تطبيقات التقنيات الروائية في إخراج الفيلم الجزائري

د/ غمشي بن عمر
جامعة وهران-1- احمد بن بلة-

- مدخل:

يوظف المخرج السينمائي التقنيات الرواية في انجاز الفيلم الجزائري ولم يستطع التخلص منها في سياق السينما السردية ولم يبحث عن أدوات بديلة تقوم بأداء تقنيات السرد وهذا ما يحدد استمرار العلاقة الاستعارية والجوارية بين السينما والأدب، حيث تتجلى بعض العناصر الأدبية التي يستعيرها المخرج عبر منجزه السينمائي مثل استخدامه لتقنية الزمن والمكان، وتقنيات الفلاش باك، والتناص وتقنية الراوي، وكذلك استعماله للعناصر الاستعارية والكنائية والمجازية.

أفادت الفيلموغرافيا الجزائرية من فنيات ألحكي: بمسوغ أنها تقنيات متعارف عليها في حقل السينما، وهي جاهزة لتطبيقها، وكذلك لم يجتهد المخرج الجزائري في توظيف ما ينوب عنها، ويوجد تصنيف آخر للمخرجين كتبوا الرواية ثم قاموا بأفلمتها مثل آسيا جبار، حيث هيمن الأسلوب الروائي على منجزها السينمائي، لان أسيا جبار روائية تمكنت من جعل أفلامها حاملا لنصوصها الروائية، وسيطرت عناصر السرد على الأسلوب الإخراجي، فتظهر رؤيتها الإخراجية عبارة عن وجهة نظر روائية عبر فيلم سينمائي، و"هذا أمر دفع بعض النقاد إلى موقف مغاير، فتحفظوا على اللغة السينمائية، ونفو عنها (استقلاليتها) في بناء الصورة وقالوا بان سردية السينما مأخوذة من القص الروائي". [1]

- توظيف الزمن:

يشترك المخرج مع الروائي في توظيف الزمن عبر المنجز السينمائي، ويحضر شتى الأنواع، فيظهر –عبر الفيلم- الزمن الطبيعي المتمثل في تداول الأيام والفصول والمواسم وكذلك تعاقب الليل والنهار ودوران الزمن، بحيث يكون

الممثل طفلا ثم يتطور إلى أن يصير شيخا، وأيضا تسير عقارب الساعة نحو الأمام في مسار زمني خطي، ينتقل الممثل من لحظة الحياة نحو حالة الموت، ويظهر الزمن في تتابع أوقات الغداء والعشاء والنوم والابتكار.

وينتج الزمن الطبيعي إيقاعا "يعبر عن جريان الزمن ضمن الكادر، الانتقال الفعلي للزمن يتجلى أيضا في سلوك الشخصيات".[2]

يقوم المخرج السينمائي باستخدام تقنية فلاش باك، للتعبير عن حلم الممثل أو ذكرياته في الماضي أثناء مونولوجه الداخلي أو "يوفر معلومات لا تتوافر إلا به،أو يضع حادثا من الماضي في صيغة درامية أثناء روايته أو يشرح الرابط بين الماضي والحاضر".[3]

وكذلك يوظفه الروائي زمن العودة، من اجل الرجوع إلى أحداث الماضي ووقائعه في مسار غير خطي، ويستعمل روابط لفظية للانتقال خلاف السينمائي الذي يستعين بالروابط البصرية (تقنية الفلاش باك).

- الزمن التاريخي:

تتناول الرواية فترة تاريخية معينة تدور حولها الأحداث، وثم تطبيق هذا العنصر الروائي في الفيلم الجزائري، بحيث انه لم يخرج عن السياق التاريخي ونقل الوقائع والأحداث، ويسمى في فن الإخراج الزمن التاريخي.

- الزمن الدرامي:

يستغرق الروائي مدة زمنية في سرد أحداث القصة، ولا تشكل الزمن الواقعي لتفاصيل الواقعة، فقد يكون زمن السرد في صدود ثلاث ساعات مثلا، ولكن الواقعة تتحقق في مدة ثلاث سنوات. وقام المخرج السينمائي بتطبيق هدا النوع الزمني في فيلمه، وتمثل في المدة التي يستغرقها عرض الفيلم، والتي لا تعبر عن الزمن الطبيعي لسيرورة أحداث القصة.

