الصوت وقيمته التعبيرية في الفيلم الروائي

د. محمد عبد الجبار كاظم
د. ثائر علي جبتـــر الله

مشكلة البحث :

تكمن مشكلة البحث في السؤال الآتي :

كيف يمكن للصوت حين ينساق في مجرى الفيلم ان يدعم الصورة بجوانب تعبيريـــة لتجسيد المعنى ؟

اهداف البحث :

تتجلى أهداف البحث في معرفة السبل الكفيلة للصوت في تجسيد المعنـــى وامكـــان خلـــق التعبير في سرد القصة السينمائية .

منهج البحث :

سوف يعتمد البحث (المنهج الوصفي) وهذا المنهج ((يعني وصف ما هـــو كـــائن)) (١/ ص٩٤) ليتسنى الاطلاع على الأفلام وتحليلها على وفق الخصائص التـــي ينطـــوي عليها هذا المنهج والتي ستشكل عينة البحث.

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في دراسة الصوت وقيمته التعبيرية في الفيلم الروائي . والكشـف الكامل والدقيق عن مسالك الصوت بما فيها الصمت داخل نسيج الفيلم وكيفيـة اسـتغلاله لأداء منحى التعبير عن المعنى.

حدود البحث :

اختار الباحث فيلما واحدا روائيا على شريط مدمج كعينة للبحث وهو فلـيم (Great Expectations) (التوقعات العظيمة) للمخرج (الفونسو كوارون) أنتـاج ١٩٩٨. آليـة اختيار العينة كانت من خلال اقتناء قرص مدمج نوع(DVD) واحد بشكل عشوائي مـن مجموعة ٦٠٠ قرص لأفلام روائية مختلفة قديمه وحديثة كلها من الأفلام الناطقـة مـن مركز (اسعد الفتلاوي) لبيع الأقراص المدمجة في محافظة ميسان ، كان رقـم القـرص المختار عشوائيا ١٤٤ اذ احتوى على أربعة أفلام روائية تم اختيار فيلم واحد من الأربعة أيضا بطريقة عشوائية بعملية (القرعة). والسبب هو ان البحث لا يتحمل ان ينـاقش فيـه أفلاما كثيرة بسبب الالتزام بحجم البحث وشروط النشر التي تمليه المجلات العلمية . هـذا من جانب ومن جانب آخر فان العينة الواحدة تجعل البحث ينصب على التركيـز عليهـا واستنباط المؤشرات منها بطريقة فيها جانب من الشمولية والتركيز ..

الفصل الأول

الإطار النظري

المبحث الأول

مخاض الصوت :

((ان اختراع الصوت كان يعني زيادة الهيمنة على عقول وعواطف النـاس وزيـادة السلطة وإمكانية استخدام وسائل جديدة للتزويق والتجميل والتأثير الاصطناعي على الناس بهدف خداعهم وتمرير الوهم الذي تعرضه عليهم)) (٢/ ص١٣).

فالصوت لم يكن تابعا او ملحقا ليس ذا شائن مؤثر على الصورة الفيلمية بل يجب ان يكون عنصرا خلاقا وأساسيا لتحقيق المبتغى العام من الصورة فعندما يكون الصوت بكل أنواعه وتصنيفاته موظفا على شكل مثالي فانه سوف يحقق القدرة على التعبيـر وخلـق المسحة التخيلية للمشهد والقصة فلهذا كان يجب أن يكون الصوت متاصرا بشكل جيد مـع الصورة الديناميكية الفيلمية بحيث اذا ما تم فصله عن الصور تمسي غيـر قـادرة علـى التأثير وعملية التعويض تصبح صعبة لان البدائل تصبح فجة وضـعيفة وبـذلك تصـبح الصور مختلفة عن ماهو منطقي لتعود إلى سابق عهدها الأول في أسلوب الفيلم الصامت. وهذا يعني ان الصوت أصبح يشكل ضرورة في الفيلم السينمائي ليخلق تأثيرا إضافيا على الصورة التي كان يشوبها بعض التسطيح بفعل صمتها الذي جعلتنا نرى حركة الشفاه ولا نسمع صوتها ونرى تدفق المياه بصمت مطبق وفوهات البنادق من دون أزيز رصـاص ولكن الصوت اقتحم هذه الفجاجة وأزاح ستار الصمت ليستنطقها صوتا ويرفدها تعبيرا.

فبعد أن قطعت السينما زمنا طويلا نسبيا من الصمت ، في نهاية القرن التاسع عشـر وبداية القرن العشرين، اعتمدت على عرض ما يدور من معلومات للموقف الدرامي فـي القصة الفيلمية، عبر لوحات مكتوبة توضيحية ؛ تنساب وتتدفق في الشريط الفيلمي لتعرب عن المضمون القصصي للموقف الذي يحتاج إلى تأويل . لأن الصورة وحـدها وحركـة الممثلين برغم المبالغة في التمثيل والايمائات التعبيرية، قد لا يمكن أن تفسر تلك الإحداث وما يدور من خلفها من قصة ، لهذا استخدمت ((العناوين المكتوبة للتعبير عن المعلومات اللا صورية مثل الحوار والتعليق))(٣/ص٢٥٦). لتكون هـذه الأفـلام مفهومـه قـدر المستطاع من قبل المتلقي وتعوض عن النقص الحاصل من جراء غياب الصـوت الـذي يعبر عن المحتوى القصصي للفيلم.

فكانت السينما في بدايتها تناغم الصوت وتغازله ، برغم صمتها . لهذا برزت الوسائل المبررة لأستخدام الصوت في العرض السينمائي ، ولكن ليس على نحو الاستخدام الحرفي في شريط مستقل واحد كما هو الحال ألآن ، وإنما كان ذلك مبنيا مثلا على مرافقة عازف

البيانو الذي يجلس أمام شاشة العرض وينطلق بعزف الإلحـــان التـــي توافـــق المشـــاهد المعروضة صعودا وهبوطا وتغييرا في الإلحان ، مع كل مشهد يعرض من لحـــن إلـــى آخر، ليوافق تدفق العرض . الموسيقى بالطبع جاءت إلى السينما في أيام الأفلام الصامتة، مع عازف البيانو الذي كان يوضح ما يحدث على الشاشة بمصـــاحبة موســـيقية ملائمـــة لإيقاع الفيلم.

بل إن بعض الأفلام ، التي كانت تعرض على الشاشة ، كان يرافقها مجموعـــة مـــن المغنين الذين يؤدون مقاطع غنائية تصاحب العرض كما حصل قبـــل ابتكـــار الصـــوت ((ففي الفيلم الروسي (قرية الخطيئة) وعندما جاء منظر الحصـــاد أخـــذ كـــورس مـــن المهاجرين الروس المنتشرين خلف الشاشة ينشدون أنشودة حصاد روسية ، وكان لهذا أثر عظيم في ذلك الوقت))(٤/ص١٣٥) . وبعد تقدم الاكتشافات العلمية فيما يخص الصوت ، كانت المحاولات متلاحقة من اجل أن يغذى الفيلم بعنصر الصوت التكميلي الذي يرافـــق الصورة وهو ما يشبه المنطق والواقع في أن ألصورة في حيز الواقـــع يرافقهـــا صـــوت حتما. حتى اخترق صمت الفيلم واستنطق ((ففي عام ١٩٢٧ تقدم شركة (وارنر بروذر) خدمة عظيمة للفن السينمائي حينما أدخلت الصوت مع الصورة في الفيلم لأول مـــرة فـــي السينما معلنة نهاية مرحلـــة الفـــيلم الصـــامت مـــن خـــلال الفـــيلم الموســـيقي (مغنـــي الجاز)))(٥/ص١٣). وبدأت الرحلة مع الصوت . فقد أخذ هذا الانجاز مـــن فـــن الفـــيلم هامشا كبيرا برغم اعتراض البعض عليه ، مبررين ذلك بأن الفيلم هو الفـــن الصـــامت، وهذا هو سر وجوده على حد تعبيرهم ، ولكن سرعان ما اســـتمر التســـابق فـــي إيجـــاد التقنيات التي تحسن من مستوى الصوت ، ليتشكل في الفيلم الســـينمائي رفيـــق ؛ يتـــرك بصمته على الصورة ، ويتنامى معها ، لينعكس هذا الولوج على المستوى التعبيري للقصة الفيلمية بشكل مباشر ويجعل الروح تدب في الصورة المتدفقـــة فـــي النســـيج الفيلمـــي ، معتبرين الصوت بذلك واحدا من عناصر اللغة التعبيرية للسينما ((فمع دخـــول الصـــوت

حدث تطور آخر، لقد ازدادت واقعية الصورة المرئية على الشاشة، وبالتالي ازداد انطباق الرمز على ما يرمز له)) (net/٦).

وازدادت أهمية الصوت ، وأصبح مهيمنا على الأحداث ، بعد ان استوطن في الشريط الفيلمي . ومنذ ذلك الحين توالت المحاولات لاستثماره بشـكل تعبيـري و خصوصـية ، تبعث على الحياة وتخلق الانطباع بتدفقها ، فكانت هنالك محاولات عديدة تنطلـي علـى استيعاب الصوت ، ليؤدي منحى يبتعد فيه الفيلم عن المسرح أو الأسـلوب المسـرحي ، لكون العاملين في السينما كانوا ، منذ البداية ، مستهجنين أن تكـون السـينما أداة تنقـل الأعمال المسرحية بحيث توضع الكاميرا على حاملها وتصور بطريقة ثابتة مـا يعـرض على خشبة المسرح . ولكن هذا الأمر حفز المخرجين ،ومن يعمل في حقل الفـن السـابع على استثمار الصوت بشكل يكون ذا قيمة تعبيرية مثل ما كان مع البداية الأولى لـدخول الصوت اذ كانت بعض الأصوات، ممن تعمل في حقل السينما تتعالى رافضـة التـزامن الذي يتبناه الصوت مع الصورة، فكانت محاولة هؤلاء تنصب تحـت غطـاء انطبـاعي ((تميل إلى ان تكون غير متزامنة ،أي إنها تنفصل عن مصدرها، وغالبا ما تكون مغايرة للصورة أو تكون مصدرا مغايرا تماما للمعنى)) (٣/ص٢٥٠) .ظنا مـنهم أن الفجاجـة التي رسخها المسرح في السينما لابد أن تنطوي على تغير بحيث يمسـي الصـوت فـي السينما على غير ما هو عليه في المسرح ، وأهمها هو التزامن ما بين الأشياء والصوت، وكذلك فعل الممثل الذي يدلي بحواراته أمام الجمهور بشكل تعبيري مقرر ومباشر.

