البناء الحركي للقطة الطويلة في الفيلم السينمائي الروائي

م.م علي كاظم حلبوص
المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ/٢
aliallami1970@gmail.com

الملخص

تشهد الأفلام السينمائية المعاصرة عدد كبير من الأساليب الفنية في اظهار الصورة والصوت لإيصال الأفكار والمضامين، فقد وظفت السينما الكثير من التقنيات في طريقها لعرض القصة السينمائية بطريقة مشوقه وشد الانتباه والانفعال وكذلك عرض الاحداث بطريقه تومن استمرار متابعه الاحداث من قبل المتلقي.

لذا يمكن القول ان هناك طرائق في بناء هذه اللقطة من اجل استمرارها في متابعه الاحداث وتصويرها وتصوير الشخصيات السينمائية والمكان السينمائي، عن طريق العديد من الوسائل ومن هنا وجد الباحث ان مشكله البحث، تتلخص في السؤال الاتي: ما الكيفية التي يتم على وفقها البناء الحركي للقطة الطويلة في الفيلم الروائي؟

تكون الإطار النظري من: المبحث الأول: اللقطة الطويلة واليات البناء و المبحث الثاني: التعبير الجمالي للقطه الطويلة، وختم الفصل بما اسفر عنه الإطار النظري.

وجاءت اجراءات البحث بمنهج البحث: وعينة البحث اختار الباحث عينة فلمية واحده بشكل قصدي لتكون أداة للتحليل في بحثه وهذه العينة، فيلم (الرجل الطائر) وأداة البحث وحده التحليل، وختم البحث بالنتائج والاستنتاجات والمصادر والمراجع:

الكلمات المفتاحية: البناء، الحركة، اللقطة الطويلة، الفيلم السينمائي، الروائي.

Abstract:

Contemporary films witness a large number of artistic methods in Using images and sound to convey ideas and content. Cinema has employed many techniques presenting the cinematic story in an exciting way, attracting attention and emotion, as well as displaying events in a way that ensures continued follow-up of the events by the viewer.

Therefore, it can be said that there are ways to construct the long shot in order to continue following the events and photographing them and

photographing the cinematic characters and the cinematic setting, through many means. Hence, the researcher found that the research problem is summed up in the following question: What are the methods of kinetic construction of the long shot in the feature film? ?

The theoretical framework consists of: the first topic: the long shot and construction mechanisms, and the second topic: the aesthetic expression of the long shot, while the chapter concludes with the results of the theoretical framework**.**

The research procedures were based on the research method: and the research sample, the researcher intentionally chose one film sample to be a tool for analysis in his research, and this sample is the movie (Bird Man) and the research tool is the unit of analysis.

The research concluded with results, conclusions,alist of sources and references:

Keywords: structure, movement, long cat, cinematic film, feature

الفصل الاول (الإطار المنهجي)

مشكله البحث: تشهد الأفلام السينمائية المعاصرة عدد كبير من الأساليب الفنية في اظهار الصورة والصوت لإيصال الأفكار والمضامين، فقد وظفت السينما الكثير من التقنيات في طريقها لعرض القصة السينمائية بطريقة مشوقه وشد الانتباه والانفعال وكذلك عرض الاحداث بطريقه تؤمن استمرار متابعه الاحداث من قبل المتلقي.

وبغض النظر عن نوع القصة السينمائية تمثل تقنيه اللقطة الطويلة احد الأساليب الإخراجية في السينما لما لها من تأثير درامي وجمالي ودلالي، لذا كانت عمليه بناء القصة بطريقة متباينة على أساس طبيعة الاحداث والمكان والزمان الذي نستغرقه.

لذا يمكن القول ان هناك طرائق عدة في بناء هذه اللقطة من اجل استمرارها في متابعه الاحداث وتصويرها وتصوير الشخصيات السينمائية والمكان السينمائي، عن طريق العديد من الوسائل ومن هنا وجد الباحث ان مشكله البحث، تتلخص في السؤال الاتي: ما الكيفية التي يتم على وفقها البناء الحركي للقطة الطويلة في الفيلم الروائي؟

أهمية البحث: تتمثل اهميه البحث في تناوله لتقنية اخراجيه سينمائية يمكن العثور عليها في عدد كبير من القصص السينمائية، أي اللقطة الطويلة، فضلا عن أهميتها للعاملين في مجال الإنتاج السينمائي والتلفزيوني والدارسين والنقاد.

اهداف البحث: يهدف البحث الى: الكشف عن كيفيات بناء الحركة للقطة الطويلة في الفيلم السينمائي.

حدود البحث: الحد الموضوعي: اللقطة الطويلة في الفيلم السينمائي الروائي، الحد المكاني: السينما الأمريكية، الحد الزماني: ٢٠١٦-٢٠١٩.

تحديد المصطلحات

البناء الحركي: تدل مفردة (البناء) في اللغة على البنيان او هيئه البناء ((بنى بيتا وبنى على اهله..... والبنيان الحائط)) (الرازي، ١٩٧٩: ٦٥)، وفي الموسوعة العربية الميسرة تشير (البنية) الى ((تراكيب جزيئات مركبه من جزيئات بسيطة)). (نصار، ١٩٧٢: ٤٠٦)

وفي المعجم الفلسفي يوضح (جميل صليبا) ان ((البنية عند الفلاسفة ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشي)) (صليبا، ١٩٧١: ٢١٧). اما البناء الحركي فانه يشير وفقا لتعريفات (البنية) الى انتاج التأثير الحركي من خلال ترتيب العناصر (الأجزاء) المؤدية الى ابراز ذلك التأثير.

ويربط (وجيه محجوب) البناء الحركي لدى الانسان بقدرات عقليه تعمل على تنظيمه اذ ((ان البناء الحركي للإنسان مرابط للبناء العقلي فالحركة تعطي ديمومة للأجهزة العضوية للمحافظة على الصحة والقدرة على التفكير بشكل سليم والجهد العقلي يؤدي الى تنظيم قابلية العمل الحركي بشكل جيد)) (محجوب، ١٩٨٥: ٥٠).

فضلا عن ذلك فان البناء الحركي الذي يرتسم الجسم الإنساني يخضع لتأثير عده عوامل عدة كالأسس الوظيفية للجسم والعوامل النفسية والاجتماعية والبيئية والوراثية والمرض.

