ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

The Visual Organization of Movement Structure in Police Drama

Adnan Kazem Aminsaf

Ministry of Education / General Directorate of Vocational Education

* *Corresponding author: E-mail* :
hha_trap@hotmail.com

***Keywords*:**
Visual Organization
Movement Structure

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 5 Feb 2026
Received in revised form 22 Mar 2026
Accepted 24 Mar 2026
Final Proofreading 31 July 2026
Available online 31 July 2026
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

The visual organization of the sources of movement in television drama in general, and police drama in particular, is considered one of the most important techniques employed by the director in constructing his directorial treatments. This prompted the researcher to define the title of his research as The Visual Organization of Movement Structure in Police Drama. The researcher relied on a theoretical groundwork as follows: Chapter One: the methodological framework, in which the researcher addressed the research problem, which came through the following question: How is the visual organization of movement structure achieved in police drama? Then, the researcher addressed the significance of the research, its objective, its limits, and the definition of terms. As for Chapter Two, the theoretical framework and previous studies, the researcher divided it into two sections: the first section: the construction of movement in the visual image; and the second section: visual organization in the police series. The researcher then reached the indicators of the theoretical framework, which he adopted in analyzing the research sample, which was the series Shylock, in Chapter Three. The researcher reached a number of results, including: the movement of the characters toward and away from the camera contributed to achieving visual diversity through the change of shot sizes and angles, which helped express the psychological state and dramatic tension of the characters. The researcher then recorded the conclusions and concluded the research with a list of the sources and references upon which he relied.

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.33.7.2.2026.14

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

التنظيم البصري للبناء الحركي في الدراما البوليسية

عدنان كاظم أمنسف/وزارة التربية / المديرية العامة للتعليم المهني

الخلاصة:

يعد التنظيم البصري لمصادر الحركة في الدراما التلفزيونية بشكل عام والدراما البوليسية بشكل خاص، من اهم التقنيات التي يوظفها المخرج في بناء المعالجة الاخراجية وهذا ما دفع الباحث الى تحديد عنوان بحثه بـ (التنظيم البصري للبناء الحركي في الدراما البوليسية) وقد استند الباحث الى مهاد تنظيري على النحو الاتي: الفصل الأول الاطار المنهجي وفيه تطرق الباحث الى مشكلة البحث التي جاءت بالتساؤل الاتي:

كيفيات تحقق التنظيم البصري للبناء الحركي في الدراما البوليسية؟ ثم أهمية البحث وهدفه وحدوده وتحديد مصطلحاته . اما الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة فقد قام الباحث بتقسيمه على مبحثين: المبحث الأول: بناء الحركة في الصورة المرئية. والمبحث الثاني: التنظيم البصري في المسلسل البوليسي. ثم توصل الباحث الى مؤشرات الاطار النظري التي اعتمدها في تحليل عينة البحث والتي كانت مسلسل شايلوك، في الفصل الثالث، وتوصل الباحث الى جملة من النتائج ومنها: أسهمت حركة الشخصيات بالاقتراب والابتعاد عن آلة التصوير في تحقيق تنوع بصري من خلال تغير أحجام اللقطات والزوايا، مما ساعد على التعبير عن الحالة النفسية والتوتر الدرامي للشخصيات. ثم دون الباحث الاستنتاجات وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث.

الكلمات المفتاحية: التنظيم البصري – البناء الحركي

الفصل الاول: الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث.

تمثل الحركة في الدراما التلفزيونية ضرورة لا يمكن تجاهلها او تجاوزها بسبب قدرة الحركة على انتاج المحاكاة ونقل الواقع الفني الذي تسعى الدراما التلفزيونية الى نقله للمتلقي، لذا فان الحركة هي صلب المعالجات الفنية. وهي تحقق الرؤية الاخراجية. لاسيما وان مصادر الحركة في الصورة الدرامية التلفزيونية متعددة، تبدأ من حركة الكاميرا الى حركة الشخصيات وحركة الموجودات، فضلا عن الحركة الايهامية. وتكتسب الحركة خصوصية في الدراما البوليسية. لاسيما وان هذه النوع من المسلسلات التلفزيونية تعتمد على الحركة ومشاهد المطاردة وتتبع خطوط الجريمة، وتظهر اكثر من مستوى للصراع داخل الصورة الدرامية، ومن خلال ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: كيفيات تحقق التنظيم البصري للبناء الحركي في الدراما البوليسية؟

ثانياً: اهمية البحث.

تبرز اهمية البحث بكونه يتناول التنظيم الحركي في الدراما البوليسية لما لهذا النوع الدرامي من خصوصية في تنفيذ المعالجات الاخراجية التي تعتمد على مشاهد المطاردة او الصراع.، فضلا عن اهمية البحث بالنسبة للعاملين في مجال الاخراج السينمائي وكذلك للنقاد والدارسين في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

ثالثاً: اهداف البحث. يهدف البحث الى الكشف عن كيفيات تحقق التنظيم البصري للبناء الحركي في الدراما البوليسية

رابعاً: حدود البحث. الحد الموضوعي: بناء الحركة في الدراما البوليسية. الحد المكاني: الإنتاج الدرامي العالمي. الحد الزماني: ٢٠١٠-٢٠١٧

الحركة

" إن الحركة ضد السكون و(حركه فتحرك) وما به (حرك) أي حركة "[١].

وتعرف الحركة ايضا على انها: " قدرة الكائن الحي على الانتقال من مكان إلى آخر بصورة كلية أو جزئية... وتقسم الحركة إلى جزئية وكلية "[٢].

وفي الفيزياء تعرف الحركة على انها: "القوه الحيوية النابضة والارتجاج والإزاحة ونقيضه الثبات والسكون"[٣].

وتؤدي الحركة الى عمليات "التغيير في المكان الذي تسببه قوى معينة والذي يستغرق زمنا"[٤]. كما ترتبط الحركة بالزمن، لانها وحدة القياس الاساسية للحركة، فالحركة، هي: " تغيير متصل ذو سرعة معينة لوضع الشيء في المكان وهو للدلالة على الزمان"[٥].

ويمكن تحديد الحركة في اللقطة السينمائية على انها: "جميع الإيماءات والوضعيات والسلوك الخارجي وحركة المجموعات حيث ينظر إليها من زاويتين الأولى نفسانية حيث الدوافع الداخلية التي يستند إليها الممثلون في حركتهم والمخرجون في توجيهاتهم ، والثانية جسمانية حيث المظهر الخارجي الذي يؤديه الممثلون ويراقبه المخرجون"[٦].

التعريف الاجرائي المنظومة الحركية:-

عملية انتاج في بنية موحدة تتكون من عدة اجزاء، تكتسب هذه الاجزاء معنى جديدا داخل المنظومة حسب نوع العلاقات القائمة بين تلك الاجزاء بالاعتماد على تنوع مصادر الحركة داخل اللقطة السينمائية.

