OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/191-210

الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي

معتز محمد علي جبر [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/1/31 , تاريخ قبول النشر 2022/3/1 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث :

يعد الزمان والمكان من الاساسيات التي لا غنى عنها في الفن السينمائي، فهما من يحتويان الشخصيات وافعالها وطبيعة الاحداث، فضلا عن قدراتهما التعبيرية عن الكثير من الافكار والمعلومات، الاّ ان عملية جمع المكان والزمان في مصطلح واحد الزمكان، وهو من الطروحات التنظيرية لإنيشتاين الذي يرى ان الزمن بعد مضاف داخل المكان، فان الدراسة هنا تختلف عما سبق، وهذا ما حدده الباحث في موضوعة بحثه التي حملت عنوان (الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي)، والذي تضمن الآتي: مشكلة البحث والتي تبلورت في التساؤل الآتي: ما هي الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية وكيف تتمظهر في الفيلم الروائي. وكانت اهداف البحث: هي الكشف عن الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي. فضلا عن قيام الباحث بإبراز أهمية البحث وحدوده، وختم الفصل بتحديد أهم المصطلحات. وكذلك تضمن (الإطار النظري والدراسات السابقة) والذي تم تقسيمه الى مبحثين جاءت على النحو الآتي: المبحث الأول: الزمكان المفهوم والإشتغال. المبحث الثاني: الزمكانية في الفيلم الروائي، ومن ثم (إجراءات البحث)، إذ إعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، إستنادا الى مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة للتحليل، ومن ثم تم إختيار عينة البحث بصورة قصدية، وأخيرا قام الباحث بتحليل عينة البحث. وقد خرج الباحث بـ (النتائج والإستنتاجات) التي توصل اليها الباحث بعد تحليل العينة، وأخيرا تم عرض التوصيات والمقترحات، وأختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع والملاحق، وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الزمكان، الفلم، سينما، المكان، الزمان.

الاطار المنهجي/ مشكلة البحث Methodological framework First: Research problem : انطلاقا من بديهية ان السينما فن المكان، فان التعامل مع تفاصيل المكان كانت الشغل الشاغل لرواد السينما سواء على اساس النقل الحرفي المباشر للمكان الواقعي او بناء مكان افتراضي خيالي يتم تصميم موجوداته من حاجة القصة السينمائية، لذا فان التعامل مع المكان في الفن السينمائي ضرورة، اذ لا يمكن تصور احداث

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، moataz.1979123@gmail.com.

او شخصيات دون مكان يحتويهم، هذا التداول الكلاسيكي لمفهوم المكان في السينما سرعان ما تطور مع ظهور مصطلح الزمكان، وهو مصطلح فيزيائي اوجده وطوره انيشتاين، والذي يعني بشكل بسيط ومباشر ابعاد المكان الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع) مضاف اليها بعد رابع هو الزمن، اي جعل الزمن ضمن ابعاد المكان، وهو ما يعني قياس حركة الزمن داخل المكان، الذي اصبح خاضع لسلطة الزمن من حيث الانتقالات داخل المكان نفسه، هذا التصور فتح امام رواد السينما الكثير من الافاق بخصوص التعامل مع المكان وهيمنة الزمان وسطه على اساس مستويات الزمن الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)، فظهرت الكثير من الافلام السينمائية التي تناولت قصص تتعامل مع بنية الزمن داخل مكان واحد من حيث الانتقال عبر مستويات الزمن الثلاثة لاسيما في افلام الخيال العلمية مثل افلام آلة الزمن وغيرها من القصص السينمائية التي تعاملت مع الزمن من منطلق خيالي، فظهرت الافلام الاسطورية والافلام الفنتازية وافلام الخيال العلمي وهي تعالج مسألة الزمان داخل مكان واحد تحدث به انتقالات كبيرة، وهذا ما يمكن تأشيره ايضا في اشتغال السرد السينمائي وكيفية التعامل مع المستويات الزمنية من حيث قص الاحداث على اساس تنوعها المكاني والزماني، فكانت افلام سينمائية تتناول الاحداث بشكل موزع على مستويات زمنية ثلاثة داخل فضاء الاحداث الفيلمية، ان الفن السينمائي تمكن من تكييف الزمن داخل ابعاد المكان من خلال التلاعب بمستويات الزمن الثلاثة وهو ما انتج اشتغال جديد للقصص السينمائية وبنيتها الزمكانية، ومن خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: ماهي الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية وكيف تتمظهر في الفيلم الروائي؟

اهمية البحث والحاجة اليه The importance and need for research: تكمن أهمية البحث في تناوله لمصطلح الزمكان وطبيعة التعامل السينمائي الصوري معه، سيما وان الفن السينمائي يعتمد البناء الصوري في تجسيد المكان بتفاصيله كافة، اضافة الى التعبير عن الزمن من خلال خصوصية المكان نفسه، وهو ما يشكل أشتغال مفصلي في طرق معالجة القصة السينمائية التي تجري في المكان الواحد ولكن في ازمنة مختلفة متغيرة، كما تبرز اهمية البحث بالنسبة للعاملين في مجال كتابة السيناريو والاخراج السينمائي والنقاد، والطلبة الدارسين لتخصص الفن السينمائي والتلفزيوني، اما الحاجة الى هذا الموضوع فتكمن في جدة مصطلح الزمكان وطبيعة اشتغاله التي فتحت افاق كبيرة في انتاج افلام سينمائية ذات بناء زمكاني مميز، اضافة الى قلة البحوث السينمائية التي تناولت هذا المصطلح (الزمكان)، وكيفيات احداث المتغير الدرامي والسردية في الفيلم السينمائي.

اهداف البحث research aims: يهدف البحث الى: الكشف عن الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي.

حدود البحث Search limits: الحد الموضوعي: الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكان في الفيلم الروائ
الحد المكاني: المملكة المتحدة الحد الزماني: 2010-2015

تحديد المصطلحات Define terms: التعريف الاجرائي للمتغيرات هي امكانية تغيير الشيء، وأبداله ليتضمن عدة حدود.

اما التعريف الاجرائي لمصطلح الزمكان: هو القدرة على التلاعب بالزمن على اساس مستوياته الثلاثة داخل فضاء المكان في الفيلم السينمائي، عن طريق قصص الخيال العلمي والفنتازي وغيرها من القصص، او عن طريق التقنيات السردية.

الاطار النظري والدراسات السابقة Theoretical framework and previous studies

المبحث الأول: الزمكان المفهوم والإشتغال The first topic: space-time concept and operation: بما ان الفن السينمائي نتاج انساني ذا اشتغال شمولي يتأثر بالحياة ويؤثر فيها، فإن أي تحولات فكرية أو فلسفية أو تطورات تقنية وصناعية ستؤثر حتماً به على مستوى الصناعة كحد أول، ومستوى معالجة القصة السينمائية كحد ثاني، فالفن السينمائي فن حيوي يستفاد من كل ما يحيط به من تطورات إنسانية، ومن بين هذه التطورات ما طرحه انشتاين في النظرية النسبية، وظهور مصطلح الزمكانية بوصفه بُعد أساسي يضاف الى أبعاد المكان الثلاثة، فقد "أثبت انشتاين من خلال نظريته إن الزمن بُعد رئيسي في الحياة وفي كل القياسات الجادة في الرياضيات والفيزياء وبإعتباره كذلك فهو ككل الأبعاد الأخرى يمكن السير فيه الى الأمام والخلف أيضاً (Lawson, 2002, p. 399)، هذا الطرح العلمي قد أوجد فضاء إشتغالي في معالجة القصة السينمائية بطريقة تحمل الجد، عبر توظيف مستويات الزمن الثلاثة داخل بناء المكان نفسه، لذا فإن ما طرحه إنشتاين لم يقف عند النتاج السينمائي فحسب، وإنما غيّر في نسق الحياة الإنسانية، عبر مفهوم النسبية التي تربط بين متتبع الحادثة وعلاقته بها زمنياً، وهذا ما يعني القدرة على قص الحادثة نفسها في المستويات الزمنية الثلاثة، وهذه العلاقة الجديدة بين المكان والزمان فرضت التعامل مع المكان السينمائي بطريقة مختلفة، ما منح السينما امكانية اعادة صناعة المكان، ومنحها حرية التلاعب بعناصره وتوظيفه بما يخدم أهدافها، بكيفية تنسجم مع عملية سرد الأحداث وتدفقها صورياً في بناء زمن نسبي وليس مطلق، فالحاضر لا يمكن له أن يستمر، كذلك في الفيلم وإنما يتحول الى ماضي ومستقبل وهكذا، لذا كان يجب على "صانع الفيلم كسر قوانين المكان الحقيقي، وإعادة بنائه بما يناسب غرضه الخاص" (Jacob, 2006, p. 145)، وبما يتوافق والخصوصية الصورية، إن تمثّل الزمكان في الصورة السينمائية ينهض من القدرة على التعبير عن مستويات الزمن داخل أبعاد المكان الثلاثة، لأن الزمن "وسط متجانس غير محدود والمدة جزء منه، وعدّه أرسطو مقياس الحركة وفرّق بينه وبين المكان مادامت الحركة متصلة فالزمان متصل. أما المكان فهو وسط غير محدود يشتمل على الأشياء وهو متصل ومتجانس لا تمييز بين أجزاءه وذو أبعاد ثلاث هي الطول والعرض والإرتفاع، فإذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنها مفهوم الزمكان، وله أربعة أبعاد وهي الطول والعرض والإرتفاع والزمان" (Madkour, 1983, p. 26)، وهنا تظهر قدرة السينما في التعبير عن الزمن بواسطة عناصرها اللغوية داخل فضاء المكان الممتد نفسه، فتحدث عمليات تحول بفجوات زمنية يمكن تحديد إتساعها بطبيعة الأحداث المعالجة صورياً، إن خصوصية الأحداث مع تضاريس المكان يمكن ان تحدد الدلالة الزمكانية للأحداث الفيلمية وكيفيات تطويع التداخل الزمني في بناء الصورة السينمائية، فالطبيعة الزمكانية وفّرت مناخ مناسب في معالجة الأحداث الفيلمية بطريقة مغايرة عن النمط الكلاسيكي ومفهوم الزمن المطلق وإستحالة العودة للوارء، إذ أصبح الزمن مرن ويقاس بالنسبة للرائي، وهو ما يعني إمكانية عرض مستويات الزمن داخل الإمتداد المكاني

