منهج" التحليل الفيلمي" من النظرية إلى التطبيق
كيف نقرأ فيلما سينمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية ؟

دكتور مراد بوشحيط
جامعة الجزائر3

منهج" التحليل الفيلمي" من النظرية إلى التطبيق كيف نقرأ فيلما سينمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية ؟

دكتور مراد بوشحيط
جامعة الجزائر03

الملخص:

يحتل " المنهج " أهمية بالغة في البحوث العلمية، لأنه يسعى عبر أدواته إلى اختبار كافة عناصر الظاهرة موضوع الدراسة والتصرف معها بشكل يؤدي إلى استخراج العلاقات والروابط الكائنة بينها .

ولقد عرفت الدراسات السينمائية والبحوث المختصة في "النقد السينمائي " باعتبارها رافدا من روافد العلوم الاجتماعية والإعلامية عددا كبيرا من المناهج منها "السيميولوجيا " " تحليل المحتوى " ، ولكنها كانت مناهج مستعارة من علوم أخرى أو غير مطورة أو أنها لم تصمم خصيصا للفيلم السينمائي ولم تلد أصلا من رحمه،كما أن بعضها لم يرق أبدا إلى مستوى "المنهج" باعتباره أدوات أو وسائل فقط .

في هذه المقالة تفصيل علمي لمنهج "التحليل الفيلمي"، الذي يعد أحدث ما قدمه الباحثون في مجال البحوث السينمائية، آملين من خلالها أن نجيب عن التساؤل التالي : كيف نقرأ

فيلما سينمائيا انطلاقا من شبكة قراءة فيلمية مستوحاة من منهج التحليل الفيلمي الذي يجمع كافة الأدوات والأساليب التي توصل لها الباحثون في المجال.

تتناول هذه المقالة إلى ثلاث أفكار أساسية : مفهوم التحليل الفيلمي وأصالة هذا التحليل وتخصصه في عالم السينما ، وتقاطعات التحليل الفيلمي مع عدد من القراءات النقدية والسينمائية المختلفة والتي درج الباحثون والنقاد على استخدامها في عمليات النقد السينمائي .كما خصصنا جزءا من المقالة للحديث عن أدوات ووسائل التحليل الفيلمي ، وهي كثيرة أهمها الأدوات الوصفية ، والأدوات الشاهدية والأدوات الوثائقية .

وختمنا مقالنا هذا بالتطرق إلى الدوائر الثلاثة التي تؤسس للتحليل الفيلمي والتي كانت في السابق دوائر منفصلة وهي دوائر: التحليل النصي والتحليل الروائي والتحليل الإيقوني .

آملين أن تكون هذه الدراسة خطوة في التعريف بهذا المنهج ودعوة إلى تعميم استخداماته في بحوث السينما وتحليل الأفلام .

الكلمات المفتاحية : تحليل الأفلام / السينما / النقد السينمائي / التحليل السينمائي.

Résumé :

L'analyse des films est l'exercice indispensable qui ouvre à la compréhension des œuvres, au carrefour de l'esthétique et de l'histoire. Depuis les années 1970, elle s'est transformée en profondeur. L'article vise à proposer un éventail des possibles dans ce domaine et à montrer la fécondité de l'exercice lui-même. Après avoir défini l'activité analytique, cet article présente successivement l'analyse du fait narratif et du récit, l'analyse plastique et sonore, et enfin le rapport à l'histoire. L'analyse prend tout son sens si elle débouche sur une réflexion générale, qui dépasse le cas particulier de l'œuvre étudiée. La méthode se nomme l'analyse filmique.
Mots clés : **cinéma, analyse des films, critique.**

مقدمة:

لم يولد النقد والتحليل السينمائي مع ولادة السينما، ولكنه تطور معها، وإذا كانت للسينما تياراتها المختلفة، فإن للتحليل الفيلمي مذاهبه وتياراته واتجاهاته المختلفة كذلك، وتحليل الأفلام هو تحليل لما وراء الأفلام، وهو يرتبط كذلك بتحليل البنية الثقافية والاجتماعية التي تفرز هذه الأفلام، ويأخذ هذا التحليل أهميته من خلال أهمية المنهج الذي يرسمه ويسلكه في تناول العمل الفني بكل تفاصيله.

يوجد هناك عدد كبير من الخطابات حول الفيلم ، يمكن أن نسميها "قراءات" تنطلق من زوايا متعددة حول الفيلم ،

فهناك **خطاب حقوقي** ،**وخطاب سوسيولوجي**،**وخطاب سيكولوجي**،وهي "قراءات" أو "مقاربات" تقابل في مجملها مختلف العلوم الإنسانية الموجودة اليوم، والتي تتقاطع مع الفن والثقافة السينمائية.

لكن التحليل الفيلمي، الذي لا يغفل الكثير من تفاصيل هذه الزوايا، يركز جهوده حول اكتشاف اللغة السينمائية الخالصة وكيف تعبر عن هذه المدلولات، فالفيلم عمل فني مستقل قادر على توليد نص **(وهو التحليل النصي)** يقيم دلالات على بنيات سردية **(وهو التحليل الروائي)** ومعطيات بصرية وصوتية **(وهو التحليل الإيقوني).** [1]

فما هو التحليل الفيلمي؟، وما هي دوائره واستخداماته ؟ وهل يسهم هذا المنهج في تشكيل وعي بالفيلم وما وراء الفيلم؟ وأخيرا كيف يمكن تطبيقه عمليا في بحوث السينما؟

أولا: مقاربات لمفهوم التحليل الفيلمي

1- التحليل والمقاربات لأخرى حول الفيلم :

يرصد الباحثون الكثير من المقاربات حول الفيلم قد تقترب وتبتعد عن مفهوم التحليل في تكوينه الأصلي، وقد فضلنا قبل الخوض في تفاصيل المفهوم أن نذكر هذه المقاربات والتقاطعات ليتضح وجه التقارب والتباعد وهي كالتالي:

1- التحليل والنقد: ينبغي الانتباه بداية إلى الفرق بين المفهومين: النقد والتحليل.فالنقد السينمائي يقع عند الباحث "جاك اومون " موقعا خاصا ضمن الخطابات حول الفيلم ، كما أنه يتميز بكونه خطابا محبا للسينما ، ينطلق من موقف التدفق العشقي حيال الفيلم أو الموضوع .

