الفيلم السينمائي بين النص الأدبي والكتابة للشاشة

أ. د/ فايزة يخلف
جامعة الجزائر - الجزائر

ملخص

يختص الخطاب الفني في أبعاده الجمالية العامة، وفي تمظهرات أشكاله الخاصة بإمكانات التحاور والتعالق بين أنساقه الدالة وحدوده الاستيطيقية المتباينة.
ولعل أبرز أوجه هذا التعالق: المزاوجة بين فنيات الرواية كجنس أدبي له مصنفات بنائية وجمالية مخصوصة، والسيناريو الذي ينطوي على "أقلمة" النص الأدبي، وإعادة صوغه وفق استراتيجيات لغوية تلفظية تختلف بين الشرح والتكثيف وإعادة التشكيل.
ولا ريب أن مثل هذا الاتجاه التناصي للعمل الفني يبين بعضا من إكراهات هذه الممارسة المتراوحة بين ظلال الاقتباس ومعالم الترجمة، ولعل أكثر مواطن هذا الاستعصاء على الإطلاق: حدود توظيف مساحات الخبرة الجمالية المتمثلة - أساسا - في الكناية والتلميح سيما في المطابقة بين شخصية أو موقف أو فكرة رمزية عامة، وكذا في مسألة توظيف الاستعارات، خاصة حين إعادة تجزئة المكان والزمان بواسطة اللقطات المنفردة.

مقدمة

إنّ التأثير المتبادل ما بين الفنون، بفعل التلاقح الحاصل في موادها البنائية، وفي نسق أشكالها، قد هيأ الظروف المساعدة على انفتاح النصوص وإخراج إشكالاتها الأجناسية، وهو ما أدى إلى تضافر الأسباب التي ساعدت على الارتقاء بفعل التناصية الفنية - intertextualité artistique الموجودة بين الأدب وجنس الرواية تحديدا، والفيلم الذي يستثمر في روح النص الأدبي، محوّلا إياه إلى لقطات

مصورة؛ تعيد توظيف مكامن القوة الاستيطيقية التي يتوافر عليها السيناريو المكتوب.

وبقدر ما تفيد هذه العلاقات التناصية في توفير مفاتيح لولوج "النص النواة"، بغرض التعرف على مكوناته، وتفسير العلائق القائمة بينها، تمثل "عتبات" seuils لتوجيه فعلي القراءة والتلقي، بما ينسجم، وأفق انتظار المتلقي - horizon d'attente.

وهكذا، تتمرس قابلية الكشف والتحويل لتنمو قابلية الفهم والتقويم، فهمُ واستنطاق ما ينبغي أن تكون عليه حدود التعالق بين الكلمة والصورة، بين المنتج الروائي والمنتج السينمائي، والكيفيات الجمالية التي تحدّد حضور أحدهما في نسيج الآخر.

على هذه الشاكلة، تتبدى الظلال الدلالية، التي تصوغ حدود اقتراب الفنين، وما يساوقهما من إشكالات نقدية تتعلق بالكيفيات التي يغدو بها النص الأدبي عملا سينمائيا، والظلال الفنية لمثل هذه الممارسة الإبداعية، بالإضافة إلى متعلقات الخبرة الجمالية، التي تسم هذا التناص المخصوص.

1- الأدب والسينما: ملامح الإحالات والتعالق التصويري

إنّ تناول علاقة الأدب بالسينما هو ما يدعوه المشتغلون في مجال السيميولوجيا والدلالة، بعلاقة التناص التصويري la relation d'intertextualité picturale[1] (1) حيث يرى أنصار هذا الطرح[2] (2) أن التحاور والتعالق الذي يسم ثنائية الرواية والفيلم هو بناء ابداعي جمالي يطرح نفسه شبكة من العلامات البصرية التي تنتظر إدراكا جماليا خاصا حتى في ثنايا اللغة[3] (3).

من هنا تتضح المعطيات الفنية الأولية التي تسمح بالتحول الإبداعي السلس من جنس الرواية إلى حدود نسق الفيلم، وبالإمكان أن ندرك في هذا الصدد ملامح

1- Pierre Rodrigo : Phénoménologie des arts, édition Gallimard, paris, 2003, p7.

2- نذكر من هؤلاء جون برنار فراي، جورج ماتيو Georges Mathieu، جون لوك شاليمو Jean Luc Chalimeau... وغيرهم.

