Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1513

The Semantic Shift Of Place In The Cinematic Film (The film "Platform" is an example)

Saad Nadhom Issa [a1]

[a] *Ministry of Education, Al-Karkh First Education, Mixed Evening Fine Arts Institute*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 1 August 2024
Received in revised form 28 August 2024
Accepted 1 September 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Shift, place, significance

ABSTRACT

This research is concerned with studying the semantic shift of place in the cinematic film, in order to determine the new semantic and aesthetic dimensions that the shift of place from the ordinary adds. This process can only be done by demolishing the usual structure of the elements (or element) of cinematic expression, taking into account giving one of these The elements dominate the rest of the other elements, in order to create a new structure that expresses the content of the topic's message. The research included the following: Chapter One: The problem of the research, its importance, the need for it, its goal and its limits, mentioning the name of the sample, then defining the terms to provide the procedural definition of the research. Chapter Two: It includes three topics: The first - the concept of displacement and its historical root. Second: The significance of place in literature and art. Third: Representations of the operation of the semantic shift of place in the film. It ended with indicators of the theoretical framework and previous studies. Chapter Three: Research Methodology. Chapter Four (Results and Conclusions): Results:

1.The shifting of the significance of the place performed an aesthetic and poetic function, to distance itself from the superficial meaning in order to express the submerged meaning in a way that is consistent with different subject events.

2.The lighting served as a supporting element for the dominant element of the place. Displacement must have a dominant expressive element in order for it to perform its metaphorical function.

3.The change that occurred in the architecture of the place led to the transformations that occurred in the events of the subject and the psychology of the characters towards the place, which subsequently led to the creation of characters who rebel against the place. The conclusions are:

1- The form of the place is a framing structure for the events of the subject - there is an inseparable relationship between them that ultimately leads to identifying the significance of the characters' actions.

2- Style is what creates form. Therefore, changing the architecture of the place to suit the theme of the film could indicate the style of its creator.

3- The place in its physical form (sometimes) is a neutral entity that does not acquire the characteristic of familiarity or hostility, but the nature of the event, and the way the characters interact with it, is what gives it its identity. Also, treating the shape of the place (its architecture) in a way that is different from the usual will necessarily lead to a dramatic and aesthetic shift in its significance.

Then the search ended with a list of sources.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Saad68essa@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1513
Saad Nadhom Issa: The Semantic Shift Of Place In The Cinematic Film (The film "Platform" is an example)
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي
(فيلم المنصة أنموذجاً)

م.د سعد ناظم عيسى [1]

الملخص:

يختص هذا البحث بدراسة الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي، للوقوف على ما يضفيه انزياح المكان عن المألوف من ابعاد دلالية وجمالية جديدة، ولا يمكن ان تتم هذه العملية الا عبر هدم البناء المعتاد لعناصر (أو عنصر) التعبير السينمائي مع الاخذ بنظر الاعتبار منح احد هذه العناصر السيادة على باقي العناصر الأخرى، بغية إنشاء بناء جديد يعبر عن مضمون رسالة الموضوع. وتضمن البحث ما يأتي: الفصل الأول: مشكلة البحث، وأهميته والحاجة اليه وهدفه وحدوده، مع ذكر اسم العينة، ثم تحديد المصطلحات لتقديم التعريف الاجرائي الخاص بالبحث. الفصل الثاني: تضمن ثلاثة مباحث: الأول- مفهوم الانزياح وجذره التاريخي. الثاني- دلالة المكان في الادب والفن. الثالث- تمثلات اشتغال الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم. وانتهى بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة. الفصل الثالث: منهج البحث. الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)فكانت على النحو الآتي:

النتائج:

1. انزياح دلالة المكان أدت وظيفة جمالية شاعرية، للنأي عن المعنى السطحي وذلك للتعبير عن المعنى الغاطس وبشكل ينسجم مع أحداث موضوعة مختلفة.
2. اشتغلت الاضاءة كعنصر ساند لعنصر المكان المتسيّد. اذ لابد للانزياح من عنصر تعبيري متسيد ليؤدي عبره وظيفته الاستعارية.
3. التغيّر الذي جرى على معمارية المكان ادى الى التحولات التي حصلت على احداث الموضوع، وسايكولوجية الشخصيات تجاه المكان، وهو ما أدى بالتالي الى خلق شخصيات متمردة على المكان.

اما الاستنتاجات فهي:

1. شكْلُ المكان هو بنية مؤطرة لأحداث الموضوع - فهنالك علاقة تلازمية فيما بينهما تفضي بالنهاية الى التعرف على دلالة أفعال الشخصيات.
2. الأسلوب هو الذي يكوّن الشكل. لذا فان تغيير معمارية المكان لتلائم موضوعة الفيلم، يمكن ان يشير الى أسلوب مبدعه.
3. المكان في صورته المادية (في بعض الاحيان) هو كيان محايد ولا يكتسب صفة الألفة او العداء، الا ان طبيعة الحدث، وطريقة تفاعل الشخصيات معه، هو ما يمنحه هويته. كما ان معالجة شكل المكان (معماريته) بطريقة مغايرة للمألوف ستؤدي بالضرورة الى انزياح دلالته دراماياً وجمالياً.

ثم انتهى البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، المكان، الدلالة

الفصل الأول- الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يُعد المكان أحد أهم العناصر الفنية في الفيلم السينمائي ذلك ان "السينما هي فن المكان" (Martin, 2017, p. 225) وهو الجزء الحاوي لهذه العناصر، وبدونه لايمكن أن تنوجد هذه العناصر، كونها تعمل على تأثيثه، كالإكسسوارات والديكورات والاشياء

[1] وزارة التربية/تربية الكرخ الاولى- معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط

الأخرى فضلاً عن الشخصيات المؤدية للأحداث الجارية ضمن المكان. ومن المعلوم ان لكل مكان شكله ووظيفته ودلالته، لكن عندما يُستخدم المكان استخداماً مغايراً لما ألِفه المتلقي من حيث الشكل وما يتبعه من معنى ناتج عن علاقات التآلف والتضاد فيما بين العناصر السينمائية، فانه والحالة هذه سيخضع لانزياح دلالي سيغير بدوره من طبيعة الصراع الدرامي بالشكل الذي يتماشى ومجريات الاحداث الفيلمية المعروضة، بالتالي تغيّر دلالاته. ومن هذا المنطلق يمكن تحديد مشكلة البحث بالآتي: (ما كيفيات تمثل الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي؟). وهنا تظهر الحاجة إلى البحث، في كونه يسلط الضوء على هذا المفصل المهم في سيميوطيقا الحقل السينمائي، الذي يسهم بدوره في تعميق الفهم العلمي للانزياح في عنصر المكان، لبيان قدرته على إنتاج دلالات جديدة تنضاف الى الدلالات التي ألِفها المتلقي.

هدف البحث: يهدف البحث: الى: الكشف عن كيفية انتاج الدلالات المتولدة عن انزياح عنصر المكان في الفيلم السينمائي.

أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث في كونه بحثاً متخصصاً بدراسة الانزياح الدلالي الناتج عن الاستخدام غير المألوف لعنصر المكان في الفيلم السينمائي، ليتبين لنا اهمية هذا الانزياح جمالياً وسايكولوجيا واسلوبياً، ومن هنا تتوضح لنا الحاجة الى هذا البحث، فضلاً عن كون هذا البحث سيشكل اسهامة متواضعة لدارسي السينما وكل من يسهم في العملية الاخراجية كمصممي ديكورات المكان والعناصر الأخرى الداخلة في ضمن بنية الفيلم.

حدود البحث: يتحدد البحث بالآتي:

1- الحد الموضوعي: يتحدد البحث في إطاره النظري بدراسة الانزياح الدلالي الذي يطرأ على عنصر المكان في الفيلم السينمائي.
2- الحد الزماني: وفيه يتحدد البحث بدراسة الأفلام الحديثة الإنتاج للفترة ما بين 2015-2021.
3- الحد المكاني: السينما الاسبانية.

عينة البحث: اختار الباحث فلم (المنصة platform) للمخرج (جالدير جازتيلو أورتيا) إنتاج عام 2019 كعينة قصدية لأسباب سيوردها الباحث في الفصل الثالث.

تحديد المصطلحات:

1- الانزياح:

لغةً: (نزح: نزح الشيء ينزح نزحاً ونزوحاً. وقد نزح فلان اذا بعد عن دياره) (Manzur, 2005, p. 231). وورد أيضاً في معجم اللغة العربية المعاصرة، "انزاح انزياحاً، فهو منزاح (...) وانزاح الشيء: زاح، ذهب، تباعد: تنحى عنه وتباعد" (Omar، 2008، صفحة 1014). ومن هذين التعريفين نرى التأكيد على التباعد الذي يؤدي الى التغيُّر من حالة الى أخرى.

