السينوغرافيا والمعيار التشكيلي في المسرح والسينما
Scenography and visual standard in theater and cinema

حمزة جاب الله[1]* ،أ. د. ادريس قرقوى[2]

[1]جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، hamza.djaballah@yahoo.fr

[2]جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، driss_gargoua@yahoo.fr

ملخص:

الاشتغال على ابراز أفكار وفلسفة المخرج جون لوك غودار من خلال الإشارة إلى مرحلة هامة من السينما العالمية، المتمثلة في الموجة الفرنسية الجديد، وذلك بالتطرق الى فيلم "بييرو المجنون"، الذي اخترناه نموذجا لدراستنا، وكذا تحليل بعض المشاهد من الفيلم، يهدف الى استخراج المكون التشكيلي داخل الفيلم، مع ابراز أهميته في عملية بنائه (الفيلم).

كلمات مفتاحية: السينوغرافيا، المعيار، التشكيل، السينما، العين، فيلم.

Abstract:

The interest in highlighting the ideas and philosophy of director John Locke Godar by pointing to an important stage of international cinema, represented in the new French wave, by referring to "the mad Piero" film, which we chose as a model for our study, as well as analyzing some scenes from the film, aims at extracting the plastic component in the film. Highlighting its importance in its construction (film).

Keywords: Scenography; Standard; Shaping; Cinema; Eye; Movie.

***المؤلف المرسل**

1 – مقدمة

تُعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، شديدة التأثير على الجمهور (المشاهد)، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تكتل أو تجمع مُنسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعات متعددة من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاماً سينمائيا. والفيلم مبدئياً صور الأشياء التي تتحول إلى لغة، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص ومختلف.

هنا تأتي السينما بالضّبط من حيث إيحائها إلحاحا بفكرة وجود لغة من نوع جديد تحتوي في ذاتها إبداعا وواقعا منجزا وهي أيضا مُحتواة داخل العمل الإبداعي التشكيلي.

ومن المؤكد أن التشكيل ركن أساسي وهام في المعالجة البصرية للفيلم، ذلك لعدت اعتبارات، يكفي أن مادة الفيلم تعتمد وبقدر كبير جدا على المكون التشكيلي/البصري، المتداخل بكل عناصره في الفراغ ليخلق حالة من التمازج الشامل بين المدخلات النصية والبصرية.

2 – التشكيل السينمائي:

2 –1– العين السحرية:

يقصد بها العين السحرية التي تنقل وتعيد إنتاج الواقع داخل الفيلم، من خلال إدارة الكاميرا[1]، ما يبرز العلاقة المتداخلة للمكون التشكيلي في صناعة الصورة بين

الفنان التشكيلي والسينمائي، فإذا ما اعتبرنا أن العين الواصفة عند الفنان التشكيلي هي التي يستحضر من خلالها الواقع ويعيد إنتاجه في اللوحة الفنية، فان السينمائي بدوره يقوم بوصف صورته في المادة السينمائية (الفيلم) بنفس الطريقة وبإرادة واعية في استعمال وإدارة الكاميرا باعتبارها وسيطا توصف بالعين السحرية. و"عندما يقوم المخرج بتوليف مادته يعتمد بصورة رئيسية على ما أسميه (الغنائية البصرية) أو الشعرية الصادرة من الصورة. هنا لا نستطيع اعتبار هذه الشعرية معطاة للصورة فقط وإن كنا نعتقد بثقة تامة أن الصورة هي محور الارتكاز لهذه الشعرية أو الغنائية البصرية .ذلك أن بقية المداخلات إنّما تعزز مكانة الصورة وتعطيها القابلية لاختصار المعنى والمبنى في أساسها وما يخرج من تضاعيفها"[2].

2-2- المعيار التشكيلي واللمسة السينمائية:

من خلال هذا العنصر سوف نلقي الضوء على بعض النقاط، التي من خلالها نكشف على مظاهر العلاقة بين التشكيلي والسينمائي، والتداخل بين المكونين من حيث الملامح البارزة لهما معا في عملية بناء الصورة، رغم اختلاف الدعائم عند كل واحد فيهما (التشكيلي/السينمائي).

