

# الإشكالية الاستعارية للطبوغرافيا في سيناريو الأفلام الحربية فيلم Fury أنموذجا

إيهاب ياسين طه.....

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018

ملخص البحث:

تكاد تكون دراسة الطبوغرافيا من أهم الدراسات وأعمقها لأي نص أدبي أو فني ويشغل تفكير الكثير ممن يشتغلون في الفن عموماً. ولا يكاد يخلو أي سيناريو فيلم سينمائي من الوصف بصورة عامة لعناصر التكوين التي لا غنى له عنها والمكان أحدها، لذا فإن المكان يبدأ بالتكون منذ أن يبدأ كاتب السيناريو بوضع مشاهدته نتيجة الوصف فتبدأ ملامحه بالبروز فيكون هناك إشتغالات بسيطة في السيناريو ما تلبث أن تلقى نمواً كمنجز نهائي في الصورة السينمائية. فيبدأ وصف المكان يأخذ طابع استعاري كصيغة لغوية في السيناريو ما تلبث أن تترجم بلغة أخرى وهي لغة الصورة. والتي بدورها تكمل الحلقة الإبداعية للفن السينمائي ولها تأثير كبير من حيث المضمون والمنهج والتركيب فيها. عليه حتى نعلم المعنى الحقيقي الكامل وراء المعنى الجوهرى ونبين قوة وصف المكان الاستعاري والسعي وراء الكشف عن بنيته ووظائفه ومن ثم المعرفة التامة في كيفية اشتغالها داخل سياق اللقطات الفلمية. وعلى هذا اقتضت طبيعة البحث أن يقوم الباحث بتقسيم الدراسة الحالية على خمسة أقسام وهي:

- 1- الإطار المنهجي للبحث جاء فيه مشكلة البحث التي كانت ما هي النقاط الرئيسية التي من خلالها تكتسب الاستعارة المكانية شرعية وجودها ضمن سياق مختلف تماماً عن طبيعتها الداخلية أي بنيتها، وهل هي تغييب فعلي للمكان الرئيس؟
- 2- الإطار النظري الذي كان يحوي:  
المبحث الأول: الاستعارة والمفهوم السينمائي  
المبحث الثاني: الاستعارة والطبوغرافيا في السيناريو
- 3- إجراءات البحث: إذ اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي
- 4- تحليل العينة: حلل فيها الباحث عينة بحثه وكانت فلم (Fury) للمخرج (ديفيد آير)
- 5- النتائج والاستنتاجات: خرج الباحث بمجموعة من النتائج انطلاقاً من تحليله وأداة بحثه التي وضعها. مع مجموعة من الاستنتاجات التي توضح أهداف بحثه.

#### المقدمة:

تتجلى قدرة الصورة بشكل عام -سواء أكانت صورة ذهنية عبر الكلمات المكتوبة في السيناريو أم صورة حسية عندما يترجم المخرج تلك الكلمات إلى صياغات حسية مرئية في جمل سينمائية مترابطة - في إثبات أنطولوجيا خاصة بها لها مرجعيات محددة قادرة على التفاعل مع محيطها والنمو وحينما تبدأ تلك القدرة بتأكيد الأشكال التي تحويها تحيل الأخيرة أذهان المتلقي لتربطها بعلائق خارجية ومن ثم تحيل المعنى إلى عوالم خارجية حياتية ومعاشة.

تحدد القدرة على وصف المكان كونه احد عناصر الصورة ومن ثم شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي والثقافي والحضاري سواء للسيناريسست أو للمتلقي على حد سواء، فهي- أي الصورة - في أثناء إعادة إنتاج الواقع، فإنها تُصور الظاهرة كونها شرطاً ذاتياً للتعميم، إذ يكون العام مرتبطاً بسلسلة من القيم الداخلية، نجد أن تجسيد الخاص يعبر عن نفسه من خلال سعيه إلى تطور إنموذجه في تحقيق قوة مضمونه. وفي خضم صراع العلاقات الداخلية الزمكانية للسيناريو السينمائي تتجلى القيمة الحقيقية للنظم (الأنساق) القابضة في عنصر المكان من جهة وعلاقتها بالسياق العام، إذ أن هناك منظومة إحالات متقدمة تمارس عملها للربط ما بين الداخل النصي وخارجه كما أن عملية تغيير نظام المكان بنظام آخر لا يحدث إلا نتيجة تطورات هائلة في البنية المعقدة لقيمة تناقضات المكانين وطبيعة البيئة التي تحكم الشخصية في سيرورتها للتخلص من ضغط المكان الذي يبدو يكاد يضيق بالشخصية وتعميمه ليحل محل المكان الواسع الذي لا تحده حدود. فالظرف ما تقع الشخصية تحت طائلة مكان ضيق الأبعاد يكون هو بحسب مبدأ التكيف العالم الخاص الذي لا مفر منه فتبدأ العلاقات بعدما كانت واسعة تضيق وهكذا الأمر لجميع سلوكيات الشخصية.كيف يمكن للوصف المكاني (الطبوغرافيا) استخدام معانٍ استعارية خارج إطار نص السيناريو السينمائي؟

وتتجلى أهمية البحث في كون الدراسة تسهم في رقد الدراسات النظرية في مجال تحليل النصوص لطلبة الفنون ومعاهدها وللمؤسسات الفنية الأخرى. تسد نقصا في المكتبة السينمائية في مجال السيناريو

ويهدف البحث الى الكشف عن قدرة الطبوغرافيا على الإحالات الفكرية- الذهنية للأشكال المكانية في النص السينمائي مع عوالم خارج النص.  
ويتحدد البحث في فلم (Fury) لما سيورده الباحث من أسباب في إجراءات بحثه.

