إطالة زمن الحدث لتعميق المعنى وخلق الإثارة في الفيلم الروائي

د. محمد عبد الجبار كاظم
كلية التربية الأساسية – جامعة ميسان

مشكلة البحث :

إن موضوع الإطالة في زمن الحدث الروائي أمر حري بالبحث والدراسة فالكثير من الأفلام السينمائية تحتوي على مدلولات واضحة في أطالة زمن العرض الفيلمي وهذه الإطالة تصبح في حكم الأمر المبرر داخل منظومة الفيلم السينمائي فهي تنساب ضمن مفردات اللغة السينمائية لتأتي بطريقة تعزز الموقف الدرامي وتجعله متطورا ومتناميا وصولا إلى تحقيق المبتغى في تجسيد المعنى من جرائه وهذا يعني إن صانع الفيلم يجعل نصب عينه تلك التقنيات التي تخلق الإطالة ليعالج بها موضوع قصته . لهذا توجب إن يكون بحثنا منصبا على معرفة ما هي الأنماط المستخدمة في الفيلم الروائي لإطالة زمن الحدث ؟ وما هي قيمتها إذا انساقت في نسيج الفيلم الروائي ؟

أهمية البحث :

في ضوء نقص المعلومات وندرتها حول موضوع الإطالة في زمن الحدث الدرامي في العرض الفيلمي ما اختلفت عليه الآراء بالوصول إلى درجة الثبات في تشخيص ماهية تلك الأنماط المستخدمة في خلق الإطالة ضمن البناء الفيلمي . أتت هذه الدراسة لتشخص قدر المستطاع هذه الظاهرة التي كانت بمثابة أسلوب تتشح به بعض الأفلام الروائية . وهذا يدعونا إلى تأشير الأهمية التي شكلها هذا البحث على وفق المحاور التالية :

١ – تكمن أهمية البحث في دراسة ظاهرة تمديد زمن السرد الروائي وإطالته وخصوصا أنها دراسة جديدة تنطلق من هذه القاعدة .

٢ – إن يساعد هذا البحث على التوصل إلى مؤشرات علمية جديدة ومفيدة وهادفة حول ظاهرة أسلوب الإطالة في زمن السرد الروائي وبنائه على أسس علمية .

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى ما يلي :

١ – تشخيص وتنميط الأسلوب المعتمد في إطالة زمن الحدث . لتعميق المعنى وخلق الإثارة في الفيلم .

منهج البحث :

اعتمد الباحث في بحثه الطريقة الوصفية عن طريق دراسة وتحليل مشاهد بعض الأفلام التي تحتوي على عنصر الإطالة في زمن عرض السرد الروائي .

الإطالة في زمن المشهد الفيلمي :

أن الإطالة في زمن المشهد الفيلمي وبالتالي الحدث الدرامي للفيلم الروائي يمكن إن يخلق نوعا من كشف الغطاء وبلورة ما يمكن إن يكون وتجسيده بأدق التفاصيل فهي تداعب المخزون الفكري لما يمكن أن تنطوي عليه هذه التفاصيل فنجد في مثل هذا النوع من الاستخدام تثقيفا قسريا يفرضه السياق على المتلقي إذ إن كل شي في الفيلم السينمائي معد إعدادا محكما سلفا والسياق هنا من الممكن أن يبلور تلك المفاهيم في النسيج الفيلمي فيمكن أن تكون هنالك دلالات أو إيماءات أو حتى اداءات للممثل والتي لا يمكن تفسيرها أو تبريرها إذا كانت مجتزئة من النسيج الفيلمي أو لا يحكمها إيقاع يبررها . ليصبح هنا النسيج الفيلمي بمثابة البيئة التي تتواجد فيها المفردات المعروضة حالها حال الكلمات التي ((تكتسب قيمتها الرمزية ألا في بيئة لغوية محددة .. بل كل منها

