التمثل الاستعاري للمكان واشتغاله الكلي في السيناريو

إيهاب ياسين طه

ملخص البحث: إن دراسة المكان يكاد يكون الشغل الشاغل لمعظم الباحثين في الفن عموماً. إذ لا يكاد يخلو أي فيلم سينمائي من بعض عناصر التكوين التي لا غنى له عنها والمكان أحدها، ونجد صدى المكان يتكون منذ أن يبدأ كاتب السيناريو بوضع مشاهده فتبدأ ملامحه بالبروز فيكون هناك إشتغالات بسيطة في السيناريو ما تلبث أن تلقى نموا كمنجز نهائي في الصورة السينمائية. فيبدأ المكان الاستعاري بالظهور بصيغة لغوية في السيناريو ما تلبث أن تترجم بلغة أخرى وهي لغة الصورة. والتي بدورها تكمل العملية الإبداعية لهذا الفن ولها تأثير كبير من حيث المضمون والمنهج والتركيب فيها وعليه حتى نلتمس المعنى الحقيقي الكامل وراء المعنى الجوهري ونبين قوة التواصل الاستعاري للصورة والسعي وراء الكشف عن بنيتها ووظائفها ومن ثم المعرفة التامة في كيفية اشتغالها داخل تراتبية اللقطات الفلمية. وعلى هذا اقتضت طبيعة البحث أن يقوم الباحث بتقسيم الدراسة الحالية على خمسة فصول وهي:

1- الفصل الأول: جاء فيه مشكلة البحث التي كانت: ما هي النقاط الرئيسة التي من خلالها تكتسب الاستعارة المكانية شرعية وجودها ضمن سياق مختلف تماما عن طبيعتها الداخلية أي بنيتها، وهل هي تغييب فعلي للمكان الرئيس؟
2- الفصل الثاني: إذ الإطار النظري الذي كان يحوي:
المبحث الأول: نظرية التفاعل الاستعاري والمفهوم السينمائي
المبحث الثاني: الاستعارة المكانية واشتغالها في السيناريو
3- الفصل الثالث: إجراءات البحث إذ اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي
4- الفصل الرابع: حلل فيها الباحث عينة بحثه وكانت فلم (Shutter island) للمخرج (مارتن سكورسيزي)
5- الفصل الخامس: خرج الباحث بمجموعة من النتائج انطلاقا من تحليله وأداة بحثه التي وضعها. مع مجموعة من الاستنتاجات التي توضح أهداف بحثه.

الفصل الأول

أولا: مشكلة البحث

تبغي الصورة السينمائية سواء كانت مرئية (شريطاً فلمياً) أم لغوية عبر (السيناريو) تحقيق ذاتها من خلال قدرتها على تقديم الموجودات لتكون واضحة ومؤثرة في نفس المتلقي. وتبدأ تلك القدرة بالنمو حينما ترتبط الأشكال التي تحويها بعلائق خارجية لتحيل المعنى إلى مناطق خارج الصورة.

وفي قدرتها تلك تتحدد بكونها شكلاً من أشكال الوعي الثقافي والاجتماعي والحضاري سواء للسيناريست أو للمتلقي على حد سواء، فهي في أثناء إعادة إنتاج الواقع، فإنها تُصور الظاهرة كونها شرطاً ذاتياً للتعميم، إذ يكون العام مرتبطاً بسلسلة من القيم الداخلية، نجد أن تجسيد الخاص يعبّر 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) القابعة 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 وحسب مبدأ التكيف العالم الخاص الذي لا مفر منه فتبدأ العلاقات بعدما كانت واسعة تضيق وهكذا الأمر لجميع سلوكيات الشخصية. ما هي النقاط الرئيسة التي من خلالها تكتسب الاستعارة المكانية شرعية وجودها ضمن سياق مختلف تماما عن طبيعتها الداخلية أي بنيتها، وهل هي تغييب فعلي للمكان الرئيس؟

ثانيا: أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في كون الدراسة

1- تسد نقصا في المكتبة السينمائية

2- ويسهم هذا البحث في رفد الدراسات النظرية في حقل تحليل النصوص لطلبة الفنون ومعاهدها وللمؤسسات الفنية الأخرى

ثالثا: هدف البحث:

الكشف عن كيفية التمثل الاستعاري للمكان في السيناريو واشتغاله العام

رابعا: حدود البحث:

1- يتحدد البحث في فلم (**Shutter Island**) لما سيورده الباحث من أسباب في إجراءات بحثه.

الفصل الثاني:

أولاً: الإطار النظري

المبحث الأول: نظرية التفاعل الاستعاري والمفهوم السينمائي

إن عملية البناء الفلمي والتتابع الخاص باللقطات إنما تخضع لتلك العلاقة بين ذات السيناريست والموضوع المتناول إذ "إن كل فن يقوم أساسا على صراع بين الذات والموضوع وبين الخبرة الباطنية والصورة وبين الرؤية الأصيلة والعمل الدائم الباقي .ويبرز هذا الصراع في كل من العملية الإبداعية التي يقوم فيها الفنان بتجسيد رؤياه "[1] وذلك من أجل خروج سيناريو ذات 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 "[2] فالسينما تعتمد على قدرتها الواسعة النطاق في تجسيد ، بل والتعبير عن أحلام الإنسان ، وهي في ذلك إنما تنهض على مفهوم المشابهة بينها وبين الواقع ، وذلك عبر الصورة البصرية ، والتي في الوقت ذاته تسبغ عليها نوعا من الحميمية ، مما يجعلها متقبلة في حياته ، فضلا عن حيويتها الشديدة ، وفضلا عن أنها تمتاز بالوحدة والتنوع في آن واحد ، بل وفي فلم واحد أيضا ، مما حدا بالبعض إلى اتهام السينما بصفة التلفيقية ، فكما السينما تنزع إلى التلفيقية منذ سيادة الفلم الطويل . فيضيف ادجار 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 "[3]. وهذا الأمر يرجع إلى قابلية الفلم على التلون في مفرداته الفلمية مما يتيح أفق واسع لذلك التلفيق، ومن مجمل ما تنطوي عليه هذه الصفة هي مفهوم استبدال الأشياء بأخرى والذي يضفي على اللقطة حيوية اكبر وبلاغة اعظم. وإذا ما كانت الاستعارة لغويا واضحة وجلية للمتلقي إذ إنها تقوم على أساس الاستبدال فأنها سينمائيا تكون ذات إشكالية كبيرة لأنها تقوم على أساس التجاور أي تجاور لقطتين ينتج عنها معنى مغاير. كما يشير إلى ذلك (مارسيل مارتن) إذ يقول 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."[4] وهذا الموضوع يضع الاستعارة أساسا في محب الريح لأنها لا تعدو وفقا لهذا المفهوم كونها تشبيها لا غير.