اصطلاحاً: انتشر مصطلح الانزياح في الدراسات النقدية والاسلوبية كما ارتبط بالشعرية، وما ارتباطه هذا الا ليضفي على المنجز الادبي والفني قيماً فنية وجمالية، وذلك لإنتاجه دلالات لغوية مغايرة (منضافة) للدلالات المتعارف عليها. وعلى مستوى علاقة الانزياح بالشعرية يرى (جون كوهن) "أن الشرط الأساسي والضروري لحدوثِ الشِّعرية هو حصول الانزياح، باعتباره خرقاً للنظام اللغويّ المعتاد، وممارسة استطيقية" (Ismail, 1999, p. 103)، مما يعني ان ليس كل خروج عن المألوف والسائد هو انزياح، بل يجب ان يتحقق من هذا الانزياح تغيُّر في الدلالات وان يكون هذا الاستخدام ذا قيمة جمالية وتعبيرية. فالانزياح انما هو "طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية" (Hussein, 2007, p. 395) مغايرة لما ألفه المتلقي، وهذه هي الغاية المرجوة من الانزياح.

2- المكان:

لغة: ورد في معجم جمهرة اللغة على أنه "مكان الأشياء وغيره" (Duraid, 1980, p. 5) وعليه يمكن عد المكان بانه الموضع الذي توضع به الأشياء وغيرها من حيوان ونبات وانسان وجماد، كما ان "لفظة المكان هي مصدر لفعل الكينونة، والكينونة هي الخلق الموجود، والماثل للعيان الذي يمكن تحسسه وتلمسه" (Fougali, 2008, p. 169)، وللمكان ايضاً في المعاجم العربية مرادفات كثيرة

منها: الفضاء ،المحل، الأين، الحيز، الموقع، المجال، الفراغ، الخلاء، الملأ، البيئة، البقعة... وما إلى ذلك من الألفاظ المتقاربة في المعنى.

اصطلاحاً: عند (أرسطو) يعد المكان موجوداً بوجودنا. أي ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، فهو يُدرك بالحركة (الانتقال من مكان إلى آخر). والمكان اسبق الى الوجود من كل الموجودات، الا انه ليس له وجود مالم ندركه (Al-Obaidi, 1987, p. 17). بينما المكان عند (هنري ميتران) "هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخلية ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة" (Lahmdani, 1991, p. 99). أي ان المكان يحفز الشخصية على إيجاد الاحداث. ومن خلال ثالوث المكان والاحداث والشخصيات، بالإضافة الى تظافر العناصر السردية الأخرى، يتشكل النص السردي.

3-الدلالة:

لغة: الدلالة هي كلمة مشتقة من الفعل(دلّ): أرشد، وجه،... الخ، وجاء تعريف الدلالة في لسان العرب بانها "الدليل: ما يستدل به، والدليل: الدال، وقد دله على الطريق، يدله دلالة، او دِلالة ودَلالة" (Manzur, 2005, p. 19)، ويرى الباحث ان مفردة الدلالة لا تحتمل أكثر من هذا المعنى، فهي قائمة على الإرشاد والتوجيه.

اصطلاحاً: عرفها (الشريف الجرجاني) بأنها "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر" (Al-Jurjani, 1969, pp. 61-62) ويقصد بالشيء الأول الدال، اما الثاني فهو المدلول، ومن خلال هذا النص يمكن أن نستشف تلازم هذين الشيئين، حيث تُستعلم حالة الشيء (المدلول) من حالة أخرى هو عليها (الدال) وعليه فان الدلالة لا تخرج عن تظافر الدال والمدلول معاً، وهنا تصبح للكلمات والعلامات اللغوية (اللفظية وغير اللفظية) معانٍ ودلالات يُصطلح على مدلولها.

التعريف الاجرائي: الانزياح الدلالي للمكان هو عملية الاستخدام غير المألوف لعنصر المكان للتعبير عن رؤية فنية تتصف بالشاعريّة، تؤدي بالتالي الى توليد دلالات ايحائية (لذات العلامة)، تستدعي التأويل.

الفصل الثاني – الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول / مفهوم الانزياح:

تعددت مصطلحات ومسميات عملية الاستخدام غير المألوف للكلمات والصور المستخدمة في خلق الاعمال الشعرية، وقد تم التعبير عنها بمصطلحات عدة منها: (التجاوز، الانزياح/ لفاليري، الانحراف/ لسبيتزر، الانتهاك/ لكوهن، خرق السنن/ لتودوروف، التحريف/ لجماعة مو)، وغيرها من المصطلحات الأخرى التي فاقت الأربعين مصطلحاً، ويعد مصطلح الانزياح الذي أطلقه (فاليري) من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية الغربية المعاصرة فقد اطلق عليه تسمية اسلوبية الانزياح، كما يعد علماً قائماً بذاته، كونه يقوم على نظرية متجانسة ومتماسكة تستند إلى اللسانيات الأدبية على اختلاف تياراتها. أما في الدراسات العربية فقد شاع استخدام مصطلح الانحراف بدلاً عن الانزياح، فالانزياح عند (منذر عياشي) مثلاً، هو "إما خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه" (Al-Adous, 1980, p. 180) ويتم ذلك بقصدية من قبل مبدع العمل أدبي كان أو فني. لقد عدت ظاهرة الانزياح من الظواهر الهامة في الدراسات الألسنية والأسلوبية على السواء، كونها تدرس اللغة الشعرية على انها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف والذي يمثل بصورة عامة أساس البلاغة. وعليه شكل الانزياح احد اهم مظاهر الأسلوب، ذلك أن " الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار" (Cohen, 1986, p. 15)، بمعنى ان الآثار الناجمة عن الأسلوب لا يمكن ان تنوجد مالم تكن مخالفة لقاعدة او استخدام مألوف، وهنا نلاحظ مدى التطابق الكبير بين تعريفي الأسلوب والانزياح، وعلى هذا الاساس عُد الانزياح من أشهر مفاهيم الاسلوبية التي ظهرت مع الشعرية الحديثة، ذلك أن اللغة الشعرية تختلف عن غيرها اختلافاً كبيراً، فاللغة الأدبية والفنية ميالة الى استخدام الرمز والاستعارة، لتبتعد عن المباشرة في الطرح للإيحاء بمضامينها، مما يستدعي التأويل للوصول الى معنى (معاني) المنجز الادبي والفني.

ومما تقدم فان الانزياح في وصف أولي له هو "استعمال المبدع للغة، مفردات وتراكيب وصور، استعمالاً يخرج به عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر" (Wais, 2005, p. 7)بمعنى ان الانزياح هو

تقنية يستخدمها المبدعون للتعبير عن تجربتهم الشعورية. ومن خلال هذا التعريف يمكن الكشف عن وظيفة الانزياح الرئيسة وهي تمييز الكلام الفني من غير الفني، إذ ان الانزياح يحدث في عنصر وظيفي متسيد كي يؤدي وظيفة استعارية علامية.

عند تناول (جان كوهين) لمصطلح الانزياح بشكل مستفيض في كتابه (بنية اللغة الشعرية) وفي معرض حديثه عن اللغة الشعرية في نظرية الانزياح لديه، ذكر بان الانزياح انما يقوم على مجموعة من الثنائيات ضمن استراتيجية الشعرية البنيوية، فقد أثار فيه ثنائية التضاد، (المعيار/ الانزياح) مستمداً هذه المفاهيم من الأسلوبية الشائعة في فرنسا، أسلوبية (شارل بالي)، الذي عَد الأسلوب انحرافاً فردياً بالقياس إلى القاعدة. لذا اعتقد (كوهن) بأن " الانزياح هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي" (Cohen, 1986, p. 55). بمعنى ان الدلالة الناتجة عن التراكيب المألوفة لاتحمل سوى دلالتها الاصلية (المباشرة). فالكلام عادةً ينقسم الى كلام مألوف يتسم بالوضوح والشفافية والمباشرة وآخر غير مألوف منزاح عن التداول، كلام يحتاج الى تأويل اي ذو دلالات مركبة (إضافية). يسمى المألوف والمتداول معياراً، ويسمى غير المألوف (غير الخاضع للمعيار) انزياحاً. ويقع الانزياح عند (كوهن) في نوعين:

1. انزياح استبدالي (دلالي):

وفيه تكون الاستعارة والمجاز والكناية، عماد هذا النوع من الانزياح، فهو متعلق بجوهر المادة اللغوية أو بدلالتها لذلك سماه (كوهن) بالانزياح الاستبدالي (فالواقعة الشعرية عنده هي خرق لقانون اللغة، أي انزياحاً لغوياً يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية، وإن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة، والاستعارة حسب كوهن تعد من أبلغ وأعقد الصور الأخرى، وتقع في المقام الأول فهي التي تزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، بل وأكثر من ذلك أنها المنبع الأساس لكل شعر) (Wais, 2005, p. 112).

2. انزياح تركيبي (لغوي):

يعتمد هذا النوع على طريقة الربط بين الدوال بعضها بالبعض الآخر، فمن المعروف أن تركيب (نظم) العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي الذي يخلو من اية قيم جمالية. بينما العبارات الشعرية تحمل في كل علاقة من علاقاتها مجموعة من القيم الجمالية، فالشاعر مثلاً، على حد قول (كوهين)، هو شاعر" بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي" (Wais, 2005, p. 120). ولكن لا يجب الاخذ بهذا الرأي حرفياً، فالشعر لا يخلو من الفكر.

