الحضور... العيني للشخصية والمضمون في الحيز الفلمي...

د.كاظم مؤنس عزيز

الفضاء المكان الحيز

مدخل:

لقد لعبت فكرة الفضاء، المكان والحيز دوراً كبيراً في سلوكيات وفكر الإنسان الذي أولاه أهمية كبيرة ارتبطت بوجود الإنسان نفسه، ولعل أحسن تمثل شامل لفكرة الوجود، يتجسد بالعلاقة القائمة بين الأرض والإنسان، وهي علاقة لا انفصام فيها، فهي مسكنه الأليف كما انها كل ما اكتشفه وعرفه من موجودات الطبيعة منذ إن تشكل الوعي الإنساني لأول مرة وكان للموجودات فيه دوراً كبيراً في تكوين مداركه ومفاهيمه الحياتية.

ولأنها كذلك وقد احتل المصطلح في الفنون عامة والدوامة خاصة مكانة بارزة وكان دائماً موضع اهتمام النقاد والمنظرين والعاملين في هذا المجال.

ولان السينما واحدة من ابرز خصائص إنتاج الفكر لما لها من دور كبير في عكس إرهاصات الواقع ومعطيات الحضارة المعاصرة، فقد دأبت منذ مطلع القرن الماضي وباهتمام متزايد على دراسة جماليات المونتاج الحركة والإضاءة.. الخ، وفي زاوية نسبية ظل الحيز متكدساً بعيداً عن التناول المثمر والجاد وان ذكر ففي إطار النظرة الجمالية لمفهوم المكان عامة. ولذلك فقد خصصنا هذه الدراسة لمفهوم الحيز واشتغالة في الفلم ولكي نحقق الأهداف المتوخات منها، فقد ارتأينا بداية ان نجعل من المكان مرجعاً للحيز لان ذلك سيساعد في تفرد الحيز وتميزه، كما سيساعد في توكيد فكرة الفضاء وان كانت بعيدة عن متناول الدراسة.

ان الحضور المكثف لمصطلح المكان في الصورة قد دفع بالحيز والفضاء على حد السواء الى مدار ناءٍ وبعيد حتى بات يستخدم بمعنى واحد دون تمييز، وظل التداول للمصطلحات ينم عن اختلاط واختلاف كبيرين في المفاهيم التي كشفت عن حاجتها الماسة الى تحديدات معرفيه بعيدة عن التعميم والاطلاق والغموض لانها حقائق

جوهرية لها دورها الجمالي والدلالي في تشكيل الصورة ككيفية نستشعرها على نحو مباشر.

وقبل الولوج في دراسة تنوع المصطلح نرى ان ليس ثمة ضير من ان نناقش المسلمات التالية:

بدءاً لابد ان نقر بصحة الظاهرة الفيزيائية القائلة [بأن المادة تشغل حيزاً في الفراغ] ونستدل من ذلك على ان وجود الحيز يقترن بالضرورة بوجود المادة التي تشغل تلك الفسحة الفراغية والمسماة هنا بالحيز. وانطلاقاً من عملية الظاهرة السابقة الذكر يتضح ان لاوجود للحيز بوصفه وعاءاً وانما تتأكد صيرورته بوجود الموضوع او الحدث المشتغل في فسحة فراغية محددة، تلك الفسحة التي تسمح للموضوع [Subject] بالوجود شأنها في ذلك شأن الموضوع نفسه الذي يتسم بالاستجابة للتغيرات التي تطرأ عليه، وهي خاصية تميز الحيز الذي يستحيل الى مظهر لهذا التغيير الكيفي في صيرورة الموضوع والحدث متمظهراً في الانكماش التوتر، الشد، التصاعد، التراخي، الاتساع او التصادم الى اخره. ولن نجافي الحقيقة ان قلنا ان هذه الخاصية الدينامية انما مردها الى الحيز الذي يفتقر الى السكونية، وكما ان السكوني والدينامي هما مظهران ان للاختبار الناجح في التجربة الفلمية حيث ان الفلم ينشط عن طريق (خلق تيار مستمر من الحركة) هذا فضلا عن كونهما شيئين مختلفين كيفياً كاختلاف الظلمة والنور وكذلك الحيز المشغول بالموضوع فأنه مختلف عن المكان المتسع الساكن بالنسبة له للحد الذي ستبدو حالة السرد فيهما مختلفة على مستوى المسافة الزمنية، فالاخيرة ستظهر بالضرورة ميلا واضحا للتطابق مع مسافة الزمن الواقعي الذي يجاري تنوع السعة المكانية، وبهذا المظهر تنفرد السينما عن غيرها من الفنون فهي الفن الوحيد القادر على (ان يجعل من المدة الزمنية بعداً من ابعاد المكان) بينما يستحيل الزمن السيكولوجي في الحيز الى ما يشبه الظاهرة ذات الطابع الكيفي محكومة بحالة التوتر والترقب وشد الانتباه، فهو كيفية مثقلة بالمعاني، ان لم نقل بأنه قد ينطوي

على دلالة دراماتيكية مقترنة بالفعل ولها في نفس الوقت حضور عيني يتأكد وجوده بحدوث الفعل فيه.

وتأسيسا على ذلك يصبح الحيز ليس هو الفسحة التي يشغلها الفعل فحسب بل هو الحضور العيني للفعل او الحدث في الفراغ، بكلمة اخرى هو التأكيد الفعلي لحجم الحدث او الفعل في الفراغ المحدد وان شرط صيرورة العلاقة بين الحدث والحيز هي التي تجعل منه مجالا دائما للحركة والتغيير، على اعتبار ان (الحركة تحيل دائما الى التغيير) مما يضفي عليه مظهرا ديناميا يخلع على الحيز مفهوما اشمل ولا يجعله جغرافيا وان اراد ان يكون كذلك فيصبح سطحا بابعاد فهو انخفاض، وهو تحليق بين النجوم، وهو غوص في البحار والمجهول، وهو عوالم من الواقع والفانتازيا التي بلا حدود .. فلا يوجد فلم خارج اطار الحيز لان الاخير مكون اساسي في العملية الحدوثية والتكوينية، اذ لابد للحدث من ان يشغل مساحة في حيز ما ولابد للشخصية من القيام بفعلها في حيز ما.

نلخص من هذا الى ان الحيز في معناه التعبيري ليس شيئا ممتدا في الفراغ فحسب بل بعدا كاملا يعمل على تفعيل اللغة التي يبرز دورها هنا كمظهر مساند يشتغل على تمثيل الجبل، الطريق، البيت.. الخ، بحيث يستحيل كل من هذه المفردات الى حيز في معناه، فالشخصية تتحرك وتنتقل داخل البيت والسيارة تنطلق مسرعة في الطريق والمركبة تسبح في الفضاء شاغل حيز فيه شأنها شأن الشخصية والسيارة التي تنتقل من حيز الى اخر، فالفعل الحركي الذي يجري ويتدفق انما حيزه مظهر من مظاهر الفراغ والامتلاء والامتداد.

