التحليل النصي وتحليل الشفرات

د. محمود إبراقن

م.ع.إ.ا. - جامعة الجزائر

التحليل النصي وتحليل الشفرات

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

لقد كان الإنسان منذ اكتسابه اللغة حريصا على تسجيل لحظات من عمره كتابة وسردا للوقائع التي عاشها أو شاهدها في المجتمع. وفضلا عن ذلك، كانت هذه الكتابة وسيلة ضرورية لتحرير بعض من طاقاته وعملا إبداعيا يسعى من خلاله الحصول على تقدير القارئ. من هذه الإبداعات كتابة الرواية أو المسرحية وإخراج الأفلام.

إذا كانت الرواية والمسرحية تتمتع كل منهما بكتابة ذات تقنيات متميزة فإن إخراج أي فيلم من الأفلام يتمتع هو الآخر، بتقنيات وفنيات خاصة الأمر الذي يجعل كل هذه الأعمال الإبداعية تقوم على قاسم مشترك يتمثل في كونها تعد، في نهاية الأمر، نصوصا أو أنظمة نصية يمكن أن يجري عليها نوعان من التحليل: التحليل النصي analyse textuelle وتحليل الشفرات analyse codique .

وفي السينما، يهدف التحليل النصي إلى الإلمام بكيفية توظيف النصوص الفيلمية، بينما يعتمد تحليل الشفرات على تحليل شفرة code واحدة أو مجموعة من الشفرات التي يتضمنها العمل الإبداعي.

أ. الأسس المنهجية للتحليل النص

تعتمد المعالجة السيميولوجية للنصوص الفيلمية منهجيتين مختلفتين ومتوازيتين parallèles : يمثل المنهجية الأولى كريستيان ماتز Christian METZ ويمثل المنهجية الثانية رولان بارث Roland BARTHES .

1 . التحليل النصي عند كريستيان ماتز

كانت المحاولات الأولى (1964-1971) لكريستيان ماتز(1) في دراسة ظاهرة السينما تخص التساؤل الآتي: هل السينما لسان langue أم لغة langage؟ بعبارة أخرى، لم يكن هذا العالم في بداية الأمر، يهتم بدراسة الأسلوب أو الكتابة الفيلمية بل كان اهتمامه منصبا أساسا على توضيح الدلالة الحقيقية لمفهوم اللغة السينمائية. وهذا ما توصل إليه من خلال كتابه: «اللغة والسينما» Langage et cinéma الذي نشره لاروس بباريس، في عام 1971 .

باستثناء بعض اللغات المتخصصة spécialisés التي تعتمد في أسلوبها على رموز وشفرات codes خاصة (مثل: الرموز التي يتضمنها قانون المرور أو رخص سياقة السيارات في بعض بلدان المشرق العربي) يقوم الإخراج على مستوى أي لغة سمعية - بصرية على توظيف عدد من الأساليب كشفرات ورموز دلالية.

فيما يخص اللغة السينمائية فإنها تستخدم شفرات رمزية خاصة بدلالتها الفيلمية تسمى شفرات مختصة codes spécifiques وشفرات أخرى مشتركة بين السينما واللغات الأخرى كالمسرح والرواية تسمى شفرات غير مختصة codes non - spécifiques وهي لا تقل أهمية عن الأولى. لكن الشفرات السينمائية - بوصفها عناصر سينمائية متجانسة homogènes - تعد المكوّنة وحدها لما يسمي باللغة السينمائية التي ينبغي أن يدرج فيها الكيان السينمائي le fait cinématographique داخل الكيان الفيلمي la fait filmique خاصة وأن صفة «السينمائي» تدل على كل الشفرات المتعلقة بالفيلم وأن مصدر «سينما» يرمز، هو الآخر، إلى كل الأفلام وليس فقط إلى فيلم واحد(2).

وفيما يتعلق باللغة السينمائية المتألفة من مجموعة من الشفرات(3) فهي شبيهة بمجموعة مجردة ensemble abstrait تتقبل علاقات منطقية relations logiques، وتتمتع الوحدات بالمعنى (داخل هذه المجموعة المجردة) على أساس تقابل بعضها ببعض وفق التعبير الآتي: «لكل اختلاف في الدال يقابله اختلاف في المدلول».

