وحدات المعنى الاساسية في اللغة والتصوير السينمائي (مدخل سميولوجي)

Morphems in Language and Cinematography (Semiotic Approach)

أ.م.د/ سوسن محمد عزت إبراهيم عامر

أستاذ مساعد ب قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون كلية الفنون التطبيقية – جامعة ٦ أكتوبر

Associ. Prof. Dr. Sawsan Mohamed Ezzat Ibrahim Amer

An Associate Professor at Faculty of Applied Arts Photography, Cinema and Television dep–October 6 University

Dr.sawsanamer@gmail.com

ملخص

تناولت العديد من الدراسات الخاصة بسيمولوجيا السينما في الستينيات موضوعات متعلقة بوحدات المعنى الأساسية والافصاح المزدوج والوحدة الصغرى، ومصطلحات مستويات المعنى، وكل ذلك كان محاولات من قبل الرواد في مجال الدراسات السيميولوجية السينمائية لايجاد تكافؤات بين وحدات اللغة و وحدات الفيلم. وظهر خلال ذلك مصطلح الإفصاح الثنائي او المزدوج الذي يظهر في رسالة الفيلم والذي يمكن تجزئته الى مفردات بحيث تحمل تلك المفردات المعنى في ذاتها وتسمى وحدات المعنى الأساسية morphems والتي ترتبط بشكل مباشر بدراسة الوحدة الأصغر التي تظهر في الدراسات اللغوية في وحدات الصوت الأساسية باللغة المنطوقة او وحدات الكتابة الأساسية باللغة المكتوبة. ذكر **ميتز** -وهو أحد اهم الرواد في مجال الدراسات الخاصة بسميولوجيا الفيلم- في تفسيره للسبب وراء عالمية السينما جانبين، الجانب الاول: ان الادراك البصري اقل تنوعا في العالم من تنوع اللغات، الجانب الثاني: ان السينما ليس بها افصاح مزدوج الذي يمثل البداية لدراسة وحدات المعنى الأساسية والوحدات الصغرى، **مشكلة البحث:** تناول **ميتز** السينما كمنظومة لغة بدلا من تناولها كلغة، واعتمد في ذلك من وجهة نظره على عدم وجود الإفصاح الثنائي بالفيلم السينمائي مما ينفي إمكانية وجود وحدات أساسية ذات معنىmorphems ووحدات صغرى سينمائية بالفيلم، كما لم تتناول أي دراسة وجود وحدات المعنى الاساسية في التصوير السينمائي، **أهمية البحث**: دراسة وحدات المعنى الأساسية morphems والوحدات الصغرى في التصوير السينمائي، مما يضعها في تكافؤ مع اللغة ويساهم بشكل اكبر في دراسة لغوية الفيلم ككل، **هدف البحث**: دراسة الوحدات ذات المعنى الأساسية morphems والوحدات الصغرى في التصوير السينمائي وكذلك الافصاح المزدوج، منهجية البحث: يتبع البحث المنهج الوصفي الاستدلالي.

الكلمات الرئيسية:

فتحة العدسة، وحدات الصوت الاساسية، وحدات المعنى الاساسية، وحدات الاضاءة، اللون

Abstract

Numerous studies of cinematic semiology in the 1960s dealt with issues related to basic units of meaning “morphems”, double articulation, levels of meaning and minor units, which were attempts by pioneers in this field to find equivalences between units of language and film. The term double articulation appeared in the movie message, which can be divided into unites that carry the meaning in which are the morphems, which arise directly by studying the smaller unit. Metz mentioned in his interpretation of the universality of cinema two aspects: visual perception is less diverse in the world than the diversity of languages, and that cinema has no double articulation. **Research problem**: is one of the most important pioneers in the field of film Semiology, Metz was not inclined to interpret cinema as a language but rather dealt with it as a language system, where he denied the existence of the double articulation in the cinema, which

negates the possibility of the presence of minor cinematic units in the film that enables also the morphems, as no minor cinematic units or morphems were studied, The study of morphems necessitates the study of minor units. **Research importance**: Studying the morphems and minor units in cinematography from a semiological approach, also the study of morphems and the minor cinematic units puts it in a par with the language and contributes more to the study of the film's linguistics**. Research aim**: the studying the morphems minor cinematic units in the film language that prove in finding a cinema for double articulation. Research methodology: descriptive inferential.

Key words:

F. No; phonemes; Cinemes; unites of light; color

المقدمة:

يعتبر فن التصوير الضوئي من الفنون ذات الطبيعة الخاصة حيث انه عن طريق الضوء الذي يدخل من خلال العدسة تتكون صورة مقلوبة مصغرة تسجل على سطح الفيلم الحساس للضوء. تلك هي الوظيفة الاولية للتصوير الضوئي الا ان هناك عدة وظائف اخري تتعلق بجماليات ودرامية الصورة السينمائية المعروضة، كل ذلك يضع التصوير الضوئي في مقدمة أي دراسة سينمائية.

