عناصر اللغة السينمائية

مقدمة:

لا تشير اللغة السينمائية فقط إلى مهمة تحويل النص إلى تعبير بصري، بل هي اشتغال على إنتاج المعنى بالدرجة الأولى وصنع الدلال من خلال: زوايا الرؤية، اللون، التقطيع، التقديم، التأخير، الإبطاء، الإرجاء و التقريب، بالإضافة إلى المؤثرات البصرية والصوتية التي تساهم في لتشكيل المعنى. كما تعتمد على الصورة كبنية أساسية لتلك اللغة كأيقونة، شفرة ودال. خلال هذا المحور، سوف نقوم بداية بتحديد مفهوم اللغة السينمائية و طبيعتها ثم نقدم عرضا مفصلا لعناصرها الدالة و التعبيرية.

1- ماهية اللغة السينمائية

تعتبر اللغة السينمائية من المفاهيم المعاصرة نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة، الفيلم و تكنولوجيا نقل المعلومات. فمنذ بداية تاريخ السينما تمت مقارنة السينما باللغة الطبيعية و تبع ذلك الاعتقاد بأنها لغة تمتلك قواعدها و نحوها، حيث سبق لبودفكين أن أقر بتشابه مفردات السينما بمفردات اللغة المنطوقة: "...إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره و اللقطة تمثل الكلمة و مجموعة اللقطات تمثل الجملة و المشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات"[1]. هذا لا يعنى أنه تم الإجماع على امتلاك السينما لغة خاصة.

ساهم كتاب مارسيل مارتين "اللغة السينمائية"* إلى استخدام مصطلح"لغة السينما"و انتشاره، حيث أثار جدلا واسعا نتج عنه تعدد في الآراء و النظريات التي أكدت أو نفت وجود اللغة السينمائية. يدل هذا المصطلح على كثافة و غنى لغة خاصة على اعتبارها أنها تتشكل عموما من عناصر أيقونية متحركة تشتغل في صنع الدلالة.

عرف منتصف الستينات تحولا كبيرا في طبيعة القضايا الجمالية و اللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة و التحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا من ميادين معرفية أخرى إلى ميدان السينما. كان جون ميترى Jean" "Mitry من أوائل الذين بحثوا في إشكالية لغة السينما، حيث انطلق في البحث عن بنية اللغة السينمائية و بحث عن دلالة كلمة "اللغة " ثم تطرق في مؤلفه جماليات و سيكولوجيا السينما إلى قضية اللغة في السينما، إذ يعدها من أهم القضايا السينمائية و أكثرها شيوعا على الإطلاق. توصل بعد عرض أفكاره إلى أن

---

[1] دانيال أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 10.

* Martin MARCEL, Le langage cinématographique, nouvelle édition du CERF, Paris, 2001.

السينما بوصفها وسيلة اتصال هي أيضا لغة لكنها تختلف عن اللغة المنطوقة لأنها ترتكز أساسا على الصور المتعاقبة[2].

كما حظيت السينما باهتمام العالم السيميولوجي كريستيان متز" Christian Mertz"الذي بحث و تساءل في مقاله الشهير هل السينما لسان أم لغة؟ تتلخص هذه الدراسة في أن السينما بوصفها فعلا خطابيا هي لغة و بوصفها شفرة (نحو و تراكيب مثل المتتاليات) فإنها لسانا[3]. إضافة إلى ما سبق أقر العديد من المؤلفين بوجود اللغة السينمائية في أشكال مختلفة.

2- العناصر التعبيرية للغة السينمائية

انصب اهتمام أولى تيارات البحث في مجال اللغة السينمائية على العناصر التعبيرية التي يستعملها الفيلم نظرا لأهميتها و الدلالات التي يمكن أن تتضمنها. تتمثل هذه العناصر التعبيرية في مايلي:

أولا: الصورة الفيلمية

تشكل الصورة العنصر الأساسي للغة السينمائية كما تعد مادة أولية للفيلم، عرفت في بدايتها تناقضا عميقا: فهي نتيجة عملية أوتوماتكية لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج دقيق و موضوعي للواقع المقدم لها و لكن في نفس الوقت هذه العملية موجهة قصدا من قبل المخرج. اهتم جون ميترى"Jean Mitry" في أبحاثه بالصورة ووصفها بأنها وسيلة تعبيرية مهمة لتنظيم الأفكار و هي علامة في حد ذاتها، لديها داخل الفيلم وظائف محددة و لا توجد بشكل منعزل، إذ تتميز بالترابط الواحدة مع الأخرى من خلال التشابه"ressemblance" و التناقض"contraste "و التتابع " succession"[4].كما أن كل صورة لها قيمة لا تخصها لوحدها و لكنها تتوقف على الترابط مع صور أخرى. تتألف المتتاليات بدورها من عدة لقطات ذات مستويات متنوعة ترتبط بما هو لفظي، بصري، موسيقى و رقمي، حيث تمثل كل لقطة جديدة داخل المتتالية نفسها : زوايا تصوير مختلفة، حركات كاميرا و سلم من اللقطات التي تعتبر الإجراءات التقنية الأساسية التي يقوم عليها التعبير السينمائي. أكثر من هذا فإنها رسالة تواصلية بامتياز بمعنى أنها ليست مجموعة من العلامات المنغلقة على نفسها أو عالم بدون تواصل خاصة مع النقلة الكبيرة التي أحدثتها التكنولوجيات الرقمية التي حولت واقع، شكل و مضمون الصورة السينمائية و دعمت آلية التواصل، فلم يعد متلقي الأفلام السينمائية متفرجا سلبيا يجلس أمام الشاشة ليستهلك فيضا من الصور و الرموز بل أصبح

