ISSN: 3079-062X
مجلة علمية محكّمة نصف سنوية تصدر عن الجمعية الليبية للعلوم التربوية والإنسانية
https://alasala.alandalus-libya.org.ly/ojs/index.php/aj/index
مجلة الأصالة

التشـــــويق وعلاقته بعناصر اللغة السينمائية

محمد علي الزميم *
المعهد العالي تقنيات الفنون ، طرابلس ، ليبيا
alzmemmohamed@gmail.com
تاريخ الارسال 2026/3/1م تاريخ القبول 2026/4/2م

Suspense and Its Relationship to the Elements of Cinematic Language
Mohammed Ali Al-Zamim

Summary:
This research examines the concept of "suspense" as a pivotal dramatic element and its relationship to cinematic language and its various components (image and sound). The research aims to demonstrate how the script, dramatic structure, shot sizes, camera movements, and sound techniques contribute to creating a state of anticipation and engagement in the viewer. The research concludes that suspense is not merely an event, but rather the product of the synergy of technical and artistic elements, including lighting, editing, and the score, to achieve maximum psychological impact. The research yielded several key findings, most notably that suspense in cinema is a "language of movement" and a "logic of images" before it is words. The study also demonstrated that cinematic language possesses tools that surpass narrative in terms of pacing and plot intensity. Recommendations include: employing silence and sound effects creatively and not relying solely on dialogue to explain events, and utilizing camera angles (such as low or oblique angles) to enhance the characters' psychological states instead of relying solely on traditional angles.
Keywords: Suspense, Cinematic Language

الملخص:
يتناول هذا البحث دراسة مفهوم "التشويق" كعنصر درامي محوري وعلاقته باللغة السينمائية بمفرداتها المختلفة (الصورة والصوت). يهدف البحث إلى تبيان كيف يساهم السيناريو، البناء الدرامي، أحجام اللقطات، حركات الكاميرا، والتقنيات الصوتية في خلق حالة من الترقب والاندماج لدى المتلقي. وقد خلص البحث إلى أن التشويق ليس

حقوق النشر © للمؤلف/للمؤلفين 2025. ينشر هذا البحث بموجب رخصة المشاع الإبداعي Creative Commons (CC BY-NC

مجرد حدث، بل هو نتاج تضافر عناصر تقنية وفنية تشمل الإضاءة، المونتاج، والموسيقى التصويرية لتحقيق أقصى درجات التأثير النفسي. وتوصل البحث إلى مجموعة نتائج أهمها: إن التشويق في السينما هو "لغة حركة" و"منطق صور" قبل أن يكون كلمات، ولقد أثبتت الدراسة أن اللغة السينمائية تمتلك أدوات تفوق الرواية في سرعة الإيقاع وتكثيف الحدث. وتوصيات منها: توظيف الصمت والمؤثرات الصوتية بشكل إبداعي وعدم الاعتماد الكلي على الحوار لشرح الأحداث، واستغلال زوايا الكاميرا (كالزاوية الواطئة أو المائلة) لتعزيز الحالة النفسية للشخصيات بدلاً من استخدام الزوايا التقليدية فقط.

الكلمات المفتاحية : التشويق ، اللغة السينمائية

المقدمة:

تُعد السينما فن الواقع والقدرة على التلاعب بالأحاسيس، حيث يبرز "التشويق" كأداة رئيسية لضمان تفاعل الجمهور واندماجه في الموقف الدرامي. إن اللغة السينمائية لا تكتفي بنقل الحدث، بل تعيد صياغته من خلال "السرد" الذي يربط الشخصيات بالأفعال والزمان والمكان. وينطلق هذا البحث من فرضية أن نجاح الفيلم في حبس أنفاس المتفرج يعتمد بشكل أساسي على كيفية توظيف المخرج وكاتب السيناريو لعناصر اللغة السينمائية من لقطات وزوايا وإضاءة وصوت لخدمة الحبكة الدرامية.

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في التساؤل حول آليات خلق التشويق سينمائياً؛ فكثير من الأعمال تفشل في الحفاظ على انتباه المتفرج رغم توفر المادة القصصية. لذا يطرح البحث التساؤل الرئيس:

ما هي طبيعة العلاقة بين التشويق الدرامي وعناصر اللغة السينمائية (السمعية والبصرية)؟

وكيف يساهم كل عنصر في تصعيد حدة التوتر والترقب؟

تساؤلات البحث:

- كيف يسهم البناء الدرامي (تمهيد، أزمة، ذروة) في تأسيس حالة التشويق؟
- ما هو دور أحجام اللقطات وزوايا الكاميرا في نقل الأحاسيس النفسية للمتفرج؟
- إلى أي مدى تساهم العناصر الصوتية (موسيقى، مؤثرات، صمت) في تعميق الترقب؟
- كيف تعزز الإضاءة والظلال من جو الغموض والتوتر في الفيلم؟

أهداف البحث:

1- الكشف عن المفاهيم المرتبطة بالتشويق في السيناريو السينمائي.
2- تحليل دور مفردات اللغة السينمائية (كالكاميرا والإضاءة) في بناء الحبكة.
3- توضيح أهمية الصوت والموسيقى كعناصر محركة للمشاعر ومولدة للتشويق.

منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال وصف مفردات اللغة السينمائية وتحليل دورها الدرامي والنفسي في تحقيق التشويق. كما استند إلى دراسة نماذج من تاريخ السينما العالمية والعربية (مثل أعمال هيتشكوك، يوسف شاهين، وروب جرييه) لاستخلاص القواعد الفنية للتشويق.

مصطلحات البحث:

- التشويق: حالة من الترقب والتوتر الإيجابي تثير اهتمام المشاهد نحو معرفة ما سيحدث لاحقًا.
- الإيقاع السينمائي: التتابع الزمني الذي يخلقه المونتاج بين اللقطات لإحداث توازن درامي.
- الزمن السردي: تنظيم الأحداث داخل الفيلم بما يخدم التوتر الدرامي.
- التقطيع الزمني والمكاني: الانتقالات بين الأزمنة والأماكن داخل المشهد الواحد أو بين المشاهد لإحداث تأثير درامي.

الدراسات السابقة:

اعتمد البحث على عدة أطر نظرية ودراسات لخبراء وفلاسفة، منها:

- دراسة "موريس بيجا" و"دينيس دينينو": التي ركزت على مفهوم السرد باعتباره استعادة للحادثة من خلال وسيط مرئي ومسموع.
- تنظيرات "ألفرد هيتشكوك": في توظيف الزمن والمؤثرات الصوتية لخلق "التوقع" و"الخوف".
- دراسات "لوي دجانيتي" و"جون هاورد لوسون": حول البناء الدرامي والذروة وعلاقتها بالتوتر النفسي.

أولا ـ القصة السينمائية:

ارتبطت القصة في الأفلام السينمائية بكلمة (السيناريو) لتعني معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائيا في سياق سردي من المواقف والمناظر المعتمدة على الصورة

المرئية، كي يصبح جاهزاً للتصوير في لقطات ومشاهد محددة وكل ما يتعلق بالصورة والصوت.

وتمر الفكرة الأساسية للفيلم بثلاث مراحل ، كتابة القصة ، ثم تأتي المعالجة السينمائية ، وأخيراً يتم تحويل هذه المعالجة إلى سيناريو ، بأن تكتب على شكل لقطات متصلة موضحاً فيها كافة الخصائص الفنية للصورة والصوت ، (فالسيناريو سرد للأحداث في شكل صورة وحوار)(يحي، 1991، ص65)، فعلى كل مشهد أن يتطور مجيبا على أسئلة طرحت من قبل ، وفي نفس اللحظة يطرح أسئلة أخرى، فمن المهم الإلمام بالتقنيات السينمائية، التي من خلالها تطرح الأشكال النهائية للصورة والصوت في لقطات أو مشاهد من المفروض إمكان تصويرها وإلا أصبح السيناريو شيئا مستحيلا لا يمكن التعامل معه .

وعلى هذا الاساس ينظر الى السيناريو على أنه من الفنون التي تستوعب المواضيع والأفكاروتكون الصورة هي المنطق الأساسي للتفكير، لأن أساس الكتابة هنا (المرئيات)، وعلى الكاتب قبل أن يبدأ كتابته أن يفكر أولا في كيفية ظهور ما يكتبه على الشاشة، أي أن يضع في اعتباره أنه يكتب للشاشة.

ثانيا- علاقة السيناريو بموضوع القصة:

إن علاقة السيناريو بالموضوع، تأتي تبعا لما سوف تؤول إليه معالجة الفكرة الأساسية من حيث الشخصيات والفعل التي تؤديه أو يتحكم فيها، فالمفهوم الأساسي عند كتابة السيناريو هو معرفة كيف سيكون الفيلم؟ وماذا يحدث للشخصيات؟ فلكل سيناريو موضوع يعبر عنه بجمل قليلة وبلغة الحركة.

إن الشكل والبناء الدرامي هما العنصران المميزان لكل موضوع يتحول إلى سيناريو (فقد يرغب كاتب السيناريو أن تشعر بالتوتر والحزن أو قد يحاول أن يجعل المتفرج يضحك أو يستجيب لما يدور أمامه دون أن يعرف السبب حينئذ، وكذلك قد تضحك أحيانا على مشهد المفروض أنه حزين وتشعر بالملل من مشهد مرح).(قرقاق واخرون، 1996)

يستخدم (**السيناريست**) الموسيقى والمؤثرات الصوتية والحركة بأشكالها المتعددة سواء حركة الأشياء داخل الكادر الصوري أم حركة الكاميرا.

تعتمد السينما الحديثة في كثير من خواصها على محتوى الصورة للتعبير عن الأبعاد المختلفة للأحداث أو الشخصيات.

ومن الملاحظة الواسعة للأنواع المختلفة من السيناريوهات واتجاهاتها ارتبط المتفرجون بالتشويق الدرامي في أي فيلم، لأن الأحاسيس وردود الأفعال العاطفية

الناشئة من المواقف الغامضة المصحوبة بالمخاطر والرغبة في أن يتطلعوا أولا بأول ليروا ما سيحدث مع التوقع لا سوأ الاحتمالات أو أحسنها، فالسينما دائما هي فن الواقع لها من القدرة على التلاعب بأحاسيس المتفرجين وجعلهم يندمجون في المواقف سواء أكانت مرعبة أم خطرة حسب محتوى الزمان السينمائي ، إذ بإمكان كاتب السيناريو تكثيف الحدث أو إطالة مدته ، ليتمكن من خلاله من حبس أنفاس المتفرج وتعميق التشويق لديه .

ثالثا ـ التشويق:

إن أسلوب التشويق، هذا المؤثر في البناء الدرامي ، جعل من السيناريو مادة جيدة تتدخل في أسلوب السرد وإيقاع المشهد ، وفي انتقال الحوار إلى صورة ، فالسرد وثيق الصلة بالتشويق إنه يبرز منذ بداية العمل الدرامي، فأحيانا نشاهد أفلاما تبدو غامضة : مثلا هناك جريمة قتل ولا نرى وجه القاتل ويظل المتفرج طوال الوقت ينتقل من حدث إلى آخر ، ومن مشهد إلى آخر متابعا الشيء المجهول الذي ربما سوف يتبلور ويكشف عن نفسه، وفي السرد الفيلمي ابتكرت اللغة السينمائية وسائل متعددة منها الانتقالات وهو القطع المونتاجين إذ يختلف عن المزج (Dissolve) وعن الاختفاء التدريجي فالقطع لا يعني تغييراً في السرد ، بينما يعنى المزج مضى وقت طويل ، والسرد في اللغة (تقديم شيء إلى شيء آخر وتأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعاً)، (معجم اللغة، 1980، ص308)

لهذا يعتبر الإيجاز من أساسيات السرد الفيلمين، فاللقطة الكبيرة لها من الأثر النفسي على المتفرج أكثر بكثير من جمل حوارية توصف الحدث، يقول جاستون باشلار:(لا تتجمع الحوادث على امتداد الوقت مثل حبات مباشرة وطبيعية، فهي بحاجة إلى التراتب والانتظام في منظومة عقلانية أو جماعية تمنحها معنى وتاريخاً). (المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص309)

وعند مقارنة الفيلم بالرواية ، نجد أن التشويق في كل منهما مرتبط بعلاقة وثيقة مع الإيقاع فسرعة الإيقاع الفيلمي تكون عادة أكبر من السرعة في الرواية ، ولعل المونتاج السبب الذي دفع بهذا الاتجاه ، فالفيلم السينمائي لا تعالج الصورة فيه الجانب المرئي فقط، وإنما ما وراء المرئي، فيندفع المتفرج إلى التفاعل مع الحدث وبنائه وتسلسله على مستويين سمعي ومرئي ، ففي الجانب المرئي استطاعت الصورة أن تجسد الأبعاد الفيلمية والتكوينية للشيء المصور، ففي فيلم (القطار السريع عبر أوروبا) للمخرج " روب جرييه "1967 تشكل عناصر الإثارة الجنسية فيه سرداً

روائياً ، فالفيلم ملئ بالصور الفوتوغرافية والبطاقات البريدية وأشكال من الازدواج والتوازي.

رابعا ـ السرد:

ولهذا عرف "موريس بيجا " السرد بأنه: (هو أي عمل يقوم على استعادة قصة أو حادثة)، وعليه فإن المعالجة الإخراجية للعمل يقع ضمن دائرة تحيط بفعل السرد الفيلمي، أي كما ينظر المتفرج إلى الأحداث ضمن التسلسل الفيلمي وربطها بالواقع، لأن الواقع الفيلمي يظهر الحدث بصورة أشمل وأكثر تركيزا كما هو الواقع اليومي.

وتأتي أهمية السرد عند " دينيس دينينو" في كونه: (يتم من خلال أي وسط مرئي أو مسموع) إذن هو بالأساس حركية أو قصة وله عناصر يمكن تسميتها بمفردات السرد، وتتكون بشكل رئيسي من التيمة والحبكة والمكان والزمان والشخصيات.

1 ـ الثيمة / الموضوعة:

في القاموس (قاموس اكسفورد الحديث) Theme طبعة 2000 العربية يأتي تحت كلمة Theme في الصفحة 775 ما يلي:

أ. موضوع الحديث أو جزء من الكتابة، كأن نقول إن درس اليوم عن " مدننا المتغيرة "، فجملة مدننا المتغيرة هو موضوع الدرس.

ب. وتأتي ثيمة بمعنى فكرة متكررة في أعمال كاتب سيناريو، مثلاً ففكرة أفلام "هيتشكوك " هي العوق الجسدي أو النفسي الذي يؤدي الى الجريمة.

وهنالك سيناريوهات تنطلق من أفكار مجردة ولكنها عامةً تأتي الفكرة أولاً ثم تصاغ في موضوع مثلاً: فكرة / من هي الام الحقيقية؟ هل هي التي ولدت الطفل أم التي ربته؟

هذه الفكرة أقيم حولها موضوع " بريخت " (دائرة الطباشير القوقازيين).

المثل الذي يقول خذ الحكمة من أفواه المجانين، هذه الفكرة هي موضوع فيلم (رجل المطر) للممثل "داستن هوفمان ".

وفكرة أن الحياة في المدينة الامريكية تحول الإنسان الى قذارة وتفاهة، هذا هو موضوع فيلم (راعي بقر منتصف الليل).

ويوجين فال قال في فن كتابة السيناريو: (تبدو الفكرة الناجحة للغاية في مرحلتها المضطربة لا تقدم أكثر من محك آخر سواء هذه الجاذبية الحدسية التي يشعر الكاتب اتجاهها، فلديها القدرة الغريبة لتحريك خياله وتظل في ذاكرته إلى أن يقوم بتشكيلها).

2 - الحبكة:

تأتي الحبكة في مقدمة العناصر الدرامية لإثارة الاهتمام ، لما لها من دور في تصعيد الأحداث وخلق الأزمة الدرامية ، ويتطلب بناء الحبكة وجود صراع (لا حبكة بدون صراع)،(قسطنطيني، 1964، ص77).

ولهذا عرفت الدراما بأنها موقف أدبي ينطوي على صراع ، ويتضمن تحليلا له عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل ، وهذه الشخوص في صراع مع قوة هائلة في داخلها مع آخرين أو مع الطبيعة ، فالقصص الخالية من الحبكة تكون فيها الأحداث نتيجة لورودها طبقا لتتابعها الزمني أي يكون الترابط غير منطقي، على عكس القصة ذات الحبكة فيكون ترابط أحداثها وتسلسلها منطقيا ، لهذا فإن التشويق في القصة ذات الحبكة يختلف عما هو في القصة الخالية من الحبكة ، لأن ترابط الأحداث هو الذي يخلق التشويق وترابط الأحداث هنا يجب أن يكون منطقيا (إن الصراع بداية الحبكة ، ونهاية الصراع نهاية الحبكة ، وما يكون بين البداية والنهاية يكون تطور الأحداث) (قسطنطيني، مرجع سابق، ص78)

وهناك ما يولد الصراع لاستمرار الخط الدرامي، والترقب دائما يخلق التوتر في الدراما الذي يعمل على إدماج المتفرج وشده للعرض السينمائي إذ نستطيع أن نحدد عناصر البناء الدرامي لما لها من صلة وثيقة في بناء الحبكة ومنها:

أ - التمهيد :

وهي أول مرحلة في بناء السيناريو، وفي هذه المرحلة تجمع المعلومات، ويتم التعريف بالشخصيات، وأنواع الصراع والمكان الذي تدور فيه هذه الأحداث وزمانها، ويتم تقديم هذه المادة من خلال الصورة والصوت بأشكال مكثفة، وتمتاز هذه المرحلة بالتشويق. وفي بداية أغلب الأفلام يتم طرح الموضوع وفق أسلوب السرد الفني ، فالتمهيد أساس مهم في غرس حالة *التشويق إذ يجب أن يكون العرض جذابا من ناحية الشكل والمضمون ، لكي* يؤمن استمرار متابعة المتفرج وعلى هذا الأساس نرى " فردي مليت " (يعمل على بعث اهتمام الجمهور عند أول سانحة وعليه أن يقدم شخصياته ويوضح ما بينها من علاقات وعليه أن يوضح فكرة مسرحيته ومشكلتها قبل أن يقطع فيها شوطا طويلا.(فردي مليت، 1995، 399)

نستخلص من ذلك، أن التمهيد لديه من الوسائل والأساليب في طرح شخصياته أو الإحاطة بالجو العام للموضوع.

ب - بداية الفعل:

المقدمة الاستهلالية (التمهيد) تجعل من المتفرج مشاركاً فعلياً في متابعة الحدث (الموضوع)، إذا تم بناؤه حيث إن بداية الفعل تعد مهمة جدا في تكوين شكل الحبكة والتي تسهم في خلق حالة التشويق، فالصراع نتيجة لأفعال الشخصيات سواء أكان الصراع مع الذات أم مع الطبيعة أم مع الآخرين.

فالفعل هو الذي يقود العمل الدرامي ويخلق الحركة، ومن الفعل ينتج الصراع والحبكة وتطور الحدث، فالفعل هو (نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحدث وهو يتضمن التطلع والإعداد والتحقيق للتغير في التوازن وهذا التغير هو جزء من مجموعة من التغيرات).

فالأفعال تتصف بالقوة أي أن لها القدرة في تصعيد وشدة الصراع ويشترك الفعل والحركة في نقطة الانطلاق، ومن هنا يستقرئ المتفرج بداية التشويق، وتعتبر خاصية المطاردة أي القتال ضد الوقت جزءا من خاصية الدراما وهي ملائمة جدا للسينما.

هذا ويلاحظ في فيلم " هيتشكوك " (المرأة الوحيدة) الذي يصور رحلة صبي يحمل قنبلة زمنية أعدت للتفجير في الساعة الواحدة، تتابع الكاميرا الصبي في تجواله في شوارع لندن وأثناء التجوال غسل الصبي شعره بالشامبو وكذلك شراءه لكلب صغير وفي النهاية يصعد إلى سيارة الحافلة ، طوال هذا الوقت يعرض على المتفرجين لقطات متنوعة لساعات مختلفة تشير إلى أن الوقت يقترب بطريقة تزيد من الخطر وصولا إلى الساعة الواحدة، والتشويق المتزايد بين مشاهدة القنبلة وكذلك عقارب الساعة أدى إلى الغرض في استخدام الزمن كعامل مؤثر في الفعل ولزيادة الحركة لإظهار التشويق لدى المتفرج في متابعة الحدث.

ج – الأزمة:

للأزمة أهمية كبيرة في دفع الصراع إلى الأمام، فالأزمة تخلق التوتر وبدوره يساعد على خلق حالة التشويق، ويعد التوتر (حالة من الشد الفكرية والإثارة تكون فيها الأعصاب هائجة وضربات القلب سريعة جداً، إنه فعلاً عامل أساسي في التشويق)

فالأزمة مهما كان حجم العمل الذي يقوم به، فهي تجذب المتفرج لأنها تخلق جوا من الترقب لتأثيرها في عواطف الشخصيات الدرامية، وينعكس هذا على المتفرج بجذبه إلى الشاشة والأزمة داخل الحدث قادرة على تطور الفعل والسير بالعرض الدرامي لو كان وراءها كاتب سيناريو جيد فمن الممكن أحداث عدد كبير من المواقف التي تخلق توترا لدى المتفرج وعلاقة ذلك بالصراع حيث يقود إلى خلق مشكلات جديدة إذن

هنالك صراع آخر، وهكذا يدور الصراع إلى المجابهة ثم الذروة، وهي أعلى مراحل التعقيد ويأتي بعدها الحل ثم النهاية.
وقد أطلقت ميليت على الذروة (أزمة الحد الأعلى من الإحساس والتوتر)
فتوالي الأزمات يجعل العمل الدرامي معقدا، والعقدة تأخذ وقتا وبهذا تتولى الأزمات وتكثر العقد.

د ـ الذروة:

تمثل الذروة قمة الصراع الدرامي لأن مجرى أحداث العمل تحدد في الذروة فلكل حدث ذروة، وبوجه عام يتم تنظيم الأحداث أو توجيهها، وقد بين "جون هاورد ولسون" الذروة بأنها (هي القاعدة الموحدة التي تكسب السينما كلا متكاملا وهي العنصر الأساسي الذي يوحد الفيلم كما يوحد باقي الأشكال الروائية هو الحدث الأساسي أو الفكرة الأساسية التي تدفع بالحدث إلى ذروة التوتر ثم الحل)

ولذا فإن التوقع في ذهن المتفرج يبني على أساس حالة التشويق الناتجة من الذروة، فالمتفرج يتابع الأحداث ويجمع خيوط العمل الدرامي للوصول إلى لحظة الحسم في الأحداث، إن أحاسيس ومشاعر وانتباه المتفرج تتجه كليا نحو الشاشة وتكون في أقصى حالاتها للتمازج مع الإثارة أو العنف الذي بدوره يملك الإحاطة بعناصر التشويق لقوة تأثير الذروة.

لقد أخذ النقد الحديث بأسباب التطور الحاصل في شتى مناحي الحياة، إذ اكتسب معارف وعلوماً جديدة، وربط نفسه بوشائج هذه المعارف والعلوم، فأحرز مكتسبات مضافة لما هي عليه في الأساس، وتضافرت الجهود النقدية في هذا المجال الجديد الخاص بالنظريات السردية فعرف هذا النوع من المعارف باسم "السرديات" التي تقوم (على تشخيص وإبراز الخصائص الأساسية والسمات المميزة التي ينهض على أساسها)

فالكيانات الأدبية تعتمد في بنائها على اللغة، ولكن اللغة في جوهرها ليست إلا معنى (فترتيب المعاني أولا وفق سياقات أحداث متتالية ثم تأتي الألفاظ الملائمة في النطق بذلك المعنى المراد توصيله إلى المتلقي يتوصل إليه من خلال تراكيب لفظية ومعنوية أو غير لفظية)

فاللغة ليست توسطا في الشيء ومدلوله، بل هي نسيج هذا الشي، وهذا النسيج هو شكل ذو معنى، ونستطيع القول إن أي نص يتكون من نظام إشاري لغوي، يستطيع أن يثير المشاعر والأحاسيس، وأن ينتج ردود أفعال إزاء هذه المعاني لاسيما إذ اكان نص سردياً بكل المقاييس.

أما في (السينما فلا نملك سوى أن نوجه أبصارنا نحو الشاشة ثم نتابع سيل الصور المعروضة التي يتكون منها مجمل النص السينمائي، ونمكث وننظر كذلك حتى ينتهي الحكي أو العرض السينمائي).

إن المتابع لتاريخ السينما، يلاحظ الأهمية الكبرى للسرد لكونه (صاحب الخطوة المهمة في صياغة النص الفيلمي، وهو حجر الزاوية في تكوينه وتحديد المعاني، وذلك أن المعنى يبدو حسب كل النظم والمعايير تعتمد على التحديد)، وبهذا يصبح السرد نظاما ضروريا لتحديد المعنى والتحكم فيه.

إن دخول السينما عتبات عالم السرد قد زودها بعناصر ثراء منوعة وواسعة، وغيَّر كثيرا من مفاهيمها، وحسب رأي " كرستيان ميتز" يبقى: (السرد السينمائي هو مجموعة الوقائع والأحداث التي ترتب في نظام أو توال سلسلة من المشاهد)

وبما أن مادة العمل الفني الفيلمي تتألف من العناصر الحسية (سمعية ـ بصرية) فأن تحويل الأشياء إلى صورة تصبح بمثابة علامة، وعقليا تقارن العلامة مع الواقع الدال عليها، وتساعد هذه المواصفات في سرد الأحداث بمفهوم الزمان والمكان، ويعتبر"بيلاباش" :(الفيلم نقطة لقاء كل وسائل التعبير، وكثير منها يعتمد بشكل واضح على الطريقة التي ترتبط بها الكلمة المنطوقة والمؤثرات والموسيقى بالصورة) ، وعلى هذا نرى أن الصوت يشكل بنسيجه وموقعه ونوعيته وعلاقته وسيلة مهمة للإحساس بحوادث الفيلم وفهمه ومنها:

أولاً – الحوار :

لابد للحوار في الفيلم السينمائي أن ينبع من طبيعة الأحداث، معبرا عن الغرض المطلوب إيضاحه موضحا الشخصيات، ومؤكداً موقفها من بعضها البعض مساعداً على تطور الحدث وهو جزء من الكل لا معنى له بمفرده، وقد يحدث أن نقرأ الحوار وحده في بعض المشاهد فلا ندرك مغزاه، لأن الصورة تتعاون مع الكلمة تعاونا وثيقا لإعطاء الحوار معنى خاصا للمكان ووضوح التعبير عن الموقف ، ويعبر الحوار عن الشخصية القائلة كما يعبر عن الموقف ، لهذا يجب أن يكون بسيطا وسهل الفهم ، لأن الفيلم يشاهد من قبل أعمار وثقافات مختلفة إذ أنه يعوض كثيرا من قصور الشاشة الصغيرة ، وكأنه يقرب حجم الأشخاص من حجمهم الطبيعي كما يحقق الاستمرارية، وتكون اللغة الانفعالية هي المقصودة في الاستخدام الدرامي للحوار فهي تهتم بالإيحاء و أيضاً تهتم بإيصال المعاني بسهولة مراعية بذلك الفاظ الحوار، وأسلوب تركيب الجمل والاعتبار الآخر المهم للحوار، هو توصيل الحقائق التي لا يمكن تصويرها ، فعلى سبيل المثال : ليس من الضروري أن تسأل أحدى الشخصيات شخصية أخرى

(هل أصبت بضرر؟) في حين أنه يمكن عرض طبيعة الحالة عن طريق لقطة كبيرة لكدمات أو دماء، كذلك يستخدم الحوار لإرساء حقائق عن الماضي لعدم تشتيت المزاج، ويستخدم كذلك في وصف المكان، وإخبارنا عن شخوص خارج إطار الصورة المعروضة.

ثانياً ـ المؤثرات الصوتية:

تشكل المؤثرات الصوتية حالة خاصة، ويأتي دورها في إضفاء تلوين عاطفي وواقعية ترافق سير الصورة، وتسمح بتضمين الدلالات الإيجابية للصورة والصوت، ولهذا (فتوجيه مشاعر المتفرج واهتماماته إلى لحظة أو حدث معين، مثل صوت مطرقة القاضي أو صوت الأنفاس المتلاحقة قبل الشروع في ارتكاب الجريمة) (شلبي، 1977، ص233).

ويشكل المؤثر الصوتي إيقاظاً للأحاسيس المتظافرة في المكان مع الحدث وذلك بتعميق الإحساس البصري للمتفرج، ففي أفلام الرعب تثير المؤثرات الصوتية الخوف والتوقع في ذهن المتفرج، وهذا ما أكده "هيتشكوك" كثيراً في أفلامه، فباستخدام الأصوات الحادة للطيور وإقرانها بظهور شاب خجول محبوب عند بداية الفيلم، ذلك الايحاء بأصوات الطيور ودمجها فكرياً مع ما يمثله وجه هذا الشاب الذي يبدو في شكل متوتر أقرب ما يكون إلى شكل طير جارح.

ثالثاً – الموسيقى:

تُعد الموسيقى أحدى أنواع التعبير الإنساني ولها قوة تأثيرية في المتفرج، ولا تنحصر وظيفتها في نقل الإيقاعات الجميلة ، وإنما لإحداث استجابات عند المتفرج فنوع الموسيقى يساعد على تحديد المكان ، فمثلا الموسيقى ذات الإيقاعات السريعة التى تستخدم فيها الطبول (كالتي يمارسها الأفرقة) ، تختلف بطبيعة المكان عن الأجواء ذات الموسيقى السيمفونية أو الجاز فالعلاقة بين الموسيقى والصورة المتحركة في الفيلم السينمائي تأتي بسبب التماثل في إيقاع كل منهما، فالأحاسيس الناشئة لدى المتفرج متأتية من إقامة التوازن الحسي في إبراز الانفعال وخلق جو العمل الفني العام والجمالي والدرامي (فحاسة البصر لم تكن بقادرة على تقديم أفضل ما عندها إلا عبر توظيف ملائم للحقل السمعي)(هنري اجيل، 1986، ص15)

لقد استخدمت الموسيقى بشكل مدهش في الكثير من الأفلام التي تمكن مخرجوها من تعميق معنى الصورة لإثارة التباين أو التأكيد أو كمصدر للمعلومات، ففي أفلام المخرج الإنجليزي "هيتشكوك" استخدمت لخلق التوقع والترقب.

في فيلم (قصة الحي الغربي) إخراج "روبرت وايزو وجيروم روبز" لقد عبرت الموسيقى، عن التحول العاطفي السريع ضمن المشهد المتواصل الواحد(ففي مشهد المرقص صورت لنا الأجواء الحالمة بين "ماريا وتوني" من خلال الإيقاع الهادئ، إذ لعب التصوير دوراً مهماً من خلال إضاءة المشهد حيث تحولت من الأبيض إلى الوردي مع استخدام التشويش في الصورة وجزَأ المشهد إلى جزئيين في مقدمة الصورة ثم عزل الحبيبين عن باقي المجموعة وفي عمق الصورة كان لسرعة الإيقاع الموسيقي وحسب متطلبات الراقصين فعلا منسجما مع البناء الدرامي للمشهد الذي تميزت به حركاتهم بالعنف والسرعة وروح الشباب).(الخطيب، 1977، ص48)

فالموسيقى الممتعة لا يمكن أن تكون إضافة إلى الشريط الفيلمي بل هي جزء من تصميم اللقطة أو المشهد وبالنتيجة هي الفيلم.

رابعاً ـ الصمت:

العالم الخالي من الصوت عالم غير واقعي فالقوانين الفيزيائية للحركة تؤكد أحداثها صوتا عند الانتقال، وبما أن الفيلم السينمائي رصد الواقع وتحريكه على الشاشة فإنه ينظر إلى الصمت على أنه جزء من العناصر الصوتية، ففي فيلم (كي نعيش) للمخرج الياباني "اكيرو كيرسوا" استخدم الصمت للرمز الى الموت فبعد أن يعلم البطل من خلال طبيب أنه سيموت بالسرطان يستغرق البطل العجوز تماماً بحقيقة الموت، ويخرج من البناية الطبية، ويكاد أن تدهسه سيارة في الشارع، فينطلق الصوت فجأة مزمجراً بضجيج المرور في الشارع ، وقد أكد لوي دجانيتي: (لقد أستغل بعض المخرجين الصمت ، كوسيلة إيحاء سريالية ، للإيحاء بحالات الغرابة والحلم). (لودي دي، 1998، ص270)

عناصر السرد الصورية:

إن اعتبار الصورة مماثلة للعبارة يسمح بتحليل الصورة في كل الحكايات على مستوى وأحد، إذ أن كل لقطة تتطلب فرضيا تعداد أشكال السرد، فالصورة المتحركة وطريقة تقديمها تمد المتفرج بدلالة أو معنى مقصود، ففي كل صورة توجد عبارة إشارية، فالحكاية الفيلمية هي خطاب سردي شامل غير أنها تتميز بشكلها السمعي البصري فيما يتعلق بتكوين الصورة، حيث يجري ترتيب العناصر المرئية في الكادر ويعمل التكوين الجيد على محورين:

أولاً: يتفاعل مع الموضوع المصور والبيئة المحيطة به في حدود السرد القصصي.

ثانياً: توصيل رسالة من خلال الرموز والمؤشرات داخل كادر الصورة، وذلك بمعالجة الموضوع المصور، ويعمل الشكل باستدراج المتفرج نحو الشاشة جاعلا من

اللون والحركة والإضاءة والخط والكتلة والفراغ والفضاء محتوى فنياً يعبر عن مستوى الفكرة والموضوع.

ولأهمية التكوين وجودته، يجب أن يحتوي الموضوع داخل كادر الصورة على أهمية تتمثل في شيء مؤثر كاستمرار الحركة أو تنامي الفعل الدرامي، مما يبعث على نوع من التوتر، ويحدث ذلك حين لا يسمح لعين المتفرج بالاستقرار على عنصر وأحد، ولا يبتعد عن التشكيل الجمالي داخل إطار الصورة ومن ثمة يتضح أن للتصوير دوراً مهماً في الصناعة الفيلمية بوصفه الوسيلة التي تحتل أهميتها موقعاً رئيسًا في سلسلة مفردات الإنجاز للشريط الفيلمي ، وتأتي قدرة التصوير في التأثير على المتفرج وجذب انتباهه من خلال أحجام اللقطات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير .

أحجام اللقطات:

يمكن استخدام حجم الصورة لإبراز الحركة في الموضوع، لأن الحركة تظهر سريعة في اللقطات القريبة، وتبدو أبطأ في اللقطات المتوسطة، وأقل تكثيفاً في اللقطة الكبيرة، لذا فإن المخرج يستطيع أن ينتقل بانتباه المتفرج من الحركة داخل اللقطة إلى الحركة داخل لقطة أخرى وباستعراضنا لأحجام اللقطات نرى أن:

أ- اللقطة القريبة Close up shot

يظهر الشيء المصور كبيراً نسبة إلى مساحة الكادر الفني، فهي على العموم تستخدم للتأكيد على الشيء المصور، (تبرز أهميتها في أنها تبرز الانفعالات وتكشفها وتؤكد على التفاصيل وردود الفعل) (القدوس، أندرواس، 2000، ص128)

أي أنها تبرز الحالة النفسية للشخصية فهي تساعد على خلق الترقب والغموض وحالة القلق في شد المتفرج وانتباه لزيادة عنصر التشويق كما هو الحال مع فيلم (مشهد للقتل) للمخرج "جون كلين" حيث يستخدم هذا الحجم مع اللقطة ساعة توقيت القنبلة وهي لقطة ذروة الفيلم (ولهذا الحجم أيضا وظيفة في إظهار التعبير على الوجه)' وبهذا فإن إظهار الشيء واضح ومفهوم بحيث يتمكن المتفرج من التعرف عليه واستيعابه في يسر وسهولة وهوما يجذب اهتمامه ويحقق المتعة لديه ويحفزه على الاستمرار والمتابعة.

ب- اللقطة المتوسطة: Medium shot

تحمل اللقطة المتوسطة من الوظائف ما يدعم رؤية المخرج في توجيه نحو المتفرج لاستيعاب حالات الترقب والغموض والقلق، وهي حل وسط بين اللقطات البعيدة والقريبة، ومهمة في إبراز حركات الجسم ، ومن وظائف اللقطة المتوسطة الربط عند الانتقال من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة ،وبذلك تكون حلقة وصل لخلق

الانسيابية والسلاسة داخل المشهد الدرامي ،لأنها تعطي تفاصيل أكثر من اللقطة العامة وبذلك تقرب الرؤية للمتفرج ، ففي فيلم (السراب) إخراج "أنور الشناوي" نشاهد "(ماجدة ونور الشريف") في لقطة متوسطة في أحد المشاهد تأكيدا لاستغلال المساحة الموزعة بين الشخصيتين في اللقطة)

فهى أ قرب إلى أعلى قمة الكادر إذ لا يقصد هنا بالرمزية، وإنما تحديد المساحة العليا لإظهار تجانس الكتل والخطوط، وكذلك المساحات الموزعة بين الأشكال داخل هذه اللقطات، وتتصف بانها تساعد في عملية سرد القصة، فهي تدعم المخرج على تطوير الحدث سردياً بأسلوب ومنهج يستطيع جذب المتفرج وتعطي تفاصيل أدق وأكثر وضوحاً.

ج- اللقطة العامة: long shot

وهي التي تحتوي أكبر كم من المعلومات ،يمكن أن تصل باللقطة للمتفرج ، حيث تعرض المناظر الطبيعية ، أو مكان ما من مسافة بعيدة ، وتحمل هذه اللقطة من الوظائف ما يدعم حالة التشويق، فهي تأسس أو تفتح العمل الدرامي لتجعل المتفرج مشدوداً للعمل ، بما في ذلك كشف المكان ، فالاستخدام الرمزي لمساحة الإطار تظهر بشكل كامل في استخدامنا للقطة العامة ، إذ يبدو التكوين داخل الإطار قوة تعبيرية ، ففي فيلم (صوت الموسيقى) إخراج "روبرت وايز" ، وفي المشهد الذي تذهب فيه "ماريا" مع الأولاد إلى الجبال في نزهة، نشاهدها وهي تقود الأولاد ، وهم يغنون أغنية شعبية ،وتظهر علامات المرح والسعادة عليها ، فالتشكيل الصوري لهذه اللقطة منسجم مع المساحات في أعلى وأسفل وأيسر الكادر، حيث تتجه الحركة مع استغلال كامل لوسط اللقطة لإظهار طابع القوة، والتركيز على المجموعة مجتمعة، وفي فيلم (التانغو الأخير) في باريس للمخرج "بروتولوتشي" استخدمت اللقطات العامة حيث التكوين الدائري ، فالمصابيح الدائرية تقترن بالخيال، وهذا الرمز يرتبط بالجنس، حيث تكرار الرمز الدائري في شخصيات وأماكن متفرقة تعود لهذا الأمر ، أول الأمر نرى المصابيح في دهاليز البناية التي يتبادل فيها الجنس، وهناك مصابيح مماثلة في دهليز الفندق الذى كانت تعيش فيه "زوجة براند" كما أن عشيقها يمتلك مثل هذه المصابيح .

ونستخلص من هذا أن حجم كل لقطة يجعلها تنفرد بخواص معينة، وتؤدي وظيفة خاصة في التعبير والتغيير والتأكيد، كما توجد لقطات مركبة تؤدي أغراض وظيفية ودرامية ومنها:

1- اللقطة المتوسطة الكبيرة: Medium Long shot

وهي اللقطة التي تصور شخصا من ركبته حتى أعلى رأسه، وأحيانا ما تسمى باللقطة الأمريكية.

2- اللقطة المتوسطة القريبة: Madium close up shot

وهي التي تصور شخصا من صدره حتى أعلى رأسه.

3- اللقطة القريبة جدا: Very close up

وهي التي تصور جزءا تفصيليا من اللقطة القريبة.

4- اللقطة شديدة القرب: Extreme close up

وهي التي تصور جزءا دقيقاً جدا من الشيء المصور، قد يصل إلى مجرد عين أو فم.

حركات الكاميرا: Camera movement

تُعد الحركة جوهر التصوير السينمائي، وتشكل داخل اللقطة أداة قوية للسرد السينمائي لأنها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث، والسماح بالإبقاء على حجم الموضوع المراد تصويره في اللقطة، فتحرك الكاميرا لإظهار الصورة، في تبديل اتجاهها أو لتغيير من منظور يسمح للمتفرج أن يتابع حركة الممثل أو الشيء داخل اللقطة أو مشاهدة الصورة من وجهة نظر الممثل وهذا ما يسمح به المخرج لقيادة المتفرج إلى الأجزاء المراد لفت النظر إليها، وبهذا يمكن أن تأخذ حركة الكاميرا عدة أشكال: -

1- الحركة الأفقية البانورامية: Pan movement

تظهر حركة "**pan**" العلاقة المكانية بين موضوعين أو منطقتين، وتختلف عن القطع في أنها تعطي الإحساس باستمرارية الشيء وفيها تتحرك الكاميرا أفقيا حول محورها يمينا ويسارا وتستخدم لمتابعة موضوع متحرك أو لربط موضوعين ولأهميتهما في لقطة وأحدة ، و كذلك الحركة الأفقية الخاطفة (**Switch Pan**) ، حيث إن الصورة تبدو مجرد نقاط مضيئة ، للانتقال من مكان أو زمان إلى آخر ، هذه الحركة تستثمر في خلق الترقب والغموض لخلق حالة الإثارة ، ومن وظائف هذه الحركة كشف المكان وإعطاء إحساس عام به من خلال متابعة الأشخاص أو الموضوعات ، ويرى "جوردن جو" أن (من أهم دواعي التوتر والقلق أن تكون الشخصية معزولة وغير محصنة ، أي أنها عرضة للهجوم ، وهذه العزلة ستبعد عن القلق والتوتر) ولحركة" **pan** "أنواع منها: (**Gordon Gow suspense in the cinema, P. 1 .**

أ- الحركة الأفقية المتابعة: The following pan

(وفيها تلاحق الكاميرا شخصا أو شيئا معينا حسب حركته).

ب- الحركة الاستعراضية المنقطعة: The interrupted pan

(وهي حركة استعراضية سريعة تتوقف فجأة ثم تواصل أو ترتد إلى الاتجاه المعاكس لتحقيق نوعا من التباين أو المقابلة أو الربط بين عدد من الموضوعات المتفرقة).

2- الحركة الرأسية (الارتفاع والانخفاض): Tilt up، down

وفيها تتحرك الكاميرا رأسيا على محورها إلى أعلى (Tilt up) أو إلى أسفل (Tilt down) فهي إما لمتابعة حركة صاعدة أو هابطة أو ربط موضوعين في نفس اللقطة أو لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع إلى أعلى (وفي هذه الحالات نحصل من هذه اللقطات على إظهار الإحساس بالاهتمام والعاطفة والتوقع والأمل في الحركة إلى أعلى وإظهار الإحساس بالحزن والخيبة في الحركة إلى أسفل)

3- حركة التتبع: Dolly

تستخدم لتتبع حركة موضوع لمسافة ليست كبيرة، ومنها الحركة المقتربة (**Dolly in**) وفيها ما يستغل لخلق حالة التشويق أهمها وظيفة (الإسهام في زيادة التوقع والتمهيد وتجسيد عنصر مهم في منطقة الحدث ولفت الانتباه)، فهي تساعد على الترقب وحركة (Dolly out) تساعد على حالة التشويق، وتأتي في زيادة الشد بالكشف التدريجي لى الأهمية وتحقيق المفاجأة للشخصية والجمهور بكشف شيء جديد، وتوحى الحركة (للمتفرج بعدم الرتابة أو الملل فهي حركة ديناميكية) (هنري اجيل، مرجع سابق، ص118)

لذلك فإن المتفرج يشعر بتقليل فى الاهتمام بالموضوع، ويمكن من خلال هاتين الحركتين تحويل المنظور من حجم إلى آخر.

4- حركة الـــ TRACK:

تتحرك الكاميرا فى هذه الحركة بما فيها الحامل في أي اتجاه ما عدا الاقتراب أو الابتعاد نحو المنظور، إنها تعني حركة الكاميرا مع المنظر دون الاقتراب، أي إبقاء المسافة وأحدة بين الكاميرا والمنظور لخلق حالة الترقب في (متابعة الشخصيات في فعالياتهم ودورياتهم اليومية)

5- حركة القوس: ARC

هي حركة في اتجاه منحني أو لقطة هلالية ويمكن أن تثير المتفرج بسبب ما تخلفه من جو يحمل جمالية المكان.

6- حركة الرافعة: CRANE

تقترب وتبتعد عن الشيء الذي تقوم بتصويره مولدة تأثيراً دراماياً، فحركة الرافعة الصاعدة تنقل إحساس الاكتشاف التدريجي عند المتفرج، لكي يتمكن من مشاهدة الحدث، وعلى العموم تستخدم هذه الحركات في اللقطات التأسيسية، وفي الحركة الهابطة تنقل للمتفرج مع الإحساس بمراقبة حدث معين تزداد إثارته كلما اقتربت الكاميرا من الحدث، ولهذه الحركة أحداث تأثير على المتفرج في خلق حالة من الترقب في متابعاتها للشخصيات أو كشفها للمكان.

7- حركة الزوم: ZOOM

هي تحريك العدسة إلى الأمام أو إلى الخلف فهي عبارة عن عدسة متعددة البؤرات وعلى الرغم من أن (الزوم) تحرك المتفرج بعيداً أو قريباً من الموضوع المصور، يحدث ذلك بتكبير الصورة، وتكون النتيجة نظرة مسطحة بسبب عدم تغير المنظور في حركة الكاميرا، كما تعمل حركة (الزوم) على (التوتر والاسترخاء السيكولوجي)

فهي تثير الانتباه وتخلق التشويق لما لها من جمالية في استعراض المشهد ، لهذا لا يجب أن تكسر حركة الكاميرا اندماج المتفرج مع الحدث، فالتشويق يحقق من خلال تنوع حركات الكاميرا لخلق الجو النفسي للمتفرج لكسر الرتابة والنمطية في انسيابية الصورة داخل الفيلم السينمائي، وسواء ثبتت الكاميرا أو تحركت ،فهي لا تفعل ذلك إلا إذا كانت تسعى من وراء الثبات أو الحركة إلى ترجمة قصد محدد ، ومعيار الثبات أو الحركة كذلك لا ينبغي أن يكون ما يراد سرده، فهو الذي يقرر التقطيع بل هو الطريقة التي تسرد من خلالها وجهة النظر، أو طريقة الاستماع التي تراه عبر السرد هي التي تقرره ذلك .

زوايا الكاميرا:

توجد في الأساس زوايا للتصوير بالإمكان الاستفادة منها في تعزيز ودعم حالة التشويق فالزاوية المختارة (يمكن أن تستخدم كأداة درامية مهمة تؤثر مباشرة في المتفرج وتشكل موقفه ووجهة نظرة على نحو معين وتجعله يتعاطف أو ينفر ويحب أو يكره ويوافق أو يرفض) (شلبي، 1992، ص75-77)

ولهذا فإن زاوية الالتقاط للكاميرا هي نفس الرؤية للمنظر والتي من خلالها يجذب انتباه المتفرج وأهم زوايا التصوير.

أ- زاوية عين الطائر: (المنظر الرأسي)

تكون الكاميرا في وضع عمودي تتجه من أعلى إلى أسفل في مسقط رأسي بحيث يمكن الحصول على لقطات لأغراض ومواضيع الأحداث التي تقع تحت الكاميرا مباشرة وذلك لإظهار العلاقة بين الأشياء والإثارة والاهتمام بالتشويق.

ب- الزاوية المرتفعة:

وهي زاوية فوق مستوى النظر (وتنفيذها يكون برفع الكاميرا أو خفض مستوى المنظ) في هذه الحالة يكون النظر إلى الأسفل والشيء المصور يظهر كتابع ضئيل.

ج- زاوية مستوى النظر:

تستخدم لخلق التشويق من خلال التعبير عن وجهة نظر الممثل، ويمكن الإمعان في التأثير عن طريق تشويش الصورة التي تعبر عمَا يراه الممثل، وبما يتناسب مع حالته النفسية والجسدية، وتناسب هذه الزاوية اللقطات الموضوعية ودون ا تأثير نفسي على المتفرج.

د- الزاوية الواطئة:

تتجه الكاميرا إلى أعلى، فيتولد الإحساس بأهمية الشخص أو الموضوع كذلك (للتعبير عن الرهبة أو الإثارة وللمبالغة في سرعة الحركة ولتفادي خط الأفق والمستوى الخلفي وللمبالغة في منظور الأجسام والمباني ولزيادة الوقع الدرامي)، وهي تسمى ايضاً تحت مستوى النظر.

هـ - الزاوية المائلة:

تستخدم لخلق تأثير درامي كالرغبة في التعبير عن الحالات الذهنية المفاجئة كالمخدرات وشرب الكحول، وتظهر الأشياء فى دوران واهتزاز أمام عين الممثل أو الشخص المعنى في إطار الصورة.

الديكور والإكسسوار:

يعني الديكور في السينما كل أنواع الخلفيات أو المحيطات، فالمساحات الشاسعة أو الصحراء المفتوحة، أو البحار أو سلاسل الجبال أو داخل المطبخ، أو الحمام أو غرف الجلوس.

وتبرز أهمية الديكور أو الإكسسوار من خلال علاقته بالموقع المراد التصوير فيه (المكان) فالدور الأساسي الذي يلعبه المكان في الفيلم السينمائي هو في قدرة حركة الكاميرا بالتجوال في أي بقعة ، وهو ناتج عن الحاجة الضرورية في الذهاب إلى أماكن مرتبطة بمعالم محددة، وهذه المعالم تؤثر في سرد الحدث الذي تقع فيه، فهناك سمة مميزة كأن تكون داراً أو مزرعة وقد يأخذ المكان بأنواعاً متعددة قد يكون

مزدحماً أو قديماً وقد يكون معملاً أو مدرسة ، وتعتبر سعة المكان والعلاقة بين الشخصيات من السمات المهمة للديكور ، بوصفها سمات تؤثر في المشهد المصور لما لها من ترابط موضوعي مع الشخوص، أو لعلاقتها بموقع آخر في مكان آخر .
إن تحديد الجوانب والأركان في الصورة السينمائية يساعدان في إظهار العمق الذي يلاحظ من خلال ترابط الأشكال في التكوين، فالكتل والخطوط تعطي معان كثيره إذا تم ترتيبها لتصبح ذات مغزى في الخصائص الجمالية ووضوح المعنى والفكرة (ففي فيلم العصفور) "إخراج يوسف شاهين" مثلاً:(نرى المنزل الذي تقيم فيه بهية، أو المكان الذي يقيم فيه الشيخ الأزهري، والشوارع الممتلئة بالجماهير والتي خرجت لمؤازرة البطل جمال عبد الناصر كرد شعبي على نكسة يونيو) (مسعود، 2005، ص24)
ففي السينما تتحرك الشخصيات في المكان، وينبغي عليها أن تتحرك بطريقة فعالة في الصورة قصد استغلال المساحة لإبراز شكل الحركة.
أما الإكسسوار فهو من مكملات المنظر أو المنقولات، فهو عبارة عن (قطع من الأثاث أو الأدوات مثل وضع جهاز البيانو في غرفة الصالون للإيحاء بالأرستقراطية) وقد يكون جزءا من الديكور أو الممثل، وفي هذه الحالات تكشف عن الطابع فيما إذا كان سوق بيع المواد النحاسية أو الملابس أو محلات لبيع الدمى، ولعب الأطفال، وهكذا فإن الإكسسوارات مرتبطة أحيانا بأحداث معينة، فلو رأينا شاباً يحمل كرة قدم فإنه يأخذ سمات لاعب كرة قدم، ومن المهم جدا ذكر نوع الإكسسوارات في سيناريو الفيلم، فهي تأخذ الصفة، وأحيانا نرى إن الأزياء المستخدمة تضيف معلومات مهمة عن الشخصية، فمن خلال الثياب الباهظة الثمن أو الملابس المختصة بزمن خاص تخبرنا بالحدث بشكل متكامل.

الإضاءة:

تعتبر الإضاءة العنصر الخلاق بعد الكاميرا لإظهار تعبيرية الصورة، إذ أنها تسهم على الأخص في خلق الجو الدرامي، ووظائفها متعددة فهي تساعد على إضاءة الموضوع، وتوضح الرمز والعمق والملمس في الصورة والإضاءة نوعان:

أ ـ الإضاءة الطبيعية: هي الضوء المباشر أو غير مباشر.

ب ـ الإضاءة الصناعية: وهي الإضاءة المنتجة سواء كانت بواسطة الكهرباء أو النار أو أية مصادر كيميائية.

والاضاءة في العموم ثابتة تستخدم في التصوير الخارجي، وللحصول على التشويق والإثارة لا بد من توافر شروط في التوزيع السليم للإضاءة والظلال،

فالتركيز والاهتمام داخل إطار الصورة، ينتج من خلال العمل على خلق جو من الترقب والغموض في المشهد الدرامي، فالأجسام الصغيرة يمكن لها جذب الانتباه إذا توفرت لها إضاءة ولون أعلى من بقية الأجسام المحيطة بها.

وللإضاءة أغراض منها خلق التعاطف، وتدعيم خداع الحقيقة الذي يحاول الديكور أن يؤديه بمساعدة ضوء الشمس، أو أية مؤثرات ضوئية أخرى، (إن الإضاءة تفيد في تحديد وسبك انحناءات واستعارات الأشياء وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني وفي خلق جو انفعالي بل وبعض المؤثرات الدرامية).(مارسيل مارتان، 1964، ص54)

وتلعب الظلال في الصورة دوراً مهماً، فهي تعمل على زيادة الإحساس بالعمق الفراغي في الصورة ولها تأثير درامي، فظهور ظلال الجسم القائم على حائط أو أرضية حجرة قد يكفي لإدخال الرعب في نفس المتفرج، وتتعاون الظلال مع الإضاءة العامة على استكمال القيمة الجمالية في الصورة عن طريق التحكم في مساحة الظلال، إن خلق الأجواء في الوصول إلى القلق ناتج عن طريق التحكم في استغلال الظلال في المشاهد المرعبة والبوليسية.

ويوجد أسلوب آخر لخلق الغموض في العمل يسمى "السلويت"، ويستخدم المخرج هذا الأسلوب لإضفاء تفاصيل الشخصية في أكثر الأحيان وذلك لأسباب درامية أو تشويقية، كما تم في إخفاء شخصية القاتل في فيلم (سايكو) للمخرج "هيتشكوك" أو فيلم (E - T) للمخرج "ستيفن سبيلبرغ" عندما أخفى شخصية " E - T"في بداية الفيلم.

وتستخدم المؤثرات الضوئية التي تصاحب أحداثا أو تعبر عن موقف خاص كالشخص الواقف قرب المدفأة أو الفرن أو أي مصدر من مصادر النيران الساقطة على وجهه، أو تأثيرات البرق وأحياناً الإضاءة التي توهم بالخير أو الشر والعذاب النفسي أو الجحيم، فخلق الحالة المزاجية أو التأثير النفسي يجب أن تخلقه الصورة عند المتفرج بما يتناسب مع السرد الدرامي للحدث، وتعد طبيعة المكان (من الأمور الأساسية لخلق الجو العام بواسطة الإضاءة واستعمال الظلال التي هي جزء مهم من مكونات الإضاءة)

وبهذا تصبح الإضاءة مؤثرا مهما في التأثيرات النفسية للمتفرج إذ تسهم فى خلق حالة التشويق ذلك (أن الجانب النفسي لا يتأثر إلا بما يستدعى انتباه المتفرج، ويجعله ينجذب نحو الشاشة من تلقاء نفسه ويحب التمييز جيدا بين الرؤية والجمالية والجانب النفسي عند المتفرج التي تجعله أثناء مشاهدته للفيلم في حالة تأمل تام) (روبيرت، 1964، ص122).

كل هذه الوسائل والأساليب تحتاج استخدام الإضاءة بطريقة معينة لأحداث التأثير المطلوب.

النتائج:

- إن التشويق في السينما هو "لغة حركة" و"منطق صور" قبل أن يكون كلمات.
- لقد أثبتت الدراسة أن اللغة السينمائية تمتلك أدوات تفوق الرواية في سرعة الإيقاع وتكثيف الحدث.
- اللقطة القريبة تبرز الانفعال الخفي، وحركة الكاميرا تكسر الرتابة، والإضاءة تخلق الغموض.
- إن تكامل هذه العناصر هو ما يحول الفكرة المجردة إلى تجربة شعورية حية تجعل المتفرج يتوقع دائماً "الأسوأ أو الأحسن" في حالة من الاندماج التام.

التوصيات:

- ضرورة اهتمام كتاب السيناريو بالجانب المرئي (Visual) أثناء الكتابة، والتفكير في كيفية ظهور الكلمات كصور وحركات.
- توظيف الصمت والمؤثرات الصوتية بشكل إبداعي وعدم الاعتماد الكلي على الحوار لشرح الأحداث.
- استغلال زوايا الكاميرا (كالزاوية الواطئة أو المائلة) لتعزيز الحالة النفسية للشخصيات بدلاً من استخدام الزوايا التقليدية فقط.
- الاهتمام بتوزيع الإضاءة والظلال (السلويت) لخلق أجواء الغموض والتشويق في أفلام الإثارة والرعب

بيان تضارب المصالـــح:

يُقر المؤلف بعدم وجود أي تضارب مالي أو علاقات شخصية معروفة قد تؤثر على العمل المذكور في هذه الورقة.

قائمة المرجع:

أولا: الكتب العربية والمترجمة

1- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، ط 1، القاهرة، 1980.

2- ابراهيم رجب قرقال وآخرون ـ قراءات في علم النفس والتربية ـ مكتبة طرابلس العالمية ـ ط1 ـ 1996.

3- روبيرت وجين بنديك، صنع الأفلام، ترجمة: محمد علي ناصف، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1964.
4-صالح علي مسعود، الأبعاد الفنية والجمالية والصوت في الفيلم السينمائي، رسالة الإجازة العالية (ماجستير) غير منشورة، أكاديمية الدراسات العليا، قسم الفنون الدرامية، 2005.
5-عبد المجيد الخطيب، جدلية تفاعل العنصر الصوتي والعنصر الصوري بين الوظيفية والجمالية، أطروحة دكتورا، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1977.
6- ستيوارت كرفش، صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله معتصم الذباغ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1986 .
7-فخري قسطنطينية، مجلة المسرح، عدد 10، القاهرة، 1964.
8-فردي مليت جريالاي، فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1995.
9-كرم شلبي، الإنتاج التلفزيوني وفنون الأحراج، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة ،1977.
10-كرم شلبي، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، 1992.
11-لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1998.
12-محمد عبد القدوس، تيسير اندرواس، مهارات التصوير الإلكتروني، دار ضياء للنشر والتوزيع، عمان، 2000.
13-مارسيل مارتان ، اللغة السينمائية ، ترجمة : سعد مكاوي ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1964
14- هنري أجيل ـ علم جمال السينما ـ ترجمة ابراهيم العريس ـ دار الطلبة الطباعة والنشر ـ بيروت -1986 هنري أجيل، علم جمال السينما.
ثانياَ: الكتب الأجنبية:
15-Gordon Gow suspense in the cinema, P. 1