اللغة السينمائية –الأسس النظرية وإشكالية المفهوم-

الأسس النظرية للمصطلح

أ.حدو نور الدين عبد الواحد

جامعة الدكتور الطاهر مولاي – سعيدة –

Résumé

Le langage cinématographique : les fondements théoriques et la problématique du concept.

Cerner le champ d'investigation des études sémiologiques et/ ou sémiotiques du cinéma a été toujours confronté à des écueils, théoriques et méthodologiques notamment. Ces entraves sont devenues elles-mêmes des problématiques, suscitant l'intérêt de beaucoup de spécialistes qui ont tenté de trouver des assises scientifiques solides qui permettraient de transférer les concepts théoriques dérivés de la linguistique au domaine du cinéma.

Cet article gravite autour de la problématique suivante : le cinéma possède-t-il un langage qui lui soit propre ? Problématique qui nous mène inéluctablement à traiter des fondements du concept de langue ou de langage cinématographique et de l'impropriété lexicale à utiliser ces notions quant à la signification du produit cinématographique.

لم يتصور أحد ممن شهدوا ميلاد آلة التصوير (الكاميرا) بمن فيهم الأخوان لوميار إمكانية تخطيها حدود الاختراع المثير للإعجاب كنقلة مدهشة في عالم التطور التقني لتتجاوز التصوير الآلي وتخط لنفسها طريقا كي تصبح فنا قائما بذاته متفردا بالريادة ومتميزا عن باقي الفنون كالأدب والمسرح والفن التشكيلي وغيرها.

السينما كفن وهي تبحث عن ذاتها كان عليها أن تتجاوز العديد من العوائق حتى يتسنى لها تشكيل أدواتها الخاصة وسن أساليبها التعبيرية كي تظهر وتستقل، إن هذه الطريق التي سلكتها السينما كانت ولا تزال محط نقاش وجدل كبيرين في إطار نظرية وجماليات السينما حول ما إذا أمكن الكلام عن لغة خاصة بالسينما(لغة سينمائية)، هذا لأن مفهوم اللغة في حد ذاته شكل إلى حد ما عائقا نظريا عند الكثيرين عندما نلحقه بفن السينما نظرا لارتباطه

بحقل اللسانيات، الأمر الذي جعل بعض الدراسات تنحى منحا لسانيا في مقاربة الخطاب السينمائي وتحاول جاهدة مطابقة نظام الفيلم بنظام اللغة فظهرت في نظرياتهم اصطلاحات مثل (اللغة السينمائية، البلاغة في السينما، الأسلوب في السينما، نحو السينما) إلى غير ذلك من العلوم ذات الصلة بالدراسات اللغوية عادة.

يبدو أن النقاش حول لغوية السينما لم يظهر فقط مع ظهور وتطور الدراسات السيميولوجية في الحقول البصرية، بل شكل أحد الموضوعات الهامة لدى بعض النقاد السينمائيين القدامى، أمثال ريشيوتوكانودو (Richiottocanodo) ولويس دولوكLouis Delluc، وأبيل جونس Abel gance، هؤلاء دعوا منذ عشرينيات القرن الماضي إلى وضع الفيلم ضمن نظام واضح المعالم والمفردات قابل للقراءة على نطاق واسع وقادر على التعبير عن الحاجة البشرية، وذلك من خلال تجاوز المعوقات التقنية والسعي لوضع آليات نظامية تمكن الفيلم من أداء وظيفته اللغوية، والتي من أهم مميزاتها أنها عالمية متجاوزة للتباين الألسني بين لغات البشر.

وهو ما عبر عنه لويس دولوك قائلا: "السينما تذهب إلى كل مكان"([1]) كناية عن قدرتها على الوصول إلى أذهان كل الشعوب، وهو الأمر ذاته الذي يؤكده روشيوتوكانودو قائلا: "إن السينما تجمع معاني التعبير الإنساني عن طريق الصورة، وهو الشيء الذي انفرد به الفن التشكيلي والنحت زمنا طويلا، لقد شكلت السينما فعلا لغة عالمية. "[2]

فهذه الخاصية التي تميزت بها السينما نابعة من طبيعة الصورة في حد ذاتها، كونها تتجاوز حدود اللساني إلى ما هو إنساني وهذا ما جعلها تحتلا لريادة

1- collection d'auteurs – Esthétique du film – Ed: NATHAND – France – 1983 – p 112

2- ibid - p 112

عبر التاريخ كلما كانت اللغة عائقا تواصليا بين الأمم، وليس ما خلفته الحضارات البشرية من صور بمختلف أشكالها خاصة الصور الدينية والكتابات البدائية، إلا دليلا على الدور التواصلي الإنساني للصورة، ليس هذا فحسب بل إن الأنظمة التواصلية البصرية التي ابتكرها الإنسان المعاصر ليكسر حاجز القراءة والكتابة لدليل آخر على هذه الميزة.

