بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي

م.م. علي حيدر خالد فرمان
معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط/ بغداد

ملخص البحث

يحتل الصوت في الاعمال الدرامية السينمائية مساحة واسعة على مستوى التوظيف والتعبير فإلى الجانب الوظيفي لعناصر الصوت من حوار وموسيقى ومؤثرات وصمت في تشكيل ودعم البنية السردية للصورة في العمل الدرامي اصبح اليوم وفي ظل التطورات التقنية للصوت قيمة جمالية في بنية وصياغة المضامين والافكار المطروحة في العمل كما اوجد الصوت اشكالا متنوعة وعديدة امام صانع العمل في التوظيف الفني بما يعزز البعد العاطفي والتعبيري للصورة ، ونتيجة للكثير من المستجدات التي طرأت على تعبيرية الصوت في الفيلم السينمائي اختار الباحث موضوع بحثه الموسوم ((بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي)) والهدف من هذا الاختيار هو الكشف والتعرف على الصياغات الفنية والجمالية لعناصر الصوت في تجاورها مع الصورة لإنتاج المعنى، وقد قام الباحث بتقسيم بحثه الى خمسة فصول جاء الفصل الأول (الإطار المنهجي) محتوياً على مشكلة البحث التي اشرها الباحث في ((ما هي الكيفية التي يبنى بها الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي))، فضلاً عن اهداف البحث وحدوده الى جانب تحديد المصطلحات التي وردت في البحث والتي قام الباحث بتعريفها بما ينسجم مع متن البحث و اهدافه وهذه المصطلحات هي (البنية ، المشهد) .

اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد شمل على مبحثين ، خصص المبحث الأول لدراسة الشريط الصوتي، بينما كان المبحث الثاني لدراسة البناء الصوري لمشهد الرعب، وشمل الفصل الثالث اجراءات البحث ، فحدد به الباحث منهج البحث معتمداً على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتلائم مع طبيعة البحث واهدافه ثم اداة البحث التي تم استخراجها كمؤشرات من الاطار النظري وتم عرضها ومصادقتها من قبل لجنة من الخبراء والمختصين في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية وقد حدد الباحث اربعة مؤشرات هي:

١. مكونات الشريط الصوتي (حوار، موسيقى، مؤثرات صوتية، صمت) لها دور رئيسي في خلق الإثارة والتوتر والترقب لدى المشاهد .
٢. تعطي الموسيقى والمؤثرات الصوتية الإحساس بالمكان فهو يمكن أن يجسد المكان خارج حدود الكادر .
٣. التلاعب في شدة الصوت يعطي المتلقي جانب التركيز والإحساس والتشويق .
٤. توظيف الرمز والاستعارة في الشريط الصوتي للدلالة على الحالات النفسية والجو العام .

ثم حدد الباحث عينته وطرق تحليلها اذ خصص الفصل الرابع لتحليل الفيلم السينمائي (كابوس الدم والجنس) الذي تم اختياره قصدياً وجاء بعدها الفصل الخامس لاستعراض النتائج والاستنتاجات متبوعة بالتوصيات ثم قائمة بالمصادر التي استخدمت لانجاز البحث. وقد أفرزت نتائج البحث مايلي :

١. للصوت (الحوار) قيمة دلالية تمثلت بتنوع الاساليب اللغوية للكلمات .
٢. الصوت في الفيلم هو عبارة إما عن مصدر داخلي يأتي من نفس نسيج البيئة أو مصدر خارجي يأتي من خارج نسيج البيئة .
٣. شدة الصوت لها دورا كبيرا في الفيلم فالتلاعب بالشدة يعطي المتلقي جانب التركيز والاحساس والترقب .
٤. للصوت قيمة درامية تحمل معنى الحدث .
٥. الصوت يعطي الإحساس بالمكان .
٦. للصمت قوة دلالية ايحائية في التعبير عن الحالات الشعورية وفي فرز المعاني في الجمل الحوارية .
٧. حقق عنصري الرمز والاستعارة في المجرى الصوتي بعدا جماليا وفكريا وكذلك للدلالة على الحالات النفسية والجو العام .

الفصل الأول- (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث: يطرح المجال السمعي المرافق للصورة السينمائية المتحركة تساؤلات عديدة حول آليات اشتغال هذا المجال السمعي وما يحتويه من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية وصمت، حيث إن الصورة المتحركة في الدراما السينمائية كيان مكتمل المعنى كتشكيل جمالي مرئي فيه عناصر اللغة السينمائية وهي ترمز إلى المعنى المنشود من موضوعة النص، غير إن اغلب المصادر التي تتحدث عن الصورة ومعانيها الدرامية فيها تهميش

كبير لدور الشريط الصوتي ومن غير الممكن في أي عمل سينمائي درامي مكتمل أن لا يأخذ بدور الصوت باعتباره انه اذا استخدم سوف يغني موضوع الدراما وخصوصا إن الشريط الصوتي هو جزء أصيل من النص الفني، كما يمتلك القدرة العالية على الإبداع فلديه القدرة على أن يغني ويعمق المعنى في الصورة المبنية على أساس معان راسخة تتطلب البحث الذهني بعيدة عن الشكل السطحي الذي "لا يتطلب زمنا لإدراكه لأنه معطى ببساطة ولا يمتلك طاقة تعبيرية بحيث لا يترك وقعا أو تأثيرا في المتلقي" (الربيعي، ٢٠٠٠ : ٧٧)، إنما يشغل الباحث في هذا المجال وحسب تخصصه هو التساؤل الذي يرسخ في ذهنه وهو كيف يمكن للمخرج السينمائي من خلال رؤية إخراجية توظيف الشريط الصوتي ويضفي صيغة معالجة فنية وافية ومؤثرة في مواضيع تتعلق بكيفية تحقيق البعد الجمالي والنفسي للشخصية في مشاهد الرعب ، حيث إن هناك عناصر فنية متعددة ومتنوعة الاستخدام في الأعمال الدرامية تتجسد من خلالها ، ومن هذا المنطلق فان المشكلة التي أثارها الباحث تتلخص في ((ما هي الكيفية التي يبنى بها الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي))

أهمية البحث: إن العمل الفني حتى يعرض على الشاشة لابد أن يكون مستوفيا لشروط وجوده من حيث اشتغال العناصر المكونة له ، على وفق نظام اشتغال متناسق تكون فيه العناصر المستخدمة تؤدي دورها في ترسيخ مادة وشكل وتعبير العمل الفني ، وهذه العناصر الثلاثة هي التي تركب العمل الفني عموما ، وتأتي أهمية الشريط الصوتي المرافق للعمل الدرامي على أساس فكري ودرامي أولا ثم عنصر جمالي ثانيا ، وان الحاجة إليه قائمة طالما إن الفنون تشتغل في منظور اللذة الجمالية في نهاية المطاف ، وان يضع الباحث في أيدي المهتمين والعاملين في المجال الدرامي زادا نظريا وتطبيقيا قد يستهدون من خلاله إلى معرفة دور الشريط الصوتي في التعبير النهائي للعمل الفني .

أهداف البحث: الكشف عن الكيفية التي يبنى بها الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي

حدود البحث: من مرتكزات البحث العلمي ولإنجاح العملية البحثية وإخضاعها للتحليل وجب أن يكون للبحث حدود يلتزم بها الباحث ضمن منطقة البحث، وحدود البحث هذا كانت ضمن حدود الفيلم السينمائي ((Blood and Sex Nightmare)) ((كابوس الدم والجنس)) وذلك لأنه :

١. يمثل عينة قصدية الهدف ، وتحتوي على معطيات صالحة للمعالجة في مجال الإخراج السينمائي .

٢. منتج من قبل شركة معروفة ومعتمدة على صعيد الإنتاج السينمائي العالمي وعلى وفق هذه الحدود سينشأ البحث ويتطور في إطاره النظري .

تحديد المصطلحات :

البُنية:

١. البُنية بالضم والكسر " ما بُنَيتهْ ، البِنى والبُنى ، وتكون البناية في الشَّرَفِ وابْنَيتَهُ : أعطَيتْهُ بناء او ما يبنى به داراً " (الزاوي ، ب.ت : ٣٢٩) ، البُنية في الكلمة " صيغتها والمادة التي تبنى منها كبناء الأمر، مثلاً، من المضارع " (معلوف ، ١٩٥٦ : ٥٠) ، ويرى (جان بياجيه) ان البنية تعني " كلية التماسك الداخلي إذ يكون

انتظام الكيانات كاملاً بنفسه وليس مجرد تجميع لما يمكن ان تكون عناصر مستقلة بدونه و تترابط الأجزاء المكونة لكيان ما فيما بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والأجزاء المكونة له وتضفي هذه القوانين على الأجزاء المكونة للبنية خواصا عامة اكبر من الخواص الموجودة في كل جزء بمفردة خارج الكيان بهذا يختلف البناء كلياً عن التجميع اذ ليس لأجزائه المكونة له خارج البنية ذلك الوجود المستقل فعلاً الذي تتصف به داخلها " (هوكز ، ب.ت : ١٣) .