مثال: تتكون الأصوات والتعبيرات التي تصدر عن المتفرجين عندما يشاهدون مسرحية من المسرحيات (كرد فعل عن موقفهم سواء بالإعجاب أو بالسخط) من الوحدتين الدالتين: التصفيق applaudissement والصفير sifflement . وهاتان الوحدتان التعبيريتان ذكرهما كريستيان ماتز في كتابه «اللغة والسينما»(4) موافقا في ذلك رأي العالم اللغوي البلجيكي إريك بويسنس Eric BUYSSENS بحيث إن:

1) التصفيق: هو دال صوتي سمعي auditif غير منطوق به non-phonique .

2) الصفير: هو دال صوتي سمعي غير منطوق به (على الرغم من أنه يخرج من الشفاه labial).

إن هاتين الوحدتين، على المستوى المادي، متباينتان تماما لأنهما لا تنتميان إلى اللغة نفسها. لكن، على مستوى النظام systématique فإنهما تنتميان إلى نفس الشفرة (شفرة رد فعل المتفرجين في المسرح) وبخاصة أن كلا منهما في تقابل دلالي مع الأخرى وتحققان علاقة استبدالية paradigmatique .

وإذا أردنا تحديد مفهوم الكتابة الفيلمية écriture filmique ونعرفه متقابلا مع مفهوم اللغة السينمائية langage cinématographique نجد أن الكتابة الفيلمية هي التي تهتم بالفيلم كإنجاز شخصي وإبداع فردي: أي هي التي تهتم بدراسة الأنظمة النصية الفيلمية. وفي ضوء ذلك، تتطلب دراسة الكتابة الفيلمية معرفة كيف يوظِّف الفيلم - كنص أو نظام نصي - الشفرات المختصة (بوصفها عناصر سينمائية) والشفرات غير المختصة (بوصفها عناصر فيلمية غير سينمائية)؟ علما بأن النص الفيلمي هو خطاب شامل للفيلم حيث نجد داخله مختلف التلازمات configurations الثقافية والاجتماعية والإيدلوجية والفنية الثابتة التي بإمكانها أن تنتظم في شكل أنظمة نصية.

وهكذا، يقوم التحليل النصي الذي يبحث في كيفية إنتاج الأنظمة النصية وطريقة إنشائها processus d'engendrement على مفهوم الكتابة الفيلمية وليس على مفهوم اللغة السينمائية(5) وبخاصة أن النص هو: «كيان entité أية تظاهرة (...) ووحدة ذات

وجود وارد attesté اجتماعيا»(6) وأن إخراج الفيلم السينمائي هو الذي يكوِّن ما يمكن تسميته بالوحدة النصية.

وتكون وحدة النص الفيلمي سواء كبيرة (كالفيلم الواحد أو مجموع أفلام نفس المخرج) أو صغيرة (كالمتتالية séquence أو المشهد scène اللذين يتمتعان بنوع من الاستقلالية داخل النص الفيلمي وبإمكانهما تمثيل كل النظام النصي).

ومن جهة أخرى، يختص التحليل النصي الذي يعالج كيفية هيكلة النصوص الفيلمية بدراسة كل النص الفيلمي أو يكتفي بدراسة متتالية واحدة ويسمى، في الحالة الأخيرة، بالتحليل المتعلق بالمتتالية analyse séquentielle (التحليل المشهدي): انظر نموذجنا عن الرموز المستخدمة في التحليل النصي وفق منهجية كريستيان ماتز.

كما يتطلب التحليل النصي كذلك ضرورة متابعة النص من خلال تعرجات الشفرات méandres codiques . وهنا لا نعني دراسة الشفرات في حد ذاتها بل نعني تفاعل intéraction الشفرات وتداخلها interférence لأن دراسة النص الفيلمي تستدعي ضرورة تحديد نظامه النصي القائم على اقتران combinaison عدة شفرات.

