دينامية اللغة السمعية في فيلم "شيفرة دافنشي"

Auditory Language Dynamics in "*The Da Vinci Code*" Movie

د. محمد فاتي[1]،

[1] جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، Mohamedfati500@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2023/06/24 تاريخ القبول: 2023/10/16 تاريخ النشر: 2023/12/30

الملخص:

يمثل المُكون السمعي/ الصوتي جانبا مهما في تركيبة الفيلم السينمائي الفنية والجمالية. فالصوت والموسيقى والكلام عناصر أساسية في صلب تكوين الشريط السينمائي، تضطلعُ بدور بارز في التعبير عن موضوعه وقضاياه الأساسية. لذا كان اختيارنا لهذا المجال من أجل تتبع آثاره الفنية ووظائفه الجمالية في العمل السينمائي. وقد اخترنا فيلم "شيفرة دافنشي" أنموذجا تطبيقيا لدراسة خصائصه السمعية، مركزين على القراءة السيميولوجية للجانب الصوتي من الفيلم، ومستخلصين أهم الدلالات والإيحاءات التي تبوح بها هذه التقنيات في فيلم سينمائي مقتبس من عمل أدبي، أثار موضوعه جدلا واسعا ونقاشا مستفيضا. فما هي أبرز هذه الدلالات؟ وما هي مقاصد المخرج الفنية من خلال توظيف هذه الوسائل السمعية – الصوتية؟

الكلمات المفتاحية: المكون السمعي الصوتي؛ الفيلم؛ الصوت؛ الموسيقى؛ الكلام.

Abstract:

The audio/sound component is an important aspect of the artistic and aesthetic composition of the cinematographic film. Sound, music and speech are essential elements in the composition of the film tape, and they play a prominent role in expressing its subject and basic issues. Therefore, we chose this field in order to trace its artistic effects and aesthetic functions in the cinematic work. We chose the movie *"The Da Vinci Code*" as a case study to study its audio properties, focusing on the semiological

reading of the audio aspect of the movie, and extracting the most important indications and suggestions that these techniques reveal in a movie adapted from a literary work, the subject of which sparked widespread controversy and extensive discussion. what are the most prominent of these signs? What are the artistic aims of the director by employing these audio – sound means?

Keywords: The Audio/Sound; Film; Sound; Music; Speech.

المؤلف المرسل: محمّد فاتي، Mohamedfati500@gmail.com

مقدمة:

بما أن السينما، شأنها شأن باقي المجالات الإبداعية الأخرى، هي نتاج لعملية تفاعلية تمزج بين مجموعة من التقنيات الفنية والأساليب التعبيرية والأبعاد الجمالية، فإن هذا النسج الفني يتمخض عنه عمل سينمائي محكم البناء، ومضبوط الإيقاع، وحصين الصياغة، لا على مستوى حبكته الفيلمية ولا على مستوى آلياته الفنية والتقنية. والبنية الفنية للفيلم السينمائي هي بنية دينامية حركية، تتأسس على دمج الصور واللقطات المتحركة عن طريق تقنية المونتاج، وهذا ما يفرض على المخرج ضبط مستويات عمله السينمائي من خلال العناية بكل الأبعاد والتقنيات الجمالية التي تواكب تشكل الفيلم.

وبما أن الحركة هي المولد والمنتج الرئيسي لأي فعل سينمائي سواء كان تجسيدا أو تصويرا أو دمجا أو إخراجا...، فإننا نستنتج من هذا أن الدينامية هي الخاصية الأساسية لأي عمل فيلمي. وتتشكل هذه الخاصية عن طريق تفاعل كل عناصر العمل الفيلمي: اللغة(السيناريو)، والصورة، والموسيقى، والحوار، والصوت... فالصورة المتحركة هي الشكل الذي من خلاله يبرز التفكير على سطح الوعي، فهي ليست محتوى نفسيا ولا واقعا ساكنا أو شيئا ما يخدم التفكير ويوجد سابقا عنه. إن الصورة "نشاط ذهني وفعل إرادي. وفي استقلالها عن كل ذلك لا تساوي الصورة أي شيء" (Jean Mitry ,1965 , p.107). وإذا كانت "الصورة السينمائية هي كلام (Christian Metz, 1968, p.72) تحل محلّ الكلام الذي نعرفه في

الأدب، فإنها بالتالي هي نتاج لتلاحم مجموعة من الوسائل الفنية والتقنية المختلفة عن اللغة، وهذا يفرض علينا ونحن ندرس أي عمل سينمائي الاهتمام بمختلف أبعاده الجمالية :الصوتية والسمعية منها، أو تلك التي ترتبط بالصورة والمجال البصري، أو باقي التشكيلات والمؤثرات الفنية.

ومن هنا ارتأينا في هذه الدراسة أن نهتم بالبعد السمعي – الصوتي في أحد الأفلام الأمريكية التي أثارت جدلا واسعا **(شيفرة دافنشي)**، لأن الجانب السمعي بكل عناصره (الموسيقى، والأصوات، والكلام...) يُسْهم كثيرا في بناء الجمالية التقنية للفيلم السينمائي، وبالتالي خدمة النص السينمائي، والتناسب مع سياق الموضوع، والاتفاق مع منحى الحكي الفيلمي، وكذلك خدمة رسالته الإبداعية ومقاصده الجمالية. ومن الأسباب التي جعلتنا نختار فيلم "شيفرة دافنشي" (رون هاورد، 2006) لدراسة منحاه الإيقاعي والصوتي:

- ✓ أنه ينتمي لأفلام الحركة والتشويق، لأن معظم أحداثه هي وقائع متحركة وديناميةلا تعرف الاستقرار والسكون. فالشريط السينمائي – هنا – يطور "ذلك الفعل الوهمي تبعا لديناميةحقيقية: الجرائم، الهجمات، مجمل ضروب عنف الموت والحب... والحق أن ديناميةالفيلم تنشط بدورها عملية المشاركة العاطفية"(إدغار موران، 2012، ص. 127).
- ✓ الطابع البوليسي للفيلم، حيث يتميز بالغموض والإثارة والجذب: الجريمة – المطاردة – القتل – الهروب...
- ✓ أنه يحتوي على حبكة سينمائية متوترة ومتصاعدة ومتسارعة من حيث الوتيرة والإيقاع، وهذا ما يتوافق مع الخاصية الديناميةالتي انطلقنا منها.
- ✓ الاعتماد على موسيقى تصويرية رنانة، ذات نغمات قوية تتناسب مع طبيعة التشويق الذي يهيمن على الفيلم. ولا عجب أن تضطلع بدور بارز في العمل لأن مؤلفها هو الموسيقي العالمي **هانس زيمر**(1957–) Hans Zimmer .

- ✓ تركيب أصوات متنوعة أسهمت في تعزيز الغموض والترقب والإثارة التي رافقت الفيلم، خاصة وأن موضوع الشريط هو موضوع إشكالي، مرتبط بالمُعتقد المسيحي الذي يحمل أسرارا غامضة، مشفرة ومبهمة.
- ✓ توظيف الحوار الذي يضطلعُ بدور أساسي في الفيلم، بتوليفاته المتنوعة التي أسهمت في إبراز القضية المحورية (إنسانية المسيح)، وشرح تفرعاتها الدينية اللاهوتية، وتفصيل أصولها التاريخية والثقافية والعلمية...
- ✓ اعتماد تنويع لغوي، مزج بين لغات متنوعة في الفيلم: الفرنسية، والانجليزية، واللاتينية، والإيطالية...، نظرا لكون وقائع هذا العمل تتنقل بنا من مكان إلى آخر، ومن سر إلى آخر، ومن لغز إلى آخر في تسلسل متعاقب، يكشف لنا العديد من الحقائق المتشعبة، والمرتبطة بمجالات مختلفة: دينية، تاريخية، علمية، فنية...الخ.

هذا وقد كان لزاما علينا، ونحن نخوض غمار هذه الدراسة، توظيف منهج في التحليل ينطلق من تتبع التقنيات الفنية المرفقة للعملية السينمائية، حيث ارتكزنا على المقاربة السيميائية التي تركز على خصائص العمل الفني وأهم تقنياته ووسائله التعبيرية، وهي مقاربة نقدية برزت في المجال السينمائي في فترة الستينيات من القرن الماضي، ويعد الفرنسي **كريستيان ميتز** (1931-1993) Christian Metz رائدها الأول، إلى جانب كل من **أمبرتو إيكو** (1932-2016) Umberto Eco، و**جان ميتري** (1907-1988) Jean Mitry ...