وقد "حدد المخرج الروسي بودوفكين في كتابه تكنيك الفيلم زمن الفيلم بأنه البعد الزمني الذي تخلقه تقنية التعبير الفني للفيلم ويختلف عن البعد الزمني الحقيقي في الحياة الواقعية "[4]

- الزمن العاطفي:

يشترك الجنسان في توظيفه، ويتحدد في السياق النفسي من خلال مشاهد المحبة والعاطفة والعناق والقبلة، وكذلك مشاهد الانفعالات والغرائز والأمزجة، والفرح والحزن والمأساة، ويكون هذا الزمن ضمن لقطات يتجلى فيها عنصر التوتر أثناء زمن المشاهدة، حيث يتأثر الجمهور وينفعل.

- الزمن الخطي وغير خطي:

يتعلق الزمن الخطي بمسار الأزمنة المتعاقبة، ويرتبط كذلك بتطور الأحداث وترتيبها، وهدا ما يظهر في السينما السردية، وثم تطبيقه ابتدءا في النص الروائي، حيث يسرد الكتاب الأحداث مرتبة في زمن الأصلي.

يقوم المخرج كذلك بتجاوز هدا النسق الزمني ويهدمه، فيستعمل الزمن غير خطي، حيث يوظف زمن الرجوع إلى الوراء بواسطة تقنية الفلاش باك أو يستهل فيلمه بعرض مشاهد النهاية في صدارة الفيلم، أو يقوم بحذف الزمن وإظهاره من خلال غياب بعض المشاهد في الفيلم. وهدا يختلف مع المسار الخطي الذي يرتبط بعقلانية وضع الزمن، حيث أن "الصور والحكايات والأمكنة ترتبط بزمن العرض الحاضر وتسير في خطة متتالية من البداية إلى النهاية دون توقف أو استرجاع أو استباق"[5]

يحدد الزمن الخطي العلاقة بين اللقطات ويرتبها ترتيبا واقعيا تقتضيه حركة الجدث نحو الأمام، فيظهر الزمن متطورا ومتقدما لا ينحرف عن مساره، ويجب أن يتوفر "التتابع السليم بين اللقطات التي تكون المشهد الواحد، فانه من المهم أيضا إيجاد التتابع الفعال بين المشاهد والفصول والقواعد الرئيسية".[6]

- الزمن الآتي:

يوظف المخرج الجزائري الزمن الآتي في منجزه الفيلمي،ويعرض أحداث لاحقة يتنبأ بوقوعها في الوقت المستقبل، فيكون زمنا مفترضا ومتخيلا، وأحيانا يضعه المخرج في سياق واقعي قادم. وتتوفر الرواية على هذا

العنصر، حيث "يوجد استقبال عندما يعلن مسبقا عما سيحدث(...)إما الاسترجاع وهي أكثر تواترا، فتروي لنا فيما بعد ماقد وقع من قبل "[7].

يستعمل زمن الرجوع كثيرا في الفيلموغرافيا الجزائرية على خلاف الزمن التنبؤي الذي ويضف في حالات قليلة تقتضيها الضرورة الإخراجية. وهدا ما يبرز في الصيغ الروائية المختلفة، حيث أن "الاستباق اقل انتشارا من الاسترجاع، ولكنه ليس اقل منه أهمية".[8]

أفاد المخرج في توظيف الزمن اللاحق الروائي عبر الكتابة السردية، فأنجز هدا التطور بأسلوب تعبيري مختلف، فنشاهد رابط الانتقال من الزمن الآني إلى الزمن القادم، لكن الروائي يستعين بألفاظ وصيغ تشير إلى المستقبل وتصفه، وتعرض تفاصيله، مثل استعماله لمفردات التسويف(حرف السين، سوف).