وللحركة في الفنون السينما والتلفزيون ميزات خاصة اسهمت عوامل عدة في رسيم ملامحها اذ يعرفها (احمد كامل مرسي) و(مجدي وهبة) سينمائيا في كونها ((هي مجموعة الفنون والعلوم والصناعات والاختراعات الميكانيكية، التي ساعدت على تسجيل الحركة في الفيلم السينمائي

وعرضه على الجمهور بطريقة الية وهي وليدة عده دراسات وابحاث وتجارب من عده علماء ومخترعين)) (مرسي، ١٩٧٣: ٦٥).

وبغيه الاقتراب من تأثيرات البناء الحركي في الفيلم السينمائي يطالعنا تعريف (دريد شريف) للحركية على انها ((كل ما يدخل في تحريك الموضوعات الدرامية في انيه العرض السينمائي على اثارة التفاعل بين عناصر التكوين لخلق القوة وتنظيم التوازن والتضاد، والحركة في السينما اما ان تكون من داخل الصورة او من خارجها)) (محمود، ١٩٩٩: ٦).

والحركة الداخلية تشتمل على حركة الاجسام والموضوعات. اما الخارجية فتشمل حركات الكاميرا وتأثيرات المونتاج، ويضيف الباحث الى البناء الحركي تأثيرات عناصر الصورة والصوت المساهمة في اصطناع تأثير الحركة وتفعيلها وتعميق معانيها في نسيج الدراما، لان فنون الدراما المرئية في شكلها البنائي العام تروي قصصها باستخدام صيغ الحركة الصورية. ولأيمكن النظر الى أهمية اشتغال اي عنصر تعبير فني دون ان تكون له علاقة جدلية مع العناصر الفنية الأخرى التي يبرز من خلاله، والامر عائد بالنسبة الى عناصر البناء الحركي في الفيلم السينمائي، يصبح التعريف الاجرائي للبناء الحركي: التفاعل الفني لعناصر التعبير في ابراز حركة المتواصلة في اللقطة السينمائية التعريف الاجرائي: اللقطة الطويلة هي لقطه تصور بتشغيل الة التصوير بامتداد زمني دون توقف، وهي أكبر من الامتداد الزمني للقطة القصيرة، دون تدخل أي عنصر صوري من عناصر المونتاج في اظهارها.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: اللقطة الطويلة واليات البناء:

يمتلك الفن السينمائي الكثير من التقنيات الادائية التي تعمل بشكل متكامل مع بعضها البعض لإنتاج الصورة السينمائية، وطبيعة عمل هذه التقنيات تعتمد على المعالجات الاخراجية وعمليات التوظيف البنائية لكل من هذه التقنيات. فضلا عن كون الإخراج السينمائي بوصفه مهنة إبداعية يعتمد على التعامل المبدع والخلاق مع عناصر اللغة السينمائية والة التصوير على وجه التحديد.

من المخرجين اللذين لهم محاولات مهمه تصب في خدمة اللقطة الطويلة المخرج (الفريد هتشكوك) الذي عرف بانه مخرج أفلام الرعب التي تبني على أساس المفاجئة والتشويق ومثل هذه الأفلام تهتم باللقطة القصيرة بنفس اهميه اللقطة الطويلة لاسيما البانورامية منها وحركات المتابعة والاستعراضية وقد تؤدي اللقطات الطويلة المركبة دورا مهما في أفلامه لزياده التشويق كما في فيلم (المأخوذ) كما انه وفي الفلم اخر (الحبل) قد حاول تصويره كاملا بدون أي قطع الا في الحالات الضرورية التي هي انتهاء البوبينة واعتمد فيه على حركه الممثلين وحركه الكاميرا وتغيير الاحجام داخل اللقطة الواحدة اذا سجل لقطات يزيد طولها على (٣٠٠م).

ونظرا لالتزامه بنظريه المؤلف فانه تميز بالأمانة التامة في حاله اعداده رواية ما للسينما توضح هذا جليا برواية هنري ببير روش (جول وجم) وصاغها بواسطه كاميرته المتحركة ليخلق بناءات تشكليه بليغه من خلال اعتماده على سينما تحيكيه اللقطة الطويلة المتولدة من خلال العلاقة بين العلامة والشي الذي تحل مكانه فاللقطة تعادل مثلا جمله وحسب الاتجاهات والمدارس عند الواقعين مثلا وبصوره عامه كثيرا ما تكون جمله تامه واضحه المعالم والصورة وفي اللقطة المشهد او المشهد اللقطة تكون الجملة التامة التي تحتوي على معان كثيره من خلال تنظيرات منظري السينما وصناع السينما حول اللقطة الطويلة وكيفيه صناعتها فهي تعتمد على مجموعه عناصر هي ضمن عناصر اللغة السينمائية لكن صناع هذه اللقطة اضافوا الكثير من الاليات لصناعتها وتعبيراتها وجماليتها. وبعد مشاهد العديد من الأفلام السينمائية التي تعتمد اللقطات الطويلة في معالجاتها الاخراجية وقراءة العديد من النظريات السينمائية حدد الباحث اهم العناصر الداخلة في بناء اللقطة الطويلة والتي تكون على النحو الاتي:

حركة الكاميرا:

وتتميز هذه الحركة بان الكاميرا تتحرك بكاملها مع الحامل. بشكل مستمر، اذ تنتقل الكاميرا داخل المكان السينمائي من اجل متابعة الاحداث والشخصيات السينمائية، وتكون حركة الكاميرا "فيزيائيا بانها التغير في المكان الذي تسببه قوى معينه والذي يستغرق زمنا معينا" (عبد المنعم، ١٩٧٧: ٤٠). وهذا الحركة المستمرة ينتج عنها تبدل في زوايا التصوير وكذلك حجوم اللقطات

مع ابراز اهم حركات الة الكاميرا، وهو ما يطلق عليها بالحركة المركبة. ويرى الباحث ان الحركة هي سبب وجود الفن السينمائي، لذا كانت هذه الحركة منسجمة مع طبيعة الفن السينمائي. بشكل عام والحركة هي وسيلة الفن السينمائي في التعبير الدرامي والسردي، فالفيلم يعتمد الحركة بل لا يوجد فيلم بدون حركة، سواء اكانت حركة الكاميرا نفسها او حركة الموجودات، وهذا ما يمنح المشهد المصور مستوى جمالي. لان الحركة تتماهى مع الحركة الطبيعية الإنسانية في الحياة التي نعيشها، لذا يمكن عد الحركة جوهر الفن السينمائي لأنه يقع على عاتقها ابراز المضامين الدرامية والجمالية والتعبيرية فضلا عن البناء الوظيفية المرتبطة بالكاميرا وهو عملية تصوير الموجودات بانسيابية مستمرة "والصورة اذا ما فقدت عنصر الحركة فكأنما فقدت خصوصيتها الجوهرية –فالحركة تجذب المشاهد كما ان الصورة يجب ان تقود عينه والا تعطيها الفرصة للانسحاب خارج الشاشة وذلك عن طريق الاكثار من الحركات المعبرة والتقليل من الثغرات وتعد الحركة من اقوى عناصر الجذب السيكولوجي حيث انها ذات تباين طاغي لا يصمد امامه اللون والإضاءة او حركه الكاميرا رغم الإمكانية الهائلة التي تتمتع بها تلك العناصر او غيرها" (مؤنس، ٢٠١٣: ٢٢).