ISSN-1994-697X

ذات إيحاء محدد في مجتمع لغوي بعينه دون غيرة))[١] . لهذا نجد أن تفسير هذه الظاهرة في الفيلم الروائي لا يمكن أن تتم من دون أن يؤخذ بنظر الاعتبار النسيج البيئي الذي أنسابت فيه وتدفقت أي لا يمكن فهمها من دون فهم عام للفيلم ككل ولا يمكن معرفة معناها كذلك ، كما هو حال الكلمة المنزوعة من مناخها لا تحيلنا إلى معنى ففي السينما يمكن أن تكون كل تلك الدلالات عرفا منطقيا في ذلك النسيج وحكرا عليه فاللقطة التي يراد منها أن تنساب في خضم الإحداث وعبر المشهد المعين تخضع إلى ضوابط السياق حتما فهي لا يمكن أن تكون دخيلة من دون تبرير ولكن يؤسس لها تأسيسا مسبقا ((إذ إن السياق يمكن إن يوجز معناها ويبررها بعد ان تنساب فيه وتصبح جزءً منه)) [٢] . فهي تنساب بزخم متدفق عبر سيل من اللقطات لتأخذ مكانها بدقة في المشهد المصور وبالتالي الفيلم ككل فقد تكون تلك اللقطة مثلا مبنية لخلق مفهوم الإيهام (الخداع) بفعل تقنيات السينما أو ما يمكن أن تنضج بفعل عوامل ((المؤثرات الخاصة التي تبهر العين وتسلي النفس وتدهش العقل))[٣] والإيهام هنا نقصد به أن نمنطق الأحداث بحيث نجعلها مقنعة ومنطقية في خضم تدافع السيل الكبير من الصور على الشاشة وضمن حدود ذلك الفيلم ونتيجة لتأسيس السياق وما يمليه على الفيلم بان يكون .

التقنيات السينمائية وخلق الإطالة :

تلعب التقنيات السينمائية دورا بارزا وكبيرا في خلق عنصر الإطالة في زمن المشهد السينمائي ، عندما توظف في النسيج الفيلمي لتكون معبرة عن نفسها حالها حال مفردات اللغة السينمائية الأخرى. ففي فيلم (ماتريكس) على سبيل المثال نجد بعض اللقطات ((المصورة بتقنيات فائقة الروعة باستخدام لقطات بطيئة (عالية التجسيد)أحيانا تظهر مسار الرصاص وهو يخترق الهواء))[٤] . فهي تغدق بالتفاصيل وتسهب في إيضاح مالا يمكن إدراكه واقعيا وتضيف عليه ، لنرى الزمن بغير ما اعتدنا عليه في الواقع والمنطق البصري وبنفس القدر من ذلك يمكن أدراك شكل الأشياء إذ يتسنى لنا إن نرى مسار الرصاصة وهي تتجه نحو الهدف بل أكثر من هذا إذ أن الهدف المقصود ضربه بالرصاص (الشخص) قد يكون لديه الوقت حتى يتفادى مسير الرصاصة ويفلت منها بل أكثر من ذلك أيضا يمكن أن نرى الحيز الهوائي الذي تتركه الرصاصة في الفضاء وهي تسبر غوره نحو الهدف (وهذا مالا يمكن أن يحدث في ارض الواقع). فمن جراء هذا الاستخدام في انسياب اللقطات بهذا الأسلوب نرى ما لا يمكن أن تراه العين المجردة في الواقع لتبنى عليه تفاصيل الإحداث ((لان هناك حداً لا دراك المرئيات لا تستطيع العين أن تتجاوزه))[٥] . وهذه الخاصية استثمرت في السينما بشكل كبير لتضيف دفقا إلى القصة وتعميقا للمعنى. ففي السينما ترى العين كل حدود الشاشة وما يدور من تفاصيل فيها لهذا استغلت التقنيات لتلعب دورا كبيرا في تجسيد المعنى وبلورة تفاصيل الحدث المعروض فقد تلعب هذه التقنيات دورا في بلورة ما لا يمكن تصديقه أو إدراكه أو متابعته في العالم المادي المعاش أي (العالم الفيزيائي) فالقفز مثلا في العالم المادي لا يستغرق سوى أجزاء من الثانية والانفجار كذلك يكون ومضيا لا يمكن للعين المجردة أن تدرك تفاصيله وتأثيراته ولكن في الفيلم يكون الأمر يسيرا وكل شيء مباح ففي الفيلم السينمائي يصبح الزمن أكثر مساحة وطولا من الواقع وهذه واحدة من أهم خواص السينما كون ((الفلم يستطيع أن يمدد أو يقلص الزمن بين المئات العديدة من اللقطات))[٦] . وهذا الأمر يجعل البناء الفيلمي منصبا على استغلال (الإطالة بالزمن واللعب بمقدراته بما يعرف بالعرض البطيءِ"Slow motion") هذه النواحي نراها تجسد منحى معينا تتضح من خلالها الإثارة والإبهار والتشويق وتحقيق رغبة الفضول للمتلقي للاطلاع على ما هو غير متوفر ومتيسر أمامه في الواقع كون ((أتفه الأفعال يتخذ لبوس الحركة المصممة الرشيقة عند تصويره بالسرعة البطيئة))[٧] . لذلك نجد في الكثير من الألفلام قفزات الممثلين أسرع من وميض الضوء والانفجار كما