السيمولوجي هي دراسة للعلامات، والعلامة هي استخدام أي شيء مكان شيء اخر للاخبار عن حدث او معلومة او عاطفة او أي شيء محسوس من شخص الى اخر من اجل التشارك في ذلك الشئ وهذا التعريف يضع العلامة في مجمل ممارساتنا اليومية (1). تحدث **ميتز** وهو احد اهم رواد الدراسات السيميولوجية حول الفيلم في دراساته عن ان السينما منظومة لغة وليست لغة، وكان ذلك بناء على ان السينما لا تحتوى على وحدة صغرى مثل اللغة التي بها وحدات المعنى الأساسية. (2) وكان ذلك من ضمن مجموعة من الدراسات التي تناولت دراساته للغوية السينما. كما أنه يرى ان الشفرة السينمائية تعتمد على علامات محفزه، والعلامات المحفزة ليس بها إفصاح مزدوج. ذلك المنظور في تناول اللغة السينمائية حصر العمل السينمائي وتحليل الفيلم في مرحلة العرض فقط دون التطرق الى مرحلة ما قبل الإنتاج الضخمة وتهميشها، في حين ان لغة السينما، تتميز عن اللغة المنطوقة أو المكتوبة بان كل عنصر من عناصر انتاجها يحمل رسالة ويقدمها بطريقة منفردة عن العنصر الاخر. فانتاج الفيلم يبدأ فعليا منذ اللحظة الاولى التي تولد في ذهن كاتب السيناريو وتمر بمرحلة الإنتاج التي من اهم مقوماتها التصوير بمفرداته من الإضاءة واللون._الا ان **بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini** يرى ان للسينما نوعها الخاص من الإفصاح الثنائي والوحدات الصغرى (3). ولم يوضح **بازوليني** بالتحديد ما هي تلك الوحدات الصغرى، كما انه اهمل أيضا عناصر الصورة السينمائية وحصر دراساته حول الإخراج والمونتاج. بينما كان الإفصاح عند **إكو** Eco في الصورة السينمائية، افصاحا ثلاثيا، الإفصاح الأول semes : وهو الوحدات ذات المعنى التي يمكن إدراكها - مثل (شيخ كبير بذقن بيضاء طويله وملابس بيضاء فضفاضة)، الذي يقود الى الإفصاح الثاني نتيجة للقدرة على انقسامه الى (شيخ كبير بذقن بيضاء طويله وملابس بيضاء فضفاضة وبيده عصا بيضا كبيرة) والذي ينقل الى الإفصاح الثالث وهو ما يدركة المشاهد في مرحلة العرض السينمائي (4)، ادرك اكو في طرحه لفكرة الإفصاح الثلاثي ان اللقطة المعروضه على الشاشة يمكن تجزئتها الى عناصر بصرية اصغر، لكنه تعامل أيضا مع الفيلم (عن طريق التحليل للصورة المعروضه) بعد تصويره ولم يتطرق الى مرحله ما قبل الإنتاج. كما ان المثال الذي ذكره يتناول عنصر واحد فقط من العناصر البصرية المرئية على الشاشة في حين ان عناصر تكوين اللقطه ترتبط بأكثر بالعديد من العناصر ومنها الديكور، التصوير، وحتى الإنتاج، الملابس والصوت، والمؤثرات الخاصة. والملاحظ في جميع الدراسات السابقة انها لم تتطرق لمرحلة ما قبل العرض كما تناولت عنصري الإخراج والمونتاج فقط.

وهنا تظهر أهمية دراسة عناصر التصوير السينمائي الاساسية وإيجاد الوحدات ذات المعنى وكذلك الوحدات الصغرى فيها، فهل تحمل مفردة وحده الإضاءة 100K او الموجة القصيرة للون الأحمر معنى في ذاتها؟ وهل يمكن اعتبارها الوحدة الأصغر بحيث تماثل الوحدات الصغرى فاللغة المنطوقة او المكتوبة؟

يحتوى الإفصاح الثنائي او المزدوج على مستويان الاول: يتكون النظام اللغوي من اصغر وحدات متاحة تحمل معنى مثل وحدات المعنى الأساسية morphemes، وتمثل هذه الوحدات علامة تتكون من دال ومدلول. ويمكن إجراء المزيد من التقسيم على وحدات المعنى الاساسية حتى تصل إلى مرحلة انعدام المعنى كما في وحدات الصوت الأساسية او وحدات الكتابة الأساسية التي تظهر في المستوى الثاني من الإفصاح والتي يظهر فيها الوحدات الصغرى (5) .