#### الإطار النظري

##### المبحث الأول: الاستعارة والمفهوم السينمائي

يخضع المعمار الفلمي والتتابع الخاص باللقطات لعلاقة بين السيناريسست كذات والموضوع المتناول، إذ إن كل فن يقوم أساسا على صراع بين الذات والموضوع وبين الخبرة الباطنية والصورة وبين الرؤية الأصلية والعمل الدائم الباقي. ويبرز هذا الصراع في كل من العملية الإبداعية التي يقوم فيها الفنان بتجسيد رؤياه وذلك من أجل خروج سيناريو ذا دلالة ومعنى ، وفي الوقت ذاته له القدرة على

التأثير في من يتلقونه ، وهذا كله لا يتم تحقيقه إلا عبر التجسيد الفعلي للرؤى الفنية والفكرية عبر الصورة ، فيقول إدجار موران "إن السبب في هذا التحول الذي طرأ على السينما هو الصورة التي تعد في حد ذاتها غامضة وسحرية ، لذلك فهي تستقطب كل أحلام الإنسان" (وران.1972.ص38)، فالسينما تعتمد على قدرتها الواسعة النطاق في تجسيد ، بل والتعبير عن أحلام الإنسان ، وهي في ذلك إنما تهض على مفهوم المشابهة بينها وبين الواقع ، وذلك عبر الصورة البصرية ، والتي في الوقت ذاته تسبغ عليها نوعا من الحميمية ، ما يجعلها متقبلة في حياته ، فضلا عن حيويتها الشديدة ، فضلا عن أنها تمتاز بالوحدة والتنوع في آن واحد ، بل وفي فلم واحد أيضا ، ما حدا بالبعض إلى اتهام السينما بصفة التلفيقية ، فكما السينما تنزع إلى التلفيقية منذ سيادة الفلم الطويل . فيضيف إدجار موران "فمعظم الأفلام تلفق موضوعات متعددة داخل الأنواع الكبرى، وهكذا فسوف يوجد في فلم المغامرة، حب وضحك، وفي فلم الحب مغامرة وضحك وفي فلم الضحك حب ومغامرة". (موران.1995.ص36) وهذا الأمر يرجع إلى قابلية الفلم على التلون في مفرداته الفلمية ما يتيح أفق واسع لذلك التلفيق ، ومن مجمل ما تنطوي عليه هذه الصفة هي مفهوم استبدال الأشياء بأخرى والذي يضيف على اللقطة حيوية أكبر وبلاغة أعظم. وإذا ما كانت الاستعارة لغويا واضحة وجليّة للمتلقى إذ إنها تقوم على أساس الاستبدال فأنها سينمائيا تكون ذات إشكالية كبيرة لأنها تقوم على أساس التجاور أي تجاور لقطتين ينتج عنهما معنى مغاير. إن الاستعارة هي تلاحم صورتين بوساطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفلم. وهذا الموضوع يضع الاستعارة أساسا في مهب الريح لأنها لا تعدو وفقا لهذا المفهوم كونها تشبيها لا غير.

تعد النظرية التفاعلية من أكثر نظريات الاستعارة انتشارا، واقربها الى التطبيق العملي السينمائي، فمفهوم الاستعارة بحسب هذه النظرية تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، وهي تحصل نتيجة التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز، والإطار المحيط بها، وتبين أن للاستعارة هدفا جماليا، وتشخيصيا، وتجسيديا، وتخيليا، وعاطفيا.

فيركز أصحاب النظرية التفاعلية على امرين مهمين في التركيب الاستعاري هما: بؤرة الاستعارة، والإطار المحيط بها. ففي المثال السابق (المدرعة بودومكن) – بحسب مفهومنا وليس كتشبيه- توجد فيها لقطة واحدة تستخدم بشكل مجازي (الماشية وهي تذبح) يطلق عليها بؤرة الاستعارة وعلى بقية اللقطات في المشهد بالإطار المحيط بالاستعارة.

يوضح (ماكس بلاك) أنجمله (انفجر الرئيس...) قد تترجم إلى أية لغة أخرى دون أن تفقد معناها الاستعاري، فعندما نقول: إن في الجملة استعارة، هو أن نذكر شيئا عن معناها، لا عن تهجئتها وإملائها، أو أصواتها، بل ننظر إليها من حيث الدلالة، لا من حيث النحو وبناء الجملة أو الكلمة.

إن معالجة لقطة استعارية ودلالاتها يقتضي مراعاة ظروف ومناسبات استخدامها، أو مراعاة الأفكار، والأحداث، والمشاعر، أو القصد الذي يريده السيناريسست عند استخدامه لتلك اللقطة. إذ إن قواعد اللغة السينمائية وعناصرها تدلنا على كون التعبيرات واجبة الاستعمال كاستعارات. وان قواعد

وعناصر اللغة السينمائية تحدد وهي بالتالي تقرر بان بعض التعبيرات الناشئة عنها لا بد أن تعد استعارية. وليس معنى هذا أن تكون تلك العناصر والقواعد مساعدة بشكل كبير في حل بعض المشاهد الاستعارية، ومعرفة معناها، بل هناك من المعاني ما يتبع للواقع العملي أكثر من الدلالة، فعندما نتحدث عن (الشكل السينمائي) فلا بد أن يعالج هذا الشكل في اطار معين، إذ إن المعنى الاستعاري الموجود في الشكل يعتمد على الامتداد والتوسع لمفردات الشكل المستخدم والذي يعطي تعبيراً معيناً يعتمد على وجهة نظر المخرج للسيناريو بالدرجة الأولى ، فكلمة (غيوم) أو (مزهريه) في السيناريو لا بد للمخرج أن يحدد بما يتلاءم والاستعارة المبنية على أساس هاتين المفردتين والشكل الملائم لهما لتظهر بالتالي على الشاشة بصيغة واحدة، وبذلك فانه يستخدم استخداما واعيا لبعض التمثلات والتشبيهات المفترضة سابقا وتحويلها إلى تمثيل عيني ثابت.

إن التعبير الاستعاري يحل محل تعبير حرفي يسمى بالرأي الاستبدالي للاستعارة. إذ قبلت بعض آراء أصحاب النظرية الاستبدالية عند كثير من الباحثين أمثال (واتلي Whately ) إذ يجد أن الاستعارة " كلمة تحل محل كلمة، اعتمادا على المشابهة، أو التناظر بين معنى الكلمتين"(whately,1952,P.280). ويجد (اوينبارفيلدOwen Barfield ) أن مفهوم الاستعارة هو أن تقول شيئا وتعني به شيئا آخر. ويجدر الإشارة إلى أن مهمة المتلقي هي قلب الاستبدال باستخدام المعنى الحرفي للقطعة كمفتاح للمعنى الحرفي المقصود ، ومن ثم فان فهم الاستعارة ومعناها يشبه إلى حد كبير حل لغز، أو فك شفرة.

إن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها. إذ إن استخدام الاستعارة يعطي معنى جديدا، وهو خاص داخل اللقطة لتصورات أكثر عمومية. فحين يفهم المتلقي المشابهة المقصودة بالاعتماد على إطار الاستعارة، أو بعض المفاتيح الموجودة في السياق الأوسع، فانه يستطيع تتبع طريقة المخرج والوصول إلى دلالة المعنى الأصلي.

