اللغة –السينما، الاستعارة عند كرستيان ماتز

Language - Cinema, the Metaphor for Christian Metz

عامر طارق[1]*، دالي وردة خيلية[2]

[1] كلية علوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر3، ameur.tarek@univ-oran1.dz

[2] كلية علوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر3، douctoura.warda2012@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/11/06	تاريخ القبول: 2021/04/06	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

تهدف الدراسة الى فهم التفكير في السينما من منظور كريستيان ماتز، ومنحى اللغة السينمائية ومقاربتها من منظور اللغة الطبيعية واللسانيات في بحثها عن التميز وادوتها واساليبها التعبيرية والفنية والسردية ضمن مقاربة الصورة السينمائية باللسانيات وتشبه عملية اسقاط للسانيات على السينما واسقاطها على الفكرة السينمائية كما جاءت في المتن الميتزي نسبة لكريستيان ماتز، ثم أن نفهم منطق الاستعارة السينمائية الماتزية، أو أن تطرح سؤال كيف يمكن التفكير في السينما من منطلق اللسانيات؟

كلمات مفتاحية: اللغة، السينما، اللغة السينمائية، الاستعارة السينمائية.

Abstract:

This study aims, essentially, to understand the reflexion on cinema from the perspective of Christian Metz, as well as the functioning of the cinematographic language, basing on a linguistic approach aimed at grasping its specificity, mechanisms and its expressive, artistic and narrative functions. And this, practically, falls within the scope of linguistically approaching the cinematographic image by making a whole projection on the cinema, all the more on the cinematographic idea as it is developed in the Metzian discourse.

Furthermore, this study is supposed to conceive the logic of the metzian cinematographic metaphor, precisely, to pose the question as follows: how could we theorize the cinema via linguistics?

Key words: Language. –Cinema. –Cinematographic language. –Cinematographic metaphor

✶ المؤلف المرسل: عامر طارق ameur.tarek@univ-oran1.dz

1. مقدمة:

علينا أن نعي منذ البداية أن لكل موضوع لغته، وأوجهه المختلفة لطبيعته، فلفهم السينما ينبعي "**فهم الجوهر الفني لها** " بتعبير لوتمان أو " **كل لغة يجب أن تُكتسب، أن تُعلَّم ... وتَعلمُها يتم عبر عملية تعليمية .. فكيف ومتى وأين يتم تلقين ملاين من مشاهدي السينما هذا الفن الجماهيري ... تلقينهم اصول هذا الفن واعطاؤهم مفاتيح لغته؟** "[1]

تروم هذه الدراسة الوقوف على إحدى الاشكاليات التي نعتقد أنها من أهم الإشكالات في السينما، وكما جاء في العنوان : منحى اللغة السينمائية ومقاربتها من منظور اللغة الطبيعية واللسانيات في بحثها عن التميز ،وأدوتها وأساليبها التعبيرية والفنية والسردية، ضمن مُقاربة الصورة السينمائية باللسانيات، وتشبه عملية استعارية لجلب حقل اللسانيات واللغة على السينما واسقاطها على الفكرة السينمائية، كما جاءت في المتن الميتزي نسبة لكريستيان ماتز، ثم محاولة فهم منطق الاستعارة السينمائية الماتزية، أو أن نطرح سؤال كيف يمكن التفكير في السينما من منطلق اللسانيات؟ وكيف نفهم الإستعارة بوصفها بيان في اللغة وكيف تتحول الى استعارة تحمل "خصوصية سينمائية"؟

1.اللغة و السينما أو اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز :

يعتبر كرستيان ماتز[2] من منظري سيميولوجيا السينما ،وإستطاع أن يُخلصها من تحنيط الفوتوغرافيا ولا حركيتها "**حيث إنتبه الى أن السينما ليست الفوتوغرافيا ولن تكون، السينما تحوي الفوتوغرافيا وليس العكس**"، فاللقطة كائن دينامي حيوي حركي عكس الصورة الفوتوغرافيا تحنيط للحظة زمنية وتوقيفها ،فلا يمكن تطبيق مقاربات الفوتوغرافيا في السينما، من هذا المنطلق بحث عن سيميولوجيا تراعي الخصوصية والحركية ... لتخليصها من فُهوم مغلوطة ومتسرعة فيقول " **لقد حان الوقت أن نتوقف عن التفكير العام عن الفيلم ... لندخل بيسر الى عصر الدراسات المتخصصة لا العامة ... لنبدأ الدراسة العلمية للسينما** " .

يوضح ماتز منذ البداية أن السينما لن تكون تواصلية بقدر ما تكون تعبيرية " **السينما ليست وسيلة للتواصل . فهي لا تسمح مباشرة بالتبادل الثنائي بين مُرسِل ومُستقبِل : الإنسان لا يستجيب لفيلم بفيلم آخر يقدَّم في نفس اللحظة . ومجال المعنى لا يتشوش بمجال ما يسمى التواصل، وبالمعنى الضيق للكلمة لا يتشوش بمجال الكلام، الأكثر تحدداً، والسينما تَعني، ولكنها تفعل ذلك كوسيلة للتعبير لا كوسيلة تواصل** "[3]، ويعتقد أن السينما والتلفزيون مترابطان على مستوى مادة التعبير، ويشير أن الفرق بينهما ثقافي أكثر منه سيميولوجي، إذ أن كليهما يستخدم نفس القنوات الخمس للمادة [4]

السينما تعبيرية بمعنى أنها تقع على النقيض من الطبيعية، ومن جماليات مشابهة الواقع " **التعبيرية لا تُرى إنما لديها رؤيا، لا تصف وإنما تحيا، لا تعيد إنتاج شئ وإنما تُشكل، لا تأخذ إنما تبحث ... تصرخ قوة الأشياء الدينامية برغبتها في أن تُخلَق، يجب أن تنتظم اللوحة (اللقطة في السينما والمشهد في المسرح)** " [5].