- **الكادر:** شأنه شأن اللوحة الفنية، يخضع لمعالجة ضوئية (ضوء، ظل ألوان) فهو بذلك محكوم بقواعد التشكيل في صياغة الصورة النهائية، كما أنه يستقيم على نواميس وقوانين الفن التشكيلي كالمنظور (البعد الثالث)، الذي يمثل رؤية حجم

أو مكان من موضع محدد، وكذا التكوين بمعنى علاقة العناصر ببعضها البعض داخل وحدة المساحة التي تمثل اللوحة في الفن التشكيلي ويقابلها الكادر في السينما.

كما نجده (الكادر) يخضع لقاعد التباين أي علاقة السطوع بالعتمة، وغيرها من القواعد والمؤثرات التشكيلية، كالأشكال والأحجام... كل هذا يضع الكادر في قلب الدلالة المعنوية والبصرية للفن التشكيلي، بوصفه فنا يجمع بين الخط والرسم والتصوير والنحت ومعالجة الفراغ.[3]

من خلال كل هذا نستنتج أن الصورة السينمائية الصحيحة والمريحة، هي تلك القادرة على الامتثال لهذه القوانين والقواعد بصورة إبداعية هادفة.

– **الفراغ:** "الفراغ أساس مكين للتشكيل وكافة المعالجات البصرية ... عبر اللوحة التقليدية التي يكون البعد الثالث فيها وهميا"[4]، أين نلمس هذا الفراغ بشكل افتراضي في اللوحة المرسومة، باعتبارها مساحة مسطحة تتحرك في حدود الطول والعرض، لأن المنظور يكون فيها افتراضيا لأنه وهمي.

على عكس الصورة السينمائية فان الفراغ يتشكل فيزيائيا ونجده حاضرا بصورة واقعية، لأن الأستوديوهات والمناظر الخارجية مساحات تنظم بواقعية ملموسة، تنتظم فيها عناصر الرؤية كلها لتشكل لدينا ما يسمى بالفراغ وتستحضره أمامنا بمعناه المحسوس.

نلمح تداخلا آخر يشكل لنا المعيار التشكيلي في العمل السينمائي، يظهر جليا من خلال تنظيم المكان (الديكور) وترتيب عناصره من أجل ملائمته لتقديم اللقطة فإذا كان بعيدا عن القواعد الأساسية وغيرها من القوانين المتحكمة في الفن التشكيلي فان الخلل سيظهر عند عملية الإدراك الحسي للصورة.

كما نجد بعض التجاذبات بين ما هو سينمائي وما هو تشكيلي في الفيلم باعتبار أن الفن التشكيلي فن يعبر عن الشكل في سكونه أو حركته، كما أن السينمائي التشكيلي تركيب متحول ومتجدد باستمرار، غير متقطع ودائم الشكل، متلاش منبعث... أو باختصار دراما تشكيلية غير معروفة[5].

نلمس أيضا من خلال فكرة المكون السينمائي داخل الفن التشكيلي، نقطة التقاء تُشكل معيارا آخر واضحا، يعيدنا إلى بدايات السينما الصامتة ويجعلنا نتأكد من أن السينما بدأت عند ظهورها عبارة عن لوحات تشكيلية متحركة، نفس المفهوم عند التأمل في الإبداع التشكيلي الناطق (السمعي) الذي استطاع بعض السينمائيين انجازه على الفيلم كدعامة تشكيلية، وذلك عبر إعطائه نوعا من الاستقلالية التشكيلية داخل حيز الصورة السينمائية[6].

3 – غودار والسينما:

يعتبر جون. لوك. غودار*، واحد من أهم المخرجين الذين برزوا، ومن رواد الموجة الفرنسية الجديدة، وأحد رعاة التنوير العصري في الفيلم الفرنسي الحديث.