---

[1] - حجازي ، د.محمود . علم اللغة العربية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ب . ت . ص١٥ .

[2] - عبد الجبار ، محمد . تنميط الرمز وإجراءات صياغته في الفيلم الروائي " الفريد هتشكوك نموذجا "، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم السمعية والمرئية ، ١٩٩٦ ، ص ٣٦ .

[3] - جرجورة ، نديم . "ماتريكس" يعود تقنيات السينما تصور مأزق الإنسان ، مجلة العربي ، وزارة الأعلام الكويت ، الكويت، العدد ٥٣٩ ، أكتوبر ،٢٠٠٣ . ص ١٢١ .

[4] - المصدر نفسه . ص ١٢٤ .

[5] - وارن ، بول . السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة علي الشوباشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ . ص ٥٦ .

[6] - جانيتي ، لوي دي . فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ . ص ٣٦٠ .

[7] - المصدر نفسه . ص ١٨٠ .

ISSN-1994-697X

نرى (سلفستر ستالون) يفعلها في أفلامه أكثر من مره وغيره الكثير حتى أنها أصبحت أسلوبا معتمدا يعتمده صناع الفيلم لخلق نوع من الإثارة وخصوصا فيما يعرف بأفلام (الاكشن) . ومن جانب أخر نجد هذا الاستخدام للعرض البطيء قد استخدمه المخرج (بيكنيا) في فيلم (الشلة المجنونة) ليخلق صورة جمالية نافذة الملامح فصور بالأسلوب البطيء ((احد مشاهد الرعب ، تمزيق البشرة وانفجار الدم وسقوط الجياد وإشكال تكاد لا تنتهي . إن جمال هذه المشاهد القبيحة يوحي بالتساؤل عن دوافع إدمان الناس على حياة العنف التي تبدو عديمة الفائدة . يصبح العنف شبه معتنق جمالي))[٨] . أن هذا الأسلوب مفاده تعميق المعنى وخلق الإثارة المغموس بروعة الصنعة والإتقان عن طريق تحليل الموقف المصور وإبراز الجوانب المضيئة فيه لدفع الزخم الدرامي إلى الأمام وهذا ما يحدث في السينما ((باعتبارها فناً تحليلياً))[٩] . فالسينما لها القدرة على تحليل الشكل إلى جزيئات لتستثمرها ببلاغة عند مستوى التعبير لتخلق بهذه التفاصيل موضوعا فيه معنى معين . ويمكن كذلك للسينما إن تلم الأجزاء المتناثرة لتخلق شكلا عاما كما فعل ازنشتاين في تجربة المونتاج عندما جمع صورا لا معنى لها كانت متناثرة ومتباعدة خلق منها معنى في المونتاج بعد إن ربطها إلى جانب بعضها البعض ولعدة مرات مختلفة وفي كل مرة كان المعنى يختلف عن سابقه . وعن هذا الأمر يقول ازنشتاين ((فمن الاختيار الدقيق الواعي للأجزاء نخرج صرة الموضوع صادقة مع المضمون ويأتي الكشف بعد ذلك عن معنى الفيلم من خلال هذا الالتحام))[١٠] . فنجد في الأفلام إن الإحداث قد تضخم إلى الحد التي تبرز كل ملامح التأثيرات الانفعالية والحركة البطيئة قادرة على تجسيد ذلك وتشكيل الأجزاء التي هدفها رسم جانب من العظمة والضخامة ف((الحركة البطيئة تميل إلى إسباغ الكرامة والكبرياء على الحركة))[١١] . حتى تبرز معنى يوافقها تحت وصاية التفخيم والتعظيم . وكما هو معروف في الفن ان ((الإشكال العظيمة تولد دائما عن مضامين عظيمة))[١٢] . وهذا ما نتلمسه في فيلم (غير قابل للكسر/ Unbreakable) للمخرج (بيونا فزتا) والذي قام ببطولته الممثل (روس ويلز) الرجل الذي لا تتكسر عظامه أمام كل التحديات الجسدية لتمتعه بالصلادة والبائس كما هي قصة الفيلم ومقابل هذا نجد الزنجي (برايس) رقيق الجسم وعظامه طرية سرعان ما تتهشم يوجز الفيلم لنا وببلاغة متناهية الدقة لتجسيد هذا التناقض من خلال إطالة مشهد السلالم فنشاهد (برايس) الزنجي على عكازه الزجاجية وهو يلاحق احد الأشخاص ليتعقبه حتى نزوله خلفه إلى محطة المترو وهنا نلاحظ إن المخرج استخدم لقطات مكثفة ل (برايس) وعملية نزوله السلم (لقطات متتالية ومتعاقبة قريبة إلى يديه وهي تتحرك على حاجز السلم والعكاز الزجاجي ثم لقطات متنوعة الإحجام ومتتالية إلى وجهه ورجليه ليصنع من هذا السلم سلما طويلا جدا بفعل هذا التبادل ويبقى هكذا حتى يمهد إلى سقوطه من السلم) فيسقط (برايس) وتسقط معه عصاه الزجاجية بطريقة بطيئة جدا مستخدما (العرض البطيء)لنرى تفاصيل تحطم العصا وتطاير