بدءاً ينبغي الإشارة الى التمييز الذي أقره ماتز بين السينمائي / اللاسينمائي، وبين المؤفلم والفيلمي، علما أن الاشتغال السينمائي لا يمكن أن يتواجد إلا باللاسينمائي، أي أنهما متواجدان معًا، ولا تعني اللاسينمائي الإلغاء، فهما يتعايشان معنا في داخل المتن السينمائي ومحاولته تأتي للتصنيف الأصل من الوافد " **أن الآليات السينمائية الصرف لا تستطيع البته الاشتغال دونما اتكاء على الفنون الأخرى، واستثمار لبعض من خضائصها، وإلاّ تتعطَّل خطابية اللغة السينمائية، وتخبو إنتاجيَّتها الدلالية** "[6]

أما المؤفلم، "إنما هو – بمثابة حضور اللاسينمائي للخطاب السينمائي (الفيلم) أي مجموعة العناصر اللاسينمائية الوافدة الى جنس السينما، محمَّلة بجنسيات فنية، وحقلية مختلفة، قد تكون مسرحاً، أو شعراً، أو موسيقى . أو سيكولوجيا، أو سوسيولجيا، أو فلسفة، أو أيديولوجيا ..." [7]

فمفهوم la cinématographicité وترجمته من قبل الباحث بن جيلالي محمد علان ب السينمائية هو الجوهر في الفكر الماتزي وهو ينقسم الى السينمائي واللاسينمائيَّ وبدورهما ينقسمان، فالسينمائي الى السينما الصرفة وهي إستحالة التحقق أو الوجود في نفسها ولنفسها بلا اللاسينمائيَّ والذي ينقسم بدوره الى المؤفلم والفيلمي [8]

تقسيم كريستيان ماتز المجال الى جزئين : الفيلمي والسينمائي، الفيلمي هو تلك المساحة من الأسئلة التي لا حدود لها والتي تتناول علاقات الفليم بالنشاطات الأخرى، ويشمل هذا كل تلك الجوانب التي تدخل في عمل الفيلم (التكنولوجيا والتنظيم الصناعي وقصص حياة المخرجين وهكذا) وأيضا تلك الجوانب التي يمكن أن يفكر فيها كنتيجة لوجود أفلام (قوانين الرقابة وإستجابة المشاهدين وعبادة النجوم) أما السينمائية فهو الموضوع الأكثر ضيقا الخاص بالأفلام منفصلا عن التعقيدات التي أتت بها الى حيز الوجود، وكذلك التعقيدات التي تنتج عنها [9],إنه يعتبر أن الفيلم هو خارجي يهتم بالتنظيم التسويق والاقتصاد والقاعات والعرض وغيرها ولا يمكن للسيمولوجيا أن تعنى به " **يترك علم السيميولوجيا دراسة ماهو فيلمي، أي المظاهر الخارجية للفيلم لأنظمة أخرى مرتبطة به مثل علم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم النفس الاجتماعي والتحليل النفسي والفيزياء والكيمياء** ..." [10] أما السينما فهي المجال الخَصب والعمل الفني والفعلي، وهنا ينبغي أن يُطرح سؤال: كيف الفيلمي قادر على إعطاء معنى/ دلالة ؟ " فمثلا يرغب السيميولوجي في أن يكشف الامكانات العامة للمعنى في لقطة زوم وفي نفس الوقت يرغب أيضا في أن يعرف الوظيفة الخاصة التي يقوم بها الزوم بجانب التقنيات

الاخرى ... حيث يكّمن في قلب مجال الواقع السينماتوغرافي، وفي لب الواقع السينماتوغرافي توجد عمية الدلالة، ويلج السيميولوجي مباشرة الى هذا اللب" [11].

في بدايات ماتز وتأثره بميتري إعتبر أن السينما لا تكاد أن يكون لها حق في قواعد اللغة بينما لها قواعد للإستخدام وعبر عنها بالقول " **أنه لا قدرة لنا على التمييز بين فيلم لا يخضع في بنائه للقواعد اللغوية وبين آخر يخضع لها، لن يخطر لنا ان نصحح لصانع فيلم خطأ في النحو أو اختيارا خاطئا للصور، فقد تكون اذواقنا مختلفة عن ذوقه وقد نرغب في صورة أخرى او تنظيم آخر ولكنه لا يمكننا، أذا كنا نتحدث بدقة، ان نصف ما يقوم به بأنه غير خاضع لقواعد اللغة** " [12].

بعد هذه الأفكار تضمن كتابه " اللغة والسينما " أفكار أكثر نُضجًا وأكثر وضوحًا مما سبق وكي نفهم كيف يعمل هذا الوسيط الفني يستدعي في نظر ماتز العودة من جديد الى اللسانيات والبحث عن سمات اللغة السينمائية عند مستوى وراء نطاق الصورة، في تربط الصور داخل المَشّاهِد، وفي توليد القصة ذاتها، ومن خلال المونتاج بمعناه الأوسع

" **كيف تتواصل السينما أو الدوال كلغة مكونة من نظام شفرات، ويستخدم مصطلحات اللسانيات من مثل الدال / المدلول، التركيب /الاستبدال ويرى انها قابلة للتطبيق على دراسة اللغة السينمائية لأنها تنطبق على خصائص تشترك فيها اللسانيات وشفرات أخرى** " [13]. ويوافق سوسير فيما ذهب إليه الى أن اللسانيات هي فرع من السيميولوجيا.

في مقالته يطرح ماتز سؤاله الجوهري: "**إستعنت باستمرار بمفاهيم لسانية ....فهل تكون المسألة إذن أن تراث اللسانيات هو تراث مزدوج؟ وأن هذه الازدواجية تبدأ في الظهور حالما يدرس المرء المعاني خارج اللغة؟** [14]

يجيب كريستيان ماتز "**أنا اعتقد ذلك، كما أعتقد أنها تشرح نفسها الى حد بعيد جداً، فهناك مفاهيم أو أنظمة لسانية معينة ترتبط بالخواص المميزة للغة** " [15].

