التوظيف الدرامي للإيقاع
في افلام الرعب

بحث مقدم لكلية الفنون الجميلة – قسم السينمائية والتلفزيونية كجزء من متطلبات

نيل شهادة البكالوريوس

اعداد الطالب

أنور جاسم فليح

بأشراف

أ.م.د. علي زيد منهل

١٤٤٣هـ

٢٠٢٢م

الآيـــــــة

وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا (١١٤)

صدق الله العظيم

الاهـــــــــداء

إلى صاحب السيرة العطرة، والفكر المُستنير؛

فلقد كان له الفضل الأوَّل في بلوغي التعليم العالي

.(والدي الحبيب)، أطال الله في عُمره

إلى من وضعتني على طريق الحياة، وجعلتني رابط الجأش،

وراعتني حتى صرت كبيرًا

.(أمي الغالية)، طيَّب الله ثراها

.إلى إخوتي؛ من كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب

إلى جميع أساتذتي الكرام؛ ممن لم يتوانوا في مد يد العون لي

أُهدي إليكم بحثي

الباحث

الشكر والتقدير

أحمد الله تعالى أولًا وآخرًا على الفضل العظيم الذي منحني إياه، ثم أتقدم بالشكر لمن فضلهما لا ينقطع عليَّ والدي الحبيبين على كل جهودهم منذ لحظة ولادتي إلى هذه اللحظات المباركة، ، ويسرني أن أوجه الشكر الجزيل لكل من نصحني أو أرشدني أو ساهم لو بشيء قليل أو وجهني في إعداد هذا البحث وإيصالي للمراجع والمصادر المطلوبة في أي مرحلة من المراحل التي مررت بها، وأشكر على وجه الخصوص استاذي الفاضل : " علي زيد منهل "، على مساعدتي ومساندتي وإرشادي بالنصح والتعليم والتصحيح وعلى كل ما بذله معي، كما يسرني أن أشكر إدارة الكلية الموقرة: "كلية الفنون الجميلة ، قسم السينما والتلفزيون"، وأسأل الله أن يكون بحث البكالوريوس هذا في صحيفة أعالمهم جميعًا، وأن يجزيهم تعالى خير الجزاء والحمد لله رب العالمين

الفهرست

ت	المحتويات	الصفحة
١	الاية	أ
٢	الاهداء	ب
٣	الشكر والتقدير	ج
٤	ملخص البحث	١
٥	الفصل الأول منهجية البحث	٢-٥
٦	أهمية البحث	٢
٧	تحديد المصطلحات	٣
٨	الفصل الثاني الاطار النظري	٥-١١
٩	المبحث الأول : أفلام الرعب	٥-٧
١٠	سايكلوجية افلام الرعب	٨
١١	المبحث الثاني: الايقاع	٨-١١
١٢	الفصل الثالث إجراءات البحث	١٢-١٤
١٦	الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات	١٥
١٧	المصادر	١٦-١٧

ملخص البحث

ان اهم ما يتركز عليه التوظيف الدرامي لافلام الرعب هي اللقطة حيث تمثل اللقطة السينمائية الوحدة الاساس التي ينهض عليها الفيلم ، بغض النظر عن حجم او زاوية او حركة هذه اللقطة ، الا ان حجوم اللقطات وما تمتلك من عملية اظهار او اخفاء للمكان او الشخصية السينمائية خصوصية ترتبط بطبيعة المعالجة السينمائية وكذلك نوع الفيلم السينمائي ، **لا سيما افلام الرعب التي تتميز بتوظيفها الدرامي من اجل اثارة الغموض أو بث الصورة الذهنية عن الاحداث الدرامية** وهذه العلاقة ما بين اللقطة القريبة وافلام الرعب هي من دفعت الباحث الى تحديد **عنوان البحث على النحو الآتي التوظيف الدرامية في افلام الرعب** وقد قام الباحث بتقسيم البحث على النحو الآتي : (الاطار المنهجي) وتضمن مشكلة البحث التي اعتمدت على التساؤل الاتي :

ما هو التوظيف الدرامي في افلام الرعب ؟ وفي اهمية البحث والحاجة اليه فقط تطرق الباحث الى الضرورات والحاجة التي دفعته لتناول هذا الموضوعة ومن ثم حدد الباحث حدود البحث وختم الفصل بوضع تحديد للمصطلحات التي وردت في عنوان البحث ، أما (الاطار النظري) فقد قسمه الباحث الى مبحثين اذ جاء عنوان المبحث الأول (اللقطة ... الاحجام والدلالات) وفيه تم دراسة احجام اللقطات المتعارف عليها ودلالات استخدام وتوظيف هذه الاحجام ومن ثم التطرق الى اهمية استخدام اللقطة القريبة في الافلام الصامتة وكيفية استخدامها وضروريات ذلك ، اما المبحث الثاني (افلام الرعب) وتناول الباحث في هذا المبحث تأريخية افلام الرعب وما تخلق من اجواء نفسية بالإضافة الى كيفية اشتغال عناصر اللغة السينمائية في ابراز ما يحاول صانع العمل بثه من دلالات ، اما (اجراءات البحث) فقد تضمن منهج البحث ومجتمع البحث واداة البحث ، وحدة التحليل التي حددها الباحث بفيلم (لا تتنفس) وقد توصل الى مجموعة من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وختم البحث بقائمة المصادر ومخلص باللغة الانكليزية

الفصل الأول

مشكلة البحث

تعتمد الانواع الفلمية المختلفة كأفلام الحركة والمغامرة والكوميديا وافلام الرعب وغيرها بشكل اساسي على لغة التعبير والتي من خلالها يتسنى للعمل الفني معالجة مختلف المواضيع من خلال صورة ذات امكانيات كبيرة تخاطب فيها المتلقي وصولا الى تحقيق حالة الادراك والعرض الذي يقصده صانع العمل ، وبما ان الوحدة البنائية الرئيسية في الوسيط السينماتوغرافي في اللقطة ، لذا فان اختلاف حجوم اللقطات وما تتضمنه من تكوينات متنوعة تسهم بشكل كبير في بناء مستويات تعبيرية مختلفة . تنسجم وطبيعة الاحداث المعالجة ، فزوايا هذه اللقطات على سبيل المثال تمتلك اثر نفسي وانفعالي لدى المتلقي ، فضلا عن باقي التقنيات المرتبطة بالتصوير السينمائي ، يضاف الى ذلك عنصري التكوين والتشكيل وكذل عمل باقي عناصر اللغة السينمائية ، وهذا ما يجعل الصورة السينمائية ذات وظائف متعددة يمكن استغلالها نفسيا وجماليا ودراميا ، **وتأتي افلام الرعب في مقدمة الانواع الفلمية التي شكل فيها تنوع حجوم اللقطات ضرورة درامية ونفسية** ، بسبب طبيعة الاحداث التي تعتمد الافعال المرعبة والمفاجئة ، لذا فان تنوع حجوم اللقطات و زاويات وحركات التصوير يزيد من مستويات التشويق والترقب والخوف . وهنا حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي : **ما هو التوظيف الدرامي في افلام الرعب ؟**

أهمية البحث و الحاجة اليه:

كونه يتصدى لدراسة موضوعة الوظيفة الدرامية للايقاع في افلام الرعب واهميتها في خلق تواصل نفسي وانفعالي مع المتلقي ما يبقيه في وضعية المتبع اليقظ لكل ما يريد المخرج ايصاله من افكار خصوصا مع الانتشار الكبير لهذا النوع الفلمي حتى انشأت فضائيات متخصصة لعرض وانتاج هذه الافلام التي تعتمد في بنائها على الايقاع لتشكل مع عناصر اللغة السينمائية الأخرى كالإضاءة والصوت أهم مرتكزاته ، هذا الموضوع فيكمن في أهمية للدارسين من طلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة والعاملين في مجال الدراما التلفزيونية كما يمكن عدها دراسة تساهم برفد المكتبة المتخصصة ببحث .