فبالرغم من انفتاح السينما على وسائل تعبير أخرى كالكتابة الخطية والموسيقى والضجيج والصوت إلا أن الصورة تبقى العنصر الأساسي في بنائية الفيلم.

إن ملاحظات هؤلاء النقاد ودعوتهم إلى ضرورة تنظيم أساليب الحكي في الفيلم شبيهة بما ابتكرته الحضارة المسيحية حينما لجأت إلى نظام الأيقونة الدينية والتقرب من الشعوب التي لا تعرف اللاتينية عن طريق التصوير من أجل التعريف بالديانة المسيحية وملاحم الأنبياء والقديسين، "إن الصورة والزخرفة في الكنيسة هي قراءات العامة وكتاباتها. "[1]

وهنا يتجلى إدراك هؤلاء النقاد لقدرة السينما على تخطي الحدود الجغرافية ومخاطبة كل الأجناس البشرية بمختلف ألسنتها، فدعوا إلى ضرورة تشكيل آلية خطابية منتظمة لهذا الوسيط الجديد.

أراء هؤلاء النقاد في رأي الكثيرين لا تشكل تأسيسا حقيقيا لنظرية السينما، بل هي عبارة عن ملاحظات تنطلق من كونهم إلى جانب ممارستهم للنقد السينمائي فهم سينمائيون بالدرجة الأولى، ولعل أولى المحاولات النظرية في السينما والتي تناولت بشكل تقريبي دراسات في اللغة السينمائية تعود إلى بيلا بالاش BelaBalaz في دراسته الموسومة بـــالإنسان المرئي والتي نشرت عام

[1] - ارنولد هاوزر– الفن والمجتمع عبر التاريخ – ج1 – تر: فؤاد زكريا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط2 – ص

1924، ليطور بعد ذلك من دراساته أين تناول في فصل من كتابه السينما طبيعة وتطور فن جديد 1948 إشكالية تمحورت حول السؤال التالي:

"كيف ومتى أصبحت السينما فنا مستقلا يستعمل أساليب تختلف بشكل أساسي عن فن المسرح وتخاطب بلغة مختلفة عنه أيضا. "[1]

حاول بالاش من خلال الإجابة عن هذا السؤال أن يحدد أربعة عناصر تميز اللغة السينمائية:

أ- المسافة المتغيرة بين المشاهد والمشهد والتي تخضع للأبعاد المتغيرة للمشهد في حد ذاته ومكوناته.

ب-الصورة في المشهد يعاد توزيعها في سلسلة متتابعة من اللقطات وفق قواعد التقطيع.

ج-تنوع التأطير في المشهد الواحد خاضع لأنواع اللقطات وزوايا النظر المشكلة للمشهد.

د-عملية المونتاج التي تتحكم في التراتبية الزمنية وتهتم بأدق التفاصيل أثناء الربط بين اللقطات والمشاهد لتخلق الإحساس بالزمن[2]

ومن ضمن المحاولات أيضا والتي أسست لنظرية السينما محاولات الشكلانيين الروس الذين انطلقوا من الريادة التي تميز بها مخرجوهم إبداعيا في هذا المجال، خاصة ما يتعلق بالابتكار في المونتاج السينمائي، فقد تأسست مقارباتهم النظرية على قاعدة أدبية، وذلك لما عرفت به المدرسة الشكلانية من بذلها للجهد الكبير في دراسة وتحليل النصوص ذات الطابع الأدبي السردي كالقصة والرواية والحكايات الشعبية ضمن دراساتهم التي قدمت في إطار نظرية الأدب والأدب المقارن.

1- Bella BALAZ – Le cinéma, nature et évolution d'un nouveau art – Ed: PAYOT – PARIS – 1979 – p 149.

2- Voir: Bela BALAZ - ibid - p 152,153.

جاءت إسهامات الشكلانيين الروس من احتكاكهم المباشر بالسينما ومرتبطة بالآراء النظرية لبعض ممن عملوا في مجال السينما أمثال سارجاي ميخايلو فيتشايز نشتاين SERGUEI Mekhuilovitch Eisengtein.

