مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي
ISSN 1112-9255
العدد التاسع – جوان 2018

.OEB Univ. Publish. Co

# سيميولوجيا السينما واللغة السينمائية

# Cinematography and cinematic language

**د. عادل صيد، جامعة أم البواقي، الجزائر**
**firsr.adel@gmail.com**

**تاريخ التسليم:(2018/04/21)، تاريخ التقييم:(2018/05/19)،تاريخ القبول:(2018/05/31)**

ملخص :

تعتبر البنيوية Structuralism المهد الحقيقي لولادة سيميولوجيا السينما بالمفهوم الذي نتواضع عليه اليوم، حيث تمكنت هذه النظرية في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي من إدخال قوة علمية جديدة إلى النّقد السّينمائي، من أجل توفير تحليل أكثر تنظيماً للأفلام السّينمائيّة (لوي دي جانتي،1993، ص42)، وتعود الجذور التاريخية الأولى لهذه الحركة العلمية الرائدة التي غيرت واقع الفكر الإنساني المعاصر إلى عالم اللسانيات السويسري فرديناند دي سوسير (1857–1913)،الذّي كانت له محاولات عديدة من أجل بناء نظريّات لغوية جادّة، رغم أن أعماله لم تر النّور إلا بعد وفاته، ونشر أفكاره من قبل تلامذته، ورغم أنّ دي سوسير نفسه لم يستخدم مصطلح "بنية" بل كلمتي "نسق" أو "نظام"، إلا أنّ الفضل الأكبر كان له في ترسيخ البنيوية، خاصة "البنيوية اللغوية(زكريا إبراهيم،1990، ص41)

**الكلمات المفتاحية:** سيميولوجيا السينما، البنيوية اللغوية،النسق اللغوي، الصورة الفيلمية

**Abstract :**

Structuralism is the real cradle of the semiautomatic generation of cinema in today's humble sense. At the end of the 1960s and early 1970s, this theory introduced a new scientific force into cinematic criticism to provide a more structured analysis of filmmaking, The first historical movement of this pioneering scientific movement that changed the reality of modern human thought to the world of Swiss linguistics Ferdinand de Susser (1857-1913), who had many attempts to build serious linguistic theories, although his works did not see the light until after his death, From Before his students, and although de Saussure himself did not use the term "structure" but rather "style" or "system", he was most credited with establishing structuralism, especially "linguistic structure

**Keywords**:Cinematic semiotics,structural language , linguistic format ,the film

**مقدمة:**

**1- الإرهاصات الأولى لولادة سيميولوجيا السينما:**

تعتبر البنيوية **Structuralism** المهد الحقيقي لولادة سيميولوجيا السينما بالمفهوم الذي نتواضع عليه اليوم، حيث تمكنت هذه النظرية في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي من إدخال قوة علمية جديدة إلى النّقد السّينمائي، من أجل توفير تحليل أكثر تنظيماً للأفلام السّينمائيّة (لوي دي جانتي، 1993، ص 42.)، وتعود الجذور التاريخية الأولى لهذه الحركة العلمية الرائدة التي غيرت واقع الفكر الإنساني المعاصر إلى عالم اللسانيات السويسري فرديناند دي سوسير **(1857-1913)**، الذّي كانت له محاولات عديدة من أجل بناء نظريّات لغوية جادّة، رغم أن أعماله لم تر النّور إلا بعد وفاته، ونشر أفكاره من قبل تلامذته، ورغم أنّ **دي سوسير** نفسه لم يستخدم مصطلح "بنية" بل كلمتي "نسق" أو "نظام"، إلا أنّ الفضل الأكبر كان له في ترسيخ البنيوية، خاصة "البنيوية اللغوية"( إبراهيم،1990، ص41).

