انساق التداعي والتخيل في بنية الفيلم السينمائي

Flashback formatting and imagination in the structure of the cinematic film

ميسون كاظم جاسم

كلية الفنون التطبيقية ، الجامعة التقنية الوسطى/ قسم تقنيات اعلان

Maysoon Kadhim Jasim, College of Applied Arts, Middle Technical University

College of Applied Arts, Middle Technical University/Department of Advertising Technologies
Baghdad/ Al-Zafaraniya
Maysoon kadhim jasim

Maysoon.jasim@gmail.com

موبايل 07808629053

الملخص:

يعد الفلاش باك او الرجوع إلى الأحداث الماضية من الوسائل التقنية التي تستخدم في السينما لإضاءة ماضي الشخصيات والتذكير به بالرغم من كونه خارج زمنها الحاضر ومكانها ايضا ، مما يفسر خضوع الشخصيات للماضي وتعلقها به لا يجاد تصور او استقراء وجهة نظر جديدة تحدث منحى اخر في القصة ، وبالرغم من ان هذه التقنية ليست بجديدة الا انه يعاد استخدامه في الافلام وفي طرق مختلفة للعرض ، فمنه ما يتذكره الشخصية ضمن مشهد او نسق واحد فقط او عدة مشاهد او انساق تتوزع في علاقة متشابكة ومعقدة مع احداث القصة بوصفها انساق تخضع لسياق القصة الذي يفسر وظيفته ومعناه ايضا . ومن هنا تمثلت العلاقة بين الشخصيات وماضيها في ذلك الاقتران بين الواقع والتخيل عبر منظومة من الانساق تكمن في سياق الاحداث نفسه ، ومن هنا قد تمثلت مشكلة البحث في التساؤل الاتي (ماهي الكيفية التي تتشكل فيها انساق التداعي والتخيل ضمن بنية الفيلم السينمائي) وتضمن البحث ثلاثة فصول الاول (مشكلة البحث ، اهداف البحث ، تحديد المصطلح)

وتضمن الفصل الثاني مبحثين الاول مفهوم انساق التداعي والتخييل والثاني انساق التداعي والتخيل في بنية الفلم اما الفصل الثالث فتضمن الاجراء التطبيقي حيث تم تحليل مجموعة من الافلام كعينات للبحث ثم النتائج والاستنتاجات وختم البحث بالمصادر

Flashback or referring to past events is one of the technical means that are used in the cinema to illuminate the past of the characters and remind of it, despite being outside their present time and place as well, which explains the subjection of the characters to the past and their attachment to it so as to create a perception or extrapolation of a new point of view that occurs another direction in the story, Although this technique is not new, it is being reused in films and in different ways of presentation. It is what the character remembers within only one scene or format or several scenes or formats distributed in an intertwined and complex relationship with the events of the story as formats subject to the context of the story that explains its function and meaning also . Hence, the relationship between the characters and their past was represented in that coupling between reality and imagination through a system of patterns that lie in the context of the events itself. Hence, the research problem was represented in the following question (what is the way in which the patterns of association and imagining are formed within the structure of the cinematographic film) and the research included three chapters, the first (the research problem, research objectives, defining the term) and the second chapter included two topics, the first is the concept of the association and imagining patterns and the second is patterns Association and imagination in the structure of the film. As for the third chapter, it included the applied

procedure, where a group of films were analyzed as samples for research, then the results and conclusions, and the research was concluded with the sources.

الكلمات المفتاحية: انساق التداعي ، سياق القصة، ديان لين)

مشكلة البحث

ان الانتقال بالأحداث من الماضي الى الحاضر عبر ذاكرة الشخصيات واعادة صياغتها ضمن بنية سياقية تفسر معنى ارتباطها في علاقات متعددة بشخصيات الفلم واحداثه تتجاوز الاستخدام التقليدي لتقنية الفلاش باك على انها مجرد التفكير في الماضي بل يمكن ان يكون وفق كيفيات واسباب عديدة وعليه تتحدد في الكيفية التي تساهم فيها أنساق التداعي والتخييل عملها في بنية الفيلم

اهداف البحث

1-التعرف على انساق التداعي والتخيل في بنية الفيلم السينمائي .

2-وصف الكيفية التي تعمل فيها انساق التداعي والتخيل في بنية الفيلم السينمائي

تحديد المصطلحات

1- النسق

يعرف ابن منظور (نسق) في كتابه (لسان العرب) بقوله: "النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء ،ابن سيده : نسق الشيء ينسقه نسقا ونسقه نظمه على السواء ،وتدل النسقية، في اللغة، على التنظيم، والترابط، والتماسك، والتسلسل، وتتابع الأفكار، وانتظامها في نسيج نصي موحد موضوعيا وعضويا" (ابن منظور، حرف النون)

ولقد ظهرت العديد من المحاولات لتعريف النسق ومن هذه التعاريف هو ذلك الذي قدمه هارتمان ولأريد فالنسق استناداً إليهما هو "ذلك الكل والذي يتكون من أجزاء

متداخلة فيما بينها ومعتمدة على بعضها البعض" (Hartman & Larid, 1983p 62)

وفي معجم المصطلحات الادبية المعاصرة "عرف النسق عند (فوكو) علاقات، تستمر وتتحول ،بمعزل عن الاشياء ، التي تربط بينها. ويعمل النسق على بلورة منطق التفكير الادبي في النص. وايضا يحدد (النسق)الابعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية " (سعيد علوش ،1985م، ص211)

2- التداعي

- التذكر هو من (الذِّكْرُ: الحِفْظُ للشيء تَذْكُرُه. والذِّكْرُ أيضاً: الشيء يجري على اللسان. والذِّكْرُ: جَرْيُ الشيء على لسانك، وقد تقدم أن الذِّكْرَ لغة في الذكر، ذَكَرَهُ يَذْكُرُه ذِكْراً وذُكْراً؛ الأخيرة عن سيبويه. وقوله تعالى: واذكروا ما فيه؛ قال أبو إسحق: معناه ادْرُسُوا ما فيه ..... ويكون بمعنى التَّذَكُّرِ في قوله تعالى: وذَكِّرْ فإن الذِّكْرَى تنفع المؤمنين. وقال الفراء: الذِّكْرُ ما ذكرته بلسانك وأظهرته. والذُّكْرُ بالقلب. يقال: ما زال مني على ذُكْرٍ أي لم أنْسَه. واسْتَذْكَرَ الرجلَ: ربط في أُصبعه خيطاً ليَذْكُرَ به حاجته. والتَّذكِرَةُ: ما تُسْتَذْكَرُ به الحاجة ، .....والذكر ايضا: ذكرت لفلان حديث كذا وكذا أي قلته له، وليس من الذِّكْر بعد النسيان) (ابن منظور، ص 134)

-"تذكُّر: (اسم) مصدر، تذكَّرَ(علوم النفس) استعادة الصور، والمعاني الذهنيَّة الماضية عفوًا، أو عن قصد" (معجم الغني كلمة تذكر – كلمة تذكر) https://www.arabehome.com/mojam/q/%D9%85%D8%A7

-(ذَكَرَ الأَمْرَ ذِكْراً وَذِكْرَى وَتَذْكاراً: اِسْتَحْضَرَهُ في ذِهْنِهِ بَعْدَ مُرورِ وَقْتٍ على حُدوثِهِ. .....ما زالَ في ذِكْرِهِ ما حَدَثَ : ما يُحْفَظُ في الذَّاكِرَةِ مِنَ حَوادِثَ أَوْ مُخْتَلِفِ الصُّوَرِ)(معجم المعاني الجامع- كلمة تذكر) https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AA%D8%B0%D9%83%D8%B1/

"وله مسميات اخرى عديدة مثل (الارتجاع الفني)او (الخطف خلفا) او (الفلاش باك)وهو قطع ، يتم اثناء التسلسل الزمني المنطقي ، للعمل الادبي

،ويستهدف استطرادا ، يعود الى ذكر الاحداث الماضية ، بقصد توضيح ملابسات موقف ما "(سعيد علوش،1985 م ،ص 97)

-التداعي في السينما "قطع في القصة السينمائية ،والعودة الى الوراء لاستعادة ذكريات ومواقف وقعت في الماضي للتذكير او التوضيح او الابانة ،ثم العودة الى تتابع السرد الفيلمي مرة اخرى "(احمد مرسي ومجدي وهبه، 1973م،ص 146)

