيذ الانتقالات بواسطة تغيير الوضوح البؤري ثم إعادة الوضوح لنجد أننا د انتقلنا من منظر لآخر، وتقدم هذه الوسيلة عادة حالة ذهنية عند شخص معين، وغالبا ما تستخدم لتقديم مشهد من الرجوع إلى الماضي أو حالة من حالات الاضطراب الذهني.»[2]

ولا يستخدم المخرج ستيفن دالدري تقنية المزج في فيلمه الساعات بالرغم من أن كاتب الرواية المقتبس عنها الفيلم، يقتبس هو بدوره أسلوب فرجينيا ووولف في رواية السيدة دالاواي وهو التداعي الحر للذاكرة الذي تعود به كلاريسا فوجان من رواية الساعات إلى كثير من ذكريات شبابها كما فعلت كلاريسا دالاواي في رواية وولف. وعلى العكس منه استخدم مخرج فيلم السيدة دالاواي مارلين غوريس MARLEEN GORRIS المنتج سنة 1997، تقنية المزج بشكل متقن نمثل له لنبين طريقة عمل هذا الأسلوب في الصور الموالية:

[1] -يراجع ترنس جون مارنر، الإخراج السينمائي، ص 138 و139

[2] -م.ن، ص 139

تمزج الصور أعلاه بين موقفين الاول تتواجد فيه السيدة دالاواي وهي في الخمسين من العمر بمتجر للزهور وهي تقتني باقة ورود لحفلها تمسكها بين يديها ، و الثاني تتواجد فيه نفس الشخصية وهي بعمر الثامنة عشر جالسة إلى طاولة عليها ورود بألوان متطابقة هي أبرزها الوردي والأزرق، وتمثل باقة الورود في الصورتين عامل الربط بينهما الذي يقيم عليه المخرج تقنية التطابق التي ينتقل بها بين الزمنين ويعبر بها عن عودة الشخصية إلى هذه الواقعة التي حدثت في شبابها عبر التذكر.

ويمكننا ان نلاحظ بعد عرضنا للتقنيتين السابقتين أن الأولى(أي التدرج) تستخدم في ربط الأحداث الواقعية التي تكون مفصولة زمنيا وحدثيا والثانية (أي المزج) تستخدم في أوضاع الربط بين زمنين مختلفين لذات الشخصية، وانتقال تخييلي نحو الماضي عبر التذكر أو المستقبل عبر التخيل أو التوقع، لذلك فهما كما يرى **ترنس جون مارنر** من أهم مظاهر الرؤية الإدراكية للمخرج كما أنهما من تقنيات تكثيف الواقع في الفيلم ومن الوسائل التكنيكية للحصول على زمن سلس

ومتجانس بالرغم من تفككه وتفكك الحبكة وسنتعرض لهذا المظهر الثاني الذي يبني صورة التفكك السردي في الفصل الآتي.

نستنتج مما سبق، أن بلاغة ظاهرة التفكك السردي تتأسس على إحكام آليات تفكيك الزمن التي تُلخّص في تعميق الزمن وتكثيفه وتمطيطه وتقطيعه، وتنسجم هذه الآليات مع بعضها لأنها تأتي استجابة لسلبية تجربة الزمن في نفوس الشخصيات الناتجة عن تفكيرها في لغز الأبدية والإنقضاء أو لغز الحياة والموت وعذاب مرور الزمن في حالات البؤس الإنساني كالحرب والمرض والجنون والروتين والفشل في الكتابة والفشل في الحياة عامة ويقابل ذلك إحساس بعمق الحياة في بساطتها وواقعيتها. لذلك تتناسب التقنيات التفكيكية في رواية الساعات مع الرؤيا التي تقدمها الرواية كموضوع، وهو موضوع تفكك الزمن الإنساني في ذاته فتجتمع في الرواية خاصيتان هما تفكيك الزمن كتقنية سردية وتفكك الزمن كموضوع سردي وكهم إنساني. وذلك يتناسب أيضا مع طرح بول ريكور القائل بانقسام الزمن السردي الذي أوّلنا تسميته الزمن السردي النفسي الظاهراتي إلى مظهرين أولا الزمن كتقرير وثانيا الزمن كتلفيظ. وتندرج تحت الاول سمت الزمن كموضوع وتندرج تحت الثاني سمات الزمن كممارسة خطابية.

ويجعل بول ريكور هذه الرؤيا أساس تفكك السرد ويلتقي فيها مع فرجينيا وولف لذلك كانت ستطلق على روايتها السيدة دالاواي عنوان الساعات وقد اتخذ الكاتب مايكل كانينجهام هذا العنوان لروايته التي كتبها على منوال رواية وولف، واتبع فيها أسلوب الرواية الحداثية التي تتخذ الزمن كموضوع سردي واتخذ فيها أسلوب تفكيك الزمن القائم على الآليات السابقة.

الفصل الثالث

رؤيا تفكـــــيك الحـــــبكة

المبحث الأول: تنافر الحبكة

1- الجنون و الكتابة كعوامل تدميرية

2-تنافر حبكة المتوازيات

3- تبئير الكتابة والحلم والموت

4-بلاغة التركيز البؤري على القلم والقدم ونهاية سيرة

المبحث االثاني: الحبكة والتمثيلات الاستعارية

1- **الحبكة/الاستعارة في السرد**

2- التمثيل الاستعاري السردي

3- بنيات المشابهة في الحبكة السردية

4- الوصف باعتباره انتقالا استعاريا

المبحث الثالث: الحبكة كاستعارة تصورية

1- الاستعارة التصورية والحياة كاستعارة كبرى

المبحث الأول: تنافر الحبكة

1- الجنون والكتابة كعوامل تدميرية :

يوظف بول ريكور في كتابه الزمن والسرد نظرية أرسطو في الحبكة ليقيم دعائم نظريته في التأليف السردي، حث يرى أن منطق السرد لدى **أرسطو** يقوم على منطق مشابه لسيمياء السرد المعاصرة ويرى أن الفعل هو الأساس في السرد والمأساة كنوع سردي ليست محاكاة للشخصات وإنما هي محاكاة للافعال وللحياة، وهي محاكاة لفعل نجد فيه السعادة او الشقاء، فمن دون الفعل لا وجود للمأساة فيما يمكن وجودها دون شخصيات، ويوازن هذا الطرح بمساهمة **بروب** ومدرسته في إعادة بناء منطق سردي لا يبدأ من الشخصيات بل من الوظائف، أي من مقاطع الفعل المجردة.[1]

ويقر أن نظرية الحبكة هي المنطلق لنظريته في التأليف السردي حيث واستنادا إلى نظرية الحبكة المأساوية لدى أرسطو يتساءل **ريكور** إن كان نموذج النظام فيها قادرا على التوسع والتحول إلى النقطة التي يصح فيها تعميمه وتطبيقه على الحقل السردي بأسره؟

يقوم **بول ريكور** بربط طرح الحبكة لدى أرسطو برؤيا أوغوسطين للزمن فينشئ علاقة بين انتشار الزمن في النفس **الأوغسطيني** وتفتيت الحبكة في النموذج المأساوي الأرسطي ويقول في ذلك: "**إن الحبكة المأساوية تنشأ بوصفها الحل الشعري لمفارقة الزمن التأملية حيث لا تقدم لنا هذه الحبكة نموذجا للتوافق فحسب بل لعبة التنافر داخل التوافق**".[2]

ويؤكد ريكور وجود سمة التنافر في كلا نوعي الحبكة التي يصنفها ارسطو وهما الحبكة السببية والحبكة الإبيزودية أو المتتالية. حيث يعرف أرسطو الحبكة بوصفها تنظيما للأحداث على التوافق في البداية، ويتسم هذا التوافق بثلاث سمات هي : الاكتمال والكلية والطول المناسب، لكن هذا التعريف كما يرى ريكور يؤكد طبيعة التنظيم المنطقية ولا يهتم

[1]- بول ريكور الزمان والسرد، الحبكة زالسرد التاريخي ص 76

[2]-نفسه ص 77

ببحث السمة الزمنية لهذا التنظيم والتي كما قلنا سابقا هي المسؤولة عن تفكك السرد وبناء الحبكة السردية على هذا التنافر.

والكلية تعني أن يكون للشيء بداية ووسط ونهاية والوسط هو الذي يشهد التحول والانقلاب، انقلاب الحظ من السعادة إلى الشقاء، كما تتسم أجزاء الكل بالتعاقب الخاضع لرابطة منطقية، ويجب أن يوسم التعاقب بغياب المصادفة، والتوافق مع متطلبات الضرورة والاحتمال.

أما الطول فهو أن يكون للشيء خط كفاف معين يقول ريكور: "**يمكن القول إن الحد الصحيح والكافي للحبكة هو الطول الذي يسمح للبطل بأن يتغير من حال الشقاءإلى حال السعادة ومن حال السعادة إلى حال الشقاء خلال متوالية من الأحداث الحتمية أو المحتملة.**"[1] وهذه الرابطة الحتمية أو المحتملة بين الأجزاء أو الأحداث هو ما يقيم الكلية والاكتمال وعلى أساس كون هذه الرابطة سببية أو غير ذلك يصنف أرسطو الحبكة إلى نوعين، الحبكة البسيطة والحبكة الإبيزودية أو المتتالية، الأولى يتتابع فيها الشيء بسبب الشيء في توال سببي وبالتالي محتمل، والثانية يترتب فيها الشيء بعد الشيء في توال متتابع إيبيزودي مجرد غير متوقع.

ومن خلال ذلك يستقي ريكور نظرته للفهم السردي القائم على فهم الحبكة، بأن إيجادها هو استخراج للمعقول من العرضي –ويقصد غير المترابط ترابطا حتميا– والعمومي من المفرد، والضروري أو المحتمل من المتتالي (الإيبيزودي)، وعلى اعتبار ان الحبكة محاكاة أفعال فإنه يمكن حسب ريكور التحقق من الرابط السببي في الواقع الخارجي وتكمن فعالية المحاكاة في تأليف الفعل وفي لذة التعرف ولذة الاكتشاف.

وحيث أن اساس الحبكة هو محاكاة الفعل تكمن فعالية المحاكاة في فعالية تأليف الفعل ويرصد ريكور عناصر التنافر لدى أرسطو من خلال تحليله للنموذج المأساوي القائم حسبه

[1]– بول ريكور، الزمن والسرد، ج 1 ص 75

ليس فقط على التوافق وإنما على التوافق المتنافر، الذي يعتبره نظيرا لانتشار النفس؛ فيرصد أول عناصر التنافر في العوارض التدميرية، حيث تثير المأساة إنفعالي الشفقة والخوف وينتج عنهما عامل التطهير.[1] يقول ريكور " **تتشكل استجابة المشاهد الإنفعالية في الدراما في نوعية العوارض التدميرية أو المؤلمة التي تعانيها الشخصيات نفسها....وأول تنافر هو العوارض المخيفة أو المثيرة للشفقة وهي تكوّن التهديد الرئيس لتماسك الحبكة.**"[2] واذا ما حاولنا تعداد العوارض التدميرية الأساسية في رواية الساعات والتي حافظ عليها المخرج ستيفن دالدري في الفيلم، والتي تمثل أيضا مواضيع القيمة الأساسية للشخصيات والتي تعتبر حافزا لحركتها في هذا اليوم الذي ترصده عملية السرد من حياتها، فهي بالنسبة لفرجينيا عامل الإضطراب النفسي المقترن بفعل الكتابة أي ثنائية الكتابة/الجنون حيث تقول فرجينيا في الرسالة التي تركتها لزوجها:"**عزيزي، أحس أني سأجن ثانية، أحس اننا لن نحتمل مكابدة المزيد من هذه الأوقات العصيبة، فلن أشفى هذه المرة، بدأت اسمع أصواتا، ولا أستطيع التركيز، لذلك سأفعل ما يبدو انه أفضل ما أفعله، لقد منحتني اكبر سعادة ممكنة، فعلت بكل وسيلة ما يستطيع أي إمرئ أن يفعله، لا أظن إثنين عاشا معا أسعد منا حتى هلَّ هذا المرض اللعين لم أعد أستطيع محاربته، أعرف أنني أفسد حياتك، حتى أنه من دوني ستقدر على العمل أفضل، وأنت من أعرفه، فترى أنني لا أكتب هذا بشكل صحيح...**" [3]

تعرضت فرجينيا وولف لأول نوبة انهيار عصبي إثر وفاة والدتها وهي في سن الثالثة عشر، وتعرضت لكثير من النوبات خلال حياتها وأدخلت أربع مرات منها للمصح، ومع ذلك فقد استطاعت أن تترك الكثير من الأعمال الأدبية والنقدية التي نصبتها مع أعمدة الأدب الإنجليزي الحديث، حيث عرفت برهافة حسها ومرحها وبسخريتها من مظاهر المجتمع الفيكتوري الذي كانت تنتمي إليه، ومن تقاليده المتزمتة في رأيها، وقد انعكس ذلك

[1]– يراجع، بول ريكور، الزمن والسرد، ج1 ص81.

[2]– نفسه، ص 81

[3] – رواية الساعات، ص 19–20

في كتاباتها عبر سخريتها من بعض شخصيات رواياتها، والتقاط أسلوبها لكل تفاصيل الحياة اليومية.[1]

تربط فرجينيا وولف في رسالتها بين الجنون وعدم القدرة على الكتابة، فالجنون بالنسبة إليها عامل تدميري يؤدي إلى عدم القدرة على الكتابة بشكل صحيح، إلاّ أن مايكل كانينجهام في رواية الساعات يجعل هذه الحالة تمظهرا ملازما لهاجس الكتابة، حيث يقول السارد: « **تضع فرجينيا القلم جانبا، عليها ان تكتب طوال اليوم، لملء ثلاثين صفحة بدلا من ثلاث، لكن بعد الساعات الأولى يتلعثم شيء في داخلها، وتقلق من أنها لو اندفعت وراء حدودها فستفسد مشروعها. ستدعه يهيم في عالم مشوش قد لا تعود منه.في الوقت نفسه تكره قضاء أي من ساعاتها المقحمة في فعل شيء عدا الكتابة. تعمل دائما خوف الانتكاس تهل بداية نوبات الصداع(لا يبدو الصداع مصطلحا ملائما لهذه النوبات ولو دعوناها باسم آخر فسيكون ميلودراميا) فهي تجعلها ترشح. تستوطن أكثر من توجعها بالطريقة التي تستطن بها الفيروسات مضيفها.....**»[2]

وكذلك ستيفن دالدري وهو ينقل الرواية إلى فيلم الساعات يصر على تمثيل موقف تمازج ممارسة الكتابة بمظاهر الانفصام العصبي حيث يقدم فرجينيا وولف بمشاهد تكلم فيها نفسها وهي جالسة مع الضيوف أو وهي تتنزه في حديقة عامة.

وهي بالنسبة للورا براون عامل الإحباط النفسي والروتين اليومي الذي يقودها إلى الملل من حياتها ومقارنتها بحياة الشخصيات في الروايات التي تقرأها وفي هذا اليوم الذي يرصده السارد من حياتها تقرأ رواية السيدة دلاواي وتدخل في عالم مواز لشخصية كلاريسا دلاواي التي تحس هي أيضا في الرواية انها اخطأت الإختيار لسير حياتها بتخلِّيها عن من تحب من أجل رجل ارستقراطي يمنحها المكانة الإجتماعية المرموقة، وهي لم تنل من ذلك إلاّ

[1]-voir, Pierre Nordon, une esthétique du fragment, Verginia Woolf, la collection nouveaux regards, du magazine litteraire, inprimé par hérissey, France, 2012, p99.

[2] – رواية الساعات، ص 87 و88

الإحساس بالخسارة وعدم الرضى، فيتأسس كيان السرد في حكايتها على التنافر القائم على شتاتها وانقسامها بين التفكير في حياتها، ومقطوعات مأخوذة من رواية السيدة دولوواي مكتوبة بخط بارز من قبيل التناص والاستشهاد، فمثلما تفشل كلاريسا دلاواي قي حياتها في رواية فرجينيا وولف، تحس لورا براون كذلك بالفشل لانها لم تحظى بحياة مهمة كحياة الكتاب أو كحياة فرجينيا وولف التي تتساءل حول انتحارها باستغراب، كيف لكاتبة مثلها تمتلك موهبة الكتابة و نالت ما نالته من شهرة أن تنتحر؟ حيث يورد السارد مقطعا من رواية السيدة دولواي:"**كانت تعيش في وست منستر كم مرّ من سنوات الآن فوق العشرين يحس المرء حتى وسط زحم مرور أو بالاستيقاظ ليلا أن كلاريسا إيجابة ساكنة بشكل خاص أو مهيبة، صمت لا يفسر، حدس، (قد يكون قلبها مصابا بالانفلونزا) قبل أن تدق ساعة بج بن. هناك، انفجرت هناك، كإنذار موسيقي في البداية، ثم الساعة في النهاية. تنحل دوائر نحاسية بالهواء، فكرت كم نحن حمقى حين نعبر شارع فيكتوريا فوحدها السماء تعلم لماذا يحب المرء ذلك، كيف يرى المرء ذلك، يتصوره، يحشده حول امرئ يصادفه، يبدعه كل لحظة جديدة، لكن المحافظين فعلا البؤساء الأكثر غماّ الجالسين على الدرج العام (يحتسون سقوطهم) يفعلون الشيء نفسه، لا تتعامل معهم فهي تحس بنفسها إيجابية. بمراسيم برلمان: لهذا يعشقون الحياة. في عيون الناس بإيقاع مطرد، تشرد ومشي مجهد، بخوار وضجيج حافلات وسيارات وباصات وشاحنات، رجال إعلانات، يراوغون ملوحين، فرق نحاس، متسولون بارغن، احتفال وأغاني مصلصلة وصداح عال غريب من طائرة فوق الرؤوس هي ماتعشقه، الحياة، لندن، في هذه اللحظة من يونيو.**"[1]

وتتساءل لورا بعد ان تقرأ المقطوعة السابقة من رواية "السيدة دولواي" على لسان السارد قائلا:« **تتعجب لورا، كيف قدر لشخص كتب جملة كهذه –من يستطيع الإحساس بكل شيء مشمولا في جملة كهذه أن يقتل نفسه؟ ما خطأ العالم مع الناس؟.....تقرأ**

[1] مقطع من رواية "السيدة دولواي" لفرجينيا وولف ورد في رواية "الساعات" لمايكل كانينجام، ص55و56

الآن فرجينيا وولف كله من فرجينيا وولف، كتابا وراء كتاب تفتنها فكرة أن امرة بهذا الذكاء هذه الغرابة بهذا الأسى المفرط؛ أنى لامرأة تملك هذه العبقرية أن تملأ جيبها بحجر وتخوض في نهر.»[1]

تقف العوارض المثيرة للخوف والشفقة أو ما يسميه ريكور بالعوارض التدميرية في صدارة مولدات التنافر حيث تولد حسب ريكور الانفعال العاطفي الذي اسماه قبله إيليس بالمعاناة ودوبان روك ولالو بالأثر العنيف l'effet violant ويسمح ذلك حسب ريكور بتضمين المؤثر العاطفي داخل المعقول وهذا هو الإدهاش الذي يحقق على نحو مباشر التوافق المتنافر، وهو العنصر الأساس الذي ركز عليه المخرج ستيفن دالدري في بنائه لفيلم الساعات أي المؤثر العاطفي الناتج عن ابراز عامل المعاناة لدى الشخصيات والتركيز على ألمها، ويطفو موضوع الموت ولا سيما إذا كان انتحارا على رأس المواضيع التدميرية التي تحرك فضول المتلقي لمعرفة خيوط الحبكة التي تترتب عن هذا الفعل، لذلك اختار نفس البداية التي ابتدأت بها الرواية المأخوذ عنها الفيلم (رواية الساعات) ليبدأ بها فيلمه وهي حدث انتحار فرجينيا وولف مع التركيز في التصوير على عامل الاصرار على الفعل الذي يعلو وجه الشخصية، وثبات خطاها نحو النهر، ويعكس ذلك عزمها القوي على ما ستفعل وعلى حتمية إنهاء هذا العذاب إلى الذي تعيشه، وتمثل هذه الواقعة المحرك الأساس لبناء الشخصيات ولنوجيه الرواية والفيلم إلى طابع الألم والحزن وهو بحسب بول ريكو عارض تدميري سيسم ما تبقى من عناصر الحكاية لأنه يطبع منذ البداية عامل التنافر .

[1] – رواية الساعات، ص56

2-تنافر حبكة المتوازيات:

يقدم مخرج فيلم الساعا ت نفس البداية التي قدمتها رواية لساعات وهي مشهد انتحار فرجينيا وولف في نهر أوزو، وتعمل المؤشرات الزمنية عمل ترتيب الحبكة بإظهار كتابة سنة 1941 على الشاشة ، ثم العودة إلى الوراء بكتابة سنة 1923 وبهذه التقنية -أي العودة إلى الخلف- يوعز إلى أنه عبر فعل استرجاعي سيعود إلى الوراء كي يبني مسببات هذا الدمار الذي آلت إليه الشخصية، وهي استجابة ضرورية لفضول المشاهد الذي سيتساءل منذ البداية لماذا انتحرت؟ وتبرز من هنا مميزات العارض التدميري الأول التي تخلقها مثل هذه البدايات لدى المتلقي، وهي ميزة التشويق والإدهاش التي رسمها أرسطو كأهم شروط نجاح المحاكاة أو التمثيل، حيث ينتظر المشاهد في اطار أسلوب العودة إلى الخلف أن تكون الحبكة سببية أو بسيطة، يرتب فيها الأحداث من سنة 1923 سنة انطلاق شيء ما أو وضع ما أدى إلى قرار الانتحار إلا أنه يتفاجأ بظهور زمكاني جديد وشخصية جديدة بعيدة عن فضاء فرجينيا وولف ، هو فضاء سنة 1951 بلوس أنجلس تظهر فيه شخصية لور براون ربة البيت التي تؤدي دورها الممثلة الامريكية جوليان مور.

يقتطع المشهد السابق بفضاء زمكاني ثالث في الفيلم وهو فضاء 2001 بنيويورك، مع شخصية ثالثة هي كلاريسا فوجان الصحفية. فنشأ عامل الإدهاش والمفاجأة لدى المشاهد الذي يجد نفسه داخل حبكة إيبسودية لا يستطيع أن يستخرج منها المتوقع من العرضي، في حين كانت البداية من الناتج ومن فعل الانتحار قد أوحى بحبكة سببية، ومن هنا ينشأ ويقام مشروع المقارنة لدى المتلقي بين هذه الشخصيات والفضاءات المختلفة، ويتساءل في كل مرحلة عن طابع العلاقة بينها، ويجد نفسه في حالة من الفضول التي يتمنى أن تنجلي بالاستمرار في المتابعة فيخلق عنده عامل التشويق والانتظار ولذة الربط بين هذه الفضاءات والمقارنة بين بين هذه الشخصيات لاستخراج عوامل المشابهة أو الاختلاف او المعارضة فتتحقق بذلك ما يسميه بول ريكور استخراج الضروري أو المحتمل من المتتالي

الإبيزودي غير المتوقع. [1] فيبنى الفيلم على المتوازيات أو التوازي في المشاهدة le paralelisme ، وإذ يتمظهر الفيلم بطريقة العرض بالتوازي بين المشاهد والشخصيات، ينبني كذلك النص الأصلي المقتبس عنه على التوازي المقطعي المقدم عبر بطاقات معنونة بأسماء الشخصيات، قد حافظ مخرج الفيلم على ذات الأسلوب في تقديم المادة الحكائية ليؤسس هو بدوره لمظهر التشظي والتفكك السردي القائم على اسلوب البطاقات والتناوب المقطعي.

وهكذا يقوم مظهر التنافر الذي يبني المحاكاة في الفيلم كما في الرواية على عاملين أو عنصرين هما: – تبئير موضوع الموت كفعل تدميري يؤسس طابع المعاناة ومجموع المواضيع المتعلقة به كالفشل في الكتابة والمرض ومظاهر الإعياء والاحباط النفسي.

– ثم ترتيب الحبكة أو الأحداث عبر الابتداء من الناتج وعلى طابع التوازي والمشابهة في العرض المقطعي للشخصيات يتبنى حبكة إيبزودية تتابعية، ويتأسس بذلك هيكل المحاكاة القائم على الفعل وعلى ترتيبه.

وسنتطرق فيما ياتي إلى مظاهر هذا التبئير في الرواية والفيلم ثم لمظاهر الترتيب الحدثي القائمة على التمثيل الاستعاري وبنيات المشابهة.

[1] – يراجع بول ريكور، الزمان والسرد ، الحبكة والسرد القصصي، ص 85 و86

3-تبئير الكتابة والحلم والموت:

عُرف مفهوم التبئير منذ أن تمّ توظيفه في الدراسات النقدية من بداية القرن العشرين، تحت مجموعة لفظية تدور في فلكه، اعتبرت كمصطلحات مركزية في مجال تحليل الخطاب السردي منها: وجهة النظر، الرؤية السردية، البؤرة السردية، حصر المجال، المنظور والتبئير[1] الذي هو مصطلح وضعه **جيرار جينيت**، ووضع قبله لأول مرّة في النقد الأمريكي سنة 1943م مع **كلينت بروكس** "**Cleanth BROOKS**" و"**روبيرت بن وارين**" " **Robert Penn WAREN**" تحت صياغة "البؤرة السردية" "Focus of narration"[2] ومنه أخذ **جينيت** لفظ " Focalisation "[3] ووازن بنيه وبين المنظور"Perspective" والرؤية "Vision" دون أن يعطيه تعريفا محدّدا.

وإن بحثنا في معنى البؤرة نجدها تعني الحفرة[4] والتبئير المشتق منها معناه الحفر والحفر في المقام السردي يعني الاستمرار في بحث النقطة ذاتها مدّة طويلة إلى أن تصبح بؤرة سرديّة، وهذه النقطة هي الموضوع، فهو التواجد الوحيد الذي يُبحث فيه أو يقع عليه الفعل من بين كل العناصر السرديّة، من هنا فإنّ التبئير خاصيّة لصيقة بالمواضيع لذلك هناك من يسميها "الموضعة"، من بينهم مثلا **د.عبد القادر الفاسى الفهري** قائلا:« التبئير Focalisation كما يسميه البعض أو الموضعة Topicalisation كما يقول بعض آخر عمليّة صوريّة، يتم بمقتضاها نقل مقولة كبرى من مكان داخلي إلى مكان خارجي»[5].

هذا النقل يعني الكلام في ذات الموضوع من مكان يعتبر مركزيا إلى مكان فرعي أي تناوله من جهات مختلفة ومن منظور لآخر، وفي مجال ربطه بالمنظور يقول **جيرالد**

---

[1]-يراجع: سعيد يقطين *تحليل الخطاب الرّوائي- الزمن- السرد-التبئير*، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص284.

[2]- يراجع: جيرار جينيت، ***خطاب الحكاية***، ص198

[3]- م.ن، ص201.

[4]- فؤاد أفرام البستاني، *منجد الطلاب*، ط17، دار المشرق، بيروت، 1974، ص20.

[5]- عبد القادر الفاسي الفهري، *اللّسانيات واللّغة العربية"*، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، 2003، ص114.

برانس:« التبئير هو المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة والوضع التصوّري والإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها، والتبئير قد يكون ثابتا حينما يستخدم منظورا واحدا، أو متغيرا حينما تستخدم عدّة منظورات بالتوالي لعرض وقائع ومواقف مختلفة، أو متعدّدا حينما تعرض الحوادث والوقائع نفسها غير مرة ولكن في كل وقت من منظور مختلف»[1].

ويعرض **جيرالد برانس** في نفس العمل تعريفا " للبؤرة السردية" قائلا إنّها الصوت الذي يتحكم في الوقائع المعروضة[2]، وقد يكون ذلك صوت السارد، كما يمكن أن يكون صوت الشّخصيات التي قد تتولى وظيفة السرد.

وبؤرة السرد في رواية الساعات هي وقوف فرجينيا وولف في مواجهة الموت وقرارها الانتحار في آخر الامر ويعود السارد إلى الخلف إلى المرحلة التي بدأت فيها تفكر بالموت كموضوع وبالحياة كانشغال وجدوى الوجود من على طاولة الكتابة في مرحلة كتابة رواية السيدة دولوواي سنة 1923.

هذا الموقف يتكرّر التذكير به على طول الرّواية في مواقع متفرقة، إلاّ أنّه ليس تصوّرا أو قيدا إدراكيا يتحكم في المادة المعروضة، لأنّ المقاطع التي يرد فيها متباعدة بالمقارنة مع حجم الموضوعات الكثيرة المتخللة بين مقطع وآخر وعددها وعندما تتدخّل هذه المقاطع في السرد، ليس باعتبارها منظمة للعرض، ولكن، كجمل اعتراضية وتذكيرية بموقف أساس يكاد يمحوه هذا العدد الهائل من الموضوعات الجزئية، ففي طريق فرجينيا نحو النهر يعرض السارد مجموع الاشياء الحاضرة في فضاء الطريق ليس من قبيل الوصف ولكن من قبيل الملاحظة الادراكية التي هي من أهم ممارسات النوع الذي تنتمي أليه كتابة فرجينيا وولف وهي كتابة تيار الوعي وهو الأسلوب الذي يتبناه كانينجهام في رواية الساعات حيث يقول السارد:

---

[1]– جيرالد برانس، *المصطلح السردي*، ص87.