وترتبط حركة الكاميرا في اللقطة الطويلة بالتنوع الادائي لحركة الكاميرا التي يمكن تقسيمها الى النحو الاتي:

١. الحركة الأفقية البانورامية (يمين– يسار).
٢. الحركة العمودية وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الراسي مع تثبيت محورها الافقي من أسفل الى اعلى اومن الأعلى الى الأسفل
٣. حركة الاقتراب والابتعاد.
٤. حركة التتابع إله التصوير تدفع على سكه لمتابعه المرئيات.
٥. الحركة المصاحبة إله التصوير تركب على عربه او سيارة.
٦. حركة الزوم.

وتمثل الحركة الطويلة هي امتثال ادائي لجميع حركات الة التصوير، لاسيما حركة الهاند كاميرا. اذ تبرز الحركة الطويلة في العديد من الانشغالات الفلمية على حركة الهاند كاميرا. في

متابعة الاحداث، كما هو الحال في فيلم (بالم فاكشن)، للمخرج (اليخاندرو رودريغز)، فنرى ان المخرج قد وظف حركة الهاند كاميرا وهي تتابع الشخصيات لمسافات طويلة بحركة مركبة من اجل متابعة الاحداث والافعال التي تقوم بها الشخصيات السينمائية (مؤنس، ٢٠١٣: ١٨).

حركة المرئيات:

وتمثل المرئيات كل ما يقع امام الة التصوير او الجسم المراد متابعته وتصوير من قبل الة التصوير، والمرئيات هو مضمون اللقطة المشهد. والذي غالبا ما يكون حركة لأشخاص يقومون بالأفعال، او مجموعة الاكسسوارات مثل السيارات. ويمكن تحديد أنواع الحركات المشتركة ما بين الة التصوير والمرئيات على النحو الاتي:

١. ثبات اله التصوير مع ثبات المرئيات.

٢. ثبات اله التصوير وحركه المرئيات.

٣. حركه اله التصوير بثبات المرئيات.

٤. حركه اله التصوير مع حركه المرئيات.

الأنواع الأربعة في بنائية اللقطة الطويلة تسهم في المعالجة الاخراجية للقصة السينمائية، فكل حركة ترتبط بموضوع معين، ففي النوع الأول من الحركة يمكن ان يوظف تقنية المونتاج الداخلي. أي تفعيل مستويات الكادر الثلاثة من اجل عرض اكثر من فعل داخل اللقطة ذات الحركة الطويلة.

اما النوع الثاني من الحركة ثبات الة مع حركة الموضوعات وهي من الانشغالات التي ظهرت في الموجة الفرنسية الجديدة والواقعية الإيطالية، وتشبه الى حد كبير ما يعرف الان (الكاميرا الخفية) حيث كان المخرج يخبئ الكاميرا في مكان متفق عليه، وتقوم الكاميرا بتصوير ما يقع امامها دون ان يعلم أي شخص بوجود كاميرا تصور الاحداث (مؤنس، ٢٠١٣: ٢٦).

اما الحركتين الاخريتين هما الأقرب لتكوينية اللقطة الطويلة او ما يعرف بتسميته اللقطة المشهد، كون زمن اللقطة يتجاوز الثلاث دقائق وهو ما يتطلب تمرين طويل ومخططات أرضية تؤمن انسيابية حركة الكاميرا دون أي توقف او تقاطع مع الموجودات مما يعني وجود زمن فلمي يعادل الزمن الموضوعي وهو جوهر ما تبحث عنه النظرية الواقعية. ان اللقطة الطويلة "

أطول زمنيا من باقي اللقطات القصيرة ولو استخدم صانع الفلم احدى العلاقات الثلاث السابقة فستظهر اللقطة رتيبة ومملة ايقاعيا فضلا عن عدم قدرتها إيصال التعبير الدرامي الأمثل فتصوير ثلاث دقائق او اكثر يتطلب بناءاً صوريا مشهديا ديناميكيا وابلغ مثال الموت في فينيسيا لـ (فيسكونتي) فان اللقطة الطويلة هنا تستخدم لتوضيح التنامي العلائقي بين الشخصيات والتنامي الدرامي لبناء علاقه بين شخصيتين" (سمير، ١٩٧٩: ١٩).

ان " اللقطة الطويلة بين حجم اللقطة وزاوية التصوير ان أي تحليل مجرد للحركة داخل اللقطة بشكل عام يدفعنا للقول بانها تظهر واقعيا في سعيها الجاد لتأكيد حاله تغيرها من شكل الى اخر ان هذا التحول المستمر في الامتداد والانتقال والتغير يصح ان نسميه بالحركة المندفعة بين الأجزاء في اطار شموليه المجموع ويترتب على ذلك ان نظرتنا لا تختلف عن نظرتنا لطبيعة الحركة التي هي استمرار التغير والتحول والامتداد والانتقال في المكان" (ممدوح، ٢٠١٢: ٤٩). هذه الحركة تؤمن بناء جمالي متفاعل مع أداء الشخصية الذي يتصاعد بشكل يشبه الى حد كبير أداء الممثلين في المسرح، في حين ان التصوير بلقطات قصيرة، يتطلب من الممثل الاحتفاظ بالقدرة الانفعالية التي يجب استحضارها في كل لقطة، سيما وان الاعداد لك لقطة يتطلب تغير في مصادر الإضاءة ونقل الكاميرا. وهو زمن يجعل الممثل يفقد انفعاله الاني، لذا تلعب الذاكرة الانفعالية دور حاسم في إعادة انفعال اللحظة بالنسبة للممثل.

