

الحلول الإخراجية و الدرامية في الفيلم السينمائي

Directorial and dramatic solutions in the motion picture

سفيان مختار

جامعة جيلالي ليابس ولاية سيدي بلعباس الجزائر msefiane21@gmail.com

ملخص:

أحاول في هذا البحث أن أقدم الكيفية التي يراها مخرج الفيلم السينمائي في الحلول الإخراجية والدرامية المتوفرة لديه ، حتى يحمل مشاهده بمعان ودلالات تسهم في بناء موضوعه السردي من جهة ، وتحمله بدلالات تدعم موضوعه وتعبّر عن موقفه الفلسفي من جهة أخرى ، وتكمن أهمية موضوع البحث في كونه جاء ليرصد الحلول الإخراجية للفيلم .

الكلمات المفتاحية: الإخراج - الحلول الإخراجية - المخرج - الفيلم السينمائي - وحدات الفيلم السينمائي - عناصر اللغة السينمائية .

Abstract

In this research, I try to present the way the film director sees in the directing and dramatic solutions available to him, so that his viewers carry meanings and connotations that contribute to building his narrative topic on the one hand, and load it with connotations that support his topic and express his philosophical position on the other hand, and the importance of the research topic lies in its being He came to capture the directing solutions of the film through the elements of cinematic language represented in the basic aspects such as the material.

Key words: Directing - Directing Solutions - Director - Film Film - Film Film Units - Elements of Cinematic Language.

مقدمة :

يتلخص ظهور الأفكار الجديدة والإكتشافات في مساهمتها في اكتمال المشهد الجمالي للحياة، فالإنسان مهما كانت ميوله واتجاهاته واعتقاداته فهو متمسكا بمبادئ أخلاقية فنية جمالية تساعده على إنتاج طبيعة أثرية رائعة الجمال وفي طبيعة الحال فالإبداع في تكوين شكل العمل الدرامي السينمائي يبدأ عند المخرج قبل بدء عملية التصوير في مخيلته حيث يقول " رينيه كلير " « أن فيلمي أصبح جاهز بقي علي تصويره » وعليه لم يتوقف النقد السينمائي عن إبداء رأيه حول هذه الدراسات والإتجاهات لكي تتطور الأساليب السينمائية باستخدام جماليات التكوين من خلال اللغة السينمائية وأبعادها.

وكما هو معروف فإن لعناصر ووسائل اللغة السينمائية دورا كبيرا في جعل المخرج يمتلك حرية كبيرة في الخلق والتعبير عما يحمله النص من مواضيع و أفكار ولكن يبقى الأهم من غنى تلك الوسائل وطواعيتها معرفة الأسس التي ينبغي أن يبنى عليها الكيان المادي للفيلم بوصفه كيانا دلاليا ينبض ويشير إلى هذا المعنى أو ذاك كما يحقق المخرج رؤياه ومبتغاه وأهدافه في عمل منجز يعبر عن وجهة نظره وفلسفته. فالإشكالية التي يمكن صياغتها كما يلي :كيف تساهم الحلول الإخراجية في تجسيد وحدة الموضوع في الإخراج ، من خلال عناصر اللغة السينمائية؟ تدفعا لرصد الحلول الإخراجية للفيلم من خلال عناصر اللغة السينمائية المتمثلة في الجوانب الأساسية كالمادة ، الموضوع ، التعبير ، والوحدات الأساسية كوحدة الحدث ووحدة المكان ،وحدة الزمن ، وحدة الشخصية ، وحدة الأسلوب والشكل و وحدة المضمون ، فالإخراج ببساطة هو إدارة العمل الفني يمثل شخص لديه مسؤولية شبه مطلقة و"الإخراج كلمة شاملة ، تجمع بين عمليات التحضير والإستعدادات الأولية ، وعمليات التنفيذ ، ثم مرحلة إعداد الفيلم ليكون صالحا للعرض ، ومهمة الإخراج مهمة

تتطلب جهدا ووقتا وعملا متواصلًا ، تجمع بين مظاهر الإدارة ، والقيادة ، والدرامية ، لربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية ، والطاقات البشرية ، والمعدات ، في تناسق وتفاهم ، حتى يتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروف في صورة مرئية ، وصوت مسموع .¹ أما الحل الإخراجي " هو المعالجة الفنية التي يجربها المخرج على السيناريو لتحويله من نص مكتوب على الورق إلى نص ، وتتضمن الأسلوب والتكتيك الذي يستخدمه المخرج في العملية الإبداعية"² ، لهذا نرى أن الحل الإخراجي يشمل سائر المشاهد في الفيلم ، فهو الكيفية التي يعالج بها المخرج سيرورة المشهد وفقا لمعطياته ، كما هو مذكور في السيناريو من جهة ووفقا لرؤيته الذاتية والجمالية وموقفه الفلسفي في الحياة من جهة أخرى. لذلك نرى الحلول الإخراجية تختلف وتتوسع من مخرج إلى آخر على النص نفسه ، وما هذا إلا حقيقة مفادها أن الحل الإخراجي هو الرؤية التي تتسجم مع التطورات الفكرية بما يفرزه تطور العصر وتطور التقنية من جهة أخرى .هناك عدة أفلام قديمة ستكون بلباس آخر لو قدر لمخرجيها أن يخرجوها في عصر غير عصرهم من حيث التطور الفني والتقني .

فالمخرج هو على دراية بما يملكه كل عنصر من إمكانات دلالية تعبيرية وهو بالتالي يعرف البنية النهائية للفيلم فيوزع تلك الوسائل بتناغم يتناسب مع رؤيته للعمل الفني بشكل متكامل ويوفق بينها وفق علاقات متبادلة "إن العلاقات المتبادلة والإخضاع المتبادل لمتطلبات كل وسيلة ، يمكن أن تستغل بشكل خلاق للتوصل إلى حلول تكوينية تعبيرية جديدة ، تحقق فروقا واضحة ومقصودة في طبيعة كل مشهد، إلى نوع من المفاضلة ، نوع من التميز وتعتمد هذه المفاضلة بالدرجة الأولى على الحذف والاستغناء عن بعض الإمكانات التعبيرية .وبذلك تتحقق تركيبات جديدة لعدد من الوسائل التعبيرية في صيغ جديدة تؤدي إلى تأثيرات عامة مختلفة.إن إستعمال تركيبية معينة ذات تأثير خاص في مشهد معين أو مجموعة مشاهد معينة هو في الواقع نوع من التصعيد والتطوير لإمكانية التعبير البصرية"³