[2]– م.ن، ص89.

"تسرع من البيت ترتدي معطفا ثقيلا يحميها من الطقس العام 1941، بدات حرب أخرى، تركت ورقة إلى ليناردو، وأخرى إلى فنيسا، سارت تقصد ناحية النهر، متاكدة مما ستفعله لكنها حتي الآن محيرة ن منظر التلال، الكنيسة، شتات الغنم، السطوع بلون خفيف مع لمحة شاحبة من الكبريت، تيم الماشية تحت سماء داكنة، تتوقف، ترقب الغنم والسماء ثم تواصل المسير، تدمدم الاصوات من خلفها، قاذفات القنابل تئز بالسماءن رغم ذلك تبحث عن الطائرات ولا تراها تمشي عمال احد المزارع (اسمه جون) رجل نشيط برأس صغير، يرتدي قميصا بلون البطاطسينظف المصرف الجاري بحوض الصفصاف، رفع إليه بصره ثم خفضه ثانية إلى الماء البني.وبينما تجاوزته في طريقها إلى النهر فكرت كم هو ناجح، كم هو محظوظ ان ينظف مصرف الصفصاف. هي بنفسها فشلت.ليست كاتبة على الإطلاق؛ حقا؛ بل مجرد غريبة الاطوار موهوبة.بقع من السماء تلمع في برك صغيرة تخلفت عن مطر البارحة.يغطس حذاؤها خفيفا بأرض لينة.لقد فشلت.والدن عادت الاصوات تغمغم مبهمة خلف مستى رؤيتها....." [1]

نلاحظ من خلال المقطع تعدد المواضيع الجزئية التي توليها فرجينيا الاهتمام وهي تتجه نحو النهر ويذكرها السارد وتتحول عنها إلى غيرها، وإذا عددناها نجد: موضوع الانتحار وخروجها نحوه، منظر التلال، الكنيسة، شتات الغنم، سطوع السماء، أصوات القنابل أو الحرب، الأصوات التي تدمدم خلفها أو الجنون، نجاح المزارع جون فيما يفعله، فشلها في الكتابة، وطأ حذائها الخفيف....إلخ.

هذه المواضيع الجزئية التي تظهر في المقطع كبؤرة اهتمام فرجينيا، هي أيضا سمة أسلوبية يتسم بها كتاب تيار الوعي الذين تنتمي إليهم فرجينيا وولف ويؤسلب مايكل كنينغام أسلوبهم في هذه الرواية من قبيل التناص، وهم ينظرون إلى الأشياء بعمق وبرمزية معبري نعن وعيهم بالأشياء المحيطة بهم وبأهمية كل شيء في الوجود "فالروايات التي تستخدم تكنيك تيار الوعي هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي الشخصية أو

[1]– رواية الساعات، ص17

أكثر أي أن الوعي المصور يخدمنا بوصفه شاشة تعرض عليها المادة....ويدل الوعي على منطقة الانتباه الذهني التي تبدأ من منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين، وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريبا، ويختلف قصص تيار الوعي، عن كل القصص السيكولوجي في أنه يهتم بمستويات التعبير الذهني وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه."[1]

إن أهم ما تتميز به هذه المواضيع من خلال القول السابق هو كونها مادية وجزئية وغير مهمة أو على هامش الانتباه. وفي هذا الأسلوب مكسبان للكاتب الذي يكتب به، المكسب الأول هو ان الكتابة تتحول إلى محفل للغة التي تحتفل بالأشياء ومحفلا للفكر الذي له رأي في كل ما تقع عليه العين، فتتحول الكتابة بذلك إلى ممارسة جمالية فكرية معرفية، لذلك يحاكي كانينجهام هذا الاسلوب ويتناصه فيورد مجموعة من المقاطع الماخوذة من رواية السيدة دولواي لفرجينيا وولف ويوردها في رواية الساعات من قبيل تناص الاستشهاد وبكتابة بارزة. بل يذهب **روبرت همفري** إلى اعتبار ذلك ممارسة بلاغية لانها تعبّر عن الممارسة المجازية للعقل، حيث يقول: "**تيار الوعي في الحقيقة مصطلح يفيد علماء النفس، وقد ابتدعه وليم جيمس، ومن الواضح أن هذا التعبير أكثر ما يكون فائدة عندما يطبق على العمليات الذهنية وذلك لأنه بوصفه مصطلحا بلاغيا يصبح مجازيا من وجهين أي أن كلمة وعي مثلها مثل كلمة تيار كلمة مجازية ومن ثم فإنها كاختها تتسم بقدر قليل من الدقة والاستقرار، ومصطلح تيار الوعي سأستخدمه بوصفه رمزا أدبيا يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص...**"[2] ويعتبر الحفر في الجوانب الذهنية للشخصية من أساليب التبئير أيضا وباب من ابواب التفكيك السردي الذي تتمظهر من خلاله إمكانات اللغة اللانهائية في القول والتعبير

[1]–روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمد الربيعي، دط، مكتبة الشباب بالجيزة، مصر 1984، ص 16 و17

[2]– تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 15 و16

البلاغي حيث يعرض السارد وجهات نظر متعددة لموضوع الموت ومرارة الحياة على لسان مختلف الشخصيات.

ولا يعتبر موقف انتحار فرجنيا وولف بؤرة السرد الوحيدة التي تنظم المادة المسرودة في الرواية وكذلك الفيلم، وإنما هناك بؤرة اخرى تصاغ على منوالها وباتباعها أيضا وهي الحلم الذي راود فرجينيا وولف في صبيحة ذلك اليوم الذي يصوره السارد وهو حلم مفكك ترى فيه نفسها في حديقة من الورود والزهور، وترد تفاصيل هذا الحلم في الرواية أما في الفيلم فإن المخرج يختار عدم إدراجه مع أنه إحتفظ بكثير من المواقف الواردة في الرواية و التي تعتبر تبئيرا للرؤيا أو الحلم الذي راود فرجينيا في صباح من يونيو عام 1923، منها مثلا باقات الوررد والزهور المنتشرة في أنحاء كثيرة من فضاءات الرواية وفضاءات الفيلم، ومنها أيضا أول جملة خطتها فرجينيا وولف في رواية السيدة دلوواي المستوحاة من حلمها والتي يؤسلبها ويحفر فيها بطرق مختلفة في الرواية وقد وردت في الاصل أي في رواية السيدة دالاواي كما يلي : "**قالت السيدة دالاواي إنها ستشتري الزهور بنفسا. ذلك ان لوسي حددت لها أعمالها، الأبواب ستخلع عن مفاصلها، عمال رامبيلماير قادمون، وجال في خاطر كلاريسا دالاواي أن هذا، من ثم صباح لا مثيل له، صباح رائق كأنه قد انبثق لأطفال يلعبون على شاطئ البحر.**" [1]

أما في رواية الساعات فإن جملة اقتناء الأزهار التي بدات بها فرجينيا روايتها، تتكرر بطرق مختلفة في بداية كل فصل يتعلق بكل شخصية، حيث ترد في بداية الفصل الأول المعنون مسز دلاواي كما يلي : "**عليها أن تبتاع الأزهار من هناك . تتظاهر كلاريسا**

[1] – فرجينيا وولف، رواية السيدة دالاواي، ترجمة عطا عبد الوهاب، ط2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1998، ص 7

بالسخط (رغم حبها لمهام كهذه) تترك سالي تنظف الحمام وتسرع بالخروج تعد بالعودة خلال نصف ساعة."[1]

وفي الفصل الثاني الخاص بفرجينيا والمعنون مسز وولف يبدأ السارد بالجملة على أنها جزء من حلم فرجينيا ذاك الصباح وينهي بها الفصل على أنها أول سطر تخطه في الرواية حيث يقول في بداية الفصل:" **قالت مسز دلاواي شيئا (ماذا) وتناولت الأزهار بنفسها. بضاحية في لندن. 1923. تستيقظ فرجينيا طريقة أخرى للبداية بالتأكيد، مع كلاريسا الذاهبة إلى مهمة في يوم من يونيو، بدلا من الجند السائرين لوضع إكليل في هوايتهول. لكن هل هذه بداية صحيحة؟ متواضعة قليلا؟ ترقد فرجينيا هادئة بفراشها، يجرفها النوم من جديد بسرعة حتى لا تعي مطلقا أنها غطّت في نوم. يبدو فجأة أنها لم تكن في فراشها بل في حديقة مخضوضرة ، أخضر وراء أخضر- رؤية أفلاطونية لحديقة مألوفة فورا بمقعد سري ، تقتضي بداهة ما تفعله الحدائق بينما يغلب النعاس المرأة العجوز بالشال على المقعد المضلع كشيء حي عتيق، لا طيب أو غير طيب، متهلهل في ديمومة ترتبط بالعالم الأخضر للمزارع والمروج والغابات والحدائق. تتحرك فرجينيا في الحديقة أن تسير تحديدا تطفو كريشة إدراك غير مجسدة. تبين لها الحديقة عن ضفاف الزنبق والفونيا، بممرات محصبة ورد لون الكريمة، تنتصب صخرة عذراء حتى منها الطقس على حرف بركة صافية وعرائس ماء. تتحرك فرجينيا في الحديقة كالمكرهة في وسادة هواء تفهم أن حديقة أخرى تقع ما وراء الحديقة حديقة عالم سفلي أكثر منها روعا وفزعا. الجذر الذي تطلع منه المروج والأشجار. فكرة حقيقية لحديقة، لا شيء أبسط كالجمال. استطاعت رؤية الناس الآن ، صيني ينحني ليلقط شيئا من العشب، فتاة صغيرة ترتقب، أماما هناك، في دائرة أرض محروثة حديثا ، تغني امرأة.**

[1] – رواية الساعات، ص 23

تتنبه فرجينيا ثانية هنا في حجرة نومها في منزل هوجارت. نور رمادي يملأ الحجرة خفيف بدرجة معدنية، ترقد وحياة سائلة بيضاء رمادية فوق مفرش سريرها. فضة بحوائط خضراء تحلم بحديقة وهي تحلم بسطر في كتابها الجديد- ماذا يعني ذلك؟ أزهار؛ شيء تفعله بأزهار. أو شيء تفعله بحديقة؟ هل كان شيء يغني؟ السطر ضاع، ولا يهم ذلك حقا فلا تزال تحس كمونه من خلفها. فتعرف أنها تستطيع النهوض والكتابة."[1]

تمثل المقطوعة السابقة الحلم الذي رأته فرجينيا في صباح شروعها بكتابة رواية السيدة دلاواي، ترى نفسها في حديقة مخضوضرة بها أزهار يرتبط هذا الحلم بموضوعين أساسيين في الرواية يتم تبئيرهما من خلال هذا الحلم وهما موضوع الموت الذي يرمز له الكاتب في الحلم بالحديقة السفلية الأكثر روعا، ثم موضوع الكتابة حيث يشير إلى أن فرجينيا مهووسة بالكتابة إلى درجة انها تفكر بمادة روايتها في الحلم حيث يورد في نص الحلم السابق: **فكرة حقيقية لحديقة،.... تحلم بحديقة وهي تحلم بسطر في كتابها الجديد- ماذا يعني ذلك؟ أزهار؛ شيء تفعله بأزهار. أو شيء تفعله بحديقة؟ هل كان شيء يغني؟ السطر ضاع.....**

ومن الحلم السابق تستوحي أول جملة في الرواية "**قالت ميسز دلاواي أنها ستشتري الأزهار..**" وفي نهاية فصل مسز وولف ترد الجملة دون تغيير عن أصلها لأنها في معرض اعتبارها أول مقتطف من رواية السيدة دلاواي التي تشرع وولف بكتابتها وقد قررت البداية بالازهار من مجمل الاشياء التي رأتها في الحلم، قائلة:

[1] – رواية الساعات، ص 43 و44

"كيف تبدأ وماذا تكتب. تلقط قلمها. قالت مسز دلاواي إنها ستبتاع الازهار بنفسها."[1]

وفي الفصل الثالث ترد جملة اقتناء الأزهار متظافرة في ثلاث تبئيرات هي:

- تبئير الجملة كما كتبت على لسان السيدة براون وهي تقرأ
- وتبئير الحلم باعتبار هذه الجملة في مخيال رواية الساعات كتبت نتيجة الحلم الذي راود وولف
- وتبئير فعل الموت أو انتحار فرجينيا وولف الذي ورد في برولوج الرواية

وتجتمع هذه التبئيرات الثلاث في بداية فصل مسز براون كما يلي: "**قالت مسز دلاواي إنها ستبتاع الازهار بنفسها. أما لوسي فهل كان عملها مقطوعا لها. لابد من نزع الأبواب عن مفصلاتها، فرجال رامبلماير قادمون. فكرت عندئذ كلاريسا دلاواي أن يا له من صباح طازج كأنه مطبوع لأطفال على الشاطئ.**

لوس أنجلس في 1949 . تحاول لورا أن تخسر نفسها، لا ليس بالضبط فهي تحاول أن تحتفظ لنفسها بمدخل إلى عالم مواز. تضع الكتاب بوجهه مقلوبا على صدرها. في حجرة نومها بالفعل تحس أنها مسكونة بكثافة أكثر ، بفعالية أكبر لأن شخصا يدعى مسز دلاواي في طريقها لتبتاع أزهارا. تحدق لورا في المنبه عبر الحامل الليلي. الوقت بعد السابعة. لماذا اشترت المنبه، هذا الشيء الشنيع بوجهه الأخضر المربع في ناووس أسود ماركة باكيليت- كيف ظنت أنه رقيق؟ لم يكن ضروريا أن تسمح لنفسها بالقراءة لا هذا الصباح من بين الصباحات كلها.....كانت لا تزال مسكونة جزئيا بحلمها آلية نابضة من مسافة بعيدة..."[2]

[1] – رواية الساعات، ص 49

[2] – رواية الساعات، ص51و52

تبدو لورا براون في المقطوعة السابقة في وضع مشابه لحالة فرجينيا وهي تستيقظ من نومها على وقع حلم فهذه مسكونة بهوس الكتابة اما لورا فمأخوذة بعالم القراءة وكل ما عداه لا قيمة له في نظرها، ويعبر السارد عن عالم لورا بانه مواز لعالم فرجينيا وبالتالي فالقراءة موازاة للكتابة لذلك يمكن اعتبار هذه المقطوعة السردية تبئيرا آخر لمقطوعة حلم فرجينياالتي أوردناها سابقا.

4- بلاغة التركيز البؤري على القلم والقدم ونهاية سيرة:

عندما نتكلم عن التبئير في السينما فإن الأمر لا يتعلق فقط بالحفر في الموضوع السردي وإنما يتعلق اللأمر بتركيز الرؤيا على الصورة بكل مكوناتها التقنية من شخصيات ديكور ومحيط طبيعي مع ضبط زوايا التصوير وأنواع الكاميرات ودرجات الضوء ودرجات التقريب والتبعيد، ويمكن اختصار ذلك في مصطلح سينيمائي يشمل ذلك وهو عمق المجال la profandeure de champ de vision أو عمق مجال الرؤيا.

يرتبط مجال الرؤيا بالعدسة وتقنياتها، ويقصد به مدى الوضوح المقبول أمام وخلف مستوى التركيز البؤري على الأشياء والأجسام في الصورة، والذي نحصل عليه في الصورة النهائية على الشاشة، ويعتمد عمق المجال على عدة عوامل مختلفة منها:

" البعد البؤري للعدسة وفتحة العدسة، والمسافة بين العدسة والجسم المراد تصويره.

ويزداد عمق مجال الرؤيا الواضحة عندما:

أ-تصغر فتحة العدسة ويبقى البعد البؤري كما هو وبعد الجسم كما هو

ب- تبتعد آلة التصوير هن الجسم مع عدم تغيير البعد البؤري وعدم تغيير الفتحة

ت- يقل البعد البؤري للعدسة مع ثبات الفتحة وبعد الجسم كما هو

وهناك قاعدة عامة هي أنه كلما صغرت فتحة العدسة كلما زاد عمق مجال الرؤية الواضحة، وبالعكس كلما زادت فتحة العدسة كلما قلّ عمق مجال الوضوح.[1] حيث يعتمد عمق المجال على فتحة السجاف والمبئرة أو البؤرية والمسافة بينها وبين الاجسام المصورة فإذا انقصنا من فتحة السجاف ومن البؤرية سنزيد من عمق المجال ومن مساحة الوضوح لتتحقق الرؤية الواسعة، وإذا ما عكسنا التقنية سيؤدي ذلك إلى التركيز على بعض الأجسام عن غيرها وهكذا وباللعب على الوضوح، يمكن إعطاء الأهمية لبعض العناصر عن بعضها الآخر فيتحقق عامل التبئير الذي يتحول إلى عامل رمزي في الدلالة التي يوحي إليها عامل القرب والبعد وحصر الأجسام في الصورة بعاملي الوضوح والنقاء فيها.[2] "ويتوفر للمصور مزيد من المرونة في تحديد عمق مجال الوضوح إذا ما توفرت لديه إضاءة أقوى، ومن الممكن أن تستجد مشاكل إذا كان المخرج يريد أقصى عمق لمجال الرؤية الواضحة في مواقف لا تتوفر فيها إلا إضاءة قليلة."[3]

ويرى **دولوز** أن عمق مجال الرؤية من أهم مصادر التركيز الدلالي في الفيلم،[4] واعتبرها **مارنر** مدخلا لتحقيق أهداف درامية وجمالية لا سيما إذا استخدمت فتحة واسعة للعدسة وقلل من عمق المجال، حيث يمكن للمخرج بذلك عزل الممثل عن باقي المنظر، ولهذا الوضع تأثيره المرئي الممتاز في حالة استخدام اللقطة المتوسطة أو القريبة،[5] ونستنتج من ذلك أن أهم تقنيات التبئير أو تركيز البعد البؤري أو ما يسمى أيضا الوضوح البؤري هي الإضاءة والعدسات وأنواع القطات.

تعتبر الإضاءة من العناصر التي تجذب الانتباه في الصورة حيث تعمل الهالة الضوئية أو التباين الضوئي contraste على تقريب او تبعيد الموضوع أو الشخصية

[1] – يراجع تيرنس جون مارنر، الإخراج السينمائي، ص 148

[2]-voir, la profondeur de champ au cinema , sur le site : devenir-realisateur .com /notions-essentielles/laprofondeur-de-champ-au-cinemala-/ ,publié le 31 mai 2013.(

[3]– تيرنس جون مارنر، الإخراج السينمائي، ص 148

[4] –يراجع جيل دولوز، الصورة الحركة، ص 134

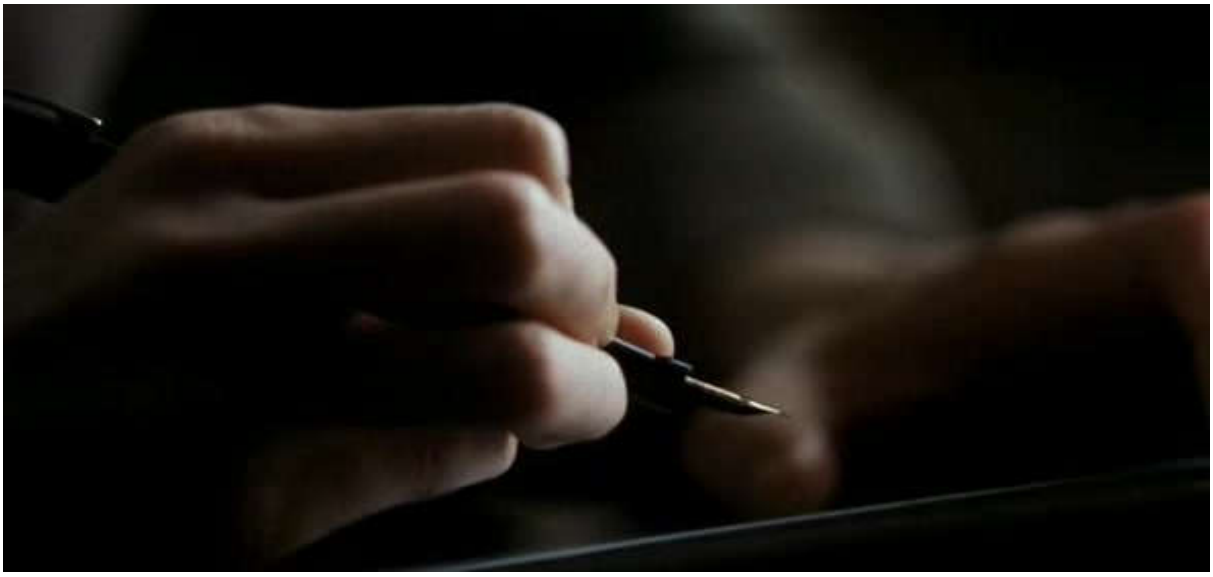
[5] – يراجع تيرنس جون مارنر، الإخراج السينمائي، ص 151

المراد التركيز عليها دلاليا أو تبئيرها ، أو إعطاؤها قيمة، وتعرف ماري تيريز جورنو التباين الضوئي بأنه تضاد الكثافة الضوئية الناتجة عن تقابل المناطق الأكثر إضاءة والأكثر غماقة في صورة ضوئية ما.[1] لذلك يعتبر تقنية جمالية يراد منها التركيز الدلالي وتكثيفه في الصورة .

وتصنف الإضاءة الجمالية إلى نوعين، الأول: هو الضوء الأساسي وهو مصدر قوي ورئيسي للنور الساقط على جسم عند التصوير.

الثاني: هو الضوء التكميلي ويوضع قرب الكاميرا على الجانب المقابل للضوء الأساسي لتحقيق الظلال التي يضعها الضوء الأساسي في تغيير عامل الانحسار.[2]

ونمثل لذلك بالصور التالية:

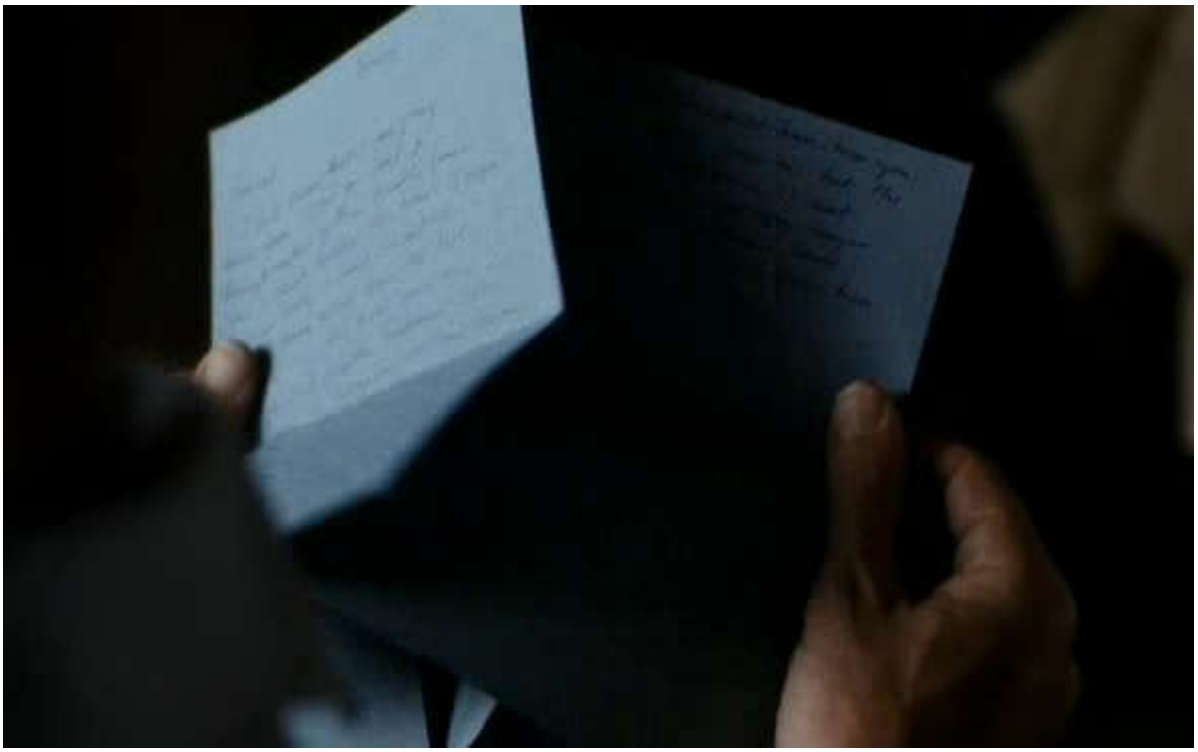


(الصورة ض1 عن الضوء التكميلي)

[1] ماري تيريز جورنو، المعجم الينمائي ص 24

[2] –عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ص 84 و85

الصورة ض2



الصورة ض3

نلاحظ في الصورة ض1 أن الضوء التكميلي آت من جهة اليمين وهو مسلط على القلم والأصابع الممسكة به والهدف من ذلك تبئير فعل الكتابة. أماّ الصورتين ض2 وض3 فالضوء مسلط على الرسالة التي كتبتها فرجينيا لتوديع زوجها قبل الانتحار من جهة اليسار، ويرى رولان بارت أن الإضاءة عندما تكون من جهة اليمين فإن الجسم المضاء في علاقة بالماضي والأصول والتقاليد ويتسم بسمة معرفة الفعل أمّا إذا كانت الإضاءة من اليسار فإن الموضوع المضاء يتسم بالمستقبلية.[1] وهاتان السمتان تظهران فعلا في الصور السابقة فالصورة ض1 المبئرة للقلم ترمز لتقاليد الكتابة وأصولها، أماّ ض2 وض3 فترمزان للقيمة المستقبلية التي ستتخذها هذه الرسالة التي ستنشر في يوميات فرجينيا وولف كآخر ماكتبت وكنهاية لسيرتها التي وضعت لها الانتحار خاتمة. كما انها قد ربطت الكتابة بالحياة والموت وربطته بفعل الكينونة كن فيكون، لذلك خطت نهايتها بيدها وبقلمها كتبت نهاية سيرتها.

وقد اختار مايكل كانينجهام هذه البداية المأساوية لروايته كما أسلب المخرج ستيفن دالدري ذات البداية لفيلمه، لكن البداية المأساوية من الناتج لا تكون كافية في السينما لخلق تأثير درامي و جمالي ما لم تساهم اللقطة السينمائية بكافة أنواعها قريبة أم قريبة متوسطة أم لقطة عامة أو لقطة قريبة جدا، أو لقط مقتربة جدا travlling in أو مبتعدة travlling out، في تأكيد مصداقية ذلك التأثير أو خصوصية اللقطة التي تفضي على الصورة خصوصية التعبير وفق أسلوب المصور وثقافته.[2] وإذا ما تمعننا في فيلم الساعات فإننا نجد أكثر من ثمانين بالمائة من اللقطات المشكلة لمونتاج الفيلم هي لقطات مقربة هدفها التزويم على الأشياء في تواجدها المستقل عن المكان المحيط بها، وهذه الوسيلة تمنح رمزية

[1] -يراجع، بلاغة الصورة عند رولان بارت، مقال منشور بتاريخ: 25 فيفري 2011 على الموقع: student.ibda3.orgt30 3-topic

[2] - يراجع، جماليات الإخراج السينمائي، ص 182

عميقة للأشياء بهدف التركيز على مواضيع سردية معينة كموضوح الانتحار أو الموت كحتمية بشرية وكذلك موضوع الكتابة وتحديدا الميتاروائي أو كتابة رواية السيد دالاواي داخل رواية الساعات، ومن بلاغة التصوير تركيز الكاميرا على الأفعال مع حركتها ببطء شديد، حيث يجزء المخرج ستيفن دالدري موقف دخول فرجينيا وولف في النهر إلى لقطات مقربة ومقربة جدا وتعبر هذه الاخيرة أو لقطة ال: **travlling in** أو لقطة **الارتحال الداخلي** –إذما ترجمناها حرفيا– عن درامية الموقف حيث تنقل المشاهد إلى داخل المشهد فيحتدّعامل التشويق لديه، ويتم ذلك بالتركيز على القدم التي تدخل إلى النهر بتثاقل يعكس درامية الموقف وثبات فرجينيا وولفوعزمها على التقدم في تنفيذ فعل الانتحار الذي يعتبر قرارا خطيرا بالنسبة لأي شخص، وهو قرار يقول فيه مايكل كانينجهام كاتب رواية الساعات في مقاله المعنون ب: "**فرجينيا وولف وأنا وأمي**" : إن انتحارها ليس نتيجة لهوسها إنما هو عمل من أعمال الشجاعة العقلانية الواعية. وهو ما تدلي به في يومياتها وما تورده في الرسالة التي تركتها لزوجها ليونارد قائلة: «**عزيزي أحس أنني سأجن ثانية أحسس أننا لن نحتمل مكابدة المزيد من هذه الأوقات العصيبة، فلن اشفى هذه المرة، بدات اسمع أصواتا، ولا استطيع التركيز. لذلك سأفعل ما يبدو انه أفضل ما افعله.....**»[1] ويتزامن سرد هذه الرسالة بصوت الممثلة نيكول كيدمان في الفيلم مع فعل الدخول في النهر من خلا ل التركيز البؤري الحاد على القدم والحجر الذي تضعه في جيبها ليثقل وزنها وتغوص عميقا في النهر ويظهر ذلك في الصور الآتية:

[1] – رواية الساعات، ص7

ويعتبر التركيز البؤري الحاد الخاصية الرئيسية للقطة القريبة حسب **تيرنس جون مارنر** حيث تنقل المتفرجين لتقربهم من الشخص او الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة، ويمكن استخدام هذا العزل المرئي من أجل التأكيد وذلك بالتصعيد الدرامي ومن أجل الكشف عن تكوين الشخصية ونواياها ومواقفها.[1]

[1] – يراجع تيرنس جون مارنر، الإخراج السينمائي، ص 178 و179

المبحث الثاني: الحبكة والتمثيلات الاستعارية

1-الحبكة/الاستعارة في السرد:

الحبكة بنية وظيفية كبرى أو عليا في السرد مثل الزمن ، فالسارد وهو يصوغ الحبكة يخلق عالما موازيا للعالم الحقيقي فيقيم بذلك عالما خياليا استعاريا، الفارق البارز بينهما أنه يضع حبكة مختلفة يغير موقع الوظائف فيها. وتعد الحبكة من أوجه البلاغة السردية حيث يعتبرها بول ريكور استعارة حية حيث يقول في ذلك : الاستعارة الحية هي صلة إسناد جديدة وفي السرد هي حبكة مختلقة أي انسجام جديد في تنظيم الأحداث [1]

ونستنتج من ذلك أنه يماثل بين الاستعارة والحبكة وإذا قبلنا هذا الطرح فعلينا أن نطرح سؤالا هو ما وجه هذه الاستعارة ؟ إذا نظرنا إلى أطراف الحبكة كصورة جديدة مقابلة لصورة الحكاية في المتن الحكائي فإننا نحصل على صورة قارة للحكاية وصورة ملتوية لها قد تبتعد قدر ما يمكن عن الخيط الاساسي لها كما يتمثل لنا مجموع الحبكات التقليدية منذ أرسطو إلى اليوم.