يضاف الى ذلك ان حجم اللقطة "وزاويه النظر الكثير من الابعاد الجمالية والدرامية والفنية فالصورة الذهنية الحسية المتجسدة في داخل المنجز المرئي بما تسلكه من تحليل لما يتم التعامل معه داخل اطار الصورة في مستويات وابعاد توحي بالعمق والامتدادات بما يجعل حجوم الكتل والاشياء والاجسام تبدو متباينة ان معنى الصورة لا يوجد في الصورة المرئية وانما توجد في الفرد المشاهد لها في الصورة المثير البصري يستدعي هذه المعنى ويرتبها": (ممدوح، ٢٠١٢: ٧).

اذ وظف (غودار)، "هذه الوسيلة من خلال مشهد يجمع بين شخصيتين تتحاوران لمدة (١٥ دقيقة)، باستمرارية واحدة، فجاء ما يحدث فلمياً مساو للفعل الحقيقي زمنياً، اما في فلم (الميل الأخضر)، فكانت عملية تصوير فعل الإعدام كهربائيا، بشكل مساو تقريباً لما هو على ارض

الواقع، بكل ما يحمله هذا الفعل من تفصيلات، لقد تميزت أفلام الواقعية الإيطالية، وأفلام الموجة الفرنسية الجديدة بهذا التوظيف، منح المشاهد والأفلام مصداقية تمثلها وقربها من المتلقي، وإنقاذه من أحلام الترف او الأفعال الخارقة التي كانت تميز الشخصيات السينمائية وتجعلها ابعد ما تكون عن شخصيات إنسانية تعيش تحت نفس ظروف وضغط الحياة التي يعيشها المتلقي نفسه" (ابراهيم، ٢٠٠٥: ٨٨).

المبحث الثاني: التعبير الجمالي للقطه الطويلة

يمكن لبناء اللقطة الطويلة استثمار وتفعيل المجال والدورة الطويلة كوسائل منافسه لتعبيريه المونتاج والحد منه الى اقصى قدر ممكن لا يعني ضبط المسافة على ممثل مالم يكن الوضوح مقصودا عليه وحده وان كل ما عداه سيكون خارج منطقه الوضوح بل نلاحظ ان هناك مسافه ما امامه ومسافه أخرى خلفه تقع جميعا داخل منطقه الوضوح وهذه المنطقة تسمى عمق الميدان (احمد، ب.ت: ٤٠). ان طبيعة التعامل مع الوسيط السينمائي يتطلب تجسيد الحركة ونقلها الفيلم السينمائي فضلا عن توظيف العمق الثالث. والقدرة على التجسيد، وهذا ما يكشف تفرد الفن السينمائي بانه يستطيع التجسيم ضمن الابعاد الثلاثة مع تحقيق الحركة مما يؤدي الى تغيرات جمالية في البناء التشكيلي للقطة السينمائية فضلا عن تحولات درامية في البنية التكوينية. وهذا بفضل الحركة والصورة وهما "العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية" (مدانات، ١٩٧٥: ١٤٨).

لذا فان وجود اللقطة الطويلة يعمق من الدلالة الجمالية للقطة والمشهد السينمائي. لان اللقطة الطويلة مصحوبة بالحركة تمنح استمرارية مكانية زمانية وتتابع الفعل بواقعتيه وتفاصيله الدقيقة. فتغدو اللقطة – المشهد قريبة للتجربة الفيزيائية. فـ "حركة الكاميرا من بعض النواحي أقرب الى تجربتنا مع العنصر المكاني الحقيقي من التقطيع المتواصل من لقطة الى أخرى" (محمود، ١٩٩٩: ٤٠). وهنا تتحقق التجربة المكانية التي يعيشها المتلقي عندما يتحقق امامه الاستمرارية المكانية والزمانية فضلا عن تدفق الفعل السينمائي بدون توقف. لذا فان الأداء التمثيلي يأخذ جانب بجمالي بسبب تصاعد الانفعال الذاتي للشخصية بشكل متدرج وبدون انقطاع. اما عينين المتفرد. اذا ان عدسة الكاميرا تمثل عين المشاهد " فهو يشخص نظره مع

عدسة الة التصوير التي تسمح له ان يتحرك في أي اتجاه (دولوز، ١٩٩٧: ٢٦). ويرى الباحث ان جماليات التعبير السينمائي تعتمد الحركة بشكل مباشر في بث مستوياتها الدلالية مما يعمق من مدلول هذا الاشتغال الدرامي داخل اللقطة والمشهد الفلمي. وان المستوى الاول من البناء الجمالي السينمائي يبدأ مع الحركة. اذ "ان الحركة في السينما مركبة ومتعددة الاتجاهات، وحركة الة التصوير وسيلة ومهمة من وسائل التعبير السينمائية فهي تعطي الصورة زخماً من الأفكار والمعاني والدلالات" (مارتن، ١٩٦٤: ٨٨). لذا يمكن تتحقق في هذه اللقطة الطويلة ثلاث وظائف أساسية هي على النحو الاتي:

١. "الوصف البحت، الكشف عن المكان، ومحتوياته.

٢. تعبيري، منح الحدث المعروض دلالة معينة.

٣. درامي، متابعة التطور الدرامي في الاداء والاحداث بين الشخصيات المشاركة في الاحداث، وكذلك طبيعة الموجودات من خلال الكشف عن العلاقات المرافقة لهم" (مارتن، ١٩٦٤: ٣٩).

ان وظيفة هذه الحركة تؤكد العلاقة بين الكاميرا من جهة والموضوع المصور من جهة أخرى. لذا فان الطبيعة الجمالية تعقبها طبيعة نفسية. لان القصة السينمائية تنهض على مجموعة حوادث وشخصيات وافعال. تتوالد من بعضها البعض لذا فان الحركة تأتي هنا لـ "توكيد العلاقات السيكولوجية والفراغية البينية والإيحاء بالطموح والروحانيات والقوة والتسلط وبناء التوقع" (نسون، ١٩٩٣: ٨٨). إذ "يمكن ان تكون حركة سلسلة (بانوراما) او متقطعة على شكل قفزات يمكن للكاميرا ان ترمي بالمتفرج من مكان الى مكان على شكل دفعات او ان تقوده بسلاسة، يمكن ان ترغمه على الركض أو أن تجبره على الزحف على ركبتيه" (روم، ٢٠٠٧: ١٣٢)، ويرى الباحث ان اللقطة الطويلة تضم في أدائها الحركي العديد من الحركات المرتبطة بالة التصوير السينمائي، وان هذه الحركات التي يمكن العثور عليها في اللقطة الطويلة هي على النحو الاتي:

١. الحركة الاستعراضية (Pan): وغالباً ما تكون آلة التصوير محمولة على الحامل لها (الترايبوت). "ثابتة فوق الحامل في مكانها ولكنها تقوم بحركة رأسية او عمودية على

محورها في أثناء التصوير لمتابعة حركة المنظور أو الشيء المراد تصويره " (مرسي،١٩٧٣: ٢٦٤)، تكون ثابتة في مكانها ألا أنها تتابع الحدث بالاتجاهين من اليسار إلى اليمين، وبالعكس.