إن ما اتفق عليه معظم باحثي الغرب ومعهم العرب، هو أن الانزياح خاص بلغة الشعر، وهو اعتقاد لا يمكن التسليم به بشكل مطلق، ذلك أن هناك انحرافات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى، وبذلك لم يعد الانزياح خاص بلغة الشعر حصراً، إذ أن مظاهر الانزياح من استعارة ومجاز وكناية وتخييل وغيرها من التقانات الأخرى قد تتجلى في العمل القصصي والروائي، ومن ثم في الفيلم السينمائي، لاتخاذه من هذه الاجناس مادة أولية فضلاً عن الاستفادة من تقنياتها السردية.

وعلى أساس ما تقدم يمكن القول ان فكرة الانزياح تعتبر خرقاً منظماً لشفرة اللغة، ومحاولة لبناء نمط شعري آخر بنظام جديد، فتجاوز نمطية اللغة أصبح من أهم المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر، والفنون الابداعية الأخرى، كما يمكن عده أسلوباً يمكن تَتَبعه.

المبحث الثاني/ انواع ودلالات المكان في الادب والسينما:

يعد المكان في الادب عنصراً مهماً من عناصر السرد وخاصة في الادب الروائي، كون المكان في كل أبعاده سواء الواقعية منها او المتخيلة، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص وبكل ما يحويه من شخصيات واحداث تتحرك ضمن ازمنة معينة، اذ يتميز عنصر المكان بخصوصيته ووظائفه المتعددة التي تتحكم بتكوين إطار الحدث لتساعد القارئ على التخيُّل وتصور الأمكنة التي يصفها الروائي، سواء كانت أمكنة مغلقة أم مفتوحة، أمكنة ذات أبعاد سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فلسفية. كما ان للمكان وظيفة جمالية ودلالية ذات بعد درامي، مما يعني ان المكان "ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معانٍ عديدة، بل أنه

قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله" (Bahrawi, 1990, p. 33) بالتالي فهو يشكل نقطة انطلاق الكاتب نحو بناء نصه المرتكز على علاقة المكان بالشخصيات وتفاعلها معه من ناحية، وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر من ناحية أخرى. فالحدث الروائي لا يمكن سرده بدون مكان يحويه، وزمان يعبر عن جريانه. ولكل مكان دلالاته التي تعتمد على نوعه وشكله الهندسي (معماريته) وحجمه أو مساحته والاشياء والشخصيات المتواجدة فيه، وطريقة استخدامه (توظيفه).

أنواع المكان:

يرتبط المكان بحرية الإنسان وامنه، لذا نجد "أن العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحنى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها" (Qassim, 2002, p. 45)، وعبر هذه العلاقة أيضاً يصبح بوسع المكان الكشف عن دواخل الشخصية ويسهم بالتالي وبشكل فاعل وديناميي في حدوث متغيرات نفسية وروحية، ذلك ان المكان هو "انعكاس للشخصية وانعكاس للزمان...فهو مرآة للشخصية ومرآة الزمان في آن واحد" (Muslim T. A., 2002, p. 16) فبين المكان والزمان علاقة جدلية لا انفصام فيها، لذا يعبر المبدعون عن المكان بأشكال وطرق كثيرة لإبراز أهميته وتحميله بالدلالات والمعاني داخل اعمالهم الإبداعية وكتاباتهم الأدبية.

واستناداً الى العلاقة ما بين المكان وبين الشخصية، قسم الباحث (إبراهيم جنداري) (Jumaa, 1990, p. 99) المكان على شكل تقابلات (ثنائيات) كان أهمها: المكان الأليف/ المكان المعادي، المكان الواقعي/ المكان الخيالي، ....الخ. وسيكتفي الباحث بالثنائية الأولى كونها في صلب موضوعة البحث.

المكان الأليف / المكان المعادي:

منذ ولادة الانسان وحتى مرحلة نضجه، يبدأ وعيه بالتشكل ويختزن في ذهنه أفكاراً وموافقاً تخص الأمكنة التي شغلها من حيث الألفة وخلافها، وأول مألوف مكاني بعد الولادة يعيش فيه الإنسان دون الخضوع لأية سلطة، هو البيت الذي يمارس فيه حياته اليومية بكل طمأنينة. وقد وصف (غاستون باشلار) ذلك في قوله "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الاصلي في تلك المادة لفردوسنا المادي. هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الانسان المحمي في داخله" (Jumaa, 1990, p. 200)، نفهم من هذا الكلام بأن البيت هو المكان الذي يوفر الحماية من الخارج المعادي (المجهول) وتهديداته، فالمكان الأليف يتسم بالخصوصية والأمان.

اما المكان المعادي فيتمثل أكثر ما يتمثل في أماكن الطبيعة الخالية من البشر، وأماكن الأسْر، والغربة أو المنفى، والسجن (Azzam, 2005, pp. 67-68)، فالسجن مثلاً يتسم بانعدام الأمان والضيق والظلام، مكان يذوق فيه الانسان أقسى انواع العذاب في حياته، ويفقد فيه حريته وابسط حقوقه كانسان، فكل شيء في هذا المكان يقوم على اساس ترهيب واذلال من يدخله. ويحوي هذا المكان - بشكل قسري- مستويات مختلفة من البشر، لذا يكون التعامل فيما بينهم (افعالهم وردود افعالهم) محفوف بالمخاطر دائماً، اذ يعيشون صراعاً نفسياً من اجل البقاء على قيد الحياة والخلاص من هذا المكان، وكل ما يجري من احداث داخل السجن هي من تأثير المكان (السجن) وقوانينه واعرافه و وحشيته عليهم.

نفهم مما سبق بان ما يمنح المكان صفة الألفة او العداء هو خصوصية الحدث وطبيعته فضلاً عن مستويات وأفعال الشخصيات الشاغلة له، وان محصلة ذلك سينعكس على المكان ويمنحه هويته الأليفة او المعادية، بمعنى ان المكان (في صورته المادية أحياناً) هو كيان محايد أي ليس اليفاً ولا معادياً فهو يكتسب نوعه (صفته) بتأثير غيره من العناصر عليه، اي بالمعطيات الموضوعية الآنية المنبثقة منه او المتواجدة فيه.

علاقة المكان بالشخصية (التأثير المتبادل):

يعتبر المكان من العناصر الفاعلة في تشكيل ملامح الشخصية وطبيعتها. فالشخصية لا تنشأ من فراغ، بل تحتاج الى "وعاء يفرض عليها شكلاً او نسقاً تجميعياً، تكتسب الجزئيات في بوتقته الصاهرة قيمتها ودلالاتها وصلابتها الوجودية معا" (Hammad, 1985, p. 85). ويضيف (يوري لوتمان) الى هذا الرأي بان المكان هو "حقيقة معيشة تؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه

فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي ويحمل المكان قيماً تنتج من التنظيم المعماري كما تنتج من التنظيم الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجون إليه، والطريقة التي يُدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة" (Qassim, 2002, p. 83)، فكل مكان بحسب لوتمان يفرض طقوسه وخصوصيته على نفسية وسلوك الفرد الذي ينوجد فيه فهو ملزم وخاضع لتلك القواعد التي تحكمه وتفرض كينونتها عليه، لذلك يكون "المكان المقترن بالبناء النفسي وتراجيديا القسوة والعنف قد رسخ نمطاً تعبيرياً قوامه تحول المكان الى أداة فاعلة في تجسيم ذلك الاحتقان النفسي" (Muslim T. A., 2002, p. 83)، وعلى هذا الاساس ستختلف دلالة المكان من دلالة جغرافية (هندسية) إلى دلالة فلسفية وحسب تموضع الأشياء والأشخاص في هذه الأمكنة.

فلو اخذنا السجن مثالاً للمكان فسنرى ان تأثيره على السجناء يظهر من خلال التغير الحاصل في تصرفاتهم، فالسجن هنا لم يبقى ذلك الوجود المادي المكون من مساحة ذات ابعاد معينة، بل "تجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي والفيزيائي، فقد اصبح يحدد سلوك الشخصيات واتجاهاتها" (Shaheen, 2001, p. 113)، وبما يتناسب او لا يتناسب مع قوانين المكان (السجن)، بمعنى الانصياع للقوانين او مخالفتها، وهذا راجع الى التكوين الجسماني والنفسي والثقافي للسجين، فالمكان والحالة هذه سيؤثر بالضرورة في مجريات الاحداث وازاحتها عن مألوفيتها، فتنزاح بالتالي دلالاته نتيجة انزياحه.