ويمكن إدراج الكتابات النقدية المنشورة في المجلات السينمائية الشهيرة التالية ضمن خانة النقد السينمائي، وهي : "**الجمهور الواسع ، مجلة السينما ، العرض الأول ، الأستوديو ...إلخ** "وهي مجلات شهيرة تزخر بكتابات عاطفية عن الأفلام لا تلتقي مع مهمة التحليل، وهذه نقطة اختلاف أولى بين المفهومين: النقد والتحليل .

نقطة ثانية هي التقويم الاصطفائي، إذ يركز النقد على طريقة الانتقاء للعناصر المعالجة بالنقد، فمن البديهي أن الفعالية النقدية تفترض الثقافة المحبة للسينما.. ولها ثلاث وظائف رئيسية: الإعلام، التقويم، والترويج." [2]

فالفعالية النقدية تتصل بالتحليل بدرجات غير متساوية إلى حد بعيد، فالإعلام والترويج حاسمان بالنسبة للنقد الصحفي وهما يناسبان تماما العمل في الصحافة المكتوبة اليومية أو الأسبوعية أو حتى في التلفزيون والإذاعة [3] .

ومن هنا يتبين الفرق الواضح بين الناقد والمحلل وخلاصته أن الناقد يعلم ويقدم لنا حكما تقويميا حول العمل

السينمائي أما المحلل فينتج معارف، وهو ملزم بحد أدنى من وصف موضوعه، ومطالب بحد أقصى بتفكيك عناصر العمل.

2- **التحليل والنظرية :** على خلاف العنصر السابق يلتقي التحليل مع النظرية في عدد من النقاط الرئيسية منها أنه لا يسهم في تقديم أحكام قيمية على الفيلم ولا يجتهد في تقديم معايير، إنه حسب ج أومون و م .ماري مثل النظرية ، "طريقة في عرض الظواهر الملاحظة بتعليقها ".

كما يشترك التحليل مع النظرية في أن كليهما ينتهيان إلى تأمل أوسع حول الظاهرة السينمائية، وأن لكليهما علاقة مع مفهوم الجمالية، ثم إن لكليهما مكانة أكاديمية في الجامعات والمعاهد العلمية.

3- **التحليل والتفسير:** هل يتميز التحليل بالصدق؟ سؤال يطرحه العديد من الباحثين السينمائيين للوقوف على الفرق بين التفسير والتحليل، فالتفسير كلمة غير مقبولة منهجيا لدى الكثيرين منهم ، إذ تقابل في أغلب الأحيان معنى "التفسير الزائد" أو "التفسير التعسفي" ، ولكن حسب ما يقول الباحثان "أومون وماري" فإن التحليل له علاقة بالتفسير ، "بل إن هذا الأخير ، أي التفسير ، هو محرك التحليل في بعده التخيلي والإبداعي، وأن التحليل الناجح هو

ذلك الذي يعتمد على الملكة التفسيرية ويبقيها بقدر الإمكان في إطار قابل للاختيار ".

و الحقيقة أن ذلك يطرح لأن المحلل يقع دائما بين نقطيتين جاذبتين هما "الالتزام الصارم" بالواقع وعدم الخروج عنه، و"إطلاق العنان" للمخيلة التفسيرية والتحليلية لينتهي إلى عدم الصدق أحيانا أو التعسف.

يقول الكاتب "روجيه أدان": " إن كل فيلم يوجب عددا كبيرا من التحليلات، إن لم يكن يوجب عددا لا متناهيا منها، وأن نص الفيلم يعمل من دون أن يقدم تحليلا واحدا." [4]

2- تنوع المقاربات التحليلية:

إذا أردنا أن نقدم بعضا من الأمثلة الخاصة بمن مارس "التحليل الفيلمي"، فإن السينمائي السوفييتي "لين كوليشوف" سوف يكون على رأس القائمة، فلقد نشر العام 1929 كتابا بعنوان "فن السينما " استعاد فيه الأساسي من المكتسبات النظرية والعملية في المجال، ولم يطرح الكتاب شكلا متقدما من التحليل الفيلمي فقط، ولكنه طرح جملة من الإرهاصات لذلك، خصوصا عند حديثه عن: المونتاج، الإضاءة، الديكور، السيناريو ، ... إلخ، كعناصر أساسية ضمن دوائر التحليل الفيلمي.

كما أن السينمائي الكبير "سيرجي أزنشتاين"، وبسبب كتاباته الأولى والمبكرة عن جماليات السينما يعد واحدا من الرواد

البارزين في مجال التحليل الفيلمي، إلا أن النهضة الحقيقية للتحليل الفيلمي ، باعتباره الآن واحدا من الاهتمامات الأكاديمية الهامة ، لم تبدأ إلا مع ظهور نشاطات المعاهد الفرنسية المتخصصة في السينما والصحافة والإعلام فيما عرف "بالبطاقات الفيلمية" ، فلقد كانت تلك المعاهد تكلف طلبتها بإعداد هذه البطاقات التي أخذت شكلا متطورا من التقنية التحليلية.

