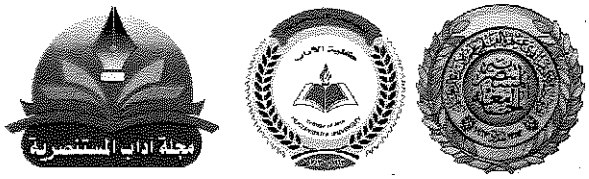
مجلة آداب المستنصرية

مجلة فصلية محكمة تصدر عن كلية الآداب في الجامعة المستنصرية
المجلد 44 ، العدد 90 ، حزيران 2020

الملحق

ISSN : 02581086

90 2020



مجلة
آداب المستنصرية

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدرها كلية الآداب . الجامعة المستنصرية

ملحق خاص بالعدد (90)

حزيران 2020

مجلـــة آداب المستنصرية

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدر عن كلية الآداب - الجامعة المستنصرية

القياس: 17.5 × 25 سم

المجلد: 44، العدد: 90

تاريخ الطبع: الشهر السادس (حزيران) لسنة 2020

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (293) لسنة 1977م

الترقيم الدولي: ISSN (ISSN-L): 0258-1086

حصلت المجلة على doi من Crossref سنة 2019

رئيس التحرير:
أ.د. علي عبدالهادي المرهج

مدير التحرير:
أ.م.د. محمد محمود ياسر الجوراني

المقوم اللغوي:
أ.م.د. إسماعيل عباس حسين

الموقع الألكتروني:
فرح علي محمد جواد

المصحح اللغوي:
أ.م.د. محمد محمود الجوراني

مصمم الغلاف:
الفنان التشكيلي والمصمم كريم سعدون

الاخراج الفني : اسراء العبادي

طبع في الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة

هيئة تحرير مجلة آداب المستنصرية

أ.د. علي عبد الهادي المرهج
رئيس التحرير- جمهورية العراق - كلية الآداب، الجامعة المستنصرية

أ.د. حميد الهاشمي
عضواً - المملكة المتحدة - الجامعة الاسلامية

أ.د. العباشي عنصر
عضواً - جامعة الشارقة - الإمارات

أ.د. إسراء حسين جابر
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم اللغة العربية

أ.د. عباس لطفي حسين
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم اللغة الأنكليزية

أ. م. د. رائد جبار حبيب
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم الفلسفة

أ. م. د. نزار قاسم توفيق
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم علم النفس

د. رائد جبار حبيب المالكي
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم اللغة الترنسية

أ.م. د. محمد محمود ياسر الجوراني
مدير التحرير - جمهورية العراق - كلية الآداب، الجامعة المستنصرية

Prof: Eleanor Robson
عضواً - المملكة المتحدة - كلية لندن الجامعة

أ.د. أحمد قدوري عبد محمد
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم الترجمة

أ.د. رياح أحمد مهدي
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب/ قسم الانثروبولوجيا والاجتماع

أ. م. د. علاء فاضل أحمد
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم التاريخ

أ.م.د. أسماء نوري سعيد
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم المعلومات والمكتبات

أ.م.د. نهلة عبد الرزاق عبد الخالق
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم الاعلام

موقع مجلة آداب المستنصرية:
http://amm.uomustansiriyah.edu.iq

بريد مجلة آداب المستنصرية:
journalofarts@uomustansiriyah.edu.iq
muja.arts63@gmail.com

ملحوظة: ما يرد في المجلة من آراء ووجهات نظر لا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة تحرير مجلة آداب المستنصرية.

شروط النشر وتعليماته في مجلة آداب المستنصرية MuJA

http://amm.uomustansiriyah.edu.iq

تنشر مجلة آداب المستنصرية البحوث العلمية الأصيلة، التي تتوافر فيها شروط البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالمياً، والمجلة ذاتية التمويل.

1. تخصص البحث: أن يكون البحث ضمن تخصص أقسام كلية الآداب، وهي: (اللغة العربية، واللغة الإنكليزية، والترجمة، واللغة الفرنسية، و(الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع)، وعلم النفس، والفلسفة، والتأريخ، والإعلام، والمعلومات والمكتبات).

2. أخلاقيات النشر: أن يتفق البحث مع (مبادئ الشفافية وأفضل الممارسات في النشر العلمي؛ لجنة أخلاقيات النشر COPE).

https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing

3. طرائق طلب النشر: يُقدَّم البحث للنشر بإحدى الطرائق الآتية:

أ- الدخول إلى موقع (مجلة آداب المستنصرية **MUJA**)، ومن ثم التسجيل فيه، وفتح نافذة طلب النشر، وملء الحقول المطلوبة، ومن تنفيذ الإرسال، (وهي الطريقة المفضلة لطلب النشر):

http://amm.uomustansiriyah.edu.iq/index.php/mustansiriyah/submissions

ب- يُرسَل إلى بريد (مجلة آداب المستنصرية)

journalofarts@uomustansiriyah.edu.iq

أو muja.arts63@gmail.com

ج- يُسَلَّم مباشرةً إلى مقر (مجلة آداب المستنصرية) في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية.

4. يشترط في البحث ألا يكون قد نُشِر أو قُبِل للنشر في أي مجلة داخل العراق أو خارجه.

5. التوقيع على تعهد بنسبة البحث كاملاً إلى مؤلفه أو مؤلفيه، وأن البحث يتوافق مع أخلاقيات النشر (لجنة أخلاقيات النشر COPE) المذكور رابطها في بداية الفقرات، ويُصبحُ ملكاً فكرياً للمجلة بمجرد الموافقة على نشره، ودفع الأجور الخاصة به.

6. لا يجوز سحب البحث بعد منح قبول النشر، ولا يسترجع المبلغ مهما كانت الأسباب.

7. المصادر الأجنبية: يجب أن لا تقل المصادر والمراجع (المنشورة باللغات الأجنبية) عن 20 ٪ من المصادر المعتمدة في البحث. ويُستثنى من ذلك تخصص اللغة العربية إلا إذا كان البحث في الدراسات المعاصرة، فالنسبة 20 ٪ تشمله.

8. تقديم البحث إلى المجلة: يُقدّم البحثُ بحسب الآتي:

أ. ثلاث نسخ منفردة من البحث على ورق أبيض، كل نسخة في فايل.

ب. يُستثنى من الفقرة (أ) البحث المرسل بريدياً أو عبر موقع المجلة الإلكتروني. تُرجى مراجعة فقرة طريقة طلب النشر.

ت. يُقدّم البحثُ في ملفين رقميين؛ بصيغة (word) (وصيغة PDF) في قرص CD واحد.

ث. تكون الورقة الرقمية (في الحاسوب) بصيغة (word) بقياس:

(paper size): (عرض 17.5سم X ارتفاع 25سم).

والحواشي (Margins): (2.5) سم من جميع جوانب الورقة.

ج. يكون حجم الخط في الملف الرقمي (word).

- في المتن: (14)، ونوعه: (Simplified Arabic).

- أما التعليقات فيجب أن لا تتجاوز الـ (3) تعليقات في نهاية البحث، وتكون بحجم (12)، والفراغ بين أسطر المتن: (مفرد، أي: 1 سم).

ح. إذا احتوى البحث على جدول، فيجب أن لا يزيد عرض الجدول عن (12) سم.

خ. الأرقام داخل البحث وكذلك أرقام الصفحات باللغة الإنكليزية.

د. ألا يتجاوز عدد صفحات البحث عن (25) خمس وعشرين صفحة بقياس الورقة (17.5 سم × 25 سم).

9. أجور النشر: تستوفى أجور النشر في المجلة بحسب قياس الورقة (17.5 سم × 25 سم) في الفقرة السابقة، وعلى النحو الآتي:

أ- (100,000) مئة ألف دينار عراقيّ للمراتب العلمية كافة داخل العراق.

ب- (100) مئة دولار أميركي للمراتب العلمية كافة خارج العراق.

ج- في حال زيادة عدد الصفحات عن (25) خمسة وعشرين صفحة يتحمل الباحث

داخل العراق أجور نشر مقدارها (1000) ألف دينار عراقي عن كل صفحة زيادة؛ ويتحمل الباحث خارج العراق أجور نشر مقدارها (1) دولار أميركي عن كل صفحة زيادة.

د- تُدفَعُ الأجور بحسب الآتي:

1. الدفع المباشر.

2. عبر التحويل المالي http://www.westernunion.com / wester nunion

10. تنسيق البحث: أن يُرتَّبَ البحثُ ويُنسّقَ مع ترقيم الصفحات كافة، ويذكر الآتي:

أ- عنوان البحث، وتحته اسم المؤلف أو المؤلفين، واسم المشرف (إن كان المؤلف طالب دراسات عليا)، مع ذكر الرتب العلمية، ثم مكان العمل، والبريد الإلكتروني، ورقم ORCiD أو أية صفحة علمية عالمية خاصة بالباحث، ورقم الموبايل.

ب- يكتب (الملخص، بما لا يزيد عن 150 كلمة).

ج- وبعد الملخص تُكتب الكلمات المفتاحية، على أن لا تقل عن 3 كلمات.

د- تُكتب المتطلبات المذكورة آنفاً في الفقرة (أ) للبحوث المكتوبة باللغة العربية بلغتين؛ العربية والإنكليزية، أو العربية والفرنسية؛ وأما البحوث المكتوبة باللغة الإنكليزية أو الفرنسية، فتُكتَبُ المتطلبات نفسها بلغة البحث نفسه، وباللغة العربية.

هـ- يُنظّم البحث بنظام التوثيق(APA)

https://it-mohe.com/PalSTF/wp-content/uploads/2018/12/APA.pdf

أي تُكتَب الإحالة في المتن بين قوسين، وتُلغى الإحالات والهوامش والتعليقات بحسب الأسلوب الآتي: (اسم المؤلف، السنة، رقم الصفحة)

- المصادر: ترتب المصادر في نهاية البحث بحسب الأسلوب الآتي:

لقب المؤلف، اسم المؤلف (أو المؤلفين). عنوان الكتاب (تحت اسم الكتاب خط). رقم الطبعة، اسم مدينة النشر: دار النشر، سنة النشر.

في السطر الأول (في البداية فراغ 1 سم) ثم اسم المؤلف .....إلخ.

وفي السطر الثاني: الفراغ بمقدار 2 سم.

11. تقويم البحث وآليته: يخضع البحث للتقويم السرّي، إذ يُرسَل إلى خبراء متخصصين في

موضوع البحث الدقيق، وعلى وفق الأعراف الأكاديمية المعتمدة بحسب الآتي:

أ- يُرسَل البحث أولاً إلى لجنة الاستلال الإلكتروني، ويجتاز البحث الاستلال بنجاح إذا حصل على نسبة أقل من 20 /.

ب- يُرسَل البحثُ إلى خبيرَين متخصصين بشكل سري.

ج- مدة الخبرة العلمية شهر واحد، ثم يُحدَّد فيما إذا كان صالحاً للنشرِ أو لا.

د- في حالة رفض أحد الخبراء البحث، يُرسَلُ إلى خبيرٍ آخر.

هـ- بعد ذلك يُبلَّغ الباحثُ بالموافقة على نشرِ البحث أو رفضه.

و- مدة تعديل البحث يجب أن لا تتجاوز (15) خمسة عشر يوماً، وبخلافه يسقط حق الباحث في النشر.

12. لا تُعادُ البحوث إلى مؤلفيها سواء أقُبِلَتْ في المجلةِ أم رُفِضَتْ.

13. يُزوَّد الباحث بمُستلّ واحد (1) لبحثه المنشور.

14. البحوثُ المنشورةُ تُعبِّر عن آراء مؤلفيها، ولا تُعبِّر عن وجهة نظر هيئة التحرير.

15. جميع حقوق النشر محفوظة، ولا يحق لأي شخصٍ أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار البحوث أو المجلة، أو جزء منها، أو نقلها، بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون أي إذن خطي من هيئة التحرير.

16. تُرتَّبُ البحوث عند النشر لإصدار عدد المجلة وفقاً لاعتبارات فنية، وليس لأي اعتبارات أخرى أي أثر في الترتيب، كما أنه لا مكان لأي اعتبارات غير علمية في إجراءات النشر.

17. توجه المراسلات والاستفسارات إلى بريد مجلة آداب المستنصرية، هيئة التحرير:

journalofarts@uomustansiriyah.edu.iq

muja.arts63@gmail.com

الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، مجلة آداب المستنصرية، بغداد- العراق.

الأصول المعرفية لنظريّة بيرس السيميائيّة كانت، هوسرل	م.د. عدنان داود عبد الحسن	9
دراسة اجتماعية لغوية للتناوب اللغوي لدى متحدثين اصليين للغة الزركوشية	أ.م.د. شروق عبودي علي م.م. خولة شكر محمود	22
تسليط الضوء على ما لدى معلمي اللغة الإنكليزية من معرفة في التلفظ والتحديات التي تواجه التعلم المبكر للغة الإنكليزية في العراق	م.م. إيمان رشيد علي	47
الطلب والعرض وأثره على الحياة الاجتماعية عند ابن خلدون	أ.م. د. حامد عبد الصاحب خليف العقابي	97
مفهوم الإمامة عند ابن خلدون ومدركاتها الفكريّة	د. إخلاص جواد عليّ مير	118
مبدأ النظام الدولي الجديد والهيمنة الامريكية في القرن العشرين	د. عبد حسين عبد محسن سوسه د. ذوال زغير عذاب الخفاجي	141
التطورات السياسية الداخلية في اتحاد جنوب افريقيا 1795-1914 (دراسة التاريخية)	م . د. عباس غلام حسين	173
التماسك الأسري وعلاقته بمستوى الطموح لدى طالبات الكلية التربوية المفتوحة	د. محمد خضير محمود	207
أرمينية في المصادر العربية الاسلامية خلال القرن القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي	م. جواد كاظم عبد الحاج شنجار	238
الحياة الاقتصادية في مصر من خلال كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي (ت 626هـ- 1228م)	م. قيس عبد اسماعيل	262
أثر استراتيجية بلان في اكتساب المفاهيم التاريخية والاحتفاظ بها	أ.م. د. سحر سعيد صالح	299
المناخ التنظيمي وعلاقته بالأداء الوظيفي لدى معلمي المدارس الابتدائي	ز م.د. جلال رسم يونس الزيدي	328
الصدق التقاطعي (CV) لصيغتين من مقياس الشعور بالتماسك (SOCS).	م.د. صادق عبد النور عزي	355

التسكع الاجتماعي وعلاقته بالشخصية الناضجة لدى طلاب المرحلة الإعدادية	م.د.سعد فياض عبدالله	389
الطفل في الإسلام بين الحقوق والنشأة	م. عامر ضاحي سلمان	426
التفريق بين الزوجين بسبب الحبس / (دراسة فقهيه مقارنة)	م.م. ايمان مجيد ابراهيم	446
جودة الكتاب المنهجي الجامعي في الارتقاء بالعملية التعليمية	م. امل علي محسن	460
الاداء الوظيفي وعلاقته بالولاء التنظيمي لدى مديري المدارس الابتدائية من وجهة نظر المشرفين التربويين	م.م. خديجة واجد عبود	481
الحداثة وعلاقتها بالتواصل الاجتماعي لدى مدرسي المرحلة الثانوية	م.م. إبراهيم حسين شلال	505
مستوى الكفايات الإدارية عند مديري المدارس الابتدائية الأهلية والحكومية من وجهة نظر المعلمين والمعلمات	م.م حسام سلام جابر	536
توظيف التشويق في بنية الفيلم السينمائي	م.م. أحمد حسين جاسم	562
الخبرات التعليمية للتربية الفنية وانعكاساتها على التفضيل الجمالي لطلبة المرحلة المتوسطة	م.م. ميادة حسن مرهج	603

توظيف التشويق في بنية الفيلم السينمائي

Recruit the suspense in structure the film Cinematic

م.م. أحمد حسين جاسم

تربية بابل

Assistant Teacher: Ahmed Hussein Jassim

Babylon Educati

Department of Cinematic and Television Arts

College of Fine Arts \ Baghdad University

المستخلص:

يُعد التشويق عنصر النجاح المهم الذي يدفع الدراما الى مواقع الجذب والتأثير في المتلقي وشده الى الخطاب السينمائي حيث اهتمت فنون الدراما وبخاصة في السينما بخلق التشويق كأسلوب يجعلها قريبة من قلوب وعقول الجماهير ومن ثم فقد تعزز الاهتمام هنا بشكل مكثف بمفهوم التشويق وتنوعت اساليبه بعد ان كانت ارتباطاته أول الامر وفي مراحل متأخرة تتعلق بالقصص والروايات والمسرحيات اصبح الآن وبعد تطور الفنون ودخول السينما كواجهة جامعة للفنون الاخرى اصبح التشويق من العوامل المهمة في نجاح الدراما السينمائية وكذلك اصبحت عملية التشويق هنا هي المنظومة المؤثرة التي تضمن تفوق الفيلم ونجاحه في استقطاب الجمهور للخطاب السينمائي وذلك بما تحتويه من طرق سينمائية عديدة ومتنوعة سواء كانت اساليب اخراجية او تقنيات فنية فهي تساهم جميعها في تعزيز قدرات المنجز المرئي وعلى ضوء ذلك فقد تم تقسيم البحث هنا الى اربعة فصول الفصل الاول (الاطار المنهجي) الذي تضمن مشكلة البحث والتي تمثلت بالسؤال الآتي ماهي الكيفيات التي يمكن من خلالها تجسيد التشويق في بنية الفيلم السينمائي؟ وكذلك تضمن اهمية البحث والحاجة اليه ومن ثم هدف البحث المتمثل في الكشف عن الكيفيات التي يتم عبرها تجسيد التشويق في بنية الفيلم السينمائي اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد تضمن ثلاثة مباحث : المبحث الاول وسائل تحقيق التشويق دراميا والمبحث الثاني: توظيف

البنية السمعي البصري في تفعيل التشويق اما المبحث الثالث فهو: المعالجة الاخراجية لوسائل تحقيق التشويق وقد خرج الباحث من هذا الاطار بمؤشرات اعتمدت كأداة لتحليل عينية البحث أما الفصل الثالث فقد احتوى على (إجراءات البحث) وبعدها الفصل الرابع فقد تضمن (النتائج والاستنتاجات) ثم اخيرا قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: التشويق – رؤية صانع العمل – العناصر الفنية – الفيلم السينمائي

ABSTRACT:

Considered the suspense is an important element of success that drives the drama to the sites of attraction and influence in the recipient and the intensity of the film discourse where the drama arts, especially in the cinema to create suspense as a method that makes it close to the hearts and minds of the masses and then the interest here has been intensively intensified the concept of thrill and varied methods after his connections At the beginning of the matter and in the later stages related to stories, novels and plays has become now and after the development of arts and enter the cinema as a front of the University of other arts has become a thrill important factors in the success of film drama and also became a thrill here is the influential system that The film's success and its success in attracting the public to the cinematic discourse, including the various cinematic methods and variety, whether the methods of directing or technical techniques, they all contribute to enhance the capabilities of the visual performance and in light of this has been divided here into the four chapters of the first chapter (methodological framework) The search problem, which was the following question, included: What are the ways in

which the suspense can be embodied in the structure of the film? It also included the importance of research and the need for it and then the objective of the research, which is to reveal the keifiyat which reflect the suspense in the structure of the film. The second chapter (theoretical framework) included three topics: the first section means to achieve dramatic suspense and the second section: The third part is: The first step is to deal with the means of achieving suspense. The researcher came out of this framework with indicators that were adopted as a tool for analysis in kind. The third chapter consisted of (research procedures) and after that the fourth chapter included the results and conclusions and finally the list of sources.

الفصل الاول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

لقد أصبحت عملية تحقيق التشويق في الصورة الفيلمية من أهم الوسائل التي تقوم عليها الدراما السينمائية فمن خلالها يستطيع صانع العمل الفني من جذب اهتمام المتلقي وإثارة تفاعله واندماجه مع الخطاب السينمائي المعروض أمامه مما يسهم ذلك كله في زيادة نجاح الفيلم السينمائي وابراز سطوته الفنية واستقطابه لاهتمام الجمهور وشرائح المجتمع المختلفة وبالتالي فقد احتل مفهوم تحقيق التشويق موقعه المؤثر والمحرك للفيلم السينمائي بوصفه البوابة المهمة التي من خلالها يتم قياس قوة وجودة العمل الدرامي إذ ان عملية التشويق تقوم هنا على خلق عناصر القلق والترقب والغموض والتوتر والمفاجئة تلك العوامل التي تزيد من قدرات الصراع الدرامي وتضاعف من سخونة احداثه وإيثاره وعليه فقد اتجهت الاساليب السينمائية المعاصرة الآن وبمختلف منابعها الى الاهتمام بطرق توظيف التشويق وتحقيقه في بنية الفيلم السينمائي بجميع السبل الصورية والدرامية والتي تتم جميعها عبر رؤية صانع العمل التي تحمل اسلوبه وبصمته الخاصة به كمخرج

يختلف عن أقرانه الآخرين ومن هنا تنبع مشكلة البحث والتي تكمن في التساؤل الآتي: ما هي الكيفيات التي يمكن من خلالها تجسيد التشويق في بنية الفيلم السينمائي؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث من كونه ينحو منحى تحليلياً لدراسة مفهوم التشويق في الفيلم السينمائي باعتباره أهم وسائل السينما في خلق التأثير وجذب الجمهور من خلال تمظهره الصوري عبر رؤية المخرج المتجسدة بصياغة عناصر اللغة السينمائية وبالتوافق مع النص الدرامي كما يتسم البحث بمدى اهميته بوصفه يتصدى لدراسة موضوع لم تدور حوله بحوث مكثفة ودراسات متنوعة وبهذا فهو يرفد المعنيين والمهتمين بالشأن السينمائي بدراسة مستفيضة في مجال عملهم وإبداعهم .

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن الكيفيات التي يتم عبرها تجسيد التشويق في بنية الفيلم السينمائي.

حدود البحث:

1- الحد الموضوعي يتحدد بدراسة توظيف التشويق في بنية الفيلم السينمائي.

2- الحد المكاني يتحدد البحث مكانيا بالأفلام المنتجة امريكيا.

3- الحد الزماني تحدد على وفق فترة انتاج (عينة البحث) 1980

تحديد المصطلحات:

التوظيف:

1- جاء المعنى اللغوي والاصطلاحي عند أبن منظور "الوظيفة من خلال توظيف الشيء على نفسه، ووظفه توظيفا الزمها إياه، وقد وظفت له توظيفا، يظفه يتبعه، ويقال وظف فلانا يظفا وظفا، إذ يتبعه مأخوذا من الوظيفة، ويقال استوظف استوعب ذلك كله" (ابن منظور، الصفحات 949-950)

2- **التعريف الاجرائي:** هو استيعاب الشيء والسعي لدراسة انعكاساته في العمل الابداعي على وفق درجة الاستيعاب هذه.

التشويق:

1- **لغويا** يشير إلى أن "التشويق من القراءة والقصص، كقولك شوقنا يا فلان أي أذكر الجنة وما فيها بقصص أو قراءة لعلنا نشتاق اليها فنعمل لها" (الحسيني، صفحة 538).

2- **اصطلاحيا** هو "جذب الاهتمام الى الامام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد عندما يكون المشاهد جاهلا تماما بما سيحدث لكنه يتلهف عليه او عندما يخمن جزئيا ما سيحدث" (ستيوارت، 1986، صفحة 37) .

3- **التعريف الاجرائي:** التشويق هو تحريك لأفكار ومشاعر المتفرج بوسائل تجتمع في منجز صوري مثير لها القدرة على جذب المتلقي وجعله متفاعلا مع تفاصيل اللقطات والمشاهد .

البنية:

1- **لغويا** "بنية وبنى بكسر الباء مقصورة مثل جزية جزى والبنيان: الحائط " (ابن منظور، صفحة 850)

2- **اصطلاحيا** تعتبر " نظاما مؤتلفا من العناصر والعلاقات المتفاضلة " (زكريا، 1990، صفحة 34)

3- **التعريف الاجرائي:** انها كل قائم بذاته ثابت بعناصره ومتحول بعلاقاته التي تقوم بدور النسيج فهو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: وسائل تحقيق التشويق دراماياً

يعد التشويق السينمائي على انه تحريك لأفكار ومشاعر المتفرج بوسائل تجتمع في منجز صوري مثير وجذاب من خلال تفاعلها وتأثيرها في شد المتلقي إلى ذلك السيل المنبعث من تراتب اللقطات والمشاهد فالتشويق هو مصطلح ارتبط هنا بالعمل الدرامي سواء كان

سينمائيا او تلفزيونيا او مسرحيا من خلال لغة إبداعية تجبر المتفرج على الاستنتاج ومتابعة الإحداث منذ بداية اللقطة الأولى وحتى اللقطة الأخيرة والتي تجعله يتفاعل ويشارك بفعالية وعمق مع إحداث الفيلم دون ان تفوته فرصة المتابعة برغم الاختلافات الفردية بينه وبين الآخرين وتجعله ينخرط مع الجمهور العام وعليه فان عملية التشويق تتضمن هنا "جذب الاهتمام الى الأمام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد، وعندما يكون المشاهد جاهلا تماما بما سيحدث لكنه يتلهف عليه ، عندما يخمن جزئيا ما سيحدث ولكن يرغب بشدة في ان يتأكد او يتردد لأنه يخاف من الحالة المتوقعة. فانه يكون في حالة تشوق لان اهتمامه ينشغل تماما سواء كان بإرادته أم دونها" (ستيوارت، 1986، صفحة 37) فالتشويق وعلى وفق هذا المعنى هو نوع من التوتر الذي قد يصيب المتفرج حين يتوقع حدوث شيء ما ويترقب حدوثه إذ "ان جزءا عظيما من سر العمارة الدرامية يكمن في كلمة واحدة هي التوتر، ان خلق حالة من التوتر وصيانتها ورفعها وتعميقها وحلها هو الهدف الرئيس" (ستيوارت، 1986، صفحة 37) وأن هذا الهدف المهم له القدرة هنا على تعميق عملية التشويق التي تتم في جوهرها الكبير من خلال الاستئثار باهتمام المتفرج وانتباهه حيث يوجه المتفرج باستمرار الى الشعور بأنه إمام شيء جديد في كل لقطة يراها ويتوقع شيئا جديدا في كل لقطة سيراها وهنا يتم العمل في قالب من التشويق والجاذبية والإقناع حيث ان التوتر يدخل في سياق متضمن العديد من المعاني التي يوحي إليها مثل عنصر الترقب والغموض والفزع والاضطراب والقلق وكذلك التوقع والمفاجأة والخطر وهذا يعني ان عملية توظيف التشويق في بنية الفلم السينمائي هي عملية متشابكة ومترابطة ومتآلفة إذ تساهم فيها جميع عناصر ومقومات العمل الدرامي من خلال الاستخدام الأمثل والأفضل لها من قبل صانع العمل الفني وفريق العمل الذي يعمل معه حيث إن وسائل تحقيق التشويق دراميا تتألف هنا من عدد من العناصر المهمة في هذا الإطار ابتداء من الفكرة والحوار وحبكة القصة والشخصيات وكذلك العلاقات بين الشخصيات إلا أن فاعلية تحقيق هذا التشويق يرتبط تمام الارتباط بالطريقة او الأسلوب الذي يعرض به أو بالطريقة التي يصور فيها الموضوع وبالتالي فأن "إحساسنا بالمدة الزمنية يكون بطريقة خاصة عندما يضعنا العمل الفني في حالة التشويق فعلى الرغم من مرور الوقت ببطء، وببطء لا يحتمل فأننا نظل مستثارين جداً ومشدودين ومستغرقين بالتوتر الناجم عن

الموقف ، ويمكن التشويق في إرجاء حل الموقف لإثارة اهتمام المشاهد والمحافظة على هذا الاهتمام" (رالف ستيفنسون وجان دوبري ، 1993، صفحة 135).

عناصر البناء الدرامي في تحقيق التشويق

أولاً: **الفكرة:**

تعد الفكرة نواة لكل عمل فني وللعمل الدرامي السينمائي هناك فكرة يستند اليها في معالجة وإيصال مضامينه المتعددة فالفكرة هي صلب العمل الدرامي إذ يتم هنا طرح الموضوع وعرضه عبر أدوات الصورة المرئية وعناصرها حيث ان الفكرة الأساسية للعمل الفني هي إنها "تعتمد على ما ينبغي إيصاله وقد تكون الصعوبة في إيصال الفكرة التي تتطلب جهدا في المتابعة من قبل الجمهور ناجمة عن اي خطأ او سوء تصرف من صانع العمل وإنما عن حقيقة انه يحاول إيصال شيء أعمق وابعد غورا " (رالف ستيفنسون وجان دوبري ، 1993، صفحة 132) ومن هنا تكون الفكرة هي المحرك والمغذي لكل الاحداث وخيوط العمل الدرامي إذ أنها تفرض سطوة الجو العام وكذلك طبيعة الشخصيات ونوعها وتبين صراعاتها .

ثانيا: **الشخصيات:**

ان الشخصية هي الأساس والمرتكز الذي يحقق ويوصل التشويق والإثارة في العمل الفني فبدون وجود الشخصيات لا يوجد صراع وبالتالي لا يوجد دراما وعلى هذا فان اشتراطات تحقيق التشويق تكون هنا ضعيفة ان لم تكن معدومة ولا ننسى ان نذكر ان الشخصية الدرامية في العمل السينمائي لا تعتبر في كل الصياغات الاخراجية تصويرا حرفيا لشخصية معينة بل هي محاكاة لأفعال تلك الشخصية وانماط سلوكها ومن ثم نجد هنا ان الصراع الدرامي تتحكم به وبكل تاكيد هو وجود الشخصيات وكذلك فان الإحداث تتبلور وتنشط بوساطة التصادم بين سلوك الشخصيات التي تتناغم حركتها وافعالها مع الحركة الظاهرة او المخفية مما يساهم كل ذلك في خلق التشويق وتحقيقه بأشكاله المتعددة إذ ان "الشخصية هي التي تحرك الحدث فلابد إن يكون هناك دوافع تدفع الشخصية الدرامية لهذا السلوك او ذاك ولايتان هذا الفعل او غيره والدوافع بشكل عام هي الاعتبارات والموضوعات التي تؤثر في اختيار الإنسان أو تحرضه على ان يفعل شيئاً ما " (علي ابو شادي ، 2006، صفحة 44) فمن خلال تصرفات الشخصية وأفعالها العلنية والمستترة سوف ندرك

إبعاد الفعل الدرامي وتداعياته المختلفة باعتبار ان الشخصية لها القدرة على توصيل المعلومات للمشاهد من خلال ما تطلقه من حوارات واشارات إذ تستطيع خلق حالة من الغموض من خلال الكشف عن بعض المعلومات والحفاظ على معلومات أخرى او أسرار أخرى فالشخصية في الدراما تكون هنا بما "تقول وما تفعل وبما تظهر وبما تخفي وبما تلبس وبما تستخدم من أشياء وبما يضطرم في داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام وبما تشترك فيه من صراع وما تخلقه من مشاكل" (علي ابو شادي ، 2006، صفحة 43) وبهذا يكون المتلقي مشدودا ومتفاعلا مع الشخصية وطبيعة متغيراتها وما تفرزه من افعال وسلوك وكذلك يزداد ترقبه في الاطلاع على سيل الأحداث المتلاحقة التي تساهم جميعها هنا في الكشف عن وسائل التشويق والإثارة في العمل الفني والتي تتمظهر في طريقة ردود أفعال الشخصيات وسياقات تصرفاتها وطرق صراعها ونمو مفاصله المتنوعة فيما بينها وكذلك في حركة انفعالها الجسدية والنفسية.

ثالثا: الحوار:

ان دور الحوار مكملا للصورة وما تحمله من دلالات فالفيلم السينمائي يعتمد الحوار هنا كأحد الوسائل او الآليات المتميزة للسرد وطرح الأفكار ودفع الإحداث الى الإمام إذ ان كل جملة من الحوار الدرامي هي بالنتيجة تساهم في دفع وتطوير الشخصية وكشف دواخلها وكذلك فأن الحوار يسهم في بناء الحدث حيث انه يعد كآلية سردية تعمل على تعميق الحدث وتطويره الى الأمام وكذلك فهو يساهم في معرفة الشخصيات والتصريح عن أفكارها وخواصها ولهذا نجد ان "كل صيغة مدهشة وكل لباقة لفظية وكل ذرة من الفطنة او صورة كلامية أصيلة تسهم في أثارة الاهتمام واللاتوقع وقدرة الحوار على الامساك بعنان الانتباه " (مارتن، 1984، صفحة 47) حيث ان اهمية الحوار تبرز من خلال وسائل إلقاءه وكذلك قيمة معلوماته ووضوح معانيه فهو يساهم وبقوه في خلق المفاجأة والغموض وكذلك التوتر أذ ان عنصر المفاجأة يمكن ان يتحقق هنا وفق دخول جملة حوار غير متوقعة وبالتالي نجد ان "الحوار الذي يكون في خدمة الهدف الديناميكي لمشهد معطى او لجزء منه على نحو مباشر يفترض وجود عنصر توتر" (مارتن، 1984، صفحة 47) فالحوار هنا كمعبر عن الأفكار والمشاعر يمتاز بقدرته في زيادة سخونة الصراع الدرامي أذ ان "أعلى نقاط الكلام الدرامي تكون مشحونة العاطفة الى الدرجة التي لا يشعر فيها المشاهدون الا

بعواصف من العواطف المشحونة والكلمات نفسها تصبح قاذفات من النار" (مارتن، 1984، صفحة 47) وعلى هذا فان اللغة عنصر هام يستطيع المؤلف والمخرج ان يكشفا من خلالها عن" طبيعة الشخصية، حرفتها وأسلوبها في الحياة وكلما استطاع كاتب الحوار ان يكون دقيقاً وموجزاً وقادراً على استخدام اللغة بشكل جيد كلما أعطى الفرصة للكاميرا أن تقدم أبعاداً أخرى للشخصيات "(مارتن، 1984، صفحة 47).