وفزيفولو دايلاريونو فيتشبودوفكين VSEVOLO DIllariono vitchPoudovkine

-ارتكزت رؤيتهم على أساليب المونتاج كوسيلة لربط الصور وإعطائها القدرة على السرد والإحساس بالزمن فاتجهت أبحاثهم حول إمكانية استقلال السينما كفن خاص له مادته التعبيرية الخالصة منفصلا عن باقي الأجناس كالمسرح والرواية، فالمونتاج يمكنه أن يمنح للسينما أسلوبها ولغتها الخاصة في القص، كونه يبنى نظريا في خيال المخرج ويجعله يحدد رؤيته من الواقع ليعكسها من خلال الإيقاع وزوايا النظر وأساليب الربط التي ينتهجها في بناء الفيلم.

ومن بين ما يجدر ذكره أيضا ما جاء بهمارسل مارتن حول مسألة اللغة السينمائية، منطلقا من محاولته تعريف ماهية اللغة التي يعتبرها من نتاج الطبيعة والمجتمع، لأن وجودها مرتبط بوجود الإنسان نفسه من جهة، ولأنها أيضا جاءت للتفاهم والتواصل الاجتماعي من جهة أخرى، وكلا المصدرين مترابطين ارتباطا وثيقا من حيث أن الدافع الغريزي للتواصل والتفاهم والتخاطب بين أفراد المجتمع الواحد هو الذي أنتج اللغة، غير أن هذا لا يجعلنا لا نقف عند طبيعة اللغة ليس باعتبارها فقط حاملة أفكار وإنما أيضا رمزيتها التي تجعلها عبارة عن تعبير غير مخلص تماما للأشياء والأشخاص قد يعجز أحيانا عن تصوير الأفكار تصويرا دقيقا، ولكن رغم هذا تبقى متفردة برمزيتها ونظامها التداولي تثير الإعجاب في قدرتها الكبيرة على التعبير، فهي في الحقيقة صورة عن الأشياء والموجودات ولكن في شكل رمزي اصطلاحي قد يشكل هوة في عملية التواصل نظرا لكثرة المضامين التي يحتمل أن تشكلها اللفظة الواحدة.

ومن هذه النقطة بالذات يتحدد الفرق بين اللغة الطبيعية والسينما، إذ في السينما الأشياء والموجودات تكلمنا مباشرة من غير وسيط على عكس اللغة، فهي بالتالي أقل غموضا منها وأكثر تعبيرا عن الواقع، فالصورة الفيلمية واقعية بامتياز وقادرة على الإقناع أكثر من أي شكل تعبيري آخر.

"لهذه الأسباب المتعددة أرى أنه يمكننا أن نقول أن السينما أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير الجمالي هي لغة الوجود أو الكينونة، وإنما ربما كانت أيضا اللغة المثلى وإنها فوق ذلك وبوضوح شديد هي ذاتها وجود"[1]

من الواضح أن الصورة الفيلمية تعمل على تصوير الواقع بدقة فائقة لأنها تبث إلى المتفرج قطعة من الحقيقة في تلاحم بين المضمون والشكل، فضلا عن القدرة في تصوير دقائق وتفاصيل الأشياء بشكل عميق من خلال زوايا النظر، ليس هذا فحسب بل يمكن للسينما أيضا أن تنقل الأفكار وتعبر عنها لأنها فن زمني قادر على الحكاية وذلك عن طريق نفس العناصر التي يتوفر عليها الخطاب اللفظي المألوف.

أما أميدي أيفري AMEDEE Ayfre فقد نظر إلى السينما من جانبها التواصلي ومدى استعابها للآليات الخطابية التي تسمح لها بأن تكون لغة.

"الفيلم شخص ما-يكلمنا- عن شيء ما- بطريقة ما. "[2]

فالمشاهد لحظة متابعته لفيلم ما كثيرا ما يتساءل عمن يكلمه من خلف هذه الصور؟ من وراء هذه القصة وهذه الشخصيات؟

قد تجعلنا قصة ما نتفاعل معها بشكل يلهينا عن هذه التساؤلات، ولكن في نهاية المطاف نحن ندرك حقيقة الكاميرا التي ليست سوى آلة مبرمجة

---

[1] - مارسل مارتن – اللغة السينمائية – تر: سعيد مكاوي – المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – مصر – 1964 – ص19

2- Amedee AYFRE – Le cinéma et sa vérité – Ed: DU CERF – PARIS – P 97,98.