فالمخرج له رؤيته الخاصة وتصوره الكلي للفيلم الذي سيحذف منه أو يستغني عن شيء فيه ولا توجد قاعدة ثابتة يمكن الإستناد إليها لوضع الحلول الإخراجية بل هو يضمن بإعتماده على تصوره الشامل للفيلم وبالعامل على أجزاء مادية ملموسة ودلالات وسمات ليحدث من خلال استخدامها تأثيرا كليا واضحا ومميزا وإن "رؤية الفنان الذاتية لا ترى وإنما يستشعر بها ، لأن الفنان يرغب الأشياء نفسها على الكلام، ولكنه مع ذلك يرغبها على الكلام بطريقته"⁴، و ليتحقق الحل الإخراجي لابد للمخرج أن يصل بما تتيحه الوسيلة من عناصر يمكن من خلالها أن تجسد أفكاره التي هي عبارة عن حلول جمالية بشكل مرئي على الشاشة ، وفي معنى إضافي للحل الإخراجي هو الكيفية التي يراها المخرج لبناء المشهد بما تحمل من معان إيضاحية ودلالية تسهم في بناء المتن السردي من جهة وتحمله بدلالات تدعم هذا الموضوع وتعبر عن موقفه الفلسفي من جهة أخرى وكل هذا ينتهي بحل إخراجي عام.

- الجوانب الأساسية للفيلم السينمائي :

- المادة :

وهي المادة الأساسية أي الواقع المعاش الذي نعيشه فإن أية مادة لا تكون مادة فنية إلا بعد أن يضيف عليها الفنان إبداعه لتصبح مادة فنية . وهنا يمكن أن نشير إلى التقنية وسطوتها على الإبداع الإخراجي حيث أن للنص حرية تعبيرية كبيرة بينما الإخراج لا يجد إلا صياغة تعبيرية واحدة وهي الصورة المرئية المحسوسة التي تظهر دلالاتها بواسطة الإضاءة وديكور وطبيعة الألوان وحركة الكاميرا والصوت والموسيقى وما إلى ذلك من عناصر .

- الموضوع :

من السهل الحصول على الموضوع ولكن من الصعب معالجته ، وحين نتحدث عن موضوع العمل الدرامي " فإنما نتحدث عن الفعل والشخصية ، الفعل هو (ماذا يحدث) ،

الشخصية هي (من يقع عليها الحادث) .. فإذا كانت تساورك فكرة ؛ فعليك أن تعبر عن الفكرة درامية ، وهذا يعني التركيز على شخصياتك ، وعلى الحركة .. ومن الضروري أن تفرد لفكرتك العامة مقدمة درامية محددة . فهي تصبح نقطة البداية (للنص) الذي نكتبه .⁵

و أي موضوع يكتبه الكاتب عادة ما يكون على شكل فكرة الى أن يتم تحويلها إلى سيناريو تنفيذي ، وهو لا يصبح موضوعا فنيا إلا بعد أن ينشأ حوار فلسفي - فكري - فني ، و إن مادة الموضوع التي يقدمها الكاتب لا يمكنها أن تبين نوعية الفلم أي لا يمكن تحديد إن كان الفلم جيدا أم لا إستنادا إلى النص الأدبي ، لأن المضمون وحده ليس كافيا بل لابد أن يكون المخرج متمكنا من وسائله التعبيرية لخلق مضمون الفلم وأيضا " من خلال التركيز على حدث معين واختزال آخر ورفع الازمنة الضعيفة التي لاتخدم الفعل الدرامي ، وعدم ترجمة مامكتوب إلى صورة " ⁶

- التعبير :

مما لا شك فيه أن بنية الخطاب المرئي تتألف من العديد من العناصر التي تشترك معا في إنتاج المعنى عبر وحدة من العلاقات المتناسقة والمنسجمة بين عنصري الصورة والصوت ، وكل عنصر من هذه العناصر يعمل على مستويين مستوى وظيفي ومستوى تعبير في قالب سردي ، فالخطاب أو التعبير هو القالب الذي يصب فيه الإنسان أفكاره بلغة سليمة وتصوير جميل ، و إن التعبير يشبه إلى حد ما البلاغة في الأدب وهو إعطاء معاني المفردات ذات معنى معين ، أو تحميلها معانٍ إضافية ، وهو العنصر الاساسي الذي يلتقي من خلاله مخرج العمل مع المتلقي ، فإن التعبير الإنساني الذي ينطوي عليه أي عمل فني إنما يعني ضربا من الحوار بين المرسل والمتلقى والتعبير يعد دعامة يرتكز عليها في الفيلم ، وهو من العناصر الصعبة في التحليل لأن ما نجده بالعمل الفني ليس بالمعنى

العقلي الذي يمكن تأويله وفهمه وقياسه انما هو دلالة وجدانية تُدرك بطريقة حسية مباشرة)

7 "

وحدات الفيلم السينمائي :

يستخدم مصطلح الوحدة للدلالة على "تجمع كمي وفني لبعض العناصر أو المفردات وفق شروط جمالية معينة ... ولتحقيقها يجب ان نحس بأن الاجزاء والعناصر تنتمي الى الكل وتنسجم وتتناغم معه" ⁸ والوحدة في معناها العام هي إخضاع عناصر ووسائل التكوين لوحدة الفعل في الدراما من خلال جميع انواع الوحدة (الحدث- الشخصية - المضمون - الزمان- المكان - الاسلوب - الشكل -) و لتحقيق الوحدة لابد من توفر مقومات تحقيقها ومنها :

"- مراعاة مبدأ السببية والسيرورة بصورة اساسية .

- تواجد رباط الفكر والمضمون والنظم الداخلية وإن كانت تحتاج دائما الى الاطار

القصصي الملائم

-اتباع قاعدة البداية - الوسط - النهاية .

- محاكاة الصيغ القصصية المعروفة .

- ملائمة أفعال الشخصيات مع سماتها وتطويرها حسب طبيعة العمل.

- التدرج في الاحداث من الامكان الى الاحتمال الى الضرورة.

- تحقيق التناسق بين مراحل العمل . والمدى المناسب له وعلى الجملة مراعاة الزمن .