نظرية التفاعل الاستعاري: 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 ان للاستعارة هدفا جماليا، وتشخيصيا، وتجسيديا، وتخييليا، وعاطفيا.

فيركز اصحاب 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) أن جملة (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[5].

إن معالجة لقطة استعارية ودلالتها يقتضي مراعاة ظروف ومناسبات استخدامها، أو مراعاة الأفكار، والأحداث، والمشاعر، أو القصد الذي يريده السيناريست 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 لابد 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 اكثر من الدلالة، فعندما نتحدث عن (الشكل السينمائي) فلابد أن يعالج هذا الشكل في اطار معين، إذ إن المعنى الاستعاري الموجود في الشكل يعتمد على الامتداد والتوسع لمفردات الشكل المستخدم والذي يعطي تعبيرا معيناً يعتمد على وجهة نظر المخرج للسيناريو بالدرجة الأولى ، فكلمة (غيوم) أو(مزهرية) في السيناريو لابد 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 تمثل عيني ثابت[6].

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، او التناظر بين معنى الكلمتين"[7] ويجد (اوين بارفيلد Owen Barfield) أن مفهوم الاستعارة هو أن تقول شيئا وتعني به شيئا أخر[8]. ويجدر الإشارة إلى أن مهمة المتلقي هي قلب الاستبدال باستخدام المعنى الحرفي للقطة 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 الاوسع، 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 لابد أن تؤخذ بالنظر المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار منه والمستعار له أحدهما الأخر. إذ يقول (ريشارد) " إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا، نفهم هذين الرجلين فهما أفضل بان نتوهم انهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس أحدهما"[9].

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 مميز للموضوع الثانوي. بمعنى أن المخرج لو وضع كومبيوتر كاستعارة عن الحضارة لا يمكن لمتلقي أن يدرك الاستعارة وهو لم يرَ 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 أخر. فالناس الذين ينظرون إلى الكومبيوتر على انه أحد تجليات العصر، سوف يعطون للتعبير (الإنسان الكومبيوتر) تأويلاً وتفسيرا مختلفا عن التفسير الذي كان قبل ذلك.

إن استخدامات الاستعارة الشكلية للكومبيوتر في سيناريو(تيترو) إخراج (فرانسيس فورد كوبولا) تحكمها قواعد لغوية ودلالية بسبب خرقها الوقوع في لا معنى أو في تناقض ذاتي، إذ نجد الشخصية وهي تستعمل الكومبيوتر على حين غرة بينما أن الأحداث تدور في الأرجنتين في مدة لا تتوافر هذه الأجهزة بطريقة شائعة في البلاد لأننا لم نلاحظ ولا مجرد لقطة في ذلك المجتمع تتعامل مع هذه المفردة ولكن فيما بعد ومن سياق الفلم حيث يستعد الشخصيات لمغادرة البلاد ولم نتطلع على عملية السفر هذه بشكل عياني ألا أن البطل اخذ يستعمل الكومبيوتر 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 تطرأ، أن تعتمد على تضمينات متغيرة غير ثابتة يستعملها المخرج، ومن هنا فان الاستعارة، تظهر، وتحذف، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل إلى موضوعة مبادئ تطبق عادة على الموضوع الثانوي.

المبحث الثاني: الاستعارة المكانية واشتغالها في السيناريو

المكان هو التجسيد المادي للأفكار والأحداث وهو ساكن وأما البشر والأبطال فهم التجسيد المادي وهو حيوي، ولغة شخوص الفلم مسموعة أما لغة المكان فمرئية.. والسؤال هل هذه اللغة ساكنة أيضاً أم لها إيقاعاً يدخل النفس؟ نعلم أن المكان وبشكل أدق السائد والثقافي يفرضان تحديدات 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 والتحولات المختلفة من صور ودلالات لغة تنقلها العين إلى مطبخ الفرجة ... في عين المتفرج ليتشابك مع اللغة الدرامية ويصبحان نسيجاً واحداً متكاملً الأجزاء"[10].

فالمكان لغة لكنها غير مستقلة ولا تنتقل في صيغتها الجمالية السكونية إلى توا صلها الدرامي، " وهكذا فان رموز المكان المستخدمة في تصوير البيئة لا تصبح درامية وتفصح عن لغتها إلا بالتوظيف الصحيح البعيد عن الاستعراضية الجمالية وحدها" [11].

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" [12].

