# علاقة الزمن الجدلية في الفكر السينمائي

د. صالح علي مسعود قحلوص*

## المقدمة:

ليس من السهولة فهم الزمن باعتباره عنصراً في ترتيب اللقطة وأحداث الفيلم، واستحالة تحديد الزمن بالنسبة للصورة في الرسم أو التمثال حيث لا وجود للزمن في الرسم والتمثال أساساً لأنها أشكال مجمدة وتتساوى الثانية بالزمن اللانهائي، كما تحتوي كل لقطة في الفيلم على عنصر الزمن ويعتبر هذا العنصر أحد العلامات المميزة لفن الفيلم ولا يجب أن يأخذ هذا كبديهية مسلم بها، وإنه على المخرج أن يتحكم في الزمن ويقوم بتكوينه ليصل إلى نهاية معبرة ومؤثرة على أحاسيس وفهم المتفرج ويستطيع من خلاله خلق الإيقاع الذي هو من خصائص الفيلم.

إن الزمن في السينما محسوب بدقة لأن كل لحظة غير مهمة أو غير مفيدة يجب أن تحذف ويستغنى عنها مثلها مثل القاعدة التي يقوم عليها فن الأدب لأن الزمن السينمائي يختلف عن الزمن الواقعي من ناحية العلاقة والمدلول.

ونظراً لأهمية الزمن في السينما والذي يشكل البعد والعمق الفلسفي بماضيه وحاضره ومستقبله، فإن الزمان يمضي لكنه ليس بماضي إنه يأتي ولكنه ليس بآتٍ لذلك لا شيء يمضي لا شيء يأتي لا شيء يحدث غداً عدا الحاضر، ومن خلال هذه الكلمات نقول أن الزمن هو الحاضر فقط والتي تجري فيه الحياة، أما الماضي فهو ذكرى والمستقبل مجهول. وتقنيات السينما فرضت على أن يكون الزمن حاضراً سواء في الماضي أو المستقبل من أجل سرد الأحداث ومعرفة الدوافع والنوايا التي تحرك الشخصيات والأفعال التي تؤثر على عملها ومن أجل دينامية الفيلم.

وكما درسنا سابقاً لابد للفيلم من أن يروي قصة ضمن وقت محدد حيث تقطع الأفلام كي تتناسب مع فترة زمنية معينة لأن زمن الفيلم ليس زمناً فعلياً حيث يتلاعب الفيلم بالزمن الفعلي لكون الزمن مرن حيث يضغط يوماً كامل إلى بضع دقائق أو ثوانٍ وفي المقابل يمكن إطالة بضع دقائق أو ثوان إلى ما يبدو وكأنه يوم كامل.

## مشكلة البحث:

وتتحدد مشكلة البحث في محاولة الإجابة على السؤال الرئيس التالي:

إلى أي مدى يؤثر الزمان في أحداث الرواية و الفيلم السينمائي تعبيرياً ودلالياً وفلسفياً...؟

* مدرسة الفنون والاعلام – الاكاديمية الليبية

حيث تواجه العاملين في مجال الرواية والفيلم مشكلة في غاية الأهمية متعلقة بالزمن / الزمان وكيفية التعامل معه وتوظيفه في سرد الأعمال الأدبية والفنية، (الدرامية) بالإضافة إلى ندرة البحوث والدراسات في مجال السينما وخاصة المتعلقة بالزمان دراماياً وفلسفياً باعتبار النحث في الزمن هو العمود الفكري والعملي للفيلم، وعليه رأى الباحث أن هذه الدراسة البسيطة عسى أن تكون معيناً لهم وخاصة باعتبار السينما فن الزمان الذي قسمه المنظرون إلى ماض وحاضر ومستقبل وعلاقته بالوجود وتطور بناء الشخصيات وتنامي الأحداث والإقاع.

كما يهدف البحث إلى محاولة تسليط الضوء على الفضاء الزمني في الرواية والفيلم لما للزمان من دلالة تعبيرية وفلسفية وتأثيره على تماسك الفيلم وتطور الأحداث والشخصيات وتشويق المتلقي.

ويندرج البحث في إطار البحوث النظرية المكتبية التي تعتمد على المصادر والمراجع المتخصصة في جمع المعلومات لسبر غور مشكلة أو ظاهرة معينة.

## تعريف المصطلحات:

كرونولوجيا: Chronology والمقصود به علم التسلسل الزمني أو علم تحديد الأحداث حسب الفترة الزمنية. وحالياً يتم تجزئة المصطلح إلى إتجاهين علميين:

1. علم قياس الزمن ويتبع علوم الفيزياء ويسمى كرونوميا.
2. علم حساب الزمن وهو علم تحديد الأحداث حسب الفترة الزمنية، ويدرس علوم التاريخ بأكملها، ويسمى الكرونولوجيا الشاملة مثل نشأة الون، نشأة الحياة، تاريخ الإنسان، والتاريخ الحديث، ويتميز عن الكرونولوجيات الخاصة بعض المواضيع المعينة، كتاريخ الموسيقى، وتاريخ الكيمياء، وتاريخ القصور والحدائق وغيرها، وما قصده الباحث هو تحديد الأحداث حسب الفترة الزمنية.( جيرالد برنس ، 1987، ص 44)

## المونتاج:

تكنيك أو تقنية يتقرر نتيجة لها معنى المواقف والوقائع، كنتيجة للتراكب أو التقابل، وهذا المصطلح يستخدم غالباً في السينما، وهو فن اختيار وترتيب اللقطات أو المشاهد وطولها الزمني على الشاشة، ويسمى باللغة العربية (التوليف أو التركيب).( جيرالد برنس ، 1987، ص 137.)

