

# الفيلم كوحدة جمالية للتحليل

التقسيم الذي وضعه المفكر دولوز للصورة السينمائية مقسما إياها إلى ثلاث لقطات تنم عن وعي خاص من هذا المفكر لهذه المادة الفيلمية الأوحده ، وكان للسينما لغة مفردة هي الصورة . إنه جزء مصغر لهذا الإشكال الكبير الذي يجعل من الخطاب السينمائي بحيرة مفتوحة دوما للأسئلة .



عبدالرحمن ميفراني\*

وحين نعاود طرح سؤال نظرية التحليل الفيلمي {1}، فإننا نروم إعادة تحيين جزء من هذه الإشكالية الكبرى التي لا تنطلق من مرجع كوني محدد في نظرية كونية لتحليل الفيلم ، بل بحثنا يتحقق في مسار طريقة تحليلية للفيلم أكثر منه نظرية عامة للتحليل الفيلمي . ودون أن نغفل كما أكد جاك أومو وميشال ماري أن التحليل والنظرية يتقاسمان ملامح محددة ، قد يؤديان في النهاية إلى الحديث عن طرق متعددة لتحليل الفيلم أكثر من الحديث عن طريقة أوحده مثلى للتحليل .

والأكيد أن ثمة تقاطع بين الخطاب النقدي وبين الخطاب الفيلمي ، لكنه سطحي إذ أن خصوصية الثاني تتمثل في بلورته لمفهوم البيداغوجي الذي ينطلق من رغبة جمالية قوية ، لذلك نصادف في التحليل الفيلمي إنتاجات معرفية جد دقيقة ، مادام فعل التحليل ينطلق من إنتاج مركب ، متعدد ومتحرك .

ومنذ البدايات الأولى للسينما ، تنامت العديد من الخطابات حول الفن السينمائي ، بعضها شكل نواة مرجعية أساسية لتشكل قواعد نظرية للتحليل ، مادام فعل المشاهدة أو هي أفعال تتنامى في أفق بلورت معالم نظرية استقرائية جمالية للفن السينمائي .

وما يعمق من هذا الاستشكال المقارباتي ، أن فعل التحليل غير منتهي بل يظل مفتوحا ، وعلى الخطاب السينمائي أن يظل دائما مفتوحا على تواريخ هذا الفن ، مفتوحا ومنفتحا على جميع هذه الخطابات التي أنتجت في أفق الوصول للمقاربة والقراءة الممكنة التي بإمكانها أن تمثل اختيارا نقديا صريحا لفعل التحليل ، مع الاعتراف أنه " لا توجد طريقة نموذجية مثلى استقرائية تطبق على جميع الأفلام " {2}.

ولعله جزء من هذه المفارقات التي تمس في العمق خطاباتنا حول السينما ، هي هذه الاستيهامات البلاغية الدائمة التركيب والتي تستجيب في العمق لرتابة الفكر العربي عموما ، فالسينما ظلت على الدوام هامش ترفيهي بصري وجزء من هذه المفارقة أن الصورة المتحركة تشكل داخل هذا الوعي ، فعل اللامعنى واللانتماء ، فكيف نتصور الحركة والإضاءة والزمن

غير أن غياب التحديد المفاهيمي المدقق، يسعفنا في فهم حاجات الناقد السينمائي أيا كان موقعه العربي بما فيهم كاتب هذه السطور، في ضرورة مراجعة هذه الترسانة من الخطابات التي أنتجت داخل شروط تاريخية معروفة، إن الأمر يحتاج لتحسين ضرورات المساعلة والتاويل، بتوليد مستمر، في عمق خطابنا النقدي السينمائي، في ضبط مفاهيمه، في احترام أدواته وسياقات تداوله المنهجي.

لا يمكن الحديث عن إستراتيجية تحليلية فيلمية نأهية، ثمة قواعد ضابطة تتحكم في بناء هذه الإستراتيجية وفق أدوات واصفة، بمقولات فيلمية تخضع لمرجع فيلمي محدد، بادوات تراجع بقراءتها المادة الفلمية وصولا إلى أسلوب علمي كفيل جعلنا نكشف على مستويات السرد الفيلمي، رؤية المخرج بالتالي رؤية الإخراج الفيلمي، على طرق استيعاب الصورة عبر التقطيع والمونتاج، في النهاية، الفيلم ورشة متعددة الأضلع، مكتشف في متوالياته أو حقله على التناول التحليلي.

#### استراتيجيات قرآنية للتحليل الفيلمي :

كما أكدنا في السابق لا ننطلق من نظرية تحليل مطلقة مفردة، إذ أننا نجابه بهذا التراكم النوعي الاستقرائي، وحتى الدراسات العلمية في هذا الجانب تركز على منحى هذا الغياب، إننا نقارب أي فيلم انطلاقا من فرضياتنا النظرية التي نضعها والتي ليست بالضرورة أفقا خالصا لهذا التحليل.

يؤكد جاك أومو وميشال ماري على هذا المبدأ من خلال الإشارة إلى الثلاث تقاطعات الممكنة بين النظرية والتحليل، أولها أن التحليل يمكن أن يكون تأكيديا للنظرية، ثانيها يكون كاشفا عنها، ثالثا موضحا إياها، فناقد مثل رايموند بيلور R.bellour في دراساته لأفلام هتشوكو حين

...لا يستمد الفن السينمائي داخل هذا الوعي أي مدعاة للتفكير والمساعلة، ولا حتى اللذة، فلذة النص اقترنت بحركة الانتقال من الشفاهي إلى الكتابة، ناهيك، أن فعل الانتقال في شكله الثاني ظل بقدسيته الأريحية، أما الصورة فظلت على الدوام مدعاة لسلطة الآخر وتمثله داخل إنتاجاتنا الفلمية.