وموجهة من قبل شخص خلفها يريدنا أن نشاهد ما يختاره هو لنا وما يريد أن يقوله لنا، إنه مخرج الفيلم الذي يتكلم ويريد أن يعبر لنا عن وجهة نظره إلى الحياة والواقع.

ولكن يكلم من؟ وإلى من يوجه رسائله ومشاعره وتطلعاته وآماله التي أخرجها إلى العلن؟

إن الفنان يحمل في داخله عبقرية ونظرة خاصة وعواطف جياشة تدفعه أن يخرجها ويخبر الناس بها، ولكن ليس بالطريقة المألوفة (الكلام) بل عن طريق فنه الذي يحب أن يراه الناس ويسمعونه ويتفاعلون معه، إن مشاهدي الأفلام (نحن) هم من يوجه إليهم المخرج كلامه، فهو منذ انطلاقه في إنجاز الفيلم يضع نصب عينيه طبيعة جمهوره لأنه بكل تأكيد يوظف كل أدواته من أجل الاستحواذ على هذا الجمهور وشد انتباهه بل والسيطرة عليه.

الشخص الذي يكلم شخصا آخر لابد أنه يكلمه عن شيء ما، فجمهور الأفلام في غالب الأحيان يربط الفيلم بحياته وواقعه لأنه يتساءل دائما، هل ما يشاهده وما يقال له من خلال هذا الفيلم هو واقع وحقيقة أم أنه كلام مزيف- والحقيقة المقصودة هنا هي نظرتنا للأشياء وللأشخاص والحياة بشكل عام، لأن ما نتلقاه هو عبارة عن رؤية خاصة لهذه الحقيقة عن طريق وسائل تعبير فنية.[1]

بما أن جمهور السينما يتلقى رسالة من شخص آخر، فإنه من الضروري أن يكون لهذه الرسالة حامل أو طريقة ما لتمريرها، والفيلم في حد ذاته هو هذه الطريقة بغض النظر عن تفاصيلها التي تختلف وتجعل الأفلام مختلفة، فالصور والأصوات والأشخاص والموسيقى والألوان وحركة الكاميرا

1- Voir: Amedee AYFRE –ibid – p 97, 98, 103.

والمونتاج والخدع السينمائية كلها تعتبر أدوات سينمائية مركبة بأسلوب جمالي متناسق ومتناغم تشكل دعامة التواصل بين المخرج وجمهور السينما.

هذه العناصر الأربعة (المخرج، الجمهور، الرسالة والفيلم)، سند إضافي من أجل البرهنة على تواصلية السينما ولغويتها، وفي ذات السياق يرى ديلا فولب DELLA Volpe أن للسينما لغتها الخاصة، فالصور بوصفها الوحدة الأساسية في وسائل التعبير السينمائية لها قدرتها الخالصة التواصلية وأدائها التعبيري، فالبرغم من الطبيعة الأيقونة للصورة غير أنها تستطيع أن تحرك في مشاهدها الشك حول هوية ومعنى الأشياء التي يراها، وذلك من خلال ازدواجيتها الخطابية (ما تعرضه وما تعبر عنه)، وهذا ما يجعلها تكتسب خاصيتها الخطابية والتواصلية.

وهنا يعود ديلا فولب إلى ثنائية الشكل والمضمون في الصورة الفنية مرتكزا على رمزية الصورة وتعدد أبعادها الدلالية مما يجعلها بنية دلالية تحيل بعلاماتها المركبة إلى القراءة التأويلية، فهي لا تحيل بالضرورة إلى معنى المباشر بل تتخطاه إلى معان متعددة، وهذه الآليات هي ما تشكل لغتها الخاصة بها[1]

أما ألبيرلافايAlbert LAFFAY فقد ربط مفهوم السينما كلغة بالطبيعة السردية للفيلم الذي يعتبر في نظره عرضا لأحداث وأشياء وأشخاص في إطار زماني ومكاني معين دون أن تكون لنا القدرة على التدخل في سيرورة ما نشاهده، إنها عناصر مختارة أو شبيهة بواقعنا لكن ليست في الحقيقة هي الواقع، إنما قد أعيد بناؤها بشكل فني يستدعي حضور البعد الجمالي «إذا كانت السينما فنا فلا بد أن تكون شيئا آخر غير نسخ الواقع المعاش. "[2]

1- Voir: Francesco CASETTI – Les théorie du cinéma depuis 1945 – Tr: Sophie SAFFI –ARMOND COLIN- France – 2013 – P 71,72,73 .