الفصل الثاني/ الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول: بناء الحركة في الصورة المرئية

تبرز الحركة بكونها احد اهم المعالجات الاخراجية التي يتم توظيفها في تنفيذ المشاهد بشكل عام، لان مصادر الحركة متعددة وهذا ما يتطلب من المخرج البحث عن افضل تنظيم لانواع الحركة من اجل إيصال المحاكاة الى مستوى متماثل مع الاحداث في الواقع الفيزيائي. وغالبا ما يتم تنظيم الحركة من خلال توظيف عناصر التكوين الصوري، فلا يمكن النظر الى الحركة بشكل مجرد داخل الصورة المرئية من دون تنظيمها داخل التكوين الصوري. وطبيعة التصميم لمكونات الصورة على أساس المستويات الثلاثة داخل الصورة المرئية. مما يؤدي الى بناء تصور افتراضي للعمليات البنائية المراد تنفيذها داخل

الصورة خصوصا وان "العمليات البنائية هي كل العمليات التي تكشف لنا علاقات محددة ومنتظمة بين القيم البصرية"[٧]، وهنا يلعب التنظيم دورا حاسما في اظهار تأثير الحركة على البناء الدرامي بشكل عام وسير الاحداث وتطورها بشكل خاص. فالتنظيم لعناصر التكوين يؤدي الى التنامي " الدينامي الذي ينتاب عناصره الساكنة لتغيير مفاجئ... أو أن تصبح العناصر الساكنة فجأة عناصر ذات فاعلية درامية"[٨]. وهذا ما يؤدي الى ابراز معايير الحركة وتطورها داخل الصورة المرئية.

ويرى الباحث ان هنالك علاقة بنائية تركيبية ما بين التكوين وعناصره والحركة، لاسيما وان الحركة جزء لا يتجزء من عناصر التكوين في الصورة المرئية. خصوصا وان " التكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه حالة الموضوع"[٩]، لذا فان الحركة بتنوع مصادرها تكون محكومة بعناصر التكوين والمعالجة البصرية ضمن التنظيم الشامل لها داخل المشهد الدرامي. لاسيما وان من اهم وظائف التكوين في الصورة المرئية هنا قدرته على تنظيم الموجودات او حتى حركة الاكسسوارت والشخصيات وحركة الكاميرا في مستويات محددة داخل الصورة من اجل تأمين عدم التقاطع او الغاء حركة على حساب حركة أخرى. سواء في مقدمة الكادر او في وسطه او العمق. ان طبيعة تنظيم البناء الحركي في الصورة المرئية يفترض التعامل مع مصادر الحركة بشكل محترف يؤدي الى بلورة صورة نابضة بالحركة ومؤدية الى اثارة مشاعر وعواطف جياشة في أعماق المتلقي، فلا يكفي تنفيذ الحركة وانما ارتباط الحركة على المستوى التنظيمي مع الموضوع او الحالة الدرامية المراد اظهارها. ويمكن تحديد مستويات او مصادر الحركة داخل الصورة المرئية، وعلى النحو الاتي:

أولا–الحركة الة التصوير: بسبب التطور الكبير الذي رافق صناعة الدراما التلفزيونية، ظهرت العديد من الحوامل لالة التصوير في تنفيذ شتى أنواع الحركة، من اجل إضفاء مستوى تعبيري وجمالي يرافق الأفعال المراد تصويرها, لاسيما وان " آلة التصوير هي جوهر الدراما السينمائية"[١٠]. فالكاميرا تنتج الصورة التي تعد الوسيلة السردية الأولى في الدراما التلفزيونية.

ان خصوصية الحركة في التصوير ترتبط بخصوصية الأفعال، لان تنفيذ الحركة على المستوى الفيزيائي يؤدي الى تحديد الدلالة الجغرافية وعلاقتها بالأفعال، وهنا يتحقق التنظيم البصري للبناء الحركي. من جهة ومن جهة أخرى تحمل الصورة ابعادا جمالية ودلالية لإنتاج معنى يرافق أداء الشخصيات وقيامها بالافعال الدرامية على مستوى البناء الزمني لتصميم الحركة داخل الصورة المرئية. اذ تعمل حركة الكاميرا "فيزيائيا بانها التغير في المكان الذي تسببه قوى معينة والذي يستغرق زمنا معينا"[١١].

ويرى الباحث ان خصوصية الحركة لا تنهض من ذات الحركة نفسها وانما تكون خاضعة للتنظيم البصري الذي يؤمن اظهار الحركة وابراز تأثيرها الدرامي والفكري والجمالي، لان الحركة العشوائية لا تؤدي الى ابراز المعاني او كشف مكامن الجمال داخل الصورة المرئية. وبالوقت ذاته تتأثر حركة الكاميرا بحركة الموجودات التي تحيط بها، فحركة الشخصية تفترض وجود تنظيم معين يرافقها، وهذا ينطبق أيضا

على حركة الاكسسوارت، مثل السيارات او الدراجات النارية او حتى الطائرات، او حركة المؤثرات الصورية المتعلقة بالفيضانات او الأعاصير والبراكين والرياح. او حتى حركة الحيوانات.

ان علة او أساس تطور وانتشار الصورة وتأثيرها واستمرارها يرتبط بالحركة والقدرة على تنفيذها وتنظيمها البصري، لان الصورة 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"[١٢]. ويمكن تحديد مصادر الحركة لالة التصوير عند متابعتها للاحداث او الشخصيات او البيئة وهي تتحرك بالاتي:

١. الحركة الاستعراضية: وهي حركة محدودة، لانها لا ترتبط بحركة الة التصوير بشكل كامل وانما تكون حركة محدودة عن طريق تحريك الكاميرا وهي ثابتة على الحامل لها، بشكل استعراضي الى اليمين او الى اليسار. فالحركة هنا محدودة وهي تسعى الى المتابعة او كشف المكان وطبيعة التكوين فيه. لذا تكون الة التصوير " ثابتة فوق الحامل في مكانها ولكنها تقوم بحركة رأسية او عمودية على محورها في أثناء التصوير لمتابعة حركة المنظور أو الشيء المراد تصويره "[١٣]، ان محدودية الحركة في هذا النوع يجعل منها ذات وظيفة محدودة يمكن ان تقوم بوظيفة المتابعة المحدودة او الكشف عن المكان. وهذا ما يجعلها الأكثر سهولة في التنظيم البصرية.

٢. الحركة العمودية: ولا تختلف هذه الحركة عن سابقتها الاستعراضية فمهمة الحركة العمودية هي تحريك الة التصوير وهي ثابتة على الحامل بشكل عامودي اما الى الأعلى لاجل المتابعة والكشف او الى الأسفل، لذا لا تختلف كثيرا عن الحركة السابقة سوى في الاتجاه العمودي في تتبع حركة الشخصيات او أي مصدر اخر داخل الصورة، و "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"[١٤]. ويرى الباحث ان التنظيم البصري يكون واضحا بسبب ثبات مصدر الحركة عند مكان محدد ولا تستطيع تركه.