لقد تحدث دي سوسير بدءا عن اللغة، محاولاً تحديد موضوعها كعلم، وفي مؤلفه الشهير "محاضرات في اللّسانيات العامّة"، "Cours de Linguistique Générale*(مجموعة من الدروس اللغوية التي ألقاها دي سوسير في جامعة جنيف)، بيَّن هذا المفكّر طبيعة العلامة اللّغوية، باعتبارها وحدة ثنائية، مكوّنة من الصور الصوتية وهي الدال Signifiant، والتمثل الذهني وهو المدلول Signifié، أماّ الدّال فيندرج تحت النظام المادي، لأنه عبارة عن أصوات وحركات وإيماءات... في حين أن المدلول يندرج تحت النظام الذهني إذ يتحدد على مستوى المضمون كفكرة أو معنى، لا كشيء أو موضوع (إبراهيم، 1990، ص42)، في حين فرق نفس العالم اللغوي بين ثلاثة مصطلحات أساسية، ولا تحتاج إلى تأمّل سابق(فرديناند دي سوسير، 1985، ص32.)، إنّها ظاهرة اجتماعية وإنسانية، وهي نظام اجتماعي Système مستقل عن الفرد، عكس الكلام (المصطلح الثاني)، والذي يعني التحقيق الفردي للغة (La parole) أو النشاط الصوتي الفردي، وقد اعتبر دي سوسير أن الكلام واللغة ليسا نفس الشيء.

ورغم هذه المحاولات الجريئة التي قدّمها دي سوسير، إلاّ أن البنيوية لم تتجلّى أفكارها إلاّ في فرنسا على يد عدد من المفكرين والباحثين البنيويين على اختلاف تخصصاتهم : أدب، نقد أدبي، ألسنية، أنتروبولوجيا، ابستيمولوجيا، رياضيات... وتجدر الإشارة هنا إلى دور الفرنسي كلود ليفي ستراوس، مؤسس النظرية البنيوية في العلوم الاجتماعية وأوّل من طبقها في ميدان الأنتروبولوجيا، في تحديد مفهوم البنية، حين اعتبرها نظاماً أو نسقاً، يتكون من عدد من العناصر، التّي لا يمكن تعيير الواحد فيها دون تغيير بقية العناصر(Levi, 1958, p 55).

كما لا نغفل الأعمال التي قدمها الفرنسي رولان بارت **Roland Barth** حين طبّق المنهج البنيوي في علم الاجتماع، وقد اعتمد على الأزياء كنموذج للتحليل السيميائي الذّي قام به، معتبراً أن الموضة ظاهرة تخضع لاكتشافات علم التاريخ المعاصر، وقد بيّن تاريخ الأزياء عبر فترات طويلة، أنّ هنالك بعض النماذج من الألبسة التي تمثّل حضارات بعينها كالعباءة الشرقية مثلاً، وهكذا فإنّ هذه لأزياء تعد نماذج لمجتمعاتها لها معان محددة ودلالات مليئة بالرّموز الموحية.

هذه التجربة البنيوية، والتي لا يتّسع المجال لذكر جميع ركائزها، ومدارسها، واتجاهاتها كان لها الأثر المباشر والقوي في التأسيس لما يعرف بسميويلوجيا السّينما، حيث أثّرت بشكل مباشر بداية من الستينيات على الدراسات السينمائية التي اتخذت من اللغة منذ ذلك الحين منطلقاً أساسياً لأغلبية مواضيعها، حيث اعتبرت السينما نظاماً دالاً يمكن دراسته كلغة قائمة بذاتها.

ويعتبر **كريستيان ميتز**، الشاب الطموح 'آنذاك من أبرز مؤسّسي سيميولوجيا السّينما، حيث سعى بداية من العام 1967 إلى وضع منهج واضح في هذا المجال وتطويره، وتطبيقه على الأفلام السّينمائية، إذ درس ترابط الشريط السينمائي وأحداثه، والخدع السينمائية التي قسّمها إلى ثلاثة مستويات: على مستوى الكاميرا (الصورة)، ثم على مستوى المشهد (أداء الممثلين)، وأخيراً على مستوى المونتاج (الأحمر،2010، ص109).

كان ميتز مدفوعاً بجاذبية الطرح البنيوي، متحمساً لتطبيق النموذج السويسري لدراسة الميكانيزمات التي يتمكن البشر من خلالها من تبادل مدلولات معينة، وقد دعا هذا الباحث منذ البداية إلى إعادة النظر في النظريات السينمائية التي كانت سائدة آنذاك، مؤكداً على أن السينما يمكن أن تكون موضوعاً لعلم جديد هو سيميولوجيا السّينما، وقد اعتبرها لغة، Language، ورمز (Code) لها أبعاد مختلفة: اجتماعية، نفسية، وسيميولوجية، كما اعتبر أنّ الصورة السّينمائية لها أبعاد تماثلية بسبب الخاصية الأساسية التي تتمتع بها وهي الحركة (Le mouvement).

