مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٩: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(9): 2018.

The Expressive Function of Music and Sound Effects in the Iraqi Cinematic Movie

Anies Hamood Miadedi
Section Theatrical Arts / Collge of Fine Arts /University of Babylon / Iraq
anieshamood1@gmail.com

Submission date: 24/9/2018 **Acceptance date**: 21/10/2018 **Publication date**: 27/1 /2019

Abstract

Since The beginning seem clear The use of music and sound effects with Movie was his Role functionally Great In expressing emotions. Through the ability to stir emotions and create different situations From the psychological feelings the spectator, This effect will confer on the scene and the event a higher meaning, The picture match the truth, And achieve what cannot express the characters, In emphasizing the character of the Movie and the composition of its structural unit, And there is no longer a Movie free of music or sound effects, Became effective for any visible image, Therefore, the researcher chose the subject of his research, (The Expressive Function of Music and Sound Effects in the Iraqi Cinematic Movie).

Accordingly the research was divided into four chapters: It included the first chapter of the frame Methodical Search research problem centered in the following question: What is the Expressive Function of Music and Sound Effects in the Iraqi Cinematic Movie?, And the importance of research focused on highlighting one of the important elements, Which directs the viewer's feelings, Fit with cinematic picture, Determining the goal of research in detecting The Expressive Function of Music and Sound Effects in the Iraqi Cinematic Movie, This chapter also includes the boundaries of the research that were established in the year 2018 and the Movies that were presented at the 5th Babylon International Movie Festival. The terms were defined and defined in terms of terminology and procedure.

The second chapter consisted of two sections, Contain the theoretical framework developed the music of In Movies silent and speaking, The second section included writing music Second and The sound effects in the cinema, The chapter concluded with the indicators that emerged from the theoretical framework, The third chapter, which included the research procedures, in which the research community was identified It consists of(eighteen) Movies The research sample was extracted, which included three Movies, They (the Wall, Violet and DNA) The Chapter four contains the search results with the following results:

1-Movie music is an effective and fundamental element in the Movie from beginning to end And contribute to linking the dramatic scenes and works to integrate the unity of content.

2-Music and sound effects can work on the mood of the spectator between joy or Sadness or anxiety, and the two cannot be excluded in deepening the sense of the dramatic even, As this chapter contains some of the conclusions reached in And then develop recommendations and proposals stemming from the research objective addition to the sources.

Key Words: Music, Sound effects, Movie, Cinema.

الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي

أنيس حمود معيدي
قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/ العراق

الخلاصة

منذ البداية بدأ واضحاً ان استخدام الموسيقا والمؤثرات الصوتية مع الفيلم السينمائي كان لهما دورٌ وظيفي كبير في التعبير عن العواطف والانفعالات، من خلال القدرة في التأثير على المشاعر وخلق حالات مختلفة من الاحاسيس النفسية لدى المشاهد، وهذا التأثير سوف يضفي على المشهد والحدث معنى ارفع، وصوره اصدق تطابق الحقيقة، وتوصيل ما تعجز عنه تعبيرية

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

الشخصيات، في تأكيد طابع الفيلم، وتكوين وحدته البنائية، ولم يعد هناك فيلمٌ خالٍ من الموسيقا او المؤثرات الصوتية، اذ انهما اصبحا من العناصر الفاعلة لأي صورة مرئية.

لذلك قام الباحث باختيار موضوع بحثه بعنوان (الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي)، وبناءً على ذلك تم تقسيم البحث الى اربعة فصول، ضم الفصل الاول الإطار المنهجي للبحث وتكون من مشكلة البحث التي تمحورت في السؤال الآتي: ما الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي؟، اضافة الى اهمية البحث التي ارتكزت حول تسليط الضوء على احد العناصر المهمة التي تقوم بتوجيه مشاعر المشاهد والتأثير على احاسيسه بالتوافق مع الصورة السينمائية، كما تم تحديد هدف البحث في الكشف عن الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي، كما تضمن هذا الفصل حدود البحث التي تحددت زمانياً عام (٢٠١٨م) ومكانياً الافلام التي تم عرضها في مهرجان جامعة بابل السينمائي الدولي الخامس، وتم ايضاً تحديد مصطلحات البحث وتعريفها اصطلاحيا واجرائيا.

اما الفصل الثاني فقد تكون من الإطار النظري للبحث وتضمن مبحثين، تناول الاول تطور الموسيقا السينمائية في الافلام الصامتة والناطقة والمبحث الثاني تكون من: تأليف الموسيقا السينمائية واستخدام المؤثرات الصوتية السينمائية، واختتم الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، ثم الفصل الثالث الذي شمل اجراءات البحث، اذ تم فيه تحديد مجتمع البحث الذي تكون من ثمانية عشر فيلماً سينمائياً، حيث تم استخلاص عينة البحث منها، والتي شملت ثلاثة فلام سينمائية، وهي (الجدار، البنفسجي، وDNA) واختتم البحث بالفصل الرابع متضمناً نتائج تحليل عينات البحث التي كان من ابرزها:

١- تعد الموسيقا السينمائية عنصراً فعالاً واساسياً في الفيلم السينمائي من بدايته وحتى نهايته وتسهم في ربط المشاهد الدرامية وتعمل على تكامل وحدة المضمون.

٢- بإمكان الموسيقا والمؤثرات الصوتية العمل على الحالة المزاجية للمتفرج، ولا يمكن استبعاد الاثنين، اذ انهما يعملان على تعميق الاحساس بالحدث الدرامي في الفيلم السينمائي، كما احتوى هذا الفصل على الاستنتاجات التي تم التوصل اليها، ثم وضع التوصيات والمقترحات النابعة من هدف البحث، لينتهي البحث بقائمة المصادر.

الكلمات الدالة: الموسيقا، المؤثرات الصوتية، الفيلم، السينما.

١- الفصل الاول

١-١- الإطار المنهجي للبحث

١-١-١- مقدمة البحث.

ان للسينما قوة تأثير كبيرة على جمهور المشاهدين لما تحمله من الافكار والقضايا الانسانية التي تطرحها وتعد من اكثر وسائل اتصال الثقافات انتشاراً متجاوزة حاجز اللغة، فالسينما هي فن الصورة التي تدعم مضموناً واحداً معيناً ومحدداً، ولكي تؤكد حقيقة هذا المضمون للمشاهد، تحتاج الى دعم الموسيقا والمؤثرات الصوتية، اذ انهما يسهمان بالتعبير عن مكنونات وجوهر الشخصيات، من خلال الكشف عن الاحاسيس والمشاعر التي تحملها هذه الشخصية او تلك، والعمل على ايصال مضمون الحدث الدرامي وجعله اكثر وضوحاً عند المتفرجين، بالإضافة الى اعطاء نوعيات تعبيرية عامة وتوسيع امكانيات الصورة، وهنا يكمن جوهر الوظيفية التعبيرية المشتركة للموسيقا والمؤثرات الصوتية والصورة السينمائية والذي يكمل احدهما الاخر.

ومن هذا المنطلق يتناول هذا البحث الوظائف التعبيرية المتعددة التي تؤديها الموسيقا السينمائية او المؤثرات الصوتية السينمائية في الفيلم السينمائي، وما الاسباب التي دعت الى استخدامها، وما سر فعالية هذه الوظيفة، وما هي الافكار التي توحي بها، حتى يكون لها وقع كبير على المشاهد، منذ بداية الافلام الصامتة، من خلال دراسة تطبيقية تحليلية.

١-١-٢- مشكلة البحث.

تعد الموسيقا والمؤثرات الصوتية من عناصر الصوت الاساسية ومن مقومات الصناعة السينمائية، ونادراً ما نجد فيلماً سينمائياً بدون اي منهما، فالصوت يستدعي صوراً متخيلة، مقارنة بالصور التي لا تستدعى في خيالنا اي اصوات، وأن ما جعل الافلام منقوصة وفارغة هي حركة الشخصيات والاشياء على الشاشة، وكانت تلك ابرز العوامل التي بلورت الحاجة الى ان يصدر مع هذه الحركة اصواتاً، فكانت الموسيقا اول تلك الاصوات في السينما الصامتة، وفي البدء لم يكن وجودها من اجل التعبير عن وظيفة درامية، بل لإنقاذ المشاهدين من حالة الصمت الطويلة التي تصاحب الصور المتوالية.

واثناء مشاهدة فيلماً سينمائياً حتى وإن كان صامتاً خالياً من اي موسيقا ومؤثرات صوتية، فعندها تتوضح الضرورة الى هذين العنصرين لقدرتهما على بعث الحياة للفيلم السينمائي، والسيطرة على عواطف المشاهد والتحكم في احاسيسه بحضورهما وانعكاسهما على حالته النفسية، دون النظر الى ابداع من قام بتأليفها، فالموسـيقا والمؤثرات الصوتية تسعيان لتدعيم مضمون الصورة وتعميق معنى الحدث الدرامي، وإضافة الحيوية على تتابع احداث القصة السمعية البصرية، ويتعذر ان تقوم بهذه الوظيفة لغة او وسيلة اخرى من وسائل التعبير.

والموسيقا بطبيعتها لا تحدد بل تحرر ولا توجه بل تطلق ولا تشرح، لكنها توحى، ولا تقدم وصفاً لأي موضوع وإنما تصوره معبره عنه دائماً بانفعالات واحاسيس عامة، وتشير وتوسع من تأثير العناصر الفيلمية الاخرى وتقدم المؤثرات الصوتية دوراً وظيفياً وتعبيرياً مكملاً للصورة المشهدية وتأكيداً كبيراً للمصداقية، فدوي المدافع وازيز الاطلاقات النارية وقصف الطائرات يخلق في تصورنا صورة معركة كاملة، ومنظر حديقة مع موسيقا هادئة ومؤثر صوت البلابل المغردة يخلق جواً معيناً، اما الموسيقا الصاخبة وصوت طيور الغربان الناعقة والرياح العاصفة وصرير الاغصان، سوف يكون الجو مختلفاً تماماً، انه الايهام فقط، لأن حاسة سمع المتفرج لا ترتبط بحدود رؤيتـــه تماماً، انما يتصور اكثر مما يشاهد.

والسينما بطبيعتها تخاطب حاستي السمع والبصر، وهذا الاسلوب المسموع والمرئي للأذن والعين جاء من كون السينما ترسل باتجاهين بطريقة خلاقة ومدهشة، فالاستماع للموسيقا والمؤثرات الصوتية المصاحبة لمشهداً سينمائياً ما، قد يكون كافياً لفهمه دون الحاجة لحوار الممثلين، او لشرحه او ترجمته، فهو دون شك احد العوامل الرئيسة التي تدعم التأثير النفسي للفيلم على احاسيس المشاهد وجعله يتماهى رويداً رويداً داخل الاحداث، وبما ان الفيلم في جوهره هو فن الحركة، فالغريزة اللاشعورية للمشاهد تدفعه بحاجة لسماع صوت يصاحب هذه الحركة ولا يمكن ان نتخيل مشاهدة حركة بدون صوت يزامنها ، سواء كان موسيقا أو مؤثراً صوتياً.

وتأسيساً على ما تقدم تبرز الاسئلة الاتية: اي دور؟ وأي نوع من الموسيقا والمؤثرات الصوتية، تؤدي وظيفتها بكفاءة عالية، وتسد الثغرات وتغطي على الهفوات، في مجال كان في الاصل بصرياً خالصاً، لكنه اصبح الآن مسموعاً بقدر ما هو مرئي؟، يمكن ان يشكل مشكلة وجد الباحث امكانية صياغتها في الاستفهام الآتي: ما هي الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي؟.

١-١-٣- اهمية البحث والحاجة اليه.

تأتي اهمية البحث من كونه يسلط الضوء على عناصر مهمة في الصناعة السينمائية، التي نادراً ما نجد فيلماً خالياً منها، اي من الموسيقا او المؤثرات الصوتية، مع الاشارة الى ان البحث، يمكن ان يفيد

المشتغلين بالعملية السينمائية بوصفه يقع ضمن البحوث النظرية والتطبيقية المتعلقة بالدرس الاكاديمي السينمائي.

١-١-٤- هدف البحث.

يهدف البحث الحالي الى التعرف على الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي.

١-١-٥- حدود البحث.

الزمانية: العام ٢٠١٨م.

المكانية: العراق، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.

الموضوعية: دراسة الوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي.

١-١-٦- مصطلحات البحث.

الوظيفة لغةً: (الوظيفة) المفرد وظائف، ما يقدر من عمل في زمن معين، والوظيفة المنصب والخدمة المعينة والوظيفة العمل المسند مع اختصاصات محددة، ادى وظيفته على النحو الاكمل، ووظف اسند اليه وظيفة او عملاً[١، ٢٤٦٤].

الوظيفة اصطلاحاً: وحدة من وحدات العمل تتكون من عدة انشطة مجتمعة مع بعضها في المضمون والشكل، يقوم بها موظف واحد او اكثر، وهي كيان نظامي يتضمن مجموعة من الواجبات والمسؤوليات توجب على شاغلها التزامات معينة، مقابل تمتعه بالحقوق والمزايا[٢].

التعبيرية لغةً: عبر، فسر، وأخبر ما يؤل اليه امرها، وعبر عما في نفسه، والتعبيرية مذهب في الفن يستهدف التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في النفس البشرية[٣، ١٩٤٢].

التعبيرية اصطلاحاً: هي التعبير عن المشاعر الداخلية للإنسان، وتتسامى التعبيرية عن المعنى الحرفي للكلمة وربما هناك الكثير من الاشارات والدلالات التي تشير الى الاحساس وتدل عليها، فالصرخة ليست بحاجة ان تكون ذاتها معبرة عن الالم، رغم انها من المعتاد ان تكون الاشارة عليه، انها من الممكن ان تدخل في تعبير درامي عن الألم، والتعبير ليس اتصالاً، فربما كان مرتبط بأنفسنا، مجرد رمز، فالصرخة من الممكن توصل فزعنا للأخرين، عن طريق تأثرهم بهذا الفزع، او عن طريق ان ندعهم يعرفون ان الفزع يتملكنا فالتعبير هو التفكير المتأمل في الاحساس اكثر من النشاط العقلي المصاحب للإحساس نفسه[٤، ١٣٨، ١٤٠، ١٤١].

الوظيفة التعبيرية اجرائياً: هي القدرة والمسؤولية التي تقوم بها الموسيقا والمؤثرات الصوتية في دعم مضمون الحدث الدرامي والتعبير عنه، وتأكيد واقعية الصورة السينمائية، وتوصيل المعاني المتوخاة بلغة بلاغية ذات تأثير عاطفي وانفعالي على احاسيس ومشاعر المشاهدين.

الموسيقا لغةً: الموسيقا فن تأليف الالحان وتوزيعها وإيقاعها والغناء والتطريب بضروب المعازف، موسيقا راقصة، هادئة، عسكرية، غربية، والموسيقا اصوات تمتلك ايقاعاُ وتناغماُ [١، ٢١٣٩].

الموسيقا اصطلاحاً: احد الفنون الجميلة وأرقاها وأسماها تعبيراً وأعمقها اثراً في النفس البشرية، وتحريك المشاعر والاحاسيس، والموسيقا على نوعين، آلية تصدر عن طريق الآلات الموسيقية، وصوتية تصدر عن الصوت البشري [٥، ٢٦٧].

الموسيقا السينمائية: هي موسيقا الآلات المؤلفة خصيصاً لكي تناسب احداث فيلماً محدداً، بطريقة قادمة من داخل او من خارج العالم الفيلمي، باستخدام الالحان المميزة باعتباره تكنيكاً، أو اسلوباً للتأليف الموسيقي،

وهي اقل ارتباطاً بقواعد وأسس التأليف لقصرها وعدم اتصافها بالاستمرارية بل تسهم في التأثير مع بقية العناصر [٦، ٣٩٤]

الموسيقا السينمائية اجرائياً: الحرفة والتقنية في تأليف موسيقا اصلية تصاحب المشاهد المصورة سينمائياً بتكنيك يلائم الموسيقا والصورة، وتكتب بألحان ذات جمل موسيقية قصيرة، وهدفها مطابقة احداث محددة يتم تقديمها في السرد السيمائي.

المؤثرات لغةً: هو من الفعل أثّر، والأثر بالتحريك ما بقي من رسم الشيء، والتأثير إبقاء الاثر في الشيء، وأثّر في الشيء ترك فيه أثر، والتأثير أثّر فيه تأثيرا ترك فيه أثراً، فالتأثير ينشا عن تأثير المؤثر،. والأثر نتيجة الشيء النتيجة، وهو الحاصل من الشيء[٧، ٥٦٠].

