اغراءات الصوت ودوافع الايقاع الموسيقي في السينما

The temptations of sound and the motives of musical rhythm in the cinema

بن عزة أحمد، يوسفي آمال

[1] كلية الآداب واللغات ، قسم الفنون جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر)، ahmed.benazza@univ-tlemcen.dz

[2] كلية العلوم إنسانية و اجتماعية، أبي بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر)، amel.yousfi@univ-tlemcen.dz

تاريخ الارسال 20 / 05 / 2020.	تاريخ القبول 09 /12/ 2020.	تاريخ النشر15 / 04 / 2021.

الملخص		Abstract
يدرس علم الاصوات خصائص الصوت الانساني من ناحية وظيفته اللغوية، والذي تفاعلت معه المجالات الفنية الأخرى، وباعتبار الموسيقى ملهمات الشعر وربات الفنون فلأنّ الموسيقى روح كل المنظومات السمعية والبصرية، لما تحويه من جماليات الأمكنة والأزمنة، فبدون الصوت ممثلا بالموسيقى، وكيف تترجم تلك الموجات إلى مفاهيم وأفكار، تكون الأنا الجمعية للفنون مستضعفة، مفرّغة من ملامحجمالية المنظومة التكاملية للصورة فيالفيلم السينمائي، ويظهر ذلك بوضوح دون اغراء في التسطيح، أنه لا يمكن أن تتم أي دراسة سينمائية بمعزل عن علم الأصوات، تأتي هاته الدراسة لفضّ اشتباكات حول القيمة الحسيّة والدلاليّة أو الهيكليّة والتعبيريّة، التي يقودنا إليها الصّوت المسموع من خلال هوية الذات المخاطبة،		The science of sound , studies the characteristics of human voice in terms of its linguistic function, with which other artistic fields interacted, and considering music as the inspirations of poetry and the housewives of the arts, In return music is the spirit of all audio-visualsystems, because of the aesthetics of places and times, with out sound represented by music, And how the sewaves translate into concepts and ideas, the ego of the society of the arts isvulnerable, exasperated from the aesthetic features of the integrative system of the image in the film, and it is clearly shown with out temptation in flatness, that no cinematic study can becarried out in isolation from the science of sounds, This study comes to resolve clashes about the sensory, semantic or expressive value, to which the voice

leads us through the identity of the speaking self, and in order to beaware of the phenomen on of sound and until were discover the mechanism that writes and paints the appeals of cinema . We have to trace the credibility of the music scene and the different psychological situations that itevokes in us, whether the soundis associatedwith the dialogue of the characters, or in the sound track and visual effects, or an absolute silence capable of touching the viewer' shigher ego, inviting him to focus with the cinematic shot, So he can feel the same movie.		وبغية أن نكون على دراية بظاهر ة الصوت وحتى نعيد اكتشاف آليته التي تكتب وترسم جذاذات السينما ، وجب علينا تتبع مصداقيّة المشهد الموسيقي وما يثيره فينا من حالات نفسية مختلفة، سواء كان الصوت مصاحبا لحوار الشخصيات، أو في الموسيقى التصويرية والمؤثرات البصرية، أو صمت مطلق قادر على لمس إحساس الأنا الأعلى لدى المشاهد ، فيدعوه إلى التركيز مع الـلقطة السينمائية، حتى يتمكّن من الشعور بذات الفيلم.
Keywords :Sound; Music; Cinema; identification; The Active Ego.		**كلمات مفتاحية: الصوت؛ الموسيقى؛ السينما؛ الهوية؛ الأنا الفاعلة.**

المؤلف المرسل: بن عزة أحمد ahmed.benazza@univ-tlemcen.dz

1. مقدمة:

إن الحدود التي تشكلت عليها مسألة الصوت في السينما ليس وقفا على الصوت البشري وأصوات الطبيعة وحدهما، بل امتد الى الموسيقى رسمتها سلسلة الاكتشافات العلمية والفلسفية، بداية من فيثاغورث وأفلاطونمرورًا بكانطومع شوبنهاور، ولكي نزيل هذا الاستغراب نجدها أيضا مع عالم الاجتماع من مقام ماكس فيبر، الذي يرى، بعد " تجربة استخلص منها، انّ الموسيقى تستطيع أن تقول الشيء الكثير في الوقت نفسه، تقود الى مركز طبيعة هذا الفن، كما تقود الى ما هو ابعد من الاستباق التقليدي كرؤيا في ما هو جوهري، وكنتيجة لسماع تحليلي بنيوي" [1]،فمن هنا تكمن النظرة الثابتة لماكس فيبر ، في أن الموسيقى تُعَالَجُ من خارجها أي كموضوع سوسيولجي، خاض معها مفكرنا في علم الهارموني بكل تعقيداته، متتبعًا مساره التاريخي وارتباطه بعلمي الفيزياء والرياضيات، وصولا إلى الارث الفينومينولوجي في مفاصله مع الصوت والموسيقى، التي تتخذ موقعا رئيسيا، من وضع الصوت في مساق ظهور السينما، وهو ما يجعلنا نأخذه معيار لانتظام الآنات التأويلية المختلفة، " ونحن نعتقد أن كرامة الصوت، هو ماهية الوعي بعينها، يعود إلى أن المدلول الذي هو من ماهية مِثّلية دومًا، والدلالة المعبّر عنها حاضرة فورًا عند فعل العِبارة، وهذا الامّحاء للجسم المحسّوس ولخارجيته، انما هو بالنسبة الى الوعي هيئة الحضور المباشر للمدلول بعينها"[2]، كما أن مراحل التربية الصوتية عند الطفل تبدأ من تنفس ووضع الصوت وتمارين التنغيم والتلفظ، كان " الهدف منها الحصول على التلفظ الصحيح والدقيق، وتدريب العضلات الصغيرة التي تحيط بالفم، وتتم غالبا باستعمال نفس الجملة الموسيقية المؤدية في تمارين التنغّم مرة واحدة أو عدة مرات مع التقطيع والتلفظ، وهدف تدريب العضلات هو الوصول إلى المحافظة على صوت الطفل، لأن صوته يحافظ على سلامته إذا توفر له الاستخدام الصحيح، فالصوت الذي يستخدم استخداما سليما يصبح قادرا على احتمال أي قدر من التدريب الصوتي، وتبقى كفاءته مستمرة دائما كأي عنصر آخر يحسن استخدامه فضلا عن استفادته من هذا التدريب"[3].

فالحُجّة القائمة بما تعنيه كلمة نجاح الأعمال السينمائية، هو جملة من الانماط الوظيفة للموسيق ى، التي لم تنقطع بأن تصير قائمة بذاتها الفاعلة على الاطلاق، كأفضل ما يكون من عملية تعويض مقاصد العبارات والحركات، لم يكن لها وجود وأن يظهر الفيلم السينمائي بما يليق به، دون الصوت الموسيقى، " إن هذه الكلية هي التي تجعل من كل وعي، لا يتيسّر له أن يكون كذلك بغير صوت، الصوت هو الوجود"4، وبتوظيفه داخل " السينما بوصفها هندسة للحركة، تُوصل للمرة الأولى الى ايقاظ الاحاسيس