ويمكن ان نشخص هنا خاصيتين ينفرد بهما الحيز هما:

١. **خاصية الامتداد:** ويعني به المجال الكافي الذي يستغرقه الفعل متنقلا من حيز الى أخر، ولايمكن للحيز ان يوجد بانعدام الامتداد لأنه الفسحه اللازمة لاكتمال الحدث وتحقيقه، وما امتداده وانفتاحه على الحيز التالي الا عملية انطلاق وتزاحم وتأكيد لامكانية الحياة المتزاحمة فيه، فهو المحرك الامثل في سلسلة

الاحياز لتثوير الفراغ المكاني ولولا خاصيتي التسلسل والاستمرار والتنقل المتمثلة بتقدم الاحداث وتراجعها وتطويرها وتقاطع مستويات الزمن فيها مم يدفعها للتنقل من حيز الى اخر لتحجر الحيز واستحال الى كتلة جامدة، لكن تحفظه على ذلك يضمن بقائه كطاقة مشعة وقوة جذب تمسك بجميع الاشياء وتؤكد حضور معانيها لصالح علاقة اشمل واكبر تقوم بين الحيز الجزء والمكان.

٢. السردية: ليس ثمة شك من ان الاحداث او الموضوعات المرتبطة بحيزها تعمل على انشاء نشاط حركي وفني يعلن عن بنية حركية افقية، عمودية تتجه من الحاضر الى جميع الاتجاهات حيث يمثل الحاضر زمن المشاهدة والمستقبل النهاية التي سنصل اليها والماضي الحلقة التي سنرجع اليها.. وهكذا، بهذا التدفق وبهذه الخاصية تتأكد السردية الكلية المتمددة والمتطلبة لمزيد من الاحياز العاملة على تراكم الفسح لاطلاق المكان.

وهكذا بفعل ظاهرة الامتداد فأننا نسمع ونرى ونعقل لان امتدادات الحيز البصري وتدفقها التي ستقوم باخبارنا تعاقبا، كما انها ستوصلنا الى المعنى لاحقا، لان كل صورة ستتمثل حيزها، وكل حيز سيولد حيزاً اخر مثله او امبر منه او مختلا عنه، وكل لقطة ستنقلك الى اللقطة التي تليها، وهذا المستوى من الاداء يمكن ان نسميه (بالاشتغال الحيزي)، فحركة السيارة، حركة مرورية او انتقالية تمتد لخارج حدود كادر الصوره ويمكن ان ينشأ عنها امتداد غير محدود، ولذلك فقد يكون الحيز امتداداً في الطول او في العرض وقد يكون باتجاه العمق فتستحيل الحركة المرورية الى حيز متحرك من جهة فيمتد في عدد من الاتجاهات والابعاد من جهة اخرى.

و(لاننا ندرك الاشياء في ضوء ما يخالفها) فمن المفيد ان نجد تقابلا بين مكونات او مفردات المصطلح لاننا بهذا التقابل سنعطي للمفاهيم التي نعالجها شكلا تحيا فيه. فإذا كان حجم الحيز مقصوراً على امتداد حجم الحدث كونه يحيط بموضوعه ويلتصق به فإن

السعة ستكون هي الصفة الكانية، وسيكون الحيز جزءاً منها، (ولان الاجزاء لا تختفي وراء الدلالة الاجمالية بل تكونها) فمن الطبيعي ان تهتدي الاجزاء عبر ترتيبها العلائقي للانظواء تحت الشكل الذي يحدد صيغة تكون الكل (مجموعة الاجزاء) والمتمثل بالمكان الجمعي الذي هو اشمل واكثر اتساعا من الحيز المقصور على امتداد الحدث وان اخذ شكلا مكانيا، لان المكان بناءا بابعاد هندسية ولذا فأن ما يشغله الحيز من مساحة حجمية ستظل مسافة متوترة داخل كلية الفراغ الذي يتمثله المكان بمعطياته الهندسية على شكل بناء تستطيع ان تدركه الحواس وتتصور ابعاده وشكله المعماري والجغرافي وتلك هي ابرز الخصائص المميزة للمكان ولان الحيز يحيط بموضوعه ويلتصق به كما قلنا سابقاً، لذلك فأنه يشغل فسحة جزئية في السعة المكانية، لان (المادليست منشورة في المكان) لذلك فأن المادة المتمثلة بالموضوع تتكدس في الحيز الذي تشغله حصراً وبالتالي فأن السعه ستكون عبارة عن مجموعة او سلسلة من الاحياز المشغولة والممتدة والمكونة لظاهرة الاحداث المتموضعة في كلية الفراغ المكاني الذي سنتناوله بالحديث لاحقاً...

١. المكان الطبيعي: وهو مكان ليس للانسان يد في صنعه ويتمثل بالطبيعة كما خلقها الله سبحانه وتعالى.
٢. المكان الواقعي: وهذا النوع من بناء الانسان يكيفه على وفق ما يشاء ولذلك فهو يتخذ شكلا وله دلالة اجتماعية وتأريخية ينبغي ان تبنى بالجديد كما تعلن عن المتغيرات والتطورات التي تطرأ عليه وعلى ساكنيه، ولذلك فهو مزيج من التحولات والقيم والوشائج والارتباطات الانسانية التي تغتني بالتعبير عنها بواسطة العناصر النوعية.
٣. المكان الدرامي: وهو مكان فني مطابق لشيء موجود في الحقيقة ورغم معرفتنا الحاضرة دائماً بأنه مكان فني بعيد جداً عن المكان الواقعي الا ان (درجة الانعكاس التي يثيرها مكان ما، له ملامحه وحضوره وكيانه على الفن تكون اشهر من سواه).

ومهما قلنا عن المكان وانواعه فأننا سننتهي الى حقيقة فادها ان المكان يظل كل اشكال جزء من بينة الخطاب الفلمي ويخضع هذا الجزء لانتقائية تستدعي موائمة مع مفردات اخرى في اطار علاقات انشائية تعطي اقصى ما لديها من طاقة تعبيرية.

الحيز واضطراب الشخصية:

اذا كان للمكان حدود جغرافية تحده وتبين معالمه، فأن الحيز كطاقة دينامية وتعبيرية لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الاوسع الفسيح الذي تتجلى حركة الصوره وهي تتمثل حركات الكاميرا والاشياء والناس والعواصف وموج البحر.. الخ، انه يفوز بنوع خاص من التعامل الذي يؤكد قدرة الفنان على تطويع مجال الحيز وتوظيفه لما يرغب به وحسب موضوعه.