## المبحث الأول: الزمن في الرواية والفيلم:

1. يقول (جورج لوكاش) في نظرية الرواية "إن الزمن هو صانع المفارقة اللاذعة العظيم، وإن العنصر الأساسي للسينما هو الملاحظة".( تاركوفسكي، 2006، ص65)

إن الزمن شيء إنه مجرد فكرة وبما أنه فكرة فهو موجود بالنسبة للبشر فقط، والوعي مرتبط بالزمن الخاص، والزمن الخاص إنه عصارة المعيش، أي اللحظات التي تركت بصمات الذاكرة، لحظات تتشكل خزان آلام الفرد وأفراحه، وهي التي توجه تصرفاته عندما نسترجع الماضي لا نسترجعه كله بل نقص ونقتطع منه لحظات دالة بالنسبة لنا، لحظات لا تزيد من عمرنا، نحتفظ ونفخر بها، ونختزل فيها خضرة أيامنا، لحظات تشكل وتوسع وعينا بالحياة.

وطالما الحياة ترتبط بالزمن، فالسينما وأي عمل فني يرتبط بالزمن ويقول (تاركوفسكي) نستطيع أن نحدد هذا العمل باعتباره نحتاً في الزمن فمثلما يأخذ النحات كتلة من الرخام ويزيل كل ما هو ليس منه واعياً لأشكال عمله المنجز كذلك يفعل صانع الفيلم من كتلة الزمن المتشكلة من مجموعة صلبة متينة وضخمة من الوقائع الحية هو يقطع ويرمي كل ما لا يحتاجه محتفظاً فقط بما ينبغي أن يكون عنصراً للفيلم المنجز وبما سيثبت إنه متمماً للصورة السينمائية.( تاركوفسكي، 2006، ص63)

وبذلك نستطيع أن نقول إن الفن إنتقاء من الكتلة وهو إختيار لصياغة شكل متكامل ومتناسق ودال وبدون زوائد، أي نختار ونربط معاً أجزاء من الواقعة المتعاقبة وعن طريق القطع والإنتقاء سيؤدي إلى أن يتم الربط بينها بقوة بواسطة الزمن بوصفه القوة المنظمة الوحيدة لتنامي الدراما، وهنا لابد أن نقف لمعرفة مفهوم الزمن.

## أولاً: مفهوم الزمن:

لقد كان الزمان ومازال مبحثاً أساسياً عند الفلاسفة والعلماء، وأيضاً محوراً للجدل المستمر عندهم منذ ما يقارب من ألفي عام وهو أحد قضايا الوجود الإنساني منذ بدأ الخليقة، أو منذ اللحظة التي أدرك الناس وجودهم والوعي بذواتهم، فالزمن هو لغز الحياة وهو مصدر قلق بل مرض الشعراء والفلاسفة والمفكرين**

فالوجود أظهر من كل ظاهر وأخفى وكذلك الزمان يشعر به كل الناس وإن لم يعرف جوهر الزمان وماهيته.(البغدادي، ، 1939، ص63)

والزمان/ والزمن كلمتان مترادفتان من حيث المعنى والدلالة وتجمعان على زمان وأزمنة وهو اسم لقليل من الوقت وكثيره، وتشير الكلمة في العربية والإنجليزية إلى دلالة الوقت ولكنها في الفرنسية تأخذ ظلالاً حسية حيث تشير إلى حالة الجو.

---

** 1. Jacque Elliot Shape of Tnn New York, 1982, p. 3-4

1. والوقت مقدار من الزمن، فقد استعمل (سيبويه) الوقت للدلالة على المكان لأنه مثل الزمان فيقال فرسخ وميل.(ابن منظور، 1988، ص88)

ويطلق أحياناً على الوقت المضروب لحدوث الفعل، والزمان هو تقدير الحوادث بعضها ببعض، وهو مدى ما بين الأفعال.(المرزوقي، د.ت، ص140)

ويرى البعض إن الزمن ليس بشيء حقيقي وثابت وإنما مظهر فقط، كما يذهب (أرسطو) على عكس (نيوتن) الذي يرى للزمان وجوداً مستقلاً، ويقسمه إلى زمن مطلق وهو الزمن الحقيقي الرياضي وهو قائم بذاته مستقلاً بطبيعته من غير نسبة إلى شيء خارجي، وزمن آخر هو الزمان النسبي وهو مقياس حسي خارجي والذي يستخدم في الحياة اليومية.( هيجل ، 1981، ص83)

ويذهب معظم الفلاسفة إلى تقسيم الزمان إلى حاضر ومستقبل وماضي، والحاضر كما يصنفه (هيجل) إنه يحمل في طياته المستقبل وهو أيضاً نتاج للماضي وصادر عنه.( هيجل ، 1981، ص84)

ويشير (الرازي) بخصوص الزمن إلى إن "الزمن والزمان إسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه أزمان، وأزمنة وعامله مزامنة من الزمن، كما يقال مشاهرة من الشهر"(إيدن، 1977، ص122)