٢. الحركة العمودية (Tillt): وهي ثابتة فوق الحامل في(Tilt) الموجودات ."الحركة العمودية مكانها ولكنها تقوم بحركة رأسية او عمودية على محورها في أثناء التصوير لمتابعة حركة المنظور أو الشيء المراد تصويره في حركته من أعلى إلى اسفل أو بالعكس" (جانيتي، ١٩٨١: ٣٦١). ألا أن اتجاهها يكون من الأعلى إلى الأسفل وبالعكس.

٣. حركة تقدم آلة التصوير وتراجعها إلى الخلف (Dolly In – out): حيث تكون آلة التصوير محمولة على عربة مخصصة، " الممثل او الجسم المراد تصويره تدريجياً لمزيد من الفحص او لغير ذلك من الأسباب او تبتعد عنه لاستيعاب جزء اكبر من المكان او الحركة، ويكون الإحساس بالمنظور والعلاقة بين الأشياء المختلفة الظاهرة في الصورة كأفضل ما يمكن" (احمد، ب.ت: ٨١). وهذه الحركة كثيرة الاستخدام في متابعة الحدث بالأخص إذا كان الحدث يقترب من آلة التصوير أو يبتعد عنها. ان "حجم المنظور ينتقل ويتحول من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة ودون توقف او قطع" (احمد، ب.ت: ١٠٧).

٤. الحركة الموازية (Track)، تنتج من حركة آلة التصوير مع الحامل بصورة أفقية او موازية للموضوع ويمكن ان تكون الى اليمين (Track–Right) او الى اليسار (Track Left)، ولمسافات طويلة فتكشف بهذا عن علاقة الموجودات بالمنظور، كذلك يمكن ان تعطي استمرارية للزمان والمكان وتسمح برؤية اكبر قدر من الموجودات، مانحة بذلك ما هو معروض دلالات الغضب او الفرح حسب الموضوع الدرامي.

٥. حركة آلة التصوير على الآلة الرافعة (Crean Shot): وهنا تتحرك آلة التصوير على مختلف المستويات وتستطيع أن تختزل كل الحركات. "ترتفع بآلة التصوير او تنخفض بها او تلتف بها ناحية اليمين او اليسار وان تؤدي حركات الاقتراب والابتعاد في الوقت نفسه"(احمد، ب.ت: ٨٣)، والتي هي مزيج من حركتين أو اكثر.

٦. وأخيراً الحركة الزوم (Zoom): فأن لها الكثير من الإمكانيات التعبيرية، أنها في حقيقة الأمر حركة إيهامية خادعة، هي حركة "عدسة متغيرة البعد البؤري إذ يمكن أن تغير بعدها البؤري في حدود معينة في أثناء تشغيل الكاميرا من ثم تغير زاوية الرؤية وبالتالي يتغير حجم الصورة" (شلبي، ١٩٨٨: ٤٥)، ويمكن لهذه الحركة الاقتراب والابتعاد من الشيء المصور بسهولة وبسرعة، كما يمكنها ان " تقفز إلى داخل المشهد او خارج المشهد أسرع كثيراً من أية عربة او وسيلة نقل" (جانيتي، ١٩٨١: ١٧٢)، عملية تغيير للأبعاد البؤرية داخل العدسة الزوم، مما ينتج عنه حركة الانقضاض أو التقهقر، وهذه الحركة تعطي الأحداث الكثير من المستويات التأويلية، ان "حركة عدسة الكاميرا و الكاميرا نفسها يمكن ان تعطي معاني جديدة تسهم في رواية الحكاية او القصة كما يفعل المونتاج" (مهدي، ١٩٨٧: ٧٠).

ان الطبيعة البنائية للقطة الطويلة تفترض ان تكون هناك بنية درامية متكاملة يمكن متابعته مثلما يحدث في العرض المسرحي، حيث يؤدي الممثل افعاله وحواراته بشكل مستمر امام المتفرج، وهذا ما يدفع اللقطة الطويلة الى " تشكيل صيرورة المادة الدراماتيكية للفلم وديناميكيته وتحدد معناه بدرجة اكبر من الكلمة ذاتها" (هبنر، ١٩٩٣: ١٨٤)، فتصبح الحركة مع أفعال الشخصيات هي وسيلة التعبير الأساسية وكذلك وسيلة السرد الأولى في الفيلم السينمائية. ان اللقطة الطويلة تعمل على توجيه البناء المونتاجي من خلال تقنيات اللقطة الطويلة نفسها، فالحركة داخل فضاء المكان والامتداد الزماني، وكذلك توظيف الإضاءة من خلال مناطق الضوء والظل يعمل على ابراز جهد مونتاجي غير مباشر يكون داخل اللقطة الطويلة. أن عملية المونتاج بتوظيف عنصر الاضاءة، تأتي من خلال "الاستخدام الاضائي في بناء النموذج الحركي، وهي اننا استخدمنا الضوء هنا كنوع من انواع المونتاج، ولكن بطريقة ضوئية ودون اللجوء الى وسائل المونتاج الاخرى المعروفة لاستخدامها في الانتقال" (ثامر، ١٩٩٦: ٧٧)، وهكذا يمكن ان تنوب اللقطة الطويلة عن الكثير من العناصر اللغوية السينمائية والتقنيات البنائية لعناصر لغة الوسيط، مثل المونتاج او أنواع الزوايا والحركات وحجوم اللقطات فضلا عن التوظيف الخلاق في متابعة المكان والكشف عن تطورات الزمن الفلمي وسطه.