في الفيلم السينمائي، وهذا ما تؤكده النظرية النسبية التي ترى إن "طبيعة الزمن الديناميكية التي أسفرت عنها خصائص متعددة للزمن نفسه، تلك الخصائص التي لم تستطع النظريات السالفة أن تفيق من سباتها العميق حول مفهوم (الزمان المطلق) ففي هذه النظرية لم يعد الزمان مفهوماً مطلقاً، مستقلاً بذاته، بل نسبياً يختلف قياسه من راصد الى آخر فهو يختلف طولاً وقصراً وذلك حسب الحدث المتزمن فيه" (Al - Siddiqi, 1995, p. 11)، لقد طوّعت السينما مصطلح الزمكان في العديد من الأفلام السينمائية ذات القصص التي تعرض أحداث خيالية أو خيال علمي أو أفلام ذات طروحات نفسية، أو التعامل مع تقنيات السرد بمستويات الزمن الثلاثة داخل المكان نفسه لأننا "نحصل على المعلومات المتعلقة بالمكان من خلال الحواس الخارجية في حين تلج المعلومات المتعلقة بالزمان عبر باب خلفي إضافي الى الأذهان مباشرة و يمكن وصف بنية الزمان خلال هذا الباب الخلفي بأنها إنسياب أو تدفق متواصل بين الماضي و المستقبل يحمل معه ضمائرنا و تجاربنا" (Feldman & Harry, 1996, p. 52)، ففي فيلم (Time Machine) (آلة الزمن) للمخرج (سيمون ويلز)، نرى إن المخرج قد وظّف شكلين من الزمن، الاول هو مطلق ممتد، والآخر نسبي نعيشه في حياتنا اليومية، فالأول المطلق هو الزمن الذي ينتقل عبره البطل الى أزمنة ماضية أو مستقبلية قد تكون داخل المكان نفسه، والشخصية في الزمن المطلق تكون خارج حدود الزمن الواقعي وتمتلك الزمن المطلق ذاته، حيث يتم بناء هذا النوع من الزمن بحسب الامكانيات الخارقة للشخصية فيصبح زمن هذه الشخصية متغيراً، وهذه الثيمة تم إستثمارها في العديد من الأفلام السينمائية التي لعبت على طبيعة الزمن المطلق والزمن النسبي في عرض الأحداث الفيلمية، خصوصاً وإن ،"السينما هي وسيلة لحفظ الزمان وأيضا التعبير عنه، لذا فهي حاولت أن تربط الزمن وأثره بالإنسان" (Abdel Aziz, 2008, pp. 147-148)، وتتحقق عملية الربط من خلال بناء المكان بطريقة تؤمن صدقيّة وجوده عبر التأكيد على تفاصيله ومعالمه البنائية، وعليه يمكن التحكم في الزمن داخل المكان نفسه عبر التلاعب بمعالم المكان نفسه، وهنا يتحقق التكامل داخل الصورة ما بين المكان والزمان في مصطلح الزمكانية، ففي أفلام الخيال وخصوصاً القصص الغرائبية يتم التعامل مع الزمن على أساس غرائبية المكان نفسه، وهنا تصبح عملية تقديم الزمن عبر مستوياته الثلاثة في تقاطع داخل فضاء المكان مقبول، لأن تجسيد المكان بغرائبيته تسمح لنا بالتعامل مع الزمن بكيفية ذاتية، سيما إن هناك "إرتباط جوهري بين الزمان والمكان، إذ في بعض الأحيان نعتقد إننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين إن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن إستقرار الكائن الإنساني" (Authors, 1988, p. 21)، وهذا ما شاهدناه في فيلم (The Matrix) (المصفوفة) للاخوين (لاري واندي)، اذ سعى صانع الفيلم الى إبراز الإنتقالات للمستقبل والعودة الى الحاضر عبر الزمان والمكان داخل عالم الفيلم، فالزمان نسبي داخل الامتداد المكاني، وهو ما ميّز شخصيات الماتركس في أبراز قدرتهم على التحكم في الزمكانية، وظهر ذلك جلياً من خلال المشهد الذي تجسّد فيه توظيف الزمان والمكان الذي تمثّل في رؤية المستقبل الذي ستؤول إليه الحياة، إذ يقوم (مورفيس) بإصطحاب (نيو) عبر الماتركس ليعرّفه ويريه ما ستكون عليه نهاية العالم في المستقبل البعيد، مما دلّ وبشكل كبير على عدم إرتباط هذه الشخصيات بمحددات الزمن الواقعي، بل إنها اقرب ما تكون الى الخيال المطلق الذي عمل على تطويع الزمان والمكان وتجاوزهما لمحدودية الزمن الفيزيائي المعاش، ليُظهر ما تتمتع به الشخصية من قدرات مطلقة في تحكمها

بالزمكان داخل عالم الفيلم، والقيام بأفعالاً خارقة تفوق الحيز الواقعي، لتخضع الى تركيب جامح ينتهك الأعراف التقليدية ويقترن باللامألوف، وهذا ما سعى المخرج الى تحقيقه داخل عالم الفيلم، لذا فإن أفلام الخيال تؤكد على عملية التلاعب بالزمن داخل المكان، فيصبح المستقبل داخل الحاضر، والماضي أيضاً، وهو ما يجعل من هذه التركيبة مؤثرة في القصة السينمائية، فالصورة السينمائية تمتلك القدرة "على عرض المستقبل المحتمل حدوثه كما في الخيال العلمي وكذلك التنبؤ بحيث يزيد الحماسة لتقديم ما يعوض مرئياً عن إنقطاع الإستمرارية في الزمان" (Madsen, 1973, p. 49) ، هذا التعامل مع الزمان داخل بنية المكان لم يعد حكراً على الأفلام الخيالية أو أفلام الخيال العلمي، وإنما أيضاً الأفلام الإجتماعية التي تحاول أن تقترب من الواقع بطريقة مباشرة عبر عملية التشابه ما بين المكان داخل الصورة والمكان خارجها، عبر توظيف اكثر من مستوى زمني موضوعي وذاتي، فيصبح الزمن بنية خاصة داخل فضاء المكان نفسه وهنا يتحقق مصطلح الزمكان عبر عدّ الزمن بُعد إضافي داخل المكان نفسه، فالزمن الذاتي يعبّر عن دواخل الشخصية وما تعيشه من حياة خاصة تختلف عن باقي الأزمنة الموضوعية، عن طريق تكييف المكان ليشكّل عنصر تعبيري نوعي يكشف عن دلالات الشخصية نفسها، فالمكان في السينما "قادر على أن يُظهر الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية، ويُظهر الأجواء النفسية السائدة والمكان بكونه تحدياً للروائي والسينمائي في آن معاً هو فرصة للتعبير عن القدرة في صياغة وتشكيل الأشياء وكيفية تنسيقها وإبرازها، وهو مناخ تعبيري للإفصاح عن دواخل الشخصيات وأفكارها بواسطة البنى المكانية" (Abd Muslim, 2002, p. 113)، اذ ان للانتقال الى الزمن الذاتي بالتزامن مع تغيّر المكان اثر كبير في تمظهر المتغيرات الزمكانية داخل عالم الفيلم، وغالباً ما تتطلب عملية التلاعب بالزمن عملية تشويه متعمد ومقصود للمكان من أجل جعل التلاعب مقبولاً ومستساغاً من قبل المتلقي، فضلاً عن الدلالات النفسية والجمالية التي يفرضها هذا التشويه، وهذا ما يوسع من فضاء إشتغال الزمكان في الفن السينمائي، إذ يمكن رؤية إشتغاله في الأفلام النفسية التي تعتمد مستويين زمنيين، هما الزمن الذاتي والزمن الموضوعي، فضلاً عن الأشكال الزمنية الأخرى التي يمكن قراءتها داخل الصورة السينمائية، فهذه الأشكال الزمنية تعتمد طبيعة البناء الحدثي القصصي السينمائية، وخصوصيات تَشكُّل الزمن على وفق تقسيمات ظاهرة في اللقطة السينمائية لذا أصبحت عملية التلاعب بالزمن الفيلمي أمر في غاية الحيوية من أجل بناء الأحداث الفيلمية في كيفية معينة، لكون إن الفن السينمائي هو وسيط يمتلك حرية التعامل مع عنصر الزمن، بالإضافة الى البنية النفسية يمكن قراءة الزمكانية وطبيعة إشتغالها في الأفلام السينمائية التي تعتمد تقنيات سردية في عرض الأحداث الفيلمية عبر إستباق حدث قبل ان يتم وقوعه أو إسترجاع حدث معين، وهذا ما نراه في أفلام عديدة منها (Source code، Triangle، A nightmare on Elm Street، Prince of Persia) وعشرات الأفلام السينمائية التي تناولت هذه التقنيات بشكل فاعل في فضاء الفيلم السينمائي، بمعنى إن "الماضي والحاضر والمستقبل يمكن مزجها بأي ترتيب، وإن الفيلم لا يضع حدّاً لإستمرارية الزمن في عالم الواقع، ويستخرج من الزمن المادي للواقع زمناً سينمائياً مجرداً"(Stephenson, 1993, p. 133) ، إن إشتغال مصطلح الزمكان تجاوز الموضوعات العلمية والخيالية، وأصبح بنية أساسية في العديد من الأفلام السينمائية، فالأساس في عرض

