وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية الفنون السينمائية و التلفزيونية

جماليات المونتاج في افلام صاحب حداد " الحدود الملتهبة نموذجاً "

بحث نقدم به الطالب

احمد عابد سعود

وهي جزاء من متطلبات لنيل شهادة البكالوريوس في الفنون السينمائية و التليفزيونية

إشراف

ا.م.د وعد عبدالامير الهاجري

١٤٤٣هـ ٢٠٢٢ م

بِسْمِ اللَّـهِ الرَّحْمَـٰنِ الرَّحِيمِ

(أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ سَخَّرَ لَكُمْ مَا فِي الْأَرْضِ وَالْفُلْكَ تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِأَمْرِهِ وَيُمْسِكُ السَّمَاءَ أَنْ تَقَعَ عَلَى الْأَرْضِ إِلَّا بِإِذْنِهِ إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ)

صدق اللَّهُ العظيم

سورة الحج ايه ٦٥

الاهـــداء

إلى أسمى آيات العطاء البشريّ، أمي وأبي الغاليين، أهدي ثمرة جهدي المتمثلة في هذا البحث المتواضع، عسى أن أكون مصدر فخر لكما

شكر و تقدير

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين الذي وفقنا وأعاننا على إنهاء هذا البحث والخروج به بهذه الصورة المتكاملة، فبالأمس القريب بدأنا مسيرتنا التعليمية ونحن نتحسس الطريق برهبة وارتباك، فرأينا أن (الفنون السينمائية و التلفزيونية) هدفًا ساميًا وحبًا وغاية تستحق السير لأجلها، وإن بحثنا يحمل في طياته طموح شباب يحلمون أن تكون أمتهم العربية كالشامة بين الأمم.

وانطلاقًا من مبدأ أنه لا يشكر الله من لا يشكر الناس، فإننا نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور (ا.م.د وعد عبدالامير الهاجري) الذي رافقنا في مسيرتنا لإنجاز هذا البحث وكانت له بصمات واضحة من خلال توجيهاته وانتقاداته البناءة والدعم الأكاديمي، كما نشر عائلاتنا التي صبرت وتحملت معنا ورفدتنا بالكثير من الفصل الاول : الإطار المنهجي

ملخص البحث

يتناول هذا البحث بالدراسة ومعرفة بعض جماليات المونتاج التي تزخر بها السينما العراقية قمنا بدراسة في النصف الأول من القرن العشرين، حاول منظّرو الأفلام تبرير الدراسة الجدية للسينما بالقول "إنها شكل مشروع من أشكال الفن. وقد انطلقوا لإنجاز ذلك الهدف من محاولة تحديد الخواص التي تحدد الفيلم باعتباره فيلماً، أي التي تميز الفيلم عن الفنون الأخرى."

فكانت أول مدرسة فكرية تدافع عن الفيلم بصفته فناً هي مدرسة الشكليين، مثل رودولف أرنهايم Rudolf Arnheim وصانع الأفلام سيرجي آيزنشتاين. وبالنسبة للشكليين، الخاصية المميزة للفيلم هي الإمكانيات التعبيرية التي تتيح لصانع الأفلام فرصة استغلال التجربة اليومية للحياة الواقعية وتشويهها لأغراض فنية، وهذا عن طريق الأساليب الفيلمية مثل المونتاج والمونتاج التركيبي والحركة السريعة والبطيئة واستخدام زوايا آلة التصوير المرتفعة والمنخفضة، بالإضافة إلى تحويل الفيلم للعالم الثلاثي الأبعاد إلى سطح ذي بعدين وما إلى ذلك..من الأساليب التي تمنع الفيلم من محاكاة تجربتنا البصرية العادية، وباستغلال هذه العناصر يستطيع صانعو الأفلام تقديم رؤية فريدة للعالم. هذه الرؤية تتيحها الخواص التي ينفرد الفيلم بها (المونتاج، الخ..) هي التي تميزه عن غيره من الفنون وتعرّفه بأنه فن. بالنسبة للشكليين، الفيلم هو فن بسبب خواصه التي ينفرد بها، التي تمنعه من محاكاة الواقع والتي يمكن أن يستغلها المخرجون للتعبير عن رؤاهم ويطلق عليهم لقب "المبدعون".

وعلى نقيض الشكليين، فإن الواقعيون أمثال أندريه بازان André Bazin وسيغفريد كراكور Sigfried Kracauer، ومؤخراً ستانلي كافِل Stanley Cavell يرفضون المونتاج والتعبير، ويفضلون قدرة الفيلم التسجيلية. وهم يبدؤون بطرح مقولة أنه "من خلال التسجيل التلقائي والآلي (الميكانيكي) للأحداث، يحاكي الفيلم تجربتنا البصرية العادية محاكاة كاملة. وعلاوة على ذلك يقولون إن قدرة الفيلم على محاكاة الواقع هو ما يعرّف الفيلم على أنه فن". وهكذا فالواقعيون حدّدوا الصفة التي ينفرد بها الفيلم بأنها تصويره الفوتوغرافي للواقع، كما حددوا اللقطات الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة بأنها عناصر أسلوب الفيلم التي تحقق صفته الخاصة، وتتيح البؤرة العميقة وضع عدة أحداث في اللقطة الواحدة. وعلى العكس من ذلك، فإن المونتاج يعرض هذه الأحداث أحدها بعد الآخر في لقطات منفصلة، لذلك فإن البؤرة العميقة تدعم استخدام اللقطة

الطويلة زمنياً بالتقليل من الحاجة إلى المونتاج، ما يحافظ على وحدة المشهد المكانية والزمانية.

سيميولوجية لفيلم الحدود الملتهبة ، حيث بدأنا بالمقدمة ثم قمنا بتقسيم دراستنا إلى ثلاثة فصول : الفصل الأول ويتناول الإطار المنهجي للدراسة من خلال تحديد مشكلة البحث و أهمية وأهداف الدراسة ، وتطرقنا بعدها لتحديد وعرض الدراسات السابقة وبعض الملاحظات حولها ،أما الفصل الثاني فقد خصصناه للإطار النظري المتعلق بموضوع الدراسة بدءا بمدخل لمراحل تطور السينما في العالم الغربي ، العربي وفي العراق ، كما قمنا بذكر أنواع الأفلام السينمائية والدور الاجتماعي والإنساني الذي تلعبه السينما العراقية ومراحل تشكلها انتقالا إلى المكان وأهم الأبعاد الفنية والقيمية والثقافية والسيكولوجية الذي يلعبها المكان في الفيلم السينمائي وختمناها بالحديث عن تعبيرية المكان من خلال اللغة السينمائية في المشهد السمعي البصري . أما الفصل الثالث من الدراسة فخصصناه للجانب التطبيقي من خلال المشاهد المختارة من الفيلم ، وقد بدأنا فيه بإعطاء بطاقة فنية عن المخرج والفيلم وملخص عن أحداثه لنخرج بذلك بحملة من النتائج ، ثم أنهيناها بخاتمة تضمنت أهم ما توصلنا إليه من خلال دراستنا .