وعلى وفق ذلك فان عملية استيعاب العلاقة بين الزمان والمكان مرتبطة بجماليات المكان لكونه معطى بنائياً فنياً مقصوداً ومحدداً بآليات المخرج، وعبر الكم الهائل من ترسبات 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، واذا كان البيت اكثر تعقيداً، أي له قبو وأركان منعزلة ودهاليز وأروقة، فان أحلامنا تكون اكثر تحديداً إذ نعود إليها دوماً في أحلام يقظتنا"[13] فعبر التحولات الحركية في الأمكنة، تغيير الأنساق بلغة المكان وبصياغات التكوين التي تتنوع تأثيراته في المتلقي وتتغير، فلو نظرنا إلى نافذة في لقطة ما، فأنها قد تكون رمزاً للأمل أو الضوء المنبعث يعبر عن حدثاً 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... راغباً 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) "نابعاً الخيال الرومانسي- أنها المسافة التي تفصل الواقعي أو المشابه للواقع عن المجازي"[14].

وبســـبب أن الفلم هو خلق وإنتاج فيقودنا إلى عده لحظة اكتشـــاف غايات جديدة وإنتاجا فكريا، فالصـورة بما تحويه من مكان في دينامية مسـتمرة إلى لحظة الاكتشـاف تصـل إلى تحديد غاياتها عن طريق وسـائلها المختلفة، لذا فان الصورة تمتلك أهميتها بعَدِها "جوهر الفن وسمته الأساسية"[15]، ويأتي هذا كون أن المكان الضيق الذي يحتوي شخصيات الفلم هو الجوهر وعدّه المركز إذ أن الجوهر هو الذي يعّين الموضوع الفني بعَدِه "معنى شيءٌ ما، الذي هو في ذاته ، في تميزه من كل الأشـياء الأخرى وتعارضـه مع الحالات المتغيرة للشيء تحت تأثير ظروف مختلفة"[16].

وبذا فان العالم يبدو هو الظاهرة العامة أي الاشـــتغال الكلي ويغدو المكان المحصـــور هو الجوهر أو الأنموذج الذي ننطلق منه في تفسـيرنا للعالم الخارجي أو الظاهرة وبسـبب انه مدفوع بقوة إلى الداخل فهو يشـكل صـفة الشيء الرئيس، لأن "الجوهر لا يوجد في خارج الأشـياء، وإنما فيها ومن خلالها باعتباره صـفتها الرئيسـية المشـتركة وقانونها"[17]، إذ إن الوعي يسـتند إلى مادة الواقع المسـتقلة عنه فان دوره يكمن في البحث عن الملاءمة الفنية عن طريق اسـتخدام اسـتعاري للعالم. لذا فان ظواهر العالم الخارجي سـتكون شـكلاً من أشـكال النشـاط الإنساني المعبّر عنه بالجوهر أي المكان المحصور أو الأنموذج، فالمكان يحمل الظواهر لكنه يحرمها من خواصها الحقيقية لأن اسـتقلالها عن الوعي يجعل من عدم انتظامها وانسـجامها بعيداً عن تحررها لان جوهر الأشـياء "يسـتبدى في صورة حوادث مشوشة ومضطربة، أما الفن فيحرر المضمون الحقيقي للظاهرة"[18].

وكل الظواهر التي تحمل النظام الذي يعطينا صـورة حقيقية للعالم لا نسـتطيع أن ندركه دون التفريق ما بين الظاهرة والجوهر، التفريق الذي يجعل من الاسـتعارة المكانية خاصيةً للظاهرة لأنها" مفهوم قائم على أسـاس الإقرار بأن التفسيرات والفرضيات توفر صورة دقيقة عن الخاصيات الجوهرية للظواهر"[19].

ولا تكتفي الظاهرة بالظهور اسـتعاريا في الفلم السـينمائي لوحدها لان طاقتها تهيمن على وحدات هائلة من الجوهر الذي "يحدد طبيعة الشيء وعنه تنشأ جميع جوانبه وعلاماته الأخرى"[20]، فالجوهر هو الشيء الداخلي الرئيس.

إن الاســتعارة المكانية التي تبحث عن التعبير الخارجي المباشر، وعن الشــكل الداخلي هي الصــورة المُسـتعارة وفيها "تقوم الأشـياء والظواهر المرئية في محيطها ... وهي تعيد إنتاج السـمات الجوهرية العامة من خلال وسط الحواس"[21].

فالاســتعارة المكانية هي إعادة ســمات المكان بفك التناقض ما بين الظاهرة والجوهر، فالصــورة في هذه القضــية تبدي مرونة في الكشــف عن محتوى هذا التناقض ما بين المكان وعملية خلقه لأن الجوهر مهما بدا واضحاً فانه يخفي نفسه خلف الظاهرة فبدونها " لا يمكن إدراك الصورة لانها تنقل ما هو عام، طبيعي وجوهري من خلال الخاص والفردي"[22].

إن الأشـياء حين تتصـارع فيما بينها لغرض الوصـول إلى اعلى صـورة لها، ففي هذا الوصـول تكمن علّة الصـيرورة في العالم، كما أن الهدف لهذا التطور هو الغاية أو الصـورة، لذا فالصـورة هي الطاقة التي تحرك الأشـياء حين تتحرر من داخل الشيء. إنها تُظهر ما هو اسـتعاري وتكشـف عن الاتجاهات في عملية تطور العلاقات بين

الأشياء وبذا فأنها " ليست تكوين صورة عاكسة Mirror-image لمعطيات مبنَّية على الملاحظة والاختبار، بل ذلك الانعكاس المشاكل فقط للواقع الذي ينسخ بعض روابطه وعلاقاته فقط"[23].

وإذ تقوم الاستعارة بالكشف عن درجة عمق المكان وإدراكه فأنها" تحدد جوهر التعميم الفني كتنظير بنائي للنموذج والأصل"[24]، فالتعميمات الفنية تعطينا قدرة كبيرة وواضحة لمعرفة الأشياء، والنفاذ إلى عالم الإنسان الروحي، إنها تكسب الصورة اللحظة 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 ـ بالعناصر الأخرى لكون "الأبنية تتداخل في علاقات لتكون الأبنية الجديدة التي تشمل السابقة وتتكامل معها في أبنية عليا أوسع وأكبر"[25]، وفي هذا التداخل تتكون أبنية جديدة.