أهداف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن :

أولا: كيفية خلق الإيقاع في أفلام الرعب

ثانيا : الكشف عن التوظيف الدرامي في افلام الرعب .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : الفترة الافلام السينمائية المنتجة والمحصورة بين عامي (٢٠١٠ – ٢٠١٦) .

الحدود المكانية : الافلام الغربية التي انتجت في استوديوهات هوليود .

الحدود الموضوعية : التوظيف الدرامي للايقاع في افلام الرعب .

تحديد المصطلحات :

اولا : التوظيف

لغة

التوظيف عند ابن منظور في كتابه (لسان العرب) هو الزام الشيء ووضعه في مكانه " فيقال : وظف فلانا وظفا إذا تبعه مأخوذا من الوظيف ، ويقال استوظف استوعب ذلك كله " (ابن منظور ، ص ٦٤٩) ، اما عند الفيروز آبادي فالتوظيف جاء بمعنى : " تعين الوظيفة . والمواظفة : الموافقة والمؤازرة والملازمة . واستوظفه استوعبه " (آبادي ، ص ١٧٦٤) ، واما المنجد في اللغة فقد جاء التوظيف فيه بمعنى : تعين الشيء ايضا ، فيقال " (وظف له الرزق ولدابته العلم) اي عينه و (وظف على الصبي كل يوم حفظ آيات (من كتاب الله) اي عين له آيات) ليحفظها " (انطوان ، س ٩٠٧) ، واما ابو بكر الرازي في (مختار الصحاح) فقد عرف التوظيف بانه " ما يقدر للإنسان في كل يوم من طعام او رزق وقد (وظفه توظيفا) " (الرازي ، ، ص ٧٢٨) ، ومن خلال التعاريف اللغوية اعلان يتبين ان التوظيف في اللغة هو كل ما يتعلق بتعين الشيء او تبلييته او تحديده .

اصطلاحاً :

جاء تعريف الوظيفة عند (جميل صليبا) بمعنى " عمل خاص ومميز لعضو في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة ، وهناك وظائف فيسولوجية ، وسيكلوجية ، واجتماعية " (صليبا ، ص ٢١٥) ، فالوظيفة على اساس هذا التعريف تتحد بمجموعة مترابطة تعتمد اعضاء محددي الوظيفة اي التعيين ، اما (لطيف زيتوني) فيعرف الوظيفة بأنها " " مصطلح شائع في اللسانية والسينمائية ومستخدم في معان ثلاثة على الاقل : معنى نفعي (كوظائف الاتصال) او تنظيمي (كالوظائف النحوية او وظائف الحكاية عند بروب (Propp او منطقي رياضي (هجلمسليف Hjelmslev) " (زيتوني ، ص ١٧٤) ، فالوظيفة هنا هي من تغير اشتغال المعاني على اساس تركيبي او دلالي ، اما عند (جيلام سكوت) فإن " التوظيف من الوظيفة . وهي الفائدة المعنية التي يحققها الشيء " (سكوت ، ص ٧) ، واما (نجيب اسكندر) فهو يعرف التوظيف بأنه " الاستثمار او الاستخدام " (اسكندر ، ص ١٠٢) ، والوظيفة هنا ترتبط بمقدار تحقيق الفائدة وتأثيرها على المنجز الكلي .

اجرائياً مما تقدم من تعريفات فإن الباحث يضع تعريفاً إجرائيا للتوظيف وهو كما يأتي :

(هو الكيفية التي يتم فيها استخدام طرق وآليات بناء ادب ما لدعم اليات ادب او فن آخر)

ثانيا : الدراما

الدراما في المعجم الوسيط هي " حكاية لجانب من الحياة الانسانية يعرضها ممثلون يقلدون الاشخاص الاصليين في لباسهم واقوالهم وافعالهم " (ضيف ، ص ٢٨٢) كما يشير ابراهيم سكر في كتابه الدراما الاغريقية أن الدراما " كلمة مشتقة من الفعل اليوناني القديم– دراؤ– بمعنى اعمل ، فهي تعني أي " عمل أو حدث " في الحياة او على خشبة المسرح

اصطلاحاً :

لقد تناول نظرية الدراما ومفهومها الكثير من المهتمين بها ومنهم مارتن اسلن الذي تعرض للدراما بشكل مسهب في كتابه تشريح الدراما وجاء تعريفه للدراما بالشكل الأتي ، الدراما هي " قصة ممثلة " (اسلن ، ص ٩) واعتمد هذا التعريف على القصص التي يقوم بتمثيلها أشخاص من أجل رواية تلك القصص بأسلوب درامي . اما كير إيلام فقد اشار الى ان الدراما " ذلك الضرب من التخيل المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقات درامية خاصة " (حسن ، ص ١١) أما الدراما من وجهة نظر نهاد صليحة فهي " نشاط معرفي واع ، حركي جماعي تمثيلي– بمعنى انه يستحضر تجربة ماضيه استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس ، وهو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ، ويتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع " (صليحة ، ص ٢٠)

اجرائيا : مما تقدم من تعريفات فإن الباحث يضع تعريفاً إجرائيا للتوظيف الدرامي وهو كما يأتي

(هو الكيفية التي يتم فيها استخدام طرق وآليات عناصر البناء الدرامي من حركة وحوار واداء لتجسيد فكرة معينة للتعميق من تعبيرية الصورة) .

ثالثا : الإيقاع

كلمة وردت في الثقافة العربية للدلالة على مكوِّن من مكونات الموسيقى درس وصنف في الكتب المتخصصة. ويقابل هذا المفهومَ مفهوم الوزن في الشعر. ويشترك المصطلحان في كثير من الميادين: طبيعتهما المتعلقة بالزمن، تعاملهما مع هذا الزمن، بنيتهما، نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند السامع، الفطرية التي هي من سمات ملكة ممارسهما، تلاقي مجاليهما في الغناء.

اصطلاحا :

لقد استعملت كلمة "إيقاع" أو "ريتم" في الشعر اليوناني واللاتيني، ثم في اللغات الأوروبية الحالية التي انفصلت عن اللغات القديمة، فالإيقاع هو أحد مكونات عروض شعرها، مضبوط أحيانا وأحيانا غير مضبوط، ولكنه وارد ومتداول. واستعملت هذه المفردة أيضا في الموسيقى بصفة دقيقة مقننة. فلا غرابة إذن أن يكون الإيقاع في المخيلة الغربية همزة وصل بين فنون الكلام وفنون النغم وأن نراه مستعملا في العديد من المجالات.

