الاستعارة بين سلطتي الأدب والسينما، قراءة في آليات العبور والتجسيد، فيلم الرسالة أنموذجا.

The metaphor between the powers of literature and cinema is a reading in the mechanisms of transit and embodiment, the film Al-Resala as a model.

فتيحة بن الطيب [1]*

[1] مخبر علوم اللسان، جامعة عمار ثليجي الأغواط، الجزائر، fa.bentayeb@lagh-univ.dz

تاريخ الاستلام: 2021/06/05	تاريخ القبول: 2021/10/19	تاريخ النشر: 2021/12/17

ملخص:

يسعى المقال للكشف عن الرُّؤية المعرفية التّي تنبثق منها اللّغة السينمائية، وذلك من خلال الدّراسات المعرفية الحديثة، التّي تناولت الاستعارة باعتبارها وسيلة من وسائل التّواصل التّي تقترن بالذهن وبالعلاقات الفكرية، لذلك سنحاول البحث عن طبيعة البناء الاستعاري ضمن اللغة السينمائية بحدودها وتعقيداتها، وتقاطعاتها مع أشكال التعبير المجاورة لها، لهذا كانت مقاربة الاستعارة ضرورة لفهم هذا العمل وتذوق هذا النوع من الفن، فكيف تساهم الاستعارة في تشكيل الخطاب السينمائي وانتاج دلالاته؟ وهل يمكن اعتبار الاستعارة الأدبية هي نفسها الاستعارة في السينما؟ وحتى نثبت ذلك سنسعى لدراسة تطبيقية من أجل استجلاء الصّور الاستعارية في فيلم الرّسالة للعقاد، في محاولة منّا إلى إبراز دورها وقيمتها الفنيّة والجمالية في العمل السينمائي.

وتهدف هذه الدّراسة إلى إعادة الاعتبار إلى البعد الاستعاري للصّورة السينمائية باعتبارها جزءا من متخيل الانساني، على الرغم من الجدل الواسع حول هذا الموضوع؛ إلا أنّنا سنحاول معالجة ذلك الجدل حينما نوضح معالم تلك الظاهرة ضمن اللغة السينمائية.

كلمات مفتاحية: اللغة السينمائية، الصّور الاستعارية، مصطفى العقاد.

Abstract:

The article seeks to reveal the cognitive vision from which the cinematic language emerges, through modern cognitive studies, which addressed metaphor as a means of communication that is associated with mind and intellectual relationships, so we will try to look for the nature of metaphorical construction within the cinematic language with its limits and complexities, and its intersections with its adjacent forms of expression, so the approach of metaphor was a necessity to understand this work and taste this type of art, so how does metaphor contribute to the formation of cinematic discourse and produce its connotations? Can literary metaphor be considered the same as in cinema? In order to prove this, we will seek an application study in order to clarify the metaphorical images in the films Al-Resala al-Akkad, in an attempt to highlight its role and its artistic and aesthetic value in the film work.

This study aims to restore the metaphorical dimension of the cinematic image as part of the human imagination, despite the widespread controversy on this subject, but we will try to address that controversy when we clarify the features of this phenomenon within the cinematic language.

Key words: Cinematic Language, Metaphorical Images, Mustafa Akkad.

* المؤلف المرسل: بن الطيب فتيحة

مقدمـة:

اللغة السينمائية لا تعتمد على مهمة تحويل النّص إلى تعبير بصري فحسب، لكنّها تشتغل على انتاج المعنى أولا؛ وتصنع الدلالة من خلال الرؤية واللون والصّور والتقديم والتأخير والإبطاء ... بالإضافة إلى المؤثرات البّصرية والصّوتية التي ترتبط لتشكل المعنى، وبالاعتماد على الصّورة باعتبارها البنية الأساسية لتلك اللغة، ليس باعتبارها سّمة مرئية فقط؛ بل لأنّها أيقونة ورمز دال على مرجعية سابقة، وهذا يعني أنّ اللّغة المكتوبة التي تتجسد في المجال السينمائي تزيد وتتولد معانيها ضمن أفقها السّينمائي، كون الصورة السينمائية هي من ترسم معالم الخطاب السينمائي والذي بدوره هو "فن وصناعة الصور المتحركة"[1] وهكذا تكون اللغة السينمائية مبنية على الصّورة فهي "لغة تتكلم وتعبر بالصّورة أولا وقبل كل شيء"[2] فالصّورة لها مكانتها ودورها البارز في الفن السينمائي.

فاللغة السينمائية تستخدم الصّور الرّمزية التّي تعمل على شد انتباه المشاهد؛ فلا تقدم له مشهدا مبسطا بقدر ما تقدمه برمزية عميقة تثير دهشة المشاهد، ومن بين هذه الرّموز الاستعارة التّي بدورها لا تقتصر على نصوص الأدبية فحسب بل كان حضورها لازما في اللغة السينمائية، كونها وسيلة من وسائل التواصل التّي تقترن بالفكر، فلم تعد مجرد أسلوب في اللغة بل هي جهاز التّصور والتفكير لدى الانسان لذلك نجدها حاضرة في كل مجالات حياتنا.