ويتحول الحيز على وفق هذا المفهوم الى اهم ركيزة في السرد، فيتواجد بحضور الزمان والشخصية واللغة.. الخ، مؤكداً دوره كعنصر مركزي في بنية الفلم الروائي (ولان البنية لا تحيل الا الى ذاتها) لذلك فالحيز لا يحيل الى المكان الذي يقابله فحسب بل الى كلية اللغة التي هي قوامه، ولا يستمد قيمته الا من موضعه الذي يشغله داخل هذا المجموع الذي يوضح بعضه البعض.

بهذا المفهوم يتحول الحيز من مجرد فسحة ضيقة الى رؤية فنية تسخر القدر فيها اللغة قدرة الذهن وكفاءته لرسم حيز ذي حركة حرة تضطرب فيه لشخصيات وبهذا الشكل فهو يدل على اكثر مما تدل عليه حركته وسعتها وهي تزداد انفتاحا امام امتداد الاحداث والشخصيات لابد من جغرافية المكان. ولان السرد في الافلام الروائية يختلف عن سواه بتأكيده على تصوير الحيز واقعيا لان ميزة السينما انها (تعيد خلق المسافة المادية الحقيقية بطريقة واقعية) كذلك الزمن يتجلى بنفس المعطيات، فهما صنوان لا يفترقان، فلا حيز بلا زمن ولا زمن بلا حيز، وفي اجراءات السرد وتدفقه في الحيز نجده على الدوام حاملا لتدفق الزمن، ولان الحدث الذي تؤديه

الشخصية يشغل فسحة في حيز الزمن، اذن فأن الزمن والحيز الملتصق بموضوعه هما محركا الاضطراب لدى الشخصية لان المسافة الدينامية التي (تظهر على الشاشة ليست بحال من الاحوال قابلة للانفصال عن الشخصيات التي تتطور فيها) بل هي تفعل اضطرابها وتقوي اندفاعها باتجاه النهاية في سعيها للانفلات بالفعل فتنتقل بالضرورة م حيز الى اخر، فتتوثب تارة وتستكين اخرى مضطربة تحت وطأة الزمن وضيق الحيز.

ان مثل هذا التواشج تشترك به جميع العلامات المرتبطة بفراغ الحيز بما في ذلك الغرض والشخصية، باعتبارها عناصر باعثة على تثوير الحدث وتطويره. وهي تبدي تحفظاً وحرصاً شديدين لخلق حالة توازن متناسق بين اضطراب الشخصية وتواتر الزمن كبعد سيميائي هام جداً، مما يؤكد دينامية العلاقة بينهما، في حين يشير التراجع للتأكيد (على ان علاقة الشخصية مع الزمن علاقة جامدة واحادية مما يجعله سلبياً وهامشياً في دائرة تفكيرها..).

ان لهذا التوازن انعكاساً ايجابياً في تنوع الحيز على المستوى الكيفي كعنصر دلالي مثقل بالعلامات والتأويل.. فقد نجد اعمالاً يستحيل الحيز فيها الى جحيم لا يطاق تقاتل فيه الشخصية بقسوة من اجل الانفلات منه، ويمكن ان نذكر هنا العديد من الاعمال التي يتمثل فيها الحيز مثل هذه الفكرة. كإمبراطورية الشمس لسبيلبرك، وجسر على نهر كواي لديفيد لين، الغرباء لجميس كاميران بأجزاءة، ويمكن ان نضيف لهذه القائمة التي لا تنتهي الشبح الصاخب لتوب هوبر، واحدهم طار فوق عش المجانين لبولاك، والهروب من كوارتز لكلنيت استوود، والنائمون، وقطار منتصف الليل لبيتر ديفز، والوهم الكبير لجان رنوار... هذه وغيرها كلها اعمال تكون الشخصيات فيها حبيسة الحيز والفراغ المكاني ولا تنتهي فيه الامور الى وجه ورغم انها تختلف عن بعضها بعدد من المظاهر التي تميز فيما بينها الا انها جميعاً يستحيل الحيز الى عقاب اسطوري متسلط على الشخصية جاثم فوقها ككابوس مستحيل انه عقاب وحشي مهين كما في قطار

منتصف الليل، والنائمون، والفراشة لفرانك شافنر، حيث الشخصيات محكومة بالبقاء في الحيز وتقاتل من اجل الانفلات خارجة.

ان الميزة الطاغية في هذه الاعمال، ان حيزها مصمم بدقة لا يفصح عن التفاصيل الا بقدر الافصاح عن المضامين المنصرفة الى الارتباط بحدود الجغرافية المكانية وطبيعتها وان هندسة مثل هذه التصاميم تجعل انفتاح الحيز امراً مستحيلاً، فهو محكم الغلق يشدد قبضته على التوتر ويضيق الخناق لزهق الشخصيات ويضبب التفاصيل ليمنع استحالة الحيز الى المكان، وتحول المكان الى جغرافية، عندئذ سوف لن يكون للخيال قيمه، اذ يستحيل الفلم الى جغرافية وتستحيل الاحداث والافعال الى تاريخ وبدلا من ان يبقى الخيال جامحا ستحول الى معرفة تؤطرها الصرامة والموضوعية اذ لا يعقل ان تشتغل اللغة بطلاقة وبتحرر لو دفعت لقول كل شيء عن الزمان والمكان والشخصيات وسيتحول الفنان الى شيء اشبه بالمؤرخ الجغرافي او كاتب تحقيقات صحفيه، فلا يصح ان تأخذ اللغة كل شيء كما لا يصح ان تذر كل شيء، وان جمالية اللغة بجزالتها وكثافتها حالها حال القصيدة، كما ان وصفها للحيز وتصويره يتمثل بالايحاء والتكثيف لا في الاسهاب والتفصيل ولابد ان تعتمد ايضا على وعي المتلقي الذي يوجه العمل له ويتكامل بحضوره.

وقد كان رواد السينما الكلاسيكية مهتمين جداً بتقديم معلومات كاملة ومفيده عن المكان الذي يتمخض فيه الحيز ويفجر فيه الفلم احداثه. ولاجل تحقيق ذلك يعمدون الى بناء ثنائي متبادل بين فسحة الحيز وفسحة المكان نزولا من العام الى الخاص وبالعكس، من محيط الدائرة الى مركزها ثم العودة الة المحيط مرة اخرى وهي طريقة ترتبط (بمنهجية سبتزر ودائرته الفيولوجيه) التي وضعها في اطار دراسته لتحيل الاسلوب – وهكذا كلما انتقلت الشخصية الى فراغ مكاني او حيز جديد قدم العمل معلومات جديدة عن المكان المضاف الى سلسلة الفراغ الممتد.