- حذف الزمن وإضماره:

ينجز المخرج فيلما لا يعرض فيه كل المشاهد فيتحقق فيه غياب الزمن الذي لا يظهر، ولا يبرز الأحداث المتعلقة بهذا الزمن المسكوت عنه، بمسوغ أنها إضافات لا تؤدي وظيفة او يهدف المخرج إلى الإيجاز والبلاغة وان حذف اللقطات وإثمارها يتم تصور محتواها من قبل المشاهد الضمني الذي يستطيع ملىء هذه الفراغات الزمنية ويقدر على استيعاب على دلالاتها ووظائفها وقد جرت العادة زمنا طويلا على الاستعانة بالحيل دائما للتعبير عن مرور الوقت فتح وغلق العدسة المسح المزج الاختفاء والظهور التدريجي.

يستعمل المخرج وسائل تعبيرية للدلالة على سرعة الزمن ومروره من دون عرض.. مثل دوران عقارب الساعة، وتسارع أضواء الليل ومرور السفن عبر البحر بسرعة، وكذا السيارات وتعاقب الفصول والمواسم، وتنقل السحاب. وتغيير ملامح الشخصيات للدلالة على انتقالها من مرحلتي الطفولة والشباب إلى مرحلة الشيخوخة.

يمثل الزمن المضمر رابطا من أجل تتابع اللقطات، ويضيف إيقاعا داخل الفيلم، وقد سبقت الرواية الفيلم في سياق توظيفها للإضمار Ellipse حيث هو: "الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية" [9]. وقد تجاوز بعض المخرجين وسائل التعبير التقليدية، وبدؤوا يوظفون القطع المباشر للدلالة على مرور الزمن وحذفه، وأحيانا يقومون بوضع صيغ في أسفل اللقطة (السوتتراج) مثل: عبارات (مرور سنة، مرور شهر، مرور أسبوع...) [10]

- توظيف المكان:

يوظف الفيلم الجزائري أنواع الأمكنة، والتي تمثل ديكورا داخليا أو خارجيا داخل المشهد كفضاء المدينة والقرية والغابة والجبال والأكواخ والصحراء والشواطئ والأسطح والبيوت والغرف والمقابر. وتتجلى هذه الفضاءات عبر الرواية وتكون ملفوظة غير مرئية مثل المنجز الفيلمي. ويؤدي المكان وظيفة دلالية مثل الغربة والقلق والفقر والأمل، ويقوم كذلك بوظيفته الحقيقية المتمثلة في احتوائه للأشياء والأشخاص، ويحدد المسافات والمساحات، ويحمي الأفراد ويوفر لهم الأمن والاستقرار والاسترخاء.. "فالمكان السينمائي جزء لازم وأكيد مع مفاهيم الواقع والبيئة والوجود الخارجي والمجال المحيط، وجميعها تلتقي في الفن السينمائي وكذلك الفن التشكيلي والمسرحي وفي الأدب"[11].

- المكان النفسي:

يرتبط المكان بالسياق النفسي للأشخاص، حيث يحيلنا إلى مواقع تذكرهم بالحنين والأزمات التي واجهتهم، وأسباب التوتر والأخطار التي كانت حاجزا أمامهم، ويحيلهم إلى علاقاتهم العاطفية وانفعالاتهم ومشاعرهم وغرائزهم. فيتحدد في نوع المكان القديم والجديد، والمكان النفسي والمكان الاجتماعي.

يتوفر هذا العنصر على عدة مميزات "1- النوع (مكتب– مستشفى) 2- الحالة (مزدحم- جديد- رخيص) 3- الغرض 4- العلاقة بين المكان وبين شخص

واحد أو عدة أشخاص (يريد شراء منزل) 5- الموقع (غرفة فندق)" [12].
ويوجد المكان المغلق كالكوخ والمنزل، والمكان المفتوح غير المحدد كالبحار والأفق والصحراء، والمكان المؤطر الذي نراه عبر اللقطة، حيث أن المخرج لا يستطيع تصوير المكان كاملا وإنما يعرض جزء منه، وهذا ما يعطينا تصورا لمكان من وجهة نظر المخرج.

