جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

مختبر
الجماليات البصرية
في الممارسات الفنية الجزائرية

مذكرة لنيـــــــــل درجـــــــــة دكتـــــــوراه الطـــور الثـــالث ل . م . د

تخصص: تقنيات التلقي في فنون العرض

الخطـــــاب الموسيـقي و دوره في بنـــــاء معنى الصورة الفيلميـــــة

– مقاربة سيميوسياقية لفيلم "معركة الجزائر" –

إعداد الطالب :
• عبد العزيز أيت عبد القادر

إشراف :
• أ.د / نوال حيفري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الاصلية	الصفة
أ.دعمارة كحلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د نوال حيفري	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا مقررا
د. أحمد عيسي	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
د. كريمة منصور	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
د نادية بولقدام	أستاذمحاضر– أ	جامعة تلمسان	مناقشا
د نقاش غالم	أستاذ محاضر – أ	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية : 2020/2019

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

مختبر
الجماليات البصرية
في الممارسات الفنية الجزائرية

مذكرة لنيـــــــــل درجـــــــــة دكتـــــــوراه الطـــور الثـــالث ل . م . د

تخصص: تقنيات التلقي في فنون العرض

الخطـــــاب الموسيـقي و دوره في بنـــــاء معنى الصورة الفيلميـــــة

– مقاربة سيميوسياقية لفيلم "معركة الجزائر" –

إعداد الطالب :
• عبد العزيز أيت عبد القادر

إشراف :
• أ.د / نوال حيفري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الاصلية	الصفة
أ.دعمارة كحلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د نوال حيفري	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا مقررا
د. أحمد عيسي	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
د. كريمة منصور	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
د نادية بولقدام	أستاذمحاضر– أ	جامعة تلمسان	مناقشا
د نقاش غالم	أستاذ محاضر – أ	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية : 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

{*يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا* مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا *الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ*}

صدق الله العظيم

[المجادلة: 11.]

إلـــــــــى:

ريحانة القلب المهفهف أمي العزيزة (رحمها الله) فأينما تمضين في فؤادي

من عيونك ألف ذكرى..

إلى روحك الحاضرة فينا

إلى من شد يدي دائما حتى لا أسقط و كان حصنا لمتقلبات الزمن أبي

عليّ سندا، وطنا و رضي

زوجة أبي احتراما و تقديرا

فلقات القمر إخواني و أخواتي

فيصل، وليد، ليندا، سعاد، مسعودة، كاتيا

_شقائق القلب والروح :ليديا، علي، فهد ،أروى ، إنصاف ، أمحمد ،

مريم

و إلى الصديقة التي صنعتها المواقف و جادت بها الأيام

كلثوم بلعباسي

شكرا و تقديرا و احتراما

كلمة شكر و عرفان

الشّكر لله الأعظم الذي إذا دعوته أجاب و إذا سألته أعطى و الحمد له حمدا يليق بجلال وجهه و عظيم سلطانه

نشهد أن لا إله إلّا الله وحده لا شريك له
و أن محمّدا عبده و رسوله صلى عليه و سلّم تسليما.

ثمّ الشكر لوالديّ – أبي. حبّه . فضله . و رضاه .

و أمي رحمها الله .

الشّكر موصول لأستاذتي الكريمة الدّكتورة نوال حيفري موجّهة و مؤطّرة على جهدها و عطاءاتها و أسأل الله لها التّوفيق الدائم في مشوارها العلمي و العمليّ .

وكثير الشكر و الامتنان لأستاذي الفاضل قاده مجدد على كرم عطائه و وافر صبره

أساتذتي و زملائي من جامعة مستغانم و المعهد العالي للموسيقى بتونس .

و لا يفوتني شكرا أساتذتي الدكاترة من جامعة الجزائر– تونس – سوريا

أقول للجميع بارك الله فيكم و بارك لكم

شكرا و عرفانا و إمتنانا .

| مقدمة |

إن موضوع الموسيقى الفيلمية من بين المواضيع المعقدة في النظرية الفيلمية ، كون طرحها جد صعب في فهم بنيتها الوظيفية، خاصة في سياق عملها الدرامي الذي يرتبط بالنسيج الفيلمي، حيث ركّزت الكثير من الدراسات الأجنبية على تحليل و وصف الظواهر الموسيقية من أبعاد علمية انطلاقا من الأساليب البحثية التي تختص بمجال الموسيقولوجيا.

عندما أسهمت الموسيقى الفيلمية في فهم العمل الموسيقي على حساب نشاطه الممارساتي في سردية المشهد الفيلمي، فلو نفترض أن نتوقف عند النظرية الفيلمية التي تعالج الخطاب الفيلمي من المنظور السطحي ، يصعب علينا الأمر في التعمق و الحفر في معنى وظيفة و دلالة نوتة و درجة تزامنها مع ما يعادلها من علامات بصرية و حركية تشكل المفهوم السينمائي ، و لهذا ارتأينا في هذه المحطة البحثية التوغّل في مجال أفلام الواقعية الجديدة ، و البحث عن آليات تفعيل معنى واقعية المشهد على حساب الخطاب الموسيقي .

- **إشكالية الدراسة:**

تبرز الكثير من المسائل العلمية في مجال صوتية الفيلم نظرا لترابط عناصرها و تداخل أنساقها اللغوية، و تتزايد مستويات خطاباتها الخيالية في ضمنية نسيجها الفيلمي، لهذا نجد عنصر موسيقى المشهد الفيلمي تتعدد أبعاد هو تأخذ وظائفا سردية ، تشتغل في مسالك درامية جد معقدة ، كما أنها تأخذنا في الأخير إلى السياق الذي نريد من خلاله إبراز إشكالية هامة ترتكز على تبيان طبيعة الشراكة التي تؤسس البنية النغماتية و علاقتها برمزية العلامة البصرية و تزامنها مع حركية الفيلم .

وبنظرة عميقة نريد كذلك أن نسلط الضوء على مرجعية الكتابة الموسيقية في تدعيم معنى المشهد المرئي من منظوره السيكولوجي، و السوسيوثقافي العرقي لواقعية الصورة السينمائية، و البحث في كيفية تحقيق معنى تلك اللحظات الحقيقية من الزمن الفيلمي عبر عملية فهم الخطاب الموسيقي و فعالية أدائه في مخيلة المشاهد المستمع.

من هذا الجانب يكون البحث في مرحلة إنتاج المعنى لا يدخل إلا في سياق تلقي موسيقية المشهد الفيلمي ، و هذا لا يتحقق إلا عبر وجود عملية إدراكية حسية مزدوجة تنشأ ما بين ثنائية النص "المشهد الموسيقي " و فعل التلقي ، من هذا المنطلق تأخذ إشكالية الدراسة صورة مختصرة تدور حول البحث عن

إسهامات الموسيقى التصويرية في بناء معنى الصورة الفيلمية ، و البحث عن كيفية اشتغالها مع العناصر المكوّنة للغة الخطاب الفيلمي .

حيث تنبثق من إشكالية الدراسة مجموعة من التساؤلات الفرعية التي تخدم موضوع البحث من جوانب مختلفة:

- ✓ ما هي موسيقى الفيلم في الصورة السينمائية ؟
- ✓ أين تكمن الوظائف الدرامية للموسيقى التصويرية ؟
- ✓ على أي أساس ترتكز الكتابة الموسيقية في بناء الحدث الدرامي ؟
- ✓ كيف تسهم العاطفة الموسيقية في بناء عاطفية المشهد الفيلمي ؟
- ✓ كيف يقوي الصوت الموسيقي معنى روح الانتماء في واقعية المشهد ؟

- **أهداف الدراسة :**

الوصول إلى الحقيقة بمثابة مبتغى جميع الدراسات العلمية، فلا تتحقق تلك المحطة إلا بوجود أهداف مسطرة تقود المسار البحثي على النّحو الصحيح ، فهذه الدراسة تقف في شتى مراحلها أمام نقاط هامة تستدعي جملة من الأهداف ، كما تظهر غايتها حينما تصل إلى كل ما هو مطلوب من الإشكال المطروح، و هذا وفق تحقيق تلك النقاط المستهدفة التي تبحث أساسا في معرفة فعالية خطاب الموسيقى التصويرية و لما لها من دور في بناء معنى المشهد الفيلمي ، و منه تهدف إلى فهم السياقات السردية المتنوعة والمكوّنة للخطاب الموسيقي و المرئي بصفة عامة بما يحمله من لغات صوتية و بصرية متداخلة و منصهرة في قوالب تخدم درامية الحدث.

إن اكتشاف بعض المعالم الخفية من موسيقية المشهد في ضمنية حركية الفيلم هو بمثابة هدف أساسي يأخذنا إلى توضيح كل ما يتعلق بخصائص الفن الموسيقي و علاقته بتوليف و بناء لغة الصورة السينمائية، و كل هذا على حساب تحديد بنية الفكرة الموسيقية و مرجعيتها التي تدرج ضمن مرحلة التدوين في الكتابة الفيلمية ، إلى جانب معرفة أهم ميكانيزمات التلقي التي توظّف كتقنية لغرض إنشاء بيئة أكوستيكية لخلق سمعية المشهد.

من جهة أخرى التطرق إلى تحليل الحالات السيكولوجية التي تصطنع البعد العاطفي بداخل الفيلم و خارجه مع قياس درجة ارتباطها بمتلقيها ، و من زاوية أخرى فإن التعرف على واقعية المشهد السينمائي الذي من خلاله تتضح مرجعيته الاجتماعية و الثقافية حسب الأطر و الممارسة الأنثروبولوجية

في صناعة الحدث الدرامي، والبحث في المخاطبة الفيلمية التي تنشأ في سياق تقاطع العناصر المكونة لجماليات لغة المشهد الموسيقي بهدف التعرف على كيفية تحقيق الخيال السردي في سياق الفرجة الفيلمية.

- **أهمية الدراسة :**

تهتم هذه الدراسة ببعض المسائل المتعلقة بمجال الخفي "**إكستراديـاجيتيك**" لصوتية الفيلم بالدرجة الأولى ، إذ تندرج ضمن الدراسات السينماتولوجية التي ترتبط بقراءة المادة السينمائية و كيفية صناعتها من الزاوية الأكاديمية ،حيث أعطيت لها أهمية بالغة خاصة و أنها تبحث في البنية النغماتية "**المقطوعات الموسيقية**" التي تتزامن مع المشهد المرئي المعادل ،فقد تتضح أهمية هذا الطرح في مرحلة دراسة سياق الموقف الدرامي مرتكزا في ذلك على أدوات الوصف و التحليل ، و كذلك فهم كل العلامات والأنساق الفيلمية التي تشتغل وتتداخل في المنظومة الرمزية.

تظهر أهمية النشاط الرمزي من خلال ارتباطه بالدراسات البينية و البحوث المرجعية التي تضفي على البيئة الموسيقية للفيلم رؤية علمية دقيقة و متنوعة ذات أبعاد مختلفة ، و من منظور الممارسة البحثية يهتم هذا الطرح في دراسة محور كيفية تلقي الموسيقى المشهدية على وجه الخصوص ، إذ تسهم في إثراء الخيال الأنثروبولوجي الثقافي الذي تتغذى منه الكتابة الفيلمية ، و يبدو الصوت الموسيقي كتابة بمثابة موازية لسيناريو الفيلم ، فإذا تحدثنا عن الموسيقى على اعتبار أنها فن و علم نلاحظ أن "**الموسيقولوجيا**" أو علم الموسيقى يسهم في بناء الكتابة الموسيقية من خلال مرجعية الخيال الإثنوموسيقولوجي في المشهد السينمائي .

و من جهة أخرى تظهر أهمية الدراسات البينية في خلق زمانية و مكانية البيئة الموسيقية في سياق درامية المشهد أي تحقق واقعية خطابه عن طريق البحث في مرجعيته الرمزية التي تكوّن بطبيعة الحال ذلك الحدث الموسيقي في الخيال الفيلمي، و هذا ما يعطي أهمية بالغة في سياق الدراسات التي تختص في تلقي فنون العرض ،البحث و تقاطع الدراسات العلمية في دراسة سياق واحد و هو معنى المشهد الفيلمي.

- **أسباب اختيار الموضوع:**

لا يحافظ البحث على تواصله إلا من خلال وجود محركات تحفيزية ، تولد في شخصية الباحث مواقف تنبعث منها مجموعة من العوامل و التي بدورها تسهم في إنجاز هذا العمل بداية من المرحلة التفكيرية و الإنجازية وصولا إلى المرحلة الإستخلاصية ، كما أن المواقف التي تتخذ طوال مسار البحث تسهم في تحريك و تنشيط التفكير العلمي ، حيث تكون مبنية وفق عدة عوامل تدفع الباحث إلى تحقيق الأهداف المسطرة ، و من جهة أخرى تظهر كدوافع تحفيزية تنبع من المحيـــط الذاتي للفرد "**الباحث**" ، أو من خارجه أي ما يحيط به .

و من منظور الممارسة ، دفعتني بعض المنبهات الشخصية التي تمثلت في جملة من الرغبات و الميولات بخصوص مرجعية الموسيقى التصويرية و تبيان مكانتها في مجال صوتية الفيلم ، و من هنا تشكلت تلك الرغبة و الدوافع التحفيزية في تقديم عمل أكاديمي يتناول علاقة الخطاب الموسيقي بحركية الصورة الفيلمية ،و يظهر ميولنا من خلال التعمق في خيالية سينما الواقع و السينما الجزائرية و الثورية على وجه الخصوص.

إن التطرق لمثل هذه المسائل في البحث و كيفية توظيف طرق التلقي و إنتاج المعنى في الخيال السردي للفيلم ، يعتبر من بين الممارسات البراغماتية التي تخدم المستوى الثقافي من جانبيه الأكاديمي و المهني ، فالسينما الجزائرية لها دراسات محدودة تختص في كيفية بناء معنى موسيقية المشهد في أفلام الواقعية الجديدة ، مما دفعنا إلى النظر إليه برؤية موضوعية.

- **هيكل الدراسة:**

اقتضت هذه الدراسة إلى تقسيم البحث إلى أقسام أساسية تضمنت في مقدمة عامة حول الدراسة ، و مدخل ، و ثلاثة فصول ، و خاتمة ، حيث تناولت مقدمته أهم المراحل المنهجية التي يستلزم إتباعها لغرض تحقيق الأهداف المسطرة و المرجوة من هذا العمل ، كما تضمنت أهم الآليات الأساسية التي تسهل على القارئ عملية فهم بيئة المعالجة العلمية لتيمة الخطاب الموسيقي و دوره في بناء معنى الصورة الفيلمية.

و من جهة أخرى تضمن مدخل الدراسة إلى تقديم و توضيح ماهية الموسيقى في سياقها الفيلمي في شكل جهاز مفاهيمي المعنون بـ " **مدخل إلى الموسيقى الفيلمية** " ، كما تطرق الفصل الأول إلى

أهم المحاور الأساسية التي تجعل المادة الفيلمية بحاجة إلى تأليف موسيقي جمالي ، و هذا بالتطرق إلى أهم النقاط التي يرتكز عليها التأليف.

بالإضافـــــــــــة إلى توضيح أهم مظاهر تفاعل الخطاب الموسيقي مع العناصر المكونة للصورة الفيلمية تحت لواء التأليف الموسيقي و خطابـــــــــــه الدرامي في واقعية مشهد الفيلم ، و من زاوية أخرى ، تضمن **الفصل الثاني** الذي كان معنون بـ " **البعد السيكولوجي للمشهد الموسيقي في الفيلم** " بثلاث مباحث أساسية عالجت أهم الزوايا السيكولوجية التي يساهم فيها الأداء الموسيقي في خطابية فيلم "**معركة الجزائر**".

حيث نجد المبحث الأول يتطرق إلى مفهوم الموسيقى بمثابة لغة العواطف في سردية الخطاب الفيلمي ، مع إبراز أهم آليات تفعيل التوقع في الموسيقى المشهدية للفيلم ، إلى جانب استخراج الحالات التي توضح آليات تحفيز نشاطات الذاكرة أثناء و بعد تلقي المادة السينمائية ، كما تناول الفصل الثالث أهم الممارسات للموسيقى الفيلمية من منظورها الاجتماعي ، و عن الوظيفة التدعيمية للموسيقى الدياجيتيكية في واقعية الفضاء المشهد الخيالي إلى جانب العنصر الذي يبرز أهم ملامح الهويـــــــــــة و اشتغالها في سردية الخطاب الواقعي للمشهد الموسيقي في الفيـــــلم الثوري الجزائري، و في الأخير تناولت خاتمة هذه الدراسة أهم النتائج المتوصّل إليها مع تقديم قراءة تقييميه حول هذه النتائج في سياق حوصلة العمل في شكله النهائي .

- **منهج الدراسة :**

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج السيميائي الذي يلائم طبيعة موضوع الدراسة من حيث تحليل المشاهد من الزاوية الموسيقية و في سياقات مختلفة.

أما فيما يخص الجانب السيميائي فقد انطلقت من النظريات الموسيقية التي توحي بدلالة العناصر الموسيقية في سياقها الخاص ، و بحكم اختيارنا لفيلم معركة الجزائر كنموذج تطبيقي ، قمنا بإسقاط تلك النتائج على المشاهد التي كانت محل الدراسة ، و بالاستعانة في إسقاط نظرية "**هورن**" على بعض المشاهد الموسيقية التي قمنا باستخراجها لغرض المعالجة التحليلية و الوصفية ، و فضلا عن المنهج السيميائي، اعتمدنا على المنهج التاريخي كمرجعية للوقوف عند تاريخية بعض العناصر المتعلقة بالموسيقى الفيلمية .

- **صعوبات الدراسة:**

و في سياق إنجاز و تكملة هذه الدراسة ، صادفنا الكثير من المحطات التي سببت لنا بعض العوائق و الصعوبات في تعطيل و اختيار آليات مغايرة و لكنها تخدم أهداف الموضوع ، و من بين أهم هذه الصعوبات التي يمكن أن نحصرها في نقاط مختصرة ، و نظرا لتوفر المصادر و المراجع باللغة الانجليزية و الفرنسية ، مما صادفنا صعوبة الترجمة كون دراستنا ناطقة باللغة العربية.

- **الدراسات السابقة:**

- استفاد البحث في كثير من الحالات من أدبيات البحث العلمي ، ففي هذه المحطة لم يستعن بالدراسات السابقة كونها منعدمة في الدراسات المحلية التي تختص بسياق معالجة الموسيقى الفيلمية في الأفلام الواقعية الجديدة و الثورية الجزائرية ، و لكن استعانت بدراسات مشابهة من حيث نمط المعالجة .
- إذ نجد دراسة محلية ناطقة باللغة الفرنسية موسومة بـ :

« Les pratiques Langagières dans Le cinéma Algérien : Le cas de la bataille D'Alger et de Omar Gatlato eredjla»

حيث كانت هذه الرسالة العلمية مكملة لنيل شهادة "ماجيستر" في شعبة اللغة الفرنسية **(تخصص : علوم اللغة)** حيث أعدت من طرف الطالبة "**بلوعطار سهيلة** " ، و التي نوقشت يوم 2013/07/08 بجامعة سوق أهراس ، فكانت إشكالية دراستها تدور حول كيفية تمثيل و استخدام اللغوي في الحوار القائم بين الشخصيات الممثلة من المنظور السوسيو– تاريخي ، الثقافي و الهوياتي .

- و لقد اعتمدنا كذلك على دراسة أجنبية مشابهة للتيمة التي تطرقنا إليها و لكنها اختلفت من خلال المعالجة ، فكانت ناطقة باللغة الفرنسية الموسومة بـ :

" La musique de film et la production du sens":De la signifiance immanente au musical a la signification audio-visuelle " "

لصاحبها التونسي "**وائل صمود**" ، أخذت شكل أطروحة دكتوراه في تخصص العلوم الثقافية " تخصص : **العلوم الموسيقية**" ، و التي نوقشت سنة 2016 ، و منه تطرقت إشكالية بحثها في دراسة تحولات المعنى المحايث للموسيقى في حالة وجودها كخطاب دلالي مصاحب للصورة الفيلمية .

- استفادة دراستنا الكثير من المفاهيم و المصطلحات التي قدمها الباحث الكندي " **دافيد هورن – David Hurn**" في سياق نظريته التي تتعلق بالموسيقى و سيكولوجية التوقع في كتابه الشهير "**متعة التوقع – Sweet anticipation** " الصادر من طرف "معه دماساتشوستس للتكنولوجيا" سنة 2006 ، حيث قدّم فيه جهاز مفاهيمي مبنيا وفق دراسات ميدانية اختصت في فهم بنية الموسيقى من خلال تأثيرها على المستمع في إطار تحديد أوصاف الناتجة عن النوتات الموسيقية و وظيفة اشتغالها في السلم الموسيقى الخاص بها .
- و كما استفادت دراستنا من النظرية التي قدمها كل من "**كرمهنسل، و كيسلر– Kessler، & Krumhansl** "في قياس ثبات كل نغمة داخل السلم الموسيقي ، و من خلال مطالب المستمعين بتقييم مدى ملائمة المساحات الصوتية ضمن سياق الدرجة النغمية، الصادرة من طرف مجلة العلمية الأمريكية المختصة في علم النفس " **Psychological Review**" في سنة 1982 .

لهذا وقفنا في عدة مراحل لمدة زمنية معتبرة قصد ترجمة الفكرة و المصطلحات و الحفاظ على المعنى الأصلي ، و من جهة أخرى لم نتحصل على المدوّنة الموسيقى الأصلية لفيلم "**معركة الجزائر**" في ضمن الأعمال التي ألفها الموسيقار "**إينيو موريكوني**" ضمن الدواوين التي نشرها في شكل كتاب يضم أشهر أعماله الموسيقية لأشهر الأفلام السينمائية الهوليودية ، مما دفعنا إلى إعادة تفكيك موسيقاه الموظفة في سياقها المشهدي بواسطة عملية إدراكية حسية مزدوجة ذات درجة جد عالية في التركيز السمعي ، بالإضافة إلى عدم توفر مثل هذه الدراسات التي تهتم بالأفلام المحلية في سياقها السينماتولوجي التي يدرس العنصر الموسيقي وفق منطلقات علم الموسيقى (**الموسيقولوجيا**) .

| مدخـــــــل |

مدخـــــل إلى موسيـــــــــــقى الفيـــــلم

إن الحديث حول محور الممارسة الموسيقية في الصورة الفيلمية، يُرجع بنا آلة الزمن إلى السنوات الأولى التي كانت تعرض فيها الأفلام المسجلة و الخيالية في صالات السينما الموجـــودة بالمدن الفرنسية ، حيث شهد تاريخ الفن السابع في بدايات القرن 20م مرحلة انتقالية جد حاسمة أين ظهر فيها تلاقح الفنون و هو ما أصبح يسمى بـــ "**التزاوج الفني**".

وهو ما يؤكد قول **إيريك فولفغاينغ كورنغولد**[1]«النغمـــــــــــات السيمفونية الجميلة للصور المتحركة لا يمكن أن تساعد، بل لها تأثير قوي على مستوى القبول الجماعي حينما تكون موسيقى متخصصـــــــة و دقيقـــة ، في حين أن السينما هي بمثابة مسلك مباشر إلى أذن المشاهد و قلوب الجماهيـــر الغفيرة، إذ تتيح للموسيقيين فرصة للكتابة الموسيقية بفعل مشاهدة الشاشة»

إذ رافق الفن الموسيقي السينما الصامتة ، فجاءت كاستجابة لخلق جو نغماتي داخل قاعة العرض لكي تقلل من الضوضاء المزعج و المنبعث من جهاز العرض "**سينماتوغراف**"، لما قام الموسيقار الفرنسي "**كاميل سانت ساينز– Camille sain Saens**" بتأليف أول موسيقى مرافقة للفيلم الفرنسي الصامت"**L'assasinat du duc de Guise** " في عام 1908.

و في سنة 1923 دُونت كذلك موسيقى أصلية لفيلم " **ضد الإنسانية – L'inhumanisme**" من قبل الموسيقار الفرنسي "**داريوس ميلهود– Darius Milhaud**"، و أما سنة 1910 أخذت الموسيقى الفيلمية تنشأ في أرضية محترفة على حساب السينما الهوليودية الكلاسيكية.

و من خلال تحقيق روابط التآلف مع العلامة المرئية بطريقة جد مضبوطة و منتظمة[2]، أدرك السينمائيون الأوائل أهمية دور الموسيقى التصويريـــــة في أفلامهم بفضل التقدم السريع في عالم الصورة و الصوت والحركة تقنيا و فنيا ، و خاصة مع مجيء ظاهرة الصوت سنة 1927، حيث ساهم كثيرا في تحسين اللغة وموسيقى المشهد السينمائي على وجه الخصوص، إضافة إلى صناعة ثقافة سمعية للمشهد من منظور التلقي،وذلك موازاة مع الأبحاث العلمية .

1 -Emilio Audissino ,***John Williams's Film Music*** ,london : The university of Wisconsin Press,2014 , p :07 .

2-Carlos Henrique Guadalupe Silveira **,** ***La musique de film : introduction à l' étude des attentes musico-filmique du spectateur*** , Thèse de doctorat , Lyon : Université Lumière Lyon 2 , Faculté Lesla , 14 Octobre 2013 , p : 173 .

1. مفهوم الموسيقى الفيلمية :

عرفت الموسيقى الفيلمية عدة تسميات و هذا راجع لنوع ممارستها حسب كل فترة من مراحل تطورها في لغة الصورة السينمائية ، و في نفس الوقت تماشت معها الكتابة العلمية التي دعمت كيان هذا الفن و علاقته مع العناصر المكونة للمشهد المرئي، فإن نتـــــــــــاج هذا التزاوج الفني أي "**الموسيقى و السينما**" هو رؤية فنية معاصرة تضفي لمسة الإبداع على مستوى الكتابة الفيلمية، وعليه الفن الموسيقي في الصورة السينمائية سجل ظهوره بمثابة عنصر صوتي جديد يشتغل في نظام سردية الفيلم .

إن الموسيقى في الصورة الفيلمية بطبيعتها فنا إنسانيا ، ترتبط بحياة الواقع الخيالي الذي يتشكل وفق الزمن الفيلمي مع النسق المعالج في سرديته [1]، ففي هذه الحالة تظهر طبيعة الموسيقى بموضوع مقيد مع مرئية المشهد ، أي بعيدة عن الاستقلالية المرتبطة بواقع المحيط المكون للصورة السينمائية ، حيث تعطي بنية نغماتية ضمن وتيرة إيقاعية تتآلف مع بنية الخيال السردي الذي يملي عليها خصائصه الخطابية.

كما يتشكل في بنيتها الفنية لغة خطابية تحمل في طياتها خصائص اللغة الموسيقية على حساب مفاهيم الخطاب السينمائي .

لقد أخذت الموسيقى الفيلمية مفهومها الواسع من الموسيقى الوصفية التي تضمنت الموسيقى الدرامية " **Musique dramatique**" * في تدوين الفيلم برؤية درامية ، إلى جانب الموسيقى البروجرامية" **Musique a programme**"**، و هي التي ترتكز على موضوع خارج مجال ذاتيتها ، أي غير الموسيقى ذاتها حيث تهدف إلى تأثير و تخيل موضوع مادي أو أدبي كقصة أو فكرة أو حتى علامة بصرية مثل لوحة فنية ، كما ترتكز على بناء فكر تخيلي عند المتلقي عن طريق السمع ، و هي لا تقدم وصفا مباشرا إنما تُصور انفعالات و أحاسيس عامة.

---

2 - غزوان الزركلي ، **الصوت و الزمن رحلة عبر فن النغم**، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق، ص : 113

***الموسيقى الدرامية** : و هي التي تطلق على مؤلفات المسرح الغنائي في القرن السابع عشر و الثامن عشر مثل الأبرا حيث تعتمد على الشعر و الموسيقى و التمثيل و الرقص أحيانا .

****الموسيقى البروجرامية**: ظهرت في القرن التاسع عشر على يد المؤلف الفرنسي "**هيكتوربرليوز-Berlioz H**"في أول سيمفونياته هي "**السيمفونية الخيالية -Symphonie Fantastique**" ، و التي تم تأليفها عام 1830 ، و تبعه بعد ذلك كثير من المؤلفين ، أمثال "تشايكوفسكي" ، "ريتشارد ستروس" ، "فرانتز ليست".

كما عرّفها "**إيريك ساتي**"–"**Erik Satie**" بأنها عنصر يدخل في مرحلة تأثيث صوتية الفيلم، بمعنى أن الموسيقى أثاث صوتي في الكادر الفيلمي، إذ ينتج من خلال توظيفها قبضة اهتزازية تكتفي بملئ نقائص المعاني البصرية ، مثل الدفء العاطفي ، إلى جانب تشكيل متعة المشاهدة بكل أشكالها [1].

و من منظور العملية التوليفية "**مونتاج** " ،تشتغل علامات الترقيم في الشريط الفيلمي، و تهتم بتشكيل و ضبط إيقاع الحكاية السينمائية، بلغة صوتية جمالية ترمز إلى التوضيحو التوافق مع عناصر الخطاب المرئي، و من جهة أخرى التخفيف من الانقطاع السردي [2].

و بمعنى آخر، و حسب "**ليست**"–"**Franz Liszt**" الموسيقى هي التي تقدم لها أو ترافقها مذكرة تفسيرية بلغة جذابة ، تهدف إلى توجيه اهتمام المستمع المشاهد إلى الفكرة التي يقوم عليها العمل الخيالي،حتى لا يتجه المشاهد المستمع إلى ربط العمل الموسيقي المسموع بأفكار و خيالات مخالفة لرمزية الفكرة العامة للمشهد المرئي[3].

إن مرحلة البحث حول المرجعية التاريخية لهذا المفهوم يوجد بمسميات عديدة :

1.1 الموسيقى المرافقة:

كانت تسمى في بداياتها الأولى أي نقصد زمن السينما الصامتة بالموسيقى المرافقة أو المصاحبة "**Musique d'accompagnement**" ، حيث كانت تستخدم لسبب تخفيض من ضوضاء جهاز "**سينماتوغراف**" المنتشر في ظلام قاعة العرض ، و من جهة أخرى كسر الصمت المطبق أثناء العرض، و هذا بخلق متعة الجلوس و الفرجة للمشاهد ،حيث كان الموسيقيون يرافقون الصور المتحركة بأداء ارتجالي*.

---

1 - Justin Remes, ***Motion « less » Pictures the cinema of stasis*** ,Columbia universitypress: New York , 2015 ,P :34

2 - Elie Yazbek , ***Montage et idéologie dans le cinéma américain conteporain*** ,paris 3 ,thèse doctorat études cinématographiques , Université Sorbonne nouvelle –paris 3 ,23-05-2008 ,P : 286 .

3- رانيا يحي ،**جماليات الموسيقى أفلام يوسف شاهين**، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2014 ، ط1،ص : 29 .

*كانت مهمة اختيار الموسيقى تقع على عاتق قائد الأوركسترا و لا يتدخل مخرج الفيلم في ذلك ، على إطلاق،بل لقد كانت الصفة الجوهرية التي تؤهل الشخص لتولي منصب قائد الأوركسترا هو مقدار ما يملكه من المقطوعات الموسيقية لا لمهاراته أو ذوقه الرفيع ، فقد كانت الموسيقى دائما مرتجلة و لا تتمشى مع الطابع العام للفيلم ، فقط كانت عبارة عن مقطوعات من أغاني شعبية مختارة ، أو قطع موسيقية خفيفة ، نظرا لقصر المشاهد الفيلمية .

ففي فترة وجيزة من هذه المرحلة أدركت أن للموسيقى لها القدرة في تحقيق المسالك الدرامية في خيالية الفيلم ، حيث راح كثير من الموسيقيين بعزف أعمالهم الفنية بطريقة ارتجالية و التي كانت مأخوذة كذلك من النشاطات الأوبرالية[1].

2.1 موسيقى الريبرتوار :

و تسمى باللغة الفرنسية "**Musique de répertoire** كما نجد لها ممارسة أخرى ما تُسمى بـ"**موسيقى الفهارس**"، حيث كانت معظم الموسيقى المصاحبة تمثل مقطوعات سبق أن عزفت في صالات الأوبرا و المسارح ، و التي كانت مصنفة ضمن قوائم المكتبة الخاصة ، والتي يتم اختيارها على أساس مبدأ الإلهام و التوافق مع مضمون العلامة البصرية[2]، ولا يزال هذا النوع إلى يومنا هذا يوظف في بعض مشاهد الريبورتاجات التلفزيونية و الأفلام الوثائقية .

3.1 الموسيقى الأصلية:

سميت بالموسيقى الأصلية "**Musique Originale** "، كونها عمل أصيل في سياق صناعة موسيقية المشهد السينمائي ، إذ تستخدم خصيصا لذلك الفيلم و هذا يرجع إلى عامل الحماية القانونية للمصنف ، حيث تَركز الموسيقي على تأليف مدونة موسيقية« **Partition musicale** » *، بطريقة موازية مع الكتابة الفيلمية، إذ تخضع في تكوينها لمتطلبات سياق الفيلم ذاته و كيفية الانتقال بين المشاهد ،حيث تشتغل في مجال الخفي على حسب "**ميشال شيون**"[3]، إذ تعمل على ترجمة العلامات المرئية في المشهد بأشكال موسيقية **متنوعة تنقل سلوكيات فيزيولوجية و سيكودرامية عبر وسائط سمعية بصرية.

---

1 - Mario Litwin, ***Lefilm et sa musique Création- Montage*** ,édition Romillat, Paris ,1992 , p :13 .

2 -Mario Litwin, ***IBID***, P : 15 .

*إبتكر**ألفريد نيومان Alfred Newman** في استخدام المدونات الموسيقية للصور المتحركة نظاما جديدا في القرن العشرين لتنظيم المدونة (البرتاتورة) المستخدمة في حركة الصورة السينمائية و عرف بنظام نيومن ، و كان يعمل بهذا النظام أثناء تحضير الفيلم عن طريق إطلاق الحرية المطلقة للقائد في استخدام العنصر الزمن ، و أيضا حرية تامة في الأداء ، و هو لا يأخذ في اعتبار الساعة لتحديد الوقت ، و إنما الشاشة و اللقطة السينمائية هي التي تحكم و تعطي له الإشارة بانتهاء الزمن ، و لكن هذه الطريقة حسابية و معقدة في إعداد الفيلم و بالتالي فلا يتبعها عدد كبير من المؤلفين الموسيقيين ، و بعد انتهاء المؤلف من التأليف الموسيقى يرسلها إلى قسم الموسيقى لكي يقوم الشخص المسؤول عن التدوين بتدوينها كما هي بدون أي تعديل أو تغيير .

3 Michel Chion ,trad : Claudia Gorbman , ***AUDIO-vision « Sound on Screen »*** Columbia University, New york , 1990 , P : 80 .

** تتخذ الموسيقى الفيلمية أو التصويرية أشكالا متنوعة منها موسيقى آلية (تؤديها آلات دون الأصوات : الشارة ، السماعي ، السينفونية) ، أو موسيقى غنائية تؤديها أصوات مرافقة الآلات أو حتى من دونها ، الأغنية ، النشيد ، الموّال) .

4.1 موسيقى الفهارس:

تسمى باللغة الفرنسية "**Musique au Mètre**" وهي موسيقى خاصة تستخدم في الأفلام التي تتميز بميزانية ضعيفة جدا، تكون المدونة الموسيقية مقترحة من الناشر و التي تحتوي على الألبومات الموجودة مثلا "**موسيقى التشويق،الرعب،الرياضة،الإعلام،المغامرة....** "، و في هذه الحالة يتجه مخرج الفيلم إلى الاستعانة بتلك المقطوعات الموسيقية، من المكتبات الصوتية " الأشرطة، الأقراص المضغوطة..." أو يقوم بتحميلها من مواقع إلكترونية متخصصة.

2. تقسيم الموسيقى في الصورة السينمائية :

أسهم "**ميشال شيون**" – "**Michel chion**" في تنظير مجال علم الفيلم ، حيث أقام بكثير من الدراسات في سياقات صوتية للمشهد السينمائي و تعمق في الكتابة الصوتية للفيلم، و في الأخير استنتج أن هناك نوعان من الموسيقى في الفيلم :

أولا : موسيقى دياجيتيك :

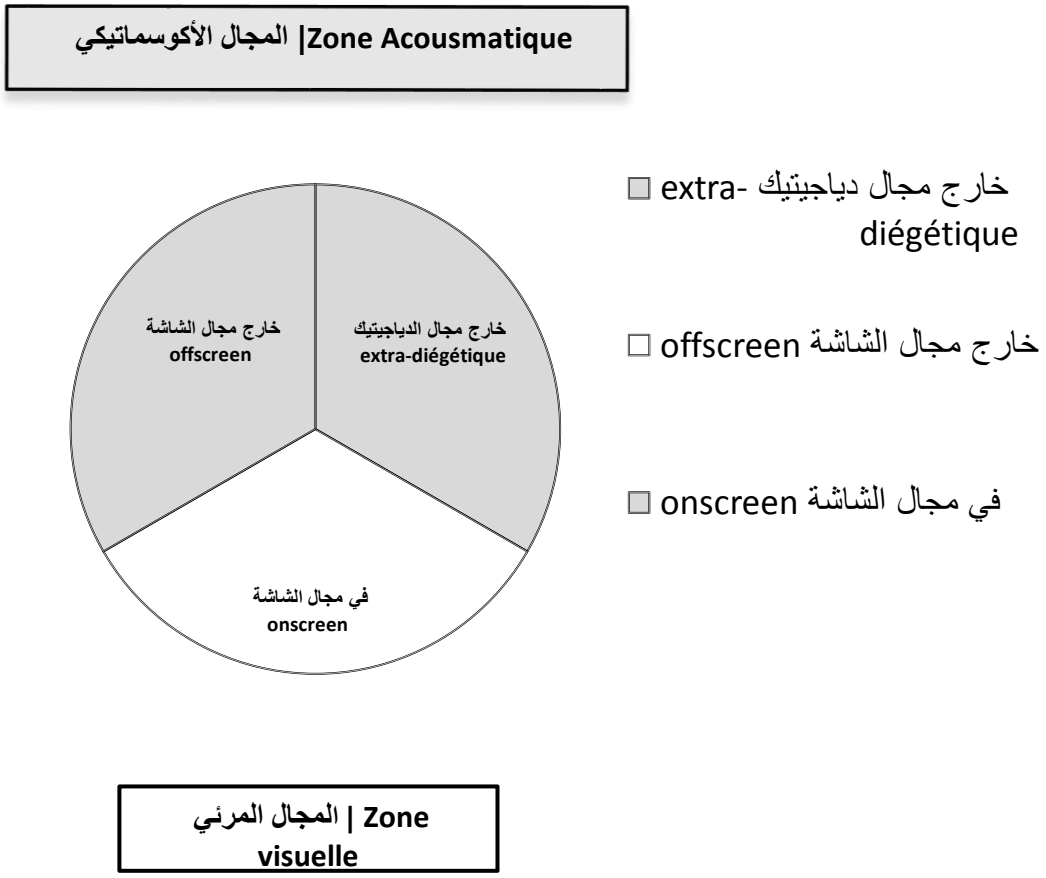
سميت بـ "**موسيقى دياجيتيك**" – "**Musique diégétique**"، لأن لها علاقة بالفضاء **الدياجيتيكي****للفيلم الذي تشتغل فيه ، بمعنى أنه يتم في ذلك إدراك نقطة الصوت الموسيقي في سردية المشهد الدرامي ، و هذا عبر معرفـــة المشاهد المستمع لمصدره علامته المرئية ، و هي الموسيقى التي تدرج في سيناريو الفيلم ، أي تثبت وجودها قبل وجود الفيلم مثل الأفلام الغنائية ، و الأوبرا ، و الباليه ، أو تكون نتاجا لحدث درامي لغرض تفعيل واقعية البيئة الصوتية الموجودة في الكادر الفيلمي مثـــلا "موسيقى في مقهى أو كباريه ، أو حفل زفاف ..." ، وهي ما يطلق عليها بالموسيقى الواقعية لأنها تعتبر عنصر أساسيا في بناء مرجعية الحدث في نسيج الكتابة الفيلمية.

ثانيا : موسيقى إكسترا–دياجيتيك :"Musique extra–diégétique":

و تتمثل في موسيقى الفيلم التي ترافق أحداثه بدون معرفة مصدر الصوت في البيئة البصرية للمشهد ، كما أنها تشتغل في مجال خارج المجال الخفي للكادر، حيث تمنح لصوتية الفيلم بعدا لاشعوريا في عملية الإدراك، في حين تأخذ موسيقى الفيلم خصائص الصوت الأكوسماتيكي"على حسب "**ميشال شيون**". **(ينظر إلى الشكل 1– 1)**[1] .

****دياجيتيك "Diégétique"** : إيتيمولوجية المصطلح من "Diégésis" أي La diégése و تعني السرد " La naration" ، أما دياجيتيك تعني ميكانيزمات السرد الظاهر ، تدخل ضمن مصطلحات علم السرد .

1 -Michel Chion ,trad : Claudia Gorbman , ***AUDIO-vision « Sound on Screen »*** IBID , P : 74



شكل 1- 1 مجالات صوتية الفيلم حسب "ميشال شيون"

و من هذا المنطلق ، يكثر استخدام "**الموسيقى الملموسة**"–"**Musique Concrète**"* في الأفلام التجريبية و بعض من مواقف التشويق في أفلام الرعب و الخيال العلمي و يرجع الفضل لـ" **بيار شافر**" –"**Pierre Schaeffer**" في ممارستها لها في مجال الصوت الإذاعي.[1]

حيث يندرج هذا النوع ضمن الصوت الفيلمي الخفي، و يتميز بأداء مغاير عن الموسيقى الآلاتية ، سماها "**ميشال شيون**" بالموسيقى الخراسانية التي تشتغل وفق مبدأ تحويل المادة المرئية إلى مادة صوتية عبر نظام "**إلكترو–أكوستيكي**"–"**Electro–acoustique**"**، وبالتالي تؤلف عبر كل

*موسيقى الملموسة "**Musique concrète**": اكتشفت و تطورت على يد "**بيار شافر**" في فرنسا في سنة 1948، من خلال قيامه بتجارب في مجال الصوت ، حيث قدم "بيار شافر" طريقة جديدة في سمع الصوت ، و كلمة الملموس في ذهنية شافر تدعوا إلى أخذ الصوت مثلما ما هو موجود في واقع الملموس . ينظر إلى كتاب : Michel Chion , ***La musique électroacoustique .***

إلكتروأكوستيك "électroacoustique**" :** تعبر عن موسيقى تبنت في سنوات الخمسينيات ، لغرض تعيين موسيقى في شريطها التسجيلي و هي موسيقى تتألف من موسيقى ملموسة الملتقطة عبر الميكروفون مع الأصوات الإلكترونية التي تمزج في المصنف الموسيقي المسجل لها .

أصوات المواد الملموسة، و كما تساعد في بناء مرجعية خيالية واسعة في ذهنية المشاهد في كيفية تحديد الأصوات الأكوسماتيكية ، و ينتج عنها موسيقى ميلودرامية حينما تكون ممزوجة مع لغة الحوار و واقعية البيئة الأكوستيكية في مرئية المشهد .

3. أهمية الموسيقى الفيلمية :

اتضحت أهمية الموسيقى التصويرية منذ قبول الجمهور لهذا التزاوج الفني ، مما شجع سينمائيو زمن السينما الصامتة في تطوير هذا العنصر من خلال إدخال موسيقيين هدفهم تصميم صوتية موسيقية في البنية الخيالية للفيلم ، و من جهة أخرى شهدت تلك الفترة تطور سريع و متقدم في مجال تكنولوجية التقاط الصوت وتقنيات المونتاج و المزج ، و عليه أضفى على الخطاب الموسيقي قوة بلاغية في تفعيل الخط الدرامي للحكاية الفيلمية .

حيث تكمن أهمية الموسيقى الفيلمية من خلال القيمة الجمالية التي تتحقق بفضل وجود ثنائية متواصلة مابين الأداء الموسيقي في سردية المشهد ، و المشاهد المستمع يتفاعل معها عبر عملية إدراكية حسية مزدوجة ، مما يخلق انطباعا في ذهنية المتلقي .

و بهذا يتشكل الوهم الذي ينتج من خلال تلقي موسيقية المشهد بعدا جماليا ، حيث ينشأ في أحضان بلاغة النوتة الموسيقية في تفعيل الأنساق الفيلمية للقص الخيالي ، و من هنا تظهر أهميتها في قيادة الخطاب الدرامي في جميع مستوياته الروائية ، كما تتضح أهمية هذا العنصر من خلال تفكيك و نقل المعاني التي تطرح في سيميائية المشهد السينمائي ، و من زاوية أخرى تشتغل الموسيقى الفيلمية في حالة عجز العناصر المكونة للغة السمعية البصرية في تفعيل البنية العاطفية و العرقية لدرامية المشهد المرئي .

و في السياق البحثي،أسهمت كثير من الدراسات المتخصصة و البينية في تعزيز أهمية الموسيقى الفيلمية من منظور الكتابة العلمية و الممارسة المهنية التي تناولت مواضيع ذات أبعاد مختلفة، و قدأسهمت في تكوين أرضية متينة مبنية على أساس معطيات علمية دقيقة،مما أضفى على مرحلة التدوين الموسيقي لمسة إبداعية جمالية .

4. المبادئ الأساسية للموسيقى الفيلمية :

كانت السينما الهوليودية الكلاسيكية مهدا للدراســـات العلمية ما بين **1930 -1950**[1]، حيث تناولت قراءة أفلام تلك الفترة من زوايا متعددة و خاصة في تحليل الموسيقى الأصلية للفيلم ، مما أعطى لمسة إبداعية جديدة روحا علمية محترفة في صناعة الموسيقى السمعية البصرية وفق معايير متفق عليها ، تتوافق جماليا في أنساق الخطـــاب السينمائي و أكثر تواصل ضمني مع المشاهد .

و على هذا الأساس،أصبح للموسيقى الأصلية التي تم تألفيها من قبل"**ماكس ستينر**"-" **Max Steiner**" أهمية بالغة لدى أهم الباحثين و من بينهم "**كلوديا غوربمان**"-"**claudia gorbman** التي قدمت من خلال أعماله الهوليودية مبادئ هامة، أصبحت كمرجعية هامة تستخدم في صناعة الموسيقى الفيلمية ، و هي :

1.4 مبدأ الخَفية «invisibilité»:

توضع الفرقة الموسيقية في صورة غير مرئية في مجال خارج الكادر المرئي " **non diégétique**"، و يسجل ظهورها بشكل غير مرئي في الخطاب الخيالي لغرض تحقيق الوهم في ذهنية المتلقي الضمني "**le cinéma illusion**"، و خاصة مع تطور تقنية المزج و آلية التزامن [2]، وقد أصبح صوت الموسيقى التصويرية من بين العناصر الصوتية التي تشتغل في خفية الشاشة للسينما الهوليودية الكلاسيكية عكس ما كانت تقوم به في مرحلة ما يسمى بـــ"**الموسيقى الحجرة**" "**Musique fosse**" .

تمتلك الموسيقى الأكوسماتيكية عذرية على حسب "**ميشال شيون**" ، بمعنى الأداء الموسيقي الذي يعزف في الصورة المتحركة و هو صوت وهمي غير موجود في عالم الشاشة ، و إن ظهر الموسيقي مع معداته في الشاشة ، في هذه الحالة فَقَدَ الصوت الموسيقي عذريته .

1 - Voirréférence : JAMES WIERZBICKI , ***FILM MUSIC A HISTORY*** , Routledge , New York ,2009 .

2 -Claudia Gorbman ,**UnheardMelodies « narative film music »**,indiana university press, and london ,BfIpublishing,Bloomington &indianaolis , 1987, P : 74.

2.4 مبدأ لامسموع "Inaudibilité" :

و يقصد من هذا المبدأ تلقي موسيقى المشهد برؤية سمعية لاواعية[1] ، و على حسب الموسيقار "**إيرنو رابي**"–"**ErnoRapee**" يرى بأن تجاهلنا لكل ما تأتي به الموسيقى المرافقة بعد لحظات خروجنا من العرض الدرامي يعتبر كنجاح قوي لقائد الجوق الموسيقي في تفعيل درامية الخطاب المسرحي ، و لكن تبقى تلك المادة الموسيقية راسخة في لاشعور المتفرج .

و على هذا الأساس ، تحمل الموسيقى التصويرية صوتا أكوسماتيكيا ينشأ في وسط خارج مجال دياجيتيك ،و منه تبرز أهمية الأكوسماتيك في عملية نقل المضمون الموسيقي في لاوعي المتلقي حسب "**شيون**"، حيث قام "**بيار شافر**"– "**Pierre Schaeffer**" ،و "**جيروم بينو**"– "**JéromePeignot**" بدراسات عديدة في مجال هندسة الصوت و الموسيقى الملموسة في النصف الثاني من القرن العشرين ، و يعتبر من الأوائل الذين استخدموا مصطلح "**الأكوسماتيك**" الذي يدل على الصوت الفيلمي ، أو المسموع الذي يأتي من مكبرات الصوت حيث يسمح و لكن دون معرفة مصدره [2]

3.4 مبدأ المدلول العاطفي "Le signifiant de l'émotion"

تشتغل المادة الموسيقية في سياق سردية الخطاب الفيلمي و تظهر فعاليتها في تحريك العواطف حسب مرجعيتها في مرئية المشهد ، أو يمكن إظهارها من خلال أداء تمثيلي للعلامة البصرية ، فالموسيقى في حد ذاتها عاطفة تنقل مشاعر الشخصيات الممثلة في الفيلم بكل الطرق عبر مقطوعات موسيقية [3]، ولهذا فالموسيقى التصويرية لها وجود متعدد ، تستطيع أن تعبر عن جميع عواطف البشر، لا تحتاج إلى ترجمة لأن الموسيقى لغة العواطف .

1 -Claudia Gorbman ,***IBID*** , P : 76 .

2 -Michel Chion ,**Guide des objets sonores :Pierre schaeffer et la recherche musicale** , Bucher &chastel ,Paris ,1995 , P :18 .

3 -Sandrine Darsel ,***De la musique aux émotions : une exploration philosophique*** , Presses universitaires de rennes , Rennes ,2009 , 15 .

4.4 مبدأ تقديم المسارات السردية " Offrir des pistes narratives":

يساهم مبدئيا في بناء سردية الخطاب الفيلمي بالدرجة الأولى ، إذ يتماشى الخطاب الموسيقي في نسيج مملوء بالتفاعلات الرمزية موازاة مع البيئة المرئية . يقوي النسيج السردي من خلال تنظيم المسالك التي تلمح و تفسر تركيبة الحدث و المواقف و الجانب العرقي للقص الفيلمي[1].

و لهذا تستخدم الموسيقى العرقية في تمثيل الأقاليم و البلدان من خلال تحديد جغرافية المناطق أو البيئة المعاشة على سبيل المثال بلغة موسيقية مدونة من خلال البحث المرجعي حول ذلك؛ إنّ الموسيقى الفيلمية تبني مسالك سردية تقود خطاب اللغة السمعية و البصرية للمشهد " الحوار ، الأزياء ، الديكور ، الصوت الخفي ، ..." في نجاعة السرد الفيلمي .

5.4 مبدأ الاستمرارية " Continuité":

تمنح الحركة الموسيقية عنصر الاستمرارية الشكلية و الإيقاعية بين لقطات المشهد ، إذ تسمح بالانتقال السلس بين المشاهد دون إحساس بوجود فجوات أو القفز السردي أثناء تلقي العرض السينمائي .

قبل العشرينيات من القرن الماضي ، كان الموسيقي يرافق الصورة الفيلمية حسب كل لقطة، إذا ينتقل إلى لقطة أخرى غير طريقة أدائه ، و لكن في زمن السينما الهوليودية الكلاسيكية تغير أسلوب العمل و أصبح الموسيقي يصاحب اللقطات الفيلمية بأداء واحد و الذي يمثل "**التيمة الموسيقية**" رغم وجود اختلاف و تنوع في تركيبة اللقطات [2].

6.4 مبدأ الوحدة "Unité":

لا تتحقق البنية الخيالية إلا بوجود عامل الوحدة الذي يعتبر كقاسم مشترك في نظام تفاعل الرمز بين الأنسقة الدرامية في الموسيقى المشهديـــة ،حيث يلجأ الموسيقي في تحقيق هذا المبدأ إلى عامل التكرار في اللحن والتنويع في الآلات الموسيقيـــة[3] ، حيث تأخذ الفكرة المهيمنة "***le leitmotiv***" في الموسيقى كخاصية فعالة إلى بناء الوحدة الموضوعية ،و الفكرة المهيمنة هي بمثابة "**التيمة الموسيقية الرئيسة**" التي تختلف طريقة توزيعها عبر كل مشهد موسيقي .

---

1 -Claudia Gorbman ,***OP.CIT*** , P : 82.
2 - Claudia Gorbman ,***IBID*** , P : 89.
3 -Claudia Gorbman ,***IBID*** , P : 90.

7.4 مبدأ انتهاك القواعد "Violer les règles":

أضافت "**غوربمان**" هذا المبدأ لكي لا تصبح تلك المبادئ مرجعية مجمدة ، بل يمكن التلاعب فيها لغرض تحقيق نجاعة صناعة موسيقى الفيلم ، لأن هناك بعض الشروط التي تمنح لمبدأ الأولية على آخر ، فأي مبدأ من المبادئ التي تطرقنا إليها يمكن ألا يتحقق و خاصة أثناء العرض ، ففي أي لحظة يمكن الانفعال و التفاعل معها [1].

كما نجد أحيانا جانب التفاعل بين الجمهور و الموسيقى التصويرية مثلا ، على الرغم من مضمونه"**الأكوسماتيكي**"أييتوافق مع المبدأ الثاني "**لا مسموع** "، و من هذا المنطلق تلح "**غوربمان**" بأن نعطي الأولية للمبادئ التي تخدم صناعة المشهد الموسيقي في السينما .

5. عناصر الموسيقى الفيلمية :

للموسيقى الفيلمية لغة خاصة بغض النظر عن لغة الموسيقى للموسيقى في حد ذاتها، و لهذه اللغة عناصر تتضافر و تتشابك كلها سويا في إخراج المؤلفـــــــات الموسيقية ، و يختلف مفهوم كل عنصر نظرا لارتباطه بلغة الفيلم ، فبفضل الجهود العلمية التي اهتمت بتحليل موسيقى الأفلام بداية سنوات العشرينيات من القرن الماضي، تبينت عناصـــرها كالتالي :

1.5 اللحن " La mélodie":

يعرف اللحن "**Melody**"* بأنه مجموعة من الأصوات المتتالية التي يخضع تنظيمها إلى رغبة المؤلف ، و يتم الاستماع إليها كنسيج واحد ، أي أنه تتابع معين للنغمات بشكل مناسب ترتاح له الأذن ، ويعتمد على العلاقة بين الأصـــــــوات من حيث الحدة و الغلظة ، و فرق المســـــافة ما بين النغمة و الأخرى أو النغمـــة والنغمة التي تليها ، إلى جانب طول امتداد كل نغمة ، و كل هذه الفروقات تعطي للحن لونه و طعمه في التذوق .

إن اللحن هو المحرك الأساسي في الكتابة الموسيقية، إذ يعتبر الواجهة و الهوية في الموسيقى لأنه وليد عوامل مرجعية متواجدة بالمشهد المرئي تلهم الموسيقي في تكوين الجمل الموسيقية ، حيث يرى "**ماريو**

1 -Claudia Gorbman ,***IBID*** , P : 91.

*"**اللحن " Melodie**": مركبة من لفظين **Melos** وتعني النظام الشعري **Ote** و تعني الغناء ، و في العصور الوسطى ظهرت الكلمة اللاتينيةMelodia لتحمل تضمينات موسيقية خاصة حتى اليوم ، مع محاولات متكررة للربط بين اللحن كمنظومة موسيقية و الأغنية كمنظومة لغوية .

ليتوين"أن البنية اللحنية يضعف تماسها في الموسيقى الملموسة [1]، و هذا راجع إلى الطبيعة الصوتية التي تستخدم في التأليف، لأهمية هذا العنصر من خلال صناعته للحدث الخطابي في المشهد الموسيقي من منظور الاستحضار الجمالي وتشكيل الوحدة السردية.

2.5 التوافق "L'harmonie":

نجد هذا العنصر غير معروف في الموسيقى الشرقية ، يحتل أهمية تتزايد على الدوام ، و المتتبع لتيار الموسيقى الغربية يجد أنها بينما كانت تولي أكبر اهتمامها للحن في القرن الثامن عشر و النصف الأول من القرن التاسع عشر ، فإن اهتمامها قد تحول تدريجيا إلى التوافق الصوتي ، و يدرس العلاقة بين النغمات و **(التألفات و التوافقات)**.

كما يأخذ هذا العنصر مفهوما آخر في سياق الموسيقى التصويرية ، حيث يدرس العلاقة بين النغمات و التآلفات و العلامة الصوتية أو البصرية أو الحركية للصورة المرئية في الفيلم، و تحقيق رابطة هارمونية سمعية بصرية ، أي توافق صوتي بين الموسيقى المشهدية و العناصر المكونة للمشهد

3.5 الإيقاع "Le rythme ":

الإيقاع الموسيقي هو ضبط توقيت النغمات في القطع الموسيقية ، و يعني عند الفارابي : تحديد أزمنة النغم بمقادير معينة و نسب محدودة ، و لقرب الإيقاع من النفس الإنسانية و لعلاقته الحميمية بحركة الجسم في العمل و الرقص و التعبير و انتظام دقات القلب و حركة التنفس و المشي و الحفظ في عهد اللغة الشفوية .[2]

ينظم الإيقاع معنى المشهد الموسيقي، و يتحدد ضمن وجود مراسلات بنيوية تشتغل وفق روابط زمنية تضبط توقيت النغمات في المدونة الموسيقية على حسب الحركة التمثيلية الموجودة بداخل الشاشة (أي كل ما يجري داخل الشاشة) ، وحركة تتابع اللقطات المتتالية في المشهد ، كما يوجد في الفيلم إيقاع ضمني يشكـــــــل مصدرا لاشعوريا يلهم الموسيقي في تكوين حسه الإيقاعي في الفكرة الموسيقية .[3]

1- Mario Litwin,***OP.CIT***,P :28.

2- حسين علي أوس ، **<u>الموسيقى من الألف إلى الياء</u>** ، مكتبة عالم المعرفة للطباعة و النشر بغداد ،**ط1**،2016، ص: 39 .

1- Edgar Willems ,***Le rythme musical*** « ***étude psychologique*** » , presse universitaire de France , Paris :,1954 , pp :91, 117 .

4.5 الجرس " Le timbre" :

الطابع في الموسيقى هو الجرس أو طابع الصوت،و هو مجموعة من الخصائص التي تميز الصوت الموسيقي، لأن خصائصه الفيزيائية هي التي تمكنه من إدراك الجرس، و تحديد جودة الألحان و النغمات الموسيقية ، كما تسمح بالتمييز بين أصوات الكائنات و الآلات الوترية ، و الآلات الهوائية ، و الآلات الإيقاعية ، إذْ تظهر فعاليته من خلال وجود تلوين أوركسترالي مما يعطي لصوتية المشهد قوة تفاعلية نشطة ، أفضل من وجوده في فرقة متكونة من عازف واحد على البيانو .

إن تعدد الألوان الصوتية أو الأجراس في الفرقة الموسيقية، يسمح في ظهور أدوار مختلفة، كما يسمح ذلك الاختلاف في خلق حوار موسيقي عبر تعاقب الآلاتي " **L'alternance instrumentale**" [1]،و خطاب وصفي تاريخي قائم بين الجرس و المشهد المرئي ، و عليه فإن عملية توظيف و اختيار الآلة تبنى وفق بحثية مرجعية في معنى الفيلم .

6. وظائف الموسيقى الفيلمية:

تعدّدت وظائف الموسيقى الفيلمية نظرا لتنوع الدراسات التيتهتم بتحليل الموسيقى في المشهد المرئي ، و مرجعية هذا التعدد يكمن في التطرق إلى سياقات مختلفة، و لهذا قام الباحث "**كارلوس سيلفيرا**""**Carlos Silveira**" مؤخرا في دراسته[2] باستخراج جملة من الوظائف المقتبسة من عدة دراسات سابقة ، و التي استخلصت في المحاور التالية:

1.6 الموسيقى في زمن الإثارة :

تكمن في التمثيل الموسيقي لأماكن الإثارة في المشهد ، و يعتبر هذا التمثيل أداء يضمن مرجعيـــــــة حول الفضاء الاجتماعي الذي يبرز حضوره موسيقيا ، مما يساعد في معرفة البيئة الثقافية و الفيزيائية ، الاجتماعية ، و خاصة التاريخية ، و عرقية المجتمع ، كما يرى "**ليبسكومب– Lipscomb**" أن هذه الوظيفة تخلق و تنقل لنا المزاج العام للفيلم، بمعنى أنها تمثل الخصائص المرتبطة بمكان الإثارة التي تتعلق بــ" المكان الموقف ، الجودة ، حجم فضاء التمثيل ، و التوظيف في الوقت المناسب"[3].

1- Mario Litwin ,***le film et sa musique*** ,***OPCIT***, PP : 29-30

2- Carlos Henrique Guadalupe Silveira***, La musique de film : introductiona l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur*** ,OP.CIT, P : 211 .

3 –Carlos Henrique Guadalupe Silveira, ***OP.CIT,*** P :214.

وفي نفس السياق نجد "**وينغستيدت–wingstedt**" أنه قد تعمق في دراسته حيث وضع فئتين أساسيتين، كل واحدة منهما تحتوي على مجموعة من خصائص تمثل موسيقي الهدف إبراز حيثيات الفضاء المرئي ، فالفئة الإعلامية تحقق أبعادا قيمية ، تدخل في ضمينة المعنى الموسيقي وتميز روابط المجتمع في إطار تفعيل الاتصال في وجود القيم،كما أنها تشتغل في استحضار فترات من الزمن " حقبة زمنية ماضية" ، سياق ثقافي ، والإشارة إلى وضع اجتماعي ، أو إقرار بالاعتراف ، و من وجهة نظر للفئة الوصفية ،وظيفتها تكمن في وصف فيزيائية المكان مثلا "وصف ديكور القصر" الذي لا يفهم إلا بالعواطف حسب تفسير "**وينغستيدت** ".

و في هذه الوظيفة ، يرى "**آرونكوبلاند–Aaron Copland**" أن الموسيقى يمكن أن تخلق جوا أكثر إقناعا من الزمان و المكان من خلال تحديد معالمه السردية التي تضفي على المشهد الموسيقي وظيفة مرجعية،و هذا حسب وجهة النظر التأكيدية للباحثة "**غوربمان**"[1] .

2.6 التمهيد لمتابعة الفيلم :

تخلق الموسيقى جوا جديدا ، و لهذا اقترحت"**ليسا –Lissa**" وظيفة أخرى تتماشي مع هذه النقطة ، و هي وضع "**الإفتتاحية–ouveture**" تكمن للإعلان عن بدايـــة الفيـــــــــلم ، أو المشهد ، أو موضوع سردي جديد في سياق وظيفة التحفيز على متابعة المشهد الفيلمي .

أكد كثير من الباحثين و من بينهم "**ليبسكومب**"و"**تولشينسكي**"،أن الموسيقى "**تنقل المزاج العام للفيلم**" ، بمعنى أن الصوت الموسيقي هو بمثابة مسار مباشر إلى أذن المشاهد المستمع لمعرفة ما إذا كان السرد سيكون "رومانسي ، مخيف ، مضحك ... ".

و منه يتم توضيح معنى المشهد على مستوى الغموض البصري ،إذ يمكن التدفق الموسيقي أثناء المتابعة الفيلمية أن يشير إلى ماذا سيقدم في الفيلم " دراما ملحميـــة ، مجريات الحدث بين الأشخاص مجال العمل "، فيقوم و يعزز أو يغير أفق توقع المشاهد "طاقات المخيل" في موقف واحد أو على المستوى الكلي للفيلم ، و عليه توفر الموسيقى التصويرية الأساس في بناء المشهد ، ثم تتحقق الرحلة الجمالية أثناء إحساس المشاهد بالعرض السينمائي على حسب"**آرونكوبلاند**"[2].

1 -Carlos Henrique Guadalupe Silveira, ***OP.CIT***,P : 215.

[2] Carlos Henrique Guadalupe Silveira, ***OP.CIT***,P : 216.

تشارك الموسيقى و بدقة في ترقب الأجواء العامة للفيلم ، كما يمكن أن تمهد للأحداث الفيلمية في فترات زمنية قصيرة ، مثل مقدمة الفيلم ،أو المشهد ، لغرض تشكيل رؤية تنبؤية في مخيلة المشاهد و جعلها تقترح فرضيات حول ما سيحدث في المشاهد اللاحقة .

إن موسيقى "**جينيريك**" في بداية الفيلم ، تعتبر أكثر استخداما في التمهيد لمتابعة الفيـــلم ، فكلما كانت الموسيقى حاضرة في بداية المشهد و خاصـــة في المواقف التشويقيـــة ، زادت درجة التوقع لدى المتلقي ، رغم أنه لا يستطيع معرفة نتائج زمن الوقوع و كيف يتم إجراء ذلك الحدث ، و هذا ما يزيد من شدة التوتر الذي يشعر به المتفرج .

3.6 تعبير عن عواطف الشخصيات:

تكون حالة الموسيقى المشهدية في وضعية سيكولوجية، حيث تعبر هذه الحالة عن عواطف الشخصيات في الفيلم، وتستخدم بأداء موسيقي لربط الصلة بين العاطفة و كيفية الشعور بها من طرف الشخصية الممثلة، وتتشكل في جملة من التدخلات الموسيقيةالتي تشتغل في تعزيز، و إظهار التعبير النمطي عن المشاعر الإنسانية .

و في سياق التأليف ، تنصب المشاعر و العواطف الإنسانية في حوامل موسيقية ، حيث يلح "**جوليان –julien**" على ضرورة تدقيق النظر في بعض المشاهد الفيلمية التي يستلزم فيها الكتابة الموسيقية برؤية موازية "**Musicalisable**"[1]، لأنها عادة تخلق تأثيرات نفسية ، و القدرة على تعبير مشاعر الممثل ، كما تنقل لنا الموسيقى المشهدية البيئة الداخلية التي تحتوي على أفكار، أراء، و مشاعر الممثل و دلالته مع ممثل أخر ، في حين أن ترجمة عواطف و مشاعر الممثل تدخل في سياق تفعيل المعنى الموسيقي، و تبين أن البنية العاطفية للمشهد الفيلمي الذي يأخذ بصمته من صوتية الفضاء المرئي .

