

الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي

## The Expressive Function Of Music And Sound Effects In The Iraqi

### Cinematic Movie

م.م. أنيس حمود معيدي

العراق - جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية - تخصص موسيقا

ANIES HAMOOD MIADEDI - Music specialization

Iraq - University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section Theatrical Arts

Email, anieshamood1@gmail.com, Tel. 07825373014

#### ملخص البحث

منذ البداية بدأ واضحاً أن استخدام الموسيقا والمؤثرات الصوتية مع الفيلم السينمائي كان لهما دورٌ وظيفي كبير في التعبير عن العواطف والانفعالات، من خلال القدرة في التأثير على المشاعر وخلق حالات مختلفة من الاحاسيس النفسية لدى المشاهد، وهذا التأثير سوف يضيف على المشهد والحدث معنى ارفع، وصوره اصدق تطابق الحقيقة، وتوصيل ما تعجز عنه تعبيرية الشخصيات، في تأكيد طابع الفيلم، وتكوين وحدته البنائية، ولم يعد هناك فيلمٌ خالٍ من الموسيقا او المؤثرات الصوتية، اذ انهما اصبحا من العناصر الفاعلة لأي صورة مرئية. وبناءً على ما سبق تتوضح اهمية الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي، لذلك قام الباحث باختيار موضوع بحثه بعنوان (الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي)، وبناءً على ذلك تم تقسيم البحث الى اربعة فصول، ضم الفصل الاول الإطار المنهجي للبحث وتكون من مشكلة البحث التي تمحورت في السؤال الآتي: ما الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي؟، اضافة الى اهمية البحث التي ارتكزت حول تسليط الضوء على احد العناصر المهمة التي تقوم بتوجيه مشاعر المشاهد والتأثير على احاسيسه بالتوافق مع الصورة السينمائية، كما تم تحديد هدف البحث في الكشف عن الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي، كما تضمن هذا الفصل حدود البحث التي تحددت زمانياً عام (٢٠١٨م) ومكانياً الافلام التي تم عرضها في مهرجان جامعة بابل السينمائي الدولي الخامس، وتم ايضاً تحديد مصطلحات البحث وتعريفها اصطلاحياً واجرائياً. اما الفصل الثاني فقد تكون من الإطار النظري للبحث وتضمن مبحثين، تناول الاول تطور الموسيقا السينمائية في

الافلام الصامتة والناطقة والمبحث الثاني تكون من: تأليف الموسيقى السينمائية واستخدام المؤثرات الصوتية السينمائية، واختتم الفصل بالمؤثرات التي اسفر عنها الاطار النظري، ثم الفصل الثالث الذي شمل اجراءات البحث، اذ تم فيه تحديد مجتمع البحث الذي تكون من ثمانية عشر فيلماً سينمائياً، حيث تم استخلاص عينة البحث منها، والتي شملت ثلاثة افلام سينمائية، وهي (الجدار، البنفسجي، وDNA) واختتم البحث بالفصل الرابع متضمناً نتائج تحليل عينات البحث التي كان من ابرزها:

١- تعد الموسيقى السينمائية عنصراً فعالاً واسباسياً في الفيلم السينمائي من بدايته وحتى نهايته وتسهم في ربط المشاهد الدرامية وتعمل على تكامل وحدة المضمون.

٢- بإمكان الموسيقى والمؤثرات الصوتية العمل على الحالة المزاجية للمتفرج، ولا يمكن استبعاد الاثنين، اذ انهما يعملان على تعميق الاحساس بالحدث الدرامي في الفيلم السينمائي، كما احتوى هذا الفصل على الاستنتاجات التي تم التوصل اليها، ثم وضع التوصيات والمقترحات النابعة من هدف البحث، لينتهي البحث بقائمة المصادر.

**الكلمات الدالة:** الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الفيلم، السينما.

## **Abstract**

Since The beginning seem clear The use of music and sound effects with Movie was his Role functionally Great In expressing emotions. Through the ability to stir emotions and create different situations From the psychological feelings the spectator, This effect will confer on the scene and the event a higher meaning, The picture match the truth, And achieve what cannot express the characters, In emphasizing the character of the Movie and the composition of its structural unit, And there is no longer a Movie free of music or sound effects, Became effective for any visible image, Therefore, the researcher chose the subject of his research, (The Expressive Function of Music and Sound Effects in the Iraqi Cinematic Movie).

Accordingly the research was divided into four chapters: It included the first chapter of the frame Methodical Search research problem centered in the following question: What is the Expressive Function of Music and Sound Effects in the Iraqi Cinematic Movie?, And the importance of research focused on highlighting one of the important elements, Which directs the viewer's feelings, Fit with cinematic picture, Determining the goal of research in detecting The Expressive Function of Music and Sound Effects in the Iraqi Cinematic Movie, This chapter also includes the boundaries of the research that were established in the year 2018 and the Movies that were presented at

the 5th Babylon International Movie Festival. The terms were defined and defined in terms of terminology and procedure.

The second chapter consisted of two sections, Contain the theoretical framework developed the music of In Movies silent and speaking, The second section included writing music Second and The sound effects in the cinema, The chapter concluded with the indicators that emerged from the theoretical framework, The third chapter, which included the research procedures, in which the research community was identified It consists of(eighteen) Movies The research sample was extracted, which included three Movies, They (the Wall, Violet and DNA) The Chapter four contains the search results with the following results:

1-Movie music is an effective and fundamental element in the Movie from beginning to end And contribute to linking the dramatic scenes and works to integrate the unity of content.

2-Music and sound effects can work on the mood of the spectator between joy or Sadness or anxiety, and the two cannot be excluded in deepening the sense of the dramatic even, As this chapter contains some of the conclusions reached in And then develop recommendations and proposals stemming from the research objective addition to the sources.

**Key Words:** Music, Sound effects, Movie, Cinema.

## ١ - الفصل الاول

### ١-١ - الإطار المنهجي للبحث

#### ١ - ١ - ١ - مقدمة البحث.

ان للسينما قوة تأثير كبيرة على جمهور المشاهدين لما تحمله من الافكار والقضايا الانسانية التي تطرحها وتعد من اكثر وسائل اتصال الثقافات انتشاراً متجاوزة حاجز اللغة، فالسينما هي فن الصورة التي تدعم مضموناً واحداً معيناً ومحدداً، ولكي تؤكد حقيقة هذا المضمون للمشاهد، تحتاج الى دعم الموسيقى والمؤثرات الصوتية، اذ انهما يسهمان بالتعبير عن مكونات وجوهر الشخصيات، من خلال الكشف عن الاحاسيس والمشاعر التي تحملها هذه الشخصية او تلك، والعمل على اىصال مضمون الحدث الدرامي وجعله اكثر وضوحاً عند المتفرجين، بالإضافة الى اعطاء نوعيات تعبيرية عامة وتوسيع امكانيات الصورة، وهنا يكمن جوهر الوظيفة التعبيرية المشتركة للموسيقى والمؤثرات الصوتية والصورة السينمائية والذي يكمل احدهما الاخر.

ومن هذا المنطلق يتناول هذا البحث الوظائف التعبيرية المتعددة التي تؤديها الموسيقى السينمائية او المؤثرات

الصوتية السينمائية في الفيلم السينمائي، وما الاسباب التي دعت الى استخدامها، وما سر فاعلية هذه الوظيفة، وما هي الافكار التي توحى بها، حتى يكون لها وقع كبير على المشاهد منذ بداية الافلام الصامتة، من خلال دراسة تطبيقية تحليلية.

#### ١-٢-١-٢- مشكلة البحث.

تعد الموسيقى والمؤثرات الصوتية من عناصر الصوت الاساسية ومن مقومات الصناعة السينمائية، وندراً ما نجد فيلماً سينمائياً بدون اي منهما، فالصوت يستدعي صوراً متخيلة، مقارنة بالصور التي لا تستدعي في خيالنا اي اصوات، وأن ما جعل الافلام منقوصة وفارغة هي حركة الشخصيات والاشياء على الشاشة، وكانت تلك ابرز العوامل التي بلورت الحاجة الى ان يصدر مع هذه الحركة اصواتاً، فكانت الموسيقى اول تلك الاصوات في السينما الصامتة، علماً انه في البدء لم يكن وجودها من اجل التعبير عن وظيفة درامية، بل لإتقاذ المشاهدين من حالة الصمت الطويلة التي تصاحب الصور المتوالية.

واتناء مشاهدة فيلماً سينمائياً حتى وإن كان صامتاً خالياً من اي موسيقا ومؤثرات صوتية، فعندها تتوضح الضرورة الى هذين العنصرين لقدرتهما على بعث الحياة للفيلم السينمائي، والسيطرة على عواطف المشاهد والتحكم في احساسه بحضورهما وانعكاسهما على حالته النفسية، دون النظر الى ابداع من قام بتأليفها، فالموسيقا والمؤثرات الصوتية تسعيان لتدعيم مضمون الصورة وتعميق معنى الحدث الدرامي، وإضافة الحيوية على تتابع احداث القصة السمعية البصرية، ويتعذر ان تقوم بهذه الوظيفة لغة او وسيلة اخرى من وسائل التعبير.

والموسيقا بطبيعتها لا تحدد بل تحرر ولا توجه بل تطلق ولا تشرح، لكنها توحى ، ولا تقدم وصفاً لأي موضوع وإنما تصوره معيره عنه دائماً بانفعالات وأحاسيس عامة، وتشير وتوسع من تأثير العناصر الفيلمية الاخرى وتقدم المؤثرات الصوتية دوراً وظيفياً وتعبيرياً مكملاً للصورة المشهدية وتأكيداً كبيراً للمصداقية، فدوي المدافع وازيز الاطلاقات النارية وقصف الطائرات يخلق في تصورنا صورة معركة كاملة، ومنظر حديقة مع موسيقا هادئة ومؤثر صوت البلبل المغردة يخلق جواً معيناً، اما الموسيقا الصاخبة وصوت طيور الغربان الناعقة والرياح العاصفة وصرير الاغصان، سوف يكون الجو مختلفاً تماماً، انه الايهام فقط، لأن حاسة سمع المتفرج لا ترتبط بحدود رؤيته تماماً، انما يتصور اكثر مما يشاهد.

والسينما بطبيعتها تخاطب حاستي السمع والبصر، وهذا الاسلوب المسموع والمرئي للأذن والعين جاء من كون السينما ترسل باتجاهين بطريقة خلاقة ومدهشة، فالاستماع للموسيقا والمؤثرات الصوتية المصاحبة لمشهداً سينمائياً ما، قد يكون كافياً لفهمه دون الحاجة لحوار الممثلين، او لشرحه او ترجمته، فهو دون شك احد العوامل

الرئيسية التي تدعم التأثير النفسي للفيلم على احساس المشاهد وجعله يتماهى رويداً رويداً داخل الاحداث، وبما ان الفيلم في جوهره هو فن الحركة، فالغريزة اللاشعورية للمشاهد تدفعه بحاجة لسماع صوت يصاحب هذه الحركة ولا يمكن ان نتخيل مشاهدة حركة بدون صوت يزامنها ، سواء كان موسيقياً أو مؤثراً صوتياً.

وتأسيساً على ما تقدم تبرز الاسئلة الاتية: اي دور؟ وأي نوع من الموسيقى والمؤثرات الصوتية، تؤدي وظيفتها بكفاءة عالية، وتسد الثغرات وتغطي على الهفوات، في مجال كان في الاصل بصرياً خالصاً، لكنه اصبح الآن مسموعاً بقدر ما هو مرئي؟، ان تلك الاسئلة يمكن ان تشكل مشكلة تحتاج الى بحث للإجابة عنها، وقد وجد الباحث امكانية صياغتها في الاستفهام الآتي: ما هي الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي؟.

### ١-١-٣- اهمية البحث والحاجة اليه.

تأتي اهمية البحث من كونه يسلط الضوء على عناصر مهمة في الصناعة السينمائية، التي نادراً ما نجد فيلماً خالياً منها، اي من الموسيقى او المؤثرات الصوتية، مع الاشارة الى ان البحث يمكن ان يقدم اضافة علمية الى المهتمين بالعملية السينمائية بوصفه يقع ضمن البحوث النظرية والتطبيقية المتعلقة بالدرس الاكاديمي السينمائي.

### ١-١-٤- هدف البحث.

يهدف البحث الحالي الى التعرف على الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي.

### ١-١-٥- حدود البحث.

الزمانية: العام ٢٠١٨م.

المكانية: العراق، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.

الموضوعية: دراسة الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي.

### ١-١-٦- مصطلحات البحث.

**الوظيفة لغةً:** (الوظيفة) مفرد وظائف، ما يقدر من عمل في زمن معين، والوظيفة المنصب والخدمة المعينة والوظيفة العمل المسند مع اختصاصات محددة، ادى وظيفته على النحو الاكمل، ووظف اسند اليه وظيفة او عملاً [١، ٢٤٦٤].

**الوظيفة اصطلاحاً:** هي الدور الذي يؤديه العنصر الثقافي في تدعيم العلاقات وثباتها واستمرارها، ومساعدة بقية العناصر في اداء عملها، بتألف ديناميكي وليس استاتيكي متكامل، وليست معزولة ذات مركزية كما انها ليس

ثانوية [٢، ٢٢].

**الوظيفة اجرائياً:** هي طريقة تعبير عن القدرة والمسؤولية التي تقوم بها الموسيقى والمؤثرات الصوتية في دعم مضمون الحدث الدرامي والتعبير عنه، وتأكيد واقعية الصورة السينمائية، وتوصيل المعاني المتوخاة بلغة بلاغية ذات تأثير عاطفي وانفعالي على احساس ومشاعر المتلقي، من خلال التآلف والتنظيم بين العناصر لخلق الصورة السينمائية

**التعبيرية لغةً:** عبر، فسر، وأخبر ما يؤل إليه امرها، وعبر عما في نفسه، والتعبيرية مذهب في الفن يستهدف التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في النفس البشرية [٣، ١٩٤٢].

**التعبيرية اصطلاحاً:** هي التعبير عن المشاعر الداخلية للإنسان، وتتسامى التعبيرية عن المعنى الحرفي للكلمة وربما هناك الكثير من الاشارات والدلالات التي تشير الى الاحساس وتدل عليها، فالصرخة ليست بحاجة ان تكون ذاتها معبرة عن الألم، رغم انها من المعتاد ان تكون الاشارة عليه، انها من الممكن ان تدخل في تعبير درامي عن الألم، والتعبير ليس اتصالاً، فربما كان مرتبطاً بأنفسنا، مجرد رمز، فالصرخة من الممكن توصل فزعنا للأخرين، عن طريق تأثرهم بهذا الفزع، او عن طريق ان ندعهم يعرفون ان الفزع يملكنا فالتعبير هو التفكير المتأمل في الاحساس اكثر من النشاط العقلي المصاحب للإحساس نفسه [٤، ١٣٨، ١٤٠، ١٤١].

**الموسيقا لغةً:** الموسيقا فن تأليف الالحن وتوزيعها وإيقاعها والغناء والتطريب بضروب المعازف، موسيقا راقصة، هادئة، عسكرية، غربية، والموسيقا اصوات تمتلك ايقاعاً وتناغماً [١، ٢١٣٩].

**الموسيقا اصطلاحاً:** احد الفنون الجميلة وأرقاها وأسامها تعبيراً وأعمقها اثراً في النفس البشرية، وتحريك المشاعر والاحاسيس، والموسيقا على نوعين، آلية تصدر عن طريق الآلات الموسيقية، وصوتية تصدر عن الصوت البشري [٥، ٢٦٧].

**الموسيقا السينمائية:** هي موسيقا الآلات المؤلفة خصيصاً لكي تناسب احداث فيلماً محدداً، بطريقة قادمة من داخل او من خارج العالم الفيلمي، باستخدام الالحن المميزة باعتباره تكتيكاً، أو اسلوباً للتأليف الموسيقي، وهي اقل ارتباطاً بقواعد وأسس التأليف لقصرها وعدم اتصافها بالاستمرارية بل تسهم في التأثير مع بقية العناصر [٦، ٣٩٤]

**الموسيقا السينمائية اجرائياً:** الحرفة والتقنية في تأليف موسيقا اصلية تصاحب المشاهد المصورة سينمائياً بتكنيك يلائم الموسيقا والصورة، وتكتب بالحن ذات جمل موسيقية قصيرة، وهدفها مطابقة احداث محددة يتم

تقديمها في السرد السينمائي.

**المؤثرات لغةً:** هو من الفعل أثر، والأثر بالتحريك ما بقي من رسم الشيء، والتأثير إبقاء الاثر في الشيء، وأثر في الشيء ترك فيه أثر، والتأثير أثر فيه تأثيراً ترك فيه أثراً، فالتأثير ينشأ عن تأثير المؤثر، والأثر نتيجة الشيء النتيجة، وهو الحاصل من الشيء [٥٦٠، ٧].

**المؤثرات الصوتية اصطلاحاً:** هي جميع الاصوات الغريبة او الظواهر الصوتية الخاصة، والتي يمكن الحصول عليها مسجلة على اسطوانات او بالطرق اليدوية، باستعمال اجهزة تدار بالأيدي، وسواء استعملت هذه الطريقة او تلك فيجب ان يكون المؤثر الصوتي منبعثاً من مصدره الصحيح [١٧، ٨].

**المؤثرات الصوتية اجرائياً:** هي اصوات الكائنات والموجودات، الطبيعية والحقيقية التي لا يتدخل الانسان في صياغتها، او صناعية يتم توليدها ميكانيكاً او الكترونياً لتأكيد احداثاً درامية معينة، ووظيفية تعبيرية جمالية.

**الصوت لغةً:** هو معقول لأنه يدرك، أنه مدرك بحاسة السمع والصوت يخرج مستطيلاً ساذجاً حتى يعرض له في الحلق والقم والشفنتين مقاطع تنثيه عن امتداده، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، والحروف في كلام العرب يراد به حد منقطع الصوت [٥، ٩]، والصوت، والمراد به الجرس، فهو أثر سمعي غير ذي ذبذبة مستمرة مطردة كالنقر على الخشب او الطبله او اي ضجيج، والصوت هو الحس، وهو ما نطقه جهاز صوتي حي، وبخاصة الجهاز النطقي الإنساني، والصوت هو الاثر السمعي الذي به ذبذبة مستمرة مطردة [١٠، ٥٩ - ٦٣].

**الصوت اصطلاحاً:** الصوت ظاهرة طبيعية ندرك اثرها دون ان ندرك كنهها، وكل صوت مسموع يستلزم جسم يهتز، على ان تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات، والهواء هو الوسيط الذي تنتقل خلاله الهزات في معظم الحالات، فخلاله تنتقل الهزات على شكل موجات حتى تصل الى الاذن، وتتوقف شدته او ارتفاعه او وضوحه على بعد الاذن عن مصدر الصوت، وشدة الصوت تتوقف على سعه اهتزازة [١١، ٦].

**الفيلم السينمائي:** سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع، أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، مدة عرضه عادة من ١٠-١٢ دقيقة، حسب موضوعه، ويعد وسيلة اتصال مهمة يمكن استخدامها لتوضيح، وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة، ومع فئات وأعمار مختلفة، وتستخدم في مجالات عديدة ولأغراض متعددة [١٢].

## ٢- الفصل الثاني

### ١-٢- الإطار النظري للبحث

#### ١-١-٢- المبحث الاول.

##### ١-١-١-٢- تطور الموسيقى السينمائية.

##### ١-١-١-١-٢- اولاً: تطور الموسيقى السينمائية في الافلام الصامتة.

تكاد تكون كل الافلام الصامتة تحتوي على نوع من المصاحبة الصوتية، وكان للعروض السينمائية الاولى محاضروها الذين يتلون بتعليق على الصور التي تمر على الشاشة، ويشرحون محتواها ومعناها دائماً للجمهور فتلك الافلام احتوت على العديد من الاشارات لكل انواع الاصوات التي حاولت ان تضع المتفرج في مكان المستمع ايضاً.

وأثناء تقديم الافلام الصامتة كان الحوار الذي ينطق به الممثلون امام الكاميرا يكتب على لوحات يتم تصويرها ووضعها في شريط الفيلم عقب المشهد مباشرة، وبالتالي فالصوت المنطوق من خلال الحوار في السينما الصامتة كان مقروءاً [١٣، ٤٥]، كما ان السينما اليابانية عرفت المصاحبة الصوتية عند عرض الافلام شكلاً خاصاً بها هو صوت الـ (بينشي) الراوي الذي يملك السيطرة الكاملة على العرض السينمائي من خلال تفسيراته اللفظية والصوتية لما يدور على الشاشة [١٤، ٢١]، وعندما اخترع (اديسون) جهاز عرضه السينمائي كان الهدف منه تقديم عرضاً متلاحقاً لصور منفردة تعرض بشكل متواز مع نغمات موسيقية معينة، وكانت العروض الاولى للأفلام الصامتة التي قدمت في المقاهي والمعارض ترافق بموسيقا مناسبة قدر الامكان، كما هي حال الموسيقى في عروض السيرك [١٥، ٦]، وفي ظل تلك الظروف فالأفلام السينمائية الصامتة كانت في بداية انتاجها عرضاً تكنولوجياً وليس اختياراً جمالياً أو دارمياً.

ولو كان (اديسون) والرواد الآخرون يملكون الوسيلة لكان من المحتمل ان تصبح الموسيقى جزءاً لا يتجزأ من صناعة السينما منذ البدايات الاولى، ولكن لأن مثل هذه الوسائل كانت قاصرة، ومنذ ١٨٩٠ ومع الاهتمام المتجدد بإحياء الاداء الصامت بدأ موسيقيو الافلام والمنتجون في اعادة اكتشاف هذا الحقل، كما ان التنوع الواسع في الافلام، وظروف العرض السينمائي في اوربا والولايات المتحدة، شهد تطوراً ما بين ١٨٩٥ \_ ١٩٢٠م، وأصبح يضاهيه ايضاً مدى متنوع مماثل من الممارسة الموسيقية [١٦، ٥٣٩].

وهنا لا بد من بيان ان الأفلام نفسها لم تكن تصنع باحتراف في ذلك الوقت وتأخذ طابع التجربة، الا انه مع المزيد من الانتاج، شعر السينمائيون ان الافلام الخالية من الموسيقى تكون فارغة او ناقصة، او بعبارة اخرى ان اضافة



الموسيقا الى الافلام ستعطي مزيداً من الحيوية، فلم توضع الموسيقا من اجل ان تسهم في اىصال الدراما التي يقدمها الفيلم بل كانت لمجرد التجربة.

ان الشخصيات في تلك المرحلة كانت تتحرك وتتكلم على الشاشة بدون اصدار صوت، وهذه الصورة الغير واقعية لأشياء واقعية جعلت ذهن المتفرج في حالة تشوش، وكانت الموسيقا هي العنصر الذي جعل الجمهور يفضل هذا الوضع دون انزعاج وأكثر تقبلاً للقصة، وبالرغم من عدم وجود التزامن بين الموسيقا والفيلم الا ان الجمهور كان يتقبلها اكثر من التعليق الركيك الذي كان يرويه احد الممثلين بجانب الشاشة لشرح موضوع الفيلم وتعويضاً عن عدم وجود الحوار، واهميه الموسيقا هنا تكمن في استصدار اصوات فقط بغض النظر عن العلاقة بين الموسيقا التي تعزف والافلام المعروضة [١٣، ٥٠]، وهنا لا بد من الاشارة ان السبب في هذا الاستخدام هم المتفرجين الذين لا يتحملون الصمت المستمر للأفلام الصامتة لمدة زمنية طويلة، فكان دور الموسيقا في هذا الامر فقط هو تكسير حدة الصمت بأي نوع من الموسيقا المستخدمة دون النظر للموضوع الذي تم تأليفها لتعبر عنه من قبل المؤلف الموسيقي.

لقد قدم الاخوان لوميير عام ١٨٩٥ برنامج عروضهم السينمائية بمرافقة البيانو، ليغطي على صوت جهاز عرض الفيلم الصامت الذي كان يصدر ضجيجاً عالياً نسبياً، وكانت من مهام عازف البيانو وفيما بعد الاوركسترا المرافقين للعروض خنق هذا الضجيج، بارتجال او اختيار اعمالاً موسيقية تناسب المشاهد المعروضة، وكانت اذواقهم ومعرفتهم بالموسيقا هي التي تحدد وتقرر طبيعة موسيقا الفيلم [١٥، ٦]، وكان البيانوسيت (اميل مارفال) مدفوع الاجر، سواء كان موجوداً من اليوم الاول او لا، قد شارك في العروض التي قدمها الاخوان لوميير في معهد بوليتكنيك في لندن، ويشار الى (مارفال) انه كان عازفاً للبيانو والمؤلف الموسيقي ايضاً، وشهد عام ١٨٩٦ اشترك فرق الاوركسترا في دور عروض الهامبرا وإمباير في لندن او مع العرض الاول لأفلام لوميير في قاعة كابيت لفودوفيل في نيويورك، وشهد ذلك العام مجموعة (الفرقة المجرية الزرقاء) للدكتور (ليو سومر)، تعزف عند عرض الافلام الاولى، ليس بواسطة سينماتوغراف وإنما بواسطة فيتا سكوب في نيويورك [٦، ٤٥].

وخلال الاستراحات الطويلة نسبياً، وبينما يتم تغيير البكرات، او حين يتم دخول الجمهور او خروجه من قاعة العرض، كان عازفاً للبيانو اسفل الشاشة يقدم موسيقا تقوم بتهيئة ظروف العرض، ففي العرض الاول لفيتاسكوب في نيويورك وقبل عرض الفيلم في البرنامج عزفت الفرقة الموسيقية لحناً مفعماً بالحوية، بينما لمع على الشاشة صور لفتاتين ترقصان وتدوران برشاقة وتلعبان بمظلتين، وعند دخول شخصية مهمة كانت الفرقة تؤكد على الاداء بواسطة وضع اطراً موسيقياً له، فالعزف هنا هدفه الاعداد للعرض، وهذا الجو المؤثر قد اسهم بدرجة

لمموسة في معايشة المتفرج للأفلام، فالصور المتحركة الخالية من المصاحبة الموسيقية كانت توصف باعتبارها ظلالاً شبحية تطوف بلا ضجيج، وباردة بلا حياة أو لون ومسطحة [٦، ٤٦]، وتعد حركة الاجسام التي تشاهد على الشاشة، عاملاً أساسياً اسهم في خلق الحاجة الغريزية الى ان تصحب هذه الحركة اصواتاً، وقد كانت الموسيقى هي الرد على هذه الحاجة في حالة الافلام الصامتة [١٨، ١٣].

ولا تزال في الذاكرة العازفات اللواتي كن في عروض (گران كافييه) المقهى الكبير الاولى، وفي دور عرض الاحياء يرتجلن حركات موسيقية موافقة بهذا القدر أو ذلك، ويغيرن الايقاع والسرعة مجاريات اللقطات والمقاطع، وفقاً لخيول تجري أو بقصة تثير العواطف، فيجري الانتقال من باخ الى كريستينية ومن فرانز ليهار الى فاغنز، وكانت الموسيقى في افلام السينما الصامتة لازمة لا غنى عنها، لإنقاذ المشاهدين من وطأة الصمت الرهيبة، وتقديماً للرتابة [١٩، ١٩٥، ١٩٧] فموسيقا الفيلم الصامت لم تكن جسراً بين المشاهد والصورة السينمائية، ولم تكن العلاقة عضوية بينهما، بسبب مجموعة مختلفة من الظواهر الفنية اوجدت عملاً فنياً غير متحد وغير عضوي، فكانت الحصيصة الموسيقية فيه حال الصورة تشكو من الخلل وعدم العمق، والاسلوبية فيها تخضع للمزاج الشخصي، وحسب ذوق المسؤول عن العرض من دار الى اخرى [١٥، ٤٢]، ويمكن القول: ان السبب في ذلك يعود الى ان تلك المقطوعات الموسيقية التي تم اختيارها وجعلها موسيقا للأفلام السينمائية، كان قد تم انجازها قبل عشرات السنين وربما مئات السنين من صناعة الفيلم الصامت.

وكان الموسيقيون يعزفون مباشرة، بجانب الجمهور داخل صالة السينما، وكان الامر متروكاً لهم في تأليف وتنظيم المقطوعات وإضافة المؤثرات الصوتية المناسبة، على المشهد الذي يراه المتفرج على الشاشة، والعازفون يقتبسون بعض الكلاسيكيات الموسيقية المعروفة مع بعض التغييرات البسيطة، أو مقطوعات من اغاني شعبية مختارة أو قطع موسيقية خفيفة، أو بعزف الحان تتكرر غالباً في الافلام الاخرى [١٧]، ومن هذا المبدأ فإن المقاطع الموسيقية نفسها كانت تسمع مقترنة بأحد الافلام، ثم تقترن بآخر، وبذلك فإن صفاتها التأثيرية كانت محددة من قبل المؤلف الموسيقي، ولا تحمل نبضات السيناريو السينمائي ولا تتأثر به، فهذه الموسيقى تتضمن اكثر من معنى، وكذلك التعبير عن المضمون الذي يحمل اكثر من معنى ايضاً.

لقد كان من الممكن استخدام موسيقا اعضاء (الجمعية الامريكية للمؤلفين والناشرين الموسيقيين) في اي دار عرض سينمائي، مع دفع اصحاب دور العرض رسوماً تتوقف على عدد الجمهور وعدد مرات الاستخدام، وفي حالة الافلام الروائية الطويلة التي تحمل امكانية تحقيق ربح كبير يمكن استخدام المادة الموسيقية المحمية بقواعد الجمعية التي تستحق ما يدفع فيها، اما في العروض اليومية للأفلام كثيرة العدد وتتغير اسبوعياً، فكان اكثر

الحلول فعالية وفي المتناول يتضمن تجديداً لمصاحبة موسيقية سابقة [٦، ٩٤]، وبعد ذلك وجدت المكتبة الموسيقية لسد حاجة مجالات الفيلم من الموسيقى التي تناسب قدر الامكان كل ما يراد التعبير عنه من المشاهد، حيث وضع الايطالي (جوزيبي بيكيه) سلسلة من مختارات موسيقية لمختلف المشاهد السينمائية مصنفة وجاهزة تحت تصرف قائد الاوركسترا ليختار منها ما يناسب المشاهد السينمائية بعد ان يشاهد الفيلم، ثم يختار ما يناسبه من تلك السلسلة من القطع مسبقة الصنع لتعزفها الاوركسترا اثناء عرض الفيلم [٢٠، ١٨]، وفي ظل تلك الظروف كانت هذه المكتبة تحتوي على مؤلفات موسيقية تعبر عن الطبيعة أو الليل أو البحر، أو تعبر عن حالات التوتر والعواصف، الحزن، أو الفرح والغموض أو التهديد وبالتالي اصبحت في المتناول وسهلة في الاختيار.

لقد كانت مهمة اختيار الموسيقى تقع على عاتق قائد الاوركسترا ولا يتدخل مخرج الفيلم في ذلك على الاطلاق، بل كانت الصفة الجوهرية التي تؤهل الشخص لتولي منصب قائد الاوركسترا، هو مقدار ما يملكه من المقطوعات الموسيقية لا المهارية أو ذوقه الرفيع، ولما كان قائد الاوركسترا نادراً ما يشاهد الافلام قبل عرضها لتحضير الموسيقى الخاصة بها، وهذا لا يرضي منتج الفيلم إلا انه كان مضطراً لقبول ذلك لمعرفته بمدى اهمية الموسيقى بالنسبة للفيلم، من هنا كان الاحتياج الى الموسيقى في هذه الفترة، لم يكن احتياجاً درامياً أو فنياً ولكن فقط لتزامنها مع ايقاع الفيلم باعتباره فن الحركة [١٣، ٤٥، ٤٦].

ونشير الى انه لم يمض الوقت طويلاً على هذا التقليد حتى توصل السينمائيون والمشاهدون بأنه لا توجد بين الموسيقى المختارة وبين مجريات احداث القصة السينمائية اية تأثيرات مما يطمح الفنان اليها، ومن الضرورة وجود علاقة تبادلية بين الصفات المميزة للفيلم السينمائي، وبين تحقيق التأثير والتوازن المراد الحصول عليه من الموسيقى.

بعد ذلك قررت شركات الانتاج تأليف الموسيقى الخاصة لأفلامهم، فكان مؤلفو الموسيقى يشاهدون الفيلم أكثر من مرة ليحددوا المشاهد التي تحتاج الى الموسيقى، وكانت مشاهد الذروة هي نقطة البداية بالنسبة لهم ليبنوا عليها الالحن الاساسية لموسيقى الفيلم [١٣، ٥٠]، ولكن مثل هذا العمل بدأ بعيداً عن ملاءمة الوضع العام لأن التأليف الموسيقي كان يتطلب فرقاً موسيقية، ولأن عدداً قليلاً من صالات العرض في باريس وفي بلدان اخرى كان يمكنها ان تتباهى بمثل هذا الترف، وبالفعل فإن عدداً من المؤلفات الموسيقية الخاصة بفيلم من الافلام بدءاً من عام ١٩٠٨م، حتى اخر ايام السينما الصامتة لا يتجاوز العشرة [١٩، ١٩٥]، ومن الجدير الذكر ان اول نص موسيقي سينمائي اصلي كامل، تم تأليفه خصيصاً لفيلم روائي، كان ذلك الذي كتبه الموسيقار (سان سانتس) لفيلم (اغتيال دوق جينز) بالاتفاق مع شركة انتاج فرنسية، عام ١٩٠٨م.

ونظراً لقصر مشاهد الفيلم الصامت وسرعة الانتقال من مشهد الى اخر، فلم يكن هناك اي مجال لتطوير شكل الموسيقى المصاحبة حيث كان بناؤها بسيطاً، اي يجوز اطالتها بالتكرار او ضغطها عند الحاجة او وقفها اذا لزم الامر، وكانت مهمة الموسيقى الرئيسية في تلك المدة هي تفسير القصة والتعبير عن الحالة النفسية المرتبطة بأحداث الفيلم بحيث تثير في الاذن نفس المشاعر التي تثيرها الصورة عن طريق العين، وما بين عام ١٩٠٥- ١٩١٤م، اصبح الفيلم الروائي الطويل هو الشكل السينمائي السائد، وبالتالي فطريقة العزف الارتجالي المتقطع لم تعد ملائمة وتم استبدالها بمصاحبة موسيقية متواصلة تتلاءم مع كل مشهد، لذا قام الكثير من المنتجين بالتعاقد مع مؤلفين موسيقيين لتأليف الموسيقى الخاصة بأفلامهم [١٣، ٤٥، ٤٨]، وكان هذا بداية التعاون بين اقطاب الموسيقى العالميين والسينما، وتمت عام ١٩٢١ اول موسيقا مصاحبة مطابقة للفيلم (Saound trac) وكان هذا لفيلم (ايلدورادو) للموسيقار الفرنسي (فرانسو جيار) ثم تبعه في العام نفسه الموسيقار (ارتور هونيجير) بموسيقا فيلم (العملية)، وقام الملحن الشهير (ادموند ميشيل) بتأليف موسيقا فيلم (المدرعة بوتمكنين)، لقد كان التأثير لهذه الموسيقى قوياً لدرجة انها منعت في بعض البلدان بينما سمح بعرض الفيلم نفسه [٢١، ١٠٩].

ومع تطور الذائقة العامة، واختلاف الوظيفية التعبيرية الذي تؤديها تلك الموسيقى، اختلفت الجماليات السائدة وأخذت الموسيقى في الافلام السينمائية دوراً اساسياً، وصارت عنصراً مهماً يعطي العرض ايقاعه او عنصراً لمرافقة درامية، وأحياناً في ادوار صعبة لتشكيل المعاني البصرية، عندئذ بدأ الجمهور لأول مرة يرى صور الفيلم ويسمع في الوقت نفسه صوت موسيقا تعزف في قاعة العرض [٢٢، ٤٥]، وبزيادة الاهتمام بالموسيقا الفيلمية زاد الاهتمام بروعة تنفيذها في صالات العرض، وأخذت افراد الاوركسترا تزداد ايضاً، ففي فيلم (برلين سيمفونية بلد عظيم) الذي وضع موسيقاه (ادوارد مايزل)، فقد عزفته اوركسترا تتكون من ٧٠ عازفاً، بالإضافة الى فرقة جاز كاملة، وكورس كامل من كلا الجنسين، حيث كان الموسيقيون في الصالة والشرفة وكل مكان في صالة تاونتزين بالاس ببرلين، وعد هذا اكبر اوركسترا استخدم في تاريخ السينما الصامتة عام ١٩٢٧م [١٨، ١٤]، لقد ادت الموسيقى المصاحبة للفيلم الصامت دورين اساسيين، وهما:

الاول: كونها عنصر تأثير جمالي ذا نمط خاص.

الثاني: كونها وسيلة مساعدة ذات ارتباط ظاهري بالصورة، وهو دور الوظيفية التعبيرية الاكثر اهمية من الدور الاول ذلك لأنه اصبح الاساس في الارتباط بين الموسيقى والفيلم.

وحينما ابتكرت طريقة لطبع الموسيقى على شريط الفيلم عام ١٩٢٦م، كان اول صوت يضاف الى الصور المتحركة، ويرافق عروض الصور الصامتة، كان صوت الموسيقى، وتطورت الموسيقى في السينما الصامتة مع

مجيء (تشارلي تشابلن) احد اشهر الكوميديين في فترة الافلام الصامتة إذ قام بتأليف الموسيقى لمعظم افلامه الخاصة كفيلم (اضواء المدينة)، واصبحت الموسيقى تسجل مسبقاً مع الفيلم، وتعد خصيصاً لتغطية الحدث الدرامي ودعم المادة السينمائية، وهي بمنزلة الزخرفة السمعية، التي تعطي نوعاً ما دوراً درامياً في تحقيق الاقتراب السمعي، وبدأ يظهر تدرجياً نوع جديد من الموسيقى سُميَ الموسيقى السينمائية [١٧]، ومن ابرز الوظائف التعبيرية التي تحققت من استخدام الموسيقى مع الفيلم الصامت، كانت كالآتي:

١- استطاعت الموسيقى ان تفصل المشاهد عن الحقيقة وتغطي على اصوات الشارع والحضور وضجيج آلة العرض، ومساعدة المشاهد على تركيز اهتمامه على ما يعرض امامه.

٢- ساعدت المشاهد على ان يسهم في اتمام التصور والتأثير وتضفي الواقعية على مضمون الصورة التي تكون شبحية اذا عرضت صامتة.

٣- استطاعت ان تقوم مقام المؤثرات الواقعية التي تخص الصورة المعروضة، وتمكنت من التأثير على مشاعر المشاهد، في الربط بين العالم الذي يعرض له على الشاشة وبين ما يحس به ابطال الفيلم، بمعنى تمكنها من ان تعمق وتشد احساس المشاهد (١٥، ٤٠).

وبالتالي انه بإمكان الموسيقى السينمائية القضاء على حالة سكون صورة العرض السينمائي الصامت، اضافة الى انها استطاعت ان تكون وسيلة اتصال بين الصور غير المتصلة لعدم وجود مونتاج يعمل على ترابط الصور المتتالية.

## ٢-١-١-١-٢-٢-١-٢-١-٢: ثانياً: تطور الموسيقى السينمائية في الافلام الناطقة.

لم يعد استخدام الموسيقى في الافلام مجرد عنصر اضافي كما هو الحال في بدايات صناعة السينما، بل صار جزءاً مهماً له اصوله وأنماطه وأثره القوي على المشاهدين، كما ان اهمية الوظيفية التعبيرية التي تؤديها الموسيقى، انما يتوقف الى حد كبير على نوع الفيلم.

في عام ١٩٢٧م، حدث اهم انقلاب في الفن السينمائي، فقد نطقت الشاشة الصامتة، من خلال الفيلم الموسيقي (مغني الجاز)، اول فيلم ناطق لآل جونسون [٦، ١٩٠]، ان التوظيف المبكر للموسيقى الذي ظهر مع بداية الفيلم الناطق كان منصب الاهتمام على مرافقة الصورة، وما يقدمه الابطال في هذه الصورة من غير ان يكون لوقعها ارتباط اساس مع ما هو معروض، وإنما مجرد موسيقى مسموعة ذات دلالات متباينة المغزى حيال خلفية الحدث، متخذة من محور الحدث خطأ لها متفاوت الارتباط مع ما يجري ضمن اطار الصورة [١٥، ٥١]، وبناءً على ذلك كان يتم طباعة الفيلم على بكرة، وترافقه اسطوانة اخرى مسجل عليها الموسيقى، وهذا ادى الى عدم وجود حالة

من التنسيق والتزامن بين الصورة السينمائية المعروضة والصوت المستعمل في بعض الاحيان عند اشتغالهما معاً اثناء عرض الفيلم السينمائي.

وبعد طبع الموسيقى على شريط الفيلم، وأصبح هناك شريطاً واحداً، انتهى دور العازف والاوركسترا المرافقة للأفلام، وانفتح عالم التلحين والتسجيل تحت اشراف المخرج، وأخذت الموسيقى في السينما شكلاً جديداً، وما بين عامي ١٩٢٦-١٩٢٧ ظهر الى الوجود فناً خاصاً مثيراً وأخاذاً ألا وهو الموسيقى السينمائية [٢١، ١٠٩]، وجاءت المحاولات لجعل الموسيقى والفيلم متلاحمين، وإبراز التأثير العضوي لهذين العاملين معاً، ونجحت هذه المحاولات وخاصة في الافلام الروائية الطويلة التي قام بوضع موسيقاها ملحنون اكفاء، وهكذا اصبحت الموسيقى في الافلام الناطقة تمثل مكانة مهمة وأصبح لها وظيفة تعبيرية متزايدة الاهمية في البناء الدرامي للفيلم، فقد بدأ المخرج لأول مرة عملية البحث عن الملحن الكفاء ليسند مهمة وضع الموسيقى المناسبة لفيلمه، وليس من الغريب ان يرى العديد من الملحنين الكبار، قد عملوا بحماسة شديدة في مضمير الموسيقى السينمائية [٢١، ١١٠].

وعن اهمية وجود الموسيقى في الفيلم، يقول المنظر السينمائي مارسيل مارتن: "ان الموسيقى هي ابرز هدية للسينما الناطقة وليس الحوار، فالموسيقى المناسبة والمتوازنة بذكاء تؤثر على الحواس وتخلق جواً سيكولوجياً قادراً على مضاعفة قابلية المتفرج لتلقي الاحساسات عشرات المرات" [١٨، ١٦].

ومن الجدير بالذكر انه عندما دخلت الموسيقى السينمائية في محور احداث الفيلم، وأحياناً كانت تسير مع الجو العام للفيلم، عندئذ كان مطلوباً من الموسيقى ان تتخذ لها مكاناً جديداً في السينما وأن تدخل في معادلة جديدة مع الحدث الدرامي الذي وظفت من اجله.

لقد اختلف دور الموسيقى اختلافاً جوهرياً في الافلام الناطقة عنه في الافلام الصامتة، ولم تكن الموسيقى هي الشكل الوحيد للصوت المصاحب للفيلم، بل اصبح من الممكن تسجيل صوت الانسان وكافة انواع المؤثرات الصوتية والضوضاء، وأصبحت هذه الاصوات هي السائدة في الجزء الاكبر من الفيلم، وهذا يعنى انه لا بد من استعمال الموسيقى بعناية ودقة اكثر مما كان معمول به من ذي قبل [١٨، ١٣].

وبناءً على ذلك فقد طبقت الموسيقى على نفس الفيلم الذي يحمل الصورة، وأتاحت هذه التقنية من المطابقة بين الصوت والصورة الى حد بعيد التوظيف التعبيري الملائم بين الموسيقى والصورة السينمائية وعناصر المؤثرات الصوتية والبصرية الاخرى المكونة للعمل السينمائي.

لقد قدر للفيلم الناطق ان يوفر واقعية لمضمون الصورة لتتصل بالإحساس على نحو اشد، حيث صارت الموسيقى تأتي من وراء الشاشة، بدلاً من ان تصدر من الاوركسترا او عازف البيانو، فظهرت الافلام التي تركز على

الجانب الموسيقي، بدءاً من تحويل الاوبرات وسير الموسيقيين وقادة الاوركسترا والعازفين الى افلام، حيث تؤدي الموسيقى الوظيفية التعبيرية الاكبر والاهم، والموسيقا بالفيلم الناطق متشابكة ومتفرعة، وتؤدي دور المفتاح في الافلام الموسيقية الخالصة كأفلام (تحت سماء باريس وغانيات الليل وحببتي هيروشيما) وكذلك في افلام الرسوم المتحركة، فهي اما مستمرة طوال الوقت وإما يتضمن الفيلم فقرات من الحوار تنتهي الى نمر وهي بمثابة نقط التحول المتتابعة في الفيلم [١٣، ١٩٦، ١٩٧].

احتل تاريخ الموسيقى في السينما الناطقة مدتين منفصلتين، تمتد الاولى من عام ١٩٢٥-١٩٦٠م، والثانية من عام ١٩٦٠م حتى الوقت الراهن، وهناك اختلافات كبيرة بين هاتين المدتين من ناحية الاسلوب، بسبب تغير الفنانين والجماليات والظروف الاقتصادية ونظم الانتاج، وبالرغم من ان هذا التقسيم ليس دقيقاً تماماً، فإنه يعكس حقيقة الطرق والمعالجات المحددة في كتابة الموسيقى لأفلام المتبعة منذ الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، ليتم استبدالها بعد ذلك بممارسة اكثر حداثة، في المدة من الستينيات وحتى الثمانينيات، فالمرء يجد في المدة الاولى ثلاث مراحل مترابطة للتطور، التجريب على نطاق واسع في اواخر العشرينات وأوائل الثلاثينيات، ووضع معايير تقنية وأسلوبية من منتصف الاربعينيات، ثم اتساع متزايد للإمكانيات التعبيرية والوظيفة لدور موسيقا الافلام منذ منتصف الاربعينيات وحتى الستينيات [١٦، ١٣٤].

وفي السنوات العشر الاولى لتطور الفيلم الناطق تبلورت مقولة ان الفيلم والموسيقا متكافئتان وقد جرت محاولات عديدة وبطرق مختلفة لإثبات التأثير المتبادل بين الصورة والموسيقا، وكانت هذه المحاولات اكثر وضوحاً لتكاتف الفيلم والموسيقا في الافلام الروائية الناطقة، والتزامن بين الموسيقى والصورة الفيلمية من العوامل الفاعلة في الافلام الناطقة، ويكون التطابق بين ايقاع الصورة المرئية وإيقاع الموسيقى المستخدمة الذي يحدث تأثير لدى المتفرج بالتوازي بين الايقاع الصوتي والايقاع الحركي الذي ينتج عن توالي اللقطات [١٣، ١٩٧].

واستمرت الموسيقى في تأدية دورها الوظيفي فيما يتعلق بالإيقاع، ولكن وظيفتها اختلفت تماماً، ولم تعد هناك ضرورة لأن تكون الموسيقى وصفية لوصف المشاهد والايحاء بالتعبير الخاص بكل لقطة، وعن كل ظاهرة، بل اصبح هناك الحوار والمؤثرات الصوتية، ولكل منها دوره التوظيفي داخل الفيلم، وأصبحت الموسيقى السينمائية بعد ظهور الافلام الناطقة، فناً متفاعلاً، وتقول ما لا تستطيع ان تقوله عناصر الفيلم الاخرى [١٣، ١٣٤]، ونستح من ذلك ان التزامن بين الموسيقى والصورة السينمائية يعد من اهم عناصر السينما الناطقة، فقد انبثق من الموسيقى السينمائية خاصية التصور من قبل المشاهد من حيث ترجمتها للموقف الدرامي الذي تصاحبه واتصالها بالحدث، وقد ادى ذلك الى مطابقة الايقاع الموسيقي مع ايقاع الصورة للسينمائية، وهذا هو المطلوب من الموسيقى

السينمائية.

## ٢-١-٢- المبحث الثاني.

### ١-٢-١-٢- تأليف الموسيقى السينمائية واستخدام المؤثرات الصوتية السينمائية.

#### ١-٢-١-٢-١- أولاً: تأليف الموسيقى السينمائية.

تعد النصوص الموسيقية التي يكتبها مؤلفون موسيقيون بإحساسهم وعقلهم لفيلم واحد، من أفضل النصوص الموسيقية الاصلية، عندما تمتزج فيها العواطف الانسانية بأساليب وأسس البناء الموسيقي، وتختلف المقطوعات الموسيقية في نوعها على مقدار ارتباط المؤلف بالتعبير بألحانه عن فكرة معينه او تصوير بعض الاحداث. وتأليف الموسيقى السينمائية يتطلب تقنيات عالية ويعطي مفاتيح تبين الكيفية التي ينبغي ان تكون عليها الموسيقى السينمائية، وليس هناك شيء في العالم يجعل الناس يبكون او يضحكون بسرعة اكثر مما تفعله الموسيقى، ولا شيء يمكن ان يحل محلها في الفيلم، لكنها يجب ان تتلاءم مع القصة لتؤكد لها، ولا تجرؤ الموسيقى على ان تطالب بالمكان الاول وإلا فإنها سوف تسيء للفيلم [٦، ٢٢٩]، ان تأليف الموسيقى للأفلام ليست سهلة بالمطلق فالأصوات والانماط المستخدمة تختلف باختلاف سيناريو الفيلم، وتعتمد على المشاعر والمواقف والشخصيات والتوجه العام للفيلم، ومن الضروري ان تكون الموسيقى السينمائية في نمط توجه الفيلم نفسه بشكل تام، فهذه الموسيقى تكتب لفيلم محدد ومقطع محدد، اخذ بعين الاعتبار كل الاشكال الجمالية والشكلية الخاصة به والتي تميزه عن سواه، ومن هذا التحديد تمارس الموسيقى تأثيرها مع العناصر الاخرى [١٥، ٩٩].

يقراً المؤلف الموسيقي نسخة من سيناريو الفيلم موضحاً عليه اللقطات المراد وضع الموسيقى لها سواء لاحتياج النص الدرامي او لزيادة عاطفة المشاهد، مع بيان مدتها، ووصف تفصيلي لها، ثم يعرض الفيلم امامه ثلاث او اربع مرات في صالة عرض خاصة، يبدأ عمل المؤلف الموسيقي بعد ان يصل الفيلم الى النسخة التجريبية التي يتم فيها تصوير القصة كاملة مع وضع الحوار داخلها وإضافة المؤثرات الطبيعية والصناعية، اي بعد ان يوضع داخله كل شيء بالشكل الذي سوف يعرض به على الجمهور، ومن ثم يجب على المؤلف الموسيقي ان يعمل في حدود ما يتطلبه الفيلم [١٣، ٥٢، ٥٥]، ان النظرة الاولى على الفيلم هي لحظة مهيبه بالنسبة للمؤلف والذي يتوجب عليه ان يعيش معه لأسابيع عدة، ان رهبة المناسبة يؤكد لها الذين يشاركونه الرؤية (مدير استوديو الموسيقى، مسؤول المونتاج الموسيقي، قائد الاوركسترا) وأي شخص له علاقة بموسيقى الفيلم، ان الهدف من اجراء نظرة على الفيلم هو تحديد نوعية الموسيقى المطلوبة، لأن الموسيقى المؤلفة ستتضمن سلسلة متعاقبة من المقاطع المنفصلة، كل مقطع منها يدور ما بين ثوان ودقائق، والمقطع الذي يدوم سبع دقائق هو حالة استثنائية



وربما يتكون المؤلف النهائي من ثلاثين مقطعاً أو أكثر، قد تشكل من اربعين الى تسعين دقيقة، وتكون كتابة

الموسيقا في جمل قصيرة ومعبرة تتلاءم مع اللقطات، ومكملة للبناء الدرامي للفيلم [٢٣، ١٨٦].

وفي ذات السياق يمكن القول: ان معظم المؤلفات الموسيقية الخاصة بالأفلام السينمائية وضعت بعد ان كان الفيلم منتهياً من التصوير، باستثناء الافلام التي تتطلب موسيقا تصور واقعية الاحداث، ومن الافضل عند تأليف الموسيقا السينمائية ان تقتصر على اللقطات الرئيسة والهامة فقط في الفيلم.

وتعد عملية التأليف الموسيقي لما بعد الانتهاء من التصوير هي الطريقة المثلى لجعل الموسيقا متناسقة مع المشاهد وحتى يتعمق المؤلف في مجريات القصة ويعيش احداثها، وبالتالي يبدأ الالهام داخله وفقاً لما رآه وتأثر به من مواقف داخل العمل، فيؤلف موسيقا تتلاءم مع ظروف الفيلم ومشاهده التي احس بها، وعلى العكس من ذلك فإذا بدأ المؤلف في وضع الموسيقا قبل الانتهاء من التصوير، فهذا سينقص من درجة التناسق الجمالي بين الموسيقا والصورة وارتباط الموسيقا بمشاهد الفيلم [١٣، ٥٥، ٥٦].

وفي هذا الصدد يقول المؤلف الموسيقي العربي صليحي الوادي: "اقرأ السيناريو قبل الشروع في وضع الموسيقا، لكنني لا ابدأ بوضع الافكار الموسيقية بعد تلك القراءة، اذ افضل دائماً الاطلاع على النسخة الاولى للفيلم، فمن المهم جداً معرفة طبيعة الحوار كماً وكيفاً، وبعد ذلك احدد مع المخرج المقاطع التي لا تحتاج الى دعم موسيقي، اخذاً بالحسبان وجهة نظره حول طبيعة الموسيقا التي يمكن ان تناسب مقاطع معينة في الفيلم، اني ادافع عن وجهة نظري الخاصة حول بعض النقاط التي اراها اقرب الى اختصاصي الموسيقي، لكنني الجأ احياناً الى اللحن الدال\*، لاعتقادي بأنه يساعد المنفرد في بعض المجالات على ربط احداث معينة بشخصية معينة، اما الطريقة الاخرى في التعبير فهي استخدام الكونتربونت (أي ان تجري الموسيقا على نحو مضاد للحدث)، لأنها تخلق اثراً فعالاً في بعض الحالات" [٢١، ١٢٢]، وبعد ان قرر المؤلف اين ستبدأ المقاطع الموسيقية وأين ستنتهي، يحول الفيلم الى المختص الذي يزوده بمخطط تفصيلي عن الفعل الفيزيائي في كل مقطع والتوقيت الدقيق لذلك العمل، وبذلك يتمكن المؤلف من كتابة المدونة الموسيقية بكاملها دون الرجوع مرة ثانية الى الفيلم [٢٣، ١٨٨].

وفي ضوء ما تقدم فان المؤلف الموسيقي استطاع ان يتعايش مع احداث ومجريات القصة السينمائية، وأصبح يمتلك الإلمام الكامل بالأحداث الدرامية والطابع العام للفيلم، وعليه يمكن تقسم موسيقا الفيلم السينمائي الى قسمين

---

\* اللحن الدال: فكرة موسيقية تستخدم استخداماً متكرراً لترمز الى موضوع او شخصية معينة.

تبعاً لأحداثها ومجرياتها، وهي كالآتي:

١- الموسيقى الاساسية: وهذه الموسيقى يهتم بها المؤلف الموسيقي، حيث تتعلق في اذهان المشاهدين وتتعلق بالفيلم

بقدر نجاحها، وتظل وكأنها عنوان له يميزه عن دونه من الافلام الاخرى، وتشمل:

أ- موسيقا قصيرة (النتر) تعزف خلال تتابع الاسماء والعناوين في بداية الفيلم وفي نهايته وغالباً ما تعبر عن الطابع العام للفيلم.

ب- موسيقا (التيمة) او الموضوع وهو المقطع الرئيس الذي يقدم الرؤية والفكرة الاساسية لموسيقا الفيلم، وهو عادة يتكرر داخل مشاهد الفيلم سواء بصورته نفسها، او كتوزيعه بالآلات اخرى قد تظهر احياناً، كعزف منفرد او كونشرتو.

ت- مقاطع موسيقية خاصة للأحداث او المشاهد الرئيسة داخل الفيلم، كمشاهد المعارك، مشاهد التحولات (في افلام الرعب تحديداً)، او تغير سير الاحداث، وكلها متفرعة من مقطوعة التيمة [١٣، ٤٤]، اضافة الى ذلك هناك مقطع موسيقا النهائية، ويخصص لعرض اسماء طاقم العمل السينمائي او مع نهاية الفيلم.

٢- الموسيقا الثانوية: وهي موسيقا تستخدم لأغراض درامية معينة فهي تتغير وفقاً لما تتطلبه الاحداث وتستخدم احياناً للربط بين المشاهد، او تكون مجرد خلفية بسيطة غير ملحوظة بشكل كبير للمتلقي، او تعمل على تهيئة المتلقي لما سوف يحدث على الشاشة، ومن الحكمة الاقتصاد في استخدام قدرة الموسيقا التأثيرية وادخالها للمواضع الجوهرية، كما ان المؤلف يعرف ايضاً كيف يتعامل مع الصمت [١٣، ٤٤].

وفي المقابل نرى انه يفضل ابعاد الموسيقا أو المؤثرات الصوتية في الاوقات المناسبة، إذ يكون لها تأثير اكثر من اي استخدام لها على شريط الصوت السينمائي فيما لو وجدت لغرض الوجود دون هدف.

يميل المخرج الى التفكير بتوظيف الموسيقا توظيفاً فورياً وفعالاً، ولديه احياناً باعث خفي لتغطية بعض العيوب الفنية بوساطة موسيقا مؤلف ذكي، ويأمل المنتجون ان ينجو الفيلم كلياً عن طريق الموسيقا الجيدة، لكن المؤلف ليس بساحر، ومن الصعب ان نتوقع منه اكثر من اقناع الاخرين عن طريق الموسيقا بقيم الفيلم الدراماتيكية والعاطفية، وعندما يكون الفيلم منجزاً بصورة جيدة يمكن للموسيقا ان تكون اكثر عوناً للصورة، وإن رؤية المخرج بالاشتراك مع المؤلف الموسيقي مهمة في خلق وظيفية تعبيرية تربط محتوى المشهد والموسيقا المصاحبة [٢٣، ١٨٧].

وبفضل بعض المخرجين وجود المؤلف الموسيقي اثناء الاعداد للفيلم، حتى لا يتعدى المؤلف الزمن المحدد للمشهد ثانية واحدة مما قد يؤثر سلباً على المتلقي، ويمكن استخدام الحروف لتميز كل مقطوعة موسيقية تستخدم

كوميقي سينمائية عن غيرها سواء صوتية او آلية، وتبدأ المقطوعة الاولى بحرف (أ) والثانية(ب) وهكذا، وفي حالة تكرار نفس المقطوعة اكثر من مرة في لقطات اخرى تأخذ حرفاً جديداً مختلفاً وكأنها مقطوعة جديدة[١٣، ٤٣]، وتكتب الموسيقى السينمائية حسب نوعية الافلام، وبالشكل الآتي:

١- افلام موسيقية: وهي اما مسرحيات منقولة للسينما كما في (صوت الموسيقى) لرينشارد رودجرز او مؤلفة خصيصاً لفيلم استعراضي (جيجي) لفرديريك لوي.

٢- الافلام التسجيلية والباليه والصور المتحركة: وهنا يبني السيناريو على النص الموسيقي مطابقاً للموسيقا تماماً، كما في الفيلم التسجيلي (السهل العظيم) على موسيقا لجروفيه، و(دعوة للرقص) باليه بدون حوار و(فانتازيا) رسوم متحركة على موسيقا لبيتهوفن، موسورسكي ودوكا، و(الجمال النائم) رسوم متحركة على موسيقا لتشايكوفسكي.

٣- افلام عن حياة عمالقة الموسيقى: تعتمد على موسيقاهم، فقد ظهرت قصة حياة تشايكوفسكي في (عشاق الموسيقى)، وفاجنر في (النار السحرية) وليست في (اغنية بدون نهاية) وشرابوس في (الفالس العظيم)، وفي هذه الافلام يتم التعاقد مع المؤلف الموسيقي مسبقاً، ليشارك مع كاتب السيناريو في اعداد السيناريو التنفيذي للفيلم الذي يبني حول الموسيقى على اساس وجودها من البداية، اذ ان وجود الموسيقى يسبق وجود الفيلم [١٨، ١٧، ١٨] ونشير الى ان هذه الموسيقى يطلق عليها موسيقا واقعية، لأنها جزء من الحدث وتم اعدادها اثناء تحضير سيناريو الفيلم، اذ انه في هذه الحالة يتم تسجيل الموسيقى السينمائية ليسمعها الممثل الذي يجسد دور المغني او العازف او الراقص في اثناء التصوير، لكي يوحي بواقعية المشهد الذي يتم تجسيده على الشاشة.

٤- افلام روائية: وفيها يتم التعاقد مع المؤلف الموسيقي بعد الانتهاء من التصوير، وغالباً ما يبدع موسيقوه هذا النوع في الجمل الموسيقية القصيرة، فبقدم نسيجاً لحنياً يعبر باختصار رمزي عن مضمون الفيلم، ثم يعيد توزيعه اوركستريالياً، ليتلاءم مع مواقف الفيلم، وهذه الالحن تعلق بذهن المتفرج، وتصبح ذات شعبية جارفة، واشهر موسيقيي هذا النوع (فرنسيس لاي) كما في افلام(رجل وأمرأه، قصة حب الحياة للحياة)[١٨، ١٧، ١٨].

٥- افلام ملحمية: وفيها يعمل المؤلف الموسيقي العديد من الانسجة اللحنية، يعبر كل واحد منها عن احد اركان البناء الدرامي للفيلم الملحمي الذي يكون دائماً متعدد الشخصيات الرئيسية والمواقف، ومدة عرضه ذات زمن طويل، وأهم موسيقيي هذا النوع (موريس جار) كما في افلام (لورنس العرب، دكتور زيفاجو، ابنة رايمان) وهذه هي الموسيقى الموظفة والتي تؤلف بعد تصوير الفيلم وعمل المونتاج، لتضيف تأثيراً درامياً داخل العمل السينمائي[١٨، ٢٣]، وتعد هذه هي الطريقة المتبعة في تأليف موسيقا معظم الافلام السينمائية الروائية، وهناك

من يعتقد ان الجزء الاصعب من عمل المؤلف الموسيقي هو التأليف ضمن توقيت زمني دقيق عند تأليف موسيقا خاصة لفيلم سينمائي ما، وهو قد يشكل تقييداً للمؤلف الموسيقي.

يقول ارون كوبلاند: "الجواب لا، لسببين، اولهما ان تأليف الموسيقا لترافق فعلاً محدداً يساعد المؤلف اكثر مما يعيقه، كما ان الفعل بحد ذاته يحث مخيلة المؤلف في حين لا يملك مثل ذلك الحافز عندما يضع موسيقا مطلقة وثانياً لأن التوقيت غالباً ما يكون ثانوياً نظراً لأن الطراز الكلي للموسيقا قد تقرر"، ان تأليف الموسيقا السينمائية بالنسبة لمؤلف الموسيقا السيمفونية فيه مخاطر خاصة، بسبب تغيير نوعية التأليف، فالإبداع اللحني الذي يقدر كثيراً في الموسيقا بشكل عام، يمكن ان يكون مضطرباً في بعض المشاهد، وحتى الخطوط اللحنية الكونتربونتية التي تجتمع في الموسيقا لتعني الجمل الموسيقية، يمكن ان تشكل فوضى اذا اضيفت الى الحوار، كما ان الكثير من اللونيات في التوزيع الاوركستراي قد تضيع في غمرة الاحداث على الشاشة وفي وقع اقدام الممثلين، وكتعويض عن ذلك فإن للمؤلف امكانيات اخرى، ومنها بعض الخدع التي لا يمكن ان يعتمد عليها في الحفلات [٢٤، ١٣٣].

وقد عمل ذلك ارون كوبلاند اثناء تأليفه لموسيقا فيلم (الورثة) عندما خلط صوت اوركسترا بصوت اوركسترا اخر، وكلاهما يعزف نفس اللحن، وسجل عزف كل منهما بأوقات مختلفة، احدهما للآلات الوترية فقط، والثاني من كل الآلات، ثم اضيف اليهما وقع الاقدام، وثم جمع الناتج على الشريط الاصلي، فتم الحصول على نسيج اوركستراي معبر جداً، ومن الممكن ان تتقاطع الموسيقا كما يتقاطع قطاران، وحصلت فرصة تطبيق هذه التقنية في موسيقا فيلم (الحصان الاحمر الصغير) فعندما يحول الطفل في خياله الدجاج الابيض الى احصنة سيرك بيضاء، جعلت الموسيقا المعبرة عن الدجاج تتزامن مع هذا الخيال وتتحول الى موسيقا سيرك [٢٣، ١٣٣].

وحين تكتمل الموسيقا وتصبح جاهزة للتسجيل، فإن المكان الذي يبعث البهجة في نفس المؤلف، هو استوديو التسجيل الصوتي فسوف تعزف الموسيقا وتسجل بتقنية تبلغ حد الكمال، ويميل معظم المؤلفين الموسيقيين الى دعوة اصدقائهم لحضور تسجيل المقاطع المهمة، لأن من المرجح ألا يستمع المؤلف وأصدقائه مرة ثانية الى صوت الموسيقا الحقيقي، اذ ستتغير معظم المستويات الديناميكية عند ربط الصوت بالصورة، وقد تضيع بعض الاصوات، وبعض اقسام الباص، بمجرد ان يبدأ مهندسي الصوت بعملية خلط الاصوات كلها من حوار الى اصوات واقعية او مصنعة الى موسيقا سوف تتغير قيمتها المطلقة [٢٤، ١٨٩]، وهنا لا بد من بيان ان عمل مهندس الصوت السينمائي، كان غالباً لا يعجب المؤلف الموسيقي، وقد يفكر ان مهندسو الصوت لا يراعون موسيقاه على حساب غيرها من عناصر الفيلم السينمائي الاخرى، اذ يعتقد مؤلف الموسيقا السينمائية انه قد يضيع

قليلاً من صوت الباص والاصوات الداخلية فيها، لأن عظمة الموسيقى تتناقص بانتقال الشريط من قاعة التسجيل الى قاعة خلط الاصوات الى الشريط النهائي، والمطلوب ان يكون مهندس الصوت نصف موسيقي ونص مهندس صوت.

وقد عبر عن ذلك المؤلف الموسيقي اريك كورنغولد بقوله: "ان خلود مؤلف الموسيقى السينمائية يبدأ من منصة التسجيل وينتهي بالغرفة المخصصة لنقل التسجيل الى الشريط السينمائي"، وتسجل الموسيقى على الفيلم في استوديو خاص بواسطة مايسترو متخصص يقود الاوركسترا وهو يشاهد الفيلم، ومعه ساعة ميكاتية لتركيب الموسيقى على اللقطات تماماً، وتعد صالة السينما هي المكان الوحيد الذي يتلقى فيه المؤلف وقع ما انجز، فهو يختبر الاثر الدراماتيكي للمواقف المفضلة لديه، ويثمن اهمية التفاصيل او عدم اهميتها، ويتمنى لو انه فعل بعض الاشياء بصورة مختلفة، ويندهش من اشياء اخرى ظهرت افضل مما كان يتوقع [٢٣، ١٩٠، ١٩١]، وبناءً على ذلك يمكن تحديد ابرز خصائص موسيقا الافلام السينمائية بالشكل الآتي:

١- لا تلتزم بصيغة بنائية لموسيقاها مثل الصيغ المعروفة للموسيقا البحتة ولكنها تخضع في تكوينها لمتطلبات الفيلم ذاته وكيفية الانتقال بين المشاهد السينمائية، والتي قد تختلف زمنياً او مكانياً او حتى غير مرتبطة بعضها البعض نفسياً، وبالتالي تكون تلك المشاهد لازمة للمؤلف باتباع صياغة موسيقية للفيلم داخل اطار كل فيلم على حدة تبعاً لمكانه ورأي المخرج [١٣، ٥٠].

٢- تكون الحانها ذات جمل موسيقية قصيرة (٢-٣) مازورات فقط، ولا مبرر للجمل الطويلة التي قد يختصرها المونتاج، فتشوه الميلودية اللحنية، فالجمل القصيرة يمكن تكرارها في المشاهد الطويلة ولا تختصر في المشاهد القصيرة [١٨، ١٧].

٣- ان تأليف الموسيقى السينمائية تخضع لوظيفة التعبير البصري، وإذ نسمعها منفصلة عن الصورة نسمعها مبعثرة غير متماسكة، تفتقر الى البناء، ولا يحكمها منطق التأليف المرتكز على تقاليد التأليف الموسيقية الموروثة والمعروفة [٢٠، ١٣٤]، وفي مقابل ذلك حينما نستمع الى الموسيقى السينمائية المؤلفة لمصاحبة الصور السينمائية نجدها متماسكة البناء وتكون مع المشهد وحدة درامية لا تتجزأ عن تلك الصور ومعبرة عنها.

ومنذ ١٩٦٠م، اكتشف الموسيقيون الاسلوب الكلاسيكي المعاصر ان مجموعة اصغر من الآلات بدلاً من الاوركسترا الكبيرة، يمكن ان تستخدم لتغطي دعماً مؤثراً لأفلام بعينها، فقدم موريس جار موسيقا (لورانس العرب) بأحانها الاوركسترالية الضخمة، وكان ايلمر بيرنيتين يؤكد على حدة الحنين في فيلم (قتل طائر مغرد) بتقديم ثيمات بسيطة تعزف على مجموعة صغيرة من الآلات مثل البيانو، ان الآلات المنفردة تؤكد على الوحدة

النفسية والوجدانية التي تسيطر على الشخصيات الرئيسية في افلام بعينها، مثل موسيقا جاك لوزبيه للبيانو المنفرد في فيلم (الحياة رأساً على عقب) عام ١٩٦٤م [٢٥، ٢٧١] ، ما تقدم يفسره استنتاج احد المتخصصين في تأليف الموسيقا السينمائية وهو بول رومان بقوله:

"على الجوقة الموسيقية ان تكتفي بعزف انغام بسيطة، تروق للأذن ولن تكون غايتها الاصغاء اليها، فالغرض منها خلق جو عليه ان يغوص بنا في مناخ ألا شعور ويلهينا عن الاصوات المختلفة في الصالة وينسينا اياها سيكون دور الموسيقا تكميلياً اذن، يفيد في ان ينقلنا الى تنام مع موجه من اصوات مبهمه، سيكون على الموسيقا ان تخلق الصمت، هذه الوظيفة التعبيرية المولدة لحالة من التنويم المغناطيسي بشكل تام، هو الهدف الحقيقي للموسيقا السينمائية" [١٩٧، ١٩٦، ١٩].

ومن زاوية اخرى برزت في هذا المحال التطورات الكبيرة والمميزة التي حدثت في مجال تأليف الموسيقا السينمائية هي دخول الموسيقا الالكترونية تأليف الموسيقا، وبقيت هذه الظاهرة مستمرة في موسيقا الافلام حتى وقتنا الحالي.

وبرزت الموسيقا الالكترونية في أفلام (رجل المطر، الأسد الملك، المصارح) التي ألف موسيقاها الملحن هانز زيمر [٢٦]، وبعد (فلامير بوساشيفسكي) رائداً للموسيقا الالكترونية، وألف عام ١٩٦٠م، موسيقا فيلم (لا مهرب) مستعملاً فيه النغمات الصادرة عن اجهزة الكترونية بالإضافة الى اصوات طبيعة مسجلة كأصوات الريح التي تتكرر، وصوت طقطقة النيران، وتكتكة الساعة، ونخر الخنازير، وانطلاق الرصاص، وفي اوائل الثمانينيات أصبح من النادر ألا تحتوي موسيقا الافلام على نغمات الكترونية حتى لو تم تأليف الموسيقا للاوركسترا الكامل والمؤلف الموسيقي(موريس جار) تحول تماماً او كاد الى الكترونيات، في موسيقا معظم افلامه المعاصرة، مثل الموسيقا التي تحاكي الهلوسة في فيلم (سلم جيكوب) عام ١٩٩٠، مستعملاً ف فيه مجموعة من ست آلات الكترونية، كأنها تمثل مجموعة لموسيقا الحجره، ان الالحن الالكترونية اصبحت جزءاً لا يتجزأ من موسيقا العصر الجديد وتتطور بأقل التقنيات من خلال الامتدادات الصوتية [٢٥، ٢٧٥]، وفي ضوء ذلك، وحتى تكون موسيقا الفيلم ناجحة في وظيفتها التعبيرية هناك بعض الطرق التي يجب ان تؤخذ بالحسبان ويتبعها المؤلفون، ومنها:

١- خلق جو اكثر اقناعاً بالزمان والمكان: لا يقتنع جميع مؤلفي هوليوود بهذا الامر الدقيق فكثيراً ما اختاروا نفس اسلوب الموسيقا لفيلم تدور احداثه في القرن الثالث عشر والآخر تدور احداثه في القرن العشرين، ورغم ان البنية السيمفونية لموسيقا اواخر القرن التاسع عشر تبقى الاكثر تأثيراً إلا ان هناك استثناءات ما.

٢- ابراز الدقائق السيكلوجية: افكار الشخصية غير المتطرفة او الكتابات اللا مرئية لحالات من الحالات تستطيع الموسيقي ان تتلاعب بعواطف المشاهد، بأن تضيف احياناً الى الشيء المرئي صورة سمعية تتضمن نقيض الشيء المرئي، وهذه العملية ليست دقيقة بالقدر الذي تبدو فيه، فالأكورد المتنافر الموضوع في المكان المناسب يستطيع ان يجعل الجمهور بارداً في منتصف مشهد عاطفي، او يمكن لمقطع مدروس تعزفه آلة من آلات النفخ الخشبية ان يحول ما يظهر على انه لحظة وقورة الى ضحك عال مسترسل [٢٣، ١٨٧].

٣- استعمال الموسيقي كخلفية حيادية: وهذه الموسيقي لا يفترض بالمرء ان يسمعها، انها ذلك النوع الذي يساعد على ملء المواضع الفارغة، انها اكثر ما يكرهه المؤلف في الفيلم ومع ذلك فهو يشعر برضى عن نفسه بعد نجاحه في تحويل موسيقي ذات قيمة فعلية ضئيلة الى اخرى مفعمة بالحياة تعطي للمشاهد الجامد على الشاشة بعداً انسانياً، وهذا الجزء الاصعب من العمل والذي سينال إعجاب غيره من المؤلفين [٢٤، ١٣١]

٤- تدعيم البناء الدرامي للمشاهد وتوجيهه بالحس الختامي: ان اول شيء يتبادر الى الذهن هو الموسيقي التي تدوي في نهاية الفيلم، ويتفاخر بعض المنتجين باقتفار فيلمهم الى موسيقي خاصة به، رغم انه لم نرى فيلماً انتهى بصمت، ولكنهم تناسوا انتفاعهم من الموسيقي التي عبرت عن افلامهم بحيادية، مثل موسيقي فرق الشارع البعيدة او الرقص في المزارع او الفرق الجواله او السيرك والمقهى او ابنة الجيران التي تعزف على البيانو، هذه كلها وكثير غيرها بقصد الحرص على الواقعية، وكل ذلك قدم بطريقة طبيعية لا اهمية لها في الظاهر، ولكنها في الواقع تخدم الفيلم بدقة متناهية [٢٣، ١٨٨].

٥- خلق احساس بالتواصل، ان محرر الصورة يعرف اكثر من غيره اهمية ان تكون الموسيقي سمعية متماسكة، اذ هناك خطورة بسبب طبيعتها من ان تتفكك، ويلاحظ المرء في اثناء عملية المونتاج ان استخدام الفكرة الموسيقية الموحدة قد تصون المشاهد من التفكك والتشويش.

ان معظم الناس خلال مشاهدتهم لفيلم ما، لا ينتبهون الى الوظيفة التعبيرية للموسيقي السينمائية، إلا على انها موسيقي وظيفية تملأ الفراغات، وتوحي وتلمح وتشير، بالرغم من انه تم تأليفها بواسطة موسيقيين يتمتعون بالمهارة، وهم علماء نفس بقدر ما هم مؤلفون موسيقيون، وهم الرجال الذين يعرفون كل حيل التأكيد على مزاج ما في علاقة الحدث على الشاشة، وتأليف الافلام حالياً لا يمكن التفكير بأنها من دون موسيقي [٦، ٣٠٦]، ولعل من المناسب القول: ان معظم المتفرجون لا يذهبون الى السينما للاستماع الى الموسيقي التي تم تأليفها لمصاحبة مشاهد الفيلم والتي تعبر عن الاحداث الدرامية، فالمشاهدون غرضهم هو مشاهدة الفيلم والاستمتاع بأحداث القصة السينمائية.

والمطلوب من هذه الموسيقى المؤلفة ان تعمق الانطباع البصري عند المشاهد، وغير مطلوب منها ان تفسر الصور، وإنما ان تضيف عليها تعبيراً صوتياً من طبيعة غير مشابهة لها من حيث النوع. ولا يتطلب من الموسيقى ان تكون معبرة وأن تضيف احساسها الى احساس الشخصيات، بل ان تكون تزينية، وأن تضم زخرفاً وتكوين خطوطها المتداخلة الى الذي تعرضه الشاشة علينا، ولتخلص الموسيقى نفسها من كل عناصرها الذاتية ولتؤدي لنا من بعد الايقاع الداخلي للصورة محسوساً مادياً، من دون ان تكلف نفسها جهد ترجمة المضمون الشعوري والعاطفي او الدرامي، وبشكل عام يطلب من الموسيقى ان تبدأ بالحدث، هل المشاهد مأساوي؟ بضعة نفحات في آلة الترومبون ستبرز حلقة الصورة، اهو مشهد عاطفي؟ يسود الاعتقاد بأن عزفاً منفرداً على الكمان من شأنه ان يؤدي الغرض بإقناع اكبر مما يحققه الفتى العاشق [١٩، ٢٠٠، ٢٠١].

ومع ذلك لا ينظر الى الفيلم ان يوصل الى سامعيه مقطوعة موسيقية مهما كانت مؤثرة، إلا اذا كانت لها وظيفة محددة ومنسجمة مع طبيعة الصورة المرئية، فجمالية الموسيقى لا تشكل اهمية في العمل الفني، إلا بقدر ما تحمله من معنى يعمق الصورة ويشكل معها بعداً اضافياً [٢٧، ١٥]، ودور الموسيقى في الفيلم يجب ان لا يجعل منها مجرد وسيلة جمالية حيال الاحداث وحسب وإنما يجب ان تكون وسيلة لتحضير المشاهد لما يعرض امامه ولما يراد ان ينقل اليه من مواقف حيال الامور الحياتية، فالموسيقى لا ترافق الصورة فقط، انها تسهم في العلاقة بين مبدعي السينما وجمهور السينما [١٥، ٤٢].

وتقوم موسيقى الفيلم احياناً بالمبالغة في تكثيف الانطباع بالصورة السينمائية، عن طريق تقديم موسيقا موازية ومعبرة عن الفكرة ذاتها، وفي احيان اخرى قد تضيف سمة غنائية او رومانسية او حماسية الى اللقطة السينمائية، وقد يحدث عكس ذلك تماماً عن طريق استعمال الموسيقى من اجل احداث تحريف ضروري للمشهد السينمائي ليصبح اكثر حماساً او اكثر بساطة او انفعالاً، وذلك يرجع لأنها تمتلك دوراً وظيفياً وتعبيرياً بعمق اكثر درامية [٣، ٥٢، ٥٦]. ونشير هنا الى ان الموسيقى التي يتم تأليفها للأفلام السينمائية هي احدى الوظائف التعبيرية والجمالية التي تتميز بها السينما من خلال تعميق الشعور والاحساس باللقطة السينمائية.

## ٢-١-٢-١-٢-٢ - ثانياً: استخدام المؤثرات الصوتية السينمائية.

على الرغم من ان المؤثرات الصوتية لا تتطور كثيراً مقارنة بالموسيقا، إلا ان لها خصوصيات ومعان حقيقية في بعض الحالات، إذا يعتمد المخرجون غالباً الى تصوير مشاهد المظاهرات والحوادث الكبيرة على لغة المؤثرات الصوتية، التي جاءت الى السينما بنسبة اكبر مع الفيلم السينمائي الناطق، حيث كانت الموسيقى تشكل البديل عنها في الفيلم السينمائي الصامت.



ولأحداث مؤثرات صوتية اثناء عروض الافلام الصامتة، كان يتم استخدام شخص يجلس اسفل الشاشة وحوله مجموعة من الادوات مثل: وعاء به ماء لإحداث خريبر المياه، او مسدس يصدر صوت مقذوفات في الهواء اذا لزم المشهد ذلك، اضافة لاستخدامه قدميه اثناء الجلوس لأحداث اصوات المشي او الجري، وأيضاً يكون بجواره باب ليصفقه مطابقاً لصفقات الابواب على الشاشة، او ان يصرخ احذر سوف يقع الجدار، عند عرض مشهد لسقوط الجدار [١٣، ٤٧، ٤٨]، وبالإمكان الاشارة ان هذه الطريقة كانت مكلفة مادياً لدور العرض السينمائي، كما انها تسبب الكثير من التعب والعناء لذلك الشخص الذي يقوم بهمة اصدار المؤثرات الصوتية الحية.

لقد اوكلت للمؤثرات الصوتية مهام اعمق من مجرد كونها مؤثرات طبيعية او صناعية ترافق الصورة المعروضة، وأصبحت من الوسائل الفنية وليست مجرد اصوات خلفية مواكبة للصورة ومن هذا المنطق راحت المؤثرات تزاخم من حيث الاهمية كلاً من الموسيقى والحوار في التعبير المرئي، وصار لزاماً على الموسيقى تنسيق اسلوبية المؤثرات من خلال استمرارية الموسيقى، مع الاخذ بالحسبان ان تلك المؤثرات الخاصة قصيرة وقليل منها لها زمن مطول (اصوات المياه اجواء الغابة، اصوات العربات والقطارات) [١٥، ٥٨].

وهنا لا بد من بيان انه يمكن تطوير المؤثرات الصوتية من خلال التداخل مع الموسيقى السينمائية التي تضي عمقاً درامياً للمؤثر الصوتي وتضي عليه صفة الاستمرارية متخطية مضمون المؤثر الصوتي الحقيقي، كما وتؤدي المؤثرات الصوتية دوراً وظيفي وتعبيري مرموق في الفيلم من خلال التأكيد على سماع اصوات بعض الظواهر التي يراد تركيز الانتباه إليها، مركزاً على مؤثراتها الصوتية فقط دون اظهار الصورة السينمائية.

ففي مشهد العراك بالمقهى في فيلم (تحت سماء باريس) يكتفي المخرج رينيه كلير بمتابعتة، من خلال ظلالاً تتحرك وتتعارك، بينما يعتمد التصوير المرئي على اصوات المؤثرات الحية للعراك والتي تجسد المشهد كله، حيث يقول كلير: "لماذا اعرض مشهد العراك طالما انه بالإمكان متابعتة على بعض الوجوه ورؤية انفعالاتهم حياله؟ ولماذا اعرض الايدي المصفقة طالما اسمع التصفيق؟، ولماذا اعرض الخطيب طالما اسمع خطبته على وجوه مستمعيه وأرى مدى انفعالهم لسماع الخطبة؟"، ان هذا التوظيف التعبيري لما هو مسموع يؤثر على اسلوب العمل السينمائي ويكسبه جو الشبه ويقوي الايقاع، انها عملية بين التجسيد المرئي وخصوصية التصور [١٥، ٥٩].

ولكي يوحى بنتائج التعذيب على الحالة العقلية قام المؤلف الموسيقي (هوارد شور) في فيلم (الماسحات) بتحويل صوت اثنتا عشرة ساعة على مولدات الصوت الصناعية، ومن ثم نقلها الى شريط صوتي متكون من اربع وعشرين قناة، ليبنى طبقات معقدة من الصوت، وأضافها بعد ذلك وسجلها مع الالحن المؤداة بواسطة

اوركسترا[٢٥، ٢٧٦]، وفي هذا الصدد يقول: المؤلف الموسيقي (هانز ايسلر) في كتابه ( Com posing for the film) من المفروض ان يصاحب الفيلم مؤثرات خيالية قوية تتوافق مع هذه الشخصيات الشبحية التي تتحرك على الشاشة امام المشاهدين”[١٣، ٤٦].

وربما بدأ ذلك مع اسهامات والتر ميرش التي صنعها لفيلم جورج لوكاس (THX-1338) عام ١٩٧١ م، وكتب الناقد الموسيقي لنيويورك تايمز جون روكويل عام ١٩٨٣م، يصف المؤثرات الصوتية بقوله: ان الشخصيات في الفيلم هم بشر آليون منومون يتحركون كالأحلام في عالم نزعت عنه الانسانية ويحتشد بالآلات الالكترونية والاصوات المشوهة، وادوات المنزل التي تتحرك بالكمبيوتر، بشكل مشوه، معدني، عصبي، غالباً ما يوحي بأشياء لا نراها حقيقة، ويترك للمتفرج ان يتخيل المؤثرات التي لم يعبأ ميرش بوضعها، انها مفتقدة نادراً، وهذا الافتقاد يساهم في احساس التشوش وفقدان الاتجاه، والنتيجة مساوية لأي نص موسيقي مشابه مؤلف من شذرات موسيقية كتبه مؤلف موسيقي الكتروني، مع اتساق اضافي تقدمه الصورة، انها مقطوعة الكترونية من تأليف لوكاس وميرش معاً [١٩، ٣٩١، ٣٩٢]، ويمكن اجمال المؤثرات الصوتية التي تشتغل مع الصورة السينمائية، ويكون لها تأثير على مجريات الاحداث الدرامية في نوعين اساسين وهما:

١- المؤثر الصوتي الطبيعي: ويشمل كل الاصوات الحقيقية للكائنات والاشياء والموجودات ضمن بيئة معينة والتي ليس للإنسان اي تدخل في تشكيلها وصياغتها.

٢- المؤثر الصوتي المصنع او المنتج: ويضم جميع الاصوات التي تصنع او تؤلف ميكانيكياً لتحاكي اصواتاً طبيعية او تخلق اصواتاً غريبة غير واقعية ليس لها وجود في الواقع، وذلك لأغراض درامية او تعبيرية او جمالية، إلا ان المؤثرات الصوتية قد تجاوزت هذا التقسيم مؤثرات (طبيعية وصناعية)، بل اصبحت هناك مؤثرات رقمية تمتلك القدرة على انتاج عدد هائل من المؤثرات الصوتية داخل البرامجيان، بدءاً من تقليد اصوات الطبيعة ومحاكاتها، الى اصوات حركة الاشياء وخلق مؤثرات جديدة لم يكن لها وجود من قبل [٢٧، ٦١، ٦٨].

وللتعبير عن الاجواء يمكن استخدام المؤثر الصوتي من غير صورة، وذلك من دون الحاجة الى عرضها لتضفي على المشهد التصور المكاني للحدث، فهي تتغير وفق المكان والمضمون، كأصوات المخمورين في مقهى يمر امامه جنود متجهين الى جبهة القتال، أو صوت الساعة عندما يعلو ليعبر عن الترقب وفقدان الصبر، وكأن نشاهد اجهزة الهاتف المعطلة بسبب اضراب الموظفين بينما نسمع رنين الهاتف يعلو من هذه الاجهزة ويتمازج مع هدير الموظفين المضربين ليعبر عن الضرورة الملحة في حل الخلاف على اسباب الاضراب، والتباحث فيه وفي طلبات المضربين [١٥، ٥٩].

ونستنتج من ذلك ان المؤثر الصوتي يتلاءم مع المشهد الدرامي وفق مكانه في الفيلم ومضمونه التعبيري، ويظل دور المؤثر الصوتي في الفيلم مرتبطاً بالمعادلة بين رؤية الصورة السينمائية وساع صوت المؤثر الصوتي والتي تميل الكفة فيها لما هو مرئي عن ما هو مسموع وهو ما يعود تقديره الى صناع الفيلم السينمائي.

ويمكن التوصل الى ثلاثة اشكال يمكن تحديدها من استخدامات المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي، وهي:

١- استخدام غير واقعي مع مؤثر متناقض: في فيلم (غرام على البلاج)، يسمع المشاهد الصوت المصاحب لصورة رجل وهو يقفز من حفرة الى اخرى للاقتراب من صديقه دون ان تقع عليه نظرات امها مصحوباً بضجة طلاقات نارية وانفجارات، ولكن تنتبه الام الى وجوده، ورمته نظرة ناقمة مصحوبة بدوي مدفع رشاش.

٢- استخدام غير واقعي للمؤثر الصوتي مع مؤثر: كما في فيلم (المواطن كين) لأورسون ويلز حيث يعبر المصباح الذي ينطفئ على وقع نغمة ممزقة متضائلة شيئاً فشيئاً عن انهيار يوازن العجز عن تحمل الحياة.

٣- استخدام واقعي للمؤثر الصوتي مع مؤثر رمزي: ويكون مصدر الصوت غير منظور على الشاشة، ففي فيلم (سان فرانسيسكو) لفان دايك، نشاهد فتاة ليل يطاردها قاتلان، وتختبي في مخازن حوض للسفن، وعندما يغيب عنهما وقع قدميها، يتوقف الرجلان، ثم تكون اللقطة التالية لامرأة مختبئة ووجهها يعبر عن الرعب الصامت وحوله سكون شامل، ولكن صفير السفينة من على بعد يمزق الليل بنداوات كأنها صرخات قلق، في استخدام واقعي متألف خارج الكادر مع قيمة رمزية [٢٧، ٧٠].

يقول المخرج ميكيلانجلو انطونيوني: انا اعلق اهمية ضخمة على شريط الصوت، وأحاول دائماً ان اوليه اكبر قدر من العناية، وحينما اقول شريط الصوت، فأنا اشير إلى الاصوات الطبيعية اكثر مما اعني الموسيقى، ولقد سجلت لفيلم (المغامرة) كمية هائلة من المؤثرات الصوتية، وكان لدي اشربة مغناطسية كثيرة للمؤثرات فقط وبعد ذلك اخترت تلك الاصوات التي نسمعها في الشريط الصوتي للفيلم، تلك هي في رأيي هي الموسيقى الحقيقية التي تطابق الصور [٢٨، ٩٧]. ولعل من النادر ان تنوب الموسيقى في الصورة، والشئ المثالي هو ان تكون من الضوضاء شريطاً صوتياً هائلاً وتستدعي مايسترو ليقوده، ولكن في هذه الحالة ألا يكون المايسترو الوحيد القادر على القيام بهذا العمل هو المخرج نفسه

احياناً تحمل المؤثرات الصوتية السينمائية وحدة احساس لمكان الحدث كأن تسمع صوت اغلاق باب السيارة ونحن نشاهد وجه امرأة حزينة تنظر عبر النافذة، وعند نربط هاتين الظاهرتين معاً يتكون لدينا الاحساس بأن المرأة تتابع بنظرها شخصاً قد سافر، فنتفهم حزنها ونربط الظاهرة بصورة السفر، فالمؤثرات المرتبطة بالصورة المعروضة تساعد على الاحساس بالصورة والمكان فتتعرف على الصورة من خلال سماع صوت مؤثرها، انه دور درامي على قدر

كبير من الاهمية [١٥، ٥٨].

ان وظيفة المؤثرات الصوتية تتمثل في خلق الجو العام، غير انها يمكن ان تكون مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم، وهي بذلك تشكل دلالات كبيرة على ما تحمله الصورة من مكان وزمان وأحداث وحتى التعبير والايحاء بالكوامن الداخلية للشخصيات ففي فيلم (لافتورا) اخراج مايكل انجلو انطونيوني، توحى موجات البحر بضرباتها الرتيبة الملحة بالتآكل الروحي التدريجي للبطلة فالمؤثرات تعطي اللمسة الواقعية والاحساس بالحياة وإعطاء البعد والعمق الحقيقي للصورة، فقد يعتمد البعض على المؤثرات الطبيعية سابقة التسجيل او يعتمد البعض على خلط اكثر من مؤثر لخلق تأثير معين، فخلق الصوت المرعب للوحش كنج كونج جرى بأخذ زئير نمر من مكتبة الافلام، وتدوير الشريط الى الورا بنصف السرعة العادية وحين كان يجري فتح وسد فم دمىة الغوريلا، التي تمثل الدور بتكامل ظاهره مع بداية ونهاية هذا الصوت الجديد، بدأ وكأن الحبال الصوتية لكنج كونج هي من انتجت ذلك الصوت [٢٧، ١٧].

ويحتفظ صناع الافلام السينمائية بقدر كبير من الحرية في اختيار المؤثرات الصوتية التي يمكن ان تتنجم وطبيعة الموضوع الدرامي المطروح، فالمؤثرات تعد من العوامل التي لها اثرها البالغ في تعميق الاحساس بالمواقف والاحداث، الى جانب كونها تساعد في ابراز صور حية تغلب على مخيلة المتفرج شريطة التناسب والتوظيف اللائق لها، إلا ان ذلك كله مرهون باستخدام هذه المؤثرات بذكاء وفهم واحساس.

لقد طورت المؤثرات الصوتية تأثيرها عبر السنين، هل هناك مشهد ليل في الريف بدون صراير الحقول؟ كلب ينبح على البعد؟، وماذا عن سائق شاحنة في مشهد متوتر في المدينة؟، ان التقدم يلغي بعض من هذه البديهيات تدريجياً، لم تعد التلفونات في المكتب ترن، وحلت الكمبيوترات مكان الآلات الكاتبة، وآلات الفاكس مكان التلغراف، كل شيء يصبح اهدأ وبلا لون، ان آلات التنبيه في السيارات مفيدة لكنها مزعجة على الشاشة في حال وجودها وغيابها، كل شيء اصبح مبدعاً إذا كان الشخص الذي يؤدي المهمة مبدعاً، وهذا ينطبق ايضاً على شيء يبدو ألياً مثل المؤثرات الصوتية [٢٩، ١٩٢]، ومن ابرز الوظائف التعبيرية التي تؤديها المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي، تكون كالاتي:

- ١- خلق الجو العام للإحساس بالواقع، من خلال الاصوات التي تحيط بمكان الحدث ففي اللقطات العامة للشوارع تصاحب الصورة اصوات السيارات ممزوجة بأصوات حركة الحياة في المدينة والمنبهات اضافة للضجيج العام.
- ٢- المؤثرات الصوتية التي تثير الرعب والخوف والترقب، وخاصة عند استخدامها بشكل غير متزامن ليضرب على نغمة القلق (صوت صرير الباب في غرفة مظلمة) يكون مخيفاً اكثر من مجرد صورة شخص يتسلل منها.

٣- يمكن المؤثرات الصوتية ان تعمل بوصفها اداة فعالة، في ربط صورة غير مترابطة لدفع الحركة الى امام وتؤدي دوراً مجازياً، كما في فيلم (٣٩ درجة) الفريد هتشوك، حيث تتعثر امرأة بجثة مطعونة بسكين فتفتح فمها لكي تصرخ، يقطع المشهد الى قطار مسرع نسمع صوته العالي الصارخ، وبهذا يعبر عن رعب المرأة، ويلعب دوراً مجازياً وجسراً سمعياً يحمل المشاهد الى المشهد التالي كوسيلة انتقال [٢٧، ٦٨].

٤- لتوجيه مشاعر المتفرج واهتمامه للحظة او حدث معين، كصوت مطرقة القاضي او اصوات الانفاس عند الخوف او الغضب، المساعدة على ايجاد جو معين يخدم الحدث: مثل الاجواء المرعبة كعواء الذئب، زئير الاسود ونباح الكلاب، كما يمكن للمؤثرات تثبيت الاحداث في ذهن المتفرج، كصوت خطوات الاقدام او اطلاق الرصاص او تشير الى المناخ والموسم بسقوط الامطار والرعد والبرق [٣٠].

٥- يوظف المؤثر الصوتي المصنع للإيهام والايحاء والغرائبية واللاً مألوف، كما في فيلم (هاملت) للورانس اوليفيه، حيث استخدمت تحريفات الكترونية لصوت الشبح، ويمكن للمؤثرات الصوتية ان تعبر عن المزاج والحالة النفسية والانفعالات العاطفية، ففي فيلم (تحت سماء باريس) لرنيه كلير نشاهد السكارى يتقاتلون قرب سكة حديد ليلاً، و عوضاً عن صوت القتال نسمع صوت صفارة القطار وأزيز عجلاته وهو يقترب.

٦- توظف المؤثرات الصوتية على الاستدلال على الزمان والمكان، فمن خلال صوت الصراخ او نعيق البوم ندرك ان الوقت ليلاً، ومن صوت عجلات القطار وقوتها ندرك مدى قرب المكان او بعده عن محطة القطار.

٧- تساعد المؤثرات الصوتية على توسيع الاطار الفيلمي وذلك من خلال استخدام اصوات لا وجود لها لعناصرها داخل اطار الشاشة، وهذا ما يجعل من الاطار الفيلمي اطاراً مفتوحاً على كل الجهات [٣١، ٦٨، ٦٩].

ويشترك كل من المؤثر الصوتي والموسيقا في تعبيرية الفيلم الدرامية والجمالية، لوجود قواسم مشتركة بينهما فكلاهما يمتلك امكانيات تعبيرية قادرة على ان تشيد نسيجاً صوتياً يعمق من احساس المشاهد بالحدث المعروض ويساعد على ادراكه والاستجابة له، والتفاعل معه بشكل عاطفي وانفعالي بليغ، ان تداخل المؤثر الصوتي مع الموسيقا في تكوين نسيج صوتي ذي بلاغة في التعبير، كما في فيلم (الملك غازي) اذ انه في الدقيقة (٣٢:٥٨:١) تتداخل اصوات اجراس الكنائس مع اصوات المآذن مع الموسيقا، لتعبر عن احتجاجها على مقتل الملك، وهكذا تتعدد الاستخدامات وتتنوع التوظيفات للموسيقا والمؤثرات الصوتية مع الصورة من اجل انتاج المعنى حسب رؤى المخرج [٢٧، ٦٢].

وهنا لا بد من الاشارة انه من الامثلة المثيرة التي تم فيها استخدام الموسيقا والمؤثرات الصوتية، بين المخرج الآن روب جرييه والمؤلف الموسيقي (ميشيل فانو).

ففي محاولات المخرج العديدة لكي يعيد تعريف اللغة السينمائية مزجا شريطي الصوت الموسيقي في نوع من (موسيقا الطبيعة) التي استطاعت ان تحرر كلا من شريطي الصوت والموسيقا، مما اطلق عليه روب جرييه (ايدولوجيا الواقع)، في فيلم (الرجل يكذب) حيث استخدم (فانو) بشكل متفرق الطبيعة كجزء من النص الموسيقي، الذي تضمن اصواتاً طبيعية، كصوت نقر نفار الخشب (بصوت متولد الكترونياً)، وزجاج ينكسر، وأبواب تصدر صريراً، وإنصال تتذبذب، وفأس يقطع شجرة[٢٧٥، ٢٥].

ويتواصل التنسيق بين الموسيقا والمؤثرات الصوتية فقد يقفل المؤثر الصوتي مقطعاً طويلاً غطته الموسيقا كمطاردة عنيفة تنقلب فيها العربات وتتهوى الخيول ويصرع الجنود، وفي نهاية المقطع هذا نرى صورة عجلة عربية مقلوبة ونسمع صوت دورانها، وقد غطى على الموسيقا التي تلاشت تدريجياً مع نهاية مقطع المطاردة هذا انها شحنة درامية لا يستهان بها تفرزها مثل هذه القفلات[١٥، ٥٩].

ان الاستخدام المحسوب للمؤثرات الصوتية يؤلف بالفعل نوعاً من الموسيقا السينمائية، ودور مصم الصوت بدأ يحتل الاهمية، فمجموعة من المؤثرات الصوتية الطبيعية او التي تم تغييرها او تخليقها الكترونياً تكون صوتاً محيطاً مثيراً مرهفاً.

وحيثما يردد النص الصوتي اصداء الصور البصرية ويوحى بها، تأتي قوة الايحاء السمعي المتكامل، فالمؤثرات الصوتية القادمة من داخل العالم الفيلمي، يمكن ان يتم تنظيمها حقاً بطريقة موسيقية بواسطة صناع الافلام، وسماعها كموسيقا بواسطة الجمهور، وقد اصبحت المؤثرات الصوتية اكثر موسيقية مع مهندسي الصوت، المدربين كمؤلفين موسيقيين، يختارون عينات الصوت ويغيرونها رقمياً او يختارون الاصوات بشكل اصطناعي ويعزفونها على شريط المؤثرات باستخدام لوحات مفاتيح الكترونية [٦، ٣٩١، ٣٩٢].

وبناءً على ما تقدم فإن التنسيق يستمر بين المؤثرات الصوتية وبين الموسيقا السينمائية التي تحدد اسلوبيتها ومسارها، ويتم التبادل بينهما بتوافق وانسجام من اجل تكامل البناء الدرامي وتعميق مضمون المشهد السينمائي للوصول الى صورة سينمائية ذات تأثير على مشاعر المشاهد وتعميق التعبير بالجو العام والإحساس بالواقع.

## ٢-١-٣- المؤثرات التي اسفر عنها الإطار النظري.

وتبعاً لما تقدم في الإطار النظري، تم تحديد جملة من المؤثرات، وهي كالآتي:

١- موسيقا التتر غالباً ما تعبر عن الجو العام للفيلم السينمائي منذ بدايته، وقد تكون نفسها الثيمة الموسيقية الرئيسية لموسيقا الفيلم بتنويعات وألوان صوتية مختلفة.

٢- ان موسيقا المشاهد الدرامية او المقاطع الرئيسية، تقدم الرؤية والفكرة الاساسية لموسيقا الفيلم، وهي غالباً

- تتكرر داخل مشاهد الفيلم سواء بالصورة نفسها، أو كتنويعات بألات مختلفة، وقد تظهر كعزف منفرد أحياناً.
- ٣- الموسيقى السينمائية تعد عنصراً فعالاً و أساسياً في الفيلم السينمائي من بدايته وحتى نهايته وتسهم بقوة في ربط المشاهد الدرامية وتعمل على تكامل وحدة المضمون.
- ٤- تسهم المؤثرات الصوتية في تعميق الجو العام والإحساس بالواقع من خلال الاصوات التي تحيط بمكان الحدث وتعمل بوصفها اداة فعالة في ربط صورة غير مترابطة ودفع الحركة الى امام وتوجيه مشاعر المتفرج واهتمامه للحظة او حدث معين.
- ٥- اصبحت الموسيقى السينمائية بعد ظهور الافلام الناطقة، فناً متفاعلاً وانبثق عنها خاصية التصور وتقول ما لا تستطيع ان تقوله عناصر الفيلم الأخرى، ودخلت الموسيقى في صلب احداث الفيلم، وأحياناً تسير مع نغمته العامة ولذا كان لزاماً على الموسيقى أن تتخذ لها مكاناً جديداً في السينما، وأن تدخل في معادلة جديدة مع الحدث.
- ٦- تعد عملية التأليف الموسيقي لما بعد الانتهاء من تصوير الفيلم، هي الطريقة المثلى لجعل الموسيقى السينمائية منسجمة مع المشاهد، وحتى يتعمق المؤلف الموسيقي في مجريات القصة ويعيش احداثها ويصل الى مفاتيح تبين الكيفية التي ينبغي ان تكون عليها.
- ٧- يمكن استخدام المؤثرات الصوتية بشكل غير واقعي او واقعي، لتسهم في توصيل الأحاسيس للمشاهد اكثر من الصورة بمفردها. وينبغي الاقتصاد وعدم المبالغة في استخدامها إلا لتحقيق هدف معين.
- ٨- تكتب الموسيقى السينمائية بأقسامها الأساسية والثانوية، بجمل موسيقية قصيرة، وتكون اقل ارتباطاً بقواعد وأسس التأليف لقصرها وعدم اتصافها بالاستمرارية، بل تسهم في التأثير مع بقية العناصر السينمائية.
- ٩- يعد استخدام اللحن الدال عنصراً مساعداً في اثاره وتوجيه مشاعر المتفرج، وربطها بشخصية او مكان معين دون الحاجة الى تكرار عرض الصورة على الشاشة مرة اخرى.
- ١٠- ان الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية تكمن في القدرة على خلق جو اكثر اقناعاً بالزمان والمكان، والعمل على ابراز الدقائق السيكولوجية، وتزويد الصورة بخلفية حيادية وخلق احساس بالتواصل بين المتفرج والاحداث، وتدعيم البناء الدرامي للمشهد وتوجيهه بالحس الختامي للأحداث الدرامية للفيلم السينمائي.

### ٣- الفصل الثالث

#### ٣-١-١-٣ اجراءات البحث

##### ٣-١-١-٣-١ مجتمع البحث.

يتكون مجتمع البحث من ثمانية عشر فيلماً سينمائياً تم اخراجها من قبل مخرجين عراقيين، وتم عرضها في مهرجان جامعة بابل السينمائي الدولي الخامس، للمدة من ١٨-٣٠/٣/٢٠١٨م.

### ٣-١-٢- عينة البحث.

تم اختيار عينة البحث، بناءً على المسوغات الآتية:

أ- كانت أكثر تحشيداً بالموسيقا والمؤثرات الصوتية داخل الفيلم، أكثر من غيرها لضرورات العمل السينمائي.

ب- افلام تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري اكثر من غيرها.

ت- شكلت الموسيقا والمؤثرات الصوتية مرتكزاً أساسياً في تجسيد احداث القصة السينمائية، وواقع الصورة الزمانية والمكانية.

ث- الافلام خضعت لتكامل فني اثناء عرضها واشتراكها في المهرجانات المقامة داخل العراق وخارجه، ولا سيما ان هذه الافلام خضعت الى لجان فحص تحكيمية، حتى سمح لها بالمشاركة في المهرجانات.

### ٣-١-٣- ادوات البحث.

أ- اعتمد الباحث على المشاهدة العينية لعروض الافلام عينة البحث بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار عينة البحث وتحليلها ضمن منهج وصفي تحليلي، اضافة الى الاستفادة من المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

ب - الاقراص الليزرية للأفلام مجتمع وعينة البحث.

ج - المقالات النقدية حول افلام عينة البحث.

### ٣-١-٤- منهج البحث.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل عينة البحث، ورصد متطلبات البحث الاجرائية، بغية تحقيق الهدف، في تحليل الموسيقا والمؤثرات الصوتية في الافلام العراقية المعروضة، ليصل الباحث الى النتائج التي تتوافق مع اهداف البحث.

### ٣-١-٥- تحليل الموسيقا والمؤثرات الصوتية للأفلام (عينات البحث).

البطاقة الفنية التعريفية	
العينة	الاولى
الفيلم	الجدار
الاخراج	علي هاشم
مدة عرض الفيلم	٦ دقائق
الموسيقا والمؤثرات الصوتية	سيمون ولكنسون



## قصة الفيلم.

الفيلم اجتماعي من نوع (Animation) قصة بسيطة وغير معقدة، تبرزها عناصر التشويق من خلال الصورة بالإضافة الى دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تبرز عنصر الاثارة اثناء توالي الاحداث، يتناول الفيلم قضية الوفاء والدفاع عن الطبيعة، من خلال رجل مقعد يعيش بهدوء مع حفيدته، في منزل ريفي قرب بحيرة تحيط بها مختلف انواع الاشجار، تحلق فوقها بحرية طيور النوارس، التي تعودت على ان يطعمهم هو وحفيدته بأيديهم، الى ان يأتي من يخترق هذا الجو في محاولة لبناء جدار حول البحيرة وحجبها عن الرجل، ومنعه من الاقتراب منها، إلا انه لم يستطع الدفاع عنها لعجزه، لكن تعاون اعداد كثيرة من النوارس، قام بهدم الجدار، وفاءً لذلك الرجل، واعادة الهدوء للمكان.

## اولاً: موسيقا التتر.

تبدأ بعزف آلة البيانو، إذ تؤدي اللحن الاساس دون مصاحبة، وتنتقل بين مختلف النغمات بثيمة لحنية جميلة معبرة عن الجو العام للفيلم، ويتكرر هذا اللحن بمصاحبة اودون مصاحبة في مشاهد الفيلم السينمائية.

## ثانياً: موسيقا المشاهد الدرامية.

يبدأ الفيلم بثيمة من موسيقا التتر، وهي الثيمة الرئيسية للبيانو والتي تتكرر مع مؤثر صوت زقزقة العصافير وتعريد البلابل، ومختلف اصوات الطيور الاخرى ثم ينخفض موسيقا البيانو تدريجياً مستمراً في الخلفية، ليبرز مؤثر اصوات مختلف الطيور مصاحبة لصور الحياة في المكان، ثم تتوقف الموسيقا والمؤثرات الصوتية، في مشهد دخول الشاحنات وعلو هديرها المتصاعد، واصوات منبهاتها العالية اثناء نقل قوالب الجدار، ويعلوا مؤثر صوت الرافعات في مشهد حمل قوالب الجدار، مصاحباً لمؤثر صوت اصطدام هذه القوالب عند رصها ليعطي دلالة على الحدث الذي يقومون به، وفي مشهد الهجوم على الجدار من طيور النورس، يعلو صوت موسيقا البيانو بنغمات حماسية متصاعدة مع مؤثر اصوات النوارس فقط للدلالة على الغضب، وبعد ان يتم هدم الجدار بتعاون الطيور ومغادرة الشاحنات، تستأنف الموسيقا بلحن مختلف للبيانو متناسقاً مع المؤثرات الصوتية لصوت طيور النوارس وهي تحلق عالياً لعبر عن السعادة التي يشعر بها من في المكان، تشعر المتفرج بأنها نهاية الفيلم وعودة الهدوء الى المكان بعد زوال خطر بناء الجدار.

## ثالثاً: المؤثرات الصوتية.

شغلت المؤثرات الصوتية مساحة واسعة من الفيلم وهي نابعة من داخل عالم الفيلم، إذ استخدم المؤلف المؤثرات الصوتية لزقزقة مختلف انواع الطيور، والاكثر استخداماً كان مؤثر صوت طيور النوارس، بالإضافة الى مؤثر

صوت هدير الشاحنات المحملة بقوالب الجدار الاسمنتي، ومؤثر اصوات منبه الشاحنات، وهذه المؤثرات الصوتية ساهمت في بناء ايقاع المشهد، والانتقال بين المشاهد بسلاسة، وشكلت خلفية واقعية للأحداث.

### الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية.

كان التنسيق بين الموسيقا والمؤثرات الصوتية كبيراً جداً، ولم تكن هناك حاجة لوجود حوار، فقد كان دور البيانو مؤثراً ومعبراً عن حالة الترقب، عما هو قادم من احداث، كما ساهمت المؤثرات الصوتية بشكل اكثر فعالية في الصياغة المكانية بواقعية كبيرة، وشملت المؤثرات الصوتية كل العناصر التي ظهرت في المكان، والتي ادت الى تقوية مضمون الصورة، وتشبعها بالإحساس، وشد مشاعر المشاهد بشكل يجعله كأنه داخل مكان الحدث.

البطاقة الفنية التعريفية	
العينة	الثانية
الفيلم	البنفسجي
الاخراج	باقر الربيعي
مدة عرض الفيلم	١٨:٣٠ دقيقة
الموسيقا والمؤثرات الصوتية	عارف فؤاد

### قصة الفيلم.

يتناول الفيلم مدة زمنية من تاريخ العراق، معبراً عن أحوال المجتمع في زمن حظر التجوال، في مكان خالٍ إلا من القناصين المترصدين لكل شيء يتحرك، تبدأ القصة باختراق زجاج السيارة بأطلاق النار لقتل من فيها، في ليل شديد الظلام، وفي الصباح يتضح ان المكان فيه تحذير (ممنوع الوقوف)، الدماء تغطي افراد العائلة الاب والام والابناء الثلاثة، ادهم لم يقتل، يتفحص افراد عائلته، الام ما تزال على قيد، إلا انها مصابة وتنزف، يحاول مساعدتها، لا يوجد احد في المكان، يقرر انقاذها، يركض منتقلاً من مكان لآخر في منطقة مهدمة الابنية من اثار قصف الطائرات، تلاحقه طلقات القناصين، يطرق ابواباً كلها مغلقة لا احد يجيب، ثم يفتح له احد الابواب فتاة، ترتدي ثوباً ابيض، وتعطيه قميصاً ابيضاً ليلبسه، حتى لا يراها احداً لأنه مصنوع من مادة تتفاعل مع الضوء ليبدأ البحث، يصلان لمستشفى مهجور، إلا من كرسي المعاقين، يأخذه لينقل امه، وحين يصل يجدها قد توفيت.

### اولاً: موسيقا التتر.

يبدأ تتر الفيلم بموسيقا اوركسترالية يظهر اللحن الاساسي في المساحة الصوتية الغليظة، بمصاحبة ضربات من

مؤثرات صوتية لأريز طلقات نارية وتهشم الزجاج، ومؤثر صوت نعيق طائر الغراب للدلالة على انذار بحالة الشؤم القادمة.

### ثانياً: موسيقا المشاهد الدرامية.

يبدأ الفيلم بموسيقا النتر لتكون جسراً لمشهد بداية الفيلم مكونة خلفية، للقطعة عامة للمكان، السيارة، يعلوها الدخان، المكان الخالي، علامة ممنوع الوقوف، مصحوباً بمؤثر صوت انين الام المصابة، وهي تحتضن ابنها لتصبيها الرصاصة بدلاً عنه، نلاحظ ارتفاع الموسيقا بنغمات سريعة في تتابع وتكرار متداخلاً مع حوار الفتى وهو يرى امه المصابة، للدلالة على الصدمة، وفي مشهد كسر زجاج باب السيارة والخروج منه، لإنقاذ امه تستمر الموسيقا مع مؤثرات صوت اريز طلقات القناص، وتتظافر الصور والموسيقا مع وقع خطوات الفتى مصحوباً بضربات آلة التيمباني الايقاعية، في اثاره وتشويق في مشهد هروبه منتقلاً من مكان الى اخر، تتكرر الجملة اللحنية مع دخول آلا النفخ النحاسية ووضوح صوت آلة الترميون في مشهد طرق الباب، ولقاءه مع الفتاة وفي مشهد تنقلهم في مكان الحدث يخيم السكون إلا من مؤثر صوت اريز الاطلاقات النارية ودوي الانفجارات البعيدة.

ثم تدخل ثيمة موسيقية جديدة فيها حزن تظهر فيه الآلات الوترية في مشهد الوصول الى بيت الفتاة، توضح وتعمق الجو الموسيقي عند الفراق، تستمر الموسيقا نفسها في طريق عودته، وفي مشهد الوصول الى مكان السيارة تتكرر الثيمة الاساسية للاوركسترا والبيانو، مع بروز آلة التشيلو لأداء بعض الالحن المليئة بالإحساس بالشجن، اذ يكون هناك تناوباً موسيقياً بين آلة التشيلو وآلة البيانو في تناسق تام بين الصورة والموسيقا يملأها الشعور بالحزن وتوحي بنهاية الفيلم.

### ثالثاً: المؤثرات الصوتية.

تم استخدام المؤثرات الصوتية بشكل مهم في هذا الفيلم، إذ قامت بدورها منذ بداية الفيلم معبرة عن البيئة التي تجري فيها الاحداث الدرامية، كمؤثرات صوت نعيق الغراب والايقاعات الصوتية، اريز الاطلاقات النارية، دوي الانفجارات، إذ استخدمت في اكثر من مشهد داخل احداث الفيلم، يتمكن واضح وعمقت من مصداقية الصورة.

### الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية.

نجحت الموسيقا والمؤثرات الصوتية في توصيل الجو الملائم الذي يريد المخرج توصيله، وكانت على قدر كبير من التعبير المأساوي للأحداث بالثيمة اللحنية البارزة منذ نتر الفيلم وحتى النهاية، وساعد ذلك استخدام التنافرات

النعمية في اجزاء من اللحن، لخلق مزيد من التوتر والقلق وزيادة الشعور بالاضطراب، اثناء مشاهد الصدمة او الهروب، وساعد ذلك المشاهد على التواصل بين المشاهد واللقطات بالتوازي بالمزج بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية والصورة.

لقد تم التوظيف بشكل ملائم في المكان والزمان المناسبين داخل الفيلم، وتوصيل معنى وإحساس يعجز الحوار عن القيام بذلك، وهو نفس الوظيفة التعبيرية التي قامت بها الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم الروائي، في اثرء البعد الدرامي بتضافرهما معاً.

البطاقة الفنية التعريفية	
العينة	الثالثة
الفيلم	DNA
الاخراج	وثاب الصكر
مدة عرض الفيلم	١٥:٣٠ دقيقة
الموسيقا والمؤثرات الصوتية	عارف فؤاد، علي الخفاف

### قصة الفيلم.

فيلم اجتماعي يتناول حياة الموطن (سلام) الذي قرر ان يعمل دفناً في المقبرة لبيقي قريباً من طفليه وزوجته الذين استشهدوا في تفجير الكرادة، وسبب له ذلك المأ نفسياً كبيراً في حياته، حيث بنى منزلاً يضم قبورهم ويعيش مع الذكريات التي لا تفارقه، كلما نظر الى قبر احدهم يتذكر المواقف التي حصلت معه، تجري احداث الفيلم في الليل لدلالة على ظلمة الحياة، إلا في مشهد النهاية إذ يكون في الصباح لتعبير عن الخروج من الازمة النفسية التي كان يعيشها بطل الفيلم.

### اولاً: موسيقا التتر.

تبدأ موسيقا التتر بمزج مؤثرات صوتية مع الموسيقى والحصول على رنين صوتي مختلف، ووجود تباين في استخدام المساحة الصوتية للآلات ما بين الطبقة الحادة والغليظة، مصاحبة لصور ضوء الشموع وصورة دوران العجلة حيث تنخفض الموسيقا تدريجياً مع ابطاء دوران عجلة الدراجة الهوائية وتوقفهما معاً.