وتعززت هذه الفكرة الانطباعية على الشريط السينمائي ، وكانت هنالـك محـاولات جادة في كسر طوق التزامن أي (هذا التزامن الذي يخلق بفعل المطابقـة الحرفيـة بـين الصوت ومصدره)كما هي محاولة (بودوفكين) إذ أراد ((أن يطبق هذه المبادئ في فيلمـه (مصادفة بسيطة) الذي تضمن مؤثرات صوتية جزئية مؤسسة على عدم التطـابق بـين الصورة والصوت))(٧/ص١٠٩) .

فبهذا الاستخدام الذي يهدف إلى كسر قواعد التزامن والتطابق مع ما هو معروض من صورة برفدها بصوت يطابقها حتما على المنظور الواقعي ، خلق لنا جانبا تعبيريـــا فيـــه مدلولات إيحائية لما هو مطلوب من خلق التأثير ومعرفة الموضوع . ففي أحد المشـــاهد من فيلم (مصادفة) للمخرج (بودوفكين) والذي يسعي فيه الى اعتماد عدم التزامن ليلقـــي جانبا من المعاني على المشهد ، نجد في هذا الفيلم ((أمّا تبكي ابنها الذي فقدته وهو رجـــل جاوز حد الرجولة لكن بودوفكين بدلا من أن يسمعنا نشيجها أسمعنا صـــوت طفـــل كـــي يوحي لنا مباشرة بأن الرجل المبكي عليه هو دائما عند أمه طفل صغير))(٧/ص١٠٩) . وعدم التطابق أو التزامن يؤدي دورا كبيرا، ليس على حد التجريب ،وإنمـــا قـــد يكـــون مصدر الصوت الذي يدخل إلى الكادر ويضاف إلى المحتوى المعـــروض مـــن صـــورة فيلمية، قد يكون مبنيا على وفق مبدأ استعاري تعبيري والمصدر هـــو خـــارجي أي مـــن خارج حدود اطار الصورة ، ولكن لا يمكن أن ننعته بمصدر هجين او مسخ مبررين ذلك من أننا يجب أن نرى مصدر الصوت ، والمقصود هو الطفـــل الـــذي يبكـــي فـــي فـــيلم (مصادفة) كما مر بنا، صحيح أنه في الأصل ، يكون استخدامه قد أضاف غرابة ولكـــن وروده ينطوي على مسحة تعبيرية توجز الحدث ،ولكن هذا المصدر من الصوت المضاف كما فعل بودوفكين يأتي من نسيج البيئة التي تدور الأحداث فيها، وتصبح انسيابيته داخـــل الكادر تعطي مدلولا دراماتيكيا للأحداث الجارية ،وكذلك يمثل جانبا كبيرا من انفعـــالات الممثل التي على وفقها تتعرض له الكاميرا وهذا ما حدث فـــي فـــيلم (حضـــيض ســـان فرانسيسكو)((عاهرة يطاردها قاتلان فتفلت منهما تختبئ في مخازن حوض للسفن وعندما يغيب عنها وقع قدميها وهي تعدو يتوقف الرجلان ليستمعا، وهنا تكـــون اللقطـــة التاليـــة المرأة المختبئة ووجهها يعبر عن الرعب الصامت ومن حولها سكون شامل ولكن صـــفير سفينة على البعد يمزق الليل بنداءات كأنها صرخات قلق))(٧/ص١١٦) . كل هذا كـــان به حاجة إلى تعميق التأثير للصورة، وجعلها تشحن بأكبر قدر من التأثير والتعبير ،ولأجله

كانت هنالك محاولات عديدة تبغي اغناء الفيلم الصامت بالصوت حتـــى نمنحـــه فرصـــة التجسيد الواقعي وجعله أكثر بلاغة وأوسع مدى في التاثير.

المبحث الثاني

الصوت في الفيلم :

إن شريط الفيلم السينمائي الناطق يحتوي على حيز للصورة الفيلميـــة وحيـــز آخـــر للصوت . وهذا الأخير يظهر في شريط العرض على شكل مجال واحد وممزوج ،ولكـــن هو في أصله ،مجموعة متداخلة من عدة خطوط مستقلة للصوت ؛تمزج في حيز واحـــد، لتبدو بشكل موجي ضوئي على جانب الشريط السينمائي .

هذه المجموعة المتداخلة من الأصوات تتكون في الأصل من ((مكوناته المختلفـــة ، المؤثرات الصوتية والموسيقى والحوار))(٨/ص٩١) .والتي تشكل المناخ الصوتي للفيلم عموما بعد أن استنطق. ولتحديد أنواع الصوت المرافقة للفيلم أتت الكثير من التصـــنيفات المتعددة للصوت وتشكيلاته ولكن كلها تدور في محور واحد وثابـــت ،بـــرغم اخـــتلاف التسميات . فمثلا نجد التصنيف الذي اعتمده في ذلك (روجيـــه اودان) مؤلـــف كتـــاب (السينما وإنتاج المعنى) اذ يرى أن الصوت في الفيلم ينقسم ((إلى ثلاثة عناصـــر : الكـــلام والضجيج والموسيقى))(٩/ص٣٢٢) . وقد يضاف إلى هذه التصنيفات عنصر آخر، هو عنصر الصمت بما يحمل من مدلولات واضحة كما يؤكد ذلك (علي أبو شادي) في كتابه (لغة السينما) ((عادة يحتوي شريط الصوت في الفيلم على أربعة عناصر: المـــؤثرات الصوتية ، الموسيقى ، اللغة (الحوار او التعليق) والصمت))(١٠/١٣٣ص). وبهذا أضيف الصمت الى مكونات الصوت ،لما يحمل من خصوصية تعبيرية كون ((الصمت شكل من أشكال التعبير))(net/٣١). ضمن مكونات الفيلم الســـينمائي ومكونـــات الصـــورة اذ مـــا اعتبرنا الصمت بذلك ((أحد مكونات الصوت الأساسية))(٨/٩٢ص) . والصـــورة هـــي الوعاء الذي يحتوي الصوت لأنها هي الأرض التي ينمو ويوجد فيها. ليكـــون قـــادرا اي

الصمت مع المفردات الأخرى من الصوت التي تحتويها الصورة على ان يخلــق التــأثير المناسب والفعال للموقف المعروض، من جراء حبس الأنفاس عن كــل شـــي مســموع، ليتأجج بعد ذلك صمتا يأخذ نمط التأثير في مجريات الأحداث كما يفعل الصوت من تأثير في الفيلم حينما يدعم الصورة .

وقد يكون الصمت أكثر تعبيرا من الصوت، فحين ينصهر الصوت في وعاء الصورة ويصمت في خضم الأحداث((يكون للصمت تأثير))(١١ /٣٢ص)، مع الدلالات الأخرى . هذه الخاصية جعلت الصمت أحد العناصر الأربعة التي تدعم الصورة الصماء بهــامش من حيوية الصوت المسموع ،حتى لو كان صمتا فهو يسمع سكوته على شــكل صــورة ذهنية بعد أن يكون ذلك الصمت مركزا لاستقطاب المشاهد وسحبه نحوه ،لأن ((الصمت المطبق في الفيلم الناطق يجذب النظر إلى نفسه))(٣/ ٢٧٠ص) ، ويحفز المتلقــي إلــى استلهامه ،بعد ان يأخذ هامشا تعبيريا عن المضمون .

فالصمت في الفيلم السينمائي له مدخرات ينطلق منها، ومدخراته هي الصوت الــذي يحيط به، فهو يولد منه ؛ففي خضم تصادم زحام الصوت بعضه مــع بعــض ، يتــأجج الصمت حينما تذوب كل تلك التصادمات وتختفي ليبقى وحيدا ولا نسمع غيره في مجرى الأحداث ،ليكون مؤثرا صوتيا من نمط خاص ،مبنيا على أســاس الســكون والصــمت . فيتحقق منه بذلك ((مؤثر صوتي يعمل في حال وجود الصــوت فقــط))(١٢/ص٣١٣) .فالصمت يولده الصوت .

الصمت يمكن أن يكون فعالا برغم ثبات هويته وعدم اختلاف تنوعــه ،فهــو قالــب صامت وحيد خال من اي صوت مسموع بشكل فيزيائي أي (تحس به الأذن البشرية) فهو يوجد على أساس خلق التأثير وإيجاز التعبير في النشاط الفيلمي للصورة والصوت، لكنــه يأخذ عمقا اكبر في الإيحاء ،برغم غياب الصوت عنه ليسجل بذلك تنافسا مع الصوت من حيث الواقع فــ((للصمت أحياناً وقع أكبر بكثير مــن أي صــوت))(١٣/ ص ١٢٨) . والصمت في الفن السينمائي يأتي دائما بشكل بصري يبين مفهومه بطريقة رمزيــة قابلــة

للتأويل، ولكن، في كل الأحوال، هو يسوغ على أساس دواعي ظهوره في القصة الفيلمية، ويتشكل بمعان تعبيرية مغايرة في كل سياق يبدو فيه ضمن النسيج الناطق والمسموع، فهو حتما يختلف عن مظهر الأشياء الناطقة التي تحيط به ،لكونه شكلا واحدا لا غير فطالما ((يزداد مظهر الأشياء اختلافا حين نسمع أصواتها التي تختلف تماما عن بعضها بينما يتجلى صمتها واحدا))(٣١٤/١٢ص) .وهذا ما يؤكد أن الصمت هو في الأصل ،وسيلة تعبيرية واحده مهما تغيرت المعاني التي يخلقها .ولكن يكتسب معناه من الموقف الذي يبدو فيه، والأصوات التي يولد منها والتي تجاوره . فقد يكون الصمت بذلك أكثر عمقا وسعه من المؤثرات الصوتية بل من الصوت عموما ((فيمكن لنظرة صامتة أن تحكي مجلدات))(١٤/ص٢٣٣) ، إذا اندرجت بشكل تكون أكثر تعبيرية من الصوت الذي قد يخفق في ان يكون بديلا عنه .