هذه الأحداث هو عملية التداخل والتركيب الزمني داخل فضاء المكان مما يؤدي الى إنتاج مستويات جمالية ودلالية، فضلاً عن مستواها الدرامي في مجمل النتاج السينمائي العالمي.

المبحث الثاني: الزمكانية في الفيلم الروائيThe second topic: space-time in the feature film: يتمتع الفن السينمائي بقدرته على إحتواء المتغيرات بشكل يؤثر جمالياً ودرامياً في سردية الفيلم السينمائي، فضلاً عن قدرة هذا الفن في التعامل مع التطورات العلمية التي يتم تطويعها داخل فضاء الفيلم نفسه، وهذا ما يجعل الفن السينمائي فناً متطوراً يمتلك القدرة على الإستمرارية، ويعتبر مصطلح الزمكانية هو أحد الإشتغالات التي جاءت من الطروحات العلمية للنظرية النسبية، كردّ فعل ضد المفهوم المطلق للزمن وعزله بشكل كلي عن المكان، لذا شكّلت الأفلام التي تناولت مفهوم وإشتغال هذا المصطلح تطوراً في صياغة القصة السينمائية والمعالجات الصورية لها، وإن سياق الصور يقود الى إتمام فعل القص، لذا يمكن بناء تفاصيل المكان التي تشكّل في مجملها مجموعة من العناصر المتجانسة سواء كانت ظواهر أو حالات أو وظائف أو أشكال المتغيرة داخل بناء زمني يتم التعبير عنه عن طريق بعض العناصر النوعية اللغوية السينمائية، والمدخل الأساس لفهم الزمكان صورياً هو المكان وما يمتكله من خصوصيات بنائية وطرزية تميزه عن بعضه البعض، إذ تعمل عناصر لغة الوسيط على التعبير عن الزمن بشكل مباشر أحياناً وبشكل غير مباشر أحياناً أخرى، فلكل عنصر مستويين، المستوى الأول هو وظيفي والمستوى الثاني هو دلالي، أما عن ضرورات التعبير عن الزمن فتكمن في كون الزمن عنصر أصيل لا غنى عنه في الصورة السينمائية، فضلاً عن دلالاته الفكرية والجمالية، فكل الحوادث مرتبطة بالزمن وكل الشخصيات تمتلك زمنها، وهذا مايجعل من عناصر اللغة السينمائية معبرة عن الزمن ومجسدة له، ومن أجل فهم تمظهر متغيرات البناء الزمكاني في الفيلم الروائي يرى الباحث ضرورة دراسة بعض العناصر اللغوية السينمائية التي تمتلك أهمية قصوى في تجسيد الزمن والتعبير عنه داخل الصورة الفيلمية وعلى النحو الآتي:

المونتاج Montage: يعدّ المونتاج من التقنيات الفكرية في الفن السينمائي، فلهذا العنصر القدرة على صياغة المادة الفيلمية في تسلسل معين يعبر فيه عن شكل الزمن ومستوياته داخل المشهد السينمائي نفسه، لأن عملية ربط اللقطات والمشاهد لابد أن تحيلنا الى زمن مهيمن، وفي المونتاج يمتلك المخرج "أداة من الدرجة الأولى تساعده على أن يؤكد ويعطي دلالة أكبر للأحداث الحقيقية التي يصورها" (Arnheim, p. 28)، فمن خلال عملية ترتيب اللقطات في سياق معين أو داخل نسق زمكاني معين يمكن التلاعب بالمستويات الزمنية الثلاثة والذي سيقود بالضرورة الى إنتاج مستوى جمالي وفكري مضاف للأحداث المعروضة، وعليه يركز المونتاج على الأحداث والأفعال التي تقوم بها الشخصيات داخل بنية زمكانية مهيمنة، وهذا ما يجعل المونتاج مساهم فاعل في تقطيع الزمن فـ "الأشياء التي لا ترتبط في الزمان والمكان ترتبط معاً بوساطة المونتاج" (Yaqtin, 1993, p. 7)، فحتى لو تم ربط لقطات لا تنتمي لبعضها البعض وبدون زمن محدد، فإن سياق اللقطات سيقود الى تحديد زمن مهيمن، كما هو الحال في تجربة كوليشوف، لأن الوظيفة الأساسية للمونتاج في السينما هي عملية ترتيب لقطات الفيلم تبعاً لمتطلبات محددة في التسلسل والزمن، وهذا ما يمكن ملاحظته عند ربط لقطات تنتمي لأزمنة متعددة الاّ إنها داخل فضاء مشهد واحد، فكل لقطة تحمل زمنها الخاص الذي تُحيل إليه، في حين يكون هناك زمن مهمين للمشهد

السينمائي، ففي فيلم (Lucy) (لوسي) اخراج (لوك بيسون)، نرى إن المخرج قد وظّف بناء المونتاج في بعض المشاهد وهو يعرض مستويات الزمن الثلاثة، فتظهر كل لقطة بزمن معين، كإن يكون الحاضر، والأخرى الماضي والأخرى المستقبل ضمن بناء المشهد السينمائي مونتاجياً، مما يعني إن الزمن إستطاع أن يربط ما بين هذه المستويات الزمنية داخل فضاء المشهد نفسه.

السرد Narration: لم يكن القصّ الكلاسيكي يفترض بنية معقدة للزمن داخل فضاء الفيلم السينمائي، وإنما كان يعتمد على عملية التتابع ومشابهة حركة الزمن ما بين الحياة والفيلم، فليس هناك أي فجوات زمنية، أو مستويات تقوم على أساسها القصة السينمائية، ودائماً ما يكون الآن هو المهيمن في القصّ الكلاسيكي، ولكن بعد ظهور علم السرد على يد تودوروف، وبوصفه علم يختص بالكيفيات التي تقدَّم بها أحداث القصة والتركيز على الأحداث، فإن السرد إختص بالتقنيات التي تضاف على القصة، لتصبح خطاباً، من خلال التلاعب ما بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، سيما إن فعل السرد يرتبط بالزمن داخل المكان، وهذا ما يجعل من تركيبه السردي متداخل في عرض مستويات الزمن داخل القصة السينمائية، فـ "السرد فعل زمني، وهو يتحقق في الزمن، لأنه يتحرك في مجراه وبواسطته، ولأنه يقدم متصلاً به" (Yaqtin, 1993, p. 7)، ويرى الباحث إن إشتغال الزمكان في السرد السينمائي يتحقق من خلال عملية التلاعب بالمستويات الزمنية الثلاثة داخل القصة المسرودة، وأول التقنيات السردية التي تتمكن من التحكم في الزمن هو الراوي، وهو الشخصية التي تقع على عاتقها عملية قص الأحداث وإخفاء ما يريد إخفاءه، وبالإضافة الى الرواي تنهض تقنيات الانساق السردية للتحكم في البناء الزمني للأحداث الفيلمية، فكل نسق سردي يحمل خصوصيته وطبيعة تعامله مع الزمان داخل فضاء المكان نفسه، وهذا ما يجعل من الزمن بنية مرنة داخل الصور السينمائية، بالإضافة الى هذه التقنيات تبرز تقنية السرد الموضوعي والسرد الذاتي وهو تفاعل من وجهة نظر الراوي تجاه الأحداث وطبيعة العلاقة الزمكانية ما بينه وبين باقي الشخصيات والقصة السينمائية، إن قدرة الفن السينمائي على التعامل مع السرد في زمكانية الأحداث الفيلمية تأتي من الخصوصية التي تتمتع بها السينما، والتي تعتمد بشكل مباشر على مستويين، فالسرد الصوري "اكثر شمولية من السرد لانه ينهض على ما هو متلفظ به وما لا ينطق به" (AL- Aswad, 1996, p. 142)، وهذا ما شاهدناه في فيلم (Once upon a time in America) (حدث ذات مرة في أمريكا) اخراج (سرجيو ليون)، نرى إن المخرج قد وظّف الأنساق السردية في التعبير عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم، فالشخصية الرئيسية تعود الى مدينتها بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة، من أجل معرفة حقيقة الأحداث التي جرت سابقاً، وهنا يتم الإستعانة بالنسق السردي المتداخل في عرض أحداث القصة على مستويات الزمن الثلاثة وهو ما يعدّ إشتغال جمالي للمتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي.