أجزائها إلى الهواء وتناثرها إلى قطع مختلفة الإحجام سابحة في الهواء بطريقة دراماتيكية وعلمية محسوبة ومسيطر عليها ((لان السيطرة على الحركة هي جوهر العلم والفن))[١٣] . ليتجسد من خلالها فكرة الفيلم عموما وهي الصلادة إمام الهشاشة . وهذا ما توضح أكثر عندما ينتهي هذا المشهد ب(برايس) وهو راقد على سريره في المستشفى والطبيب يبلغه من انه قد تكسرت كل عظامه وبعدها يسأل الطبيب (برايس) عن اسمه فيقول اسمي (سيد الزجاج) هكذا ينادونني (تعليلا وافيا للإطالة بالحركة البطيئة).

بهذا الموقف أراد إن يرينا المخرج إمكانية تحقيق المعنى المكثف للقصة من جراء هذا المشهد وبالرغم من الإطالة إلى ما هو محور قصة الفيلم ولفت انتباهنا إلى الركيزة التي بنيت عليها الإحداث . فالإطالة لعبت هنا دورا كبيرا في إيضاح المعنى وبشكل بلاغي معبر و كان محورها السردي هو فارق الصلادة بين النقيضين في هذه القصة .

---

[8] - المصدر نفسه . ص ١٨٢ .

[9] - المصدر نفسه . ص ٣٦٠ .

[10] - ايزنشتاين ، سرجي م . الإحساس السينمائي ، ترجمة سهيل جبر ، مراجعة إبراهيم فتحي ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥ . ص ٧٧ .

[11] - جانيتي ، لوي دي . مصدر سابق . ص ١٨٠ .

[12] - سلمان ، حسن . حرية الفنان ، ط ٣ ، دار التنور للطباعة ، بيروت ، ١٩٨٣ . ص ٨٦ .

[13]- شنايدر ، د . أي . التحليل النفسي والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٤ . ص ٩٣ .