الموسيقية، التي تتظافر في المكان عن طريق الأحاسيس البصرية، وبهذا يتمثل جمال الحركة لذاتها التجريدية من خلال ما تثيره الموسيقى في النفس، وبذلك تغوص بنا السينما اخيراً الى جذور وجودنا" 5، ومن جملة تاريخ ما اشتغل على مركزية صوت الموسيقى والظاهرة الفنية كالسينما، نجد " للموسيقى قدرة بان تنقل مجرد الصوت بشري وتجعله صرخة شعبية ضدّ مظهديه، وقد ترتبط بأشياء مادية، فكأننا نرى الموسيقى متحقّقة ومرئية وليست مسموعة فقط، وبذلك تؤدي دورًا فنيًا يعمّق الجمال عند المتفرجين، فتضيف رونقًا وشاعرية على الحكاية او القصة التي يعرضها الفيلم" 6، وهذا التفاعل بين مختلف الفنون يساعد على خلق صورة فنية تعادل بين المعنى والدلالة ، هذا بالضبط ما عبّر عبد الباسط الجهانيبقوله" إن مسالة الصوت بمعانيه المختلفة من الشدّة والتناغم وطبقاته(عالي، منخفض)، والطابع(أجشّ، أجوف، رقيق)، ومن منحنى الموقع(الأصوات بعيدة ، قريبة)، ومن المطّ أو النوعية عندما تصاحب الموسيقى الخلفية(الموسيقى التي لا تنبع مباشرة من المشهد)، أو في حالة غيابه(لينشئ حالة نفسية قصد التركيز على عناصر مرئية حاسمة، فينمي حالة التشويق)، في علاقته بالصورة السينمائية، قد فكّ أسر الفيلم السينمائي من العناوين الفرعية التي كانت تقطع التسلسل بين الصور، وساهم الصوت بإبراز مهمتها التعبيرية، والصوت حين يتوافق مع الصورة يبرز معناها" 7، بجميع طاقات تلك الأنماط التي تمكّننا من التفريق و الاستعمالات الميكانزيمية للصوت داخل الشريط السينمائي.

لذلك تحاول هذه الورقة البحثية سحب بطاقتين من الحقل الفني وهما الصوت والموسيقى لطرح الهاجس المعرفي حول ماهي الأنا الفاعلة للصوت الموسيقى في السينما والتي عجزت التعابير الجسدية للممثل في تكوين وتأكيد الوحدة البنائية لطابع الفيلم؟ وهل يكون الفيلم أقرب إلى فن الغرض منه للإبداع لا غير، في حالة اختلال توازن حوارالمشهد المرئي مع السمعي؟

2.الشق التاريخي

يعدالصوت ممثلا بالموسيقى وتجلياتهالمختلفةفيالفيلم،أحدأهمالثيمات التيتعاملت مع الرسائل الابداعية في اثراء العرض السينمائي، مرهونة بطاقة ايحائية عالية، ودورها المشحون فيجذبالانتباهوتشويق المشاهد، لِما لها من أهمية بالغة، لايمكن للمخرجأن يستغنيعن عنصرالصوتالذييقدمختلفالدلالاتالفنيةوبتأثيراتمتفاوتة، " فأما عن حديثنا عن تأثير الموسيقى، فلدينا حكاية تكررت عبر التاريخ ونسبت لأكثر من موسيقي في

اكثر من عصر، مفادها ان موسيقيًا من الموسيقيين قد عزف على آلته بطريقة ما فأبكى الحضور، وعزف بطريقة أخرى فأضحكهم، وعزف بطريقة ثالثة فألهمهمّ" 8، تبين مدى أهمية الموسيقى بوصفها عنصرًا في عملية الابداع الإخراجية للسينما، سواء اثناء بداية الفيلم لمعرفة معتقلات البناء الدرامي والمترامي عند بناء الومضات الاشهارية للفيلم وعرض صور واسماء طاقم العمل، أو في خضم عرض أحداث مجرياته، متصارعة مع لقطات تحاكي قصة الفيلم وتزيد من حدّة المشهد، لتشكيل دلالات معينة، أو عندما تلقي بنا سريعا إلى ظلامية ونهاية الفيلم في دورها الغير المعهود، وعن تجربةصانع الأفلام والكاتب الاعلامي 'خالد المحمود' الميدانية في أكاديمية لندن، مع احد المحاضرين المختصين في التأليف الموسيقي، يبين قدرة الموسيقى على تحويل توجّه الفيلم بأسره وفي نقل الاحساس المطلوب للمشاهد ومن ثم تغيير منحنى المشهد، ولو كان المشهد هو نفسه يتكرّر لكن بإيقاعات والحان مختلفة، " إذ عمد المحاضر على عمل منّتَجَة سبع نسخ مختلفة، وكل نسخة منها تحوي مقطوعة موسيقية ذات لون معين، وكان في كل مرة يعرض فيها المشهد، يأتي بموسيقى مرتبطة بأحد تصنيفات الفيلم، فمرة كان الاحساس بان الفيلم من صنف افلام الرعب، ومرة يكون يصنف بأنه افلام الحركة، ومرة كأنه فيلم الملهاة، ورابعا كان تصنيفهم من الافلام التاريخية، وبعدها بدا فيلما عاطفيا، وفي المرة التالية قادتهم لأن يكون فيلما أقرب للإثارة، وفي المرة الأخيرة خُيّل لهم انه من نوع الخيال العلمي" 9، بمعنى ضلوع الموسيقى في توجيه المشاهد إلى تحيزات بعينها، " فخلاصة المحاضر، بعد تأكيده على أهمية الجانب الموسيقي في العمل السينمائي، بأنه يكون في مقدور صانع الأفلام أن يقوم بتوجيه المشاهد حيث يريد، إذا أحسن اختيار الموسيقى وكان واعيا بما يريده منذ البداية"10

ليس هناك في تاريخ وآداب الأمم كاتب أو شاعر أو فيلسوف أو رسام، لم تكن الموسيقى محركا لإلهامه مؤثرا في طرائق تفكيره وكتاباته، " فالموسيقى وحي يعلو على كل الحكم والفلسفات، وهي خير وسيلة للتعبير عن المشاعر الانسانية الصادقة، فإذا أردت أن تتعرف على مجتمع وأن تعرف إلى أي مدى وصل هذا المجتمع من رقي أو انهيار في المنظومة الاخلاقية، وحدها الفنون تكشف عن ذلك" 11، لذلك كان الشعراء دوما، وفي طليعتهم الشعراء العرب، أشد الناس تعبيرا عن ولعهم بالموسيقى، فراحوا ينافسون إيقاعاتها الصوتية بإيقاع كلماتهم وأرادوا مضاهاة أثرها في النفس، وإطلاق معانيهم بأوزان مشتقة من