من خلال هذا الملمح سنحاول إدراك المدى الذّي توصلت إليه الدّراسات الحديثة في فهم الاستعارة وطبيعة إبداعها الفنّي من خلال الدراسات العرفانية التي تبنت الاستعارة كأداة للفهم والتفكير، وبعد ذلك نحاول أن نبين الجديد الذّي قدمته في المجال السينمائي.

وردفا على ذلك سنحاول تقديم عرض تقديمي حول اللّغة السّينمائية، والكشف عن خبايا الصّور السينمائية وامكانياتها في استفزاز المشاهد وطاقاتها الابداعية اللامتناهية، باعتبارها آلية تواصلية تسهم في خدمة السينما بأبعادها المختلفة.

وكان الهدف من هذه الدّراسة الكشف عن طبيعة البناء الاستعاري في الفيلم السينمائي وذلك من خلال الدّراسات المعرفية المعاصرة ودورها في الوعي الانساني. وتطرقنا بعد ذلك الى التطبيق من أجل التعرف على مواطن الاستعارة في الفيلم السينمائي، والكشف عن الرؤية المعرفية لفيلم الرسالة لمصطفى العقاد وإبراز القيمة الفنّية والجمالية التي يحملها الفيلم. انطلاقا من طبيعة الدّراسة وأهدافها تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي كونه الأداة الأقرب لتحليل المضمون وكذا كونه يساهم في كشف الظواهر التّي تنشأ داخل العمل السينمائي.

وبعد ذلك حاولنا الإجابة عن تساؤلات التالية:

1. كيف ساهت الدراسات الحديثة في إثراء درس الاستعارة؟
2. ما الفرق بين الاستعارة الأدبية والاستعارة السينمائية؟
3. ماهي الصّور الاستعارية التّي وظّفها العقاد في فيلم الرسالة؟

1- الاستعارة في الدّراسات المعرفية الحديثة

تركّز مفهوم الاستعارة في الدّراسات البلاغية السّابقة على أساس قضية لغوية، وهو تشبيه شيء بشيء آخر وعرفت على أنّها تشبيه حذف أحد طرفيه وتكون بذلك تصريحيه أو مكنية وتكون المشابهة هي الرابط بينهما والمقياس الحاسم في جودتها أو رداءتها.

وفي المقابل نجد الدّراسات الحديثة، قد خرجت عن المفهوم التّقليدي وساهمت في إثراء الدّرس اللساني، وقدمت مفهوما جديدا للاستعارة ورأت أنّ لكل إنسان القدرة على إنشاء وإنتاج الاستعارة في خطاباته اليومية؛ بعدما كانت قائمة على الاستبدال والمشابهة ومحصورة على الشاعر أو المبدع أيا كان "إنّ المنعرج الحاسم التي استطاعت نظرية الاستعارة تحقيقه هو سعيها إلى ولوج ثنايا الذهن البشري من أجل فهم كيفية اشتغاله أثناء عملية إنتاج وفهم وتأويل البنيات الاستعارية، وبهذا اكتسى الذهن دورا مهما في تأطير المسارات التصورية وتمثيل تفاعل الذات واللغة والوجود عبر استثمار شبكة الفضاءات الذهنية وتفعيل الآليات التصويرية الاندماجية " [3]

رفضت الدراسات الحديثة للاستعارة فكرة الزخرف اللفظي والتزيين التّي ارتبطت بالاستعارة في الدّراسات الكلاسيكية وتجاوزت المفهوم السّابق إذ اعتبرت أنّ الاستعارة لم تعد مجرد زخرف تزييني قائمة على المشابهة ونشأت على أثرها الدّراسات اللغوية المعرفية التّي انبثقت من ميدان علم اللّغة المعرفي والتّي اهتمت بدرس الاستعارة وقدمت نظرية قائمة بذاتها قامت بالشرح والتحليل لدرس الاستعارة من بينها:

1.1 النظرية التفاعلية:

أخذت هذه النظرية على عاتقها دراسة العلوم المعرفية واللغوية، متجاوزة في ذلك المسلمات البلاغية القديمة التّي تأسست على النزعة الوضعية، وركزت في دراستها على العلاقة التفاعلية بين الإنسان ومحيطه، ويعتبر ماكس بلاك من المفكرين الذين قاموا بإضافة نقلة نوعية لمفهوم الاستعارة وركز في دراسته على قضية التداخل الاستعاري ،وفضّله على النّظرية الاستبدالية وانطلق في ذلك من خلال فكرة استعمالنا للاستعارة معينة، فنكون حيال فكرتين متناقضتين وهما ينتميان إلى لفظ واحد والمعنى ينتج من خلال تداخلها، على اعتبار أن كلمة بؤرة تأخذ مكانة أو معنى جديد ومختلف عن المعنى الأصلي، فالسياق الجديد يعمل على توسيع كلمة بؤرة، فيلعب السياق دورا مهما ومركزيا كما أنّه ألّح على وجوب معرفة درجة الجدية واهتمام المتكلم في استخدامه لبؤرة الاستعارة وذلك من أجل معرفة القصد من الاستعارة .