\*فأين يتموقع الفيلم داخل هذا الوعي ؟

\*وأين يتموقع الصورة وفق هذه التركيبية ؟

\*إلى أي حد تمثل المقاربة الفلمية حدا استقرائيا مطلوبيا في ذاته لا في طبيعته فهم هذا الوعي للفن السينمائي عموما ؟

\*أيمكن الحديث داخل الخطاب النقدي عن استراتيجيات استقرارية فيلمية تمثل خصوصيات مفردة داخل هذا المتعدد الجمالي ؟

ولن نقف الأسئلة عند هذا الحد إذ تتشعب إلى الحد الذي لن يمكننا إلا في الانخراط الأعمى داخل منظومة أشباه الخطابات. وحتى المصالحة الأخيرة التي مست عمق التفكير الثقافي العربي والتي جعلت النقاد يتمثلون الصورة كمادة جوهرية قابلة للتفكير النقدي، لا تخفي الأساس الذي يجعل الناقد العربي عموما لا ينخرط في هذا الفعل الواعي إلا بشروط مسبقة.

فالناقد والكاتب المغربي فريد الزاهي يؤكد في بداية مقالته حول الصورة والمعنى أن ملاحظاته تحيل على سؤال أساس يتمثل في كون "السينما المغربية لم ترق بعد لتغدو صورها قابلة للدراسة الجمالية"<sup>3</sup> ورغم تخفيفه من حدة هذا الحكم المطلق، إلا أن ما يهمنى هو نواة ومرجع الرؤية المتحكمة. وبالعودة للمنتشغلين بالنقد السينمائي، يعترف الناقد عبدالجليل لبويري أن "التحالف المتوقع بين الناقد والمخرج لأول مرة بعد أن كانا يقفان على خطين متوازيين قد يولد الإرهاسات الأولى لنظرية نقدية"<sup>4</sup> وكان الإشكال الجوهرى في هذا الطرح هو توليد مجسم نظري كفيل بإيجاد ما هو موجود أصلا،

المونتاج / التوليف ، مؤثرات صوتية ... ، هذا  
يضاف لهذا الجانب التقني الصرف سؤال : ماذا  
تفيد المقاربة الفيلمية ؟.

خصوصا حين يكون الفيلم قد مر من طرق  
تحليلية صارمة ، عمليات الكتابة المتوالية  
للسيناريو ، التقطيع الفيلمي في أفق الانتقال  
للتصوير ، إذ أن الفيلم في النهاية يعبر ممرا  
خاصا هو عبارة عن سلسلة من إعادة الكتابة :

السيناريو ————— التقطيع ————— التصوير  
التوليف ————— المكساج ————— ...

صحيح ، أن وجهي المقاربة ينطلقان من  
مبدأين مكملين ، الأول يقوم بتحريك المعاني  
والدلالات ، الثاني يدفع بالناقد إلى تطبيق  
فرضياته المنهجية والنظرية ، ولا يكتملان دون  
إدراك واعى بحقيقة صدمة الصورة وما تخلفه من  
ادراكات نفسية قد تؤثر بشكل ما على فرضيات  
القراءة ذاتها ضدا على فعل الحوار المطلوب .

#### - الفيلم كوحدة للقراءة :

يعتبر الفيلم في تحديده التعريفي وحدة داخل  
تاريخ الأشكال الفيلمية ، فهو ليس معزولا في  
ذاته ، خضع عبر تاريخه لعدة تغييرات مست في  
العمق بناءه الداخلي ، ومنذ الاجتهادات العميقة  
للسينمائي غريفيث D.W.Griffith الذي حقق  
ثورة في السرد الفيلمي أمسى الفيلم معه عمل  
جماعي يخضع لمنطق آخر في التفكير ، إذ أن  
هذا التوزيع انطلق من الفكرة إلى كتابة السيناريو  
أو الاقتباس ، إلى بناء التقطيعات إلى التصوير  
...مما جعل من الفيلم وحدة مركبة متفاعلة .

هذه الوحدة تتوزع بين وجهتي نظر ، زاوية  
تقدم الفيلم كوحدة فرجوية للمشاهدة ، وأخرى  
تتناوله كوحدة للتحليل ولعل الزاويتين معا تصبان  
في نفس المنبع ، مادمننا نطلق من نفس الوحدة  
أي الفيلم ، مع التأكيد هنا على شرعية التساؤل  
ألا يتناول التحليل فيلما آخر غير هذه الوحدة  
التي تشاهد ، موضوع التحليل ؟؟ .



جيد دولوز

يتحدث عن نظرية التوقيف الرمزي: blocage  
symbolique فإنه يمثلها عبر مقاربتة للسينما  
وتمثل هذه دراساته كاشفات لحقيقة نظرية .