ISSN-1994-697X

الإطالة بفعل الإطار المجمد :

ونرى إن هنالك ركيزة أخرى من ركائز اللغة السينمائية لخلق أسلوب الإطالة في زمن المشهد الفيلمي والتي تنساب في الفيلم لتعميق المعنى وخلق صورة ذهنية لدى المشاهد كما فعل المخرج (بيونا فزتا) في فيلمه (غير قابل للكسر) عندما جسد فكرة إن (البطل صلد وغير قابل للكسر) مستخدما أسلوب (الإطار المجمد) أو ما يعرف ب (Still frame) وهذا الأسلوب كان يعني هنا إطالة في زمن الحدث أي((يعلق الحركة بكاملها على الشاشة))[١٤] . فنرى (روس ويلز) في احد اللقطات وظهره إلى الشاشة منتصبا (مكتوب على بزته الحارس) فيمر الناس إلى جانبه وحين يصدموه تتجمد الصورة ويرافق هذا التوقف صوت تصادم حديد ليوحي لنا إن جسم هذا الرجل صلد يشبه المعادن القوية ولا يتأثر بهذه الصدمات. فأوحى لنا المخرج وبشكل مبرر عبر الإطار المجمد فكرته . إن الإطار المجمد في الفيلم السينمائي يقترب إلى نمط الصورة الفوتوغرافية ويأخذ عرضها زمنا على الشاشة حتى تستأنف معناها. و (جانيتي) في هذا الصدد يصف الكادر المجمد من كونه قد يضيف معاني استعارية إلى القصة على الرغم من جانب الإطالة في زمن سرد الفيلم ((ربما يمكن مشاهدة استعارة واضحة للموت في ختام فيلم جورج روي .. حيث يتجمد البطلان (بول نيومان وروبرت ردفورد) قبل إن يصابا بالطلقات المميتة))[١٥] . فبفعلها أي بفعل الإطار المجمد يتوقف التدفق الديناميكي للتكوينات والإشكال والحركة داخل الكادر المعروض في الشاشة ومعها يتوقف الإحساس بتدفق بالزمن نحو الأمام .

الإطالة بفعل التداعي :

وهنالك أسلوبا أخر لا يقل شانا في خلق عنصر الإطالة في زمن الحدث الدرامي هو أسلوب التداعي أو ما يعرف ب (Flash back) وهو عبارة عن استحضار الماضي إلى الحاضر . على الرغم من قصره أي (قصر الحدث الأساسي المتناول للقصة السينمائية ألا انه قد يطول ويكون محورا للقصة ككل) كما هو الحال في فيلم (الخيط الرفيع) للمخرج سيدني بولاك عام ١٩٦٦ نجد أن (الان نوبل) الطالب الجامعي في علم النفس وهو يستلم مكالمة هاتفية من احدى المريضات التي تعرضت إلى حالة انتحار عندما أخذت بعض الأقراص العلاجية وبكميات كبيرة فهنا يبادر (الان) للمساعدة في إنقاذ المريضة وإذ تسير قصة الفيلم على هذا المحور نجد أن زمن الفيلم هنا هو ((زمن المحادثة التلفونية))[١٦] . والانتقال إلى الأحداث المهمة تكون من خلال تلك المكالمة لنعرف كل دواعي الانتحار وأسبابه عن طريق التداعي لتنتهي قصة الفيلم بنهاية المكالمة التلفونية التي يقدر لها أن تكون قصيرة في مساحة الواقع ولكنها شكلت كل هذا الكم الهائل الأحداث وكانت العقدة الرئيسية في حيز الفيلم السينمائي لذلك نجد عبر تلك المكالمة الهاتفية ((قد يتوفر في هذا الموقف عنصر الإيجاز الدرامي ..من خلال.. صور تتوالى ونقلات))[١٧] . إن هذا الأسلوب في إطالة زمن عرض الموضوع والسرد قد نعثر عليه عند المخرج السويدي (برجمان) وفي فيلمه (الفراولة البرية) وفيه ((يسترجع تفاصيل حياة طبيب عجوز في طريقه لاستلام احد الأوسمة وخلال هذا الطريق يتم الرجوع إلى الخلف ليكشف الفيلم بواسطة التذكر واستحضار الماضي عن الجفاف في الحياة التي كان يمارسها هذا الطبيب بسبب فشله في معاملة الآخرين))[١٨] . وكان المخرج أراد هنا بفعل هذا التوليف لخلق الإطالة وخصوصا إن المسافة التي تفصل الطبيب عن مكان استلام الوسام والتي لا تستوعب كل هذا الكم من السرد التراجعي والاستذكار منطقيا إلا انه تم ذلك حتى يمد من زمن عرض السرد الدرامي ويضمن انسياب حكائي مكتمل الحلقات وبالتالي تندفع القصة إلى الإمام لهذا نجده قد استخدم هذا الأسلوب ((لرفع قيمة هذه المضامين ومضاعفة قوتها من خلال زيادة ما يخصها من المكان والزمان واختيار الأوضاع المناسبة))[١٩] . لها فكبر حجم الزمن ضمن حيز المكان المحدد والذي هو الآخر اخذ يكبر إمام هذا الزحف في الإطالة الزمنية .