إن واقع الحكاية في الرواية أو في الفيلم هو واقع مشابه للواقع الفعلي الذي انبثق منه وهو في ذات الوقت واقع مخالف تماما له وإذا كان التشبيه القائم على الاختلاف هو عماد الاستعارة كما أسس لها الجرجاني في البلاغة العربية فإنها تحمل نفس الدلالة لدى بول ريكور على اعتبار أن الحبكة هي المربط في اختلاف الحكاية المسرودة روائيا أو فيلميا عن الحكاية الواقعية، إن الحبكة صلة إسناد جديدة للواقع واقع مروي بطريقة مختلفة من وجهات نظر متعددة وبجمل وأقوال شخصيات مبعثرة وأحداث مفككة إنه تعبير عن تشابك الحياة بانقساماتها وتعقيداتها وليس السرد إلا صورة حية لهذا التشابك لهذه الحياة فهو -أي السرد- ينقل الحياة من واقعها إلى واقع الكتابة، وهكذا تتخذ الحبكة أهم سمات التفككية وهي: - النأي عن الواقع والاقتراب منه في نفس الوقت.

[1]- بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والتاريخ ص 14.

- التفكيك المستمد من تفكك الحياة وانقسامها
- ثم الاختلاف الذي يمكن ان نعتبره مرادفا للغرابة والانزياح
- ثم واقع الكتابة كموضوع الذي يتلازم معه مفهوم الأثر

وكل ذلك ينتظم في نظام الحبك السردي الذي يبدو مع تفككه مترابطا وهنا تتحقق البلاغة التفكيكية التي تجتمع فيها مبادئ الفوضى داخل النظام أي فوضى الواقع داخل نظام الحبكة.

لقد تساءل تودوروف عن مقومات الحبكة في الرواية وأجاب بأن **الحدث** هو المقوم الأساس لها وتساءل إذ ذاك كيف نقرر أن عملا ما أو حدثا ما يشكل أو لا يشكل جزءا من الحبكة؟.

الأحداث وحدات مكونة للقصة وهي كل شيء يحدث، وحين يحدث شيء ما فإن الوضع عادة ما يتغير، لذلك فكل حدث هو تغيير من حالة إلى أخرى، ويمكن عند تعيين الحدث تجزيئه إلى عدد لا متناه من الحالات ولا يحتاج النص القصصي في هذه الحالة إلى جملة تقول حرفيا أن هناك حدثا ديناميا، فتتابع الحالات يمكن أن يدل على تتابع الاحداث، كما يمكن لحدث مفرد أن ينقسم إلى سلسلة من الأحداث المصغرة والحالات، كما يمكن تصنيف عدد من الاحداث تحت عنوان حدث مفرد.[1] والمفروض أن يكون للحدث أهمية خاصة حتى يندمج في الحبكة لكن هذه الأهمية ليست راجعة إلى مادة الحكي بل هي ترابطية خالصة حيث تصف التفاصيل [2]، عددا محدودا من الأعمال وكل هذه الأعمال هي على مستوى واحد بالنسبة إلى شخصيات الرواية، أما إذا ظهر فيها تباين فيكون ذلك بحسب أهميتها في حياة الشخصيات، إن بضعة أعمال فقط تندمج فيما ندعوه الحبكة

[1]– يراجع شلوميت كنعان : التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن أحمامة، ط 1 دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995، ص 31

[2]– عوضنا بلفظة تفاصيل لفظة الرسائل الواردة في النص الأصلي لأن الرسائل هي المكون البنائي السردي الذي تتقدم به التفاصيل في الرواية التي يحللها تودوروف وهي رواية العلاقات الخطرة فتفاصيل الحدث تقدم عبر الرسائل المتبادلة بين الشخصيات.

وليست بالضرورة تلك الأعمال التي تبدو هامة بالنسبة إلى الشخصيات فليست الحبكة إذا مقولة سابقة على العالم الممثل ولا تلمحها الشخصيات التي تدرك كتلة من أحداث الحياة وبالمقابل يدرك القاريء الحبكة لأنه يعلم أن بعض الأحداث المعروضة هامة لفهمها على حين أن ليس للبعض الآخر سوى وظائف ثانوية بالنسبة للحكاية وأنها تستخدم لتحديد ملامح الشخصية أو ذلك الموقف.[1]

فلا وجود للحبكة إلا داخل إدراكنا للعالم الممثل وإذا توصلت إحدى الشخصيات إلى إدراك الحبكة في لحظة من زمن العمل فذلك لأنها تتماهى في تلك اللحظة مع المتلقي وتراقب الحكاية من خارجها لا كمشارك فيها بل كشاهد عليها.فيتحدد إذن مفهوم الحبكة بأنه طريقة إدراك الحدث وليس الحدث نفسه.الحياة لا حبكة فيها وعلينا نحن أن نسبغها عليها."[2]

إن البلاغة في السرد قائمة على الصورة العامة والشاملة وهي ليست بلاغة الجملة بل بلاغة الكيان الروائي الذي يتجاوز الكيان النصي ويتجاوز الشخصيات والحدث إلى البناء الكلي الذي يقدم الحبكة كاملة مشكلة من مجمل الأحداث حتى لو كانت متشظية ولا علاقة زمنية أو مكانية بينها فتمر الاستعارة بذلك حسب ريكور من مستوى الخطاب–العبارة إلى الخطاب–المقطع إلى الخطاب– الحبكة إلى مستوى الحبكة الخدعة التي تؤدي التوازي بين الصوغ الحبكي والاستعارة وبالتالي المحكي–الاستعارة [3]

وتنشأ فاعلية السينما من شدة شبهها وقربها من الحياة الإنسانية ويتولد المعنى فيها من تتابع الدوال أو العلامات و توالي الأحداث وفاعلية اللقطات، وتترتب هذه العناصر حسب منظور إدراكي يريد الفنان ان يفرضه على حواسنا، وإذا كان العالم هو الإطار المرجعي لعالم الفيلم فإن هذا الأخير يمثل رؤيا المخرج ووجهة نظره لهذا العالم. حيث يضع العلامات بشكل يخدم أغراضه

[1]– يراجع تودوروف : الأدب والدلالة ص 39

[2]– م ن ص39

[3]– من النص إلى الفعل، ص15

ومراميه التي يريد أن يقدمها لنا كمتلقين، لتعبر عن وجهة نظره لهذا العالم. وهو يعتمد في ذلك على قدراتنا العقلية التي تضبط عالم الفيلم بإحالته للعالم الخارجي، وفي البحث عن مطابقة عالم الشاشة لفضاء العالم الحقيقي المألوف، وباعتبارا الأول موديلا un Modele بالنسبة للثاني ويفقد معناه بالكامل بدون هذه المرجعية ، يعتمد التأويل على تكبير أو تصغير أبعاد شيء ما على الشاشة نتيجة تغير مسافة اللقطة أو بزيادة أو نقصان بعد الشيء عن المراقب، أي عن المتفرج، وعبر إدراكيته لما يدور على الشاشة، يحيل هذه المدركات وتلك التفاصيل الخاصة بالمنظور وعلاقاته بالموضوعات والشخصيات ومقدمة الكادر والخلفية، واللقطات العامة، واللقطات الكبيرة إلى العالم الواقعي الأكبر الذي يحيا فيه خارج حدود شاشة العرض، إلا أن الشاشة بحيزها المحدود أصبحت تمثل مجال الرؤية لدى المتلقي.

تنشأ عبر هذه المقارنة التي يقوم بها المتلقي مع العالم المرجعي للرواية والفيلم سواء كان هذا العالم هو العالم الحقيقي الذي نحياه أو عالما سرديا آخر صاغ عليه الكاتب او المخرج عالمه، كما هو الحال مع رواية الساعات التي تعتبر متاسردا لرواية السيدة دالواي، وكذلك فيلم الساعات المأخوذ عنها والذي يعتبر أيضا ميتاسردا أو ميتافلما لفيلم السيدة دالواي ، تنشأ مستويات المحاكاة التي وضعها بول ريكور وأسماها المحاكاة 1 والمحاكاة 2 والمحاكاة 3 .....إلخ. وموضوع المحاكاة هو التمثيل وتنظيم الاحداث أي الانتقال من العالم الواقعي الذي تغطيه الاخلاق إلى العالم الخيالي الذي تغطيه الشعرية وهي بذلك تؤدي وظيفة تغطية ثغرة موجودة في الواقع أنها تؤسس نقلة استعارية للميدان العملي عن طريق الحبكة، فحبكة جديدة تعني رؤيا جديدة للواقع و تمثيل ونقلة ستعارية له.[1]

[1] – يراجع بول ريكور، الحبكة والسرد القصصي، ص 90

2-التمثيل الاستعاري السردي:

يعرف بول ريكور النقلة الاستعارية بأنها انتقال من المحاكاة 1 إلى المحاكاة 2 وهي بحسبه وبحسب أرسطو قبله، التقليد الخلاق أو التمثيل الخلاق عبر إرساء الحبكة. و إذ يعتبرها أيضا استعارة فهي انتقال بين عالمين عن طريق علاقة المشابهة علاقة تتضمن الهوية والاختلاف. [1] وتبنى المحاكاة عن طريق المشابهة عالما قابلا للتصديق وتتحقق بذلك متعة التعرف « **وهي ثمرة المتعة التي يجدها القارئ في التأليف من حيث هو ضروري أو محتمل وهذه المعايير المنطقية نفسها تتشكل في القطعة التمثيلية ويمارسها المشاهد معا.**»[2] ولكي يتحقق عامل التصديق الذي هو شرط هذه المتعة يذكّر ريكور بالأوضاع الثلاثة التي صنفها أرسطو للأشياء التي تُحاكي وهي: – أشياء كما كانت أو كما هي الآن

- أشياء كما يحكى عنها أو يظن أن تكون
- أشياء كما يجب أن تكون

وتوحي هذه الأوضاع إلى عالم قابل للتصيق وينوه ريكور إلى أنها أهم شروط متعة التعرف وهي معيار المقنع أو حدود المقنع أو ما يسميه أيضا حدود الشكل الاجتماعي للخيال. [3]

ويعتبر المقنع شرطا وصفة من صفات صورة المحتمل الماثلة في الواقع الخيالي للعالم القصصي، والمحتمل هومقياس الممكن في علاقته بما هو موجود في العالم الحقيقي ويعني الإمكان قابلية التصديق الناتجة عن وجوه الشبه القائمة بين عناصر العالم الحقيقي والعالم القصصي الخيالي. وتعتبر فيرجينيا في رواية وفيلم الساعات نقلة اسعارية لذات موجودة فعلا هي الكاتبة الإنجليزية فرجينيا وولف وغذا ما صنفنا فرجينيا الشخصية السردية كمحاكاة 2 سيكون االمستوى الاول وهو المحاكاة1 مستوى خارج نصيا نعثر علي في سيرة فرجينيا وولف الكاتبة، وتأخذ هذه الشخصية السردية صفاتها وكيانها مما تحكيه السير والصور عن ولف الحقيقية، أماّ في متن النص فإن فرجينيا الشخصية السردية تعتبر هيكلا للمحاكاة 1 بالنسبة لللشخصيات

[1] - بول ريكور، الحبكة والسرد القصصي، ص 88
[2] - م ن، ص 91
[3] - يراجع م ن، ص ن

الأخرى التي ينعكس عليها شعاعها، فهي ترمز للمرأة المثقفة المتعذبة في هذا العالم التي تعيش الاحساس بالفشل وبحتمية النهاية والموت، وتعرض بطاقات الشخصيات بالتوازي فتقترب أو تبتعد بشكل ما عن شخصية فرجينيا وولف الحقيقية والسردية، ويعمل الماكياج في السينما دورا مهما لانجاح فعل المحاكاة والتمثيل الاسعاري فقد تحولت نيكول كيدمان مثلا إلى وجه يقترب كثيرا من الوجه الحقيقي لفرجينيا وولف نعرضه في الصور الآتية:

الصورة الحقيقية لفرينيا وولف

الصورة الحقيقية للممثلة نيكول كيدمان

صورة نيكول كيدمان بعد الماكياج في دور فرجينيا وولف

ويتأسس مستوى آخر للمحاكاة 1 والمحاكاة2 بين شخصية كلاريسا دالاواي في رواية وفيلم السيدة دالاواي وشخصية كلاريسا فوجان في رواية وفيلم الساعات، وتلتقي هاتان الشخصيتان في صفات كثيرة أهمها اقتناء الزهور والإعداد لحفل استقبال ثم التأرجح بين حال المرح والفرح والإحساس بالسعادة وحال الاحساس بالفشل والتعاسة.

وتقوم حالة الإمكان التي يعتبرها ريكور وجوها للشبه بين مستويات المحاكاة في حبكة رواية وفيلم الساعات على مجموع الصفات التي تلتقي فيها الشخصيات من قبيل المشابهة والهوية ولس من قبيل الاختلاف لأن هذا المذكور أخيرا يفتح مجالا لما اسماه أرسطو المستحيل ويعتبره ريكور من أقصى أشكال التنافر في الحبكة ويسميه هو بالتوافق المتنافر وهذه الصورة صنفت في التراث العربي من قبيل صور المشابهة أيضا حيث أسماها الجرجاني الشبيه المختلف أو اِئتلاف المتباينين ويقول فيه: « **وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب وان مكانها إلى أن تُحدث الأريحية أقرب،**

وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف والمثير إلى الدفين من الارتياح والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة وتتبعت هذه اللمحة.»[1]

ويتمثل هذا المخاطب الذي يوجه له الجرجاني الخطاب في المتلقي الذي يقوم بعملية المقارنة والموازنة بين أوجه التشابه والاختلاف لينشئ في تصوره ما يسميه بول ريكور مستوى **المحاكاة3** الذي ينتج عن الجمع بين الصورتين أي **المحاكاة1 والمحاكاة2** وربطهما بباقي أجزاء العمل. ويمكن أن نمثل لهذا المستوى في رواية وفيلم الساعات بشخصية لورا براون التي تنصب سلوكاتها في مزيج مستمد من تأثرها بفرجينيا وولف وبشخصية كلاريسا دولواي بطلة الرواية التي تقرأها، فتبدو تارة مرحة مقبلة على الحياة أو خائبة تحس بالفشل وروتين الحياة اليومية التافهة مثل السيدة دلاواي وتارة اخرى مثل فرجينيا وولف فتقدم على الانتحار في غرفة بفندق لكنها تتوانى عن ذلك لتختلف عنها في آخر الأمر. وهذه الشخصية التي تعتبر ناتج قراءة فرجينيا وولف وروايتها السيدة دالاواي يقول فيها مايكل كانينجهام كاتب الرواية: « **جالسا أمام الكمبيوتر، تساءلت؛ إن محوت الهدف الأعظم – بالنسبة لامرأة يكون رواية، وبالنسبة لأخرى يكون منزلا نظمته جيدا وحافظت عليه بحيث منعت التلوث والحزن من الوجود فيه – فأنت تقوم فى الحالتين بنفس الجهد. هذا هو الأمر. الرغبة فى إدراك المثل الأعلى، فى لمس المتعالى، فى خلق شىء أعظم مما يمكن ليد وعقل الإنسان أن تخلقانه، بغض النظر عن مدى موهبة تلك الأيادى والعقول. بدا بشكل أساسى أن أمى ووولف مرتبطتان بمهمتين متشابهتين؛ الإثنتان تسعيان نحو مثل مستحيلة، والاثنتان لم تشعرا بالرضا، سواء بكتاب أو بكعكة، فى الحالتين لم يرضيا رغبتهما فى الكمال، هذا المعلق بعيدا عن المتناول. هذا التشابه يبدو حقيقيا من خلال مضمون أعمال وولف، التى أصرت على أنه لا توجد حياة يمكن أن تهجر، وأن حيوات النساء تكون عرضة للرغبة فى الهجران أكثر من حيوات الرجال. وهكذا أعدت تسمية أمى بلورا براون (وفقا لمقال**

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان، ط1 ، دار الكتب العلمية، لبنان، 1988، ص 130

لوولف معنون بـ "السيد بينيت والسيدة براون")، أصبح الكتاب ذا حبكة ثلاثية، وانطلقت من هنا.»[1]

ويتضح لنا من القول السابق طرف آخر تحاكيه شخصية لورا براون مستمد من مقال لفرجينيا وولف بعنوان "السيد بينيت والسيدة براون" وقد نرفع المحاكاة هنا إلى المحاكاة 4 بدلا من بول ريكور وقد نرفعها إلى المحاكاة 5 مع شخصية ريشارد عندما نكتشف في نهاية رواية الساعات أنه ابن لورا براون عندما تحضر جنازته في دور امه، إلا أن بول ريكور يتوقف عند المستوى الثالث من المحاكاة وبعكسه يقدم التراث العربي صورة للاستعارة المرشحة التي تقدم إمكانية لانهائية للصور التي تحاكى وللقرائن التي ترافقها.

3- بنيات المشابهة في الحبكة السردية:

تتقابل مواقف الشخصيات في رواية الساعات بشكل تناظري منفصل انفصال الشخصيات عن بعضها في الفضاء الزمكاني ليتأكد وجه المقارنة الخفي بينها، ويقيم السارد أوجها للتشابه بينها من خلال رصد احداث يوم واحد في حياة هذه الشخصيات. وتتقابل الوقائع والتفاصيل اليومية لكل امرأة منهن فتتقارب شخصياتهن وتتشابه ليبدو الحدث موحدا مع انه متباعد زمانا ومكانا، وذلك عائد كما أسلفنا لعمق تجربة الحاضر الزمني الذي تعيشه الشخصيات ولعمق موضوع الزمن المُفكّر فيه.

ويعد الحدث لبّ العمل الروائي فهو الفعل المقترن بالزمن، ولما كان الحدث متشكلاً من مجموعة الافعال السردية والوقائع المرتبطة على نحو خاص تتجه إلى نهاية محدودة، فلابد ان تكون له أهمية تكمن في كونه تضارب للقوى المتعارضة اوالمتوافقة الموجودة في اثر معين حيث تؤلف كل لحظة موقفا للنزاع تتلاحق فيه الشخصيات، تتخالف او تتجابه[(2)].

[1] - مايكل كانينجهام، فرجينيا وولف وأمي وأنا

[2]– عالم الرواية، رونال بورونوف وريال اونليه، ترجمة نهاد التكرلي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991 ص 144

وكان أرسطو أول من أشار إلى الحدث وأهميته إذ شبهه بالخطة التي يتبعها المؤلف في ترتيبه للافعال، وربط بينه وبين فن الرسم من حيث اختيار الالوان اعتباطياً او وفق

معايير محدودة وخطة مسبقة، وتأثيرها في انتاج اللوحة اذ قال: "**وشبيه بهذا ما يقع في الرسم، فلو ان رساماً افاض في التلوين بأجمل الالوان بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسامٍ يرسم صورة تخطيطه، والحدث يتأتى من افعال الشخصيات وهذه الاخيرة لابد أن توجد في زمن ما ومكان ما لتؤدي افعالها لتصب اخيراً مجتمعة في قالب النص الذي تشكله.**"[1] ويتشكل الحدث في رواية الساعات من مجموعة من الافعال التي تتقابل في نسق من المقارنة التي تؤسس لبلاغة التشبيه في الرواية وفي فيلم الساعات أيضا.

وفي محاولة منا لاعطاء طريقة لتحليل التشبيه في السرد نستفيد من دراسة الشكلانيين لنسق بناء الاحداث ولما وضعه في ذلك تدوروف الذي طور فيما بعد ما اتى به الشكلانيون حيث كانوا أول من اهتم بنسق بناء الاحداث وطريقة انتظامها في السرد، إذ ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي هو نظام عرض الأحداث باعتبار زمني طبيعي في شكل تتابع يراعي سببية منطقية ولا يخضع لصياغة الكاتب او الراوي اما المبنى الحكائي فهو عرض الاحداث على وفق خضوعها لمبدأ السببيةالداخلية التي يرتبها الراوي ، اي مراعاة نظام ظهورها في العمل وعلى هذا يُعّد صياغة فنية للمتن الحكائي، وقد كشفت تلك الدراسة عن وجود انساق متعددة للأحداث منها: **التضمين** و**التأطير** و**التتابع** و**التوازي** و**التحفيز** و**الاستدارة** و**النضد** و**الخلط** [2].

ولقد عدت دراسة فلادمير بروب من أهمّ المحاولات التي حاولت وضع ضوابط دقيقة لدراسة الانساق التي تتخذها الاحداث، حيث قدم أنواعاً أربعة دون تسميتها واطلق عليها البنيويون فيما بعد المصطلحات الآتية :

[1]– النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت– لبنان، 1973 ص 6.

[2]– يراجع نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1 مؤسسة الابحاث العربية، 1983، ص 122وما بعدها.

1- التتالي او التتابع.

2- التداخل او التناوب.

3- التضمين.

4- النضد او النظم.

وبناء على ما سبق قدم تودوروف دراسة للانساق جاءت اختزالاً لدراسة الروس حيث حددها بثلاثة أنماط هي:

1- التتابع او التسلسل : وهو تتابع سرد الاحداث للقصة الاولى ثم الشروع بسرد احداث القصص الاخرى.

2- التناوب : يعني سرد قصتين في آن واحد أي ايقاف سرد أحدهما لاستئناف سرد الاخرى أو تنازع قصتين على السرد.[1]

3- التضمين وهو أدخال قصة في قصة أخرى ويطلق على هذا النسق بما فوق الحكائية ، وهي قصة الدرجة الثانية عند جينيت ، وينشأ هذا النوع في محاولة للبرهنة على فكرة ما أو لغاية في تأجيل نهاية القصة الأم، وأقدم مثال على هذا النوع هو قصة ألف ليلة وليلة، ففي بعض الحكايات تتطلب وحدة العمل والتأثير في القصة تداخل الحكايات المختلفة، واندماجها في البعض الآخر.[2]

ويقوم أسلوب رواية الساعات على نسق السرد المتتالي او المتتابع حيث ومع ان السارد يقتطع الحكاية الأولى ليستكمل الحكاية الموالية وهذا ما يبدي السرد في نسق التناوب إضافة إلى ان التتالي يفترض الإنتهاء من قصة للشروع في أخرى إلا أن السارد يلتفت بينها دون الانتهاء وكانه في حالة مقارنة أو تضمين.

[1]- يراجع، تودوروف، الشعرية ص 70

[2]- يراجع معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة : د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1985 : 75.

ويذهب تودوروف إلى اعتبار نسق التضمين بمعناه وبما يؤديه من وظائف أساساً في كل حكاية، فمن أهم الوظائف التي يؤديها علاوة على كونه محاولة لملأ الفراغ في العمل ووسيلة للتنويع أنه يقوم بوظيفة الإرصاد وهذا الأخير حسب تعريف ريكاردو هو أن تتمرى القصة الكبيرة في القصة الصغيرة، وتقدم القصة المضمنة تنبوءاً بنهاية أحداث القصة الكبيرة أو القصة الأم، وثمة علاقات تربط بين القصة المضمنة والقصة الأصلية أو الأم وهي [1]:

أ- علاقات السببية : وتعد وظيفة تفسيرية، فهي توضح الأسباب التي تربط بين أحداث القصة المضمنة والقصة الأم.

ب- علاقة موضوعاتية : وشبه ما تكون بعلاقة دلالية وتنبثق من علاقتها بالأحداث بين القصتين، وقد لاتكون ثمة علاقة من هذا النوع، وهذه العلاقة (أي الموضوعاتية) لا تخلو أن تكون أحد نوعين :-

1-علاقة مقابلة : أيّ أن يختلف مضمون إحدى القصتين عن الأخرى فتكون مضادة لها كأن تحمل إحداهما معنى الفرح على حين تحمل الأخرى معنى الحزن.

2-علاقة مماثلة : أيّ تشابه المعنى في القصتين وهنا تؤدي هذه العلاقة وظيفة مهمة في العمل وهي وظيفة الاقناع.

لقد وظفت رواية الساعات نسق التضمين كسمة بارزة، إذ تمثل رواية السيدة دالاواي وقفة مرجعية مهمة بالنسبة للشخصيات جميعا ، ولما كانت القصة المضمنة على درجة من الطول، فلقد غيرت نسق البناء من التضمين إلى التناوب، وتضمنت الحكاية المضمنة أيضاً حكايات فرعية تنتظم تحت هذا النسق.

ويتناول بول ريكور هذه العلاقات التي صنفها تودوروف تحت راية التمثيل السردي الاستعاري الذي بينانه سابق و الذي يقوم به المتلقي أو القارئ حيث يعتبرها علاقة تعاون

[1]- يراجع، نظرية الأدب، اوستن وارين ورينيه ويلك، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد طرابيشي، دمشق، 1972 ص 289.

بين العمل والقارئ تنتج عنها جمالية التقي الناتجة عن جدلية التمثيل والنيابة عبر حالة التماهي التي يقوم بها القارئ فتنشأ لديه جدلية القراءة المسايرة لجدل المطابق والآخر والمثيل.[1] فتتوالد صيغ المشابهة والمماثلة والاختلاف. وتتوالد الحالات من بعضها عن طريق علاقة المشابهة، وقد تتعدّد أساليب التوالد السردي، فهناك حسب **تودوروف** مبادئ تناسل لا نهائية تظهر من النصوص[2] وفي **رواية الساعات** تتراكم الحالات وتتجاور إلى بعضها عن طريق أسلوب التشبيه أو التماثل وهذا الأسلوب يفتح المجال للتنويع اللغوي، كي يتمظهر عبر مختلف الصور التشبيهية البلاغية، التي تقوّي وتجمّل صورة اللّغة، فيبدو مسار البناء كهذا الشكل:

الحالة 1 ← (تشبه) **الحالة 2** ← (مثل) **الحالة 3** ← (كما) **الحالة 4**

مثلما ← ك **الحالة 5**

الخ.....

ويمكننا اختصار حالات الشخصيات المتقابلة في فيلم الساعات اتباعا لهذا الرسم كما يلي:

الحالة 1 ← (تشبه) **الحالة 2** ← (مثل) **الحالة 3** ← (كما) **الحالة 4**

فرجينيا وولف **كلاريسا دلاواي** **لورا براون** **كلاريسا فوجان**

الحالة 5 ← **إيحاء إلى جميع النساء**

هذا مثال عن اقتران الحالات القائم على المشابهة، وهو شكل منتشر في معظم النص يؤكده انتشار أدوات التشبيه المختلفة كـ: مثل- مثلما، يشبه، الكاف، يماثل،...الخ ولا يقتصر أمر التجاور بالمشابهة على مواضيع الحالة، إنما يقترن هذا الأسلوب أيضا بعرض الوقائع المتذكرة

[1] – يراجع: بول ريكور، الزمان والسرد، ج3، "الزمن المروي"، ص287

[2] - يراجع: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص05.