يتناول البحث دراسة مدى صحة فرضية ميتز التي اعتمدها في دراسته للغوية السينما والتي نتج عنها عدم تعامله مع السينما كلغة. بحيث يدرس البحث بالوصف والاستدلال وجود الوحدات الصغرى بالتصوير السينمائي من عدمه. ويجب أولا تحديد وحدات التصوير السينمائي الأساسية التي تماثل وحدات المعنى الأساسية في اللغة كاساس للبحث عن الوحدة الاصغر فيه.

استخدم **بازوليني** مصطلح Cinemes ليشير به الى الوحدة الصغرى (6) ويتبني البحث مصطلح **بازوليني** Cinemes للتعبير عن الوحدات السينمائية الصغرى خلال البحث اما وحدات التصوير الصغرى فسيستخدم لها الباحث مصطلح photocinemes.

1- الوحدات الأساسية في التصوير السينمائي:cinemes

تكافئ الوحدات الأساسية cinemes الوحدات ذات المعنى morphems، ويعتمد التصوير السينمائي على عنصرين اساسين هما الإضاءة و اللون بالإضافة الى ضبط الكاميرا (فتحة عدسة-حساسية فيلم-سرعة غالق....). وتمثل الوحدات التي تحمل معنى، ويمكن دراستها من خلال مستويات انتاج المعنى (المستوى الاول و المستوى الثاني) المتشكلان في مرحلتي قبل وبعد الإنتاج، فالإضاءة اثناء التصوير الفعلي تحمل معنى بالفعل كما انها تحمل معنى أيضا بعد الانتهاء من التصوير والعرض.

وبالتالي يمكن تحديد تلك الوحدات فيما يلي:

- الإضاءة السينمائية
- اللون السينمائي
- ضبط الكاميرا

جميعها تمثل وحدات التصوير التي تحمل معنى في ذاتها بعد تمام مرحلة التفكير والابداع لدى مدير التصوير أي فقط اثناء التصوير الفعلي وأيضا اثناء العرض. ولا توجد تلك الوحدات بذلك المفهوم في مرحلة ما قبل التصوير الفعلية. وتلك الوحدات هي المسؤلة مجتمعه عن طابع مدير التصوير وطابع التصوير في الفيلم، ومنها تنبثق شفرات مثل مستوى الإضاءة ولونية الفيلم العامة، وطابع التكوين والحركة.

اما دراسة الوحدات الصغرى في التصوير السينمائي التي تماثل وحدات الصوت او الكتابة الأساسية فان ذلك يستلزم ذكر الوحدات الأولية التي ينشأ عنها الوحدات الأساسية في التصوير السينمائي وهي:

وحدة الإضاءة المستخدمة:

الإضاءة هي مهمة مدير التصوير السينمائي الأساسية، ويستخدم فيها اضاءة طبيعية او اضاءة صناعية. ويكون هدفه الأساسي منها هو اضاءة المشهد بالكم الكافي من الضوء بما يسمح بتسجيله على الوسيط الحساس، كما ان للضوء ثلاث وظائف اخرى: إضفاء الجمالية على الصورة، اضفاء الواقعية، وخدمة الدراما الفيلميه. يستخدم مدير التصوير وحدات الإضاءة

المختلفة المتاحة لتحقيق تلك الأهداف. التي منها على سبيل المثال من مصادر الإضاءة الصناعية الديدو لايت، الشموع، لمبات الليد، الاباجورات، الاباليك، وأيضا مصادر الإضاءة الطبيعية الموجودة بموقع التصوير.

اللونية المحددة المستخدمة:

اللون هو ثاني اهم عنصر يستخدمه مدير التصوير السينمائي. قد يستخدمه مدير التصوير فقط لإضفاء صبغة جمالية على الصورة المعروضة او قد يستغله بشكل أكبر في تعميق المعاني الدرامية. وللألوان مدلولات عديدة ومتنوعة منفردة او في علاقتها مع ألوان أخرى. ومدير التصوير المتمكن هو من يستخدم الألوان بشكل ابداعي خلال تتابعات الفيلم وينجح في تحقيق الرؤية الفنية الاخراجية.

واللونية كوحدة أولية يمكن تحقيقها بطريقتين الاولى فلتر محدد اثناء التصوير او خلال التصحيح اللوني. ويستخدم في ذلك اما الألوان الأساسية : الأحمر، والاخضر والازرق او الألوان المكملة.

