وظائف الموسيقى في الفيلم السينمائي. تحليل مشهد الحمّام من فيلم "سايكو" لألفريد هتشكوك أنموذجا

Music functions in a cinema film .An analysis of Alfred Hitchcock's "psycho" shower scene as a model

عبد القادر دحماني*[1] ، اسماعين ابراهيمي[2]

[1] مخبر النص المسرحي جمع و دراسة في الأبعاد الفكرية و الجمالية، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، abdelkaderdahmani3@gmail.com

[2] جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، smain.brahimi1970@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/09/01 تاريخ القبول: 2021/09/21 تاريخ النشر: 2021/12/16

ملخص: يمكن تناول دراسة الموسيقى في الأفلام من وجهات نظر أكاديمية مختلفة نظرًا لطبيعة الموضوع، حيث يعتمد الباحثون في هذا المجال، على مناهج وأفكار من مجالات أخرى مثل: الدراسات الثقافية، علم النفس و السيميولوجيا، وحقيقة أن الدراسات السينمائية اليوم لم تعد في منأى عن الدراسات الموسيقية، و بما أن الموسيقى عالم صوتي أكثر تجريدية، وعملها في الفيلم له أهمية في السرد السينمائي وقوة لا تقل عن قوة الصورة، و أصبحت الموسيقى مع الصور تتمتعان بالقدرة على صياغة المعنى لإنتاج إحساس الفيلم، و يمكن للموسيقى الآن المشاركة في الخطاب السينمائي عن طريق نقل الرسائل عبر قناة أخرى غير الكلام أو الصور. نتيجة لما سبق ذكره، يدور جوهر البحث حول وظائف الموسيقى في الفيلم السينمائي، نوع الموسيقى التي يحتاجها الفيلم، ومدى تحقيق المزيج المثالي بين الصورة و الموسيقى.

كلمات مفتاحية: الموسيقى السينمائية ، التأليف الموسيقي ، الإحساس الفيلمي ، التظليل الصوتي

Abstract. The study of music in films can be approached from different academic perspectives due to the nature of the subject matter, as researchers in this field rely on approaches and ideas from other fields such as: cultural studies, psychology, semiology, and the fact that the film being studied today is no longer separated from musical studies. And since music is a more abstract acoustic world, and its work in the film is important in cinematic narration and has power not less than the power of the picture, so music with pictures has the ability to forge meaning to produce a feeling that film and music can now participate in cinematic discourse by sending messages through a channel Other than speech or pictures. As a result of the above, the core of the research revolves around the functions of music in a motion picture, the type of music a film needs, and the extent to which the ideal combination of picture and music is achieved.

Keywords: Cinematic Music; Musical Composition; Film Sensation Acoustic Shading.

* المؤلف المرسل

مقدمة:

تحوّل استعمال الموسيقى، من عنصر مصاحب في بداية السينما، إلى عنصر بالغ الأهمّية من عناصر الفن السينمائي، حيث يعتبر من أهم عوامل نجاح الفيلم. و على امتداد تاريخها القصير، استفادت السينما من خدمات الموسيقى بأشكال مختلفة، و رفعت أيضا من شأن عباقرة الموسيقى، بإبراز مؤلفاتهم على نطاق واسع.

إن استخدام الموسيقى في الفيلم، تتفاوت درجتها من مخرج لآخر، و من فيلم لآخر، حيث أصبح من النادر أن تستغني السينما عن الموسيقى، باستثناء الأعمال القليلة التي تم فيها تغييب الموسيقى. لا تكتمل القيمة الفنية للعمل السينمائي بدون الموسيقى، و بذلك تظهر أهميتها **كمُكَوِّن** أساسي للفيلم و **ليس كمُكَمِلْ** له. إن التوظيف الفني للموسيقى في تجاوره مع الصورة السينمائية، له قيمة جمالية في بنية الأفكار و صياغتها لإنتاج المعنى. من هذا المنطلق تصاغ الإشكالية التي أثارها الباحث و التي تتخلص في ما يلي:

ما هي وظائف الموسيقى في الفيلم السينمائي ؟

و للوصول إلى النتائج التي تجيب عن التساؤل المطروح، لابد من إشكاليات فرعية، تصب في نفس الطرح، و هي:

- هل يمكن الاستغناء عن الموسيقى في الفيلم السينمائي ؟
- متى يحتاج الفيلم السينمائي إلى موسيقى ؟
- هل يمكن اعتبار النوع الموسيقي حالة إيديولوجية ؟
- هل يمكن اعتبار غياب الموسيقي حالة من التعبير الفكري ؟

إن سبب اختيار موضوع البحث "**وظائف الموسيقى في الفيلم السينمائي**" هو لجملة من الأهداف، و مدى أهمية الموضوع.

أهداف البحث:

- الاهتمام بالموسيقى و السينما كاختصاص.
- حب التطلع لاستعمالات الموسيقى المتنوع في السينما العالمية.
- التعرف على أهم خصائص الموسيقي التصويرية .

أهمية الموضوع :

- النقص البين على مستوى الدراسات لموضوع موسيقى الأفلام.
- الاهتمام البليغ لموسيقى الأفلام (المهرجانات).
- الإمتاع الفني الذي نجم عن تزاوج السينما بالموسيقى.
- زيادة عدد الأفلام السينمائية الناجحة عالميا و التي اقترن نجاحها بموسيقى الفيلم.

و لطبيعة موضوع البحث، اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي(تحليل المحتوى) ذو المقاربة التحليلية، الذي يتلاءم و أهداف البحث للوصول للنتائج المرجوة ، و يعد هذا المنهج مصدرا مهما في كثير من مجالات البحث وطرق التحليل.