4.6 هيكلة الفيلم :

يمكن للموسيقى أن تؤدي هذه الوظيفة بطرق عديدة ، حيث يرى "**كوبلاند**" أنها تساعد في بناء الشعور باستمرارية الفيلم ، كما تساعد على وصف" الشخصيات ، الأجواء ، البيئة ..."، و جعل الفيلم أكثر وضوحا عاطفيا ، وضمان مرونة تدفقه لإخفاء جوانب الانقطاع السردي .

1 - Julien Jean Rémy ,**Éléments Methodologiques pour une Typologie de la musique de film** , "Revue de Musicologie, Vol 2e ,N° T.66, 1980,179.

أما عند "**وينغستيدت–wingstedt**" ، تتمثل هذه الوظيفة في استخدام الأصوات و انتقائهاو وضعها في أشكال موسيقية مما يساعد في تشكيل واستمرارية السرد ، و التأثير على مستوى الإدراك الزمني ، في حين تؤثر السرعة العامة أحيانا على الشكل المتصور ، أو وتيرة التدفق الدرامي ، وبالتالي تصبح لها وظيفة ثانوية تتمثل في خلق التوقعات و المشاعر المسبقة من المنظور التلقي [1].

و من جهة أخرى ، يرى كل من "**ليبسكومب**"و"**تولشينسكي** " أنه يتم تقديم و توضيح الهيكل السردي من خلال ظهور الصوت الموسيقي و اختفائه و عودة ظهوره ، كما يخلق شعور بنظام الزمن الفيلمي وفق تدخلات تأكيدية في البدايات و النهايات ، والشعور بالوحدة الهيكلية من خلال التكرار بـ "**التيمات الموسيقية**"،و من جهة أخرى يتولد الشعور بأن هناك سرعة و بطئ للحالة الدرامية [2]نظرا لعامل تطابق إيقاعية المشهد مع حركة الموسيقى، لهذا يتبين أن الموسيقى تعمل على ملئ الثغرات لغرض الحفـــاظ و التسهيل على استمرارية الانتقال بين اللقطات و المشاهد .

5.6 – توجيه انتباه المشاهد :

يتولد عنها مركز للاهتمام حينما نوظف علامات مفتاحية في اللغة السمعية البصرية و في هذه الحالة يعتبر محركا تحفيزيا في مجال موسيقى الفيلم،تتمثل مهمته في النقل و التركيز على الرسائل المشفرة الموجودة في فضائية الشاشة ، و يلفت انتباه المشاهد من خلال تركيزه على زاوية العرض.

فقد طور"**كوهن**"مفهوم "**توجيه الاهتمام**"، عندما أنصبت اهتماماته على مستوى التأليف، أي بإمكان الجوانب الهيكلية للموسيقى أن تقود اتجاه المشاهد إلى جوانب خاصة للمشهد البصري، كما تشير في وصف تلك المحفزات البصرية و الصوتية وفقا للبعد الهيكلي و الدلالي:

إن لفت انتباه المتفرج إلى العناصر التي لها نماذج نمطية في سياق الفيلم، بمثابة تحقيق للبعد الهيكلي الذي يتشكل وفق مرجعية عناصر الموسيقى " إيقاع اللحن ، الجرس ، الزمن ..." و مع مكونات اللغة الصوتية للمشهد البصري.

و في هيكلة سرديـــــة للفيلم ، يتأسس نظام الشراكة بين المنبهات الوظيفية لغرض "**توجيه الاهتمام**" ، و منها تنشأ العملية التحفيزية على مستوى الإدراك الحسي المزدوج ، مما يوجه انتباه المتفرج نحو التركيز في ذلك .

1- Carlos Henrique Guadalupe Silveira***, OP.CIT,*** P : 218-219.
2- Claudia Gorbman, OP.CIT,P : 26.

و في حالة وجود التطابق الدلالي في المعنى بين الموسيقى و الصورة البصرية " البيئة، المزاج، العاطفة..."و بين اللون الموسيقي، تظهر وظيفة إرشادية تعمل في توجيـــــه النظر ، الفكر ،و وجدانية المشاهد [1].

و من هذا المنطلق يرى الباحث "**وينغستيدت-wingstedt**" أن الأحداث الموسيقية تتزامن مع المميزات المحددة و المواقف على الشاشة التي تكون غالبا في " **جوانب الحوار**"، فالموسيقى تساعد على فصل مقدمة الصورة عن خلفيتها .

كما أن للموسيقى بعد عاطفي و وصفي تستطيع أن تركز الاهتمام من خلال الجدية الوصفية " **الجمال، الخطر، القوة** ..." ، كما تساعد كذلك على وصف الأنشطة الفعلية في المشهد، و يضاف إلى الإلزام بوجود تطابق بين الحالات في تركيبة الموسيقى المشهديـة ، مما يتولد عن ذلك مشاهد سمعية مركزة حول الأحداث البارزة في آن واحد .

6.6 البلاغة :

تتعايش الموسيقى مع المرئيات و السرد، مما ينتج عن ذلك أداء موسيقي بأسلوب بلاغي يثير الاهتمام من وجهة نظر التوقع ، حيث تجسد بلاغتها في تشابه المجالات الحاملة لنفس المعنى.

من خلال تعليقها أو تهكمها على أي عمل يدور في فضاء الشاشة خاصة[2]، يظهر العمل المجازي في مقطوعة موسيقية تعلق بالحالة السردية للمشهد بطريقة ، إما أن تكون موازية (**التعاطف**) أو معاكسة **(اللاتعاطف)**[3] ، حيث تعتبر الشاشة أكثر الأنواع استخداما من التعليقات الموسيقية في الفيلم ، على سبيل المثال :

- مشاهدة جو لطيف عبر إيقاع محرقة نووية.
- موسيقى حادة لمشهد رومانسي.
- فعل التناقض في المعنى ينتج عن ذلك بعدا تفسيريا جديدا للمشهد.

1 -Carlos Henrique Guadalupe Silveira***, OP.CIT,*** P : 220.

2 -Juan Chaattah ,***Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film music analysis***, Florida state universityLibrairies , ElectronicThese , treatises and dissertations , Florida , 2006 ; P :28 .

3 -Patrick Saint Dizier ,**Musicial Rhetoric**, ISTE- Wiley ,London, New york ,2014, P : 15 . 3

7.6 - إعلامية:

تتمثل هذه الوظيـــــــفة في توضيح الحالات الغامضة ، و تواصل الأفكار غير المعلنة ، و تقديم الاعتراف أو التأكيد الأدائي لغرض تفسير الوضع للمشاهد، حيث يظهر اختصاصها في التبليغ عن المعلومات بدل العواطف .

وضح "**كوهن – Kohen**" من وجهة النظر هذه أن الموسيقى لها وظيفة التواصل بالمعاني أثناء تقديم السرد الموازي في حالة وجود غموض [1]، كما يمكن أن تُؤخذ عدة معاني في بنيتها الكتابية،و هذا في حال معايشة الحدث اليومي،و تآلفها معروابط الثقافات الشخصية المكتسبة ، مثل موسيقى حزينة مع موقف جنائزي بمثابة قاسم مشترك وهو "**الحزن**" .

فالموسيقى التي تشير إلى مكان الإثارة هي موسيقى إعلامية بطبيعة الحال، تعلن عن الأحداث التي تجري في السرد ، و عن كل ما له علاقة مباشرة مع العواطف المعاشة من طرف الشخصية الممثلة ، أو المرتبطة في الفيلم بأكمله .

8.6 - الذاكرة :

أشار "**كوهن – Kohen**" في دراساته،أنه يمكن للموسيقى أن تشتغل كعلامة أو إشارة ، أو كدليل على الذاكرة ، فطبيعة عملها يكمن في علاقة ترابطية بين الفيلم و المتلقي، فمن خلال إدماج الموسيقى مع الفيلم، تسمح بترميز الأحداث الماضية و المستقبلية، أيتهيئ الفرد لقيامه بنشاط معرفي،كما سمتها "**ليسا –Lissa**"بوظيفة " **الرمز** "، الموسيقى هنا بمثابة فهرس للذاكرة ، و يمكن استخدام الموسيقى لتمثيل شخص أو شيء معروف بالفعل من قبل المشاهد .

و في نفس السياق، يتبين لنا أن هناك وظيفيتان فرعيتان، الأولى تخدم الذاكرة الداخلية للفيلم، و نجدها كثيرا في الأفلام الروائية الطويلة و التي يمكن أن يسترجع المتلقي من خلالها ذكريات بداية المشاهد الأولى عبر تيمات موسيقية رئيسية التي ترافق بطل الفيلم ، و ترافق تلك العمليات الاسترجاعية "**نظرة إلى الوراء –Flachback**".

و الثانية تشير على كل ما هو مرتبط بذاكرة المشاهد الحقيقي، إذ تلعب دورا كبيرا في تفعيل الجانب "**نوستالجي**"، حيث يتولد في سياقه شعور بالحنين إلى الماضي، و يصبح المتلقي متخيلا جماليا في إعادة بناء واقع موسيقي مضى من قراءته التخيلية، و هذا على حساب رصيده الموسيقي

1 -Malcolm Budd ,**Music and the emotion « the philosophicalTheories** » , Routledge ,London & New york ,1992 , P : 151 .

المخزن في الذاكرة ، فالمادة المخزنة هي جملة من وقائع و أحداث تاريخية محملة في أوعية سينمائية ذات بعد درامي، و تكون محفوظة في ذهنية الفرد .

9.6 التوقعات:

اهتم الباحث البرازيلي "**كارلوس**" بدراسة التوقعات التي تنشأ في الموسيقى الفيلمية[1]، حيث صرّح في الأخير أن هناك تلك التوقعات المرتقبة التي تعتبر من بين وظائف الموسيقى الأصلية، أي خلق التوقعات في موسيقية المشهد لغرض سبق الأحداث، و لهذا يرى البـــاحث أن كل من وظيفـــــــة الذاكـــــرة، البلاغة، و التمهيد للمتابعة الفيلمية لهم علاقة مع متغير التوقع في سياق تلقي المشهد الموسيقي .

10.6 – وظائف أخرى:

تسهم موسيقى المسار" **Musique de parcours**" في تنظيم الفيلم و توضيح الرحلة التي يقوم بها الممثل و بأي وسيلة نقل مثلا على متن السيارة ، الطائرة ، القطار ، على الأقدام " كما تبرز كذلك جغرافية المسار و المسلك الذي يتخذ في ذلك .

لذا قدم "**جان ماري جوليان**" وظيفة جديدة للموسيقى الفيلمية سماها بـ"**حوادث السيناريو**"، حيث أخذ هذا التعريف"مصطلح الحادث"من **قاموس روبرت** الذي يعرفه بأنه حدث فجائي غير متوقع [2]، و أن الحادث في السينما هو أحد الدوافع الأساسية لهذا العمل ، و من بينها حوادث " الموت، الهجوم ، السرقة ، الاغتصاب ، القتل ، الحرب " و على سبيل المثال " موت البطل في الفيلم يرافقه استمرار الموسيقى بطريقة خيالية جذابة ".

و اقترح "**جان ماري جوليان**" كذلك وظيفة أخرى و هي "**الموسيقى الترفيهية** " ، فهي موسيقى تغطي أنشطة الأفراد الذين يشغلهم الترفيه بشكل عام .

و يمكن أن ينظر إلى هذا في كثير من الأحيان في الكوميديا الرومانسية، أو أفلام الرعب، و خاصة في بداية الفيلم، أو المتعة قبل وصول الكوارث، لما تضفي هذه الوظيفة جانبا ترفيهيا على مستوى الخطاب الداخلي للبنية المكونة للفيلم، و الخارجي الذي يصنع الفرجة الترفيهية مع المتلقي .

---

1 - **Voir :** Carlos Henrique Guadalupe Silveira**,** ***La musique de film : introduction a l'étude des attentes musico- filmiques du spectateur*** , OP.CIT.

2 - Julien Jean Rémy ,**OP .CIT** ,P : 181 .

| الفصل الأول |

التأليف الموسيقي و خطابه الدرامي
في واقعية الفيلم

|المبحث الأول |

سيمفونية الواقع في الفيلم السينمائي

منذ سنوات العشرينيات من القرن الماضي ، ظهرت عدة كتابات علمية تضمنت قراءات نقدية حول السينما،حيث برز منها تيار يهتم بموضوع التأليف الموسيقي للفيلم، اختص كثيرا في تحديد وسائط موسيقى الفيلم في هيكلة حركة السرد،و من جهة أخرى اهتمت الصحافة الفنية بتطوير هذه الحركة باعتبار الكتابات النقدية الإعلامية بمثابة صدى للأعمال السينمائية الناجحة .

على حد تعبير "**صمويل تايلور كوليريدج Taylor Coleridge Samuel** -"هناك حياة واحدة بداخل الفرد و بخارجه ، تلبي له كل حركة ، كما تصبح روحها ضـــــوءا في الصوت و القوة تشبه الصوت في الضوء و الإيقاع في كل فكـــر "[1]

1. الفيلم مؤلفة موسيقية:

يعتبر مبدأ التشابه من بين أهم المحاور التي ينطلق منه هذا الطرح ، فإن البنية الخيالية التي تفرز من خلال السرد الفيلمي تمنح نفس الخصائص التي توجـــد في البنية الخياليـــة للموسيقى التعبيرية،و لهذا في حالة المشاهدة لفيلم بدون موسيقى يمكن للعقل البشري أن يؤلف لتلك المشاهد الفيلمية موسيقى ما مثلما فعل "**ألفريد هيتشكوك**" في فيلم " **The Birds**" ، و عليه يتبين أنّه انطلاقا من فعل التلقي تتم عملية خلق فكرة التأليف الموسيقي ، أي الانتقال من حالات حسية إلى جوانب معرفية .

كان "**ألبرت بوشي- Alberto Boschi**" من بين الأوائل الذيـــن أيدوا فكرة موسيقيـــة المشهد ، إذ يرى هذا التيار بأن البنية المرئية للفيلم تُضبط بحكم العناصر الموسيقية أمثال "**لويس ديليك- Luis delluc**" و "**ريسيوتو كانيدو-Canudo Ricciotto**" عندما قدما تعريفا لمفهوم السينما كونها "**موسيقى النور- Musique de la lumière**" ، و من جهة أخرى ترى المخرجة الفرنسية"**جرمان ديلاك- Germaine Dulac**"بأنه سيمفونية بصرية [2].

و في نفس السياق ، أكد المؤلف الفرنسي "**إيميل فويلرموز- Emile Vuillermoz**" أن العمل السينمائي هو نفس عمل المؤلف الموسيقي ، في حين أنهما يشتركان في نفس المرحلة الإبداعية و تتقاسم

1- John C. Tibbetts**, Composers in the Movies « Studies in Musical Biography »,** Yale universityPress, London, 2005, P: 01.

2- Laurent Guido, **L'Age du rythme – cinéma, musicalité, et culture du corps dans les théories françaises dans années 1910-1930,** édition Payot Lausanne, paris, 2007, P : 176.

في استخدام سلسلة من التحديد المسبق للأصوات ،كما أن الصور السينمائية التي تبرز تركيبتها أثناء العرض ما هي إلا أصوات موسيقية تعبر عبر الآلات المستخدمة في تلك المنطقة .

ولهذا تبرز عن المادة المرئية سيمفونية بصرية أصلية " **Symphonie visuelle originale**"، بمعنى أن السينما تنسق الصور المتحركة ، و تقوم بعزف رؤى و ذكريات تجسد بدقة بواسطة عمليات موسيقية ، و منه يتضح عامل الاختيار بعناية في المواضيع البصرية و جعلها أكثر تعبيرا و تركيزا في التناسب الزمني و ضبط الإيقاع الذي يساعد في صناعة واقع جمالي متحرك.

و عليه فإن اختلاف الشخصيات من خلال أفعالهم و سلوكياتهم و مكان الذين ينتمون إليه ما هو إلا استجابة للواقع الذي يتضمن في جانبه الخفي وحدات مختلفة و متنوعة ، و التي بدورها تحدد خصائص تعددية الأصوات، و تنوع الإيقاعات الموسيقية ، و بلغة شاعرية و أكثر حداثة ، و منه يتحقق جوهر الفيلم .

و في هذا السياق، أخذ "**ديلاك**" بعض المصطلحات الموسيقية ، و وظفها لغرض تدعيم تلك التوافقيات البنيوية للعناصر البصرية ، لأن إسقاط الحقل الدلالي للموسيقى في بيئة الفيلم يؤدي إلى استحضار قوالب موسيقية متنوعة ، التي تبنى عليها تلك المظاهر الدرامية ، التعبيرية و السردية و التي هي مصدر إلهام في تأليف موسيقية المشهد[1].

1.1 أفلام الواقعية الجديدة و سيمفونية الواقع"معركة الجزائر أنموذجا ":

تتضمن خيالية الأفلام الواقعية الجديدة سردية واقعية تحتوي على مكونات مميزة ، تشتغل في نسيج جمالي والذي لا يتحقق إلا من خلال أداء تمثيلي قصد تفعيل واقعية الفيلم ، مما يولد عن ذلك حسا واقعيا تتبناه العملية الفنية من منظور الرؤية الإخراجية ، التي ترتكز عليه الكتابة الواقعية في أطر مبادئ نقل ثقافة الواقع و تجسيدها في كادر سينمائي الذي يعبر عن فلسفة الحقيقة و الواقع المعاش وفق رؤية شخصية للمخرج ،و يبدو أن للحقيقة و الواقع في هذا الاتجاه وجهان لعملة واحدة ، في حين أن للواقع سمة أساسية في أفلام الواقعية الجديدة ، و خاصة في الأفلام الوثائقية [2]

1- Laurent Guido, ***IBID*** : 177.

2- كاظم مرشد السلوم ، **سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية**،دار أفكار للدراسات والنشر، سوريا، **ط**2012،**1**، ص17.

في أفلام الواقعية الجديدة*[1]، يستلزم في بناء خيالية المشهد الدرامي شرطأن تحقق جملة من الإستراتيجيات التفسيرية تبنّي سردية الفيلم ، كما ذهب "**جيريمي مينوت–Jeremy Mynott** " في تحديد تلك الإستراتيجية ، إذ تتمثل في توليد الاهتمام النشط الذي يعتبر كوسيلة هامة في طريقة التركيز و انتقاء الملامح و الجزئيات الموجودة في الصورة الدرامية ، فمرحلة الانتقاء تتم عبر عملية إدراكية حسية مزدوجة ، و يتضمن مصدر الاهتمام جملة من المحفزات التي تلفت الانتباه ، إلى جانب التوقعات المرتقبة و التي تتولد في ضمنية العلامة الرمزية ، مع التركيز على بنية الخيال الواقعي في القص السينمائي الذي ينتج عنه وهما واقعيا في ذهنية المتفرج[2].

تعتبر دراميـــــة الواقع في الأفلام الروائية كآلية حفظ ما صنعه الحدث في مختلف سياقاته الثقافية، السياسية، الاقتصادية، و الاجتماعية...، حيث قام "**بونتيكروفو**"[3] بإعادة صنـــــــــــاعة الوقائع و الأحداث بعين الكاميرا بشكل نسبي كما جرت في المجتمع و في إطار خيالي فني ، حيث نجد العلامة الرمزية في النص السينمائي كـ "**ميكانيزم**" قائم على تفعيل واقعية المشهد الفيلمي فالعلامة بمثابة مرجعية في توثيق السينمائي ، و تأتي آلية للتلقي داعمة لواقعية السرد الخيالي .

و على أساس فعل المشاهدة ، تنتج عنه القيمة الجمالية للواقع ، مما يولد في ذهنية المشاهد وهما خياليا يضيف في أفق المشهد سيمفونية ضمنية كنتاج للمعنى، و التي تدخل بدورها في ثنائية التلقي و نصية الفضاء الفيلمي ، و منه يأتي فعل التوهم الخيالي السيمفوني في ذهنية المشاهد ، باعتبارها مادة متخيلة مستخلصة من مجموعة عناصر تُكوّن الموقف الدرامي في الصورة الفيلمية .

و في سياق هذه الدراسة ، يعتبر فيلم معركة الجزائر من بين الأفلام البارزة في **ريبرتوار** الأفلام الواقعية الجديدة في السينما الجزائرية حيث أخذ المخرج مرجعيـــــــة من عنوان الفيلم مفادها إظهار وقائع و أحداث التمرد في عاصمة الجزائر سنة **1957** ، إذ يصنف ضمن أفلام الدراما الحربية التي تعالج قضية حقبة تاريخية جد هامة في تاريخ الثورة الجزائرية.

***الواقعية الجديدة :** هي حركة ثقافية سينماتوغرافية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية بإيطاليا ، و تعتمد على التصوير المباشر و البسيط لمعاناة الطبقات الفقيرة في المجتمع الإيطالي ، و تستخدم ديكورات و ألبسة كما هي في الواقع ، إذ تعتمد سيناريوهات أفلامها على كتابات درامية من الواقع المعاش ، و من أهم روادها : **روبيرتو روسيليني ، لتشينو فيسكونتي ،و فيتوريو دي سيكا** .

2- Margaret mackey ,**Narrative Pleasures in Young Adult Novels , Films , and Video Games ,** , Palgrave mac millan ,England , 1ed ,2011 , PP : 220-221

3- ينظر إلى الملحق رقم : 02

ولهذا كانت الرؤية الفنية لـ"**جيلوبونتيكروفو–Gillo Pontecorvo**" مزيجا مختلطا بين المعالجة الوثائقية و الخيالية في تكوين البنية السينمائية للمشهد ،حيث أخذت لقطات الفيلم من الواقع المعاش الذي كوّن في بنيته بيئة داخلية تمثلت في كل ما يجري بداخل الكادر الفيلمي ، و بيئة خارجية نشأت بفضل إيقاع الحركة الخيالية للسرد السينمائي ، كما يتوقف هذا الدور عند عملية التوليف "المونتاج" .

و في السياق الضمني للبيئة الواقعية للفيلم،عالج "**بونتيكورفو**"بحس واقعي سينمائيعن وقائع الانتفاضة سكان مدينة الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي ، مما أدى إلى التركيز في بناء نسيج رمزي يشكل "الصورة–الحدث**Image–fait**" التي تخلق أكثر من الواقع شكليا و ماديـــا حسب "**أندري بازن**"[1] ، من خلال تدفق رمزية العناصر المكونة للفضاء "الصوتي و البصري".

و يرجع الفضل إلى استخدام نظام دلالي واقعي للعلامة الفيلمية" ديكور، أزياء، لغة الحوار، الصوت الخارجي ، ..."إلى تدخل المتفرج إلى داخل الفيلم فتلبس الشخصية المتلقي ضمنيا ، حينما تتحرك ، تعدو ، تنشغل ، و تفيض طاقاتها الحركية في كل اتجاه داخل الموقف ، الذي جعلها ترى و تسمع ما لم يعد يثير لديها أية إجابة أو فعل،و هي تسجل أكثر مما تقوم برد الفعل، في حين تشتغل في وسط رمزي كثيف بنشاطات تفاعلية، تستخدم قصديا في عملية توصيل المعلومات التي تحمل معان متعددة في سياقات مختلفة و بطريقة جد مذهلة حسب ما أشار إليه "**إيكو**"[2].

حيث كلما زاد ارتباطها بمختلف الأنساق تعطي للبنية أشكالا رمزية متنوعة ، تتولد عنها منبهات تحفيزية تساهم في تحقيق فعالية عملية الفهم على حساب مخيال المنتج لأفق التوقع و الانتظار، فالمشهد السينمائي في الواقعية الجديدة بمثابة نسيج من علامات بصرية ، صوتية ، و حركية ، كلها تتضافر في خلق صورة فنية ، و من جهة أخرى ،يحافظ ذلك النسيج على سيرورة الخيال الدرامي من خلال الوظيفة السردية.

1- جيل دولوز ، تر: حسن عودة ، **الصورة –الزمن- L'image- temps**، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999، ص: 03 .

2 - أمبيرتو إيكو ، تر: سعيد بنكراد، **العلامة " تحليل المفهوم و تاريخه "** ،المركز الثقافي العربي ، المغرب ، **ط2** ، 20102 ، ص : 17 .

فلو نفترض أننا نشاهد الفيلم "معركة الجزائر"بدون موسيقى تصويرية، ففي هذه الحالة تظهر سيمفونية الواقع مخيالا للمشاهد عبر معايشته للإيقاع الخيالي في فضاء العرض ،لأن"**بازن**" يَعتبرُ أن الواقعية الجديدة تنتج "واقعا مضافا" صوريا أو ماديا ، و لهذا نجد في صوتية الفيلم تركيبة معقدة من تمظهرات الواقع و اللاواقع بالخصوص الذي يبث تشكيله على مستوى اللّاواقعية.

فمن الواضح أن الحياة الحقيقية خالية من العطور السيمفونية و لكن الواقع الخيالي الجمالي هو الذي يضاف إلى سمعية المشاهد، مما يتطلب كتابة موازية للسردية الفيلمية ذات موسيقى أصلية.

2. المؤلف الموسيقي مؤلف درامي "Compositeur dramatique":

نكتشف في هذه المحطة عدة زوايا و أبعاد تأخذنا إلى توضيح مكانة الموسيقي في سياق صناعة سينمائية المشهد الفيلمي و كيفية بناء موسيقيته ، و بعبارة أخرى ، يأخذ الموسيقي مهمات أدائية تحت لواء العمل الدرامي ، كما ساهم كثيرا الموسيقار الألماني "**فاجنر–Wagner** "* في بناء العلاقة بين الموسيقى و الدراما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث شهد تطورا كبيرا في فن الأوبرا بإضافة **(فاجنر)** لمجموعة من التقنيات المتمثلة في مضمون النص، و تهيئة فترات الراحة بالنسبة للمغنيين حتى يحين الإنشاد الموالي، مما يولد مجالا لدخول الممثلين إلى خشبة المسرح و خروجهم منها و هذا الذي نجده مجسدا في الحوار الفيلمي الذي تتخلله موسيقى متقطعة.

و لهذا يعتقد "**فاجنر**" بأن أي عمل فني شامل عليه أن يشمل على عناصر التكوين و التأليف و الإنتاج ، إذ ينطلق من فكرة رئيسية في تركيبة الفنون التي تشترط في وجود شخص واحد يساهم بمفرده في مهمة تأليف الكلمات و الموسيقى ، كما يجب عليه أن يتحكم بجميع العناصر في الإنتاج المسرحي في تقديم العمل ، و هذا ما اشتغل عليه في الدراما الموسيقية .

و على هذا الأساس ، يفضل "**فاجـــــــــنر**" في أعماله الدرامية أن يكون الموسيقي بمثابة كاتب للقصـــة ، و الحوار و في صياغة الموسيقى ، إلى جانب تكريس خبرتـــه في إعداد المناظـــر المسرحية ، و هو ما حقق ملامح الانسجام بين جميع تلك العناصر.

*ريتشارد فاغنر بالألمانية :(**Richard Wagner**)مؤلف موسيقي وكاتب مسرحي ألماني، ولد في لايبزغ،ألمانيا سنة 1813، وتوفي في البندقية ،إيطاليا سنة 1883، و من أهم أعماله الأوبرالية : المركب الشبح.(1841) ، لوهينغرين (1850) ، الأساتذة الموسيقيون لنورمبرغ (1868 م)

كما بيّن "**فاجنر**" العلاقة التكميلية التي تدور بين الموسيقى و الشعر ، و حددها على أساس أن لغة الموسيقى بإمكانها أن تحمل عواطف و مشاعر و أحاسيس الإنسان من خلال الكلمات التي تثير معاني عقلية تستطيع تحديد المعنى المطلوب و نوع العاطفة و درجة شدتها ، كما ألزم على الشاعر الدرامي أن يرتقي في بناء نسيجه الشعري إلى مرتبة الموسيقى في الأوبرا ، مما أدى إلى وجود صراع ينصب في محور تحديد الحريات في التعبير الدرامي[1] .

ساهم "**فاجنر**" في غرس التفكير الدرامي في ذهنية المؤلفين الموسيقيين،و بدوره أصبح العمل السينمائي مبنيا وفق موسيقى تصويرية تنشّط المرحلة الإدراكية في بعدها التخيلي الذي يأخذ المتلقي إلى تحقيق معاني حقيقية قي سردية الفيلم ، إذ قدم "**فاجنر**" في أعماله مجموعة من التقنيات أخذت كمرجعية تقنية توظف في إبراز معنى المأساة "التراجيديا" بمكوناتها الأساسية و أجزائها و مواضيعها ، إلى جانب توليد العقدة من خلال التعليق الموسيقي ، و القفلات التي تسهم بدورها في بناء درامية المشهد الثوري في سينما الواقع .

كما يبرز المؤلف الموسيقي في بُنيته الصوتية للفيلم دورا بالغا ينبع من البعد السيكولوجي أو ما يسمى بـــ "**التطهير Katharsis**-" الذي يتولد بواسطة المحاكاة في التراجيديا التي تؤدي هذا المقصد عن طريق الإثارة في نفس المشاهد و تتمثل في الشفقة و الخوف ، مما يتولد الحس الدرامي في ذهنية الموسيقي بالمحاكاة و أن تكون قادرة على إثارة الخوف والشفقة ، و أن هذا لا يتحقق على وجه كامل إلا إذا وقعت الأحداث بخلاف ما يتوقع المشاهد ، لأن وقوعها على هذا النحو يجعلها تتفق و عنصر الإدهاش أكثر من خضوعها للصدفة المجردة و يرجع الفضل إلى "أرسطو" الذي وضع هذه الأسس الدرامية كمنطق يستعان به في جميع الفنون [2].

1- علي عبد الله ، **جدلية العلاقة بين الموسيقى و الدراما "فاجنر و بريشت "أنموذجا "**، دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية، المجلّد 2، العدد2، الأردن، 2015، ص : 418 -419 .

2 - محمد حمدي إبراهيم ، **نظريات الدراما الإغريقية** ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان-،**ط1** ، القاهرة،1994، ص: 79 .

استفاد كثير من المؤلفين في مجال موسيقية الصورة الفيلمية من أعمال "**فاجنر**" في الدراما الموسيقية التي أعطت صورة جمالية متكاملة مبنية وفق أسس تقنية و منطلقات جمالية تؤدي إلى عملية توظيف آليات درامية بواسطة مقطوعات موسيقية ، حيث أصبحت الأركسترا عنده ليست مجرد جهازا مصاحبا بالعزف الإيقاعي ، أو بالعزف الموسيقي الخالص الذي لا صلة له بالمشاعر الدرامية ، بل يغلغل العمل **الأوركسترالي** في ثنايا النص و ترجمة كل الإشارات الدلالية التي تكون بصريا عاجزة عن التعبير ، كما أصبحت دائمة التعليق على العمل المسرحي أو"الدرامي" .

هيمنت الموسيقى الغربية على المشاهد الموسيقية للفيلم ،إذ ظهرت بأصالة تحمل روابط ضمنية مع مراكز الإدراك في مرئية المشهد، و من هذا المنطلق ظهرت بصمة"**إينيو موريكوني**"* في تلك المشاهد برؤية فنية جمالية معاصرة ، إذ يُعتبر "**موريكوني**" من خلال أدائه الموسيقي في الصورة السينمائية "مصمما ، و مفكرا "، لأنه يصمم عمله وفق معارفه الموسيقية و خلفية ممتلكاته المكتسبة و المخزنة في رصيده الثري بتنوع ممتلكاته الثقافية المكتسبة ، كما أنه يعبر عن فكرة قابلة للتغير في السياق الجمالي ، و هذا بناءا على مرجعية الإطلاع على تاريخ الفن و العلوم الإنسانية ، و من جهة أخرى ميولاته العلمية و الفكرية التي تنصب في مجال الأدب ، الشعر، الفنون البصرية ، الهندسة المعمارية ، السينما، و الفلسفة ، و التي تنعكس بدورها بوجود مكانة الفنان في الزمن الاجتماعي المعاش .

و من منظور الممارسة الموسيقية، هو موسيقي بالدرجة الأولى، في حين تكوينه الموسيقي مما يسمح له في التحكم في جميع الجوانب الفنية للإنتاج الموسيقي ، و كذلك له قدرة المواجهة في حالة اللّقاء مع الموسيقيين الآخرين قصد تحقيق اللغة الهارمونية و الكونتربوانت في بينة فهم الفرقة الموسيقية ، و من جهة أخرى له القدرة على الاستماع و خلق الأصوات عبر التنويع في الآلات الموسيقية ، التي تنفذ بدقة من خلال الأداء عبر مدونة موسيقية "**Partition Musicale**".

---

*__إينيو موروريكوني__: بالإيطالية " **ENNIO MORRICONE**" من مواليد 10 نوفمبر 1928 بروما ، مؤلف موسيقي إيطالي متخصص في الموسيقى التصويرية، حيث ألف و لحن أكثر من 400 فيلما ، و إنتاجا تيليفزيونيا ، درس في الكونسرفاتوار (أكاديمية سانت سيشيليا الوطنية للموسيقى) و تخصص في آلة الترمبيت اشتهرت أعماليه في الألحان و المقطوعات الموسيقية التي تميزت بها أفلام المخرج الإيطالي "**سيرجيو ليوني**" التي عرفت بأفلام "سباغيتي وسترن" : قبضة مليئة بالدولارات ، من أجل المزيد من الدولارات ، الطيب و الشرس و القبيح ، حدث ذات مرة في أمريكا . ينظر إلى الملحق رقم : 01 .

تعتبر خاصية التأليف الموسيقي من بين الوظائف الدرامية التي تصنع سينمائيته في المشهد الفيلمي ، وكلمة "مؤلف" باللغة الفرنسية "**Composer**" أي باللاتينية " **Componere**" و معناها تركيب البنية[1]، و من هذا المنطلق الإيتيمولوجي يتبين أن المؤلف الموسيقي هو مهندس في بناء صوتية الفيلم ، التي تدخل في معرفة الأشكال الهندسية للمصنفات الموسيقية ، و الأشكال الجديدة التي تم إنشاؤها بواسطة لغات موسيقية جديدة .

تميزت درامية فيلم "معركة الجزائر" بسياقات متعددة أدت إلى توظيف الكتابة الدرامية بأبعاد متوافقة حسب التوجه ، و الرؤية المطابقة للواقع ، إذ برز المؤلف الموسيقي بمفاهيم تخدم الحس الواقعي في رمزية الحدث ، كما تعززت الكتابة الفيلمية من عدة خطابات سردية و خاصة في المجال السمعي.

إذ نجد "**موريكوني**" يسعى جاهدا على توظيــف لغته الخاصة في كتابة موسيقية مميزة عبر عملية التدوين ، حيث يشرع بشكل تدريجي بالخروج عن مظاهر التقليد حتى يصل إلى تحقيق أسلوبه من خلال النماذج التي يقدمها ، إنّ الإتقان و الدقة في عمليـــــــــــة التدوين بمثابة محور أساسي في مرحلة الكتابة ، و عليه تتشكل الفكرة الموسيقية النابعة من روح المؤلف .

و من منظور الحرفية ، يعتبر المؤلـــــف الموسيقي بمثابة الحرفيّ الذي يتقن كل شيء في تخصصه، إذ يتطلب نشاطا في مهمته مهارات متخصصة، و كفاءات جد عالية ، إلى جانب درجة عالية في الإتقان، و كذلك يتطلب معرفة كل الوسائط و الأدوات التي تتعلق بخصائص الفن الموسيقي ، و لهذا يتطلب أن تكون لديه تجربة معتبرة في مجال هيكلة العمل الموسيقي .

و من زاوية التلقي ، نجده محللا مستمعا للمقطوعة الموسيقية،و تعتبر هذه العملية مرحلة إرجاع الصدى"**Feedback**"*التي تمكن فعل الاستماع من تدعيم الأذن الموسيقية في التفسير المنطقي إلى نشاطات الموسيقيين ، و يعتبر هذا العمل كمرحلة إثبات للدروس الموسيقية ، و عليه يتم تحليل العديد من المدونات الموسيقية ، و من جهة أخرى يعتبر المؤلف الموسيقي مشاهدا و مستمعا ضمنيا بداخل الأداء الذي يلبس المشاهد الحقيقي أثناء العرض الفيلمي .

1-Voir le lien : https://fr.thefreedictionary.com/composer Consulter le 08 /05/2019 ,18h35.

* التغذية الرجعية أو الصدى و باللغة الانجليزية (**Feedback**)، و يعتبر عنصر الخامس في العملية الاتصالية التي يرتكز عليها المرسل من فعالية تحقيق الظاهرة الاتصالية على حسب وجهة نظر (**لازويل**) ، و في سياق الممارسة الموسيقية ، تمنح التغذية الرجعية للصوت المعزوف موسيقيا من طرف الموسيقي أهمية بالغة في إثبات معنى عمله الفني ، و كمرحلة تأكيدية للفعل الأدائي في وسط مجموعة أوركسرتالية .

تتمثل أدائية الموسيقي في البنية الصوتية للواقع كأداة اتصال تتحقق من خلالها وظائف العملية الاتصالية في البنية الداخلية التي تختص في نظام رمزية العلامة و تداخلها مع بعضها البعض في الصورة السينمائية ، و في البنية الخارجية التي تتعلق بترابطها في ثنائية التلقي التي تهتم بنصية موسيقى الفيلم و المشاهد الحقيقي تفعيل مشهدية موسيقى الفيلم و إنتاج معنى الواقع .

و من المعروف بأن أيّ مؤلف موسيقى تصويرية بمثابة عضو نشط و دائم من خلال عمله الناجح، إذ يمنح لنفسه بعدا انطولوجيا و الذي يعطي ثقل لمصنفه المنجز في الفيلم ، كما يعتبر البعض في نظرية التلقي أنه يوظف مشاهد مستمع أبدي في ضمنية الأداء الذي لا يضمحل مع مرور الوقت فكلما تعدد الاستماع الفيلمي زاد نشاطه الحيوي في رمزية نشاطه .

و في مجال صناعة موسيقية المشهد ، يظهر "**موريكوني**" بالمؤلف الموسيقي البارع "**Compositeur Magister**" في خدمة إنتاج الصناعة السينماتوغرافية ، إذ يحافظ على أسلوب العمل و في حالات استثنائية تطرأ عليه بعض التغييرات في مختلف الأزمنة السردية للفيلم ، و من جهة أخرى يصنع أسلوبه لبعض أنواع أفلام المعالجة " البوليسية ، الرومانسية ، الاجتماعية ، التشويـــــــق ، الرعب ، الوثائقية ، الخيالي العلمي ، ..." ، و يرى "**ماريو ليتوين**" أن يكون المؤلف البارع دائما محل أعين بحث بعض المخرجين، لأن في موسيقيته بعض العناصر التي تربط بالوظيـــــــــفة الدرامية للفيلم، و عليه تتضح القيّم الجمالية و تترك بصمة مرموقة في مصنفه .

إن التأليف الواقعي في بناء موسيقية المشهد ترتكز كثيرا على البعد الضمني لغرض استخراج عواطف الممثل و المواقف و الحدث ، و من جهة أخرى يقويّ علاقة الفرجة الفيلمية بين المشاهد الحقيقي و مضمون العلامة المرئية لكي يتوصل إلى تعزيز معنى الواقع بسمعية خفية، و من هذه الفكرة اشتغل "موريكوني"كثيرا على الجانب الخفي في بناء صوتية المشهد الموسيقي ، و بالتالي ترتكز هذه المحطة على عنصر الأداء التمثيلي للموسيقي متماشيا وفق النص الموسيقي المنسوج في سيناريو الفيلم.

و تتمظهر هذه الحالة في إدراكنا للمقطوعات الموسيقيـــــــة التي تتميز بطريقة العزف الانفرادي " صولو" ، في الزخارف الموسيقية "موتيف–Motif"* التي تتغير على حسب تغير الموقف الدرامي في مرئية المشهد ، و على هذا الأساس يتحول الأداء الدرامي للموسيقي في وظيفيته البنائية للواقع الخيالي إلى أداء واقعي[1]، إذ نجده يؤدي عزفه بأساليب و طرق مختلفة مثل (أداء مرتعش أو تريمولو، أو فيبراتو باهتزاز) ،حيث يكشف عن كل ما هو باطن للفضاء المرئي ، كما يستعين بآلات موسيقية تساعده في عمله التمثيلي.

و في سياق صناعة موسيقية المشهد السينمائي ، يرى الموسيقار الفرنسي "**ماريو ليتوين**" بأن براعة التأليف في درامية أفلام الواقع و المساهمة في إعادة صياغة الحدث التاريخي في المشهد الموسيقي ، لا تتحقق إلا بوجود جملة من الشروط[2] و هي:

- أن يكون المؤلف الموسيقي معترف به من خلال أسلوبه الخاص.
- المدونة الموسيقية ليست مصدر التدوين.
- المؤلف الموسيقي بمثابة مؤلف درامي .
- أن يكون للمؤلف الموسيقي مشاركات متعددة في أفلام مخرجين مختلفين.
- أن يكون للمؤلف الموسيقى أسلوبا مميزا يؤثر بشكل نهائي على نوع الفيلم .

تتحـــدد من خلال هذا الطرح وجود ممارسة فعلية في بناء تركيبة العمل السينمائي من منظور صوتية الفيلم ، حيث تتشكل هذه الثنائية في أحضان الكتابة الفيلمية التي تتشكل في تأليف سيناريو الفيلم ، إذ تعتبر ممارسة الموسيقى في الصورة السينمائية من بين الأعمال الفنية الأكثر تعقيدا ، و لهذا يتطلب ذلك اللزوم بعمل بحثي و مرجعي ، يحمـــل في طياته بعدا جماليـــــا ينفذ وفق مبادئ موسيقى الأصلية للفيلم ، و عليه ، فإن الممارسة الموسيقية في سياق مشهديـــة الفيلم تأخذ عدة أبعاد من زوايا مختلفة ، و في الأخير يسعى المؤلف إلى وضع كتابة موازية لكامل الفيلم تتشكل في مرحلة التدوين

*__موتيف__ : خلية لحنية ، أو زخرفة موسيقية باللغة الفرنسية " **Motif**" هي فكرة موسيقية مقتضبة مميزة اللحن و الإيقاع ، يتخذها المؤلف الموسيقي نواة يستنبط منها مؤلفته الموسيقية . ينظر إلى القاموس :

1 - Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, Cairo , Computer center Academy of arabic language , 2000 , P : 98 .

2 - Ben Winters ,***Music Performance , and the Realities of Film « Shared Concert experiences in screen Fiction*** ,routledge , New york ,London , 2014 , P : 17 .

2Mario litwin , ***Le film et sa musique ,OP.CIT*** , P: 149 .

الموسيقي ،و التي بدورها تعزف موسيقية المشهد بأداء صوتي تمثيلي في بنية المجال الخفي لصوتية الفيلم .

و من منظور الممارسة الفيلمية، يظهر "**موريكوني**" في الفيلم باعتباره مؤلفا دراميا على أساس أن يقوم بتدوين موسيقية المشهد أو الفيلم ، و التي تؤدى في سردية المشهد الموسيقي بأداء مميز يخضع لخصائصه الفنية للغة السمعية البصرية ، فلا يتوقف هذا العمل فقط على بعض الموسيقيين بل يشمل جميعهم على شرط أن يحسن في رؤية التأليف ، و الخضوع للتتبع مع مخرج الفيلم في أوقات مضبوطة بداخل الغرفة المظلمة (قاعة العرض).[1]

و من الملاحظ أن هناك نوعين من المؤلفين الموسيقيين على حسب المواقف في صناعة موسيقى الفيلم، حيث يبرز المؤلف الحرفي "**Compositeur-Artisan**" الذي ينشط في حرفية الفيلم ، أي يشتغل في شكل اتصالي محدود مع فريق الإنتاج ، كما يكيف أسلوبه و مصنفاته على حسب ما هو مطلوب في سيناريو الفيلم .

و في المقابل، تميزت صناعة فيلم "معركة الجزائر" من خلال الأداء الذي تقلده الموسيقار "**موريكوني**" ، حيث كانت رؤيته الفنية جد عميقة و محترفة التي دعت إليه بعض المدارس الفنية إلى قيام بدراسات عميقة في مجال صناعة موسيقى التصويرية لغرض تحقيق الاحترافية في صناعة سينمائية المشهد من جوانب مختلفة ،أي أن هناك دراسات أكاديمية و مهنية تمكن المؤلف الموسيقي البارع"**Compositeur-Magister**" من الوصول إلى تدوين لغة موسيقية ناجحة تبنى وفق مرجعية علمية و تمر صناعتها عبر مراحل أساسية في عملية التأليف ، و هذا ما وصلت به السينما الهوليودية من نجاحات مسجلة في تاريخ هذا الفن .

و من جهة أخرى ، إستعانة "**بونتيكورفو**" بالموسيقى الفهرس أو "**ريبرتوار**" التي ترتبط بالتراث الموسيقي العرقي ، المحلي و الجغرافي بما يسمى بـ " **موسيقى الفلكلور**" لأنها تحتوي على تركيبة شكلية تميز فن الموسيقى العربية من خلال أبعادها التي عن المقامات، و لأنها تنقسم إلى أربع مسافات لعل هذا ما يميز الموسيقى العربية عن نظريتها الغربية التي لا تعترف بالتقسيم الرباعي للبُعد الواحـــــد

1- Mario Litwin, ***le film et sa musique , OP.CIT***, P : 137

و يرون أنه يمثل نشاذا موسيقيا* ، و على أساس هذه الفكرة كانت أعمال "**موريكوني**" مركزة على الموسيقى الغربية في مشهدية الصورة الفيلمية .

3. الخطاب الموسيقي آلية درامية في واقعية الفيلم :

نظرا للوظيفة الدرامية التي تحقق القيمة الجمالية في سياق الفرجة السينمائية، قد نجد في هذا الطرح كثير من المنظرين الذين يعطون أهمية بالغة في تثمين كل العناصر التي تشتغل في الفضائية "**إكسترا-دياجيتيكية**" للفيلم، أي كل ما يجرى بخارج إطار الشاشة ، و لهذا تحتل الموسيقى التصويرية مكانة ثانوية من حيث تميزها بالنشاط الذي يقوي الخطاب الفيلمي.

لأن حضورها القوي في واقع البيئة الخيالية ، يجعلها تساهم كثيرا في توجيه انتباه المتفرج بمشاهدة سمعية لاوعية التي تدرك بطريقة لاشعورية في ذهنيـــــة المشاهد دون أن يستعين إلى ترجمة أفكار الواقع ، و من زاوية أخرى ، يتولد عن الخطاب الموسيقي انطباعات مهمّشة تخاطب مباشرة روح المشاهد بواسطة عملية إدراكية لاشعورية و مهمشة مثل سائق المركبة الذي يدرك قانون المرور بأسلوب متعود عليه أثناء الحركة .

و في المـــقابـــل ، هناك بعض المنظرين الذين يعتبرون أنه لا توجد أي فائدة من التدوين الموسيقي المعقد للفيلم بحجة أن المتفرج يمكن أن يفهم كل البيانات المرئية و الصوتية التي يدركها في نفس الوقت ، و بما أن الموسيقى تتجلى في التكثيف الرمزي للبنية المرئية و وسيلة لعرقلة الصور المتحركة، اقترح هذا الاتجاه إلى تركيز المخرج في تأثيره على بعض من اللحظات المعينة في الزمن الفيلمي ، بمعنى تكثيف بأسلوب تأثيري على مشهدية الفيلم دون اللجوء إلى أداء موسيقي ، و من خلال هذه المفارقة ، يتوصل المشاهد من خلال العملية الإدراكية إلى الالتقاط الكلي لصوتية الفيلم كونها "ديكور خلفي – **décor au fond**" للصور الفيلمية الغامضة .

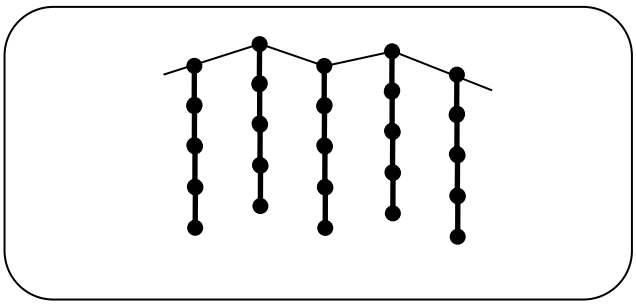
1.3 –الخطاب اللحني "le discours mélodique":

و في عمق البنية الخطابية للموسيقى الفيلمية، يتضح لنا بأن عنصر اللحن له دور محوريفي سياقه التكاملي يشكل بدوره خطابا قويا في بناء الصورة الدرامية للقص السينمائي، و لهذا لا يستطع الخطاب الدرامي الموسيقي أن يستغني عن الخطاب اللحني "**Discours Mélodique**" ، و عليه ، فإن المناخ

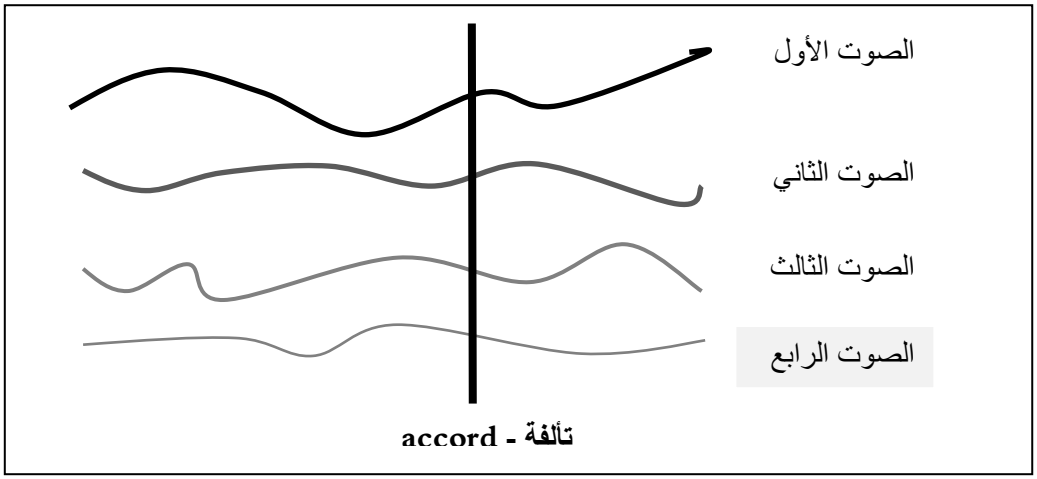
* إن البعد الواحد في الموسيقى العربية = 4 بينما البعد الواحد في الموسيقى الغربية = 2 حيث ينقسم إلى أنصاف دون أرباع ، ينظر إلى الرابط الإلكتروني :https://ar.wikipedia.org/wiki/موسيقى_عربية / Consulter le 28 / 05 / 2019 , 16h25

الموسيقي بإمكانه أن يخلق سياقا توافقيا "**هارمونيا**" ، نتاج استمرارية التآلفات "**Accords**" يتشكل عنها مجموعة من الأشكال المدركة و خاصة في الجزء العلوي من الصوت .

و هذا ما تؤوله حاسة السمع إلى تعاقب الألحان ، كما يتضح لنا في الشكل التالي بوجود تتابع تآلفي"**Succession d'Accords**" بأربع أصوات و كلّ نوتة تمثل بنقطة في الشكل ، و في هذا التتابع التآلفيفإن حاسة السمع تدرك اللحن عن طريق الصوت العلوي ، أو الصوت المهيمن على أذن المتفرج .



الشكل2-1 يمثل مخطط غرافيكي لنقلة بأربع أصوات تمثل خطوطا لحنية تحتوي على مجموعة من الآلات الموسيقية من عائلة واحدة [1].



الشكل رقم 1- 3 : نتاج الهارموني في الزمن الواحد[2]

مثال : **4 وتريات(2 فيولونيه ، ألتو ، تشيللو) أو 4 آلات نفخ خشبية (فلوت ، اوبوا ،كلارينات ،باصون)**

1- Voir : Mario Litwin, ***le film et sa musique , OP.CIT***, P : 94.
2-Voir : Mario Litwin, P : 95.

أو 4 نحاسيات (ترومبيت ، كور ، ترومبون ، توبا) أو بواسطة مجموعة من أجراس مصطنعة عبر مولد الأصوات الموسيقية "**Synthétique**"متساوية ، أو صوتية قريبة ، حيث يمثل الخط العمودي النتيجة الهارمونية التي تنفذ في زمن واحد .

و من هذا المنطلق الموسيقولوجي ، إشتغل "موريكوني" على أشكال لحنية متنوعة، إذ نجد مثلافي تيمة التعذيب[1]« **Le Torture**»، فالأول كان وفق سلسلة من التآلفات متتابعةعلى نغمة "**سي كبير–Si Majeur**" و التي شكلت في الأخير لحنا غنائيا « **Mélodie chantante**» ، بواسطة آلات موسيقية مما نتج عنها صوتية متعددة ، حيث كان صوت آلة "**الأرغن**" معزوف في الطبقة الغليظة ثم يليها صوت "**باصون–Basson**" مما شكلا لحنا غنائيا حيث أنّ نغماتها قوية في الحضور و سهلة في الإدراك مما أعطت هيمنتها على سمعية المتفرج.

و بالتزامن مع اللحن الغنائي وظفت في خلفية هذا اللحن خلية لحنية "**موتيف**" بطبقة صوتية حادة بأداء معزوف بترتيل تبادلي*و بواسطة آلة الأرغن متكرر،و على هذا الأساس ، يتميز الخطاب اللحني بعدة أشكال تشتغل حسب سياقات مختلفة التي وضحها "**ماريو ليتوين** " في كتابة [2] و من بينها الجدول (3–1) :

اللحن الغنائي	اللحن أتونالي	اللحن الخفي	اللحن المتكرر
يعرف بسهولة ، أساس الأغنية في الموسيقى الفلكلورية، و كل ما يصاف في "الموسيقى الجميلة" . يتميز بنغمات ممتازة ، و تفرض حضورها على مستوى السمع	أقل من الميلودي الغنائية ، و هي أقل سهولة في معرفتها ، و صعبة في تكرارها . تنشط في وسط درامي " عدم اليقين ، الحيرة ، التوتر ، القلق "	اقل بكثير من الثاني في التعرف . تكتشف بعد لحظات التتابع الهارموني لنوع المبث اللحن الخفي يشتغل حينما يتحقق نوعين من الآلات الموسيقية بأسلوب	يعزف بأسلوب "إنفراط– Arpège " موسيقية متكررة تتكون من مادة لحنية ، قد يكون لها وظيفة درامية باص عنيد "ostinato" يشكل مناخ المطاردة" crescendo مع زيادة الوتيرة Tempo"يبشر

1- ينظر إلى المشهد الموسيقي الذي يتناول وصف و تحليل تيمة التعذيب **Tema le torture**

*ترتيل تبادلي :باللغة الإنجليزية « **Antphony**» ، و يعني غناء المزامير بشكل تبادلي بين مجموعتين ، أو بين مغني منفرد و مجموعة من المصلّين داخل الكنيسة الكاثوليكية . ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif , **Dictionary of music** , OP.CIT: 06 .

2 -Voir : Mario Litwin, p: 96.

من خلال الوضوح . و فيسياق السينماتوغرافي : تستحضر الصور ، و تتحكم في لفت انتباه المشاهد .	و التي تكون أتونالية غنائية تعبر عن " الراحة ، الأمان ، المشاعر ، الحنين ، الجرأة ".	منفرد . و يبث بطريقة لاواعية في ذهنية المتفرج . ينتج عن السياق الهارموني كثير من الألحان الخفية الموجودة في الصوتية الداخلية، فالعملية هنا هي ازدواجية الصوت بواسطة آلة منفردة	بنهاية التي تؤدي إلى انفجار البالون بصوت عال . التخافت أو"decrescendo" في حالة الوتيرة تكون متخافتةمع لحن غنائي مما يخلق الهدوء بعد ما هبت العاصفة .

إذ نجد في الكثير من التيمات الموسيقية الموظفة في "معركة الجزائر" [1]حالات مزج بين الأشكال اللحنية في بنية التوزيع الموسيقي ، و ينتج من خلال الإدراك اللحني في سمعية المشهد غموضا دراميا على مستوى القيادة السردية للخيال الواقعي ، و لهذا يرى كثير من الموسيقيين بأنه بإمكانية مزج كل الأشكال اللحنية في البناء اللحني الذي تتضمنه المقطوعة الموسيقية، حيث لا يعرف هذا العمل إلا من وجود عامل الخبرة و العملية الإبداعية التي تخص المؤلف الموسيقي .

2.3 البنية "La structure":

في السياق البنيوي حول سينمائية المشهد الموسيقي ، تشتغل الموسيقى الأصلية وفق ضوابط دونت في المدونة الموسيقية فيما يتعلق بالتركيز على الحركة التمثيلية في الصور المتحركة من أجل تحقيق وظيفة بناء الهيكل السردي للوقائع الحقيقية في خياله السينمائي ، كما ينطبق هذا الطرح على الأفلام الطويلة"**long métrage**" التي تعزز دور المدونة الموسيقية في البنية السمعية البصرية من خلال إبراز مكانتها الهامة بواسطة الكتابات النقدية التي تختص حول محاور التناسب ، التناسق ، الانسجام ، الاستمرارية ، و التيمات التي تعرض سينمائيا في صوتية المشهد .

يعتبر التدوين الموسيقي بالنسبة للصورة الفيلمية بمثابة كتابة فيلمية، تتحدد وظائفه في تحقيق التوجه البنائي للقصص الفيلمي، و لهذا وضع "**موريكوني**" و زميله "**بونتيكورفو**"نسيجا دراميا يشتغل في سردية

1 – ينظر إلى الملحق رقم 03 :(القرص المضغوط) ملف رقم 01 / تيمات موسيقية لفيلم معركة الجزائر .

الحركة البنيوية لوقائع فيلم "**معركة الجزائر**"،حيث تمثل في ألبوم الموسيقى التصويرية للفيلم بمثابة نتاج للصورة السمعية حول الفيلم ، تروي تيماته كل وقائع السردية التي تتضمنها درامية الحدث السينمائي.

و عليه فإن واقع البنية الفيلمية تتشكل من خلال وجود بيئات متنوعة و وسائط مختلفة تنشط بدورها السياقات الرمزية ، مما يساعد على تقوية عامل الحضور الموسيقى في استحضار روابط ذهنية تخلق صور في ذهنية المتفرج أثناء إدراكه للمادة "**أكوسماتيكية**"*، فكلما كان الحضور بفعل التدخل الموسيقي في البيئة الفيلم ،كلما زاد من فعل الاستعداد والقابلية في ذهنية المستمع، و هذا ما يقوي هيكلة الخيال الواقعي عبر سيرورة السرد السينمائي ، و على هذا الأساس ، يلعب السرد الموسيقي دورا هاما في البنية القصصية للفيلم الذي يصنع ذلك التسلسل الخطي لدرامية الفيلم و الحفاظ على تاريخية الحدث في تسلسل أحداث الفيلم .

3.3 الوحدة الموضوعاتية" Unité Thématique" :

من الصعب تحقيق هذه الآلية في صناعة أفلام الواقع ، نظرا لصعوبة لنقله بموضوعية مطلقة ، و من جهة أخرى تدخل ذاتية المؤلف الموسيقي من وجهة نظر التدوين الذي يحرف البعض من المواقف الدرامية التي تحقق الوحدة الموضوعاتية ، حيث تعتبر هذه الأخيرة بمثابة خاصية تتصف بتسلسل مجموعة من المقطوعات الموسيقية "**تيمات**" التي تعطي انطباعا فريدا من نوعه و بكونها أنها تنتمي إلى مصنف واحد ، و من جهة أخرى هي شرط أساسي في تكوين الوحدة الفيلمية ، عندما يتكون المصنف من عدة مصنفات غير متجانسة ، فبالتالي تظهر أهمية المسار القيادي في عملية الربط بين الأعضاء المكونة للصورة المتحركة للوصول إلى تحقيق شموليته ،و في حالة أخرى تحافظ الوحدة الموضوعاتية على أهميتها في سياق الفيلمي من خلال التطرق إليها في المعالجة السينارستية**.

---

* في إطار تحقيق بنية التركيبة المرئية ، تسعى الهندسة الصوتية في تحقيق الجودة العالية في إدراكية الصوت المرئي ، لأن الأمر ليس مكتمل أثناء بلاطوهات التصوير ، بل ينتقل العمل التقني أكثر بعد مرحلة التصوير ، حيث تأخذ الموسيقى الفيلمية مكانها الخفي في مشهدية الفيلم ، إذ تتموقع في مكانية لا يمكن أن يلتمس المشاهد مصدرها ، و بالتالي تكون هذه المادة المسموعة بالأكوسماتيك الذي يتغلغل في ذاتية المشاهد دون أن يحس بأنه يستمع إليه .

** **المعالجة السيناريستية** تكون على مستوى الكتابة الفيلمية إذ يختص فيها القائم بالكتابة على مراعاة تحقيق قواسم مشتركة في تشكيل عضوية المعنى في رمزية الموضوع بداخل المشهد السردي ، حيث نجد كثير من صناع موسيقى الأفلام العالمية يميلون إلى هذه الممارسة لكي لا تنفلت منهم أهداف سياقات الخيال الفيلمي ، و هذا باعتمادهم على مراجعة مواقف التمثيلية من الزاوية الدرامية ، إذ تعتبر هذه المرحلة من بين أهم مراحل التي تساهم في وضع ارهاسات الأولى لميكانيزمات تلقي و تفعيل معنى المشهد الموسيقي .

4.3 الإثارة «l'action»:

في السياق الواقعي ، يساهم ضوضاء الفضاء البصري في خلق مناخ الإثارة ، و لا يتحقق هذا الأخير إلا في حال وجود مزج موسيقى في الحالات الدقيقة التي تصنع المواقف المثيرة ، مما يتشكل ثراء درامي برسوماته التوضيحية ،و في بعض من الحالات يتم استبدال ضوضاء بالمؤثر الموسيقي مما يؤدي إلى تقلص فعل التوهم الواقعي ، في هذا الصدد يستلزم أن يتجسـد مشهد الإثارة مع وضع ضوضاء الواقع ، و لكن دون موسيقى مرافقة لأن الضوضاء هنا بمثابة ديكور صوتي.

إن المعالجة الدراميـة للمواقف المثيرة في المشهد الموسيقي ، بدون ضوضاء ، و مع موسيقيته ، والمعروف في الكليبـات ، حيث نجد السرد السينمائي يتخذ في هذه الحالة سمات اللاواقعية ، فحينما يوضح العمل المثير موسيقيا و يتخلله حوارا ، فإن العمل يكون جادا مما يتطلب على المدونة أن تصبح أكثر شفافة (تخفيض من حجم الصوت) عندما يتحدث الممثلون ، و هذا السلوك سيكون مثاليا و لكنه جدا نادرا ما يطبق.

ففي معظم الحالات يكـون انخفاض كبير في حجم الصوت لتكوين القدرة على سماع جهات الممثلين، و الموسيقى في خلفية الشاشة ، و لكنه يتسبب في فقدان الكثير من الكثافة الدرامية ، و زيادة في حجم الصوت مع ظهور الإثارة في الصورة مما يعبر عن عامل التزامن الذي يفتقر إلى الفعالية .

5.3 جينيريك "Générique":

تظهر وظيفة "**جينيريك**" في حد ذاته كونه مشهد تقديمي للفيلم ، و تمثل نهايته كمرحلة ولوج المشاهد في فضاء الفرجة الفيلمية في غياب الإضاءة بداخل قاعة العرض ،مما يسهل عملية دخول المشاهد من الواقع الحقيقي إلى الواقع الوهمي بطريقة تدريجية في خيالية الفيلم ، و يعتبر كذلك فترة ممتعة في تقديم البطاقة التقنية للفيلم .

من المنظور الزمني ، إن مدة "**جينيريك**" لها أهمية بالغة في بناء أفق التوقع لدى المشاهد ، كما أن أغلبية موسيقى "**الجينيريك**"بتزامنه مع التركيبة البصرية للشاشة تعلم الجمهور المتفرج على نوع الفيلم الذي سيعرض ، رغم أن "**جينيريك**" بداية الفيلم كان ممزوجا مع مشهد المطاردة العسكرية و إعلانهم عن حالة طوارئ المتطابق مع الصورة المتحركة مما أعطى للصورة منبه الواقع بمؤثر "كليب"*.

*جينيريك البداية لفيلم معركة الجزائر جاء برؤية إبداعية فنية معاصرة ، و أصيلة كونها لم يتم استخدام هذا الأسلوب من قبل في الأفلام الخيالية أو الوثائقية ، إذ تعتبر كآلية درامية تساهم في نقل المشاهد ضمنيا إلى وقائع حقيقية بفعل المشاهد السينمائية .

حتى لو كانت الموسيقى غائبة عن ذلك المشهد و لكننا ندرك لحنها و إيقاعية بنيتها التوليفية ، إذ نجد في الدقيقة (00:05:04) بداية الفيلم غياب الموسيقى في زمنية حركة "**الجينيريك**" بمثابة اختيار خاص ، حيث أن لذلك الصمت آلية تكثيف الدرامي ، يأتي لكي يعلن ما سيقدم من واقع مر .

المشهد رقم 2-1: يبين لقطات جينيريكية صامتة و الولوج الخيال الواقعي .

ما نتوقعه في الفيلم من الكثافة الموسيقية **للجينيريك** يكتسب عن ذلك الموضوع و في هذه الحالة يأخذ عمل الأوبرا حيث يشتغل مكان الافتتاحية في الأوبرا ، و يلخص طريقه إلى جميع التيمات الموسيقية . إذ تعتبر تيمة "أول نوفمبر" الموظفة في "**جينيريك**" البداية كأساس سمعية الفيلم ، كما ينبغي أن تكون طريقة تقديم "**جينيريك**" في البداية ، إذ تشمل التيمة الموسيقية محل الفكرة المهيمنة "**leitmotiv**" في الفيلم ،و "**جينيريك**" النهاية يكون بمثابة خلاصة الفيلم في بعض من الحالات على حسب توجه كل مخرج و رؤيته التوليفية و هذا نموذج مذهل اعتمدت عليه السينما الهوليودية، و أحيانا نجد تنويع في موسيقى **الجينيريك** ، حيث يظهر في فقرات موسيقية تعبر عن كل زوايا الفيلم .

