



The Function of Narrative Form and Montage Structure in Horror Films

Zahraa Kadhim Jassim^a

Adhraa Muhammad Hassan^a

^a University of Baghdad – College of Fine Arts



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ARTICLE INFO

Article history:

Received 26 November 2025

Received in revised form 20

December 2025

Accepted 21 December 2025

Published 1 October 2026

Keywords:

Horror Films, Montage Narrative
Form

ABSTRACT

The cinematic discourse is considered a complex structure that requires delving into its depths from the initial stage of creation to the completion of the film and its presentation to the audience. The first essential step in constructing this discourse lies in the narrative form, which serves as the fundamental framework that organizes the sequence and presentation of characters and events. This organization cannot be achieved without montage and its various techniques, which play a crucial role in conveying the filmic discourse to its aesthetic and semantic peak—particularly in horror films, as this genre represents a rich expressive space that employs montage to intensify feelings of fear and suspense.

Based on this premise, the researcher sought to examine the complementary relationship between narrative form and montage structure in this cinematic genre. Consequently, the research problem emerged in the following question:

What is the mechanism through which the narrative form and montage structure operate in horror films?

To address this question, the theoretical framework was divided into three sections. The first, entitled “The Narrative Form: Concept and Function,” explains the concept of narrative form in cinema and discusses several elements that contribute to its operation, namely (time, narrator’s position, narrative structures, and focalization). The second section, “Montage: Theory and Practice,” presents the major theories of montage developed within two main schools: the American school, represented by Edwin S. Porter and David Wark Griffith, and the Russian school, represented by Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, and Sergei Eisenstein, as well as the subsequent developments influenced by these theorists.

The third section, “Elements of Cinematic Language and Their Role in Shaping the Narrative Form and Montage Structure in Horror Films,” explores how cinematic language elements—such as narration, montage, camera, sound, time and space, color, and lighting—contribute to shaping the narrative form and dramatic structure of horror films.

Finally, the researcher identified four theoretical indicators, which were applied to the research sample, leading to a set of findings and conclusions that achieved the main objectives of the study.

أشتغال الشكل السردى والبناء المونتاجى في أفلام الرعب

زهراء كاظم جاسم

عذراء محمد حسن

الملخص:

يعد الخطاب الفلمى بنية مركبة تتطلب الغوص في أعماقه منذ اللبنة الأولى وحتى نهاية العمل وعرضه على المتلقي وان الخطوة الأولى المتحكمة في إنشاء هذا الخطاب تتمثل بالشكل السردى وهو الركيزة الأولى في بناءه بوصفه العنصر المنظم لترتيب وتقديم الشخصيات والأحداث ولا يمكن تحقيق هذا الترتيب إلا من خلال المونتاج ومعرفة تقنياته المتعددة التي تسهم بشكل واضح في إيصال الخطاب الفلمى إلى ذروته الدلالية والجمالية ولا سيما في أفلام الرعب لأن هذا النوع من الأفلام يعتبر فضاءً تعبيرياً غنياً يوظف المونتاج لتكثيف الاحساس بالخوف والإثارة ، مما جعل الباحثة تدرس العلاقة التكاملية بين الشكل السردى والبناء المونتاجى في هذا النوع الفلمى وانطلاقاً من ذلك تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الاتي :

ما الكيفية التي يشتغل بها الشكل السردى والبناء المونتاجى في أفلام الرعب ؟

ثم تبدأ بالإجابة عن هذا عن خلال الإطار النظرى الذى يضم ثلاثة مباحث وكان الأول بعنوان الشكل السردى المفهوم والاشتغال وفيه وضحت الباحثة ما هو الشكل السردى فى السينما ، وعرضت عدة عناصر تساهم فى اشتغال هذا الشكل وهى (الزمن ، موقع السارد ، الانساق السردية ، التبيين) ، أما المبحث الثانى بعنوان المونتاج النظرية والتطبيق وفيه تناولت الباحثة النظريات الخاصة بالمونتاج التى وجدت فى المدرستين المدرسة الأمريكية التى تضم (إدوين إس . بوتر و ديفيد وورك جريفث) والمدرسة الروسية التى تضم (ليف كوليشوف وبودفكين وازنشتاين) والتطورات التى طالت المونتاج بفضل هؤلاء المنظرين ، أما المبحث الثالث فكان بعنوان عناصر اللغة السينمائية ودورها فى صياغة الشكل السردى والبنية المونتاجية فى أفلام الرعب وهنا أوضحت الباحثة مساهمة عناصر اللغة السينمائية من (سرد ، ومونتاج ، وكاميرا ، وصوت ، وزمان ومكان ، واللون والاضاءة) فى تجسيد الشكل السردى والبنية الدرامية فى أفلام الرعب تحديداً ، وخرجت الباحثة بأربعة مؤشرات للإطار النظرى تم تطبيقها على عينة البحث وتكامل البحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات التى تحقق هدف البحث .

الكلمات المفتاحية: الشكل السردى ، المونتاج ، أفلام الرعب

الفصل الأول:

مشكلة البحث:

منذ أن وجدت السينما وتطورت أدواتها أصبح لأفلام الرعب النصيب الأكبر من عناصر اللغة السينمائية لما لهذا النوع الفلمى من تأثير نفسى وجمالى يستهدف المشاهد ولا يصل إلى ذروته إلا عن طريق التوظيف الفنى لهذه العناصر من صوت وصورة وعناصرهما ، وإن دراسة هذا النوع الفلمى لا يقتصر فقط على الجانب الشكلى الذى يختص بالعناصر بل يمتد للوصول إلى البنية الأساسية والتنظيمية للأحداث والشخصيات والأماكن فى الخطاب الفلمى المتمثلة بالشكل السردى الذى يتحقق عن طريق المونتاج الذى يساعد فى تنظيم الإيقاع وخلق التوتر المستمر لدى المتلقي ، وعلى الرغم من الدراسات الواسعة التى تناولت كلاً من السرد والمونتاج إلا ان الباحثة ولجت الى دراسة المونتاج بوصفه عنصراً جمالياً وبنائياً فاعلاً فى صياغة الشكل السردى لأفلام الرعب وهو ما اثار مشكلة البحث التى تتجسد بالتساؤل الإتي :

ما الكيفية التي يشتغل بها الشكل السردى والبناء المونتاجى في أفلام الرعب ؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث فى كونه يسعى للكشف عن العلاقة التكاملية بين الشكل السردى والبناء المونتاجى فى أفلام الرعب ، بوصفهما عنصريين أساسيين فى تشكيل الخطاب الفلمى ، إذ يقدم هذا البحث دراسة عن كيفية توظيف تقنيات السرد وعناصره فى تكوين شكل سردي ذو بنية متفردة ومساهمته فى خلق التشويق والخوف لدى المتلقي ، كما يركز على آليات اشتغال المونتاج بوصفه أداة سردية تساهم فى إنتاج المعنى عن طريق تقنياته ، ويعد هذا البحث كذلك إضافة الى الدراسات السينمائية ومعالجة موضوع أفلام الرعب ويمكن الاستفادة منه فى تحليل أنماط السرد والمونتاج فى الأنواع الفلمية الأخرى.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن اشتغال الشكل السردى والبناء المونتاجي في أفلام الرعب .

حدود البحث:

الحد الموضوعي : دراسة الشكل السردى والبناء المونتاجي في نتاجات أفلام الرعب.

الحد المكاني : الأفلام المنتجة في الولايات المتحدة الأمريكية

الحد الزماني: 2019-2025

تحديد المصطلحات:

الشكل السردى:

من أجل وضع تعريف للشكل السردى لا بد من التطرق إلى تعريف الشكل أولاً ففي اللغة "المثل تقول : هذا على شكل أي على مثاله ، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته ، وشاكلة الإنسان ، شاكلة وناصيته وطريقه ، وشكل الشيء صورته المحسوسة المتوهمة ، وتشكيل الشيء تصوره وشكله صورة (Ibn Manzu. 1956 , p.156) أما اصطلاحاً فقد "اقتبس مصطلح الشكل من لفظ لاتيني (form) بمعنى هيئة أو تنظيم أو بناء ، والشكل في العمل الفني هيأته (AL-Shal. 1984,p.123) ويعرف كذلك على أنه " الاسم الذي يطلق على مجموعة الأجزاء وعلاقاتها بين بعضها البعض والتي تحدد كلها طابعاً مميزاً (Sami.1966,p.7) أما السرد فيعرف عند ابن منظور "تقدمة شيء إلى شيء يأتي به منسجماً ، بعضه في أثر بعض متتابعاً وفلان يسرد الحدث سرداً إذا كان جيد السياق له (Ibn Manzur.1997,p.560) أما اصطلاحاً فقد عرفته يان مانفريد على "أن كل السرد يعرض لنا قصة . وإن القصة هي تتابع الأحداث تستلزم شخصيات لذا فإن السرد هو وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو أجرتها الشخصيات (Manfred.2011,p.12) ويعرفه مجدي وهيب على أنه "القص ، الحكى هو المصطلح العام الذي يشتمل على قصة أو أحداث أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال . (Wahib.1974,p.340)

التعريف الإجرائي للشكل السردى :

هو الطريقة التي يتم بها تنظيم وتقديم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان في العمل الفني بما يعكس طريقة صانع العمل في عرضه للحكاية الفلمية ، ويتم ذلك عن طريق توظيف تقنيات سردية مبتكرة تربط بين عناصر القصة في نسج سردى متكامل يمنح العمل طابعه الفني المميز ويحدد آلية تلقيه من قبل المتلقي .

الفصل الثاني: الإطلال النظري للبحث

المبحث الأول: الشكل السردى المفهوم والاشتغال

يعد الشكل في الفن السينمائي أحد العناصر الجوهرية التي يقوم عليها بناء الفلم وكذلك يعد العنصر الأساسي في جذب انتباه المتلقي إذ "أن الشكل السينمائي هو الوحيد بين كل الفنون المعروفة الذي يستطيع أن يماهي الواقع ويعرفه في الوقت نفسه (Jabar.2006,p.69) فيشعر المشاهد إنه يشاهد حكاية حقيقية وليست محرفة بينما في الواقع هو يشاهد مشروع فني مصنع عن طريق تضافر وامواج مجموعة كبيرة من العناصر التي يحمل كل منها وظيفة تسهم بشكل فعال في إنتاج الشكل النهائي للفلم وهذا ما ملاحظه بوضوح "في أفلام الرعب إذ تتضافر عناصر الشكل في صيغة موحدة أي أن كل عنصر في الفلم ضرورياً لقيمه بحيث لا يكون الشكل متضمناً أي عنصر ليس ضرورياً (Hassan,2014,p.34) فإضافة أي عنصر غير ضروري من شأنه أن يعطي نتيجة معاكسة تضعف من العمل ككل وعند عرض الأحداث الفلمية يشعر المشاهد وكأنها تحدث أمام عينه مباشرة وبذلك يميز بين العمل الجيد والعمل غير الصالح الذي لم توظف فيه العناصر بطريقة صحيحة وذلك كله بفضل الصورة الحية التي يتفرد بها الفن السينمائي وهنا تظهر أهميته بوصفه أكثر الفنون قرباً من الواقع ولديها القدرة أيضاً على تحريفه بطريقة أكثر جمالية "فالشكل هو العنصر الذي لا يمكن إغفاله على الإطلاق فمن دونه يستحيل إيصال تعبير ما إلى المتلقي وإن ما موجود على سطح الشاشة في الشكل الفلمي وما يقوم به من إيماءات ومن علاقات وبناء وتراكيب لا يكون إلا لغرض التوصل إلى التعبير الذي يلم حوله سائر مقومات الابداع الفني (Hassan,2014,p.26) لأن العناصر المستخدمة في الشكل الفلم يستطيع أن تقدم وظيفة

تعبيرية وجمالية وحتى رمزية عن طريق هذه العناصر كالإضاءة وحركات الكاميرا وزواياها فالمعنى المراد إيصاله من قبل صانع العمل لا يمكن أن يصل إلا عن طريق هذه العناصر وتوظيفها بالشكل الصحيح .

مفهوم السرد:

إن طبيعة السرد الشاملة تثبت لنا إنه ليس مجرد تقنية أسلوبية أو وسيلة لنقل الأحداث بل يحمل في باطنه رؤى ثقافية تعكس رؤية الكاتب وطبيعة عصره وسياق الأحداث المروية سواء أكان تاريخي أم اجتماعي وغيرها ولا يرتبط السرد بجنس أدبي معين كالشعر والخطابة مثلا بل يتجاوزه ليشمل جميع أنواع النصوص حتى لو كانت هذه النصوص غير أدبية فحتى التلخيصية والفلسفية والعلمية يمكن أن تتضمن سرداً عن طريق ترتيب الأفكار وتنظيمها وصياغتها وطرحها إلى المتلقي وكذلك يمكن عدّه عنصراً أساسياً في إنتاج المعاني وصياغة الدلالات داخل الخطاب سواء أكان هذا الخطاب مكتوباً أم مسموعاً أم مرئياً وقد عرفه (امان سلدن) على أنه "الترتيب الفني للأحداث التي تتألف منها القصة (Selden,1996,p.23) فمن خلال هذا الترتيب يتم انتاج صياغة مغايرة للواقع قادرة على خلق تفاعلاً مع المتلقي وعرفه (جينيت) على أنه "النص السردى الذي يؤمن رواية حدث أو جملة من الأحداث (Journot,2009,p.90) التي تصاغ وتنسق لخدمة الفكرة الأساسية اما في الفن السينمائي فقد استثمر السرد بطريقة مختلفة عما هو موجود في الادب و الفنون الاخرى فهو "جاء ليمنح بعداً جديداً للسرد ، بإضافة الصور المرئية بوصفها وسيلة ذات سيادة ، تبيح نقل المعلومات وعرض الأفكار ، والولوج الى أعماق الذات الإنسانية (Majid,2018,p.21) فالسينما لم تأتي لتكون امتداد للفنون بل صنعت لنفسها مكانة خاصة موظفة أدواتها وآلياتها الخاصة التي منحها القدرة على طرح القصص بطرق وأساليب متعددة غير مسبقة من خلال توسيع آفاق السرد بتوظيف الصورة المرئية كونها وسيلة تعبيرية تمتلك قوة وتأثير كبير على المشاهد اذ استطاعت بتركيبها البصرية أن تعطي النصوص المكتوبة حيوية عكست عن طريق المشاعر والأفكار بطريقة مباشرة .

مفهوم الشكل السردى:

إن مفهوم الشكل السردى يعد من المفاهيم الواسعة التي تتواجد في الأدب والفنون فهو يمثل "الكيفية التي تروى بها القصة وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروى له وبعضها الآخر متعلق بالقصة ذاتها (Al-Hamdani,2008,p.45)، إن الشكل السردى لا يقتصر على حدود الحكاية بل يمتد إلى الأسس التي يقوم عليها النص فهو " يفرض الطريقة التي يجب أن تروى بها القصة . وهذا حقيقي بالنسبة للرواية والمسرحية والفلم السينمائي. وأكثر من ذلك فإن الأشكال المختلفة التي تروى بها القصة ذات تأثيرات مختلفة (Val,1997,p.22) وهو معنى بكيفية ترتيب الأحداث وتنظيمها داخل بنية العمل فلا "غنى عن الشكل السردى في أي عرض حول الكيفية التي حدثت بها الأشياء فعلياً (White,2017,p.27) فأى عملية سردية تتطلب عرض لأحداث ووقائع وهذه الأحداث لا تعرض بشكل عشوائي أو متناثر بل تكون محكومة ضمن بنية سردية تعطينا معنى وهو مسؤول ايضاً عن كيفية تظافر وامتزاج عناصر السرد إذ لا بد من وجود شكل يضبط العملية السردية ويحدد كيفية ترابط هذه العناصر مع بعضها كي لا تبقى عشوائية ومن دون هذا الشكل الناظم للسرد يصبح السرد الفلم مجرد مشاهد منفصلة وعشوائية تفقد وحدتها العضوية وإن العملية التكوينية للشكل السردى تتم عن طريق شكلين هما:

- 1- الشكل الخاص بالمحتوى يمكن أن يقال إنه مكافئ لعناصر القصة (الكائنات والوقائع) وما يتعلق بهما.
- 2- الشكل الخاص بالتعبير للعناصر (الجميل السردية) التي تقدم القصة وتحديداً تراتب العرض ، سرعة سردية ، نوع التعليق ... إلخ (prince,2003,p.90)

اشتغال الشكل السردى في السينما:

ان دراسة الشكل السردى وكيفية اشتغاله في السينما يمثل الأساس لفهم الكيفية التي يتم فيها بناء الحكاية الفلمية فعملية سرد الأحداث في الفلم السينمائي وطرحها تتم عبر منظومة من العناصر التي يتم ترتيبها على وفق رؤية فنية ومن هنا يصبح من الضروري التوقف على أهم المكونات التي يشتغل عن طريقها الشكل السردى وهي (الزمن ، موقع السرد ، التبثير ، الأنساق السردية)

أولاً: الزمن

تتميز السينما بقدرتها على ترتيب وتشكيل الزمن وتقديمه بطرق مختلفة وآليات سردية متنوعة فهو يعد عنصر مرناً قابلاً للتحويل والتلاعب فعملية التحكم فيه هو ما يمنح السينما قدرتها الفريدة على مزج الواقع بالخيال وإعادة تقديمه بطريقة مغايرة للسياق التقليدي فالنص الفلمي "يشكل في جوهره ، وباعتراف الجميع ، بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات (Bahrawi,1990,p.9) فالزمن في الفلم يتشكل من عدة محاور قد تتقاطع أو تتباعد ووفقاً للبنية السردية فمن الممكن أن نجد فلم يسير في زمنه الأساسي وفي نقطة معينة يتفرع إلى أزمان متعددة مثل الذكريات التي تأخذنا إلى الماضي أو توقعات معينة تنتقل بنا إلى المستقبل ومن هذا التباين الزمني وجدت المفارقات الزمنية التي تعيد تشكيل وتنظيم الشكل السردية وتمنحه القدرة على إنتاج خطوط سردية مغايرة فنجد أن السرد في الفلم ينتقل بنا تارة إلى الأمام وتارة أخرى إلى الخلف وبحسب توظيف صانع العمل فظهرت حركات للزمن أو ما نعرفه بأنماط التقديم المتمثلة ب (الاسترجاع والاستباق)

ثانياً: موقع السرد

لأجل إتمام عملية السرد لا بد من وجود سرد يقع على عاتقه عملية سرد الأحداث ويمتلك "وظيفة العرض بالنسبة لأحداث الحكاية (Ginette,1989,p.79) فيعتبر السرد الوسيط الذي يوصل الحكاية إلى المتلقي عن طريق صنع تسلسل مميز للأحداث فهو يختار الترتيب السردية وطريقة تقديم المعلومات ومدى الكشف عنها أو إخفاءها ويساهم كذلك في بناء المعنى العام لها مما يجعله المسؤول الأول والأخير عن بلورة وتشكيل فهم المتلقي سواء أكان بالنسبة للأحداث أم بالنسبة للشخصيات أم الوقائع و "كثيراً ما يلجأ السرد إلى تنويع الراوي في العمل الفني الواحد على وفق ما يقتضيه سياق السرد (Al-Eid,2010,p.136) وإن هذا التنوع يستخدم كأداة فنية واستراتيجية سردية لتحقيق أهداف معينة وهناك أربعة مواقع مهمة في العملية السردية هي (1-موقع السرد المشترك ، 2- موقع السرد الشاهد ، 3- موقع السرد المستمع ، 3- موقع السرد القارئ)

ثالثاً: الأنساق السردية

إن التلاعب في البنى الزمنية أدى إلى ظهور أنساق سردية متعددة في الفلم السينمائي وهي كالآتي :

- 1- نسق التتابع: أو ما يسمى بالنسق السردية الكلاسيكية يمكن أن يعرف على أنه أكثر الأنساق السردية شيوعاً سواء أكان في الأدب أم الأفلام السينمائية إذ يتميز هذا النسق ب "سرد الحوادث على وفق تتابعها في الحقيقة ، من غير اضطراب للاستباق ، أو الاسترجاع ، أو التقاطع ، أو الاعتماد على المفارقات السردية (Khlil,2010,p.297)
- 2- نسق التوازي : في هذا النسق تسير الأحداث الفلمية في أماكن متعددة ولكن في الزمن نفسه و من الضروري أن تكون هناك علاقة بين هذه الأحداث "و يتميز هذا النسق بالتقرب والمقابلة بين محتويين أو سردين يهدف الرهنة على تشابههما أو اختلافهما (Majid,2018,p.58) فيتم الانتقال من المحتوى الأول إلى المحتوى الثاني بشكل متوازي وسلس وتكون الانتقالات مدروسة بشكل كبير من أجل عدم أحداث تشتت في تقبل وإدراك المشاهد للأحداث الموزعة على المحورين:
- 3- نسق التضمين : يعرف على أنه " عملية إدخال قصة في قصة أخرى (Mahdi,1999,p.99) إذ تكون هناك قصة إطلالية تكون هي الرئيسة وتكون ذات زمان ومكان وشخصيات وأفعال محددة وتتضمن داخل هذه القصة الرئيسة قصص فرعية أما تكون واحدة أو أكثر وتكون القصص الفرعية مرتبطة بالرئيسية

4- النسق المتداخل : يعتمد هذا النسق على تقاطع الزمن (ماضي – حاضر – مستقبل) فلأحداث فيه لا تسير بخط مستقيم بل يحكمها التقديم والتأخير إذ تحتوي على إرتدادات واستباقات زمنية وتكون الأحداث متقاطعة ومتداخلة "إن اللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي بحث لا يؤثر على الأحداث ، من ناحية الماهية والوجود وإنما من ناحية الصياغة والترتيب (Ibrahim,1992,p.41) فهذه التقنية لا تغير من أهداف القصة الفلمية بل تؤثر فقط على طريقة طرحها للمشاهد فقط.

5- نسق التكرار : هذا النسق يعتمد على تكرار حدث معين مرات عدة عبر القصة الفلمية سواء أكان بتكرار التفاصيل نفسها كتكرار حلم يراود أحد الشخصيات أم تكرار جزئي مثل إعادة حدث معين مع إضافة بعض التفاصيل عليه أم تكرار متغير كأن تسرد حادثة معينة ولكن من وجهات نظر مختلفة أم تحولات حدثت للشخصية إذ "يروى الحدث الواحد مرات عدة بتغيير الأسلوب وغالباً باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي الأول للحدث بغير من الشخصيات

الحكاية (Ibrahim,1992,p.74) فتقنية تكرار الأحداث لا تستخدم بطريقة عشوائية بل يتم استخدامها بذكاء للوصول إلى وجهات نظر مختلفة ومشاهدة الحدث نفسه من زوايا متعددة .

6-النسق الدائري : في هذا النسق تبدأ الأحداث من النهاية وتنتهي الأحداث من ناحية بدأت وفي هذا النسق "لا تعد النهاية المعروفة من قبل المتلقي هي الهدف الأساسي في تتبع الأحداث ، بل يكون الاعتماد على تقنية السرد وعمليات التقصي السردية في تحليل الأفعال والأحداث، فالفعل في الماضي له مسبباته ونتائجه، وهو من يمثل الهدف(Majid,2018,p.47)

رابعاً: التبني

إن زاوية الرؤية أو المنظور التي تقدم عن طريقه أحداث الحكاية الفلمية أطلق عليه جينيت مصطلح التبني وقسمه ثلاثة تقسيمات

- 1- التبني الصفر أو اللاتبني : الذي نجده في الحكى التقليدي
- 2- التبني الداخلي : سواء أكان ثابتاً أم متحولاً أم متعدداً
- 3- التبني الخارجي : الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصيات(Yaktine,1997,p.297)

المبحث الثاني: المونتاج النظرية والتطبيق

ظهرت مدرستان أساسيتان برز عن طريقهما المونتاج وتطور بصورة ملحوظة على أيادي روادهما والمهتمين بالسينما وهما (المدرسة الأمريكية والمدرسة الروسية)

أولاً: المدرسة الأمريكية:وتضم هذه المدرسة كلا من إدوين إس. بورتر وديفيد وورك جريفث

1- إدوين إس . بورتر :

وهو مخرج أمريكي أسهم في تطوير هذا الفن بصورة ملحوظة وذلك عن طريق فلمه (حياة رجل اطفاء امريكي) ففي هذا الفلم لاحظ أمر مهم جداً فبورتر "استطاع عن طريق تصوير مشاهد عشوائية لحرائق ورجال إطفاء فضلاً عن بعض مشاهد أخرى من عنده أن يبني فيلماً درامياً (Robinson,1999,p.38) فلقطات الحريق في هذا الفلم كانت حقيقية حدثت بالفعل وتم تصويرها للتوثيق أما المشاهد الأخرى في الفلم نفسه كانت ممثلة ومدرسة وبهذا يعد بورتر أول من استخدم المادة الوثائقية الأرشيف في أفلامه وينسب إليه أيضاً "كسر استمرارية المشهد إلى ثلاث لقطات مختلفة وضع اللقطة أساساً وليس المشهد كوحدة أساسية في بناء الفلم (Ginetti,1981,p.187)ويعد هذا المفهوم مختلف عن سابقه فبعد أن كان المشهد هو وحدة البناء الأساسية في الفلم أصبحت اللقطة هي الوحدة الأساسية الذي يبني عليها الفلم وليس المشهد الكامل وعن طريق هذا المفهوم تم تعريف المونتاج على أنه "ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى . اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد ، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة (Ginetti,1981,p.185-186)

2- ديفيد وورك جريفث :

لم يتوقف تطور تقنيات المونتاج عند اسهامات بورتر بل امتد هذا التطور ليشمل (ديفيد وورك جريفث) وجاءت إسهاماته فيما يخص الحركة أولاً " فقد كانت الحركة قلما تستمر من لقطة إلى التي تليها ، وإنما يتغير مضمون اللقطة ، للأسباب مادية بل لأسباب درامية (Reisz,1952,p.27) فقد كان المشهد يتم تقديمه في صورة متكاملة أصبح بفعل تجزئة الفعل الدرامي يتكون من لقطات متتابعة وهذا الأسلوب يتيح للمخرج أن يكشف تفاصيل الفعل بطريقة مفصلة مما يجعل المتلقي يفهم ما يجري بطريقة أعمق من السابق وقام أيضاً بإخراج مجموعة من الأفلام التي تعد من أهم الأعمال السينمائية وأبرزها (فلم مولد أمة) وتم فيه استخدام تقنيات مونتاجية لم يتم استخدامها مسبقاً مثل "تجزئته للمشهد إلى لقطات عديدة بدلا من تصوير الحدث في لقطة عامة ثابتة ممتدة (Fieb,2013,p.27) أذ شكلت الأفلام التي سبقت جريفث مرحلة أولى من تاريخ السينما فغالبا ما يتم اختزال التصوير في لقطة عامة واحدة والكاميرا في مسافة ثابتة من الحدث المراد تصويره ، إذ أن آلة التصوير كانت تعد آنذاك مجرد نافذة يتم عن طريقها نقل المشهد من دون أن تتحرك أو تنقل وجهة نظر الشخصيات إلا أنه جاء برؤية مغايرة أحدثت نقلة كبيرة

في هذا النمط الساكن من التصوير فيعد أول من وظف الكاميرا توظيفاً جمالياً وسردياً و"أوضح جريفيث أن الكاميرا يمكنها أن تؤدي دوراً إيجابياً في حكي القصة (Robinson,1999,p.56) وأدرك إنه لا ينبغي لها أن تبقى مجرد نافذة بل يجب أن تشترك في بناء المعنى وأحداث تأثيرات درامية مهمة ومن هذا المنطلق قام بتحريك الكاميرا قريباً وبعداً من الشخصيات والأحداث ، أما سرعة القطع بين اللقطات فتستخدم "للتعبير عن التوتر المزايد (Reisz,1952,p.33) فهو يعد وسيلة يلجأ إليها المخرجون لأحداث تواتر وعدم استقرار أو للتنبيه عن خطر على وشك الحدوث وإن هذا التسارع في القطع يؤدي دوراً مهماً في صياغة الايقاع العام للفلم فالمشاهد التي تحتوي مشاعر حب وأحداث رومانسية تكون ذات قطعات أقل من أجل خلق استقرار نفسي لدى المتلقي، أما مشاهد المطاردة تحتوي على قطعات كثيرة من أجل إثارة القلق وتكثيف الضغط النفسي للمشاهد ، ولم يكتف جريفيث بهذا القدر بل أوجد ابتكاراً جديداً في فلم (بعد عدة سنوات) إذ كان "أول فيلم به قطع استرجاعي (Robinson,1999,p.57) فقد وظف فيه تقنية (flash back) ويرى "أنه لكي يفهم المتفرج الدوافع التي تجعل الممثل يقوم بتصرفات معينة يجب عليه أن يرى الأفكار والذكريات التي تمر في مخيلة الممثل (Reisz,1952,p.31)وهو بذلك اتاح الفرصة أمام المخرجين للتلاعب في البنية الزمنية التقليدية عن طريق العبور إلى بنى زمنية متعددة تكون خلج النطاق المنطقي للقصة الفلمية والهدف منها هو إيصال المتفرج إلى إدراك كامل لما يحصل مع البطل لأن آثار الماضي هي السبب في دوافع البطل التي تحدث في حاضر الفلم أو مستقبله مما أنتج في المستقبل نسق يعرف بالنسق السردى المتداخل يتنقل فيه المخرج بين بنى زمنية متعددة (ماضي – حاضر- مستقبل) ومن الإسهامات المهمة التي أوجدها جريفيث هي إيجادها لطرز المونتاج التي قسمها إلى ثلاثة أقسام ؛ وهي (Ginetti,1981,p189)

1- القطع بموجب الاستمرارية

2- القطع الكلاسيكي

3- القطع بموجب فكرة الموضوع

ثانياً: المدرسة الروسية

إن المدرسة الروسية شكلت منعطفاً مهماً من ناحية استخدام المونتاج فأصبحت مكاناً لتجربة أساليب بصرية جديدة مختلفة عن الأساليب المتعارف عليها وتضم هذه المدرسة كل من ليف كوليشوف وبودفكين ولزنشتاين .

1- ليف كوليشوف :

وضع كوليشوف المونتاج في مكانة مختلفة عما كانت عليه فهو يرى أن المونتاج هو أداة يمكن توظيفها بشكل إراقي وبنائي وليس تقنية لترتيب المشاهد فقط وهو يعد من مؤسسي المدرسة السوفيتية ومن أشهر إسهاماته في فن المونتاج هو تجربته الشهيرة التي عرفت ب (تأثير كوليشوف) فعن طريق هذه التجربة بين لنا كوليشوف أهمية تجاوز اللقطات وكيف لنا أن نستمد المعنى ليس من اللقطة المنفصلة بل بتجاورها مع اللقطة التي تسبقها أو التي تليها لأن " كل لقطة ليست مستقلة في حد ذاتها ، بل يمكن تعديل معناها بحسب طريقة وصلها بلقطات أخرى (Reisz,1952,p.19)وبهذا فهو يعطي أهمية كبيرة للقطعة وكيف لعملية ترتيب اللقطات بتسلسل معين أن يعطي معنى ثابت، وإذا تم تغيير هذا الترتيب يعطي معنى مغايراً عن سابقه وهذه هي السمة الجوهرية التي بنى عليها كوليشوف تجربته التي عن طريقها توصلنا إلى أن المونتاج "يستطيع أن يخلق أفكاراً في ذهن المتفرج عن طريق الربط والتشكيل الخلاق للقطات وإيجاد العلائق فيما بينها لتشكل المشهد (Abdul-Jabbar & Hassam,2017,p.206) إذ أن ترتيب اللقطات وتتابعها ينتج مجموعة من المعاني الجديدة التي لا تتوافر في اللقطة المنفردة فالسياق الذي توضع فيه اللقطة هو ما ينتج لنا المعنى

2-بودفكين:وهو أحد المنظرين الذين تركوا بصمة مهمة في نظرية المونتاج السوفيتي ويرى "بودفكين أن الفلم لم يصبح فناً حتى اخترع المونتاج (Fall,1997,p.224)وهو من أوجد ما يعرف بالمونتاج البنائي وكذلك التلاعب في ترتيب اللقطات مهم جداً من أجل إيصال أفكار جديدة ولكن يجب أن يكون هذا التغيير في مواقع اللقطات مدروس ومتقن وفي غرفة المونتاج نستطيع تغيير موقع كل لقطة إذ "يمكن استبدال لقطة لتحل محل لقطة أخرى ، عن طريق تقديم لقطة على لقطة ، أو تأخير لقطة عن لقطة-El (nadi,1987,p.144) وإن هذا التغيير في مكان اللقطات بالنسبة لأفلام بودفكين جعل "مشاهده القصصية أكثر تركيزاً وإن كانت أقل بالطابع الشخصي (Reisz,1952,p.41)وهذا هو الاختلاف بين أسلوبه وبين أسلوب جريفيث ففي الوقت الذي ركز الأخير على إظهار الحالة النفسية للشخصية عن طريق اللقطات القريبة وانصب تركيزه على الممثل وأدائه ركز بودفكين على تطور الحدث

والحبكة فهو مهتم بالجانب السردى للفلم على حساب الطابع الشخصي فلا يظهر لنا في أفلامه المشاعر الداخلية او التفاصيل الذاتية للشخصيات عن طريق اللقطات القريبة كما فعل جريفت بل استطاع أن يترجم هذه المشاعر وما تمر به كل شخصية عن طريق سيل من اللقطات المتابعة التي تعطي للمشاهد التأثير المطلوب عن طريق المعنى المتولد وان هذا الأسلوب الذي استخدمه بودفكين تم توظيفه في أفلام الرعب فيما بعد .