وتدرس السيميوطيقا شكل المضمون، ويعني هذا أنها لا تهتم بالسياق الخارجي والإحالات المرجعية، بل تركز على بنية الصورة وتركيبتها الداخلية. وما يهمها أكثر اهتمامها بالكيفية، أي: كيف يقول الفيلم ما يقوله من خلال الاعتماد على مختلف التقنيات والآليات الفنية والجمالية واللغوية التي تُسهم في تحقيق الدلالة والتعبير عن الموضوع، سواء فيما يخص العلامات المرئية البصرية (الصورة، اللقطة، الإضاءة، الألوان...) أو فيما

يخص العلامات السمعية والصوتية (الموسيقى، الصوت...) أو فيما يخص العلامات اللغوية (الحوار والكلام).

وبملاحظتنا الأولى لأهم الآليات الفنية –المرتبطة بالجانب السمعي للعمل السينمائي– التي ارتكز عليها **رون هاورد** (1954–) Ron Howard، مخرج الفيلم، يظهر أنه شريط غني من حيث تقنياته الصوتية التي تمنحه لمحة إيقاعية متماهية مع موضوعه الشائك والمشوّق. وهذا ما يجعلنا نطرح عدة إشكاليات أساسية تخص هذا الجانب:

– ما هي أهم الوسائل الفنية والتقنيات الصوتية التي وظفها المخرج في هذا العمل؟

– ما أبعادها الدلالية ومقاصدها الجمالية ورسائلها الإبداعية؟

– كيفت عبرت عناصر البنية السمعية لفيلم **شيفرة دافنشي** عن قضيته الدينية المثيرة للجدل؟ وهل نجح المخرج **رون هاورد** في توضيب هذه التقنيات وجعلها متناسبة مع سياق الفيلم وموضوعه؟

– هل تماهت موسيقى الفيلم وأصواته مع رسالة الفيلم وقضاياه الدينية والتاريخية والثقافية؟

– هل نجح الحوار في تصوير مشاعر الشخصيات ومواقفها وأفكارها؟ وهل أسهم ضجيج الكلمات في خدمة الموضوع والتعبير عنه؟

– ما وظيفة التنويع اللغوي في الفيلم؟ وما غاياته الفنية؟

قصة الفيلم:

نجح **رون هوارد** مخرج فيلم "**شفرة دافنشي**" The Da Vinci Code بنقل أحداث الرواية بأمانة إلى شاشة السينما رغم تغييرات طفيفة أدخلها على نص الرواية الأصلية للضرورة الدرامية والفنية، ولكي يضع المخرج بصمته الخاصة على الفيلم.

شفرة دافنشي –الفيلم المأخوذ عن رواية بالاسم نفسه(2004) للكاتب الأميركي **دان براون**– يشكك بالرواية الكاثوليكية الرسمية للمسيحية وتاريخها، ويحمل في وقائعه البوليسية مراجعة لمجموعة من المعتقدات المسيحية كألوهية المسيح، وزواجه ونسله...الخ.

تتنقل أحداث الفيلم بين فرنسا وبريطانيا، ويبدأ بمقتل **جاك سونيير** Jacques Saunière الباحث في متحف اللوفر بباريس والحارس الأخير لسر **الكأس المقدسة** The Holy Grail. يجد بطل الفيلم **روبرت لانغدون** Robert Langdon **(توم هانكس** Tom Hanks**)** أستاذ الرموز الدينية في جامعة هارفارد نفسه متورطا ومتهما بقتل **سونيير**، يلتقي صوفي **نوفو** Sophie Neveu **(أودري توتو**Audrey Tautou**)** خبيرة فك الشفرة في الشرطة الفرنسية وحفيدة **سونيير** نفسه، ويعملان معا على فك رموز تركها **سونيير** قبل مقتله على لوحات الفنان الإيطالي **ليوناردو دافنشي** (1452–1519) Leonardo da Vinci.

يتتبع **لانغدون** و**نوفو** الإشارات ويسافران وراء الرموز التي خلفها **سونيير**، بحثا عن قاتله فيصطدمان بسلسلة أسرار لا تتوقف، تغوص في عمق التاريخ لتروي قصة مغايرة للمسيح وحياته وحقيقة رسالته الدينية، وهي قصة تناقض في جوهرها القصة الرسمية للكنيسة والقائمين عليها.

1. الموسيقى:

الموسيقى من التقنيات الأساسية في صلب التكوين الفيلمي. وهي "إحدى الجماليات التي تتميز بها السينما من خلال لقطاتها المعتمدة على عنصر الموسيقى المكونة من مجموعة من النغمات، ومن دونها لا تكتمل القيمة الفنية للعمل السينمائي"(رانيا يحي، 2015، ص.91). فقد تزامن ظهورها سينمائيا مع ظهور السينما كفن متفرد بديناميته وخصائصه. وقد استعملها الأخوان **لوميير** Auguste et Louis Lumière في أول عرض سينمائي لهما في أواخر القرن التاسع عشر، لكن توظيفها كان محايدا مستقلا عن الفيلم، حيث كانت تستعمل كخلفية ديكور خارجي مرافق للعمل السينمائي. فمشاهد الفيلم تعرض في الشاشة ويرافقها في خلفية الستار عازف موسيقي يواكب العرض بمقاطع وألحان تتناسب مع طبيعة اللحظة.

ولم تتطور وظيفة الموسيقى في السينما إلا في عام 1929، حيث أصبحت النغمات والألحان إضافة أساسية في التشكيل الحكائي للفيلم، بعد أن صار بالإمكان مزامنة الموسيقى مع الشريط السينمائي. وبتطور الوسائل التقنية المساهمة في تركيب الموسيقى التصويرية ومزجها بمشاهد العمل السينمائي، أصبح صناع السينما يكلفون موسيقيين لكتابة ألحان خاصة بكل فيلم، تتوافق مع مضمونه، وتتناسب مع مشاعر شخصياته، وترتبط بجوه العاطفي والدرامي.

إن الموسيقى ترتبط ارتباطا وثيقا بالبنية الدرامية للفيلم، خاصة وأن وظيفتها التعبيرية شديدة التأثير في المتلقي. فالموسيقى أقرب الفنون تسللا لقلوب الجماهير، واختيارها سينمائيا يجب أن يأخذ بالاعتبار قيمها الانفعالية الهادفة إلى مشاركة اللحظات العاطفية في المشاهد الفيلمية، حيث تسهم في " تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية، وتجميل الحكاية، وجعلها واضحة ومنطقية، وشاعرية أيضا"(عقيل مهدي يوسف،2001، ص.28)، كما أنها تمثل مصدر فيض للطاقة والمشاعر المرهفة بالنسبة للمتلقي، كونها قادرة على "إحداث وتوليد الانفعالات لدى المستمع ومناجاة مشاعره"(عبد الله أبو عوض، 2013، ص.95). وتدبير القطع الموسيقية لا يتم بشكل عشوائي داخل نسق الفيلم، بل تصاغ الألحان وتركب القطع الموسيقية، وفق مقصديات وغايات وأهداف يتوخاها المخرج في تكوين عمله الإبداعي.

وانتقاء الألحان المناسبة لمشاهد الفيلم، يرتبط بمجموعة من الشروط الأساسية، التي يجب التفكير فيها قبل أي إنجاز موسيقي، أبرزها: – الانسجام مع مضمون الفيلم – التوافق مع طبيعة المشهد أو اللقطة – الارتباط باللحظة العاطفية الخاصة بالممثلين وأحاسيسهم – التناسق الفني مع قصدية الفيلم ورسائله الجمالية والفكرية – التعبير الإيقاعي عن قضايا الفيلم: السياسية– التاريخية – الثقافية – الاجتماعية – النفسية... ـ تفعيل دور الجمهور من خلال البعد التأثيري للموسيقى على مشاعر المشاهدين وعواطفهم... الخ.

ويمكن التمييز بين نوعين من الموسيقى في الفيلم السينمائي:

1. **النوع الخارجي:** ويتمثل بالأساس في الموسيقى التصويرية المصاحبة (عبد الرزاق الزاهير، 1994، ص.69).

2. **النوع الداخلي:** والمقصود به هو مجموع الأغاني والقطع الموسيقية المرافقة للأحداث والمشاهد. وهي قطع تصدر من منابع مختلفة: أغاني الشخوص، أغاني المذياع، أغاني التلفاز، مناسبات فنية، طقوس احتفالية... الخ.

وإذا غصنا في تحليل الهيئة الموسيقية التي وظفها المخرج رون هاورد في فيلمه "شيفرة دافنشي"، سنلاحظ أنه استعان بالنوع الأول فقط(الموسيقى التصويرية) والتي أنجزها الموسيقي العالمي هانس زيمر، بينما غابت الأغاني والقطع الداخلية في الفيلم.