التعريف الاجرائي و بما يتلاءم مع طبيعة البحث

انساق التداعي والتخيل: مواقف مستعادة ومتخيلة وقعت في الماضي من ذاكرة الشخصيات بقصد توضيح او استشعار موقف معين وترتبط هذه الانساق مع السياق لتأسيس بنية معينة وذات نظام معين

مفهوم انساق التداعي والتخييل

تعد الحبكة عنصر اساسي في بنائية الفلم لأنها احداث متعاقبة ومتتابعة تفسر دوافع الشخصية ، وعلاقاتها ببعضها البعض ومن اجل تحقيق الاثر الفني و العاطفي بما يتوافق مع طبيعية القصة ومجرياتها بالإضافة الى التوسع والكشف عن ماضي الشخصيات

و وجهة نظرها تستعين الحبكة بتقنيات سردية تتمثل بانساق التداعي والتخييل لتقوم بمهام السرد فالوسيط السينمائي وسيط تعبيري وان "السرد السينمائي هو سرد يتحقق بالوسائل السينمائية" (يوري لوتمان، 1989م، ص95) . وفي اطار علاقة انساق التداعي والتخييل في بنية الفيلم فهذه الانساق وان كانت تعد انقطاعا للتسلسل الزمني او المكاني في القصة وسردها للأحداث من اجل استحضار حدث سابق على شكل مشهد او اكثر. الا ان هذه المقولة تجعلنا نتفق مع ان امكانية تتالي الصور المختلفة تسمح للسينما "بإقامة العلاقات والمجابهات بين الماضي والحاضر، بين الواقع والحلم انما هي من الوسائل الاكثر اهمية التي يقدمها لنا الفن السينمائي " (هنري اجيل ،1980 م،ص13)وبالرغم من ان انساق التداعي والتخييل تقنية ارتبط استخدامها في الرواية والقصة لتأدية مهام معينة الا ان الوسيط السينمائي استعارها لكونها تسلط الضوء على الاحداث الماضية من خلال تفكير الشخصية في احداث ماضية او قادمة فتخلق رؤية جديدة في اسلوب الفلم تكون مغايرة للنمط السائد ،تجعل الاحداث اكثر أثارة لمشاهدي الفلم ولقراء الرواية والقصة معا وعليه و سواء في السينما والادب

يعد "التداعي عبارة عن آلة زمن ادبية ذات مصابيح قوية , تضئ خلفية الاحداث وتجعل الحاضر الخيالي اكثر وضوحا واكثر اثارة لقرائك "(جوليس آرشر ونانسي كريس واخرون ، 2007 م، ص 245) وفي ذات وجهة النظر يتفق سد فيلد احد كتاب السيناريو مع اهمية استخدام الأنساق في الفلم "لتوسيع استيعاب القصة بالنسبة الى المشاهدين والشخصيات والوضع "(سد فيلد،1989م ،ص140)

ومن الناحية التاريخية ان استخدام انساق التداعي والتخييل هو اسلوب ليس بجديد بل ابتدعه المخرج الامريكي كريفث في عهد السينما الصامتة وبداية نشاة الوسيط السينمائي حيث(ادخل كريفيث لقطات التذكير في العديد من الافلام لكي يعلق مؤقتا الزمن الحاضر. وهكذا انشا كريفيث مبدا صيغة الفعل الزمني في السينما وهيا لمخرجي المستقبل لكي يوقفوا الزمن الحاضر بإدخالهم اجزاء ليس من الماضي فحسب ولكن من المستقبل ايضا) (لوي دي جانيتي ،1981م،ص205)، وفلم تعصب لكريفث 1916م يضعنا امام تجربة انسانية قارن بها المخرج اربع قصص على الرغم من اختلافها زمانيا ومكانيا الى انها تنضوي تحت هالة التعصب والعنصرية المقيتة ، وفي فلم (انهم يقتلون الجياد اليس كذلك ؟)للمخرج سدني بولاك 1969م نجد مقاطع مستقبلية قصيرة لمشهد محاكمة تبرق هنا وهناك خلال قصة تدور في الزمن الحاضر او فيلم صاحب الرهونات للمخرج سدني لوميه عندما يتفحص الممثل رود شتاكير بعض الفراشات المحنطة في اطار مزعج يريد العميل ان يرهنه تطلق الفراشات ذاكرة البطل ويحل بعدها مشهد من ماضيه المكبوت يشتمل على الفراشات ايضا ليحل محل المشهد المعاصر مما يؤكد ارتباط الفلاش باك بالواقع وذكريات البطل المخزونة في عقليته وهذه السمة الواقعية عبر عنها باشلار بقوله "ان ذكرياتنا محاطة بالواقع"(غاستون باشلار ،1980م ،ص 74).. ولكي تستطيع السينما ان تقدم ابعادا واضحة المعالم عن الواقع فأنها تلجا الى الماضي "فالماضي يفرض علينا شروطا ويغير علينا ويبتزنا (امبرتو ايكو ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ص 355) عن علاء عبد العزيز السيد، 2010م ، ص435)

وبنفس هذا الاستخدام وظف اورسون ويلز" طريقة مبتكرة لاستخدام لقطة العودة الى الماضي بحيث اصبحت هذه اللقطة تعبر عن مجرد افتراض , او وجهة نظر او جانب واحد من جوانب الحقيقة المتعددة "(روي آرامز، 1992م،ص29) فالتداعي وضح حياة المواطن كين من خلال رحلة الاستقصاء والبحث عن الحقيقة للصحفي الذي يبحث عن معنى روزبد التي تلفظها كين في اخر لحظات حياته ..وهناك امثلة متنوعة في استخدام هذا النوع كما في فيلم هيروشيما حبي للمخرج الان رينيه 1959م تمثل

التداعي من خلال لقطات العودة الى الماضي من نتاج وعي الشخصية التي تحاول جاهدة تذكر ماضيها في مدينة نيفير في الفيلم والتي تشكل جميعها جزءا من الاجوبة التي تمر بها البطلة في اليابان .(اضف الى ذلك لقطات الماضي والعودة الى الوراء في(فلم راشومون للمخرج كيروساوا و فلم العام الماضي في مارينباد)كل هذه الافلام قامت على سمة جوهرية تداخل بين الواقع والمتخيل بين الممكن وغير الممكن . وثمة تجربة مشابهة في (فيلم حسناء النهار) للمخرج الاسباني لويس بونويل1967م هذا الفيلم كان نوع من المحاكاة يتشابك فيه المألوف والملغز، يتداخل الواقع والحلم، على نحو يتعذر فصلهما يقول بونويل: «أنا نفسي لا أستطيع أن أقرر ما هو حقيقي وما هو متخيل في الفيلم. بالنسبة لي، هما يشكلان شيئاً واحداً "

(امين صالح:https://alwatannews.net/article/447861) ،وهنا يوجه بونويل نقدا لاذعاً للكبح الجنسي واللياقة الاجتماعية المتجسدة في شخصية سيفرين بطلة الفلم ونجد اسلوبا مماثلا في مشاهد التداعي في فيلم (اثنان على الطريق) للمخرج ستسانلي دونين وقد وصفها جانيتي "اصعب الاستخدامات التقنية الحديثة التي تمثلها(لقطة العودة)، القصة هي تطور ثم انحلال تدريجي لعلاقة حب ،والسرد يتوالى في سلسلة من لقطات العودة اي ان لقطات العودة للماضي ليست في تتابع زمني منسق ولايتم تكاملها في اي مشهد واحد "(لوي دي جانيتي ،1980م،205-206ص) ،. "قد مكنت القدرات التعبيرية للسينما صانعيها من تناول اية واقعة او حادثة من زوايا رؤية عديدة لم تكن متاحة من قبل في الفنون الاخرى "(علاء عبد العزيز السيد ،2010م،ص403)

انساق التداعي والتخيل في بنية الفلم:

من البديهيات ان الفلم هو تركيبة معقدة من الاحداث والشخصيات تسمى الحبكة او (المبنى الحكائي) والذي يفرض ان تكون الحبكة في الفلم عبارة عن "تسلسل الأحداث مترابط؛ بحيث تتألف منها حبكة ببداية ووسط ونهاية، يطلق على هذه العملية مسمى: سياق "(جبور عبد النور ،1984م، ص142) الا ان ظهور انساق التداعي والتخييل في القصة بشكل مفاجئ في حركة السرد يقطع سياق توالى الاحداث وتسلسها المنطقي ،وهذا ما يتناقض مع القاعدة التي وضعها ارسطو الذي كان يرى ان الحبكة وبنية الفلم ينبغي ان تكون واحدة وهي قاعدة" تقتضي ألا يكون للروايةِ أو المسرحية سوى حبكةٍ واحدة، وهي قاعدة (وحدة السياق)، وقد أقرَّها الكلاسيكيون في منتصف