خصوصا منها وقائع الطفولة والشباب، فتتشابه تلك الوقائع في تفاصيلها والاشياء المنتشرة في فضائها، كما تشترك في الأثر الذي تتركه في السارد وفي الشخصية، ليتحوّل الكلام من رصد خيوط الواقعة المتذكرة إلى استعراض الحالات الناتجة عنها وعن ملاحظة الاشياء التي يسميها السارد عالم المدركات حيث يقول: « **يبدو انه لا راحة هناك في عالم المدركات وتخشى كلاريسا ذلك في أفضل تجلياته (بما قفيه مجلدات شعر ريشارد الثلاثة، روايته الوحيدة التي لا تقرأ) فهو عالم مدركات مزمن. تقف امام واجهة المكتبة تزورها ذكرى قديمة، فرع شجرة يدق على نافذة بينما تبدأ موسيقى خافتة من مكان آخر (دور سفلي)، أنين خفيض لفرقة جاز يرتفع من فونوغراف ليست هذه ذكراها الأولى (يبدو أنها تتضمن حلزونا زاحفا على شفا حاجز حجري) ولا حتى ثانيتها (صندل امها القش، وربما الإثنتان مختلطتان) لكنها تحس بهذه الذكرى أكثر من الاخريات متعجلة وعميقة، مريحة تقريبا بشكل خارق للطبيعة. ربما كانت كلاريسا في منزل في وسكنسن، استأجر أحد آبائها العديدين فترات الصيف (نادرا ما يأتي أحدهم مرتين، فكل منهم كان يهزم امام أمها فتنخرط في حكاية متواصلة، جولات الدمع لعائلة فوجان في وسكنسن ديلز) كانت كلاريسا حينذاك في الثالثة او الرابعة في منزل لن تعود أليه من بعد، لا تحتفظ له بأي ذكرى عدا هذه لكنها مميزة بوضوح أصفى من أشياء حدثت أمس: فرع شجرة يدق على نافذة بينما تبدأ موسيقى ....**»[1]

وفي موقع آخر من الرّواية عندما يتحول السارد من سرد الحالات المتعلقة بذات الآخر الممثلة بريشارد، في الغرفة وخارجها إلى سرد الحالات المتعلقة بفعل الكتابة لدى وولف ومقارنته بمثيله لدى الشاعر ريشارد ويقوم السارد باستجماع حالات مشابهة للوضع الأوّل، يجترّها بصياغات أخرى، ويعرضها من باب المشابهة وهي دائرة في حالات الإعياء والمرض والإحساس بالفشل في الكتابة.

[1] – رواية الساعات، ص36

ويبقى حال الاستياء والحزن والرغبة في وضع مختلف تتحرّر فيه الكتابة من كلّ الضغوطات، وتتحرّر فيه النفس من وطأة الروتين اليومي، إحساسا حادا بالعادة والتكرار، فيبدو تراكم الحالات المتقاربة نفسيا، كما يقول "**جينيت**" علامات على أنّ الكاتب نفسه يعيش مثل هذه المشاهد بحدّة تنسيه التمييز بين الجهات[2].لكن الوضع في هذه الرّواية هو أنّ السارد يتعمد تنويع الجهات، وكلّ الأماكن عنده تثير نفس الأحاسيس والحالات، وإنّما تعديدها أو كما يقول "**جينيت**" اجترارها أمر مقصود، ومثال ذلك المقطع التالي:

«الشمس تنفجر كمصباح يومض بوجهه، ينضممتنا من جديد لبشر العالم: رجل منهك المنظر ينزه كلبي دهشند، رجل بدين متعرق بمهابة في بزة زرقاء داكنة، امرأة صلعاء(مضة أم علاج كيميائي) تميل إلى بناية كلاريسا وهي تمص سيجارة بوجه فيه رضوض حديثة، سيرجع لويس هنا، هنا إلى هذه المدينة سيعيش في شقة في شارع فيليج، يجلس بمقهى دانتي مع قهوة إكسبريسو وسيجارة في فترات الظهيرة ليس عجوزا ليس بعد. اوقف الليلة قبل السابقة سيارته في صحراء أريزونا تحت النجوم وقف حتى أحس بكينونة روحه، أو ما تريد أن تدعوها بالجزء المتصل الذي كان طفلا وقف هناك- بدا الوقت بعدها وكأنه لحظة- بصمت الصحراء تحت كوكبة النجوم.»[1]

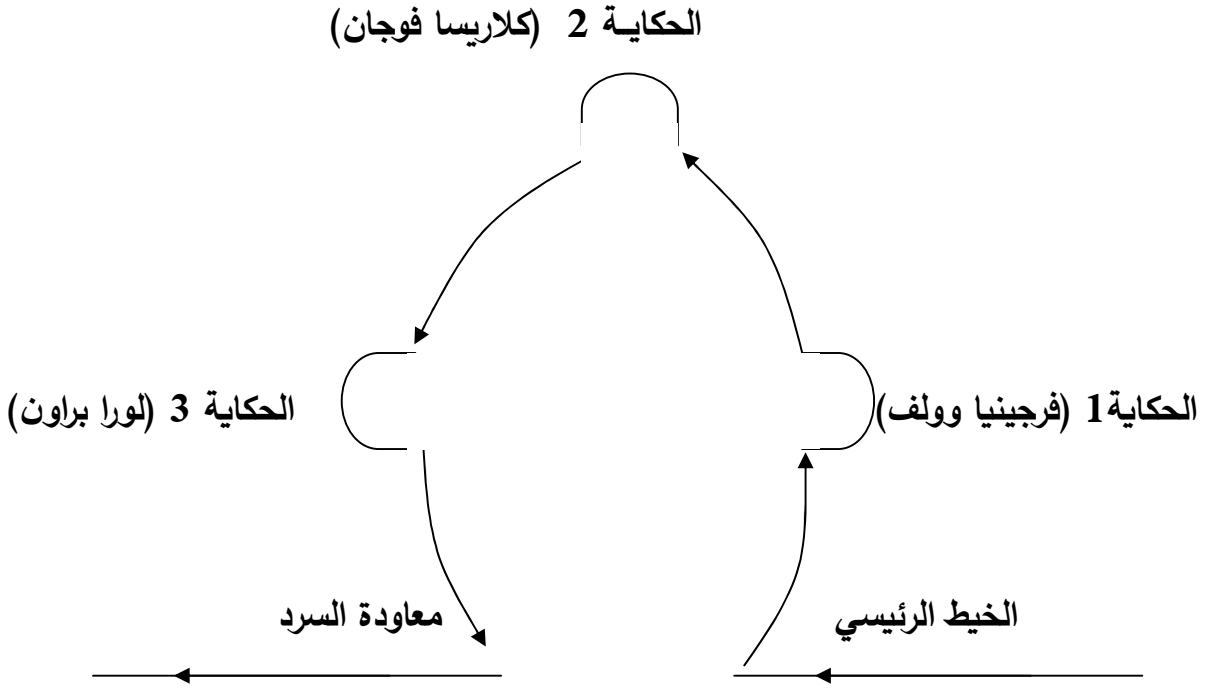
نلاحظ في هذا المقطع غياب أدوات التشبيه لكن الإحساس بالتماثل موجود بين هذه الأماكن، وهذه الشخصيات، موجود من خلال حروف وظروف المكان : في- إلى- أمام- عند-تحت-هناك، وظروف الزمان- في فترات الظهيرة - ، فتواجد كلاريسا في هذه االأثناء يذكرها بلحظات تواجدها مع لويس، وفي هذا إحالة إلى لحظات مشابهة لكلاريسا دلاواي في رواية فرجينيا وولف وهي تتذكر ريشارد مع الإحساس بضياع الوقت ومروره بمرارة وكذلك الأمر في مختلف الأماكن التي يذكرها السارد في المقطع ويسمى "**جينت**" مثل هذا

[2]- يراجع: جيرار جينت، *خطاب الحكاية*، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص138.

[1] - رواية الساعات، ص 159

الوضع باجترار اللحظة[1]، حيث تبدو اللحظات مائلة بقوة إلى التشابه والالتباس فيما بينها، وذلك عائد حسبه إلى تجربة التذكر اللاإرادي[2]، وهنا تبدو لنا ظاهرة التشبيه ملازمة لفعل التذكر الذي رصدناه سابقا، فيبدوان عاملين متساندين في عملية تجميع الحالات وتكثيفها، لتتكثف بذلك صورة اللّغة وتتفكك.

وقد أشار "**صلاح صالح**" في كتابه "سرديات الرّواية العربية" إلى ظاهرة التوالد التشبيهي مسميّا إيّاها استدارة التشبيه[3] وحسبه فالحكايات في النص النثري تتفرع عنها استدارات خيطية لا تنفك عنها صورها بهذا الشكل



[1] – يراجع: جيرار جينيت، *خطاب الحكاية*، ص138.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – يراجع، صلاح صالح، *سرديات الرّواية العربية المعاصرة*، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003، ص299

وقد طبق هذا الرسم على حكاية التاجر والعفريت في ألف ليلة وليلة وما يتفرع عنها من حكايات فرعية وهذا التناول مشابه تماما للطرح الذي عرضه **تودوروف** في تحليله لنفس المادة مسميا إياها التوالد السردي أو توالد الحكايات المتضمنة [1] والفرق بين هذا المظهر والتوالد التشبيهي، هو أنّه هنا قائم على بناءات أقل جزئية، فهو ماثل على مستوى الجملة التي قد تمثل مشهدا معبرا عن الحالة، وهذا ما يجعل الحالات كتفرعات متوالدة كثيرة جدا، تعطي المسار السردي سمة التعدد المشهدي الجزئي، القائم على ما أسماه الجرجاني في أسرار البلاغة بالتشبيه المتعدد[2] وهو ما ترد فيه الموضوعات متتابعة والتشبيهات متجاورة متلاحمة ومرتبطة ببعضها متراكمة تباعا إما بغرض التأكيد أو منح النص نسقا من الإيقاع أو بغرض التكثيف والتمطيط ، والتمطيط التشبيهي يعرف أيضا بالتناسل التشبيهي وهو سمة بارزة في الشعر العربي المعاصر[1]، وإذ نرصده في هذا النموذج النثري فإنّنا نؤكد بروزه الفعال في تنظيم المادة المتعددة المتدفقة، والمكونة من سيل من الموضوعات تنظيما يرى فيه **عبد الإله سليم** إمكانية لتعدد التصورات ولا نهائيتها، ومجالا لإقرار الانسجام في مادة قد تكون اعتباطية وتنافرية[2].وفي **رواية الساعات** فإنّ هذا التسلسل التشبيهي هو أبرز وسيلة لتنظيم التراكم الهائل للحالات.

إنّ أسلوب التشبيه يخلص هو أيضا إلى الوصف وإلى تراكم الصفات لأن تعريف التشبيه عند البلاغيين هو: صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة أو جهات كثيرة، لا

---

[1] -Voir : T.TODORV , *Poétique de la prose* , Ed. Seuil, Paris, 1972.

[2]– يراجع، عبد القاهر الجرجاني *أسرار البلاغة*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، ص187.

[1]– يراجع، عبد الإله سليم، *"بنيات المشابهة في اللّغة العربية"*، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص160.

[2]– نفسه، الصفحة نفسها.

من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه[3]، وهكذا فإن الاختلاف قائم بين هذه الصفات لذلك فتواجدها المكثف يؤسس لظاهرة التعدد اللغوي.

إنّ هذا التعدد يمنحه الكاتب صيغا مقصودة تجعله يتسم بالمشهدية ليتحول الوصف في هذه الرواية من دوره المعروف بالخفوت كاستراحة، كما سماها "**جينيت**" وقفة[4] إلى عنصر تكويني ملازم للحركة السردية يتسم هو أيضا بالحركة السريعة فيتمظهر عبر انبثاق للصفات فتتأسس بذلك ظاهرة طبيعية للتمثيل الاستعاري ولبنيات المشابهة اللصيقة بها وهو الوصف باعتباره رابطا انتقاليا وانتقالا استعاريا ليولد من ذلك مفهوم الاستعارة التصورية الذي يقام بامتياز في رواية وفيلم الساعات لنصل لنتيجة اعتبارهما نموذجا فذا للتشكيلات الاستعارية التصورية للفن المعاصر.

4-الوصف باعتباره انتقالا استعاريا:

إنّ مجال الوصف في الرّواية هو من أهم المساحات التي تَستعرض فيها اللغةُ قدراتِها التعبيرية والجمالية، وفي مثال الرّواية الحديثة التي يتخذ فيها المسار السردي سمة الموضوع الموحد السائر في إطار برنامج سردي عام، يتمظهر الوصف كوقفات استراحية مقترنة بتشخيص الأشياء والشخصيات والأمكنة، لكنه قد يخرج عن دور الوقفة ليصبح نشاطا مكتفيا، وغالبا مسايرا لفعل التأمل الفكري والبدني الذي يكون نشاطا إجماليا وحكاية كأي حكاية أخرى[1] وهكذا يتمظهر الوصف في رواية **الساعات** كظاهرة كلية ومكثفة تتلاشى مع السرد وتتداخل فيه، إضافة إلى أنها تتسم بالاندفاع والانبثاق، وما يسمها بذلك هو اتخاذها شكل الجمل الفعلية السريعة المتدافعة إلى درجة إلغاء حروف الربط أحيانا فتتكدس الأفعال الحركية منها والواصفة، وهي أفعال عارضة كثيرة ليست فعالة حدثيا[2] لكنها فعالة لغويا، لأنّها تساهم بقوة في تشكيل صورة اللّغة الطاغية على **الرواية**، وهذه

---

[3]– ابن رشيق القيرواني: *" **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**"*، ط1، دار المكتبة العلمية، لبنان، 2001، ص289.

[4]– تراجع: الوقفة الوصفية عند جيرار جينيت: *"**خطاب الحكاية**"*، ص112.

[1] – يراجع:جيرار جينيت، *خطاب الحكاية*، ص117.

[2] – يراجع، سعيد بوطاجين، *الرواية ووهم المرجع*، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005 ص6

الفعالية جعلت "**تودورف**" يصنفها كأفعال تحويلية أسماها تحولات الوصف[1]. فالوصف يوقف الحركة على مستوى الحدث الدرامي، لكنه ينشطها ويحوّلها على مستوى الحدث اللّغوي، يقول الساردعن ميسز وولف: « **الصداع هناك يرقبها وفترات حريتها مهما طالت تحس دائما أنها مؤقتة أحيانا يستحوذ عليها الصداع جزئيا طيلة أمسية أو يوم أو إث نين ببساطة، ثم ينسحب، يظل هناك.....**»[2]

هذه الأفعال الواردة في المقطع لا تشير إلى حدث معين ولا تغير من واقع ما، كل ما تعمل عليه هو الإحاطة بحال الوحدة التي تعانيها الذات وحال الحنين إلى الذكريات الماضية، فأن "تعبر الكآبات" وأن "تتبدد غيوم الأسئلة" وأن "يتمخلب الصدر" كلها أفعال استعارية لا تقوم سوى بوظيفة تعبيرية وصفية وشعرية قائمة على أسلوب الاستعارة تدفع بالخطاب اللغوي نحو الأمام، واتخاذه لصيغة الفعل يمنحه سرعة تضاف إليها صيغ أخرى تؤسس أيضا حركة الانبثاق العامة لصورة اللّغة، ومن هذه الصيغ صيغة اسم الفاعل واسم هذا التكديس للصفات يعمل هو أيضا على تكديس الحالات، ومن ثم على تعدد المواضيع وتعدد الأصوات اللغوية، ويتأسس على الظواهر التي سبق ذكرها، وكذلك على المكونات الأساسية لكل حكي، وهو تشخيص الأشياء والأشخاص والأمكنة، لذلك تتمظهر مقاطع وصفية أخرى متعلقة بعدد كبير من الشخصيات العابرة، والأشياء المحيطة بها وبمختلف الأماكنوهذا الدور الطبيعي للوصف يقترن بهذه الوقائع ويمنح المجال للغة كي تتمظهر في دورها الناقل والاستعراضي الجمالي.

هذا الدور التقليدي للوصف بتزاوجه مع هذا الواقع التأسيسي الجديد الذي وضعه فيه أسلوب الكاتب، يجعل الوصف كنوع من أنواع المغامرة الكتابية يتجلى فيها الفعل الكلامي بكل قدراته التعبيرية الرامية إلى إقامة صورة متميزة للغة الموضوع، فالوصف عند "**جيرالد برانس Gérard Prince**" « **يمكن أن يقال إنّه يتألف من مضمون تيمة تشير إلى**

[1] – يراجع، عثماني الميلود، *شعرية تودوروف*، ص60.

[2] – رواية الساعات، ص 89

الشيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث (منزل مثلا) ومجموعة من التيمات الفرعية التي تشير إلى الأجزاء المقابلة (باب، غرفة، نافذة) والتيمات وكذلك التيمات الفرعية يمكن أن تتميز بنوعيتها أو وفقا لوظيفتها واستخدامها، فالوصف يمكن أن يكون بشكل أو بآخر تفصيليّا ودقيقا نموذجيا أو مؤسلبا» [1] والوصف بهذا المعنى أسلوب ملازم لكتابة فرجينيا وولف كما اشرنا إلى ذلك سابقا لانه أولاّ: يعتبر ملمحا مهما من كتابة تيار الوعي

- وثانيا لأنه أسلوب مرافق منطقيا للتشكيل الزمني في الرواية والذي أسميناه سابقا بلاغة الحاضر المشهدي
- وثالثا لأنه ملمح مرافق للأسلوب السينمائي الذي سبق وأشرنا إليه وهو المشهد الجوّال والتركيز البؤري الحاد.

وهذا الأسلوب يستعيره كانينجهام في رواية الساعات حيث يصف في كل موقف من مواقف الرواية ما يحيط بالشخصية حتى في المواقف الأكثر إثارة وحرجا، فمثلا يصف الطريق والجدول وهيئة المزارع في طريق فرجينيا نحو النهر لتنتحر بدلا من ان يتخيل لنا مثلا حالتها الذهنية في هذه الأثناء أو ما تفكر به وهي مقدمة على هذا الفعل الخطير، فهو بدلا من ذلك يحتفل بأهم ممارسات فرجينيا وولف الكتابية وهي الاحتفال بمشاهد الحياة او العين الفوتغرافية التي تعتبر أبرز ملامح الكتابة الروائية عندها، حيث يقول السارد: «**سارت ناحية النهر متأكدة مما ستفعله لكنها حتى الن محيرة من منظر التلال، الكنيسة، شتات الغنم، السطوع بلون خفيف مع لمحة شاحبة من لكبريت، تسيم الماشية تحت سماء داكنة....**»[2]

وليعبر عن كونه أسلوبا يخصها يستخدمه داخل تفاصيل حلمها الذي رأته في بداية الرواية والذي اعتبرناه بؤرة سردية تنتظم من خلالها الكثير من الصور الاستعارية في الرواية والفيلم.[3]

---

[1] – جيرالد برانس، *المصطلح السردي*، ص58.

[2] – رواية الساعات ص 17

[3] – أوردنا مقطع الحلم سابقا في عنصر التبئير من هذا البحث ص 163

وبذلك يتحول الوصف باقترانه باالاساليب التي رصدناها سابقا وبأساليب المقارنة والمشابهة إلى أسلوب للانتقالات الاستعارية ومظهرا مهما من مظاهر الاستعارة التصورية التي تقدم رؤيا عن الحياة والوجود والكون لتتأسس لدينا الاستتعارة الكبرى للرواية/الفيلم .

المبحث الثالث: الحبكة كاستعارة تصورية

1-الاستعارة التصورية والحياة كاستعارة كبرى:

يهيمن وجود الاستعارة في رواية الساعات بشكل كبير، مما يحيلنا إلى الفكرة التي تقول إنّ « **الفكر استعارة واللعب استعارة والصورة استعارة واللون استعارة والحركة استعارة...الخ، فالإنسان موجود في الاستعارة وبالاستعارة يوجد الإنسان**» [1]

والاستعارة لون من ألوان المجاز اللغوي إذ تقوم على استعمال لفظة في غير معناها الأصلي، لعلاقة المشابهة بين المعنيين، أو استعارة صفة أو أكثر لغير صاحبها، ونظرا لهذه الوظيفة التي تقوم بها الاستعارة بتعلقها بالصفات، ولأن فعل الوصف دور أساسي من أدوار السارد، ومساحة مهيمنة على الفضاء، فقد أضحى فعل الاستعارة على نفس القدر من الهيمنة والكثافة، ثم إنّ فعل الحكي القائم على توالدات تشبيهية هو تماما ما يمنح الاستعارة تواجدا منبثقا فيبدو الكلام على مستوى عال من الشعرية والجمالية باعتبار الدور التخييلي الذي تلعبه الاستعارة وإخراجها للخطاب من عالم المألوف إلى عالم غير المألوف، حيث يعرفها **أرسطو** بأنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر، وهو نفس تعريف **الرازي** الذي يرى بأنها ذكر الشيء باسم غيره واثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه.[2]

[1] -عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001. ص124

[2] - يراجع م ن، 125

وتقوم الاستعارة على المعيار الاستبدالي للغة حيث تأخذ فيها الدوال مدلولات دوال أخرى، فتكتسب الكلمة معنيين حقيقيا ومجازيا، وتتحقق الاستعارة عند استبدال لفظة حقيقية بلفظة مجازية عن طريق علاقة المشابهة القائمة على مبدأ الاختيار. وثبات مبدأ الاختيار هو ثبات لمقصدية اللغة الموضوع. وإنّ اشتغالها على التكوين الدلالي للكلمة يجعلها تقوي صورة اللغة القائمة على التعدد، وهذه الوظائف بينها ميشال لوغوارن Michel le Guern كما يلي [1]:

الإجراء	العملية	العلاقة	المحور	الميدان	العامل اللساني
الاستعارة	الانتقاء	المشابهة	الإبدال	الدلالي	النظام (المعنى في النظام)

يوضح هذا الجدول طبيعة اشتغال الاستعارة على محور الانتقاء ثم على محور الابدال او الاستبدال وهو الدور الأساسي الذي احتفظت به الاستعارة على اختلاف الرؤى التي تناولتها أو المجالات التي احتوتها، حيث نجد المفهوم المعاصر للاستعارة التصورية كما وضعه **لايكوف Lakoff وجونسون Johnson** في كتابيهما "**الاستعارات التي نحيا**" كالآتي:" **هو بنينة مجال معين من خلال مجال آخر هذين المجالين أو الفضاءين المختلفين من حيث محتواهما الموضوعي قد يشتركان في خصائص رئيسية في مستوى معين من التمثيل الدلالي.**" [2]

[1] – بسام بركة، *التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن*، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 49/48، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988، ص28.

[2] – جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد الحميد جحفة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2009 ، ص 08

وفقا لهذه الرؤية، تنتظم البنية التصورية من خلال ترابطات عبر مجالية أو توافقات بين المجالات التصورية. حيث تقام بعض هذه الترابطات من التجارب المتجسدة ما قبل التصورية، بينما تبنى ترابطات أخرى على هذه التجارب من أجل تشكيل بنيات تصورية أكثر تعقيدا، تجسد ما يسمى **الإسقاط التصوري** أو بتعابير أخرى متداولة في الحقل المعرفي هي المجال التصوري ، الإسقاط التصوري، البنية التصورية، التجربة المتجسدة. وهذه المفاهيم تعتبر أيضا العناصر البنائية لنظرية الاستعارة التصورية حيث يقدم الناقد عمر بن دحمان جدولا مماثلا للجدول السابق يبين من خلاله عمل هذه العناصر ومراحل انبناء الاستعارة التصورية وسنستعين به في هذه الدراسة ونضيف له خانة للتمثيل التطبيقي من الرواية/الفيلم "الساعات" كما يلي:

الإجراء	*تحديده*	*تطبيقه في الرواية/الفيلم*
الاستعارة التصورية *Conceptual méthafor*	عندما يُفهم مجال تصوري من خلال مجال تصوري آخر، تكون هنا استعارة تصورية. يتحقق هذا الفهم بملاحظة مجموعة من التوافقات أو الترابطات النسقية بين المجالين. ويمكن أن تعطى الاستعارة التصورية من خلال الصيغة ألف هو باء، أو ألف مثل باء، حيث يشير ألف وباء إلى مجالين تصوريين مختلفين	*تقدم الرواية وكذلك الفيلم مجموعة من المجالات التي تفهم من بعضها عن طريقة علاقات التوافق والتقابل والتعارض فيما بينها أهمها: المجال المعرفي للشخصية الحقيقية لفرجينيا وولف الأديبة الإنجليزية ويتفرع منه المجال التصوري لفرجينيا وولف البطلة في الرواية و والفيلم ثم المجال التصوري لشخصية السيدة كلاريسا دالاواي بطلة رواية السيدة دالاواي لفرجينيا وولف ثم المجال التصوري لشخصيات الروية/الفيلم والتي*

		تتأسس مجالاتها بارتباطها بالمجالات السابقة عن طريق التوافق أو التعارض.
المجال التصوري *Conceptual domain*	المجال التصوري هو تمثيلنا التصوري أو معارفنا الخاصة بأي قسم منسجم من التجربة، وكثيرا ما تسمى هذه التمثيلات تصورات. وتتضمن هذه المعارف كلا من المعارف بالعناصر الأساسية التي تشكل مجالا ما والمعارف الثرية بالتفاصيل حول مجال ما والتي غالبا ما تخدم الاقتضاءات الاستعارية.	*يتمثل مجالنا التصوري ومعارفنا الخاصة القبلية التي تتعلق بمدونة بحثنا وبالعناصر التي أبرزناها في مبحث تقديم المدونة وأهمها المعلومات المتعلقة بفرجينيا وولف الكاتبة الإنجليزية التي تعتبر من أبرز وجوه القرن العشرين، وكذلك سمات أسلوبها وأسلوب الأعمال التي يتعالى عنها نصيا .*
المجال المصدر *Source domain*	إننا نستخدم المجال المصدر، كمجال تصوري، لفهم المجال التصوري الآخر(المجال الهدف) وتكون المجالات المصدر نمطيا أقل تجريدا أو أقل تعقيدا من المجالات الهدف. مثلا، في الاستعارة التصورية الحياة سفر ينظر للمجال التصوري للسفر بصفة نمطية على أنه أقل تجريدا أو تعقيدا من المجال التصوري للحياة.	*تتمثل لنا المجالات المصدر للرواية/الفيلم الساعات في الشخصيات الأصلية المستوحى منها والموجودة في الأعمال المصدر التي تتعالى عنها نصيا وهي مثلا: شخصية السيدة كلاريسا دالاواي، سالي الخادمة وسيبتموس العائد من الحرب والذي ينتحر في نهاية رواية السيدة دالاواي وسنشير للشخصيات الناتجة عنها في عنصر المجال الهدف.*

المجال الهدف *Target domain*	إننا نحاول فهم المجال الهدف، كمجال تصوري، بمساعدة مجال تصوري آخر (المجال المصدر). تكون المجالات الهدف بصفة نمطية أكثر تجريدا وارتباطا بالذات من المجالات المصدر. مثلا، في الاستعارة التصورية الحياة سفر، ينظر إلى المجال التصوري للحياة على أنه أكثر تجريدا وتعقيدا من المجال التصوري للسفر	*ويمثل هذا المجال مساحة الخلق الدلالي في رواية الساعات وهنا تكمن بلاغة استعارة صور موجودة قبلا وتحويلها بحسب منظور الكاتب ورؤيا السارد للمواضيع الي يريد إضاءتها من خلال الشخصية وهي هنا تقابل الشخصيات السابقة الذكر في عنصر المجال المصدر ، إذن فالشخصيات التي تمثل المجال الهدف هي: كلاريسا فوجان في مقابل كلاريسا دلاواي، سالي الرفيقة بدلا من سالي الخادمة، ريشارد الشاعر بدلا من سيبتموس العائد من الحرب.*
التوافقات *correspondences*	يعني فهم المجال الهدف من خلال المجال المصدر أن نأخذ بالاعتبار توافقات تصورية معينة بين عناصر المجال المصدر وعناصر المجال الهدف	*وتتمثل أهم التوافقات التصورية بين عناصر المجالين السابقين في ما يلي: بين كلاريسا دالاواي وكلاريسا فوجان التوافق الأهم هو الإعداد لحفل والتأرجح بين الإحساس بالفرح والسعادة لذلك والإحساس بالمرارة والفشل في الحياة.* *أمّاسالي الخادمة وسالي الرفيقة فهناك اختلافات تحيل إلى عنصر آخر يأتي لاحقا هو*