ولد الموسيقي الألماني **هانس زايمر** في فرنكفورت سنة 1957، ونشأ محبا للموسيقى وعاشقا للنغمات، ترشح للعديد من الجوائز العالمية، وفاز بالعديد منها(أهمّها جائزة **الأوسكار**)، ألّف قطعا موسيقية خلدت أفلاما عالمية بألحانها أبرزها: فيلم "**الأسد الملك**"، "Inception"، "Interstellar"، "**الخط الأحمر الرفيع**"، "**فارس الظلام**"، "**المصارع**"، "**بيرل هاربر**"، "**قراصنة الكاريبي**" "Dunkir"... الخ.

ترك **زايمر** بصمة واضحة في هوليود وفي السينما العالمية بأسلوبه الفني المميز، الذي يواكب اللحظة ويتقمص الفيلم بجل أحداثه ووقائعه. ومن أبرز التقنيات التي تميز نسقه الموسيقي:

– اعتماده على أسلوب "النقر"، والذي نجد صداه في أغلب الأفلام التي اشترك فيها **هانس**، أبرزها الفيلم الذي نحن بصدد دراسته "**شيفرة دافنشي**" وInception و**الخط الأحمر الرفيع** وDunkirk...الخ. ويرتكز هذا الأسلوب الموسيقي على خلق التشويق والانتظار والرهبة، من خلال أدوات صوتية للنقر كصوت عقارب الساعة أو صوت الطرق أو أصوات دق الطبول والأجراس... والمرفقة بموسيقى بطيئة تستمر بالعلو والهبوط بطريقة دائرية لا تنتهي أبدا.

– مزامنة الموسيقى وتوافقها مع نوع الحدث وطبيعة المشهد المصور، بهدف رصد حالة التوتر والاختلال التي تميز بعض لحظات الفيلم. ونجد هذه الخاصية حاضرة في أفلام عديدة: Inception ، **شيفرة دافنشي، فارس الظلام...**

– ولعه بالآلات الرقمية المساهمة في توليد الأصوات التي يتم دمجها بالقطع الموسيقية. وهذا الأسلوب استثمر التطور الكبير الذي عرفه مجال المؤثرات الصوتية، والذي انتقل من طور الإنجاز اليدوي إلى طور الإنجاز التقني والرقمي عبر الكمبيوترات والوسائل الرقمية المتنوعة. ونجد هذه التقنيات حاضرة في أفلام: "**رجل المطر**"، Dunkirk ، Interstellar.

وكان إنجاز **هانس زايمر** لموسيقى "**شيفرة دافنشي**"، نتاج دراسة متأنية لسيناريو الفيلم وتحليل معمق لمضمونه وقضاياه، حيث حاول انتقاء الألحان المناسبة لطبيعة الموضوع وتشعباته الدينية والتاريخية، واختيار الإيقاع النغمي المتوافق مع خصائص الفيلم المتنوعة: الدينامية والتشويق والغموض... وقد أكد **هانس زايمر** في أحد تصريحاته الصحفية (TheTalks, 2014) بأنه قضى عاما كاملا في البحث والنظر في اللوحات وقراءة الكتب المرتبطة بهذا الموضوع. لهذا جاءت الموسيقى التصويرية محكمة الصياغة، ومضبوطة التركيب، ومنسجمة من حيث الدمج والوصل مع المشاهد واللقطات والوقائع. وليس غريبا أن يتلقى الفيلم الثناء والمدح من قبل النقاد والمختصين في مجال الموسيقى التصويرية، ويترشح لنيل جائزة Golden Globe الأمريكية عن هذه الفئة سنة 2006.

يظهر الطابع الديني في موسيقى الفيلم بوضوح في رنات الأجراس التي نسمع صداها كثيرا وهي تنساب مع موسيقى هادئة، تزداد وتيرتها مع تصاعد الأحداث. فأسلوب النقر يبدو واضحا في النغمات، وتوظيف صوت الأجراس للتعبير عنه، له علاقة بالحبكة الدينية التي انطلق منها المخرج، الحبكة التي تعالج قضية مسيحية شائكة تدور حولها كل التفاصيل. وبما أن المخرج **رون هاورد** استهدف تاريخ الدين المسيحي وحقائقه في الفيلم، فإنّ **هانس زيمر** سار في الخطى نفسها موسيقيًا، وبخط مستقيم ومتواز مع نوعية القضية المعالجة.

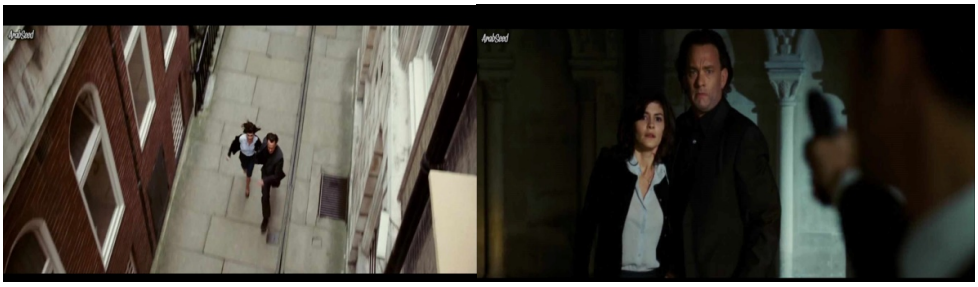
ومن المعروف أن الكنائس والكاتدرائيات هي المراكز اللاهوتية الكبرى في الدين المسيحي، وما يميزها هي رنات الأجراس وطقوس الأناشيد والترانيم ذات النغم الملحن السائدة في المناسبات الدينية وصلوات القداس التي يؤديها المسيحيون. ومن هنا، كان استثمار **هانس** لهذه الخصائص الدينية واضحا في أسلوبه الموسيقي، من خلال قطع موسيقية بإيقاع ساكن وبطيء، تتخللها أصوات قوية لرنات الجرس وصدى قوي لأصوات بشرية شبيهة بتراتيل الكنائس، تلميحًا بالتصاعد الدرامي ودلالة على اختلال الأحداث وتعقد المسار الغامض للسر الديني في الحكاية.

نصادف أيضا حضور الطابع التاريخي في موسيقى الفيلم، وهذا ما نلحظه في المشاهد الاستذكارية للحظات الماضي من خلال موسيقى ذات إيقاع ساكن وهادئ رافقت الفيديوهات التوثيقية للأحداث التاريخية المؤرخة لقصة **الكأس المقدسة**. حيث نسمع صوت الراوي(**لانغدون** أو **تيبينغ**) الذي يسرد المعلومات ويحكي عن تاريخ هذه القضية الدينية، ونسمع في خضم هذا الاسترسال شدوا ونغمات بطيئة الإيقاع والصوت، تعبر عن هذه اللحظات التاريخية الدرامية.

أما الطابع الدينامي فبارز في ثنايا الفيلم عبر مقاطع سريعة وظفت بطريقة Mickey-Mousing، أو ما يسمى بمزامنة الموسيقى وتناسبها مع نوع المشهد أو اللقطة. حيث يوظف **هانس زيمر** موسيقى جهرية تندفع إلى أذن السامع بإيقاع مرتفع ناتج عن دقات الطبول ذات الصدى القوي، ونغمات الآلات الموسيقية الحادة الصوت، خاصة آلة الكونترباص(Double bass) الوترية ذات النبر الغليظ والأجش.

وهذا الطابع حاضر بقوة في المقاطع الحركية التي يرصد فيها المخرج مشاهد المطاردة والجري والحركة والتهديد... كما في المشهد الذي يصور مطاردة الشرطة الفرنسية للبطلين بعد هروبهما من متحف اللوفر. وفي المشهد الذي يرصد ملاحقة الشرطة البريطانية لطائرة **تيبينغ** الهابطة في مطار لندن. وفي المشهد الفنتازي الذي تندمج فيه صور التعذيب الذاتي، الذي يمارسه الراهب **سيلاس**، مع الموسيقى السمفونية ذات الرنات القوية من

الكونترباص والكمان. ثم أخيرا، في المشهد الذي ينقل لنا هجوم **ريمي** على البطلين، وإطلاقه النار صوبهما بعشوائية في الضاحية الخارجية لكنيسة الهيكل. وتتزامن هذه المشاهد السريعة مع النغمات الموسيقية القوية التي تضفي على جو الفيلم الإثارة والتشويق، وتجعل المتلقي يحبس أنفاسه ويغوص بأفكاره كليا، منتظرا – بلهفة – نتائج الأحداث وما ستؤول إليه الوقائع في ظل هذا الخضم الهائل من التوتر والصراع والاختلال.