إن جزء من هذا الرهان في المقاربة والتحليل  
يفضي لإعادة فهم السينما وجمالياتها ، فهم  
سينمانا وفق رؤى التحليل المطروحة ، إعادة  
ترتيب هذا البيت المزدهم الذي هو الفيلم وفق  
مفاهيم أخرى غير المنطق المدرسي ، أن تتحول  
عملية التحليل لإنتاج معرفي يوازي الإنتاج  
الفيلمي أمر ضروري يصب في غاية التحليل  
العلمي إذ تنبع ضرورة التحليل من المقاربة لإعادة  
بناء ، صحيح أن ناقد مثل بولور يعترف بصعوبة  
الحديث عن النص الفيلمي ولعلها إحدى  
صعوبات استراتيجيات التحليل ناهيك عن المرجع  
المادي المتمثل في أننا أمام فيلم بمكوناته التقنية :  
الألوان ، الحركة ، الإضاءة ، حركة الكاميرا ،

جيميل دولوز

## الصورة- الزمن



الفن السابع ٧٩  
منظور تاوريزا القلقان  
المؤسسة العامة للسينما

ترجمة: حسن عبودة

جون ابستين، مارسيل ليربي، أبل غانس جميع هذه الوحدات الفيلمية أسست لأفق جديد أساسه سيمفونيات بصرية وإيقاعية، ولعل أشكاله التقنية القائمة على التوليف السريع والبطيء، الصور العميقة والغير واضحة. اللعب على الأسس البصرية، التوظيف المزدوج للونين الأبيض والأسود... هذه الأشكال والتوظيفات كانت محفزاً للكشف عن ما هو غامض لهذه العين العارية.

الحركة السريالية والدادائية، تفاعل حضورها القوي في الفن التشكيلي مع الفن السينمائي، وأمسى الفيلم قابلاً أن يتجاوز المعقول وغير خاضع بالمرّة لمنطق السرد الفيلمي الكلاسيكي، وأشكال هذا التوظيف نجدها في

الأکید أن هذه الوحدة عرفت منذ مراحلها الأولى تغييرات مست في العمق مكوناتها الجمالية، فالفيلم في سنوات «1900-1908» عبر عن مكون مفرد، إذ أن اللقطة الفيلمية كانت نهائية وحين نتحدث عن الديكور والتمثيل فلا يمكن أن نؤكد على فعل اندماج التام داخل نفس الوحدة، الفيلم بدأ متقطعا، غير متوالي، بعيد عن اندماج تفاعلي.

مع غريفت تعمق الوعي التقني والجمالي، علما أن هذا الوعي كان تحت تأثير كبير للمشاهد المسرحي، وبما أن للمشاهد السينمائي تمايز تقني وجمالي، فقد ظل التقطيع للوحات مؤثر مضاف على الحكاية الفيلمية المصورة، إن المشاهد الفيلمي حين يوظف أدواته البصرية فهو يوازي هذا الفعل مع الفضاء وزمن الحكيم الفيلمي، كي تكون وحدة الفيلم واضحة، ومرتبطة بمنطقها الداخلي.

ثمة وعي جديد للمشاهد، وللمتواليات المشهدة التي هي وحدات حكاية فيلمية، فمنذ 1914 اجتاحت العالم حمى الأفلام الهوليوودية، وبذلك عبرت هذه الأفلام عن جمالية مفردة تختلف عن الأفلام السوفيتية في العشرينات التي قامت على رؤية مضادة ل«النجم الواحد/نموذجاً» إذ أن الفعل التثويري والديداكتيكي أسس لمسار آخر، فالمونتاج السريع، البطء، توظيف اللقطة العامة، تنويعات زوايا النظر والتصوير، حرفية الإنارة وتعددتها.. جعل من هذه الأفلام وحدات متجانسة حاملة لقيمها الخاصة.

في العشرينات أيضا، قامت السينما الفرنسية ضد ما أسمته سينما الإمبريالية الأمريكية بتعميق لمقولة «السينما الوطنية» هذا الفعل الجديد، جعل من الفيلم يتخلص من جزء من تجاربه من ضرورة الالتزام الصارم بالحكاية الفيلمية وهو ما عبر عنه آنذاك بالسينما الصافية = cinema pure ممثلة في جيرمان دولاك،

بدأ يتخذ مسارات متعددة ، فالفيلم لم يعد مجبرا أن يقدم فعلا سرديا فيلميا بالتحديد ، لذا كانت البياضات تؤثر هذا الفعل الفيلمي الجديد ، حتى حدة الأدرمة الفيلمية تقلصت وبدأنا نشاهد أفلاما بنهايات مفتوحة ، وشخصيات مأزومة نفسيا ، ناهيك عن التوليف السردى بين التسجيلي والفيلمي وأمسى المشاهد أمام لا معقولة الزمن الفيلمي ، هذا بالإضافة لحضور قوي للمؤلف / المخرج عبر الصوت الخارجى - تروفو - ، حركة الكاميرا ، لكن أقوى مظهر جمالي لهذه الحركة الجمالية تمثلت في حضور الفيلمي داخل الفيلم .

ولعل مرحلة 60 و 70 شكلت طفرة في هذا الحضور الذي دفع أية مقارنة أن تعي الفيلم في تطور الأشكال الفيلمية ، وهنا لا ينبغي أن نتحدث عن وحدة فيلمية مفردة ، بل وحدات فيلمية تتفاعل ، لكن عمق هذا التفاعل يستجيب لدينامية الرؤى الثقافية العامة المتحكمة ، إذ أن الفيلم تخلص من أن يكون وحدة مستقلة .