الأزياء Fashion: تعدّ الأزياء أحد العناصر السينمائية التي تستطيع التعبير عن متغيرات الزمكان في الصورة السينمائية، سيما وإن للأزياء العديد من الوظائف التعبيرية والجمالية والدرامية، وأخيراً للأزياء مهمة دلالية للتعبير عن الفترة الزمنية التي ترتبط بها من خلال طريقة تصميم الملابس والألوان والإكسسوارت التي تحملها الشخصيات، فبالإضافة الى هذه الوظيفة الدلالية يمكن أن تكون للأزياء دلالة زمنية مباشرة تميز الشخصية عن باقي الشخصيات، وهذا ما رأيناه في العديد من الأفلام مثل (Time machine) (آلة

الزمن) اخراج (سيمون ويلز)، فحينما تنتقل الشخصية الرئيسية الى الماضي نرى إن الآخرين يتفاجأون من طبيعة الملابس التي ترتديها، لأنها لا تنتمي الى زمانهم، وهنا بالذات تحققت الوظيفة الزمكانية لها، ويمكن عدّ الملابس التي ترتديها الشخصيات ضرورة درامية ومعلوماتية وزمكانية بالوقت نفسه، فـ "للملابس في السينما وظيفتان أساسيتان أولهما إنها وسيلة توصيل للمعلومات، فمن خلال الملابس، يمكن أن نتعرف على العصر والزمن الذي تدور فيه الأحداث، ومن طريقة التفصيل ونوع الملابس نتعرف على طبقة الشخصية، فالأزياء التاريخية تدل على العصر، وملابس رجل الدين مثلاً تدل على عمله، أو أنها تدل على الحالة المادية من حيث الفقر أو الغنى ويستخدمها كبار المخرجين، كوظيفة ثانية للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية أو التعبير عن البيئة" (Abo Shadi, 2006, p. 234)، وهذه المعلومات التي تكشف عنها الأزياء تكون ذات فائدة كبيرة في القصة السينمائية، لأنها تقنع المتفرج بأن إنتقال الشخصية الى الماضي أو المستقبل قد حصل بالفعل، فأزياء الشخصية "ليست مجرد زينة تضاف لتعميق الوهم ولكنها مظاهر للشخصية والموضوع. إن طراز الملبس يمكن أن يوحي لمجالات سايكولوجية معينة" (De Janetti, 1981, p. 400)، ويرى الباحث إن الصورة السينمائية لا يمكن أن تكون مقنعة دون تظافر جميع عناصر اللغة السينمائية، التي تعمل بشكل متكامل، وهو مايؤدي الى تحقيق المعنى المطلوب أو إيصال جملة من المعلومات التي ترتبط بذات القصة، فضلاً عن وظيفتها الجمالية، فللأزياء التي ترتديها الشخصيات السينمائية "وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية للعرض، فضلاً عن طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن المعاني والأحداث ودلالات الشخصيات" (Holton, 2002, p. 167)، إن طبيعة المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي تأتي من خصوصية التعامل مع الأحداث الفيلمية بطريقة غير تقليدية بل تنحو بشكل مشابه لتيار الوعي، أو عملية تفكيك الزمن من أجل إعادة تركيبه داخل ذهن المتلقي، لذا فإن العديد من الأفلام السينمائية نهضت على هذا المفهوم وطورت من إشتغاله في الأفلام النفسية أو الأفلام الأسطورية، فضلاً عن أفلام الخيال العلمي وأفلام الفنتازيا، أي إن طبيعة البناء الصوري تعمل على إبراز تفاصيل الصورة السينمائية مثل السرد والمكان والزمان والأزياء، لأجل التعبير عن طبيعة المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي.

المكياج Make-Up: يعتبر المكياج عنصر شكلي مهم لأن الكثير من المؤثرات والتحولات التي ترافق حركة الشخصية زمانياً مرتبطة بالمكياج، فالمكياج يكشف عن عمر الشخصية وما أصابها من تغيرات، لذا فإن "المكياج الجيد كالصورة الجيدة في عرض جيد. وليد إعداد تام وإختيار بذكاء وتنفيذ دقيق" (Salamah, 1982, p. 7)، وهذا ما يمنح المكياج اهمية كبيرة في تجسيد المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي، إذ إن أي متغير تتعرض له الشخصية لابد أن يقوم المكياج بالتعبير عنه بشكل مباشر، وهذا ما يجعله عنصر مهم وذا قوة مقنعة بالنسبة للمتفرج، ففي فيلم (Benjamin Button) (بنجامين بوتون) اخراج (ديفيد فينشر)، نرى إن المخرج قد وظّف المكياج من أجل تجسيد المتغيرات الزمكانية في الأحداث، فشخصية البطل تأتي الى الحياة وهي في أرذل العمر، ومن ثم تعود شيئاً فشيئاً الى الوراء، ونهاياتها حينما تعود طفل رضيع ثم تختفي، حيث لعب المكياج دور حاسم ومهم في إبراز طبيعة التحولات الشكلية التي تعرضت لها الشخصية من خلال التلاعب عن طريق المكياج بملامح وجهها، مثل إضافة التجاعيد وتقليلها، أو

التغضنات التي تتكون على اليد، وغيرها من الدلالات الزمنية والعمرية التي يظهرها المكياج، إن ملامح الشخصية أو العلامات الفارقة غالباً ما تكون من صنع المكياج، ومن خلالها يتحول التعبير الى مستوى جديد يرتبط بالحالة النفسية أو الإجتماعية، فالمكياج يقوم بعلمية رسم خصائص الشخصية "ونفسيتها ووضعها الإجتماعي، وتكوينها ومتابعة خطوط تكوين الشخصية ودورها الذي يتميز بصفات معينة " (AL - Chalabi, 1992, p. 40)،ويرى الباحث ان طبيعة التعامل مع المكياج بكونه دلالة زمكانية تكمن في المتغيرات التي تظهر على جسد الشخصية، فهذه المتغيرات تكون حاسمة في اقناع المتلقي بأن مقدار زمني معين قد مر سريعا دون الانتباه له الا من خلال المكياج فقط.

الصوت The sound: يعدّ الصوت من العناصر التي تمتلك تعبيراً مباشراً عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي، فعن طريق مكونات الصوت يمكن التعبير عن خصوصية كل زمان داخل المكان نفسه، ف "الصوت يصنع الصورة لأنه دائماً يعبّر عن شيء يجري حدوثه" (Barno, 1962, p. 243)، وهذا مايجعل من الصوت عنصراً نوعياً فاعلاً في بناء الدلالة على المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي، إذ "إنه لابد للصوت من أن يكون وظيفياً، وأن يمتلك بنية تعبيرية، وأن يأخذ المكان المناسب في الخط السينمائي" (Jacob, 2006, p. 281)، فالصوت بنية أصيلة في الصورة السينمائية لأنه يعمل بشكل متكامل مع الصورة، ان الصوت هنا هو صوت مرئي، إذ إن دور الصوت هو دور بنائي فهو يقوم بتوصيل عدة دلالات وان عدم تزامنه مع الصورة المرئية بشكل مقصود يضيف معاني أعمق، وبذلك فقد أظهر الدلالات التي أراد المخرج إيصالها بصورة بلاغية، فخلق بذلك بعد أستعاري بلاغي عميق جدا، وكذلك فان الحوار يمكن أن يعبّر عن المتغيرات الزمكانية بشكل مباشر عن طريق المعلومات التي ينقلها الحوار بين الشخصيات أو المعلومات التي ينطقها الراوي، إذ تكشف الشخصيات الكثير عن "نفسها من خلال ما تنطق به ويمكن كشف حقيقة أفكارهم ومشاعرهم وإتجاهاتهم من خلال إنتقائهم للكلمات ومن خلال أشكال النبر وطبقة الصوت والصمت التي تدخل في سياق كلامهم وهذا يكشف الكثير عن عملياتهم الذهنية وهنا تتجلى فوارق المعنى خلال الصوت البشري والكيفية التي يقال بها" (Boggs, 1995, p. 53)، إذ يمكن التعرف على الطبيعة المكانية والزمانية من خلال طبيعة صياغة الحوار أو نطقه، لأن الحوار وسيلة إخبار مباشرة وبالرغم من إن الحوار يمنح الكاتب قوة كبيرة، حيث يعتبره منفذ يمكن من خلاله نقل المعلومات إلا إنه منفذ خطر، لأن المشاهدين قد يشعرون بالملل او التعب ويصعب عليهم الفهم لاحقا، لذا تكون الصورة هي وسيلة التعبير الاولى، وهي التي تعنى بعملية التعامل مع الواقع الفني حسب المعالجة الإخرجية لبنائية الصورة نفسها، لأن فن الفيلم "يعتمد بالدرجة الأولى على الصورة وإمكانيتها في نقل الواقع بشكل مباشر دون الإعتماد على الخيال أو التصورات، إلاّ إن الكلمة المنطوقة تقوم بدور مكمّل لا يمكن الإستغناء عنه، فهي تشرح وتفسر وتضيف المعلومات التي لا تقولها الصورة" (Shalaby, 2008, p. 73)، وكذلك يمكن للموسيقى أن تكون ذات دلالات زمانية تكشف عن مفهوم المتغيرات الزمكانية للأحداث في الفيلم، فالموسيقى أيقونة زمنية واضحة المعالم، يمكن ان تنقل المتفرج الى زمنها الخاص، الذي قد يختلف عن الزمن الموضوعي، إذ إن لكل حقبة زمنية نوع معين من الموسيقى يختلف عن الحقبة الأخرى، وهذا ما يجعل الموسيقى تعبّر عن الدلالة الزمكانية في الفيلم، إذ إن "العلاقة بين الموسيقى والصورة متأتية بسبب التماثل بين الصورة والصوت وبين