1.2 تصور بول ريكور للاستعارة:

ومن الباحثين الذين أثروا الدّرس المعرفي واللّغوي بول ريكور الذّي قام بالبحث عن مجال اشتغال الاستعارة وقد وضعها ضمن مجال دلالة الجملة كونها ظاهرة إسناد ... فهي موجودة في علم دلالة الجملة، وقد قدم مثالا واضحا لذلك عند قوله – الصلاة زرقاء _ أو_ غطاء الأحزان _ فنحن هنا إزاء كلمتين تجمعهما علاقة توتر والجمع بينهما هو يشكل الاستعارة؛ فالاستعارة في نظره هي "حاصل التوتر الذي يجمع بين المفردتين في قول استعاري "[4]، كما نجد أنّ التوتر في القول أو المنطوق الاستعاري"لا يقف عند حدود مفردتين فقط بقدر ما يتعلق بالتوتر الذي يربط بين التأويلين متعارضين للقول وهوالذي يغذي الاستعارة " [5]، وأكد على هذا حين أوضح بأن الكشف عن المفارقة لا تكون إلا بعد التأويل القول حرفيا، فالأحزان ليست غطاء وإن عد الغطاء كساء مصنوعا من قماش، ولا يمكن اعتبار الصلاة زرقاء إذا عدّ الأزرق لونا ومن هنا لا تكون الاستعارة موجودة في ذاتها بل في التأويل ومن خلاله .

وأهم ما تكلم عنه بول ريكور الاستعارة الحية والاستعارة الميتة في كتابه نظرية التأويل وأقرّ أنّ الاستعارة الحيّة ترتكز على حدة التّوتر بين التأويلين الحرفي والمجازي وذلك ما يشكل خرقا تلقائيا على مستوى الجملة، وذلك جراء انبثاقها من دلالات جديدة واعتبر أنّ الاستعارة الميتة ليست باستعارة وقدم أمثلة توضيحية لذلك مثل لسان الباب، رجل الكرسي، فدرجة الاستجابة في الاستعارات الحية تخلق مع مرور الوقت، وتكرار استعمالها يجعلها استعارة ميتة.

1.3 تصور الاستعارة عند جورج لايكوف ومارك جونسون:

تواصلت البحوث والدّراسات التّي تناولت المفهوم الجديد للاستعارة وكانت دراسة جورج لا يكوف ومارك جونسون المنعرج الحاسم الذي تناول درس الاستعارة بمفهوم جديد، ورفضت المفهوم التقليدي رفضا قاطعا، منطلقة في دراستها على أنّ الاستعارة تعتبر عملية ذهنية مرتبطة بجوهر عمل الفكر، لأنّها تتعدى مجال اللّغة إلى مجال الفكر، ندرك العالم المحيط بنا ومن خلالها " يكمن جوهر الاستعارة كونها تتيح فهم شيء ما (تجربته أو معاناته انطلاقا من شيء آخر)[6]

فنسقنا التصوري هو ذو طبيعة استعارية، فتصبح الاستعارة متسايرة مع حياتنا اليومية التّي تنتمي في أصلها إلى الاستعارة، فلم تعد مهمتها بلاغية أو شعرية ولم تعد مرتبطة بمعناها اللّغوي، بل أخذت منحى مغايرا يعنى بالأطر والنّماذج الاستعارية، حيث يعمل النّموذج على بناء معرفتنا وفق مجال يدعى (مجال الهدف) جراء نقل مفاهيمه وتصوراته وعلاقاته من مجال مألوف عندنا يدعى (المجال المصدر).

2-الاستعارة الأدبية والاستعارة السينمائية:

1.2 تمهيد:

تعتبر الاستعارة من أهم الأدوات البلاغية التعبيرية التّي بإمكانها أن تعالج القصة بشكل منسجم، وذلك لأنّ الأفلام على وجه الخصوص قادرة على استنطاق خصائص استعارية وفق الصّورة أو اللقطة أو الصّوت وتكون بأسلوب فني يشد ذهن المشاهد.

2.2 الاستعارة الرمزية:

إنّ الاستعارة السنيمائية هي نتيجة عن تداخل مجموعة من الوسائل، التّي من خلالها تتولد المعاني والأفكار والأحاسيس، فتتداخل هذه الوسائل فيما بينها فتتكون بنية رمزية، بغية تجسيد صورة بلاغية بصرية، تندمج وفقها الحركة مع الألوان والأشكال وتستند على "التناغم الأخاذ بين الصّورة والموسيقى، مع رؤية خاصة يتداخل فيها الزمن والمكان والسرد والذاكرة والواقع الشخصي" [7]، إذن فاللغة السينمائية مبنية على إبداع مزدوج هو التواصل الفني والتواصل البصري فالتواصل الفني هو الذي يحمل لغة ابداعية ذات حمولة استعارية ورمزية التي تهيمنها الاستعارة السنيمائية، حيث تتعاون الوسائل السينمائية والوسائل النصية من أجل تجسيد البعد الاستعاري للأحداث، وذلك من خلال عدة تقنيات كالموسيقى والمونتاج، سلم اللقطات، وفق حركات الكاميرا الأشكال ...فكل هذه التقنيات تجمع بين الواقع والخيال حتى يصعب على المشاهد التفريق بينها، وهذا ما يعطي للفيلم طابعه الاستعاري والرمزي الذّي يعبر عن الأحداث والواقع والتجربة، إلا أنّ الاستعارة في الفيلم السينمائي تختلف من حيث الحرفة والآلية عما هو متعارف عليه في اللّغة المنطوقة ،ففي اللغة تكون هناك محددات لاستخدام الاستعارة فعند تمثيلنا شجاعة الرجل نقول هذا الرجل أسد فاشتركت صفة الشجاعة بين الرجل والأسد فتكونت عندنا استعارة، ولكن في الفيلم السنيمائي تتعقد صورة الاستعارة وتكون أكثر بلاغة وذلك باستعمالها بصفة مغايرة وهي الصورة، فمن خلال الصورة نستطيع أن نعبر عن كل أفكارنا وكل ما يختلج في أذهاننا .