1. علاقة الصوت و الموسيقى بالسينما:

كان الفيلم السينمائي في بداية السينما، يعتمد على الصورة لعدم توفر أجهزة التقاط و تسجيل الصوت. حيث عوّض الأخوان "لوميير" (Lumières) هذا النقص (1897) بفرق موسيقية كالرباعي لآلة الساكسوفون (Quartette) للعزف أثناء العرض السينمائي

و عاملين مختصين في خلق مؤثرات صوتية (كتقليد أصوات الطيور و القطار و أمواج البحر ...). وتاريخ الصوت في السينما تَطَابَقَ مع تاريخ اختراع أجهزة التقاط و تأدية الصوت. فكلّما كان الاختراع متطورا، كلما تحسن "مزج" الأصوات مع الصور. هذا المزج أصبح غاية و **تحد** عظيمين بالنسبة للمبتكرين و المخرجين السينمائيين، لكنه كان يشكّل صعوبات تقنية، كعدم تزامن الصوت مع الصورة، فتعاقبت الاختراعات شيئا فشيئا لتنال من هذه الصعوبات. فمن الفونوغراف (Phonographe) سنة 1877 و الكينيتوسكوب (Kinétoscope) سنة 1891 و الكينيتوفون (Kinétophone) لـ"توماس أديسون"، إلى الغرافونوسكوب (Graphonoscope) سنة 1898 "للأوغست بارون" و من الفونوسينما – مسرح (Phono–Cinéma–Théâtre) سنة 1900 "لكليمون موريس" إلى الكرونوفون (Chronophone) سنة 1910 "لغوموند" (Gaumont).

إن نوعية الأصوات المستخدمة تخضع لما يمليه السيناريو، كأصوات واقعية (مشهد سقوط شيء و سماع صوته) أو أصوات متوافقة و متوازنة (مشهد حَكَمْ ينفخ في صفارته و سماع صوت الصفارة) أو أصوات متزامنة (نرى البحر و نسمع صوت الأمواج) و غير متزامنة (التي هي خارج نطاق المشهد)، أو أصوات مألوفة (كصوت العصافير، الساعة...)

و أصوات غير مألوفة (مستعارة و مرتبطة بعالم الفيلم)، أو أصوات ذاتية التي تعبر عن دلالات أخرى غير الدلالات الأصلية (كخطى الشخص الدالة على الخوف و ليس مجرد المشي)" [1]. في السينما، يمكن أن يكون لمصطلح "أجواء" عدة معانٍ. يُفهم بمعنى الجو العام الذي يمكن أن يشعر به المشاهد أثناء مشاهدة الفيلم، مناخ حساس يتم إنشاؤه من خلال اقتران عناصر متعددة، يمكن إدراكه في مادة التعبير السينمائي.

فتحت المؤثرات الصوتية مجالا واسعا للتعبير و الدلالة و ضاعفت من التأثير و الدقة لتوصيل الفكرة.

و يشير الصوت إلى أربعة أمور في الفيلم السينمائي، طبقا لطبيعته و استعمالاته :

1.1 الحوار: أو الحديث القائم بين الممثلين، و هو جزء من موضوع القصة و الوسيلة الأسهل في توصيل المعنى بشكل سريع و مباشر، لأنه يمدّنا بقدر هائل من المعلومات في أكثر الأفلام، ويدّعم الصورة الفيلمية[2]. و الحوار هو أيضًا نافذة الفيلم وهويته المباشرة، يوجه جوهر الفيلم في بضع كلمات، ويمثله في صيغة مركزة.

2.1 الموسيقى: هي لإضفاء الحس الجمالي و إعطاء دلالات. ما يميزها في السينما،أنها تشكل ثقلا أكبر في تفسير الأشياء، فهي التي تسهم في خلق الجو النفسي، و الاستجابة الوجدانية للمشاعر التي تعرض خلال أحداث الفيلم. إنها تعمل مع الصورة كما تعمل مع الكلمة، معبّرة عن قيمتها الانفعالية و العاطفية، خالقة لصور ذهنية و هي 'اللغة' المثلى للعاطفة [3]. تلعب الموسيقى دورًا رئيسيًا في إحداث تأثير أعمق في التلاعب بعواطف المتلقي.

3.1 المؤثرات الصوتية: هي الأصوات الناتجة عن محاكاة عناصر الطبيعة... و قد توظف لبناء مشهد عام. نجد منها المؤثرات الحية المسجّلة مباشرة من البيئة، أو المعدة في الغرف التقنية، و يصعب الحصول عليها مباشرة، مثل مشهد يعرض فيه حركة الأمواج

و حصّان و باخرة في آن واحد. فيأتي المؤثر الصوتي ليبرز العنصر المراد التركيز عليه، لإيصال الفكرة، دون التقليل من أهمية العناصر الأخرى داخل الكادر[4]. إن استخدام المؤثرات الصوتية يحدد الإدراك الموضوعي للمشهد و يخلق التفاعل بين الانتباه السمعي

و الإدراك البصري.

4.1 الصمت: غالبا ما تتداول فكرة 'سماع' الصمت. هو حالة استثنائية، عند 'كسر' الصوت فيجلب كافة الانتباه، و لإبراز المشهد، و لاستدعاء فكر المشاهد لإشراكه و حتى 'لتوريطه' نفسيا في القصّة. و لا يكتسب الصمت قيمته التعبيرية إلا في سياق عناصر الصوت الأخرى. فالصوت حالة من الوجود و الغياب و الظّهور و الاختفاء و السّرية

و العلنية في آن واحد". و الصمت مفردة مقروءة في لغة الفيلم، يمثّل استجابة إما لرد فعل أو لنمط من التفكير[5]. يمكن اعتبار إدارة و إتقان الصمت في السينما فن في حد ذاته.