#### \* استراتيجيات استقرائية فيلمية :

عندما نتحدث عن استراتيجيات بالجمع فإننا نشير لهذا النظام المركب المتعدد كنص فيلمي، وكصورة فقد تفاعلات بصرية ، وكأفعال تلقى مركبة ..ولعل تاريخ الأشكال الجمالية مفتوح على أنظمة استقرائية متعددة ، شكل عبر مساره الطويل ، نواة لهذا التفاعل بين الخطاب النقدي مثلا ، والخطاب البصري نموذجاً ، تفاعل لا يخفي أسئلة التقاطع ممثلة كنموذج في مبدأ التحليل Analyser كأسلوب مشترك فكيف نميز وحدة الفيلم بخصوصياتها الجمالية عن موضوع الخطاب النقدي المعتاد ؟؟

نموذج اقتراحي: - Jacques Aumont  
Michel Marie في كتابهما المشترك:  
L'analyse des films / Ed. atahan 1988

التقطيعات القوية، والصور الذهنية المشاهد الصادمة والمستفزة «نموذج الكلب الأندلسي 1928» لبونويل .

السينما التعبيرية الألمانية كحركة قامت بين سنة 1907-1926، قامت بزواج تصالح مع الأدب وفن الفرحة ، المعمار ، جمالية الفن التشكيلي ..إنها سينما «الرؤى» ولعل نموذجي : فيلم عيادة الدكتور غاليغاري 1919 ، وميتروبوليس 1926 ، يمثلان عنواني هذا الفعل الجمالي ، إذ أصبح الفيلم وحدة جمالية متحركة ، التعارض القوي بين الظل والإضاءة، الفضاءات المشهدية ، والمسرحية ، اجتهادات الماكياج والملابس ، أداء الممثل ، المخلوقات الغريبة ...

هذه العناوين الفرعية مثلت خصوصيات الاجتهادات الجمالية ، لقد قامت السينما التعبيرية الألمانية كتجربة في الزمن السينمائي على دفع تقنيات البحث الفيلمي في التخلص من قواعده المفردة الثابتة ، وعندما تنتقل إلى الأفلام الحديثة ، والتي يشير دولوز إلى أن مرحلة ما بعد الحرب العالمية تمثل انطلاقتها الحقيقية ، حيث شكلت الواقعية الإيطالية إحدى عناوينها الكبرى ، إذ أمست الأفلام مرآة «الواقع» كائن ، وعندما تنتقل للمبادئ الجمالية لهذه الأفلام فإننا نلمح هذه المبادئ العامة :

\*التصوير في المناظر الخارجية .

\*ديكور طبيعي.

\*عدم اللجوء لمؤثرات بصرية .

\*لا لتقنيات التوليف .

\*صور عذراء .

\*ممثل غير محترف (عمال، صيادون، فلاحون...).

لكن مع نهاية 50 بدت هذه الحداثة الأوروبية تتجه لتراكيب جديدة بفعل التطور الذي مس هذه المنظومات الاجتماعية والذهنية والأكيد أن الفيلم كوحدة جمالية مركبة في الأساس قابلة للتفاعل بسرعة مع هذا التطور خصوصا أن فعل الإخراج

هيكل وهندسة التحليل الملائمة للفيلم الموضوع للتحليل. وهذا الاستخدام التوظيفي يشكل إمكانية للنظرية ، ومن ثمة فالفاعل التحليلي القائم بهذا الفعل النظري مؤهل أن يتحول لمنظر حقيقي ، إن جميع هذه الاجتهادات تساهم في بلورت البناء المفاهيمي للنظرية عامة .

ويؤكدان على طريقة مثلى للتحليل ، كما أن تحليل الفيلم عملية ممتدة لا تنتهي ، وثمة إشارة مهمة تخص ضرورة معرفة تاريخ السينما ، وجميع الخطابات التي تشكلت حول الأفلام حتى لا تتكرر نفس المعارف ورؤية المعالجة ، ومن واجب الدارس أن يتساءل دائماً حول نموذج القراءة الذي يرغب في تطبيقه مع مراعاة المبادئ العلمية في التحليل .

إن الفاعل التحليلي للفيلم يظل في موضوع جد خاص اتجاه مادته الأساس، إذ أنه بخلاف اللوحة، أو العرض..يتمتع الفيلم على إعادة الإنتاج، إن لحظة المشاهدة التي هي مطالبة أن

يصرح الباحثان معا أنه إذا كان الحديث عن نظرية السينما يتماشى مع الكتابات النظرية التي دارت حول هذا الفعل الجمالي منذ بداياته وحول الظاهرة الفيلمية ، فلا يمكن الحديث اليوم عن نظرية قائمة الذات لا عن السينما ولا عن الفيلم كوحدة جمالية ، لذلك فالحديث عن تحليل الأفلام كفعل وصفي يقربنا من الحديث عن القواسم المشتركة بين التحليل والنظرية:

\*فكلاهما ينطلقان من الظاهرة الفيلمية، لكنهما يصلان إلى نتائج خاصة ومختلفة عن الظاهرة السينمائية ككل.

\*علاقتهما خاصة بالجانب الجمالي .

\*وكليهما أمسيا موضوعا في النظام التربوي، بحيث أمكن تدريسهما معا في المعاهد وكليات البحث.