الاستعارة بمفهومها الواسع هي " تشبيه حذف أحد، طرفيه فعلاقتها المشابهة دائما "[8] أما في المفهوم السنيمائي هي " عملية استكشاف المجهول بمساعدة المعلوم " [9]

وبهذا الصدد يقول متري أنّ هوية السنيما بعيدة كل البعد عن الأدب وعن اللغة وامكانياتها، ويخالف من حاولوا جعل اللقطة بالكلمة والمشهد بالجملة، معتبرا أنّ التشبيه في هذه الحالة لا يمكن حصوله وذلك لأنه من المستحيل وبرر ذلك بعدة نقاط: "

- أنَّ اللقطة لا منتهية بعكس الكلمات التي هي محددة.
- أنَّ اللقطة من إبداع من ينتجها وليس كالكلمات موجودة معجميا.

- تنتج اللقطة عددا غير محدد من المعلومات غير المرتبة بينما الكلمات في أغلب الحالات لها معنى واحد أو متعدد المعاني، ولكن المعلومات هي وحيدة ومنظمة.
- اللقطة هي وحدة حقيقية خلافا للكلمات التي هي وحدة معجمية صرفية افتراضية؛ تتشكل حسب ما يستخدمها المحاور، كلمة كلب مثلا تشير إلى صورة ذهنية لنوع حيواني ينتج في ذهننا لقطة الكلب هي دائما أكثر تحديدا من صورة ذهنية بحاجة إلى صفات لتحدد الحيوان المتعامل معه"[10]. وهذا يعني أنّ الصّورة السنيمائية مهمة جدا لأنّها تقول مالا تستطيع أي أنساق قوله، من هنا يكون المونتاج له دور أساسي إذ يساعد المتلقي على إنشاء مقارنات وتشبيهات بين الصّورة التّي تم عرضها وما يخزنه في الذاكرة طويلة أو قصيرة المدى، وذلك راجع إلى أنّ الاستعارة السنيمائية هي في أصلها "نوع من النّص المضمر الخفي، الذي يتوارى وراء النّص الظاهر"[11] يستعمل المخرج طريقتان للتعبير عن الصّورة في الفيلم السنيمائي فالطريقة الأولى هي أن تكون الصّورة ومعها الصوت يحملان بعدا دلاليا عن ذواتهما، فمثلما تكون صورة المدرسة في الواقع هي نفسها التّي تستعمل في السينما ،وصوت الخرير المياه هو نفسه ما نسمعه في السنيما، وهذا يعني أنّ الصّورة السنيمائية تعبر عن نفسها بنفسها، أما الطريقة الثانية وهي لا يمكن أنّ تكون المشاهد واللقطات التّي استعملها المخرج مجرد لقطات أو مشاهد عابرة، بل هو استخدمها من خلق انتاج فنّي جمالي، من خلال مشاهد مباشرة ذات دلالة معينة تحمل في ذاتها معاني عميقة ومتعددة، وهذا ما يستدعي من المتلقي أن يكون في عملية متواصلة لتحليل ومشاكسة كل هذه التقنيات التّي تعطي للفيلم السنيمائي استعارات متعددة، منها ما يكون له صلة بالموضوع ومنها ماهو مرتبط بالصّورة والصّوت والشكل الموسيقى ... وتعتمد المشاهد في هذه العملية التواصلية إلى تأويلاته لدلالة الصورة على عوامل مختلفة " تجاورها مع صورة أخرى، ودورها في تطور الفكرة أو السّرد في الفيلم وعلاقتها بتقاليد والعادات الاجتماعية بل ووضعها الثقافي والتاريخي "[12]

ومن هنا يمكن أن يكون "المونتاج مصدر متكرر للاستعارة في الفيلم، إذ أنه يمكن ربط لقطتين سوية لإخراج فكرة رمزية ثالثة" [13] فتنشأ فكرة أخرى تظهر الترابط بين الصورتين فتتدفق صورة معينة إلى صورة أخرى، وهكذا يصبح لدينا تقابل بين الصورتين " فيتولد المعنى، أي الفكرة التي لا تربط بأي من الصورتين على حده، ولأن المونتاج يعيد بناء الواقع تشكيليا وفكريا بشكل مستقل عن محتوى هذا الواقع الدرامي ويظل لطابع المونتاج الجمالي تسيده فإنّه يظل من بين وسائل التعبير السنيمائي الأكثر خصوصية"[14].