يرى (غولدمان) أن "البنية توجد عندما تشتمل في العناصر المجتمعة في كُلٍ شاملٍ بعض الخصائص المميزة"[26]، وحين تحاول الاستعارة أن تكشف عن التنظيم الاجتماعي والعضوي فان وجودها مستقل عن ذهن العالم الذي يتوصل اليها، لان لوجودها تنظيماً يهتدي إليه العقل حين يبحث عن هذه البنى، وإنْ 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"[27].

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"[28]، 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" إشارة محددة بموضوعها الديناميـ بمقتضىـ طبيعتها الداخلية وهي تدخل بموجب علاقة مشابهة بينها وبين مدلولها"[29]، فالعلاقة التي تربط الدال والمدلول هي علاقة ربط المكان الخاص في ملامحه المشتركة مع أمكنة أخرى تدل عليه، وتكسبنا معرفة اولية في مدلولها عن طريق طبيعتها الداخلية.

أما الاشتغال العام للمكان فهو "ما يلازم غالبية الأشياء الخاصة، المفردة"[30]، 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 فان الخاص والعام لا يمكن أن يوجدا 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"[31].

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[32].

إن المكان الخاص واشتغاله العام ليسا مترابطين فقط وإنما يتبدلان باستمرار "ففي مجرى التطور وفي ظل ظروف معينة يتحول الواحد منهما إلى الآخر"[33] 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 الهامة للأشياء والظواهر[34].

وحين تراقب الصورة الحالات المختلفة للأشياء فأنها تتعمق في تحديد تصوراتها عن الخاص وتداخله بالعام فالحالة في صورتها الاستثنائية، الشاذة، فضلاً عن ذلك تبدو انموذجية[35]. لان الصورة تستطيع تحديد نماذجها، حين تستطيع أن تحدد سمات الخاص والعام.

ثانيا: الدراسات السابقة:

بعد اطلاع الباحث على المصادر والمراجع والبحوث المتوافرة عن طريق مراجعة المكتبة المركزية، ومكتبة الكلية، والدخول إلى المعهد العالي للسينما في مصر عن طريق شبكة المعلومات العالمية (الإنترنيت) تعد هذه الدراسة الأولى من نوعها في تناول التمثل الاستعاري للمكان واشتغاله الكلي في السيناريو. فلم يجد الباحث أية دراسة في ميدان السينما تناولت الموضوع سواء كانت نظرية أم تطبيقية.

الفصل الثالث
إجراءات البحث

أولا: 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.

ثانيا: مجتمع البحث

نظراً لعدم تحديد الباحث المدة الزمنية لبحثه ولكون طبيعة الدراسة هذه تتناول الاستعارة المكانية في السيناريو وجد نفسه أمام كم من الأفلام الروائية لذلك فان مجتمع البحث سينحصر في الأفلام الروائية.

ثالثا: عينة البحث

قام الباحث بإجراء عملية بحث عن العينة الفيلمية التي تخدم دراسته، وقد اختار فلـــــــم (**Shutter Island**) بالطريقة القصدية 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 لدراسة نقدية واسعة.

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

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

رابعا: أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن 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 تتجاوز الاقتصار على لقطة أو جزء واحد منها، وهذه اللقطة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجها.

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

4- الاستعارة المكانية تنتقي، وتحذف، وتظهر، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل الى موضوعة مبادئ تطبق عادة على الموضوع الثانوي.

سادسا: وحدة التحليل

تقتضي عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم[36]. ولطبيعة الدراسة الحالية فقد اعتمد الباحث على اللقطة والمشهد كوحدة تحليل.

الفصل الرابع
تحليل العينة

معلومات عن العينة:

اسم الفلم: **shutter island**

أخراج: Martin Scorsese

تأليف: Laeta Kalogridis

سيناريو: Dennis Lehane

تمثيل: Leonardo DiCaprio,Emily Mortimer and Mark Ruffalo

نوع الفلم: دراما

طول الفلم: 138 دقيقة

العرض الأول: 2010/2/9

موجز قصة الفلم: انه العام 1954، يقدم المارشال الأمريكي تيدي دانييلز إذ يتم تعيينه للتحقيق في اختفاء مريض من مستشفى بوسطن (Ashecliffe). كان المارشال يضغط من أجل هذه المهمة في الجزيرة لأسباب شخصية، هي للعثور على قاتل زوجته والذي أضرم النار في البيت مما نتج عنه احراق زوجة المارشال، وبعد التحقيقات المستمرة

والأحداث المتتالية يتضح أن المارشال هو في الأصل أحد نزلاء المشفى وان العملية برمتها كانت من اجل تأهيله النفسي لتقبل أنه قتل زوجته التي هي بدورها قامت بقتل أبنائه الثلاثة.