يحيل السجن إلى دلالة القهر والسيطرة التي تحجب عن المرء حريته وتفقده الإحساس بالأمل والاستمتاع بالحياة، فالسجن "ليس فضاء انتقال أو حركة، وإنما هو بالتأكيد فضاء إقامة وثبات، وإن كان ذلك بصفة مؤقتة، وفضلاً عن ذلك فإن الإقامة في السجن خلافاً لما سواها هي إقامة جبرية" (Bahrawi, 1990, p. 66)، فهو مكان تكبح فيه الحرية، ويتقيد فيه المرء بالقوانين التي تفرضها عليه سلطة المكان، كما انه موضع قرار ومكوث، ويكون فيه الانتقال من الخارج إلى الداخل، فالسجن مكان مغلق، يستحيل الخروج منه، ويزداد المكان محدودية وتتقلص فيه قدرة الانتقال أو الخروج، لذا تصبح الشخصية مخنوقة محكوم عليها بالمكوث الإجباري. ففي أدب السجون ومع رواية (سجن السجن) للكاتب (عصمت منصور) وهو يكتب تجربته مع السجن، يمكن تلمس تأثير المكان على الشخصية من الناحية الدلالية من خلال تفاعل المكان مع باقي عناصر النص. فرد فعل السجين تجاه السجن يقع في ثلاثة أنواع، فإما ان يكون مقاوماً للمكان او متمرداً عليه او يكون محايداً. ويمكن ان نجد هذه الأنواع الثلاث في فلم (الميل الاخضر) للمخرج (فرانك دارابونت)، فالسجين (جون الضخم) كان مقاوماً للمكان ولم يؤثر فيه السجن، فقد اعتبره مكاناً اليفاً يحميه من الخارج، بينما السجين (بيل المتوحش) كان متمرداً لا ينصاع لقوانين السجن، اما السجين (ديل) مربي الفأر فقد كان محايداً ومسالماً.

لقد نهلت السينما (ومازالت) من الفنون المجاورة، الكثير من الطرق والأساليب للتعبير عن رؤاها. فمن الادب الروائي مثلا (وهو الأقرب إلى طبيعة السينما) اخذت السينما من الرواية طرقها في التعامل مع عناصرها السردية والمتمثلة بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، وهذين العنصرين الاخيرين يمكن عدهما الرافدين الأساسيين للوعي الثقافي والمعرفي للإنسان لما لهما من دور في تحديد الدوافع والسلوك والاتجاهات للشخصيات. فعند إنجاز أي عمل فني، لابد من الاخذ بنظر الاعتبار عناصره الثلاث المكونة له وهي (المادة، الموضوع، التعبير)، فالبناء المكاني هو عنصر المادة المتمثل بالأشياء، والمواد، والاجسام الموجودة في المكان. لذلك "يعد المكان منطلق وقاعدة لتشكيل الموضوع ومده بعناصر ومقومات التعبير." (Muslim T. A., 2002, p. 26) ، فاختيار المكان المناسب هو الخطوة الأولى للبدء بتجسيد أي موضوع.

يُعد المكان في السينما من اهم عناصر البناء الفيلمي، ففيه تتحرك الشخصيات وتدور الاحداث الدرامية التي لها علاقة بهذا المكان. لذلك تسعى السينما الى تحويل المكان في الفيلم من واقع خيالي أو واقعي الى واقع فني، يجري توظيفه في سياق الحدث الدرامي، ليصبح بالتالي مكاناً دالاً قابلاً للتأويل. لذا يتوجب على المخرج السينمائي الأخذ بنظر الاعتبار الدور الخلاق للمكان كبنية تحتية للأحداث والاشياء وحيوات الشخصيات الموجودة فيه، فالمكان هو "الحيز الذي يجري فيه الحدث ويخضع لانتقائية تميزه عن الأماكن الأخرى لغرض تصوير ذلك الحدث فيه" (Muslim T. A., 1989, p. 195) لبناء واقع فني خاص، فيكون بالتالي قادرا على التأثير في وجدان المشاهد وعقله، وهو الهدف الاهم من أي منجز فني. اذ لا يمكن لأي عمل فني أن يكتسب مظهريته وكيانه الخاص به دون أن يكون لعنصر المكان دور مهم في ذلك التشكيل أو التكوين، وللمكان أبعاده المادية والاجتماعية والنفسية كأي

عنصر تعبيري آخر. وتتمثل ابعاده المادية (الفيزيائية) في شكل وصفات المكان الجغرافية (المعمارية) التي يتميز بها عن سائر الأماكن الأخرى، والبعد الاجتماعي الذي يتمثل بالمستوى الاجتماعي للمكان والعلاقات التي تنشأ بين شاغليه، اما البعد النفسي فيتمثل في تأثيره على شاغليه وموقفهم النفسي منه، او بمعنى آخر ما يشكّله من انعكاسات في الذات الفاعلة المتحركة في نسيج النصِّ الفيلمي وأنساقه.

نستنتج مما سبق بأن للمكان خصوصية كبيرة وهو يلقي بظلاله على أحداث وشخوص العمل الفني ، فبوسعه أن يكشف عن دواخل الشخصية ويسهم بشكل فاعل وديناميي في حدوث متغيرات نفسية وروحية لها، فالمكان "وسط تعبيري رمزي ويمثل الحجم الذي يشغله الممثل في أي مسافة معلومة ويمكن أن يتضمن أفكاراً." (Janetti, 1981, p. 107) وعليه لم يعد المكان مجرد خلية (حاوية) تقع فيها الأدوات الدرامية فحسب، بل هو عنصر له شكل، ويتفاعل مع عناصر العمل الفني، كما ان تفاعل العناصر المكانية فيه يكسبه بعداً جمالياً، فلو منحت احدى الشخصيات (ضمن شخصيات أخرى) مساحة كبيرة من الفضاء لدل ذلك مدى قوتها وسيطرتها على الباقين والعكس صحيح، ولو تم الجمع بين شخصيتين داخل فضاء ضيق لأوحى لنا ذلك باقتراب او بداية صراع فيما بينهما.

واستنادا الى الابعاد المذكورة أعلاه، وظف المكان في السينما على مستويات عدة هي: المستوى الدرامي، والمستوى الأيديولوجي، والمستوى التشكيلي (Janetti, 1981, pp. 106-112). فعلى المستوى الدرامي، يبحث المخرج عن، او يخلق المكان الذي يمكن أن يسهم في خلق التأثيرات الدرامية اللازمة من تشويق، وترقب، ومفاجأة،... الخ، ليتلائم وحركة وافعال الشخصيات الممثلة للحدث. اما على المستوى الأيديولوجي، فيتم العمل فيه على تحويل الأفكار الأيديولوجية إلى رسائل شفرية من خلال تفاعل الشخصيات مع المكان، ففي السينما، تتحول هذه الرسائل المرمزة إلى إشارات وعلامات دالة على معنى كامن داخلها، وتشترك الصورة السينمائية بوصفها علامة، مع باقي العلامات (أو الرموز) من الصور الأخرى في حمل الشفرات الكامنة وراء معنى الصورة من الصانع إلى المتلقي. اما المستوى التشكيلي، فان فنون التصوير والعمارة هي أساس الفنون المكانية، أما السينما، فإنها اما ان تستخدم المكان الواقعي، أو تبني مكانها الخاص، (تبني هندسته المعمارية بالشكل الذي يضفي على الحدث الجاري دلالات إضافية او مغايرة للتوقع) أو ان تجمع بين الاثنين معا، لتنتج سلسلة من الصور التي تتميز بالتغير اللحظي رغم كونها مكانية، معتمدة في ذلك على بعدي الزمان والمكان.

وعليه يمكن ان نخلص الى ان للمكان وظيفتين: الأولى: تفسيرية، حيث يجري تجسيد مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات للكشف عن حياة الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية. الثانية: تعبيرية، بالاعتماد على وقع الأشياء والإحساس بها وما تثيره من إحساس لدى المتلقي وذلك من خلال الإيحاء والرمز والدلالة التي يتم في ضوئها بناء المكان عبر تحديد خصائصه وميزاته وإيجاد الحلول الجمالية في ضوء ذلك.

اما من حيث دلالة المكان السينماتوغرافية، فقد حدد الكثير من المنظرين والباحثين - في مجال دلالات الفيلم السينمائي- أنواعاً متعددة من الدلالات الممكن إنتاجها عن طريق التشكيل العلامي لصور(لقطات) الفيلم، منطلقين من أن كل ما يخص حقل الفن في الفيلم السينمائي يمتلك دلالة، وينقل معلومة سينمائية شديدة التكثيف وذات بنية وتنظيم معقدين. معللين ذلك بأن (كل ما يلفت أنظار المتلقي في أثناء العرض السينمائي ويحرك عواطفه ويؤثر فيه هو ذو دلالة) (Lotman, 2001, p. 69). ولكي يفهم المتلقي مضمون هذا الفيلم أو ذاك، عليه أن يفهم دلالاته مستنداً في ذلك الى ما يمتلكه من خزين معرفي وثقافي ليستخدمهما في التوصل الى دلالات ومعاني ومضامين الفيلم العميقة. وعليه حدد (يوري لوتمان) الدلالة بمستويين منطلقاً من أن الدلالة يمكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة (Lotman, 2001, pp. 53-54) ، فنظام عمل السينما يقوم على إعادة عرض أشياء العالم الواقعي على الشاشة، وبين هذه الأشياء وصورها على الشاشة تقوم علاقة دلالية (سيمانتيكية) عندها تصبح الأشياء الحقيقية بمثابة دلالات للصور المعروضة ، هذا على المستوى الأول . أما على المستوى الثاني، فهنالك إمكانية في أن تكون الصور ذاتها حاوية على عدد من الدلالات الإضافية أو المركبة وأحياناً اللا متوقعة، فعملية تشكيل (تركيب) عنصر أو أكثر من عناصر التعبير الفيلمي

يمكن أن تمنح العلامات المعروضة دلالات إضافية سواء كانت رمزية أو مجازية أو كنائية. وهذا النوع من الدلالات يحتاج الى سلسلة من اللقطات وذلك للوقوف على آلية التوافقات والتفارقات الناتجة عنها.