لقد كانت السينما تسير بحماس نحو مقارنةٍ بينها وبين اللغة المكتوبة والمنطوقة، وإنطلقت النظريات السينمائية توحي بأن اللقطة هي الكلمة والمشهد هو الجملة . والتتابع هو الفقرة، وهي مرتبة تصاعديًا، فالمبدأ الأساس هو أنها نظريًا صحيحة ولكن عمليًا يُصبح الإشكال فلو إفترضنا مبدئياً أن الكلمة هي الوحدة الملائمة الأصغر للمعنى، هل اللقطة تعادل ذلك؟ لا على الإطلاق، فاللقطة تستغرق زمناً ويتغير هذا الزمن بإستمرار من الصور، هل إذن الصورة الواحدة /الكادر: تشكل الوحدة الأساسية للمعنى في السينما؟ ما تزال الإجابة لا حيث إن كل كادر يشمل كمية لا نهائية من المعلومات البصرية، هنا يمكن القول أن اللقطة السينمائية هي شئ يشبه الجملة؟ من حيث إنها تصنع تقريراً وهي مكتفية بذاتها [16].

تصبح من هذا المفهوم أن السينما تبدع لغتها الخاصة وتتجاوز اللغة، تنحت أو قل "**السينما تتحدث بمفردات جديدة** " هنا تكمن قوة ماتز و نظرته في اللغة السينمائية يقول " **عندما لا توجد اللغة بالفعل، يجب على المرء أن يكون فناناً من نوع ما لكي يتحدث بها، أياً كان مستوى ضعفها، فلكي تتحدث بها فإنك عليك في جانب من الأمر أن تخترعها، بينما عندما تتحدث بلغة الحياة اليومية فأنت ببساطة تستخدمها** "[17]، فالسينما تنحت لغة لنفسها وهي دعوة ماتز لكي يكون المُخرج فنانًا، فلكي تُخرج عليك أن تكون مبدع التجاوز

إن اصغر وحدة والتي تعادل اللقطة، ليس وحدها لها تضمين محدد؟ إنها تصريح فقط فنحن نعلم ماذا تعني، كما نعلم ما يمكن أن تتضمن، لكننا لا نستطيع أن نحدد تضميناً معيناً كان في ذهن المؤلف، إلا إذا رأينا الكلمة في سياق، عندئذ نعمل ما فيها من قيمة تضمينية محددة[18] ،

فإن يقرر السينمائي ماذا يصور يتبادر السؤالين التاليين هما: **كيف نصوره؟ وكيف نقدم اللقطة؟** إن سؤال كيف نصوره هو الإختيار الذي نقرره : على المحور الإستبدالي، بينما كيف نقدم اللقطة؟ هو سؤال المحور التتابعي اي المونتاجي / التوليفي بينما في اللغة ولنأخذ الأدب يكون السؤال الأول كيف نقوله؟ هو المهم، بينما الثاني : كيف نقدم ما نقوله يأتي في المرتبة الثانية .

إن إبراز الوجوه الدلالية الخالصة للسينما، أي إبراز العلاقات بين المجموعة الدالة والمجموعة المدلولية، فتتأسس مثلا السيميولوجيا البنيوية ونماذجها المختلفة كنموذج التركيبة الكبرى لكريستيان ماتز حيث يتم تحليل الصيّغ الممكنة المختلفة لربط اللقطات لغرض نشاط أو فعل، وقد يهدف تصور آخر الى دراسة العلاقات بين الصورة المتحركة السردية وبين المتفرج فتنشأ سيميولوجيا ثانية ميتا نفسية (الحلم، الهذيان ،الإستيهام، التماهي ...) أو نفسانية إدراكية تهتم بالعمليات الذهنية (الفهم، التذكر، الانتفاء ..) [19] **تتمثل البنى التركيبية عند ماتز في ربط لقطات لتشكيل السردية أو من خلال تلقيها من قبل المتفرج، فكيف يمكن فهم السردية السينمائية عند ماتز؟ فالإشكال الأول كيف نقارب السينما سرديا؟ هل نبحث في خصائصها السردية؟ أم نقاربها بالأنواع / الاجناس السابقة عليها من ادب رواية مسرح ...؟ علما ان مادة التعبير السينمائي تختلف عن الأنواع السابقة، فالسينما تحكي بالصورة المتحركة والمونتاج وزمن وأشكال التحول في الموضوع؟ ينطلق ماتز من مقولة " كل سرد خطاب وكل خطاب ليس سرد " فنصف المقولة: كل سرد خطاب يعني به متوالية ملفوظة التي تحيل على الذات القائلة، والنصف الثاني من المقولة : أي أن السرد لايمكن ان يكون إلا خطابا بينما نجد خطابات أخرى ذات طبيعة مخالفة للسرد، إن تمييز ماتز بين السردي / اللاسردي في السينما .**

فالسينما اللاسردية هي التي لا نتعرف في الصورة على أي شئ، ولا نستطيع إدراك علاقات الزمن، التتابع، السببية، النتيجة بين اللقطات أو العناصر .

ينطلق كرستيان ماتز في البحث عن المعنى في السينما ويقرر أنه يقع فيما وراء الصورة السينمائية، إنه **ترابط الصور داخل المشهد**، ويقر بأن **المونتاج / التوليف هو النحو الكبير** في اللغة السينمائية، ويحاول إثبات أن مصطلحات معينة يعرفها ويستخدمها بالدرجة الأولى علم اللغة مثل الدال / المدلول، والتركيبي / الاستبدالي **،قابلة للتطبيق على دراسة اللغة السينمائية لأنها تنطبق عليها خصائص تشترك فيها اللغات وشفرات أخرى، إن اللسانيات ربما يعتبر فرعا من فروع السيميولوجيا، ولكن معرفة أدواتها ومناهجه رغم ذلك مفيدة جدا من أجل العمل داخل مجال أوسع** "[20] **فالمرء يتحدث عن السينما كأنها ذات لغة، لكنه في الوقت نفسه يحجم عن القيام بأي إحالة الى تعاليم علم اللغة** "[21] .