		الترابطات تحيل إليه أكثر من إحالتها للتوافقات. *أما بين سيبتموس وريشارد فالتوافق الأساسي الموجود هو الانتحار، و الإختلال النفسي العصبي.*
الإقتضاءات الاستعارية *Entailements metaphorical*	هي العناصر الاستعارية الناشئة عن المعارف الثرية التي يملكها الناس بخصوص عناصر المجالات المصدر. مثلا في استعارة الغضب سائل حار في وعاء، تكون لدينا معرفة سابقة حول سلوك السوائل الحارة في وعاء. عندما تُعزز هذه المعارف المجال الهدف انطلاقا من المجال المصدر، فإننا نحصل على عناصر استعارية.	*مثلا تضاف إلى العانصر الاستعارية الناتجة من االمجال المصدر عناصر أخرى ناتجة عن المعارف الثرية التي يمتلكها المتلقي عن فرجينيا وولف، كما يمكن النظر مثلا إلى علاقة سالي الخادمة كمجال مصدر بسالي الرفيقة كمجال هدف من خلال معارفنا حول علاقة الخدام بالمستخدمين و معارفنا حول علاقات الصداقة والرفقة، ويمكن الاستفادة أيضا من معارفنا حول العلاقة الحقيقية لفرجينيا وولف بالخدم كمنتمية للمجتمع الفكتوري.*
الاقتضاء الاستعاري المحتمل metaphorical Entailment potential	للمجالات المصدر مجموعة واسعة من الاقتضاءات المحتملة أو الكامنة التي يمكن توجيهها	ويمكن التمثيل لذلك بالاقتضاءات المحتملة في متابعتنا لشخصية ريشارد في رواية/فيلم الساعات وهو يقوم

	إلى اقتضاءات استعارية. تؤلف هذه الاقتضاءات المحتملة الاقتضاءات الاستعارية للمجالات المصدر في الاستعارات البنيوية	بنفس تصرفات سيبتموس من رواية/فيلم السيدة دالاواي، مع عامل الإصابة بالإحباط النفسي والتي تدفعنا إلى توقع نفس النهاية التي انتهت بها رواية/فيلم السيدة دالاواي وهي انتحار سيبتموس، حيث ينتحر ريشارد بنفس الطريقة بالجلوس على حافة نافذة منزله.
عناصر (مظاهر المجالات) Elements of aspects of domains	تتألف مظاهر المجالات من عناصر تصورية: كيانات وعلاقات بينها. وعلى هذه العناصر تتأسس الترابطات بين المجالات	*هذه العناصر التصورية يمكن فهمها بما أصطلح عليه في البلاغة العربية القديمة بالقرائن أو أوجه الشبه بين المجالين وهي كثيرة في المدونة وأبرزها جملة اقتناء لزهور الي ذكرناها سابقا وبعض ممارسات الشخصيات كالكتابة والقراءة والإعداد لحفل ومستلزماته من اقتناء للزهور والمشتريات وفي الفيلم خاصة هناك صور الزهور المنتشرة في أغلب الفضاءات الزمكانية.*
الترابطات	تخصص الاستعارات التصورية بواسطة مجموعة من التوافقات التصورية بين عناصر المجال المصدر وعناصر المجال الهدف.	*وهذه الترابطات تدخل في إطار العنصر السابق ما يمكنه أن يؤسس الارتباط بين المجالين من قرائن أو وسائل لا تعتبر قرائن للشبه فحسب وإنما قد*

mappings	هذه التوافقات يقال لها "ترابطات" بصفة تقنية	*تكون علامات تساعد على تأويل القرائن المتعلقة بالاستعارة الكبرى التي نحصل عليها من المزج التصوري لكل المجالات مجتمعة.*
تسليط الضوء	في عملية تسليط الضوء على مظاهر متنوعة من المجال الهدف، يتم التركيز على بعض المظاهر عن طريق المجال المصدر.	*وقد حللنا سابقا في عناصر التبئير الآليات التي يتم بها تسليط الضوء والاهتمام على عناصر معينة من المواضيع التي لها علاقة بالاستعارة/الحبكة.*
التعابير اللغوية الاستعارية	تأتي الكلمات اللغوية والتعابير الاستعارية (مثل التعابير المسكوكة idioms) من اصطلاح المجال التصوري الذي يستخدم لفهم مجال تصوري آخر. مثلا، عندما نعبر عن كوننا في مفترق الطرق في حديثنا عن الحياة، فهذا التعبير الاستعاري يأتي من مجال السفر. وفي العادة نجد تعابير استعارية عديدة تعكس استعارة تصورية مفردة،	*يمكننا في هذه الحالة اعتبار التعابير المسكوكة قرائن تابعة لمجال مصدر من أجل فهم مجال تصوري آخر من ذلك مثلا العبارات المنتشرة في مختلف فصول الرواية عن الانتحار والموت: تقول فرجينيا وهي تفكر ببطلة روايتها:* ***كلاريسا ليس عروس الموت مطلقا*** [1] *، ثم تقول كلاريسا عن رواية ريشارد:* ***لا شيء يحدث وعندئذ يوم تقتل نفسها، أمّه*** [2]

[1] – رواية الساعات، ص 142

[2] – م ن، ص 150

	مثل استعارة: الحياة سفر	*وتقول لورا: قد تموت، تفكر لورا فجأة* [1]

يتضح لنا من خلال الجدول أن الاستعارة التصورية قائمة على الأخذ من مجالات مصدر نحو مجالات هدف وهذه المجالات في رواية/فيلم الساعات هي تجارب الشخصيات ومع ان الفاصل الزمكاني بينها موجود إلاّ أن الروابط القرائنية الكثيرة بينها تصنع حالة من التشابك العبر مجالي الذي يوحي إلى حالة من التأثير والتأثر بين الشخصيات التي تؤدي إلى شعور بكونها تجربة واحدة.

وتتسم الاستعارات التصورية بكونها تتأسس على التجربة البشرية وتتحفز بها، حيث يتضمن الأساس التجريبي للاستعارة هذه «**الارتكازية على التجربة فقط groundedness-in-) (experience فنحن نجرب بصفة خاصة الترابطية البينية interconnectedness لمجالين من التجربة، وهذا ما يسوغ لنا وصلا تصوريا بين المجالين. فمثلا إذاما كنا نجرب دائما الغضب بكونه مقترنا بحرارة الجسد، سنشعر بوجود مبرر لإنشاء واستعمال الاستعارة التصورية الغضب سائل حار في وعاء. والتجارب التي تتأسس عليها الاستعارات التصورية يمكن أن تكون جسدية ولكن ليس هذا فقط، وإنما قد تكون إدراكية، ومعرفية، وبيولوجية، أو ثقافية أيضا ويمكن للترابطية البينية بين مجالين من التجربة أن تكون من أنماط متعددة، تتضمن تعالقات في التجربة، وإدراك تشابهات بنيوية بين مجالين اثنين، وهلم جرا.**»[(2)] هذه التعالقات بين التجارب لانشاء تجربة موحدة عبر إدراك تشابهات بنيوية هو تماما ما يقوم عليه البناء التصوري للمعنى في رواية/ فيلم الساعات، حيث تم عزل الفضاءات الزمكانية للشخصيات ولا تقام العلاقة فيما بينها إلاّ من خلال الموازنات التي يقوم بها المتلقي لمجموعة من العناصر المتشابهة او المتعارضة الواردة في كل فضاء وينشأ من ذلك حالة ملازمة للاستعارة التصورية وهي ما يسمى **المزج التصوري** عند **مارك تورنر Mark Turner وجيل فوكونيي Fauconnier** . G أو بتعبير

[1] – م ن، ص 171

[2] – عمر بن دحمان، بعض من مشاريع البلاغة المعرفية، مقال منشور بمجلة الخطاب، العدد 21، نشر مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2013، ص 114

آخر لدىهما **الفضاء الذهني**، وهو الوحدة الأساسية للتنظيم المعرفي لمجمو عة من الفضاءات الذهنية التي تعتبر« **زمرا تصورية صغيرة تبنى عندما نفكر ونتكلم بغرض الفهم والسلوك الموضعيين ، والزمر هي تجمعات جزئية جدا تحوي عدة عناصر تتبنين بواسطة أطر ونماذج ذهنية وتترابط فيما بينها ويمكن إدخال تعديلات علها مع نمو التفكير والخطاب. ويمكن للفضاءات الذهية أن تستعمل بصفة عامة لصنع روابط نموذجية دينامية في الفكر واللغة.**» [1]

ويقوم المزج التصوري على تتابع الصور الاستعارية، وهو ما وصفته البلاغة العربية بالاستعارات في حالة انتشار باستيعاب دوال إضافية تنتمي إليها، وهو ما يؤدي إلى كثافة الناتج بالإيغال في التجوُّز وقد أطلق عليها البلاغيون العرب اسم المرَشّحة[2]. ويقدمها **محمد عبد المطلب** بهذا الشكل: **المُرَشَّحَة = طرف أوّل – طرف ثان – قرينة – استعادة للطرف الثاني**ونمدد هذا الرسم إلى ما لا نهاية من الإمكانات الاستعارية كما يلي :

المرشحة = طرف أول + قرينة طرف أول + قرينة+ طرف ثان + طرف ثان + طرف ثان.....

وتتحقق عناصر المزج التصوري للاستعارة التصورية في فيلم الساعات عبر ما يستخدمه فيليني في أفلامه ويسميه دولوز مشهد جوال وهو حالة من الانتقال بين المشاهد عبر التركيز على تصوير الأشياء بدل الأشخاص وينتظم هذا الانتقال في الفيلم تحت جناح فعل المقارنة الذي أشرنا إليه سابقا وكذلك مستويات المحاكاة التي قمنا بتعيينها، وخير مثال عن ذلك تنقل الكاميرا بين باقات الزهور والورود في مختلف الحقب الزمنية للفيلم تبئيرا لأول جملة في رواية السيدة دالاواي القائلة : قالت ميسز "**دالاواي أنا ستشتري الزهور بنفسها**" وتبئيرا لحلم فرجينيا وولف في رواية الساعات .

---

[1] – عمر بن دحمان، الاستعارات والخطاب الأدبي، مقاربة معرفية معاصرة، أطروحة أطروحة لنيل درجة الدتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص159

[2] – يراجع: محمد عبد المطلب، *البلاغة العربية قراءة أخرى*، ط1، الشركة المصرية العالمية لونجمان، 1997، ص185–186.

ويمكن التمثيل لذلك بالصور التالية:

ورود فجينيا وولف

ورود لورا براون

ورود حفلة كلاريسا فوجان

ورود حفلة السيدة دالاواي من فيلم السيدة دلاواي

هذا التركييز السابق على باقات الورود يتم أيضا كما أشرنا إلى ذلك في مبحث التبئير على عناصر موضوعاتية أخرى كالقلم والقدم وغيرها وذلك داخل في بناء مايسميه جونسون ولايكوف **الاستعارة التصورية الأنطولوجية** حيث أن تجربتنا مع الأشياء الفيزيائية والمواد تعطينا أساسا إضافيا للفهم يسمح لنا باختيار عناصر تجربتا ومعالجتها باعتبارها شبيهة أو مختلفة عنها وذلك يسمح لنا بالاحالة على تجاربنا في الحياة ومقولاتها وتجميعها وضمها[1] وتقام هذه الاستعارة إذن على التجربة الفضائية الفيزيائية التي تنبثق من تفاعلنا مع التصورات الفضائية البسيطة المنبثقة من تفاعلنا مع محيطنا الفيزيائي من مثل: فوق–تحت أمام–وراء داخل–خارج قريب–بعيد ...إلخ وهي التي نستخدمها في اشتغالنا الجسدي اليومي، فتتم بنينتنا التصورية الإدراكية إذن من تجربتنا الحركية اليومية كما تعتمد أيضا على تجاربنا العاطفية فتقوم على ذلك تصوراتنا الاستعارية ويسمي جونسون هذه الظاهرة **بالتعالقات** التي تقيم تصوراتنا **الاتجاهية الاستعارية،** ويقدم جونسون هذه التعالقات الإتجاهية في بعض من التصورات الإنسانية المهمة كأمثلة وهي: السعادة فوق/ الشقاء تحت، الوعي تحت/ واللاوعي فوق، الصحة الحياة فوق/ والمرض والموت تحت، الأكثر فوق/ والأقل تحت .

وعلى أساس هذه التعالقات يقدم أمثلة لغوية م ن قبيل: إنني في قمة السعادة ، صحته في تدهور مستمر، سقطت معنوياتي...إلخ[2] وفي رواية الساعات ترد مقولات حول الموت والحياة والكتابة والمرض والبؤس والشقاء ويرمز المخرج كذلك في الفيلم إلى هذه المواضيع من خلال ثنائية فوق/تحت فيصور فرجينيا بعد موتها تغوص عميقا في النهر ويدخل في الظلام وقد عرضنا ذلك سابقا في عنصر تبئير الموت، كما يجعل سكن ريشارد المريض في أعلى طابق بالبناية ويصوره في حياته ينظر من فوق إلى تحت وفي مشهد انتحاره يرمي بنفسه من فوق إلى أسفل البناية.

واختصارا لما سبق تقوم الاستعارة التصورية على **المزج التصوري** بين العوالم الإنسانية التي يربط فيها المبدع بين تجاربه الشخصية وتجارب الاخرين في تعالقات فيزيائية وعاطفية تقيم في آخر

[1] – يراجع عمر بن دحمان، الاستعارات والخطاب الأدبي، مقاربة معرفية معاصرة، ص111

[2] – يراجع، عمر بن دحمان، الاستعارات والخطاب الأدبي، مقاربة معرفية معاصرة، ص 47

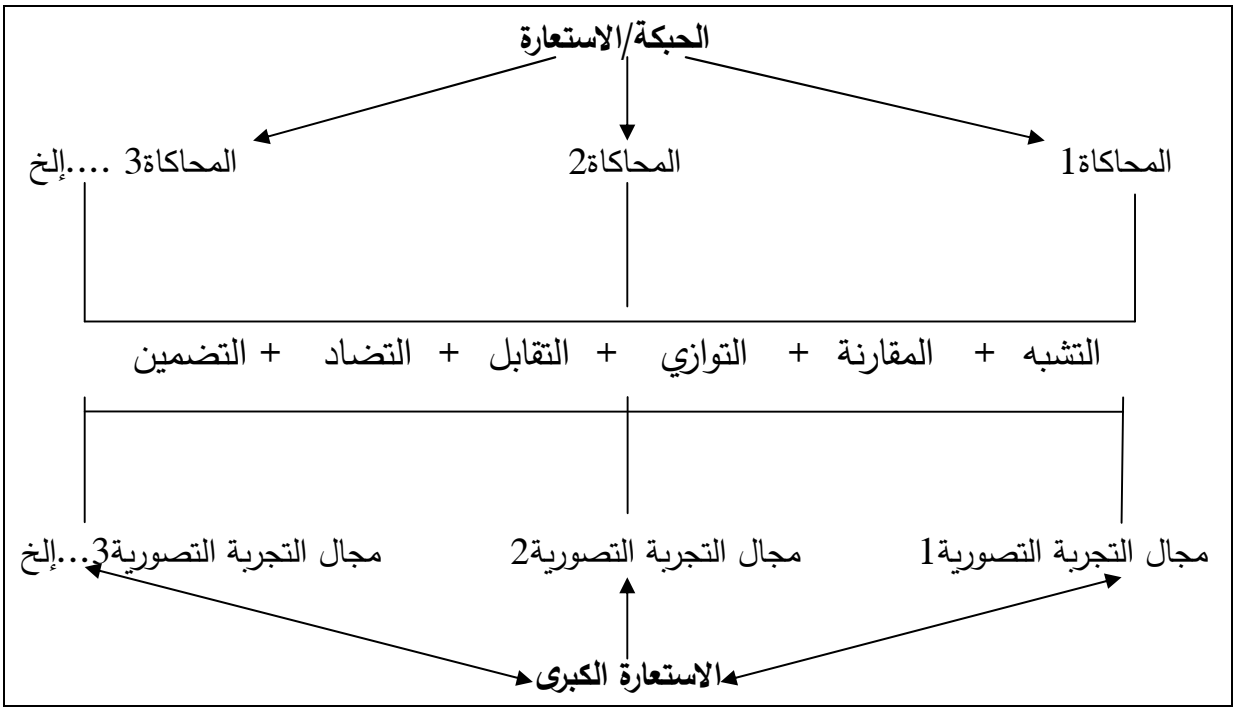
الأمر الاستعارة الكبرى للعمل الفني وهي الفكرة التي تعمل عل انسجام الاستعارات السطحية للنص أما هي فيمكن أن تسري داخل النصوص الأدبية دون تسطيح بالضرورة.

وتتوافق مفاهيم الاستعارة التصورية مع مدونة بحثنا لإقامة الاستعارة الكبرى التي يمكننا أن نضعها هنا مرادفا لثنائية ومفهوم الحبكة/الاستعارة الذي يقترحه بول ريكور، فالحبكة استعارة سردية كبرى للحياة قائمة على مستويات عدة للمحاكاة، ويمكننا استنتاج ذلك فيما يلي :

الحبكة السردية الناتجة عن المزج بين تصور للزمن وتفكيك له لدى السارد ولدى الشخصات وبين أفعاله وأفعالها، هي استعارة سردية تعتبر نتاجا لفعل الحبك، وعليه يولد مفهوم الحبكة/الاستعارة، ويقوم هذا المفهوم على إنشاء مستويات المحاكاة مع الحياة وهي مستوى المحاكاة 1 و2 و3 التي تعمل على تبئير مواضيع الكتابة والمرض والموت.

وإذ تقوم الاستعارة البلاغية في الأساس على التشبيه والمقارنة بن طرفين أو أكثر فقد عملنا على إبراز عناصر التشابه والمقارنة فيها ونظرنا إلى ما يميز التشبيه في السرد، وتتشابه شخصيات المدونة في نظرتها لمواضيع التبئير السابقة وهي الكتابة والمرض والموت، وهي تتأرجح بين ثنائيتي: **الكتابة/الحياة** و**المرض/الموت** حيث تعتبر الكتابة لديها إقرارا لفعل الحياة، والمرض عدو للكتابة ونفي لها وإقرار للموت، لذلك عندما يحضر المرض تنتفي الكتابة فيموت الكاتب وجوديا لأنه يفشل في الكتابة لذلك تختار شخصيتا فرجينيا وولف وريشارد الانتحار لتحيا لأنها بذلك تخط نهايتها بنفسها كنهاية سيرة، ومن هاتين التجربتين الإنسانيتين اللتان تنظران إلى الموت كخلاص من الفشل في الكتابة، تقدم لنا الرواية ومن ثم الفيلم تجربة استعارية ثالثة تقوم فيها شخصية لورا براون والدة ريشارد بمحاولة الانتحار تأثرا بموضوع الفشل في الكتابة، ولأنها ليست كاتبة وإنما ربة بيت، يتخذ لها كاتب الرواية فعلا متولدا من الحقل الدلالي للكتابة هو فعل القراءة، حيث يصور لنا إحساسها بالفشل لأنها تخلت عن فعل القراءة الذي هو على نفس أهمية فعل الكتابة لدى الشخصيات الأخرى، وهو الوجه الآخر لذات العملة الكتابة/القراءة، فتقارن بين مظاهر الحياة اليومية التي تعيشها كربة بيت ومظاهر الحياة التي كانت تحياها في الماضي وأبرز معالمها القراءة، فتقع في جدل الفشل/النجاح ، السعادة/التعاسة ، الحياة/الموت فتسعى إلى الانتحار تأثرا

برؤيا فرجينيا للموت كخلاص من حالة الاكتئاب التي تؤدي إلى موت الكتابة وبالتالي الموت في الحياة لذلك تختار الحياة في الموت. ويمكن اختصار المراحل السابقة لرؤيا تفكيك الحبكة في الرسم التالي:



الفصل الرابع

تفكيك الواقع في السينما الجزائرية و الرواية

المبحث الاول: تاريخ السينما الجزائرية وارهاصات الواقع

1- السينما الكولونيالية وتفكيك صورة الهوية الجزائرية

2- الأفلام الروائية في الجزائر

المبحث الثاني: الرؤيا السردية وتفكيك التاريخ في الرواية الجزائرية

1- بلاغة التوازي بين التخييل والتاريخ

المبحث الأول: تاريخ السينما الجزائرية وارهاصات الواقع

بدأت السينما كفن مبتدع في أواخر القرن التاسع عشر ناتجا عن إبتداع فن التصوير الفوتوغرافي، وبرزت كفن ليس له تاريخ سابق كيانا يستمد وجوده وتطوره من كافة الأنواع والأشكال الفنية التي تضمن له الاستمرار والنجاح وكان أبرز هذه الفنون التي نهلت منها السينما، القصص الأدبية والنصوص المسرحية والحكايات الخرافية والأساطير إلى أن تحولت هي في ذاتها إلى أسطورة القرن العشرين باعتبارها الفن الجماهيري الذي يحتل المرتبة الأولى من المتابعة والاهتمام والتلقي.

وتعتبر الرواية أوطد هذه الفنون الأدبية صلة بالسينما وأداتها الأولى حيث تستمد مادتها الدرامية منها لذلك مارست تأثيرها على الصناعة السينمائية بوصفها رافدا حيويا من روافدها، وبفضل السينما عرفت الجماهير الروايات العالمية كرواية الحرب والسلم، أحدب نوتردام، البؤساء، الإخوة كرامازوف، الشيخ والبحر وغيرها. وقد استفادت السينما الجزائرية من هذه العلاقة الوطيدة منذ بدايتها الأولى، فكانت رائعة الدار الكبيرة والحريق والأفيون والعصى وريح الجنوب....الخ."

سجّل الأدب الجزائري مكانة هامة على مستوى الآداب العالمية قبل الاستقلال وبعده، وتجلى ذلك من خلال النصوص الروائية المكتوبة باللغتين الفرنسية والعربية على حد سواء. واعتبر الأدب المكتوب باللغة الفرنسية نقطة مهمة في تاريخ الأدب الجزائري فقد كانت له أسبقية التعبير عن الذات الجزائرية وعن واقع المجتمع الجزائري أثناء فترة الاحتلال ثم برزت الرواية المكتوبة بالعربية في فترة الاستقلال وتميزت فيها حسب مراحلها المختلفة، كون الرواية تأخذ في كل عصر صورة مميّزة، وتكتسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص رواية في عصر سابق حيث تمكّن رواد الرواية الجزائرية من تحقيق جماليات في الشكل الروائي ساعين إلى التعبير عن الواقع وبلورة رؤية مستقبلية. كما كان للسينما الجزائرية في اقترابها من الرواية، نصيب في التعريف بالواقع الجزائري في تواريخ زمنية معيّنة ونقله إلى المشاهدين، وهذا سعياً إلى تقديم الحقيقة، بمشاهد وصور تعكس الوضع

المعيش في المجتمع، بهدف توعية المتلقي وتثقيفه. هذا الدور الهام الذي تلعبه السينما في تنشئة الوعي الاجتماعي عامة وفي الجزائر خاصة حقيقة أدركها المستعمر الفرنسي منذ البدايات الأولى للفن السينمائي فاستغلها لصالحه وخدمة لأهدافه التوسعية رغم تقليدية الوسائل في تلك الفترة، وأدركتها السلطة الثقافية في جزائر مابعد الاستقلال فشحنتنا ولاتزال الأفلام الثورية التي أنتجتها في فترة الستينات والسبعينات بروح الثورة وحب الوطن.

أمّا أفلام الثمانينات الاجتماعية فتعكس روح الالتزام والاحتشام والمحافظة التي يتميز بها المجتمع الجزائري. و اليوم ومع التقدم التكنولوجي والتقني الذي عرفه فن الصورة ومع توفر سبل الرخاء الثقافي في الجزائر تعاني الساحة الثقافية الجزائرية فقرا من الأفلام وما يتبعها من أنشطة سينمائية. وعلى ذلك يمكننا تقسيم السينما الجزائرية في علاقتها بتحليل الواقع الاجتماعي الجزئري وتفكيكه إلى مراحل في دراستنا هذه وهي:

- سينما المرحلة الاستعمارية وتفكيك صورة الجزائري: وقد كان الاستعمار الفرنسي مالكا للترسانة السينمائية في الجزائر وعليه كان مالكا للخطاب فعمل على تزييف صورة الجزائري و تفكيك الواقع التاريخي وتزييفه.
- سنما الاستقلال وتفكيك الواقع الثوري
- سنما الثمانينات وتفكيك الأزمات الاجتماعية
- سنما التسعينات وتفكيك صورة التطرف الديني.

1- السينما الكولونيالية وتفكيك صورة الهوية الجزائرية:

لم يشغل الجزائري أي مكانة تذكر في الهيئة السينيماتوغرافية الكولونيالية لا كفاعل ولا كموضوع، كان يبدو في الصورة نفسها من الجهتين، حيث من جهة الموضوع وفي جميع الأفلام الكولونيالية بدى الجزائري في صورة الأنديجاني المتوحش والمتخلف والغبي الذي يجب تهذيبه وتحريره، وظهر في جميع الافلام كديكور استعماري وإذا تدخل في دور من أدوار الفيلم فيكون في دور الخارج عن القانون أو اللاأخلاقي، فجورج ميليي

George Méliés مثلا صور منذ السنوات الأولى للسينماتوغراف ابتداءا من 1897 فيلم le Musulman rigolo وبعده سنة 1907 فيلم Ali Barbouyou وهذه العناوين وحدها كفيلة بنقل الصورة التي قدمت بها الكاميرا الفرنسية المواطن الجزائري،إنه موضوع ساخر يرفّه عن الفرنسيين في صالات العرض الفرنسية[1] ولنفس الاعتبار حرم الجزائري من المشاركة في الصناعة السينماتوغرافية الفرنسية وكان هذا الإقصاء متعمدا مخافة أن يتمكن الجزائري من اكتساب هذه التكنولوجيا التي قد تمكنه من نقل الحقيقة الجزائرية التي حاولت الكاميرا الاستعمارية طمسها. ولم يحظى الجزائري بفرصته الكاملة لنقل صورة الهوية الجزائرية إلى العالم عبر الأشكال المطولة والقصيرة للتصوير السينمائي إلاّ بعد الاستقلال. حيث يؤكد **جورج سادول GEORGES SAOOUL** ذلك قائلا: "**لم يوجد على حد علمي إلى غاية 1960 أي بعد 65 عاما من بداية السينما أيُّ فيلم مطول إفريقي فعلي لا في التمثيل أو التصوير أو الكتابة أو التركيب أو غيرها، وهكذا حرم مائتي ألف شخص من الشكل الأكثر تطورا في عالم الفنون.**" [2]

ولهذه الاعتبارات هناك من المؤرخين من يعتبر السينما الكولونيالية سينما غير جزائرية لأنها لم تكن تعبر عن الهوية الفعلية للجزائري وهناك منهم من يعتبرها سينما جزائرية مستشهدا بالإنجازات الجادة والحيادية غير المتأثرة بالإديولوجيا الاستعمارية من أمثال أعمال (فيليكس مسغش fELIX MESGUICH) و(رونيه فوتي) الذي ترك بصمة مهمة في السينماتاك الجزائرية وتحديدا منها الثورية.