---

[14] - جانيتي ، لوي دي . مصدر سابق . ص ١٨٢ .
[15] - المصدر نفسه . ص ١٨٣ .
[16] - فريد ، سمير . العالم في عين الكاميرا ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب . ت . ص ٣٧ .
[17] - المصدر نفسه . ص ٣٧ .
[18] - النحاس ، هاشم . دراسات سينمائية حول الإبداع الفيلمي خاصة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧ . ص ١٦ .
[19] - المصدر نفسه . ص ٤٦ .

ISSN-1994-697X

الإطالة عبر تبادل اللقطات المكثف :

وهنالك نمط أخر للإطالة في زمن الحدث الفيلمي فقد تكون تركيبتها من خلال تبادل اللقطات المكثف أي نرى اللقطة الواحدة تعاد لعدة مرات في المشهد الواحد ولكن مع التغير الخلاق بحجمها وزاويتها بل يمكن إن يعاد حتى التركيب فيها (أي إن نرى نفس الفعل أو الحركة التي يفعلها الممثل أو الشيء تعاد مرات ومن غير زاوية وبغير حجم) وهذا الأسلوب يخضع إلى نمطية معينة فقد تكون إعادة اللقطة بشكل يمكنها من خلق التوكيد على الرغم من مساهمتها في خلق الإحساس بالإطالة إذ ((يرجع ذلك أساسا إلى التطويل الناتج عن التكرار))[٢٠] . وبصوره أخرى بفعل هذا التكرار يتم التلاعب بزمن السرد ويمكن إطالته بحيث يصبح التكرار هنا معول عليه في تمديد زمن الحكاية وهذا ما اتبعه (باز وليني) في فيلمه (اوديب) حيث((عمد إلى أطالة زمن الحدث من خلال التكرار إذ يضع لقطة متوسطة تصور حجرا مكتوبا عليه (طيبه) .. ليدلنا هذا التكرار على إننا في طيبه .. فجاء بين الحين والأخر وعلى سبيل التكرار أيضا ليصور اوديب وجوكاستا يمارسان الجنس ثلاث مرات في لقطة عامة))[٢١] . وهذا ما نراه كذلك في فيلم (صائد الجوائز) إذ يعاد لقطة سحب المسدس من عدة زويا وبإحجام مختلفة .

فمثلما كان للعرض البطيء قدرة على إيضاح التفاصيل التي يتعذر إن تراها العين في الواقع (بفعل تمديد زمن بقائها أطول إما إبصارنا بفعل تقنية السينما) .فان تبادل اللقطات المكثف كذلك قد تخلق نفس الانطباع الزمني عبر تمديد العرض لحين الوصول إلى ذروة المشهد إلا انه في مجمل الأحيان يكون استخدامها لخلق فعل الإثارة . إن عملية تبادل اللقطات المكثف كونها احد الأساليب التي تمد من طول زمن المشهد ومساحة عرضها على الشاشة عن طريق تكرار الشيء المصور ومن عدة زوايا وبإحجام مختلفة هو عنصر من عناصر الإطالة في بناء النسيج الفيلمي وهذا الأمر تمكن من استثماره مخرج أفلام الإثارة (الفريد هتشكوك) إذ نراه في احد مشاهد أفلامه يصور لنا من تحت المنضدة التي يجلس عليها أشخاص يتحدثون قنبلة موقوتة وعقارب الساعة تنطلق نحو موعد الانفجار المحدد وهنا يزجنا المخرج في حلقة من القلق والخوف وإثارة المشاعر العميقة تجاه الموقف من جراء تبادل لقطات متوالية ومكثفة مابين القنبلة من عدة زوايا وإحجام والرجلان الجالسان وهما لا يعلمان ماذا ينتظرهم من قدر تحت تلك المنضدة فبهذه الإطلالة ومن خلال تبادل اللقطات المكثف والمتعدد بين الممثلين وهم يتسامران والقنبلة التي تكاد تنفجر خلق المخرج عنصراً من تمديد وتأجيل المسار الزمني للعرض بفعل هذه النقلات كي يصل إلى الذروة مرورا بخلق هاجس الخوف والإثارة والتشويق عند المتلقي .