أوزانها، " فالموسيقى العادية هي التي في العادة تستثير الاستجابة الجسمية والانفعالية لدى المستمع، لأن مكوناتها يمكن إدراكها بسهولة، والسامع لها يطيب له أن يتغنى بها ويجد فيها متعة تثير في نفسه انفعالات ومشاعر نبيلة، لا يصادفها في حياته العادية، ويكتشف فيها صورا تغذي مخيلته وتلطف عاطفته" 12، ولازالت الموسيقى والآلات بشكل عام، بمثابة توثيق خاص وأحداث تاريخية فاصلة في تحديد انتماء الامم ومنارة الثقافات، وقد وُجِد على دلائل أثرية من لوحات وآلات موسيقية من حضارات الشرق الأوسط، منذ انتقال اللغة الموسيقية السومرية الى البابليين والاشوريين وحضارة مصر والفرس ومن بعد العرب والعثمانيين، بلوغًا الى ما آلت اليه الامم، " حيث كانت الآلات الموسيقية مقدسة موضع عناية وتبجيل، ربما لأنها كانت تحيل إلى جلد الطبل، أو أوتار القيثارة التي تقترن بالثور المقدس وبالقمر، وقد رافقت الموسيقى الانسان من المهد الى اللحد، حيث اكتشفت عدد من الهياكل العظيمة لعازفات داخل الليتورجيات(وهي طقوس الغناء في المعابد)، أو في المقبرة أو في المناسبات الخاصة، أين كنّ يعزفن للملك المتوفي وحاشيته عند تلاوة الملاحم، إلى أن أدركتهن الوفاة" 13، والظاهر أن الموسيقى وجدت لأجل استرضاء قلوب الآلهة وتهدئة غضبها، ومنه يستخلص أن الموسيقى ومختلف الآلات، يمكن أن تكون المقومات الموسيقية في ذاتها، الأنا الفاعلة، لعناصر كافية تحدّد لنا كل من خصوصيات الهوية الموسيقية ومن ثمّة اللهجة الموسيقية لمختلف الشعوب ، التي ما فتئت تنهل من كل أسلوب معين للممارسات الموسيقية الشعبية الموازية، ومن جمع نصوص متواترة، التي لا يوجد لها لحن ، انطلاقا من"أ نّ الأصالة تمثل إشكالية كلّما حاولنا أنّ نتطرّق من خلالها إلى الموسيق ى التي واكبت تغيرات والتي تحوّلت وأصبحت في بعض الحالات موسيقى هجينة، فهذا المفهوم المعروف بالأصالة المرتبط بمدوّنة موسيقية أو بعض الأغاني ، هو متصل بفكرة أنّ كل ثقافة لها رموز في الإنتاج والتقبل"14.

لكي لا تُمحى هذه الأنا وطاقتها الفاعلة من الذاكرة، يحاول المؤلف الموسيقي تأليف ألحان، تكون أداة تعريف لذاتية الفنان اثناء تقمّصه الشخصية والدور الذي يؤديه، مُستوحيا كينونته من الموسيقى التراثية والحديثة والعصرية، يسمعه أو يوظفها إلى أن يربط نفسيا بها، ومحاولا تارة أخرى استعادتها كلما ارتفعت او انخفضت ايقاعاتها المؤثرة على الأنا الفاعلة للمتلقي المتنقل بدوره بين نوطاتها من زمن لآخر، ومن

الطبيعي ان يعمل هذا على اذكاء شعور كل منهما بفردانيته ونرجسيته بعد أن كانا لوقت طويل منساقين لفكرة التوحد والتماهي مع الموسيقى، وان تأخذ ايضا فكرة العرض التمثيلي ابعاد نفسية مُرْضِية كنوع من انواع اكمال الدور، فتزيد الموسيقى التماس متلاحم بين شخصية الممثل والشخصية الممثلة، التي لم تعد مجرد قناع خارجي، يعمل بصفة شبه مستقلة عن ذاته، أو أناه الشخصية، بل شخصية ثانية تطالب لنفسها بحق الوجود والاستقرار في داخل كيانات طاحنة.

2.2 الموسيقى والهوية

عنوان الفرعي الثاني وجدت مخطوطات كثيرة في كل شبر تنبع صدى أرضها الأم وتراكم موروثها الانساني عبر لزمان والمكان، " كون الموسيقى تتخطى أسس اللغة المحاكية مارسها الكهنة واطباء الروح والجسد لمخاطبة عالم الارواح، إذ تشكل في آلاتها وألحانها محورا أساسيا في بنية الهوية الإثنية الثقافية للشعوب" [15]، وبالتالي تنعكسهذهالصورةنفسهافيدورةِالتَحولاتي تُصيبُهوّيّةاللغةالموسيقيّةفيكل مفاصلهامعكلّتغيير زمنيّاو مكانيّ للحضارات اللذين طعّموهابالمقاماتودرجاتالسلّمالموسيقي والأشكالالغنائيّةوالآليّةالتييُمكندراستها بإسهابعلىحدةٍلأهمّيتها واتّساعها،

إنّ الاشتغال على الأصالة مرتبطٌ أساساً بتعريف التراث الذي هو بدوره تتعددُ فيه التعريفات من خلال ربطه بمختلف السياقات التي يمكن أن يتصل بها، ثم إن البحث في ثنايا أسرار الموسيقى بين تعدد الخطاب والبحث عن المعنى في الآلات قد غابت فيه الدراسات الأكاديمية إلى حد كبير ، إذ تعتبر 'الموسيقولوجيا' ومبحث الموسيقى العرقية المعروف بـ 'الإثنوموسيقولوجيا'، و'أنطولوجيا الفنون الغنائية الركحية ، إحدى الاختصاصات القادرة على الدفع بالتفكير في ماهيات الموسيقى من أجل فكّ شفرات الغموض الذي يكتسيها، مثلما أطنب في ذلك الفلاسفة " إذ تحدث أدورنو عن مشكلة المحايثة والتسامي في الموسيقى، بما في ذلك الماهوية في التحليل الموسيقي وعلاقته التأريخية والمجتمع بالبنية الموسيقية ونظرته إلى الموسيقى، كظاهرة وخلاص يُرتجى، ونجاح وفشل، محددين قادته من الفلاسفة إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه التحليل الموسيقي واستحالة التناول اللانظري لها، وبذلك يقرن التحليل الموسيقي بالترجمة والنقد والتعليق" [16]، كما تم على يد ميسيانوبوليزوشتوكهاوزن وآخرين وعلاقة الموسيقى بالأيديولوجية وافراطها في الايقاعية، ونصيبها

من الشعبوية والنخبوية، فهي من قبيل الأحاسيس التي تجعل الإبستيمولوجيا معرفة، إلى جانب الأدب الشفاهي والعادات والتقاليد والثقافة المادية، بهدف توضيحأسرارالحضارات، إذ أن اللغة الموسيقية لها علاقة مباشرة مع البنى المرجعية والأمثلة النموذجية التي ترتبط بالبنى اللغوية و الكلامية، والتي تستخرج منها كذلك مختلف عناصر اللهجة الموسيقية، وهنا إشارة إلى تولد لهجات ولغات موسيقية جديدة من منطلقات تراثية مع دمجها بعناصر خارجية، كما تُولّد الجمل الموسيقية أحوالاً نفسية تُترجم العلاقات القائمة بين العناصر الموسيقية والبنى المرجعية في اللحن والإيقاع، " وبذلك فإن الخطاب الموسيقي المتأصلّ يندرج ضمن قواعد متعارف عليها ترتبط بالهوية الثقافية المتواجدة في المقامات والطبوع والقوالب الغنائية أو الآلية، وفي الآلات الموسيقية الموظّفة والتي تجعل العمل الموسيقي متصلا بالمادة التراثية والأصل الثقافي وبالتالي تكريس لمفهوم الهوية"[17].