اجرائياً :مما تقدم من تعريفات فإن الباحث يضع تعريفاً إجرائيا للتوظيف وهو كما يأتي :

(الإيقاع مرتبط بالمجال المعرفي أو السياق الدلالي الذي يظهر فيه)

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول : الإيقاع في السينما

إن الايقاع هو نقطة الارتكاز التي فيها وحولها تتجمع كل الحركة..، غنها الاساس في بناء الهارموني السينمائي. فلقد اكد المخرج السوفيتي الشهير (ميخائيل روم) في أحد بحوثه الجمالية بان لكل شيء ايقاعه الخاص مثل خطوط الابهام. **ففي السينما يتحدد ايقاع الفيلم من خلال تطابق الارضية الدرامية مع ديناميكية الفعل من جهة ومن تطابق الحدث مع البناء المونتاجي من جهة أخرى، اي تفاعل الجزء والكل وترابط الزمان والمكان**[١].

الموسيقيون يعدون الايقاع كمدخل تشكيلي للشكل السينمائي، ففي السينما حتى السكون والصمت لهما نبرتهما الخاصة وايقاعهما، وربما نستطيع ان نستعيد للذاكرة افلام بيرغمان، تاركوفسكي، برسون وانتونيوني. إن الايقاع مصطلح درامي يتضمن كل العناصر الدرامية من حركة الممثل، إيقاع الصوت، حركة الافكار والمزاج الفني، وليس عبثا حينما أكد(جان رينوار) بأن الفيلم هو الايقاع.

لقد اهتم المخرج السينمائي السوفيتي(كوليشوف) كثيرا بمشاكل تفاعل إيقاع الممثل وحركة الكاميرا ونقاط ارتكاز المونتاج، لذا كان يكتب الخطوط الايقاعية لمونتاج المشاهد الفيلمية، بينما كان (آيزنشتين) يستخدم التضاد الايقاعي كحل جمالي .[٢]

في السينما الصامتة كان الايقاع السردي مرتبطا بالمونتاج، بينما ارتبط الايقاع في السينما الناطقة بحركة اللقطة الداخلية وبناء الحدث وبطبيعة الميزانسين (البعد الرابع.. العمق). في السينما الناطقة دخل الايقاع لأعمق اعماق اللقطة واختفت تلك السكونية من اللقطة(الكادر)، تلك التي كانت تحكم بناء اللقطة في السينما الصامتة.

ومن هنا فان المصور الجيد ليس الذي يبني اللقطة(الكادر) بشكل جيد فحسب، وانما الذي يشعر بايقاع الحدث فيقتنصه بحركة الكاميرا. لقد كان (تاركوفسكي) يعتقد بان ايقاع الفيلم يأتي من العلاقة بين طبيعة الزمان الخارجي الذي تقتنصه الكاميرا و طبيعة الزمن المضغوط داخل اللقطة..، أي ان الايقاع مرتبط بتوتر الزمن داخل الفيلم، بينما كان غنتونيوني يعتمد على الحركة الموسيقية اللحنية

(الميلودية) للحدث..، لذا فليس غريبا ان نجده حادا ودقيقا في استخدام القدرة الدرامية للصمت كقطع حاد للحركة في الفيلم.

إن البناء الدرامي وطبيعة الاحداث هي التي تحدد سرعة الايقاع أو بطأه..، ان طبيعة الايقاع تلعب دورا في تحديد المضمون الداخلي للزمن السينمائي.. فهي تجعل الزمن مسموعا ومحسوسا، ومن المؤكد ان هذا الاحساس بالزمن سيكون

---

(١) حسين؛ شيريهان. رؤية تحليلية للقيم الجمالية في العرض المتحفي بإستخدام الوسائط الج ا رفيكية. مجلةالعمارة والفنون والعلوم الإنسانية، ٢٠

(٢) عبد الحميد العنانى، رشا، et al . "اثر الد ا رما المسرحية في تأكيد القيمة التعبيرية في التصوير المعاصر."مجلة بحوث التربية النوعية ٢٠١٣,٢٨ (٢٠١٣ :) ٦١٧ - ٦٣٨

واضحا لدى المشاهد أو لدى السينمائي، لا سيما حينما يروي الفيلم خلال ساعة ونصف او ساعتين أحداثا تجري في يوم واحد او في سنوات او قرون عديدة.

مفهوم الإيقاع :

تدرك قيمة كل شئ فى الوجود بقياس جملة الروابط التي يتقيد بها مع غيره من الأشياء المتوافقة، والمتعارضة أو المتناقضة معه أيضاً.

فالفكر تدرك قيمته التى نقرأها بما ترمز إليه من دلالات بارتباطها بالمعنى أو الفكر، وبالموقف الذى دفع كاتبه إلى صياغته وحالته النفسية والمزاجية والاجتماعية، وكذلك بارتباط الكلمات بعضها ببعض وأن تعطى طابعاً معيناً مؤثراً في قارئها أو سامعها... أو بمعنى آخر: [٣]

يتقيد معناها بدرجة استيعاب متلقيها. وهذا المعنى يتقيد ويتحرر – في آن واحد معاً – فهو مقيد بفهم المتلقي. وهو متحرر لعدم ثبات هذا المفهوم عند غيره. " واللغة لا تعيش في فراغ وإنما تتفاعل مع الجوانب السياسية والاجتماعية في المجتمع" وربما مثل هذا القول الشروط الموضوعية للبعد اللغوي الصوتي وما يسمى بالإيقاع :Rhythm هو الذى يؤدى إلى تنظيم كل ذلك، لأن الفكر مقيد بإيقاع هدف المفكر. وتتقيد أدوات هذا الفكر اللغوية والتعبيرية بإيقاع هذا الفكر عينه، إذ أنه "لا غرض لإيقاع الكلام إلا أن يمثل إيقاع الفكر" وعندما نقول إن الفكر مقيد بإيقاع هدف المفكر، وأدوات إيضاحه لهذا الفكر فإننا نقصد الإيقاع المحدد لهذا الفكر.

وكذلك يتقيد كل فعل فى الوجود، سواء أكان فعلاً فى الزمان أم فعلاً فى المكان بإيقاعاته الخاصة، بالتوافق مع إيقاع المحيط – وهو إيقاع عام – وقد يكون بين إيقاعات الفعل وبين الإيقاع العام للمحيط أو للوسط تعارض، ولكنهما يتسقان – مع ذلك – فى وحدة.

إذن فلكل فعل صوتى أو حركى قيد إيقاعى، **إذ أن الإيقاع هو تقييد الأداء بزمن محدد تقييداً جمالياً** تقبله أذواق في مجتمع متلق له رؤية أو سماعاً أو لهما معاً فى حالة من توافق إيقاعاته مع إيقاعات الفعل الذاتية، وترفضه أذواق في مجتمع متلق له رؤية أو سماعاً فى حالة تنافر إيقاعاته مع إيقاعات المجتمع المتلقى – الذاتية.