٣. **الحركة الموازية** : تختلف هذه الحركة عن سابقاتها، لان الة التصوير تقوم بالحركة وهي محمولة على عربة او منصوبة على سكة. فتكون الحركة هنا كاملة لا تستقر الة التصوير عند نقطة معينة. وتبرز هذه الحركة بكونها ذات طاقة ايحائية بسبب قدرتها على السير بشكل موازي او الاقتراب والابتعاد من الجسم المراد تصويره. وهنا يلعب التنظيم البصري دورا مهما في ابراز الحركة على الرغم من تعدد مصادرها، أي الة التصوير وحركة الجسم الذي تتابعه بشكل موازي.

٤. **حركة آلة التصوير على الرافعة** : هذا النوع من الحركة معقد لان عن طريق الرافعة او ذراع البوم يمكن تنفيذ اكثر من حركة بالوقت ذاته، فضلا عن المرونة الكبيرة لالة التصوير في الارتفاع او الانخفاض او المتابعة. ولكن بشكل محدود. اذ يمكن ان " ترتفع بآلة التصوير او تنخفض بها أو تلتف بها ناحية اليمين أو اليسار وان تؤدي حركات الاقتراب او الابتعاد بالوقت نفسه "[١٥]. وهنا يصبح التنظيم البصري اكثر تعقيدا بسبب خصوصية الحركة المركبة نفسها لالة التصوير.

٥. حركة الهاند كاميرا: وهي حركة مركبة ومعقدة، اذ يقوم المصور بحمل الة التصوير بوضعية معينة ومتابعة الاحداث، وهذه الحركة تحقق تزامنا ما بين الشخصية والفعل وحركته وكذلك حركة الة التصوير.

٦. **الحركة عن طريق الدرون:** وهذا النوع من الحركات يستطيع تنفيذ جميع الأنواع ويمتلك مرونة في متابعة الأفعال ومشاهد المطاردات لاسيما وان حركة الدرون يمكن التحكم بها عن بعد من اجل متابعة الاحداث سواء من السماء بزوايا مرتفعة بدرجات معينة او بشكل متوازي مع حركة الشخصيات والاكسسوارات داخل الصورة المرئية.

ثانيا: الايهام بالحركة: وفي هذا النوع هنالك نوعان من مصادر الحركة الايهامية، وهما على النحو الاتي:

الحركة عن طريق العدسة الزوم: وتنتج الايهام بالحركة عن طريق التحكم بالابعاد البؤرية للعدسات مما يولد إحساسا ايهاميا بالحركة. لذا فان عملية التغير في " بعدها البؤري في حدود معينة في أثناء تشغيل الكاميرا من ثم تغير زاوية الرؤية وبالتالي يتغير حجم الصورة "[١٦]، وهو ما يؤدي الى الايهام بالحركة.

اما النوع الثاني من الايهام بالحركة فينتج عن طريق المونتاج، فاحد وظائف المونتاج الأساسية التي حددها مارسيل مارتن انه خلاق للحركة. ان "حركة عدسة الكاميرا و الكاميرا نفسها يمكن ان تعطي معاني جديدة تسهم في رواية الحكاية او القصة كما يفعل المونتاج"[١٧].

ثالثاً: حركة الموضوع: والموضوع هنا يعتمد على طبيعة الفعل او الحدث المراد تجسيده، لذا فان هنالك العديد من الموضوعات منها ما يرتبط بفعل الشخصيات. او غيرها وان عملية التنظيم البصري يرتبط بهذا النوع من الحركة بشكل كبير لان الانتقال الفيزيائي داخل الصورة المرئية يعمق من فعل التكوين ويحفز على انتاج مستويات تعبيرية ذات دلالات عاطفية او جمالية. ويمكن تحديد أنواع حركة الموضوع في الصورة المرئية وعلى النحو الاتي:

١. حركة الشخصيات.
٢. حركة الحيوانات والحشرات.
٣. حركة الاكسسوارت (حركة سير الاطلاقة النارية. او أي سلاح اخر، حركة السيارات ووسائل النقل، وحركة السفن البحرية. وغيرها من الحركات).
٤. حركة النيازك والقمر او الكواكب.

٥. حركه الظواهر الطبيعية (اعاصير عواصف، هزات ارضية).

المبحث الثاني: التنظيم البصري في المسلسل البوليسي

يعد المسلسل الدرامي التلفزيوني البوليسي احد الأنواع المهمة في الدراما التلفزيونية بسبب طبيعة الموضوعات التي تتم معالجتها او طبيعة الاحداث والبناء الدرامي المتميز، فهذا النوع من الدراما التلفزيونية يحمل اكثر من موضوع يمكن ان يكون حركة او جرائم قتل او مطاردات بشكل متداخل ما بين رجال الشرطة المجرمين. لذا فان الحركة تكون حاضرة بشكل فاعل فيه وهو ما يجعله نوعا تتم متابعته بشكل دائم ومؤثر، وتكون الحركة في هذا النوع من الدراما التلفزيونية متنوعة وذات مصادر عديدة. لذا فان عملية التنظيم البصري للحركة يأخذ مساحة كبيرة من المعالجات الصورية لاسيما وان " الحركة الفلمية كالصورة يمكن ان تكون ملموسة ومادية او طرازية عالية ومجردة ، في الفنون الحركية _الصامت ، والتمثيل الصامت والباليه والرقص الحديث نجد انواعا مختلفة من الحركات تمتد من الواقعي الى الانطباعي"[١٨].

على المستوى التاريخي نرى ان الفن السينمائي قد سبق الدراما التلفزيونية في صناعة هذا النوع من الدراما أي الأفلام البوليسية، لانها مطلب جماهيري، وفي البدايات الأولى نرى ان أفلام كريفيث قد تناولت الحركة عن طريق نظريته في المونتاج، أي التدرج الدرامي او المونتاج المتوازي الذي يعرض مشهدين يحتويان على مصادر متعددة للحركة كل مشهد مرتبط بالاخر. وقد "ظهرت الصيغة القديمة المبنية على المطاردة والهرب منذ عام ١٩٠١ في انجلترا. ومهدت الافلام الانجليزية مثل (قف ايها اللص) و(سرقة جريئة في النهار) الطريق أمام أدوين بورتر ليصنع الفيلم الامريكي (سرقة القطار الكبرى) الذي ظهر عام ١٩٠٣ ، وذلك لما فيها من تصوير بدائي لعملية المطاردة"[١٩].