ومهما يكن تصنيف هذه السينما القبلية للاستقلال فقد كانت الجزائر مسرحا للسينماتوغراف منذ نشأته في أواخر القرن التاسع عشر، عندما كلف الأخوان لوميير المصور فيليكس مسغش fELIX MESGUICH بتصوير مشاهد من الجزائر, فكانت قائمة الأشرطة طويلة تم عرضها سنة 1897، ومنها الجزائر تلمع تحت شمس الظهيرة، المسجد، القصبة، الأزقة الضيقة الصاعدة، البيوت العربية الصغيرة، وساحة

[1] Voir, Rachid Boudjedra –naissance du cinéma algerien Edition François Maspero 1971, page 10
[2]-LOTFI Mahrzi, Le cinéma algérien, société nationale d'édition et de diffusion, Alger,1980, p. 58 -

الحكومةوالميناء وكذلك مشاهد من تلمسان. كما استقطبت المناظر الجزائرية الكثير من المخرجين المشهورين في السينما الصامتة أمثال جاك فيدر وفيلمه الأتلنتيد, وكذلك جان رنوار مع فيلمه البلد 1929.[1] وقد سجلت هذه الأشرطة صورا تاريخية عن جزائر تلك الفترة ومهما تكن نية وهدف هذه الأشرطة سواء كانت الاحتفال بفرنسا الاستعمارية أو كانت نتاج غاية فنية لأصحابها فإنها تصنف اليوم في رصيد الموروث الثقافي الجزائري ونالت قيمتها الفنية والتاريخية الخارجة عن أي سياق. وتمثيلا لذلك اخترنا هذه الصور المقتطفة من تلك الأشرطة:

[1]- LOTFI Mahrzi, Le cinéma algérien p14

وبعد ذيوع السينما الناطقة في أوربا صور كل من جوليان دوفيفيه وكريستيان جاك فيلمين مهمين هما "**غولغوطا**" عام 1934 "**وواحد من الكتيبة**" عام 1937 مع الممثل الجزائري سيد علي فرناندال. وتشهد الجزائر سنة 1937 تصوير فيلم "**بي بي الموكو**" **pépé le moko لجوليان دوفيفيهjulien du vivier** مع **جان غابان jean**

gabin، مأخوذ عن رواية **أشمي Ashemi** كما هو مبين في الصورة المولية المقتطفة من الفيلم والتي تحمل عنوانه:

ويقدم هذا الفيلم نموذجا للتزييف الاستعماري وتفكيكه لرموز الثقافة الإسلامية في الجزائر حيث يقدم حي القصبة الذي يعتبر من أعرق الأحياء الجزائرية المحافظة كوكر للصوص والدعارة ويلتقط صورا لأزقتها التي يصفها لا كما تصنف اليوم كمعلم تاريخي في الهندسة المعمارية بل يصفها كمتاهة بأزقة ضيقة. « **متاهة موبوءة لا حياة فيها إلا للصوص وقطاع الطرق والهامشيين الجانحين الشحاذين والمومسات، هجين من الخلق أتى من كل أصقاع العالم، عرب ويهود وإيطاليون وإسبان ومالطيون ويونان وحتى صينيون... وأزقتها وسلالمها طرق لا تؤدي إلا إلى حانة وخمارة أو ماخور.ف ي قصبة "بي بي الموكو"، لا وجود لمساجد ولا لمدارس قرآنية، لا وجود لحياة اجتماعية أو ثقافية، ولا وجود لشعب يشقى من أجل لقمة العيش، لا وجود لأسرة جزائرية في بيت جزائري، ولا حديث عن ظلم الاستعمار. حتى أن المخرج دو فيفيي، وإن أشرك الموسيقار الجزائري محمد إيغربوشن في إنجاز الموسيقى التصويرية**

إلى جانب "فينسون سكوت"، آثر ألا يشرك أي جزائري في التمثيل، واقتصر ظهور الجزائري في الفيلم على الكومبارس.»[1] وتمثيلا لذلك الصور الآتية:

[1] مهدي براشد، جناية السنما على القصبة، نمطية المتاهة المليئة بالموبقات، الموقع الالكتروني: http://www.fenni-dz.net/%D8%AC%D9%86%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D8%A8%D8%A9-%D9%86%D9%85%D8%B7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%A7%D9%87/ 0

تمثل الصور السابقة مشهد المفتش "مونييه" أمام محافظ الشرطة لمدينة الجزائر ومساعديه، وهو يشرح له صعوبة القبض على بي بي الموكو وهو داخل القصبة، نظرا لهذه الصفات التي تعكسها الصور السابقة حيث يصفها من « **مشهد من فوق يبين حي القصبة، عميق كما الغابة، يغلي كجحر النمل، ودرجات طويلة فوقها أسطح، كل سطح درج يفضي إلى البحر. وبين درجاتها أزقة ملتوية مظلمة، أزقة على شكل مصيدة، وأخرى تتقاطع، وأزقة فوق أخرى، وأزقة تتعانق بشكل فوضوي مشكلة متاهة متشعبة. أزقة بعضها ضيق وبعضها مسقف كأنها أقبية. وفي كل جنب وفي كل جهة درجات، وعقبات كأنها سلالم، ومنحدرات تفضي إلى هوات مظلمة بروائح كريهة، وأروقة أرهقتها الرطوبة، مظلمة...، شوارع خالية يسكنها الصمت، شوارع بأسماء غريبة ("شارع العجز"، "شارع مدينة السمسم"، "شارع فندق العسل"، "شارع بوعقاشة"). إنهم أربعون ألف في حيز لا يحتمل إلا 10 آلاف. أربعون ألف أتوا من كل مكان، من آتى قبل الفتح، الذين جاءوا من الماضي البربري، وأحفادهم الشرفاء التقليديون، بالنسبة إلينا غامضون. قبائل، صينيون، غجر، الذين لا أصل لهم، سلافيون، مالطيون، سود، سيسيليون، إسبان، ونساء... نساء من كل البلدان، بكل الأشكال، طويلات، بدينات، قصيرات، دون سن، دون شكل، مبتذلات شحما حيث لا أحد يجازف... بيوت بساحة داخلية، منعزلة كما خلية نحل دون سقف،**

تسمع الصوت فيها وكأنك في بئر، متصلات ببعضها البعض بأسطح متنضدة فوق بعضها البعض حتى البحر»[1] حيث تقدم الصور الثلاث الأولى بنايات القصبة المتلاصقة ببعضها والسارد لا ينظر إلي ذلك كخاصية معمارية ممزة وإنما كهندسة تساعد على انتشار الفساد والرذيلة كما تظهره الصورتان الأخيرتان للمقامرين والعاهرات. وليس ذلك إلاّ تفكيكا سلبيا للواقع الحقيقي ونأي عنه نحو تمجيد الفكر الاستعماري الذي أتى ليحمل التنوير والتبشير للمجتمع الجزائري المتخلف.

كما صورت بعد الحرب العالمية الثانية العديد من الأفلام الأقل شهرة إلى غاية سنة 1954، وكانت حصيلة هذه المرحلة من الزمن ما يقارب ثمانين فيلما مطولا، تصنف كلها ضمن السينما الكولونيالية. هذه السينما التي حاولت دائما إعطاء صورة كاذبة عن الوضع الاستعماري في الجزائر مصورة الرجل الفرنسي في ثوب الشجاع المجابه لصعاب إفريقيا في سبيل نقل الحضارة والرقي لهذا الأنديجاني المتخلف، وتؤكد بالشريط المصور فكرة الجزائر الفرنسية المزدهرة وهي صورة مقبغلوطة مقدمة للعالم وهذا إنما تأكيد لخطورة ما يمكن أن تقدمه الصورة وتقنع به المشاهد، وهذه الحقيقة المؤكدة لدور السنيماتوغرافيا في تنشئة الوعي استوعبها الكيان الاستعماري، فأدخل الشريط المصور في أدواته التربوية المدرسية، قدم من خلالها الإمبراطورية الاستعمارية التي على التلميذ أن يمجدها ويساهم في بنائها فاعتبرت السينما لدى السلطات الفرنسية سلاحا عسكريا وتربويا موجها في خدمة مصالح فرنسا التوسعية.

و تعينت أهمية السينما كآلية عسكرية منذ بدايتها الأولى، فقد أكد الكولونيل مارشون Marchand سنة 1895 ضرورة الاستعمال الجيد للسينماتوغرافيا في المستعمرات الإفريقية بعد عرض فيلم سينمائي في مدرسة الخيّالة بمومير Maumur قائلا في خطاب وجهه إلى مدير إحدى المجلات:" **أكيد أن استعمال السينماتوغرافيا من قبل الهيئة الاستعمارية سيؤثر على الأنديجاني كما أثرت الطباعة، ولكن بشرط أن تختار الأفلام بعناية لامتاعه وليس لإخافته، وهذه ليست إلا وسيلة إضافية لتجريد هذا البدائي من**

[1] -يراجع المرجع السابق

السلاح، بإضحاكه، وخلاصة القول إنّ السينما الهزلية هي سلاح التوسع في إفريقيا وباقي الأماكن، إنها تمنح دفعة واحدة لمن يمتلكها قوّة الساحر في مواجهة أبناء الطبيعة كما يقول جون جاك ولا يوجد أفضل من هكذا تفتح في بلاد السود." [1]

إلى أن ظهر أول عمل وثائقي مصور حول حرب التحرير لمخرج فرنسي التحق بصفوف جبهة التحرير الوطني وهو **رونيه فوتي** بفيلمه **الجزائر تحترق** سنة 1957 قدم من خلاله صور جيش التحرير الوطني في جبال أوراس نمامشة وصعوبة اختراق خط موريس ومهاجمة ألغام الونزا وممرضات جيش التحرير، وقد صور هذا الفيلم بتقنية 35 مم ألوان كوداكروم قابلة للاستعمال العكسي وكانت هذه صيغة هواة تباع مع التحميض المدرج في سعر الشراء يعطي إمكانية الالتفاف على الرقابة التي فرضت عليه منذ إصداره لفيلمه الأول سنة 1950 بعنوان "**إفريقيا سنة 50**" الذي أُعتبر أول فيلم فرنسي مناهض للاستعمار وتلاه فيلمه الثاني الذي اتهم بسببه بالمساس بالأمن الداخلي لفرنسا وهو فيلم **الجزائر أمة** سنة 1954، الذي قال فيه : "**إن كانت الجزائر بلادا مستقلة فمن المؤكد أنها ستعود إلى ما كانت عليه**".[2]

وفي سنة 1957 تتكون خلية للإنتاج السينمائي لخدمة الثورة التحريرية دعائيا, تضم كلا من جمال شاندرلي ومحمد لخضر حامينا وأحمد راشدي. أما الانطلاقة الفعلية للأفلام السينمائية الخيالية المطولة فتعود إلى فترة الاستقلال مع الفيلم التاريخي **الليل يخاف من النهار** لمصطفى بديع سنة 1965 **وريح الأوراس** للخضر حامينا 1966 مرورًا ب**تحيا يا ديدو** لمحمد زينات سنة 1971 **وسقف وعائلة** لرابح لعراجي سنة 1982 وغيرها من الأفلام الجادة. وتعكس هذه النماذج من الأفلام كما هو باد من عنوانها إختلافا مرحليا نوعيا في السينما الجزائرية على مر ثلاثة عقود نلخصه في :

[1]- LOTFI Mahrzi, Le cinéma algérien p 38

[2] - أوريان برون / ماغالي جاكمين، روني فوتي والاستعمار ، سينما الفن والالتزام – مجلة الثقافة، العدد 23، الجزائر، 2010، ص. 182

أولا: سينما الستينات أو ما يعرف بالسينما الثورية ويمكن التمييز فيها بين طابعين:

1-الأفلام الثورية التاريخية التي تحتفي باسماء حقيقية وأحداث واقعية صنعت بطولات الثورة الجزائرية من أمثال فيلم "معركة الجزائر".

2- الأفلام الثورية التخييلية المستوحاة من نصوص أدبية والمشتركة مع الطابع الأول في نفس السمة وهي الواقعية والتسجيلية وقربها الشديد من صورة الحياة اليومية التي عاشها الجزائري إبان فترة الاستعمار وحرب التحرير منها مثلا فيلم الأفيون والعصى عن رواية مولود فرعون بنفس العنوان.

ثانيا: سينما السبعينات وهي مرحلة انتقال من الطابع الثوري المهيمن إلى الطابع الاجتماعي فشهدت مزيجا من هذا وذاك وتخللها حضور قوي للفيلم الفكاهي.

ثالثا: سينما الثمانينات وتميزت بطابعها الاجتماعي الذي سلط الضوء على المشاكل اليومية للمواطن الجزائري كغلاء المعيشة وأزمة السكن والنمو الديموغرافي ومشاكل الزواج والطلاق...الخ

مرت السينما الجزائرية بعد الاستقلال بمرحلتين مهمتين من حيث التطور الأيديولوجي لأصحابها، فقد كانت المرحلة الأولى تأسيسية لهذا النوع من الفنون، وكان السينمائيون يتخبطون في إشكالية تحديد هويتهم بالنسبة للآخر الذي يمثله الغرب، وفي المرحلة الثانية وبالتحديد في الثمانينيات من القرن العشرين، تحدث القطيعة بين السينمائي وهويته نتيجة للانتكاسات، التي ما فتئت تنخر أمجاد الأمة في عصرها الحديث، وتحدث الردة ويتحول السينمائي من حامل لآمال وآلام مجتمعه إلى سينمائي فقط، وتغدو بذلك الصناعة الفيلمية الهدف الأسمى لكل عامل في هذا الحقل من الفنون، إلى درجة الاستسلام للطموحات الفردية بمعزل عن سيرورة الواقع والتاريخ. ولكي لا نحيد عن النقد الفني الموضوعي نقول إن المجال السينمائي يحكمه المقياس الفني قبل كل شيء، فلا يجوز التأريخ للفن السابع

بمنظار سياسي محض بعيدا عن منطق الفنون. ومن الناحية التاريخية يمكن تقسيم السينما الجزائرية إلى سينما ما قبل الاستقلال وإلى ما بعده.

إن الفضاء الجغرافي هو العامل المشترك بين القسمين، فالسينما القبلية هي سينما المستعمر, بطلها مغامر أوربي وقائد عسكري فرنسي، أما السكان الأصليون فلا يظهرون إلا في صور مشوهة لا تعكس الحقائق الواقعية، وكان على الجزائريين انتظار الاستقلال السياسي كي يصبحوا موضوعا حقيقيا للقصص السينمائية، وهذا الغياب عرفه الأدب قبل السينما, وصدرت صرخات مدوية من الروائيين الجزائريين في العهد الاستعماري، بالرغم من اتخاذهم اللغة الفرنسية وسيلة لكتابتهم، حيث لفتوا الانتباه إلى أوضاع الشعب الجزائري، والأهم من ذلك الالتفات إلى العنصر العربي المسلوب الحقوق، والذي يعيش على هامش الحياة، وتحويله إلى بطل أي إثبات ذاته المستقلة عن المستعمر.ويتجسد ذلك بخاصة في روايات الكاتب محمد ديب ومنها (الدار الكبيرة) و(الحريق) ثم (النول)، التي لم يتعرف عليها المشاهد إلا من خلال مسلسل (الحريق) للمخرج مصطفى بديع سنة 1974. وكذلك روايات مولود فرعون ومنها (ابن الفقير) (والدروب الصاعدة)، وكانت رواية مولود معمري (الأفيون والعصا) الأكثر حظا.ويمكن تحديد مرحلة الستينيات كميلاد فعلي لسينما ما بعد الاستقلال، وهي تضم الإنتاج الخاص والعام، وكذلك سينما المهجر ثم الإنتاج المشترك الذي برز بأعمال عالمية منها (معركة الجزائر) للمخرج الإيطالي جيلو بنتكرفو سنة 1966 و(الغريب) للوكينو فشكنتي سنة 1968 وكذلك (زاد) لكوستا جافراس 1968، ونعثر في هذا النوع على فيلم طريف لمغامرات الوسترن السباجيتي (ثلاثة مسدسات ضد سيزار) للمخرج الإيطالي إينزو بيري، بمعية المخرج موسى حداد سنة 1967.

حملت السينما بوادر الانتعاش في السبعينيات والثمانينيات, ثم انتابتها حالة من التدهور لتصل مع حلول التسعينيات من القرن العشرين إلى وضعية كاسدة من الناحية الميدانية, فصدور أي فيلم جزائري جديد لم يعد يحدث ضجة إعلامية أو فكرية, بل لم يعد يلفت الانتباه, والسبب الأساسي يعود إلى إهمال السوق الداخلية للإعداد الجيد لقاعات

العرض وكذا غياب الجانب الإشهاري الذي يلعب دورا مهما في توجيه فكر وذوق المشاهد. وتعرض جل الأفلام الجزائرية الحديثة العهد أول ما تعرض خارج الجزائر, إما في المهرجانات الدولية أو في قاعات العروض العادية ولايتعرف عليها الجمهور الجزائري إلا بعد مرور مدة غير قصيرة. وظل النقاد والمؤرخون الجزائريون ولا يزالون يؤصلون لتاريخ السينما في الجزائر, بداية من اندلاع الثورة التحريرية ثم فترة الاستقلال فقط, وتبدو لهم السينما القبلية مرآة لمجتمع غير جزائري وبالتالي لا علاقة له بالسينما الجزائرية, في حين تعرف نفس السينما هجرة مكثفة لرجالها إلى فرنسا, وحتى إن جاهدوا في إنتاج وإخراج أفلام تصور واقعهم, إلا أن منبعها وفكرها ووسائلها ليست جزائرية, نذكر منها (شاب) لرشيد بوشارب (1990) و(حب ممنوع)لسيد علي فتار(1990) و(مائة بالمائة أرابيكا) لمحمود زموري (1997) و(زوزو) لمرزاق علواش (2003) وكذلك (باب الواب) للمخرج نفسه (2005).

إن هذا التحول العميق في ذوق المشاهد، لم يلفت اهتمام العاملين في حقل السينما، بل كان هدفهم الوحيد عرض الإنتاج في المحافل الدولية للتعريف بالمخرج أو الممثلين مع الإصرار على عدم وجود المشاهد، ففي الدورة التاسعة عشرة لمهرجان السينما الإفريقية بواقادوقو (مارس 2005) يتوج الممثل سيد علي كويرات بجائزة أحسن ممثل لدوره في فيلم (المشكوك فيهم) لكمال دهان، وهي قصة مقتبسة من رواية للأديب طاهر جاووت بينما يتميز فيلم (المنارة) لبلقاسم حجاج بجانبه التقني فيحصل على جائزة أحسن صوت.على أن الأفلام الجزائرية حافلة بجوائز المهرجانات الدولية المختلفة، بيد أنها تفتقر لتشريف المشاهد الجزائري، حيث صادر السينمائيون رأيه فهو في النهاية الذي يتابع ويقيم ويحكم، وهو بالتالي يحدد مدى فاعلية الإبداع السينمائي وقدرته على التأثير والإمتاع.

ولكي لا يبقى المشاهد في خيال ووهم السينما الغربية يجب أن يُ نمى فيه الذوق الفني كي يتمكن من التمييز بين الأعمال الإبداعية ويكون له بذلك مواقف خاصة وردود أفعال محددة نحو كل عمل سينمائي يصدر في حينه، ولهذا مازال التساؤل: عن موقف

المشاهد من أفلام مهمة مثل (القلعة) لمحمد شويخ (1992) و(جبل باية) لعز الدين مدور (1997) و(ريح النسيان) لبلقاسم حجاج (2003) و(رشيدة) ليمينة شويخ (2003).

2- الأفلام الروائية في الجزائر:

شهد الأدب الجزائري محاولات قصصية مطولة تنحو منحى روائيا، وأول عمل من هذا النوع كتبه صاحبه سنة 1849 وهو "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد بن إبراهيم المدعو الأمير مصطفى، ثم تبعته محاولات أخرى مثل "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي، " الحريق "لنور الدين بوجدرة.[1] إلاّ أن النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة ارتبطت برواية "ريح الجنوب"، وقد كتبها عبد الحميد بن هدوقة في فترة كان فيها الحديث جديا عن الثورة الزراعية فأنجزها في5/11/1970 ، ثم كان التطبيق الفعلي لهذا المشروع في8/11/1971 ، فدشن الرئيس هواري بومدين أول تعاونية للثورة الزراعية في قرية خميس الخشنة في17/06/1972 ، ثم دشنت بعد ذلك أول قرية اشتراكية في عين نحالة بتاريخ17/06/1975.[2] وتم إنتاج فيلم ريح الجنوب في سنة 1975 من قبل المخرج الجزائري سليم رياض، حيث يعد من الأفلام الجزائرية القليلة التي اقتبست من الروايات. فريح الجنوب تكاد تكون الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية الوحيدة التي تم تحويلها إلى فيلم سينمائي.

تنطلق الرواية في صباح يوم الجمعة، – وهو يوم سوق – أين يستعد عابد بن القاضي للذهاب إلى السوق مع ابنه عبد القادر، فيقف قرب الدار متأملا أراضيه وقطيع الغنم الذي يقوده الراعي رابح، وعلى صدره هم ينغص راحة باله، ذلك أن هناك إشاعات بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي حول الإصلاح الزراعي، ثم خطرت بباله فكرة بعثت في نفسه السرور حين نظر من الخارج إلى غرفة ابنته نفيسة،

[1]– عمر بن قينة، الأدب العربي الحديث، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،1999 ص 198/197.

[2]– م ن، ص 168.

يتلخص مضمونها في تزويج ابنته إلى مالك شيخ البلدية والذي يقوم بتأميم الأراضي، في ذلك الوقت كانت نفيسة داخل غرفتها تعاني الضيق والشعور بالضجر تقول أكاد أتفجر، أكاد أتفجر في هذه الصحراء[1] ، ثم تضيف " كل الطلبة يفرحون بعطلهم، أما أنا فعطلتي أقضيها في منفى[2] ، وفجأة تهدأ نفيسة من حالة الاضطراب، عندما تسمع صوت أنغام حزينة كان يعزفها الراعي رابح، فتطرب ولا يخرجها من ذلك إلا صوت العجوز رحمة منادية على أخيها عبد القادر من بعيد، معلنة عن قدومها، كي تذهب مع خيرة – والدة نفيسة –إلى المقبرة، فترغب هذه الأخيرة في الذهاب معهما " أرغب في ذلك يا خالة ! أود أن أرى الدنيا، إنني اختنقت في هذا السجن.[3] "

بعد أيام تحتفل القرية بتدشين مقبرة لأبناء الشهداء الذين سقطوا أيام حرب التحرير، فيستقبل عابد بن القاضي أهل القرية في بيته رغبة منه في التأثير في مالك وإعادة ربط ما بينهما من صلات قديمة فمالك كان خطيب زليخة – ابنة عابد بن القاضي– والتي استشهدت أيام الثورة، حين أعد مالك ورفاقه من المجاهدين لغما كان من المفترض أن يستهدف قطارا عسكريا، لكنه خطأ استهدف قطارا مدنيا كانت زليخة من ركابه، مما أثار غيظ ابن القاضي فوشى بالمجموعة لقوات الاحتلال، فأثر ذلك في نفس مالك وأصبح يتهرب منه، وفي هذا اليوم يوم الاحتفال يدعو عابد بن القاضي مالكا لرؤية زوجته خيرة، لأنها ترجو ذلك منه، فيقبل دعوتها، وعندما يدخل الغرفة ما إن يقع نظره على نفيسة حتى يبهت لما رأى، فهي شديدة الشبه بأختها وخطيبته السابقة زليخة.

ويسعى عابد بن القاضي لإشاعة خبر خطوبة مالك لابنته نفيسة على الرغم من تحفظ مالك، فتعلن خيرة هذا الخبر لابنتها فترفض بشدة لأنها لا ترغب بالبقاء في القرية، كما انها لا تريد الزواج بشخص يكبرها سنا ولا تعرفه جيدا وحين يصر الأب على قراره

[1]– عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط5، ص10.

[2]– عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص10

[3]– المصدر السابق، ص20

تهرب إلى المدينة بحثا عن حريتها المسلوبة. وأهم ما تحتفل به هذه الرواية ونقله الفيلم بأمانة هو تمجيد الثورة الزراعية والأرض كأهم مكسب بعد الاستقلال وابرازه لصورة المرأة الجزائرية التي تكافح من أجل تعلمها وخروجها من الأمية التي أورثها الاستعمار إضافة إلى حالة الفقر التي كانت من مخلفاته أيضا.

وبعد رواية ريح الجنوب والأفيون والعصا نأت السينما عن الأدب في الجزائر ولعل ذلك من الأسباب الأساس التي أدت إلى فقر الساحة السينمائية في الجزائر من الأعمال الضخمة التي تمجد التاريخ وتستلهم من الأدب عامة والرواية خاصة، وقد حاولت الهيئة الثقافية في الجزائر إحياء هذا الركود بمشروع تحويل رواية الأمير عبد القادر لواسيني الأعرج إلى فيلم ضخم إلاّ أن المشروع توقف لتطلبه ميزانية مالية ضخمة وتظل مع ذلك قيمة رواية الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج على قدر كبير من النضج الفن في التجربة السردية وسنحاول إجلاء جانب منها في المبحث الموالي.

المبحث الثاني : الرؤيا السردية وتفكيك التاريخ في الرواية الجزائرية

1-بلاغة التوازي بين التاريخ والتخييل:

وصلت الرواية بصفة عامة اليوم والرواية الجزائرية بصفة خاصة إلى مستوى من النضج الفني الذي ينظر إلى السرد على أنه فن إنساني لابد أن يعمل على ابراز قيمة الانسان الوجودية، يتخلص فيها الشكل الفني من الطابع اللاإنساني deshumanisation للفن، بحرفيته الواقعية، ربما بانتقاد غرائز المجتمع الحديث وميوله وجنونه، أو ربما بأن يؤلف الفيلم أو الرواية مضمون يوم في حياة مدينة كبرى من غير استخدام للحبكة التقليدية، بل بفيض من الأفكار والارتباطات بلا وجود للبطل التقليدي بل بتيار للوعي وبوح باطني لا شعوري لا ينتهي لعالم مفكك.فالوقائع تصبح جذابة عند التفكير فيها وتحسسها بأسلوب فني مطلوب.

النص الحكائي نص مفتوح متعدد البنى والأساليب ولا نهائي التصنيف والتعيين، وتعتبر الرواية أكثر الأنواع الحكائية قدرة على التشظي والتكثف في أشكالها وأساليبها وموضوعاتها ودلالاتها.لذلك سجلت الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، نقلة نوعية تجاوزت بها حبسة التقليد نحو انفتاح الكتابة، أو الانشغال بنفسها إلى جانب وظيفتها الأساسية التي انشغلت بها منذ ميلادها، وهي تقديم رؤيا عن العالم وتمثيله، حيث تحول سرد الرواية العربية من الشكل التقليدي الذي يحتفي بالحكاية ويوقّر تسلسلها المنطقي وتتابعها الحدثي الطبيعي، بتدرج يؤدي إلى نهاية تنحلّ فيها الأزمة، نحو ما يسميه عبد الله إبراهيم بالسرد الكثيف الذي يروم فيه الروائي الاهتمام بكيفيات تركيب المادة الحكائية؛ **للانشغال** حيث يقول في معرض مقارنته بالسرد التقليدي :« **أصبحت الرواية العربية أكثر ميلا بنفسها وبدرجة لا تقلّ عن انشغالها بتمثيل العالم، ويكون السرد الروائي شفافا إذا اختفى السرد وتوارى إلى أقصى حد لصالح الحكاية فتعرض الأحداث نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردي، أما حين يشير الراوي كثيرا إلى نفسه بوصفه**

منتجا للأحداث ومبتكرا للحكاية، فإن ثمة مسافة تفصل المتلقي عن العالم الفني الذي يصطنعه السرد فلا يقع اندماج بين المتلقي والأحداث، ويتمزق الإيهام بواقعية الحكاية، وينشط المتلقي في المشاركة بإنتاج ذلك العالم المتخيل، وفي هذا الأسلوب من السرد يتدخل الراوي متحدثا عن نفسه ودوره ولا يتردّد في إبداء شتى الملاحظات حول مهمته السردية، وذلك هو السرد الكثيف.»[1]

إن الكثافة l'opacité كما أصَّلها تودوروف في كتابه "الشعرية" هي المظهر العام لبلاغة الرواية وهي طريقة للسرد يكثف فيها الروائي تقنيات القول السردي ووجهات النظر المتعددة،[2](2) إنه مظهر يتأسس في الرواية عبر تكثيف السمات السردية، لذلك يسميها محمد أنقار ببلاغة السمات وهي بلاغة تستوعب أصول البلاغة العامة وتغنيها بأصول تستمدها من طبيعة النصوص التي تنظر فيها، ومن خصوصية الأنواع التي تنتمي إليها هذه النصوص، والقراءة التي تستند إلى مفهوم النوع تقوم على تمرّس بالأعمال التي تنتمي إلى جنس أدبي معين، وفي الرواية تشكل جملة السمات السردية النسيج البلاغي للعمل، دون أن تكون لهذه السمات قواعد سوى الخبرة الجمالية المتراكمة في وعي القارئ بأساليب التصوير الروائي وحيله البلاغية والنوعية.[3] ليس لهذه السمات حسب الناقد محمد أنقار قواعد مقننة وأبواب في علم البلاغة إنما تقيم هيكلها من تقنيات تشكل المعنى التي تبني صورة تثير المخيلة وتحرك الوجدان مستمدة من طبيعة الحياة الإنسانية وخصائصها، تعبر عنها في النص سمات البساطة والتدرج والتوازن والتأمل والتوجس والمراوغة والإيحاء والتجسيد والسؤال والحيرة وغيرها.

[1] – عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السّرديّ في الرّواية العربية المعاصرة، بحثٌ في تقنيات السرد ووظائفه مجلة علامات، ع 16، ص3.

[2] – تزفيطان تودوروف، الشِّعرية، تر: عثماني الميلود، ط1، الدار البيضاء: 1990، منشورات عيون، ص38.