يتسلح ماتز بالأسئلة التي تراوده ويطرحها، فبمجرد القول : اللغة السينمائية " " **تُدخل في التعامل حتماً، وعلى حساب القارئ أو المستمع، مجموعة كاملة من الروابط المضمرة والاستيعابات المشوشة بين اللغة السينمائية واللغة اللفظية؟ وكيف يهرب المرء حينئذ من مسؤولية جلب شئ قليل من النظام للانطباعات التي خلقها؟ كما يجب على المرء أن يتوصل الى تفاهم مع هذه الاستعارة، أو أن يتخلى عنها** "[22]، نكتشف من المقولة ان أول إنطباق بين اللغة السينمائية و اللغة اللفظية هو فعل استعاري، أي إستعارة اللغة اللفظية وإدخالها في السينما، والإستعارة ذات معطى لساني لتحويلها الى معطى سينمائي "**إذا كانت السينما لساناً un langage بالفعل، فينبغي أن يحاول المرء وبوضوح تحديد نقاط تشابهها مع واختلافها عن اللسان، وهو ما يعتبر شأناً خاصاً بعلم اللغة** "[23]

ان التفريق الاساسي في اللغة الماتزية بين السينما واللغة بشكل عام " **إن الصورة ليست كلمة، والمشهد ليس جملة، ومع ذلك فإن السينما "تشبه" لغة** " منطلقا من أن المونتاج يقدم المقارنة الأسهل بين السينما واللغة " **مايجعل السينما مختلفة بوضوح عن لغات أخرى هو أن العلامة فيها دائرة قصيرة، حيث الدال والمدلول يكادان أن يكونا واحداً، واللغات العادية لها القدرة على " الإفصاح المزدوج** " أي أنه لكي يستخدم المرء اللغة **فإنه يجب أن يكون قادراً على فهم أصواتها ومعانيها، ودوالها ومدلولاتها ،لكن هذا لا ينطبق على السينما، حيث الدال يكاد أن يكون المدلول : إن ما تراه هو ماتحصل عليه وتفهمه** "[24] من هذه المقولة يمكن أن نستنتج ان الدلالة السينمائية لا توجد في الصورة السينمائية أبدا، بل خارجها؟ لأن الدال والمدلول يكادان أن يتطابقا فما تراه العين هو ما تحصل عليه وتفهمه وهنا يكمن **جوهر السينما** وجوهر المونتاج هو من يصنع الدلالة وليس مثل اللغة العادية التي تملك "الإفصاح المزدوج" ويكون متكلمها قادر على فهم المعاني والدلائل .

" **قوة النظام اللغوي هي أن هناك فرقاً كبيراً جداً بين الدال والمدلول، وقوة السينما هي أنه لايوجد هذا الفارق** " [25]، يختلف الدال في النص المكتوب عن الصورة السينمائية، فالقارئ للنص المكتوب المكّون من حروف وأبنية في جانب منها مؤلفة من أصوات ومعانٍ " مدلولات "، تكون قراءة هذا النص من اليمين الى اليسار أو العكس، ومن أعلى الى الأسفل يبحث عن صورته؟ يبتكر (يخترع) الصورة، ويقوم على تفسير العلامات التي يدركها من أجل إكمال العملية الذهنية ،أما في السينما فالصورة دال مباشر متطابق مع مدلوله، في قراءة الصورة السينمائية نادرا ما نكون واعين بالكيفية الدقيقة لقراءتها، فكلمة " صورة " مرتبطة على الأقل بمعنيين : الصورة كشكل بصري، وكتجربة ذهنية ،اي يخلق صور ذهنية للصورة ،كان ماتز واعي بالمقاربة البدائية وبقصر النظر في مقاربة السينما واللغة المكتوبة والمنطوقة [26].

للثنائية السوسيرية أهمية في السينما ليست لسانية كما في اللغة بل تخضع لمنطق سينمائي "**لهما قيمة حقيقية كأدوات لفهم ما تعنية السينما، وفي الحقيقية فإن السينما كفن تعتمد كلياً تقريباً على هذين المجموعتين من الاختيارات، فبعد أن يقرر السينمائي "ماذا يصور"، فإن السؤالين الملحين هما كيف نصوره (ماهو الاختيار الذي نقرره: الاستبدالي) وكيف نقدم اللقطة (كيف نقوم بمونتاجها : التتابعي) وهي كما نلاحظ تختلف عن الادب مثلا الذي يكون سؤاله الأول كيف نقوله ذا أهمية قصوى، بينما كيف نقدم ما نقوله يأتي ثانيا** "[27]، يبدوا ان كيف نقدم اللقطة مهم لايضاح اختلاف السينما عن باقي الفنون الأخرى،" **لذلك فإن التصنيف التتابعي /التوليف /المونتاج هي بمعنى ما الأكثر "سينمائية** "

2.<u>الاستعارة في السينما :</u>

مع بداية السبعينيات وأفول الموجة البنيوية أصبحت التعميمات الشمولية عصية على التطور والتجسيد، وتزايدت الشكوك القوية حول بناء شامل للمعرفة وخاصة في شهرة مفكرين " مابعد حداثيين " (دريدا، فوكو ...) بمزيد من الإنتشار خلال السبعينيات، تحولت السيميولوجيا الى معالجة (ولكن محدودة) للنقد الإيديولوجي/الموضوعاتي لهذا الفيلم أو ذاك وبدأت تتناسل أسئلة أخرى غير الأسئلة التي كانت من قبل "ما طبيعة العلامات السينمائية وقوانين الجمع بينهما؟" و"ما النظام النصي؟ "، الى أسئلة مثل " ماذا نريد من النص؟ "، و" ما استثمار الفرجة من النص؟ " [28] ،وبتعبير أدق : تأثرت السينما كثيرا في هذه المرحلة حيث تحولت من سؤال الإنتاج الفني والجمالي ضمن خصوصيتها الى سؤال الإستهلاك، فمن صنع النصوص السينمائية الى إدراكها من قبل المتفرج ما جعلها تدخل الى التحليل النفسي مع فرويد وجاك لاكان .