والدراما البوليسية نوع متميز بطبيعة موضوعه وانماط الحركة التي تنتجها الاحداث في المسلسل، لانها تتناول "الصراع بين الشرطة ورجال الامن وبين الجريمة ورجال العصابات، بطريقة مثيرة عادة للمشاهدين ومثل هذا النوع من الافلام مليء بمناظر السلب والاعتداء ومشاهد العنف والمطاردات"[٢٠]، وهذا ما يتطلب ايجاد تصميم حركي وتشكيل صوري ينسجم وطبيعة المعالجات الاخراجية للحركة. ففي مسلسل (منعطف خطر)، تبدأ احداث القصة عند العثور على جثة لاحدى الشخصيات الشهيرة داخل سيارة شخصية أخرى، وهنا يبدأ الضابط في البحث عن الجناة وتعقبها سلسلة من المطاردات التي وظفت فيها الحركة بشكل يثير التوتر ويطور الصراع.

ان طبيعة الحركة في الدراما البوليسية تظهر لنا تداخلا فاعلا ما بين عنصر الشكل الدرامي الارسطي والمفاجآت التي تغير مجرى الاحداث الدرامية في كل مرة. وهنا تكون الحركة فاعلة في تأكيد ايهام المتفرج صوب شخصية ما بكونه متهم ومن ثم يتم الكشف عن دليل جديد يؤدي الى تغير في مجرى الاحداث الدرامية. وهو ما يفعل من عنصر المفاجئة بشكل يثير الدهشة. مما يجعل النهائية مؤجلة

بشكل دائم من اجل معرفة القاتل، تسعى المعالجة الاخراجية الى عدم التضحية " بفهم المتفرج كلية، وان كان باستطاعتنا ان نعرّض هذا الفهم للخطر مؤقتاً. فألافلام يمكنها ان تتلاعب بالمفاجأة او بما يبدو انه مشوش غير متماسك، بوصفه وسيلة لتدعيم السرور الناجم عن التعرف والفهم في نهاية الامر"[٢١]، وهذا ما نراه في مسلسل (سفاح الجيزة)، وهو مسلسل مستوحى من قصة حقيقية، المسلسل يعرض الحياة المزدوجة لشخص يظهر للجميع كانسان متدين وصالح ومحبوب، بينما هو في الحقيقة قاتل متسلسل ذكي، ومحترف، يقوم بالتخلص من ضحاياه ودفنهم بدم بارد. وتظهر في المعالجة الاخراجية العديد من مشاهد المطاردة وتنظيم مصادر الحركة في بنيته الصورية. اذ "تعد الحركة هي جوهر الاخراج السينمائي، وتشكل داخل اللقطة اداة قوية للسرد السينمائي وذلك لسببين:

اولا : انها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث.

ثانيا : تسمح بالابقاء على حجم الموضوع المراد تصويره اثناء اللقطة ، او تغييره، بدلا من القطع للقطة جديدة "[٢٢].

فالحركة لا توظف لاجل الحركة فحسب وانما من اجل إضافة دلالات ومعاني ومستوى جمالي يرافق الاحداث في المسلسل البوليسي. ف "لا يمكن ان تحركنا الصورة عن طريق الوجود التعويضي لشيء مثير مرسوم في لوحة ، بل يجب ان تهزنا على نحو اكثر فورية عن طريق مخاطبة الحس مباشرة . فالتصوير الذي يقدم لنا شيئاً يشبه البحر مثلا يستولي على مشاعرنا من خلال ما يملكه البحر من قوة وسلطان على نفوسنا . ولكنه لا يصيب هذا الهدف بسرعة مثل صورة لنفس الموضوع تبهرنا بما فيها من خضرة و زرقة وخطوط متموجة . فالاولى تستميلنا من خلال الخيال والثانية من خلال الخيال والحواس معا"[٢٣].

ان طبيعة التعامل مع الحركة في البناء الدرامي لابد ان تحقق التماثل مع الواقع المعاش. لان جوهر الدراما اصطلاحا ومفهوما يرتبط بمعنى الفعل، والمحاكاة الدرامية هي تقليد الافعال، وطالما ان الحياة الانسانية التي نحياها تنهض على الحركة بمصادرها كافة. لذا لابد من تجسيد هذه الحركة في الصورة المرئية. وتنظيمها البصري. اي ان " جوهر الدراما الحركة لا الكلمة وان المسرحيات انما تكتب لكي تمثل و المأساة (أي المسرحية) على ضوء تعريف ارسطو الكلاسيكي هي محاكاة الحركة "[٢]، لذا فان الحركة في المسلسل البوليسي تعمل على ابراز مصداقية اكبر للاحداث الدرامية ففي مسلسل (سفاح الجيزة) الذي يدور حول شخصية قذافي الذي يعيش بشخصيات متعددة واسماء مزيفة، خلف قناع التدين. نرى ان هذه الشخصية تمارس افعالها من خلال مجموعة المطاردات لضحاياها والاقتراب منها حتى يستطيع التمكن من تنفيذ جرائمه.

يضاف الى ذلك يعمل التنظيم البصري للحركة على ابراز العلامات المهيمنة داخل فضاء الصورة فهو يسعى الى " اعطاء الاشياء شكلا والشكل وحده هو الذي يجعل من الانتاج عملا فنيا وليس الشكل امرا عارضا او طارئا او ثانويا"[٢٤]. فلا يمكن للمخرج تمرير انواع الحركة دون وجود تنظيم يظهر قوة التأثير

او مركز الاحداث سواء على مستوى اللقطة الواحدة او المشهد ككل، لان التنظيم يعمق من دلالة الحركة. فالحركة هي " احدى الوسائل التعبيرية داخل الاطار فالحركة مثل الصورة يتم التفكير فيها مادة ضمن مجمل مواد الموضوع "[٢٥] وهذا ما يمكن رؤيته في المسلسل العربي (زينهم) اذ يتناول المسلسل البطل دكتور زينهم وهو طبيب شرعي غريب الاطوار، يعمل في مشرحة، ويمتلك حسا بوليسيا حادا. فيتورط في بعض القضايا لانه يتجاوز مهمة تشريح الجثث صوب مساعدة الشرطة بدقة للوصول الى الجاني، لذا يتعرض لمطاردات وصراع من اجل التخلص منه.

ويرى الباحث ان طبيعة التنظيم البصري للحركة لابد ان ينهض على الطبيعة الجغرافية للمكان لان المكان يكون حاسما في رسم الحركة وتنفيذها، وهذا ما يعني فرض تفاصيل معينة داخل المكان لاظهار البعد التعبيري للحركة والبعد الجمالي والدلالي. ضمن التكوين البنائي للقطة او المشهد ككل. فضلا عن كون الحركة لابد ان تنبع من المضمون الدرامي والبصري للحدث وليس مجرد اضافة لا اهمية لها، و" كقاعدة عامة يجب ان تكون الحركة والصورة التكوينية للمشهد تعبيرا عن مضمون المشهد او تدعيما لهذا التعبير "[٢٦].