[3] – [3]– محمّد مشبال "تحوُّلات البلاغة"، مجلة بلاغات. المغرب: 2009، منشورات مجموعة البحث في البلاغة بالقصر الكبير ع1، ص20

إنها سمات تحددها مبادئ جمالية مستقاة من سياق النص أو أصول النوع الأدبي وما يحددها ليس السياق اللغوي وإنما النص باعتباره وحدة كلية، وهي تختلف عن مفهوم السمات في الأسلوبية ومفهوم الأبواب في البلاغة، « **فإذا كانت هذه مقننة سلفا على أساس مجموعة من القواعد المقررة من الحذف والزيادة والاستبدال والقلب وتلك على أساس عمليات الانزياح التي تجري في المستويات اللسانية المعيارية فإن مفهومها في بلاغة السمات لا يقوم على قواعد مقررة أو مبدأ عام بقدر ما تحددها مبادئ جمالية عامة كالإيحاء والتجسيد والتصوير وغيرها**»[1] وليس لهذه السمات حسب أنقار قواعد مقننة سوى الخبرة الجمالية المتراكمة في وعي القارئ بأساليب التصوير الروائي وحيله البلاغية النوعية، وهذا يجعل بلاغة الرواية ذات طابع حدسي تقوم على الذوق، أكثر مما تقوم على القواعد، ذوقا مدربا يستند إلى هذه الخبرة.لكننا نتساءل من أين يكتسب القارئ هذه الخبرة هل فقط من قراءة الروايات، كيف يمكن أن يطلق حكما جماليا نوعيا دون أن يمتلك رصيدا معرفيا شاملا لجهود قرن كامل من البحث النقدي في مجال السرد، الذي ابتدأ بالشكلانيين وانتهى بالبنيويين ونضج على يدهم، ثم انفتح على بوابة ما بعد البنيوية؟

إننا لا يمكن أن ندعي غياب كيان مقنن لبلاغة السرد وقد وضع واين بوث في الستينات كتاب بلاغة المتخيل ولا يمكننا أن نتنكر لتأصيل تودوروف في الشعرية ولا لجهود جيرار جينيت في كتابه "محسنات"، حيث يلتقي هؤلاء النقاد على اختلاف المدارس النقدية التي ينتمون إليها في أن ما يقيم خطاب التخييل في السرد ويبني شعريته وبلاغته ومن ثم كثافته، هو مقولة أو آلية المنظور أو وجهة النظر كما يسميها واين بوث أو الرؤيا أو الصوت كما يسميها تودوروف أو التبئير كما يسميه جيرار جينيت، وجميعها مسميات لذات الظاهرة السردية ولكن من وجهة نظر خاصة للناقد، ونحن نختار منها لدراستنا مقترح تودوروف في كتابه الشعرية أي مقولة الرؤيا لأنها أقرب هذه المسميات إلى حقل البلاغة على اعتبار قدم استعمالها في حقل النقد الأدبي والفني عموما، فكل

[1] – محمّد مشبال "تحوُّلات البلاغة، ص20

عمل فني مهما كان نوعه رسما أو نحتا أو مسرحا أو شعرا أو سردا يقدم نظرة عن الحياة والوجود، فالرؤيا في العمل الفني« **سلسلة من الفرضيات تولدت في عقل شامل وفكر حساس، يستجيب لتجارب الحياة استجابة فنية تأتي على شكل رؤيا إما تكون تفسيرا للحياة أو إقتراحا لنمط آخر من الحياة وهذا ما يعطي للرؤيا شموليتها مهما كانت جزئية** »[1] وتبني الرؤيا كيانها في السرد حسب تودورف على مقولتي التوازي والصوت.

سنعمل على رصد هذه السمات البلاغية في الرواية الجزائرية الجديدة من خلال تجربة واسيني الأعرج، وسنأخذ نموذجا من بداية العشرية الأولى من الألفية الثالثة هو رواية "كتاب الأمير" لنرصد مدى تطور المعطى الكتابي الجمالي في الرواية الجزائرية، وكيفية تعاطي الروائي مع التاريخ وتخييله وقد أعطينا حكما نقديا أوليّا قائما على الخبرة القرائية مفاده أن السمة الطاغية على النوع هي بنى التوازي بين الحقائق التاريخية والفعل التخييلي للسارد .

1-1 بنية التوازي:

عرف الشكلانيون الروس التوازي بأنّه "نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات تركيبية أو إيقاعية.[2] وهذه القاعدة التي وضعها الشكلانيون للتوازي عامة تجعله ظاهرة متواجدة في كل أشكال الأدب شعره ونثره؛ فقد وسّع جاكبسون قدرة التوازي على التحكم في المكونات اللغوية، لتشمل كل مكونات العمل النصي وأنظمته اللفظية والدلالية، حيث هناك نسق من تناسبات على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في

[1] – محمّد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، ط1، سوريا: 2007، دار الحوار للنّشر والتوزيع، ص152.

[2] – تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، بيروت: 1982، دار الأبحاث العربية، ص229.

مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية.وهذا النسق يكسب البنى المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه، فمقولة التوازي تتعدى كونها تقنية تُحرِّك البنية التركيبية للألفاظ إلى كونها ظاهرة متجذرة في التكوين النصي على كل مستوياته، ابتداء من أصغر مكوناته اللسانية المتمثلة في الدال اللغوي وأقسامه اللسانية إلى التراكيب الجملية، وبالتالي إلى بنية النص الكلية[1]، ويرى محمد مفتاح أن التوازي، "إعادة لبنية ما أو بعض عناصرها مع اشتراك في المعنى واختلاف فيه"[2]. ويحيل هذا التعريف إلى مبدأ التكرار والعلاقة التي تجمع المتكررات بوصفها تقنية أساسية في تكوين التوازي في التعبيرات اللغوية.ويقودنا ذلك إلى الدخول في منطقة المفهوم التكراري التي عملت فيها البلاغة العربية في كثير من أنساقها التي تقترب مباشرة من مفهوم التكرار الخالص أو تتصل به.ولعل من يستعرض الجهود البلاغية العربية القديمة يجد جهد السجلماسي يتجه نحو هذا المفهوم، وذلك أنه قد وضع التفكير البلاغي على طريق مبدأ التوازي، من خلال جعله للتشكيل التكراري الجنس العاشر من أجناس الأساليب البلاغية، التي قسمها بحسب القانون البلاغي الذي تتحرك من خلاله، وقد أطلق على هذا الجنس مصطلح **التكرير**.[3]

أدرج السجلماسي تحت مصطلح التكرير كل الأشكال البلاغية التي تتفق معاً في نظامها التشكيلي الذي تلتقي فيه على مبدأ التكرار، وهو فيما يبدو لا يتوقف عند التكرار بوصفه ظاهرة تقيم علاقة تطابق بين الألفاظ المكررة لفظاً ومعنى، بل يتعدى ذلك إلى كونه ظاهرة تكوينية تنتظم تحت قانون التقابل القائم على التماثل الذي يتخلل التنظيم التكراري للألفاظ والتراكيب، وقد حدد علاقتين لضبط قانون التكرار بين المتكررات، هما: علاقة المشاكلة، وعلاقة المناسبة.وقد جعل علاقة المشاكلة تنتج

[1]–. محمّد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط1. الدار البيضاء: 1996، المركز الثقافيّ العربيّ ص 99

[2] – نفسه ص، ص نفسها.

[3] – السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط1. الرباط: 1980، مكتبة المعارف، ص476.

التكرير اللفظي، وعلاقة المناسبة تنتج التكرير المعنوي.[1] وفي سبيل تأكيد الأثر البلاغي الذي يلعبه التوازي في تشكيل الدلالة، يرى محمد خطابي أنه ظاهرة لا يمكن تحديدها على مستوى الجملة وليس له أي وظيفة نحوية ويمكن تحديد التوازي على مستوى اللغة فقط بتواز البنية التركيبية لعدد من الجمل؛ فوظيفته بلاغية تتعلق بأثر القول في القارئ.[2]

1-2 رؤيا التوازي في السرد:

ينقل تودوروف التوازي إلى السرد قائلا: "التوازي صيغة تكتب كالتالي: أ ج...أ د.حيث أ عنصر ثابت، دائم الرجعة على حين ج ود متغيران يرافقانه، ولذلك فهما متقابلان[3] وهذه المعادلة العامة تمنح التوازي إمكانية التواجد بأشكال مختلفة في جميع مكونات الخطاب السردي، ومع ذلك صنفه تودورف في نمطين.

ميز تودوروف بين نمطين من التوازي في السرد هما:

أ-توازي الحبكة وهو متصل بوحدات السرد الكبرى

ب-توازي الصيغ اللغوية أي التفاصيل

إذا هناك تواز بين الأطراف الحكائية من شخصيات وموضوعات يبدو السارد مسؤولا عنه وممتلكا له في الحكاية.وتواز صيغي متعلق بفعل التلفظ السردي العائد أيضا إلى السارد والذي تتعين به مستويات السرد وأنواعه والحالات الملتبسة للمتكلم في الحكي وتعدد الساردين.وسنعمل على استجلاء بعض الأمثلة عن اشتغال التوازي في رواية "**كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد**" لواسيني الأعرج.

---

[1] -يراجع السجلماسيي المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص477 - 478.

[2]- محمّد خطابي، لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1. بيروت: 1991، المركز الثقافي العربي ص30

[3]- ينظر: تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمّد نديم خشفة، ص69، نسخة إلكترونية على موقع مكتبة محمد ربيع الغامدي، http://www.mohamedrabeea.com/viewfiles.aspx?pageid=17، تاريخ الاطّلاع على الموقع: 15-01-2016

1-2-1 توازيات الحبكة:

إنّ أهم ما يؤسس الحبكة هو الشخصيات والموضوعات، لذلك يندرج تحت نمط توازي الحبكة: توازي الشخصيات، وتوازي الموضوعات في حالة من التقابل التى عبر عنها الدرس السيميائي بالاتصال الذي يمثله التشابه أو الانفصال الذي يمثله التعارض أو الاختلاف.

أولا: بين الشخصيات كممتلكات للرغبات والمواضيع.

ثانيا: بين المواضيع كصور وعي ذاتي تخييلي أو تاريخي.

وثالثا: بين الشخصيات والموضوعات في علاقة تخييلية سردية موازية للواقع الحقيقي الذي يحاكيه الكاتب، وتقاس به التجربة الشعرية في قيمتها الواقعية والوجودية.

إن عنصر المقابلة بين الأطراف في الحكاية، أو بين الأفكار أو بين الكلمات التي تكوّن عالما في ذاتها باعتبارها مشحونة بإديولوجيا المتكلمين كما يرى ميخائيل باختين، هو جوهر النص السردي، حيث تتجاور الشخصيات في الحكاية وكذلك الموضوعات إما بصيغة التتابع والتجاور، التي تكون مسايرة للتتابع الكرونولوجي الزمني للأحداث، بإتباع المسار الأصلي الذي حدثت به الأحداث في الواقع بطريقة تراتبية أو متزامنة، وهذا شكل أصلي للحكاية أسماه الشكلانيون المتن الحكائي، وإما تتقدم الشخصيات والموضوعات بصيغة التقابل والتعارض بينها، بترتيب يتبع هذه الصيغة ويخالف الترتيب الكرونولوجي والزمن الفعلي لوقوع الأحداث، ويراعي زمن الظهور في العمل، المرتب من قبل الكاتب ويتلفظ به السارد، بحسب مقاصده الجمالية التي تسعى إلى بناء مبنى حكائي مخالف ومُغاير ومُنزاح عن المتن الحكائي الأصلي، لذلك نعتبر الإنزياح في النص السردي قائما على عنصري التقابل والتعارض في الحكي، اللذان يحققان بدورهما حالة من التوازي التي يستوعبها القارئ أثناء القراءة ويبنيها ويتأثر بها بالفهم، وتحقق فيه متعة المقارنة والمقابلة

والاستنتاج المرافِقة لخيط الحكي، وتخلق عنده أيضا عنصر التشويق الذي يأخذه نحو الحبكة التي هي صورة أشمل للمعنى الكلي للحكاية، وللحدث الأكبر الذي تبنيه أحداث صغرى متعلقة بالشخصيات أو الموضوعات، وبهذه الطريقة تتحقق حالة التوازي كصورة بلاغية في الرواية.ونعتبر السارد مالكا لها في الرواية باعتباره الكيان التخييلي الذي يمنح للرواية شعريتها. فالتجربة الشعرية التي تقوم على العلاقة بين المبدع والحياة تتحقق بالوصول الى نوع من التوازن بين الذات والموضوع ومعنى ذلك أن خروج النص الى دائرة التلقي، لا يتم إلا إذا وصل المبدع الى قمة توازنه مع النص[1] والسارد في الرواية وسيط لذلك.

1-3 السارد وتوازيات الحبكة في رواية الأمير:

السارد هو القائم بوظيفة الحكي في الحكاية، وقد يكون مجرد ذات متلفظة للخطاب كما يمكن أن يكون شخصية مشاركة في الأحداث، أو في الحكاية، وهو الإطار المنظم لسير الحدث فيها، ويرتب المادة الحكائية من شخصيات أو موضوعات أو أزمنة، أو ملفوظات أو صور وعي، في تقابلات أو تعارضات أو تشابهات أو إتلافات.

وفي رواية كتاب الأمير يحاول الكاتب جاهدا بناء صورة من التوازن بين امتلاك جهتي الذوات جهة الإسلام ممثلة بالأمير عبد القادر وجهة المسيحية ممثلة بالمونسينيور ديبوش لموضوع التسامح، الذي نعتبره مسؤولا عن تنظيم المادة المسرودة، حيث تنبني الرواية بكاملها على موضوع سعي المونسنيور ديبوش للحصول على العفو للأمير عبد القادر، وإطلاق سراحه من قصر أمبواز بفرنسا والإصرار على تنفيذ الحكومة الفرنسية لوعدها له بمعاملته كضيف لا كسجين، ريثما يرحل إلى الوجهة التي يختارها منفى له، ويطيل السارد موقف لقاءات المونسينيور ديبوش بالأمير عبد القادر في القصر بحجة أنها مادة رسالة طويلة يكتبها المونسينيور لملك فرنسا يطلب فيها الوفاء بالعهد المقطوع للأمير إثر وضعه السلاح، يعدّد فيها صفاته وتفاصيل حربه مع فرنسا وتعاملاته خلالها

[1]- يراجع: جابر عصفور، قراءة النقد الأدبي، هيئة الكتاب القاهرة، 2002، ص247

مع من حوله من أتباعه، وكذلك مع خصومه وأسراه، وإبراز خصاله النبيلة التي تحتم معاملته كنبيل لا كسجين.فتبدو الرواية بكاملها استعادة لتفاصيل حياة الأمير عبد القادر ومسيرة نضاله ضد فرنسا، بوتيرة سردية غير منتظمة كرونولوجيا، بل منتظمة صيغيا في إطار المادة الكلامية المتلفظ بها من طرف المونسينيور وخادمه أثناء تحاورهما وهو يكتب الرسالة، وفي إطار الخطابات المنقولة عنه متمثلة في رسائله الموجهة للمونسينيور، وفي حواراتهما معا في اللقاءات التي جمعتهما ويتذكرها المونسينيور، ويسردها لخادمه واصفا له إعجابه بهذا المسلم النبيل، وأثناء عملية الاستذكار هذه التي يذكر خلالها القس ديبوش لقاءات جمعته بالأمير أو رسائل تبادلها معه، تنبني صورة موازنة كبرى بين الشخصيتين التارخيتين، ومعها موازنة بين وضع استعماري ووضع مستعمر، ومايستثيره الوضعان من أهداف متعارضة ومتصارعة، وعلى خلفية اختلاف الإنتماء الديني للرجلين تقوم موازنة خلفية بين الدين المسيحي والاسلام.

حيث تبدو إطالة اللقاءات بين الأمير والمونسينيور واستطالة السارد لموقف كتابة الرسالة، وتعديده للزيارات إلى قصر أمبواز حجة سردية مجدية، يمرر عبرها موضوع حوار الأديان المثار بين الشخصيتين حول الدين والمعاملات، حيث تتعدد لقاءاتهما وتتنامى بينهما علاقة صداقة تتجاوز الفروق الدينية والثقافية والانتماء، وتُستثار بذلك حالة تواز أكبر تصل بأبعادها الدلالية إلى حوار العولمة اليوم بين الأديان.فيطفو هذا الموضوع مؤطرا للأسئلة التي يطرحها المونسينور على الأمير محتضنا دين الآخر بكومة من مشاعر التسامح والإقبال على الآخر قائلا: «...لك كل المحبة التي تقربنا من بعض حتى ولو اختلفنا لتستقر روحانا داخل نفس الحقيقة الإلهية الكبيرة.كان مونسنيور مندهشا من سماحة الأمير الذي لا شيء كان يجعله يختلف عن كبار الناس الطيبين الذين قضوا العمر في عزلة الرهبان بحثا عن طريق يقربهم من الله...»[1]

[1] واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ط1. الجزائر: 2004، منشورات الفضاء الحر، ص43.

يتجلى من المقطع امتلاك الجهتين لموضوع التسامح، فهي بحسب السارد معاملة تنم عن روح طيبة، إنسانية، لا يحكمها الانتماء الديني أو العرقي وهذا تحديدا هو المفهوم الذي آل إليه الموضوع اليوم في كومة الصراعات العالمية التي تطرح موقف التسامح والاحتواء كحل للنزاعات وللجدل القائم بين الأديان، هذا الطرح يدفع بالسارد إلى إصباغ الموضوع بطابع آني تقترب فيه ملكية هذا الموضوع نحو الحاضر وليس الماضي، يبدو فيه الإسلام مساويا للمسيحية ومن أوجه ذلك مثلا، نقاش الأمير مع ديبوش حول تاريخ القمع في الديانتين، ويضرب مثلا عن المسيحية قطع رأس البارون كاسنو البروتستانت من قبل الكاثوليك، وتعليق إتباعه، أما في الإسلام فإنه يمثل بالحلاج وابن المقفع وابن رشد.[1]

ولتدعيم هذا التوازن يقارب السارد في مواضع كثيرة من الرواية بين وعي الأمير ووعي ديبوش، من ذلك مثلا رأيهما المشترك في قساوة الحروب وظلمها، حيث تجمعهما رؤية إنسانية تكره العنف والاستبداد وتحارب استجابة للواجب، واجب الأمير في قيادة أمته والدفاع عنها، وواجب المونسينيور في التنقل مع رعاياه والدعوة الدائمة والتذكير بقيم الدين التي تمسحها العنجهية والعنف.[2]

ويركز السارد على إبداء الأمير بطبع إنساني هادئ، يظهر تأثره الدائم بمخلفات المعارك التي يخوضها، وسعيه إلى الحوار في مسائل الحرب.من ذلك قوله للخليفة مزاري بعد انتصارهم في معركة:

-«ماذا نفعل الآن يا سيدي؟

- نتركهم وشأنهم ونرفع الخيام...هذا الانتصار سيدفعهم نحو حقد أكثر، لم نكن نحن البادئين، دافعنا عن أنفسنا فقط...».[3]

[1] - نفسه، ص 126و127

[2] -نفسه، ص177

[3] رواية الامير، ص145

هذه الحالة التي يلوم فيها الأمير نفسه على أذية الآخرين تظهر في مواقع كثيرة من الرواية وهذا ما يؤسس لطابع إنساني يشوب جميع تصرفاته، ويدفع المونسينور ديبوش إلى اعتباره من عظام الشهداء المسيحيين [1] الذين يتكلمون عن عدوهم بتسامح كبير، يقول: «ليس من السهل أن تتحدث عن عدوّك بتسامح واحترام، يبدو أن الأمير من صنف آخر...الناس الكبار عندما يصلون إلى درجة عليا من نكران الذات تنتفي تماما أنانيتهم، أرأيت كيف كان يتحدث الأمير عن دوميشال؟»[2] يتوسع هذا البناء السردي القائم على موضوع التسامح والتعامل بإنسانية مع الآخر من قبل الأمير المسلم ليشمل الرواية كلها ويسهم هذا الترتيب السردي في بنية خطاب موجه للعالم الغربي بصيغة ما يقول فيه علي حرب: «فالجدوى إذن بدلا من الدعوة إلى روحنة الغرب أو أسلمة العولمة أو الحداثة، العمل على أنسنة الإسلام الذي نتخيله ونمارسه وندعو إليه، وذلك بأنسنة العلاقة مع الوجود والذات والآخر والمجتمع والأمة، فضلا عن أنسنة العلاقة مع الهوية والحقيقة أو مع الحق والفكر»[3] وهنا تبرز حالة توازن ذات المبدع مع العالم التي أشرنا إليها سابقا، ينتج عنها حالة من التوازن بين المبدع ونصه.ويمكننا أن نمثل لمختلف أشكال التوازي التي أشرنا إليها سابقا وصنفناها في إطار توازي الحبكة بهذه التقابلات:

شخصيةالأمير عبد القادر ⟵ شخصيةالمونسينيور ديبوش

وضع استعماري فرنسي ⟵ وضع مُستعمر جزائري

اِعتداء ⟵ جهاد

الدين الإسلامي ⟵ الدين المسيحي

[1] –نفسه، ص133

[2] – نفسه،ص 90

[3] علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، ط1. الدار البيضاء: 2000، المركز الثقافيّ العربي، ص82

الممارسات الدينية الاسلامية ←——— مثلا مظهر الاعتراف الذي يمارسه

كصلاة الأمير القس كممارسة مسيحية تؤدي إلى

التطهير والغفران.

حكاية الأمير كعبرة تاريخية ←——— صراع العولمة والأديان

التسامح تاريخيا ←——— التسامح اليوم

1-4 توازيات الصيغة في رواية الامير:

ولكي يؤلف الكاتب روايته من كل هذه التوازيات والعلاقات، يدخل في محاولة تجريب كتابة جديدة، قادرة على استيعاب ذلك البناء، والصوغ الروائي.فقد وجد الكاتب نفسه أمام اختيارات فنية سردية صعبة، إما أن يكتب رواية تاريخية كلاسيكية، تركز على البطل والأحداث الكبرى، ممجدة للبطولات الأميرية، وممجدة للروح الإنسانية للأسقف ديبوش، ولكنها منفرة ومحطمة من سلوك القبائل والعامة، وسلوك العناصر الخارجية، أو يطور أدواته وتصوراته للكتابة السردية التي تتعامل مع التاريخ والواقع، فعندما نتمعن في الصوغ الحكائي لهذه الرواية نلاحظ أن الكاتب لم يسلك الاختيار الكلاسيكي التقليدي، وإنما حاول تمثل بعض منجزات "رواية ما بعد الحداثة"، كما نَظّر لها النقد التاريخي الأمريكي والأوروبي، أمثال هايدن وايت، وبول فين، والفرنسي بول ريكور، وغيرهم، في تعاملهم الجديد مع التاريخ، والسرد التاريخي والسرد الروائي وميزة هذا التصور الحداثي هو التقريب بينهما، تداخلا يصعب فيه الفصل بين المتخيل والواقع التاريخي، وقد طبق

واسيني الأعرج من خلال الرواية إحدى أهم وسائل تقنية التوازي السردي البلاغي عند تودوروف وهو الرسالة داخل الرواية كمحقق للتوازي الصيغي.[1]

حيث تبنى الرواية انطلاقاً من رغبة ديبوش في كتابة رسالة إلى لويس نابليون، يدافع فيها عن الأمير، ويحث فرنسا على احترام كلمتها وشرفها بإطلاق سراح الأمير.وتسرد الأحداث التاريخية في تواز مع كتابة الرواية فتتقاطع مقاطع منها كملفوظات على لسان السارد الداخل حكائي ديبوش، مع مقاطع السرد التاريخي التي ينقلها السارد الخارج حكائي بصورة كلاسيكية كرونولوجية، فتتحقق حالة من انفتاح الرسالة على الأحداث التي يريد ديبوش التدقيق فيها، وإقناع الفرنسيين بما فعل الأمير، وبراءته مما حصل، أثناء حروبه مع فرنسا.وعندما يكون ديبوش قد استوفى كل دقائق الأحداث الدالة على لسان الأمير، وهي التي يريد عرضها على لويس نابليون، تكون الرواية قد وصلت إلى نهايتها أيضاً.هناك علاقة بين الرسالة وتصور بناء الرواية.وكأن الرواية "رسالة"، أو "مرافعة"، للدفاع عن الأمير أمام لويس نابليون.وقد اعتمد واسيني الأعرج فعلا في بناء الرواية على هذه "الوثيقة–الرسالة" التي صدرت في كتيب بعنوان: **عبد القادر في قصر أمبواز، مهدى إلى السيد لويس نابليون بونابرت، رئيس الجمهورية الفرنسية.بقلم مونسينيور أنطوان–أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق**.الطبع والليتوغرافيا ل.: ح.فاي.شارع سان كاترين، 139.أفريل 1849.[2] ولهذه "الوثيقة–الرسالة" عدة طبعات بالفرنسية في شكل كتيب صغير، مؤلف من125 صفحة[3] وهذا يبني حالة من التوازي بين الرواية والرسالة الفعلية التي كتبها ديبوش وهذا يتطلب من القارئ إطلاعا على الرسالة والإطلاع على مجموعة من الوثائق التاريخية، التي استعان بها الروائي واسيني الأعرج لصياغة روايته، منها مثلا كتاب حياة أنطوان–أدولف ديبوش Vie de Mgr DUPUCH, Premier Evéque

[1]– ينظر: تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، ص69.

[2]– رواية الأمير، ص 20.

[3] Dupuch A.A (Monseigneur), Abd el Qader au château d'Amboise, Bordeaux,- Imprimerie Faye 1849, p125.

D’Alger par M.l’Abbé E.Pioneau، وكتاب "تحفة الزائر في تاريخ الجزائر"، وكتاب "حياة الأمير عبد القادر لشارل هنري تشرشل"، وغيرها من المصادر الكثيرة الفرنسية والعربية، التي تحيل عليها مجموعة من النصوص التاريخية التي وظفت في الرواية، حيث أنّ السرد التاريخي تأسس في الرواية بصفة الوثيقة أو الرسالة أو النص التاريخي المتنوع.ولعل احتفاظ الرواية ببعض النصوص والوثائق باللغة الفرنسية يدل بدوره على التأكيد على توثيقية السرد.ويعتبر إطلاع القارئ على هذه الخلفية المعرفية التاريخية شرطا أساسيا للاستمتاع بحالة التوازي الصيغية المبنية على تناوب المقاطع المأخوذة من هذه النصوص، وبين خطابات السارد المتخيلة، وتتحقق بذلك حالة التوازي الكبرى بين الصورة التي يقدمها التاريخ عن شخصية الأمير عبد القادر، وصورته في هذا الصوغ التخييلي الجديد لها داخل الرواية، وتتحقق حالة كبرى من التوازن بين النص ومبدعه وقارئه

خاتمة

خاتمة:

توصلنا في خاتمة بحثنا إلى مجموعة من النتائج المقسمة على ثلاث مراحل بحسب تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، حيث اِستنتجنا من المرحلة الأولى أن المفهوم النظري لبلاغة التفكيك متأسس على الطروحات والمفاهيم النظرية التالية:

- البلاغة مجال وعلم دراسة جمالية الخطاب مهما كانت لغته أو شكله وأُستحدثت أوجه بلاغية تخص كل نوع تواصلي فهناك مثلا بلاغة الخطاب الإعلامي بلاغة الخطاب المرئي أو المسموع أو الرقمي، ونظرا لتداخل مفهوم البلاغة مع ما أُستحدث من مفاهيم وميادين نقدية معاصرة فقد أصبح مرادفا لعلم الجمال والشعرية والأدبية والسيميولوجيا والهيرمينوطيقا.

- يعتبر السرد في ذاته بمختلف أشكاله وتنويعاته وطاقاته المتصلة بالحياة وتأويلاتها هو البلاغة، حيث يقول بول ريكور السرد ظاهرة بلاغية وجودية تستوعب حصيلة كل العلوم والتجربة الإنسانيتين، لذلك فالبلاغة السردية بناء ذو واجهتين في النص الوجه العلمي التقنيني منه والوجه الإنساني المعبر عن عمق التجربة الإنسانية في النص، ويجتمع هذان الشقان ليكوّنا ما يصطلح عليه في البلاغة بالصورة الفنية أو الصورة السردية، وهي في السرد اجتماع العبارة اللغوية التي ندركها في ذاتها عدا كونها وسيطا للدلالة، وذاك مستوى الصيغ اللغوية، مع كثافة المعنى وذاك مستوى الوحدات السردية الكبرى.

- إن العدول عن معهود القول السردي ومألوف المنطوق الحكائي والانزياح عن طرق التناسق السردي والعدول عن مألوف الصورة الانسجامية العامة في الروايات هو مربط البلاغة الجديدة التي لا تبحث عن إسقاطات منمذجة بقدر ما تفسح المجال للنص ليملي أسئلته الخاصة وبلاغته الخارجة عن المألوف. وبين مألوف القول وجدته تتجلى لنا ثنائية بول ريكور المبتكر innovationوالراسبsédimentation وهما عاملان متفاعلان يمثلان علاقة تفاعل بين الراسب التراثي التاريخي والاعتقادي في النص، وبين النص كفعل ابتكاري، أي أن النص

السردي سيبدأ بالتلازم مع النصوص السابقة عليه وجودا وزمنا لتتحدد هويته الابتكارية وصورته العدولية.

- وعلى ما سبق تم اِختيارنا لمدونة هذا البحث وهي رواية وفيلم الساعات لأنها تتوفر على الخاصية السابقة وهي التلازم مع نصوص سابقة تولّدت عنها وهي رواية وفيلم السيدة دالاواي حيث تعتبر تعاليا عنها وميتاسردا لها في ذات الوقت، كما أنها نموذج ما بعد حداثي يتخذ أسلوب التفكيك السردي الذي يتوحد مع الأساليب البلاغية والسمات السابقة ليؤسس بلاغة التفكيك السردي. حيث تقوم الرواية والسينما المابعدحداثيتين على السرد المضطرب أو إضطراب السرد Dysnarratif وهو خطاب عسير السرد مخيب بطبيعته للقارئ، خيبة ترافق فعل التوهم أثناء القراءة أو المشاهدة، ناتج عن ثغرات في الخطاب وغياب تتابع الأفعال ومنطقها وتعديل السارد لخطابه باستمرار، سعيا إلى الابتعاد عن وهم الواقعية، الذي يحكم الأدب والسينما الواقعية (التوهم المرجعي)، وتأكيد أولوية الكتابة على تصور العالم.