3- Jean Pierre Bru : Esthétique des arts, Armand Colin , Paris, 2001, p11.

الإحالة التي تعمل على تكريس consécration البعد الجمالي للعلامة البصرية[4] (4)، فالأديب يتأمل الاحداث ثم يصورها على الورق، في حين يكون السينمائي مطالب بتحويل كل فكرة إلى حركة منظورة، ومن خلال عمليهما يبدو الاختلاف بينهما، فالأديب ينقل إلى القارئ صورة ذهنية image mentale أي معنى وهو المعنى الذي يولد في الذهن الصورة، وان كان المتأمل في نسيج كل الروايات أيا كانت جنسيتها او لغتها يجدها دون شك حافلة بالصور، فهو دون شك محتوى بصري محايث[5] (5)، وليست المحايثة l'immanence هنا غير الوعي الباطن الذي يلازم الأنا القارئة في صميم تأملاتها، كونه يحضر حضورا شخصيا، فالمحايثة بهذا المعنى، خبرة جمالية باطنية تعيشها الذات المتلقية جزئيا وعلى مراحل[6] (6).

ان الصورة التي تتضمنها الرواية كجنس أدبي لا تتجلى من القراءة الأولى، وإنما تتجلى عندما تغدو معطى مطروح للتفكير والادراك[7] (7).

وانطلاقا من هذا الاعتبار، يأتي التذوق الجمالي للتعبير عن هذا المسار العميق الذي يقطعه فعل القراء acte de lecture لتحقيق في كل مرة معنى معيشا نتيجة مبدأ المحاثية[8] (8). هكذا يتأكد ان الفعل التصويري في الأدب سابق عن ذلك الذي ينشأ في السينما، فالروايات أنساق إبداعية دالة عامرة بضروب الصور، التي تسجل العلاقات الملموسة بين الأشياء والأحداث وتضاعف من الإحساس بوجودها، وما على السينمائي إلا ترجمة هذه الصور بطرائق تقنية ونقلها إلى المشاهد[9] (9).

هذا كله يفسر، بلا ريب، وقوف السينما امام الأدب موقفا قاصرا، لا يرقى إلى ولوج كل أغواره، الحقيقة التي يؤكدها كل من قرأوا الأعمال الأدبية العظيمة ثم رأوها على الشاشة[10] (10).

---

[4] - Ibid., p13.

[5] - André Labarrére : L'écriture des stars, édition Ramsay, Paris, 2004, p63.

[6] - Daniel Crovannageli : La Passion des arts, édition du seuil, Paris, 1999, p56.

[7] - Ibid., p57.

[8]- Gérard Génette : L'œuvre de l'art, édition Payot, Paris, 2000, p16.

[9]- Jean Bernard Vray : Littérature et cinéma : écrire l'image, édition Dunod,Paris, 2003, p14.

[10] - Ibid., p15.

لكن هذا الاختلاف بين الرواية والفيلم في صيغتهما، لا يعني بالضرورة تضادهما، لأن هناك الكثير مما يشتركان فيه، فكلاهما وسيلة للتعبير و"التعبير" يعني الإحساس بالشيء، يعني التصور الفرداني المنسجم لما يحسه الكاتب والفنان إزاء واقع معين وخاصة الواقع المتأزم، الواقع المتخلف، الواقع المريض، والتبليغ يعني القارئ بالنسبة للكاتب، والمشاهد بالنسبة للفنان السينمائي[11] (11). غير ان توافقهما كوسيلتي تعبير لا يقود إلى ذوبان أحدهما في الآخر، فتحويل رواية إلى فيلم سينمائي ليس بالأمر الهين، إذ لا يجب ابعادها عن خطها العام لأنها بذلك تفقد قيمتها وقد يفهم المشاهد ما لا يريد الكاتب ايصاله إليه.

وهكذا فالرواية قلما تصل إلى السينما دون تغيير، رغم ما يبذله كاتب السيناريو من جهد، وكأن عملية الإخراج لا تتم إلا إذا تدخل المخرج في النص. ولعل هذا ما يدفع كريستيان جاك ريتورك Christian Jacques Ritork إلى القول أن "المؤلف الحقيقي للفيلم هو المخرج مثلما هو السيناريست مؤلف السيناريو، فالمخرج هو المؤلف للفيلم الذي هو أصلا عمل تمثيلي لا علاقة له بالمؤلف الأدبي"[12] (12).