والبنية هي "ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى ، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها " (عبد الجبار ، ١٩٨٧ : ٨٣) ، وسيعتمد الباحث على التعريف أعلاه بوصفه تعريفاً اجرائيا كونه يتلائم ومتطلبات البحث الفكرية وما يروم الباحث تأكيده داخل ثنايا البحث .

٢. المشهد : هو "جزء من الفلم السينمائي الذي يتكون من عدد من اللقطات ، او المناظر المتداخلة تكون فيما بينها جزءاً عضويا منسقا في قصة الفلم وتدور في مكان وزمان واحد "(البشلاوي ، ب.ت : ١٧٣)

الفصل الثاني- (الاطار النظري)

المبحث الأول- الشريط الصوتي

ان شريط الفيلم السينمائي الناطق يحتوي على حيز للصورة الفيلمية وحيز أخر للصوت ويظهر شريط الصوت في شريط العرض على شكل مجال واحد وممزوج ولكن هو في اصله مجموعة متداخلة من عدة خطوط مستقلة للصوت تمزج في حيز واحد لتبدو بشكل موجي ضوئي على جانب الشريط السينمائي ، وان هذه المجموعة المتداخلة من الأصوات تتكون في الأصل من " المؤثرات الصوتية والموسيقى والحوار "(النحاس، ١٩٨٠ : ٩١) التي تشكل المناخ الصوتي للفيلم ، ولتحديد انواع الصوت المرافقة للفيلم هناك الكثير من التصنيفات المتعددة فمثلا نجد التصنيف الذي اعتمده في ذلك روجيه اودان اذ يرى ان الصوت في الفيلم ينقسم الى " ثلاثة عناصر : الكلام / الضجيج / الموسيقى " (اودان ، ٢٠٠٦ : ٣٢٢) وقد يضاف الى تلك التصنيفات عنصر اخر هو عنصر الصمت بما يحمل من مدلولات واضحة كما يؤكد ذلك علي ابو شادي "عادة يحتوي شريط الصوت في الفيلم على اربعة عناصر: المؤثرات الصوتية الموسيقى / اللغة (الحوار او التعليق) / الصمت " (أبو شادي ، ٢٠٠٦ : ١٣٣) وبهذا قد اضيف الصمت الى مكونات الصوت لما يحمل من خصوصية تعبيرية كون الصمت شكل من اشكال التعبير ضمن مكونات الفيلم السينمائي ومكونات الصورة اذا ما اعتبرنا الصمت بذلك احد مكونات الصوت الأساسية .

" إن اختراع الصوت كان يعني زيادة الهيمنة على عقول وعواطف الناس وزيادة السلطة وإمكانية استخدام وسائل جديدة للتزويق والتجميل و التأثير الاصطناعي على أناس بهدف خداعهم وتمرير الوهم الذي تعرضه عليهم " (مدانات ، ١٩٩٤ : ١٣) ، فالصوت يجب ان يكون عنصرا خلاقا و أساسيا لتحقيق المبتغى العام من الصورة فعندما يكون الصوت موظفا بكل أنواعه على شكل مثالي فانه سيحقق القدرة على التعبير وخلق الخيال للمشهد والقصة ولهذا يجب أن يكون الصوت متناسقا بشكل جيد مع الصورة الديناميكية الفلمية وهذا يعني إن

الصوت أصبح يشكل ضرورة في الفيلم السينمائي ليخلق تأثيرا إضافيا على الصورة التي كان يشوبها بعض التسطيح بفعل صمتها ، فبعد إن قطعت السينما زمنا طويلا نسبيا مع الصمت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حيث اعتمدت على عرض ما يدور من معلومات للموقف الدرامي في القصة الفيلمية عبر لوحات مكتوبة توضيحية تنساب وتتدفق في الشريط الفلمي لتعرب عن المضمون القصصي للموقف ، لان الصورة وحدها وحركة الممثلين برغم المواصفات التي يمتلكها الممثل من المبالغة والتورية والايمائات التعبيرية قد لا يمكن أن تفسر تلك الإحداث وما يدور من خلفها من قصة لهذا استخدمت " العناوين المكتوبة للتعبير عن المعلومات اللاصورية مثل الحوار والتعليق " (جانيتي، ١٩٨١ : ٢٥٦) لتكون هذه الافلام مفهومة قدر المستطاع من قبل المتلقي وتعوض عن النقص الحاصل من جراء غياب الصوت الذي يعبر عن المحتوى القصصي للفيلم ، وقد اخترق صمت الفيلم " في عام ١٩٢٧ قدمت شركة وارنر بروذر خدمة عظيمة للفن السينمائي حينما ادخلت الصوت مع الصورة في الفلم لأول مرة في السينما معلنة نهاية مرحلة الفيلم الصامت من خلال الفيلم الموسيقي مغني الجاز " (جانيتي، ١٩٨١ : ٢٥٠) ، ومنذ ذلك الحين اعتبر الصوت واحدا من عناصر اللغة السينمائية ، فمع دخول الصوت حدث تطور اخر، لقد ازدادت واقعية الصورة المرئية على الشاشة وبالتالي ازداد انطباق الرمز على ما يرمز له ولقد كانت هناك محاولات جادة في كسر طوق التزامن الذي يخلق بفعل المطابقة الحرفية بين الصوت ومصدره كما هي محاولة بودفكين إذ أراد " أن يطبق هذه المبادئ في فيلمه مصادفة بسيطة الذي تضمن مؤثرات صوتية جزئية مؤسسة على عدم التطابق بين الصورة والصوت " (مارتن، ١٩٦٤ : ١٠٩) وبهذا الاستخدام الذي يهدف الى كسر قواعد التزامن والتطابق مع ما هو معروض من صورة يرافقها صوت يطابقها خلق لنا جانبا تعبيريا فيه دلالات إيحائية لما هو مطلوب من خلق التأثير ومعرفة الموضوع ، ففي احد المشاهد من فيلم مصادفة للمخرج بودفكين والذي يسعى فيه الى اعتماد عدم التزامن ليلقي جانبا من المعاني على المشهد نجد في هذا الفيلم "اما تبكي ابنها الذي فقدته وهو رجل جاوز حد الرجولة لكن بودفكين بدلا من ان يسمعنا نشيجها اسمعنا صوت طفل كي يوحي لنا مباشرة بان الرجل المبكي عليه هو دائما عند امه طفل صغير " (مارتن، ١٩٦٤ : ١٠٩) ، وعدم التطابق أو التزامن يؤدي دورا كبيرا فقد يكون مصدر الصوت الذي يدخل إلى الكادر مبنيا على وفق مبدأ استعاري والمصدر هو خارجي أي من خارج حدود اطار الصورة ، ولهذا كانت هناك محاولات عديدة لاغناء الفيلم الصامت بالصوت حتى تمنحه فرصة التجسيد الواقعي وجعله أكثر بلاغة وأوسع مدى في التأثير ، و يعتبر الصوت في السينما كما ذكرنا العنصر المكمل للصورة فهو الذي يثريها ويعمقها ويكسبها ابعادا درامية جديدة تعبيرية وخلاقة ، فالصوت يرتبط مع الصورة في علاقة جدلية تفاعلية تكمل احداهما الاخرى بحيث لا يمكن لاحدهما ان يستغني عن الاخر وعناصر الصوت اربعة وهي : الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت :

اولا / الحوار: يعد الحوار وسيلة تعبيرية تسهم في دعم الصورة وهو يعمل بالتكامل مع بقية عناصر الصوت الأخرى ضمن منظومة اللغة السينمائية ، وللحوار عدة وظائف من أبرزها " تقديم وتأكيد سمات الشخصية والمعاونة على تقدم الحدث وتوضيح الحالة النفسية للشخصية ونقل المعلومات لما قبل النص او اثناءه والإرهاص بأحداث قادمة وإضفاء المزاج النفسي على الحدث " (المهندس ، ١٩٨٩ : ٢٠٣) ، لذا يعتبر

الحوار و أسلوب أداءه من أهم العوامل للتعبير عن الشخصية ، ويختلف اسلوب أداء الحوار من ممثل لآخر بحسب التلوين الصوتي وغيره " ولا يقتصر الامر على التلوين الصوتي عند الاداء او ما يسمى احيانا نغمة الاداء، ولكن هناك عوامل اخرى اهمها تعبير الوجه ويكتسب هذا التعبير اهمية عظمى تفوق غيره من ألوان التعبير، يضاف الى ذلك الإيماءة والإشارة والوضع الجسدي " (المهندس،١٩٨٩: ٢٠٤ – ٢٠٥) وعلى سبيل المثال نأخذ كلمة (لا) ونجرب إلقاءها بطرق مختلفة فسنجد إنها يمكن أن تعبر عن الرفض البات، او الرفض المتردد، او العتاب، او الاعجاب، او الخوف او الاندهاش او الموافقة او الاغراء بحسب طريقة إلقاءنا لها وتعابير وجهنا والتلوين أو التنغيم الصوتي كل هذه الأمور تجعل معنى الكلمة الواحدة يتغير في كل مرة ننطقها بشكل مختلف .