فالسينما عند غودار لا ينبغي أن تكتفي بتصوير الواقع بل هي جزء من هذا الواقع، نظرا للأهمية الكبيرة التي اكتسبتها والحيز الواسع الذي اتخذته في حياة الإنسان أين أضحت بمثابة مؤثر كبير في واقعه. لهذا كله جعل غودار من السينما أداة بحث وتفكير ونقد سياسي وفكري واجتماعي، ولتكريس هذا المبدأ نجده دائما يحرص على هدم وتحطيم كل قواعد السينما التقليدية، من إحداث الإيهام والاندماج والتماهي، ومن التوليف السردي والروائي، كأنه يتبنى نظرية التغريب عند بريشت في المسرح، كل ذلك لأنه يريد من المتفرج أن يفكر ولا أن يتأثر بما يعرض عليه من صور.

غودار كان من فيلم إلى آخر دائما يحاول أن يتعمق في أبحاثه من خلال الأشكال، وفي كل مرة كان يعيد طرح ما هو متعامل به وقاعدة مسلمة في العمل السينمائي من خلال المونتاج، الذي كان بالنسبة له ربط انطباعات أكثر من البحث على الانسجام السردي الروائي الكلاسيكي... هذا التساؤل المتجدد في الشكل السينمائي كان مصحوبا بنظرة صائبة ورؤية واضحة للواقع السياسي والاجتماعي المعاش آنذاك فالسياسة وعلم الاجتماع والنقد الاجتماعي، كلها موضوعات تتضارب جوهريا فيما بينها في أفلامه لتنتج رؤية مغايرة تماما للواقع.

كما يذكر (ألكسندر أسترك): "إن الفيلم أصبح اليوم أداة للتعبير شأنه شأن بقية الفنون. كما في التعبير عند فن التصوير الزيتي أو فنون القصة، فكل فيلم هو لغة. وهو شكل يحمل فكر الفنان، حتى ولو كان فكرا (تجريديا) مجلوبا أو دخيلا أو غريبا جدا. كما في الرواية أو القصة. لهذا أشبه الفيلم – جماليا – في هذا العصر بالكاميرا القلم Stylo– camera".[7]

من خلال التركيز على الأشكال والألوان والأصوات التي تحتويها أفلام غودار يتجلى لنا تأثّره الكبير بأعمال فنية سواء أكانت لوحات تشكيلية لفنانين كبار أو مشاهد من أفلام أو حوارات وكتابات، ليعطيها حيزا ومساحة في أعماله بمثابة مقتطفات يستشهد من خلالها ويعبر عن تأثره بهؤلاء الفنانين والأدباء والمفكرين والسينمائيين من جهة، ومن جهة أخرى يستعمل هذه الإستشهادات للتعبير عن سعيه وبحثه عن الفن والجمال المطلقين، بينما الواقع عنده يتحول إلى عوائق تقف في وجه شخصياته ورغبتها في الحب المطلق.

إن حديثنا في موضوعنا هذا على المخرج ج. ل. غودار وأفلامه وأفكاره، يحتم علينا الكشف على مرحلة هامة في السينما العالمية أثرت فيه وأثر فيها، وهي ما يعرف بالموجة الفرنسية الجديدة، التي من خلال المنحى الثقافي والفكري الذي ساد في فرنسا في تلك الفترة، وتمكنها من أن تلحق بالتغير الجديد الذي امتلكته الواقعية الجديدة في التصوير التقني الوافي للصعوبات التي ستصادفها وللوسائل والطرق التي ابتدعتها بقدر ما امتلكت شعورا حدسيا بالصورة الجديدة التي رأت النور. وهكذا تحرر الشكل– النزهة **LA FORME– BALLADE** من إحداثياته المكانية –الزمانية، التي كانت ما تزال باقية من المرحلة الواقعية الاجتماعية القديمة وبدأ يأخذ قيمة لذاته كتعبير عن مجتمع جديد، عن حاضر جديد تماما.[8]

وكان فقدان خمسين مليونا من البشرية بعد الحربين العالميتين دافعا قويا لقيام موجة الفيلم الفرنسي الجديد، فأصبح الفيلم المعاصر أداة تحليلية، يعمل عقل المخرج

السينمائي، ليعبر من خلاله على الخراب والدمار الذي لحق بكل أشكال الحياة، وهذا العالم التحليلي الجديد لا يمثل جمال الفكرة السينمائية فقط، ولا يعنى بالأسطورة القديمة لكنه المبرر والمفسر والمستنبط لهذا العالم من خلال التأثير السينمائي.[9]

