التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي:
التحليل على أساس اللقطة أنموذجا

Semiological analysis of films:
The Shot-by-shot analysis

أ.د. فضيل دليو[1]
مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة
كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري
جامعة قسنطينة3
fdeliou@yahoo.fr

تاريخ الوصول :2019/10/24 القبول: 2020/04/15 /النشر على الخط: 2020/06/15
Received: 24/10/2019 / Accepted: 15/04/2020 / Published online : 15/06/2020

ملخص:

من المعلوم أن للتحليل السيميولوجي للمدونات السمعية البصرية أهمية كبيرة نظرا للقيم التعليمية والنظرية والوثائقية التي تُعزى له. ويعتبر نموذج "اللقطة–لقطة" نوعا من أنواع تحليل الأعمال السمعية البصرية عموما والأفلام السينمائية خصوصا. إنه تحليل لأصغر وحدة من وحدات المعنى التي تشكل فيلمًا، وذلك بالنظر فيها بشكل فردي ثم ربطها بسياقيها القبلي والبعدي وإيجاد المعاني والدلالات ثم ضمّها لقاعدة بيانات تفاعلية. مع العلم أن المقال اهتم قبل ذلك بعرض مقدمات مفهمية وتاريخية ونظرية مؤطرة لهذا النموذج التحليلي.

الكلمات المتاحية: المنهجية؛ التحليل السيميولوجي؛ اللغة السمعية البصرية ؛ الفيلم.

Abstract:
It is well known that the semiological analysis of audiovisual contents is of great importance given the educational, theoretical and documentary values attributed to it. The 'Shot-by-shot' model is a kind of analysis of audiovisual works in general and of films in particular. It is an analysis of the smallest unit of meaning that makes up a film, by looking at it individually and then linking it to its pre and post contexts, finding meanings and indications and then incorporating them into an interactive database. Knowing that the article had previously been interested in the presentation of the conceptual, historical and theoretical framework of this analytical model

Keywords: Methodology, Semiological Analysis, Audiovisual Language, Film**.**

[1]– المؤلّف المرسل: فضيل دليو البريد الإلكتروني: fdeliou@yahoo.fr

1. مقدّمة

من المعلوم أن للتحليل السيميولوجي للمدونات النصية والسمعية البصرية أهمية كبيرة نظرا للقيم التعليمية والنظرية والوثائقية التي تُعزى له[1]. فله قيم تعليمية خصوصا لأنه يُعلم تحليل وتركيب الأفلام من أجل فهم بنيتها وكيفية عملها، مما يسمح بفهم آليات أي فيلم وقوانين تكوينه وجعل لغته السينمائية مألوفة. بالإضافة إلى التدريب على اكتساب نظرة تحليلية منضبطة. وله قيمة نظرية أيضًا نظرًا، لأن المشكلات الكبيرة تنشأ وتواجه دائمًا أكثر انطلاقا من الأفلام الملموسة، وبالتالي يصبح التحليل النصي أداة لا غنى عنها حقًا لنظرية تدعمها أمثلة واقعية. كما أن له قيمة توثيقية لأن التحليل قد يستخدم لتجسيد تحقيقات تاريخية واجتماعية بالاعتماد على البيانات التي يقدمها الفيلم.

من جهة أخرى، يمكن القول أن هناك من يعتبر التحليل السيميولوجي للأفلام منهجا مستقلا لذاته ويستعمل أدوات تحليلية، ومنها تلك التي استعملتها "ميشال ماري"[2]: الأدوات الوصفية، الشاهدية والوثائقية[3]. ومنهم من يسمي "التحليل السيميولوجي للأفلام" "تحليلا فيلميا" مستقلا وخاصا بالبحوث السينمائية، وله شبكات تحليلية خاصة[4]. وهو أمر تخصيصي منطقي تعوّدنا عليه في سياق أن كل من طوّر تقنية وتعمق في تخصص ما اتجه نحو ادعاء استقلاليته عن أصله. كما قد يكون هذا الاختلاف ناتجا عن تعدد الترجمة إلى العربية والمشاحّة في المصطلحات في العربية والفرنسية خاصة، وذلك بخلاف التراث الأنجلوساكسوني الذي يستعمل أحيانا كلمات منهج وتقنية وأداة دون تمييز.

في عملنا هذا، سنستخدم التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي كمنهج وكإطار صالح لتحليل كل عمل سمعي بصري: درامي، كوميدي، وثائقي، إشهاري، قصير، طويل... وعلى القائم بالتحليل مراعاة خصوصية تحليل كل عمل، مع اعتماد اللقطة أو المشهد أو غيرهما[5] كوحدة تحليلية أولية للتحليل التقني مع سوابق ولواحق سياقية واستنتاجية خاصة.

إن الهدف من هذا العمل تطبيقي، فهو عبارة عن مقدمة عملية لتحليل الفيلم السينمائي بصفته وحدة تواصلية سمعية بصرية. وإذا كانت مثل هذه التمارين التحليلية شاعت في الغرب مع نهاية القرن الماضي عاكسة العديد من المبادرات التي استجابت إلى إدراك أصحابها

---

(1) Casetti, F. & Di Chio, F., Cómo analizar un film, Barcelona, Paidós, 1990, pp.11-12.

(2) Marie, M., Lecture du film, Paris, Albatros, 1976, p.54.

(3) – بوشحيط مراد، منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق...، مجلة الاتصال والصحافة، المجلد3، العدد 5، 2016، ص.97. في: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35622.

(4) لخص إحداها "بوشحيط" (م. س.، 115) في عشر خطوات: الملصق الإعلامي والبطاقة الفيلمية، ملخص الفيلم، سياق الفيلم، معطيات الفيلم (المخرج، كاتب السيناريو، أرقام المبيعات...)، مستويات الفيلم (الصورة، العرض، التحليل)، الشخصيات والعلاقات، المحيط الزمكاني، الوحدات السردية والمشهدية، الأيديولوجيا، النتائج. وهي عادة ما تتراوح بين ثلاث خطوات تحليلية (وصف، تحليل، تأويل) وعشرين خطوة فأكثر، كما سنرى لاحقا.

(5) يتم عادة حصر المكونات البنائية العضوية للفيلم السينمائي في عنصرين: اللقطة (الوحدة الأولية الأساس) والمنظر أو المشهد (مجموعة لقطات). وهناك من يدرج المنظر كوحدة فيلمية مستقلة بين اللقطة والمشهد ويضيف عنصرا رابعا، في حالة تطلب طول أو تعقيد الفيلم ذلك، هو: الكتلة –Bloc– السردية (مجموعة مشاهد) والتي تتميز هي أيضًا بالوحدة العضوية نفسها التي يتميز بها المشهد، أي وحدة تتضمن مقاربة أولية/ بداية/، وعقدة/ وسط/، ونهاية (Morán, 2015: 101, 106).