ومعنى هذا أننى أرى الإيقاع سبباً للقبول أو للرفض عند الذوق المتلقى لفكرة من الأفكار، حينما يعرض إيقاع المتلقى النفسى لإيقاع الفكرة المطروحة.

ولا شك أن للأسلوب أو الشكل وإيقاعاته دوراً فى ذلك. **فالإيقاع هو النظام بالنسبة لكل تشكيل جمالى فى الزمان (فنون السمع) أو فى المكان (فنون الرؤية).**

---

(٣) عبد الحميد العنانى، رشا، et al . مصدر سابق .

وهذا لا يعنى أن الارتجال فى أداء الفعل، ذلك الذى يعنى حرية التنقل وفق خيال المؤدى دون إلتزام بخطة إيقاعية أو بنائية سابقة، ليس فيه إيقاع بدعوى قيامه على التنقل اللحظي عبر الإيقاعات والقيم البنائية الجمالية المعبرة عن فكرة أو عدة أفكار، بل إن الارتجال فى أداء الفعل أو تصور الأفعال المتقاربة الأفكار، يشتمل على إيقاعات عدة يجب ألا يكون تنافر بينها. فالارتجال فى التصور وفى الفعل يعنى عدم الالتزام بإيقاع محدد سبق تصوره. (٤)

فالإيقاع تقسيم للفراغ فى الزمن، وكذلك هو تقسيم للفراغ فى الكتلة. تقسيم للمدة الزمنية لصوت أو أكثر – معاً – فى التوافق والتزامل، وفى التعارض والتضاد. وهو تقسيم للمسافة المكانية لكتلة أو أكثر، معاً فى التوافق والتزامل وفى التعارض والتضاد، بمقادير ونسب مختلفة، وبشكل منتظم. سواء أكان ذلك وفق خطة موضوعية أم كان دون سابق تخطيط.

ولا يعنى قولنا إن الإيقاع هو تشكيل المسموع في الزمان أو تشكيل المرئي في المكان إن الإيقاع مفتقد فيما هو ليس بمسموع، أو ليس بمرئي، ذلك لأن الصمت إيقاع، على اعتبار أنه انقطاع لمدد زمنية ذات قياس نسبى، فالأذن تسمع ولكنها لا تنظم. وحينما ينقطع الصوت فلا يعنى ذلك أن انتظام الانتقال خلال الهواء (الاهتزاز) Vibration) :قد انقطع. فالصوت هو الناتج النهائي الذاتي للاهتزاز، حين يرتطم بآليات الأذن.

وإذا كان هذا يعنى أن الصوت لا يوجد إلا إذا سمعناه، فهذا لا يعنى أن الأهتزاز أو الإنتقال خلال

هذا النمط الإيقاعى المجسد على المنصة بحركة، الممثلين وأصواتهم تفاعلاً حاضراً مع مثيله (النمط الإيقاعى الكامن) المتمثل فى إستجابة جمهور المشاهدين فى قاعة العرض، فيحصل التوحد بين النمط الإيقاعى المجسد (المرسل) وبين النمط الإيقاعى الكامن (المستقبل) فيتحقق الهدف بالتأثير وبالمشاركة معاً، أو بالتأثير فى آن واحد معاً، بحيث ينتج الأول الثانى فور وقوعه

(٤) محمد حسين محمد حبيب الحبيب. مسرحية)الحسين الآن(رؤية د ا رمية مغايرة. ٢٠١١ .

المبحث الثاني

أفلام الرعب

سايكلوجية أفلام الرعب :

ثمة صعوبة في تحديد سمات النوع الفلمي الخاص بأفلام الرعب ، بسبب تقارب وتداخل السمات الشكلية والبنائية بين هذا النوع والأنواع الأخرى ، فأفلام الجريمة يمكن ان تكون من أفلام الرعب ، كذلك الأفلام النفسية وأفلام الخيال العلمي ، حيث تتداخل هذه الأنواع مع تصنيف أفلام الرعب ، طالما امتلكت السمات الشكلية الأساسية ، حيث يغلب عليها طابع الخوف والرعب والفزع ، ان أفلام الرعب تعتمد على إثارة غريزة الخوف عند الانسان وتستخدم التوتر والتشويق كأسلوب اساس في التناول ، الا أن السمة الأساسية التي يتمتع بها هذا النوع الفلمي يتعلق بشكل بنائي يقترب من جميع أفلام الرعب ، إلا وهي عملية توظيف الفانتازيا ، او ما يمكن تعريفه بالخيال الجامع ، الذي لا يخضع لاي ضوابط علمية . أن أفلام الرعب تعتمد " القصة أو على تجربة تدور أحداثها في مجال الخيال ، أو في دنيا الأحلام أو الهلوسة التي تستحوذ على الشخصية أو تتراءى في مخيلة الراوي " (٥)،

لاسيما وان طبيعة الصراع الذي يقود الأحداث يختلف عن طبيعة الصراع في بقية الأنواع الفلمية . فلا مسوغ عقلاني ممكن أن يقود طرفي المعادلة في الصراع ، قدر ارتباط الأمر بالصدفة المجردة التي تقود الضحايا صوب نهايتهم المفجعة . أن عالم أفلام الرعب يبتعد عن المباشرة في تقديم أطراف الصراع أو الكشف عن طبيعة الأحداث ، بل غالبا ما يكون مليء بالمفاجأت والأمور الخفية التي تقود التصرفات الشريرة ، أو ارتباط هذه الأفعال العنيفة والشريرة بالشيطان أو القوة الشريرة . إن طبيعة الأفعال والأحداث في أفلام الرعب لا ترتبط بالتسلسل المنطقي أو الطبيعي للأحداث ، بل غالبا ما يرتبط بالقدر ، وأفعال الفانتازيا ، مثل مصاص الدماء أو الأشباح وشخصيات الزومبي.

إن تنوع الاشخاص يؤدي حتما الى تنوع طبيعة الرعب أو الخوف والتوتر المتجسد داخل الصورة المرئية . فشخصيات المسوخ أو أولئك الأموات الذين ينهضون من موتهم وهم يريدون القيام بأعمال القتل لإجل القتل ولا هدف آخر يكمن خلف نهوضهم وتحديهم للموت ، أو ظهور لعنة تهدد البشرية بالفناء . أن بناء مشاهد تحمل بنيات قلقة تجعل المشاهد ينتظر ما سيحدث بفارغ الصبر ، أو مفاجئة المشاهد بأحداث وأفعال لم يكن يتوقعها ابدأ .