- استبعاد كل ما لا يمت الى العمل عضويا في الصورة والصوت. ⁹

- وحدة الحدث :

يشكل الحدث الأساس الذي يقوم عليه العمل الدرامي ، " فهو كل ما يؤدي إلى تغير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء " ¹⁰ والمقصود به الفعل الدرامي ، والذي هو : " عبارة عن مجموع الأعمال ، أو الأحداث التي تملأ فراغ النص الدرامي " ¹¹، أما "وحدة الحدث هي من أهم العناصر المكونة للسيناريو أو المخطط الفكري المتكامل، ونعني بوحدة الحدث وحدة الموضوع، وحدة الطابع ووحدة اللغة التي تستخدمها كل شخصية تقدم الموقف" ¹² وهي واحدة من اشتراطات أرسطو لوحدة العمل الفني وتعني ان يتم تناول حدثا واحداً يتم العمل على إظهاره وتأكيد تماسكه ولكن لايعني هذا عدم وجود أحداث اخرى في العمل الفني ،"الفكرة الرئيسية ترتبط بحدث رئيسي موحد وترتكز على هذا الحدث في مواقفه وأحداثه وشخصه ، أي أن جميع المواقف تتكاتف ولو كانت تلك المواقف متضاربة وغير متجانسة . " ¹³

- وحدة المكان :

يفهم من وحدة المكان " أن تحدث كل الحوادث الممثلة على المسرح في مكان واحد: بيت أو قصر أو معبد .. أو أن تحدث على الأكثر في مدينة واحدة " ¹⁴ ان التسارع المعرفي الانساني ، وتنامي التلقي الواعي للدلالات في الاعمال الفنية جعل من وحدة المكان تتراجع في اهميتها في تحقيق الوحدة الشاملة فيها . ووحدة المكان لاتعني فقط الوحدة المادية (صورية وصوتية) بل تتعدى ذلك الى مايفترضه المكان من عوامل ثقافية وبيئية تؤثر بالضرورة في هذه الوحدة.

- وحدة الزمن :

"يمكن أن يفهم من وحدة الزمان أن يتم الحادث في مدة حقيقية لا تتجاوز بكثير أربع وعشرين ساعة" ¹⁵ حيث أن زمن الحياة يسير باتجاه واحد ولايمكن العودة به الى الخلف ،

بينما تستطيع الدراما ذلك وتستطيع إضمار كل الازمنة لأن الفن يعتمد الانتقاء وبذلك تتوافر إمكانية التنقل بين الماضي والحاضر إنتقائياً. وتوجد ثلاثة مستويات في الدراما للزمن:

1- زمن العرض - طول الدراما التلفزيونية .

2- زمن الحدث - مدة الحكاية التي تدور أحداثها

3- زمن الإدراك- إحساس المتفرج بالمدة التي تستغرقها الأحداث فيصور الدراما وهو

إحساس نسبي غير خاضع للقياس " 16

وحدة الزمن التي نتحدث عنها هي وحدة زمن الحدث والمحافظة عليه كي لا يضيع المتلقي في أزمان مختلفة تفقده التواصل مع العمل الفني . وقد تجاوزت السينما هذه الوحدة وذلك كما وفق ما تم ذكره لقدرة السينما على التنقل بين الازمنة.

- وحدة الشخصية :

الشخصية كما يعرفها صاحب معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية بأنها: "هي النماذج البشرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث الدرامية في المسرحية ، ويدور على أسننتها الحوار الذي يكشف عن طبيعتها " 17 فالشخصية " هي التي تسخر لإتجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازة . وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته ، وتصوراته و أيديولوجيته : أي فلسفته في الحياة " 18.

"هناك بعض الصعوبات في عملية خلق الشخصية ،أولى هذه الصعوبات قانون الوحدات الثلاث،كالإيهام الدرامي ، هذا القانون يحتم على الكاتب ضرورة ضغط مقومات الشخصية لمواجهة زمن العرض إذا يمكن أن تسمى هذه الخصوصية بالضغط الزمني لمقومات الشخصية ولا يفهم من هذه الخصوصية أن تطمس بعض مقومات الشخصية أو بعض صفاتها الأساسية " 19

وقد يتطلب السيطرة على هذه الوحدة بمراعاة أبعادها الثلاثة - الجسمية - الاجتماعية - النفسية - كي لا تتصرف الشخصية (فكراً وسلوكاً) بشكل غير متماسك الصفات، وكل هذا ينصهر في وحدة الحدث أي أنها بحاجة إلى وحدات أخرى تساندها . وقد يكون تجسيدها بشكل جيد صعباً و في غاية الأهمية إذ يركز على دراسة وتحليل العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية المحيطة بها والبيئة التي نبعث منها وبدراسة أيضاً تأثيرات تلك العوامل وتداخلها لتطویرها سواء كان سلباً أو إيجاباً، ولكن ذلك لا يعني أن إمكانية السيطرة على تجسيدها تتم بطوابط مستندة بل إنها عملية خلق وإبداع وأن "مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة .. إنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع نرجع فيه إليه ، عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى النصوص والمستندات"²⁰

- وحدة المضمون:

يعود النقد السينمائي إلى التأكيد " أن المضمون الحقيقي للفن يتكون من الداخلية المطلقة ويتكون شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالها وسؤدها وحريرتها "²¹، فالمضمون هو القصة وما تهدف إليه ، حيث أن القصة لا يمكن أن تبدو كما يدركها المتلقي في الفيلم لولا تدخل المخرج ذلك لأن إدراك أي قصة يختلف من مخرج لآخر، و أن لكل عمل معنى وقيمة أو مفهوم يراد تجسيده في العمل الفني وهو لا يخضع بالضرورة لمبدأ السببية ، وقد تكون هناك مضامين أخرى تمشي تحت لواء المضمون الرئيسي ولكن يتم التركيز عليه . ولا تكفي وحدة المضمون بوحدها لانجاح العمل. أي أنها بحاجة إلى وحدات أخرى تساندها فالمضمون هو المحتوى الذي تكشف عنه حكاية الدراما وتوحي به في نفوس المشاهدين بواسطة الشكل.

- وحدة الأسلوب (الشكل) :

الأسلوب أو الأسلبة إعتقاداً على ما جاء في (قاموس كولن) : الأسلبة هي المتسبب في مجريات التحول إما لمخالفة النمط التقليدي أو بناء نمط معين عبر معايير أو أنظمة مبتكرة ، فالأسلوب يترجم بالشكل الفني الذي يختاره المخرج معتمداً على أدواته البنائية الشكلية للتعبير عما يريده، وتشتمل وحدة الأسلوب على أسلوب نوع الفلم ، إذ تحدد نوع الفلم فسنحصل على وحدة الأسلوب والشكل لأن كل نوع سبق تناوله له خصوصيته في الأسلوب والشكل ، و أسلوب المخرج الناتج عن "تطور تكنولوجية اداء العمل تطوراً تدريجياً ببطء على مر السنين حتى ينضج الأسلوب ويميز عمل الفنان عن عمل غيره" ²² ،

عندما نشاهد الصورة المرئية التي تتمثل على الشاشة والتي من خلالها يمكن أن نصل إلى مغزى العمل الفني أي (مضمونه) يتولد من خلال هذه الأشكال المرئية التي تفصح عن مضمونها بالطريقة المباشرة أو بالطريقة الرمزية من خلال عناصر سينمائية الكثير من المعاني والرموز التي تكونت بفعل الشكل العام للفيلم السينمائي ف" المخرج يجهد فكره لكي يصل الى وحدة العناصر المرئية في اصورة وتحقيق العوامل التي تتميز بقدرتها على خلق الاحساس بالوحدة كالتقارب بين الكتل والتلامس والتراكب والتماثل في الحجم واللون والسرعة والاتجاه"²³ ، وجمع هذه العناصر تضيء جواً ملائماً حيث "يجب ان تترجم الجو او المزاج النفسي بالاستخدام المناسب للخط والشكل والكتلة والحركة فضلاً عن الاضاءة ، وحركة الممثلين ، وحركة الكاميرا ، الى جانب درجات اللون ،والجمالية والتكنولوجية للمشهد، أن ترتبط فيما بينها برباط متين بغية أن تنتقل إلينا شعوراً عاطفياً موحداً . ذلك أن الجمع بين خليط غير متكامل من المؤثرات السينمائية لاينتج عنه سوى صدمة متضاربة الاتجاهات وتؤدي الى إضعاف سردالقصه " ²⁴ . وحتى يجتنب الأسلوب الملل في الوحدة ، لابد من وجود

التنوع وأهم ما فيه وجوداً أو تفضيل عنصر على بقية العناصر وهو ما يسمى بمركز الاهتمام والتنوع "يجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية ، ودون أن يؤثر ذلك في وحدة الشكل"²⁵ . فلتحقيق وحدة العمل الكلية والتي تتكون من مجموع الوحدات التفصيلية لابد ان يسعى المخرج الى استخدام عناصر اللغة الصورية (صورية - صوتية) ومن خلال الحل الإخراجي الذي يوائم من خلاله تلك الوحدات فيخضعها الى خطاب بصري ينبض بالمعاني ويشير الى موضوع النص الذي تناوله دون سواه فيحقق بذلك وحدة الشكل ووحدة الاسلوب .

عناصر اللغة السينمائية :

أولا العناصر البصرية: (الكاميرا من حيث حجم اللقطة - الزاوية - الحركة)

إن لغة السينما لا تعتمد الكلمات المنطوقة وسيلة أساسية وحاسمة للتعبير عن أفكار الشريط كما هو معروف ، وربما تكون هذه الوسيلة أقل الوسائل المتاحة قدرة في التعبير عن الأفكار ، بوصف أن لغة السينما هي لغة تعبير شكلية وليست مضمونية ، فاللقطة القريبة لها معطيات درامية تختلف عن اللقطة العامة ، وزوايا الكاميرا هي لغة ودلالات كما هو الأمر بالنسبة لحركة الكاميرا والتي تنبض هي الأخرى بالمعاني التي ترسم الخطوط العامة لأفكار المخرج ، فزوايا الكاميرا يمكن تضمينها دلالات تساعد على تأكيد الموضوع وإعطاء حلا إخراجيا لموضوع معين ضمن حيز المشهد الواحد ، وبهذا فإن حجم اللقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها " يجعل في إمكان الشريط أن يدل على ما يراد الدلالة عنه ، دون أن يكون ملزما بقولها ، أي أن ينقل معنى اللقطة من اللغة المنطوقة إلى لغة التعبير الشكلية"²⁶ ، ففي السينما تعتبر عناصر اللغة الصورية سبيلا إلى تحقيق الحل الإخراجي .

1- التكوين:

أن التكوين بعناصره ووسائله يمكنه ان يشكل عوامل مساعدة لتحقيق حلولا اخراجية تنبض بالمعاني

والدلالات التي تؤدي بالنتيجة الى المساعدة على تحقيق وحدة الموضوع.

" ولعل اهم مايميز السينما والتلفزيون عن سواهما من الفنون انهما يعولان على التكوين لانه يمتلك في تلك الوسيلتين خصوصية لاتتوافر في بقية الفنون حتى في اكثر الفنون تجاورا لها الا وهو المسرح"²⁷

ذلك لان التكوين في السينما هو تكون ديناميكي يتغير بتغير اللقطة، وهنا تكمن خاصية التكوين وخطورته فالتكوين الثابت قد يتحول إلى فوضى بصرية في حالة الحركة وهذا يتطلب إذن تحديد الحركة أو ترتيبها فالتكوين يعني ترتيب تسلسلي للمناظر وتحديد الحركة داخلها وإعداد كل من الاضاءة المناسبة والتصوير والتوليف، ولاتقل عناصر التكوين أهمية في امكانية إسهامها في الحلول الاخراجية فالخطوط تقوم بدور فاعل في الربط بين الموضوع والمحتوى الذي تريد الوصول اليه في الصورة ، ويمكن أن تصنف الخطوط في البناء الشكلي للقطعة في الأعمال الدرامية إلى الأفقى والعمودي والمائل ، ويمكن أن تكون هذه الخطوط مستقيمة أو منحنية أو منكسرة لإعطاء تأثير مضاعف حيث أن الخط الأفقى يخلق لدى الناظر شعورا بالراحة والضغط أو الإقباض والهدوء والبعد والوهن والترهل ويعبر الخط عن الإستقرار والثقل فضلا عن ذلك فإن الخط يرتبط مع الحركة من خلال متابعة العين البشرية ، أما الكتل فهي "الوزن الصوري للجسم او المساحة او الشخصية او المجموعة المكونة من هذه العناصر جميعا. وتمثل الكتلة العنصر الهام من عناصر التكوين في الصورة" فهي تعني الممثلين والديكور والاكسسوار ومن جهة اخرى تشكل مع الفراغ عنصرين

متلازمين يكتسب كل منهما من الآخر²⁸ ، ولهذا فأن نجاح أي صورة يرتبط ارتباطاً وثيقاً باستخدام الخطوط الأساسية التي تكون معبرة عن المحتوى وطبيعة الموضوع . و أيضاً على توزيع الكتل ضمن إطار الصورة الذي يخضع لقاعدة التكوين سواء من السيناريو ، أو ما تخضع له الصورة من مؤثرات صورية والإضاءة والألوان.