إنّ الهدف الأساسي للتحليل الفيلمي عبر المقاربة السيميولوجية البنيوية –حسب ميتز– هو الدراسة العامة للخطاب الفيلمي كفضاء دال (Metz, 1971, P 13.).

**2- التمفصل المزدوج:Double articulations**

منذ أن بدأت المحاولات الأولى للبحث في موضوع السّينما واللغة، برزت إلى السّطح مسألة "التمفصل المزدوج"، وقبلها كلن العديد من الألسنيين قد تحدثوا عن اللغة الطبيعية باعتلارها الوحيدة من بين أشكال التخاطب المتعددة التي تتمتع بهذه الخاصية، وقد أكّد كل من مارتينيه أندري، وكلودليفي ستراوس، أن أي نظام تواصلي لا يتمتع بهذه الخاصية لا يمكن بأي حال من الأحوال عدّه لغة.

يشير مصطلح التمفصل المزدوج Le double articulations إلى أنّ اللّغة تتكون من وحدتين، الوحدة الأولى هي المرفيامت الوحدة الصوتية الصّغرى الدّالة، وتتفرع عنها هي الأخرى وحدات أصغر منها هي الفونيمات، أمّا وحدة التمفصل الثاني (المونيم) وهي وحدات صوتية دالة يمكن التعبير عنها كتابة بالحروف الأبجدية.

وقد كانت الإشكالية التي سيقت منذ بداية اشتغال علم سيميولوجيا السّينما تتعلق أساساً حول إمكانية جعل المضمون والشكل السّينمائي ذو دلالة؟ أو بعابرة أخرى كيف يمكن للصورة السّينمائية أن تحمل الدلالة، وعلى هذا الأساس اشتغل العديد من الباحثين في محاولات جادة من أجل مقاربة اللغة السّينمائية باللغة الطبيعية سيما فيما يتعلق بمسألة التمفصل المزدوج.

تاريخياً أبرزت الدّراسات تعدد وتناقض الآراء في هذا المجال بين حذرٍ متأنّ في القول بوجود هذه الخاصية في اللغة السينمائية، وبين حازمٍ صارمٍ في استحالة ذلك، ورأي ثالث يؤكد وجود هذه الخاصية، بل هناك من قال بثلاثة تمفصلات لا تمفصلين اثنين.

يعتبر الايطالي بيار باولو بازوليني Pasolini (1972) من أوائل الذين طرحوا فكرة التمفصل المزدوج في السّينما، محاولاً البحث فيما يشبه هذه الخاصية اللغوية في المجال السينمائي، انطلق بازوليني من فكرة أن الفيلم يحكي لغة الواقع المكتوبة، ويعرض الواقع عن طريق الواقع ذاته، {فالسينما بالنسبة إليه هي اللغة الواقع المكتوبة}، ومعتبراً أنّ السيميولوجيا هي العلم الوصفي للواقع، وعلى هذا الأساس فهي تتمتع بتمفصل مزدوج سيميوطيفي لا لساني، من خلاله تتمكن من عرض هذا الواقع.

وحسب بازوليني فإن الأشياء الواقعية التي تسهم في توين اللقطة تعتبر الوحدة الصغرى للغة السّينمائية، يطلق عليها مصطلح السّينمام Cinéme، وهو ما يقابله في اللغة الطبيعية الفونيم، ومجموع السّينمات التي تنظم في شكل وحدات أكبر عن طريق المونتاج بشكل ما يعرف بالمونيم ، وهو بهذا يطرح النقيض لمقولة كريستين ميتز حين قال أن السّينما لسان بدون لغة، إذ يؤكد على أن السّينما لغة، وتمتلك خاصية التمفصل المزدوج التي يمكن مقارنتها باللّغات الطبيعية، وذلك لسببين رئيسيين

1. دعا بازوليني إلى عدم تقديم مصطلح اللغة وحصره بين دواستي التمفصل المزدوج، والقبول بإمكانية وجود لغات لا تمتلك هذه الخاصية.

2. أكّد بازوليني على أن التمفصل المزدوج في السّينما لا يشبه بالضرورة التمفصل في اللغة الطبيعية.