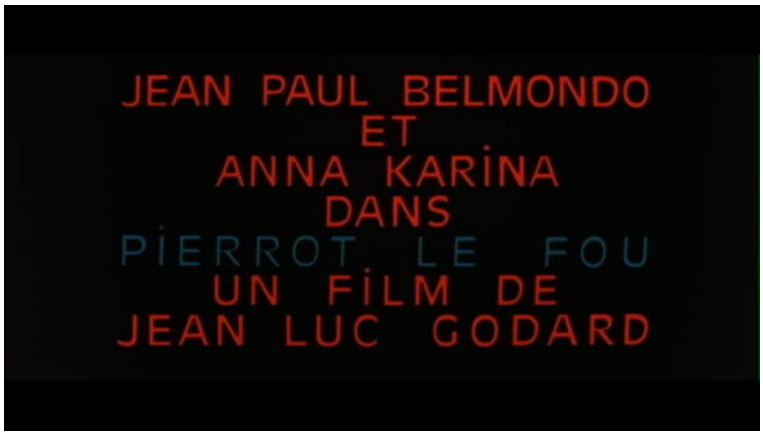
توجه الفيلم التجريبي الحديث على خلاف الفيلم السينمائي عند بدايته وصفيا تصويريا من زاوية الكتاب والرواية والقصة (ملحميا)، حيث ركز على الشكل في الكتابة، فغيرت الكاميرا من وظيفتها لتصبح التعبير المباشر للفكر الدرامي فألغت بذلك اهتمامها بأحاسيس كاتب السيناريو فلم يعد الفيلم بأكمله امتدادا للإطالة والحشو بل يمثل عقلنا وفهمنا وتفكيرنا البارع، كما يعبر عن شعورنا ووعينا، فحققت بذلك السينما الفرنسية الجديدة بالدرجة الأولى نقدا اجتماعيا واقعيا يتجلى في المضمون السينمائي فاتخذ أشكالا جديدة مبتكرة وطرقا انتقائية في تصميم الصورة السينمائية واللقطات... بمعنى وأسلوب جديدين.[10]

ما عبر عنه غودار في أفلامه، "بييرو المجنون" (Pierrot le fou) وخاصة فيلمه "على آخر رمق" الذي يعتبر منعرجا هاما في السينما العالمية، ومن خلاله أصبح كل شيء ممكنا في السينما حيث أن مفهوم الفيلم اتخذ منحنا مغايرا تماما لما سبق، ... السينما شيء في نفس الوتيرة وتسارع التفكير ...، وأصبح يماثل تصويره تسجيلا مباشرا لشخص وهو يفكر.[11]

4 – دراسة تطبيقية لفيلم "بييرو المجنون" ... غودار يرسم بالسينما:

بدءا بالجنيريك جسد غودار صراع القيم وأشار إليه من خلال الدلالات اللونية أين قرن اسم بييرو باللون الأزرق على خلاف باقي كلمات الجينيريك التي شكلها باللون الأحمر في دلالة واضحة على اختلاف بييرو مع هذا العالم كله وبجميع مكوناته. **(أنظر الصورة 1)**

الصورة 1: صورة لجنيريك البداية لفيلم بييرو المجنون.



المصدر: عن **فيلم بييرو المجنون، اخراج جون لوك غودار.**

جمالية التضاد بين لونين كقيمة جمالية في حد ذاتها، هذه التي اعتمدها غودار في "بييرو المجنون" من خلال اللونين الأزرق والأحمر، والتفريق من خلالهما بين عالمين متناقضين تماما، بقيت تعمل كتيمة مكررة داخل أغلب المشاهد لحالتين متضادتين تعبران عن تضاد هذين العالمين، وتعبر باستمرارية على خلق إثارة جمالية تحمل التوتر والهروب واليأس...، ما يؤثر على موقف المتلقي وتفكيره ليس بالسرد المتوالي أو الحبكة أو القصة، ولكن عن طريق التشويش عليه وإثارة السؤال لديه، **(أنظر الصورة 2)**.