ثانيا / الموسيقى: تعد الموسيقى عنصراً تعبيرياً وجمالياً مهماً جداً في الأعمال الفنية السينمائية بمختلف أشكالها وأنواعها سواء أكانت درامية أم غير درامية وهي إضافة نوعية كبيرة للعمل الفني لكونها توسع مساحة المعنى وتملا فجوات العمل وتساعد في خلق الجو النفسي العام وتعطي للعمل هويته وخصوصيته وقد تصبح لازمة معينة له كما هو الحال في الكثير من الأعمال التلفزيونية والسينمائية_وتعمل الموسيقى على إثراء المضمون الدرامي للصورة ، وعلى المخرج ان يعرف كيف يوظف الموسيقى دراميا ، وتؤدي الموسيقى وظائف عديدة ابرزها انها تقوم بمهمة الايحاء بالجو العام للفيلم، كما انه توحي بمكان وزمان الحدث ، وتستخدم أيضا للتوقع والإثارة والتشويق ، وتحديد معالم الشخصية من خلال لحن موسيقي يرافقها عند ظهورها في كل مرة " كذلك نجد انه عند الطلب من الممثلين ان يجسدوا تعبيرا مكتوبا او محايدا فأن الموسيقى يمكن ان توحي بعواطفهم الباطنية المخفية " (جانيتي ، ١٩٨١ : ٢٧٦)، وتستخدم الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة " فاذا ما تسللت احدى الشخصيات من غرفة مثلا فكل خطوة لها نغمة موسيقية تؤكد ذلك في المشهد " (جانيتي ، ١٩٨١ : ٢٧٢) ، وتساهم الموسيقى في إيجاد نوع من الوحدة والتوازن ما بين الجانب الصوري والصوتي على طول مساحة العمل الفني وأحياناً تهيمن على الصورة أو المشهد بالكامل ولاسيما عندما يضعف دور الحوار أو ينسحب إلى الهامش بقصدية إخراجية من قبل صانع العمل لتنويع معالجاته الإخراجية للعناصر الفنية الداخلة في تركيب المشهد الصوري .

ثالثا / المؤثرات الصوتية: هناك وظائف متعددة للمؤثرات الصوتية ومن أبرزها خلق الجو العام وتحديد زمان ومكان الحدث ، كما تستخدم لإضفاء عنصر الإثارة والتشويق والترقب في أفلام الرعب والإثارة ، كما يمكن أن تؤدي وظائف رمزية ، ويمكن توظيف المؤثرات الصوتية كأن نرى في احد المشاهد عملية ولادة صعبة وتبدأ الأم بالصراخ وبدل أن نسمع صرخاتها نسمع صوت صافرة قطار مدوية "ففي فيلم (الكرز البري) لبرجمان يحلم البطل وهو رجل كبير بكابوس ، المشهد السريالي يكاد يكون صامتا فيما عدا الصوت الدائم لضربة قلب وهي مذكرة للبروفسور بأن حياته سوف تنتهي سريعا " (جانيتي، ١٩٨١ : ٢٦٨) ، وهذه المؤثرات الصوتية تدعم المشهد وتعمقه وهي تعمل بالتكامل مع بقية عناصر الصوت لإثراء الصورة ضمن المنظومة التعبيرية الشاملة لعناصر اللغة السينمائية ، حيث إن المؤثرات الصوتية تساهم في خلق الجو العام للمشهد أو اللقطة من

خلال ما تضفيه من معان ودلالات إيحائية تدخل على معنى الصورة فتوسعه وتزيد من تأثيره وغالباً ما تتلازم المؤثرات الصوتية مع المؤثرات الصورية وتعملان معاً في نفس الوقت لخلق حالة صورية مؤثرة ودالة تساهم في زيادة قدرة المتلقي على فهم ما يجري من أحداث وقراءة المعلومات الواردة من الشاشة المرئية بطريقة أكثر حيوية وأكثر فاعلية ، وغالباً ما يستعين مخرج العمل بهذا العنصر ويوظفه بطريقة مناسبة لأجل خلق صور معينة واستحضارها في بنية المشهد مما يزيد من تعبيريته وطاقته التأثيرية لأن هذا العنصر " بإمكانه أن يساهم في القصة دون أن يحتل أي حيز لأنه يساعد الحدث دون أن يعمل على إبطائه أو إعاقته " (فال ، ١٩٩٧ : ٣٢) ، إن المؤثرات الصوتية تستخدم بطريقتين فهي إما أن تستخدم بصورة متطابقة مع الأحداث الجارية في الصورة وهو استخدام واقعي بحت او تستخدم بصورة غير متطابقة مع ما يطرح من أحداث أو موضوعات وهو استخدام يعطي أمكانية الانتقال بالمتلقي إلى تفسيرات أخرى والابتعاد عن الطرق التقليدية في التوظيف الدرامي للعناصر السمعية والمرئية ضمن بنية العمل الفني وان الأعمال السينمائية ذات التوجه الانطباعي تميل وفي أحيان كثيرة إلى توظيف الصوت أو المؤثرات الصوتية من خارج الكادر لتوسيع مساحة المشهد مكانياً " تظهر قيمة المؤثرات في أنها تقول ما لا نراه أو تعطينا معلومات أكثر مما يمكننا رؤيته " (أبو سيف ، ١٩٨١ : ٣٢) أي أنها توسع من نطاق المعنى الذي يظهر من خلال الصورة المرئية .

رابعا / الصمت: بعد عرض العناصر الصوتية الثلاثة آنفة الذكر هنالك عنصر مهم من عناصر الصوت ألا وهو الصمت الذي يلعب دورا مهما داخل حدود الصورة ، وقد تكون المشاهد التي بها صمت او صمت تام اكثر عمقا ومغزى من التي بها الحوار، وهو مكون صوتي درامي يسهم في تفعيل مكونات المجرى " حيث ان للصمت دلالة في التعبير والتفسير و الاقناع اقوى من استخدام الاصوات نفسها " (شلبي ، ١٩٨٨ : ٢٠٩)

والصمت كبقية عناصر الصوت يدل على طريقة معينة في توجيه الانتباه كونه يشكل رؤية محجوبة لما هو منظور، ولعل هذا هو سر جماليته الفنية في توظيفه، "فالصمت والوقف والسكتات ، ثلاثة مصطلحات تدل على صفة عديمة في الصوت ، او هو موت الصوت، او اللاصوات فيزيائيا، تسهم في ثنايا الكلام المنطوق في توكيد الكلمات والجمل المهمة ، ولها القدرة على الدلالة والايحاء التي يراد بها اثارة المستمع لها ، وضبط الايقاع العام للكلام ، بوصف الوقف يدخل آليا في قدرة الكلام على انتاج المعنى في السياق" (الخالدي، ١٩٩٦ : ١٩) ، ففي فيلم المخرج السويدي انجمار برجمان بعنوان الصمت ركز المخرج "على الصبي وامه وخالته، فيحس المشاهد بان هناك شيء يجب ان يقال ليحطم هذا الصمت الموجود داخل الفندق، ولكن الوقت يمر من دون النطق بأي كلمة تقال ، لقد اراد المخرج ان يوضح ان عزلة هاتين الاختيين عن هذا العالم وذلك بالتناقض الموجود داخل الفندق السكون التام وخارج الفندق حيث حركة الناس والحياة الطبيعية ، كانت الفترات او المقاطع من المشاهد التي بها صمت تام اكثر عمقا ومغزى من التي بها حوار، حيث كانت تلك الفترات توحي بالقلق التام والخوف والشك والغضب والانهاك " (الخطيب، ٢٠٠٤ : ١٦)، فللصمت دلاله فكرية ونفسية لان دلالته ترتبط ببنية الصورة ، وما يريد صانع العمل قوله فليس من المهم ان نستخدمه في الفلم ولكن من المهم جداً توظيفه لإنتاج مستوى اكبر من التعبير اذ يمكن للصوت ان "يصبح حيوياً ومتنوعاً الى درجة فائقة، ويمكن