ورغم أم بازوليني كان يدرك جيداً أن السينامات Les cinémes التي شبهها بالفونيمات في اللغة الطبيعية، تختلف في ذاتها عن الفونيمات التي تعتبر عدداً كبيرة نزعاً ما عكس السينمات التي لا

يمكن إحصاءها، ضف إلى ذلك أن السينام هو وحدة ليست خالية من المعنى مثل الفونيم، ورغم ذلك فإنّ هذه الاختلافات لم تكن لتهمّ بازوليني، لأن ما أراد البرهنة عليه هو أن لغة السّينما هي لغة الواقع المكتوبة، أو بعبارة أخرى هي الواقع نفسه(Odin, 1997, P 82).

شكّلت أطروحة بازوليني هذه محوراً جدلياً أثار العديد من الكتابات وردود الأفعال، وعلى رأس المفكرين الذين حاولوا دحض فكرته الفرنسي امبرتو داكو Umberro Eco، الذي يحتل مكناً خاصاً وغامضاً من هذا الإشكال فهو من جهة يتصدّى لمن يحاول إثبات خاصية التمفصل المزدوج في السّينما ويصف محاولاته بالدوغمائية والعبثية، ومن جهة أخرى يقرّ بوجود أنظمة متعددّة، وأخرى لا تخضع إطلاقاً لهذا التمفصل، أمّا السّينما فهي حسب رأيه تخضع لثلاثة تمفصلات لا اثنين.

ففي كتابة "البنية الغائبة" "La structure absente" الصادر العام 1968، والمعاد طبعه عدة مرات طور إيكو أطروحة التمفصلات الثلاثة الخاصة باللغة السّينمائية ( Aumont,1994, P 131)، وحسب التحليل الذي ساقه فإنّ الصورة السينمائية La figures التي تنتظم في شكل علامات أيقونية (أنف، عين، كرسي، طاولة...)، ثم تتركب هذه العلامات الأيقونية في شكل سيمات Des sèmes أيقونية (رجل أشقر ضخم يرتدي زيّاً فاتح اللون)، تنتظم هي الأخرى في شكل فوتوغرامات (في قسم ما معلّم يتحدث إلى تلامذته؟ هذين المستويين Le sème + La figure يشكلاّن التمفصل المزدوج في اللغة البصرية، ويمكن الوقوف عليهما في كل صورة لكن ما يضاف إليهما في السّينما هو التفصل الثالث "الكينام" "Le kinéme"(Odin, 1997, P.P 83.85)، {والكينام هو تمفصل خاص باللغة السينمائية فقط، فبعد أن تنتظم الفوتوغرامات في شكل لقطات، يلاحظ أن الشخصيات تقوم بتصرفات مختلفة، والكينام هو وحدات التصرفات أو الحركات الدالة}.

والذي يعني وحدات الحركات التي تقوم بها الشخصيات في الفيلم وهي وحدات صغرى دالة، والكينام هو وحدة خاصة بالسينما، أين تمتلك الكاميرا خاصية تقطيع حركات الشخصيات إلى "وحدات Discrètes"، والتي لا تمتلك أي معنى، إلا إذا انتظمت في شكل كينمورف، ولنعتبر مثلاً أنّنا بصدد تصوير شخص يقول عبارة "لا" من خلال تحريك رأسه في حركة جانبية إلى اليمين واليسار لتكوين المغزى "لا"، إن تقطيع هذه الحركات : حركة إلى اليمين، أخرى إلى اليسار، ثم إلى اليمين ثم إلى اليسار وهكذا كلّ واحدة من خذه العبارة نطلق عليها الكينام وهي لا تحمل دلالة العبارة "لا" Kinémorphe، Kinéme(Odin,1997,P85)

من الجانب الآخر رفض العديد من الباحثين والدّارسين الاعتراف بالسينما كلغة لا تخضع لمبدأ التمفصل المزدوج، وفي مقدّمة هؤلاء ميتز الذّي اعتبر أنّ اللغة السّينمائية لا تخضع لهذه القاعدة، لأن تمفصلاتها لا تقع على الدّال دون المدلول، لقوة وقرب العلاقة بينهما، فإذ أخذنا صورة لثلاث

قطط، وفصلنا أحدهما، فإنّنا سنجد أنفسنا أمام تقطيع للدّال والمدلول معاً، إنهما يرتبطان ارتباطاً وثيقاً ببعضهما، لدرجة أنّه لا يمكن الفصل بينهما.( Metz,1968, P66)

والمتتبع لأعمال ومؤلفات ميتز، يجد أنه انكب مطولاً في البحث عمّا إذا كانت السينما تمتلك نظاما يشبه اللغة الطبيعية، ففي مقاله "Cinéma, langue ou language"

(Metz, 1994.p150.)

أكّد على أن السّينما لسان "بدون لغة، للأسباب التالية:

الدلالة السينمائية Motivée، عكس الدليل اللّساني الاعتباطي، إنها Motivée، لأنّ الصورة السينمائية تماثلية لدرجة كبيرة.

1. لا تمتلك السّينما خاصية التمفصل المزدوج عكس اللغة الطبيعية التي يمكن تقطيعها إلى فونيمات (وحدات صوتية)، ومونيمات أو مورفيمات (وحدات المعنى)، وهو ما يستحيل حصوله إذا قطعنا الصورة السّينمائية، لأننا نكون بصدد تقطيع الدّال والمدلول معاً.

وأخيراً فإنّ اللقطة لا يمكن تشبيهها بأي حال من الأحوال بالكلمة، إنها أكثر من ذلك، إذ يمكن اعتبارها جملة أو Enoncé.

إنّ النتيجة لكلّ ما ذكر آنفاً، أنّ اللقطة كأصغر وحدة في السينما لا يمكن تشبيهها بالكلمة، ولا المشهد هو جملة، إن الكلمات في اللغة الطبيعية (ل. منطوقة) هي مصطلحات تواضعية (دوال) تنوب في اللغة عن مدلولاتها، عكس الصورة التي تدلّ في ذاتها على ما تمثله، إنّ علاقتها بالمدلول علاقة مباشرة، عكس الدّال والمدلول اللّسانيين، (الكلمة وظيفتها إحلال شيء مكان شيء، أمّا الصّورة، فهي علامة بصرية تتشابه فيها العلاقة بين الشّيء ومظهره، ويتطابق فيها الدّال مع المدلول.

إلى جانب هذين الرأيين يبرز رأي ثالث، يبدو أنّه رأي توافقي إذ يؤكّد أنصاره على السّينما لغة، مادامت تنقل إلى جانب الكلام معان محددة إلى المتلقي، لكنّها تختلف عن اللغة المنطوقة، في عدة جوانب ذكر بعضها آنفاً (التمفصل، العلاقة بين الدّال والمدلول...).

في كتابه "مدخل إلى علم جمال وعلم نفس السّينما} مؤجل (إلى مكان لاحق).

في كتابه "Cinéma et Production du sens"، يؤكد روجيه أودان هو الآخر على أنّ السّينما باعتبارها صوراً، وسواء كانت {منطوقة أو متحركة ثابتة} فإنها لا تمتلك تمفصلاً شبيهاً بالفونيمات (و. صوتية)

ليس فقط لأن الصورة ذات طبيعة مرئية، لا صوتية، ولكن أيضاً لأننا لا نجد على مستو الصورة مستوى متماثل مع الفونيمات، بمعنى تمفصلاً بين وحدات فارغة من المعنى ( Odin,1997, P65)، ضف إلى ذلك غياب التمفصل الثاني "المورفيم"، إذ لا تمتلك الصورة السّينمائية مجموعة

مختلفة من الوحدات يمكن....تشبيهها بالعلامات النحوية ثابتة وواضحة، فمثلاً لا توجد في الصّورة علامات الزّمن، الجمع ولا النّفي .

**التعيين والتضمين في السّينما** Dénotation et Connotation :

لا يرتبط ظهور مصطلحي التعيين والتضمين بظهور سيميولوجيا السّينما، بل تم توظيفهما قبل ذلك بوقت طويل، إذ يمكن القول أنّ هذين المصطلحين استمدّا أصلهما من علم المنطق، إذ ظهر جليّاً في أعمال ستيوارت ميل، وفراج وغيرهم من المنطقيين كما يمكن العثور على هذين المصطلحين لدى الانجليز، ففي الكتاب المعنون بـ "دلالة الدالة 1920" يؤكد المؤلفون على أن كل علامة تشتمل على دلالة تعيين ودلالة تضمينية في آن واحد (الأحمر،2010، ص200).

ويرى أودان Odni، أنّ هذه الثنائية لم تدخل إلى علم اللّسانيات إلا على يد ليونارد بلومفيد Léonard Bloomfield عام 1933، وهو أح رواد البنيوية ( Odin,1997, P 112) ، في حين يعتبر الدانماركي هالمسلياف مرجعية هامة لعدد من المفكرين والمنظرين في مجال السيميولوجيا، إذ يعتبر من أوائل اللذين تنبهوا لهذه الثنائية في الدراسات اللسانية المعاصرة، إذ قام بمهاجمة مدرسة براغ متهماً إياها بالاهتمام بالجانب الشكلي من اللغة فقط، وقام بالتأسيس للسانيات جديدة أطلق عليها اسم الكلوسيماتيكية Clossématique، محمّلاً إيّاها مضموناً جديداً هو التعيين والتضمين والذي يشكل بؤرة الاهتمام في المجال السيميولوجي بعد 20 سنة، خاصة في أعمال رولان بارت (الأحمر، 2010، ص199).

سيميولوجياً، يصف مصطلحا "التعيين والتضمين العلاقة بين الدال والمدلول، فَيُعَرَّفُ التعيين بأنّه تعريف للإشارة، بمعنى أنه المعنى الحرفي لها، في حين أن التضمين هو ما ترتبط به الإشارة من محدّدات ثقافية، اجتماعية، وشخصية، التي تتعلق عادة بالطبقة التي ينتمي إليها المفسّر، عمره، جنسه، أثنيته...، وكما يقول فيسك Fieske فإنّ الدلالة التعيينية هي ما يصور أمّا الدلالة التضمينية، فهي كيف يُصَوَّر (تشاندلر، 2008، ص.ص237-238).

أمّا هالمسليف فيعرف التعيين والتضمين في كتابه "مقدمة لنظرية في اللّغة" Une prolégomènes à une théorie de language باعتبارهما مركباً دالاً (علاقة دال / مدلول)، فالتضمين بالنسبة له هو لغة فوق لغة Méta langue، إنه اللّغة الموحية المختفية، وراء التّضمين، في حين أن التعيين هو اللغة العادية المفهومة من طرف الجميع (الأحمر،2010،ص199).

يعتبر المخطط الذي وضعه هالمسليف عند حديثه عن التعيين والتضمين الذي يعرف بنظام (ERC)=(Plan d'Expression, Plan de Contenu, Relation) شكّل قاعدة أساسية استلهم منها عدد من الألسنيين منهم رولان بارت بالنسبة لـ:هالمسليف، فإن كل نظام دلالي يتكون من تعبير، ومحتوى، تربط بينهما علاقة(Metz, 2008,P163)

وقد استعار بعدها بارت مصطلحي الدال والمدلول من دي سوسير لتعويض مصطلحي "تعبير، محتوى"، لدى هالمسليف، وقدّم رؤيته للعلاقة بين الدال والمدلول على النحو التالي:

| | | |
|---|---|---|
| دال التعيين | مدلول التعيين | |
| دال التضمين | | مدلول التضمين |

شكل رقم 1: يوضح العلاقة بين الدال والمدلول حسب بارت(الأحمر، 2010، ص202)

استناداً إلى المخطط السابق يمكننا القول بوجود طبقات من الدّلالة (تشاندلر،2008، ص204)

الطبقة الدلالية الأولى:(التعيين): تعني وجود إشارة ما، مكونة من الدّال والمدلول.

1. الطبقة الدلالية الثانية: يعتبر الدال فيها مكوناً من دال التعيين زائداً مدلوله (الإشارة التعيينية)، مضافاً إليها مدلولاً إضافية، وهنا تتكون الدّلالة الإضافية، إذ يمكن أن يصبح ما هو مدلول في مستوى ما، دالاً في مستوى آخر.

وحسب بارت فإنّ المعنى الإيحائي (التضميني) هو الآخر نظام مكوّن من دال ومدلول مع دلالة تجمع بينهما، ودوال التضمين مكونة من علامات النظام التعييني، وأنّ عدداً كبيراً من العلامات التعيينية يمكن أن يتجمع ليشكل نظاماً تضمينياً واحداً، وهكذا فإن العلامة الواحدة، قد تصبح لمرّات غير محدودة دوالاً لعلامات جديدة أخرى.

في المجال السّينمائي لا يختلف الأمر كثيراً عنه في اللغة الطبيعية، إذ تُشَكَّلُ السّينما من وحدات تعبيرية تتراكب بينهما من أجل تشكيل اللقطة، فالمشهد، فالمقطع، أمّا المعاني التقريرية (التعيينية) التي تحملها الصورة السّينمائية فتتجسّدُ فيما هو مرئي وجلي للمتلقي، في حين أن المعنى الإيحائي كما يشير إلى ذلك أودان Odin: فهو كل المعلومات الإضافية مقارنة بموضوع المعلومات التي تسوقها لنا الوحدة (اللّغوية) السّينمائية بكل ما تتألف منه من عناصر(Odin,1997, P 112)

و قد ساق لنا Kerbrat Orecchioni، خمسة أنواع للمعنى الإيحائي في السّينما على النحو التّالي: (Doan,2010,P 129)

1. Les connotations Enonciatives : "المعاني التضمينية ".
2. Les connotations stylistiques
3. Les connotations Assouatives
4. Les connotations: وهي الإيحاءات التي تعتبر الدوال فيها من نفس طبيعة، مدلول التّعيين، ولكن لنظام مختلف.
5. Les connotations

أمّا فيما يخص المعاني الإيحائية من النوع الأوّل "Enonciatives": فهي التي نتزود من خلالها بالمعلومات الكافية حول طبيعة المرسل، المتلقي، والرسالة المتضمنة في الفيلم وشروط إنتاجها وسياق النص، إضافة إلى معلومات أخرى حول طبيعة هذه العناصر ( Odin,1997, 122)، فالفيلم، أي فيلم يستطيع المتلقي معرفة نوعه، طبيعته (محترف / هواة)، إنتاج جماعي أم فردي (أحادي )

فالمتتبع لتاريخ السّينما وخصائصها مثلاً، يمكن أن يدرك أن الفيلم الأبيض والأسود هو فيلم بلقطات طويلة تصل مدتها إلى 3 د وباستخدام كاميرا ثابتة، أمّا الممثلين فيها فيقومون بأدوار يتكلفون بها، وصور باهتة، شاحبة (Odin,1997,P 123) .

و بالحديث عن دوال التضمين Stytistique فهي جدّ متنوعة ومختلفة متصلة بطبيعة وهويّة مرسلها (المتحدث: Locuteur) والذي يتميّز بعدد من الخصائص والاتجاهات تتميّز عن غيره، أصله، المكان الذي يعيش فيه، أثنيته، جنسه، حالته الاجتماعية، سنّه (Doan,2010,P130)...، وكلها قد تظهر أو لا تظهر أثناء المعالجة السّينمائية ويضيف أودن Odin، أنّ أي نوع من الأنواع السّينمائية له خصائص تميّزه عن الأنواع الأخرى، فالفيلم Reportage يتميز بعدد من الخصائص منها:

صور متحرّكة، ضبابية (غير واضحة)، القطع المفاجئ عند عرض اللّقطات، أو تركيبها المشاهد، التوجه للكاميرامان مباشرة، غياب الأصوات الضجيج...، هذه المميّزات لها وظيفة أساسية هي الدّلالة على وجود

Marquer l'existence de l'opérateur, Témoigner de la réalité de sa présence ]sur les lieux même de l'action de son engagement physique dans l'événement (Odin, 1997, P 119)

إنّ كل واحد من هذه الخصائص في حد ذاته لا يدّل على أسلوب التحقيق، ولكن تنظم هذه العناصر وفق نظام (نسق) معين، من شأنه (أن يوفدنا إلى) يؤدي إلى ترتيب الدلالة الضمنية الأسلوبية Stytistique.

أمّا فيما يخص الدّلائل الضّمنية الوجدانية Affectives، فهي المسؤولة عن التعبير عن المناخ العام للفيلم، فيما يختص بالمشاعر، والانفعالات التي تتميّز المشاهد، واللّقطات، ومن أجل الإيحاء بهذه المعاني الوجدانية، فإنّ السّينمائي يوظف عدد من الآيات، وينسق من أجلها اللّقطات، والمشاهد، بغية خلق بنية من المؤثرات الانفعالية، وهة ما عبّر عنه David Bordwell بـ "كبدأ Principe des équivalents Fonctionnels (Odin,1997,P119)" فزاوية التصوير مثلاً : Contre plongée تستخدم للدلالة على الانكسار.

4. الإيحاءات المرجعيّة: Les connotations Référentielle: وهي الإيحاءات التي تزودنا بمعلومات إضافية عن المرجع (Le Référent)، غير تلك التي تمدنا بها المعاني التعيينية Exemple.

5. **الإيحاءات: Connotations Axiologique:** وهي المعاني الضمنية التي تقودنا إلى إصدار أحكام قيميّة (التغيير أو النبذ) (الرفض أو القبول)، حول المعاني التعيينية التي يخبرنا بها الفيلم، (البحث عن مزيد من الشرح ).