- العلاقة مع المكان:

يكون المكان مصدرا للسعادة والاسترخاء، وكذلك يكون مصدرا للتهديد والشقاء، فيبتعد عنه أشخاص كارهين له، ويقترب منه آخرون ويتعلقون به، ويحنون إليه إذا رحلوا عنه، ويحس أشخاص بالغربة فيه، ويمثل وطنا عزيزا لآخرين، يحمل المكان أحزان الناس وأفراحهم وأسرارهم وعواطفهم، حيث أن " البيت يحمي أحلام اليقظة' والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء"[13]

يدرج الروائي العلاقة مع المكان ضمن عناصره السردية بواسطة ألفاظ، يحدد هذا الارتباط من خلال الوصف أو الحوار، فنقرأ محاسن المكان ومساوئه، ومدى الاهتمام به أو النفور منه، "فالروائي مثل السينمائي مدعو لدراسة المستويات المكانية العديدة وتصميم خطط الأحداث، وتنظيم المشاهد الجماعية، وتحليل الخطط السيكولوجية، والطموح لملاحقة الحركة واقتناعها" [14]

تمثل العلاقات المكانية عنصرا مشتركا بين الرواية والفيلم، فلا يمكن أن نتصور أمكنة تخلو من علاقات حميمية أو اجتماعية أو يحضر فيها التوتر أو الاستقرار، وتختلف وجهة نظر الشخصيات وتصوراتهم إلى المكان وتفاصيله، وأيضا لا تتفق مواقفهم نحو المكان وسلوكياتهم، فمنهم من ينقل صورة ذهنية مشوهة عنها، ومنهم من عنده انطباع جيد عنها، ومنهم من يقدسه بصفته وطنا فيعمل بمحبة وتقدير. فالرواية " تخلق ارتباطا بين المكان والشخصية، فالمكان كون متحقق من الروابط الطبيعية التي تجمع الأشياء وتآلفها"[15]

- التناص: سبقت الرواية الفيلم في توظيفها التناص من خلال حضور صيغ وجمل في الرواية تحيلنا إلى نصوص سابقة وردت فيها. وقام المخرج في الفيلم الجزائري باستخدام هذا الأسلوب، فنقرأ في أسفل اللقطات (السوتتراج) جملا حوارية قد سبق ذكرها في نصوص سابقة أو أفلام، أو نسمع عبارات يقدمها الممثل تدل على حضور عبارات أنجزت من قبل في نصوص سابقة، ولهذا يوظف المخرج نصا لاحقا "يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه" (16)

يستعمل بعض المخرجين التناص عن غير قصد، فيبرز التجاوز بين النصوص في منجزاتهم الفيلمية، فتحضر صيغ وردت في الشعر سابقا والرواية والفيلموغرافيا المتقدمة، حيث أن: "النص البيني مجال عام من صيغ مغفلة يندر الكشف عن أصلها، شواهد لا شعورية أو آلية تذكر دون وضعها بين أقواس" (17)

يرتبط مصطلح التناص كذلك بحضور لقطات في الفيلم تكون شبيهة بلقطات سابقة ضمن مدونة فيلمية سابقة من حيث شكل اللقطة أو محتواها أو المدة الزمنية التي تستغرقها أو حجمها ونوعها أو إطارها، حيث نشاهد لقطات متقدمة زمنيا في لقطات حاضرة زمنيا، وتشترك معها في عناصرها المكونة لها. ويتجلى هذا التناص بصريا مختلفا عن اللساني الذي هو "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى" (18)

- توظيف الاستعارة:

يقوم المخرج بالجمع بين لفظين لا يتجاوزان في الغالب عبر الجمل الحوارية داخل اللقطة مثل جملة (يجرح مشاعري)، حيث تتم استعارة فعل (يجرح) – الذي يجاور السكين غالبا – وملازمته للفظ المشاعر.

وتكون الاستعارة أيضا غير لفظية من خلال الجمع بين عنصرين مرئيين داخل الكادر لا يلتقيان في العادة، من اجل إنتاج دلالات معينة أو لتبسيط محتوى اللقطة أو من أجل إيجاز المحتوى بواسطة توظيف البلاغة. مثل (....)