فتحة العدسة F.No:

هي المسؤلة عن كمية الضوء التي يتم تمريرها للوسيط الحساس، ويتم اختيار فتحة عدسة واحدة من ضمن مجموعة من الاختيارات، بحيث تحقق الهدف البصري/الدرامي المطلوب، من حيث عمق الميدان وكذلك التحكم في طبقة اضاءة الفيلم.

سرعة الغالق:

تمثل التحكم في زمن مرور الضوء الى الوسيط الحساس، وكذلك يقوم مدير التصوير باختيار سرعة محددة من ضمن مجموعة اختيارات. الا ان سرعة الغالق المحددة تتحكم أيضا في مجموعة من التأثيرات الخاصة بالصورة المصورة مثل التصوير السريع او البطئ.

حساسية الوسيط الحساس:

هي اختيار لحساسية محددة تمثل مدى تأثر وحساسية الوسيط للضوء الساقط عليه، وهي ترتبط بشكل مباشر بجودة الصورة المنتجة، الا ان لها استخدامات فنية أخرى.

ويتم ضبط الكاميرا لكل عنصر اولي من هذه العناصر منفردا.

تلك الوحدات الاولية لا تحمل معنى في ذاتها وهي ما تمثل الوحدات الصغرى في التصوير السينمائي وبناءا على دراستها يصبح بالتأكيد للتصوير السينمائي وحدات معنى أساسية، وهو ما سيتم تناوله بالتفصيل بالدراسة التالية.

العدسة المستخدمة:

التي تقوم بتجميع الاشعة الضوئية المنعكسة من الاجسام التي تقع ضمن نطاق تغطيتها وتسقطها كصورة صغيرة مقلوبة على الفيلم. وتظهر أهميتها البصرية في حجم اللقطة وعمق الميدان.

2- مستويات المعنى والتصوير السينمائي:

هناك مستويان من انتاج المعنى، الاول: يمثل المعنى الأول للعلامة، ويعبر عنه بمصطلح الدلالة الاصلية denotation ، حيث تتألف العلامة من الدال والمدلول. الثاني: الدلالة الإضافية connotation فتمثل المعنى الثاني للعلامة والذي يستخدم علامة أصلية (بدالها ومدلولها) كدال لها وبهذا تُعطى العلامة الأصلية مدلولاً إضافياً. ومن هذا المنظور فإن الدلالة الإضافيةهي علامة تستمد وجودها من الدال الخاص بعلامة أصلية (الدلالة الأصلية denotation تقود إلى سلسلة من الدلالات الإضافيةconnotation. وتَغَيُر الدال مع نفس المدلول يُمكن أن يُعطي دلالة إضافية مُختلفة. فالتَغير في شكل الحرف المكتوب أو النبرة يمكن أن يتضمن دلالة إضافية مختلفة (7).

وقد حصر بعض المنظرين مفهوم الدلالة الأصلية في سيميولوجيا السينما في حدود الكادر، وحركة الكاميرا (8) .

ويتيح تحليل مستويات المعنى دراسة التصوير السينمائي على مستويين:

المستوى الاول من انتاج المعنى: هو المستوى المتشكل في ذهن مدير التصوير، والذي يتكون من دال ومدلول ويُكون الدلالة الأصلية. نفترض رغبة مدير التصوير في تحقيق جو عام من الغموض خلال لقطة ما، انها فكرة ذهنية لم تتحق بعد، تتحول الى علامة (دال و مدلول) عند تحقيقها فعليا بموقع التصوير من خلال استخدام وحدة/وحدات اضاءة محددة واختيار حساسية فيلم ما، وفتحة عدسة معينة، واضافة اللون المطلوب، كل تلك العناصر تمثل في مجملها الدال الاصلي. والمدلول الأصلي هو التحقق البصري للتصور الذهني الذي يريده مدير التصوير وينفذه بالموقع باستخدام الدوال الاصلية.

المستوى الثاني من انتاج المعنى: تتشكل الدلالة الإضافية، عندما يتم عرض الفيلم نهائيا على شاشة العرض. فيظهر الدال الإضافي في الشكل البصري المتحقق فعليا ونهائيا على مجمل لقطات الفيلم، ويتم عرضه على الشاشة، حيث تتضافر جميع عناصر الفيلم، اما المدلول الإضافي فهو التصور الذهني المتولد في عقل الجمهور.

مدى نجاح عملية الاتصال في مدى قدرة مدير التصوير في تحميل عناصره بالمعنى والرسالة المطلوبه ونجاح ذلك في التأثير على الجمهور.