القرن السابع عشر، وطوَّرها الرومانسيون مع محافظتهم على وحدة الإثارة."(جبور عبد النور،1984م ،ص143) والسياق لغويا هو (الترتيب الذي يحدد معنى الكلمة من خلال ما يسبقها وما يتبعها من كلمات)(سامي عياد حنا وشرف الدين علي واخرون ،1997م، ص28)، واذا ما قارنا هذا المحتوى مع الفلم فان اللقطات والمشاهد لا يتحدد معناها الا تبعا للسياق الذي ترد فيه وهو ما يشكل عمل انساق التداعي والتخيل في اطار علاقتها ببنية وسياق الفلم وبالتالي، فالانساق هنا لا ينظر اليها بكونها حدثا او منظومة من الاحداث مكتفية بذاتها بل يفسرها السياق تبعا لعلاقتها بما يسبقها وما يليها ويشكل ذلك جوهر معناها ووظيفتها في بنية الفلم .ومن هنا يتضح ان فهم انساق التداعي والتخيل في الفيلم لا يكون الا من خلال السياق الذي يقود الى معناها وصولا الى الدلالة الشاملة للفيلم. "فالدلالة السينمائية هي " دلالة يعبر عنها بوسائل اللغة السينمائية ويستحيل وجودها خارج نطاق هذه اللغة "(جان ميتري ،2010م ،ص 687)

وفي ضوء ملاحظات الباحثة عن الامثلة الفيلمية السابقة وغيرها يتضح ان كيفية استخدام انساق التداعي والتخيل من خلال ربط حاضر الشخصيات بماضيها عبر الوهم والحقيقة باستخدام صوت الراوي او تقنية الفوتو مونتاج كما في تطور العلاقة الزوجية بين كين وزوجته في فيلم المواطن كين ، لا نجد تطورا للأحداث بالشكل التقليدي بل ثمة تنقلات وتقلبات في المواقف والاحداث يكشف بوضوح قدرة "ان السينما تخلق واقعا خاصا لا علاقة له بالواقع الحقيقي الذي يعيشه البشر "(هنري اجيل،1980م،ص 23) وهذا الامر يتطلب من السينما ان تظهر بلون جديد ليس من خلال لغة تقليدية مستعملة بل في تحولها الى نص ابداعي منظومة من العلاقات السياقية والنوازع الداخلية للشخصيات في طريقة تفكيرها ونظرتها الى الحياة وهذا " النص الإبداعي يرجع إلى نسق وسياق، وبين النسق والسياق عَلاقةٌ جدلية تفاعلية؛ فالنسق متَّصِل بالتشكل عبر التراكم التاريخي لمنظومة الأفكار والعلامات، والتشكل يحدث خلال سياقات، والسياقات متصلة بأنساق قيمية وثقافية "(محمود السعران 2013 م، 87ص)

مما يجعل " للفلم امكانات تجعله اقرب الى شكل الحداثة منه الى اشكال الفنون التقليدية ،فالفن السينمائي قادر على التجوال ذهابا وايابا عبر الزمان والمكان .. وهو ما يجعل الفلم وسيطا لنقل الحداثة وافكارها "(روي ارمز ، 1992،ص 17)وتظهر هذه الحداثة في القدرة على الابتكار وتفسير الواقع لا تصويره وهنا تحقق السينما ما يمكن ان يطلق عليه "عامل التماس ويعني اذ تنتظم العلامات داخل النص الفيلمي في نوعين

من العلاقات :علاقات سياقية تتمثل بالتدفق الافقي للعلامات في سلسلة علامية ذات بنية سردية وعلاقات استبداليه تتمثل بالتدفق العمودي لدلالة الاحداث التي تبدو منفصلة ظاهريا عن السياق العام للنص المعروض ، ليتمخض عنها معنى اضافي " (جان ميتري، 2000 م، ص 684)

يتبين من خلال ما سبق ان انساق التداعي والتخيل في اطار علاقتها بالسياق تستحضر دلالات متعددة ولا يمكن فهمها الا بالسياق الذي ترد فيه هذا من جهة على مستوى اللغة ، ومن جهة ثانية فان هذه الانساق بوصفها لغة بصرية (مشاهد ولقطات) تحتاج الى لغة سينمائية تجمع بينها وبين السياق حيث "نجد معينا آخر لهذه العلاقات السياقية هو التوليف فعبره يتم الربط بين مشهد واخر ويسمح بتوالي المشاهد في السينما للمخرج بإظهار احداث متوازية على خط الزمن ، متعاقبة ضمن سلسلة الصور وفضلا عن وظيفته البديهية المتمثلة في التوليف بين الصور "(جاك ادمون ،2011م ،ص75) حتى ان المخرج ايزنشتاين قال عن ذلك ان " التوليف هو في الواقع حركة لموضوع تنمو وتتطور"(سيرجي ايزنشتاين ،1975م ،ص 73). فالتوليف كتقنية لا يقل عن دوره عن دور السياق في الجمع بين هذه الانساق ليمنحها التتابع و نظامها الخاص بسبب خصائصه في المزج والدمج في احداث مختلفة لصناعة رؤية ذات معنى وتأثير.

انواع انساق التداعي والية استخدامها في القصة:

ان استخدام انساق التداعي والتخييل في الفلم مشروط بمعرفة الكيفية التي تجعل التحامه في بنية الفلم التحاما مفسرا ومثيرا وبالطريقة التي يجعله ينصهر مع بنية الفلم وان غياب ذلك يسقط الفلم في عواقب الملل والجمود وتصبح هذه الأنساق دخيلة وغير مفسرة مما يفرض على "استخدام التداعي بنجاح يتطلب معرفة متطلباته في كيفية التحامه بزمن احداث القصة ,واين يصبح معوقا مملا بدلا من ان يكون محط اثارة " (نانسي كريس ،2007م،ص246)

وبالرغم من محاولات صانعو الافلام امثال ارسون ويلز والان رينيه و فوكنر وروائيون اخرون في ان يحطموا هيمنة الزمن واستمراريته التقليدية عن طريق الاستعانة بانساق التداعي ، جادل البعض في غير صالح انساق التداعي والتخيل وعدم رغبتهم في استخدامها و يعزف بعض الكتاب عنها لميزاتها العديدة لأنها :(تقاطع القصة ,تكون بديلة عن الحبكة القوية , لانهم يريدون الاستمرار في القصة دون قطوعات) (نانسي كريس ،2007م، ص 253 ص)

وتأسيسا على ما سبق فانساق التداعي والتخيل يتطلب وعيا فنيا ودراميا بطريقة استخدامه ووفق الشروط الاتية :

1-يجب ان يحقق علاقة قوية بينه وبين المشهد الذي يرد فيه وهي علاقة بمثابة جسر ينقلنا بحذر من هذا المشهد الى ذاك المشهد اي" ان تبني جسرا بين المشهد الرئيسي والتداعي "(نانسي كريس ، 2007 م، ص252) لابد ان يقترن بتوظيف فني ومعرفة اجراءات استخدمه في بنية الفيلم ليكون له دور في التأثير على المشاهد دون ان يثير استغرابه في علاقته بأحداث القصة

2- "وعادة ما يتم الانتقال من مشهد الوقت الحاضر الي المشهد الماضي باستخدام انتقالات مزج الصورة او القطع او حتى استخدام الانتقالات ببرامج الكمبيوتر . ويفضل استخدام بيئة لونية مختلفة عن الفيلم الاصلي حتى لا يحدث تشوش للمتلقي ". (هنري اجيل ،1985م،ص 107) اي ما يطلق عليه باللغة السينمائية بالتوليف عبر وسائل الانتقال المتعددة .

3-ان يرتبط ظهورها بشي من التمهيد الذي يسبقه ويمكن ان يظهر على شكل" محادثة , اغنية , رائحة , لونا غير اعتيادي او اي شيء يستدعي الماضي بشكل منطقي للبطل وللقارئ" (نانسي كريس ،2007م ،ص253) و عند استخدامه ان تبرز طريقة العودة الى الماضي بشكل واضح ، وأن يتم التعريف بالأشخاص الذين سيظهرون في التداعي

4-واخيرا يقترن ظهورها بشي يعود بذاكرة الشخصية الى حدث اقترن ظهوره بذلك الشيء وهو ما يطلق عليه بتداعي المعاني" احداث علاقة بين مدركين ،لاقترانهما في الذهن بمنطق او سبب ما "(سعيد علوش ،1985م ،ص89)

"ويظل التفكير في ارتسام الواقع في السينما منظورا اليه في كل تفرعاته ،وحدات تقنية وفيزيولوجية ونفسية مرتبطة بنظام تمثلات وأيدولوجيته المضمرة "(جاك ادمون ،2011 م،ص149) " اما في العلامة البصرية ص55 فيتخذ التسلسل بعدين بعدا فضائيا ماتاه طريقة ائتلاف الالوان والاشكال والابعاد ونسب تباين الاضواء وبعد زمانيا يتدفق كلما تحركت العلاقة البصرية " (Roger Odin et production dessens; Amand Cdin Editeur,paris,1990 pp65

وبذلك تظهر انساق التداعي والتخييل في القصة في تقسيمات عديدة وهي:-

(النوع الاول :- يستمر على طول القصة ويتميز بسهولته عن الانواع الاخرى.

النوع الثاني :- يستمر خلال مشهد واحد او مشهدين او مجموعة فصول ويتميز عن النوع الاول بالقوة لأنه يقدم تفسيرا اعمق لدوافع الشخصيات من النوع الاول تحديدا.

النوع الثالث : يتميز بقصره عن الأنواع الاخرى لذلك يبدو لا يقاطع القصة ،وبالرغم من ذلك يضفي بعدا وعمقا على الشخصية ايضا)(نانسي كريس ، مجموعة مؤلفين المصدر نفسه ،ص247-248)

مؤشرات الاطار النظري:

خرجت الباحثة بمجموعة من المؤشرات المستخلصة من الاطار النظري لأنواع التداعي والتخييل لاستخدامها في تحليل عينات البحث وهي:-

(النوع الاول :- وهو الاكثر سهولة في الاستعمال وهو الذي يستمر على طول القصة او الرواية , ويسمى ايضا باطار القصة

النوع الثاني :- (متوسط الطول يستمر على مدى مشهد واحد او مشهدين او عدة صول ويمكن ان يخدم في عدة اتجاهات :يقدم ارضية ,يشرح الدوافع بدرامية اقوى من النوع الاول الذي يتأسس على مقاطع طيلة القصة بأكملها وهو الاكثر استخداما

النوع الثالث الذي يتميز عن الانواع الاخرى بكونه يضفي على الشخصية بعدا وعمقا اكثر عند مقارنته بالأنواع المذكورة تقنيات (ويحتل النوع الثالث :- من التداعي بضع فقرات ،وذلك لأنه قصير جدا ، وهو لا يكاد يقاطع سياق القصة . ومع ذلك فهو مثل التداعي الطويل ، يستفاد منه لإضفاء عمق على الشخصية وتوضيح الوضع.

تحليل العينات:

<u>النوع الاول</u> :- وهو الاكثر سهولة في الاستعمال والاكثر استخداما و يستمر على طول قصة الفيلم , ويسمى باطار القصة.

- فيلم انقاذ الجندي راين انتاج 1998م للمخرج الامريكي ستيفن سبيلبيرغ ، تمثيل توم هانكس (الضابط ميلر)،مات ديمون(الجندي رايان)

ملخص الفلم :

يتحدث عن قائد الفصيل (النقيب جون ميلر) الذي تصدر له الاوامر العسكرية بإنقاذ احد الجنود (رايان)في ساحة القتال بمواجهة بين قوات الحلفاء والمانيا بعد مقتل ثلاثة من اشقائه وتنتهي عملية الانقاذ باستشهاد قائد الفصيل وجنوده وتضحياتهم مقابل ان يعيش هذا الجندي حياته ويتذكر تضحيات زملائه من اجله.

التحليل :

يطالعنا المشهد الافتتاحي للفيلم للمحارب المسن (جيمس فرانسيس رايان) يسير مع عائلته ويتقدمهم بخطوات مسرعة نحو الى احد الشواهد في مقابر الحرب العالمية الثانية ويقف بعدها امام احد القبور ويجلس امامه باكيا والعلم الامريكي يبدو واضحا في عمق اللقطة ،ثم تقترب الكاميرا من وجه الرجل المسن وتركز رؤيتها على عينيه ووجهه الحزين ثم تستعرض الكاميرا مجموعة من شواهد القبور، لينتقل المشهد بتداعي الى الماضي بالعودة إلى السادس من شهر حزيران عام 1944م في قاطع دوج جرين في اوماها خلال الحرب العالمية الثانية ويظهر فيه (النقيب جون ميلر) الممثل توم هانكس مع مجموعة من الجنود الامريكان ينقلون عبر سفن حربية ضخمة الى شواطئ نورمانادي الفرنسية ويتعرضون هناك الى القصف الكثيف وقتل اعداد كبيرة منهم من قبل القوات الالمانية المتواجدة بانتظارهم وتصل اخبار هذه المعارك الى مكاتب الخدمة المكلفة بمتابعة المعارك ويتم اكتشاف استشهاد ثلاثة اشقاء لتبدا عملية البحث عن الشقيق الرابع المدعو رايان لغرض انقاذه والعودة به الى الوطن، تتوالى الاحداث باستعراض رحلة البحث المستمرة عن الجندي (رايان) بدون العودة الى مشهد المقبرة الا لحين نهاية الفيلم.

ان استشهاد النقيب جون ميلر في نهاية الفيلم مع لفظ كلماته الاخيرة التي يهمس بها الى رايان :(جميس ، استحق هذه التضحية استحقها) يعقبها مزج من وجه رايان الشاب بملامحه الرمادية الغابرة في ساحة الحرب الى وجهه المسن بالألوان بعد مضي سنوات عديدة على الحرب ، ان انساق التداعي هنا هو النسق الوحيد الذي تم استخدامه في الفيلم عن حدث ماضي يسترجعه رايان ليغدو شاهدا وحاضرا على ماض لحقيقة الحروب المرة التي تمنح الموت والحياة في الوقت ذاته مما يمنح بعدا فلسفيا في استرجاع انساق التداعي في كلمات جيمس الاخيرة تلك بوصفها تكشف وجهة نظر الشخصية في دافع النقيب ميلر في منح فرصة لحياة رايان ليعيش حياة طويلة طيبة . يتميز هذا النوع من الانساق بامتداده على طول القصة وينتهي بانتهاء احداثها دون اي عودة بالزمان مستخدما وسيلة المزج للانتقال والعودة من الماضي الى الحاضر وهي وسيلة يقوم بها المونتاج في تأكيد علاقة بين زمانيين ومكانيين

مختلفين عن طريق الاختلاف باللون و استخدام بيئة لونية مختلفة لمشهد التداعي للتفريق بين الاحداث.

النوع الثاني :- (متوسط الطول يستمر على مدى مشهد واحد او مشهدين او عدة فصول ويمكن ان يخدم في عدة اتجاهات وهي ان يقدم ارضية عن شخصيات القصة، يشرح الدوافع للشخصيات بدرامية اقوى من النوع الاول الذي يتأسس على مقاطع طيلة القصة.

- فيلم كاتسبي العظيم اخراج باز لورمان انتاج 2013 م، تمثيل ليوناردو دي (كاتسبي)كابريو ، توبي ماغواير (نيك كأراوي)، ديزي بوكانان(حبيبة كاتسبي)

ملخص الفلم :

تدور احداث الفلم حول المليونير جاي كاتسبي تمثيل (ليوناردو دي كابيرو)الشاب البسيط القادم من غرب امريكا فترة العشرينيات وجاره نك كاراويه تمثيل(غوبي ماغواير) الذي يصطدم بحياة الرفاهية والبذخ والحفلات الصاخبة ليلا لهذا الشاب بعد ان انتقل الى العيش بجواره في 1922م في بلدة ويست آيلند ثم يكتشف(نك) ان كاتسبي كان على علاقة حب سابقة بقريبته دايزي بوكنان ويجتمعان بعد وقت طويل .

التحليل :

يطالعنا الفلم في المرحلة الاولى من الحبكة بمشهد افتتاحي لنك (غوبي ماغواير) الذي يقوم بدور الرواي وهو يخبر زميله في العمل بقصة كاتسبي ويقول (في سنوات المراهقة اعطاني والدي ..ومع اقتراب الكاميرا ..نصيحة ويجيبه زميله قائلا (حاول دوما ان ترى الجانب الافضل في الناس كنتيجة) ويكمل حديثه نك (لذلك كنت اميل للاحتفاظ بجميع الاحكام على الناس حتى وان كان لدي اشباع .... فاشمئز من الجميع ومن كل شيء) ويستمر الحديث بين الاثنين بتبادل اللقطات المختلفة ، لحين تلفظ نك(لقطة قريبة) باسم شخص يدعى (جاي) قائلا (شخص واحد لم اشعر نحوه هذا الشعور .... شخص واحد) ثم يكتب زميله الاسم على الورقة (كاتسبي) ويقول هل كان احد اصدقائك ويجيبه نك (لقد كان .. ومع اقتراب الكاميرا من نك (اكثر شخص متفاءل قابلته في حياتي واكثر من اي شخص من الممكن ان اقابله) ان هذه المشهد الافتتاحي هو بمثابة التمهيد بعدها يظهر عنوان مكتوب (حفلة في

نيويورك 1922م) وهنا تطالعنا الكاميرا بمشهد اخر مختلف (فلاش بالك) تبتعد فيه الكاميرا(زوم اوت)عن نك وبحركة مزج يظهر الثلج المتراكم خارج اطار غرفته وتستمر الكاميرا في حركتها المبتعدة عن المكان في لقطة بعيدة جدا تتبعها لقطات عامة لمدينة نيويورك المزدحمة بالناس وفي اماكن مختلفة من البنايات الضخمة والحفلات الصاخبة وشارع وول ستريت ومحلات بيع الخمور ثم تستعرض الكاميرا بحركتها نحو الاسفل شاب يخلع قبعته (نك) ينظر باتجاه الكاميرا قائلا (وانا كنت احدهم)ويستعرض الشاب نك حياة صديقه جاي كاتسبي الذي يظهر في لقطة متوسطة واقفا لوحده امام بيته بجوار البحيرة ثم تعود الكاميرا في مشهد فلاش باك الى المكان الاول الذي جمع نك مع زميله في المشهد الافتتاحي للفيلم اي في المكتب (هل كان جارك) ويرد نك (جاري ..اجل عندما افكر في قصة ذلك الصيف)ومن خلال ذلك نرى مجموعة اللقطات والمشاهد للظهور المتبادل للماضي المتمثل بحياة كاتسبي والحاضر الذي يسرده صديقه نك .

تأسيسا على ما سبق ان صوت الراوي نك الذي يستعرض احداث الفيلم يكمن في التحدث عن شخصية جاي كاتسبي باستخدام انساق متعددة من التداعي وليس تداعيا واحدا ويعمل صوت الراوي على الربط بين الاحداث في التنقل بين ماضي كاتسبي والحاضر الذي ندركه من خلال حديث نك مع زميله له دورا مهما في تحديد زمان ومكان الاحداث دون تشويش في المعلومات وهو ما يشكل احدى خصائص هذه الانساق بكونها تنطلق من المشهد الافتتاحي للفيلم و مع صوت الراوي الذي كان هنا بمثابة الجسر الذي يربط بين الاحداث وليس شاهدا فقط على حياة كاتسبي . بالرغم من تعدد الانتقالات والقطوعات المتعددة الى انه يفهم المتفرج ما يحدث ويتعرف على التغيير في الاحداث وظهور الشخصيات الجديدة (دايزي وزوجها توم وعشيقته ميرتل وصديقتها جوردان بيكر) ضمن بناءا دراميا محكما يصاحبه صوت الراوي كوحدة ربط بين مجموعة من الازمنة في شبكة من العلاقات المتداخلة في اداء الشخصيات و حركة الكاميرا والانتقالات واللقطات المختلفة الاحجام والتغيير في مظهر الشخصيات منذ المشهد الافتتاحي للفلم وحتى النهاية .

ان انساق التداعي والتخيل في فلم كاتسبي العظيم اصبحت هي الجزء المهيمن على الاحداث والشخصيات لما لدورها المهم في الكشف عن ماضي الشخصيات ودوافعها حيث اضحى الزمن هو المهيمن مما يجعله ان "يوشك ان يصبح بطل القصة"(رولان بورنوف وريال اونيليه 1994م، ص87) اذ اعتمد الفيلم على زمن مركب ومعقد سيطر عليه اسلوب التداخل في علاقة بين نسق وسياق

ويبدا الصراع في المرحلة الثانية من القصة عندما يقرر كاتسبي اخبار زوج دايزي بعلاقته بزوجته في جلسة جمعتهم مع اصدقائهم نك وجوردان ولكن يفشل كاتسبي في اقناع دايزي وحثها على الاعتراف بهذه العلاقة فتنهار دايزي فيغادر كاتسبي ودايزي الجلسة ويركبان سيارة كاتسبي ويتبعهم توم زوج دايزي في سيارته مع نك و جوردان، وفي طريقهم الى مكان مكب النفايات الصناعية اكتشفوا بأن سيارة كاتسبي صدمت ميرتل صديقة توم وقتلتها، وفي اليوم التالي يخبر توم زوج ميرتل جورج بأن كاتسبي هو الذي صدم ميرتل وفر هارباً، فيستنتج جورج زوج القتيلة بأن سائق السيارة كاتسبي هو عشيق زوجته، فيقوم جورج بتتبع كاتسبي إلى قصره ويقوم بأطلاق النار على كاتسبي وعلى نفسه مؤدياً إلى مصرعهما الاثنين في حين يعلم نك لاحقاً من كاتسبي قبل موته بأن دايزي هي التي كانت تقود السيارة وقت وقوع الحادث ولكن كاتسبي ينوي ان يتحمل المسؤولية نيابةً عنها لحبه الكبير لها ،.وهنا تظهر الحقيقة في تداعي لكاتسبي وكشفه عن القاتل الحقيقي لميرتل عند وقوع الحادث فقد كانت دايزي المنهارة التي فقدت السيطرة على قيادة السيارة عند ظهور ميرتل المفاجئ في الطريق حيث توهمت ميرتل ان من يقود السيارة هو توم عشيقها الا انها دايزي في الحقيقة

ان لمشهد التداعي الذي رواه كاتسبي في المرحلة الاخيرة من القصة وقبل مقتله لصديقه نك يوضح حقيقة ما حدث من خلال كشف هوية القاتل دايزي وليس كاتسبي باعتراف الاخير لصديقه نك و كما اعتقد المشاهد ايضا عندما رأى الحادث حيث اخفى المخرج جزءا من حقيقة المشهد الذي فسره كاتسبي بان دايزي هي التي كانت تقود السيارة وليس هو ،مما يكشف عن دور نسق التداعي في احداث المفارقة بين مايعلمه المشاهد وبين ما كشف عنه كاتسبي اي سردين مختلفين فخلق ذلك تحولا في وجهة نظر نك و المشاهد وصدم كل منهما نحو موقف كاتسبي وديزي والكشف عن معلومات كانت غير معروفة من اجل تحقيق المفاجأة والتواتر الذي يبلغ مداه عندما ترحل دايزي مع زوجها وتتخلى عن كاتسبي الذي يلاقي حتفه لجريمة لم يقترفها . ان تتعدد انساق التداعي وتواليها في هذا الفيلم لا ندرك معناه الا بمساعدة الراوي الذي لو لا لما امكن المشاهد من تدارك الاحداث.

-اما في فيلم العائد للمخرج المكسيكي اليخاندورا غونزاليز انتاج 2015من بطولة ليوناردو دي كابيرو وتوم هاردي وويل بولتر ودومينال غليسون ، تدور أحداثه في عام 1823م ومستوحاة من قصة حقيقية لحياة صياد الفراء هيو غلاس.

ملخص الفلم:

بنيت على تذكر الاحداث الماضية بعد تعرض الاب هيوغلاس صائد الفراء الى مواجهة شرسة مع دب ضخم اصابته بجروح بليغة جدا فيتخلى عنه اصدقائه بسبب تهديد الهنود الحمر القريبين من المكان فيقرروا مغادرة المكان وترك ابنه معه واثنين من المكلفين بحماية الاب لقاء مكافاتهم بمبلغ عند عودتهم فيتعرض الاب هيو وابنه الى الغدر والخيانة ويقتل الابن ويظل الاب يواجه مصيره المجهول فيعود لينتقم من قاتل ابنه الوحيد

التحليل:

الفلاش باك في الفلم يتوافق في استخدامه كما في فلم (كاتسبي العظيم) عبر سلسلة من ذكريات الماضي تتقاطع مع الحاضر في حياة الصياد هيو تبدا بمقتل الابن وكيفية استعادة الاب لصحته بعد ان يترك وحيدا يحتضر فينتقل في رحلته متشبها ببطل الاوديسا أوديسيوس باحثا عن طريق العودة الى مكانه الاصلي لكي ينتقم من قتلة ابنه الوحيد حيث تلعب ذاكرة الاب مكانة كبيرة معززة بالمونولوج الداخلي له في اعادة تشكيل وضعه الحالي عبر تذكر الماضي وعلاقته مع زوجته وابنه وكيف يستمد الاب منهما القوة والثقة ليبقى على قيد الحياة متذكرا عبارات زوجته المتوفاة ويحفز لديه الدافع للبقاء والانتقام من قتلة ابنه الوحيد

حيث نرى تكرار التداعي والتفكير بالماضي اثناء مرض هيو بعد تعرضه للإصابة ويستذكر زوجته وكلماتها عن الحياة والايمان

ويستمر هذا الاستذكار المتعدد للبطل نفسه بصفته الرواي للاحداث ايضا على شكل استرجاعات تتولد وهو مستلقي في نومه من الاسترجاع الاول وفي صورة ضبابية رمادية بين الحلم واليقظة بالتبادل بين ماضي هيو (حياته مع زوجته وابنه ،وحاضره(الذي يجاهد فيه للبقاء على قيد الحياة). وتعد هذه الانساق بمثابة منظومة من الافكار والاحاسيس تتشكل وتنضوي تحت سياق الاحداث الذي يغزل القصة بنعومة شعرية وليس هلوسة واحلام مما يجعل فلم العائد نصا سرديا ابداعيا تلتحم فيه انساق التداعي والتخيل في بنية ملتحمة من نسق وسياق ومنسوجة بإحكام فحواها (إنَّ النص الإبداعي يرجع إلى نسق وسياق، وبين النسق والسياق عَلاقةٌ جدلية تفاعلية؛ فالنسق متَّصِل بالتشكل عبر التراكم التاريخي لمنظومة الأفكار والعلامات، والتشكل يحدث خلال سياقات، والسياقات متصلة بأنساق قيمية وثقافية)(محمود السعران 1997م ، ص265) ويُلاحظ مما سبق أن العَلاقة بين السياق والنسق هي عَلاقة

الجزء بالكل "فالعالم الفلمي اذن يعيد تكوين العلاقات المكانية والزمانية للعالم الواقعي .....وهذا واحد من اكبر اسباب هيبة السينما النوعية واصالتها المطلقة اذا ما قورنت بكل الفنون الاخرى "(مارسيل مارتن ،2017م،ص 229)

-فيلم حياة باي اخراج انج لي انتاج 2009م مستوحاة عن رواية لنفس الاسم للكاتب يان مارتل ومن بطولة كل من سوراج شارما، عرفان خان

ملخص القصة :

تدور أحداث الفيلم الثلاثي الابعاد عن صبي في السادسة عشر من عمره يُدعى بيسين موليتوراو باي بايتل، ينتقل مع اهله من الهند الى كندا فتتحطم سفينتهم في المحيط الهادي وينجو باي من الموت مع النمر البنغالي اسمه ريتشارد باركر يعيش باي رحلة قاسية بعد تحطم السفينة يتداخل فيها الحلم مع الواقع

التحليل :

يواجه بطل الفيلم (باي) مصيره القاسي مع شدة المخاطر في حياة يعيشها في رحلة خلال 227 يوما وسط البحر، وتحيطه عدد من الحيوانات المتوحشة (الحمار الوحشي والقرد والضبع والنمر) والتي تبدأ فيما بينها صراعا عنيفا من أجل البقاء حتى يتمكن النّمر من افتراسهم جميعا ليبقى وحده بمواجهة مع باي.

وفي نهاية الفيلم عندما يلتقي به افرادا من الشركة تبدو روايته اقرب الى الرؤية الافتراضية مما الى الحقيقة ويشعر المشاهد ايضا بالتداخل والغموض بين الاحداث هل هي حقيقة من وجهة نظر باي ؟ ام انها هذيان بسبب ما وقع له من احداث .ان افلام مثل (كاتسبي والعائد وباي)تجعلنا متاكدين بدون شك ان السينما تدعم قدراتها الدرامية بلغة تعبيرية بطريقة اكثرا تعبيرا وجمالا ويتأكد ذلك ايضا من رؤية ليون موسيناك (ان الفن السابع يحافظ على احتكاكه بالواقع ، ثم يحول الواقع ليجعله سحرا (هنري اجيل ،1980، ص65) وليس هذا فقط بل يمتد هذا الى ان السينما عالما من الخيال بل (ان السينما تخلق واقعا خاصا لا علاقة له بالواقع الحقيقي الذي يعيشه البشر)(هنري اجيل ،1980م،ص 23)

النوع الثالث الذي يتميز عن الانواع الاخرى بكونه يضفي على الشخصية بعدا وعمقا اكثر عند مقارنته بالأنواع المذكورة ويكون عبارة عن بضع فقرات من التداعي , وذلك لأنه قصير جدا , وهو لا يكاد يقاطع سياق القصة .

-فلم الخطايا : للمخرج العربي حسن الامام انتاج 1962 م تمثيل مديحة يسري (احسان الام)، عماد حمدي (زوج احسان)، عبد الحليم حافظ(حسين الابن)

ملخص القصة:

عندما يفكر الابن الاكبر حسين (عبد الحليم حافظ)بالزواج من زميلته في الكلية سهير(نادية لطفي)وعلى اثره تحدث مشادة كلامية مع والده عماد حمدي بسب رفض الاب هذا الزواج اذ يفكر الاب بزواج الفتاة من ابنه الثاني احمد (حسن يوسف)الاخ الصغير لحسين مما يدفع الاب بمصارحة حسين بكونه ليس ولده الشرعي بل هو لقيط فيترك البيت على اثر ذلك مما يدفع الام مديحة يسري بالبحث عن حسين ومصارحته بالسر الذي احتفظت به سنيين طويلة وانها امه الحقيقية ولكنه ولد من رجل اخر كانت قد اقامت معه علاقة جنسية بسب ظروف قاسية مرت بها اثر معاملة الزوج القاسية ،وحاول الرجل ابن عمتها اصلاح الموقف بالزواج الا ان موته في حادث سيارة منع ذلك

التحليل :

تستحضر الام ذكرياتها عن العلاقة الغير شرعية مع ابن عمتها عندما تتذكر في مشهد التداعي الى الوراء في سنين خلت كيف سقطت في الفاحشة بعد مشاهدتها لمشهد يجمع زوجها عماد حمدي مع عشيقته وهذا المشهد نراه ولكنه ليس متكاملا في المشهد الافتتاحي لفيلم الخطايا ثم يتكرر مرة ثانية بشكله النهائي عندما تستحضره الام امام ابنها لتقنعه بانها اخطئت وانه ابنها ليس باللقيط

- فلم الخائنة للمخرج ادريان لي انتاج 2002م تمثيل ريتشارد كير (الزوج)،ديان لين (الزوجة الخائنة) ، اوليفر مارتينز (الحبيب) وأن معاني الوحدات لا يمكن وصفها أو تحريرها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها. فالسياقات والمواقف التي تقع فيها الكلمة، هو الذي يحدد معناها، ويوضح دلالاتها.

ملخص القصة: يطلعنا المشهد الافتتاحي للفلم بجو عاصف تتعرف الزوجة كوني (دايان لين)على الشاب بول (اوليفر مارتينز) الاصغر منها عمرا بعد اصطدام الاثنان مع بعضهما البعض دون قصد وعدم التركيز حاولت المرأة الحصول على تاكسي والذهاب الى البيت دون جدوى وبالرغم محاولات الشاب لمساعدتها في الحصول الى تاكسي فعرض عليها الدخول الى شقته لمعالجة اثار الخدوش على ساقيها بسبب سقوطها على الارض وتتطور العلاقة بينهما الى علاقة جادة وحميمية

يكتشف الزوج بول (ريتشارد كير)خيانة زوجته بعد مر اقبته لها من قبل المخبر السري ويندفع الزوج بعصبية الى قتل الصديق الشاب والقاء جثته في مكب النفايات خارج البلدة.