بل إن الصمت أينما كان في الفيلم السينمائي والقصة المسرودة، يثير فينا تساؤلا ويحتاج منا إلى تفسير، وهذا أمر بديهي لكون ((أي مساحة صامته في الفيلم توجد احساسا بوجود شيء ما معلق او على وشك الحدوث))(١٠/ص١٥٧) . فهو يجب ان يتدفق في حيزه على وفق اعداد محكم ومبرر وعلى جانب كبير ومؤثر من التعبير . وهنالك مثال حي على الاستخدام المعبر للصمت الذي يولج من بين الضجيج المتعالي ،ففي فيلم (الوهم الكبير) نجد في ((أحد المشاهد مجموعة من الرجال مجتمعين وهم يفتحون حقيبة أرسلت إليهم في سجنهم الألماني . ويتوقعون أن تحتوي على بعض الأطعمة الشهية ، ويخيم جو من الاهتياج الصاخب والهذر والإثارة والترقب . ثم يفتح الغطاء بقوة وتبدو الحقيبة مملوءة بالكتب، وفجأة يعم صمت كامل أبلغ من أي تعليق وهو صمت سوف يفسره كل مشاهد بشكل مختلف يتفق مع نفسه ، وينبغي أن يفسر بدون شك بشكل ملفت بالنسبة لكل واحد من السجناء))(١٤/ص٢٣٣). ومن هذا يمكننا القول أن الصمت برغم تصنيفه على انه صوت ،يكون تأثيره في الفيلم السينمائي أكثر رمزية لأنه يمكن ان يؤول بشكل يختلف عن كل مره يظهر فيها وهذه هي خصال الرمز .

المبحث الثالث

الصوت من حيث المصدر :

إن الصوت في الفيلم السينمائي ، وعند استخدامه مع الصورة ، تحكمه قاعدة المصدر المأخوذ منه فمنه ما يكون مصدره خارجيا والآخر يكون مصدره داخليـا ((الصـوت الداخلي : صوت مبثوث من داخل مجال الفيلم – الصوت الخارجي صوت مبثـوث مـن خارج المجال))(٩/ص٣٢٩) .والمصدر الخارجي هو الصوت المضاف إلـى المشـهد المصور ويكون في اغلب الأحيان معينا لمعرفة ما يمكن عن الأحداث وتفاصيل القصـة التي تدور بشكل تعبيري موجز ويكون في اغلب الأحيـان تعليقـا او موسـيقى تـؤجج موضوعا مطروحا في القصة وكذلك ، بنفس الحال ، المؤثرات الصوتية الأخرى المرافقة تأتي إلى الصورة من مصدر خارجي. والإضافة هنا يقصد بها ان الصوت لا يـأتي مـن نفس نسيج البيئة التي تدور فيها الأحداث او القصة. بل يأتي منساقا من خارجهـا يـزج للمشهد على أساس خلق تأثير معين يرافق الصورة واكثر ما يكون تأثيرا رمزيا يلقي بـه عن طريق توليف استعاري . أما المصدر الداخلي للصوت وهو عبارة عن استيعاب الجو البيئي الذي يحيط بأحداث القصة ، وما يمكن ان يصدر عنه من أصـوات اي الأصـوات المنبعثة من حيز المشهد المصور .

فعلى سبيل المثال حين نسمع حوارا عاطفيا بين اثنين في أحد المطاعم وبالقرب منهم عازف على آلة الكمان التي يستثمر صوتها مع الحوار بين العشيقين بألحان تناغم الجـو النفسي الذي يعيشانه في جمله الحوار ألحميمي ، ومثل هذا يحدث في فيلم (القلب الشجاع) فطبول المعركة التي تدق في إثناء المعارك تبقى مهيمنة على كل أحداث المشـهد بـرغم ابتعاد الجوقات التي تحمل الطبول وغيابها عن الصورة إلا أن تلك الطبول تلازم الأحداث كموسيقى مرافقة تأخذ جانبا تعبيريا للأحداث المسرودة ليبقى صوتها مهيمنا برغم تعـالي قرقعة السلاح .أما المصدر الخارجي للصوت فهو يأتي من جراء زج الصوت في المشهد

، كما مر بنا ، مثل التعليق وغيرها من الأصوات التي تدعم الصـــورة المعروضـــة فـــي النسيج الفيلمي . ومن هنا يمكن القول إن المصدر الخارجي والداخلي للصوت تشترك فيه كل معطيات الصوت ماعدا الصمت فهو لا يأخذ هذا المنظور في حســـاب التنـــاول لأن الصمت هو واحد برغم كل الأحوال وثابت المصدر .

المبحث الرابع

الحـــوار :

بفعل استخدام الحوار في الفيلم أصبحت مديات التعبير تأخذ أفقا أوسع، لأن ما تريـــد أن تعبر عنه يمكن ان تعبر عنه بكلام يأخذ تأويله الى المبتغى التعبيري والمقاصد التـــي تحيلنا الى المعاني مباشرة، من جراء الكلمات التي هي، بالنتيجة، تنتظم في جمل وسياقات لغوية. وهكذا يتشكل الحوار في الأصل، من مجموعة من الكلمات التـــي تحمـــل معـــاني دلالية ذات قيمة معنوية لان ((الكلمة تمضي مباشرة الى المعنى))(١٥/ص٧٤٨) وتعـــد في الأصل تلك ((الكلمات رموزاً لمعاني الأشياء))(١٦/ص١٩) .فالشجرة التي نراهـــا في الطبيعة يوجد ما يعادلها من مصطلح معجمي نعبر به لغويا عن تلك الشجرة وغيرهـــا النهر والجبل والحيوانات الى آخره من المسميات. ومن هذا نستطيع القول أنه مـــا مـــن شيء في الواقع إلاّ وله كلمة تعّد رمزا له وتعادله موضوعيا اي يكون قرينا لها .

يتسنّى للحوار أن يعبر عن الأشياء بجملة من الرموز التي تحيلنا إلى معنـــى وعلـــى شكل عبارات كلامية واضحة المقصد فالكلمات تفصح عن نفسها لأنهـــا تحمـــل معـــاني الأشياء ويمكن تأويلها على وفق مبدأ رمزي كما فعل المخرج (الفريد هتشكوك) في فيلمه (ابتزاز) عندما أثار ضجيجا ((بين النقاد عندما كرر كلمة سكين في أحد أفلامه الأولى وكـــان هـــذا يمثـــل اســـتخداما للصـــوت بطريقـــة تعبـــر عـــن الانفعـــال الشخصـــي بالمواقف))(٤/ص١٣٥).وبشكل رمزي استثمرت رمزيتها من تكرارها داخـــل منظومـــة السرد الفيلمي ، لكون ((أرقى أشكال السرد وأكثرها حداثة هو الذي يقـــوم بنـــاؤه علـــى

تكرار سرد بعض الإحداث لأكثر من مرة))(٣٠/ص١٣٠) . لتكتسب زخما رمزيا تعبيريا . إذن ، يجب ان تكون تلك العبارات في نسيج الفيلم السينمائي ((سلسة ومعبرة)) (١٧/ص١٣٦) . بل يجب ان تكون تلك الكلمات في حيز اللغة المنطوقة ((شفافة بالمعني الذي يمكن استخدامها فيه لنقل الأفكار او التعبير))(١٨/ص٩). لهذا يتمكن الحوار من ان يشرح الموقف الاعتراضي الأقل بساطة وأهمية في ثنايا القصة المرئية ، في حين كان الفيلم الصامت يركز على الموقف الأساسي معتمدا على ايمائات الممثل وخبرته في التعبير الصامت ولكن يبقى للكلام دوره الواضح في التعبير ((على الرغم من ان تعبيرات الوجه وحركات الجسم يمكن ان تعرب عن الكثير فان أكثر وسائل الإنسان مرونة في التعبير هي الكلمات)) (١٩/ص٤٩). وهذه الميزة التي استوعبها الفيلم الصامت واستنطق بها، جعلت من القصة ان تأخذ مديات أوسع في التفاصيل لتبني منحىً سرديا معينا . وبهذا الصدد يحدد (دوايت سوين) في كتابه (كتابة السيناريو للسينما) ((اربع مهام أساسية للحوار في الفيلم السينمائي وهي :

١. أن يقدم معلومات من دون أن يعيق أو يعترض تدفق القصة.
٢. أن يكشف عن العاطفة والحالة النفسية والشعورية للمتحدث.
٣. أن يدفع بحبكة القصة إلى الأمام ومن دون أن يجعل المتفرجين يدركون ذلك.
٤. أن يحدد شخصية المتحدث أو المتحدث إليه بالكشف عن خلفيته أو تعليمه مثلا أو مركزه الاجتماعي وغيرها)) (٥/ص ١٣) .

وهذه كلها جعلت القصة تتمكن من الوثوب بالمعنى المتوخى ، وتفصح عن مديات التعبير الفيلمي . فبجملة منطوقة واحدة على لسان أحد شخصيات القصة الفيلمية يمكن ننتقل من مكان الى أخر ، وعبر مسافات طويلة من الزمان والمكان ، وبعدّة كلمات يمكن أن تعبر الشخصية عن مكامن أفكارها وما تنوي ان تعمل في حيز القصة المسرودة. إذن، كان الحوار قد اخذ جانبا بلاغيا استثمر للتعبير في الفيلم السينمائي بعد أن كان صامتا

معتمدا على حركات الممثل من تفاصيل الوجه وغيرها من الوسائل التعبيرية ، مثـل مـا يعرف بالبطاقات المكتوبة التي تمنح الفيلم جانبا من التأويل .