رابعا: **الحبكة:**

وهي البناء الدرامي المتكامل الذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً طبقاً لفكر وأحاسيس ومزاج معين بهدف أحداث تأثير في فكر ووجدان المشاهد وهي عملية بناء الأحداث وسردها في تتابع منطقي مبني على البداية والوسط والنهاية حيث تتضمن الصراع الدرامي المرتبط بالشخصيات من خلال تحولاتها وانفعالاتها وتجاذباتها مع الآخرين كفعل ورد فعل في قالب من التشويق المتضمن كل عناصر الإثارة كالغموض والترقب والقلق والمفاجأة والتوتر وعلى هذا فهي تمتلك هنا عناصر ومقومات تساهم جميعها في بلورتها ومضاعفة تاثيرها ومن أبرز العناصر:

1- أنها تتميز بالمشهد الافتتاحي او الاستهلال:

وهي مرحلة البداية والتي تبدأ فيها أولى عناصر البناء الدرامي والذي يتطور على أساس الموضوع ويتم فيها اعطاء اكبر قدر من المعلومات اللازمة لتعريف المشاهد بالموضوع والتي من خلالها تتكون وجهة نظره وعلى أساسها يتعاطف مع البطل الذي يصارع من اجل تحقيق هدفه أذ يحتوي هذا الاستهلال على مشاهد تعرف المتفرج بعناصر القصة سواء كانت الشخصيات او المكان او الزمان إذ تتولد لدى المتفرج الرغبة في متابعة نوع الصراع الذي سوف يتولد بناءه لاحقاً وعلى هذا تكون عملية الاستهلال في الحبكة هو"فن التحضيرات، أي تهيئة المشاهد بمهارة للأحداث الحاسمة فيما بعد " (ستيوارت، 1986، صفحة 136).

3- نقطة انطلاق الفعل :

ان المشهد الافتتاحي تكمن أهميته وفائدته في الفعل المنطلق الذي يحتويه ويتضمنه حيث يسهم في خلق طبيعة التشويق وابراز ملامحه اللاحقة وبما إن بناء الحبكة يقوم على وجود صراح درامي ينفذه مجموعة من الشخصيات من خلال أفعالها فسوف نجد هنا ان الفعل

ونقطة انطلاقه هي بمثابة انطلاق لمكونات الحبكة الأخرى كالأزمة والذروة ثم وصولا الى الحل والجو النفسي وعليه "يستخدم التحضير الناجح احداثاً ونقاطاً في حبكة لها قيمة تجعلها مسلية ومثيرة للاهتمام بحد ذاتها عندما تقدم الى المشاهدين اول مرة " (مارتن، 1984، صفحة 68) وبالتالي نجد وفق هذا المنطق ان نقطة انطلاق الفعل هنا هي البذرة الأولى والمهمة التي تبدأ بها الأحداث ويجذب من خلالها انتباه المشاهد للموضوع باعتبار انها تمثل نقطة الانطلاق الرئيسة التي تفجر الحدث الدرامي لكي يتكشف ومن ثم ينطلق ويتصاعد .

3-الأزمة : ان الصراع او الموقف هو الذي يعطينا المبرر لبداية الأحداث الدرامية ومن ثم فان تصاعد الصراع وتطوره يؤدي الى ان تتكون (الازمة) والتي ستدفع بدورها الفعل باتجاه العقدة ثم الى الذروة ثم الى نهاية المطاف وهو (الحل) ان مفهوم الصراع الدرامي هنا لخلق التشويق وتحقيقه مرتبط ارتباطاً هرمياً حيث ان الازمة هي من مراحل تطور الحكاية إذ يبدأ المسار بمقدمة ويتصاعد الى الذروة وينتهي بالخاتمة وبالتالي فان الازمة سوف تبين الانفعال والاضطراب لدى المتلقي لأن وجودها وظهورها يمثل نوع من التوتر الذي هو "حالة من الشد الفكري والاثارة تكون فيها الأعصاب هائجة وضربات القلب سريعة جداً انه فعلاً عاملاً اساس في التشويق الذي يسمى بالعصب المركزي او اللولب المحرك للدراما " (ستيوارت، 1986، صفحة 37) وان الأزمة على هذا التصور بإمكانها ان تجعل المتفرج هنا منجذباً دون انقطاع وذلك لسيطرتها على تطور الحدث الدرامي وقدرتها على خلق القلق المتتالي المستفز عند المتلقي.

4- الذروة :-هي قمة الانفجار الذي بعده يتبين كل شيء أنها اللحظة التي يتم بعدها كشف الحقائق التي عاش المتفرج ليصل اليها بعد عناء وترقب إذ يطلع من خلالها على ما كان غائب عنه فمرحلة الذروة هي التي تحدد مصير الاحداث التي حصلت سواء كانت احداث بسيطة او معقدة وهنا تتعمق عملية التشويق المتجسد بهذه اللحظة الحاسمة إذ ان الذروة هي "اكثر التعقيدات تاثير وتكمن في الانتظار وخلق للموقف الدرامي المحتمل ثم تفجيره انها الفرصة التي طال ترقبها وانتظارها" (ستيوارت، 1986، صفحة 84) حيث تمثل المرحلة الفاصلة بوصفها النقطة التي بعدها يبدأ الانفراج في الحدث الدرامي وتتكشف

من خلالها ما كان يظنه المتفرج سواء كان حدسه صحيح او خاطئ ليبدأ بعدها الحل وهو النهاية الحتمية التي أفرزتها الذروة.

5-الحل:- وهو النتيجة الطبيعية لنهاية الصراع الدرامي إذ ينجلي بعدها كل شيء وتكون هذه النهاية هي المرحلة الأخيرة فبعد ان بدأت الاحداث الدرامية من بداية الصراع ثم مرحلة الوسط التي يبدأ فيها ظهور التعقيد والتي يتصاعد خلالها التشويق حيث تفرز هذه المرحلة المهمة جرعات متدفقة من الإثارة وصولاً الى نهاية الصراع الدرامي نجد هنا ان الدراما متشكلة ضمن هذه الأطر الثلاث التي بمجموعها تتكون الحبكة وبالتالي يعتبر الجزء الأخير من تلك الحبكة هو"المرحلة التي تنتهي فيها كل الخطوط الرئيسية وما هو موجود في البداية يجب ان يجد له حلاً وفق منطق الفيلم، فلا شيء قد تم تقديمه بشكل مجاني" (علي ابو شادي ، 2006، صفحة 40).

6- الجو النفسي العام:- وهو ما يطلق عليه وضع المصداقية والتقبل للمتلقي مما يكون له عظيم الأثر في شد المتفرج مع إحداث الفيلم إذ ان الجو العام هو مجموعة ارتباط جميع العناصر السينمائية المكونه للمشهد التي تحمل المصداقية والحقيقة المطابقة للواقع والتي تساهم جميعها في إيجاد وخلق جو نفسي مقبول من قبل المتفرج ومنسجم مع ذهنيته ومن ثم سوف تزداد قناعته بالذي يحدث امامه وعندها سوف يتولد التشويق ويتحقق لدى المتلقي بتأثير كبير إذ تتوالى هنا عملية التفاعل والتناغم والشد النفسي والذهني من جعل كل المتعلقات المساهمة في الحدث حقيقة ومطابقة للواقع سواءآ من اثاث وديكورات وماكياج واضاءة وألوان وتشكيلات متنوعة فهذا الجو تصنعه هنا كل التفاصيل الداخلة في بناء اللقطة وكل العناصر الاخرى المشتركة في الاحداث سواء الشخصيات او الحوار او الموسيقى وغيرها فهي تساهم جميعها في بناء الجو النفسي العام المعبر وهذا يحتم بالتالي ان تكون احداث الفيلم واضحة "مرضية وابتداءآ من العناوين يمكن ان تقوم بمهمة الايحاء بالجو العام او رفع الفلم ككل"(لوي دي ، 1981، صفحة 275).

المبحث الثاني:

توظيف البنية السمعي البصري في تفعيل التشويق

ان عملية التشويق هنا هي عملية متكاملة أذ تساهم فيها جميع عناصر اللغة السينمائية من خلال استخدام المزايا والخصائص الموجودة المتاحة في تلك العناصر حيث ان عملية تفعيل التشويق تبدأ من اللحظة الأولى لبداية الفيلم فبعد ان اشرنا الى الدور الدرامي في تحقيق التشويق نتناول في هذا المبحث دور العناصر التشكيلية للمنجز المرئي عبر الآليات المتعددة والتقنيات السينمائية في تجسيد مفهوم التشويق من خلال بنية الصورة السينمائية السمعية والبصرية حيث تنصهر هنا جميع المكونات سوءا التصوير او المونتاج والإيقاع والموسيقى والمؤثرات الصوتية والماكياج وغيرها في وحدة متجانسة مترابطة ارتباطا وثيقا ومتكاملا حيث ان مساهمة كل أداة من هذه الأدوات السينمائية مهمة ومشروطة باعتبار ان دلالات المنجز المرئي كمحتوى وتشكيل يمتلك تأثيره المباشر في وحدة البنية الصورية المتكاملة وبالتالي فان التوافق بين النص الدرامي والرؤية الإخراجية تلعب دورا مهما وكبيرا في خلق التشويق المتضمن كل عناصر الإثارة والترقب والغموض والمفاجئة وغيرها من خلال الاستخدام الأفضل والأمثل لجميع العناصر الصورية والصوتية من خلال المنجز المرئي السينمائي واهم هذه العناصر هي:-

1-التصوير :-

يعتبر التصوير العنصر الأول والمؤثر في خلق التشويق باعتبار إن المتلقي يتعامل ابتداءآ مع رؤية الشيء المصور وعلى هذا فان المخرج يستطيع من خلال الكاميرا وتبعا لمواضعها وحركاتها وإحجام لقطاتها من تقديم المشهد السينمائي بالرؤية المطلوبة والمشوقة التي يتفاعل معها المتلقي إذ ان إحجام اللقطات يساهم في تفعيل الشحن النفسي وكسر الرتابة والملل عند المتلقي حيث ان كل حجم للقطة معينة له دورآ تلعبه وتؤديه في إثارة وخلق تأثير للمشهد الدرامي فاللقطة العامة هي لقطة تأسيسية عند استخدامها تعطي الجو النفسي للمكان أو المنطقة حيث تظهر كل ملامح المكان الطبيعي والنفسي له كذلك فان اللقطة المتوسطة هي لقطة الإثارة والترقب لأنها تعرفنا بالشخصيات وتبني علاقات بين الديكور والشخصيات وهي حلقة الوصل والانتقال بين اللقطة العامة واللقطة القريبة إما اللقطة القريبة فهي لقطة الدلالة النفسية فهي تجذب الانتباه لما تعطيه من قدرة على إبراز ملامح مميزة للشيء مما تخلق حالة من الترقب المصحوب بالقلق وهنا يبرز دور "الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي لتحويله إلى مادة فنية ، ومهمتها هي تكوين

مضمون الصورة، إي الطريقة التي يقطع بها المخرج وينظم شريحة الواقع التي يقدمها للعدسة والتي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة" (مارسيل، 2009، صفحة 53) كذلك فان حركات آلة التصوير العديدة تحمل وظائف تمكن المخرج من تفعيل عناصر الإثارة عند المتلقي حيث ان هذه الحركات لها أهمية في إبراز الموضوع فهنالك الحركة الأفقية (pan) الاستعراضية تستخدم دائماً في أفلام الرعب لخلق الإحساس بالمراقبة وجعل الموقف مشحوناً بالعزلة ، الحركة العمودية (tilt) وهي تخلق الإحساس بالتعاطف مع الشخصيات وكذلك بناء الحدس والتوقع وكذلك هنالك حركة الكاميرا إلى الخلف وهي زيادة الشر بالكشف التدريجي عن الأهمية وتحقيق المفاجئة للشخصية فهي تعمل هنا على "المساهمة في زيادة التوقع والتمهيد وتجسيد عنصر هام في منطقة الحدث ولفت الانتباه" (مارسيل، 2009، صفحة 36) كذلك فان زوايا التصوير تخلق التشويق وتدعمه حيث ان تنوع هذه الزوايا وطرق توظيفها تساهم في إثارة المشهد وتوتره فالزاوية المنخفضة توحي بالقوة والسيطرة وكذلك الزاوية المرتفعة توحي بالعزلة والضياع وكذلك الزاوية المائلة مرتبطة بالبعد النفسي كالاضطراب والتشتت وعدم الاتزان واحتمالية السقوط حيث هنالك العديد من الزوايا التي تساهم في خلق التشويق ومنها "نظرة الطائر، وزاوية مستوى النظر، والزاوية المائلة" (لوي دي ، 1981، صفحة 31) كما إن العدسات لها الدور المهم من خلال توظيف العدسة التي تعطي معنى وتعمق الصورة المراد إيصالها والتي تستثير المتلقي باعتبار إن هنالك تشوها قد حصل يسبب انفعالا أخر متزايد، إذ إن العديد من العدسات والمرشحات "تعمق بعض الميزات وتخفي بعضها حيث يمكن المبالغة في تصويرها إلى درجة مرعبة فالتكوينات يمكن زيادة انتشارها لتبدو ناعمة بواسطة استخدام أنواع من المرشحات وكذلك يمكن إحداث كثافات مختلفة في الشكل واللون والضوء بواسطة استخدام العدسات المختلفة " (لوي دي ، 1981، صفحة 52).

2- الإضاءة:- تعتبر من العوامل المهمة والبارزة في خلق الترقب والغموض إذ من خلال توظيفها الدرامي توحي بدلالات تعمق من اثر الحدث الدرامي وتخلق عنصر قوة وتأثير في تشكيلية التكوين المطلوب في الصورة السينمائية حيث إن "أنارة معظم الأفلام السينمائية نادرا ما تكون مسالة عابرة أذ ان الأضواء يمكن إن تستخدم بدقة متناهية ويمكن للمخرج

ان يقود عين المتفرج بواسطة استخدام المصابيح المركزة ذات الشدة والوضوح المعينين إلى اي بقعة من الإطار المصور، والإنارة السينمائية نادراً ما تكون ساكنة عند حركة آلة التصوير وحتى الطفيف منها او حركة الموضوع المصور تنقلب الإضاءة والسبب الذي تستغرق الأفلام السينمائية من اجله وقتاً طويلا جد لتكتمل يعود في احد جوانبه الى التعقيدات الكبيرة التي تتطلبها انارة كل لقطة جديدة" (لوي دي ، 1981، الصفحات 40-41) كما ان اسلوب توظيف الإضاءة في تعميق التشويق يرتبط تماما بطبيعة مضمون ونوع الفيلم السينمائي حيث ان كل موضوع بما يحتويه من مضامين متعددة يفرض الاضاءه الملائمه والمناسبه التي تنسجم مع المضمون وتؤكده وتزيد من بروزه وقوته وتضاعف من تشويقه واثارته ولتوظيف الاضاءة "هنالك اساليب متعددة في الاضاءة والاسلوب عادة يرتبط تماماً بموضوع وجو الفلم" (لوي دي ، 1981، الصفحات 40-41) بعض الافلام تعتمد في مضامينها على قدرات الاضاءة والظل وطبيعة رسم بعض الاحداث لا تكتمل الا بوسائل غامضة وبارعة في تسخير الاضاءة وتنفيذها بشكل مخيف ومشوق من خلال استخدامها التعبيري في رسم الشخصيات بوساطة الظل والضوء والبقع الضوئية والزوايا المتعددة المساقط والتي لها التاثير الكبير في خلق القلق والتوتر والخوف عند المتلقي بسبب خلقها للجو العام النفسي المتكون في الصورة السينمائية.