المؤثرات الصوتية اصطلاحاً: هي جميع الاصوات الغريبة او الظواهر الصوتية الخاصة، والتي يمكن الحصول عليها مسجلة على اسطوانات او بالطرق اليدوية، باستعمال اجهزة تدار بالأيدي، وسواء استعملت هذه الطريقة او تلك فيجب ان يكون المؤثر الصوتي منبعثُ من مصدره الصحيح [٨، ١٧].

المؤثرات الصوتية اجرائياً: هي اصوات الكائنات والموجودات، الطبيعية والحقيقية التي لا يتدخل الانسان في صياغتها، او صناعية يتم توليدها ميكانيكاً او الكترونياً لتأكيد احداثاً درامية معينة، ووظيفية تعبيرية جمالية.

الصوت لغةً: هو معقول لأنه يدرك، أنه مدرك بحاسة السمع والصوت يخرج مستطيلاً ساذجاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، والحروف في كلام العرب يراد به حد منقطع الصوت[٩، ٥]، والصوت، والمراد به الجرس، فهو أثر سمعي غير ذي ذبذبة مستمرة مطردة كالنقر على الخشب او الطبلة او اي ضجيج، والصوت هو الحس، وهو ما نطقه جهاز صوتي حي، وبخاصة الجهاز النطقي الإنساني، والصوت هو الاثر السمعي الذي به ذبذبة مستمرة مطردة[١٠، ٥٩-٦٣].

الصوت اصطلاحاً: الصوت ظاهرة طبيعية ندرك اثرها دون ان ندرك كنهها، وكل صوت مسموع يستلزم جسم يهتز، على ان تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات، والهواء هو الوسيط الذي تنتقل خلاله الهزات في معظم الحالات، فخلاله تنتقل الهزات على شكل موجات حتى تصل الى الاذن، وتتوقف شدته او ارتفاعه او وضوحه على بعد الاذن عن مصدر الصوت، وشدة الصوت تتوقف على سعه اهتزازه[١١، ٦].

الفيلم السينمائي: سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع، أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، مدة عرضه عادة من ١٠-١٢٠ دقيقة، حسب موضوعه، ويعد وسيلة اتصال مهمة يمكن استخدامها لتوضيح، وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة، ومع فئات وأعمار مختلفة، وتستخدم في مجالات عديدة ولأغراض متعددة[١٢].

٢- الفصل الثاني

٢-١- الإطار النظري للبحث

٢-١-١- المبحث الاول.

٢-١-١-١- تطور الموسيقا السينمائية.

٢-١-١-١-١- اولاً: تطور الموسيقا السينمائية في الافلام الصامتة.

تكاد تكون كل الافلام الصامتة تحتوي على نوع من المصاحبة الصوتية، وكان للعروض السينمائية الاولى محاضروها الذين يتلون بتعليق على الصور التي تمر على الشاشة، ويشرحون محتواها ومعناها دائماً

للجمهور فتلك الافلام احتوت على العديد من الاشارات لكل انواع الاصوات التي حاولت ان تضع المتفرج في مكان المستمع ايضاً.

وأثناء تقديم الافلام الصامتة كان الحوار الذي ينطق به الممثلون امام الكاميرا يكتب على لوحات يتم تصويرها ووضعها في شريط الفيلم عقب المشهد مباشرة، وبالتالي فالصوت المنطوق من خلال الحوار في السينما الصامتة كان مقروءاً [٤٥،١٣]، كما ان السينما اليابانية عرفت المصاحبة الصوتية عند عرض الافلام شكلاً خاصاً بها هو صوت الـــ (بينشي) الراوي الذي يملك السيطرة الكاملة على العرض السينمائي من خلال تفسيراته اللفظية والصوتية لما يدور على الشاشة[١٤، ٢١]، وعندما اخترع (اديسون) جهاز عرضه السينمائي كان الهدف منه تقديم عرضاً متلاحقاً لصور منفردة تعرض بشكل متواز مع نغمات موسيقية معينة، وكانت العروض الاولى للأفلام الصامتة التي قدمت في المقاهي والمعارض ترافق بموسيقا مناسبة قدر الامكان، كما هي حال الموسيقا في عروض السيرك[١٥، ٦]، فالأفلام السينمائية الصامتة في بداية انتاجها كانت غرضاً تكنولوجياً وليس اختياراً جمالياً أو درامياً.

ولو كان (اديسون) والرواد الآخرون يملكون الوسيلة لكان من المحتمل ان تصبح الموسيقا جزءاً لا يتجزأ من صناعة السينما منذ البدايات الاولى، ولكن لأن مثل هذه الوسائل كانت قاصرة، ومنذ١٨٩٠ ومع الاهتمام المتجدد بإحياء الاداء الصامت بدأ موسيقيو الافلام والمنتجون في اعادة اكتشاف هذا الحقل، كما ان التنوع الواسع في الافلام، وظروف العرض السينمائي في اوربا والولايات المتحدة، شهد تطوراً ما بين ١٨٩٥– ١٩٢٠م، وأصبح يضاهيه ايضاً مدى متسع مماثل من الممارسة الموسيقية[١٦، ٥٣٩].

وبالرغم من ان الأفلام نفسها لم تكن تصنع باحتراف في ذلك الوقت وتأخذ طابع التجربة، ومع المزيد من انتاج الافلام، شعر السينمائيون ان الافلام بدون موسيقا تبدو فارغة او ناقصة، او بعبارة ادق ان اضافة الموسيقا الى الافلام ستعطي مزيداً من الحيوية، فلم توضع الموسيقا من اجل ان تسهم في ايصال الدراما التي يقدمها الفيلم بل لمجرد التجربة[١٧]، فالشخصيات في تلك المرحلة كانت تتحرك وتتكلم على الشاشة بدون اصدار صوت، وهذه الصورة الغير واقعية لأشياء واقعية جعلت ذهن المتفرج في حالة تشوش، وكانت الموسيقا هي العنصر الذي جعل الجمهور يفضل هذا الوضع دون انزعاج وأكثر تقبلاً للقصة، وبالرغم من عدم وجود التزامن بين الموسيقا والفيلم إلا ان الجمهور كان يتقبلها اكثر من التعليق الركيك الذي كان يرويه احد الممثلين بجانب الشاشة لشرح موضوع الفيلم وتعويضاً عن عدم وجود الحوار، واهميه الموسيقا هنا تكمن في استصدار اصوات فقط بغض النظر عن العلاقة بين الموسيقا التي تعزف والافلام المعروضة[١٣،٥٠]، والسبب في هذا الاستخدام هم المتفرجين الذين لا يتحملون الصمت المستمر للأفلام الصامتة لمدة زمنية طويلة، فكان دور الموسيقا فقط تكسير حدة الصمت بأي نوع من الموسيقا المستخدمة دون النظر للموضوع الذي تم تأليفها لتعبر عنه.

لقد قدم الاخوان لوميير عام ١٨٩٥ برنامج عروضهم السينمائية بمرافقة البيانو، ليغطي على صوت جهاز عرض الفيلم الصامت الذي كان يصدر ضجيجاً عالياً نسبياُ، وكانت من مهام عازف البيانو وفيما بعد الاوركسترا المرافقين للعروض خنق هذا الضجيج، بارتجال او اختيار اعمالاً موسيقية تناسب المشاهد المعروضة، وكانت اذواقهم ومعرفتهم بالموسيقا هي التي تحدد وتقرر طبيعة موسيقا الفيلم[١٥، ٦]، وكان البيانسيت (اميل مارافال) مدفوع الاجر، سواء كان موجوداً من اليوم الاول او لا، قد شارك في العروض التي قدمها الاخوان لوميير، في معهد بوليتكنيك في لندن، ويشار الى (مارفال) انه كان عازفاً للبيانو والمؤلف الموسيقي ايضاً، وشهد عام١٨٩٦ اشتراك فرق الاوركسترا في دور عروض الهامبرا وإمباير في لندن او مع

العرض الاول لأفلام لوميير في قاعة كايت لفودوفيل في نبويورك، وشهد ذلك العام مجموعة (الفرقة المجرية الزرقاء) للدكتور(ليو سومر)، تعزف عند عرض الافلام الاولى، ليس بواسطة سينماتوغراف وإنما بواسطة فيتا سكوب في نيويورك [٤٥،٦].

وخلال الاستراحات الطويلة نسبياً، وبينما يتم تغيير البكرات، او حين يتم دخول الجمهور او خروجه من قاعة العرض، كان عازفاً للبيانو اسفل الشاشة يقدم موسيقا تقوم بتهيئة ظروف العرض، ففي العرض الاول لفيتاسكوب في نيويورك وقبل عرض الفيلم في البرنامج عزفت الفرقة الموسيقية لحناً مفعماً بالحيوية، بينما لمع على الشاشة صور لفتاتين ترقصان وتدوران برشاقة وتلعبان بمظلتين، وعند دخول شخصية مهمة كانت الفرقة تؤكد على الاداء بواسطة وضع اطاراً موسيقياً له، فالعزف هنا هدفه الاعداد للعرض، وهذا الجو المؤثر قد ساهم بدرجة ملموسة في معايشة المتفرج للأفلام، فالصور المتحركة الخالية من المصاحبة الموسيقية كانت توصف باعتبارها ظلالاً شبحية تطوف بلا ضجيج، وباردة بلا حياة او لون ومسطحة [٦، ٤٦]، وتعد حركة الاجسام التي تشاهد على الشاشة، عاملاً اساسياً اسهم في خلق الحاجة الغريزية الى ان تصحب هذه الحركة اصواتاً، وقد كانت الموسيقا هي الرد على هذه الحاجة في حالة الافلام الصامتة[١٨، ١٣].

ولا تزال في الذاكرة العازفات اللواتي كن في عروض (غران كافيه) المقهى الكبير الاولى، وفي دور عرض الاحياء يرتجلن حركات موسيقية موافقة بهذا القدر او ذاك، ويغيرن الايقاع والسرعة مجاريات اللقطات والمقاطع، وفقاً لخيول تجري او بقصة تثير العواطف، فيجري الانتقال من باخ الى كريستينية ومن فرانز ليهار الى فاغنر، وكانت الموسيقا في افلام السينما الصامتة لازمة لا غنى عنها، لإنقاذ المشاهدين من وطأة الصمت الرهيبة، وتفادياً للرتابة[١٩، ١٩٥،١٩٧] فموسيقا الفيلم الصامت لم تكن جسراً بين المشاهد والصورة السينمائية، ولم تكن العلاقة عضوية بينهما، بسبب مجموعة مختلفة من الظواهر الفنية اوجدت عملاً فنياً غير متحد وغير عضوي، فكانت الحصيلة الموسيقية فيه حال الصورة تشكو من الخلل وعدم العمق، والاسلوبية فيها تخضع للمزاج الشخصي، وحسب ذوق المسؤول عن العرض من دار الى اخرى [١٥، ٤٢]،لأن المقطوعات الموسيقية التي تم اختيارها وجعلها موسيقا للأفلام السينمائية، كان قد تم انجازها قبل عشرات السنين وربما مئات السنين من صناعة الفيلم الصامت.

وكان الموسيقيون يعزفون مباشرة، بجانب الجمهور داخل صالة السينما، وكان الامر متروكاً لهم في تأليف وتنظيم المقطوعات وإضافة المؤثرات الصوتية المناسبة، على المشهد الذي يراه المتفرج على الشاشة، والعازفون يقتبسون بعض الكلاسيكيات الموسيقية المعروفة مع بعض التغييرات البسيطة، او مقطوعات من اغاني شعبية مختارة او قطع موسيقية خفيفة، او بعزف الحان تتكرر غالباً في الافلام الاخرى[١٧]، فالمقاطع الموسيقية نفسها كانت تسمع مقترنة بأحد الافلام، ثم تقترن بآخر، وبذلك فإن صفاتها التأثيرية كانت محددة من قبل المؤلف الموسيقي، ولا تحمل نبضات السيناريو السينمائي ولا تتأثر به، فهذه الموسيقا تتضمن اكثر من معنى، وكذلك التعبير عن المضمون الذي يحمل اكثر من معنى ايضاً.

لقد كان من الممكن استخدام موسيقا اعضاء (الجمعية الامريكية للمؤلفين والناشرين الموسيقيين) في اي دار عرض سينمائي، مع دفع اصحاب دور العرض رسوماً تتوقف على عدد الجمهور وعدد مرات الاستخدام، وفي حالة الافلام الروائية الطويلة التي تحمل امكانية تحقيق ربح كبير يمكن استخدام المادة الموسيقية المحمية بقواعد الجمعية التي تستحق ما يدفع فيها، اما في العروض اليومية للأفلام كثيرة العدد وتتغير اسبوعياً، فكان اكثر الحلول فعالية وفي المتناول يتضمن تجديداً لمصاحبة موسيقية سابقة[٦، ٩٤]،

وبعد ذلك وجدت المكتبة الموسيقية لسد حاجة مجالات الفيلم من الموسيقا والتي تتناسب قدر الامكان كل ما يراد التعبير عنه من المشاهد حيث وضع الايطالي (جوزيبي بيكيه) سلسلة من مختارات موسيقية لمختلف المشاهد السينمائية مصنفة وجاهزة، تحت تصرف قائد الاوركسترا ليختار منها ما يناسب المشاهد السينمائية، بعد ان يشاهد الفيلم، ثم يختار ما يناسبه من تلك السلسلة من القطع مسبقة الصنع لتعزفها الاوركسترا اثناء عرض الفيلم[٢٠، ١٨]، وهذه المكتبة كانت تحتوي على مؤلفات موسيقية تعبر عن الطبيعة أو الليل او البحر، او تعبر عن حالات التوتر والعواصف، الحزن، أو الفرح والغموض أو التهديد وبالتالي اصبحت في المتناول وسهلة في الاختيار.

وكانت مهمة اختيار الموسيقا تقع على عاتق قائد الاوركسترا ولا يتدخل مخرج الفيلم في ذلك على الاطلاق، بل كانت الصفة الجوهرية التي تؤهل الشخص لتولي منصب قائد الاوركسترا، هو مقدار ما يملكه من المقطوعات الموسيقية لا المهارية او ذوقه الرفيع، ولما كان قائد الاوركسترا نادراً ما يشاهد الافلام قبل عرضها لتحضير الموسيقا الخاصة بها، وهذا لا يرضي منتج الفيلم إلا انه كان مضطراً لقبول ذلك لمعرفته بمدى اهمية الموسيقا بالنسبة للفيلم، من هنا كان الاحتياج الى الموسيقا في هذه الفترة لم يكن احتياجاً دراماياً او فنياً ولكن فقط لتزامنها مع ايقاع الفيلم باعتباره فن الحركة [١٣، ٤٥، ٤٦].

ولم يمض الوقت طويلاً على هذا التقليد حتى توصل السينمائيون والمشاهدون بأنه لا توجد بين الموسيقا المختارة وبين مجريات احداث القصة السينمائية اية تأثيرات مما يطمح الفنان اليها، ومن الضرورة وجود علاقة تبادلية بين الصفات المميزة الفيلم، وبين تحقيق التأثير والتوازن المراد الحصول عليه من الموسيقا.

بعد ذلك قررت شركات الانتاج تأليف الموسيقا الخاصة لأفلامهم، فكان مؤلفو الموسيقا يشاهدون الفيلم اكثر من مرة ليحددوا المشاهد التي تحتاج الى الموسيقا، وكانت مشاهد الذروة هي نقطة البداية بالنسبة لهم ليبنوا عليها الالحان الاساسية لموسيقا الفيلم[١٣، ٥٠]، ولكن مثل هذا العمل بدأ بعيداً عن ملاءمة الوضع العام لأن التأليف الموسيقي كان يتطلب فرقاً موسيقية، ولأن عدداً قليلاً من صالات العرض في باريس وفي بلدان اخرى كان يمكنها ان تتباهى بمثل هذا الترف، وبالفعل فإن عدداً من المؤلفات الموسيقية الخاصة بفيلم من الافلام بدءاً من عام ١٩٠٨م، حتى اخر ايام السينما الصامتة لا يتجاوز العشرة [١٩، ١٩٥]، وكان اول نص موسيقي سينمائي اصلي كامل، تم تأليفه خصيصاً لفيلم روائي، ذلك الذي كتبه الموسيقار (سان صانس) عام ١٩٠٨م، لفيلم (اغتيال دوق جينز) بالاتفاق مع شركة انتاج فرنسية.