جدوى التحليل وفعاليته، فإن صداها لدى طلبة جامعاتنا، الذين كانوا منهمكين في البحوث الكمية، لم يتبلور في شكل محاولات تطبيقية إلا مؤخرا. حيث بدأت -بفعل التقليد البيداغوجي أو بفعل الموضة- تظهر بعض المبادرات التحليلية الكيفية تشمل الصور الثابتة ثم المضامين السمعية البصرية، وذلك في شكل مواضيع مذكرات أو رسائل جامعية، أو في شكل مقالات أو مداخلات في ملتقيات علمية، معظمها اعتمد شبكات تحليلية مستنسخة بعضها من بعض لكل من "بارث"، "جولي"، "جيرفورو"، "ميتز"... لتطبقها في تحليل صور ثابتة (إشهارية خاصة) أو مقاطع سمعية بصرية قصيرة (إشهارية، فيلمية...).

لكن قبل عرض نموذج توجيهي عن الخطوات التفصيلية للتحليل الفيلمي، تجدر الإشارة إلى ملخص عن بعض أهم التحليلات الفيلمية والأفكار المهمة في هذا لمجال، ضمن عرض تاريخي موجز:

2. نظرة تاريخية موجزة

بالنسبة للعروض التحليلية الأكثر تميزا، يمكن الإشارة تبعا لـ"موران"[6] إلى تحليلات "كونتزل" (T. Kuntzel, 1932)، "هيث" (S. Heath, 1958) و"هانيت" (K. Hanet, 1963)، وخاصة العمل المرجعي لكل من "أومونت وم. ماري" اللذين قدّما عرضا شاملا لأهم التقطيعات في تاريخ دراسات الأفلام[7]. لكن المنشور الذي جعله ممارسة منتظمة في أوائل الستينيات كان المجلة الفرنسية (L'Avant-Scène Cinéma) التي عرضت في كل أعدادها على الصفحة الخلفية تعليقات موجزة على بعض المقاطع الفيلمية.

في الفترة، نفسها طوّر باحثون آخرون مثل "روبار-وويلومير"[8] (Ropars-Wuilleumier, M-C.: 1970) و"ماري" (M. Marie) بعض مخططات التعليقات التوضيحية التي سجّلا فيها زوايا التصوير وأنواع الأصوات وحركات الكاميرا.

ومن جهتهما، حدّد كل من "فرانسيس فانوي و"قوليو-ليتي"[9] العناصر الأساسية التي يجب مراعاتها عند تحليل أي فيلم وهي:

1. التحليل على أساس اللقطة ومكوناتها: الزمن الذي تستغرقه اللقطة، زاوية أخذ اللقطة، حركات الكاميرا، التأطير، وضعية اللقطة بالنسبة للمونتاج وللفيلم. وذلك من خلال جدول ذي شريطين خاصين بمكونات الصورة والصوت.

2. التحليل على أساس المشهد من خلال تحليل ثوابته السينمائية المختلفة: الثوابت (Paramètres) الفيلمية (طبيعة المشهد السينمائي وخصائصه التصويرية)، الثوابت المتعلقة بالسيناريو (القيم الحكائية /Valeurs scéniques/ للفيلم وأسس بناء السيناريو). بالإضافة إلى تحليل المتغيرات المشهدية (الزمن المشهدي والتسلسل المشهدي وطبيعة الإيقاع المشهدي).

3- وصف وتحليل العلاقة بين الصوت والصورة من خلال تحليل طبيعة التعبير الصوتي (حوارات، ضجيج، موسيقى) وعلاقته بالصورة (مصدره ظاهر في الصورة، أو غير ظاهر بنوعيه: المتزامن –Son hors champ- وغير المتزامن مع زمكانية الفيلم –Son off-)[10].

4- تحليل العبارة الخطية في الفيلم: تحليلا "فنيا" من حيث تقنيات طباعتها، و"سيميولوجيا" من حيث دورها ذي البعد الثنائي في تجسيد وظيفتي الترسيخ (Ancrage) والمناوبة (Relais).

---

(6) Morán, E. P., El estudio 'plano a plano' como nuevo método de análisis fílmico. OBS* vol.9 no.2, jun. 2015, pp.95-96 Lisboa. In: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542015000200005. Consulté le 02 mai 2019.

(7) Aumont, J. et Marie, M., L'Analyse des films, Paris, Nathan, coll. «fac cinéma», 1988, 55-81.

(8) Ropars-Wuilleumier, M.C., Lecturas de cine. Madrid: Fundamentos, 1970.

(9) Vanoye, F. et Golliot-Lété, A., Précis d'analyse filmique, Paris, Nathan, coll. «128», 1992, 29.

(10) Renault, A., Méthodologie de l'analyse de films. Date 2010. https://ressources.acap-cinema.com/wp-content/uploads/2016/12/46-methodologie-de-l-analyse-de-films.pdf. Consulté le 15 mai 2019, pp. 2-3.

5- ترتيب هذه العناصر في جدول يبين معنى كل لقطة ومشهد، وهو المستوى التعييني (Dénotation) الذي يتضمن تحديد دوال ومدلولات المتغيرات الفيلمية (Variables filmiques) للدراسة وهي العناصر التي سوف تحدد المستوى الثاني للدراسة، أي المستوى التضميني (Connotation)، حيث يتحدد المدلول النهائي للفيلم، أي معناه والسياق الخارجي الذي يرتبط به[11].

من الضروري أيضًا الإشارة إلى أعمال "بيلور" (Bellour, R., 1979)، التي تعكس فائدة تطبيق المعايير المستخرجة من النقد الأدبي في دراسة الأفلام السينمائية بهدف زيادة مرجعية السمعي البصري، وخاصة إلى أهم نماذج تحليل الأفلام ذات الأصول اللسانية: نموذج "ميتز" (Metz) "السوسيري" (من: De saussure) ونموذج "أودين" (Odin) "البيرسي" (من: Pierce). فالمقاربة التحليلية لـ"ميتز" -مؤسس سيميولوجيا السينما- استعار فيها ثنائية "التعييني والتضميني" المستخدمة من قبل "بارث" (R. Barthes)، ثم تخلى عنها في وقت لاحق لصالح نموذج مناسب أكثر: "المدرك" و"المسمّى" (Perçu vs Nommé)[12]. مع العلم أنه قام بتصنيف أربعة عناصر ضمن الوسيلتين الألسنيتين: التعيين والتضمين (أو المسمّى والضمني/ المدرك)، أي دال/ Signifiant/، ومدلول/ Signifié/ لكل منهما. وفي الجدول الموالي أربعة عناصر (من الأفلام الأمريكية "السوداء") مصنفة ضمنها:

الجدول 1: تصنيف "ميتز" لعناصر ألسنية

الوسيلة الألسنية	دال	مدلول
تعيين	إضاءة	مرافئ مظلمة
تضمين	صورة خاصة جدا	قلق

المصدر: De Beauregard, R. C., «9. L'analyse du discours filmique: La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : *Macbeth* d'Orson Welles, 1948) », *Modèles linguistiques,* p.3, 1999, consulté le 01 mai 2019.

