العناصر الدالة للغة السينيمائية

د. محمود إبراقن

م.ع.إ.إ - جامعة الجزائر

العناصر الدالة للغة السينيمائية[1]

د. محمود إبراقن
م.ع.إ.إ - جامعة الجزائر

مقدمة

" هذه هي السينما الحقة "Ça, c'est du cinéma"

هذه هي الجملة التي صرخ بها المخرج والناقد الفرنسي لويس دلوك Louis DELUC ، في بداية العشرينيات من هذا القرن، حيث كان يرمي من وراء ذلك التعبير الفرنسي (الذي يقابله، منذ ذلك الوقت، التعبير العربي الفصيح خيالة) للفت إنتباه الجميع إلى ضرورة استقلالية السينما - بوصفها لغة متميزة - عن وسائل التعبير كالمسرح والأدب.

كما كان يرمي من خلال تلك الجملة الشهيرة إلى الدفاع عن الفن السينمائي (الذي عرف فيما بعد بالفن السابع) وبخاصة أنه كان فنا في مقتبل العمر عرضة للعديد من محاولات احتواء (من قبل الأوساط المسرحية : من خلال ماكان يعرف بفرنسا، في سنة 1908، بالفيلم الفني Le Film d'art) أو خنق (من قبل الأوساط المالية).

وفضلا عن ذلك، فإن السينما ليست فقط فنا مستقلا ووسيلة تعبير متميزة، ولكنها أيضا وسيلة اتصال جماهيري مهمة. يقول عنها فلاديمير أوليانوف لينين LENINE Vladimir Ilitch OULIANOV، في سنة 1922 : "إن السينما هي بين الفنون كافة أكثر أهمية في نظرنا". أما فيما يخص عالم الاتصال الأمريكي مارشال ماكلوهان Marshal McLuhan فإنه صنف السينما من بين وسائل الاتصال "الساخنة" hot, media chauds، إلى جانب الإذاعة المسموعة (الراديو) والكتاب livre والصحافة المطبوعة وفي مقابل الكلام parole والهاتف والإذاعة المرئية (التليفزيون) التي يعدها وسائل اتصال "باردة" cold, media froids (لقلة معلوماتها وكثرة استقطابها للمتلقي).

بما أن العين البشرية عاجزة عن تتبع الحركة السريعة في الطبيعة اقترن ميلاد السينما بحاجة العلماء إلى إيجاد أجهزة تسجيل دقيقة لمتابعة تسجيل حركات الأجرام السماوية والمخلوقات الدنيوية (مثل : الرجال والخيل والطيور، إلخ). وقد كان قصور العين المجردة عن تتبع الحركة السريعة أمرا لاحظه - قديما - الملك سليمان الذي قال :

"هناك ثلاثة أشياء عجيبة مدهشة بالنسبة إلي :

1 ـ الطريق الذي يتخذه نسر في الفضاء،

2 ـ الطريق الذي تتخذه، على صخرة، حية رقطاء،

3 ـ الطريق الذي تتخذه سفينة على سطح الماء.

أما ليوناردو دافينشي LEONARDO da Vinci ـ الذي يعد الأب الحقيقي للسينما ـ فإنه فطن، منذ القرن الخامس عشر إلى: "انعدام مظاهر الحياة وعناصر الأجساد البضّة galbe في اللوحة الزيتية" لدرجة أنه كان يأمل في أن يتوصل يوما ما إلى رسم أشياء قادرة على الحركة والنطق.

وذلك هو الحلم الذي حققه، في نهاية القرن التاسع عشر العالم الفيزيولوجي إتيان جول ماراي Etienne Jule MAREY باختراعه البندقية الفوتوغرافية (بوصفها التصميم الأول للكاميرا السينمائية) التي قال بصددها، في سنة 1878 : "كنت أحلم باختراع مايشبه بندقية فوتوغرافية قادرة على تصوير الطائر أثناء تحليقه بالتقاط صور تعبر فعلا عن المراحل المتعاقبة لحركة الأجنحة".

حقا، وبفضل اكتشافات ماراي واديسون EDISON والأخوين لوميير LUMIERE أصبح الفن السينمائي لايقتصر فقط على تصوير الحركة وإنما يتعدى ذلك إلى قدرته على توقيف الواقع المتحرك الذي تمّ تصويره (بوساطة تقنية "التوقيف على الصورة" arrêt sur image). إن هذا التوقيف المفاجئ في سرعة تعاقب الصور الفوتوغرافية الثابتة هي المعجزة التي تحولت إلى ظاهرة عادية تنجزها الكاميرا السينمائية 24 مرة في كل ثانية. وهكذا، فإن الصور الفوتوغرافية الثابتة المطبوعة على شريط طويل من السلولويد تخلق ـ بسبب تلاحمها وتعاقبها وكذلك لقصور العين البشرية ـ الوهم بوجود حركة مستمرة. وهذا يعني أن السينما تقوم على التحايل Truquer علما بأن التركيب أو التوليف montage الذي هو أساس اللغة السينمائية هو في حد ذاته تحايل مستمر.

تتمتع اللغة السينمائية في نظر النقاد السينمائيين التقليديين بعناصر تعبيرية أساسية تتمثل في :

1 ـ سلم اللقطات échelle de plans،

2 ـ زوايا التصوير angles de prise de vues،

3 ـ حركات الكاميرا mouvements de caméra.

أما فيما يتعلق بالمنظرين السينمائيين البنيويين الذين يستندون إلى علم لسان نصي linguistique textuelle فإنهم قد سلكوا منهجا متميزا في دراسة اللغة السينمائية بحيث يعدها العالم السيميولوجي كريستيان ماتز Christian METZ لغة مركّبة composite تتألف من اقتران خمسة عناصر دالة signifiants وهي:

1 ـ الصور الفوتوغرافية المتحركة.

2 ـ البيانات المكتوبة mentions écrites.

وهما النوعان المؤلفان لشريط الصورة bande image.

3 ـ الصوت المنطوق به son phonique (صوت المتكلم : من خلال الحوار أو التعليق).

4 ـ الصوت الشبهي son analogique (أي الضجيج أو الضوضاء).

5 ـ الصوت الموسيقي.

وتشكل العناصر الثلاثة الأخيرة شريط الصوت bande son.

كما ترتكز اللغة السينمائية langage cinématographique، في المنظور السيميولوجي، على شفرات مختصة codes spécifiques بالتعبير السينمائي دون سواه وعلى شفرات غير مختصة codes non-spécifiques : أي أنها مشتركة بين السينما ووسائل التعبير الأخرى كالمسرح والأدب (مثال : شفرة السرد narrativité).

ومن جهة أخرى، فإن مفهوم اللغة السينمائية يختلف عن مفهوم الكتابة الفيلمية écriture filmique لأن الكتابة الفيلمية هي التي تعد الفيلم إنجازا شخصيا أو إبداعا فرديا : أي هي التي تهتم بدراسة الكتابة الفيلمية. ومن ثمّ تتطلب دراسة الكتابة الفيلمية معرفة كيف يوظف الفيلم (بوصفه نصا أو نظاما نصيا) الشفرات المختصة والشفرات غير المختصة ؟ علما بأن النص الفيلمي هو الخطاب الشامل للفيلم، حيث نجد داخله مختلف التلازمات configurations الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والفنية الثابتة التي بإمكانها أن تنتظم في شكل أنظمة نصية.

وفي ضوء ذلك، يقوم التحليل النصي analyse textuelle الذي يبحث في كيفية إنتاج الأنظمة النصية على موضوع الكتابة الفيلمية وليس على مفهوم اللغة السينمائية، خاصة أنّ التحليل النصي يتطلب ضرورة متابعة النص على مستوى تعرجات الشفرات méandres codiques وكيفية تفاعلها intéraction وتداخلها interférence.

نحاول من خلال هذه الدراسة، إبراز العناصر والأشكال الدالة لما يسمى، منذ نهاية الستينيات، باللغة السينمائية Langage cinématographique.

ويتألف هذا البحث من محورين رئيسيين :

أ ـ العناصر التعبيرية للغة السينمائية : كل مايتعلق بأسس التعبير expression السينمائي من سلم اللقطات échelle de plans وزوايا التصوير angles de prise de vues وحركات الكاميرا mouvements de caméra.

ب ـ محاولة حصر ماهية اللغة السينمائية (قبل تطور سيميولوجيا السينما وبعدها).

أ. العناصر التعبيرية للغة السنمائية

يتطلب الإخراج السينمائي ـ أي عندما نحكي قصة بواسطة الكاميرا ـ المعرفة الجيدة بخصوصيات السينما وبما تحتوي عليه من سلامة النحو وتراكيب اللغة التي تقل تعقيدا ومجازفة من نظائرها في الأدب.

وهكذا، يتكون الفيلم من عدة متتاليات[2] تتألف بدورها من عدة لقطات متعاقبة حيث تتناسب مع كل لقطة جديدة داخل نفس المتتالية زاوية تصوير مختلفة (أي وجهة نظر مختلفة) ينبغي أن تكون مبررة ومتسلسلة تجنبا لأي فجوة من شأنها أن تزعج المتفرج.

كما يمكن أن تبرز الشخصية (أو أي عنصر من الديكور) ليس فقط باعتماد التغيير في سلم اللقطات أو في زاوية التصوير angle de prise de vues ولكن بالارتكاز على عناصر دالة signifiants أخرى كالتي تتعلق بحركات mouvements الكاميرا (لمرافقة تنقل déplacement الشخصية) أو التي نجدها مجسدة على مستوى اللقطة نفسها. مثل : التأطير cadrage وتكوين الصورة composition والإضاءة éclairage، الخ.

نحاول أن ندرس، في هذا المبحث، الإجراءات procédés الثلاثة الأولى (سلم اللقطات، زوايا التصوير وكذلك حركات الكاميرا) باعتبارها الإجراءات التقنية الأساسية التي يقوم عليها التعبير السينمائي.

1 ـ سلم أنواع اللقطات

يمكن تشبيه الكاميرا بالعين البشرية التي تتفرج تارة على منظر عام (المقابل للقطة العامة plan général) وتارة أخرى تتمعن فقط في عنصر واحد أو في تفصيل ما (وهو ما يتناسب مع اللقطة القريبة gros-plan).