ورغم أن تاريخ السينما يشهد على أن أعظم الأعمال السينمائية هي التي اعتمدت على نصوص أدبية كرواية عناقيد الغضب لستاينبيك وذهب مع الريح لمرغريت ميتشل وأنا كارنينا لتو لستوي وقصر الشوق وبين القصرين لنجيب محفوظ ودعاء الكروان لطه حسين ... وغيرها من الأعمال الناجحة التي اقتبستها السينما من الأدب.

ان الحديث عن تيمة الاقتباس يحيلنا إلى معاينة الكيفيات التي يتم من خلالها تأسيس الموضوع الجمالي للفيلم، ولعله من هذا الجانب تتضح أهمية الوفاء للشكل الفني والدرامي لروح النص الروائي[13] (13)، فالموضوع الاستيطيقي بهذا المعنى هو ذلك الموضوع المحسوس الذي لا تبقى مادته إلا إذا ظل محتفظا بصورته، وهذه

---

[11]- خلفة بن عيسى: الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص9

[12]- ثابت مدكور: في علم الجمال السينمائي، مجلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، عدد 9، يونيو 1980، ص25.

[13]- Jean Bernard Vray : L'adaptation cinématographique des testes littéraires : théories et lectures, édition Gallimard, paris, 2008, p27.

الوحدة الباطنة في أعماق "الموضوع الاستيطيقي" بين المادة والصورة، وهي التي تجعل من "العمل الفني" أقوى تعبير عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع[14] (14).

ويتضح في هذا المستوى من التحليل أن الاقتباس لا يعني التحويل أو التغيير أو التصرف المطلق، وإنما يعني تكييف المحتوى والشكل الفني للعمل الأصلي – النسخة المرجعية la copie référentielle ومعادلتها بأسلوب يختزل كل حدود المحاثية الفنية الرئيسية لإعادة انتاجها بما تتوافق وموضوع فني وجمالي آخر[15] (15)، الأمر الذي يجعلنا نقف عند:

2- الكتابة للشاشة ودلالة خبرة المعنى والأفق القصدي

ليس موضوع –خبرة المعنى- غير القيمة الجمالية والابداعية التي تميز عملا فنيا ما"[16] (16)، وليست القيمة الجمالية غير البصمة الاستيطيقية التي تسم الموضوع الجمالي لكونه شبيها بالذات quasi-sujet[17] (17) أي ان الفنان يحايث عمله ويترك فيه شيئا من ذاتيته وعالمه الذي أنتج فيه هذا العمل وعبر فيه عن شعريات بعينها[18] (18).

ولأن كل عمل فني يحمل كينونتين، كينونة الموضوع التي ترفض ان تختزل إلى كينونة تمثيل عارض، وكينونة معنى يدل على قيمة جمالية محسوسة في ذاتها[19] (19) لا تحتاج إلى نظرة نقدية حتى تكتسب مشروعية وجودها، فهي موجودة وتحتل حيزا مكانيا وزمانيا من نسيج العمل الفني الجيد الذي يفضي إلى تلمس القيمة الجمالية المحسوسة ومعايشة المعنى الذي يبتغي المؤلف تبليغه[20] (20).

---

[14]- Ibid., p28.

[15]- Ibid., p30.

[16]- Jean Luc Chalimeau : Les théories de l'art, librairie Vuibert, Paris, 2002, p63.

[17]- Ibid., p64.

[18]- Ibid., p65.

[19]- Gilles Deleux : Abstraction, figuration et signification, éditions de minuit, 1988, p20.

[20]- Jean Bernard vray : L'adaptation cinématographique, Op, Cit, p51.

وقد افضت الممارسة الفنية العملية إلى وجود "اقتباسات" متباينة للأعمال الأدبية الموجهة إلى الشاشة[21] (21) وهي كلها اجتهادات تتراوح ما بين الترجمة التي تتوخى تحويل النص الروائي من صورته الكتابية إلى صورته السمعية البصرية audiovisuelle[22] (22)، إلى "الأقلمة" التي تعيد صوغ النص الأدبي وفق استراتيجيات لغوية تلفظية تختلف بين الشرح والتكثيف وإعادة التشكيل[23] (23).