---

[2]Christian METZ, Jean MITRY : « Esthétique et psychologie du cinéma », *communications*, Volume 5, Numéro 1, Paris, 1965, P144,: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1965_num_5_1_1054, consulté le : 13/04/2016.

[3] محمود ابراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص 67.

[4]Martin MARCEL, op.cit., p22.

بإمكانه التفاعل معها. من ميزاتها الخاصة[5] : الحركة، الصوت و اللون، فالحركة تخلق الاختلاف بين التصوير السينمائي و الصورة الفوتوغرافية، كما أنها تعطي بعدا سينمائيا للتصوير كونها تمثل تتابع أو تسلسل لمكونات اللقطة ذاتها. تعمل الحركة على بلورة الإدراك الحسي و الإدراك المعنوي للموضوعات التي يعالجها الفعل السينمائي من خلال حركة مكونات الصورة المتجسدة في حركات أو وضعيات الكاميرا المتعددة الأشكال و المتنوعة الأوضاع التي تساهم في خلق حيوية الموضوعات و الحيوية الجمالية.

إن تطور التصوير السينمائي ساهم في تقديم ابتكارات جديدة ساهمت هي الأخرى في تنويع الحركة إلى حدود واسعة، فعلى سبيل المثال كانت العدسات المستخدمة في التصوير السينمائي عدسات وفق حدود ثابتة و وفق إمكانيات بسيطة لا يمكن أن تعطي الأبعاد و الأحجام في تدفق و حركة الصورة مثلما تقدم أو تعطى العدسات المستخدمة في التصوير السينمائي في الوقت الحاضر. فلو شاهدنا على سبيل المثال الأفلام الصامتة سوف نجدها فقيرة من حيث حركات الكاميرا و المنظور، حيث اللقطات في أغلب الأحيان تكون ساكنة على محور واحد و تعتمد في الأساس على حركة الممثل، الاكسسوارات، الديكورات و الملحقات المتعلقة بالممثل. كما لا تتضمن الزووم. بينما تستخدم الأفلام الحديثة في الوقت الحاض حركات عديدة تستند على الممثل، الاكسسورات، الديكور و العدسات التي تضمن دقة الحركة و قوة الصورة السينمائية فأصبح ما يميز الصورة السينمائية هو التحريك "l'animation". فالفيلم إذا مجموعة حركات يحدد لها المخرج مدة زمنية و من هنا ضرورة الاعتناء بإيقاع الفيلم لأن له دور جمالي، فكلما كان الإيقاع سريعا كلما كان الفيلم أكثر حيوية كما يرتبط الإيقاع بحجم اللقطات، إذا كانت طويلة فإن إيقاعها يكون بطيئا[6]. لهذا فالمخرج مطالب بإحداث التناغم الضروري بين وتيرة اللقطات و مضمونها الدرامي أي أن يتناسب إيقاع اللقطات مع مضمونها.

أما بالنسبة للصوت، فكما وصفه مارسل مارتن"Marcel Martin" عنصر حاسم من عناصر الصورة من خلال البعد الذي يضيفه في إعادة بيئة الكائنات و الأشياء التي نحس بها في الحياة الواقعي[7]. لقد شكل مجيء الصوت إلى السينما منعطفا كبيرا في تاريخها، فهناك من رفضه لأنه لم يستطع مسايرة الواقع الجديد لأن تصوره السينمائي مشيد أساسا على غياب الصوت مثل: شارلي شابلن"Charles Chaplin"الذي حافظ على الصمت في فيلمي أضواء المدينة"lights city"(1931) و فيلم الأزمة الحديثة "Modern Times" (1936) مبررا ذلك بأن الإحساس يجب أن ينبعث من الصورة و الأداء و ليس من الصوت. لا تكمن وظيفة الصوت في السينما في استنساخ ما نسمعه في الواقع لكنه يتجه

---

[5] عبد الباسط سلمان، سحر التصوير: الفن و الإعلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005 ، ص 12.

[6] بوبكر الحيحي، مادة التعبير الفيلمي، ط1، المطبعة و الوراقة الوطنية، مراكش، 2003، ص45.

[7] Martin MARCEL, op.cit., p22.