2. الفيلم السينمائي و الموسيقى:

لقد كان لدخول الصوت السينما مؤيّدين و معارضين و لكل حججهم. ذكر "آلبرت فولتون" (Albert Fulton): "إن إدخال الصوت في السينما قد عاد بنا خمسة و عشرين عاما إلى الوراء" بحجة أن الصّوت قد أضعف من تعبيرية الصّورة و جعل الفيلم أسير الميكروفون، و هذا أمر طبيعي جدا لأن سمة كل جديد في لغة التعبير السينمائي أنه لا يُوْلَدْ مكتملا من حيث البناء و الاستخدام [6]. و هناك من رأى أن إدخال الصّوت هو مكلّف و لا داعي لدمجه، و يعتبرون أن الصّورة السينمائية تكفي وحدها لإعطاء تعبيرية و معنى أكثر

و هناك نوع من التّحفظ الذي قد يدعّم موقف المعارضين، و يتمثل ذلك في سوء توظيفها حيث يرى "ميشال شيون" (Michel Chion) أن الموسيقى يمكن تكييفها على النحو المنشود، و السينما ذلك 'الدخيل الجديد' يستغلها على نحو مجحف، حيث 'يعتقد هذا الدخيل' استخدام قطعة موسيقية جميلة كخلفية لمناظر طبيعية خلابة، هو حتما إنجاز رائع !' [7]. في نفس الشأن، يرى "إيغور سترافينسكي" (Igor Stravinsky) أن الموسيقى، ذلك الفن النبيل، أصبحت "كورق تزيين الجدران" (papier peint). إنها الطريقة التي تم من خلالها اعتبار موسيقى الأفلام منذ فترة طويلة و يعتبر المشاهد هو

المسؤول الأول عن ذلك ، لأنه قد لا يكون على دراية بالبعد السمعي للفيلم و ينصب تركيزه الأساسي على العناصر المرئية فقط.

و قد فتحت الموسيقى، آفاقا جديدة أغنت تعبيرية الفيلم، و أحدثت متغيرات جديدة، في شكل البناء الفيلمي. على الرغم من الأعمال المتميزة التي أنتجتها تلك المرحلة، و التي امتدت قرابة ثلاثين عاما، فإن الكثير من المهتمين و الباحثين، يرون فيها خسارة كبيرة لهذا الفن، في غياب الصّوت و يرى بودوفكين (Pudovkin) أنه لا يجب أن يرتبط المدق الصوتي بمعالم الصورة، بمجرد تقليد الصّوت الطبيعي، بل يجب أن تكون الصلة بينهما، ناتجة عن التفاعل المشترك، و تأثر كل عنصر منهما بالآخر، و بهذه الوسيلة وحدها، يمكننا أن نصل إلى شكل سينمائي جديد، أغنى في إمكانياته مما أنتجته الأفلام الصامتة" [8]. إن التطور عزّز الصورة من خلال الموسيقى، و عبرت الموسيقى عن العناصر التي لا تكفي الصورة وحدها لصياغتها.

أنجز فيرناند لوبورنيْ (Fernand Leborgne) فيلم "**l'Assassinat du Duc de Guise**" سنة 1908، حيث فرضت فكرة إدراج الموسيقى بالفيلم السينمائي نفسها بقوة جعلته يستعين بالمؤلف سان ساينس (Saint Saëns)[9] لوضع موسيقى تصويرية لفيلمه و هي ميلاد أول مدوّنة موسيقية في تاريخ السينما. و ألف الموسيقي الإيطالي (Il de brando Pizzetti) موسيقى خاصة بفيلم "Cabiria" سنة 1913.

إن إشكالية استعمال الموسيقى في السينما، عاشها الأسلاف عند توظيفها في مجال الأوبرا و المسرح، و قد قام "فاجنر" بتطوير التناول السيمفوني الذي تميز باستخدام الموضوعات الرمزية، و التحّولات الطويلة المدى المتعلقة بالموضوعات و الألوان النغمية الوفيرة

و التناغمات الرومانسية التي حظيت بإعجاب شديد، حتى أن كثيرا من كبار المؤلفين الموسيقيين للسينما أمثال جوتفريت هيرتز (Gottfried Hertzka) و ميرديت ويلسون (Meredith Willson) قد ألفوا مقطوعات، و قد أقروا صراحة، بتأثيره أو أنهم ضمنيا، قد قلدوا أسلوب "فاجنر" [10]. و يظهر هذا جليا في مدى تأثر العديد من المؤلفين الموسيقيين في أعمالهم بمؤلفات "فاجنر" المثيرة للإعجاب بهوليوود والمواضيع الموسيقية المتنوعة التي ساهمت بالإيجاب في فن الموسيقى السينمائية.

3. وظائف الموسيقى التصويرية :

تستخدم الموسيقى في الفيلم لتقوم بالوظائف التالية:

1.3 خلق التأثير العاطفي: الموسيقى لغة المشاعر و الأحاسيس، تسهم بشكل كبير في خلق الإحساس العاطفي للحدث المعروض. فإذا كانت الصّورة تقدم مضمون محدد، فالموسيقى تقدم العمق لهذا المضمون. فالصورة و من خلال المشاهد، تحدد ما هو مقصود، و الموسيقى تضيف جودة التعبير[11]. ولطالما استُخدمت الموسيقى في الأفلام كأداة لنقل السمة وكذلك وسيلة لتوفير نسيج للسرد العام، و نقل المعنى والتأثير على المشاعر ليس فقط من تلقاء نفسها، ولكن أيضًا في سياق الفيلم بحيث يجعلها أداة متكاملة بشكل لا يصدق للتأثير على الاستجابة العاطفية للجمهور.

2.3 موسيقى التضخيم: تعمل هذه الموسيقى على تضخيم المضمون العاطفي، حيث لا تكفي الصورة وحدها لإبراز عمقه. و لو تحقق التأثير العاطفي، فالمخرج يطلب المزيد أي التضخيم[12] و يبرز الأداء التعبيري في خلق هذا المضمون بالتظليل الصوتي و استعمال الآلات الموسيقية التي تفي بالغرض باستعمال السلالم أو المقامات الموسيقية المناسبة.

3.3 الموسيقى التعليقية: يمكن استخدام الموسيقى التصويرية للتعليق بشكل ساخر على أي مضمون بصري[13]. الفضل في هذا الاستخدام يرجع لتمكن العازف المحترف من الآلة و للمؤلف الموسيقي في إنشاءه جمل موسيقية تفي بالغرض.