ونظراً لقصر مشاهد الفيلم الصامت وسرعة الانتقال من مشهد الى اخر، فلم يكن هناك اي مجال لتطوير شكل الموسيقا المصاحبة حيث كان بناؤها بسيطاً، اي يجوز اطالتها بالتكرار او ضغطها عند الحاجة او وقفها اذا لزم الامر، وكانت مهمة الموسيقا الرئيسة في تلك المدة هي تفسير القصة والتعبير عن الحالة النفسية المرتبطة بأحداث الفيلم بحيث تثير في الاذن نفس المشاعر التي تثيرها الصورة عن طريق العين، وما بين عام ١٩٠٥– ١٩١٤م، اصبح الفيلم الروائي الطويل هو الشكل السينمائي السائد، وبالتالي فطريقة العزف الارتجالي المتقطع لم تعد ملائمة وتم استبدالها بمصاحبة موسيقية متواصلة تتلاءم مع كل مشهد، لذا قام الكثير من المنتجين بالتعاقد مع مؤلفين موسيقيين لتأليف الموسيقا الخاصة بأفلامهم [١٣،٤٥، ٤٨]، وكان هذا بداية التعاون بين اقطاب الموسيقا العالميين والسينما، وتمت عام ١٩٢١ اول موسيقا مصاحبة مطابقة للفيلم (Saound trac), وكان هذا لفيلم (ايلدورادو) للموسيقار الفرنسي(فرانسو جيار) ثم تبعه في العام نفسه الموسيقار(ارتور هونيجير) بموسيقا فيلم (العملية)، وقام الملحن الشهير(ادموند ميشيل) بتأليف موسيقا فيلم

(المدرعة بوتمكين)، لقد كان التأثير لهذه الموسيقي قوياً لدرجة انها منعت في بعض البلدان بينما سمح بعرض الفيلم نفسه[٢١، ١٠٩].

ومع تطور الذائقة العامة، واختلاف الوظيفية التعبيرية الذي تؤديها تلك الموسيقا، اختلفت الجماليات السائدة وأخذت الموسيقا في الافلام السينمائية دوراً اساسياً، وصارت عنصراً مهماً يعطي العرض ايقاعه او عنصراً لمرافقة درامية، وأحياناً في ادوار صعبة لتشكيل المعاني البصرية عندئذ، بدأ الجمهور لأول مرة، يرى صور الفيلم ويسمع في الوقت نفسه، صوت موسيقا تعزف في قاعة العرض[٢٢]، وبزيادة الاهتمام بالموسيقا الفيلمية زاد الاهتمام بروعة تنفيذها في صالات العرض، وأخذت افراد الاوركسترا تزداد ايضاً، ففي فيلم(برلين سيمفونية بلد عظيم) الذي وضع موسيقاه(ادوارد مايزل)، فقد عزفته اوركسترا تتكون من ٧٠ عازفاً، بالإضافة الى فرقة جاز كاملة، وكورس كامل من كلا الجنسين، حيث كان الموسيقيون في الصالة والشرفة وكل مكان في صالة تاونتزين بالاس ببرلين، وعد هذا اكبر اوركسترا استخدم في تاريخ السينما الصامتة عام ١٩٢٧م [١٨، ١٤]، لقد ادت الموسيقا المصاحبة للفيلم الصامت دورين اساسيين، وهما:

الاول: كونها عنصر تأثير جمالي ذا نمط خاص.

الثاني: كونها وسيلة مساعدة ذات ارتباط ظاهري بالصورة، وهو دور الوظيفية التعبيرية الاكثر اهمية من الدور الاول ذلك لأنه اصبح الاساس في الارتباط بين الموسيقا والفيلم.

وحينما ابتكرت طريقة لطبع الموسيقا على شريط الفيلم عام ١٩٢٦م، كان اول صوت يضاف الى الصور المتحركة، ويرافق عروض الصور الصامتة، كان صوت الموسيقا، وتطورت الموسيقا في السينما الصامتة مع مجيء (تشارلي تشابلن) احد اشهر الكوميديين في فترة الافلام الصامتة إذ قام بتأليف الموسيقا لمعظم افلامه الخاصة كفيلم(اضواء المدينة)، واصبحت الموسيقا تسجل مسبقاً مع الفيلم، وتعد خصيصاً لتغطية الحدث الدرامي ودعم المادة السينمائية، وهي بمنزلة الزخرفة السمعية، التي تعطي نوعاً ما دوراً درامياً في تحقيق الاقتراب السمعي، وبدأ يظهر تدرجياً، نوع جديد من الموسيقا سُميّ الموسيقا السينمائية [١٧]، ومن ابرز الوظائف التعبيرية التي تحققت من استخدام الموسيقا مع الفيلم الصامت، كانت كالآتي:

١- استطاعت الموسيقا ان تفصل المشاهد عن الحقيقة وتغطي على اصوات الشارع والحضور وضجيج آلة العرض، ومساعدة المشاهد على تركيز اهتمامه على ما يعرض امامه.

٢- ساعدت المشاهد على ان يساهم في اتمام التصور والتأثير وتضفي الواقعية على مضمون الصورة التي تكون شبحية اذا عرضت صامتة.

٣- استطاعت ان تقوم مقام المؤثرات الواقعية التي تخص الصورة المعروضة، وتمكنت من التأثير على مشاعر المشاهد، في الربط بين العالم الذي يعرض له على الشاشة وبين ما يحس به ابطال الفيلم، بمعنى تمكنها من ان تعمق وتشد احاسيس المشاهد(١٥،٤٠].

٤- القضاء على حالة سكون العرض السينمائي الصامت، كما كونت وسيلة اتصال بين الصور غير المتصلة لعدم وجود مونتاج يعمل على ترابط الصور المتتالية..

٢-١-١-١-٢- ثانياً: تطور الموسيقا السينمائية في الافلام الناطقة.

لم يعد استخدام الموسيقا في الافلام مجرد عنصر اضافي كما هو الحال في بدايات صناعة السينما، بل صار جزءً مهماً له اصوله وأنماطه وأثره القوي على المشاهدين، وأهميته الوظيفية التعبيرية الذي تؤديها الموسيقا، انما يتوقف الى حد كبير على نوع الفيلم.

في عام ١٩٢٧م حدث اهم انقلاب في الفن السينمائي، فقد نطقت الشاشة الصامتة، من خلال الفيلم الموسيقي (مغني الجاز)، اول فيلم ناطق لآل جولسون [٦، ١٩٠]، ان التوظيف المبكر للموسيقا الذي ظهر مع بداية الفيلم الناطق كان منصب الاهتمام على مرافقة الصورة، وما يقدمه الابطال في هذه الصورة من غير ان يكون لوقعها ارتباط اساس مع ما هو معروض، وإنما مجرد موسيقا مسموعة، ذات دلالات متباينة المغزى حيال خلفية الحدث، متخذة من محور الحدث خطاً لها متفاوت الارتباط مع ما يجري ضمن اطار الصورة، حيث كان الفيلم يطبع على بكرة يرافقه اسطوانة اخرى مسجل عليها الموسيقا، وهذا ادى الى عدم وجود حالة من التزامن بين الصورة والصوت في بعض الاحيان عند اشتغالهما معا [١٥، ٥١].

وبعد طبع الموسيقا على شريط الفيلم، وأصبح هناك شريطاً واحداً، انتهى دور العازف والاوركسترا المرافقة للأفلام، وانفتح عالم التلحين والتسجيل تحت اشراف المخرج، وأخذت الموسيقا في السينما شكلاً جديداً، وما بين عامي ١٩٢٦-١٩٢٧ظهر الى الوجود فناً خاصاً مثيراً وأخاذاً ألا وهو الموسيقا السينمائية[٢١، ١٠٩]، وجاءت المحاولات لجعل الموسيقا والفيلم متلاحمين، وإبراز التأثير العضوي لهذين العاملين معاً، ونجحت هذه المحاولات وخاصة في الافلام الروائية الطويلة التي قام بوضع موسيقاها ملحنون اكفاء، وهكذا اصبحت الموسيقا في الافلام الناطقة تمثل مكانة مهمة واصبح لها وظيفة تعبيرية متزايدة الاهمية في البناء الدرامي للفيلم، فقد بدأ المخرج لأول مرة عملية البحث عن الملحن الكفء ليسند مهمة وضع الموسيقا المناسبة لفيلمه، وليس من الغريب ان يرى العديد من الملحنين الكبار، قد عملوا بحماسة شديدة في مضمار الموسيقا السينمائية[٢١، ١١٠].

وعن اهمية وجود الموسيقا في الفيلم، يقول المنظر السينمائي مارسيل مارتن: "ان الموسيقا هي ابرز هدية للسينما الناطقة وليس الحوار فالموسيقا المناسبة والمتوازنة بذكاء تؤثر على الحواس وتخلق جواً سيكولوجياً قادراً على مضاعفة قابلية المتفرج لتلقي الاحساسات عشرات المرات"[١٨،١٦].

ثم ادخلت الموسيقا السينمائية في محور احداث الفيلم، وأحياناً كانت تسير مع الجو العام للفيلم، وبذلك كان مطلوباً من الموسيقا ان تتخذ لها مكاناً جديداً في السينما، وأن تدخل في معادلة جديدة مع الحدث الدرامي.

لقد اختلف دور الموسيقا اختلافاً جوهرياً في الافلام الناطقة عنه في الافلام الصامتة، ولم تكون الموسيقا هي الشكل الوحيد للصوت المصاحب للفيلم، بل اصبح من الممكن تسجيل صوت الانسان وكافة انواع المؤثرات الصوتية والضوضاء، وأصبحت هذه الاصوات هي السائدة في الجزء الاكبر من الفيلم، وهذا يعنى انه لا بد من استخدام الموسيقا بعناية ودقة اكثر مما كان معمول به من ذي قبل[١٨،١٣]، فقد طبقت الموسيقا على نفس الفيلم الذي يحمل الصورة وأتاحت هذه التقنية من المطابقة بين الصوت والصورة الى حد بعيد التوظيف التعبيري الملائم بين الموسيقا والصورة السينمائية وعناصر المؤثرات الصوتية والبصرية الاخرى.

لقد قدر للفيلم الناطق ان يوفر واقعية لمضمون الصورة لتتصل بالإحساس على نحو اشد، حيث صارت الموسيقا تأتي من وراء الشاشة، بدلاً من ان تصدر من الاوركسترا او عازف البيانو فظهرت الافلام التي تركز على الجانب الموسيقي، بدءاً من تحويل الاوبرات وسير الموسيقيين وقادة الاوركسترا، والعازفين الى افلام، حيث تؤدي الموسيقا الوظيفية التعبيرية الاكبر والاهم، والموسيقا بالفيلم الناطق متشابكة ومتفرعة، وتؤدي دور المفتاح في الافلام الموسيقية الخالصة كأفلام (تحت سماء باريس وغانيات الليل وحبيبتي هيروشيما) وكذلك في افلام الرسوم المتحركة، فهي اما مستمرة طوال الوقت وإما يتضمن الفيلم فقرات من الحوار تنتهي الى نمر وهي بمثابة نقط التحول المتتابعة في الفيلم[١٢، ١٩٦،١٩٧].

احتل تاريخ الموسيقا في السينما الناطقة مدتين منفصلتين، تمتد الاولى من عام ١٩٢٥-١٩٦٠م، والثانية من عام ١٩٦٠م حتى الوقت الراهن، وهناك اختلافات كبيرة بين هاتين المدتين من ناحية الاسلوب، بسبب تغير الفنانين والجماليات والظروف الاقتصادية ونظم الانتاج، وبالرغم من ان هذا التقسيم ليس دقيقاً تماماً، فإنه يعكس حقيقة الطرق والمعالجات المحددة في كتابة الموسيقا للأفلام المتبعة منذ الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، ليتم استبدالها بعد ذلك بممارسة اكثر حداثة، في المدة من الستينيات وحتى الثمانينيات، فالمرء يجد في المدة الاولى ثلاث مراحل مترابطة للتطور، التجريب على نطاق واسع في اواخر العشرينات وأوائل الثلاثينيات، ووضع معايير تقنية وأسلوبية من منتصف الأربعينيات، ثم اتساع متزايد للإمكانيات التعبيرية والوظيفة لدور موسيقا الافلام منذ منتصف الاربعينيات وحتى الستينيات[١٦، ١٣٤].

وفي السنوات العشر الاولى لتطور الفيلم الناطق تبلورت مقولة ان الفيلم والموسيقا متكافئتان وقد جرت محاولات عديدة وبطرق مختلفة لإثبات التأثير المتبادل بين الصورة والموسيقا، وكانت هذه المحاولات اكثر وضوحاً لتكاتف الفيلم والموسيقا في الافلام الروائية الناطقة، والتزامن بين الموسيقا والصورة الفيلمية من العوامل الفاعلة في الافلام الناطقة، ويكون التطابق بين ايقاع الصورة المرئية وإيقاع الموسيقا المستخدمة الذي يحدث تأثير لدى المتفرج بالتوازي بين الايقاع الصوتي والايقاع الحركي الذي ينتج عن توالي اللقطات[١٣، ١٩٧].

واستمرت الموسيقا في تأدية دورها الوظيفي فيما يتعلق بالإيقاع، ولكن وظيفتها اختلفت تماماً، ولم تعد هناك ضرورة لأن تكون الموسيقا وصفية لوصف المشاهد والايحاء بالتعبير الخاص بكل لقطة، وعن كل ظاهرة، بل اصبح هناك الحوار والمؤثرات الصوتية، ولكل منها دوره التوظيفي داخل الفيلم، وأصبحت الموسيقا السينمائية بعد ظهور الافلام الناطقة، فناً متفاعلاً، وتقول ما لا تستطيع ان تقوله عناصر الفيلم الاخرى، [١٣، ١٣٤]، ويعد التزامن بين الموسيقا والصورة السينمائية من اهم عناصر السينما الناطقة، فقد انبثق من الموسيقا السينمائية خاصية التصور من قبل المشاهد من حيث ترجمتها للموقف الدرامي الذي تصاحبه واتصالها بالحدث، وقد ادى ذلك الى مطابقة الايقاع الموسيقي مع ايقاع الصورة للسينمائية، وهذا هو المطلوب من الموسيقا السينمائية.

٢-١-٢- المبحث الثاني.

٢-١-٢-١- تأليف الموسيقا السينمائية واستخدام المؤثرات الصوتية السينمائية.

٢-١-٢-١-١- اولاً: تأليف الموسيقا السينمائية.

تعد النصوص الموسيقية التي يكتبها مؤلفون موسيقيون بإحساسهم وعقلهم لفيلم واحد، من افضل النصوص الموسيقية الاصلية، عندما تمتزج فيها العواطف الانسانية بأساليب واسس البناء الموسيقي، وتختلف المقطوعات الموسيقية في نوعها على مقدار ارتباط المؤلف بالتعبير بألحانه عن فكرة معينه او تصوير بعض الاحداث.

وتأليف الموسيقا السينمائية يتطلب تقنيات عالية ويعطي مفاتيح تبين الكيفية التي ينبغي ان تكون عليها الموسيقا السينمائية، وليس هناك شيء في العالم يجعل الناس يبكون او يضحكون بسرعة اكثر مما تفعله الموسيقا، ولا شيء يمكن ان يحل محلها في الفيلم، لكنها يجب ان تتلاءم مع القصة لتؤكدها، ولا تجرؤ الموسيقا على ان تطالب بالمكان الاول وإلا فإنها سوف تسيء للفيلم[٦، ٢٢٩]، ان تأليف الموسيقا للأفلام ليست سهلة بالمطلق فالأصوات والانماط المستخدمة تختلف باختلاف سيناريو الفيلم، وتعتمد على المشاعر والمواقف والشخصيات والتوجه العام للفيلم، ومن الضروري ان تكون الموسيقا السينمائية في نمط توجه الفيلم

نفسه بشكل تام، فهذه الموسيقا تكتب لفيلم محدد ومقطع محدد، اخذه بعين الاعتبار كل الاشكال الجمالية والشكلية الخاصة به والتي تميزه عن سواه، ومن هذا التحديد تمارس الموسيقا تأثيرها مع العناصر الاخرى[١٥، ٩٩].

يقرأ المؤلف الموسيقي نسخة من سيناريو الفيلم موضحاً عليه اللقطات المراد وضع الموسيقا لها سواء لاحتياج النص الدرامي او لزيادة عاطفة المشاهد، مع بيان مدتها، ووصف تفصيلي لها، ثم يعرض الفيلم امامه ثلاث او اربع مرات في صالة عرض خاصة، يبدأ عمل المؤلف الموسيقي بعد ان يصل الفيلم الى النسخة التجريبية، التي يتم فيها تصوير القصة كاملة مع وضع الحوار داخلها وإضافة المؤثرات الطبيعية والصناعية، اي بعد ان يوضع داخله كل شيء بالشكل الذي سوف يعرض به على الجمهور، ومن ثم يجب على المؤلف الموسيقي ان يعمل في حدود ما يتطلبه الفيلم[١٣، ٥٢، ٥٥]، ان النظرة الاولى على الفيلم هي لحظة مهيبة بالنسية للمؤلف، والذي يتوجب عليه ان يعيش معه لأسابيع عدة ان رهبة المناسبة يؤكدها الذين يشاركونه الرؤية، مدير استوديو الموسيقا، مسؤول المونتاج الموسيقي، قائد الاوركسترا، وأي شخص له علاقة بموسيقا الفيلم، ان الهدف من اجراء نظرة على الفيلم هو تحديد نوعية الموسيقا المطلوبة، لأن الموسيقا المؤلفة ستتضمن سلسلة متعاقبة من المقاطع المنفصلة، كل مقطع منها يدور ما بين ثوان ودقائق، والمقطع الذي يدوم سبع دقائق هو حالة استثنائية وربما يتكون المؤلف النهائي من ثلاثين مقطعاً او اكثر، قد تشكل من اربعين الى تسعين دقيقة، وتكون كتابة الموسيقا في جمل قصيرة ومعبرة تتلاءم مع اللقطات، ومكملة للبناء الدرامي للفيلم[٢٣، ١٨٦].