ويمكن ان تكون (عربة البريد) لجون فورد، نموذجاً من اجمل النماذج في هذا المجال، حيث نرى العربة الخارجة من المدينة تلتقط

رنكو جون وين من مفترق طريق صحراوي، ثم تواصل رحلتها القاسية وسط صحراء واسعة موحشة بخيول مرهق ومتعبة، يضع فورد باعتباره واحداً من اهم اعلام السينما الكلاسيكية الذين تفردوا باسلوبهم كان يضع لكل حدث تصميما مكانيا متناسبا وطبيعته من دون ان يفعنا ولو للحظة واحدة الى الاعتقاد بأن ثمة اشتغالا تصاعديا مرتبا داخل الحيز على وشك ان يتفجر بطاقة وزخم عاليين.

ومثل هذا الاجراء نجده في فلم، النهر الكبير، اوريو برافو لهوارد هواكس، حيث ينقلب المكان الى حافز للتحريض والانشقاق والتكتل والتمحور حول ارادتين تصدمان ببعضهما، وهنا تلعب التضاريس دوراً كبيراً في الضغط على الشخصيات التي كانت تعاني من ازدياد شعورها بالانسحاق تحت وطأة الصحراء الشاسعة بكل ما فيها من قسوة ووحشية، وهو الامر الذي شكل حافزا لاظهار خلافا لم يكن موجوداً بين مونتكمري كليف وجون وين، فهنا يكتسب المكان خصوصيته بأن يكون مثل سابقه دليلا عينيا لحضور الحدث المناسب الذي يفرغ على الحيز هنا بعداً سيسيولوجياً متمثلا بفاعلية الشخصية وهي تقوم بالتعبير عن سلكوها بجغرافية المكان ذاته.

وبامكاننا ان نستذكر هنا ايضا شخصيات فلم دكتور زيفاجو، وهي تضطرب داخل حيز متحرك يجسر بين الشخصيات والمكان عبر ترابط نقاط التحول في حيز تطلعاتها واضطراباتها. ويرسم بندر شوك بعدسة فائقة الدقة مكانا عجيباً في فلمه (تيتو) عن نضال الرئيس اليوغسلافي السابق. فيصور المعارك والمشاعر الانسانية داخل الشخصيات الفلمية وهي تعكس ضغط ومرارة الحرب في ذلك الحيز المميت الدامي، وهو امر يذكرنا بمشهد الجرحى في فلم، ذهب مع الريح ليفكتور فلمنك، اذ يستحيل الفراغ المكاني المترامي الاطراف الى حيز متوتر يضيق بالاف الجرحى الذين غصت بهم المدينة.

في كل هذه النماذج لا يترك المخرج شيئاً الا وهندسة ووضع تصميمه المناسب بحيث يغرق فيه المشاهد ويعايشه بتصور كامل من دون ان يشعر او ينتبه الى طبيعة المكان او حتى يدرك انها طبيعة مفترضه.

ان هذا السمة منحت مجال الصناعة الفلمية مظهراً قد لا يتوفر في أي من الفنون الاخرى اذ ان المكان فيها هو حيز ذو حضور عيني بأبعاد هندسية بالغة الدقة والتعقيد وتلك سمة يتفرد بها الخطاب البصري. وتنبغي الاشارة الى ان المخرجين الذين يتعاملون مع الحيز بمثل هذه الدقة من امثال، فورد وهيتشكوك في فلمه الرائع، الطيور انما يستخدمونه في اجراءات بالغة الاهمية في التعقيد تتمثل بتعددية غائية، حيث يستحيل كل تحرك الى غاية، وكل تنقل الى حدث، وكل ضيق او ضجر بالحيز الى هدف تسعى الشخصية الى تحقيقة، كما هو الحال في فلم بيردي لالان باركر، او كما في فلم اوديسيوس، الذي ما كان ينتقل من حيز الى اخر الا لغاية مرسومة ومصممة بدقة متناهية في اطار معمارية البناء الكلي للفلم.

وسواء كان الحيز الفلمي ممثلا في قرية كما في فلم (الظامئون) لمحمد شكري جميل، او لمدينة او هضبة او جبل او حتى بحر كما في فلم اوديسيوس، فأنه ينتهي الى ان يتسم وفي كافة اشكاله مثولة بالجمالية والايحاء. ويمكن ان ناتي هنا على ذكر فلم التايتنك، لجميس كاميرون، والذي يقدم لنا حيزاً صخري البناء مرسوماً بملامح دقيقة ومحددة جداً في كل زاوية من زواياه المكرسة لاداء وظيفة جمالية او دراماتيكية مقترنة بحدث متوافق مع حركة الحيز الذي يولد وينتهي فيه، ولذلك يصبح طرفا فاعلا في مشكلات السرد كأنه يستحيل الى كائن يعي بعده الخاص، بعده المنفرد وهو يتمثل الواقع المدرك- الجزئي، ولكن في هذا المدرك – الجزئي، سيولد المدرك العام – الكلي، عبر تعددية موجبة للكسوني والحركي وبدون هذا التواصل والترابط التكاملي بين السكوني والحركي وبين الجزئي والكلي سوف لن يكون هناك مكان حقيقي.

وهكذا يرتبط الحيز بالشخصية وينتمي الى المكان، وان ظل خرساً صامتا لا ينطق الا بلسان وفعل الشخصية فيتجرد من آلية الوصفي الى الاتباط الديالكتيكي، فيعلن عن نفسه كطرف فاعل في المشكلات السردية ولذلك فأن معالجته على وفق هذا المنظور من

قبل مخرجين مثل، كاميرون، وباركر، وهيتشكوك، ولين وآخرين. وانما هو اجراءاً فنياً اكاديمي الاستخدام والتوظيف.

ولو تطلعنا الى السينما التي تلت سنوات النشأة كانطلاقة الواقعية الايطالية في مطلع الاربعينيات والسنوات التي تلت لاعتبارها صورة ناصعة لكيان واضح المعالم لوجدنا كم كانت تبالغ في توصيف الشارع حتى لا خلاف على انه حيز حقيقي في مكان جغرافي، وهم في هذا المجال لا يختلفون عن العديد من التقليدين الذين نحو بالحيز الى هذا المنحنى.