لهذا يشير الباحثان إلى مقولة إمكانيات لطرق تحليل الفيلم لا إلى طريقة عامة للتحليل . وبذلك يمكن لأي فاعل تحليلي أن يعمل على بناء



أما الوجه الثاني للتقطيع فهو جعله محدد وصفي للفيلم في حالته النهائية ، قائما على ما أسميناه اللقطة والمتوالية ، إن هذا التعريف يفيد في جعلنا نفهم مدى أهمية هذا التوظيف التقني في تحقيق تحليل فيلمي في كليته ، ويمكن جرد بعض العناصر المهمة التي توظف داخل هذا التقطيع التحليلي :

- زمنية المشهد: عدد اللقطات، سلم اللقطات،  
- التوليف  
- الحركة التي تتضمن حركة الممثل في الحقل..

- حركة الكاميرا  
- الشريط الصوتي للفيلم  
- الحوار، الموسيقى، ضبط الصوت، علاقة الصوت والصورة....

ولا ينفى هذا المستوى العديد من التعقيدات التي يطرحها على الفاعل التحليلي في بناء هيكل البناء النظري اللازم، وهي في الغالب من النوع الفيل ولوجي الفيلمي. ونحن هنا نؤكد على ضرورة مراجعة هذا التقطيع المزدوج ، وبموازاة التقطيع قبل التصوير ، ثمة كتابة تطرح نفسها كبديل وفق هذا الطرح .

بعد التقطيع يتم جرد Segmentation التقطيعي أو ما يتم نعتة داخل اللغة النقدية بالمتوالية الفيلمية الحكائية = Narratif، وداخل التأويل التقني بالإخراج = réalisation، فالمتوالية هي سلسلة مشهدية مرتبطة بوحدات حكائية narrative، فالمتوالية هي الوحدة الأساس للمستوى الأول نقصد التقطيع .

وتطرح المتوالية وضبط معالمها الأساسية العديد من الإشكاليات منها:

- 1- لا محدودية المتوالية : من أين تبدأ وأين تنتهي؟
- 2- هندسة المتوالية: هل يمكن تحديد شكلها التام، وترابط عناصرها «structure interne»
- 3- توالي المتواليات: ما هو المنطق في

تتكرر على الأقل ثلاث مرات، كفيلة بتكوين نوافذ الاستقراء الممكنة.

وبشكل عام تقوم أي قراءة تحليلية بتوظيف ثلاث وسائل :

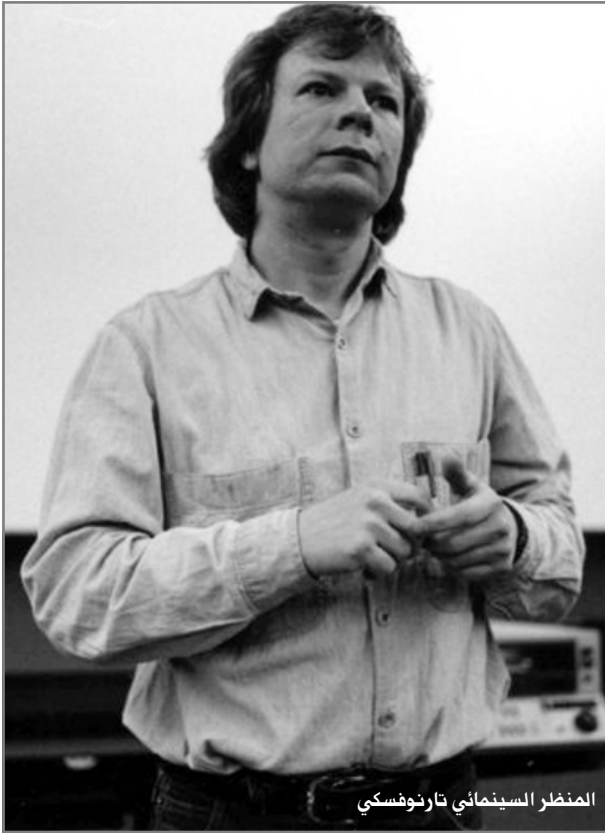
1- أدوات ووظائف وصفية - Instruments descriptifs : هذا المبدأ الأول يقوم بإعادة وصف الوحدات الكبرى الحكائية مع التركيز على الخطوط العريضة العامة للصورة .

2- أدوات تمثيلية - Instruments citationnels: وهو مبدأ كفيل بوضع الحالة أقرب لموضوع التحليل مع التقيد بجعلها مرتبطة برسالة الفيلم / الموضوع.

3- أدوات استدلالية - Instruments documentaires : ينطلق هذا المبدأ من معارف خارجية وابتعد كلياً عن العودة للفيلم في مضمونه المرجعي .

المبدأ الأول ينطلق من عناصر عادة ما يقوم أي تحليل للفيلم بسردها كالعناصر الحكائية ، وبعض مكونات الصورة ، لهذا يمكن الحديث داخل هذا المبدأ على بعض عناصره العامة كالتقطيع Découpage أي تقطيع النص السينمائي إلى مشاهد والذي يرتبط أساساً بمستويين اللقطة / Plan والمتوالية الحكائية Séquence narrative أو وحدات تصويرية ، وتوظيفه يستمد مرجعيته من وجهين أساسيين : الأول أن التقطيع ينتمي للحقل التقني الاصطلاحي البصري لعملية إنتاج الأفلام وهو المحدد للعملية النهائية التي تطور فيها السيناريو لمرحلة العرض الفيلمي ، وحالياً يتم الالتجاء للملخص السيناريو Synopsis والمتابعة الدرامية. وفيما يتم التوزيع التقني المعروف للحركة إلى متواليات ، مشاهد ، لقطات مرقمة ، مع تدقيق بعض الملاحظات والإشارات التقنية ، الحركية اللازمة من أجل ضبط جيد للتصوير .