وأيا كان الأسلوب المعتمد في طريقة النقل، يمكن اعتبار "المقتبس" حينها كـ "مؤلف ثان"[24] (24) إذ تكمن مهمته في الحفاظ على معنى الأثر الفني وأثره في المشاهد ولذلك وجب عليه تبني نهج عمل "المؤلف الأول" نفسه وتحصين خبرة المعنى الكامنة في ثنايا النص المرجع[25] (25).

ولا شك انه بهذه الكيفية يمكن لمن توكل إليه مهمة الاقتباس تفعيل البعد المقصدي للنص الأصلي، من خلال التركيز على آليات الاشتغال الداخلي للمعنى، وإذ ذاك يغدو الطرح الجمالي للعمل الفني موضوعا محاثيا في وعي متلقيه أولا وأخيرا[26] (26) بل يصبح "ضرورة" أمام ما يستوجبه العمل الفني من حقوق المشاهدة تجاهه، ذلك أن "حقيقة العمل الفني ثرية وملحة في الوقت ذاته، ثرية لأنها تتعلق بواقع درامي يستوجب أسلوب سرد معين، وملحة لأنها تتضمن معنى مقصدي ينبغي إدراكه"[27] (27).

يسفر ما تقدم بيانه عن نتيجة مهمة فحواها أن الاقتباس الجيد هو ذلك الذي يعبر عن تقاطع مدركات جمالية ما بين العمل الفني ومتلقيه، وعلى هذا الأساس تكون خبرة المعنى –التي أشرنا إليها سابقا- جزءا لا يتجزأ من خبرة هذه المدركات

---

[21]- Ibid., p52.

[22] -Ibid., p53.

[23] - Ibid., p54.

[24] - George Mathieu : Ecrire pour le cinéma, édition Dunod, Paris, 2000, p18.

[25] - Ibid., p21.

[26]- Ibid., p23.

[27]- Ibid., p33.

الجمالية حصرا[28] (28) ويكون الاقتباس الناجح كما يقول جون برنار فراي Jean Bernard Vray "هو ذلك الذي يقدم فنا يهزنا"[29] (29).

ولا غرو ان يكون التأثير الكبير في نفوس الجمهور، هو مقياس أساسي لتمييز الاقتباس الجيد، فقد أثبتت الممارسة الفنية، على ان أقوى الأعمال السينمائية التي اقتبست من الأدب، هي تلك التي كان لها وقع كبير في نفس المشاهد، ولنا في السينما العربية بعض الأمثلة على غرار فيلم –الحرام- لمخرجه "هنري بركات"، من خلال دراما ملحمية كتب السيناريو والحوار لها "سعد الدين وهبة" عن قصة للأديب "يوسف ادريس" وهي عبارة عن دراما صادقة تعبر عن الواقع في الريف المصري، وتتحدث –ولأول مرة- عن شريحة اجتماعية معدمة من قاع السلم الاجتماعي، ألا وهي شريحة عمال الترحيل.

يدور الفيلم على عزيزة (فاتن حمامة) التي تكد مع زوجها من أجل الحصول على قوت يومها. يقعد المرض الرجل عن العمل. وذات يوم، وبينما كانت عزيزة تقتلع البطاطا من الحقل، يهجم عليها شاب ويعتدي عليها، تحبل عزيزة فتعمل على إخفاء حملها درءا للفضيحة. وحين تضع مولودها تحاول إسكاته، فيموت بين يديها، وتعود من جديد إلى العمل فتصاب بحمى النفاس وتموت.

ولم يكن الفيلم مجرد تراجيديا لمأساة فردية، ولكنه كان في ذات الوقت وسيلة تعرض الواقع المحيط بهذه الشخصية وفردانيتها. فقد اتخذ الفيلم منهجا موضوعيا شاملا وذلك باعتبار أن الفن والأدب بشكل عام يتناول مصائر الأفراد كظواهر اجتماعية وليست حكايات ذاتية منعزلة عن الواقع[30] (30).

أما بالنسبة لكفيات استثمار خبرة المعنى في الفيلم، فقد بدت جلية في الاهتمام الكبير بالإيحاء والتعبير عن الواقعية كصوت وصورة وإصرار المخرج على تنفيذ كل ذلك على الطبيعة. ولأجل ذلك تمت معايشة الأوساط الريفية والاختلاط بأهاليها بغية التعرف على أسلوب حياتهم ونوعية لباسهم ودراسة اللهجة الريفية وإجادتها.