6.3 أصوات الصمت "les sons du silence":

منذ أن أصبح الصوت مكونا أساسيا في السينما ، أصبح الصمت كمفعول درامي في صوتية المشهد الفيلمي، و فضاء الصمت في وسط سياق الأكوستيكي يعتبر كعنصر مكثف في حالة دخول الصوت أو الموسيقى بعد طول الصمت ، إذ يعتبر وعي الصمت من جماليات الصمت ، كما يعتبر من طرف أخصائي مجال الهندسة الصوتية أنه صوتا يوظف في سياقه الدلالي الذي يولّد المعنى على حسب عملية الفهم و تأويل معناه.

مثلما أظهر ثقل وزن الفيلم في دقائقه الأولى أثناء بدايته حيث تضمنت بطاقة فنية تمثلت في قراءة صامتة حول التتويجات[1] التي تحصل عليها فيلم "معركة الجزائر" في المحافل الدولية ، و لهذا فإن الصمت يفسح مجال للمشاهد كي يدخل في بناء مخيلة وهمية التي تساعد في إنتاج معنى واقع في سردية المشهد الصامت .

برز توظيف الصمت في الدقيقة (12: 00:05) بمثابة آلية تفعيل الواقع الدرامي الذي يعايش حالة الشخصيات الثلاثة في حال اختبائهم في قبو المنزل ، إن كان أداءه تمثيلي في الموقف الذي صنع الصمت الواقعي و المتحول إلى صمت درامي ،كما تخللت الموسيقى المتقطعة تدفق حوار العسكري الفرنسي المخاطب ، و صمت الشخصيات بلغة الصمود و عدم الرجوع و الاستسلام.

و عليه فإن الموسيقى تستخدم لكي تغطي الصمت الغير المرغوب فيه ، و في حالات أخرى مرغوب فيه مما يحقق حالات واقعية ، كما تدعم الصمت بأصوات تحاكي ما هو مرئي "**أونوماتوبيا– Onomatopoeia**"*، في حين أنها تأخذ بلاغة أكثر من الصمت ، فلهم تمثيلات فعالة في سياق التدفق السردي ، على سبيل المثال صوت التنفس الملتقط من طرف الشخصيات الممثلة بداخل القبو ، حيث تعبر عن الأصوات التي تحرس الصمت الناتج عن التواطؤ بين المحاكاة الصوتية و سياقه المرئي مما يزيد من درجة الحدس في ذاتية المتلقي و هذا حسب فلسفة "**هوسرل**"[2] .

1- Voir le lien : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-89957/palmares/ Consulter le 05/01 /2018 , 22h14 .

***أونوماتوبيا** و تعني **المحاكاة الصوتية**، هي مشابهة بين الصوت الناتج عن لفظ بعض الكلمات والأصوات المسموعة في الطبيعة، مثل الضوضاء أوأصوات الحيوانات، أي أن صوت كلمة ما مأخوذ من صوت حقيقي لحدث طبيعي، ينظر إلى الرابط : https://ar.wikipedia.org/wiki/محاكاة_صوتية. Consulter le 05/12/2018 , 22h10

2- جاك دريدا ، تر: فتحي إنقزو ، **الصوت و الظاهرة "مدخل إلى العلامة في فينومينولوجياهوسرل "** ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ط1 ،2005 ، ص : 127 .

و من الجانب الفني ، يفترض من بعض الموسيقيين المختصين في مجال صناعة موسيقى الفيلم بأن يصاحب الصمت بأداء موسيقي منفرد "**صولو**" مثلا العزف على آلة "**فلوت**" أو "**كلارينات**" في طبقة صوتية متوسطة ، مما تعطي تلوينا دراميا بدون حياد .

الصورة المشهدية رقم 2-2 : وعى الصمت فى اللقطة

إن توظيف الموسيقى "**دياجيتيكية**" في فضائية المشهد الفيلمي يتسبب في إنهاء مهمة الصمت الدرامية ، بحيث أن الصمت يكسر الصوت و بنفس الكثافة الصوت يكسر الصمت [1]، و من جهة أخرى ، فإن غياب الصوت في قاعة العرض لا يمنع أذن المشاهد من إدراك صوت المكيفات الهوائية و صوت التنفس ، لأن وجود الصمت في الفرجة الفيلمية لا يعني بأن الصوت منعدمٌ تماما .

7.3 – اقتصادية الموضوع "l'économie thématique»:

تتعزز جمالية الخطاب الموسيقي في لحظة تزامن المقطوعة الموسيقية مع النسيج المرئي ،إذ نشكل بنية متينة تظهر مجموعة من ملامح الاختزال التي تحدد الأنساق الدرامية*، في حين أنها تدخل اقتصادية الموضوع في شكله الكلي حيث تساهم في استحضار العواطف و الأحاسيس في سمعية لاواعية، و من جهة أخرى تولد في شعور المشاهد الإحساس بالواقع الممثل في فضائية المشهد الخيالي من خلال وضع رموز الهوية التي ترتكز عليها الكتابة الموسيقية .

1 - Olivier Meneux , ***Le son au cinéma*** ,France : Les éditions de l'acap , collection « la fabrique du regard » ,2006 , P :21

* يعتبر التدوين الموسيقي للصورة الفيلمية بمثابة كتابة موازية للنسيج السيناريستي ، حيث نجد ذلك الانسجام أثناء وجود حاجة في ذلك ، و لهذا توفر على الصناعة السردية لخيالية الموضوع الفيلمي كثير من التبرير الذي يؤدي ملل المشاهد بفعل وجود حشو قصصي في تركيبة المشهد الفيلمي ، و من هنا تشتغل العلامة الرمزية للنوتة الموسيقي في تعبير عن السياقات الذاتية (النفسية) و الموضوعية (المجتمع) .

و من زاوية أخرى ، تظهر اقتصادية الموضوع في طريقة اختيار و تدوين التيمات الموسيقية المستعملة في سردية الخطاب الفيلمي وفق عملية إبداعية ،حيث تتضح في براعة المؤلف و درجة ذكائه أثناء وضع موسيقية الفيلم أي أنه يقوم بالكثير و لكن بأشياء قليلة ،مثلما أعاد توظيف "**تيمة شارع الطيبة– Rue de Thèbes**" في مشهد الانفجار الذي كان في الدقيقة (51:21).

إذ تعتبر أكبر التحديات التي يواجهها المؤلف الموسيقي ، حيث يجب عليه أن يقلل من عدد التيمات ، لكي لا يقع في التشتت و حفظ الوحدة الموضوعية للمصنف ،مما وفرت اقتصادية الموضوع عامل التكرار في حين أن كلما أدركنا المشهد الموسيقي حفظت موسيقيته بسهولة ، من خلال عامل التكرار ، فإن الموسيقى **الأتونالية** في مشهدها تتضمن كثافة عالية مما يسمح لها أن تقدم عدة تكرارات مرورا على لحن **تونالي** و **هارمونيات** بسيطة .

| المبحث الثاني |

التأليف بين الفكرة و التدوين الموسيقي

1. الفكرة الموسيقية و واقعية الخيال السينمائي :

أدت الكتابات الفلسفية إلى تعزيز الكثير من المواضيع التي تدور حول كيفية الإتيان بالفكرة الموسيقية ، إذ نجد في هذا الصدد بأن"**كانط**" أعطى أهمية بالغة في إبراز دور التخيّل في بناء الذات المتخيلة في ذهنية المبدع ، و بالتالي لا يمكننا أن تصور وجود موسيقى بدون ذات متخيلة ، و من المتفق عليه بأن الذات المتخيلة بمراحلها الأساسية تساهم في تشكيل المجال الجمالي للمنجز الفني " المقطوعة الموسيقية "، و من جهة أخرى تؤدي إلى تحقيق مكاسب **الاستماع الجمالي** " **L'écoute esthétique**"[1]، و في الأخير تشتغل المحطة السمعية إلى تصوّر الأشكال الصوتية .

في تحقيق الكتابة الواقعية لفيلم "معركة الجزائر" ، ساهمت المعالجة الدرامية في إعادة بناء الواقع التأريخي، و من ثمة تتمظهر ملامح الدراما بامتياز في رؤية "**ملارميه**" إذ يبين بأن فكرة الكون يتم إيصالها بالإحساس[2] الذي يسبب استحضار فعل التوهم في ذهنية المتلقي ، و هذا من خلال قيامه بوضع استنتاجات معرفية و فكرية تنصب في إدراك فلسفة الواقع بمختلف سياقاته و جوانبه التي تصنع البيئة الحقيقية للحدث التاريخي.

كما تبين أن عامل إعادة صناعة الحدث الدرامي ليس من المسائل السهلة التي تعالج فنيا ، حيث تطرق "**بونتكورفو**" إلى جوانب متعددة ، مما ساعده على تفعيل من درجة واقعية المشهـــــــــد الفيلمي و الموسيقي على وجه الخصوص ، و لهذا اهتم في إعادة بناء تركيبة الواقع التاريخي من الزاوية السمعية ، و حيـــــث تم توظيف الموسيقى التصويرية برؤية عقلانيـــــة لغرض إنتاج المعنى الحقيقي و التأويل ، حيث يكمن هذا النشاط في سياق خلق ذات متخيلة تدرك موسيقية الحدث التاريخي عبر خيالية الزمن الفيلمي .

1-Joseph François Kremer, ***Les formes Symboliques de la musique*** , Paris : KLINCKSIECK, 1984 , P : 22 .

2- جان فرانسوا ماركيه ، تر: كميل داغر، مر: لطيف زيتوني ، **مرايا الهوية – الأدب المسكون بالفلسفة** ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت 1996، ص : 192 .

و برؤية عميقة ، تعتبر الذات المتخيلة الموسيقية من بين الذوات المتخيلة المحتملة فينا ، و هذا ما ينطوي عليه الخيال السينمائي ، و اعتبارها واحدة من الخصائص الرئيسية و الرغبة في بناء و خلق مساحة تفسيرية للمتفرج ، و عليه فإن الخيال هنا هو كل وصف و خبرة من هذه الإمكانيات الخلاقة التي تسمح للمشاهد المستمع بوضع رابطة رمزية بين الكلمات و العبارات من النص نفسه إلى الصوّر الأكثر إثارة ، فبطبيعة الحال فإن هيكلة العمل تنطوي دائما وفق منظور متعدد الأقطاب ، و يعرف بالطابع المجزأ للخبرة المبنية على حسب طبيعة المعارف البشرية ، و بالتالي يدعو الخيال السينمائي إلى التعبئة و الاستقرار تماما بأساليب متنوعة تخدم الصياغة التفسيرية و الإبداعية[1] .

و في السياق الفيلمي ، شارك "**بونتيكورفو**" في بناء فكرة موسيقى الفيلم مع زميله الموسيقار "**موريكوني**" في بعض من المشاهد على شريطة حضور وجدانية الخيال الواقعي ، حيث ترك الأمر للخيال في بعده المعرفي لكي يكون قادرا على أن يبني توافقية تحقق بدورها خدمة اللغة و الخطاب الفيلمي ، و يعتبر الخيال حالة أو عملية متصلة عن أفكارنا المشتركة ، إذ يحفز تموضع المعين من هذه الأفكار ، مما تسمح للخيال البشري بالتركيز على الأنشطة الجماليـــــة على الأقل تلك التي تروق له ، و لو نتعمق في نطاق الأنشطة البشرية اليومية و في نفس الوقت نتخيل أشياء غامضة تدور في سياقها الجمالي[2] التي تساهم في تحديد بعض الخصائص الأساسية للممارسة الجمالية ، و على وجه الخصوص فإن الفكرة ستوضح بدقة في علاقتها بالفن التمثيلي مثل الفيلم ، بدلا من الفنون الأخرى .

2. ثلاثية التواصل بين" الموسيقي ، السيناريست ، المخرج ":

و في حضور الموسيقي البارع ، تأتي الفكرة الموسيقية في بعدها المحترف ، حينما يتعامل المؤلف الموسيقي بناءا على مرجعية"السيناريو "برؤية إبداعية فنية ، و علمية تقنية، باعتماده على وسائل الحفر و التحليل و البناء.

1 -David MacDougall ,***The corporel image film ethnography and sense***, USA , Princeton University Press , 2006 , p : 243 .

2 -Emmanuelle Glon,***Cinéma dans la tète « L'esthétique du film a la lumière de neurosciences*** , Berne suisse : Peter Lang SA, 2011, P : 70

حيث يؤكد "**هارفي كايتل**" عن أهمية هذا البعد في قوله :"عندما نستلم السيناريو ، نقوم بتحليله، نحفر فيه لنكتشف من أين جاءت العلامة الرمزية ، و ما هي خلفيتها ، ما الذي تفعله ، ما هي رغباتها ، ما هي المخاوف ، كيف تتعايش مع عناصر البيئة الفيلمية ، أي نحلل كل ما كان يدور في ذهنية المؤلف"[1].

و في سياق الكتابة السينارستية ، ساهم المؤلف "**فرانكو صوليناس– Franco Solinas**"* في إعادة بناء الوقائع و الأحداث التاريخية في بنيته النسيجية التي كانت مبنية وفق أسس دقيقة و مضبوطة و التي تحدد كل خصوصيات الواقع الدرامي في سيناريو الفيلم ، كما ركز على وجود اللمسة الجمالية التي صنعت بواسطة السرد المتتابع على عبر متتاليات المشهد.

و لقد تعززت الكتابة السيناريسيتية بسردية حقائق الواقع الماضي من مبادئ منطق الحياة اليومية التي كانت معاشة بالمنطقة المستقلة (**الجزائر العاصمة**) في زمن الثورة الجزائرية ،إذ ظهرت براعة "**صوليناس**" في إعادة صياغة تاريخ الثورة الجزائرية عبر كتابته الفيلميـــــــــة ، و أخذت بعدا وثائقيا في نقل الوقائع و الأحداث في صورة موضوعية و بلغة جمالية ، و من المعروف أن فكرة سيناريو الفيلم مقتبسة من القصة "**ذكريات معركة الجزائر**"[2] للمؤلف "**ياسف سعدي**".

و من ناحية أخرى تبلورت فكرة كتابة سيناريو الأول لفيلم "معركة الجزائر" منذ أن قام "**صوليناس**"مع زميله "**بونتيكورفو**" زيارة إلى الجزائر في سنة 1958، حيث أراد في ذلك الزمن أن يبني وقائع المظليين لقوّات الجيش الفرنسي أثناء نزولهم بمدينة الجزائر[3]، و من ثم تجسدت قصة الفيلم في سيناربو أدبي مكتوب [4].

---

3 - أمين صالح ، **الوجه و الظل في التمثيل السينمائي – دراسات الفن -** ، **ط1** ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،2002 ،ص:32.

***فرانكو صوليناس"Franco Solinas"** : هو سيناريست و كاتب إيطالي ، ولد في 19 جانفي 1927 بمدينة كاغلياري " Cagliari" الإيطالية ، و توفي في 14 سبتمبر 1982 بمدينة فيوميسينو "Fiumicino" ، يعتبر من بين أفضل كتاب سيناريو سينما الواقعية الجديدة .

2 - Voir : Yacef Saadi ,***Souvenirs de la bataille d'Alger , Décembre 1956 – Septembre 1957*** , éditions juilliard , Paris , 1962 .

3 -Voir : l'entretien avec Malek ben samail , réalisateur du film « La bataille d'Alger , un film dans l'Histoire » , Voila comment la bataille d'Alger est devnu un film culte « émission radiophonique » , La petite radio du maghreb , 30/04/2018 .Voir le lien :https://www.radio-m.net/emissions/l-entretien/764-voila-comment-la-bataille-d-alger-est-devenu-un-film-culte consulter le 10/04/2019 , 14h06.

4 -Voir : http://www.alittihad.info/المخرج-الإيطالي-الراحل-جيلو-بونتيكور/Consulter le 30/05/2019 , 17h51 .

و بنظرة دقيقة ، أعطى "**صولينـاس**" أهمية كبيرة في بناء لغة حوار الفيلم ، حيث كانت جد دقيقة و مختصرة ، كما ركز على بناء سردية خطابية متشاركة مع جميع الرموز الصوتية ، البصرية ، و الحركية في إطار التعاون الخطابي الذي يبني واقعية المشهد الفيلمي ، مما سمح للمؤلف الموسيقي أن يتغلغل في سيناريو الفيلم بتلقائية و عفوية ، و بناء مخيلته الموسيقية وفق المشاهد التي تحتاج إلى دعم موسيقي مما تساهم في تلبيس خيالية الواقع بطاقة جمالية .

ساهمت الكتابة السيناريستية و لغة الحوار الفيلم في تدعيم حوافز التأليف الموسيقي ، و لهذا قدم "**موريكوني**" و بالمشاركة مع زميله "**بونتيكورفو**" في طرح أفكار موسيقية متعددة السياقات برؤية واقعية على حسب وقائع و أحداث وقعت في مدينة الجزائر ، و قد شبه "**كايتل**"هذا العمل بالواجب المدرسي الذي تلتزم بفعله في البيت ، تتمثل في مرحلة القراءة باعتبارها منطلقا أساسيا لفهم البنية الدرامية على حساب سياقية الفيلم ، كما تأخذ هذه المحطة مسافة عمل بين النص و الأداء الموسيقي ، مما يسبب في تشكيل فكرة موسيقية أولية للفيلم.

كما تظهر مكانة المؤلف الموسيقي دائما من خلال مساهمته في الكتابة الفيلمية "السيناريو الأدبي" .و من منظور الممارسة ، يرى "**ماريو ليتوين**" أن معظم كتاب السيناريو في السينما الهوليودية يتركون مجال مخصص للموسيقى **إكستراديـاجيتيكية** في نصية المشهد المكتوب ما يسمى بـ "**الموسيقى المتخيلة– MusiqueImaginée**"و هي بصفة **تيمة** *«**Thème**» ، فقد تكون موسيقى الآلات "**instrumental**" أو أغنية ، لهما ارتباطا بالنسيج **السيناريستي** و خاصة عندما يكون السيناريو مكتوبا بشكل جميل و مدهش.

فإنه يتعين بالتزام في رفع مستواه الفني **الإستيطيقي** ، و تارة أخرى نجد أنفسنا مضطرين إلى خلق موقف من لا شيء ، و في هذه الحالة ، يتعين علينا الكتابة الارتجالية المتجددة ، بمعنى أن نخترع و نركب الأشياء لنحقق معنى المشهد بمختلف أبعاده ، و في المقابل نجد تدخل منتج الفيلم في اقتراح اختيار، و يعتبر هذا التدخل علامة عن تدهور خطير في العلاقة المهنية كون أن المخرج هو المسؤول الأول عن الفيلم [1].

---

*__التيمة الموسيقية__ باللغة الإنجليزية **"Theme"** هي فكرة لحنية متكاملة ، تتخذ أساسا لبناء العمل الموسيقي . ينظر إلى القاموس : . Chaouki dhif ,**Dictionary of music** ,***OP.CIT*** P :149

1- Ennio morricone & sergioMiceli ,trans : Gillian B .Anderson , ***Composing for cinema « the theory and paraxis of music in film*** , The creen crow press .INC , New york, 2013 , P : 03.

في فلسفة العمل الهوليودية ، لا يمكن الوصول في تجسيد فكرة موسيقية أصيلة إلا بفضل تضافر الجهود التي تحقق ثلاثية العمل بين "الموسيقي ، السيناريست ، و المخرج" ، مما يؤدي إلى وجود تتابع منطقي يسترد الخيال الواقعي في الحركة الزمانية للفيلم.

و هذا ما يتوافق بالأساس مع توجه المخرج أفلام الواقع ، بالإضافة إلى طبيعة البنية القصصية المعالجة دراميا ،و مع ذلك لا يمكننا أن ننسى الدور الذي قدمه "**موريكوني**" في صورة مؤلف بارع ، حيث كان هذا العمل بمثابة منهجية توظف في صناعة الصورة الفيلمية بأسلوب محترف .

3. التأليف الموسيقي بين الإبداع ،الإلهام و العرق:

إن عملية التأليف الموسيقي بمثابة جزء من الكتابة الفيلمية ، و لكنه يتميز بخصوصيات لغوية و فنية ، كما يحمل في حرفيته أساليب إبداعية تشتغل وفق مسافات إلهامية ، و بحوث عميقة في العرق إذ يرى "**موريكوني**" بأن المؤلف الموسيقي يقف عادة عند مجموعة من الأسئلة تطرح في ذاتيته[1] ، مع التركيز على الإشكال الرئيسي المتمثل في كيفية الإتيان بموسيقى جديدة إلى حيز الوجود .

و في نفس المعنى ، نريد أن نتحدث حول كيفية تشكيل مقطوعة موسيقية ، حيث يستغرق ذلك وقتا، مما يؤدي إلى خلق أداء موسيقي جديد ، و في هذا الصدد يؤكد علماء الموسيقى بأن الإنتاج الموسيقي كونه خلق شيء جديد في المعنى الذي يفهم عموما من قبلهم ، و مفهوم الجديد يدخل ضمن الإطار المعرفي و الثقافي و البحث عن الأصالة في العمل ، و هذا هو المطلوب في الفيلم "موسيقى أصلية ".

تتغذى المخيلة الموسيقية من المنبهات التي تحدد سياق التعدد الثقافي ، إذ يمكن إلى صوتية متعددة الثقافات باعتبارها موسيقى جديدة منصبة في ثقافة واحدة ، كما يمكن أن نلتمس اختلافات سياقية بسيطة ، حيث يهتم الكثير من **الإثنوموسيقولوجيين** في هذا الطرح حول الطرق التي تصور بها موسيقى المجتمعات المختلفة في إطارها الإبداعي تحت ضوء مفاهيم تقنية و معرفية متعارضة[2] .

و على هذا الأساس، فإن وظيفة التأليف عملية إبداعية شاقة تهتم في التركيز على المفاهيم المرجعية التي تكون مبنية وفقا للإلهام و العبقرية لغرض الحصول في الأخير على موسيقى مباشرة من

1 - Ennio morricone & sergioMiceli ,trans : Gillian B .Anderson , **IBID** , P : 27 – 28 .
2 - Bruno Nettl , ***The study of Ethnomusicology- Thirtu-one Issues and Concepts,*** University of Illinois press ,Urbana & chicago, *2ed* , 2005 , P : 28 .

مصادر واسعة جدا في وسط نسيج اجتماعي معقد ، كما تزيد درجة التعقيد و الصعوبة أثناء بناء تركيبة المشهد المرئي .

حيث يتشكل الخيال و الإبداع وفق رؤية فنية تسعى إلى تحقيق و إنجاز عمل موسيقي ينسجم مع عناصر اللغة السينمائية ،كما ينبثق عن مفهوم الرؤية الفنية باعتبارها نشاطا فكريا أساسيا، و الذي يتلاعب بشكل واع بواسطة أدوات موسيقية يتم تنظيمها بعناية في مرحلة (**التوزيع الموسيقي– Arrangement**)، و لكي تمكن المستمع من فهم هيكلها ، و من جهة أخرى ترضي مبادئ ثنائية البث و التلقي .

و في حالة تشابه وجهات النظر بين صناع المادة السينمائية ، يترك للمؤلف الموسيقي مجال للارتجال من طرف مخرج الفيلم أو من خلال محطات الصمت في سيناريو الفيلم ، حيث ينظر للارتجال و التأليف باعتبارهما عملتين منفصلتين تماما، و لكنهما نسختان من نفس العملية ،كما يتضح دور التدوين* في عملية التأليف ، فكثير من الملحنين الذين يشتغلون بالقلم و الورق(**صولفاج**) يشكلون جزءا أصيلا من الخلق الموسيقي ، كما توصف عملية التأليف في الموسيقى وفق التغيرات و المشهد التحليلي[1].

يؤدي التوافق الفكري إلى تجسيد عمل سينمائي ناجح بالدرجة الأولى ، و هذا ما توصل إليه "**بونتيكورفو**" بالرغم من أنه لا يعلم كيف تندلع الحرب ، و لكنه يعرف كيف يصنع صورة سينمائية خاصة بوقائع الحرب ، بالإضافة إلى الآلية التي وظفها "**صولييناس**" في سيناريو الفيلم ، و قد تمثلت في تشكيل وهم موسيقي يحمل في ضمنيته إيقاعات و ألحانا غير مكتوبة ، و لكنها موجودة فيما بين السطور فمن خلال فعل القراءة ، يتولد في ذهنية المؤلف إحساس قوي يدفع كل من المخرج و المؤلف الموسيقي إلى اكتساب أرضية ثرية بالمعارف وخبرات تقنية من خلال ممارسته تدوين الموسيقى الأصلية لأفلام متعددة ، و تعاملهم مع مخرجين ذوي سياسات مختلفة ، و من خلال تجارب "**موريكوني**" توصل إلى تحديد عناصر أساسية [2] تؤخذ بعين الاعتبار في العملية التأليفية للموسيقى الأصلية للفيلم:

التدوين باللغة الفرنسية (Notation)** تعني كتابة الموسيقى برموز معينة على المدرج الموسيقي، حيث هذه الرموز تحدد النغمات الموسيقية على اختلاف حدتها و قيمتها الزمنية ، و وسائل التعبير عنها . ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif ,Dictionary of music*** , OP.CIT , P :103 .

1 -Bruno Nettl ,***The study of Ethnomusicology- Thirtu-one Issues and Concepts, 2ed*** , OP .CIT, P : 57 .

2 -Ennio morricone & Sergio Miceli ,trans : Gillian B .Anderson , ***Composing for cinemùa « the theory and paraxis of music in film*** , OP.CIT , P : 07

- المحيط الجغرافي و البيئة التاريخية للفيلم
- الخصائص التي ترتبط بالأزياء و المناظر الطبيعية.
- نوع الإضاءة، و المعالجة اللونية بمعنى " كيفية التعامل مع اللون الحار هل هو كثيف، هل هو نغماتي أم انه حاد، هل هو مشهد فارغ أم ممتلئ، الأحوال الجوية،
- الحالة النفسية للشخصيات الممثلة .
- وجود "الأز و ضجيج" ضجيج الطائرات و الدبابات ، القطارات "
- وجود الحوار
- مصادر واقعية للصوت:راديو، مسجل الصوت، مصادر أخرى، من هذا النوع: الأجراس الشرطة و الإسعاف و صفارات الإنذار و غيرها من الأصوات ذات الطبيعة المؤلمة التي تكسر الوحدة الموسيقية المدوّنة.
- وجود آلات موسيقية تلعب دورا في السرد و التي يمكن استخدامها في القراءة أو لتلميحات معينة.

4. المنجز الموسيقي بوصفه موضعة للخبرة المعاشة :

في السينما الواقعية الجديدة ، تكون موسيقى الفيلم بخصوصيات الواقع في مختلف تموقعاتها "**دياجيتيكية** أو **إكستراديا‌جيتيكية**" ، حينما يختلق المؤلف الموسيقي حسا واقعيا ، فبالتالي يستطيع أن يتوصل في تقديم عمل موسيقي يعكس الخبرة المعاشة في الواقع بطريقة نغماتية ، مثلما جرى في فيلم المصري "**أفريكانو**"* التي كانت الفرصة للمؤلف الموسيقي "**خالد حماد**"** في انتقاله مع فريق العمل إلى جنوب إفريقيا لغرض تزويد مخيلته بثروة مفاهيمية حول جغرافية المنطقة و الطبيعة البشرية ، و في الأخير يتوصل في تقديم عمل يحاكي الخبرة المعاشة[1].

*__أفريكانو__ : فيلم مصري للمخرج المصري عمرو عرفة ، أنتج سنة 2001 من بكولة أحمد السقا ، منى زكي ، تم تصوير الفيلم بجنوب إفريقيا .

**__خالد حماد :__ مؤلف موسيقي و ملحن و مخرج سينمائي مصري ، من مواليد 24-04-1971 بأوكرانيا ، و من بين أهم أعماله : أفريكانو ، عمارة اليعقوبيان ، شورت كاب و فانيله ، معالي الوزير .

1- حوار خاص مع الملحن خالد حماد عن أعماله الفنية ، كلام ثاني ، حصة تلفزيونية ، قناة **Dream TV Egypt**،تاريخ النشر 2015/02/19 يطلع على الرابط :
https://www.youtube.com/watch?v=dq4wJrQUFUY

و هذا ما تدعو إليه السينما الهوليودية ، و في المقابل يبرر"**دلتاي**" في نظره بأن الحياة ليست شيئا ميتافيزيقا ، و ليست مصدرا عميقا وراء الخبرة المعاشة نفسها ، فالخبرة الإنسانية هي ذلك الشيء الذي وراءه لا يصح و لا ينبغي أن يمضي ،بمعنى أن هناك مظاهر مختلفة للحياة أو الخبرة الداخلية للإنسان.
و لقد صنفها "**دلتاي**"إلى ثلاثة أصناف[1] :

الأفكار:تتمثل في المفاهيم و الأحكام و الصور الكبرى للفكر "مجرد مضمون فكري و هي مستقلة عن الشخص و المكان و الزمان الذي يظهر فيه ، و تتميز بدرجة من الدقة و سهولة الإيصال.

الأفعال : و هي أصعب في التأويل ، لأن في كل فعل هناك غرض محدد ، و لكن ليس بغير صعوبة كبيرة يمكننا تحديد العوامل التي تؤثر في القرار الذي يؤدي إلى الفعل .

تعبيرات عن الخبرة المعاشة : و هي تمتد من التعبيرات التلقائية عن الحياة الباطنية كالهتاف و الإيماء إلى التعبيرات التي تمليها الرّوية و التحكم الواعي و المتجسد في الأعمال الفنية .

إن تعدد السياقات الفيلمية في واقعية السرد الخيالي للثورة الجزائرية مع التركيز على أهم الأحداث و وقائع المعركة بمدينة الجزائر العاصمة ، حيث تناول "**بونتيكورفو**" الواقع في قصصية الفيلم بعدة زوايا ، مما دعا هذا المنطلق إلى تنويع في عملية التأليف الموسيقي ، فقدم "**موريكوني**" عملا موسيقيا يحاكي فيه جميع المشاهد المفتاحية التي تجعل من المستمع يتخيل الفيلم من خلال تفكيك شفراته الموسيقية ، كما تمثل هذا العمل الذي أخرج في ألبوم موسيقي في أربعـــــــة عشر تيمه موسيقية أصلية ، كما تعززت المشاهد الموسيقيـــــــــــة بالموسيقى الفهرس أو "**ريبرتوار**" الذي احتوى على موسيقى التراث و العرق ، و الفلكلور.

و في الشريـــط الفيلمي لـ" **معركة الجزائر**" ، أخذت الموسيقى الأصليـــــة تسميات مستعارة حسب موضوعها الفني المنصب فيه ، إذ تناول "**موريكوني**" موضوع تسمية **التيمـــــــات** الموسيقية بأسلوب واقعي ، و هزلي في بعض من المقطوعات نظرا للمضامين الضمنية التي تحملها و التي تطرح مفارقات تتعارض مع الواقع المشهدي، ويعتبر عنوان التيمة بمثابة مضمون سينمائي مصاغ وفق أطر الاستعارة الموسيقية ،و من جهة أخرى ، انصب تركيز المؤلف في صياغة "**موتيف**" الذي لعب دور "التيمة"و حلَّ محلها في بعض المشاهد بفعل وجود بعض التنويعات الموسيقية .

1- عادل مصطفى ، **فهم الفهم مدخل الى الهرمنيوطيقا** ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة، ط1، 2007 ، ص : 139 .

التيمة الموسيقية بمثابة آلية درامية في تفعيل واقعية المشهد الخيالي ، و في بناء وثائقية المشهد التأريخي للحقائق الموضوعية حول أحداث معركة الجزائر ، فإن عملية التوثيق في السينما تستعين بجماليات الموسيقى التي تنشط في إطار أيديولوجية تجسيد حقيقة مرئية الواقع.

كما ارتبط الفيلم ارتباطا مباشرا بالتعبير الموسيقي، إذ تعتبر الموسيقى الفيلمية الكون الثاني الذي يشارك في سردية القص الفيلمي ، و باعتبارها محفزا الذي يسمح ببناء مركز الاهتمام في خيالية المتفرج "التوجيه و الانتباه ، التأكيد الاقتراحات و تقديم المتغيرات".

وضع المؤلف الموسيقي إستراتيجية العمل في تدوين مقطوعات موسيقية في صيغة "تيمات" لتفعيل آليات التلقي من أجل تحقيق معنى الحدث التاريخي في خيالية العرض السينمائي ، حيث ألف بعض مقطوعات الموسيقية في شكلها الديني بأسلوب كنائسي مثل مشهد الموسيقي الذي تضمن التعذيب **(التعذيب– LeTorture)** ، و الأخرى ، أخذت شكلها العرقي مثل مشهد عقد القران **(الزواج السري– Matrimonio Clandestinio)**.

و لكن انصب تركيز "**موريكوني**" في خلق هوية الموسيقى العسكرية في البنية الموسيقية في أكثر من مشهد برؤية توافقية مع أيديولوجية الواقع ، كما تجسدت في مشهد جينيريك البداية **(الجزائر: 1 نوفمبر 1954 – Algeri : 1 Novembre 1954)**، و ظهرت من جهة أخرى في مشاهد التشويق و تكريس الشعور بالخوف **(جوان 1956: الهجوم –Gli Attentati : Giugno 1956)**، إذ كانت كاستجابة للتدخلات العسكرية في مواقفه الدرامية ، و من جهة أخرى تمثلت في موسيقى الاحتفالية* نجد التيمة **(العصا و الجزرة : مارس–Marcia: Il Bastone E La Carota)** مرافقةللاستعراضات الفخمة للجيوش.

كما تظهر من جهة أخرى استعدادها لمحق العالم في لحظات ،و من جهة أخرى لها جانبهم من الأبعاد اللاإنسانية و هي أبعاد متناقضة مع الوظيفة السامية للموسيقى ، غير أن ذلك لا ينفي بأي حال من الأحوال الصفة الموسيقية للموسيقى العسكرية و كونها نمطا كغيره من الأنماط الموسيقية المتسمة عند البعض بالفنيّة ، فالموسيقى العسكرية التحمت عبر العصور بمختلف التشكيلات القتالية المنظمة.

*__موسيقى احتفالية__ : باللغة الانجليزية« **Fanfare** » : هي بمثابة استهلال موسيقي تعزفه آلات الترومبيت أو مجموعة نت الآلات الأخرى يستخدم للإعلان عن ظهور شخصية أو حدث له أهميته . ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif ,***Dictionary of music*** , ***OP.CIT*** , P: 52

إذ أسندت لها قبل اختراع أجهزة الاتصال اللاسلكية الحديثة مهمة إصدار الأوامر من سير و هجوم و انسحاب ، و غيرها من الإيعازات التكتيكية ، في شكل إشارات صوتية قادرة على الانتشار في فضاء مفتوح و شاسع ،و التنقل لمسافات طويلة ، و تجاوز المستويات المرتفعة لضوضاء المعارك و الوصول إلى متقبليها قصد توجيههم.

و لهذه الأسباب استغلت الفرق العسكرية الآلات الموسيقية المنتجة لأصوات حادّة أو مفخمة ، و التي تستجيب للشروط الفزيوصوتية المطلوبة في الفعاليات العسكرية ، إلا أنه لا يتم استعمال تلك الآلات لمجرد بث إشارات و إنذارات مصوتة فقط ، بل أيضا لأداء تعبيرات موسيقية ،إلى جانب البعد الصوتي الموظّف في الموسيقى العسكرية فإنها تتمظهر من خلال عناصر الفرجة المصطنعة ، إذ يتم تنفيذها بشكل استعراضي منظم تتجلى ملامحه من خلال هيئة الفرق الموسيقية و حركاتها فغالبا ما تحاكي الأزياء و ألوانها و شاراتها لباس نخبة المقاتلين [1].

5. الموارد الدرامية للموسيقى الفيلمية :

تحدث الموسيقار الفرنسي "**ماريو ليتوين**" في كتابه "الفيلم و موسيقاه" [2]حول كيفية إثراء عملية التدوين الموسيقي بالمعطيات الدرامية من خلال ممارسته لحرفة صناعة الموسيقى التصويرية لعدة أفلام كما يؤكد أساسا أن الفكرة الموسيقية تتضح في ذهنية المؤلف في شكلها النهائي بعد مرحلة المونتاج الفيلمي ، حيث تتبلور وتتجسد في " **تيمة موسيقية**" تتحدد مواردها الدرامية في سياق فهم رمزية المشهد البصري في خيالية السرد الفيلمي ، و هذا ما ترتب مع "**موريكوني**" و "**بونتيكرفو**" ،سنقدم في هذا المحور مختلف الحالات الموسيقية الموظفة في سياقاتها الدرامية من خلال خصائصها الجوهرية :

1.5 – المناخ " Le climat":

لقد ساهم مناخ المصاغ في المشاهد الموسيقية للفيلم جانبا واقعيا يتدفق عبر سردية الموسيقى السينمائية، و من الأداء التمثيلي للشخصيات المرتبطة في موسيقى المشهد ، ينتج جوا موسيقيا يسمح للحافظ على المرجعية بمميزاته الرائعة لـ " **التيمة الموسيقية**" ، إذ يرجع تنوع الكتابات السردية في مشاهد معركة الجزائر وفق وجود ثراء مناخي يكون بالدرجة الأولى البنية النسيجيـــــــة لواقعية الحدث التاريخي ، فالمناخ في المشهد لا يتحدد في الخصائص الجغرافية بل يتعدى النطاق.

1- أنيس المؤدب ، **حفريات في ذاكرة الموسيقى العسكرية التونسية " من بداية القرن 17 إلى نهاية القرن 19 "**،سوتوميديا للنشر و التوزيع ، تونس،**ط1**، 2016 ، ص :20 .

2 -Voir : ***le film et sa musique , OP.CIT***, P : 32 .

إذ يشتمل على الظروف السياسية ، الاجتماعية ، الثقافية ، و الاقتصادية ، مما تستغل هذه الأخيرة باعتبارها كمورد أولي من ناحية الاستعمال الموسيقى في الفيلم ، لأنها تسمح للمشاهد بالدخول في خيالية قصة الفيلم ، مثلما نجد في المشهد الموسيقي في الدقيقة الذي يبين توافق حالة الجو السائدة المغيمة بالمناطق المتوسطية مع زمن اندلاع الثورة التحريرية إلى جانب حركة الكاميرا التي كانت تصف الأحياء الأوروبية و أحياء السكان الأصليين للمدينة.

مما أورد انطباعا دراميا يحث على الحزن و الخوف و التوتر و من المفترض أن يتميز المناخ بصفة الوضوح مما يعطي الأولية للتكرار اللحني الذي نتج عن الموسيقى الأدنوية* ،كما تكرر "**موتيف**" في المقطوعة الثانية من " **تيمة علي**" **في الدقيقة (36"08)** على حسب الأداء التمثيلي الذي يعبر عن صمود و تحدي للشخصية البطلة ، كما يمكن أن نتقبل المناخ المتباين الذي يتواجد بكثرة في السينما الحديثة شرط أن لا تحول الشعور الأول للمشاهد في الفيلم عن طريق إعادته إلى فرجة خالية من المعنى المطلوب .

2.5 – الحضور " La présence":

من المعروف بأن أي عمل سينمائي ينجز لا توجد وحدة عملية وضعت فيه عن طريق العبث ، و لكن كل ما هو موظف بداخله له حضور رمزي نشط يشارك في تأدية عملها الدرامي في صناعة المشهد الواقعي و بناء حقيقة أحداث معركة الجزائر في سياقها الثوري ، فالقيمة الجمالية التي انبثقت من خلال العبور الفني بالموسيقى أعطت حضورا فعالا في واقعيته.

و لهذا يعتبر عامل الحضور من بين الوسائط التي تشير إلى طاقات و قدرات ذلك العبور الموسيقي في السياق الدرامي ، و لهذا يمكن ننفذ عمليات مناسبة تحقق السيطرة على هذا العامل و إعطاء المدونة الموسيقية نوعا من الحضور على حسب النتائج المتحصل عليها،و بمجرد تحديد عامل الوجود في المدونة الموسيقية ، يتحدد علينا اختيار نوع الأداة : أوركسترا ، فرقة صغيرة أو عازف منفرد ، و كذلك من خلال أسلوب التدوين الموسيقي .

---

*__الأدنوية__: باللغة الفرنسية « **musique minimale** » مذهب موسيقي ظهر عام 1950 ، يستخدم أقل العناصر الموسيقية ، و أبسطها بطريقة تراكمية في إبداع المؤلفات الموسيقية ،و من أهم شخصياته : فيليب جلاس **Philipe Glass**. ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif ,***Dictionary of music*** , ***OP.CIT*** , P :.95

إن توصل عامل الحضور إلى درجة عالية من فعاليته في المشهد الموسيقي ، مما يمنح أهمية بالغة في حالة وجود كثافة جمالية عبر القيّم الموظفة في المدونة الموسيقية ،كما يأخذ بعدا تجاريا مفاده نجاعة العمل السينمائي خلال الموسيقى الأصلية للفيلم لغرض زيادة الربحية عبر المبيعات ، كما يسقط اختيارالمدونة الموسيقية* التي لديها وجود قوي يتماشى مع الأيديولوجية الجمالية المحددة بدقة في سياق الفيلمي، حيث يعتبر هذا من وجهة نظر المؤلفين الموسيقيين البارعين و المنتجين ، و جمهور محبي الموسيقى "**Public Mélomane**" .

في المشهد الموسيقي الذي تضمن " **تيمة علي–Tema Di Ali**" ، برزت الخلية اللحنية "**موتيف**" المعزوفة على آلة "**الباصون**" لحنا متغنى أكثر حضورا في البنية الموسيقية في سردية الفيلم ، مما تشكل شخصية وهمية التي تعبر عن الشخصية البطلة "**علي لابوانت**" أكثر حضورا في التدفق الفيلمي ، فإن الصوت البشري حينما يكون في شكل أغنية أو صوت أو إنشاد لا يمكن أن يسجل مروره بدون أن يعاين السياق الدرامي ، و من جهة أخرى يتزايد عمل الحضور و التواجد عبر عملية القرع على الآلات الإيقاعية مثلا " قرع الطبول" كما هو ملاحظ في الدقيقة **(30"43)** في لحظات مرور حسيبة عبر الحواجز الأمنية للسلطات الفرنسية بسلالم حي القصبة .

استخدم المؤلف الموسيقي آليات درامية تمثلت في مجموعة من إرشادات أدائية ارتكز عليها مجموعة من الموسيقيين الذين عزفوا تيمات موسيقى الفيلم ، و على هذا الأساس نتج عن هذا الاستخدام وجود اختلافات جمالية في طبيعة السرد الواقعي السينمائي من خلال الأداء الموسيقي و بالتحديد في التنقل بين المقطوعات الموسيقية أو التحويلات "**Modulation**" في التلاعب بين الطبقات الصوتيـة " الحدة

* يعتبر فيلم معركة الجزائر من بين الأفلام محظورة عن العرض في قاعات السينما الفرنسية حيث أحدث ضجة كبيرة في مهرجان البندقية حينما تحصل على الأسد الذهبي ، فقد كان مناهضا لسياسية الاستعمارية و كوسيلة تشويش للديبلوملسية الفرنسية ، و لم يعرض بقاعاتها إلى غاية سنة 2003 ، و لهذا نجد في الكتب **"إينيوموريكوني"** التي ألف فيها مدوناته الموسيقية خاصة بالأفلام السينمائية ، تقريبا موجودة أغلبيتها إلا فيلم معركة الجزائر مدونته الموسيقية غائبة تماما ، و هذا راجع إلى عامل **"السنسرة"** و المراقبة ضد نشر في إطار الفيلم كله .ينظر إلى الرابط الإلكتروني التالي :
http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/television/68343/bataille-d-alger-30-ans-de-censure.html Consulter le 08/03/2018 15h10 .

و الغليظ ، وتغييـــــــــــــــــــر في الحراكات الموسيقية بواسطة آليتي "متزايدة بقوة **Crescendo**، –و تخافت،*"**Decrescendo**"، مما يساهم في تضخيم وجود العامل في مرئية المشهد الموسيقي .

يستفيد الفعل السينماتوغرافي من مؤثر كليب« **Clip** »، لأن الحضور الموسيقي يحول بعض المشاهد إلى كليبات كما هو ملاحظ في الدقيقة (28"50) من خلال توظيف موسيقى الغناوية على إيقاع "كناوي" مع رقصات المتظاهرة حيث كان استخدام حضور الموسيقي بشكل مفرط في الفيلم ، مما تحقق أثر الكليب"**L'effet clip**" في سياق الفرجة الفيلمية .

3.5 الشفافية "**La transparence**":

إن شفافية النسيج الصوتي في فضائية المشهد السينمائي يؤدي إلى تحقيق أهداف الأكوسماتيك في ذهنية المشاهد المستمع ، حيث تعتبر هذه كمرحلة مهنية في تخصص مهندس الصوت ، فكلما كان صوت الفيلم شفاف وسهل من ناحية الإدراكية ، كلما حقق مكاسب في تفعيل المعنى و بناء محطات إنتاجية أخرى في سياق التأويل على مستوى أفق التوقع و الانتظار.

كما ركز "**موريكوني**" في المشهد الموسيقي الموجود في الدقيقة **(36"08)** في توظيف صوتية موسيقية التي تتحكم فيه آلات موسيقية تنسجم مع الصوت الخفي « **Voix Off**»الذي تمثل في تقرير بوليسي متضمن حصيلة المسجلة من سجل سوابق العدلية حول الشخص المقبوض عليه من طرف السلطات الفرنسية كأننا نستمع من قسم الشرطة بواسطة المذياع ، حيث كانت الخلفية الموسيقية على آلة "**باصون**" الذي أدى "**موتيف**" في تكراره المعتدل و باعتباره تيمة موسيقية بالمرافقة على آلتي "الكمان و **تشيلو**" لغرض التكثيف و بناء العمق الموسيقي ، و من جهة أخرى نشاهد مرآة بصرية أخرى بطريقة لاشعورية [1].

و من هنا يتبين لنا إمكانية إبراز ظاهرة الشفافية من تجربتين ، ففي التجربة الأولى يمكننا أن نمزج صوت الحوار مع خلفية صوت آلة الهارب ، و في الثانية نمزج نص الحوار مع صوت آلة نحاسية مثلا

---

*__تخافت__: باللغة الإيطالية « **Decrescendo** » مصطلح موسيقي يكتب في أماكن معينة من المدونة الموسيقية ، يوجه المؤدي إلى الأداء بتخافت تدريجي في حجم رنين الصوت ، أما مصطلح **كريشندو** : « **Crescendo** » أي متزايد بقوة و يعني صفة للتزايد التدريجي لقوة الصوت عزفا أو عناء . ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif ,***Dictionary of music*** , ***OP.CIT*** , PP :33, 36 .

1 - Lina Khatib ,***Storytelling in World Cinemas* , Vol :01** ,Columbia University Press , Columbia , 2012 , P : 520 .

آلة"**الترومبيت**" و في نفس الحجم الصوتي لصوت "**جيتار**" ،فإن الحالة الأولى نلاحظ أن صوت الحوار جد مفهوم على التجربة الثانية . مما يستدعي تخفيض مرحلة المزج .

إن مراقبة الشفافية تتحدد من خلال الآلات الموسيقية ، و النسيج الصوتي ، و من الملاحظ أن الشفافية في المشهد الموسيقي هو ما يميز نتاج اللغة التوافقية أو "**الهارمونية**" التي تتوافق مع خصائص عناصر البيئة الصوتية الموظفة في الكادر الفيلمي ، و من جهة أخرى يسهر المؤلف الموسيقي و مهندس الصوت على شفافية المقطوعة الموسيقية في الشريط الفيلمي من منظور الطابع الصوتي"الجرس"، أو مجموعة من آلات بطاقاتهم حيث نستمع إلى الكلمات المؤدية ، بدون إزعاج في الفهم ، من خلال تحديد مواقع الصوت في الفيلم .

4.5 – الحشد و الكثافة "Masse et densité":

يشير مفهوم الحشد بارتباطه إلى عدد من الموسيقيين الذين يشاركون في التلوين الأوركسترالي ، و هم عازفين على الآلات ، مما يسمح عامل الحشد أو الكثافة بأصح التعبير له القدرة على قياس مع الوسائط الرياضية عدد النوتات المعزوفة في زمن واحد .

يتمثل كل من الحشد و الكثافة في الأداء الموسيقي بانسجام من طرف مجموعة متكونة من ثمانية عازفين على آلة الكمان وبالتالي ستكون كثافتها بعدد مؤديها على غرار عازف منفرد على تلك الآلة ، ولهذا لا يمكننا أن نأخذ هذا المفهوم إلا من وجهة نظر العملية الرياضية ، إذ يجسد كحساب للتقدير فقط، لأن هناك طرق توظف عبر آلات إلكترونية ، مثلما تحدثنا عن الموسيقى المرافقة **للموتيف** المتكرر عبر آلة "**الباصون**" تحقيق الشفافية ، حيث جسد "**موريكوني**" عنصر الكثافة و الحشد بواسطة **تآلفات*** معزوفة عبر آلتي "**الكمان و تشيلو**" الحشد أو الكثافة بمثابة مؤثرات مباشرة على عامل الحضور ، و في حدود معينة تتمثل في محاكاة مصطنعة أو مضخمة عبر وسائل إلكترونية .

*تآلف : باللغة الفرنسية« **Accord** » : و تعني نغمتان موسيقيتان أو أكثر تسمعان معا في وقت واحد . ينظر إلى القاموس26. : Chaoukidhif ,***Dictionary of music*** , OP.CIT , P

5.5 – القوة الحقيقية و القوة الدرامية "Puissance réelle et Puissance Dramatique":

تقاس القوة الحقيقية بوحدة "ديسيبل– Décibels"و بعملية بسيطة في زيادة أو خفض مضخم الصوت ، و في المقابل تحافظ المقطوعة الموسيقية على حجم الصوت الذي تم ضبطه أثناء عملية التسجيل ، و لهذا تعتبر القوة الحقيقية هي قوة الفيزيائية للصوت.

مثلما وجد في الدقيقة (27"36) علامة وقف « **Point d'orgue** » على نغمة "مي" على آلة "**توبا– Tuba**" التي تزامنت مع تزايد المستمر في زيادة حجم الصوت وفق حركة الكاميرا الجانبية من اليسار إلى اليمين "**Traveling**" بينما القوة الدرامية تأخذ بعدا سيكولوجيا حينما ندرك بسمعية منخفضة لأداء موسيقي منفرد و الذي يتواجد بالفرقة الأوركسترالية مما يضفي أداؤه قوة درامية ، على الرغم من أن قوة الصوت في هذه الحالة تظهر أكثر في استماع المخفض . "**l'écoute réduite** " .

6. الموارد الموسيقية المستحضرة للصور :

1.6 – المستوى النغمي الأولي "les registres primaires":

تمتلك فضائية المشهد الصوتي مميزات فزيوصوتية التي تتحدد من خلالها مستويات نغمية ما يسمى باللغة الفرنسية بـ"**Registre**" ، حيث لا تعني بمقصود"السجل"، بل يختلف سياقه ، إذ هو جزء من المدى الصوتي للصوت الغنائي أو لآلة موسيقية ، أو الطبع الذي تبثه الموسيقى : أمل ، لذة ، حنين ، حزن ، توتر ، قلق ، خوف ، إلى جانب الحب و التمجيد و كما للعواطف التي تبث موسيقيا يمكن استحضارهم بسهولة في مرئية الفيلم ،إذ يتشكل تنوع على مستوى الحساسية على حساب متغير الفترات الزمنية و اختلاف الثقافات ، وأنماط السلوكيات الاجتماعية ، و يتبين من خلال المصنفات الموسيقية التي أنجزت في العصور الوسطى و التي كان لها تأثير على سمعية الجمهور فقط و هذا راجع إلى تغير بعض الخصائص العقلية و الفكرية الممتلكة في ذهنية المتلقي .

كما يتطابق هذا المفهوم على أفلام الواقعية الجديدة في بناء بيئة أكوستيكية من المنظور الأنثروبولجي بفضل عملية التوارث الثقافي مما يسمح بتواصل و ديمومة بعض المستويات النغمية عبر الأزمنة، و تقاليد المجتمع ، ويعتبر هذا الإرث الثقافي سببا في وجود علاقة ترابط بين بعض الأجراس الموسيقية و المستويات العاطفية .

2.6 – المادة "Le matériau":

في بعض من الحالات لا يمكننا أن نتكلم حول مرجعيـــــة الجرس ، و لكن المادة تحل محله ،هذا ما يماثل الصورة المتحركة في طبيعتها الأولى، فالمؤلف يقوم باستيراد الأصـــــــوات الطبيعية و يستعملها بلغة فنية جمالية في حركية المشهد الموسيقي ، مما ينتج عنها موسيقـــــــى ملموسة ، أصوات إلكترونية ، أو ضوضاء الإيقاعات ، يمكن إدراجها في البيئة الفيلمية، و لكن خارج أطر الكتابة الموسيقية المشهد " خارج مدونة موسيقية " لغرض زخرفة صوتية الواقع الدرامي ، و تأثيث ديكور صوتي مناسب له ، وتعتبر المادة كعنصر فعال جدا في تحقيق سياق وظيفتها و كمورد أقرب إلى مصادر مدونة موسيقية "**Source scoring**"[1] ، لأنها تخلق صلة حميمية بين الفيلم و مدونته " **la partition** " و في هذه الحالة المواد الصوتية التي تستعمل ، مصدرها من الفضاء الفيلمي .

و من المنظور الجمالي ، يجدر من هذه العمليات تعزيـــــــــــز الوحدة الموضوعاتية بين الفيلم و موسيقيته ، حيث تبرز تلك الصلة في شكل حوار داخلي يدور بين العنصـــــــــــــر الصوتي و المرئي ، ألح الموسيقار الفرنسي "**فيليب سارد–Philipe sarde**" في سياق أعماله بأنه يمكن أن ننجز ببراعة عملا موسيقيا ممتازا بعيدا عن مصادر التي تتأسس عليها مدونة موسيقى المشهد ، و هذا ما يترتب عن الموسيقى الملموسة في الأفلام التجريبية .

3.6 – الطبقة الصوتية "le registre":

من وجهة نظر درامية ، ليس للفقرة الموسيقية نفس المعنى بل على حسب المستوى الذي تبث فيه ،إذ فهناك طبقة الغليظة "**grave**" ، المتوسطة "**médium**" ، أو الحادة "**aigu**" ،ففي طبقة الأولى يكون الأداء ثقيلا ، و في الثانية شبيه بالأولى ،أما الأخيرة يكون الأداء متطاير ، ولهذا يتم تدوين النوتات البطيئة على المستوى النغمي الغليض أو "**الباص**" و الموسيقى **الأتونالية** "**musique atonale**"* أكثر استعمالا في المناخات الثقيلة والغامضة .

---

1 - Voir : Mario litwin , **Le film et sa musique** , OP.CIT , P: 42 .

*موسيقى أتونالية و بالغة الفرنسية "**Musique Atonale** " و هي موسيقى تتصف بأنها تخرج عن العلاقات الموسيقية التقليدية ، و تستغني عن التأليف في إطار السلم ،أو مقام محدد . ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif ,**Dictionary of music** , OP.CIT , P :08.

ويستحسن أن تكون المدة الزمنية قصيرة للمشهد الموسيقي لكي تكون حركة التدفق سريعة ،و يعتبر هذا أكثر قبولا من منظور الألحان القصيرة و المتكررة ، و تستحضر بعض المناخات اللاواعية في الطبقة الصوتية الحادة "aigu"التي تكون فيالألحان أتونالية،و في حالة استعمال مزج بين **ميلودي أتونالية** حادة و **ميلودي أتونالية**غليضة تعطي نوعا ما مناخا منحرفا بين مستويين "الحاد ، واللحن "**الباص**" تحتكر مجال السمعية ، وينظر إلى اللحن الحاد بصفته مؤثر تنبيهي للون .

4.6 – الأجراس "les timbres " :

يتضمن اللون الموسيقي بخصوصيات صوتية التي تشكل الجرس أو الطابع الموسيقي كونه عنصرا أساسيا في الموسيقى ، و كمورد أساسي في استحضار العلامة المرئية ، فإن استخدام أجراس الآلات الموسيقية لغرض تحقيق المورد الأولي .

الكمان Violon	**ألطو Alto**
منفرد "Solo": الخصوصية ،الحنين ، النبلاء ،هيبة . بالخطأ : انحطاط ، حماقات الحشد : الكرامة ، تضخيم . الجرس : مزعج ، باهر ، حاد على الوتر الأول ، غناء هادئ لصاحب وجه حزين ، مملة ، بهجة ، مضحكة	نفس نوعية الكمان ، صوت أنفي حاد ، قريبة من الآلات الخشبية المزدوجة (باسون– Basson ، كور الإنجليزي –Cor Anglais ، مزمار – Hautbois)
تشيللو Cello	**كونترباص Contrebasse**
نفس نوعية الكمان و ألتو ، يتميز بجرس صدري قريب من صوت الرجل ، أنفي يقترب من آلة ألتو ، الغناء مع الكلمات في الأوتار العليا ، الغناء و الظلام في الخافض .	الظلام، خافض، رطب و لين، غناء في الوتر الأول
آلة نفخية :توبا	**آلة نفخية أوبوا Hautbois**
تخلق جو حرب ، مناخ ثقيل جدا و طبقة صوتية غليظة، آلة تستخدم في الموسيقى العسكرية	الجرس : مشرقا قادر على صوتية ريفية .

كلارينات Clarinette	ترومبيت Trompette
غامضة في الحاد ، منيرة في الطبقة الصوتية ، و ثاقبة في الحادة ، قادرة على أثار السخرية ، أصوات الحنين ، بهيجة ،قوتها التعبيرية تسمح بأن تحل محل الكمان في التشكيلات السيمفونية ، تتألف فقط مع الآلات النفخية .	صوت ثاقب ، يبحث عنه في الطبقة الصوتية الحادة ، الغناء منير في الطبقة الصوتية المتوسطة ، سرية في (الغليظ) ، له قرابة مع البوق الذي يخلق أحكام الضجة (تستخدم في الموسيقى العسكرية) .
كور Cor	**أورغن Orgue**
تستحضر الفضاءات الواسعة و الكبيرة ، تأثير بارز و خاصة في حالة كثافة "عدد من عازفين على آلة كور" ،بأداء منسجم أو مع تأثيرات الصدى	كبير Majeur : حفل القداس ، حفل زفاف ، مسيرات شهيرة ، يمكن أن تستحضر هذا مستوى النغمي . صغير Mineur و الحركة البطيئة : حداد ، جنازة / لالحنية و لاتنافر : مروع .
باصون Basson	**الهارب Harpe**
مناخ رعوي ، الظلام ، يانع ، لطيف ، مخملي ، معتدل ، رنان ، دافئ ، متوترة ، اختراق ، الحزينة ، حساس ، ضيق .	يستحضر المناخات المائية و الهادئة في نوتات المعزولة : قطرات من الماء . انفراط Arpégés: شلالات المياه.

جدول 3- 2 الآلات الموسيقية أكثر استخداما في موسيقى فيلم معركة الجزائر

خصوصيات الصوتية للآلات الموسيقية[1]

1-Voir le lien : https://www.vsl.co.at/en/Academy/Instrumentology Consulter le 02/02/2018 , 14h36 .

5.6 – التقطيع اللحني "le découpage mélodique":

الخطاب الموسيقي مثل الخطاب الأدبي أو الشفهي ، يقطع إلى جمل ، و سيكون هذا المفهوم له أهمية جد بالغة عبر التتبع ، لأن معالجو مختلف الجمل اللحنية راجع إلى المهامات الرئيسية التي تقدم أثناء القيادة الدرامية من منظور المدونة الموسيقية .

في سياق الدراسات التي تهتم بـ "**المورفولوجيا**"في سياق الموسيقي أو (علم الذي يدرس أشكال الموسيقية) ،نميز عناصر أساسية و هي " **التيمة Thème، موتيف motif ،مدة Période** ،..."،و بالمعالجة الدرامية يمكننا أن نتعامل بطلاقة في حذف هذا التصنيف وجعله في عنصر واحد، فإن الجملة بمثابة تعاقب مجموعة من النوتات الموسيقية ما بين حالتين من الصمت ، و بالتالي يمكننا أن نعاين بأن كل تقطيع يرتبط بالصمت أو حالة من التنفس، و في الموسيقى الفيلمية تمام الجملة يظهر في تظاهرها مع الفعل المرئي الذي دونت من سلسلة من نوتات بين حالتين من الصمت .

و في سياق موسيقية المشهد ،تبرز أهمية التقطيع اللحني الذي لا يتوقف فقط من حيث توزيع الآلات ، بل يهدف إلى قيادة درامية ناجحة عبر معابر موسيقية و هذا فيمـــــــــــــا يتعلق بالتدخل و الانسحاب ، إذ نجد في عديد من الحالات قائد الأوركسترا بتعيين في كل من الجمل الموسيقية آلة موسيقية ، ففي التقطيع الأول ، استخدم "موريكوني"آلة " الباصون" ، و بتمثيل أدائي مرتعش ، أما في التقطيع الثاني كان أداء "موتيف" معتدل ،أما في التقطيع الثالث و الرابع عبر عن الفشل و السقوط من خلال الفعل الأدائي الذي وصف كأنه بطيء جدا و غير قادر على المقاومة ، حيث أبرز المؤلف الموسيقي في هذه التيمة عديد من الملامح الدرامية من خلال تلاعبه في تنويع اللحن الرئيسي الذي شكّل في حد ذاته تيمة موسيقية .

الصورة المشهدية رقم 2 –3 : يبين التقطيع اللحني لـ " تيمة علي"

6.6 – الخلاصة، التعليق، المحايدة «conclusion, suspension et neutralité »:

تتخذ الفقرة الموسيقية عدة أشكال تشير إلى الخلاصة أو التعليق فكلاهما يمثلان التوافق الصوتي التقليدي ما يسمى بـ"القفلة الموسيقية–Cadence " و هو مصطلح يطلق بشكل عام على مواضع الوقف في سياق قطعة موسيقية ، أو عند ختامها ، فيعطي شعورا جزئيا أو كاملا بالانتهاء ،و لا تتحقق إلا بتتابع الهارموني من تألفين على الأقل ،و تتمثل في أربعة أنواع و هي : القفلة التامة ، القفلة النصفية ، و القفلة المفاجئة ، و القفلة الدينية .

7.6 التطابق "le contrepoint":

التطابق أو "**كنتربوانت**" هو نوع من البنية الذي يسمح بوجود أكثر من لحنيين في آن واحد ، و عرف هذا النوع في موسيقى "**بروجرام** " ، كما تنجح هذه العملية في سياق البنية الفيلمية ، بفضل وظيفة الآلة التي تستحضر الشخصيات بفضل وجودها الأدائي ، أي أن هناك شخصيات في الفيلم تتحدد وفق صوت لآلة الموسيقية ، حيث أدت آلة **الباصون** شخصية علي جميع مواقفه الدرامية في الفيلم و التي تشكلت عنه التيمة، إذ يرتبط وجود التيمة الموسيقية أو الفكرة المهيمنة في الخيال السردي للفيلم بالشخصية أكثر من أهمية البنية السيناريستية ، فالتطابق كونه موردا لاستحضار الصور حتى إذا كانت التيمة الموسيقية معزوفة بآلة مغايرة .

تثبت التيمة الموسيقية حالة وجود رابطة تطابق الرموز الصوتية و البصرية التي تتعلق بين الشخصية الممثلة و الجرس "الطابع " أو"**الآلةالموسيقية**" ، كما تظهر أهميتها في الوظيفة الإعلامية من خلال الاصطناع الخارق للموسيقى ، كما يسمح التطابق في إنشاء حوار مباشر يدور بين اثنين في الأوبرا ، أو الكوميديا الموسيقية ووجود رابطة من خلال الآلات موسيقية.

و على هذا الأساس انصبت اهتمامات "**إيزنشطاين–Eisenstein** " على السياق الدلالي لعملية المونتاج ، كما وضح بأن التطابق السمعي البصري باعتباره طريقة أساسية في بناء السمعية البصرية للفيلم ، تظهر عمليته في تركيبة تفاعلية جد معقدة تجمع بالتوازي بين الموسيقى و الصوت،اللغة و الحوار و الصوت الخفي و صوت بيئة الدياجيتيك للقطة "أو المشهد " و مكونات فضائها البصري في إطار تشكيل الوحدة العضوية تهدف إلى هيكلة الفيلم .[1]

1 -Robert Robertson ,***Eisenstein On The Audiovisual – The montage of Music , Image and sound in cinema***, I.B.Tauris Publishers, London& New York , 2009 , P : 47 .

|المبحث الثالث |

تفاعل الخطاب الموسيقي مع عناصر المكونة للصورة الفيلمية .

1. الموسيقى ظاهرة صوتية في واقعية المشهد :

تعالج أفلام الواقع القضايا التي لها ارتباط وثيق بالحقيقة المعاشة ، و مهما كان اختلاف سياقها الدرامي الذي يتمظهر في بناء الخيال الواقعي بواسطة الأداء التمثيلي خيالي أو من وجهة نظر التوثيق الذي يعيد صياغة الأحداث الماضية ، مما نجد التركيبة السمعية المدركة جد معقدة في وسط البيئة الفيلمية، حيث تعتبر هذه الأخيرة بمثابة ظاهرة الصوتية تتولد من عدة ثقافات متنوعة في حين أنها تتقاطع و تتفاعل في أوساط متعدد بالسياقات.

و من هنا تستطيع أُذُنُ المشاهد أن تكتشف المجتمعات المختلفة من خلال النتاج الصوتي الذي يقدم أهمية بالغة و خاصة أثناء تفاعله مع النصية المرئية، و من زاوية أخرى، تعتبر تعددية الثقافات الصوتية في خطابية الواقع الدرامي كأداء صوتي تمثيلي مشترك بين الثقافات، و هذا بإتباع المعارف المستوحاة من النقد **الإثنوموسيقولوجي** و التوخيبالأطر **الأنثروبولوجية** في فهم سوسويولوجية الجماعة في صناعة الفيلم[1].