### ثانياً: موسيقا المشاهد الدرامية.

مشهد انتظار الموتى، إذ يدور حواراً بين سلام وزميله الدفان الاخر يصاحبه صوت حسيس النار، خلفية مؤثر

نباح الكلاب البعيدة، واصوات الحشرات، توحى بأن الزمان ليلاً، يتذكر سلام اولاده مؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية، مشهد ذهاب سلام لعدم وجود عمل يضافه وصول شهيد للتغسيل، يدخل سلام لمكان التغسيل المجاور يتكرر نفس المؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية. في مشهد صب بطل الفيلم الماء على رأسه، دخول صوت من خارج الكادر بالأهازيج الشعبية الخاصة برثاء الشهداء، وهنا تكون وسيلة سردية ثانوية لاطلاعنا على افكار المجتمع في حالة الشهادة وتمجيد الشهداء بالأهازيج الشعبية بدل النواح من جهة ومصاحبة سير القصة من جهة اخرى، والصوت من خارج الكادر قام بالربط بين مشهد استحمام سلام وتغسيل الشهيد بالانتقال المتتابع، له مما يبرره، ودلالة تعبيرية بأنه هو ايضا ميتاً ولكن من الداخل، وتعمقه اكثر لقطه دوران (وعاء الماء) في الحوض التي تصاحبها الاهزوجة، وارتدائه الملابس البيضاء، لتوصيل فكرته المرتبطة بحالته النفسية، موسيقا حزينة يصاحبها مؤثر دقات قلب عند تواجد سلام في بيته وقيامه بحفر اسمه المرحوم سلام على الحجر، يتكرر نفس المؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية.

مشهد خيال ظل لامرأة تحمل طفلاً قادمة لبيت سلام تصاحبها اصوات طرق ادوات الحفر، والثيمة نفسها الموسيقا الحزينة، ونباح الكلاب البعيدة واصوات حشرات الليل، وفي مشهد دخول خيال ظل لزوج سلام للبيت ثيمة موسيقية جديدة بعزف منفرد لألة البيانو تعبر عن الفرح باستخدام الاربيجات والنغمات المتقطعة، ثم موسيقا شديدة الحزن واستعمال الغناء بالأهات في مشهد استعراض اسماء اطفاله الشهداء المحفورة على القبور، ثم اصوات من خارج الكادر صوت طفل (بابه، بايسكل) وصوت طفلة (ملابس، مدرسة) وصراخ طفل صغير. وفي مشهد صباح يوم جديد تستمر الثيمة الموسيقية الحزينة مع الغناء بالأهات، يوقفها مؤثر طبيعي لصوت جرس الدراجة الهوائية، ممزوجا بموسيقا بيانو منفرد يعبر عن حالة السرور بروية الاطفال مبتسمين يلعبون على دراجاتهم، ثم منطلقين نحو الافق البعيد بتناسق وتآلق بين الموسيقا والصورة ادى الى تدعيم البناء الدرامي للمشهد وتوجيهه بالحس الختامي.

### ثالثاً: المؤثرات الصوتية.

اعتمد الفيلم على مؤثر الاصوات الخارجية كضحكات الاطفال، صوت جرس الدراجة الهوائية، الأهات ومؤثرات صوتية من داخل العالم الفيلمي كأصوات حشرات الليل ونقيق الضفادع، وصوت نباح الكلاب، لدلالة على ان الزمان ليلاً والمكان في بيئة ريفية.

## الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية.

استخدام المخرج مؤثر صوت ضحكات الاطفال، صوت جرس الدراجة الهوائية، مؤثر صوت دوران عجلة الدراجة الهوائية، بمصاحبة الموسيقا نفسها التي اصبحت (لايتموتيف) ساعد المتفرج على ربط الاحداث بشخصية الاطفال الغائبين، وهو لحن يتكرر، فسماع المشاهد لهذه الثيمة يستطيع ان يميز من خلالها الشخصية على الشاشة، ومن خلالها تم الوصول الى الحالة الشعورية الخاصة لإحساس البطل سلام، وربطها بالزمن الماضي وهذا اللحن الدال جعل الربط بين موضوع الفيلم من خلال المشاهد والمؤثرات الصوتية المعبرة عنها، ملائمة جداً وأدت الى نجاح الفيلم، اضافة الى وجود الازوجة الشعبية الخاصة بالشهداء، وهي لا تناسب مشهد من يدخل ليستحم بل تناقضه بشدة، حتى يشعر المشاهد بمدى الصراع النفسي والاعتراب الروحي الذي يشعر به البطل، واستطاعت آلة البيانو المنفردة بما لديها من تلوين نغمي ومدى صوتي واسع، على تجسيد وتعميق درجات الاسى النفسي والالم الداخلي، وإضافة جمالية لموسيقا الفيلم، كما ان استخدم الغناء بالآهات بصوت يشبه الغناء الأوبرالي، كان له دور تعبيرى كبير ساعد على تأثير وتعميق الصورة الحائرة والتائه لبطل الفيلم.

### ٤- الفصل الرابع

#### ٤-١- نتائج البحث

##### ٤-١-١- نتائج البحث ومناقشتها.

بناءً على ما جاء من تحليل عينات البحث، تم التوصل الى النتائج الآتية:

١- تعد الموسيقا السينمائية عنصراً فعالاً واسباسياً في الفيلم السينمائي من بدايته وحتى نهايته وتسهم في ربط المشاهد الدرامية وتعمل على تكامل وحدة المضمون.

٢- بإمكان الموسيقا والمؤثرات الصوتية العمل على الحالة المزاجية للمتفرج بين الفرح أو الحزن أو الشعور بالقلق، ولا يمكن استبعاد الاثنين في تعميق الاحساس بالحدث الدرامي.

١- استخدام الموسيقا بغية خلق جو درامي مغاير للمشهد المعروض، كما في مشهد الاستحمام في فيلم DNA

وكأنها تمضي ضد الجو الظاهري للمشهد، وخلقت اثراً فعالاً معبراً عن الشعور بالاعتراب النفسي.

٢- ساهمت الموسيقا والمؤثرات الصوتية في خلق جو العمل الجمالي والدرامي، وتأثيرها كان ناجحاً بقدر اكثر مما تكون مسموعة لا مستمعاً إليها، إذ ادت الموسيقا والمؤثرات الصوتية دور البطولة، ولم نشعر بحاجة الى الحوار كما في فيلم الجدار، الخالي من الحوار تماماً.

٣- تحديد الزمان والمكان، إذ يعد فصل الشتاء زماناً، يستخدم في الدراما لخلق اجواء نفسية تخدم الحدث الدرامي

كما في فيلم DNA، فكانت مؤثرات صوت حسييس النار والحشرات ونقيق الضفادع ونباح الطلاب، تدل على ان الاحداث تجري ليلاً في مكان ريفي، ومؤثر اصوات طيور النوارس وتغريد البلابل يؤكد ان الزمان نهراً والمكان (محمية طبيعية)، كما في فيلم الجدار واعتمدت الاحداث التي دارت في فيلم البنفسجي على توظيف مؤثرات صوتية كأزيز الاطلاقات النارية ودوي الانفجارات ونباح الكلاب على ان الزمان ليلاً في بداية الفيلم ونهراً في بقية الاحداث ومكان الحدث عسكري.

٤- الايحاء بأحداث غير موجودة، كما حدث في عملية الهدم في فيلم الجدار، إذ إن الحرية ليست مطلب الرجل العاجز وطيور النوارس فقط، بل لكل انسان او طائر، إذ عبرت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنها بدقة كبيرة.

٥- خلق الجو النفسي، إذ قامت الموسيقى والمؤثرات الصوتية بتعزيز الوظيفة التعبيرية في مصاحبة المشاهد التي تثير الرعب والقلق اثناء هروب الفتى، في فيلم البنفسجي او في حالة ظلم الانسان العاجز في فيلم الجدار.

٦- التوقع والترقب، وخاصة عند استخدامها بشكل غير متزامن للحدث المستقبلي، ففي تتر فيلم البنفسجي حيث الموسيقى بنغماتها المتسارعة ومؤثر نعيق الغراب، كانت كإنداز منبه ان امراً ما سيحدث.

٧- تعمل الموسيقى والمؤثرات الصوتية على خلق احساس بالتواصل وتزويد الافلام بخلفية موسيقية حيادية، ساعد على ملء مواضع المشاهد الخالية من الحوار، وايضاً خلق الجو العام للإحساس بالواقع من خلال الاصوات التي تحيط بمكان الحدث كما في فيلم الجدار وفيلم DNA.

٨- استخدام اللحن الدال ساعد المتفرج على ربط احداثاً بشخصية معينة، وكان دوره الوظيفي والتعبيري توصيلياً مع الموضوع الرئيس، وتأثيره الواضح اسهم في عكس المناخ الفيلمي العام، وأدى الوظيفة التعبيرية المطلوبة منه، كما في فيلم DNA.

#### ٤-١-٢- الاستنتاجات.

في ضوء نتائج البحث التي تم التوصل اليها، استنتج الباحث الآتي:

١- لا تستخدم الموسيقى والمؤثرات الصوتية، أداة لسرد ما يحدث على الشاشة، بل المساهمة في تعميق الإحساس بالمشاهد داخل السياق الدرامي وتوصيلها بسهولة الى المتفرج، بما يتناسب وموضوع الفيلم.

٢- ان الموسيقى السينمائية تكون مفككة لو تم عزفها منفردة، إلا انها تسهم بربط مشاهد الفيلم وتعمق الواقعية وتؤدي الى تكامل البناء الدرامي، لارتباطها بما هو مرئي عند سماعها مرتبطة بأحداث الفيلم. لأنها اقل ارتباطاً بقواعد التأليف الموسيقي ولا تتصف بالاستمرارية.

٣- يمكن اختصار الزمان والمكان عن طريق الموسيقى والمؤثرات الصوتية السينمائية، إذ يمكن للصوت ان يعبر

عن الواقع الزماني والمكاني

٤- تعبر الموسيقى عن بعض الافكار النفسية، مثل الاغتراب والامل والتشويق وال جذب والترقب، بتناسق مع الصورة السينمائية، وكلما كان المخرج على دراية بعناصر الموسيقى وعلم الآلات يتمكن من استثمار توظيفها حسب الحدث الدرامي السينمائي المناسب.

٥- يمكن ان تأخذ الموسيقى والمؤثرات الصوتية دور البطل في المشهد، او تكون خلفية للصورة فقط او تكون لهما وظيفة تعبيرية لأحاسيس ومشاعر، وقد يلعب الصمت احياناً دوراً وظيفياً وتعبيرياً أكثر منهما.

٦- عندما تتكامل الموسيقى والمؤثرات الصوتية، مع الصورة، يكون لكل منهما دورٌ وظيفي، بنجاح الاخر فالموسيقى الجيدة تسهم في نجاح الفيلم، والفيلم المميز يساعد على نجاح الموسيقى ويمنح مؤلفها الشهرة الواسعة.

#### ٤-١-٣- التوصيات.

في ضوء ما توصل اليه من النتائج والاستنتاجات، يوصي الباحث بالآتي:

- ١- ان يتم اعتماد الموسيقى والمؤثرات الصوتية كمادة دراسية، في الاقسام السينمائية في كليات الفنون الجميلة.
- ٢- الاهتمام بتأليف الموسيقى السينمائية الخاصة لكل فيلم، والابتعاد عن عملية الاختيار للنماذج الموسيقية المتكررة حتى لا تصبح مملة ومرتبطة بفيلم سابق، أو انها موسيقا مسموعة من قبل ومقترنة بموضوع تعبيرى خاص.

#### ٤-١-٤- المقترحات.

استكمالاً للفائدة العلمية، يقترح الباحث اجراء الدراسات الآتية:

- ١- اجراء دراسة مقارنة للوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الافلام مختلفة الاجناس، وبيان كيفية اشتغال الموسيقى والمؤثرات الصوتية في كل منها في الفيلم السينمائي العراقي.
- ٢- اجراء دراسة تتناول الموسيقى والمؤثرات الصوتية واشتغالهما كرمز في الفيلم السينمائي العراقي.

#### ٥- مصادر البحث.

- ١- احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الاول، ط١، القاهرة، عالم الكتب ٢٠٠٨م.
- ٢- محمد شبانة: "الاعنية الشعبية كنص ثقافي"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد الثالث، ص١١٠-١٢٦، البحرين كانون الاول ٢٠٠٨م.
- ٣- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي: القاموس المحيط، القاهرة، دار الحديث ٢٠٠٨م.
- ٤- هربرت ريد ، معنى الفن، ترجمه سامي خشيه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.
- ٥- احمد بيومي: القاموس الموسيقي، ط١، القاهرة، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الاوبرا المصرية. ١٩٩٢م.
- ٦- جيمس فيرزيبيسكي: تاريخ للموسيقا السينمائية، تر: احمد يوسف، ط١، القاهرة، المركز القومي للترجمة



٢٠١٧م.

- ٧- ابن منظور: *لسان العرب*، الجزء الخامس، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دت.
- ٨- عثمان عبد المعطي عثمان: *عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي*، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر التوزيع ٢٠٠٩م.
- ٩- بن سنان الخفاجي، *سر الفصاحة*، القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح و أولاده ١٩٧٩م.
- ١٠- تمام حسان: *مناهج البحث في اللغة*، القاهرة، مطبعة الرسالة، منشورات مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٥م.
- ١١- ابراهيم انيس: *الاصوات اللغوية*، ط٥، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٥م.
- ١٢- "الفيلم السينمائي انواعه وأهميته وخصائصه"، صحيفة الصباح الجديد، ٢٢ شباط ٢٠١٧م [newsabah.com/newspaper](http://newsabah.com/newspaper)، الوصول في [٢٠١٨/٨/٢٠م].
- ١٣- رانيا يحيى: *جماليات موسيقا وافلام يوسف شاهين*، ط١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٤م.
- ١٤- كارل ديببليس: *الصوت*، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلد الثاني، ط١، موسوعة تاريخ السينما في العالم القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١٠م.
- ١٥- صوفيا ليسا: *جماليات موسيقا الافلام*، تر: غازي منافخي، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٧م.
- ١٦- مارتين ماكس: *الموسيقا والفيلم الصامت*، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلد الاول ط١، موسوعة تاريخ السينما في العالم، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠م.
- ١٧- علاء المكتوم: "الموسيقا في السينما تاريخ طويل بدأ جميلاً واستمر ساحراً"، الشرق الاوسط، العدد ٩٤١٨، ١٠ ايلول ٢٠٠٤، [classic.aawsat.com/details.asp?article](http://classic.aawsat.com/details.asp?article) الوصول في [٢٠١٨/٨/١٥م].
- ١٨- ايهاب صبري: *فن الموسيقا السينمائية*، ط١، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ٢٠١٧م.
- ١٩- جان ميتري: *علم نفس وعلم جمال السينما*، تر: عبدالله عويشق، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٠م.
- ٢٠- قيس الزبيدي: *في الثقافة السينمائية*، ط١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٣م.
- ٢١- محمد حنانا: "الموسيقا والسينما"، *مجلة الحياة الموسيقية*، العدد الخامس، ص ١٠٥ - ١٢٧ دمشق نيسان ١٩٩٤م.

22- Manvael,R: *Techique of Film Music* ,Focal Press Limited, London 1980.

- ٢٣- ارون كوبلاند: *ما الذي نستمع اليه في الموسيقا*، تر: محمد حنانا، ط١، بغداد، المدى للثقافة والفنون ٢٠٠٩م.
- ٢٤- ارون كوبلاند: "موسيقا الفيلم"، تر، سوزان ايلوش، *مجلة الحياة الموسيقية*، العدد الخامس، ص ١٢٨-١٣٥ دمشق، نيسان ١٩٩٤م.
- ٢٥- رويال براون: *الموسيقا السينمائية المعاصرة*، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلد الثالث، ط١، موسوعة تاريخ السينما في العالم، القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١٠م.
- ٢٦- غسان خروب: "الموسيقا التصويرية نصف الصورة السينمائية"، جريدة البيان ٢٠ تشرين الثاني ٢٠١٠م.
- ٢٧- حكمت البيضاني: *جماليات وتقنيات الصوت*، ط١، القاهرة، اكااديمية الفنون، وحدة الاصدارات والدراسات السينمائية ٢٠١١م.
- ٢٨- عبد القادر التلمساني: *فنون السينما*، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة ٢٠٠١م.
- ٢٩- سيدني لوميت: *فن الاخراج السينمائي*، تر: احمد يوسف، ط١، القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١٤م.

٣٠- "المؤثرات الصوتية انواعها واستخداماتها"، مكتبة البخاري، كانون الثاني ٢٠١٢م،

<https://www.makktaba.com/2012/01/book-types-of-sound-effects-their-uses.html>

الوصول في [٢٠١٨/٨/٢٢].

٣١- حكمت البيضاني: *التوظيف التقني والجمالي للصوت في بناء الصورة الفيلمية*، ط١، بغداد، دار الشؤون

الثقافية العامة ٢٠١٥م.