ان معظم المؤلفات الموسيقية الخاصة بالأفلام السينمائية وضعت بعد ان كان الفيلم منتهياً من التصوير، باستثناء الافلام التي تتطلب موسيقا تصور واقعية الاحداث، ومن الافضل عند تأليف الموسيقا السينمائية ان تقتصر على اللقطات الرئيسة والهامة فقط في الفيلم.

وتعد عملية التأليف الموسيقي لما بعد الانتهاء من التصوير هي الطريقة المثلى لجعل الموسيقا متناسقة مع المشاهد، وحتى يتعمق المؤلف في مجريات القصة ويعيش احداثها وبالتالي يبدأ الالهام داخله وفقاً لما رآه وتأثر به من مواقف داخل العمل، فيؤلف موسيقا تتلاءم مع ظروف الفيلم ومشاهده التي احس بها، وعلى العكس من ذلك فإذا بدأ المؤلف في وضع الموسيقا قبل الانتهاء من التصوير، فهذا سينقص من درجة التناسق الجمالي بين الموسيقا والصورة وارتباط الموسيقا بمشاهد الفيلم [١٣، ٥٥، ٥٦].

وفي هذا الصدد يقول المؤلف الموسيقي العربي صلحي الوادي: "اقرأ السيناريو قبل الشروع في وضع الموسيقا، لكني لا ابدأ بوضع الافكار الموسيقية بعد تلك القراءة، اذ افضل دائماً الاطلاع على النسخة الاولى للفيلم، فمن المهم جداً معرفة طبيعة الحوار كماً وكيفاً، وبعد ذلك احدد مع المخرج المقاطع التي لا تحتاج الى دعم موسيقي، اخذاً بالحسبان وجهة نظره حول طبيعة الموسيقا التي يمكن ان تناسب مقاطع معينة في الفيلم، اني ادافع عن وجهة نظري الخاصة حول بعض النقاط التي اراها اقرب الى اختصاصي الموسيقي، لكني الجأ احياناً الى اللحن الدال[*]، لاعتقادي بأنه يساعد المتفرج في بعض المجالات على ربط احداث معينة بشخصية معينة، اما الطريقة الاخرى في التعبير فهي استخدام الكونتربوينت (أي ان تجري الموسيقا على نحو مضاد للحدث)، لأنها تخلق اثراً فعالاً في بعض الحالات"[٢١، ١٢٢]، وبعد ان قرر المؤلف اين ستبدأ المقاطع الموسيقية وأين ستنتهي، يحول الفيلم الى المختص الذي يزوده بمخطط تفصيلي عن الفعل الفيزيائي في كل مقطع، والتوقيت الدقيق لذلك العمل وبذلك يتمكن المؤلف من كتابة المدونة الموسيقية بكاملها دون الرجوع مرة ثانية الى الفيلم[٢٣، ١٨٨]، لأن المؤلف الموسيقي

[*] اللحن الدال: فكرة موسيقية تستخدم استخداماً متكرراً لترمز الى موضوع او شخصية معينة.

استطاع ان يتعايش مع احداث ومجريات القصة السينمائية، واصبح يمتلك الالمام الكامل بالأحداث الدرامية، ويمكن تقسم موسيقا الفيلم السينمائي الى قسمين تبعاً لأحداثها ومجرياتها، وهي كالآتي:

١- الموسيقا الاساسية: وهذه الموسيقا يهتم بها المؤلف الموسيقي حيث تتعلق في اذهان المشاهدين، وتتعلق بالفيلم بقدر نجاحها وتظل وكأنها عنوان له يميزه عن دونه من الافلام الاخرى، وتشمل:

أ- موسيقا قصيرة (التتر) تعزف خلال تتابع الاسماء والعناوين في بداية الفيلم وفي نهايته وغالباً ما تعبر عن الطابع العام للفيلم.

ب- موسيقا (الثيمة) او الموضوع وهو المقطع الرئيس، الذي ويقدم الرؤية والفكرة الاساسية لموسيقا الفيلم، وهو عادة يتكرر داخل مشاهد الفيلم سواء بصورته نفسها، أو كتنويعه بآلات أخرى قد تظهر أحياناً، كعزف منفرد أو كونشرتو.

ت- مقاطع موسيقية خاصة للأحداث او المشاهد الرئيسة داخل الفيلم، كمشاهد المعارك، مشاهد التحولات (في افلام الرعب تحديداً)، او تغير سير الاحداث، وكلها متفرعة من مقطوعة الثيمة.

ث- مقطع موسيقا النهاية، ويخصص لعرض طاقم العمل او مع نهاية الفيلم[١٣، ٤٤].

٢- الموسيقا الثانوية: وهي موسيقا تستخدم لأغراض درامية معينة فهي تتغير وفقاً لما تتطلبه الاحداث وتستخدم احياناً للربط بين المشاهد، او تكون مجرد خلفية بسيطة غير ملحوظة بشكل كبير للمتلقي، او تعمل على تهيئة المتلقي لما سوف يحدث على الشاشة ومن الحكمة الاقتصاد في استخدام قدرة الموسيقا التأثيرية وادخارها للمواضع الجوهرية، ويعرف المؤلف كيف يتعامل مع الصمت[١٣،٤٤]، ويفضل ابعاد الموسيقا أو المؤثرات الصوتية في الاوقات المناسبة، إذ يكون لها تأثيراً اكثر من اي استخدام لها على شريط الصوت فيما لو وجدت لغرض الوجود دون هدف.

يميل المخرج الى التفكير بتوظيف الموسيقا توظيفاً فورياً وفعالاً، ولديه احياناً باعث خفي لتغطية بعض العيوب الفنية بوساطة موسيقا مؤلف ذكي، ويأمل المنتجون ان ينجو الفيلم كلياً عن طريق الموسيقا الجيدة، لكن المؤلف ليس بساحر، ومن الصعب ان نتوقع منه اكثر من اقناع الاخرين عن طريق الموسيقا بقيم الفيلم الدراماتيكية والعاطفية، وعندما يكون الفيلم منجزاً بصورة جيدة يمكن للموسيقا ان تكون اكثر عوناً للصورة، وإن رؤية المخرج بالاشتراك مع المؤلف الموسيقي مهمة في خلق وظيفية تعبيرية تربط محتوى المشهد والموسيقا المصاحبة[١٨٧،٢٣]، وبفضل بعض المخرجين وجود المؤلف الموسيقي اثناء الاعداد للفيلم، حتى لا يتعدى المؤلف الزمن المحدد للمشهد ثانية واحدة مما قد يؤثر سلباً على المتلقي، ويمكن استخدام الحروف لتمييز كل مقطوعة موسيقية تستخدم كموسيقا سينمائية عن غيرها سواء صوتية او آلية، وتبدأ المقطوعة الاولى بحرف (أ) والثانية(ب) وهكذا، وفي حالة تكرار نفس المقطوعة اكثر من مرة في لقطات اخرى تأخذ حرفاً جديداً مختلفاً وكأنها مقطوعة جديدة[١٣، ٤٣]، وتكتب الموسيقا السينمائية حسب نوعية الافلام، وبالشكل الآتي:

١- افلام موسيقية: وهي اما مسرحيات منقولة للسينما (صوت الموسيقا) ــ لريتشارد رودجرز او مؤلفة خصيصاً لفيلم استعراضي (جيجي) لفردريك لوي.

٢- الافلام التسجيلية والباليه والصور المتحركة: وهنا يبنى السيناريو على النص الموسيقي مطابقاً للموسيقا تماماً، كما في الفيلم التسجيلي (السهل العظيم) على موسيقا لجروفيه، و(دعوة للرقص) باليه بدون حوار و(فانتازيا) رسوم متحركة على موسيقا لبيتهوفن، موسورسكي ودوكا، و(الجمال النائم) رسوم متحركة على موسيقا لتشايكوفسكي.

٣- افلام عن حياة عمالقة الموسيقا: تعتمد على موسيقاهم، فقد ظهرت قصة حياة تشايكوفسكي في (عشاق الموسيقا)، وفاجنر في (النار السحرية) وليست في (اغنية بدون نهاية) وشتراوس في (الفالس العظيم)، وفي هذه الافلام يتم التعاقد مع المؤلف الموسيقي مسبقاً، ليشترك مع كاتب السيناريو في اعداد السيناريو التنفيذي للفيلم الذي يبنى حول الموسيقا[١٨،١٧،١٨]، على اساس وجودها من البداية، حيث وجود الموسيقا يسبق وجود الفيلم، ويطلق عليها موسيقا واقعية لأنها جزء من الحدث، وتم اعدادها اثناء تحضير سيناريو الفيلم[١٣، ٥٤]، وفي هذه الحالة يتم تسجيل الموسيقا السينمائية ليسمعها الممثل الذي يجسد دور المغني او العازف او الراقص في اثناء التصوير، لكي يوحي بواقعية المشهد الذي يتم تجسيده على الشاشة.

٤- افلام روائية: وفيها يتم التعاقد مع المؤلف الموسيقي بعد الانتهاء من التصوير، وغالباً ما يبدع موسيقيو هذا النوع في الجمل الموسيقية القصيرة، فبقدم نسيجاً لحنياً يعبر باختصار رمزي عن مضمون الفيلم، ثم يعيد توزيعه اوركسترالياً، ليتلاءم مع مواقف الفيلم، وهذه الالحان تعلق بذهن المتفرج، وتصبح ذات شعبية جارفة، واشهر موسيقيي هذا النوع (فرنسيس لاي) كما في افلام(رجل وأمراءه، قصة حب الحياة للحياة)[١٨،١٧، ١٨].

٥- افلام ملحمية: وفيها يعمل المؤلف الموسيقي العديد من الانسجة اللحنية، يعبر كل واحد منها عن احد اركان البناء الدرامي للفيلم الملحمي، الذي يكون دائماً متعدد الشخصيات الرئيسة والمواقف، ومدة عرضه ذات زمن طويل، وأهم موسيقيي هذا النوع (موريس جار) كما في افلام (لورنس العرب، دكتور زيفاجو، ابنة رايان) وهذه هي الموسيقا الموظفة، والتي تؤلف بعد تصوير الفيلم وعمل المونتاج، لتضيف تأثيراً دراماياً داخل العمل السينمائي[١٨،٢٣]، وهذه هي الطريقة المتبعة في تأليف موسيقا معظم الافلام السينمائية الروائية، وهناك من يعتقد ان الجزء الاصعب من عمل المؤلف الموسيقي هو التأليف ضمن توقيت زمني دقيق عند تأليف موسيقا خاصة لفيلم سينمائي ما، وهو قد يشكل تقييداً للمؤلف الموسيقي؟.

يقول ارون كوبلاند: "الجواب لا، لسببين، اولهما ان تأليف الموسيقا لترافق فعلاً محدداً يساعد المؤلف اكثر مما يعيقه، كما ان الفعل بحد ذاته يحث مخيلة المؤلف في حين لا يملك مثل ذلك الحافز عندما يضع موسيقا مطلقة وثانياً لأن التوقيت غالباً ما يكون ثانوياً نظراً لأن الطراز الكلي للموسيقا قد تقرر"، ان تأليف الموسيقا السينمائية بالنسبة لمؤلف الموسيقا السيمفونية، فيه مخاطر خاصة، بسبب تغيير نوعية التأليف فلأبداع اللحني والذي يقدر كثيراً في الموسيقا بشكل عام، يمكن ان يكون مضطرباً في بعض المشاهد، وحتى الخطوط اللحنية الكونتربونتية التي تجتمع في الموسيقا لتغني الجمل الموسيقية، يمكن ان تشكل فوضى اذا اضيفت الى الحوار، كما ان الكثير من اللونيات في التوزيع الاوركسترالي، قد تضيع في غمرة الاحداث على الشاشة وفي وقع اقدام الممثلين، وكتعويض عن ذلك فإن للمؤلف امكانيات اخرى، ومنها بعض الخدع التي لا يمكن ان يعتمد عليها في الحفلات[١٣٣،٢٤].

وقد عمل ذلك ارون كوبلاند اثناء تأليفه لموسيقا فيلم (الورثة) عندما خلط صوت اوركسترا بصوت اوركسترا اخر، وكلاهما يعزف نفس اللحن، وسجل عزف كل منهما بأوقات مختلفة، احدهما للآلات الوترية فقط، والثاني من كل الآلات، ثم اضيف اليهما وقع الاقدام، وثم جمع الناتج على الشريط الاصلي، فتم الحصول على نسيج اوركسترالي معبر جداً، ومن الممكن ان تتقاطع موسيقا كما يتقاطع قطاران وحصلت فرصة تطبيق هذه التقنية في موسيقا فيلم (الحصان الاحمر الصغير) فعندما يحول الطفل في خياله الدجاج الابيض الى احصنة سيرك بيضاء، جعلت الموسيقا المعبرة عن الدجاج تتزامن مع هذا الخيال وتتحول الى موسيقا سيرك[١٣٣،٢٣].

وحين تكتمل الموسيقا وتصبح جاهزة للتسجيل، فإن المكان الذي يبعث البهجة في نفس المؤلف، هو استوديو التسجيل الصوتي فسوف تعزف الموسيقا وتسجل بتقنية تبلغ حد الكمال، ويميل معظم المؤلفين الموسيقيين الى دعوة اصدقائهم لحضور تسجيل المقاطع المهمة، لأن من المرجح ألا يستمع المؤلف وأصدقائه مرة ثانية الى صوت الموسيقا الحقيقي، اذ ستتغير معظم المستويات الديناميكية عند ربط الصوت بالصورة، وقد تضيع بعض الاصوات، وبعض اقسام الباص، بمجرد ان يبدأ مهندسي الصوت بعملية خلط الاصوات كلها من حوار الى اصوات واقعية او مصنعة الى موسيقا سوف تتغير قيمتها المطلقة[٢٤،١٨٩]، وغالباً كان عمل مهندس الصوت السينمائي لا يعجب المؤلف الموسيقي، وقد يفكر ان مهندسو الصوت لا يراعون موسيقاه على حساب غيرها من عناصر الفيلم السينمائي الاخرى.

ويعتقد مؤلف الموسيقا السينمائية اته قد يضيع قليلاً من صوت الباص والاصوات الداخلية فيها، لأن عظمة الموسيقا تتناقص بانتقال الشريط من قاعة التسجيل الى قاعة خلط الاصوات الى الشريط النهائي، والمطلوب ان يكون مهندس الصوت نصف موسيقي ونص مهندس صوت، وقد عبر المؤلف الموسيقي (اريك كورنغولد) عن ذلك بقوله: "ان خلود مؤلف الموسيقا السينمائية يبدأ من منصة التسجيل وينتهي بالغرفة المخصصة لنقل التسجيل الى الشريط السينمائي"، وتسجل الموسيقا على الفيلم في استوديو خاص بواسطة مايسترو متخصص يقود الاوركسترا وهو يشاهد الفيلم، ومعه ساعة ميقاتية لتركيب الموسيقا على اللقطات تماماً، وتعد صالة السينما هي المكان الوحيد الذي يتلقى فيه المؤلف وقع ما انجز، فهو يختبر الاثر الدراماتيكي للمواقف المفضلة لديه، ويثمن اهمية التفاصيل او عدم اهميتها، ويتمنى لو انه فعل بعض الاشياء بصورة مختلفة، ويندهش من اشياء اخرى ظهرت افضل مما كان يتوقع[٢٣، ١٩٠، ١٩١]، ومن ابرز خصائص موسيقا الافلام السينمائية:

١- لا تلتزم بصيغة بنائية لموسيقاها مثل الصيغ المعروفة للموسيقا البحتة ولكنها تخضع في تكوينها لمتطلبات الفيلم ذاته وكيفية الانتقال بين المشاهد السينمائية، والتي قد تختلف زمنياً او مكانياً او حتى غير مرتبطة بعضها البعض نفسياً، وبالتالي فتكون تلك المشاهد لازمة للمؤلف باتباع صياغة موسيقية للفيلم، داخل اطار كل فيلم على حدة تبعاً لمكانه ورأي المخرج[١٣، ٥٠].