تعتمد أفلام الرعب فيما تعتمد على قاتل تسلسلي أو رجل منحرف ذهنياً يتابع النساء ويحاول اغتصابهن وقتلين ، وهذا ما يبرز الاتجاه الجسماني في أفلام الرعب كعنصر مهم في تحقيق الافعال المتوحشة أو المرعبة ، أو المذؤوبيين الذين يتغذون على أجساد الأحياء حالهم حال مصاصي الدماء والزومبي الذين يشتركون معا بالصفة نفسها ، أو الفعل المرعب ، ولكن تبقى الأراء تتضارب حول مصاصي الدماء كونهم يعدون ارفع ذوقاً واكثر تهذيباً مقارنة بالزومبي اكلة لحوم البشر ، لأن الدم هو " أكثر مكونات الجسم روحانية ، ويعتبر شربه نوعا من السمو ، بل انه طقس ديني معروف حتى اليوم ، طقس

---

(٥) - البشلاوي . خيرية ، معجم المصطلحات السينمائية ، م ا رجعة هاشم النحاس ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥ .

محاكاة العشاء الأخير للمسيح " [٦]، أن الدم يرمز في حالات أخرى الى الجنس ، ومن هنا تصبح لهم إثارة للجنس أيضاً ، ان هذه النوعيات التي تعمل في ظلام الليل وتتعامل مع القوة الخفية اللاعقلية انها مخلوقات الظلام.

أما بالنسبة إلى الزومبيين فهم يكونون ادنى من مصاصي الدماء كونهم يمثلون الموت ، يتوضح ذلك من خلال بطئ مشيتهم . ورثاثة ملابسهم وبشاعة وجوههم ، إنهم يتصرفون من دون إحساس مملوئين بالشحوب واللون الأصفر الذي يرمز الى انعدام الحياة ، وكأنهم من دون أي قطرة دم ومتومون مغناطيسياً على النقيض من مصاصي الدماء الذين يكونون مفعمين بالحيوية ، وهذا التداخل الكبير بين " سمة الخوف والرعب والهلع داخل المتلقي وفعل الخوف والرعب في السينما يفسره الهيكل الاجتماعي لافلام الرعب ، هو ذاته الهيكل الاجتماعي لحياتنا الواقعية " [٧]

عناصر اللغة السينمائية وتأثيرها في خلق مفارقات نفسية ودرامية في افلام الرعب:

تشترك افلام الرعب في الأغلب بسيفات مشتركة ، وفي طليعة تلك الصفات ، هي طبيعة البناء الدرامي للاحداث والمفارقات الدرامية والانقلابات الدرامية من اجل التلاعب بعنصر الخوف والتوتر النفسي وتحقيق عنصر المفاجأة والتشويق ، لان المفاجأة تعمل على تحقيق الصدمات للمشاهد والتي تكون غير متوقعة ، اما التشويق فتمتاز أفلام الرعب بامتلاكها عنصر التشويق " كون الحياة نفسها غالباً ما تكون مهددة نتيجة لعدم معرفة البطل او ادراكه او تورطه في مواقف خطيرة قد يتسبب عنها هلاكه . ومع تنامي الحبكة وتطورها في اتجاه النهاية ، تزداد حدة التوتر وتصل مشاعر القلق الى الذروة ". وابقاء المشاهد مشدوداً داخل الحدث من دون انقطاع ، وغالباً ما يشار الى المخرج (الفريد هيتشكوك) باعتباره أستاذ الإثارة والتشويق في السينما . والميزة الأخرى التي لها أهمية كبيرة في أفلام الرعب والتي تضفي على المكان جوا مملوء بالرعب هي ملائمة توظيف اللقطة القريبة دراماً ونفسياً وتعبيرياً ، مع ممازجتها بالصوت ، من اجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الخوف والتوتر والتشويق . للوصول بالمشهد الى العملية التطهيرية ، كما وظفة اللقطة القربية كعنصر مفاجأة عند المشاهدين لتحقيق وقع الصدمة.

ففي فلم (الرجل الثالث) ، " كان التمهيد في بداية الفلم لعملية لعق القطة لحذاء (ويلز) بحيث عندما كررت اللقطة في مشهد كشف الشخصية لعقها لحذاء الرجل الذي لا نراه لان الظلال اخفته ، ادرك الجمهور فجأة دون رؤيته ان المختفي هو ويلز " [٨]، والمقصود هنا هو كيفية توظيف اللقطات خصوصا اللقطات الغربية ، التي غالباً ما تكون مكملة لاداء الشخصيات ، أو تصميم إضاءة مكان الجريمة ، وهي أساليب متنوعة ، عن طريق التحكم بزوايا سقوط الضوء ، لإنتاج توافق شكلي بين طبيعة موضوع (الرعب) ، وتحقيق تشكيل دراسي ينتج العديد من المعلومات والافكار ، أو إنتاج دلالات نفسية خاصة وعامة ، وكذلك دلالات رمزية بحيث يتأثر بها ويتفاعل معها ، من خلال استخدام اللقطات القريبة التي تعتمد ابراز

---

(٦) نيكوللز ، بيتر ، السينما الخيالية ، تر : مدحت محفوظ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ،

(٧) - الجبوري ، طارق ، الخيال العلمي . دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، منشو ا رت و ا زرة الثقافة ، . ٢٠٠١

(٨) هيرمان ، لويس ، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون ، القاهر ، الهيئة المصرية العامة ،للكتاب ، ٢٠٠٣

الخوارق الطبيعية التي تظهر والتي تعتبر رمزاً مهماً للرعب ، فهي تعطي الاحساس بقرب الكارثة كما يكون الجو سلبياً بالضباب واستخدام فترات الاضاءة في جو الفجر والعسق ،

أول من بدأ بالاهتمام في صفات هذا النمط من الافلام في السينما الألمانية ، حيث بدأت تظهر سلسلة من اشهر افلام الرعب الألمانية ، وأول الأفلام كان بعنوان (طالب من براغ) ، الذي انتج عام (١٩١٣) ، للمخرج (بول فيبجر) ومن اشهر افلام الرعب الألمانية على وجه الاطلاق ، هو الفلم التعبيري (عيادة الدكتور كاليجاري) ، الذي انتج عام (١٩١٩) ، من اخراج (روبرت فيني) ، وهو عبارة عن قصة رجل مجنون اسمه الدكتور كاليجاري .

يتسلط بوساطة السحر على شاب اسمه سيزار ويجعله اداة لارتكاب جرائم القتل ونشر الذعر في منطقة شمال المانيا ، كان لتنوع اللقطات دور كبير في بلورة الكثير من الأفكار والدلالات النفسية ، إذ جاءت اللقطات والزوايا المستخدمة والاضامة منسجمة بشكل كبير " شكل الديكور وطابعه في الضوء لا يتيح لنا أن نرى وجود الأشياء في المكان الفلمي فقط ، بل أيضا كيفية تشكيلها واتجاهات استداراتها والمسافات الفاصلة بينها والتلاعب بين النور والظل هام وحاسم في التعبير عن خصائص الاشياء وعلاقاتها تلك " [٩]،