الأحاسيس الناشئة عن الموسيقى وتلك التي تأتي من الصورة وإقامة التوازن الحسي" (AL-Khatib & AL-Shamis, 2004, p. 9)، فضلاً عن كون عملية توظيف الموسيقى يمكن أن تغني الصورة وتصبح عنصر ذا مديات تعبيرية تتجاوز حدود الصورة نفسها صوب ما هو غائب وخارج حدود الإطار زمكانياً، وقد اطلق مارسيل مارتن على قطبي موسيقى الفيلم تسميتين "موسيقى تصور الجو، وموسيقى تشرح المعاني" (Martin, 1964, p. 128)، ويرى الباحث أن عملية التأليف الموسيقي للنص الفيلمي لابد أن تكون قائمة بذاتها، فالموسيقى لها وسائلها ووسيطها، إلّا إن هذه الإستقلالية تذوب في فضاء الصورة السينمائية وتصبح جزءاً لا يتجزأ من طبيعة السرد الصوري، فالموسيقى ليست بمعزل عن النص انما هي مستقلة أيضاً عن ما تطرحه الصورة، فالموسيقى تحيط بالشخصيات والحوارات والاماكن الخارجية والداخلية لخلفية الصورة بل حتى اكثر من الخلفية، من دون أن ترتبط بمحتوى الصورة فقط وانما بالمضمون والإطار العام لها ايضا، وتمتلك الموسيقى دلالة زمانية ومكانية مهمة في بناء الصورة السينمائية، سواء من خلال عرض المستويات الزمنية (الحاضر والماضي والمستقبل)، أو من خلال التعبير عن الزمن النفسي للشخصية السينمائية إذ "تنقلنا الموسيقى أحياناً من الزمن الحاضر إلى زمان ومكان سابقين ومحددين سواء من ناحية الآلات أو من ناحية نوع المقطوعة المستخدمة نفسها، فالموسيقى تصنع لذاتها زمناً عادياً تتطلبه الواقعية إضافة إلى إنها وسيلة مساعدة في الفيلم لتحقيق الواقعية الزمنية للمقاطع المجسدة " (Lisa, 1996, p. 139)، وهو ما يمثل إشتغال جمالي للزمن بمستوياته الثلاثة أو دلالاته الموضوعية والذاتية، كما تعلب الموسيقى دوراً مباشراً في تحديد طبيعة المتغيرات الزمكانية للأحداث والشخصيات السينمائية من خلال عرض أكثر من زمن داخل الصورة نفسها، ومن خلال توظيف أكثر من مقطع موسيقي يقود الى أزمنة وأماكن متفرقة، ما يجعلنا "نتعرف على الناس، والأمكنة، والمراحل التاريخية، وبإمكان الموسيقى أن تروي قصة، وتخلق مزاجاً، وتثير جواً، وتصف شخصية، وأن تحاكي أصوات الطبيعة، وأن تعبّر عن حالات ذهنية، عن الحنين، عن الحب والكراهية، وعن هشاشة الوجود" (Jacob, 2006, p. 295)، وهذا ما يجعل من الموسيقى بنية أساسية تعبر عن توظيف المتغيرات الزمكانية ومعالجاتها الإخراجية في الفيلم الروائي، أما بالنسبة الى المؤثرات الصوتية، فإن أهميتها على مستوى تحديد المتغيرات الزمكانية واضح، لأن المؤثر الصوتي يرافق الأحداث والمكان والشخصيات وهو من يضفي مصداقية على وجودها، فالوظيفة الأولى "للمؤثرات الصوتية كما يعتقد عموماً هي خلق الجو الا انها يمكن ان تكون وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم" (De Janetti, 1981, p. 264)فالجو العام مرتبط بالزمكانية، فضلاً عن أصوات المكائن أو الأجهزة، أو الأسلحة كل هذه تمتلك زمنها الذي تعبر عنه، ولان المؤثرات الصوتية تعتبر وسيلة تمتلك جوانب متعددة، فانها تستطيع ان تعمل بكونها أداة ربط فاعلة للصور الغير مترابطة، لدفع الاحداث الى الأمام ولعب دور مباشر ومجازي في ان واحد، إذ إن عمل المؤثرات لا يقف عند حدود الجو العام أو التعبير عن الأفعال، وإنما له العديد من الوظائف الأخرى ومنها:

أ. "تستخدم المؤثرات الصوتية لإبراز أدق الأفكار التي قد تعجز الصورة عن التعبير عنها.

ب. توحي لنا بالمكان أو الزمان فحفارة العمل توحي لنا بداية العمل وإنتهائه.

ج. تستخدم كوسيلة إنتقال بين المشاهد أو الصور أو المواضيع على الشاشة وهنا يشير (اوجيل فيل) ويقول يجب أن نتذكر أن مجال الصورة محدود، أما الصوت فلكونه مستقلا بذاته فإنه يستطيع أن يعطينا من المعلومات ما يتجاوز الحدود المرئية" (Phil, 1986, p. 33)، ان الشريط الصوتي مهم جدا في التعبير عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي، لان الصوت يرافق جميع انواع الفعل فضلا عن قدرته الفائقة في منح الافعال والاحداث والبيئة المكانية حقيقة وجودها ومصداقيتها من خلال ابراز الجو العام او الدلالة على المتغيرات الزمكانية للاحداث والشخصيات داخل البيئة المكانية نفسها.

مؤشرات الاطار النظري Theoretical framework indicators

1. يوظف المكان بطريقة تعبر عن الزمن بموضوعيته وذاتيته في الفيلم الروائي.
2. تمثل الانتقالات احد الوسائل السينمائية التي تعبر عن اشتغال المتغيرات الزمكانية من خلال تعبيرية الزي.
3. يعمل الصوت المتزامن وغير المتزامن مع تقنيات السرد الصوري على خلق دلالة مباشرة للتعبير عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي.

الدراسات السابقة Previous studies: بعد اطلاع الباحث على المكتبة المحلية والمكتبات المركزية، وجد العديد من البحوث والدراسات الاكاديمية التي تتناول مفهوم الزمن بشقيه الموضوعي والذاتي، كما وجد العديد من الدراسات التي تناولت المكان بانواعه وطبيعة بناءه وخصوصيته السينمائية، لكن الباحث لم يعثر على دراسة اكاديمية تخصصية تتناول مصطلح ومفهوم الزمكان في الفيلم الروائي، لذا تعد هذه الدراسة محاولة اولى في هذا الموضوع.

اجرات البحث Research procedures

منهج البحثResearch Methodology : سيعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتفق مع العلوم الانسانية، لاسيما الادب والفنون، لأنه يعني "وصف ما هو كائن ويتضمن الظاهرة الراهنة (الموجودة حالياً) وتركيبها وعملياتها السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" (Abu Talib, 1990, p. 94)، لأنه يمثل انسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وحدود البحث.

مجتمع البحث Research community: يتمثل مجتمع البحث في الافلام الروائية التي تعمل على تحقيق المتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي، وقد تم تحديد فيلم (عن الزمن) كعينة قصدية لهذا البحث.

اداة البحث Research tool: بغية تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع اداة يتم الاستناد اليها في التحليل، ولذلك فان الباحث سيعتمد على ما ورد من مؤشرات الاطار النظري، بوصفه معياراً يُخضع الفيلم من خلاله للتحليل، وبعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها.

عينة البحث Research sample: قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، وفقاً للأسباب الآتية:

1. ان هذا الفيلم ينسجم مع متطلبات وموضوعة البحث واهدافه.
2. ان هذا الفيلم لمخرج معروف ومتميز في صناعة الافلام.

3. فيلم غلبت عليه الجودة الفنية والتقنية العالية.

وحدة التحليل Unit of analysis: سيعتمد الباحث (المشهد) بوصفه وحدة للتحليل، بغية الوصول الى مضمون عينة الفيلم، لأنه يعطي وصفاً دقيقاً للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي.

صدق الاداة Authenticity of tool: اعتمد الباحث على الصدق الظاهري للتاكد من صدق اداة التحليل، ويعبر هذا النوع من الصدق عن اتفاق الخبراء على صحة اداة التحليل وصلاحيتها لتحقيق الهدف الذي اعدت من اجله، وعرض استمارة اختيار اداة البحث على لجنة الخبراء والمحكمين من ذوي الاختصاص وظهرت نسبة اتفاقهم عالية على صلاحية الاداة للبحث.