عرفت الرواية الاستعارة مسبقا ووظفتها بواسطة الجمل الشبيهة لجمل السينما السردية، في اللقطات الحوارية مثلا، وتنتج الاستعارة الفيلمية " إحساسا معينا بعدم التمازج الحرفي *زمن سام* و*يمزقه الحزن* و*ابتطعه الحب* كل هذه استعارات لفظية " (19)

- التلميح:

يتضمن الفيلم الجزائري رسائل تشير إلى أشخاص في الواقع وتحيلنا إلى مواقفهم ووجهات نظرهم وقراراتهم، فيقوم المخرج بانتقادهم أو تصويبهم أو مدحهم من خلال فهم محتوى اللقطات، ولكن المخرج لا يعين هؤلاء الأشخاص ولا يحدد أوصافهم أو وظائفهم أو خصوصياتهم إنما يشير إليهم بواسطة استخدامه عناصر وعلامات تلميحية تقرب الفكرة أو النقد نحوهم.

وعنصر التلميح هو: "نوع شائع من المقارنة الأدبية، إنه إشارة متضمنة موجهة عادة إلى حدث أو شخص، أو عمل فني.." (20)

- استعمال الرمز:

يعد الرمز نوعا من أنواع العلامة، يؤدي وظائف دلالية محددة داخل كادر اللقطة، و"مغزاه واضح عادة من إطاره الدرامي المحدد، الرموز مثل المتكررات يمكن أن تكون أشياء ملموسة إلا أن هناك معنى إضافيا كامنا.." (21)

فمثلا يعبر المخرج عن العلاقة الجيدة بين طرفين بواسطة جلوسهما إلى نار الموقد التي ترمز إلى دفئ العلاقة، ويرمز الفضاء الجليدي في اللقطة إلى علاقة التوتر بين الطرفين وبرودتها، وتشير النوافذ والأبواب المنفتحة إلى الأمل والسعادة.

- توظيف التشبيه:

يقوم المخرج بخلق الشبه بين لقطتين متعاقبتين أو متزامنتين مثل: لقطة تتضمن نوعا من التوتر بين البطل والبطلة، أو بينهما صراع درامي ثم تعقبها

مباشرة لقطة لمنظر عام يغطيه الجليد، للدلالة على برودة العلاقة وبعد المسافة بينهما، ويتمثل وجه الشبه في البرودة والتوتر.

- توظيف التكرار:

تتكرر بعض العناصر المكونة للقطة في الفيلم الجزائري عبر بعض اللقطات مثل حركة الممثلين أو الأشياء أو الزي أو الإكسسوار أو الظل أو الأصوات أو الإيقاعات أو تفاصيل في الأمكنة أو عبارات وجمل، وهذا ما يحدث في الأدب، "المتكرر هو وسيلة تعاد بانتظام في الفيلم ومع ذلك فهي لا تثير الانتباه لذاتها، حتى بعد عدة إعادات للمتكرر نجده لا يكون دائما ظاهرا.." [22] ويوظف التكرار من أجل شرح محتوى اللقطات أو تقديم معلومة أو لتأكيدها أو يستعمل رابطا للانتقال.

-وجهة النظر والراوي:

يقدم الروائي وصفا للحدث كما يراه الراوي بصفته عنصرا فاعلا في عملية السرد، فنقرأ وصفا يحدد وجهة نظر الراوي أو السارد. حيث: "نرى من خلال عينيه أحداث القصة، أي أن الأفكار والأحداث تتغربل من خلال وعي ولغة راوي القصة" [23].

يقوم المخرج في الفيلم الجزائري بعرض لقطة مثلا تتحدد حسب وجهة نظر الراوي في الفيلم وتعليقه، حيث نشاهد لقطة تنسجم مع رؤيته، وكذلك الأمر يكون داخل المشهد، يقدم المخرج لقطة فعل للبطل عندما – يتحرك في الغابة، ثم يسمع صوتا غريب فيستدير في لقطة رد فعل، ثم يعرض منجز الفيلم لقطة تظهر مصدر التهديد وما رآه البطل-، تسمى لقطة وجهة النظر

يوظف الروائي الوصف الذاتي للمشهد كما تراه الشخصية، حيث إذا كان البطل سكرانا، سيرى الأرض تدور أمامه، والأشياء مشوهة ومضطربة، وهكذا داخل إطار اللقطة، يقوم المخرج بعرض لقطات ذاتية مثلما يراها البطل، فإذا كان في حالة إغماء، سنرى لقطات متعاقبة من وجهة نظره، تتمثل في جدران مائلة، وديكور مشوه منظر رمادي ضبابي.