وما يهمنا في هذا المقام هو النتائج التي خلص إليها بحث "تحليل الأفلام" بعد حديثه عن هذه المسيرة التاريخية للمفهوم، ومن أهم هذه النتائج ما يلي:

1. من الضروري معرفة المحيط التاريخي للفيلم ومختلف الكتابات والخطابات حوله .
2. الطريقة المثلى في التحليل الفيلمي هي اختيار نموذج من القراءة التي يود المرء ممارستها فهناك العديد من القراءات التي يمكن أن تكون مداخل للفيلم في حد ذاته .
3. ضرورة الاعتماد على خطاب مضبوط يبتعد عن التعسف التفسيري، أو بعابرة أخرى خطاب يعتمد على مبادئ وقوانين يسمى التحليل الفيلمي، وهو المنهج الذي قدمناه في هذه المقالة.

ثانيا: أدوات وتقنيات التحليل الفيلمي

سوف نتناول في هذا المبحث أدوات وتقنيات التحليل الفيلمي ولكن قبل ذلك دعونا نتوقف أمام مصطلح يتردد كثيرا في هذا البحث وهو مصطلح " ما وراء الفيلم " والذي جاء من تقسيم الفيلم إلى مستويات ثلاث.

1- الفيلم وما وراء الفيلم: يميز المشتغلون بالعملية السينمائية بين ثلاث مستويات للفيلم:

- **المستوى الأول: يمكن أن نصطلح عليه تسمية الفيلم الصورة.**
- **المستوى الثاني: هو الفيلم العرض.**
- **المستوى الثالث: هو الفيلم التحليل.**

وقد جاء هذا التقسيم بناء على مجموعة من الدراسات التي تناولت تأثيرات الفيلم ومراحل إنتاجه ومختلف تأثيراته، فالمستوى الأول الخاص بالفيلم الصورة هو مستوى إنتاجي لا يتجاوز حدود الصورة والصناعة الفيلمية التي اشترك في بنائها المخرج والسيناريست وكافة العاملين في مجال إنتاجه . أما المستوى الثاني (الفيلم العرض) فهو متعلق بالأثر الذي تركه الفيلم على المشاهدين . ويبقى المستوى الثالث فهو يعبر عن القراءات التي يجريها المختصون على الفيلم بمستوياته جميعا، ففي مقال بعنوان " الجريان " نشر عام 1973 ميز

"تيري كونترل" بين " الفيلم الصورة " و" الفيلم العرض " ليضع مفهوم الفيلم الثالث وهو الذي يتعامل معه المحلل ، فالفيلم نقطة انطلاق التحليل ويجب أن يكون نقطة الوصول، وما تعنيه هذه الفكرة عن وجود "فيلم آخر" يتعامل معه التحليل، ليس إلى تعبيرا عن صعوبة التحليل وهذا ما يعبر عنه بمصطلح " ما وراء الفيلم ".[5]

2- أدوات التحليل الفيلمي : ينبغي أن نلاحظ أن استعمال كلمة أدوات في يعطي انطباعا أن عملية التحليل الفيلمي عملية علمية ، تستلزم إجراءات موضوعية قابلة للوصف موضوعيا .. وهذه رؤية مثالية بعض الشيء،إلا أنه وعلى الرغم من ذلك فقد جمع الباحثون مجموعة من الأدوات عبر حقب متتالية صارت اليوم بمثابة أدوات مخبرية أقرب إلى تحقيق الصدق، وبصورة عامة يستعمل التحليل الفيلمي ثلاثة أدوات:**الأدوات الوصفية، الأدوات الشاهدية، الأدوات الوثائقية.**[6]

سنقدم فيما يلي شرحا موجزا لهذه الأدوات وكيف نستعملها في عملية التحليل الفيلمي.

أولا : الأدوات الوصفية : من الناحية المبدئية فإن كل شيء في الفيلم قابل للوصف، وبالتالي فإن استعمال الوصف في التحليل الفيلمي هو العملية السهلة، لكنه ينبغي الإشارة إلى أن الخط الغالب في الفيلم، هو السرد أو الحكاية، لذلك

نجد الوصف غالبا ما يتجه نحو الوصف السردي أو إعادة تقديم القصة الفيلمية، وهو ما يعرف بملخص الفيلم أو موجز الرواية الفيلمية .

كما أن هناك مفهوما آخرا متصلا بالمشهد يسمى الوحدات السردية المشهدية، وهي التي ينطبق عليها التحليل السينمائي انطلاقا من أدوات الوصف التي سوف نتحدث عنها وهي : التقطيع ، والتجزئة .

وترتبط كلمة التقطيع منذ الوهلة الأولى لدى القارئ بفكرة الكتابة النهائية للسيناريو في شكله المقدم من قيل المخرج السيناريست، وفيه نجد تقسيما للعمل إلى مراحل ومشاهد ثم إلى لقطات مرقمة، مع إرشادات تقنية ومشهدية ووجهية وحركية ضرورية لحسن التنفيذ ، أما ما نقصده نحن من معاني التقطيع في هذا المبحث فهو وصف الفيلم في حالته النهائية بأخذ بعين الاعتبار الوحدات المشهدية والوحدات السردية الموجودة في الفيلم .