ويكمن بين هذين العالمين (العالم الذي يشاهد في الحياة والعالم الذي يشاهد على الشاشة) فرق أساسي يتمثل في أن الأول هو غير مجزء discret (أي أنه مستمر) لأن العين تشاهده دفعة واحدة، في حين أن عالم السينما القائم على التركيب montage والتجزئة segmentation إلى لقطات هو مبني على التقطع discontinuité الذي يمكن أن تعادل فيه اللقطة (بوصفها الجزء الأصغر للسلسلة الفيلمية) الكلمة (أي الوحدة الدنيا الدالة monème) لأنها :

"بإمكانها أن تبرز أي عنصر أو تقرن بلقطات أخرى، حسب قوانين الربط والتجاور المعنوي contiguïté sémantique كما يمكن لها أن تستخدم معنى مجازيا figuré أو استعاريا métaphorique أو مجازا مرسلا métonymie (3).

وتنفرد السينما عن بقية الفنون البصرية (مثل : فن التلوين peinture) في كونها تتمكن من بناء مايعادل "الجملة" وذلك بفضل تعاقب لقطات يقوم على تقطيع في الفضاء وفي الزمان بنسب محدودة.

ويختلف هذا التعاقب والانتقال من لقطة إلى أخرى عما نجده في المسرح المتألف من الفصول (التي تعادلها، في السينما المتتاليات) والمشاهد (المقابلة للقطات). إذ أنّ المسرحية يتم الانتقال فيها من مشهد إلى آخر بدون أي صدمة : أي بطريقة مستمرة تقترب من تسلسل الحوادث في الحياة.

ومن هنا، فإنّ اللقطات التي تتحدد بطريقة بارزة من حيث حجمها وفضاؤها وكذلك من حيث مدتها هي التي تشكل العناصر القاعدية للنحو السينمائي ويمكن تصنيفها إلى ثمانية أنواع متميزة (انظر جدول أنواع اللقطات وشكل سلم أنواعها) :

1.1. لقطة عامة (PG) (ل ع)

وهي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله. مثال : اللقطة التي تبين المدينة الرومانية بقصورها الفخمة وطبيعتها الخلابة وسمائها الزرقاء.

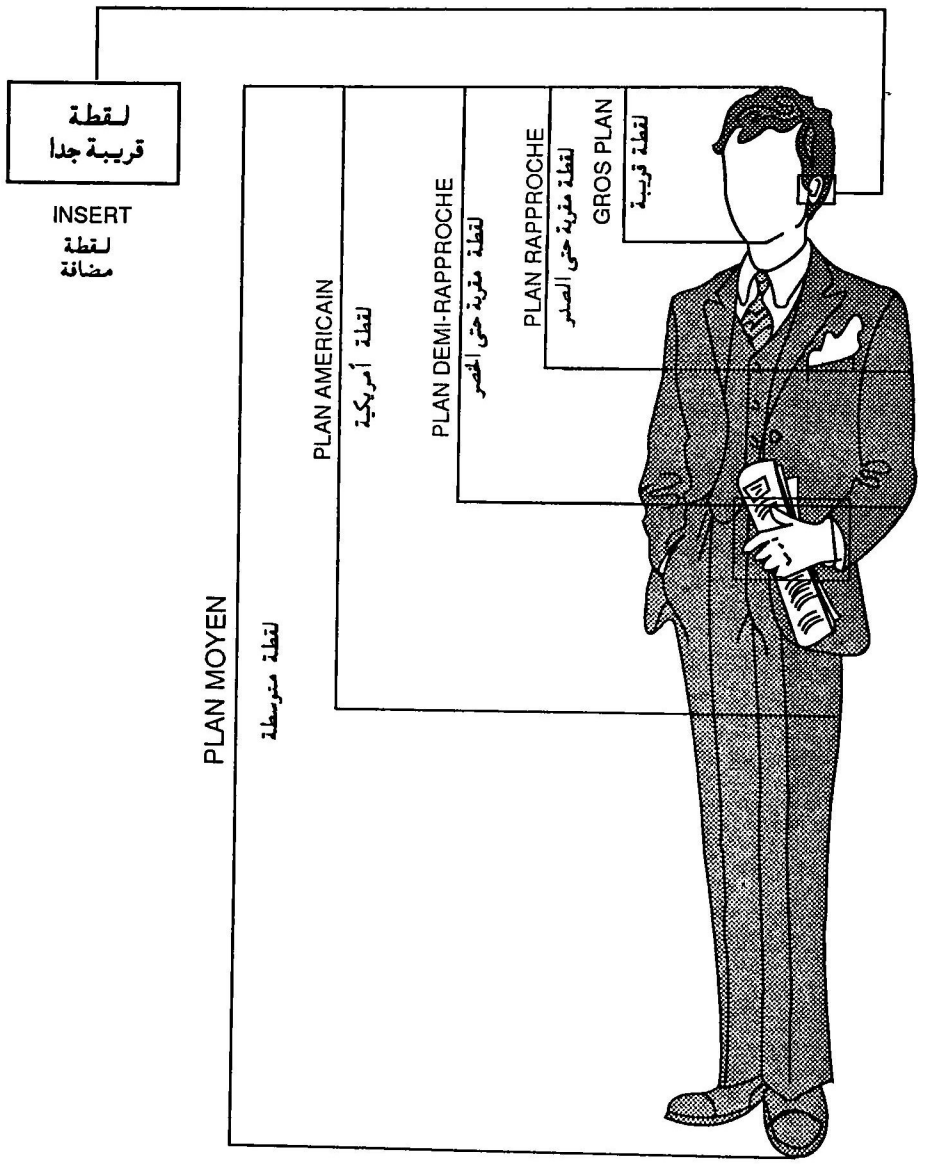
2.1. لقطة الجزء الكبير (PGE) (ل ج ك)

وهي التي تتولى، مقارنة لها باللقطة السابقة، تقديم جزء ensemble مهم من الديكور (مكان، زمان، جو، شخصيات، ظروف عامة) لنكتفي بمشاهدة منظر واحد من مناظر المدينة الرومانية. ويمكن أن يكون هذا الجزء طبيعيا أو اجتماعيا أو سياسيا (مثل : تصوير المظاهرات والحركات الجماعية الكبرى).

كما توظف كل من اللقطة العامة ولقطة الجزء الكبير بغرض التعبير عن العزلة أو القلق أو الحزن وذلك عندما توضع شخصية (أو بعض من الشخصيات) في فضاء رحب.

جدول أنواع اللقطات

		باللغة العربية	باللغة الفرنسية	باللغة الإنجليزية
لقطات منسوبة إلى الديكور	لقطات وصفية	1. لقطة عامة (ل.ع)	Plan Général (P.G)	Extreme Long Shot (E.L.S) or Very Long Shot (V.L.S)
		2. لقطة الجزء الكبير (ل.ج.ك) أو لقطة جامعة (ل.ج)	Plan d'Ensemble (P.E) ou Plan du Grand Ensemble (P.G.E)	Long Shot (L.S)
		3. لقطة الجزء الصغير (ل.ج.ص) أو لقطة نصف جامعة (ل.ن.ج)	Plan du Petit Ensemble (P.P.E) ou Plan du demi-Ensemble (P.D.E)	Medium Long Shot (M.L.S)
لقطات منسوبة إلى جسم الإنسان	لقطات حكائية	4. لقطة متوسطة (ل.م)	Plan Moyen (P.M)	Medium Shot(M.S)
		5. لقطة أمريكية (ل.أ)	Plan Américain (P.A)	American Shot (A.S)
		6. لقطة مقربة : . لقطة مقربة حتى الخصر (ل.م.خ)	Plan Rapproché: - Plan Rapproché Taille (P.R.T) ou Plan du Demi-RapprochéP.D.R	
		. لقطة مقربة حتى الصدر (ل.م.ص)	- Plan Rapproché Poitrine (P.R.P)	Medium Close-Up (M.C.U)
	لقطات سيكولوجية	7. لقطة قريبة (ل.ق)	Gros - Plan G.P)	Close-Up (C.U)
		8. لقطة قريبة جدا (ل.ق.ج) أو لقطة مضافة (ل.م).	Très - Gros - Plan (T.G.P) ou Insert	- Extreme Close Up (E.C.U) or Very Close-Up (V.C.U) - Insert


لـقطة
قريبـة جدا
INSERT
لـقطة
مضافة
GROS PLAN
لقطة قريبة
PLAN RAPPROCHE
لقطة مقربة حتى الصدر
PLAN DEMI-RAPPROCHE
لقطة مقربة حتى الخصر
PLAN AMERICAIN
لقطة أمريكية
PLAN MOYEN
لقطة متوسطة

3.1. لقطة الجزء الصغير (PPE) (ل ج ص)

وهي التي لا تؤطر إلا جزءا من الديكور بحيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن لنا، خلافا للقطتين السابقتين، أن نميز بعضها من بعض.

وتستعمل هذه اللقطة التأسيسية Plan de situation أو Establishing Shot لتقديم البطل أو الشخصيات في وسط درامي جديد. مثال : تصوير مشاهد المشاجرات. أما في الواقعية الجديدة الإيطالية فإنها تستخدم بهدف تصوير البطل في إطار سياقه الاجتماعي.

ـ كما يرى السينمائي السوفياتي سيرج ميخائيلوفتش إيزنشتاين بأن هذه اللقطة هي التي تسمح للفيلم الملتزم بالتعبير عن الأشياء ككل. وهي التي يجب أن "تبرز ضرورة معالجة مختلف الموضوعات ومدى مطابقتها مع السياق الاجتماعي والسياسي. وكذلك هي التي تتولى التعبير الإيديولوجي عن المسائل المعالجة بطريقة من الضروري أن تكون مبسطة، مفيدة ومحترمة للغة السينمائية "[4].

وهي اللقطة التي تبدو فيها شخصية أو أكثر بكامل طولها داخل إطار الصورة. بعبارة أخرى، هي اللقطة التي تناسب إطار خشبة المسرح الذي نشاهد فيه شخصية أو عدة شخصيات في جزء كاف من الديكور. وكانت السينما في بدايتها الأولى (وبخاصة عند الأمريكي دافيد وارك غريفيت) تعتمد اعتمادا كليا على هذه اللقطة بالذات.

أما فيما يخص إيزنشتاين، فإن هذه اللقطة هي التي "تضع المتفرج في علاقة حميمية مع الممثلين فيحس كأنه موجود معهم في نفس الغرفة أو يجلس بجانبهم على نفس الأريكة divan، حول نفس المائدة لتناول كأس من الشاي"[5].

ولعل هذه العلاقة الحميمية هي التي دفعت بالمخرج إلى عد اللقطة المتوسطة اللقطة الرئيسة التي ينظر بها المتفرج العادي إلى السينما. وهو المتفرج الذي لايحاول أن يتعمق في فهم مايعرض عليه (سواء على مستوى الشكل أو المضمون) لأنه لايهمه، طوال الفيلم، إلا تحقيق هويته في البطل بمعنى أنه لايولى إلا "أهمية ثانوية للفكرة العامة الضرورية"[6] التي يسعى الفيلم إلى توصيلها إليه.