التحليل:

ان نسق التداعي في الفيلم تستذكره الزوجة في نهاية الفيلم في مشهد العودة الى الوراء الى بداية هذه العلاقة عندما وافقت على طلب الشاب بدخولها شقته فتلوم نفسها على تصرفاتها وتستحضر اول لقاء بينهما في بداية الفلم عبر مشهد التداعي فبسب موافقتها ودخولها الشقة لم يحدث كل ذلك فنرى الزوجة في نهاية الفلم تستدعي مشهد البداية وتفكر ماذا لو انها استقلت التاكسي بالفعل وذهبت الى بيتها واعتذرت عن تلبية دعوة الشاب لعاشت حياتها سعيدة مما يؤكد ان التفكير في الماضي واستعادته مرة ثانية قد يمنح الشخصية وجهة نظر مغايره فيما لو انها اتخذت موقفا ينقذ زواجها من الانهيار ويجنب زوجها اقتراف جريمة قتل ،مما يؤكد حاجة انساق التداعي والتخيل الى السياق لتأكيد معنى جديد ووجهة نظر جديدة من خلال ارتباط هذه الانساق بالسياق الذي وردت فيه مما يمنحها بعدا اوسع في التعبير والمعنى وليس مشهد تذكر لماض فقط فأنساق التداعي لا تكتسب معنى وتفسير الا بوجودها في السياق.

- فلم البعد الاخر للمخرج جون لي هانكوك انتاج 2006 تمثيل ساندارابوك (ليف ان)، كوينتون آرون(مايكل الولد بالتبني) ، تيم ماكجرو(شين)

ملخص القصة :

وهو من تأليف مايكل لويس ومبني على قصة حقيقية، وتتناول أحداث الفيلم قصة شاب فقير اسمه مايكل اوهير(كوينتون ارون) لم يتلقَ قدراً كافياً من التعليم تتبناه احدى الاسر الامريكية التي تعطف عليه وتعامله امهم المدعوة لي (ساندارا بولك) كابنها وتحقق رغبته في حياة كريمة وهانئة .

التحليل :

يتجلى مشهد التداعي للفيلم عندما يحصل مايكل على سيارة وفي اول جولة لمايكل مع ابنهم الصغير يرتكب حادث بالسيارة ويصاب الابن بجروح خطيرة وتستدعى الام الى مكان الحادث مذعورة وينقل الابن الى المستشفى لمعالجته، ثم يخبر الطبيب الام انه وضع الطفل بخير ومستقر بسبب نجاته بأعجوبة من تأثير المصدات الهوائية العنيفة

الموجودة في السيارة فهناك من منع وصولها اليه وتدرك الام جيدا ان هذه المصدات موجودة في السيارة فكيف انها لم تعمل ،وهنا تسال مايكل (فماذا فعلت عندما تعرضتم للحادث)اجابها مايكل بحزن شديد (لقد تصديت لخروج المصدات الهوائية بيدي)وهنا يعود مايكل الى الوراء ويتذكر المشهد الذي يظهر فيه مايكل والابن اثناء الحادث ويضع مايكل يده باتجاه المصدات الهوائية مانعا وصولها الى الابن جونير ثم تعود الكاميرا الى الام ومايكل فتظهر يد مايكل مجروحة وعليها كدمات دموية .

النوع الرابع: التداعي المفترض(وهو نوع جديد استقرائته الباحثة من خلال تحليلها)

-فلم تكفير للمخرج جون رايت انتاج 2007م، تمثيل كايت نايتلي(سيسيليا)،جيمس مكافوي(روبي تيرنر)،سيرشا رونان(بريوني تاللیس)

ملخص القصة:

الفيلم يتحدث عن علاقة الحب بين ثلاثة اقطاب من روبي تيرنر ابن مدبرة المنزل وسيسيليا واختها الصغرى بريوني تاللیس وفي المشهد الاول نرى احتفالية لعائلة تاليس انظم روبي اليها ، وطلب روبي من بريوني إيصال رسالته الى اختها سيسيليا ولكنه أعطاها الرسالة الخطأ، ولكنه أدرك ذلك بعد فوات الأوان. فقرأت بريوني الرسالة سراً بسبب فضولها ، وبالتالي، ثم أعطت الرسالة، من دون الغلاف، لسيسيليا، التي غضبت وأحرجت من قراءة الخطاب. وتاكدت شكوك بريوني اكثر تجاه نوايا روبي عندما تشاهد لقاءا حميميا بين اختها وروبي في امسية للعشاء جمعت بين الاثنين وقد اقتنعت بريوني لاحقاً ان روبي مجنون بالجنس ، عندما استضافة العائلة اقاربها المكونة من فتاة في عمر المراهقة مع شقيقيها التؤام بسب معاناتهم من طلاق والديهم ففي احدى الليالي تهرب هذه العائلة في الليل ويتم استدعاء الشرطة ويتم البحث عنها من قبل الجميع بما فيهم روبي وفي اثناء البحث تشاهد بريوني رجلا في الظلام يهاجم قريبتها لولا ويهرب ولم تتبين ملامحه بوضوح من قبلها وحتى من قبل لولا نفسها التي انكرت معرفتها بالرجل ،الا ان بريوني ادعت بان ذلك الرجل الذي هرب هو روبي نفسه واكدت للشرطة ذلك واستشهدت بلقاءات روبي وسيسيليا التي شهدتها. واعتقل روبي بناءا على هذا الادعاء الذي عاد بعد ان وجد التوائم بأمان ولا يعرف شيئا عن واقعة الاغتصاب المزعومة ويتم اعتقال روبي وتمضي الاحداث تباعا لتقع الحرب العالمية الثانية 1945وينضم روبي الى الحرب بعد الافراج عنه ويلتقي بحبيبته سيسيليا وتتقد جذوة الحب بينهما من جديد وتصبح بريوني ممرضة

تبلغ من العمر18 عاما ثم تتلقى دعوة لحضور عقد قران قريبتها لولا وبن عمها بول مارشال الا ان روبي لدى مشاهدتها مشهد الزفاف تستذكر واقعة الاعتداء المزعوم الذي تعرضت له لولا في مشهد ارتجاعي ليلة الحادث وبان ابن عمها بول مارشال هو الذي كان برفقة لولا وليس روبي وعليه تستجمع بريوني شجاعتها وتستعد لمقابلة سيسيليا لتعتذر منها وتوضح لها خطائها والظلم الذي الحقته بروبي وتكون مجادلة بين الشقيقتين ويسمعهما روبي الموجود في غرفة سيسيليا بالصدفة ويقابلها بغضب ويطلب منها كتابة هذا الاعتراف حول بول مارشال الى عائلتها والسلطات المختصة الا ان بريوني تجيبه بان بول اصبح الان زوجا للولا ولأيمكن ان تسلمه زوجته للسلطات .

التحليل :

عندها تتحول احداث الفيلم في عنوان مكتوب الى عام 1999 م نرى سيدة عجوز (الممثلة فانسيا رديغريف) تتحدث عن روايتها في مقابلة تلفزيونية، والتي هي سيرة ذاتيه عن حياتها ،وتسجل اعترافها بالندم لاتهامها لروبي بارتكاب جريمة الاغتصاب ولم تستطع اصلاح هذا الذنب وان نهاية الرواية التي انتهت بعودة علاقة الحب بين روبي وسيسيليا هو مجرد افتراض من خيال بريوني لتكفر عن ذنبها تجاههم حيث مات روبي بتسمم الدم قبل لحظات من اجلائهم لانتهاء الحرب وكذلك غرقت سيسيليا بسبب انفجار انابيب المياه في احد مخابئ الحرب . حيث تتجلى مجموعة انساق التداعي والتخيل عبر مجموعة من المشاهد (مشهد الحب والعودة بين روبي وسيسيليا على شاطئ البحر والنهاية السعيدة هذه لم تكن حقيقية بل استوحتها بريوني من المكان الذي راته في البطاقة البريدية التي اعطتها سيسيليا لروبي ليلة القبض عليه قبل سنوات عديدة لتؤكد رغبتها للقائه في هذا المكان ربما في يوم من الايام ، ان مشهد التداعي الذي افترضته بريوني في لقاء الحب بين اختها وحبيبها هو نهاية مفترضة وخيالية اختارتها الكاتبة لروايتها لتكفر عن ذنبها للتفريق بين الحبيبين وهو نفس اسم الرواية (التكفير)

بالإضافة الى ذلك ان مشاهد الاسترجاع والاستحضار تمثلت ايضا بالعودة الى مشهد ارتكاب جريمة اغتصاب الشابة (لولا) المبني على اكذوبة بريوني لتكيد لروبي الذي يحب اختها وتأسست الاحداث على كذبة بريوني التي نتج عنها استبعاد روبي وذهابه الى الخدمة العسكرية بدلا من اكمال دراسته في الطب فضلا عن كونها السبب في ان اختها سيسيليا التي اصبحت ممرضة في معسكرات الحرب .