فعند دراسة التراث الموسيقي العربي نجد أن أصول النغمات وتقنيات التلحين والمخزون الموسيقي قدجاءنتيجةلعدة حلقاتمن الاتصال لأنماط ثقافية مختلفة والتمازجالفكريوالحضاريبين الثقافات المجاورة،دونالمساسوالإخلالبالطابعالأصليالمميزلتقاليد الممارسةالموسيقيةالعربية، ومنهناتبرز أهميةالتوفيقبينالتراث والتجديد، وتأكيداً على هذا فإنّ ملكات اللغة الموسيقية تنتقل من فرد إلى آخر ومن جيل إلى آخر عبر عملية التقليد، الذي يتيح هذا الأخير نتاج جديد على أساس قوالب موروثة في غالب الأحيان، فآلة العود مثلا كانت بلا شك هدفا أساسيا لشعبيتها الكبيرة، كعلامة حضارية وجزء لا يتجزأ من الثقافة الإسلامية العربية، رغم تغيير بعض مفرداتها حتى تتناسب مع الزمن ومع المتغيرات الموسيقية للعصر الجديد،أين تم تغيير اسمها إلى مسميات كثيرة، إلا أن شكلها الأصلي مازال مشابها للشكل الإسلامي العربي الأصيل، "كما أن آلات الدفوف والطبول والصناجات والعود والرباب وكلها آلات موسيقية إسلامية وكانت كلماتها مستوحاة من مصدر عربي قديم" [18]، فهي آلات شرقية بامتياز، فأهلُها عرفوها قبل الآلات الأخرى واستمرّوا في استعمالها عربًا وعجماً حتى أيّامنا هذه، إذ " رافق الدفّ الطقوسَ الدينيّة والتقاليدَ الاجتماعيّة والثقافيّة منذ قرون عديدة، متجذرا في بلادما بين النهرين وإيران وسورية وتركيّا وفلسطين والأردن ولبنان..وإن أنكرْنا الدفَّ أو أيّة آلة شرقيّة أخرى، أنكرنا جذورنا وإحدى خصوصيّاتنا الموسيقيّة" [19]،

والمثال لا يتعلق بالدف أو أحدى الآلات الاخرى، بقد ما يهم أنها تمثل رموزا لموسيقانا وشاهد حقيقي على قيمة النشاط الفكري والثقافي وذاكرتنا وجذورنا التاريخية، وهو ما يؤصل إلى هوية المجتمعات، سيما أمام الصراع الثقافي ما بين موسيقيين تشبثوا بالهوية الموسيقية العربية الأصيلة، وآخرين حملوا لواء التجديد بمرجعيات غربية.

ومما لا شك فيه أن الممارسات الموسيقية الشعبية تحمل في طياتها ما يضمن لها التواصل عبر الأجيال دون اللجوء إلى الذوبان في الآخر يصعب ترميمه" وعلى ذلك لا يمكن اعتبار التنظير الموسيقي باعتباره الوجه العلمي للممارسة الموسيقية، إلا أحد مظاهر الهوية الذي يكتمل بالممارسة باعتبارها الوجه العملي بمختلف أشكالها وينابيعها" [20]، وقد باتت عنوانا لأرشيف غنائي زاخر بجميع أشكالها وأغراضها الوظيفية الاجتماعية والفنية "وقد نكون اليوم في أوج التّثاقف العالمي، ناهيك عن أن محاور الثقافة والفنون،كان تأول الدلائل على صحّة التبادل الثقافي بين الشعوب منذ القدم وأهميته في إثراء الثّقافات والتنويع في مصادرها، وخاصة مجالات الفنون وأولها الموسيقى، وهنا لابد من الإشارة إلى خطورة النأيب أي ثقافة عن خارطة التبادل الثقافي والفني العالمي، يعززها الدور الحساس الذي تؤديه الفنون وخاصة الموسيق نفي مخاطبة العالم، حيث أنها تشكّل اللغة الواحدة التي توحده برغم اختلاف اللهجات"[21].

لعل في واقعنا اليوم ما يتيح لنا أن نؤكد حاجتنا إلى ان الكشف عن الهوية العربية والجزائرية من خلال الموسيقى في السينما الجزائرية وتوثيقها في مختلف فنون العرض والأداء، ليس بالمعطى الجاهز والنهائي وانما هو عمل يجب اكماله واستمراره دائما، فـمنذ ظهور الإبداع الموسيقى، وهي تسعى إلى وظائف متنوعة، كـهدئة النفس البشرية والترويح عنها، والسمو بالمشاعر الإنسانية، ما لبثت أن أصبحت سمة من سمات المجتمعات، تحمل آلاتها الموسيقية وألوانها المختلفة ونوتاتها ، هُوية تميز كل مجتمع عن غيره، وفي قراءةٍ أخر بإغناء طرق وتقنيات الكتابة اللحنية والصوتية بفضاءاتها الممتدة تعبيراً وجمالاً، بعد أن ترسخت وتجذرت مفردات هذه الهوية، خاصة المنظومتين المقامية والإيقاعية في أطياف النسيج النغمي العربي ، ولعل هذا يصبح واضحًا عند التعمُق قليلاً في الألوان الموسيقية، حيث أن لكلٍ من الموسيقى الغربية والعربية ألوان وأشكال مميّزة انصهرت فيها ملامح أبناء المجتمع وطريقة كلامهم وذوقهم، " فقد ساهم تنوع البيئة العربية

وتعدد لهجاتها بإغناء الالوان الفنية التراثية، وتنوع أوزانها الشعرية وقوالبها الموسيقية التي عرفت حسب المناطق وطبيعتها، ففي بلاد الشام اشتهرت الميجانا والدّل عونا والموّال ..وغيرها، كما انفرد تحلب بما يسمى بالقدود الحلبية، وعرف العراق بمقاماته العراقية والمقامات البغدادية، واشتهرت مصر بتراث، وتميزت اليمن بتعدد ألوانه االغنائية من صنعاني وحضرمي ويافعي، وعرف الخليج بالصوت واللون البدوي وبأغاني البحر، واشتهرت المغرب العربي بالموسيقا الأمازيغية البربرية التي أعطت الراي والشعبي، وتفرد السودان بأغانيه على السلم الخماسي، .الخ"[22]، وهذا ما يؤكد علاقة الموسيقى بهوية الشعوب وانتمائها، التيعبرتعنها بتوليد المفردات واللهجات واللغات والجمل الموسيقية في اللحن والايقاع، أتاحت نتاجا على أساس قوالب موروثة في كتابات ابن النديم والفارابي وزرياب الموصلي والكندي وابن المنجم وغيرهم.

وانطلاقاً من هذا الطرح فإن الموسيقىالعربيةّ شكلتخصائصها وجمالياتها التي تعكس هويتها، وهو ما يؤكده أدونيس بالقول" لئن كانت اللغة شرطا لكل معرفة فإن في اشكال تعبيرها معيارا لمدى كشفها المعرفي، فاللغة الشعرية مثلا ليست مجرد شاهدا على الوجود وانما هي كينونة متحركة وفعالة، قُل ما شكلُ تعبيرك الشعري أقل لك ما شعرك وما لغتك وما معرفتك ومن أنت"[23]، فعند هذا الحدّ تصبح الهوية الموسيقية عبر الاشعار والاغاني الشعبية وغيرها تتمثل في التباين وفي الاختلاف، بحثًا بقضية قومية عامة، تتيح لنا معرفة ذواتنا، او كما قال أدونيس بأنه حتى الحوت الازرق له نغم ثابت، يتأسس على خمس علامات موسيقية (نوطات)، بوتيرة منخفضة، وهذا النشيد المائي يتيح لها أن تتعرف على مواضعها في المحيط، وامام هذه الاستعارة تتجلى بدون عناء، المأثورات الموسيقية في الذاكرة الجماعية الشعبية، يتصل بضرورة موضوع الهوية الثقافية والموسيقى بصفة خاصة، واسهاماتها الفنية ودلالتها الجمالية، اضافة الى دورها الاجتماعي والاقتصادي، كما يمكن أن تدرس هوية المجتمعات العربية أو الغربية على أساس شخصياتها، وآلاتها وأصول موسيقاها ومجاميعها والجوقات المناسبات: مثل الهلالو للختان وهزان الفرش وتعليلة العروسة وموسيقى المبيعات والدينية والقوال الشعبي " فكل الأنواع الموسيقية مخصوصة في مجال جغرافي واطار اجتماعي وعقائدي معين، وتعد شعبية في اطارها الحضري أو البدوي "[24].