الكلمات الدالة :صاحب الحداد ، جماليات المونتاج

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الآية القرآنية	٢
الإهداء	٣
الشكر و التقدير	٤
المحتويات	٥
ملخص البحث	٦ - ٧
الفصل الاول الإطار المنهجي	٧- ١٠
الفصل الثاني الإطار النظري	١١- ١٨
الفصل الثالث إجراءات البحث	١٩- ٢٠
الفصل الرابع النتائج و التوصيات	٢١- ٢٢

١

الفصل الأول الإطار النظري

أولا : مشكلة البحث

المونتاج السينمائي ليس مجرد قطع المشاهد كما يعتقد الكثيرون، بل يعتمد نجاح المونتير أو المحرر حول آلية القطع، متى وكيف ولماذا تلك الآلية يتعمد عليها الكثير من متعهدي المونتاج ليظهروا لنا فيلماً متميزاً زاد من روعته جماليات المونتاج وهناك بعض المخرجين لا يعاونون سوى مع أسماء محددة في عالم المونتاج مثل المحررة الشهيرة ثلمى سكولميكر التي تتعامل منذ أكثر من ثلاثين عاماً مع المخرج مارتن سكورسيزي ولي سميث مع المخرج كريستوفر نولان وأيضاً كريستوفر روس مع المخرج بول غرينغراس، ونجد أن بعض المخرجين يقوم بمهمة المونتاج بنفسه أما بسبب عدم ثقته بعمل الآخرين أو بسبب ضعف الميزانية مثل الإخوة جول وايثان كوين والمخرج المستقل غوس فان سنت مع ستيفن سودبيرغ وديفيد لينش.

و أهمية المونتاج إذ يخلق المونتير الشعور بالإثارة فى المتفرج من خلال طريقة تقديمه لبعض اللقطات وتأجيل البعض الآخر . ويتحكم المونتير فى اختيار وتنظيم أحجام اللقطات داخل المشهد وتأثيرها تبعا لنوع الدرامى.

أيضا فان تبطيء المشهد يثير فضول المتفرج تدريجيا المصور ، ويمكن خلق الإثارة عن طريق تأجيل الحدث المتوقع بقدر الإمكان .

و ما تقدم يطرح الباحث سؤال المشكلة بالاتاتي : كيف ن

تم توظيف المونتاج جمالياً في فلم صاحب حداد الحدود الملتهبة نموذجاً

ثانياً : اهمية البحث و الحاجة الية [1]

[1] . إبن المنظور ، لسان العرب ، الجزء الأول ، دار هادر ، ٢٠٠٣

تتجلى أهمية البحث تسليط الضوء على جماليات المونتاج في افلام صاحب حداد الحدود الملتهبة نموذجاً

١. يمكن ان يفيد من نتائجه الباحيثن في السينما بعامه و طلبة الدراسات العليا فضلاً عن المؤسسات السينمائية ذات العلاقة .

ثالثا : هدف البحث

يهدف البحث الحالي التعرف على جماليات المونتاج في افلام صاحب حداد الحدود الملتهبة نموذجاً

رابعاً : حدود البحث

١.المكاني : العراق ٢. الحد الزماني : ١٩٨٤

٣.الحد الموضوعي : دراسية جماليات المونتاج في افلام صاحب حداد الحدود الملتهبة نموذجاً

١

[١] . إبن المنظور ، لسان العرب ، الجزء الأول ، دار هادر ، ٢٠٠٣

خامساً : تحديد المصطلحات

الجمال) Aesthetics

a. الجمال (لغة):-

يعرف (الجمال) لغة ، بأنه لفظة مأخوذة من (جمل .. جمالا)أي حسن خلقا وخلقا، فهو جميل وهي جميلة، و(جمله) صيره جميلا (" .

الجمال: ذكره ابن منظور في (لسان العرب)على انه مصدر جميل، والفعل جمل. ويرى أبن الأثير، أن الجمال يقع على الصور والمعاني، وقد جمل الرجل – بالضم – جمالا فهو جميل

والجمال أيضا " هو حالة من الترابط الخيالي للعواطف عندما تتحد مع الفكر أو الحسعندما يتحد مع الرؤية" الجمال: صفة تلفظ في الأشياء، وتبعث في النفوس سرورا وإحساسا بالانتظام والتناغم،

وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الجمال والحق والخير) .

٢. المونتاج كلمة المونتاج هي كلمة مأخوذة عن اللغة الفرنسية Montage، و يقابل كلمة المونتاج في اللغة الانجليزية كلمة Edit، أما في اللغة العربية نستطيع أن نسميه "التوليف" أو "التركيب"

بن المنظور أبو الفضل ، لسان العرب ، المجلد ٠٥ ، مصر : دار المعارف ، د.ت.ن.

اصطلاحا

يعتبر التوليف الركيزة الأساسية لأي مشروع إنتاج تلفزيوني أو سينمائي، وهو باختصار :

إعادة ترتيب اللقطات التي تم تصويرها في وقت سابق، وإزالة المشاهد والزوائد غير الضرورية، وإضافة المؤثرات الخاصة بواسطة أجهزة، بحيث تتحول إلى رسالة محددة المعنى.

ولكن حديثا أصبح الأمر لا يستدعي الحصول على تلك الأجهزة التي يرتفع سعرها ، فأصبح هناك العديد من برامج الكمبيوتر التي تقوم بهذا العمل ويستخدمها أشهر الخبراء في وقتنا الحالي

و يعرفه الباحث إجرائيا

هو فن اختيار وترتيب المشاهد جمالياً عبارة ما يريده المخرج في فلمة في رواية جماليا

الفصل الثاني الإطار المنهجي

المبحث الأول : المونتاج و أنواعه

المقصود بالمونتاج اصلها كلمة فرنسية تعني التجميع وهي عملية تجميع اللقطات وترتيبها او إلغاء بعض وحذفها من البرنامـــــــج بطريقة تضمن للمشاهد تسلسل اللقطات المتتابعة التي ترتبط ببضعها للتعبير عن فكرة معينة وفق رؤية المخرج .

اهمية المونتاج في العمل التلفزيوني تعتبر مرحلة المونتاج المرحلة الاهم في مجال الانتاج التلفزيوني حيث يتم في هذه المرحلة تجميع اللقطات التي تم تصويرها في الاماكن المختلفة سواء داخل الاستديو خارجة. وعند الانتهاء منها تأتي مرحلة الدخول في غرفة المونتاج والوقوف إماميها المونتاج لتحويل النص المكتوب على ورق الى بنسق متقن مضاف إليها المؤثرات الصوتية والموسيقية لجذب المشاهد وشد انتباهه وامتاعه من خلال شاشة التلفزيون.

كان ولا يزال يستخدم على الرغم من الظهور النظـــام الجديـــد الغير

خطي يتكون هذا النظام في ابسط صوره من جهازي فيديـــو وجهاز عرض لعرض

المواد الصورة على شاشة عرض خاصة به (MONITOR) وجهاز تسجيل

لتسجيل اللقطات المراد عمل المونتاج لها وشاشة عرض خاصة به(MONITOR)

وجهاز تحكم بينهم(EDIT CONTROLLER)والذي عن طريقه يمكن تحريك

الشريط في كلا الجهازين الى الامام او الى الخلف بسرعات مختلفة او تحريكهما لقطه

بعد لقطة عند اختيار بداية المونتاج(EDIT IN-EDIT OUT)من الممكن عمل

بروفة للمونتاج(PREVIEW)قبل تسجيله كمونتاج نهائي ولابد فيه من التسلسل

الزمني للقطات بحيث يبدأ ن اللقطة رقم١ الى آخر لقطة موجوه في النص التلفزيوني

- المونتاج غير الخطي:-

وظهر هذ النوع نتيجة للتقدم التقني ودخول الحاسب بقوةفي مجال المونتاج التلفزيوني

وهو نظام لا يلزم فني المونتاج بالتسلسل الزمني للقطات وفي هذا النظام إمكانية الحذف

والاضافة لأي عدد من اللقطات بسهولة شديدة ودون أن تتأثر أي لقطة أخرى داخل

المشهد وهي عملية لا تستغرق أكثر من ثوان معدودة ويستطيع فني المونتاج تنفيذ

مجموعة من مؤثرات الفيديو الرقمية Digital video effects

بشكل متقن وبسهولة وبسرعة إضافة لسهولة البحث عن اللقطات المخزنة وجهاز

فيديو للتسجيل وجهازي فيديو أو أكثر للعرض وجهاز مازج إلكتروني وجهــاز

لأضافه المؤثرات الصوتية

إن المونتاج في حالة تنفيذ البرنامج يعني نوعا من الانتقال من لقطة الى آخرى

سواء كان الانتقال من كاميرا الى أخرى او من جهاز عرض مرئي الى آخرحيث يجري الانتقال بين اللقطات بعدد من الطرق أهمها واشهرها الطرق التالية١- طريقة القطع -: cut

وهي الوسيلة العادية للانتقال وتتم بسرعه حيث يتم الانتقال من لقطة الى اخربفوراً بالضغط على مفتاح الكاميرا المطلوب الانتقال اليها بمعنى اذا كانت الكاميرا(١)هي التي تعمل على الهواء وانتهى الغرض من وجودها على الهواء وأردت التحول والانتقال الى كاميرا(٢) فوراً فيتم ذلك بالضغط على مفتاح الكاميرا رقم(٢)على جهاز المونتاج ويمكن تشبيه عملية القطع بأنتقال العين البشرية من ماهدة منظر الى آخر

٢- طريقة المزج ((Edissolveوالمزج كما يدل الاسم هو امتزاج الصورة الموجودة على الهواء بالصورة الجديدة حيث تختفي الأولى وتبدأ الثانية بالظهور[١]

[١] إبراقن ، محمود . التحليل السيميولوجي للفيلم . ترجمة أحمد بن مرسلي . ديوان المطبوعات الجامعية ، ٢٠٠٦
وسف عقيل مهدي ، جاذبية الصورة : دراسة في جماليات السينما . بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠١

وعلى ذلك يكون المزج هو اشبة بعملية تركيب صورة على أخرى بحيث يختفي المنظر السابق ويتلاشى ويظهر المنظر الجديد بمعنى اذا كانت الكاميرا رقم (١) تلتقط منظراص معيناً وأردنا الانتقال منهاالى الكاميرا رقم (٢) نقوم بذلك من خلال جهاز المونتاج وهن طريق ضغط مفتاحمكتوب علية(mix) بحيث نجعل الكاميرا رقم (٢) جاهزة على شاشة الاستعدادوعن طريق ذراع التلاشي نبدأ في إخفاء المنظر اللذي على الكاميرا رقم (١) ونبدأفي إظهار المنظر الذي على الكاميرا رقم (٢).

المبحث الثاني : جماليات المونتاج في السينما

يصعب الاتفاق مع الخطأ الشائع القائل ان المونتاج هو العنصر الرئيس المكون للفيلم، وان الفيلم يتشكل على طاولة المونتاج. فكل الفنون تتطلب مونتاجا وتجميعا وتهيئة للأجزاء. لكننا لا نتكلم هنا عن ما يقرب السينما من الأنواع الأخرى للفنون بل عما يجعلها لا تشبه تلك الفنون.اننا نريد أن نفهم خصوصية السينما.

ففيم إذن يكمن دور المونتاج؟ المونتاج يقرن الكوادر المشبعة بالزمن، لا بالمفاهيم، كما يعلن غالبا مؤيدو ما يسمى « السينما المونتاجين». ان اللعب بالمفاهيم ليس امتيازا خاصا بالسينما. لذا فان جوهر التعبير السينمائي لا يكمن في مونتاج المفاهيم. ان لغة السينما في خلوها من اللغة، من المفاهيم، من الرمز. والسينما مخبؤه كلها في داخل الكادر لدرجة أن تستطيع بعد مشاهدة كادر واحد –كما أعقد- تستطيع أن تقول واثقا مدى موهبة الانسان الذي صوره.

ان المونتاج – في نايه المطاف – ليس سوى نسخة مثالية للصق اللقطات. لكن هذه النسخة المثالية مخبؤه في المادة السينمائية المصورة على الشريط. ان مونتاج الفيلم بطريقة احترافية صحيحة والعثور على النسخة المثالية للمونتاج يعني عدم اعاقة توحيد المشاهد المنعزلة، ذلك أن هذه المشاهد قابلة مسبقا للمونتاج بحد ذاتها، حيث يعيش في داخلها القانون الذي ينبغي الاحساس به واجراء اللصق وتقصير هذه اللقطة أو تلك بناء عليه، ان قانون تناسب اللقطات وعلاقاتها يكون أحيانا غير سهل أبدا (خاصة حين يكون المشهد مصورا بصورة غير دقيقة)،وعندها لا يكون العمل على طاولة المونتاج مجرد ربط ميكانيكي لأجزاء، بل سيرورة مؤلمة في البحث عن مبدأ توحيد الكوادر، يتضح خلالها بالتدريج خطوة بعد أخرى جوهر الوحدة المخبوء في المادة المصورة منذ فترة التصوير.

نجد هنا علاقة ارتجاعية خاصة: البنية المخبوءة في الكادر تعي نفسها في المنتاج بفضل خواص مميزة للمادة المصورة مثبتة في الكادر في وقت التصوير. المادة المصورة تكشف في المونتاج عن جوهرها الذي يترشح في طبيعة اللصقات ذاتها ، في منطقها التلقائي الحال فيها.

فيلم «المرآة» قد مُنتج بجهود جبارة، وكان هناك أكثر من عشرين نسخة من المونتاج للفيلم.أنا لا أقصد تغيير بعض اللصقات، بل تغييرات جذرية في البنية ، في تعاقب المشاهد نفسه. وقد بدا لنا في بعض الأحيان أن الفيلم عصي على المونتاج تماما، وهذا يعني أن أخطاء لا تغتفر قد حدثت أثناء التصوير. كان الفيلم يتداعى ولا يريد أن يقف على قدميه. وكان يتبعثر على مرأى منا، ولم يكن فيه اي كمال ولا رابط داخلي ولا التزام ولا منطق داخلي.وفجأة قي يوم رائع، حين وجدنا امكانية المجازفة بتغيير أخير، انبثق الفيلم. المادة المصورة انتعشت وصارت أجزاء الفيلم تعمل وكأنها مربوطة بنظام دموي واحد، فولد الفيلم أمام أعيننا أثناء عرض هذه النسخة المونتاجية النهائية. لم أستطع أن أصدق بعد فترة طويلة أن المعجزة قد حدثت، وأن الفيلم قد التأم. لقد كان ذلك اختبارا جادا لصحة ما عملناه أثناء التصوير. فقد كان واضحا أن

، يخلف فايزة . مبادئ في سيميولوجيا الإشهار . الجزائر : طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١٠

ربط الأجزاء يعتمد عى الحالة الباطنية للمادة المصورة. كان واضحا أن التحام الأجزاء يعتمد على حالة المادة الباطنية. واذا كانت هذه الحالة قد ظهرت في المادة المصورة منذ عملية التصوير، واذا كنا لم ننخدع بأن هذه الحالة قد انبثقت فيها فعلا،فان الفيلم لا يمكن أن لا يلتئم، لأن ذلك سيكون مخالفا للطبيعة. لكن لغرض أن يحدث ذلك كان ينبغي أن توصل الى المغزى، الى مبدأ الحياة الباطنية للأجزاء المصورة. وحين حدث ذلك بحمد الله، حين وقف الفيلم على قدميه ، أحسسنا كلنا وكأن حملا ثقيلا قد انزاح عن صدورنا.

ان ما يحدث في المونتاج هو أن الوقت ذاته الجاري في الكادر يلتحم.

يتكون فيلم «المرآة» مما يقارب مئاتي كادر. وهذا عدد قليل اذا أخذنا بالاعتبار أن فيلما بالطول ذات يتكون في العادة من خمسمئة كادر تقريبا. ان عدد الكوادر القليل في فيلم «المرآة» هو الذي حدد أطوالها. أما فيما يخص لصقات الكوادر فهي التي تنظم بنية الفيلم، لكنها لا تصنع ايقاع الفيلم، على حسب الفكرة الشائعة. فايقاع الفيلم ينشأ وفقا لطبع ذلك الزمن الذي يجري في الكادر، ولا يتحدد بأطوال الأجزاء الممنتجة، بل بدرجة توتر الزمن الذي يجري فيها.ان اللصقة المونتاجية لا يمكنها تحديد الايقاع، فالمونتاج هنا لا يعدو أن يكون في أفضل الأحوال أكثر من علامة أسلوبية. وأكثر من ذلك: فان الزمن لا يجري في الفيلم بفضل اللصقات، بل على الرغم منها، بالطبع اذا استطاع المخرج أن يكتشف بصورة صحيحة طبيعة جريان الزمن في الأجزاء المنفردة.

الوقت المدرج في الكادر بالتحديد هو الذي يملي مبدأ المونتاج هذا أو ذاك. ولهذا لا يمكن منتجة كادرات مع بعضها البعض اذا كان قد ثُبت فيها -مبدئيا- طبع مختلف لجريان الزمن. وهكذا، لا يمكن مثلا مونتاج الزمن الحقيقي مع الزمن الاصطلاحي، مثلما هو الحال حين يستحيل ربط أنابيب الماء ذات القطر المختلف. ويمكن تسمية اتساق الزمن، الجاري في الكادر، توتره أو بالعكس « استرخاءه» بضغط الزمن في الكادر. وتبعا لذلك، فان المونتاج يشكل وسيلة لربط الأجزاء مع اعتبار الضغط في الزمن فيها.

ان وحدة الاحساس بالنسبة لكوادر مختلفة يمكن أن تكون نتيجة لوحدة الضغط، الالحاح،درجة الضغط التي تحدد أيقاع الفيلم.

ترى كيف نستقبل الزمن في الكادر؟ ان هذا الشعور الخاص ينشأ هناك حيث يكمن الاحساس بمدلول خاص –خلف ما يجري- مساو لحضور الحقيقة في الكادر. حين تدرك بوضوح أن ما تراه في الكادر لا يقتصر على الخط البصري، بل يلمّح الى شيء ما ينتشرخارج الكادر، الى ما يسمح بالخروج من الكادر الى الحياة. يعني، أن لانهائية التعبير التي تكلمنا عنها آنفا تكشف عن نفسها هنا من جديد. ان الفيلم أغنى مما يعطينا مباشرة عن طريق التجربة (اذا كان الفيلم فيلما حقيقيا، طبعا). ونكتشف فيه من الأفكار أكثر مما ضمّنه المؤلف بصورة واعية. وكما أن الحياة، الجارية مباشرة، المتغيرة، تعطي كل شخص امكانية تفسير كل لحظة من لحظاتها والاحساس بها، كذلك الفيلم الحقيقي الذي ثُبت الزمن على شريطه بشكل صحيح، ممتدا خارج حدود الكادر، يعيش في الزمن كما يعيش الزمن فيه. ان خصوصية السينما –كما أرى- يبغي البحث عنها في هذه السيرورة الثنائية بالتحيد.

يصبح الفيلم حينئذ شيئا أكبر من مجرد شريط موجود اسميا، مصورا وملصقا، وأكثر من القصة أو الموضوع الذي صنع على أساسه.ويصبح الفيلم وكأنه مستقل عن ارادة مؤلفه، أي يصبح مشابها لحياة ذاتها. أمه ينفصل عن مؤلفه ويبدأ بالحياة حياته الخاصة، متغيرا في الشكل والمعنى عند اصطدامه بالمتفرج.