(تهديد ريمي للبطلين: لانغدون وصوفي بالمسدس، ومطاردتهما بعد فرارهما من كنيسة الهيكل، التوقيت: 1h ;58m)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

وأخيرا، نلمس في موسيقى الفيلم حضورا بارزا لطابع التشويق والغموض والدراما، وهذا منسجم مع خصائص الحبكة الفيلمية التي انطلق منها رون هاورد في الترسيم الفني لعمله. وقد تعمد **هانس زيمر** اختيار مقاطع موسيقية بطيئة الإيقاع، منخفضة الصدى، ضعيفة الجرس، تماشيا مع المحتوى الدرامي القائم على وقائع شديدة التعقيد والالتباس، وقضايا مثيرة للحساسية والتوجس، وأحداث تفيض بالانفعالات والأحاسيس. فترقب المشاهد وتشوقه لمعرفة مآل ما يجري من تفاصيل، واستيعاب منتهى التقلبات والمنعرجات الطارئة في الفيلم، فرض على المخرج مسايرة هذه اللحظات المختلة بألحان شجية مسايرة لدراما المشاعر، وبنغمات سريعة التسلل إلى القلوب والعواطف.

ونلحظ هذه النوعية من النغمات، بالخصوص، في المشاهد الدرامية المثيرة والمقاطع الغامضة التي تكثر في الفيلم مثل:

– المشهد الذي ينقل لنا اللحظات العاطفية الأخيرة بين القس **أرينغاروزا** Aringarosa وتلميذه الراهب **سيلاس** Silas قبل احتضار هذا الأخير بطلقات نارية من الشرطة الفرنسية. حيث يوظف المخرج موسيقى حزينة تنساب بهدوء وهمس تماشيا مع طبيعة المأساة وخصوصية الفاجعة.

(لقطة متوسطة في التوقيت: 2h: 09m).

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

– المشاهد الغامضة في الفيلم، الناتجة عن تواتر الشفرات الملتبسة أو الألغاز المبهمة التي تفعل وظيفة الفكر وتشغل دور العقل عند الممثلين، كما في المشهد الخاص بفك الرموز الغامضة الموجودة على جسد الضحية **سونيير**. حيث دمج **هانس زيمر** هذا المقطع بموسيقى تراتبية ذات إيقاع رتيب، نسمع صداها مهموسا بآلة البيانو أو باستعمال نغمات رقمية صامتة، وتزداد وتيرتها كلما اقترب البطلان من العثور على حل من الحلول في الألغاز الكثيرة التي حفل بها الفيلم.

– الشيء نفسه نجده في المشاهد الغامضة الأخرى، والتي تنقل لنا حيرة الأبطال أمام كثرة الرموز والألغاز التي كلفوا بفكها وتحليل حروفها وأرقامها. وقد أرفقها المخرج بموسيقى هادئة تتدفق بآلات فنية متنوعة: الكنترباص، الكمان، البيانو، الموسيقى الرقمية... وذلك لخلق التناسب مع طبيعة المشهد ونوعيته من جهة، ومع الكثافة النفسية والفكرية التي تندفع بانسياب واستمرارية من جهة ثانية.

– المشاهد العاطفية في الفيلم، والتي تخلق التشويق والانصهار الروحي لدى المشاهد المتفاعل مع أحداث الفيلم، والمنفعل بتقلباته ومفاجآته ومشاعر شخصياته. وهذا ما

انجلى بوضوح في اللقطات الأسرية والعائلية الخاصة ببطلة الفيلم **صوفي نوفو**، سواء في لحظات تذكرها واسترجاعها لعلاقتها المختلة مع جدها **سونيير** وهي طفلة صغيرة، أو في فتراتها العاطفية الحاسمة والتي اتضحت معالمها في أواخر الفيلم، حيث تلتقي البطلة بجدتها وتعرف منها أسرار كل الوقائع السابقة. وهنا يبرع الفنان **هانس زيمر** في تشكيل مقاطع موسيقية جذابة وممتعة، بإيقاع عذب وسلس، وجرس ساحر متموج من صوت الكمان وترانيم أوتاره الفاتنة والآسرة.

(لقطة مكبرة للقاء **صوفي** بجدتها في كنيسة روزلين، في مشهد عاطفي مؤثر، في التوقيت: 2h ;37m)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

يبقى أن نشير في ختام هذا المبحث إلى الدور البارز الذي اضطلعت به الموسيقى التصويرية في تشكيل القالب الدرامي والدينامي للفيلم، كونها انساقت مع مضمونه وأفكاره وقضاياه، وتماهت مع أحاسيس شخصياته ومشاعر جمهوره. وقد جسدت هذه النغمات الفنية مختلف اللحظات العاطفية والأوضاع النفسية والسمات الفكرية والقضايا المعرفية التي ميزت أحداث الفيلم وتفاصيله المتنوعة. لتكون بذلك تقنية سمعية أساسية في بناء معالم الصورة الفنية في العمل الفيلمي وفي الخطاب السينمائي بصفة عامة، لأنها تتسق مع كل جوانبه الفنية، وتنسجم مع جميع خصائصه التكوينية.

2. الكلام(الحوار):

ونعني به "اللغة التلفظية أي ما تنطق به الشخصية من حوارات ومناجاة" (عبد الرزاق الزاهير، 1994، ص.68)، أو بعبارة أخرى هو"الكلام أو الحوار في شموليته سواء

كان فرديا أو ثنائيا" (محمد صولة، 2016، ص.142). وقد كان الحوار هو السمة السائدة والطاغية في كل مراحل الفيلم، بالرغم من الخاصية الدينامية لأحداثه، وذلك لأنه مثل بؤرة مولدة للوقائع ومحركة لتفاصيلها وتشعباتها. فبواسطة الكلام تعبر الشخصيات عن أحاسيسها ومآسيها وجروحها، وبواسطة الكلام تتواصل الشخصيات مع بعضها البعض وتربط حبل الود والصداقة أو العداوة والحقد، وبواسطة الكلام نتعرف على أسرار القضية المعروضة في مضمون الفيلم وامتداداتها الدينية والتاريخية والفنية... الخ. فالحوار وسيلة للمعرفة، وأداة للتواصل، وواسطة للبوح والتعبير عن الأعماق. وقد اتخذ في هذا العمل السينمائي أشكالا متنوعة ومتعددة يمكن حصر أبرزها فيما يلي:

أ. الحوار الفردي: ونجد صداه في الأدعية الربانية(المسيحية) التي يتفوه بها الراهب **سيلاس،** قبل الشروع في أي من أعماله وعملياته، أو لغرض التكفير عن جرائمه المرتكبة في هذه العمليات. كما يتمظهر هذا النوع في العتاب الشخصي وتأنيب الضمير عند شخصية **صوفي نوفو،** حيث تحاسب ذاتها وتطهر أخطاءها السابقة بعد أن أحست بالندم وتيقنت من ذنبها الذي ارتكبته، سابقا، في حق جدها **سونيير**.

(حوار فردي ينطق به الراهب سيلاس مكفرا عن أخطائه وجرائمه)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

ب . الحوار الثنائي: ويظهر واضحا في حوار البطلين: روبرت وصوفي في العديد من مشاهد الفيلم، وقد استقصى هذا النوع من الحوار عن السبل المناسبة للوصول إلى القصد المقصود: سر الكأس المقدسة. وهذا الاستقصاء هو بحث وتحر وشغف بحل الألغاز

المتسلسلة، من أجل الغوص في عمق السر وطبيعته الغنية بالمستجدات الصادمة في نهاية الفيلم. وعلى الرغم من أن هذا الحوار الثنائي لم يتطور إلى انجذاب وتعلق عاطفي، إلا أن بوادر التقارب الثقافي، والتماهي الروحي، والارتباط الفكري بادية وواضحة في كل مراحل الفيلم. حيث جاهد الطرفان لمساعدة بعضهما البعض، كل بطريقته الخاصة، وبما يملكه من قدرات ومعارف ومعلومات. لينتهي بهما المطاف إلى النجاح في المهمة والفلاح في الغاية التي استهدفها الجد **سونييير** قبل وفاته: وصل حبل العائلة وربط أواصرها، واستكشاف كنهها المقدس وأصلها المسيحي، والتعرف على سلالتها الملكية(الدم الملكي) وفروعها العائلية السابقة.