من هنا تتعالى الاصوات بأن التنوع الثقافي لا يخرج بأي حال من الاحوال عن اطار هويتنا العربية الاسلامية، يضمن لنا عدم الفصل بين العناصر الاجتماعية داخل البلد الواحد على الاقل، ورمزا من رموز الأصالة المتجذّر في الهوية العربية، يجب ابرازه والسهر على تعريفه من جهة، فما هو إلا ضورة للأنا لمواجهة الآخر، " فالإنسانُ وهُوّيتُه الموسيقيّة أمام لغتين: لغةِ الأمّ والفطرة التي يرثها عن أجداده وجدّاتِه، ولغة الحرف والثقافة التي يتلقّاها ويلقنها، فاللغة الأمّ هي بمثابة جذور الشجر لأنها تأتي من الأرض والتراث، أمّا لغةالحرف فهي مثل البذور واللقاحات تسافر من شجرة حضارةٍ ما إلى حضاراتٍ أخرى، والهوُّية التي نبلغ إلى بنائها هي كالجذع النامي، يومً اعلى يوم، من الأرض نحو الفروع بين المكان والزمن، فيستقيم جذع الهوّيّة أو ينعطف أو ينكسر بين تفاعل شدّ الجذور في عمقِ الأرض وجذب الأغصان في الهواء"[25].

3.جمالية الصوت والذائقة الموسيقية في السينما

هناك من الدلائل على الارتباط النسبي بين ما هو صوت موسيقي وبالوجدان الجمعي وبمصير ثقافي لشعوب العالم كما أسلفنا، من تطورات اساسية في الموسيقى بما في ذلك التقنية وصناعة الآلات وحسن استخدامها في كافة دول العالم، يجعلنا نتحدث الآن عن " فن التشكيل الصوتي أو الى الهاوية الجمالية اذا صحّ المعنى، أكثر من ذلك انها مقدرة غير عادية بالنسبة للسامع غير المحترف، أن يسمع بنيويا وفي الوقت ذاته تقنيا معالجة لآلات النفخ ...، فتطور آلات الفرقة الموسيقية بوصفه لحظة العقلانية التقنية، كما وصف ذلك ماكس فيبر" [26]، وسمح لنا الصوت بتمثلات الموسيقى بتأسيس أنساق سينوغرافية، في إنتاج دلالة العرض وتشكيل إطاره الجمالي، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات والدلالات التي يوحي بها مختلف الاصوات و النغمات وذلك من خلال وضعها كإبداع مباشر للخيال والعقل، من اجل قراءة اللقطة فلسفيا (استيطيقيا أو سوسيولوجيا أو سيميولوجيا)، لأنه لا يكفي وجود التحديدات التقنية ولا التطبيقية ولا التأملية لتشكيل مفاهيم السينما ذاتها، بل تتطلب بالضرورة قراءة لطبيعة الحركة داخل اللقطة، كاللون والرمز والحركة الوهمية، " وليس المقصود هنا بالحركة داخل اللقطة هو تحريك الأشياء والموجودات بل هو كيفية حركتها ومبرراتها ودلالاتها الدرامية والفلسفية وذلك وفق ما يطلق عليه الميزانسين la mise en scène، والذي عرفه 'كيفن جاكسون'، بانه تركيب لقطة معيّنة من قبل المخرج، بحيث لا يقتصر

هذا التركيب على تنظيم اللقطة ضمن المساحات والالوان والظلال والاشكال وانما لاستثمار عنصر الحركة في هذه اللقطة"[27]، دون أن نهمل تنقلنا عبر صور متحركة سينمائيا من مجال الى آخر كالتخيل والأحلام وكيف تبدو حياتنا بدون ذكريات تسجيلية، وكيف تجعلنا السينما نعيش سويا وتنجح في تجميعنا، رغم اختلاف ألسنتنا وعرقنا، وضبط التنافر والمضادات الخارجية مع الآخر والظاهرية في الفيلم، ووقائع أخرى مكثّفة الى اقصى حدّ " أن للفلسفة جمالية وللسينما جمالية والفلسفة لصيقة بالفكر والعقل، والسينما لصيقة بالرغبة والمتعة، يقول باشلار إن المشاكل لا تطرح من تلقاء ذاتها في الحياة العملية، وان اهتمام 'بازان'، بالكشف عن الدلالات المثالية وراء الظواهر تقوم بإبراز الوجود الفردي للأشياء ككائنات وتحدّد موقع المشاهد وحريته في علاقته مع العالم"[28].

وقد تجلّى هذا الظمأ الى الحرية المنشودة للصوت بأفضل حالاته عن كل احتوته اللقطات السينمائية، وما توقت إليه ذات الأنا الفاعلة للموسيقى في شاشات السينما للانعتاق من أسر القيود الواقعية، تتم عبر توظيف الموسيقى داخل حيل واساليب ملحمية جماعية بكل ما تحمله من مفارقات ثقافية، تعبر عن الارتباط الوثيق بين أصوات الممثلين واللقطات والمجموعات الغنائية وبين الحركات الراقصة وغيرها من المشاهد التي تمارس في الفيلم، سوف نذكرها في سياق الحديث بالأمثلة المتعددة، واحاديث جانبية وثنائية، او مع الممثل ونفسه او مونولوج مزدوج.

تأتي تلك الحّبكات الموسيقية التي يسميها صنّاع السينما الثيمة في افلام المطاردة(الأكشن) والاثارة " خلال تقطيع اللقطات بين البطل ومطارديه لتصعيد التوتر الدرامي وابراز ردود افعال الطرفين، وأثناء تغطية الفواصل الزمنية في اللقطات والتنويع للجزء الواحد من الحركة بشكل ديناميكي متحرك متوثب، جذّاب يجرف معه وبإثارته المستمرّة، انفاس المتفرجين اللاهثة" [29]، فتزيد السيناريو الكثير من المتعة والتشويق والحماسة العفوية، أو في المشاهد الكوميدية وكذا مشاهد الأغاني الكنائسية المعروفة " بالأنغام الكنائسية، التي تعني نسق المقامات وتسلسل درجاتها النسبية، ناهيك عن أصوات ومؤثرات بصرية للشخصيات الغرائبية بحيث يحي لكل ضرب موسيقي، إلى مكان محدد أو ثقافة محددة أوحالة نفسية معينة، وأيضا استعمال المؤثرات الصوتية يحيل إلى مدلول معين، مثل صوت الطيور الذي يحيلنا إلى الريف