تحصل الاستعارة من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، وهي تتجاوز الاقتصار على لقطة واحدة أو جزء منها إذ ليست لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجها. هذا التوتر ناجم عن التفاعل بين المستعار منه المستعار له، فليست العلاقة مجرد أن تشرح الصورة الفكرة، ولكن لا بد أن تؤخذ بالنظر المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار منه والمستعار له أحدهما الآخر. إذ يقول (ريشارد) " إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا، نفهم هذين الرجلين فهما أفضل بان نتوهم انهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس أحدهما" (Richarrds,1938,P.121) .

إن للتركيب الاستعاري موضوعين متميزين هما: موضوع رئيس، وموضوع ثانوي مرتبط به، وهذان الموضوعان يفهمان على انهما نظام أشياء لا على انهما أشياء، والاستعارة تعمل بتطبيق مبدأ تضمينات مشتركة على الموضوع الرئيس، اذ يكون هذا المبدأ مميزا للموضوع الثانوي. بمعنى أن المخرج لو وضع كومبيوتر كاستعارة عن الحضارة لا يمكن لمتلقي أن يدرك الاستعارة وهو لم يَرَ كومبيوتر في حياته. أو أن يكون قادرا على معرفة استخدامه كلفظ، بل أن يعرف ما يسمى بطريقة المواضع المتشابهة المشتركة. وبأكثر احترافية فان هذه الطريقة يمكن أن تحوي على نصف الحقيقة فالأساس في فاعلية الاستعارة، ليس بان تكون المواضع المتشابهة صحيحة، بل أن تستوحى بحرية. إذ إن الاستعارة

التي يكون لها معنى في مجتمع معين قد تكون منافية للطبيعة والعقل في مجتمع آخر. فالناس الذين ينظرون إلى الكمبيوتر على أنه أحد تجليات العصر، سوف يعطون للتعبير (الإنسان الكمبيوتر) تأويلاً وتفسيراً مختلفاً عن التفسير الذي كان قبل ذلك.

إن استخدامات الاستعارة الشكلية للكمبيوتر في سيناريو (تيترو) إخراج (فرانيسيس فورد كوبولا) تحكمها قواعد لغوية ودلالية بسبب خرقها للواقع في لا معنى أو في تناقض ذاتي، إذ نجد الشخصية وهي تستعمل الكمبيوتر على حين غرة بينما أنالأحداث تدور في الأرجنتين في مدة لا تتوافر هذه الأجهزة بطريقة شائعة في البلاد لأننا لم نلاحظ ولا مجرد لقطه في ذلك المجتمع تتعامل مع هذه المفردة ولكن فيما بعد ومن سياق الفلم حيث يستعد الشخصيات لمغادرة البلاد ولم نتطع على عملية السفر هذه بشكل عياني إلا أن البطل اخذ يستعمل الكمبيوتر نستنتج أن عملية السفر قد تمت إلى الولايات المتحدة.

إن التضمينات المشتركة، تعتمد في الغالب على المواقع المشتركة المتعلقة بالموضوع الثاني، ولكنها تستطيع في الحالات التي تطراً، أن تعتمد على تضمينات متغيرة غير ثابتة يستعملها المخرج، ومن هنا فإن الاستعارة، تظهر، وتحذف، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل إلى موضوعة مبادئ تطبق عادة على الموضوع الثانوي.

### المبحث الثاني:

#### الإستعارة والطبوغرافيا في السيناريو

الطبوغرافيا او الطبولوجيا هي التجسيد المادي للأفكار والأحداث وهي ساكنة وأما وصف البشر والأبطال فهم التجسيد المادي وهو حيوي، ولغة شخص الفلم مسموعة أما لغة الطبوغرافيا فمرئية.. والسؤال هل هذه اللغة ساكنة أيضاً أم لها إيقاعاً يدخل النفس؟ نعم أن المكان وبشكل أدق السائد والثقافي يفرضان تحديات لغوية لها قواعدها وسياقتها.. وهي في السيناريو، لها خصائصها... إلا أن المكان الذي تدور فيه الأحداث... سيصبح بفعل التصورات الإخراجية طاقة تتكلم بالحجوم والألوان والأشكال والتحويلات المختلفة من صور ودلالات لغة تنقلها العين إلى مطبخ الفرجة ... في عين المتفرج ليتشابك مع اللغة الدرامية ويصبحان نسيجاً واحداً متكامل الأجزاء.

فالطبوغرافيا لغة لكنها غير مستقلة ولا تنتقل في صيغتها الجمالية السكونية إلى تواصلها الدرامي، وهكذا فإن رموز المكان المستخدمة في تصوير البيئة لا تصبح درامية وتفصح عن لغتها إلا بالتوظيف الصحيح البعيد عن الاستعراضية الجمالية وحدها.

وبما ان بين المكان والزمان علاقة وثيقة، فهما يشكلان ثنائية متصلة على الرغم من أن هناك اختلافاً بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، فالزمن يرتبط بالإدراك النفسي، ويرتبط المكان بالإدراك الحسي وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها.

وعلى وفق ذلك فإن عملية استيعاب العلاقة بين الزمان والمكان مرتبطة بجماليات المكان لكونه معطى بناهياً فنياً مقصوداً ومحددأً بآليات المخرج، وعبر الكم الهائل من ترسيات الدلالات

والإحالات الاجتماعية والفكرية والنفسية التي اختزنها عبر زمن وجودها مع الانسان، وفي لغة يعبر عنها المكان عبر الزمن المفترض الذي يبحث عنه المخرج من خلال ترسبات الأزمنة في الأمكنة، فالبيوت مثلاً بوصفها مفردة مكانية، هي في الوقت نفسه تخزن ذكرياتنا وتاريخ طفولتنا وأحلامنا بل حياتنا كلها.

إذ يرى (باشلار) أن "الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت، وإذا كان البيت أكثر تعقيداً، أي له قبو وأركان منعزلة ودهاليز وأروقة، فإن أحلامنا تكون أكثر تحديداً إذ نعود إليها دوماً في أحلام يقظتنا" (باشلار، 1984، ص46)، فعبء التحولات الحركية في الأمكنة، تغيير الأنساق بلغة المكان وبصيغات التكوين التي تتنوع تأثيراته في المتلقي وتغيير، فلو نظرنا إلى نافذة في لقطة ما، فأنها قد تكون رمزاً للأمل أو الضوء المنبعث يعبر عن حدث غير متوقع، وبهذا فالاستخدام فالمكان في السيناريو مكان مكثف يأخذ شكل الاستعارة وهو المدخل لإبراز لغة المكان.