كما يعمل التنظيم البصري للحركة على التأكيد على حجوم اللقطات وزوايا التصوير، فالحركة تفترض الاقتراب من الموضوع المصور او الابتعاد عنه، وهو ما يعني تبدل بشكل دائم في حجوم اللقطات وزوايا التصوير مما يوجد علاقات جغرافية متباينة بين الموضوع والة التصوير، وان عملية " تحريك الكاميرا يصحبه تغيير في احجام اللقطة مما يؤدي الى تطوير المونتاج الذي جعل من الحركة تمتلك دوراً تعبيرياً ، ان الحركة سواء كانت حركة الموضوع داخل الحدث او حركة الة التصوير او الحركة المتولدة نتيجة عمل المونتاج فهي وسيلة يتم من خلالها بناء ايقاع اللقطة وجعله محسوساً للمشاهد فالحركة غالباً ما تعطي احساساً بحركة المياه والتي ستعطي بدورها احساساً في المكان والزمان"[٢٧]، وهذا ما يمكن مشاهدته مشاهدته في مسلسل (رشيد) حيث تناول المسلسل قصة حقيقية يعيشها رشيد الذي يستعد للزواج من حبيبته لكن حياته تنقلب راسا على عقب عندما يتهم زورا بجريمة قتل بشعة، يقتل فيها صديقه وشريكه، يسجن رشيد لسنوات لكنه ينجح في الهروب ليتحول الى شخص اخر تماما، ويبدأ رحلة بوليسية معقدة للانتقام من الاشخاص الذي دبروا له هذه المكيدة وكشف الحقيقة. ان مشاهد المطاردة ومواكبة الحركة هي من افضل وسائل شد الانتباه والترقب وكشف فاق التوقع. الحب والمطاردات "هما حجرا الاساس في الاطار المرجعي النظري لمخرج فيلم الحركة عند الاعداد لتنفيذ الفيلم موضوع ابداعه[٢٨].

تنهض عملية تنظيم الحركة من خلال تحقيق التوافق ما بين حركة الموضوع او حركة الشخصيات وكذلك حركة الكاميرا. وحدد الباحث عدة مستويات من هذا التنظيم للحركة وعلى النحو الاتي:

١. ثبات الموضوع وحركة الكاميرا: فالموضوع هنا يحمل مستوى بلاغيا، لان التوقف عن الحركة يجعل الافكار ودلالتها هي المهيمنة وهنا تدخل الحركة في تفكيك الصمت او السكون للوصول الى اعماق التعبير سواء عن الموضوع او الشخصية.

٢. حركة الموضوع وثبات الكاميرا. اذ يكون الموضوع هو الجانب المثير، لان يمتلك امكانية المفاجئة وانتاج افق جديد في كل حركة، مما يمنح اللقطة او الحركة بعدا جماليا وتعبيريا مضافا.

٣. حركة الموضوع وحركة الكاميرا. وهذ التنظيم البصري للحركة المركبة ما بين الموضوع والة التصوير يقود الى انتاج عنصري الدهشة والترقب بسبب الحيوية الكبيرة في عرض بنية الحدث الدرامي.

مؤشرات الاطار النظري

١. يتحقق التنظيم البصري للحركة عند ثبات الموضوع وحركة الة التصوير مما يؤدي الى اظهار تفاصيل الموضوع.

٢. يظهر التنظيم البصري عند حركة الموضوع من حيث الابتعاد والاقتراب من الة التصوير مما يؤدي الى تغير في حجوم اللقطات والزوايا.

٣. يمكن للتنظيم البصري ابراز الحركة من خلال بنية الحركة المركبة ما بين الموضوع والة التصوير.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه المنهج الذي يلائم هذا البحث والإجابة على التساؤلات التي تطرحها ، فضلاً عن الإجابة عن هدف البحث وصولاً الى النتائج النهائية المتوخاة من هذا البحث.

ثانياً: عينة البحث

المسلسل الأجنبي شايلوك انتاج ٢٠١٠-٢٠١٧، اخراج بول ماكغويغان ويوروس لين ونيك هوران

ثالثاً: وحدة التحليل

اعتمد الباحث على اللقطة او المشهد السينمائي كوحدة تحليل قياسية بوصفها وحدة ثابتة لإجراء عملية تحليل المسلسل الدرامي

رابعاً: تحليل العينة

العينة هي مسلسل Sherlockهو مسلسل بريطاني بوليسي درامي حديث مقتبس من قصص المحقق الشهير شيرلوك هولمز التي كتبها Arthur Conan Doyle، لكن الأحداث تدور في العصر الحديث داخل مدينة .London

تدور أحداث المسلسل حول المحقق العبقري شيرلوك هولمز، الذي يمتلك قدرة استثنائية على الملاحظة والتحليل والاستنتاج، ويعمل على حل القضايا الجنائية المعقدة التي تعجز الشرطة عن حلها. يساعده في

ذلك الدكتور جون واتسون، وهو طبيب عسكري سابق عاد من الحرب ويصبح صديق شيرلوك وشريكه في التحقيقات.

يواجه شيرلوك خلال الحلقات العديد من الجرائم الغامضة والقتلة المحترفين، مستخدماً ذكاءه الحاد وتقنياته الحديثة في كشف الأدلة وتحليل سلوك المجرمين. كما يدخل في صراع مستمر مع عدوه اللدود جيم موريارتي، وهو مجرم شديد الذكاء يسعى إلى تحدي شيرلوك وإثبات تفوقه عليه.

يمتاز المسلسل بأسلوب إخراجي حديث يعتمد على التشويق والإثارة والحركة السريعة، إضافة إلى استخدام المؤثرات البصرية لعرض طريقة تفكير شيرلوك وتحليله للأحداث. كما يركز العمل على الجوانب النفسية للشخصيات والعلاقات الإنسانية، خاصة العلاقة بين شيرلوك وواتسون.

ويتكون المسلسل من عدة مواسم، وكل حلقة تتناول قضية مختلفة مترابطة ضمن خط درامي رئيس ، يجمع بين الغموض، والتحقيق البوليسي، والصراع العقلي، مما جعله واحداً من أشهر المسلسلات البوليسية في العالم.

التأليف والإنتاج

- ستيفن موفات — مؤلف ومنتج مشارك . مارك غاتيس — مؤلف ومنتج مشارك .

الإخراج

- بول ماكغويغان. يوروس لين. نيك هوران

البطولة

- بندكت كامبرباتش — بدور شيرلوك هولمز . مارتن فريمان — بدور الدكتور جون واتسون . أندرو سكوت — بدور جيم موريارتي . روبرت غريفز — بدور المفتش ليستريد .
- أونا ستبس — بدور السيدة هدسون . مارك غاتيس — بدور مايكروفت هولمز .