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

ما برح تجلي المكان السينمائي في عينة البحث ألا يعدو عن بعض الأماكن الرئيسة وهو المصحة العقلية الذي تدور فيه اغلب أحداث الفلم، بينما كانت الأماكن الأخرى، التي ممكن أن نطلق عليها ثانوية هي أماكن قليلة جدا فافتتاحية الفلم يطالعنا المخرج بلقطة الضباب والتي منذ أن يتلقفها المتلقي يدرك إن هناك ضبابية في أحداث الفلم عموما. يشق هذا الضباب سفينة ما وكأنها أتت من المجهول على متنها المارشال (تيدي دانيالز) وشريكه المارشال(أول) والذين قدموا أساسا للتحقيق في اختفاء احدى نزيلات المصحة. كانت افتتاحية شخصية المارشال مقلقة جدا بسبب انهياره إزاء تأثير المياه عليه، يغسل وجهه ببعض الماء وكأن المخرج أراد أن يوصل رسالة مفادها أن كل شيء ناجم عن هذا العنصر الطبيعي. في هذا المشهد الافتتاحي جملة من المعلومات يزودنا بها (سكورسيزي)، إذ طوال الرحلة التي لم نر منها شيئا لأول مرة يتعرف المارشال على شريكه في التحقيق. وفي هذا يضع المخرج المتلقي إزاء سؤال مربك في كيفية قضاء المارشال وقته على السفينة وكيف هو أساساً لم يتعرف على هذه الشخصية إلا أمامنا. اذاً الوضع بمجمله عبارة عن لغز لابد من فك خيوطه. والسفينة التي تقلهم من أين أتت؟ هذه السفينة هي الوحيدة الرابط ما بين عالمين مختلفين، عالم الجزيرة والتي يبدو أنها نائية والعالم الخارجي الذي جاؤوا منه والذي لا نراه قطعا. في مشاهد أخرى يتأكد لنا هذا المعنى من خلال سيطرة القائمين على المصحة برحلات وانطلاق السفينة ولا يمكن الإبحار بها دون موافقتهم وبمعنى أخر أصبحت الشخصيات كلها أشبه ما يكون بالسجن المحصور في جزيرة هي الأخرى مكان محصور.

تبدأ التماثلات المكانية من هذا المنظور الضيق في كيفية جعل المصحة العالم الكلي للشخصيات بينما وعبر سيرورة أحداث الفلم تظهر التجليات الحقيقية والدوائر الأكبر والأشمل لتلك العلاقة ما بين الشخصية والمكان الحالي لتشمل مكان ابعد من البلد الذي يتضمن المكان الجوهر. وذلك من خلال التداعيات التي تنتاب الشخصية من مدة إلى أخرى. لتربط ربطا استعارياً بين الحدث القائم وبين أحداث مرت بها وهي بعيدة عن موطنها. فيظهر أن الشخصية قد شاركت في الحرب ضد ألمانيا وما حدث هناك من جرائم قامت بها القوات الأمريكية ظلت شخصية المارشال أسيرة لها. ففي عدة مشاهد متفرقة تطالعنا لقطة القطار الذي تتدلى منه جثث الموتى وهي غارقة في الثلج فالقطار بما يحمله من معانٍ متوقفاً عن الحركة جامد في مكانه وكانت الكاميرا تركز على أم وابنتها وهم من ضمن القتلى لعل المخرج أراد أن يوصل فكرة الأم والابنة بطريقة الرمز إلى موضوع الفلم فكل الأحداث تدور حول هاتين الشخصيتين والسؤال: هل تستطيع الأم قتل أبنائها؟ ولقطة القطار التي تكون فيها الابنة فوق أمها وكأن الأم قد افتدت الابنة. وإذاً ما هي التناقضات التي يمكن العمل معها داخل سياق الفلم عموما؟ كل تلك النقاط هي مجموعة تساؤلات تطرحها هذه اللقطات الاستعارية في الانطلاق من المكان والذي دعوناه بالجوهر إلى العام والذي دعوناه بالظاهرة.

2- الاستعارة تتجاوز الاقتصار على لقطة أو جزء واحد منها، وهذه اللقطة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجها.

إن فهم النص بمراعاة ما قبله وما بعده يدعى دلالة السياق. فدلالة السياق الفلمي لا يمكن استنباطها إلا من خلال إدراكنا وتمييزنا الواعي لترتيب اللقطات في المشهد الواحد. وقبل أن تغزو التداعيات العنيفة عالم شخصية المارشال (تيدي دانيالز) تطالعنا مجموعة من اللقطات حين وصول المحققين إلى الجزيرة يصطحبهما مجموعة من الحراس إلى المشفى العقلي وفي طريقهما إليه تظهر اللقطات التالية:

- لقطة من الطائرة للسيارة وهي تسير على طريق غير معبد.
- لقطة للمحققين داخل السيارة ينظران باتجاه شيء ما في الطريق.
- لقطة للافتة مكتوب عليها (مقبرة مشفى أش كليف، تذكرونا لأننا أيضاً عشنا وأحببنا وضحكنا).
- لقطة قريبة لوجه المارشال.
- مجموعة لقطات من ضمنها لقطة للبناية وحولها أسلاك شائكة.
- لقطة للمحققين يقول المارشال(تيدي) – إنها الأسلاك مكهربة. فيتسائل صديقه – وكيف حزرت ذلك. فيجيبه المارشال – رأيت شيء مشابه من قبل.

فدلالة السياق في اللقطات وكيفية ترتيبها بهذه الكيفية فضلا عن الحوار الذي نشأ بين المحققين أراد المخرج من خلالها إظهار أن من يدخل جزيرة (شتتر) لا يمكنه الخروج منها فيما بعد وذلك عبر لقطة المقبرة ودخولها في سياق اللقطات ليبرهن على ركن أساس من أركان السياق وهو الغرض من ذلك الدخول المفاجئ للقطة المقبرة. فضلا عن أن الحوار يدلل على أن هذا المارشال له خبرة في الأمور العسكرية بسبب استخدام أحد العناصر التي يستخدمها الجيوش وهي الأسلاك الشائكة إلا أن الغريب في الأمر معرفته أنها مكهربة لان من الممكن أن تستخدم تلك الأسلاك بشكل عادي على الأسوار الحكومية والسجون وفي الفلم في المشفى.