ويبدو أن المتلقي متضامن مع هذه الحقيقة... كما يقول "كولدرج" وهو يتحدث عن الإيهام... رغباً في أن يُخدع متنازلاً من ولعه برؤية الأشخاص والأمكنة في أحجامها الحقيقية، إنها حقيقة تلوذ بالخيال قبلها عندما يريد أن يستعير الأجنحة وينبذ العكازات كما يقول: (فيكتور هيغو) "نابغاً الخيال الرومانسي أنها المسافة التي تفصل الواقعي أو المشابه للواقع عن المجازي" (معلا، 2004، ص8).

وبسبب أن الفلم هو خلق وإنتاج فيقودنا إلى عده لحظة اكتشاف غايات جديدة وإنتاجا فكريا، فالصورة بما تحويه من مكان في دينامية مستمرة إلى لحظة الاكتشاف تصل إلى تحديد غاياتها عن طريق وسائلها المختلفة، لذا فإن الصورة تمتلك أهميتها بعديها جوهر الفن وسمته الأساسية، ويأتي هذا كون إن المكان الضيق الذي يحتوي شخصيات الفلم هو الجوهر وعده المركز إذ إن الجوهر هو الذي يعين الموضوع الفني بعده معنى شيء ما، الذي هو في ذاته ، في تميزه من كل الأشياء الأخرى وتعارضه مع الحالات المتغيرة للشيء تحت تأثير ظروف مختلفة.

وبذا فإن العالم يبدو هو الظاهرة العامة أي الاشتغال الكلي ويغدو المكان المحصور هو الجوهر أو الأنموذج الذي ننطلق منه في تفسيرنا للعالم الخارجي أو الظاهرة وبسبب انه مدفوع بقوة إلى الداخل فهو يشكل صفة الشيء الرئيس، لأن الجوهر لا يوجد في خارج الأشياء، وإنما فيها ومن خلالها كونه صفتها الرئيسية المشتركة وقانونها، إذ إن الوعي يستند إلى مادة الواقع المستقلة عنه فان دوره يكمن في البحث عن الملاءمة الفنية عن طريق استخدام استعاري للعالم. لذا فان ظواهر العالم الخارجي ستكون شكلاً من أشكال النشاط الإنساني المعبر عنه بالجوهر أي المكان المحصور أو الأنموذج، فالمكان يحمل الظواهر لكنه يحرمها من خواصها الحقيقية لأن استقلالها عن الوعي يجعل من عدم انتظامها وانسجامها بعيداً عن تحررها لان جوهر الأشياء يستبدى في صورة حوادث مشوشة ومضطربة، أما الفن فيحرر المضمون الحقيقي للظاهرة.

وكل الظواهر التي تحمل النظام الذي يعطينا صورة حقيقية للعالم لا نستطيع أن ندرکه دون التفريق ما بين الظاهرة والجوهر، التفريق الذي يجعل من الاستعارة المكانية خاصيةً للظاهرة لأنها مفهوم قائم على أساس الإقرار بأن التفسيرات والفرضيات توفر صورة دقيقة عن الخاصيات الجوهرية للظواهر.

ولا تكتفي الظاهرة بالظهور استعاريا في الفلم السينمائي لوحدها، لأن طاقمها تهيمن على وحدات هائلة من الجوهر الذي "يحدد طبيعة الشيء وعنه تنشأ جميع جوانبه وعلاماته الأخرى" (بليخانوف، 1982، ص76)، فالجوهر هو الشيء الداخلي الرئيس.

إن الاستعارة المكانية التي تبحث عن التعبير الخارجي المباشر، وعن الشكل الداخلي هي الصورة المُستعارة وفيها تقوم الأشياء والظواهر المرئية في محيطها ... وهي تعيد إنتاج السمات الجوهرية العامة من خلال وسط الحواس.

فالاستعارة المكانية هي إعادة سمات المكان بفك التناقض ما بين الظاهرة والجوهر، فالصورة في هذه القضية تبدي مرونة في الكشف عن محتوى هذا التناقض "كنظام اشاري تستلزم بث رسالة بين المرسل (والفنان) " (صالح، 2015، ص8) والمتلقي ما بين المكان وعملية خلقه لأن الجوهر مهما بدا واضحاً فإنه يخفي نفسه خلف الظاهرة فبدونها لا يمكن إدراك الصورة لأنها تنقل ما هو عام، طبيعي وجوهري من خلال الخاص والفردى.

إن الأشياء حين تتصارع فيما بينها لغرض الوصول إلى أعلى صورة لها، ففي هذا الوصول تكمن علّة الصيرورة في العالم، كما أن الهدف لهذا التطور هو الغاية أو الصورة. لذا فالصورة هي الطاقة التي تحرك الأشياء حين تتحرر من داخل الشيء. إنها تُظهر ما هو استعاري وتكشف عن الاتجاهات في عملية تطور العلاقات بين الأشياء وبذا فأنها ليست تكوين صورة عاكسة Mirror-image لمعطيات مبنية على الملاحظة والاختبار. بل ذلك الانعكاس المشاكل فقط للواقع الذي ينسخ بعض روابطه وعلاقاته فقط.

وإذ تقوم الاستعارة بالكشف عن درجة عمق المكان وإدراكه فأنها تحدد جوهر التعميم الفني كتخطيط بنائي للنموذج والأصل، فالتعميمات الفنية تعطينا قدرة كبيرة وواضحة لمعرفة الأشياء، والنفاذ إلى عالم الإنسان الروحي، إنها تكسب الصورة للحظة الفاعلة في المعرفة، وهي الفعل.

إن العالم مؤلف من علاقات تظل البنية قائمة فيها حتى بعد أن ندخل تعديلات على بعض عناصرها، وان طبيعة العناصر الداخلة في البنية تقوم على علاقة عنصر بالعناصر الأخرى لكون الأبنية تتداخل في علاقات لتكون الأبنية الجديدة التي تشمل السابقة وتتكامل معها في أبنية عليا أوسع وأكبر، وفي هذا التداخل تتكون أبنية جديدة.

