ALTRALANG Journal
e-ISSN: 2710-8619p-ISSN:2710-7922
Volume 05 Issue 01 / June 2023 pp. 531-540
DOI: https://doi.org/10.52919/altralang.v5i01.308

تجليات الرسالة اللسانية في الخطاب السينمائي قراءة في أبعاد ودلالات اللغة السينمائية

DJABRI Sara جابري سارة[1]*
[1]جامعة عباس لغرور خنشلة، الجزائر
sara.djabri@univ-khenchela.dz
DJEFFAL Imene جفال إيمان[2]
[2]مخبر البحث في دراسات الإعلام والمجتمع، جامعة تبسة، الجزائر
imene.djaffal@univ-tebessa.dz
BELKHIRI Radouane بلخيري رضوان[3]
[3]جامعة تبسة الشهيد الشيخ العربي التبسي، الجزائر
belkhiri.radouane@univ-tebessa.dz

استلم: 2023/02/05، **مقبول:** 2023/05/01، **نشر:** 2023/06/10

Appearances of the Linguistic Message in Cinematic Discourse Read in Dimensions and Connotations of Cinematic Language

ABSTRACT: *The linguistic message is one of the most important components of visual discourse in both moving and static types interpretation and interpretation of the content of the communication, and provides explanations that may be sufficient to understand the meaning and meaning to be communicated to the recipient and we do not deny that the cinematic discourse in its various appearances employs the linguistic message accompanying the cinematographic image to complement the director's basic idea and communicate it in its entirety undiminished, the cinematic discourse is very complex and diverse and is based in order to build their texts into two components: linguistic message is based on the data provided by iconic representation as a visual production of complete natural assets. And, on the other hand, based on data from nature. Here we highlight at length the appearances of the latent and implicit linguistic message in the cinematic discourse.*

KEYWORDS: *linguistic message, speech, film speech, cinematic language, dimensions, connotations.*

الملخص: تعد الرسالة للسانية أحد أهم مكونات الخطاب المرئي بنوعيه المتحرك والثابت، فهي التي تقوم بعملية الشرح والتفسير لمضمون الخطاب، وتقدم شروحات قد تكون كافية لفهم المغزى والمعنى المراد إيصاله للمتلقي، ولا ننكر أن الخطاب السينمائي في مختلف تجلياته يوظف الرسالة اللسانية، ترافق الصورة السينمائية لتكمل فكرة المخرج الأساسية وإيصالها كاملة غير منقوصة، هذا إذا علمنا أن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات ضمن الخطاب السينمائي هي لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين هما، البعد العلاماتي الأيقوني والبعد العلاماتي التشكيلي، والرسالة اللسانية تستند من أجل بناء معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني ، وتستندُ من جهة ثانية إلى معطيات من الطبيعة ، وهنا نسلط الضوء بإسهاب في تجليات الرسالة اللسانية الكامنة والضمنية في الخطاب السينمائي.

الكلمات المفتاحية: الرسالة اللسانية، الخطاب، الخطاب السينمائي، اللغة السينمائية، الأبعاد، الدلالات

* المؤلف المراسل: **جابري سارة** sara.djabri@univ-khenchela.dz

مقدمة

يرى "Emberto Eco " أن اللغة ليست وليدة الصدفة وإنما هي نظام أنتجه الإنسان ويجب ألا نفصل اللغة عن باقي أنشطة الاتصال الأخرى، فهي تتحكم في جميع الأنشطة الاتصالية(Sausure, 1972) .

لكن بعض المنظرين انتقدوا هذه الفكرة ومن بينهم "رولان بارث" Roland barth الذي فصل اللغة عن باقي أنظمة الرموز الأخرى، حيث يرى أن السيميولوجيا علم يدرس الدلائل غير اللفظية وهو ميز مجالات كل من السيميوطيقا و السيمنطيقا(lard, 1993,p16)،"، كما أعطى دي سوسير تمييزا هاما بين اللغة واللسان والكلام وأعيد تناوله بعبارات مماثلة، "فالكلام هو النشاط الفاعل الذي يتصرف ويصدر خطابا، واللسان هو الحقيقة الموضوعية والتي يمكن دراستها من الخارج، مثل النصوص أو التسجيلات واللغة تتصل بالفعل وبالموضوع فهي تحيلنا إلى قدرات الأول(الكلام) الذي يستطيع استعمال اللسان(ابراقن، 2006) ، واللغة ليست مجموعة جمل إنما هي مجموعة قواعد يمكن بموجبها إنتاج الجمل لأغراض الفهم" أليران، 2005، ص54). "أنها نظام من الدلائل تعبر عن أفكار وتقابل الكتابية بكل أشكالها" (هجمان، 2000، ص 128).