وبنفس الطريقة من الأسلوب يصنع كذلك (هتشكوك) فيلمه (مارني) فقد استخدم فيه المونتاج المتسلسل وتبادل اللقطات المكثف عندما ((نرى مشهدا للبطلة (مارني) المصابة بحالة شيزوفرينيا عندما ينتابها الفزع الشديد لرؤية اللون الأحمر. ويقدم لنا هتشكوك هذا المشهد بالطريقة التالية :-

١ – لقطة عامة لجوكي فوق جواد بميدان السباق وهو يرتدي قميصا ابيض به نقطة حمراء كبيرة .
٢ – لقطة متوسطة لمارني تنظر نحو الجو كي ووجهها هادئ .
٣ – لقطة متوسطة للجو كي من ظهره .
٤ – لقطة كبيرة متوسطة لمارني التي بدأت تخاف .
٥ – لقطة كبيرة متوسطة للجو كي .
٦ – لقطة كبيرة لوجه مارني التي أصبحت على حافة الفزع .
٧ – لقطة كبيرة لقميص الجو كي واللون الأحمر واضح تماما .
٨ – لقطة كبيرة جدا لعيني مارني وقد تملكها الفزع تماما .
٩ – الشاشة حمراء تماما مع صرخة رعب نافذة ..))[٢٢] . نتلمس هنا الإطالة بشكل واضح وحجم الإثارة التي تندر بها هتشكوك علينا ، فهو يتعمد إلى التأجيل هنا حتى يخلق نوعا خاصا من الإثارة التي يصطحبها

---

[20] - فريد ، سمير . أضواء على السينما المعاصرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ . ص ٨٢ .
[21] - المصدر نفسه . ص ٧٠ .
[22] - وارن ، بول. السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة علي الشوباشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ . ص ١٠٤ .

ISSN-1994-697X

قدر كبير من الترقب لمعرفة ما سيجري وهذا ربما كان واحدا من أساليبه التي اكتسب بها شهرته وأصبح عراب الإثارة في السينما فهو يبني مشاهده هنا على التنامي وصولا إلى الذروة مع الشابة مارني ورد فعلها من اللون الأحمر الذي يمثل مشاكل كبيرة قد ترسبت من جراء مجرى حياتها الصعب مع أمها ، لهذا نرى المخرج هتشكوك قد كثف من استخدام اللقطات وعلى التوالي ومن عدة زوايا وبإحجام مختلفة ومتكررة إلى نفس الموضوع مطولا بذلك السرد وصولا إلى الذروة . وهنا يمكن القول إن زمن الفيلم الروائي تحكمه عدة نواظم وضوابط ومنها عنصر الإطالة التي أصبحت جزءً مهما من اللغة السينمائية.

النتائج :

تمخض عن البحث تشخيص عدة أنواع من الأساليب المعتمدة في إطالة زمن الحدث الدرامي في الفيلم الروائي والتي يسعى اليها المخرجون لمعالجة موضوع قصص أفلامهم حتى يضيفوا عليها جانبا من الإثارة وقد حددها البحث بالأنماط التالية :

١ – الإطالة بالعرض البطيء أو ما يعرف ب(Slow motion) وقد تصاحبه بعض التقنيات الحديثة للخدع البصرية في تعميق هذا الاستخدام كما حصل في فيلم (غير قابل للكسر).