وبعد النجاح الذي حققه هذا الفلم تدفقت أفلام الرعب التي تمتاز بهذه السمات الشكلية ، منها افلام : (جوليم ١٩٢٠) ، للمخرج (بول فيجينر) و (نوسفيراتو ١٩٢٢) للمخرج (اف دبليو) ، وفلم (الكونتيسة دراكيولا ١٩٧٠) ، اخراج (بيتر ساسدي) مبني على قصة حقيقية لكونتيسة مجربة سادية استحمت في حمام من دماء العذاري ، حيث يعيد اليها الدم شبابها اليها مؤقتاً ، ومن افلام مصاصي الدماء ايضا فلم (الكونت دراكيولا) ، الذي أنتج عام (١٩٧٧) ، للمخرج (فيليب سافيل) ، حيث يتحقق من خلال ظهور الكونت بمنتهى الوسامة والعذوبة ، وارتباطه بنفس القيمة الفكرية من العشاء الأخير ، ولكن بطريقة فاحشة ، بحيث يبدو المنظر مقززاً عندما يعمل على جرح ضحيته في منطقة الصدر ، ويدعو اتباعه إلى لعق الدماء السائلة . يترك هذا المشهد " على الفور وفي نفس الوقت انطباعين (ديني وحسي) ، وهاتان الثيمتان هما الخيطان الرئيسان للقلم "[١٠]. تشترك الفنون السمعية والبصرية مع باقي الفنون الأخرى في تميزها بمخاطبة الأحاسيس والعواطف الانسانية عبر رسائل وعناصر تشكيلية مختلفة ساهمت في اثر الادراك الانساني باعتبارها وسيلة تواصل بين الافراد حيث يشير تولستوي الى ان الفن " ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الانسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية ارادية مستعملا بذلك بعض العلاقات الخارجية "

ومن هذا التعريف يمكننا توضيح القدرات الفنية للفنون المختلفة ومساهماتها في التعبير عن الحياة الداخلية للفرد وتوضيح انفعالاته النفسية عن المكبوتات وصولا إلى تحقيق الاثر المطلوب في عملية التأثير الحسي والتي تعمل بشكل عال في افلام

---

(٩) كاسبر ، الن ، التذوق السينمائي . تر : وداد عبد الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩.

(١٠)نيكوللز ، بيتر ، السينما الخيالية ، تر : مدحت محفوظ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣.

الرعب ذات الطابع التشويقي ، حيث يعتمد من خلالها على تحليل طبيعة التاثيرات والاستنتاجات المستمدة بشكل عام تؤكد اهمية عناصر معينة من دون أخرى ، مثل (تنوع اللقطات ، الإضاءة ، واللون ، والمكان ، والمؤثرات الصوتية ، والمونتاج) ، وفي تحديد طبيعة المؤثرات الصورية في مثل هذا الشكل الفلمي ، وظهر اسم لامع مميز له طابع خاص وبصمة في فلم الإثارة والتشويق ، وهو المخرج (الفريد هيتشكوك) ، منذ العشرينات القرن الماضي إذ اخذت افلامه تلاقي رواجاً مميزاً بسبب قدرته الفذة على استحواذ الجمهور " ودفعه الى المشاركة في الحدث " [١١]وهكذا فأن الإثارة في جميع أفلامه غايتها إثارة الانفعال عند الجمهور ، واللافت للنظر أن (هيتشكوك) كان قد أبتدأ بداياته في مرحلة العشرينات في مسقط رأسه في بريطانيا ، وبعدها مرحلة الثلاثينات والأربعينات ، واستطاع إثبات نفسه أكثر في مرحلته الانتقالية في الخمسينات والستينات والسبعينات ، أنتج (هيتشكوك) (٢٣) فلما في بريطانيا ، وبعد انتقاله الى (هوليود) في امريكا قام بإنتاج مايقارب (٥٠) فلماً .

إذ وضع نفسه بإطار مميز صانع (التشريق) . في جميع افلامه كان الامر الاساسي لديه " هو إثارة الانفعال لدى الجمهور ، والانفعال إنما يولد من الطريقة التي تروى بها القصة ، ومن اسلوب ترتيب المقاطع جنبا لجنب وانطباعي اذن هو قائد جوقة موسيقية ، صوت البوق فيها يقابل لقطة مقربة ، اما اللقطة البعيدة فهي توحي بجوقة كاملة تعزف عزفاً خفيفاً امام مناظر طبيعية جميلة وباستخدام الالوان والاثوار ". وفي ضوء الاشكال المتنوعة لافلام الرعب يمكن استخلاص سمات عامة بظهرها تكنيك هذا النوع من الأفلام ، ولعل في مقدمة ذلك طبيعة البناء الدرامي التي تعتمد على المفارقات الدرامية والمفاجأة والتشويق ، كما تتسم افلام الرعب بطبقة الاضاءة ذات المفتاح الواطئ في اغلب المشاهد ، اما تحققه العتمة من جو ملئ بالغموض من جهة والاحساس بالمفاجأة والترقب المشحون بالتوتر من جهة اخرى وبالنتيجة تزيد من فاعلية الاحداث وتفاعل المشاهد معها ، كما توظف اسلوب اضاءة تعتمد على الضربات الضوئية والمساقط الضوئية لاظهار حالات التوحش عند الشخصيات الشريرة في افلام الرعب ، حيث اغلب افلام الرعب تتطلب عند صناعها مراعاة جميع عناصر التشكيل الدرامي للاضاءة ، في المكان سواء بيت ، ام مكان خارجي ، جزيرة ، غابة ، بيت متطرف ، فندق ، الخ ... وغيرها من الاماكن التي تتطلب اضاءة تعبيرية بحسب الموقف الدرامي ، كما ان المشاع في افلام الرعب اننا نتعامل مع شخصيات شريرة ، يتطلب من صانع العمل توظيف مساقط ضوئية بالشكل الذي يعطي تشوهات وظلال على الوجوه حيث تبدو اكثر بشاعة ، وهذا النوع من الافلام يقتضي ان يكون للماكياج دور بارز في دعم الشخصيات " كون الماكياج عنصر من العناصر الاساسية التي تستخدم في معالجة عيوب الوجه سواء كان في الفلم السينمائي او في التصوير " [١٢]، ومن الاهداف الأساسية التي يجب مراعاتها هي الهدف التعبيري ، من حيث ان الماكياج " وسيلة لمساعدة الممثل على ان يظهر للمشاهد تلك الشخصية التي يتطلبها العمل الدرامي حيث يجب ان يكون الماكياج جزءاً مكملاً للشخصية " ، كما يجب مراعاة الجانب الجمالي لتحقيق الشكل المطلوب ، ويلعب المكان دوراً مهماً في تعبيريته كونه يأخذ شكلاً دراماتيكياً ، اذ يشارك المكان في اضفاء الجو المناسب من خلال مشاركة العناصر الضوئية " المنازل ليست في حاجة لان تكون طيبة ،

---

(١١)الحمو ، زهير ، هيتشكوك ت ا رفو . تر : عبد الله عويشق ، دمشق منشو ا رت و ا زرة الثقافة والًعلام . .

(١٢)رضي ، ماهر ، فن الضوء ، دمشق ، منشو ا رت و ا زرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٠

مؤشرات الاطار النظري :

أسفر الاطار النظري عن جملة من المؤشرات كخلاصة للطروحات النظرية السابقة الذكر وهي :

- للتوظيف الدرامي نفسية تكشف عن خصوصية الافعال الدارمية .
- توظف الايقاع للكشف عن الفعل ورد الفعل في الأفلام السينمائية لما لهمن تأثير في خلق عملية الاندماج مع المتلقي .
- توظف الايقاع الدرامي في افلام الرعب في تفكيك المكان وتعميق الصمت الدارمي .