5.1. لقطة أمريكية (PA) (ل أ)

وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، قصد إبراز فعلها وحركتها. وقد سميت، من لدن السينمائيين الفرنسيين، بالأمريكية لأنها اللقطة التي مكنت متلقي أفلام الوسترن من مشاهدة المسدس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم.

6.1. لقطة مقرّبة (ل م خ) + (ل م ص)

وهي اللقطة التي تؤطر الجزء الأساسي من الشخصية لتجعل كل التفاصيل الأخرى للديكور ثانوية بدون أي تأثير في مجرى الأحداث. وهي نوعان :

- لقطة نصف مقربة plan demi-rapproché (PDR) أو لقطة مقربة حتى الخصر taille (PRT) : وهي التي تؤطر النصف العلوي لجسم الإنسان : أي من الرأس إلى الحزام ceinture،
- لقطة مقربة (PR) أو لقطة مقربة للصدر plan rapproché poitrine (PRT) : أي انطلاقا من ثديي المرأة لتبين كلا من الصدر والرأس.

والذي أطلق لأول مرة، تسميتي : لقطة الحزام ولقطة الصدر[7] هو المخرج الانطباعي impressionniste آبل كانس Abel GANCE (1889 - 1981).

وتستعمل اللقطة المقربة بنوعيها كتمهيد للانتقال من اللقطة الأمريكية إلى اللقطة القريبة.

7.1. لقطة قريبة (GP) (ل ق)

وهي اللقطة التي تبين وجه الشخصية بالكامل (حتى العنق) للكشف عن ملامحه. وتوظف إما بغرض إخفاء الحقيقة عن المتفرج (الأمر الذي يؤدي إلى تقوية عنصر التشويق) أو من أجل شرح شيء معين قصد حل العقدة.

يقول إيزنشتاين بخصوص هذه اللقطة بأنها هي التي "تسمح للمتفرج بأن ينغمس في الواقع الأكثر حميمية intime للشاشة (كاليد المرتجفة أو الأصابع التي تمسك بالدانتيلا). وهي بتركيزها على الشخصية من خلال تكبير هذه الأشياء الصغيرة يكون ذلك بهدف الإخفاء أو الكشف"[8].

كما يمكن للمخرج السينمائي أن يستخدم اللقطة القريبة مؤشرا index، حسب مفهوم شارل ساندرس بيرس C.S. PEIRCE[9]، من شأنه أن يلفت انتباه المتفرج إلى

تفصيل ما في الديكور ليتولّد، في الحين، لدى المتفرج حب الاستطلاع effet de reconnaissance : "لمن هذه اليد المكبرة ؟ حيث توجد فعلا ؟ في أية لحظة نكون نحن بالمقارنة مع اللقطة السابقة ؟"[10].

إذن، فإن اللقطة القريبة التي تعتمد، في دراستها (للكل)، تجزئة عناصر الفيلم إلى أجزاء دنيا تتولى فيما بعد تكبيرها، هي التي تمثل جانب التركيز في التحليل السينمائي. وهي - بوصفها نظرة معمّقة - تتناسب مع النظرة الدقيقة التي نجدها لدى المختص المعروف بإصراره على إبراز كل التفاصيل.

وهنا يمكننا أن ندرك فحوى دراسة إيزنشتاين "المشاهدة من خلال اللقطة القريبة" La Vision en gros plan والتي مفادها أنّ السينمائيين والدارسين للسينما هم وحدهم القادرون على النظر إلى السينما من منظور اللقطة القريبة.

كما يعمد السينمائيون إلى استخدام اللقطة القريبة مجازا مرسلا synecdoque وذلك عندما يطلقونها كجزء ويريدون بها الكل. مثال : طعنة خنجر "السينمائية" التي تدل على الاغتيال أو تمثيل كنيسة ببرج قوطي.

1. 8. لقطة قريبة جدا (TGP) (ل ق ج)

وهي التي تستند إلى تصوير تفصيل ما من جسم الشخصية (شفاه، أذن، عين ... الخ). وتستعمل كثيرا بغرض خلق التشويق لدى المتفرج. مثل : التشويق الذي نلاقيه في فيلم "المقيدون" Les Enchaînés لألفرد هيتشكوك والذي ينتج عن تركيز اهتمام المتفرج على ذلك الكأس من الحليب المضاء من الداخل (بواسطة مصباح كهربائي قوي) والمقدم من لدن الزوج لزوجته التي تحتال على تسميمه.

كما يمكن لهذه اللقطة أن تحمل خبرا ضروريا في فهم متتالية فيلم. وذلك عندما يلجأ المخرج إلى تأطير جزء من صفحة جريدة أو رقم من أرقام الساعة أو بقايا السجائر في منفضة.

وتسمى هذه اللقطة، في سيميولوجيا السينما، لقطة مضافة insert. وقد ذكر كريستيان ماتز[11] أربعة أنواع يعد كل منها لقطة مستقلة ذاتيا plan autonome. وهي كالآتي :

1 - لقطة مضافة غير روائية non-diégétique : وهي الصورة القائمة على المقارنة والتي قل استعمالها منذ أن أصبحت السينما ناطقة،

2 ـ لقطة مضافة ذاتية subjectif : وهي الصورة التي تعد غائبة لأن المقصود منها هو التعبير عما يشاهده الممثل يقظا كان أم نائما (مثل : الأحلام والذكريات)،

3 ـ لقطة مضافة روائية في غير موضعها insert diégétique deplacé : وهي الصورة المنزوعة من موضعها الأصلي لكي توضع في موضع آخر (أي تدرج في إطار لقطة أخرى أو ضمن التركيب المضيف syntagme d'accueil).

ـ مثال : اللقطة التي تدرج وسط السرد الدرامي للقطة أخرى (بشرط عدم قطع الاستمرارية الزمانية continuité temporelle) كي تقدم جانبا مثيرا أو غريبا في القصة.

4 ـ لقطة مضافة تفسيرية explicatif : وذلك عندما يكبر تفصيل ما بغرض الشرح. مثل : تضخيم عنوان جريدة أو بطاقة زيارة، الخ.

نستخلص من تصنيفنا لأنواع اللقطات أن الأنواع الثلاثة الأولى التي لها وظيفة وصفية (لقطة عامة ولقطة الجزء الكبير ولقطة الجزء الصغير) تُوظّف بغرض وصف الفعل والديكور. كما يمكن أن تستخدم في بداية الأفلام الكلاسيكية تمهيدا لتنطلق بموجبه قصة الفيلم من العام إلى الخاص، حسب النمط الآتي :

1 ـ ديكور، 2 ـ شخصيات داخل الديكور، 3 ـ شخصيات. وهو النمط الذي نجده سائدا في القرن التاسع عشر، في الأدب الإنجليزي (وخاصة عند شارل ديكنس Charles DIKENS).

أما اللقطات الأخرى التي لها علاقة بالشخصيات (حيث تحدد حسب الجزء المؤطر من جسم الإنسان) فهي نوعان : لقطات حكائية ولقطات نفسية (سيكولوجية). وتهتم اللقطات الحكائية (لقطة متوسطة، لقطة أمريكية ولقطة مقرّبة) بتقديم الفعل والحركة بينما تتكفل اللقطتان السيكولوجيتان (لقطة قريبة ولقطة قريبة جدا) بإبراز نفسية الشخصيات.

هذه، بصفة مختصرة، أهم اللقطات التي يتعامل بها ويتفق عليها معظم العاملين في الحقلين السينمائي والسمعي ـ البصري (من مخرجين، مصورين ومحللين). وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا السلم ينبغي أن يقاس فقط على لقطات ثابتة. وهي اللقطات التي التقطت بواسطة كاميرا ثابتة لاتشهد أي حركة يدوية أو ميكانيكية أو بصرية بحيث يكون إطارها ثابتا لايتغير حتى وإن كان مضمونها يتميز بحركة ونشاط كبيرين.

2. زوايا التصوير

إن الكاميرا السينمائية، نظرا لقابليتها للحركة تمتاز بعدة أنواع من الحركات وقادرة على تصوير الأبعاد الثلاثة للفضاء، بخلاف المسرح الذي يكتفي بتقديم الفضاء في بعديه فقط. وهما البعدان اللذان ندركهما عندما نتفرج على أي مسرحية حتى وإن أخرجت للشاشة الكبيرة أو الصغيرة حيث تبقى، في نهاية الأمر غير سينمائية.

ـ ومن هنا، فإن الكاميرا السينمائية قادرة على تصوير أية نقطة من الديكور ليس فقط من زاوية واحدة ولكن من عدة زوايا. أضف إلى ذلك تقنية عمق الميدان profondeur de champ ذلك الإجراء البصري الذي يسمح للمصور بالحصول على صورة واضحة تمام الوضوح سواء فيما يخص الواجهة الأمامية (أمام اللقطة) premier plan أو الواجهة الخلفية (خلف اللقطة) arrière-plan.

من بين الزوايا التي يلجأ إلى استخدامها المصور السينمائي (والتليفزيوني) نذكر خمسة أنواع :

1 ـ الزاوية العادية angle normal de prise de vue،

2 ـ الزاوية المرتفعة أو العلوية High Angle Shot أو الزاوية الغطسية la plongée،

3 ـ الزاوية المنخفضة أو السفلية Low-Angle Shot أو الزاوية التصاعدية contre-plongée،

4 ـ المجال والمجال المقابل champ et contre - champ،

5 ـ الكاميرا الذاتية caméra subjective.

1.2. الزاوية العادية

وهي الزاوية التي نضع فيها الكاميرا أمام الديكور الذي نريد تصويره بدون أن يعلو أحدهما على الآخر، وتكون الصور التي نلتقطها وفق هذه الزاوية جد موضوعية لاتحتوي على أي مؤثر خاص، ومن ثم فإن هذه الزاوية هي التي تناسب أي كتابة يكون صاحبها مجهولا anonyme، كما هو الشأن في الأفلام الوثائقية أو في الأفلام التي تصوّر من قبل السينمائيين الهواة.

ونظرا لقلة استعمالها من قبل المحترفين فإن هذه الزاوية قد اكتسبت اليوم دلالات خاصة. مثل : التعبير الصريح franchise أو الكشف المفاجئ للأشياء Révélations soudaines.

2.2. الزاوية المرتفعة

الزاوية المرتفعة أو الغطسية، كما يدل على ذلك اسمها، هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور الذي نريد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه.