2- الشكل:

عندما يرى المخرج الميز انسين للقطعة فإنه يرسم حركة موضع الشخصيات ضمن فراغ يحتوي ديكور وإكسسوارات، وكذلك يرسم حجم وزاوية وحركة الكاميرا ضمن محتويات المشهد مثلما ترسم الخطوط فإنها ترسم الأشكال التي بناها المخرج ليعبر بقوة عن الفكرة التي يريد الوصول إليها بكل دقة ، وللتعبير عن الفكرة هناك أشكال حقيقية تأخذ دلالات فمثلاً: " المائدة المستديرة توحى بالمساواة الجماعية حيث لا يهيمن أي كرسي على الآخرين، المائدة المستطيلة تميل إلى الإيحاء بالطبقات الاجتماعية حيث نجد الرأس عند إحدى نهايات المائدة ونجد أماكن أقل أهمية اجتماعياً تتحدر من هذا المهين ."²⁹

3- الحركة:

تتصف الصورة المتحركة بالديناميكية التي تميزها عن باقي الصور التي يمكن تمثيل الحركة فيها عن طريق الإيحاء فقط، فالصور المتحركة تمتاز بخصائص نفسية وجمالية ومعرفية تستطيع أن تترجم مختلف الدلالات العلمية، وقد استثمر المخرجون الحركة للتعبير عن دلالات متعددة في الفن الدرامي اتخذت كأساس للتعبير عن منطلقات فكرية عديدة، "فقد أصبحت الحركة الرأسية الصاعدة معبرة عن الأمل والتحرر ، والحركة الرأسية الهابطة معبرة عن الاختناق أو الدمار، وتعتبر الحركة المائلة عن القوى المعارضة وتخطي العقبات، وتشير الحركة المقوسة إلى الخوف كحركة الثعبان، والحركة الدائرية تعبر عن المرح والطاقة كحركة العجلات، أما الحركة البندولية فهي تعبر عن الإحساس بالرتابة

والضيق، والحركة المتجهة للمشاهد تكون أكثر أهمية وإثارة للاهتمام من غيرها لأنها تزداد في الحجم كلما زاد اقترابها عكس الحركة المتراجعة".³⁰

4- الفراغ:

عندما يبدأ المخرج في بناء ميزانسين اللقطة فإنه يقوم بترتيب وتنسيق الكتل في الفراغ بتأطير جديد لخلق التكوين وهذا يتطلب تنظيم وتنسيق الكتل داخل الفراغ طول زمن الحركة من الثبات حتى نهاية الحركة. ويمكن أن يعرف على أنه الحيز الذي يشغله الحجم . حيث يكمن جوهر الإطار بعلاقة الكتل من جهة اليمين وبين الإطار من جهة أخرى ليساهم في إعطاء الأثر الوظيفي والجمالي ، والطريقة التي ترتب فيها الشخصيات ضمن الفراغ يمكن أن توضح الشيء الكثير عن علاقاتهم الاجتماعية وال نفسية، وعادة ما تقسم مسافات الفراغ إلى: (المسافة الحميمية - المسافة الشخصية- المسافة الاجتماعية - المسافة العمومية)

ولأن هذه المسافة بين هذه الكتل تعتمد على النسبة فيما لو التقى اثنان منهما معاً، فهذا يوجب على المخرج إيجاد خطوط وهمية بين الكتل حتى لا تشتبك العلاقات ، وهذا ما يوقع المخرج أحيانا في التسطیح أي التكوين المسطح الخالي من العمق، كما يخلق فراغات غير جميلة بين الكتل لحصر العلاقات بينها فالخطوط الوهمية لإنشاء هذه العلاقات قد تتشابه لخلق العمق في المنظور والتركيز البصري.

5- الإضاءة:

الإضاءة هي التي تعطينا الإحساس بالزمن الذي تدور فيه الأحداث ، سواء أكان هذا الزمن نهاراً أم ليلاً ، شروقاً أم غروباً ، وتتدخل الإضاءة في إبراز معالم الفيلم .. حيث يمكن للإضاءة أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص ، أو قطع الإكسسوار ، أو الأشياء ، إذ

يمكن عرضها في ضوء كامل أو في الظل ، والإضاءة لها أهمية كبرى في خلق جماليات في الفيلم.

وللإضاءة أدوار عدة ووظائف هامة تتلخص في الآتي :

"-إثارة الموضوع إثارة شاملة مع توزيعها توزيعا مناسباً .

-تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات وتوجيهه، أو لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الحدث.

- إضافة القوة المعبرة ، وإمكانيات التأثير في الموضوع .

-إعطاء الجو العام ، والإيحاء بالشعور المطلوب ، ويدخل في ذلك إشعار المشاهدين

بالوقت الذي تجري فيه الأحداث إن كان صيفا أو شتاء، صباحا أو مساء .

-تحقيق جمال الصورة .

-الإيهام بالبعد الثالث أو العمق ، أي بعد الأشياء أو قربها.

- التعبير عن لون القصة ، موضوع الفيلم ، فإذا كانت تراجيديا مثلا فإنها تحتاج إلى

أنوار وظلال متناقضة تماما ، وإذا كانت فكاوية فإنها تحتاج إلى أنوار ناعمة ."³¹

لا يمكن إخفاء مكانة الإضاءة كعنصر ساند للتكوين وإمكانية إعطائها معان ودلالات

تسهم بشكل فاعل في إيجاد الحلول الإخراجية في العمل الفني فهي كمية الضوء الساقط

على سطح محدد لتضيف إليه معنى محدد أما إيحائي يتشكل معناه في ذهن المتلقي أو

دلالة واضحة تشكل مع الموجودات تكوينا محددًا .وهي "كثافة التدفق الضوئي على سطح

ما،وتساوي ناتج التدفق على مساحة السطح وتطلق بصورة عامة على إضاءة المنظر أو

الشيء المراد تصويره"³²

وللإضاءة أثر كبير في تكوين الصورة وتشارك مع بقية العناصر لخلق معنى معين وان

العناصر لوحدها نقل فاعليتها بدون الإضاءة ، فكلما " زاد الاحساس بالعمق الفراغي هذا

سيعني زيادة في التباين في الضوء ويقل هذا الاحساس لو تقاربت شدة النصوص في مساحتين يؤدي الى زيادة الاحساس بالتسطح لا بالعمق " 33

6- المونتاج :