وإن أصل بحث الفلاسفة في الزمن وتفسيرهم له هو عبارة عن تفسير جوهر ماديته مرتبط بالحركة بالأشياء، وقالوا زمان هو معنى الحركة أو مقدار الحركة سواء كانت هذه الحركة في السرعة والبطء.(دغيم، 2007، ص460)

ويرى القديس (أوغستين) إن الزمان هو اعتباري بالنسبة للإنسان المادي من خلال حركته أوجدت له هذه الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، وإن قياس الزمن ومحدوديته وفق الساعات والأيام هي بما يتلائم مع الذهن البشري.(محرم ، 2002،ص20)

وعلاقة الإنسان بالزمان علاقة جوهرية نشأت منذ وعي الإنسان بذاته ووجوده، فهو يندفع فقط لإشباع وتحقيق رغبات وأهداف يومه ولكن يحث السعي لتأمين وتحقيق أهداف ورغبات إضافية في المستقبل، وهذا القلق من أجل تحقيق وإشباع الرغبات والأهداف هو الذي يحيل إلى الشعور بالزمن ويتقبل خشونة الواقع الحالي وتصور نعومة وسهولة الزمن المقبل، هذا الطرح لإيجاد علاقة بين الإحساس بمرور الزمن (التعاقب / التوالي) وعلاقة الزمن بالخبرة المقصودة لتحقيق هدف أو رغبة ما أو لإحداث فعل ما، ويقول (سارتر) بأننا لا يمكن أن نفرض عزلة على الإنسان محاصراً في جزيرة آنية

الحاضر فنحن لا نستطيع أن نشكل بعد الماضي بعناصر مستعادة من الحاضر وحده.(المحادين، 1999، ص61)

إن مناقشة مفهوم الزمن من الناحية الفلسفية والفكرية لا يقودنا إلى معالجة البحث الجمالي في الفن الروائي من منظور فلسفي ولكن هذا لا يمنعنا من الإتكاء على هذا المفهوم كلما اقتضت الضرورة ذلك وخاصة ونحن نناقش مفهوم الزمن ووظائفه واستخداماته في الرواية وبشكل خاص في الفيلم السينمائي.

## ثانياً: الفضاء الزمني في الرواية:

لقد استحوذ العنصر الزمني على الاهتمام الأكبر من قبل النقاد لأن تقنية الزمن هي من أكثر التقنيات التي تؤثر مباشرة في البنية السردية للرواية وهي التي تحكم الأزمنة المتغيرة في نطاق رؤية الراوي العامة وبها تتمكن الرواية من الاستجابة لهذه الرؤية في نهاية الأمر(قاسم، 1984،ص27). وتعزو أسباب اهتمامنا بتحليل الزمن كما تشير (سيزا قاسم) إلى إن الزمن عنصر محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، وإنه يمثل إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها، وإن للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص كالشخصية والأشياء الموجودة في المكان، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة جزئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية.( بحراوي، 1990،ص111) ويبلور (رولان بارث) رؤيته للزمن مستفيداً في ذلك حسب ما يرى (حسن بحراوي) من الشعرية اليونانية التي أعطت الأولية بما هو منطقي على ما هو زمني(رولان بارث، 1993، ص54).

وإن الزمنية ما هي إلا طبقة بنيوية من طبقات الخطاب، وإنما نسميه الزمن في القصة لا يوجد إلا وظيفياً في نظام دلالي، فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل ما للكلمة من معنى ولكن إلى المرجع.( تودوروف، 1990، ص47)

ويرى (تودوروف) إن قضية الزمن تطرح بسبب وجود زمنين تقوم بينهما علاقات معنية زمنية العالم المقدم وزمنية الخطاب المقدم له، ويرى إن هذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام بديهي ولكنه لم ينل حظه كاملاً من النظرية الأدبية إلا عندما اعتمده الشكلانيون الروس قرينة من القرائن الأساسية لإقامة تعارض بين المتن نظام الأحداث والمبني نظام الخطاب.(فوكو، 1917، ص151)

وإن أبرز المقاربات التي تحدثه عن تعددية الأزمنة في الرواية هي مقاربة (ميشيل فوكو) الذي رأى إن هناك ثلاثة أزمنة على الأقل ضمن العمل الروائي هي زمن المغامرة أي الزمن الحقيقي للأحداث وزمن الكتابة أي الزمن الذي يستغرقه الكاتب لإنجاز الرواية، وزمن القراءة أي الزمن الذي تنجز فيه قراءة الرواية، وإن زمن الكتابة ينعكس على زمن المغامرة بواسطة الكاتب.( ريكاردو، 1974،

ص294) أما التقابل بين زمن القصة وزمن السرد أو الخطاب الذي أرسى قواعده الشكلانيون عندما ميزوا بين المتن والمبنى الحكائي فيعود ليصبح التقابل الأساسي الذي اعتمده النقاد فيما بعد لدراسة الزمن السردي حيث يميز (ريكاردو) بين زمن السرد وزمن القصة ويجعلهما محورين ثم يعرض أنواع العلاقات التي تنشأ بين المحورين.( سلمان، 2000، ص47)

وهنا لابد أن نقول بناءً على ما ورد سابقاً فالمبنى الحكائي يتدخل في ترتيبه الحس الجمالي والفني للسارد نفسه أثناء السرد، أما زمن المتن فهو زمن خام يجري دون أي تدخل خارجي إذ يأتي على خط متتال واحد(جينيت، 1990، ص59).