2-Albert LAFFAY – Logique du cinéma – Ed: MASSON – PARIS – 1964- P 23 .

فهي ترتكز على القصة من حيث كونها تجعل الواقع قابلا للقراءة والعرض من جهة، وتمنح الفرصة لإعادة تنظيم العالم المعروض من جهة أخرى، وهذا كله يتطلب بناء خاصا يمنح الفيلم طبيعة سردية (بداية ووسط ونهاية)، فهي لغة في حد ذاتها وهنا قام جون ميتري jeun MITRY بالمقارنة بين اللغة الفيلمية واللغة اللفظية ليستخلص الشبه والفرق بينهما "الرموز المستعملة مختلفة بينما البناء الفكري هو نفسه أي أن عمليات التفكير هي نفسها. "[1]

-اللغة السينمائية وإشكالية المفهوم

أثار الجدل النظري حول لغوية السينما كثيرا من الاختلافات حتى بين من يرون أن للسينما لغتها الخاصة بها، وذلك بداية من مفهوم اللغة السينمائية، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى الأسس النظرية التي انطلق منها كل منهم، وخاصة أن المصطلح ظهر وتطور منذ عشرينات القرن الماضي في ظل تطور الفن السينمائي من جهة وكذا تطور الدراسات الحداثية في مجال اللغويات والعلوم الإنسانية وعلم النفس التحليلي من جهة أخرى.

تعد إسهامات مارسيل مارتن MARCEL Martin متمثلة خاصة في مؤلفه اللغة السينمائية 1955، من أهم الدراسات التي حاولت أن تعطي مفهوما واضحا للغة السينمائية، وتحدد عناصرها قبل انتشار واتساع رقعة البحث السيميولوجي حيث ربط ظهور اللغة السينمائية بالتطور المتواصل لطرق وأساليب التعبير في الفيلم، أين يصبح العامل التاريخي وكذا الإسهامات التقنية للسينمائيين وراء تأسيس وتطور هذا المفهوم، فالسينما من هذا المنطلق في بدايتها لم تعدو أن تكون سوى تسجيلات آلية للواقع خالية من البعد الفني والجمالي، بينما أخذت تكتسب عناصرها اللغوية عندما أرادت أن تحكي القصص وتحرك الأفكار، فاستعانت بجملة من الأساليب التعبيرية التي

1-Jean MITRY – Esthétique et psychologie du cinéma, les structures – Ed: universitaires – PARIS – 1963 – P 59 .

أعطتها الطابع السردي، وهذا الطرح لمارتن يمنح صبغة اللغة والفن فقط للأفلام ذات الطابع السردي ويقصي الأفلام التسجيلية. [1]

وقد وافقه كريسيان ماتزchristian METZ في جانب من هذا الطرح واختلف معه في جانب آخر، إذ يعتبر الأفلام السردية مختلفة عن الأفلام التسجيلية من ناحية الموهبة والهدف، بينما تتطابق كونها تستعمل نفس الآليات والعلامات في تكوينها.

إن تصور مارتن لمفهوم اللغة السينمائية جعله يعمل على وضع مفردات وصيغ لعناصر هذه اللغة ويفسر ميكانيزماتها التي تعمل من خلالها على إنتاج معانيها مع الابتعاد عن مقارنتها باللغة اللفظية إلا في حالات قليلة، ولكن في الوقت نفسه أراد أن يجعل للفيلم السردي نظاما نحويا يمشي عليه كالذي في نظام اللغة الطبيعية. [2]

وعندما نعود إلى تصور جون ميتري حول لغوية السينما الذي ورد سابقا نجده قد ربط مفهوم هذه اللغة بماهية الصورة إلى جانب كون السينما أداة تعبيرية تعتمد التنظيم المنطقي والجدلي، فهو ارتكز في تعريف اللغة على المبدأ السوسيري "نظام علامات أو رموز يسمح بتعيين الأشياء وتسميتها وتحويل الأفكار وترجمتها إلى معان"[3]

وهذا ما يدعوا في نظره إلى عدم حصر مفهوم اللغة في ما هو منطوق فقط، بينما ليست هذه الأخيرة سوى شكلا من الأشكال اللغوية الخاصة الأكثر عمومية واستعمالا، فإذا كانت اللغة تعمل على تبادل الأفكار وإنتاج معان فإن السينما بدورها تمتلك نفس الخاصية ولكن بوسائل تختلف عن تلك التي تستعملها اللغة اللفظية، فهي تستعمل الواقع بأشيائه وأصواته كعلامات أعيد