المبحث الخامس

التعليــق :

من أهم تصنيفات الصوت في الفيلم السينمائي هو التعليق ، الذي يعد مصدرا خارجيا، يتألف من تعبيرات كلامية يأتي ((التعليق من خارج الشاشة يميل الـى إعطـاء السـينما أحساسا بالموضوعية ويقدم لنا تبصرا اكبر بمغزى المرئيـات))(٣/ص٢٩٧) ، ويـأتي مرافقا لحدث معين من القصة، مشحونا بمعانٍ تتعلق بالوصف الدقيق لكل مفردات القصة المحكية ليكون بمثابة الشارح لما هو موجود . ويلعب التعليق دورا في تحديد المعنى بعـد تصادم المعاني الكثيرة من جراء الصور المتصادمة والمتنامية في حيز الشريط السينمائي. كذلك يلعب التعليق دورا في الاختزال وتحديد المعنى . وعلى سبيل المثال ((نرى فصلا من فيلم لشاب يسير في شارع ، وهذا وحده قد يعطي العديد مـن المعـاني إن الصـوت الموجود في المدرج الصوتي قد يخبرنا حينئذ بشيء من هذا القبيل :(هكذا إذن اخبروني بأنني غير مناسب للعمل وكانوا آسفين جدا .كان يجب ان أحوز على درجات أفضل فـي موضوع اللغة الانكليزية ، في أقل تقدير قبل ان يستطيعوا دراسة طلبي.والآن ما العمل ؟ أعتقد بان علي أن أعود إلى وكالة التشغيل في الأسبوع القادم وأجـرب مـرة أخـرى ، مضيعة غبية أخرى للوقت) ، ان هذا المثال البسيط يرينا القـوة التـي يمنحهـا تكنيـك الصوت الداخلي للفيلم . مريحا فيها منتج الفيلم من التفسيرات الصورية المملة فلولا هـذا المقطع القصير من الصوت الداخلي لتوجب علينا ان نصمم الفصل على الشـاكلة التاليـة تقريبا:

١ – شاب خارج بناية للمكتبات وهو يحمل بطاقة تعين .

٢ – إشارة في الشباك تقول أماكن شاغرة للمؤهلين .

٣ – الشاب بانتظار إجراء المقابلة .

٤ – المقابلة والرفض .

٥ – الشاب وهو يغادر البناية .))(٢٠/ ص ٨٦) .

وبهذا يمكن القول إن التعليق قد أوجز، في الفيلم ، القيم السردية بالقدر الممكـــن مـــن الاختزال بعد ان أضاف هامشا كبير من إمكانية التعبير عن مضامين القصة التـــي يـــراد التعبير عنها.

ففي الفيلم السينمائي يمكن تصنيف التعليق إلى :

١ – تعليق الراوي الذي يتبنى سرد الأحداث في كلمات وجمل مسموعة تلقـــي مـــن خارج الكادر ويكون الراوي بمثابة العارف بمجرى الأحداث والقصة وهذا الأسلوب مـــن الاستخدام هو الأكثر شيوعا اذ ((يعتبر حوار الراوي من أكثر الأشكال شيوعا في ســـرد موضوع الفيلم))(٢١/ص١٠١) . كما استخدمه (العقاد) في فيلمه (الرســـالة) إذ تبنـــى صوت الفنان (محمود ياسين) للتعليق على بعض مشاهد الفيلم ولاسيما في بداية الفيلم التي كان التعليق فيها يشرح المكان وطبيعة المجتمع الذي يشغله من حيث المعتقـــدات والقـــيم الدينية وهي بمثابة، أسباب او مقدمات تؤسس لقصة الفيلم ، وكذلك استخدم التعليـــق فـــي أكثر من مكان في هذا الفيلم كلها كانت منصبة على أساس ان تعين القصة على الاختزال والإيجاز.

٢ – المناجاة وهو تعليق نسمعه بصوت أحد الشخصيات التي تؤدي دورا في القصـــة الفيلمية تسرد لنا القصة وما يدور من أحداث او ما تعرضت له الشخصية مـــن مشـــاكل ومفارقات تؤثر في مجرى الأحداث وقد يكون ذلك من خلال وجهة نظره كما هو الحـــال في فيلم (النيام) إذ يقوم احد الشخصيات الذي عاش القصة مع أصحابه الـــذين تعرضـــوا إلى جريمة اغتصاب في احد السجون المخصصة للإحداث بسرد قصـــته وكيـــف انتهـــى المطاف بهذه المجوعة بعد أن كبروا وخرجوا من السجن بحثا عن الانتقام من مغتصبيهم.

فكنا نرى الأحداث كما يرويها لنا أحد أبطال هذا الفيلم لنرى في آخر المطاف هذا الراوي يترك الكاميرا ويذهب بعيدا كأنما يريد أن يقول وهنا انتهت قصتي .

المبحث السادس

المؤثرات :

يحتوي مجرى الصوت في الفيلم السينمائي على حيز خاص للمؤثرات الصوتية. وهذه المؤثرات الصوتية تكون بمثابة معادلاً حرفياً لكل شيء يصدر صوتاً مثل صرير البـــاب والريح ووقع الأقدام وإطلاق الرصاص وقعقعة السلاح والمركبات والحيوانات ((وتـــزداد الحاجة للمؤثرات الصوتية في الأفلام الحربية(على سبيل المثال) التي تصـــور المعـــارك فلابد من أصوات صهيل الخيول وصراخ القتلى والصرعى وصليل الســـيوف وانفجـــار القنابل وأزيز المدافع وصفير سقوط القنابل من الطائرات ، وما إلى ذلك ، ولذلك فالأفلام الحربية من أكثر الأفلام احتياجاً للمؤثرات الصـــوتية)) (net/٢٢). أضـــف الـــى ذلـــك الاستخدام الرمزي للمؤثرات مثل تفخيم الأشياء التي تشكل في الواقع صوتا رقيقا وسماعه صعب ، ولكن في السينما يمكن أن يُفخّمَ ليأخذ طابعاً رمزياً يمكن شحنه بـــدلالات مثـــل دقات القلب والشهيق والزفير وغيرها من التي تثير جانبا تعبيريا عندما تبدو في المشـــهد لتفعل الصورة ، فهي تثير في الفيلم جانبا حسيا مؤثرا بعد أن تحرر الفيلم مـــن مخالـــب الصمت لترسم جانبا ذا مسحة رمزية معبرة ليكون بمثابة معادلٍ يفصح عن نفسه ويكون أكثر تأثيراً بفعل تقنية الرمز وما يمتلكه من إمكانيات، ليكشف ويؤجج المعنى مـــن جـــراء استخدام ((المؤثرات بشكل رمزي في كثير من الأفلام، ففي لحظة محاولة الاعتداء على البطلة في فيلم (باب الحديد) تزداد صفارات القاطرات كأنها تدين الحدث الجاري في تلـــك اللحظة))(net/٢٣) . وهنالك كذلك تجسيد واضح للمؤثرات بشكل رمزي إشاري محالـــة الى البيئة التي يجب أن نحس بها ونتلمس عبقها فكانت تلك المؤثرات تهدف إلى ((خلـــق الجو العام ألا أنها يمكن ان تكون بصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى))(٣/ ص٢٦٤) .

ثم يمكن استخدامها في الكثير من التعبيرات الممكنة فالمؤثرات تأتي إلى حيز الفيلم لتعالج خصائص تعبيرية عديدة وهذا ما سنتناوله لاحقا.

تتعدد بهذا وظيفة المؤثرات السينمائية ضمن البناء الدرامي للقصة الفيلمية . فنجـدها كذلك قد تدفقت في النسيج الفيلمي لتحيي إيقاعا لمشهد او قصة ، ولتشد روابط الصـورة وتدعمها . ومن أبرز الاستثمار للمؤثرات هو ما ينصب على قتل الرتابة في الفـيلم مـن جراء الصمت الذي يخلق أحيانا فوضى ذهنية من جراء تسطيح الصورة وخلوهـا مـن المعاني والمعادلات الصوتية للأشياء ، لأن كل شيء ينبع من أصله صوت فـلا توجـد حركة في الفيلم مضمونها الصمت الا اذا لم يكن مُعداً لها ذلك . لهذا نجد ان الأفلام تحتم عليها ان تنطلي على نوع ((من المؤثرات الصوتية العامة للحفـاظ علـى اسـتمراريتها))(٣/ص٢٥٢). هذه الاستمرارية تكتسبها من الأصوات المحيطـة بالبيئـة والمؤهلـة لتصدر أصواتاً . بل ان المؤثرات الصوتية تأتي بشكل تعزيزي لمرافقـة الصـورة مـن دلالات وموجودات ، بدورها تحتاج إلى صوت مؤثر يفصح عن معناها ومضامينها فهي ((تلعب دورا هاما في انجاز المعنى وفعالية الصورة المرئية في الفيلم))(١٢/ص٢٨٩).

يمكن للمؤثرات في الفيلم السينمائي التألق في دفق الواقع المرئي عبر نافـذة الفـيلم ، وخلق الإيهام بواقعية الصورة ، وتجسيده للواقع الافتراضي الذي تعمل فيه على ((إضفاء نبض الحياة للصورة داخل إطارها وإخراجها من اطر الجمود عبر المـؤثرات الصـوتية ومنحها جمالية الجدل المتحرك المصاحب للمؤثرات بعيدا عن السـكونة المتحجـرة فـي الصورة رغم ان السكون في مكوناته له طابع التأمل الجمالي)) (١٣/٤٠ص).وأكثر من هذا بل هي قد تهيمن على المعنى الكامل للمشهد وما يمكن ان يتألف منه حتـى تصـبح عنوانا تحمله القصة من خلال إناطة التأثير التعبيري للفـيلم عبـر المـؤثرات الصـوتية وانعكاسها على مسوغات القصة وحيثياتها لأنها وكما يبدو ((لها دور كبيـر فـي تحديـد معنى المشهد وتوضيح دلالاته)) (١٤٤/١٠ص) . كما وظفها (بيرجمان) بشكل رمـزي في أفلامه ليخلق بها جانبا تعبيريا ((على سبيل المثال، عندما يوظف بيرجمـان الصـوت

على نحو طبيعي ظاهريا وقع أقدام مكتومة، غير رنانة، في رواق خـــال، دقـــات ســـاعة كبيرة، حفيف ثوب فان النتيجة هي في الواقع تضخيم للأصوات، عزلها، وجعلها تتســم بالمبالغة.. إنه يختار صوتا واحدا ويقصي كل الظـــروف العرضـــية أو الطارئـــة لعـــالم الصوت الذي قد يوجد في الحياة الواقعية. ففي فيلمه(ضوء الشتاء) يختار بيرجمان صوت المياه في النهر حيث على ضفته يتم العثور على جثة المنتحر. طوال المشـــهد، المصـــور في لقطات عامة ومتوسطة، لا شيء يمكن سماعه غير صوت المـــاء الـــذي لا يقاطعـــه شيء.. لا وقع أقدام ولا حفيف ثياب ولا كلمة يتبادلها الأفراد على الضفة. بتلك الطريقـــة يصبح الصوت معبرا في هذا المشهد.. وهكذا يوظف بيرجمان الصـــوت فـــي الســـينما)) (٢٤/ص٧٦) .فالمؤثرات يمكن ان تحمل تفسيرات وتـــأويلات رمزيـــة تجعـــل الســـرد القصصي فيه داخل مجرى من الإثارة والتشويق .