الحوار الثنائي نلمسه أيضا في المشهد الذي يجمع **النقيب فاش** ب**الملازم كولييه**، والذي يناقش خطة البحث عن البطلين الهاربين من متحف اللوفر. حيث يعاتب الملازم صديقه **فاش** بسبب كثرة تسرعه وانفعاله الزائد، وبسبب تشكيكه المبالغ فيه، وخططه الغير مفيدة في ملاحقة **روبرت لانغدون** وتحميله مسؤولية القتل رغم انعدام الدليل والبرهان على مشاركته في هذا الفعل الإجرامي.

ثم نجده كذلك في المشهد الذي يصور زيارة الراهب **سيلاس** لكنيسة **سان سوليبس**، حيث يلتقي براهبة هناك، ويستفسرها عن مكان الحجر المفتاح، ليقتلها بعد ذلك، عقابا على رفضها المساعدة في الإدلاء بالسر المقدس والإفصاح عن المكان الحقيقي لتواجده.

(حوار ثنائي بين البطلين: روبرت لانغدون وصوفي نوفو).

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

ج . الحوار الثلاثي: وهو الحوار الذي يجمع بين ثلاثة أشخاص في الفيلم، والواضح بالخصوص في اللقاء المركزي الذي دار بين البطلين(**لانغدون وصوفي)** والسير **لاي تيبينغ.** وقد تمحور الحديث فيه حول القضايا المحورية التي تشكل حبكة الفيلم، وهي قضايا مرتبطة بمجال معرفي واسع وشامل يجمع بين الديني والتاريخي والفني والعلمي... فكان هذا الجدال بمثابة سرد لتفاصيل ووقائع من الماضي، واستطلاع لمعلومات ومعارف قيمة ساقها الخبير في الكأس المقدسة(**تيبينغ)**، بهدف التمكن من حل السر الغامض الذي دام انبلاجه لقرون عديدة خلت.

ونصادف كذلك، هذا النوع الحواري في المشاهد الأولى من الفيلم، وبالضبط في متحف اللوفر، حيث يلتقي كل من **صوفي** و**لانغدون** لأول مرة وبجانبهما النقيب الفرنسي **بيزو فاش.** والهدف من هذا اللقاء هو بحث **صوفي** عن حيلة لإخراج البطل من ورطته، أمام الشبهة التي طالته من طرف النقيب بكونه متهما ومسؤولا عن الجريمة المرتكبة في المتحف.

(حوار ثلاثي بين كل من: روبرت لانغدون وصوفي نوفو والسير لاي تيبينغ)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

د . الحوار الرباعي: ونلمسه في مشهد بارز دار بين البطلين و**السير لاي تيبينغ** وخادمه **ريمي.** وكان موضوعه هو البحث عن طريقة للهرب من مطاردة الشرطة(الفرنسية والبريطانية)، وذلك بالاستعانة بكفاءة الخادم وبراعته، وعبقرية سيده ووسائله المتميزة في الفرار (سيارة رباعية الدفع – طائرة خاصة– سيارة ليموزين حديثة).

(حوار رباعي بين: صوفي ولانغدون والسير تيبينغ والخادم ريمي)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

هـ . الحوار الجماعي: ونعني به الحديث الذي يجمع العديد من الشخصيات، سواء كانت رئيسة أو مجرد كومبارس مساهمة في الأحداث. ونصادف هذا النوع الحواري في الاجتماع الديني الذي دار بين القس **أرينغاروزا** وقساوسة الكنيسة الكاثوليكية في الفاتيكان، وانصب الكلام في هذا الاجتماع حول البحث عن وسائل دعم مادية ومعنوية تقوي مخططات Opus Dei، باعتبارها ممثلا للمسيحية الكاثوليكية في مجموعة من البلدان.

كما نلحظ هذا النوع في المشهد الختامي من الفيلم، حيث تجتمع الثلة ويلتئم شمل العائلة وتلتقي **صوفي** بجدتها ورفقائها من أعضاء جمعية **سيون** الذين كلفوا بحماية دم الأسرة المقدس، وسلالتها الملكية الطاهرة. وهنا تحكي الجدة ل**صوفي** كل الحقائق السابقة المرتبطة بالعائلة ومصير أفرادها، مبررة لها الفعل الذي اختارته بالانفصال عنها ورعايتها عن بعد. ونجد صدى الجماعة حاضرا في هذا المشهد من خلال مشاركات كلامية تجمع أعضاء الجمعية الدينية في بهو كنيسة **روزلين** من جهة، وحوار ثنائي، متزامن مع هذا الشكل الجماعي، جمع **روبرت لانغدون** و**صوفي نوفو** من جهة أخرى.

(حوار جماعي بين صوفي وعائلتها ورفاقها من أعضاء جمعية سيون الدينية)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

و. حوار غير مباشر: وهو الكلام الذي يحدث تواصلا بطريقة غير مباشرة وبدون حضور المتكلمين في الموقف التواصلي، كالحديث عبر الهاتف أو بواسطة شبكة الأنترنيت أو بالهواتف الخلوية أو عن طريق أدوات الاتصال اللاسلكي المتعددة. ونشهد هذا النوع في المكالمات الهاتفية التي كانت تجري بين القس **أرينكاروزا** و**المعلم** من جهة، وبين هذا الأخير والراهب **سيلاس** من جهة أخرى. والهدف الرئيسي من هذه المكالمات هو التخطيط والتوجيه لإنجاز المهمة الرئيسة، المتمثلة في الاستيلاء على الحجر المفتاح الذي سيقود الثلاثي إلى سر الكأس المقدسة. ثم نجد حضورا للتواصل اللاسلكي أو الخلوي بين النقيب **بيزو فاش** وباقي الفريق من الشرطة الفرنسية أو في عمليات التنسيق الثنائي الذي يقوده **فاش** بتعاون مع الشرطة البريطانية من أجل ملاحقة المشتبه فيهم في جريمة اللوفر وباقي الجرائم الأخرى: **لانغدون** و**صوفي** و**تيبينغ**.

(حوار غير مباشر ـ عبر الهاتف ـ بين القس أرينغاروزا وتلميذه الراهب سيلاس)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

ي ـ الحديث الخارجي: ونقصد به الكلام الذي يورده المخرج في الفيلم خارج نطاق الأحداث، كصوت السارد الخارجي الذي يتوارى عن أحداث الفيلم ويحكيها بطريقة مضمرة وبهوية مخفية، أو صوت شخصية من شخصيات النص السينمائي وهي تسترسل في وصف التفاصيل، أو صوت شخصية حقيقية في عمل يؤرخ لدور مشهور(زعيم سياسي، بطل قومي، فنان، رياضي... الخ) يتقمصه ممثل ما، حيث يدمج المخرج الأصوات الحقيقية لهذه الشخصية مع لقطات الفيلم المشخصة بهدف خلق الإيهام الواقعي في الوقائع.

ويصدر هذا الحديث في المشهد الختامي من فيلمنا المدروس، حيث تنفصل الصورة عن كلام البطل ونسمع مقطعا صوتيا فيه سرد وتفسير وتفصيل، أثناء عودة **روبرت لانغدون** إلى متحف اللوفر بهدف البحث عن الحل الأخير لسلسة الألغاز الكثيرة التي كلف بتأويلها، والتحقق من المكان الأصلي الذي ترقد فيه **مريم المجدلية**. وقد أشارت قصيدة **الحجر العقد** Cryptex وشفراتها الغامضة إلى وجود قبر المجدلية تحت خط الورد بمتحف اللوفر، ولهذا استقل صوت **لانغدون** –الذي اتخذ وظيفة الراوي– عن صورته المنشغلة بالركض والبحث عن مكان المرقد الأخير. والهدف من ذلك هو مشاركة الفيلم للمتلقي في لعبة التلغيز والتشفير، ودعوته لمصاحبة البطل في رحلة فك الرموز والكلمات المبهمة، اختبارا لذكائه وتفعيلا لدوره في قراءة النص السينمائي وتحليل عناصره.

والمخرج في توضيبه للكلام والحوار الفيلمي استعان بثلاث لغات أساسية:

1- اللغة الانجليزية: والتي نلحظها في الغالبية العظمى من المشاهد واللقطات، لأن البطل **لانغدون** أمريكي الجنسية، والطرف المعاكس**(تيبينغ)** بريطاني الأصل، وهذا ما فرض على الشخصيات الأخرى التواصل معهما بواسطة هذه اللغة.

2. اللغة الفرنسية: وتتضح في بعض المشاهد المرتبطة بتفاعل بعض الشخصيات الفرنسية(فيما بينها) في الفيلم، ونخص بالذكر هنا: **صوفي نوفو، النقيب بيزو فاش** Bezu Fache، **الملازم كولييه** Jérôme Collet، مدير البنك السويسري **فيرنيه** Vernet، الشرطة الفرنسية، فتى الحديقة الباريسية.