يرى بعض المخرجين أن مصطلح وجهة النظر يتحدد بواسطة زوايا الرؤية ويؤكد أن وجهة النظر: "مصطلح يشارك الفيلم الفنون الأدبية والروائية الأخرى في استخدامه. والمصطلح في أوسع معانيه يشير إلى المكان أو الوضع الذي منه يمكن التطلع إلى شيء." [24]

- هل يتخلص الإخراج السينمائي من هيمنة الرواية؟

*** التجاور:** تبرز التقنيات الروائية في سمات الإخراج الفيلمي، بمسوغ تحقيق التجاور ما بين الجنسين والاستفادة من بعضها بعضا، ويؤدي هذا الأسلوب إلى تداخل الجنسين، ولكن بعض النقاد يعارض مصطلح التداخل، ويؤكد أن " علاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة، ولكنها ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح أرسطو، فالأجناس قد تخترق الصيغ (يظل أوديب المروي مأساويا) كما تخترق الآثار الأدبية الأجناس.."[25]. وبالتالي هناك جمل روائية وعناصر تنتقل نحو الفيلم وتختلط بمكوناته، ولكنها تحافظ على قيمها الدرامية الأصيلة.

أدى هذا التجاور إلى تصنيف هذا النوع من الأفلام بالفيلم الروائي "الذي يقوم على تقمص الممثلين المحترفين للشخصيات (personnage) الروائية. وهو الفيلم الذي تكون له قصة مشوقة ذات بنية تقليدية (استهلال prologue، أفعال actions، وخاتمة épilogue، ومسرد récit، يتمتع بالفاعل agent، أي البطل protagoniste والمتقبل patient، أي الخصم antagonisteوالمعين والمعارض."[26]

- هيمنة الروائي على السينمائي:

لم يتخلص المخرج الجزائري من سلطة الروائي وتصوره، حيث يرى الأديب أن السينما مجرد حامل يعرف بالرواية ويخدمها. ويستفيد من إمكاناتها، و"أن الأدب يمكن أن يرفع من مستوى الأفلام، وهذا صحيح، ولكن على أن يكون العمل الأدبي بالنسبة لفنان السينما مصدرا للإلهام السينمائي."[27]

- تأثر الرواية بالتقنيات السينمائية:

استفادت الرواية من التقنيات السينمائية ووظفتها، حيث استطاع الجنس الفيلمي أن يقتحم الجنس الروائي، فصار حاملا له ومعرفا، وتبادلا أخيرا للأدوار.

واستعملت الرواية"الفلاش باك والحوار المركز المقتضب، والأسلوب التلغرافي في بعض المواقف، والإبتعاد عن الإغراق في الذاتية إلى التركيز على الواقع والجزئي واليومي من حياة الناس."[28]

تستطيع الرواية أن تستعين بتقنيات أخرى كوسائل الربط بين اللقطات (الروابط) وأنواع المونتاج مثل نوع (المتزامن)، حيث يقدم الروائي وصفا لمشهد بين متزامنين في وقت مشترك بينهما، وأيضا يمكن الاستفادة من دلالات الألوان في الفيلم السينمائي، وأنواع المسافات بين الممثلين، كالمسافة الاجتماعية والمسافة العمومية والمسافة الحميمية، وكذلك يمكنها الرجوع إلى أنواع الحركة عند الممثل (اليمين نحو اليسار أو العكس مثلا..).