يرى (غولدمان) أن "البنية توجد عندما تشتمل في العناصر المجتمعة في كُلي شاملٍ بعض الخصائص المميزة" (فضل، 1987، ص192)، وحين تحاول الاستعارة أن تكشف عن التنظيم الاجتماعي والعضوي فان وجودها مستقل عن ذهن العالم الذي يتوصل إليها، لان لوجودها تنظيماً يهتدي إليه العقل حين يبحث عن هذه البنى، وإن كان يفتش عن ثباتها، فان هذا الثبات هو معرفة الوجود السابق لها، إذ إن معرفة الوجود السابق للبنى تمثل معرفة قبلية يمكن الانطلاق منها في تصور التطور اللاحق. ويلزم ذلك أن نجد الملامح التي تتفرد بها البنى وهي ما يميزها عن أي شيء آخر، وهذه الملامح هي ما تشترك بها الظاهرة مع سمات وملامح أخرى لدى سائر الأشياء، وهذا ما ندعوه بالمكان الخاص.

فالخاص هو الشيء المفرد أو الظاهرة في العالم المادي، ولا يوجد الخاص لوحده بل مرتبطاً بالظواهر والأشياء بصلات مختلفة ويمتلك ملامحاً فردية خاصة وسمات يشترك معها مع بقية الأشياء.

فالسيميائيون يرون أن الاستعارة المكانية هي إشارة محددة بموضوعها الدينامي بمقتضى طبيعتها الداخلية وهي تدخل بموجب علاقة مشابهة بينها وبين مدلولها، فالعلاقة التي تربط الدال والمدلول هي علاقة ربط المكان الخاص في ملامحه المشتركة مع أمكنة أخرى تدل عليه، وتكسبنا معرفة أولية في مدلولها عن طريق طبيعتها الداخلية.

أما الاشتغال العام للمكان فهو ما يلزم غالبية الأشياء الخاصة، المفردة، ففي اللحظة التي يكون فيها الخاص متميزاً بملامح تختلف عن غيره من الأشياء، يكون العام هو الذي يقربه من هذه الأشياء، ويحاول العام أن يربط بينهما، لذا فإن الخاص والعام لا يمكن أن يوجد منفصلين، بل تضمهما وحدة ذات جدل قائم، فالخاص لا يمكن وجوده من دون العام.

والمكان الخاص واشتغاله العام يتبدلان باستمرار، فليست هناك حدود ثابتة بينهما، وفي تطور الصورة يمتلك الخاص سمة عامة، ومن هنا فالخاص سيحتوي على الملامح الفردية الجوهرية لذا فالعام هو جوهر الخاص.

فالخاص في الصورة يوحي باحتوائه على عناصر عامة تشكل مفهوماً جديداً لقيمة التناقض الموجود ما بين العام والخاص، وقيمة هذا التناقض تبدأ حين يكون الخاص في الصورة مرتبطاً بظاهرة عامة وجديدة وتشكل جزءاً منسجماً مع الخاص.

إن المكان الخاص واشتغاله العام ليسا مترابطين فقط وإنما يتبدلان باستمرار ففي مجرى التطور وفي ظل ظروف معينة يتحول الواحد منهما إلى الآخر، فنجد الخاص يصبح عاماً والعام يصبح خاصاً. إذ إن معرفة العلاقة المتبادلة بين الخاص والعام تعطينا الإمكانية في معرفة تعقيدات عمليات الواقع الموضوعي المختلفة وتكشف الملامح المهمة للأشياء والظواهر.

وحين تراقب الصورة الحالات المختلفة للأشياء فإنها تتعمق في تحديد تصوراتها عن الخاص وتداخله بالعام فالحالة في صورتها الاستثنائية، الشاذة، فضلاً عن ذلك تبدو انموزجية. لأن الصورة تستطيع تحديد نماذجها، حين تستطيع أن تحدد سمات الخاص والعام.

## إجراءات البحث

### أولاً: منهج البحث

اختار الباحث في إنجاز بحثه، المنهج الوصفي التحليلي، إذ يوفر هذا المنهج إمكانية البحث في مفاصل عديدة في الصورة السينمائية ومنها الاستعارات والرموز وغيرها.

### ثانياً: مجتمع البحث

نظراً لعدم تحديد الباحث المدة الزمنية لبحثه ولكون طبيعة الدراسة هذه تتناول الاستعارة والطبوغرافيا في سيناريو الأفلام الحربية وجد نفسه أمام كم من سيناريوات الأفلام الحربية لذلك فإن مجتمع البحث سينحصر في سيناريو الأفلام الحربية.

### ثالثاً: عينة البحث

قام الباحث بإجراء عملية بحث عن العينة الفيلمية التي تخدم دراسته، وقد اختار فلم (Fury) بالطريقة القصصية وعلى وفق مجموعة من الاعتبارات والتي هي:  
أ- إن هذا الفيلم متميز في تاريخ الأفلام العالمية من جهة ترشيحه لنيل عدد من الجوائز كذلك خضوعه لتجاذب نقدي واسع.

ب- يمكن لهذا الفيلم الإجابة عن أهداف البحث من خلال أداة البحث.

ج- إن الفيلم ذو مستوى تعبيرى-صوري متميز يرتقي به إلى الدراسة والتحليل وذو مواقف فكرية متنوعة.

### رابعاً: أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة، فإن البحث يتطلب بناء أداة للبحث تستخدم في تحليل العينة الفيلمية المختارة وعليه سيعتمد الباحث على بعض النقاط الناتجة من الإطار النظري كأداة للبحث بعد حصول موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها، وكما يأتي:

1. المكان الخارجي أو الظاهرة العامة هو الموضوع الرئيس للاستعارة بينما المكان المحصور أو الجوهر هو الموضوع الثانوي لها.
2. الاستعارة المكانية لا تنعكس في مبدأ الاستبدال، ولكنها تحصل على التفاعل بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها.
3. الاستعارة المكانية تنتقي، وتحذف، وتظهر، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل الى موضوعه مبادئ تطبق عادة على الموضوع الثانوي.

سادسا: وحدة التحليل

تقتضي عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم. ولطبيعة الدراسة الحالية فقد اعتمد الباحث على اللقطة والمشهد كوحدة تحليل.