فمع مطلب الفرجة والتشويق جعلت اجبارا ادخال المشاهد /المتفرج على السينما وجعلته ذاتا وليس شخصاً مستقلاً بذاته، وإنما موضوع تأثيرات متعددة، وبدء البحث في السينما من علم النفس عند سيغموند فرويد وجاك لاكان [29] بحثا عن أفكار مضيئة حول موضوع المتفرج.

لم يكن ماتز إلا مع الموجة المابعد البنيوية وتوظيف الدراسات النفسية حول المتفرج من منظور فرويد وظل وفيًا له خاصة في عمله "الدال المتخيل "[30] وفيه إستعمل التحليل النفسي للإستعارة، مع تحويل المتفرج الى ذات؟ إن تحويل المتفرج الى ذات عنده يوفر له المنطق والتحليل على أسُس صلبة، فهو بحاجة الى موضوع وهنا يدخل صلب الدراسات الفينمولوجيا /الظاهرتية[31] ويكون الذات/ المتفرج والموضوع في صلب الظاهراتية " **فقد تم إدخال الظاهراتية فقط لكي تساعد في توضيح مسائل تجربة** " المتفرج" وتفسيره، ولكن مع فكرة الفكر السينمائي فإن التقاطع مع الظاهراتية أصبح أكثر إثارة للاهتمام، وطُرحت أسئلة حول أي كينونة سينمائية محددة : ما الذي تعيشه كتجربة، وكيف؟ هل يجب أن نسمي علاقة الكينونة السينمائية بالمضمون تجربة؟ ..الفيلم يمكن أن يصبح شخصيات أخرى ويمكنه أن يُجمد اللحظات، ويعكس تعاقب الصور، ويغير الألوان والسرعات، من المؤكد أن هناك ظاهراتية في تجربتنا السينمائية "[32] .

ينطلق ماتز من سؤال " **ماهي مساهمة التحليل النفسي الفرويدي للحضور في دراسة الدال السينمائي؟** باختصار، إنه المضمون الظاهر لحلمي وتفسيره، هذه هي "مساهمة" "التحليل النفسي الفرويدي" وعلى وجه الخصوص في "**دلالة سينمائية**"[33].

" صحيح أن المتفرج، بالتعرف على نفسه كرؤية، لا يسعه إلا أن يتماهى مع الكاميرا، التي شاهدت أمامه ما ينظر إليه الآن وموضعه (= تأطير) يحدد نقطة التلاشي. أثناء جلسة العرض تغيب هذه الكاميرا، ولكن لديها ممثل يتكون من جهاز آخر يسمى "projecteur ". الجهاز الذي خلف المُتفرج خلف رأسه، إمّا في المكان المُحدد حيث يوجد "**التخييل** " أي رؤية بشكل خيالي " [34].

لقد صادف لكل منا أن يختبر نظرته الخاصة، خارج حتى ما يسمى الغُرف المظلمة، مثّل المنارة التي من شأنها أن تدور على محور (مثل اللقطة البانورامية) و سوف تتحرك عندما ننتقل (انها السفر): مثل شعاع الضوء (بدون القليل من الغبار الذي يمر عبره ويخرجه إلى السينما) الذي يأتي بديله من لا شيء لاستخلاص الشرائح المتتالية والمتغيرة من الظلام حيث تظهر كما هو، (وبمعنى ما إنها **الإدراك والوعي**، كما قال فرويد الضوء، بالمعنى المزدوج للإضاءة والإنفتاح، كما هو الحال في نظام السينما الذي يتكون على حدٍ سواء، ضوء محدود ومحمول لا يصل إلا إلى جزء صغير من الحقيقة ولكن لديه من ناحية أخرى هدية إحياءها)[35].

بدون هذا التعريف للكاميرا، لا يمكننا فهم حقائق معينة لكنها ثابتة: كيف يمكن على سبيل المثال، ألا يتفاجأ المتفرج عندما "**تدور**" الصورة (بانورامية)، ومع ذلك فهو يعلم جيدًا أنه لم يُدِير رأسه؟ و أنه لم يكن بحاجة إلى قَلبها حقًا، فقد أطلقها على أنها رؤية شاملة، كما هو محدد مع الحركة للكاميرا، كموضوع متعالي/تراندستال وليس كموضوع تجريبي [36].

تتكون الرؤية من حركة مزدوجة : **إسقاطية وحدسية**، الإسقاطية في اكتساح ضوء المنارة . أما الحدسي / داخلي : الوعي كسطح إنه الوعي كسطح تسجيل حساس (كشاشة)، كما يقال: رؤيتي إلى الأشياء، وأن هذه هكذا مضاءة، تأتي لي (ومن ثم أنهم هُم "المشروع": على شبكية العين، على سبيل المثال). يجب أن نشعر نوعاً ما من **التدفق على العالم**. وهو ما يسمى الرؤية، ويشرح كل الأساطير المغناطيسية التي تلتصق بها، بحيث يمكن أن ترتفع الأشياء المؤثرة في الاتجاه المعاكس (من أجل معرفة الطريق) وأخيرا يؤدي إلى إدراكنا، الذي هو الآن شمع ناعم ولم يعد مصدر إنبعاث[37].

