التجسيد الفني والفكري لمنهج تيار الوعي في الفلم الروائي

Artistic and intellectual embodiment of the stream of consciousness approach in the film novelist

نهاد حامد ماجد

NEHAD HAMID MAJID

ملخص البحث

في خضم السرد السينمائي العام يتناول بحثنا الحالي مسالة سردية أكثر تخصصا تشكل في أبعادها المستقبلية تحولا وانعطافة على مستوى البناء السردي لفن الفلم في بعض اتجاهاته المتنوعة والمتجددة وذلك باتجاهيه ألتنظيري والتطبيقي وباتت تعطي دلالات مهمة لكيفيات اشتغال البنى السردية المتجددة فيه.

ولكون السينما من الفنون المنفتحة دوما على الأفكار في الميادين المجاورة وذلك نابع بصورة طبيعية نتيجة للتواصل الفكري والتبادل المعرفي بين السينما وغيرها من العلوم الأنسانية...

فقد أنطلق بحثنا الحالي لتناول قضية تيار الوعي في بنية السرد الفلمي مستندا في ذلك كله على أهم الأفكار والنظريات التي وردت حول مفهوم (تيار الوعي) والمنطلقة أساسا من ميدان علم النفس التحليلي، ولا بد من الإشارة إلى أن المصطلح قد استخدم بمفهومه السردي وبشكل مبكر في ميدان الأدب الروائي وعلى يد الروائي والمنظر(وليم جيمس) وأستقر أخيرا في الفلم بشكل عملي.

وهكذا فقد تناولت دراستنا الحالية والموسومة (البناء الفني والفكري لمنهج تيار الوعي في الفلم الروائي) أربعة فصول تم من خلالها البحث في غمار هذه المسألة ، شكل الفصل الأول من البحث الإطار المنهجي وفيها تم تناول مشكلة البحث والتأكيد فيها على اهمية هذه الدراسة وموقعها من الدراسات السردية الحديثة لفن الفلم أضافة إلى الأهداف التي حددها الباحث.

وقد تحرك البحث في حدود جانبه ألتنظيري حول كل ما كتب عن تيار الوعي (stream ofconsciousness) بوصفه منهجا فكريا وسرديا يمتلك خصوصية وبناءا فكريا متميزا في الخطابات السردية.

أما في جانبه التطبيقي فقد تحدد البحث بنموذج تطبيقي واحد تمثل في فلم (الصبي) لأسباب سيرد ذكرها لاحقا.

وفي الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان (الإطار النظري) اختط الباحث طريقه من خلال الولوج إلى أهم الأفكار والنظريات التي وردت حول مفهوم تيار الوعي وبما يشكل أساسا ومرجعا يمكن الاستناد

إليها في التحليل وللدخول إلى الموضوع وقراءته قراءة منهجية وعملية تستند على مفهوم واضح لتيار الوعي.

وقد تضمن ثلاث مباحث جاء المبحث الأول تحت عنوان (تيار الوعي المصطلح والمفهوم) وفيه تناول الباحث نشأة المصطلح والتمييز بينه وبين ما يوصف بالقصص السايكلوجي .

أما المبحث الثاني فقد جاء تحت عنوان (المنهج الفني لتيار الوعي) وفيه تم تناول منطق الاشتغال السردي على وفق منهج تيار الوعي.

وقد جاء المبحث الثالث تحت عنوان (البناء الزمني في تيار الوعي) ليكون رابطا ومتمما للمبحثين السابقين وفيه تم توضيح طبيعة النظرة المغايرة والمهمة التي يتم من خلالها بناء الزمن وفق منهج تيار الوعي.

وفي الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان (آجراءات البحث) تم التعريف بمنهج البحث وأداة البحث وحدود البحث والعينة الفلمية وأسباب اختيار العينة.

أما في الفصل الرابع فقد تضمن(نتائج البحث وأهم الاستنتاجات) التي تم الخروج بها من البحث بعد تحليل العينة الفلمية، ثم تلا ذلك قائمة بالمصادر التي اعتمدها البحث ، وملخص باللغة الأنكليزية.

Research summary

In the midst of the public narrative film , we discussed the issue of dealing with the current narrative more specialized which its future dimension form shift and twist on the level of construction narrative film in some of its diverse and renewable trends in its two ways theoretical and practical and non-give important implications for the modes of operation of the renewable narrative structures and the fact that the cinema is an arts which always open to ideas in neighboring fields and this come naturally as a result of the continuing intellectual and knowledge sharing between cinema and other science .

our current research has already begun to address the issue in a stream of consciousness narrative structure film based on all that the most important ideas and theories that have been made about the concept (stream of consciousness) which emanating mainly from the field of analytical psychology , and it should be noted that the term has been used

narrative sense and early in the field of literature novelist and by the novelist and theorist (William James) and finally settled in the film practically ...

thus the current study (artistic and intellectual approach to the construction of the stream of consciousness in the film novelist) dealt four chapters have been search through them in the midst of this issue, the form of the first chapter of systematic research framework and which have been addressing the problem of research and emphasis on the importance of this study and its narrative studies of modern art film ...

In addition to the goals set by the researcher, the research has moved in the range of its theoretical part about all that is written about the stream of consciousness as a holistic approach and the narrative has privacy and intellectually based in distinct narrative speeches ...

In its application part the research has been sets in a model applied one representing the film (the boy) for reason that will mentioned later.

In the second chapter, which came under the title (the theoretical framework) , research charted his way through access to the most important ideas and theories that have been made about the concept of stream of consciousness and what constitutes the basis and reference can be invoked in the analysis and to enter in to the subject and read it as systematic process and practical which based on the clear concept of stream of consciousness ..

This research included three topics, first titled (stream of consciousness term and concept) in which the researcher cleared the emergence of the term and distinguish it from what is Described Alsaiklogi stories...

The second section was titled (technical approach to stream of consciousness) and it has been dealt with engaging narrative logic of the approach according to the stream of consciousness ..

The third section came under the title (the construction of time in the stream of consciousness) to be an integral link and former two sections , and it was to clarify the nature of the contrary and the task by which the time can be constructed according to the approach of stream of consciousness ..

In the third chapter , which came under the title (research procedures) were introduced to the methodology of research and search tool and the limits of research and sample neshat and the reasons for selecting the sample ..

In the fourth chapter included (research and the results of the most important conclusions) that have been drawn from the search after neshat sample analysis followed by a list of sources approved by the research , and summary in English .

الفصل الأول
الإطار المنهجي

أولا:مشكلة البحث

كان لطبيعة النظرة المغايرة التي نظر بها الى الزمن من الناحية الفلسفية والعلمية والاجتماعية نتيجة التحولات الهامة التي مرت الإنسانية بها في القرن العشرين أثرا بالغا على الفن عموما ولا سيما الفن القصصي منها بشكل خاص(رواية فلم أو اي وسيط سردي آخر) وقد انعكس ذلك بشكل علمي في نهاية القرن العشرين(1،ص53-82) وبما يشكل انعطافة في نمط السرد، وقد جاء هذا التحول بعد سلسلة من الدراسات في ميدان العلوم النفسية التي انتقل تأثيرها إلى الرواية اولا بشكل واضح وظهور ما يعرف بمنهج (تيار الوعي)* في السرد القصصي الذي تناوله مجموعة من الروائيين كان هاجسهم تسجيل كل ما يقع على الذهن.

* تيار الوعي يفيد في الحقيقة علماء النفس وقد كان وليم جيمس اول من ابتدعه في الفن الروائي ،ويستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في السرد عموماً.

ونتيجة للتواصل الفكري بين السينما والميادين المجاورة ونعني بها الرواية على وجه الخصوص وفيما يتعلق بالجانب السردي منه تحديدا فقد بدأت مجموعة من الأفلام كان هاجسها تصوير تلك الحالات الذهنية وارتياد هذه المستويات الما قبل الكلام لدى الشخصية ،وفي نفس الاتجاه الفكري يرى (مندلاو) أن مفهوم الشخصية والحدث قد اختلف اختلافا كبيرا فاستخدام مراوحة الزمن وتيار الوعي جعل السرد يتوجه نحو الداخل ويسبر أعماق الوعي ليبحث عن مادته، اما الحدث فقد أعطي دورا ثانويا وهكذا تنازلت((الحبكة المقفلة عن مكانتها لإيقاعات قريبة تقارب الحركات الموسيقية)) (2،ص47)

وبذلك ظهرت مجموعة أفلام ما يعرف بأفلام تيار الوعي والتي بدت غير خاضعة لشكل محدد،وهي بهذا الوصف تخالف الأفلام ، فالفلم التقليدي هو سرد أفعال هذه الأفعال محددة بالزمن بصورة لازمة، في حين ان ما نطلق عليه أفلام (تيار الوعي) هي تداعيات لأفكار لا تقف عند حد أو نهاية،ذلك لأننا نحس بها عن طريق حالات محددة، بل أنها تواجهنا بسيل متدفق لا يخضع للترتيب في شكل معين او زمن محدد ومن هنا تأتي صعوبة المحافظة على الشكل في هكذا نوع من الأفلام وقد قام جمع من المخرجين السينمائيين بأتباع هذا الأسلوب كان هاجسهم ((تسجيل الذرات حال وقوعها على الذهن . . . وهم يحاولون جاهدين التعبير عن احاساسهم بالحياة كسلسلة متتابعة من انطباعات لا سببية))(2،ص13)

ووفق ماتقدم فقد جاءت مشكلة البحث على شكل التساؤل التالي.

ماهو التأثير الحقيقي لمنهج تيار الوعي على الفلم من ناحية التجسيد الفني والفكري؟ ولعدم وجود دراسة متخصصة حول هذا الموضوع فقد برزت الحاجة الى هذه الدراسة.