لكنهم لم يستطيعوا ان يصمدوا طويلا امام تحولات الفلم اذ تحول الحيز تدريجيا الى شيء مختلف في نهاية الستينات ومطلع السبعينات واظهر ميلا طاغيا لان يتخذ منحنى اخر خصوصا بعد ان عومته سينما الملاحم والاساطير، ومع نهاية السبعينات بدءاً يتشكل بمظهر ارقى مما كان عليه، ثم جاءت الثورة التقنية لتنقله مرة واحدة الى مصاف اللغة التي مازلنا نعمل على تطوير وتوسع مفرداتها واحكامها في التركيب والانتظام والاتصال، اذ بدءاً يخضع لمعالجات معقدة متمثلة بتقطيعة الى اجزاء شأنه في ذلك شأن الزمن نفسه الذي لم يعد يتدفق بشكل رصفي رتيب محكوما بالتسلسل المتوالي، اذ اصبح متعرجاً مغايراً لمساره التعاقبي واعتبرت (مسألة الاستذكار وقبل كل شيء مسألة استثارة وتحفيز) انها استثارة لزمن لا يحدث امام انظارنا، لزمن منقطع، ولكي نجعل الزمن مرصوفا متوالياً ومتدفقاً ينبغي ان (يكون الزمن محتاجاً دائماً الى التغاير لكي يظهر متواصلا من خلال اتلافه وتنافره) خصوصاً وان سياق التعاقب هذا ليس مشروطاً بأن يكون مباشراً وفورياً (ففي كثير من الجوانب يكون التعاقب حراً، فهو يتقبل انقطاعاً في الافعال واختلافات بينه) كذلك اصبح الحيز والمكان على حد سواء متغايران ومقطعان ومجزءان، وبدأنا نرى المكان متكسراً متشظياً ومتناثراً فأكتسب سعة الصوت وفاعلية الصورة في التوسع والامتداد خارج اطارها ومعناها، واصبح الحيز مجالا متوتراً في مساحة المكان متجاوزاً كل الانماط التي وزنتها السينما منذ ان بدأ، روبرت فيني، في مقصورة الدكتور

كاليجاري، يفرغ على المكان مظهراً يتطابق ومضمونه اولا وكما تراه الشخصيه ثانيا، بما في ذلك تجاوزه لمعالجات جريفث الذي عرف باهتمامه البالغ في وضع التصاميم المعمارية لمدينة بابل في فلمه، التعصب، عام ١٩١٥ وهكذا فقد شهدت العقود الثلاث الماضية تحولا نوعياً في اجراءات اشتغال الحيز تمثلت بنقطتين جوهريتين:

١. تأسيس حيز ستراتيجي ويتمثل هنا بالحيز الجزئي باعتباره البؤرة المكروية او الفراغ المشغول بالحدث والشخصية والذي يظهر ميلا عارما للامتداد والتكامل مع الاحياز الباقية، وهذا يتوسع ويختلف بامتداد الحركة الى خارجه اذ تخلع عليه ايقاعها بعد ان تتمثله وتتواشج معه فتلتصق به، فلا ينفصلان، ويستحيل هو الى نسق لها، نسق تضطرب فيه الحركة وتتطور وتتحول الى حياة، فالحيز هو الفسحة التي تتنفس فيها الحركة وتتوثب ويصبح لها حياة و (الحياة والنسق ليسا في الحقيقة قابلين للفصل فالنسق هو الطريقة التي تتطور بها الحياة).

٢. تأسيس حيز تكتيكي (ثانوي) ويتمثل هنا بالمحط الذي يقوم حول الاول ويظهر بمعالم محددة وابعاد واضحة موصوفه بعناية فائقة.

ورغم ان التصميم الذي وضعه جريفث كان واحداً من ابرز ميزات الفلم الملحمي وهكذا ظل لسنوات طويلة، الا اننا نجد في جانب آخر مخرجين مثل هيتشكوك في الطيور والان باركر في الجدار وسبيلبرغ في معبد الهلاك وغيرهم لم يتقيدوا بمثل هذه المعايير، اذ ان معمارية الحيز المفترض والحرص والاهتمام باظهاره انيقاً بالاضافة الى المبالغة في توكيد مظهره الاستعراضي السينمائي كما في فلم (بن هور) لوليم وايلر، قد احالة من حيز متفجر الى مكان مدهش ملفت للنظر بالنسبة للمتلقين بسبب واقعية التي يصح ان نسميها غير شرعية لانه لم يصل اليها رغم سعيه لان يكون حيزاً واقعياً امينا محافظا على سمته الجغرافية دون ان يصل اليها، وهنا يظهر حد فاصل بين سعيه الواهن لان يكون مكاناً واقعياً جغرافياً او خيالياً محضاً ولم يستطيع في الحالتين، وبعد ذلك سيظل نتاجاً لسعيه الحثيث بين منطقتين دون ان يصل الى ذروة أي منهما، ولذلك فاننا

نقبل ببساطه الفكرة القائلة بأن الحيز الذي تدور فيه الاحداث فعلياً، و واقع ممزوجاً بالخيال (والواقع والخيال هما القوتان الرئيسيتان اللتان تشكلان السرد) وكأن الفلم غير قادر على اطلاق او انتاج فضاءه او عالمه الحيزي فيتكئ على العالم الجغرافي الذي يتموضع فيه متلمساً بالضرورة فسحته المكانية، ولذلك نصر على اعادة فكرة بناء الحيز في حدود منطقة الحذر والقلق والالمام باجراءات اشتغالة من منظور آلية الاتصال بينه والعناصر التعبيرية الاخرى بغية الحصول على حيز متوتر.

الحضور العيني للمضمون في الحيز:

ليس ثمة شك من ان الاحداث في فضاء السرد تؤكد حاجتها الملحة الى حيز كي تولد فيه، و لا نستطيع ان نتصور السرديات السينمائية خارج علاقاتها مع الحيز، واقل ما يمكن ان يقال بهذا الصدد ان الفلم لا يمثل حيزه فحسب بل يعرضه ويصفه بسعته وضيقه، والسينما من بين كل الفنون هي الوحيدة التي تنفرد بهذه الخاصية، فهي وحدها القادرة على نقلنا من مكان الى مكان ومن بلد الى بلد ومن حيز الى اخر. ورغم وعرفتنا بأنه حيز مشكل من قبل صانع الفلم الا اننا نتأثر به ونتمثله ونعايش ابطاله في مشكلاتهم ومعاناتهم ولذلك فهو مظهر الصورة وشاعريتها.