يعتبر الأسلوب السينمائي في الفيلموغرافيا الجزائرية: "أشبه بأسلوب الرواية (...) فالطريقة التي تعرض بها الرواية قصتها، وهي الوصف والسرد في الأساس، يمكن مقارنتها بالطريقة التي ينتهجها الفيلم وهي الصور"[29]. لم يستقل الفيلم الجزائري بذاته، ولم يتخلص من هيمنة الرواية بواسطة الاجتهاد في إيجاد مفردات إخراجية بديلة. "وفي الواقع أن تشابك أو اتصال هذه الأشكال الفنية، يمكن كما بثت في النهاية أن يسيء على نحو خطير إلى السينما، بحيث يحيلها إلى أشياء مختلطة ببعضها."[30] ومن الضروري أن ينفصل الفيلم ويبحث عن مكونات خاصة به، تكون السينما خالصة من باب الحداثة والتجديد والتحرر من الفنون الأخرى، وخاصة التشابه في أساليب استعمال التقنيات، أما مسألة الحفاظ على التسميات نفسها لا يؤثر في فعل الاستقلالية.

-الهوامش:

(1) جاذبية الصورة السينمائية، عقيل مهدي يوسف،دار الكتاب الجديد،لبنان ط 1، 2001، ص 21

(2) النحت في الزمن،اندريه تاركو فسكي، أمين صالح، دم،دت.

(3) تشريح الأفلام،برنار دف،ديك،تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما دمشق،ط 2013،ص 429

(4) مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج،منى الصبان، دار مجدلاوي للنشر،الأردن،2011،ط1،ص319

(5) السرد الفيلمي، عبد الرزاق الزاهير،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط 1994، ط 1. ص92

(6) فن الفيلم،ارنست لندجرن،تر:صلاح التهامي،مطبعة كمال مهدي،القاهرة،ص57

(7) الشعرية،تزفيطان تودوروف،تر: شكري المبخوت،رجاء بن سلامة، الدار البيضاء،المغرب ط 1990، ط 2 ص 48.

(8) نظرية السرد (السرديات)،كريستيان انجلي،جون هرمان، تر:ناجي مصطفى، دار الخطاب المغرب، ط 1989،ط 1، ص 124.

(9) المونتاج السينمائي، ألبير يور جنسون، صوفي برونيه، ترجمة: منى التلمساني، أكاديمية الفنون، مصر، دم، دط، ص: 52

(10) مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، جميل شاكر، الدار التونسة للنشر، ط1، ص93

(11) عبقرية الصورة والمكان، طاهر عبد مسلم، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن. 2002 ط1 ص 40

(12) كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف، دار الجاحظ للنشر، بغداد. العراق، 1981. ص 75-76

(13) جماليات المكان، جاستون باشلار، تر: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص44

(14) جاذبية الصورة السينمائية، عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديد، لبنان، 2001. ط1، ص22

(15) عبقرية الصورة والمكان، المصدر السابق، ص113

(16) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1994، ط1، ص244

(17) تحليل الأفلام، جاك أومون، ميشيل ماري، تر: أنطون حمصي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999، ص248

(18) علم النص، جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ط2، ص21

(19) فهم السينما – السينما والأدب- لوي دي جانيتي، تر: جعفر علي، منشورات تينمل للطباعة، مراكش، 1993، ص 48

(20) المصدر نفسه، ص 51

(21) المصدر نفسه ص 46

(22) المصدر نفسه ص 46

(23) كتابة النقد السينمائي، تيموتي كوريجان، تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ط1، ص48

(24) فهم السينما – السينما والأدب – لوي دي جانيتي، المصدر السابق، ص67

(25) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986. ط2، ص80

(26) ما هي السينما، محمود ابراقن، الجزائر، 2010، دم، ج1، ص185

(27) الكتابة السينمائية والفن، رشيد بوجدرة، ندوة مهرجان الأفلام السينمائية بقرطاج، 1982، بعنوان: الإبداع في السينما العربية والإفريقية، عن كتاب: هوية السينما العربية سمير فريد، دار الفرابي، 1988 ط1، لبنان، ص81.

(28) الرواية والرواية السينمائية، خلفة بن عيسى (حوار مع عبد الحميد بن هدوقة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ط1، ص13

(29) السينما آلة وفن، ألبرت فولتون، صلاح عز الدين وفؤاد كامل، المركز العربي للثقافة والعلوم، مصر، ص319

(30) النحت في الزمن، أندريه تاركوفسكي، تر: أمين صالح، دط، دت.