يظهر من ذلك ان البحث عن الوحدات الصغرى للتصوير السينمائي سيكون في المستوى الاول من مستويات انتاج المعنى، هذا لا ينفي وجود وحدات صغرى بالصورة المعروضه على الشاشة السينمائية مثل تحديد حدود الكادر، ومستوى الإضاءة والتباين، لكنها ليست الوحدات التي نبحث عنها لانها تحمل معني في ذاتها وكذلك عند عرضها، وهي بذلك تماثل وحدات المعنى الأساسية. فمثلا عرض صورة ذات مستوى تباين عال يعطي معنى دلالي بالصراع النفسي او الخوف او الاكشن وغيره من المعاني الدرامية والدلاليه.

لذلك فان الوحدات التي نبحث عنها تظهر في مستوى العلامة الاصلية (المستوى الاول للمعني) بدالها ومدلولها الأصليين، ما نبحث عنه هو وحدات أساسية لا تحمل معنى في ذاتها لكن يظهر المعنى عند تجمعها سويا.

عند تتبع خطوات اعداد اللقطة لتكون ذات مدلول هادئ او موتر او مرعب في المستوى الاول لانتاج المعنى يمكن تحليله كالتالي:

يحتاج مدير التصوير الى تحقيق معنى دلالي محدد (الخوف مثلا)، لتحقيق ذلك المعنى فهو يستخدم ادواته (حروفه). فيختار تحقيق مستوى اضاءة منخفضة والتي تستلزم سلسلة من الاختيارات منها: أولا وحدة الإضاءة الأنسب لذلك والتي ستقدم المعنى المطلوب مثل لمبات الديدو. ثانيا يقرر الكاميرا مثل كاميرا Red Dragon 8K، ويحدد فيها الضبط المناسب (400 ISO وفتحة عدسة 4 F مثلا)، وثالثا يينفذ اللون المطلوب تحقيقه فمن الممكن ان يختار استخدام جيلاتين 85 مثلا او تنفيذ ذلك في التصحيح اللوني.

كل اختيار يقوم به مدير التصوير هو اختيار محدد لوحدة سنيمائية صغرى تماثل الوحدات الصغرى اللغوية، لان كل وحدة من هذه الوحدات بشكل مستقل لا تحمل معنى في ذاتها، لكنها تحمل معنى عند اجتماعها مع وحدات أخرى، قد تكون هذه الوحدات وحدات اضاءه أخرى او ان تكون وحدات مرتبطه بضبط الكاميرا او اختيار اللون. بذلك تتشكل الكلمات والجمل السينمائية البصرية بتجمع تلك الوحدات الصغري خلال اللقطات والمشاهد والتتابعات بالفيلم.

أي تغيير في أي وحدة من تلك الوحدات الصغرى سيؤدي الى تغيير المعنى فتغيير لون الإضاءة من الأزرق البارد الى الأحمر الساخن سيعطى معني مختلف مرتبط بالحب او الصراع او الحروب او الدفئ وهي معان متناقضه تماما مع ما يضفيه اللون الأزرق على اللقطه.

جملة "احذر سيخرج من هذا الظلام وحش مرعب"، عند قول او قرائة هذه الجملة فننا نعي المعنى المقصود منها، للفيلم نفس القدرة على قول هذه الجملة للجمهور ولكن بلغته الخاصه..من خلال تقديم صور بصرية محددة مثل استخدام مستوى

اضاءة منخفض ومساحات اظلام واسعة فهي تقول له "احذر سيخرج من هذا الظلام وحش مرعب"، نفس المعنى لكن باستخدام لغة مختلفة. اعتمد فيه الفيلم على وحداته الصغرى التي شكلت تلك المعاني في الجملة البصرية "احذر سيخرج من هذا الظلام وحش مرعب".

في مستوى الدالاله الإضافية عند عرض الفيلم على الجمهور قد يتوقع الجمهور نوع الفيلم المعروض امامه من خلال اول سلسلة مشاهد به. اليس هذا دليل على قدرة الفيلم اللغوية من خلال عناصره البصرية!. يعتمد المتفرج في ذلك على خبرته التي اكتسبها خلال المشاهده المتكرره، فاصبح لديه مخزون بصري من المفردات البصرية التي تستخدمها السينما لتوصيل رسائل معينه.

3- الباراديجماتك والسينتجامتك في التصوير السينمائي:

البارادجمتك يمثل المحور الرأسي. ويعتبر البارادجمتك مجموعة من الدوال، واهم ما يميز هذا المحور هو إمكانية الاختيار بين تلك الدوال المختلفة عن بعضها البعض والتي تمثل عند اتحادها في النهاية معنى محدد (9) بينما السينتاجمتك فهو يمثل البعد الأفقي ويسمى السلسلة chain، واهم ما يميزه انه ينتج عن عملية ربط مجمعة وليست اختيارية وتمثل اللغة النهائية المنطوقة او المكتوبة والتي تعتمد في أساسها على العرف السائد. وذكر **ميتز** ان سيميولوجيا الفيلم السينمائي تميل الى محور السينتاجمتك أكثر من اتجاهها نحو محور البارادجمتك (10)، وهنا أيضا لم تتناول دراسات ميتز أي عنصر من عناصر بناء الفيلم السينمائي سوى عنصر المونتاج فقط .