ولا يفوتنا ان نذكر من ان الحيز ليس مقصوراً على فن السينما فقط وما كان ينبغي له ان يكون، الا ان الفلم هو المجال الذي يتبين فيه الحيز وبامتياز لتوسمه مظهرين اساسيين هما من اشتراطات فن الفلم: الاول يتمثل في التصميم المعماري للديكور في الحيز. والثاني هو قدرة التقنية السينمائية على التعامل مع الموجودات بشكل يجعلها على رأس قائمة الفنون قاطبة لان (الكاميرا تجهل الطبيعة الميتة) على حد تعبير (كوهين سيات)، والسينما عموماً قادرة على ان تجعل المستحيل واقعاً مقنعاً، كما انها اقدر الفنون على التعامل مع الحيز وتمثله وتصويره بيسر عبر الخيال وبالخيال، وان تصويره بحجم

مناسب وزاوية مناسبه قادران على ان يقدما الحيز بقيمة جمالية في لقطة واحدة فينتشر ذلك التمثل للحيز في اذهان عدد لا يحصى من المشاهدين واذا ما حول الحيز الماثل في الفلم الروائي من مجرد التمثل الذهني لدى المشاهدة واثناءها الى حقل الاستحضار القائم على التصوير الحسي الملتقط بالبصيرة فأن ذلك ارقى درجة يمكن ان يصل اليها الحيز في تمثله.

ولعل الشيء الذي ساعد على ان تكون السينما فن الحيز ليس لانها تعمل على استحضار ظاهرة الامتداد بل لان الاستحضار نفسه ينبثق من الامتداد، ولذلك فهي مجال لا يولد خارج الحيز وان اوحت الصورة العريضة بامتداده خارج الاطار، اذ لا سرد خارج الحيز المرئي ولا حيا للفلم من دون حيز، فهو خلاصة خبرة الفنان واضطراب خياله وهو لا يفعل غير تكوين الحلم داخل الصورة ولان (التكوين الحسي في السينما يعتمد اساساً على الحركة) لذلك فأننا نؤكد على اقتران الحركة بالحيز اكثر منها بالمكان، كما نؤكد على اقتران الحيز بفن السينما لانها تجسده بصرياً -كما سنأتي على ذكر ذلك بعد قليل- كفسحة محدودة بمظهر محدد، ويأتي هذا التحديد كنتيجة طبيعية للمظهر الواقعي للصورة، فالحيز الفلمي حيز محدود، وامتداد مفتوح بحكم الشاشة العريضة الى جميع الاتجاهات، والفلم يتعامل معه تعاملا بارعاً وانيقاً فيتخذ منه مجالا سردياً للشخصية والحدث والزمن، فيتسع ليستوعب كل اضطراب الشخصيات وهي تزدحم بعواطفها وهواجسها فلا تستطيع وان شرعت في تعاملها مع الاحداث ان تفلت من فسحته ولا يمكنها ان تكون خارج اطاره، فهو طائع لها يمتد اذا امتدت ويتسع اذا ما وسعت احداثها ويتجه اينما تتجه الاحداث، فهو حيز تحكمه مفردات التعبير البصري التي ترسم ملامحه وتشكل هيئته، ولانها بمجملها تكون اللغة، وهذه تقوم على نظام معقد التركيب ولان هذا النظام لا يفصل حركة اللغة عن حيزها، ولا تشكلها عن فاعليتها، كون اللغة اساساً عبارة عن نظام دلالي وجمالي قادر على استحضار كل الميزات اللغوية لحظة ترسيم الحيز وتأشير ملامحة في اطار صيرورته المتميزة بانعدام الحدود واشتغلها

في ظاهرة الاتساع والامتداد على عكس الفراغ المكاني الذي يتحدد ويتجمد.

ولان الحيز لايمكن ان يتجسد الا بتمثل واقع الفعل. الذي يحتله الى هيئة مشكلة بمظهر واقعي منصف جبهة القتال او يأخذنا للتموال على كل زاوية فيه، على لون الستائر كما في (ربيكا) او قسوة الرمال كما في (قلعة ساغان) ونعود للتأكيد بأنه رغم مادية الاعلان السافر عن المظهر الواقعي فيه، الا ان هذا الاعلاه هو الذي يبقى لعشرات السنين، فنحن لا نوف شيئاً عن (حرب الكواكب) للعكاس ولا عن معسكر الاعتقال لدى اليابانيين في امبراطورية الشمس (لسبيلبرغ) وننتهي الى اننا لا نعرف شيئاً عن واقعها الجغرافي المكاني فلم يبق خالداً من (جسر على نهر كواي) غير الصورة تأبى الا ان تكون سينما، وكأن حيزها يأبى الا ان يكون تعبيرياً يتسلل من مكانيته الاصلية ليندمج في حيزيته البصرية التي لا تغنى ولا تزول ولا تذهب الا بزوال العمل نفسه.

ولا يوتنا ان نذكر مرة اخرى بوجوب الفصل بين المكان بجغرافيته الفلمية وبين ما هو حيز فلمي. يصور سبيلبرغ الحيز الفلمي في معبد الهلاك تصويراً مدهشاً حين يضع العربة المندفعة على سكة منجم منحدرة الى نهاية مميتة وبداخلها الدكتور جونز يصارع حارس المنجم بينما يتحمل طعنات الساحر في ظهره... كانت العربة تزداد سرعة وانحداراً وهي تنزلق على سكة قديمة، فيتفاقم الخطر المحدق بالبطل، باستمرار حركة الانحدار في ازديادها عنفاً وشدة، وكلما ازداد الاحساس بالخطر يحتد الصراع في تلك الانحدارات والانعطافات ذات الانكسارات الحادة... بهذه الطريقة تتشكل حيزاً متحركاً اتجاه الخارج يجتهد فيه سبيلبرغ كثير جداً في بناء المشهد المذكور. كما لم نجد افضل من ديفد لين اهتماماً بتصوير الحيز والتعامل معه كما ظهر في كلمة (ممر الى الهند) وهو يعني بتلوين وتجسيد صور المغامرات ويتنن في تجسيد ملامحها واكساءها بضبابية تعبيرية تتشرنق بالغرابة والغموض الذي يكتنفها متواشجا مع طبقات المعنى المسكونة الرهبة وصدى الجدران الصخرية الباردة

والكالحة كعالم تسكنه الأرواح التي انسلت في حمى الخوف ولحظة ضعف تعصف (بمسز كوستد) فتتقمصها متمظهره برعشتها وانهيارها تحت وطأة الرغبة العارمة التي تسلطت على جسمها المختض وسط ذلك السكون المطبق والظلمة الطاغية.