لأن المتلقي عند غودار لا يعتبره مستهلك أو متلقيا سلبيا بل متلقي إيجابي، يشارك في عملية التفكير بتفجير البنى السطحية للوصول إلى الأعمق.

الصورة 2: التضاد اللوني والحركي.

المصدر: عن فيلم بييرو المجنون، اخراج جون لوك غودار.

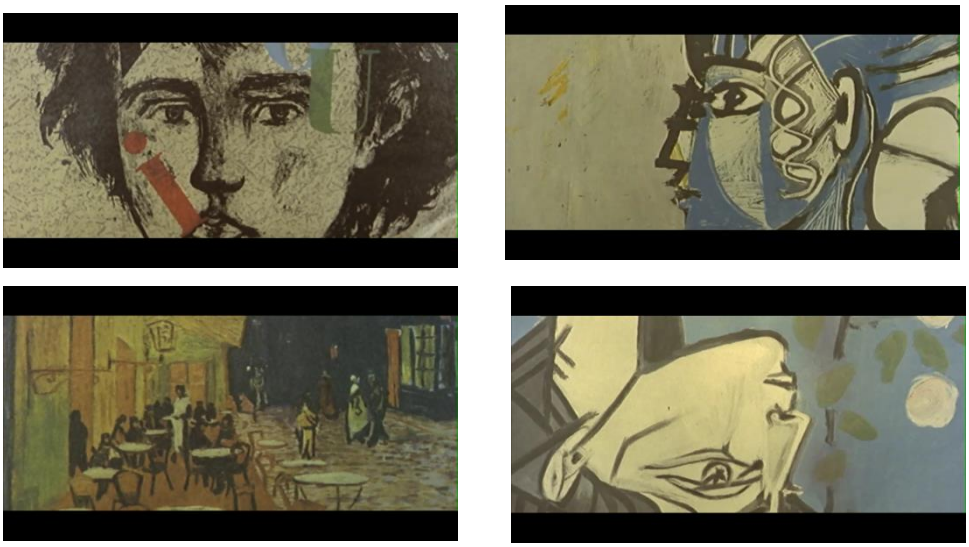
أما النوع الثاني من الاستشهاد، تمثل في استعماله للقطات في حد ذاتها عبارة عن لوحات تشكيلية **(لقطة اللوحة التشكيلية)** وهنا إعلان صريح وساخط ينتقد فيه الواقع عن طريق مقارنة واضحة بالفن التشكيلي خاصة في المشهد أين يضع لقطة لوحة الفنان التشكيلي جون رونوار، لوحة ماريان **(أنظر الصورة 3)**، ثم يبرز لنا ماريان الشخصية في الفيلم التي هي عبارة عن منتوج معروض للبيع خالي من الإحساس والإنسانية، تلهث وراء التصنع. حيث أن ماريان اللوحة، تعبر لنا عن البراءة وبألوانها الدافئة وتشكل لنا معنى الاختلاف الذي ضرب عمق المجتمع.

الصورة 3: لقطة اللوحة التشكيلية.

المصدر: عن فيلم بييرو المجنون، اخراج جون لوك غودار.

يأتي المعيار التشكيلي المتمثل خاصة في اللوحات التشكيلية في أغلب الأوقات يملئ مساحة الكادر، لتحوله بذلك إلى لوحة تشكيلية سينمائية متحركة تتعدى وظيفة التجميل داخل الفيلم، بل تجسد رغبات وأهداف الشخصيات، فيظهر في الفيلم أين نرى البطل يبحث عن القليل من الجمال في عالم البلهاء، من هنا يتشكل التضاد المستمر بين الفوضى والصفوة، وبين العنف والعفة **(أنظر الصورة 4)**.

الصورة 4: اللوحة كادر.



المصدر: عن فيلم بييرو المجنون، اخراج جون لوك غودار.