تستوجب عملية تحليل الاستعارة السينمائية تحليل ماهية الصورة وما تحمله من تصورات ذهنية قبلية وذلك لأنّ الاستعارة في السنيما تعمل على " التماثل البصري والقراءة من داخل نفس السنن"[15] البصري ولا تعتمد على أدوات وإجراءات أخرى ليست لها علاقة بالنطاق البصري، فمن هنا لابد أن يعتمد في الاستعارة على ضمّ اللقطات مع بعضها البعض، وخلق علاقات مترابطة بين كل اللقطات، ومن أجل تحقيق هذا لابد من توفر عدة أمور منها :

- أن نركب صورة المشبه إلى المشبه به بشكل صريح واضح لخلق عنصر التشبيه.
- أن نركب صورة فيها إشارة جزئية تكون بمثابة مشبه للمشبه به
- اظهار صورة في كل الأحوال تثير انتباه إلى ذاتها بالمعنى الكامن، تكون هذه الصورة بمثابة المشبه به لما يدور بعد شحنها بالمعاني وتأتي معللة لما سُرد من صورة قبلها "[16]

وبمعنى ذلك أنّه " يجب أنّ يتم انتقاء الصورة "أ" والصورة "ب" من بين كل السمات الممكنة داخل الموضوع المنكشف ويجب أنّ يتم اختيارها بطريقة تجعل وضعهما جنبا إلى جنب، يثير في بصيرة المتفرج ومشاعره أكثر الصور الذهنية اكتمالا للموضوع نفسه" [17] "إننا نتكلم بالصّورة لأنّه ليس بإمكاننا نتكلم بطريقة أخرى"[18]

فمن هنا تكون لغة السنيما هي لغة الصّورة وهذا ما أكده جان ميتري " السنيما ليست لغة، بل يمكن القول أنّ الصّور تدل في حدود تمثلها شيئا ذا دلالة أو دال "[19] فالصّورة السنيمائية تعطي مفهوما جديدا لما يريده المؤلف وذلك من خلال رسم صورة ذهنية تقبل التحليل والفهم للمشاهد الذي يفكك رموز تلك الصّورة التي تحمل معاني ودلالات متعددة، كما أن الصّوت أيضا يحمل بعدا استعاريا اذ يعتبر جزءا مهما من انجاز الفيلم فهو مرتبط أصلا ارتباطا وثيقا بالصورة ويتماشى معها فهو" يمثل غالبا استعارة " [20]

فمن هنا تتشكل البلاغة السنيمائية من خلال التنسيق والتنظيم، الذّي يتميز به العمل السنيمائي الذي ينتقيه المخرج بكل عناية ودقة، وفق الرؤية الابداعية التي يسعى من خلالها التعبير عن الواقع بأساليب استعارية ورمزية ومجازية، وذلك عن طريق الصّورة والصّوت، وهكذا يكون التّعبير السنيمائي يستند على أسس خاصة عكس التعبير الرّوائي الذي يتعامل مع النصوص واللّغة والأساليب وفق منهجية تتأسس على أدوات التركيب والبلاغة ،فالصور السنيمائية تكتسب معنى من خلال وضعها في نسق المعاني الضمنية مضبوطة بعناية، الأمر الذي يعني أنّ "مغزى الصّورة السينمائية يعتمد على بلاغة نامية أكثر من اعتمادها على نحو راسخ، وهكذا يكون " تنظيم التعبير السنيمائي في صور والأصوات "[21]

فالاستعارة مفهوم استقى من خلال اللغة الأسلوبية، في حين نجد أنّ الفيلم يعمل بنظام مختلف عن اللغة، فإذا كانت الكلمات المتواجدة في النظام اللغوي تم الاتفاق عليه بشكل عشوائي من قبل الجماعة المستخدمة لهذه

العلامات اللغوية، ولا يوجد علاقة تربطها بموضوعها فإن الصّورة السيمائية تقوم على أسس منظمة ومختارة وتكون العلاقة هنا مشتركة مع موضوعاتها في الدلالة، وتتفق فيها في المعني والفكرة ،ومن هنا تكون دلالة الصورة السنيمائية " تشمل كل من معناها المحدد **dénotation** وكذلك ظلال المعاني الخاصة لها "[22] وهذا ما يؤدي إلى اكتساب الفيلم بعده الاستعاري، على خلاف الصّورة الأدبية التّي ترتكز في الأساس على العلاقات الدلالية والتركيبية والصرفية والنحوية للجملة .

تحمل الاستعارة في طياتها دلالات مباشرة وعميقة في نفس الوقت كما أنّها لا تقتصر على اللغة وفن القول فحسب بل تعدت ذلك لعدة مجالات، فالمجال السنيمائي لا يمكن أنّ يتواصل إلى ارسال رسالته الإبداعية ومغزاه الجمالي الآمن خلال واسطة معينة سواء كانت صورة مرئية أو صوتا أو موسيقى وهكذا لابد من وجود متلقي يفقه في المجالات الابداعية وتفكيك الرموز الاستعارية التي استخدمت في هذا الصدد فلا يشترط حصر الاستعارة في المجال الأدبي "كما لو كانت مسألة لفظية أي نقلا واحدا للكلمات، في حين أنّها استعارة بين الافكار واتصال بينها وتبادل بين السياقات" [23]

3.2 أشكال الاستعارة في السنيما:

تعتمد السنيما على الاستعارة وذلك في عدة أشكال منها:

الاستعارة التشكيلية: هي التي تقوم على تشابه أو تناقض بين اللقطتين موضوع الاستعارة وذلك من حيث الشكل الخاص بكل منهما

الاستعارة الدرامية: وهي الاستعارة تؤدي دورا تفسيريا في الدراما وهو دور يتجاوز التشبيه أو التناقض الشكلي فقط بين شيئين أو عنصرين

الاستعارة والايدولوجية: تمثل نوعا أعمق من الاستعارة الدرامية حيث تحمل غالبا وجهة نظر فلسفية أو فكرية تتجاوز المضمون الدراما نفسها لتوحي بمعاني رمزية تتعلق بالحياة أو الانسان عموما أو معتقدات معينة "[24]

3- الصّور الاستعارية في فيلم الرسالة:

عنوان الشكل 1: بوستر فيلم الرسالة (The Message)

عمل المخرج مصطفى العقاد في خلفياته الإخراجية على الطريقة الهوليودية، فاقتضى ذلك العمل بديكورات ضخمة وتجهيزات كبيرة، مما أدى بها إلى إثارة دهشة المشاهد، وكان أهم ما يميز الفيلم هو تنامي الأحداث التي ارتسمت وخرجت من رحم الصّراعات، ممَّا جعل الصّورة تتمثل للمشاهد هذا ما حدد مواضع الأحداث وأزمنتها.

وما نلمسه هو تمكن المخرج في فن التصوير؛ تصوير المعارك بكل دقة واحترافية رغم عدم حداثة الأجهزة الالكترونية في ذلك الوقت إلا أنَّ المخرج استطاع أن يقدم عملا متقنا وفنا رائعا للسينما، فكان تصويره للمعارك يعكس فنيته للعمل، فاختار الألبسة الحربية اللائقة وتجهيز المحاربين بالأسلحة الضخمة بالإضافة إلى تقديم عدد من الممثلين لرسم أجواء الحرب، كل هذا من أجل تشكيل صورة بصرية مدهشة ترمز إلى قدسية تلك الحروب التّي خاضها المسلمين من أجل رفع راية الاسلام عاليا، ومن أجل الدّفاع عن الدين لم تكن المهمة سهلة؛ فقد تلقى المسلمون شتَّى أنواع العذاب والتهجير، وصورة أخرى توحي بأخلاق المسلمين وذلك بتعاطفهم مع الأسرى وهذا دلالة استعارية عن أنّ العرب بناة حضارة على الرّغم من الصّورة الذّهنية التّي يحملونها في

أذهان غيرهم، على أنّهم متخلفين ولا يمتون إلى الحضارة بصّلة، إلا أن العقاد استطاع من خلال الصّور التّي بثها من خلال الفيلم أن يغير تلك النظرة التّي ارتسمت في أذهان النّاس.

ينتقل العقاد في صورة أخرى في قصر النجاشي، فيرسم صورة لرقي الخطاب إلى مستوى الحوار بين الأديان؛ فيذكر جعفر بن عبد المطلب لما كان عليه العرب من ظلام وظلالة، وما أصبحوا عليه من نور وهداية وذلك بفضل الدين الذي هداهم إلى التوحيد والكف عن المحارم واحترام الأديان ... فكانت هذه النقلة من دين الكفر الى دين الحق؛ قد شكلت صورة تحمل في طياتها الكثير من المعاني والدلالات، فيكون دين الله هو دين الحق والهدى وهذا ما نلمسه في مستوى الخطاب الذّي حضي به مبعوث رسول الله صلى الله وسلم، فكانت نقطة تقاطع بين الأديان هي الكف عن الحرام واحترام حرية الأديان، وهذا ما أظهره جعفر عندما قرأ آيات من سورة مريم؛ فأصابت النجاشي بالذهول فكانت صورة توحي بقدسية هذا الدّين، كما تكونت صورة استعارية أخرى تحمل بعدا دراميا قوامه الصّراع بين قوة تجذب إلى الاقناع بما أتى به الاسلام من قيّم، ويكون جعفر مدافعا عن الاسلام وما جاء به، وبين قوة أخرى تحرض النجاشي على المسلمين ويمثلها عمر بن العاص، ليقترب النجاشي نحو جعفر فاذا بالصليب يقترب من العمامة في صورة استعارية تحث على تقارب الدين المسيحي بالدين الاسلام، فمن منطلق هذه المقاربة، نلحظ أنّ المعاني تسقى من النّص والخطاب معا ومن هنا تظهر أهمية الوسائط البصرية في تقريب معنى ودلالة القصة أكثر.