أنا أرفض فهم السينما على أنها فن المونتاج لسبب آخر هو أن هذا الفهم لا يعطي للفيلم امكانية الامتداد خارج مجال الشاشة، أي ان حق المتفرج بوصل تجربته الخاصة مع ما يراه على الشاشة لا يُؤخَذ بنظر الاعتبار. ان السينما المونتاجية تقدم للمفرج ألغازا وحزوراتـ وتجبره على حل شفرات الرموز والاستمتاع بالاستعارات، مستنجدة بالتجربة العقلية للمتفرج. لكن كل لغز من هذه الألغاز يملك مع الأسف حله الخاص المصوغ بدقة. حين يقارن ازينشتين في فيلمه «أكتوبر» بين كيرنيسكي والطاووس، فان هذه الوسيلة تصبح مساوية لهدفها. فالمخرج يسلب المتفرج امكانية استعمال علاقته بما يراه في هذه الأحاسيس. وهذا يعني ان وسيلة تصميم التعبير تصبح هنا هي الهدف ذاته، في حين يبدأ المؤلف بهجوم عام على المفرج، فارضا عليه علاقته الخاصة هو بما يجري.معلوم ان مقارنة السينما بهذه الفنون الزمنية مثل الباليه أو الموسيقى مثلا، ترى أن الخاصية التي تميزها تكمن في أن الزمن المثبت على الشريط يخصل على شكل حقيقي مرئي. ان الظاهرة المثبتة على الشريط ذات مرة، ستستقبل دائما وبشكل متعادل بكل مُعطاها الثابت.

القطعة الموسقية نفسها يمكن عزفها بأشكال مختلفة، ويمكن أن تأخذ أوقاتا مختلفة في أطوالها، وبكلمات أخرى، ان الزمن في الموسيقى له طبع فلسفي مجرد. أما السينما فتستطيع أن تثبت الزمن في علاماته الخارجية التي يمكن استيعابها حسيا.

[1]ولهذا يصبح الزمن في السينما هو أساس الأساسات، كما يكون هذا الأساس في الموسيقى هو الصوت، وفي الرسم هو اللون وفي الدراما هو الشخصية.

وهكذ، فان الايقاع ليس تعاقبا موزونا للأجزاء. انه يتكون من الضغط الزمني داخل الكوادر، والايقاع تحديدا – كما أعتقد – هو العنصر الرئيس المكون للشكل في السينما، وليس المونتاج، كما هو شائع.

أكرر: المونتاج موجود في كل فن من الفنون كعلامة للاختيار الذي يقوم به المؤلف، اختيار وربط، لا يمكن لأي فن من الفنون أن يوجد بدونه. أما خصوصية المونتاج فتكمن في أنه يربط الزمن المدرج في الأجزاء المصورة. المونتاج هو لصق الأجزاء الجزيئات التي تحمل في داخلها زمنا متشابه أو مختلف الكثافة . ويعطي ربط هذه الأجزاء احساسا جديدا بجريان هذا الزمن، ذلك الاحساس الحاصل نتيجة لمرور الكوادر التي تقلصها اللصقات وتقتطع الزائد منها . لكن خصوصيات اللصقات المونتاجية كما قلنا أعلاه، مُضمنة في الأجزاء الممنتجة ذاتها، والمونتاج لايعطي سمة جديدة أبدا، بل يُظهر فقط ما هو موجود فعلا في الكوادر المربوطة. ان المونتاج كما لو يكون قد أُخذ بالاعتبار مسبقا أثناء التصوير، وكما لو أنه كان مبرمجا في طبيعة المادة المصورة. ولهذا فان ما يخضع للمونتاج هو الأطوال الزمنية التي ثبتتها الكاميرا، كثافة وجودها، وليس رموزا نظرية، ولا حقائق تشكيلية محسوسة، ولا انشاءات منظمة، موزعة في المشهد بقليل أو كثير من البراعة.وليس بمفهومين معينين، ينبغي لربطهما أن ينتج «معنى ثالث» مزعوم. أي أن ما يخضع للمونتاج كل تنويعات الحياة التي تستقبلها العدسة وتضَمنَّ في الكادر.ان أفضل ما يثبت صحة رأيي هو تجربة ازنشتين نفسه. فحين جعل الايقاع متعلقا بطول اللقطة، أي باللصقات، كشف افلاس فرضياته الابتدائية، في تلك الحالات التي خانه فيها الحدس، ولم يملأ الأجزاء التي يمنتجها بالتوتر الزمني المطلوب للصقة المعينة. لنأخذ مثلا مشهد المعركة قرب بحيرة تشودسكايا في فيلمه «أليكسندر نيفسكي». فقد حاول ايصال الدينامية الداخلية للقتال على حساب تعاقب المونتاجي للقطات القصار والقصار جدا في بعض الأحيان ، من دون أن يفكر بملئ الكوادر المختلفة بالزمن المتوتر. لكنه وعلى الرغم من تخاطف الكوادر القصيرة فان الاحساس بتراخي وبتكلف ما يجري على الشاشة لم يغادر المتفرج. وهذا يحدث بسبب غياب حقيقة الزمن في بعض الكوادر. هذه الكوادر الساكنة والفقيرة الدم. ولهذا طبيعي أن يظهر تناقض بين المحتوى الداخلي للكادر الذي لم يضمِّن أية سيرورة زمنية، فأصبح بذلك اصطناعيا ولا مباليا بالنسبة لهذه الكوادر وتقتصر علاقته بها على اللصقات الميكانيكية. ونتيجة لذلك لا تصل الى المتفرج تلك الأحاسيس التي ينتظرها المبدع، الذي لم يجهد نفسه باشباع الكادر بالأحاسيس الصادقة لجريان الزمن في هذا المشهد أو ذاك من المعركة الأسطورية.الايقاع في السينما ينتقل خلال حياة الشيء المرئية المثبة في الكادر، وكما نحدد طبيعة المجرى في النهر وقوته من خلال رعشة صخرة صغيرة، فان حركة الزمن تنقلها لنا السيرورة الحياتية ذاتها وطبيعة جريانها المستنسخة في الكادر .

المخرج السينمائي يكشف عن شخصيته من خلال الاحساس بالزمن، من خلال الايقاع قبل كل شيء. ويلون الايقاع العمل الفني بعلامات أسلوبية محددة. وهو لا يُبتكر أو يبنى بوسائل عقلية. بل يجب أن يظهر حيويا انطلاقا مما يميز المخرج من الاحساس بالحياة، بحسب كيفية تحقيقه للزمن. أنا أتصور أن على الزمن أن يجري في الكادر باستقلالية وكأنه يجري من تلقاء نفسه، وعندها ستُحل المسائل بدون جلبة وفوضى ومساعدات ايقاعية. ان الاحساس بالايقاع في الكادر بالنسبة لي...كيف أعبر عن ذلك؟ يساوي الاحساس بالكلمة الصادقة في الأدب. ان الكلمة غير الدقيقة في الأدب وعدم دقة الأيقاع في السينما تخربان صدق العمل.

تظر هنا صعوبة طبيعية. أود مثلا أن يجري لزمن في الكادر باستقلالية، لكي لا يشعر المتفرج بأي خرق أو ضغط على تلقيه، ولكي «يستسلم للأسر» طوعيا، ويبدأ بالاحساس بمادة الفلم وكأنها تجربته الخاصة، واعترف بها وأدخلها في نفسه بصفة تجربة جديدة اضافية خاصة به.