مع ملاحظة أولا، أن الدال في المستوى التعييني يشير إلى طبيعة المتغير، والمدلول إلى بعد المتغير وعلاقته بالمتغيرات الأخرى. أما في المستوى التضميني فالدال يشير إلى معنى مجموعة متغيرات والمدلول إلى معنى الفيلم. وثانيا، إخضاع المحتوى "الفيلمي" -اللفظي- إلى ما هو "سينمائي" -غير لفظي- (الإطار، الزاوية، المقياس/السلم/، الإضاءة)، أي أن هناك خطابين: فيلمي (مخطط المحتوى، القصة الممثلة) وسينمائي (الانسجام والمعنى المدرك من المشاهد من خلال عناصر مكونة لنظام الصورة)[13].

أما مقاربة "أودين" (Odin)، التي توسم بالبراغماتية، فهي تعتبر مكملة لجهود "ميتز"، على اعتبار أنها تضمنت مقترحات تستهدف اكتشاف المعاني في الأفلام من وجهة نظر المتلقي، لأنها تعتمد على رؤية المشاهد. وضمنها نجد اقتراح "أودين" الخاص بكيف ينتج المشاهد صورة المخرج/ المرسل كمصدر للفيلم[14]، باعتباره محطة عبور لمجموعة من القرارات[15]... وبكيف نفرّق بين "الفيلم- الشريط" و"الفيلم-

---

(11) يخلف فايزة، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، رسالة دكتوراه، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2005، 9-10.

(12) تذكر "دي بورغارد" (de Beauregard, 1999: 15) أن "بارث" أيضا تخلى عنها، وهي حسب رأيها لا تكون مهمة في مجال التحليل الأيقوني البارثي (الذي تبناها فيه لمدة وجيزة) بل في التحليل الدلالي للاستعارة الموسعة (Métaphore filée) المستعملة من طرف الشعراء الرمزيين وشعراء الخيال الأمريكيين.

(13) De Beauregard, R. C., Op. Cit., p.3-4.

(14) Odin, R., « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *IRIS*, vol.1, n° 1, 1983, p.73.

(15) Ibid., p.70.

العرض" (film-pellicule et film-projection)، بين رؤية المرسل ورؤية المستقبل، بين الفيلم- المخرج (المخرج، تاريخ الإنتاج...) والفيلم- القراءة (المشاهد+ الشاشة)[16] [17].

وأما "دي بورغارد" (de Beauregard, 1999 : 2-14)، فتنطلق من بعض آراء "ميتز" و"أودين" لتقترح التركيز في التحليل الفيلمي على المشاهد، على اعتبار أن التحليل الفيلمي الذي كان متأثرا في البداية بالأدوات التحليلية للسانيات والسيميولوجيا (في علاقة واضحة باللغة والخطاب)، أصبح منذ الثمانينات من القرن الماضي يتوجه أكثر فأكثر نحو دراسة السينما من وجهة نظر المستقبل/ المشاهد وليس من وجهة نظر المنتج، أي بالابتعاد عن المقاربة اللسانية التي تتصور الخطاب السينمائي كمنتج لرؤية وباحث عن تأثير (ص.02). وتستطرد قائلة (ص.11) بأن مهمة تحليل الفيلم لا تتمثل في البحث في الفيلم عن "آثار المتكلم/ المرسل"، بل على العكس من ذلك، في اكتشاف كيف يلائم الفيلم رغبة المشاهد، -الذي يعتبر حسب "أودين"[18] "محطة عبور مجموعة من القرارات" أو "موقع الفيلم" حسب "ميتز"[19]، بالإضافة إلى صلاحيته –كمستقبل/ Enonciataire/ عند كليهما- والمتمثلة في التفرقة بين مدلولات الأنظمة غير اللفظية (التشخيص الأولي) وبين مدلولات الأنظمة الأيقونية واللفظية (التشخيص الثانوي) الموجهة إليه.

تُقدِم "دي بورغارد"[20] تحليلا دلاليا للمهارات المشاهدية (Compétence spectatorielle)، فتقول أن مهارة (Compétence) المشاهد أو درايته (Savoir-faire) تتمثل في قدرته على التصنيف، المقارنة والمقابلة (mettre en opposition)... فمثلا، للمحاججة لصالح الأعلى أو الأسفل (الاتجاه العمودي)، اليمين أو اليسار (الأفقي)، القريب أو البعيد (العمق)، تعتمد السيميائية الطبيعية على العلاقات بين جسمنا والفضاء الذي نتحرك فيه كثنائيات نموذجية. إن المهارة المشاهدية تتمثل قبل كل شيء في القيام بتحديد ثنائي لموقع المشاهدين بالنسبة لعالم الخيال.

كتطبيق لذلك، أوضحت في تحليلها للمشهدين الأولين (19+21 مقطع) من فيلم (*Macbeth* d'Orson Welles : 1948) أن المجالات الدلالية للمهارة المشاهدية، تُحلّل فئة الزاوية بكونها جانبية/ مقابلة/ عمودية، لكن عمودية الزاوية تنقسم إلى غاطسة وصاعدة، وجانبيتها إلى المظهر الجانبي/ الوجاهي مقابل الثلاثة أرباع. بنفس الطريقة، يتم تحليل الشعور بالاستمرارية في العرض بالاستمرارية انطلاقا من عدم الاستمرارية: المونتاج، والاستمرارية انطلاقا من حركات الكاميرا. لكن المونتاج نفسه يتم تحليله من خلال التقطيع الصريح (Cut) مقابل التراكب (Surimpression)، أو التلاشي المتسلسل (Fondu enchaîné) مقابل المخفي (Caché)، الخ. بالنسبة لحركات الكاميرا، يتم تحليلها في تنقليّتها أو حركتها المصاحبة (Travelling) إلى الأمام مقابل الخلف أو اليسار مقابل اليمين؛ مقابل حركتها البانورامية (عمودية أو أفقية أو أي مسار آخر مقارنةً بالإطار). كما يتم تحليل الصوت باللفظي مقابل غير اللفظي، ولكن يمكننا بعد ذلك تحسينه عن طريق التمييز في الصوت غير اللفظي بين: الصوت اللامحاكاتي (Diégétique) مقابل الصوت المحاكاتي، الخ.، دون أن ننسى، فيما يتعلق بالصوت اللفظي، المدى الذي يمتد من المحاكاة الصوتية إلى المونولوغ (جملة طويلة).