(يقول جعفر أيها الملك كنا قوما أهل جاهلية نعبد الأصنام التي نصنعها بأيدينا من الحجارة والخشب، نأكل الميتة ونأتي الفواحش ونقطع الأرحام ونسيئ الجوار، ويأكل القوي منا الضعيف، فكنا على ذلك حتى بعث الله إلينا رسولا منّا، نعرف حسبه وصدقه وأمانته، وعفته، فدعانا إلى الله لنوحده ونعبده، ونخلع ما كنّا نعبد نحن وآباؤنا من الحجارة والأخشاب

يقول عمر بن العاص غاضبا: أنتم تفترون على آلهتنا بالكذب نحن لا نعبد في آلهتنا الخشب والحجارة، نحن نعبد الروح التي تسكنها ونتقرب بها إلى الله زلفى

يقول النجاشي: ليس كل العابدين يفهمون ما تفهم يا عمر

النجاشي يسأل: بم يأمركم دينكم؟

يرد جعفر: يأمرنا أن نعبد الله وحده ولا نشرك به شيئا وبالصلاة، وأمرنا بصدق الحديث وأداء الأمانة وصلة الرحم وحسن الجوار والكف عن المحارم والدماء، ونهانا عن الفواحش قول الزور وأكل مال اليتيم وقذف المحصنات) بعد أن سمع النجاشي من جعفر ما سمع طلب منه أن يقرأ عليه ما جاء في القرآن عن المسيح.

"يقول النجاشي: ماذا يقولون في المسيح؟

يقول عمرو: أنه عبد مثل باقي البشر

يقول النجاشي: تكلموا ماذا تقولون في المسيح؟

يقول جعفر: نقول فيه الذي جاء به نبينا محمد هو روح منه وكلمة ألقاها إلى مريم البتول

يقول عمر: فاسألهم من ولد المسيح وكيف؟

يقول النجاشي: هل جاء في قرآنكم عن مولد المسيح شيء؟

يقول جعفر: نعم فهل تأذن لي أن أتلوه؟ يقول النجاشي: اقترب هاتي ما عندك "بدأ جعفر بتلاوة الآيات الأولى من سورة مريم، فبكى النجاشي ومن معه من قومه واقترب من جعفر وقال: ليس ديننا ودينكم أكثر من هذا الخط

شكل رقم 2: حوار النجاشي مع جعفر بن عبد المطلب

وما يتشكل في الفيلم أيضا تقابل صورتين وذلك ضمن مشهد واحد، كتقابل الصّوت والصّورة في مشهد مقتل سمية أم عمار بن ياسر أثناء التّعذيب وقتلها بالرمح وتكون بذلك أول شهيدة في الاسلام، فعند انغماس الرمح في بطنها نسمع صراخ ابنها عمار كما نسمع صوت آخر في الأفق وهو صوت الغربان ولقطة للطيور وهي تحوم في السَّماء، وهذا كله في لقطة واحدة تتكون منها صورة استعارية ضمَّنها العقاد لخلق معنى جديد من هذه اللقطة التّي اختلطت فيها الصُّورة مع الصَّوت لترسم بعدا استعاريا وهو صعود الرُّوح إلى السَّماء والقدسية النِّي واكبت عملية الاستشهاد، بالإضافة إلى بروز معنى آخر؛ وهو إبراز مدى فضَّاعه المشركين في تعذيب المسلمين المستضعفين، وكانت كل هذه الصّور تتمثل في لقطة واحدة .

عنوان الشكل3: مشهد مقتل سمية، تقابل الصوت والصورة

في هذا المشهد نرى أسلوب المونتاج المتبع هو مونتاج متوازي الذي وظفه العقاد بحرفية عالية وأضاف إلى المشهد عوامل الاثارة والتشويق وذلك بخلق صورة استعارية تجمع الصوت بالصورة من أجل خلق تأثير نفسي لدى المشاهد وذلك بتقابل الصّور والصّوت لتنشأ في ذهنه صورة ثالثة وهي صعود الروح الى السماء،

فالمونتاج لم يعمل بطريقة سطحية عند حدود التعبير ولكنه ما زال ينتج الأفلام السينمائية بشكل بلاغي مؤثر، حتى أنّه عدّ فنا قائما بذاته، اكتسب هذه السِّمة من قدرته الاستعارية على التعبير، ليس كما هو الحال في الاستعارة في الأدب والنصوص ،وانّما المونتاج استعارته خاصة والتي تأتي على هيئة بناء معنى من جراء صورتين على أساس التماثل من خلال تلاحم اللقطتين ليكون وصفا تعبيريا .

خاتمة:

ومن خلال هذا التحليل نستنتج أنّ الاستعارة لم تعد عملية نقل يتم فيها استبدال المعنى الأصلي الى معنى آخر مجازي، كما أنّها أيضا لم تعد حكرا على الأدب ،بل تجاوزت ذلك لتنتقل إلى السينما والتّي أصبحت بدورها لا تستغني عن الاستعارة، من أجل بناء تصورات جديدة ،وذلك لهيمنتها على سائر الخطابات الانسانية؛ بما في ذلك اللغة السنيمائية، فلم تعد وجها بلاغيا يقتصر على الشعر والسرد بل أصبحت عنصرا فعالا في كافة مجالات التواصل، ووسيلة أساسية للفهم فهي من تجعلنا ندرك العالم والأشياء المحيطة بنا، ومن هنا يمكن أن نستخلص مما سبق النتائج التالية :

1- الحكاية داخل السينما لها خصائص ومقومات دلالية أرحب وأوسع من اللغة المكتوبة

2- يمكن للصّورة السينمائية أن تعبر عن ذاتها في الفيلم وذلك عبر وسيلتين هما: التعيين وهو المعنى الحرفي الذي يكون في الصورة، والوسيلة الثانية هي المعنى الخفي الذي يكون مختفيا خلف الصورة ذاتها

3- الاستعارة في السينما تتحرر عندما يكون هناك تقابل بين مشهدين لإنتاج معنى آخر.