### تحليل العينة

معلومات عن العينة:

اسم الفلم: Fury

سيناريو وأخراج: ديفيد آير

تمثيل: Brad Pitt, Shia LaBeouf, Logan Lerman

نوع الفلم: دراما، حربي

طول الفلم: 134 دقيقة

العرض الأول: 2014/10/17

موجز قصة الفلم: تبدأ القصة عندما يموت أحد عناصر الدبابة، ليأتي جندي شاب ويحل محله "نورمان" ( لوجان ليرمان)، الذي يواجه صعوبات في التأقلم مع الفريق ومع قساوة الحرب التي تفرض عليه أن يقوم بأعمال وحشية، ويبدأ "واردادي" بتعليمه كيفية القتال، في ظل وعده لطاقم الدبابة الأربعة بخروجهم من الحرب سالمين، ويبدأ القائد مع باقي عناصر الدبابة مواجهة العدو بدبايتهم على الرغم من نقص الأسلحة والعتاد، في مهمة صعبة وخطيرة جداً.

أولاً- المكان الخارجي أو الظاهرة العامة هو الموضوع الرئيس للاستعارة بينما المكان المحصور أو الجوهر هو الموضوع الثانوي لها.

يجد كاتب السيناريو نفسه إزاء كم هائل من الموجودات لا سيما الأنواع الفيلمية التي تتعامل مع المكان السينمائي كونه القيمة العليا لصراع الشخصيات ففي الأفلام الحربية ومنها عينة البحث على الرغم من مروركم من الأماكن امام اعين المتلقين نتيجة القتال وتقدم الجيوش، إلا أن على كاتب السيناريو عدم اغفال القيمة التي يضيفها المكان لتطوير الحدث ومن ثم يمكن تقسيم المكان الى أماكن رئيسة وهي على سبيل المثال الدبابة (فيوري) التي تدور فيها اغلب معارك الفلم، بينما كانت الأماكن الأخرى، التي ممكن أن نطلق عليها ثانوية، هي أماكن كثيرة جدا فإفتتاحية الفلم يطالعنا السيناريست بلقطة الضباب وكما يلي:

1- خارجي، حقل مزارع، قبل الفجر

ضباب الصباح الثقيل يغطي كل شيء، وهناك وهج ضوء خافت يأتي من الشرق. يبدو ان الهدوء يسيطر على المكان ما عدا هدير مدافع بعيدة.  
عنوان كبير: مكان ما في المانيا النازية...

يظهر حصان عربي-اسباني من الضباب، فوقه ملازم في الجيش الألماني ممسكا بلجامه ومعتليا سراجة. يسير حصانه المنضببط باناقة فوق ارض وعرة. يدنو الهيكل المظلم من الحصان والفراس ...

انها دبابة أمريكية من نوع شيرمان محترقة - ما تزال مشتعلة. الدرع الصلب مزق مثل رقائق القصدير.

من الواضح في هذا الجزء اليسير من المشهد الأول أن وصف المكان يدل على قيام معركة ضارية حدثت قبل شروع احداث القصة. إن كل ما نراه والموجود في المشهد قد تم تدميره فالدبابات محطمة والنيران مشتعلة وهناك شيء قادم من الأفق يتبين لاحقا أنه ضابط الماني يتبختر على فرسه. مايلبث أن يخرج عليه قائد دبابة (فيوري) ليقتله ويطلق سراح الحصان. ويتم اصلاح الدبابة وتسير وسط القذائف التي تهال عليها من هنا وهناك. وبنفس الكيفية مع فارق بسيط تكون نهاية الدبابة (فيوري) وطاقتها خلال المشهد الأخير للفيلم، وكأن بوصف هذين المشهدين يكون ما بينهما نتيجة طبيعية لاي صراع داربين القوى المتقاتلة في الحرب آنذاك.

تبدأ التماثلات المكانية من هذا المنظور الضيق في كيفية جعل الدبابة العالم الكلي للشخصيات بينما وعبر سرورة أحداث الفلم تظهر التجليات الحقيقية والدوائر الأكبر والأشمل لتلك العلاقة ما بين الشخصية والمكان الحالي لتشمل مكان ابعد من العلاقة الضيقة التي تتضمن المكان الجوهر. وذلك من خلال بعض الموجودات مثل الصور الفوتوغرافية الخاصة بطاقم الدبابة ملصقة على جدارها الداخلي مما يتيح للشخصيات ان تخرج من أجواء التوتر الى فضاءات خارج مكان الصراع وهذا الشعور ينتاب الشخصية (نورمان) عند دخوله لأول مرة داخل الدبابة. الترتيب المنظم للدبابة من الداخل بحيث نجد رفوف قد وضعت فيها ملابس مرتبة وقبعة حربية يعطي انطباع عن كيفية الحياة التي يعيشها طاقم الدبابة وعن انسجامهم الفكري رغم تباعد اصولهم العرقية. ومن ثم ليربط ربطا استعارياً بين حياتهم قبل الحرب أي الحياة المدنية وبين حياة العسكر، لأن التنظيم والترتيب ينسحب على الموجودات كافة.

ثانيا- الاستعارة المكانية لا تنعكس في مبدأ الاستبدال، ولكنها تحصل على التفاعل بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها:

إن فهم النص بمراعاة ما قبله وما بعده يدعى دلالة السياق. فدلالة السياق الفلحي لا يمكن استنباطها إلا من خلال إدراكنا وتمييزنا الواعي لترتيب اللقطات في المشهد الواحد. من ثم فان وصف لقطة الاستعارة المكانية تنطلق أولا من وجود بؤرة الاستعارة في وسط سياقي يتيح لها من تفعيل نفسها ومن ثم انطلاق المعنى الاستعاري. ففي المشهد الأول من سيناريو عينة البحث تقبع استعارة مكانية تكون نابعة أساسا من المشهد الأول فسياق المشهد كان كما يلي:

1. فارس يركب فرس قادم من عمق الكادر متجها نحو الكاميرا. لا توجد اضاءة سوى ضوء بسيط ازرق اللون قادم من خلف الفارس. ما يلبث مسيره ان ينحرف نحو يسار الكادر. وتبدأ الكاميرا في حركة متابعة معه.
2. لقطة قريبة تظهر فيها ارجل الفرس وهي تسير وسط مجموعة من الأشياء تشتعل فيها النيران
3. لقطة متابعة يظهر فيها الفارس مع فرسه الأبيض اللون وهو يسير وسط مجموعة من الدبابات والاليات المحترقة. وعند مسيره بالقرب من دبابة معطوبة يفتقز عليه شخص ما ويلقي به من فوق فرسه. ويبدأ بضربه وطعنه بالحربة.
4. لقطة متوسطة الجندي الأمريكي يجثو فوق الضابط الألماني وينتهي من طعنه في راسه والدماء تسيل من الضابط.
5. لقطة متوسطة الجندي الأمريكي يبدأ بنزع اللجام عن الحصان الأبيض وينظر اليه ويمسح على راسه بلطف من ثم يطلق سراجه. يبدأ الحصان بالمسير من حيث اتى. ويعتلي الجندي ظهر الدبابة ولايزال نظره متمسرة نحو الحصان.