يتيح هذا التصنيف دراسة التصوير السينمائي على النحو التالي:

يظهر المحور البارادجمي الرأسي في اختيار مدير التصوير فيما بينها قبل بدء عملية التصوير. فاختيار مصدر اضاءة Apollo 4000K تحمل معنى النهار والاشراق، بينما اضاءة الديدو او دينكي ٦٥٠ مع جيلاتين 26 يعطي شعورا بالليل. هذا تحقيق واضح لمحور البارادجمتك، حيث يختار مدير التصوير من بين الوحدات المختلفة ما سيحقق أهدافه. يمكن تغير الطبيعة الدقيقة للإضاءة بشكل غير محدود داخل اللقطة، ويتم تطبيق نفس الشيء على باقي عناصر التصوير السينمائي، يكفي تغير احد هذه الوحدات خلال اللقطة للحصول على صورة أخرى مختلفة تماما عن الصورة الاولى.

تتجمع الوحدات الصغرى للتصوير السينمائي في محور السينتاجمتك فتصبح ذات معنى في علاقتها مع الوحدات الصغرى الأخرى. فاستخدام اللمبه Arri 2K كضوء رئيسي ، مع وضع اضاءة Kino flo مالئة للظلال تعطي إحساس بالتجسيم والاهم انها تتحكم في نسبة التباين (مرتفع/منخفض)، وهي النسبة المسؤلة والمتصلة بشكل مباشر بالدراما، بإضافة الجيلاتين على مصدر الضوء الاساسي تتغير لونية الإضاءة لتحقيق الزمن واضافة معنى درامي أيضا. وهو تحقيق مباشر لمحور السينتاجمتك في جمع الوحدات الصغرى للتصوير السينمائي لإعطاء معنى.

تغيير اي وحده صغرى من وسط مجموعة الاختيارات المطروحة امام مدير التصوير يغير في المعنى في كل مره. ووضع هذا الذي تم اختياره بجانب هذا وهذا يعطي معنى مجمل، وهو ما يظهر خلال اللقطة المفردة وأيضا في مجموعة اللقطات وخلال الفيلم ككل.

اذا يظهر كلا من نموذج البارادجمتك والسينتاجمتك عند توصيف وتحليل التصوير السينمائي سيميولوجيا. وهنا يمكن القول بانه على مستوى انتاج المعنى الاول يظهر محور البارادجمتك في اختيار مدير التصوير لوحدات صغرى محدده من وسط عدد كبير من الاختيارات، وهو ما سيشكل الجملة البصرية فيما بعد والتي يتم تحميلها بالمعنى. بينما يظهر مستوى انتاج المعنى الثاني في محور السينتاجمتك من جمع تلك الوحدات الصغرى لتحقيق المعنى الدلالي المطلوب.

بهذا المنظور لا يمكن اعتبار اللقطة الفيلمية مقابل للكلمة اللغوية، فكلمة سكين تعني (هذا سكين) اما لقطة (لسكين) فهي لا تعني نهائيا مفردة السكين فقط، بل تحمل المعنى الدلالي لجمله كامله من (هذا سكين وهناك خطر قادم من المجرم الذي يتربص لاستخدامها في القتل) بذلك هي تشبه العبارة الكاملة ذات المعنى.

4- الإفصاح الثنائى والتصوير السينمائي:

يندرج مصطلح الوحدات الصغرى تحت مصطلح سيميولوجي اخر يدرس مستويات المعنى وهو مصطلح الإفصاح، فتكون الرسالة ذات إفصاح إذا كان من الممكن تجزئتها إلى مفردات ذات معنى والتي تمثل الشفرة، وهي ايضا تقسم الى الوحدات الصغري وتظهر في المستوى الثاني للإفصاح. كما ينبغي للشفرات آن تحتوي على المستوى الاول من الإفصاح، حتى تتمكن الوحدات الصغري الموجودة بالمستوى الثاني من الاتحاد لتكون علامة أو علامات دالة ذات معنى. فتتجمع الوحدات الصغرى Minor Units لتكوين جزء من وحدات أكبر، هذا التفاعل لهذين الإفصاحين هو الذي يفسر كيف تولد اللغة من خلاله ثروتها الدلالية غير المحدودة (11) .