الدراسات السابقة :

بعد التقصي والبحث لم يجد الباحث أي دراسة على حد علمه تختص بعنوان البحث لذلك اكتفى بالاطار النظري.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اجراءات البحث ومنهجيته :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي عبر تحليل عينات البحث وتحقيق الأهداف .

مجتمع البحث :

يتألف مجتمع البحث من جميع الافلام الروائية التي تعتمد توظف الاضاءة للتعبير عن ازدواجية الشخصية ، وبالنظر لسعة مجتمع البحث فقد اعتمد الباحث على اختيار عينة البحث بصورة قصدية بما يؤمن الوصول إلى النتائج المتوخاة

اداة البحث :

أعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري . كأداة للتحليل

١- للتوظيف الدرامي دلالة نفسية تكشف عن خصوصية الافعال الدرامية .

٢- توظف الايقاع للكشف عن الفعل ورد الفعل في الافلام السينمائية لما لها من تأثير في خلق عملية الاندماج مع المتلقي .

٣- توظف الايقاع في تفكيك المكان وتعميق الصمت الدرامي .

تحليل العينة :

اسم الفيلم : لا تتنفس

سيناريو وحوار : فيدي الفاريز ، رودو سایاجیوس

تصوير : بيدرو لوكوي

موسيقى : روكيه بانيوس چلے مونتاج : جاردنر جولد مدة الفيلم : ٨٨ دقيقة تمثيل : ستيفن لانج ، جان ليفي ، ديلان منيني ، دانييل زوفاتو ، سيرجي اوناباكو

ملخص الفيلم :

ثلاث شباب يقومون بسرقة بعض البيوت بالاعتماد على معلومات يصل عليها اليكس (ديلان منيني) من والده الذي يمتلك شركة حماية امنية ، ولكن هذه السرقات لم تلبي طموحاتهم خصوصا وان روكي (جان ليفي) تحاول ان تحصل على أكبر قدر من المال والهرب الى لوس انجلوس مع ابنتها الصغيرة للتخلص من التسلط الذي تمارسه عليه امها ، فيحصل ماني (دانييل زوفاتو) على معلومات من قبل احد المستفيدين من السرقة تفيد بان رجل ضرير يمتلك مبلغ كبير من المال جراء التعويض المالي الذي حصل عليها بعد مقتل ابنته ، فيتفقون بعد معارضة اليكس على سرقة الرجل الضرير ولكنهم يتفاجئون بقدرة هذا الرجل على مطاردتهم في غرف المنزل وقتل الشابان لكن روكي تستطيع قتله والهرب مع ابنتها .

المؤشر الأول:

للتوظيف الدرامي دلالة نفسية تكشف عن خصوصية الافعال الدرامية ان ما يميز الفيلم السينمائي بوصفه فنا تتحد وتتكامل الأجناس والأشكال الفنية في فضائه ، هو امتلاكه القدرة على التعامل مع الأحداث المادية عبر تشكيلها في بناء سبوري يحاكي هذه الأحداث والافعال على ارض الواقع ، بطريقة متقنة وفريدة وله القدرة ايضا على تجسيد الأفكار التي لا تمتلك تجسيدا ماديا في الواقع ، وتكون النتيجة صورة متقنة تحاكي تلك الأفكار وتصبح هي البناء الشكلي عنها وهذا تحديدا ما رأيناه في فيلم (لا تتنفس) حيث بدأ الفيلم بحوار بين الاصدقاء الثلاثة داخل احد المطاعم للاتفاق على سرقة رجل الأعمال وتم تصوير معظم اجزاء المشهد باستخدام اللقطات القريبة لتوضيح ما يشعر به الاصدقاء بعضهم لبعض خصوصا (اليكس) الذي يكن المشاعر ل (لوكي) بالإضافة الى الحوار الذي يدور بين اليكس وماني حيث يتبين من خلال اللقطات القريبة العبثية وعدم الاستقرار التي يعيشها ماني بالضد من اليكس الذي يرى بان سرقة رجل ضرير خطأ يجب تجنبه .

تضمن هذا المشهد اربعة عشر لقطة قريبة من مجموعة تسعة عشر لقطة حيث كشف من خلالها مخرج العمل ما تفكر به كل شخصية واعطى انطباعا سائدا للجمهور حيث يستطيع من خلال هذا الحوار الذي تكامل مع اللقطات القريبة التأكيد على بعض الكمات لكشف خصوصية كل شخصية وكيفية توقعها لسير الأحداث .

المؤشر الثاني:

توظف الإيقاع للكشف عن الفعل ورد الفعل في الافلام السينمائية لما لها من تأثير في خلق عملية الاندماج مع المتلقي . في احد المشاهد يعود الاصدقاء الثلاثة للالتقاء والحديث عن السرقة حيث يجلسون في سيارة ماني ويراقبون الرجل الضرير وهم يتحدثون اذ كشف هذا المشهد عبر استخدام ايحاءات الوجه الفعل ورد الفعل اذي اعطى صورة واضحة عن العلاقة التي تربط الاصدقاء الثلاثة وكيفية تفكيرهم كل واحد تجاه الآخر ، وما يريده من هذه السرقة في معالجة درامية اراد من خلالها صانع العمل التأكيد على الدافع الذي تنوع بين العبثية والحب والقلق الي يجمع الاصدقاء الثلاثة وهم ينوون سرقة هذا بيت الرجل الضرير اذ كشف هذا المشهد عن توظيف اللقطة القريبة في ابراز الفعل ورد الفعل فمنذ بدأ الحوار بين اليكس و وان اظهرت هذه اللقطات طبيعة العلاقة التي يكنها الكيس لوان وكيف انه قبل بتنفيذه هذه السرقة لاجلها وكيف تفاعل مع القصة التي روتها عن مقتل والدها وتأثرها بذلك وحكاية الخنفساء التي دخلت معها الى صندق السيارة ، بدى على وجه اليكس

التأثر الكبير واراد ان يخبر وان بما يكنه لها من مشاعر لولا وصو ماني الى داخلالسيارة ، لقطات قريبة متنوعة وبحركة مدروسة ومتقنة ، كما انها كشفت رد فعل اليكستجاه الرجلالذي عرفه بانه ضرير وان لا يجب سرقة رجل مثل هذا ، معلومات ع الشصحية سردت بطريقة تظيف اللقطات القريبة وحوار دقيق جدا ومختصر .

المؤشر الثالث :

توظف الإيقاع الدرامي في تفكيك المكان وتعميق الصمت الدرامي للمكان دور بارز في السينما لما له من أهمية في الكشف عن الزمان والبيئة للموقع الذي تدور فيه الاحداث فلقد ظهر المكان في السينما بعدة أزمنة منها الماضي والحاضر والمستقبل ولقد تمكنت السينما في خلق مكان جديد ليس له صلة بهذه الأمكنة ، وهو المكان الافتراضي الذي يلعب الخيال الدور المهم في نسجة كما في افلام الخيال العلمي والافلام الغرائبية وللمكان وظيفتين ، فالاولى وظيفية تفسيرية حيث يجري تجسيد مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل واثاث ادوات للكشف عن الحياة الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية ، كما ان للمكان وظيفية تعبيرية بالاعتماد على واقع الاشياء والاحساس بها وما تثيره من احساس لدى المتلقي وذلك من خلال الايحاء والرمز والدلالة والتي يتم في ضوءها بناء المكان من خلال تحديد خصائصه وميزاته وايجاد الحلول الجمالية في ضوء ذلك .