من الواضح ان استخدام الحصان هنا في بداية الفلم له دلالة واضحة لما يوحي إليه الحصان من سمات الفروسية والاصالة وأن اللون الأبيض النقي يشير بما لايقبل الجدل على السلام إلا ان هذا السلام كان مشروطا بهيمنة الضابط الألماني عليه. وتقع بؤرة الاستعارة في نهاية سياق الجملة الفلمية لتكون نتيجة طبيعية لما تقدمها من لقطات. وان اطلاق سراح الحصان في نهاية اللقطة ما هو إلا فعل يجعل المتلقي على تعاطف مع الامريكان الذين قدموا لتحرير العالم وزرع السلام في العالم. ومن الجهة الثانية رسالة قوة الى الخصوم تلخص في أن الذي يأتي ليقاتل الجيش الأمريكي سوف لن يعود الى جماعته. وترتبط بؤرة الاستعارة مع اللقطة الأولى من المشهد التالي ليتكون المعنى النهائي والذي مفاده نحن الامريكان مستعدون للموت في سبيل تحرير شعوب العالم. وسياق المشهد الثاني كما يلي:

1. لقطة قريبة داخل الدبابة أيادي متشابكة مضرجة بالدم.
  2. لقطة قريبة لجندي اخر من افراد طاقم الدبابة يبدو أن ملامحه أقرب الى المكسيكية وهو صاحب إحدى الأيدي المضرجة بالدم
  3. لقطة قريبة ليدنين تعملان على إصلاح شيء ما داخل الدبابة
- وهكذا نجد أن للسياق او ما يحيط ببؤرة الاستعارة من لقطات اثراً كبيراً في تفعيل بؤرة الإستعارة وإمدادنا بالمعلومات الكافية ، إذ لولاه -السياق- لما اكتملت الجملة ومن ثم فانه يؤثر في المعنى المطلوب أي فهم معنى بؤرة الإستعارة وفك شفرتها ومن ايصاله ذلك المعنى الإستعاري الى المتلقي.
- ثالثاً-الاستعارة المكانية تنتقي، وتحذف، وتظهر، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل إلى موضوعه مبادئ تطبق عادة على الموضوع الثانوي:

ان عملية الوصف المكاني له دور فعال سواء كان هذا وصفا على الشاشة من قبل المخرج ام وصفا مكتوباً على الورق من قبل السيناريست من خلال هيكلية الترتيب السياقي للقطات ومن ثم ما

نتجته من دلالة قد تكون غامضة في بعض الأحيان وتحتاج إلى تفكير عميق لاستنتاجها واستخلاص معناها. وتبدأ من عملية الانتقاء والتي هي أولاً من فكر المخرج أساساً في نظريته إلى طبيعة الاستعارة الداخلية . فهي تفكير مبدع في الربط الديالكتيكي بالسابق واللاحق بحيث يظهر أن للمعنى معنى آخر يتماها معه فالمعنى الاستعاري يعتمد على ثلاثة مبادئ أو عوامل رئيسة هي: فكر المخرج والمتلقي والسياق الذي وردت فيه وصف المكاني . ففي البداية يجب على المخرج أن ينتقي لقطة أو شيء ما داخل اللقطة أو ترتيبية معينة للقطات بحيث توصل إلى المتلقي شفرة خاصة وواضحة (هنا الوضوح نسبي) أن هناك شيئاً ما قد استبدل أو يدلل عليه من خلال شيء أخروضع. وهو أقرب إلى رمزية الاستعارة منها إلى الاستبدال الحقيقي في الرفع والإخفاء. ففي المشهد الأخير ينظر الشخصية (نورمان) وهو مستلقي تحت الدبابة (فيوري) هاربا من الموت بعد معركة مع الألمان استبدل فيها الطاقم ودفعوا ارواحهم نتيجة الصراع. كان (نورمان) خائفاً جداً فعند قدوم الصباح يحس بوقع اقدام حول الدبابة وحين تفتيشه عن الصوت تظهر لقطة لأقدام حصان بيضاء اللون، الا ان انتقاء هذه اللقطة قد قامت بحذف لقطات وامكنة كثيرة كان من الممكن أن تأخذ طريقها الى الشاشة. ومن ثم انها كانت لقطة استعارية عن أفكار أيديولوجية واضحة قدمت من بداية الفلم لتستقر في نهايته فكما كان الحصان في اول الفلم قد تحرر من صاحبه النازي بكل ما تنطوي عليه اللقطة من معنى فقد قام نفس العنصر بتحرير الشخصية (نورمان) في نهاية الفلم وبدلاً من اخراج سير الجنود الامريكان وحرهم والتقدم نحو الدبابة (فيوري) تم حذف الجميع واستخدام لقطة حوافر الخيل للدلالة على التحرير وكذلك الثبات والانتصار.

ومما لا شك فيه أن الإستعارة ترفع المكان بكامله من الشريط الفلمي ولكن عملية الحذف تكون نسبية فكيف أن الحذف سيكون نسبياً ونحن لا نرى المكان جملة وتفصيلاً في المشهد؟ في الواقع العياني أننا لا نراه فعلاً. ولكن نحسه من خلال الشيء الذي استبدل به أيأن هناك رابطاً ما بين طرفي الاستعارة (المستعار له والمستعار منه) تجعلنا نستشعر المكان من خلال خصائص المستعار منه، فإننا لا نرى عملية القتل بكاملها في الأفلام ولكننا نجد أن الدماء تلتطخ على النافذة أو الحائط فهناك رابط ما بين عملية القتل البشعة التي حذفها ولم يظهرها على الشريط الفلمي. فعملية الإظهار حصلت ولكن بطريقة غير عيانية وإنما استبدلت بلقطة أخرى. فهذه المبادئ والصفات التي تشترك فيه لقطتا (المستعار لها والمستعار منها) ترشد المتلقي لفهم مضمون بؤرة الاستعارة.