ونؤكد هنا على ضرورة التمييز بين التقطيع قبل التصوير والتوليف أي المونتاج الفيلمي .



المنظر السينمائي تارنوفسكي

المبدأ الاستدلالي الثالث والذي يأخذ مسارا طويلا من التقطيع إلى التصوير إلى المونتاج. يفتح على القراءة والتحليل، وهنا يكون الفاعل التحليلي في مواجهة أصول مكتوبة كالسيناريو، حالات التقطيع المقترحة، ميزانية الفيلم، مشاهد الإنتاج، يوميات التصوير «لدا السكربيت» وأحيانا الكتابات اليومية للمخرج... أضف إلى هذا، ثمة وسائل أخرى تضاف كالتصريحات الصحفية الفوتوغرافية الخاصة بالتصوير وفضاءاته، وتلك السقطات الغائبة بفعل التوليف ..

ولعل هذا الفعل الاستدلالي حين يراعي جل الكتابات حول الفيلم المقترح للتحليل، بما فيها المعطيات النقدية يجعل الفاعل التحليلي مرتبطا على الأقل بمستويات محددة تعفيه كليا من

خضوعها لهذا التابع المتتالي.

وننتقل إلى وصف الفيلم وهنا ثمة صعوبة منهجية تجابه الفاعل التحليلي وهي أن وسيط هذا الوصف لغة مكتوبة مقابل أخرى بصرية، من هنا، وما دامت الصورة الفيلمية هي مرتبطة أساسا بالحقل وبتأثيرها، فإنها تعيش وسط اندماج تفاعلي هو أساس وجودها لدا فلن تتمكن اللغة الوصفية المكتوبة أن توظف هذا الانفلات البصري.

وما دامت الصورة قد انتقلت إلى حقلها الأثري ونقصد سيميولوجيا البصري فإنها تأخذ بعدي الاستقراء، الأول ممثل في عناصرها الإخبارية Informatifs والثاني عناصرها الرمزية، لذلك فالفاعل التحليلي يقوم بإعادة كتابة لهذه الصورة عبر تعيين عناصرها الحاضرة، معرفتهم، والكشف عنهم، وهذا الفعل الإخباري الأول لا تتوفر على أسلوب ناجع متفرد كفيل بتطبيقه على جميع صور الأفلام، وحتى عملية الكشف على العناصر الرمزية رهينة بالأدوات الوافية لرؤى الفعل التحليلي.

وبالانتقال إلى المبدأ الثاني يميز جاك أومو وميشال ماري خطواتهما التالية، والتي تنطلق من المقطع الفيلمي رغم تحذيرهما المنهجي من ضرورة التعامل مع الفيلم في كليته، وهنا يعتمد الفاعل التحليلي على الصورة في ثباتها، وحين نقول الثبات فهذا يعني حذف مكونين أساسيين: الصوت والحركة، لذلك فهذه الوسيلة التحليلية تعتبر من أضعف الوسائل الموظفة بعلاقة هنا بالمظهر الحكائي للفيلم. زد على هذا تشويشها المنهجي حينما نقارب الممثلين، أداؤهم، الأوضاع.. ونحن هنا نؤكد على الطابع الشفوي لهذه العملية، فأسلوب الثبات يتوافق مع هذا التماثل، إذ أن التحليل في النهاية يبدو عبارة عن أكليسيهات بصرية، تتمركز فيه الأشكال والصور مكان التحليل، أي جعل الصور أكثر مقروئية Lisibilité.



وتجريدي أكثر» 5.

إن فعل الإيحاء connotation البارز هنا يمثل هنا علاقة أساسية في دراسة الصورة الفيلمية ، علاقة السينمائي بالكاميرا ، التأطير cadrage ، المونتاج ، زوايا النظر ، وأخيرا الفضاء الحكائي الفيلمي موضوع التصوير ، ثمة علاقات مركبة تتفاعل ، وهذا التفاعل يصب في اتجاه بناء متكامل تشكل المقاربة فعل تحققه والمعبر عنه هنا في ارتباط التحليل الفيلمي باستراتيجياته المتعددة ، بهذا البناء النظري العام .

ولا يمكن أن ننفي إحدى التقاطعات المهمة والتي وضحت دراسات التحليل النصي الفيلمي والبنوية نموذجاً، الأفق النظري لأفعال التحليل، خصوصاً أننا لا نتطرق من أي حقيقة نموذجية للتحليل، كونية أو مطلقة. لكن ، هذا المنحى يعري وضعا قائما اليوم فالجزء الكبير من خطاباتنا في هذا المجال تنطلق من مبادئ نظرية ليس للفيلم وحدته الدراية النموذجية بل النص الأدبي ، لتبني جسدها النقدي والتحليلي على أعراف غير جمالية اللهم الخطابات التي اشتغلت على اللوحة التشكيلية أو الصورة الفوتوغرافية وعندما تنبني هذه المقاربات على مرجع نظري جاهز بمفاهيمه وسننه ، فإن التحليل يمثل تحيينا لتحقيقها هي في العمق .

