أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

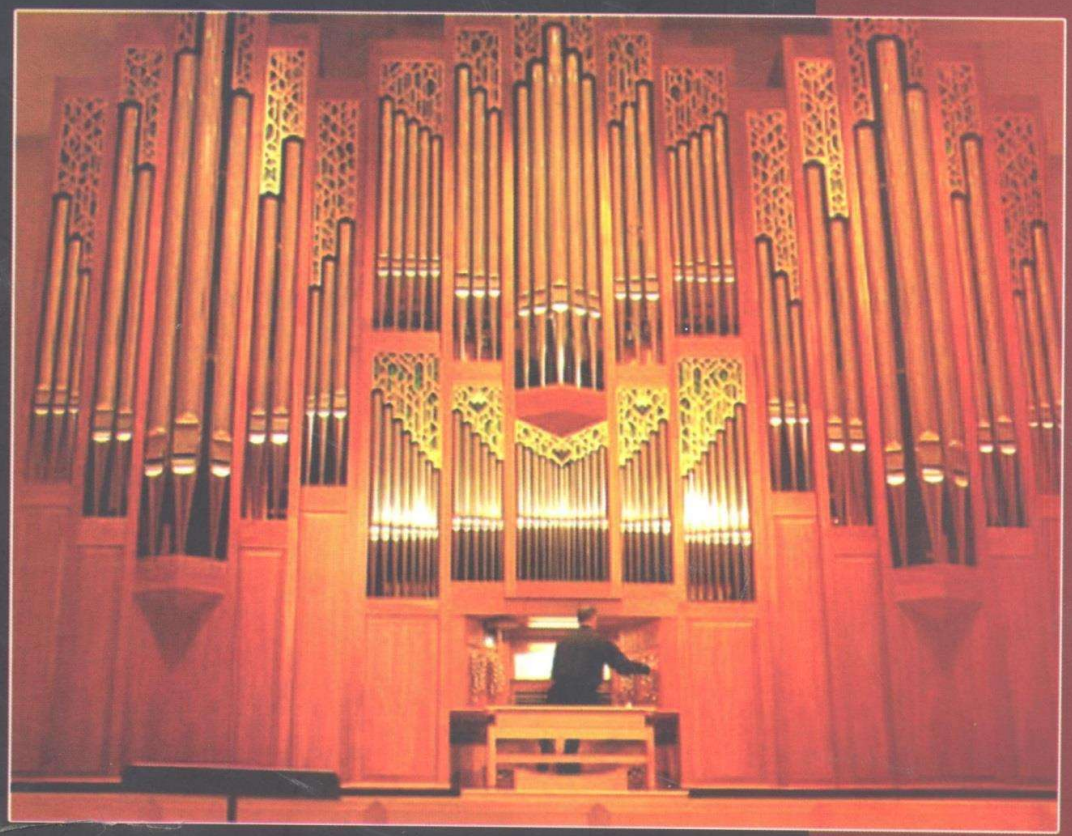
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

السينما

الأثر الإبداعى لعناصر شريط الصوت فى خلق رؤية ذاتية فى الفيلم. . . 53
كمال أبو العلا ورؤيته في تحليل الفيلم و البنية المونتاجية. . . 61

الأثر الإبداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤية ذاتية فى الفيلم

مصر
محسن التونى

" إن العين التى يقولون عنها إنها نافذة النفس البشرية هى الوسيلة الرئيسية التى يمكن بها أن ندرك مظاهر الطبيعة اللانهائية إدراكًا كاملاً والأذن هى الوسيلة الثانية وهى تستمد أهميتها من أنها تسمع الأشياء التى رأتها العين " (١)

(ليوناردو دافينشى)

إن وجود الصوت فى الفيلم لهو سلاح شديد القوة، فالكلمة تمتلك من القوة ما يجعلها عنصرًا أساسيًا من عناصر اللغة السينمائية وأقصد بالكلمة هنا شري الصوت، وما قد يحمله من دلالت ومعان متعددة ولكن من يمتلك تلك القوة عليه توظيفها توظيفًا دراميًا بهدف التأثر على الجمهور .

وقد يعتقد البعض أن توظيف العنصر الصوتى فى الفيلم هو من الأمور السهلة البسيطة، إلا أن الدارس والمتعمق لهذا الفن يجد الأمور على غير ذلك، فالجانب التكنيكى لوضع شريط الصوت فى الفيلم سوف لا نختلف عليه فله قواعد واضحة، ولكن الجانب الإبداعى والفكرى والنفسى هو الجانب الجوهرى فى عملية الإبداع تلك التى لا يضعها الكثير من صناع الأفلام نصب أعينهم وهم يقومون بعملهم، وهذا لا ينفى وجود قلة من المخرجين ومهندسى الصوت تعى تلك العملية وتدركها بشكل كبير، ومنذ دخول الصوت إلى الفن السينمائى وهناك مصاعب تواجه فنانى الصوت والمخرجين فهو أحد أهم وأصعب عناصر اللغة السينمائية، ويتحدث ميخائيل روم موضحاً تلك الصعوبة التى واجهت المخرجين فى البدايات فيقول " على الرغم من أنه بدا فوراً أن الأمور صارت أسهل بالنسبة للمخرجين، وبدا فوراً أن الصعوبة الأساسية قد ألغيت ?صعوبة ترجمة كل محتوى الحياة من خلال فعل صامت بدون صوت، فإن السينما الناطقة فى المراحل الأولى، وبعد أن امتلكت الكلمة، فقدت نتيجة لذلك الكثير من تعبيراتها السابقة"(٢)

وهنا يتأكد عمق الدور الذى أضافه الصوت للفيلم، حيث دوره تقديم ترجمة لمحتوى الحياة وإضافة مزيد من الواقعية لفن الفيلم، وتلك الصعوبة التى واجهتهم فى البداية كانت نتيجة واضحة لتوظيف الصوت بمفهوم يفتقد العمق والبعد النفسيين لهذا العنصر الجوهرى فى الفيلم ويلقى بظلاله على الجانب التكنيكى البحت للتوظيف.

ويرى (آلان كاسيبار) فى كتابه "التذوق السينمائى".

أنه لا شىء فى فيلم من الأفلام أيسر وصولاً إلى نفوسنا من معنى الكلمات التى تطلق بها الشخصيات، وإدراك المعنى الذى تتلمسه فى الحوار ضرورة لازمة فى كثير جداً من الأفلام، والكلمات أيضاً تعرض معظم السمات الصوتية الأخرى الموجودة فى الفيلم"(٣) ومقولته تلك بنظرة متعمقة تلقى الضوء على باقى عناصر الشريط الصوتى وليس الحوار فقط وتؤكد دور تلك العناصر فى الوصول إلى نفس المتلقى وقوتها فى التأثير عليه.

"وتلك القوة والقدرة التى تمتلكها عناصر

١- آرنست لندجرن : فن الفيلم، ترجمة صلاح التهامى، مراجعة أحمد كامل مرسى، الألف كتاب ٣٤٧، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ص ٨٧.

٢- ميخائيل روم : أحاديث حول الإخراج السينمائى، ترجمة عدنان دراناث، دار الفارابى، بيروت، ١٩٨١ ص ٤٥.

٣- آلان كاسيبار : التذوق السينمائى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٥١.

شريط الصوت فى التعبير عن ذاتية العالم الفيلمى الذى يقدمه المخرج هى ما سوف أتعرض له، وذلك من خلال:

توظيف المؤثرات الصوتية فى التعبير عن تلك الذاتية. كذلك الموسيقى وتوظيف السارد (المعلق) كمونولوج داخلى للتعبير عن ذاتية الشخصيات.

توظيف المؤثرات الصوتية:

وليس المقصود توظيف المؤثرات لتحقيق واقعية ومصداقية الجو العام فى الفيلم أو لتقديم أصوات متزامنة مع الحركة المقدمة فى الصورة، ولكن المقصود توظيف المؤثر الصوتى بصورة ذاتية ودرامية للتعبير عن وجهة نظر ذاتية أكثر تكيفاً وعمقاً لما يدور فى خلد شخصية ما داخل العالم الفيلمى، ومن أكثر المخرجين الذين برعوا فى توظيف شريط الصوت وأبرزهم كان المخرج (أورسون ويلز) فى فيلمه "المواطن كين" الذى أرسى بهذا الفيلم قواعد متعددة تخص كلاً من التصوير والمونتاج والصوت والإخراج ولذلك فدائماً ما سأتعرض له كمثال بارز فى التاريخ السينمائى لكل تلك العناصر، فقد استخدم أورسون ويلز صوت الببغاء كنوع من التعليق على شخصية زوجته بعد مشهد المشاجرة بينهما، فالببغاء هنا يعبر عن رؤيته لها.

وفى فيلم "كل هذا الجاز" قدم بوب فوس أسلوباً مختلفاً لتوظيف المؤثر الصوتى فى مشهد الأزمة القلبية التى يمر بها جو جيدون (روى شنايدر) من خلال اختفاء جميع الأصوات الموجودة داخل المشهد فجأة ولا يسمع سوى صوت أنفاسه والسيجارة التى يشعلها ونقر أصابعه على المنضدة وساعة يده، ثم يعود الصوت مرة أخرى إلى عهده وهو بهذا التوظيف يدفعنا لأن نسمع فقط المؤثر الصوتى من وجهة نظر خاصة بحالة الشخصية التى تنذر بوجود خطر الموت يحاصر الشخصية.

ومن أبرز استخدامات المؤثر الصوتى فى التعبير عن الحالة الذاتية فى السينما المصرية كان فيلم "دعاء الكروان" وما يمثله الكروان من علاقة وارتباط ذاتى خاص بالشخصية وما تشعر به فهى دائمة السمع له والتجاوب معه وفى الرواية يظهر بشكل جلى هذا الارتباط فتقول له. "تم العهد بينك وبينى أيها الطائر العزيز على أن تذكر هذه المأساة كلما انتصف الليل حتى نثأر لهذه الفتاة التى غدرت فى هذا الفضاء، ثم نذكر هذه المأساة كلما انتصف الليل بعد أن نظفر بالثأر.....

لبيك لبيك أيها الطائر العزيز! إنا لنلتقى كلما انتصف الليل منذ أعوام فندير بيننا هذا الحديث، أفتدعنى أقص أطرافاً منه على الناس لعلهم أن يجدوا فيه عظة تعصم النفوس الذكية من أن تزهق، والدماء البريئة من أن تراق!"(٤)

إننا لم نسمع تلك الكلمات فى الفيلم، ولكننا شعرنا بتلك الرابطة وبدور المؤثر الصوتى للكروان من خلال تواجده المستمر على الشريط الصوتى فى أماكن محددة بشكل استطاع أن يوصل تلك العلاقة للمشاهد.

أيضاً توظيف المؤثر فى فيلم "اللص والكلاب" إخراج كمال الشيخ، حيث ارتباط صوت نباح الكلاب بالمطاردة التى يعيشها "سعيد مهران" والخوف الدائم الذى يعيشه بداخله وهو ما عبر عنه توظيف المؤثر فى الفيلم، كذلك فيلم "الهروب" فقد لعب دور مؤثر الصقر دوراً خاصاً مرتبطاً بشخصية منتصر، فلقد مثل الصقر له جذوره حيث كان والده بعمل صياداً للصقور إلى جانب أنه كان يمثل بالنسبة له التعبير عن فكرة الحرية التى طالما طمح إليها. وفى فيلم "نهر الحب" إخراج عز الدين ذو الفقار لعب مؤثر صوت مزلقان القطار" دوراً خاصاً فى الإرهاص بما ينتظر شخصية آمال وعبر من خلال توظيف

٤- طه حسين : دعاء الكروان، مكتبة الأسرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٣، ص ١١.

بشكل متكرر على مدار الفيلم عن أحساسها الدائم بالخوف من المجهول. وفى فيلم "الحريف" إخراج محمد خان يبدأ الفيلم بصوت أنفاس فارس اللاهثة وهو يعدو بحركة بطيئة أسفل أحد الكبارى بين قضبان قطار، فتقودنا تلك الأنفاس للعالم الخاص جداً لشخصية فارس.

وبذلك يتضح دور المؤثر فى التعبير من وجهة نظر ذاتية خاصة بإحدى شخصيات الفيلم بشكل أبلغ وأقوى تأثيراً من مجرد ذكر المعلوم عن طريق الحوار ولكن لا بد أن يظل فى أذهاننا أن القيمة والتأثير هنا نابعان من أسلوب توظيف المؤثر داخل الفيلم (اختيار مكان وضعه).

التوظيف الموسيقى داخل الفيلم:

إن الموسيقى تحقق واقع الصورة ومضمون المشاهد فهى تحيط بالأشخاص وحواراتهم وكذلك بالأماكن الداخلية والخارجية كخلفية للصور حتى أكثر من خلفية من غير أن ترتبط بمحتوى الصورة وإنما بالمضمون والإطار العام"(٥).

فالموسيقى قوة دافعة محركة للصورة ومعبرة عن جوهر ما يدور بداخلها، حينما توظف بشكل ذاتى فهى تلعب الدور الذى يوكل إليها وغالباً ما يكون إضفاء العاطفة وتدعيم أوجه هذا التأثير العاطفى فى الفيلم، إلى جانب ضرورة اعتبارها جزءاً من المفهوم العام للفيلم وأسلوبه، فهى تصنع مزيجاً من الصوت، وهو ما عبر عنه أرنست لندجرن فى كتابه " فن الفيلم" فى محك حديثه عن أفضل موسيقى للفيلم السينمائى فيقول "المهم بالنسبة للأفلام ليس القيمة الذاتية للموسيقى وإنما المهم أن تكون مناسبة من الوجهة الدرامية وأن تكون هناك مطابقة سليمة بين إيقاعها والإيقاع التصويرى للفيلم والموسيقى التى تبلغ حداً من الجودة تجعلها تجتذب انتباه المتفرج على حساب الفيلم لا محل لها، ومن هنا جاءت الملاحظة الشائعة وهى أن أفضل موسيقى للأفلام هى تلك التى لا يسمعها أحد"(٦)

ولذلك فإن التوظيف المميز للموسيقى هو التوظيف الذاتى حينما تعبر جملة موسيقية عن حالة خاصة جداً مرتبطة بإحدى شخصيات الفيلم أو مرتبطة بمكان محدد، وقد يستخدمها المخرج للتعبير عن وجهة نظر ذاتية وهذا لا ينطبق فقط على الأفلام الروائية ولكننا أيضاً نجده بشكل واضح فى الأفلام التسجيلية ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما قدمه المخرج سمير عوف فى فيلم "لؤلؤة النيل" حينما صور معبد فيلة وهو فى حالة غرق والموسيقى فى هذا الفيلم عبرت عن حالة حزن وأنين شخصى للمخرج، وما قدمه أيضاً فى فيلم "القاهرة ١٩٣٠" حينما عبر بالموسيقى والمؤثرات عن روح القاهرة فى تلك الفترة ووجهة نظره الذاتية جداً فى لوحات "ديفيد روبرتس".

ويعتبر شادى عبد السلام من أكثر المخرجين الذين تلعب الموسيقى درواً ذاتياً خاصاً ومميزاً فى التعبير عن العالم الفيلمى، كما فى فيلمه الروائى المومياء وفى معظم أفلامه التسجيلية. وقد تستخدم الموسيقى (كمونولوج) داخلى فهناك استخدام لبعض الأغانى العاطفية كجزء من بناء شريط الصوت وهى تستخدم لتعبر عن الحالة النفسية والعواطف والأفكار الخاصة بالشخصية وأبرز نموذج لهذا التوظيف هو ما قدمه محمد خان فى فيلم "زوجة رجل مهم" فارتباط الزوجة بأغانى عبد الحليم ارتباطاً ذاتياً بكل ما تمثله تلك الأغانى هذا الارتباط لم يكن على مستوى شخصية الزوجة منى فقط بل يرى الكاتب "رؤوف توفيق" أن ارتباط الزوجة بـ "عبد الحليم" إنما هو رمز لحقبة كاملة وجيل كامل ارتبط به لا بوصفه أغنية أو صوتاً بقدر ما كان هذا الارتباط نوعاً من التعبير عن المشاعر الداخلية لهذا الجيل فـ

٥- صوفيا ليسا : جماليات موسيقى الأفلام، ترجمة، غازى منافيخى، الفن السابع ١٨ منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ص١٤.

٦- أرنست لندجرن : فن الفيلم، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٥.

"عبد الحليم" لم يكن يغنى كشخص غريب عن المجتمع بل كواحد من عناصره، استطاع أن يبلور من خلال الكلمة واللحن كل الطموحات الموجودة فى داخله"(٧)

ولا بد من الإشارة إلى أن أسلوب توظيف الموسيقى هو ما يضفى عليها تلك الرؤية الذاتية، فأسلوب اختيار المكان الذى تبدأ فيه والمكان الذى تنتهى عنده، وأسلوب التحكم فى المستوى السمعى لها من حيث العلو والانخفاض أثناء عمل المكساج، كذلك طريقة دخولها هل تم بشكل حاد Cut أم بشكل متدرج Fade In، وبناءً على هذا التوظيف تتحدد تلك الرؤية الذاتية، ويصبح للموسيقى دور جوهرى فى التعبير عن فكر الشخصية والصراع النفسى الداخلى لها.

استخدام الراوى أو المعلق على الأحداث "المونولوج الداخلى"

"من الواضح أن الشىء المناسب للأفلام الناطقة هو المناجاة الداخلية" _أيزنشتين)، لعل أبرز استخدام ذاتى من وجهة نظرى هو دور المونولوج الداخلى، ولن أتطرق إلى أشكال الراوى فى السينما والجدل القائم حول التصنيف، ويعرف الراوى بأنه "الشخصية التى تقوم بالتعليق السردى المباشر فى العرض المسرحى"، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساساً إلى الجمهور وقد يلعب الراوى دوراً تمثيلياً إلى جانب التعليق وقد لا يلعب"(٨).

والمونولوج الداخلى أسلوب وسيط اكتشفه اللغوى السويسرى شارل بايه عام ١٩١٢ أطلق عليه اسم الأسلوب غير المباشر الحر، ويتميز بأنه يعطى الكاتب حرية أكبر فى نسخ كلام الشخصية داخل كلام الراوى وعرف هذا الأسلوب فيما بعد بالمونولوج الداخلى، لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها"(٩)

هذه المشاعر والعواطف والتأملات التى يعبر عنها المونولوج هى الهدف الذى أسعى لإبرازه، فلقد لعب الراوى أو المعلق على الأحداث دوراً دراماياً وسردياً بالغ الأهمية منذ بداية الدراما اليونانية إلى يومنا هذا وذلك تبعاً للتوظيف المطلوب، فعلى سبيل المثال استخدم المعلق فى الفيلم التسجيلى للشرح والتعليق واتسم فى بعض الأحيان بالمباشرة والسطحية وظهر هذا بشكل واضح فى أفلام تسجيلية متعددة نعرض بشكل خاص للتليفزيون وتستخدم كأداة ترويجية لبعض الأماكن إلى أن ظهر توظيف مختلف لهذا الدور على يد بعض مخرجى السينما الروائية الذين بدأوا فى مجال الفيلم التسجيلى، ومنهم المخرج داود عبد السيد. الذى قدم فيلم "وصية رجل حكيم" حيث كان توظيف المعلق من سماته البارزة، فقد اختلفت المباشرة والسطحية ودور المعلق بمفهوم الدولة الشمولية، أى الذى يعى ويدرك ويملك كل الحقائق بل ظهر فى الفيلم دور مختلف هدفه تكثيف وتوصيل المعنى تاركاً للمتلقى الحرية فى إصدار الآراء والأحكام وظهرت عفويته وتلقائيته مما جعله أقرب إلى المتفرج حيث تمت الاستعانة بشخصية من داخل نسيج الدراما.

ثم انتقل لتوظيف الأسلوب الذاتى لاستخدام الكلمة فى الفيلم الروائى وهو ما يعرفه دكتور فاروق الرشيدى بقوله "قد يكون استخدام الكلمة فى الفيلم الروائى محسوسا أو غير محسوس أو ذاتيا أو موضوعيًا.

ويقصد بالاستخدام المحسوس هو أننا نحس فيه بوجود شخصية المتكلم فى مجال البيئة المحيطة بالمشهد، كأن نسمع الشخص الموجود خارج إطار الكادر، ثم قد نراه أو لا نراه، أما غير المحسوس فهو الصوت الذى لا ينبع من بيئة المشهد، فقد تكون الكلمة مستخدمة فى شكل خاص من أشكال الحوار وهو المونولوج الداخلى.

٧- جان ألكسان : الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما فى الجمهورية العربية السورية. دمشق ١٩٩٩، ص ٣٣٧.

٨- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ص ٣٧.

٩- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ١٩٨٤ ص ١٥٩.

وإذا كانت إحدى شخصيات الفيلم الموجودة فى المشهد (على حين يسمع المشاهد ما تسمعه هذه الشخصية بطبيعة الحال) أو كانت هذه الشخصية لا تسمع ما يدور حولها من كلام أو حوار ويشاركها الجمهور المشاهد فى ذلك، سمى أسلوب الكلمة فى هذه الحالة بالأسلوب الذاتى"(١٠).

وهذا هو أقصى درجات القدرة على التعبير والتواصل مع المتلقى، فمن خلالها تتعايش مع الشخصية وتصبح بالنسبة إلينا كالكتاب المفتوح، نستطيع أن نتصفحه وأن نتعمق فى صفحاته وأن نقف أمام بعض الكلمات نركز ونتعمق فى معانيها، وبالتالى فقد اعتبر هذا الأسلوب هو الأمثل فى التعبير عن حالة خاصة جداً لشخصيات عالم الفيلم وتم إدراك ذلك..

أما المناجاة فيبدو أنها " ترتبط باستخدام الصوت بأسلوب ذاتى، استخدام المناجاة الداخلية، التى نشأت من التعليق، وكان التعليق فى البداية مقتصرا على الأفلام التسجيلية ويعتبر حالة خاصة من حالات المونتاج السمعى ?البصرى... أمام المناجاة فيبدو أن استخدامها الأول كان فى فيلم.. فاصل غريب ١٩٣٣... حيث يمكن سماع أفكار الشخصيات مثلما تسمع أحاديثها"(١١)

وبذلك يتضح كيف أن تلك البدايات كانت النواة لهذا التوظيف الذى إلى يومنا هذا يشكل قوة خاصة جداً يمتلكها أحد أهم عناصر اللغة السينمائية ألا وهو التوظيف الذاتى والدرامى لشريط الصوت.

ولقد عبر أرنست لندجرن فى كتابه "فن الفيلم" عن تلك الذاتية فى محك حديثه عن تأثير شريط الصوت وذلك دون تحديد مباشر للمناجاة فيقول "إنه فى بعض الأحيان يستخدم الصوت لكى يعطينا فكرة عن حالة الشخصية الذهنية.

ويتم هذا عادة بتقديم أصوات لا يمكن اعتبارها جزءا طبيعياً من المشهد الذى يراه المتفرج وقد يؤدى هذا الغرض أيضاً إلى الالتجاء إلى تشويه الأصوات الطبيعية بشكل واضح"(١٢)

إن هذا التأكيد للذاتية ليس مرتبطًا بتقليد الواقع ومحاكاته، وإنما فى خلق عالم صوتى يعبر عن الحالة الشخصية داخل العالم الفيلمى وبلغة سينمائية بالغة، فقد نرى رؤية خاصة للواقع من وجهة نظر إحدى الشخصيات كما جاء فى العديد من الأفلام فعلى سبيل المثال فى فيلم "ثرثرة فوق النيل" من إخراج حسين كمال يقول أنيس وهو يتجول فى شوارع القاهرة ساخرا مما يحدث فيها "اللى يردموه يرجعوا تانى يفحتوه، واللى يسفلتوه يرجعوا تانى يهدوه، مرة علشان الكهرباء ومرة مواسير المية، ومرة سلك التليفون ومرة مجارى ياما جارى فى الدنيا ياما جارى طب ما كانوا فتحوا مرة واحدة".

وهنا تكمن قيمة أخرى بخلاف الذاتية التى نشعر بها ونحن نسمع ما يجول بخاطر الشخصية وهى عملية التركيز فى عرض الجزء المهم من المعلومة وهو ما أكد عليه بيلابلاش فى محك حديثه عن توظيف الراوى فى الفيلم فيقول "أعتقد أن هناك مستقبلاً عظيمًا أمام الفيلم المروى الذى يروى القصة فيه مؤلف راو لا نراه، فهذه الطريقة سوف تحرر العرض المرئى من ضرورة عرض التفاصيل غير الهامة لا لشىء إلا لنجعل القصة معقولة لأننا فى هذه الحالة سنسمع صوت كلمات الراوى وهو يقص علينا ما يحدث.

وبينما هو يصنع ذلك يمكن للصور أن ترينا الأحداث الداخلية عن طريق تداعى الأفكار بأسلوب مزج ومصاحبة" . (١٣)

أسلوب المزج والمصاحبة هذا الذى ينوه عنه بيلابلاش بالتأكيد قد وصل إلى ذروته الآن فى الأفلام فقد صدق حدسه وانفتح أمام الفيلم بهذا

١٠- فاروق الرشيدى : مقالة بعنوان الإبداع الفنى للمخرج السينمائى فى مجال الصوت، مجلة الفن المعاصر، مجلة فصلية متخصصة، المجلد الأول، العدد الأول خريف ١٩٨٦ ص ١٦٤.

١١- رالف ستيفنسون، جان دوبرى : السينما فنًا، ترجمة خالد حداد، الفن السابع ٩، منشورات وزارة الثقافة، ص٣٤٩.

١٢- أرنست لندجرن : فن الفيلم، مرجع سبق ذكره، ص٩٦.

١٣- بيلا بلاش : نظرية الفيلم، ترجمة أحمد الحضرى، أنور المشرى، فؤاد دوارة، مراجعة أحمد الحضرى، مطابع مؤسسة دار الشعب، ١٩٩١، ص ٢٤٠.

التكنيك بعدُ عميق، إلى جانب قوته فى التعبير عما يدور بداخل الشخصيات بتلقائية خاصة جداً حتى وإن كانت فكرة وجود راوٍ فى حد ذاتها من الممكن أن تخلق تباعداً أو أن توقف عملية التوحد إلا أن هذا لا يحدث بل على العكس من ذلك تكمن قوة هذا الأسلوب.

وهناك مجموعة كبيرة من الأفلام المصرية التى استخدم فيها راو وتنوع توظيفه بداخلها مثل فيلم "موعد مع الحياة.. ١٩٥٣، موعد مع السعادة ١٩٥٤، طريق الأمل ١٩٥٧، رد قلبى ١٩٥٧ من إخراج عز الدين ذو الفقار، فيلم لا أنام ١٩٥٧ إخراج صلاح أبو سيف، وفيلم لا عزاء للسيدات ١٩٧٩ من إخراج بركات.

هذا إلى جانب توظيف كتابة اليوميات أو المذكرات كما فى فيلم "يوميات نائب فى الأرياف" من إخراج توفيق صالح، الذى قدم فيه شخصية الرجل الذى يقف على الحياد يتأمل الحياة من حوله دون أن يشارك فيها إلا من خلال فكره الخاص الذى يدونه فى مذكراته، وهو غير راض عن الأوضاع ويود أن يحقق العدل ولكنه يكتشف أن تطبيق القانون لا يعنى تحقيق العدل، فالقانون يعبر عن مصالح الطبقة الحاكمة، فنرى الفيلم ينتهى بكلمات للنائب يعبر بها عن هذا النظام ويوضح بشكل ذاتى خاص جدا عما بداخله فيقول "نحن هنا لا نأخذ أرواح الناس على سبيل الجدل، إن الأموال تصرف على التافه من الأمور، أما إذا طلبت لإقامة العدل أو تحسين حال الشعب فإنها تصبح عزيزة وشحيحة، ذلك أن العدل والشعب كلمات لا يزال معناها غامضا عن العقول فى هذا البلد".

بالتأكيد تلك المعانى اتخذت قوة خاصة لها مستمدة من أنها نابعة من الشخصية وهى تتحدث بذاتية خاصة تعبر عما يدور بداخلها.

وقدمت السينما نماذج حديثة ناضجة ففى فيلم "بحب السيما" ٢٠٠٤ من إخراج أسامة فوزى، يبدأ الفيلم بصوت يقول "سيداتى آنساتى سادتى. أنا نعيم عدلى، سنى أربعين سنة، أنا اللى واقف هناك فى البلكونة دى، بس من أكثر من تلاتين سنة".

ويعد فيلم "أرض الخوف" من إخراج داود عبد السيد هو الأكثر نضجا من وجهة نظرى وهذا نابع من طبيعة الفيلم فى حد ذاته، فيرى المخرج داود عبد السيد أن أهمية هذا الفيلم فى تعدد مستويات التلقى فيه، فهناك مستوى الحدوتة ثم المستوى السياسى ثم المستوى الوجودى الذى يطرحه الفيلم فهل أنت ما تصنع أم ما تود أن تصنع؟ ثم هناك مستوى ميتافيزيقى.

وهذه المستويات نجدها أيضاً على مستوى شريط الصوت فى الفيلم، فهناك تعليق للشخصية على مدار الفيلم، هذا التعليق اتخذ شكلاً ذاتيًا للتعبير عن الشخصية ومشاعرها وعالمها الخاص الذى يحيا بداخله وكأنها مذكراته الشخصية يعبر منها عن الحياة المزدوجة التى يحياها فحقيقته التى يعرفها تختلف عما يراه الناس وبالتالى اتخذ (مونولوج) الشخصية دور المتفرج الذى من خلاله يشرح ويعلق عما يدور بداخله، وعلى الرغم من أن التعليق يخلق نوعًا من الانفصال بين المشاهد والحدث خصوصًا أنه قد استخدم فيه اللغة العربية الفصحى، فإنه كان له دور حيوى فى التأكيد على وحدة الشخصية وعزلتها والمأزق الذى تعيشه، وخلق نوعًا من التعاطف لدى المتلقى، حينما يسأل عن حقيقة انتمائه (هل هو ضابط شرطة أم تاجر مخدرات؟) وعندما يؤكد أن الذكريات قد اختلطت مع الأحلام والأوهام والحقائق وعندما يشعر بالتناقض بين الإحساس والشكل والوضع والحقيقة، كل هذا يخلق نوعًا من الردود على هذه الأسئلة داخلك لأن عدوى القلق سرعان ما

تتسرب للمتلقى وهذا التوظيف لشريط الصوت فى رأيى نموذج للتعبير عن ذاتية الشخصية داخل العالم الفيلمى وعن رؤية المخرج.

وتطبيقًا لما سبق نجد أنه يمكن أن يتم توظيف عناصر شريط الصوت جميعها ذاتياً فى مشهد واحد كما وظفه داود عبد السيد فى هذا الفيلم، ففى مشهد التحول الدرامى لشخصية يحيى حينما يقرر قتل المعلم بسيونى واتباعه نموذجًا مميزًا لتوظيف الموسيقى والمؤثرات والمونولوج بوجهة نظر ذاتية خاصة جداً داخل نسيج العالم الفيلمى الذى تحيا فيه الشخصية، ففى هذا المشهد يتحول يحيى ضابط البوليس إلى يحيى المجرم القاتل فهو يدخل إلى عالم الجريمة عن طريق ارتكاب فعل القتل. واستطاع شريط الصوت هنا أن يعبر عن هذا التحول، فالمشهد يدور فى مكان منعزل كالغابة ويؤكد وحشية المكان. الأصوات الموجودة فى المكان منها أصوات مبهمة كأصوات الحيوانات وبشكل خاص مؤثر صوت الغراب وما يوحى به من كونه موروثًا فكريًا كنذير شؤم وكذلك الموت، كذلك أصوات الرياح وحفيف الأشجار إلى جانب طلقات الرصاص، أيضاً استخدام الموسيقى التى كان لها طابع خاص بعالم الفيلم فنجدها ممتزجة بصوت غناء بدوى رجالى موحية بروح البدائية والشعور بعشوائية الغابة التى يقتل فيها الكبير الصغير وقد لعبت مستويات الصوت دوراً فى التعبير عن وجهة نظر الشخصية بالإضافة للتعبير عن روح المكان فمثلا تعلو الموسيقى فى لحظة دخول يحيى للمشهد وكذلك بعد الانتهاء من فعل القتل للتأكيد على وجهة النظر الذاتية وعلى التحول الذى يطرأ على الشخصية، ثم يأتى المونولوج ليؤكد هذا التحول فيبدأ على آخر لقطة فى المشهد حينما يقول يحيى إنه كان عليه أن يصنع فعلا إجراميا قويا يدخل إلى عالم الجريمة، وعلى قدر وحجم الجريمة يكون حجمه داخل هذا العالم وهنا يلعب المونولوج دوراً ذاتياً فقد اتخذه كوسيلة لتبرير حجم الجريمة التى ارتكبها والتى تتنافى مع شخصية يحيى ضابط البوليس.

ونستطيع من خلال ما سبق أن نستخلص:

إن شريط الصوت بعناصره المختلفة يمتلك من القوة ما يجعله يضيف مستويات إضافية للمعنى ويمكنه تهيئة مثيرات حسية وعاطفية وهى الجوهر والسمة الأساسية المميزة للغة الفن السينمائى تزيد من نطاق وعمق وكثافة تجربتنا كمتلقين إلى مدى أبعد ما يكون بلوغه من خلال الصورة المرئية وحدها.

إن الصورة توحى فقط بوجهة النظر الذاتية لمجرد تصوير لقطات مكبرة للشخصيات ولكنها تعتمد على شريط الصوت لتأكيد وتوضيح تلك النظرة الذاتية فهو يعطيها تكثيفًا وعمقًا، فتستطيع أن تسمع أنفاس أو خفقان قلب الشخصية من خلال توظيف المؤثر الصوتى ويمكن توظيف الموسيقى كمونولوج داخلى للكشف عن الحالة النفسية والمزاجية وللتأكيد على العواطف والأفكار الخاصة.