إن أداة التقطيع أداة لا يتسغنى عنها في عملية التحليل، وقد وضع كتاب تحليل الأفلام أكثر الحدود دراسة في عملية التقطيع التحليلي وهي كالتالي : **(مدة اللقطات، عدد الصور، نطاق اللقطات، المونتاج، الحركات، تنقلات الممثلين في المجال، مداخل ومخارج المجال، حركات**

الكـاميرا، الشـريط الصـوتي، الحـوارات، الموسـيقى ، الضجيج، العلاقات بين الصوت والصورة).

ومن أهم الجداول التحليلية المقدمة في المجال جدول "آلان رينيه" الموضوع العام 1963 لفيلمه " موريل ".

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	الوصف	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	الحوار	الموسيقى	الضجيج
رقم اللقطة	مدة اللقطة	اللون / الإضاءة الديكور المضمون الحركة	سلم اللقطة حركة الكامير	زويا التصوير في اللقطة	الحوار الثنائي أو المتعدد التعليق	الموسيقى التصويرية	الطبيعي والمصطنع
رقم اللقطة	مدة اللقطة	اللون / الإضاءة الديكور المضمون الحركة	سلم اللقطة حركة الكاميرا	زويا التصوير في اللقطة	الحوار الثنائي أو المتعدد التعليق	الموسيقى التصويرية	الطبيعي والمصطنع

جدول رينيه التقطيعي:

المصدر: كتاب تحليل الأفلام [7]

أما التجزئة فهي ترتبط بالمقاطع الفيلمية وهي متعلقة أكثر بالوحدات السردية، ولتحديد مفهوم التجزئة يجب أولا أن نوضح ما معنى المقطع الفيلمي وكيف نوضحه في خطة

التحليل الفيلمي ." فالمقطع هو سلسلة من اللقطات المرتبطة فيما بينها بوحدة سردية ، وهو في طبيعته شبيه بالمشهد في المسرح أو باللوحة السينمائية في السينما البدائية."[8]

ويثير هذا التعريف جملة من المسائل لدى المحلل :

- مسألة تحديد المقطع : أين يبدأ وأين ينتهي .

- مسألة البنية الداخلية للمقطع .

- مسألة تعاقب المقاطع .

وهذه المسائل مهمة جدا في تحليل الأفلام.إلا أن أدوات الوصف المذكورة آنفا ، التقطيع والتجزئة ، تطرح عددا من الصعوبات ينبغي الإشارة إليها : **- الصورة الفيلمية غير قابلة في أغلب الأحيان للفصل - تعددية معاني الصور ودلالتها الرمزية .**

لذلك أجتهد منظروا عمليات التحليل في وضع أدوات وصفية أكثر دقة ومعقدة نسبيا تحتاج إلى جهد ذهني ومن أهم هذه الأدوات : اللوحات ، المنحنيات ، والمخططات التي تسهم كلها في وصف الفيلم ليس بصفة مقطعة تقطيعا ولكن بصفة تبرز الوحدات الأساسية في الفيلم السينمائي المتكامل .

ثانيا : الأدوات الشاهدية : هناك العديد من الأدوات الشاهدية التي تدخل في إطار التحليل الفيلمي ولكننا نكتفي بذكر أهمها ، وتتمثل فيما يلي :

- **ملخص الفيلم:** يشكل ملخص الفيلم أهمية بالغة ضمن التحليل الفيلمي ومنهجيته، لأنها تكشف عن نقاط القوة في السرد الفيلمي موضحة أيضا أبعاد الفيلم.
- **الفوتوغرام :** هو التوقف على الصورة ، وهذا يقتضي طبعا صورة بدون صوت وبدون حركة وهي عملية أساسية ونموذجية في التحليل الفيلمي، وهي عملية انتقائية بعناية فائقة ، وظيفتها شاهدية في عملية التحليل ، حيث يستغل المحلل راحة الحركة ليدرس الحدود الشكلية للصورة من حيث التأطير ، عمق المجال ، التركيب ، الإضاءة ، بل وحتى حركات الكاميرا ، إذ تسمح سلسلة من الفتوغرامات بتفكيكها ودراستها بصورة أكثر تحليلية .
- **البطاقة التقنية للفيلم:** والتي تعرض فيها كل المتعلقات الفنية والتقنية الخاصة بالفيلم من: العنوان، شركة وسنة الإنتاج، المؤلف، المخرج، الممثلون، وكافة العاملين الرئيسيين في الفيلم.

ثالثا : الأدوات الوثائقية: يقصد بالأدوات الوثائقية جملة المعطيات العاملية الخارجة عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل، وقد اختلف النقاد والباحثون بشأن شرعية استخدام هذه الأدوات ، حيث استبعد فريق منهم استخدامها واعتبروها عناصر دخيلة على الفيلم .

بينما قال آخرون أن التحليل الفيلمي لا يمكنه إلا أن يتغذى من هذه العناصر الخارجية والمدعمة.

وعلى العموم فقد تبنت الباحثة م. ماري هذه الأدوات وضمنتها في قائمة أدوات التحليل.

وهي كتالي مختصرة من كتاب " تحليل الأفلام":

- **المعطيات السابقة لبث الفيلم:** وتضم السيناريو المكتوب، أوراق عمل المخرج، التصريحات والاستجوابات الصحفية، ومختلف الوثائق الأخرى.