لكن يا للمفارقة! فان احساس المخرج بالزمن يتصرف كضغط على المتفرج. فالمتفرج اما أن «يسقط» في ايقاعك وعندها يكون معك، واما ان لا «يسقط» وعندها لا يحصل الاتصال. ومن هنا يظهر عند المخرج «متفرجه» الخاص، وهو ما يبدو لي طبيعيا ومحتوما.

وهكذا فأنا أرى مهمتي في خلق مجرى متفرد خاص بي للزمن، وايصال احساسي في الكادر بحركته وبمساره.

وسيلة الربط، المونتاج يقطع مساره، يقاطعه ويصنع خاصيته الجديدة في الآن ذاته.

تشويه الزمن: هو وسيلته للتعبير الايقاعي. والنحت على الزمن– هذا هو المونتاج، هذا هو التعبير السينمائي.

---

[1] يوسف عقيل مهدي ، جاذبية الصورة : دراسة في جماليات السينما . بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠١
لساري فؤاد أحمد . وسائل الإعلام : النشأة والتطور ، ط ١ . عمان : دار أسامة للنشر والتوزيع ، . ٢٠١١
المغربي كامل محمد . أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ٢٠١١

ولهذا فان ربط كوادر ذات توتر زمني مختلف لا ينبغي أن يُستدعى الى الحياة بتعسف المؤلف، بل بالضرورة الباطنية، وينبغي أن يكون حيويا للمادة ككل.. واذا اختلت حيويةهذه الانتقالات لأي سبب كان فستظهر وتصبح شاخصة للعيان تلك التوكيدات المونتاجية العرضية التي ما كان للمخرج أن يسمح بها.ان أي تعويق أو تسريع مصطنع لم ينضج داخل الكادر، وان عدم الدقة في تغيير الأيقاع الزمني سينتج لصقة مزيفة اعلانية. ان ربط قطع غير متكافئة بالمعنى الزماني سيقود لا محالة الى قصور ايقاعي. لكن هذا القصور اذا كان معدّا من الحياة الباطنية للقطع المربوطة، فيمكن أن يكون ضروريا لغرض فرز الرسم الايقاعي المطلوب. لنقارن بين مختلف التوترات الزمنية لجدول وفيضان ونهر وشلال. ان ربطها يمكن أن يعطي رسما ايقاعيا فريدا، يصبح – بصفته نبتة حيوية جديدة- شكلا للتعبير عن احساس المؤلف بالزمن.

هناك رأي شائع مفاده أن تنظيم ايقاع الفيلم يتطلب وجود مشهد سريع يعقبه مشهد بطيئ، وأن تتابع هذه المشاهد يولد ذلك الاحساس بالوحدة الايقاعية ،التي تُسمى بالسينما المونتاجية.

وهنا يتبين أن لا شيء من هذا القبيل. وهذا لا علاقة له بالسينما على الاطلاق. هل سبق أن شاهدتم فيلم روبرت بريسون «mouchette» (فيلم نخبوي من انتاج فرنسا سنة ١٩٦٧. المترجم). أنا لم أر هناك مشهدا واحدا تعاقب بمثل هذه الطريقة. وكل كادر من كوادر الفيلم مُصوَّر برتابة من قبل شخص واحد. ويمكن الظن أن هذه الكوادر كلها قد صُورت في آن واحد، وكأن ستمائة كاميرا كانت منصوبة في آن واحد، ومثل ستمائة بديل وصُور ستمائة بديل. وبقدر تماثل هذه الكوادر فهي معبأة بإيقاع واحد وبشعور واحد. ولا وجود هناك للحظة واحدة من الزيف. وبالمناسبة فهذا هو المخرج الثاني في عدد مرات الإعدادات. فشابلن كان يصور أربعين اعادة وبريسون أيضا كان يصور أربعين اعادة أيضا. لانه لا يقبل بأي ابتعاد عن الدقة مهما كان ضئيلا في نبرة الكادر، في حركة الكاميرا، في المكان الذي ينبغي للممثل أن يصل اليه في الميزانين، أما في حالة اللقطة الكبيرة فمن باب أولى. حيث يحسم المسألة السنتيمتر الواحد. ويستمر في اعادة التصوير حتى يصل الى نوع من الانسجام الحساس بين فكرته وتجسيدها. أما عند شابلن فنرى هذا بطريقة أخرى، لأن الحديث هناك يجري حول الحركة اللدنة (plastisity) وتثبيتها وامكانية أن تكون تعبيرية بأقصى ما يكون.

١

[١] عطوي جودت عزت . أساليب البحث العلمي : مفاهيمه ، أدواته ، طرقه الإحصائية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ٢٠١١.

الدراسات السابقة

١- دراسة (هاشم ، ٢٠١٥)

بعنوان " دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدودة المصرية "

يمثل العديد ممارسة من اهم الممارسات الشعبية التي تمارس في مصر والمرتبطة بطقوس الموت والعزاء ويعد الوجه الشعبي للمراثي في الادب الرسمي مع وجود بعض الفوارق بينهما كما انه مهم من انواع الاغنية الشعبية المصرية ، فقام هذا البحث بالمنهج الوصفي التحليلي بدراسة نصوص من فن العديد برؤية سينمائية والبحث مكون من جزئيين اولهما تطبيق انواع المونتاج السينمائي حسب نظرية ايزنشتين على فن العديد وثانيهما دراسة العاملين الاساسيين الذين يؤثران في توظيف تقنية المونتاج داخل نصوص العدودة وهما قالب العديد والتكرار ، ولاحظنا عند دراسة نصوص فن العديد وجود بعد سينمائي واضح بحيث برزت بعض التنيات السينمائية وعناصرها داخل نصوص الفن المدروس تلك التقنيات التي تتوافق في الوقت نفسه مع اغراض فن العديد من ابراز حالة الحزن وتعديد صفات الميت من خلال مشاهد تصويرية يحال المبدع الشعبي باستخدام مفرداته في تجسيدها في مخيلة المتلقي .

٢- دراسة (طه ، ٢٠١٦)

بعنوان " طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الافلام السينمائية دراسة حالة "

تهدف هذه الدراسة الى التعرف على اساليب المونتاج وتطبيقاتها ودورها كقيمة تعبيرية تمكنت من تشكيل المعنى وتغييره وتعميقه من خلال نماذج انتهجها رواد صناعة الافلام في بداية القرن العشرين واصبحت مرجعاً يتم تدريسه وتطبيقه في وقتنا الحالي فلا يقتصر دور المونتاج على ترتيب اللقطات والمشاهد انما خلق المعنى والافكار والمشاعر لذلك يعتبر المونتاج موجه نفسي للمشاهدين، واستخدم الباحث في هذه الدراسة تطبيقات من مشاهد من افلام سينمائية كلاسيكية وحديثة وتطبيقات على بعض انواع القطع في المونتاج من افلام سينمائية اخر ، واستخدم الباحث المنهج الوصفي (دراسة حالة) في الدراسة للإجابة عن السؤال الرئيس للدراسة وهو " ما انواع المونتاج التي يمكن استخدامها لإيجاد وتعميق المعنى ولانتظام السرد في الافلام السينمائية) ، وتوصل الباحث لعدة نتائج حول دور المونتاج في تعميق المعنى السردي والتعبيري في الافلام .