لنظر صامته ان تحكي مجلدات"(ستيفنسون ، ١٩٩٣ : ٢٣٣) ، وهناك أشكال عديدة للصمت في بنية المشهد في الدراما السينمائية فيمكن ان يكون الصمت مطلقاً ، او صمت خاص بشخصية معينه ، تعيش حالة من التأمل ، او ان يكون وسيله لجذب الانتباه كما هو الصوت "فالصمت يوحي بحالات درامية قد يستخدم رمزا للموت والقلق فالحاجة اليه قد تبرزها انتقالات مشهد اخر ولقطة اخرى ، للتعبير عن مسافة حية في حالات كثيرة كأن يكون الصمت سابقا للحوار اي لجذب المتفرج لمتابعة قيمة موازية للحوار كي يستطيع خلق حالة واضحة ومؤثرة في تسلسل الحدث " (الخطيب، ٢٠٠٤ : ١٥) ، والصمت شانه شأن أي عنصر صوتي آخر يدل على طريقة معينة في توجيه الانتباه ، غير ان ما يميزه عن العناصر الأخرى هو كونه رؤية محجوبة لما هو مرئي وهنا تكمن قيمته التعبيرية والجمالية "فالعالم الخالي من الصوت عالم غير حقيقي من عدة وجوه وقد استغل بعض المخرجين الصمت كوسيلة سريالية للايحاء لحالات الغرابة والحلم" (جانيتي، ١٩٨١ : ٢٧٠) ، ففي السينما استفاد المخرجون من الصمت لإبراز مفاهيم وأفكار تساعد على دفع مستمر للأحداث وذلك من خلال الإيحاء للمتفرج بالتجوال في أفكاره ولاستنباط صور وأحاسيس ليست موضوعة مباشرة في السياق المرئي ، ان الصمت التام يلعب دورا مهما إلى جانب الصورة في الشريط الصوتي فأي " صمت او حيز في زمن مجرى الصوت الخالي من جميع العناصر الصوتية الأخرى يخلق إحساسا بوجود شيء ما لا يزال معلقا أو على وشك الحدوث والانفجار " (مارتن ، ١٩٦٤ : ١١٣) وبذلك يقوم الصمت بمهمة تفسير للحدث وإيصال المعنى للمشاهد بالتضامن مع عناصر الصوت الاخرى في بناء شريط الصوت في المنجز المرئي ويكون " الصمت في حالة استخدام الصوت يصبح قوة ايجابية " (الخطيب، ٢٠٠٤ ، ٨٢) ، وبذلك يكون الصمت مكون اساس في شريط الصوت لما يمتلكه من قدرة تعبيرية ورمزية وجمالية تضاف الى الصورة المرئية والصمت يصل الصورة الذهنية عن طريق الصورة المرئية " ان هناك صوتا ذهنيا يتولد من خلال الصورة المرئية وترتبط بمدركات حياتية قد تكون مدركة من قبل المشاهد وان الصوت الذهني المتولد في ذهن المشاهد ينتج عن خلق حالة تألق بين الصورة المرئية المعروضة امام المشاهد وبين تحليليه لتلك المدركات الحياتية " (عبد الجبار ، ١٩٨٣ : ع ٣) ، وتمثل هذه العناصر سواء مجتمعة أو منفردة في الاشتغال داخل المنجز الفني سواء كان مسموعا ام مرئيا الوسيلة الناجحة سواء لصانع العمل الفني أو المتلقي من خلال البناء الفني المتكامل للصوت من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية وصمت.

القيمة الاستعارية للصوت: يتمتع الصوت في الفيلم السينمائي بمقومات الاستعارة على حيز الصورة والصوت، وهي وسيلة تعبيرية يمكن لها ان توجز الكثير من المعاني وهو اسلوب تتبناه السينما لتخلق من خلاله بلاغة سردية في تدعيم القصة واضافة جانب حسي لها ، فالاستعارة تتمتع بالبلاغة والاختزال في العرض وتعد ايضا "الاستعارة ابعد اغوارا من مفهوم المحاكاة" (أبو هيف، ١٩٩٩ : ٣٧) فهي استخدام غير حرفي للأشياء عند التعبير حيث يستعمل " التعبير الاستعاري بدلا من التعبير الحرفي " (ناصف، ١٩٨١ : ٨٤) .

والاستعارة الصوتية تكون مبنية في الفيلم السينمائي على اساس جلب الصوت، يمكن ان تكون ذو طابع تعبيري عن فعل معين لشخص معين ، لتخلق بينهما علاقة تؤجج المعنى كما فعل المخرج الروسي ايزنشتاين

بالاستعارة الصورية عندما ادخل لقطة لصورة الثور في المجزرة وهو يذبح مع لقطة للثوار وهم يعدمون بالرصاص في فيلم (المدرعة بوتمكين)، وفي الصوت يمكن ان يتجسد هذا بنفس الالية من الاستخدام لكون السينما فنا تركيبيا حيث يمكن ان تركب هذه الاشياء من مفردات اللغة السينمائية لتخلق هذا الانطباع الاستعاري فيقوم الصوت مقام المكمل للصورة على اساس رمزي على وفق الية الاستعارة لتقوم بعملية اقناع الجمهور بان شيئا يمكن رؤيته على انه شيء آخر ، وهذا ما نجده في السينما فالشخص الخائف نسمع دقات قلبه والمتعب من الركض خوفا نسمع شهيقه وزفيره والغاضب نسمع أصوات زئير الأسد وكل هذا تعبيرات رمزية عن المعنى على وفق آلية استعارية.

وللشريط الصوتي ايضا خاصية تعميق الاحساس بسعة المكان حيث ان الصوت بالعموم في الفيلم السينمائي قادر على خلق الاحساس بالمكان من خلال ايهام المتلقي بمحتوى الصورة فيمكن ان ياتي الصوت من خارج حدود الصورة ليوسع من حجم المشهد ومضمونه ويعطينا انطباع عن سعة المكان وذلك من خلال خلق صورة ذهنية " ان المتفرج لايمكن ان يشاهد اكثر مما يمر خلال عدسة الكاميرا " (مانفل ، ب.ت : ٢٣) وهذا بديهي حيث ان المتلقي يرى فقط ما تقع عيناه عليه ولكن بفضل الصوت منحنا القدرة الكبيرة في كسر هذه القاعدة وذلك عن طريق خلق الصورة الذهنية فنستطيع من خلال الصوت ان نخلق انطباعا معينا في ذهنه وهذا ما تصبو اليه السينما في صناعة القصة الفلمية والتي تضع في حساباتها الاعتماد على " السرد المبني على اساس التاويل وليس على الملاحظة المباشرة " (مانفل ، ب.ت : ٤٤) ، وان الصوت سيقودنا الى دلالات وهذه الدلالات ستحملنا على استنباط المكان الذي احالتنا اليه هذه الدلالات والمؤثرات الصوتية علما ان المكان في السينما هو في الاصل مكان افتراضي يخلق بعدة عوامل ومنها الصوت ويمكننا القول اذا بان " الصوت يستطيع توسيع مضمون ومحتوى الصورة " (أبو شادي : ١٤٦) ، وهذا يعتمد اصلا على عملية تنسيق الصورة وتنظيمها على وفق مرجعيات المشاهد الذهنية حيث يرى ايزنشتاين في كتابه الإحساس السينمائي إن عملية استلهام الصورة ودورها التعبيري تنعكس على إدراك المشاهد وخلق الإحساس عنها " أي عملية تنسيق للصورة تكون في مشاعر المتفرج وفي ذهنه "(ايزنشتاين ، ١٩٧٥ : ٢٣)

المبحث الثاني- البناء الصوري لمشهد الرعب

تشترك كل من أفلام الرعب وافلام الخيال العلمي في عنصر اساسي مهم ، وهو الاهتمام الكبير بعاطفتي الخوف والرهبة ، وعلى الرغم من ذلك نجد بعض الاختلافات الجوهرية في طبيعة هذين النوعين من الافلام ، وما يلفت النظر في موضوع الرعب هو انه يخاطب اللاوعي مباشرة فتعامل افلام الرعب بغزارة مع الخوف من الموت، وتشترك افلام الرعب في الاغلب بصفات مشتركة، وفي طليعة تلك الصفات هي طبيعة البناء الدرامي للاحداث والمفارقات الدرامية والانقلابات الدرامية من اجل التلاعب بعنصر الخوف والتوتر النفسي وتحقيق عنصر المفاجأة والتشويق، لان المفاجأة تعمل على تحقيق الصدمات للمشاهد والتي تكون غير متوقعة، اما التشويق فتمتاز أفلام الرعب بامتلاكها عنصر التشويق " كون الحياة نفسها غالباً ما تكون مهددة نتيجة لعدم معرفة البطل او ادراكه او تورطه في مواقف خطيرة قد يتسبب عنها هلاكه، ومع تنامي الحبكة وتطورها في اتجاه النهاية، تزداد حدة التوتر وتصل مشاعر القلق الى الذروة " (البشلاوي :١٩٠) ، وابقاء المشاهد مشدوداً

داخل الحدث من دون انقطاع ، وغالباً ما يشار الى المخرج (الفريد هيتشكوك) باعتباره أستاذ الإثارة والتشويق في السينما ، ويعمل التأثير الحسي بشكل عالٍ في أفلام الرعب ذات الطابع التشويقي ، حيث يعتمد من خلالها على تحليل طبيعة التأثيرات والاستنتاجات المستمدة بشكل عام وتؤكد أهمية عناصر معينة من دون أخرى، مثل (الإضاءة ، اللون ، المكان ، المؤثرات الصوتية والمونتاج) ولابد لاي فيلم رعب ناجح ان يحتوي على العناصر التالية:

١. عنصر التشويق: يلعب التشويق دوراً مهماً في نمط افلام الرعب ، كونه يشترك مع حبكاتها الدرامية في صناعة المفارقات الدرامية ، حيث إن الحياة غالباً ما تكون مهددة وفي خطر بسبب البطل الذي يكون على غير معرفة ودراية بالمواقف الخطيرة ومصيره وما ينتظره وقد تتسبب في هلاكه ، ومع تنامي الاحداث تزداد وحدة الحبكة وتصل مشاعر المشاهد في حالة قلق مشحون بالتوتر حين يتوقع حدوث شئ ما ، حيث يكون التشويق نتيجة لهذا التأخير في الحدث ، فعنصر التشويق من اقوى عناصر البناء في القصة من حيث قدرتها على التأثير في المشاهد .