ويمكن للزاوية المرتفعة أن تعبر عن الدلالات الآتية :

1.2.2. عزلة solitude الفارس في أفلام الوسترن

تستخدم الزاوية المرتفعة كثيرا في أفلام الوسترن للتعبير عن عزلة الفارس الذي يصور من فوق بهدف سحقه l'écraser في فضاء شاسع لايرحم.

2.2.2. المعنى التراجيدي sens tragique

كما يمكن للزاوية المرتفعة أن تكون لها دلالة تراجيدية. كما نجد ذلك في فيلم "م.الملعون" M.le Maudit للمخرج الألماني فريتز لانغ Fritz LANG : من خلال اللقطة العامة الغطسية على درجات سلم cage d'escalier حيث توجد امرأة تنادي ابنتها مرارا وتكرارا من دون جدوى (لأن ابنتها قتلت فعلا من قبل المجرم).

3.2.2. الدلالة التهكمية ironique

ونحصل على هذا المؤثر عندما نصور السارق الذي يخرج من خندقه معتقدا بأن الذين ينتظرونه في السطح هم أصدقائه ولكن، في حقيقة الأمر، هم رجال الشرطة.

4.2.2. القيمة الاستكشافية valeur d'exploration

يمكن للمتفرج على لقطة غطسية (على رواق منزل vestibule أو على درجات سلم حلزوني cage spirale) أن يكتشف كل عنصر جديد من شأنه أن يبرز فجأة على مستوى الديكور.

3.2. الزاوية المنخفضة

على عكس التصوير الغطسي الذي يقمع الحركة ويحبسها claustrer ماديا ومعنويا فإنّ التصوير التصاعدي la contre-plongée الذي يعلو فيه الديكور على

الكاميرا هو الذي يهوّي الصورة ويوسّع أفقها المقلص، مولدا بذلك الإحساس بالعظمة والقوة والتمجيد exaltation والمخاطرة والكبرياء orgueil وكذلك الإحساس بالرعب وبالتراجيديا.

لكن، في بعض الحالات، يمكن للزاوية المنخفضة أن ينتج عنها الإحساس بتشويه مبالغ فيه كالذي نجده في فيلم "السر في تقرير السيد كيبير" le Secret du repport Quiller للأمريكي روبير وايز Robert WISE :

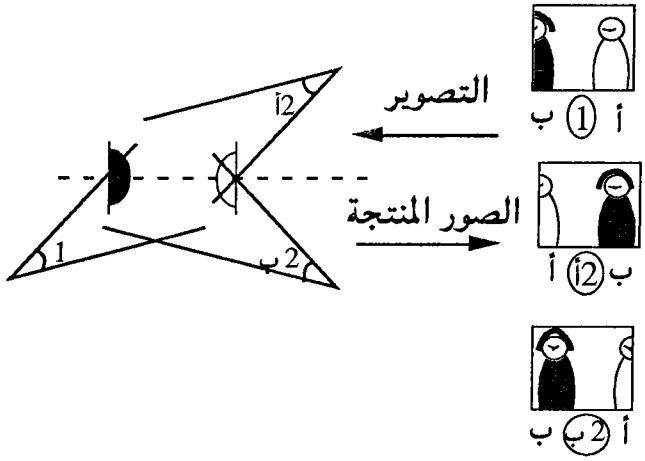
حيث إنه من خلال التصوير التصاعدي لناطحات السحاب، لايلاحظ المتفرج فقط ضيق الطريق التي يجري فيها البطل الهارب، ولكن يمكن أن يبدو له وكأن السماء تسقط على الرجل المطارد.

4.2. المجال والمجال المقابل

هي الزاوية التي تناسب تصوير تبادل أطراف الحديث بين شخصين متقابلين (يفصل بينهما خط وهمي). المجال champ هو الجزء المسجل من الفضاء بواسطة كاميرا تكون مصوبة نحو المتكلم locuteur الموجود على اليمين. أما المجال المقابل contre champ فإنه يتمثل في التصوير في الاتجاه المعاكس opposé : أي بتصويب الكاميرا نحو المخاطب interlocuteur الموجود على اليسار للتمكن من تصوير رد فعله.

في الحالة الأولى : تؤطر الكاميرا الشخص الموجود على اليمين (الشخص أ المرتدي للباس الأبيض : انظر الرسم الموضح) ليبرز وجهه وجزء من رأس وكتف مخاطبه.

في الحالة الثانية : تؤطر الكاميرا الشخص الموجود على اليسار (الشخص ب المرتدي للباس الأسود ليبرز على الشاشة وجهه وجزء من رأس وكتف مخاطبه. وهكذا دواليك. انظر الأمثلة الموضحة الآتية [12] :



لكن، أثناء التصوير يعمد المخرج إلى تصوير المتتالية مرتين حيث تتناسب المرة الأولى مع الكاميرا في موقع 1، والمرة الثانية مع الكاميرا في موقع 2 ب (وليس من موقع 2 أ). ولا يلجأ المخرج إلى قطع اللقطتين ليناوب بينهما إلا أثناء عملية التركيب montage : فنجد على مستوى اللقطة الأولى كل حديث الشخص (أ) الموجود على اليمين وعلى مستوى اللقطة الثانية كل حديث الشخص (ب) الموجود على اليسار.

5.2. الكاميرا الذاتية

هي الزاوية التي تسمح للمتفرج بأن يشاهد ما يشاهده فعلا الممثل. فإذا كان

الممّثل متمددا في سريره فإن الكاميرا بدورها توضع في موقع الإنسان المتمدد لتبين للمتفرج مايشاهده فعلا ذلك الممثل من موقع سريره.

وإذا كان الممثل ينظر من خلال فتحة قفل الباب، فإن الكاميرا ينبغي أن تبين المشهد من خلال نفس فتحة قفل الباب. وإذا كان الممثل، نظرا لقصر بصره myopie، لايقدر على الرؤية الواضحة، كما هو الشأن بالنسبة لدور جيري لويس في فيلم "الأستاذ غريب الأطوار" The Nutty Professor، فإن الكاميرا بإمكانها إبراز ذلك : بتصويرها لديكور يكون ضبابيا.

ومن جهة أخرى، يمكن أن نلاحظ بصدد هذه التقنية بأنها هي التي تستجيب للمتطلبات التقنية وللشروط النظرية للسينما ـ العين cinéma - oeil أو للسينما ـ الحقيقة cinéma - vérité التي كان يدعو إليها، في مطلع هذا القرن، السوفياتي دزيكا فيرتوف Dziga VERTTOV (1896 ـ 1954) الحريص على التصوير الموضوعي للواقع.

إذا أجرينا مقارنة بسيطة بين الإجرائيين التعبيريين : سلم اللقطات وزوايا التصوير فإننا نقول بأن هدف المخرج وراء اختياره لسلم لقطة هو الحصول على جو atmosphère معين، أما سبب اختياره لزاوية تصوير دون الأخرى فيرجع إلى حرصه على خلق تشويه ما على مستوى الصورة وبخاصة عندما يلجأ إلى التصويرين الغطسي والتصاعدي المستعملين في حد ذاتهما كمؤثرات خاصة.

3. حركات الكاميرا

يعد ليوناردو دافينشي LEONARDO da Vinci ـ الأب الحقيقي للسينما ـ الإنسان الأول الذي فطن إلى "انعدام مظاهر الحياة وعناصر الأجساد البضّة gable في اللوحة الزيتية"[13]، وأكثر من هذا، فإنه كان يأمل أن يتوصل يوما ما إلى رسم أشياء قادرة على الحركة والنطق.

وقد تحقق هذا الحلم، في نهاية القرن الماضي مع الإكتشافات المتعاقبة في التصوير الفوتوغرافي (بفضل تجارب الفرنسي إيتيان جول ماراي E.J. MAREY المعروف ببندقيته الفوتوغرافية والأمريكي إيدوارد مايبريدج E.MUYBRIDGE الذي كان مهتما بتصوير الزائل éphémère في عدو الحصان) والسينما (بفضل اختراع الأمريكي توماس اديسون T.EDISON والفرنسي لويس لوميير L.LUMIERE لكاميرتين سينمائيتين قادرتين على التقاط 24 صورة (فوتوغرامية photogrammes)، في كل ثانية).

لكن، لم يكن بإمكان السينما أن توفق في إنتاج الحركة وتصويرها لو لم تستعن بما يسمى بحركات الكاميرا mouvements de caméra التي تتجسد في البانوراما (تحريك الكاميرا على محور ثابت أفقيا كان أم عموديا) والتنقل[14] travelling (أي أنّ الكاميرا تتحرك أو تسافر مع المصور في جميع الاتجاهات، وفق مضمون الكلمة الإنجليزية to travel).

وتعد الأنواع المختلفة الناتجة عن هذين الإجراءين التقنيين من "بين الشفرات codes الأكثر اختصاصا بالسينما"[15].

لكي يتحصل المتفرج المسرحي على نفس هذه الإمكانات السينمائية، يجب عليه أن يدوِّر رأسه بنسبة 180 درجة من اليمين إلى اليسار والعكس أو من فوق إلى تحت والعكس (البانوراما) أو أنه ينهض من مكانه ليمشي في اتجاه الخشبة ليقترب منها (تنقل أمامي) أو ليمشي في اتجاه خلف القاعة ليبتعد بذلك عن الخشبة (تنقل خلفي).

1.3. البانوراما

وهي نوعان : أفقية وعمودية.

1.1.3. البانوراما الأفقية

تثبت الكاميرا، بموجب هذه التقنية، فوق الحامل (الأرجل الثلاثة) لتدور على محورها أفقيا : من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين، بنسبة 180 درجة أو بطريقة دائرية circulaire تعادل نسبة 360 درجة.

وتستخدم البانوراما الأفقية (على خط 180 درجة من اليمين إلى اليسار والعكس) للأغراض الآتية :

- الاكتشاف أو الوصف التدريجي للفضاء الفيلمي،
- تقوية القلق لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يتشوق إليه المتفرج تماطل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى،
- التركيز على فراغ تراجيدي vide tragique من خلال الوصف التدريجي لجدران غرفة ما.

2.1.3. البانوراما الدائرية

التي تدور بموجبه الكاميرا دورة كاملة حول نفسها، بنسبة 360 درجة، فتجعل المتفرج يحس كأنه فعلا موجود في الوسط (أي في موقع الكاميرا) مما يدفعه إلى تركيز نظره على ماتقوم به الشخصية من أفعال.