تجميع (مونتاج) (تعمير - ترتيب - توليف Montage). " يقوم التجميع من الناحية التقنية على لصق اللقطات المصورة وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع المجمع .. والذي يقيم علاقات سيميائية وشكلانية معاً بين اللقطات المتتالية عن طريق تناوب نقاط النظر (في الحقل والحقل المعاكس، مثلاً) وعن طريق الوصلات³⁴ فالمونتاج هو عملية تقنية فلسفية " القصد منه سرد القصة من لقطات ، تحمل كل منها مضمونا حديثا تسهم في دفع الحدث إلى الأمام ، إما من وجهة نظر الدرامية طبقا لعلاقة سببية ، أو من وجهة نظر السيكولوجية طبقا لفهم المشاهد للأحداث الدرامية المعروضة "35 فلا يمكن اخفاء مكانة المونتاج كعنصر هام يعتمد عليه المخرج للحلول الإخراجية فالمونتاج "بصرف النظر عن دوره السردي ، مهمة نحوية (تتعلق بتركيب الفكرة) .. إنه يشد بنية العمل ، مهما كان نوعه (إلا الخيالي) أكان فيلماً وثائقياً أو تعليمياً أو حتى شاعرياً ، إنه عنصر الذي يظهر فيه أسلوب المخرج إذ أنه ينتج أيضاً مؤثرات إيقاعية ومؤثرات شكلية " .

ففي المونتاج " تجد الانتقالات مبرراتها في الناحيتين الجمالية والنفسية وعلى مستويين في كل ناحية منها ، مستوى العمل الفني ومستوى وجود تلك الانتقالات ذاتها بالنسبة لعملها ، أي بوصفها وسيلة للوصل ، فالانتقالات لها ما يبررها أولاً .. بوصفها جزءاً متمماً للعمل الفني ، جمالياً بحكم ضرورة وحدة العمل، نفسياً ، بحكم الاضطرار الى جعل سير الوقائع مفهوم للمتفرج ، وسوف نرى من جهة اخرى طرق الانتقال مبنية مباشرة على المكونات

الجمالية للصورة ، بينما يتكيف البعض الآخر منها بتماش الطبيعة السيكلوجية أي ان العلاقة تكون اكثر مما هي مدركة بصرية³⁶

ثانيا - العناصر الصوتية :

يشكل الصوت العنصر الثاني من عناصر الوحدة الأساسية للفيلم ، ويشمل اللغة اللفظية (الحوار) والمؤثرات الصوتية والموسيقى والتعليق والصمت ، وعناصر شريط الصوت تندمج جميعا بطريقة متكاملة لتكون الصوت في الصور المتحركة ، حيث يمكن استخدام الصوت " إستخداما إبداعيا يزيد من التأثير الإقناعي للفيلم ، ويضاعف من مصداقيته بما يحقق أهدافه ويمكن للصوت ان يؤثر في التكوين الصوري من خلال تركيزه على عناصر لم يركز عليها واذا اجتمع الصوت والصورة في التكوين يصبح تأثيرهما اكبر عن انفرادهما في المشهد ذاته . لايمكن تجاهل الصوت بوصفه عنصرا من عناصر الحل الاخراجي فهو يتداخل مع الخط البصري بعلاقات معقدة فهو يتعاون معه لتعميق معناه اي تاكيد المعنى البصري للفلم فهناك بعض المشاعر أو العواطف التي لايمكن تجسيدها صوريا فيلجأ المخرج الى المجرى الصوتي ليظهر تلك العواطف والمشاعر . ،

ويمكن ان يكون أيضا الصوت بارزا ورئيسياً في المشهد واحيانا يشكل خلفية للمشهد أي يكون في العمق فهو الخط الصوتي " مثل الميزانسين يختلف في اعماقه . فالصوت يظهر مرة بوصفه عنصرا مسيطرا في الكادر ومرة يترك الى العمق البعيد وعلاوة على ذلك يمكن ان توجد عدة اصوات مختلفة تغني احداها الاخرى وتتصارع فيما بينها"³⁷

1 - الحوار :

الحوار في الفيلم له ما يميزه ويجعله مختلفا عن أنواع الحوار الأخرى في الرواية الطويلة والقصة القصيرة ، فهو عامل مساعد أو مكمل ، إنه يستعمل لتوضيح اللفظة أو المشهد ، حيث إن الفيلم عن عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد فالصورة هي وسيلة المخرج للتعبير عن أفكاره ووجهة نظره ، ولذلك يجب أن تحمل الصورة أكبر قدر من أدوات التعبير ، والحوار واحد منها "ان الحوار ليس مجرد حديث بين مجموعة من الشخصيات ، ولكنه واسطة لتوضيح سماتها ، موقعها الاجتماعي مكانتها الثقافية ، بعدها النفسي ، علاقاتها فيما بينها " 38

فالحوار اذن ليس كلاما عاديا لأن " الشروط التي ينبغي توافرها في الحوار تميزه عن الحديث العادي فهو ينبغي أن يكون عفويا وعلى توافق مع الشخصية ومع الموقف الدرامي وأن يستثير حاسة الشوق والاهتمام والتلف الى معرفة المزيد " 39 ، والحوار لا يأتي عاملا منفصلا عن الصورة بل هو عامل قدرة اقتناعية مضاف اليها سواء أكانت القدرة مادية أو جمالية ، والحوار لا بد أن يكون تعبيريًا وليس تفسيريًا لان الصورة كفيلة باظهار الاحداث وتدل عليها وتنقلها ، صورة تشاهد لاتحتاج الى تفسير .

وإذا كان الحوار يعتبر من مرجعيات النص ذاته فإن عمل المخرج في تجسيد الحل الاخراجي يتم من خلال قيادة الممثل وتوجيه ادائه نحو المعاني التي يريد المخرج ايصالها .

2 - الموسيقى والمؤثرات الصوتية :

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم ليست إضافة بسيطة إلى الصورة ، ولكنها عنصر مهم من عناصر الفيلم السينمائي لأنها تعبر تعبيرا قويا واضحا عن حوادث الفيلم . حيث أنها تمد الفيلم بالعواطف المصاحبة أو الإيقاع الأساسي للتصاعد الدرامي بحيث يشعر المتفرج

أنها جزء لا يتجزأ من الفلم . و" الموسيقى مجال رحب يمكن للمخرج من خلاله أن يثور أفكاره بالتنسيق مع واضع الموسيقى أو عندما يقوم باختيارها بما هو متوفر في غني بالتالي رؤيته الجمالية ويعمق من مضامين الحكاية وهذا مايدخل في صلب الحل الاخراجي . " 40

كما يمكن للمؤثرات الصوتية أن تضع في يد المخرج جانبا من جوانب التعبير يغني به الحل الاخراجي الذي اختاره وقد يجد المخرج في المؤثر معادلا موضوعيا قد يغنيه عن تصوير مشاهد عدة فالمؤثر له وظيفة ايضاحية تكمن في تحديد ماهية المكان ، فالضجيج أو صوت الأجواء له وظيفة رمزية تسقطها دلالات الصوت ذاته كما هي معروفة في مرجعيات المتلقي الحياتية ، هذه الدلالات الرمزية من شأنها هي الاخرى أن تبين ملامح الحل الاخراجي اذا ما استخدمت بشكل يوحي في بادئ الامر أنه له دور ايضاحي لكنه يشغل في المنطقة الدلالية كتحصيل حاصل .