والغابة،أو صوت الرصاص والمدفعيات يدل على المعركة والحرب ...الخ.، كما في فيلم فقدان كل شيء All Is Lost 2013، من تأليف وإخراج J. C. Chandor ، بطولة روبرت ريدفورد، من دون حوار تقريبًا، يشترك فيه ممثل وحيد في الفيلم بل يقتصر على كلمات قليلة لصوت الرّاوي، عن رجل ضائع في عرض البحر يخوض صراعٌ من أجل البقاء، بتقنية عرض الارتجاعي FeedBack، لتكثيف اللحظات الحياتية من مخرجات المنظومة التصويرية فتؤثر على المدخلات، وتعطي معنى إضافي في قوة الاخراج وسلاسة السيناريو، ومن ثم تقليل الفَرّق بين المخرجات والمستهدف(بطل الفيلم)، ورغم نجاح المخرج في تقديم الصور الواقعية للبقاء، وخلوه من مشاركة أدوار لممثلين، إلا " أن فرادة هذا الشريط، تكمن بوجود ممثل واحد وبانعدام الحوار والكلام، فمادة الفيلم لم تتعدى الواحد وثلاثين صفحة، حتى أن مؤلف الموسيقى التصويرية صرح أنه واجه تحدي التعامل مع عناصر بحرية، كالريح والماء والمطر والشمس، وكان عليه ان يدمج هذه المكونات ويخلق صوتاً فريداً، للتفاعل مع الممثل الوحيد الذي حمل اعباء الفيلم" [30]، فواجب الكينونة هنا للأنا الموسيقية التي اقترحت وفرضت نفسها، للمؤلف الموسيقي 'أليكس بريت'، بأصوات الأعاصير البحرية والمطر وحركة القارب وطقطقات الأشياء وهمسات الأسماك ودمجها ببراعة مع صوت القيثار ليخرج لنا موسيقى تصويرية، قدّمت قراءة عاطفية تتأهب للحظات الحّرجة في كل أجزاء الفيلم، يمكن تناوله كوجه متأمل أو بالأحرى مواجهة visagéifiée، تضمن لنا هوية كل اللحظات والدلالات في ارتباطها بما تدل عليه، يقول عنها مهند النابلسي " أثبتت قدرة الممثل الواحد على تملّك الشاشة لوحده بلا أي دعّم تمثيلي من آخرين، كما أثبتت أن السينما هي فن التصوير والأداء الصّامت والمؤثّرات بأنواعها، وليست أبدا فنّ الحوار والثّرثرة والانّفعال، كما نشاهد عادة بالأفلام الهندية والمصرية والعربية عموما" [31]، وبحكم أن الدول التي تكثر فيها الاختراعات ، يوجد بها أفلام الخيال العلمي، كانت فكرة توسيع آفاق موسيقى الخيال النابعة من الصورة البصرية والمؤثرات الصوتية، لعبت في عدسة الكاميرا اكثر من كونها فيلما هادفا، تدفع بالمستمع إلى انفتاح لا محدود وتصورات متعددة على العوالم العجائبية في التأليف الموسيقي/السينمائي، ويفيض عنها معان متعدّدة، فيتفاعل الاختراع والخيال، ويستثمر المخرج

السينمائي والملحن/المؤلف، الطاقات السمعية والبصرية المصاحبة للموسيقى، التي تقوم على علاقة تفاعلية بين جمالية الصورة المتحركة والموسيقى، اتحاد فني مختلف من اجل تحقيق اقصى تعبير جمالي ممكن، نجده أيضًا في أفلام المخرج الروسي 'أندريه تاركوفسكي' وموسيقي 'باخ'، والمخرج الايطالي سيرجيو ليوني والموسيقار إينيوموريكزوني، في سبيل صناعة المشهد وتصاعد الفعل الدرامي، والنسق الزمني المتقطّع، " مثل فيلم 'نشوة'، فهناك تقابل بين أنفاس الرجل القّلق ولهاث القاطرة، وهو استخدام واقعي، أمّا فيلم معجزة ميلانو، اخراج فيتوريو دي سيكا، تحولت كلمات الرأسماليين وهما يتنازعان عن ملكية الأرض بالتدرج إلى نباح كلاب، هو استخدام غير واقعي للصوت بالنسبة للصورة، كما نجد التعبير الدرامي للصوت مثلاً، في فيلم 'جودو' اخراج رانج بيمو، فالفتاة تصرخ من تعذيب العمّ السّادي وتصرخ عند ممارسة الحبّ، وعند الولادة وايضا عند الاجهاض، وتفاعلات موسيقية مع صرخات الانسانية على نحو مذهل"[32]، ومثلما قال مارسيل مارتن بأن حتى اللون في الفيلم كان له قيمة درامية وليس قيمة تصويرية وصفية، " ففيلم جودو، جاء تأثيره الدرامي من خلال السرد البصري، قائم على اللون الأصفر، لون الشمس في النهار واللون الأزرق لون القمر في الليل وضوء الشموع، وهو تعبير درامي-يضاف الى تعبير الصوت-ليعبر عن تقلّبات الحياة، أين لعب اللون دوراً هاما في التشكيل الدرامي للقّطة، بحيث أعطاها بعدًا جمالي، كما يعبّر عن المدرك الحسّي وحركات الشخصيات ويحمل دلالات رمزية في حركة الفعل الدرامي"[33]، خلق لنا هذا التنوع الصوتي تشيكلة درامية معبّرة عن عمق عذاب الانسان، تسمح للمختص والمتلقي بقراءاتها كلٌ على حدّ تأويله وتفسيره، وهذا ما يخلق اثراء في عملية التلقي وتوطيد علاقة تواصل/اتصال، بين الفنان والمتلقي ، وبطريقة تثير مشاعر انسحابيه، يعمد الصوت بإشراك حاسّة السمع إلى حقننا با لفزع والرهبة والألم تارة " فتعبر الموسيقى في فيلم 'ماما روما'، عن فكرة العذّاب وبذلك ترتفع احاسيس المتفرج وتنخفض وقد يزداد توتّره فيصبح نشيطا، أو ينخفض توتّره فيصبح متكاسلاً او تجذبه مشاعره في الفرح والبهجة والانطلاق، او تكون الموسيقى حزينة مقّبضة للروح مكبّلة للحركة ومعيقة لها"[34].

يضيف الصوت بعدا آخر الى الرؤية الذاتية احساسًا يصاحبنا بتكوين الكره تارة أخرى، في نفس مَن يشاهد "فيلم معركة الخط الحديدي، اخراج رينيه كليمان 1946، أين تألف الصوت مع معنى الصورة ومع

الايقاع النفسي، في لقطة تنفيذ الحكم في حق عُمال السكّة الحديدية، يدوي صوت صافرات القطارات. هنا تمّ التعبير بالصوت عن البغض والحقد للعدو من خلال صوت الصافرات" [35]، أما في فيلم رجل المطر Rain Man، لعب فيه دور انسان مصاب بالتوحد الممثل دوستان هوفمان Dustin Hoffman، إلى جانب توم كروز، يشعر المشاهد بان ايقاع الموسيقى صار بطيئًا، وهو يتطلع إلى زيادة وتيرة قوة الرابطة الواقعيّة في الفيلم، فحين أن السيّارة التي تنقلهما تسير بسرعة تترك الصورة المتحركة على عمق محايد، كي تعود إلى الانطلاق بحركة بانورامية سريعة مرة أخرى إلى الصورة الموالية، متناقضة مع رؤية المتفرج، نجحت فيها الموسيقى، التعبير عن حقيقة صنع الادهاش حين تتصادم الصورة مع الصوت، تمثل هبوط الزمن الحاضر إلى الماضي أو صعوده الى المستقبل، مثلما وظّف أيضا المخرج الأمريكي 'ستانلي كيوبريك' سيمفونية بيتهوفن التاسعة في فيلمه ' البرتقالة الآلية' (Clockwork Orange)، ومع هذا الطوفان الموسيقي السينمائي الذي عوّدتنا عليه السينما الأمريكية، نجد الفيلم الملحمي ' ماكبث Macbeth 2015، من إخراج 'جوستين كورزيل' وكتابة 'جيكبكاسكوف و'تود لويزو'، وبطولة 'مايكل فاسبندر' و'ماريون كوتيار' و'اليزابيث ديبيكي'، الاعادة السينمائية الجديدة لمسرحية شكسبير الشهيرة، في هذا الفيلم، " تسحرنا كمَشَاهِد الاقتباس السينمائي الدّرامي الشعري الملحمي، من المخرج الفذّ ' جوستين كورزيل'، وانغماس مصمّم الصوت والموسيقى التصويرية بأدقّ التفاصيل، حتى سمعنا صوت السيّف الاسفنّجي وهو يمزّق الأمعاء، كما وهو ينفذّ للأعناق ويقطع الرؤوس، فتنزف الدّماء غزيرة، تُكامل هذا الأداء الصّوتي المثير مع الموسيقى التّصويرية المعبّرة، ومع الرّغبة البّصرية الجّامحة للاستحواذ على الأداء والحوار، ممّا أنتَج فيلمًا متكاملاً صعّب الاختراق" [36]، مكّنت المخرج/المؤلف الموسيقي، من توقيع التزاوج بين حقلين مختلفين، استطاعا أن يَبْنِيَا سيناريو انّسيابي مُقّنع، وفي لغة الموسيقى السينمائية نجدها تنسجم مع تقنية الفلاش باك والتداعي، تطمح إلى أن يكون الواقع الذي ليس هو كليًا ،بما تعينه العلامات التي تحملها، بل كواقع رمزي في أفلام الحروب والأفلام الوثائقية والاستعراضية فتخترق الزمان الفيزيقي إلى أزمنة، مضّمرة بالخطابات الأيديولوجية الموظفة بأصوات رخيمة لأغراض سياسية، " ان استخدام الصوت في فيلم 'صمت القصور'(الغناء، الموسيقى الحوارات، صوت الراوي الضجيج)، أدى وظائف دلالية ورمزية، لقد