نحو التعبير عن هذا الواقع، كما أن الفيلم يتضمن ثلاثة أنواع من الأصوات: داخل المجال، خارج المجال و صوت خارجي[8]:

- صوت داخل المجال: هو الذي يصاحب مصدر الصوت الذي نشاهده على الشاشة.
- صوت خارج المجال: هو الذي لا نرى مصدره و الذي يظل خارج المجال.
- صوت خارجي: توجد نوعان من الأصوات الخارجية: صوت شخصية تعلق على الأحداث أثناء الاسترجاع الفني مثلا و صوت راوي لا علاقة له بالأحداث، تكون وظيفته رواية الأحداث فقط.

عندما تنقل الأصوات على الشاشة في شريط خضع لمطابقة الصورة بعد التصوير فإن نقل الأصوات لا يخضع لمقياس الواقع بل يخضع لمقياس المنطق، أي مدى قدرته على إيهام المتفرج بواقعيتها. هذا ما استغلته السينما الأمريكية المعتمدة على تقنيات جد متطورة ساهمت في نجاحها.

من أجل توليد المعنى هناك بعض العلاقات بين الصوت و الصورة:

- علاقة تكرار: ما كان يخشاه رواد السينما كالمخرج السوفياتي إيزنشتاين" Serguei Eisenstein" هو أن يكرر الصوت ما تظهره الصورة، في هذه الحالة تقدم الصورة معلومات يكررها الشريط الصوتي.
- علاقة تكسير الإيهام: في شريط " ليل و ضباب" للمخرج آلان رينيه" Alain Resnais"نرى صورا بشعة لجثث الموتى، لكن الحوار يسير في اتجاه مغاير لما تظهره الصور[9].

أما اللون فيعتبر من المظاهر الطبيعية الموجودة في الحياة الإنسانية فهو ظاهرة فيزيائية عامة في الطبيعة[10]. في البدايات الأولى للسينما كانت الأفلام تعتمد بشكل أساسي على اللونين الأسود و الأبيض و تدريجاتهما كألوان مكونة للصورة السينمائية. بعد أن أصبح الفيلم ناطقا للأول مرة سنة 1927 أصبح ضروريا أن تكون الصورة ملونة نابعة من الطبيعة. في البدايات الأولى كانت هناك محاولات عديدة لتلوين الكادرات يدويا، ثم في سنة 1905 تم اختراع آلات خاصة بالتلوين استمر العمل بها إلى غاية مجيء السينما الناطقة. بعدها تطورت إلى صبغات ذات اللون الواحد إلى أن أصبح الفيلم ملونا سنة 1935 اثر اختراع جهاز التيكنيكلور، حيث كانت تتوفر الكاميرا على ثلاثة أشرطة: شريط خاص

---

[8] بوبكر الحيحي، مرجع سبق ذكره، ص ص: 54-55.

[9] نفس المرجع ، ص 60.

[10] فارس عبد الجليل الشاروط، المشاهد و اللقطات المصورة بالأسود و الأبيض في سياق الفيلم الملون، مجلة القادسية في الآداب و علوم التربية، المجلد8، العدد4، العراق، 2009، ص 281.

باللون الأحمر، شريط ثان خاص باللون الأخضر و شريط ثالث خاص باللون الازرق[11].
يعد فيلم ذهب مع الريح" gone with the wind" للمخرج فيكتور فليمنغ" Victor Fleming"الذي أخرجه سنة 1939 أحد أكبر الأفلام المنجزة بتقنية التكنيكلور. للون وظيفة تعبيرية لهذا يراعى في استخدامه بعده التعبيري، لأن الألوان تحمل دلالات رمزية مختلفة يختلف إدراكها بحسب اختلاف الثقافات. ضمن هذا السياق، أشار مارسيل مارتن" Marcel Martin" إلى أن إدراك اللون لا يتم إلا عندما يكون له قيمة دلالية[12]. كما يساهم في بلورة أحاسيس و انفعالات سيكولوجية تكتسي قيمة نفسية و درامية تجنبها السقوط في الرمزية البسيطة.

يتم تنظيم الصورة السينمائية داخل إطار الذي يحتويها و يوحى بأبعادها و دلالاتها[13].
يعد لوري ديكسون "Laurie Dickson " أول من قام باستعارة الإطار من فنون الجرافيك عندما قام بتصوير نفسه في 1891 بمخبر ايدسون "Edison"و منذ ذلك الوقت أصبح الإطار ثاني علامة من علامات النحو السينمائي، فمنذ بداية اختراعها قدمت السينما بعلامتين نحويتين هما: اللقطة و الإطار[14] .

---

[11] سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة: أنور المشري، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 193.

[12] فارس عبد الجليل الشاروط، مرجع سبق ذكره، ص 287.

[13] Jean MITRY, Esthétique et psychologie du cinéma : les structures, les éditions Universitaires, Paris, 1963, p.170.

[14]Marie.F BRISLANCE, Jean.C MORIN, Grammaire du cinéma, édition nouveau monde, Paris, 2010, p.18.19.