ثالثا : عناصر المنظومة الدلالية : (العلامة - الإشارة - الايقونة - الرمز -

الاستعارة)

إن الدلالة في الفيلم الروائي ترتبط "بكل ما يقوم بدور العلامة أو الرمز سواء كان لغويا أم غير لغوي" 41 وبما إن الصورة الفيلمية تحتوي على الكثير من هذه العلامات نجد أن معانيها أو دلالاتها قد برزت وظهرت من خلال وجودها لوحدها أو بارتباطها مع دلالات أخرى فحيثما تكون هنالك دلالة رئيسية مرتبطة بشخصية البطل أو الحدث الدرامي المهيمن توجد في الوقت نفسه دلالات ثانوية ترتبط بشكل أو بآخر بالدلالة الرئيسية المهيمنة في الصورة الفيلمية وهذا يعني بالتالي أن "كل لقطة تتكون من عشرات الإشارات ذات المعنى المركبة على شكل طبقات وابتاع ما يدعى الارتباط يقوم منظرو الإشارات بحل رموز الحدث السينمائي عن طريق إثبات الإشارات المهيمنة أولاً ثم يقومون بتحليل الرموز

الثانوية" 42

1- العلامة :

إن العلامة هي " كل ما يشير الى شئ ماغير نفسه أوصورة ذهنية ، أو تصور فكري ، سواء أكانت هذه العلامة حركة أو ايماءة أو كلمة فان استعمالها بشكل منظم أو غير منظم امر يلزم كل بنية اجتماعية مهما كان نصيب هذه البنية من البساطة والبدائية " ⁴³ ويمكن تصنيف العلامات في الحياة اليومية الى مايلي :

" علامات مرتبطة بمعطيات ثقافية ، وهي الاتفاق على معنى لعلامة معينة تختلف من مكان لآخر ومن بلدآخر .. وطبقا لهذا فيمكن للعلامة ان تأخذ معناها من السياق العام الذي توضع فيه ، و علامات مرتبطة بمعطيات طبيعية، وهي مايرتبط بأمر عامة المعنى ولايمكن اختلافها بشكل واضح لانها محكومة بالطبيعة او الغريزة . " ⁴⁴ وبهذا يمكن اعتماد هذه الاصناف من العلامات لتأسيس حلول إخراجية للمخرج بتوظيفها حسب سير السياق لتأكد وتساهم في وحدة الموضوع .

2 - الإشارة :

"هي علامة تشير الى الشئ الذي تشير اليه بفضل وقوع هذا الشئ عليها في الواقع " ⁴⁵ وهي ترتبط بموضوعها سببيا وقد تتعدد في المعنى في وقت واحد لذا فلا بد من معرفة المخرج لهذا لكي لايعطي مجالا للمتلقي ان يعطي معنى آخر بعيداً عن الذي استخدمه المخرج ، مثل دقات الطبول التحذيرية تشير الى الحذر

3 - الأيقونة :

الأيقونة علامة تحيل الى الشئ الذي تشير اليه بفضل سمات تمتلكها خاصة بها وحدها ، فقد يكون اي شئ آخر سواء اكان هذا الشئ صفة أو كائناً أو فرداً أو قانوناً بمجرد ان تشبه الأيقونة هذا علامة له) " ⁴⁶ ، وتعتمد الأيقونة مبدأ التشابه مثل الصورة الفوتوغرافية

التي تحل محل المشار اليه وتزرع فينا اعتقاداً بأن ما نراه هو مجرد علامة تدل عليه . وهناك ثلاثة انواع من الايقونات هي :

- الصورة .

- الرسم البياني

- الاستعارة وأن التشابه هو المبدأ الطبيعي في هذه العلامة فصورة الكاميرا هي ايقونة

لآلة التصوير .

4 - الرمز :

" (هو علامة تدل على شيء ما له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله)" ⁴⁷

ويمكن تعريف الرمز بأنه ذلك الذي يتعدى معناه المباشر، أو هو كلمة قد تمثل معاني أخرى أبعد من المعنى الحرفي لها ،ولايمكن ان يتطابق مفهوم الرمز عند المخرج والمتلقي بشكل مطلق لان مفهوم الرمز يختلف بدلالته من شخص لآخر ولذلك لا بد ان يلجأ المخرج في معالجاته وحلوله الاخراجية الى الرمز الذي تتوافر فيه خبرة مفهومه ومعروفة لدى المتلقي لان "هدف الفلم من حيث هو فن هو الوصول الى طريقة للتعبير يمكنها ان تترجم على قدم المساواة وجهات نظر عديدة وأن يكون الالتباس قد غدا فيها امراً واقعاً" ⁴⁸ . ولكن هذا لايعني ان يكون الرمز مصادراً للحيوية الذهنية لمتفرج ومفترضاً فيه ان يفهم كل رموزه بسهولة ولكن تبقى قدرة المخرج الابداعية على إعطاء رموز تشترك الخبرات لفهمها .

5 - الإستعارة :

"هي مقارنة من نوع معين قد لا تكون صحيحة حرفياً مصطلحان غير مرتبطين اعتيادياً يوصفان معاً وينتجان احساساً معيناً بعدم التمازج الحرفي" ⁴⁹ و استخدام الإستعارة يساعد في القدرة على ايضاح المعنى للفكرة الرئيسية ولوحدة الموضوع ، فالإستعارة هي أن يجيء المخرج بصورة تكمل أو ترسخ معنى محدداً أي استعارة معناها لاضفائه على صورة أخرى

مثل أن يجيء شخص غاضب وتقدح عيناه شرراً وبعد أن يكلم أحدهم ويفرغ غضبه يضع رأسه في إناء ماء بارد ... ليقطع المخرج على سكين احمرت من النار لتُغمر في ماء بارد ... ويحقق ذلك بالمونتاج الذي هو (مصدر متكرر للاستعارة) " 50.