(16) Ibid., 75.
(17) De Beauregard, R. C., Op. Cit., 7.
(18) Odin, R., Op. Cit., p. 70.
(19) Metz, C., «Le perçu et le nommé». L'édition qui se trouve dans *Essais Sémiotiques* (1965), 2e éd. Paris : Klincksieck, 1977, pp. 129-161.
(20) De Beauregard, R. C., Op. Cit., p.7-9.

في الأخير، نشير إلى أنه مهما تنوعت المقاربات التحليلية الفيلمية واختلف تقديرنا لمدى حصافتها، فإننا نقول تبعا لـ"روبرت ستام"[21] في كتابه "نظريات السينما" أنه من المستحيل قول كل شيء عن أي فيلم. ونتيجة لذلك، ركزت العديد من التحليلات على أجزاء من الأفلام ككناية الجزء عن الكل. ولذلك لا يتعارض إعداد تحليل شامل لأي فيلم، مع إمكانية الوصول إلى تأويلات مختلفة. ورغم اعتماد شبكة تحليلية مفصلة (مثل تحليل "لقطة-لقطة": Shot-by-shot analysis)، فسيكون للتحليل دائمًا بُعد ذاتي لا محالة. هذا هو السبب في أنه لا يمكن أن يكون هناك تأويلان متساويان لنفس الرسالة السمعية البصرية. والمعيار الوحيد لتقييم تأويل ما، يكمن في مدى تناسبه بشكل صحيح مع العلامات المادية التي اعتمد عليها: فهو يبقى ذاتيا، لكنه لا يمكن أن يكون تعسفيًا ومتقلّبًا. يجب أن يكون قادرًا على تقديم وصف دقيق لماهية العلامات والتعبيرات التي اعتمد عليها وإلا، فسيكون ذلك نتاج مجرد انطباع أو رأي عام.

إن كون هذا الجزء من التحليل (القراءة المادية للعلامات) هو الأكثر "موضوعية" لا يعني أن اثنين من المحللين اللذين يطبّقانها يجب عليهما الوصول إلى نفس النتائج بالضبط. فاستخراج العناصر التي تهم في كل لحظة (لقطة) لا يتعارض مع كون التحليل يبقى مفتوحا، وليس دغمائيا أو قطعيا. لكن ما لا يمكن أن يكون موضوعًا للاختلاف هو: عدد اللقطات؟ (Plans/ Shots) التي يتكون منها مشهد معين (Séquence)، ومقياس كل إطار، ودرجات ميل الكاميرا، ومدة واتجاه الحركة، إذا كانت حركات الكاميرا بانورامية أو متنقلة (ترافلينغ)، إلى آخره. ومن هنا تأتي الحاجة إلى اكتشاف العلامات بدقة، قبل إفساح المجال للتأويلات المعنوية.

3- خطوات التحليل الفيلمي على أساس اللقطات: عرض مفصّل

لقد تم أخذ فكرة عامة حول التحليل الفيلمي على أساس "اللقطات" في سياق الحديث عن بعض النماذج سابقة الذكر، ولكن قبل عرض نموذج مفصل لخطوات التقطيع التقني، تجدر الإشارة إلى أهمية العوامل الخارجية في تحليل الفيلم، حيث نلفت الانتباه إلى أهمية السياق العام والظروف المادية للإنتاج التي أجريت فيها الأعمال السمعية البصرية، لأنها مفيدة جدا في التحليل كبيانات تكميلية تساعد على فهم أفضل لجوانب معينة أو توضيح نقاط غامضة، بعد الانتهاء من التحليل المادي للفيلم المعني.

أما بالنسبة لخطوات التحليل الفيلمي على أساس اللقطات، فيمكن القول بداية أن المتخصصين اختلفوا في تحديد الوحدة الأولية للتقطيع التقني عند تحليل الأفلام (المشهد/ Séquence أو المنظر/ Scène، واللقطة أو المقطع/ Plan). وإذا كان تحليل "اللقطة-لقطة" (Shot-by-shot) يعتبر من أكثرها ذيوعا، فإنه لم يسلم هو الآخر من التفاوت في تحديد عدد مكوناته أو متغيراته. وسنقدم فيما يلي عرضا تحليليا لـ 22 متغيرا من متغيرات كل لقطة سمعية بصرية بصفة منفردة ثم مترابطة مع تسميتها وذكر محتواها ومعانيها ودلالاتها، وذلك بالاعتماد أساسا على عمل "موران"[22]:

1. "رقم اللقطة": تعيين مترابط لرقم كل لقطة من لقطات العمل، من أجل التعرف عليها وتصنيفها والرجوع إليها في خطوات لاحقة. واللقطة قد تكون ثابتة أو متحركة، وهي الجزء المتتابع الذي يتم تصويره دفعة واحدة ما بين كلمتي (Action!) و(Cut/ Coupé!)، ومدة

(21) Stam, R., Teorías del cine. Barcelona: Paidós, 2001, 222.
(22) Morán, E. P., Op. Cit., p. 97-101.

هذه الوحدة الفيلمية تتراوح عادة ما بين جزء من الثانية (لا تكاد تُرى بالعين المجردة) وحوالي 11 دقيقة (حتى يفرغ شاحن الكاميرا)[23] أو أكثر. مع العلم أن معدل اللقطات في فيلم عادي يتراوح ما بيم 400 و600 لقطة[24].

2. "المدة" (Durée): يتم حساب الثواني التي تستغرقها كل لقطة، مما يجعل من الممكن تقييم وحساب المتوسطات والتعليق بمزيد من التفصيل على أطولها مدة، مع الأخذ في الاعتبار القاعدة التقليدية التي تحدد سلفًا أطول مدة للقطات تبعا للمعلومات الجديدة التي تحتويها. بالإضافة إلى ذلك، سيسمح هذا التحديد الزمني بالربط بمجالات شكلية أخرى، إما متعلقة بحركات الكاميرا أو بالإجراءات التي تقوم بها الشخصيات، كما قد يُساعد في الوقت نفسه على تحديد مفهوم الإيقاع (Rythme)، الذي هو دائما قابل للمقارنة النسبية ولا توجد مقاييس مطلقة تخصّه.