ذلك ما يظهر في لغة الفيلم كذلك، والتصوير السينمائي أيضا، حيث يحتوى كلاهما على مستويات الإفصاح، شفرات التصوير السينمائي مثل شفرة مستوى الإضاءة المرتفعة وعلاقته بالافلام الرومانسية او الكوميدية الخفيفة، هي شفرة تحتوي على المستوى الاول من الإفصاح، والوحدات الصغرى التي لا تحمل معنى في ذاتها من وحدات الإضاءة وضبط الكاميرا واللون هي التي تتحد بعد استخدامها في شكل علامات ذات دلاله وتحمل معنى.

5- الوحدات الصغرى والتصوير السينمائي: photocinemes

الوحدات الصغرى هي اصغر وحدات فاللغه المنطوقة/المكتوبة، مثل الوحدات الصوتية الأساسية في اللغة المنطوقة، والاحرف في اللغة المكتوبة، ولا تعتبر هذه الوحدات علامة في ذاتها، فحرف (أ) المنطوق مثلا لا يحمل معنى في ذاته ويظهر المعنى عندما يصبح جزءا من مقطع لفظي، او عندما يصبح جزء من وحدات المعنى الأساسية التي تصبح بدورها جزء من جملة وهكذا، وبالتالي يصبح لها معنى.

ذكر ميتز في دراساته انه ليس هناك في الفيلم وحدات بنفس مفهوم وحدات الصوت او الكتابة الأساسية، التي تحمل المعنى والتي تعتمد على مفهوم التجميع ليصبح لها معنى. فهو يرى ان اللقطات السينمائية تدل بالفعل بشكل منفصل دون الاعتماد على التجميع (12) كما انه يرى من وجهة نظره ان العملية السينمائية هي عملية نقل دقيق للواقع وهو ما يدفع المشاهد لتوهم ان ما يراه معروضا امامه على الشاشة هو واقع وذلك يعتبر العنصر الأساسي الذي تعتمد عليه السينما لدمج المشاهد في احداث العمل المعروض عليه. تلك رؤية واقعية صريح مال **ميتز** الى تبنيها عند تحليلة للفيلم السينمائي وتلك الواقعية هي احد أسباب استحالة وجود افصاح مزدوج من وجهة نظر **ميتز** (13) .

السينما في حقيقة الامر لا تقدم الواقع وليست نسخ له، فان افترضنا مشهدا له طبقة اضاءه منخفضه مرافقا لحالة موت لشخصية من شخصيات الفيلم، هذا الشكل من الإضاءة وتلك التباينات في علاقة الإضاءة والظلام، لا توجد في الواقع بالمواقف المماثلة، ان ما تقدمه الإضاءة السينمائية هو ابداع حر مختلف تماما عن الطبيعة الواقعية وبالتالي فان التصوير السينمائي به علامات محفزه وبه افصاح ثان.

ما ذكره ميتز يؤكد حصر دراسته على اللقطة السينمائيه المعروضه فقط واعتبرها اصغر وحده بالفيلم السينمائي ويمكن ضحض ما ذكره بما يلي:

- ان اللقطه السينمائية في ذاتها تحتوى على العديد من الكادرات وبالتالي فهي ليست اصغر وحدة فيلمية، وان تلك اللقطة ما كان لها وجود بشكل أساسي بدون التصوير السينمائي (الإضاءة) وبالتالي فهي مازالت قابلة للتجزئة.

- ان هناك مرحلة قبل فيلمية وهي مرحلة ما قبل الإنتاج والتي تمثل البناء الأساسي للفيلم المعروض على الشاشة. فلا يمكن حصر دراسة سيميولوجيا السينما على الصور المعروضه بعد مرحلة التصوير.

- ان اللقطة السينمائية تتكون بالفعل من العديد من العناصر والتي منها عنصري الإضاءة واللون وليس الإخراج والمونتاج فقط. فهي عنصر ناتج عن تجميع عناصر الفيلم السينمائي جميعها وهي قابلة للفك الى عناصر اصغر تشكل تكوينها التصميمي.

- ان الفيلم ليس نسخا للواقع .

بناءا على كل ما سبق فان الوحدات الصغرى في التصوير السينمائي يمكن تحديدها في:

- وحدة الإضاءة منفردة
- الفلتر او تاثير الإضاءة منفردا
- فتحة العدسة المحددة
- سرعة الغالق المحددة
- حساسية الفيلم المختارة
- العدسة المستخدمة

بحيث تستخدم كل وحدة من الواحدات السابقة منفردة، وفي انفرادها لا تحمل معنى فوحدة الledكمصدر اضاءة مثلا منفرده لا تحمل معنى وكذلك أي من تلك الوحدات السابقة.