**3- السّينما واللّغة : Cinéma langue ou language**

إن السّجال الفكري حول (اللغة / السّينما) ليس وليد الصّدفة، ولا نقاشاً حداثياً وإنما طرحه العديد من المفكرين والمنظرين الأوائل في مجال السّينما، على غرار آبل قانس Abel، ريسيوتو كانودو Riciotto Canudo، لويس دولوك Louis Delluc، أبستين Apsteni...و غيرهم، وقد اختلفت الرؤى وتعددت الآراء حول هذا المفهوم نظراً لاختلاف الحقول التي حاء منها كلّ واحد منهم إلى ثنائية (اللّسان / اللغة) في مجال السّينما، والواقع أن علاقة السينما باللغة ستظل إلى وقت قد يطول، مادة دسمة للعديد من الدراسات، التي تحاول التأسيس لمفاهيم واضحة حول إمكانية أن يكون الفن السابع لغة قائمة بذاتها، ولعل السبب في ذلك هو وجود علم السيميولوجيا، خاصة سيميولوجيا السينما، الذي يحاول التأكيد على أن العناصر المكونة للصورة السينمائية تؤسس لما بات يعرف باللغة الفيلمية.

إن جوهر الإشكال بين المفكرين هنا يمكن طرحه كالآتي : كيف يمكن أن تعمل السّينما كوسيلة أو أداة دلالية Moyen2 signification مقارنة باللغات والأنظمة التعبيرية الأخرى.

لقد عولجت هذه المسألة في كتابات المنظّرين الأوائل، وعلى رأسهم الهنغاري Belà Balaz بلا بالاش، وعدد من الشكلانيين الرّوس وغيرهم من أسهم في تكوين مفاهيم أساسية حول اللغة السّينمائية، ففي مؤلفيه المتتالين العامي 1930 و1940 واللذان يحملان العنوانين : L'esprit du cinéma و Le cinéma nature et évaluation.

طوّر بالاش تحليلاته انطلاقاً من التساؤل: كيف ومتى تحوّلت السّينما إلى فن خاص، له مناهجه المختلفة عن المسرح، ولغته الشكلية الخاصة(Aumont.1994, P116)، وقد توصل إلى تحديد أربع خصائص للغة السينمائية

1. الصورة النهائية للمشهد مقسّمة إلى عدد من اللقطات Plan 2 détail.
2. هناك تنوع في التأطير (الصور الملتقطة) في المشهد الواحد.
3. عملية المونتاج هي التي تضمن وضع اللقطات المفضلة في تتابع منظّم، يجعل المشاهد متناغمة ويضمن التركيز على أصغر الجزئيات.

« La scéne dans son ensemble en résulte comme si l'on juxtaposait dons le temps les éléments d'une mosaïque temporelle ».

**قائمة المراجع:**

**أولا – المراجع باللغة العربية:**


– تشاندلر دانيال.(2008).أسس السيميائية. ترجمة طلال وهبة. المنظمة العربية للترجمة. بيروت.

– إبراهيم زكريا.(1990).مشكلة البنية. مكتبة مصر.القاهرة .

– دي سوسير فرديناند.(1985).علم اللّغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز. بغداد. دار آفاق عربية.

– الأحمر فيصل.(2010). معجم السيميائيات. الجزائر العاصمة. الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الأخلاق.

– دي جانتي لوي.(1993). فهم السّينما. نظرية السّينما. منشورات عيون، المكتبة السّينمائية، مراكش.

– مجموعة من الدروس اللغوية التي ألقاها دي سوسير في جامعة جنيف.


**ثانيا – المراجع باللغة الأجنبية:**


- Metz Christian. (1994). Cinéma: langue ou language. ed, Klinksick. Paris.
- Metz Christian. (1968). Essais sur la signification au cinéma, ed, Klinksick. Paris.
- Claude Levi.(1958) Strauss. Anthropologie structurale. Plum. Paris.
- Aumont Jacques. (1994). Esthétique du film. 2ed .Nathan Université. Paris.
- Metz Christian.(1971). Language et cinéma. Larousse. Paris.
- Roger odin. (1997). cinema et production du sens. armand colin. paris.
- Doan Vu Xuan. (2010). Analyse des signifiants de connotation dans le film pour la traduction, synergies Pays Riverain du Mékong, n=°1. Paris.