نلاحظ في فيلم "بييرو المجنون" تشابه بين عمل غودار في السينما وعمل الفنان التشكيلي عند الرسم بالفرشاة على اللوحة. فليس هناك قواعد ولا أولويات في ضربات الفرشاة على اللوحة، لكن المهم إنتاج المعنى في صورة منسجمة وواضحة ثم العمل على توصيله، هذا ما يقابله التوظيب المبالغ فيه وطريقة إدماج اللوحات التشكيلية داخل الفيلم، فالتوليف في هذا الفيلم هدفه المعنى لا السرد، حيث أنه يخلق التغريب وبذلك يدفع إلى التفكير فيما نشاهده.

نجد الفيلم أو المرشح الملون عند غودار في "بييرو المجنون" عبارة عن إشارات تشكيلية، تصنع لنا عالما ملونا فكريا وعاطفيا، يعتمد على التظاهر والتفاخر فارغا في

داخله. ففي الفيلم هنا والألوان التي اعتمدها المخرج، تعمل على تعرية المجتمع وكشف حقيقته من خلال تستره وتخفيه وراء هذا المرشح المزيف اللون ودعمه ذلك شعارات الإشهار في الحوارات وهيمنتها على الإنسان حيث جردته من كل عواطفه وأحاسيسه وتفكيره، فأصبح بذلك أداة تسويقه للغول الذي سيطر على المجتمع في شكل الرأسمالية المتوحشة. وظهر هذا العالم خاصة في مشهد الحفلة في الفيلم **(أنظر الصورة 5)**.

الصورة 5: التشكيل باللقطة.

المصدر: عن فيلم بييرو المجنون، اخراج جون لوك غودار.

نشاهد في الفيلم، التداخل التشكيلي السينمائي في ثنائية عمق المجال – المنظور، حيث يشتغل غودار على تكسير قواعد المنظور واظهار الانحناءات داخله لتصبح هذه الانحناءات أوضاع ترتكز عليها الشخصية وتتناغم معها، لتشكل بذلك وتؤدي إلى قطع الإحساس عن امتداده الحركي، وقطع الفعل عن الخيط الذي يوحده مع الوضع، كما نلاحظه في بعض مشاهد الفيلم في الصورة، كذلك تعمد غودار الاشتغال على انحناءات المنظور، فهو بذلك لا يسعى إلى إبراز حجم أو كتلة ما عن حجم أو كتلة أخرى، لكن المقصود بذلك ترجمة الأحاسيس والاضطرابات **(أنظر الصورة 6)**.

الصورة 6: عمق المجال –المنظور.

المصدر: عن فيلم بييرو المجنون، اخراج جون لوك غودار.

رسم النهاية، والتي جاءت تشكيلية مائة بالمائة هذه اللمسة التي أبدعها المخرج بطريقة رائعة، حيث يكتب النهاية، الموت في لوحة فنية بنفس اللون الذي يعبر عن الشخصية البطلة ويرمز الى العالم الذي ترغبه وترجو الموت فيه الأزرق رغم انغماسه

في العالم الآخر (الأحمر)، لذا نرى بييرو في الأخير يفجر نفسه لتتشكل صورة الانفجار (النار)، تتلاشى في الخلفية الزرقاء في الأفق (البحر والسماء)، (**أنظر الصورة 7**).

الصورة 7: تشكيل النهاية.

المصدر: عن فيلم بييرو المجنون، اخراج جون لوك غودار.

5- خاتمة:

في أفلام غودار نموت من أجل الحب غالبا! "بييرو المجنون" لا يخرج عن هذه القاعدة وعلى عكس أفلامه الأخرى، أين نجده يصور لنا العشيقة على أنها حساسة وعاطفية فإن ماريان رونوار في "بييرو المجنون" إمرأة غامضة ومحيرة في نفس الوقت حيوية ومرضية، متحمسة وقاتلة، هذا التضاد في الفكرتين والتناقض في القيمتين ترجمه بالألوان: اللون الأزرق يصاحب بييرو والأحمر ماريان. كما تعمد استعمال الألوان الأساسية والإضاءة الطبيعية ليرسخ نفس التضاد والتنافر لدى الشخصيتين بييرو وماريان.