3. اللغة اللاتينية/اللغة الإيطالية: وهما الأقل ورودا وحضورا في الفيلم، حيث تفصحان عن دوالهما اللغوية(التداولية) في المشاهد الخاصة باجتماع القس **أرينكاروزا** (المتقن لهما) مع قساوسة الكنيسة الكاثوليكية بالفاتيكان. ومن المعلوم أن الفاتيكان توجد جغرافيا في قلب العاصمة الإيطالية روما، لغتها الرسمية هي اللاتينية، وهذا ما فرض على المخرج استعمال هذه اللغة في بعض من لقطاته، بالإضافة إلى اللغة الإيطالية التي ارتبطت بشخصيات إيطالية الأصل أو الجنسية.

يبقى أن نؤكد في الأخير أن الكلام أدى وظائف متعددة في الفيلم أبرزها:

- **وظيفة إخبارية:** حيث عرفنا أغلب الأحداث من خلال الحوار وتبادل الكلام.
- **وظيفة تواصلية:** فالشخصيات تتواصل فيما بينها، وتتبادل الأفكار والمعارف والآراء عن طريق الحوار: الثنائي أو الثلاثي أو الجماعي.
- **وظيفة تعبيرية:** من خلال الكلام تعبر الشخصيات عن انفعالاتها الداخلية وأحاسيسها وأفكارها ومواقفها الأخلاقية وعلاقاتها العاطفية، خاصة في الوقفات الحوارية التي تتوخى استرجاع لحظات شديدة الحساسية والخصوصية في حياة الشخصيات. "ولما كان الحوار ذا

طبيعة انفعالية مرتبطا بأحداث مضت، ونابعا من شخصيات متمركزة حول ذواتها، فقد أخذ في الغالب سمة الحوار الداخلي(المونتاج)"(عبد الرزاق الزاهير، 1994، ص.69).

– **وظيفة سردية:** لأن بعض الشخصيات في الفيلم، تقمصت دور الحاكي الثاني للأحداث، باستعراضها لتفاصيل وذكريات من الماضي القريب أو البعيد. فأخذت بذلك "صفة راو من درجة ثانية"(عبد الرزاق الزاهير، 1994، ص.69).

– **وظيفة تاريخية:** وذلك لأن حديث الشخصيات الرئيسة في الفيلم اكتسى طابعا تاريخيا تجلى في الاسترسال الحكائي الذي يسترجع معلومات مرتبطة بتاريخ الدين المسيحي والمراحل الزمنية التي تلت ترسيمه في الامبراطورية الرومانية، ثم التحريف الذي تعرض له قصدا وعمدا بهدف إخفاء الأثر الأنثوي في حياة المسيح وفي تاريخ المسيحية.

– **وظيفة معرفية:** حيث تركز الكلام كثيرا على عرض مجموعة من المعارف الثقافية والفنية والعلمية والفلسفية... وذلك لأن السر الديني الذي يؤطر حبكة الفيلم مرتبط بمجموعة من الشخصيات الفنية والعلمية والفكرية المنتمية لجماعة **سيون** Priory of Sion المسيحية.

3. المؤثرات الصوتية:

الصوت من المدركات الحسية الأساسية في الصناعة السينمائية، وهو من التقنيات الأساسية التي أكسبت السينما لمسة إبداعية، ونقلتها من طور الحضور البصري فقط إلى طور التدفق السمعي– البصري (محمد اشويكة، 2005، ص.98). وإذا كانت السينما قد غيّبت هذا المكون في انطلاقتها الفنية، فإن قيمته ستصبح مركزية بعد ظهوره وذيوع مؤثراته التقنية في عالم الفن السابع. فالصوت يملك تأثيرا سحريا على أحاسيس المستمعين، كونه "يمتص ويبتلع ويخترق الإنسان، ونحن نغدو مملوكيه حين نستطيع امتلاك الكائنات والأشياء برؤى(واضحة ومائزة) كفكرة"(ريجيس دوبريه، 2013، ص.225). لذا فإن انفعال المتلقي بالصوت يتسم بالتماهي والاندماج والذوبان مع إيقاعه الرنان والمثير للمشاعر، لأنه "انصهاري، ويرتبط بالتأثير، وينتج أثرا عاطفيا" (ريجيس دوبريه، 2013، ص.225). ذلك أنه خلق طفرة نوعية في الفن السابع، باعتباره عاملا مساهما في خلق التركيبة الجمالية

للفيلم السينمائي، ولكونه "مصدر رنين عاطفي عميق" (أندريه غاردي، جون بيساليل، 2014، ص.174) في القصة الفيلمية. وقد أحدثت هذه التقنية "انقلابا في توازن الواقعي واللاواقعي، الذي كانت السينما الصامتة قد أفرزته"(إدغار موران، 2012، ص.29)، فنتج عن ذلك بروز مناخ واقعي يتميز بسحر الأصوات، وضجيج الكلمات، وصدى الرنات.

والصوت الفيلمي تقنية تصدر عن مؤثرات متنوعة ومختلفة، منها ما هو قوي الصدى وشديد الصخب، ومنها ما هو مهموس الجرس بطيء الإيقاع. وقد ينبثق من ظواهر طبيعية أو من وسائل صناعية، ويستخدمه المخرج بغاية الإيهام بواقعية الأحداث، وخلق شبكة من العلاقات الفنية المنسجمة مع طبيعة النص السينمائي ورسائله الإبداعية. ويتم تسجيل الصوت الذي يصاحب الصورة، " بالتصوير فوق سطح حساس (شريط)...فالأمواج الصوتية تدخل في مكبرة الصوت وتحدد فيه مرور التيار الكهربائي، وهذا التيار ينتج تحولا لمصدر ضوئي يؤثر على سطح الشريط... وينقل هذا التيار بعد تضخيمه إلى مجهارات حيث تتحول الذبذبات الكهربائية إلى ذبذبات صوتية، وهكذا تصل الموجات الصائتة الأصلية آخر الأمر إلى المشاهد" (لو دوكا، 1989، ص.26).

والصوت في شريط "**شيفرة دافنشي**" تتعدد منابعه وتتنوع خصائصه الفنية التي يؤديها في الفيلم، تبعا للسياق الدرامي والمستوى الدينامي الذي بنيت عليه الأحداث، ونجده في الفيلم صادرا عن مؤثرات كثيرة منها:

أ . المؤثرات الإنسانية: ونجد حضورها في العديد من الأفعال والتصرفات الإنسانية(دون الكلام) التي تنتج أصواتا متنوعة الإيقاع. فضجيج الأقدام على الأرض وضوضاء الأحذية المتسارع نتيجة المطاردة الشديدة والرغبة في التخفي من أعين الشرطة، له ارتباط مباشر بالخاصية الدينامية التي تميز الفيلم، لكونه ينطلق من حبكة بوليسية تقوم على أحداث تخلق صخبا وإيقاعا صوتيا رنانا. نفس الخطوات البشرية تلعب دورا مغايرا في مشاهد أخرى، بما أنها تتصف بالبطء والهمس والسكون، وذلك لعلاقتها الوثيقة بلحظات البحث السري، ووقائع

كشف الألغاز والشفرات، ومشاهد التسلل والاختباء... الخ، وهذا السياق يتطلب صوتا خفيا وجرسا خافتا يتناسب مع نوعية الحدث.

وثمّة صوت آخر مرتبط بالفعل الإنساني في الفيلم وهو صوت العكاز وضرباته على الأرض، والذي يربط ذهن المتلقي مباشرة بشخصية العجوز **السير لاي تيبينغ**. هذا الصوت له إيحاء بصفات عديدة تميز هذه الشخصية: الخداع، الحيلة، المكر، الدهاء... ويظهر لنا ذلك، بجلاء، في المشهد الذي يوظف فيه **تيبينغ** عكازه – بمهارة وحذق– للإيقاع بخصمه **سيلاس**، أثناء هجوم هذا الأخير بالمسدس على قصره "**فيليت**".

(تيبينغ وهو ينهال ضربا على جسد الراهب سيلاس بعكازه، عقب الهجمة غير المتوقعة للراهب سيلاس)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

من الأصوات الأخرى الحاضرة في الفيلم واللصيقة بالسلوك البشري، نذكر: صوت الضرب – صوت العراك – صوت اللكم – صوت الصفع... الخ، وهي أصوات لها دلالة مباشرة على الصراع المتشابك والمواجهة الحامية الوطيس بين العديد من الأطياف المتنافرة في الفيلم: الشرطة – **لانغدون** و**صوفي** – **فيرنيه** – المعلم وعصابته(**أرينغاروزا** و**سيلاس** وريمي...). وهذا الصراع من خصائص الفيلم البوليسي – الحركي الذي يبنى على تناقضات في المواقف والرؤى والأفكار، فيتحوّل التناقض، بذلك، إلى مواجهة وعنف وعراك بين الأجساد والأبدان.