تأتي ظاهرة الموسيقى في قالبها الصوتي كنتاج عن الخبرة المشاركة و الحية التي تكون بين الوعي الفردي و الحقيقي الذي يتجلى ليس كسلسلة من علامات اللغوية و لكن كظواهر حسية و عقلية ، عمل يسعى إلى تجسيد مفهوم الظاهرة الموسيقية في الخطابات الدرامية الذي لا يتحقق إلا من خلال وجود تجربة موسيقية.

و في نفس الوقت تجربة اجتماعيـــــــــــــة لأن عملية الأداء الموسيقي يعكس التقدير الثقافي و الاجتماعي، لأنها تتصل بالعلامات التي تميّز ثقافة المجتمع و الذي تنتج فيه هذه التجارب ،فالموسيقى و الأصوات المستخدمة المنسجمة تخلق أداء اجتماعيا يعكس بدوره الحقائق، و تكون مستوحاة من الخبرة الثقافية التي توصف بأحد الجوانب المستمدة من التجربة الاجتماعية.

و في تجسيد هذه الظواهر الموسيقية ، تدعوا الدراسات في العلوم **الموسيقولوجية** إلى كيفية صياغة اللغة الموسيقية غلى جانب محاولة فهم و تفسير و ترجمة البصمات الصوتية ، من أجل الوصول إلى وصف موضوعي للصوت الموسيقي مع إبراز قيمته الدلالية.

---

1 -Marcus Cheng CyeTan ,***Acoustic Interculturalism – Listening to Performance*** , Palgrave mac millan , UK , 2012,P :27 .

فالصوت الموسيقي هو ظاهرة واضحة في بنية الصوتية للفيلم لأن هناك حالات تتضمنها موسيقية الفيلم بحاجة إلى تفسير الظواهر، بمعنى آخر تكون مبنية على تجربة الظواهر بالإضافة إلى المنهج الذي يوصل إلى فهم الصوت الموسيقي.

كما تساهم الأرضية المعلوماتية التي تبنى وفق أسس بحثية و علمية في مجال بناء صوتية المشهد في سينمائيته ، و التعامل معه كظاهرة ثقافية تجعلنانلتمس الواقع في وعائه الدرامي و لهذا نجد المنهج المستخدم عند كثيرمن الموسيقيين البارعين في ارتكازهم على أسس **الموسيقولوجية** التحليلية التي تساعدهم في تفسير و تحليل و ترجمة الظواهر الموسيقية من خلال تصور الأصوات المنظمة [1].

و بمعنى أخر ، إن ظاهرة الصوت الموسيقي في خيالية السرد الواقعي بمثابة عملية تواصلية تخلق سياقات لأولئك الذين يعيشون بداخل قوقعة درامية (المشهد السينمائي) التي تتمثل في الظواهر المحسوسة "**مسموعة ، مرئية ،حركية**" و التي يقع نفخ الحياة فيها ، و بالسلوكيات الذاتية تعطيها المعنى الذي يجب أن يفهم قصده من ذات أخرى[2].

و بالتالي يتم تبادل المعلومات في السياق الذي ينطوي على التفاعل الثقافي بين نتاج الصوت الموسيقي و المستمع و البيئة الدرامية ، كما يمكننا أيضا إن نستفيد من التجارب التي تكون مصدر للظواهر الصوتية بواسطة العملية الأدائية التي توصف بمقطوعات موسيقية ، و هذا ما تمثل في جهود العلمية في نظريات الاتصال التي أنجزت من طرف جامعة "**سيمون فريزر**"في أواخر السبعينيات، للدلالة على وظيفة الصوت في البيئة الإدراكية البشرية، و من جهة أخرى محاولة لتشجيع ثقافة الاستماع و الإدراك الصوتي، و فهم الشعور من الحس المكاني و المحلية من خلال الصوت.

---

1 -Marcus Cheng CyeTan ***,AcousticInterculturalism – Listening to Performance*** ,**OP.CIT**,P :36-37.

2 - جاك دريدا ، تر: فتحي إنقزو ، **الصوت و الظاهرة "مدخل إلى العلامة في فينومينولوجيا هوسرل "** ، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط1 ، 2005 ، ص : 73 .

و في عمق هذه الظاهرة الصوتية، فمن الضروري أنتتم دراسة تعددية الأصوات في سياقها الموظف في المشهد ، فالسياق الثقافي للصوت هو الذي يقوم بتحديد المعنى ، و يبرز قيمته فبالتالي يمكن للمرء أن يفهم بشكل أفضل الطرق التي يعمل بها الصوت لتحديد فضائه الثقافي ، فإن الصوت الموسيقي ثقافة الذي يستمد معناه من سياقات البيئة الثقافية ، مما يلاحظ أن العلاقات الموجودة بالنغمات مرتبطة بالوسط الثقافي الذي يكّون النسيج السردي للدراما الخيالية ، و يتحقق ذلك عبر خبرة ثقافية تشكل في الأخير معنى الصوت الذي يأخذ في أشكاله ثقافات مرجعية متفاعلة مع العلامة المرئية ، فأي دراسة للصوت الموسيقي يكون واقعه في سياق ثقافي [1].

و على أساس هذا المنطلق يمكن التعرف على اللون الصوتي، و يمكن للصوت الموسيقي أيضا أن يقوم بإعادة استهلاك الثقافة من جديد ، و عليه نتوقف عند مجموعة من الأسئلة التي يستلزم طرحها في البحث عن كيفية توصل العروض المشتركة بين الثقافات أن تحدث آثارا على هذه المعاني الثقافية المتداخلة و المتنافسة و المتواطئة ، و البحث عن عمل الأصوات التي تتكيف و تتفاعل و تنسجم في عملية توليفية و خاصة في المونتاج السينمائي .

2. المونتاج الفيلمي و الصورة الذهنية :

بفضل وجود تقنية المونتاج الفيلمي ، تتناغم الأصوات و تعدد الثقافات المشتركة وتشتغل في مسار صوتي واحد، و يتمثل في تحليل طابع الشكلي للصوت و ذلك بشرح طبيعته و توضيح أهميته عبر أدائه الثقافي المشترك في وسط بيئة ثقافية مميزة ، إذ يتحدد الصوت من منظوره الثقافي بواسطة نغمة مدروسة **إثوموسيقولوجيا** ، و يرجع الفضـــــل إلى الدراسات القائمة في دراسة الصوت في أوساطها لثقافية المتعددة ، و هذا ما أكدت عليه عدة تخصصـــــــــــــــــــــــــات منها "العلوم الاجتماعية ، و السيميائيات و الإثنوموسيقولوجية ... و الأنثروبولوجيا".

1 -Marcus Cheng CyeTan ,***Acoustic Interculturalism – Listening to Performance*** ,OP.CIT, P : 45 .

وتنصب في الأخير كلها من أجل التوصل إلى خلق بيئة صوتية فريدة من نوعها مطابقة للفضاء الثقافي الذي يتمحور حول مجريات الحدث التاريخي ،و من جهة أخرى ،إن تناغم الثقافات المتعددة في بيئة الصورة الصوتية للمشهد الفيلمي كوسيلة معتمدة لإنشاء ثقافات صوتية في نسقها الفني و الجمالي الذي يخدم عملية الإخراج ، و من هنا تقوم على تشديد المؤامرة لجعل المشاهد أكثر استهلاكا للسرد البصري[1].

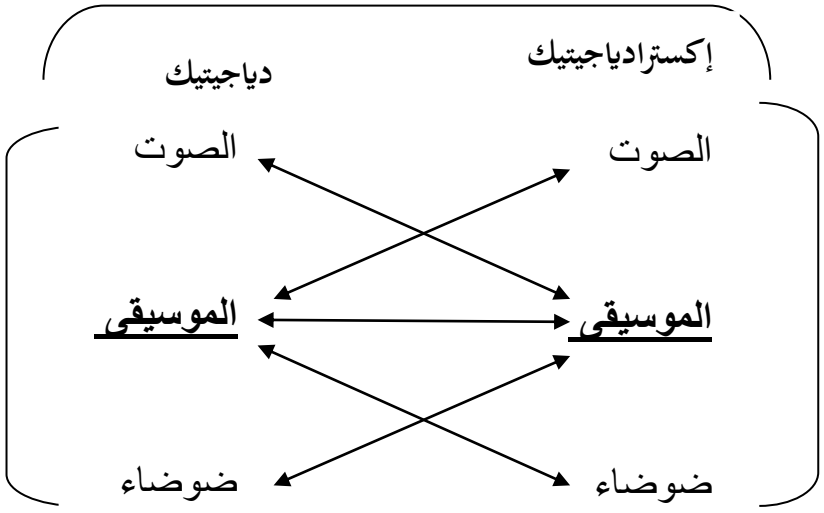
3. الرابطة الرمزية و إنتاج معنى الواقع :

تنشأ الروابط الأولى مع العلامات التي تحمل نفس المادة الرمزية ، و من هذا المنطلق يتشكل النسيج البنيوي للصورة المتحركة من إفرازات رمزية تهدف إلى خلق مخيال الواقع السردي كما هو متضح في الشكل رقم (1 – 4)، إذ يترتب عن هذه الحالة سلوكا رمزيا لا يمكن أن نتوصل إلى تحليله و تأويله إلا عبر وسيط سيميائي قائم على دراســــــــــة كل ما يتعلـــــق بحقل دلالتها "العلامة ، الرمز ، السياق ، النسق ، و المعنى" ، بالإضافة إلى العمليات البحثية حول مصدر العلامة لغرض الوصول إلى المعطيات اللاقصدية، و بين ما يصدر من السلوك الإنساني بشكل قصدي [2].

و من منظور الممارسة ، تظهر العلامة في حالة استغلال من طرف مخرج الفيلم ، فهي عنصر هام في شكلها ، حيث تشتغل في منظومة بنيوية تكوينية وفق معايير تقنية و فنية إستيطيقية ، تمتلك في باطنها رسائل ضمنية مموهة ، و بالموازاة تأتي الدراسات السيميائية محاولة كشفها و تأويل معناها ، كما تأخذ الممارسة إتجاها براغماتيا يرتكز على قاعدة أساسية تهتم بدراسة العلاقة بين العلامات ، و منه يتبين لنا أن صناعة المشهد السينمائي بمثابة براغماتية رمزية تركز النظر دائما على الهدف و السياق .

1 - Marcus Cheng CyeTan ,***AcousticInterculturalism – Listening to Performance*** OP.CIT,P : 23

2 - أمبيرتو إيكو ، تر: سعيد بنكراد، **مرجع سبق ذكره** ، ص :16 .



الشكل 1–4: شكل يبين تفاعل الموسيقى مع عناصر الخطاب الفيلمي "Soundtrack"

ساهم كثير من الباحثين و المنظرين في مجال صناعة اللغة السمعية البصرية عبر دراساتهم العلمية من بينهم "**زيغا فرتوفو إيزنشطاين**" حيث قدما إسهامات فنية و كتابات في التنظير و التجريب في دراسة إشكالية البنائية التي تهتم بسياق التوليف و بنيوية الصورة الفيلمية ، و البعد الوظيفي الذي تشتغل أثناء حركية تفاعلها مع العلامات الرمزية بداخل الصورة الفنية.

و من هذا المنطلق يأتي المشهد الصوتي متزامنا مع حركة الصوّر و متطابقا بمضمون نظام رمزيتها ، فبالتالي تتحقق أنطولوجية البيئة السمعية في درامية الخطاب ، بفضل إلى تفاعل الإشارات الصوتية و تواصلها مع استجاباتها للأشكال البصرية ، فإن صناعة الثقافة الأكوستيكية تتم عبر عملية التأليف الذي يهتم بالجانب السمعي في الفيلم الذي يدعم من منطلقات أنثروبولوجيا الصوتية .

1 -Juan chattah, ***semiotic pragmatics , and metaphor in film music analysis*** , electronicthesestreatises and dissertations , florida state university librairies , Florida , 2006, P : 129

و على مستوى الفهم و التأويل ، تشتغل محطة بناء المعنى و إنتاجيته عبر ثنائية متكاملة ذات علاقة مميزة ، تسير وفق خطوات هامة تجرى ضمن مستوى إستراتيجيات القراءة الفيلمية ، حيث تكون نتاج لعملية إدراكية حسية مزدوجة ، و تدخل في سياق التلقي للمادة المرئية ، لغرض ترجمة ثلاثة عناصر مهمة " الصورة ، الصوت ، الحركة " ، و هذا بتدارك مرحلة فهم البنية العلاماتية ، إذ تساهم الأشكال الرمزية في تفعيل بناء المعنى العام لواقعية المشهد على حساب أفق الانتظار و أفق التوقع في المضمون السردي الذي بدوره يحقق وظيفة إستخيال و تشويق مما يدعما المشاهد الحقيقي في التباس المشاهد الضمني .

4. الموسيقى بمثابة "قيمة مضافة" في الشريط المرئي:

قدم "**ميشال شيون**" مفهوما سماه بـــ " القيمة المضافة "**Valeur Ajoutée**"[1] من خلال وصفه للصوت الذي ينشط في خارج مجال الشاشة فعاليته في بيئته السمعية أثناء مشاهدة الفيلم،ولهذا ركز على العناصر التي تشكل الفضاء "**إكستراديا‌جيتيكي**" الذي يشكل السمعية الخفية للمشهد السينمائي.

و بعبارة أخرى، تعرف بأنها قيمة تعبيرية أو معلوماتية تثري الصوت بصور معينة توحي بأن هذه المعلومات مضافة و تنبثق بشكل طبيعي في مرئية المشهد و تعطي انطباعا بأن الصوت يضاعف الشعور بالواقع من زاوية الجلب و الخلق ، كما توصف بأنها "**تسريب إدراكي**" يحصل أثناء علاقة متزامنة بين المكونات البصرية والسمعية حيث تقدم للمشاهد انطباعـــــــا مثالي جمالي حتى يعتقد بأنّ يرى ما يسمعه، و يرى ما يسمعه في سياق فكرة تواطؤ طبيعي بين الموسيقى و الصورة المرئية في لقائهم المتزامن الذي يحدث تأثيرا بسيكوفيسيولوجي في سياق فوضى الحواس و ينتج عنها التقاط المكان ، الزمن ، حركة الصوت ، الموسيقى البصرية من خلال التداخل الفضائي و التمثيل الذي يملئ الثغرات الموجودة في النسيج السردي.

1-Voir : Michel Chion , Tra : Claudia Gorbman , ***AUDIO-VIOSION SOUND ON SCREEN***, p: 80.

و هذا ما يزيد في إثراء رؤية المشاهد من منظور خيالي و جمالي متجدد ،وتتمظهر القيمة المضافة في الفيلم بواسطة التيمات الموسيقية التي تعبر عن سلوكيات تعبيرية "التعاطف و اللاتعاطف" مع المواقف الدرامية للقصة ، إذ يمكن أن تعبر عن المشاهد في الصورة ، كما أكد "**بيار شافر**" بأن الجرس الموسيقي يمكن أن يصبح قيمة مضافة يدعم المعنى العرقي للواقع الممثل سينمائيا.[1]

5. الموسيقى باعتبارها الفكرة المهيمنة "Leitmotiv ":

الفكرة المهيمنة أو السائدة في المسار السردي ، و هي أكثر شيوعا في التجهيز الموسيقي للصورة السينمائية لدعم سردية الفيلم ، حيث تخدم أغراضا كثيرة في بناء رمزية الصورة السمعية التي تهيمن على المرحلة التواصلية في سياق التلقي ، إذ تعتبر "**كلوديا غوربمان**" بأن الفكرة المهيمنة "**Leitmotiv** "بمثابة"تيمة موسيقية أو خلية لحنية في بعض الحالات و توفر عامل الاستمرارية في خيالية الخطاب الدرامي، وصياغة متآلفة مع الجمهور.

كما توفر الوحدة الموضوعاتية و التنويع ، و تساهم في التكرار و التفاعل و الاختلاف في التيمات الموسيقية في المسار الزمني للفيلم ، و بشكل كبير في المشاهد الدرامية كما تسهر على توضيح البنية الهيكلية للقصص الفيلمي ، و من جهة أخرى بإمكان الفكرة المهيمنة أن تساعد على التوحيد و التضخيم و قيادة الخط الدرامي للفيلم و الحفاظ على مضمونه من أجل تحقيق فعاليته بطرق غير ممكنة و بوسائل أخرى .

وفيلم "**معركة الجزائر**" ، تمثلت الفكرة المهيمنة "**ليتموتيف**" في استخدام "**موريكوني**" تيمات و زخارف موسيقية حتى أصبحت مرتبطة باسم شخص أو تعبر عن مكان أو شيء أو فكرة أو حالة عاطفية أو نشاط لمثال جوهري ، مثل "**موتيف**" الذي ارتبط بشخصية "علي" الموجود في "**تيمة علي- Tema Di Ali**" المعزوفة على آلة "**باصون**" ثم تنوعت و أخذت صوتا أخر معزوفا بواسطة آلة "**تشيلو**" و هوة النبض الثنائي في الفيلم حيث ربط مؤلفته الموسيقية التي يمكن التعرف عليها من الجانب الدرامي أو النفساني للفيلم هو بشكـــــــل قوي ،في حين أن الموقف الدرامي يتغذى بفضل وجود روابط الفكرة المهيمنة ، و من هنا تظهر القوة السينمائية التي تستمد إلى حد كبير من قدرتها على الاستفادة من الروابط الموسيقية المحدد التي تشمل جميع الزوايا الثقافية .

---

1 -Emmanuelle Glon ,***Cinéma dans la tête « L'esthétique du film a la lumière de neurosciences*** , Peter Lang SA, Berne suisse , 2011,P : 70 .

إن استخدام الفكرة للتعريف بالموسيقى التي تصبح محملة بالأهمية خارج التسلية ، يرجع الفضل إلى المؤلف الألماني الذي كان في الحقبة الرومانسية "**ريتشارد فاغنر**" في جلبه لمفهوم الفكرة إلى أعلى شكل له في الأوبرا ، كما تتضح أكثر في وجود حدث موسيقي في المشاهد السينمائية ، و بالتالي،أي معنى معين لا يمكن أن يحدث إلا في نظام أكبر من المعاني المتفق عليها مبدئيا ، و بعبارة أخرى ، مثل أي لغة أخرى ، يتم الحصول على الموسيقى في سياق اجتماعي و تاريخي محدد يعطي للأحداث الموسيقية القدرة على توريط المستمع في عملية صنع المعنى من المنظور التلقي .

في بدايات القرن العشرين،كانت أعمال الملحنين الأوائل للفيلم الأمريكي غارقة في موسيقى العصر الرومانسي ، بعد أن هاجروا من أوربا إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، و كان لا مفر من أن تغتنم استخدام الفكرة التي تبث بنجاح كبير لـ "**فاغنر**" في سياق الدرامية و الشكل الموسيقي ، حيث تناول "**موريكوني**" موضوع فيلم معركة الجزائر بعناية أثناء عملية تدوين المقطوعات الموسيقية " **Thème musicaux**" التي ارتبطت مباشرة بالشخصيات البطلة على وجه الخصوص، فإن استخدام واحد أو أكثر من "**ليتموتيف**" في الفيلم يعمل كقوة موحدة من منظور الهيكلة و الدرامية، إذ تصبح الفكرة المهيمنة بصفتها معامل اختزال صوتي لتلك التي تمثلها : شخص ، مكان ، شيء ، عمل ، ... أو حالة عاطفية في الفيلم،كما نجدها أيضا مرتبطة بنشاط عاطفي، أو كيان طبيعي.

و من جهة أخرى ، يكتفي المظهر السمعي المستقل في استحضار جميع الصور التي تأتي من الروابط الرمزية التي تحدثنا عنها سابقا ، و بعبارة أخرى ، بمجرد تأسيس العلاقـــــــــــة بين الفكرة الموسيقية و الشخص ، المكان ، الشيء ، العمل ، أو الحالة العاطفية ، فإن أي تكرار لهذه الفكرة الموسيقية سيستحضر روابط معتمدة ذات صلة قصدية عمدية تخدم الخط الدرامي للفيلم .

و في كل الحالات ، الفكرة المهمينة "**leitmotif**" هي أكثر توجها نحو الملموس في السياق اللحني ، حيث أن الأفكار الموسيقية التي قدمها "**نيومان – Newman**" يمكن تعريفها تماما على أنها جد خارقة ، و لهذا لا تنطبق الأفكار المهيمنة الموسيقية على الشخصيات المباشرة بل إنها تنطبق على السمات الشخصية المجردة و البيانات الأخلاقيـــــــة التي يقصدها السينمائيون ، كما تمثل أولا من قبل الشخصيات ، و لهذا نجد كل فيلم له أفكار موسيقية أصلية معالجة بطريقة مميزة، و لكن تهيمن الأفلام القائمة على "**ليتموتيف**" في سوق الأفلام السينمائية العامة المعاصرة .[1]

6. توحيد الصوت في خدمة بناء أكوستيكية الفيلم :

منذ أواخر السبعينيات من القرن الماضي ، برزت فكرة توحيد جميع جوانب صوت الفيلم في سياق التصميم الدقيق لصوتية الفيلم ، و قد اعتبر بعض المنظرين أن عمل "**والتر مورش – Walter Murch's**" في فيلم "**أبوكاليتوس**" كأول مثال واضح في تصميم الصوت في الفيلم ، و هذا لا يعني أنه مؤسس لهاته العملية بل سبقوه ، و لكن "**مورش**" اخترق بعض المفاهيم و التقنيات.

إذ تعامل مع جميع العناصر الصوتية "**دياجيتيكية**، و **إكستراديا جيتيك**" للفيلم بمثابة ذلك الكل الذي ينشط تفاعليا بداخل وحدة عضوية بفعل الرؤية التخطيطية التي تجسد العلاقات التواصلية مع بعضها البعض فضلا عن الصورة البصرية ، في حين أن الموازنة بين مستويات الصوت و بعض الاعتبارات طابع للهجة الحوار مما يبرز جانبا من التباين الذي ينشئ عوامل مزج صوتية الفيلم.

و قد ألح "**مورش**" ضرورة إدراك الأهمية البالغة التي تلعبها العناصر الصوتية مع العناصر الفيلمية الأخرى في عملية السرد الخيالي ، و بفضل الجهود البحثية في كيفية تشغيل المسارات الصوتية في المسارح ، توصلوا إلى إمكانية المؤثرات الصوتية بأن تشير إلى العمق و الاتجاه ، و توسيع حدود الفيلم إلى ما وراء الشاشة ، و منه أصبحت نغمة الصورة المشهدية خاصة أكثر و محيطة بالمؤثرات الصوتية لدى الجمهور الذي أصبح جزءا من الفيلم .

1 -Peter Rothbart ,***The synergy of film and music , Signt and sound in five Hollywood films ,*** the scarecrowpress .INC , london , 2013 , P : 05

و يرى "**بول تيبيرج – Paul théberge**" أن تراكمية العناصر الصوتية في سياق التصميمي ما هو إلا وظيفة تساهمية في تفعيل السرد الفيلمي عبر تقنيات عالية في الهندسة الصوتية، و لهذا نجد السينما الهوليودية الكلاسيكية تستخدم الفكرة المهيمنة باعتبارها تصميما شاملا للموسيقى و علاقتها بالأصوات **الدياجيتيكية** التي تدعم التجربة الأساسية للفيلم[1]، و عليه تصبح الفكرة المهيمنة مرتبطة ارتباطا مباشرا بموضوعها من خلال بعض المواقف الظاهرة على مستوى سردية البصرية .

7. مكانية الصوت "la spatialisation du son" و تمثلاته الواقعية :

في سياق السمعية للمشهد السينمائي،يتم توسيع مجال المتفرج أثناء تلقيه للمعلومات الرمزية في شكل أصوات (الضوضاء، الكلمات، الموسيقى) ، من خارج المجال البصري إذا تتبين كل الأشكال التي تحدد المكانية عبر عملية **بسيكو–فسيولوجية** و التي يمكن من خلالها أن يقدم لها تعريفا من طرف المشاهد على حسب المجالات السردية للفيلم السينمائي على وجه الخصوص "**بداخل الشاشة in، خارج الشاشة off**"، كل شكل من أشكال المكانية تمر من خلال عملية نفسية فسيولوجية ، إذ يمكن تعريفها بأنها الطريقة التي يحدد بها المتفرج المجالات المختلفة للسردية السينمائية "**بداخل الشاشة in ، أو بخارجها off**" ، حيث تكمن طبيعة العلاقة بين الصوت و الصور المتحركة في حالة وجود مكانية للصوت بفعل المزامنة مما تسمح إلى عقد رابطة تطابق الحركة الوهمية إلى واقع الشاشة .

تفرض السينما كثيرا من المراسلات السمعية البصرية ، و تنقسم بحكم سلطة الصور الجذابة ، أما الطابع المكاني فتسيّره عوامل إدراكية حسية ،و عليه فإن العملية تكون عقلية أكثر منها طبيعية ، و لهذا يبقى التعايش بينهما إلى أن تنشأ نقطة الاستماع من خلال ظهور مصدر الصوت في الشاشة ، أما مكانية الصوت الموسيقي في الفيلم فتتخذ مجالين هامين حسب وجهة نظر كل مخرج، و يتحقق عن تقنية التزامن المتآلف مع الواقع المعاش ، و يظهر في الشريطيـــــــن الصوتي مع البصري في مسار حركية الفيلم، و في المقابل يرى "**موريكوني**" أن هناك التزامن الظاهري و الباطني[2].

---

1 -Peter Rothbart ,***IBID*** , P : 57

2 - Ennio morricone & sergioMiceli ,trans : Gillian B .Anderson , ***Composing for cinema « the theory and paraxis of music in film*** , New york : The creencrowpress .INC , 2013 , P : . 163

8. موسيقى أكوسماتيك من الفعل التوّهمي إلى الخيال الواقعي:

تعتبر الموسيقى الفيلمية ذلك السارد الذي ترتبط مسألة وجوده بفضاء خارج إطار الشاشة، ندرك أداءها بواسطة خصوصية لغتها المسموعة " عناصر اللغة الموسيقية "، إذ يؤدي الموسيقي بدوره ممثل ضمني غير مرئي الذي ينبثق مصدر أدائه **الأكوسماتيكي** من جهة خفية و وهمية متخيَّلة في ذهنية المتفرج ،و في الأخير تتشكل ثنائية التلقي بين الصورة الصوتية و رؤية سمعية تتوسطها عمليات إدراكية حسية مزدوجة .

قام "**بيار شافر – Pierre Schaeffer**" و"**جيروم بينو– Peignot Jérome**" بدراسات عديدة في مجال هندسة الصوت و الموسيقى الملموسة في النصف الثاني من القرن العشرين ،و يعتبر من الأوائل الذين استخدموا مصطلح "**الأكوسماتيك**" الذي يدل على الصوت الفيلمي ،أو المسموع و الذي يأتي من مكبرات الصوت ، و لكن دون معرفة مصدره[1].

و على حسب "**ميشال شيون**" بأنه الصوت الذي يجري في الشاشة، و لا يدخل في سطحها، و يجلب معه حالات الخلل ، القلق ،و التوتر، و يستدعي المستمع الرؤية ، و يدخل في حيز جماليات الصوت السينمائي، و أكد أيضا من هذا التعريف أن صوت الراوي يمتلك عذرية، بمعنى الشخص الذي يتحدث لأنه شخص وهمي غير موجود في عالم الشاشة ، و إن ظهر الصوت في الشاشة يفتقد الصوت عذريته[2] مثلما حدث بالضبط في الزمن (12: 15: 01) من المشهد الذي يصف كيفية إغراء السياسة الكولونيالية للشعب الجزائري بتوظيف تيمة موسيقية المسماة بـــ" **العصا و الجزرة –" E LaCarota (marcia)Il Bastone**" ،حينما تحركت الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل في ظهور الموكب الغنائي للعسكر الفرنسي في مقطوعة "**مارش – Marcia**"*.

حاول "**شافر**" لأول مرة تطوير لغة وصف الأصوات التي تنتج عن اللغة الثانية [3]،و يرى أنّه كلما يتحقق وجود أكوسماتيك في صوت ، يخلق صورة سمعية أو متخيلة كما سماه بـالمتخيلة الصوتية ."

---

1 -Michel Chion ,***Guide des objets sonores :Pierre schaffer et la recherche musicale*** , Paris : Bucher & Chastel, 1995 ,P:18.

2 -Michel Chion ,trans Claudia gorbman , ***The voice in Cinema*** , OP.CIT , P :24.

* **مارش :** أو باللغة الإيطالية مارشية « **Marcia** » و تعني مقطوعة موسيقية حماسية الطابع ، ثنائية الميزان كتبت أساسا لتنظيم حركة سير الجنود في العروض العسكرية ، و منها ما يستخدم في عروض أخرى ، مثل مارش الزفاف ، و المارش الجنائزي . ينظر إلى القاموس : Chaoukidhif ,**Dictionary of music** , OP.CIT , P :92.

3 -Michel Chion ,trans Claudia gorbman , ***The voice in Cinema*** , OP.CIT, P :17.

الأكوسماتر–Acousmétre"، و هو عملية عقلية تتدرج ضمن مرحلة إدراك الصوت من طرف المستمع ، و يقوم بتحويله إلى صورة متخيلة ،يتميز بسحرية و سلطة فائقة و خاصة في مجال السينما حيث نجده منتشرا في كل مكان راجع إلى تطور تقنية "**دولبي – Dolby***"، و أمام هذا الصوت يصبح كل شيء مكشوف أي لا مخلوق مخفي أمامه بمعنى يعطي قوة التخيل ، و منه تظهر صورة الجسد الوهمي التي تكسو راوي الفيلم على حسب الدور الذي يستدعيه الموقف الدرامي ، و له دراية بكل شيء أي متعدد المعارف ، و لديه سلطة الخداع و القابلية للخطر ، و سيطرة على القوي . و إن ظَهَرَ أحيانا يفقد المشاهد وعيه في حالة تلقي مشاهد من أفلام الرعب ، أو يستمع للفيلم بنظرة مربكة أو خفية[1] .

و في سياق الاستماع الفيلمي، ندرك كثير من حالات توقف السرد الموسيقي لمدة معينة ثم تستأنف عملها بأسلوب متقطع مثلما حدث في المشهد من 01"42"28 إلى 01"43"26 (ينظر إلى المشهد)، مما يمنح للمشاهد فرصة استكشاف البيئة الصوتية و يسمح له بمعاينة الواقع المكاني للمشهد ، و في رؤية الصمت في بعض المشاهد الفيلمية التي نجدها عند "ألفريد إيتشكوك" مما يعطى للمشاهد قوة في التخيل والقدرة في إنتاج المعنى الصوتي.

و حسب "**ميشال شيون**" يأتي جهاز مولد الصوت **الأكوسماشين**" **Acousmachine**" حينما يتوقف الصوت في الفيلم، كما للرموز اللفظية التي وظفها "بونتيكورفو" على صيغة فعل أمر مثل "**عُومَارْ ...أَيَا أَفْطَنْ...عُومَارْ** " دور كبير في استدعاء الوعي و اللاوعي المتلقي في تزامنها مع المحاكاة الصوتية في سياق الصمت الدرامي بواسطة نظام استمـــــاع مشترك"**Co–écoute**"[2]بين الشخصية الممثلة، و المشاهد في زمن واحد .

و في سياق الحديث عن سحرية المشهد الصوتي،فإن الأسس الفنية التي يرتكز عليها الصوت الموسيقي في أفلام الخيالية تكون مبنية وفقا لضوابط و معايير جمالية تستدعي بالضرورة إلى الاهتمام بمجال جودة المثير الذي يظهر في تقنية التقاط الصوت بواسطة ميكروفون خاص و بطريقة مباشرة "**Prise de**

---

*__دولبي ديجيتال__ بالإنجليزية (**Dolby Digital**) :هو اسم لتقنيات ضغط الصوت التي طورتها شركةدولبي لابوراتوريز . كان الاسم في الأصل هو دولبي ستيريو ديجيتال حتى عام 1994. وضغط الصوت هو ضغط بيانات منقوص باستثناء دولبي ترو إتش دي .وكان أول استخدام للدولبي ديجيتال هو لتوفير الصوت الرقمي في دور السينمامن أفلام 35 مليمتر. والآن تستخدم أيضا في تطبيقات أخرى مثلالبث المرئي فائق الدقة، " دي في دي، بلوراي "وأجهزة ألعاب الفيديو .وكان فيلم عودة باتمان أول فيلم يستخدم تقنية دولبي ديجيتال في صيف 1992 .ينظر إلى الرابط الإلكتروني : Consulter le https://ar.wikipedia.org/wiki/ دولبي_ديجيتال 22/ 01/ 2018 , 21h22 .

1- Michel Chion ,trans Claudia gorbman , ***The voice in Cinema*** , OPCIT, P :19،17 .

2- Michel Chion ,trans Claudia gorbman , ***The voice in Cinema*** , OP.CIT, P : .24.

"**Son Directe** ،و الذّي يتم بعملية تجفيف المادة الصوتية أي عزلها عن ضوضاء المحيط في تردد صوت المسجل، مما يخلق نظام استماع نقي في أذن المتفرج ، أي يترك انطباع في ذاكرته و شعور بسمعه في آن واحد ، و بالتالي يصل المشاهد في مرحلة من أنماط التلقي إلى الإبصار بالأذن والاستماع بالعين بواسطة عملية إدراكية حسية مزدوجة[1] .

لا يتحقق الخيال الواقعي في مخيال المتلقي إلا بوجود فعل التوّهم أو الإستخيال الذي ينشأ في بيئة صوتية ملائمة لقاعة العرض السينمائي ، إن عملية التحكم في الخواص الصوتية لدور العرض جزء لا يتجزأ من جودة نظام إذاعة الصوت و نقائه من أجل خلق متعة و فرجة الاستماع، حيث تخضع تلك البيئة إلى تجهيزات صوتية تشمل في ثلاث مراحل متمثلة في العزل عن الضوضاء الخارجية من حركة المرور الأرضية ، أو الجوية (القطارات ، وسائل النقل الثقيلة ..الخ) في إحـــــداث اهتزازات في مرورها ، وكذلك العزل عن الضوضاء الداخلية و التي يكون مصدرها بداخل القاعة مثل المكاتب المجاورة و الممرات و الآلات و الكابينة العرض ، إلى جانب خلـــــق استماع مخفض في أذن المتلقي ، و هذا مع منع تردّد الصوت (صدى) لينخفض بمقدار "**60 ديسبيل**" مقاسا من لحظة نهاية انبعاث الصوت حتى لا يؤثر في مخرج الصوت بل يستطيع أن يضيف وضوحه[2] .

و في سياق التطور التكنولوجي في عصر السينما الناطقة ،أحدث نظام **دولبي** ثورة في عالم الصوت الفيلمي ، مما ساعد في نقل الصوت **الأكوسماتيكي** من الجسد الوهمي إلى الخيال الواقعي الذي يشكل الفرجة في ذهنية المشاهد بواسطة عملية الاستخيال ، نتاجا عن الاستماع المنخفض " **L'écoute réduite**" الذي أتى به "شافر" بأنه يحدد بدقة سمات الأصوات المسموعة.[3]

و يلعب هذا الأخير دورا كبيرا في تلقي المادة الصوتية ،و يساعد كذلك في خلق الشبح الحسي كما سماه "**ميشال شيون**" بـ "**أكوسمات– Acousmate**" الذي يطابق مفهوم الصوت بشكل مرئي حسب "**شافر**" أي يعطي صورة مجسدة من خلال إدراك كلام الراوي المتصور،و ينمي قدرات التذوق السمعي في سياق الفرجة الفيلمية .

1- Michel Chion ,1994, ***AUDIO-VIOSION SOUND ON SCREEN***, OP.CIT , P:32

2- بيير أنطوان كزتون ، **تقنيات الصوت في السينما** ،تر : فيفي فريد، أكاديمية الفنون ،مصر، 1999 ،ص :9.

3 -Michel Chion ,1994, ***AUDIO-VIOSION SOUND ON SCREEN***, OPCIT , P:133.

9. أشكال ترابط الصوت مع الصورة الفيلمية:

اشتغل "**ميشال شيون**" كثيرا بدراسة مجال صوتية الفيلم و خاصة على الموسيقى و علاقتها بالروابط البصرية ، مما أعطى للسياق البحثي أرضية متينة تسهل عملية الفهم للقواعد الأساسية التي ترتكز عليها اللغة السمعية البصرية من المنظور المنهجي و التحليلي ، حيث نجد في البيئة السمعية البصرية أن كل عنصر صوتي له علاقات معقدة مع العناصر السردية الواردة في الصورة المرئية التي تتضمن شخصيات و إثارة ، و كذلك العناصر البصرية النصية و الملموسة "ديكور" حيث تتميز بعلاقات عمودية متزامنة ،كما يمكن ربط عنصر الصوت بلغة موازية مع أصوات أخرى حتى لو كانت متنافرة في بيئته الصوتية للمادة الفيلمية .

أكد "**ميشال شيون**" من خلال دراساته على ضرورة وجود مساحة مشتركة تسمح بتداخل الصورة والصوت و تتميز بنشاط تفاعلي يرتكز على الدعم و الاستجابة و على كل العناصر بأشكال مختلفة بما يسمى بـــ "**مكان الصور و الأصوات**" ، حيث يعتبر مكانا ثريا بشكل متزايد وفق حركية الفيلم نتاجا للتفاعل الذي يجرى بين المكان و الزمان بداخل الكادر الفيلمي ، و منه يتحقق التعايش ، التعبير ، الإيواء ، التفاعل المتبادل الذي يسهم في تحقيق اللغة الهارمونية المتماسكة و بحسية متعددة .

إن التدقيق النظر في الروابط السمعية البصرية و مجالات الانصهار، يستدعي فتح نقاش واسع حول موضوع الموسيقى و فعل تشابكهـــــا مع مرئية المشهد الفيلمي على وجه الخصوص ، و بمفهومي البحثي ، والبرغماتي تفصل الموسيقولوجيا من المشاكل التي تصادف المؤلف الموسيقي و كيفية تعامله مع سينمائية المشهد الصوتي بالمعالجة الفيلمية من منظور الموقع و كيفية التعبير عن العلامة المرئية.

أو بعبارة أخرى ، تسعى إلى فهم الطرق التي يتم بها توضيح الصور ، و إعطاء رؤية خاصة بها من خلال الصوت أي "موسيقية المشهد" بواسطة الأجراس الموسيقية المحددة بدقة ، نوعية الإضاءة المتخذة في بصرية الصورة إلى جانب طريقتي الإخراج منها أسلوب التمثيل ، و طريقة التصوير التي تتمثل في حركة الكاميرا .

و في الواقع تتشكل الصورة في إطار مكافئ للمظهر ، و لكن الأصوات دائما تكون قادمة من جهات يتم فرضها كتابيا في الفيلم دون حدود ، و من ناحية أخرى هناك أنواع مختلفة للصوت " الموسيقى صوت ،الضوضاء..." يمكن أن تتعايش بداخل نظام بطريقة متناغمـــــة حتى و لو أنها تشترك في نفس المرجع ، مما يتولد عن ذلك واقعية سردية إما أن تكون "**دياجيتيك**" في أو "**كإستراديا‌جيتيك**" .

توصف علاقة التقبل بين الصورة الصوتية و المرئية السينمائية باعتبار أن الصوت الموسيقي كائنا يسعى إلى مكانه الذي يتموقع في نسيجه البصري ، مما يدفع المؤلف إلى جانب أكثر التماسا و صدقا في تجسيد ظاهرة الانصهار بين الصوت و الصورة ، و هذا ما يفسر الأهمية الكبيرة التي تقف أمام تقنية التزامن و أثرها على الإدراك الفيلمي .

و من هذا المنظور يستخدم " **شيون**" ثلاثة مفاهيم رئيسية تتمثل في " مكانية الصوت ،القيمة المضافة ، و المزامنة " حيث أنّ كل مفهوم يعطي مكانا خاصا في الواقع ، و لهذا يعتقد أن هذه المفاهيم تتشارك في الإدخال و تداول المفردات ذات الحسية المتعددة ، حيث تتشكل تعاونيات يتم فيها جامع بين الصور و الأصوات في مكان مشترك لغرض البناء و الحفاظ على تواصل السردية السمعية البصرية .

1.9 التزامن "Synchrèse" :

أسهم "**ميشال شيون**"في بناء الجهاز المفاهيمي في مجال صوتية الفيلم حيث يعتبر الأول من أتى بمصطلح التزامن الذي يعبر عن الكلمة التي تدخل في سلسلة المصطلحات المزامنة و التوليف ، و يشير إلى العلاقات الفورية و الدقيقة في سياق الائتلاف و التوافق الآني ، و باعتباره لحاما لا يقاوم و عفوي يبين ما نراه و ما نسمعه في آن واحد، و ينظر إلى هذا المصطلح أنه ظاهرة واحدة بصريا و صوتيا، أي تزامن الحدث الصوتي لمرة واحدة و الحدث البصـــــــــري لمرة واحدة في وقت واحد في شروط ضرورية و كافية.

في الواقع ، يظهر الاهتمام المتزايد في التفكير حول الآثار الناتجة عن فعل التزامن بين الفضاء الموسيقي و ببصريته ، و هذا منذ اكتشاف تقنية التزامن مع ظهور الصوت في السينما "الصور المتحركة مع الموسيقى المتزامنة" ما يسمى بـــ " **ميكي ماوزينغ – Mickeymousinig**"*، إذ تحتوي هذه الفكرة على إيقاعية بالتحفظ على وتيرة الموسيقى بالصورة و بحركة الشخصيات الممثلة و التي تساهم في تقديم المشهد أو الفيلم في نبض موحد ، و عليه يمثل الإيقاع " مفتاح التقارب" في البنية المشتركة و الكامنة مع السياقات الفنية ، و لكن يظهر التميز في تزامن كل عنصر مع الآخر من خلال طريقته المحددة في ذلك .

* ميكي ماوزينغ أو باللغة الانجلزية "**Mickeymousinig** ": و هي تقنية في صناعة الموسيقى الفيلم ، أذ تترجم كل موقف درامي في الفيلم إلى ممر موسيقي في سياق تدفقه . ينظر إلى الرابط الإلكتروني : Consulter le 01/02/2019 , 12h48 .https://fr.wikipedia.org/wiki/Mickeymousing

و على أساس هذا المنطق الذي يسير الروابط المتلائمة و المتناسبة ، فإن التوافق بين التأثيرات البصرية والزخارف أو الزخارف الموسيقية "**motifs musicaux**"، و الآثار الجمالية التي ترغب في تأسيس "**المحاسة**""**synesthésie**" ، كما لا تؤخذ كذريعة في وضع الموسيقى و الصور في نفس المستوى ، بل أحيانا تتخذ أولوية الصورة على الصوت .

و في ضل عدم وجود استقلالية الأصوات و السلطة الضعيفة التي ترتبط برمزية العلامة البصرية ، تنشأ عند المشاهد منطقتين مختلفتين للاستماع الفيلمي :

المنطقة الأولى البصرية:نسمع كل ما يجري في الشاشة من مشاهده.

المنطقة الثانية: غير البصرية أو أكوسماتيك : نستمع كل ما هو غير موجود بداخل الإطار الفيلمي .

2.9 نقطة المزامنة "le point de synchronisation":

قد لوحظ بأن التزامن لا يمكن أن يتحقق إلا بوجود معناه حينما يكون مبدأ التزامن و التوافق المكاني و الزماني في شروط تنسب إلى فعل التزامن، و عليه تظهر نقطة التزامن باعتبارها سلسلة سمعية بصرية و اللحظة البارزة في اللقاء المتزامن بين اللحظة الصوتية و اللحظة البصرية ، و تعتبر هذه النقطة أكثر تأكيدا ، كما في الأمر الموسيقي و تآلفه"**accord**" مع نوتات موسيقية أخرى ، و بالتالي فإن النقطة المزامنة هي المكان أو نقطة تفاعل لحظتين في الواقع ، و في هذا الصدد أبرز "**ميشال شيون**" مقياس يدرس دقة درجة التزامن[1].

و لهذا اقترح ثلاث مستويات مختلفة على حسب المشاعر التي يسببها فعل التزامن ، إذ يأتي المستوى الأول الواسع ، المستوى الثاني ، و المستوى الثالث ضيق هو المزامنة في المستوى الثالث تترجم دائما شعورا واقعيا في حين أن التزامن الأول يعبر عن شاعرية الواقع .

في زمن السينما الصامتة ، واجه التقنيون كثيرا من الصعوبات لغرض بناء صوتية بصرية ذات بعد واقعي ينشأ في آن واحد ، و قد تضاعفت تلك الجهود إلى أن توصلت إلى اختراع بعض الطرائق الميكانيكية و جملة من تقنيات هندسة الصوت التي تحسن من جودة الفيلم السينمائي من زاوية التوازي

1- Voir : Michel chion , Tra: Claudia Gorbman , ***Audiovion on screen*** .

بين المشهد المرئي مع المشهد المسموع ، و هذا كان سنة **1927** في فيلم " **مغني الجاز**– **The jaz singer** "*.

3.9 النقطة المزامنة و التزامن "point de synchronisation et synchrése":

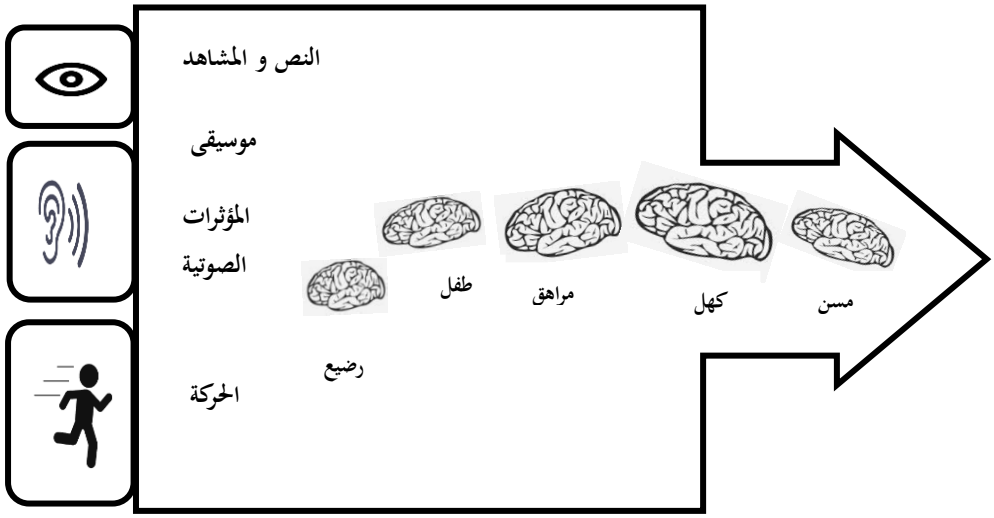
على أساس هذا المبدأ ، تظهر الصورة السمعية أكثر واقعية ، حيث تتولد حركة الصوت بغض النظر عن مكان حدوثه و تكييفها بدقة مع التمثيل البصري ،و هذا هو السبب في أن الصوت في السينما لا يوجد تصور الصوت فحسب بل أيضا تصور هيكلة تدفقه.

وهنا تمنح وظيفة هيكلة العمل السينمائي في الوقت المناسب أهمية كبيرة ،كما أسس "**شيون**" مفهوم السلسلة المتزامنة لوصف المطابقة الزمنية للصورة و الصوت ، إذ لا تتحقق هذه الرابطة إلا بفعل وجود عملية انصهار بين المكونات الصوتية و المرئية، حيث تخضع إلى شروط تقنية و فنية جمالية عبر وسائط متعددة ، بما أن الصور الذهنية بمثابة مشاهد متخيلة مدركة مما تسمح بمعايشتها عبر وسيلة المحاكاة للأحداث في غياب الروابط البصرية ، و قد تكون دعامة لأنشطة الترقب و الإبداع على نطاق أوسع من الروح .

يعتبر هذا المبدأ من بين المفاهيم التقنية في مجال المونتاج الفيلمي التي تعزز العمليات العقلية في تفعيل الوظائف الأساسية التي ترتكز عليها البنية السردية للخطاب الواقعي، و التي تلعب دورا محوريا في خلق مساحة خيالية وراء ما هو مبين بدقة ، و هذا الدور يجعل الصور الذهنية تفترض تنشيطها عند عرض الفيلم أكثر تمشيا مع تعريف الصورة البصرية الداخلية كبديل معرفة إدراكية أو صورة داخلية في غياب المحفزات البصرية المناسبة ، إن دور التصوير الذهني يكون مبررا في المقام الأول كمثال لعميلة المحاكاة المتزامنة لرؤية الصورة .

* فيلم **مغني الجاز** بالإنجليزية (**The Jazz Singer**) (هو فيلمٌ موسيقيٌّ أمريكيٌّ صدر في 1927. وهو يُعدّ أولفيلمٍ طويلٍمعحوارٍمتسلسلٍ متزامن، كان صدوره بدايةً جديدةً في صناعة السينما، وبدأت بذلك فترة انحسار السينما الصامتة .الفيلم من إخراج**"آلان كروسلاند"**ومن إنتاج **"وارنر برذرز"**. ينظر إلى الرابط : مغني_الجاز
https://ar.wikipedia.org/wiki/Consulter le 22/12/2018, 11h10 .

الشكل1-5 : نموذج رابطة التطابق بين العناصر الصوتية و البصرية[1]



إنّ تزامن الموسيقى في حركية الصورة الفيلمية يساعد في عملية بناء الحس الإدراكي للصور المتتالية تارة (**الحركة السينمائية**) ، و تارة أخرى ، يفشل مونتاج الفيلمي معرفيا في كيفية تمثيل العالم البصري و لكن لكي يتفادى ذلك الفشل تدعمه النوتة الموسيقية الآتية من عالم صوتي إكستراديا‌جيتيكي أثناء تزامنها مع المشاهد المرتبطة بالصورة المرئية ، مما يساعد في خلق صورة ذهنية في مخيال المتلقي . فالموسيقى في المونتاج باعتبارها مداخلات حسية صوتية و دور التصوير الذهني في رؤية التصوير يظهر دوره في عملية دمج الخطط في تسلسل سردي.[2]

10. مونتاج الموسيقي في المشهد الفيلمي :

1.10 التدخل "l'intervention" :

تقنية التدخل بمثابة ظهور الصوت الموسيقي في المشهد الذي يأخذ أشكال مختلف من خلال وقت دخوله في الفيلم ، فأحيانا يسجل ظهوره في البداية أو في وسط سردية المشهد بـ "المقدمة الموسيقية" كمحفز لتبرير بداية السرد الفيلمي أو "جينيريك" ، كما أن هذه الطريقة ليست ملزمة في صناعة موسيقية الفيلم .

1- Siu-lantan ,annabelJ.Cohen & rogerA.Kendall, ***The psychology Music in Multmedia*** , United Kingdom : Oxford Universitypress, 2013 , P :38 .

2-Emmanuelle Glon ,***Cinéma dans la tète « L'esthétique du film a la lumière de neurosciences*** , OP.CIT, P : 71 .

و من الملاحظ أن هناك عدة مواقف و حالات مختلفة تتبلور في البنية الدرامية للفيلم ، ما يستلزم في خلق تيمات موسيقية تتوافق مع شروط التغير ، إما أن يكون جذري و هو الذي يبني المشهد الجديد مثلا " تغيير البلد ، الانقطاع في الاستمرارية الزمنية للسرد " ، أو الاختلاف في الأسلوب مثلا " بعد 10 سنوات..." .

إن نتاج حالتي الإخراج و التقطع السردي عن كل المقدمات الموسيقية تظهر في المواقف الخاصة ، و لهذا يستلزم علينا القيام بالمعالجة حول جميع التدخلات الموسيقية في سرديـــــــــــة المشهد ، و عليه فإن حالة تدخل التيمة في البداية تكون بمثابة تأكيد للذي يرتبط بالمراسلات التي لديها صلة بالحالات المتغيرة ، الإيحاءات ، أفكار جديدة ، و بالتحديد في اللحظات الدرامية المهمة .

و في حالة تكرار للتيمة الموسيقية ، مما يستدعي إلى إعادة عرضها في المشهد المغاير بتوزيع آخر و لكن على الموسيقي أن يحافظ على خصوصيات "**ليتموتيف**" أي الفكرة المهيمنة التي يرتكز عليها اللحن الرئيسي ، كما تتزايد درة إدراك الواقع حينما ترابط المقطوعة الموسيقية بضوضاء مكانية المشهد تساهم في الولوج في الخيال الواقعي للفيلم.

إن التدخل الموسيـــــقي مباشرة بعد انقطاع الحوار، يسبب عوائق على مستوى الاستمراريـــــة الدرامية، و لكي نتفادى كل هذه العراقيل، من المفترض أن يتزامن تدخل المقطوعة الموسيقية مع صوت الحوار المهمين بقوة حقيقية من خلال التحكم في حجم الصوت ، أو رفع حجم الصوت تدريجيا بداية من الصمت "**fade in**"، و عليه فإن هذا التدخل يسجل حالة من الإفراط في درامية واقعية المشهد الموسيقي .

2.10 الانسحاب "le repli" :

إن تقنية الانسحاب أو الطي مثل التدخل الموسيقي، في حين أنه يجرى في نفس المواقف الخاصـــــــة، فالانسحاب الموسيقي هو بمثابة توقف لها إما في نهاية المشهد أو في وسطه يكون في نهاية المشهد :

❖ **المشهد الذي ينتهي بتقنية التسويد التدريجي "fondu au noir" :**

تعبر عن نهاية المشهد الذي يمثل نهاية اللحظات المحددة أو نهاية الموقف المستخلص باستعمال خصائص النهاية، أما المواقف التشويقية فتترك انطباعا في ذهنية المشاهد بأن هناك استمرارية مثلما هو موجود في الأفلام التليفزيونية التي تتضمن عدة حلقات للمتابعة ، و من جهة أخرى يعتبر هذا المؤثر كعلامة وقف مثل الفاصلة في الفيلم الذي يفصل بين مشهد و مشهد آخر من خلال عامل الزمن أي الانتقال من مرحلة زمنية " **أ** " **إلى مرحلة زمنية** " **ب** ".

الصور المشهدية : 2-4 ربط بين مشهدين بواسطة تقنية التسويد التدريجي

تكون فيه نهاية المشهد أقل استخلاصا مما تدفع إلى استمراريته مع المشهد اللاحق ، بدون حالات تقطع و في هذه الحالة لا يمكننا أن نقص المقطوعة الموسيقية في وسط التسلسل حتى نصل إلى المشهد الذي يتبعه ، و منه يمكننا التخفيض في حجم الصوت مع بداية المشهد الجديد ، و استخدمها "بونتكورفو" في ربط عواقب الانفجار في شارع الطيبة من خلال التسلسل التدريجي في التتبع السردي للوقائع التاريخية .

الصور المشهدية 2-5 ربط بين المشهدين بواسطة تقنية التسلسل التدريجي

❖ **تسلسل مشهدان بانقطاع صافي:**

إن تداخل الموسيقي في كلتا المشهدين يستدعي التأكيد على الاستمرارية الدرامية* ، و تكون النهاية متزامنة مع آخر صورة تنتج مؤثر الضحك و الهزل ، أو مع مؤثر خاص"ضوضاء" يسمح بالدخول في وقائع الحدث ، مما يولد انقطاعا فجائيا عنيفا يكثف درامية الحدث ، يؤمّن المقطع الموسيقى الاستمرارية

* إن تسلسل مشهدان بدون انقطاع من بين التقنيات التي كانت حديثه في ذلك الزمن ، و بالخصوص في التركيبة التوليفية لغرض تفعيل التتابع الأحداث في سياق سينمائيته ، مما أعطت للمشهد الواقعي بعدا جماليا و ممتعا بعيدا عن روح الملل في ذهنية المشاهد المستمع .

في وجود حالة غير متطابقة بين المشهدين ، فتغيير المشهد يكون بتغيير التيمة الموسيقية من خلال تغيرات " المواقف الدرامية ، الكثافة أو المناخ " ، و تأتي كقيمة مضافة في سردية الفيلم .

الصور المشهدية رقم 2-6 : تسلسل مشهدان بانقطاع صافي

❖ **التسلسل التدريجي في وسط المشهد "au milieu d'une séquence" :**

في البدايات الأولى من السينما الهوليودية ،كان صوت الشخصيات المتحاورة يتماشى تزامنيا مع خلفية موسيقية تحدد مصدرها الدرامي من المستويات التي تستحضر بعض الحالات العاطفية وفقا لنوعية الأداء الصوتي في المشهد ، أما حاليا يمكن أن تنسحب الموسيقى تدريجيا عن البنية السردية في وسط المشهد في حالة بداية الحوار من طرف الممثلين المتحاورين ، أو عن طريق تخفيض في حجم الصوت حتى الوصول إلى مرحلة الكتم الموسيقي* .

و من جهة أخرى ، يساهم نشاط الموسيقي في هذه الحالة في إبراز الجوانب العاطفية و الاجتماعية و الثقافية من خلال الرموز الصوتية أو المرئية التي تنشط في سياق تركيبة المشهد ، حيث ركّز كثيرا "موريكوني" على نشاط الحوار مع زميله "**صوليناس**" على مستوى سيناريو الفيلم .

* تشكل آلية التسلسل التدريجي في وسط المشهد بمثابة تحقيق الفعلي لوظيفة دخول الموسيقى في زمن الإثارة ، و عليه يكمن نجاح عملية التوليف الموسيقي في سياق المسار السردي الذي يكون بحاجة إلى دعمه برموز موسيقية لغرض تكملة معناه الدرامي .

الصور المشهدية 2-7 التسلسل التدريجي في وسط المشهد

الدقائق ، و عليه فإن سقوط جسم أو صوت ضجيج يمثل حدثين في صيغة المزامنة ، و في حالة وجود حدث أكثر شمولا مثل وقوع شجار بين طرفين ، و في هذه الحالة يتخذ العنف تعبيرا موسيقيا في سياق المراسلة المرتبطة ببيئة المشهد الموسيقي ،و يتحدد الفرق بين المراسلات و التزامن حول مرجعية يبرز من خلالها زمن الحدث المعبر عنه، و هناك تزامن بين الأحداث الظاهرة ، و هناك مراسلات بين الأحداث التي لديها وقت معين .

الصور المشهدية 2-8 نموذج 1 عن المراسلة و التزامن

و في حالة موقف شجار، هناك مراسلة تواصلية بين النص الموسيقي المدون في المدونة الموسيقية و الذي يعبر من خلال صراع عنيف متزامن مع الضربات و القبضات إضافة إلى ضوضاء مكانية الشجار.

في المشهد (**الصور المشهدية 2-8 نموذج 1**) ، وظف "موريكوني" موسيقى "أتونالية" ، مما أعطت للفعل التمثيلي جانبا لاواعيا من خلال الأداء الموسيقي (**متزلق** - * **Glissando**) المتناسب مع الحركة التمثيلية التي أداها الممثل و ساقط على الدرج في حالة سكر ،و منبطحا و منزلقا بسبب تدافعه من طرف الأطفال ، و من جهة أخرى كعلامة صوتية تدعوا إلى التأكيد للمضمون ما جاءت به تعليمات جبهة التحرير الوطني على المجتمع الجزائري .

و في المشهد الصور (**المشهدية 2-9 نموذج 2**) ، برع "**موريكوني**" في توظيف بعض المراسلات الرمزية بين صوت الشرطي و علاقتها بالبينة اللحنية التي نتجت من خلال صوت الآلة النفخية (**باصون** ، **الترمبون** ، **أوبوا**) ، و على هذا الأساس ، قام العازف بترجمة النتاج الفيزيولوجي المتمثل في الضرر الذي تسبب فيه الشرطي من خلال فعل المراسلة و المزامنـــــة الآنية للحدث الواقعي*، مع وجود علامات المصاحبة التي تدل على خطوات التتبع بالنقر على **آلة** "**كنترباص** " ، و بأداء مرتعش أو "**تريمولو**" بواسطة آلة الكمان ، مما خلق ميزة الخوف و التشويق في مضمون السرد .

و من جهة أخرى ، يعتبر الحدث المنفرد مثل سقوط جسم ، غلق الباب ، ضرب بالرصاص ...، من أهم اللحظات و المفاتيح الأساسية في السردية الدرامية للمشهد، و لكن لا يتطلب أحيانا أن تدعمه الموسيقى في البنية التوافقية.

الصور المشهدية 2-9 نموذج 2 عن المراسلة و التزامن

* متزلق و باللغة الإيطالية "**Glissando**" و هو إرشاد يكتب في أماكن معينة في المدونة الموسيقية ، لتوجيه العازف كي يتزلق لمسافة لحنية محددة بين نغمتين بأصابعه على مفاتيح البيانو أو آلة الهارب أو أوتار الكمان و عائلتها ، و هذا التأثير الصوتي يمكن أن يصدر أيضا من آلة النفخ النحاسية المعروفة باسم الترمبون . ينظر إلى القاموس :Chaouki 62 dhif ,***Dictionary of music , OP.CIT*** , P :

*يعتبر هذا الأداء الموسيقي ميزة اتصف بها الموسيقار "موريكوني" برفقة صديقه المخرج الإيطالي "**سرجيو ليون**" في بداية الستينيات و صناعتهم للأفلام "**وسترن سباغيطي**" ، كون تخصص "موريكوني" كان على آلة "**ترومبيت**" ، مما أعطى له روحا فنية في بناء تلك المواقف الدرامية بروح موسيقية مبدعة .

| الفصل الثانـي |

البعد السيكولوجي للمشهد الموسيقي في الفيلم

| المبحث الأول |

المـــوسيـــــــقى لغـــة العـــواطـــــــف في سردية الخطاب الفيلمي

تعددت كثير من الدراسات في ارتكازها على الدور الذي تلعبه العاطفة الموسيقية في بناء درامية المشهد الفيلمي في ضمنية العلاقة القائمـــــــــــة بين الموسيقى و العناصر المكونة للصورة الفيلمية ، إذ تبنيت عدة وجهات نظر حول السياق الموسيقي في تشكيل الجانب العاطفي للصور المتحركـــــــة ، و أبرزها تمحورت حول المساهمة الموسيقية و دورها في بنـــــــــاء المعنى العاطفي و خلق المزاج العام و الشعور الحقيقي و الأصلي في سياق الفرجة الفيلمية كما ورد في كلام **ليو تولستوي Leo Tolstoy** حيث قال: « **الموسيـــــقى آلة اختـــزال للعـــــواطـــــف**»[1]

1. مفهوم العاطفة في سياق الموسيقى التصويرية :

و من زاوية أخرى ، أكد "**أنابل كوهن– Anabel kohen**" على ضرورة تدوين الموسيقى على حسب السياق المشهدي الذي يؤسس لها نسيجا خطابيا في سرديـــــــة الفيلم ، مما ينتج عن هذا الطرح كثيرا من الأبعاد المعرفية التي توضح تموقع الموسيقي في البنية الدرامية ، و من هذا المنطلق وضح "**كوهن**"أن هناك فروقات مفاهيمية تميز بين العاطفة و المزاج ، و عليه فإن التدفق الدرامي الناتج عن السردية الموسيقية يولد في حركيته عاطفة بأهداف خيالية تتحدد وفق مبادئ خيالية الواقـــع في سينمائية المشهـــــــــد ، و بالتالي فإن البنية الخيالية للمشهد المتحرك يحتوي في ضمنيته ميكانيزمات سيكولوجية تتضمن عواطف متسترة[2]، و هذا ما يميز في الأخير بأن للموسيقى و العاطفة في سياق خطابية الفيلم الكثير من النقاط الإيجابيـــــــــة التي تشتغل في تدعيم البنية الجمالية على مستوى التدوين و امتلاكها أرضية معرفية مستوحاة من دراسات معمقة متخصصة في مجال البحوث السيكولوجية للمواد السمعية البصرية .

في ظل الضوابط البنيوية التي تحقق النشاطات التفاعلية الرمزية بين الموسيقى و العناصر المكونة للصورة المرئية ، يتحقق أداء الموسيقى السينمائيـــــــــــة في إثارة العواطف الصوتية ، إذ يتميز هذا النوع من الموسيقى بقدرات خارقة في رفع الأرواح و تهدئة الأعصاب و التعبير عن الحزن العميق ، بالرغم من أن الموسيقى عموما لا تشير إلى شيء خارج نطاقها مثلما ما هو متفق عليه في الموسيقى البحتة "**Musique Absolut**".

1- Patrick G. Hunter and E. Glen Schulenburg , ***Music and Emotion , Music perception ,****chapter 5* , Springer , Mari Riess jones , Richard r. Fay ; Arthur N Popper , USA :P : 129 .

2- Annabel Cohen, ***Music Cognition and the cognitive psychology of film structure, Music as a source of emotion in film***, chapter 11, Canadian psychology, Canada, 2002, 249 – 272.

فإن التوقعات الموسيقية يمكن أن تثير مشاعر قوية و هذا ما تضمنته المجهودات العلمية التي ساعدت في تطوير فكرة التعبير الموسيقي التي جاءت انعكاسا للمشاعر الموسيقية التي تظهر في جملة من الاستجابات الفسيولوجية التي تظهر في ملامح وجه الشخصيـــــــــــة الممثلة ، و مثل الرعشة في أسفل العمود الفقري ، و التورم في الحلق ، و الضحك ، و الدموع ، بالإضافة إلى الاستجابات اللاإرادية التي تكشف تأثير معدل التنفس ، معدل ضربات القلب و درجة حرارة الجسم ، و بالرغم من وجود اختلاف من منظور طبيـــــــعـة العاطفة الموسيقية [1] ، و عليه تشكل البنية العاطفية في ضمنية المشهد الموسيقي للفيلم عوامل تحفيزية رئيسية تنشط وظيفة السمع الفيلمي في سياق الفرجة .

ساهمت الجهـــــــود العلمية في التداخل بين علم النفس و الموسيقولوجيا إلى توسيع دائرة فهم المقاربة التي تفسر العمليات الإدراكية للمعنى الموسيقي من منظور السيكولوجي و الموسيقولوجي.

بالرغم من أن معظم العلماء يتفقون بأن الموسيـــــــــــقى يمكن أن تبدو سعيدة أو حزينة ، و هناك خلاف حول ما إذا كانت الموسيقى تثير حقا العواطف و حتى أولئك الذين يوافقون على أنها تثير العواطف غالبا ما نختلف حول تلك العواطف التي تنتج عن سردية الموسيقى هي نفس العواطف اليومية مثل السعادة و الحزن و الغضب[2] ، و ما يبرر هذا الكلام أننا نجدها في كثير من المشاهد الصامتة أو الواقعية التي لا تحتاج إلى دعم موسيقي .