نجد المكون التشكيلي بصورة واضحة في استعمال غودار للضوء الطبيعي معتمدا على المدرسة الانطباعية في الفن التشكيلي، خاصة عند تصويره للمشاهد الخارجية، كان هدفه وضع المشاهد في قلب الصورة وإشراكه داخلها، الصورة التي أراد غودار من خلالها تحديد إطار العالم الذي يصبو إليه بييرو (وغودار نفسه)، أين البحر، أين السماء، أين اللامتناهي من جهة. ومن جهة أخرى ترك مشاهد فيلمه تشكل في وحدة مترابطة من الأحاسيس والعواطف والأفكار، تتضارب فيما بينها لتعكس لنا الانتقاد الصارخ في بييرو للعالم المصطنع، المتشبع بالشعارات الفارغة المستلهمة من الصورة الإشهارية التي أفرغت الفرد من عقلانيته وإنسانيته لتطيح به في عالم التشيؤ.

6- الهوامش:

***- جان- لوك غودار (Jean-Luc Godard):** ولد في 30 ديسمبر 1930 هو مخرج أفلام فرنسي وأحد أبرز أعضاء حركة الموجة الجديدة السينمائية، ولد غودار في باريس لأبوين سويسريين –فرنسيين، درس في جامعة سوربون في باريس. وأثناء دراسته انضم إلى مجموعة هواة سينما فرنسيين ضمت فرنسوا تريفو، جاك ريفيت وإريك رومير، حين أسس أندريه بازين مجلته السينمائية المؤثرة "كراسات السينما" كان من كتابها الأوائل.

العديد من أفلام غودار تتحدى الأعراف السينمائية المتبعة في هوليوود أو في السينما الفرنسية في تلك الفترة. يعتبره البعض أشد صانعي أفلام الموجة الجديدة تطرفا. تعبر أفلامه عن آرائه السياسية ومعرفته بتاريخ السينما وكثيرا ما يستعين بأفلامه بالفلسفتين الوجودية والماركسية...أخرج قودار العديد من الأفلام منها أشهرها "الى أخر نفس" 1960 (À bout de souffle) الذي حاز الفيلم على إعجاب النقاد والجمهور في فرنسا في شتى أنحاء العالم وقد عبّر عن أسلوب الموجة الجديدة، وفيلمه الثاني "لتحي حياتها" (Vivre sa vie) 1962 ثم فيلم عائلة كرابنييه (Les Carabiniers) 1963 وفيلم "بيار المجنون" (Pierrot le fou) عام 1964..... وغيرها من الأفلام.

[1]- عمر عبد العزيز، **<u>التشكيلية في التلفزيون</u>**. الإذاعات العربية، عدد 2، 2003، ص .46

[2]- المرجع نفسه، ص. .47

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص 48.

[5]- محمد اشويكة. **<u>الصورة السينمائية: التقنية والقراءة</u>**، دار سعد الورزازي للنشر، مطبعة الوراقة الوطنية، ط1، الرباط، 2005، ص. 54.

[6]- المرجع نفسه، ص. 55.

[7]– هاني أبو الحسن سلام، **جماليات الإخراج بين المسرح والسينما**. دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2008، ص. 97.

[8]– جيل دلوز، ترجمة حسن عودة، **الصورة الحركة أو فلسفة الصورة**. المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص. 282.

[9]– هاني أبو الحسن سلام، **جماليات الإخراج بين المسرح والسينما**. مرجع سابق، ص. 94.

[10]– المرجع نفسه، ص. 95.

[11]– جيل دولوز، مرجع سابق، ص.282.

[12]– Richard BRODY, **Jean-Luc GODARD, Tout est cinéma**, Traduction Jean charles PROVOST, Editions Presses de la cité, 2010, France, p. 12.

7 – ملحق:

بطاقة فنية حول فيلم "بيار المجنون" (Pierrot le fou).

اخراج: جان- لوك غودار.
البلد: فرنسا.
السنة: 1964.
المدة: ساعة 58 دقيقة.
تمثيل: أنا كرينة، جان بول بولمندو، ساموبل فيولر .....

الملخص:

يتناول الفيلم قصة "بييرو" الذي يهرب من مجتمعه الممل ويقرر السفر من باريس وحتى البحر الأبيض المتوسط مع "ماريان" التي تهرب من قاتل مأجور.