ان الشعور بالذنب لكاتبة رواية التكفير دفعها الى استحضار مشاهد اخرى من وحي خيالها فقط في كونها تصالحت مع اختها وحبيبها روبي وتفترض انها زارت اختها في شقتها وقابلت هناك روبي حيث عادت علاقة الحب بين اختها وحبيبها مرة اخرى .مما يمنح انساق التداعي والتخيل في فيلم التكفير رؤية مفترضة جديدة من وجهة نظر صاحبها قامت على ايهام المشاهد بنهاية غير حقيقية للتخلص من الشعور بالعذاب والذنب مما يمنح هذا الاستخدام لانساق التداعي والتخيل في الفلم معنى يشبه (التطهير) لدى ارسطو والذي استمدت القصة العنوان لتأكيد معنى التكفير.

النتائج

1-تعتمد انساق التداعي والتخيل على القطع المتبادل واختيار وسائل الانتقال بين الاحداث الماضية والحاضرة بالرغم من اختلافها الزمني والمكاني لتحقيق التمهيد والسلاسة عند سرد الماضي من خلال الانتقالات وتغيير المكان ومظهر الشخصيات .

2-تتميز انساق التداعي والتخيل القائم على مشهدين او اكثر وربما مجموعة فصول بتعدده وتعقيده اكثر من الانواع الاخرى المحددة بمشهد واحد لكونه يتصف بتعدد الشخصيات و دوافعها مما يتطلب من المشاهد تركيزا اكثر صعوبة من غيره .

3- ان تتعدد انساق التداعي والتخيل وتعدد الازمنة والامكنة التي ترتبط الاحداث فيما بينها وتداخلها مع بعضها يضفي بعدا جماليا وانفعاليا على سرد القصة .

4-ترتبط فاعلية انساق التداعي والتخيل بهيمنة تعبير المنولوج وصوت الراوي الذي يضاعف القيمة الدرامية للانساق مما يمنحها فهم اوضح لأحداث الفلم فتعليق الراوي هو الذي يوحدها ويقودها وينسج جسور التواصل مع المشاهد بالأخص عند تعدد هذه الانساق على مستوى القصة.

5- تستند انساق التداعي والتخيل الى احداث ذهنية لم تحدث من قبل للشخصيات مما يضفي على استخدامها بعدا افتراضيا تخلقه شخصيات الفلم نفسها للتعبير عن فلسفتها في الحياة والتخلص من عقدة الذنب.

6-يعد استخدام انساق التداعي ضروريا في الفلم للتعريف بوجهة نظر الشخصية و دوافعها وطريقة تفكيرها مما يجعل هذه الانساق مصدرا عميقا للكشف عن تاريخ الشخصيات ودوافعها

7-يعاد تكرار مشهد التداعي والتخيل نفسه مرة ثانية في الفيلم ولكن مع بعض التعديل للموقف السابق كموقف بديل تفكر به الشخصية كموقف جديد ومغايرا تماما للموقف الاصلي مما يمنح الشخصية التفكير مرة ثانية في الماضي لشعورها بالندم للموقف السابق او القديم.

8-لانساق التداعي والتخيل دورا مهما في الكشف عن معلومة غائبة او تصحيحيها فتخلق مفاجأة غير متوقعة .

9- تحتاج انساق التداعي والتخيل الى السياق لتفسير معناها وارتباطها بالأحداث في الماضي او الحاضر او المستقبل .

الاستنتاجات:

1- يؤثر تعددية انساق التداعي والتخيل وتجاوزه المشهد الواحد الى مجموعة مشاهد في الفلم على نوع السرد الذي يحتويه، بوصفه يتجاوز السرد التقليدي(او التتابع)الذي يحتوي مشهد واحد فقط للتداعي في حين يعتمد هو على سرد التداخل لكثرة وتعدد مشاهد العودة الى الماضي.

2-تمنح انساق التداعي والتخيل رؤية متعددة عن شخصيات الفلم مما يمنح المشاهدين قراءات متعددة عن طبيعة الشخصيات.

3-استخدام الحوار والمونولوج والتعليق يضفي ابعادا وظيفية و جمالية لانساق التداعي والتخيل لترتقي بها الى لغة التشكيل الشعري .

4- تعدد انساق التداعي والتخيل مرهون بشكل كبير بتعدد وجهة نظر الشخصيات في استحضارها مشاهد الماضي لما له من اثر كبير في تحديد دوافعها وافعالها.

5- حققت انساق التداعي والتخيل قدرا كبيرا من المفارقة والمفاجأة لاحتمالية ظهور مواقف او احداث مغايرة لما سبق مما يتيح ابعادا جديدة تعبر عن فلسفة في الحياة.

6- تسهم انساق التداعي والتخيل في تحفيز قدرة المشاهد الذهنية للربط بين المشاهد المتعددة وتفسيرها مما يمنح مشاهدة الفلم تفاعلا وتواصلا اكبر على مستوى التفكير.

اولا/ المصادر والمراجع بالعربية :

1-ابن منظر، معجم لسان العرب

2-اجيل ، هنري ،علم جمال السينما ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ،1980م

3-ادمون ، جاك، جماليات الفلم ،ترجمة ماهر تريمش ،هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ،ابو ظبي ،2011م

4- آدامز، روي، لغة الصورة في السينما المعاصرة ، ترجمة سعيد عبد المحسن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1992م 5-السعران ،محمود ،علم اللغة مقدمة القارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة ، 1997م.

6- القاسمي ، احمد ، جمالية الحكي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائية منشورات وزارة الثقافة و المؤسسة العامة للسينما ،سوريا ،دمشق ،2011 م

7-ايزنشتاين ، سيرجي ، الاحساس السينمائي ، ترجمة سهيل جبر ،مطابع الامل، بيروت ،1975م

8- باشلار، غاستون، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات ،بيروت ،1980م

9-عبد النور، جبور، المعجم الادبي ،دار العلم للملايين، لبنان ،ط2، 1984م

10- بورنوف ،رولان ، ريال اونيليه / عالم الرواية ،ترجمة فؤاد التكرلي ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1994م

11-عبد العزيز السيد ، علاء، مشورات وزارة الثقافة –المؤسسة العامة للسينما ، سوريا، دمشق ،2010م

12-علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان ،ط1، 1985م

13-عياد ،سامي حنا ،شرف الدين علي واخرون ، معجم اللسانيات الحديثة ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، 1997م

14-كريس ، نانسي واخرون ،تقنيات الكتابة في القصة والرواية ،ترجمة عبد لجليل جواد ،دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع ،سوريا ،اللاذقية ،ط2 ،2007م

15- جانيتي ، لوي دي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي ،دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1981م

16- لوتمان، يوري، مدخل الى سيميائية الفلم ، ترجمة نبيل الدبس ،مطبعة عكرمة ، دمشق،1989م

17-مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية، ترجمة سعيد مكاوي ، اقلام عربية للنشر والتوزيع ،القاهرة 2017م

18-ميتري ، جان ،علم نفس الفن وعلم جمال السينما / القسم الثاني ترجمة عبد الله عويشق ، منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، 2000 م

ثانيا/المصادر الاجنبية :

1-(Hartman & Larid, 1983p 62)

2-Jacques Aumont (et autres:Esthetique du film pp77

Roger Odin et production dessens; Amand Cdin
3-Editeur,paris,1990 pp65

ثالثا/المواقع الالكترونية:

1-امين صالحhttps://alwatannews.net/article/447861

2-معجم المعاني الجامعhttps://www.almaany.com/ar/dict/ar-/5

3- معجم الغني
https://www.arabehome.com/mojam/q/%D9%85%D8%A7