٢- تكون الحانها ذات جمل موسيقية قصيرة (٢-٣) مازورات فقط، ولا مبرر للجمل الطويلة التي قد يختصرها المونتاج، فتشوه الميلودية اللحنية، فالجمل القصيرة يمكن تكرارها في المشاهد الطويلة ولا تختصر في المشاهد القصيرة[١٨، ١٧].

٣- ان تأليف الموسيقا السينمائية تخضع لوظيفة التعبير البصري، اذ نسمعها منفصلة عن الصورة نسمعها مبعثرة غير متماسكة، تفتقر الى البناء، ولا يحكمها منطق التأليف المرتكز على تقاليد التأليف الموسيقية الموروثة نجدها والمعروفة[٢٠،١٣٤]، ولكن إذا ما ان نسمع الموسيقا السينمائية المؤلفة لمصاحبة الصور السينمائية حتى متماسكة البناء، وتكون مع المشهد وحدة درامية لا تتجزأ عن تلك الصور ومعبرة عنها.

ومنذ١٩٦٠م اكتشف الموسيقيون الاسلوب الكلاسيكي المعاصر ان مجموعة اصغر من الآلات بدلاً من الاوركسترا الكبيرة، يمكن ان تستخدم لتغطي دعماً مؤثرا لأفلام بعينها، فقدم موريس جار موسيقا (لورانس العرب) بألحانها الاوركسترالية الضخمة، كان ايلمر بيرنيتين يؤكد على حدة الحنين في فيلم (قتل طائر مغرد) بتقديم ثيمات بسيطة تعزف على مجموعة صغيرة من الآلات مثل البيانو، ان الآلات المنفردة تؤكد على الوحدة النفسية والوجدانية التي تسيطر على الشخصيات الرئيسية في افلام بعينها، مثل موسيقا جاك لوزبيه

للبيانو المنفرد في فيلم (الحياة رأساً على عقب) عام١٩٦٤م [٢٥، ٢٧١]، ما تقدم يفسره استنتاج احد المتخصصين في تأليف الموسيقا السينمائية وهو بول رومان بقوله:

"على الجوقة الموسيقية ان تكتفي بعزف انغام بسيطة، تروق للأذن ولن تكون غايتها الاصغاء اليها، فالغرض منها خلق جو عليه ان يغوص بنا في مناخ ألا شعور ويلهينا عن الاصوات المختلفة في الصالة وينسينا اياها سيكون دور الموسيقا تكميلياً اذن، يفيد في ان ينقلنا الى تنام مع موجه من اصوات مبهمة، سيكون على الموسيقا ان تخلق الصمت، هذه الوظيفة التعبيرية المولدة لحالة من التنويم المغناطيسي بشكل تام، هو الهدف الحقيقي للموسيقا السينمائية"[١٩، ١٩٦،١٩٧]، ولعل من ابرز التطورات الكبيرة والمميزة التي حدثت في مجال تأليف الموسيقا السينمائية هي دخول الموسيقا الالكترونية تأليف الموسيقا، وبقيت هذه الظاهرة مستمرة في موسيقا الافلام حتى وقتنا الحالي.

وبرزت الموسيقا الالكترونية في أفلام (رجل المطر، الأسد الملك، المصارع) التي ألف موسيقاها الملحن هانز زيمر[٢٦]، وبعد (فلادمير بوساشيفسكي) رائداً للموسيقا الالكترونية، وألف عام١٩٦٠م، موسيقا فيلم (لا مهرب) مستخدماً فيه النغمات الصادرة عن اجهزة الكترونية بالإضافة الى اصوات طبيعة مسجلة كأصوات الريح التي تتكرر، وصوت طقطقة النيران، وتكتكة الساعة، ونخر الخنازير، وانطلاق الرصاص، وفي اوائل الثمانينيات أصبح من النادر ألا تحتوي موسيقا الافلام على نغمات الكترونية حتى لو تم تأليف الموسيقا للاوركسترا الكامل والمؤلف الموسيقي(موريس جار) تحول تماماً او كاد الى الكترونيات، في موسيقا معظم افلامه المعاصرة، مثل الموسيقا التي تحاكي الهلوسة في فيلم (سلم جيكوب) عام ١٩٩٠، مستخدماً فيه مجموعة من ست آلات الكترونية، كأنها تمثل مجموعة لموسيقا الحجرة، ان الالحان الالكترونية اصبحت جزءً لا يتجزأ من موسيقا العصر الجديد وتتطور بأقل التقنيات من خلال الامتدادات الصوتية[٢٥، ٢٧٥]، وحتى تكون موسيقا الفيلم ناجحة في وظيفيتها التعبيرية هناك بعض الطرق التي يجب ان يتبعها المؤلفون، ومنها:

١- خلق جو اكثر اقناعاً بالزمان والمكان: لا يقتنع جميع مؤلفي هوليود بهذا الامر الدقيق فكثيراً ما اختاروا نفس اسلوب الموسيقا لفيلم تدور احداثه في القرن الثالث عشر والاخر تدور احداثه في القرن العشرين، ورغم ان البنية السيمفونية لموسيقا اواخر القرن التاسع عشر تبقى الاكثر تأثيرا إلا هناك استثناءات ما.

٢- ابراز الدقائق السيكولوجية: افكار الشخصية غير المتطرفة او الكتابات اللا مرئية لحالات من الحالات تستطيع الموسيقا ان تتلاعب بعواطف المشاهد، بأن تضيف احياناً الى الشيء المرئي صورة سمعية تتضمن نقيض الشيء المرئي، وهذه العملية ليست دقيقة بالقدر الذي تبدو فيه، فالأكورد المتنافر الموضوع في المكان المناسب يستطيع ان يجعل الجمهور بارداً في منتصف مشهد عاطفي، او يمكن لمقطع مدروس تعزفه آلة من آلات النفخ الخشبية ان يحول ما يظهر على انه لحظة وقورة الى ضحك عال مسترسل[٢٣،١٨٧].

٣- استخدام الموسيقا كخلفية حيادية: وهذه الموسيقا لا يفترض بالمرء ان يسمعها، انها ذلك النوع الذي يساعد على ملءِ المواضع الفارغة، انها اكثر ما يكرهه المؤلف في الفيلم ومع ذلك فهو يشعر برضى عن نفسه بعد نجاحه في تحويل موسيقا ذات قيمة فعلية ضئيلة الى اخرى مفعمة بالحياة تعطي للمشهد الجامد على الشاشة بعداً انسانياً، وهذا الجزء الاصعب من العمل والذي سينال إعجاب غيره من المؤلفين[٢٤،١٣١].

٤- خلق احساس بالتواصل: ان محرر الصورة يعرف اكثر من غيره اهمية ان تكون الموسيقا سمعية متماسكة، اذ هناك خطورة بسبب طبيعتها من ان تتفكك، ويلاحظ المرء في اثناء عملية المونتاج ان استخدام الفكرة الموسيقية الموحدة قد تصون المشاهد من التفكك والتشويش.

٥- تدعيم البناء الدرامي للمشهد وتتويجه بالحس الختامي: ان اول شيء يتبادر الى الذهن هو الموسيقا التي تدوي في نهاية الفيلم، ويتفاخر بعض المنتجين بافتقار فيلمهم الى موسيقا خاصة به، رغم انه لم نرى فيلماً انتهى بصمت، ولكنهم تناسوا انتفاعهم من للموسيقا التي عبرت عن افلامهم بحيادية، مثل موسيقا فرق الشارع البعيدة او الرقص في المزارع او الفرق الجوالة او السيرك والمقهى او ابنة الجيران التي تعزف على البيانو، هذه كلها وكثير غيرها، بقصد الحرص على الواقعية، قدم بطريقة طبيعية لا اهمية لها في الظاهر ولكنها في الواقع تخدم الفيلم بدقة متناهية[٢٣، ١٨٨].

ان معظم الناس خلال مشاهدتهم لفيلم ما، لا ينتبهون الى الوظيفة التعبيرية للموسيقا السينمائية، إلا على انها موسيقا وظيفية تملأ الفراغات، وتوحي وتلمح وتشير، بالرغم من انه تم تأليفها بواسطة موسيقيين يتمتعون بالمهارة، وهم علماء نفس بقدر ما مؤلفون موسيقيون، وهم الرجال الذين يعرفون كل حيل التأكيد على مزاج ما في علاقة الحدث على الشاشة، وتأليف الافلام حالياً لا يمكن التفكير بأنها من دون موسيقا[٦، ٣٠٦]، ان معظم المتفرجون لا يذهبون الى السينما للاستماع الى الموسيقا التي تم تأليفاها لمصاحبة مشاهد الفيلم، والتي تعبر عن الاحداث الدرامية، فالمشاهدون غرضهم هو مشاهدة الفيلم والاستمتاع بأحداث القصة السينمائية.

والمطلوب من هذه الموسيقا المؤلفة ان تعمق الانطباع البصري عند المشاهد، وغير مطلوب من الموسيقا ان تفسر الصور، وإنما ان تضيف عليها تعبيراً صوتياً من طبيعة غير مشابهة لها من حيث النوع. ولا يتطلب من الموسيقا ان تكون معبرة وأن تضيف احساسها الى احساس الشخصيات، بل ان تكون تزينية، وأن تضم زخرفاً وتكوين خطوطها المتداخلة الى الذي تعرضه الشاشة علينا، ولتخلص الموسيقا نفسها من كل عناصرها الذاتية ولتؤدي لنا من بعد الايقاع الداخلي للصورة، محسوساً مادياً، من دون ان تكلف نفسها جهد ترجمة المضمون الشعوري والعاطفي او الدرامي، وبشكل عام يطلب من الموسيقا ان تبدأ بالحدث، هل المشهد مأساوي؟ بضعة نفخات في آلة الترومبون ستبرز حلكة الصورة، اهو مشهد عاطفي؟ يسود الاعتقاد بأن عزفاً منفرداً على الكمان من شأنه ان يؤدي الغرض بإقناع اكبر مما يحققه الفتى العاشق[١٩، ٢٠٠، ٢٠١].

ومع ذلك لا ينظر الى الفيلم ان يوصل الى سامعيه مقطوعة موسيقية مهما كانت مؤثرة، إلا اذا كانت لها وظيفة محددة ومنسجمة مع طبيعة الصورة المرئية، فجمالية الموسيقا لا تشكل اهمية في العمل الفني، إلا بقدر ما تحمله من معنى يعمق الصورة ويشكل معها بعداً اضافياً[٢٧، ١٥]، ودور الموسيقا في الفيلم يجب ان لا يجعل منها مجرد وسيلة جمالية حيال الاحداث وحسب وإنما يجب ان تكون وسيلة لتحضير المشاهد لما يعرض امامه ولما يراد ان ينقل اليه من مواقف حيال الامور الحياتية، فالموسيقا لا ترافق الصورة فقط، انها تسهم في العلاقة بين مبدعي السينما وجمهور السينما[١٥، ٤٢].

وتقوم موسيقا الفيلم احياناً بالمبالغة في تكثيف الانطباع بالصورة السينمائية، عن طريق تقديم موسيقا موازية ومعبرة عن الفكرة ذاتها، وفي احيان اخرى قد تضفي سمة غنائية او رومانسية او حماسية الى اللقطة السينمائية، وقد يحدث عكس ذلك تماماً عن طريق استخدام الموسيقا من اجل احداث تحريف ضروري للمشهد السينمائي ليصبح اكثر حماساً او اكثر بساطة او انفعالاً وذلك يرجع لأنها تمتلك دوراً وظيفياً وتعبيرياً بعمق اكثر درامية[٣، ٥٢، ٥٦]. والموسيقا التي يتم تأليفها للأفلام السينمائية هي احدى الوظائف التعبيرية والجمالية التي تتميز بها السينما من خلال تعميق الشعور والاحساس باللقطة السينمائية.

٢-١-٢-١-٢- ثانياً: استخدام المؤثرات الصوتية السينمائية.

على الرغم من ان المؤثرات الصوتية لا تتطور كثيراً مقارنة بالموسيقا، إلا ان لها خصوصيات ومعان حقيقية في بعض الحالات، إذا يعتمد المخرجون غالباً الى تصوير مشاهد المطاردات والحوادث الكبيرة على لغة المؤثرات الصوتية، التي جاءت الى السينما بنسبة اكبر مع الفيلم السينمائي الناطق، حيث كانت الموسيقا تشكل البديل عنها في الفيلم السينمائي الصامت.

ولأحداث مؤثرات صوتية اثناء عروض الافلام الصامتة، كان يتم استخدام شخص يجلس اسفل الشاشة وحوله مجموعة من الادوات مثل وعاء به ماء لإحداث خرير المياه، او مسدس يصدر صوت مقذوفات في الهواء إذا لزم المشهد ذلك، اضافة لاستخدامه قدميه اثناء الجلوس لأحداث اصوات المشي او الجري، وأيضاً يكون بجواره باب ليصفقه مطابقاً لصفقات الابواب على الشاشة، او ان يصرخ احذر سوف يقع الجدار، عند عرض مشهد لسقوط الجدار[١٣، ٤٧، ٤٨]، وهذه الطريقة تعد مكلفة مادياً لدور العرض السينمائي، كما انها تسبب الكثير من التعب والعناء لذلك الشخص الذي يقوم بهمة اصدار المؤثرات الصوتية الحية.

لقد اوكلت للمؤثرات الصوتية مهام اعمق من مجرد كونها مؤثرات طبيعية او صناعية ترافق الصورة المعروضة، وأصبحت من الوسائل الفنية وليست مجرد اصوات خلفية مواكبة للصورة ومن هذا المنطق راحت المؤثرات تزاحم من حيث الاهمية كلاً من الموسيقا والحوار في التعبير المرئي، وصار لزاماً على الموسيقا تنسيق اسلوبية المؤثرات من خلال استمرارية الموسيقا،مع الاخذ بالحسبان ان تلك المؤثرات الخاصة قصيرة وقليل منها لها زمن مطول(اصوات المياه اجواء الغابة، اصوات العربات والقطارات)[١٥، ٥٨].

ويمكن تطوير المؤثرات الصوتية من خلال التداخل مع الموسيقا السينمائية التي تضفي عمقاً درامياً للمؤثر الصوتي وتضفي عليه صفة الاستمرارية متخطية مضمون المؤثر الصوتي الحقيقي، كما وتؤدي المؤثرات الصوتية دورً وظيفي وتعبيري مرموق في الفيلم، من خلال التأكيد على سماع اصوات بعض الظواهر التي يراد تركيز الانتباه إليها مركزاً على مؤثراتها الصوتية فقط دون اظهار الصورة السينمائية.

ففي مشهد العراك بالمقهى في فيلم (تحت سماء باريس) يكتفي المخرج رينيه كلير بمتابعته، من خلال ظلالاً تتحرك وتتعارك، بينما يعتمد التصوير المرئي على اصوات المؤثرات الحية للعراك والتي تجسد المشهد كله، حيث يقول كلير: "لماذا اعرض مشهد العراك طالما انه بالإمكان متابعته على بعض الوجوه ورؤية انفعالاتهم حياله؟ ولماذا اعرض الايدي المصفقة طالما اسمع التصفيق؟، ولماذا اعرض الخطيب طالما اسمع خطبته على وجوه مستمعيه وأرى مدى انفعالهم لسماع الخطبة؟"، ان هذا التوظيف التعبيري لما هو مسموع يؤثر على اسلوب العمل السينمائي، ويكسبه جو الشبه ويقوي الايقاع، انها عملية بين التجسيد المرئي وخصوصية التصور[١٥، ٥٩].

ولكي يوحي بنتائج التعذيب على الحالة العقلية قام المؤلف الموسيقي (هوارد شور) في فيلم (الماسحات) بتحويل صوت اثنتا عشرة ساعة على مولدات الصوت الصناعية، ومن ثم نقلها الى شريط صوتي متكون من اربع وعشرين قناة، ليبني طبقات معقدة من الصوت، وأضافها بعد ذلك وسجلها مع الالحان المؤداة بواسطة اوركسترا[٢٥، ٢٧٦]، وفي هذا الصدد يقول: المؤلف الموسيقي (هانز ايسلر) في كتابه Com posing for the film'' من المفروض ان يصاحب الفيلم مؤثرات خيالية قوية تتوافق مع هذه الشخصيات الشبحية التي تتحرك على الشاشة امام المشاهدين''[١٣، ٤٦].