و من جوانب سيكولوجية الصوت الفيلمي ، تظهر معاني العاطفة في الصوت الموسيقي ، إذ يتم توظيف مفهوم العاطفة للإشارة على نطاق واســـــع ، إذ يتم كشف المزاج و التأثير بشكل روتيني في الكلام و خاصة في طبيعية الكلام ، و أن حقيقة قد تكون متنافرة في أي وقت من الأوقات و إذ يعكس ذلك تعقيدا للإشارات الصوتية ، و هذا راجع إلى وجود المساحة اللاشعورية في ذاتية الفرد ،و من جهة أخرى ، تعتبر الموسيقى الفيلمية كمدلول عاطفي في حد ذاته.

1- Mari Riess Jones, Richard R.Fay and Arthur N. Popper, Music ***Perception***, Vol 18, Springer , USA , 2010 , P : 106 .

2 - Eric F Clarke , ***Ways of Listening , -*** **Anecological Approach to the perception of musical meaning**- ,London, Oxford university press , 2005,P : 08

و لهـــــــذا نجد الخطاب الفيلمي بحاجة لها، مما تضفي على تلك القيمة المضافة بعدا نفسيا ، و في هذا الصدد اقترح "**سنوودون- snowdon**" أهمية أساسية من النطق العاطفي ، و وضحها كنقطة تمثلت في تواصـــــــل المشاعـــــر " **خاصة المشاعر السلبية** " ، و قد تكون غامضة نظرا لتركيبة المعقدة حول التجربة العاطفية ، و من المستغرب في أن تبرز من وجهات نظر مختلفة على حسب أصول العاطفة كما يظهر مصدر العاطفة من ذوي الخبرة كرد على الأحاسيس الجسدية وفقا "**لويليام جيمس**" ، بحيث نحن لا نبكي لأننا نشعر بالأسف لكننا نشعر بالأسف لأننا نبكي ، و هذا ما ينطبق في تحقيق البنية العاطفية للمشهد الموسيقي .

يتحقق معنى سيكولوجية الصورة الواقعية في خطابية الفيلم عندما تساهم العاطفة الموسيقية في البنية الوظيفية للمشهد السينمائي ، حيث أكد البنيويون أن العواطف تشتغل من خلال عملية تحتوي أساسا على خمسة مصطلحات سيكولوجية ، و تتمثل في العواطف الأساسية ، جودة التأثير العاطفي ، التأثير المعين ، ضبط التأثير ، و الموضوع ، قد يستفيد كثير من الموسيقيين البارعين في صناعة الموسيقى المشهدية من الجهاز المفاهيمي الذي يرتبط بالجانب السيكولوجي في ضمنية الصورة المرئية (ينظر إلى جدول **3- 3**) .

جدول 3-3 يمثل المصطلحات التقنية للعملية العاطفية حسب "راسل Russell"[1] :

المفاهيم الأساسية	التعريف	التعليق
العاطفة الأساسية	حالة فيزيو- عصبية ، يمكن الوصول إليها بطريقة واعية كشعور بسيط و ليس انعكاسية ، و هي مزيج بين قيم المتعة (السرور – الاستياء) ،و التنشيط (النشاط ، الخمود)	العاطفة الأساسية في حد ذاتها مستقلة عن الموضوع، أما عن طريق التعيين يمكن توجيهها نحو الموضوع مستوى شعورها يكون بصفة أولية
جودة تأثير العاطفية	القدرة على إحداث تغيير على مستوى العاطفة الأساسية	و يمكن وصفها باستخدام نفس البعدين مثل العاطفة الأساسية .

1- James A.Russell , ***Core Affect the Psychological Construction of Emotion***, Psychological Review , Vol 110 , 145-172 ,2003 , P : 147 .

العاطفة المنسوبة	العاطفة الأساسية التي تنتسب إلى موضوع معين	بعيدا عن جميع الأحكام الممكنة عن واقع الموضوع. عادة ما يكون الإسناد سريعا و تلقائيا، و يمكن أن يكون تداوليا.
الضبط العاطفي	العمل الذي يهدف مباشرة إلى تغيير العاطفة الأساسية .	لا تعتمد هذه العملية على الموضوع
الموضوع	شخص، حالة،شيء، أو أي حدث يكون مستهدف.	الموضوع بمثابة تمثيل سيكولوجي، فبالتالي يمكن للحالات العقلية أن توجه نحو وظائف أو إلى أشكال واقعية افتراضية أخرى.

و على هذا الأساس ، دقق "**موريكوني**" مع زميله "**بونتيكورفو**" في بناء عاطفة المشهد الموسيقي برؤية دقيقة و مركزة حول المشاهدة المستمعة و بطريقة اللاشعورية ، و بما أن الصوت الموسيقي تمظهر في قالبه الأكوسماتيكي الذي ينشط في المجال الخفي للصورة الفيلمية ، و كما أكد "**شيون**" أن هذا المجال مرتبط بالمساحة اللاشعورية في ذهنية الفرد الممثل أو متلقي النص السينمائي"**المتفرج**" ، مما يتولد بواسطة تمثيلات موسيقية تكشف عن المسائل اللاواعية عن الأحداث التي لا نشعر بها في الحياة اليومية، و الذكريات المفقودة من خلال الاضمحلال أو النزوح ، و جهة أخرى يعتبر بأنه يشمل الكريات المخزنة بشكل سلبي و التي يمكن استرجاعها وفق نشاطات في فترات قصيرة ، أو عبر ذاكرة نشطة تلعب دورا في المعالجة المعرفية ، و لا يسمح العرض بالرؤية النشطة للوعي و الأفكار و الكريات بشكل حيوي .

بالتالي فإنها لا تلبي حقا تعريف اللاوعي النفساني ، حيث يأخذ الوعي دورا نشطا في معالجة ما قبل اليقظة في حين أن الأحداث المحفزة تخضع إلى عمليات لاواعية في ذلك ،فقد تصبح العملية أكثر تلقائيا من خلال الممارسة في نطاق واسع ، و بالتالي ليس بإمكاننا أن نقوم باستقراء المباشر لتلك الإجراءات ، و تتمثل هذه الأفكار في جملة من النشاطات اللاواعية في العملية الإدراكية ، و من جهة أخرى تنشط في المرحلة العقلية تتميز بنشاطات واعية .[1]

و من هنا نصل إلى اللاشعور العاطفي ، نستطيع أن نكون واعيين في الحالات العاطفية مع تجاهل مصدرها في تجربة التلقي الراهنة ، أو الماضية ، حيث تعرف هذه الظاهرة في سياق الاستماع الضمني للمشهد الموسيقي ، و تعتبر كظاهـــرة التعلم الضمني و أكثر إلماما بهذه الامتدادات التي تسبق في التمييز بين الصريـــــح و الضمني في الذاكرة ، مما تجعل الفرد يكتسب أنماط سلوكية جديدة دون أن يكـــــون مدركا لتلك الأنماط بنفسها ، و قد يتجلى التعلم الضمني في تعلم المواضيع المدركـــة دون أن تكون على علم بما تعلمته .

تتمثل محطة إدراك العواطف الضمنية في التدفق السردي للمشهد الموسيقي باعتبارها أكثر أنواع التصور الضمني من حيث إثارة الحدث الحالي أو الحدث الماضي القريب جدا وفق أداء موسيقي، و في غياب الإدراك الواعي لهذا الحدث، و يشمل التصور الذهني تصورا غير واعيا و يعرف كذلك بالمعالجة المسبقة، أو المعالجة العشوائية ، كما تتضح وجود أثار فتيلة تنطوي على عروض تحفيزية ضعيفة أو موجزة ، و لقد لوحظت تلك الآثار الفتيلة في التجارب التي تنطوي على الرؤية، و عليه فإنه يتم إنتاج تلك الآثار الفتيلة وفق محفزات يمكن أن تفسر على أنها منحطة على صعيد المستوى المطلوب للإدراك الواعي.

2. عاطفة المشهد الفيلمي بين الواقع الضمني و خصائص الموسيقى :

تتبع عواطف الموسيقى الفيلمية من النظم التي تطور التعامل مع الأحداث الدرامية في سردية الخطاب الواقعي ، و تشمل ردود الفعل مع الحالات العاطفية مثل الخوف ، الغضب ، الفزع ، الاستغاثة ، العزلة و الوحدة ، حيث تحدث تغييرات في عملية إنتاج الصوت ، إذ تأخذ كل عاطفة معينة نمط محدد من الإشارة الصوتية ،و عليه فإنّ عواطف الإثارة التي تتعلق بالقتـــــال أو الطيران ترتبط غالبا مع جفاف الفم ، و تغييـــــــــــرات في التنفس و التوتر ، و كلها جزء من إنتاج الصوت .

---

1 -ERIC EICH & Johm f killdtrom , gordon H bower , joseph P forgas , ***Cognition and Emotion*** , oxford university press , Oxford ,New york , 2000 , P : 30 – 31

و في سياق المقاربة المعرفية للحالات العاطفية ، يتشكل من التدفق الموسيقي وظائف بنيوية تساهم في هيكلة البنية الكلية لعاطفية المشهد الموسيقي (**ينظر إلى الجدول 3-4**)، تشتغل الحالات العاطفية في وظيفة تمثيلية تعبر عن استجابات بيولوجية ترتكز أساسا من خلال المحفزات ، و بالتالي فإن العواطف تكون بمثابة منتجات ثقافية تمنح الكثير من المعاني و التعبيرات المستوحاة من القواعد الاجتماعية[1] ، و لذلك لا توجد مجموعة ثابتة من العواطف ، و إذ نجد اختلافا في التعبير عن العواطف و تصورهما من ثقافة إلى ثقافة أخرى .

جدول 3-4 يوضح تحليل الوظيفي لبعض العواطف[2] :

العاطفة	خطة العمل المتوخية	مسببة العاطفة	معايير التقييم
الغضب	إزالة مصدر الضرر في البيئة لأجل تهديم بنية التهديد	يتهم الآخرين	مرتبط بالدافع غير مطابق بالتحفيز مسؤولية الآخرين
الذنب	إصلاح الضرر لأجل الغير – تحفيز السلوك الاجتماعي و المسؤولية	يتهم نفسه	مرتبط بالدافع غير مطابق بالتحفيز مسؤولية الذات
القلق	تفادي الضرر المتوقع	تهديد –الخطر المتوقع	مرتبط بالدافع غير مطابق بالتحفيز التكيف المتوقع – (توجيه العواطف) الضعف و الحيرة
الحزن	طلب المساعدة و الدعم لإنشاء واجهة للأضرار –	ضياع لا يسترجع	مرتبط بالدافع غير مطابق بالتحفيز

1- Jody kreiman and Diana Sidtis , ***Foundations of Voice Studies – an interdisciplinary approach to voice production and perception*** , Wiley –Blackwell, UK , 2011 , P : 314- 315

2- James A.Russell , ***Core Affect the Psychological Construction of Emotion , OP.CIT***, P : 147 .

	تحمل الضياع		التكيف المتوقع (توجيه المشكلة) ضعيف
			بصيص من الأمل في المستقبل
الأمل	القيام بالتعهد و استراتيجيه التكيف	القدرة على التطوير و تحسين، النجاح	مرتبط بالدافع
			غير مطابق بالتحفيز
			أمل قوي في المستقبل

في سياق السرد العاطفي ، تظهـــــر العاطفة الموسيقية اللاواعية في بعدها التواصلي، حيث تتم بإرسال المعلومات في زمن واحد إلى القشرة الدماغية في حين يشتغل النظام اللاإرادي المتواجد في ذهنية المتفرج باستحضار استجابتين موازيتين ، تتمثل في الإثارة الفيسيولوجية ، و الوعي العاطفي ، و لهذا لا يمكن أن نسجل موقف عاطفي دون مرحلة التقييم المعرفي ، فالإدراك هو مرحلة تصورية تقييمية في البداية .

كما أكدت الدراسات العلمية بأن الحزن يثيره نبأ وفاة أحد الأصدقاء ، و الذي يتعارض مع رغبات المرء ، و معظم العواطف تتكون من شعور ذاتي [1]، و لكن لو نوسع التعريف يشمل مزيجا من المكونات الإضافية مثل التقييم المعرفي ، و الاستثارة الفيسيولوجية، و التعبير الحركي ، و النزعة السلوكية ،و كل هذه الفروع تتحقق بفضل وجود مواقف مختلفة تتعلق بطبيعة الاستجابات العاطفية للموسيقى.

و برؤية علمية جد غامضة ، هناك مسائل معقدة في دراسة العاطفة الصوتية ، فمن الصعب أن نحدد العواطف بشكل عام ، و تحديد الحالات العاطفية الموجودة و التمييز بين العواطف المختلفة ، و هذه المسائل هامة جدا لأنها تؤثر على الطريقة التي يتبعها الباحثون و المحققون في دراسة العاطفة و ما يختارونه للدراسة ، و كيف يحددون ما يشعرون أو يسمعونه ، و ما يقاس عليه ، و كيف يربطون نتائج السلوك بعلم وظائف الفيسيولوجية .

1- Mari Riess Jones , Richard R.Fay and Arthur N. Popper , ***OP.CIT***, P : 131 .

تظهر الصعوبـــــات بسبب ظهور جملة من الاختلافات التي تميز بين المفاهيم مثل العاطفة، التأثير، المزاج ، الشعور ، و من زاويـــــة أخرى يوجد منظور واحد يشيرا إلى النوعية الفيسيولوجية ، و التأثير يكون ذاتي و بطريقة جد واعيـــــــــة ، و المزاج بمثابة حالة ذاتية طويلة المدى ، و في المقابل نجد تعاريف أخرى استخدمت نموذجيا في البحوث الأكوستيكية .

تكون العواطف نابعة من ردود فعل موجزة و بتغييرات مكثفة ذات صلة بالهدف الموجود في البيئة الفليمية، و لهذا يحدد "**بنسون–Benson**"بأن المزاج كجانب أساسي من العاطفة واصفا ذلك بالتصرف الداخلي و المتقشي نسبيـــا و غالبا ما يكون ثابتـا"، و التأثير في نظام "**بنسون**" يمثل المظاهر المادية التي يمكن ملاحظتها من العاطفة .

يظهر الموسيقار البارع في مجال بناء عاطفية المشهد من خلال تلاعبه بالخصائص الموسيقية التي يستخدمها أثناء عملية التدوين و الأداء، حيث جرت محاولات عديدة لربط العواطف بجوانب معينة من الموسيقى و لدراسة مدى اتساق هذه الروابط ، حيث تختلف الموسيقى في عدة أبعاد ، و التي من المرجح أن تؤثر على الاستجابات العاطفية ، و في نفس الاتجاه وضحت سلسلة من الدراسات الكلاسيكية بوجود اختلاف في سمعية الموسيقى في أذن المتلقين ، و يرجع ذلك الاختـــــــــلاف في تميز الأبعاد " الإيقاع ، الطبقة الصوتية ،الجرس..." كما أشارت تلك الدراسات بأن خصوصيات "**تمبو**" في الموسيقى يضع محددات أقوى من العاطفة المتصورة في الموسيقى .

و في دراسات أخرى التي تتعلق بين الموسيقى و العواطف المختلفة ، يظهر بأن السعادة و الحزن يميلان بأن يكونا أكثر اتساقا من العواطف الأخرى ، مثل الخـــــــــوف و الغضب ، على الأرجح فإن الروابط المباشرة تنشأ وفق الإيقاع و الأسلوب على وجه التحديد ، في حين أن الإيقاعات السريعة و البطيئة ترتبط بالسعادة و الحزن .

و في نفس السياق ، تؤكد بعض البحوث المتعلقة بدراسة الروابط التي تتشـــــكل بين الاستجابات العاطفية و الأبعاد الموسيقية الأخرى ، مثل ارتفاع الصوت ، الجرس ، طول المساحة ، كما ألح الكثير من الموسيقولوجيين في بحوثهم بأن المقطوعات الموسيقية عالية الصوت وصفت بأـــــــــنها أكثر نشاطا ، رائعة ، غير مستقرة ، مظفرة ، و لكنـــــــها أقل هدوء ، حزينة ،كئيبة ، و حساسة ، و في دراسات مشتركة بين الثقافات.

ارتبط ارتفاع الصوت بشكل إيجابي بتصورات الغضب عبر الأنماط الموسيقية الغربيـــــــــــة و اليابانية ، و الهندوستانية ، مما يوحي ذلك البريق إلى إشارة غضب متفق عليه في جميع الثقافـــــــات ، كما أن الموسيقى بصوت عال تكون تنبؤية لمستويات أعلى من النشاط المتخيل بالإضافة زيـــــادة من حدة التوتر ، كما ترتبط الزيادات و الانخفاضات في إثارة القشعريرة التي تتولد بواسطة"**كريشندو –crescendo**" الزيادة التدريجية لقوة الصوت عزفا أو غناء .

ذكر "**غولدشتاين–goldstein** " أن القشعريرة كانت أكثر انتشارا في الجزء الخلفي من الرقبة و العمود الفقري العلوي ، و لكن أكثر من ربع الاستجابات تبلغ أحاسيسهم في أرجلهم ، كما اختلفت القشعريرة كونها تجربة قصيرة جدا و منعزلة لنشر الأحاسيس لمدة أطول ، و في إحدى الدراسات أدت المقطوعات الموسيقية إلى إثارة قشعريرة والزيادة في استجابة الجلد ، يبدو أن الموسيقى هي المحفز الأكثر شيوعا الذي يحفز القشعريرة على سبيل المثال ، فإن الدراسة التي قام بها "**غولدشتاين–goldstein** " بيّنت بنسبة كبيرة أن معظمهم أيدوا بأن الموسيقى باعتبارها محفزا للاسترخاء[1] .

هناك الكثير من النشاطات البحثية في مجال الموسيقي و العواطف ، فالآلات الموسيقية تثير بعض العواطف المختلفة و الهدف في ذلك معرفة ما إذا يمكن تغيير العاطفة المرسلة إلى المستمع باستخدام آلات موسيقية مختلفة ، و من جهة أخرى يأتي علم الآلات الموسيقية في إثراء العمل الكتابي كون نتاج صوتية الآلة يميز البعد العاطفي و الهوياتي في آن واحد .

و من زاوية أخرى ، يبدو أن للجرس أو للطابع الموسيقي دورا أقل تركيزا في تحديد الحالة العاطفية في المقطوعة الموسيقية ،حيث أكدت دراسة اهتمت بتحليل تصورات المستمعين الغربيين من خلال العواطف التي أعربت عنها الموسيقى الهندوستانية التي كانت مرتبطة بالمزامير مع السكينة ، و الأوتار مع الغضب ، و في دراسة متابعة في مقارنة التصورات من موسيقى الثقافات المختلفة حيث لعب الجرس جزءا صغيرا نسبيا في التأثير العاطفي ، إذ يرتبط جرس آلة الفلوت مع الحزن في الموسيقى الغربية.

لهذا نجد بعض الأدلة على الطباع اللينة التي ترتبط بالحنان و الحزن تكـــــــون في الترددات الخافضة و المتخافتة ، أما الترددات العالية تؤكد على حالات الغضب ، و من جهة أخرى أبرزت دراسات بأن أبعاد اللغة الهارمونية أو التوافقية و التركيبات الإيقاعية للمقطوعات الموسيقية و الفواصل الزمنية المحددة تساهم في إنشاء روابط أكثر تفصيلا بين الخصائص الموسيقية و العاطفة المتصورة في ذلك .

.1- Mari Riess Jones , Richard R.Fay and Arthur N. Popper , ***OP.CIT***, P : 147

و من الملاحظ أن هناك سلالم موسيقيـــــــــة تأخذ بعض العواطف التي تعبر موسيقيا و تفسَّر بشكل صحيح عبر الثقافات ، حيث يمكن للمستمعين الغربيين أن يفسروا حالات الفرح و الحزن و الغضب بتعبير الموسيقى الهندية و بشكل صحيح ، و في الحين يمكن لليابانيين التعرف بشكل صحيح على هذه العواطف التي تعبـــــر بالموسيقى الغربية و الهندوستانية ، و من منظور أخـــــــــر ، درس "**فريتز و الأخرون**" تصور العواطف المعبّر عنها بالموسيقى الغربية بين المستمعين الذين يعيشون في منطقة معزولة ثقافيا في الكاميرون ، و في حين اكتشف أن هؤلاء المستمعيـــــــــن يمكنهم تحديـــــــد السعادة و الحزن ،و الخوف بتعبير موسيقي ، كما تشير هذه النتائج أن بعض الروابط العاطفية ذات خصائص موسيقية تحمل ميزات مشتركة موجودة في جميع ثقافات العالم.

و في البحوث التي تختص بالتحليل الضمني و المتعلقة بدراسة الأداء الموسيقي ، توصل في ذلك كل من "**جوزلين ،و لوكا –juslin, lauka**"، أن الأداء السمعي يعتبر كفرصة في تفسير السعادة ، الغضب ، الخوف ، و الحنان في الموسيقى كما يفعلون في سيـــاق الكلام ، كما ركزوا على استعمال الأنغام كمنبهات تحفيزية لإنتاج الجرس الموسيقي.

هذا ما تعبـــــر عنه الخطوط اللحنية المختلفة التي يؤديها الموسيقار و بطرق متعددة و بآلات مختلفة أي أن هناك تنويع في اللحن الرئيسي ، و مع كل أداء مصمم للتعبير عن العاطفة المستهدفة ، و بعبارة أخـــــــــرى يمكن التعبير عن العواطف الأخرى غير السعادة و الحزن عندما يكون هدف الموسيقار محدد بنقل عاطفة واحدة في لحن قصير.

و على هذا الأساس ، إن كل ما يرتبط بالتعريفات التي تطرقنا إليها سابقا يخدم عملية خلق التوقع ، مما يسمح لنا في استخراج أفكار بشكل أكثر وضوحا في تحليل ظاهرة التوقع من خلال عمليات الموسيقى المشهدية التي توظف في الفيلم السينمائي ،مما يضفي على البنية الدرامية و على المستوى التلقي قراءة أكثر يقضه في مجالي السينما ، و علم النفس المعرفي.

و في السياق البحثي، توصل "**دافيد هورن– David Huron**"في وضع منطلقات سيميائية تحمل في طياتها رموزا دلالية تعبر عن معان كل درجة موسيقية على حسب وظيفتها في السلم الموسيقي، و قد تمثلت هذه الأرضية الدلالية في وصف و تفسير كل النغمات الموسيقيـــــــــة مع إبراز و وصف الاستجابات [1]، و هذا ما نلاحظه في(**الجدول 3-5**)

1- David , Huron **, Sweet Anticipation , music and the psychology of expectation** , Cambridge ,Massachusetts , London , 2006 , P : 149 .

جدول 3-5: يبين وصف الأوصاف الشائعة و الاستجابات البسيطة حول كل نغمة موسيقية[1]

الدرجة الموسيقية	الأوصاف الشائعة	الاستجابات البسيطة
نغمة القرار / دو tonic (السلم الكبير / السلم الصغير)	الاستقرار، المتعة ، المنزل ، الرضا	استقرار ، جد مرضية ، مركزة ، صلبة ، قوية ، تأسيسية
نغمة القرار المرفوعة Raised tonic	قوية ، تصاعدية ، جريئة	منفعلة ، غير مستقرة ، غير مؤكدة ، متحركة إلى الأمام.
نغمة فوق القرار المخفوضة Lowered supertonic	المفاجأة، فجائية، التوقف	الظلام إلى حد ما، الشعور بمزيد من الحتمية، غامضة
نغمة فوق القرار supertonic "ري Ré"	متينة ، متحركة ، لها حلول	شانقة، متدلية ،عابرة ، تتوقع المزيد في المستقل ، جزء من التدفق
نغمة فوق القرار المرفوعة Raised supertonic	الشوق و الحنين ، غير مستقرة	الوخز بالإبرة ، القسوة ،تنافر ، اللااستقرار ، اللاتوازن .
النغمة الوسطى mediant "ميالمرفوعة ، مي المخفوضة" « Mi # , Mi b » (السلم الكبير، و السلم الصغير)	مشرقة ، الحب ، الدفء ، الجمال	منيرة ، الرفع ، الإشراق ، نقطة الذهاب عديد من المغادرين ، مريحة بقوة و سلمية ، و هادئة .
تحت المسيطرة subdominant "فا Fa "	تنازلية	إحراج ، مؤقتة ، شعور قوي كونها غير مكتملة"الآن ماذا ؟ "، لا يتوقع الوضوح في المستقبل ، الشعور بالشنق .
تحت المسيطرة المرفوعة Raised subdominant	قصديه ، تحفيزية	حريصة ، غريبة إلى حد ما عن الاحتمالات ، الجفاف ، عابرة

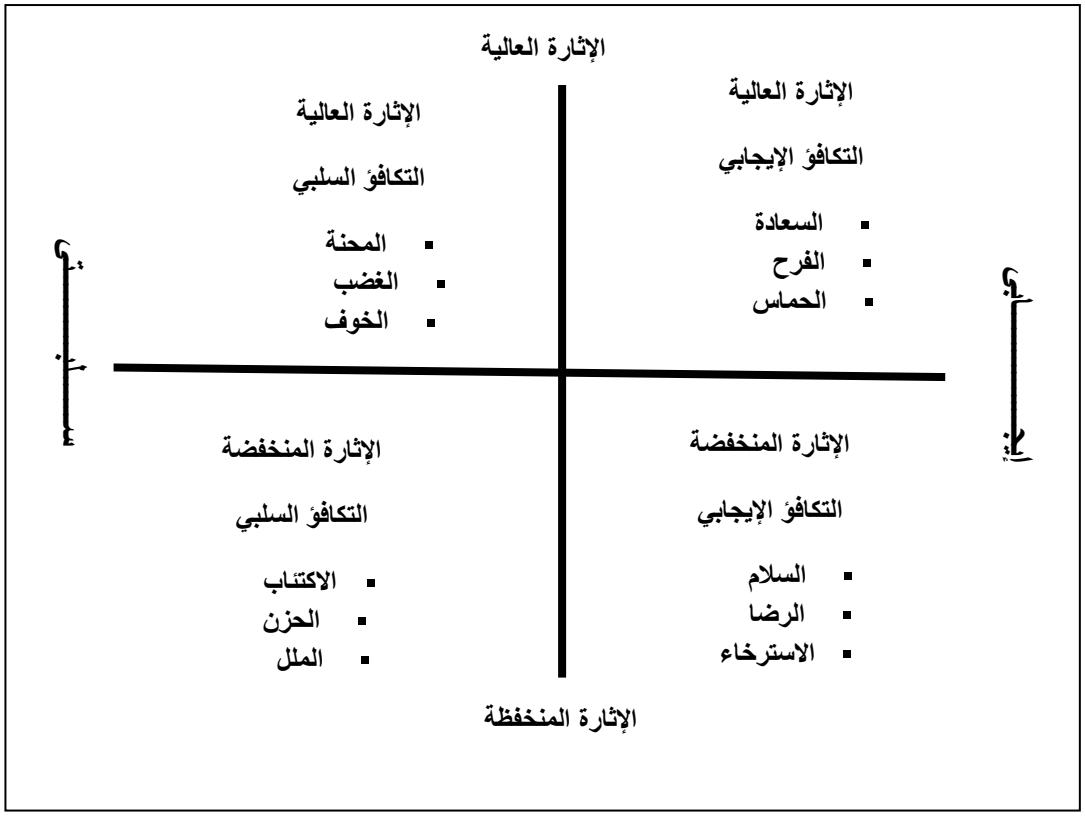
1- David , Huron **, IBID** ,p: 145 .

المسيطرة dominant "**صول** Sol "	قوية ، عضلاتية ، متوازنة ، ممكنة ، لطيفة	قوية ، شاهقة ، مرتفعة ، الشعور بالنظر إلى الأسفل من مبنى مرتفع ، مريحة ، و لكن في أخر المطاف ستأخذ المصعد لكي تواجه التحدي
المسيطرة المرفوعة raised dominant	الرائدة، القيادية، الطموحة	مما يؤدي إلى شيء ، الشعور بالتبعية ، غير مكتملة ، الميول ، غير مريحة أقل ما يقال .
تحت النغمة الوسطى submediant "لا المرفوعة #.La، لا المخفوضة La.b" "السلم الكبير ، السلم الصغير "	التوازن ، مفتوحة ، الخفة	متجددة الهواء و مفتوحة ، مؤقتة في التحمل ،محايدة ، تثير الفضول ، خفيفة فيما يتعلق بالاتجاه .
تحت نغمة القرار subtonic "سي المرفوعة #.Si ، سي المخفوضةSi.b" "السلم الكبير ، السلم الصغير "	السقوط و الخفة، الانجراف إلى الأسفل ، التحويل	الثقل، مثل المشي مع الأعرج ، غير متوقعة ، فتح إمكانيات جديدة
نغمة مُوَصِّلة ، أو الحسّاسة Leadi ng tone "سي المرفوعة #.Si، سي المخفوضةSi.b" "السلم الكبير ، السلم الصغير "	غير مستقرة، لافتة، قلقة	الشعور بالحتمية ، إحساس بالنهاية ، غير مستقرة للغاية ، غير مريحة ، التشنج ، الحكة ، بدون هدوء .

و على هذا الأساس ، برزت الخصائص الموسيقيـــة بطرق مختلفة ، حيث قارن بعض الباحثين من خلال تسجيلاتهم الحقيقة التي تتفاوت بطريقة ممنهجة بين العواطف الأربعة المتمثلة في السعادة ، الحزن ، الخوف ، و السكينة ، و هذا ما نجده في النمـــــــــــــــوذج الذي قدمه "**راسل–Russell**" (**الشكل1–6**)، حيث كانت المقتطفات السعيدة في المساحة التي تتشكل بين الإثارة العالية و التكافؤ الإيجابي بوتيرة سريعة ، أما مقتطفات الخوف تكون في إثارة عالية و التكافؤ السلبي مع بعض التنافر و الإيقاعات الغير المنتظمة ، و في المقتطفات السلمية تكون الإثارة منخفضة مع التكافؤ الإيجابي و بوتيرة متوسطة ، أما المقتطفات الحزينة تكون الإثارة منخفضة و بتكافؤ سلبي و بوتيرة بطيئة .[1]

الشكل رقم1–6 :

مخطط توضيحي يبين المساحات الأربعة التي تميز بنية العاطفة من خلال "راسل –Russel"[2]



1- Mari Riess Jones , Richard R.Fay and Arthur N. Popper , ***Music Perception*** ,OP.CIT , p : 137-139 .

2 - Voir : Patrick G. Hunter and E. Glen Schellenberg , ***Music and Emotion , Music perception ,***OP.CIT, P : 129 .

3. ديناميكية العصبية للنغمة الموسيقية في بناء عاطفية المشهد الفيلمي :

تظهر عاطفة الموسيقى الفيلمية بتفسير نشاط عصبي ، ينشط بفعل درجة تأثيره بالمفعول العصبي للنغمة الموسيقية ، و من هذا المنطلق تتضح مسائل عاطفية قي ضل وجود ديناميكية نشاطات عصبية للنغمة الموسيقية ، فإن إدراكنا للعمل الفني كنموذج حسي يتطلب أن تعمل الأعصاب بشكل طبيعي ، ربما نلاحظ عدة أثار لنشاط الأعصاب التي تؤثر في إعجابنا بالعمل الفني ، و الحواس ، تتأثر كثيرا بأي تغير في مجال الاهتمام أكثر من تأثرها بالظروف المستقرة أو تلك التي تتغير ببطء .

و التباين بين العمل الفني و تقديره و فهمه عندئذ فقط يجب أن نكون حريصين على عدم السماح للحواس المعينة بالوصول إلى نقطة اللامبالاة ، و من الأفضـــــــــل أن تعرف الشيء بمثابرة و حدة ، و هنا فإنه علينا أن نقارن جزءا من العمل الفني بجزء آخر أو مقارنة العمل الفني بعمل فني آخر و ليس فقط تركيز الفهم و الإعجاب و لكن الإجهاد العصبي ممنوع . [1]

تتميز الموسيقى عن باقي الفنون بامتلاكها مستوى عال من القدرة المعرفية ، و تتماثل في كثير من النواحي إلى اللغة ، فالموسيقى هي اللغة العالمية الثانية بين البشـــــر التي لا تحتاج إلا ترجمة ، كما تختلف النظم الموسيقية في تعدد الثقافات و التي تعتمد على التعلّم و لكن على عكس اللغة ، و نادرا ما تشير الموسيقى إلى العالم الخارجي ، حيث تتمتع باستقلالية كونها فنا قائما بذاته ، في حين تظهر أشكال الصوت التي يحدد من خلالها جوانب معينة تتوافق مع ثقافات مختلفة في العالم، مما توحي بوجود مبادئ عامة لديناميكيات الأعصاب و التي تكمن وراء التصور الموسيقي و السلـــــــوك الناجم منه ، و لهذا يمكن أن توفر هذه المبادئ مجموعة من القيود الفطرية التي تشكل في الأخير سلوكا موسيقيا بشريا .

يمكننا أن نصف السلوكيات المتغيرة زمنيا للحالات العصبية على مستوى المتغيرات التدقيقية ، مما يوفر هذا المنهج عملية وصف و وسيلة للانتقال بين المستويات الفيسيولوجية و النفسانية ، مما يسمح بوجود صلة مباشرة بالأخرى بين المبادئ المتفق عليها على مستوى الديناميكية العصبية ، و العناصر المتفق عليها موسيقيا ، أما الجزء الثالث يظهر في تشكيل نمط ديناميكية تتوافق مباشرة مع تجربة المستمع مع الموسيقى ، و بعبارة أخرى ، تبرز في تلك التصورات على مستوى الطبقة الصوتية ، الجرس ، و مشاعر الاستقرار و الجذب ، و خبرة النبض التي تساعد في تفعيل نشاط الجهاز العصبي .

1-فيليب مكماهون ، **فن الاستمتاع بالفن**، تر: أسامة الجوهري ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، 2010 ، ص : 34 .

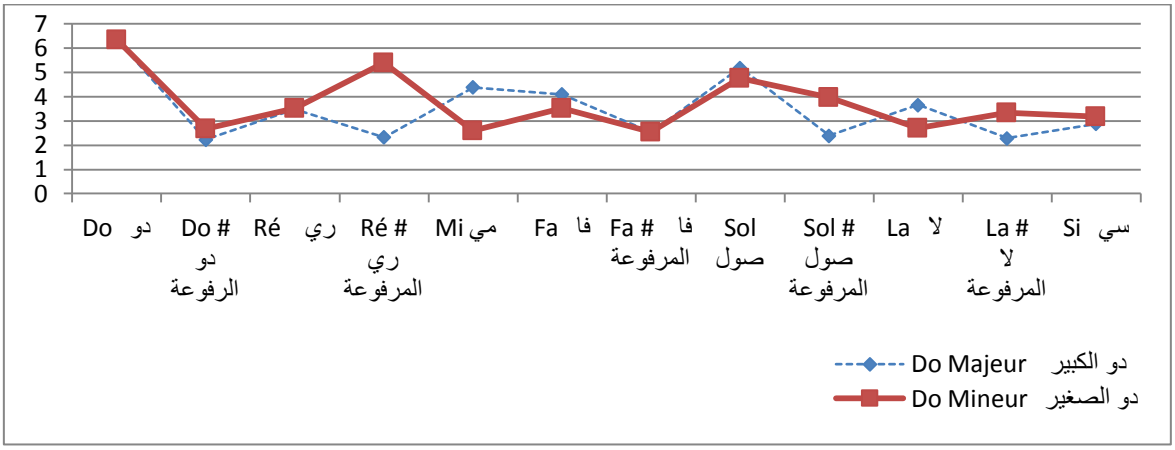
و في سيـــــاق التحليل و تفسير عواطف المشهد الموسيقي لفيلم معركة الجزائر ، عملت النغمات المنفردة في إنتاج أثار عصبية ، و لكن الموسيقى هي أكثر من تصور النغمات المعزولة ، إذ تنطوي على مزيج من النغمات في بنيات كبيرة تتشكل ألحانا موسيقية عادة ما تنتج نغمات منفصلة ، و لهذا تكون الأنماط الموسيقية مرتبطة بمعيار ترتيب مجموعة من النغمات المستخدمة في لحن معين ، والذي يحدد نسبة التردد التي تضبط الفواصل بين النغمات في اللحن ، و ما يميز اللحن في معظم النظم الموسيقية أنه يؤدي إلى ظهور نغمات متنوعة ، و للمستمع تجربة في مشاعر الاستقرار و الجذب بين النغمات في المادة اللحنية .

و يأخذ الاستقرار صفة تمثيلية بواسطة علامة موسيقية واحدة أو أكثر في الموسيقى ، و ينظر إليها بأنها النوتات الراحة ، و يوفر التركيز حول النغمات الأخرى التي يتم تنظيمها بشكل حيوي ، حيث أن هناك تسلسل هرمي للاستقرار النسبي ، إذ أن النغمات اقل استقرارا توفر نقاط التنافر و التوتر *، أما النغمات أكثر استقرارا نقاط الانسجام أو الاسترخاء ، و تسمع النغمات أقل استقرارا بالنسبة لنغمات أكثر استقرارا ، و يقال في هذا الصدد بأن النغمات الأكثر استقرارا تشتغل في جذب النغمات الأقل استقرارا .

و في سياق أخر ، تبين أن نسبة التردد لا تقتصر على الأحكـــــــــــــام المتعلقة بالانسجام و التنافر ، و إنماأيضا على الأحكام المتعلقة بالتشابه و التمييز في أنواع النغمات ، حيث قام "**كرمهنسل، و كيسلر- ، Krumhansl & Kessler** " في قياس ثبات كل نغمة داخل السلم الموسيقي ، و من خلال مطالب المستمعين بتقييم مدى ملائمة المساحات الصوتية ضمن سياق الدرجة النغمية ملما هو موضح في المنحنى البياني التالي :

*ألح بعض المنظرين حول قياس قوة حقيقية للصوت الموسيقي من خلال دراستهم للصوت كونهظاهؤة تدفع إلى تكوين عمليات عصبية مما تؤدي إلى إدراك تصورات متخيلة في الموسيقى ، و من هنا تتحقق آلية الدراماتيكية في تشكيل ملامح النفسية (التوتر ، الضغط ، و القلق) في سيكولوجية المتفرج .

منحنى البياني يوضح قياس ثبات ديناميكية العصبية للنغمة الموسيقية بداخل السلم الموسيقي[1]



النغمة	دو	دو #	ري	ري #	مي	فا	فا #	صول	صول#	لا	لا#	سي
السلم الكبير	6,35	2,23	3,48	2,33	4,38	4,09	2,52	5,19	2,39	3,66	2,29	2,88
السلم الصغير	6,33	2,68	3,48	5,38	2,6	2,53	2,54	4,75	3,98	2,69	3,34	3 ;17

و للقياس ، تفضل مرحلة الارتفاع في درجة الاستقرار ، إذ نجد النغمتان أكثر استقرارا على سبيل المثال هما "دو Do" و "صول Sol" في كل من" دو الكبير" و "دو الصغير" ، و هذا في حالة تطبيقها علة الموسيقى الغربية ، و عليه يمكن للمرء أن يستخدم كحقيقة و يفترض أن النغمات المسموعة في سياق الدرجة النغمية تستقر في الذاكرة [2].

1- David Temperley , (***A Probabilistic Model of Melody Perception***) , Cognitive Science 32 , 418–444 , Eastman School of Music, University of Rochester ,USA , 2008 , P : 425 .
2 - Mari Riess Jones , Richard R.Fay and Arthur N. Popper , ***Music Perception*** ,***OP.CIT***, 2010 , P : 219 .

4. العاطفة الموسيقية باعتبارها آلية تفعيل معنى عاطفية الواقع الدرامي:

وفرت الموسيقي الفيلمية "**معركة الجزائر**" تنوع في السياقات السيكودرامية ، مما أدت إلى بناء عاطفية الصورة الفيلمية ،و يرجع ذلك إلى المنهجية المتبعة في طريقة التدوين و الأداء الموسيقي حسب مرئية الفيلم ، إذ تمظهرت سياقاتها العاطفية في مختلف المسارات الدرامية ، كما أدى ذلك التنوع إلى تحقيق روح الواقع في بناء هيكلة موضوع الفيلم ، و تفعيل الجانب الخفي الذي يكشف المساحة اللاشعورية في فضائية المشهد المرئي ، و من هنا تعزز معنى الصورة السمعية على وجه العموم بفضل وجود الآليات التي تشتغل في سياق تفعيل ثنائية التلقي التي تدور بين النص و المتلقي "**المعلومة العاطفية – المتفرج**".

و في إطار تحقيق الروابط الرمزية للمشهد الموسيقي يتشكل عنه مجموعة من الحالات العاطفية الناتجة عن وجود حلقة ترابط بين العنصر الموسيقي ، و العناصر المكملة للصورة الفيلمية ، و على هذا الأساس ، نريد من خلال هذه الرابطة إبراز أهم الحالات العاطفية التي تضمنها المشهد الموسيقي في سياق تحقيق فعالية بناء سيكولوجية الواقع التاريخي لمجريات و وقائع معركة الجزائر على وجه الخصوص ، و الثورة الجزائرية من المفهوم الواسع .

و في سياق فهم بنية العاطفة الموسيقية من منظور الصورة الفيلمية، يستلزم علينا في هذه الحالة أن نتعمق في معرفة السياقات المرتبطة بالموضوع الدلالي للحالة النفسية التي تبث من طرف المشهد الموسيقي، مما تساعدنا هذه الدراسة إلى التوصل الجيد في كيفية بناء معنى النسيج المشهدي من خلال وجود خطاب جمالي يتضمن عواطف نغماتية .

1.4العاطفة الموسيقية آلية بناء معنى الأداء الكلامي :

و في هذه الحالة ، تظهر علاقة وجود رابطة تفاعلية بين الموسيقى و الصوت الخفي في المشهد ، حيث كان توظيف هذا التدفق السردي في إطار نشر الوقائع بطريقة أكثر ملموسة في تاريخها الماضي ، كما ظهر "**موريكوني**" بأسلوب مميز كونه ارتكز على إستراتيجيات أساسية ساهمت بناء جمالية الصورة العاطفية في قصصية التاريخ الواقعي للفيلم .

- **وصف و تحليل بنية العاطفة في المشهد : نموذج رقم 01**

المشهد الموسيقي (2 – 10) : المقطوعة 2 "تيمة علي 1 –1 Tema Di Ali"

تناول "**موريكوني**" موضوع العاطفة الموسيقية من خلال البنية الإيقاعية التي تميز بها صوت الراوي أثناء تقديم شخصية "**علي لابوانت**" في حال أن تم القبض عليه من طرف البوليس الفرنسي ، حيث ظهرت هذه المقطوعة في سياق إظهار عواطف الصوت الخفي ، و من جهة أخرى كان "**موتيف**" مستوحاة من الشخصية البطلة التي تتمثل في بنية لحنية متكررة و التي ظهرت في صيغة "**موتيف**" الموظف في "**تيمة علي**".

و قد كان أداءه بواسطة آلة "**باصون- Basson**"*، كما أنه يتميز بالطابع الحساس الذي يمتلك الخمول ، الحزن ، و الضيقة ، أن هذه الآلة تمتلك خصائص صوتية تتسبب في استحضار الحالة السيكولوجية ، حيث كان الأداء بطريقة معتدلة.

مما دلّ على صمود تحدي و شجاعة "**علي**" و تحكمه في وضعه الراهن ، و من جهة أخرى ، كما كانت رمزية الطبقة الصوتية المعتدلة لهذا "**موتيف**" بالقدرة الكبيرة على التعبير العاطفي مما دلت على أن هناك أمل ، و القيام بالتعهد ، و وضع إستراتيجيات التكيف مع الوضع الراهن ، حيث كانت تعبر عن ملامح وجه "علي" كمصدر لإنشاء عاطفة جياشة تمتلك القدرة على التطوير و التحسين، النجاح[1] .

نتج عن تفاعل الروابط في نقاط التزامن بين المقطوعة الموسيقية مع الفضاء الحسي و الفيزيائي ، مما أعطت حركة مشي الشخصية البطلة كموضوع فكرة خلية لحنية متكررة و بطريقة معتدلة ، و بالمرافقة مع أداء خلفي تمثل في لحن غنائي "**Mélodie chantante**" متشكلة من تآلفات متتابعة معزوفة على السلم الصغير، حيث كانت نغمة القرار فيه الموصـــــوفة بـــ"**فا المرفوعة**" التي أعطت شعورا بالإحراج ، الشنق و الجفاف ، و لا يوجد وضوح في المستقبل ، و تركيزا تحفيزيا على مضمون صوتية الراوي.

مما تميزت بنغمات ممتازة تفرض حضورها على سمعية المشاهد في استحضار الصور و التحكم في لفت انتباه المشاهد المستمع ، و من جهة أخرى ، كان أداء هذه "تيمة" على نغمة "**سي الصغيرة- Si Mineur**" كما تعرف بالنغمة الحسّاسة التي تخلق شعور بالحتمية ، و إحساس بالنهاية و لا وجود استقرار ، كما أنها غير مريحة.

مما عززت في نقل عاطفية الراوي من خلال مضمـــــــونه السردي الذي أخذ تطابقا مع كل نغمة موسيقية، كما ركز "**موريكوني**" في هذا السياق إلى إظهار الجانب العصبي لمضمون سردية الراوي حيث تزامنت النغمات اللاإستقرار إلى جميع التهم المنسوبة إلى الشخصية البطلة ، و كما نلاحظ في الشكل **(المشهد الموسيقي 2 – 10)** أن هناك حالات عاطفية تهيئ جانب الاستقرار و تليها حالة أخرى تشمل لااستقرار ، مما شكل ذلك التوتر و القلق ، حيث ظهر ضغط واسع بين التآلفة السابعة " **فا المرفوعة** " إلى التآلفة الحادية عشر " **ري**" و تميز أداء الراوي في دور البوليس الفرنسي بلغة صارمة تكسوها الشدة

*باصون أوفاجوط و باللغة الفرنسية "**Basson**"اسم لآلة نفخ خشبية خفيضة الطبقة ذات ريشة مزدوجة ، تستخدم في الأوركسترا السيمفوني . ينظر إلى القاموس : . Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 14

1- https://www.vsl.co.at/en/Violin/Sound_Characteristics/consulter le 15 /05/2019 , 15h35 .

و العنف،و القهر ، عاطفته تصف شخصية "علي" بصورة سلبية أي شخص ذو سوابق عدلية على حسب ثقل الأحكام التي كانت منسوبة إليه من قبل .

و في نفس السياق، ساهمت اللغة الهارمونية في استحضار عاطفة المشهد التي جسدت في اللحن الغنائي و الذي شكل قالب السيمفونية الموسيقية ، في حين أن "**موريكوني**" ركز في عملية التوزيع الموسيقي التي بدورها يشكل نتاج الجرس المسموع عبر الآلات الموسيقية ، و كما ظهرت الكثافة الدرامية و الحشد من خلال توظيف الطبقة الصوتية الحادة لآلة الكمان التي خلقت للمشهد حالة بلاغ ، و وضوح ، و بعد لحظات من التتابع الهرموني ظهر صوت "**تشيلو**" مزدوجا مع صوت الكمان الظاهر في مكانية الصوت و في خدمة العاطفة الضمنية للمشهد الواقعي .

كما أدى تطابق السياق المكاني و الزماني إلى بناء تركيبة سيكولوجية التي تمنح الإحساس بعاطفة الصورة الفيلمية ، وظف "**بونتيكورفو**" اللقطة القريبة التي تضمنت وجه "**علي**"و الملتقطة في النهار و بحركة الكاميرا نحو الخلف*« **traveling** »، مما أدى إلى تقوية البعد العاطفي في بنية الخطاب اللحني ،كما أخذت واقعية العلامات البصرية بتمثلات في جانب "**الزي**" الذي كان يرتديه "علي" ، و مع البوليس الفرنسي و مجموعة من المشخصين "المستوطنين" الذين كانوا يسيرون من ورائه في وسط الشارع ، كما ساهم كل ما له علاقة في بناء مكانية المشهد في استحضار التاريخ الماضي مثل تسريحة الشعر ، و كيفية المشي طريقة الكلام ، و من منطلق أخر فإن الصورة التي تقدم قراءة عاطفية حسب "**ايزنشتاين**" هي اللقطة القريبة "**Gros Plan**" من المنظور السيكولوجي ، و اللقطة القريبة هي الوجه أثناء وجود تعبير بشري في الزمن الدرامي[1] .

و في إطار تحقيق المدلول العاطفي من المنظور الواقعي ، لم يتمرد "**بونتيكورفو**" عن المبادئ الواقعية الجديدة ، بل تحفّظ بمعاييرها و تعمل على تجسيد صورتها الصوتية، حيث قام باستحضار حالات عاطفية ماضية ، و استعان بالذاكرة العرضية كآلية نفسية [2].

***ترافلينغ** أو **التحريك**و باللغة اللغة الإنجلزية (**traveling**)يشكل التنقيل نقلا مكانيا لجهاز التصوير ، و يمكن تحقيقه بوسائل شتى للغاية ، من العاربة (شاريو) على سكة إلى السيارة أو إلى الكاميرا المحمولة ، و التنقيل يمكن أن يكون انتقالا إلى الأمام أو إلى الوراء أو جانبا ، من أعلى إلى الأسفل ، أو من الأسفل إلى الأعلى ، أو دائريا ، و يمكن أن يرفق شخصا في حالة انتقال (تنقيل للمرافقة) أو أن يكون مجموعا مع تصوير شمولي (تحريك استحواري) . ينظر إلى المعجم : ماري تيريو جورنو ، تر : فائز بشور ، **معجم المصطلحات السينمائية** ،مرجع سبق ذكره ، ص : 104 .

1 جيل دولوز ،تر: حسن عودة ، **الصورة ـ الحركة أو فلسفة الصورة**، دمشق : منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما ، 1997 ،ص: 123.

2 -Patrik n. Juslin , Daniel Vastfjall **Emotional responces to music : The need to consider underlying mechanisms**, Beavioral and Brain sciences, 31° , USA , 2008 , P : 563 .

ارتبطت علاقتها في كيفية ترقب المجتمع الجزائري للأخبار و مستجدات الحرب عن طريق المذياع ، نُقلت تلك الحالات عبر صوت متجانس إذاعي جذاب (**Une voixd'attraction**) تزامنت مع المؤثرات المرئية و البيئة الصوتية للمشهد الخارجي، و امتلكت قوة الجذب التي جعلت من المستمع يعيش و يشعر بالحياة اليومية الذي تمثل في السياق العلاقاتي في ترابطه مع الجانب العلاقاتي مع المجتمع في حال شتم و سب الشخصية الممثلة ، كلها تضافرت و اشتغلت فيغرس الشعور الداخلي الذي وصل إلى عُمْقِ نفسية المتلقي الذي يسبب في إعادة إنتاج عاطفة الواقع الزمني لتلك الفترة ، إذ تتحقق الصورة الفيلمية في بعدها الواقعي من خلال ، تزامن تدفق عاطفية الصورة المرئية في خط واحد[1].

و في سياق تلقي الحالة العاطفية ، نجد التقطيع الثاني من " **تيمة علي –Tema Di Ali** " مميزة جدا ، حيث لجأ "**موريكوني**" إلى تأليف و توظيف دور مركب (**Rôle de Composition**) في أدائه و بعاطفية مزدوجة مبنية على آليات نفسية التي تكمن وراء استجابات عاطفية.

الأولى تفاعلت مع سيكولوجية نص الراوي فقد كانت موسيقيته تحث على عواطف قوية باعتبارها غلاف نغماتي يجعل التجربة جزءا من نفسها مع انتقال بين كل الحالات التعبيرية المختلفة ضد الشخصية البطلة ، و انفعالية لديـــــــــها قدرة تأثيرها على حالات الغضب و استفزاز و عدوانية السلوك من خلال المساس بالمزاج السلبي الذي يؤدي بدوره إلى استجابات لها صلة بالعدوانية ،أما الثانية فارتبطت علاقتها القوية بملامح شخصية "**علي لابوانت**" ،فكانت عاطفتها مستمدة من نفسية البطل التي تحث على حالة قوة ، تحـــــدي و افتخار ، ففي كلتا الحالتين ساعدت في زيادة اليقظـــــة قبل الحدث و التحفـــــــيز و الأداء ، و كذلك ساهمت في رفع درجة الاستثارة و اهتمام المشاهد على مستوى الإدراك الحسي المزدوج .

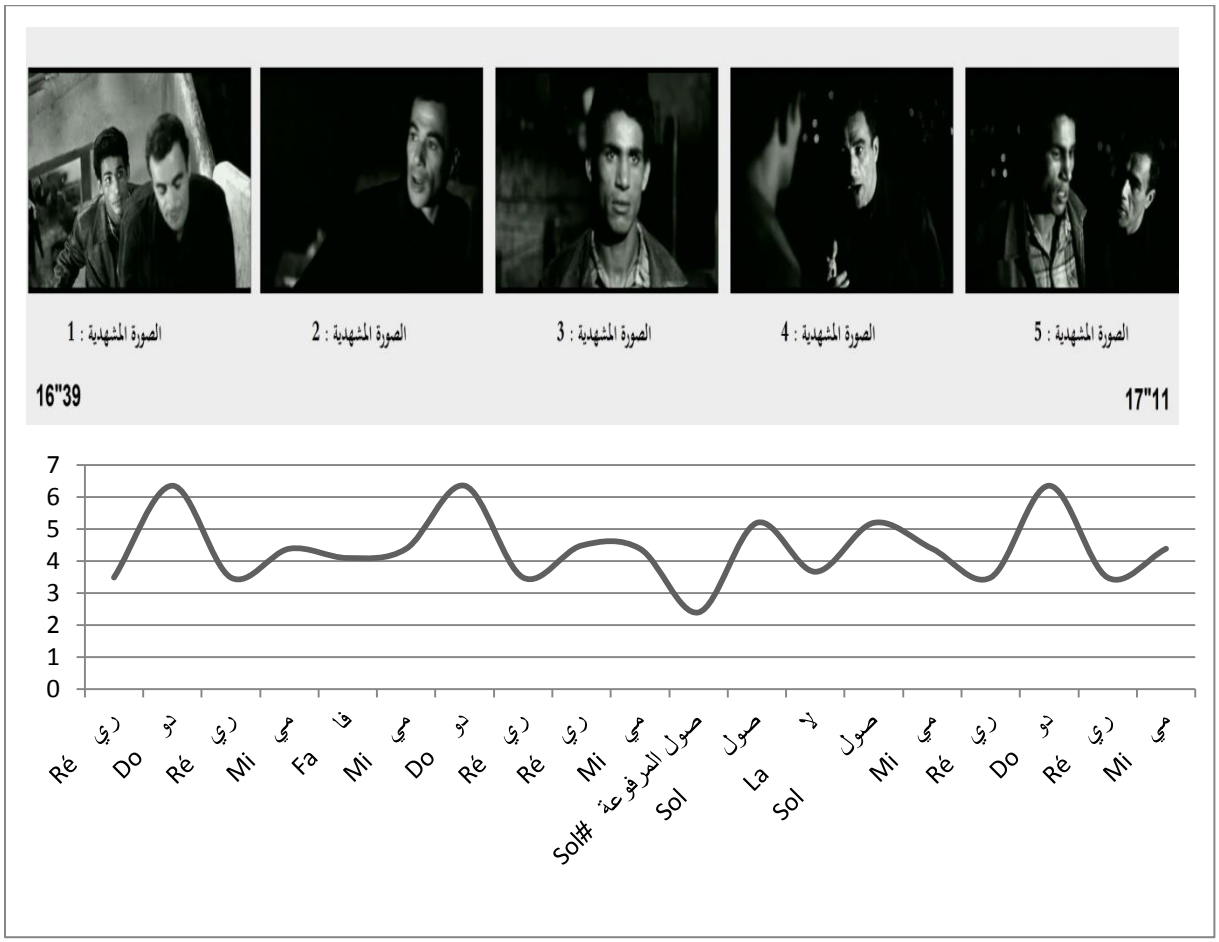
وظائف التعاطف الجسدي أساسيـــــــــــة، و في حين أن التعاطف الخيالي يمكن السيطرة عليه إلى حد ما ، و منح المشاهد فسحة معينة لإنهاء عملية التعاطف مع الشخصية ، فإن التعاطف الجسدي يأتي في ثلاثة أشكال : الإحساس ، الحركة ، تأثير .

التعبير عن محاكاة الوجه و نحن نشارك في خوفها عن طريق ردود فعل الوجه دون اللجوء إلى عمليات أكثر تفصيلا من التعاطف الخيالي. و أن الشخص الذي يحاكي بملامح وجهه تلتقط الأفعال للشخص الذي يقلده ، وفقا لنظرية ردود فعل الوجه .

1- Pascal Belin , Salvatore Campanella & Thomas Ethofer ***Integrating face and Voice in Person Perception*** , Springer , New York, 2013 ,P: 254 .

- **وصف و تحليل بنية العاطفة في المشهد الموسيقي : نموذج رقم 02**
  - **المشهد الموسيقي (2 -11) :**

"تيمة يناير1957:تطويق القصبة–Gennaio 1957: Accerchiamento Della Casbah"



تنـــــاول "**موريكوني**" موضـــــــوع عاطفـــــة المشهد من خلال وجود رابطة تفاعلية بين الموسيقى ،و عنصر الحوار الذي جرى بين "**جعفر**" ، و "**علي**" في جلسة تأكيدية مليئة بالحماس تدور حول ما يجب فعله للخروج من الحصار و ذهاب إلى إنجاح الثورة ، و لهذا دونت هذه المقطوعة في السلم الكبير» « **La gamme Majeure** ، و على نغمة "**دو الكبيرة –Do Majeur**" التي تبث أوصـــــاف الاستقرار ، المتعة ، و الرضـــــا عن العمل و التقبل الغير تزامنت مع مضمون الحوار ، و حركة السير الممثل بداخل الإطار الفيلمي.

إذ تميزت هذه المقطوعة السيمفونية بخطابها اللحني "**ميلوديتونالية***–**Mélodie Tonale** " حيث تضمنت نغمات قوية تفرض حضورها في أذن المتفرج من خلال عامـــــل الوضوح ، كما احتوت على متتالية من تآلفات هارمونية ، مما ساعدت في استحضار البعد العاطفي في الصورة الفنية ، و بما أن المقطوعة الموسيقية موظفة في مشهد مصور في الظرف الليلي ، تطلب هذا السياق استعمال آلة "**تشيلو**" ، إذ تميز جرسه بدلالة واضحة و نابضة بالحياة ، و القوة ، و مليء بالثقة ، حيث كان المعزوف في السجل النغمي الغليظ يتوافق مع الطبقة الصوتية الغليظة التي يمتلكها "**جعفر**".

كما منحت الكثافة الدراماتيكية الازدواجية صوت "**الكمان**" الدال على التضخيم و الحشد ، و هيبة "**جعفر**" كونه المسؤول الأول للمنطقة المستقلة "**مدينة الجزائر**" ، و من زاوية أخرى ، ظهرت نغمة القرار على علامة "**ري–Ré**" كبداية فعل الإثارة الموسيقية في سردية المشهد ،و أقل استقرارا و هدوءا من علامة "**دو –Do** " التي تتيـــــــح إلى عامل الاستقرار و المتعة تأسيس البنية الكلامية من خلال عنصر الحوار ، إذ أخذ "**موريكوني**" موضوع عصبية النغمة الموسيقية من محاور الحوار الذي تدفق من جهة "**جعفر**" ، و تحقق بفعل وجود عامل التزامن مع التنقل و ظهور سلسلة من اللقطات المتتالية .

و في سياق التحليل ، نلاحظ من خلال الشكل أن نغمة "**دو**" وظفت حسب البنية النفسية التي تعكس مضمون المعلومة المتداولة في سردية الحوار " **نَظْمُوا مْلِيحْ ... نْجُوزُو... ، نِظَامْ رَاهْ يَتْقَوَا ... ، لَازَمْ قْبَلْ كُلْشِي نَّظْمُوا بْلَادْ ...**" ، إذ نشأت محاكاة صوتية تمثلت في إظهار النشاط العصبي وفق علامة "**صول المرفوعة** " في نقاط التزامن مع كلمات التالية " **سُوكَارْجِيَا...، نَاسْ بْلَا شَرَفْ ، نَاسْ مَعَنْدْهُمْ حَتَى ضَمِيرْ...** ".

إلى جانب دور الإضاءة في إبراز التباين من خلال حركة الكاميرا و الممثل ، حيث نجد علامة "**ري**" متكررة في أكثر من حالة صوتيـــــــــة وظفت استجابة للكلمة المنطوقة في الحوار مثال : **الشَعْبْ ... ، لِلْمَعْرَكَة ...فْسَادْ...يَا نَمْحِيوْهُمْ...** ، الدالة على وجود حالة غير مستقرة في تدهور المستوى الاجتماعي و الأخلاقي للمجتمع في ظل وجود الحرب .

و من جهة أخرى "جاءت علامة "**مي**" انعكاسا لدرجة استقرار العاطفة الضمنية التي تعكسها ذاتية الشخصية الممثلة "**علي**" التي تعبر عن التركيز **(الصورة المشهدية1– 3–5)** ،كما ظهرت استجاباتها

*تونالية : و باللغة الانجلزية « **Tonality** » و تعني المناخ الهارموني الذي يدور حول مركز أساسي ، و يحدد المقام الأصلي للمؤلفة الموسيقية ، و علاقته بالمقامات الموسيقية الأخرى التي تظهر خلال هذه المؤلفة . ينظر إلى القاموس :
Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT ,.P: 152

في ملامح القوة و الصلابة عند شخصية "**جعفر**" أثناء تطابقها مع تركيبة اللقطة من خلال توظيف المجال و عكس المجال ، و اكتملت بها كذلك في الدرجة الموسيقية الوسطى "**Mediant**" مما أعطت للقطة عاطفيا جرعات تميز بالإشراق و الحب ،و الدفئ و الجمال مثلما هو ملاحظ في **(الصورة المشهدية 5)** ، و هذا ما أعطى قوة و هدوء و رفع المعنويات في شخصية " **علي** " كما دوّن المؤلف مرحلة التحويل « **Modulation** »*حينما انتقل العزف من طبقة صوتية لنغمة "صول" إلى الطبقة الصوتية لنغمة "لا" ، حيث هذه الأخيرة جددت المسار السردي مع إثارة الفضول من خلال تراكم الأحداث الدرامية التي تتمثل في مشاكل تنظيم المجتمع .

و في سياق اللغة الهارمونية المدونـــــة في هذه المقطوعة ، وظف المؤلف خطا لحنيا خفيا ، تمثل أداءه بواسطة آلة **(توبا – Tuba)** كونها آلة موسيقية عسكرية تسببت في إنتاج صوتية مميزة ، مما تولد عن هذا الجرس محطات تحفيزية تساهم في يقظة المساحة الضمنية التي يتم إدراكها بطريقة لاشعورية في ذهنية المتفرج فتشير إلى وجود حصار عسكري في ظل معركة ، حيث أخذ هذا الخط اللحني تشكيلة نغماتية على تتابع العلامات التالية **(ري – لا – ري – مي)** و كما دل قرع الطبل على رسالة رمزية مموهة كجزء من التدفق ، تحث على إعلان حالة الطوارئ ، و أن هناك معركة ستقوم في المستقبل القريب .

و على أساس مضمون المشهد المرئي ، قام "**موريكوني**" بتأليف هذه التيمة الموسيقية في قالب المقطوعة الليلية ** متناسبة توافقيا مع مراكز الإدراك التي تنبعث من الرمزية البصرية و التي تظهر الجانب المكاني لفضائية المشهد ، و من هذا المنطلق ، ظهرت وظيفة السلم "**دو الكبير**" الذي يعطي أوصاف صور ذهنية في ذاتية المتفرج على أن هناك حدث متواجد بالمنزل ، و من جهة أخرى شكل جرس آلة "**تشيلو**" تطابقا بين صور الظلام التي توحي بالخيال الليلي و تركيبة الصورة المشهدية التي كانت مصوّرة في الزمن الليلي.

---

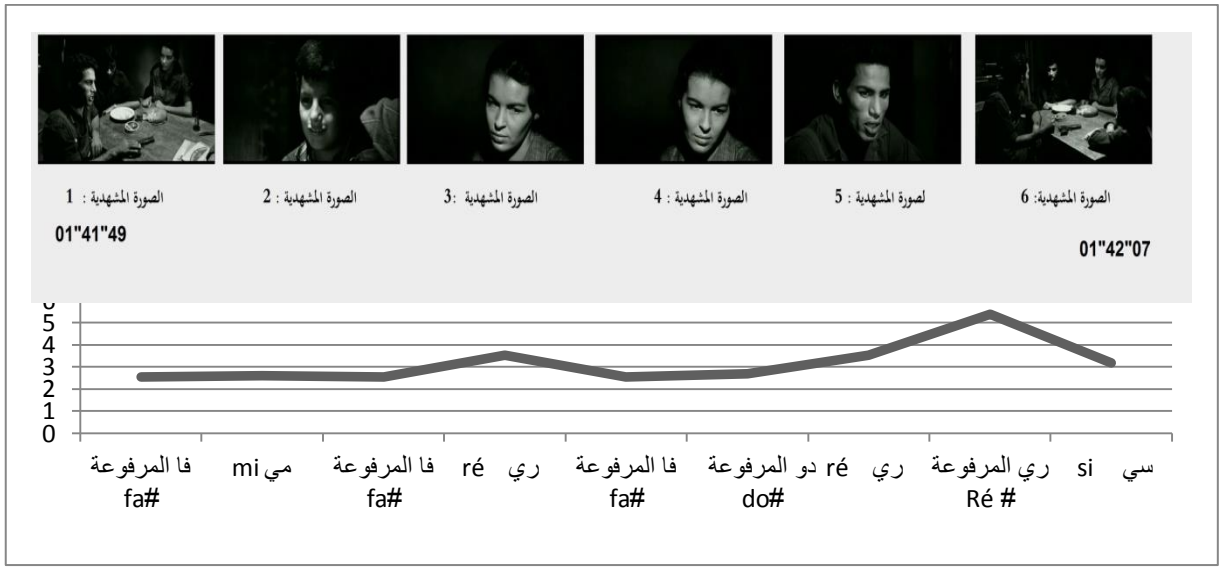
*__التحويل__ : باللغة الفرنسية « **Modulation**» و يعني انتقال من مقام إلى مقام في سياق العمل الفني الموسيقي ، و كذلك يستخدم في التنويع المتعاقب لتردد أو لمدى الموجة الصوتية في مجال الموسيقى ينظر إلى القاموس :
Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT ,.P: 96

__مقطوعة ليلية__ : و باللغة الفرنسية « **Nocturne » مقطوعة موسيقية تتصف لاعاطفية ، و الخيال و توحي بالليل ، شاعت في العصر الرومانتيكي ، أول من أبدع فيها المؤلف الأيرلندي **"John Field"** و تبعه كل من "شوبان **"chopin"** و ديبوسي " **Debuddy** "و لهما مؤلفات فائقة في الجمال .
ينظر إلى القاموس : ص : 102 – 96 :.P ,OP.CIT ,Chaouki dhif , ***Dictionary of music***

وفق "**بونيكورفو**" في تحقيق سياق التموضع الذي يبني واقعية التمثيل و فضائية المشهد من كل الجوانب ، حيث نجح تموقع الموسيقى الأصلية في المشهد من المنظور الغربي الذي يخدم السينما الهوليودية ، فلو نتعمق في تموضع الإشارات الموسيقية لغرض تفعيل وقائع السرد السينمائي ، نتصادم في مسألة الهوية ، و علاقتها بتوظيف موسيقى الشعوب التي ترتبط بسياق العلاقات بين الأفراد في مجتمع "**سكان مدينة الجزائر**" ، متزامنة مع السياق المعياري الذي ارتكز على واقعية اللهجة المستخدمة "**العاصمية**" في الحوار إلى جانب الطبقة الصوتية الغليظة التي تمتلكها شخصية "**جعفر**"، و من هذا المنطلق، تعززت رابطة التفاعلية بين السياقات في تحقيق اللغة التوافقية في خدمة واقعية الصورة السمعية.