وحتى النماذج الفيلمية العربية في هذا الباب ، وازت هذا الفعل التظليلي على مستويات اشتغالها على الصورة والتي أكدنا سلفاً أنها ليست حقيقة أوحده لوحدة الفيلم الجمالية ويمكن هنا العودة لسينما المؤلف ، فالتجربة الفرنسية عكست صداها داخل الجسم السينمائي العربي ، ويمكن هنا أن نميز بعض التجارب العربية سواء بمصر أو بالمغرب ، فهل تمثلت هذه التجارب تركيبة نظرية لاشتغالها بحس جمالي يمكن من تحديد اتجاه قائم الذات ، يغرف برواه الجمالية ؟ أم أن الأمر لا يغدو أن يكون مرتبطاً بإكراهات إنتاجية ومالية ، جعلت مخرجينا يقدمون أفلاماً / وصية تكون

الانطلاق من الصفر. وهكذا يجد الناقد نفسه أمام مستويات متعددة ، لمقارباته الفيلمية ، يبقى موضوع التحليل / وحدة الفيلم المختارة وطريقة التحليل ارتكاز نقدي أساسي يسعى جاهداً كل فاعل تحليلي أن يسمها بطرقه الخاصة .

### \*الفيلم كوحدة جمالية للتحليل :

يعتبر كتاب جاك أومو وميشال ماري "تحليل الأفلام" الصادر عن دار فيرنون ناثان سنة 1988 خلاصة مهمة لبحث حاول جهد الإمكان أن يتوسل بناء إستراتيجية استقرائية موحدة للمقاربة الفيلمية ، وقد ساهم الجرد السريع والمهم لبعض الاجتهادات الأساسية والتي لم نتطرق لها هنا ، في تجميع زوايا النظر لهذه الوحدة الجمالية : الفيلم .

وقد حرصنا على التطرق فقط للبناء الاستقرائي المقترح الدائم على مبادئه الثلاث والذي يعتبر مفتاحاً أساسياً لفهم طبيعة الأسئلة التي لا زال الخطاب النقدي السينمائي العربي لم يستطع تجاوزها، إذ أن العديد من الكتابات لا زالت وفيه لهذه النظرة "الأدبية" وكان الفيلم جاء ليضع مكانه قريباً جداً من النص الأدبي ، وحتى الاجتهادات التي طبعت هذا الخطاب باحقية الجمالي فيه ، رسخت مقولات وفق تداع Associatif خارج حقل الصورة والتي تظل فقط مكون إضافي لمكونات جمالية متعددة ، ولعل هذا الحقل الرمزي Champ symbolique المتعدد والمركب ، كفيل بجعل السينما وخطاباتها معنى وبنية structure ومحاكي sens وجميعها تتفاعل من حقلها الرمزي إلى تكوين الصورة الذي " هو إنتاج اللغة التي تحفر وتغذي الكامن التخيلي للجمهور، وذلك عن طريق بنيتها وشكلها وإيقاعاتها "4» فان " تكون الصورة معارض لأن تكون الكلمات mettre en mots التي هي صيغة تشير إلى تمثيل فكري



السينمائي غرفيت

أثرهم الجمالي المطلق الوحيد في عالم السينما؟؟؟..

إن البحث في اتجاه تحليل الأشكال الفيلمية ، يمكننا اليوم من تحديد أوجه هذه الممارسة التحليلية بالأسلوب الذي يجعل عمقها التحليلي يحقق تلك الرجة الإستيمولوجية الكفيلة بالقطع مع ممارسات سابقة تستجيب فيها المقاربة لتعبير جزافي سواء أكان إيديولوجي أو شعري ، أسلوبياً ، بنيوي ، شكلائي ...

في كتابهما المشترك ، موضوع مراجعتنا ، يتم الحديث عن مقولة مركزية قد تبدو عابرة ، وهي لذة التحليل Le plaisir de l'analyse هذه اللذة ، نعتبرها نحن معبرا للذة السينما أساسا ، والتي هي المنطلق ، إذ أن هذا الإنوجاد الجمالي لم يعبر أساسا على حس ترفيهي بحكم طبيعة المنظومات الاجتماعية والاقتصادية والتركيبية السياسية في العالم العربي الذي عانى الأمرين من الهيمنة الكولونيالية وبالتالي فهل يمكننا أن نعتبر عدم وجود صناعة سينمائية أثر سلبي أم كان كفيلا بإعادة رسم وتحديد معارفنا الدقيقة للسينما والصورة ، للفن عموما ؟

إن إعادة قراءة لهذا الوضع ، عموما ، كفيلة بتقديم إرشادات نوعية عبرها . يمكن للفاعل التحليلي أن يتشكل بقوة الرؤى ، المقدمة أساسا في أفلامنا العابرة ، هنا وهناك ، والإكيد أن هذا الحس المعرفي لا يحتاج لوصفة مفردة ، بل يرتبط بحقول سوسيوثقافية خاصة ، تجعل الحاجة للمعرفة شعارها المرشد ودليلها الأبدي ، لكن الإشكال يبدو أكثر شساعة من لذة التحليل أو أرق النظري إنه يتماهى في مشاريعنا الثقافية المؤجلة وأحلامنا المجهضة . ولا نستثنى إوالية المشهد السمعي البصري ووسائل الاتصال الحديثة في استئضمار هذا الوعي ، فهي المسئولة الأولى على جعل لذة القراءة استبتيانا حاضرا بقوة في خطابها اليومي .