وربما بدأ ذلك مع اسهامات والتر ميرش التي صنعها لفيلم جورج لوكاس (THX-1338) عام١٩٧١م، وكتب الناقد الموسيقي لنيويورك تايمز جون روكويل عام ١٩٨٣م، يصف المؤثرات الصوتية

"ان الشخصيات في الفيلم هم بشر آليون منومون يتحركون كالأحلام في عالم نزعت عنه الانسانية ويحتشد بالآلات الالكترونية والاصوات المشوهة، وادوات المنزل التي تتحرك بالكمبيوتر، بشكل مشوه، معدني، عصبي، غالباً ما يوحي بأشياء لا نراها حقيقة، ويترك للمتفرج ان يتخيل المؤثرات التي لم يعبأ ميرش بوضعها، انها مفتقدة نادراً، وهذا الافتقاد يساهم في احساس التشوش وفقدان الاتجاه، والنتيجة مساوية لأي نص موسيقي مشابه مؤلف من شذرات موسيقية كتبه مؤلف موسيقي الكتروني، مع اتساق اضافي تقدمه الصورة، انها مقطوعة الكترونية من تأليف لوكاس وميرش معاً" [١٩، ٣٩١ ٣٩٢]، ويمكن اجمال المؤثرات الصوتية التي تشتغل مع الصورة السينمائية، ويكون لها تأثير على مجريات الاحداث الدرامية في نوعين اساسين وهما:

١- المؤثر الصوتي الطبيعي: ويشمل كل الاصوات الحقيقية للكائنات والاشياء والموجودات ضمن بيئة معينة والتي ليس للإنسان اي تدخل في تشكيلها وصياغتها.

٢- المؤثر الصوتي المصنع او المنتج: ويضم جميع الاصوات التي تصنع او تؤلف ميكانيكاً لتحاكي اصواتاً طبيعية او تخلق اصواتاً غريبة غير واقعية ليس لها وجود في الواقع، وذلك لأغراض درامية او تعبيرية او جمالية، إلا ان المؤثرات الصوتية قد تجاوزت هذا التقسيم مؤثرات (طبيعية وصناعية)، بل اصبحت هناك مؤثرات رقمية تمتلك القدرة على انتاج عدد هائل من المؤثرات الصوتية داخل البرامجيان، بدءاً من تقليد اصوات الطبيعة ومحاكاتها، الى اصوات حركة الاشياء وخلق مؤثرات جديدة لم يكن لها وجود من قبل[٢٧، ٦١،٦٨].

وللتعبير عن الاجواء يمكن استخدام المؤثر الصوتي من غير صورة، وذلك من دون الحاجة الى عرضها لتضفي على المشهد التصور المكاني للحدث، فهي تتغير وفق المكان والمضمون، كأصوات المخمورين في مقهى يمر امامه جنود متجهين الى جبهة القتال، أو صوت الساعة عندما يعلو ليعبر عن الترقب وفقدان الصبر، وكأن نشاهد اجهزة الهاتف المعطلة بسبب اضراب الموظفين بينما نسمع رنين الهاتف يعلو من هذه الاجهزة ويتمازج مع هدير الموظفين المضربين ليعبر عن الضرورة الملحة في حل الخلاف على اسباب الاضراب، والتباحث فيه وفي طلبات المضربين[١٥، ٥٩].

ان المؤثر الصوتي يتلاءم مع المشهد الدرامي وفق مكانه في الفيلم ومضمونه التعبيري، ويظل دور المؤثر الصوتي في الفيلم مرتبطاً بالمعادلة بين رؤية الصورة السينمائية وساع صوت المؤثر الصوتي والتي تميل الكفة فيها لما هو مرئي عن ما هو مسموع وهو ما يعود تقديره الى صناع الفيلم السينمائي، وهناك ثلاثة اشكال يمكن تحديدها من استخدامات المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي، وهي:

١- استخدام غير واقعي مع مؤثر متناقض: في فيلم (غرام على البلاج)، يسمع المشاهد الصوت المصاحب لصورة رجل وهو يقفز من حفرة الى اخرى للاقتراب من صديقته دون ان تقع عليه نظرات امها مصحوباً بضجة طلقات نارية وانفجارات، ولكن تتنبه الام الى وجوده، ورمته نظرة ناقمة مصحوبة بدوي مدفع رشاش.

٢- استخدام غير واقعي للمؤثر الصوتي مع مؤثر: كما في فيلم (المواطن كين) لأورسون ويلز حيث يعبر المصباح الذي ينطفئ على وقع نغمة ممزقة متضائلة شيئاً فشيئاً عن انهيار يوازن العجز عن تحمل الحياة.

٣- استخدام واقعي للمؤثر الصوتي مع مؤثر رمزي: ويكون مصدر الصوت غير منظور على الشاشة، ففي فيلم (سان فرانسيسكو) لفان دايك، نشاهد فتاة ليل يطاردها قاتلان، وتختبي في مخازن حوض للسفن، وعندما يغيب عنهما وقع قدميها، يتوقف الرجلان، ثم تكون اللقطة التالية لامرأة مختبئة ووجهها يعبر عن الرعب

الصامت وحوله سكون شامل، ولكن صفير السفينة من على بعد يمزق الليل بنداءات كأنها صرخات قلق، في استخدام واقعي متألف خارج الكادر مع قيمة رمزية[٢٧، ٧٠].

يقول المخرج ميكيلانجلو انطونيوني: "انا اعلق اهمية ضحمة على شريط الصوت، وأحاول دائماً ان اوليه اكبر قدر من العناية، وحينما اقول شريط الصوت، فأنا اشير إلى الاصوات الطبيعية اكثر مما اعني الموسيقا، ولقد سجلت لفيلم (المغامرة) كمية هائلة من المؤثرات الصوتية، وكان لدي اشرطة مغناطسية كثيرة للمؤثرات فقط وبعد ذلك اخترت تلك الاصوات التي نسمعها في الشريط الصوتي للفيلم، تلك هي في رأيي هي الموسيقا الحقيقية التي تطابق الصور"، فمن النادر ان تذوب الموسيقا في الصورة، والشيء المثالي هو ان تكون من الضوضاء شريطاً صوتياً هائلاً وتستدعي مايسترو ليقوده، ولكن في هذه الحالة ألا يكون المايسترو الوحيد القادر على القيام بهذا العمل هو المخرج نفسه [٢٨، ٩٧].

احياناً تحمل المؤثرات وحدة احاسيس لمكان الحدث كأن تسمع صوت اغلاق باب السيارة ونحن نشاهد وجه امرأة حزينة تنظر عبر النافذة، وعند نربط هاتين الظاهرتين معاً يتكون لدينا الاحساس بأن المرأة تتابع بنظرها شخصاً قد سافر، فنتفهم حزنها ونربط الظاهرة بصورة السفر، فالمؤثرات المرتبطة بالصورة المعروضة تساعد على الاحساس بالصورة والمكان فنتعرف على الصورة من خلال سماع صوت مؤثرها، انه دور درامي على قدر كبير من الاهمية [١٥، ٥٨]، ان وظيفة المؤثرات الصوتية تتمثل في خلق الجو العام، غير انها يمكن ان تكون مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم، وهي بذلك تشكل دلالات كبيرة على ما تحمله الصورة من مكان وزمان وأحداث وحتى التعبير والايحاء بالكوامن الداخلية للشخصيات ففي فيلم (لافتورا) اخراج مايكل انجلو انطونيوني، توحي موجات البحر بضرباتها الرتيبة الملحة بالتآكل الروحي التدريجي للبطلة فالمؤثرات تعطي اللمسة الواقعية والاحساس بالحياة وإعطاء البعد والعمق الحقيقي للصورة، فقد يعتمد البعض على المؤثرات الطبيعية سابقة التسجيل او يعتمد البعض على خلط اكثر من مؤثر لخلق تأثير معين، فخلق الصوت المرعب للوحش كنج كونج جرى بأخذ زئير نمر من مكتبة الافلام، وتدوير الشريط الى الوراء بنصف السرعة العادية وحين كان يجري فتح وسد فم دمية الغوريلا، التي تمثل الدور بتكامل ظاهره مع بداية ونهاية هذا الصوت الجديد، بدأ وكأن الحبال الصوتية لكنج كونج هي من انتجت ذلك الصوت[٢٧، ١٧].

ويحتفظ صناع الافلام السينمائية بقدر كبير من الحرية في اختيار المؤثرات الصوتية التي يمكن ان تنسجم وطبيعة الموضوع الدرامي المطروح، فالمؤثرات تعد من العوامل التي لها اثرها البالغ في تعميق الاحساس بالمواقف والاحداث، الى جانب كونها تساعد في ابراز صور حية تغلب على مخيلة المتفرج شريطة التناسب والتوظيف اللائق لها، إلا ان ذلك كله مرهون باستخدام هذه المؤثرات بذكاء وفهم واحساس.

لقد طورت المؤثرات الصوتية تأثيرها عبر السنين، هل هناك مشهد ليل في الريف بدون صراصير الحقول؟ كلب ينبح على البعد؟، وماذا عن سائق شاحنة في مشهد متوتر في المدينة؟، ان التقدم يلغي بعض من هذه البديهيات تدريجيا، لم تعد التلفونات في المكتب ترن، وحلت الكمبيوترات مكان الآلات الكاتبة، وآلات الفاكس مكان التلغراف، كل شيء يصبح اهدأ وبلا لون، ان آلات التنبيه في السيارات مفيدة لكنها مزعجة على الشاشة في حال وجودها وغيابها، كل شيء اصبح مبدعاً إذا كان الشخص الذي يؤدي المهمة مبدعاُ، وهذا ينطبق ايضاً على شيء يبدو آلياً مثل المؤثرات الصوتية[٢٩، ١٩٢]، ومن ابرز الوظائف التعبيرية التي تؤديها المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي، تكون كالآتي:

١- خلق الجو العام للإحساس بالواقع، من خلال الاصوات التي تحيط بمكان الحدث ففي اللقطات العامة للشوارع تصاحب الصورة اصوات السيارات ممزوجة بأصوات حركة الحياة في المدينة والمنبهات اضافة للضجيج العام.

٢- المؤثرات الصوتية التي تثير الرعب والخوف والترقب، وخاصة عند استخدامها بشكل غير متزامن ليضرب على نغمة القلق(صوت صرير الباب في غرفة مظلمة) يكون مخيفاً اكثر من مجرد صورة شخص يتسلل منها.

٣- يمكن المؤثرات الصوتية ان تعمل بوصفها اداة فعالة، في ربط صورة غير مترابطة لدفع الحركة الى امام وتؤدي دوراً مجازياً، كما في فيلم(٣٩ درجة) الفريد هتشكوك، حيث تتعثر امرأة بجثة مطعونة بسكين فتفتح فمها لكي تصرخ، يقطع المشهد الى قطار مسرع نسمع صوته العالي الصارخ، وبهذا يعبر عن رعب المرأة، ويلعب دوراً مجازياً وجسراً سمعياً يحمل المشاهد الى المشهد التالي كوسيلة انتقال[٢٧، ٦٨].

٤- لتوجيه مشاعر المتفرج واهتمامه للحظة او حدث معين، كصوت مطرقة القاضي او اصوات الانفاس عند الخوف او الغضب، المساعدة على ايجاد جو معين يخدم الحدث: مثل الاجواء المرعبة كعواء الذئاب، زئير الاسود ونباح الكلاب، كما يمكن للمؤثرات تثبيت الاحداث في ذهن المتفرج، كصوت خطوات الاقدام او اطلاق الرصاص او تشير الى المناخ والموسم بسقوط الامطار والرعد والبرق[٣٠].

٥- يوظف المؤثر الصوتي المصنع للإيهام والايحاء والغرائبية واللاَّ مألوف، كما في فيلم(هاملت) للورانس اوليفيه، حيث استخدمت تحريفات الكترونية لصوت الشبح، ويمكن للمؤثرات الصوتية ان تعبر عن المزاج والحالة النفسية والانفعالات العاطفية، ففي فيلم(تحت سماء باريس) لرنيه كلير نشاهد السكارى يتقاتلون قرب سكة حديد ليلاً، وعوضاً عن صوت القتال نسمع صوت صفارة القطار وأزيز عجلاته وهو يقترب.

٦- توظف المؤثرات الصوتية على الاستدلال على الزمان والمكان، فمن خلال صوت الصراصير او نعيق البوم ندرك ان الوقت ليلاً، ومن صوت عجلات القطار وقوتها ندرك مدى قرب المكان او بعده عن محطة القطار.

٧- تساعد المؤثرات الصوتية على توسيع الاطار الفيلمي وذلك من خلال استخدام اصوات لا وجود لها لعناصرها داخل اطار الشاشة، وهذا ما يجعل من الاطار الفيلمي اطاراً مفتوحاً على كل الجهات[٣١، ٦٨، ٦٩].

ويشترك كل من المؤثر الصوتي والموسيقا في تعبيرية الفيلم الدرامية والجمالية، لوجود قواسم مشتركة بينهما فكلاهما يمتلك امكانيات تعبيرية قادرة على ان تشيد نسيجاً صوتياً يعمق من احساس المشاهد بالحدث المعروض ويساعد على ادراكه والاستجابة له، والتفاعل معه بشكل عاطفي وانفعالي بليغ، ان تداخل المؤثر الصوتي مع الموسيقا في تكوين نسيج صوتي ذي بلاغة في التعبير، كما في فيلم (الملك غازي) في الدقيقة(١:٥٨:٣٢) تتداخل اصوات اجراس الكنائس مع اصوات المآذن مع الموسيقا، لتعبر عن احتجاجها على مقتل الملك، وهكذا تتعدد الاستخدامات وتتنوع التوظيفات للموسيقا والمؤثرات الصوتية مع الصورة من اجل انتاج المعنى حسب رؤى المخرج[٢٧، ٦٢].

ومن الامثلة المثيرة في استخدام الموسيقا والمؤثرات الصوتية، بين المخرج ألآن روب جرييه والمؤلف الموسيقي (ميشيل فانو)، ففي محاولات المخرج العديدة لكي يعيد تعريف اللغة السينمائية مزجا شريطي الصوت الموسيقي في نوع من (موسيقا الطبيعة) التي استطاعت ان تحرر كلا من شريطي الصوت والموسيقا، مما اطلق عليه روب جرييه (ايديولوجيا الواقع)، في فيلم (الرجل يكذب) حيث استخدم (فانو)

بشكل متفرق الطبيعة كجزء من النص الموسيقي، الذي تضمن اصواتاً طبيعية، كصوت نقر نقار الخشب (بصوت متولد الكترونياً)، وزجاج يتكسر، وأبواب تصدر صريراً، وإنصال تتذبذب، وفأس يقطع شجرة [٢٥، ٢٧٥].

ويتواصل التنسيق بين الموسيقا والمؤثرات الصوتية فقد يقفل المؤثر الصوتي مقطعاً طويلاً غطته الموسيقا كمطاردة عنيفة تنقلب فيها العربات وتتهاوى الخيول ويصرع الجنود، وفي نهاية المقطع هذا نرى صورة عجلة عربة مقلوبة ونسمع صوت دورانها، وقد غطى على الموسيقا التي تلاشت تدريجياً مع نهاية مقطع المطاردة هذا انها شحنة درامية لا يستهان بها تفرزها مثل هذه القفلات[١٥، ٥٩].

ان الاستخدام المحسوب للمؤثرات الصوتية يؤلف بالفعل نوعاً من الموسيقا السينمائية، ودور مصم الصوت بدأ يحتل الاهمية، فمجموعة من المؤثرات الصوتية الطبيعية او التي تم تغييرها او تخليقها الكترونياً، تكون صوتاً محيطاً مثيراً مرهفاً، والنص الصوتي حينما يردد اصداء الصور البصرية ويوحي بها، تأتي قوة الايحاء السمعي المتكامل، فالمؤثرات الصوتية القادمة من داخل العالم الفيلمي، يمكن ان يتم تنظيمها حقاً بطريقة موسيقية بوساطة صناع الافلام، وسماعها كموسيقا بواسطة الجمهور، وقد اصبحت المؤثرات الصوتية اكثر موسيقية مع مهندسي الصوت،المدربين كمؤلفين موسيقيين، يختارون عينات الصوت ويغيرونها رقمياً او يختارون الاصوات بشكل اصطناعي ويعزفونها على شريط المؤثرات باستخدام لوحات مفاتيح الكترونية [٦، ٣٩١، ٣٩٢].

وبناءً على ما تقدم فإن التنسيق يستمر بين المؤثرات الصوتية وبين الموسيقا السينمائية التي تحدد اسلوبيتها ومسارها، ويتم التبادل بينهما بتوافق وانسجام من اجل تكامل البناء الدرامي وتعميق مضمون المشهد السينمائي من اجل الوصول الى صورة سينمائية ذات تأثير على مشاعر المشاهد وتعميق التعبير بالجو العام والإحساس بالواقع.

٢-١-٣- المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري.

وتبعاً لما تقدم في الإطار النظري، تم تحديد جملة من المؤشرات، وهي كالآتي:

١- موسيقا التتر غالباً ما تعبر عن الجو العام للفيلم السينمائي منذ بدايته، وقد تكون نفسها الثيمة الموسيقية الرئيسة لموسيقا الفيلم بتنويعات وألوان صوتية مختلفة.