الرسالة اللسانية في الخطاب المرئي:

تتمثل الرسالة اللسانية للصورة في الشعار أو العنوان أو النصوص المكتوبة الأخرى كالشروحات وبعض التفاصيل حول المادة المعلن عنها وتتكون من مجموعة الدلائل اللغوية المشكلة للكلمات والجمل المرافقة للصورة. والرسالة اللسانية المرافقة للصورة تدمج الانفعالية والعواطف ورغبات المتلقي والمشاهد للصورة، فهناك ألفاظ توحي بالانجذاب أو النفور، كما أن هناك من تسبب الخجل أو الغضب فهي تستخدم لإثارة الانفعال في الإنسان فتجذب انتباهه وتقوده نحو سلوك معين (الصحن، ص62)، فألفاظ الشعار والنصوص المكتوبة المرافقة للصورة يجب أن تكون منتقاة إيحائية، مركزة في بضع كلمات لتحقيق الهدف المرجو منها. ويكون هذا الانتقاء بإتباع أربعة مراحل أساسية حددها "روسي هجمان" والتي يمكن اعتبارها كخطوات لتصميم الشعار وصياغته النهائية (هجمان، مرجع سبق ذكره، ص166):

1. تحديد التغيير الذي سيحدث له الأثر المطلوب في سلوك المتلقي.
2. تحديد الفكرة لإنتاج صورة ذهنية (image mentale) تجسد تغييرا في السلوك.
3. تفتيت تلك الفكرة إلى أجزاء يتم تحديدها برموز اصطلاحية، يستطيع استخدامها لتكوين عبارات.
4. تنظيم تلك الرموز في سلسلة يربطها بواسطة القواعد والمؤشرات النحوية والتي ستمكن المتلقي من إعادة تركيب الفكرة الأصلية المراد توصيلها عبر الشعار.

وظائف الرسالة اللسانية: تؤدي الرسالة اللسانية عدة وظائف نذكر منها:

1-وظيفة التوجيه Fonction d'orientation: الصورة ليست واضحة لأنها متعددة المعاني فهي لا تحمل معنى محدد، لكن النص المرفق أو الشعار يوجه المستقبل نحو معنى معين، مرغوب من طرف المعلن.

2-وظيفة الترسيخ Fonction d'encrage: الترسيخ كما يقول "بارث" Roland barth هو نوع من التلاعب المتبادل بين الصورة والنص مهمته توجيه القارئ نحو مدلولات خاصة بالصورة وذلك لتثبيت سلسلة المعاني الطائفة.

3-وظيفة المناوبة: Fonction de relais تظهر هذه الوظيفة عندما تعجز الصورة عن أداء الشروحات اللازمة أو حينما يحدث إفراطا حسيا في النظرة، فيأتي دور الرسالة اللسانية للحد من المعاني التعيينية وذلك بالإنابة عنها وتتحقق هذه الوظيفة في الصور المتحركة (lard، Op.Cit. p22).

اللغة السينمائية

ALTRALANG Journal
Volume 05 Issue 01 / June 2023

لقد بدأت السينما في استخدام الصور للاتصال الجماهيري ومن ثم تم تطويرها من خلال إضافة الكلمات المطبوعة، وبعد ذلك دخول الصوت والمؤثرات المرئية والصوتية عليها، ومع بداية قيام المجتمع الصناعي وظهور فترات أوقات الفراغ لدى بعض شرائح المجتمع الصناعي ترتب على ذلك ظهور وانتشار وسائل جديدة للتسلية غير الصحف والمجلات والكتب، وواكب ذلك الاتساع والعمق في الاختراعات بجميع المجالات منها تركيز بعض المخترعين على وسائل في كيفية شغل أوقات الفراغ حيث ظهرت أول آلة لعرض الصور الثابتة سميت السينماتوغراف (CINÉMATOGRAPHE) لعرض تلك الصور عليها بسرعة كبيرة بحيث تظهر على شاشة كبيرة وكأنها متحركة ، وبذلك ظهرت الأفلام السينمائية الصامتة وبقيت لفترة طويلة ومن ثم تحولت إلى سينما ناطقة حيث توالت بعدها التطورات السريعة لصناعة السينما وعرضت الأفلام بأنواعها الكوميدية والكوميديا الدرامية والكوميديا الموسيقية وأفلام المغامرات والرسوم المتحركة ...إلخ.

تُعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، شديدة التأثير على الجمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعات من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاماً سينمائيا. والفيلم مبدئياً صور الأشياء التي تتحول إلى لغة، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص ومختلف طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى؛ ومن هنا تأتي السينما بالضّبط من حيث إيحائها وإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد التي تحوي في ذاتها إبداع وواقع مجزأ وهي أيضا محتواة داخل العمل الإبداعي الفني (قدور، مرجع سبق ذكره، ص ص252،251).

1.1. تعريف اللغة السينمائية

يقول المؤرخ والناقد جان ميتري (Jean Mitry) في كتابه جمال وسيكولوجيا السينما: بأن السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها للآراء وتحويلها، وهذه اللغة ترتكز أساسا على الصورة (الفيلم هو أولاً صورة) وعلى تعاقب الصور بمعنى أن الصور حسب النوع الحكائي المختار في شكل نظام "دلائل ورموز" أي في شكل لقطات ومتتاليات. كما أن هذه اللغة تختلف عن اللسان البشري لأنها لا تستمد دلالتها من صور Figure مجرد اعتباطية Arbitraires ولكن من خلال إعادة إنتاج الشبه Analogie البصري والصوتي.