المعطيات اللاحقة للبث: وتشمل كل العناصر المتعلقة بالتوزيع ورقم المشاهدين في شباك التذاكر وعدد النسخ الموزعة ونموذج النشر... إلخ بالإضافة إلى ملصق الفيلم ، وصور الدعاية ، والفيلم الترويجي، كما أنني إهتديت على ضوء دراستي وإثر كثرة إشتغالي في الميدان إلى نقطة جديدة ذات أهمية بالغة وهي دراسة موقع الانترنيت ، فلم يعد الموقع وسيلة ترويج فحسب على الشبكة العالمية ولكنه يشكل إضافة نوعية للقصة والأبعاد الفيلمية وكلها تخدم عملية التحليل الكلي .[9]

ثالثا : دوائر التحليل الفيلمي

أولا : دائرة التحليل النصي:

في الفصل الثالث من كتاب " تحليل الأفلام " للكاتبين "ج.أومون" و "م.ماري" هناك طرح لمدلول التحليل النصي والبنيوية العامة للتحليل النصي وسوف نقدمه ملخصا في هذا المبحث لما له من إضافة بالغة الأهمية في سياق تعريفنا بمنهج "التحليل الفيلمي" .

ولد مفهوم التحليل النصي ليضع حدا للأخطار التي تحدق بالتحليل الفيلمي من جراء الكم الكبير من الأدوات المستخدمة في التحليل ، ويؤكد ج اومون على أن أهمية التحليل النصي تنبع من الآتي :

*** يطرح التحليل النصي وخاصة مدلول النص سؤال "وحدة العمل وتحليله".**

*** غالبا ما كان " التحليل النصي " المعادل العام للتحليل الصرف.** [10]

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 ستراوس " 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 .

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 الأدبية والفنية (الأفلام مثلا) .

والتحليل النصي للفيلم يشتق، حسب "ليفي ستراوس"، دون أدنى شك من التحليل البنيوي.[11]

- **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، و تمتاز الشيفرة الفيلمية ضمن التحليل الفليمي

النصي بأهمية متعاظمة ، فالتسليم بوجود رموز وشيفرات داخل الفيلم هو من أهم الأسس التي يبني عليها المحلل السينمائي تحليله.[12]

خطوات التحليل النصي : سوف نعرض فيما يلي أهم الخطوات لدائرة التحليل النصي . وهي :

1- اكتشاف شيفرة الفيلم .

2- إكمال التحليل والوصول به إلى مرحلة " التحليل غير قابل للانتهاء" .

3- الدقة في اختيار مقاطع التحليل .

4- تحليل بدايات الأفلام لأنها تشكل مناحي تعريفية للسرد الفيلمي .[13]

وكلها خطوات عملية ذات أبعاد مهمة في عملية التحليل الكلية التي تتشكل من ارتباط كافة العناصر والدوائر والأدوات التي سوف ندرسها في هذا الفصل.

وعلى الرغم مما وفره التحليل النصي من إمكانات تحليلية مدهشة إلا أنه لاقى الكثير من الانتقادات من قبل مجموعة من المهمتين بالتحليل الفيلمي .. ولعل أهم هذه الانتقادات ما يلي:

1- اقتصار التحليل الفيلمي النصي على السينما السردية، وهو غير مناسب للسينما التجريبية .

2- إنه يشجع حب التشريح من أجل التشريح .

3- يتناسى السياق الإنتاج والتلقي الذي أقتطع منه الفيلم السينمائي .

4- وأخيرا ، فهو يعرض الفيلم إلى خطر الاختزال الكلي في المنظومة النصية. [14]

ثانيا: دائرة التحليل الروائي:

هي ثاني دائرة من دوائر التحليل الفيلمي، وتتميز بمكانة مهمة في سياق ما نتحدث عنه.

ترجع علاقة الفيلم بالرواية إلى سنوات بعيدة. وبرغم ظهور السيناريو كنص مكتوب للسينما، إلا أن هذه العلاقة مهيأة للاستمرار، وتحمل معها أسباب ديمومتها، لاعتبارات التلاقي بين دفتي كل من الرواية والفيلم، ثم بسبب كون السينما فنا يشكل ملتقى لكل الفنون الأخرى، بما فيها فن الرواية. ولقد كان كل من "جورج ميليه" و"جريفث" أول من وطدا أواصر هذه العلاقة وعملا على تطويرها منذ مطلع هذا القرن وقد تلاهما عدد كبير من مشاهير المخرجين ومن ضمنهم "بودوفكين" و"فورد" و"كيروساوا" و"ريفيه كلير"، فنقلوا إلى الشاشة أعمالا روائية معروفة._وهكذا استطاع المتفرج أن يشاهد أفلاما عديدة، كانت كتابات أدباء كبار، مثل "تولستوي" و"همنجواي" و"ديكنز" و"جيس جريس" على سبيل المثال أساسا لها. وكذلك الحال على الصعيد العربي، إذ أخذت أواصر هذه العلاقة تتوطد مع الزمن واتجه عدد

كبير من المخرجين إلى كتابات أدباء مثل نجيب محفوظ وإحسان عبد ا لقدوس وغسان كنفاني وغيرهم.

بيد أن مخرجي السينما، والنقاد على حد سواء لم يتوقفوا عن إبداء الرأي بشأن هذه العلاقة. وليس بغائب عن الأذهان الأشكال الروائية الحديثة، واستفادتها من السينما، والعكس كذلك صحيح وقد حدث بالفعل. ولا عجب في هذا، اذ كما يقال فان هناك قواعد للغة السينمائية، ولها أسلوبها كذلك. وكما نعرف أيضا، فلقد جرت محاولة تعريف بعض عناصر هذه اللغة بالرجوع إلى المصطلح الأدبي، بغية إيجاد المعادلات بين الفيلم والرواية. فالمقطع على سبيل المثال في السينما، يواجهه الفصل في الرواية. والمشهد تواجهه الجملة، والحبكة يواجهها المونتاج، والكلمة تواجهها الصورة... الخ. اي انها علاقة حميمة، قائمة على مبدأ الإفادة والاستفادة. مبدأ الأخذ والعطاء، واستيعاب الفنون لبعضها، بحثا عن صيغ جمالية جديدة، تتوافر على أسباب أكثر قدرة كوسيط تعبيري للوصول إلى المتلقي، الذي هو القارئ (في الرواية) والمشاهد (في الفيلم).