خاتمة :

تقوم السينما على مجموعة من القوانين والقواعد، التي تعتمد اشتغال عناصر اللغة التصويرية، حيث تمتزج وتشتغل مع بعضها حتى يصبح من العسير أحيانا التمييز بين عنصر و آخر بالنسبة للمتلقي الإعتيادي، لأن المزج بينها هو من يشكل اللقطة بجميع تفاصيلها، وهذا راجع للمخرج الذي يمتلك الرؤية الأساس في تشكيل المادة التصويرية ، ومن شأن الإستخدام الأمثل لمفردات اللغة التصويرية مجتمعة أن تسهم في خلق الوحدة البصرية المتكاملة التي من شأنها أن تنقل شعورا عاطفيا موحدًا إلى المتلقي . لذا بعدم الإعتماد على جانب من عناصر اللغة و الإكتفاء بعنصر واحد لا يمكن أن يحقق وحدة الشعور الموحد وبالتالي يخفق الحل الإخراجي في تجسيد وحدات النص كوحدة الموضوع والشخصية والاسلوب... فأهم وظائف الحل الإخراجي في الفلم السينمائي إبراز العمق الفلسفي للرؤية الإخراجية لصانع العمل وتركيز انتباه المشاهد على القيمة الداخلية للعمل الفيلمي، من خلال التعامل مع مفردات عناصر اللغة السينمائية، مكان ، زمن ، حدث ... و طرح الأفكار مرثيا عبر وسائل فكرية مبتكرة، ولغة سينماتوغرافية داخل بنية النص نفسه ، هذا كله للهروب من الرتابة، أي البحث عن أشكال جديدة للمعالجات الإخراجية بالنسبة للمخرج ضمن فضاء الرؤية الإخراجية المهيمنة ،التناول غير التقليدي للأحداث، لأن طبيعة المعالجة السينمائية تعني فيما تعنيه إيجاد معادل بصوري لأفكار و أفعال لا بد أن تحيل المتلقي لمستويات جديدة من انتاج المعنى .

الهوامش :

- 1- <http://www.moqatil.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/Founoun/sec052.htm>
- 2- حمودي جاسم ، التكوين في الفلم ، رسالة ماجستير / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ 1988 (ص ، 9)
- 3- بيتر سبرزمني ، جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون ، ترجمة، فيصل الباسري الكويت 1984
- 4- ريديكو هورست، الانعكاس والفعل ، ترجمة، د. فؤاد مري ، بيروت ، دار الفارابي، 1977 (ص 64)
- 5- السيناريو ، سد فيلد ، (ص 29).
- 6- لوي دي جانيتي ، فهم السينما ،ت، جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر (ص، 422)
- 7- د .زكريا ابراهيم ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة 1983 (ص، 18)
- 8- روي أرمز -لغة الصورة في السينما المعاصرة - ترجمة سعيد عبد المحسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 199 (ص، 290)
- 9- حسين حلمي المهندس، م س (ص، 194)
- 10- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، لبنان، ط 1 ، 2002، (ص ،74)
- 11- نظرية الأنواع الأدبية ، فنسنت ، (ص 180)
- 12- البطريق نسمة ، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، 2004، (ص 233)
- 13- م ن (ص 233)
- 14- نظرية الأنواع ، (ص 221).
- 15- م ن ، (ص 221).
- 16- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، ترجمة ، سعد مكاوي، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة 1964(ص، 206)
- 17- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1994.
- 18- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998، (ص ،86)
- 19- البطريق نسمة ، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، 2004، (ص 233)
- 20- ميليت فروب - فن المسرحية - ترجمة صدقي خطاب - بيروت - دار الثقافة 1966 (ص، 445)
- 21- عقيل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية ، دراسة في جماليات السينما ، دار الكتاب الجديد المتحدة
- 22- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1983 . (ص، 175)
- 23- الكسي بوبوف- التكامل الفني في العرض المسرحي - ترجمة، د .فؤاد مري ، بيروت ، دار الفارابي، 1977 ، (ص 173-176)
- 24- مارسيل مارتن ، م س (ص، 69)
- 25- عبد الفتاح رياض- م س (ص، 18)
- 26- مارسيل مارتن ، م س (ص 16)
- 27- جوزيف ماشيللي :التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة :هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1983 ، الطبعة الأولى.(ص، 42)
- 28- لوي دي جانيتي ، م س ، (ص 76)

- 29- أبحاث اليرموك سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 23، العدد (4)، كانون الثاني 2007، (ص 158،)
- 30- ماشيللي جوزيف ، م س . (ص 46،)
- 31- أدب الفن السينمائي - تحسين محمد صالح ،الجنادرية للنشر والتوزيع ، 2016، (ص، 106)
- 32- عبد الفتاح رياض، م س . (ص، 92)
- 33- احمد كامل مرسي ، معجم الفن السينمائي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1973 (ص، 77)
- 34- ماري تيريز جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية ، ترجمة: فائز بشور، (ص 67)
- 35- مارسيل مارتن ، م س ، (ص 129)
- 36- م ن ، (ص 84)
- 37- م ن ، (ص، 15)
- 38- ثامر مهدي ، دراسة تحليلية لبعض النصوص المسرحية المقدمة على المسرح المدرسي (1979) ، جامعة بغداد مركز البحوث التربوية والنفسية (ص، 25).
- 39- فخري قسطندي- الحوار - مجلة المسرح العدد/ 12 - 1964
- 40- لوي دي جانيتي، فهم السينما- م س (ص 278)
- 41 - سولومون ، ستانلي جيه ، أنواع الفيلم الأمريكي ، ترجمة منحت محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995
- 42 - السيد علاء عبد العزيز ، الفلم بين اللغة والنص ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، 2008
- 43 - سيزا قاسم ، مقال - السيميوطيقيا ، حول بعض المفاهيم والابعاد عن كتاب منخل الى السيميوطيقيا (ص 20)
- 44- فريد جبوري ، مقال - علم المقالات - في كتاب منخل الى السيميوطيقيا (ص، 9)
- 45- فريال جبوري ، م س، (ص، 32)
- 46- م ن (ص ، 31)
- 47- الموسوعة العربية الميسرة -دار الشعب للطباعة والنشر - القاهرة 1972 ، مؤسسة فرانكلين اشرف محمد شريف غريال (ص، 162)
- 48- روي آرmez، السينما الإفريقية في البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها ، ترجمة سهام عبدالسلام، ومراجعة أحمد يوسف ، (ص 23)
- 49- لوي دي جانيتي ، م س ، (ص 462)
- المصدر نفسه، (ص 462)