٢. عنصر المفارقة الدرامية: يفضل استخدام المفارقات الدرامية كونها تعتمد على المعرفة والجهل ، أي معرفة المشاهدين بشيء يجهله البطل وهي المركز الاساسي لنقطة الهجوم في الفلم ، ومن ثم شد انتباه المشاهد وتحقيق التشويق "تستخدم افلام الرعب مناظرة مماثلة لتكشف وتبطل عنصر التشويق" (الحمو، ١٩٩٧ : ١٢)

٣. عنصر المفاجأة: يعتبر عنصر المفاجأة أساسيا لرفع درجة الترقب عند المشاهد وصولاً الى التشويق " تعتمد المفاجاة بما تثيره من توقعات محتملة لردود الافعال الناتجة عنها ، وقيمة المفاجأة كعامل جاذبيته في البناء الدرامي تتوقف على مدى ما تثيره في الذهن من هذه التوقعات لردود الافعال وما يحدث منها " (بوجز ، ١٩٩٥ : ٦٩) حيث تحصل المفاجأة حينما تكون النتيجة مخالفة لتوقع المشاهد المبني على مقدمات الحدث ، كما ان للمفاجاة مكانها المناسب في سيرها بالاحداث ، والحصول على التاثير المفاجيء اذا استخدمت في المكان الصحيح لان البحث عن الشيء الغامض وخصوصاً في افلام الاثارة والرعب ، ماهي الا تحقيق تأثير مفاجيء ، وصولاً الى شد انتباه المشاهد لسير الاحداث وتحقيق التشويق ، وكثيراً ما يتلازم استخدام التشويق والمفاجأة معاً لخلق تأثير قوي جداً وخاصةً في افلام الرعب كونها مليئة بمشاهد العنف والجريمة وهي من اكثر الوسائل نجاحاً في خلق التشويق والمفاجأة لدى المشاهد . ان الفن السينمائي تميز عن باقي الفنون الانسانية بقدرته على تجسيد الموضوعات التي يتناولها مانحاً إياها مصداقية الفعل والتجسيد الفني لأن "السينما لا تعيد أنتاج الواقع عن طريق التطابق أو التماثل ولكنها تضيف عليه قوة تعبيرية لم تكن موجودة في الأشياء او الموجودات في عالم الواقع" (الأسود ، ١٩٩٦ : ١١)

فالسينما لم تتبلور معالمها إلا بوصفها فناً جاء نتيجة تداخل الحرفيات التقنية مع المنجز الادبي والفكري لأنتاج الفيلم ، أي أنها صناعة وفن أحدهما يكمل الآخر " وبذلك تكون عبارة الصورة المتحركة منطوية على كل من الآلة والفن " (فولتون ، ١٩٥٨ : ٢٥) ، وبعد ان تم بحث عناصر بناء الشريط الصوتي في المشهد والتعرف

على مديات اشتغالها يرى الباحث ضرورة البحث في العناصر التي تمكن الفن السينمائي من صياغة الصورة المكملة المؤثرة داخل شريط الفيلم، ويمكن تحديد العناصر على النحو الآتي :

(المكان – الإضاءة – اللون – حركات الكاميرا – المونتاج)

اولا / المكان : يمتلك المكان الفني خصوصية داخل الأحداث الفلمية ، فهو " يخضع لعملية أنتقاء لغرض كشفه، ولغرض أعطاء او حجب المعلومات " (عبد مسلم ، ١٩٨٩ : ٢٢٠) ، فللمكان قدرات متميزة لخلق الرمز السينمائي عبر تضاريسه التي تُخلق بواسطة الديكورات المرافقة وما يحتويه من أكسسوارات وغيرها من العناصر التي تدخل في تكوين هذا المكان ، وبذلك أرتبط نوع المكان بنوع الأحداث والأفعال الجارية فيه ، اذ ان المكان هو الوعاء الحاوي للفعل الدرامي ولا يمكن لنا تصور أي فعل من دون حقيقة المكان أذ أننا نستطيع ان " نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة إلا حقيقة واحدة هي المكان " (بازان ، ١٩٦٨ : ١١٦) وغير ذلك يمتلك المكان السينمائي خصوصية وقيم تعبيرية تعطي الاحداث صفة التمثل الواقعي وتمنحه واقعية الحدوث وسط تضاريسه ، وطالما أنه معد خصيصاً لاحتواء الأفعال الدرامية ، لذا فأن الأجزاء أو الموجودات في فضاءه لابد ان تنطوي على معانٍ ودلالات ما تكون أشبه بنقاط انطلاق صوب الرموز الموزعة داخل حيز المكان ، وهذا ما يجعل المكان " منظومة علامية متكاملة تتداخل مع عناصر اللغة السينمائية الاخرى لتتجانس ثم تبث أنواعاً متباينة من المعلومات في ظاهرها وأنها مبطنة للاحداث من ناحية الشكل ، فأن للمكان سطوته في خلق وتضمين العمل عن طريق الايحاءات والرموز والاستعارات او الكناية والتلميحات وتحميلها معانٍ مضافة ورؤى جديدة " (جانيتي ، ١٩٨١ : ٣٨٧) ، وهناك بعض الاجزاء المرئية في الصورة يطلق عليها أسم مكملات المكان التي " تلعب دوراً مهماً في الحدث أو تطور أبعاد الشخصية مثل حقيبة سفر أو صورة معلقة على حائط أو سيارة وغير هذه من مكملات المكان والفعل " (المهندس ، ١٩٩٠ : ١٤) ويلجأ صانع العمل الفني الى تضمين المكان بشفرات تفيد في فهم الشخصية الدرامية وتعمق من فحوى أفعالها وآرائها وما تؤمن به لأن " ما يميز الشريط الفلمي هو أنه يقدم صورة كاملة تامة بعد أخرى ، بطريقة لا يستطيع المشاهد معها ان يرى أو يسمع الاماكن في حد ذاته مرئياً أو مسموعاً لا يقتضي الأمر أكثر من أن ينشأ بعض الارتبطات الذهنية " (هاوزر ، ١٩٦٨ : ٣٨٣)

ثانيا/ الإضاءة: يكتسب هذا العنصر أهميته من حيث أنه لا يمكن أن تتم عملية التصوير دون وجود الضوء فضلاً عن القدرة العالية التي يمتلكها في التعبير عن بعض المضامين والأحاسيس وخصوصاً السيكولوجية منها بالإضافة إلى إمكانية استثمار عنصر الإضاءة في الإشارة إلى تفصيل معين أو جزء مهم من الموضوع والذي يتطلب تسليط الاهتمام عليه فهنا يمكن للإضاءة وبواسطة إحدى توظيفاتها العديدة أن تجلب تركيز المشاهدين نحو ذلك الجزء المقصود أبرازه أو في هذه اللقطة وحسب طبيعة المعالجة الفنية والرؤية الإخراجية التي يمتلكها مخرج العمل الفني " بما ان الشاشة تمتلك بعدين فقط ، هما الارتفاع والعرض ، فيجب خلق الوهم بالبعد الثالث وهو العمق وذلك بالسيطرة على الضوء والظل كما ان الإضاءة يجب ان تساعد على توضيح أشكال المواضيع بمواصفاتها الحقيقية وأبعادها الثلاثة ، وكذلك وضعها ضمن فضاء اللقطة ، وكذلك علاقة المواضيع

مع بعضها ضمن بيئتها، في الواقع ان الظل يبرر او يساعد على ان شكل الموضوع اكثر من الضوء"(الربيعي،٢٠٠٠: ١٦٣)

ولابد من الإشارة إلى أن عملية التلازم والاقتران والتي غالباً ما تحدث في كثير من الأعمال الفنية مابين عنصري الإضاءة والظل حيث يقول بيتر سبرزني " إن الضوء والظل أمران متلازمان ، حتى وإن تحدث المرء عن الضوء فقط ، إذ أن كل جسم نراه في الطبيعة هو عبارة عن تشكيل مكون من الضوء والظل " (سبزرني ، ١٩٩٢ : ٤٢) وتستطيع الإضاءة أن تساعد في تعميق المعنى المنبثق من المشهد أو الصورة المرئية حينما توظف بشكل مناسب ودقيق كونها تمتلك تأثير كبيراً في سيكولوجية أي متلقي من خلال شد انتباهه والتركيز على موضوع معين .