المبحث السابع

الموسيقـــى :

نمط آخر من أنماط الصوت المسموع في مجريات أحـــداث القصـــة الفيلميـــة هـــي الموسيقى التي عول عليها الفيلم السينمائي الكثير في مجريات التعبيـــر عـــن مضـــامين الحكاية ، بما تملك من خصوصية عالية((لاغناء طابع الفلم وإيقاعه))(٢٠/٨٥ص). فهـــي أي الموسيقى كما تصنفها (سوزان لانجر) قادرة ((على التعبير عن العواطف البشـــرية والحياة الباطنية والتي تعجز اللغة عن التعبيـــر عنهـــا)) (٢٥/ص٧٠). وتجـــد التعبيـــر بالموسيقى ابلغ وأعمق من التعبير بالكلام كما يؤكد ذلك مندلســـون : ((ان المعنـــى فـــي الموسيقى أعمق من أن يعبر عنه بالكلمات))(٣٢/ص٥٥). هذا اذ ما اعتبرنا الموســـيقى وسيلة تعبير بحد ذاتها لا تحتاج من يطل علينا لشرح معانيها فهي تشكل ((قدرة معبـــرة بذاتها وهي ليست في حاجة الى الكلمات النثرية او الشعرية لإكمال قدرتها التعبيريـــة)) (٢٦/ص٣٨) . بل ان (برناردشو) يؤكد بصدد التعليق على الموسيقى وأهميتهـــا فـــي

الفن عموما اذ ((يعتقد انه لا يمكن فصلها عن اي عمل فني))(١١٤/٢٧ص)، بما تمتلك من قدرة على التعبير وضبط الإيقاع وإغناء المعنى وبلورته وصولا إلى التجسيد ، وهذا بالفعل ما اعتبره المخرج السينمائي (كوبلا) جانبا مشرقا ان تنطق السينما بما تدونه ألنوته الموسيقية حيث قال ((الموسيقى عامل كبير في مساعدة وفهم الفلم على الانبعاث والتجسيد))(٢٨/ص١٧) . وفي السينما تأخذ الموسيقى مديات اكبر في حيز التجسيد، لكون ((الموسيقى بالنسبة للصورة السينمائية هي مثل الإطار بالنسبة للوحة المرسومة)) (٦٢/٢٩ ص). لتحدد بذلك أبعاد الصورة من كل النواحي الفنية والجمالية والتعبيرية . فالموسيقى تنصهر مع الأحداث الدرامية وتتأقلم معها ، بعد ان توضح الأشياء بشكل عبقري وبهاجس عاطفي مبتعدا عن الفجاجة والتسطيح ليبين تأثيرها على الشاشة السينمائية ((فالموسيقى لم تكن أبدا توضيحا مسطحا لما يحدث على الشاشة ، بل هي محسوسة كنوع من التعبير العاطفي حول الأشياء المعروضة))(٢٤/ص٧٥).

فمن خلالها ((يمكن ان نتعرف على الناس والأمكنة والمراحل التاريخية .. وتخلق مزاجا وتثير جوا وتصف شخصية .. وتدعم الطبيعة))(١٢/ص٢٩٥) . وهي بالطبع ضمن حيز الفيلم يمكن لها ان ((تلقي تبريرا تخيليا))(٣٣٨/٩ص). فيمكن ان تذهب الصورة مع الألحان إلى عالم الخيال لتجسيد انطباع معين بل انها يمكن ان توحي ((بالجو العام للفيلم والعصر الذي يدور فيه))(١٠/ص١٥١) .فهي تخلق الإحساس بالمكان من دون ان نتطرق إلى الإيضاح بوسائل اللغة السينمائية الأخرى ليكون أكثر تأثيرا وبلاغة كما هو متعارف عليه في السينما عندما تدور الأحداث في منطقة ما من العالم . فالفيلم يستثمر الموسيقى التي تقترب من مناخ تلك المنطقة كالحان الشرق او الغرب او الأناشيد التي تعكس أجواء هذه البقعة او تلك والتي تحيلنا تلك الألحان إلى معرفة المكان. وكذلك يمكن للموسيقى ان تكون لها القدرة على ((دعم الطبيعة الوهمية للسينما)) (١٢/ص٢٩٥ ا). فالموسيقى في حدود أطار الحيز الفيلمي تؤدي دورا تجسيدياً وتعبيرياً وتعزز الصورة وتخلق الانطباعات من جراء تدفقها في متن القصة .

الفصل الثاني
الصوت والقيم التعبيرية

المبحث الأول
القيمة التعبيرية لشدة الصوت :

الذبذبات الصوتية وسعتها هي التي تحدد شدة الصوت في الفـيلم الســينمائي فهنالــك أصلا في الواقع مصادر للأصوات ذبذباتها صغيرة ومنها ذبذبات قويــة ، فعلــى ســبيل المثال ((الطائرات والقنابل مثلاً تكون سعة الذبذبة كبيرة – وعندما يكون الصوت خافتــاً مثل حفيف الأشجار تكون سعة ذبذبته صغيرة))(net/٣٣). وقياس شدة الصوت ممكنــة على الجانب التطبيقي إذ إن وحدة (الديسيبل) هي وحدة قياسه والتي أوجدها (كراهام بل) مكتشف التلفزيون ((وتسمى حدة شدة الصوت الديســيبل decibel و اختصــارها dB)) (net/٣٤). والظروف السمعية تتيح لنا كبشر ان نسمع الصوت على وفــق شــدة((١٢٠ ديسيبل وبعدها يبدأ الإحساس بالألم إذا زادت شدة الصوت على ذلك)) (net/٣٣).

الشدة تلعب دورا كبيرا في الجانب التعبيري للفيلم ، فالشريط الصــوتي فــي الفــيلم يحتوي على مجموعة كبيرة من الأصوات ، ولغرض شد الانتباه إلى صوت معين، يسعى إلى تأجيجه في الفيلم واستثمار دلالاته الصوتية وليبرز من بين جميع الأصوات الأخــرى ليكون مميزا بعد ان يرفع ويصبح على وفق موجة كبيرة، تصهر باقي الأصوات ويشــمخ إلى حيز الصورة المسموعة. وكذلك الانخفاض بالصوت يعطي مدلولا تعبيريا أيضا فــي النسيج الفيلمي، فالشيء القريب من الشاشة من المؤكد أنَّ صوته يكون عاليا وكلما ابتعــد الشيء عن الشاشة تلاشى الصوت واضمحل وحتى هذا الأمــر التلاعــب فيــه يعطــي مدلولات تعبيرية، تخضع إلى الانطباع الرمزي للصوت واســتخدامه، فــيمكن أن تقلــب المعادلة لغرض رسم انطباع معين. فالبعيد عن الكاميرا يمكن ان تكون أصواتها مرتفعــة والعكس صحيح وهذه هي إمكانية السينما وكل شيء مباح فالشدة والوضوح في الصــوت عموما قد يؤخذ من باب التسامي أي ينصهر الصوت الأول ليبرز صوت آخر يكون أعلى

منه، قد يعطي بعدا رمزيا كما فعل (الفريد هيتشكوك) في فيلم (القطار) عند مشهد المـــرأة التي تغتصب وتصرخ عاليا ثم يتسامى صوتها ويذوب بصوت صفارة القطـــار المرتفـــع بحيث يعطي هذا المشهد مدلولا رمزيا ان المرأة يفعل بها ما يفعل من دون أن يعير أحـــد اهتماما لذلك. وهذه هي قصة الحياة التي مثلها المخرج (هيتشكوك) بصوت القطار.

المبحث الثاني

تعميق الإحساس بسعة المكان :

ان الصوت بالعموم في الفيلم السينمائي قادر على خلق الإحساس بسعة المكـــان مـــن جراء إيهام المتلقي بمحتوى الصورة، ومن خلال إمكانية صهر الإطار الذي تبـــدو فيـــه الصورة الذي تحده حدود حيز الشاشة، ليأتي الصوت من خارج هذه الحـــدود أي حـــدود (الإطار) مسموعا لبؤرة التركيز ليقتحم تلك الحدود، ويوسع مـــن حجمهـــا ومضـــمونها، ويعطينا انطباعا عن سعة المكان بالرجوع إلى رسم صورة ذهنية عن المصدر، ونوعيـــة الصوت الداخل إلى حدود الإطار من مصدره الخارجي على الرغم من ((أن المتفرج لا يمكن ان يشاهد أكثر مما يمر خلال عدسة الكاميرا))(١٩/ص٢٣). وهذه طبيعة البشـــر يرى فقط ما تقع عيناه عليه، لكن الصوت يمنحنا القدرة الكبيرة في كسر هذه القاعدة ولكن ليس بالمشاهدة الحرفية وإنما عن طريق خلق الصورة الذهنية التي يتمتع بخلقها الصـــوت فمن خلاله يمكن ان نرسم عند المتلقي انطباعا معيناً في ذهنه، وهذا مبتغى الســـينما فـــي صناعة الرواية او القصة الفيلمية والتي تضع في حساباتها الاعتماد على ((السرد المبني على أساس التأويل وليس على الملاحظة المباشرة))(١٩/ص٤٤). فعلى سبيل المثال لـــو كانت لدينا لقطة ثابتة لشخص ينظر خلال نافذة الغرفة إلى شيء ما ولا نرى إلا انبعـــاث ضوئها الساقط أي ضوء النافذة على وجه الرجل بلقطة متوسطة ونسمع مؤثرات ضـــجيج وضوضاء شوارع وحركة مركبات ولغط للمارة لأصبح لدينا الانطباع ان هذا الشـــخص يراقب عبر تلك النافذة المدينة . ولو لحظنا نفس الصورة الأولى للشخص نفسه بعد إضافة

مؤثرات بحر وتصادم الأمواج وصوت حيوانات البحر التي تتواجد على الساحل عادة لخلق لدينا الإحساس أنه ينظر إلى البحر، ولو أضفنا صوت قنابل ومؤثرات حرب او غيرها مثل موسيقى احتفال لتغير الانطباع في كل مرة عن المكان مع ثبات اللقطة الأساسية للشخصية المصورة. وهذا أتى على وفق المنطق في تركيب اللقطة وتوليفها لتبدو بشكل معقول ومفهوم، لان تلك الدلالات الصوتية تحمل قيمةً معينةً عن نفسها. وهي بمثابة إحالة منطقيه ((فالمنطق يطرح على نفسه تحليل الدلالات))(١٥/٧٦٥ص). والدلالات تلك حملتنا على استنباط المكان الذي إحالتنا عليه الدلالات والمؤثرات الصوتية بفعل قدرتها على إيجاد الإحساس بالمكان علما ان المكان في السينما هو في الأصل مكان افتراضي يخلق بعدة عوامل ومنها الصوت. وهنا يمكننا القول وبشكل واضح ((يستطيع الصوت توسيع مضمون ومحتوى الصورة))(١٠/١٤٦ص) .ومن ثمَّ خلق الإحساس بالمكان وتوسيعه برغم محدودية إطار الصورة وهذا ما مر علينا في المثال السابق وهو توسيع أبعاد الصورة الفيلمية بفعل المؤثرات المستخدمة افتراضا ((حيث يمكن استخدام شريط المؤثرات الصوتية لتوسيع أبعاد الصورة المعروضة))(٣٢/ ص١١٨) . فكان الصوت هنا معبرا عن حيز المكان الذي تدور فيه الأحداث بعد أن مال إلى توسيعه عبر خلق صورة ذهنية من جراء هذا المشهد لدى المتلقي المشاهد، وهذا يعتمد أصلا على عملية تنسيق الصورة وتنظيمها على وفق مرجعيات المشاهد الذهنية كما يذكر ذلك (ايزنشتاين) في كتابه (الإحساس السينمائي) حيث يرى ان عملية استلهام الصوره ودورها التعبيري تنعكس على إدراك المشاهد وخلق الإحساس عنها ((أي عملية تنسيق للصورة (تكون)في مشاعر المتفرج وفي ذهنه))(٣٥/٢٣ص)، لترسم أبعاد المكان وتحدده وتلقي عليه جانبا من التوسع .

المبحث الثالث

القيمة الاستعارية للصوت:

يتمتع الصوت في الفيلم السينمائي بمقومات الاستعارة على حيز الصورة والصـــوت، وهي وسيلة تعبيرية يمكن لها أن توجز الكثير من المعاني بومضات على أســـاس خلـــق المشابهة بين الدال والمدلول في النسيج الروائي لخلق حيز كبير من التعبير الفيلمي . وهو أسلوب تتبناه السينما لتخلق من خلاله بلاغة سردية في تدعيم القصة وإضافة جانبٍ حسيّ لها . فالاستعارة عموما تتمتع بالبلاغة والاختزال في العرض هذا من جانب ومن جانـــب اخر تعد ((الاستعارة أبعد أغوارا من مفهوم المحاكاة))(٣٦/٣٧ص)، او التقليد البســـيط السطحي الذي لا يلامس جوهر الأشياء عند مستوى التعبير، لأن آلية الاستعارة تبتعد عن التقرير في الاستخدام وتذهب بعيدا عن المباشرة، فهي استخدام غير حرفي للأشياء عنـــد التعبير، حيث يستعمل ((التعبير الاستعاري بدلا من التعبيـــر حرفـــي))(٣٧/٨٤ص) . والاستعارة الصوتية تكون مبنية في الفيلم السينمائي على أساس جلب صـــوت يمكـــن ان يكون ذا طابع تعبيري عن فعل معين لشخص معين، لتخلق بينهما علاقة تـــؤجج المعنـــى كما فعل المخرج الروسي (ايزنتيشتاين) بالاستعارة الصورية عندما ادخل لقطة لصـــورة الثور في المجزرة وهو يذبح مع لقطة للثوار وهم يعدمون بالرصاص في فيلمه (المدرعة بتومكين) ليخلق بذلك ربطا استعاريا مبنيا على الصورة، ويعطي قيمة تعبيريـــة واضـــحة ابلغ في التعبير. وفي الصوت يمكن ان يتجسد هذا بنفس الآلية مـــن الاســـتخدام، لكـــون السينما فنا تركيبيا يمكن ان تركب الأشياء من مفردات اللغة السينمائية لتخلق هذا الانطباع الاستعاري اذ ما اعتبرنا الصوت شكلا من أشكال اللغة السينمائية قادرا على التعبير فـــي حيز الفيلم وهذه هي آلية الاستعارة ففي السينما يمكن ((الربط الإيحائي بين شكلين لا يعني فقط شعور ألمرء بوجود شيء مشترك بينهما بل يعني أيضا تشخيص طبيعـــة العلاقـــات التي تتحكم في الروابط الإيحائية)) (٣٨/ ص١٥٧). فيقوم الصوت مقام المكمل للصورة على أساس رمزي، على وفق آلية الاستعارة لتقوم بعملية ((إقناع الجمهـــور بـــأن شـــيئا

يمكن رؤيته على انه شيء آخر)) (٣٩/ص١٤). وهذا بالفعل ما نجـده فـي السـينما فالشخص الخائف نسمع أصوات دقات قلبه والمتعب من الركض خوفـا نسـمع شـهيقه وزفيره والغاضب نسمع أصوات زئير الأسد او أتون النار تظهر مـع صـورته، وكلهـا تعبيرات رمزية عن المعنى على وفق آلية استعارية . ليكون بذلك للصوت قدرة تعبيريـة مبنية على أساس خلق التشبيه او المقاربة مع التكوينات الصورية . وهـذا يعنـي جلـب الصوت إلى حيز الصورة ليكون مبنيا على مبدأ استعاري.

الفصل الثاني

التطبيـــقـــــــــات

فيلم التوقعات العظيمة (Great Expectations) :

الفيلم مأخوذ من رواية الكاتب جارلس ديكنـز الـذي يحمـل اسـم نفـس القصـة لمؤلفها.الفيلم من بطولة (روبرت دي نيرو و ايثان هاوك وكينث بلاترو). وقـت الفـيلم ساعة وخمس وأربعون دقيقة . انتاج فوكس للقرن العشرين .

قصة الفيلم تدور حول الطفل (فن) الذي كان مغرما بالطبيعة ورسـمها إلـى درجـة الجنون، ولا أمل أمامه في تطوير موهبته لأنه يعيش في وسط عائلة فقيرة ومعدمه. تتألف هذه العائلة من (جو) صديق أخته الذي يقوم بالإشراف على تربية (فن). ذات يوم يلتقـي (فن) بسجين هارب من حكم الإعدام فيمد يد العون له ليخلصه من قيوده. هـذا الموقـف يمتد معه في القصة إلى النهاية ليكون هذا السجين سبب نجاحه . (فن) الطفل يتعرف على طفلة من عمره، تسكن مع عمتها (نورا) التي تعاني عقدة نفسية بسبب خطيبها الذي تركها ساعة زفافها، فيقع (فن) في حب (ستيلا)التي تكون هي بالنسبة له إلهامـهُ الـذي يرسـم طريق نجاحاته، لكن هذه العلاقة لم تدم طويلا إذ تنتهي بزواج (ستيلا) من شخص ثـري وهجرها مكان إقامتها الذي يقع بالقرب من منزل (فن) وتذهب بعيـدا. ولكـن تتصـاعد الأحداث حتى تنفصل (ستيلا) عن زوجها وتعود إلى (فن) رفيق الطفولة والعشيق الأول .

أدى الصوت في هذا الفيلم دورا مهما في التعبير عن مضامين القصة، فقد كان أحـد عناصر البناء السردي للقصة ومنها التعليق الذي يظهر في الفـيلم بـين فتـرة وأخـرى وبصوت البطل (فن) شارحا ومعللا الأحداث وملابساتها التي يتعرض لها طوال القصـة، فهو منذ البداية يطل علينا بتعليق يقول فيه ((لن أقص عليكم القصة كما حدثت وإنما سوف أقص الأحداث التي أتذكرها)) فقد امتد التعليق إلى نهاية القصة الفيلمية . ليتميـز بخلـق الإيجاز السردي وهذا كان واضحا اذ كانت الأحداث تتقافز على محاور الزمان والمكـان حيث نرى زمنا ينطوي (سنين طوال) بفعل إشارة يشير لها (فن) تعليقا إذ يقول ((مـرت سبع سنوات على اختفاء (ستيلا) وبعدها انتقلت الى نيويورك)) هذا التعليق يجعلنـا نـرى ملامح (فن) قد تغيرت وأصبح اكبر سنا بكون الأحداث أخذت مديات من الـزمن وهـي سبع سنوات. ويتكرر مثل هذا الانتقال بالزمن بفعل التعليق عدة مرات في الفـيلم . أمـا المحور الأخر وهو محور المكان فالتعليق الذي يسرده لنا (فن) بصوته ينقلنا من العاصمة إلى مكان سكناه الأصلي ويتكرر هذا الأمر عدة مرات كلما أراد الانتقال بـين الأمـاكن البعيدة .