4.3 تغطية مواطن الضعف أو النقص في الفيلم: إن الموسيقى تعالج مواطن الخلل البارزة في الحوار أو الأداء عندما يكون واضحا و جليا. فهي تجبر العديد من نقاط الضعف التي تشوب الفيلم السينمائي، حيث يقول "وودي ألين" (Woody Alen) في هذا الشأن: "إن الموسيقى تستر عددا وافرا من الخطايا. في أفلامي، ثمة سلسلة من اللقطات كانت ستبدو فاترة وباهتة ومملة، لولا الموسيقى... الموسيقى هي التي أنقذتها" [14]. تحقق الموسيقى في الفيلم عددًا من الأشياء، فهي تؤسس للفكرة ، تخلق الجو العام، تلفت الانتباه إليها ، تعزز و تنذر بالتطورات السردية، تعطي معنى لأفعال الممثلين و تترجم أفكارهم، وتخلق العاطفة.

5.3 مضاعفة الأثر الدرامي للحوار: تستخدم الموسيقى كثيرا كنوع من التوكيد الانفعالي للحوار، كما أنها تكشف الستار عن المشاعر الكامنة وراء المشهد، يجب أن تكون مصاحبة الموسيقى للحوار متناهية اللطف و الحذق [15]. يراعى في هذا التوظيف الأداء الموسيقي

غير المرئي أي أن الموسيقى حاضرة دون لفت الانتباه إليها، ويحتاج هذا العمل تسليط الضوء على الجانب العلمي للكتابة الموسيقية.

6.3 التعبير عن الأفكار التي يتعذر الإفصاح عنها بالوسائل اللفظية و غير اللفظية: كثيرا ما تتجاوز الموسيقى مجرد أداء دور ثانوي أو تكميلي، إلى القيام بوظيفة حكي أساسية، تمكّن المخرج من شرح الأشياء التي يتعذر شرحها من خلال وسائل تصويرية أو لفظية، بالأخص عندما تعتري عقلية إحدى الشخصيات تغيرات سريعة، متطرفة لا تستطيع الألفاظ و لا الفعل أن يشرحها على نحو كاف[16]. وكثيرا ما يستوحى العمل من القصيدة السيمفونية أو القصة الموسيقية، و هي عمل موسيقي مصمم للأوركسترا ويتألف عادةً من حركة واحدة فقط يستحضر محتوى قصيدة أو لوحة أو منظر طبيعي...، حيث يمكن للملحن أن يروي قصصا و حكايات باستخدام الموسيقى.

7.3 الاستدلال على مسرح الحدث: إن الموسيقى التي تصاحب الصورة، تمكننا من معرفة المكان الذي يجري فيه الحدث. لكل شعوب العالم موسيقى تعبر عن تاريخهم و تقاليدهم، بحيث أن الموسيقى ترتبط بالإرث الشعبي و الحضاري و الثقافي و البيئي. فالموسيقى الصّينية، في بنائها و لحنها و إيقاعها و حتى آلاتها، تختلف عن الموسيقى الأوروبية

و الإفريقية. الأمثلة كثيرة مثلا في الأفلام الحربية الأمريكية بدولة "فيتنام" أين تؤدى موسيقى تعكس الإرث الثقافي للمنطقة بمجرد ما تجتاح القوات الأمريكية أراضي المنطقة.

الاستدلال على زمن الحدث : الموسيقى يمكن أن تكون دلالة زمانية باعتبارها نتاج مرحلة ثقافية معينة عن الوضع الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي. كاستعمال آلة الكنارة (la lyre) و آلة المندولين التي تشير إلى فترة من تاريخ اليونان القديمة. هذه الآلات تدلنا عن تلك الفترة.

استدلال النوع الفيلمي: كما يمكن للموسيقى أن تنبئ المشاهد عن النوع الفيلمي. فالموسيقى التي ترافق أفلام الرعب هي غير الموسيقى التي ترافق الأفلام الكوميدية و أفلام الخيال العلمي أو أي نوع آخر. عندما تكون هناك لازمة موسيقية تُسمع قبل ظهورها

و يستدل منها المشاهد على أن شخصية البطل ستظهر الآن مع اللازمة الموسيقية. كتيمة فيلم "الفهد الوردي – 1963" للمخرج "بلاك إيدواردس" (Blake Edwards) و المؤلف الموسيقي "هانري مانتشيني" (Henry Mancini)[17]. و عادة ما يستخدم المؤلفين الموسيقيين جملا موسيقية تقترن بشخصية في الفيلم أو بفكرة أو بمجموعة أو ببيئة.

8.3 استثارة مشاعر الحنين إلى الماضي: حينما يكون الإطار الزمني لحكاية ما في نطاق ذكريات غالبية المتفرجين، يعمد مخرج الفيلم إلى تحميل شريط الصوت بتسجيلات شعبية شائعة من موسيقى العصر، و هكذا تستحضر نكهة قوية للزمان المراد[18]. بإمكان الموسيقى أن تختزل الوقت و تلبي الرغبة بالتمتع بفترة من الزمن قد قضت بكل خصوصياتها و استحضارها لاستثارة المشاعر و العواطف.

9.3 التنبؤ بالأحداث أو بناء التوتر الدرامي : خلق التّوتر و التشويق لدى المشاهد بواسطة نص موسيقي لا يتوافق زمانه تماما مع ما يحدث على الشاشة ،بل يسبقه و يجلب كافة انتباه و يقظة المشاهد. و حتى حقيقة أننا نعلم ما سيحدث لا يخفف من هذا التوتر الذي خلقه النص الموسيقي.

يلجأ المؤلف إلى الموسيقي لتحقيق هذه الوظيفة و ذلك باستعماله طرق و تقنيات عديدة في الإعداد الموسيقي، و تمس حتى طريقة عزف بعض الآلات ذات القوس (آلة الكمان

و عائلاتها) في طبقاتها الحادة و الغليظة و الانتقالات المقامية و تنافر الأصوات و إدخال آلات النقر و آلات النفخ النحاسية و عدم الاعتماد على الهارمونية في انتقاء الأصوات. كل هذه الكيفيات الهدف منها التأثير النفسي على المتلقي[19]. تعمل المسافات الموسيقية القريبة و البعيدة عملها في التأثير على المتلقي من خلال استعمالها لغرض خلق حالة من التوتر و التشويق و الترقب لدى المتلقي.