3. "الموقع" (Situation): الموقع الدقيق الذي تشغله اللقطة ضمن الحساب الزمني الكلي، والذي يسمح بربطها بقضايا القصة، مثل الترتيب السردي أو غيره.

4. "وصف المكان": تدوين تلخيصي –يتبع شكل السيناريو الفيلمي أو التلفزيوني– للمكان الذي تحدث فيها الحركة الموضحة في اللقطة وما إذا كان الموقع داخلي أو خارجي (وكذا، إذا كان ذلك خلال النهار أو في الليل). ثم تدوين أين توجد الكاميرا في ذلك المكان المحدد ووصفه بالتفصيل. يتم أيضًا التعليق حول ما إذا كان وضع الكاميرا وجاهيا (أماميًا) أو مائلا فيما يتعلق بالإحداثيات المكانية المرجعية، والتي بدورها تستعمل في اكتشاف العناصر التركيبية.

5. "المعالجة الزمنية": هنا يمكننا أن نرى التعديلات التي أدخلت على المسار الطبيعي للوقت: "تناسب" (Adéquation)، "تمدد" (Dilatation) أو "تكثيف" (Condensation)، مع الإشارة إلى الحذف والقفزات الزمنية التي تواجهها القصة. أي، نشير إلى التسميات الكلاسيكية، التي تنصّ على أنه سيكون هناك "تناسب" عندما تكون مدة التمثيل السمعي البصري لعمل معين هي بالضبط نفس مدة العمل الممثّل، وسيكون هناك تمدد عندما تستمر مدة التمثيل لفترة أطول مما تم تمثيله بالفعل، وسيكون هناك تكثيف في الحالة المعاكسة. وهي الظروف التي يجب تسجيلها، مع الإشارة إلى الإجراء الفني المستخدم لتجسيدها على الشاشة.

6. "الانتقال" (Transition): هذا مجال مغلق، يهدف إلى تحديد بالضبط شكل الدخول إلى اللقطة والخروج منها. أي، إذا كانت تبدأ أو تنتهي بالقص المباشر أو التلاشي في أي من أشكاله المختلفة، والتي يتم تضمينها ضمن مجموعة الاختصارات التالية: (Cut)، (Fondu au noir /FN، (Fondu enchainé/ FE)…

7. "السلّم/ المقياس" (Échelle): يشير طابعه المغلق أيضا إلى حجم الأشكال أو الكائنات الموجودة في الإطار، والذي يجب أن يكون بالضرورة تناسبيا وليس مطلقا، وذلك باستخدام متوسط الشكل الإنساني كأساس للمقياس، والذي يقسّم عادة إلى الفئات التقليدية التالية (ذات المدى التنازلي): GPG (لقطة كبيرة عامة)، PG (لقطة عامة)، PE (لقطة جامعة /P. d'ensemble)، PA (لقطة أمريكية: حدها فوق الركبة)، PML (لقطة متوسطة طويلة)، PM (لقطة متوسطة: رجل واقف)، PMC (لقطة متوسطة قصيرة)، PR (لقطة مقربة)، PTR (لقطة مقربة جدا)، TGP/ Insert (لقطة مكبرة جدا: خاصة بأجزاء من الجسم، مثل العين)، وPD (لقطة تفاصيل).

8. "الزاوية" (Angle): مجال مغلق يصف موضع الكاميرا فيما يتعلق بالشكل أو الموضوع الذي تم تصويره، مع التباينات الآتية: N (طبيعية)، P/ Plongée (غائصة)، CP /Contre plongée (عكس الغائصة)، GP/ G Plongée (غائصة جدا)، GCP/ G. Contre

(23) Renault, A., Op. Cit., p. 4.
(24) Ciné club de Caen, Nombre et échelle de plans. Dans : https://www.cineclubdecaen.com/analyse/nombreetechelledeplans.htm. consulté le 18 juillet 2019.

plongée (عكس الغائصة جدا)، Verticale/ Zénithale (غائصة علوية أو عمودية) والعكس (سفلية)، Cadre renversé (إطار مقلوب: ظهور الشخصيات رأسا على عقب)...

9. "حركة الكاميرا": يتم تحديد جميع حركات الكاميرا، بما في ذلك إعادة التأطير، بواسطة اختصارات شائعة الاستخدام: PAN/ Panoramique(بانورامية: تحريك رأس الكاميرا فقط حول محورها الأفقي باتجاه "يمين-يسار" والعكس، ومن الأعلى إلى الأسفل والعكس)، TRAV/ Travelling (متنقلة: تحريك كلي للكاميرا باتجاه أمامي، خلفي، جانبي، يمين-يسار والعكس...)، Zoom ("الزوم" أمامي-خلفي، بتحريك عدسة الكاميرا فقط، أي "تنقل بصري/ TRAV Optique")[25]، وCI /Camera Immobile (كاميرا ثابتة). يتميز هذا المجال بمرونة أكبر لإعطاء مدخلات لتغيرات حركية عدة (عمليات المسح –Balayés–، على سبيل المثال)، خصائص الحركات (سلسة/ fluide، بطيئة، سريعة، مختصرة، اهتزازية، دائرية 360 درجة –تجعل المشاهد يحس أنه في الوسط–، الخ.) وحتى وظائفها (التعبيرية، الوصفية ...)، والتي تربطها بمعاني اللقطات.

10. وصف "الأفعال" (Actions): يتم الوصف التفصيلي للسلوكيات والإيماءات والمواقف والحركات والعناصر الأخرى المتعلقة بالشخصيات الموجودة في الإطار وفي سياقه.

11. "الحوارات": النسخ الحرفي لجميع الحوارات (Repliques/ Dialogues) الموجودة في كل لقطة، مع الإشارة إلى الشخصيات التي تصدر عنها وانتقالها المحتمل من لقطة إلى أخرى (على سبيل المثال، التداخلات المحتملة).

12. "الأصوات/ الضوضاء" (Bruits): يتم جمع الأصوات غير اللفظية وغير الموسيقية المختلفة الموجودة في كل لقطة. مع إمكانية تحديد الإجراء التقني الذي أنتج كل منها (سواء بشكل مباشر أو من خلال تأثيرات معينة)، أو الاقتصار على اعتبارها بيئية (تنتمي إلى البيئة التي نلحظها في الصور) والإشارة إلى الحالات التي، نظرًا لإضافتها لغرض معين، يمكن فهمها على أنها "ذات تأثير" معين. ويعتبر هذا المجال ذا علاقة وطيدة مع المجال الموالي.