كما نجد العديد من الدراسات*التي تعتمد على كيفية التعبيـــــــــــر عن عواطف الشخصية ، المتخيلة من الإشارات الصوتية التي تبرز تباينا مثيرا للاهتمام بالعاطفة و الشخصية ، إذ تعتبر من المفاهيم ذات الصلة بالجانب التأثيري الذي يساهم بدوره في تحقيق شروط التلقي بين السرد العاطفي و المشاهد المتأثر.

- **وصف و تحليل بنية العاطفة في المشهد الموسيقي : نموذج رقم 03**
  - **المشهد الموسيقي (2- 12) : المقطوعة 1 "تيمة علي 2 –2 Tema Di Ali"**



*بدأت الدراسات الأساسية حول الشخصية و الصوت في الثلاثينات من القرن الماضي بإنكلترا و ألمانيا ، و كان الفرز الصوتي جزءا هاما من عملية اختيار ضباط الجيش الألماني قبل الحرب العالمية الثانية ، و فيما يتعلق بالصوت و الشخصية ، يمكننا أن نبدأ بالأدلة التي ترتبط بها ، و يمكن للمنهج التحليلي أن يوضح لنا العلاقة. ينظر إلى:
Jody kreiman and Diana Sidtis , ***Foundations of Voice Studies – an interdisciplinary approach to voice production and perception*** ,OP.CIT , P : 314- 315 .

و في هذه الحالة ، تمثل الأداء الموسيقي في خدمة إثارة سيكولوجية المشهد ، حيث تمظهر السياق الحسي الفيزيائي في تكامل منسجم بين الصوت الموسيقي ، و مضمون الحوار ، إلى جانب اللقطات المتتالية في البنية التوليفية التي تخدم الوحدة الموضوعاتية للمشهد الموسيقي ، كما أن التدخل الموسيقي انسجم مع زاوية اللقطة الغاطسة التي تقلل من الموقف بالرغم من تطابق عظمة شخصية "**علي**" في امتلاكها طبقة صوتية غليظة و خاصة في تصريح عن مضمون الحوار"**عْلَ خَاطَرْ مَنَتَكْلُو غِيرْ عْلَ نْفُوسْنَا** ...".

كان محفـــــــزا و قصديا المتزامن مع نغمة القرار على علامة "**فا المرفوعة**" التـــــي تستدعي ردود الحرص ، و الجفاف و التوقع عديد من الاحتمالات من خلال توصيات التي كان يدليها "علي" لفريق عمله " **عومار** ، **حسيبة** ، **و محمود**" ، و من جهة أخرى أعطت العلامة "**فا المرفوعة**" تمثيلا للقلق و لااستقرار حول موضـــــوع السلاح "**المسدس**" (**الصورةالمشهدية2**).

و كما أعطت شعورا قويا في نفسية الطفل " **عومار**" المتطابق مع اللقطة القريبة مع التماس جزء من التدفق حينما تطابقت النغمة "**ري**" مع حركة الوجه التي قامت بها الشخصية "**حسيبة**" في تحويل نظرها إلى الطفل "**عومار**" بعد أن كلف بمهمة فدائية (**الصورةالمشهدية3 -4**).

كما تكررت هذه العلامة في اللقطة القريبة التي تضمنت "علي" و هو يصرح بتكليف حسيبة بالمهمة ، و هذا ما يدل على إظهار ذاتية "حسيبة" في نشاطها العصبي الذي يصف الحالة "**حسيبة**" القوية و النشطـــــــــــة ، و تمتلك عديد من الحلول للتوصل إلى النتائج المرجوة من خلال ملامح الوجه ، و من جهة أخرى تزامنت " القطة الرأسية ، أو الغاطسة مع علامة "ري المرفوعة" حيث أنها تدل على أن هنـــــــــاك تنافر ، و اللاستقرار، و اللاتوازن في البنية التنظيمية لجبهة التحرير الوطني بعدما أطاح المستعمر الفرنسي بمعظم عناصر الشبكة التي كانت تنظم العمليات الفدائية بالمنطقة المستقلة ، و عليه.

حيث إكتملت المقطوعـــــة على النغمة الحساسة "**سي**" التي تعطي شعورا بالحتمية لدى الشخصيات الممثلة ، و إحساس بالنهايـــــــــــة في ذهنية المتفرج ، كما تترك انطبـــاع سمعي غير مريح مليء بالتشنج ، و التوتر .

دوّن "**موريكوني**" هذه المقطوعة على السلم الصغير و بالضبط على نغمة "**سي الصغيرة– Si Mineur**" كما تسمى في الدرجة الموسيقية بالنغمة الحساسة التي تتطابق أوصافها مع مضمون القصة

المشهدية من خلال الانطباع العاطفي التي يولد عن وجود حالة قلقة ، و غير مستقرة ، و الانجراف نحو الأسفل في نفسية "**علي – عومار – حسيبة – محمود** ".

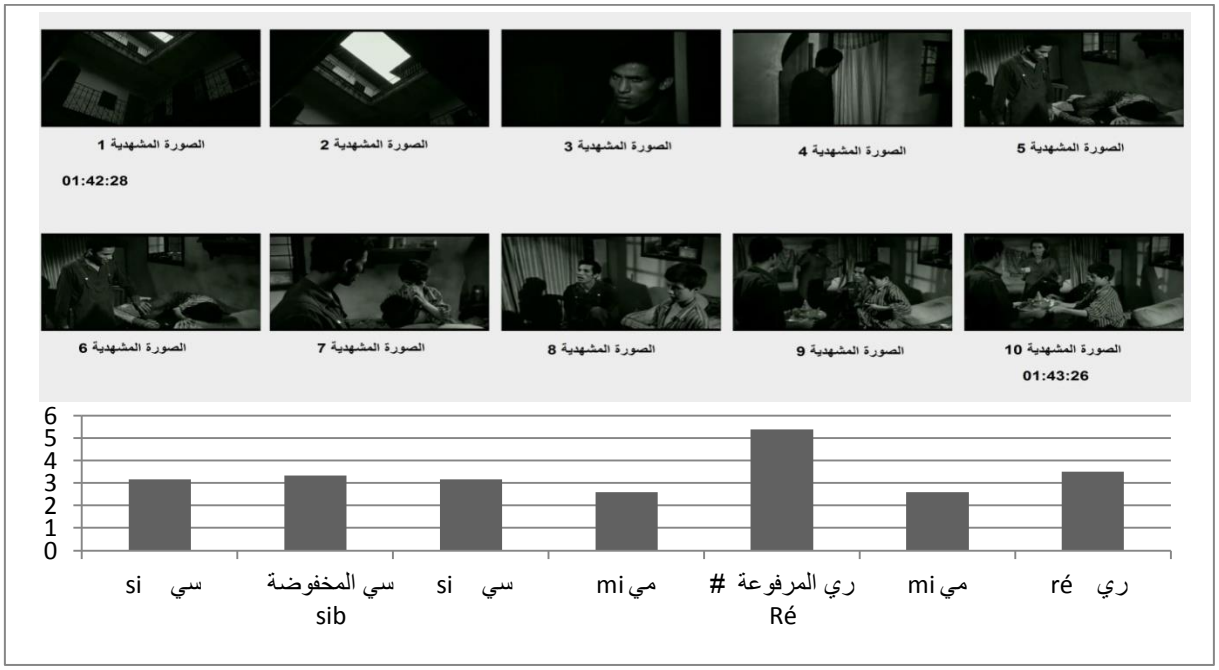
حيث نوع المؤلف النغمات المتتالية على حسب ظهور الشخصيـــــات الممثلة و النشاط العصبي الذي يتضمنه مضمون الحوار و تطابقها مع الإضاءة ، إذ تساهم في خلق إحساس بالعمق المكاني ، و خلق جو انفعالي إلى جانب المؤثرات الدرامية حيث أعطت الخاصية الضوئية للمشهد وهم الواقعي ، و من جهة أخرى إبراز الجانب العاطفي من منظوره الجمالي[1].

إذ كانت سلسلة التآلفات تشتغل في العمل الهارموني الممزوج بـ "**لحن تونالي**" الذي تميز جرسه بصوت آلة "**تشيلو**" الذي كان في مقدمة السمع في خلق زمانية المشهد الليلي و الذي يتوافق هارمونيا مع غلاظة الطبقة الصوتية التي يمتلكها المتحدث "**علي**" ، أما العزف بحركة بطيئة على آلة "**أورغن**" فقد شكل لحنا خفيا تضمن عاطفة لاشعورية تمهد جملة من التنبؤات العاطفية تحث عن الحزن و الحداد في نفسية المتفرج .

و من منظور النسيج العلاقاتي في سردية المشهد العاطفي ، تطابقت الحركة الموسيقية مع سوسيولوجية الأداء التمثيلي ، بحيث أن النغمات الموسيقية لعبت دورا قياديا في تسيير أوامر و توصيات "**علي**" في فريق العمل ، كما تعزز المشهد الواقعي بفضل وجود معايير التي بدورها تساهم في تكوين السرد الواقعي بواسطة توليف اللقطات "**مونتاج**" الذي يمنح للمشهد بعدا اجتماعيا و نفسيا ، و هذا ما تمثل في اللقطات التي كانت تتضمن أسلوب الحوار و طريقة التفاعل فيما بين الشخصيات الأربعة في نصية المشهد ، و من هنا تتحقق أهداف الخطاب اللحني الذي يسطّر مسارات سردية من خلال التقطيع اللحني الذي تمظهر في هذه المقطوعة الأولى للتيمة "**Tema di Ali 2–2 علي**" ،و من خلال هذه المنطلقات يتحقق السياق المعياري في ظل تفعيل شروط الواقعية في بناء عاطفة المشهد التاريخي .

1- أمين صالح ، **الوجه و الظل في التمثيل السينمائي – دراسات ، الفن ،** ، :المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،دار الفارس للنشر و التوزيع ،بيروت ، الأردن، ط1 ، 2006 ، ص: 293 .

- **وصف و تحليل بنية العاطفة في المشهد الموسيقي : نموذج رقم 04**
- **المشهد الموسيقي (2-13) : "تيمة السلام الظاهر –Pace Apparente"**



في سياق انسجام الموسيقى مع السياق الحسي الفيزيائي ، دوّن "**موريكوني**" هذه المقطوعة على خلفية الموسيقى الأدنوية من منطلق أساسا تتميز بعلامات متقطعة « **Notes discontinues** » في سردية المشهد ،و في هذه الحالة ارتبط مدلول العاطفة الموسيقية من زوايا متعددة ، مما استلزمت في تفاعل الإشارة الموسيقية مع كل العناصر المرئية و الصوتية في بناء الحدث العاطفي.

ففي بداية المشهد ظهر الصمت بداخل البيت بمثابة آلية دراماتيكية توحي إلى صوت الصباح المبكر المتزامن مع الضجيج الأبيض المتمثل في صوت إقلاع الشاحنة ، كما عبرت اللقطة السيكولوجية في **(الصورة المشهدية 1و 2)** عن وجدانية الممثل "**علي**" من خلال تزامن حركة الكاميرا الذاتية المتجهة من الأسفل إلى الأعلى مع العلامة الموسيقية الحساسة "**سي**" التي أظهرت المشاعر الداخلية التي توحي. بالشعور بالنهاية ،و القلق ، مع فتح إمكانيات جديدة في طريقة توزيع المهمّات الفدائية و تحقيق نجاحها ، إذ تعتبر العلامة المتقطعة في هذه الحالة عن عبارة موسيقية عبرت بطريقة ضمنية عن حالة داخلية للفرد ، حيث أعطى لها المؤلف الموسيقي معنى خارج ذاتية الممثل .

و من ثمّ تطابق الصمت الدرامي في اللقطة الرأسية التي تصف حالة "**علي**" من خلال ملامح وجه (**الصورة المشهدية 3**) و في نفس اللحظة ، ارتفعت نسبة ضئيلة من درجة الاستقرار مثلما هو ملاحظ في الشكل(2-13) حينما تزامنت العلامة "**سي المخفوضة**" مع حركة غلق الباب الذي حدّد المدة الزمنية لها ،مما تركت انطباعا في ذهنية المشاهد يصف مشهد حملشيء ثقيل و السير مع الأعرج في ظل وجود الانجراف و الخوف من السقوط.

ثم عاد نفس الشعور الأولي الذي أخذ جرعة العلامة "**سي**" تطابقا مع مضمون الحوار حينما قال علي " **عُومَارْ ...عُومَارْ ...أَيَا نُوضْ أَفْطَنْ** ..." مما خلق مناخ التوتر و الاضطراب الشديد ، في حال نهوض "**عومار**" زادت جرعة القلق و التوتر و اللاستقرار في عصبية المتلقي ،و رغم أن تلك العلامة أعطت ملامح الحب و الدفئ، إذ تظهر ردود الإشراق و القوة ، و حينما قال "**علي**" للطفل "**عومار**" " **وَاشْ زْقَدْتْ مْلِيحْ لَبَاسْ ... أَيَا وَجَّدْ رُوحَكْ بَاشْ نْرُوحُو** ... "كما يظهر تحمس "**عومار**" بمباشرة عمله من خلال أداءه التمثيلي لما لمس كتف "**علي**" مثلما هو ملاحظ في (**الصورة المشهدية 7**).

و بالتالي سبّق "**موريكوني**" شخصية "**محمود**" بواسطة علامة "**ري المرفوعة**"كونها توصف بأنها فجائية حينما ظهر في الكادر لغرض تقديم فطور الصباح لزملائه في البيت ، تبرز هذه العلامة في بناء شخصية "**محمود** " المليئة بالغموض رغم أن نشاطها العصبي جد مستقر.

حيث تعتبر من بين نوتات الراحة النفسية ، أين تساوت الحالـــــــة العاطفية عند شخصية "**حسيبة** " و "**علي**" نظرا لتزامن ظهورهما في علامة "**مي**" ، رغم أنها أعطت تركيبة هدوء من خلال جماليات الواقع الذي ميّز الشخصيات الأربعة أثناء تناولهم لفطور الصباح (**الصورة المشهدية 9**) ، و من جهة أخرى تزامن المدة الزمنية للعلامة "**مي**" مع حركة فتح الستار للركن الذي كانت تنام فيه "**حسيبة**" .

كما عبّر "**موريكوني**" عن الشخصية الغائبة في المشهد كجزء من التدفق السردي و هي زوجة "**محمود**" بعلامة "**ري**" ، حينما سألت حسيبة "**محمود**" عن زوجته قائلة :" **وُ مَرْتَكْ رَاهِي لَبَاسْ ...**" (**الصورة المشهدية 10**) ، حيث تسمح هذه العلامة في خلق انطباع بالشنق ، و مع ذلك تزامنت المدة الزمنية للنغمة الموسيقية بإظهار نفس مشاعر "**محمود**" اتجاه زوجته حينما نظر إلى "**حسيبة**" ثم رد عليها قائلا : "**لَبَاسْ** ..." و من هنا تبين غموض "**محمود**" بشخصية عاطفية مركبة .

للحوار القصيـــــــــر درجة عالية من الإيحاء ، و يمكن أن يؤدي إلى وضع المشاهد في مواقف التوهم و التخيل [1] و في سياق التفاعلات ما يقال وكيف يقال ،و قد درست مؤخرا الطرق التي تتفاعل بها الرسائل اللفظية و العاطفية في سياق الاتصالات المنطوقة ،فإن النبرة العاطفية للكلمات التي لها تأثير مباشر على الطريقة التي يعالج بها المستمع الكلمات المنطوقة ، كما تشير دراسة "**بريكليمر ، غاستون، كينير – Bricklemeyer, Gaston, and Keener**" أن هناك تأثيرات عاطفية محددة من لهجة الصوت المعالجة معرفيا وفقا للكلمات المنطوقة.

و بمعنى آخر، لوندقق النظر في العلاقة التي تدور بين الكلمات المنطوقة و النغمة العاطفية التي تحمل تلك الرسالة المنطوقة بإحساس شعوري و بنبرة صوتية ، نجد أهداف علماء اللغة من خلال دراساتهم العلمية في سياق اللسانيات بوجود كيانين متباينين يتمظهران في اللغة و الكلام [2]، حيث أن اللغة مجرد نظام من النحو ، أما الكلام فيتمثل في أداء حركية الصوت ، و المعلومات العاطفية تنتقل اتصاليا عبر المادة اللفظية ، فاللغة لها علاقة حميمـــــــة مع الفكر ، و عليه فإن الرابط التفاعلي بين اللغـــــــة و العاطفة يكمن في علاقة ضعيفة ، حيث يظهر هذا الضعف كثيرا أثناء التعبير عن المعلومات عاطفيا.

و من جهة أخرى، نسجل تشابه نسبي بين الكلام و العاطفة من خلال النقاط التي يلتقيان فيها من منظور الخصائص الأدائية الصوتية ،و من زاويـــة أخرى ، تظهر الدراسات العلمية مدى أهمية فهم التعبير و الإدراك للمشاعر الصوتية في نظرية أداء الكلام و الوسائل العاطفية تعتبر جزاء هاما مما نعبر عنه عندما نتكلم، كما تتضح بعض هفوات المحادثة التي يمكن أن تحدث عندما يخطئ المستمع في إدراكه للحالات العاطفية المدركة من طرف المتكلم ، فيؤثر المحتوى العاطفي على الطريقة التي يتم بها معالجة المعلوماتية للرسالة الدلالية من طرف المستمعين . [3]

و في سياق تحقيق البنية الواقعية للمشهد العاطفي ، ربط المؤلف الموسيقي عمله بالمؤشرات المختلفة التي تخلق السياق مختلفة في تركيبة المشهد ، حيث اشتغل الحشد الذي أدى موسيقيا على آلة "**تشيللو**" في تكوين تباين الوجه و الظل في بناية الفضاء المرئي ، حيث أن جرسه يعطي إحساسا بالظلام الخافت ، و يتوافق مع صوت شخصية الممثل "**علي**" ، كون جرسه يتميز بصوت صدري قريب من صوت الرجل.

---

1 -Julian Hanich , ***cinematic emotion in horor films and thrillers – the aesthetic paradox of pleasurable fear*** , OP.CIT , P : 85.

2 -Jody kreiman and Diana Sidtis , ***Foundations of Voice Studies – an interdisciplinary approach to voice production and perception*** , OP.CIT, P : 314- 315 .

3 -Jody kreiman and Diana Sidtis , ***OP.CIT*** , P : 304- 306

كما وظف التضخيم العاطفي أثناء استعمال حشد من عازفي آلة "**الكمان**" أيضا في ازدواجية الصوت مع "**تشيللو**" ، كون هذه الآلة تصـــــدر صوتا حادا حيث يصاحب الوجوه الحزينة مثلما تشكلت في المشهد، كونها مركزا للإدراك في فهم حالاتهم العاطفية ، و من جهة أخرى ، استخدم صوت "**باصون**" نظرا إلى أن نغماته الموسيقية المتواجدة في الطبقة الصوتيـــــــــة المعتدلة تمتلك ثراء واسعا في التعبير و الوضوح و الكثافة ، كما أنها توحي إلى الحزن و المأساة ، فهي غامضة و غريبة جدا على حسب شخصية "**محمود**" في المشهد[1]، كما تعزز النوتات الموسيقية المتقطعة بصوتية "**الأورغن**" كما هو معروف بأن جرسه يخلق انطباعا حزينا مما أعطى تطابقا في مضمون قصصية المشهد .

و في سياق تفعيل البنية العلاقاتية في النسيج المشهدي للفيلم ، تخلل الصمت فيما بين العلامات المتقطعـــــة ، مما أدى إلى توسيع خيالية المتلقي و تحفيزه إلى إنتاج و تأويل معان السرد الخيالي ، إذ تعتبر تلك اللحظات من بين المقاطع الموسيقية الصامتة التي تنتجها ذاتية المتفرج ، كما تعتبر من بين أهم الروابط التفاعلية بين النص و المتلقي .

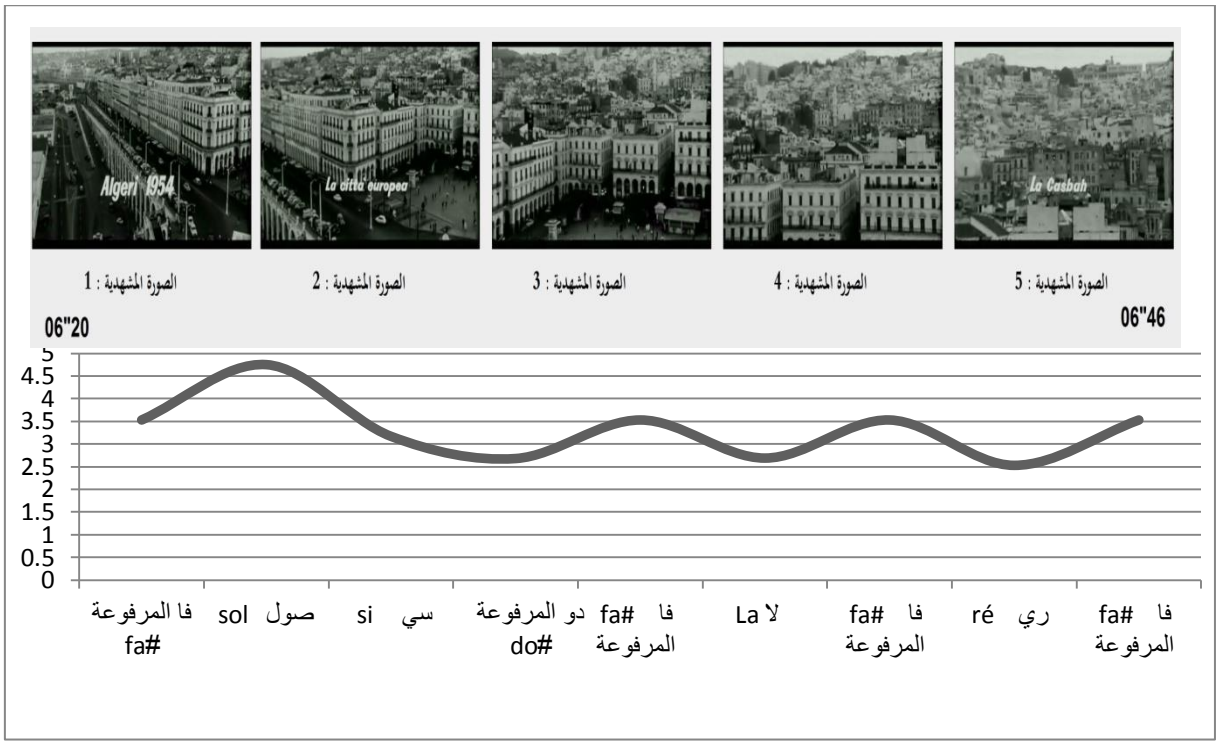
و في هذه الحالة يعتبر الصمت من بين أقوى المحطات التخييلية في سياق إدراك عاطفة تدفق الصمت في لحظات معينة ، كما كانت تركيبة المشهد متوافقة مع المعايير الجمالية للواقع ، و عليه فكان نتاج ترابط كل هذه السياقات لغرض بناء السياق الزماني لوقائع الحادثة من خلال الإحساس بالشخصيات البطلة قبل لحظات الانفجار ، مما زاد من واقعية الخيال التاريخي في سينمائية الفيلم .

1 -Voir le lien : https://www.vsl.co.at/en/Woodwinds/Bassoon Consulter le 08/01/2018 ,17h38 .

2.4 العاطفة الموسيقية آلية التعبير الضمني عن الحدث الواقعي :

- **وصف و تحليل بنية العاطفة في المشهد الموسيقي : نموذج رقم 01**

المشهد الموسيقي (2- 14) : المقطوعة 1 "تيمة علي 1 –1 Tema Di Ali"



اشتغل "**موريكوني**" على ضمنية هذا المشهد الوصفي من خلفية اللقطة الانتقالية التي ربطت بين مرحلتين من الزمن ، و في هذه الحالة ساعدت تقنية "**فلاشباك–Flashback**" التي احتوت على تقنية "**توقف عند الصورة –Arrêt sur image**" مع استخدام المؤثري الضبابي "**Flou**" و تقنية التسويد التدريجي" **Fondu au noir**" في إدخال نفسية المشاهد إلى حقيقة الزمن التاريخي المتزامنة مع الموسيقى اللالحنية "**الأتونالية**" التي تم أداؤها على حسب المدة الزمنية التي أخذتها النقلة السردية ، كما عززت بأداء **متزلق** "**Glissando**" * و بطريقة تنازلية « **Decrescendo**» ، مما سهلت على المسار السردي الحث على عدم وجود حالة يقين مع الحيرة ، التوتر ، و القلق بما سيحدث بعد حين في نفسية المشاهد .

*__متزلق__ : باللغة الإيطالية. « **Glissando** » و يعني ذلك الإرشاد الذي يكتب في أماكن يعينها من المدونة الموسيقية ، لتوجيه العازف كي يتزلق بمسافة لحنية محددة بين نغمتين بأصابعه على مفاتيح البيانو أو آلة الهارب أو أوتار الكمان أو عائلتها ، و هذا التأثير الصوتي يمكن أن يصدر أيضا من آلة النفخ النحاسية المعروفة باسم الترمبون . ينظر إلى القاموس :
Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT, P:62

إن إعادة صياغة الحدث التاريخي في المشهد السينمائي من بين أهم العوامل التي تساعد في بناء عاطفة الواقع من خلال عملية التدوين الموسيقي ، إذ ربط "**موريكوني**" عمله الفني من منطلقات رئيسية التي بدورها تحدّد كل من السياق المكاني و الزماني الذي يحدد معنى الحسي و الفيزيائي في البيئة الفيلمية ، و على هذا الأساس تناول المؤلف في كتابته الفنية على بعض الخصائص الموسيقية التي لعبت دورا هاما في تحديد المؤشرات الزمانية و المكانية في سياق حركية الفيلم.

حيث تناول عاطفة مضمون الحدث التاريخي للسنة التي اندلعت فيها الثورة الجزائرية بمتتالية تآلفات متنوعة المعزوفة في الطبقة الصوتية الغليظة التي توحي بحالات الخوف و الكرب متطابقة مع حالة الطقس المغيمة ، ففي بداية المقطوعة تميزت نغمة القرار على علامة "**فا المرفوعة**" الدالة على وجود حالة غير مستقرة ، و مليئة بالغرابة و الجفاف ، كما حفزت العلامة انتباه المتفرج إلى قراءة الكتابة النصية **(الصورة المشهدية 1)** أثناء تطابقها في نقطة التزامن في الإطار الذي يصف مدينة الجزائر من العلو.

و مع اختفاء الكتابة البصرية ، كما نلاحظ فيالمشهد الموسيقي (2- 15)بظهور عاطفة الراحة و الاستقرار و القوة و التزامن أثناء إظهار الحي الذي يقطنه الأوروبيين المؤكد بفعل ظهور الكتابة النصية **(الصورة المشهدية 2)** بواسطة علامة "صول" من خلال المزامنة الوصفية للحركة البانورامية التي تعطي شعور بالنظر إلى الأسفل.

و لكن في أخر المطاف ستأخذ منحنى أخر لكي تواجه التحدي و الصعاب في حركة "**كريشندو**" التي أخذتنا إلى حالة غير مريحة بواسطة نشاط عصبية النغمة "**سي**" ، كما زادت درجة التوتر الأكثر تزامنا مع علامة "**دو المرفوعة**" في زيادة حدة الوضع المنفعـــــل و المبهم ، إلى جانب تطابق مدتها الزمنية مع حركة الكاميرا في وصف حدود انتهاء الحي الأوربي ، كما تبيّن استمرار شدة التوتر أثناء تركيز عدسة الكاميرا على حي القصبة حيث كان مركزا بواسطة تقنية "**تحريك البصرياتي – Zoom** ".

و في هذه الحالة اشتغل السرد المرئي بأسلوب "**التبئير الخارجي**" الذي يصف موضوع المكان حي القصبة مترابطا بالعمل السردي عن طريق تقنية "**التبئير الداخلي**" المتمثل بالتتابع المضطرب لحركة التآلفات الموسيقية **(الصورة المشهدية 5)**، في حين أن المؤلف خلق شعورا حادا من خلال التركيز في تكرار علامة "**فا المرفوعة**" التي تعطي شعورا بالشنق ، فكلما زادت درجة التركيز في التبئير ، زادت درجة الفضول التي تنطبع من خلال تزامن اللقطة المتحركة في نشاط عصبية النغمة "**لا**" ، كما تعزز

المشهد بالزيادة في التدفق العاطفي في حركة نغمة "**ري**" التي تخلق مناخا شانقا و عنيفا ، حيث اكتملت هذه المقطوعة على نغمة "فا المرفوعة" التي تعبّر الواقع "**الجيوسياسي**" الراهن الذي يسود المنطقة .

و في سياق بناء التموضع وفق المعايير المتفق عليها في صناعة المشهد الواقعي ، ساهم الخطاب اللحني في بناء عاطفية المشهد من منظور التقطيع اللحني الذي أخذه التقطيع الأول من التيمية الموسيقية التي عنونها "**موريكوني**" من مرجعية شخصية البطلة ، و بالتالي عبّر عن شخصية "**علي**" بواسطة "**زخرفة موسيقية**" رسمت خطا لحنيا مؤّدى عن طريق آلة "**باصون**" في الطبقة الصوتية المتوسطة حيث أنها تتوافق سمعيا مع الطبقة الصوتية العزوفة على "**الأرغن**" بأداء موسيقي مدوّن بأسلوب القلق و الإثارة « **Agitato** » ، حيث ساهم جرسه في رسم انطباع لاشعوري عن سقوط الرصاص و القنابل من السماء المغيمة بـ "**مدينة الجزائر نهارا**".

و من جهة أخرى عبّر المؤلف عن العاطفة الضمنية لشخصية " علي" من خلال الأداء المرتعش * »« **Tremolo** ، على أن هناك قضية مبهمة و غامضة معبرا عنها بطريقة التّرعد بين النغمات التي أعطت إحساسا بالتخوف و المشقة ، و العذاب من جهة ، و عكست غياب الشخصية البطلة و عدم ظهورها ، كما أدى إلى تغير الحالات العاطفية في سياق التدفق السردي للمشهد من منطلق تنوع "**موتيف**" المعزوف بطريقة انفرادية "**صولو**" تزامنا مع حركة الكاميرا و اللغة الهارمونية التي استحضرت مناخ الواقع ، حيث أدى ذلك التنوع في الأداء على آلة "**باصون**" في توجيه انتباه المشاهد إلى مركز الحدث متزامنة مع الترجمة السمعية البصرية" **Sous- titrage**" في سياق الفرجة السينمائية .

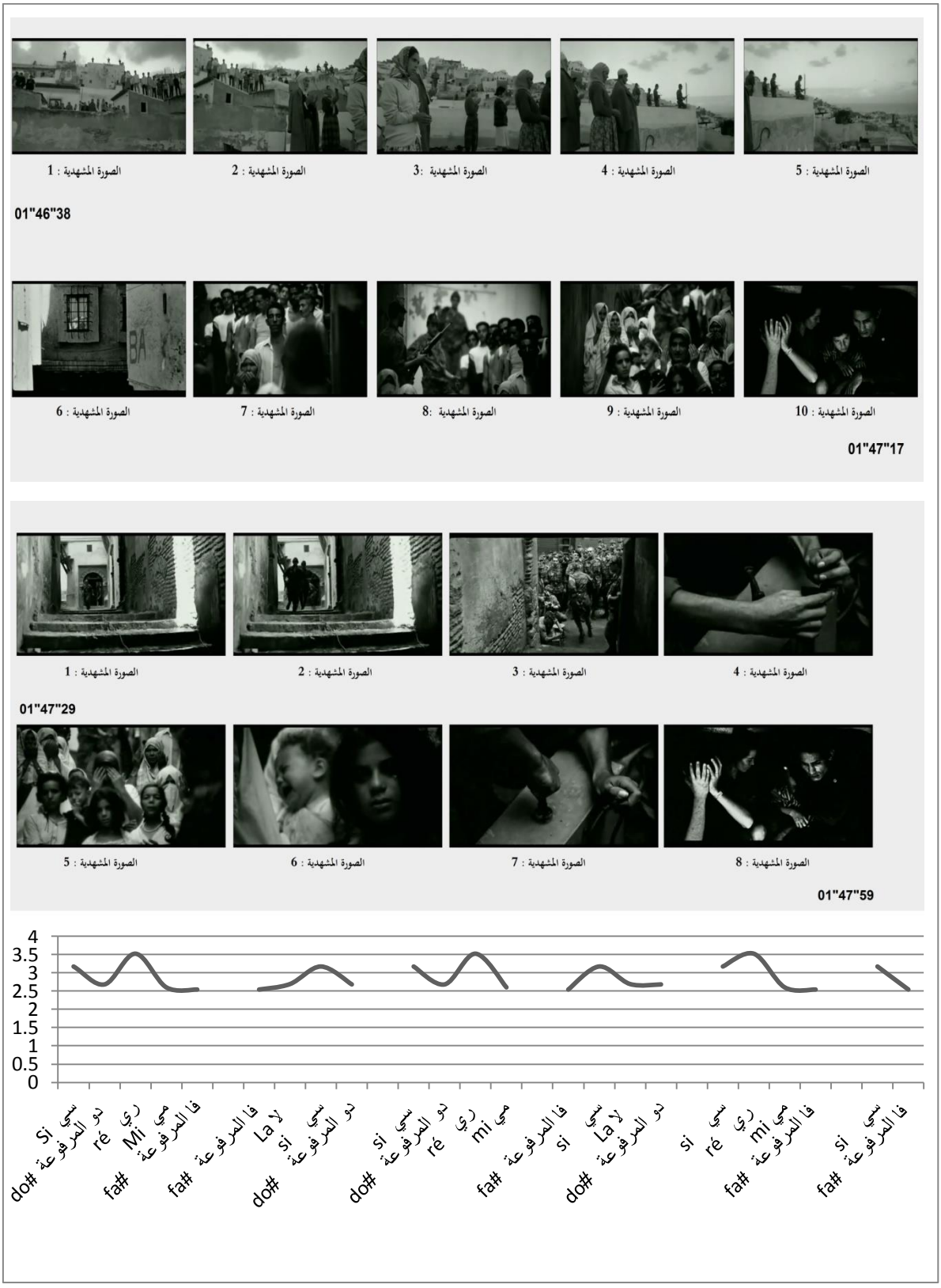
وفّق "**موركوني**" في بناء النسيج العلاقاتي بين العناصر الرمزية التي تدفع السياقات إلى تحفيز البنية السردية في وصف الحدث التاريخي عبر عدسة الكاميرا ، و أسلوب التوثيق من خلال الترجمة السمعية البصرية في مرئية الشاشة ، و في هذا الأخير توصل إلى تفعيل الوحدة الموضوعاتية في إطار تحقيق الأهداف الاقتصادية التي سطّرها المخرج في رؤيته الإخراجية ، و لهذا ركّز المخرج في تدوين هذه المؤلفة على السلم الصغير ، و على علامة "**سي الصغيرة- Si Mineur**" في تميّزها عن خلق عواطف سلبية تعكس واقع سينمائي غير مريح .

---

*__ارتعاش__ فيما يقابله باللغة الإيطالية « **Tremolo** » طريقة أداء في الموسيقى أو في الغناء ، و هي عبارة عن ترعد نغمة ممتدة زمنيا بعزفها بالطرف العلوي للقوس بسرعة شديدة ذهابا ،و إيابا ،و أحيانا يتم الترع دبي نغمتين مختلفتين ، و يظهر ذلك في أداء الآلات الأخرى . ينظر إلى القاموس :Chaouki dhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT ,.P: 155

- **وصف و تحليل بنية العاطفة في المشهد الموسيقي : نموذج رقم 02**

المشهد الموسيقي (2 – 15) : المقطوعة 3 "تيمة علي 1 –1 Tema Di Ali"



و في هذه الحالة ، أخذ مضمون المشهد معادلته الموسيقية على أساس فهم بنية المنطلقات المعرفية التي تساهم في تشكيل تيمة الموظفة في سياقه السينمائي ، و من هنا اتضحت فكرة الكتابة الموسيقية في ذهنية المؤلف لغرض تحقيق آلية التعاطف مع الشخصيات البطلة من فعل تمثيل سكان القصبة و من فعل رؤية المخرج من خلال حركة الكاميرا و طريقة اختيار لقطات المشهد ،إذ عالج "**موريكوني**" طريقة تشكيل المدلول العاطفي حينما ركز نشاطه على عملية أدائية لغرض تفعيل المؤشرات التي تبني السياق الحسي الفيزيائي.

حيث اشتغلت هذه المقطوعة الثالثة التابعة لـ " **تيمة علي**2 " في سمعية غير متتابعة ، تشكلت من أوركسترا هارمونية عزفت متتالية موسيقية متكونة من تتابع مجموعة من التآلفات المتقطعة بواسطة آلتي "**تشيللو**" و "**الكمان**" لغرض التكثيف الدراماتيكي ، تفعيل الحشد عبر التمثيل الرمزي بتضخيم و كرامة الشخصيات البطلة ، مما يبرز اللون الصوتي لآلة "**تشيللو**" و ما يتميز به في الطبقة الغليظة « **Grave** »حيث يمتلك طبع الكتوم و هذا ما ميّز سكان القصبة أثناء وقوفهم الروحاني اتجـــــاه هذا الحدث.

و الظلام الداكن المعبرّ عن الحزن و اليأس الذي بداخلهم ،كما ميّز صوت "**الكمان**" ازدواجيته مع الأول في طبقته الصوتية الحادة « **Aigue** » ، مما أعطى شعورا لاواقعيا في ذهنية المتفرج كأنه يقول من المستحيل تقبل فكرة الموت ، و من جهة أخرى كان صوت "**توبا– Tuba**" في خلفية الصوت المزدوج و مرافقا بخاصيـــــة صوتيته غليظة و حربية دّالة على القوة و الهيمنة العسكرية في مكانية المشهد .

و في نفس التوجه التحليلي ، اشتغل "**موريكوني**" بنفس الدرجة الموسيقيـــــــة التي يحتويها السلم الصغير ، مما سهلت عليه تكوين البعد السيكولوجـــــــي للصورة المرئية من منظور واحد و متفق عليه في جميع الخطابات اللحنية التي ترتكز عليها مدونة هذه التيمة ، حيث أضافت هذه الدرجة الموسيقية إلى سيكودرامية الفيلم مفهوما يحث على التعاطف و التحنن و الرأفة بالغير ، كما تناول المؤلف الموسيقي مدلول العاطفة من مضمون حركة الكامـــــيرا ، و قد انطلقت بدايـــــــــــــــة هذه المقطوعة من نغمة القرار الموضحة على علامة "**سي**" بالنهاية المتزامنة مع حركة الكاميرا البانورامية في وصف سكان القصبة و هم في حالة إغاثة يستنجدون بالدعاء ، حيث ولدت شعـــورا بالحتمية "الموت" (**الصورة المشهدية 2،1**).

و إحساس بالنهاية في وسط محاصر بالجيوش الفرنسية ، فكما نجد تزايد تدريجي لقوة الصوت عزفا « **Crescendo** » متزامنا مع حركة الكاميرا ، كما تبين ذلك في نغمة "**دو المرفوعة**" في صفتها التصاعدية ، حيث أنها خلقت مناخ جريئا و قويا و محفزا لحركة الكاميرا التحاورية ، فمن خلال المنحنى البياني تأخذ نغمة "**ري**" حالة الراحة و الاستقرار تزامنا مع الجملة المنطوقة "**اللّهُمَ أَجْعَلْهُمْ مِنَ الشُهَدَاءِ** ..." من طرف الشيخ و في إطار قوي من منظور الزاوية الملتقطة.

و تولد من بعد ذلك إحساسا بالحب و الدفء في ظل الخطاب الروحاني و الديني مما أظهر في سياقه بعدا جماليا يحمـــــــــل عاطفة أصيلة ، و مكتملة بصفة تنازلية على نغمة "**فا المرفوعة**" كـ "علامة الوقف" « **Point d'orgue** » التي يعطي شعورا قويا في نفسية المشاهد و لكنه غير مكتمل ، حيث يعتبر هذا الأخير كمحفز لمتابعة الفيلم .

في هذه المقطوعـــــــــة ، تميز "**موتيف**" التيمة بأداء عاطفي مميّز ، جاء يصف حالة شخصية "علي" و هو في آخر مراحل تصديه للقوات الفرنسية ، حيث تناول "**موريكوني**" حالة "**علي**" من خلال سياقه البطولي في خيالية المشهد ، و عبر عنه بطريقة أدائية في حين أنه حافظ على روح اللحن و استخدام نفس الآلة الموسيقية "**باصون**" ، و لكنه تنوع فيه على حسب حالة ضعف و فشل خروج "علي" و رفاقه من يد السلطات العسكريـــــة الفرنسية ، و لهذا تمثلت عاطفة الممثل بأداء جد بطيء ، إذ اشتغل محل الإيقاع الثلاثي " **فالس3/4 Valse**" .*

و بصوتية تبتعد عن كل ما يزيد التدفق في سردية المشهد مما يدلّ على مغادرة الحياة أو"**الموت**" ، حيث أخذ "**موتيف**" قبل الانفجار صوت تنفس علي ثم انقطع ، مما ولد ذلك الانقطاع نوع من شعور بالواقع المؤلم و بالتالي فإن التعاطف مع الشخصية في هذا المشهد الرهيب ، يخلق وعيا متزايدا من التهديد و الشك ، حيث أنه يضع طبقة أخرى فوق الحالة العاطفية بالتطابق العاطفي.

*رقصة رشيقة ذات ميزان ثلاثي بسيط ، أصل هذه الرقصة من ريف النمسا ، و بخاصة رقصة اللانلدر ، و قد شاعت رقصة الفلس في نهاية القرن عشر ، و خلال القرن التاسع عشر في أوربا خصوصا في النمسا ، بفضل مؤلفات الفاس التي ألفتها عائلة "ستراوس "Strauss " ، و هناك مؤلفات من الفالس منفصلة تماما عن عنصر الرقص ، و تعتبر من المؤلفات الآلية الجادة أبدعها مؤلفون أمثال "شوبان" و "شومان" و "رافل" و "سيبيلوس" . ينظر إلى القاموس : P:163 . Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT ,

و حين يتوقع المشاهد بتخوف لأنه يتعاطف مع الشخص الذي هو في حد ذاته متخوف ،و في هذا الصدد اقترح " **ميراي سميث**" في حقل دراساته مفهوم بـ" **التعاطف الخلاق** " المعروف بـ "**المحاكاة العاطفية** " حيث يحتوي نموذج التعاطف على مكون معرفي للرمز ، و من خلال تقييم المتلقي للموقف الدرامي يقوم بعملية إنتاج خيال إبداعي يتماثل مع دلالة السياق الرمزي ، فالمحاكاة العاطفية تأخذ دورا كبيرا في تحقيق التمثيـــــل السردي للخطاب الفيلمي ، حيث تأخذ شكلين أساسين من التعاطف ، الجسدية و الخيالية، كلاهما يمتزجا في التجربة الفيلمية ، و يظهر ذلك في المساندة و تقوية الأنسقة الرمزية في الموقف السردي .

و في سياق السرد العاطفي في **(الصورة المشهدية6،7،8)** ، ظهرت العلامة الموسيقية في نشاطها التحفيزي للفت انتباه المتفرج و توجيهه إلى مكان وجود الشخصيات البطلة ، حيث تعني بمركز الإدراك للحدث أثناء تزامن النغمة "**فا المرفوعة**" التي تعطي جرعة شعور بالشنـــــــق في ثنايا التحريك البصرياتي * « **ZOOM**»، و مع ذلك لم تتزامـــــــن التآلفات وفق إيقاعية المشهد لأن المؤلف تمرد على نقاط التزامن ، و صنع نوعا من التنافر بين الصوت و الصورة مما أعطى بعدا لاوقعيا يقوي كثيرا جانب التوهم و التخييل عبر تتابع كل النغمات حيث تثير النغمة "**لا**" الفضول و المعرفة بما سيجرى في ضمنية الحدث.

مع الشعور بالتوصل إلى النهاية عبر علامة "**سي**" و كأن الشخصية البطلة تمشي مشية العرجاء و لا يمكن أن تسلك طريق المفر ، كما اكتملت جرعة التعاطف أثناء توظيف الوقفة الموسيقية على علامة "**دو المرفوعة**" التي تتصف بالجرأة و القوة التي تمثل رمزية وقوف العسكري و كيفية حمله للبندقية.

و من جهة أخرى تصنع ردودا عاطفية في ذهنية المتفرج توصف بالانفعال و الحيرة و في وتيرة غير مستقرة ، كما ظهر التعاطف في سينمائية المشهد الواقعي ، إذ كان نتيجة التناغم بين "**موتيف**" صوت آلة "**باصون**" و صوت قراءة سورة الفاتحة و طريقة رفع الأيدي لتحقيق استجابة الدعاء من طرف النساء **(الصورة المشهدية 9)** ، و بتتابع الوصلات المتقطعة ، ركّز المؤلف في الزيادة من شدة الصوت عزفا « **Crescendo** » لغرض مضاعفة حدة التوتر و الخوف و القلق في نفسية المشاهد.

---

*"الزوم - Zoom " أو التحريك البصرياتي عبارة عن عدسية شيئية ذات مسافة بؤرية قابلة للتغيير دون نقل الكاميرا ، وقد تخلى عنها المخرجون السينمائيون بسبب كثرة باستثناء إستعمالها من قبل التلفزة والهواة (**Visconti**) باستثناء ملحوظ هو فسكونتي الذي يستطيع أن يستعمل عدم الحاجة إلى التنقيل الفعلي ليوحي بحركات داخلية إلى الشخصيات - كعلاقة بالذاكرة مثلا . ينظر إلى :

ماري تيريو جورنو ، تر : فائز بشور ، **معجم المصطلحات السينمائية** ،مرجع سبق ذكره ، ص : 107.

كما ركّز في التوظيف على علامات نغمية تعطي إحساســــــــــا بالعواطف السلبية المتمثلة في الانهيار و حتمية الموت و انفجار القنبلة ، و بفضل تزامن علامة "مي" مع اللقطة **(الصورة المشهدية10)** ، تعزز بعدها النفسي بملامح الحب و الإشراق و التحنن ، و هذا مع ظهور الشخصيات البطلة بداخل القبو ، فكانت خاصية "**كريشندو**" حاضرة بقوة على أسلوب الأداء الموسيقي فكلما تزايد ، زادت درجة التعاطف مع الشخصيات في المشهد الفيلمي ، و خاصة إعطاء أوامر تفجير المبنى.

و في هذه الحالة وظف "**موريكوني**" نغمات تولد نشاطات عصبية في نفسية المتلقي من خلال وظائف التعاطف الجسدي ، في حين أن التعاطف الخيالي يمكن السيطرة عليه إلى حد ما ، و منح المشاهد فسحة معينة لإنهاء عملية التعاطف مع الشخصية ، ذلك أنّ التعاطف الجسدي يأتي في ثلاثـــــــــــــة أشكال : الإحساس ، الحركة و التأثير ، حيث تمثلت بدايتها على نغمة "**سي**" ثم ظهرت حالة التدهور و اللااستقرار النفسي ، إذ قامت علامة "**مي**" في ترميز بكاء و عصبية الصبي غير مستقرة و علامة "**فا المرفوعة**" التي جاءت تصف الحركة التنازلية التي تزامنت مع دمعة زوجة محمود المتدفقة على خدها .

و من هنا ظهر الأداء الموسيقي الدامع في وظيفة محاكاة التعبير عن وجه زوجة محمود الذي يجعلنا نشارك في ضمنية حالة خوفها عن طريق ردود فعل الوجه دون اللجوء إلى عمليات أكثر تفصيلا من التعاطف الخيـــــــالي، و أن الشخص الذي يحاكـــــي بملامح وجهه تلتقط الأفعال للشخص الذي يقلده ، وفقا لنظرية ردود فعل الوجه .

كما ساهمت الفواصل الزمنيـــــة في هذا المشهد الموسيقي كثيرا في بناء محطات تخيلية في ذهنية المتفرج ، مما تثري علاقته مع نصية الفيلم من جانب تفعيل المعنى و التأويل و توظيف موسيقى ضمنية يتواصل بها المتفرج مع التدفق السينمائي حيث تتوافق مع الحركة البطيئة التي كانت وفق ألة "**باصون**" .

- **وصف و تحليل بنية العاطفة في المشهد الموسيقي : نموذج رقم 03**

المشهد الموسيقي (2- 16) : "شارع بالقصبة-Rue De Tebes"

الصورة المشهدية : 1
الصورة المشهدية : 2
الصورة المشهدية : 3
الصورة المشهدية : 4
الصورة المشهدية : 5
الصورة المشهدية : 6
الصورة المشهدية : 7
الصورة المشهدية : 8
الصورة المشهدية : 9
الصورة المشهدية :10
الصورة المشهدية : 11
الصورة المشهدية : 12
36"43
38"35
5
4,5
4
3,5
3
2,5
2
1,5
1
0,5
0
Si
Do# إزمير فيه
Do إزمير فيه
Si
Mi
Fa# إزمير فيه
Mi
Si
So# صوت إزمير فيه
La
Si
Fa# إزمير فيه
So# صوت إزمير فيه
Si
Do# إزمير فيه
Si
Si
Do# إزمير فيه
Mi
Fa# إزمير فيه
Mi
Si
So# صوت إزمير فيه
La
Si
Fa# إزمير فيه
So# صوت إزمير فيه
Fa# إزمير فيه
So# صوت إزمير فيه
Mi
Ré# إزمير فيه
Mi
Do# إزمير فيه
Do إزمير فيه
Ré# إزمير فيه
Mi

إن عمل المخرج في صناعة المشهد التاريخي يتم وفق المعايير اللازمة في إعادة بناء الواقع، و هذا يعتبر بين أهم العوامل الأساسية في تحقيق فعالية التوثيق الفيلمي وفق عملية تصويريـــــــــــــــة فنية و جمالية ، مما تفرض على البنية التوليفية قوانين ضبطية تسيّر طريقة السّرد الفيلمي على حسب التتّابع الزمني للأحداث و وقائع معركة الجزائر ، كما أنه لا تتحقق واقعية المشهد العاطفي إلا من خلال تحقق رابطة تفاعلية بين المشاهد و النصية الفيلمية التي تولد في ذهنيته إحساسنا بالواقع الجمالي على طبيعة الحدث المندرج في ضمنية خطابه التصويري .

و لهذا ركز "**موريكوني**" في تأليف العاطفة الموسيقيـــــــــــــــة من وجهة نظر موازية ، حيث برع في وظيفته الضمنية من خلال أداءه التمثيلي الذي جاء كـ "**مواساة** " للموقف التراجيدي في الفيلم ، و على هذا الأساس دونت تيمة "**شارع التاب**" على السلّم الكبير الذي أخذ درجة "**مي الكبيرة – Mi Majeure**" ، و العلامات المرفوعة الدالة على ذلك (**Fa#– Do#–Dol#– Ré#**) ، مما أضافت على فضائية الأكوسماتيك بعدا عاطفيا يحاكي فيه واقعة شارع الطيبة و ما خلّفت من خسائر بشرية و مادية ، و قد تضمنت هذه المقطوعة "**سينفونية أوركسترالية** " بنية لحنية غنائية تتميز بنغمات ممتازة تفرض حضورها على سمعية المتفرج.

و هذا راجـــــــــــــــع إلى عامل الوضوح ، كما استطاعت أن تعكس استجابات سلمية ، و قوية ، و هادئة ، تظهر في نفسية الشخصيات البطلة و المتفرج ، حيث تولّد في هذه المقطوعة خطابا يحث الجمهور بالتعقل و التحكم بزمام الأمور لمواجهة العدو بطرق نظامية محكمة ، و من هذا المنطلق نتج نفس التصرف في المشهد الموالي ، و لكن ما ركّز عليه المخرج لغرض تكوين أكوستيكية المشهد ، رغم أن جلّ لقطات المشهد لم تكن تمتلك ملامح واقعية بيئة الحدث إلا في لقطات نادرة من التدفق المشهدي ،حينما سمعنا صوت الفأس في (**الصورةالمشهدية9**).

أما بقية اللقطات فلم نلتمس واقعية الصوتية للحدث ، مما يتنافى مع السياق المعياري للأفلام الواقعية الجديدة ، و في المقابل ، تميزت هذه المقطوعة الكلاسيكية بهدوء ألحانهاكلغة فنية تساهم في تفعيل خطاب الموسيقى العلاجية[1]« **Musicothérapie** » تصديا للأضرار النفسية التي تولّدت عن المواقف التراجيدية السابقة في سردية الفيلم و تهيئة المشاهد نفسيا لتتبع بقية الأحداث كأن الفعل الموسيقي يقول لنا "**خسرنا المعركة و لم نخسر الحرب** " ،لا داعي للقلق مزال هناك وقت للانتصار .

1 -Nicole Gonzalez – Duperré ,***Musique et langage parlé en musicothérapie*** , les 20° Journées scientifiques de musicothérapie et Les premiers rencontres méditerranéennes de musicothérapie , Hammamet 01-05 – 12/ 2010 , Tunis , Décembre 2010 , P : 59 .

عبّر "**موريكوني**" موسيقيا عن كل لحظة من المشهد بعواطف المواساة ، إذ تمركز أداؤه التعبيري على مراكز الإدراك الحسي المزدوج مما أدى إلى بناء تعبيراته العاطفية في سياق التخاطب مع الوضع التراجيدي و مع حركية الفيلم ، حيث تأسست عاطفة المواساة من خلال الرموز الموسيقية التي ساعدتعلى بناء السياق الحسي الفيزيائي لواقعية السرد ، كما ساعدت تقنيـــــة المونتاج الموازي على مبدأ الاستمرارية و التتبع الفيلمي ، حيث تزامنت لقطة نهاية الانفجار مع مؤثرها الصوتي ، و بداية المقطوعة الموسيقية على نغمة "**سي**" الدالة على أن هناك وضع غير مستقر ، و الشعور بحتمية وجود عدد كبير من الموتى ، أما تقنية الترابط التوليفي "**التسلسل التدريجي Fondu Enchainé** –"(**الصورة المشهدية1**).

فقد ساعد فعل التوهم على الانتقال إلى المساحات اللاواقعية في خيالية المشهد ، و هذا بتزامنه مع الوضعية التأكيدية حينما تكررت علامة "**دو المرفوعة**" على التوالي مع تركيز اللقطة المنفعلة التي تنقل بكاء أهالي القصبة من الجهة العليا برؤية محصورة وفق رمزية اللقطة الرأسية **(الصورة المشهدية2)**، ثم عاد نشاط عصبية النغمة "**سي**" مما ساعد على توجيه الانتباه في بناء عاطفة الاستقرار مع حركة الكاميرا حول محورها الرأسي من الأعلى إلى الأسفل لغرض تتبع و وصف حيثيات الحدث المتطابق مع نظرات سكان القصبة المتجهة إلى الأسفل.

و في هذه اللحظة اتضحت ملامح المواساة عبر نغمات الاستقرار في ضل تخلله نوتات الحزن و الألم ، حيث كلما توجهت حركة الكاميرا إلى الأسفل لنقل الصور الأليمة للضحايا و البنايات المحطمة ، تنطبع في ذهنية المتفـــــــــــــرج حالتي الاستقرار و الهدوء عبر علامة "**مي**" التّي تتميز بالإشراق و الراحة و السلام.

كما تعبّر كذلك عن ذهاب عديد من الناس الذين وافتهم المنية في ظل الانفجار الغير المتوقع من طرف السلطات الاستعماريـــــــة* ، و تضمنت ملامح المواساة لحظات محرجة و جافة تعبّر عن حالة المعركة ، و هذا ما تطابق عليه الحس المرئي في الأداء التمثيـــــــلي للمشخّصين في استخراج الجثث ، و إنقاذ الأشخاص ، و في هذه الحالة لعب المؤلف الموسيقي دور الممثل الضمني الذي يواسي عائلات الضحايا و يخفف عليها قليلا من معاناتهم ، و يبكي خفية دون أن يدرى به أحد ، و من جهة

* هجوم شرس بإحدى شوارع حي القصبة بالجزائر العاصمة بتاريخ 10 أوت 1956 على الساعة 23:50 ، من طرف السلطات الفرنسية المستعمرة ، حيث خلف خسائر بشرية و مادية ، تراوحت إلى أكثر من 80 قتيل و 14 جريح .

أخرى وظّف نغمة "**صول المرفوعة**" التي لها شعور شاهق متطابق مع شعور بالنظر إلى الأسفل كما هو في اللقطة الرأسية (**الصورة المشهدية3**).

لعب سياق التموضع دورا مهما في صناعة الممثل الضمني عبر آلية التصوير التي أنتجت إحساسا قويا يلتبس المتفرج من خلاله عملية تأثير المحفزات السيكولوجية التي تنبعث من خطابات الصورة الذاتية في مشهدية الصوت الموسيقي ، و من هنا ذهب "**بونتيكورفو**" إلى توظيف آلية التواصل الضمني عبر تقنية التصوير الذاتي ، إذ يخاطب كل العناصر الموجودة في التمثيل المشهدي بأسلوب مغاير يدخل في إطار الرؤية الإخراجية الثانية التي ترتكز على حركة العدسة التي تحل محل العين المجردة ، و تزامنها مع أداء نغماتي معزوف بدل اللغة الكلامية المنطوقة ، حيث أعطت اللقطة شعورا بالذات ، تمثَّل تقنيا بواسطة الصورة الذاتية « **L'image subjective**» و بواسطة كاميرا الكتف « **Camera épaule**» ، استخدمها "**بونتكورفو**" كإستراتيجية فعالة لغرض تحقيق فعل التوثيق.

ففي (**الصورة المشهدية4**)، اشتغلت عصبية نغمة "**صول المرفوعة**" على تحفيز الرؤية الذاتية في صورتها التنازلية التي تعطي شعورا حسيا كأننا ننزل إلى المكان السفلي ، و نقوم بترقّب مخلفات الأوضاع المأساوية في حالة غرابة و جفاف عابر متطابق مع المميزات التي أفرزتها السجلات الغليظة نتيجة استخدام جرس آلاتي "**تشيللو**" و "**كنترباص**" ، كما عبرت اللغة الهارمونية عن عاطفة الواقع .

تضمن هذا عاطفة المشهد كتركيبة نفسية جد معقدة ، في حين أن هذه "**سينفونية**" اشتملت على جملة من التنويعات الأدائية ، تمركزت في إعادة عزف "**موتيف**" وفق المنطلقات الضمنية التي تؤسس معنى المواساة في الواقع السينمائي ، و من جهة أخرى ، على حسب الزمن السردي الذي يسير عليه الحدث المأساوي في بنيوية الفيلم ، وظف "**موريكوني**" لحنا تونياليا خصيصا في اللقطات الموضوعية من المشهد.

و بما أن خطوطها اللحنية تتشكل من سلسلة من التآلفات المتتابعة ، مما نجدها تساعد على تشغيل تلك الآليات الدراماتيكيـــــــــة التي تحفز المنبهات في تنشيط الحالات العاطفية التي تنطبع في مزاج المتفرج ، و من جهة أخرى ، تناول المؤلف عاطفة اللقطة الذاتية من خلال بنية مزدوجة الألحان "**تونالية** ، **غنائية** ، **خفيّة** " تتدارك بإحساس عميق كأنها تصدر من ذواتنا ، و ما تدل إلا عن الجرأة في مشاهدتنا

للضحايا في جو مريح و مطمئن ، و شعور المتفرج أيضا بـ"نوستالجيا" اتجاه سكان القصبة **(الصورةالمشهدية6)**.

و في هذه الحالة ساهمت تآلفات المعزوفة على آلة "**الكمان**" على تشكيل اللحن الغنائي المشابه لمشاعر الإنسان بأداء دامع إذ تتمثل في أشكال تأليف موسيقي ديني يشبه "**الأوراتوريو**" الذي يقوم على نصوص تناول آلام المسيح* ، و في سياق الهارموني برز اللحن الخفي من خلال نغماته الرنانة المعزوفة بواسطة الآلة "**الأرغن**" ، كما تميز جرسه المنبعث من الطبقة الحادة « **Aigue**» كمحفّز ضمني في توليد مسائل روحانية نابعة من القيّم الدينية التي ترتبط بذاتية المؤلف ، و لهذا أدى عزف اللحن الخفي بالأداء الكنسي إلى التعبير عن عواطف ، و عن متغيرات الفيلم في إطار تحاور الأديان بنفس العواطف .

و في نفس السياق ، استطاع الموسيقار أن يبرز عواطف الشخصية الغائبة في سردية وقائع المشهد المأسوي بواسطة آليات تمثيلية تعبر عن وجود الضمني لشخصية "**علي**" نتيجة تفاعله مع الحدث ، فمن خلال المميزات الصوتية لآلة "**باصون**" تمثل حضوره الخفي بأداء موسيقي شديد اللهجة و صاخب عبّر عن الوضع ، كما كان هادئا و مكتوما و قويا بصوت غليظ أثناء مصاحبته لتآلفات المعزوفة عبر آلات موسيقية أخرى لغرض تحقيق آلية المواساة في المشهد ، و من جهة أخرى ، حافظت هذه العاطفة الضمنية على مبدأ الوحدة و الاستمرارية للسرد الفيلمي .

ساهم السياق العلاقاتي في خلق موسيقى علاجية تتصدّى الأضرار النفسية التي يتسبب فيها المشهد الواقعي ، إذ نجد "**موريكوني**" مركزّا على علامة "**مي**" في كل اللقطات الذاتية التي تتضمن كثافة عالية من الفعل التراجيدي الناتج عن الانفجار في المكان "**حي القصبة**" ، إذ ظهرت في نقاط تزامنها مع حركة الكاميرا الرأسية.

فعدسة المشاهـــــــد هنا تحل محل عين الكاميرا كآلية تجعلنا نعيش في واقعية الحدث من خلال آهات و بكاء سكان القصبة على الضحايا من الأعلى ثم نوجّه رؤيتنا نحو الأسفل بحركة بطيئة الدالة على ملامح الحزن ، و لكن السرد الموسيقي يكون مخالف و غير متطابق مع مضمون اللقطة الواقعية ، لأن المشاهد في هذه الحالة لا يشارك العاطفة المتطابقة ، مما يتولد عن ذلك تأثيرا أو إحساسا مع الطابع الموظف ، و لا يمكن للمواساة أن تنشئ الترقب ، لأنها تعتمد على فائض كبير من المعلومات المتدفقة

* آلام المسيح و تعني بالغة الفرنسية **Passion** و هو شكل من أشكال التأليف الموسيقى الدينية يشبه الأوراتوريو ، و يقو على نصوص تناول آلام المسيح . ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif , ***Dictionary of music***,OP.CIT , P: 113

في سردية المشهد ، و التي تمكن من توليد الخوف المسبق ، و لكن الولاء الشخصي المتعاطف القوي غالبا ما يجعل التعاطف أكثر احتمالا ، و هذا ما يرفع الرهانات التي يستثمرها المشاهد في الشخصية الممثلة .

كما تحققت أهداف عاطفـــــــة المشهد على أساس وجود لقطات مفتاحية متزامنة مع علامة "**مي**" الدالة على الراحة و الاطمئنان و الاستقرار ، في حين أن المواساة ترتكز بنيتها على ثلاث متغيرات أساسية و هي : التمييز ، الاستقامة ، و الولاء ، و لهذا يحتاج المشاهد إلى معرفة الطابع كعامل فردي و مستمر ، أما الثانية فتكون بمحاذاة المشاهد إلى الشخصيات عن طريق أفعالهم عمّا يعرفونه و ما يشعرون به ، حيث تنشأ اختلافات بين مدى قوة السرد فيما يتعلق بالشخصية المعينة و درجة الوصول إلى ذاتيتها ، أما النقطة الثالثة تتمثـــــــــل في عدم إمكانية المشاهد تجنب التقييم العاطفي للشخصيات ، و عليه يبنى الولاء بدءا من المواساة القوية ، حتى نصل إلى الشعور بالشخصية .

| المبحث الثاني |

آليات تفعيل أفق التوقع في الموسيقى المشهدية

1. مفهوم التوقع في سياق الموسيقى الفيلمية :

تتدارك محطات جمالية في سياق تلقي المشهد الموسيقي وفق المنطلقات التي تحدد العلاقات التواصلية بين نصية المادة الفيلمية و درجة تقبـــل المتلقي حول المضمون السردي ، و من هنا تظهر فعالية المنبهات الضمنية التي يوّظفها المؤلف في البنية الصوتيـة و البنية اللحنية من أجل تكوين معان و تأويلات متجددة يطرحها المتلقي ، إذ تتمظهر هذه الأخيرة في حوار داخلي ، يأخذ المعلومات ثم يطرحها على نفسه في شكل تكهنات حول ما سيجرى مستقبلا ، و من هذا المنطلق أصبحت هذه المسألة جد ضرورية في سردية الأفلام الخيالية ، و في هذا الصدد ، يتعلق الأمر أكثر بتأثير الصوت الموسيقي في بناء التصورات الذهنية في مخيلة المشاهد عن طريق محفزات تنبيهيه ، يوّظفها الموسيقي لغرض لفت انتباه المشاهد من خلال خلق مراكز الاهتمام التي يولّد معان و تأويلات عديدة [1].

تتحدد من تجارب سابقة مكتسبة عن الجنس الذي ينتمي إليه ذلك الموقف ، و من الأعمال السابقة المفترضة في سياق التدفق ، كما تتشكل أيضـــــــــا من فعل التعارض الذي يتوقف بين الجانب الخيالي و براغماتية الواقع اليومي .

و على هذا الأساس ، يأخذ التوقع مفهومه من محطة إنتاج المعنى و فتح باب التأويل كآلية تلقي تتحدد وفق محفزات صوتيـــــــة يدوّنها الموسيقي لغرض تفعيل البنية التوقعاتية في المشهد الموسيقي ، إذ يساهم الفعل الموسيقي في بناء المعنى و إنتاجه في حيز أفق التوقع ، حيث تتفاعل نصية الفيلم و الخبرة الجمالية بفعل عامل الفهم عند المتفرج ،إذ يقع هذا المعنى في منتصف المسافة التي تفتح مجال وجود حالات فكرية محتملة في ثنايا تدفق السرد الموسيقي ، فالخبرة المعاشة و القدرات التخيلية لدى المتلقي تسمح له تناول الموقف الدرامي من زوايا متعددة على حساب الفجوات التي يضعها المخرج في نصيـــــة الفيلم.

إذ يلعب الأداء الموسيقي دورا بالغا في جذب المتفرج من أجل مليء تلك الثغرات بواسطة دوافع جمالية تتولد وفق محفزات لاشعورية تنشط في فضاء سمعي ، تولد توقعات جديدة غير مؤكدة على حساب الطاقة الجمالية التي يمتلكها النص الفيلمي ، مما يمنح للمتلقي الحرية الإبداعية الخلاقة في إنتاج المعاني و بلاغة تأويلها.

1 - صالح بشرى ، **نظرية التلقي و أصول و تطبيقات**، المركز الثقافي العربي،درا البيضاء ،ط1 ،2001 ، ص : 46 .

و هذا ما ألح عليه "**سارتر**" في قوله :"إنما يتحقق وجـــــود العمل الفني على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ ، و حين يقرأ ما يقرأه يظل على علم بأنه يستطيع دائما أن يذهب أبعد من ذلك في قراءته ممعنا في القراءة و الخلق "[1].

يعتبر فعل التوقع في البنية الموسيقية بمثابة وظيفة التواصل السردي لخيالية الفيلم ، إذ يعتبر من بين الوظائف الأساسية التي اقترحها الباحث"**كارلوس**" البرازيلي في عمله [2]، في حين تُعدّ هذه المرحلة من بين المراحل الأساسية التي تحقق البعد السيكولوجي الذي يرتكز عليه البناء الدرامي المكوّن للمشهد الواقعي في الفيلم ، و بالتالي يشكّل هذا الفعل الحركة السيكودرامية أثناء تلقي المشهد السينمائي من جهة ، و كآلية ترابط بين ذهنيـــــــة المشاهد و الرموز الدلالية التي تتدفق من نصية الفيلم في إطار تفعيل و تجديد المتلقي الضمني في الفيلم.

و هذا ما نجده بكثرة في أفلام التشويق ،إذ يتواصل المشاهد في هذه المرحلة عبر فعل التوهّم و التخيّل الموجود في أفق التوقع نصية المشهد ، و منه يستطيع المتفرج أن يقوم بردود أفعال تتميز باستجابات التي يترتب عنها الرضى و الارتياح في حالة توافق و انسجام توقع المشاهد المستمع مع المعايير الجمالية ، و في حالة خيبة أفق توقع المتفرج و الخروج إلى مألوف جديد ما يميّزه التغييب الذي يترتب عنه الاصطدام في ثنايا التفاعل بين ثنائية النص و التلقي الفيلمي ، إلى جانب عامل تغيير في أفق التوقع [3].

تساهم الموسيقى في تجسيد فعل توقع المشاهد في سياق فرجته السينمائية ، و هذا انطلاقا من خصائصها الفنية و التقنية التي ترتكز عليها ، إذ ساهم الباحث "**دافيد هورن**" من خلال بحوث الاستطلاعية قائمة على وصف الاستجابات التي تنتج عن طريق إدراك الموسيقي من خلال خصوصياتها ، و من جهة أخرى ، لا يعني أن ننكر مزايا البعد الخفي الذي يبلور البنية التوقعاتية في فضائية الفيلم ،بمعنى أخر ، معرفة مدى فعاليته من حيث تأثيره على سمعية المشاهد .

1 - عصام شرتح ، **علمالجمالالشعري** ، دار الخليج للصحافة و النشر ، عمان ، 2017 ، ص : 66 .

2 -Voir : Carlos Henrique Guadalupe Silveira***, La musique de film : introduction a l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur*** , OP.CIT ,2013 ,P :384.

3 - بو حسن أحمد ، **من قضايا التلقي و التأويل** ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، 1995 ، ص : 104 .

و من المنظور المنطقي ، يوضح كثير من الباحثين بأن هناك كثير من المصطلحات المشابهة لـ" **التوقع**" ، على سبيل المثال ، "**الترقب**" ، "**التنبؤ**" ، أو المزيج بينهما ، و تستخدم كلها في النظرية السينمائية أو في العلوم المعرفية ، و من الأهم في ذلك هو تحديد دور هذه المصطلحات في العملية التنبؤية ، فلو نتصور أن هناك سلسلة من أرقام ، تشير أواخرها إلى الإكمال ، فالسؤال الذي يكون مطروح ما هو الرقم الذي يسكون بعد ذلك الرقم الأخير ؟ .. 12121.

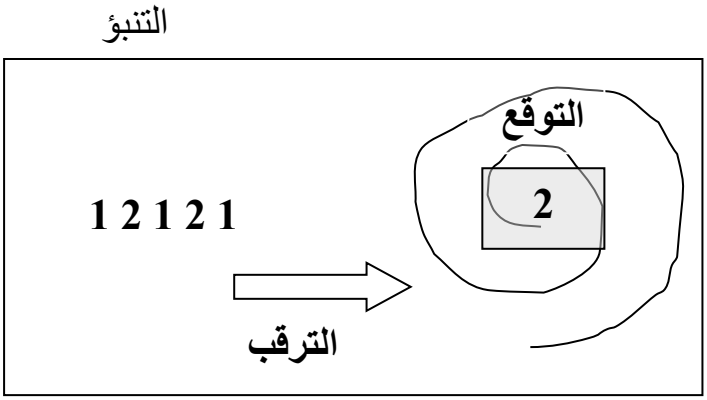
و عندما نقرأ التسلسل يظهر الرقم 2 في أذهاننا تلقائيا فقط بعد قراءة رقم 1 ، حيث يعتبـــــر هذا الطرح تمثيلا ذهنيا لما يتوقع أن يحدث في المستقبل ، و الثاني سيكون متوقعا ، و من المثير للإتمام أن نلاحظ "**خلق**" صورة ذهنية للعدد 2 ليست بالضرورة واعية، فإن رقم 2 يظهر في الروح دون أن يكون على بنية من خلق هذا التوقع ، و حتى الآن يمكننا أن نتصوّر تقريبا رقم 2 في تسلسل الأرقام ، أي أن التمثيل الذهني التجريدي لشكل الرقم 2 يحدث في تعاقب الأرقام المتتابعة.

فبإمكاننا أن نتوقع رقم 2 في الموقع المخطط له الذي سيكون في عملية الترقب أو تحضير لعملية نقل التوقعات إلى المناطق الحسية أو الحركية التي تصبح مجهـــــــــــــزة قبل ظهور نتائج الحدث المتوقع[1] ، و بالتالي فإن حقيقة "**الرؤية التقريبية**" ، أو "التنبؤ" ، بالشكل 2 ستكون بسبب الترقب الذي يعتبر شكلا من أشكال الاهتمام ، مما يسمح بخلق جملة من ردود الفعل ذات صلة بالموقف الراهن الذي يتوقف على مسألة تحديد و الإجابة بسرعة كبيرة في استمرارية المتتالية المشهدية .

و على هذا الأساس ، وضحت الباحثة الكرواتية "**أندريجا بوبيك –Andreja Bubic**" مع زملائها في مقالها العلمي [2] بأن من مصطلحي التوقع و الترقب باعتبارهما آليـــــة تتعامل مع الزمن الآتي أو المستقبل ، و كلاهما يلتقيا في نقطة تشارك تخلق سلوك التنبؤ لدى الفرد ، و لهذا نجد كثير من الباحثين لا يفرقون بين المصطلحين "**التوقع** و **الترقب**" في سياق عملية التوجه نحو المستقبل ، و عليه فإن التوجه نحو المستقبل يتوافق مع مصطلح التنبؤ ، بما في ذلك التوقع و الترقب .

1- Carlos Henrique Guadalupe Silveira***, La musique de film : introduction a l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur***, OP.CIT,P : 23-25 .

2 - Voir Article : Andreja Bubic , et les autres ,(**Prediction , Cognition and The brain**) ,Frontiers in Humain Neuroscience ,Vol 4 ,22 March 2010 ,2- 3 - 4 .



الشكل رقم1-7 : تمثيل "بوبيك" للمصطلحات المشابهة للتوقع[1]

و على هذا الأساس ، إن كل ما يرتبط بالتعريفات التي تطرقنا إليها سابقا كلها تعمل على خلق مناخ التوقع ، مما يسمح لنا استخراج أفكار بأشكال أكثر وضوحا في تحليل ظاهرة التوقع من خلال العمليات الموسيقى المشهدية التي توظّف في الفيلم السينمائي ،مما يضفي على البنية الدرامية و على المستوى التلقي قراءة أكثر يقضه في مجالي السينما ، و علم النفس المعرفي .

2. نظرية التوقع و الموسيقى الفيلمية :

في هذه المحطة البحثية نتوقف عند إبراز عن ماهية علم النفس و مساهمته في تطوير العمل الفني و من منظور التلقي ، حيث استفادت النظرية الفيلمية كثيرا من البحوث الوصفية التي تركّز في فهم العلاقة بين المادة السينمائية و علاقتها مع الجمهور من المنظور التأثيري ، و لكن موضوع التوقع لا ينحصر في تلك البحوث بل يدخل ضمن الدراسات التي تبحث عن كيفية توظيف آليات التوقع في مشهدية الفيلم و فهم نشاطها الرمزي المرتبط بمشاهد الفيلم [2].

و عليه فإن هذه الجهود العلميـــــــة تخدم سياق التلقي الذي يتعلق بنصية المشهد الموسيقي و المتلقي ، و لهذا يدخل علم النفس بكل وسائله التقنية و المعرفية لغرض بناء جانب سيكولوجي من خلال تفاعل المشاهد مع العناصر الموسيقية في سياق التدفق الدرامي ، حيث ترتكز هذه البنية على آليات

1 -Carlos Henrique Guadalupe Silveira***, La musique de film : introduction a l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur*** , OP.CIT, P : 26.

2- سكيب داين يونج ، **السينما و علم النفس "علاقة لا تنتهي"**، تر: سامح سمير فرج ، مر: إيمان عبد الغني نجم ، هنداوي ، مصر ، ط1 ،2010 ، ص: 25 .

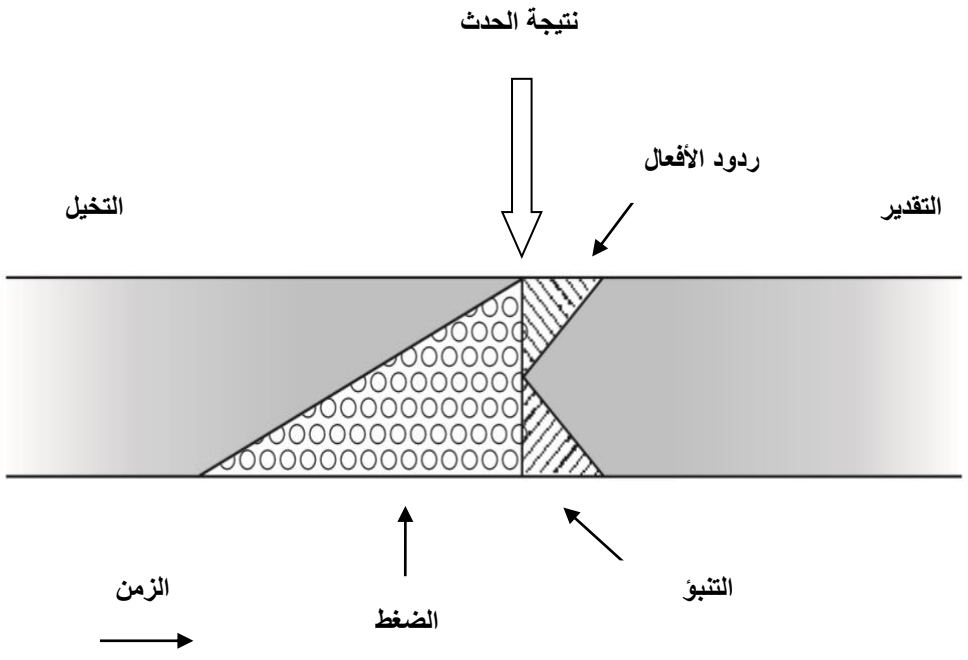
سيكودرامية تجعل المشاهد في صورة انفعالية تواصلية من خلال محفزات رمزية تصطنع في سردية المشهد الموسيقي لغرض تفعيل معاني الصور الفيلمية من مفهوم التوقع ، و من هنا تتضح رؤية التلقي في كيفية توظيف آليات التوقع في نسيج الكتابة الموسيقية بالنسبة للمشهد الفيلمي و استفادتها من منطلقات النظرية العلمية.

1.2 نظرية التوقع لـــ «دافيد هورن – ITPRA » :

دعّم "**هورن**" المنظور الفينومينولوجي لأنه خاصية أكثر إثارة التّوقعات و التي بدورها تخلق شعورا يمكن أن يستحضر بواسطة التوقع ، كما يشير "**هورن**" بأن العواطف التي تثيرها التوقعات تأخذ خمسة أنظمة متميزة و تتمثل في : الخيال ، التوتر ، التنبؤ ، رد الفعل ، و التقدير ، حيث أن لكل نظام استجابة تكون بشكل مستقل كما يبين كذلك أن نظام ردود الافعال تنطوي عليها تغييرات فسيولوجية و نفسية على مستوى الفرد (ينظر إلى الشكل رقم (1– 8)[1].

و في نفس السياق ، يتم تنظيم النظم الخمسة للاستجابة عبر مرحليتين أساسيتين ، فالأولى تشكّل مرحلة قبل ظهور النتائج ، أي المشاعر التي تصل قبل الحدث المتوقع ،و غير المتوقع (**استجابةالتخيل** ، **استجابات الضغط**) ، و من ثمة تأتي المرحلة ما بعد النتيجة و المشاعر التي تمّثل ظهور الحدث المتوقع ، و غير المتوقع (**ردود التنبؤ** ، **رد الفعل** ، **التقدير**).

1 - David Huron , ***sweet anticipation – music and the psychology of expection*** , Massachusetts Institute of technology, London ، 2006 , P : 17



الشكل رقم (1 –8) :

نموذج عن نظرية دافيد هورن "التخيل ، التوتر ، التنبؤ ، ردة الفعل" ، التقدير

يؤدي التعمق إلى فهم و تفسير العلاقة القائمة بين الرموز التحفيزية و ردود الفعل الواضحة على العلامة البصرية و المتحركة بما في ذلك وصف الاستجابات للدرجة الموسيقية ، و هذا ما توصّل إليه "**هورن**" على حسب دراسته الاستقصائية التي توصل إليها [1]،و من جهة أخرى قدم جدولا تفسيريا في شأن دراسة نظم الاستجابات في سياق التدفق الموسيقي ، حيث استخلص فيه كل الوظائف البيولوجية التي تحدث في بناء عملية التوقع مع نظام استجابته ينظر إلى الجدول (3–7).

1 - ينظر إلى الصفحة ص : 107-109 .

جدول رقم (3-7): يلخص تمثيل كل نظام الاستجابة بوظيفته البيولوجية [1]

نظم الاستجابة	الوظائف البيولوجية
استجابة التخيل	دوافع سلوكية موجهة نحو المستقبل، محفز يمكن الإشباع المؤجل
استجابة الضغط	الإثارة المثالية، تركيز في الاهتمام من أجل تحضير للأحداث المتوقعة.
استجابة التنبؤ	التعزيز السلبي أو الإيجابي من أجل تشجيع على خلق توقعات دقيقة .
استجابة ردة الفعل	سرعة الاستجابات العصبية التي تفترض تقييم أسوأ الحالات للنتائج المتوقعة.
استجابة التقدير	التقييم النهائي للتركيبات العصبية إثر النتائج المعززة سلبيا أو إيجابيا .

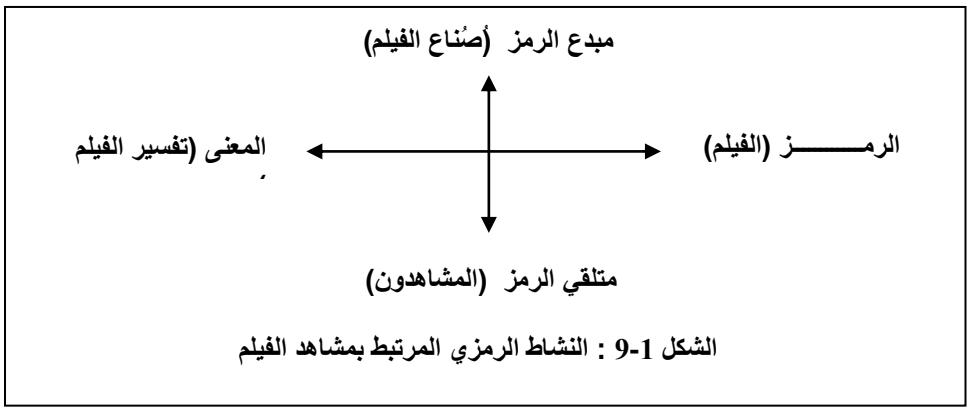
2.2 إسقاط نظرية "هورن" في فهم البنية التوقعاتية للمشهد الموسيقي :

نريد من خلال هذه المحطة التحليلية أن نقدم رؤية تفسيرية حول ظاهرة الفعل الموسيقي و دوره في تشكيل أفق توقع المشاهد من منظور جمالي في إدراك صوتية الفيلم ، حيث اعتمدنا على نظرية "**هورن**" كونها أكثر تطبيق على البيئة التوقعاتيـــــــة حول سيكولوجية المشهد الموسيقي على لغة مميزة و مركبة بين عدة خطابات متنوعة تنتصب كلها في خطابية اللغة الفيلمية.

و لهذا تظهر علاقة جد معقدة من حيث تركيبة رموز الخطاب النسيجي للصورة الفيلمية ، و كون أن فيلم معركة الجزائر تميز بوتيرة سردية تحاكي واقع الثورة الجزائرية ، بمعنى أن المخرج ركز أيضا على جانب التوليف لكي يضع المشاهد من خلال عامل الفرجة فإنّه يلتمس واقع التاريخي لوقائع القصة [2]، إذ ساهم مونتاج الفيلم في التحضير الأولي في كيفية توظيف آليات التوقع ، و هذا ما سمح للمؤلف الموسيقي "**موريكوني**" أن يعمل على مستوى التدوين و الأداء بسهولة ، ففي صناعة الفيلم تساهم الموسيقى فياستحضار حاسة التوقعات من أجل المتابعة السردية عبر عملية إدراكية حسية مزدوجة.

1 -David Huron , ***sweet anticipation – music and the psychology of expection*** ,OP.CIT , P : 16

2 -La bataille d'Alger – Interview avec le réalisateur Gillo Pontecorvo , une émission Télévisée , Canal Algérie , voir le lien : https://www.youtube.com/watch?v=CLBV3YGFhGE&t=44s consulter le 03/07/2019 .23h03 .



الشكل 1-9 : النشاط الرمزي المرتبط بمشاهد الفيلم

- **المرحلة الأولى : قبل ظهور الحدث أو النتيجة :**

أ. استجابة التخيل « La réponse de l'imagination»:

إن عمليةالتخيل بمثابة نتاج عن فعل بسيط يُشّكل صورة ذهنية عن فعل التخيل ، مما يسمح للفرد بأن يشعر بالمتعة أو الاستياء ، كما لو أن هذه النتيجة حدثت بالفعل ، فمن الممكن التنبؤ بالنتائج العاطفية في المستقبل ، و في المقابل تحفّز هذه المشاعر تحفز التغييرات السلوكية التي يمكن أن تزيد من درجة احتمال وجود نتيجة إيجابية في المستقبل ، و لهذا ركز المؤلف على نقاط تزامن مراحل التخيل التي أدّتها "**حسيبة**" حينما كلّف "**علي**" الطفل المسمى بـ" **عومار**" بثقل المهمة **(الصورة 1)**.

مما أدى ذلك في توليد المتخيل الجمالي في نشاط المتلقي الضمني ، إذ يمثل عنصرا جوهريا في سردية المشهد ، لأن الموقف الدرامي في المشهد لا قيمة له بمعزل عن التخييل العميق ، و جوهر الفن ليس ما تراه الأعين ، و إنما يراه الخيال [1]، و بالتالي وظف "**موريكوني**" علامة "**ري**" قصدا في وصف حركية أداء التمثيلي لوجه "**حسيبة**" ، إذ تمثلت تلك الحركة الإيمائية في نظرتها التخيلية اتجاه الطفل الذي لعب دورا هاما في بناء ميكانيزم استجابة التخيل المتزامن مع مضمون الحوار "**دِيرْ بُومْبَا وِينْ نْقُولَكْ**".

و لهذا ، يمكن للاستجابة المتخيلة أن تحفّز الفرد في السيطرة على العمل ، مما يزيد من درجة احتمال التوصل إلى نتيجة إيجابية .مما تجعل المتلقي متخيلا واقعيا في جمالية السرد الفيلمي ، و من جهة أخرى ، حلّ المتفرج محل شخصية "**حسيبة**" **(الصورة2)** من خلال فعالية أدائها التمثيلي المنصهر مع النغمة "**ري**" كعلامة موسيقية محفزة لتوليد لحظات الخوف في جملة من التوقعات حول مصير "**عومار**" في المستقل القريب ،كما عبّر في هذا الصدد "**ستيوارت غوردن –stuart gordon**" بأن الأشياء المخيفة أثناء مشاهدة الفيلم هي حينما يتم تقديم اقتراحات في ذهنية المشاهد.

1- عصام شرتح ، **علم الجمال الشعري** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 227 .

و عليه فإن العقل يشتغل بكثافة جد عالية في التخيل " ، كما ساهمت البنية التوليفة في تسلسل اللقطات التي تصف الشخصيات الممثلة في درامية الحوار ما ينتج عنه حرية الخيال الفعال على حسب "**غوتهولد افراييم ليسينغ – gotthold ephraim lessing**"، إذ كلما رأينا ، كلما زادت قدرتنا على التخيل ، و كلما أضفنا إلى مخيلتنا ، نرى ما نتوقعه في نشاطات ذهنية تدعى بالتوهم "[1] ، و عليه فإن معرفة الأداء الموسيقى الذي يتآلف مع الجماعة في المشهد ، يمكنه كذلك أن يستحضر عواطف ترتكز على أساس استجابة المتخيلة .

الصورة 1

الصورة 2

الصورة المشهدية (2-17) : آليات تفعيل استجابة التخيل في المشهد الموسيقي

و عندما يتخيل الفرد نتيجة إيجابية على سبيل المثال و الشعور بعاطفـــــة ذات صلة بالحدث ، فإنه لا يفكر فقط في الاحتمالات المستقبلية بل يشعر كذلك ، و هذا ما نجده في أداء "**علي**" الذي تجسد في دور معلومات التي كان يسمعها في زمن الجلسة التأكيدية التي دارت بينه و بين الشخصية "**جعفر**" حيث تضمنت الشؤون التنظيمية التي من المفروض أن تسير عليها المعركة لغرض إنجاح الثورة الجزائرية.

إذ وظف المخرج لقطتين أساسيتين باعتبارهما آلية تفعيل التخيل ، فاللقطة الأولى تتمثل في تقدم "علي" بخطوات نحو زميله "جعفر" (**الصورة1**) و بفعل تزامنها مع النغمة "**ري**" مما أعطت للموقف التمثيلي الكثير من الاحتمالات في ذهنية الممثل حول كيفية القضاء على تلك الآفات الاجتماعية التي عمت في بلاد الجزائر ، كما ساهمت الدرجة الموسيقية "**دو كبير Do Majeur**" في تشكيل تخيلات إيجابية في ذهنية المتلقي من خلال الاستجابات البيولوجية التي كانت مركزة و صلبة و قوية و مستقرة و التي تمظهرت في الأداء التمثيلي للشخصيتين "**جعفر و علي**".

1 -Julian Hanich , **cinematic emotion in horor films and thrillers – the aesthetic paradox of pleasurable fear** , Taylor&Francis , New York – London ،2010 , P : 108 .

أما اللقطة الثانية فكانت جد قوية في الأداء و و امتازت بالكثافة في التخييل ، حيث حفزت علامة "**ري**" أداء "**علي**" حينما حرّك وجهه ثم بقي ساكنا في صنع حالته متخيلا و مفكرا عن ما آل إليه الوضـــــع الراهن و البحث عن أفكار توجهه نحو المستقبل من خلال ملامح وجهه ، فالمستمع المشاهد يمكن أن يتصور بداية أنه من خلال البقاء المقرب إلى المشهد بأنه هو البطل أو متتبع له من خلال الشخصيات المجسدة في بنية المشهد ، مما يسبب له شعورا بالمتعة و النشوة ، و لهذا و بناءا على معارفه الصريحة و الواعية[1].

كما كان الأداء الصوتي لشخصية "**جعفر**" جد مريح و قوي و هادئ في الحوار و جد متزامن مع النغمة "**مي**" التي اكتملت عليها التيمة كوقفة « **Pointd'orgue** » مما خلقت الاستقرار و الاطمئنان الذي ظهر في أداء شخصية "**علي**" (**الصورة2**) من خلال ما سمعه من طرف زميله "**جعفر**" ، و من جهة أخرى ، تساعد تلك المعارف المتينة لخصائص المؤدي الموسيقي ، فهي بمثابة المثال الجيد لتوضيح استجابة المتخيلة في التجربة الموسيقية المستمعة .

الصورة 1

الصورة 2

الصورة المشهدية (2-18) : آليات تفعيل استجابة التخيل في المشهد

ب – استجابة الضغط « La réponse de tension »:

تعتبر استجابة الضغط كثاني نظام من التوقعات ،كما تثير أيضا عواطف خيالية الواقع الفيلمي الذي ينشأ في مرحلة قبل ظهور النتيجة وفقا لنظرية "التوقع لـ "**هورن**"، إذ تعتبر هذه الاستجابة في الأصل كتحضير ذهني و بدني للحدث المخطط له أو المتوقع ، و عادة ما ينطوي عن تحضير الحدث المتوقع على هيئته الحسية و الإدراكية ، و إذا كان الفرد يريد الحفاظ على الحد الأقصى من الطاقة في انتظار اللحظة الأخيرة قبل زيادة الانتباه و الصحوة الفسيولوجية (**الإثارة**) حيث أن صعود الصحوة و اليقظة

1 -David Huron, ***sweet anticipation – music and the psychology of expection***, OP.CIT,P:08

تكلف طاقة زائدة للفرد "**المشاهد**" ، و في الأخير ينتج عن هذا النظام القدرة على تعبير استجابات التوتـــــر المستاءة .

و في الصورة المشهدية(2- 19) ، وظّف لها "**موريكوني**" موسيقى مرافقة تمثلت في علامة مستمرة» «**Note Longue** المعزوفة على نغمة "**فا المرفوعة**" بواسطة آلة "**الأورغن**" تطابقت صوتيتهاالحادة مع الطبقة الصوتية لجرس الإنذار، و بالتالي تخلق تلك العلامة جفاف في الحلق من شدة التوتر في ذهنية المتفرج انطلاقا من الاستجابة الفيسيولجية لشخصية العامل المطاردة "**العجوز**" الذي شككوا فيه المستوطنين بأنه من تسبب في الهجومات إلى غاية أن ألقي عليه القبض من طرف البوليس الفرنسي.

و من جهة أخرى رافقت تلك النوتة المستمرة مجموعة من تآلفات متقطعة بواسطة آلة "**الأورغن**" الحاضرة على حساب نقاط تزامنها مع الصور المفتاحية **(الصور المشهدية :2،5،6)** في حركة متزايدة «**Crescendo** »و مرافقة لحركة الكاميرا "**الترافلينغ**" ، و هذا بتتابع سرعات متطابقة مع حركة الشخصية المطاردة ،مما ساعد في توليد شدة الضغط الموازي للزيادة الحقيقية من حجم الصوت الموسيقي ، كما لعب القرع على آلة "**التمباني**" دورا هاما في مرافقة التآلفات المتقطعة في تكثيف القوة الدراماتيكية لغرض لفت الإنتباه في تشكيـــــــــــل الإثارة المثالية في النقاط التي تعبر عن مراكز الإدراك و التوتر و الضغوطات .

و بمعنى آخـــــر ، تصبح استجابة التوتر أكثر وضوحا عندما تقترب اللحظة المتوقعة ، أي عندما ينخفض الغموض الذي يكتنف الحدث فإنه يؤدي إلى زيادة التوتر مثلما نتخيل حصيلة الفرد في نتائج المسابقة و الهدف من ذلك هو استعداد لـــــ" **توقع الفعل** ، **التصور** " بطريقة ميل قبل الحدث المخطط له ، و إذا كانت النتيجة تأتي في وقت مبكر كان متوقعا ، فإن استجابة التوتر لن يكون لها أي نجاحفي الوصول إلى أقصى إمكاناتها.

و من زاوية أخرى، إذا كانت النتيجة متأخرة فإن الاستجابة ستصل إلى ذروتها التي يتم الحفاظ عليها أثناء انتظار النتيجة المفترضة ، و عليه فإن التأخير سيخلق فترة ممتدة و بكثافة جد عالية من الضغوطات .

الصورة المشهدية (2- 19) : آليات تفعيل استجابة الضغط في المشهد الموسيقي

و في سياق أخر، مثّل "**موريكوني**" لحظات الانتظار بواسطة علامة مستمرة للمعزوفة على نغمة "**صول**" عبرت عن نفسية الفدائيات من خلال شجاعتهن القوية ، و وصف إمكانياتهن في تنفيذ عمليات المعركة من خلال أدائهن الشجاع في المشهد ، و في نفس الوقت تظهر ملامـــــــح الصعود إلى الأعلى و مواجهة تحديات كبرى في ذلك ، مما تقوّي استجابة التوتر أكثر في نفسية المتفرج خاصة عندما سمعن دقات الباب ثم قمن لمعرفة الجديد إلا أن ظهرت شخصية جعفر فاكتمل مفعول التوتر السردي (**الصورة المشهدية :6،5،4،3**) ، إذ تعتبر هذه النقطة الأخيرة كوظيفة لفت انتباه المشاهد .

الصورة المشهدية (2 -20) : آليات تفعيل إستجابة الضغط في المشهد الموسيقي

وظّف المخرج نشاط ظهور الحدث في آخر لحظات التوتر ، إذ يعتبر مؤثر التأخير عاملا أساسيا في البنية السيكولوجية للمشهد ، و يكون أكثر وضوحا عندما تكون التوقعات أكثر يقينا ، كما تؤدي الموسيقى

نشاطها التأثيري في خلق بيئة التوتر ، إذ لها أهمية بالغة عند تطبيق التأخير على الحدث مما يخلق قابلية للتنبؤ ، و يعتبر كمثال ممتاز للموسيقى المستخدمة في بعض جوانبها الهارمونية التي يمكن التنبؤ بها في الموسيقى النغماتية "**musique tonale**".

عند ظهور شخصية "**جعفر**" في آخر المشهد اضمحل مفعول التوتر بفعل زوال المؤثر الموسيقي الذي لعب دورا هاما في تحفيز آلية تفعيل التوتر في سردية المشهد ، و لهذا يسبب التأخير في تقديم نتائج الحدث في الزيادة من شدة التوتر و الضغوطات ، و له ميزة هامة في سياق المحفزات التي يمكن التنبؤ بها و الزيادة في درجة الاحتمال، إذ يمكن تضخيـــــم المتعة المدركة عندما يتم اتخاذ قرار إيجابي و على حسب "**هورن**" ، فإن هذا التضخيم يمكن أن يدعو إلى التباين بين العواطف ، كما تكون العواطف الايجابية أكثر إيجابا حينما تسبقها استجابة عاطفية سلبية .

و في سياق أخر ، زادت درجة الضغط في سردية المشهد من خلال ظهور علامة وقف "**Point d'orgue** " على نغمة "**مي**" بواسطة آلة "**توبا**" بتزايد حجم الصوت المستمر مع تزامن حركة "**ترافلينغ**" من اليسار إلى اليمين **(الصور المشهدية: 1،2،3،4)** ، و بما أن جرس آلة "**توبا**" يتميّز بخصائص الموسيقى العسكرية ، و عليه فإن التّوتر و الضغوطات نابعة من نفس المصدر ، أي على حسب الأوامر التي صدرت من طرف الحاكم العام للجزائـــــر و الخاضعة إلى السلطات العسكرية الفرنسية ، و من جهة أخرى منح لغة التناغم الصوتي في سيكولوجية المشهد بعدا أكثر واقعية ، و هذا ما يؤدي إلى معايشة الحدث في لحظة التوتر.

زادت بشكل مستمر شدة التوتر في المشهد بفضل عامل التكرار في تأدية "**موتيف**" بآلات متنوعة ، حيث كان في البداية معزوفا على آلة "**أوبوا**" بأسلوب هزلي الذي أعطى تناقضا مع متطلبات المعيشية للمجتمع الجزائري ، و ما زاد من شدة الضغط هو اللامعقول الذي نتج عن تنافر بين الطبقات الصوتية التي تزامنت بين صوت المعلق "**Narrateur**" و سجل الجرس الذي كان معزوف فيه ، و في هذا المقطع أراد "**موريكوني**" أن يجعل المتفرج متوترا كأنه مواطن يري من بعيد الصيدلية و لا يستطيع اقتناء أدوية منها انطلاقا من حركة اللقطة الذاتية الرأسية من الأعلى إلى الأسفل **(الصور المشهدية5،6،7،،8)** و غير متقبل عن الوضع التعسفي الذي يمنع المواطنين من شراء جميع الأدوية التي تختص بعلاج الجروح.

و من ثمة تكرر "**موتيف**" باستخدام آلة " **ترومبت**" كونها آلة موسيقية عسكرية ، و كأن أسلوب الهزل نابع من مصادر السلطات العسكرية المحررة لهاته القوانين ، و في هذا المقطع **(الصور**

المشهدية9،10،11،12) شكّلت التآلفات الموسيقيـــــة المعزوفة على آلة "**بيانو**" بنية إيقاعية بين نغمتي "**مي ، و صول**" .

الصورة المشهدية (2 -21) : آليات تفعيل إستجابة الضغط في المشهد الموسيقي

نتج عن أداء "**الارتعاش Tremolo**" على آلة "**تشيللو**" متعة الخوف في سردية المشهد الليلي ، مما ميزه بسمع الظلام من خلال مميزات جرسه ، و بتوافقه النغمي مع الأداء المنفرد في النقر بالأصبع « **Pizzicato** »*على أوتار آلة "**كنترباص**" ،إذ شكّل هذا الأخير بنية إيقاعية تحاكي خطوات مسي العساكر أثناء قيامهم بالدورية في المشهد ، ففي هذه الحالة لعبت الموسيقى أداء تفعيل التّوتر و الضّغط في نفسية المشاهد ، مما تولد عن ذلك متعة الخوف ،إذ هو تصور ذهني ،يتم عبر استحضار الخيال عن طريق الصوت الموسيقي في ضل تشابك الإشارات البصرية و السمعية ، و عليه توجد استراتيجيات موظفة في الخطاب الفيلمي ، حيث تتناول المستوى اللفظي في طريقة الأداء و من الناحية الثانية يتمثل في تعابير الوجه للشخصيات التي تتدخّل في الزّمن الفيلمي ، كما أن للإستماع دور كبير في مرحلة التلقي مما يعطي للمعنى بعدا تكامليا على مستوى الفهم . [1]

* منقور « **Pizzicato** » و يعني هذا المصطلح إشارة تكتب مختصرا **Pizz**في أماكن يعينها من المدونة الموسيقية لتوجيه عازف اعلى الآلة الوترية ذات قوس ، لنقر الوتر بأصابعه بدلا من سحب القوس عليه . ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif , ***Dictionary of music***,OP.CIT, P: 117.

1 -Julian Hanich , ***cinematic emotion in horor films and thrillers – the aesthetic paradox of pleasurable fear*** , New york – London : Taylor&Francis , 2010 , P : 117 .

الصورة المشهدية (2- 22) آليات تفعيل استجابة الضغط في المشهد الموسيقي

- **المرحلة الثانية : بعد ظهور التوقع و النتيجة :**

أ. **الاستجابة التنبؤية« La réponse de prédiction » :**

و بما أن التنبؤات الدقيقة تّمثل أهم المزايا في هذا النظام ، يشير "**هورن**" بأن هناك مكافآت نفسية و عقوبات ناجمة عن دقة التوقعـــــات تجرى في ذهنية المتلقي حينما يدرك الفرجـــــــــة المشهدية ، و عندما يكون الحافز متوقعا فإن الاستجابة العاطفية يكون لها تكافؤ إيجابي ، و عندما يكون الحافز غير متوقع فيكون للاستجابة العاطفية تكافؤ سلبي، و بمعنى أخر ، عندما تأتي الموسيقى كمؤثر تحفيزي للموضوع المتوقع تصطنع وظيفة لفت انتباه المشاهد بالنظر في الموضوع بشكل مدقق ، مما ينتج عن هذه العملية إطلاق جملة من استجابات حركيةمناسبة و بسرعة فائقة .

و ما يبرر هذا الحديث في الكثير من **ال**حالات الموسيقية ، حيث يستبدل التكافؤ السلبي السريع جدا بقيمة إيجابية بواسطة الأداء الموسيقي الذي ينتقل في عملية التحويل « **Modulation** » من مقام إلى مقام أخر ، أو من طبقة صوتية إلى طبقة صوتية أخرى عالية على الأولى ، أو التغيرات غير متوقعة في الديناميكية الموسيقية ، مما يغرس شعورا بالتنبؤ إلى شيء جديد سيحدث في سردية المشهد ، و هذا ما حدث في تيمة الهجوم على دار الشرطة من طرف المناضلين.

حيث خلق "**موريكوني**" بداية الشعور بالتنبؤ **(الصورة المشهدية 1)** عبر عملية تزامن علامة "**مي**" مع الكتابة البصرية التي توحي بالسياق الزماني لواقعية المشهد كعلامة وقف موسيقية بواسطة آلة "**توبا**" مما ساعدت من خلال مميزاتها الصوتية الغليظة على نشر منبهات تحفيزية تكون أسس أولية في تشكيل البيئة التنبؤية في ذهنية المتفرج ، كما كان على المستوى الثاني من الصوت أداء الارتعاش « **Tremolo** »على آلة "**تشيلو**" هو ما خلق نوعا من أجواء الرعب و الخوف التي صاحبت بعض نقاط التزامن مع حركيـــــــة صورة القرع على الطبل الصغير ما دلّ على أن العملية في سياقها

الحربي، و من هنا يتعزز المشهد الموسيقي بمزيد من الدعائم التي تحضر مؤثر التنبؤ باعتباره السبب الكامن وراء تأثير التعرّض من خلال المقارنة بنتائج التجارب المستخدمة من خلال المحفزات البصرية المتكررة ، مع نتائج التجارب المستخدمة بالمحفزات الصوتية.

فالبنية اللحنية المتكررة في التيمة ساعدت كثيرا في تحقيق شروط هذا النظام ، إذ كان الانطباع التي وظفه "**موريكوني** " في "**موتيف**" أداء مفرطا بالنقر على أوتار العلامات المصاحبة للخطوات ، كأننا نشعر بأننا نسير بخطواتهم و نتنبأ في أي لحظة من الوقوع في صدمات أو مفاجآت ، حيث كان أداء "**موتيف الأول** " المتزامن مع (**الصور المشهدية : 2،1**) بواسطة النقر على أوتار آلة "**كنترباص**" ما ميز صوت حادا يتطابق مع مناخ الموقف التمثيلي في المشهد.

ثم تكرر "**موتيف**" للمرة الثانية في (**الصور المشهدية : 5،4،3**) عبر آلة "**بيانو**" ،و ما دلّ على طبقته الصوتية الغليظة ، هو الأداء "**بيتيزيكاتو**" الذي كان معزوفا على مفتاح " **فا – Fa** " ، إذ وظف المؤلف في هذه المقطوعة إرشاد بالتحويل في الانتقال من الطبقة الصوتية الحادة إلى الطبقة الصوتية الغليظة جاء متطابقا أثناء صعود الشخصيات الممثلة عند دخولهم إلى مكتب محافظ الشرطة بدرجة واحدة على مستوى الطابق الأرضي ، إذ وضع تآلفة واحدة على آلة البيانو تميزت بصوتية حادة ، إذ تعتبر نقطة فاصلة بين الطبقتين الصوتين ، مما نتج عنها شعور قوي بالتنبؤ ،و في هذه الحالة تصبح الموسيقى أكثر متعة حينما نتنبأ بها من خلال المحفزات التي يمكن أن تؤدي إلى استجابة إيجابية.

الصور المشهدية (2 - 23) : ألية تكرار "موتيف" في خلق عمليات تنبؤية

و من جهة أخرى ، ساهمت الموسيقى الأدنوية « **Musique Minimale** » في توليد تنبؤات المشهد الموسيقي ، و هذا بالتركيز على الألحان المتكررة، بحيث أن الإفراط في تكرار التنبؤات في أكثر من أربع مشاهد متتابعة ،إذ يمكن أن تثير العواطف السلبية التي تبقى لفترة طويلة ، كما تأتي تلك التجربة

العاطفية السلبية من خلال الاستماع إلى الموسيقى ، و لكنه برع في تهيئة المشاهد من خلال أخذها لجرعة "**دو الصغير**" في الموسيقى المرافقة للدعاء و حفل الزفاف .

أما عن النتائج المتوقعة ، فعادة ما يّدفع الاستجابة العاطفية حتى لو كانت النتيجة المتوقعة سلبية ، و على حسب "**هورن**" يجب تقييم التوقعات المحددة ، حتى لو كانت النتيجة غير مرغوب فيها ، و من المختصر ، فإن الاستجابة التنبؤية تقابل الحالات العابرة للمكافأة و العقاب التي تنشئ الاستجابة نظرا لدقة التنبؤ ، و هذا ما يشجع في الأخير على تشكيل التنبؤات الدقيقة .

و في سياق مشهدي أخر ، المشاعر التي تسبق الأحداث لديها نزعة قوية جدا ، و هذا لكي تتبعها أحداث أخرى ، و المشاعر التي تسبق الأحداث المتوقعة تكون مميزة تماما ، و قد توصف بأنها تميل و تحث و تقود و تدفع ، و تضغط على الشعور ، أو تتوق مثلما اقترح الطبيب النفساني "**جامشد بهروشا –Jamshed Bharucha** " مصطلح "**التوق – yearning**" .

و في الصورة المشهدية (2-24) ، تكررت البنية الإيقاعية بتزايد مستمر « **Crescendo** »في الأداء و في حجم الحقيقي للصوت الذي تتطابق مع البنية التوليفية لتتابع اللقطات في المشهد ، و كان بالقرع على آلة "**بونجوسRoulement bongos**" ،كما صاحب ذلك الإيقاع أداء تآلفه واحدة على علامة « **Fa** » في مفتاح « **fa** » في شكل وقفة موسيقية تشتغل كعمق صوتي للمعزوف بواسطة آلة "**الأرغن**" ، مما تولد عن هذه المقطوعة شعور بالترقّب.

إذ يعتبر كإشارة إحساس بالتوقع ، و عندما يكون المستمع متأكدا من بعض الأحداث المستقبلية نقول بأن المستمع يعاني من شعور قوي بالترقب ، و هذا الشعور بالترقب يصطنع بآلية التوليف "**المونتاج**"، و يكون بحجم كبير عندما يكون احتمال الحدث يقترب من اليقين ،و هذا ما تبين في جميع اللقطات القريبة و القريبة جدا في المشهد ،و ما زاد من اليقين في التوقّع هو حركة التبئير لعدسة الكاميرا نحو عقارب الساعة **(الصورة المشهدية :12)**.

و في حالة حدوث أحداث غير متوقعة نقع في لحظة مذهلة ما يسمى بـ "**الصدمة السينمائية** "، و عليه فإن تكثيف الصدمات السينمائية في سردية الفيلم، تساعد في توجيه الانتباه نحو التواجد الاجتماعي المشترك في قاعة العرض، و من جهة أخرى تعزز مستوى الفهم؛ و من خلال دراسات المعمقة في ذلك تتضح أن هناك ستة صدمات سينمائية[1]و تتمثل في :

1 -Julian Hanich , ***cinematic emotion in horor films and thrillers – the aesthetic paradox of pleasurable fear*** , 117 New york – london : taylor & francis , 2010 , P : 130 -132 .

- الصدمة الوهمية و تكون متخيلة في ذهنية المشاهد.
- الصدمة التي ترتبط بالموت .
- الصدمة ثلاثية الأبعاد و التي تحاكي العناصر المميزة في الأفلام الثلاثية الأبعاد .
- صدمة الرعب و التي تقوم على الإيحاء المفاجئ من الوحش أو أعمال العنف.
- صدمة الغدر أو خلف الظهر في المشهد.
- صدمة الهوية غير المتوقعة و هذا بديل يأخذنا بالدهشة.

الصور المشهدية (2 - 24) : ألية تكرار "موتيف" في خلق عمليات تنبؤية

استجابة ردة الفعل هي عملية سريعة تحدث تلقائيا و بطريقة ما قبل اليقظة ، تنشّط الأفعال الجسدية ، و لكن ردود الفعل ليس دائما كانعكاسات غريزية ، بل يمكنها أن تكون في أشكال مخططة ، حيث تسهل عملية ملاحظة تلك الردود و التفاعلات في حالة حدوث الدهشة .

و يمكن ملاحظة الاستجابة في ردة الفعل في المشهد الموسيقي عن طريق أداء "**موتيف**" في الصورة المشهدية **(2-21)**يتمثل في عدم التقبل لتلك الأوامر التعسفيّة في صيغة « **Awe** »[1]والتي جاءت على لسان الراوي ، يظهر أثار نفسية في شخصية المتفرج.

إن ظاهرة المفاجأة تدلّ على الفشل البيولوجي ، و إذا كان الغرض من التوقعات هو تعزيز التجهيز ، فإن عدم التوقع الصحيح للأحداث اللاحقة يمثل فشلا عقليا حقيقيا ، و على الرغم من ذلك فإن المفاجأة

1 -Voir : David Huron **,** ***sweet anticipation – music and the psychology of expection*** ,OP.CIT , P : 288.

الموسيقية لا تحمل العواقب الوخيمة لمفاجأة أخرى ممكنة ، و مع ذلك فإن الموسيقى قادرة على تفعيل الآليات البيولوجية التي تتفاعل مع هذه المفاجأة ، كما يمكن أن تثير الدّهشة التي تؤدي إلى واحدة من ثلاث استجابات سلوكية تتعلّق بالخوف ، أو التجمد ، الرهبة .

ب. استجابة التقدير « La réponse d'appréciation»:

تخضع الاستجابات الأولى للفرد حول الأحداث إلى عامل التنقيح ، و من المستغرب أنها يمكن أن تتحول إلى طريق منعكس في وقت لاحق ،و عليه تتم استجابة التقدير بمجرد مشاركة تفكيره الواعي ، و هذا ما نجده في المقطوعة الثانية من تيمة "علي" إذ أظهر "**موريكوني**" طريقة أداء "**موتيف**" على آلة "**باصون**" بوتيرة معتدلة تضمنّت في خلفيتها عن موقفه اتجاه الشخصية البطلة ، و كاستجابة تقدير عن موقفه اتجاه وطنه ، و بمجرد أن يواصل الفرد مرحلته التفكيرية في حالة ما ، فبالتالي يتولّد لديه عدّة ردود متعاقبة على التقدير ، و يمكن لردود التقدير أن تنطوي على التفكير الواعي الذي غالبا ما يجذب العوامل الاجتماعية ، و السياقات المعقدة .

| المبحث الثالث |

الموسيقى آلية تحفيز نشاطات الذاكرة

1) الفعل الموسيقي و نشاط الذاكرة الضمنية في تلقي الفيلم:

نعود إلى الفكرة القائلة بأن المحتويات الذهنية قد تكون فاقدة للوعي ، و ليس فقط العمليات التي تعمل عليها ، و إنما ترتبط عادة بنظرية التحليل النفساني ، و لكن كما أظهرت "**إلين برغر** " أن الأفكار حول فاقد الوعي و الذكريات تمتد إلى أبعد من الدراســـــــــــــــــات حول الهيستيريا لــ" **برور و فرويد** " ، و تارة ما يميز علم النفس المعاصر بين الذاكرة الضمنية و الذاكرة الصريحة [1].

و في السياق الجمالي للموسيقى ،تشتغل آلياتها في تفعيل الذاكرة الصريحة إلى تذكّر الواعي لحدث سابق كما هو الحال في التذكّر و التقدير ، و في المقابل تشير الذاكرة الضمنية إلى أي تأثير لحدث سابق على تجربة الشخص المستمرة و الفكر و العمل بغض النظر عمّا إذا أمكن تذكر الحدث بوعي ، و لعل العرض يكون أكثر دراميا لتحديد الفرق بين الذاكرة الصريحة و الضمنية ، فالذاكرة الضمنية تنشط وفق مراحل التكرار .

إن الذاكرة الضمنية أو اللاشعورية من خلال "**برور– BREUR**" ، و "**فرويد– FREUD** "يمكن استبدالها بحالات ضمنية مكتملة ، و عليه فإن الحالة العاطفية يمكن أن تقدّم مؤشرات تساعد على الإدراك الضمني للحالات العاطفية ، حيث أن الظواهر الإدراكية للذاكرة الضمنية لا تتجسد إلا في اللاشعور العاطفي .

إن إدراكنا للذاكرة الضمنية ترتكز على تفكير ضمني في سياق تلقّي سمعية الفيلم ، حيث يقال أن الفكر الضّمني يحدث عندما يكون التفكير على سبيل المثال الحل الصحيح للمشكلة أو التأثير على التجربة أو الفكر أو العمل ، و برغم أن المرء يجهل الفكر في حد ذاته ، و قد تتكون الأفكار الضمنية من أفكار و معتقدات أو صور تنصبّ في محتويات معرفية ، و ليس في تمثيل للحدث الحالي لأنّ الذاكرة هي تمثيل للحدث السابق ، حيث يبدو أنها ترتبط ارتباطا وثيقا مع تجارب الحدس ، و يتجسّد مفهوم الفكر الضمني في البجوث التي قام بها "**بوورز و زملاءه BOWERS & ASSOCIATES**" ، حيث أظهروا كيفية الحل الصحيح لمشكلة صعبة ، و يمكنها التأثير على سلوك الاختيار ، و برغم من أن الموضوع لا يدرك بوعي الحل في حد ذاته[2]

1 -ERIC EICH , and All , ***Cognition and Emotion*** , oxford university press , Oxford ,New york , 2000 , P :40 .

2 -ERIC EICH , and All , ***Cognition and Emotion*** , IBID, P :44.

2) موسيقى الفيلم تولد شعورا بذكريات:

الشعور بالذكريات هو ذاكرة استجابة لحالة عاطفية معينة ، و إذا كانت الحالة التي يتم تشغيلها لكي نتذكر فهي الذاكرة المكبوتة ، و بالتالي سيكون لدينا مشاعر تتعلق بالحدث دون أي استدعاء لوعي الحدث ، و غالبا مايشعر بالذاكرة كأنها طوفان من العواطف لا يمكن تفسيرها ، و لاسيما حول قضايا الاعتداء ... الشعور بأن شيء سيء قد حدث و هو شكل شائع من الشعور بالذاكرة ، و من جهة أخرى، فإن مفهوم الشعور بالذاكرة يوجد له دعم في أدبيات هذا المنطلق، و لكل ما يشير إلى الاستجابات العاطفية للذاكرة الضمنية [1]

و في شعورنا بذكريات تلـــــــقي الفيلم تلقي أفلام التراث، يتولّد في سياقه شعور بالحنين إلى الماضي ، و يصبح المشاهد متخيلا جماليـــــــا ، و يظهر ذلك في إعادة بناء واقع مضى من قراءته التخييلية ، و هذا على حساب رصيده المخّزن في الذاكرة ، فالمـــــــــــادة المخّزنة هي جملة من الوقائع و الأحداث التاريخية المحملة في أوعية سينمائية ، و تكون محفوظة في ذهنية الفرد ، و دائما في حالة يقظة لأنها تنشأ في لاوعي المشاهد ، إذ يمكن أن يسترجعها أثناء النوم "**الأحلام**" ، أو بفعل المشاهدة الواعية .

و في سياق نوستالجيا تلقي الفيلم ، تولّد المحفزات السمعية البصرية شعورا مؤثرا على سيكولوجية المشاهد ، ففي هذه الحالة يقوم باسترجاع معظم الروابط المتعلقة بسياق زمن إنتاج و صدور الفيلم ،كأنه يذهب في رحلة عبر الزمن ، و من جهة أخرى يسترجع فن الحياة الماضية أثناء مشاهدته للأحداث ، في حين يتوصل مخرج الفيلم في نجاعة عملية التوثيق السينمائي و في إصدار لمسة فنية موضوعية تحفّز في تحريك مشاعر المشاهد في جو نوستالجي تجعله يسكن الزمن التاريخي .

يعتبر فيلم معركة الجزائر من بين أفلام التراث التاريخي للثورة الجزائرية ، إذ يشكّل نوستالجيا تلقي أفلام الواقع من بين أشكال تفعيل واقعية النسيج الدرامي للفيلم ، حيث تتحقق ثنائية إنتاج معنى المشهد الواقعي ، مما يدل على أن العلامة الفيلمية " صوتية ، بصرية ، حركية " تحمل مضمونا نشطا و حيا ، و نصية الفيلم في طياتها مشاهد ضمني متجدد و مستمر، و في حال تلقي العرض يلتبس ذاكرة المشاهد الحقيقي و يترك فيها انطباعا جماليا ، و في المقابل يتفاعل المشاهد الحقيقي في ضمنيته بواسطة وجود شبح حسي يشكل له نسيجا رمزيا للمشهد ، و لهذا نقول أنّ تلك الأعمال الفنية الأصيلة لا تموت في مختلف الأزمنة .

1 -ERIC EICH , and All , ***Cognition and Emotion*** , IBID, P :46-48 .

3) آليات تنشيط الذاكرة السمعية في تفعيل معنى واقعية الفيلم :

تساهم ذاكرة المشاهد في إدراك البنية السمعية في خيالية الموسيقى الفيلمية ، و بفضل وجود مصادر أكوستيكيـــــة ، تشتغل في انتاج كيانات فيزيائية التي بدورها تخلق أفكارا متخيلة في ذهنية المستمع ، و بفضل المحفز البصري تأخذ الذاكرة بأوسع معانيها ، إذ تؤدي دورا حاسما في معالجة المعلومات التي توفّرها تلك المصادر الصوتية ، و عليه فإن الإدراك و الذاكرة لهما علاقة ترابطية عميقة حيث لا توجد حدود معينة بينهما، و مما دعم هذا الرأي تلك الحقائق التجريبية و الاعتبارات المنطقية البسيطة .

يقوم المشاهد بعديد من العمليات العقلية أثناء تلقيه للمادة الفيلمية ، حيث يسترجع ذاكرته في الزمن السردي للفيلم ،إن الذاكرة هي نتيجة للتصور ، و لا يمكن أن تكون سببا لذلك ، و يبدو لنا أن الإدراك هو سبب الذاكرة ، و لكي نرى هذا الترابط الوثيق بين الإدراك و الذاكرة ، يستخدم مصطلح التصوّر على نحو الأدق للتمييز و تحديد الهوية في كلتا الحالتين ،و المتخيل ، أو المتصور و هو العلاقة التي تدور بين المحفز الذي ينتمي إلى الحاضر و آثار الذاكرة التي تكون من المحفزات السابقة .

ساهمت موسيقى فيلم "معركة الجزائر" في تشكيل ذاكرة المتفرّج من خلال الرؤية التوليفية التي كانت تسرد له حقائق التاريخية حول وقائع أحداث الثورة الجزائرية بارتباطها مع قصة الشخصيات البطلة التي غيّرت مجرى الثورة الجزائرية في إدخال العمليات النضالية إلى المدن ، و بالتالي كانت مدينة الجزائر سابقة للحدث و العمليات المبرمجة في إطار معركة الجزائر الكبرى ، و لهذا سبّب التدفق الدرامي في ذهنية المشاهد نوع من الاختزال في تتابع الأحداث و في كيفية تقديم الشخصيات ، و غير ذلك .
و على هذا الأساس ، قام "**موريكوني**" بتعزيز معان المشاهد المفتاحية بتوظيف آليات تفعيل نسيج الخطاب التسلسلي في خيالية الواقع الفيلمي ، حيث أنه قام بعملية تفكير المشاهد من خلال محفزات صوتية التي تشكلت في "**تيمات و خلاليا لحنية** "، ساعدته في خلق الجو العام للفيلم ، و بناء ماضيه من خلال روح اللحن الذي ارتكز عليه في موسيقيته .

و في هذا السيـــــــــاق ، وظف المؤلف الموسيقي عدة آليات أساسية في تنشيط ذاكرة المشاهد و الفيلم، إذ تمثلت في مجموعة من الحالات العملية المتطابقة مع أهداف بنية المشهد الموسيقي و العملية التخييلية في ذهنية المشاهد المستمع .

1.3 الحالة الأولى : تكرار المقطوعات الأتونالية في مشاهد "فلاش باك ":

و بفضل تقنية "**فلاش باكFlash Back**" المصاحبة للموسيقى الأتونالية ، أعادت حركية الفيلم في بنيتها التوليفية في إعادة توضيح و تفسير سبب وجود الشخصيـــــــــات البطلة بداخل "**كازما**" ، حيث يعتبر المشهد الانتقالي الثاني كما هو موضـــــــــح في الصورة **(المشهد الانتقالي الأول)**، كآلية تنشيط ذاكرة المتفرج فيما تلقاه في بداية الفيلم أثناء تقديم الشخصيات في جو صامت بالإبهام في الصورة **(المشهد الانتقالي الثانية)** ، فالموسيقى "**أتونالية**" لعبت دورا كبيرا في استرجاع الحدث الفيلمي بسمعية لاشعورية ، مما نتج عنها تقديم مسارات سردية للمشاهد ارتكز عليها لغرض تحقيق هيكلة بناء سردية الفيلم .

المشهد الانتقالي الأول

المشهد الانتقالي الثاني

الصور المشهدية (2 - 25) : تمثل آلية تنشيط الذاكرة عبر تقنية فلاش باك

2.3 الحالة الثانية : إعادة توظيف نفس التيمة الموسيقية من مشهد أخر :

تعتبر هذه الحالة بمثابة تقنية هامة في إعادة بناء سياق الحدث من زاوية أخرى ، إذ تساهم في استرجاع الأبعاد السيكولوجية التي ترتكز عليها المقطوعة الموسيقية ، فالمشاهد يتلقي مشاهد مختلفة و متوعة و لكن بعضها لها مميزات و أهداف مشتركة تظهر من الجوانب الخفية ، ففي الصورة المشهدية **(الصورة المشهدية 2)** تكرر فيه تيمة "**يناير 1957 : تطويق القصبة** " لغرض تنشيط ذاكرة المتلقي بمجريات الجلسة من خلال الحوار التي دار بين الشخصيتين "**علي**" و "**جعفر**" في **(صورة المشهدية الثانية)**.

و رغم من أن المشهد المصور في النهار يصف أعالي القصبة المطوقة يطابق عنوان التيمة ، أما في المقطوعة الليلية تحقق فعل تزامن حركة الموسيقى مع حركية مضمون اللقطات و التباين و الحوار من منظور التآليف الموسيقي (**صورة المشهدية الأولى**) ، و عليه فالمخرج و المؤلف الموسيقي تعمدا في إعادة توظيف هذه التيمة نظرا في لتشارك المشهدين نفس القاسم المشترك .

الصورة المشهدية الأولى

الصورة المشهدية الثانية

الصور المشهدية (2 -26) : آلية تكرار نفس التيمة في أكثر من مشهد

3.3 الحالة الثالثة : تكرار الخلية اللحنية و تنويعها حسب السياق المشهدي :

و في هذه الحالة ، يركز الموسيقي على الوحدة الموضوعاتية من خلال تجسيد الخطاب اللحني المنبثق من الشكل الكلي للتيمة الموسيقية ، إذ نجد التقطيع اللحني في بناء موسيقية الفيلم بأدواره الهامة يدخل في تكويـــــــن بنية وظائف العناصر الرمزية من أجل تحقيق معنى المشهد على وجه

العموم ، و من جهة أخرى يساهم في إعطاء روح معنى المشهد ، فالمشاهد يدرك فرجته في سياق البنية اللحنية ، إذ تعتبر كمنبه صوتي في تنشط ذاكرته العرضية في الفيلم.

كما تفترض النظريات التي تتعلق بالعمليات الإدراكية للحن و الذاكرة بأن المستميعين يجمعون بين النغمات الفردية في وحدات زمنية طويلة ، كما تحث مبادئ المدرسة الجشطالتية التي تهتم كثيرا بكيفية تشكيل تلك الوحدات ، و هذا من خلال دراسات معمقة في البحوث الأمبريقية ، حيث تنصبّ هذه الأعمال في دراسة الظواهر الأكوستيكية من خلال الإدراك و التمييز على العوامل التي تساهم في التأثير على عناصر المقطوعة اللحنية.

و تنقسم إلى فصول التردد الوجود أو غياب التحولات في التردد « **modulations** » ، التزامـــن و اللاتزامن بين الخطوط اللحنية ، اختلاف في الجرس أو لون الصوت ، في الكثافة ، إلى جانب التموقع المكاني للصوت ، عدد التكرارات ، و غير ذلك ، و كل ما بررته الباحثة في الموسيقى "**كلوديا برغمان**" بأن تلك التكرارات المتنوعة ما هي إلا انعكاسات لعناصر المشهد في إنشاء بيئة موسيقية مركبة.[1]

ركز "**موريكوني**" على "**موتيف**" الذي يمثل مباشرة الشخصية البطلة "**علي**" في جميع المقطوعات الموسيقية التي تتجزأ من التيمة الرئيسية "**تيمة علي**" ، و هذا ما سمح للعمل في تكوين ذاكرة سمعية تبني مسار السردي في أذن المشاهد دون أن يشعر بذلك ، و لكي يصل الموسيقي إلى بناء هيكل الفيلم على حساب الذاكرة ، ركّز على عنصريـــــن هامين في بناء الخلية اللحنية ، فالأول على روح اللحن ، إذ حافظ عليه و لكن قام بتنويعات أدائية على حسب السياق الموجود فيه ، ففي المقطوعة الأولى من التيمة.

كان أداؤه إرتعاشي و مليئ بالخوف و الكرب ، أما المقطوعة الثانية تغيّر الأداء حيث أصبح جد معتدل ، كما تناول نفس البنية اللحنية في المقطوعة الثالثة من نفس التيمة أداءا بطيئا ما يدل على فشل البطل ، و ما يهمنا في هذا الحديث هو وجود تنويعات لحنية تسهل عملية الإدراك اللحني في استرجاع ذاكرته و تحقيق هيكلة الفيلم من زاوية توحيد الفكرة العامة للمشاهد ، كما تساهم عملية الإدراك اللحني في الفيلم على مرافقة مسار الخط الدرامي الذي تسير عليه الشخصية البطلة في واقعية الفيلم و هذا ما حققه "**موريكوني**" في أداءه الموسيقي .

1 -Carol L Krumjansl , ***music psychology : tonal structure in perception and memory*** , new york , cornell university ithaca , 1991 , P :297

و من خلال إدراكنا للمشهد الجينيريكي في نهاية الفيلم ، استطاع "**موريكوني**" أن يذكر الشخصية البطل في غياب وجودها بواسطة الخلية اللحنية التي ارتكز عليها في "**تيمة علي**" ، حيث قام بتفعيل عمله البطولي من خلال الطبقة الصوتية الغليظة المعزوفة فيها على آلة "**بيانو**" ، إذ يعتبر أداءه كمنبه ينشط ذاكرة المشاهد في الفيلم [1].

و من جهة أخرى ، يتم تفعيل ذاكرة المشاهد من خلال إدراكه للأشكال اللحنية و الإيقاعية في الموسيقى الفيلمية ، إذ تأخذه مباشرة بواسطة وظيفة لفت الانتباه إلى التتبع و تحقيق المسار الدرامي في الخيال السردي ،و مع ذلك تؤثر الموسيقى بالدرجة الأولى في تنشيط العملية الإدراكية و بناء تصور مضمون الذاكرة ، و لكن هذا غير واضح ما إذا كانت تفاعلية حقا و لها تأثيرات مضافة في المشهد الموسيقي .

4.3 الحالة الرابعة: تمثيل الشخصيات الممثلة بآلة موسيقية:

تساهم هذه الحالة في بناء السمعية الضمنية من العمق في سمعية الفيلم ، إذ تسمح هذه الآلية في تكوين أداء الممثل الضمني في سياق حركية المشهد الواقعي ، و هذا ما توصل إليه "**موريكوني**" من خلال الأدوار التي شارك فيها موسيقيا ، بمعنى المشاهد التي وضعت لها موسيقى أصلية تعززت بأدوار تمثيلية ، حيث كان بطلها هو المؤلف و لكن تقمص أدوار الشخصيات الممثلة في المشهد إما أن تكون حاضرة في فضائية المشهد أو غائبة تماما.