تحليل العينة Sample analysis: اسم الفيلم: About Time تأليف واخراج Richard Curtis بطولة: Domhnall Gleesonسنة الإنتاج: 2013

ملخص الفيلم Movie summary:تدور أحداث الفيلم حول شاب متعثر الحظ يدعى تيم، يخبره والده عند إتمامه سن الواحدة والعشرين أنّ الرجال في عائلته يملكون قدرة خارقة، حيث بإمكانهم العودة بالزمن، إلاّ أنّ هذه القدرة مقترنة بالعودة إلى أزمنة وأماكن سبق لهم أن كانوا فيها فقط، كما حذره من استخدامها في البحث عن المال أو الشهرة، وهو الأمر الذي يدفع بالشاب إلى اتخاذ قرار يقتضي باستخدام هذا الأمر في تحسين حياته الشخصية بشكل عام، وإيجاد حب حياته بشكل خاص. ينتقل فيما بعد إلى لندن ليلتقي في أحد الليالي بفتاة أمريكية اسمها ماري، ويقع في حبها، لكنه سيضطر فيما بعد إلى تغيير بعض الأحداث الأخرى التي وقعت في تلك الليلة، مما يجعل لقاءه بماري غير ممكن، لذلك عليه البحث عنها والفوز بها مرة أخرى، مزيد من التعقيدات ستنشأ عندما يتعلم أكثر عن السفر عبر الزمن وتأثيره، فهو لا يمكن أن يغير الأحداث دائماً دون عواقب غير مرغوب فيها، ليبدأ بتعلم دروس أكثر عمقا عن الحياة.

اولا: يوظف المكان بطريقة تعبر عن الزمن بموضوعيته وذاتيته في الفيلم الروائي: تكمن قدرة السينما في امكانياتها على صناعة المكان السينمائي بطرق مغايرة، من اجل انتاج دلالات مباشرة وغير مباشرة ترتبط بالشخصيات والاحداث الفيلمية او المتغير الزماني داخل فضاء المكان نفسه، لذا حرصت السينما على تجسيد متغيرات الزمكان من خلال محاولاتها في التقرب من الواقع بطريقة مباشرة عبر عملية التشابه ما بين المكان داخل الصورة والمكان خارجها، وتوظيف اكثر من مستوى زمني موضوعي وذاتي داخل اطار اللقطة الواحدة، وهذا ما جعل من الصورة السينمائية تنبض بالدلالة الزمنية، فقد وظف مخرج فيلم (about time) (عن الزمن)، المكان السينمائي الموضوعي للتعبير عن مكان ذا خصوصية ترتبط ببعض الاشخاص، ممن يمتلكون القدرة على التحكم بالانتقال عبر الزمن، لذا فان المكان الموضوعي قابل الزمن الموضوعي، والمكان الذاتي قابل الزمن الذاتي، فحصل الانتقال والتحكم به، ففي بيت العائلة كان المكان السينمائي مبني بطريقة تعبر عن موضوعية الزمن بوصفها الاطار العام للقصة السينمائية لكي يتداخل المتغير الزمكاني في عرض المستوى الاخر من التعامل مع الزمن، اي الخاص بالشخصيات سيما الشخصية الرئيسية (تيم) التي تعيش عالمين، احدهما في الحاضر والاخر في الماضي، لذا فان الشخصية تعيش زمن موضوعي وهو الزمن المرتبط بباقي الشخصيات، اي انها تمارس حياتها من خلاله في البيت ومع اصدقائها في العمل، وهناك الزمن الذاتي الذي لا يعرفه سوى الشخصية نفسها، وهذا ما شاهدناه في الكثير من

المشاهد داخل هذا الفيلم ، لاسيما في المشهد رقم (17) والمشهد رقم (18) والمشهد رقم (20)، حيث نشاهد (تيم) وهو يدخل الى غرفة والده ويتحدثان، يبدأ والده بمحاولة اخباره تدريجيا بالامكانية التي يمتاز بها رجال العائلة وهي الرجوع بالزمن وتغيير ثمة اشياء مرت في حياتهم ما عدا المال والشهرة، ففي المشهد (17) نشاهد (تيم) وهو يدخل الى غرفته ويتجه نحو خزانة ملابسه ويدخل فيها، ثم ينظر بترقب وبعدها يغمض عينيه ويغلق يديه ليركز تفكيره في الزمن الذي يريد الرجوع اليه كما علمه والده، ونشاهد في المشهد رقم (18)، (تيم) يفتح عينيه وهو داخل خزانة ملابسه ذاتها، يخرج من الخزانة وهو ينظر مِن حوله ليشاهد غرفته نفسها، لكنه يتفاجأ عند رؤيته لملابسه التي كان يرتديها في حفلة ليلة رأس السنة لكونه كان يرتدي ملابس مغايرة قبل عودته بالزمن الى الماضي، وكان ذلك دليلا على عودته الى يوم الحفلة، لكنه يقوم بتلافي الاخطاء التي وقع فيها من قبل، حيث عمد المخرج الى توظيف الزمن الذاتي للتعبير عن طبيعة الاحداث الذاتية التي تحاول شخصية (تيم) من خلالها التعبير عن افكارها واحلامها عبر العودة بالزمن الى الماضي، اذ عمل المخرج على توظيف نوعين من الزمن، الاول هو الزمن الموضوعي الذي يعيشه (تيم) في حياته اليومية مع الشخصيات الاخرى داخل الفيلم، اما الثاني فهو الزمن الذاتي والذي انتقل عبره (تيم) بمفرده الى أزمنة ماضية أو حاضرة كانت داخل المكان نفسه، وفي المشهد رقم (20) والمشهد رقم (21)، ايضا نشاهد (تيم) يعود الى غرفته وتحديدا الى خزانة ملابسه ليعود الى الزمن الحاضر (الموضوعي) وهو مبتسما لكونه نجح في تحقيق سفره عبر الزمن والعودة الى الماضي ولكونه صحح اخطاء قام بها من قبل، ثم نشاهده وهو يخرج من الخزانة عائدا الى الزمن الحاضر مبتسما، بملابسه التي كان يرتديها قبل رجوعه بالزمن الى الماضي، حيث تحرك الزمن هنا بين الماضي والحاضر للكشف عن طبيعة الاحداث التي وظف فيها الزمكان للكشف عن مكنون الشخصية التي تعيش متأرجحة بين ازمنة وامكنة مختلفة، اذ تم توظيف المتغيرات الزمكانية في عرض بنية الاحداث من خلال الانفتاح على مناطق ورؤى مطلقة تشكل الزمن على اساسها.

ثانياً: تمثل الانتقالات احد الوسائل السينمائية التي تعبر عن اشتغال المتغيرات الزمكانية من خلال تعبيرية الزي: وظف المخرج الانتقالات بوصفها احد اهم التقنيات السينمائية التي تؤمن انتقال الشخصية الرئيسية (تيم) من الزمن الحاضر الى الزمن الماضي في البنية الزمكانية للاحداث الفلمية، لذا كانت هناك العديد من الانتقالات التي تؤمن المتغيرات الزمكانية في الاحداث الفيلمية، وهذا ما شاهدناه في المشهد رقم (50) حيث كان (هاري) الكاتب المسرحي يخبر (تيم) عما حدث اثناء عرض المسرحية التي كتبها، لكونه (تيم) لم يذهب لمشاهدة المسرحية، حيث كان يلتقي بـ (ماري) للمرة الاولى، واخبره كذلك عن فشل الممثل في اداء دوره فيها لنسيانه الحوار الخاص به، وعند حديث (هاري) بحزن عن ما حدث اثناء العرض، يتوجه (تيم) الى غرفته ويخبر (هاري) انه سيفعل ما بوسعه لحل الامر، فيقوم (تيم) بإغماض عينيه واغلاق يديه بقوة، فيعود بالزمن الى الماضي ومن خلال تقنية المونتاج والانتقال من خلال مجموعة من اللقطات رجوعا للوراء الى ما قبل بداية افتتاح العرض المسرحي ليشاهد المسرحية، حيث قام المخرج هنا بتوظيف الانتقالات مونتاجيا من خلال عدة لقطات بأزمنة مختلفة عبرت عن عودة (تيم) بالزمن الى الماضي القريب الذي ضم لقاءه مع (ماري)، فنرى (تيم) يجلس برفقة (هاري) في الصالة ويشاهدان العرض، وعند نسيان الممثل لحواره ينهض (تيم) ويذهب الى غرفة تبديل الملابس ويغلق الستارة، فيعود بالزمن مجددا الى الوقت الذي