وبالعودة لسياق الأفلام ، ثمة أوجه لمقاربتنا

لسياقات التحليل الفيلمي ، تستمد أصولها من منطلقات "راديكالية" وتعتمد في الأصل المكونات التقنية والجمالية لهذه الوحدة : الفيلم. كشكل مفرد قابل للتحليل والقراءة وهو ما يجعل هذه المكونات تتجمع في حقولها المعرفية، والتي تستطيع أن تبلور رؤى تحليلية كفيلة بتقديم بني عميقة تستطيع عبرها الحديث عن خطاب نقدي سينمائي بمناهجه ورؤاه.

الإكيد أن درس التحليل يقدم لنا تمارين بيداغوجية كما يشير روجي أودن ولعل هذا الدرس كفيل بتعميق حاجتنا العميقة لا لحسه التربوي فقط ، بل ممارسته كديداكتيك متوالي الفروع توالية وحدة الفيلم / الموضوع ، ولعلها ممارسة كفيلة بهدم وبناء مزدوج ، وهي هنا في أفسى حالاتها التاويلية ، في انجذاب قوي نحو

ميتودولوجية " methodologie مطرق تساعدنا على وضع الفيلم كشكل وسط تاريخ الأشكال الفيلمية ، خصوصا أن الأفلام هي أيضا مدارس واتجاهات ، فالسينما التعبيرية الألمانية ، ليست هي الواقعية الجديدة ، لذا يمكننا التحليل الفيلمي من رسم معالم وقواعد هذه الأشكال الفيلمية ومن ثمة معرفة أهم المدارس الفيلمية التي عرفها تاريخ الأشكال السينمائية ، فالفيلم في النهاية ليس معزولا على محيطه الفيلمي ولا السينمائي ولا الثقافي ..

و حين يتم الحديث على الرؤية المتحكمة في الفيلم، فإن الأسئلة المطروحة التي تواجهنا تظل منطقية / من أين نرى الذي نراه ؟ من أين التقطت الصورة ؟ ما موضع الكاميرا التي استخدمت ؟ والعديد من الأسئلة الأخرى التي تتناسل جميعها لتكون محفز للفاعل التحليلي الذي يرغب في قراءة فيلمه بالشكل الذي ترضيه فرضيات القراءة .

لاشك أن النقد السينمائي العربي يدرك التحديات النقدية المطروحة أمامه اليوم ، والأکید أن جزء من إشكالاتنا الكبرى يظل مرتبط في العمق في الكيفية التي يمكن لاستراتيجياتنا الاستقرائية أن تنهض من هذه القوالب الجاهزة والتي جعلت من أفلامنا أشكالا جمالية يتيمة تتبنى ألقها وفق بنية متحكمة في الجسد السينمائي القائم ، لذلك تظل هذه الأفلام دائمة البحث عن السينما ..

الفيلم / موضوع المقاربة .

إن خصوصية التحليل الفيلمي وخطورته، هو أنه لا يسمح بانجذاب خارجي وصفي، ولا بالهولسة النظرية ، خصوصا أمام متواليات محددة ، حقول محددة ، حركة كاميرا ، توليف ، إضاءة ، إخراج ..لذا نستوعب ضعف أية مقارنة من خلال علاقة الفاعل التحليلي بموضوعه الفيلم . أيضا يبدو غنى التحليل الممارس من خلال نفس العلاقة القدرية ، وهنا نشير لفعل التنويم hypnotique التي تمارسه الصورة أثناء فعل المشاهدة والأکید أن التماثل الظاهري بين الصورة الفيلمية والعالم يعمق من هذا الانجذاب الخارجي الغير العلمي ، ويعمق من صعوبة التحليل الفيلمي من خلال تشويش يمارسه هذا التماثل الذهني أساسا والذي يحمل خصوصية أخرى في الذهنية العربية ، لذلك فالفيلم دائما محروم أن يمارس سلطة لحظة العرض ، مادام أنه يواجه بجاهزية المقولات والأحكام .

وإذا أضفنا سلطة المقدس إلى هذه الخصوصية أمكننا أن نستوعب مدى عمق هذا الحضور في الذهنية العربية عموما ، لذلك أكدنا على سلطة حضور النص ، وحتى النص الفيلمي تخلص من هذه الشكلائية التي ترسم حدوده اللغوية ، مما جعل المقاربة approche أقرب إلى الأدبية منها إلى الفيلمية ، أكيد أن الفيلم كوحدة جمالية تخلق قانونها الخاص ، بل قوانين المشاهدة والتي غالباً ما تتحول إلى أنواع "

## المراجع :

- 1- NATHAN. Ed- marie. aumant et M. J- l'analyse des films- 1988. p29.
- 2- "الصورة والمعنى في السينما المغربية" فريد الزاهي - مجلة فكر ونقد- عدد مزدوج 50/49- المغرب ، ص70.
- 3- "مؤامرة الثورة السينمائية ضد النقد" عبدالجليل لبويري ، مجلة فكر ونقد مرجع مذکور، ص60.
- 4- "لغة وثقافة وسائل الاتصال" ببيير بايان - ت. ادريس القري - الفارابي للنشر المغرب ط1/1995ص68.
- 5- لغة وثقافة .. نفس المرجع ، نفس الصفحة .