كان للحوار أيضاً دور في عملية تجاوز اللفظ موضوع اللقطة، إذ لم يكن طروحات الدكتور(جيرما) في حديثه مع المارشال في المشهد الذي يحاول فيه المارشال الهروب من المشفى وفي احدى دهاليز ذلك المشفى يقابل الدكتور ويدور بينهم حوار نتج عنه محاولة الأخير زرق إبرة للمارشال كي يهدئه إلا أن المارشال علم بنية الدكتور فبادره واخذ منه الإبرة وهنا يدور الحوار التالي:

- **المارشال**- ما هذا أيها الطبيب.
- **الدكتور**- مجرد حقنة صحية من اجل الوقاية.
- **المارشال**- الوقاية؟
- **الدكتور**- مارشال، ماذا ستفعل؟ هل ستقوم بقتلي؟
- ب**المارشال**- اعتقد انك تستحق ذلك؟

- **الدكتور**- لماذا؟ لأني قمت باستفزازك؟ لكن اعذرني. ما الذي استفزك؟ أهي الملاحظات والكلمات؟
- **المارشال**- والنازية.
- **الدكتور**- وهذا أيضاً. والذكريات والأحلام. أتعلم أن كلمة " رضوض" مشتقة من اليونانية "جروح". أتعلم ماذا يعني "حلم" بالألمانية؟ الجروح يمكنها أن تخلق وحشاً وأنت...مجروح مارشال. أتساءل عندما ترى وحشاً يجب أن توقفه.
- **المارشال**- اجل، أوافقك
- **الدكتور**- حسنا.

في هذا المقطع الحواري كم من الاستعارات اللفظية التي استخدمت فكلمة (الوقاية) في سياق حديث الدكتور مستعارة من القاموس الطبي ولكن الوقاية ممن؟ ولماذا استخدمها الدكتور ولم يكن هناك شيء مرضي خاص بالمريض كما نعلم في بادئ الأمر. ولكنها تفسر على أنها استعارة دالة لشيء يعاني منه المارشال. فضلا عن كلمة مثل(جروح) استعيرت بدل من الأحداث المريرة والأليمة فمن المعروف أن الجروح قد تتسبب في قتل الأشخاص أو تترك لديهم عاهة ما قد تعاني منها الشخصية المجروحة ولكن وفي هذا الحوار قد استخدمت مجازيا (استعاريا) للدلالة السابقة الذكر. فضلا عن استخدام لفظة (وحش) وهو الناتج النهائي للإنسان الذي يمر بمثل هذه الأحداث فيكون مثله كمثل الحيوان المفترس الذي يحاول أن ينتقم ممن كان السبب في إيذائه أي المعنى وراء استخدام اللفظتين (الجروح والوحش) مترابطين بالمعنى النهائي الدال على صيرورة الإنسان وحشا جراء الظروف التي يمر بها.

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

في المشهد الأول من سيناريو عينة البحث تطالعنا استعارة مكانية تكون نابعة أساسا من المشهد فمن خلال التداعيات التي تنتاب شخصية المارشال وذلك من خلال السؤال الذي سأله إياه شريكه هل إن لديه فتاة أو مومس خاصة به؟ كان جواب المارشال بالإيجاب وتحدث عملية التذكر إذ تظهر زوجته وهي تناوله ربطة العنق التي رافقت الشخصية طوال الفلم في لباسه الرسمي. فنظهر لقطة لأرجل الاثنين فترفع الزوجة نفسها لتقف على أطراف أصابعها من ثم تنقطع أحداث المشهد إلى لقطة مقدمة السفينة الصغيرة وهي تشق عباب الماء بشدة. ومن ثم لقطة خاطفة إلى وجه الزوجة. إننا نتحدث هنا عن استعارة من صميم الواقع الذي تعيشه شخصية المارشال فالسفينة وما تحدثه في البحر من صميم واقع الشخصية الآني، إلا أن دخول لقطة بداية السفينة في سياق أخر – أي تداعيات الشخصية – هو الأمر الذي يجعل القول بانها استعارة هو امر صحيح، لان سياق لقطات التداعي هي متسلسلة ومنطقية ولكن دخول بداية السفينة هي التي جعلت تفكيرنا ينصب في أن هناك حدثا قد غيب واستبدل بلقطة بداية السفينة. فبؤرة الاستعارة تابعة بشكل من الأشكال إلى الحدث الذي يليه قدم بالضرورة لرفع المشهد الجنسي أو التقبيل بين الزوج والزوجة وهنا ينبع سؤال مهم هو كيفية معرفتنا أن هناك مشهدا جنسيا أو على الأقل هناك عملية تقبيل قد رفع من سياق اللقطات؟ ولم يكن حدثا أخر؟ مثل ما تحدثنا في الفقرة السابقة في دلالة السياق

فلقطة رفع الأقدام العارية من قبل الزوجة لتصبح على الأقل بموازاة المارشال هذه اللقطة تعطينا بشكل رمزي أن هناك -كما سنرى في تحليل البنية الداخلية للاستعارة -عملية قد استبدلت. إذاً ما يحيط ببؤرة الاستعارة من لقطات لها دور فاعل في إمدادنا بالمعلومات الكافية في فهم معنى بؤرة الاستعارة وفك شفرتها.

4- الاستعارة المكانية تنتقي، وتحذف، وتظهر، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل إلى موضوعة مبادئ تطبق عادة على الموضوع الثانوي:

تلعب عملية انتقاء الاستعارة المكانية دورا في هيكلة الترتيب السياقي للقطات وما تنتجه من دلالة قد تكون غامضة في بعض الأحيان وتحتاج إلى تفكير عميق لاستنتاجها واستخلاص معناها. ويبدأ الانتقاء من فكر المخرج أساسا في نظرته إلى طبيعة الاستعارة الداخلية والتي سوف نراها في التحليل اللاحق لعينة البحث. فهي تفكير مبدع في الربط الديالكتيكي بالسابق واللاحق بحيث يظهر أن للمعنى معنى أخر يتاها معه بحسب (C.K. Ogden وكذلك I.A. Richards) فالمعنى الاستعاري يعتمد على ثلاثة مبادئ أو عوامل رئيسة هي: فكر المخرج والمتلقي والسياق الذي وردت فيه الاستعارة المكانية . ففي البداية يجب على المخرج أن ينتقي لقطة أو شيء ما داخل اللقطة أو تراتبية معينة للقطات بحيث توصل إلى المتلقي شفرة خاصة وواضحة (هنا الوضوح نسبي) أن هناك شيئاً ما قد استبدل أو يدلل عليه من خلال شيء أخر وضع. وهو أقرب إلى رمزية الاستعارة منها إلى الاستبدال الحقيقي في الرفع والإخفاء. ففي مشهد يجد المارشال (تيدي) ضالته وهي الهاربة من المشفى في كهف على الساحل الصخري للجزيرة. ويبدأ باكتشاف الحقيقة منها إذ يجد أنها ليست نزيلة وإنما طبيبة في المشفى كانت ناقمة على الممارسات التي يتعرض لها النزلاء والعمليات التي تجرى لهم كاستبدال الأعضاء وكذلك الخطأ في إعطاءهم جرعات الأدوية فقررت الهروب والابتعاد عن المشفى لذلك طاردوها كما يفضح أمرهم. أراد (سكورسيزي) أن يبرهن في بادئ الأمر والحقيقة هذا ما تلقفناه منه كمتلقين أن الحقيقة يمكن أن تنطلق من كهف محصور في مكان محصور أصلا. هذه الاستعارة المكانية نجدها نحن متوافقة إلى حد ما مع موروثنا الإسلامي. إلا أن الواقع يتبدل في النهاية. وسواء اتفقنا مع المخرج أم لم نتفق فان هذه هي رمزية في التعامل مع الاستعارة المكانية على وفق المبادئ الثلاثة التي ذكرت أنفاً.

ومما لا شك فيه أن الاستعارة ترفع المكان بكامله من الشريط الفلمي ولكن عملية الحذف تكون نسبية فكيف أن الحذف سيكون نسبياً ونحن لا نرى المكان جملة وتفصيلا في المشهد؟ في الواقع العياني أننا لا نراه فعلا. ولكن نحسه من خلال الشيء الذي استبدل به أي أن هناك رابطا ما بين طرفي الاستعارة (المستعار له والمستعار منه) تجعلنا نستشعر المكان من خلال خصائص المستعار منه فأننا لا نرى عملية القتل بكاملها في الأفلام ولكننا نجد أن الدماء تتلطخ 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 لقطتي (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 (إعطاء الزوجة ربطة العنق لزوجها + لقطة رفع أقدامها من الأرض + لقطة مقدمة السفينة تشق عباب الماء + لقطة لوجه الزوجة).

هنا تصبح عملية التنظيم مربكة فيما لو حذفت اللقطة الأخيرة. لان مقدمة السفينة سوف تندمج مع المشهد الذي يليها وبذلك تصبح بؤرة الاستعارة في سياق الشهد اللاحق أي إن التنظيم قد اختل وأن القول فيما يحيط بالاستعارة سوف يمتد إلى لقطات أخرى هي غير داخلة أصلا في المفهوم. لذلك نفهم أن لقطة الزوجة هي لقطة غير زائدة أو غير مفهومة لأنها تكمل سياق الاستعارة.

الفصل الخامس
النتائج والاستنتاجات

النتائج:

توصل الباحث إلى عدد من النتائج العلمية، يمكن إجمالها بالآتي: -

1- تظهر اللقطات الاستعارية من خلال عدد من التجليات وهي تابعة لرؤية صانع العمل الذاتية ففي عينة البحث ظهرت على شكل تداعيات تنتاب الشخصية فتربط ما بين الحدث القائم وبين أحداث مرت بها الشخصية بأشبه ما يكون بالاستعارة لأنها لم توظف بالطريقة المعتادة وإنما جاءت عبارة عن لقطات متفرقة.

2- فهم النص يجب أن يتجاوز حدوده الضيقة المتعلقة باللقطة الواحدة والانطلاق إلى استيعاب اللقطة المستعارة من خلال فهمها في أي سياق جاءت وما هو الغرض الرئيس من وضعها في هذا السياق دون غيره.

3- 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 لقطة السفينة تشق المياه أما ما بعدها وما قبلها فهي الإطار المحيط بالاستعارة ولو حذفت لقطة وجه الزوجة لدمجت لقطة السفينة بالمشهد الذي يليها ولتبعثر واختلط ذلك الإطار الذي نتحدث عنه.

4- تجلت عملية الحذف والإظهار في عينة البحث من خلال الترابط المكاني ما بين اللقطة المستعار منها واللقطة المستعار لها فنحن لا نرى المكان الخارجي ولكنا نجد ما يشير إليه فالكهف ذاته يحيلنا كمتلقين إلى عدة كهوف في أذهاننا. أما التنظيم فقد ظهر في تراتبية اللقطات بحيث لو حذفت لقطة لأصبحت الجملة المرئية غامضة وهذا ما أظهره المشهد (إعطاء الزوجة ربطة العنق لزوجها + لقطة رفع أقدامها من الأرض + لقطة مقدمة السفينة تشق عباب الماء + لقطة لوجه الزوجة).

الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث الحالي وأهدافه، يمكن للباحث استنتاج الآتي :

1- تظهر اللقطات الاستعارية بعدة كيفيات داخل سياق المشهد الفلمي وكانت مرتبطة اساسا بقدرة المخرج على استخدامها وتوظيفها بشكل يمكن المتلقي من استيعاب الفكرة بدلا من الحدث.

2- دلالة سياق اللقطات احدى المفاتيح التي من خلالها يمكن تفسير اللقطة بؤرة الاستعارة ومن ثم فهم النص بشكله العام.