ولكن هذه العلاقة ظلت تطرح معها إشكالاتها الفنية والنقدية. وتمتد الإشكالات الفنية لتشمل التقنية كذلك، أي تقنية الرواية والفيلم. وتكثر التساؤلات حول الكلمة المكتوبة والكاميرا، وعن الأدب والمعادل السينمائي له . [15]

ولا تبتعد بالتالي الإشكالات النقدية للتحليل الفيلمي عما سبق. وهي معنية بالدرجة الأساس بالبحث عن المعادل السينمائي، انطلاقا من مبدأ المقارنة فيما بين الفيلم والرواية، وصولا إلى قناعة تنفي إمكانية مناقشة الفيلم بالطريقة نفسها التي تناقش بها الرواية ، والمنهج النقدي المقارن بين لغتي هاتين الوسيلتين التعبيريتين، يجب أن يعنى بالكشف عن الخصائص الفنية التي تتمتع بها الرواية كنص مكتوب وما يراد منها في السينما كأداة "سمعبصرية ".وإذا ما حدث مثل هذا، فان الروائي، أمام حالة يتغذى فيها أسلوبه، باستخدام جماليات السينما وما فيها من إيجاز وقطع وارتداد زمني ، كما أن اللغة تتغذى بقوة تعبيرها من استخدام الصورة الموحية والرمز القائم على عنصر اختزال الصورة وابعادها .[16]

لقد اختلف المخرجون، فقال بعضهم بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية ضعيفة وذلك لإمكانية تجاوزها عند المعالجة الفيلمية، بينما قال البعض الآخر بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية مرموقة لها شهرتها، ذلك لأنها من وجهه نظرهم سترتفع بالفيلم إلى أعلى المستويات، وتبقى المشكلة متعلقة بالمعادل السينمائي، وكيفية إعادة إنتاج العمل الروائي وتحويله للشاشة بدون أية تشويهات. ويشبه "اندريه

بازان" المعد الأمين بالمترجم الذي يحاول أن يجد المعادلات التعبيرية للأصل" ، ويقول "ارنست لند جرن" : «لا يمكن للسينمائي أن يعتمد عل الوصف كما يفعل القصصي، بل انه يجب عليه أن يقدم عرضا خلاقا لأحداث تقع فعلا، ولا يكفي أن يصف الشخصيات، بل يجب أن يقدمها من خلال أعمالها ».[17]

علينا أن نشير إلى الحقائق التالية لأهميتها:

1- إن الرواية متوالية (لغوية) تنطوي على حكاية، والفيلم متوالية (صورية) تنطوي على حكاية أيضا.

2- في حين تشتمل الرواية على الوصف، فان الفيلم ليسر من شأنه الوصف، ذلك لأن الوسيلة الخطابية في الرواية هي الألفاظ، بينما تنحصر الوسيلة في الفيلم بالصورة وملحقاتها.

3- إن صدمة الصورة (في الفيلم) تختلف عن صدمة اللغة (في الرواية)، وبالتالي فان شروط التلقي تختلف بينهما، وكل منهما يستلزم عمليات إدراكية وتخيلية متباينة، وعلى سبيل المثال، فان تولستوي في روايته الخالدة (الحرب والسلام) يصف معركة "بورد ينو " في صفحات عديدة، تستغرق قراءتها زمنا طويلا، كما أنها تستدعي صورا تخيلية متعددة لدى القراء، أما المخرج السينمائي "سيرجي بوندرتشوك" فقد

قدم لنا مشهد هذه المعركة دفعة واحدة، وفي زمن اقل، بحيث أن الجهد الذي سيبذله المتفرج اقل من ذاك الذي سيبذله القارئ.[18]

ولنفترض الآن مقطعا من رواية يقول فيا المؤلف : «امتطى احمد حصانه، ولكزه مخترقا أزقة القرية لتنفتح أمامه البراري الواسعة، حيث في البعيد يقبع جبل المنطار، بارتفاعه الخرافي الشاهق ». هنا نجد ان صدمة التلقي ترتبط بالفعلين «امتطى ولكز». وإذا كان القارئ لم يمتط حصانا من قبل، فانه بحاجة إلى أن يستحضر أو يتخيل كيف يكون فعل الامتطاء، وكذلك في كيفية اللكز. ومن جهة أخرى ، فانه ان لم يكن قد شاهد جبل المنطار، فهو بحاجة إلى أن يتخيل هذا الجبل، وطبيعي أن يختلف التخيل في الحالات الثلاث بين قارئ وآخر.