جهة الإنتاج

- هيئة الإذاعة البريطانية BBC . شركة هارتسوود فيلمز

مدة عرض المسلسل: عُرض المسلسل من سنة ٢٠١٠ إلى سنة ٢٠١٧،

التحليل:

يعد مسلسل Sherlock من أبرز المسلسلات البوليسية التلفزيونية الحديثة التي اعتمدت على لغة بصرية متطورة في تقديم الحدث الدرامي. وقد استطاع صناع العمل من توظيف الحركة داخل الكادر التلفزيوني بصورة دقيقة، سواء أكانت حركة الكاميرا أم حركة الشخصيات، لتحقيق تنظيم بصري ينسجم مع طبيعة السرد البوليسي القائم على الغموض والتشويق والتحليل العقلي.

ويقصد بالتنظيم البصري للحركة الطريقة التي ترتب بها العناصر المتحركة داخل الكادر بما يحقق الانسجام الجمالي ويوجه انتباه المتلقي إلى المعاني الدرامية المهمة. وتبرز أهمية هذا التنظيم في الأعمال البوليسية بشكل خاص، لأن الحركة تصبح وسيلة للكشف عن الأدلة، وإظهار التوتر النفسي، وخلق الإيقاع الدرامي.

اعتمد الباحث على تحليل حلقتين من المسلسل هما:

١. "A Study in Pink"
٢. "The Reichenbach Fall"

وذلك اعتماداً على المؤشرات التي خرج بها الباحث من الاطار النظري.

المؤشر الأول: يتحقق التنظيم البصري للحركة عند ثبات الموضوع وحركة الة التصوير مما يؤدي الى اظهار تفاصيل الموضوع.

أولاً: تحليل حلقة"A Study in Pink"

تُعد هذه الحلقة بداية تأسيس عالم شيرلوك الحديث، وفيها يظهر الأسلوب البصري للمسلسل بصورة واضحة من خلال توظيف الحركة لخدمة التحقيق البوليسي والإيقاع السردي.

اعتمدت الحلقة بصورة كبيرة على تحريك الكاميرا حول الشخصيات الثابتة، وخاصة شخصية شيرلوك أثناء تحليله للأدلة أو أثناء الحوار مع واتسون. ففي مشهد فحص الجثة داخل الشقة، يبقى شيرلوك ثابتاً نسبياً بينما تتحرك الكاميرا ببطء حوله بحركة دائرية وانسيابية.

هذا الأسلوب أدى إلى:

١. إظهار تفاصيل المكان المرتبطة بالجريمة .
٢. إبراز تركيز شيرلوك العقلي .
٣. خلق إحساس بالسيطرة الفكرية للشخصية داخل الكادر .

كما ساعدت حركة الكاميرا على ربط الشخصية بالفضاء المحيط، إذ لم تكتفِ الكاميرا بإظهار شيرلوك فقط، بل انتقلت بصرياً بين وجهه والأدلة الموجودة في المكان. وبهذا أصبح المشاهد جزءاً من عملية التحليل والاستنتاج.

واستخدمت الحلقة أيضاً اللقطات القريبة أثناء حركة الكاميرا لإبراز تعابير الوجه الدقيقة، خاصة عندما يكتشف شيرلوك معلومة جديدة. فالانتقال البطيء من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة خلق نوعاً من التركيز النفسي على الشخصية.

وفي مشاهد الحوار داخل شقة "B"٢٢١، تتحرك الكاميرا أفقياً بين شيرلوك وواتسون مع ثباتهما النسبي، مما يحقق نوعاً من التوازن البصري داخل المشهد. كما أن هذه الحركة أظهرت الفروق النفسية بين الشخصيتين؛ فشيرلوك يبدو أكثر هدوءاً وثقة، بينما يظهر واتسون بحركة جسدية أكثر توتراً.

إن التنظيم البصري هنا لا يعتمد على الحركة العشوائية، بل على توجيه بصري مدروس يجعل المشاهد يركز على المعلومات المهمة داخل الكادر.

ثانياً: تحليل حلقة"The Reichenbach Fall"

تُعد هذه الحلقة من أكثر حلقات المسلسل كثافةً من الناحية النفسية والبصرية، لأنها تركز على الصراع العقلي بين شيرلوك وموريارتي، ولذلك اعتمدت بشكل كبير على التنظيم البصري للحركة لإظهار التوتر الدرامي.

في مشاهد المواجهة بين شيرلوك وموريارتي، تبقى الشخصيتان ثابتتين نسبياً بينما تتحرك الكاميرا حولهما بحركة بطيئة ومدروسة.

في مشهد المحكمة، تتحرك الكاميرا أفقياً ودائرياً حول موريارتي أثناء حديثه، مما يمنحه حضوراً قوياً داخل الكادر ويعكس طبيعته النفسية المضطربة. أما شيرلوك فتتحرك الكاميرا حوله بطريقة أكثر استقراراً، وهو ما يعكس توازنه العقلي.

هذا الأسلوب أدى إلى:

١. إبراز الصراع النفسي بين الشخصيتين .
٢. تكثيف التوتر داخل المشهد .
٣. توجيه المشاهد نحو ردود الفعل الدقيقة .

كما استُخدمت اللقطات القريبة جداً لإظهار تعابير الوجه ونظرات التحدي، خاصة في مشهد السطح النهائي. وكانت حركة الكاميرا البطيئة تزيد من الإحساس بالضغط النفسي والخطر.

وفي بعض اللحظات، تتحرك الكاميرا من خلف الشخصية إلى الأمام بصورة تدريجية، مما يكشف التحول النفسي أو تطور الموقف الدرامي.

المؤشر الثاني: يظهر التنظيم البصري عند حركة الموضوع من حيث الابتعاد والاقتراب من الة التصوير مما يؤدي الى تغير في حجوم اللقطات والزوايا.

اعتمدت الحلقة على حركة الشخصيات داخل العمق البصري للكادر، وهو ما أدى إلى تغير مستمر في أحجام اللقطات والزوايا.

في مشهد المطاردة مع سيارة الأجرة، يتحرك شيرلوك بسرعة نحو الكاميرا أثناء محاولته تحليل سلوك السائق، فتتحول اللقطة تدريجياً من لقطة عامة إلى لقطة متوسطة ثم قريبة. هذا التدرج البصري يعكس تصاعد التوتر الدرامي وازدياد التركيز على الشخصية.

وعندما يبتعد شيرلوك عن الكاميرا، تتسع اللقطة لتكشف البيئة المحيطة، مثل الشوارع أو الأبنية أو الأشخاص الآخرين. وبهذا تحقق الحركة وظيفتين:

- إظهار الحالة النفسية للشخصية .
- تعريف المشاهد بالفضاء الدرامي المحيط .

كما استخدمت الحلقة الزوايا المرتفعة والمنخفضة أثناء حركة الشخصيات لإعطاء دلالات معينة. فعندما يقترب شيرلوك من الكاميرا في لحظات الثقة والسيطرة، تُستخدم زاوية منخفضة نسبياً تمنحه قوة وهيمنة داخل الكادر. أما في لحظات الغموض أو الخطر فتُستخدم زوايا أعلى تُشعر المشاهد بعدم الاستقرار.