ان اللقطة الطويلة تعتمد فيما تعتمده من عناصرها اللغوية مصطلح المونتاج الداخلي، أي القدرة على دفع المتلقي الى الانتباه والتركيز على مكان ما داخل اللقطة من اجل فهم المكان الاخر وما يحدث وسطه، أي تقسيم الكادر الى ثلاثة مستويات، هي على النحو الاتي: (مقدمة الكادر. وسط الكادر. عمق الكادر) هذه المستويات الثلاثة عند توزيع الأفعال عليها ستكون ظاهرة ومرتبطة بالفعل الرئيسي وعبر توظيف عمق المجال او البعد الثالث، الذي يحقق الكثير من الوظائف الدرامية، وعبر النقطتين الاتيتين:

١. "ان عمق المجال يضع المتفرج في علاقة مع الصورة، اقرب من العلاقة التي بينه وبين الواقع، وانه يصرف النظر عما تحتويه الصورة نفسها، فأن بنائها اكثر واقعية.
٢. ان عمق المجال يفترض بالتالي موقفاً ذهنياً اكثر نشاطاً بل يفترض مساهمة ايجابية يقوم بها المتفرج تجاه الاخراج، على حين هو في المونتاج التحليلي ليس عليه الا ان يتابع المرشد وان يصب انتباهه في ما يقدمه المخرج" (الرشيدي، ١٩٨١: ٣٢).

لذا يرى الباحث ان اللقطة الطويلة تمتلك الكثير من المواصفات المهمة التي يمكن ان تكون حاضرة وفاعلة في بناء الاحداث الفلمية وسط المكان السينمائي الذي يعد بشكل مغاير عند توظيف تقنية اللقطة الطويلة، فالمكان السينمائي على أساس هذه التقنية يسعى الى بناء فضاء مستمر ومتحرك يتماهى مع طبيعة الحركة في اللقطة الطويلة نفسها. الة التصوير تتحرك بحرية كبيرة داخل المكان وهي تتابع أفعال الشخصيات وحركة الاكسسوارت بشكل منساب على وفق خطة توقيتيه بدقة كبيرة بحيث يتصبح الحركة محسوبة وهي تمر او تبتعد عن الة التصوير السينمائي. لان "ما يميز الشريط الفلمي هو انه يقدم صورة كاملة تامة بعد أخرى، بطريقة لا يستطيع المشاهد معها أن يرى أو يسمع الأماكن في حد ذاته مرئياً أو مسموعاً لا يقتضي الأمر اكثر من أن ينشأ بعض الارتباطات الذهنية" (هاوزر، ١٩٦٨: ٣٨٣)، وهذا ما يجعل من اللقطة الطويلة أسلوب سينمائي يرتبط بالمفهوم الواقعي وطروحاته التنظيرية. سيما التعامل مع تفاصيل البيئة المكانية السينمائية. والذي "يخضع لعملية انتقاء لغرض كشفه، أي (المكان) الأكثر أهمية دون غيره، لغرض إعطاء أو حجب المعلومات" (مسلم، ١٩٨٩: ٢٢٠).

مؤشرات الإطار النظري:

١. تنتج الحركة الطويلة علاقات مكانية ما بين الة التصوير والشخصية المراد تصويرها باستمرارية زمانية.

٢. تتعاضد حركة الكاميرا مع حركة الموجودات في تشكيل اللقطة الطويلة.

٣. تعد اللقطة الطويلة بنية اسلوبية واقعية في الفن السينمائي.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يعني وصف الظاهرة وتحليلها للوصول الى اهداف المرجوة من وراء هذا البحث العلمي.

عينة البحث: اختار الباحث عينة فلمية واحده بشكل قصدي لتكون نموذج في بحثه وهذه العينة، فيلم (الرجل الطائر) (BIRD MAN).

أسلوب اختيار العينة: اختيرت العينة بصوره قصدية وذلك لما تحتويه من مواضع تخدم البحث الذي نحن بصدده.

أداة البحث: لتحقيق اكبر قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان الباحث اعتمد على ما افرز من مؤشرات من خلال الاطار النظري كمعيار لتحليل العينة.

وحدة التحليل: هي اللقطة الطويلة اذا ستكون وحده التحليل بناء اللقطة الطويلة في المشهد الفلمي وتم الاختيار وفق المؤشر الذي اتفق عليه.

تحليل العينة:

فيلم الرجل الطائر

إخراج: أليخاندرو ج. أناريتو.

سيناريو: نيكولاس جياكوبون، آرماندو بو،
أليكساندر دينيلاريس،
أليخاندور أناريتو.

بطولة: مايكل كيتون، إدوارد نورتون،
إيما ستون، زاك جاليفيانكيس،
أندريا رايزبورو، آيمي رايان،
ناعومي واتس.

مدة الفيلم: ١١٩ دقيقة.

قصة الفيلم:

اعتاد ريجان أن يكون نجم فيلم كبير حيث كان يلعب فيه شخصية الرجل الطائر، لكنه الآن قد تجاوز الخمسين ويحاول أن يؤلف ويُخرج ويمثل في مسرحيته الخاصة والمسرحية عبارة عن تجسيد للقصة القصيرة ماذا نقصد عندما نتكلم عن الحب.

عندما نقابل (ريجان) لأول مرة في الفيلم نراه مرتديًا ملابسه الداخلية البيضاء ويطفو بضعة أقدام في الهواء، مما يوضح أن ريجان نفسه ربما يكون مختل العقل قليلًا، توقف ريجان عن تحليقه واتجه نازلًا إلى خشبة المسرح ليتدرب مع طاقم التمثيل على المسرحية إلى أن أصيب أحد الممثلين الذي يدعى (رالف) في رأسه بواسطة شيء سقط من السقف، مما وضعهم في مازق إيجاد ممثل جديد، ولحسن الحظ أخبرتهم إحدى الممثلات الأربعة التي تدعى ليزلي أن حبيبها مايك يرغب في الدور، فتشوّق الجميع لذلك.

وكان مايك في البداية رائعًا، وعلى الرغم من كونه فجًا إلا أنه طور سيناريو المسرحية وأثبت كونه ممثلًا رائعًا، كما كان مولعًا بالأصالة فعندما علم أنه سيؤدي شخصية رجل ثمل قرر أن أفضل طريقة ليعيش الدور أن يثمل بالفعل، ولذلك عندما بدل ريجان بالنبيذ الخاص بـ(مايك) ماءً غضب مايك كثيرًا وأفسد العرض.

لم يستطيع ريجان أن يصرف مايك لأن الوقت كان قد تأخر وموعد عرض المسرحية قريب، لذا تبادل أطراف الحديث معه حيث تناقشا حول المميزات المتنوعة للشهرة والاحترام والعظمة والحقيقة، كما قابلوا تابيثا وهي ناقدة متكبرة ستؤدي آراؤها حول المسرحية لإعلاء أو لكسر ريجان.

وبعد ذلك قابل ريجان ابنته (سام) التي خرجت لتوها من التأهيل النفسي ليجدها ما زالت تدخّن، وعندما وبخها صرخت فيه قائلة أنه بلا قيمة مما آلم ريجان للغاية لأن أكثر ما يخشاه أن يكون بلا قيمة.