6- الاستنتاجات:

- للتصوير السينمائي وحدات معنى أساسية ووحدات صغرى.

- يحتوي التصوير السينمائي على الإفصاح المزدوج، وتكافئ الإضاءة السينمائية، واللون السينمائي، وضبط الكاميرا وحدات المعنى الأساسية (المستوى الاول من الإفصاح)، ووحدة الإضاءة منفردة، والفلتر او تاثير الإضاءة منفردا، وفتحة العدسة المحددة، وسرعة الغالق المحددة، وحساسية الفيلم المختارة وكذلك العدسة المستخدمة تكافئ الوحدات اللغوية الصغرى (المستوى الثاني من الإفصاح) حيث الوحدة الصغرى تصل الى انعدام المعنى.

- إمكانية تطبيق المحور السينتاجمي على التصوير السينمائي يؤكد وجود الوحدات الصغرى بالتصوير السينمائي photocinemes. حيث يظهر مستوى انتاج المعنى الثاني في المحور السينتاجمي من جمع تلك الوحدات الصغرى لتحقيق المعنى الدلالي المطلوب.

- للتصوير السينمائي وحدات صغرى photocinemes لا تحمل معنى في ذاتها، لكنها تحمل معنى عندما تجتمع مع وحدات صغرى أخرى. وأي تغير في أي وحدة من هذه الوحدات الصغرى للتصوير السينمائي تؤدي الى تغيير في المعنى، وهو ما يؤكد لغويه السينما.

- الوحدات الصغرى اللغوية يمكن تعلمها بالاستخدام والممارسة وتخضع للقواعد النحوية ومحددة بعدد معين من الحروف اما وحدات التصوير الصغرى يتم تعلمها بالمشاهدة والممارسة وتخضع للقواعد البصرية والتكنولوجية ، وهي لا نهائية.

التوصيات:

تطبيق نموذج الإفصاح الثلاثي لامبرتو إيكو في دراسة لغة الفيلم مع مراعاة التطبيق على جميع عناصر الفيلم وليس الاقتصار فقط على عنصري الإخراج والمونتاج.

المراجع:

(1) إيكو ، أمبرتو ، العلامة" تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2008.

Eco , Umberto ,"al3alamah"ta7aleel almafhoom wa tari5oh , targamah: Saiid Binkrad , Bairoot,: almarkaz althakafi al3arabi , 2008.

(2) Metz, Christian. Film Language: A Semiotics of the Cinema, Translated by Michael Taylor, Chicago,The University of Chicago Press, 1991.

(3) Rumble, Patrick. Testa, Bart. Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives, Italy, Toronto Italian Atudies, Vol (73), No (2), 1996.

(4) Courtois, Ce′dric. the triple articulation of audiovisual media technologies in the age of convergence, Uniwesiteit Gent, 2013, https://core.ac.uk/download/pdf/55769371.pdf.

(5))Stam, Robert & Burgoyne ,Robert & Flitterman-Lewis , Sandy, New Vocabularies in Film Semiotics, London: Routledge press, 1992.

(6) Rumble, Patrick. Testa, Bart, Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives, Italy, Toronto Italian Atudies, Vol (73), No (2), 1996.

(7) Chandler, Daniel, The Basics, semiotics, London: Routledge press, 2002.

(8) Metz, Christian. Film Language: A Semiotics of the Cinema, Translated by Michael Taylor, Chicago,The University of Chicago Press, 1991.

(9) تشاندلر، دانيال. معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة: شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، دراسات نقدية (٣)، ٢٠٠٠.

Chandler, Daniel, "Mo3gam al Mostala7at al assasia fe 3elm al 3lamat" , targamh: shaker abd el hamed, akademiat al fonon, drasat nakdeia (3), 2000.

(10) Chandler, Daniel, The Basics, semiotics, London: Routledge press, 2002.

(11) Stam, Robert & Burgoyne ,Robert & Flitterman-Lewis , Sandy, New Vocabularies in Film Semiotics, London: Routledge press, 1992.

(12) Stam, Robert & Burgoyne ,Robert & Flitterman-Lewis , Sandy, New Vocabularies in Film Semiotics, London: Routledge press, 1992.

(13) Metz, Christian. Film Language: A Semiotics of the Cinema, Translated by Michael Taylor, Chicago,The University of Chicago Press, 1991.

عامر، سوسن، دراسة سيمولوجية للاضاءة السينمائية، مجلة العمارة والفنون الإسلامية والعلوم الانسانية، المجلد: ٥، العدد (٢٢)، ٢٠٢٠.

Amer, Sawsan, Semiotics Study for Cinematic Lighting, The Arab Association of Civilization And Islamic Arts, Vol (5), No (22), 2020.