وفي مشاهد التحقيق داخل مسرح الجريمة، تتحرك الشخصيات بين المقدمة والخلفية باستمرار، مما يخلق عمقاً بصرياً ينسجم مع طبيعة العمل البوليسي القائم على البحث والكشف التدريجي للمعلومات.

تتحرك الشخصيات في هذه الحلقة داخل الكادر بطريقة تعبّر عن الصراع والعزلة والضغط النفسي.

في مشهد المؤتمر الصحفي، يتحرك شيرلوك وسط الحشود مقترباً من الكاميرا، بينما تتحرك عدسات المصورين والناس من حوله. تتحول اللقطة من عامة إلى متوسطة ثم قريبة، وهو ما يعكس انتقال الشخصية من حالة السيطرة إلى حالة الحصار النفسي.

كما أن ابتعاد الشخصية عن الكاميرا في بعض المشاهد يخلق إحساساً بالعزلة والانكسار، خصوصاً عندما يبدأ المجتمع بالتشكيك في شيرلوك.

واستخدمت الحلقة العمق البصري بصورة واضحة، إذ تتحرك الشخصيات بين المقدمة والخلفية، مما يعزز الإحساس بالمكان والضغط الاجتماعي المحيط بالشخصية.

وفي مشاهد الحوار، تتحرك الشخصيات ببطء داخل الكادر مع تغير الزوايا، وهو ما يخلق إيقاعاً نفسياً يتناسب مع طبيعة الصراع العقلي.

المؤشر الثالث: يمكن للتنظيم البصري ابراز الحركة من خلال بنية الحركة المركبة ما بين الموضوع والة التصوير.

تعد الحركة المركبة من أهم الأساليب البصرية في الحلقة، إذ تتحرك الشخصيات والكاميرا في الوقت نفسه لتحقيق إيقاع ديناميكي.

في مشاهد المطاردة داخل شوارع لندن، ترافق الكاميرا شيرلوك وواتسون بحركة تتبع مستمرة. وتستخدم الحلقة الكاميرا المحمولة أحياناً لإعطاء شعور بالواقعية والسرعة.

هذا التنظيم المركب أدى إلى:

١. خلق توتر بصري مستمر .
٢. زيادة اندماج المشاهد مع الحدث .
٣. إعطاء إحساس بالحركة الواقعية داخل المكان .

كما أن التنسيق بين حركة الكاميرا وحركة الشخصيات حافظ على وضوح التكوين البصري، فلم يشعر المشاهد بالفوضى رغم السرعة الكبيرة في المشاهد.

وفي بعض المشاهد، تتحرك الكاميرا للخلف بينما تتقدم الشخصية نحوها، مما يخلق حالة من الترقب والإثارة. ويظهر ذلك عندما يقترب شيرلوك من اكتشاف الحقيقة، إذ تتحول الحركة إلى عنصر تعبيري يكشف الحالة الذهنية للشخصية.

وتُستخدم أيضاً حركة "Tracking Shot" الطويلة لربط عدة فضاءات مكانية داخل مشهد واحد، مما يمنح السرد انسيابية ويقلل من القطع السريع بين اللقطات.

بلغ التنظيم البصري للحركة المركبة ذروته في مشهد السطح الأخير بين شيرلوك وموريارتي.

في هذا المشهد:

١. تتحرك الشخصيات باستمرار داخل فضاء السطح .
٢. تتحرك الكاميرا أفقياً وعمودياً لمتابعة التوتر .
٣. تُستخدم اللقطات الواسعة لإظهار الارتفاع والخطر .
٤. تُستخدم اللقطات القريبة لإظهار الانفعال النفسي .

إن التزامن بين حركة الكاميرا وحركة الشخصيات خلق بناءً بصرياً شديد التوتر، إذ أصبح المشاهد يشعر بخطورة الموقف وكأنه داخل الحدث نفسه.

كما أن الانتقال بين اللقطات الثابتة والمتحركة ساعد على التحكم بالإيقاع الدرامي، فكلما اقتربت لحظة الذروة زادت سرعة الحركة وتغيرت الزوايا بصورة أكبر.

وفي مشهد سقوط شيرلوك، تتحرك الكاميرا بسرعة نحو الأسفل بالتزامن مع حركة الشخصية، مما يضاعف التأثير النفسي للمشهد ويجعل الحركة جزءاً أساسياً من بناء الصدمة الدرامية.

أظهر مسلسل Sherlock قدرة كبيرة على توظيف التنظيم البصري للحركة في بناء الدلالة الدرامية والجمالية. فقد جاءت حركة الكاميرا وحركة الشخصيات مترابطة بصورة تخدم السرد البوليسي وتُبرز التوتر النفسي والصراع العقلي داخل الأحداث.

كما أن الحلقتين المدروستين كشفتا عن وعي إخراجي متقدم في استخدام الحركة بوصفها لغة بصرية قادرة على التعبير عن المعنى والانفعال، وليس مجرد عنصر تقني. وبذلك نجح المسلسل في تقديم

نموذج بصري متطور للدراما البوليسية التلفزيونية الحديثة، قائم على التنسيق الدقيق بين التكوين، والحركة، والإيقاع، والزوايا، بما يحقق تأثيراً درامياً وجمالياً متكاملاً.

الفصل الرابع / النتائج النهائية

النتائج

١. أظهر مسلسل Sherlockاعتماداً واضحاً على حركة الكاميرا بوصفها عنصراً أساسياً في التنظيم البصري، إذ استُخدمت لإبراز تفاصيل المشهد وتوجيه انتباه المشاهد نحو الأدلة والعناصر المهمة داخل الكادر .

٢. أسهمت حركة الشخصيات بالاقتراب والابتعاد عن آلة التصوير في تحقيق تنوع بصري من خلال تغير أحجام اللقطات والزوايا، مما ساعد على التعبير عن الحالة النفسية والتوتر الدرامي للشخصيات .

٣. حققت الحركة المركبة بين الموضوع وآلة التصوير إيقاعاً بصرياً ديناميكياً يتناسب مع طبيعة العمل البوليسي القائم على التشويق والمطاردة والتحقيق .

٤. ساعد التنظيم البصري للحركة في تعزيز الجانب الواقعي داخل المشاهد، خاصة في مشاهد المطاردة والتنقل، من خلال استخدام الكاميرا المحمولة وحركات التتبع المستمرة .

٥. أظهرت الحلقة المدروسة قدرة الإخراج على استثمار الحركة في بناء الصراع النفسي والفكري بين الشخصيات، ولاسيما في المشاهد التي جمعت شيرلوك وموريارتي .

٦. أسهم التنسيق بين حركة الكاميرا وحركة الشخصيات في تحقيق استمرارية بصرية وانسيابية سردية، مما جعل المشاهد أكثر اندماجاً مع الأحداث والتحولات الدرامية داخل المسلسل.