3- اللقطة المستعارة يمكن استبدال المكان والزمان فقط وإنما تنتقي لتشفر الأحداث والمكان وتنتظر المتلقي كي يفك ذلك التشفير وكذلك فانها تحذف وترفع المكان الفلمي وتنظم عملية الفهم من خلال الربط الديالكتيكي باللقطات السابقة واللاحقة.

الهوامش

(1) هاوزر. ارنولد، فلسفة تاريخ الفن، تر: رمزي عبده جرجس، الهيئة العامة، للكتاب والأجهزة العلمية، القاهرة،1968، ص387-388

(2) وران. بول، السينما بين الوهم والحقيقة، تر: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1972، ص38

(3) موران. ادغار، روح الزمان، ج1، تر: د.انطوان حمصي، منشوارت وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٥، ص36

(4) مارتن. مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، الدار العربية للتاليف والترجمة، القاهرة،1964، ص92

(5) Black,Max, Models and Metaphor,Ithaca,NewYork,Cornel Univ.,1962,P.27-28

(6)Models and Metaphor,Ibid,28-29

7)Whately,R., Elements of Rhetoric,Harper&Bros,new York,1953,P.280(

(8)Barfield,Owen, Poetic Diction and Legal Fiction,in Essays Presented to Charles Williams,Oxford,1947,P.106

(9)Richards,I.,A., Interpretation in Teaching,London,Routledge and Kegan Paul,1938,P.121

(10) اخلاصي. وليد، المكان في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 4، تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص25-47.

(11) مسلم. طاهر عبد، عبقرية الصورة والمكان والتعبير والتأويل والنقد، دار الشروق، 2002، ص97.

(12) سيزا. قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص76.

(13) باشلار. جاستون، جماليات المكان، ط2، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1984، ص46.

(14) معلا. نديم، لغة المعرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2004، ص8.

(15) الصباغ. رمضان، عناصر العمل الفني، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص 53.

(16) روزنتال. يودين، الموسوعة الفلسفية، ط2، تر: سمير كرم، مراجعه، صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ايلول، 1980، ص 583.

(17) غارودي. روجيه، الماركسية وعلم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1975، ص 34.

(18) أ. أنيكست، تأريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس، تر: ضيف الله مراد، وزارة الثقافة، دمشق، ص 37.

(19) ايتاتوف. جنكيز وآخرون، الأدب وقضايا العصر، تر: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للرشيد، الجمهورية العراقية، بغداد، 1981، ص 29.

(20) بليخانوف. جورج، المادة والمثالية في الفلسفة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1982، ص 76.

(21) اوفستيانيكوف. ميخائيل، ميخائيل خرابشنكو، جماليات الصورة الفنية، تر: رضا طاهر، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، 1984، ص 15.

(22) اوفستيانيكوف. ميخائيل، ميخائيل خرابشنكو، المصدر نفسه، ص 24.

(23) ايتماتوف. جنكيز وآخرون، المصدر السابق، ص 32.

(24) ايتماتوف. جنكيز وآخرون، المصدر نفسه، ص 35.

(25) فضل. صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، 1987، ص 191.

(26) فضل. صلاح، المصدر نفسه، ص 192.

(27) غارودي. روجيه، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ط1، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 23.

(28) ف. افاناسييف، أسس الفلسفة الماركسية، تر: عبد الرزاق الصافي، منشورات الطريق الجديد، ط3، بغداد، 1976، ص 106.

(29) عزام. محمد، النقد والدلالة نحو تحليل سيمائي للأدب، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1966، ص 11.

(30) سبيركين. وياخوت، أسس المادية الديالكتيكية التاريخية، تر، محمد الجندي، دار التقدم، موسكو، 1972، ص 78.

(31) ف. افناسييف، مصدر سابق، ص 107.

(32) ف. افناسييف، نفس المصدر، ص 105.

(33) كيدروف، المنطق الشكلي والمنطق الديالكتيكي، تر، محمد عيتاني، دار المعجم العربي، لبنان، بيروت، 1972، ص 58.

(34) ف. افاناسييف، أسس الفلسفة الماركسية، تر: عبد الرزاق الصافي، منشورات الطريق الجديد، ط3، بغداد، 1976، ص 108.

(35) بريشت. برتولد، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، لبنان، بيروت، ص 146.

(36) Bevlin.me. Design ,Theaugh discovery Vermont Printing and bevling by capital city press ,USA, 1977,p.79

Metaphoric assimilation of the place and its total functioning in scenario

Ihab yassin taha

Abstract: The study of the place is hardly a concern for most researchers in the art generally. It is hardly devoid of any movie of some configuration elements that are essential to him about and place one of them, and we find an echo location consists ago to begin screenwriter put Sightseeing begins features emerge there will be functioning simple scenario what would soon receive a growing Cummings final picture film. Metaphoric place begins to emerge in the form of linguistic scenario is soon to be translated in another language, the language of the image. Which in turn complement the creative process of this art and have a significant impact in terms of content and curriculum and installation in and it even to seek the true meaning full and behind the central meaning and show the power of communication metaphoric image and the pursuit of disclosure of its structure and functions, and then the full knowledge of how to functioning within the hierarchy of the footage film. Based on this, the nature of the search warrant that the researcher by dividing the current study, five chapters, namely:

1- Chapter I: stating the research problem, which was: What are the main points in which the spatial metaphor is gaining legitimacy and existence within the context of a completely different nature from any internal structure, and is it the absence of an actual place for the president?

2- Chapter II: where the theoretical framework that was Includes:

The first topic: the theory of interaction and metaphoric concept Film.

The second topic: the spatial metaphor, functioning in the scenario.

3- Chapter III: The Search procedures as adopted researcher descriptive analytical method.

4- Chapter IV: analyzed a sample in which the researcher and his research was not (Shutter island) director (Martin Scorsese).

5- Chapter V: 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.