3.1.3. البانوراما العمودية

وهو الشكل الذي تتحرك فيه الكاميرا على محورها من فوق إلى تحت أو من تحت إلى فوق للقيام بالوظائف الآتية :

- الوظيفة الوصفية : لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا ،
- الوظيفة الحكائية narrafif : بإقامة ربط أو علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الآخر. مثال : البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين لحرفي بصدد إصلاح شيء موجود بين يديه،
- المساهمة في خلق القلق : لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل (بكامل طوله) تبدأ بإبراز الأحذية فالأرجل فالصدر حتى تنتهي بالوجه. وهو التدرج الذي ينتج عنه - كما هو الشأن في الأفلام البوليسية - الإحساس بالقلق.

2.3.التنقل

ويتم تحقيقه بالإستعانة بعربة chariot (Dolly) كي تحمل آلة التصوير والمصور معا. ويمكن تحريكها أثناء التصوير بسهولة كبيرة لأنها مزودة بعجلات صغيرة قادرة على السير على السكة الحديدية. وبخصوص التصوير داخل الأستوديو فإن هذه العربة تزود بعجلات مطاطية.

- وفيما يتعلق بتصوير مشاهد سباق السيارات ينبغي، في هذه الحالة، حمل الكاميرا على إحدى سيارات ذلك السباق.

يشهد التنقل travelling عدة أنواع : فقد يكون أماميا avant (تقريب الديكور) أو خلفيا arrière (إبعاد الديكور) أو جانبيا latéral أو مصاحبا d'accompagnement أو دائريا أو بصريا optique (أي الزوم Zoom). فضلا عن التنقل البانورامي panoramique travelling.

1.2.3. التنقل الأمامي

يعني التنقل الأمامي أن الكاميرا هي التي تقترب شيئا فشيئا من الديكور مما يجعلها تتدرج من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة كي تكتفي بإبراز عنصر واحد أو تفصيل محدد من ذلك الديكور.

كما يستخدم كذلك بهدف اكتشاف أجزاء المدينة، كما قام بذلك آلان رينيه A.RESNAIS في فيلم "هيروشيما ياحبيبتي" حيث استعمل عدة تنقلات طويلة وسريعة قصد اكتشاف مدينة هيروشيما الضحية.

2.2.3. التنقل الخلفي

يعني التنقل الخلفي أن الكاميرا تبتعد شيئا فشيئا عن الديكور وكأنها تودعه أو تتأسف عليه. ويسمح هذا التدرج (من الخاص إلى العام أي من اللقطة القريبة إلى اللقطة العامة) بأداء إحدى المهام الآتية :

- الاكتشاف التدريجي لكل عناصر الديكور،
- المساهمة في خلق القلق وذلك من خلال الكشف التدريجي والمماطل لعناصر الديكور التي كانت في بداية اللقطة مخفية عن المتفرج، مما يجعل هذا الأخير يتشوق أكثر فأكثر إلى معرفتها. مثال : الكشف المماطل للثعبان الذي يوجد بجانب الشخصية (في نفس الديكور) أو للعنكبوت السامة الموجودة بقربة من رأس الممثل،
- كما يوظف التنقل الخلفي لتقديم ديكور جديد سبق لنفس الكاميرا، أن بينت بلقطة قريبة، تفصيلا من تفاصيله الأساسية،
- وفي أفلام الوسترن، يستخدم التنقل الخلفي، كلقطة ماقبل أخيرة لتعطي نظرة عامة عن المسار الأخير الذي سلكه البطل قبل أن يلتقي، في اللقطة النهائية والسعيدة، بالبطلة.

3.2.3. التنقل الجانبي

وهو النوع الذي ينتقل فيه محور عدسة الكاميرا بطريقة متوازية مع الشيء الذي يراد تصويره. مثال : تصوير المصطافين على الشاطئ، بوضع الكاميرا على ظهر زورق يبحر من اليمين إلى اليسار أو العكس.

4.2.3. التنقل المصاحب

وله وظيفة وصفية حيث يسمح للمتفرج بأن يتابع خلال مدة لابأس بها شخصيات أو أشياء متنقلة تصورها الكاميرا بطريقة جانبية latéral أو أمامية (مواجهة) frontal أو الإثنين معا. وهو ماينناسب، في أفلام الوسترن، تصوير مشاهد سير العربات diligence أو التنزه على الجواد chevauchée.

5.2.3. التنقل الدائري

وهو الذي تقوم بموجبه الكاميرا بتحقيق دورة أو عدة دورات حول شخصية نريد مسح أفقها رغبة في الحصول على فعل درامي محدد.

كما نجد كذلك هذه الوظيفة التعبيرية المؤكدة في تنقل دائري آخر مصاحب لتنقل شخصية موجودة في قاعة مغلقة.

6.2.3. التنقل البصري (الزوم)

التنقل البصري (أو الزوم) هو : "عدسة خاصة ذات بؤر focales متغيرة تسمح بتغيير الإطار الفيلمي بدون تحريك الكاميرا"[16].

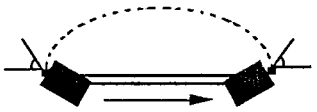
يمكن لبعضنا أن يقف عند المفهوم المحدد للزوم لكونه تقنيا مجرد بانوراما لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة في مكانها لاتتحرك. لكن، بالنظر إلى الأثر الذي يتركه لدى المتفرج، فإنه يصنف ضمن التنقل التقليدي، بحيث نجد الزوم الأمامي Zoom-In (المقرِّب للديكور، بواسطة الانتقال من أقصر البؤر إلى البؤر الأكثر طولا) يناسب التنقل الأمامي وأن الزوم الخلفي Zoom-Out (الذي يبعد الديكور بالانتقال من أطول البؤر إلى أقصرها) يعادل التنقل الخلفي.

كما يستخدم الزوم خدعة سينمائية بغرض التعجيل أو التأخير من حركة الشخصية أو الشيء الذي يقترب من الكاميرا أو يبتعد عنها. مثل : تصوير اقتراب القطار من المحطة بالزوم الأمامي الذي يعجل كثيرا من وصوله. مثال آخر : التصوير بالزوم الأمامي الذي يقرِّب الفتاة المتزحلقة على مياه البحر من الكاميرا بحيث لايعجل فقط من وصولها ولكن يعبر كذلك عن حيوية ونشاط كبيرين لتلك الفتاة.

مثال عن تأخير الحركة وإبطائها : يمكن للكاميرا التي تثبت في نحطة قطار ما أن تسهم بفضل الزوم الأمامي في إبطاء حركة إقلاع القطار أو تأخير ابتعاده عن تلك المحطة.

7.2.3. التنقل البانورامي travelling panoromique

وهو الشكل الذي يجمع ـ لاعتبارات جمالية ـ بين التقنيتين : البانوراما والتنقل. مثال : التصوير الجانبي القائم على الاستخدام المتزامن لكل من البانوراما والتنقل المصاحب لتنقل الشخصية. انظر الشكل الآتي[17] :



تنقل بانورامي وهو يجمع بين مزايا البانوراما الأفقية من اليسار إلى اليمين والتنقل المصاحب لتنقل الشخصية، على المسار نفسه (أي من اليسار إلى اليمين).

على خلاف البانوراما، يمكن عد التنقل النوع الملائم الذي يعيد الاعتبار للإحساس بالتنقل الحر في الفضاء.

وايديولوجيا تبين بفضل مقولة المخرج الفرنسي جان لوك غودار Jean-Luc GODARD[18] : "الترافلنج قضية أخلاقية affaire de morale " بأن التنقل هو حركة غير محايدة تحمل في طياتها (منذ المرحلة الأولى من التصوير) تركيبا montage معينا أي وجهة نظر محددة لتفرضها على المتفرج بحيث تجعله مجبرا على الاندماج العاطفي معها.

هذا، بصفة عامة، هو التصنيف التقليدي لحركات الكاميرا وهو التنصيف الذي لايستند إلى العملية التقنية في حد ذاتها ولكنه يستند إلى ماتخلفه مختلف حركات الكاميرا من آثار وأحاسيس متميزة لدى المتفرج.

وهي الحركات التي لاتكتسب المعنى إلا إذا "وظفت في شكل عناصر حكائية effets narratifs ليدركها المتفرج بهذه الصيغة"[19].

لكن إذا كان النقاد السينمائيون التقليديون قد حصروا اللغة السينمائية في هذه العناصر التعبيرية الثلاثة (سلم اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا) فإن المحللين السينمائيين البنيويين قد سلكوا منهجا متميزا في دراسة اللغة السينمائية وتحديد عناصرها الدالة.

ب ـ ماهي اللغة السينمائية ؟

لم يقترن مفهوم اللغة السيتمائية بظهور سيميولوجيا السينما كعلم فرض نفسه مع بداية السبعينيات، بل سبق له أن ظهر بفرنسا، في العشرينيات من هذا القرن، عند السينمائيين الانطباعيين "impressionnistes" لويس دلوك Louis DELLUC، آبل كانس Abel GANCE وجان إبشتين Jean EPSTEIN.

يرى السينمائيان الأولان وجوب استقلال السينما، بوصفها وسيلة تعبير جديدة، عن وسائل التعبير الأخرى كالأدب والمسرح.

يقول لويس دلوك (1890 ـ 1929)، صاحب شعار "هذه هي السينما الحقة" Ca, c'est du cinéma : "فلتكن السينما الفرنسية سينما بالمعنى الصحيح، ولتكن السينما الفرنسية فرنسية"[20].

إن السينما هي "لغة عالمية ووسيلة تخاطب moyen de converser بين الشعوب، قادرة على الوصول إلى كل مكان"[21].

أما آبل كانس الذي يضع السينما في مقابل اللغة اللفظية verbal البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية idéographes فإنه يسمي السينما : "بلغة الصور التي، وإن لم تتطور بعد، ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة ونحوا دوليا grammaire internationale"[22].

كما نجد مفهوم اللغة السينمائية بارزا عند الانطباعي الثالث جان إبشتين (1897 ـ 1953) الذي كان يدعو، هو الآخر إلى ضرورة استقلال السينما ـ بوصفها لغة ـ عن كل وسائل التعبير الأخرى[23].

1: التصور الكلاسيكي للغة السينمائية

في سنة 1947، ظهر بفرنسا كتاب بعنوان "نحو سينمائي" Grammaire cinématographique لمؤلفه الطبيب روبير باطاي Robert BATAILLE الذي يرى بأن النحو السينمائي هو "الذي يدرس القواعد الخاصة بفن النقل الدقيق والصحيح للأفكار من خلال تعاقب succession صور متحركة، مكوِّنة للفيلم"[24].