٣-دراسة (الركابي ، ٢٠١٩)

عطوي جودت عزت . أساليب البحث العلمي : مفاهيمه ، أدواته ، طرقه الإحصائية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ٢٠١١
شاكر صباح . السما والسياسة : صورة المجاهد في السينما الجزائرية . الجزائر : taksidj.com للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢

بعنوان " توظيف التقنيات الحديثة لتجسيد الفعل الدرامي في الفلم السينمائي المعاصر "

يرتبط المنجز الفيلمي بكثير من التقنيات العلمية التي تعمل على تحقيق مصداقية الصورة المرئية فعناصر اللغة السينمائية تحتاج من اجل تنفيذ مهمتها الابداعية لبعض التقنيات الحديثة والمتمثلة بالمؤثرات الخاصة والتي غالبا ما يقع على عاتقها نقل وتجسيد كثيرا من الافعال الدرامية الخارقة والخطرة التي تقوم بها الشخصيات سواء في الاماكن الحقيقية الواقعية او الاماكن الخيالية المصنعة بواسطة التقنيات العلمية الحديثة فيتحقق وقع الفعل الابهاري ومصداقيته لذا فان التقنيات الحديثة وفعلها المرئي في الصورة السينمائية هي التي خصها الباحث بالدراسة قسم البحث الى ثلاثة مباحث في المبحث الاول بعد مقدمة البحث الاطار النظري للبحث وتم تقسيمه الى ثلاثة محاور كان الاول التقنيات الحديثة في الفيلم السينمائي وفي المحور الثاني تطرق الباحث الى مفهوم الفعل الدرامي وفي المحور الثالث تم بحث توظيف التقنيات الحديثة في الفيلم السينمائي المعاصر ، اما المبحث الثاني (تحليل عينات مختارة) تم فيه تحليل عينة البحث ومناقشتها اما المبحث الثالث فقد تضمن اهم نتائج البحث والاستنتاجات فبعد اجراء التحليل توصل الباحث الى مجموعة من النتائج التي وجد فيها اهمية توظيف التقنيات الحديثة بشتى انواعها في الفيلم السينمائي المعاصر لتجسيد الفعل الدرامي وللتقنيات البرمجية دور فاعل في بناء الاحداث والافعال بشكل مرئي مقنع فضلا عن نجاح صانعوا الافلام في استيعاب تقنيات الحاسوب (البرمجيات ثلاثية الابعاد) وتضمينها في اعمالهم كما تم توظيف عملية التزاوج بين ما هو واقعي وما هو خيالي عبر توظيف برمجيات الحاسوب وبناء على ذلك فقد وضع الباحث بعض الاستنتاجات واختتم بحثه بقائمة المصادر العربية .

مؤشرات الاطار النظري

١- يعتبر المونتاج بمثابة الضلع الثالث في مثلث الكيان الفني للفيلم الروائي الطويل، فالكاتب السينمائي يضع الصياغة المكتوبة(سيناريو) مستخدماً اللغة السينمائية وخصائصها .

٢- المونتاج هو الصورة النهائية لتكوين تلك الرؤية الجمالية العامة عن موضوع الفلم دون اغفال الدور التقني الذي يضيفه المونتاج عن كامل العملية السينمائية .

٣- ان من اهم خصائص المونتاج الفنية هو تغيير المناظر حيثما تستدعي الحكاية ذلك.

٤- ان للمونتاج خاصية مهمة وهي يعبر جيدا عن الفكرة الرئيسية ويسوق استمرارية السرد وتسلسله الزمني .

٥- إن الأسس المنطقية التي تقود عملية المونتاج، تجعل المخرج قادرا على إبلاغ رسالة معينة للجمهور، ولولا هذا التنظيم في الفلم لما كان للقطات معنى بل فوضى في اللقطات .

الفصل الثالث إجراءات البحث

أولا : منهجية البحث

أعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحلبل عينته .

ثانيا : أداة البحث

أعتمد الباحث على ما أسفر عنها من مؤشرات كأداة لبحثه

ثالثاً : عينة البحث

أختار الباحث فلم الحدود الملتهبة قصديا للأسباب التالية

١.امكانية الإيجابية على هدف البحث من مؤشرات الإطار النظري

٢.يمكتلك الفلم رواية جماليا في عملية المونتاج مما يعطي مساحة كبيرة للعمل على اكبر منطقة ممكنة في حقل البحث

رابعاً : تحليل عينة البحث : فلم الحدود الملتهبة

سنة الإنتاج : ١٩٨٤	**Production year: ١٩٨٤**
مدة الفلم : ٨٥ دقيقة	**Film duration: ٨٥ minutes**
السيناريو : قاسم محمد	**Screenplay: Qasim Muhammad**
مونتاج و اخراج : صاحب حداد	**Editing and Directed by: Sahib Haddad**

قصة الفلم :

تدور أحداث الفيلم في ثمانينيات القرن العشرين، إبان الحرب العراقية-الإيرانية. صورت كثير من مشاهِد الفيلم في جبهات القتال، و الجبال المتاخمة للحدود العراقية- الإيرانية [١]

تحليل الفلم

الفلم يرصد لحال المجتمع العراقي منذ حربه مع إيران وحتى اليوم مرورا بانهيار حكومة الرئيس السابق صدام حسين، وذلك لتذكرة العراقيين بقوة شخصيتهم وقدرتها على تحدي

[١] Warnier Jean Pierre , La mondialisation de la culture , Algérie : casbah éditions Hydra , ١٩٩٩.

الموت والحروب التي كانوا يعيشونها كل لحظة في هذه الفترات التاريخية الهامة من حياتهم، يبرز الفلم للجيل الجديد أهمية أن يبني عراق جديد معتمد على ما يحمله تاريخه من قوى وما يحمله مستقبله من أمل،

الفصل الرابع

النتائج من خلال تحليل العينة توصل الباحث لمجموعة من النتائج و هي كما يأتي :

١- يعتبر المونتاج بمثابة الضلع الثالث في مثلث الكيان الفني للفيلم الروائي الطويل، فالكاتب السينمائي يضع الصياغة المكتوبة(سيناريو) مستخدماً اللغة السينمائية وخصائصها .

٢- المونتاج هو الصورة النهائية لتكوين تلك الرؤية الجمالية العامة عن موضوع الفلم دون اغفال الدور التقني الذي يضيفه المونتاج عن كامل العملية السينمائية .

٣- ان من اهم خصائص المونتاج الفنية هو تغيير المناظر حيثما تستدعي الحكاية ذلك.

٤.ان للمونتاج خاصية مهمة وهي يعبر جيدا عن الفكرة الرئيسية ويسوق استمرارية السرد وتسلسله االسينمائي

٥. إن الأسس المنطقية التي تقود عملية المونتاج، تجعل المخرج قادرا على إبلاغ رسالة معينة للجمهور، ولولا هذا التنظيم في الفلم لما كان للقطات معنى بل فوضى في اللقطات

التوصيات

١.يوصي الباحث بقامة ورش و دورات لتطوير قدرات الطلبة في جانب المونتاج لظهار جمالية الفلم

٢. يوصي الباحث بإقامة حلقات دراسة شهرية لعرض و منافسة الافلام السينمائية المتميزة و التي تتدرج في إطار جماليات المونتاج و الخروج بمفردات أكاديمية رصينة يمكن تعميمها للفائدة على المختصون في المونتاج .

المقترحات

يقترح الباحث دراسة جماليات المونتاج في السينما المصرية

دراسة اليات جماليات المونتاج في افلام الكلاسيكية

المصادر والمراجع

- الكتب العربية :

١. أبو شيخة ، ياسمين نزيهة ، وعدلي محمد عبد الهادي . دراسات في علم الجمال . ط ١ . عمان : مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩ .

٢. أنجريس موريس وآخرون . منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية . الجزائر : دار القصبة للنشر ، ٢٠٠٤ .

٣ . بن مرسلي البحث العلمي في علوم الإعلام والإتصال . الجزائر : ديوان أحمد . مناهج المطبوعات الجامعية ، ٢٠٠٧ .

٤. بوحوش عمار . مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث . ط ٦ . الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية ، ٢٠٠٦ .

٥. التركي فتيحة . الإنتاج المشترك أداة للنهوض بالصناعة السينمائية في المنضمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . تونس : الصناعات الإعلامية والاتصالية في الوطن العربي ، ١٩٩٣ .

٦. الجوزية ابن القيم . روضة المحبين ونزهة المشتاقين .. (د.د.ن) (د.ت.ن).

٧. حسين سمير محمد . بحوث الإعلام : دراسات في مناهج البحث العلمي ، القاهرة : عالم الكتب ، ٢٠٠٦.

٨. خلف بشير . الجمال فينا ومن حولنا . الجزائر : دار الريحانة للنشر ، ٢٠٠٧ .

٩ . الدعيلج إبراهيم عبد العزيز . مناهج وطرق البحث العلمي ، ط ١ . عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠ .

١٠. الساري فؤاد أحمد . وسائل الإعلام : النشأة والتطور ، ط ١ . عمان : دار أسامة للنشر والتوزيع ، . ٢٠١١.

١١. المغربي كامل محمد . أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ٢٠١١.

١٢ . سلطان محمد صاحب ، وسائل الإعلام و الإتصال : دراسة في نشأة وتطور . ط ١ . دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .

١٣. عطوي جودت عزت . أساليب البحث العلمي : مفاهيمه ، أدواته ، طرقه الإحصائية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .

١٤. دوقان عبيدات وآخرون . البحث العلمي : مفهومه وأدواته وأساليبه ، عمان : دار الفجر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧ .

١٥. شاكر صباح . السما والسياسة : صورة المجاهد في السينما الجزائرية . الجزائر : taksidj.com للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .

١٦. عبد ربه ، رائد محمد ، وعكاشة محمد صالح . مبادئ الإخراج . دار الجنادرية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩

١٧. عبد مسلم طاهر . عبقرية الصورة والمكان : التعبير ، التأويل ، النقد . عمان : دار الشروق ، (د.ت).

١٨. العيفة جمال . مؤسسات الإعلام والإتصال : الوظائف ، الهياكل ، الأدوار . الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية ، ٢٠١٠ .

١٩. عمر محمد مزيان . البحث العلمي : مناهجه وتقنياته . ط ١ . الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٨٩ .

٢٠. فوغالي باديس . الزمان والمكان في الشعر الجاهلي . الأردن : علم الكتب الحديثة ، ٢٠٠٨ .

٢١. الكسان ، جان . السينما في الوطن العربي . سلسلة عام المعرفة ، ٥١. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، ١٩٨٢ .

٢٢. مهنا محمد ناصر . مدخل إلى الإعلام وتكنولوجيا الإتصال في عالم متغير . ط ٢ ، الإسكندرية : مركز الإسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٧ .

٢٣ . وفاع محمد إبراهيم . علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة . مكتبة غريب ، (د.ت.ن) .

٢٤ ، يخلف فايزة . مبادئ في سيميولوجيا الإشهار . الجزائر : طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١٠ .

٢٥. يوسف عقيل مهدي . جاذبية الصورة السينمائية . بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠٦.

٢٦ . يوسف عقيل مهدي ، جاذبية الصورة : دراسة في جماليات السينما . بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠١ .

-الكتب الأجنبية المعربة :

٢٧. إبراقن ، محمود . التحليل السيميولوجي للفيلم . ترجمة أحمد بن مرسلي . ديوان المطبوعات الجامعية ، ٢٠٠٦ .

٢٨. آرنهايم ، رودولف . فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح تومي وعبد الرحمان الشرقاوي . مصر : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، (د.س.ن) .

٢٩. توسان ، برنار . ما هي السيميولوجيا ؟. ترجمة محمد نظيمي . ط ٢ . لبنان : دار إفريقيا الشرق . ٢٠٠٠.

٣٠ . فيلدمان ، جوزيف وهاري . دينامية الفيلم . ترجمة عبد الفتاح قناوي . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .

- الكتب الأجنبية :

٣١. ١٩٨٥ , Barthes.R , l'aventure sémiologique , paris : editions du seuil .

٣٢. Erro Marc , Analyse de film : analyse de société , ٦éme ed , paris : editions classiques hachette .

٣٣. ١٩٨٥ , Lazar Judith , école , communication , télévission , paris : ed pvf .

٣٤. ١٩٩١ , Lazar Judith , Sociologie de la Communication de mass , paris : a colin .

٣٥. Warnier Jean Pierre , La mondialisation de la culture , Algérie : casbah éditions Hydra , ١٩٩٩.

- المعاجم والقواميس :

* باللغة العربية :

٣٦. إبن المنظور أبو الفضل ، لسان العرب ، المجلد ٠٥ ، مصر : دار المعارف ، د.ت.ن.

٣٧. إبن المنظور ، لسان العرب ، الجزء الأول ، دار هادر ، ٢٠٠٣ .