يرى (الكاتب أيزنشتاينEisenstein) أن اللغة السينمائية: هي وقف على الأفلام الحكائية التي تريد أن تحكي قصصاً، فتكون اللغة الفيلمية حينئذ حددت بالقصة أولا وبالحكاية (ابراقن، 1997، ص205)narrative والسينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب (moyen de converser) قادرة على الوصول إلى كل مكان؛ أما (أبل كانس) الذي يضع السينما في اللغة اللفظية (verbal) البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية فإنه يسمي السينما: بلغة الصور التي وإن لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة (نفسه، ص204). في سياق آخر يرى السيميولوجي كريستيان ماتز Christien Metz أن اللغة السينمائية: لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، نوعان منهم يؤلفان شريط الصور (Bande Image) وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنوع أخرى تمثل شريط الصوت (Bande-son) وهي الصوت الشبهي (Son analogique) أوالأيقونية (Iconique) كالضجيج والصوت المنطوق (Son plonique)، صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي (نفسه ا.، ص185) ، و تمتاز اللغة السينمائية بتعاقب صور تكون بطريقة خطية متسلسلة وهذا ما يولد أو يخلق لدى المشاهد الإحساس بالاستمرارية، لدرجة أنه لا يمكن إدراك بوجود وحدات متقاطعة ومميزة، وتستمد قيمتها على غرار الوحدات اللغوية من خلال حضورها أو غيابها، وهذه الوحدات المميزة تسمى باللقطات في السينما؛ كما تمتاز اللغة السينمائية بعلاقة شبهة بين الدال والمدلول فحسب النظرية السوسورية تكون العلاقة الموجودة بين الدال (تعبير صوتي) والمدلول (المضمون) اعتباطية، أي مجرد اتفاق عرفي لكن الأمر يختلف بالنسبة للغة السينمائية فالصور المتحركة والأصوات المسجلة كالضجيج يعد بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع، فكل دال من الدوال معللا (Motivé) بنسب متفاوتة، بفضل وجود علاقة شهيه تجعل كل دال بصري صوتي مرتبط بمدلوله (الواقع)(Michel, 1982, p266) علماً أن درجة التعليل والتشابه بين الدال والمدلول في السيميولوجيا تسمى بدرجة الأيقونية Degré de l'iconicité.

2.1. خصائص اللغة السينمائية

تستعمل السينما في خطابها عدداً كبيرا من الدلائل التي تأخذها من الواقع، أي تستعمل أشكال خاصة بها ولا توجد عند غيرها، وتستعين بأصناف دلالية أخرى ومدونات ثقافية أخرى ومن الحياة الاجتماعية، وهذه الدلائل المستوردة لا تأخذ قيمتها الإيديولوجية والدلالية في الفيلم إلاّ من خلال العلاقة التي تقُوم فيما بينهما، ومن خلال الدلائل والأشكال الأخرى المستوردة، إلى جانب الأشكال السينمائية الخاصة التي تحمل معاني متعددة؛ فكل من الأشكال والمعاني المستوردة التي تولد من الأشكال السينمائية الخاصة هي معاني فيلمية وهذه المعاني التي تُشكل محتوى اللغة السينمائية وتمتاز بخصائص رئيسية وهي ملامح حسية تتعرف من خلاله على الصورة بمعناها الذي تحدده وظيفتها الدلالية والميكانيكية وتتمثل فيما يلي :

- الأيقونية (Iconicité): وتشير إلى علاقة دالة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها.

- النسخ الميكانيكي (Duplication mécanique) الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

- التعددية(Multiplicité) اللغة السينمائية تتكون من عدة صور فوتوغرافيات وهي متنوعة ومختلفة.

- الحركية (Mobilité) وهي ميزة أساسية ورئيسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لأخر(Odin, 1990,pp32,34) .

3.1.عناصر اللغة السينمائية

تتكون اللغة السينمائية من أوضاع خاصة وتتمثل في (سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا، تقنيات السينما والتي بدورها تشمل كل من السيناريو، المونتاج، الحوار.... الخ) كما تتكون اللغة السينمائية من أوضاع غير خاصة وتتمثل في (الشخصيات، الديكور، الموسيقى، الصوت، الإضاءة).

1.الأوضاع الخاصة وتشمل ما يلي:

سلم (أنواع) اللقطات: تنقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع متميزة هي:

- اللقطة العامة :plan général هي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله وتعطي انطباعا عاماً على موضوع معين (يخلف، ص95).

- لقطة الجزء الكبير أو اللقطة الجامعة الجزء (plan du grand ensemble) : هي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان، زمان، جوّ الشخصيات، ظروف عامة) كالتركيز على منظر واحد من منظر مدينة ما.