---

[28] - Ibid., p35.

[29]- Jean Bernard vray : L'adaptation cinématographique, Op, Cit, p72.

[30]- عفيف البهنسي: السينما والواقع: دراسة في خبرة الجمال، دار الشؤون العامة، بغداد، 2004، ص92..

ونظرا لهذا الأسلوب الواقعي الذي قدم به الفيلم كتبت جريدة "لوموند" Le Monde الفرنسية معلقة:" ...لقد أثار فيلم الحرام للمخرج بركات اهتماما خاصا... كان من الممكن لهذا الفيلم أن يكون مجرد فيلم ميلودرامي، لكنه كان متميزا لأنه حافظ على الواقعية، فكان سجلا حقيقيا ليوميات المجتمع القروي الصعبة"[31] (31).

وفي جريدة "الآداب" Lettres الفرنسية، كتب الناقد الفرنسي "جورج سادول" يقول: "...إن فيلم الحرام مفاجأة كبيرة، بعدما اعتدنا على ما نراه من أفلام مصرية في المهرجانات السابقة، لقد كان طفرة، ويشاركني هذا الرأي كثيرون أعجبوا بالواقعية التي عرض بها الفيلم الحياة اليومية في قرية مصرية..."[32] (32).

وما يؤكد واقعية هذا الفيلم وأثره الواضح في نفس المشاهد، رؤية يوسف ادريس لثلاث سيدات يبكين بشدة بعد انتهاء عرض الفيلم في مهرجان كان السينمائي الدولي عام 1965. المر الذي دفعه إلى سؤال إحداهن عن سبب هذا التأثر الشديد وعن سر حزنها الكبير على بطلة الفيلم –عزيزة- وهي من بلاد بعيدة عنها ولا تمت لها بأية صلة؟ فاندهشت المرأة وسألته عن سر اهتمامه، فأجابها أنه كاتب الرواية ويريد التوصل إلى سر ذلك الارتباط بين الجمهور وبين أبطال ووقائع العمل، فأجابته بقولها: "أنت تكتب عن الانسان بعيدا عن ظروف الزمان والمكان، وانا تأثرت ببطلة الفيلم أكثر من تأثري بجارتي التي تقاربني في الزمان والمكان..." وتلك هي أسرار المحايثة الفنية[33] .(33)

من هنا يتأكد ان معنى أي عمل فني لا يقف عند حدود تصنيفه، بل يتجاوزه إلى تأويله من خلال مشاركة المشاهد له والتفاعل معه على نطاق واسع من

---

[31]- Renée Bouversse : récits cinématographiques : essai sur problème dela réalité, édition Armand Colin, Paris, 2002, p86.

[32] - Ibid., p87.

[33] -توفيق سعيد: السينما العربية: الاستيطيقا والفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص12.

التحاور، أو ما يدعوه رومان انجاردن بـ "التجسيد" الذي يقرب المتلقي بالعمل معرفيا وجماليا[34] .(34)

وغني عن البيان أن تقريب المتلقي من موضوع العمل الفني أيا كانت طبيعته لا يتم إلا وفق استراتيجيات وفنيات مدروسة، خاصة عندما يتعلق الأمر بإحالة خطاب من جنسه الأدبي إلى تمظهرات سينمائية manifestes cinématographiques تقوم على تمفصلات لغوية وبصرية محددة، الوضع الذي يستوجب لزاما الوقوف عند:-

3- مقتضيات التعالق الفني بين الرواية واللغة السينمائية

يشكل مفهوم الانزياح الفني حجر الزاوية لتمييز شعرية اللغة الأدبية عما سواها، وهي مقارنة بالسينما، تعد منظومة خطابية يمكن التعالي بها إلى مرتبة التشكيل البصري الذي يتعدد في ظلاله كما في معانيه.