يسبق بداية حوار الممثل، فنشاهد (تيم) قام بكتابة الحوار الخاص بالممثل على لوحة كبيرة ويقف خلف الكواليس ليساعد الممثل على اتمام حواره وبالفعل ينجح في ذلك، اذ ان التعامل مع البناء الزمني للفيلم السينمائي لابد ان يرتبط بالقدرة على الانجاز وايقاظ المشاعر بطريقة تؤمن الاستمرار بالوعي الانساني المتفتح، وهذا ما نجح المخرج به، حيث كان يقصد من خلال تقنية العودة الى الوراء اضافة بعض التفاصيل الصغيرة التي قد تغير حياة باكملها وهذا ما يرتبط بحياتنا ايضا، اذ ان قرار واحد يمكن ان يحدد حياتنا بمتغيرات مختلفة ندفع ثمنها طوال حياتنا، فالمتغير الزمكاني جاء من خلال التلاعب بالمكان والزمان من اجل اضافة او حذف افعال او تصرفات قادت الى انتاج فعل سيء اثر على حياة باكملها، كذلك عمد المخرج على توظيف عنصر الزي للدلالة على مرور الزمن، من خلال ظهور (تيم) لعدة مرات بزي مختلف، حيث ان توظيف الازياء في هذا المشهد عزز من قيمة الاحداث ومصداقيتها للدلالة على تمظهر المتغيرات الزمكانية داخل عالم الفيلم، اذ تحاول المعالجة الاخراجية الاقتراب من تحقيق المصداقية على مستوى تجسيد الزمن وسط المكان نفسه، لان المتغير الزماني لابد ان يحدث عن طريق متغيرات مكانية، ولذلك كان المخرج موفقا في ايجاد مثل هذه المعالجة للدلالة على انقضاء الزمن بمستوى جمالي ودرامي متميز، فقد وظف المتغير الذي يرافق شخصية البطل وهو ما يعني انقضاء المدد الزمنية دون ان يحدث اي متغير على شخصية البطل نفسه، فالشخصيات الثانوية التي ترافق جلوسه وانتظاره كانت تتغير باستمرار على مستوى الاشكال او الازياء، في حين كان البطل ينتظر قدوم من يحب مرة اخرى، وهذا الاشتغال عمق من دلالة المتغيرات الزمكانية في المكان الثابت نفسه، في حين كان المتغير الزمني هو الفعل، فبدون تأكيد هذا المتغير الزماني يصبح المشهد لا اهمية له وغير مناسب لفعل الانتظار لذا وفق المخرج في الاعتماد على الازياء في تأكيد مرور مدة زمنية مع حصول المتغير الزمكاني في المشهد، لذا يرى الباحث ان المخرج قد وفق في تحقيق هذه المعادلة ما بين احلام اليقظة وما بين القدرات الاسطورية للشخصيات الرئيسية من اجل التحكم بالزمن والتلاعب بالافعال والقرارات التي قد تغير بطريقة سلبية حياتنا.

ثالثا: يعمل الصوت المتزامن وغير المتزامن مع تقنيات السرد الصوري على خلق دلالة مباشرة للتعبير عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي: كشف الفيلم عن العديد من الاشتغالات السردية التي عمقت من قدرة الوسيط السينمائي للتلاعب بمستويات الزمن الثلاثة، فالسرد الصوري بما يمتلكه من تقنيات حكائية عمل بصورة مجتمعة مع عناصر اللغة السينمائية على بناء التصور الزمكاني للقصة السينمائية، ففي بداية الفيلم نرى ان المخرج قد عالج طبيعة التداخل الزمكاني في الاحداث من خلال توظيف صوت الشخصية الرئيسية التي تقوم بفعل السارد - الراوي، وهو يأتي من خارج الكادر ليشرح به بعض التفاصيل الضرورية التي ترتبط بالقصة السينمائية او يقدم معلومات غاية بالاهمية عن العائلة، الام والاب والخال والاخت، وكذلك عن السر الذي يميز هذه العائلة بأن هناك قدرة يمتلكها الذكور فقط في التحكم في الزمكان والعودة الى الوراء، هذه المعلومات كثفت العديد من الافعال والاحداث، حيث كان توظيف بلاغي غاية في الجمال قام به السارد من اجل الغاء الازمنة الضعيفة او الاعتماد على العديد من المشاهد من اجل ايصال المعلومات بهذه الدقة الكبيرة التي جاءت بفعل تقنيات صوت السارد من خارج الكادر، ان القدرات التي تمتلكها شخصية الاب والابن تمكنهما من اعادة الزمن للوراء حصرا دون المستقبل ولغايات محددة،

لذا نرى ان المخرج من اجل جعل هذه الفكرة الفنتازية ممكنة القبول سيما واننا نرى فيلم اجتماعي معاصر، لجأ الى تداخل الحلم مع الحقيقة، فالمكان المخصص لعملية الانتقال ليس كابينة حديثة معدة باجهزة حاسوبية او ماكنة ضخمة بسرعة كبيرة تؤمن السيطرة على الزمن، وانما كان اي مكان يؤمن العزلة ربما الحمام كما يفعل الاب او دولاب الملابس كما يفعل الابن من بعده، بالاضافة الى هذا المكان وظف المخرج تقنية الانتقال المونتاجي السريع عبر استعراض اكثر من لقطة لا يتجاوز زمنها ثواني معدودة ترتبطة بالزمان والمكان ونوعية الفعل الذي سينتقل اليها البطل، مع ومضات ضوئية قوية وسريعة تنسجم وسرعة الانتقالات الصورية، اضافة الى هذه التقنية المونتاجية وظف المخرج كمستوى اخير الموسيقى وهي تحقق الانتقال من الحاضر الى الماضي، فكانت الموسيقى ممر هادئ يمكّن الانتقال السلس في الزمكان، وكأن المخرج يخبرنا ان الموسيقى هي لغة الروح تنسجم مع الاحلام التي هي انقاذ للروح ايضا من بعض الافعال او الاحداث، بالاضافة الى صوت الشخصية وهي توضح العديد من التفاصيل المهمة جدا، حيث نرى ان المخرج قد عالج الصوت من خارج الكادر عن طريق ايجاد معادلات صورية تعرض حقيقة كل شخصية يذكرها صوت الشخصية الراوي، فكانت هذه المعادلات الصورية مهمة جدا في فهم الشخصية وفهم خصوصية الافعال التي ستجري في الفيلم، اي التلاعب بالزمكان داخل القصة السينمائية، وهذا ما شاهدناه في المشهد رقم (70)، حيث يجلس (تيم) برفقة (ماري) وصديقتها وصديقها وهم حول طاولة يتناولون بعض الطعام، فيقوم (تيم) بسؤال (ماري) عن كيفية تعرفها بـ (روبرت) وعن لقاءها الاول معه اين وكيف حدث، فتخبره ان اللقاء حدث في حفلة عند صديقتها، لكنه يطلب منها المزيد من التفاصيل فتسأله ان كان يعمل محقق، لكنه يجيبها ان لديه موهبة وخيال يجعله يتصور سير الاحداث بشكل معين من خلال معرفته لبعض التفاصيل ليتصورها في مخيلته، ولكنه في الاساس طلب ذلك لانه عندما يتمكن من تحديد الزمان بشكل دقيق وكذلك المكان، فانه سيتمكن من الرجوع بالزمن الى الماضي ليلتقي بـ (ماري) قبل (روبرت)، فتقوم صديقة (ماري) بأخباره بالعنوان والوقت الذي تمت فيه الحفلة، بعدها يقوم (تيم) بطلب الاذن منهم ليذهب الى الحمام، فيذهب ويقوم بحركته المعتادة وهي اغماض عينيه واغلاق يديه بقوة، وهنا يتزامن مع هذه الحركة صوت الموسيقى الذي بيّن لنا ان حدث ما سيحدث الا وهو رجوع (تيم) بالزمان والمكان، وبالفعل نشاهد (تيم) بعد ذلك انتقل بالزمن رجوعا الى الماضي، وهو يتوجه الى بيت صديقة (ماري) ليسبق (روبرت) ويلتقي بها قبله لكي لا تتعرف على (هاري) ويحظى هو بعلاقة معها، ويحدث ذلك فيلتقي بها ويتحدثان ويتم الامر، وربما كانت عملية الانتقال بالزمن للماضي هي الاكثر اهمية بالنسبة لشخصية البطل (تيم) لانها مثلت الحلم الذي انتظره طويلا وهذا كان دافعا للقتال من اجل حلمه، لم يكن البطل لطيفا كما في باقي المشاهد بل كان على شيء من العدائية، حينما وجد من يعتقد انها حلمه الوحيد، فعل كل شيء من اجل الظفر بها، وهذا ما فعله، حيث اصر كثيرا على معرفة في اي يوم وساعة كان لقاءهم وحالما عرف اعاد الزمن الى الوراء من اجل اخذ فرصة الحصول على قلب حبيبته وهذا ما حصل وكانت حياة كاملة، فتوظيف المخرج لهذا البناء الزمكاني وعملية التحكم بالمكان والزمان لم تكن الا تعبير عن رغبة جارفة في الحصول على احلامنا الخاصة، تلك الاحلام التي تجعل من حياتنا اكثر سعادة واكثر اشراق، لذا فقد وفق المخرج في ايجاد المعالجات الصورية التي جمعت ما بين الواقع (الاحداث من حيث انتماءها للزمن الحاضر، الزي