ونصادف كذلك في الفيلم بعض الأصوات الإنسانية الملازمة لأي عملية تشخيص أو تجسيد، والتي تتعلق بالطبع الفيزيولوجي والسلوكي للممثل. فنجد صوت الضحك والقهقهات خاصة من طرف **تيبينغ**، وصوت الصراخ والألم في اللحظات الحرجة التي تمر منها الشخصيات، وكذلك صوت شهيقهم وزفيرهم أثناء مواقف الخوف والانتظار والتركيز والشك والتوجس والحيرة... الخ. ثم صوت الأصابع والتصفيق والأقدام والعناق... وغيرها من الأصوات المرتبطة بالفعل البشري والسلوك الغريزي والتصرفات الإنسانية في الدور المتقمص.

ب . مؤثرات طبيعية: نصادف في الفيلم بعض الأصوات المرتبطة بالمجال الطبيعي، وحتى وإن لم تقم بدور بارز في التنظيم الفني للفيلم، إلا أنها أسهمت بدورها الحكائي والسردي في التدليل على المسار الواقعي للأحداث. ومن بين هذه الأصوات الطبيعية نذكر:

– **حفيف الأشجار**: والذي تسلل إلى مسامعنا أثناء توغل البطلين في المنتزه الباريسي، وإبان هروبهم بسيارة **تيبينغ** في المنعرج الغابوي المحادي لقصر **فيليت**، وعند تجولهم في الحديقة المحادية لكنيسة **روزلين** البريطانية.

– **صوت النار**، وصهيل الخيول، ووقع حوافرهم، في المشاهد التوثيقية المختارة من طرف المخرج لعرض حروب الإبادة التي شنها الجيش المسيحي ضد فرسان الهيكل.

(صوت النار، وصهيل الخيول ووقع أقدامهم، في المشاهد التي تؤرخ لحروب الإبادة المسيحية ضد فرسان الهيكل)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

– **صوت الصراصير الليلية**(في فرنسا)، وزقزقة العصافير والطيور في النهار(في بريطانيا)، كمؤشر دال وظفه المخرج للإيحاء بالانتقال الزمني والمكاني في الفيلم.

–**هزيز الرياح وخرير المياه:** الأول نسمع دويه في حديقة **روزلين** خلال الحوار الختامي بين **لانغدون** و**صوفي**، والثاني نصغي لتموجاته الساكنة والهادئة في البحيرة المحادية للمكان الذي صفى فيه المعلم خادمه **ريمي**(باستعمال السم).

ج . مؤثرات صناعية: تصدر مجموعة من الأصوات التي نسمعها في الفيلم عن منتوجات ووسائل صناعية(يدوية وتقنية)، وقد استعان بها الكاتب لخلق التوافق بين تركيبة الفيلم الإبداعية وسياقه الزمني والثقافي والحضاري. فالفيلم مواكب لزمن الثقافة الصناعية وعصر التطور التكنولوجي الذي شمل كل التخصصات والميادين، ولهذا فالمخرج كان مقيدا بضرورة اعتماد آليات وتقنيات حديثة تصدر أصواتا مختلفة، بحسب طبيعتها وغرض توظيفها ومجال استعمالها. ومن أبرز الأصوات، ذات الأصل الصناعي، المستخدمة في الفيلم نذكر:

–**صوت طلقات المسدس:** وهو صوت محوري حاضر في أغلب المشاهد الرئيسية. فرصاصات السلاح المخيف نسمعها باستمرار في العديد من مراحل الفيلم، وهذا راجع بالأساس إلى الحبكة البوليسية التي يقوم عليها هذا العمل السينمائي، وإلى الخاصية الصراعية التي نشأت بين مجموعة من القوى المتعارضة في الفيلم. فنتج عن ذلك شيوع مجموعة من الظواهر التي خلقت العقدة الفيلمية: الضجيج – الجريمة – الهروب– المطاردة –العراك – المواجهة – الضرب – التصويب – القتل... الخ.

(ذوي المسدس المرعب، وصوت الزجاج المكسور، عقب الطلقات النارية التي صوبها الراهب سيلاس)

المصدر: لقطة مأخوذة من فيلم "Da vinci code"

– **دوي سيارات الشرطة:** بما أن السمة الطاغية في الفيلم هي السمة البوليسية فقد اضطلعت المطاردة بدور بارز في كشف خيوط الجريمة، حيث كانت صفارات الإنذار البوليسية تسمع في كل مطاردة تقوم بها فرقها وتنظيماتها، سواء من الشرطة الفرنسية أو من البوليس البريطاني.

– **صوت بعض الأدوات اليدوية:** في الفيلم حضور لمجموعة من الوسائل اليدوية التي استعملتها الشخصيات في أفعالها التجسيدية، وهي أدوات تصدر أصواتا تتفاوت درجاتها وشدّتها بحسب نوع الأداة المحركة للضجيج: صوت المفتاح السري، صوت السلاسل، صوت السوط، صوت السكين...الخ.

– **صوت التقنيات الحديثة:** وهنا نشير إلى مجموعة من المؤثرات الصوتية المرتبطة بالوسائل الحديثة الناتجة عن الثورة التكنولوجية التي عرفها القرن 21، أبرزها: صوت الأزرار الرقمية في الشاشات المشفرة التي تستعملها الأبناك، صوت لوحات المفاتيح الخاصة بالحواسيب أو الهواتف، صوت الأبواب والمصاعد الرقمية، صوت الآلة الإلكترونية التي أخرجت **الحجر العقد** من خزينة البنك، صوت أزرار **الكريبتيكس** وعقاربها المحركة...

– **صوت وسائل النقل:** ونخص بالذكر وسائل النقل الحديثة كدوي الطائرات، وضجيج السيارات ومنبهاتها، وصخب الشاحنات والحافلات... الخ.

– **أصوات أخرى:** صوت الأوراق وصفحات الكتب، طالما أن الفيلم يستعرض معارف وأفكار ومعلومات حول سر الكأس المقدسة: صوت الأبواب والنوافذ، صوت الأدراج... الخ.

وأخيرا، يُسهم الصوت بوظائف متعددة في تكوين الفيلم السينمائي**(شيفرة دافنشي)**، كونه يضفي نوعا من الواقعية على أحداثه، ويسهم في استرسال نظامه السردي، وتشكيل هيئته الفنية والجمالية، عبر تفعيل المجال التقني الذي يستثمر التكنولوجيا، واختراعاتها، ومرفقاتها الإبداعية. كما أن الصوت يملك قدرة تعبيرية تسهم في التدليل على قصد المخرج

ورسائله الجمالية، من خلال مجموعة من المشاهد التي تحمل في طياتها مستويات صوتية متنوعة الشدة والتأثير، تبعا للمحتوى الفني المستهدف في كل لقطة أو حدث سينمائي.

4. خاتمة:

نؤكد في الختام على الدور الجوهري الذي تضطلع به العوالم الصوتية والسمعية في تركيبة العمل السينمائي، حيث تسهم في خلق تناسب درامي بين أحداث الفيلم وتقنياته المعبرة عنه. ونظرا لطبيعة الموضوع الذي اختاره المخرج **رون هاورد** في فيلمه "**شيفرة دافنشي**"، وباعتبار الحساسية الشديدة التي خلقها الفيلم بقضاياه المثيرة للجدل دينيا وفكريا وعقائديا، فإن الوسائل السمعية (الموسيقى، الصوت، الحوار) اضطلعت بدور مهم في خلق جو درامي مشحون، نجح في التعبير عن مضمون الرواية الأصل التي اقتبس منها الفيلم.

وقد توصلنا، عبر هذه الدراسة، إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات، نجملها فيما يلي:

-أسهمت البنية الإيقاعية، المتشكلة من الحوار والموسيقى والأصوات في تأسيس القالب الدرامي/ الدينامي للفيلم، لأنها انساقت مع أحداثه وأفكاره وقضاياه، وتناسبت مع مشاعر شخصياته وعاطفة جمهوره. حيث باحت بكل اللحظات الحميمية لشخصيات الفيلم، وعبرت عن الأحاسيس النفسية، وأخبرتنا عن طبيعة القضية اللغز التي تحرك مسار الوقائع، وأهم تمفصلاتها الدينية، وقضاياها الفكرية والتاريخية والثقافية...