ثالثا/ اللون: هو العنصر الأكثر حضوراً على مستوى الصورة المرئية كونه يتداخل في تركيب وتشكيل جميع العناصر الأخرى وخاصة عناصر الشكل الفني ، وغالباً ما يتداخل في علاقة وثيقة مع عنصر الإضاءة وقد يحدد أحداهما طبيعة الآخر ويؤثر فيه ولذا تستلزم عملية المعالجة الفنية والإخراجية لهذا العنصر من قبل مخرج الفيلم وعياً عالياً كونه يمتلك طاقة تعبيرية كبيرة تقدم معاني ودلالات مهمة للصورة الفيلمية ، ولذا يعد اللون أحد المعالجات الإخراجية المهمة عند المخرج السينمائي لتوظيفها واستغلال طاقتها الدرامية والجمالية أيضاً في التأثير بالمتلقي وإقناعه بالمحتوى الفكري الذي تحاول الصورة ايصالها إليه حيث أن " اللون وسيلة لتطوير التعبير وتفعيله وهو بذلك يصبح جزءاً من الحدث والفعل الدرامي " (سبزرني ، ١٩٩٢ : ٤٣)

وعادة ما تتلازم جمالية الصورة المرئية المعروضة على الشاشة مع طبيعة الألوان المستخدمة في التصوير والعناصر العديدة الداخلة في تشكيل وتركيب الصورة السينمائية كالإضاءة والديكور والأزياء والإكسسوار والماكياج وغيرها ، وهنا تكمن أهمية اللون لكونه يشتغل على البعد السايكولوجي للمتلقي ويؤثر فيه .

رابعا / حركات الكاميرا: ان الموروثات التي اكتسبتها آلة التصوير عبر تاريخ السينما من حجوم وزوايا وحركات على مختلف تصنيفاتها و انواعها في التعبير عن مكامن المشهد وإحداثياته لنقل المضامين الفكرية وايجاد معادل صوري عميق المعنى للوصف المكتوب على الورق إثناء مرحلة الإعداد ، وليؤكد في الوقت نفسه على سيطرة المخرج في تقديم أنموذج جمالي و حركي للصورة السينمائية الناطقة مبني على التنوع في تشكيل الكادر السينمائي واستخدام احدث التقنيات الجديدة والمعاصرة في التعامل مع الصورة " ففي فلم على اخر نفس عمد جان لوك كودار الى اللقطات القصيرة المقطوعة بما يسمى - الفجوة - لتاكيد القلق والتمزق الذي يكتنف الحياة المعاصرة " (جانيتي ، ١٩٨١ : ٢٤٣) ، اذ سرعان ما اتاحت توجهات تلك الافكار الى مرونة في التعامل مع حرفية آلة التصوير في اطار الفلم الواحد حسب التنوع الاسلوبي سواء اكان واقعياً ام انطباعياً ، بما يجيز للمخرج في ان يتعامل مع آلة التصوير حسب رؤيته بما يتناسب مع طبيعة موضوعه لتاخذ آلة التصوير مكانتها في وسط الاحداث وفي تامل التفاصيل واتخاذ مختلف الاتجاهات " فكل لقطة في فلم جيد انما هي ثمرة الاختيار الدقيق ، اذ يجد المخرج أمامه مواضيع عديدة ولابد ان يختار في النهاية موضوعاً واحداً منها سواء بدت اللقطة عادية للغاية او غير عادية بشكل ملفت للنظر فلا بد انها اختيرت عن قصد لأغراض

محددة ولابد ان يكون العنصر الرئيسي الذي سيطرأ على هذا الاختيار هو الذي ستؤديه اللقطة بالنسبة لغيرها من اللقطات المتصلة بها " (لندجرن ، ١٩٥٩ : ١١٢) ، وعلى هذا فليس هناك من قاعدة تضطر المخرج ان يقيد بها نفسه اثناء اختياره لقطاته الا بما يتماشى مع توجهه في خدمة نقل موضوعه إلى المتقلي بصورة عميقة ويتميز " جان لوك كوادر في ايجاد تنوع اسلوبي في اختيار اللقطات يعمل على وفق حاجة المشهد الدرامية والنفسية ، ففلم مذكر مؤنث يحوي مشهداً يتكون من دورة تصوير واحدة وآلة تصوير ثابتة لمدة سبع دقائق إلى جانب مشاهد تتألف من لقطات عدة تستغرق جزءً من الثانية فقط " (جانيتي ، ١٩٨١ : ٢٤٠) وهي تتراوح بين المحافظة على استمرارية الوحدة المكانية والزمانية للمشهد من جهة ، وفي أيجاد حالة من عدم الاستقرار والتأزم ، ويستغل المخرج دور آلة التصوير ووجهة نظرها في سرد الأحداث عبر شكليها السرديين الرئيسين (الموضوعي والذاتي) لاستبيان امكانية الوسيلة السينمائية في احالة السرد من اللغة المكتوبة الى صور متحركة ، فتأخذ آلة التصوير على عاتقها وبتوجيه من المخرج في سرد الاحداث والوقائع المادية والتعرف على كل ما تحمله الشخصيات ظاهرياً من دون الميل صوب شخصية ما ، بل تعرض الاحداث وهي على مسافة متساوية مع كل الشخصيات بطريقة لا تسترعي الانتباه في حالة السرد الموضوعي ، اما السرد الذاتي فيعمد من خلاله المخرج الى انتهاج اسلوب مغاير تستغل فيه آلة التصوير لتكون عين الشخصية التي يقع على عاتقها نقل الاحداث وما تفعله الشخصيات ، أي ان ما نراه على الشاشة هو من خلال الشخصية الساردة للاحداث وهي تمارس افعالها سلبياً ام ايجابياً تجاه الموضوع او الاحداث التي تخبرنا بها ، وتتحكم في وجهتي النظر الرئيسيتين أمور عدة منها المكان الذي توضع فيه آلة التصوير وهو ما يتحدد بزواياها ولقطاتها وحركاتها والمسافة بينها وبين المرئيات التي تقدمها وطريقة الوضوح والتركيز بهذه المرئيات فيما يتعلق بوجهة النظر الذاتية ، وتتحدد وجهة النظر الموضوعية فيما تفرضه طبيعة اللقطة من حيث ارتباطها بما قبلها من لقطات .

ان حركة (Pan) تستخدم لثلاث وظائف اساسية " وصفية بحتة أو تعبيرية لغرض الإيحاء بإحساس أو بفكرة ما أو درامية الغرض منها ايجاد علاقات مكانية بين شخص ينظر والمشهد او الشيء المنظور اليه او بين اشخاص او اشخاص عدة اخرين يراقبونه " (مارتن : ٣٩) فضلاً عن ما تقوم به من تدعيم للتوتر وايجاد حالة من التنبوء والحدس بان شيئاً ما سيحدث ، اما الحركة العامودية (Tilt) للأعلى او الأسفل فلها وظائف تعبيرية عدة تمنح الفعل المعروض دلالته التي تخدم جوهر الحدث ، وتعبر عن وجهة نظر صانع العمل فيما هو معروض فتعمل على " توكيد العلاقات السايكولوجية والفراغية البينية والإيحاء بالطموح والروحانيات والقوة والتسلط وبناء التوقع " (السوداني ، ١٩٩٦ : ١٤٧) في حين تمنح الحركة الموازية (Track) استمرارية للزمان والمكان وفرصه اكبر لرؤية موجودات المكان مانحة بذلك ما هو معروض إحالات تعبيرية تغني المتلقي في اكتشاف الحدث ، وقد يستغل المخرج ايضا حركة آلة التصوير على الرافعة (Crean) في مزج عدد من الحركات وربطها معاً " اذ يمكن ان تكون حركة سلسلة او متقطعة على شكل قفزات يمكن للكاميرا ان ترمي بالمتفرج من مكان الى مكان على شكل دفعات او ان تقوده بسلاسه يمكن ان ترغمه على الركض او ان تجبره على الزحف على ركبته " (روم ، ب.ت : ١٠٨) ، وتمنح حركة الاقتراب او الابتعاد عن الجسم المراد تصويره تنوعاً في حجوم اللقطات بثبات زاوية التصوير مانحة بذلك الجسم المراد

تصويره دلالة نفسية او فكرية تدعم ما هو معروض من أحداث " فحجم المنظور ينتقل ويتحول من اللقطة العامة الى لقطة القريبة دون توقف او قطع " (مرسي ، ١٩٧٣ : ١٠٧) ، اما حركة العدسة (Zoom) فهي لا تمثل حركة لآلة التصوير في عملية الانقضاض والارتداد ، فهي ليست سوى حركة عدسة متغيره البعد البؤري تمكنها من الاقتراب والابتعاد عن الشيء المصور بسهولة وتوظف للتعبير عن حالة تازم نفسي او عاطفي ومن اجل تضخيم او فرز حدث معين وعزله عن باقي الموجودات ، وهناك أربعة أنواع من الحركات الفنية فضلاً عن الحركة الاعتيادية الطبيعية التي يكون فيها معدل سرعة الشريط الفلمي داخل آلة التصوير ٢٤ كادر/ ثانية والحركات هي :

أ. الحركة السريعة: يكون معدل سرعة الشريط الفلمي اقل من ٢٤ كادر/ ثانية ، حيث يستغل المخرج ستانلي كوبرك تلك الحركة لبعث المزيد من السخرية لحياة التطفل والبؤس التي يعيشها (الكس) في (فلم برتقالة ميكانيكية) ، إذ يصور الكس وهو يمارس الجنس مع فتاتين ، مثيراً شعوراً بالمرارة الممتزجة بالكوميديا بعيداً عن الشهوة او اللذة الجنسية .

ب. الحركة البطيئة : يكون معدل سرعة الشريط الفلمي اكثر من ٢٤ كادر/ ثانية ، إذ تفضي هذه الحركة مسحة من " الكبرياء والكرامة على الحركة " (جانيتي ، ١٩٨١ : ١٨٠) في الصورة ويكون التأثير عالياً في المشهد ، ففي فلم آلام المسيح استخدم المخرج مل كبسون الحركة البطيئة لتضفي تاثيراً عميقاً في متلقيه على ما مّر به السيد المسيح من عذاب وألم سواء في لحظات اعتقاله او في عملية تعذيبه حيث الألم يتجاوز حدود الاطار الى المتلقي .

ت. الحركة المتوقفة : يتوقف الشريط الفلمي فيها ليعرض صورة ثابتة لتأكيد لحظة مؤثرة لمدة من الزمن

ث. الحركة المعكوسة : هي دوران الفلم عكس الحركة الطبيعية فتبدو حركة الأشياء والأشخاص عكس ما هو معتاد ولم تحفل هذه الحركة باستخدام كثير بل ظلت محتفظة بكيانها كإرث سينمائي قديم استخدم منذ أيام ميليه .

مؤشرات الاطار النظري

بعد ان تطرق الباحث الى بنية الشريط الصوتي والية اشتغاله في الفيلم لتحقيق الأهداف المبتغاة منه جماليا وفكريا ودراميا توصل الى المؤشرات الاتية :

١. الصوت يخلق الإثارة والتوتر والترقب لدى المشاهد .

٢. يعطي الصوت الإحساس بالمكان فهو يمكن أن يجسد المكان خارج حدود الكادر

٣. تلعب شدة الصوت في الفيلم دورا كبيرا فالتلاعب بشدة الصوت يعطي المتلقي جانب التركيز والإحساس والتشويق .

٤. للصمت قيمة تعبيرية فهو يتمحور على وفق الصوت ليولد منه .

الـفـصـل الـثـالـث-

أولا / منهج البحث: يعرف المنهج الوصفي التحليلي بأنه " وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره " (أبو طالب ، ١٩٩٠ : ٩٤)

ثانيا / أداة البحث: بعد الانتهاء من الإطار النظري اتجه الباحث إلى تحديد مؤشرات الإطار النظري وعرضها على مجموعة من الخبراء والمختصين في مجال الفنون السينمائية والتلفزيونية * حيث تم الحصول على موافقتهم جميعا ، لهذا فان الباحث سيعتمد على ما ورد من مؤشرات لاستخدامها كأداة تحليل

ثالثا / وحدة التحليل: قام الباحث بتحديد الأدوات التي سيتم الاستناد إليها في تحليل العينة استنادا للمؤشرات التي خرج بها من الإطار النظري وبعد اخذ موافقة لجنة الخبراء والمختصين في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية لاستحصال صدق الأداة ومن ثم تطبيقها على العينة ، و الأدوات هي التي أشير إليها في مؤشرات الاطار النظري

رابعا / عينة البحث: لقد اختار الباحث عينة قصدية الهدف وهي الفيلم السينمائي ((Blood and Sex Nightmar)) ((كابوس الدم والجنس)) وذلك للأسباب الاتية :

١. يمثل عينة علمية قصدية الهدف ، وتحتوي على معطيات صالحة للمعالجة وفق رؤية إخراجية في مجال الإخراج السينمائي .
٢. منتج من قبل شركة معروفة ومعتمدة على صعيد الإنتاج السينمائي العالمي .
٣. كون العينة مناسبة جدا للتحليل .

فيلم كابوس الدم والجنس ((Blood and Sex Nightmar))

أخراج : جوزيف كولبيك Director: Joseph R. Kolbek

تأليف : جو مانزون Writer: Joe Manzione

تمثيل : دان بيتت Stars:Dan Petit

جوليا موريزاوا ، اندي ماك جينيس Julia Morizawa, Andy McGuinness

إنتاج : سنة ٢٠٠٨

*** تألفت لجنة الخبراء من الذوات المدرجة أسمائهم أدناه :**

١. أ . د . صباح مهدي الموسوي .

٢. أ . م . د . متي عبو بولص .

٣. أ . م . د . ماهر مجيد إبراهيم .

٤. م . د . صالح الصحن .

٥. م . د . دريد شريف .

الفصل الرابع- تحليل العينة ومناقشتها

قصة الفيلم: (فليكيس غالهان) طفل تركه والده وهجر والدته وهو مازال صغيراً في العمر، وبعد هجر والده لهم تعرض فليكيس للأعتداء الجنسي والضرب المستمر والبشع من قبل والدته حتى تسببت له بتشوهات قاسية ومما ادى به الى الاصابة باضطراب ومرض نفسي مما ادى به الامر الى محاولة شنق نفسه في الغابة القريبة من دياره و لم يتم العثور على جثته في الغابة ، وبعد فترة من الزمن تحول المنزل والغابة الى منتجع للمارسات الجنسية فعملت تلك الممارسات والنشاطات الجنسية الى ايقاض روح (فيليكس غالهان) فقام بالظهور وهو يقوم بأعمال القتل والاعتداء والاغتصاب لكل من في المنتجع نتيجة لما تعرض له من والدته وما أصابه من أمراض جراء ذلك ، وايضاً ظهر ليبحث عن فتاة عذراء ليعاشرها لكي يبعث من جديد والفتاة هنا في هذا الفيلم متمثلة بـ شخصية (ايمي) التي تذهب الى ذلك المنتجع بناءا على طلب ورغبة حبيبها الذي رأى بذهابهما الى ذلك المنتجع عله يفيدهما في تطور علاقتهما حيث لا تزال ايمي (عذراء) وبعد وصولهم الى المنتجع واخذهم غرفة في ذلك المنتجع لكي يمارسو بها نشاطاتهم وعلاقتهم الجنسية لكن بمجرد وصول ايمي وحبيبها الى المنتجع حتى تبدأ مخاوف وكوابيس وقلق يراود ايمي لكنها لا تعرف مصدرهه اذ انها ترى (فيليكس غالهان) في كوابيسها باستمرار لكنها لاتعلم بوجوده بعد ، وهنا يبدأ (فليكيس غالهان) بالظهور ويبدأ بقتل جميع من في المنتجع والاعتداء عليهم واغتصابهم حتى يصل الى ايمي وحبيبها اللذان هما اخر من تبقيا في ذلك المنتجع ويتضح ومن خلال احداث الفيلم ان لـ (ايمي) نقاء العقل (اتصال عقلي بعالم الارواح) فبعد ان يقوم (فيليكس غالهان) بقتل زوج ايمي في الغابة عندما كانا معاً تهرب منه ايمي الى غرفتها التي في المنتجع محاولةً الاختباء والهرب منه ولكنه يصل اليها ويبدأ بالتقرب منها وايضا بمحاولته البدء بمعاشرتها وهي ترفض ذلك واستمرار ذلك الصراع بين رغبته في ذلك ورفضها لمدة قليلة من الزمن حتى ترى ايمي الحل في التغلب عليه من خلال المرآة حيث انها لاحظت انه لا يستطيع النظر الى المرأة فسرعان ما اخذت المرآة التي كانت الى جنبها ووضعتها امام وجهه فلم يستطع (فيليكس غالهان) من مقاومة النور في المرآة واستمرت ايمي بتوجيه المرآة الى وجهه حتى تمكنت من التغلب عليه والتخلص منه

تحليل العينة:

١. الصوت يخلق الاثارة والتوتر والترقب لدى المشاهد: على طول الفيلم اتى الصوت داعما للصورة وكان له التاثير النفسي القوي في المتلقي وتجسد في المشهد رقم (٢٢) عند ملاحقة فيليكس للبطلة ايمي في الغابة حيث اعطى الصوت دلالة عميقة مما اثار الرعب والقلق لدى المتلقي وكذلك في المشهد الثاني عند تعليقه للضحية الاولى واصوات غريبة تصدر من مصادر عدة مما اثارت عنصر الترقب والمفاجاة لدى المتلقي .