٢ – الإطالة باستخدام التداعي أو ما يعرف ب (Flash back) وهي عملية استحضار الماضي إلى الحاضر وهذا يوقف تدفق الحدث الأول (الحاضر) ويسترسل مع الحدث الثاني (الماضي) ثم يعود ليكمل الحدث الأول بعد إيقافه عند نقطة معينة كما هو الحال في فيلم (الخيط الرفيع).

٣ – الإطالة بفعل تبادل اللقطات المكثف للموضوع المصور ويتم هذا عن طريق توالي اللقطات إلى الموضوع المتعرض للكاميرا وبإحجام مختلفة وزوايا مختلف حتى نصل به إلى الذروة كونه يشكل محور الحدث المعروض كما حدث في فيلم (مارني) للمخرج هتشكوك .

٤ – الإطالة من جراء تكرار اللقطة ولعدة مرات كما في فيلم (اوديب). وهو أسلوب مفاده إعادة عرض لقطة ما ولمرات وتكرارها في النسيج الفيلمي لغرض خلق تأثير معين .

٥ – الإطالة عن طريق استخدام الإطار المجمد أو ما يعرف في السينما ب(Still frame) وهي تتجسد من خلال تجميد اللقطة وإيقاف تدفقها وتعلق الحركة بكاملها على الشاشة لفترة محددة من الزمن كما حدث في فيلم (غير قابل للكسر) .

الاستنتاجات :

١ – يمكن للإطالة إن تخلق قدرا كبيرا من الإثارة في الفيلم الروائي .

٢ – تبعث الإطالة على التشويق لأنها تستفز المتلقي وتثيره وتجعله منصبا على المتابعة .

٤ – للإطالة قدرة فائقة على تعميق المعنى وخلق جانب من البلاغة والإيجاز في نسيج الفيلم . رغم طولها في السرد ألا أنها توجز بشكل مكثف عن المعنى الكامن من جراء استخدامها . وبالتالي الكشف عن المعنى العام للفيلم .

٥ – هنالك قدر كبير من التضخيم يطرح بفعل أسلوب الإطالة فالإحداث البسيطة يمكن إن نراها مهولة وضخمة في الفيلم الروائي عندما تخضع إلى استثمار بعض التقنيات السينمائية التي تمدد من زمنها وتبرز الجوانب المطلوبة منها بشكل ضخم .

التوصيات :

يوصي الباحث بان تنطلق دراسة أخرى تهتم بالأنماط التي تمخض عنها البحث وشخصها . ليسلط الضوء عليها في دراسة منفصلة يتناول دورها الجمالي في سرد القصة الروائية للفيلم .

قائمة المصادر :

١ – احمد الجفان ومروان مسلمان . وجها لوجه ، مجلة العربي ، وزارة الأعلام الكويت، الكويت، العدد ٥٤٤، مارس ،٢٠٠٤ .

ISSN-1994-697X

٢ – بول وارن . السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة علي الشوباشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٢ .
٣ – حسن سلمان . حرية الفنان ، ط ٣ ، دار التنور للطباعة ، بيروت ، ١٩٨٣ .
٤ – د . أي . شنايدر . التحليل النفسي والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٤ .
٥ – سرجي م ايزنشتاين . الإحساس السينمائي ، ترجمة سهيل جبر ، مراجعة إبراهيم فتحي ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥ .
٦ – سمير فريد . أضواء على السينما المعاصرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٩ .
٧ – سمير فريد . العالم في عين الكاميرا ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ، ب . ت .
٨ – لوي دي جانيتي . فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨١ .
٩ - محمد عبد الجبار . تنميط الرمز وإجراءات صياغته في الفيلم الروائي " الفريد هتشكوك نموذجا "، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، قسم السمعية والمرئية ،١٩٩٦ .
١٠ – د . محمود حجازي . علم اللغة العربية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ب . ت .
١١ – نديم جرجورة . "ماتريكس" يعود تقنيات السينما تصور مأزق الإنسان ، مجلة العربي ، وزارة الأعلام الكويت ، الكويت ، العدد ٥٣٩ ، أكتوبر ،٢٠٠٣ .
١٢– هاشم النحاس . دراسات سينمائية حول الإبداع الفيلمي خاصة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧ .

ISSN-1994-697X