– أنجزت الموسيقى التصويرية قيمة مضافة في الفيلم وعبرت عن وقائعه الدرامية وطابع الغموض والتشويق الذي يسطر عليه، عبر مقاطع موسيقية بطيئة الإيقاع أحيانا لتصوير المتاهة التي تواجه الشخصيات، في ظل التباس القضية الدينية وتلغيز عناصرها وغموض طريقها. وأحيانا أخرى يوظف الموسيقي العالمي **هانس زيمر** أنغاما قوية عن طريق النقر بالأجراس، والصدى الذي يرتفع إيقاعه باسترسال وتتابع، لتصوير دينامية الأحداث البوليسية السريعة في الفيلم، التي تعرف تقلبات ومنعرجات مشوّقة ومثيرة.

– أدى الحوار وظائف متنوّعة في الفيلم، فقد عبر عن مشاعر الشخصيات وأعماقها الداخلية (وظيفة تعبيرية)، كما أسهم في خلق التواصل وتبادل الأفكار والمعارف والآراء (وظيفة تواصلية)، ثم نقل المعلومات والأخبار (إخبارية)، وحكي الأحداث ونقل وقائعها (سردية)...

–كان التعدد اللغوي نقطة تميز واضحة في الفيلم، حيث التقينا مع ثقافات مختلفة، وفضاءات متنوّعة، وأفكار متفردة نتيجة هذا التعدد : اللغة الفرنسية، الانجليزية، اللاتينية... وهذا راجع بالأساس، لكون القضية التي يطرحها الشريط هي قضية عامة تخص المعتقد الكاثوليكي بجميع أطيافه، في مختلف البلدان الأوربية والعالمية.

– وظف المخرج **رون هاورد** مؤثرات صوتية متعددة، أسهمت في التعبير عن رسالة الفيلم وقضاياه الدينية والتاريخية والثقافية، فأحيانا يعتمد المؤثرات الصوتية الإنسانية المرتبطة بضجيج الكلمات وصدى الحديث الإنساني، وتارة أخرى ينتقي مؤثرات طبيعية قوامها الصوت المتولد من الظواهر الطبيعية والمناخية، ثم أخيرا يستخدم بعض المؤثرات الصناعية المرتبطة بأدوات ووسائل حديثة، يدوية وتقنية، استفادت من التقدم التكنولوجي المعاصر. وكل هذا خدمة لمقصدية الفيلم، وهدفه الجمالي، وأبعاده الفكرية المثيرة للنقاش والاختلاف.

5. قائمة المصادر والمراجع:

ـ المصادر:

ـ براون دان، شيفرة دافنشي، ترجمة: سمة محمد عبد ربه، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.1، 2004.

ـ هاورد رون، فيلم شيفرة دافنشي (اللغة الانجليزية –مترجم)، إنتاج: Imagine Entertainment- Columbia Pictures (و.م. الأمريكية)، سيناريو : أكيفا غولدسمان، بطولة : توم هانكس، ودري تاتو، جان رينو...الخ.

ـ المراجع العربية:

– الزاهير عبد الرزاق، السرد الفِلمي (قراءة سينمائية)، الدار البيضاء، دار توبقال، الجزء الأول، 1994.

ـ اشويكة محمد، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، الرباط، دار سعد الورزازي للنشر، ط.1، 2005.

ـ صولة محمد، نسق الحكي الفيلمي: فيلم أصدقاء الأمس لحسن بنجلون نموذجا –مقاربة سيميائية، القنيطرة، المطبعة السريعة، ط.1، 2016.

– أبو عوض عبد الله، مقدمة في صنع الفيلم الوثائقي، طنجة، منشورات الجمعية المغربية للدراسات الإعلامية والأفلام الوثائقية، ط.1، 2013.

ـ يوسف عقيل مهدي، جاذبية الصورة السينمائية "دراسة في جمالية السينما"، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.1، 2001.

. المراجع المترجمة:

ـ دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء، منشورات أفريقيا الشرق، ط.2، 2013.

ـ دوكا لو، تقنية السينما، ترجمة: فايز كم نقش، بيروت، دار عويدات للنشر والطباعة، سلسلة زدني علما، 1989.

ـ غاردي أندريه، جون بيساليل، مفتاح نظرية السينما (200 مصطلح)، ترجمة: محمد عبد الفتاح حسان، نور الدين بوخصيبي، بوبكر الحيحي، منشورات الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب، ط.1، 2014.

– موران إدغار، نجوم السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، مراجعة: هدى نعمة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2012.

ـ المراجع الأجنبية :

- Metz Christian, Essai sur la signification au cinéma, Paris, Ed. klincksieck , 1968.
- Mitry Jean, Esthétique et psychologie du cinéma, vol.1, éditions Universitaires ,1965.

ـ المجلات والدوريات:

ـ يحيى رانيا، موسيقى فؤاد الظاهري: نغمات تتلألأ في سماء السينما المصرية، مجلة السينما العربية، العدد: 3 و4، السنة الأولى، صيف وخريف 2015، ملحق فصلي تصدره مجلة المستقبل العربي عن مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، صص.91–96.
https://doi.org/https://ddl.mbrf.ae/book/5317902

ـ المواقع الإلكترونية:

– The Talks, Hans Zimmer : (You are Forever in That Dream World"), 27/08/2014, consulté le:21/03/2023.
/https://the-talks.com/interview/hans-zimmer

-Bibliography:

-Sources:

- Brown Dan, The Da Vinci Code, translated by: Sama Muhammad Abd Rabbo, Beirut Arab House of Science Publishers, 1st Edition, 2004. (In Arabic)
- Howard Ron, The Da Vinci Code (English language - subtitled), Produced by: Imagine Entertainment- Columbia Pictures (USA), Screenplay: Akiva Goldsman, Starring: Tom Hanks - Dre Tatu - Jean Reno...etc.

-Books:

- Abu Awad Abdullah, An Introduction to Documentary Film Making, Tangiers, Moroccan Association Publications for Media Studies and Documentary Films, 1st Edition, 2013. (In Arabic)
- Al-Zahir Abd al-Razzaq, Film Narration (Cinematic Reading), Casablanca, Dar Toubkal, Part One, 1994. (In Arabic)
- Ashweika Mohammed, The Cinematic Image: Technology and Reading, Rabat, Dar Saad Al-Warzazi Publishing House, 1st Edition, 2005. (In Arabic)
- Duca Lo, Cinema Technology, translated by: Fayez Kam Naqsh, Beirut, Dar Eweidat for Publishing and Printing, 1989. (In Arabic)
- Gardy Andre, Besalel John, The Key to Cinema Theory (200 Terms), Translated by: Mohamed Abdel-Fattah Hassan, Noureddine Boukhasibi, Boubeker El-Hayhi, Publications of the National University of Film Clubs in Morocco, 1st Edition, 2014. (In Arabic)
- Metz Christian, Essai sur la signification au cinéma,, Paris, Ed. klincksieck , 1968.
- Mitry Jean, Esthétique et psychologie du cinéma, vol.1, éditions Universitaires ,1965.
- Morin Edgar, Stars of Cinema, translated by: Ibrahim Al-Aris, Revised by: Hoda Nehme, Beirut, The Arab Organization for Translation, 1st Edition, 2012. (In Arabic)
-Régis Debray, The Life and Death of the Image, Translated by: Farid Ezzahi, Casablanca, East Africa Publications, 2nd Edition, 2013. (In Arabic)
- Soula Mohamed, Film Narrative Mode: The Film of Yesterday's Friends by Hassan Benjelloun as a Model, A Semiotic Approach, Quneitra, Al-Mubta'a Al-Saree'a, 1st Edition, 2016. (In Arabic)
- Youssef Aqil Mehdi, The Attractiveness of the Cinematic Image, "A Study in the Aesthetics of Cinema", Beirut, Dar Al-Kitab Al-Jadeed Al-Muttahidah, 1st Edition, 2001. (In Arabic)

- Periodicals:

- Yahya Rania, Music by Fouad Al Dhaheri: Tones that Shine in the Sky of Egyptian Cinema, Arab Cinema Journal, N° 3 and 4, first year, Summer-Autumn 2015, Beirut, The Center for Arab Unity Studies, PP.91-96.
https://doi.org/https://ddl.mbrf.ae/book/5317902

-Websites:

− The Talks, Hans Zimmer : (You are Forever in That Dream World"), 27/08/2014, consult:21/03/2023.
/https://the-talks.com/interview/hans-zimmer