وُظِف الغناء للتمييز بين الهويات والاذواق بين عالم الاسياد(ام كلثوم)، وعالم الخدم التونسيين(اغاني شعبية تونسية)، أو للإشارة الى الحركة المطالبة بالاستقلال(اغنية الختام عن تونس)، كما ساهم صوت الراوي في تعميق البعد الدرامي، وقام الحوار والمذياع بتقوية دور خارج الحقل، ذلك ان مكوث الكاميرا داخل أسوار القصر، فتح المجال امام المكون الصوتي ليحكي ما يوجد خارج الأسوار" [37]، والتي لا تخلو منها مغامرة موسيقية/سينمائية، لكشف انفتاحات أكبر وأعمق على تقنياتها و استخدامها كما راينا سلفاً، ولتوضيح بعض ما هو موماً إليه سابقاً، هناك " فيلم ايقاع المدينة الذي يحتوي وصلاً بين بوق تمثال رئيس ملائكة والابواق النحاسية لموسيقى عسكرية، بواسطة رنّات ناقوس الحرب"[38].

يعمد المؤلف الموسيقي إلى المناورة مع وعينا، متحايل أو متحيناً الوصول ب عملهِ الفنّي طرح منطق تحاوري/تشاركي، والتمكّن من بناء فضاء لتواصل الفنان مع المتلقي، إلم خاطبةوتحرّيك جميع حواس نا وأحاسيسنا وعواطفنا في آن واح د، مثل عزف الممثل بنفسه في الفيلم على آلات مع خصائص شعرية غنائية مصقولة بصورة بالغة الدقة،فقد "سجلت السينما العالمية النجاحات المتتالية التي اجتذبت اليها الجمهور وشوقتهم لمتابعة نجوم الغناء والرقص والاستعراض، مثل أفلام (الفيس بريسلي) او في السينما العربية مثل (افلام عيد الوهاب وام كلثوم وفريد الاطرش وفيروز وصباح وشادية وسواهم)، فالأغنية مثل الافلام الموسيقية شاعت في الافلام لتجذب جمهورا يرغب في متعة سماع الأغاني وهي صورة ولها قصة او حكاية في فيلم من الافلام"[39]، ويبرز شاعرية وجمالية توظيف الأنا الفاعلة للموسيقى، على الولاء للسينما، وان كانت (أنا واحدة) فإنها تقدم بأساليب مختلفة، إذ مما لا شك أن الذخيرة الحيّة للموسيقى قدمت للسينما، أشكال حمّلت معها بذرة الفن التمثيلي الحقيقي،" فموسيقى الأفلام والمؤثرات تجتذب أيضا جمهورا عريضًا لأنها تجعل المتفرج يتمتع بمعايشة أجواء عاطفية مؤثرة، كذلك تواصل معاني المواقف الدرامية التي يظهر الابطال من خلالها، فهي تجعل المتفرج كانه لا يستمع الى نغمات محايدة وخارجية بل كأنها صوت الامومة او الطفولة أو حتى نداء الوطن لتلبية واجب الدفاع المقدّس عن حياضه" [40]تنمي فيه الإحساس والشعور بالجمال وتربية الذوق الفني الرفيع وتذكي فيه الروح الأدبية السامية، كما تحبب إليه لغته القومية.

في الأخير، وإن كان ولا بدّ فإنه من نافلة القول أن نشير إلى ان " تقدم الفيلم من المفهوم أو التصور الأولي إلى الطابع النهائي، محفوف بكل أنواع المجازفة والمصادفة، وهذا ليس بسبب المشكلات التقنية فحسب، بل ايضا لوجود ذلك العدد الهائل من الأفراد العاملين في انتاج الفيلم" [41]، ومن هاته المخاطر، تتعلق أساساً بتضاد ايقاع الأصوات وانواع الموسيقى مع سيناريو الفيلم، أي عدم خضوع مهمة المؤلف الموسيقي إلى التوجيه الأمثل أثناء اختيار الأصوات المناسبةفتُشوّه لقطات ومقاطع الفيديو أو تدمير عملية تحقيق الفيلم، فـ " إذا لم يكن المؤلف الموسيقي خاضعاً لتوجيه المخرج ويؤلف موسيقاه وفق افكاره الخاصة، فإن النتيجة قد تكون رائعة ومدهشة، لكن إذا لم تكن هذه الموسيقى ضرورية أو مطلوبة للفيلم، فإنّ المفهوم مرّة أخرى سوف لن يتحقّق وفق رؤية المخرج [42]، فتصميم الأصوات والموسيقي وتقمّص الحالة السيكولوجية للشخصيات معهما، تحتاج من صانع الفيلم أن يكون دقيقا في اختياره وفق ما يناسب المشهد، يستدعي منّا " كمتفرجين أن نلاحظ ذلك الذوبان من جانب الموسيقى في الفيلم لدرجة عدم الشعور بها، وبالتالي تكون عونًا في توصيل صورة نظيفة، لا ترهق العين والحواس الأخرى، وقد شعرنا فعلا انزعاج المتفرج من فيلم إنساني اجتماعي بموسيقى الرعب، وموسيقى لا تمتّ للفكرة والحدث بصلة" [43]، وفي هذا المقام الذي يحتكم الاستشهاد بف كرة أن الموسيقى قد تكون متضادة مع المشهد إلى حدّ ما ، وتصبح المقطوعة لا تمثل أية علاقة بينها وبين المقطع، يتوجّب " الانتباه للموسيقى التصويرية وحتى الأغاني المصاحبة، التي تُخلّ بالعمل السينمائي بشكل عام، اكثر مما تفيده، فالصورة هنا أجدر على التعبير السينمائي من الأغنية. إن للموسيقى دورًا هامًا في الارتفاع بالفيلم او النيّل منه"[44].

4. الخاتمة

قبل هضم حضور الصوت في صورة وَحَدَات صوتية كلامية وموسيقية على الصورة المتحركة، تأملنا هذان العنصران وتحدثنا عنهما بعزل كل واحد منهما على الآخر باعتبارهما تجربة خاصة، ثم وصفنا وحللنا العلاقة المقيدة التي غيرت المشهد الفني، تألف فيهما الاستحضار التاريخي بلا بدء ولا منتهى، الذي اشتاق فيه كل واحد منهما للآخر، فظهر من جانبهما نقاشات مكّنتا من أن المخرجون كانوا يعلقون أهمية كبرى على اغراءات صوت الممثل، فالعاشق له صوت يميل إلى الهمس، والشرير له صوت أجشّ، والبطلة لها صوت ناعم حالم، بينما المرأة الشريرة لها صوت مسترجل، والشخصيات التاريخية يجب أن تتحدث بطريقة مختلفة، وهذا يعني أننا نسمع الشخصية ولا

نراها، كما ارتبطت الموسيقى دوما بدوافع تناسقها مع المشهد بأجمل المشاعر وأرقى العواطف الإنسانية وأشدها غزارة وإيحاء ونقاوة، ولا بأس إذا كان هنالك بعض التفاوت في الأدوار فـيأخذ الصوت جزءا يسيرا على حساب الصورة أو العكس ، إلا ان الثابت استحالة الاستغناء عن عنصر الصوت في الفيلم ، وأن الموسيقى هي أيضا أصدقتعبير عن سعي الإنسان منذ طفولته نحو الانسجام مع الذات والآخرين، نحو التفاهم والصفاء كغذاء فكري وروحي، من خلال ما تتضمنه من تصوير جمالي، ولم يبقى إلاّ أنّ نترك الصوت يرنّ في ممّرات السينما، بخصوص أحاديث مستقبلية.

قائمة المراجع وهوامش البحث:

1ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولجية للموسيقى، ترجمة حسن صقر، ط 01، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان،

2 جاك دريدا، الصوت والظاهرة: مدخل الى مسألة العلامة في فينومينولوجياهوسرل، ترجمة، فتحي إنقزّو، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 127

3 مُحَمَّد كامل القدسي، ومُحَمَّد خير الدين: الفن الذي يحتاجه الشعب دار اليقظة العربية، دمشق – سوريا 1970، ص: 86

4 جاك دريدا، الصوت والظاهرة ، ص 130

5 عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما: الصورة والتعبير، ط 01، دار إي- كتب، E-Kutub Ltd ، لندن كانون الأول – ديسمبر 2017، ص 43 و 44 بالتصرف.

6 عقيل صهيب يوسف ، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح ، ط 01، دار دجلة، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2012، ص 134

7عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما: الصورة والتعبير، مصدر سابق، ص 93

8 غزوان الزركلي، الصوت والزمن : رحلة عبر فن النغم، مجلة الحياة الموسيقية، سوريا، العدد 52، 2009، ص 4 .

9خالد المحمود، الصورة المتحيّزة: التحيز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط01، 2011، ص 141 و142

10خالد المحمود، مصدر نفسه، ص 142

11 نور الدين التميمي، الارث الضائع : كيف اثرت مصر في كلاسيكيات الموسيقى العالمية، المجلي الأعلى للثقافة، مصر، 2015، ص 07

12 برنامج وتوجيهات تربوية للتعليم الابتدائي، المعهد التربوي الوطني، وزارة التربية الوطنية، 1974 – 1975، ص 49

13مصدر نفسه، ص 197

14 FKIH (Sofiane), Musicologie, Sémiologie Ou Ethnomusicologie, Quel Cadre Épistémologique, Quelle Méthodes Pour L'analyse De Musique Du Maqâm, Thèse De Doctorat, Université Sorbonne, Paris 4, 2006, P.40-41.

15 شيرين المعلوف، مصدر سابق، ص 06

16 علي الشوك،، أسرار الموسيقى، ط01، دار المدى للثقافة والنشر ، 2003، سورية ، ص 194

17 نضالمحمودنصيرات، دورالفرقالموسيقيةالأردنيةفيالحفاظعلىالتراثالغنائيالأردنيوالعربي، المجلةالأردنيةللفنون، مجلد 12، عدد 02، 2019، ص 181

18 علي الشوك، مصدر سابق، ص 08.

19 شيرين المعلوف، الموسيقى الشرق أوسطية: بحث في الهوية، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية، الجامعة اللبنانية، مجلة الأبحاث التربوية ع. 26، 2016 ، ص 04

20 فراس الطرابلسي، الموسيقى الشعبية والموسيقى الرسمية بالبلاد التونسية: صراع الهوية في المفاهيم والممارسة والتمثيل، مقال منشور ضمن فعاليات المؤتمر الدولي : الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، (10-11-12 أبريل 2013)، جامعة صفاقس ، تونس، ص 178.

21عزيز أحمد عوني ماضي، أثرتوظيفبعضالمؤلّفاتالموسيقيّةالعالميّةفيالبنيةاللحنيّةللأغنيةالعربيّة، مجلة دراسات،العلومالإنسانيةوالاجتماعية، المجلد 46، العدد 2، 2019، ص 356

22 نضالمحمودنصيرات، دورالفرقالموسيقيةالأردنيةفيالحفاظعلىالتراثالغنائيالأردنيوالعربي، المجلةالأردنيةللفنون، مجلد 12، عدد 02، 2019، ص 180

23 أدونيس ، موسيقة الحوت الازرق: الهوية، الكتابة ، العنف ، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002، ص 25

24 فراس الطرابلسي، الموسيقى الشعبية والموسيقى الرسمية بالبلاد التونسية : صراع الهوية في المفاهيم والممارسة والتمثيل، فعاليات المؤتمر الدولي الأول : الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، (10-11-12 أبريل 20132)، ص 172.

25 شيرين المعلوف، مصدر سابق، ص 19

26 ماكس فيبر، ص 60

27 عبد الباسط الجهاني، الفيلم الروائي المغاربي: الدرامية والجمالية، مصدر سابق، ص 80 و 81

28 مهند النابلسي ، ص 167

29 عقيل صهيب يوسف ، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح ، ط 01، دار دجلة، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2012، ص 114

30 مهند النابلسي، أدب وسينما وتقنيات الخيال العلمي: الآفاق الخلاقة لأدب وفكر وسينما "الخيال العلمي/الفلسفي، ط 01، شمس للنشر والاعلام، القاهرة، 2020، ص 241

31 مهند النابلسي، مصدر سابق ص 241

32 عبد الباسط الجهاني، ص 93 و94

33 عبد الباسط الجهاني، الفيلم الروائي المغاربي: الدرامية والجمالية ، ط01، الناشر: e-Kutub Ltd، الشركة البريطانية ، لندن، 2019، ص 79

34عقيل صهيب يوسف، مصدر سابق، ص 134

35 عبد الباسط الجهاني، ص 94

36مهند النابلسي، أدب وسينما وتقنيات الخيال العلمي : الآفاق الخلاقة لأدب وفكر وسينما "الخيال العلمي/الفلسفي، ط 01، شمس للنشر والاعلام، القاهرة، 2020، ص 235

37 عبد الباسط الجهاني، الفيلم الروائي المغاربي: الدرامية والجمالية، مصدر سابق ص 148

38مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، ط01، أفلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017، ص 112

39 عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص 135

40عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص 134

41 أندريه تاركو فسكي، النحت في الزمن، ترجمة امين صالح، ط 01، وزارة الاعلام الثقافة والتراث الفني، مملكة البحرين، 2006، ص 121

42 أندريه تاركو فسكي، صفحة نفسها.

43 حسن حداد، تعال الى حيث النكهة، مصدر سابق، ص 34

44 حسن حدّاد ، المصدر نفسه، ص 35