يَعُدُ ماتز نفسه لمهمة أشّد طموحًا ولإنه يعتبر أن تطبيق قواعد إحد النظم (البلاغة الكلاسيكية) على نظام آخر (السينما) هو مسألة **تعسفية ويتعذر أن تصادف نجاحا**، فهو يرى أن ما ينبع عمله هو اكتشاف المبادئ الأساسية التي لابد من أن تنطبق على الافلام السينمائية، بقدر ما تنطبق على النصوص اللفظية "[38]

يستفيد كرستيان ماتز من مراجعة كتاب جون ميتري في التأسيس لمفهوم الاستعارة ف" **الاستعارة السينمائية ليست جديرة بهذا الإسم على الإطلاق ،إنها تفتقر الى مقومين أساسيين من مقومات الاستعارة، ففي الاستعارة لا يكون التشابه بين الطرفين، أي ذلك العنصر أو الطرف المشترك في المقارنة، لايكون مصرحا به، فنحن على سبيل المقال نقول " خيط ضوء " ولا نقول ضوء نحيل كالخيط، أما بالنسبة لما يسمى إستعارة سينمائية على الجانب الآخر، يكون طرفي الاستعارة معاً حاضرين مع الصورة على الشريط السينمائي، بغية إجلاء وجه الشبه بينهما بما لايدع مجالا تداخل أو الالتباس (وهنا يستلزم بالضروة إدراكا بصرياً للمعنى بحيث لا يجئ وجه الشبه، هنا ضمنياً) وخير دليل على ذلك الاستعارة الشهيرة التي إستهل بها المخرج المعروف شارلي شابلن فيلمه " الازمنة الحديثة"، حيث يعرض لنا لقطة لقطيع من الأغنام تليها صورة لمشهد غفير من الناس وهم يهبطون مهرولين سلالم محطة مترو الأنفاق، يتضح لنا من هذا المثال أن العنصر المشترك هنا، فكرة "القطيع " وقد جاءت لتعبر عن سلوك الناس المماثل لسلوك الأغنام، لم يكن متطابقاً تماماً من حيث التفاصيل الدقيقة، ومع هذا فقد عرض بطريقة واضحة تماماً** "[39] .

أننا عندما نتكلم عن خيط الضوء يكون الخيط بمعنى ما غير موجود، وتُعتبر الإستعارة الى حد ما (وهي حقيقة تحتاج للتأكيد عليها) عملية إحلال يأخذ فيها الشئ الذي تُجري مقارنته (شعاع الضوء) مكان الشئ الذي يُقارن

به (الخيط)، وفي الإستعارة السينمائية يصطف الإثنان جنبًا الى جنب (**الزحام ومجموعة الأغنام**) وتكون ظاهرة نقل المعنى أقل وضوحا بكثير، فيظل الزحام وتظل الأغنام أغنامًا، والجمع بين الاثنين يحثُ على إحداث " **قفزة رمزية**" من أحدهما للآخر، الأمر الذي يُمكن على المستوى الدلالي المحض أن يكتِسبَ قيمة نسبية (أي أن المشاهد يربط بين فكرة التشابه مع قطيع الأغنام وبين رؤيته للزحام)، بل إن الجمع بين الاثنين (الأغنام والزحام) يُمكن في بعض الأحيان أن يكسب قيمة إستعارية (إذا ما تصادف وإستجاب المشاهدون للزحام كما لوكان مجموعة من الأغنام) [40].

فمثال المَنْتَجَة/التوليف بين لقطة الأغنام، ولقطة الناس المتزاحِمين فينخرط في خانة التشبيه إذ تتوافر جميع عناصر التشبيه في بنية المتوالية الفيلمية: اللقطة 1= المُشَبَّه الناس/ 2– اللقطة 2= المُشَبَّه به لقطة الأغنام المتزاحمين / المونتاج بينهما= كاف التشبيه/ القطيع أو الهمجية= وجه الشبَه.

ولإن الإستعارة في الأصل اللغوي هي تشبيه بليغ حُذف أحد طرفيه، فعندما نحذف لقطة الأغنام وينتبه المشاهد للقطة الناس تدخل محطة الميترو مهرولين ومتزاحمين يحدث أن تصبح إستعارة سينمائية، فتصبح مجاز لغوي قائم على علاقة المشابهة حيث ذكر المشبه (الناس) وحذف المشبه به (الاغنام) وترك القرينة التي تدل عليه وهي الإزدحام، وهنا الصورة على سبيل الاستعارة المكنية؟ إستطاع ماتز أن ينزاح بالإستعارة من مفهوها اللغوي الى الإستعارة السينمائية كخصوصية فهل تبقى فكرة الإستعارة المكنية؟ أي في بعدها اللغوي وتعرف به سينمائيا؟ .

يعود ماتز لشرح أكثر لتطبيق مصطلح " الإستعارة " على مجموعة تأثيرات لتجاورات رمزية تحوي إيحاء بالتشبيه أو الإستعارة، وهذه "الاستعارات " تصنَّف غالباً في فئتين تشتهران علاوة على ذلك بتنويعة من الأسماء، ويُجرى تمييز لحالات يكون فيها كلاً من الشئ المشبَّه والشئ المشبَّه به منسوباً الى الحدث (أي شِبه بين عنصرين من عناصر الدراما) ويُجرى تمييز آخر لحالات يكون فيها الشئ المشبَّه منسوباً الى الحدث والشئ المشبّه به مقدماً من أجل التشبيه (مثال : الاغنام في فيلم "الازمنة الحديثه")، ويستخدم مصطلح "**إستعارة داخل الفعل الدرامي** " وأحياناً في الحالة الأولى حالة خيط الضوء مصطلح " **خارج الفعل الدرامي** " أو (**إستعارة خارج واقع القصة المروية في الحالة الثانية**)[41] .

إن مفهوم الإستعارة المكنية لغويا يتحول سينمائيا الى مفهوم إستعارة داخل الفعل الدرامي، أما الاستعارة التصريحية فيتحول عند ماتز الى استعارة خارج الفعل الدرامي أو إستعارة خارج واقع القصة المروية .