وهنا يقترب النحو السينمائي كثيرا من الصيغة المعيارية mode normatif للنحو التقليدي الذي تمتاز به اللغات الشفوية. فيعكس هو الآخر جمالا esthétique مماثلا يرتكز على الشفافية (عدم رؤية الجانب التقني للفيلم) والواقعية (عندما توحي الصور بالحقيقة). وبموجب هذا التقارب، تتعادل اللقطة مع الكلمة والمتتالية séquence مع الجملة.

على الرغم من أنّ هذا النحو المعياري المبسط قد وجد صدى كبيرا في أطروحات أندريه بازان André BAZIN القائمة هي كذلك على "الشفافية"، فإنه سرعان ما انتقده بشدة بعض الباحثين التجريبيين empiristes الذين تمكنوا من وضع أنماط modes نحوية للغة السينمائية باعتماد أسس "علم لسان نصي".

ففي سنة 1955 ظهرت الطبعة الأولى لكتاب فرنسي "اللغة السينمائية" يرى فيه صاحبه مارسال مارتان M.MARTIN أنّ ظهور اللغة السينمائية مرتبط بالاكتشاف التدريجي لأشكال التعبير الفيلمي التي تجسدت بفضل المساهمة الفنية الكبيرة لكل من دافيد وارك غريفيت D.W. GRIFITH وسيرج ميخائيلوفتش إيزنشتاين S.M. EISENSTEIN. ومعنى هذا، أنّ السينما لم تكن تتمتع منذ البداية بلغة، وإن هذه اللغة ليس بإمكانها أن تظهر لو لم تكن هناك أفلام سابقة رائدة.

ومن جهة أخرى، يرى هذا الكاتب أن اللغة السينمائية هي وقف على الأفلام الحكائية التي "تريد أن تحكي قصصا[25]. فتكون اللغة الفيلمية، حينئذ، محددة بالقصة أولا وبالحكائية narrativité ثانيا. أما العناصر التعبيرية التي تتجسد على مستوى الأفلام غير الحكائية فإنها إما أن تستثنى من هذه اللغة أو أنها تكون مماثلة لعناصر الأفلام الحكائية.

وهكذا، تبقى اللغة السينمائية وفق هذا التصور الكلاسيكي مجرد مدونة nomenclature للعناصر التعبيرية والحكائية التقليدية الأمر الذي ينقص كثيرا من أهميتها لدرجة أنّ الفيلم لن يعد حينئذ لغة وعرضا spectacle لأنه يقتصر فقط على جانب الأسلوب.

كما استطاع المؤرخ والناقد جان ميتري Jean MITRY أن يوضح في كتابه "جمال وسيكولوجيا السينما" بأن السينما، كوسيلة اتصال، هي بمثابة لغة : لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها وتطوير الآراء وتحويلها"[26].

وهذه اللغة ترتكز أساسا على الصورة ("الفيلم هو أولا صور") وعلى "تعاقب للصور" (بمعنى أن الصور، حسب النوع الحكائي المختار، تنتظم في شكل نظام "دلائل ورموز" سوسوري: أي في شكل لقطات ومتتاليات).

كما يعد هذه اللغة بأنها هي من نوع جديد وتختلف تماما عن اللسان البشري لأنها لاتستمد دلالتها من صور figures مجردة اعتباطية arbitraires ولكن من خلال "إعادة إنتاج الواقع المحسوس" (أي من خلال إعادة إنتاج الشبه analogie البصري والصوتي).

2. اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز : هل السينما لسان أم لغة ؟

على الرغم من أنّ العديد من الباحثين والناقدين (من جان إبشتين إلى جان ميتري)

قد استخدموا في دراساتهم للسينما عبارات "لسان" langue أو "لغة" إلا أنهم كانوا بعيدين كل البعد عن المفاهيم الدقيقة لعلم اللسان البنيوي التي وضعها، في بداية هذا القرن، فردينان دي سوسور. وهذه المفاهيم تتمثل في أنّ اللغة langage ماهي إلا حوصلة بين جزأين أساسيين لايمكن أن يفصل أحدهما عن الآخر : لسان (بوصفه منتوجا اجتماعيا وشفرة code مشتركة ضرورية للتواصل بين أفراد الجماعة اللغوية) وكلام parole (بوصفه فعلا فرديا "وإبداعا" شخصيا ينتجان عن استخدام الفاعل ـ المتكلم sujet-parlant لتلك الشفرة).

وهكذا، تبقى دراسة السينما، مدة طويلة، وقفا على الدراسات المعيارية والتجريبية والوصفية حيث إنها لم تدرس من منظور سيميولوجي سوسوري إلا مع عالم السيميولوجيا كريستيان ماتز الذي نشر أول دراسة له في هذا المجال، تحت عنوان "هل السينما لسان أم لغة ؟" وذلك في سنة 1964. في العدد الرابع من المجلة الباريسية "اتصالات" Communications. وتتلخص هذه الدراسة في أنّ السينما بوصفها فعلا لخطاب actes de discours هي لغة وبوصفها شفرة (نحو grammaire وتراكيب syntaxe : مثل المتتاليات séquences) فإنها تعد لسانا.

1.2. الاتصال السينمائي

إذا كانت الألسنة البشرية متعددة وتختلف في ذات الوقت اختلافا جذريا بعضها ببعض حتى فيما يخص البلدان المتجاورة، فإن اللغة السينمائية تبقى واحدة وعالمية لاتقتصر على مجتمع دون الآخر أو على ثقافة دون الأخرى.

وتختلف السينما عن الاتصال اللغوي الذي يستدعي وجود المتكلم locuteur والمخاطب interlocuteur في نفس المكان والزمان، في كون السينما لاتسمح للمتفرج بأن يجري حوارا مباشرا مع الشخصية التي تظهر على الشاشة، حتى وإن كانت تحدثه أو تعلق على شيء يعنيه مباشرة.

وهذا العجز بإمكانه أن يحد كثيرا من طموح بعض الأفلام التي لها أطروحات مباشرة directes وأطروحات فورية immédiats (كالأفلام الدعائية والإعلامية والتعليمية).

أما فيما يخص التيليفزيون، فإنها تتمع بإمكانات تواصل فوري أكبر وذلك بفضل تقنية المباشر direct أو live التي تسمح بإجراء حوار مباشر ومتزامن simultané

بين كل من المرسل والمستقبل. ومن هنا، فإنّ الشخصية السينمائية لاتوجد في نفس الفضاء والزمان اللذين يوجد فيهما المستقبل ـ كما هو الشأن فيما يتعلق بالاتصال اللغوي والمسرحي ـ ولكن يمكن أن توجد فقط في الإطار المغلق للشاشة بدون أن تتمتع بعلاقة جدلية أو مباشرة بينها وبين الجمهور. لكنها،على الرغم من ذلك تفرض نفسها فقط من خلال "ظلها"ombre[27] على الرغم من أنّ الدال الفيلمي، نظرا لغياب الممثل هو دال وهمي imaginaire أي أنه مجرد انعكاس reflet أو ظل يعرض على الشاشة، إلا أنه قادر على فرض قبضة قوية على المتفرج وبإمكانه الحصول على مصداقية croyance أكبر مما هو في المسرح : لارتكاز فعل الكلام énonciation السينمائي على فعل الرواية effet diégèse والتمثيل الانطباعي للواقع impression de réalité.

2.2. العلاقة الشبهية

حسب النظرية السوسورية، تكون العلاقة الموجودة بين الدال (تعبير صوتي expression phonique) والمدلول (المضمون) علاقة اعتباطية أي مجرد اتفاق عرفي، لكن الأمر يختلف فيما يخص العناصر الدالة السينمائية (الصورة المتحركة والأصوات المسجلة كالضجيج bruits، الخ) التي تعد بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع : فكل دال من دوالها يكون معلّلا motivé بنسب متفاوتة بفضل وجود علاقة شبهية تجعل كل دال (بصري أو صوتي) مرتبطا بمدلوله (= بالواقع).

وتسمى، في السيميولوجيا، درجة "التعليل" أو التشابه بين الدال والمدلول، بدرجة الأيقونية degré d'iconcité. وهي الدرجة التي تجعل بعض الصور أكثر وضوحا مقارنة لها بالأخرى : كالصورة السينمائية (ذات 300 خط زوجي lignes paires و300 خط فردي lignes impaires[28] بالنسبة للصورة التليفزيونية (التي يتراوح عدد خطوطها الإجمالي مابين 327 و763 خط[29] والصورة الفوتوغرافية بالنسبة للكاريكاتور، باعتبار أنّ الشفرات "التقنية" التي تصنع الشبه[30] في كل صورة، تكون هي كذلك، غير متساوية. وهذه الشفرات هي التي يسميها عالم السيميولوجيا الإيطالي إيمبرتو إيكو Umberto ECO "بالصفات المميزة للإدراك" traits pertinents de reconnaissance.

†تعد درجة الأيقونية هذه، العنصر الأساسي للإدراك perception السينمائي. فهي التي تسمح للمتفرج بأن يميِّز بين مختلف الأشياء التي تعرض عليه، حتى وإن

كانت ناقصة من بعض صفاتها المميزة (كالحجم الحقيقي بالنسبة لهضبة : لعدم تصويرها بالبعد الثالث أو الألوان الطبيعية بالنسبة لزهرة صورت بالأبيض والأسود).

ويخص هذا الإدراك التبسيطي shématiste كل الأشياء التي لم يعمد المخرج إلى إبراز مرجعها référent. فتكون صورة القط كما هو الشأن بالنسبة للمرجع اللغوي "قط" لاتحيل إلى قط معين ولكنها تحيل إلى كل القطط (كجنس من أجناس الحيوانات).

- ويختلف هذا الإدراك باختلاف المجتمعات والثقافات، حتى وإن تعلق الأمر بنفس الشيء، بحيث أنّ الأوروبي، حسب المثال الذي ضربه إيمبرتو إيكو[31]، بإمكانه ومن بعيد التعرف بسرعة إلى الحمار الوحشي zèbre وذلك فقط في ضوء بعض الشفرات الشبهية المتمثلة في الأخاديد rayures، أما الشفرات الأخرى كالصورة الظلية silhouette فإنها تغيب تماما عن الذاكرة لأنها تتجسد كذلك عند حيوانات أخرى كالحمار والبغل اللذين يألفهما ذلك الإنسان.

وبالنسبة للإنسان الآخر الذي يفترض أنه يجهل تماما وجود الأحصنة والحمير والبغال فإنه إذا طلب منه رسم الحمار الوحشي، فإنه يركز أساسا على شكل الرأس museau وطول الأرجل دون أن يعير أي اهتمام للشفرات الأخرى.