4- الاستعارة في الادب واللغة مختلفة عن الاستعارة في الفيلم السينمائي كون اللغة منضبطة نحويا ودلاليا، ولكن الاستعارة في الفيلم هي استعارة مطلقة لأنّ اللقطة والمشهد لا يشبهان تماما الكلمة

5- الاستعارة في السينما لها دلالات متعددة ومعاني غير ثابتة.

6- الصّوت والصّورة تلعبان دورا مهما وأساسيا في بناء الاستعارة.

الإحالات والهوامش:

1 كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: ع حضر، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية السورية، دمشق،2007، ص 86

2 خالد دقي، السيناريو السينمائي، من الفكرة الى الشاشة، ب ت، ب ط، ص43

3 أحمد العاقد، المعرفة والتواصل عن آليات النسق الاستعاري، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2006، ص 97

4 بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، ط2، 2006، ص91

5 مرجع نفسه، ص 91

6 جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 1996، ص23

7 محمد صبري، بيداغوجيا الدرس البلاغي البصري، قراءة في الفيلم القصير "مولود بدون زلاجتين" لنور الدين الخماري، "الدرس البلاغي: قضايا معرفية ومقاربات نصية"، أعمال الندوة الدولية الأولى، 25-26 مارس 2015، منشورات: مختبر البحث في البلاغة واللسانيات: كلية الآداب والعلوم الإنسانية . الجديدة، 2016. ص 64

8 علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار العلوم، لبنان، ص 242

9 محمد صبري، بيداغوجيا الدّرس البلاغي البصري، ص 72

10 فران فيتوار، الخطاب السنيمائي لغة الصورة، تر: شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص8.

11 أندري كودور، الاستعارة في السنيما مجاز أم خدعة بصرية، ت: محمد عبد الفتاح حسان، المجلة المغربية للأبحاث السنيمائية، ع7، فبراير 2018، تصدر من طرف الجمعية المغربية لنقاد السنيما، ص67.

12 تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السنيما، ص72.

13 لودي جانيتي، فهم الاستعارة، تر جعفر على، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981، ص462

14 ألبير يور جونسون وصوفي برونيسه، المونتاج السينمائي، تر: مي التلمساني، أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، القاهرة 1990؛ ص 12

15 ينظر، أندري كودر، الاستعارة في السنيما، ص72.

16 محمد عبد الجبار العبودي، المونتاج فن استعاري، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلة 20، ع84، 2014، ص 482

17 سرجي ايز تشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ت: أنور المشيري، مؤسسة مصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، ص115

18 جورج موسنيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006، ص42

19 جان ميتري، المدخل إلى علم الجمال السنيما، تر: عبد الله عويشف، المؤسسة العامة، دمشق ،2009، ص96

20 رالف ستيفنسون وجان دوبري، السنيما فنا، تر: خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993، ض246.

21 جون هوارد لوسون، السنيما العملية الإبداعية، تر: علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002، ص235

22 تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السنيما، ص55.

23 المرجع نفسه، ص47.

24 محمد صبري، مرجع نفسه، ص 73

قائمة المراجع:

1-أحمد العاقد، المعرفة والتواصل عن آليات النسق الاستعاري، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2006

2-ألبير يور جونسون وصوفي برونيسه، المونتاج السينمائي، تر: مي التلمساني، أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، القاهرة، 1990

3-أندري كودور، الاستعارة في السنيما مجاز أم خدعة بصرية، ت: محمد عبد الفتاح حسان، المجلة المغربية للأبحاث السنيمائية، ع7، فبراير 2018، تصدر من طرف الجمعية المغربية لنقاد السنيما.

4-بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2006

5-تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السنيما، تر: ايمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة والمشروع القومي للترجمة، القاهرة،2005

6-جان ميتري، مدخل إلى علم الجمال السنيما، تر: عبد الله عويشف، المؤسسة العامة: دمشق، 2009

7-جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 1996

8-جورج موسنيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006

9-جون هوارد لوسون، السنيما العملية الإبداعية، تر:علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002

10-خالد دقي، السيناريو السينمائي، من الفكرة الى الشاشة، ب ت، ب ط

11-رالف ستيفنسون وجان دوبري، السنيما فنا، تر: خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق.

12-علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار لعلوم، لبنان،

13-فران فيتوار، الخطاب السنيمائي لغة الصورة، تر: شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ،2012.

14-كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: ع حضر، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية السورية، دمشق ،2007

15- لودي جانيتي، فهم الاستعارة، تر جعفر على، دار الرشيد للنشر، بغداد،1981

16-محمد صبري، بيداغوجيا الدرس البلاغي البصري، قراءة في الفيلم القصير "مولود بدون زلاجتين" لنور الدين الخماري، "الدرس البلاغي: قضايا معرفية ومقاربات نصية"، أعمال الندوة الدولية الأولى، 26.25 مارس 2015، منشورات: مختبر البحث في البلاغة واللسانيات: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجديدة، 2016

17-محمد عبد الجبار العبودي، المونتاج فن استعاري، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلة 20، ع84، 2014