كما قسم (روجيه أودان) دلالة العلامة ذاتها الى أصلية وإضافية (Rojee, 2006, p. 155)، اذ أن لأية لقطة سينمائية دلالتها الأصلية ، لكنها ما إن تقترن بلقطة أخرى (من نسيجها أو من خارج نسيجها) حتى تكتسب دلالة إضافية (مضافة لدلالتها الأولى)، كما ان بروز الدلالة الإضافية فوق الدلالة الأصلية لا يعني أن تلغي الأولى الدلالة الثانية ، بل تتضافر معها، وهنا تصبح الدلالة الأولى بمجملها دالا للدلالة الثانية وهكذا دواليك، فالعلامات داخل النص الفيلمي تنتظم في نوعين من العلاقات : علاقات سياقية -تركيبية (وتقابل الانزياح التركيبي) وتتمثل بالتدفق الأفقي للعلامات في سلسلة علامية ذات بنية سردية، وبحسب (ميتري) فانه " يتم الحصول على الدلالة في السينما من الأشياء ذاتها ، لكن هذه الدلالة لا تنحي جانباً أبداً معنى الأشياء ، وإنما تزيدها معنىً إضافياً بواسطة سياق يؤدي وظيفة عامل بالتماس" (Mitry, 2000, p. 684). وعلاقات إستبدالية –دلالية (وتقابل الانزياح الدلالي)، تتمثل بالتدفق العمودي لدلالة المكان أو أي عنصر تعبيري آخر والتي تبدو منفصلة ظاهرياً (كالاستعارة) عن السياق العام للنص المعروض، ليتمخض عنها معنى إضافي. كما تدخل ضمن السياق أغلب عناصر اللغة السينمائية والتي تشتغل متناغمة مع بعضها البعض مع إمكانية تسيُد عنصر واحد أو أكثر على حساب العناصر الأخرى، أي أن تقع عليه مسؤولية حمل الدلالة (الإضافية) السينمائية. فالدلالة السينمائية هي "دلالة يُعبَّر عنها بوسائل اللغة السينمائية ويستحيل وجودها خارج نطاق هذه اللغة" (Lotman, 2001, p. 71).

لقد حدد أحد الباحثين أنواع الدلالة الفيلمية التي تنضوي كلها تحت الدلالة الإيحائية (كالدلالة المركبة التي تعتمد على المحور السياقي، لتسهم في النهاية بإنتاج دلالات متحولة ذات معنى مغاير للمعنى السائد لذات العلامة. والدلالة بالتضمين والتي تحكمها الشفرات الاجتماعية والأخلاقية والأيديولوجية والتي تفترض نوعين من الدلالة للعلامة ذاتها، والدلالة بالمصاحبة والتي تفترض جمع (مجاورة) علامتين لإنتاج دلالة واحدة ويتمثل هذا النوع بالاستعارة الرمزية، للإيحاء بالمعنى العميق من خلال المدلول الإيحائي الناتج عن مجاورة هاتين اللقطتين. إن الأنواع السابقة تشتغل كلها وفق مبدأ الاقتصاد بالعلامة – الايجاز الفيلمي، أما النوع الأخير فهو الدلالة الناتجة عن تكرار ذات العلامة في مواقع مختلفة من السرد الفيلمي، لكنها في كل مرة تكون ذات دلالة مختلفة الغرض منها انتاج دلالة مكثفة، وهي تشتغل على مستويين: الأول سياقي والثاني إعادة التشفير (Gharaibah, 2002, pp. 58-63). لتنتج بالتالي مستويات دلالية مختلفة.

آليات اشتغال انزياح دلالة المكان في الفيلم السينمائي:

مهما تعددت تصنيفات المكان ودوره في البناء الدرامي للحدث، ومهما اختلفت صفات المكان خيالياً كان ام واقعياً فان صانع العمل الفني يعمد الى توظيف عناصره الدرامية والفنية من اجل خلق واقع مادي جديد يتناسب واحداث منجزه المرئي. فـ"السينما تعيد خلق المكان وتتلاعب بعناصره وتوظفه لأهدافها" (Muslim T. A., 2002, p. 18)، بغية ايصال رسالة عبر عناصرها التعبيرية. فالمخرج ينجز موضوعه في اللقطة أو المشهد مستخدماً عناصره التعبيرية ضمن بقعة مكانية مختارة قصدياً عند تشكيل صوره الفيلمية، بغرض إنتاج الدلالات الإيحائية (الإضافية). فالإضاءة مثلاً تحمل بعداً دلالياً محدداً بسياقات ثقافية، فهي ساندة للتكوين وتعمل بالتعاضد مع منظومات دلالية مقاربة ومجاورة كاللون ضمن فضاء السياق العام لحركة النسق الفيلمي. ومن أهم وظائفها الدلالية هي العمل على تأكيد العناصر المطلوب تأكيدها، فهي تعطي إحساساً بالجو العام، وتوحي بالشعور المطلوب والإيهام بالبعد الثالث وإظهار مستويات وعمق الكتل. وبهذا تعمل الإضاءة كإشارة ذات دلالة ناتجة عن شدتها وزاوية سقوطها لذا فهي تفيد في إحداث بعض المؤثرات الدرامية في الفيلم، وهذه المؤثرات إنما هي نتاج ثنائية اللون – الضوء، فالإضاءة تبرز اللون المناسب لعناصر الدلالة السياقية لتنتج عنها دلالات إضافية تمنحها لذات العلامة، إذ أن "الضوء غير العادي يعطي معنىً جديداً لما يبدو أنه مألوف" (fayda, 1993, p. 96)، فعند توظيفه بطريقة غير مألوفة ستنزاح دلالته بالضرورة.

أما الديكور، فيمثل مجموعة العلامات الداخلة ضمن أية موضوعة سينمائية، ويشتغل دلالياً على مستوى علاقات الحضور والغياب والتفسير، ليكون دالاً على الزمان والمكان والحالة الاقتصادية والاجتماعية والنفسية للشخصيات، فالمخرج يستطيع ان

يوجز الكثير من خلال الديكور (كإشارة أو رمز) فيكون امتداداً للموضوع والشخصيات لإيصال المعلومات كما الإضاءة والأزياء والماكياج والإكسسوارات. وقد تكون للديكور في الفيلم القوة الدرامية التي للشخصية (Janetti, 1981, pp. 411-413). فعنصر الديكور يعمل كغيره من العناصر وبشكل متناغم مع عناصر التعبير الأخرى.

أما الإكسسوار وهو علامة ذات معنى غاطس يعتمد في اشتغاله الدلالي على الشفرة الاجتماعية، فلكل إكسسوار شفرته الثقافية الخاصة، وينقسم الى نوعين: ثابت ومتحرك، يأخذ الأول موقعاً ثابتاً في اللقطة السينمائية كالساعة الجدارية والمنضدة ، ... الخ من الموجودات الأخرى ضمن فضاء اللقطة، وهي دالة على الحالة الاقتصادية ويمكن أن يستخدم بعضها كرموز (Janetti, 1981, p. 108). أما الثاني (المتحرك) فيرتبط بجسد الممثل (يتحرك بتحركه) وحركة هذه العلامات (الإكسسوارات) في سياق الفيلم تعمل على التوسع الدلالي للعلامة، أو تعد ذات تحول دلالي أكثر منها في الإكسسوارات الثابتة نظراً لإمكانية إعادة تشفيرها. وقد يحمل الإكسسوار قيمة بناءة وقد يشتغل دلالياً عندما يعمل في منظومة دلالية مصاحبة، فالمسدس الموضوع على رف مثلاً، يحمل قيمة دلالية مغايرة فيما لو استخدم في جريمة قتل، عن قيمته الدلالية وهو موضوع في واجهة زجاجية في متحف. فالمعنى في الحالتين مختلف مع أن العلامة هي ذاتها وما انزياح المعنى إلا لاختلاف سياق ذات العلامة.