الإستعارة ترتبط بالتكثيف في حين الكناية ترتبط بالإزاحة، ودورهم داخل النسق الفرويدي هو الإخفاء، وبالتالي يصبح دور المحلل هو حل اللغز الرمزي وتتبُع تاريخه . وفرز مكوناته وتمييز التباينات التي يربطها التكثيف

معا، أن تُلبسها الإزاحة أقنعة فوظيفتهم كبت التعبير والكناية والإستعارة تستخدمان أحيانا لحجب /مايقال، وتكون التكثيف حالة أولية للمرور لحالة ثانوية في الإزاحة، والاستعارة تكون على المحور التركيبي في حين تكون الكناية على المستوى الإستبدالي / الإحلالي ليتشكل الجدول التالي [42]

الاستعارة	الكناية
التركيب	الاستبدال
تكثيف	إزاحة
عملية أولية	عملية ثانوية

خاتمة:

بعد هذه الصفحات التي حاولنا فيها فهم تفكيرات ماتز في اللغة السينمائية وفي فكرة الإستعارة السينمائية، لم يّسلَم ماتز من الإنتقادت لعمله خاصة في الإستعارة السينمائية من قبل **ريفور وايتوك** على طول كتاب: **الاستعارة في لغة السينما**، إضافة الى العديد من الإنتقادات من بينها انتقاد جيل دولوز.

يَعتبر دولوز أن إشكالية اللغة السينمائية أم السينما لغة؟ هي الأكثر والأشد تعقيد ويعتبر "فسح المجال للتصدي للمشكلة الأشد تعقيدا مشكلة العلاقات بين السينما واللغة" فيقول عن كريستيان ماتز "**عوض أن يسأل: بماذا تكون السينما لغة** (اللغة العالمية الشهير للإنسانية)؟ طرح السؤل: **في أية شروط ينبغي على السينما أن تُعتبر لسانا؟**[43] . هنا تُبين بجلاء الفرق بين سيميولوجيا كرستيان ماتز و "سيميوطيقا " دولوز، فماتز كان يبحث عن شروط اللسانيات في السينما بينما دولوز رفضها وقلب المعادلة، فعوض البحث عن سيميولوجيا سوسيرية في السينما تنطلق من اللسانيات الى السينما، أوقع ماتز في مطبات وتعقيدات " " فبإخلاله المنطق بدل الصورة، استطاع لا بل كان عليه أن يطبق بعض التحديدات التي لا تخص اللسان حصراً، بل التي تُكيّف المنطوقات في لغة ما، حتى لو لم تكن هذه اللغة كلامية وتعمل مستقلة عن لسان ما " [43]، في نظر ماتز اللغة سابقة للسينما بينما في نظر دولوز السينما سابقة للغة، لان دولوز راهن عن سيميوطيقا بيرس ورفض سيميولوجيا سوسير؟ هنا نكون إزاء إشكال جديد ما الفرق بين سيميولوجيا سوسير وسيميوطيقا بيرس؟ الفرق عند دولوز كبير وواضح من خلال أن سيميولوجيا سوسير استمدت نموذجها من اللسانيات، أما سيميوطيقا بيرس فإستمدت نموذجها من المنطق، هنا نكون إزاء الإشكال الرئيسي ان ماتز طبق سيميولوجيا سوسير على السينما فقدم اللسانيات عن السينما، فعوض الصورة في المنطق البيرس تحل محل اللسانيات؟

رغم كل الانتقادات التي سردناها عن كريستيان ماتز، ينبغي في الأخير كخاتمة ان نشير الى ما سمي "الحدس الرائع " لكريستيان ماتز وذلك "**معارضة ما توصل إليه سابقاَ من أن السينما تفتقر الى سمات نظام لغوي ومن**

ثم فإن السيميوطيقا لا يمكن أن تُستخدم لدراسة السينما على النقيض، فهو يضيف الى هذه النتيجة الصارمة موقفا أكثر إنفتاحاً لكي يمكن استعادة حتى الحقائق اللغوية البسيطة، وينتهي البحث بجملة توحي بالأمل على نحو واضح " **لقد حان الوقت لسيميوطيقا السينما** "[44].

ما يحسب لماتز أنه قدم تناول جديد لجوهر السينما وللمونتاج طرق التعبير في السينما وخصوصيتها، رغم ان دراستها من خارجها أي استخدام اللسانيات على السينما، تبقى دراساته اكثر علمية لم تخضع لمنطق الايديولوجي / الانطباعي في السينما او لم ينخرط في النقد السينمائي الصحفي، مما اتاح تحول في المعالجة الظاهرة السينمائية والفيلمية .

قائمة المراجع:

[1] يوري لوتمان: **مدخل الى سيمائية الفيلم**، ترجمة : نبيل الدبس، مراجعة : قيس الدبس، النادي السينمائي بدمشق، ط1، 1989، ص 09

[2] كريستيان ميتز Christian Metz هو عالم اجتماع وناقد سينمائي فرنسي، ولد في 12 ديسمبر 1931 في بيزييه في فرنسا، وتوفي في 7 ديسمبر 1993 في باريس / فرنسا .

[3] كريستيان ميتز : عن فكرة اللغة السينمائية في كتاب : بيل نيكولز : **أفلام ومناهج / الجزء الثالث، النظريات**، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2007، ص 362 .

[4] العناصر الخمس هي : 1,صور فوتوغرافية متحركة ومتعددة، 2، آثار خطية تشمل كل المادة المكتوبة التي نقرؤها بعيد عن الشاشة، 3 الكلام المسجل، 4 الموسيقى المسجلة، 5, ضوضاء مسجلة أو مؤثرات صوتية .

[5] جي آنبال بالاشتراك مع آلان وأوديت قيرمو : **المدارس الجمالية الكبري في السينما العالمية**، ترجمة : مي تلمساني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2000، ص47

[6] بن جيلالي محمد عدلان :سينمائيَّةُ الخطاب الفيلميّ مقاربة سيميو–شعرية Titanicإخراج جيمس كَمرون " Cameron " أنموذجاً، رسالة دكتوراه في النقد الأدبي والتمثيلي 2009 /2010، ص 248 .

[7] المرجع نفسه، ص 250، ينبغي الإشارة الى الجهد الكبير الذي بذله في تذليل مفاهيم كريستيان ماتز، على طول الرسالة، وإنتباهه لإدق التفاصيل وخروجه عن المؤلوف من الرسائل التي تعالج المحتوى /المضمون بعيدا عن السينما وبإدوات سوسيولوجية وغيرها من دون الوعي بمفاهيم السينما ومنظريها بدء من كرستيان ماتز .