الاستنتاجات.

١. اعتمد المسلسل على حركة الكاميرا بوصفها أداة سردية وليست مجرد وسيلة تصوير .

٢. أسهم التنظيم البصري للحركة في إبراز الطابع البوليسي والتشويقي للعمل .

٣. أدى تغير أحجام اللقطات والزوايا أثناء حركة الشخصيات إلى نقل الحالة النفسية والانفعالية .

٤. حققت الحركة المركبة بين الكاميرا والموضوع إيقاعاً بصرياً متماسكاً وديناميكياً .

٥. ساعدت الحركة داخل الكادر في توجيه انتباه المشاهد نحو الأدلة والتفاصيل المهمة .

(١) الرازي، محمد أبن أبي بكر، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣)، ص. ١٢٣.

(٢) وزارة التربية، منهاج دراسي، علم الأحياء، الصف الأول المتوسط، ص ٤٦.

(٣) أحمد عادل، الفيزياء: أسس ونظريات، (مصر: دار القاهرة للطباعة والنشر، ١٩٩٦)، ص. ٧٧.

(٤) سوسن عبد المنعم وآخرون، البايوميكانك في المجال الرياضي، (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٧)، ص. ٤٠.

(٥) إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون الطباعة والنشر، ١٩٧٩)، ص. ٧٠.

(٦) لين أكسنفورد، تصميم الحركة، ترجمة: سامي عبد الحميد (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، ب.ت.)، ص. ٧.

(٧) بول كِلي، نظرية التشكيل، ترجمة: عادل السيوي (القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٣)، ص. ٣١٦.

(٨) جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣)، ص. ١١٩.

(٩) ألكسندر دين، الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥)، ص. ١٧٣.

(١٠) دريد شريف، التوليف وتأثيره الدرامي في الفلم الروائي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٧، ص. ٣٤.

(١١) سوسن عبد المنعم وآخرون، البايوميكانيك في المجال الرياضي، ج١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص. ٤٠.

(١٢) كاظم مؤنس، «شكل الحركة وظاهر المعنى في السينما»، بحث منشور على الإنترنت، تاريخ الاطلاع: ٣٠ حزيران ٢٠٢٦.

(١٣) أحمد كامل مرسي، ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ص. ٢٦٤.

(١٤) لوي دي جانيتي , فهم السينما , ترجمه جعفر علي ,بغداد دار الرشيد للنشر ١٩٨١ص٣٦١

(١٥) احمد الحضري، مصدر سابق، ص ٨٣.

(١٦) كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج ، (جدة: دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، ط١، ١٩٨٨) ص ٤٥.

(١٧) فارس مهدي، الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي، رسالة ماجستير، مطبوعة على الالة الكاتبة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧)، ص ٧٠.

(١٨) لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص١٣٣.

(١٩)– جون هاوارد لوسون ، فن كتابة السيناريو ، ترجمة ابراهيم الصحن ، مراجعة سعد لبيب ، ((بغداد : مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٧٤)) ، ص ١٨.

(٢٠) موسوعة سينما العرب، قرص مدمج، ١٩٩٦.

(21)18. FRANK KRUTNIK, IN A LONELY STREET; FILM NOIR, GERE, MASCULINTY, London, Adingdon, Oxon, 2010, P.5.

(٢٢) حسين السلمان، مقدمات سينمائية في السرد الصوري،دار الجواهري ،ط١،بغداد،٢٠١٣،ص٤٦١.

(٢٣)– اروين ادمان ، الفنون والانسان ، ترجمة مصطفى حبيب ،((القاهرة : دار مصر للطباعة ، ب ت))، ص ٩٠ .

(٢٤)فيشر، ارنست، ضرورة الفن، ترجمة: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ١٩٧١،، ص ٢٠١.

(٢٥) د. محمد ابراهيم عادل ، التكوين في الصورة السينمائية، المبحث الثاني، ص ١.

(٢٦)– كونر آد كارتر، الاخراج المسرحي، ترجمة رأفت آخنوخ، مراجعة كامل يوسف ، (القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٦٢)، ص ٩٠.

(٢٧) سمير فريد ، اضواء على السينما المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، جمهورية العراق ، ١٩٧٩، ص ١٩.

(28) LINDA SEGER, MAKING A GOOD SCRIPT GRAET,2010, P. 26-29.

Sources and References:

1. Al-Ahmad, A. (1996). Physics: Foundations and Theories. Cairo Publishing House.
2. Al-Razi, M. A. B. (1983). Mukhtar al-Sahah. Dar al-Risalah.
3. Al-Salman, H. (2013). Cinematic Introductions in Visual Narrative (1st ed.). Dar al-Jawahiri.
4. Al-Sahn, I. (translator), & Labib, S. (reviewer). (1974). The Art of Screenwriting. Al-Adib Press, Baghdad.
5. Al-Suhaili, M. A. (n.d.). Composition in Cinematic Imagery.
6. Al-Sharif, D. (1987). Editing and its Dramatic Impact in Feature Film [Unpublished Master's Thesis]. University of Baghdad, College of Fine Arts.
7. Shalabi, K. (1988). Television Production and the Arts of Directing (1st ed.). Dar al-Shorouk for Publishing, Distribution, and Printing. 8. Abdel Moneim, S., et al. (1977). Biomechanics in the Sports Field. Dar Al-Maarefa.
8. Adel, S. (1979). Lights on Contemporary Cinema. Publications of the Ministry of Culture and Information, Republic of Iraq.
9. Edman, E. (1962). Arts and Man (M. Habib, translator). Dar Misr for Printing.
10. Akhnoukh, R. (translator), & Youssef, K. (reviewer). (1962). Theatrical Directing. Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
11. Fisher, E. (1971). The Necessity of Art (A. Halim, translator). Egyptian General Authority for Authorship and Publishing.
12. Gianetti, L. D. (1981). Understanding Cinema (J. Ali, translator). Dar Al-Rasheed for Printing and Publishing.
13. Oxford, L. (n.d.). Motion Design (S. Abdel Hamid, translator). Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
14. Madkour, E. (1979). The Philosophical Dictionary. General Authority for Printing and Publishing Affairs.
15. Morsi, A. K., & Wahba, M. (1973). Dictionary of Cinematic Art. Egyptian Book Organization.
16. Mahdi, F. (1987). The Documentary Trend in Iraqi Feature Film [Unpublished Master's Thesis]. University of Baghdad, College of Fine Arts.
17. Mounis, K. (n.d.). The Form of Movement and the Apparent Meaning in Cinema. Retrieved from the Internet.
18. Ministry of Education. (n.d.). Curriculum: Biology (First Intermediate Grade.(
19. Encyclopedia of Arab Cinema [CD-ROM]. (1996.(
20. Krutnik, F. (2010). In a lonely street: Film noir, genre, masculinity. Routledge.
21. Seger, L. (2010). Making a good script great.