1-Voir: Collection d'auteurs – ibid – p 119 ;120

2- ينظر: مارسل مارتن – مرجع سابق – ص 9، 10، 11

3-Voir: Collection d'auteurs – ibid – p 123

إنتاجها" الفيلم هو عبارة عن مجموعة صور لأشياء، إنه نظام صور، إنه نظام وجد من أجل عرض وإظهار وسرد واقعة ما، ولكن هذه الصور حسب طبيعة السرد اختارت أن تتشكل في نظام علامات ورموز..... هذه العلامات والرموز محملة بمعان محددة ومن هنا يمكننا أن نعتبر أن السينما لغة، وإن شئنا القول لغة من الدرجة الثانية". [1]

بهذا يكون جون ميتري وضع مفهومه للغة السينمائية بتحديد معالمها وخصائصها كونها تعتمد تركيبا ونسقا خاصا يختلف عن اللغة اللفظية بل ويجعلها في درجة ومستوى مغاير تعتمد على خاصية العرض (Représentation) للواقع، وهذا يجعلنا نتجنب التداخل المحتمل بين مفهوم اللغتين السينمائية واللفظية.

لقد شكلت رؤية جون ميتري منطلقا أساسيا في نظرية السينما وذلك منذ منتصف الخمسينيات بالنسبة للمشتغلين في حقل سميولوجيا السينما إذ جاءت الدراسات متتالية من أجل إظهار البعد اللغوي للسينما من المنظور السيمبولوجي أين توسعت الأبحاث في ظل دراسة مختلف العلامات المتداولة اجتماعيا ومقارنة اللغات ببعضها، وكذلك مقارنة مفهوم اللغة بمختلف الأنساق التواصلية الغير لسانية، وفي هذا السياق يعتبر السميولوجيون السينما من أهم الأنساق التواصلية التي أصبح المجتمع يتداولها، كما صار يعتبر العلامة الأيقونية جزءا من حياته غير أنه لا بد من وجود تباينات كثيرة وجوهرية بين اللغة اللفظية واللغة السينمائية، فإن كان البشر يعرفون لغات متعددة ومختلفة باختلاف الشعوب والأمم، فإن الأفلام عبر العالم كله تستعمل نفس العلامات والعناصر الدلالية، فالأولى تعتبر متعددة والثانية هي واحدة، كما أن التواصل اللغوي ذو طبيعة تفاعلية مباشرة يسمح بتبادل الأدوار

1- Jean MITRY – ibid – p 53,54

بين(مرسل ومرسل إليه) بينما تتميز العملية التواصلية في السينما بأحادية الاتجاه وجمود الأدوار،

كما تشكل العلاقة بين الدال والمدلول فرقا آخر، ففي اللغة السينمائية يظهر المستوى القياسي(Niveau analogique) رابطا أساسيا بين الدال والمدلول إذ أن العلامات الصورية والسمعية في الفيلم مستوحاة من الواقع وتستدعي ربطها معا بقياس مدى التشابه بينهما، بينما العلاقة بين الدال والمدلول اللفظي هي اعتباطية يغيب فيها الرابط المنطقي. [1]

من جانب آخر يظهر الاختلاف بين اللغتين في مستويات التلفظ، ففي اللسانيات يوجد ما يعرف بالتلفظ المزدوج الذي تشكل فيه المورفيمات مستوى أول ثم الفونيمات مستوى ثان. [2]

بينما في السينما يقترح السينمائيون على غرار إمبيرتو إيكو أكثر من مستويين:

1- صور تشتغل كعلامات وهي في الواقع ليست وثيقة الصلة بمضمونها (عصا الأعمى تدل بان حاملها أعمى ولكن غيابها لا يدل بالضرورة على البصر)

2- رموز لا تدل إلا في حالات مركبة(أرقام الغرف في الفنادق مثلا تدل على الطابق والغرفة.)

3- عناصر دلالية تعمل فقط مع بعضها في نظام محدد كأرقام الهاتف مثلا.[3]

1- Jean MITRY – ibid – p 95.

2- Voir: Algeirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTES –Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie de langage - Ed: HACHETTE – France – 2006- p 234 ;235.

3- Voir: Amberto ECO – La structure absente – Tr: UCCIO Esposito Torrigiani – Ed: MERCURE DE France – PARIS – 1972 - p 207, 208.