10.3 إضفاء المعنى على الصورة المرئية: قد يُستعمل نص موسيقى يبدو مخالفا لما يُعرض على الشاشة، لكن معناه يتضح في الأمر متوافق مع الحكاية، لذا يعطي معنى آخر للمشهد[20]. و هي طريقة يتبناها المخرجون لمشاركة المتلقي و جلب انتباهه و هي بمثابة استعارة سينمائية.

11.3 وصف الشخصية من خلال الموسيقى : تستطيع الموسيقى أيضا أن تلعب دورا في رسم الشخصية و يمكن أن يستخدم إعداد موسيقى ميكي–ماوس لذلك و يكون إيقاعيا موزونا حسب الحركة الجسمانية أو الحالة (سكر، دوران، مرض، عجالة أو مشي أعرج). و قد استعملت هذه الوظيفة في أفلام الثلاثينات و الأربعينات من القرن الماضي لوصف الشخصيات لما لها من خاصيات (قوية البنية، هزلية، شريرة...). و قد يستخدم المؤلف الموسيقي جملا موسيقية ليضيف سمات لممثل أو ممثلة لا تتوافر فيهما، كالممثلة "مالاباورز" التي لا تعكس الشخصية الفرنسية في أداءها بالقدر المطلوب للقيام بدور "روكسان" في فيلم "سيرانو دي برجيراك" (Cyrano de Bergerac) فاستخدم المؤلف الموسيقي، موسيقى ذات فكرة رئيسية بأسلوب فرنسي، تتكرر كلما ظهرت "روكسان" [21]. يحتاج هذا التوظيف الموسيقي دقة متناهية من العمل، يركز فيها على تزامن الحركات في الصورة مع نظيرتها الموسيقية بأداء اوركسترا لي تشارك فيه كل أنواع الآلات الموسيقية.

12.3 الموسيقى المرتحلة : الموسيقى التي تستخدم للتمييز في الحركات و التي تعطي انطباعا عن وسيلة من وسائل النقل العديدة. مثل موسيقى و إيقاع يصاحب مشهد عربة خفيفة ذات مقعد واحد يحركها حصان يختلف عن موسيقى و إيقاع لقطار بخاري عتيق يحتاج نوعا مختلفا من موسيقى السكة الحديدية عن نوع الموسيقى التي تعبر عن حركة قطار الديازل[22]. و يلعب الإيقاع دورا مهما في الموسيقى في حركة البطء و السرعة

و إيقاع المشهد ككل.

13.3 موسيقى لمصاحبة العناوين: تخدم الموسيقى التي تصاحب عناوين الفيلم الرئيسية عادة وظيفتين على الأقل. أولا، تربط فواصل معلومة العنوان ذاتها في اتساق موزون منتظم. ثانيا، الموسيقى مهمة على الأخص هنا، لأنها في هذه المرحلة الابتدائية تؤسس عادة طابع الفيلم و مزاجه العام و تعرفنا بعناصر الحكاية[23] و هي بمثابة انطباع أولي لنوع الفيلم.

14.3 الأصوات الموسيقية كجزء من الإعداد الموسيقي: يمكن استخدام مؤثرات صوتية

أو ضوضائية من الطبيعة لبعث جو عام بنفس الطريقة التي تفعلها الموسيقى (كونشيرتو الفصول الأربعة لـ"انطونيو فيفالدي"). و قد تتجسم هذه الأصوات و تمتزج فنيا في تتابع إيقاعي مثير[24]. و

كثيرا ما استلهم المؤلفون الموسيقيون الكلاسيكيون أعمالهم من الطبيعة و ترجمت إلى مؤلفات موسيقية آلية و غنائية تم أداءها بطرق مختلفة حسب متطلبات الإعداد الموسيقي.

15.3 موسيقى الانتقال: يمكن للموسيقى أن توفر تتابعا للصوت و لذلك فإنه يمكن استخدامها كخاصية انتقال لتربط المشاهد المنفصلة التي تم إهمالها في كتابة السيناريو،

أو أثناء التصوير، و يمكن أن يعتمد كاتب السيناريو على هذه الوظيفة لكي ينّوع انتقالاته

أو يعتمد على المؤثرات الصوتية، للتخفيف من سلسلة الانتقالات البصرية[25]. إن عمل الموسيقى في الفيلم السينمائي لا يقتصر على مصاحبة الصور فقط، إنما توظف أيضا للانتقالات البصرية السلسة التي تربط المشاهد باستخدام الموسيقى المنتقاة لأجل ذلك.

16.3 توظيف الموسيقى لخدمة الجو النفسي للفيلم: توظف الموسيقى لإضفاء الجو النفسي على المشهد السينمائي[26] خاصة ما تعلق الأمر بالحالة السيكولوجية للممثلين.

17.3 توظيف الموسيقى كمثير إقتراني : يمكن للموسيقى أن تربط بحدث أو شخصية معينة و تتكرر ضمن العمل أكثر من مرة، بحيث تصبح ملازمة كممهد لظهور تلك الشخصية، أو تتنبأ بوقوع حدث ما، و كثيرا ما تستخدم جملة موسيقية تحتفظ بها ذاكرة المشاهد بشكل تصبح جزءا من البناء الدرامي للعمل [27] و سبق أن استعملت هذه الطريقة في الأوبرا و تبناها العديد من المؤلفين الموسيقيين اليوم أمثال: جون ويليامس و نينو روتا.

هذا و سوف تتطرق الدراسة لتحليل مشهد الحمام من فيلم "سايكو " لمخرجه" الفريد هتشكوك "موسيقى "برنارد هرمان" و كيف وظّفت الموسيقى في هذا الفيلم مع تحليل المدّونة الموسيقية مع الصورة.