٢. يعطي الصوت الاحساس بالمكان فهو يمكن ان يجسد المكان خارج حدود الكادر: كان للصوت دورا مميزا في تعميق الاحساس بالمكان وتجسد ذلك في المشهد رقم (٣) عندما اتى فيليكس الى منزله القديم والذي اصبح منتجعا لممارسة العلاقات الحميمية فاتى الصوت مرافقا للحدث يوحي بظلام المكان وانه سوف يحدث شيء ما ، وكذلك في المشهد رقم (٢٥) عندما اتى بعض الشبان لتطلع على المكان

٣. تلعب شدة الصوت في الفيلم دورا كبيرا فالتلاعب بشدة الصوت يعطي المتلقي جانب التركيز والإحساس والتشويق: كان لشدة الصوت اثرا كبيرا وواسعا في احداث الفيلم فقد قام المخرج بالتلاعب بشدة الصوت فتارة يهدى وتارة اخرى يرفع من الشدة ليعطي للمتلقي جانب من التركيز والتشويق وتجسد ذلك في المشهد رقم (١٦) عند دخول فيليكس الى العائلة في المنتجع فكان مستوى الصوت هاديء وعند توجهه الى باب المنزل زاد الصوت من شدته مما سبب الوتيرة والقلق والاحساس بالتشويق لما سيحدث .

٤. للصمت قيمة تعبيرية فهو يتمحور على وفق الصوت ليولد منه: ادى الصمت وظيفة تعبيرية من خلال الشريط الصوتي المرافق لاحداث الفيلم ففي المشهد رقم (١٨) كان للصمت وظيفة جمالية والتي تجسدت من خلال قتل فيليكس للضحية اليابانية في الغابة حيث صعد على جسمه وصار صمت لمدة قليلة مما اثار لدى المشاهد عنصر التشويق والاثارة والترقب ، وكانت هناك عوامل أخرى أثرت في نفسية المتلقي من خلال المنظومة المتناسقة للعناصر المكونة للفيلم بجانب الشريط الصوتي فجاء للون دور كبير بجانب الصوت ليعمق من المعنى كما في المشهد رقم (٢٠) داخل الغرفة ، فجاء تركيز اللون على شخصية بيتر للابراز من شخصيته في الكادر والتركيز عليه ، وكان عنصر الاضاءة مكملا للون كما في المشهد رقم (٢٣) حيث كانت الاضاءة حمراء للدلالة على دموية الحدث ، واخيرا كان لحركات الكاميرا الدور المميز المرافق للشريط الصوتي فتنوعت الحركات من pan الى tilt up / down إلى حركة ال zoom وكان التركيز على اللقطات القريبة له دلالة الاثر العميق في دعم مشهد الرعب ففي المشهد رقم (١١) جاءت حركة الكاميرا ذكية فقد وظف المخرج حركة ال zoom عندما قتل فيليكس الرجل الثاني (شارل) ووجهها على عين فيليكس الملتهبتين ، وكان ايضا لحركة pan الدور الكبير الذي يؤثر في المتلقي والتي تجسدت في المشهد رقم (١٥) عند بداية دخول فيليكس الى الشباب داخل الغرفة .

الفصل الخامس

أولا / النتائج:

١. للصوت (الحوار) قيمة دلالية تمثلت بتنوع الاساليب اللغوية للكلمات .

٢. الصوت في الفيلم هو عبارة إما عن مصدر داخلي يأتي من نفس نسيج البيئة أو مصدر خارجي يأتي من خارج نسيج البيئة .

٣. شدة الصوت لها دورا كبيرا في الفيلم فالتلاعب بالشدة يعطي المتلقي جانب التركيز والاحساس والترقب .

٤. للصوت قيمة درامية تحمل معنى الحدث .

٥. الصوت يعطي الإحساس بالمكان .

٦. للصمت قوة دلالية ايحائية في التعبير عن الحالات الشعورية وفي فرز المعاني في الجمل الحوارية .

٧. حقق عنصري الرمز والاستعارة في المجرى الصوتي بعدا جماليا وفكريا وكذلك للدلالة على الحالات النفسية والجو العام .

ثانيا / الاستنتاجات :

١. ان الوظيفة الدرامية للصوت تتفاعل مع الاشكال المتنوعة لنسيج الفيلم السينمائي في وحدة متكاملة متفاعلة .

٢. الشريط الصوتي عنصر مساعد للصورة في التفسير والتوضيح وخلق الجو العام.

ثالثا / التوصيات :

يوصي الباحث بعرض نماذج فيلمية وتحليل الجانب الصوتي فيها في الدراسات الاكاديمية السينمائية والتلفزيونية للارتقاء بالطلبة والعاملين في هذا المجال .

المصادر

اولا / الكتب :

١. الزاوي ، الطاهر احمد ، ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، ج١، باب الباء
٢. أبو سيف ، صلاح ، كيف تكتب السيناريو ، بغداد ، دار الجاحظ ، الموسوعة الصغيرة ، ١٩٨١ .
٣. ابو شادي ، علي ، لغة السينما ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٦ .
٤. الاسود ، فاضل ، السرد السينمائي، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٥. البشلاوي ، خيرية ، معجم المصطلحات السينمائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
٦. الحمو ، زهير ، هيتشكوك تروفو ، تر: عبدالله عويشق ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دمشق ، ١٩٩٧ .
٧. الخطيب ، عبد المجيد وغيث الشامس ، هندسة الصوت ، المركز الوطني لتخطيط التعليم والتدريب ، ليبيا ،٢٠٠٤.
٨. المهندس ، حسين حلمي ، دراما الشاشة للسينما والتلفزيون ،ج١، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩.
٩. المهندس، حسين حلمي ، دراما الشاشة ، ج ٢، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .
١٠. النحاس ، هاشم ، الروائي والتسجيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١١. اودان ، روجيه ، السينما وانتاج المعنى ، تر : فائز بشور ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ،٢٠٠٦ .
١٢. بازان ، أندريه ، ما هي السينما، تر: ريمون فرنسيس ، ج٢ ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٨.
١٣. بوجر ، جوزيف م ، فن الفرجة على الافلام ، تر: وداد عبد الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥.
١٤. جانيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، تر : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ .
١٥. جنسون ، بور ، المونتاج السينمائي ، تر : مي التلمساني ، القاهرة ، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٦ .
١٦. روم ، ميخائيل ، احاديث حول الاخراج السينمائي ، تر: عدنان مدانات ، بيروت ، دار الفارابي .
١٧. سبزرني ، بيتر ، جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون ، تر: فيصل الياسري ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١٨. ستيفنون ، رالف وجان ر. دوبري ، السينما فناً ، تر: خالد حداد ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣.
١٩. سعيد ، أبو طالب محمد ، علم مناهج البحث ، ج ١ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٢٠. شلبي ، كرم ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، ط ١ ، جدة ، دار الشروق ، ١٩٨٨ .
٢١. فال ، يوجين ، فن كتابة السيناريو ، تر : مصطفى محرم ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٧ .
٢٢. فولتون ، البرت ، السينما آلة وفن ، تر : صلاح عبد العزيز ، القاهرة ، ١٩٥٨.
٢٣. لندجرن ،ارنست ، فن الفلم ، تر: صلاح التهامي ، القاهرة ، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر ، ١٩٥٩.
٢٤. مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، تر : سعد مكاوي ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤.
٢٥. مانفل ، روجر ، الفيلم والجمهور ، تر: برلني منصور ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
٢٦. مدانات ، عدنان ، غرائب الايام في خفايا الافلام ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٤ .

٢٧. مرسي ، احمد كامل ، ومجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .
٢٨. معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، باب الباء ، ١٩٥٦ .
٢٩. ناصف ، مصطفى ، نظرية المعنى في النقد العربي ، ط٢ ، دار الاندلس ، بيروت ، ١٩٨١.
٣٠. هاوزر ، أرنولد ، فلسفة تاريخ الفن ، تر: رمزي عبدة جرجس ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٨.
٣١. هوكز ، ترنس ، البنيوية وعلم الإشارة ، تر: مجيد الماشطة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة .

ثانيا / الاطاريح والرسائل الجامعية :

١. الخالدي ، ميمون عبد الحمزة ، الالقاء في العرض المسرحي ، دراسة في سيميائية الالقاء ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، ١٩٩٦.
٢. الربيعي ، ماجد عبود ، دور الشكل في انزياح المعنى في بنية الصورة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ .
٣. السوداني ، عبد الكريم ، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .
٤. عبد مسلم ، طاهر ، إشكالية المكان في السينما ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجملية ، ١٩٨٩.

ثالثا / المجلات :

١. ابو هيف ، عبد الله ، الكتابة بوصفها استعارة ، العربية للثقافة ، مجلة فصلية ، تونس ، ع ٣٧ ، ١٩٩٩.
٢. عبد الجبار، رعد ، مفهوم الصوت في الفيلم الصامت ، مجلة الثقافة ، العدد٣، بغداد ، ١٩٨٧.

رابعا / المواقع الالكترونية :

١. النقاش ، أسامة ، السينما الأمريكية تصنع الأصنام ، www.islamonline.com .