اما الأزياء فهي ليست عنصراً من العناصر الإضافية، بل انها عنصر جوهري في الفن السينمائي، كونها تحمل معنىً غائباً ومعنىً حاضراً، فأزياء المسلمين البيضاء في فلم (الرسالة) تحمل معنى الاختلاف (التفريق) عن ملابس المشركين، كما يوحي بياضها بنقاء قلوبهم، ودلالة الأزياء هنا أخذت موقعها بشكل منفصل من خلال اقتران اللون بها فالملابس هي "دال يحيلنا الى مدلولات عدة قد تتجاوز العلامة الأصلية" (Barthes, 1992, p. 15) وجزء منها مكمل للأزياء، ومن خلالها يمكن تحديد الجنس والسن والانتماء الاجتماعي والحالة الاقتصادية والمهنة والجنسية والدين والذوق والفترة التاريخية والزمنية والمناخية (Giraud, 1999, pp. 45-46)، فضلاً عن الكشف عن الحالة النفسية للشخصية وتحولها، وتشترك الأزياء مع غيرها من العناصر - الإكسسوار واللون مثلاً - للتعبير عن مضمون ما، ضمن المنظومة الدلالية الفاعلة أي داخل بنائية الصورة.

وعليه يكون الانزياح هو أحد الوسائل المهمة التي يتشكل منها أسلوب المخرج، فانزياح المكان في الفيلم التجريبي (دوغفيل) للمخرج (سدني لوميت) - مثلاً- الذي عمد الى تخطيط المكان على منصة مسرح على انه قرية صغيرة لها وجود مادي، وقد ازيحت عنها جدرانها، مع الاحتفاظ بباقي تفصيلات الديكور، ليتسنى للمتلقي رؤية ما يدور في جميع الغرف، والكشف عن أفعال ونوايا الشخصيات، هنا ظهر الانزياح الدلالي للمكان لدى المتلقي عبر تخيلاته للجدران والأبواب والشبابيك التي ليس لها حضور مادي حسي، أنما أصبح لها حضور تخيّلي بعدة أشكال وبحسب اختلاف الثقافات والبيئات المكانية التي عاشها المتلقي. فالمتلقي في هذه اللحظة يرى أفعال وردود أفعال الشخصيات تجاه البطلة متمثلة في رغبتهم جميعاً بممارسة الجنس معها. ايضاً في فيلم (تايتانك) للمخرج (جيمس كامرون)، فقد انزاحت دلالة المكان (السفينة كعلامة دالة) فيه، لتنتج دلالة مركبة، فالدلالة الاصلية للسفينة تُفهم كواسطة نقل فخمة (مكان اليف)، وعند اول تحول في الاحداث (قصة الحب) يحدث تحول دلالي ناتج عن انزياح دلالة المكان لتنتج دلالة إضافية، فتصبح السفينة مكاناً للحب (مكان اليف ايضاً)، لكن بعد اصطدامها بالجبل الجليدي وغرقها تنزاح دلالياً، لتصبح آلة للموت (مكان معادي). مما أدى بالتالي الى تحول في دوافع الشخصيات، اي تحولها من هدف الوصول الى المكان المطلوب الى الوقوع في الحب ثم الصراع من أجل البقاء، كل ذلك جرى ضمن البقعة المكانية نفسها.

مؤشرات الإطار النظري:

خلص الباحث بعد الانتهاء من الاطار النظري الى المؤشرات الآتية في ادناه لاعتمادها أداةً للتحليل بعد الاخذ برأي الخبراء والمختصين في المجال الاكاديمي السينمائي، وهي كالآتي:

1- اختلاف (انزياح) معمارية المكان عن المتعارف عليه من حيث الشكل، تؤدي الى انزياح دلالاته.
2- يتأثر سلوك الشخصيات الرئيسة بالمكان غير المألوف. فتؤثر بدورها على أحداث الموضوع.

الدراسات السابقة: بعد البحث والتقصي في المكتبات العامة وشبكات الانترنت، لم يجد الباحث دراسة تختص بالانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي. وعلى هذا الاساس بنى بحثه الحالي.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

اولا - منهج البحث:

بغية تحقيق أهداف البحث واستخلاص نتائجه، اعتمد الباحث في تحليل العينة الفيلمية المنهج الوصفي التحليلي، كونه الأكثر ملائمةً لطبيعة البحث، فهو يعتمد على وصف ما هو كائن في الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها مع تسجيل الظروف السائدة خلال التحليل والتفسير.

ثانيا - عينة البحث:

تماشياً مع منهجية البحث ومن أجل الوصول إلى أدق النتائج وبشكل علمي وموضوعي، اختار الباحث فلم (المنصة platform) للمخرج الاسباني (جالدير جازتيلو أورتيا) إنتاج عام 2019 كعينة قصدية وذلك للأسباب الآتية:

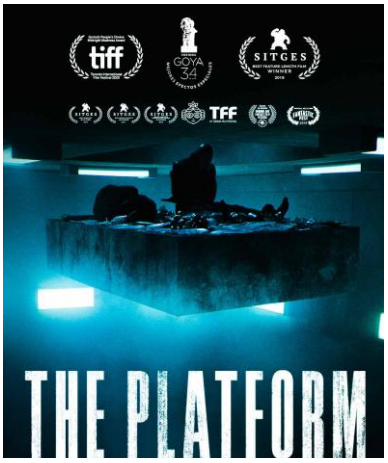
1 ملائمة الفيلم لمتطلبات البحث وممثلاً لمشكلته وهدفه.

2 يمثل هذا الفيلم مجالاً رحباً لبنى جديدة يمكن من خلالها رصد الانزياح الدلالي في الفيلم.

ثالثاً: – وحدة التحليل:

سيعتمد الباحث في تحليله للعينة القصدية على استخدام وحدة ثابتة واضحة المعالم والتي تتمثل بالمشهد السينمائي، ذلك ان آليات اشتغال الانزياح الدلالي لا يمكن ان تحدث بعيداً عن السياق، فهو عنصر مهم في الكشف عن تمثلات الانزياح الدلالي للمكان.

رابعاً- التحليل:



اسم الفيلم: المنصة THE PLATFORM

اخراج: غالدير غاستيلو.

انتاج: كارلوس جوازير.

سيناريو: ديفيد ديسولا- بيدرو ريفيرو.

جنسية الفيلم: اسبانية.

سنة الانتاج 2019.

بطولة: ايفون ماساجيه -(غورينغ).

زوريون ايجويلور- (تريماغاسي)

الكساندرا ماسانجكي - (مهارو)

إميليو بل - (بهارات)

انطونيا سان خوان - (أميغوري)

ملخص قصة الفيلم:

تدور احداث الفيلم، في سجن غريب يكون الدخول اليه اختياري (طوعي) مقابل تحقيق امنية ما، سجن كونكريتي عمودي مكون من عدة طبقات (مستويات) تفوق الثلاثمائة طبقة، تبدأ بالمستوى صفر وهو عبارة عن مطبخ يجهز الطعام للسجناء وكل مستوى يمثل زنزانة، مضاءة وخالية من الأبواب والنوافذ، يعيش فيها سجينين، ويتم إنزال الطعام لهما (بمواعيد ثابتة ولمدة دقيقتين فقط كل 24 ساعة) على طاولة (منصة)، ابتداء من المستوى العلوي (1) وصولاً الى آخر مستوى سفلى، ليأكل كل من في المستويات الدنيا ما تبقى من طعام المستويات العليا، وان لم يجدوا ما يأكلونه، قد يضطرون الى اكل لحم بعضهم البعض. يدار هذا السجن على ما يبدو الكترونياً (بواسطة مستشعرات) لذلك انتفت الحاجة فيه الى وجود سجانين، فكل قوانين السجن وعقوبات خرقه تطبق الكترونياً ولحظياً. ومن قوانين السجن الأخرى، هي تغيير موقع السجناء (بعد تخديرهم) من مستوى الى آخر مرة كل شهر طوال فترة العقوبة. وللسجين حق اصطحاب شيء واحد، مهما كان هذا الشيء الى داخل الزنزانة، بالإضافة الى حقه في اختيار اكلته المفضلة منذ لحظة دخوله. يحاول البطل (غورينغ) وبمساعدة الشخصية المساندة له (بهارات) تغيير قوانين السجن، فيدور بينهما من جهة، وبين الشخصيات المعارضة، والمكان وقوانينه من جهة أخرى، صراع يودي بهما الى الموت، لينتهي الفيلم بفشل هذه المحاولة.

التحليل:

بما ان احداث الفيلم تختلف باختلاف المستوى الذي تتواجد فيه الشخصيات، ونظراً لطول المشاهد الرئيسة وتداخل احداثها متمثلةً بالعودات والاحلام والاستذكار عبر القطع المباشر، ومنعاً للخلط،، لذا سيعتمد الباحث أرقام المستويات بدلاً من ارقام المشاهد لوصف وتحليل العينة وفقا للمؤشرات التي خرج بها البحث، وذلك لحدوث اغلب التحولات في بداية كل انتقال من مستوى الى آخر.