هذه، بإيجاز، الأسس المنهجية للتحليل النصي التي وضعها كريستيان ماتز. وقد تولى تطبيقها أتباعه(7) وطلابه(8) الذين يعدون من المساهمين البارزين في المجلة الباريسية «اتصالات» CommunicationS(9): بوصفها مرجع البحوث السيميولوجية الأساسي، منذ الستينيات إلى اليوم.

2 . التحليل النصي عند رولان بارث

شبه رولان بارث النص بنسيج tissu أو ضفيرة (شعر) tresse لأن الكتابة الأدبية أو الإخراج الفيلمي يعتمد كل منهما حبك entrelacer مختلف المسالك والسبل voies . ومن ثم يجب على المحلل (أثناء قراءته للنص الأدبي أو الفيلمي) أن يأخذ بعين الاعتبار النظام النصي نفسه الذي يمكن أن تساهم في توضيحه، من الخارج، بعض الفروع الأخرى (كعلم التحليل النفسي والتاريخ).

قام رولان بارث، هو وطلبته خلال ملتقى دام سنتين (1968 و1969) بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا L'Ecole Pratique de Hautes Etudes، في باريس، بإجراء تحليل واف لنص «سارازين» Sarrazine(10) لبالزك BALZAC .

وقد توصل (هو وطلبته) من خلال هذه القراءة الجماعية lecture plurielle (11)، إلى أن نص تلك القصة متكون أساسا من الشفرات codes الخمس الآتية:

الشفـــــرات	مسالكها أو مجالها
1 . شفرة الألغاز herméneutique (HER)	الحقيقة la vérité
2 . شفرة الأفعال proaïrétique (ACT)	مختلف الأفعال والأحداث
3 . شفرات رمزية symbolique (SYM)	البدائل substitutions
4 . شفرات المعنى sémique (SEM)	مختلف المعاني المفردة أو السمات sèmes
5 . شفرات ثقافية culturels (REF)	المعرفة savoir

1.2 شفرة الألغاز herméneutique (HER)

هي الشفرة التي لا يمكن أن تعرف إلا بحل العقدة أو اللغز، مثال: العقدة التي تتعلق باسم سارازين كعنوان نص يضع القارئ أمام عدة تساؤلات:

1 . هل اسم سارازين اسم جنس nom commun أو اسم علم nom propre؟

2 . هل هو جماد chose؟

3 . هل هو مؤنث أو مذكر؟ علما أن مثل هذه الأسماء، في اللغة الفرنسية، لها دلالة معنى connotation المؤنث: لقرينة الانتهاء بالمصوِّت المنغلق e . وبخصوص هذا اللغز الثالث فإن حله يوجد في صفحة 153 حيث يتأكد للقارئ بأن اسم سارازين هو مذكر.

2.2 شفرة الأفعال proaïrétique (ACT)

استخدم أرسطو مصطلح proaïrétique للتفكير الذي يتعلق بنتيجة سيرة conduite معينة. وحسب رأي رولان بارث، يدل هذا المصطلح على شفرة مختلف السلوكات comportements والأحداث والأفعال actions (ACT) التي يعكسها المسرود أو الخطاب discours .

مثال: الجولة، الاغتيال، الموعد، الخ.

3.2 شفرات رمزية symbolique (SYM)

تبرز هذه الشفرة من خلال الصور البلاغية والتعابير المتعلقة بكل تضاد أو نقيض أطروحة antithèse . مثل: الحياة بالنسبة للموت والبرد بالنسبة للحر والصالون (داخل) بالنسبة للحديقة (خارج).

بعبارة أخرى، تتجسد هذه الشفرة من خلال فضاء espace البدائل substitutions والتغييرات variations . مثال: الانتقال من الحديقة إلى الصالون ومن الصالون إلى المرأة التي يعشقها الراوي، مرورا بالعجوز غريب الأطوار، الخ.

4.2 شفرات المعنى sémique (SEM)

وتهتم بالبحث عن مجموع المعاني المفردة أو السمات sèmes .