٢- ان موسيقا المشاهد الدرامية او المقاطع الرئيسة، تقدم الرؤية والفكرة الاساسية لموسيقا الفيلم، وهي غالباً تتكرر داخل مشاهد الفيلم سواء بالصورة نفسها، أو كتنويعات بآلات مختلفة، وقد تظهر كعزف منفرد احياناً.

٣- الموسيقا السينمائية تعد عنصراً فعالاً واساسياً في الفيلم السينمائي من بدايته وحتى نهايته وتسهم بقوة في ربط المشاهد الدرامية وتعمل على تكامل وحدة المضمون.

٤- تسهم المؤثرات الصوتية في تعميق الجو العام والإحساس بالواقع من خلال الاصوات التي تحيط بمكان الحدث وتعمل بوصفها اداة فعالة في ربط صورة غير مترابطة ودفع الحركة الى امام وتوجيه مشاعر المتفرج واهتمامه للحظة او حدث معين.

٥- اصبحت الموسيقا السينمائية بعد ظهور الافلام الناطقة، فناً متفاعلاً وانبثق عنها خاصية التصور وتقول ما لا تستطيع ان تقوله عناصر الفيلم الاخرى، ودخلت الموسيقا في صلب احداث الفيلم، وأحياناً تسير مع نغمته العامة ولذا كان لزاماً على الموسيقا أن تتخذ لها مكاناً جديداً في السينما، وأن تدخل في معادلة جديدة مع الحدث.

٦- تعد عملية التأليف الموسيقي لما بعد الانتهاء من تصوير الفيلم، هي الطريقة المثلى لجعل الموسيقا السينمائية منسجمة مع المشاهد، وحتى يتعمق المؤلف الموسيقي في مجريات القصة ويعيش احداثها ويصل الى مفاتيح تبين الكيفية التي ينبغي ان تكون عليها.

٧- يمكن استخدام المؤثرات الصوتية بشكل غير واقعي او واقعي، لتسهم في توصيل الأحاسيس للمشاهد اكثر من الصورة بمفردها، وينبغي الاقتصاد وعدم المبالغة في استخدامها إلا لتحقيق هدف معين.

٨- تكتب الموسيقا السينمائية بأقسامها الاساسية والثانوية، بجمل موسيقية قصيرة، وتكون اقل ارتباطاً بقواعد وأسس التأليف لقصرها وعدم اتصافها بالاستمرارية، بل تسهم في التأثير مع بقية العناصر السينمائية.

٩- يعد استخدم اللحن الدال عنصراً مساعداً في اثارة وتوجيه مشاعر المتفرج، وربطها بشخصية او مكان معين دون الحاجة الى تكرار عرض الصورة على الشاشة مرة اخرى.

١٠- ان الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية تكمن في القدرة على خلق جو اكثر اقناعاً بالزمان والمكان، والعمل على ابراز الدقائق السيكولوجية، وتزويد الصورة بخلفية حيادية وخلق احساس بالتواصل بين المتفرج والاحداث، وتدعيم البناء الدرامي للمشهد وتتويجه بالحس الختامي للأحداث الدرامية للفيلم السينمائي.

٣- الفصل الثالث

٣-١- اجراءات البحث

٣-١-١- مجتمع البحث.

يتكون مجتمع البحث من ثمانية عشر فيلماً سينمائياً تم اخراجها من قبل مخرجين عراقيين، وتم عرضها في مهرجان جامعة بابل السينمائي الدولي الخامس، للمدة من ١٨-٢٠١٨/٣/٣٠م.

٣-١-٢- عينة البحث.

تم اختيار عينة البحث، بناءً على المسوغات الآتية:

أ- كانت اكثر تحشيداً بالموسيقا والمؤثرات الصوتية داخل الفيلم، اكثر من غيرها لضرورات العمل السينمائي.

ب- افلام تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري اكثر من غيرها.

ت- شكلت الموسيقا والمؤثرات الصوتية مرتكزاً اساسيا في تجسيد احداث القصة السينمائية، وواقع الصورة الزمانية والمكانية.

ث- الافلام خضعت لتكامل فني اثناء عرضها واشتراكها في المهرجانات المقامة داخل العراق وخارجه، ولا سيما ان هذه الافلام خضعت الى لجان فحص تحكمية، حتى سمح لها بالمشاركة في المهرجانات.

٣-١-٣- اداة البحث.

أ- اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار عينة البحث وتحليلها ضمن منهج وصفي (تحليلي).

ب - المشاهدة العينية لعروض الافلام عينة البحث.

ت - اقراص الافلام (CD) لمجتمع البحث.

ث - المقالات النقدية حول افلام عينة البحث.

٣-١-٤- منهج البحث.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل عينة البحث، ورصد متطلبات البحث الاجرائية، بغية تحقيق الهدف، في تحليل الموسيقا والمؤثرات الصوتية في الافلام العراقية المعروضة، ليصل الباحث الى النتائج التي تتوافق مع اهداف البحث.

٣-١-٥- تحليل الموسيقا والمؤثرات الصوتية للأفلام (عينات البحث).

البطاقة الفنية التعريفية	
العينة	الاولى
الفيلم	الجدار
الاخراج	علي هاشم
مدة عرض الفيلم	٦ دقائق
الموسيقا والمؤثرات الصوتية	سيمون ولكنسون

قصة الفيلم.

الفيلم اجتماعي من نوع (Animation) قصة بسيطة وغير معقدة، تبرزها عناصر التشويق من خلال الصورة بالإضافة الى دور الموسيقا والمؤثرات الصوتية التي تبرز عنصر الاثارة اثناء توالي الاحداث، يتناول الفيلم قضية الوفاء والدفاع عن الطبيعة، من خلال رجل مقعد يعيش بهدوء مع حفيدته، في منزل ريفي قرب بحيرة تحيط بها مختلف انواع الاشجار، تحلق فوقها بحرية طيور النوارس، التي تعودت على ان يطعمهم هو وحفيدته بأيديهم، الى ان يأتي من يخترق هذا الجو في محاولة لبناء جدار حول البحيرة وحجبها عن الرجل، ومنعه من الاقتراب منها، إلا انه لم يستطع الدفاع عنها لعجزه، لكن تعاون اعداد كثيرة من النوارس، قام بهدم الجدار، وفاءً لذلك الرجل، واعادة الهدوء للمكان.

اولا: موسيقا التتر.

تبدأ بعزف آلة البيانو، إذ تؤدي اللحن الاساس دون مصاحبة، وتتنقل بين مختلف النغمات بثيمة لحنية جميلة معبرة عن الجو العام للفيلم، ويتكرر هذا اللحن بمصاحبة اودون مصاحبة في مشاهد الفيلم السينمائية.

ثانياً: موسيقا المشاهد الدرامية.

يبدأ الفيلم بثيمة من موسيقا التتر، وهي الثيمة الرئيسة للبيانو والتي تتكرر مع مؤثر صوت زقزقة العصافير وتغريد البلابل، ومختلف اصوات الطيور الاخرى ثم ينخفض موسيقا البيانو تدريجيا مستمراً في الخليفة، ليبرز مؤثر اصوات مختلف الطيور مصاحبة لصور الحياة في المكان، ثم تتوقف الموسيقا والمؤثرات الصوتية، في مشهد دخول الشاحنات وعلو هديرها المتصاعد، واصوات منبهاتها العالية اثناء نقل قوالب الجدار، ويعلوا مؤثر صوت الرافعات في مشهد حمل قوالب الجدار، مصاحباً لمؤثر صوت اصطدام هذه القوالب عند رصها ليعطي دلالة على الحدث الذي يقومون به، وفي مشهد الهجوم على الجدار من طيور النورس، يعلو صوت موسيقا البيانو بنغمات حماسية متصاعدة مع مؤثر اصوات النوارس فقط للدلالة على الغضب، وبعد ان يتم هدم الجدار بتعاون الطيور ومغادرة الشاحنات، تستأنف الموسيقا بلحن مختلف للبيانو متناسقاً مع المؤثرات الصوتية لصوت طيور النوارس وهي تحلق عالياً لعبر عن الساعدة التي يشعر بها من في المكان، تشعر المتفرج بأنها نهاية الفيلم وعودة الهدوء الى المكان بعد زوال خطر بناء الجدار.

ثالثاً: المؤثرات الصوتية.

شغلت المؤثرات الصوتية مساحة واسعة من الفيلم وهي نابعة من داخل عالم الفيلم، إذ استخدم المؤلف المؤثرات الصوتية لزقزقة مختلف انواع الطيور، والاكثر استخداما كان مؤثر صوت طيور النوارس، بالإضافة الى مؤثر صوت هدير الشاحنات المحملة بقوالب الجدار الاسمنتي، ومؤثر اصوات منبه الشاحنات، وهذه المؤثرات الصوتية ساهمت في بناء ايقاع المشهد، والانتقال بين المشاهد بسلاسة، وشكلت خلفية واقعية للأحداث.

الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية.

كان التنسيق بين الموسيقا والمؤثرات الصوتية كبيراً جداً، ولم تكن هناك حاجة لوجود حوار، فقد كان دور البيانو مؤثراً ومعبراً عن حالة الترقب، عما هو قادم من احداث، كما ساهمت المؤثرات الصوتية بشكل اكثر فعالية في الصياغة المكانية بواقعية كبيرة، وشملت المؤثرات الصوتية كل العناصر التي ظهرت في المكان، والتي ادت الى تقوية مضمون الصورة، وتشبعها بالإحساس، وشد مشاعر المشاهد بشكل يجعله كأنه داخل مكان الحدث.

البطاقة الفنية التعريفية	
العينة	الثانية
الفيلم	البنفسجي
الاخراج	باقر الربيعي
مدة عرض الفيلم	١٨:٣٠دقيقة
الموسيقا والمؤثرات الصوتية	عارف فؤاد

قصة الفيلم.

يتناول الفيلم مدة زمنية من تاريخ العراق، معبراً عن أحوال المجتمع في زمن حظر التجوال، في مكان خالٍ إلا من القناصين المترصدين لكل شيء يتحرك، تبدأ القصة باختراق زجاج السيارة بأطلاق النار لقتل من فيها، في ليل شديد الظلام، وفي الصباح يتضح ان المكان فيه تحذير (ممنوع الوقوف)، الدماء تغطي افراد العائلة الاب والام والابناء الثلاثة، احدهم لم يقتل، يتفحص افراد عائلته، الام ما تزال على قيد، إلا انها مصابة وتنزف، يحاول مساعدتها، لا يوجد احد في المكان، يقرر انقاذها، يركض متنقلاً من مكان لآخر في منطقة مهدمة الابنية من اثار قصف الطائرات، تلاحقه طلقات القناصين، يطرق ابواباً كلها مقفلة لا احد يجيب، ثم يفتح له احد الابواب فتاة، ترتدي ثوباً ابيض، وتعطيه قميصاً ابيضاً ليلبسه، حتى لا يراهما احداً لأنه مصنوع من مادة تتفاعل مع الضوء ليبدأن البحث، يصلان لمستشفى مهجور، إلا من كرسي المعاقين، يأخذه لينقل امه، وحين يصل يجدها قد توفيت.

اولا: موسيقا التتر.

يبدأ تتر الفيلم بموسيقا اوركسترالية يظهر اللحن الاساسي في المساحة الصوتية الغليظة، بمصاحبة ضربات من مؤثرات صوتية لأزيز طلقات نارية وتهشم الزجاج، ومؤثر صوت نعيق طائر الغراب للدلالة على انذار بحالة الشؤم القادمة.

ثانياً: موسيقا المشاهد الدرامية.

يبدأ الفيلم بموسيقا التتر لتكون جسراً لمشهد بداية الفيلم مكونة خلفية، للقطة عامة للمكان، السيارة، يعلوها الدخان، المكان الخالي، علامة ممنوع الوقوف، مصحوباً بمؤثر صوت انين الام المصابة، وهي تحتضن ابنها لتصيبها الرصاصة بدلاً عنه، نلاحظ ارتفاع الموسيقا بنغمات سريعة في تتابع وتكرار متداخلاً مع حوار الفتى وهو يرى امه المصابة، للدلالة على الصدمة، وفي مشهد كسر زجاج باب السيارة والخروج منه، لإنقاذ امه تستمر الموسيقا مع مؤثرات صوت ازيز طلقات القناص، وتتظافر الصور والموسيقا مع وقع خطوات الفتى مصحوباً بضربات آلة التيمباني الايقاعية، في اثارة وتشويق في مشهد هروبه متنقلاً من مكان الى اخر، تتكرر الجملة اللحنية مع دخول آلا النفخ النحاسية ووضوح صوت آلة الترمبون في مشهد طرق الباب، ولقاءه مع الفتاة وفي مشهد تنقلهم في مكان الحدث يخيم السكون إلا من مؤثر صوت ازيز الاطلاقات النارية ودوي الانفجارات البعيدة.

ثم تدخل ثيمة موسيقية جديدة فيها حزن تظهر فيه الآلات الوترية في مشهد الوصول الى بيت الفتاة، توضح وتعمق الجو الموسيقي عند الفراق، تستمر الموسيقا نفسها في طريق عودته، وفي مشهد الوصول الى مكان السيارة تتكرر الثيمة الاساسية للاوركسترا والبيانو، مع بروز ألة التشيلو لأداء بعض الالحان المليئة بالإحساس بالشجن،اذ يكون هناك تناوباً موسيقياً بين ألة التشيلو وألة البيانو في تناسق تام بين الصورة والموسيقا يملأها الشعور بالحزن وتوحي بنهاية الفيلم.

ثالثاً: المؤثرات الصوتية.

تم استخدام المؤثرات الصوتية بشكل مهم في هذا الفيلم، إذ قامت بدورها منذ بداية الفيلم معبرة عن البيئة التي تجري فيها الاحداث، كمؤثرات صوت نعيق الغراب والايقاعات الصوتية، ازيز الاطلاقات النارية، دوي الانفجارات، إذ استخدمت في اكثر من مشهد داخل احداث الفيلم، بتمكن واضح وعمقت من مصداقية الصورة.

الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية.

نجحت الموسيقا والمؤثرات الصوتية في توصيل الجو الملائم الذي يريد المخرج توصيله، وكانت على قدر كبير من التعبير المأساوي للأحداث بالثيمة اللحنية البارزة منذ تتر الفيلم وحتى النهاية، وساعد ذلك استخدام التنافرات النغمية في اجزاء من اللحن، لخلق مزيد من التوتر والقلق وزيادة الشعور بالاضطراب، اثناء مشاهد الصدمة او الهروب، وساعد ذلك المشاهد على التواصل بين المشاهد واللقطات بالتوازي بالمزج بين الموسيقا والمؤثرات الصوتية والصورة، وتم التوظيف بشكل ملائم في المكان والزمان المناسبين داخل الفيلم، وتوصيل معنى وإحساس يعجز الحوار عن القيام بذلك، وهو نفس الوظيفة التعبيرية التي قامت بها الموسيقا والمؤثرات الصوتية في الفيلم الروائي، في اثراء البعد الدرامي بتضافرهما معاً.

البطاقة الفنية التعريفية	
العينة	الثالثة
الفيلم	DNA
الاخراج	وثاب الصكر
مدة عرض الفيلم	١٥:٣٠ دقيقة
الموسيقا والمؤثرات الصوتية	عارف فؤاد، علي الخفاف

قصة الفيلم.

فيلم اجتماعي يتناول حياة الموطن (سلام) الذي قرر ان يعمل دفاناً في المقبرة لبيقي قريباً من طفليه وزوجته الذين استشهدوا في تفجير الكرادة، وسبب له ذلك الماً نفسياً كبيراً في حياته، حيث بنى منزلاً يضم قبورهم ويعيش مع الذكريات التي لا تفارقه، كلما نظر الى قبر احدهم يتذكر المواقف التي حصلت معه، تجري احداث الفيلم في الليل لدلالة على ظلمة الحياة، إلا في مشهد النهاية إذ يكون في الصباح لتعبير عن الخروج من الازمة النفسية التي كان يعيشها بطل الفيلم.

اولا: موسيقا التتر.

تبدأ موسيقا التتر بمزج مؤثرات صوتية مع الموسيقا والحصول على رنين صوتي مختلف، ووجود تباين في استخدام المساحة الصوتية للآلات ما بين الطبقة الحادة والغليظة، مصاحبة لصور ضوء الشموع وصورة دوران العجلة حيث تنخفض الموسيقا تدريجياً مع ابطاء دوران عجلة الدراجة الهوائية وتوقفهما معاً.

ثانياً: موسيقا المشاهد الدرامية.

مشهد انتظار الموتى، إذ يدور حواراً بين سلام وزميله الدفان الاخر يصاحبه صوت حسيس النار، خلفية مؤثر نباح الكلاب البعيدة، واصوات الحشرات، توحي بأن الزمان ليلاً، يتذكر سلام اولاده مؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية، مشهد ذهاب سلام لعدم وجود عمل يصافه وصول شهيد للتغسيل، يدخل سلام لمكان التغسيل المجاور يتكرر نفس المؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية.