1- اختلاف معمارية المكان عن المتعارف عليه من حيث الشكل، تؤدي الى انزياح دلالاته:

تمثل عنصر المكان في هذا الفيلم بالسجن، فمعمارية السجن المتعارف عليها هي عبارة عن زنازين متجاورة حتى وان كان السجن مكون من أكثر من طابق، وتحتوي كل زنزانة على باب ونافذة، وحراس، وهذا هو الشكل المتعارف عليه. لكن الامر مختلف مع هذا الفيلم، فقد وظف صانع الفيلم هذا السجن (كمكان) ليكون في خدمة موضوعه، اذ قام بمعالجة معمارية (هندسة) السجن ومحتوياته بالشكل الذي يجعل منه عنصراً متسيداً وحاملاً لدلالات الفيلم ومعبراً عن موضوعه، ليحاكي عن طريق الكناية النظام الرأسمالي الذي يحكم العالم ويسيطر على ثرواته. لذا قام المخرج ببناء السجن بطريقة لم يألفها أحد من قبل، فشكل السجن هنا عبارة عن بناء عمودي اسمنتي، مشيد فوق حفرة كبيرة لا يعرف الى اين مؤداها. حيث يبدأ من الأعلى بالتسلسل صفر والذي هو عبارة عن مطبخ لصنع الوجبة المفضلة لدى كل سجين. وكل طابق هو عبارة عن زنزانة مستطيلة الشكل، تضم شخصين على الاقل، وفي وسطها فتحة مستطيلة الشكل بقياس منضدة الطعام، وتحتوي الزنزانة في كل من طرفيها على سرير خشبي بسيط، ومصابيح اضاءة تتغير الوانها بحسب الحدث الجاري، وموزعة على السقف وجدران الزنزانة الاربعة، وبهذه المعمارية انزاحت دلالة المكان عن المألوف.

من البديهي ان الدلالة الاصلية (المباشرة) للسجن - كمكان معادي- هي الاحتجاز، فالسجن مكان يحتجز فيه المدان وتقيد حريته حتى قضاء فترة حكمه، ليخرج بعدها ويندمج مع المجتمع كانسان سوي. لكن سرعان ما يحدث الانزياح الدلالي للمكان، حين يكتشف البطل (غورينغ) انهم في مختبر بشكل سجن، يستخدم الطعام كوسيلة ضغط على السجناء، لقياس مدى تضامنهم العفوي، وقدرتهم في البقاء على قيد الحياة، وذلك من خلال طريقة حصولهم على الطعام، هنا يحدث التحول الدلالي الأول، لنحصل على دلالة ثانية لنفس العلامة (المكان) مختلفة عن الأولى ومنبثقة عنها. ونرى ذلك جلياً في المشهد الذي يضم البطل (غورينغ) وموظفة الإدارة (أميغوري) داخل الزنزانة (المستوى 33) والتي قررت هي الأخرى خوض التجربة طواعية، بعد يأسها من الشفاء من مرض السرطان، سعياً منها لمساعدة السجناء وتثقيفهم، وايماناً بدقة عمل الإدارة، التي لا تخطئ في نظرها هي على اقل

تقدير. فقد حاولت وبكل طاقتها ان تثقف السجناء على التضامن بالإقناع لكن دون جدوى، وبدا واضحاً مدى جشعهم واكلهم لما يزيد عن حاجتهم.

لقد استخدم المخرج عنصر الإضاءة هنا لتؤدي مهمتين، الاولى اشتغالها كعلامة دالة على مواعيد الاكل، فتشتغل - كإشارة- إيذاناً بقدوم المنصة، ومواعيد النوم، والانتقال من مستوى الى آخر، فضلاً عن التنبيه عن أي خرق لقوانين السجن، ففي المستوى (48) وعندما قرر (غورينغ) الامتناع عن الاكل لاشمئزازه منه، اخذ تفاحة ليأكلها فيما بعد، وحال تحرك المنصة الى الأسفل، عندها ازدادت حرارة المستوى بسبب هذا الفعل ولم تعد الحرارة الى طبيعتها الا بعد ان قام برميها الى المنصة. بينما كان رد فعل المكان معكوساً في المستوى (33) حيث ازدادت برودة المكان كرد فعل تجاه احتفاظ الكلب بالأكل بعد مغادرة المنصة، فقد شكلت الإضاءة علامات اصطلح عليها ما بين الإدارة والسجناء، فمثلاً اشتغال اللون الأخضر مع انطفاء الضوء الأحمر دال على وصول المنصة (أي وصول الطعام)، بينما الأحمر لوحده مع انطفاء الإضاءة البيضاء دال على حلول الليل - موعد النوم - ودال ايضاً على الانتقال من مستوى الى آخر مع اقترانه برائحة الغاز معلناً عن نهاية شهر وبداية شهر آخر، ليكون دالاً على مرور الزمن.

الانزياح الدلالي الآخر لهذا المكان يكمن في كونه مكان يكون الدخول اليه اختيارياً، وهذا ما شكل فرادة الموضوع كما كان داعياً الى تصميم معماري يتناسب مع هكذا موضوع، ليكون مقنعاً عند سرد الاحداث التي جاءت موائمة للمكان. ويمكن ان نرى ذلك في المستوى (48)، وهو اول مستوى بالنسبة الى شخصية (غورينغ)، عندما أخبر غورينغ شريكه في المستوى (تريماغاسي) عن سبب قدومه للسجن وقبوله المكوث فيه لستة أشهر، مقابل حصوله على الدبلوم المجاز، كما ان شريكه كان قد خيّر ما بين السجن والمصح العقلي بسبب قتله لمهاجر غير شرعي بالخطأ، بسبب اعلان تلفزيوني، ونرى ذلك أيضا في المستوى (33) حين تحدثت (أميغوري) عن دخولها الطوعي للمكان.

لقد قدم مبدع الفيلم موضوعه برؤيته الخاصة بطريقة فلسفية شاعرية، فقد حاكى من خلاله نظام هرمية المجتمع، ببنائه العمودي للسجن ليعبر عن طبقية المجتمع الرأسمالي، وجعل بطله يتصرف بطريقة شيوعية، عبر دعوته لتقسيم الطعام على السجناء بالتساوي. وقد دأب على تحقيق هذا الهدف حتى النهاية.

2- يتأثر سلوك الشخصيات الرئيسة بالمكان غير المألوف. فتؤثر بدورها على أحداث الموضوع.

ان لطبيعة المكان تأثيرها المباشر على الأشخاص المتواجدين فيه، ويظهر ذلك من خلال سلوكهم وافعالهم وردود أفعالهم، كما ان لهم تأثيرهم على المكان في الوقت نفسه، وهنالك علاقة تبادلية تجمع بينهما. والمكان عنصر فاعل في تشكيل وبناء شخصية السجين سلباً او إيجاباً، فسلوك الشخصية لا يتسم بالثبات ويتغير تبعاً لتغير البيئة التي تعيش فيها، فعندما استيقظ (غورينغ) لأول مرة ليجد نفسه في المستوى (48) مع العجوز (تريماغاسي)، لم يبدي أي ردة فعل تجاه المكان سوى الاستغراب، محاولة منه لاستيعاب وضعه الجديد، وكانت اول ردة فعل منه تجاه المكان هي الاعتراض على طريقة اطعام السجناء، وذلك عندما علم بان عليه ان يأكل من فضلات طعام المستويات التي فوقه، لذلك امتنع عن الاكل لثلاثة أيام متوالية، بعدها رضخ للأمر بعدما علم بانه قد يصادف مستويات أسوأ قد ينعدم وجود الاكل فيها. ففي هذا المستوى تم ضخ أكبر قدر من شفرات التعرف على المكان وقوانينه، ماهية الحفرة وكيفية عملها وما يحق للسجين وما لا يحق له، للمتلقي والسجناء على السواء.

وفي نفس المستوى (48) شكلت مقولة (تريماغاسي) وهو يتحدث الى غورينغ عند وصفه للمكان عندما قال (إما ان تأكل او تؤكل)، شكلت انزياحاً شعورياً لدى غورينغ تجاه المكان وشريكه في الزنزانة، اذ بدأ يتوجس منه خيفة، وعندما نقل الى المستوى (6)، والذي يعد مستوى مرفه لوفرة وتنوع الاكل فيه، خالف توقعات الجميع في طريقة تفكيره، وتكوّن لديه دافع شعوري بضرورة المحاولة لتغيير واقع حال السجناء، فالدوافع الشعورية للشخصية هي التي تحدد السلوك وفقاً لحاجتها ثم العمل على اشباعها. وعلى أساس ذلك تولدت لديه فكرة النزول الى المستويات الدنيا لتوزيع الاكل بطريقة عادلة، ومن خلال ذلك أراد إيصال رسالة الى الإدارة، بأنهم قادرين على التضامن فيما بينهم وبالتالي افشال تجربة إدارة السجن.