13. "الموسيقى": بالنسبة للعنصر الصوتي الثالث (بعد الحوارات والأصوات)[26]، يتم ترقيم القطع الموسيقية المدرجة وترتيبها بالتسلسل، وعند الاقتضاء، عرضها كلها، وإقامة علاقات بينها جميعًا. إذا لزم الأمر، يتم التمييز بين ألحان موجودة مسبقًا، تم دمجها لأسباب يجب اكتشافها، وتلك التي تم تأليفها خصيصا للفيلم.

14. "الأزياء (Vestiaire/ Costumes) والدعائم وغيرها من عناصر الديكور الأخرى". بالإضافة إلى ذلك، عند الإشارة إلى وجود خزانة ملابس لشخص ما مثلا، يسمح هذا المجال بتأكيد ظهور كل منها، حتى يتمكن من دراسة وزنها المشهدي في وقت لاحق.

15. "الإضاءة والتصوير الفوتوغرافي": إن العلاقة الحميمة بين كلا الجانبين تبرر مناقشتها بالتفصيل في هذا المجال في وقت واحد. فأطياف ونوع وطبيعة الأضواء وعمق المنظر، الخ.، تقتضي أن تخصص لها بعض الأسطر وقد يكون لها انعكاسها، عند الضرورة، في مجال "المعاني" (رقم 17). مع العلم أن الإضاءة قد تكون وجاهية، جانبية، مستوية، فظة، (Dure)، متلاشية/ منتشرة (Diffuse)، متعددة... ويقابلها الإعتام (من العتمة) وهو دال أيضا.

16. "التركيب" (Composition): تتم هنا دراسة ديناميكيات خطوط القوة، والمهيمنات اللونية، تموضع الشخصيات والأشياء بتعابيرها المختلفة أو خصائص الإطار، مع التركيز بشكل خاص على ثبات أو عدم ثبات الإطار نفسه.

---

(25) Renault, A., Op. Cit., p.3.

(26) يمكن اعتبار السكوت عنصرا رابعا يُعتدّ به في تحليل العناصر الصوتية بسبب دلالته في هذا المجال.

17. "المعنى" (Sens): باعتباره أهم مجال يتقدم التحليل الكيفي، فسيظل دائمًا خاضعًا للمعلومات التي يتم الحصول عليها في المجالات الأخرى. وهو يفترض تأويل جميع الجوانب التي تم تحليلها إذا كانت مفيدة في بناء المعاني. وبصفته تأويلا، فهو يعبّر عن ذاتية الشخص الذي يجري التحليل، كما أشرنا من قبل، والطريقة الوحيدة للتحكم فيه إلى أقصى حد هي ضمان العلاقة الصارمة بين العلامات المكتشفة والقراءة الكاملة لها.

18. "العلاقة مع لقطات أخرى": مقارنة اللقطة المعنية بالتحليل مع اللقطات الأخرى التي تنتمي إلى نفس القطعة السمعية البصرية، من أجل تسهيل مهام لاحقة. هنا، تشغل مركز الصدارة الإطارات التي تكرر نفسها خلال سلسلة من اللقطات واللقطات المضادة، على سبيل المثال.

19. "العلاقة مع أفلام أو أعمال الأخرى": إنه مجال يفتح التحليل على مرجعيات أخرى من الإبداعات ذات الصلة (سواء كانت قطع تم تحليلها، لنفس المؤلف أو غيرها من الإبداعات المماثلة)، وعلى التناصّ، حتى مع أنواع فنية أخرى.

20. "ملاحظات": مجال مفتوح يتم فيه تسجيل جوانب يصعب إدماجها في المجالات الأخرى.

21. "المشاكل": هنا تتم الإشارة إلى الأخطاء المحتملة المكتشفة، مع إعطاء اهتمام خاص لتلك الخاصة بالتسجيل، في مختلف أشكالها.

22. "الصور الفيلمية" (ثانية فيلمية= 24 صورة = Photogramme): أخيرًا، يتم تضمين نسخ من الصور الفيلمية (المعادلة تحليليا للصور الثابتة) التي تم الحصول عليها من خلال الالتقاط الرقمي لكل واحدة من اللقطات –إلى حد خمس في الحالات ذات المدة الأطول– لتوضيح النقاط البارزة وتوضيح ما تم تأكيده في النص عند الضرورة. وستكون هناك صورة واحدة على الأقل لكل لقطة تم تحليلها، أي لكل لقطات الفيلم.

تجدر الإشارة إلى ضرورة التأكّد من أن المجالات مترابطة بشكل وثيق، وتظهر جميعها في التخطيط البياني (التصميم الغرافيكي) للفيلم الذي تم فيه تفريغ "اللقطة لقطة"، حتى في الحالات التي تكون فيها إحداها فارغة.

فيما يتعلق بالشريط المرئي، نحاول من خلال المجالات المشار إليها اكتشاف، بالإضافة إلى المجالات الخاصة بلغة الصور، أوجه التشابه والاختلاف بين الواقع وتمثيله السينمائي في الإحداثيات الثلاث التي تعتبرها النظريات الكلاسيكية أساسية لإدراك ذلك: الفضاء (المكان) والوقت والحركة[27].

وهكذا، فإن المجالات رقم 4 و7 و8 تستعمل في تتبع المعالجة التي يتم تخصيصها للمكان/ للفضاء/ في العديد من الأقسام الأساسية الأخرى: ماذا يُرى؟ ("الوصف المكاني")، بأي حجم تناسبي يُرى؟ ("السلّم") ومن أين يُرى؟ ("الزاوية")، تكمّلها مجالات أخرى تضيف المعلومات ذات الصلة حول محتواها المادي (رقم 10: "وصف الأفعال"، رقم 14: "الأزياء، الدعائم وعناصر أخرى")، تموضعها في الإطار (رقم 16: "التركيب") والظروف التي تجعلها مرئية (رقم 15: "الإضاءة والتصوير الفوتوغرافي") ولكن في الوقت نفسه تضيف عناصر مهمة وفقًا لكثافتها، والتوزيع على الشاشة، واللون السائد، الخ.

يقدم المجال رقم 5 ("المعالجة الزمنية") وصفًا للشكل الممنوح لعامل الوقت، مع وجود المؤشرات التي قد أشرنا إليها وتتيح أيضًا إثبات المقارنة ذات الصلة بين تجربتنا الحقيقية بمرور الوقت (متتالي وغير متزامن، أحادي الاتجاه، لا رجعة فيه) والإمكانيات المتعددة التي تقدمها اللغة السمعية البصرية. أما فيما يتعلق بعامل الحركة، فيشخصها المجال رقم 9، بالإضافة إلى "الحركات الداخلية للإطار"، التي تسمح بتنفيذ الأفعال المختلفة (رقم 10) وتؤثر بشكل كبير على التركيب (رقم 16).