لكن السينمائي وهو يعالج هذا الذي قرأناه، سيجد نفسه أمام التوزيع التالي :

- لقطة لأحمد وهو يمتطي الحصان. - لقطة له وهو يلكز الحصان. - لقطة، أو عدة لقطات له وهو يخترق بحصانه أزقة القرية. - لقطة عامة للبراري الواسعة، من وجهة نظره، وربما عدة لقطات.- لقطة عامة بعيدة لجبل المنطار تبين ارتفاعه.[19]

هذا على مستوى المعالجة البصرية، لكن ثمة كذلك المعالجة السمعية، فالمخرج سيضيف أصواتا مختلفة منها على سبيل المثال "صرخة احمد وهو يلكز الحصان ثم صهيل الحصان، ووقع حوافره، وربما نباح كلاب، او موسيقى تصويرية... الخ". هنا التلقي يجري بواسطة حاستي البصر والسمع معا ولأن السينما كما لاحظنا في المثال تنغمر في الجانب الفيزيائي لمكان الحدث، فإن المخرج بعكس الروائي يقدم للمشاهد صورة حية وناطقة، لذلك فإنه - المشاهد - لا يحتاج إلى عملية تخيلية لاستحضار الصورة، وهذا يشير إلى اختلاف الصدمتين « صدمة الصورة وصدمة اللغة ».

ثالثا : دائرة التحليل الإيقوني " السمعي- بصري ":

ينبغي أن نلاحظ أولا أنه من المستحيل تقريبا تحليل رواية فيلمية تحليلا مضبوطا دون أن ندخل اعتبارات مرتبطة بالوجه البصري لهذه الرواية، وفي هذا الصدد يقول "كولكر" : " التعبير عن الواقعية عبر الصورة، لم يعد تعبيراً تجريدياً فحسب، بل هو تعبير للفهم، لإدراك الصلة بيننا، أنا، وأنت والآخر وهذا العالم الذي يتجسم ويختزل أمامنا كل يوم عبر الصور الرقمية التي لا ينقطع مدها." (20)

إن مصطلح " تعبيرية الصورة " يحيلنا إلى منطقة أخرى في القراءة الفيلمية والتحليل السينمائي، هي " قوة السرد" وتنطلق هذه التعبيرية من حقيقة ما يقوله الفيلم أو ما

يرويه، وعند الوصول إلى هذه المنطقة نكون قد وصلنا إلى شبكة المرويات ضمن بنات السرد، وهو - حسب كولكر – "بناء او معمار القصة، وبمقدار عنايتنا بتتبع بنى السرد وشبكة المرويات في الفيلم السينمائي، فأننا بصدد قراءة الحبكة وتحليلها ، لأن الاقتراب من الحبكة ببساطة شديدة هو اقتراب من الآلية التي بموجبها يتم توزيع الأحداث الفيلمية أو القصصية آو الروائية على مسار الزمن. وبذلك يقترن المروي بالعامل الزمني وبفعل الشخصيات". [21]

ويقود الانتقال من الصورة إلى السرد ومن السرد إلى الحبكة إلى الانتقال من المحتوى أو المضمون الفيلمي إلى الشكل الفيلمي، وذلك لأن القراءة الجمالية للفيلم سرعان ما تؤطر البناء الفيلمي بهذه الشبكة الكثيفة من المعطيات.

من هذه النقطة يذهب " كولكر" إلى أن البناء الفيلمي إنما يقوم على نسق شكلي/ بنائي، ثم معنوي "مقترن بالمعنى وتوليدات الصورة "، لكننا في هذا ، يواصل كولكر ، "لن نعدم الصلة بالمتلقي التي سرعان ما ستتحول إلى صلة (عاطفية) ما ،حالما ننتقل إلى استقراء (المعنى) في الفيلم. فالصورة هي أداة توليد للمعنى، وهي موجهة له عبر الغزارة التعبيرية للفيلم".[22]

الدلالات السمعية البصرية والحركية للفيلم السينمائي :

لقد أوجد الفيلم صلة عميقة بين انساق متعددة، عندما نقل الرواية والقصة والمسرحية والملحمة والأسطورة من أطرها المعرفية التعبيرية الخاصة إلى مكونات وأدوات اللغة السينمائية ، كما سماها مارسيل مارتن.[23]

من هنا تبدو شعرية السرد السينمائي التي تتصل بالنوع الإبداعي وبالأسلوب وبالمدى الذي بلغه المبدع في التعبير السمعي البصري، انطلاقاً من القراءة "الأدبية-السينمائية" ممثلة بقراءة كاتب السيناريو وانتهاء بالتكامل السمعي البصري ممثلاً في قراءة المخرج، فهو إطار يتسع للتعبير عن النوع الفيلمي من جهة ويرتقي بالتفاصيل والمعطيات من سكونيتها ووجودها المجرد المباشر والأقرب إلى الواقعية إلى مستويات الأنساق التعبيرية المتصلة بالرموز والدلالات والإحالات التفسيرية المرتبطة باللون والشكل والهيئة والحركة.[24]

فالسينمائي هنا معني بتحميل المشهد الواحد (كوحدة مقترنة بالسيناريو) وباللقطة (كوحدة مرتبطة بالإخراج) بإحالات لا تقدم الصورة في دائرتها المعنوية المباشرة، بل بما بعد الصورة وما بعد التعبير المباشر وتتسع الدائرة لتفتح مجالات أوسع للانتقال بالرمز والدلالة من الإطار الكتابي إلى كم غزير من الاحتمالات الفكرية والمعنوية التي تقدمها الصورة وبهذا

تنخرط التجربة في تتابع بنائي ينشد شكلاً من أشكال التعبير المبتكر..

وعبر هذه المستويات، وباتجاه إنتاج المعنى لابد من توليد ما يعرف بالرسائل، بين منتج الخطاب ومستقبله، وستحمل هذه الرسائل بمعطيات إشارية ودلالية ترتبط بخصوصية الفيلم كوسط (سمعي/ بصري /حركي)، فالرسالة محملة بشيفرات سمعية عبر الموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية، وشيفرات بصرية عبر دلالات الصورة وغزارتها التعبيرية، وشيفرات حركية متنوعة وبهذا يمكن التوقف عند هذا المعطى لإنتاج المعنى عبر تلك الشيفرات من خلال ما يأتي: (25)

1- **الدلالة السمعية والتحليل السمعي للفيلم :** ويتم التحليل السمعي وفق ما يعرف بتحليل شريط الصوت من خلال ما يلي :- **الموسيقى - مدلول الشريط الصوتي- تحليل الضجيج ، الأجواء ، والكلام- تحليل الحوار**

2- **الدلالة البصرية والتحليل البصري للفيلم :** باعتبار الصورة هي العنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى، وصنع اللغة أو المساهمة فيها على أساس أن السينما هي لغة صورة أساسا،

3- **الدلالة الحركية للصورة والتحليل الحركي للفيلم :** ويدخل ضمن هذا الإطار عنصر آخر مهم وهو تحليل الحركة في الصورة الفيلمية، لأن فن الصورة السينمائية هو فن

الحركة، فنحن أمام توليد للمعنى مقترن بتوليد الحركة وتتابعها وعبر هذا التتابع يتهيأ ذهن المشاهد لاستيلاد ما وراء الحركة وبحثاً عن صلة تصله بما هو معروض أمامه، باستقبال الرسالة في شكلها المتحرك وتفكيك شيفراتها والتفاعل معها.

وبصفة عامة يتم تحليل الصورة وحركتها وفقا للخطة التالية: تحليل شريط الصورة من خلال:- **تحليل إطار الصورة وزاوية الكاميرا- تحليل المونتاج والمجال - تحليل المكان السردي - تحليل الإضاءة واكتشاف تشكيلية الصورة - تحليل الأشكال في الصورة - تحليل حركات الكاميرا**

ولاشك في الأخير أن الصفة الاقتصادية التكنولوجية هي السائدة في النظر إلى الفيلم اليوم بعد التطور التقني المبهر التي دخلت على الصناعة الفيلمية، يضاف إلى هذا، السباق المحموم على شباك التذاكر الذي صار مقياساً في عرف هوليوود، ولا ينفصل هذا كله عن السؤال الذي يردده صانعو الفيلم: كيف يوجد الفيلم جمهوره وكيف يوفر القناعة في ما يشاهده ويجذبه تباعاً؟ وهو السؤال الأساسي الذي يطرحه "كولكر" دائما في أبحاثه .[26]

خلاصة :

من خلال ما سبق يمكن وضع الخطة المنهجية التالية والتي تعتبر زبدة العمل والتفكير في الموضوع :

1- وضع الملصق الإعلاني والبطاقة الفيلمية الخاصة بالفيلم ثم تحليل الملصقة الإشهارية

2- تحرير ملخص الفيلم.

3- كتابة سياق الفيلم.

4- تحرير معطيات عن الفيلم : نبذة عن المخرج ، عن كاتب السيناريو ، وأرقام المبيعات ...إلخ

5- التعبير عن مستويات الفيلم الثلاث.

6- تحليل الشخصيات والعلاقات.

7- تحليل المحيط الزمكاني .

8- تحليل الوحدات السردية والمشهدية من خلال :

- **الفتوغرام الملتقط .**
- **جدول الوظائف .**
- **جدول رينيه التقطيعي.**
- **جدول الإستنباط الإيديولوجي من المشهد .**

9- جدول الإيديولوجيا الملون .

10- النتائج التحليلية.

وهذه الخطوات المنهجية في التحليل هي ما يمكن الإطلاق عليه تسمية " شبكة قراءة الفيلم " والتي ناد الكثير من النقاد السينمائيون باستعمالها في بحوث السينما .

الهوامش :

1. J. AUMONT-M.MARIE .analyse des films, Broché Paris, 2004, p 09
2. IBID, p29
3. THIERRY KUNTZEL, le défilement, revue d'esthétique no 35, Paris, 1937, p 54
4. J. AUMONT-M.MARIE .OPCIT, p 36
5. J. AUMONT-M.MARIE .OPCIT , p 38
6. MICHEL MARIE, Lecture du film, Paris, Albatros, 1976, p 54.
7. IBID, p 54.
8. CLAUDE LEVI-STRAUSS, la pensée sauvage, Paris, Plon, 1962,p 25
9. J. AUMONT-M.MARIE .OPCIT, p 70
10. لوي دي جاينتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ص 493.
11. سامي محمد، الرواية والسينما التأثير المتبادل، مجلة الأقلام العراقية - العدد الثالث، سنة النشر 1985.
12. لوي دي جاينتي، مصدر سابق الذكر، ص 489.
13. يوسف يوسف، الرواية والفيلم، مجلة نزوة الإلكترونية، عنوان الموقع www.nizwa.com ، تاريخ الزيارة 2010/06/01م.
14. سامي محمد ، مرجع سبق ذكره ،
15. ج.كولكر ، الفيلم الشكل والثقافة ، دار الفرات دمشق 2002 ، ص 123

16. ج. كولكر ، مرجع سبق ذكره ، ص 200

17. J. AUMONT-M.MARIE .OPCIT, p .232

18. كولكر ، مرجع سبق ذكره ، ص 200

19. المرجع نفسه 201

20. J. AUMONT-M.MARIE .OPCIT, p 125

21. IBID, p150

22. IBID, p180

23. لوي دي جاينتي، مصدر سابق الذكر، ص 450.

24. المرجع نفسه، ص 451

25. J. AUMONT-M.MARIE .OPCIT, p 100

26. ج.كولكر، مرجع سابق الذكر ، ص 120