وليس ثمة شك من ان هذه المعالجة الفريدة لهذا (الحيز) في المشهد الذي انبنت عليه مسالة الاغتصاب فيما بعد، هو الذي اكسب العمل كل هذه الاناقة الرفيعة التي كان لها الاثر الاكبر في صياغة بناء حيزي فاعل، متحرك، مؤثر بأبطاله ومهيمن على مصائرهم، انه حيز متحركاً باتجاه الداخل على العكس من سابقه، جاعلا من المجال السايكولوجي مساحة لتفجير توكيداته، بينما في معبد الهلاك ينفلت كحيز متحركاً باتجاه الخارج جاعلا من الصراع والحركة الفيزيائية ساحة دراماتيكية و منطقة مفعمة بالحركة والعنف ومنطلقاً لتفجير ذلك التوتر الوثاب الزاحف (اذ ان الحيز يزحف بالتدريج ليس كما المكان يأتينا مرة واحدة) على سكة الحديد المتواصلة من منعطف الى اخر، ومن حيز الى اخر، بحيث تضيق سبل النجاة وتقل فرص الفوز بالحياة وتضطرب الشخصية وهي ترى العربة تقترب من النهاية محتومة، متنقلة من نقطة الى اخرى، فينهار المنجم ويزداد اندفاع العربة العابرة من حيز الى اخر اشد ضيقاً منه، انه تصور عجيب لملحمة مفعمة بالحركة الواسعة في حيز ضيق مفعم بالدينامية يتخاصب مع اضطراب الشخصية ويثورا لمضمون... واحد من افضل النماذج الفلمية التي تعمل على توظيف الأداء الحيزي بدينامية لا سكونية لها ولا ضعف لفاعليتها.

ان هذا النوع من الاحياز يتطابق فيه مضمونه الحركي مع حيزه المادي... فيثور شكلاً لحيز مفعم بالطاقة المشعة على الشكل الفلمي بمجملة، حيث تستمر بشكلها الثوري زاحفة على بقية الاحياز متواصلة ومتصلة معها لا تكف عن التطواف داخل معمارية الشكل في الوصف والمتابعة والتمثل وصولاً الى توازن تام بين قيمة الشكل وطبيعة المضامين، وتعبيرية الاخيرة مع فعل الحيز وماديته، باعتباره

حركة مستكشفه ومكاناً بصرياً مستنبطاً وكأن للحيز حركته، وحركة الفلم حيزه.

وفي فلم (التايتنك) لجيمس كاميرون لم نكن مبهورين بوصفه للباخرة العملاقة ولا بأسلوبه في عرضها وتقديمها فحسب بل كنا مذهولين بشخصياته المتحركة ببراعة فائقة في احياز خطرة ومتوترة تملؤها المياه كالبراكين اللافضة لحممها النارية فتضطرب الشخصيات في رومانسية طاغية وحيز عجيب خارج عن المألوف عسير وعصي على الوصف والتصنيف المكاني. ولعل هذه المظاهر المقترنة بتصميم الحيز في اطار مضمونه وحركة قواه الفاعلة قد جلبت للتايتنك كل هذا الاهتمام وتلك الشهرة. وما تشكل الاحياز الفلمية الا المظهر الرائع المستكين تحت قدرة الحيز العجيبة وذلك الخيال الذي خلع على منظومة الاحياز خاصية التواشج والتوحد في النوع الايقاعي رغم تعددية الحيز وازدحامه، فاستحال ضيقه وفسحته المحاصرة الى محرك مفعم بالطاقة زاخراً بانطلاق، فقد منحه تظافر التنوع بين الضيق والاتساع في فراغ الحيز من جانب والحركة والمضمون من جانب اخر تلوناً في وطأة الحصار وكثافة الخطر عاكساً الانطلاقيه الفارهة والسعة الرحبة (التي طالما اكد عليها في مشاهد البداية) الى خطر جسيم يتخذه مسرحاً مناسباً لبزوغ عشق رومانسي جميل بين بطلين ينزلقان الى موت في قرار بحر سحيق.

ولن نبالغ ان اعلنا بأن اجراءات استخدام الحيز في التايتنك قد وظفت بامتياز ووعي كبيرين وموروست بكثير من الاصالة والتفرد والتكتيك والستراتيج ان هذه الافلام لتفصح عن نمط من الحيز الذي تتوازن فيه الاشكال فهي ملخصا للمكان المجسم ومغيراته قريبة من الخاص بعيدة عن العام غير قاصرة عن الوصول الى صورة تكامل الحيز ومشهديته، كما انها استطاعت ان تحقق توازناً بين الخلاصات والتغيرات أي بين تعبيرية الحيز وتعبيرية الصورة... كما في (الفارس الشاحب) لكلينت استوود، حيث يكتسب الحيز فيه خصائصاً دلالية متناسقة مع معطيات الشخصية ورؤيتها للاشياء والعالم من حولها عبر منظور متعدد الرؤى بحيث يتأسس التنوع الحيزي على

تعارضات تقوم بتبني فكرتي التأقلم والخضوع له او النفور والتحول عنه... فتضطرب الشخصيات في تنسيق احداث متزامنة تدفع بالمخرج الى تقصي مسار نوع من البناء التناوبي والمتجاور بقصد تثبيت الدلالة في المعنى والوظيفة في مساحة السر...

ولانه بناء متعدد المستويات ومتلون الاصوات يصبح من البديهي القول بأنه ذو طبيعة تركيبية موحدة، والوحدة التركيبية لتنطوي بلا شك تحت (مجموع الخطابات التي تؤلف فيما بينها داخل العمل بكامله).

ان (الفارس الشاحب) فلماً بحيز اشاري يتسع لتقاطعات زمانية في احياز دلالية وتشخيصية لمعطيات ماضي الابطال المستحضر في اشارات عيني وايقونية تستدعي قراءة دلالية ستفضي بالضرورة لوعي بماضي الشخصية عبر حركة الارتدادات لعناصر التعبير المتضافرة في فسحة الحيز العيني، فتوقظه كما توقظ فيه شاعرية الزمن البعيد دون الحاجة الى [Flash Back] لسرد الماضي. ونجد ازاء حيز مدرك يتمدد في حركة مزدوجة للزمن المنصرم المتداخل في الانية، فيجعلنا قادرين على تلمس وادراك الكيفية التي تم بها استخدام العناصر التعبيرية (كالصوت) مثلاً بشكل متميز وانيق دون الحاجة للاخبار عنه -أي الماضي-، وذلك في المشهد الذي يجمع بين ايستوود وسارة علي خليفة صدى الصوت البعيد القادم عبر الجبال وهي بالتأكيد صورة رائعة لموائمة الحيز وتوافقه دلالياً مع الشخصية.