في مشهد صب بطل الفيلم الماء على رأسه، دخول صوت من خارج الكادر بالأهازيج الشعبية الخاصة برثاء الشهداء، وهنا تكون وسيلة سردية ثانوية لاطلاعنا على افكار المجتمع في حالة الشهادة وتمجيد الشهداء بالأهازيج الشعبية بدل النواح من جهة ومصاحبة سير القصة من جهة اخرى، والصوت من خارج الكادر قام بالربط بين مشهد استحمام سلام وتغسيل الشهيد بالانتقال المتتابع، له مما يبرره، ودلالة تعبيرية بأنه هو ايضا ميتاُ ولكن من الداخل، وتعمقه اكثر لقطه دوران (وعاء الماء) في الحوض التي تصاحبها الاهزوجة، وارتداؤُه الملابس البيضاء، لتوصيل فكرته المرتبطة بحالته النفسية، موسيقا حزينة يصاحبها مؤثر دقات قلب عند تواجد سلام في بيته وقيامه بحفر اسمه المرحوم سلام على الحجر، يتكرر نفس المؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية.

مشهد خيال ظل لامرأة تحمل طفلاً قادمة لبيت سلام تصاحبها اصوات طرق ادوات الحفر، والثيمة نفسها الموسيقا الحزينة، ونباح الكلاب البعيدة واصوات حشرات الليل، وفي مشهد دخول خيال ظل لزوجة سلام للبيت ثيمة موسيقية جديدة بعزف منفرد لآلة البيانو تعبر عن الفرح باستخدام الاربيجات والنغمات المتقطعة، ثم موسيقا شديدة الحزن واستخدم الغناء بالآهات في مشهد استعراض اسماء اطفاله الشهداء المحفورة على القبور، اصوات من خارج الكادر صوت طفل (بابه، بايسكل) وصوت طفلة (ملابس، مدرسة) وصراخ طفل صغير، في مشهد صباح يوم جديد تستمر الثيمة الموسيقية الحزينة مع الغناء بالآهات، يوقفها مؤثر طبيعي لصوت جرس الدراجة الهوائية، ممزوجا بموسيقا بيانو منفرد يعبر عن حالة السرور برؤية الاطفال مبتسمين يلعبون على دراجاتهم، ثم منطلقين نحو الافق البعيد بتناسق وتألق بين الموسيقا والصورة ادى الى تدعيم البناء الدرامي للمشهد وتتويجه بالحس الختامي.

ثالثاً: المؤثرات الصوتية.

اعتمد الفيلم على مؤثر الاصوات الخارجية كضحكات الاطفال، صوت جرس الدراجة الهوائية، الآهات ومؤثرات صوتية من داخل العالم الفيلمي كأصوات حشرات الليل ونقيق الضفادع، وصوت نباح الكلاب، لدلالة على ان الزمان ليلاُ والمكان في بيئة ريفية.

الوظيفة التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية.

استخدام المخرج مؤثر صوت ضحكات الاطفال، صوت جرس الدراجة الهوائية، مؤثر صوت دوران عجلة الدراجة الهوائية، بمصاحبة الموسيقا نفسها التي اصبحت (لايتموتيف) ساعد المتفرج على ربط الاحداث بشخصية الاطفال الغائبين، وهو لحن يتكرر، فسماع المشاهد لهذه الثيمة يستطيع ان يميز من خلالها الشخصية على الشاشة، ومن خلالها تم الوصول الى الحالة الشعورية الخاصة لإحساس البطل سلام، وربطها بالزمن الماضي وهذ اللحن الدال جعل الربط بين موضوع الفيلم من خلال المشاهد والمؤثرات الصوتية المعبرة عنها، ملائمة جداً وأدت الى نجاح الفيلم، اضافة الى وجود الاهزوجة الشعبية الخاصة بالشهداء، وهي لا تناسب مشهد من يدخل ليستحم بل تناقضه بشدة، حتى يشعر المشاهد بمدى الصراع النفسي والاغتراب الروحي الذي يشعر به البطل، واستطاعت آلة البيانو المنفردة بما لديها من تلوين نغمي ومدى صوتي واسع، على تجسيد وتعميق درجات الاسى النفسي والالم الداخلي، وإضافة جمالية لموسيقا الفيلم، كما ان استخدم الغناء بالآهات بصوت يشبه الغناء الأوبرالي، كان له دور تعبيري كبير ساعد على تأثير وتعميق الصورة الحائرة والتائه لبطل الفيلم.

٤- الفصل الرابع

٤-١- نتائج البحث

٤-١-١- نتائج البحث ومناقشتها.

بناءً على ما جاء من تحليل عينات البحث، تم التوصل الى النتائج الآتية:

١- تعد الموسيقا السينمائية عنصراً فعالاً واساسياً في الفيلم السينمائي من بدايته وحتى نهايته وتسهم في ربط المشاهد الدرامية وتعمل على تكامل وحدة المضمون.

٢- بإمكان الموسيقا والمؤثرات الصوتية العمل على الحالة المزاجية للمتفرج بين الفرح أو الحزن أو الشعور بالقلق، ولا يمكن استبعاد الاثنين في تعميق الاحساس بالحدث الدرامي.

١- استخدام الموسيقا بغية خلق جو درامي مغاير للمشهد المعروض، كما في مشهد الاستحمام في فيلم DNA وكأنها تمضي ضد الجو الظاهري للمشهد، وخلقت اثراً فعالاً معبراً عن الشعور بالاغتراب النفسي.

٢- ساهمت الموسيقا والمؤثرات الصوتية في خلق جو العمل الجمالي والدرامي، وتأثيرها كان ناجحاُ بقدر اكثر مما تكون مسموعة لا مستمعاً اليها، إذ ادت الموسيقا والمؤثرات الصوتية دور البطولة، ولم نشعر بحاجة الى الحوار كما في فيلم الجدار، الخالي من الحوار تماماً.

٣- تحديد الزمان والمكان، إذ يعد فصل الشتاء زماناُ، يستخدم في الدراما لخلق اجواء نفسية تخدم الحدث الدرامي، كما في فيلم DNA، فكانت مؤثرات صوت حسيس النار والحشرات ونقيق الضفادع ونباح الطلاب، تدل على ان الاحداث تجري ليلاً في مكان ريفي، ومؤثر اصوات طيور النوارس وتغريد البلابل يؤكد ان الزمان نهارٌ والمكان (محمية طبيعية)، كما في فيلم الجدار واعتمدت الاحداث التي دارت في فيلم البنفسجي

على توظيف مؤثرات صوتية كأزيز الاطلاقات النارية ودوي الانفجارات ونباح الكلاب على ان الزمان ليلاً في بداية الفيلم ونهاراً في بقية الاحداث ومكان الحدث عسكري.

٤- الايحاء بأحداث غير موجودة، كما حدث في عملية الهدم في فيلم الجدار، إذ إن الحرية ليست مطلب الرجل العاجز وطيور النوارس فقط، بل لكل انسان او طائر، إذ عبرت الموسيقا والمؤثرات الصوتية عنها بدقة كبيرة.

٥- خلق الجو النفسي، إذ قامت الموسيقا والمؤثرات الصوتية بتعزيز الوظيفة التعبيرية في مصاحبة المشاهد التي تثير الرعب والقلق اثناء هروب الفتى، في فيلم البنفسجي او في حالة ظلم الانسان العاجز في فيلم الجدار.

٦- التوقع والترقب، وخاصة عند استخدامها بشكل غير متزامن للحدث المستقبلي، ففي تتر فيلم البنفسجي حيث الموسيقا بنغماتها المتسارعة ومؤثر نعيق الغراب، كانت كإنذار منبه ان امراً ما سيحدث.

٧- تعمل الموسيقا والمؤثرات الصوتية على خلق احساس بالتواصل وتزويد الافلام بخلفية موسيقية حيادية، ساعد على ملء مواضع المشاهد الخالية من الحوار، وايضاً خلق الجو العام للإحساس بالواقع من خلال الاصوات التي تحيط بمكان الحدث كما في فيلم الجدار وفيلم DNA.

٨- استخدام اللحن الدال ساعد المتفرج على ربط احداثاً بشخصية معينة، وكان دوره الوظيفي والتعبيري توصيلياً مع الموضوع الرئيس، وتأثيره الواضح اسهم في عكس المناخ الفيلمي العام، وأدي الوظيفة التعبيرية المطلوبة منه، كما في فيلم DNA.

٤-١-٢- الاستنتاجات.

في ضوء نتائج البحث التي تم التوصل اليها، استنتج الباحث الآتي:

١- لا تستخدم الموسيقا والمؤثرات الصوتية، أداةً لسرد ما يحدث على الشاشة، بل المساهمة في تعميق الإحساس بالمشاهد داخل السياق الدرامي وتوصيلها بسهولة الى المتفرج، بما يتناسب وموضوع الفيلم.

٢- ان الموسيقا السينمائية تكون مفككة لو تم عزفها منفردة، إلا انها تسهم بربط مشاهد الفيلم وتعمق الواقعية وتؤدي الى تكامل البناء الدرامي، لارتباطها بما هو مرئي عند سماعها مرتبطة بأحداث الفيلم. لأنها اقل ارتباطاً بقواعد التأليف الموسيقي ولا تتصف بالاستمرارية.

٣- يمكن اختصار الزمان والمكان عن طريق الموسيقا والمؤثرات الصوتية السينمائية، إذ يمكن للصوت ان يعبر عن الواقع الزماني والمكاني.

٤- تعبر الموسيقا عن بعض الافكار النفسية، مثل الاغتراب والامل والتشويق والجذب والترقب، بتناسق مع الصورة السينمائية، وكلما كان المخرج على دراية بعناصر الموسيقا وعلم الآلات يتمكن من استثمار توظيفها حسب الحدث الدرامي السينمائي المناسب.

٥- يمكن ان تأخذ الموسيقا والمؤثرات الصوتية دور البطل في المشهد، او تكون خلفية للصورة فقط او تكون لهما وظيفة تعبيرية لأحاسيس ومشاعر، وقد يلعب الصمت احياناً دوراً وظيفياً وتعبيرياً اكثر منهما.

٦- عندما تتكامل الموسيقا والمؤثرات الصوتية، مع الصورة، يكون لكل منهما دورٌ وظيفي، بنجاح الاخر فالموسيقا الجيدة تسهم في نجاح الفيلم، والفيلم المميز يساعد على نجاح الموسيقا ويمنح مؤلفها الشهرة الواسعة.

٤-١-٣- التوصيات.

في ضوء ما توصل اليه من النتائج والاستنتاجات، يوصي الباحث بالآتي:

١- ان يتم اعتماد الموسيقا والمؤثرات الصوتية كمادة دراسية، في الاقسام السينمائية في كليات الفنون الجميلة.

٢- الاهتمام بتأليف الموسيقا السينمائية الخاصة لكل فيلم، والابتعاد عن عملية الاختيار للنماذج الموسيقية المتكررة

حتى لا تصبح مملة ومرتبطة بفيلم سابق، أو انها موسيقا مسموعة من قبل ومقترنة بموضوع تعبيري خاص.

٤-١-٤- المقترحات.

استكمالاً للفائدة العلمية، يقترح الباحث اجراء الدراسات الآتية:

١- اجراء دراسة مقارنة للوظيفية التعبيرية للموسيقا والمؤثرات الصوتية في الافلام مختلفة الاجناس، وبيان كيفية اشتغال الموسيقا والمؤثرات الصوتية في كل منها في الفيلم السينمائي العراقي.

٢- اجراء دراسة تتناول الموسيقا والمؤثرات الصوتية واشتغالهما كرمز في الفيلم السينمائي العراقي.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٥- المصادر.

١- احمد مختار عمر: معجم *اللغة العربية المعاصرة*، المجلد الاول، ط١، القاهرة، عالم الكتب ٢٠٠٨م.

٢- "ما الفرق بين الوظيفة والمهنة"؟، المنتدى العربي لإدارة الموارد البشرية ٢٧ايلول٢٠١١م ttps://hrdiscussion.com الوصول في [١١/١٠/ ٢٠١٨م].

٣- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي: *القاموس المحيط*، القاهرة، دار الحديث ٢٠٠٨م.

٤- هربرت ريد ، *معنى الفن*، ترجمه سامي خشيه، القاهرة، الهية المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

٥- احمد بيومي: *القاموس الموسيقي*، ط١، القاهرة، وزرارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الاوبرا المصرية. ١٩٩٢م.

٦- جيمس فيرزبيسكي: *تاريخ للموسيقا السينمائية*، تر: احمد يوسف، ط١، القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١٧م.

٧- ابن منظور: *لسان العرب*، الجزء الخامس، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

٨- عثمان عبد المعطي عثمان: *عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي*، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر التوزيع ٢٠٠٩م.

٩- بن سنان الخفاجي، *سر الفصاحة*، القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح و أولاده ١٩٧٩م.

١٠- تمام حسان: *مناهج البحث في اللغة*، القاهرة، مطبعة الرسالة، منشورات مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٥م.

١١- ابراهيم انيس: *الاصوات اللغوية*، ط٥، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٥م.

١٢- "الفيلم السينمائي انواعه وأهميته وخصائصه"، الصباح الجديد،٢٢ شباط٢٠١٧م newsabah.com/newspaper/112591، الوصول في [٢٠/٨/ ٢٠١٨م].

١٣- رانيا يحيى: *جماليات موسيقا وافلام يوسف شاهين*، ط١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٤م.

١٤- كارل ديبيتس: الصوت، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلد الثاني، ط١، موسوعة تاريخ السينما في العالم القاهرة ، المركز القومي للترجمة ٢٠١٠م.

١٥- صوفيا ليسا: *جماليات موسيقا الافلام*، تر: غازي منافيخي، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٧م.
١٦- مارتين ماكس: الموسيقا والفيلم الصامت، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلد الاول ط١، موسوعة تاريخ السينما في العالم، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠م.
١٧- علاء المكتوم : "الموسيقا في السينما تاريخ طويل بدأ جميلاً واستمر ساحراً"، الشرق الاوسط، العدد ٩٤١٨، ١٠ ايلول٢٠٠٤، classic.aawsat.com/ details.asp?article =254532&issueno=9418 الوصول في [٢٠١٨/٨/١٥م].
١٨- ايهاب صبري: *فن الموسيقا السينمائية*، ط١، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب٢١٠٧م.
١٩- جان ميتري: *علم نفس وعلم جمال السينما*، تر: عبدالله عويشق، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٠م.
٢٠- قيس الزبيدي: *في الثقافة السينمائية*، ط١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٣م.
٢١- محمد حنانا: "الموسيقا والسينما"، *مجلة الحياة الموسيقية*، العدد الخامس، ص ١٠٥ – ١٢٧ دمشق نيسان١٩٩٤م.
٢٢- الموسوعة العربية: "موسيقا الأفلام" www.arab-ency.com/overview/10478 الوصول في [٢٠١٨/٨/١٠م].
٢٣- ارون كوبلاند: *ما الذي نستمع اليه في الموسيقا*، تر: محمد حنانا، ط١، بغداد، المدى للثقافة والفنون ٢٠٠٩م.
٢٤- ارون كوبلاند: "موسيقا الفيلم"، تر، سوزان ايلوش، *مجلة الحياة الموسيقية*، العدد الخامس، ص ١٢٨-١٣٥دمشق، نيسان١٩٩٤م.
٢٥- رويال براون: الموسيقا السينمائية المعاصرة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلد الثالث، ط١، *موسوعة تاريخ السينما في العالم*، القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١٠م.
٢٦- غسان خروب: "الموسيقا التصويرية نصف الصورة السينمائية"، جريدة البيان٢٠ تشرين الثاني٢٠١٠م https://www.albayan.ae ، الوصول في [٢٠١٨/٨/٥م].
٢٧- حكمت البيضاني: *جماليات وتقنيات الصوت*، ط١، القاهر، اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات والدراسات السينمائية ٢٠١١م.
٢٨- عبد القادر التلمساني: *فنون السينما*، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة ٢٠٠١م.
٢٩- سيدني لوميت: *فن الاخراج السينمائي*، تر: احمد يوسف، ط١، القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١٤م.
٣٠- "المؤثرات الصوتية انواعها واستخداماتها"، مكتبة البخاري، كانون الثاني٢٠١٢م، https://www.makktaba.com/2012/01/book-types-of-sound-effects-their-uses.html الوصول في[٢٠١٨/٨/٢٢].
٣١- حكمت البيضاني: *التوظيف التقني والجمالي للصوت في بناء الصورة الفيلمية*، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة٢٠١٥م.