(27) Staehlin, C.M., Teoría del cine. Madrid: Razón y Fe, 1966, 29-85.

فيما يتعلق بالموسيقى التصويرية، ونظرًا لأن استمراريتها الأساسية تمنع التجزئة الصارمة والدقيقة مثل تلك المتعلقة بالعروض المرئية، يفضل اختيار دراسة طولية من خلال مسارات تتداخل على طول منظر (Scène)، مشهد (Séquence) أو كتلة سردية محددة: "حوارات" أو أصوات (المجال رقم 11)، "ضوضاء" (رقم 12) و"موسيقى" (رقم 13). فيما يخص الحوارات، يجب عدم الاكتفاء بتسجيل الكلمات التي يتم سماعها وتحليل محتواها الدلالي بدقة، ولكن يجب تسجيل العناصر المحددة الأخرى أيضا، مثل نوعية الأصوات (مونولوجات، حوارات، تعليق صوتي مجهول المصدر/ قبلي أو بعدي زمكانيا/Voix off ou over)، الجنس والعمر التقريبي والنبرة المستخدمة من قبل المتكلم. وهكذا، يتم تغطية أكبر عدد ممكن من الجوانب السمعية البصرية.

يتم تجميع كل هذا العمل التسجيلي في بطاقات متفاوتة الطول –واحدة لكل لقطة – والتي تشكل في مجموعها قاعدة بيانات كبيرة يمكن إنشاؤها باستخدام برنامج معلوماتي (مثل: FileMakerPro)، ويمكن الاستفادة منها في تحليلات لاحقة، من خلال القيام بـ"تقاطع" البيانات ومقارنة سلسلة من الإحصاءات.

بمجرد اكتمال قاعدة البيانات، يتم تطبيق إجراء تصاعدي، من الأصغر إلى الأكبر: بعد تحليل "اللقطة–لقطة"، يتم إجراء تقطيع حسب المناظر (Scènes) (في حالة اعتمادها)، وآخر حسب المشاهد (Séquences)، وأخيراً – عندما يتطلب طول أو تعقيد الفيلم المدروس ذلك– نقوم بصياغة التقييمات اللازمة لكل كتلة (Bloc) سردية، وهي فئة عامة اقترحها "موران" [28]، لتيسير دراسة مجموعة من المشاهد وإتاحة سهولة أكبر في المعالجة، وهو جانب يمكن تطبيقه أيضًا على قاعدة البيانات.

بعد هذه العملية الاستقرائية، تتم مراجعة وتحليل كل من "اللقطة–لقطة" والتفكيكات (Desgloses) الموالية، تبعًا لترتيب الخطاب السمعي البصري، وإجراء التحويلات، والكشف عن الروابط وتصفية تلك البيانات التي لا تعتبر ذات صلة لإدراجها في العرض النهائي. وهكذا، يتم تدريجيا التعليق النقدي –بالمعنى الكيفي وليس الكمي المحض– على الخصائص الأساسية لكل لقطة، منظر، مشهد، كتلة والمجموع.

بعد كتابة التحليل الكيفي المعتمد على قاعدة البيانات، التي يمكن أن تكون بمثابة نقطة انطلاق لقراءات أخرى في التفكيكات المتتالية، تأتي مرحلة القيام بقراءة ودراسة أفقيتين للعمل ككل، بحثا عن الثوابت والاختلافات. على سبيل المقارنة، يمكن تسمية هذه المرحلة بتصفية التصفية السابقة من أجل الحصول على استنتاجات، لأن الهدف الأساسي هو أنه –بعد المعرفة التفصيلية لمضمون الرسالة السمعية البصرية وكيفية تنفيذها– من الضروري الارتقاء إلى المستوى المراد قوله من خلالها: المعنى.

فيما يلي نمْذجة مجدولة للتحليل الفيلمي على أساس اللقطة المفصل أعلاه:

الجدول 2: عينات تطبيقية من التقطيع التقني على أساس اللقطة

مقدمة	العنوان، الجنسية، المدير، السنة، المدة، المنتج، الممثلون الرئيسيون، مدير التصوير، ملخص الفيلم، الجوائز... والمشهد المراد تحليله وعدد لقطاته:...
التقطيع التقني: تخصيص بطاقة لكل	المشهد الأول: 1-2-3: رقم اللقطة ومدتها وموقعها: رقمها: 58 ومدتها: 11ثانية وموقعها بعد

[28] إن إدراج هذه الفئة له ما يبرره لأنها تعكس مخططًا عضويًا يمكن أن يحدث بدء من المنظر ووصولا إلى القصة الكاملة، ليتم التحليل الفيلمي بطريقة استقرائية من حيث بنيته، مما يسهل تصنيف الفئات المختلفة من القصة (Morán, Op. Cit., p.101).

لقطة تتضمن 22 متغيرا	مرور: 32د. و22ثا. ... 15: الإضاءة والتصوير (مثال عن لقطة افتراضية): الضوء طبيعي والشمس تشع من خلف الممثلين الذين يغطيهم أحيانا ظل الأشجار، مما أدى إلى استعمال أضواء اصطناعية للتخفيف من أثره. مع ملاحظة أن اتجاه الضوء يتغير بتغير حركة الكاميرا... ... 17- المعنى[29]... ... 19- العلاقة مع أفلام أو أعمال الأخرى: هذه اللقطة مشابهة تماما لما ورد في بداية الفصل الثالث من الرواية التي تم اقتباس سيناريو الفيلم منها، على الرغم من اقتطاع أجزاء منه... ... 22- إرفاق صور فيلمية عن كل لقطة:...
التحليل	التعليق النقدي على الخصائص الأساسية لكل لقطة
الاستنتاج	خلاصة تربط بالخصائص غير السينمائية القبلية والبعدية

المصدر: إعداد شخصي مبني على المعطيات السابقة

4- استنتاجات

يمكن اعتبار أن نموذج تحليل "اللقطة-لقطة" وسيلة فعالة لاكتشاف أكبر عدد من العلامات والتعرف عليها واستخلاص منها تأويلات معنوية مؤسسة. وهو مسح تحليلي مفصّل جدا ويغطي معظم التخصصات (من التصوير الفوتوغرافي إلى الحوار، من مدة اللقطة إلى العناصر الموجودة فيها). ولكنه لا يقتصر على الحصول على جداول كمية بسيطة أو قائمة بالنسب المئوية، لأن، في هذه الحالة أيضًا، يكون معنى الكل أكثر من مجموع أجزائه، فالهدف النهائي منه هو المعرفة العضوية لعمل سمعي بصري معين.