والمخرج يقدم هنا تكنيكاً جديداً في سيسيولوجية الحيز، يتيح لنا ان نكون في حيز اخر، وفي زمن اخر، داخل حيز يمسك بن الان. وهي معالجة ذكية وواعية تعتمد على تنسيق مفردات اشارية تستدعي استنطاقاً دلالياً لمجمل المطابقات التعبيرية بين حركة الزمن وتشكيل الحيز، فيستحيل النسق الصوري الى ذاكرة منظمة للحدث ممتدة في الزمان ومختزلة في المكان الذي يتكامل فيه الحيز باحالات ذاتية في فراغات الاحياز الاخرى، فيتحرك صدى وتتكشف خطابات تعمل على تنظيم نفسها كوحدة مطلقة تتماسك داخل صيرورة ما لذات السبب ويصبح المشاهد فعلاً حاضراً في تركيبه ومدلولاته، اذ يسهم

بتصور مسافة الازاحة بين حيز واخر ووضع مكاني للمسافات الفاصلة بين حدث واخر وتأسيساً على ذلك فأن المشاهد اذ يقوم بأستطلاع المسافات بين الحيز والاخر انما يتحول من مشاهد محافظ الى متذوق لمخطط المسافات كحاصل قيمي للمستوى التشكيلي والجمالي المرئي بشكل عام.

وهنا لا يقتصر الامر على عرض فسحة الحيز كإطار حافظ فحسب بل متعلق بوصفه للجوانب الايكونولوجيه (شرح خصائص الاشكال) ودراسة التركيب والتقنيات المناسبة للتعبير عن مساحة وواقع الفعل فيه، باسلوبية ذات بناء واصف للثوابت الشكلية بالاضافة الى توافر مرتكزات داعمة لسلم الاحالات اللغوية...

بهكذا مظاهر يصبح الحيز موضوعاً للقياس في أي عمل فني خصوصاً حين يعمل على تحديد الصرح التأريخي لهذا الشكل وهذا المضمون مما يسمح له بأكتساب تصورات تمكنه من لعب دروه كمكون للنسق الفكري الذي ينتمي اليه العمل، وللوصول اليه واكتشافه لابد من التنقيب في طبقات تشكيل اللغة الفلمية واحالاتها الخارجية والا ماذا يعني حيز في فلم ما لم يكن ذاكرة تاريخية لاحياز فلمية متداخلة احاطتها وتعاقبت عليها هذا فضلا عن المتغيرات التي تطورت على وفق منهجيات مقاربة النص الفني للمقتربات المجاورة لفن الفلم، بحيث استحال الحيز فيه الى ظاهرة لجذب واستقطاب الديناميات المباشرة للصورة فبدت وكأنها حالة تكثيف لمجمل المناطق المجاورة لهذا الفن مما ساعد على اكتمالها وترسيخ قواها البصرية –أي الصورة– فتحدد شكلها النهائي لتصبح ذات قدرة تحويلية.

ولذلك فالحيز في الفراغ المكاني لن يجعل من الاخر مستوى بابعاد هندسية فحسب وانما منظومة لمعاني الوجود ومساحة لاحالات غير محدودة باعتباره نوع من العلاقات المتبادلة بين الحدث ومساحته المشغولة، وتلك هي معادلة الحيز وتناسقه في النسبية بين مسافة الحيز ومسافة الحدث ، حيث ينفسح المجال للحيز (كما في معبد الهلاك، والتايتنك، والفارس الشاحب... الخ) فيجتاز بامتداده جدل المفتوح والمغلق ليتدفق بتفاصيله كاللغة مشحوناً بالاحساس، مفصحاً او معلناً عن نفسه بوجوده المركب.

المصادر:

١. اندرو،ج،دادلي: نظريات الفلم الكبرى،ترجمة د.جرجس فؤاد الرشيدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة:١٩٨٧،ص٦٧.

٢. مارتن، مارسيل: اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة: ١٩٦٩، ص ٢٢٥.

٣. دولوز، جيل: الصورة – الحركة او فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٩٧، ص٣٩.

٤. ابراهيم، السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الادبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: ١٩٩٨، ص ٢٥.

٥. ميتري، جان: علم نفس وعلم جمال السينما، القسم الاول، ترجمة عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: ٢٠٠٠، ص ٣٣٣.

٦. باشللار، غاستون: جدلية الزمن، ترجمة خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت: ١٩٩٢، ص ١٣٥.

٧. النصير، ياسين: الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: ١٩٨٠، ص١٨.

٨. ابراهيم، د. زكريا: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة: ١٩٩٠، ص١٣١.

٩. مارتن، مارسيل: اللغة السينمائية، المصدر السابق، ص ٢٣٩.

١٠. مارتن، مارسيل: المصدر نفسة، ص ٢٣٩.

١١. جلال، زياد: مدخل الى السيمياء في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، عمان:١٩٩٢، ص ١٦١.

١٢. القضاة،د.محمد،الاسلوب والاسلوبية والنص الحديث،وزارةالثقافة والاعلام،مهرجان المربد الشعري ١٣،بغداد: ١٩٩٧،ص١٤.

١٣. باشلار، غاستون: جدلية الزمن، المصدر السابق، ص ٦٦.

١٤. باشلار، غاستون: المصدر نفسه، ص ٦٧.

١٥. باشلار، غاستون: المصدر نفسه، ص ٦٧.

١٦. ايخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت:١٩٧٥، ص١١.

١٧. مارتن،والاس: نظريات السرد الحديثة، المصدر السابق، ص٦٠.

١٨. مارتن، مارسيل: اللغة السينمائية، المصدر السابق، ص٢٢٧.

١٩. ميتري،جان:علم نفس وعلم جمال السينما،المصدر السابق،ص١٠٦.

٢٠. مجموعة الأساتذة الباحثين: اللسانيات والنقد الأدبي، القسم الثاني، ندوة مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الثاني، المغرب: ١٩٨٦، ص١٠٦.

٢١. باشلار ، غاستون . المصدر نفسه ، ص ٦٧.

٢٢. باشلار ، غاستون . المصدر نفسه، ص ٦٧.

٢٣. أيخنباوم ، بوريس . نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت : ١٩٧٥ ، ص١١.

٢٤. مارتن، والاس. نظريات السرد الحديث. المصدر السابق، ص٦٠.

٢٥. مارتن، مارسيل. اللغة السينمائية. المصدر السابق، ٢٢٧.

٢٦. ميتري،جان.علم نفس وعلم جمال السينما. المصدر السابق، ١٠٦.

٢٧. مجموعة الأساتذة الباحثين ، اللسانيات والنقد الأدبي القسم الثاني ، ندوة مجلة دراسات أدبية ولسانية ، العدد الثاني ، المغرب : ١٩٨٦ ، ص ١٠٦ .