الافعال، الشخصيات، الاكسسوارت) وبين الحلم، وهي الرغبة الجارفة التي نسعى فيها من اجل تغيير بعض الاحداث الواقعية واعادة هيكلتها من جديد للوصول الى حياة متناغمة تجمع ما بين الواقع والحلم، وهذا ما شاهدناه ايضا في المشهد رقم (25)، حيث يظهر (تيم) وهو مستلقي على الارض في الحديقة ويقرأ كتاب، فتناديه صديقة العائلة (شارلوت) ليدهن ظهرها بواقي الشمس، فيقوم مسرعا لكونه معجب جدا بها وكانت بمثابة فرصة للتقرب منها، فيمسك علبة الدهن ويرجها بقوة نحو ظهرها، فتسقط كمية كبيرة عليها فينذعر (تيم) من الموقف الذي وقع فيه امامها، وينهض مسرعا ليدخل الى المنزل، ويتوجه نحو الخزانة التي تقع تحت السلّم ليعود بالزمن ويقوم بتصحيح الموقف، وهنا يبرز صوت من خارج الكادر يوحي بوقوع حدث ما، وهو رجوع (تيم) بالزمن الى الوراء، وكان دور الصوت في هذا المشهد اختزالا لعملية الانتقال الى الماضي، فالمخرج لم يظهر لنا (تيم) داخل الخزانة بل عبّر عن عملية عودته الى الزمن الماضي من خلال توظيفه للصوت من خارج الكادر ليوحي لنا بعملية السفر عبر الزمن، فنشاهد (تيم) بعد ذلك في الحديقة مستلقي يقرأ كتاب، فتناديه (شارلوت) ليدهن ظهرها بواقي الشمس، فوافق ولكنه لم يقم مسرعا ليظهر لها انه مهتم بالكتاب الذي بين يديه، فتندهش (شارلوت) من رده لها، بعدها ينهض (تيم) ويجلس بجانبها ويمسك العلبة ويضع كمية من الدهن بيده ويبدأ بتدليك ظهرها بهدوء، فتعجب (شارلوت) بطريقته في التدليك، اي انه قام بتلافي الاحراج الذي وقع فيه امامها في المرة التي سبقت رجوعه بالزمن، اذ ان المخرج قد وظف المؤثر الصوتي كوسيلة في تحقيق فعل الانتقال الزماني من الحاضر الى الماضي في المكان نفسه، ان قدرة الفن السينمائي على تجسيد بعض المفاهيم العلمية الدقيقة من خلال الفيلم السينمائي انما هي دلالة على مرونة وقدرة هذا الفن في استيعاب المتغيرات العلمية الفنية، لان عناصر اللغة السينمائية تمتلك القدرة على التطور والتجدد وكذلك التماهي مع شتى المتغيرات منها كما تبين في مصطلح ومفهوم الزمكان في الفيلم الروائي.

النتائج Results:

1. ان عملية تفتيت الزمن الى مستوياته الثلاثة امتياز لا يوجد الا في الفن السينمائي للتعبير عن المتغير الزمكاني داخل المكان نفسه.
2. تعد تقنيات السرد أحد الوسائل السينمائية التي تعبر عن الإشتغال الزمكاني في الفيلم الروائي
3. تعمل الإنتقالات المونتاجية مع المؤثرات الصوتية دور مهم في التعبير عن المتغير الزمكاني في الفيلم الروائي.
4. تعد الأزياء ضرورة في الكشف عن المتغير الزمكاني في الفيلم السينمائي.
5. مثل الصوت لاسيما صوت السارد وهو يأتي من خارج الكادر وسيلة مهمة في التعبير عن الدلالة الزمكانية في الفيلم السينمائي.
6. يشكل الزمن الذاتي والزمن الموضوعي في الفيلم السينمائي احد وسائل التعبير عن المتغير الزمكاني في الفيلم الروائي.

الاستنتاجات Conclusions:

1. توزيع الاحداث على اساس ثلاث مستويات زمنية داخل بنية المكان نفسه تجسيد للمتغير الزمكاني في الفيلم السينمائي.
2. تعمل عناصر اللغة السينمائية على التعبير عن تفاصيل القصة السينمائية سواء كانت واقعية أو خيالية.
3. للأزياء ضرورة في التعبير عن الزمكانية من خلال إبراز نوعية الفصال والألوان في الفيلم السينمائي.
4. يتفرد السرد بما يمثله من تنقيات في التعبير عن المتداخل الزماني داخل فضاء المكان نفسه.
5. يعد الراوي أحد آليات التعبير عن الدلالة الزمكانية في القصة السينمائية.

References:

1. Abd Muslim, T. (2002). *The Genius of Image and Place.* amman: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
2. Abdel Aziz, A. (2008). *The Film between Language and Text.* damascus: Publications of the Ministry of Culture - The General Film Organization.
3. Abo Shadi, A. (2006). *The Magic of Cinema.* cairo: The Egyptian General Book Organization.
4. Abu Talib, M. (1990). *The Science of Research Methods.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, Dar Al-Hikma Press for Printing and Publishing.
5. AL - Chalabi, S. (1992). *Dictionary of Theatrical Terms.* Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
6. Al - Siddiqi, A. L. (1995). *Time, Its Dimensions and Structure.* beirut: The University Foundation for Studies and Publishing.
7. AL- Aswad, F. (1996). *Film Narrative.* cairo: The Egyptian General Book Authority.
8. AL-Khatib, A., & AL-Shamis, G. (2004). *Sound Engineering.* Libya: The National Center for Education and Training Planning.
9. Arnheim, R. (n.d.). *the art of cinema.* (A. A. El-Tohamy, Trans.) cairo: The Egyptian Institution for Writing and Publishing, DT.
10. Authors, A. G. (1988). *Aesthetics of Place.* casablanca: Cordoba House for Printing and Publishing.

11. Barno, E. (1962). *Communication with the Masses.* (S. E.-D. others, Trans.) Cairo: Library of Egypt.
12. Boggs, J. (1995). *The Art of Watching Films.* (W. Abdullah, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
13. De Janetti, L. (1981). *Understanding Cinema.* (J. Ali, Trans.) Iraq: Ministry of Culture and Information.
14. Feldman, J., & Harry. (1996). *the dynamics of film.* egypt: General Egyptian Book Organization.
15. Holton, J. (2002). *Theory of Theatrical Performance.* (N. Salih, Trans.) Sharjah: Sharjah center.
16. Jacob, L. (2006). *Film Mediator.* (a. hamzawi, Trans.) damascus: The General Film Organization.
17. Lawson, J. H. (2002). *The Creative Practical Cinema.* (A. Z. al-Din, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
18. Lisa, S. (1996). *The Case of Time in Film and Music.* (G. Manafaiji, Trans.) Damascus: Ministry of Culture, General Organization for Cinema.
19. Madkour, I. (1983). *The Philosophical Dictionary.* cairo: The General Authority for Press Affairs.
20. Madsen, R. (1973). *the impact of film.* new york usa: Ma cmillan publishing co. Inc.
21. Martin, M. (1964). *The Cinematic Language, previous source.* (S. Makkawi, Trans.) Cairo: The Egyptian General Organization for Authoring, News and Publishing, The Egyptian House of Composition and Translation.
22. Phil, O. (1986). *Scriptwriting Techniques.* (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing.
23. Salamah, A. (1982). *The Art of Make-up in Theatre, Film and Television.* Beirut: The Arab Center for Culture and Science.
24. Shalaby, K. (2008). *Broadcaster and the Art of Presenting Programs on Radio and Television.* Beirut: Dar Al-Hilal Library for Printing and Publishing.
25. Stephenson, R. (1993). *Cinema as Art, previous source.* (k. haddad, Trans.) damascus: Publications of the Ministry of Culture, the General Organization for Cinema.
26. Yaqtin, S. (1993). *Introduction to Defining the Discourse of the Arab Stage.* Aqlam magazine.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/191-210

Dramatic function of temporal variables in the feature film

Moataz Muhammad Ali Jabr [2]

Al-Academy Journal ……..……. Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 31/1/2022…....Date of acceptance: 1/3/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

Time and space are indispensable basics in cinematic art. They contain the characters, their actions and the nature of events, as well as their expressive abilities to express many ideas and information. However, the process of collecting space and time in one term is space-time, and it is one of Einstein's theoretical propositions, who sees that Time is an added dimension within the place, so the study here differs from the previous one, and this is what the researcher determined in the topic of his research, which was titled (The Dramatic Function of Space-Time Variables in the Narrative Film), Which included the following: The research problem, which crystallized in the following question: What is the dramatic function of the temporal variables and how they appear in the feature film. The objectives of the research: is to reveal the dramatic function of the temporal variables in the feature film. As well as the researcher to highlight the importance of the research and its limits, and conclude the chapter by identifying the most important terms. It also included (the theoretical framework and previous studies), which was divided into two sections that came as follows: The first topic: conceptual space-time and work. The second topic: spacetime in the feature film, and then (research procedures), as the researcher adopted the descriptive analytical approach, based on the indicators of the theoretical framework as a tool for analysis, and then the research sample was chosen intentionally, and finally the researcher analyzed the research sample. The researcher came out with (the results and conclusions) that the researcher reached after analyzing the sample, and finally recommendations and suggestions were presented, and the research concluded with a list of sources, references and supplements, and a summary of the research in English.

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, moataz.1979123@gmail.com .

Conclusions:

1. The distribution of events on the basis of three temporal levels within the structure of the place itself is a reflection of the spatio-temporal variable in the cinematic film.
2. The elements of cinematic language express the details of the cinematic story, whether it is real or fictional.
3. Costumes are necessary to express temporality by highlighting the quality of separation and colors in the cinematic film.
4. The narration is unique in what it represents of purifications in the expression of the temporal overlap within the space of the place itself.
5. The narrator is one of the mechanisms for expressing the space-time connotation in the cinematic story.

Keywords: space-time, film, cinema, place, time.