على الرغم من أن النموذج المقترح يحاول تغطية أكبر قدر ممكن من خصائص العمل السمعي البصري، إلا أن التحليل يخضع لخطأ الملاحظ، والذي يولّد ما يسميه "أومونت وماري"[30] "يوتوبيا التحليل الشامل"، لأنه من المستحيل –كما سبق ذكره- أن نقول كل شيء عن فيلم معين أو مدونة معينة. بدورها، توفر نتيجة البطاقات وقاعدة البيانات مصدرًا للباحثين الذين يمكنهم استخدامها لتحليل جوانب محددة أو إجراء دراسة من وجهات نظر مختلفة وحتى متضاربة.

[29] للاستعانة بالدلالات العامة لمتغيرات اللقطة (معاني الألوان، الأصوات، الزوايا، الوقت...) في تحليل مكونات أي مشهد داخل الجدول، يمكن الرجوع إلى المصادر المعتمدة هنا، وإلى غيرها مثل: كلود عبيد (2013)، يخلف فايزة (2012)...

[30] Aumont, J. et Marie, M., Op. Cit., p. 111.

في الأخير، تجدر الإشارة إلى الإمكانيات البيداغوجية التي يتيحها هذا التحليل متعدد التخصصات المتعلقة بالأعمال السمعية البصرية. ولذلك، ينصح باستخدامه تدريجياً في الأعمال ذات المدة القصيرة جدًا، مثل الومضات الإشهارية، للانتقال لاحقًا إلى الأفلام القصيرة ذات الأنماط المختلفة، وأخيراً لعرض الأفلام أو مجموعات منها. وبهذه المناسبة، يمكن القول تبعا لـ"ن. تداي"[31]، أن تحليل الأفلام ليس ترفًا ثقافيًا، وليس مدعاة للشهرة أو مضيعة للوقت، بل شرط نقدي ملازم للظاهرة السينمائية. ولأنه، في ظل عولمة إعلامية محركها الرسائل السمعية البصرية، فإن العمل على كشف النقاب عن تأويلات لمعاني هذه الرسائل وتعميقها، ووضعها في متناول المتعرضين لها، هو أولاً وقبل كل شيء شرط ذو طابع أخلاقي[32].

ولكي يكتمل هذا الكشف التقني لا بد من تسييقه –كما قلنا قبل الخوض فيه– بمقتضيات معرفية أخرى تأتي في مقدمتها: تقديم الفيلم وأهميته ونوعيته (درامي، كوميدي، خيالي...) وتبرير اختياره، مع إعداد بطاقة فنية له: العنوان، الجنسية، المدير، السنة، المدة، المنتج، الممثلون الرئيسيون، مدير التصوير، ملخص الفيلم، الجوائز... والمشهد المراد تحليله وعدد لقطاته. بالإضافة طبعا إلى ضرورة ختم التحليل ببناء نموذج (Modelisation)[33] في شكل خلاصة لمكونات الفيلم وعلاقاتها البنائية الوظيفية المتبادلة، ثم ربطها بالعناصر غير السينمائية: بالسياق القبلي لإنتاج الفيلم: ذكر ما إذا تم التكليف بإنجازه أم أن إنتاجه مستقل، إذا كانت له علاقات تاريخية...؛ وبالسياق البعدي: مسار توزيعه وعرضه مدى نجاحه، رأي النقاد فيه...

قائمة المراجع

– بوشحيط مراد، منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق...، مجلة الاتصال والصحافة، المجلد3، العدد 5. 2016. في: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35622.

– كلود عبيد، الألوان...، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 2013.

– يخلف فايزة، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، رسالة دكتوراه، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2005.

– يخلف فايزة مناهج التحليل السيميائي، الجزائر، دار الخلدونية، 2012.

- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, L'Analyse des films, Paris, Nathan, coll. «fac cinéma», 1988.
- BELLOUR, R., L'analyse du film. Paris: Albatros, 1979.
- CASETTI, F. & Di Chio, F., Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós, 1990.
- Ciné club de Caen, Nombre et échelle de plans. Dans : https://www.cineclubdecaen.com/analyse/nombreetechelledeplans.htm. consulté le 18 juillet 2019.
- De Beauregard, Raphaëlle Costa, «9. L'analyse du discours filmique : La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : *Macbeth* d'Orson Welles, 1948) », *Modèles linguistiques* [En ligne], 40 | 1999, mis en ligne le 01 mai 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : http:// journals.openedition.org/ml/1413 ; DOI : 10.4000/ml.1413
- MARIE, Michel, Lecture du film, Paris, Albatros. 1976.
- METZ, C., «Le perçu et le nommé». L'édition qui se trouve dans *Essais Sémiotiques* (1965), 2e éd. Paris : Klincksieck, 1977, 129-161.

(31) Taddei, N., Lettura strutturale del film. Milano: Edizioni i7, 1965, 24.

(32) Morán, Op. Cit., p.108.

(33) Université nationale du Mexique, Usos didácticos del cine. En: https://fr.coursera.org/lecture/usos-didacticos-del-cine/tecnicas-y-herramientas-de-analisis-cinematografico-ykOx3. Consulté le: 19/4/2019.

- MORÁN, Ernesto Pérez, El estudio ‘plano a plano’ como nuevo método de análisis fílmico. OBS* vol.9 no.2, jun. 2015, Lisboa. In: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542015000200005**.** Consulté le 02 mai 2019.
- ODIN, Roger, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *IRIS*, vol.1, n° 1, 1983, 67-82.
- RENAUT, Aurore, Méthodologie de l’analyse de films. Date 2010. https://ressources.acap-cinema.com/wp-content/uploads/2016/12/46-methodologie-de-l-analyse-de-films.pdf. Consulté le 15 mai 2019.
- ROPARS-Wuilleumier, M.C., Lecturas de cine. Madrid: Fundamentos, 1970.
- STAEHLIN, C.M., Teoría del cine. Madrid: Razón y Fe, 1966.
- STAM, R., Teorías del cine. Barcelona: Paidós, 2001.
- TADDEI, N., Lettura strutturale del film. Milano: Edizioni i7, 1965.
- Université nationale du Mexique, Usos didácticos del cine. En: https://fr.coursera.org/lecture/usos-didacticos-del-cine/tecnicas-y-herramientas-de-analisis-cinematografico-ykOx3. Consulté le: 19/4/2019.
- VANOYE, F. et GOLIOT-LÉTÉ, A., Précis d’analyse filmique, Paris, Nathan, coll. «128», 1992.