ان مقارنة السينما بالرواية، لا تجعل منهما فنين متطابقين، فمن جهة نعود إلى فن قديم يعتمد اللغة هو فن الأدب، ومن جهة ثانية نقترب من فن حديث يعتمد الصورة هو فن السينما، ومنه فالرواية ترتكز على نظام لغوي، بينما تقوم السينما على تقنية إعادة صياغة الواقع، حيث تشكل الصورة المتحركة النتيجة المتوصل إليها حتى وإن كانت هذه الصورة لا يمكنها أن تكون معادلا دقيقا للدلالة اللغوية، فإن لها القدرة على جذب المشاهد، فهي وحدة بنائية مشحونة بالتضمينات الدلالية connotations sémantiques.

وانطلاقا من هذا الاعتبار، يمكن القول أن كل نص روائي يمثل مستوى تذوقيا منفردا حين تشكيله سينمائيا، وتبعا لهذا المستوى التذوقي يتم التحكم في توظيف مساحات الخبرة الجمالية المتمثلة أساسا في الكناية والتلميح سيما في المطابقة بين شخصية او موقف أو فكرة رمزية عامة وكذا في مسألة توظيف الاستعارات خاصة حين إعادة تجزئة المكان والزمان بواسطة اللقطات المنفردة.

إن اللقطة تجسد دلالة السياق الروائي بواسطة الصورة، ولا شك أن ما يصنع الحقيقة الجمالية في بناء المقطع السينمائي هو قدرته على تحويل المرجعية اللفظية

---

[34]- رومان انجاردن: العمل الفني الأدبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات مختبر الترجمة والمصطلح، الجزائر، 2007، ص410.

للنص الأدبي إلى فعل تشكيلي بصري مطواع ضمن فضاء ممكنات البلاغة البصرية عندها فقط يتم الانتقال من الصعيد الدلالي إلى الصعيد التداولي.

هكذا يهاجر المشهد الحروفي المُشَكِل لنسيج الرواية في تدفق مبدع سلس ليعانق تخوم الخبرة البصرية التي تختزل هوية الفن السينمائي.

خاتمة

نخلص مما سبق إلى أن وضع الفيلم السينمائي بين النص الأدبي والكتابة للشاشة هو وضع استيطيقي يتراوح بين جماليات وشعريات الكتابة، والحدود الفنية للمحاكاة الايقونية، بهذا المعنى فهو ينشد تعالقا تشكيليا يغدو بموجبه الحرف علامة جمالية ضمن نسق المشهد العام.

ان مثل هذا التناص الفني لا يتم بمنأى عن مراعاة التقاطعات الإبداعية بين الجنسين، ولا يكون أيضا بعيدا عن التضايف الدلالي الذي يميزهما، لأن مثل هذا التضايف هو الذي تغدو بمقتضاه "الواقعية" ممكنا استيطيقيا يدعو رائيه إلى التأمل والتحاور.

المصادر والمراجع:

1. توفيق سعيد: السينما العربية: الاستيطيقا والفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
2. ثابت مدكور: في علم الجمال السينمائي، مجلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، عدد 9، يونيو 1980.
3. خلفة بن عيسى: الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
4. رومان انجاردن: العمل الفني الأدبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات مختبر الترجمة والمصطلح، الجزائر، 2007.
5. عفيف البهنسي: السينما والواقع: دراسة في خبرة الجمال، دار الشؤون العامة، بغداد، 2004.
6. André Labarrére : L'écriture des stars, édition Ramsay, Paris, 2004, p63.
7. Daniel Crovannageli : La Passion des arts, édition du seuil, Paris, 1999, p56.
8. Jean Bernard Vray : Littérature et cinéma : écrire l'image, édition Dunod,Paris, 2003, p14.

9. Jean Bernard Vray : L'adaptation cinématographique des testes littéraires : théories et lectures, édition Gallimard, paris, 2008, p27.
10. Jean Bernard vray : L'adaptation cinématographique, Op, Cit, p51.
11. Jean Luc Chalimeau : Les théories de l'art, librairie Vuibert, Paris, 2002, p63.
12. Jean Pierre Bru : Esthétique des arts, Armand Colin ,Paris, 2001, p11.
13. Génette : L'œuvre de l'art, édition Payot, Paris, 2000, p16.
14. George Mathieu : Ecrire pour le cinéma, édition Dunod, Paris, 2000, p18.
15. Gilles Deleux : Abstraction, figuration et signification, éditions de minuit, 1988, p20.
16. Renée Bouversse : récits cinématographiques : essai sur problème dela réalité, édition Armand Colin, Paris, 2002, p86.