محاضرات في مقياس "التحليل الفيلمي"

موجهة إلى طلبة السنة الثانية دراسات سينمائية

مقدمة :

نسعى من خلال هذا المقرر إلى إبراز أهم المرتكزات الأساسية التي تبنى عملية التحليل الفيلمي، والتي تعتمد في مجملها على مقاربة وصفية مشهدية لانتاجات سينمائية، وتقريبها إلى الطالب من أجل الرقي بذوقه الفني، وصقل معارفه من خلال اكتساب تقنيات التحليل الفيلمي، فالتحليل الفيلمي هو تشريح لبنية الأفلام وتفسير واستقراء ما هو مضمر منها، ولهذا غالبا ما نجده مرتبط بتحليل البنية الثقافية والاجتماعية التي تتعرض لها مواضيع الأفلام، والتحليل الفيلمي يأخذ أهميته من خلال أهمية المنهج الذي يرسمه ويسلكه في تناول العمل الفني بكل تفاصيله.

هناك العديد من الخطابات حول الفيلم والتي يمكن أن نسميها قراءات، تنطلق من زوايا متعددة لتحليل وفهم الفيلم، على غرار الخطاب السوسيولوجي والخطاب السيكولوجي، والتي هي في نهاية المطاف مقاربات تقابل في مجملها العلوم الإنسانية الموجودة اليوم، والتي تتقاطع مع الفن والثقافة السينمائية.

هناك طرقا متباينة ومتداخلة في عملية تحليل الأفلام، فيها مثلا من يركز على الجانب السردي/ النصي، كما هناك من يركز على الجانب البصري/ المشهدي، ،وهكذا يبقى على محلل الفيلم أن يختار بين مجموعة من الأساليب التي تتناول الظاهرة السينمائية ليكون أسلوبه الخاص في مقاربة مشاهد أو متتاليات فيلمية، لذلك نجد بأن العملية التحليلية للعمل الفيلمي تعمل على انتاج مجموعة من المعارف حول بعض المكونات الفيلمية انطلاقا من منطلق تأويلي، وهي في مجملها تجمع بين مرتكزات نظرية وبين أخرى تطبيقية تسعى إلى تفكيك عناصر الفيلم من سيناريو، ومونتاج، وإنارة وديكور.

المحاضرة الأولى

الفيلم والنقد السينمائي

مهام الناقد السينمائي

يهمنا أن نميز بين محلل الفيلم وناقده، ونستعمل ناقد الفيلم عوض الناقد السينمائي لكون المفهوم الأخير أكثر تعميما.وإذا كانت العملية النقدية تنطلق من ثلاثة أسس هي: الإخبار والتقييم،ثم الترويج للعمل،فإن العملية التحليلية للعمل الفيلمي تروم إنتاج مجموعة من المعارف حول بعض المكونات الفيلمية انطلاقا من منطلق تأويلي يصب في ما يعرف بنظرية السينما. وهكذا نجد ناقد الفيلم يسعى إلى تقديم مجموعة من المعلومات عن الفيلم بدءا بنوعيته وأسلوب مخرجه،عارضا آرائه السلبية والإيجابية، وكذا كيفية استقبال الجمهور لهذا الفيلم أو ذاك.أما المحلل فإنه يصبو إلى إنتاج معارف في مجملها تجمع بين مرتكزات نظرية وبين أخرى تطبيقية تسعى إلى تفكيك عناصر الفيلم من سيناريو،ومونتاج،وإنارة وديكور.كما يسعى في نفس الوقت إلى تقريب المشاهد المتذوق والمتعلم من مكونات الفيلم بطرق ديداكتيكية وتربوية وهو ما يجعله ينتج أفكارا وتأملات جمالية.

لا يمكن الجزم أن هناك طريقة واحدة ووحيدة وعالمية للتحليل والإخراج الفيلمي،لأن هناك طرقا متباينة ومتداخلة في غالبية الأحيان، فيها مثلا من يركز على الجانب السردي/ النصي ويدعى أصحاب هذه الطريقة بالمخرجين الأدباء،كما هناك من يركز على الجانب البصري/ المشهدي ويدعى أصحاب هذه الطريقة بمخرجي الصورة ،وهكذا يبقى على محلل الفيلم أن يختار بين مجموعة من الأساليب التي تتناول الظاهرة السينمائية ليكون أسلوبه الخاص في مقاربة مشاهد أو متتاليات فيلمية،لكن بإمكانه الجمع بين أكثر من نظرية لاستجلاء مضامين وملامح مختلفة. "وتختلف درجة الانفعال مع الصورة طبعا من متلق باحث عن ذاته ورغباته في ما يشاهده من أفلام إلى متلق أقل انفعال،متلق عاشق للسينما يملك قدرا معينا من الثقافة السينمائية،لكنه لا يملك الأدوات القادرة على الكشف والتحليل وإدراك الأبعاد الجمالية والفكرية.وغالبا ما يغيب الفيلم المشاهد وتسقط الذات المشاهدة اهتماماتها الفكرية والثقافية المرتبطة بدائرة اختصاصها"

إن الفيلم،كمنتوج متعدد الأصوات والخلفيات، يساهم بطبيعته في إنتاج خطابات نقدية موازية من مواقع جمالية وأيديولوجية متباينة، قد تكمل بعضها البعض كما قد تتعارض فيما بينها تماما.وهذا ما يجعل بعض القراءات النقدية زائفة ومنحرفة أو ساقطة في النظرة الضيقة الناجمة عن حسابات شخصية تنطلق من نية الحط من قيمة الفيلم بعيدا عن كل تحليل موضوعي رصين.ونعلم جيدا الأهمية التي باتت تحتلها أدوات التسويق والدعاية في الترويج لأفلام ما قد تجعلها تكتسي أهمية سواء عند النقاد أو عموم المتتبعين،بالرغم من طابعها المتواضع أو مضمونها الأيديولوجي الصارخ .

من هنا وجب على النقد أن يجدد أدواته ومفاهيمه ليقارب المتن الفيلمي من مواقع ومرجعيات متباينة، وهذا من شأنه إغناء التجارب المؤسسة، لكن ذلك يظل رهينا بمدى تطوير الفيلم لأدواته وتصوراته وآفاقه، إذ لا يمكن لأفلام تتحدث بنفس الأسلوب، وتخلو من التجديد النوعي والتجريبي في اشتغالها الفني والتقني أن تحفز المحلل والناقد على الإبداع والتجريب،لأن الناقد سيجد نفسه يتحدث لجمهوره عن أشياء لا وجود لها.

مكونات الفيلم

إن دراسة الفيلم تتطلب عموما المرور بمرحلة تحليل الحكي الفيلمي الخاص بكل مخرج على حدة، ولذلك نولي أهمية قصوى للبنية الدرامية وتأتيراتها،أي كيف يعمل الفيلم على طرح الموضوع من خلال الحدث المركزي،وكيف توضع العراقيل في وجه البطل قصد الوصول لمبتغاه،كما نقف عند الطريقة التي سيتم بها إنهاء الصراع بين القوى المتصارعة،ومن العناصر المعنية هنا نجد :

الفضاء : نقصد به أماكن الأحداث وكيفية عرضها من خلال التأطير، لذا نميز بين الفضاء الطبيعي وفضاء الأستوديو،كما نميز بين المكان الداخلي والخارجي عند النهار أو في الليل .

الزمن :نقف هنا عند المدد المحددة للقطات وللمشاهد،كما نحاول فهم إيقاع وسرعة الحركات وترتيب المتتاليات.بعدها نحدد نوعية البناء الكرونولوجي للأحداث من خلال تسلسلها المنطقي أو من خلال الحذف أو الاستباق .

الشخصيات :هنا نحاول فك المظهر الخارجي للممثلين من خلال ملابسهم وملامحهم الجسدية وكذا نبرات صوتهم، كما نولي أهمية لطريقة أدائهم لأدوارهم، وكيف يتمكنون من نسج علاقات مع بعضهم البعض ويتبادلون التأثير والتأثر .

وجهات النظر : تعني الأهمية التي يوليها المخرج لتمرير خطابه سواء من خلال اختيار لقطات التصوير وسلمها، أو من خلال التدخل المباشر للسارد المعلق على الحدث والعالم بخفاياه،وهو ما يعرف بالسارد الحاضر.وندرج في هذه المسألة قضية التبئير بأنواعها الثلاث وهي :التبئير بدرجة صفر.والتبئير الداخلي ثم التبئير الخارجي.

الحوار : نقصد به كل أشكال التعبير الكتابي من خلال ما هو منطوق أو مكتوب كملصقات وشعارات، أو عناوين.

المتتاليات المحورية: يتشكل الفيلم من مجموعة من اللقطات التي تكون المشهد،والمشاهد ذاتها تتكون من متتاليات،والمتتاليات هي البنى الكبرى للفيلم. غير أن دور المتتاليات يختلف حسب أهميتها داخل بناء السيناريو، لذا نركز في هذه المرحلة على الجينيريك الافتتاحي والذي له دور محوري في بسط عالم الفيلم ، ثم على متتاليات العرض والختم.ونحاول أيضا رصد لحظات ظهور الشخصيات الرئيسية على الشاشة.

المحاضرة الثانية

سياقات الصورة الفيلمية

لا يمكننا الحديث عن الصورة الفيلمية المتحركة طبعا وليس الثابتة ونعني هنا تحديدا الصورة الفيلمية وليس الصورة الفوتوغرافية أو الرسوم المتحركة من دون اعتبار ثلاثة سياقات تهم المبنى والمعنى على حد سواء وهي:السياق والمعنى ثم الشكل.

أ – السياق :

بخصوص السياق نحاول التعرف من خلال الحقل السينمائي على وضعية الشريط في هذا المجال، كأن نقول هذا الفيلم من سينما المؤلف،أو أنه فيلم تجاري أو ينتمي لأفلام المهرجانات.

– نقصد بالحقل الثقافي : الأهمية التي يحتلها الفيلم أو الشريط بالنظر إلى وضعيته الثقافية وأهميتها التاريخية .فشريط وثائقي مثلا عن حركة ماي 68 ليست له نفس المعاني عن شريط ينتمي لحقبة التسعينيات.

– الحقل الاجتماعي والتاريخي : يحددان لنا بعض المعالم العامة والشروط التاريخية والسياسية التي ساهمت في صياغة خطاب الفيلم وظروف إنتاجه.

ب – المعنى :

بخصوص المعنى نأخذ بعين الاعتبار ما يلي:

– المضمون السردي : الذي يتعلق أساسا بما تحمله المتتالية وتحكيه، ثم درجة أهميتها بالنسبة للشريط ككل،وكأنها تمثل فقرة داخل نص.

–المضمون الدلالي : يتمحور من جهة حول ما يشاهد من ديكور،وملابس،وإكسسوارات،ومن جهة أخرى حول ما يسمع من خلال المنطوق.

– المضمون الإيحائي الذي يستقي معناه مما يستنتج من خلال الخطاب كوضعية الممثل وسلطته بالنسبة لباق الممثلين.

– **المضمون الرمزي** : يتجلى من خلال كيفية التعرف على بعض الرموز الثقافية والتاريخية الصومعة مثلا كمرجع ديني وعمراني والتمييز فيما بينها.

ج – الشكل :

أما بخصوص الشكل، فقد جرت العادة أن نأخذ بعين الاعتبار نقاطا أساسية منها مثلا:

– **التقطيع المشهدي** : ونعني به تحديد المشاهد وترتيبها مع النظر إلى سلم اللقطات وكيفية الربط بين الأولى وبين والثانية.وينصب الاهتمام في هذه المرحلة على البنية الشكلية للقطات ثم عددها.

– **تركيب الصورة** : وكذا وضعها داخل الكادر والذي يهتم أساسا بتنظيم العناصر المرئية داخل إطار الشاشة،أي هل ستكون في المركز أم في الهوامش،أو خارج إطار الصورة.

– **موضع الكاميرا وزاوية النظر** : يهمان مستوى التقاط اللقطة أي على مستوى النظر حسب قامة الشخص.ثم هل سيتم ذلك من زاوية موضوعية ومحايدة أم من زاوية ذاتية؟

– **حركات كل من الممثل والكاميرا** : داخل الفضاء،ونقصد بها مدى ثبات الكاميرا أم متابعتها للموضوع المستهدف،ثم مدى الأهمية والمدة الزمنية التي سيحظى بها كل من الديكور والفضاء خلال التصوير،من دون إغفال الاتجاهات التي سيتخذها الممثل بما في ذلك الأشياء المتحركة.

– **رمزية الألوان ونوعية الإنارة** : وتلعبان نصيبهما الهام في خلق أجواء اللقطات..وتسترعي هاته القضايا اهتماما خاصا عندما نريد الوقوف مثلا على مصادر الإنارة ،أي هل هي بارزة أم خفية. ثم هل هي مركزة أم موزعة على أكثر من مكان لخلق تضاد بين الظل والضوء بغية تحقيق مشاعر وأحاسيس معينة.

– **التوقيت والإيقاع** : ونقصد به المدد الزمنية التي ستستغرقها اللقطات وكذا الطرق التي سيعالج بها المخرج منظوره للزمن سواء من خلال أنواع الحذف،أو الفلاش باك .كما نقف عند تناوب اللقطات بين القصيرة وبين الطويلة،أو التي تنتمي لنفس المدد،ثم التناوب بين المشاهد الداخلية وبين الخارجية التي يكون الهدف منها أحيانا خلق نوع من البطء في السرد أو السرعة.

– **الصوت** : حيث ننتبه لترتيبه وتركيبته داخل الشريط الصوتى، ومدى حضور عناصره المكونة من مؤثرات صوتية وموسيقى ثم من حوار.كما نقف عند وضعية الصوت وخلفيته.وهنا نتساءل عن مصدره، أي هل يأتي الصوت من خلال الصورة، أم هو مضاف ومسجل كصوت الراوي المعلق على الحدث من دون ظهوره على الشاشة.ومعلوم أن السينما التي أصبحت تسمى اليوم بالناطقة عوض الصامتة في الماضي لم يحض فيها جانب الصوت بالأهمية التي يستحق سواء من حيث وضعيات الملفوظ بوتيرته ونغمته وطرق آداءه ،أو من حيث التنظير لدلالات الشريط الصوتي ضمن مجموع اللقطات والمشاهد الفيلمية.

المحاضرة الثالثة

أهداف الفيلم ومرتكزاته

– **جذب الجمهور** : يعتبر الفيلم السينمائي أكثر نجاحا من بقية الوسائل الأخرى التعبيرية في جذب الانتباه، لأن الفيلم في صالة العرض الخاصة يعتبر أقوى أثرا منه ذاته فيما لو عرض على شاشة التلفزيون بسبب الجو الخاص الذي تهيئه صالة العرض، فالظلمة التي تخيم على الصالة والجمهور الغريب الذي بها يعزلان انتباه المشاهد عن أي شيء حوله، ويركزان هذا الانتباه صوب الشاشة المضيئة.

– **القدرة على إبراز الحقائق** : عندما ابتكر الفيلم البارز وصفه الناس بأنه "حقيقي أكثر من الحقيقة" والواقع انه عند تصوير الأفلام، حتى العادي منها، يحاول صانعها أن يضفي عليها من وسائل الترغيب والتشويق، ما يجعلها أحيانا أكثر قبولا لدى المشاهدين، مما لو عاشوا في الموضوعات ذاتها وقاموا بأدوار حية فيها، فالفيلم حينما يعيد تحقيق موضوع ما يستعيد كثيرا من التفاصيل والتوافه، وينتقي النقط القوية البارزة فيزيدها بروزا وإيضاحا بالوسائط الفنية العديدة التي يحتويها الأستوديو، ويدخل تحت هذه الوسائل : الكلمة، الصوت، الضوء، الحيل السينمائية، وهي جميعها تجعل من الفيلم قطعة حية، بل أقوى أحيانا من الحياة .

– **التحكم في عامل الوقت** : يستطيع الفيلم أن يطلعك في دقائق على حياة زهرة وهي لا تزال بذرة تزرع ثم نباتا ينمو ويقطف، إلى أن يذبل ويموت، ويستطيع كذلك أن يصور بالأجهزة الدقيقة الخاصة بالتصوير السينمائي طائرة تسير بسرعة اكبر من سرعة الضوء والصوت، كما يصور لك في حركة سريعة جسما يتحرك في بطئ لا تحس حركته العين المجردة.

– **التحكم في عامل الزمن** : وقد كان من الصعب دائما إدراك الماضي وأحداثه إدراكا تاما لولا أن الأفلام بعثت إلينا هذا التاريخ حيا بشخصياته وملابسه وألوانه وحياته الاجتماعية وعاداته وطقوسه وحربه وسلامه، ويستطيع الفيلم أن يمد آفاق المعرفة والعلم، ليس إلى الماضي أو الحاضر فحسب، بل إلى المستقبل كذلك، فقد شهدنا كثيرا من الأفلام تصور لنا عالم الغد، كما تخيله العلماء والمفكرون والأدباء.

– **التحكم في الأحجام والأبعاد** : يستطع الفيلم أن يطلعنا بواسطة عدسات التصوير الخاصة على كيفية سير الدورة الدموية وعلى كريات الدم البيضاء والحمراء التي تسير في عروقنا، ويمكننا مشاهدة حياة نبات صغير أو حيوان دقيق في دقة الميكروب، إن العوالم غير المرئية يمكن رؤيتها عن طريق الأفلام، ويمكن للأشياء الصغيرة المرئية أن تكبر إلى الحجم المنشود، ويمكن أن تصور من أية زاوية، ويمكن للفيلم أن يحقق عكس الشيء، فيقرب للمشاهد الصورة الكبيرة التي لا يمكن للعين المجردة أن تحيطها.

– **سجل حي للحوادث الخطيرة** : تتعدى مزايا الأفلام من إعادة تسجيل الحوادث بعد وقوعها إلى تسجيل كبريات الحوادث وقت وقوعها، وخاصة الأحداث التي لا تتكرر أو لا تتشابه مثل كسوف الشمس وخسوف القمر...

– **استحضار الصورة البعيدة عن الطاقة الابصارية** : تتضمن صناعة الأفلام طريقة الرسوم المتحركة التي تلجأ إليها السينما في كثير من الأحيان لتوضيح أو استحضار صورة لا تستطيع العين ولا الكاميرا الوصول إليها، فالحركة داخل جهاز آلي دقيق مثل الساعة أو الأجهزة الكهربائية والالكترونية أو معدة الإنسان أو رأسه يمكن توضيحه بالرسوم المتحركة.

– **الأفلام ومستويات الإفهام** : الواقع أن الأفلام تعتبر وسيلة إعلامية تصادف نجاحا واستجابة لدى اكبر عدد من مستويات الإفهام المختلفة، فالقارئ لكتاب يعالج موضوعا علميا أو فنيا يحتاج لفهمه إلى درجة معينة من الثقافة، ولكن الفيلم الذي يعالج نفس الموضوع يستطيع أن يبسطه ويقدمه بطريقة مقبولة مهضومة حتى لبعض الذين يجهلون القراءة والكتابة.

– **القدرة على تغيير الأفكار والطباع** : كما ثبت أن الأفلام في استطاعتها أكثر من أية وسيلة أخرى أن تغير الطباع المتوارثة والأفكار التي نشأت مع مولد الإنسان أو مع مراحل حياته الأولى، وفي استطاعتها كذلك تغيير الانحرافات لدى الأشخاص ذوي السلوك المعوج، بل في استطاعتها أن تؤثر على المبادئ والعقائد عند بعض الناس، ويختلف التأثير الذي تتركه الأفلام باختلاف أعمار المشاهدين وعقلياتهم والموضوع المعالج ذاته باختلاف الطرق التي يعالج بها الموضوع، فالمعالجة مثلا

بطريقة تتعارض مع التكوين السيكولوجي للمشاهد ومقومات شخصيته قد تؤدي إلى عكس الغرض الذي يرمي إليه الفيلم.

– **توثيق الروابط الإنسانية** : في استطاعة الفيلم أن يوثق الروابط الإنسانية والعلاقات الطيبة بين الشعوب، وذلك بعرض موضوعات تعالج الحقائق المجردة التي تربط هذه الشعوب بعضها البعض مثل وسائل الاتجار والتبادل الثقافي أو القروض والإعانات ...

– **تربية الذوق والإحساس بالجمال** : لعل مزايا الفيلم في تربية الذوق والإحساس بالجمال مسألة غير منكورة، فشريط السيلوليد الرقيق الذي يعكس على الشاشة البيضاء يحوي عملا ضخما يتضمن أفكار وآراء بذل أصحابها كما بذل الأولون جهد طاقاتهم لتقديمها في إطار جميل يصل في يسر وعذوبة إلى القلب والعين والأذن، وبذلك أصبح الفيلم وسيلة من وسائل تربية الذوق والحاسة بالجمال.

المحاضرة الرابعة

مناهج وطرق تحليل الفيلم

إن مناهج وطرق تحليل الفيلم تتراوح بين ما هو نصي، سردي يحيل على أصول لسانية كما هو الحال عند كريماس وبروب، ويدخل هذا في إطار ما يعرف بالسرديات، وبين ما هو إيقوني، وموضوعاتي، وما هو بنيوي، حيث يعتبر الفيلم كوحدة متكاملة البناء يتعاضد في رصد أجزائه من سيناريو وقصة وحوار.

لكل من هذه العناصر المكونة للفيلم علاقة بالتأثير النفسي والفني ويدخل ضمن شروط تلقي الفيلم كجنس تعبيري، لهذا نرى أن كل تناول نقدي أو تحليلي للفيلم لابد أن يتراوح بين نقد سينمائي عاشق، وآخر ميداني يطور من خلالها الناقد أدواته عبر تراكم كمي ومعرفي بالتجارب السينمائية، كما يمكن الإشارة إلى نوع آخر من النقد، وهو ما يوصف بالنقد الموسمي المولع بظاهرة النجوم، أو بالسبق الإعلاني والصحافي.

مجالات التحليل الفيلمي

من أجل تعريف مجالات واختصاصات التحليل الفيلمي، يلزمنا التمييز بين حقول اشتغال هذا النوع من التحليل وأهدافه، من هنا نؤكد أن ما نستهدفه، هو عمليات ثلاث تخدم هذا المنطق هي :

أولا: هناك ما يمكن وصفه بالطابع الإخباري وأحيانا الترويجي للفيلم وفق ما تراه العين وتسمعه الأذن، ويتم ذلك غالبا من خلال تقديم مختصر عن أحداث الفيلم.

ثانيا: سعينا إلى تفكيك بعض مكونات الفيلم الفنية والتقنية من الداخل، ونكون بصدد التحليل الفيلمي أي بشكل مستقل عن أي نظرية معرفية خارج إطار نظرية التحليل الفيلمي، ويهدف هذا المجهود إلى فهم بعض القضايا المطروحة وتقريبها من المشاهد، مع شرح ما يعرف بمرتكزات اللغة السينمائية الخاصة بهذا الفيلم دون غيره، أو المشتركة مع أفلام تدخل في إطار نفس النوع.

ارتباطا بالتأويل الفيلمي، نقول إن هناك من ينظر إلى هذه المهمة بشكل مستقل، كما أن هناك من يربطها بالتحليل ويجعلها مرحلة نهائية.

ثالثا: إذا كان بالإمكان الحديث عن تميز الخطابات بتميز حقول اشتغالها، فقد نتحدث عن الخطاب الديني، والخطاب السياسي، كما أن ما ينطبق على السينما يستدعي خطابا متميزا يشتغل على متنها وهو الخطاب الفيلمي، وهو خطاب، وإن كان يتأسس من داخل حقل متميز هو السينما، فإنه يستعير من أدوات وآليات ومناهج خطابات أخرى وحقول بعيدة نوعا ما عن السينما من قبيل السوسيولوجيا، والتحليل النفسي، والمجال الحقوقي.. الخ.

– التحليل واهم المقاربات حول الفيلم

يرصد الباحثون الكثير من المقاربات عن مفهوم التحليل في تكوينه الأصلي، وتتجلى بعض هذه المقاربات في التقارب والتباعد كالآتي :

– التحليل والنقد: ينبغي الانتباه إلى الفرق بين المفهومين: النقد والتحليل، فالنقد السينمائي يقع عند الباحث "جاك أومون" موقعا خاصا ضمن الخطابات حول الفيلم، كما انه يتميز بكونه خطابا محبا للسينما، ينطلق من موقف التدفق العشقي حيال الفيلم أو الموضوع. ويمكن إدراج الكتابات النقدية المنشورة في المجلات السينمائية الشهيرة خانة النقد السينمائي، على غرار مجلة الجمهور الواسع، مجلة السينما الأستوديو، العرض الأول... الخ وهي مجلات شهير تزخر بكتابات عاطفية عن الأفلام التي لا تلتقي مع مهمة التحليل. وهذه نقطة اختلاف أولى بين المفهومين، أما النقطة الثانية هي التقويم الاصطفائي، إذ يركز النقد على طريقة الانتقاء للعناصر المعالجة بالنقد، فمن البديهي أن المعالجة النقدية تقتضي الثقافة المحبة للسينما ولها ثلاثة وظائف رئيسية : الإعلام، التقويم، الترويج.

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

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 ادنى من وصف موضوعه، ومطالب بحد أقصى بتفكيك عناصر العمل.

– **التحليل والنظرية** : يلتقي التحليل مع النظرية في العديد من النقاط منها أنه يسهم في تقديم أحكام قيمية على الفيلم ولا يجتهد في تقديم معايير، انه حسب ج. أومون، و م. ماري مثل النظرية "طريقة في عرض الظواهر الملاحظة بتعليقها"

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

– **التحليل والتفسير** : التفسير كلمة غير مقبولة منهجيا لدى العديد من الباحثين السينمائيين، إذ تقابل في غالب الأحيان التفسير الزائد أو التفسير التعسفي، ولكن حسب ما يقول الباحثان أومون وماري فان التحليل له علاقة بالتفسير، بل إن التفسير هو محرك التحليل في بعده التخييلي والإبداعي، وأن التحليل الناجح هو ذلك الذي يعتمد على الملكة التفسيرية ويبقيها بقدر الإمكان في إطار قابل للاختيار.

– **تنوع المقاربات التحليلية** :

بالرغم مما قدمه كل من السينمائي السوفييتي "لين كوليشوف"، و"سيرجي ازنشتاين" حول التحليل الفيلمي، بما فيه المونتاج والإضاءة والديكور والسيناريو وجماليات السينما، 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.

المحاضرة الخامسة

تقنيات التحليل الفيلمي

قبل الخوض في تقنيات التحليل الفيلمي لابد أن نتوقف أمام مصطلح يتردد كثيرا وهو مصطلح "ما وراء الفيلم" والذي جاء في مستويات ثلاث حسب تقسيم الفيلم

. **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 بـ (الفيلم 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

أما المستوى الثالث (الفيلم التحليل) فهو يعبر عن القراءات التي يجريها المختصون على الفيلم بمستوياته جميعا.

ففي مقال بعناون "الجريان" نشر عام 1973 ميّز "تيري كونترل" بين الفيلم الصورة، والفيلم العرض ليضع مفهوم الفيلم التحليل، ويجب أن يكون نقطة الوصول.

– أدوات التحليل الفيلمي :

ينبغي أن نلاحظ أن استعمال كلمة أدوات يعطي انطباعا أن عملية التحليل الفيلمي عملية علمية، تستلزم إجراءات موضوعية قابلة للوصف موضوعيا، وقد 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.

– أولا : الأدوات الوصفية : من الناحية الميدانية فان كل شيء في الفيلم قابل للوصف، وبالتالي فان استعمال الوصف في التحليل الفيلمي هو العملية السهلة، 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، والمتمثلة في التقطيع والتجزئة.

وترتبط كلمة التقطيع منذ الوهلة الأولى لدى القارئ بفكرة الصياغة النهائية للسيناريو في شكله المقدم من قبل المخرج السيناريست، وفيه نجد تقسيما للعمل إلى مراحل ومشاهد ثم إلى لقطات مرقمة، مع إرشادات تقنية ومشهدية ووجهيه وحركية وضرورية لحسن التنفيذ، والمقصود من التقطيع هو وصف الفيلم في حالته النهائية بأخذ بعين الاعتبار الوحدات المشهدية والوحدات السردية الموجودة في الفيلم.

إن أداة التقطيع أداة لا يستغنى عنها في عملية التحليل، وقد وضع كتاب تحليل الأفلام أكثر الحدود دراسة في عملية التقطيع التحليلي وهي كالتالي : (مدة القطات، عدد الصور، نطاق اللقطات، المونتاج، الحركات، تنقلات الممثلين في المجال، مداخل ومخارج المجال، حركات الكاميرا، الشريط الصوتي، الحوارات، الموسيقى، الضجيج، العلاقات بين الصوت والصورة)

أم 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.

ويثير هذا التعريف جملة من المسائل عند 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 جملة من الصعوبات متعلقة بـ الصورة الفيلمية غير القابلة في أغلب الأحيان للفصل، تعددية معاني الصور ودلالتها الرمزية.

لذلك اجتهد منظرو عمليات التحليل في وضع أدوات وصفية أكثر دقة ومعقدة نسبيا تحتاج إلى جهد ذهني ومن أهم هذه الأدوات : اللوحات، المنحنيات، المخططات 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 ومن أهمها :

– 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 الصورة 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، اذ تسمح سلسلة من الفوتوغرافات 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 : الادوات الوثائقية** : يقصد بالأدوات الوثائقية جملة المعطيات الخارجة عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل، وقد اختلف النقاد والباحثون بشأن شرعية استخدامها واعتبروها عناصر دخيلة على الفيلم.

بينما قال آخرون أن التحليل الفيلمي لا يمكنه إلا أن يتغذى من هذه العناصر الخارجية والمعدمة. وعلى العموم فقد تبنت الباحثة م. ماري هذه الأدوات وضمنتها في قائمة أدوات التحليل الفيلمي، وهي كالتالي :

– **المعطيات السابقة لبث الفيلم** : وتظم السيناريو المكتوب، وأوراق عمل المخرج، التصريحات والاستجوابات الصحفية، ومختلف الوثائق...

– **المعطيات اللاحقة للبث** : وتشمل كل العناصر المتعلقة بالتوزيع ورقم المشاهدين في شباك التذاكر، وعدد النسخ الموزعة ونموذج النشر...بالإضافة إلى ملصق الفيلم، وصور الدعاية، والفيلم الترويجي.

المحاضرة السادسة

دوائر التحليل الفيلمي

إن التحليل الفيلمي لا يغفل الكثير من تفاصيل هذه الزوايا، اذ يركز جهوده حول اكتشاف اللغة السينمائية الخالصة وكيف تعبر عن هذه المدلولات، فالفيلم عمل فني مستقل قادر على توليد نص وهو (التحليل النصي)، و يقيم دلالات على بنيات سردية وهو (التحليل الروائي)، ومعطيات بصرية وصوتية وهو (التحليل الأيقوني).

- **أولا : دائرة التحليل النصي :**

في الفصل الثالث من كتاب "تحليل الأفلام" لـ ج. أومون، و م. ماري، هناك طرح لمدلول التحليل النصي والبنيوية العامة للتحليل النصي.

ولد مفهوم التحليل النصي ليضع حدا للأخطار التي تحدق بالتحليل الفيلمي من جراء الكم الكبير من الأدوات المستخدمة في التحليل، ويؤكد ج. أومون 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.

ويرتبط مفهوم التحليل النصي بمفهوم آخر من الأهمية بمكان وهو مفهوم البنيوية، وفيما يلي لمحة عن وجه التقابل بين المفهومين :

– البنيوية والتحليل النصي : أتت كلمة البنيوية في الستينيات لتدل على كل ما هو ثقافي... لذلك دخلت نظريات الفيلم وتحليله باعتبارها ثقافة ضمن مجال 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.

– الفيلم السينمائي باعتباره نصا : إذا نظرنا إلى الفيلم السينمائي باعتباره نصا إبداعيا مؤلفا فإننا نقف على جملة من الأمور المهمة في التحليل، إذ يستعير التحليل الفيلمي من علم الدلالات البنيوية المفاهيم الأساسية التالية : النص الفيلمي، المنظومة النصية، الشيفرة الفيلمية، 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.

خطوات التحليل النصي

– اكتشاف شيفرات الفيلم

– إكمال التحليل والوصول به إلى مرحلة "التحليل غير قابل للانتهاء"

– الدقة في اختيار مقاطع التحليل

– تحليل بدايات الأفلام لأنها تشكل مناحي تعريفية للسرد الفيلمي

– ثانيا : دائرة التحليل الروائي :

هي ثاني دائرة من دوائر التحليل الفيلمي، إذ ترجع علاقة الفيلم بالرواية إلى سنوات بعيدة، وبالرغم من ظهور السيناريو كنص مكتوب للسينما، إلا أن هذه العلاقة مهيأة للاستمرار، وتحمل معها أسباب ديمومتها، لاعتبارات التلاقي بين دفتي كل من الرواية والفيلم، ثم سبب كون السينما فنا يشكل ملتقى كل الفنون الأخرى، بما فيها فن الرواية، وقد كان كل من "جروج مليه" و"جريفث" أول

من وطد اواصر هذه العلاقة وعملا على تطويرها منذ مطلع هذا القرن، وقد تلاهما عدد كبير من المخرجين، ومن ضمنهم "بودوفكين"، "كيروساوا" "ريفيه كلير"، فنقلوا إلى الشاشة أعمالا روائية معروفة، وهكذا استطاع المتفرج أن يشاهد أفلاما عديدة، كانت كتابات أدباء كبار مثل "تولستوي" "هيمنجواي" "جيس جريس" أساسا لها، وكذلك الحال على الصعيد العربي إذ أخذت العلاقة تتوطد مع الزمن واتجه عدد من المخرجين إلى كتابات أدباء مثل نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وغسان كنفاني وغيرهم.

المحاضرة السابعة – تابع

النقد بين الرواية والسينما

وهناك من النقاد من حاول إبداء الرأي بشأن العلاقة بين الرواية والسينما، وجرت محاولة لتعريف بعض عناصر اللغة السينمائية بالرجوع إلى المصطلح الأدبي، فالمقطع على سبيل المثال في السينما يقابله الفصل في الرواية، والمشهد تواجهه الجملة، والحبكة يواجهها المونتاج، والكلمة تواجهها الصورة... الخ إنها علاقة حميمية قائمة على مبدأ الإفادة والاستفادة، مبدأ الأخذ والعطاء واستيعاب الفنون لبعضها البعض، بحثا عن صيغ جمالية جديدة، تتوافر على أسباب أكثر قدرة كوسيط تعبيري للوصول إلى المتلقي.

انطلاقا من مبدأ المقارنة بين الفيلم والرواية، وصولا إلى قناعة تنفي إمكانية مناقشة الفيلم بالطريقة نفسها التي تناقش بها الرواية، والمنهج التقليدي 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، غير أن المخرجون اختلفوا، حيث قال 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 وجهة نظرهم سترتفع بالفيلم إلى أعلى المستويات، وتبقى المشكلة متعلقة بالمعادل السينمائي، وكيفية إعادة إنتاج العمل الروائي وتحويله للشاشة دون أية تشويهات، ويشبه "أندريه بازان" المعد الامين بالمترجم الذي يحاول أن يجد االمعادلات التعبيرية للأصل، ويقول "أرنست لند جرن" : "لا يمكن للسينمائي أن يصف الشخصيات، بل يجب أن يقدمها من خلال أعمالها".

إن المقارنة بين الفيلم والرواية تستدعي منا الإشارة إلى الحقائق التالية :

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

– تشتمل الرواية على الوصف، والفيلم ليس من شأنه الوصف، ذلك لأن الوسيلة الخطابية في الرواية هي الألفاظ، بينها في الفيلم الصورة وملحقاتها.

– إن صدمة الصورة في الفيلم تختلف عن صدمة اللغة في الرواية، وبالتالي فان شروط التلقي تختلف بينهما، وكل منها يستلزم عمليات إدراكية وتخيلية متباينة، على 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 أقل من ذلك الذي سيبذله القارئ.

ولنفترض أن مقطعا من الرواية يقول فيه المؤلف : "امتطى أحمد جصانه، ولكزه مخترقا أزقة القرية، لتنفتح أمامه البراري الواسعة، حيث في البعيد يقبع جبل المنظار، بارتفاعه الخرافي الشاهق" هنا نجد أن صدمة التلقي ترتبط بالفعلين "امتطى ولكز"، وإذا كان القارئ لم يمتط حصانا من قبل فانه بحاجة الى أن يستحضر أو يتخيل كيف يكون فعل الامتطاء، وكذلك كيفية اللكز، ومن جهة أخرى فانه إن لم يكن قد شاهد جبل المنظار، فهو بحاجة إلى أن يتخيل هذا الجبل، وطبيعي أن يختلف التخيل في الحالات الثلاث بين قارئ وآخر، لكن السينمائي وهو يعالج الذي قرآناه سيجد نفسه أمام التوزيع التالي :

– لقطة لأحمد وهو يمتطي الحصان

– لقطة وهو يلكز الحصان

– عدة لقطات وهو يخترق بحصانه أزقة القرية

– لقطة عامة للبراري الواسعة

– لقطة عامة بعيدة لجبل المنظار تبين ارتفاعه.

هذا على مستوى المعالجة البصرية، لكن على ثمة كذلك المعالجة السمعية، فالمخرج سيضيف أصوانا مختلفة منها على سبيل المثال: "صرخة أحمد وهو يلكز الحصان، ثم صهيل الحصان، ووقع حوافره، وربما نباح الكلاب، أو موسيقى تصويرية... الخ. هنا التلقي يجري بواسطة حاستي السمع والبصر معا، والمخرج بعكس الروائي يقدم للمشاهد صورة حية وناطقة، لذلك فالمشاهد لا يحتاج إلى عملية تخيلية لاستحضار الصورة، وهذا يشير إلى اختلاف الصدمتين "صدمة الصورة وصدمة اللغة".

المحاضرة الثامنة – تابع

– ثالثا : دائرة التحليل الأيقوني "السمعي البصري"

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

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 بنيات السرد، وهو حسب كولكر بناء أو معمار القصة، وبمقدار عنايتنا بتتبع بنى السرد وشبكة المرويات في الفيلم السينمائي، فإننا بصدد قراءة الحبكة وتحليلها، لان الاقتراب من الحبكة ببساطة شديدة هو اقتراب من الآلية التي بموجبها يتم توزيع الأحداث الفيلمية أو القصصية أو الروائية على مسار الزمن.

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 الكشفية من المعطيات. من هذه النقطة يذهب كولكر إلى أن البناء الفيلمي إنما يقوم على نسق شكلي/ بناءي، ثم معنوي مقترن بالمعنى وتوليدات الصورة.

الدلالات السمعية البصرية والحركية للفيلم السينمائي

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

ومن هنا تبدو شعرية السرد السينمائي التي تتصل بالنوع الإبداعي وبالأسلوب وبالمدى الذي بلغه المبدع في التعبير السمعي البصري ممثلا في قراءة المخرج، فهو إطار يتسع للتعبير عن النوع لفيلمي 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.

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 شكلا من أشكال التعبير المبتكر.

وعبر هذه المستويات لابد من توليد ما يعرف بالرسائل، بين منتج الخطاب ومستقبله، وستحمل هذه الرسائل بمعطيات اشارية ودلالية ترتبط بخصوصية الفيلم كوسيط (سمعي/ بصري/ حركي) فالرسالة محملة بشفرات سمعية عبر الموسيقى والحوارات والمؤثرات الصوتية وشفيرات بصرية عبر دلالات الصورة وغزارتها التعبيرية وشفيرات حركية متنوعة وذلك من خلال :

– **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، الكلام، تحليل الحوار.

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

– **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 وتتباعها وعبر هذا التتابع يتهيأ ذهن المشاهد لاستيلاد ما وراء الحركة بحثا عن صلة تصله بما هو معروض أمامه باستقبال الرسالة في شكلها المتحرك وتفكيك شفيراتها بالتفاعل 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.

نتائج التحليل الفيلمي

ومن أهم النتائج التي خلص إليها بحث تحليل الأفلام ما يلي :

– من الضروري معرفة المحيط التاريخي للفيلم ومختلف الكتابات والخطابات حوله.

– 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.

– ضرورة الاعتماد على خطاب مضبوط يبتعد عن التعسف التفسيري، أو بعبارة أخرى خطاب يعتمد على مبادئ وقوانين يسمى التحليل الفيلمي.