[8] المرجع نفسة، ص 245 الى 256 بين :مُؤَفْلم (filmé) وفيلمي (filmique) / خارج السينمائي /سينمائي : كل المعاني تظهر في فيلم هي معاني مُؤَفْلمة ،وبقدر ما يمكن للبعض أن يقول إنها مولدَّة بشفرات خاصة بالسينما (التوليف، مثلاً) فهذه المعاني تسمى (معاني) سينمائية، وفيما بعد غير ماتز هذين المصطلحين الى " خارج السينمائي " أو فيلميّ و"سينمائيّ"، بما أن مصطلح "مؤفلم " مصطلح غامض جداً،وهو يقول : "إن السينمائي دائما فيلميّ، ولكن الفيلميّ ليس سينمائياً دائماُ" مثال (شفرات الملابس مثلاً، قد تكون فيلمية ولكنها ليست سينمائية) : ينظر أكثر : كريستيان ماتز : المشكلات السائدة في نظرية السينما :

المجلد الأول من كتاب متري " علم جمال وعلم نفس السينما " بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، ص 336

[9] ج . دادلي أندرو : نظريات الفيلم الكبرى ترجمة : جرجس فؤاد الرشيدي، مراجعة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1987، ص 203 .

[10] المرجع نفسه الصفحة نفسها .

[11] المرجع نفسه الصفحة نفسها .

[12] المرجع نفسه ص 208 .

[13] كريستيان ميتز : عن فكرة اللغة السينمائية، مرجع سبق ذكره، ص 360 .

[14] كريستيان ميتز : عن فكرة اللغة ص 369 .

[15] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[16] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام، والوسائط، ومابعدها، الفن والتكنولوجيا واللغة، والتاريخ، والنظرية**، ترجمة :أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، مصر، 2016، ص .152

[17] المرجع نفسة، ص157 .

[18] المرجع نفسه، ص 156 .

[19] عبد الرزاق الزهير : **السرد الفيلمي، قراءة سيميائية** ،دار توبقال، المغرب، ط 1، 1994، ص 16

[20]كرستيان ماتز : عن فكرة اللغة السينمائية ،مرجع سبق ذكره، ص 359

[21] المرجع نفسه، ص 360 .

[22] المرجع نفسه، ص 360 .

[23] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[24] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام، مرجع سبق ذكره**، ص .417

[25] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام، والوسائط، مرجع سابق الذكر**، ص151 .

[26] المرجع نفسه بتصرف .

[27] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام، والوسائط، مرجع سابق الذكر**، ص .156

[28] جوزيف جي كيكاسولا : السيميوطيقا والسيميولوجيا في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ،ط1، 2013 , ص 739

[29]**"برغم من النقد الذي يعتمد على التحليل النفسي ليس دراسة سيميولوجية في حد ذاته، فإنه يقوم على مبادئ سيميولوجية أسسها سوسير، عندما عالج جاك لاكان مفهوم " المعنى من خلال الاختلاف " و"الغياب" في عملية صنع المعنى، وذلك عند تنظيره لتطور الهوية الانسانية، وبالفعل فإن لاكان أدرك "اللاوعي " باعتباره بناء يشبه اللغة، كما عالج عددا من أفكار سوسير، وعلى سبيل المثال " الذات المنقسمة" الثنائية (أي بين عمليات الوعي واللاوعي، حيث لا توجد ذت " إيجابية "، لكن يتم صنع هذه الذات من خلال إدراكها لذاتها واختلافها)، هذه الفكرة كانت بالغة التأثير في هؤلاء الذين سوف يستمرون في "**

تفكيك" المشروع الإنسان الغربي، وقد أدى هذا أيضاً الى مجموعة من الأفكار المتعلقة بكيف أن الذات "المبنية " ودوافعها اللاواعية يمكن أن تغذي عملية صنع المعنى في الفرجة السينمائية ": ينظر جوزيف جي كيكاسولا : السيميوطيقا والسيميولوجيا في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ،ط1، 2013 ،ص740 .

[30] Metz Christian. Le signifiant imaginaire. , **revue de Communications**, 23, 1975. pp. 3-55

[31] Dominique Chateau et Martin Lefebvre : Christian Metz et la phénoménologie , **revue d'histoire du cinéma** , n o 7 0 été 2001.,pp82-119 .

[32] دانييل فرامبتون : **الفيلموسوفي : نحو فلسفة للسينما** ،ترجمة وتقديم : أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص69

[33] Metz Christian. Le signifiant imaginaire.ibid , P12 .

[34] Metz Christian. Le signifiant imaginaire , p 29 .

[35] Metz Christian. Le signifiant imaginaire,p35.

[36]Metz Christian. Le signifiant imaginaire, p36.

[37] Metz Christian. Le signifiant imaginaire p36.

[38]تريفور وايتوك : **الاستعارة في لغة السينما**، ترجمة إيمان عبد العزيز، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2005 ،ص 143 .

[39] كريستيان ميتز : جماليات وسيكولوجيا السينما عند جان ميتري ترجمة : نبيل عبد المالك، مجلة القاهرة، يناير، ديسمبر، 1996، ص 129 .

[40] تريفور وايتوك : **الاستعارة في لغة السينما**، مرجع سبق ذكره ،صص 45، 46 .

[41] ماتز : المشكلات السائدة في نظرية السينما : المجلد الأول من كتاب متري " علم جمال وعلم نفس السينما " بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، ص 338 .

[42] المرجع نفسه، ص 154.

[43] " Au lieu de demander : en quoi le cinéma est-il une langue (la fameuse langue universelle de l'humanité) ?, il pose la question « à quelles conditions le cinéma doit-il être considéré comme un langage ?"voir: Gilles Deleuze **l'image-temps**,tome2 p38 ,éditions de minuit ,1985

[44] جيل دولوز: **سينما الصورة زمن، الجزء الثاني**، ترجمة : جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2015، ص50