وإن المدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين زمن اللحظة الحاضرة وزمن بدء المفارقة الزمنية في القصة والسعة هي المدة الزمنية التي تشملها المفارقة الزمنية من القصة، كما إن الاسترجاع هو كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها في القصة. (جينيت، 1990، ص61).

## ثالثاً: الترتيب الزمني في الرواية:

يتدخل في المبنى الحكائي وخاصة في ترتيبه الحس الجمالي والفني للسارد نفسه أثناء السرد ضمن المفارقات الزمنية التالية: (جينيت، 1990، ص60).

1- **الاسترجاع:** حيث يقوم (جيرار جينيت) بتقسيمه إلى نوعين هما: الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي، ويحدد الاسترجاع الداخلي بأنه الاسترجاع الذي يكون قبله الزمن متضمناً في الحقل الزمني للحكاية الأولى، أما الاسترجاع الخارجي هو ذلك الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، ويقودان الاسترجاعان إلى نوع ثالث هو الاسترجاع المختلط الذي تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعته لاحقة لها. (جينيت، 1990، ص66-71). وقد يكون الاسترجاع الداخلي إما أن يكون مثلي القصة أي يتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، وإما أن يكون غيري القصة التي تتناول مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى. أما بخصوص الاسترجاعات الداخلية هي أيضاً إما استرجاعات تكميلية أي الاسترجاعات التي تأتي لتسد ثغرة سابقة في السرد، وإما استرجاعات تكرارية (تذكيرات) وفيها يعود السرد لذكر حدث سابق إن تم ذكره، وهذه التذكيرات تكون وظيفتها أو الاسترجاعات أن تأتي لتعدل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالاً، وإما أن تدحض تأويلاً أول وتعويضه بتأويل جديد. (جينيت: خطاب الحكاية، 1990 ص77)

2. **الاستشراق:** ويقصد به ذكر سابق لحدث لاحق وللاستشراق أنواع:(زيتوني ، 2002، ص17) حيث يقسم إلى استشراق داخلي لا يتجاوز الإطار الزمني للحكاية الأولى واستشراق خارجي يتجاوز

حدود الحكاية الأولى بالإضافة إلى إن هناك أيضاً الاستشراقات مثلية القصة والاستشراقات غيرية القصة والاستشراقات الداخلية المثلية نوعان:(جينيت، 1990،ص80-81) استشراقات تكميلية وهي الاستشراقات التي تسد مسبقاً ثغرة لاحقة في السرد واستشراقات تكريرية وهي التي تضاعف مقدماً وإلى حد ما مقطعاً سردياً آتياً.( Notese of Film Director, p. 49.)

في الأدب القصصي يكون التمييز بين زمن سرد القصة وزمن حدوثها مهماً تماماً لأن الروايات تعني أساساً بذاكرة أحداث الماضي أو التفكير فيها، ويشير (بلوستون) قائلاً "يوجد الزمن الكرنولوجي في الرواية على ثلاث مستويات أولية أمد القراءة الكرنولوجي، أمد زمن الراوي الكرنولوجي، والفترة الكرنولوجية لأحداث القصة، ولو إن الراوي يختار عرض سلسلة من الأحداث وفق تسلسلها التاريخي وصولاً إلى اللحظة الحاضرة، فإنه يكتشف مع الوقت إنه يضع حدثاً واحداً في صفحة، وإن اللحظة الحاضرة قد انسابت بعيداً.( Ipid, p. 49.)

ويستطيع القاص التوقف لإنعاش ذاكرته أو لكي يتناول وجهاً آخر من الأحداث المتذكرة، ويمكن كتابة اليوميات أو التقرير بعد لحظات قليلة من حدوث أمر ما يمكن تأليفه تحت ظل الرعب أو الخوف معاً، وبذلك عندما يختار روائي ما لعالمه سياقاً من الأحداث التي لا يمكن أن تتكامل حتى هذه اللحظة الحاضرة تدخل المستويات الثلاثة في صراع مفتوح.( لوسن ، 2002، ص391.)

يلعب القاص المؤلف أو شخص يمثله لوصف الأحداث دوراً أساسياً لأنه يوطد علاقة المستويات الثلاثة ويخلق رباطاً بينه وبين القاريء لكي يردم الفجوة الزمنية التي بينهما ويتقاسما إحساساً مشتركاً بالماضي لأن الصلة الوثيقة بالماضي ضرورية ومهمة كتاريخ أو كتجربة عاطفية تحدد شكل عمل ما من الأعمال القصصية ولكن لا شيء ثمة من نمط مشابه لهذا في الفيلم السينمائي، ولكن تستطيع السينما تطوير هذا النموذج وخاصة الزمن الممتد إلا أنها ليست بالأساس فن التذكر مثل الرواية ولكنها تخبرنا إنما يحدث له كل الأهمية لأنه ليس منعزلاً فهو جزء من الماضي أو المستقبل.(ستيفون، 2010، ص44)