وأثناء العرض التمهيدي تشاجر (ليزلي ومايك) وأفسداه، لذا انفصلت (ليزلي) عنه وقامت إحدى الممثلات التي تدعى لورا بمواساتها وكانت لورا في علاقة مع ريجان ولم تكن الأمور بينهما على ما يرام.

وفي الصباح التالي تشاجر ريجان ومايك أسباب عدة من ضمنها أن ريجان غير مستقر قليلًا كما أن مايك مغرور وقد أجرى مقابلة بدون علم ريجان وقال فيها كلامًا سيئًا عنه، ولينفس (ريجان) عن غضبه انطلق إلى مكتبه ودمره عن طريق التحريك الذهني وسمع صوت الرجل الطائر في ذهنه يخبره أنه لم يكن من المفترض به أن يترك مجال الأفلام أبدًا لأنه –أي ريجان – أصبح الآن مزحة بلا قيمة، كما شجعه صوت الرجل الطائر على تدمير الغرفة بأكملها.

في هذه الأثناء قابلت سام مايك في الشرفة ولعبا معا لعبة حقيقة أم جرأة، وحاولت سام أن تعبث معه لكن مايك رفض ذلك.

وفي اليوم التالي حاولت سام إغراءه مرة أخرى فرآهما ريجان وهما يتبادلان القبل فخرج من المسرح ليهدأ قليلًا، إلى أن أُغلِق الباب ليجد نفسه حبيسًا خارج المسرح بعد أن علق رداؤه في الباب لذا اضطر لترك الرداء والسير في الشارع بملابسه الداخلية ليدخل المسرح وينهي العرض التمهيدي الأخير للمسرحية، وانتهى الأمر بطريقة جيدة باستثناء الصور العارية التي التُقِطت له.

تحدث (ريجان) إلي (تأبيسا) الناقدة التي أخبرته أنها ستدمر مسرحيته، غضب ريجان وثمل للغاية حتى أغميَ عليه في الشارع.

وعندما استيقظ كان الرجل الطائر هناك، ولم يعد مجرد صوتًا بل أصبح له هيئة جسدية كشخص في سترة طائر، وتخيل ريجان أنه قفز من المبنى وطار حول المدينة وتمكن من العودة للمسرح في وقت العرض الأول الحقيقي لمسرحيته.

على كل حال سار كل شيء بشكل جيد حتى أنه تحدث إلى زوجته السابقة واعتذر لها عن كل شيء سيء قد فعله، ثم حان وقت المشهد الأخير الذي من المفترض فيه أن تقتل الشخصية التي يؤديها ريجان نفسها لتنهي المسرحية، لكن المسدس الذي استخدمه ريجان في المشهد لم يكن مزيفًا، وأطلق ريجان النار على نفسه بالفعل على خشبة المسرح، لكن لم تصب الطلقة رأسه بل أصابت أنفه.

استيقظ ريجان في المستشفى ليجد نفسه بأنف جديدة وحوله جلبة كثيرة فقد أحب الجميع مشاهدين ونقاد مسرحيته وحققت نجاحًا باهرًا، وعندما أصبح ريجان وحيدًا في غرفة المستشفى ودّع ريجان الرجل الطائر وقفز من نافذته، وعندما عادت ابنته سام لم ترَه في أي مكان إلى أن نظرت من النافذة إلى السماء فابتسمت.

تحليل الفيلم

المؤشر الأول: تنتج الحركة الطويلة علاقات مكانية ما بين الة التصوير والشخصية المراد تصويرها باستمرارية زمانية.

يبدا فيلم (الرجل الطائر) باللقطة عامة لغرفة المكياج الذي يجلس فيها الممثل وهو جالس بأهواء وهو يرتدي ملابس داخليه الكاميرا ثابته تظهر لنا اللقطة العامة كافة تفاصيل الغرفة التي يعيش فيها الشخصية تتقدم الكاميرا ببطي الامام للتحول اللقطة متوسطة لشخصية وهي تتحدث مع نفسها باستمرارية الكاميرا تتحرك الكاميرا مع الشخصية الى يسار الغرفة حركه متابعة للكاميرا مع الشخصية وهي تفتح جهاز الحاسوب لتحدث حركة الكاميرا محموله وهي تتجول مع الشخصية بشكل طبيعي وسلس مع تغير احجام اللقطات انيا بالاعتماد على حركه الشخصية وما يصدر عنها من أفعال تستمر الكاميرا بمتابعة الشخصية وهي ترتدي ملابسها ثم تهم بالخروج من الغرفة تتحرك الكاميرا خلف الشخصية وهي تنزل من الدرج متوجهه الى الاجتماع الكاميرا مستمرة بالتصوير لتكشف عن الشخصيات الأخرى في هذا المشهد تتجول الكاميرا بشكل

حر وبشكل دائري حيث ان احجام اللقطات تتغير على الشاشة حسب حركه الكاميرا وليست على حركه الشخصيات في هذا المشهد فنرى مره تتحول حجم اللقطة من متوسطة الى قريبه اثناء حوار الشخصيات ويستموا المشهد باللقطة طويله بدون قطع من بدأيه الفلم وباستمراريه وتظهر هنا جليا دور وفعالية اللقطة الطويلة في هذا الفلم الذي استند على مفهوم اللقطة الطويلة.

المؤشر الثاني: لقد كان لدور الموجودات الدور الأساسي في تشكيل اللقطة الطويلة

في فيلم (الرجل الطائر) حيث كانت أفعال الشخصيات لها الدور استمرار اللقطة الطويلة من حيث استمرارية أفعال الشخصية امام الة التصوير من هنا نرى متابعه الكاميرا بشكل متواصل مع الموجودات حيث ان حركه الكاميرا كانت تتولد من حركه الشخصيات ونرى الكاميرا تدخل وتخرج من غرفه الى الممرات التي كانت تعمل فيها الشخصيات وكان المكان او المسرح التي تودي فيه هذه الشخصيات ادورها وهي مسارح برادوي حيث نرى استمراريه اللقطة الطويلة وتشكيل اللقطات يعتمد على تتحرك به الكاميرا ضمن الحيز المكاني حيث تكون الكاميرا حره في حركاتها وتعتمد هذه الحركة على حركه المصور الذي يحمل اله التصوير وينتج عنها اللقطة المستمر بدون قطع لينتج عنها اللقطة الطويلة.

المؤشر الثالث: تعد اللقطة الطويلة بنيه اسلوبيه واقعية في الفن السينمائي.