4. ملخص الفيلم

"ماريون كراين" (Marion Crane) شابة، تعمل في أحد المكاتب العقارية، ب"فيونكس" ولاية "آريزونا"، تعيش قصّة حب مع الشاب "سام لومس" بيد أن الضائقة المادية تخيّم على علاقتهما. ذات يوم، يطلب مدير المكتب من "ماريون" أن تودع مبلغ 000 40 دولار في البنك المحلي. و بعد اخذ و رد، تقرر سرقة المبلغ والهرب إلى "كاليفورنيا" لتجد حياة جديدة هناك مع "سام" الذي لم يكن يعلم

عن مخططها شيء. بعد رحلة طويلة و ماطرة، تشعر "ماريون" بالتعب، تقرر أن تنزل في فندق قديم، في مكان مقفر يقع إلى جوار منزل كبير فوق تلة مرتفعة. يستقبلها شاب خجول يدعى "نورمان" (Norman Bates) صاحب الفندق، و تمضي ليلتها هناك. و بعد العشاء، تبادلا الحديث ،"ماريون" تعرفت على تفاصيل حياته و أمه المريضة و والده المتوفي و هواياته الغريبة لتحنيط الطّيور.يساور "ماريون" شعور الندم، و تعزم على إعادة الأموال صباح يوم الغد، لكن ما إن تلبث أن تأخذ حماما، يدخل شخص و ينهال على جسدها العاري بسكين و يفر تاركا وراءه جثة هامدة.

1.4 . تحليل مشهد الحمّام من فيلم "سايكو"

المصدر : riotheatre.ca/moviepsycho 20/09/2020 - 21.00

يذكر المؤلف الموسيقي "ميكوس روزاس" (Mikos Rozas) ": أن "برنارد هرمان" من أكبر المؤلفين الموسيقيين في تاريخ السينما و بالموازاة مع مؤلفين آخرين يعتبر بتهوفن السينما ". و قال عنه "ألفريد هتشكوك" : "إن نجاح فيلم "سايكو" يرجع الفضل فيه "لبرنارد هرمان" [28].

و يقول "هرمان" أن عمله يعادل أربعين بالمائة من الفيلم و الباقي لمخرجه "هتشكوك". و لقد عمل "هتشكوك" مع "هرمان" في سبعة أفلام ما بين 1955 و 1964 حيث تعتبر موسيقى فيلم "سايكو" (1960) الأهم من بين هذه الأفلام التي يغلب عليها طابع الإثارة و التشويق.

بالنسبة للفيلم "سايكو"، تأليف موسيقى خاصة به، لم تكن واردة في حسابات "هتشكوك" فقد أراد أن يكتفي بالمؤثرات الصوتية، لكن في نهاية المطاف، استسلم لفكرة العمل مع "هرمان"، و كان لهذه الشراكة الأثر الكبير في نجاح الفيلم. فكّر "هرمان" في تأليف موسيقى خاصة بالفيلم للآلات الوترية (آلة الكمان و عائلته) أوركسترا وترية، و التي تتعارض مع العمل الموسيقي بهوليوود الذي يعتمد على أوركسترا بكافة أنواع آلاتها، إلا أن "هرمان" استعان ب 50 عازفا فقط، منهم 14 عازفا على (آلة **كمان ا**)، 12 عازفا على (آلة **كمان اا**)، 10 عازفين على آلة **الكمان آلتو** و 8 عازفين على آلة **الفيولونسيل** (التشيلو) و 6 عازفين على آلة **الكونترباص** و بذلك استغنى عن الآلات الأخرى للأركسترا الهارمونية [29].

و في مقابلة صحفية (1971) صرّح "هرمان" أنه استعمل الوتريات بطريقة الكتابة الموسيقية بالكنترابونت (le contrpoint) [30] للصورة أبيض و أسود، كي تبدو الموسيقى هي أيضا أبيض و أسود. و لبلوغ الهدف الأسمى، استعمل "هرمان" طرق حديثة لاستنطاق هذه الآلات و جعلِها تُصدِر نوتات فوق طاقاتها و طاقة مساحتها الصوتية، و عزف جملا موسيقية نوعا ما غريبة على آذان المستمع مثل (pizzicato) وهي تقنية عزف تتضمن النبر على أوتار آلة وترية ذات القوس و (trémolo) الاهتزاز و التكرار السريع لنوتة أو اثنتين عن طريق قوس آلة الكمان. و الأصوات الهارمونية التي يصعب عزفها في أماكن أخرى غير الأوتار كحاملة الأوتار (Chevalet) و استعمال الأصوات الحادة جدا مع نظيرتها المنخفضة جدا في مجموعات. لقد اعتمد "هرمان" على أصوات النشاز (Dissonance) و الغموض النغمي و استعمال التآلفات ذات الأربع أصوات (Accords $7^{ème}$) الموجودة في كل المدونة من بدايتها (Prelude) إلى نهايتها (Finale) .

هذه المدّونة خاصة عند "هرمان" حيث لا نجد أي لحن، و لا ثيمة. فكتابته الموسيقية معتمدة أساسا على خلايا من جمل موسيقية يحّولها إلى إيقاع ، هارموني، رنة، سرعة، ديناميكية و إلى كتابة

أوركسترالية و يكررها باستمرار ليحدث عنصر الإثارة و حالة الجنون اللذان يعطيان الفيلم صبغته الخاصة. لهذا، القليل من مدّونات الفيلم كانت مخيفة للغاية

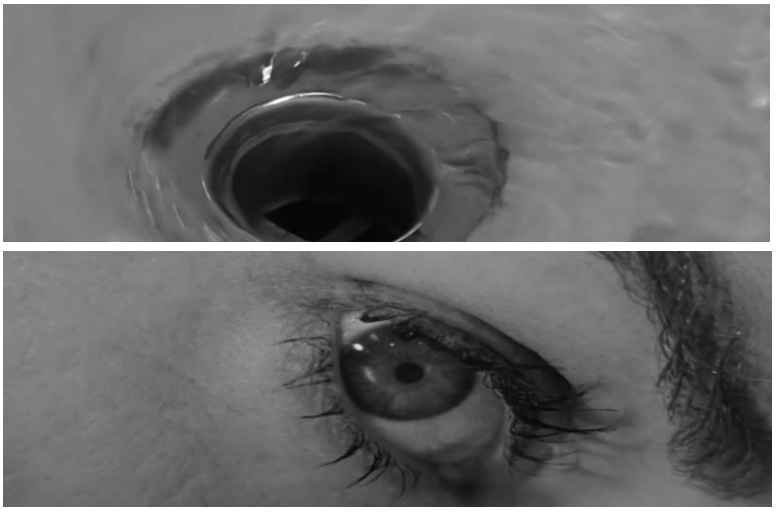
و لكنها رائعة بالتأكيد [31].