مثال: دلالات المعنى connotations الآتية: الأنثوية féminité بالنسبة لاسم سارازين Sarrazine والغنى (الثراء) richesse بالنسبة لعائلة لانتي Lanty، الخ.

5.2 شفرات ثقافية culturels (REF)

هي الشفرات التي تمثل سلطة علمية أو ثقافية أو أخلاقية إذ أنها تتمثل في كل ما هو مرجع référent (REF): سواء في الحياة اليومية أو على مستوى المظاهر الحضارية بشكل عام. بعبارة أخرى، هي الشفرات التي تستمد وجودها من مجال المعرفة savoir .

وهكذا، يرتكز التحليل النصي، وفق منهجية رولان بارث، على إبراز الشفرات الخمس التي يتضمنها كتاب: «س / ز» S / Z . وهي الشفرات التي لا تخضع، أثناء التحليل، لأي ترتيب hiérarchisation لأنها تهدف أساسا إلى توضيح الجمع pluriel الذي يتكون منه أي نص. كما أنها لا يقتصر مجال تطبيقها على النصوص الأدبية - كما يمكن أن يتبادر ذلك إلى الذهن - بل يشمل كل الأنظمة النصية مطبوعة كانت أم سمعية - بصرية.

ب . تحليل الشفرات: محاولة حصر الشفرات الفيلمية

يتقابل مع التحليل النصي تحليل الشفرات analyse codique الذي يعتمد، حسب رأي المحللة السينمائية البنيوية جانفياف جاكينو(12)، دراسة شفرة واحدة أو عدة شفرات، على مستوى نص واحد أو مجموعة من النصوص.

فيما يخص النصوص الفيلمية فإنها تعكس عدة شفرات نذكر من بينها: الشفرات الشبهية analogiques وشفرات الصورة المتحركة والشفرات الصوتية وشفرات التركيبية الكبرى la grande syntagmatique وشفرة التوليف montage.

لكن، يمكن أن تكون هذه الشفرات مختصة بالسينما بنسبة كبيرة (مثل: شفرة تكوين المنظر composition التي لا تستخدم إلا في الكتابة التلفزيونية) أو يمكن أن تكون مختصة بالسينما بنسبة ضئيلة فقط (مثل: الشفرات الشبهية التي تستعمل كذلك في التصوير الفوتوغرافي والرسوم المتحركة والقصة المرسومة bande dessinée واللوحة التشكيلية).

على هذا الأساس، يمكن تقسيم الشفرات التي تعكسها الأفلام إلى شفرات مختصة بالسينما codes spécifiques au cinéma وشفرات غير مختصة بالسينما codes non-spécifiques .

1 . الشفرات المختصة

كان الاعتقاد السائد، قبل ظهور سيميولوجيا السينما، هو أن السينما لغة بدون شفرات، غير أنه في السبعينيات، أصبح مؤكدا - بفضل مساهمة كريستيان ماتز - بأن الفيلم (وليس السينما) هو: «نظام مركب système composite يتكون من عدة شفرات غير متجانسة hétérogènes: بعضها مختص بالسينما (وهي شفرات متجانسة homogènes) وبعضها الآخر غير مختص»(13). وقد ميز كريستيان ماتز بين هذين النوعين من الشفرات من خلال التعريف الآتي: «الشفرات المختصة بالسينما هي التي تقع دائما بجانب التعبير expression (أي الدال) بينما تقع الشفرات غير المختصة على مستوى المضمون contenu »(14).

وفيما يتعلق بالصورة السينمائية، لا حظ كريستيان ماتز بأنها ليست فقط ميكانيكية وأيقونية وإنما هي متعددة multiple تتألف من عدة صور، كما هو الشأن بالنسبة للصور التليفزيونية وصور الرواية المصورة photo-roman والرسوم المتحركة ورسوم القصة المرسومة bande dessinée (باستثناء الفن التشكيلي peinture والرسم dessin والتصوير الفوتوغرافي).