لقد أثر المكان في نفسية الجميع، فكان لكل منهم دوافعه الشعورية وسلوكه المختلف، في الحصول على الطعام، ففي المستوى (171)، وهو المستوى الثاني بالنسبة لغورينغ الذي وجد نفسه مربوطاً الى سريره وهو نائم من قبل تريماغاسي استعدادا منه لمواجهة الجوع عن طريق اقتطاع أجزاء من لحم غورينغ وتناولها، وقد أسس تريماغاسي لهذا الفعل عند حديثه مع غورينغ في المستوى (48) عندما قال له (اما ان تأكل او تؤكل)، هنا تم تطبيق هذه المقولة حرفياً، وما دفع بتريماغاسي الى هذا السلوك هو نزول المنصة خالية من الطعام لأسبوع متواصل، وقد عبر المخرج بإيجاز عن مرور هذه الفترة بلقطات متوالية مختلفة الزوايا والاحجام لتريماغاسي، وهو في أوضاع وأماكن مختلفة من الزنزانة. كما شكل هذا الفعل تحولاً في سلوكهما معاً، مفاده (من وجهة نظر تريماغاسي) كي يعيش أحدنا فعلى الآخر ان يموت. اما من وجهة نظر غورينغ فجل ما أراده هو الخلاص من هذا الوضع والانتقام من رفيق الزنزانة وقد فعل ذلك عندما واتته الفرصة، ليصبح عند هذه اللحظة قاتلاً يشبه في سلوكه سلوك رفيقه في الزنزانة مع اختلاف الدافع، فالأول (تريماغاسي) استخدم السكين (كإكسسوار متحرك) ليأكل - دلالة اصلية- اما الثاني (غورينغ) فاستخدمها لينتقم من رفيقه الذي غدر به - دلالة منضافة ناتجة عن التوسع الدلالي- الا ان خلو المستوى من الطعام دفع به في نهاية المطاف الى اكل لحم تريماغاسي الميت وكلاهما في النهاية يسعيان الى الهدف نفسه، وهو البقاء على قيد الحياة.

لقد شكلت عملية القتل هذه تحولاً دلالياً مؤقتاً في سلوك غورينغ، فسرعان ما عاد الى هدوءه وسلوكه الاول ما ان انتهت معاناته في المستوى (48) حينما فتح عينيه ليجد نفسه في المستوى (6)، مستوى الرخاء من حيث وفرة وتنوع الطعام، ليعود مرة أخرى الى التفكير بطريقة الخلاص من هذا الوضع المزري.

وعند انتقال غورينغ وأميغوري الى المستوى (202) وهو من أكثر المستويات شحة في الطعام، فتح غورينغ عينيه ليجد أميغوري منتحرة، فقد كان هذا السلوك بدافع التخلص من الجوع، كدلالة مباشرة اولى، اما الدلالة الايحائية العميقة لهذا الفعل، فقد تمثلت بتضحيتها بحياتها كي يتمكن غورينغ من التغذي عليها للبقاء على قيد الحياة. وقد ساعده على اكل لحمها الكوابيس التي كانت تراوده من أميغوري، وهي تحثه على اكلها من جهة، وأحاديث تريماغاسي بعد موته التي رافقته طوال الفيلم وهو يذكره بكل ما كان يرفضه من أفعال عند دخوله الى السجن، ليثبت له بانه كان على حق، من جهة أخرى.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولاً- النتائج:

1- انزياح دلالة المكان أدت وظيفة جمالية شاعرية، للنأي عن المعنى السطحي وذلك للتعبير عن المعنى الغاطس وبشكل ينسجم مع أحداث موضوعة مختلفة.

2- اشتغلت الاضاءة كعنصر ساند لعنصر المكان المتسيّد. اذ لابد للانزياح من عنصر تعبيري متسيد ليؤدي عبره وظيفته الاستعارية.

3- التغيّر الذي جرى على معمارية المكان ادى الى التحولات التي حصلت على احداث الموضوع، وسايكولوجية الشخصيات تجاه المكان، وهو ما أدى بالتالي الى خلق شخصيات متمردة على المكان.

ثانياً- الاستنتاجات: بالاستناد الى النتائج التي توصل اليها الباحث، فقد تمكن استنتاج النقاط التالية:

1- شكْلُ المكان هو بنية مؤطرة لأحداث الموضوع - فهنالك علاقة تلازمية فيما بينهما تفضي بالنهاية الى التعرف على دلالة أفعال الشخصيات.

2- الأسلوب هو الذي يكوّن الشكل. لذا فان تغيير معمارية المكان لتلائم موضوعة الفيلم، يمكن ان يشير الى أسلوب مبدعه.

3- المكان في صورته المادية (في بعض الاحيان) هو كيان محايد ولا يكتسب صفة الألفة او العداء، الا ان طبيعة الحدث، وطريقة تفاعل الشخصيات معه، هو ما يمنحه هويته. كما ان معالجة شكل المكان (معماريته) بطريقة مغايرة للمألوف ستؤدي بالضرورة الى انزياح دلالته دراماتياً وجمالياً.

Conclusions:

1. The form of the place is a framing structure for the events of the subject - there is a correlation between them that ultimately leads to identifying the significance of the characters' actions.
2. The style is what forms the form. Therefore, changing the architecture of the place to suit the subject of the film can indicate the style of its creator.
3. The place in its physical form (sometimes) is a neutral entity and does not acquire the characteristic of familiarity or hostility, but the nature of the event, and the way the characters interact with it, is what gives it its identity. Also, treating the form of the place (its architecture) in a way that is different from the usual will necessarily lead to a shift in its significance dramatically and aesthetically

References:

1. Al-Adous, Y. a. (1980). *Stylistic vision app.* Amman: Dar Al-Masirah.
2. Al-Jurjani, A. b.-S. (1969). *Definitions.* Beirut: Lebanon Library.
3. Al-Obaidi, H. M. (1987). *The Theory of place in the philosophy of Ibn sina.* Baghdad: House of cultural affairs.
4. Azzam, M. (2005). *Poetics of narrative discourse.* Damascus: Arab writers union publications.
5. Bahrawi, H. (1990). *The structure of the Narrative Form* (Vol. ط1). Beirut: Arab cultural center.
6. Barthes, R. (1992). *Critical articles on theatre.* (S. Bashour, Trans.) Damascus: Ministry of culture publications.
7. Cohen, J. (1986). *The structure of poetic language* (Vol. 1). (M. El-wali, Trans.) Casablanca: Tobkal publishing house.
8. Duraid, I. (1980). *Language population.* Baghdad: Ministry of culture and information.
9. fayda, a. (1993). *Double vision.* (S. salah, Trans.) Damascus: Ministry of culture publitions.
10. Fougali, B. (2008). *Time and place in pre-Islamic poetry.* Amman: The modern world of books.
11. Gharaibah, A. F. (2002). *Semantic transformations and restructuring of raw material*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
12. Giraud, p. (1999). *Semiotics of social communication*. (M. Al-Emari, Ed.) (12).
13. Hammad, A. A. (1985). *Time and place in the story of the old testament*. *16*(3).
14. Hussein, D. j. (2007). *Semantic research in the book of Sibawayh* (Vol. vol1). Amman: Dar dijla.
15. Ismail, S. (1999, November). *Criticism of the concept of dispacement*. *(23)*. Maghrib.
16. Janetti, L. D. (1981). *Understanding cinema* (1 ed.). (J. Ali, Trans.) Baghdad: Al-Rasheed Publishing House.
17. Jumaa, I. J. (1990). *The narrative space according to jabra Ibrahim habra*. العراق: University of Mosul: College of Arts, unpublished doctoral dissertation.
18. Lahmdani, H. (1991). *The structure of the narrative text from the perspective of litrary criticism.* Casablanca: Arab cultural center for printing publishing and distribution.
19. Lotman, Y. (2001). *An introduction to the semiotics of film.* (N. Al-Debs, Trans.) Damascus: Ministry of culture publications.
20. Manzur, I. (2005). *Lisan al -arab* (مج13 ed., Vol. ط4). BEIRUT: Dar sader for printing and publishing.
21. Marcel Martin .(2017) .*Cinematic language*) .saad Makkawi (المترجمون، Cairo: Egyption general institutio for authoring and puplishing.
22. Mitry, J. (2000). *Psychology and aesthetics of cinema.* (A. Aweisheq, Trans.) Damascus: publicatios of the ministry of culture-general organaization for cinema.
23. Mukhtar Ahmed Omar .(2008) .*Dictionary of contemporary arabic language*1 المجلد) st .(Cairo: World of books.
24. Muslim, T. A. (1989). *The problem of place in cinema*. Baghdad: University of Baghdad: College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
25. Muslim, T. A. (2002). *Genius image and place.* Amman: Al-Shorouk publishing house.
26. Qassim, S. (2002). *The reader and the text (sing and signification)* (1 ed.). Cairo: Supreme council of culture.
27. Rojee, A. (2006). *Cinema and the production of meaning.* (F. Bashour, Trans.) Damascus: Mininstry of culture publications.
28. Shaheen, A. (2001). *The aesthetics of place in the novels of Jabra Ibrahim Jabra.* Bairut: Arab foundation for studies and publishing.
29. Wais, A. M. (2005). *Displacement from the perspective of stylistic studies* (Vol. ط1). Lebanon: Majd University Institution for studies publishing and Distribution.