- لقطة الجزء الصغيرplan du petite ensemble: تسمى أيضا لقطة الوضعية (plan de situation) وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة مثلاً.

- لقطة متوسطة plan moyen: وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر (Eisenstein) أيزنشتاين هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين.

-لقطة أمريكية plan Américain : هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله.

- لقطة مقربة planrapproché: هي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورها إلى نوعين:

- لقطة مقربة حتى الخصر أو لقطة نصف مقربة plan demi rapproché: وهي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام.

- لقطة مقربة حتى الصدر plan rapproché poitrine: وهي التي تبين الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر.

- لقطة قريبة gros plan: وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي (نفسه ا.، ص96).

- لقطة قريبة جدا très grand plan : هي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من جسم الممثل (العين، الشفاه اليد....الخ) أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة (خبر في الجريدة، رقم من أرقام الساعة...الخ) وتسمى هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما – لقطة مضافة – insert، لما تضيفه من قيمة درامية بسيكولوجياً تزيد من بعد وعمق التشويق في السينما ؛ ومثلما تختلف اللقطات المنسوبة إلى الديكور أو الشخصية في جوانبها التقنية فهي تختلف أيضا في أبعادها الدرامية وكنتيجة لذلك صنفت اللقطات السابقة ضمن ثلاثة أنواع وهي: وصفية، حكائية وسيكولوجية، و يمكن القول أن سلم تصنيف اللقطات هذا لا ينطبق وفي كل الأحوال على أي نوع من اللقطات، وإنما هو يخص فقط اللقطات التي تلتقط بواسطة كاميرا ثابتة لا تشهد أي حركة يدوية أو ميكانيكية بصرية، أما إذا كانت الكاميرا متحركة فالأمر يختلف في هذه الحالة ويصبح مندرج في إطار عنصر تعبيري آخر من السينما وهو:

زوايا التصوير (زوايا التقاط الصور ودلالتها): تستطيع الكاميرا نظراً لقابليتها للحركة تصوير أي لقطة من الديكور من خلال عدة زوايا متباينة ومن بين أهم الزوايا المستخدمة في المجال السينمائي والتلفزيون نذكر:

- الزاوية العادية: angle normal : هي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره وهذا دون أن يعلو أحدهما على الأخر، أي أن تكون كلاهما في مستوى واحد، وهذه خدمة لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثائقية (يخلف، خصوصية الاشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي، ص ص 100،97).

- الزاوية الغطسية: angle plongée: هي الزاوية التي تعلُو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقلص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه، ومن دلالات هذه الزاوية نذكر منها الإيحاء بفكرة التبعية (dépendance) أي خضوع الشخصية لموقف درامي معين وخلق الإحساس بالهيمنة، الاحتقار، والسحق (écrasement) التصوير من الأعلى لمنظر من واقع حياة السجناء مثلا؛ كما لها قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.

- الزاوية التصاعدية: angle contre plongée: هي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ويثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة،الخ (نفسه ، ص100).

- المجال والمجال المقابل:champ contre champ : هي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي (ligne imaginaire) وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى(position extrême) دون تعدي الجانب الأخر للخط.

حركات الكاميرا:les mouvements de camera

- البانوراما: panorama: حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها(يوسف، 2001، ص145).

وهناك نوعين للبانوراما وهما:

بانوراما أفقية panorama horizontal : تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقياً من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة 180° أو بطريقة دائرية تعادل نسبة 360° وبصفة عامة تستخدم البانوراما الأفقية على خط 180° من اليمين إلى اليسار والعكس لأغراض نذكر منها : الاكتشاف أو الوصف التدريجي للفضاء الفيلمي و تقوية القلق لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تُمَاطِل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى، ثم التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي vide tragique من خلال الوصف التدريجي مثل وصف جدران غرفة ما (ابراقن، مرجع سبق ذكره، ص199).

بانوراما عمودية panorama vertical : تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا الوصف وإبراز صفات القلق، الشك، التردّد، أو التشويق وإبراز الشخصية من خلال حركة مستترة من الأرجل إلى الوجه(Ferro, 1979, p122) ؛ وتقوم أيضا بالوظائف التالية:

- الوظيفة الوصفية لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا.

- الوظيفة الحكائية narratif بإقامة ربط أو علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الأخر مثل البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين، والمساهمة في خلق القلق؛ لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل (بكل قامته) تبدأ بإبراز الأحذية، فالأرجل، الصدر، حتى تنتهي بالوجه، وهو التدرّج الذي ينتج عنه الإحساس بالقلق (ابراقن ج.، مرجع سبق ذكره، ص199).

- التنقلtravelling: يقصد به أن الكاميرا تتنقل وتتحرك في مسار معين، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة(Marc Ferro, p122 ، والتنقل يكون أماميا تقريب الديكور أو خلفيا إبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحبا l'accompagnement أو دائرياً أو بصرياً optique أي الزوم zoom، فضلاً عن التنقل البانورامي .travelling panoramique

أنواع التنقل: يعني التنقل أن تتحرك الكاميرا في كل اتجاه وتصور من كل الزوايا، فهذا يعني أيضا أن هناك عدة أنواع من التنقل تختلف بإخلاف محور عدسة الكاميرا وباختلاف اتجاه سيرها ومن أنواعه:

التنقل الخلفي: Travelling arrière: تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركة الفضاء لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحساس بالعزلة والعجز واليأس والانفصال المعنوي.. الخ.

التنقل الأمامي :Travelling avant : يَحْدُثُ هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئاً من الديكور بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذلك الديكور.

التنقل الجانبي :Travelling latéral يعرف أيضا بالتنقل المصاحب Travelling d'accompagnement، فهو يلازم الشخصية في كل تحركاتها وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير.

التنقل العمودي Travelling vertical : هي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة Grue ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع صعود أو نزول الأدراج (يخلف، خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، ص ص 102،103).

التنقل البصري (zoom) Travelling optique : التنقل البصري هو عدسة خاصة ذات بؤر "Focales" متغيرة تسمح بتغير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك يمكن القول أن هذا النوع من التنقل هو مجرد بانوراما، لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة وقد صنف ضّمن التنقل التقليدي لعدة اعتبارات نذكر منها

- الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرج.

- الارتباط بحركتين إحداهما أمامية Zoom avant والأخرى خلفية وهما حركتان تعادلان التنقل الأمامي والخلفي؛ واعتماد الزوم كخدمة سينمائية الغرض منها التعجيل أو التأخير من حركة الشخصية أو الشيء الذي يقترب من الكاميرا أو يبتعد عنها.

التنقل البانورامي :Travelling panoramique هو الشكل الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين التقنيين: البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية(مأساوية) عميقة أو تصوير موقف درامي غامض (نفسه ، ص103).

2. الأوضاع غير الخاصة: هناك أوضاع أخرى في الصورة الفيلمية غير خاصة بها لوحدها فقط وتتمثل فيما يلي:

- الشخصيات: تعمل الشخصيات على خلق الصراع الذي ينمي العمل ويزيد من حركاته وتفاعله ومن ثم يخلق التشويق، فالشخصيات هي العمود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني ؛وميول الشخصيات واتجاهاتها هي التي تكون محض تصادم مع ميول واتجاهات أخرى وهذا التصادم يُولد الصراع كما هو معروف ويصنع الحبكة والتأزم، وصولاً للذرّوة التي دائما ما تكون محض اهتمام المشاهد، كما أن الشخصيات تلعب دوراً هاماً في توصيل المعلومات للمشاهد من خلال ما تطلقه من حوار (يخلف، خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، ص16)، وما تتبناه من أفكار وما تقوم به من حركات حيث يتم اختيار الممثل الرئيسي وفقاً لمظهره الفيزيائي والنفسي، فكل واحد منهم ينبغي أن يظهر كشخص فريد من نوعه غير قابل للتقليد أو الاستبدال ويعتبر كاتب السيناريو أول من يرسم معالم الشخصية الرئيسية بدلالة واضحة؛ ويمكن تحديد الشخصية الرئيسية بعدد ومدة اللقطات التي يظهر فيها، أي حصة الحوار التي أسندت لهذه الشخصية. وتعد الشخصية

الرئيسية محور كل الفيلم، فكل تصرفات وأفعال الممثلين الآخرين تصبُ في اتجاه الشخصية، تتبع الكاميرا تحركاتها بالتفصيل وبالتالي فإن حركة القصة (الفيلم) تقترن بحركة البطل (نفسه ، ص36) ، لكن في حالة وجود شخصية أو عدة شخصيات تلعب دوراً هاما داخل الفيلم الواحد، يقوم كاتب السيناريو بإعطاء أهمية تفوق نوعاً ما الدور الثاني، بمعنى تركيز الكاميرا حول تحركات الشخصية التي تؤدي دور أكثر أهمية من دور الشخصية الأخرى، يتعلق هذا الأمر بتحديد من يلعب الدور الأول ثم التدرج في باقي الأدوار وفقاً للأهمية المعطاة لهم داخل الفيلم، و يرى مارك فييني (Mark Vennet) أن شخصية الفيلم تقع دائما بين الفاعل (Auteur) والممثل(Acteur)، ووضوح هذه الفكرة تمر من خلال الحديث عن النموذج الفاعل لقريماس (Grimas)، حيث يعتبر الممثلين عبارة عن كيان يجسد ردود أفعال إنسانية يشار إليها بأسماء وأشياء معينة وتتميز بخصائص متعددة، ويرتبط الممثل بالدور الموضوعي الذي يؤديه داخل النص الفيلمي ووفقا لدور الممثل يقترح قريماس تصنيفا أو توزيعا للفواعل والوظائف، أي تصنيف يقوم على ما يؤديه الممثلون من ادوار داخل النص، وحدود وظائف الممثلون داخل السرد الفيلمي بـ ستة وظائف، وتتمثل في (حارث، 1999، ص ص 39-38):11

المرسل- المرسل إليه- الفاعل- الموضوع- المساعد- المعارض.

- الديكور Le décor : يعد الديكور عنصراً هاماً في عملية الإبداع السينمائي، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكن دائمة الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي الاجتماعي المناسب و الملائم، وباختلاف الأنواع السينمائية من أفلام بوليسية، مغامرات وتختلف الديكورات في جوهرها، قد تكون مفرحة أو حزينة أو مخيفة، وهذه المسألة تبقى إبداعية وتتعلق بإحساس مصمّم الديكور ومواهبه الشخصية التي تسمح بتكييف أسلوبه مع وجهة نظر مخرج الفيلم؛ وبالتالي فإن الديكور يظهر وجود السرد L'ATMOSPHERE DU RICITS لأن كل لقطة تحمل دلالة موافقة للإطار الذي وضعت فيه الصورة، كما تُوجد ديكورات تملك في حد ذاتها قوة درامية مثل الأماكن المنعزلة، الجزر العالية، أو استخدام عناصر طبيعية لزيادة البعد الدرامي وتقوية الجو العام للسرد الفيلمي (نفسه ا.، ص ص 41-40)؛ ويعتبر الديكور كل الوسائل الهندسية والزخرفة والحرفية التي تساعد في إقامة المناظر داخل الاستوديوهات أو خارجها، كما يمكن أن يكون الديكور الخارجي أو الداخلي حقيقي خاصة وأنه يساعد في خلق الجو الطبيعي والسيكولوجي ويستطيع الإيحاء بمعاني كثيرة .

- الإضاءة l'éclairage : الإضاءة هي عنصر فني ودرامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء (يخلف، خصوصية الاشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي، ص141)، والأجسام الصغيرة مثلاً يمكن أن تجذُبَ الانتباه إذا توافرت لها إضاءة أعلى وألوان أنّصع من ألوان الأجسام المحيطة بها، كذلك يمكن للإضاءة أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المظلة إلى المناطق المضيئة، ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجوّ المعنوي محسوسا؛ وتفيد الإضاءة في خلق الإحساس بالعمق المكاني وفي خلق جوّ انفعالي .

من هنا نرى أن استخدام الإضاءة له دور مهم في خلق الجو العام أي الحالة المزاجية أو التأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان...الخ، أي أنه يمكن جعل الإضاءة عاملاً مهما للتأثير السيكولوجي في المتفرج (المالك، 2001، ص ص 48-47) ؛ لا تقتصر وظيفة الإضاءة على مجرد توفير النور المناسب لالتقاط الصورة فقط، بل أن من وظيفتها أيضا تحديد الزمن الذي تجري فيه الأحداث، وربما لا يدرك المشاهد التغيير على مستوى الإضاءة لكنه لابد أن يشعر به، لأنه من غير الممكن أن يجرى حدثا في نفس اللحظة التي جرى فيها الحدث في نفس المكان (حارث، مرجع سبق ذكره، ص42).

- الموسيقى: تعرف الموسيقى سيميولوجياً بأنها ذلك النسيج الصوتي(TEXTURE SONORE) الذي تنظم وحداته على محور زمني، وبهذا تستقى الموسيقى دلالتها من تناغم إيقاعاتها (يخلف، خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، ص142) على العموم، تستخدم الموسيقى في الأفلام لملء فترات الصمت المصاحبة للصورة أو التعبير عن حالة نفسية أو تأزم في الموقف الدرامي، كما تستعمل كقيمة إيقاعية أو لأغراض حسية (يوسف، مرجع سبق ذكره، ص28). وتساعد الصورة في تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية وتجميل

الحكاية وتجعلها واضحة ومنطقية وشاعرية أيضا. فالموسيقى تكون أيضاُ مصاحبة للصورة وزخرفتها، بإحداث توازن حسي للمتفرج، ولها دور تأثيري سيكولوجي.

- الصوت : يمتلك الصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو العام للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية، فوضع مؤثر صوتي في المشهد يخلق جواً عاماً عن وضع الأحداث المصورة وكذلك باستخدام الموسيقى لوحدة الصوت، يمكن أن تكون مثيرة للأعصاب تماما خصوصا في مشاهد التوقيع، أما الأصوات ذات الذبذبة الواطئة فتكون لتجسيد معنى المشهد، وتوحي بالقلق والغموض، كما أن للإيقاع المؤثر في ازدياد التوتر فهو يؤدي دوراً في تدعيم الإحساس العاطفي والمؤثر الصوتي له وظائف تصويرية في تصوير المكان والحدث؛ ويمكن أن يكون رمزا يستخدمه المخرج في العمل الدرامي (ذكره، ص ص 55-54)، كما يساهم الصوت والضجيج في الرفع من مصداقية الحدث المصور، ويضفي عليه أبعاداً درامية هامة وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية، بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي، وبالرغم من أهمية الضجيج، إلا أنه (كريستيان ماتز) Christien Metz يرى أنه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة مثل صوت الخطوط وبعض الإشارات (حارث، مرجع سبق ذكره، ص43).

دوائر التحليل الفيلمي

أولا: دائرة التحليل النصي

ولد مفهوم التحليل النصي ليضع حدا للأخطار التي تحدق بالتحليل الفيلمي من جراء الكم الكبير من الأدوات المستخدمة في التحليل، ويؤكد جاك أومون (J. aumont) على أن اهمية التحليل النصي تنبع من الآتي:

يطرح التحليل النصي وخاصة مدلول النص سؤال "وحدة العمل وتحليله "(Marie, 1976, p54)، ويرتبط مفهوم التحليل النصي بمفهوم آخر من الأهمية بمكان وهو مفهوم: البنيوية وفيما يلي لمحة عن وجه التقابل بين المفهومين: البنيوية والتحليل النصي.

انتهت كلمة البنيوية في الستينات لتدل على كل ما هو ثقافي ... لذلك دخلت نظريات الفيلم وتحليله باعتبارها ثقافة ضمن مجال اختصاص البنيويين، وكان اهتمام البنيويين منصبا على الأفلام السينمائية انطلاقا من مدلول البنية في حد ذاتها والتي تبحث في البنية الكامنة للإنتاج المعين بغرض تفسير شكله الظاهر ولعل المفكر البنيوي الشهير "كلود ليفي ستروس c .levis trausse" يعد أول من انتبه إلى أهمية دراسة البنى الداخلية للأعمال الإبداعية ، وخاصة بدراساته حول الأساطير التي كانت إلى وقت قريب تعتبر أعمالا اعتباطية ولكنها حسب المفكر البنيوي ذات دلالات عميقة، و ينطبق التحليل البنيوي على كل الإنتاجات الهامة ذات المعنى ، من الأسطورة إلى الشعور، مرورا بالإنتاجات المتصفة بالمحدودية والمزيد من التعريف التاريخي التي هي الأعمال الإبداعية الادبية والفنية (الأفلام مثلا)، والتحليل النصي للفيلم يشتق حسب "ليفي ستروس"، دون ادنى شك من التحليل البنيوي(rausse, p25) .

الفيلم السينمائي باعتباره نصا إذا نظرنا إلى الفيلم السينمائي باعتباره نصا إبداعيا مؤلفا فإننا نقف على جملة من الأمور المهمة في التحليل، يستعير التحليل الفيلمي من علم الدلالات البنيوية المفاهيم الأساسية التالية:

النص الفيلمي، المنظومة النصية، الشيفرة الفيلمية.

النص الفيلمي هو كل مركب من مجموع رموز ودلالات اللغة السينمائية، ويتميز بكونه يعبر عن " وحدة الخطاب " في الفيلم.

المنظومة النصية الفيلمية الخاصة بكل نص تدل على نموذج لبنية هذا البيان الفيلمي.

الشيفرة في الفيلم السينمائي هي منظومة العلاقات والفروق وهي أعم من المنظومة النصية، وتمتاز الشيفرة الفيلمية ضمن التحليل الفيلمي النصي بأهمية متعاظمة، فالتسليم بوجود رموز وشيفرات داخل الفيلم هو من أهم الأسس التي يبني عليها المحلل السينمائي تحليله , .J Marie) .Op, Cit,p70)

خاتمة

إن اللغة السينمائية بخصائصها الفنية المركبة وغايتها التواصلية الخالصة نجحت في رصد الواقع ونقل الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، وتصوير أكثر الأفكار تعقيدا وتقديمها للجمهور في صور فنية مبدعة ومميزة، حيث اعتبر الكثير من الباحثين بأن النقاش حول اللغة السينمائية في بداياته الأولى تمحور آليا حول في مفهوم اللغة في حد ذاته وهو ما ظهر في أغلب الدراسات الأكاديمية حول اللغة السينمائية في منظورها اللساني، غير أن تطور البحوث في بعدها السيميولوجي حول اللغة السينمائية، مميزاتها وخصائصها وعناصرها الفنية أفضت إلى نتيجة مفادها بأنها نسقا فنيا خاصا ومميزا يختلف عن اللغة اللفظية في التركيب والدلالة رغم اشتراكهما في تحقيق هدف التواصل، إذ نهدف اللغة السينمائية زيادة على ذلك على عرض الواقع في قالب فني تجتمع فيه العديد من العناصر الفنية المركبة وترتكز على شفرات خاصة بالتعبير السينمائي.

المراجع

- ʻAbd al-Bāsiṭ Salmān al-Mālik (2001), al-tashwīq (Ruʼyā al-ikhrāj fī al-dirāmā al-sīnimāʼīyah wa-al-tilīfizyūn), al-Dār al-Thaqāfīyah lil-Nashr, (D. M. N).
- ʻAbd Allāh Thānī Qaddūr, sīmiyāʼīyah al-Ṣūrah, Mughāmarat sīnimāʼīyah fī ashhar alʼrsālyāt al-baṣarīyah fī al-ʻālam.
- ʻAqīl Mahdī Yūsuf (2001), Jādhibīyah al-Ṣūrah al-sīnimāʼīyah dirāsah fī Jamālīyāt al-sīnimā, Dār al-Kitāb al-jadīd al-Muttaḥidah, Bayrūt.
- Bayār awlyrān (2005), al-lughah wa-al-numūw al-ʻaqlī, tarjamat : Maḥmūd Ibrāhīm, Miṣr, al-Dār al-Miṣrīyah al-Jāmiʻīyah.
- Claude Levi-Strausse (1962)، la pensée sauvage, paris, plon.
- Fāyizah Yakhlif, Khuṣūṣīyat al-ishhār al-tilifizyūnī al-Jazāʼirī fī ẓill al-infitāḥ al-iqtiṣādī.
- Ferdinand de Saussure (1972)، Coure de linguistique générale، genéve 1915, notes rassemblées par : C Bally et Sechéhaye، Payot، Collection études et document، Paris.
- Ḥūrīyah Ḥārith (1999), alʼydywlwjyā fī al-fīlm al-tārīkhī, taḥlīl symywlwjy lfylm Maʻrakat al-Jazāʼir, Mudhakkirah li-nayl shahādat al-mājistīr fī ʻulūm al-Iʻlām wa-al-Ittiṣāl, al-Jazāʼir.
- Ivyn Michel (1982), Le cinéma et ses techniques، nouvelle édition technique européennes ،Paris.
- J. AUMONT-M. MARIE. OP,CIT, p 70.
- Jūrj sādwl (1997), tarjamat Maḥmūd ibrāqn, al-ʻAnāṣir al-dāllah lil-lughah al-sīnimāʼīyah, Ḥawlīyāt Jāmiʻat al-Jazāʼir, al-ʻadad 10.
- Marc Ferro (1979)، Analyse de film، analyse de société ،6éme édition classiques hachette، Paris.
- Marle Claude Vettraino Sou lard (1993)، Live une image، analyse de contenu in conique (Paris : Ed Armand Colin).
- Michel Marie، (1976)،Lecture du film,Paris, Albatros.
- Min Muḥāḍarāt al-Ustādh Maḥmūd abrāqn (2005/2006), Waḥdat al-Sīmiyūlūjīyā al-ʻĀmmah, al-Sunnah al-thālithah, Jāmiʻat al-Jazāʼir Qism al-Iʻlām wa-al-Ittiṣāl.
- Roger Odin (1990)، Cinéma et production de sens، édition Armand colin.
- Rūsī hjmān (2000), al-lughah wa-al-ḥayāh al-ṭabīʻīyah al-basharīyah, tarjamat : Dāwūd Ḥilmī, Aḥmad al-Sayyid, Ṭ1, ʻĀlam al-Kutub, al-Qāhirah.

ALTRALANG Journal
Volume 05 Issue 01 / June 2023

السير الذاتية للمؤلفين

- **جابري سارة**

الدكتورة جابري سارة أستاذة محاضرة بجامعة عباس لغرور في قسم علوم الإعلام والاتصال، عضو مخبر البحث في دراسات الاعلام والمجتمع وعضو في مشروع بحث حول الاتصال الاستراتيجي وتكنولوجيا الاعلام والاتصال الحديثة في المؤسسة الاقتصادية، لديها عدة مقالات منشورة في مجلات علمية محكمة وطنية ودولية شاركت بالعديد من الملتقيات الوطنية والدولية داخل الجزائر وخارجها.

- **جفال إيمان**

الدكتورة جفال إيمان عضو مخبر البحث في دراسات الاعلام والمجتمع وعضو في مشروع بحث حول الاتصال المؤسساتي في قطاع التعليم العالي ، لديها عدة مقالات منشورة في مجلات علمية محكمة وطنية ودولية شاركت بالعديد من الملتقيات الوطنية والدولية داخل الجزائر وخارجها، تشغل حاليا منصب رئيسة مصلحة التوجيه والإعلام بجامعة العربي التبسي- تبسة-

- **بلخيري رضوان**

الأستاذ الدكتور رضوان بلخيري أستاذ تعليم عالي بجامعة العربي التبسي، مدير مخبر البحث في دراسات الإعلام والمجتمع ورئيس مشروع بحث حول الاتصال المؤسساتي في قطاع التعليم العالي، له عدة مقالات منشورة في مجلات علمية محكمة، شارك في العديد من الملتقيات الوطنية والدولية داخل الجزائر وخارجها يشغل حاليا أستاذ في علوم الإعلام والاتصال ومستشار مكلف بالإعلام لدى جامعة العربي التبسي-تبسة-.