- بلاغة االتفكيك ناتجة عن اجتماع مجموعة سمات تصنع في آخر الأمر مزيجا لا نهائيا من المعاني الجزئية المتعارضة التي تشكل كلّ منها مهما تبلغ جزئيتها وضآلة حجمها مركزا قائما بذاته، وكلّما تعدّدت الجزئيات تحوّل مركز الكلام إلى هامش، وتحوّل هذا الجزئي الذي يعتبر هامشا إلى مركز، وعندما تتخذ كل الجزئيات مواضع المركز عبر التعدد والتشتت، تتحقق لامركزية décentrement توزّع المراكز وهنا يظهر لنا جليا تقابل مفهوم تفكيك الكتابة مع مفهوم البلاغة النوعية.

- إن حالة التفكك والتشظي الذي وصلت إليها الرواية اليوم أو باقي الفنون التي تعتمد المحكي أو السرد مكونا أساسا لها كالسينما أو المسرح أو الرسم...إلخ، هو حالة ما بعد حداثية تسم الفنون المعاصرة وصفها نقاد مابعد الحداثة بأنها حالة بلاغية قوامها تفكيك الوظيفة السردية وقد عمل بول ريكور في إطار مشروعه الكبير لبناء دعائم الهيرمينوطيقا على تخصيص جانب مهم من جهوده لتوصيف هذه الحالة، وكيفية انبنائها في السرد لذلك اتخذنا نظريته منهجا منظما عضدناه بمختلف الرؤى النقدية التي تناولت مختلف القضايا المرتبطة بإشكالية بحثنا،

حيث يعتبر الحكي لعبة بعثرة يمكن تنظيمها وتحديد ملامحها تحديدا لا يتنافى مع التفكيك اللانهائي للكتابة، بل يذهب إلى اعتبار الكتابة صورة لفكاك الحياة وبحثا عن اسباغ النظام داخل ما هو مفكك في الأصل، لذلك لا مناص من أن تحتوي الكتابة الإبداعية وكل أشكال التعبير السردي التي تتغذى من الكتابة ومن الحكي، على الفوضى والنظام معا.

- ويرى بول ريكور أن هناك وحدة وظيفية في السرد قائمة على تفكيك الزمن وتكفيك الحبكة من خلال المفارقات الزمنية ، أو بتشظية الحدث من خلال تعديد زوايا النظر والتبئير وتكثيف الموضوعات الصغرى وغلبة الحالات، أو بتشظية اللغة ذاتها بتعديد أفعال القول وتعديد المتكلمين بها والتعدد الصوتي الممثل في التهجينات والأسلبات أو باستخدام اللغة الشعرية المكثفة بالتشبيهات الجزئية والاستعارات السردية المستهدفة للتجزيء الموضوعاتي للسرد، أو بإدخال الذوات المجردة في الحكي واستنطاقها واستنطاق الجماد، وغير ها من السبل التي أكدنا لا نهائيتها سابقالاتسام الجنس الروائي بالهجنة.

- هذه أيضا آليات سينمائية تجعل من كل شيء في السينما سرديا وبهذه الطريقة بدأت السينما عملها تاريخيا أي بإلصاق صور ببعضها بهدف البحث العلمي أو الروبورطاج أو التوثيق أو امتدادا للرسم ، ولم تتحول إلى قيمتها الحالية إلا بعد أن بدأت تحكي قصصا وتتخذ الرواية مادة أولية لها.

- تتسم رواية الساعت المستوحاة من رواية السيدة دولاي لفرجيينا لف بالقفز فوق سلّم الزمن والانتقال المباغت بين الأحداث والتقاطع المشتبك مع الوقت والشخوص وهي أهم تقنيات وولف في البناء الروائيّ وهي نفس التيمة التي لعب عليها المخرج في بناء دراما فيلمه الساعات الذي فاز بأوسكار .

وفي مرحلة ثانية قمنا بالمزاوجة بين محاولة إظهار ما توفره المدونة من إمكانات وعناصر بنائية وحاولنا تحليلها وربطها بطروحات المنهج المتبع توصلنا إلى التائج التالية:

- تتأسس بلاغة التفكك السردي على إحكام آليات تفكيك الزمن التي تُلخّص في تعميق الزمن وتكثيفه وتمطيطه وتقطيعه، وقد قسمنا البحث باتباع هذه العناصر، وتنسجم هذه الآليات مع بعضها لأنها تأتي استجابة لسلبية تجربة الزمن في نفوس الشخصيات الناتجة عن تفكيرها في لغز الأبدية والإنقضاء أو لغز الحياة والموت وعذاب مرور الزمن في حالات البؤس الإنساني كالحرب والمرض والجنون والروتين والفشل في الكتابة والفشل في الحياة عامة، ويقابل ذلك إحساس بعمق الحياة في بساطتها وواقعيتها. لذلك تتناسب التقنيات التفكيكية في رواية الساعات مع الرؤيا التي تقدمها الرواية كموضوع، وهو موضوع تفكك الزمن الإنساني في ذاته فتجتمع في الرواية خاصيتان هما تفكيك الزمن كتقنية سردية وتفكك الزمن كموضوع سردي وكهم إنساني. وذلك يتناسب أيضا مع طرح بول ريكور القائل بانقسام الزمن السردي الذي أوّلنا تسميته الزمن السردي النفسي الظاهراتي إلى مظهرين: أولا الزمن كتقرير وثانيا الزمن كتلفيظ. وتندرج تحت الأول سمات الزمن كموضوع وتندرج تحت الثاني سمات الزمن كممارسة خطابية.
- ويجعل بول ريكور هذه الرؤيا أساس تفكك السرد ويلتقي فيها مع فرجينيا وولف لذلك كانت ستطلق على روايتها السيدة دالاواي عنوان الساعات وقد اتخذ الكاتب مايكل كانينجهام هذا العنوان لروايته التي كتبها على منوال رواية وولف، واتبع فيها أسلوب الرواية الحداثية التي تتخذ الزمن كموضوع سردي واتخذ فيها أسلوب تفكيك الزمن القائم على الآليات السابقة.

وفي مرحلة ثالثة رصدنا عوامل تفكيك الحبكة في مدونة البحث كالآتي:

يرتبط طرح تفكيك الحبكة برؤيا تفتيت الزمن وانتشاره في النفس، والحبكة محاكاة للشخصات وللافعال وللحياة، وهي محاكاة لفعل نجد فيه السعادة أو الشقاء وترتبط هذه الثنائية بعوامل التدمير التي تكون مسؤولة عن تدمير الحبكة.

ويقوم مظهر التنافر الذي يبني المحاكاة في رواية/فيلم الساعات على عاملين أو عنصرين هما: - تبئير موضوع الموت كفعل تدميري يؤسس طابع المعاناة ومجموع المواضيع المتعلقة به كالفشل في الكتابة والمرض ومظاهر الإعياء والاحباط النفسي.

- ثم ترتيب الحبكة أو الأحداث عبر الابتداء من الناتج وعلى طابع التوازي والمشابهة في العرض المقطعي للشخصيات يتبنى حبكة إيبزودية تتابعية، ويتأسس بذلك هيكل المحاكاة القائم على الفعل وعلى ترتيبه.

الحبكة محاكاة للواقع وتمثيل استعاري له إنه تعبير عن تشابك الحياة بانقساماتها وتعقيداتها وليس السرد إلا صورة حية لهذا التشابك لهذه الحياة فهو –أي السرد– ينقل الحياة من واقعها إلى واقع الكتابة، وهكذا تتخذ الحبكة أهم سمات التفككية وهي: – النأي عن الواقع والاقتراب منه في نفس الوقت.

- التفكيك المستمد من تفكك الحياة وانقسامها
- ثم الاختلاف الذي يمكن ان نعتبره مرادفا للغرابة والانزياح
- ثم واقع الكتابة كموضوع الذي يتلازم معه مفهوم الأثر

وكل ذلك ينتظم في نظام الحبك السردي الذي يبدو مع تفككه مترابطا وهنا تتحقق البلاغة التفكيكية التي تجتمع فيها مبادئ الفوضى داخل النظام أي فوضى الواقع داخل نظام الحبكة. وتنشأ فاعلية السينما من شدة شبهها وقربها من الحياة الإنسانية ويتولد المعنى فيها من تتابع الدوال أو العلامات وتوالي الأحداث وفاعلية اللقطات، وتترتب هذه العناصر حسب منظور إدراكي يريد الفنان ان يفرضه على حواسنا، وإذا كان العالم هو الإطار المرجعي لعالم الفيلم فإن هذا الأخير يمثل رؤيا المخرج ووجهة نظره لهذا العالم.

ولذلك فالحبكة استعارة سردية وعليه يقترح بول ريور مفهوم الحبكة/الاستعارة الذي ينظر إليها كاستعارة سردية كبرى للحياة قائمة على مستويات عدة للمحاكاة، هي مستوى المحاكاة 1 و2 و3 التي تعمل على تبئير مواضيع الكتابة والمرض والموت.

وإذ تقوم الاستعارة البلاغية في الأساس على التشبيه والمقارنة بن طرفين أو أكثر فقد عملنا على إبراز عناصر التشابه والمقارنة فيها ونظرنا إلى ما يميز التشبيه في السرد، وتتشابه شخصيات المدونة في نظرتها لمواضيع التبئير السابقة وهي الكتابة والمرض والموت، وهي تتأرجح بين

ثنائيتي: **الكتابة/الحياة** و**المرض/الموت** حيث تعتبر الكتابة لديها إقرارا لفعل الحياة، والمرض عدو للكتابة ونفي لها وإقرار للموت، لذلك عندما يحضر المرض تنتفي الكتابة فيموت الكاتب وجوديا لأنه يفشل في الكتابة، لذلك تختار الشخصيات الانتحار لتحيا لأنها بذلك تخط نهايتها بنفسها كنهاية سيرة. هذه هي مواضيع التبئير التي تؤطر الانتقال الاستعاري في مدونة البحث أما عامل الربط الذي يوفر عنصر الانسجام فهي عناصر التشبيه والاستدارة الخيطية بينها، كما يعمل الوصف الذي يرتبط أيضا بالبنية الزمنية للحاضر المشهدي على توفير الانتقالات الاستعارية بينها وتجتمع هذه الآليات لتؤسس مفهوم الاستعارة التصورية التي تقوم على المقارنة بين مجالات التجارب الإنسانية وهي في مدونة البحث تنظر إلى الموت كخلاص من الفشل في الكتابة والحياة فتقدم رؤيا عن الموت والحياة والكتابة.

و قد تمكن رواد الرواية الجزائرية من تحقيق جماليات، ومحاولات في وجود الشكل الروائي في الجزائر، ساعين إلى التعبير عن الواقع وبلورة رؤية مستقبلية. كما كان للسينما الجزائرية في اقترابها من الرواية، نصيب في التعريف بالواقع الجزائري في تواريخ زمنية معيّنة ونقله إلى المشاهدين. حيث يمكن للأفلام السينمائية أن تصور الواقع بأحدث الوسائل التي توصلت إليها التكنولوجيا الحديثة، إلا أن المصداقية في تجسيد الأحداث والمواقف، وحتى ما تعلق بالتاريخ، ويبقى الأمر فيها نسبيا وهذا بحكم اختلاف الرؤى لدى الجمهور، وتعدد زوايا النظر للأحداث المنقولة، وطريقة تأولها، أما فيما يخص المعلومات المقدمة عن ظاهرة أو ثقافة أو حضارة معينة، فيتطلب فيها التدقيق والبحث أكثر فيها، بالرجوع إلى الأرشيف، والنظر في مسارها التاريخي، بالاستناد إلى الخلفية المعرفية المسبقة.

- كالرؤيا السردية البلاغية هي أسمى صور التركيب في التخييل السردي إذ لطال ما اعتبرها البحث البلاغي التراثي والمعاصر إنها أسمى ما يمكن أن يرمي إليه المبدع من العمل وأفضل تعبير عن تجربته لذلك فهي مرتبطة بالبعد الجمالي والأخلاقي في العمل مجتمعا وهي كذلك أفضل تعبير عن التأثير الجمالي لدى المتلقي وتتحدد جودتها في مدى تأثيرها عليه .

- وتبني الرؤيا كيانها في السرد حسب تودورف على مقولتي التوازي والصوتوهي تبرز عبر عنصر المقابلة بين الأطراف في الحكاية، أو بين الأفكار أو بين الكلمات التي تكوّن عالما في ذاتها باعتبارها مشحونة بإديولوجيا المتكلمين كما يرى ميخائيل باختين.

التوازي السردي هو أهم التقنيات التي تقيم تفكيك الصيغة في السرد الفيلمي والروائي

وخلاصة القول أن بلاغة التفكيك قائمة في السرد بصفة عامة وليس فقط في الرواية أو الفيلم على تقنيات تفكيك الزمن وتقنيات تفكيك الحبكة وتقنيات تفكيك الواقع.

واختصارا لما سبق نستنتج أن السرد استعارة للحياة مثلما الأدب في عمومه استعارات للحياة وتفكيك لها وعدول عنها بمختلف الأوجه، لذلك فرواية/فيلم الساعات استعارة سردية للحياة وعدول عنها ثم هي نموذج للشكل السردي المفكك في بناه تأصيلا لرؤيا بلاغة التفكيك التي تؤسسها تقنيات سردية دائرة في تقنيات تفكيك الزمن وتقنيات تفكيك الحبكة. ولا نزعم أننا أحطنا بجميع الزوايا والتقنيات التي تجيب عن إشكالية بحثنا وإنّما تظل هذه محاولة متواضعة أمام الإمكانات القرائية اللانهائية للمدونة وللإشكالية، ويكفينا رجاء أن تفتح هذه المحاولة أبواب السؤال والبحث لدى القارئ، والله الموفق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ. ماندلاو، الزمن والرواية، ط1ن دار صادر، بيروت، 1997

1. ابن علي المرزوقي الاصفهاني، الأزمنة والأمكنة، ط1، مطبعة مجلس دائرة المعارف، محروسة حيدر آباد الدين الهند، 1332هـ، ص139
2. ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص 86- 87، ط3، المطبعة دار أحياء التراث ألعربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1999
3. أبو حيان التحيدي، الإمتاع والمؤانسة، دط، دار مكتبة الحياة للطباعة النشر والتوزيع، دب، دس.
4. أبو هلال العسكري : الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، د ب، 1952
5. أحمد اليبوري: *"في الرواية العربية التكون والاشتغال"*، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000
6. أفلاطون، محاورة فيدون (كتاب أفلاطون في الإسلام)، نصوص حققها وعلق عليها عبد الرحمن بدوي، ط1 دار الأندلس، بيروت، ط3، 1982
7. ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دط، دار المعارف بمصر، القاهرة، دس، ص 10
8. برنارد فاليت–الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة–عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر 2002
9. بسام بركة، *التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن*، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 49/48، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988
10. بن رشيق القيرواني: *" **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**"*، ط1، دار المكتبة العلمية، لبنان، 2001
11. بول ديمان، العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، 2000

12. بول ريكور: من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي القاهرة، 2001،
13. بول ريكور: الزمان والسرد ج1: الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2006
14. بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، ضمن، الوجود والزمان والسرد، دط المركز الثقافي العربي، دت
15. بول ريكور، الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب لجديد المتحدة، بيروت، 2006
16. بول ريكور، الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي، الجزء الثاني، ترجمة فلاح رحيم، ط1 دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2006،
17. بول ريكور، الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999
18. تزفيطان تودوروف: مقولات الحكاية الأدبية، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا ضمن مجلة آفاق العدد 8 – 9، 1988 أو تودوروف وجيرار جييت وغيرهم، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1 منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992
19. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2 دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1990
20. تزفيطلن تدوروف، القصة الرواية المؤلف ترجمة خيري دومة، ط1 شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997
21. تودرف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، دار الأبحاث العربية، بيروت 1982.
22. توماس كينت، تصنيف الأنواع، من كتاب القصة والرواية والمؤلف، ترجمة خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997،

23. تيرنس سان جونمارنر، الإخراج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص78

24. جاك دريدا، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينلوجيا هوسرل، ترجمة: فتحي إنقرو، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت، دس

25. جماعة مو، بحث في العلامة المرئية، ترجمة: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للرجمة، بيروت، 2012

26. جهامي جيرار جهامي، مفهوم السببية بين المتكلمين والفلاسفة بين الغزالي وأبن رشد دراسة وتحليل د. ط، منشورات دار المشرق بيروت، 1968

27. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد الحميد جحفة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2009

28. جيرار جينت، *خطاب الحكاية*، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص138.

29. جيرالد برانس المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، ط1 المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003

30. جيل دولوز، الصورة–الحركة، أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، د ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997

31. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، د ط، دار الغرب الإسلامي، د ت

32. حمادة حسين صالح، دراسات في ألفلسفة أليونانية، ط1، المطبعة دار الهادي، التوزيع والناشر دار الهادي، 2005 م، ج2

33. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد النعم خفاجي، ط3، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، 1993

34. دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، ترجمة شحات صادق، أكاديمية الفنون وحدة إصدارات السينما، القاهرة 1998،

35. ديفيد لوج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002

36. رشيد الإدريسي . سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والاشارة . ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،2000

37. رواية الساعات، مايكل كننجهام، رواية الساعات، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، دار الحوار للنشر والتوزيع، الاذقية 2004

38. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمد الربيعي، دط، مكتبة الشباب بالجيزة، مصر 1984، ص 16 و17

39. رولان بارت: لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

40. سعيد بوطاجين، *الرّواية ووهم المرجع*، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005

41. سعيد يقطين *تحليل الخطاب الرّوائي- الزمن- السرد-التبئير*، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص284.

42. شرف الدين مجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، د ط، رؤية للنشر والتوزيع، د ب، 2006

43. شلوميت كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن أحمامة، ط 1 دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995،

44. صلاح صالح، *سرديات الرّواية العربية المعاصرة*، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003

45. عادل عبد الله . التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل . ط1، دار الحصاد للنشر دمشق 2000

46. عالم الرواية، رونال بورونوف وريال اونليه، ترجمة نهاد التكرلي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991

47. عبد الإله سليم، *"بنيات المشابهة في اللّغة العربية"*، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001

48. عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994،

49. عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ط1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994

50. عبد الرزاق عيد، عطالة البناء وتخلخل البنية وانحطاط القيم، مجلة الطريق، العدد 3-4، 1981

51. عبد القادر الفاسي الفهري، *اللّسانيات واللّغة العربية"*، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، 2003،

52. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1988،

53. عبد القاهر الجرجاني *أسرار البلاغة*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت

54. عطا عبد الوهاب، تقديم رواية السيدة دالواي، ط2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998

55. عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2001

56. عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، ط 1، دار الكتاب الجديدة المتحدة 2001

57. علي حرب، هكذا نقرأ ما بعد التفكيك . ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2005

58. عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001

59. عمر بن دحمان، الاستعارات والخطاب الأدبي، مقاربة معرفية معاصرة، أطروحة أطروحة لنيل درجة الدتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012

60. عمر بن دحمان، بعض من مشاريع البلاغة المعرفية، مقال منشور بمجلة الخطاب، العدد 21، نشر مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2013

61. فرجينيا وولف، رواية السيدة دالواي، ترجمة عطا عبد الوهاب، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998

62. فؤاد أفرام البستاني، *منجد الطلاب*، ط17، دار المشرق، بيروت، 1974، ص20.

63. كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجيا، دط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000

64. لويس عوض، مقدمة كتاب، نحو رواية جديدة، لألان روب غرييه، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، منشورات دار المعارف القاهرة، د س

65. ماري تيريز جورنو معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، دط، منشورات وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما، دب، دت

66. محمد العمري: أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، إفريقيا الشرق، 1، الدار البيضاء، د ط، 2013

67. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ط1، أفريقيا الشرق، المغرب، سنة 1999

68. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991

69. محمد أنقار، البلاغة والسمة، مجلة **فكر ونقد**، ع25، يناير 2000

70. محمد أنقار، البلاغة والسمة، مجلة **فكر ونقد**، ع25، يناير 2000

71. محمد شوقي الزين: "تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002

72. محمد عبد المطلب، ***البلاغة** العربية قراءة أخرى*، ط1، الشركة المصرية العالمية لونجمان، 1997

73. مطاع الصفدي: بحثا عن النص الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988

74. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1ن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997

75. ميخائيل باختين، *الكلمة في الرّواية*، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988

76. نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، دط، مكتبة غريب، بيروت، دسميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بروت، 1982

77. نجيب محفوظ وآخرون: عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدبي–مجلة الأقلام– دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد الرابع، 1988.

78. نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويلك، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد طرابيشي، دمشق، 1972

79. النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت–لبنان، 1973

80. هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، ط1 دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008

81. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد المعتصم، إفريقيا الشرق، بيروت، 1999

82. يراجع صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992

83. يراجع معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1985

84. يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001

المراجع باللغة الفرنسية:

1. Ch. Perelman L'empire Rhétorique.. Librairie Philosophique. 1977.
2. G. Genette, Rhétorique restreinte.. Figure3. Edition du seuil. Paris 1972.
3. Jack Derrida la dissémination, édition de seuil, 1972.
4. Jean Kaempfer et Raphael Micheli: Méthodes et problèmes de la temporalité narrative, Université de Lausanne, 2005
5. LOTFI Mahrzi, Le cinéma algérien, société nationale d'édition et de diffusion, Alger,1980
6. Pierre Nordon, une esthétique du fragment, Verginia Woolf, la collection nouvelle regards, du magazine littéraire, imprimé par hérissey, France, 2012.
7. Rachid Boudjedra –naissance du cinéma algerien Edition François Maspero 1971
8.
9. St Augusin, les confessions, trad du latin par Louis de Mandadon et Pierre Horay, Ed du Seuil, Paris 1982.
10. T.TODORV , *Poétique de la prose* , Ed. Seuil, Paris, 1972.

المواقع الإلكترونية:

Sony، أساسيات فتحة العدسة، فتحة العدسة والرقم البؤري وعمق المجال، الموقع: www.sony.com/ar-eg/electronics/ma-almaqsoud-befathat-al3adas-wa-3mq-almajal دت انزال.

أحمد جبار العبودي، تعبيرية عمق المجال في السينما، مجلة عين على السينما، منشورة على موقع: eyeoncinema .net /details.aspx ?secid=56&nwsld=1882 تاريخ الإنزال: الخميس 21 أغسطس 2014

فرجينيا وولف، هذيان http://hathayan.com/archive/index.php/t-6593.html تاريخ الإطلاع 20-07-2014، تاريخ الانزال: 01-12-2008

مايكل كاننجهام، **فيرجينيا وولف وأمي وأنا**، ترجمة: أمير زكي مقال عن الجارديان 4 يونيو 2011 المقال منشور على موقع: http://wwwswsana.blogspot.com/2012/02/blog-post_23.html

مهدي براشد، جناية السنما على القصبة، نمطية المتاهة المليئة بالموبقات، الموقع الالكتروني: http://www.fenni-dz.net/%D8%AC%D9%86%D8%A7%D9%8A%D8%A9-

%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-
%D8%B9%D9%84%D9%89-
%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D8%A8%D8%A9-
%D9%86%D9%85%D8%B7%D9%8A%D8%A9-
/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%A7%D9%87

صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 375 تموز 2002، منشورة على الموقع:
http://www.4shared.com/office/qbSVp4a4/___online.html
دون مؤلف، "ما قالته فرجينيا وولف"، مقال على الموقع الإلكتروني:

http://www.alimbaratur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1254:2011-10-14-11-46-00&catid=13:2010-08-07-22-47-34&Itemid=15
بلاغة الصورة عند رولان بارت، مقال منشور بتاريخ: 25 فيفري 2011 على الموقع:
student.ibda3.orgt30 3-topic
بول ريكور: ألبلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا ترجمة: مصطفى النحال، ضمن مجلة فكر ونقد عدد فبراير، الرباط 1999 ومنشور أيضا على الموقع الإلكتروني:
http://www.aljabriabed.net/n16_09nahal.htm
عبد المحسن المطيري، التقليدية والطليعية في السينما لفرنسية، مقال منشور على موقع الجزيرة، عنوان الموقع: WWW.al-jazira.com /2016/20160603/zt2.htm تاريخ الإنزال: 03-06-2016
جان كامبفر ورافائيل ميشيلي، مفهوم الزمن، ترجمة حسيب الياس حديد، منشور على الموقع الإلكتروني: http://www.alnoor.se/article.asp?id=117066، تاريخ الإنزال: 11-06-2011 تاريخ الاطلاع: 29-03-2013 على الساعة: 14:00، وللاطلاع على المرجع الأصلي العودة إلى:
La profondeur de champ au cinéma, sur le site :
devenir-realisateur .com /notions-essentielles/laprofondeur-de-champ-au-cinemala-/,publié le 31 mai 2013.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة 1

الفصل الأول

فـــي المفـــاهيم النـــظريـة

المبحث الأول: تفكيك البلاغة وبلاغة التفكيك 11

1-تاريخية البلاغة وتحولات المفهوم 11

2- في معنى التفكيك 25

3-مفهوم تفكيك السرد بين الرواية والسينما 29

المبحث الثاني: لغة السينما وجمالياتها 36

1-الجمالية السينمائية والسينما الجديدة 36

2-اللغة السينمائية وأسلوبية المونتاج 40

3-التنويعات الدينامية للإطار 45

4- جمالية تركيب اللقطات وتعميق الحقل 48

المبحث الثالث: نحو منهج للبلاغة التفكيك 54

1-رؤيا بول ريكور لبعثرة الحكي 54

2-البنية الوظفية في السرد عند بول ريكور 56

3- نحو نموذج لبلاغة التفكيك السردي 59

4- بلاغة الصورة الفنية والبعد الانساني والأخلاقي 71

المبحث الرابع: تقديم المدونة 74

1-بلاغة التعالي النصي أو الميتاسرد في رواية وفيلم الساعات عن رواية وفيلم السيدة دلاواي 74

الفـــصل الثـــــــاني

رؤيـــــــا تـفـــكيـــك الـــزمـــــن

المبحث الأول: تحولات البنية الزمنية للسرد 89

1-مفهوم الزمن وتحولات البنية الزمنية..... 89

2-من التعاقب الزمني إلى اللازمانية إلى التزمن 96

المبحث الثاني: تعميق الزمن السردي أو التزمن..... 102

1-انشطار الزمن بين تكثيف لحظات الحياة وسلبية الموت 103

2-التمطيط الزمني وتكثيف لحظات الكتابة 107

3- جدل الزمن السردي بين الإنقضاء والأبدية..... 112

المبحث الثالث: تلفيظات الزمن المعيش..... 122

1-الزمن السردي اللغوي وتجربة تلفيظ الكتابة 122

2-بلاغة الحاضر المشهدي والتباساته 123

3-القيم السردية الماضية 126

المبحث الرابع: تحولات الزمن الفيلمي..... 128

1-بين تعميق الزمن وتعميق المكان في السينما 128

2-المضارع الفيلمي..... 130

المبحث الخامس: التسريع الزمني في السرد والسينما..... 136

1- التناوب المقطعي الفيلمي المتسارع 136
2-اللقطة بين تحريك موضوع الكتابة والتكثيف الزمني لفعل الانتحار 144
3-الوقفة بين القطع الزمني وجمالية الصمت 145

الفصل الثالث

رؤيا تفكـــــيك الحـــــبكة

المبحث الأول: تنافر الحبكة 161
1- الجنون والكتابة كعوامل تدميرية 161
2-تنافر حبكة المتوازيات..... 167
3-تبئير الكتابة والحلم والموت 169
4- بلاغة التركيز البؤري على القلم والقدم ونهاية سيرة..... 177
المبحث االثاني: الحبكة والتمثيلات الاستعارية..... 185
1-الحبكة/الاستعارة في السرد 185
2-التمثيل الاستعاري السردي..... 189
3- بنيات المشابهة في الحبكة السردية 193
4-الوصف باعتباره انتقالا استعاريا..... 201
المبحث الثالث: الحبكة كاستعارة تصورية 204
1-الاستعارة التصورية والحياة كاستعارة كبرى 204

الفصل الرابع

المبحث الأول: تاريخ السينما الجزائرية وإرهاصات الواقع.....219
1- السينما الكولونيالية وتفكيك صورة الهوية.....219

2- الأفلام الروائية في الجزائر.....234

المبحث الثاني: الرؤيا السردية وتفكيك التاريخ في الرواية الجزائرية.....237

1- بلاغة التوازي بين التاريخ والتخييل.....237

خاتمة 252

قائمة المصادر والمراجع 260

فهرس الموضوعات 269