3.2. التسلسل الخطي linéaire والطابع المميز discret والتقطيعات الفيلمية articulations

تمتاز اللغة السينمائية كذلك بتعاقب صور يكون بطريقة خطية linéaire متسلسلة، مما يخلق لدى المتفرج الإحساس بالاستمرارية لدرجة أنه لايمكن له أن يدرك وجود وحدات متقطعة discontinues ومميزة discrètes تستمد قيمتها، على غرار الوحدات اللغوية، من "حضورها أو غيابها" absence[32]. وهذه الوحدات المميزة السينمائية هي التي تسمى باللقطات.

وهكذا، تبقى صفة التقطيع المزدوج double articulation الصفة الرئيسة التي تميز اللسان البشري عن اللغة السينمائية. لكن، على الرغم من أنّ اللسان البشري هو قائم على التقطيع المزدوج (أي تجزئة الملفوظ اللغوي إلى وحدات دالة monèmes أو إلى وحدات صرفية morphèmes من جهة وتجزئة الوحدة الدالة نفسها إلى وحدات أصغر مجردة من المعنى وهي الحروف من جهة أخرى) فإن الاتصال السينمائي يشهد، حسب

رأي كريستيان ماتز[33]، خمسة مستويات من التقنين codification يعد كل واحد منها تقطيعا. وهي كالآتي :

1 ـ الادراك في حد ذاته، كنظام قراءة مكتسب يختلف من ثقافة إلى أخرى،

2 ـ التمييز والتعرف إلى هوية الأشياء البصرية والصوتية التي تظهر على الشاشة،

3 ـ مجموع "الرمزيات" symbolismes ودلالات المعنى connotations المتولدة عن الأشياء (أو عن علاقات الأشياء بعضها ببعض)،

4 ـ مجموع البنيات السردية الكبرى،

5 ـ مجموع الأنظمة المختصة spécifiques بالسينما التي توظف عناصر المستويات الأربعة السابقة لتشكل خطابا من نوع خاص (الخطاب السينمائي).

3. العناصر الدالة السينمائية

تقوم كل لغة، حسب اللغوي الدانمركي لويس هيا لمسلاف Louis HJELMSLEV، على نوع واحد (أو اقترن combinaison عدة أنواع) من مواد التعبير matières de l'expression التي تمثل الطبيعة المادية والفيزيائية (التقنية والحسية technico - sensorielle) للدال. بعبارة أخرى، تمثل مادة التعبير أو "النسيج" tissu الذي تستمد من الدوال.

ويمكن أن يكون هذا النسيج صوتيا sonore منطوقا به phonique (صوت المعلق أو حوار الممثل السينمائي)، صوتيا غير منطوق به (موسيقى)، بصريا وملونا coloré (فن تشكيلي peinture) أو بصريا غير ملون (تصوير فوتوغرافي بالأبيض والأسود).

وفي تصور كريستيان ماتز[34]، تعد اللغة السينمائية لغة مركبة composite لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبير دالة signifiantesÆ†نوعان†يؤلفان شريط الصور†bande image†...وهما†الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات (أو الملاحظات) المكتوبة mentions écrites وثلاثة أنواع هي التي تشكل شريط الصوت Bande son وهي : الصوت الشبهي analogique أو الأيقوني iconique (الضجيج bruits)، الصوت المنطوق به (صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق) والصوت الموسيقي (موسيقى آلية instrumentale).

وتتدخل كل هذه الأصوات لمصاحبة ومزامنة الصورة كشرط أساسي لها كي تدمج في اللغة السينمائية. لكن، إذا وظفت تلك الأصوات بمعزل عن الصورة فإنها تكتفي بخدمة لغة أخرى ألا وهي اللغة الإذاعية.

وهكذا، تعد الصورة المتحركة النوع الوحيد المختص بالسينما. أما الأنواع الأربعة الأخرى فهي تؤلف مادة دالة لنظام أو عدة أنظمة أخرى : كالبيانات المكتوبة المتكونة من الكتابة الألفبائية والصوت المنطوق به المستخدم في لغة التخاطب اليومية والصوت الموسيقي المؤسس خارج السينما للغة الموسيقية والضجيج الذي تستعين به التمثيليات المسرحية الإذاعية للتعبير عن دلالة معينة (كصوت المدافع الذي يرمز إلى الحرب والمزمار المنبه klaxon للدلالة على ازدحام السيارات، الخ).

1.3 ـ الصور الفوتوغرافية المتحركة

سيميولوجيا، يمكن تحليل الصورة الفوتوغرافية بالاعتماد الكامل على جانبها الشبهي المتمثل في كل ماهو صورة خام brute ودلالة لفظ صافية dénoté pur ورسالة حرفية دقيقة littéral: أي كل ما لايمت بصلة إلى دلالة المعنى connotation التي هي خارجة عن نطاق ذلك التمثيل (الشبهي) الآلي.

أما في السينما، فإنّ الأمر يختلف كثيرا حيث إن الذي ندركه من شبه فوتوغرافي هو أقل أهمية بالنظر إلى مايعرض علينا بوتيرة 24 صورة في الثانية، بدليل أنّ مجموع الصور الفوتوغرافية المتعاقبة[35] الممثلة لمكان ما (من زوايا مختلفة) يدركها المتفرج، في نهاية الأمر، كأنها صورة واحدة ووحيدة لذلك المكان.

وهذا يعني أنّ السينما تقوم على التحايل†truquer†حتى†بالنسبة لمستوى دلالة اللفظ، علما بأن التركيب montage الذي هو أساس اللغة السينمائية هو في حد ذاته تحايل مستمر. وهذا ماتؤكده مؤثرات كولشوف، في بداية هذا القرن، للبرهنة على أهمية التركيب السينمائي. ومفادها أن تناوب الممثل إيفان موسجوكين Ivan MOSJOUKINE مع طفل صغير ينتج عنه الحنان الأبوي وأن تعاقب الممثل نفسه ـ بطريقة محايدة ـ مع جثة امرأة في النعش يتولد عنه الحزن والحداد. أما التناوب الحيادي لنفس الممثل مع صحن من الحساء فإنه يولد الشهية.

وبناء على ماسبق، فإن دلالة اللفظ في السينما ماهي إلا نتاج عملية بناء تقوم على الرسالة الحرفية أو الرسالة الحاملة لدلالة اللفظ الفوتوغرافية ـ بوصفها العناصر

الأولى للنظام الفيلمي - ومن ثم فإن الواقع المدرك من قبل المتفرج لايعكس الواقع الحقيقي réel أو العالم المنتج آليا، كما هو الشأن في التصوير الفوتوغرافي، ولكن يحيل إلى الواقع الوهمي imaginaire للخيال الفيلمي الذي تنمحي فيه كل مقاومة للتصوير الفوتوغرافي لصالح المسرود récit والحكاية narration.

غير أنّ الصورة الفيلمية ليست دليلا ثابتا، على غرار الكلمة أو الدليل اللغوي الاصطلاحي ذي المعنى الثابت. إنها، خلافا لما تبينه على مستوى دلالة اللفظ (الفوتوغرافية) بإمكانها أن تعبر عن عدة دلالات أخرى غير الدلالة الحرفية الأولى. مثال : اللقطة التي نرى فيها شارلو (الذي أدار ظهره للكاميرا) في فيلم "الاندفاع نحو الذهب" وهو يتأمل في صورة خطيبته التي سبق لها أن هجرته في اللقطة السابقة. يبدو، على هذا المستوى كأنه مستسلم حقا لحزن شديد، وبخاصة عندما يربط ذلك بحركة كتفيه، كدليل إصطلاحي على "نحيبه". لكن الكاميرا التي تبين شارلو، من خلال تقنية المجال المقابل contre-champ، تلقننا بأن شارلو، في نهاية الأمر، هو بصدد تحريك الخلاط shaker قصد تحضير العصير cocktail.

2.3. البيانات المكتوبة

تعد البيانات (أو الملاحظات) المكتوبة إحدى العناصر السينمائية الدالة المهمة. ويمكن أن تستعمل في أربع حالات :

1.2.3. أداة موضحة للصورة : كما هو الشأن في حاشية الفيلم المترجمة sous-titrage.

2.2.3. أداة تعبيرٍ سينمائية يتم بفضلها إعداد قائمة المشتركين (جنريك générique) وهي القائمة التي لايمكن الاستغناء عنها وإن كان بالإمكان التعبير عنها بالصوت المنطوق به.

3.2.3. مؤشرا index (بمفهوم شارل ساندرس بيرس C.S.PEIRCE) : الذي يقتضي استعمال اللقطة القريبة جدا) لتضخيم مانشيت manchette جريدة أو بطاقة زيارة ما،

4.2.3. وأخيرا يمكن أن تظهر البيانات المكتوبة مندمجة مع الصورة المتحركة. مثل : البيانات المكتوبة الموضحة لعنوان أوشعار مؤتمر أو ملتقى.

3.3. الصوت الشبهي (الضجيج)

نلاحظ بادئ ذي بدء أن الضجيج السينمائي ليس إعادة إنتاج حقيقية للأصوات الموجودة في المحيط لأن الأصوات الشبهية التي يتم تسجيلها أقل عددا من تلك الموجودة على أرض الواقع.

وعموما يتحدد دور الصوت الشبهي من خلال علاقته بالصورة التي يصاحبها أو من خلال علاقاته ببقية الأصوات، سواء كانت موسيقية أو فونولوجية (منطوق بها).

4.3. الصوت المنطوق به

حسب رأي ميشال ماري Michel MARIE[36]، أحد أتباع كريستيان ماتز، تلجأ السينما إلى توظيف بنيات الكلام اللغوي في ثلاثة مستويات :

1.4.3. يتدخل اللسان البشري على مستوى بصرية الأشياء المختلفة مما يسمح بتمييز بعضها عن بعض. وهنا ندرك مقولة كريستيان ماتز إن الكلام ماهو إلا "جسر" dispositifs passerelles يتم عبره ربط الصفات المميزة البصرية بالصفات المميزة للمعنى traits pertinents sémique.

2.4.3. إن اللسان البشري ليس فقط وسيلة للتمييز بين مختلف الأشياء، ولكنه يتدخل في تشكيل الخطاب الفيلمي للربط بين محوريه البصري والسمعي ولتوضيح علاقات الزمان الداخلية. مثال : الملاحظات المكتوبة notations graphiques المسجلة على الكارتون في الأفلام الصامتة.