في هذا العمل الموسيقي، استعمل "هرمان" العديد من عناصر ثيمية موسيقية مأخوذة من تأليفه "سينفونييتا" (Sinfonietta) للأوركسترا الوترية لسنة 1935: الجملة الموسيقية المنسوبة و المرتبطة بشخصية (Anthony Perkins) و المعروفة بمصطلح (ليتموتيف)

و الجمل الموسيقية المعزوفة بشدة صوت منخفضة (Sourdine [32])، الجمل الموسيقية التي تحدث التنافر و النشاز (Dissonance) و الجمل الموسيقية للسلم الأصلي (Tonalité).

و سوف يقتصر العمل على تحليل مشهد "الحمام" و كيف وظفت الموسيقى لخدمة هذا المشهد.

2.4 مشهد الحمّام



المصدر:صور مقتطفة من فيلم سايكو صور توضيحية من مشهد الحمام (د 45)

إن وحشية موسيقى مشهد "الاستحمام" زادت مع التباعد الواسع بين الأوكتافات الناقصة و مسافة السابعة الكبيرة و المساحة الكبيرة لأصوات آلة الكمان الحادة. و ما يعلي من شأن المقطوعة الموسيقية " للحمام" هو أن "هتشكوك" كان في البداية مصّمما على عدم مزاوجة المشهد بالموسيقى، حيث طلب من "هرمان" ذلك، و هذا كي لا يسمع إلا صوت جريان الماء و صراخ "ماريون". لكن لم يكن يعلم أن "هرمان" قد ألّف موسيقى لهذا المشهد سابقا. فعند رؤية المشهد مع الموسيقى، صرّح أنه كان سيقوم بخيار غير مناسب [33].

و بما أن الفيلم يحتوي على عنصر الإثارة و التشويق، فإن "هرمان" فهم مقصود "هتشكوك" فهماً عميقاً. ففي مشهد "الاستحمام"، ظهر شبح شخص خلف السّتار، فلم تحظر الموسيقى لأن "هرمان" فضل ذلك واثقا أنها ستكون إشارة تقلّل من أثر **عنصر المفاجأة**.إن عدم استعمال الموسيقى في هذا المشهد، يرجع إلى الرغبة في تهيئة المشهد إلى الالتحام مع حالة الهدوء التي تسبق العاصفة. و تعتبر هذه الحالة، من حالات الاستغناء عن الموسيقى، لتُدرج بقوة لاحقا، و في الوقت المناسب. وفعلا عند فتح السّتار من طرف القاتل و طعن "ماريون" بالسّكين، هاجمت الموسيقى الجو و كأن "هرمان" 'يطعن' المشاهد.

وفي تصريح آخر لـ"هرمان" عندما سُئِلَ عن معنى موسيقى مشهد الجريمة، قال: إنها تعبر عن الهلع و هي الهلع نفسه. فمن بداية الفيلم إلى ما قبل مشهد "الاستحمام"، كانت كل المقطوعات الموسيقية

تُعزف بشدة صوت منخفض (en sourdine) و بطابع يكتسيه التظليل الضعيف إلى المتوسط (P, PP, Cres, Decres, …) و (P) تعني العزف بهدوء

و (PP) تعني العزف بشدة صوت ضعيفة و (Cres) العزف و الانتقال من شدة صوت ضعيفة إلى قوية لكن بالتدريج و (Decres) العزف من شدة صوت قوية إلى ضعيفة بالتدريج.

يحتوي الفيلم على 40 قطعة موسيقية كلها بطريقة شدة صوت منخفضة (sourdine) إلا القطعة (رقم 17 : The Murder) المؤلفة لمشهد الاستحمام التي دامت من 47د56ثا إلى 49د16ثا.

عند مشهد نزع الستار، يستعمل "هرمان" الآلات في مساحاتها الصوتية القصوى و بقوة على شكل صيحة (Sforzando *sff*) و هو مؤشر لتكوين لهجة قوية ومفاجئة على نوتة أو تآلف موسيقي على مقياس($^{3}/_{2}$). إلاّ آلات الكمان I و II التي أضاف لها أُوكْتَافْ حاد (8^{va}------) (vivo) مع أنها هي الحادة في عائلة الكمان و مع هذا استعمل "هرمان" مساحتها الصوتية الحادة و هذا للتوافق مع مضمون المشهد و هو القتل بالسكين. و دخلت مجموعة الآلات الواحدة تلوى الأخرى بفاصل حقل موسيقي واحد (mesure) بالترتيب الآتي: (**آلات الكمان** I ثم II) ثم (**آلات الكمان آلتو** I ثم II) ثم (**آلات الفيولونسيل** I ثم II) ثم (**آلة الكنترباص** I ثم II) من المساحة الحادة جدا إلى المنخفضة جدا.

لقد استعمل "هرمان" لغة موسيقية محضة تمثلت في المسافات الصغيرة و القريبة مثل:

. دخول لآلات **الكمان** 1 بالعلامة (مي8^{vab}) وآلات **الكمان** 2 بالعلامة (مي).

. دخول لآلات **الكمان آلتو** 1 بالعلامة (مي^{b})وآلات **الكمان آلتو** 2 بالعلامة (مي).

. دخول لآلات **الفيولونسيل** 1 بالعلامة (فا) وآلات **الفيولونسيل** 2 بالعلامة (صول^{b}).

. دخول لآلات **الكنترباص** 1 بالعلامة (فا) و آلات **الكنترباص** 2 بالعلامة (صول^{b}).

إن المسافات القريبة المستعملة في هذه المجموعات، تساوي نصف البعد (demi-ton) ينتج عن ذلك النشاز الذي يوّلد حالة من الفزع و النفور عند المتلقي. استعمل "هرمان" في مقطوعته سلم **(دو الكبير)** مع التركيز على العلامات اللامقامية غير الموجودة في هذا السلم. حيث انتهت القطعة بمسافة **(دو و فا#)** التي تساوي رابعة زائدة غير نغمية و بدأت القطعة بـ (مي^{b}). إن مجموع هذه العلامات تُكَوِنْ تآلفا ناقصا (accord diminué)

و المقصود من استعمال هذه العلامات، توليد حالة من الهلع.