3-التكوين:- يعتبر من العوامل المؤثرة في مصداقية الصورة السينمائية وقدرة أقناعها فالتكوين عامل مهم في السيطرة على اهتمام المتفرج وشدة الى الحدث الدرامي إذ من خلاله يتم خلق التشويق ومضاعفة جرعاته وذلك بجعل المتفرج يتنقل بين حدث واخر وبشكل مستمر دون رتابة من خلال التكوين الجيد لكل عناصر المنجز المرئي عن طريق الوضع المؤثر للحركة او درجات الاضاءة والألوان وكذلك تغيير في زوايا الكاميرا وحركة الممثل واستخدام الإطار بشكل حيوي حيث انه بمجرد "وضع الجسم في حافة الإطار فان باستطاعة المخرج ان يخلخل موازنة التكوين لأنه يقدم لنا صورة متضمنة سياقاً دراميا من الناحية الساكلولوجية " (لوي دي ، 1981، صفحة 88) وعلى هذا فان التكوين يساهم هنا وبقوة من خلال ملامح تشكله في إثارة المتفرج وجذب انتباهه وكذلك فانه "من الممكن إن يكون التكوين المشوق عاملاً مساعداً مهماً من عوامل سرد القصة والتكوين المشوق هو التكوين الذي يختفي فيه الحدث المهم أو ينعدم وجوده او يطول غيابه قبل إن يظهر"

(ماشيللي، 1983، صفحة 139) وحتما هذا سوف ما يثير شوق الجمهور وتلهفه إلى متابعة الصراع والتفاعل معه ومن هنا نجد انه " طالما كان التشويق هو غاية أفلام المغامرات فلابد ان يوضع في الاعتبار كل الطرق الممكنة التي من شأنها إن تجعل الجمهور في حيرة طوال المدة التي نرغبها ولا يتطلب الأمر لتحقيق هذه الغاية أكثر من تغيير بسيط في زاوية الكاميرا او حركة الممثل او ترتيب غير تقليدي لمحتويات المنظر" (ماشيللي، 1983، صفحة 130) ومهما يكن من أمر فان التكوين هو الوعاء الجوهري والمهم لانطلاق وتعميق عملية التشويق.

4- المكياج :- ان الصراع الدرامي المشوق يعتمد من ضمن عوامل نجاحه وتأثيره على خلق شخصيات تمتاز بهيئة مؤثرة، حيث ان المتفرج اعتاد على مشاهدة الشخصيات بشكلها الطبيعي الخالي من الإثارة ولهذا نجد ان أفلام الرعب تمتاز دائما بخلق مكياج مشوق ومؤثر لشخصياتها وخاصة أفلام مصاصي الدماء إذ ينجذب المتفرج ويتماهى مع الشخصية وايضا يتم إنتاج معنى يجعل المتلقي نفسياً مثار الى نهاية الحدث الدرامي إذ هنا "لا يخلق المكياج الشخصية ولكنه يساعد على إبرازها ولن يصل اي مكياج الى حد الكمال بغير وجود الممثل الكفوء، وان المكياج المعبر تحفة فنية في حد ذاته ان لم يكن ذا صلة بتمثيل موضوعي مهما كان الأداء رائعاً فهو عديم الفائدة بل وأسوء من ان يكون عديم الفائدة، اذ قد يفسد جهد الممثل في تمثيل الشخصية وإذا كان المكياج ضرورياً فمن الأهمية بمكان ان يدرس دراسة ايجابية مع الإلمام بقوته على مساعدة الممثل" (ريتشرد، 1979، صفحة 9) وبالتالي تبرز من هنا اهمية ارتباط وتآلف الماكياج وصلته الوثيقة مع العناصر الأخرى كالأزياء والديكور والإضاءة وغيرها اذ بمجموعها تتضاعف القدرات الادائية والتعبيرية لخلق وتحقق التشويق الذي يثير المتلقي ويشد انتباهه طوال الوقت.

5-المونتاج:- وهو الخطوة او العنصر المهم في بلورة عنصر التشويق الفيلمي حيث يتميز المونتاج هنا بقدرته على تركيب مشاهد الفلم على وفق التاثير المطلوب إحداثه والمعنى المراد إيصاله الى المتلقي وبما يسمح للمخرج من انتقاء وتنظيم اللقطات وتوجيه الأنظار إليها من اجل إيصال التاثير والجذب عند المتلقي فالمونتاج هنا"مؤسس على تراكب اللقطات تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق نتيجة لصدمة صورتين، يحدث في ذهن المتفرج باستمرار

مؤثرات، اي بمعنى ان تتابع اللقطات لم يعد تحدده الرغبة في رواية حكاية فحسب، بل ان تراكيب اللقطات مع بعضها هو الذي يحدث خلق صدمة سيكولوجية عند المتفرج" (مارسيل، 2009، صفحة 129) وهنا فان بالإمكان خلق الترقب والغموض والمفاجئة من خلال طريقة الارتباط بين اللقطات والانتقالات المبينة على احداث تشويق عند المتفرج باستخدام اللقطات الأكثر قوة وتصعيد للحدث وهذا يمكن التوصل إليه بواسطة القطع المتبادل بين اللقطات الكبيرة واللقطات الأكبر في استخدام أسلوب تدرج المفاجأة وكذلك استخدام اللقطات القريبة الغير مفسرة حيث ان خلق نوع من الفضول لدى المتفرج يولد توترآ مثيرا إذ يتم الإيحاء هنا بأحتمال وقوع حدث ما ويمكن كذلك استخدام القطع لمجموعة من اللقطات القريبة غير المفسرة للمتفرج والتي يتم تفسيرها فيما بعد في لقطة تأسيسية مثل لقطات قريبة ليد أو قدم شخص ثم لقطة تأسيسية للجسد كله وقد كان المخرج (هيت شكوك) يستخدم هذا التكنيك كثيرآ "فالتوليف هو الذي يخلق الكثافة الدرامية حيث تكون اللقطات المتفرقة مشبعة بتوتر ذي دلالة بينة تثور مثل شرارة كهربائية حين تعقب لقطة أخرى" (هنري، 2005، صفحة 99) كذلك فان استخدام المونتاج المتوازي المتضمن الفعل المتوازي حيث تعتبر مشاهد الفعل المتوازي من الطرق المستخدمة لخلق التوتر عند المتفرج ذلك ان عملية القطع نفسها تؤدي الى تأخير الحدث المتوقع ومن ثم زيادة التوتر بالترقب ، ان قدرات المونتاج كبيرة جدا ومجالها هنا واسع في تغير مسارات ظهور عملية التشويق وتعميقها .

6-الإيقاع:-ان الإيقاع في السينما"هو روح الفيلم وهو أحساس نابض بالحيوية بحركة تناسق العلاقة الفترات الزمنية التي تستغرقها اللقطات المتتابعة بين الطول والقصر او السرعة والهدوء وبين ما تزخر به اللقطات في داخلها من شحنات عاطفية ونفسية وتماسك بنائي متطور يستهدف تدعيم الحركة الدرامية التي تستحث هذا الإيقاع وتبرره" (علي ابو شادي ، 2006، صفحة 199) وعلى وفق هذا المعنى فان للإيقاع هنا دور مهم في زيادة التوتر وايجاد القلق لدى المتفرج إذ انه يتحكم بمعدل السرعة المطلوبة إحداثها في قطع اللقطات حيث تؤدي زيادة السرعة الى زيادة التشويق لدى المتفرج وخاصة في مشاهد الحوارات إذ يؤدي القطع السريع بين اكثر من شخص الى بث شعور بتوقع حدوث شيء ما كذلك فأن القطع مع تغير السرعة يخلق إيقاع مشوقا إذ يتم القطع هنا عند الحدث ولكن

مع تغيير سرعة حركة الموضوع المصور فتزيد في اللقطة التالية مباشرة او تقل حسب المطلوب وقد يكون الإيقاع بطيء الحركة ولكنه مشحون بالتوتر والإثارة والترقب وهذا كان واحد من الأساليب المهمة لدى المخرج البريطاني المشهور هتشكوك في كثير من أفلامه التي تتميز بالتشويق وحبس انفاس المتلقي وبالتالي نجد هنا ان السرعة في الإيقاع هي"العنصر الأساسي في تحديد إيقاع العمل وهو يعبر عن سرعة الأداء الفني الكائنة في الفلم ويستخدم أيضا التعبير عن معدلات التحولات والتطورات في الشخصية او الحدث وفي التطور الدرامي بصفة عامة " (علي ابو شادي ، 2006، صفحة 201).

7- الصوت :- ان الصوت له القدرة الكبيرة في إعطاء الزخم النفسي للحدث الدرامي فمن خلال المؤثرات الصوتية المتنوعة والموسيقى يمكن الحصول على مشاهد درامية مؤثرة لها وقع خاص على النفس فعند إدخال الموسيقى والمؤثرات الصوتية المثيرة التي تثير الفزع او الاضطراب والقلق وكذلك الصوت العالي او المنخفض يؤثر في خلق التوتر عند المتفرج فعند وضع صوت عالي في لقطة وبعد بضع ثوان يتم وضع صوت أخر منخفض يؤدي ذلك لتكوين أحساس سمعي غريب خاصة عندما يصاحب ذلك بداية لقطة جديدة مما يعمق معنى التشويق في نفسيه المتلقي ويزيد من إحساسه باللقطة ومحتواها الدرامي، كذلك يوظف الصوت سايكولوجياً فعندما يدخل صوت من خارج الكادر يعطي انطباع يدعو للقلق والتوتر والاثارة إذ "يفتح الصوت من خارج الكادر أمام السينما ميدان السيكولوجية الرحب، بتمكينه فرصة البروز لأدق الأفكار الحميمة" (مارسيل، 2009، صفحة 113) حيث ان أصوات الرعد هنا عند سماعها من خارج الكادر تولد إحساس بالقلق والانفعال وفي ذات الوقت يمكن ان يولد صوت المؤثر الرعب عند الشخصية ، فصوت صرير الباب في غرفة مظلمة على سبيل المثال يمكن ان يولد الرعب أكثر من صورة شخص يدخل منها كما ان رؤية صورة الذئب اقل أثاره للخوف من سماع عواء الذئب كما ان الصمت هنا له الأثر النفسي والصدى عند المتفرج فعند استخدام الصمت في حالة الصوت "يصبح قوة ايجابية وله دور درامي كبير حيث يمكن ان يلعب كرمز للموت وللغياب وللخطر وللقلق وللعزله" (مارسيل، 2009، صفحة 113) كذلك فان الصوت له أهمية في الجو العام إذ "ان الوظيفة الأولى للمؤثرات الصوتية هي خلق الجو العام الا انها ممكن ان تكون بصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفلم" (لوي دي ، 1981، صفحة 264) كذلك من استخداماتها المهمة

ان المخرج "هتشكوك مثلا يجعل مشهدا عابراً ظاهرياً يرافقه في الأغلب موسيقى قلقة كتحذير للمشاهد لكي يأخذ حذره" (لوي دي ، 1981، صفحة 276) كما ان استخدام الغناء الجمعي وصوت الطبول من على بعد يولد احساساً بالتوتر والمخرج الجيد هنا هو الذي يستطيع التعامل مع غريزة الخوف لدى المتلقي من المجهول لخلق جو من الإثارة والترقب والغموض.

8- الممثل:- ان أداء الممثل وطبيعة الدور الذي يؤديه له أهمية بالغة في تحقيق الأثر المتوخاة من المشهد الدرامي السينمائي حيث ان هذا الأداء مهم في خلق قوة الإقناع والتأثير عند المتلقي فبما ان المتلقي يشاهد عملاً سينمائياً من خلال شاشة عرض يحتفظ بمساحة تجعله ينظر الى الفيلم كواقع اخر ولكن من خلال قدرة الممثل وأداءه المثير إذ يتحقق هنا عنصر التماهي الذي يجعل المتلقي يتعاطف مع الممثل الى درجة المشاركة معه وجدانياً "ففي سطر يبدو مسلوب الحياة تستطيع لمحة غير متوقعة من احد الممثلين مصوبة الى ممثل آخر او ومضة تشع من عيونهم تستطيع ان تنفث حرارة التوتر في ذلك السطر" (مارتن، 1984، صفحة 47) ان واحداً من المواضيع المتكررة هنا في أفلام المخرج هتشكوك هي فكرة المشاركة في الجريمة فهو"يدعم الجمهور على المشاركة بسلوك أبطاله عن طريق الاقتران التشخيصي للجمهور مع البطل" (لوي دي ، 1981، صفحة 264) أي ان الجمهور او المتلقي يصل من خلال تعاطفه مع أداء الممثل المؤثر والمشوق الى درجة أعطاء المبرر لتلك الجريمة باعتبار ان البطل ينتقم لمقتل زوجته او ابنته كما ان الفعل العاطفي والفكري لأداء الممثل يجعل من تقمص الشخصية التي يؤديها في تأثير مباشر على المتلقي من خلال الامساك بعوامل الترقب والمفاجأة وإحداث رد فعل عند المتلقي وذلك عندما نرى تغييراً كبيراً يحدث في اداء الممثل من حالة الاستقرار الهادئ الى حالة غضب وتشنج غير طبيعي خارج عن سيطرته وهنا نجد "ان أيقظ انتباه الجمهور والامساك به من خلال التوقع والاهتمام والتوتر هو من أكثر الأوجه الدرامية فطرية" (مارتن، 1984، صفحة 49) وهذا يعني ان الأفعال العنيفة لا يكون لها التأثير والاهتمام من قبل المتلقي اذا كان اداء الممثل يمتاز بالرتابة ولا يثير الاهتمام وبعيدة عن روح الموقف المطلوب أدائه ومن ثم فان اداء الممثل يتجسد هنا في كل حركة أو إيماءه يعبر بها عن شعور او عاطفة إذ ان أي صيغة مدهشة ولباقة لفظية يكون لها فعل عند المتلقي بشكل ايجابي او سلبي وعلى هذا فالممثل

يكون أحد الاعمدة الاساسية وواحد من المحاور المهمة الحقيقية في اثارة وجذب المتلقي الى المشهد السينمائي .

9- الموسيقى:- ان الموسيقى لها الدور المهم حيث إنها تشكل أهمية في الفيلم بقدر ما تحمله من معنى يعمق الصورة ويشكل معها بعداً اضافياً عبر قدرة الموسيقى على أحداث الانفعالات النفسية إذ يمكن من خلال توظيفها المتقن تحقيق الكثير من الوظائف الدرامية حيث ان الموسيقى يمكن لها ان تسهم في تعميق الحركة وان تضيف بعداً اخر للحركة المرئية مما يتولد ويتعمق بوضوح كثير من العناصر مثل الترقب والغموض والقلق وهذا ما يبعث على التشويق وأدامة زخمه الذي يثير المتلقي ويساهم في جذبه وشده نحو المشهد او الحدث الدرامي ومن هنا تحتم "على المخرج ان يعرف ما يريد من الموسيقى دراميا ، ان واجب المخرج هو ان يترجم هذه الحاجات الدرامية الى مصطلحات موسيقية" (لوي دي ، 1981، صفحة 273) حيث ان دور الموسيقى هنا واضح وكبير في خلق شعور القلق والخوف والاضطراب عند المتلقي وقد أجاد المخرج هيتشكوك كثيرا وببراعة في توظيفها واستثمارها فهو يجعل"مشهداً عابراً ظاهراً يرافق في الأغلب موسيقى قلقة كتحذير للمتفرج لكي يأخذ حذره، بعض الأحيان تكون هذه التحذيرات الموسيقية انذاراً وهمياً وفي احيان أخرى تنفجر هذه التحذيرات الموسيقية في تصاعد مخيف" (لوي دي ، 1981، صفحة 276) وبالتالي نجد هنا ان هدف الموسيقى البارز هو الأسهام الدرامي في الفيلم عن طريق الألحان المرتبطة بالشخصيات وكذلك تجسيد الحالة المزاجية ودرجة السرعة والتحذير وايضاً المتعلقة بالأماكن ومن ثم فان جمالية الموسيقى تشكل هنا أهمية في الفيلم بقدر ما تحمله من معنى يعمق من دلالات الصورة ويشكل معها بعداً اضافياً وعليه فالموسيقى في الفيلم تؤدي وظائفها بطرق ووسائل مختلفة وتساهم قدراتها على احداث وتوليد الانفعالات الجسدية والنفسية لدى المتفرج ومناجاة مشاعره واستثارة دواخله من خلال نوعية وطريقة اداء الموسيقى، كذلك يمكن استثمار الموسيقى في تحقيق الكثير من الوظائف الدرامية فنغمات الموسيقى تؤجج الروح القتالية للمحاربين فكلما اشتدت نغمات البوق ذروة تأججت الحالة الانفعالية في النفوس حيث نجد "ان المعزوفة الموسيقية المناسبة تؤثر على الحواس كخالقة لنوع من الجو السيكولوجي قادرة على مضاعفة قابلية المتفرج لتلقي الإحساسات عشرات المرات ووضعه في حالة انسجام " (مارسيل، 2009، صفحة 119) والذي يتولد من خلاله

التفاعل والشد الذي ينتج عنه التشويق الذي يجعل المتلقي في حالة انتباه ويقظة واهتمام متزايد.

المبحث الثالث:

المعالجة الإخراجية لوسائل تحقيق التشويق

ان المعالجة الإخراجية في تحقيق التشويق عبر الوسائل الدرامية والفنية يتم توظيفها وتنفيذها هنا على وفق الخطوات المعدة لهذا الغرض وكذلك صيغة السيناريو المعد كمحتوى وطريقة تنفيذ لتحقيق عملية التشويق المطلوبة إذ يتبلور هنا الاسلوب الأخراجي في طريقة المعالجة من خلال امكانية المخرج وقدرته وخياله وابداعه باعتباره المفسر الاول للنص والمنفذ له وبالتالي فان وسائل تحقيق التشويق تعتمد على مدى فهم المخرج للنص او الفكرة المراد لها تسخير تلك الوسائل وكذلك تعتمد تحقيق هذه الوسائل على قدرات المخرج من جانب ثقافته وقراءته كي يتسنى له تسخير هذه الوسائل للتعبير عن الاحداث وتحقيق التشويق من خلال الاستخدام المبدع لعناصر اللغة السينمائية وكذلك لاستيعابه نوع الصراع الدرامي وتركيبته وقوته واهميته حيث ينتج لنا هذا في نهاية المطاف التأثير المتوخاة من عملية الخلق هذه وعليه فان "المخرج هو الذي يمتلك قدراً معقولاً من حرية التصرف فهو يعتبر اهم الشخصيات التي تؤثر في خلق الفيلم وتكوينه بشكله النهائي فهو الذي يوجه ويقود كل الجهود الفنية المشتركة في تنفيذ السيناريو المكتوب وتحويله الى شريط سينمائي" (علي ابو شادي ، 2006، صفحة 257) ومن ثم عندما ينتهي المخرج من فهم وتفسير نص السيناريو يبدأ في تحويله الى سيناريو اخراجي يتضمن هنا تصميم اللقطات التي تستخدم لبناء المشاهد وفي اثناء تصميم تلك اللقطات يتم تحديد حجومها وكذلك مكان الكاميرا وتكوين الصورة والحركة والزوايا المختلفة حيث ان تصميم اللقطة هو المجال الاول الذي يتيح للمخرج فرصته للأبداع في عمل الفيلم وتحقيق التشويق من خلال تأثيرها وقوة جذبها للمتلقي بما تحويه كتفاصيل شكلية ومحتوى الحدث الدرامي .

ان المخرج وهو يصنع فيلمه ليضع في ذهنه ان السينما هي فن تعبيري من الطراز الأول ولا توجد صورة الا وهي مشحونة بالدلالات التعبيرية الهائلة وتبقى هنا رؤية هذه الدلالات في كل متماسك يؤدي الى هدف صانع الفيلم وعلى هذا فأنه ابتداءاً تكون الدلالة الاستهلالية لبداية الفيلم مشحونة بإنتاج المعنى، حيث يوجز فيها المخرج تفاصيل مكثفه تمهد لبروز الصراع الدرامي فهو يوظف في هذا الاستهلال ابعاد شخصياته وتكوين تشكيلات المكان

وكذلك طبيعة وتجاذبات العلاقات التي تبدأ بالنسيج لبناء الصراع امام المتلقي، فالمخرج يستطيع من خلال المشاهد الاولى ان يوضح مراميه الدرامية والفكرية وذلك من خلال بعض اسطر الحوار وكذلك الايماءات الجسدية والنفسية لشخصياته فيبدأ هنا تنامي درامي متصاعد متلازماً مع تولد التشويق الذي يبدأ يستشعره الجمهور إذ ان "المتلقي يظمأ للشيء الغريب فهو جاذب ويتم استيعابه من المشاهد كواقع وهو يعرض على الشاشة" (اولغاسو، 2003، صفحة 244) فالتمهيد يعتبر الاساس الذي ينبثق منه اولى خطوات التشويق والمخرج المبدع يوظفه ويستعرض فيه شكلا جذابا وملفتا للنظر لكي يؤمن استمرار متابعة المشاهد لاحداث العمل الدرامي حيث بداية اغلب الافلام المثيرة يكون الاستهلال محملا بالاثارة والترقب ففي فلم (childs play) للمخرج هولان توم المترجم الى (لعبة الاطفال) نرى مباشرة مع بداية الفلم احداث مطاردة بين الشرطة والمجرم في شوارع المدينة حيث اطلاق النار الكثيف واصطدام السيارات ومن ثم المطاردة بين الشرطي والقاتل بين الازقة الى ان يصاب المجرم ويدخل متجر العاب ولمعرفة الاسباب او التساؤلات من قبل المتلقي كان عليه ان يستمر المتفرج في مشاهدة احداث المواقف اللاحقة ومراقبة كل ما سيقوم به المجرم والشرطي لمعرفة ما الذي سيحدث فالمخرج استطاع من خلال هذه المقدمة اظهار الاحداث الدرامية بسخونتها وغموضها لجعل المتلقي يشد انفاسه الى سير الاحداث اللاحقة حيث ان المخرج يعمل هنا على اشباع رغبة الفضول المتولدة عند المتلقي جراء هذا المشهد الذي عرض مع بداية الفيلم فيزداد الفضول اكثر والغموض عندما تتحول روح القاتل الشرير الى جسد اللعبة بطريقة مثيرة من خلال التكوين الصوري والبلاغة الاخراجية حيث اصوات الرعد والرياح القوية والنيران المتصاعدة والإضاءة المتقطعة التي رافقت تحول روح القاتل الى اللعبة مما يخلق حالة تشويق متصاعد ومتناغم مع ما يجري وعلى هذا فان "الجمهور لا يستطيع ان يثق بان هذه الحالة تظل على ما هي عليه بل هو يريد ان يعرف ماذا سيحدث لاحقا" (مارتن، 1984، صفحة 45) ومن ثم نجد ان اسطرا من الحوار يطلقها الشرير اثناء تحوله يشير فيها الى انه سيواصل الانتقام والقتل مما يزيد من الايحاء بالإثارة والانتظار لتطورات الحدث الدرامي وتنامي تفاصيله المتعددة وبالتالي فان "المقدمة المنطقية تحمل في داخلها القوة الكامنة المحركة وراء كل ما يصدر من افعال في الفلم " (ماهر، 2005، صفحة 228) حيث يسعى المخرج هنا وبقوة من خلال

ادواته السينمائية الى العمل على اظهار حبكة فيلمه وهي متماسكة ومنطقية ومتصاعدة وبأسلوب الاكتشاف الذي يسمح للمتلقي ان يتابع ما امامه بطريقة الارتباط مع الحدث الدرامي وسبر اغواره للوصول الى حالة التفاعل والتعاطف وهو بهذا يلجأ ويسعى الى خلق اجواء تتحول تدريجيا الى احداث صارخه تحبس الانفاس مما يجعل حبكة القصة تجري بتداخل ما بين تخيلات المتلقي وفظاعة الفعل الدرامي ومن هنا يستطيع المخرج ان يبني فعل درامي بأسلوب التشويق لأمور او احداث سواء كانت منطقية او غير مرتبطة بالواقع ولكن اسلوب التشويق والتوتر يجعلنا في نهاية الامر محدقين ومشدودين امام ما يحدث حيث "ان المشكلة الرئيسة في الفلم ليست مجرد خلق الموقف وانما هي خلق الجو والايقاع وتركيز العاطفة وتطوير الموضوع في سياق متتابع من الصور المرئية" (فيلدمان، 2006، صفحة 22) إذ ان المخرج وهو يصنع فيلما فلابد وان يكون مثيرا للاهتمام سواءا من ناحيته المرئية او من الناحية السردية او من ناحية التمثيل حيث ان خلق التشويق هنا يتطلب توظيف كل ما يعرض على الشاشة إذ يستطيع المخرج والحال هذه ان يغير من انتباه المشاهدين من صورة الى صورة اخرى ومن لقطه الى لقطه بمعنى ان المخرج يضع في معالجته الإخراجية واشتغاله على ما سيراه المتفرج على الشاشة في كل لحظة من لحظات العرض وكيف يتم تغير ما سيراه وما الذي سيسمعه في كل لحظه ، من كل هذا سيستحوذ مخرج العمل على انتباه المتلقي وشدة الى الصراع الدرامي دون ملل او رتابة فيمكنه هنا "استخدام الخطوط المائلة او متغيرة الاتجاه والالوان الصارخة واللقطات الكبيرة والزوايا الواطئة جدا والتباين الحاد جدا في الإضاءة والتكوينات غير المتوازنة والحجوم الكبيرة وغيرها" (لوي دي ، 1981، صفحة 129) ففي فيلم البديل للمخرج (بيترموك) نرى ان المخرج جعل الشخصية الرئيسية في البيت الكبير تعيش حالة من الخوف والذعر من خلال خلق مجموعة من المؤثرات البصرية والصوتية ومن خلال استخدام وتوظيفه للمونتاج تم القطع للقطات متنوعة لأجزاء مختلفة من البيت بشكل متبادل بين عين البطل وتلك الاجزاء فمره لأحدى الابواب وهو يفتح ويغلق ومره للإضاءة وهي تتوهج وتخفت وكذلك جعله في لقطات مائله توحي باختلال توازنه وفقدان السيطرة وكذلك بلقطات وزوايا من اعلى الكادر وكذلك ادخال اللون الاحمر وبعض الضلال مما يوحي بضبابية وخطورة وغموض الموقف والارتباك الذي تعيشه الشخصية في تلك اللحظة ، ان خلق التشويق وتكثيفه وتأسيس ديمومته ينبثق في جانبه الاكبر عبر المونتاج باعتباره بناءا فكريا

ينتج ويجسد مفهوم التشوق من خلال سياق الفيلم ومحاور الصراع والتركيبة التي ينبني عليها الحدث فالمونتاج هنا بوسائله المتنوعة يخلق لنا المعنى ويساهم في بناء وتطور الفعل الدرامي إذ ان المخرج يسخر هذا الجانب ويبلوره في اثراء وخلق التشويق المطلوب احداثه "فالتوليف هو الذي يخلق الكثافة الدرامية حيث تكون اللقطات المتفرقة مشبعة بتوتر ذي دلالة بينه تثور مثل شراره كهربائية حين تعقب لقطة اخرى" (هنري، 2005، صفحة 99) وبالتالي فان القطع عند لحظة الحدث يمكن الايحاء بالتوتر والقلق وذلك من خلال القطع الى لقطه قريبة لأنها سوف تخلق توترا وشدا لدى المتفرج. فمثلا القطع على فوهة ماسورة البندقية عند انطلاق الرصاص، او القطع اكثر من مره على البندقية مع الاقتراب منها في كل لقطة اكثر ويستخدم هذا التكنيك خاصة اذا كان هنالك تتابع في الاحداث داخل المشهد يسمح بتتابع القطع الى لقطات اقرب كجريمة قتل تنفذ باستخدام آلة حادة يطعن بها القاتل طعنات متتالية . وهذا الاسلوب كان كثير الاستخدام في فيلم (سايكو) للمخرج البريطاني (هيتشكوك) حيث نجد ان "العلاقات بين اللقطات ذات اهمية اساسية في حرفية الفيلم وعن طريق هذه العلاقات نخلق المنطق السينمائي وهو المنطق الخاص بالفيلم والذي ينتج من التوليف الى حد بعيد" (فيلدمان، 2006، صفحة 66) وقد استثمر المخرجون التوليف بشكل بارع في تصوير العنف الذي يعتبر من اكثر المواضيع نجاحا في خلق التشويق واحداث التوتر والمفاجأة عند المتفرج إذ ان توقع العنف يخلق تشويقاً والحركة في الفيلم ذاتها تخلق المفاجأة اذا كانت مخالفة لتوقع المتفرج حيث يستطيع "المخرج السينمائي الايحاء بالعنف عن طريق الحركة . حركة الموضوع نفسة او حركة آلة التصوير فالفنان الفلمي يمكنه الايحاء بالعنف عن طريق المونتاج" (لوي دي ، 1981، صفحة 130) ولذلك نجد دائما وباستمرار ان احساس التشويق يتكون بينما المتفرج ينتظر وقوع حدث ما وهنا فان المخرج يبدأ الامساك بخيوط الصراع من خلال ادواته الكثيرة حيث يصبح اطالة وقت هذا الانتظار من العوامل المؤثرة على تركيز التوتر ويكون ذلك من خلال حركة الكاميرا البطيئة حيث يتم هنا ابطاء حركة الكاميرا في اتجاه او حول موضوع التصوير لمدة من الوقت ومن ثم اثراء الاحساس بالتشويق إذ "ان تحويل او نقل الاهتمام . هو تحويل تركيز المشاهد الى جزء او جانب آخر من جوانب الصورة بحيث يصبح هذا الجانب هو محور الاهتمام ومركز الانتباه له وذلك بان تركز على حركة بطيئة لشخص ثم

اجعله يستدير واجعل الكاميرا تمد بصرها الى ذلك الموضوع الجديد الذي استدار الشخص من اجله " (كرم، 2008، صفحة 315) وهذا ما استخدمه المخرج هتشكوك في فيلمه (سايكو) ففي احدى المشاهد نجد المرأة وهي خائفة في البيت تبحث عن صديقتها وتدخل عدة غرف وتخرج منها، ثم تستدير تلك المرأة نحو الطابق السفلي الى غرفة اسفل السلم وعند دخولها بشكل بطئ تستدير الكاميرا نحو دمية (لعبة) تشبه المرأة الكبيرة السن من الخلف فينقل الاهتمام الى ذلك الجزء وعندما تصل اليها تصرخ المرأة لبشاعة وجه الدمية، إذ نجد هنا ومن خلال هذا التحويل وصوت الموسيقى والمؤثرات المصاحبة لهذا الموقف والترقب نرى ان الخوف والفزع يسري عند المتلقي ويشده في حالة توتر حيث يوجه المتفرج الى الشعور بانه امام شيء جديد سيحصل ويتوقع مفاجأ تظهر.

كذلك فان الحوار المحمل بالغموض والتأويل يستطيع المخرج ان يجعل مساحته بين الشخصيات مؤثر ويغني عامل المفاجأة "فالعبارة غير المتوقعة والكلمة المفاجئة التي تأتي في محلها والتلاعب الغريب المدهش بالكلمات واللغز وما هو غير منطقي ومباغت كلها تتطلب اعادة التفكير في الامور" (ستيوارت، 1986، صفحة 148) ففي فيلم (الدخلاء) للمخرج الاسباني (جون كارلوس) نرى التحول في مجرى الاحداث من خلال حوار اطلقه الزوج مع زوجته وابنته بقوله (انتم الدخلاء في البيت فالأشباح في جسديكما يجب التخلص منكما) حيث يبدا الصراع هنا داميا ومتصاعدا ما بين الزوج وزوجته وابنته مما أثار ترقبا وحبساً للأنفاس مع مشاهد تملي بين الحين والآخر عنصر المفاجأة والصدمة، فالمخرج ومن خلال تصاعد الصراع الدرامي ولكي يثير اهتمام المتفرج والسيطرة على انتباهه يسعى ويعمل على جعل التشويق يتحقق بأشكال مميزه بين الحين والاخر وهو بذلك يدفع عن الصراع الذي تتبناه الشخصيات الملل والرتابة وبالتالي جعل التشويق حالة مستديمة يتنوع بريقه بين آنية وأخرى ومن هذه المحاور هنالك خلق عنصر المفاجأة والذي يجعل التوتر والانفعال مستمرا وهو يتلخص في الانتقال الى لقطة غير متوقعة بالنسبة للمتفرج وكذلك يمكن اضافة لقطة اخرى اقرب بعدها وبهذه الطريقة يكون التأثير مضاعفا لان المتفرج اذا كان يتوقع اللقطة الاولى فلن يتوقع اللقطة الثانية ابدا "فالصدمة المفاجئة التي تؤدي الى الانتباه الفوري المباشر تعمل على تصاعد الحدث، اجعل الموضوع الاصلي يتضاءل او يفقد اهميته ويخرج من دائرة الاهتمام وذلك بان تجعله يتحرك متوجها نحو موضوع اكبر" (كرم، 2008، الصفحات 315-316) ففي فيلم (IDENTiTY) (الهوية) للمخرج

الامريكي (جيمس مانجولد) نرى البطل الذي توقفت سيارته في وسط الشارع في جو وطقس عاصف ورياح شديد وممطرة بقساوة وفي منطقة نائية وبعيدة جدا عن المدينة حيث كان في حيرة من امره وفي اثناء حديثه مع زوجته خارج سيارته تأتي فجأة سيارة باتجاه زوجته مسرعة جدا تدهس زوجته بشكل دموي فتتولد الصدمة هنا الى موضوع آخر وهو على هذه الكيفية وفي هذه الظروف القاسية فيبدا الصراع يتصاعد نحو الخطوة المقبلة حيث يقطع هنا مخرج العمل الحدث الى لقطة اخرى ليس لها علاقة بالموضوع ويبقى المتفرج مشدودا الى تلك الصدمة التي حدثة وبانتظار الرجوع اليها .

ان افلام التشويق تعمل هنا وباستمرار على وفق مستويات مختلفة تبعا لنمط القصة واسلوب المخرج حيث تتنوع طريقة البناء الدرامي للحدث فعندما تكون المعلومات خفية فالإثارة التي تحملها هي تتابع القصة من مرحلة الى أخرى وهنا نجد ان لكل قصة لها تتابع في الاحداث تجعلنا ننتظر ما الذي سيحدث ففي فيلم سايكو للمخرج هتشكوك نرى ان حدوث الجريمة الاولى وغموضها يدفعنا الى الاثارة لمتابعة ما الذي سيجري لاحقا بالرغم من ان هذا التتابع لا يوجد فيه سرعة حركية او ايقاع سريع الا ان خلق الغموض والترقب والانتظار هو الذي يجعل المتلقي مشدودا لما يراه وان الاختلاف في أسلوب مخرج وآخر يكمن في كيفية تقديمة للحدث وتمثيلة فمتى تتحول الشخصية وكيف ومتى نضع الحدث المحوري وبأي طريقة، وان كل ذلك هو الذي يميز هنا عملاً عن آخر إذ نجد ان البناء الدرامي لكل مخرج وصانع عمل سينمائي يتمظهر على وفق"البناء المتكامل الذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيبا خاصا وطبقا لفكر واحاسيس ومزاج معين بهدف احداث تأثيرا في فكر ووجدان المشاهد " (ماهر، 2005، صفحة 228) وان قدرة المخرج هنا في استعمال وتسخير ادواته تكون من خلال التنوع بين اللقطات وحجومها وزواياها وكذلك طريقة الانتقال والصوت وهي كلها عوامل تجعل من الفعل الدرامي ينمو ويظهر بطريقة تجعل المتلقي مشدودا من خلال فعل التشويق الذي يجذبه وعلى هذا الاساس يمكن القول بان "تنويع المرئيات وتغير المناظر وتعددها وان كان من الوسائل المهمة في تركيز وجذب انتباه المشاهد الا ان ذلك لابد وان يكون بمثابة انتقال او تحول واضح ومقبول يتيح للمشاهد ان يتقبل الموقف الجديد وان يتكيف ويتوائم ويتعايش معه بسهولة " (كرم، 2008، الصفحات 315-316) وبالتالي لابد ان تكون لدى المخرج القدرة على تخيل الفيلم ككل قبل ان تبدأ اشارة التصوير فهو يتحكم هنا بشكل كامل بكل تفصيلات الكادر واضاءة كل مشهد وايقاع

وسرعة الحركة وقادرا كذلك على اكتشاف عناصر الفيلم المختلفة وقدراتها المتضمنة والقدرة على تقييمها واعادتها بشكل مستمر حتى يخلق من العناصر وحدة مؤتلفه في العمل، فالمخرج لدية القدرة على التذوق والحكم ويقرر ماذا يمكن ان يضاف من العناصر الأخرى الى الفيلم. فالمخرج والحال هذه يمتلك ثقافته الادبية والفنية الخاصة ولدية الرؤية الخاصة للمجتمع والكون وكذلك يمتلك القلق الذي يؤرقه الى خلق الصورة المثيرة والمعبرة عن الفعل الدرامي بأعلى نقاط الهيمنة والشد من قبل المتلقي ولهذا فان المخرج يقوم عادة بتحديد ابعاد وامكانيات كل العاملين الاخرين سواء كانوا من ممثلين ومصممين وفنيين وحرفيين كافه لتنصهر جهودهم جميعا ضمن رؤياه التي تعتبر المنظار لرؤية العمل الفني ككل، فعملية خلق التشويق هنا ليس بالبساطة والسهولة ولهذا فان المخرج يسخر كل فريق عمله ضمن ادق التفاصيل للحصول على الصورة المعبرة المحتوية لكل عناصر الاثارة والغموض فهو يقوم "بخلق المناخ الذي يتيح للفريق ان يعمل من خلال رؤية محددة وواضحة يصل اليها كل منهم باقتناع تام" (الصبان، 2006، صفحة 180)

ومن ثم فان المخرج يوظف عناصر عمله وادواته السينمائية بدقه وبشكل خلاق ولهذا نجد هنا المخرج الفرنسي (روبير بريسون) يقول في هذا الصدد "لا تصبح الاشياء مرئية اكثر عبر ضوء اكثر ولكن عبر الزاوية الجديدة التي ارى منها " (بندر، 2001، صفحة 27)

وعلى هذا تكون الرؤية الاخراجية والتخيل هما الاطار الذي يتضمن خطة العمل التي من خلالها يحقق المخرج هدفه ومبتغاه فالصورة الذهنية هي الرافد والملهم لإحساسه بكل لقطة من المشهد السينمائي فهي تحمل الاثارة والتوتر في خلق المشهد المؤثر ومن هنا تصبح لرؤيته معناها ولأفلامه رسالتها الخاصة وهدفها الواضح مهما كان غايته ومبتغاه فالمخرج في السينما المعاصرة الان يعتبر ذلك الفنان المبتكر الخلاق لأنه هو صانع الفيلم وملهمه فهو "يضع في ذهنه العمل كصوره نهائية او كمجموعة لقطات تكون مجموعة من المشاهد المتتابعة وان يحافظ على ايقاع عام متجانس للفيلم ككل يقوم بمراعاته بدءا من مرحلة اعداد السيناريو الى مرحلة اعداد الديكوباج ثم خلال مرحلة التصوير حيث يراعى ايقاع اللقطة التي يتم تصويرها والعلاقة المتبادلة بينها وبين اللقطة التي تسبقها واللقطة التي تليها وينطبق هذا على العلاقات المتبادلة بين المشاهد وبعضها " (الصبان، 2006، صفحة 180) ومن ثم يقوم المخرج بتحديد وتوظيف أساليبه السينمائية الملائمة والمناسبة لطبيعة

واحداث فيلمه والتي لها القدرة على خلق التشويق وتعميقه بطرق عديدة للتأثير على المتلقي إذ يتم هنا التلاعب بمراكز الاضاءة وتحركات وتقنيات الكاميرا لتستخدم كوسيلة لإيصال المعاني او لتعطي ملائمه بين الانتقال من لقطة الى اخرى حيث ان المخرج يجعل الاحداث الدرامية تتداعى في العمل الفني بمنطق السبب والنتيجة والذي يخلق لدى المتفرج توقعا وتشويقا لما يمكن ان يحدث وتهيئته لتلقي ما سوف يقع فعليا سواء كان مطابقا او مخالفا لتوقعاته والتركيبة الدرامية المثالية هي التي تجعل من التوقع عنصرا مثيراً بقدر اثارة الحدث ذاته فوجود التوقع هنا يخدم تطور الحدث الدرامي ويعمق في نفس الوقت شعور المتفرج بالمشاركة الوجدانية في الاحداث حيث ان عملية التشويق هنا تتضمن نوع من التوتر الذي يصيب المتفرج حين يتوقع حدوث شيء ما، فمثلا في فيلم الرعب (الطيور) للمخرج هيتشكوك تجلس فتاة في فناء المدرسة تدخن سيجارة غير مدركة للطيور خلفها في حين يرى المتفرج ذلك ويتوقع حدوث شيء ما ويتولد داخله احساس قوي بالتوتر فالمتفرج يدرك بان هنالك شيء ما يحدث او على وشك الحدوث (خلق التوقع) ثم يحدث تأخير في وقوع الحدث المتوقع فيخلق بذلك تشويقا ممزوج بالتوتر والقلق لدى المتفرج الى ان يأتي الحدث المتوقع فعلا، فالتشويق هنا حدث نتيجة لهذا التأخير في الحدث وبذلك نجد ان القصة تمتلك قدرتها على التأثير من خلال اساليب خلق التشويق التي تجعل المتلقي مندمجا كليا في عالم الفيلم ويصدقه ويتأثر به كذلك فان استخدام الالوان بطريقه غير طبيعية ومبنية على الايحاء تولد الاثارة والانفعال النفسي لدى المتلقي حيث ان المخرج بقدرته وامكانيته الابداعية يسخر الالوان في انتاج الوظيفة المطلوبة على وفق امكانيات الالوان وتأثيراتها المختلفة فعند استخدام الوان داكنة مثل الالوان الحمراء والصفراء والبرتقالي فأنها تزيد من سوداوية الحدث وتعمق شعور التأثير وتجعل المشاهد يتوحد بالعمل وتبعث على الاحساس بوجود الغموض والخطر وتخلق جوا نفسيا يثير المتفرج ويشوقه ويشعره بالقلق وعلى هذا "ينبغي اذن ان يكون اللون في الفيلم ذو قيمه درامية وليس فقط قيمه تصويريه ووصفيه بل انه ينبغي ان يساهم في الحدث وان يعبر بطريقة فنية عن الدراما الداخلية للشخصيات" (مارسيل، 2009، صفحة 19) ومن ثم نجد ان هذه الاسس والوسائل جميعها والتي يتم توظيفها في عملية خلق التشويق والاثارة يتم صيرورتها من خلال التحكم بكل عناصر الفيلم كوحدة متجانسة لكي تكون عملية التشويق مفعله ولها صداها . فالمتفرج قد يدفع الى "الشعور بالخوف من غير ان يقال له مباشرة اشعر بالخوف . ان الخطر يجب ان ينقل من الشاشة الى عقول المشاهدين" (ستيوارت،

1986، صفحة 179) حيث ان عملية انتقال الخطر هذه من الشاشة الى عقل المتلقي هي العملية الابرز والاهم لدى المخرج وكادره فهو الذي يتخيل الفيلم ككل ويختار الافكار الفلسفية له وهو العقلية التي تمنح الفيلم قوته واسلوبه وشخصيته وتميزه لأنه هو الذي يخلق الصور وينظم العلاقات بينها وبين بعضها وهو الذي يخلق العناصر السمعية التي تضاف الى العناصر البصرية ومن ثم يتعامل مع عناصر فنية مختلفة كالسرد والتكوين البصري والإضاءة والظلال والموسيقى والدراما ومن خلال كل هذا عليه ان يدمج ويخلق عملا فنيا مشوقا ومثيرا ومتصقاً وموحداً.

مؤشرات الاطار النظري:

اولا:- من أهم المرتكزات الاساسية في البناء الدرامي هي خلق التشويق وتجسيده في المنجز المرئي.

ثانيا:- يساهم بناء التشكيل الصوري من خلال صياغاته المتعددة للعناصر الفنية في تحقيق التشويق في الفيلم السينمائي.

ثالثا:- المونتاج له القدرة على تكوين بناء فكري ضمن منظومة السياق العام للفيلم لخلق عنصر التشويق في المشهد السينمائي.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولا: منهج البحث:

لقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي أي " وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وترتيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله " (ابو طالب ، 1990، صفحة 94)

ثانيا: مجتمع البحث:

وهي تتعلق بالأفلام التي عالجت موضوعة التشويق كعنصر أساسي في تلك النوعية من الافلام .

ثالثا: عينة البحث:

تم اختيار العينة بطريقة قصديه من ذلك المجتمع وهي فيلم (الساطع) للمخرج الامريكي ستانلي كوبرك وهذه العينة من ضمن افضل عشرة افلام رعب في تاريخ السينما وكذلك تعتبر من الأفلام الافضل التي يمكن ان تستوعب المؤشرات التي خرج بها البحث من خلال

كثافة محاور الصراع الدرامي الذي أفرز كل عناصر التشويق من غموض وترقب وتوتر وملائمتها بمتطلبات البحث للوصول الى النتائج المرجوة.

رابعا: أداة البحث:

لغرض تحقيق أعلى قدر من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فإن الباحث اعتمد على ما افرز من مؤشرات الإطار النظري كمعيار لتحليل تلك العينة .

خامسا: وحدة التحليل:

تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل وينبغي إن تكون واضحة المعالم ، لذا اعتمد البحث على المشهد الفيلمي كشكل فني محدد لغرض تحليله واستخلاص النتائج منه .

سادسا: تحليل العينة:

القصة للكاتب: ستيفن كينج

التمثيل: (جاك نيكلسون) (شيلي دوفال) (داني لويد)

السيناريو والحوار: ستانلي كوبرك وديان جونسون

مدير التصوير: جون ألكوت

الموسيقى: وندي كارلوس

المونتاج: راي لوفجوي

الاخراج: ستانلي كوبرك

سنة الانتاج: 1980

ملخص قصة الفيلم:

تتعلق قصة الفيلم بالروائي جاك الذي يجري مقابلة مع صاحب فندق للحصول على وظيفة مشرف او حارس للفندق الذي يقع في منطقة نائية عن المدينة فهو شبه منعزل وبعد قبول طلبه يخبره صاحب الفندق ان الحارس السابق قد قتل عائلته وانتحر في هذا الفندق ولم يكترث الروائي لكلامه بل جاء بعائلته المتكونة من زوجته وابنه وبعد مرور بضعة اسابيع بدأ الروائي يرى اشباح عائلة الحارس القديم التي تطلب منه قتل عائلته بعد ان تستحوذ على قدراته وتفكيره وعندها يجري صراع متعدد الاوجه بينه وبين عائلته حيث نجد هنا ان ابنه الصغير يمتلك قدرات روحانية على رؤية الاموات ومشاهدة جثث عائلة الحارس القديم وهي مقطعة الاوصال فيخبر امه بكل التفاصيل وبعد مطارد وصراع دموي بين الروائي وعائلته ينجح الابن وامه بالخروج من الفندق والهروب وسط الثلوج واثناء

سيرهم يعثروا على سيارة تنقلهم بعيدا عن الفندق اما الاب فيتجمد ويموت وسط الثلوج بعد ان خرج يتعقبهم من اجل قتلهم .

اولا: من أهم المرتكزات الأساسية في البناء الدرامي هي خلق التشويق وتجسيده في المنجز المرئي:-

في مشهد وصول عائلة الروائي جاك الى الفندق والسكن فيه نجد هنا بعد مرور فترة من الزمن حيث تبدا تغيرات المناخ وتحولات الطقس إذ يبدأ هبوب الرياح وتساقط الثلوج بصورة قاسية وتتعمق علامات التوحش من مكان الفندق الواسع والمنعزل وبالتالي نجد هنا ان خطوط البناء الدرامي تبدأ بالارتفاع لتطل وتقترب من تفجر الصراع الدرامي فالشخصيات هنا تبدأ بإظهار مكنوناتها وردود افعالها تجاه المكان وعزلته وظروفه القاسية ومن ثم تصبح الشخصيات وخاصة الأب اسيره لهذا الواقع الجديد وتستسلم لسطوته فيمتلكها الانفعال والتهجم والصراخ والاستطراد في الخيال الذهني ومن ثم تصبح كل شخصية ضمن واقع مغاير لطبيعتها الحقيقية وهنا فالفيلم قد جمع دراما حركية ونفسية حيث بدأت عناصر الاثارة والتوتر والتشويق عند المتلقي تنشأ من اطلاعه على واقع الشخصيات الداخلية والخارجية واضطرابها وتمزقها ما بين هذين الواقعين وعلى هذا فأن الصراع يكون قد أتخذ ضمن البناء الدرامي واجهتين الاولى داخلية مبينة على الشعور بالخوف والعزلة والاغتراب النفسي الذي تعيشه الشخصيات وكذلك الواجهة الثانية الخارجية المبينة على وجود اصوات غير طبيعية في الفندق وحركات اشخاص بهيئة اشباح تتجول داخل فناء الفندق المترامي والواسع جداً ، ان الدراما النفسية هنا بدأت تبلور شعوراً لدى المتلقي بالتعاطف مع الشخصيات والترقب لما يحدث لها حيث ان المتفرج تمتلكه نبرة الاستكشاف ويتملكه ايضاً ادراكاً بأن الشخصيات واقعه تحت الخطر المحدق وأنها معرضة لتهديد ملتبس وغير محدد ويحيطها واقع من الغموض وانها معرضة لحدوث مفاجآت وهذه بطبيعة الحال تثير المتلقي وتعمق مشاعر التشويق لديه وهنا سعى صانع العمل الى اتخاذ اسلوب الايحاء فهو يعطي ايحاءات وتلميحات عندما يحصل موقف او ردود افعال من جراء سلوكيات الاب الغريبة او الابن الطفل ومنها انفعالات الاب وصراخه وخيالاته التي يراها ويتكلم معها باستمرار الى حد انها بدأت تسيطر عليه وتقوم بتوجيهه كنمط سلوك عدواني يعبر عن وحشية الانسان وضعفه وانه اصبح اداة للشر، ففي مشهد حمام الفندق نرى الاب وهو يتحاور مع الشبح القاتل السابق يحرضه ويشجعه على ان يقتل عائلته وان يفعل نفس جريمته وهنا نجد ان الاب الروائي جاك دون تردد يعزم على قتل زوجته وابنه طاعة

وخذوعا لهذا الأمر وكذلك نرى الطفل الذي بدأ يرى أشياء غريبة وغير منطقية تعبر عن هاجسه وقلقه فهو يمتلك شعوراً بالتنبأ والتخاطر مع الأخرين معبراً عن التحولات التي تنتظره وعائلته فهو يرى نهر من الدماء تسيل في ممرات الفندق وكذلك جثث عائلة القتيل السابق وايضا يرى اشباح تتجول في الفندق فالمخرج هنا ولجعل التشويق متجذراً وذو سيولة وقوة واثارة متوثبه لا يجعل الاسرار مباحه وطليقة بل انه جعل المتلقي يستنتجها من قوة الحوارات وعمق الشخصيات وتركيبتها وتوزيع الادوار كقيمة متساوية لجميع الشخصيات والاطراف وهذا يجعل المتفرج هنا مراقباً ملتصقاً أمام الحدث وكذلك فأن المخرج سعى الى جعل البناء الدرامي يتشكل هنا وفقاً لمعطيات عناصر التشويق جميعها فبالإضافة الى خلق عنصر الترقب والانتظار والتعاطف والاثارة الذي ذكرناه

اعلاه فهنالك عنصر المفاجأة المهم فالإدخال المفاجئ لأي عنصر جديد على وضع الصورة الفلمية ومحتواها الدرامي نراه يقلب على الفور طريقة الانتباه ويصعد من الشد النفسي والتشويق عند المتلقي وهذا أحد الأساليب المهمة التي استخدمها المخرج ستانلي كوبريك لجعل الرعب مسيطراً على جميع المنافذ وخالقا للتوتر والقلق سواء النفسي أو الذهني وحتى الجسدي عند المتفرج فكان أدخاله المفاجيء لبعض اللقطات المخيفة او بعض اللقطات الدموية بطريقة المباغتة او الصدمة عن طريق التداعيات التي تعيشها الشخصيات مع الواقع الغامض والذي اصبح هو الوعاء المحيط بأنفاسهم وسلوكياتهم حيث نرى هنا ان المخرج سعى بهذه الاساليب الى خلق اجواء رعب درامية هادئة تتحول تدريجياً الى احداث صارخه تحبس الانفاس مما جعل البناء الدرامي يتداخل هنا ما بين التخيلات المجنونة للشخصيات وكذلك مع الفظاعه الحقيقية التي يراها المشاهد وكذلك فأن أدخاله الاستعارات الدرامية والشكلية أو الرموز كلها تعتبر هنا عامل مهم في جعل المتفرج أمام عشرات الاسئلة التي يحاول متابعتها والتلهف لمعرفة مغزاها ضمن قالب من التشويق والجذب والابهار فكانت الحبكه الدرامية هنا مبينة على التزامها المنطقي والازلي الذي اعتمد على البداية والوسط والنهاية فالمتفرج بعد متابعته للأحداث وتطورها الدرامي ووصولاً الى ازمتها الذي تمخض عنه الانفجار الدرامي يصل ذروه الحدث واخيرا الحل

ثانيا: يساهم بناء التشكيل الصوري من خلال صياغاته المتعددة للعناصر الفنية في تحقيق التشويق في الفيلم السينمائي: -

استطاع المخرج من خلال قدراته وبراعته الاخراجية العالية أثارة الرعب والفزع الذي اسبغ على فيلمه تشويقاً لا ينتهي فمن خلال التصوير نجد هنا استخدامه لأساليب فنية متعددة

وتقنيات كثيرة تضفي على المشهد الحيوية وتدمج المتفرج مع الحدث الدرامي من جميع جوانبه حيث جعل المتلقي ينظر الى الفعل الدرامي من عدة زوايا وكذلك نجد توظيف ملازمة الكاميرا للشخصيات بكل تفاصيلها فكانت تسير مع الشخصيات ولا تفارقها سواءاً كانت ساكنة او متحركة بطريقة تخلق علاقة نفسية وعاطفية بين المتفرج وشخصية الحدث فالتصوير هنا اعتمد على تقنية ملاحقة الممثل وهذا في اغلب مشاهد الفلم فلو نظرنا الى مشهد الطفل وهو راكب على دراجته يسير بين ممرات الفندق استخدم المخرج الكاميرا عند متابعته على مستوى الأرض دون اهتزازات تذكر حيث كانت الكاميرا تدور معه في جميع الاتجاهات وهو في ممر ضيق مما خلقت جمالية للحركة والفعل ضاعفت من حيوية الصورة وايقاعها البصري عند المتلقي الذي يزداده هنا تفاعلا وتشويقا مع المشهد ، لقد وظف مخرج الفيلم هنا وباستمرار احجام اللقطات الطويلة والقريبة وتوظيف أسلوب الزوايا الواسعة والمتعددة فكانت الإحاطة بالحدث من كل أتجاه فالكاميرا هنا تملك الحركة الحرة وهي تحوم حول الشخصيات ففي مشهد الاب وهو يحاول الوصول الى زوجته والحديث معها وهي خائفة تسير الى الوراء ببطء وتبكي حاملة قطعه خشبيه للدفاع عن نفسها خشية وصول زوجها اليها او ضربها فكانت الكاميرا اثناء الحوار تنقل الانفعالات النفسية للممثلين وحركات ارجلهم وجسدهم وكذلك تنقل تكوين الصورة وفضاءها وهم في حالة صعود سلم الفندق فكانت تدور حولهم وتتحرك على جوانبهم ومن أسفل وأعلى بطريقة الإحاطة الكاملة لإبراز الموقف وخلق التشويق عند المتفرج ومن ثم جعله منفعلاً ومستغرقاً في موقف الصراع الدائر في الصورة الفيلمية وفي مشهد آخر وبتوظيف مفرط من خلال زوايا الكاميرا يمنح مخرج العمل المتلقي شعوراً يناسب كل لقطه من لقطاته وينجح بأستغلال زوايا الكاميرا افضل استغلال بتعقبه للممثلين ووضعيتهم الملائمة لكل مشهد بزاويتها المنخفضة او المباشرة والثابتة وكذلك اعتماده على اللقطات الكبيرة من اجل جعل المتفرج لصيقا بالانفعالات النفسية للشخصيات ولمضاعفة الاحساس بقوة الحدث وواقعيته وأثارته وكذلك استخدامه لحركات التزويم الكثيرة وبتركيزه المتأني والثابت على حركة الممثل والاحداث ففي مشهد الأب وهو يحمل السلاح الحاد ويضرب به الباب الخشبي ويكسره كانت اهتزازات الكاميرا وهي تدخل زوم مع ضربات البطل بتوافق يعطي ثقلا مرعباً للآلة الحادة وتشعر المتلقي برهبه الموقف وتخلق القلق بأعلى درجاته للإيحاء بقساوة وجنون الاب في هذا الموقف كذلك نرى ان المخرج ستانلي كوبريك يولي اهمية كبيرة لمظاهر التكوين حيث وظف هنا انواعا متعددة من الديكورات محولا اياها الى صيغ فنية مشوقه وريادة سينمائية متفوقة ففي معظم مشاهد الفيلم كان

الديكور فخما راقيا كأنه لوحة تشكيلية مما تبهج وتبهر المتفرج وتشده الى الانسجام وتقبل الصراع برؤية جمالية تضفي على الحدث او الفعل الدرامي أبعاداً جمالية وتشويقيه مثيرة ففي مشهد الحوار بين الأب وزوجته أثناء تفسيره للكابوس واقتراب الطفل منهما نرى في حركة بانوراميه التكوين والديكورات بألوانها وترتيبها وهيئتها وتناسقها مما يخلق عند المتفرج الاهتمام بهذه اللوحة وتذوق موجوداتها بنفس اهتمامه بالحوار بل ان الحوار يستمد جاذبيته من ذلك التكوين الساحر لقد كان المخرج هنا يوجه المتفرج ويدمجه بتصميم الديكورات الانيقة إذ يخلق الانبهار الشكلي المتميز وبالتالي يخلق اسلوب الاستحواذ على انتباه المتلقي وجذبه وتنمية تشويقه طوال وقت الفلم من خلال التنوع باشكال التكوين الصوري الذي يصاحبه ويرافقه بموسيقى تمتزج معا لتعكس حاله انفعالية لدى المتفرج وتثير مكنوناته النفسية، كما وظف المخرج اللون في خدمة الرؤية التي يطرحها ولا يخفى ذلك في تشكيل مشهد الحمام الذي جمع بين شخصيتي جاك وشبح الحارس السابق حيث كانت جدران الحمام الداخلية جميعها مطليه باللون الاحمر لتمثل خلفيه دموية لحديث جاك مع الحارس السابق وعائلته إذ ان هذا اللون قد مثل هنا رمزاً لهوية هذه العائلة ودمويتهم وتفكيرهم في هاجس القتل والموت وكذلك سيطرة اللونين الذهبي والأحمر على المشاهد التي احاطت بالكابوس في ممر الفندق لقد كانت الالوان المستخدمة هنا في الديكورات موظفة بعنايه لتخدم غرضا دلالياً وخلقاً للتوتر عند المتلقي.

لقد سعى صانع العمل كذلك وباستمرار الى خلق ايقاع الفيلم وتوظيفه هنا بعناية عالية ليجعلة سمة مميزة في اظهار ثقل الاحداث واظهار عبء الحالة النفسية للشخصيات ففي المشهد الذي يجمع البطل مع زوجته وهو يصرخ بها ويتكلم معها في فناء الصالة نجدهما يتجهان بخطئ بطيئة وثقيلة الى غرفتهما وهم في حاله انفعاليه وغضب وهنا نلاحظ ان المخرج اظهر اهتمامه بالحركة البطيئة والايقاع البطيء وهو جاء هنا منسجماً وبارعاً في هذا المشهد إذ جعل المخرج المتلقي في حالة تفاعل وتشويق للحدث المعروض امامه وذلك لان الاستخدام البطيء للحركة والايقاع البطيء جاء مناسباً ومنسجماً لحالة الانهاك العصبي والتعب الموجود على الشخصيات واللا جدوى التي يعاني منها الزوج والتي يفرضها كواقع حال على زوجته وأبنه ومن هنا نرى انه جاء ارتباط الايقاع العضوي للفيلم بمادة الموضوع الدرامي على وفق خدمة ومعطيات اللقطات الطويلة التي استخدمها المخرج ستانلي كوبريك بكثرة حيث استعملها في اثراء واغناء المضمون ولخلق المعنى المتواصل عند الجمهور واغناء فضوله بالاطلاع على التفاصيل دون قطعها باستمرار وبالتالي يتم خلق حالة من التشويق المثير وكذلك اغنت اللقطات الطويلة هنا في المحافظة على تركيز المتلقي وتمعنه

للحوار الهام والمؤثر بعد تمثل المعلومات الصورية الامر الذي يخدم وصول المعنى غير المباشر او المعنى الابعد للفيلم باعتبار ان المتلقي يتحسس ثقل الحالة النفسية للشخصيات وحجم اضطرابها بوصفه مراقباً ومتعاطفا معها ومستوعبا للكم التراكمي من الانفعالات التي اوصلتهم الى هذه الحالة المزرية ولهذا فان واقع الشخصيات هو انسجام مع الايقاع الفلمي وتعبيرية الصورة سواءاً حركة الكاميرا أو نوعية اللقطة وايقاعها وهذا التلائم او التطابق يجعل المتلقي هنا بعيداً عن الرتابة والملل بل انه يزداد ترقباً وشدا للموقف وتطوره ضمن قالب من التشويق ، كما يساعدنا ادراك الانجاز لهذا الفيلم على مستوى التمثيل ان البناء الدرامي قد قام هنا على ثلاث شخصيات رئيسية تحملت عبء الفيلم بأكمله فبالإضافة الى اسلوب المخرج البارع في اخراج هذا الفيلم المتميزة كان الاداء التمثيلي احد عوامل التشويق الرئيسية لهذا الفلم فكانت الشخصية الاولى الروائي جاك رائعاً في دوره ومتمكناً منه فهو اجاد دور المنفلت بقمة تمرده وجنونه دون حدود تقيده وكذلك ملامح وجهه وطريقة الكلام وصراخه وضحكاته وابتساماته المخيفة ونظراته الزائغة الشريرة ففي مشهد الأب وهو يلاحق ابنه خارج الفندق وسط الثلوج بسلاحه الحاد كان الاب يركض ركضة متميزة تثير فضول المتلقي وتشوقه الى الحدث فهي ركضه تعكس كيف يكون الشيطان كيف يكون المجنون كيف يكون المنهار فقد عكس الشر بقمته من خلال انحناء ظهره وتقوسه وحركة اقدامه وحركاته وصوته وصراخه كما اجاد الممثلون بإبراز قدراتهم التمثيلية العالية الخالقة للإثارة والتشويق والتلاعب بأعصاب المتفرج ففي المشهد الذي يهاجم فيه الأب على زوجته وهي خائفه خلف الباب كانت الممثلة زوجته في تجسيدها للخوف مذهلاً مما يخلق حالة الايهام والتماهي عند المتفرج الى درجة الاستشعار بحالة العطف مع الممثلة والاندماج مع شعورها وظرفها وكذلك الاب الذي جعل الجمهور في حالة انفعال غير طبيعي من جراء اداءه ومصداقية فعله وهذا يخلق التشويق الذي يجعل المتفرج مرتبط ومشدوداً للحدث بكل عواطفه وكذلك دور الطفل من حيث ضخامة دوره وتديته لمستوى الكبار وانسجامه في تعبيراته وخاصة في مشهد التخاطر مع الطباخ الزنجي حيث ابدع الطفل في تعابير وجهه وحركات جسمه.

لقد وظف مخرج العمل هنا وببراعة عنصر الاضاءة في اغلب مشاهد الفيلم بتركيزها العالي من خلال توزيعها بشكل مكثف ليكشف لنا مكونات الصورة وكذلك لإظهار تفاصيل الفعل الدرامي والوانه حيث استطاع المخرج من خلال قوة الإضاءة وتناغمها مع الالوان الداكنة ان يبعد الرتابة والملل عن الصورة الفيلمية ويعمق حالتها الدرامية ويجعلها قائمه على التشويق من خلال إبراز تكوينها وتفاصيل دلالاتها اللونية والدرامية ففي مشهد المرأة

المثيرة للجمال وظف المخرج هنا الضوء مع زاوية التصوير ببراعة تجلت في خلق هاله ضبابيه احاطت بتفاصيل المرأة الباهرة الجمال قبل ان تتحول الى ما يشبه الرجل ثم الى شبح عجوز مسنه كما ابدع المخرج في توظيف الاضاءة في مشهد الاب داخل مخزن المعلبات بعد اقفال الباب عليه من قبل زوجته وحبسه داخل هذا المخزن حيث جعلت الانارة التي سلطت على وجهه من الاسفل وهو يطرق الباب ان يكون وجهه مخيفا ونذير شؤم ورعب عبرت عن الحالة الدرامية لشخصية الاب باعتباره تحول الى قاتل مخيف متجرد من إنسانيته مما خلق تعميقاً للمعنى يدفع المتفرج الى التفاعل بشوق مع هذا التطور في شخصية الاب وتحوله الى الاجرام في حاله من الترقب لهذا الوضع المخيف ان مقدار الاضاءة التي استخدمها المخرج هنا لعبت دوراً مهماً ومؤثراً بشكل كبير على منظور المشهد وانطباعه فهو اعتمد على الإضاءة المشرقة المبهرة في تصوير موضوعه واستطاع من خلال زيادة تركيز الاضاءة ان يعطي جوهراً بصرياً متناغماً مع الالوان الداكنة الحمراء والصفراء والبرتقالي والذهبي ليظهر الصورة وكأنها لوحة تشكيلية غاية في الجمال والأثارة والتشويق مما يخلق حالة الانبهار الشكلي للحدث وبالتالي زيادة شحنة التأثير عند المتلقي.

لقد تزامنت ورافقت كل هذه التفاصيل والاحداث موسيقى الفيلم التي تميزت هنا بغرابتها وثقلها النفسي عند المتلقي فهي كانت ذات طبيعة مضطربة وتنطوي على مؤثرات قوية ومرهبه استخدمها المخرج كوبريك ووظفها ببراعة لسرد القصة حيث كانت أحداث البناء الدرامي مصحوبة بموسيقى تعكس الاضطرابات النفسية إذ انها تورث هنا شعوراً بالخطر والغرابة والتوتر والقلق وبتركيز كبير على الرعب النفسي القاتم ففي مشهد الأم بعد خروجها من الغرفة التي كان يحاصرها الأب لقتلها وهي تحمل السكين وتركض في ممرات الفندق تبحث عن ابنها ترافقها موسيقى مفزعة جداً تجعل نبضات قلب المتفرج خارج اطارها فهي جعلت الحدث الدرامي للأم وهي تركض خائفة ويظهر لها في كل لحظة موقف مرعب مثل شبح القاتل السابق ورؤية جثة الزنجي الذي قتله زوجها عند وصوله الى الفندق وكذلك رؤية أشباح رجال في غرف مفتوحة الأبواب إذ نجد هنا ان الموسيقى كانت تضاعف من وقع الموقف والفعل وتجعل الأثارة والتوتر يتصاعد عند المتلقي الى اعلى المستويات لقد جعل المخرج الموسيقى والالحان تساهم بدورها في خلق اجواء نفسيه دراميه وتبلور جوا انفعاليا وتوتريا مستمرا خالقه بذلك لاجواء التشويق المبني على شد المتلقي وزيادة التصاقه ومتابعته .

ثالثا: المونتاج له القدرة على خلق بناء فكري ضمن منظومة السياق العام للفيلم لخلق عنصر التشويق في المشهد السينمائي:

لقد لعب المونتاج دوره المهم في هذا الفيلم باعتباره العنصر البارز في تعبيرية الصورة الفيلمية فهو يمثل هنا البناء الفكري لإنتاج المعنى الذي ساهم في صيرورة دلالات هذا الفيلم وعلى كل المستويات مما جعل المتلقي امام المعاني العديدة والكثيرة التي ظهرت في الفلم سواء النفسية أو الدرامية وهذا ما رأيناه ضمن سياق الفلم وتدفق الاحداث فقد كان سرد الاحداث الدرامية مبني على انتاج الرؤية الفكرية المعبرة عن

انماط الصراع وطبيعة تداخلها معا ضمن اطار وتنامي حركي لعملية التشويق وعلى وفق صياغات متعددة من الغموض والترقب والمفاجأة ومما لا شك فيه هنا ان مونتاج هذا الفيلم كان يسير ضمن محورين يتقدمان معاً ، المحور الاول أرتبط بالانتقالات الجمالية سواء على مستوى سايكولوجي أو درامي أو حركي وهي هنا مبنية على تكنيك فني يخلق اثارة وابهاراً صورياً واحساساً بفنية العمل الجمالية ومن ثم خلق التشويق للصورة الفلمية وهذا ما رأيناه خلال انتقالات التلاشي والمزج والظهور والاختفاء وغيرها والمحور الثاني هو ان المونتاج قد أرتبط هنا على مستوى ابراز الموقف ذهنياً وفكرياً للصراع وذلك من خلال طبيعة الاسلوب الذي يعرض به او بالطريقة التي يصور بها الموضوع ففي المشهد الذي يكون فيه الاب كئيبا ويعيش تداعيات نفسية وجسدية وهو على آلة الطابعة وسط الصالة يتم هنا استخدام اللقطات الاكثر قوة وتصعيداً للحدث حيث تم القطع المتبادل بين اللقطات الكبيرة للأب وهو يتأمل بصمت على آلة الطابعة في انفعال نفسي وهو يتكلم مع نفسه بصوت عالي الى لقطات أكبر للطفل في مكانا آخر وهو يتخاطر مستقبلياً مع خياله فهو يرى هنا اطفال القتيل السابق وهم ينادون عليه باللعب معهم فتنتقل اللقطات من كبيرة الى اكبر لتمثل تصعيداً للموضوع وتشويقا متناغما للتفاصيل حيث نصطدم هنا ومن خلال هذا التبادل للقطات وبطريقة اسلوب تدرج المفاجأة بلقطات جثث ابناء القتيل السابق وهي متقطعة في صورة دموية مما تزيد شعور المتلقي وتعمق تشويقه بسخونة الاحداث وسيرها على وفق مصير محتوم دموي سوداوي ينتظر هذه العائلة وكذلك شعوراً بترقب الموقف وتطوره مع توالي الاحداث اللاحقة والمتبقية .

لقد وظف مخرج العمل هنا وبشكل مكثف استخدام القطع عند لحظة الحدث من اجل خلق تشويق متزامن وايجاد حالة مستديمة من التوتر لدى المتلقي وذلك من خلال القطع الى لقطات قريبة وبشكل مكرر لسلاح الزوج وهو يحطم باب الغرفة الخشبي للوصول الى زوجته وابنه لقتلهم فكان القطع اكثر من مره على سلاح الزوج وهو سلاح حاد يشبه

الساطور وهو يكسر الباب وكان الاقتراب منه في كل لقطة اكثر حيث ان هذا المشهد وتتابع الاحداث فيه جعل المخرج اكثر مناورة ومرونة في تتابع القطع الى لقطات اقرب وفي كل مرة مما يخلق شعوراً بتنامي الموقف الى ذروته إذ جعلنا نرى ان الصراع بهذا يصل الى مديات تحمل طابعا يستشعرنا كيف ستكون النهاية وماذا بعد وما هي المفاجأة التي تنهي هذه اللحظات العصبية كما كان تكنيك المونتاج المتوازي في هذا الفيلم له تأثير مهم في تفعيل وتطوير الحدث باعتباره متضمناً فعلاً متوازياً يجعل الصراع يندفع الى واجهات اخرى ففي مشهد هجوم الزوج بسلاحه على زوجته وابنه وهو يقوم بتكسير الباب والأم الخائفة وهي تبكي وتصرخ تحاول انقاذ طفلها من شباك الحمام الموجود في الغرفة، فبعد ان خرج الطفل من الشباك حاولت الام الخروج ولكنها فشلت حيث بقى جسدها معلق وسط الشباك نصفه خارج الشباك والنصف الاخر داخل الحمام والزوج يقترب من تحطيم الباب للوصول اليها وقتلها اظهر لنا الفعل المتوازي طبيعة الموقف العصيب وحراجته والذي يصاحبه تنامي عملية التشويق حيث كان القطع الى الطرف الاخر في هذا المونتاج المتوازي وهو وصول عامل التنظف الزنجي الى الفندق حيث كان يحاول الوصول الى الفندق وسط الثلوج والعواصف والليل المظلم فكان التأخير في اللقطات التي تظهر العامل وهو يواجه صعوبات الطقس تجعلنا نتوتر وننتظر ماذا سوف يحصل او قد يحصل للزوجه وكان المخرج يتبادل القطع ويتقصد التأخير عند ظهور لقطات العامل وبهذا فان عملية القطع في المونتاج المتوازي نفسها ادت الى تأخير الحدث المتوقع الذي بدأنا ننتظره بقلق ونتشوق الى تطور الموقف وانجلاءه حيث جعلنا هذا المونتاج نتبنى افكاراً شتى لهذا الصراع في هذا المشهد فقد كانت تنازعنا رؤى متعددة لا نستطيع ان نستقر على واحدة منها بأنتظار ان يحسم الموقف ونحن في حاله من التوتر والانفعال والانتظار ، ان الفكرة وايصالها هنا هو جوهر المونتاج الفكري فالبناء في ترابط اللقطات يرتبط تطوره وتدفقه على وضوح الفكرة فالمخرج استطاع ان يناقش قضية الانسان ويغوص بأعماقه فالرحلة التي قام بها هنا المخرج ستانلي كوبريك في هذا الفيلم انه جعل اساليب السرد المونتاجية تنتج بناء فكرياً ينمو ويتطور من خلال كشف دهاليز النفس البشرية من خلال ربط المشاهد وتوحيدها في سياق الفلم ضمن عملية ابداعية فكان بناء اللقطات وربطها كمحتوى وشكل يتمظهر ضمن المفارقة الفكرية للكشف عن التحولات التي ادت الى خلق هذا المصير الذي آلت أليه العائلة حيث اظهر الفلم كيف ان الأمور الخارجية والمحيطة بالإنسان بإمكانها تغييره وتحوله لشخص مجرد من المشاعر وتحول قلبه لحجر وتكون السبب في تخليه عن مبادئه التي كبر عليها ويصبح همه نفسه فقط حيث اظهر المخرج لنا هذه التفاصيل بصور مؤلمه ومرعبه ففي

مشهد مهم وهو وسط صاله الفندق يشرح فيها الزوج جاك وهو منفعل جدا تفاصيل الكابوس المخيف الذي يظهر فيه وهو يقتل زوجته وأبنه ويقطع اجسادهم وهنا استخدم المخرج القطع على الحدث ولكن مع تغيير الموضوع حيث ينتقل بنا الى لقطة مغايرة تجمع الأم وهي تحتضن أبنها وتقبله وتعتني به وتستفسر عن حاله ومن الذي مزق ملابسه ومن الذي ضربه فقد كان يشكو من الالم في رقبته وملابسه ممزقه وهو لا يتكلم ولكن الام تبكي وتحتضنه في صورة انسانيه معبره عن حنانها وارتباطها الروحي بطفلها مما يجعلنا نفهم واقعاً ينمو ويكبر على الفكرة التي جوهرها انسلاخ الانسان نحو وحشيته وخضوعه للشر وغرائزه العدوانية ومن ثم نجد هنا ان المتفرج في شوقاً ولهفه الى استخلاص نتائج هذه الفكرة والطرق المؤدية التي سوف تسلكها للوصول الى نقطة انفجارها وبالتالي يكون المونتاج هو بناء فكرياً عاكساً للمحتوى الفلسفي للأحداث وواجه تعبيرية تحمل سمات التشويق للتأثير على المتلقي الذي يستنطق هنا الاشارات والعلامات الواردة في الفلم ويحللها معنى ومغزى فضلاً عن عملية التأثير والتنوير والاقناع التي تحصل لديه وبهذا يكون البناء الفكري للفيلم قد تمت صياغته وفقا للفكرة وروح وجوهر النص الفلمي الذي استطاع صانع العمل الابداع في خلقه واخراجه بالمحتوى والشكل المؤثر والمبدع في صياغته ولغته السينمائية.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

أولا: النتائج:

1- يتسم تحقيق التشويق في بنية الفيلم السينمائي بارتباطه الوثيق بالبناء الدرامي عبر تطور الصراع وتنامي أحداثه.

2- تمثل العلاقات التجاورية في البنية التشكيلية للصورة الفيلمية صياغات متنوعة في تكوين التشويق وإبرازه في بنية الفيلم السينمائي

3- تشكل عملية المونتاج الجانب المهم في السياق الفيلمي للتعبير عن خلق التشويق وتجسيده

4- مثلت عناصر الغموض والمفارقة والترقب والمفاجأة والتوتر والقلق أساليب محورية وضرورية في إبراز وتجسيد التشويق وتعميقه في بنية الفيلم السينمائي

ثانيا: الاستنتاجات:

1- ان الفيلم السينمائي يعتمد البناء الدرامي محور رئيسي في خلق التشويق

2- ان صانع العمل ربما يستخدم اكثر من شكل واحد داخل الفيلم السينمائي لتحقيق التشويق

3- ان المونتاج بتعبيراته عن العملية الابداعية الفكرية يستطيع تجسيد التشويق في بنية الفيلم

4- ان اساليب تحقيق التشويق في الفيلم السينمائي متعددة تبعا لنوع المضامين إلا أنها تنطلق في بنيتها وتمظهرها وفق عناصر المفارقة والغموض والإثارة والترقب والمفاجأة.

المصادر

- ابن منظور . لسان العرب . بيروت . دار لسان العرب .
- ابو طالب محمد سعيد ، علم مناهج البحث ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ،1990
- اولغاسو كورف ، المقارنات ، تر : يونس ذيب ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، 2003
- بندر عبد الحميد ، سينمائيون بلا حدود ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، 2001
- جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1983
- جوزيف وهاري فيلدمان ، ديناميةالفلم ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما . 2006.
- رالف ستيفنسون وجان دوبري ، السينما فناً ، تر: خالد حداد ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، 1993
- ريتشرد كورسون ، فن المكياج ، تر : امين سلامة ، القاهرة ، نشر دار الفكر العربي ، ط1 ، 1979
- زكريا ابراهيم . مشكلة البنية . القاهرة . دار مصر للطباعة . 1990
- ستيوارت كرفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1986
- علي أبو شادي ، لغة السينما ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب . 2006

- لؤي دي جانيتي ، فهم السينما ، تر : جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر 1981
- مارتن أسلن ، تشريح الدراما ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد ، منشورات مكتبة النهضة ، 1984
- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة ، تر: سعد مكاوي ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، 2009
- ماهر راضي . فن الضوء ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، 2005
- محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس . ج 25 ، بغداد ، مكتبة جامعة ، بغداد
- متى الصبان ، انا والمونتاج ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، 2006 .
- كرم شلبي ، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج ، بيروت ، دار مكتبة الهلال ، 2008
- هنري آجيل ، علم جمال السينما . تر : ابراهيم العريس ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما، 2005

THE SOURCES

- Abn manzur , lisan alearab , bayrut , dar lisan alearab
- Abu Talib Mohammed Saeed, Research Methods Science, Dar Al-Hikma for Printing and Publishing, Mosul, 1990
- Awlghasw kurif , almuqaranat , tr: yunis dhib , dimashq , almuasasat aleamat lilsiynama , 2003
- Bandar eabd alhamid , sianmayiyuwn bila hudud , dimashq , almuasasat aleamat lilsiynama , 2001
- juzif mashilli , altakwin fi alsuwrat alsiynamayiyat , tr: hashim alnahas , alqahrt , alhayyat almisriat aleamat lilkitab , 1983
- juzif wahari fildman , dinamiat alfilm , dimashq , almuasasat aleamat lilsiynama , 2006
- Ralph Stevenson and Jan Dupre, Cinema and Art, Tel: Khaled Haddad, Damascus, almuasasat aleamat lilsiynama , 1993
- Ritashard kursun , fin almikyaj , tr: 'amin salamat , alqahrt , nashr dar alfikr alearabii , t 1 , 1979

- zakariaa aibrahim, mushkilat albaniati, alqahirat, dar misr liltabaeati, 1990
- Stywart karfash , sinaeat almasrahiat , tr: eabd allah muetasim ,baghdad , dar almamun lilitarjmat walnashr , 1986
- Eali 'abu shadi , lughat alsiynama , alqahrt , alhayyat almisriat lilkitab , 2006
- Lwyi di janyty , fahum alsiynama , tr: jaefar eali , baghdad , dar alrashid lilnashr 1981
- Martin 'uslin , tashrih aldirama , tr: yusif eabd almasih tharwat , baghdad ,manshurat maktaba alinahdat , 1984
- Marsyl martin , allughat alsiynamayiyat walkitabat bialsuwrat , tr: saed mukawi , dimashq , almuasasat aleamat lilsiynama , 2009
- Mahir rady , fin aldaw' , dimashq , almuasasat aleamat lilsiynama , 2005
- Muhamad murtadaa alhusayni , taj aleurus min jawahir alqamws , j 25 ,baghdad , maktabat jamieatan bighdad
- Munaa alsabban , 'iinaa walmuntaj , dimashq , almuasasat aleamat lilsiynama 2006
- Karam shalabiun , al'iintaj altilfizyuniu wafanun al'iikhraj , bayrut , dar maktabat alhilal , 2008
- hinri ajil , eilm jamal alsiynama , tr: 'iibrahim alearis , dimashq , almuasasat aleamat lilsiynama ،2005