لكن، إذا كانت الشفرات غير المختصة بالسينما قد حظيت بدراسة جدية فإن دراسة الشفرات المختصة تبقى، على العكس من ذلك، مجرد تخمينات. وفضلا عن ذلك، فإنه من الصعب - نظريا - تحديد الشفرات المختصة بالسينما لدرجة أن العالم السيميولوجي الإيطالي إيميليو كاروني Emillio GARRONI (في كتابه «السيميوطيقا وعلم الجمال» Sémiotique et Esthétique الصادر بإيطاليا، في عام 1968) يرفض هذا المفهوم تماما ويستند في ذلك إلى النصوص المتعلقة بالمونتاج السينمائي للمخرج سيرج إيزنشتاين S.M. EISENSTEIN والتي لاحظ من خلالها بأن المونتاج غير مختص بالسينما وما هو إلا رجوع إلا الوحدات الكتابية التمثيلية idéographes للخطوط الهيروغليفية أو اللغة الصينية الأمر الذي يقرّب الكتابة الفيلمية من الكتابة التمثيلية idéographique بعامة ومن الكتابة الهيروغليفية المصرية بخاصة.

أما على صعيد الأنواع الدرامية (الفيلم البوليسي، الفيلم الحربي، الفيلم الموسيقي، الفيلم السياسي، الخ) التي تُصنَّفُ بموجبها (تجاريا) مختلف الأفلام، فيمكن - على مستوى المضمون - تحديد الشفرات التي يتميز بها كل نوع.

مثال: تتميز شفرات أفلام الوسترن بما يأتي:

«رعاة البقر قادرون على الدفاع عن حقوقهم، عمدة البلدة sherif الشجاع، قطاع الطرق، الشريرون الخارجون عن القانون، الكرماء الطيبون، قساوة الغرب الأمريكي، ديكور الجبال الصخرية، طلقات نارية، الزمن الفيلمي durée filmique (الوهمي fictif) مطابق للزمن الروائي durée diégétique (الواقعي réel)، الهنود الحمر المخادعون، العاهرة الطيبة، المواجهة الجسدية العنيفة وانتصار العدالة (كهدف وحيد ونهائي لفعل البطل)».

2 . الشفرات غير المختصة

نذكر من بين هذه الشفرات الشفرات الشبهية والشفرات السردية narratifs وشفرات الذوق goût .

1.2 . الشفرات الشبهية

تتألف الشفرات الشبهية(15) من ثلاثة أنواع شفرات تقنية techniques ، شفرات أنثروبولوجية anthropologiques وشفرات مختلطة mixtes .

1.1.2 . الشفرات التقنية

هي التي تقع، حسب رأي كريستيان ماتز: «بجانب الصفات المميزة لمادة التعبير traits pertinents de la matière de l'expression»(16) لأنها هي التي تسمح نظرا لتقابلها بتمييز وحدات مباشرة من مستوى أعلى: أي هي التي تقوم بتحقيق أولي لهوية الموضوع الممثل représenté، على الرغم من أنها تتوارى أثناء القراءة وتنسى لصالح

المعنى (كما تنسى مختلف الأصوات التي تصدر عن المتكلم أثناء كلامه لصالح المعنى الإجمالي).

غير أنه إذا كان التقنين codage رديئا (مثال: الصورة المهزوزة أو الغائمة) فلن يتحقق، في هذه الحالة، أي إدراك.

2.1.2 . الشفرات الأنثروبولوجية

هي التي تتعلق بثقافة القارئ ومعرفته savoir . ونذكر من بينها الشفرات الإدراكية perceptifs والشفرات الأيقونية وشفرة اللسان البشري.

1.2.1.2 الشفرات الإدراكية أو الفيزيولوجية

هي الشفرات التي سبق للمتفرج أن اكتسبها. وتتمثل في كيفية تقديم الفضاء espace والأشكال figures والأعماق fonds .

ويتم إدراك هذه الشفرات بصفة متقطعة discontinue(17).

2.2.1.2 الشفرات الأيقونية

يعد التشابه ressemblance بين الدال والمدلول المبدأ الذي يحدد العلاقة الأيقونية. مثال: بإمكاننا من خلال صورة فوتوغرافية أو كاريكاتور التعرف إلى علاقة أو شفرة رمزية (مقتصرة على فرد أو عدة أفراد من الجماعة نفسها).

3.2.1.2 . شفرة اللسان البشري

هي الشفرة التي تخص اللغة اللفظية. يقول كريستيان ماتز بصدد هذه الشفرة ما يأتي: «لا يُوَظَّفُ اللسان البشري من قبل الصورة خارج إطارها فقط (مثال: دور التعليق المصاحب للصورة الفوتوغرافية المنشورة في صحيفة، الحوار السينمائي وتعليق فيلم وثائقي تلفزيوني) ولكن يُوَظَّفُ كذلك داخل إطارها بحيث لا تفهم الصورة إلا إذا كانت بنياتها - جزئيا - غير بصرية»(18).

3.1.2 . الشفرات المختلطة

وتتألف من ثلاثة أنواع: شفرة المنظور perspective ، شفرة اللاشعور l'inconscient والشفرات البلاغية.

1.3.1.2 . شفرة المنظور

هي شفرة تقنية مستمدة من علم المنظور (الموروث عن عصر النهضة الأوروبية) حيث يحول بموجبها الرسام والمصور العالم الثلاثي الأبعاد tridimensionnel إلى عالم ثنائي الأبعاد bidimentionnel .

2.3.1.2 . شفرة اللاشعور

هي الشفرة التي تخص اللاشعور l'inconscient بوصفه مجموع الظواهر النفسية الغامضة التي تؤثر في سلوك الإنسان. وتتجسد هذه الشفرة، في السينما الغربية (الفرويدية في عمومها)، بطريقة ضمنية latentes أو جلية manifeste .

وقد ظهرت الأفلام المعالجة - بطريقة جلية - لموضوعات علم التحليل النفسي، إبان الحرب العالمية الثانية، وتطورت بشكل كبير في نهاية الخمسينيات. مثال: أفلام ألفرد هيتشكوك التي يصب جلها في عقدة أوديب (وخاصة الفيلمين «ذهان» Psychose ، 1961 و«شمال عبر شمال غرب» North by Northwest ، 1959) التي ارتبط بها الرأي العام الأمريكي لدرجة أن المرأة الأمريكية لا تعد فقط أما بل مؤسسة اجتماعية بمعنى الكلمة.

3.3.1.2 . الشفرات البلاغية

تقوم الشفرات البلاغية على تكثيف أشكال الخطاب الأيقوني التي تتدخل كثيرا في الإشهار(19).

2.2 . الشفرات السردية

هي الشفرات التي لا تعكسها الأفلام السينمائية وحدها وإنما تظهر كذلك في الرواية الأدبية أو في التمثيلية المسرحية لأنها وسائل تعبير تعتمد السرد narrativité .

في ضوء هذه الشفرات، أصبحت الأفلام الكلاسيكية تتضمن العناصر الدرامية الآتية: الفاعل agent (أي البطل protagoniste) والمتقبل patient (أي الخصم antagoniste) وكذلك المعين adjuvant والمعارض opposant، الخ.

3.2 . شفرات الذوق

تتمثل شفرات الذوق الرفيع bon goût أو الإحساس الرقيق grande sensibilité في إعجاب المتفرج بسيارة رياضية إيطالية شاهدها في إحدى الأفلام أو في إعجاب المتفرجة بفستان سهرة ارتدتها ممثلة سينمائية مشهورة. كما تتجسد كذلك في إعجاب المتفرج بسلوك الممثلين وطريقة تمثيلهم.

الرموز والمختصرات * 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 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. = لقطة الجزء الصغير

ل م ت = 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 أو حيوان 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 ببانوراما 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 المختصرات والرموز من نفس التقنين codification الذي يستخدمه السينمائيون والمحترفون العاملون في مختلف المجالات السمعية - البصرية.

هوامش الفصل ومراجعه

(1) - كريستيان ماتز: أستاذ السيميولوجيا بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا L'Ecole Pratique des Hautes Etudes، بباريس.

(2) - METZ Christian, Langage et cinéma, Paris, Ed. Albatros, Coll. Ca/Cinéma, 1977, p. 37.

(3) يتضمن مفهوم الشفرة code عدة دلالات نذكر من بينها ما يأتي: قاعدة règle، قانون loi رمز بريدي code postal ، الخ. وترجع الدلالة السيميولوجية إلى تعريف كريستيان ماتز: «الشفرة هي التي لا يطرأ عليها أي تغيير عندما تستخدم عدة مرات في رسائل إعلامية شتى».

- METZ Christian, Langage et cinéma, op. cit. pp. 63-64.

(4) - METZ Christian, Langage et cinéma, op. cit., p. 20.

(5) - MARIE Michel, "Analyse textuelle", in Lectures du film (livre collectif), Paris, Ed. Albatros, Coll. Ça/Cinéma, 1977, p. 20.

(6) - JACQUINOT Geneviève, Image et pédagogie, Paris, Ed. P.U.F., Coll. L'Educateur, 1977; p. 193.

(7) - نذكر من بين أتباع كريستيان ماتز: ريمون بيلور Raymond BELLOUR (المختص في تحليل أفلام ألفرد هيتشكوك Alfred HITCHCOCK بصفة خاصة والأفلام الأمريكية بصفة عامة) ، ثيري كانتزل Thierry KUNTZEL ، ماري كلير روبار Marie-Claire ROPARS وبيير سورلان Pierre SORLIN (اللذين صدر عنهما كتاب يتضمن التحليل النصي لفيلم «أكتوبر» لسيرج إيزنشتاين، وهو تحت عنوان: أكتوبر: كتابة وأيديولوجيا Octobre: écriture et idéologie، الصادر بباريس في عام 1976).

(8) - أما طلاب كريستيان ماتز فنذكر من بينهم: جانفياف جاكينو Geneviève JACQUINOT (صاحبة كتاب: «الصورة والتربية» Image et pédagogie، الذي نشرته المطبوعات الجامعية لفرنسا P.U.F. بباريس في عام 1977) ، ميشال ماري Michel MARIE ، جان بول سيمون Jean-Paul SIMON ، دانيال بيرشرون Daniel PERCHERON ، مارك فيرني Marc VERNET وجان كولي Jean COLLET (الذين ألّفوا جماعيا الكتاب التبسيطي عن سيميولوجيا السينما: «قراءات الأفلام» Lectures du film، الصادر بباريس، في عام 1977).

(9) - Communications, revue publiée par l'Ecole Pratique des Hautes Etudes en Sciences sociales (sociologie, anthropologie, sémiologie), Paris, Ed. Seuil. Voir les numéros suivants: 4 (1964), 8 (1966), 15 (1970), 23 (1975), 28 (1978), 38 (1983).

(10) - هو النص الذي تتضمنه قصة الكوميديا الإنسانية وبالتحديد الفصل الرابع: مشاهد من الحياة الباريسية Scènes de la vie parisienne.

- BALZAC, La Comédie humaine, Paris, Ed. Seuil, Coll. L'Intégral, 1966, t. 4, pp. 263-272.

(11) - هي القراءة التي أشار إليها في كتابه: «س / ز» S/Z .

- BARTHES Roland, S/Z, Paris, Ed. Seuil. Coll. Points, 1970, p. 7.

JACQUINOT Geneviève, Image et pédagogie, Paris. Ed. P.U.F., Coll. L'Educateur, 1977, p. 193. - (12)

METZ Christian, Langage et cinéma, op. cit., p. 169. - (13)

METZ Christian, Langage et cinéma, op. cit. p. 188. - (14)

SIMON Jean-Paul, "Analogie", in Lectures du film, op. cit. p. 13. - (15)

METZ Christian, Langage et cinéma, op. cit., pp. 165-168. - (16)

SIMON Jean-Paul, "Analogie", in lectures du film, op. cit., p. 15. - (17)

METZ Christian, "Au - dela de l'analogie, l'image", Communications, no 15, 1970. - (18)

DURAND Jacques, "Rhétorique et image publicitaire, Communications, no 15, 1970. - (19)