إن وظيفة الموسيقى في هذا المشهد كانت للتأثير و إحداث التوتر الدرامي والتضخيم (بطريقة glissando)، والتقليد (نوتات آلة **الكنترباص** المستمرة و pizzicato) (دقات قلب "ماريون")، إضافة المعنى على الصورة (نوتات آلة **الكنترباص** المستمرة) في نهاية القطعة الموسيقية (اجتماعيا، حدثت جريمة قتل).

خاتمة:

تعتبر علاقة الفيلم بالموسيقى كنقطة ترابط حاسمة لاثنين من أكثر الفنون شعبية وأغنى الصناعات الثقافية، والموسيقى وحدها تأخذ بعين الاعتبار العناصر المرئية والسردية و لها خصوصية ذات دلالة.إن الحكم على قيمة الموسيقى في السينما يعتمد على السياق، و كل فيلم يفرض مشكلاته و تحدياته الخاصة، فيجب على موسيقى الفيلم أن تحاول حل هذه المشكلات و مواجهة هذه التحديات بطريقتها الخاصة، و أن تتطابق مع القصة التي تصاحبها.

ينبغي الإشارة إلى أن الموسيقى بوظائفها، قد أسهمت بشكل كبير، في دعم الصورة السينمائية و إضفاء قيمة جمالية للخطاب السينمائي، من خلال حضورها منذ ولادة السينما، لتحظى الآن باهتمام الأخصائيين و الأكاديميين و الدارسين و النقاد في هذا المجال،

و تخضع هي الأخرى إلى التحليل من منظور مناهج النقد و المقاربات.

للموسيقى دور كبير في تعزيز الواقع السينمائي لما لها من مساندة 'روحية' للأفلام، فلم يكن الحوار كافيا و لا المؤثرات الصوتية لسد الفجوة الهائلة التي كانت تعتري بعض المشاهد السينمائية في دور العرض. ففَرضت الموسيقى نفسها لتثري و تعزز المشهد، تشير و تتنبأ

و تضّخم و ترتبط بالشخصيات، و الأماكن، واقتران الموسيقى بالصورة، يمثل ما يعرف عند البعض حديثا بمصطلح الصورة الموسيقية.

5. قائمة المراجع

[1] عز الدين عطية المصري، **الدراما التلفزيونية مقاوماتها و ضوابطها الفنية**، بحث لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، كلية الآداب، 2010، ص: 511.

[2] حكمت البيضاني، **جماليات و تقنيات الصوت**، أكاديمية الفنون، القاهرة، وحدة الإصدارات،دراسات سينمائية (14)، ط 1، 2011، ص: 28.

[3] **نفس المصدر**، ص: 30.

[4] عز الدين عطية المصري، **الدراما التلفزيونية مقاوماتها و ضوابطها الفنية** ، نفس المصدر، ص: 537.

[5] حكمت البيضاني، **جماليات و تقنيات الصوت**، مصدر سابق، ص: 32.

[6] **المصدر نفسه**، المقدمة.

[7] Michel Chion, **Le son au cinéma**, cahier du cinéma, Collection essais, Éditions de l'étoile, Paris, 1985. 221 pp ,p : 102.

[8] حكمت البيضاني، **جماليات و تقنيات الصوت**، مصدر سابق، ص: 07

[9] Julien Mazaudier, **Histoire de la musique de Film**, du Muet à nos jours, Chronologie publiée le 07/05/2008, http://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20080507101904

[10] **موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة**، المركز القومي للترجمة، المجلد 1، العدد 1585، الطبعة 1، 2010، القاهرة، ص: 541.

[11] حكمت البيضاني، **جماليات و تقنيات الصوت**، نفس المصدر، ص: 55.

[12] لويس هرمان، **الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما و التلفزيون**، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دون طبعة، القاهرة، 2003، ص:361.

[13] **المصدر نفسه** ، ص:361.

[14] جوزيف ف. بوجز، **فن الفرجة على الأفلام**، ترجمة وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 1، القاهرة ،1994 ص:157.

[15] **المصدر نفسه** ، ص: 157.

[16] **المصدر نفسه** ، ص: 157.

[17] **المصدر نفسه** ، ص: 158.

[18] **المصدر نفسه** ، ص: 159.

[19] **المصدر نفسه** ، ص: 159.

[20] **المصدر نفسه** ، ص: 160.

[21] **المصدر نفسه** ، ص: 161.

[22] **المصدر نفسه** ، ص: 162.

[23] **المصدر نفسه** ، ص: 162.

[24] **المصدر نفسه** ، ص: 163.

[25] لويس هرمان، **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما و التلفزيون**، مصدر سابق، ص: 364.

[26] **المصدر نفسه** ، ص: 362.

[27] رضا ندى ، (2019/11/28). **الموسيقى السينمائية حين تصير الألحان مرئية**. تم الاطلاع عليه في 2019/12/22م، https://www.aljazeera.net/midan/art/music/

[28] Baudime Jam, **Étude d'un chef-d'œuvre, la musique à l'écoute de l'image**, http://lecranmusical.blogspot.com/2008/11/psychose.html

[29] **الأركسترا الهارمونية :** فرقة موسيقية تظم الآلات النفخية و الوترية و الإيقاعية.

[30] **الكونترابونت :** الطِّباق (Contrepoint) ، هو العلاقة بين الأصوات التي تعتمد على بعضها هارمونية مع ذلك تستقل في الإيقاع والمعالم https://ar.wikipedia.org/wiki/

[31] Baudime Jam,**La musique à l'écoute de l'image**, Lecranmusical.blogspot.com/2008/11/psychose.html

[32] "**Sourdine**" : آلة أو طريقة في العزف للحصول على صوت خافت أو منخفض، https://fr.wikipedia.org/wiki

[33] Elian Jougla, Bernard Herrmann et **la musique du film " Psycho"** https://www.cadenceinfo.com/bernardherrmann-psycho.htm, 08/2011.