مثال آخر : كلام parole الممثل (الخارجي عن الصورة voix off) الذي يصاحب أو يعقب تقنية "الرجوع إلى الوراء" flash-back، علما بأن المحور البصري يقوم دائما على صيغة الحاضر présent وأن الصورة السينمائية غير قابلة للتصريف ne se conjugue pas في صيغة الماضي أو في صيغة أخرى[37].

3.4.3. ونذكر في المستوى الثالث كل مايشكل الكلام الفيلمي (كالكلام في حد ذاته) الذي يتجسد في صوت المعلق وفي حوار الفيلم (في حالة الفيلم الحكائي الكلاسيكي). بعبارة أخرى، يمكننا أن ندرج في إطار الكلام الفيلمي كل العناصر الممثلة للمحور الاعتباطي (كالحوار والتعليق اللذين يقرآن وحاشية الفيلم المترجمة والبيانات المكتوبة mentions écrites) : أي ماهو غير موجود على المحور الشبهي analogique (صورة، ضجيج).

ولعل مايميز الكلام الفيلمي عن الكلام المسرحي هو أن الأول مسجل ومثبت بصفة دائمة وغير قابل لأي تحول mutation أو تحيين actualisation. ويسمى كلام الممثل السينمائي (الذي تختلف أصواته حسب طريقة التسجيل في حد ذاتها : أي وفق تقنيتي المباشر direct وغير المباشر post-synchronisation) "بشفرة أجراس الصوت" code des timbres de voix. وهو يعد من بين الشفرات الأكثر اختصاصا بالسينما، خصوصا عندما تتزامن تلك الأصوات، بطريقة صحيحة، مع الصورة.

5.3. الصوت الموسيقي

تستعمل اللغة السينمائية عنصر الموسيقى للتعبير عن دلالات معينة. ويستخدم الصوت الموسيقي، في السينما، في ثلاث حالات :

1.5.3. يوظف كعنصر إضافي أو تكاملي بينه وبين باقي العناصر الصوتية والبصرية في سياق نظام المترادفات للتعبير عن حالة نفسية معينة، مثال : تستعمل آلة الكمان violon في لقطة حب ليعطي صوتها معان ودلالات إضافية،

2.5.3. تستعمل الموسيقى لإظهار التناقض : من خلال استخدام نوع موسيقي لايتكامل مع الصورة وإنما يتناقض معها، مثال : صوت الأكورديون accordéon ذي لحن مرح في لقطة تشييع جنازة. فهناك تناقض بين اللحن الموسيقي والصورة. وهذا التناقض هو أصلا متعمد.

3.5.3. كما يبرز دور موسيقى الفيلم عندما تكون لها دلالة واحدة تتميز بها، بالتقابل opposition مع العناصر الدرامية الأخرى.

إن هذه العناصر الخمسة الدالة، بالرغم من اختلافها وكون بعضها مختصا بالسينما والبعض الآخر غير مختص إلا أنها - لتكاملها - هي التي تشكل مايسمى الخطاب السينمائي.

هذه بإيجاز، مايمتاز بها مفهوم اللغة السينمائية من خصائص. وهي لم تكن لتبرز بهذه القوة لو لم تقدم السيميولوجيا لظاهرة السينما مساهمة رائعة.

الاختصارات والرموز* المستخدمة في التحليل النصي وفق منهجية كريستيان ماتز

ترقيم اللقطات :

0_1، 0_2، 0_3 ... فيما يخص أرقام لقطات الجنيريك،

1، 2، 3 ... فيما يتعلق بأرقام اللقطات العادية.

سلم أنواع أنواع اللقطات :

ل ع = E.L.S = P.G = لقطة عامة

ل ج ك = L.S = P.E = لقطة الجزء الكبير

ل ج ص = M.L.S = P.P.E. = لقط الجزء الصغير

ل مت = M.S = P.M = لقطة متوسطة

ل أ = A.S = P.A. = لقطة أمريكية

ل م خ = = P.R.T = لقطة مقربة حتى الخصر

ل م ص = M.C.U = P.R.P = لقطة مقربة حتى الصدر

ل ق = C.U = G.P = لقطة قريبة

ل ق ج = E.C.U = T.G.P = لقطة قريبة جدا (أو لقطة مضافة)

زوايا التصوير :

زاوية عادية

زاوية غطسية،

زاوية تصاعدية،

< > المجال والمجال المقابل،

ك.ذ كاميرا ذاتية.

حركات الكاميرا :

ل ث لقطة ثابتة،

م ص لقطة تصاحب فيها الكاميرا تنقلات شخصية أوحيوان دون أن نتمكن من تحديد حركة الكاميرا،

ث لحظة ثابتة في لقطة تتميز بإحدى حركات الكاميرا،

بانوراما عمودية من تحت إلى فوق،

بانوراما عمودية من فوق إلى تحت،

بانوراما أفقية من يسار إلى يمين،

بانوراما أفقية من يمين إلى يسار،

بانوراما عمودية متبوعة suivi ببارنوراما أفقية،

ب د بانوراما دائرية،

ت أ تنقل أمامي،

ت خ تنقل خلفي،

ز أ زوم أمامي،

ز خ زوم خلفي،

ت ج تنقل جانبي،

ت م تنقل مصاحب،

ت د تنقل دائري،

ت ب تنقل بانورامي،

شريط الصوت :

. حوار أو تعليق أو ضجيج أو صوت موسيقي داخلي on،

0 حوار أو تعليق أو ضجيج أو صوت موسيقي خارجي Off،

[.] صمت طويل على إثر جملة من الحوار أو التعليق،

تعليق أو حوار غير متزامن نسبيا مع الصورة.

* استوحيت هذه الاختصارات والرموز من نفس التقنين codification الذي يستخدمه المحترفون العاملون في مختلف المجالات السينمائية والسمعية ـ البصرية.

هوامش الفصل ومراجعه

(1) ـ ألقي هذا البحث في "المهرجان المغاربي حول السينما والرواية" الذي انعقد بمدينة وهران (الجزائر) في 31 ديسمبر 1993.

(2) - PERCHERON Daniel, "Sépuence", Lectures du film (livre collectif), op.cit, p 192.

(3) - LOTMAN Iouri, Esthétique et sémiotique du cinéma, traduit du russe par: Sabine BREUILLARD, Paris, Ed. Sociales, Coll. Ouvertures, 1977, p.44.

(4) - EISENSTEIN Serge Mikhailovitch, "La Vision en gros plan", Iskousstrokino, 1945, texte repris par les Cahiers du cinéma, n 226-227, Janvier 1971, p.14.

(5) Id. Ibid, p.14.

(6) - Id. Ibid, p 14.

(7) - WYN Michel, le Cinéma et ses techniques, Paris, Nouvelles Editions Techniques Européennes, 1982, p.287.

(8) - EISENSTEIN. S.M, "La Vision en gros plan," op.cit, p 14.

(9) ـ محمود إبراقن، "اللسانيات والسيميولوجيا والسيميوطيقا : دراسة إبيستمولوجية وتصنيف مختلف الدلائل"، حوليات جامعة الجزائر، عدد 9 (الجزء الثاني)، مارس 1996.

(10) - PERCHERON Daniel: "Ponctuation", lectures du film, op.cit, p. 190.

(11) - METZ Christian, Essais sur la signification au cinéma, tome 1, Paris, Ed. Klincksieck, Coll. Esthétique, 1975, p.178.

(12) - WYN Michel, le Cinéma et ses techniques, op.cit, p.289.

(13) - COLLET Jean, "Caméra", Lectures du film, op.cit, p. 41.

(14) ـ وهو اختيارنا لما يقابل المفهوم التقني للمصطلح الإنجليزي travelling.

(15) AUMONT. J , BERGALA. A , MARIE. M.., Esthétique du film, op. cit, pp. 140-141.

(16) - COLLET Jean, MARIE Michel, PERCHERON Daniel, Lectures du film, op.cit, p. 237.

(17) - BATICLE Yveline, ROUGE Alain, Le Cinéma, Paris, Ed. Magnard, 1968, p.72.

(18) - Cité par CHEVASSU François, L'Expression cinématographique, Paris, Ed. Pierre Lherminier Editeur, Coll. Intelligence d'une machine, 1977, p.102.

(19) - AUMONT.J. BARGALA. A, MARIE.M, Esthétique du film, op.cit, p 67.

(20) - SADOUL Georges, Histoire du cinéma mondial, Paris, Ed. Flammarion, 1949, p.165.

(21) - Cité par SADOUL Georges, Dictionnaire des cinéastes, Paris, Ed. Seuil, 1977, p.63.

(22) - Cité par AUMONT.J., BERGALA. A, MARIE. M., Esthétique du film, op.cit, p112.

(23) - BOUSSINOT Roger, L'Encyclopédie du cinéma, tome 1, Paris, Ed. Bordas, 1989, p 571.

(24) - Cité par AUMONT.J., BERGALA. A, Esthétique du film, op.cit, p 118.

(25) - Cité par AUMONT.J., BERGALA. A, MARIE. M, Esthétique du film, op.cit, pp. 119 120.

(26) - MITRY Jean, Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, Ed. Universitaire, troisième chapitre, 1963.

(27) - METZ Christian, "Le Signifiant imaginaire", Communications, n 23, 1975, p. 31.

(28) - WYN Michel, Le Cinéma et ses techniques, 6ème édition, op.cit, p. 245.

(29) - Voir Dictionnaire encyclopédique Quillet, Sco. Tom, p.6764

(30) - METZ Christian, "Au-dela de l'analogie, l'image", Communications, n 15, 1970.

(31) - ECO Umberto, La Structure absente, Paris, Ed. Mercure de France

(32) - FAGES Jean-Baptiste, PAGANO Christian, Dictionnaire des media op.cit, pp. 82-83.

(33) METZ Christian, Langage et cinéma, Paris, Ed. Albatros, Coll. ça/cinéma 1977, p. 24.

(34) - METZ Christian, Langage et cinéma, op.cit p 25.

(35) - ومن هنا فإن الصور السينمائية المتحركة ليست في الواقع إلا مجموعة من الصور الفوتوغرافية الثابتة على شريط طويل من السلولويد celluloïd والتي بفضل تلاحمها تخلق الوهم بوجود حركة مستمرة.

(36) - MARIE Michel, "Le film, la parole et la langue", in Cahiers du 20ème siècle, numéro spécial: cinéma et littérature, Paris, Ed. Klincksieck, n 9, 1978, pp. 69-72.

(37) - BALAZS BELA, L'Esprit du cinéma, Paris, Ed. Payot, 1977. p159