ان المتابع او المشاهد لفيلم (الرجل الطائر) يستنتج بان الفيلم صوره باللقطة واحده دون توقف لفيلم روائي طويل يشارك فيه عدد كبير من الممثلين وتكاد تكون ادوارهم متداخله من حيث نمط تجسيد الشخصيات داخل مكان واحد وهو المسرح حيث نرى تحرك الشخصيات في انسجام واحد وهذا مظهره في الفيلم حيت عندما تدخل الكاميرا لتصور المشهد وينتهي تتحرك الكاميرا باستمراريه حيث نرى الشخصيات او المشهد المعد سلفا يدخل ضمن حيز حركه الكاميرا حيث تظهر فعالية اللقطة الطويلة وتجسيدها الاحداث بشكل ينم عن تواصل درامي حيث نشاهد اغلب الشخصيات ومنه بطل الفيلم يتحرك بشكل عفوي وسلس ويدخل ويخرج ويتفاعل وهذا ما شاهدنها من بدأيه الفيلم من الغرفة عندما كان المشهد الأول حتى خروج الكاميرا من المسرح الى الشارع وبدون قطع باستمراريه اللقطة الطويلة حيث هنا الأسلوب الواقعي في نقل الاحداث وتحريك الشخصيات وحركه الكاميرا بشكل عفوي وكانه بدون ترتيب سابق وهذا تظهره واقعيه الفن السينمائي.

النتائج:

١. ليس من السهولة استخدام اللقطة الطويلة في الفيلم الروائي، كما كانت تستخدم في بدايات السينما.

٢. أصبحت اللقطة الطويلة في السينما عموما تشكل تحديدا تقنيا للمونتاج، حيث ان لقطه طويلة واحده في الفيلم يمكن ان تختزل الكثير من التقنيات.

٣. ان اهميه اللقطة الطويلة واستخدمها في الفيلم هي عامل شد للمشاهد.

٤. يمكن للقطه الطويلة ان تحدد طبيعة الفيلم ونوعه من حيث استخدام تقنياتها.

الاستنتاجات:

١. ان استمرار اللقطة الطويلة بدون قطع في الفيلم تعطي الاقناع بالواقع.

٢. استخدام اللقطة الطويلة تحقق الاقتراب بين زمن اللقطة وزمن الواقعي.

٣. تقرب اللقطة الطويلة من تعبيرية الفيلم مقارنة باللقطات المربوطة بالمونتاج.

التوصيات: يوصي الباحث:

١. إدخال بناء اللقطة الطويلة في مفردات مناهج التصوير والمونتاج السينمائي كذلك الاهتمام الأكبر باللقطة الطويلة في صناعة الفيلم السينمائي.

٢. الاهتمام بدراسة وتوظيف تقنيات اللقطة الطويلة في الفيلم السينمائي، وعمليه وتضيفها دراميا وربطها بمفهوم التصوير وكيفيات استخدمها في كتابه السيناريو في الفيلم السينمائي.

المقترحات: دراسة طرق ومفاهيم اللقطة الطويلة في الفيلم السينمائي وإبرازها في عمليات التصوير السينمائي.

المصادر والمراجع:

١. *احمد كامل ومجدي وهبة مرسي . (١٩٧٣). معجم الفن السينمائي. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.*

٢. *أرنولد هاوزر. (١٩٦٨). فلسفة تاريخ الفن. (رمزي عبدة جرجس، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.*

٣. *الحضري احمد. (ب.ت). فن التصوير السينمائي. مصر: المركز العربي لثقافه والعلوم.*

٤. *جميل صليبا. (١٩٧١). المعجم الفلسفي. بيروت: دار الكتب.*

٥. *جيل دولوز. (١٩٩٧). الصورة – الحركة. (حسن عودة، المترجمون) دمشق: منشورات وزاره الثقافة المؤسسة العامة للسينما.*

٦. دريد شريف محمود. (١٩٩٩). الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفلم الروائي. بغداد: جامعة بغداد، كليه الفنون الجميلة, طروحه دكتوراه.
٧. رانيا ممدوح. (٢٠١٢). الإعلان التلفزيوني. عمان: دار اسامه للنشر والتوزيع.
٨. رعد بعد الجبار ثامر. (١٩٩٦). المستويات الدالة للمرئي والمحسوس في النص الضوئي. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه.
٩. زيجمونت هبنر. (١٩٩٣). جماليات فن الإخراج. (هناء عبد الفتاح، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٠. ستيفن وجان دوبري نسون. (١٩٩٣). للسينما فنا. (خالد حدادي، المترجمون) دمشق: منشورات وزاره الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
١١. سوسن واخرون عبد المنعم. (١٩٧٧). البايو ميكانيك والمجال الرياضي. القاهرة: دار المعارف في مصر.
١٢. طاهر عبد مسلم. (١٩٨٩). إشكالية المكان في السينما. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير.
١٣. عدنان مدانات. (١٩٧٥). بحثا عن السينما. بيروت : دار القدس.
١٤. فارس مهدي. (١٩٨٧). الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير.
١٥. فاروق الرشيدي. (١٩٨١). الاخراج السينمائي. لقاهرة: دار المعارف.
١٦. فريد سمير. (١٩٧٩). أضواء على السينما المعاصرة. بغداد: منشورات وزاره الثقافة –دار الرشيد.
١٧. كرم شلبي. (١٩٨٨). الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج. جدة: دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة.
١٨. لوي دي جانيتي. (١٩٨١). فهم السينما. (جعفر علي، المترجمون) بغداد: دار الرشيد للنشر.
١٩. مارسيل مارتن. (١٩٦٤). اللغة السينمائية. (سعد مكاوي، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر.
٢٠. ماهر مجيد ابراهيم. (٢٠٠٥). التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه.
٢١. محمد بن ابي بكر الرازي. (١٩٧٩). مختار الصحاح. بيروت: دار الكاتب العربي.
٢٢. محمد نصار. (١٩٧٢). الموسوعة العربية الميسرة. القاهرة: دار الشعب ,مؤسسة فرانكلين للطباعه.

٢٣. ميخائيل روم. (٢٠٠٧). أحاديث حول الإخراج السينمائي. (عدنان مدانات، المترجمون) عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

٢٤. وجيه محجوب. (١٩٨٥). علم الحركة, ج١. الموصل: مطابع جامعه الموصل.

٢٥. كاظم مؤنس. (٢٤ ١١, ٢٠١٣). الصورة – الحجم وحدة اللغة – مفردة الإخراج. تم الاسترداد من https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid =388372.