كان (فن) يعبر عن مشاعره وما يدور في داخله من أحاسيس من خلال التعليق فعندما يعتلي سلم النجاح والمجد يصرخ بصوت عال، ليبدأ التعليق معبرا عـن المشـاعر التـي تعتمر قلب (فن) تجاه هذا الموقف فيقول معلقا ((الآن تخلصت من الماضي الحـزين الآن أصبحت حرا طليقا)) من هذا أراد (فن) أن يغلق الباب على ماضيه الذي لا ينفـك عـن ملاحقته . بل إن التعليق في هذا الفيلم يأتي شارحا ومفسرا لما هو موجود، فعندما يـذهب (فن) مع عمه (جو) إلى القصر الذي تسكن فيه امرأة عجوز ثرية نجد هذا المكان متروكا بشكل يثير السؤال، فالحديقة الكبيرة تركت منذ زمن طويل، دون اهتمام (وهذا حتما خلفه قصة) حتى أصبح المكان بمثابة غابة نتيجة من الإهمال الطويل، هذا الأمر كذلك كشـفه الصوت (المؤثرات الطبيعية) إذ لا نسمع في هذه الحديقة المنزلية الكبيرة غيـر أصـوات الحيوانات التي تتواجد في الغابات، فهنا بلور الصوت الداخلي هذا المفهوم الـذي يعطينـا

الإحساس بهجر المكان منذ زمن ليس بقصير . وتواجد أثاث مبعثر ترك على حاله كما يبدو و منذ زمن طويل، وكأنما كانت هنالك حفلة زفاف وتركت الموجودات كما هي، من دون تغيير، حتى إن الدوارق والصحون لم تحرك من مكانها. هذا الأمر يفسره التعليق الذي نسمعه من (فن) حيث يقول معلقا ((نورا دريغرز أكثر سيدات الخليج ثراء فقدت عقلها منذ ثلاثين عاما عندما تركها خطيبها يوم زفافها)) وهذا أولا يمهد لنا بأن صاحبة هذا القصر فاقدة العقل بسبب قصة غرامية والثاني أن هذا المكان، والذي كان ينبغي ان يشهد زفاف (نورا) ترك كما هو عليه نتيجة للصدمة التي تعرضت لها، وهي لا تريد ان تنسى الماضي الذي غير مسار حياتها نحو الشقاء والعزلة.

أما محاور الصوت الأخرى في هذا الفيلم فكانت مثيرة للاهتمام، فتميز الصوت بكل محاوره بالقدرة التعبيرية عن الأحداث، فمكن المخرج من استثماره في السرد الدرامي، ففي المشهد الذي يوجد فيه (فن) في الساحل بالقرب من قريته، وهو يرسم الطبيعة وتحيطه طيور النورس والبجع هنا، يظهر، مصادفةً، ل(فن) سجين هارب من حكم الإعدام والقيود في ساقيه ليهاجم (فن) ويمسك بفمه مانعا إياه من الكلام، لكن (فن) يحاول طلب النجدة بصوت منخفض يتسامى مع صرخات طائر النورس التي تتعالى أصواتها بشدة تملا الأسماع وتبقى هي المهيمنة على مجرى السمع بطريقة رمزية تعبر عن الموقف العسير الذي يتعرض له (فن) وهي صرخات استغاثة بالإنابة عن صرخات (فن) المكتومة .فشدة الصوت هنا أدت دورا رمزيا عندما اختفى صوت (فن) وتعالت أصوات طائر النورس كبديل عن صرخات (فن) وهذا تكرر مرتين وبنفس الطريقة والأسلوب، ولكن بعد أن مضى زمن طويل على هذه الحادثة، عاد السجين إلى مرسم (فن) ومن أجل ان يذكره بنفسه عاد إلى نفس الحركة وكذلك ظهرت نفس الأصوات والمؤثرات التي كانت في الحادثة الأولى ليعطي نفس الانطباع عن الذي حدث حينها . وبهذا أصبح واضحا لـ(فن) من ان الشخص الذي يقف أمامه هو نفس السجين الذي مد له يد العون وهو في طفولته. بل كان الشريط الصوتي، في الحالة الأولى يحتوي على ضربة موسيقية

صاخبة عند ظهور السجين في وجه (فن)هذه الضربة كانت بمثابة (مؤثر للموقف) التـــي تثير فزع البطل (فن) وتجعله متوتراً ومشدوداً من الموقف، ولا يعلم ماذا يفعل. وكـــذلك كانت هذه الضربة بمثابة مثيراً للمتلقي الذي يفزع من هذا الصوت العالي والمؤثر الـــذي يصاحب ظهور شخصية السجين المفاجئة.

فالمؤثرات الصوتية في هذا الفيلم كان لها جانب تعبيري في :

١ – خلق الأجواء التي يرسم بها المكان : وهذا ما شاهدناه في المشهد الأول للفـــيلم عندما كان (فن) يرسم الحيوانات البحرية وكيف تحيط الطيـــور بـــه فاســـتخدم المؤثرات التي تنسجم والمكان من أصوات للبحر وأمواجه وكـــذلك أصـــوات الطيور التي ما انقطع صوتها من المشهد .

٢ – خلق معادل صوتي للأشياء: فلا يوجد في هذا الفيلم شيء يصدر صوتا لم نسمع صوته مثل إغلاق الأبواب ومؤثرات تساقط الأشياء وغيرهـــا مـــن المشـــاهد الصوتية.

٣ – المؤثرات الصوتية تخلق التوتر والترقب : في هذا الفيلم عنـــدما تبـــدأ عمليـــة المطاردة من قبل المؤجرين ل(فن والسجين) والتي تنتهي تلك المطاردة بمقتـــل (السجين) نسمع طوال هذا المشهد وقع الأقدام والأنفاس المتسارعة التي تعـــزز من القيمة التعبيرية للمشهد وتخلق جانبا كبيرا من الإثارة .

أما الموسيقى فقد كان لها دورا متميزا في هذا الفيلم، فهي تحفز البطل (فـــن) علـــى الإبداع وكلما تعالت الموسيقى واشتد إيقاعها تناغمت مع ادعاءات البطل فعندما يبدأ برسم (ستيلا) وهي عارية تتصاعد الموسيقى وشدتها بحيث ينقطع الحوار ومـــؤثرات الفرشـــاة التي يرسم بها (فن) لتتسارع الموسيقى وهذا ينعكس على السرعة والحيوية والرشاقة التي يرسم (فن) بها لوحاته . والموسيقى كذلك في هذا الفيلم لعبت دورا واضحا فـــي تـــأجيج عواطف (فن) تجاه (ستيلا) عندما كانا يمارسان الحب . فكانت الموسيقى في هـــذا الفـــيلم تلعب دورا واضحا في.

١ – تأجيج الموقف الدرامي المعروض : كما حصل في مشهد خروج (فن) من قاعة الاحتفالات بحثا عن حبيبته (ستيلا) فالموسيقى تعلو بشكل صاخب متزامنة مع البحث حتى تنخفض حين يعثر (فن) على (ستيلا). وبنفس الاسلوب عندما يهرب (فن) من الساحل بعد ما التقى السجين هناك .

٢ – الموسيقى تعمق الصورة وتدعمها : فعندما تراقص (ستيلا)(فن) فان الموسيقى تعطي الصورة عمقاً، لأن الموسيقى أصلا قد سحبت من المشهد السابق لإحدى المغنيات التي حضرت الاحتفال الكبير من أجل الفنان (فن) فنسمع الصوت قد انخفض بعد خروج (فن) من الحفلة، ولكنه يعاود الارتفاع وبشدة مرة أخرى ابعدَ مع عشيقته (ستيلا).

٣ – الموسيقى تكشف المكان والأجواء : عندما يذهب (فن) إلى نيويورك لا نسمع إلا موسيقى (الهارد) القاسية والسريعة التي تستخدم بصخب في المدينة مثل موسيقى (الروك) لتعطي انطباعا عن المكان علما ان الموسيقى المستخدمة على مدار الفيلم هي موسيقى حالمة هادئة تمتزج بمؤثرات المكان، كما كان يعيش (فن) طفولته على الساحل، ولكن في المدينة يمزق هذا الهدوء صخب موسيقى (الروك) .

أما البناء الاستعاري للصوت فقد تميز هذا الفيلم ببعض المشاهد الاستعارية التي تنبع عن مدلولات رمزية قادرة على خلق هامش كبير من التعبير، وتعميق معنى السرد الدرامي للقصة ففي مشهد القطار عندما يطعن السجين بسكين من أحد المأجورين وهو مشهد فيه إمكانية رمزيه على مستوى الصورة والصوت نشاهد في هذا المشهد السجين (روبرت دي نيرو) وهو في حضن (فن) يتحدث له بأنفاسه الأخيرة عن الجهد الذي بذله من أجل ان ينجح في حياته الفنية. وهنا يموت السجين لنسمع صوت القطار وهو(مصدر داخلي)بعد أن تختفي الموسيقى يتأجج إلى اللقطة والتي فيها يحتضن (فن) السجين ثم تنخفض شدتها وتختفي. هذا الاستخدام الاستعاري مفاده أن الحياة التي عاشها السجين قد

توقفت وربما حياة (فن) قد تتوقف لأنه هو من جعله يحقق المجد، فكانت سعادته مرتبطة به من دون أن يعلم. فتوقف صوت القطار يعني توقف العمر، وومن ثم توقف العطاء . وهذا الأسلوب الاستعاري للصوت قد تكرر في عدة مشاهد من الفيلم. فعندما كان (فن) يمارس الحب مع (ستيلا) نسمع صوتا خارجيا يدخل إلى اللقطة وهو عبارة عن زقزقة عصافير ليكون تعبيرا عن ان العلاقة هذه فيها الشيء العاطفي العذري الكبير وهي علاقة حميمة تتمتع بنفس خصوصية التعبير الاستعاري لصوت عصافير الحب .