## المبحث الثاني: التعبير وتركيب الزمن في الفيلم السينمائي:

### أولاً: تعبير الزمن في الفيلم السينمائي:

الزمن في السينما يلعب الدور المؤثر والرئيس في الربط بين الصور والاختزال ضمن التتابع بالأحداث وعند ظهور المدارس والأساليب الفنية التي حاولت جاهدة كسر هذا الزمن وفق معايير سينمائية بعد إن اعتدنا على ثلاثة أزمنة للفيلم وهي الزمن المادي والزمن النفسي والزمن الدرامي فقد اقترح هذا التقسيم الناقد السينمائي (بيلا بلاش) فالزمن المادي هو الزمن الذي يستغرقه حدث ما عند

تصويره وعند عرضه على الشاشة، والزمن النفسي هو الانطباع العاطفي والذاتي عن الأمر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدة الفيلم، أما الزمن الدرامي هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث المصورة عند تحويلها إلى الفيلم حيث يقيم (الفلاش باك) روابط بين الحاضر والماضي في العديد من الأفلام وأحياناً نجده حاضراً بقوة في تخيلات البطل لكن لعب الزمن يكون في تواجده اللحظي الآني والذي يقودنا إلى أن زمن اللحظة هو زمن الحاضر مع العلم إن هناك تأخيراً وتقديماً في الزمن لذلك يمكن بناء عدة أزمنة مستقبلية وآنية وماضية ونشعر من خلال ذلك إن زمن الماضي هو زمن الحاضر، والحاضر هو زمن الحاضر، والمستقبل هو زمن الحاضر حتى أخذ الزمن المادي والنفسي والدرامي منحاً واحداً هو لحظة الصورة الموجودة على الشاشة، وهذا النوع من التلاعب يكون صنعة جيدة إذا أخذت السينما على عاتقها أن تقدم صورة مبهمة تجعل العقل في بحث عن الزمن الحقيقي وهذا النوع يتجسد في معظم الأفلام السينمائية وعلى سبيل المثال فيلم (هيروشيما حبيبتي) للمخرج (الان رينيه) وإن الوصول إلى حل يرضي له بالتفاعل الذي تلعبه أحداث الفيلم بين الحاضر والماضي حتى "الزمن يجعل الماضي ويحفظ في ذاته ماضي وإن تتابع الصورة في حاضرها هو الذي يمضي حيث إن سرد القصة في الحاضر سوف لن يمضي دون أن يكون ماضٍ قد حدث بعد الآنية الحاضرة وبذلك يكون الحاضر سوف يمضي إلى ماضٍ بعيد لحظة تواجده"..(ستيفون، 2010، ص45)

وقد قدمت السينما الفرنسية في مرحلة الستينات أمثلة في معالجة الزمن حيث تمزج ما بين الحاضر والماضي مع المستقبل ليغدو كله ضرباً من التجربة التزامنية لأن الزمن هو مجموعة اللحظات التي نمر بها ولكن لم توضح لهذه اللحظات لا بداية ولا نهاية وقد أخذ الفيلم يبني ذلك في عبثية تجعل الزمن ليس من البديهيات التي نادى بها الفلاسفة القدماء لأن أخذ اللقطات المتباعدة في الأزمنة والتي تتلون بأوقات عديدة أن تجعلنا في استسلام لسقوط إحدى البديهيات التي يؤمن بها السينمائيون حالهم حال الفلاسفة القدماء الذين يجعلون الزمن بديهياً حتى أخذ بعض العلماء وعلى رأسهم (إنشتاين) إلى القول إن هناك بعداً رابعاً هو الزمان لذلك استطاع هذا البعد الرابع أن يجعل الاستمرارية موجودة وإن الزمن ليس له بداية وليس له نهاية.

وطالما إن السينما هي فن الزمان وتهتم بالمشاكل المتعلقة بكيفية تناول الزمان الواقعي أي الحاضر والماضي والمستقبل، أو الأحداث المتتالية أو المتباعدة بفواصل زمنية مختلفة يصبح عنصر الزمن ذا أهمية كبرى في وضوح التعبير وفاعليته على الشاشة(فيلدمان، 1996 ص59). لا يمكن مجمل فيلم أن يدرك في لحظة واحدة لأنه بينما تقوم العين بمراقبة تطورات الصورة فإن الذاكرة الجمعية تقوم بربط وفهم هذه التطورات في علاقتها المتتالية مع الصورة الأخرى.

وفي كل لحظة من الزمن أثناء مشاهدة فيلم يتكون جزء فقط من الإحساس الانطباعي المباشر والتطور من مرحلة إلى أخرى يعتمد على مقياس وحدة الزمن الحقيقي الذي يستغرقه متر من الفيلم في عرضه، وهذا الزمن ثابت لا يمكن إطالته ولا تقصيره إلا في السينما حيث إن قوانين الزمن الحقيقي لا تنطبق عليه لأنه مرتبط بتقطيع ووصل الأجزاء المتفرقة من الفيلم وبذلك يكون الزمن الناتج في الفيلم يختلف عن الزمن الحقيق حيث يشير (بودوفكين) إلى "إن زمن الشاشة ليس زمناً ثابتاً كما في الطبيعة بل هو قابل للتغيير"،( جاكوب، 2006، ص137) لأن قواعد الزمان الحقيقية لا تتناسب مع الفيلم لأن للفيلم قواعده الخاصة بالزمان، فالامتداد أو الاختصار للزمن في الفيلم ليس من قبيل الخداع والتحايل بل من وظائف الفيلم الطبيعية وتكون ملازمة مع عرض الفيلم على الشاشة.

إن الامتداد في الزمن الفعلي يتناسب مع الفيلم وهو لا يحدث في أي فن آخر ومع ذلك فهو طبيعي وأساسي في فن الفيلم لأن كل لقطة لها فكرتها ومحتواها الزمني فـ"الانطباع الذي يتولد لدى المشاهد من هذا الامتداد الزمني يفيد أكثر من الناحية الطبيعية والواقعية، فإن المشاهدين لا يدركون الأساليب الفنية التي يستخدمها المخرج كما إنه لا ينتبهون إلى تقسيم كل لقطة إلى معانيها الأيديولوجية والزمنية ولا يلاحظون عملياً الامتداد في الزمن وإنما يشعرون به فقط ويتحابون معه عاطفياً"( جاكوب، 2006، ص60).

بالإضافة إلى ذلك فإن الامتداد الزمني في الفيلم يتفق تماماً مع الحقيقة الذاتية أو النفسية فتوجد لحظات في الحياة تبدو كأنها ستبقى ماثلة مئات السنين، وهذه اللحظات لها دلالة عاطفية ونفسية لا ينساها أبداً الإنسان، والفيلم يركز على هذه اللحظات ويمدها إلى أقصى حد، ويساعد على إظهارها في قوة وعمق وعليه فإن "الامتداد الزمني يجب أن يتم لتعزيز وتقوية اللحظات المهمة في الفيلم لا لمجرد الإطالة والإسهاب".( هيلاجير ، 1977، ص26)

أما إمكانية ضغط الزمن في الفيلم مصدراً لقوة عاطفية عميقة بالإضافة إلى الاختصار والإيجاز والتخلص من الأحداث الزائدة التي قد تؤدي إلى الملل لأنها ليست قوية التأثير ولا تساهم في إيقاع الفيلم تشويقياً أو لا يضيف شيئاً إلى الفيلم وتصبح نوعاً من الحشو والإسهاب لغير ضرورة أو فائدة.

إن إطالة الزمن يمكن أن تأتي عن طريق الرجوع إلى الماضي أو التخيل ويسمى العودة إلى الوراء (فلاش باك) أو التقدم إلى المستقبل، وفي الحالتين هو انقطاع التسلسل الزمني للفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهدة ماضية أو مستقبلية تلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق عليه.

وإن تجزئة زمن الفعل إلى وحدات (لقطات صورت من وضعيات وزوايا مختلفة) يجعل من كل لقطة لحظة مختلفة من الزمن الحقيقي مثبتة في خط زمن فيزيائي لا يقبل التغيير كما في الطبيعة وعند

عملية المونتاج يقوم صانع الفيلم باستبعاد بعض اللقطات وتربط اللقطات بعضها ببعض ليعيد بناء الفعل الرئيس وبذلك ينتج نظام زمني جديد بسبب التدخل في زمن اللقطات المنتقاة، وهذا الزمن الجديد يختلف كل الاختلاف عن الزمن الحقيقي للواقع ونطلق على هذه العملية بتكثيف الزمن وضبط سيره وسرعة الأحداث، وهذا يعتمد على المونتاج الذي بواسطته نستطيع التلاعب بالزمن وخاصة استحضار الماضي أو المستقبل عن طريق كسر التعاقب الزمني خاصة عندما نريد أن نجمع أحداث مختلفة جرت في فترات متباعدة زمنياً كما لو كانت أن تكون متتالية بطريقة غير قائمة في الواقع وهذا يعود أو يرجع إلى صانع الفيلم الذي يتعامل مع الزمن كما يراه مناسباً ويعطي شكل يولد التأثير والتشويق والإيقاع.

## ثانياً: فلسفة الزمان في الفيلم السينمائي:

لقد ارتبط الزمان دائماً بالوجود ونحن لا نفكر في إحداهما دون أن نفكر في الآخر و"الوجود منذ فجر الفكر الفلسفي مرادف للحضور، والحضور يكون في أفق الحاضر ويتكلم بصوته والحاضر في التصور الشائع يُعد من الأبعاد الثلاثة التي تلازم تصورنا للزمن الذي يسير على طريق لا رجوع فيه من ماضي إلى حاضر إلى مستقبل، والماضي في تصورنا الشائع أيضاً هو الذي لم يعد له وجود، كما إن المستقبل هو الذي لم يوجد بعد".( الخولي ، 1999، ص26)

إن ثمة علاقة عكسية وتحديداً متبادلاً بين الزمان والوجود، ووجودنا يرتبط ويتحدد بالزمان المنقضي المتلاشي أكثر كثيراً من إرتباطه بالمكان، وللتوضيح لابد من وضع معادلة تقابلية بين المكان والزمان عن النحو التالي:(مطر ، 1980، ص126)

| المكان | الزمان |
|---|---|
| النقطة | اللحظة |
| الإمتداد | الديمومة |
| التجاور | التعاقب |
| التتالي | التوالي |
| السكونية | الحركية |
| الثبات | التغيير |
| الكينونة | الصيرورة |

هكذا ننتهي إلى أن الزمان دون المكان هو الكائن الصائر السيال المنقضي دائماً ماضٍ لم يعد ومستقبل لم يأت وحاضراً لا يكون أبداً.

لو رجعنا إلى المصطلح اليوناني لكلمة الزمان فسوف نجد إن كلمة (كروتوس) تشير إلى الزمان منذ عصر (هوميروس)،(الخولي ، 1999، ص28) وكذلك (أيون) كلمة يونانية تشير إلى الزمان بمعنى الأبدية التي احتلت موقعاً جوهرياً في بنية العقل طوال تاريخه فالكي يواجه الإنسان (الماضي / الحاضر / المستقبل) وضع (الأزلية / السرمدية / الأبدية) في محاولة منه على التغلب على شر الزمان.( برغستون ودولوز وآخرون ، 2006، ص125)

وكل ما تقدم لابد أن ترتبط وتعكس على السينما لأن الانتقالات التي عرفتها السينما بتحول من نظام للصورة إلى آخر يندرج ضمن سيرورة انعطاف عرفها الفكر الغربي منذ (كانط) فإذا كانت السينما الحديثة هي سينما الزمان فهي صارت إلى ذلك بعد تجاوزها لسينما الحركة الخاضعة للروابط الحسية الحركية المحسوبة، ويعود إلى (كانط) هذا الوعي العميق بأولية الزمان إذ منذ فلسفته النقدية أصبح المعنى يتحدد بأفق الزمان، ولعلى هذا الانتقال الجوهري الذي يمتد من (كانط) إلى (هيجل) و(نيتشه) ثم (برغستون) و(دولوز) مع اختلاف صورة الزمان عند كل منهم.(دولوز ، 1999، ص55)

إن ما تروم إليه أطروحة (دولوز) ليس مجرد تغيير تقني إذ بدل أن تختزل الصورة في الحركة على حساب الزمان تقوم بالعكس أي تكثيف الصورة في الزمان، الأحرى إن أبعاد إحلال الصورة الزمان محل الصورة الحركة تتكشف ضمن قول أساسي إلى (غودار) "السينما هي إن الحاضر لا يوجد أبداً إلا في الأفلام السيئة".(دولوز ، 1999، ص24)

وإن أهميته كانت في ترسيخ أولية الزمان على الحركة، فإن الفضل في إدراك الزمان كتخوم إذ الحاضر ما لا يحضر أبداً يعود إلى (نيتشه) فبدل الزمان الكرونولوجي حل الزمان التزامني التصادمي المفتوح على مجهولية خاصة، وفي السينما أعلنت أعمال المخرج الياباني (أوزو) على بشائر حول عصر الصورة الزمان، ويمكن التمييز في نمط الصورة الزمان بين ثلاثة أنواع: الصورة الذكرى، الصورة الحلم ثم الصورة البلورة، وهي كلها تدل على كفاية الروابط الحسية الحركية لتشكيل الصورة في السينما الحديثة إذ أصبحت مهمة الفيلم حسب (تاركوفسكي) هي ترسيم الزمان وعرض تدفقاته اللامتناهية، فالكفاءة الإبداعية للسينمائي تكمن في قدرته على تشكيل الزمان. (دولوز ، 1999، ص130)

وحسب رأي (فلليني) "إننا نتشكل ضمن الذاكرة فنحن في نفس الوقت الطفولة والمراهقة والشيخوخة والكهولة".(دولوز ، 1999، ص149) فالذاكرة لا يمكنها أبداً أن تحكي الماضي بفعل الثقوب التي تصيبها بها انفصامات الزمان التزامني، لقد تعذر الاستذكار كاسترجاع بما هو إحضار للماضي بدالة الحاضر، لذلك لم يعد بعد أي أهمية للاسترجاع إذا تبين له إن الكوابيس والاستيهامات والافتراضات والتوقعات هي أفضل بكثير من الاسترجاع فـ(ويلز) عندما يذهب إلى استحالة الاستذكار فمناطق

الماضي تحتفظ بأسرارها فلا شيء يمكن استذكاره بل كل شيء مجرد تهيئات. (دولوز ، 1999، ص159)

ويرى (دولوز) إن هذا ينبثق على كل مخرجي الزمان أي يتعلق الأمر بتلك السينما التي تأكيدها على تجنب الحاضر، فهي تمنع الماضي من أن ينحط إلى مستوى ذكرى (دولوز ، 1999، ص166)، لأن الماضي ما لا يمضي، والحاضر لا يحضر بتاتاً، أما المستقبل فهو هنا أصلاً وأبداً.

إن ثورة سينما الزمان انعكست بقوة على تقنيات المونتاج، فقد تغير معنى المونتاج وأصبحت له وظيفة جديدة فبدل أن يحل على الصورة الحركة إذ يتم استخلاص صورة غير مباشرة للزمان أضحى يحمل الصورة الزمان ليستخلص منها علاقات الزمان التي بها ترتهن الحركة التائهة. (دولوز ، 1999، ص66)

## الخلاصة:

وأخيرا يمكننا القول إن البحث في الزمن والكتابة فيه ليس بالأمر الهين لإتصاقه بعدم الثبات من ناحية، وبعدم استقرار ودقة مصطلحاته، وتنوعها وتباينها أحياناً على مستوى فلسفي وروائي وسينمائي ونقدي ونحوي، بالإضافة إلى أن الزمن يكتسب أهمية كونه أهم العناصر التشويقية، وهو الذي يحدد مجموعة الدوافع المحركة للأحداث، وليس له وجود مستقل نستطيع استخراجه من النص أو الفيلم مثل الشخصية، فالزمن يتخلل الرواية كما يتخلل الفيلم، ولا يمكن دراسته دراسة تجزئية، ويؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، وهو حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال فعلها في العناصر الاخرى.

إن أهمية الزمن في البناء السينمائي قد أدركت بقدر ضئيل، وأن يكون ثمة محاولة تجريب ضئيلة لاستخدام العلاقات الزمنية بشكل تخيلي بارع، وأن التنويعات في الزمن الكرونولوجي يتم تقديمها بوصفها تحدياً للواقع، ويتم التعامل مع الزمن إما استرجاعي أو استباقي، أو بوصفه وسيلة من وسائل الحبكة، ويغطى الزمان بصيغ مألوفة عن طريق اللقطات لتفادي تأثير الانتقالات الزمنية لكون الزمن شيء عسير وصعب الإمساك به، إنه يخلق حاضره لأنه العامل الأكثر حساسية وديناميةفي القصة السينمائية، وحتى إذا ما سارت القصة وفق نمط كرونولوجي مختصر نسبياً وبسيط، فإن الزمن هو الضغط الذي يدفع القصة إلى الأمام، وإن الشكل إنما تحدده المسافة الزمنية كلها، وإن الزمن السينمائي تنظيم واعٍ للزمن الحقيقي. إن السينما قادرة وبصورة فريدة على اكتشاف العلاقات الزمنية، وإن تكثيف الزمن من ملامح توتره وقوته.

**قائمة المراجع:**

1. ابن منظور(1988) لسان العرب مادة وقت .– بيروت: دار لسان العرب.
2. أبو البركات البغدادي(1939) .المعتبر في الحكمة .– حيدرأباد: دائرة المعارف
3. أرمان كونيه(2006) نصوص فلسفية .– بغداد: مطبعة دار الحكمة.
4. أميرة مطر(1980) دراسات في الفلسفة اليونانية .– القاهرة: دار الثقافة والنشر.
5. برغستون ودولوز وآخرون(2006) حار الفلسفة والسينما؛ ترجمة عزالدين الخطاي.– بيروت: منشورات عالم التربية.
6. تاركوفسكي(2006) النحث في الزمن؛ ترجمة أمين صالح .– البحرين: منشورات وزارة الإعلام.
7. تودوروف(1990) الشعرية؛ ترجمة: شكر المبخوث .– دار البيضاء: منشورات دار توقال.
8. جان ريكاردو(1974) قضايا الرواية الحديثة؛ ترجمة: صياح الجهيم .– دمشق:منشورات وزارة الثقافة.
9. جورج ف. هيجل(1981) علم ظهور العقل؛ ترجمة مصطفى صفوان.– بيروت: دار الطليعة للنشر.
10. جوزيف وهاري فيلدمان(1996) دينامية الفيلم؛ ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي .– القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
11. جون هوارد لوسن(2002) السينما العملية الإبداعية؛ ترجمة علي ضياء الدين .– بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
12. جيرار جينيت(1990) خطاب الحكاية؛ ترجمة: محمد معتصم .– دار البيضاء: منشورات المجلس الأعلى للثقافة.
13. جيرالد برنس(1987).المصطلح السردي؛ ترجمة: عابد خزندار .– القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة.
14. جيل دولوز(1999) الصورة – الحركة؛ ترجمة حسن عودة .– دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
15. جيل دولوز(1999) الصورة – الزمان؛ ترجمة حسن عودة .– دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
16. حسن بحراوي(1990) بنية الشكل الروائي .– بيروت: منشورات المركز الثقافي العربي.
17. داوود سلمان(2000) مورفولوجيا الزمن .– دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
18. رالف ستيفون: السينما فناً، ترجمة خالد حداد (دمشق، منشورات الفن السابع، 2010م) ص44.

19. رولان بارث(1993) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص؛ ترجمة: منذر عياشي .- بيروت: منشورات مركز الإنماء الحضاري.
20. سميح دغيم(2007) موسوعة مصطلحات الشيراجي .- بيروت: مطبعة سعادة
21. سيزا قاسم(1984) بناء الرواية –دراسة مقارنة .- القاهرة: منشورات الهيئة المصرية.
22. عبد الحميد المحادين (1999) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منير.-بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
23. علي المرزوقي(د.ت) الأزمنة .- حيدرأباد: مجلس دائرة المعارف.
24. فريد الدين إيدن(1977) الأزمنة في اللغة العربية .- اسطنبول: دار العبر للطباعة
25. لطيف زيتوني(2002) معجم مصطلحات نقد الرواية .- بيروت: منشورات دار النهار
26. لويس جاكوب(2006) الوسيط السينمائي؛ ترجمة إبية حمزاوي .- دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.
27. مارتن هيلاجير(1977) نداء الحقيقة؛ ترجمة عبد الغفار مكاوي .- القاهرة: دار الثقافة للنشر.
28. مصطفى محرم(2002) الوجود والعدم .- القاهرة : دار المعارف.
29. ميشيل فوكو(1917) بحوث في الرواية الجديدة؛ ترجمة: فريد الطيوس .- بيروت: منشورات عويدات.
30. يمنى طريف الخولي(1999) الزمان في الفلسفة والعلم .- القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب.
31. Jacque Elliot Shape of Tnn New York, 1982, p. 3-4.
32. Notese of Film Director, p. 49.