أما عملية التنظيم فلها دور في عملية الفهم من قبل المتلقي بان الحدث ما زال مستمرا وأن اللقطة المستعار منه هي دخيلة (Insert) في سياق الحدث الأصلي. ففي المشهد الاستعاري الأول وهو مشهد (تحرير الحصان). تصبح عملية التنظيم مريكة لولا استمرار الحدث في اللقطة وصعود قائد الدبابة الى اعلى برج الدبابة لان لو كانت اللقطة قد قطعت الى لقطتين لاصبحت لقطة صعود القائد الى برج الدبابة هي اللقطة الأخيرة في الجملة الفلمية ولفصلت المعنى الأول ولانطلق معنى ثاني مفاده ان بتحرر العالم على يد الامريكان فانهم سوف يقفزون الى قمة الأمور او صعودهم هو نتيجة مساهمتهم في تحرر الشعوب اذن هناك معنى مغاير نتيجة تغيير ترتيب بؤرة الاستعارة في الجملة الاستعارية ولكن وجود اللقطة في نهاية المشهد سوف تندمج مع المشهد الذي يليها وبذلك تصبح بؤرة الاستعارة في سياق

المشهد اللاحق أيان التنظيم قد اجتاز الجملة وأن القول فيما يحيط بالإستعارة سوف يمتد إلى لقطات أخرى هي غير داخله أصلا في المفهوم الاول.

### النتائج والاستنتاجات

#### النتائج:

- 1- تتجلى طوبوغرافيا اللقطات الاستعارية من خلال عدد من المظاهر وهي تابعة لرؤية صانع العمل الذاتية ففي عينة البحث ظهرت على شكل وصف لموجودات ربطت الفكرة التي تراود المخرج والسيناريست وبين الأيديولوجية التي تحملها الشخصيات نتيجة موقفها من الصراع فبعضهم لا يؤمن بالحرب مثل (نورمان) والذي يجد نفسه منساقا الى القتل سوفا. وبين قائد الدبابة الذي يعد أن الدبابة هي بمثابة بيته ويجب الدفاع عنها حتى الموت.
- 2- اللقطة المستعارة قد تكون نابعة أساساً من الحدث ذاته، ولكن على المخرج أن يكمل سياق الاستعارة قبل الانتقال من المشهد الاستعاري والا اختلطت بؤرة الاستعارة بمحيطها. فبؤرة الاستعارة كانت لقطه اطلاق سراح الحصان أما ما بعدها وما قبلها فهي الإطار المحيط بالاستعارة ولو قطعت لقطه الحصان لاصبح هناك معنى اخر غير المعنى المنشود.
- 3- تجلت عملية الحذف والإظهار في عينة البحث من خلال الترابط المكاني ما بين اللقطة المستعار منها واللقطة المستعار لها فنحن لا نرى وصف للمعارك المكان الخارجي الذي أوصل الامريكان الى الدبابة ولكننا نجد ما يشير إليه فالانتصار والتحرر يكمن في لقطه حوافر الحصان الأبيض. أما التنظيم فقد ظهر في تراتبية اللقطات بحيث لو حذفت لقطه لأصبحت الجملة المرئية غامضة وهذا ما أظهره المشهد (اطلاق سراح الحصان+ الايادي المضرجة بالدم).

#### الاستنتاجات:

- في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث الحالي وأهدافه، يمكن للباحث استنتاج الآتي :
- 1- تتجلى الطوبوغرافيا للقطات الاستعارية بعدة كفاءات داخل سياق المشهد الفلمي وكانت مرتبطة اساسا بقدرة المخرج على استخدامها وتوظيفها بشكل يمكن المتلقي من استيعاب الفكرة بدلا من الحدث.
  - 2- إن الطوبوغرافيا بشكل عام تظهر دلالة سياق اللقطات وهي احد المفاتيح التي من خلالها يمكن تفسير اللقطة بؤرة الاستعارة ومن ثم فهم النص بشكله العام.
  - 3- من خلال الوصف المكاني يمكن للقطه المستعارة ليس فقط استبدال المكان والزمان، وإنما تنتقي لتشفير الأحداث والمكان وتنتظر المتلقي كي يفك ذلك التشفير وكذلك فانها تحذف وترفع المكان الفلمي وتنظم عملية الفهم من خلال الربط الديالكينيكي باللقطات السابقة واللاحقة في سياق فيملي محدد.

### المصادر

- (1) ورن.بول،السينما بين الوهم والحقيقة، تر: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1972، ص38
- (2) موران.ادغار،روحالزمان، ج1، تر: د.انطوان حمصي، منشوارتوزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٥، ص36
- (3)Whately,R.,Elements of Rhetoric,Harper&Bros,new York,1953,P.280
- (4)Richards,I.,A.,Interpretation in Teaching,London,Routledge and Kegan Paul,1938,P.121
- (5) باشلار.جاستون،جماليات المكان. ط2، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1984، ص46.
- (6) معلا.نديم، لغة المعرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2004، ص8.
- (7) بليخانوف.جورج،المادة والمثالية في الفلسفة، تر: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1982، ص 76.
- (8) صالح. زينب كاظم، دلالة الرموز الشعبية وأثرها على الهوية الوطنية، مجلة الاكاديمي، العدد(71)،2015، ص 8
- (9) فضل.صالح،النظرية البنائية في النقد الأدبي، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، 1987، ص 192.

## The metaphoric problem of topography In the scenario of war films Model the film (fury)

.....Ihab yassin taha

### Abstract:

The study of topography most important studies and depth of any literary or artistic text and occupy the thinking of many who work in art at generally. There is hardly any film scenario from description in general of the indispensable elements of the composition and place one. So the place starts form since the scriptwriter begins to view the result of the description begins to feature the emergence of there are simple operations in the scenario soon to receive growth as a final achievement in the film. The description of the place begins to take on an allegorical character as a language version in the script, soon translated into another language, the language of the picture. Which in turn complement the creative ring of cinematic art and have a significant impact in terms of content and methodology and installation in it and so we know the real meaning of the full meaning behind the core and show the strength of description of the metaphorical place and seek to reveal the structure and functions and then full knowledge of how they operate within the context of the film footage. Accordingly the nature of the research required that the researcher divide the current study into five chapters:

- 1- Methodological Framework for Research: stating the research problem, which was: How can spatial description (topography) bring metaphorical meanings outside the text of a script?
- 2- Theoretical framework and previous studies: where the theoretical framework that was Includes:
  - The first topic: The metaphor and the cinematic concept
  - The second topic: Metaphor and topology in the scenario.
- 3- Search procedures: The Search procedures as adopted researcher descriptive analytical method.
- 4-Sample analysis: analyzed a sample in which the researcher and his research was not (Fury) director (David Ayer).
- 5-Results and conclusions: Output researcher set of results from the analysis tool developed by his research. With a set of conclusions that explain the goals of his research.