3- ايزنشتاين :

أحدث ايزنشتاين تحولاً جديراً في فهم المونتاج السينمائي فهو "يرى الفلم كله كعملية مونتاج (Fall,1997,p.224) ففي الوقت الذي عدّه المنظرين السابقين أداة لربط اللقطات وإنتاج معنى جاء ايزنشتاين ليعطي مفهوم مختلف إذ "جعل من فن المونتاج لغة سينمائية جديدة ، وكشف امكانات استعمال المونتاج تلك ، التي لم يعتد بوجودها أحد قبله (Romm,1981,p.44) ومفهومه ناتج عن طبيعة العلاقة الرابطة بين اللقطات ففي الوقت الذي كانت كل لقطة مكتملة لأخرى وكلاً منها يحمل معنى جديد يضيف للمعنى الفلمي بحسب بودفكين جاء ايزنشتاين ليوضح لنا "أنّ اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمها إلى بعض فتوحى بشيء آخر (Fulton,1958,p.121) فأى لقطة مستقلة يمكن أن تتبعها لقطة أخرى لا تجمعها صلة مباشرة من ناحية السرد أي لا يوجد منطق واضح يجمع بينها ولكن عند تجاورهما ضمن المونتاج ينتج لنا معنىً جديداً وعرف هذا النوع من المونتاج بمونتاج الصدمة " الذي يعني عدم وجود أية علاقة بين لقطة وأخرى سوى ما يتضح من المعنى (Al-Dookhi,1988,p.24) وهذا المعنى لا ينتج في اللقطة الثالثة التي تتبعها بل ينتج في ذهن المتفرج مما يحدث صدمة لديه وان اللقطة الناتجة في ذهن المتفرج محكومة بما أدركه في اللقطتين السابقتين والصورة الناتجة تعود في كل الأحوال إلى المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي يحملها وبذلك أعطى للمشاهد حرية في التأويل والتفسير ومحاولة لفك الشفرات والرسائل التي يحاول صناع الفلم إيصالها .

المبحث الثالث:

عناصر اللغة السينمائية ودورها في صياغة الشكل السردى والبنية المونتاجية في أفلام الرعب

إن السينما لا تكتفي بنقل القصة كما تفعل الرواية أو المسرح، بل توظف مجموعة من العناصر البصرية والسمعية والزمنية التي تتفاعل فيما بينها لتجسيد الشكل السردى والبنية الدرامية عن طريق مجموعة من الوسائل وفي سياق أفلام الرعب تحديداً تستخدم هذه العناصر بشكل يهدف إلى إثارة الخوف وإرباك المتلقي والتوتر وخلق شعور القلق الدائم على طول زمن الفلم ومن هذه العناصر التي تسهم إضفاء الطابع الرعبى على الفلم.

أولاً: السرد واليات بناءه في أفلام الرعب

إن السرد في أفلام الرعب يعمل على إثارة مشاعر الخوف والذعر لدى المتلقي فتجمع "هذه الأفلام بين التتابع السريع للأحداث ، والتشويق والخيال وحب الاستطلاع والتوقع الدائم للعنف والصدمة والمفاجأة (Abdel-Hamid,2009,p.439) وذلك عن طريق عملية بناء مشاهد متقنة تحدث ردود فعل نفسية قائمة على الترقب والفضول في عرض الحكاية الفلمية وكذلك حضور عنصري التشويق والمباغطة أمر ضروري في هذا النوع ويتم الاشتغال على السرد لتشكيل التوتر الدرامي وتعميق الإحساس بالخطر المحيط بالشخصيات عن طريق طرح الأحداث بشكل تدريجي فالقصة غالباً ما تبدأ بأحداث يومية طبيعية تتسم بالهدوء والاستقرار إذ تقدم لنا الشخصيات وكيف تعيش في عالمها الطبيعي مثل فلم (the strangers) الغرباء (إخراج) برايان بيرتينو وهو من إنتاج (2008)، إذ تبدأ أحداث الفلم حول شابين هما (كريستين وجيمس) اللذان يتركان حفل زفاف كانا يحضرانه ليذهبا إلى منزل الأسرة الريفي ثم تسلسل مجموعة من الاشخاص الغرباء المرتدين للأقنعة إلى محيط المنزل مما يثير الرعب إذ يبدأون في ترويعهما بأساليب نفسية وجسدية لا مبرر لها سوى الرغبة في الايذاء ، يتبنى الفلم السرد المتصاعد وفيه تم توظيف عنصر الترقب والتهديد أكثر من الفعل والاشتغال على المجهول أكثر من المعلوم فالوهم يثير الخوف أكثر من الحقيقة ، وأفلام أخرى تتبع استراتيجيات خاصة تقوم على عرض حدث محوري في المشهد الافتتاحي للفلم الذي يتميز ب "الجاذبية التي تشد انتباه المشاهد ، وأن يربئ المزاج النفسي المناسب ، وكأنه توجيه للمشاهد أن يضبط نفسه على المواجهة الصحيحة إلى استقبال العمل (El-Mohandess,1989,p.75) من دون أن يقدم هذا المشهد أي تفسير أو يربط معين بينه وبين الشخصيات التي تظهر لاحقاً ويعمل هذا المشهد على إثارة الفضول وتحفيز انتباه المتلقي وهو يعد لغزاً سردياً لا يمكن حلّه إلا عن طريق تتبع تطورات الحكاية . وقد

تم استخدام هذا النوع من السرد في فلم (The curse of la liorona) (لعنة لا يورونا) وهو أحد أفلام الرعب الأمريكية من إنتاج سنة (2019) إذ تدور أحداث الفلم وتتمحور حول (أنا غارسيا) وهي امرأة عاملة في مجال الرعاية الاجتماعية وحماية الأطفال وهي أم لطفلين توفي زوجها وهي المسؤولة عن طفليها ، تتحقق من اختفاء طفلين وعند البحث عنها تجد أن والدتهما قد حبستهما في إحدى غرف المزل خوفاً عليهما من روح لا يورونا وهي شبح امرأة عرفت في الأسطورة بأنها أغرقت طفليها بدافع الغيرة على زوجها ثم انتحرت ، وأصبحت روح تطلرد الأطفال الآخرين باحثة عن طفليها ، لتحدث سلسلة من الأحداث المرعبة وفيها تحاول الروح الشريرة قتل أطفال أنا لينتي الأمر في النهاية إلى قتل هذه الروح الشريرة وإنقاذ الأطفال ووالدتهما .

ثانياً: المونتاج بوصفه أداة سردية

في أفلام الرعب يكون المونتاج عنصر فعال فالتلاعب في الزمن وإدخال مشاهد تعود للماضي تؤدي إلى زيادة التشويق وكشف بعض الحقائق المتعلقة باللعنات والأرواح الشريرة التي عادت من أزمنة بعيدة للانتقام والتحكم بإيقاع الفلم ككل عن طريق اختيار طول اللقطة ومضمونها ففي هذا النوع من الأفلام لا بد من خلق الإيقاع السريع "الذي يقوي التأثيرات الدقيقة على المتفرج ، وبالحصيلة إعطاء الفيلم في مجمل لقطاته إيقاعاً ناظماً لأحداثها وتواترها الصحيح (Fraylich,2019,p.19) فإذا اختل هذا الإيقاع أو أصبح ضعيفاً بطيئاً يشعر المشاهد بالملل وهو ما يضعف السرد ككل لأن أفلام الرعب تلجأ إلى اثارة التوتر ولا سيما في مشاهد المطردة ومحاولة قتل الضحية من قبل القوى الشريرة فلاحظ اللجوء إلى اللقطات ذات الزمن القصير التي تنهال بكثافة الواحدة تلو الأخرى من أجل أن تخلق التوتر وتشد الجمهور فيلجأ صناع العمل إلى "خلق الترقب والغموض والمفاجأة عن طريق طريقة الارتباط بين اللقطات والانتقالات المبنية على أحداث تشويق وتوتر وانفعال عند المتفرج وذلك عن طريق استخدام اللقطات الأكثر قوة وتصعيداً للحدث (Hassan,2014,p.94) وهنا يكون دور المونتاج الفعال في اختيار اللقطات الصالحة التي تسهم في خلق معنى وإعطاء هذا الإيقاع السريع وربط هذا اللقطات ببعضها.

ثالثاً: الكاميرا وتشكيل الرؤية السردية

تعد الكاميرا أحد الأدوات السردية الرئيسة في الفلم السينمائي فهي تعد وسيلة لتسجيل ما يدور أمامها وفي الوقت نفسه تعد عنصراً أساسياً في تشكيل الرؤية السردية التي يُقدم عن طريقها الفلم عالمه وشخصياته وأحداثه " فهي تستطيع أن تعبر عن الأفكار الداخلية للشخصية أو السرد بأن تمثل وجهة نظره داخل الخطاب السينمائي ، فالمشاهد يفترض لا شعورياً إن ما يراه عن طريق حركة الكاميرا يمثل وجهة نظر السرد على اختلاف المواقع التي يشغلها (Hamed,2007,p.127) ففي السينما لا يعد الحوار المنطوق الوسيلة الوحيدة للتعبير عن ما تشعر به الشخصية أو تفكر به بل أن كثيراً من الأفلام تعتمد على أدوات بصرية مثل الصورة وعناصرها والكاميرا وزواياها وحركاتها وحتى أحجام اللقطات للكشف عن الحالة النفسية للشخصية وعن عمق أفكارها وكذلك تستخدم الكاميرا للتعبير عن وجهة نظر السرد سواء أكان هذا السرد هو شخصية داخل الفلم أم سرد غير مشترك في الأحداث ويمكن أن يكون السرد غير واضح في السرد الفلمي ولكنه موجود عن طريق اختيلات السرد البصري وهذا يعني أن السرد لا يكون صوت نستطيع سماعه بل يظهر عن طريق عدة اختيلات فنية وإخراجية كموضع الكاميرا وزاوية الرؤية ما الذي تظهره وتركز عليه وما الذي تخفيه وعن طريق المسافة بين الكاميرا والشخصيات وهذا كله من وظائف المخرج فهو يختار "ليس ما نراه فحسب بل أيضاً كيف نراه . إذ بتصوير المنظر من زاوية معينة أو بعدسات معينة، بحركة سريعة أو بطيئة (M. Bougez,2005,p.106) ان جميع هذه الأدوات سواء أكانت الإخراجية منها أم التقنية من شأنها أن تشكل الرؤية السردية داخل الفلم وفي السرد السينمائي يمكن تصنيف وجهات النظر إلى أربع أنماط رئيسية وهذا التصنيف بحسب علاقة الكاميرا بالحدث والشخصيات وهي (MM. Bougez2005,p.103) :

1- وجهة النظر الموضوعية (الكاميرا بمثابة مراقب متفرج على الخط).

2- وجهة النظر الذاتية (الكاميرا بمثابة مشترك في الحدث).

3- وجهة النظر الذاتية غير المباشرة.

4- وجهة النظر التفسيرية للمخرج.

رابعاً: الصوت ودوره في تشكيل أجواء الرعب

في عالم السينما كثيراً ما تُنسب أجواء الرعب إلى ما تتم مشاهدته فقط من مشاهد مخيفة وظلال قاتمة تثير الفزع والخوف واللقطات الفجائية التي تعترض سير الأحداث وكأن الخوف يؤلد من العين وحدها، ولكن في الحقيقة ان الرعب لا ينشأ مما نراه فقط بل مما نسمعه أيضاً إذ إن تجربة فلم الرعب لا تكتمل من دون وجود الصوت ومدى تأثيره على المتلقي فهو يتسلل إلى الوعي ليبيّن التوتر ويثير مشاعر الخوف التي تعجز الصورة عن إيصالها لوحدها فنجد الصوت هو ما يعيد إحياء المشهد البصري وينهض بها ليشكلا معاً منجزاً قادراً على إثارة هذه المشاعر ، ففي لحظات معينة تكون الهمسات غير الواضحة أبلغ من الدماء وتكون الضوضاء غير المفهومة المجهولة المصدر ذات تأثير مخيف أكثر من الصورة الواضحة وهنا تكمن قوة الصوت في تحويل اللقطات الجامدة إلى مشاهد محملة بالتوتر والقلق فعندما نسمع خطوات خفيفة في مكان مهجور أو أنفاس مضطربة خلف باب مغلق أو حتى موسيقى تتصاعد شيئاً فشيئاً ثم تصل إلى أعلى مستوى لها فأنا لا نشاهد فلم فقط بل نعيش معه ونتأثر به ويثير في نفوسنا الخوف ، ومن هنا أدرك صناع هذا النوع من الأفلام هذا التأثير العميق للصوت مما جعله يتجاوز دوره التقليدي كمرافق للأحداث ليتحول إلى وسيلة للتعبير عن الأبعاد النفسية للشخصيات وعن توتر المشهد ؛ بل وحتى التعبير عما يرى على الشاشة وبما "إننا يمكن أن نسمع أكثر من صوت في آن واحد (Al-Bydani,2011,p.28) تنوعت استخدامات الشريط الصوتي وطرق توظيفها في الأفلام أخذة بعين الاعتبار إن الأذن البشرية تستطيع التمييز بين هذه العناصر سواء أكانت منفصلة أم مدمجة مع بعضها ولفهم كيفية توظيف كل عنصر من عناصر الشريط الصوتي وكيف يتم استخدامها معاً ، تم تقسيمها إلى أربعة عناصر وهي (الحوار ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية ، الصمت).

خامساً: الزمان والمكان

إن الزمن لا يكون مباشر كما في الحياة الواقعية بل يتم بنائه عن طريق تجمع عناصر بصرية ودرامية يولد الاحساس به لدى المتلقي عن طريق إيهامنا له بهذه العناصر التي "ترتبطت مع بعضها كون الزمن هنا إيحاءً به عن طريق الحركات والانتقالات التي تتم عبر تتابع الأحداث وتطور الشخصيات وتفاعلها مع العناصر الأخرى محدثاً إيهاماً بالزمن يدركه المتلقي فيما بعد عند مشاهدته للعمل (Ali,2021,p.89) وهذا بالضبط ما يحدث في أفلام الرعب فنحن لا نعيش الزمن ساعة بساعة وبتسلسل منطقي كما في الحياة الواقعية بل ننتقل بين البنى الزمنية المخلقة داخل الفلم مما يجعل إدراكنا له سينمائياً وليس واقعياً فالزمن السينمائي يقسم إلى أربعة تراكيب وهي "الزمن المباشر ، الزمن الخرجي ، الزمن الداخلي ، الزمن المتوقف (Majid,2018,p.136) ومن الأمثلة الفلمية لتوظيف الزمن بطريقة مغايرة هو فلم (Triangle) (المثلث) وهو من إنتاج سنة (2009) وإخراج (كريستوفر سميث) الفلم يعتمد التكرار الزمني إذ تعود الأحداث مرة أخرى عند موت جميع الشخصيات وتبدأ من جديد وفي هذا التوظيف الزمني نجد أن كل تكرار يكشف جانب معين من الشخصيات والأحداث التي تتعقد ويصبح الخروج من هذه الحلقة الزمنية المكررة أمراً مستحيلًا.

أما المكان فهو من أكثر العناصر الذي شهد تحولاً جوهرياً في بنية أفلام الرعب بشكل خاص، إذ تم معاملة المكان على أنه " أحد نجوم العمل أو هو النجم الأول أو العامل المحوري الذي يحرك الأحداث ، أما بتأثيراته النفسية الكبيرة ، أو في كفاح الإنسان له (El-Mohandess,1989,p.18) ولتحقيق ذلك تم الانتقال إلى بيئات أكثر واقعية للتصوير كالمنازل الاعتيادية التي تكون مسكونة والشوارع الواقعية والسفن التي تحمل لعنة تأثر على الشخصيات التي تدخلها ويعد فلم (The others) إنتاج سنة (2001) وإخراج (تشيلي اليخاندررو امينابار) من الأفلام المهمة التي تم توظيف المكان فيها كعنصر يعزز شعور الخوف والتوتر داخل الفلم ، تدور أحداث الفلم حول أم وطفلها في منزل كبير ومعزول ويكون أطفالها حساسين للضوء مما يجعل المنزل مظلم بشكل دائم فتبدأ سلسلة من الأحداث الغريبة والأصوات الغامضة وظهور ظلال مجهولة في المنزل يشعر الأسرة بالخوف والفزع ، إن الأحداث تدور جميعها تقريباً في هذا المنزل الكبير مما يزيد الشعور بالعزلة التي تعيشها الشخصيات.

سادساً: اللون والإضاءة كآلية درامية

يعد اللون في فلم الرعب ليس عنصراً جمالياً فحسب بل يتم توظيفه نفسياً وتعبيرياً فهو "يميل إلى أن يكون من الناحية السايكولوجية عنصراً لا واعياً في الفلم ، فهو قوي العاطفة في مفعوله وهو معبر وخلاق للأجواء أكثر منه عنصراً ذكياً

واعياً (Ginetti, 1981, p.48) فهو لا يوظف بشكل منطقي بل الهدف منه في هذه النوعية من الأفلام هو إثارة الانفعالات وخلق حالة نفسية معينة ويعد "الخوف من المجهول هو أحد أهم المثرات البصرية لأفلام الرعب، وهذا ما يجعل الاشتغال الاضائي يميل إلى العتمة (Shadhan, 2024, p.284) التي تنتج بيئة بصرية غامضة تثير القلق والشك ولا نعني هنا العتمة المطلقة، إذ لا يستطيع المشاهد ادراك شيء بل المعنى أنه لا يظهر كل شيء بوضوح أمام المتلقي مما يخلق مساحة للمتلقي بأن يتوقع وتزداد مخاوفه تجاه ما يدور خلف هذه العتمة ويعد فلم (Midsommar) إنتاج سنة (2019) وإخراج (آري استر) من الأمثلة المهمة لتوظيف الإضاءة والألوان بطريقة غير مألوفة، تدور أحداث الفلم حول مجموعة من الشباب يسافرون لحضور مهرجان ريفي ولكن سرعان ما تتحول الطقوس الريفية هذه إلى طقوس شنيعة وعنيفة داخل هذا المجتمع المغلق، وهنا نلاحظ أن المهرجان مليء بالألوان الصاخبة مما يعطي شعور بالبهجة وإن غالبية الأحداث تكون تحت ضوء النهار وهذا الأمر غير معتاد في هذا النوع الفلمي فالظلام يولد الرعب لكن في هذا الفلم الألوان والإضاءة خلقت رعباً نفسياً لأن المشاهد يشاهد كل الأحداث بوضوح تام، وهكذا يتبين لنا أن اللون والإضاءة لا يعملان بوصفهما عنصريين تقنيين بل يشكلان بعدين دراميين فاعلين في صياغة المعنى وتعميق البنية النفسية والبصرية للفلم.

مؤشرات الإطار النظري:

- ١- يرتبط الشكل السردى بالتراتبية الزمنية لعرض الأحداث مونتاجياً في أفلام الرعب.
- 2- يؤدي الفكر المونتاجي في عملية الربط ما بين اللقطات إلى إنتاج صور ذهنية ترتبط بالأحداث في أفلام الرعب.
- ٣- يهيمن السرد الذاتي على شخصية البطل في الكشف عن أبعاده عن طريق الأفعال والاسترجاعات والاستباق في أفلام الرعب.
- ٤- تعتمد أفلام الرعب على عناصر اللغة السينمائية (الإضاءة - حركة الكاميرا - المؤثرات) لتوليد الصدمة وكسر المألوف بما يحقق مبدأ التغريب ويجدد إدراك المتلقي.

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي للبحث

مجتمع البحث: اشتمل على أفلام الرعب التي تبرز دور الشكل السردى والبناء المونتاجي كعناصر فاعلة في تشكيل بنية الحكاية وتأثيرها على المتلقي.

واعتمدت الباحثتان على اختيار عينة قصدية وذلك للتوسع الكبير في مجتمع البحث.

عينة البحث: قامت الباحثتان باختيار العينة القصدية الممثلة في فلم (Us) للمخرج (جوردان بيل).

(2019) لملاءمتها لمتطلبات البحث من ناحية حاجة البحث وتحقيق الأهداف للوصول إلى نتائج.

أداة البحث: لغرض تحقيق الموضوعية لهذا البحث، اعتمدت الباحثتان على ماورد من مؤشرات في الإطار النظري كأداة للبحث.

منهج البحث: اعتمدت الباحثتان على المنهج الوصفي التحليلي ويتلاءم هذا المنهج وطبيعة البحث فهو يسعى لتحليل العينة على وفق أداة واضحة ومحددة لتحقيق أهداف البحث.

تحليل العينة:

ملخص الفلم: تدور أحداث الفلم حول أسرة (ويلسون) التي تذهب إلى بيتها الذي يطل على الشاطئ لقضاء عطلة، وعند حلول الظلام تقتحم مؤلهم أسرة تشابههم تماماً وهي نسخة شريرة عنهم لتحاول الأسرة المستنسخة النيل منهم لغرض الانتقام الأمر الذي يجعل الأسرة الأخيرة تفعل ما بوسعها للنجاة والتخلص من كابوس المستنسخين.

المؤشر الأول: يرتبط الشكل السردى بالتراتبية الزمنية لعرض الأحداث مونتاجياً في أفلام الرعب.

إن ما يميز الفن السينمائي عن غيره من الفنون الأخرى هو قدرته على التلاعب بالزمن وخلق بناء زمني متفرد لا يشابه بالضرورة الزمن في الحياة الواقعية بل يعتمد هذا التسلسل أو البناء على رؤية المخرج وكيف يريد أن يقدم الحكاية الفلمية في فلم (Us) لا يتم سرد الأحداث في شكل خطي بل يتخلل السرد انتقالات زمنية بين الماضي البعيد إلى الحاضر والكشف عن تأثير هذا الماضي على الشخصية إذ يتجلى التلاعب الزمني عن طريق أربعة محطات رئيسة تمثل استرجاع زمني داخلي تبدأ من الطفولة ففي

الدقيقة (2:28) نتعرف على ماضي الشخصية الرئيسة وهي فتاة صغيرة يتم اصطحابها من قبل والديها إلى مدينة الملاهي ويتم التنويه على أن ما يتم مشاهدته في سنة (1986) في مدينة (سانتا كروز) تسير الفتاة خلف والديها وتشاهد الناس وتركز على ما يدور حولها ينشغل والد الفتاة ووالديها، الأمر الذي يدفعها إلى التجول وحيدة والنزول إلى الشاطئ وفي وقت نزولها تبدأ الأمطار بالهطول فتلجأ للاختباء في مكان مهجور، تتجول الطفلة وحيدة في ممراته إذ إن الكثير من المراهقين، تحاول الفتاة الخروج ولكن لا تستطيع بسبب انعكاس المراهقين إلى أن تتفاجأ الطفلة بوجود طفلة مطابقة لها في الشكل ،

هذا المشهد يقدم للمتلقين أحداثاً سابقة، ولكنها ليست كاملة المعنى فيبقى المشاهد في حيرة من أمره ماذا حدث للفتاة الصغيرة ؟ والمونتاج هنا ترك فجوة زمنية متعمدة وغامضة لا يتم الكشف عنها بل تملأ لاحقاً شيئاً فشيئاً من قبل الاسترجاعات التي تتخلل السرد الفلمي المتتابع فيتم القطع قبل أن نعرف تفسير أو معنى هذا اللقاء الغامض أو الكشف عن تفاصيل ما حدث و عملية كشف التفاصيل التي عاشتها الفتاة لا تقدم بدفعة واحدة بل كل رجوع بالزمن يكشف جزء من هذه الحادثة إلى أن تكتمل التفاصيل في نهاية الفيلم ، وهنا أدى المونتاج دوره المهم فلم يقتصر على ربط اللقطات والمشاهد بل استطاع وعن طريق تقنياته الربط بين عدة أزمنة فلمية فلاحظ القطع الحاد الذي ينقلنا مباشرة من الحادثة التي جرت في سنة (1986) إلى الوقت الحاضر عند (11:38) وهنا نتعرف على الأسرة المكونة من الأب والأم وفتاة وصبي في بادئ الأمر لا نستطيع معرفة علاقة هذه الأسرة بالحادثة إلا أن صانع العمل استخدم المونتاج ليربط بين الماضي والحاضر ويجيب على تساؤلات المشاهد فعندما يدور حوار على طاولة الطعام :

"جيسون : سنذهب الى الشاطئ

غيب: أجل ، لاحقاً فور ان نستقر

أديلايد : اي شاطئ ؟

غيب : شاطئ سانتا كروز "

لاحظ أن (أديلايد) قد تغيرت تعابير وجهها مما يوحي بالقلق أو الخوف ليتم الانتقال إلى الماضي مرة أخرى وهي المحطة الثانية المهمة التي تستخدم للكشف عما حدث بعد هذه الحادثة ففي (14:35) من زمن العرض لاحظ أن الأم (أديلايد) هي ذاتها الفتاة الصغيرة التي أضاعت والداها ما أدى إلى تعرضها لصدمة فقدت على أثرها النطق وهو أحد الرموز السابقة عن حدث مهم يتم الكشف عنه في نهاية الأحداث الفلمية، فضلاً عن أن المشهد ذاته يوضح إن الأم والأب في عيادة طبيب للعلاج النفسي لمحاولة معالجة طفلهما وجعلها تعاود الحديث مرة أخرى ومراقبة الطفلة ما يدور حولها بصمت وهي تلعب في مجسمات لحيوانات يتوسطها الأرنب وهو أحد الرموز أيضاً الذي تتخلل الشكل السردى كنوع من الاستباق الذي يكشف فيما بعد ،

إن عملية الانتقال من الحاضر إلى الماضي لم تتم بصورة مباشرة في هذا المشهد بل أن الصوت سبق الصورة ليشعر المشاهد إننا سنعود بالذاكرة إلى ماضي الشخصية ليوضح لنا أن الشخصيتين الصغيرة والكبيرة هما (أديلايد) نفسها لنعود مرة أخرى بقطع مباشر بين الزمنين عند (15:59) وهنا تعود الأحداث في تسلسلها المتتابعي .

إن الشكل السردى بناء على ما تقدم يمكن إدراكه عن طريق مستويات الزمن المتعددة في الفيلم فتفكيك الخط الزمني عبر استرجاعات متقطعة تم بناءها من قبل صانع العمل عن طريق تقنيات المونتاج لتكشف لنا عن الأحداث التي كانت الأساس في بناء التوتر النفسي وإثارة الرعب وتحديد النسق السردى الذي يعد أحد العناصر السردية الأساسية في تحديد الشكل السردى الخاص بالفلم بالاشتراك مع مستويات السرد وموقع السرد.

المؤشر الثاني : يؤدي الفكر المونتاجي في عملية الربط بين اللقطات إلى إنتاج صور ذهنية ترتبط بالأحداث في أفلام الرعب .

إن عملية الربط بين اللقطات في الأفلام السينمائية ولا سيما أفلام الرعب لا تتم بطريقة عشوائية أو سردية بحتة تنقل ما هو مكتوب على الورق فقط بل أن الربط بين اللقطات يؤدي إلى إيصال أفكار مكتوبة ولكن من الصعب تصويرها أو عرضها على الشاشة لذلك يلجأ صناع العمل هنا إلى تصوير لقطات متفرقة وعند جمعها أو ترتيبها بجانب بعضها تنتج صور ذهنية لدى المشاهد مما يجعل المتلقي يفهم المغزى من دون عرض اللقطة المكملة لتلك اللقطات بل تتولد اللقطة الثالثة في ذهن المتفرج ، ففي أولى المشاهد التي تظهر صدمة (أديلايد) عندما شاهدت نسختها عند (08:34) ليتم القطع مباشرة من عينها إلى عين أرنب

محبوس في قفص في لقطة قريبة ليتم الخروج شيء فشيء باستخدام (Zoom out) لتصل إلى لقطة عامة توضح لنا كمية كبيرة من الأرباب في أشكال وأحجام مختلفة وهي محبوسة في أقفاص منعزلة أحدهما عن الآخر ، إن المخرج هنا أراد أن يوصل للمشاهد فكرة عن طريق تصادم هاتان اللقطتان المتباعدتان في المعنى والمضمون ولكنهما قادرتان على توليد صورة ذهنية ثالثة لدى المتفرج ويتم تفسيرها بأن الأرباب المحبوسة هم النسخ المحبوسة تحت الأرض المسلوبي الحرية وهو استباق يتم تفسيره فيما بعد بأن (أديلايد) تم حبسها ولا يوضح المخرج ذلك هذا إلا في نهاية الفيلم ، فالصورة الذهنية المتولدة من هذا الربط يتم تأكيدها في المشاهد الأخيرة من الفيلم إذ يغزو المستنسخون المدينة ويخرجون من تحت الأرض إلى السطح وعند نزول (أديلايد) إلى الأسفل لإنقاذ ابنتها (من 1:34:02 إلى 1:37:02) تظهر الأقفاص وهي خالية من الأرباب وبعض منهم يتجول بحرية في الممرات والقاعات الخالية وهنا تكتمل الصورة في ذهن المتفرج لتوحي بالتحرك وتخلص المستنسخون من سيطرة البشر بعد أن قتلوه ، عن طريق الفكر المونتاجي أستطاع المخرج أن يربط هذه اللقطات المنفصلة من ناحية السرد والمستقلة كلاً على حدة إذ بنيت المشاهد على وفق سياق مختلف تتخلله فجوات متعمدة فجعل المشاهد شريك في التفسير والتحليل وأعطى الحرية المطلقة له في ملء هذه الفجوات بحسب مرجعياته .

المؤشر الثالث: يهيم السرد الذاتي على شخصية البطل في الكشف عن أبعاده عن طريق الافعال والاسترجاعات والاستباق في افلام الرعب .

يعد السرد الذاتي أحد أهم الأساليب السردية المستخدمة في أفلام الرعب إذ عن طريق ما تسرده الشخصية نستطيع أن نتعرف على أبعادها وعلى وجه الخصوص (البعد النفسي) الذي يكون بحاجة إلى تفسير حتى يستطيع المتلقي التعاطف مع الشخصية أو معرفة الدافع المحرك لها،

وتم توظيف هذا النوع من السرد في فلم (us) من قبل المخرج على الشخصية الرئيسية (أديلايد) وعلى نسختها (ريد) فالمشاهد يتتبع السرد عن طريق سردهما الذاتي المتمثل أحياناً بالحوار في نقل ما عاشته وأحياناً أخرى عن طريق وجهة نظرهما الذاتية المتمثلة في الكاميرا التي تنقل لنا ما تراه عيون هاتان الشخصيتان مع تنالوب في وجهة النظر في بعض المشاهد التي تعود للماضي ، إذ لم تكن ذاتية بحث بل تعرض مع الموضوعية ليستطيع المشاهد إدراك الحدث من الجانبين ،

فمن الدقيقة (03:06 إلى 08:34) يحدث تنالوب بين وجهة النظر الذاتية ووجهة النظر الموضوعية فأحياناً نرى المشهد من بعيد وأحياناً أخرى ننتقل لنرى ما تراه (أديلايد) لنرى العالم من منظورها والكاميرا هنا تأخذ دورها في سرد الأحداث حيث تكون هي العين التي نرى عن طريقها ما يجري من أحداث كما تراها الشخصية ليعود السرد ذاتياً مرة أخرى من المنظور نسختها (ريد) التي نتعرف على وجهة نظرها التي تسرد بحوار تمهيدي "ريد : طوال أجيال عاش المرتبطون من دون أي تفاعل ، أصابهم الجنون هنا جميعاً ، وبعد ذلك ؟ ظهرت أدي "لتعود بنا الأحداث إلى الماضي ويتم استكمال السرد من منظور الشخصيتين الذاتيتين فعند (1:37:1 إلى 1:39:3) يوظف المخرج السرد المتوازي في إظهار الفرق بين العالمين السفلي والعالم العلوي لنرى الفرق عن طريق وجهة نظر (ريد) في العالم السفلي التي ترى الناس وهم مجانين ذو تصرفات غير مفهومة وفي المقابل نرى الأحداث من منظور (أديلايد) التي تشاهد الناس وهم يتصرفون تصرفات منطقية وطبيعية وعند هذه المقارنة لا يحصل سرد موضوعي كما في المشهد الأول الذي سرد بالكامل بل يكفي المخرج في طرح وجهات النظر الذاتية للشخصيتين .

المؤشر الرابع : تعتمد افلام الرعب على عناصر اللغة السينمائية (الإضاءة ، حركة الكاميرا ، المؤثرات (لتوليد الصدمة وكسر المألوف بما يحقق مبدأ التفرغيب ويجدد ادراك المتلقي .

مما لا شك فيه ان عناصر اللغة السينمائية تعد الركيزة الأساسية التي تستند عليها أفلام الرعب في بناء الطابع التشويقي والحامل لمقومات الرعب المتمثلة في المؤثرات (سواء أكانت صوتية أم بصرية) والإضاءة الخافتة أم المعتمة وزوايا كاميرا غير تقليدية ، كما أن اشتغال عنصر الصوت في هذا النوع الفلمي لا يتم بالأسلوب ذاته الذي توظف به الأصوات في الأنواع السينمائية الأخرى إذ تتخذ في أفلام الرعب وظيفة دلالية ونفسية تهدف إلى بث القلق واثارة الصدمة ، فطبيعة هذا النوع الفلمي تقوم على كسر

المألوف سواء أكان من الناحية البصرية أم الصوتية وهو يسهم في تحقيق مبدأ التغير الذي أشارت له الباحثتان في الإطار النظري. ولاحظ في عينة البحث تحقق هذا المبدأ في عدد من الجوانب البصرية والصوتية وحتى الشكلية والأدوات المستخدمة. أولاً: التغير في الأداء التمثيلي وحركة الجسد وطبقة صوت الشخصية:

على الرغم من أن الممثلة (لوبيتا نيونغز) هي المؤدية للشخصيتين إلا أننا أمام أداء تمثيلي متفرد فعند مشاهد الفيلم يشعر المتلقي بأنه أمام شخصيتين مختلفتين تماماً لا يربطهما شيء فالأداء التمثيلي كسر الألفة الذي اعتاد عليها المشاهد لأن شخصية (ريد النسخة) تظهر في دقيقة (42:46) من زمن العرض الفلمي فبعد أن اعتاد المشاهد على شكل الممثلة وحركاتها وتعابير وجهها يفاجئ بظهور نسخة شبيهة عنها يشعر بأنها شخص آخر فالأداء التي ترتديها وقصة شعرها مختلفة تماماً وحركات جسدها التي تختلف عن البشر فتسير ببطن وتكون حركاتها مقيدة وعندما تحدث طبقة صوت الشخصية مغايرة تماماً عن طبقة الصوت المستخدمة لشخصية (أديلايد) فأداء ريد بصوتها المتكسر يخلق إحساساً بأننا أمام إنسان غير طبيعي شبيه بالألة وهنا يكون إنسان خرج حدود المألوف.

ثانياً: التغير بالصورة:

1- الإضاءة: تستخدم الإضاءة عادة في إنلرة المشهد وتوضيح معالمه إلا أن الإضاءة في أفلام الرعب ترتبط بشكل كبير بالجانب النفسي فلاحظ في بداية الفيلم عند المكان المهجور تكون متقطعة وتحتوي على ظلال وانعكاس مشتم وبطريقة غريبة على المرايا وهنا لها تأثير في إيهام المشاهد وتشويشه وفي الوقت نفسه تهيأته لحدث مخيف عند انقطاع التيار الكهربائي أصبح المكان بإضاءة خفيفة جداً وتعود مرة أخرى طبيعية تضئ المشاهد حتى ظهور الأسرة المستنسخة (36:40) وكانوا يقفون في الخرج في الممشى أمام المزل تم في هذا المشهد استخدام إضاءة خلفية، إذ لا يمكننا رؤية وجوه الشخصيات بوضوح بل تظهر هياكلهم الجسدية فقط وأظهرت ظلال طويلة لهم، هذا الاستخدام أعطى بعداً أبعد من البعد المرئي بل أكد خوف (أديلايد) بأن هذه الشخصيات شريرة وهم كائنات مظلمة ذو نوايا غير معلومة وفي (44:09) يكون المشهد ذو إضاءة خافتة وهي إضاءة منبعثة من النار في المدفنة وتكون غير ثابتة بسبب حركة النيران وهو ما يشعر المشاهد بشعور القلق وعدم الاستقرار وتزول الإضاءة هنا بسبب حركة النار بين الإضاءة القوية على الوجوه والظلال البارزة وبين الإضاءة الخافتة وهو ما يوضح الصراع بين الشخصية ذاتها وإنلرة بقعة صغيرة من الإضاءة على وجه (أدي) يوحي بالخير فهي لم تكن ذات شر مطلق بل في السنوات الأولى من حياتها كانت تحمل الخير إلى أن وقعت الحادثة وتفاقم شعور الانتقام عندها وكذلك الإضاءة المنخفضة هنا كثفت الشعور بالخوف والرعب.

2- الكاميرا: في عينة الفيلم تم استخدام تقنيات مختلفة ومتنوعة والهدف منها إنشاء رؤية تحمل طابع الخوف والفرع، فتتحرك الكاميرا في كثير من المشاهد بشكل عشوائي غير مكثرة بالتكوينات وتنوع أحجام اللقطات من لقطة قريبة إلى لقطة عامة بشكل مفاجئ وسريع لخلق إحساس بالاضطراب وأيضاً لخلق إيقاع سريع عند تركيب اللقطات مع بعضها وتثير الفرع أيضاً، أما لقطات وجهة النظر الشخصيات تكون الكاميرا محمولة تحتوي اهتزازات مقصودة كما لو أن الشخصية تتحرك فندشعر بحركتها بطريقة عفوية وأحياناً أخرى تستعرض المكان أو الحدث بأحد حركات الكاميرا المعروفة وفي الوقت ذاته يتم استخدام زوم ان أو زوم أوت لإضافة تأثير على اللقطة مما يعزز من شعور التششت لدى المتلقي، أما من ناحية الزوايا ففي بعض الأحيان يتم استخدام الزاوية المائلة لتعزيز الشعور بالاضطراب وعدم التوازن وزاوية أخرى متعددة وكلاً حسب تأثيره سواء لتعظيم الشخصية أو للتقليل منها.

ثالثاً: التغير الصوتي:

عند دخول الصوت إلى عالم السينما فتح الأفق لخلق أفلام قادرة على جذب المتلقي والتلاعب في أحاسيسه عن طريق توظيف عناصر الصوت بأشكال مختلفة تبعاً لنوع الفيلم، وأفلام الرعب أحد الأنواع الفلمية التي أعطت الحرية للمختصين في مجال الصوت لإنتاج تملج صوتي غير مألوف، إذ تكون الأذن البشرية غير معتادة عليه لما يحقق عنصر التغير بالمرتبة الأولى ويثير الفرع والخوف وإدخال المتلقي في تجربة الرعب وكأنه بداخلها يشعر بما تشعر به الشخصية يفرغ لفرعها ويعود إلى استقراره النفسي عندما تصل الشخصية إلى الاستقرار ذاته، وفي فلم (us) يمثل شريط الصوت أحد عوامل نجاح العمل لما له من اشتغالات مميزة بعناصره الأربعة، من أبرز ما يقدمه الفيلم هي نسخة مجمدة من أغنية (I got 5 on it) فالأغنية الأصلية تابعة لفرقة (luniz) وهي من إنتاج عام 1995 أما الأغنية التي صممت للفلم فقد تم تفكيك لحنها الأصلي واستبدل بلحن يحتوي إيقاع بطيء وأدخلت فيها أصوات بشرية غامضة لا تستخدم كلمات واضحة بل تستخدم همهمات أشبه بالتراتيل مع مزج طبول

خفيفة وصوت بيانو في الخلفية ، إن استخدام هذا الأغنية في الفلم جاء في عدة مواقع الأول عند (23:20) وفي هذا المشهد تظهر الأرناب وهي داخل الأقفاص ، أما الثاني في (43:57) عند مشاهدة (أديلايد) صاحب اللوحة نفسه الذي رأته في صغرها وهذه المرة كان ميت وعند (1:03:2) نستمع لصوت هذه الأغنية مرة أخرى ولكن هذه المرة عند هروب الأسرة من المنزل وترك المستنسخون خلفهم متجهين بالقرب إلى منزل اصدقائهم وعند (1:28:2) نعاود سماعها عند رجوع المستنسخ المتمثل بالطفل إلى الخلف لتلثمهم النيران أما الاستخدام الأخير في (1:49:1) وهنارافقت الكشف عن الحدث الحقيقي عندما حدث الاستبدال بين النسختين ، أما فيما يتعلق بالمؤثرات الصوتية ففي كثير من مشاهد الفلم تم استخدامها مندمجة مع الموسيقى ولعل ابرز توظيف لها تم في (1:41:4) إذ تم دمج الموسيقى التي تكون لرب الى سنفونية مع تأثير الحركات والصراخ وتأثير الأدوات الحادة وفي هذا المشهد بالتحديد تنقطع الموسيقى في بعض أجزائه ليحل الصمت ويكون ضمن هذا الدمج .

رابعاً: تغريب العناصر المادية :

في أغلب أفلام الرعب يتم استخدام أدوات أو عناصر تستخدم بشكل يومي أو يراها الناس في أماكن متعددة من منزلهم ولكن يتم توظيفها في بنية الفلم كأداة للقتل أو لرموز مرعبة أو تعرض كتنذير شؤم قبل وقوع الأحداث المرعبة ، وتم تغريب أو كسر المؤلف لعدة أدوات أو عناصر في الفلم وأول هذه العناصر هو الوقت (11:11) ومن البديهي إننا نشاهد هذا الرقم في حياتنا سواء أكانت في الساعة أو في التاريخ اليومي أو حتى في دراستنا وفي كثير من المواقع إلا أن هذا الرقم تم عرضه في (4:44) إذ يقف شخص يحمل اللوحة (سفر لرميا 11:11) وهنا تم ربطه بكتابتهم المقدس "لذلك هكذا قال الرب : ها أنا جالب عليهم شرّاً ، لا يستطيعون أن يخرجوا منه ويصرخون إلي فلا أسمع لهم "تنظر إليه (أديلايد) ثم تكمل مسيرها إلى الشاطئ لتدخل إلى المكان المهجور ، وهنا تنبيه إلى حدث مصري سوف يحدث يقلب مجرى الأحداث الفلمية ، أما على الجانب الديني فأنها دلالة للعقاب الذي سيحل على الناس بسبب خطاياهم ليعود مرة أخرى يظهر في الفلم عند (23:12) وتجري أحداث تقلب حياة الشخصيات بعد رؤية الأم هذه اللوحة من جديد وهم في الشاطئ إذ توقعهم الشرطة لاستخراج جثة شخص ميت من مؤله ونقله إلى الإسعاف وهو ذات الشخص الذي ظهر في الماضي ، ليتكرر الرقم مرتين في المنزل قبل ظهور الأسرة المستنسخة المرة الأولى (30:05) عن طريق التلفاز الذي تعرف ميلراة ليتحدث المعلق ويعلن النتيجة التي تكون (11-11) مما يربك (أديلايد) ويشعرها بالخوف أما المرة الثانية فيظهر في الساعة في غرفة الطفل ليخبر والدته عن الوقت أيضاً ، إن عملية توظيف هذا الرقم في سياق الأحداث كان تنبيه للشخصية إن وقت العقاب الإلهي والانتقام قد حان وإن النسخ المظلمة قد صعدت إلى السطح لتنفيذ انتقامها ولاسيما (ريد) كردة فعل إن الظلم الذي تعرضت له من قبل نسختها، وهنا استخدم المخرج ما هو مألوف وجعله غير مألوف وممكن أن يعبر أيضاً عن الانعكاس بين الشخصيات ونسخهم .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج:

- 1- أسهم البناء المونتاجي في تشكيل البنية السردية للأحداث عن طريق التنقل بين المستويات الزمنية المتعددة ، وربط خطوط الحكاية الفلمية بطريقة غير تقليدية مما يكسر فيها حدود التسلسل الزمني التقليدي.
- 2- وظف الشكل السردى تقنيات زمنية (كلاستباق والاسترجاع) بالاشتراك مع التقنيات المونتاجية للكشف عن أبعاد الشخصيات، إذ تتقاطع الذاكرة والواقع والخيال للغوص في أعماق الشخصيات ومعرفة خفاياها مما أسهم في كشف تأثير الماضي ودوره في تشكيل الحاضر.
- 3- تجلّى الفكر المونتاجي عن طريق الربط بين لقطات منفصلة ومستقلة من ناحية السرد ، إلا أن هذا التفكك الظاهري أتاح للمشاهد أن يكون شريك في إنتاج الفكرة، إذ أسهمت مرجعيته الثقافية والاجتماعية في توليد صور ذهنية تملأ الفجوات السردية واستكمال المعنى الغائب عن اللقطات.
- 4- تم توظيف الأصوات في أفلام الرعب بشكل غير مألوف ، لتؤدي دوراً دلاليًا ونفسيًا في الوقت ذاته إذ أسهمت في بثّ شعور القلق لدى المتلقي وإثارة الصدمات النفسية مما عزز من توتر الجو العام للفلم.

الاستنتاجات :

- 1- يعد البناء المونتاجي من أهم العمليات الفنية التي تسهم في تكوين الشكل السردى النهائي الذي يعرض للمتلقى، إذ يتيح التحكم في ترتيب المشاهد وربطها دلاليًا وزمانيًا ومكانيًا في الأفلام السينمائية .
 - 2- يسهم تنوع حركات الكاميرا وزواياها في إنتاج دلالات درامية متعددة ومتنوعة تتغير على وفق المعالجات الإخراجية .
 - 3- ترتبط طبيعية التحولات الزمانية في أفلام الرعب بسير الأحداث وتطورها ، كما تستخدم لتوضيح العلاقة بين الشخصيات عبر أماكن متعددة ، مما يعزز فهم المشاهد للبنية الدرامية والسردية معاً.
 - 4- يعمل كل عنصر من عناصر اللغة السينمائية في جانبي (الصورة والصوت) على دعم الآخر في علاقة تكاملية لإيصال الجو النفسى والدرامى المطلوب في أفلام الرعب.
- التوصيات: توصي الباحثان إجراء الدراسة التالية: تحولات الشكل السردى بين البنية الكلاسيكية والمعاصرة في الفلم السينمائي.
- المقترحات: تقترح الباحثان إقامة ندوة علمية في قسم السينما والتلفزيون تعرض مفهوم الشكل السردى في أفلام ما بعد الحداثة.

Conclusions:

- 1-The montage structure is one of the most important artistic processes that contributes to the formation of the final narrative form presented to the recipient, as it allows for the control of scene arrangement and their semantic, temporal, and spatial connection in cinematic films.
- 2- The diversity of camera movements and angles contributes to the production of multiple and varied dramatic connotations that change according to the directorial treatments.
- 3- The nature of temporal shifts in horror films is linked to the flow and development of events, and is also used to clarify the relationship between characters across multiple locations, which enhances the viewer's understanding of both the dramatic and narrative structure.
- 4- Every element of cinematic language, across both the (image and sound) aspects, works to support the other in an integrative relationship to convey the required psychological and dramatic atmosphere in horror films.

References

- 1-Ibn Manzur. (1956). *Lisan al-Arab* (Vol. 3). Beirut: Dar Sadir& Dar Beirut.
- 2- Abd al-Ghani al-Nabawi al-Shal. (1984). *Terminology in Art Education*. Riyadh: King Saud University.
- 3- Irfan Sami. (1866). *The Theory of Function in Architecture*. Cairo: Dar al-Ma'arif for Printing and Publishing.
- 4- Ibn Manzur. (1997). *Lisan al-Arab* (Amin Muhammad Abdul-Wahab & Muhammad Sadiq al-Obaidi, Eds., 3rd ed.). Beirut: Dar Lisan al-Arab –Arab History Foundation.
- 5- Jan Manfred. (2011). *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative* (Amani Abu Rahma, Trans.). Damascus: Dar Ninawa.
- 6- Magdy Wahib. (1974). *Dictionary of Literary Terms: English, French, Arabic*. Lebanon: Dar al-Kalam
- 7- Ban Jabbar. (2006). *The Expressionism of Cinematic Form*. *Al-Hayat al-Sinimayah Journal*. Damascus 7-
- 8- Ahmed Hassan. (2014). *The Directorial Treatment of Film Form in Horror Films* (Unpublished master's thesis). University of Baghdad, College of Fine Arts.
- 9-Haitham Sarhan. (2008). *Cinematic Systems: A Study in Ancient Arabic Narrative*. Beirut: Dar al-Kitab al-Jadid al-Muttahida.
- 10-Raman Selden. (1996). *Contemporary Literary Theory* (Ibrahim Jasim al-Ali, Trans.). Baghdad: Dar al-Shu'un al-Thaqafiyyah al-'Ammah.
- 11- Marie-Thérèse Journot. (2009). *Dictionary of Cinematic Terms* (Faiz Bashour, Trans)
- 12- Maher Majid. (2018). *The Sculpted Time*. Baghdad: Al-Fath Library.
- 13-Hamid al-Hamdani. (2003). *The Structure of the Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism* (3rd ed.). Casablanca, Morocco: Al-Markaz al-Thaqafi al-Arabi.
- 14-Eugene Vale. (1997). *The Technique of Screenwriting* (Mustafa Muharram, Trans.). Cairo: Egyptian General Book Organization.
- 15-Hayden White. (2017). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Naif al-Yasin, Trans.). Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.
- 16-Gerald Prince. (2003). *A Dictionary of Narratology* (Abed Khazandar, Trans.; Muhammad Briri, Rev.; 1st ed.). Cairo: Supreme Council of Culture.
- 17-Fran Ventura. (2013). *The Cinematic Discourse* (AlaaShanana, Trans.). Damascus: General Organization for Cinema, Ministry of Culture.
- 18-Gérard Genette. (1997). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Muhammad Mu'tasim et al., Trans.; 2nd ed.). Cairo: General Authority for Amiriya Press.
- 19-Yumna al-Eid. (2010). *Techniques of the Novelistic Narrative in Light of the Structuralist Approach* (3rd ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Farabi.
- Ibrahim Khalil. (2010). *The Structure of the Narrative Text*. Algeria: Arab Scientific Publishers 20-
- 21-Fares Mahdi. (1999). *Trends and Patterns of Cinematic Narration in Television Drama* (Doctoral dissertation). University of Baghdad, College of Fine Arts.
- 22-Abdullah Ibrahim. (1992). *Arab Narratives: A Study in the Narrative Structure of the Arab Storytelling Heritage* (1st ed.). Casablanca: Al-Markaz al-Thaqafi al-Arabi
- 23-Said Yaqtin. (1997). *The Analysis of Narrative Discourse: Time, Narration, and Focalization* (3rd ed.). Casablanca –Beirut: Al-Markaz al-Thaqafi al-Arabi.
24. David Robinson. (1999). *The History of World Cinema (1895–1980)* (Ibrahim Qandil, Trans.). Cairo: Supreme Council of Culture.
- Louis D. Giannetti. (1981). *Understanding Cinema* (Jaafar Ali, Trans.). Baghdad: Dar al-Rasheed Publishing.

- 26- Karel Reisz. (n.d.). *The Technique of Film Editing* (Ahmed al-Hadari, Trans.). Ministry of Higher Education and Scientific Research.
- 27- Marilyn Fabe. (2013). *Closely Watched Films* (Muhammad Hashim, Trans.; 1st ed.). Cairo: National Center for Translation.
- 28-Muhammad Abdul-Jabbar & Azraa Muhammad Hassan. (2017). *Montage Creates Continuity and Event Sequence: A Study on Building Continuity*. The Jordanian Journal of Arts, m10, a3
- 29-Adel al-Nadi. (1987). *An Introduction to the Art of Writing Drama*. Tunis: Institutions of Abd al-Karim bin Abdullah for Publishing and Distribution.
- Mikhail Romm. (1981). *Conversations on Film Directing* (Adnan Madanat, Trans.). Beirut: Dar al-Farabi 30-
- Albert Fulton. (1958). *Cinema: Machine and Art* (Salah Ezzal-Din, Trans.; 1st ed.). Cairo: Misr Library 31-
- 32- Hamid Hamoud al-Doukhi. (1988). *Poetic Montage in the Contemporary Arabic Poem* (1st ed.). Baghdad, Iraq: Dar Sutoor for Publishing and Distribution.
- 33- Shaker Abdul-Hamid. (2009). *Imagination: From the Cave to Virtual Reality*. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters ‘ –Aalam al-Ma‘rifah Series.
- 34- Simon Freilich. (2019). *Cinematic Drama* (Ghazi Manafikhi, Trans.). Damascus: General Organization for Cinema, Ministry of Culture.
- 35-Ahmed Hassan. (2014). *The Directorial Treatment of Film Form in Horror Films* (Unpublished master’s thesis). University of Baghdad, College of Fine Arts.
- 36-Nihad Hamed. (2007). *Mechanisms of Modern Narrative in the Structure of the Feature Film* (Unpublished doctoral dissertation). University of Baghdad, College of Fine Arts.
- 37- Joseph M. Boggs. (2005). *The Art of Watching Films* (Wedad Abdullah, Trans.). Cairo: Egyptian General Book Organization.
- Hikmat al-Baydhani. (2011). *The Aesthetics and Techniques of Sound*. Cairo: Academy of Arts, Publishing Unit. 38-
39. Salem Shadhan Ghubban. (2024). *The Metaphorical Construction of the Image in Horror Films*. Nasq Journal, 43(7).