وفي مشهد أخر يأتي الماء وصوت تدفقه ليعطي معنى النماء واستمرارية الحب الذي يقع فيه (فن) مع (ستيلا) عندما يتعانقان بالقرب من النافورة التي تتوسط المنزل الخاص بالعمة (نورا) ولا نسمع في هذا المشهد سوى تدفق الماء دليلا على أن الحب الذي يعيشه العاشقان سوف ينمو، وهذا ما تجسد في نهاية الفيلم اذ تعود(ستيلا) إلى أحضان (فن) وهنالك استخدام رمزي لا يقل أهمية عن الاستخدام الاستعاري للصوت في هذا الفيلم فعندما يذهب (فن) إلى بيت (ستيلا) وهو سعيد بنجاحه ويريد أن يعرب عن فرحته إلى عشيقته (ستيلا) نسمع صوت منبه المنزل يتحول إلى صوت دقات جرس الكنيسة ليضيف المخرج بهذا الاستخدام نوعا من القدسية إلى المشهد . اما الصمت فقد أدى دورا كبيرا في هذا الفيلم، فمعظم مشاهد الغرام التي تدور بين العشيقين يختفي فيها الصوت ويبقى الصمت وحده مهيمنا كما حصل في مشهد اللقاء الأول ل(فن) وهو طفل يافع ب(ستيلا) عندما كان يرسمها بصمت كما طلبت العمة (نورا) منه وينظر لها نظرة إعجاب طويلة صامتة لا يقاطعها أي صوت سوى صوت العمة (نورا) التي تمزق هذا السكون قائلة ل(فن) هل تراك وقعت في حبها . كان الصمت هنا صمتاً له قدسية الحب الذي دخل قلب (فن) من أول لقاء ب(ستيلا) وفيه قيمة تعبيرية عن مدى الإعجاب الشديد والإبهار الذي بدا من (ستيلا) الفتاة الصغيرة.

الفصل الثالث

نتائج البحث :

تمخض عن البحث تشخيص مؤشرات تحدد الأساليب المعتمدة في استخدام الصـــوت كوسيلة تعبيرية في البناء السردي للفيلم الروائي . فقد كان للصوت دور في إحداث الاتي:

١ – الصوت يخلق الإثارة ويلقي جانبا كبيرا من التوتر والترقب لدى المشاهد والممثل .

٢ – يعطي الصوت الإحساس بالمكان فهو يمكن ان يجسد المكان ويوسعه من دون حدود الكادر .

٣ – الصوت يختزل الزمن، فمن الممكن من خلال الكلام ان ننتقل عبر محـــاور الـــزمن ونطوي سنين طوالا بجملة كلامية واحدة .

٤ – الصوت يعزز القيم السردية للقصة ،فهو يمكن ان يتبنى مفهوما رمزيا ليكثف المعنى ويوجز القيمة السردية للفيلم .

٥ – مثلما كان للصوت قيمة تعبيرية كان للصمت قيمة تعبيرية فهو يتمحور علـــى وفـــق الصوت ليولد منه .

٦ – التعليق هو واحد من أهم محاور الصوت يوجد في الفيلم السينمائي على نمطين :

أ – تعليق خارجي يأتي من خارج البيئة وهو عادة يكون صاحبه مجهـــولا راويـــا غير معروف يكون بمثابة العارف بكل شيء .

ب– التعليق الداخلي والذي يأتي من نفس الشخصية التي تؤدي دور البطل في الفيلم والتي تدور حوله القصة الفيلمية وكذلك هو العارف بكل شيء يخصه .

٧ – الصوت عموما في الفيلم هو عبارة إما عن مصدر داخلي يأتي من نفس نسيج البيئة او مصدر خارجي يأتي من خارج نسيج البيئة وفي كلتا الحـــالتين يكـــون ذا قيمـــة تعبيرية .

٨ – تلعب شدة الصوت في الفيلم دورا كبيرا تعبيريا واضحا في تعزيز مجـــرى الســـرد الدرامي فالتلاعب بالشدة يعطي المتلقي جانب التركيز والإحساس بالمسافة .

٩ – الصوت في الفيلم يمكن ان يبنى بناءا استعاريا ،مفاده فعل رمزي للمعنى المتوخى .
١٠ – الصوت يدعم ويعزز الصورة ويجعلها أكثر منطقية ومصداقية .
١١ – عدم التزامن والتطابق أحيانا بفعل قصدي للصورة جراء الصوت يمكن أن يخلـق جانبا رمزيا ؛ يحمل معاني أكثر عمقا من التزامن .

الاستنتاجات :

١ – الصوت يكون معادلا للصورة المعروضة ومزامنا لها ، وإذا سيق عكس ذلك (أي يكون غير متزامنا) فهذا قد يولد بعدا رمزيا لأنه سوف يثير التساؤل مـن قبـل المتلقي .
٢ – هنالك مؤثرات صوتية يمكن ان يطلق عليها (مؤثرات الصدمة) فقد تخلـق بفعـل الموسيقى من خلال ضربه أو قد تخلق بفعل مؤثر ، على العموم هذا المؤثر يأتي عادة بشدة عالية تحبس بفعله الأنفاس عن كل صوت آخر ليكون مهيمنـا علـى الصورة واستخدامه فيه جانب كبير من خلق التوتر لدى الشخصية ولدى المتلقـي على حد سواء .

المصادر حسب الاستخدام في البحث :

١– ابو طالب محمد سعيد. علم مناهج البحث، الجزء الاول الاسس العامة، دار الحريـة للطباعة والنشر، الموصل،١٩٩٠ .
٢– عدنان مدانات. غرائب الايام في خفايا الافلام، اتحاد الكتاب العرب الربي، دمشـق، ١٩٩٤ .
٣– لوي دي جانيتي. فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، دار الرشـيد للنشـر ، بغـداد ، ١٩٨١ .

٤- فورسيث هاردي .السينما التسجيلية عند جرير سون ، ترجمة صلاح التهامي ، الـدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
٥- فهد الأسطاء. حينما نطقت السينما واستيقظ الحوار، جريدة الشرق الأوسـط، العـدد ٩٣٢٧ في ١١/يونيو/٢٠٠٤ .
٦- اسامة النقاش. السينما الامريكية تصنع الاصنام، www.islamonline
٧- مارسيل مارتن. اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، الـدار المصـرية للتـأليف والنشر ، القاهرة ،.١٩٦٤
٨- هاشم النحاس. الروائي والتسجيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٩- روجيه اودان. السينما وانتاج المعنى، ترجمة فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق،٢٠٠٦ .
١٠- علي ابو شادي. لغة السينما،المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق،٢٠٠٦ .
١١- سمير فريد . أضواء على السينما المعاصرة ، دار الحرية للطباعة ، بغـداد، ١٩٧٩ .
١٢- لويس جاكوب. الوسيط السينمائي، ترجمة ابية حمزاوي، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق،٢٠٠٦ .
١٣- آ. كوبلاند. موسيقى الفيلم، ترجمة سوزان إيلوش، مجلة الحياة الموسيقية، العـدد ٥ ١٩٩٤. ص١٢٨
١٤- رالف ستيفنسون. السينما فنا، ترجمة خالد حداد، المؤسسـة العامـة للسـينما فـي الجمهورية العربية السورية، دمشق،١٩٩٣ .
١٥- جان ميتري.علم نفس وعلم جمال السينما، القسم الثاني، ترجمة عبـد الله عويشـق، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق،.٢٠٠٠

١٦- فاطمة الزهراء. العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٨٤ .
١٧- الكسندر دين. أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
١٨- ستيفن فروش. الكلمات والمعاني، ترجمة حسين حسن، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الاول والثاني، دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٧ .
١٩- روجر مانفيل. الفيلم والجمهور ، ترجمة برلني منصور ، دار الفكر العربي ، مصر.
٢٠- روبرت فيرغسن. فريق العمل السينمائي ، ترجمة مجيد ياسين ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨١ .
٢١- ارنست لندرجرن. فن الفيلم، ترجمة احمد كامل مرسي، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة،١٩٥٩ .
٢٢- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، مؤثرات صوتية، ar.wikipedia.org
٢٣- مهدي صباح. الدلالات الفكرية للموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي، www.aliraqiyamag.com
٢٤- اندرية تاركوفسكي. النحت في الزمن، ترجمة أمين صالح، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،٢٠٠٦ .
٢٥- راضي حكيم . فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٦ .
٢٦- د.فؤاد زكريا. التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦ .
٢٧- موسى السوداني. دراسات في المسرحية الحديثة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥
٢٨- اندرية تاركوفسكي. الفيلم بلا موسيقى ..كائن أعرج، ترجمة أمين صالح، جريدة الوطن البحرانية، العدد٨١ ،٢٠٠٦ .

٢٩- بول وارن . السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة علي الشوباشي ، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
٣٠- شجاع مسلم العاني.البناء الفني في القصة الروائية العربية في العراق،دار الشـــؤون الثقافية العامة،ب.ت.
٣١- بريـــر يوســـف. الصـــمت والصـــوت والصـــدى قـــراءة فـــي ديـــوان، www.sudaneseonline.com
32- Bobker,Lee,Elements of film, second edition,(Newyork, Harcourt Brace,Jevanovich1975)
٣٣- موقع إيجي فليم. منهج علمي اكاديمي لدراسة هندسة الصوت، www.egyfilm.com
٣٤- الدكتور علي عبد الدايم علي. الصوت وكيف نسمع، www.gulfkids.com
٣٥- سيرجي م . ايزنشتاين.الاحساس السينمائي، ترجمة سهيل جبر، مراجعـــة ابـــراهيم فتحي، دار الفارابي، بيروت،١٩٧٥ .
٣٦- د.عبد الله ابو هيف.الكتابة بوصفها استعارة، العربية للثقافة، مجلة نصـــف ســـنوية، تصدرها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، عدد٣٧ ،١٩٩٩ .
٣٧- مصطفى ناصـــف. نظريـــة المعنـــى فـــي النقـــد العربـــي، ط٢، دار الانـــدلس، بيروت،.١٩٨١
٣٨- فردينان دي سوسور. علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعـــة مالـــك المطلبي، بيت الموصل، الموصل،١٩٨٨ .
٣٩- ت.ي.ابتر، ادب الفنتازيا مدخل الى الواقع، ترجمة صباح ســـعدون، دار المـــأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٨٩ .
٤٠- محمد الرشيد. ديناميكية الصورة السينمائية، جريدة طـــرق الشـــعب، العـــدد ١٨٤، ٢٠آيار ٢٠٠٨العراق.