في السينما يتحكم المخرج تماما في تحديد المكان الذي يريد ان يركز عليه ، فالكاميرا لدى مخرج السينما كما اشار اورسن ويلز ، هي العين التي يرى من خلالها ، والتي يجبرنا ان نرى نحن ايضا من خلالها ، لا نستطيع ان نفضح ابعاد المكان ، وانما ما يتسنى لنا مشاهدته فقط ، ومن هذا المنطلق يتحكم المخرج تحكما كليا في تحديد المكان أو محاولة تفكيكه من خلال استخدام اللقطة القريبة التي تلغي وجود جغرافية الزمان والمكان واظهار مقطع كبير من جسد اووجه الممثل او اي شيء سواء كان من الديكور او الأزياء بغية تبرير الانتقال الى مكان آخر سواء على سبيل التعبير او النتقال الحقيقي لاماكن اخرى . وقد وظف مخرج فيلم (لا تتنفس) اللقطة القريبة واستغل دلالاتها الى ابعد حدود حتى مع الحركات والثبات بغية خلق تماهي كبير مع ابطال الفيلم وهم يواجهون خطر الموت وايهام المتلقي بقرب حدوث ذلك .

اما تعميق اللقطة القريبة في تعميق الصمت دراميا فقد اشتغل المخرج (الفاريز) في مشهد الغرفة التحتية حيث توجد فتاة اختطفها الرجل الضرير وقام بربطها ويجدها صدفة الن واليكس ويحاولون اخراجها الا انه يتمكن من حبسهما وقتل المرأة المحتجزة ما يتسبب تصاعد حدة الملاحقة خصوصا وان الرجل الضرير كان ينتظر من المرأة المحتجزة ان تلد له طفل بدلا عن ابنته التي قتلت . يقوم الرجل الضرير (لانج) بالنزول الى الغرفة الأرضية واطفاء المصابيح ما يجعل الغرفة معتمة جدا بالنسبة للهاربين اما هو فالظمة بالنسبة له حياته وقد تعايش معها ، ومنها يوظف صانع العمل الصمت ضمن اندماجها مع

اللقطات القريبة للمثليين وهم يحاولون الاختباء مشكلا عمقا دراميا جعل المتلقي يقطع انفاسه حقا وهو يتابع ما يجري من احداث والخوف من القبض على هذين المختبئين .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

اولا : النتائج :

١- عمل التوظيف الدرامي للإيقاع على تجزئة المكان وتفكيكه من اجل تعميق الغموض وزيادة الترقب في بنائية الفيلم

٢- ظهر عند تحليل العينة (فيلم لا تتنفس) للإيقاع الدرامي على تفعيل البعد الدرامي في افلام الرعب من خلال التأكيد على التفاصيل في بنائية المشهد السينمائي .

٣- تبين عند تحليل العينة (لا تتنفس) عمل الإيقاع الدرامي على اظهار رد الفعل بصورة درامية مما يؤثر على عملية التلقي وتحقيق فعل التماهي .

٤- الاندماج ما بين المشاهد والاحداث في بنائية الفيلم السينمائي كما ظهر عند تحليل العينة (لا تتنفس) .

ثانيا : الاستنتاجات :

١- تمثل سايكولوجية ودرامية أفلام الرعب التي تفعل من قدرة التأثير لحدث في بنية الفيلم السينمائي .

٢- ان تنوع حجوم اللقطات يقود الى تعميق الدلالة الدرامية وكيفيات سردها للاحداث وحسب المعالجة الاخراجية .

٣- يعمل التوظيف الدرامي على ازاحة تضاريس المكان وانتاج صور ذهنية تنفذ الى عقل المشاهد .

٤- يفعل التوظيف الدرامي من اداء الشخصية بعد تصوير بعض التفاصيل او الملامح او الاكسسوارات التي تحمها .

التوصيات :

يوصي الباحث بضرورة التركيز الطلبة المطبقين على التوظيف الدرامي للإيقاع التي ينتجها قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية .

المقترحات :

يقترح الباحث دراسة العلاقات التوافقية ما بين عنصر الايقاع في بنية الخطاب لتحقيق قيمة التوظيف الدرامي .

المصادر :

١- البشلاوي . خيرية ، معجم المصطلحات السينمائية ، مراجعة هاشم النحاس ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ .

٢- جائيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، ترجعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد . ١٩٨١ .

٣- الجبوري ، طارق ، الخيال العلمي . دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، منشورات وزارة الثقافة ، .٢٠٠١

٤- حسن ، عبد علي ، الدراما والتطبيق ، بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٨ .

٥- حسين، and شيريهان. "رؤية تحليلية للقيم الجمالية في العرض المتحفي بإستخدام الوسائط الجرافيكية." مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية (٢٠٢١).

٦- حسين؛ شيريهان. رؤية تحليلية للقيم الجمالية في العرض المتحفي بإستخدام الوسائط الجرافيكية. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، ٢٠٢١.

٧- الحمو ، زهير ، هيتشكوك ترافو . تر : عبد الله عويشق ، دمشق منشورات وزارة الثقافة والاعلام . .١٩٧٩

٨- دانسايجر ، كين ، تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة ، تر : احمد يوسف . القاهرة ، ٢٠١١

٩- الديوني ، فادية فاروق ، دلالات المكان في تعميق الجو النفسي للشخصية في الفلم السينمائي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد . ٢٠٠١

١٠- الرازي ، محمد ابن ابي بكر ، مختار الصحاح ، الكويت ، دار الرسالة ، ١٩٨٣

١١- راضي ، ماهر ، فن الضوء ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٥

١٢- عبد الحميد العنانى، رشا، et al. "اثر الدراما المسرحية في تأكيد القيمة التعبيرية في التصوير المعاصر." مجلة بحوث التربية النوعية ٢٠١٣,٢٨ (٢٠١٣): ٦١٧-٦٣٨.

١٣- عبد الحميد العنانى، رشا، et al. اثر الدراما المسرحية في تأكيد القيمة التعبيرية في التصوير المعاصر. مجلة بحوث التربية النوعية، ٢٠١٣، ٢٠١٣,٢٨: ٦١٧-٦٣٨.

١٤- كاسبر ، الن ، التذوق السينمائي . تر : وداد عبد الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ .

١٥- محمد حسين محمد حبيب الحبيب. مسرحية (الحسين الآن) رؤية درامية مغايرة. ٢٠١١.

١٦- نيكوللز ، بيتر ، السينما الخيالية ، تر : مدحت محفوظ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣.

١٧- هيرمان ، لويس ، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون ، القاهر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣ .