وظائف الموسيقى في الفيلم السينمائي وتأثيرها على المتفرج

The Functions of Music in the Film and its Effect on the Audience

ا.د/ كمال أحمد شريف

أستاذ متفرغ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

Prof. Kamal Ahmed Sherif

Department of Photography, Cinema, and Television, Faculty of Applied Arts, Helwan University.

kamal_sherif@a-arts.helwan.edu.eg

ا.د/ وائل محمد عناني

أستاذ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

Prof. Wael Mohammed Anany

Department of Photography, Cinema, and Television, Faculty of Applied Arts, Helwan University.

drwaelanany@gmail.com

م.م/ علي خالد علي عويس

المدرس المساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

Assist. Lect. Ali Khaled Ali Ewis

Department of Photography, Cinema, and Television, Faculty of Applied Arts, Helwan University.

aly_5aled@hotmail.com

الملخص:

يشترك كل من الفيلم والموسيقى في تقسيم عنصر الزمن وتجزئته الى نماذج إيقاعية واضحة التحديد، فهناك ايقاعات طبيعية معينة متأصلة في الحركات الفيزيائية لكثير من العناصر المرئية على الشاشة من أشجار تحركها الرياح، وخطوات اقدام، ومحرك سيارة، الخ..، كل هذا ينشئ ايقاعات طبيعية تخلق حاجة غريزية لسماع أصوات إيقاعية مناظرة للصورة المرئية. يتم توفير النمط الإيقاعي ايضاً من خلال وتيرة الحبكة الدرامية، عن طريق التحكم في مدى سرعة أو بطء تطورها. كذلك من خلال إنشاء ايقاع عن طريق التحكم في وتيرة الحوار والإيقاعات الطبيعية للحوار بين الشخصيات. يتم تحديد سرعة الإيقاع Tempo من خلال تكرار القطعات التوليفية والتحكم في المدة الزمنية لكل لقطة بين القطع والآخر، مما يعطي كل مشهد طابعاً إيقاعياً فريداً. على الرغم من أن التوليف "المونتاج" يقسم الفيلم إلى عدد من الأجزاء المنفصلة الا أنه يحقق التتابع والشكل المتدفق، لأن الموسيقى تمتلك نفس هذه الصفات من الإيقاع والاستمرارية، ويمكن أن تتكيف بسهولة مع الإيقاعات الأساسية للفيلم.(م١-ص٢٥٠)

الموسيقى ذات تأثير عظيم جداً على استجابة المتفرج، إذ وتزيد من ردود الأفعال لأي فيلم تقريباً. حيث تعمل الموسيقى على تحقيق مجموعة من الوظائف الأساسية، و هي:

- خلق ايقاعات بنائية.
- تدعيم وتقوية المحتوى العاطفي للصورة.
- التعبير عن العواطف التي لا يستطاع نقلها من خلال الصورة المرئية.
- استثارة الخيال، و الحس الحركى، و الاستجابات العاطفية، و تحفيز الأفكار والعقل الباطن.

- اكمال وتعزيز البنية الدرامية و الروائية باستثارة الاستجابات العاطفية و الانفعالية التي توازي كل مشهد بمفرده ثم الفيلم ككل.

يناقش البحث أنواع ووظائف الموسيقى داخل الفيلم ، والعلاقة بين المتغيرات المرئية و المسموعة ، كي نعرف كيف نوازن بين الإبهار البصري والتقني، وبين المضامين المنشودة للفيلم.

الكلمات المفتاحية:
(موسيقى الفيلم، الفيلم السينمائي، المتفرج).

Abstract:

The film and the music participate in dividing the element of time into well-defined rhythm patterns. There are certain natural rhythms that are inherent in the physical movements of many of the visual elements on the screen, from trees driven by the wind, footsteps, a car engine, etc., all of this creates natural rhythms. Creates an instinctive need to hear rhythmic sounds corresponding to the visual.

The rhythmic pattern is also provided by the pace of the plot, by controlling how fast or slowly it develops. As well as by creating a rhythm by controlling the pace of dialogue and the natural rhythms of dialogue between characters. Tempo tempo is determined by repeating combination bits and controlling the duration of each shot between one cut and the next, giving each scene a unique rhythmic character. Although the synthesis "montage" divides the film into a number of separate parts, but it achieves sequence and flowing form, because the music possesses these same qualities of rhythm and continuity, and can easily adapt to the basic rhythms of the film.

Music has a very great effect on the spectator's response, as it increases the reactions of almost any movie. Where music works to achieve a set of basic functions, namely:

- Create structural rhythms.
- Support and strengthen the emotional content of the image.
- Expressing emotions that cannot be conveyed through the visual image.
- Provoke imagination, emotional responses, stimulation of thoughts and the subconscious.
- Complementing and enhancing the dramatic and narrative structure by eliciting the emotional and emotional responses that parallels each single scene and the film as a whole.

The research discusses the types and functions of music within the film, and the relationship between visual and audio variables, in order to find out how to balance between visual and technical dazzling, and between the desired contents of the film.

Key words:

(Film Score, Cinematic Film, Audience).

المقدمة:

تتمتع الموسيقى بألفة ملحوظة للفيلم لدرجة أن إضافة نص موسيقي مؤلف خصيصاً للفيلم كانت فكرة حتمية تقريباً. حيث كان المشاهدون في الأفلام الأولى يشعرون بفراغ حقيقي من الصمت لأن الحيوية النابضة التي توفرها الصورة المتحركة بدت غير طبيعية، وشبحية تقريبًا بدون أي شكل من أشكال الصوت المقابل لهذه الصورة المرئية على الشاشة.

بعد ذلك كان يتم عرض ما يسمى بالأفلام الصامتة المصحوبة بموسيقى البيانو الحية أو موسيقى الأوركسترا، والذي أثبتت الموسيقى من خلالها أنها فعالة للغاية للعواطف والإيقاعات الموجودة في الصور، حتى جاء الوقت الذي أصبح فيه استخدام

الحوار المسجل والمؤثرات الصوتية ممكناً حينها جعلت الموسيقى من الممكن حدوث مزجاً فنياً بين الصورة والصوت، ودمج الموسيقى والحركة بشكل فعال لدرجة أن الملحن الملحن الروسي "ديمتري تيومكين Dimitri Tiomkin ١٨٩٤-١٩٧٩" تأثر بأن الفيلم الجيد هو "مجرد رقص باليه مع حوار". قال موير ماثيسونMuir Mathieson في كتابه "تقنية موسيقى الأفلام The Technique of Film Music" قائلاً: "الموسيقى بما لها من شكل خاص بها، لديها الوسائل التي تمكنها من إنجاز مهمتها المنوطة بها في الأفلام بإمتياز، إذا قدرت كجزء من بناء الفيلم الكلي، لا كشيء ثانوي مكمل".(م٢-ص٢١٠)

مشكلة البحث:

إن التقدم التقني في جودة ونقاء الصورة أحدث ابهاراً بصرياً يطغى في بعض الأحيان على المضامين المنشودة من النقل الدرامى، وتركزت مشكلة البحث في الحاجة إلى دراسة أنواع ووظائف الموسيقى داخل الفيلم، و العلاقة بين المتغيرات البصرية والسمعية لرفع المستوى البلاغي للغة السينمائية.

أهداف البحث:

١- الوقوف على المزيد من التفاصيل التى تساعد على اختيار مواد توليفية بصرية وسمعية تخدم الفكرة والمضمون.

٢- تقديم دراسة لأنواع ووظائف الموسيقى داخل الفيلم، و العلاقة بين المتغيرات البصرية والسمعية.

منهج البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي لوصف وظائف الموسيقى داخل الفيلم، وتفاعلها مع الصورة داخل المركب الفيلمي لخدمة مضمون العمل الفني.

تساؤلات البحث:

١- ما هي الوظائف الخاصة للموسيقى داخل الفيلم؟

٢- ما هي الأنواع الأساسية للنص الموسيقي المؤلف خصيصاً للفيلم؟

٣- هل للموسيقى قدرة على إخفاء نقاط الضعف في الفيلم؟

٤- هل تمتلك الموسيقى القدرة على إضافة مستويات من المعنى للصورة المرئية؟

٥- هل ساهم التطور التكنولوجي في قدرة شريط الصوت السينمائي في قدرة الموسيقى على إمدادنا الإحساس بالزمان والمكان.

١- الموسيقى السينمائية المؤلفة خصيصاً للفيلم:

من منظور معاصر يبدو التصوير الموسيقى في عصر الإنتاج السينمائي الضخم يتطلب تماثلاً محدداً بين الموسيقى والصورة، حيث أن السمات الموسيقية في التأليف الموسيقي للسينما تهدف إلى مطابقة أحداث محددة يتم تقديمها في السرد. إن هذا التكنيك في التأليف الموسيقى يعتمد على تقنية تزامن الصوت لكي يحقق تأثيره.

على النقيض من ذلك، فإن مفهوم التصوير الموسيقى الذي ذاع في عصر السينما الصامتة كان المفهوم الذي يربط بين السمات الموسيقية والسمات السردية، مثل النمط الفيلمي، ورسم الشخصيات، ومكان الأحداث، والمزاج العاطفي للفيلم. ومن خلال تلك الرؤية، فإن تكنيك التأليف الموسيقى الذي ارتبط مع الموسيقى السينمائية في عصر السينما الناطقة نبع باعتباره نتيجة لوظائف سردية محددة كانت الموسيقى تقدمها في عصر السينما الصامتة.

ظهرت أيضاً "موسيقى النص" المؤلفة خصيصاً للفيلم، والتى تستخدم موسيقى خلفية، وعلى سبيل المثال الطريقة التي يظهر بها لحن "مع مرور الزمن As Time Goes by" كمقطوعة معزوفة في فيلم "كازابلانكا Casablanca ١٩٤٢"،

كما أنهما أيضاً يظهران كتيمات موسيقية في النص الموسيقي الذي ألفه" ماكس ستاينر Max Steiner ١٨٨٨-١٩٧١"، وهذه القطع الموسيقية تُظهر جلياً التمييز بين النص الموسيقى المؤلف وموسيقى المصدر، أي الموسيقى التي تسمعها الشخصيات داخل مكان أحداث الفيلم.

ظهر من بعد ستاينر على نفس النهج العديد من النصوص الموسيقية التي لا تستخدم اللحن والهارمونية بطرق متسقة مع تقاليد الرومانسية القديمة. حتى أن بعض ألحان جولدمان، على سبيل المثال في أفلام مثل: "كوكب القرود Planet of Apes" ١٩٦٨ و"الحي الصيني Chinatown" ١٩٧٤، لا تبدو موسيقى أفلام على الإطلاق. فهل كل نص موسيقى يستخدم تقنية الاثنتي عشرة نغمة. إن نموذج روزار يواجه مشكلات أيضاً مع أفلام مثل: نادي القتال Fight Club ١٩٩٩، والتي تبدو بدورها حالات على الخط الفاصل لتعريفه المفترض للموسيقى السينمائية. فمن ناحية، فإن هذه النصوص الموسيقية مؤلفة خصيصاً للفيلم واستخدمت تقنيات تقليدية لتطابق الموسيقى مع الحدث البصري، ومن ناحية أخرى، فإن نص هذا الفيلم ليس مؤلف بالطريقة المعتادة، فقد قام الـ DJ "مشغل الاسطوانات" داست براذرز Dust Brothers بخلق النص الموسيقي باختيار عينات من تسجيلات سابقة لصنع الموسيقى.

وكبديل لهذا اللغط والتخبط في تصنيف الموسيقى السينمائية، ظهرت نظريات وآراء جديدة للتعامل مع الموسيقى السينمائية كمفهوم جماعي Cluster Theory، على النحو الذي إستخدمه بيريس جوت[٣] Berys Gaut في وصفه للفن، وهو التفسير الذي لا يمكن أن يتحدد لا بالشروط المفردة أو المشتركة وحدها. وبدلاً من ذلك، يقترح جوت تفسيراً جماعياً يستخدم الشروط الضرورية لكل حالة، والذى يحتوي على مجموعات من السمات والوظائف التي قد تكون كافية لكى يقع الموضوع تحت مفهوم معين.(م٣-ص١٩٣-١٩٤)

وفي تطويره لهذا التفسير الجماعي نقدم قائمة قدمها جيرولد ليفينسون[٤] Jerrold Levinson ونويل كارول Noel Carroll وليس المقصود بهذه القائمة أن تكون تصنيفاً محدداً لسمات الموسيقى السينمائية، لكنه بالأحرى يجب أن تكون نقطة إنطلاق في تصوير مزايا التفسير الجماعي للموسيقى السينمائية. وبنود هذه القائمة الخاصة هي:

أ- الموسيقى المؤلفة خصيصاً للاستخدام كجزء من وسيط سمعي بصري مسجل.

ب- الموسيقى المستخدمة المصاحبة التصوير السينمائي للأشخاص أو الأماكن أو الأشياء أو الأفكار أو الأحداث.

ج- الموسيقى المستخدمة للتأكيد على عناصر من الفيلم.

د- الموسيقى المستخدمة لتوصيل سمات إحدى شخصيات الفيلم.

هـ- الموسيقى المستخدمة للدلالة على عاطفة أو مزاج في المشهد.

و- الموسيقى المستخدمة لإعطاء وجهة نظر إحدى شخصيات الفيلم.

ز- الموسيقى المستخدمة للتأكيد على الأفعال التي يصورها المشهد.

ح- الموسيقى المستخدمة لتعزيز السمات الشكلية للفيلم.

ط- الموسيقى التي تبدو مثل الموسيقى السينمائية.

ومن المهم أن نلاحظ أيضا أن التفسير الجماعي للموسيقى السينمائية لا يمنع استخدام مصطلحات مثل موسيقى المصدر Diegetic Sound، أو الموسيقى التي تؤكد المعنى طبقاً لما تتضمنه في الفهم الشائع. إن مفهوم موسيقى المصدر Diegetic Sound هو من النتائج المنطقية للتصنيف، بإعتبار أنه دور الموسيقى في العالم الواقعي للفيلم، لكن ذلك لا يمنع الطرق التي يمكن بها إعتبار الموسيقى سينمائية طبقاً للتفسير الجماعي. فموسيقى المصدر يمكنها أن تؤدي وظائف أخرى، مثل تأسيس المزاج العاطفي، أو توصيل عواطف الشخصية. وينطبق هذا الشرط ذاته على الموسيقى التي تؤكد

المعنى، وتأتي من خارج مادة موضوع الفيلم، والتي تتلاءم مع أي من أنواع التصنيفات التي ذكرناها سابقاً.(م٣-ص١٩٥-١٩٦)

١-١- الأنواع الاساسية للنص الموسيقي المؤلف خصيصاً للفيلم:

وتعرف الموسيقى المؤلفة خصيصاً للفيلم بـ **Movie Score**، أو **Film Score**, وهي عبارة عن مقطوعة موسيقية أصلية صنعت لمرافقة صور الفيلم، وهي تختلف عن الموسيقى التصويرية للفيلم **Movie Soundtrack**، والتي تستخدم أغانٍ موجودة مسبقاً.

يوفق المؤلف الموسيقي ايقاعات الفيلم الأساسية مع بعضها البعض ويؤكد عليها. كما يفضل الكثير من صناع الفيلم استخدام الموسيقى التي تؤلف خصيصاً للفيلم، وتؤلف هذه الموسيقى بطريقتين:

- تؤلف الموسيقى بعد أن يكتمل الفيلم والمؤثرات الصوتية المصاحبة له.
- تؤلف الموسيقى أثناء صنع الفيلم حتى يستطيع المخرج والمؤلف الموسيقى **composer** أن يعملا سوياً في نفس الجو الابداعي.

ويمكن أن تقسم الموسيقى الفيلمية المؤلفة خصيصاً لفيلم من الأفلام إلى نوعين:

١-١-١- موسيقى ميكي موسينج Mickey Mousing:

سمي هذا النوع بهذا الاسم لأنه نشأ من تقنيات الرسوم المتحركة، وهو عبارة عن التوافق الدقيق والمحسوب للموسيقى والحركة. ويتطابق إيقاع الموسيقى بدقة مع الإيقاعات الطبيعية للأشياء المتحركة على الشاشة. يتطلب هذا التوافق تحليلًا دقيقًا لتسلسل الصور المرئية بواسطة المؤلف. حيث ينصب التركيز على العناصر الحركية والعناصر الإيقاعية للتسلسلات التي تُستخدم فيها الموسيقى. ويميل صناع الأفلام حديثاً إلى تجنب هذه التقنية، حيث أنها تفتقر إلى الدقة أو تم الإفراط في استخدامها.(م٤-ص١٨٨)

١-١-٢- الموسيقى الضمنية Generalized" or implicit Score":

لا تقوم الموسيقى الضمنية بأي محاولة لمطابقة الموسيقى والحركة بشكل دقيق، لكن ينصب التركيز على الجو العام العاطفي أو الحالة المزاجية للتسلسل في الفيلم ككل. غالبًا ما يتم تحقيق ذلك من خلال مجموعة من الإيقاعات المتكررة. كما أن الإيقاعات الأساسية في مثل هذا النوع من التأليف الموسيقي تكون متنوعة لتوحي بالبنية الإيقاعية للتسلسلات الدرامية صعوداً وهبوطاً، حيث أن وظيفتها الأساسية هي نقل المشاعر التي توازي القصة بشكل عام.(م٢-ص٢٥٣)

٢- وظائف خاصة لموسيقى الفيلم وتأثيرها على المتفرج:

الموسيقى ذات تأثير عظيم جداً على استجابة المتفرج، إذ وتزيد من ردود الأفعال لأي فيلم تقريباً. حيث تعمل الموسيقى على تحقيق مجموعة من الوظائف الاساسية، وهي:

- خلق ايقاعات بنائية.
- تدعيم وتقوية المحتوى العاطفي للصورة.
- التعبير عن العواطف التي لا يستطاع نقلها من خلال الصورة المرئية.
- استثارة الخيال، والحس الحركى، والاستجابات العاطفية، وتحفيز الأفكار والعقل الباطن.

- اكمال وتعزيز البنية الدرامية والروائية باستثارة الاستجابات العاطفية والانفعالية التي توازي كل مشهد بمفرده ثم الفيلم ككل.

ولهذا التأثير المهم للموسيقى على استجابتنا للفيلم، فإن تعريف الموسيقى بمصطلح موسيقى الخلفية **Background Music** الذي يطلق في الغالب على الموسيقى المؤلفة خصيصا للفيلم هو مصطلح خاطئ ومغلوط.

ورغم تأثير الموسيقى المباشر علينا، حيث أنها تقوم بوظيفتها كعنصر من عناصر الفيلم السينمائي، إلا أن بعض النقاد يرون أن دروها عضوي أو تكميلي متمم، وتوجد مدرستان فكريتان يتبنيان تحديد درجة التبعية او الثانوية للموسيقى في الفيلم:

الرأي الأول: الرأي التقليدي الأقدم ينادي بأن أفضل موسيقى فيلم تؤدي وظائفها العديدة دون أن تجذب الانتباه، او ينتبه وعينا إلى حضورها، وبعبارة أخرى إذا لم نلاحظ الموسيقى فهي موسيقى جيدة.

الرأي الثاني: يسمح الرأي الأحدث للموسيقى في المناسبات الملائمة، أن تستدعي انتباهنا الواعي، بل وتهيمن على الصورة في بعض الأحيان طالما بقيت مندمجة مع العناصر المرئية والدرامية وتساهم تدفق وانسيابية الأحداث الدرامية وتزيد من الاستجابات لدى المتفرج.

وبغض النظر عن درجة التبعية، سيكون النص الموسيقى الجيد دائماً عنصراً بنائياً مهماً حينما يؤدي وظائفه بطريقة متقنة كوسيلة إلى غاية تحقيق التكامل والتدفق الشعوري بين أجزاء الفيلم مجتمعة أكثر منه غاية في ذاتها.(م٥-ص١٩١)

تستخدم الموسيقى في الفيلم لتقوم بمجموعة كبيرة من الوظائف المتنوعة والمعقدة، ومن الصعب إدراك كل هذه الوظائف في قائمة أو وصفها، ولكن نستعرض اكثرها اهمية وفاعلية مع الفيلم والصور المرئية:

٢-١- إخفاء نقاط الضعف في الفيلم:

احدى وظائف النص الموسيقى التي ليس لها علاقة بالسرد والبناء الدرامي هي إخفاء نقاط الضعف في التمثيل أو الحوار. وعندما تكون مثل هذه العيوب واضحة، يستطيع المخرج أو المؤلف الموسيقى الاستعانة بموسيقى قوية ومميزة من اجل تغطية عيوب التمثيل الضعيف أو الحوار المبتذل، حيث تجعله الموسيقى أكثر اهمية. كثيرًا ما تُنتقد أفلام الاثارة والاكشن الحديثة لتجاهلها لمصداقية السرد ولكن كما يلاحظ المنتج جيري بروكهايمر Jerry Bruckheimer قائلاً: "يمكن للفيلم تحويل انتباه الجمهور عن نقاط الضعف، فالصوت ينقلك خلال اللحظات التي لا يحدث فيها الحدث. حاول ازالة الصوت وسيفشل فيلمك".(م٦)

٢-٢- تصعيد التأثير الدرامي للحوار:

غالبًا ما تستخدم الموسيقى كنوع من التوكيد الانفعالي للحوار، للتعبير عن الشعور الكامن وراء ما يقال. يجب أن يكون تزامن الموسيقى مع الحوار دقيق للغاية وغير مزعج، بحيث تتسلل دخولاً وخروجاً بهدوء بطريقة تجعلنا نستجيب لتأثيراتها دون إدراك واع لوجودها.

٢-٣- سرد حكاية داخلية:

يستطيع المؤلفون الموسيقيون الانتفاع من مثل هذه الموسيقى في تهيئة الجو العاطفي الذي يسيطر على مشهد معين. وبطريقة مماثلة تتجاوز الموسيقى الدور التكميلي لتقوم بوظيفة حكي أساسية، تمكن المخرج من شرح الأشياء التي يصعب شرحها

من خلال الوسائل البصرية أو من خلال الجمل الحوارية، خصوصاً عندما تطرأ على عقلية احدى الشخصيات تغيرات سريعة متطرفة لا تستطيع الألفاظ ولا الفعل أن يشرحها او يجاريها على نحو كاف.(م١-ص٢٥٤)

٢-٤- القدرة على إمدادنا الإحساس بالزمان والمكان:

ترتبط مقطوعات وأنماط موسيقية معينة بفترات زمنية ومناطق محددة، ويمكن للمؤلفين استخدام هذه الموسيقى لتوفير المشاعر العاطفية المرتبطة بهذه الفترات والاماكن. يمكن ايضاً استخدام الموسيقى المرتبطة بالبلدان المختلفة او حتى بالجماعات والقبائل والأعراق المختلفة، حيث ترتبط آلات معينة بأماكن أو جماعات معينة من البشر، وادخال المتفرج سريعاً في اندماج واستجابة الإحساس بالزمان والمكان. فكل آلة موسيقية تطوي في صوتها دلالات جغرافية، ودلالات على الحقبة الزمنية بطريقة واقعية ملموسة، وهذه الدلالات يمكن أن تتغير تماماً بتغير الأسلوب الذي تعزف به الآلات.

حينما يكون الإطار الزمني لحكاية ما في نطاق ذكريات غالبية المتفرجين، تعمد الأفلام الحديثة إلى وضع موسيقى كانت معروفة ومنتشرة في العصر المراد تجسيده على الشاشة، وبذلك يستحضر المتفرج روح وعاطفة العصر الذي تذكره، كما تكثف الموسيقى من درجة معايشة المتفرج لقصة الفيلم وارتباطه بصفات شخصياته وتأثره بأحداثه. ويمكن أن يقوم المخرج بالاشارة الى زمن معين من خلال استخدام جزء من نص موسيقى خارج الشاشة في الأصل، كما لو كان مقطوعة موسيقية أو أغنية تصدر من مصدر صوتي منظور على الشاشة مثل جهاز راديو أو تليفزيون.

في البداية ظل التسجيل الموسيقى يمر بالعديد التحسينات في التقنية. مما أجبر الكثير من صناع الفيلم الإعتماد دائماً على تقليد الأوركسترا السيمفونية على الأفلام الملحمية، ثم تم توسيع اللغة الموسيقية إلى حد ما مع استخدام تقنيات التأليف المتقدمة وخاصة موسيقى الجاز في الأفلام، ولكن حتى في تلك الحالات ظل الفيلم المسجل متأصلاً في الأوركسترا ، وظل نهج السرد في الغالب كلاسيكياً.

ولكن مع التطور التكنولوجي، واختراع شريط تسجيل الصوت المغناطيسي Magnetic Recording، والقدرة على تسجيل صوت منخفض الشوشرة Low Noise. وتظهر أهمية هذا الشريط المغناطيسي في قدرة فيلم "٢٠٠١: رحلة فضائية ٢٠٠١: A Space Odyssey ١٩٦٨" على التجسيد والتعبير عن طبيعة المكان، انظر شكل(١)، حيث سمحت الشوشرة المنخفضة للتسجيل المغناطيسي بدور أكبر بكثير للصمت، و تحديداً في الصوت المحيط المنخفض المستوى المميز للأماكن الهادئة. فالرياح الناعمة وأصوات الطبيعة تعمل على التأكيد على هدوء المناظر الطبيعية، في حين أن الاضطرابات المفاجئة التي تحدث في هذا الهدوء الأساسي تعمل كأشكال للعنف، وأحياناً للحياة.

شكل(١).. لقطة تجسد أهمية اختراع الشريط المغناطيسي في قدرة فيلم "٢٠٠١: رحلة فضائية ٢٠٠١: A Space Odyssey ١٩٦٨" على التجسيد والتعبير عن طبيعة المكان.

٢-٥- بناء التوتر الدرامي:

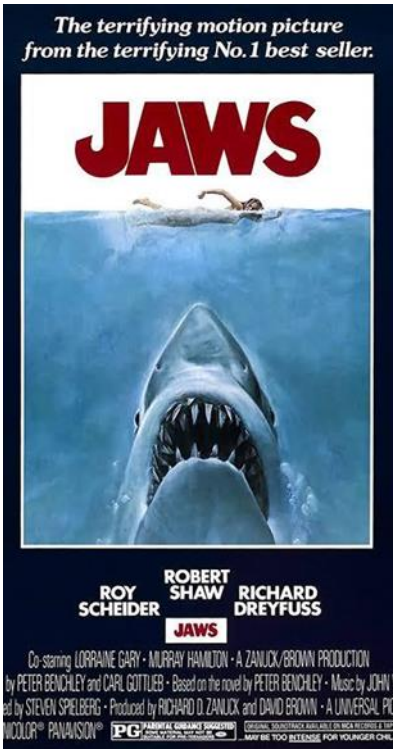
عندما يكون هناك تغيير مفاجئ في الحالة المزاجية أو حدث غير متوقع على وشك الحدوث على الشاشة، تكون الموسيقى حاضرة لتحقيق هذا التحول المفاجئ من خلال تجهيزنا عاطفياً للأحداث الجديدة. والموسيقى هنا لا تخفف من تأثير الصدمة بل تكثفها من خلال الإشارة باقتراب حدوث شئ صادم وغير متوقع. ونستجيب للإشارة الموسيقية بأن نصبح أكثر انتباهاً. حتى حقيقة أننا نعرف ما سوف يحدث لا تخفف من فعل التوتر الذي تولد بداخلنا، لأن الموسيقى المستخدمة بهذه الطريقة لا تتطابق تمامًا مع ما يحدث على الشاشة بل تسبقه، وتحدث إحساسًا بالتوتر بينما تحتفظ الصور على الشاشة بالهدوء.
تلعب الموسيقى التي تهدف إلى بناء التوتر على أعصابنا عن طريق الزيادة التدريجية في طبقة الصوت، وإدخال آلات النقر وتنافر الأصوات، حيث أن إدخال التنافر على نغمة موسيقية منسجمة يخلق تلقائياً إحساساً يجعلنا نشعر بالتوتر وعدم الأمان والعصبية والقلق. وهي بالضبط الحالة الذهنية المنشودة لشد الانتباه، وبناء التوتر الدرامي.(م٧-ص١٥٩)

٢-٦- إضافة مستويات من المعنى للصورة المرئية:

تجعلنا الموسيقى أحياناً نرى الصورة المرئية بطريقة جديدة وغير عادية، حيث تدمج هذه الموسيقى مع الصورة لخلق مستويات إضافية من المعنى. فعلي سبيل المثال، مشهد لشاب وفتاة يتنافسان على الطريق في سباق سيارات، وتُزامنهم موسيقى سريعة مناسبة لأجواء المنافسة داخل مسارات السباق، ثم تتحول هذه الموسيقى إلى موسيقى رومانسية هادئة تقودنا الى رؤية السباق كمشهد غرامي رقيق يطور الحدث الدرامي الى مرحلة جديدة وبداية قصة حب بين البطل والبطلة.

٢-٧- وصف الشخصية من خلال الموسيقى:

تستطيع موسيقى الفيلم أن تلعب دوراً في رسم الشخصية، ويمكن أن تستخدم موسيقى ميكى ماوس _التي تم مناقشتها سابقاً_ للتأكيد على صفة مميزة او انطباع مميز لشخصية معينة من خلال اعطائها نغمة إيقاعية معينة توازي صفة معينة مثل طريقة مشي او تعبير مميز لوجه الشخصية.
يمكن أيضًا استخدام الموسيقى للمساعدة في وصف الشخصية عن طريق ما يعرف بتأثير أو تقنية بيتر والذئب[٥] **Peter and the Wolfing**، وهو استخدام الآلات الموسيقية لإنتاج موسيقى مميزة تشير الى وجود شخصيات بعينها، والتي استخدمت في العديد من الأفلام في الثلاثينيات والأربعينيات، مما جعل الجمهور يربط الشرير بالموسيقى ذات الصوت المشئوم، والبطل بموسيقى قوية. يمكن ايضا استخدام هذه التقنية عن طريق تكرار جملة موسيقية تعلن عن ظهور شخصية بعينها، وهي تقنية ما تزال توظف حتى اليوم.(م٨-ص٢٦٤-٢٦٥). ومن أهم الأمثلة المدهشة والمثيرة للدراسة فيلم "الفك المفترس **The Jaws** ١٩٧٥"، شكل(٢). من إخراج "ستيفن سبيلبرج **Steven Spielberg** ١٩٤٦"، والمؤلف الموسيقي "بيتر بنشلي **Peter Benchley** ١٩٤٠-٢٠٠٦"، حيث ارتبطت نعمة بسيطة تصاعدية بظهور الفك المفترس، فبمجرد سماع هذه المقطوعة تفكر لا إرادياً في القرش.



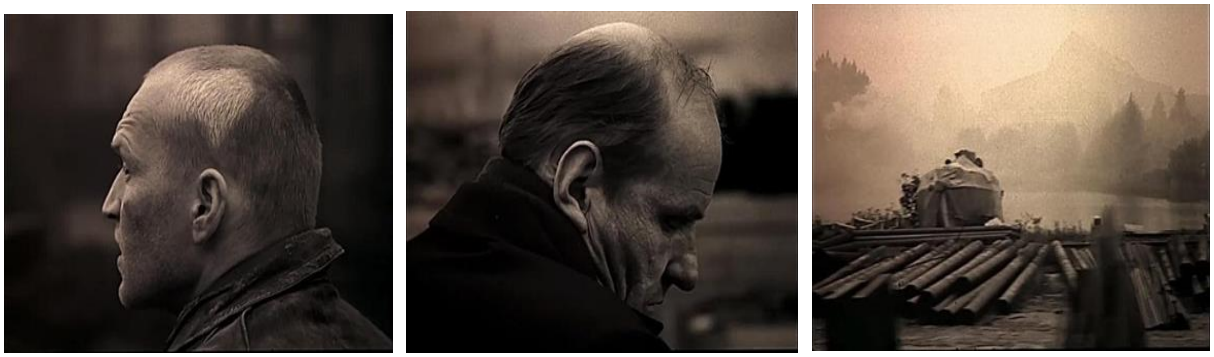
شكل(٢).. وصف الشخصية من خلال الموسيقى في فيلم "الفك المفترس The Jaws **١٩٧٥"، من إخراج "ستيفن سبيلبرج** Steven Spielberg **١٩٤٦"، والمؤلف الموسيقي "بيتر بنشلي** Peter Benchley **١٩٤٠-٢٠٠٦".**

وقد تستخدم موسيقى الفيلم في إضفاء سمات للممثل لاتتوافر فيه من الاساس، باستخدام موسيقى ذات طابع معين يتم الصاقه وربطه بشخصية الممثل في الفيلم، والتي من خلالها يتم تنمية تداعيات المعاني والأفكار في ذهن المتفرج لكى يحقق الأثر المنشود.(م٩)

٢-٨- المؤثرات الصوتية كجزء من الموسيقى المؤلفة للفيلم:

يمكن استخدام مؤثرات صوتية معينة من الطبيعة بطرق مختلفة للاستفادة منها في النص الموسيقي للفيلم، لخلق جو عام يشبه الطريقة التي تعمل بها الموسيقى. فالأمواج المتلاطمة، والطيور المغردة، والرياح العاصفة، جميعها تمتلك صفات موسيقية واضحة، والتي تكون أكثر فعالية من موسيقى الآلات في نقل الحالة المزاجية.

ومن الأمثلة المثيرة للدراسة فيلم "مطارد Stalker ١٩٧٩"، من إخراج أندريه تاركوفسكيAndrei Tarkovsky ١٩٣٢-١٩٨٦"، حيث تدور الأحداث منخرطين في أعمال غير قانونية. المبهر في هذا الفيلم قدرته على التعامل مع المؤثرات الصوتية لفترات طويلة في الفيلم دون اللجوء إلى الموسيقى، فمن بين ١٦٠ دقيقة مدة الفيلم تأتي الموسيقى منها في ١٧ دقيقة فقط، وأول قطعة موسيقية جاءت في الدقيقة ٤٥ من الفيلم. في الواقع استخدم تاركوفسكي المؤثرات الصوتية وشريط الصوت بطريقة فريدة ومميزة على مدى تاريخ الصوت في السينما، فهو لا يحتاج إلى الموسيقى، ويكفيه فقط استخدام صوت حقيقي وغني من يمكننا سماع الحوار وخطوات الأقدام وكل ما يخص المشهد الذي ينطق بأصواته الواقعية. يأتي المشهد بشخصيات في الطريق داخل منطقة صناعية لتبدأ اصوات المكان في الدق والقرع مع تركيز الصورة على الشخصيات لنشعر اننا نسمع صوت المكان مصبوغ بالاحساس الذاتي للشخصيات، وكأننا نسمعها من داخل رأس الشخصيات شكل(٣).



شكل(٣).. المؤثرات الصوتية كجزء من الموسيقى المؤلفة للفيلم، من فيلم "مطارد Stalker ١٩٧٩"، من إخراج أندريه تاركوفسكي Andrei Tarkovsky ١٩٣٢-١٩٨٦".

في هذا الفيلم نحن لا نحتاج أن يخبرنا الفيلم عن المكان نحن نسمعه أولاً. إن الخط الفاصل في هذا الفيلم بين صوت المصدر Diegetic, والصوت من خارج المصدر non- Diegetic يذوب تماماً ولا ندري هل هذه الأصوات من طبيعة المكان أم مقطوعة موسيقية. نرى في الشكل(٤) لقطة نشعر فيها بالرياح العاصفة القوية رغم أننا لم نرى أي مدلول بصري على ذلك، فقط صوت الفيلم حقيقي وواقعي بدرجة مخيفة.

في مشهد آخر من هذا الفيلم يجمع تاركوفسكي بين بيئتين مختلفتين صوتية وبصرية بشكل متزامن ليجمع بين صوت المياه على صورة النار في لقطة واحدة، شكل(٥).

شكل(٤).. صوت المصدر Diegetic, والصوت من خارج المصدر non- Diegetic، من فيلم "مطارد Stalker ١٩٧٩"، من إخراج أندريه تاركوفسكي Andrei Tarkovsky ١٩٣٢-١٩٨٦.

شكل(٥).. الجمع بين بيئتين مختلفتين صوتية وبصرية بشكل متزامن، من فيلم "مطارد Stalker ١٩٧٩"، من إخراج أندريه تاركوفسكي Andrei Tarkovsky ١٩٣٢-١٩٨٦.

أخيراً يمكننا بناء مثل هذه الأصوات ودمجها فنياً في تسلسل إيقاعي مثير بسبب طبيعته الأصوات والنغمات المستخدمة، والتي تكون أكثر فعالية من موسيقى الآلات في نقل الحالة المزاجية.

٢-٩- الموسيقى كمونولوج داخلي:

في الفيلم الحديث يتم استخدام الأغاني التي تحتوي على كلمات ليس لها علاقة واضحة أو مباشرة بالمشاهد المصاحبة لها كجزء من الموسيقى التصويرية. في كثير من الحالات تُستخدم مثل هذه الأغاني للكشف عن الحالة المزاجية الخاصة أو المشاعر والأفكار الخاصة بالشخصية في الفيلم. كان هذا هو الحال في مشهد وداع والد "اليسا" البكماء والأغنية في التلفزيون تقول: "إن هذا كل ما لدي لأقوله، لن تعرف ابداً كم أفتقدك"، شكل(٦). تعتبر هذه الاغاني وسيلة تواصل ذاتية وشاعرية للغاية، وقادرة على توسيع المعنى والمحتوى العاطفي داخل المشهد.

شكل(٦).. الموسيقى كمونولوج داخلي في مشهد من فيلم "الكائن المائي The Shape of Water٢٠١٧"

النتائج:

١- عند دراسة ومعرفة أنواع ووظائف الموسيقى داخل الفيلم، و العلاقة بين المتغيرات البصرية والسمعية، سوف يجنبنا ذلك الإبهار البصري والتقني الذي يطغى على المضامين المنشودة في بعض الأحيان.

٢- دراسة العلاقات المركبة بين أنواع ووظائف الموسيقى داخل الفيلم والصور، وما ينتج عن ذلك من إثارة لإستجابة المتفرج; تؤدى إلى الحصول على تركيب بنائي مميز للفيلم قادر على الوصول إلى دواخل نفس المُشاهد والتأثير فيه.

التوصيات:

١- تطوير الشكل البنائي والبلاغة في استخدام عناصر الصوت والموسيقى في بناء الفيلم السينمائي في الأفلام المصرية، لخلق طرق جديدة و مختلفة للتعبير عن الحالة النفسية والدرامية من خلال تأثير المؤثرات المرئية والصوتية في الفيلم السينمائي على المتفرج.

المراجع:

1- Dennis W. Petrie, Joseph M. Boggs, The art of watching films, The McGraw-Hill Companies, Inc, 8th ed.m, 2012.

2- Muir Mathieson, quoted in Roger Manvell and John Huntley, The Technique of Film Music (London: Focal Press, 1957).

3- Paisley Livingston and Carl Plantinga, the routledge companion to philosophy and film, first published 2009.

4- Andy Birtwistle, Cinesonica, Sounding film and video, Manchester University Press, Manchester,2010.

5- Quincy Jones, quoted in Fred Baker with Ross Firestone, "Quincy Jones—On the Composer," in Movie People: At Work in the Business of Film (New York: Lancer Books, 1973), p 191.

6- Martin Scorsese, quoted in "About Elmer Bernstein," The Age of Innocence, soundtrack compact disc notes, Epic Soundtrax, 1993.

٧- جوزيف.م.بوجز، فن الفرجة على الأفلام، ترجمة وداد عبدالله،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

8- Frank Brady, Citizen Welles: A Biography of Orson Welles (New York: Doubleday, 1989).

9- Peter Weir, Reflecting on the Score for The Truman Show," The Truman Show, soundtrack compact disc notes, Milan Entertainment Inc., 1998.

---

[١] موير ماثيسون **Muir Mathieson** ١٩١١-١٩٧٥: الملحن والمؤلف الموسيقي الأبرز في السينما البريطانية.

[٢] موسيقى الأثنى عشر نغمة: يعرف أسلوب الاثنتي عشرة نغمة اللامقامية، وهو أسلوب معاصر لا يختار سبعاً من هذه النغمات لتؤلف مقام اللحن كما كان يحدث في الموسيقى حتى العصر الحديث.

[٣] بيريس جوت **Berys Gaut** ١٩٥٨: أستاذ الفلسفة بجامعة **St Andrews**، يكتب في علم الجمال والإبداع والفلسفة، كما ترأس الجمعية البريطانية لعلم الجمال عام ٢٠١٨.

[٤] جيرولد ليفينسون **Jerrold Levinson** ١٩٤٨ **:**أستاذ جامعي في الفلسفة بجامعة ميريلاند، يعمل على جماليات الموسيقى، ومعنى الوجود في السينما والفن.

[٥] بيتر والذئب **Peter and the Wolfing**: هو مسرح للأطفال في موسكو ١٩٣٦م يحكي من خلاله الراوي سيرجي بروكوفييف **Sergei Prokofiev** قصص شعبية روسية، وفي مسرحية بعنوان بيتر والذئب قام سيرجي بتخصيص آلة أو فئة من الآلات للدلالة كل كل شخصية في المسرحية، وتم تحويل المسرحية إلى فيلم رسوم متحركة من إنتاج ديزني عام ١٩٤٦م.

[٦] أندريه تاركوفسكي Andrei Tarkovsky ١٩٣٢-١٩٨٦: كاتب سينمائي ومخرج ومنظر روسي. يعتبر أحد أعظم المخرجين وأكثرهم تأثيراً في تاريخ السينما الروسية والعالمية.