ثانيا: أهمية البحث

1- يسهم البحث بتسليط الضوء على مفهوم تيار الوعي في الفلم من خلال ارتكازه على أهم الأفكار والنظريات المنطلقة من ميدان علم النفس وبما يشكل مرجعية يمكن إتباعها لفهم بنية السرد الفلم.
2- ان التصدي لمفهوم تيار الوعي يشكل أساسا لفهم بنية الخطاب المرئي في هكذا نوع من الأفلام لدى كل من كاتب السيناريو والمخرج على وجه الخصوص والمهتمين بشؤون السينما بشكل عام لغرض إيصال فكرة تيار الوعي في بنية السرد الفلمي .
3- يسهم البحث في الكشف عن بعض الاتجاهات الحديثة في صناعة السينما، ويشكل اضافة مهمة للمكتبة السينمائية ويساعد على قراءة الفلم قراءة تحليلية جديدة بصورة مغايرة لما هو مألوف.

ثالثا: أهداف البحث:

1.الكشف عن المنهج الفني والفكري لاشتغال تيار الوعي في الفلم الروائي.

رابعا:حدود البحث

تنحصر حدود البحث في منطقة لها حدان.

أولا: حد نظري يتمثل في كل ما كتب حول مفهوم تيار الوعي في الميادين المجاورة والفلم على حد سواء.

ثانيا: حد تطبيقي تمثل بعينة فلميه مختارة تجسدت بفلم ((الصبي)) للمخرج (جون تورتيليتوب) لأسباب سيرد ذكرها لاحقا عند التحليل، والبحث غير معني بحدود زمنية ومكانية.

الفصل الثاني
(الإطار النظري)
المبحث الأول

تيار الوعي المصطلح والمفهوم

غالبا ما يشوب مصطلح تيار الوعي بشكل عام الكثير من الغموض واللبس وعدم الفهم وذلك قد يرجع في إحدى أسبابه إلى أن أي مصطلح بشكل عام عادة ما يقبل التساؤل والفهم وفق رؤى متعددة قد تقترب وتلتقي فيما بينها او تتضارب فيما بينها.

ان مصطلح(تيار الوعي)* الذي طالما كان مثار جدل بين أوساط الباحثين في ميدان علم النفس التحليلي والذي يتحدد ويرتبط بوعي محدد وبصيغة معينة وعادة ما يتعلق بشخصية بعينها ،لذا فأن مكمن الغموض وعدم الفهم السابق الذي ذكرناه لمنهج تيار الوعي مرتبط باختلاف الشخصية واختلاف نمطها وأبعادها الطبيعية والاجتماعية والنفسية.

وفيما يتعلق بموضوعة بحثنا الحالي فأن مصطلح تيار الوعي يعني بالتحديد ومن وجهة نظر الباحث والناقد(روبرت همفري) هو((نوع من القصص، يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي،بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات))(3،ص10).

وبحسب ما يرى همفري فأن المقصود بمستويات ما قبل الكلام، كل العمليات العقلية والفكرية التي تجري داخل الذهن من دون التعبير عنها بالكلام المباشر أوغير المباشر، الذي يخرجها (أي هذه الأفكار) الى مستوى تجسيدي اخر بشرط ان لا يبتعد هذا التجسيد الفني والفكري عن مفهوم تيار الوعي ولا ينفصل عنه بشكل تام، إلا انه يمثل نوعا ثانيا من أنواع تيار الوعي.

---

* مدرسة تيار الوعي stream of consciousness وهي في صحتها فرع من فروع مدرسة أللاوعي حيث الزمن يصبح شيئا ذاتيا والكون الأكبر الذي يعيش فيه الأنسان يصبح عقله ووجوده الداخلي (الباحث).

أي ان المقصود مما تقدم هو وجود مستويين لتيار الوعي الأول منهما يجري ويقتصر حدوثه ووجوده وفعاليته داخل الذهن، واخر يجري على الواقع وله صلة وثيقة بما يجري من عمليات عقلية في الذهن.

وفي نقطة التداخل أي في المنطقة الفاصلة بين ما هو ذهني وبين ما هو فعلي مجسد دخلت السينما بأقصى إمكاناتها التعبيرية لتجسد مفهومها لتيار الوعي، هذا اذا ما عرفنا بصورة مسبقة ان فكرة تيار الوعي قد نشأت اول ما نشأت في ميدان التحليل النفسي ومن ثم انتقلت كمفهوم الى الميدان الروائي وأخيرا استقرت في مجال السينما.

ولهذا لابد ان نعرف اولا ان توجه تيار الوعي في مجال السرد الروائي والفلمي كان للتأكيد على التحول في رسم الشخصيات من الخارج،الى محاولة التغلغل فيها بهدف تقديم صورة لواقعها الداخلي،او بحسب الوصف الدقيق لروبرت همفري ((تقديم واقها الشعوري في لحظة ما)) (3،ص11)

ان مصطلح (*تيار الوعي*) هو مصطلح بلاغي ومجازي يطلق تحديدا على العمليات الذهنية البحتة وتلك اللعمليات السلوكية المتصلة بها، ومن هنا فأن مفردة (*تيار*) يقصد بها ذلك الدفق الهائل من الصور الذهنية التي ترد على المخيلة بشكل سلسلة متصلة ومندفعة بعنف وخاصة في حالات الأزمات النفسية.وحتى في الحالات الاعتيادية للإنسان ، فأنه وعلى سبيل المثال لو أراد تذكر ابرز ما مر به في حياته السابقة فان هذه الذكريات والأحداث ترد على شكل سيل متتابع من الصور اشبه بالشريط السينمائي،حيث ان الذاكرة تحتفظ من الماضي بالصورة على الأغلب والقليل جدا من الكلام.

تشير اغلب المصادر إلى أن أول من ابتدع مصطلح(تيار الوعي) هو الفيلسوف (وليم جيمس)* و كان مجال اشتغال هذا المصطلح هو علم النفس التحليلي،ذلك ان الوعي هو منطقة الانتباه الذهني وهذه المنطقة تشمل ثلاث مستويات هي:-

1- منطقة ما قبل الوعي.
2- مستوى الذهن.
3- مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين.

والمستوى الثالث يبرز بشكل خاص فيما يعرف بالقصص السايكلوجية والفرق بين السر ديات التي تهتم بتيار الوعي وتلك السر ديات التي تهتم بالسيكولوجيا، هو ان الأولى تركز على المستويات غير الكاملة للتعبير،اكثر من اهتمامها بمستويات التعبير الذهني. ومعنى هذا ان سرديات تيار الوعي تركز على اشياء غاطسة في ذهن الأنسان وتقع على هامش انتباهه، في حين ان

* وليم جيمس: فيلسوف اميركي وعالم من علماء النفس ولد سنة 1842وتوفي في 1910.

السرديات السايكلوجية تركز على فعل واعي من قبل الإنسان يعود الى مسببات غاطسة وغير ظاهرة.

لذلك يرى البعض ان (مارسيل بروست)* عندما كتب روايته الشهيرة(البحث عن الزمن الضائع)** فأنه لم يكتب رواية من روايات تيار الوعي بالمعنى الدقيق والحرفي،بالرغم من انها اتسمت بسمات الحداثة والتطوير،ذلك ان هذه الرواية اهتمت بالوعي من زاوية اتصاله بالذكريات فحسب، ولأن بروست في روايته تلك امسك بالماضي عن وعي وعن قصد بغية إقامة صلة مع الحاضر.

وتعليل ذلك هو ان الوعي يمكن تشبيهه بجبل الثلج الغاطس في الماء،فما يظهر من هذا الجبل هو ما يعرف بالسر ديات السايكلوجية في حين ان الوعي يمثل الجبل كله،أما السر ديات المعروفة بتيار الوعي، فهي تتعلق بشيء اكبر من الجزء الظاهر من الجيل أنها في حقيقة الأمر تغوص الى ما تحت السطح.

ومما تقدم يتضح ان مفهوم تيار الوعي في علاقته بالسرديات الروائية والفلمية لا يتعلق بتكنيك وطريقة السرد فحسب وإنما يعود أصلا إلى المضمون والمطروح الذي تعالجه تلك الأنماط السردية.

لذلك لا نجد شكلا ثابتا لتيار الوعي في الروايات أو الأفلام أنما يعود الأمر لاجتهادات المبدعين بما لا يخرج عن الإطار الأساسي الذي نشأت فيه.

المبحث الثاني

سرديات تيار الوعي

أن مصطلح تيار الوعي في نطاق السرد الروائي بني كما قلنا سابقا على أساس مشتق من علم النفس التحليلي وكان مصطلح (تيار الوعي) مرادفا لمصطلح (الوعي الداخلي)، فحين وضع (وليم جيمس) مصطلح تيار الوعي كان في حساباته ان يضع صياغة لنظرية نفسية خاصة لأنه قد اكتشف ان((الذكريات،والأفكار،والمشاعر،توجد خارج الوعي الظاهر،وأكثر من ذلك فهي تظهر للإنسان لا على أنها سلسلة بل على أنها تيار او فيضان))(3،ص23).

---

* مارسيل بروست: كاتب فرنسي، ولد سنة 1871 وتوفي سنة 1952.

** البحث ن الزمن الضائع من ابرز روايات الروائي مارسيل بروست، كتب الجانب الأكبر منها بين عامي 1902 و1905 وقد نشرت على اجزاء، وكان كل جزء منها يحمل عنوانا خاصا به، بالرغم من ان الرواية بمجموعها جزء لا يتجزأ، وتعد من اضخم الروايات المعاصرة وتكاد ان تقترب من الملاحم،وهذه الرواية تعد توثيق لحياة بروست ولحياة الناس الذين عاصرهم، وترتكزالرواية على مفهوم الزمن الذي يسيطر على ذهن بروست في كل حين.

أذن فتيار الوعي كان يقصد به(في مجال السرد الروائي) طريقة تقديم الوعي الداخلي وهوة ما شاع تحت مصطلح(المونولوج الداخلي) الا ان مصطلح تيار في حقيقته ليس مرادفا لمصطلح المنلوج الداخلي،ذلك إن المنلوج الداخلي هو احد الطرق السردية التابعة لتيار الوعي، فليس كل السر ديات الموصوفة بتيار الوعي تمارس تكنيكها بطريقة المنلوج الداخلي، وبكلمات ادق فأن تيار الوعي هو مصطلح عام يتفرع منه مصطلح المنلوج الداخلي الخاص.

أن ما تهتم به سرديات تيار الوعي الجانب العقلي والروحي المتصلين بالماهية والكيفية. ونعني بالماهية ، أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس، اما الكيفية، فتشمل على أنواع الرموز والمشاعر وعمليات التداعي، وكل الطرق السردية التي تقدم عبرها المادة الحكائية لتيار الوعي ، وهي علاقة واضحة كالعلاقة بين الشكل والمضمون ان (ماهية) تيار الوعي و(كيفيته) يخرجان بالنتيجة بصورة أعمق عن طبيعة التكوين الداخلي للشخصيات الدرامية بما يعطيها واقعية ودقة أكثر.

ان متابعة التراث الروائي كمنجز تجعلنا نقف بدهشة أزاء التداخل في المفاهيم الروائية والسينمائية نحو تيار الوعي اذ يشير الكثير من المؤلفين ومنهم (ديفيد داتشيز) الى المونتاج السينمائي عند كتابته لروايات تيار الوعي ويعزو ذلك الى (ان سمة الوعي نفسها تستلزم نوعا من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلي للساعة، انها تستلزم - بدل ذلك – حركة التنقل الى الخلف والى الأمام وحرية مزج الماضي والحاضر، والمستقبل المتخيل)(3،ص74)

وتاسيسا على ذلك فهو يرى حركة مونتاجية في قصص تيار الوعي ترتكز على مرتكزين:-

الأولى: ثبات الشخصية في المكان وتحرك وعيها عبر الزمن .وحصيلة هذا هو المونتاج الزمني.

الثانية: ثبات الزمن بالنسبة للشخصية وتغير العنصر المكاني،وهو ما ينتج عنه المونتاج المكاني.

وهذه الطريقة الثانية لا تقتصر على تيار الوعي ولكنها قد تغدو سمة بارزة له مع استخدام عين الكاميرا المتحركة في شتى الأرجاء وفق دلالة معينة ، اي امكانية تجمع مجموعة من الصور المتنوعة ذات المستويات المكانية المختلفة في نقطة زمنية واحدة، في. في حين ان الطريقة الأولى هي طريقة تيار وعي خالصة لانها تؤمن تداخل صور وأفكار من زمن معين مع صور وأفكار من زمن آخر.

ان تقديم حركة الشخصيات وتجسيمها هو لغرض بث الروح فيها وكسر سكونها، وهو ما استفادت منه سرديات تيار الوعي لغرض تحقيق الهدف الأساس لها وهو تقديم الحياة الداخلية للشخصية مع الحياة الخارجية في وقت واحد.

وثمة وشكلة تواجه السرد وفق منهج تيار الوعي ، وهذه المشكلة هي قولنا ان تيار الوعي عبارة عن تدفق هائل للصور والتداعيات من الذاكرة ومن مجمل التجربة الأنسانية ، يعني بالضرورة ان هذا

التدفق لا يسير على وتيرة واحدة ، او بمعنى اصح لا يكون منتظما ، وهو ما يولد سوء فهم أحيانا اذ كيف نعبر بشكل منتظم عن شيء غير منتظم ؟

بمعنى اخر ان وسيلتنا السينمائية تخضع لشروط ذاتية وموضوعية تفترضها طبيعة الوسيلة ذاتها في حين ان الوعي نفسه شيء غير مستقر بل وغير ملموس.

أضف الى ذلك، ان كل وعي لشخصية معينة هو كيان مكثف بحد ذاته ، بمعنى انه لا يجري فهمه خارج اطار التجربة الخاصة به لذا يكون وعي اي شخصية بمثابة لغز مفهوم بالنسبة لشخصية أخرى.

من هنا جاءت الضرورة لبث الواقعية في ما يقدمه بالنسبة لتيار الوعي ، وأصبحت القضية هي ان نجعل من من القيم الذهنية العائمة وغير المجسدة ، واقعا وقيما درامية مجسدة ، وهو الشيء الذي فعلته السينما ولكن بصعوبة شديدة.

بمعنى ان الفلم توجب عليه ان يقدم تيار الوعي هذا لا بصورته المتشظية والمتناثرة ولكن بصورته الأقرب الى التنظيم ، والتنظيم ، هنا مجازي ، اي ان فلم تيار الوعي يستحيل عليه السير وفق البنية الأرسطية التقليدية ، ولكن يصبح هدفه الأساس هو : تقديم معنى معين من وراء تيار الوعي هذا.

وفي هذا يرى همفري (ان محتوى ذهن ما ، لا معنى له في ذاته بالنسبة لوعي آخر، انه – والى حد كبير- لا قالب له ولا نظام محدد ، انه مضطرب وسائل . انه – باختصار – لا يوفر اي أساس للتحليل والتفسير ، ونتيجة لذلك .. فأن رواية غرضها تصوير الذهن لا يبقى على ولائها لطواعية ذلك الذهن ومجاله وغرابته . ومثل هذه الرواية عرضة لفقدان المعنى الى حد ما)(3،ص150)

وفحوى هذا الكلام ان موضوع سرديات تيار الوعي بشكل عام هو محتوى الذهن وهذا الشيء لا قالب له ولا نظام محدد يحدده، ولكن على مبدع العمل الفني ان يشكل قالبا خاصا به ، وخاصا بوسيلته التعبيرية ، ويصبح هذا الإطار او القالب مرجعا لتفسير ما يراه المشاهد ويكون علامة فارقة تميز هذه الوسيلة التعبيرية (كالفلم) عن غيرها.

فالوعي في مستويات مرحلة ما قبل الكلام لا قالب له ، ذلك أن الوعي بطبيعته يوجد مستقلا عن الفعل. ومعنى هذا انه كان لا بد ان تطرح الحبكة جانبا. وبالرغم من ذلك كان لا بد ان يفرض على مواد الوعي المضطربة نوعا من القالب .. وذلك بدلا من الحبكة بالمفهوم التقليدي المتعارف عليه.

المبحث الثالث

الزمن في تيار الوعي

شكل الزمن منذ بدء الوعي به معضلة كبيرة في إطار الدراسات العلمية والفلسفية والاجتماعية ، تتمثل بأن الزمن لا يأبه بالأفراد أو المجتمعات ، اذ انه يسير حثيثا باتجاه مغاير لسلوك الأشياء، ومن هنا كان تقسيمه الى زمن (اللحظة المعاشة) وزمن (اللحظة المغادرة للتو) وزمن (اللحظة الآتية) .

ومن هنا فرض مصطلح (الآن) نفسه كنقطة تماس بين كل تلك اللحظات وبتراكم هذه اللحظات حينما تنقضي يتشكل تاريخ الأشياء الذي اتفق عليه على انه (الماضي) وهذا ما يناقض التيار المار بالاتجاه المعاكس والذي يحاول استشراف الآتي من الزمن وهو ما يعرف ب(المستقبل) وعندها تكون نقطة التماس بين هذين الخطين المتعاكسين لحظة تسمى (الحاضر).

يتشكل وعينا بالزمن عبر هذا التقسيم، ومن هنا جاءت هذه التقسيمات وإيجاد اصطلاحات تساعدنا على فهمه وإدراكه ومن ثم الوعي به. غير اننا في كل هذا اسرى للوعي الجماعي الذي يحتوينا وأسرى للوعي الفردي الخاص بتصور كل منا لطبيعة الزمن،لذلك طالما ردد القديس (أوغسطين) مقولته الشهيرة عن الزمن((إن لم يسألني احد عنه ،اعرفه. أما أن اشرحه فلا استطيع))(4،ص248) وهذا شيء مغري جدا للباحثين اذ أننا نسبح في فضاء الزمن ونعيشه ولكننا وبالرغم من كل ما كتب عنه لا زلنا نجهل طبيعته الحقيقية لانه نسبي وعصي على الفهم. وان مجموع الأدوات الإجرائية التي ابتكرها الإنسان لقياس الزمن لاتعني بالضرورة فهما تاما للزمن، بل اقترابا حذرا منه.

يقول برغسن((أن الواقع الحقيقي للزمن يكمن في الديمومة ، اما اللحظة فليست الا تجريدا لا واقع له .. فاللحظة تقطيع خاطئ للزمن ... فالديمومة تدرك في وحدتها التي لا تقبل الأنقسام))(5،ص105) أما النظرة التقليدية للزمن فأنها تنفي اي صفة للزمن الا بارتباطه بالحركة، ذلك ان الزمن يتألف من ثلاث اجزاء احدها (كان ولم يعد موجودا) وهو ما يساوي الماضي. والثاني(لم يأت بعد) وهو المستقبل. والثالث(لا يمكن الأمساك به) وهو الحاظر.

وفي هذه الحالات الثلاثة فان الزمن هارب ولا يمكن الأمساك به ولا يظهر اثره الا بارتباطه بالحركة،لذا فأن الزمن في حقيقته هو(عدم) في حالاته الثلاثة. ان هذه المقدمة تبين ان الزمن عصي على الفهم التام فكيف الحال مع فهم الزمن في تيار الوعي؟

ان الزمن هو الركن الأساس الذي يستند عليه السرد((يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها القص))(6،ص27) وهو ما يؤكده(بيير مايو) في ((الكتابة السينمائية)) بقوله ان الزمن هو((احد العناصر الهامة في عملية السرد))(8،ص48) ومن دون الزمن يغدو السرد فعلا عبثيا لا جدوى منه ذلك ان السارد(اي سارد) عندما يحكي حكايته وفقا لاية صورة ممكنة فانه يستدعي

بالضرورة ذكر احداث(مترابطة أو غير مترابطة) وهذه الأحداث تقتضي زمنا ما كي يتم سردها،ذلك لان((السرد فعل زماني، وهو يتحقق في الزمن، لأنه يتحرك في مجراه وبواسطته ولأنه يقدم متصلا به))(7،ص75) بمعنى ان السارد(في تيار الوعي) بحاجة إلى التعامل مع الزمن من عدة وجوه اولها الزمن الذي يستغرقه في عملية سرد الأحداث، وهذا الزمن يكاد يكون مستقرا بفعل الزمن المعتاد للفلم الروائي الذي قد يزيد أو يقل قليلا عن المعدل المعتاد وهو ساعة ونصف.

وهناك زمن الأحداث نفسها داخل الأحداث ، حيث نجد افلاما تعالج حقبة زمنية طويلة نسبيا،وقد نجد أخرى تعادل زمنا يكاد يكون حقيقيا،بمعنى ان ساعة ونصف من السرد الفلمي تعادل ساعة ونصف من زمن الأحداث الحقيقية.

وهناك الزمن النفسي الذي يخضع لتصورالمتلقي، بمعنى ان مشهد سلالم الأوديسا في فلم(المدرعة بوتمكين) يكون زمنه الحقيقي قصيرا نسبيا ، لكن ما نشاهده على الشاشة من سيل اللقطات يجعلنا نشعر بأن اللحظ الواقعة بين سقوط عربة الطفل على السلالم وانفتاح سيل الرصاص على المتظاهرين كأنه يجري في مدة طويلة نسبيا وهكذا يتفاوت الإحساس بالزمن النفسي تبعا لأراده السارد ولإحساس المشاهد.

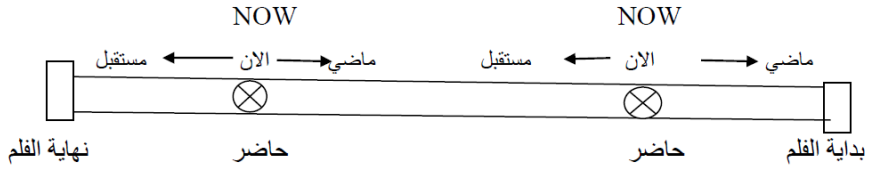
وهذا ما يجعل الزمن النفسي أو الذاتي الذي تحس به الشخصية في الفلم قد يبدو متوقفا ،حيث ينزلق في هذا الحاضر الماضي والمستقبل ،وقد تعيش الشخصية الزمن الماضي فقط وكما في حالة الشخصية التي تعيش على الذكريات التي مرت بها ويصبح الحاضر مجرد نقطة ثابتة أو بمعنى انزلاق الماضي اليه أو فيه بأن الماضي والمستقبل ينزلقان معا نحو الحاضر تحت شكل ذكريات ومشاهد.

والشيء الذي يتعلق بمدار بحثنا هو الجزء المختص بالزمن السردي في تيار الوعي اذ ان البنية التقليدية للزمن السردي هي التقسيم الثلاثي المعتاد

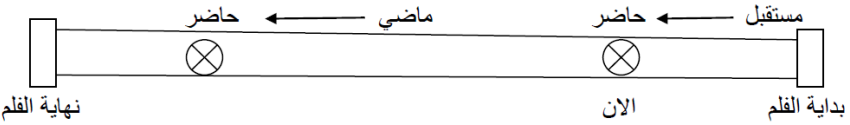
الماضي ← الحاضر ← المستقبل

وهذا التقسيم الذي شاع في الأدب الروائي والأفلام القديمة هو انعكاس طبيعي لتقسيم الزمن التقليدي. ولكن الاختلاف الذي طرأ على البنية الزمنية للسرد الفلمي في تيار الوعي هو ارتكازه على التجديد الذي طرأ على مجمل الفهم للزمن في عصرنا الحالي وهكذا برزت اتجاهات جديدة في فهم الزمن متزامنة مع التطور والصخب الذي اجتاح الحياة فألبسها إيقاعا حركيا متسارعا.

ووفقا لما تقدم رفض التقسيم التقليدي الثلاثي للزمن وطرح بديلا عنه -(وفق منهج تيار الوعي)- يرتكز على تحديد نقطة الصفر للزمن وهي (الأن) NOW بمعنى ان ما نشاهده الأن هو الحاضر وما قبل هذه النقطة يمثل الماضي، وما بعدها يمثل المستقبل.



وقد تتغير البنية الزمنية في المخطط السابق الى الاتي:



وهذه التبادلات خاضعة لطبيعة السرد وفق منهج تيار الوعي ومشيئة السارد وتصوره الفكري المسبق وبشكل يمكن ان نلخص فيه أو نكثف الأفكار أعلاه التي اتخذت شكل مخطط وكالأتي:

نرمز للمستقبل ← أ

ونرمز للحاضر ← ب

ونرمز للماضي ← ج

وعند سريان السرد الفلمي على وفق (منهج تيار الوعي) يمكن ان نتوقع أي واحدة من هذه التصورات الآتية:

أ ← ب ← ج

أ ← ج ← ب

ب ← أ ← ج

ب ← ج ← أ

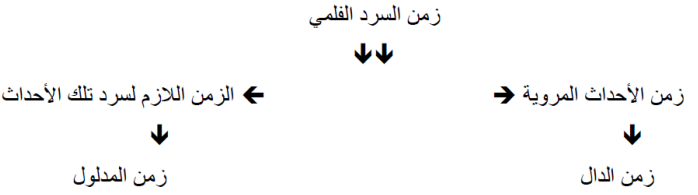
ج ← ب ← أ

ج ← أ ← ب

أن هذا الأنجراف الزمني قد خلق مبررا منطقيا كافيا للاعتماد على(الآن) كمحدد زمني لفهم بنية الأحداث في تيار الوعي، ذلك ان كل المقاييس الزمنية الواقعية الخارجة عن نطاق الفلم هي محددات غير

كافية لفهم بنية الزمن الفلمي واستيعابه، كما ان كل المقاييس الزمنية المجردة الأخرى، فيها نوع من الذاتية والنسبية وبالتالي فأنها غير دقيقة وغير صالحة للقياس على الفلم مهما بلغت من دقة وصرامة وعند ذاك فأن اللجوء إلى المقياس الزمني الخاص بالسرد الفلمي واعتماده (الآن) كنقطة ارتكاز زمنية يفك كل التشابكات والأختلاطات الزمنية المعقدة.

فالآن ببساطة يمثل الحاضرويقابله(اللاحاضر)والذي يمكن ان يكون اما ماضيا أو مستقبلا. اذن فالحاضر هو لا ماضي ولا مستقبل قياسا بذاته ويكون غير ذلك قياسا بشيء اخر، وهو ما يبرز بوضوح نسبية الزمن في السرد الفلمي وللتوضيح اكثر نلجأ الى التقسيم الأتي:



في فلم (مدينة الظلام) dark city المبني اساسا على منهج تيار الوعي والذي يتميز الزمن السردي فيه بالتداخل وعدم القدرة على تحديد الفترة الزمنية الدقيقة أي بمعنى اخر ان الفلم يقوم على تغييب التحديد الزمني الى حد كبير، لكن مع هذا التغييب لأنطلاق السرد الذي يقوم عليه الفلم فأن الفلم يبدأ في نقطة وينتهي في نفس النقطة دون الإشارة الى أي نمط من الأنساق السردية.

ففي هذا المثال الفلمي نلاقي حشدا من التداخلات الزمنية، لا انكاد ان نفرق بينها الا من خلال تثبيت نقطة(الآن) وهي في مثالنا الفلمي تمثل الزمن الحالي، وانطلاقا من هذه النقطة نستطيع التفريق بين التداخلات الزمنية.

ويرتكز السرد الفلمي في منهج تيار الوعي على مجموعة من المفردات لبناء هيكليته اولى هذه الفردات هي (علاقة الترتيب) وهي العلاقة الرابطة بين زمن الحكاية وزمن السرد، بمعنى اننا في المثال السابق لو تتبعنا الحكاية من البداية حتى الزمن الحاضر فأننا سنورد الأزمنة على التوالي.... في حين ان الفلم قد يبدا من الأن أي من عام 2013 ويرجع الى زمن سابق ثم يصعد الى فترة اقرب الى الحاضر ثم يعود الى الماضي وهكذا ،و قريبا من هذا يرى (تودوروف) ان الزمن السردي الحديث يستند الى هذا التصور بشكل اساسي ((وكأن الأمر يتعلق باسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم))(9،ص42) وعلاقة الترتيب هذه تسمى احيانا بالمفارقة الزمنية ويقصد بها دراسة التباين والأفتراق بين التتابع الزمني الخطي في الحكاية كما حدثت في الحقيقة(التتابع التاريخي) وبين نظام ورودها في السرد الفلمي واصرارنا

على تحديد (الآن) كنقطة ارتكاز زمنية تؤكده اراء كل من (موريس بيجا) و (جورج بلوستون) و (الان روب غرييه)، فالأول يرى بأن ((الصور المتحركة ليس لها صيغ زمنية))(10،ص29) ويرى الثاني ان الخطاب الروائي يحتوي على الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل في حين ان الخطاب الفلمي لا يحتوي الا على زمن واحد هو الحاضر.

والثالث يرى ((ان السمة الجوهرية للصورة هي انها في الحاضر.اما الأدب فله نظام كامل للصيغ الزمنية.. والذي يقدم لنا هو ما يحدث وليس الحديث عما يحدث))(10،ص29) وهكذا نجد اننا في الخطاب الصوري ازاء زمن حقيقي واحد هو زمن العرض،طال ام قصر،وفي مقابل هذا الزمن يجري الإيحاء بالأزمان الأخرى في سياق زمن السرد، ومن خلال استخدام كل عناصر التعبير السينمائي في بناها المتعددة.

ومايقوله ((آلان رووب غرييه)) يمثل الفارق الأساسي بين زمنية الخطاب الروائي والخطاب السينمائي بوضوح ، فالسرد الرروائي حين يكتب يتحول الى صيغة الماضي بشكل يكاد أن يكون الزاميا أما السرد الصوري السينمائي فصيغة الحاضر تحكمه دائما بمعنى أنه في كل مرة يتم أعادة عرضه فأننا نشاهد شيئا يحدث الآن.

وهكذا نجد اننا في الخطاب السينمائي أزاء زمن حقيقي واحد هو زمن العرض، وتجاه هذا الزمن يجري الإيحاء بالأزمنة الباقية في ثنايا زمن العرض، عبر استغلال كل مفردات اللغة السينمائية ببناها المتعددة.

ولما كان الزمن ضمن منهج تيار الوعي هو زمن غير محدد فقد تم التغلب على هذه المعضلة عبر أدراجها في سياقات تربطها بغيرها من الصور وبالاشتراك مع الشفرات الصوتية والصورية وحتى العناوين التي تكتب على الشاشة أحيانا بحيث يتم التعبيرعن الزمن المحدد بواسطتها وفي احيان كثيرة(وهوالسائد في افلام تيار الوعي) فأن الخطاب السمعي المرئي السينمائي يلجأ الى بناه السردية الذاتية السمعية والمرئية والمونتاجية ليعالج هذه المسالة التي تكون مقصودة في احيان كثيرة بحد ذاتها الى حد ان يبلغ التلاعب بالزمن السردي حدا تضيع معه أي محاولة لتبويبه أو تصنيفه ضمن بناء زمني محدد.

وعموما فأن اشكالية تحديد الموقع الزمني يمكن حلها كما قلنا سابقا عبر تحديد لحظة (الآن) أي لحظة الحاضر ((المجازي)) بدقة واعتبارها نقطة زمنية مرجعية فاصلة ويتم تحديد باقي ازمنة الحوادث بالقياس لهذه اللحظة وهي وسيلة فعالة لفهم وتحديد الزمن السردي في تيار الوعي، وإلا اختلط الزمن وأصبح من الصعوبة فك هذا التشابك في خضم الكثافة المرئية والسمعية لتيار الوعي،وهو السائد عادة.

وعموما وفيما عدا عمليات الخلط الزمني المقصود لذاتها والتي ترتبط بأسباب جمالية أو فلسفية وهو الغالب في تيار الوعي والذي يكون من طبيعة السرد فيه يمكن ان نميز نوعين اساسيين للمفارقة والتداخل الزمني وكسر انسيابية السرد ضمن منهج تيار الوعي وهما الارتداد والاستباق.

فالارتداد Analepsis يعني كسر انسيابية الخطاب الصوري والعودة به الى الوراء وحسب ما يرى ((جينت)) فالارتداد يعني ترك السارد لمستوى السرد الأول والعودة الى ايراد حدث سبق للسرد أن اغفله أو تخطاه ويقصد بمستوى السرد الأول، خط سير الأحداث الأساسي الذي يقدم للمتلقي والذي يحل فيه السارد(12،ص65).

وهناك من يطلق مصطلح (اللواحق) على جملة الأرتدادات التي ترد في الخطاب السردي، ونستطيع أن نميز بين نوعين من اللواحق الذاتية والموضوعية.

اللواحق الذاتية وهي تتصل بالشخصية التي توضع تحت مجهر السرد والتي يذكرالسارد افكارها وذكرياتها،ونرى انها ترتبط بذهن الشخصية وهو ما يؤكد عليه منهج تيار الوعي في كيفية ايراد الاحداث حيث يكون من الصعوبة بمكان أن يتم تمييز ومتابعة تسلسل الأحداث حسب ورودها في ذهن الشخصية.

أما اللواحق الموضوعية فتتعلق بالعملية السردية التي يهيمن الساردفيها (ايا كان نوعه وعلاقته بالأحداث) الذي يرى انه من المفيد أن يعود بالمتلقي الى احداث سابقة لإعطاء معلومات أضافية شاملة عن اطار مكاني معين او ماضي شخصية ما او ان يطلعه مسبقا على حالة السرد حتى يخلق لدى المتلقي تشوقا لمعرفة الأحداث التي ستعود أليه .

أما الجزء الأساسي الثاني لحدوث المفارقة الزمنية التي تكسر انسيابية الخطاب الصوري فهو الاستباق prolepsis ويعرف على انه العملية السردية القائمة على ورود احداث سترد في المستقبل او التنبؤ بها من خلال الأشارة المجردة اليها. والاستباق عملية سردية نادرة في السينما ولكنه اكثر ورودا في منهج تيار الوعي وبرز استخدام الاستباق الزمني بشكل واضح مع ما يسمى بموجة الرواية الحديثة Modern novel الذين أثارهم وألهب احاسيسهم ما يسميه (مندلاو) بهاجس الزمن في القرن العشرين الذي كان ذا تاثير بالغ حيث القى بظلاله على كافة اشكال التفكير والتعبير الإنسانيين وخصوصا على الحضارة الغربية التي يكون مقياس النجاح فيها بمقدار الزيادة في الحركة للوصول الى نقطة مكانية محددة.

وكل هذا اثر في المنجز الأدبي والفني فتحرك الفنانون تحت هاجس الخوف من المستقبل المجهول او تحت ظل الرغبة او الفضول في استشرافه مما اثر على تقنياتهم السردية والتي جاءت معبرة عن سعيهم هذا متجسدا في الرواية الحديثة وهو نفس الهاجس الذي شغل صناع السينما وخصوصا فيما يتعلق بالمنهج الذي سلكته السينما والذي تمخض عنه تيار الوعي حيث وجد السينمائيون ضالتهم للتعبير عن هاجس الخوف والقلق والذي تجسد على شكل قطع سردية تصور الواقع الداخلي لما يدور لدى الشخصية التي تبدوا في صراعات حميمة مع نفسها وتطلعاتها وهو بذلك أي (منهج تيار الوعي) قد ساهم

بشكل فعال ومؤثر في رسم الأبعاد الحقيقية للشخصية من خلال التصوير الدقيق لأدق حركات العقل واختلاجات النفس.

وعلى وفق المنهج الفني والفكري لتيار الوعي وفي الاتجاه الحديث يكون هناك أكثر من نمط سردي في الفلم حيث تنتج متنوعات من الأبنية السردية تكون كلها نتيجة تداخل الأبنية الزمنية،وتواجد عدة أنساق سردية في آن واحد الهدف منها كسر انسيابية التلقي في السرد التقليدي وتحفيز وعي المشاهد من حيث المشاركة الفكرية أمام هكذا بناء زمني غير تقليدي والذي يتطلب مجهودا فكريا من قبل المتلقي الذي أعتاد على تلقي القصة بشكل خطي تتابعي دون أن تكون هناك قفزات سردية ألا فيما ندر.

والأصل في هذا البناء السردي غير تقليدي يعود الى ارتباطه بذهن الشخصية وكونه تعبيرا حيا عن الشخصية ومخاوفها وهواجسها فالصراع يأخذ نمطا آخر يكون داخليا يتمحور حول الشخصية وما تحمله من تطلعات وأفكار فلسفية تجاه نفسها والحياة وتجاه الآخرين.

مؤشرات الإطار النظري

1- ترتبط بنية الأحداث ضمن منهج تيار الوعي بارتياد مستويات ما قبل الوعي في ذهن الشخصية.
2- لا يرتبط الزمن في تيار الوعي بنسق خطي كرونولوجي كما هومعروف في الفلم التقليدي ،وانما هو زمن متشابك يكون فيه الماضي والحاضر والمستقبل متدفقا في نفس الوقت.
3- عملية تدفق السرد وانتظام الزمن فيه وفق شكل او لا (شكل)معين مرتبط بذهن شخصية من الشخصيات.
4- ليس هناك بنية معينة في تيار الوعي يختص بها هكذا نوع من الافلام وإنما هناك مجموعة متنوعة من الأشكال التي يمكن ان يطرح بها السرد الفلمي،وذلك على خلاف الأفلام التقليدية التي تكون ذات ابنية معروفة يمكن حصرها وهيكلتها وفق نسق او اكثرمن الأنساق السردية المعروفة.

الفصل الثالث

(اجراءات البحث)

اولا:منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل بوصفه من انسب المناهج التي تحقق النتيجة المرجوة منه.وسوف يلجا الباحث الى تحليل عينة البحث وفق المؤشرات التي تم الخروج بها من الإطار النظري،وفيما يتعلق بمفهوم تيار الوعي وفي سياق ما ورد من افكار سابقة.

ثانيا:عينة البحث

يتحدد البحث بعينة فلمية واحدة هي فلم ((الصبي)) the kid للمخرج (جون تورتل توب) john turteltaub بوصفه نموذجا قصديا يحقق اهداف البحث وذلك فضلا عن تميزه وتميز البناء السردي

فيه وفق المنهج الفني والفكري لتيار الوعي وبما يحقق النتائج المرجوة.ولا بد من التنويه الى ان البحث ليست له حدود زمانية ومكانية يقتصر عليها وإنما هو بحث يختص بدراسة مفهوم تيار الوعي في الفلم، وقد تم اختيار العينة للأسباب ألتالية:-

1- من الأعمال المتميزة من حيث التداخل الزمني ضمن مفهوم تيار الوعي واحتوائه على ابنية متنوعة للحدث وعدم اقتصاره على النمط التقليدي في السرد.
2- ان يكون الفلم من الجودة بمكان بحيث يستوعب المؤشرات التي تم الخروج بها من الإطار النظري.
3- كونه من الأعمال التي تواكب مفاهيم علم السرد الحديث ذلك لأن المفاهيم التي تناولها البحث هي مفاهيم حديثة،وأن يكون هناك ترابط وثيق بين التنظير السردي وبينها على افتراض انها من الأعمال التي تواكب التطورات في الميادين المجاورة لهل أي ان تكون ذات مرجعية وبشكل واضح.
4- ووفق ما تقدم فأن اختيار العينة يجعل البحث مكتفيا بعينة فلمية واحدة تكون تمثيلا لتعدد العينات الفلمية لنفس النمط وفيما يخص موضوعة البحث.

ثالثا: أداة التحليل

استخلص الباحث اداته في تحليل العينة الفلمية من المؤشرات التي تم الخروج بها من الإطار النظري والتي ستعينه للحصول على نتائج علمية دقيقة بعد تحليله للعينة الفلمية المنتخبة أنتخابا قصديا لأسباب تم ذكرها اعلاه.

ثالثا:- تحليل العينة الفلمية

تعريف العينة الفلمية

اسم الفلم: الصبي the kid

مدة الفلم: 102 دقيقة

سيناريو: اودري ولس audery wells

مدير التصوير: بيتر مانزيس peter menzies

موسيقى : مارك شايمان marc shaiman

اخراج: جون تورتل توب john turteltaub

تمثيل: بروس ولس bruce willis قام بدور الشاب(روس)

سبنسر برسلن spencer breslin قام بدور الطفل(روستي)

ايميلي مورتمر Emily Mortimer قامت بدور (ايمي)

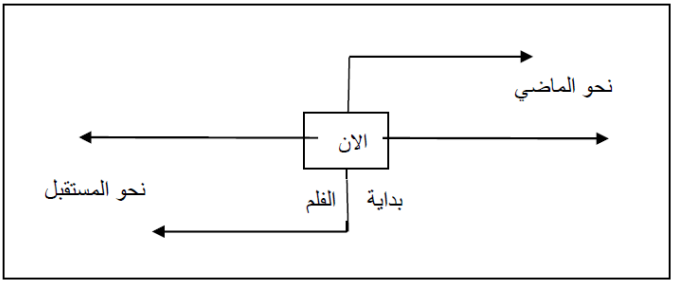
مدخل الى تحليل العينة

تتناول قصة الفلم حياة انسان غارق في ثنايا العالم المادي وإرهاصاته،ونشاهد طفلا يقتحم منزله،فيطارده الرجل ليجد انه يطارد وهما،يذهب لطبيبة نفسية فتخبره انه مصاب بالهلوسة،فيرجع الى البيت ليجد الصبي مرة اخرى وبوجود مادي لايقبل اللبس.يتضح بعد ذلك ان هذا الصبي هو ذاته الرجل عندما كان طفلا،لتحدث مفارقة زمنية تتمثل في وجود كيانين ماديين يمثلان انسانا واحدا،الأول رجل بعمر(40) سنة والآخرصبي بعمر(8)سنوات، فالرجل وما يحصل له يمثل استباقا بالنسبة للرجل،والطفل وما يحدث له يمثل ارتدادا زمنيا للرجل،فيمثل الخطاب السردي في هذه الحالة رحلة متوازية من الحاضر الى الماضي ومن الحاضر الى المستقبل،ومن المستقبل الى الماضي ومن الماضي الى المستقبل.

ومما تقدم يتضح ان عينة الفلم تمتاز بخوصوصية من خلال تفرعها ودخولها في مجموعة افلام تيار الوعي وعليه فأن الدخول الى تحليل العينة من الوجهة السليمة يستلزم منذ البداية الأشارة الى ان الفلم سوف يتم اخضاعه الى التحليل مع الاخذ بنظر الأعتبار خصوصية الموضوع التي تفرض مسبقا نوعا من اللاآشتراطات ومفهوم تيار الوعي بحيث يشكل تيار الوعي مرجعا يمكن الأستناد والأنطلاق منه لأخضاع الفلم للتحليل لكشف وفهم بنية السرد الفلمي وبما يحقق النتائج المرجوة التي يروم البحث التوصل اليها.

تحليل العينة

أن التحليل ينطلق اساسا من خلال التوجه نحو جوانية أي كيف يفكر الأشخاص وما يفكرون به أي ارتياد المستويات الذهنية وبما يكشف عن العالم الداخلي للشخصية،ومن خلال الحوار الذي يدور بين الشخصية وطفولتها وذلك بعد ان نعرف ان النسق الزمني الذي تسير فيه الأحداث يتشكل من ثلاث خطوط وفي نفس الوقت وان تحديد وفرز هذه العملية يتم من خلال وضع نقطة صفرية تمثل الآن في الفلم وكما في المخطط التالي:



هناك ثلاث مستويات زمنية حاضرة على طول السرد الفلمي من خلال التجسيد المادي لذهن الشخصية،فالفلم يبدأ بشخصية ذات ال(40) سنة ثم تضاف الشخصية عندما عمرها(8) سنوات التي تمثل مرحلة الطفولة وهناك ما يشيرالى خط ثالث وهو المستقبل متمثلا بظهور الطائرة التي تحلق طوال مدة الفلم ويتم تمثيل ذلك بظهور الشخصية ذات ال (60) سنة والذي يمثل المستقبل مع الشاب الذي يمثل الحاضر والطفل الذي يمثل الماضي في نهاية الفلم أي حضور الماضي والحاضر والمستقبل في نفس الوقت.

هذا التداخل الزمني على المستوى السردي قد اعطى الفلم امكانات تعبيرية ولغوية مضافة الى امكاناتها من خلال تفعيل الزمن وجعله عنصرا ناطقا في بنية السرد الفلمي الحديث فهناك ثلاث بؤر زمنية حاضرة في نفس الوقت ممثلة في التجسيد المادي للشخصية وعلى ثلاث فترات كما قلنا سابقا.

فالشخصية (بروس) تحاول التخلص من الماضي الذي يلح عليها هنا وذلك على اساس افتراضات تيار الوعي الذي يستدعي في أي لحظة بروز ما يجول في فكر الانسان في لحظة ما دون ان يكون لدى الشخصية يد في ذلك ولحد الآن ف(روس) يعتقد أن ما يتمثل أمامه من (تيار وعي) هو اقدامه على الجنون وأن كل ما يشاهده(طائرة صغيرة على عتبة الباب وهناك طفل يدخل بيته يطارده فلا يستطيع الأمساك به ويعتقد في البداية انه من قبيل الوهم او الأنحراف البصري نتيجة الأرهاق في العمل، فيقرر الذهاب الى طبيبة نفسية ليشرح لها الأمر وكما في الحوارالتالي:

الطبيبةالنفسية:هل تستطيع التحدث عن حالتك تفضل بالجلوس.

روس:لا استطيع ان اجلس،او استحم في الحمام طوال الوقت،كما كانت والدتي تفعل وهي تمارس الجنس فيه.

الطبيبة:أجلس وحاول ان تخبرني ما هي مشكلتك،انا لا احاول الإيقاع بك وإنما احاول ان اتفهم قضيتك.

روس : قبل اسبوعين شاهدت طائرة.

الطبيبة : لقد فهمت.

روس :ليس كما تظنين، اعني نوع من الهلوسة،طائرة مع شخص، نوع من الوهم او ما يسمى كذلك.على أي حال فأني ارى الأن طفلا .

الطبيبة :وتظن ان الطفل من الهلوسة او ربما له علاقة بماضيك مثلا.

روس : كلا فحياتي الماضية لا تعنيني وقد ذهبت بعيدا،طفولتي في الماضي وانا في الحاضر.

الطبيبة : انها لم تعد في الماضي الأن.

روس: (بعصبية) لما لا تسأليني عن انحراف في البصر.

الطبيبة:لماذا انت جدا منزعج.

روس:لأنني أكاد ان اهلوس اكاد ان اجن،وانا اريدك ان تزيلي هذا عني وترفعيه لأني اريد العودة الى عملي ارجوك سيدتي.

الطبيبة:سأكتب لك دواء لعله يساعدك.لكن انت بحاجة الى ان تعرف ما هي حقيقة هذا الصبي..؟

يأخذ الدواء ويحاول ان يلتزم بنصيحة الطبيبة النفسية وذلك باخذ الأدوية ولكنه يفشل في محي هذا الماضي اللصيق به المتجسد بظهور الطفل(روستي) ذي ال (8) سنوات، انه يمثل بالنسبة له ايستيقافا ومراجعة للنفس للتفكير في المكان الذي يقف عنده من الحياة،هناك شيء في الماضي يلح على الشخصية ليظهر مرة اخرى، أنها الطفولة التي لم يستطع الأمساك بها فمرت من بين يديه بسرعة وكأنها مجرد عبورجسر يفصل بين مرحلتين زمنيتين من العمر.

هذا التوازي في مجرى الزمن يعطي للحبكة نسيجا متراكبا من الأحداث ويوفر نسقا سرديالا يمكن ان يحال الى أي من التقسيمات اوالتصنيفات السردية التي نعرفها فهي تتميزبنائها المتفرد زمنيا.

الفلم منذ البداية يمهد لهذا الدخول لموضوعة تيار الوعي،فنحن نشاهد ومنذ البداية شخصية منغمسة في غمار الحياة العملية،شخص يعمل في مجال الدعاية شخص يحقق ما اراده في الطفولة شخص كانت طفولته تعيسة بكل المقاييس،علاقته بوالديه،علاقته في المدرسة مع اصدقائه،وأنتقاله مع والديه واختيه من منزلهم اثنا عشر مرة،مما جعله ينسى الاماكن التي كان يسكن فيها في الطفولة ولكن يجري التمهيد لهذا الدخول في عقل الشخصية وإبراز ذلك بشكل مادي مجسم لا يقبل اللبس من خلال مجموعة من الأحداث المتفرقة والتي تعطينا ابعادا كاملة الوضوح عن طبيعة الحياة العملية التي تعيشها الشخصية في الوقت الحاضر(لقائه مع احدى المذيعات المبتدئات في الطائرة،وسكرتيرته في العمل،ولقائه القصير مع والده)وليتم التمهيد للدخول نحوالموضوع... والتساؤل عن الحياة الماضية والمستقبل الذي يحلم به.

هناك طائرة تحلق في السماء ومنذ البداية من اللقطة الأولى مع ظهورالعناوين وحتى المشهد الأخير،فهي تظهرحينا وتختفي حينا آخر،دلالة على بروز تيار الوعي بشكل واضح في بنية السرد للأشارة الى المستقبل،فهي تمثل المستقبل بالنسبة الى كل من الشاب والطفل،انها تعبيرعما يدورفي تلافيف العقل الباطن كونها تشكل احدى الأحلام المهمة التي كان الطفل يحلم بها وهي ان يصبح طيارا في المستقبل على الرغم من ان خط حياته العملية لا يشير الى ذلك،فهي تمثل ضغط الماضي على الحاضر.وتمثل مسارا زمنيا يجري بشكل مستقل،فالسرد يعود الى هذا الخط السردي في نهاية الفلم بعد تأكيده له في بداية الفلم.

ويتم الأنطلاق من هذه اللعبة الزمنية على مستوى السرد الفلمي وذلك بعد اللقاء الأول بين الشاب (روس) والطفل(روستي)وبعد سلسلة احداث تمهيدية يحاول فيها روس الأمساك بالطفل عدة مرات ولكنه يفشل الى ان تأتي اللحظة المناسبة وهي جلوس الطفل امام شاشة التلفزيون وهو مستغرق في

مشاهدة افلام الرسوم المتحركة فيتم الحوار التالي بينهما وهو ما يركز عليه صانع العمل بشكل دقيق وذلك لأبراز فكرة الفلم الرئيسية حول تيار الوعي وكما في الحوار التالي:

(الشاب) روس:هل أعرفك،لماذا جئت الى هنا.

(الصبي) روستي:لا ادري،جئت هنا لأخذ طائرتي التي اهدتها لي والدتي في عيد ميلادي.

روس:انها طائرتي اهداها لي والدي قبل (30) سنة.

روستي:أنها طائرتي وقد كتبت اسمي عليها هنا أنظر.

روس: أسمك روستل.

روستي:أني اكره ذلك الأسم الغبي.. كيف عرفت اسمي ؟

روس:أسم والدتك كلوريا ،واسم والدك سام.

روستي:كيف عرفت كل ذلك.

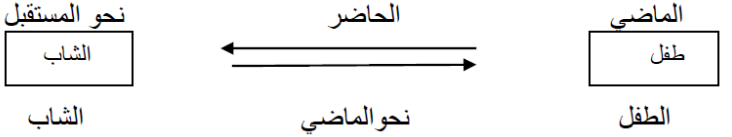
روس:واختك اسمها جوان والكل يدعوها جوزي.

هنا يتم الأنطلاق والتأكيد على فكرة تيار الوعي،أننا هنا في حالة مواجهة مع العقل الباطن للشخصية،فمن خلال هذا اللقاء تدرك الشخصية الشاب (روس) ان هذا الطفل هو تجسيد مادي لطفولته التي مرت بسرعة،انها الطفل بعينه في مواجهة مع الماضي مع الطفولة المنسابة في الماضي ... ولكن يبقى السؤال:

لماذا يعود هذا الماضي في هذا الوقت بالذات متجسدا بهذا الصبي ؟

وكما جاء على لسان الشخصية اكثر من مرة.

السرد الفلمي الحديث حسب منهج تيار الوعي يؤكد كثيرا على ابراز ما يدور في العقل الباطن لكلا الشخصين وباتجاهين متعاكسين أحدهما نحوالماضي بالنسبة للشاب والأخر نحو الحاضر بالنسبة للطفل:



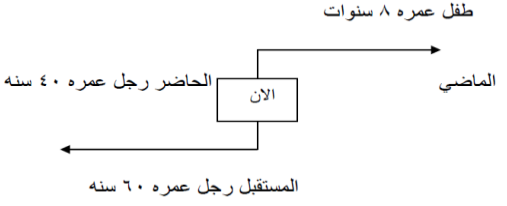
الشاب(روس)لايريد أن يعرف او يصدق انه يرى نفسه وهوطفل على شكل طفل وقد جاء ذلك ربما لمحاكاة المشاهد لكي يدخل في السؤال الأفتراضي الذي يطرحه الفلم:

هل يمكن ان يحدث ذلك ؟وكيف يحدث ذلك ؟

فهويرى نفسه ليس بالتجسيد المادي فحسب وأنما بعقله ايضا (انت انا وأنا انت). كيف وصلت الى هنا ؟لا ادري. كم عمرك ؟ساصبح (40) سنة بعد يومين، انه كبير ،انا عمري الأن(8)سنوات هل اخيفك ؟ كلا انها هلوسة.

ان هذا الأختلاط والتداخل الزمني في المستويات السردية بين الماضي والحاضرمتجسد بحوار الطفل مع الشاب يخلق نوعا من الحبكة الامة eveloplot وكما يقول عنها (أ.أ مندلاو) في كتابه(الزمن والرواية)(هناك سلسلة احداث متفرقة تقع ولكن الذي يربطها هو الشخصية)وهذا النوع من الحبكات ينطبق بشكل اكبر على المسلسلات التلفزيونية التي تتوزع فيها الأحداث على مدارالحلقات.

هنا تنقسم بنية السرد ضمن منهج تيار الوعي الى خطين او ثلاث في نفس الوقت من هي الشخصية التي يجب ان تدور حولها الاحداث هل هي عندما تكون في (40)سنة ؟ ام هي عندما تكون (8) سنوات؟ ام عندما تكون في(60)سنة؟ هناك نوع من التزامن التي تطرح بواسطتها الاحداث ومن دون اللجوء الى احدى وسائل التعبير السينمائي وانما يتم ذلك من خلال التجسيم المادي المتمثل في الشخصيات والذي يعطي دلالة اكبر من مجرد كونها لعبة سردية قد ابتكرها صانع العمل لتجسيد تيار الوعي انما هي ان صح القول على المستوى الدلالي تعبير مضاف استطاعت السينما ان تحتويه من خلال قدرتها في التفوق على باقي الاوساط السردية التي تحول دون ان تحتضن مثل هذة الافكار كما تفعل السينما وبشكل مؤثر ولان القضية هي قضية فكرية تواصلية بين الفلم وباقي الميادين المجاورة ولاسيما الرواية منها بشكل خاص فاننا نجد ان ذلك يشكل مرجعية يستند عليها الفلم بشكل كبير،هذه المرجعية تسوغ أي احتمال لتجسيد الافكار او احتضانها ومن دون ان يكون هناك شك فيما يطرحه الفلم وعليه فأن منهج تيار الوعي في الفلم يسوغ التجسيد المادي لثلاث شخصيات تمثل شخصية واحدة في الوقت الحاظر.فالماضي لم يعد ماضيا فحسب الماضي حاضر في الحاضر لدى الشخصية والمستقبل حاضر في الحاضر (الان) كما قلنا سابقا والزمن هو الزمن السايكولوجي الذي تعيشه الشخصية ،فالاهتمام يكون بالزمن السايكولوجي لا بالزمن الكرونولوجي الخطي واللحظات المتباعدة والاثنان يهدفان الى نقل تأثير زمن حاظر منتشر يكون كل من الماظي والمستقبل جزءا منه بدلا من تدرج زمني منتظر لاحداث مستقلة غير متصلة وان احدى اهم الميزات التي امتاز بها الفلم هية طريقة مراوحة الزمن فلا يتم تلخيص احداث وقعت في فترات بين مشاهد متكاملة ولكن يتم معرفة المواضيع النسبية للزمن من خلال الادلة المادية الموجودة والمتمثلة بالتجسيد المادي لثلاث مراحل تشكل ثلاث بؤر زمنية كل واحدة تنطلق باتجاه معين مشكلة وعاكسة العالم الداخلي للشخصية كما في ا لمخطط التالي:



أن الأحداث تسيربصورة متوازية فهي لاتقدم على أنها جارية في حينها،ولاتروي شيئا على انه حدث من قبل،مما يعطي انطباع القول او الفعل المباشروأنما الحوار يقوي من أثردرامية الحاضروكما في الحوار التالي:

(الشاب)روس:ليس لدي وقت لأضيعه معك انت مجرد وهم.

(الطفل)روستي:أنا لا اعتقد انه وهم لأنك عندما تتحدث فأنك تنظر الي.

حدوث تداخل ومزج الأزمنة الماضي والحاضرفي نفس اللحظة وجمع وجهتي نظرلفترتين زمنيتين مختلفتين يجعل الشخصية في حالة مواجهة مع العالم الداخلي لها فضغوطات الحياة العملية لرجل استغرقته الحياة وجعلته يركزعلى الحاضر والمستقبل فهو يريد ان ينسى الماضي المتمثل في هذا الطفل الذي يظهرأمامه دون أن يكون له أي ارادة في ذلك فيلجأ الى سكرتيرته التي يطلب منها ان تجعل الطفل يختفي من امام عينيه وكما في الحوار التالي:

روس:هل ترين هذا الطفل الواقف امامك.

السكرتيرة:نعم اراه بكل وضوح.

روس:أنه انا اريد منك ان تجعليه يختفي انه طفولتي.

السكرتيرة:انه انت وتطلب مني ان اجعله يختفي، وكيف ذلك؟

روس يريد ان يتاكد أن ما يراه هو حقيقة وليس وهم وان الأخرون يشاركونه في هذه الرؤية وفيما اذا كانت مجرد هلوسات فرضتها عليه ضغوطات العمل والأنشغال والتفكير المستمربالمستقبل...

لكن يتضح ان الأمر ليس كذلك فما يراه هو تجسيد مادي لطفولته وانه الأن في حالة مراجعة مستمرة لمرحلة الطفولة الحاضرة الأن وكما في الحوار التالي:

الصبي:اريد العودة الى المنزل.

روس:ولكني لآ اعرف اين تسكن،حاول ان تتذكر اين تسكن.

الصبي:يفترض انك تعرف ذلك.

روس:لا أذكر فقد انتقلنا مع والدي اثنا عشرمرة.

الصبي:ماذا حدث لكي تنتقل بهذا الشكل.

هذه هي مراوحة الزمن الحقيقية وهي تؤكد الأحساس بان كل جزء جاء في الحاضر لا في الماضي أو مستقبل نسبي فالماضي والمستقبل ليس ماضيا او مستقبلا في الزمن وانما هما مجرد قبل وبعد في ترتيب السرد.ويعودان الى اللبيت بعد ان يفشلا في العثورعلى بيت الصبي روستي ويبدأ الصبي بالبحث عن كلبه:

الصبي:جستر هي ياكلبي اين انت.

روس:هل توقفت عن الصياح.
الصبي:اين جستر.
روس:من هوجستر.
الصبي:كلبي الذي سوف امتلكه عندما اكبر.
روس:لاتصيح ليس لدي كلب.
الصبي:لاكلب،لماذا ليس لديك كلب.
روس: لأنني لا اريد ذلك.
الصبي:ماذا افعل عندما اكبر.
روس:سوف تعمل في مجال الدعاية.
الصبي:وما هذا الذي تتكلم عنه.
روس:نوع من انواع العمل.
الصبي:اعتقد انك قلت انك في الأربعين من عمرك.
روس:وماذا يعني.
الصبي: يعني ليس لديك كلب ولا زوجه يبدوا انني سأكون خاسرا.

فالمشاعروالتداعيات حسب منهج تيار الوعي لا تقف عندنهاية،فالمرء لا يحس بها مرة وكفى كما انها لاتخضع للترتيب في اشكال وان الشعور الذي يفرغ في صيغة تيار الوعي لا يعرف ما لم يعبر عنه بالكلام ومن هنا يكتسب الفلم الذي يدور حول تيار الوعي شكل يختلف عن شكل الفلم التقليدي.هناك مراجعة للنفس

عميقة مع الطفل للكشف عن السبب الحقيقي لظهور الطفل الآن،وما هو الدافع الملح في هذه الفترة من العمر بالذات،ماحدث في الماضي لا بد من التوصل اليه.وكما في الحوار التالي الذي يدور بينهما وهما يتناولان الطعام في المطعم.

روس:ماذا تفعل هنا.
الصبي:جئت لأتناول الأكل.
روس: ليس هذا ما اعنيه،لماذا جئت الى هنا.
الصبي:لا اعرف ربما جئت لأخذ طائرتي الصغيرة.
روس:لقد حصلت عليها...اقصد عندما تكبر.. لا اعرف ماذا سوف افعل معك.
الصبي: ماذا تريد ان تفعل بي.
روس:(بعصبية)اريد ان ازيلك ان اتخلص منك هذا ما احاول أن افعله.

الصبي: أستطيع أن اقاتل وان انتصر على الأولاد أذا ما علمتني ذلك.
روس:لماذا لم تقل ذلك من قبل، هذا ما جئت من أجله حسنا أنت تريد ان تغيرماضيك، انا احب أن اقاتل حتى الموت.
أن هذا التأكيد على محاولة تغييرالماضي هو الدافع وراء هذا الظهورللصبي فهناك على ما يبدوفي العالم الداخلي للشخصية احداث كان لها اثر كبير في حياته القادمة والتي ربما بقيت مخزونة وبسبب الضغوطات ولوقت ليس بالقصير فتحولت الى رغبة في تغيير الماضي(أحداث الطفولة) ولعلنا نرى ذلك من خلال ضرب (روس) للصبي في حلبة الملاكمة وبشكل حقيقي فيساله.
الصبي: لقد ضربتني.
روس: نعم فأنا اريد منك ان تتغير.
نشاهد بعد ذلك مشهد المدرسة حينما يذهب هو والصبي الى مدرسته ليرى مجموعة من الصبية المشاكسين الذين كانوا يتعرضون له في السابق فيتقاتل معهم ويتمكن من التغلب عليهم وذلك بعد ان كلم (روس) وقال له(أنت اليوم معي وسوف أنتصرلأنك اردت ذلك)، وفعلا استطاع (روس) في عقله الباطن من التغلب على ماضيه، انه انتصار للماضي وتحقيق لأحلام الماضي ونعني بذلك انه لو اتيحت لشخص ما فرصة تغيير ماضييه فأنه بالتاكيد سوف يفعل ذلك.وفي نفس الوقت الذي نشاهد فيه(روس)يحاول تغييربعض الأخطاء في الماضي فأن(الصبي) ايضا يحاول ان يغيرحياته عندما يكبرمن خلال نصحه له وأسئلته المتواصلة عما سوف يكون في المستقبل فيخبره الصبي بأنه يجب أن يتغير وخصوصا ما يتعلق بحياته العاطفية التي كثيرا ما اهملها فالصبي يطلب من احدى زميلات روس المقربات في العمل وتدعى(ايمي) أن تقبل به زوجا،فيسرع (روس) على حمل الصبي بعيدا الأ ان زميلته (أيمي) تصرعلى تركه ليسمع الجواب على ذلك السوأل مخاطبتا روس بعد ابعاد الصبي.
أيمي:هل تريد حقا معرفة ما سوف اقوله.
روس:ماذا ستقولين.
ايمي:كنت سأقول أنه يجب علي التفكيربالأمر..ولكن هل انت حقا تطلب مني ذلك.
فيقوم (روس)بتغييرالموضوع ويتلعثم في الكلام فتتركه(ايمي) ويتركه الصبي بعدما اتيحت له فرصة لذلك.
نلاحظ هنا انه يتم التأكيدعلى ما يطفوا من الوعي بحيث لا يكون هناك ترتيب في وروده وأنما يجري التأكيدعلى اللاترتيب في الأحداث وتواليها فالقضية ليست الا ستارة لصورفوضوية صور تتجمع وتتلاشى ومحاولة الجمع بين هذه الأفعال بشكل متزامن بعد ان يتم رفعها ودفعها في قالب فكري محدد.
وفي المشهد الأخير الذي يتم فيه التقاء ثلاث مستويات زمنية تتمثل بحضور الطفل والشاب والرجل الكبير فنرى الرجل الكبير وقد اصبح طيارا ومعه كلبه(جاستر) أي ان ما يحلم به الصبي قد تم تحقيقه من

خلال تيار الوعي وما يتيحه من أمكانات في تلاقي وحضور الأزمنة في لحظة واحدة فتصبح المفارقة الزمنية عندها قانونا وليس شيئا غير منطقي في بنية السرد الفلمي فالماضي والحا ضر والمستقبل هنا ليس الا لحظة واحدة وذلك حسب التجسيد الفني والفكري لمنهج تيار الوعي.

النتائج

1-تم بناء الأحداث على اكثر من مستوى من العقل الباطني للشخصية الرئيسية ضمن بنية الفلم وفي وقت واحد،وكل سلسلة من الأحداث تم وضعها في زمانها في سياق دور مختلف من الحياة السابقة للشخصية.

2-وقع التأكيد في سرد الأحداث على ذلك الوجه من النشاط العقلي في تيار الوعي،وقد تم جعل المستوى الخارجي ثانويا بالنسبة الى المستوى الداخلي،اذ تم أقتحام تيار تفكيرالشخصية في اول طبقات اللا وعي.

3-هناك مشاهد متكاملة تعرض دون مقدمات أو اشارات الى علاقتها التقويمية بمشاهد سابقة أو لاحقة،وهي تؤكد كل جزء في الحاضرلا في ماض أو مستقبل نسبي هو تعبير عن تيار الوعي.

4-الماضي والمستقبل في الفلم ليس ماضيا ومستقبلا في الزمن،وأنما هو مجرد قبل وبعد في ترتيب السرد.

5-لقد حاول صانع العمل في الفلم أن يمسك بالشيء نفسه قبل أن يصبح شيئا(الطبيعة المتدفقة للتداعي)فلم يكن البناء السردي للأحداث وفقا للتقاليد القديمة المتعلقة بالأختيار والبنية والحبكة والسببية وأنما كان البديل ببساطة هو تسجيل ما يطفو الى الوعي بترتيب وروده.

6-تشكلت الحبكة من خلال نسج الأفكار والمواقف من عدة زوايا ومن خلال ثلاث شخصيات في الفلم وأن هذا الأمر ادى الى بروز نوع من الحبكة الفوقية التي قد تكون ضعيفة مقارنة بالحبكة الأرسطية.

الأستنتاجات

1- أن النظرة الى الزمن ظمن المنهج الفني والفكري لتيار الوعي تنكر وجود الماضي كماضي.بل تؤكد بقوة وجود الماضي كحاضر،ونحن نعيش في سلسلة من الأزمنة الحاضرة التي تنزلق داخل بعضها.

2- يتم التركيز وفق المنهج الفني والفكري لتيار الوعي على ومضات من الماضي تقفز داخل الوعي الحاضرللشخصية أو خارجة منه،وتبدأ سلسلة من التداعيات التي يمكن توقعها ومراوحة الزمن هي الطريقة المثلى لتصوير مثل هذه الذهنية.

3- أن تداخل او ادخال الماضي في الحاضريتطلب طرح الأساليب السابقة التي تعنى بالترتيب المتتابع والسببية وأنما يتم تتبع العمليات الذهنية لدى الشخصية.

4- أن التلاعب بالوعي ضمن الوعي،هو، بمعنى من المعاني،المعادل السايكلوجي لطريقة تداخل الحبكات.

5- في اللحظة التي تعتبر فيها هذه الأزمنة الحاضرة السابقة منفصلة الوجود فأنها تكتسب كل قيمة لها ضمن منهج تيار الوعي.

6- كل حادثة تقع للبطل ضمن منهج تيار الوعي او كل حكاية في حياته تشكل في الواقع وحدة مستقلة ليس لها ما يصلها بغيرها سوى الشخصية وفكرة مراوحة الزمن،وكثيرا ما تختفي الحبكة هنا أو تبقى في صورة بدائية مع أنها قد تكون عامل تنسيق وتعطي معنى ومغزى لترابط الأحداث.

المصادر

1- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة –الكويت،1998.

2- أ.أ مندلاو، الزمن في الرواية،ترجمة : بكر عباس، بيروت :دارصادر للنشر،1977.

3- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة،ترجمة:محمود الربيعي،القاهرة:دار المعارف بمصر،1974،.

4- القديس اوغسطين- الأعترافات،الكتاب الحادي عشر،نقلها إلى العربية الخوري يوحناالحلو،المطبعة الكاثوليكية،بيروت، 1962.

5-هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة:اسعد رزوق ، القاهرة: مؤسسة سجل العرب،1972.

6 - سيزا احمد قاسم، بناء الرواية، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

7-سعيد يقطين ،مدخل إلى تحديد خطاب الرحلة العربي، مجلة الأقلام، العدد(5،6) ،1993.

8- بيير مايو، الكتابة السينمائية، ترجمة:قاسم المقداد،دمشق: المؤسسةالعامة للسينما،1997.

9- تزيفيتان تودوروف،مقولات السرد الروائي،ت: الحسين سبحان،مجلة افاق المغربية، العدد(8-9)،1988.

10- موريس بيجا، الفلم والأدب،مجلة الثقافة الأجنبية، العدد(1)،1986.

18-George Bluestone,Novels into Film,p 48.

11 - شجاع مسلم العاني،البناء الفني للرواية العربية في العراق،(بغداد- دار الشؤون الثقافية،1994).

12-جيرار جنت، خطاب الحكاية، ترجمة:محمود معتصم وأخرين، القاهرة-ا لمجلس الأعلى للثقافة ،1997.