ففي المقطوعة الأولى من "**تيمة علي**" تناول "**موريكوني**" شخصية "علي" على حساب الآلة الخشبية"**باصون**" التي أعطـــــت له ميزة رعوية و حزينة من خلال مميزات جرسه جاءت كبديل لآلة الناي ، و لم تستخدم هذه الأخيرة نظرا لعدم الاعتراف بها في الموسيقى الغربية ، كون آلة الناي تتميز بربع نقطة و تستخدم في الموسيقى الشرقية أو العربية ، و من جهة أخرى يمتلك آلة "**باصون**" في طريقة أدائه بعض الخصوصيات التي تنطبق على الإنسان الذي يريد أن يعرف يعبر ، و لهذا ساعده في التعبير موسيقيا في جميع المشاهد المختلفة مما ساهم في تشكيل بصمـــــــــة في دماغ المتلقي من منظور الجرس ، و من هذا المنطلق ، حينما يستمـــــــــــع المشاهد جرس آلة "**باصون**" يتصور مباشرة شخصية "**علي**" .

1 -Kivin Bartig , ***Composing for red screen « Prokofiev and soviet film*** , london : Oxforf universty press , 2013 , P :24 .

كما حضرت شخصية "**علي**" بأداء موسيقي في تيمة شارع القصبة ، حيث أدركنا حضوره من مميزات جرس "باصون" الذي عزف عليه الموسيقي بطريقة دامعة ، كما كانت صوتية هذا الجرس في المستوى الخلفي للبينة اللحنية التونالية ، و منه تم تفعيل الذاكرة الضمنية في حضرة وجود الشخصية البطلة .

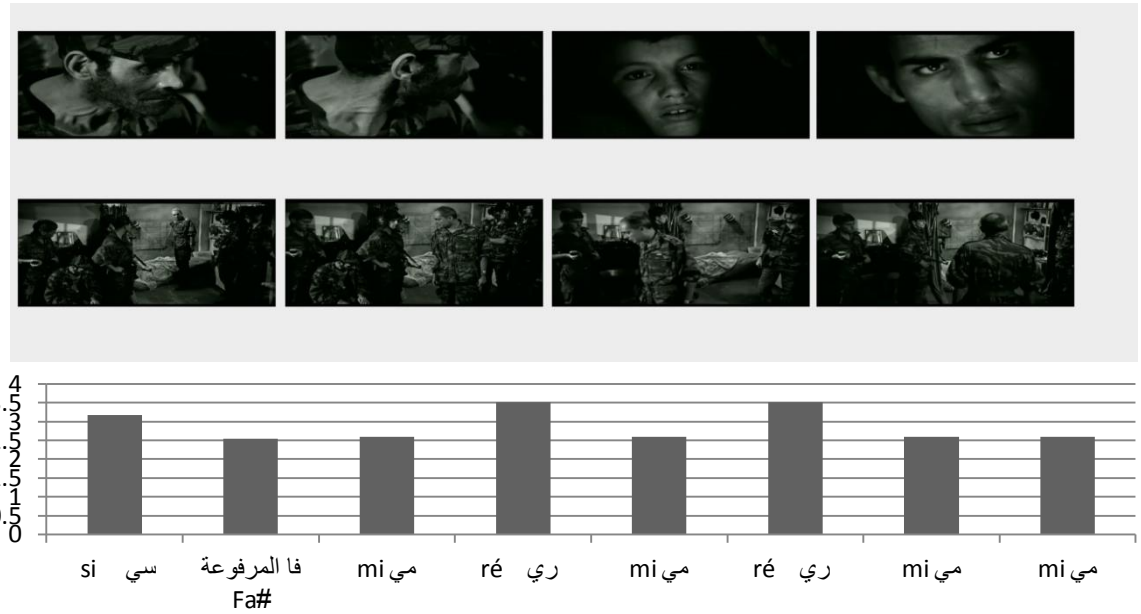
5.3 الحالة الخامسة : تكرار البنية الإيقاعية في المشاهد العسكرية

تعمد "**موريكوني**" في تكرار "**موتيف**" المعزوف على آلة "**بيانو**" في تيمة "**أول نوفمبر**" مما ولد نشاطا إيقاعيا في ذاكرة المشاهد المتطابق مع خطوات جنود المستعمر أن هناك عدد من الدراسات التي تظهر تأثيرات الهيكل الإيقاعي على الأحكام الإدراكية ، في حين أن "**جون ، و كول – jones , coll** " قد لاحظا بأن الفاصل الزمني المستهدف يميز إيقاعيا في سياق المدقق فيه ، حيثأجريت دراسة من طرف "**دولينغ – dowling**" تتطلب الكشف عن اللحن المتشابك مع النغمات المتشتتة ، كما أشار أن النتائج التي توجه اهتماما ليس فقط في أوقات معينة و مناسبة ، و لكن في نطاقات معينة من الملعب ، كما تبدو أن هذه الدراسة تخصص اهتمام الديناميكي ،و و من جهة أخرى من أجل وضع منهجية واعدة لغرض توسيع نطاق النظريات المتعلقة بالاهتمام ، إذ تناولت عدد من الدراسات حول الآثار المشتركة للأنماط الصوتية و الإيقاعية.

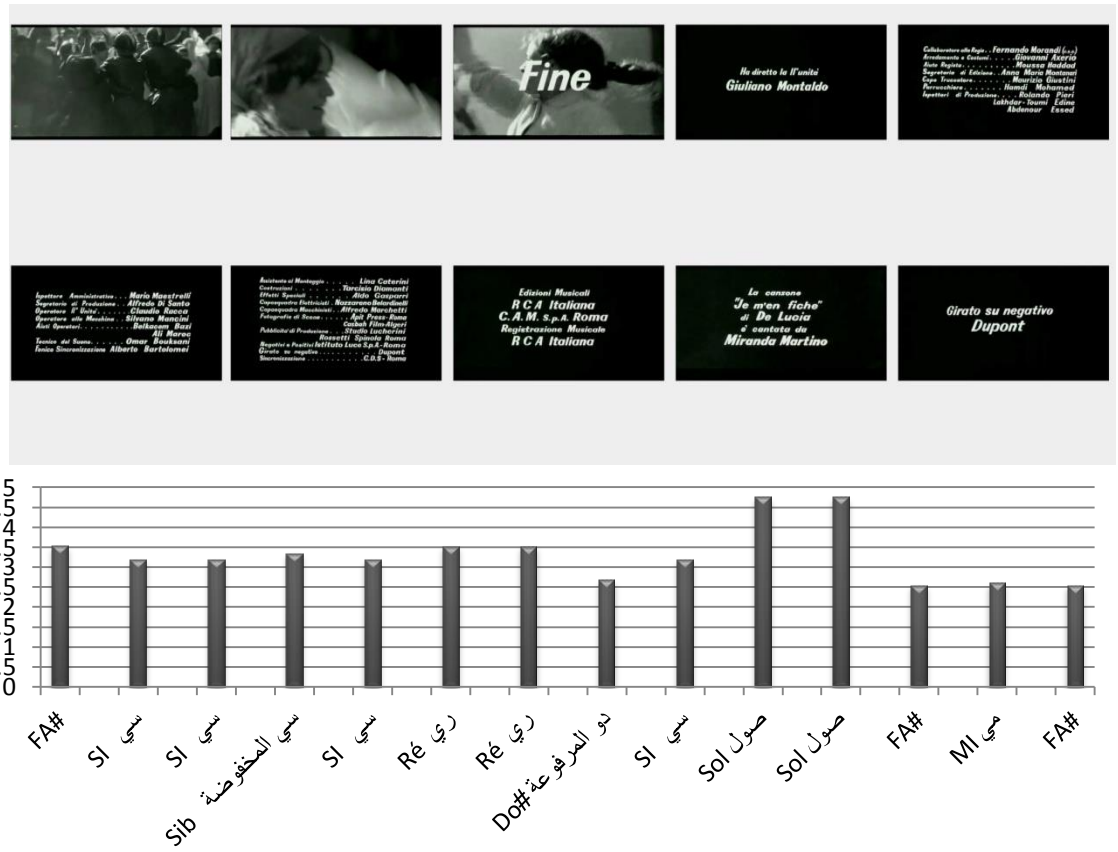
6.3 الحالة السادسة : تمثيل الشخصيات الممثلة بعلامات موسيقية:

دقق "**موريكوني**" كثيرا في صناعته للمشهد الموسيقي ، حيث تناول عناصر الشخصيات من مختلف جوانبهم ، و بما أن عمله كان معبرا بالموسيقى ، توصل إلى إظهار ذاتية الشخصيات البطلة في المشهد بما يحس به اتجاه واقعه الراهن ، حيث نجد شخصية علي عبر عنها بعلامة "**سي**" في جميع نقاط تزامنه في حركية المشهد الموسيقي ، أما شخصية "**حسيبة** " فظهرت بعلامة "**ري**" ، و أما علامة "**فاالمرفوعة**" عبرت عن واقع معركة الجزائر ، فكان توظيف هذه العلامات ليس من العبث ، بل ألّفت في المدونة من قراءة عميقة و مدروسة ، و أخذت كل علامـــــــــة رمزها الدلالي معبرا عن ذاتية الشخص و الحدث من الجانب العاطفي.

و لهذا ركز المؤلف في تقديم تلك العلامات في شكل مقطوعات موسيقية متقطعة مثلما هو موجود في المشهد الأولي بعد جينيريك البداية ، و في مشهد نهوض الشخصيات لأجراء مهماتهم قبل دخولهم إلى "**كازما**" ، كما تم إعادة تذكير الشخصيات البطلة التي استشهدت في الواقع الفيلمي و الحقيقي عبر تآلفات معزوفة على آلة "بيانو" في جو هادئ و بعيد عن العواصف ، و هذا ما جعل المشاهد يتذكر بقوة دورهم البطولي في وقفة تمجيدية لهم .



الصورة المشهدية (2- 27) : تمثيل الشخصيات بعلامات موسيقية :



الصورة المشهدية (2 -28) : تمثيل الشخصيات بعلامات موسيقية

| الفصل الثالث |

تأثير الخيال السوسيوثقافي

في بناء واقعية المشهد الموسيقي

| المبحث الأول |

ممارسة الموسيـــــقى الفيلميـــــــة

من المنظور الاجتماعي

1.الأداء الموسيقي و محاكاة الواقع الاجتماعي :

تصل الموسيقى الفيلمية إلى درجة عالية من الأداء التمثيلي في حالة ما يحاكي الموسيقي واقعية السرد الدرامي لغرض تفعيل تركيبة المشهد الخيالي عبر عملية أدائية جد معقدة من خلال إدراجه للمعاني التي تحملها تلك الظواهر الاجتماعية في تشكيل سياقات الحدث المرئي.

و من هنا تظهر ثنائية الترابط بين الثقافة "**الموسيقى**" و النظام الاجتماعي في علاقة جد معقدة تنتج عنها أشياء ثقافية باعتبارها عناصر رمزية للتقاليـــــد الثقافية أو نمـــــاذج للقيم ،وعليه فإن الفن الموسيقي يتضمن أشياء مثل لغة المجتمع و الرموز الأخرى كالأعلام و العقائد الدينية للمجتمع على حسب تحديد "**بارسونس**" [1].

و بالتالي تأتي العملية الأدائية في ضل وجود إسقاط أفكار المجتمع على مرحلة الكتابة الواقعية للموسيقى الفيلمية ، أي يضبط شكلها النهائي على مستوى التأليف ما يسمى بمرحلة "**تدوين ملامح الواقع الاجتماعي**" في البنية الصوتية الذي يأخذ أداء جماليا للفعل الاجتماعي في حركية تمثيل الصورة الفيلمية على حد تعبير "**كونفوشيوس 5 ق.م – Confucius**"[2]عندما قال: " **أخبرني ما الذي يُغّنيه الناس، و سأُخبرك عن ماهية أخلاقهم و كيف يُحكمون** "

و هذا انطلاقا من معالجة حقائق البيئة القصصيـــــة لغرض فهم جميع الجوانب التي تتعلق بالحياة اليومية، و من هنا يتوصل المؤلف الموسيقي إلى مرحلة تحقيق المحاكاة بفعل وجود كتابة واقعية ناجحة التي تنطلق من محطة البحوث و المرجعيات العلمية و الفكرية و الثقافية و معايشة الحياة اليومية من زاوية أخرى.

1- هارلمبس وهولبورن ، **سوشيولوجيا الثقافة و الهوية** ، تر : حاتم حميد محسن ، دار كيوان للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق ، ط1 ، 2010 ، ص : 25 .

2 -Fatiha Tabti Kouidri, « **Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990** : Idir, Lounès Matoub et Aït Menguellet », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 54 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 20 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/13093 ; DOI : 10.4000/insaniyat.13093.

و على هذا الأساس يثري المؤلف الموسيقي نسيجه السردي الذي تتغذى منه الكتابة السيناريستية ،فأي مخرج لفيلم و خاصة في السينما الواقعية الجديدة و بالموازاة مع السينما الوثائقية و خاصة الأفلام التي تعالج القضايا التاريخية و تهتم بإعادة صياغة الحدث مثلما كان في الماضي تراعي الشروط المكونة للبنية الاجتماعية بالدرجة الأولى كون الشخصية الممثلة في الصورة الفنية تؤدي دورا اجتماعيا و لكن بقالب سينمائي كما تعيشه في الواقع المحسوس ،و لهذا نجد العالم الواقعي يخضع لقوانين صارمة تفسره ، و تتحكم في مساره .

و في هذه الحالة ،يُعبّر الموسيقي بأداء سوسيولوجي يوازي مضمون الحركة التمثيلية في خطابية الفيلم ، و من زاوية أخرى ، تركز السوسيولوجية الفيلمية على مقاربتين أساسيتين فالأولى تهتم بمستوى الكتابة التي تتجسد في مجال التدوين الموسيقي ، كما تظهر الثانية في الأدوات المستخلصة في استخدامها لغرض تشكيل الأداء الموسيقي [1].

و في كلتا المقاربتين يستعين المؤلف قصد تحقيق الترابط المتتالي في خلق المناخ الذي يسمح له باستحضار رؤى فنية أصيلة تحاكي النسيج الاجتماعي بلهجته الملموسة ، و تستطيع أن تسيّر النشاط التفاعلي و بمعايير أساسية في كتابة النسيج الخطابي لأفلام الواقع و كيفية توثيقها برؤية فنية جمالية و موضوعية، و على هذا الأساس تتضافر النشاطات الرّمزية في عمق البنية السّمعية البصرية بانسجامها مع بعضها قصد تحقيق حاسة المجتمع الممثل في فضائية المشهد الواقعي.

و بتفسير آخر حول المحور الذي يدور بين المحاكاة و كيفية معالجة قضايا الواقع، يستلزم على المؤلف الموسيقي و بالتحديد في بناء فكرته الموسيقية وفق أطر تشكل الوعاء الجماعي للقصة الخيالية؛ فمن باب الموضوعية و المصداقية ، يذهب إلى فهم و معرفة الكثير من الحيثيات عن حياة الفرد و علاقته بالجماعة، و طريقة تفاعله و انفعاله معها، إلى جانب سلوكياته و تفكيره الاجتماعي الذي يجعله يكيّف مع الواقع اليومي، في سياق تحقيق معادلة فنية تحاكي مضامين البناء الاجتماعي، بمعنى أنها تؤدي تمثلاته بواسطة لغة موسيقية ذات صلة رمزية مع النسيج السردي الذي ينشّط وظائف الرّمز و سياقه الدلالي.

1 -Joyce Sebag, « ***Sociologie filmique et travail*** », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 20 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/nrt/383 ; DOI : 10.4000/nrt.383

و في ضل وجود المحاكاة لرمزية عناصر المجتمع التمثيلي في البنية الفيلمية، يتشكل الخطاب التعبيري من مرجعية الفضاء الاجتماعي الذي يخضع إلى قوانين مماثلة تدرس نشأة المجتمع و طبيعته و تتنبّأ بمستقبله ، و على هذه الوتيرة تحدث "**أوغست كونت**" عن المراحل الثلاثـــــــــــة التي يمر بها المجتمع ، و تنّبأ بدور كبير للعلم في تشكيل البنى الاجتماعية [1].

مما يتولد عن البيئة الواقعية للفيلم على اعتبار أنه مفهوم البناء الاجتماعي، و هو من بين أهم المفاهيم المتداولة في الدراسات السوسيولوجية و الأنثروبولوجية المعاصرة، و كلاهما يتدخلان في سياق الأنثروبولوجية الاجتماعية، حيث يعتبر هذا المصطلح جديدا لأنه ظهر منذ زمن قريب حينما قام الأستاذ "**رادكليف براون–Radcliffe Brown** " بإلقاء محاضرته الشهيرة بعنوان " **البناء الاجتماعي– On social structure** "[2].

و بتفسير آخر حول فعالية الأداء السوسيولوجي للموسيقى الفيلمية ، تنشأ واقعية المشهد الموسيقي من خلال تضافر الجهود التي تساهم في إنجاز التكامل البنيوي في سينمائيته، بمعنى أن المؤلف الموسيقي ينظر إلى المجتمع الممثل في المشهد باعتباره مجموعة من الوحدات المتكاملة التي تشتغل وفق علاقات تحكمها معايير و قيم محددة، كما يترتّب عن ذلك صدور مجموعة من السلوكيات المتنوعة التي تخضع إلى نظم اجتماعية معينة .

و من جهة أخرى يتأثر أفراد هذا المجتمع في الموقف الاجتماعي الواحد في صيغة المساندة أو التّناقض أو التّنافر القائم بين هذه النظم ، حيث أن الشّخص يتأثّر في قيامه بدوره في المواقف الاجتماعية المختلفة و بالقيم و المعايير السّائدة في عديد من النظم الاجتماعية المتساندة، و التي تكوّن البناء الاجتماعي الذي ينظّم المراكز المحددة التي يتوزع عليها الأشخاص في المجتمع .

كما يستفيد المؤلف الموسيقي كثيرا من نتائج تحليل الوظائف البنائية للمشهد التمثيلي انطلاقا من دراسة مفرداته الأساسية التي تتمثل في مفهوم المركز، الدور، الوظيفة المعايير والقيمة .

1- ماكس فيبر، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى** ، تر : حسن صقر ، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ، ط1 ، 2013 ، ص : 17 .
2- محمد عبده محجوب ، **الاتجاه ا لسوسيوأنثربولوجي في دراسة المجتمع** ، ص : 25 .

إذ تقوم أعماله من منطلقات بحثية تساعده على تدوين واقعية المجتمع المعالج في الفيلم بتعبير موسيقي مبني وفق أفق التحليل السوسيو – أنثروبولوجي لغرض فهم العلاقات و النظم الاجتماعية على النظر بطريقة كلية و شاملة إلى تلك المراكز الاجتماعية المتمايزة و التي يتوزّع عليها الأشخاص في النشاطات الاجتماعية المتنوعة، مما يسمح لنا بفهم مظاهر التفاعل الاجتماعي بصورة منهجية، و الذي يساعد على إظهار نوع من الانسجام و التنظيم الذي يقوم وراء صور التنافس و التناقض و الصراع و اختلاف المصالح بين الناس .

و في عمق النشاطات الاجتماعية و سينمائية الأداء التمثيلي، يُبرز الأداء الموسيقي دورا هاما في تنظيم العلاقات التي تربط بين الأشخاص في جوانب معينة و متميّزة من حياتهم في نظم اجتماعيـــــــــــة، و يلعب النظام دورا محددا في أنماط السلوك الاجتماعي، فالنظام يقصد به الإشارة في الدرجة الأولى إلى ذلك السّلوك المقنن السّائد في المجتمع.

و هذا يعني أن السلوك الفردي الصادر عن الفرد من حيث هو فرد و الذي يختلف من فرد لآخر ، مثل طريقة تناول الطعام أو المشي أو ارتداء الملابس ، لا يكون نظاما اجتماعيا ، و ذلك بعكس الزواج مثلا الذي يخضع لقواعد معينة و تحكمه ضوابط و مبادئ ثابتة بحيث أن الخروج عن هذه القواعد يؤدي إلى توقيع العقوبة أو الجزاء.

و للنظم الاجتماعية وظائف محددة فهي تلعب دورا في التماسك الاجتماعي ، و هي تحافظ على ما بقي لهذا الدور من أهمية في حياة المجتمع، فنظام الزواج هذا مثلا يؤدي وظيفة هامة في الحياة الاجتماعية و في التماسك الاجتماعي، و هو دور المحافظة على النوع .

و يحكم هذه المجموعة من الأنساق الاجتماعية المتساندة في المجتمع نسق من القيم ، و لهذا اهتم علماء الأنثروبولوجيـــــــــا في دراساتهم لموضوع القيم بدراسة المبادئ العامة التي تتحكم في الفعل الاجتماعي و النظم الاجتماعية التي تحدد للناس أنماط السلوك التي تعبّر عن العلاقات المتنوعة.

و يعتبر عنصر الاستمرار في التعريف بمصطلح القيمة عنصرا هاما مميزا ما دامت القيم الاجتماعية من المبادئ الأساسية التي توجّه سير المجتمع بكل جماعاته المحلية الصغيرة ، و ذلك لأنه على الرغم من أن السلوك الاجتماعي أو ما يطلق عليه بعض علماء الأنثروبولوجيا باسم الفعل الاجتماعي.

فالقيمة الاجتماعية من حيث هي مبدأ أو مثال أعلى، تنتقل من جيـــــل إلى آخر و تكون نوعا من التراث الاجتماعي و الثقافي، و ما يتغير هو فقط المظاهر الخارجية أو المظاهر السلوكية التي تتجسد فيها هذه القيم و تلك المبادئ مثل فكرة الشرف مثلا التي هي قيمة اجتماعية في كل المجتمعات.

و بمعنى آخر ، يتجسّد الفعل الاجتماعي بواسطة الأداء الموسيقي في تركيبة النسيج السوسيولوجي للبنية الفيلمية من خلال فهم معنى البناء الاجتماعي الذي يرتكز عليه النسيج المرئي ، إذ يتضمن وجود نوع من التماسك و التوافق بين أجزائه ، و هذا إلى الحد الذي يمكن معه تجنب التناقض الصارخ أو الصراع المكشـــــــوف ، و أنه يتمتع بدرجة كبيرة من الديمومة ، و البقاء أكثر مما تخطى به معظم الأشياء العابـــــــرة و السريعة في الحياة الإنسانية ، و لهذا يرى "**رادكليف براون**" أن البناء الاجتماعي بمثابة شبكة معقدة من العلاقات التي تتمتع بدرجات متفاوتة من الثبات أو الاستقرار و الاستمرار .[1]

2. الممارسة الموسيقية و الخيال الاجتماعي في سردية المشهد الواقعي:

تأخذ الموسيقى الفيلمية أشكال و تنويعات مختلفة في بناء المخيلة الجمعية في سردية المشهد الخيالي ، إذ تساهم في تحقيق ملامح تطابق الصورة السمعية و البصرية التي تنظّم مفهوم و معنى العملية الإدراكية على مستوى التلقي ، ففي هذه الحالة ، المشهد يستمع إلى الحالة الاجتماعية التي يعبّر عنها بواسطة تمثيلات مرئية و لكنه يتعزّز بمقطوعات موسيقية تدخل في سياق موسيقية المشهد في الفيلم ، و في أصالة العمل الموسيقى الفيلمية على وجه الخصوص.

و لهذا تعتبر الموسيقى التي توظّف في سياق هذا المعنى كممارسة للخيال الجمعي بفضل عملية التوهّم التي تدور بين المؤلف الموسيقي و نصيّة المشهد التمثيلي أثناء مرحلة الصّناعة الفيلمية .

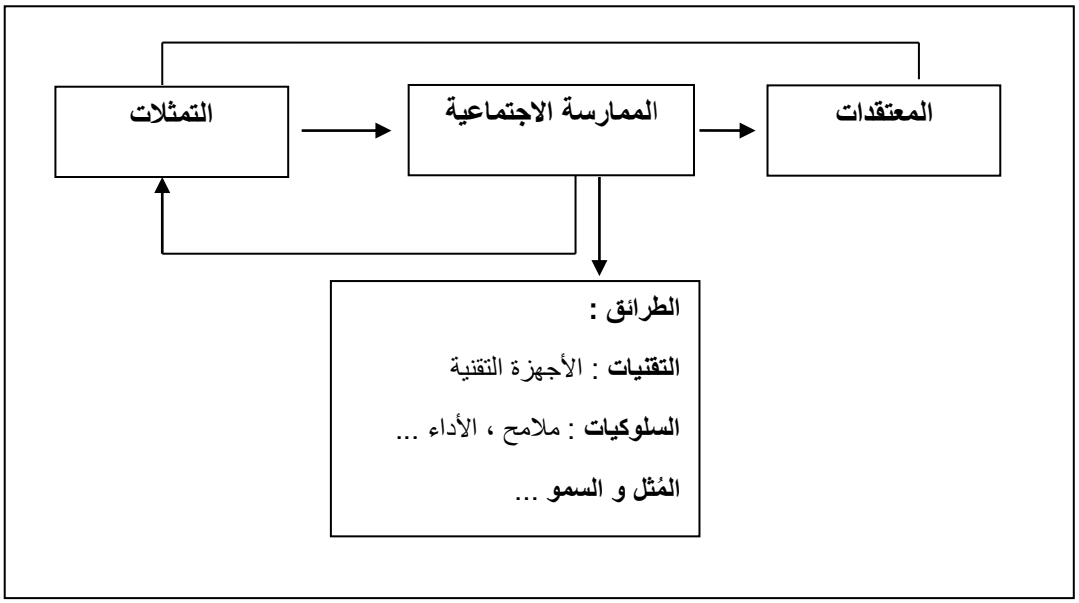
و على هذا الأساس ، تسهم السوسيولوجيا الخيالية في تعزيز فكرة الممارسة الأدائية للموسيقى الفيلمية ، حيث أنها تزوّد الموسيقي بمعارف مرتبطة بخيالية الموضوع الذي يريد تناوله موسيقيا ، و من هنا تأخذ الموسيقى المشهدية فكرتـــــــها من النسيج الاجتماعي الذي يشكل مرئية المشهد من المنظور الاجتماعي ، فالممارسة الموسيقية تأخذ فكرتها من الموضوع المشهدي الذي يؤسس الظاهرة السوسيولوجية في واقعيته.

1- محمد عبده محجوب ، **الاتجاه ا لسوسيوأنثربولوجي في دراسة المجتمع** ، ص : 25 .

و من هنا يؤدي المؤلف عمله بطريقة محكمة و دقيقة توصله إلى بناء عمل أصيل يتمثل في التيمة الموسيقية ،و تمثل هذه التيمة بدورها ميزة أساسية للمشهد التمثيلي ، إذ تحتوي فكرة موسيقية المشهد على أبعاد متنوعة تتضافر في نشاطها الرمزي مع تنوع لغة الخطـــــــاب الفيلمي لغرض تشكيل معاني الواقع و تكوين الحس الاجتماعي من خلال نقل التمثُّلات الاجتماعيـــــــــة في صوتية الأداء النغماتي ، فالموسيقى الفيلمية في هذه الحالة تترجم الظاهرة الاجتماعية التي يشتغل عليها الحدث السينمائي[1].

و من جهة أخرى ، تترجم مواضيع الخيال الجمعي إلى أفعال أدائية يعبّر عنها من خلال الموسيقي بلغة المدونة الموسيقية بطريقة خاصة و مميزة ، إذ يشمل مضمون السّمعي انعكاسا للمعاني التي تعكسها تلك الظواهر المشكّلةللنسيج السوسيولوجي لواقعية المشهد الفيلمي ، و بالتالي يعبّر عن التمثّل الاجتماعي بواسطة أداء موسيقى كفعل تواصلي يشتغل في سياق " **التبادل** ، **التفاهم** ، **الإسناد** ، ..." ، وفقا للبيئة الاجتماعية مندرجة فيها كما أنه ليس بمجرد صورة خاصة أي وسط أو محيط معين ، بل ممارسة تكتسب قيمة معينة ، مما يمكن أن يؤدي إلى ظواهر الاعتقاد مثلما هو موضح في المخطط.

الشكل (1-10): يبين مخطط العلاقة النظرية بين التمثلات و المعتقد[2]



1 -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres **,** ***Sociologie de l'imaginaire*** , Armand colin , 2006 , Paris ,P :106.

2 -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres **,** ***Sociologie de l'imaginaire ,****IBID* :106.

تأخـــذ الموسيقى واقعيتها من المشهد الخيالي حينما توظف في سياقها الأدائي معاني المعايير و القيّـــــــــم التي يتضمّنها النّسيج الاجتماعي من حيث معالجته كظاهرة مكوّنة للموقف الدرامي ، و علاوة عن ذلك ، و بغض النظر عن المفاهيم النفسانية أو السوسيولوجية المختلفة ، فإنّه يمكن دائما اعتبار التمثل الاجتماعي كرسالة قيّمة تتضمّن معايير موضوع غائب ، و الموضوع الممثل يحتوي على أفعال و مشاعر .

و في هذه الحالة ، تظهر الموسيقى الفيلمية كظاهرة اجتماعية تحاول تفسير الأحداث الحقيقية التي تخصّ علاقات الفرد مع وسط جماعاته من سياقات مختلفة تنصب في قوالب أكوستيكية ذات صلة بخيالية الخطاب الواقعي ، فالمعادل المسموع يقتبس قوانينه من النسيج الاجتماعي المعالج في نصية المشهد.

و من جهة أخرى ، تتعزز نصية المشهد على بنية موسيقية تتزامن مع حركية الفعل الاجتماعي مما ينشّط عملية الإدراك الحسي المزدوج ، و عليه يتولد في ذهنية المشاهد مخيلة اجتماعية ناتجة عن فعل التوهّم الذي يجعل المتلقي يعيش لحظات بكل أبعادها السوسيولوجية للمشهد الممثل .

يعبّر الأداء الموسيقي عن عملية التمثل لرموز الاجتماعية تضبط التفاعل السيميوسياقي للفيلم ،إذ تأخذ الرمزية الاجتماعية "**Symbolisme social**" التي تستعمل الوصف "الرمزي" للدلالة على مختلف جوانب الحياة الاجتماعية ، و من هذا المنطلق يقصد بالرمزية النشاط الإبدالي الذي يقدم إرضاءات تعويضية، نظرا لعدم تحقق النتائـــــج المرجوة في ذلك؛ كما يستخدم الوصف الرمزي في مجال الأساطير و الطقوس، و الأضحية و الصلاة ، بمعنى أن للمعتقدات و العبادات و الطقوس لها تفسيرات رمزية ، و لا تفسّر حرفيا .

عندما"تشتغل الرمزية على وظيفة الاتصال و التوصيل للمعاني في سياق البعد المعرفي ، و مسألة التكيّف المعرفي عبر التّواصل مع الأفراد ، فالتكيّف المعرفي هو تكيُّف رمـــــزي ، و على هذا الأســاس ، تنطلق النظرية الرمزية الاجتماعية في اتجاهان متعارضان ، الأول يتمثل في اعتبار الرمز

ضربا من الخيال ، و منقطعا عن مبدأ الواقع ، و الثاني يعتبر بعدا من أبعاد المجتمع ، و يجب وصله بقانون الرموز و الترميز ، بحيث يمكن ترميز الظواهر و الحوادث الاجتماعية" . [1]

3. الموسيقى و تفعيل التَمَثُلات الاجتماعية في سردية الفيلم "معركة الجزائر" :

يتناول الفعل الموسيقي في سردية المشهد الفيلمي العديد من المفاهيم التي تتضمن معاني مختلفة على حسب الظاهرة المعالجة في نصية القصة السينمائية، و في هذه الحالة يتشكل التمثل من منطلق مضمون الفعل الذي يأخذ رمزيته الاجتماعية من حركية التمثيل الواقعي للفيلم، و لهذا ركز "**بونتيكورفو**" كثيرا في ترجمة رموز المجتمع المعالج دراميا لغرض بناء الصورة السمعية البصرية فتستجيب جميعها لأبعادها الاجتماعية.

إذ يقوم الفعل الموسيقى في سياقات الفيلم بقيادة الأفعال الاجتماعية التي لها واقع معياري و إيجابي للجميع، هذا من جهة، و من جهة أخرى، تأخذ التمثُلات الاجتماعية في الأعمال الفنية الأدائية من خصوصية موسيقى الشعوب في سياق الحدث السينمائي، أو القيام بلغات تحاورية قصد استحضار إحساس جمعي يتولد في ذهنية المتفرج، إذ يجعله أكثر نشاطا و تفعيلا لمعاني الواقعي السردي .

و من منطلق آخر، تتعزز البنية السوسيولوجية للمشهد الواقعي من الجانب الأكوسماتيكي بفضل وجـــــود الموسيقى ، مما يسمح إلى الكثير من الإنجازات المعرفية بما في ذلك إضفاء الشرعية على التمثل نفسه، كما أن للظواهر المتعلقة بالمعتقدات اللاعقلانية و غير الطبيعية التي لا تتوافق مع معيار التمثل ، و مع ذلك يتحقق المعتقد في سياق المعارضة إنتاج معايير التمثل .

و في سياق عملية التفعيل ، يقوم المؤلف الموسيقي بنقل مضمون السلوك الاجتماعي إلى لغة مكتوبة موسيقيـــــا يؤديها عبر آلات موسيقية تعبّر عن التفكير الاجتماعي « **Savoir de sens commun** » ، فالأداء الموسيـــــــــــــقي في مشهدية الفيلم هو بمثابة نقل الحس العام الذي يتكون من نسق من القيم و المفاهيم و السلوكيات المرتبطة بسمات و مواضيـع يحدد معالمها الوسط الاجتماعي المستقرّ فردا و جماعـة، و من توجيه و صياغة السلوكيات و ردود الفعل المناسبة على حسب العالم الفرنسي "**موسكوفيتشي –Moscovici**"[2].

---

1 - خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع**، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1، د-ت ، ص : 112 .

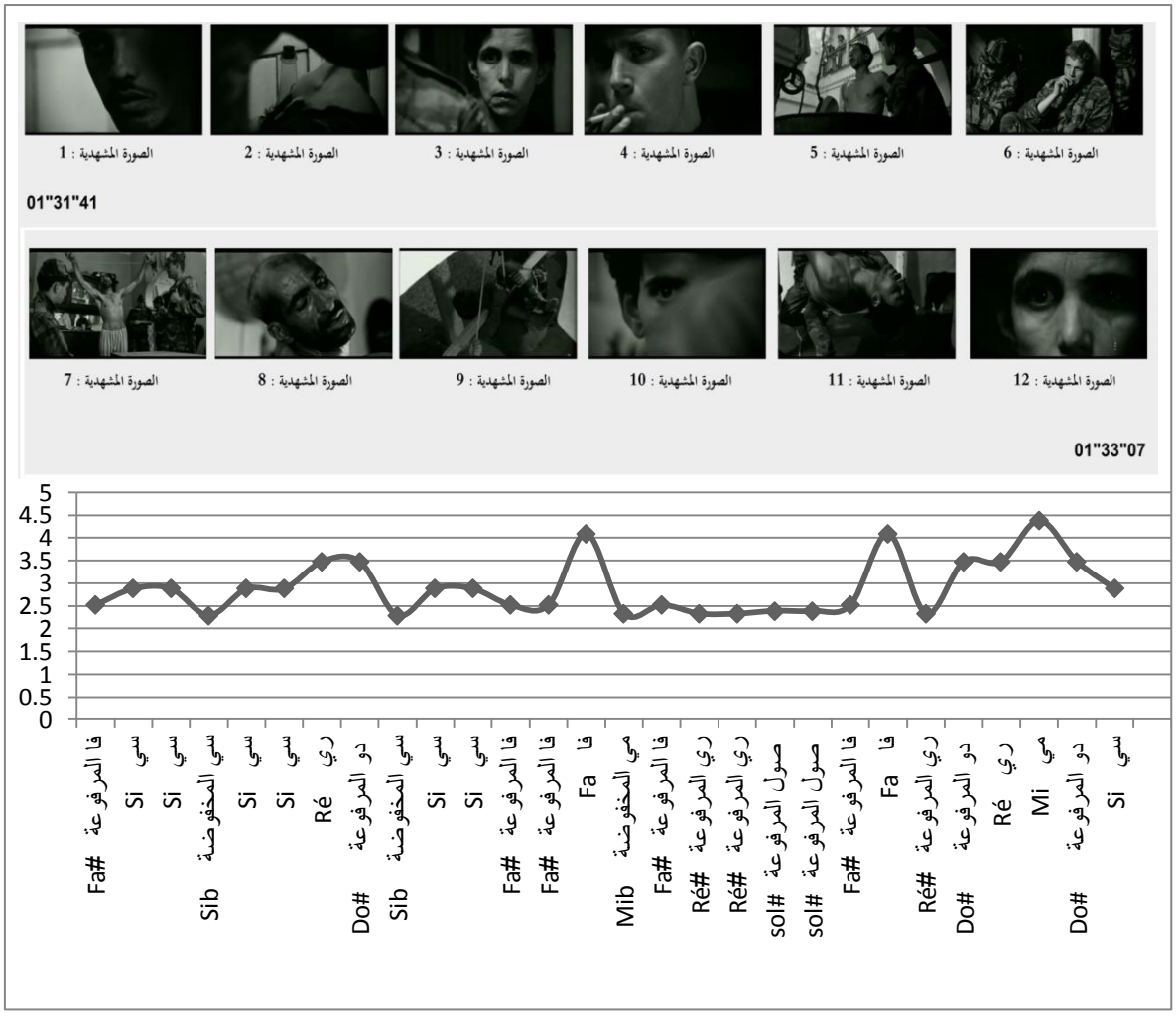
2- كوثر السويسي ، (**التمثّلات الاجتماعية : مقاربة لدراسة السلوك و المواقف و الاتجاهات و فهم آليات الهوية**) ،المجلة العربية لعلم النفس ، العدد 1 ، المجلد 1 ، صيف 2016 ، ص : 49 .

و من جهة أخرى ، يقع المؤلف الموسيقي في مسائل تتعلق في صعوبة تحقيق فعالية الأداء السوسيولوجي اتجاه الصورة الفيلمية ، و هذا راجع إلى عامل التغيّر و الاختلاف للتمثّلات الاجتماعية في معناها و محتواها بحسب اللغة و السياق الثقافي و الأيديولوجي ، و بحسب اهتمامات و علاقات التواصل و التخاطب بين أفراد المجموعة.

فالأداء السوسيولوجي الذي يعبر موسيقيا في واقعية الفيلم يستلزم بالضرورة أن يرتبط بمرجعية الهوية الجمعية التي تتلازم مع التمثّلات الاجتماعية، ومنه تتشكل الهوية الاجتماعية بناء على تلك العلاقة التي تضفي على فضائية النسيج المرئي علامة مميزة لهوّية السلوك الاجتماعي .

1.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل الديني :

- **وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي : (2-29) تيـــمـــــــة " التعذيب – La torture"**



تناول "**مرويكوني**" موضوع التعذيب من زواية جد معقدة لغرض تحقيق المحاكاة السوسيولوجية للواقع التمثيلي في مرئية المشهد ، مما دفعه إلى تشكيل رؤية تحاورية تخاطب نصية الحدث السينمائي برموز دينية معبّرا عنها بأداء موسيقي،و على هذا الأساس أخذ "**موريكوني**" فكرة تدوين عمله الموسيقي من منطلق التمثّلات الدينية التي تتوافق مع السياقات السردية التي يرتكز عليها الخطاب الفيلمي، و من جهة أخرى، جاء المشهد كنتيجة مباشرة للتصريح الذي أدلي من طرف "**كولونيل ماتيو**" حينما صرح للصحفيين قائلا:

« Nous sommes des soldats , et nous avons le devoir de vaincre , Alors pour etre precis … A mon tour maintenant de poser la question … la France doit elle resté en algérie …si vous repondez encore oui … vous devez acceptez toute les consequences necessaires »

أي باللغة العربية :

" نحن جنود ، و واجب علينا النصر ، و لكي نكون أكثر دقة … يجب علينا أن نطرح هذا السؤال ،هل يجب أن تبقى فرنسا في الجزائر ، … إذا كانت الإجابة لمرة أخرى بـ "نعم" ، إذن يجب عليكم أن تتقبلوا جميع العواقب اللازمة".

و من هذا المنطلق ، ربط "**موريكوني**" عمله الفني بسياق الهوية الذي استوحى منه فكرة التأليف و الأداء الكنائسي و من خلفية خصوصيات الموسيقى الدينية للمذهب البروتستاني*، حيث ركّز المؤلف على طابع

*أما الكنيسة البروتستانية ، على النقيض من كنائس الملتزمين الأخرى التي حرمت الغناء و الموسيقى ، فقد قامت بدور إيجابي في هذا المجال ، إذ أنها جعلت الغناء و الموسيقى جزءا لا يتجزأ من الصلاة ، كما انطلقت موسيقى "باخ" صداحة بين مفاتيح أورغن كنيسة توماس في **"لايتزيغ"** الألمانية ، بالرغم من أنه قد تعرض إلى شيء من قليل مكن من الأذى على أيدي الملتزمين . ينظـــــــــــر إلى المرجع : ماكس فيبر ، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 13.

آلة "**الأورغن**" لغرض تحديد هوية التمثُّل الديني، إذ تلعب أهمية "**الأورغن**" بأنواعه المختلفة دورا كبير في تقدم الموسيقى الكنسيـة و جعل الموسيقى عنصرا أساسيا في الخدمة الإلهية [1] .

من هذا المنطلق ، ذهب "**موريكوني**" إلى معالجة ظاهرة التعذيب من المخيال الديني النّابع من نواة المجتمع الكولونيالي في أسلوب تمثّله حول السياق الذي يجرى فيه الحدث الاجتماعي ، و بالتالي جاءت تيمة التعذيب تبرز ملامح الخلل و المفارقة في سلوكيات المجتمع المسيحي المتزامنة مع السّياق الحسي و الفيزيائي الذي عبّر عنه تصويريا في نقل معاناة المجتمع الجزائري و إبراز أدوات الاستنطاق و أشكال التعذيب من طرف المظليين الفرنسيين المجسدة في لقطات مثيرة تتوافق هارمونيا بسلسلة من التآلفات " **Accords**" متطابقة مع نقاط التّزامن الموظفة في سردية المشهد.

و من جهة أخرى استخدم مخرج الفيلم في إعادة صياغة الحدث التاريخي المتمثل إعادة بناء حقائق التعذيب برؤية وثائقية ، مما سهّل على "**موريكوني**" بناء تركيبة عمله الموسيقي في المضمون المرئي ، بالإضافة إلى بناء الحس الواقعي من جهة أخرى من خلال فعل المشاهدة .

و في نفس السياق ، عبّر "**موريكوني**" عن التمثُّلات الدينية بأداء كنسي من خلال توظيفه لـ "**موتيف** " الذي كان معزوف بـأداء تبادلي المستوحى من أسلوب الغناء الكنسي "**الترتيل التبادلي**"* على آلة الأورغن كمادة لحنية خفية مصاحبة لسلسلة من التآلفات ، كما نتج عنه إحساس فضيع كأن شخصا يقوم بقطع شيء بالمنشار.

حيث تزامن بطريقة لاشعورية في ذهنية المشاهد مع المواقف التمثيلية في المشهد التعذيبي ، كما عبرّت تلك المتتالية اللحنية المتكوّنة عبر سلسلة من التآلفات بطريقة ممتازة، حيث أخذت كل علامة منها بعدا تتميّز فيه نفسية المجتمع الديني و هذا ما هو ملاحظ في ديناميكية النغمة و ارتباطها مع حركية السرد المشهدي ، حيث برز الحضور الموسيقي في تآلف كبير من خلال استخدام نفس النغمات التي تمثل وقائع المجتمع من منظور علم النفس الاجتماعي .

-1 ماكس فيبر ، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى**، مرجع سبق ذكره ، ص : 13 .

*ترتيل تبادلي بالإيطالية« **antifonia** »و تعني العناء بالمزامير بشكل تبادلي بين مجموعتين ، أو بين مغن منفرد و مجموعة من المصلّين داخل الكنيسة . ينظر إلى المراجع: القاموس:06 ,***Dictionary of music***, Chaouki dhif OP.CIT , P : *

و من خلال البنية التفاعلية مع السّياق الحسي الفيزيائي ، دوّن "**موريكوني**" هذه التيمة على السلم الكبير و بالضبط علىسلم "**سي الكبير – Si Majeur** " التي توصف بالنغمة الحساسة في تعبيرها عن التمثُّل في صورة قلقلة ، و غير مستقرة ، حيث كانت التآلفات لافتة و متزامنة مع بينة الموقف التمثيلي للمشهد على حسب الصور المشهدية التي تكررت فيهانغمات اللااستقرار على حسب اللقطات السيكولوجية "**القريبة**" التي التقطت أثناء تصوير المشهد مثلما هو ملاحظ في (**الصور المشهدية1 ، 3 ،4 ،8 ، 10 ،12**).

و من منظور السياق المكاني و الزماني للمشهد الموسيقي ، نلتمس تنافر بين خصوصيات الأداء الموسيقي مع واقعية المجتمع التمثيلي من زاوية الهوية الاجتماعية ، و لكن "**موريكوني**" ذهب ميوله نحو وضع مفارقة يستنتجها المتلقي من خلال السّياسة المنتهجة "سياسة التعذيب" من طرف السلطات الاستعمارية من جهة، و معامل الارتباط و التنافي مع القيّم الدينية ، و بالتالي لقد كان حضور الموسيقى في سردية المشهد كأداء تمثيلي بين النقاط الأساسية التي تشترك فيها الديانات السماوية في تحديد البعد الانساني ، على الرغم من أن الموسيقى يرجع ظهورها إلى العصر الباروكي [1].

و من جهة أخرى ، يعتبر الأداء الموسيقي المعبّر عن التمثّلات الدينية في واقعية المشهد الخيالي آلية تفعيل معنى سلوكيات المحيط الديني للمجتمع الأوربي عبر خطاب التحاور بين الأديان في ضل وجود حرب بين الطرفين ، و في هذه الحالة ربط "**موريكوني**" عمله بالسّياق العلاقاتي مما ولد عنه ملامح التعايش بين الأديان ، و توظـــــــــــــــيف فكرة الخيال الديني الذي يستخلصه المتلقي بفعل التخّيل و التوّهم.

و من هنا يعتبر التمثُّل الديني بالموسيقى كنشـــــــاط رمزي يأخذ خاصية أساسية مشتركة بين الدين و الخيال ، فكلاهما مجالين متقاربين في بينهما من الزاوية التحفيزية، و عليه فإن الخيال الديني يرتبط بالخيال الاجتماعي، حيث وضّح "**لابلانتين –laplantine** " أن الخيال الديني يعبر بثلاث أساليب تسمح بتمثيل المسيحية ، الحيازة ، و المدينة الفاضلة [2].

-1ينظر: جوليوس بورتنوي ، **الفيلسوف و فن الموسيقى** ،تر: فؤاد زكريا ، الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط1 ، 2004 ، ص: 148

2 -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres **,** ***Sociologie de l'imagination*** , OP.CIT, P : 178 .

و على هذا الأساس أبرزت تلك التظاهرات النقاط المشتركة و التي تتمثل في تأسيس الانقطاع بين الزمن الحاضر و يوميته في تحدّي المجتمع المهمين ، كما أنها تعلن عن حقيقة عقائدية مقدّسة، و بمواقف مميزة تكون أغلبيتها غير متسامحة و متشددة في آن واحد ، كما أنها تعبّر عن الكراهية التاريخية الشرسة، و بالتالي نجدها تتلاعب بالمواد الرمزية التي تجذب ثقافة الفضاء .

و من أجل تحقيق سياق التموضع ، عبّرت الموسيقي في "**تيمة التعذيب**" عن الأنا الاجتماعي الذي يضبط القيّم الدّينية و الأخلاقية في وسط المجتمع المسيحي ، فالدّين هو نوع معين من النشاط الرمزي و كثيرا ما يُضيف معان على الفعل الذي يتوافق مع السمو.

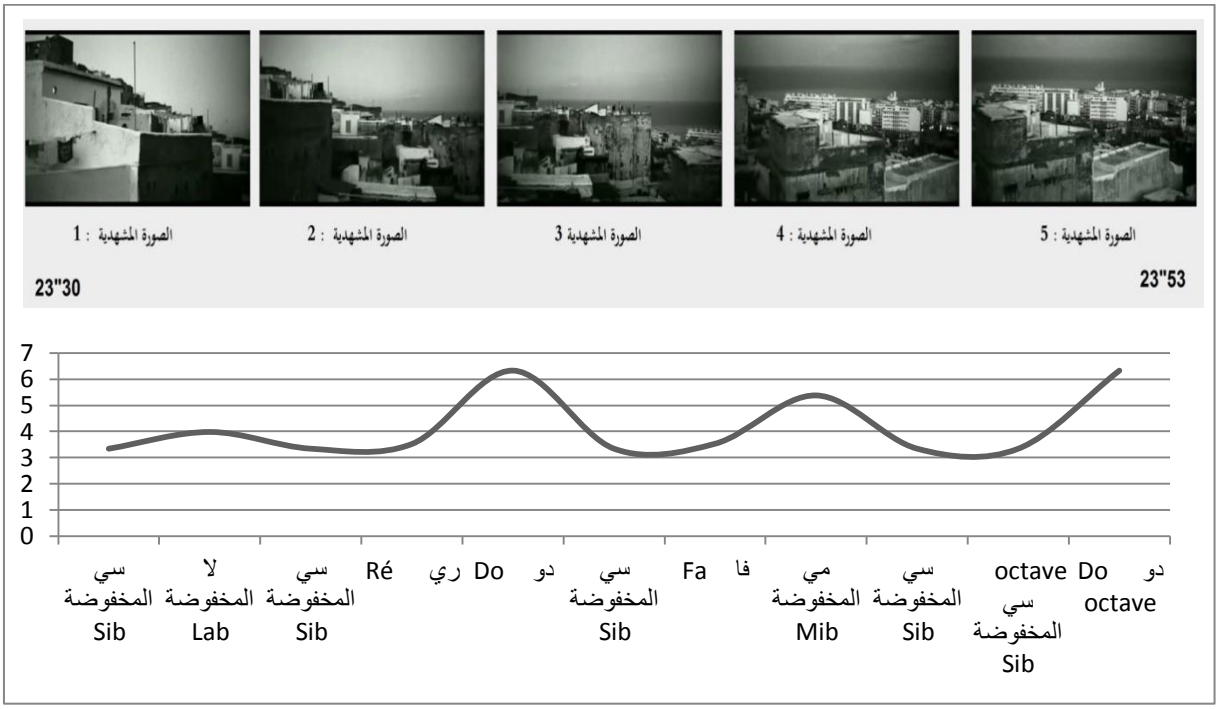
و بالموازاة يؤكد "**ويليرن –Willairne** " من وجهة نظر سوسيولوجية ، تعتبر الدين نشاط اجتماعيا بتواصل رمزي منظم بواسطة الطقوس و المعتقدات،و عليه فإن الموسيقى في هذه الحالة تعتبر وسيلة تمرير القوة الكاريزمية التي تعني السلطة الشرعية اجتماعيا لغرض التظاهر بالقداسة [1].

و في سياق واقعية المشهد التّعذيبي، اشتغلت الموسيقى الدينية في تحويل الكثير من النشاطات الرمزية التي تتعلّق في كيفية ممارسة الطّقوس الدّينية، حيث أخذت محل صلاة الراهب على الشّخص الذي يكون يحتضر و ما دّل على هذا هو الشعور بالحتمية و الإحساس بالنهاية و الموت الناتج عن الاستجابات الوصفية النابعة من السلم الموسيقي " **سي الكبيرة –Si Majeur** " الذي ارتكز عليه "**موريكوني**" في تدوين هذه المقطوعة ، مما تطابق مع معايير التوجه الواقعي لخطابية الفيلم ، حيث أنها تميزت بالشفافية في ظل انعدام الصوت الدياجيتيكي في فضائية المشهد .

1 خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع ، ط1** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 107 .

2.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل العقائدي :

- **وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي (2 – 30) :" مقطوعــة الدعاء "**



تناول "**موريكوني**" فكرة تشكيل أدائية عمله الفني إنطلاقا من تحديد الروابط التي تنظم النسيج العلاقاتي بين السّياقات التركيبية للمشهد الفيلمي ، حيث ركّز كثيرا على مرجعية الهوية الثقافية من زاوية درجة الانتماء إلى المجتمع ، و منه ظهر الفعل الموسيقي في زمن الإثارة لغرض تعزيز النسيج السّردي الذي تضمّن ممارسة عقائدية في وسط بيئة إجتماعية مسلمة.

لما استوحى "**موريكوني**" أصالة فكرة تدوينه لهذه المقطوعة من خلال الطبقة الصّوتية اللّطيفة التي تميّز بها الدعاء الذي كان على نغمة " صول– **Sol**" ، عندما أبدع المؤلف في هذه المهمة ، إذ قام بتحويل التعبير عن موسيقى هوية المجتمع الأصلي بالطريقته الخاصة من خلال أسلوبه التوافقي مع مقامات الموسيقى العربية ، و دوّن "**موريكوني**" هذه المقطوعة على السلّم الصغير "**دو الصغير– Do Mineur**" الذي يشابه مقام "**نهاوند**" في الموسيقى العربية * .

*استلهم **"موريكوني"** من الموسيقى العربية (**مقام النهاوند**) لأن له نفس الأبعاد السلم الصغير **"دو الصغير – Do Mineur"** في الموسيقى الكلاسيكية ،و من جهة أخرى يتميز بنفس الطابع الصوتي . ينظر إلى الرابط :
Consulter le 20 juin 2019 , 14h34 .https://fr.wikipedia.org/wiki/Maqâm

و في تحقيق آليات التطابق بين المضمون الصوتي و ظروف البيئة الاجتماعية السائدة، اشتغلت خصوصيات الطابع الصوتي للسلم "**دو مينور**" في تعزيز مضمون الدعاء المرتبط بالحضارة الإسلامية [1] لغرض إعادة خلق بيئة أكوستيكية و بموسيقى كلاسيكية تحاكي نسبيا الواقع عبر رمزية توحي بالاستقرارو الهدوء الناتج من معاني الفعل الاجتماعي "**حفلالزفاف**" الذي شهده حي القصبة.

و هذا من خلال تعمّق المؤلف في البحث حول المرجعيات الأنثروبولوجية التي ترتبط بالمميزات العرقية للمجتمع المغاربي، إذ يعتبر الدعاء من بين التمثلات العقائدية التي تضمّنت المسائل المتعلقة بدور **المعتقدات** "**Croyance**" و وظائفها و محدداتها الاجتماعية باهتمام و استقصاء كبير في مجال علم الاجتماع ، فقد ذهب "**دوركايم**" و "**فيبر**" و "**باريتو**" إلى القول بأن المعتقدات تلعب دورا أساسيا في الحياة الاجتماعية، إذ يمكنها تحديد أهداف الفعل الفردي و الجمعي، و توجيه البحث عن الوسائل .[2]

و برؤية تحليلية أخرى ، استطاع "**موريكوني**" بأن ينقل معاني التَمَثُّل العقائدي بلغة خطابية تتوافق مع حركية الكاميرا "**اللقطة البانورامية**" في تمثيلها لليد التي ترفع في لحظة الدعاء، حيث ساهمت آليات تموضع الكاميرا من خلال حجم اللقطة و سرعة الدوران الرأسي حول نفسها في وصف مدينة الجزائر من جهة الغربية " **أعالي القصبة**" إلى "**الأحياء الأوروبية**" لغرض تقديم مسارات سردية و تحقيق المتابعة بربط مشهدين عبر وقفة موسيقية « **Pointd'orgue** »

و عن طريق رموز موسيقية تمثلت في حركية الموسيقى " **ديكريشندو** ، **كريشندو** " و التي كانت متوافقة مع توجه حركة الكاميرا نحو الأماكن الدالة على وجود أمور مبهمة في سياق تدفق الواقع الفيلمي، و في هذا الصدد تحقق سياق التموضع بارتباطه السياق الحسي الفيزيائي وفق أهداف السرد الخيالي للحقائق معركة الجزائر .

عبّر "**موريكوني**" في هذه الحالة بطريقة إبداعية خيالية جمالية مميزة ، مما أعطت للموسيقى الأصلية بعدا يعبّر عن كل القصص السردية لوقائع فيلم الثـــــورة الجزائرية ، حيث وظّف سلسلة من التآلفات الموسيقية التي تميزت بنغمات معزوفة من طرف مجموعة موسيقيين على آلة "**الكمان**" و في خلفيتها

1 - صلاح المهدي ، **مقامات الموسيقى العربية**، تونس : نشر المعهد الرشيد للموسيقى التونسية ، بدون سنة ، ص : 17-181 .

2 - خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 195 .

مجموعة أخرى من الموسيقيين على آلة "**تشيللو**"، مما نتج عن لغتهما الهارمونية طابع صوتي يعبر عن شخصية تمثيلية مركّبة تتراوح بين الفرح و الاستقرار ، و الخوف و الحزن السّائد في مناخ الحرب .

و هذا ما برّر تشابه السلم "**دو مينور**" مع مقام "**نهاوند**" ، و من جهة أخرى يعرّف "**باستيد – Bastide**" الدّين منظور أنثروبولوجي بمثابة نشاط إنساني يخلق و يتلاعب برموز مقدسة في جميع المجتمعات مثلما وضح "**إميل دوركايم** " أن التمثّلات التي تتعلّق بالمعتقدات الدينية ، الروايات "الأساطير" ، السلوكيات ، الأشياء ، الأوقات و الأماكن " الطقوس" يتّم استخراجها من العالم العلماني الذي يصلإلى درجة السمو؛ أو ما فوق الطبيعة، مما يحقّق الفعل المقدّس[1].

و من جهة أخرى ، ركّز "**بونتيكورفو**" على تصوير البيئة البصرية التي تتعلق بسوسولوجية القصبة من المنظور الأنثربولوجي، مما أعطى للكتابة الموسيقية بعدا أكثر واقعية و ثراء على مستوى التدوين ، و على هذا الأساس ينطلق العمل السّينمائي وفق أطر مرجعية تخضع إلى آليات موظفة في سياقها المعياري لغرض تفعيل كل المعاني الناتجة عن الدلالات الصوتية ، و التي تحوّل عبر سياق المتعة الفيلمية، و يدخل المشاهد الحقيقي في خيالية النسيج الفيلمي من خلال مفعول "**الأكوسمات**" الذي تجري فيه دلالات الخطاب الموسيقي في الفيلم .

3.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى الحدث الاجتماعي :

وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي (2-31):"تيمة الزواج السري – Marimonio clandestino"

1- خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 195

و في هذه التيمة ، اشتغل "**موريكوني**" على مجموعة من السياقات الرئيسية ، حيث حدّد من خلالها جملة من المنطلقات الهامة التي أخذته إلى بناء رؤية فنية متطابقة مع الحدث الاجتماعي و طريقة تفاعل أفراده بتمثُلاته التي ترتبط بالقيّم الدينية و العرقية، و في هذه المقطوعة ظهرت فكرتها بخيال موسيقي أكثر ثراء و عمقا تجلى تجسيده على مستوى الكتابة الفيلمية ، و لهذا أخذ السياق المكاني مساحة كبرى من التفكير الإبداعي كونه يرتبط بعوامل الانتماء الجغرافي التي تشكل قوالب المادة الثقافية، و متطابقا مع فكرة استخدام السّلم الخماسي الذي عزفت عليه موسيقى هذا المشهد كونه أكثر انتشارا في موسيقى شعوب شمال إفريقيا و الموسيقى الأمازيغيـــــــة [1].

حيث تأخذنا ألحانها كأننا موجودين بتلك المنطقة و تستحضر كذلك ملامح و هوية المجتمع الأمازيغي في سلوكياتهم الاجتماعية و كيفية تفاعلهم مع مجريات الحدث اليومي ، كما تحددت ملامح الهدوء على حسب حركية الأداء الموسيقي انطلاقا من الظروف السائدة وفقا للمناخ الحربي "**الجيوسياسي**" الذي يحاصر سكان حي القصبة في إطار الزمن الواقعي في خيالية المشهد، مما ألزم على المدون الموسيقي في تعامله بتحفظ مع خصوصيات الضبط الاجتماعي لغرض ممارسة الحدث في سرية تامة في حالة إبرام عقد الزواج .

و برؤية تحليلية أخرى ، وظّف "**بونتكورفو**" آليات تمثيلية عبّرت عن أدائها المميز المتزامن بطريقة لاشعورية مع التعبير الموسيقي الذي لعب في هذه التيمية وفق الترتيل التبادلي الذي شهدته كل جملة موسيقية في صيغ متنوعة ، فالممثلين و المشخصين في سياق هذا المشهد قاموا بأدوار مميزة هيمنت عليها اللغة الحركية و الجسدية البعيدة عن لغة الكلام الذي يقدّم في مجالس الحوار ، و اكتفى المخرج بتقديم الضابط المدني المكلف من طرف جبهة التحرير الوطني أثناء دخوله إلى مكان الزفاف لغرض إبرام عقد الزواج.

فالترتيـــــــــل التبادلي الذي اعتمد عليه "**موريكوني**" في عزف هذه التيمة صنعت معنى سلوك البهجة و الفرحة التي تعم كل فرد من عائلتي العروسيـــــــن ، و أفراد الجيران من خلال نقل تعبيراتهم الداخلية المكبوتة في نفسية كل فرد بأداء موسيقي ، و من هذا الفعل يحقق التمثُل الاجتماعي عبر الفعل الموسيقي جمالية عن الجو الرومانسي بلغة أداء موسيقي تمّيز بالهدوء و السريّة .

1 -Voirarticle : Iness Mezel , ***le parfait mariage entre berbere et Jazz*** , Publié le 26 juin 2006 par karim kherbouche , le lien http://chanteuseskabyles.over-blog.com/article-35475915.html , Consulter le 15/04/2019 ,12h34 .

و من جهة أخرى ، عبّر الترتيل التبادلي عن نظام عمل البنية العلاقاتية التي دارت بين الممثلين و المشخصين في فضائية المشهد المرئي ، حيث ساهم في إبراز أدوارهم التشاركية في صناعة الحدث "الزفاف" من الرؤية السمعية الخفية، كما عبّر كذلك عن التدخل الكلامي الذي كان يصرح به ضابط الحالة المدنية أثناء إبرام عقد الزواج بين العروسين "**مَحْمُودْ و فَتِيحَة**" بأداء ترتيلي مغاير في الطبقة الصوتية .

هذا ما ساعد في تحقيق وظيفة لفت انتباه المتفرج نحو مجريات الحدث ، و بفعل نقاط التزامن التي وصفت وفق حركة الكاميرا ، و إيقاعية المونتاج الذي بيّن في الأخير معنى روح التضامن و التآخي في إطار تجسيد القيّم الاجتماعية و هذا ما نشاهده في اللقطات التي يتم فيها تزيين العروسة من طرف نســـــــــــاء المنزل بالحي (**الصورة المشهدية : 6،4،3،2**) و الدينية لذلك الواقع وفق آليات حسية و فيزيائية ، حيث أعطى "**بونتكورفو**" أهمية كبيرة للصوت الموسيقي"**الأكوسماتيكي**" في تأثيره على الجانب اللاشعوري في سمعية المتفرج .

و في نفس السياق ، وظف المخرج تموقع أمرين مهمين أولّهما صوت ضابط السلطة المدنية في الدرجة الأولى لسمعية المتفرج ، لكي يبرز القاسم المشترك الذي ترتكز عليه الظاهرة في مجال تكوين الوحدة الاجتماعية في تحقيق الواجب الحربي الذي أدلي به من طرف الضابط المدني لغرض مواصلة الحياة المدنية للشعب الجزائـــــري إلى جانب وجود سمعية ما كان يحدث في ضوضاء فضائية المشهد الصوتي ، مما حقق الجانب المعياري الذي وظّف في الفيلم من أجل تقديم وقائع العرس كما جرى في زمن الثورة التحريرية .

و من جهة أخرى،كان ظهور الموسيقى الفيلمية متزامنا مع المضمون الكلامي المتعلق بالضابط المدني حينما صرح " **مَتَنْسَاوْشْ بَلِي رَانَا فِي حَرْبْ ضِدْ اِسْتِعْمَارْ ....**" ، مما أعطى هذا الأخير كثافة درامية ساعدت في بناء الرؤية الجمالية للواقع ، كما نتج عن توظيف آلة " **الفلوت– Flute**" *النفخية و العزف في الطبقة الصوتية الحادة ،مما تحقق من خلاله سياق التموضع في تركيبة واقع الممثل في الصورة السينمائية.

* آلة **فلوت** و باللغة الفرنسية « **Flute** » و هي إحدى آلات النفخ الخشبية الشائعة الاستعمال في العالم الغربي و قد تطورت على آلة الناي . ينظر إلى القاموس : ص:55 : Chaouki dhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P

فبالرغم من أن هناك تنافر في أسلوب الأداء الذي يمارس في الفضاء الكنسي ، و من التركيبة اللحنية التي عزفت وفق سّلم "**البنتاتوني**" و التي شكّلت لحنا صينيا ، استحدث الفكر النقدي المناقض تماما للهوية الاجتماعية التي تمارس في تلك المنطقة .

4.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى سياق المجتمع العسكري :

- **وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي (2 – 32) :**
- **تيمة الجزائر: أول نوفمبر1954 – 1954Algeri : 1 Novembre**

في هذه المقطوعة الموسيقية ، أخذ الموسيقار أبعاده الفكرية من منطلقات المجتمع العسكري الذي يؤثر بدوره على المجتمع المدني من خلال أطره و قوانينه السلطوية في إطار سيرورة استرتيجياته المستهدفة قدّم لنا "**بونتيكورفو**" و" **موريكوني**" في هذه التيمة "**الجزائر : أول نوفمبر1954**" في جينيريك البداية مشهدا يصف فيه العناصر الصانعة للفيلم ، كما عبّر الموسيقار عن النشاط المسلّح المتزامن مع وقت اندلاع الثورة الجزائرية ، حيث تجسّد في بعده الحربي و الجمالي بموسيقى عسكرية صنعت خيالا حربيا يستحضر فيه طقوس الدوريات العسكرية أثناء هجومها على النقاط المستهدفة .

و من زاوية بناء موسيقية الصور الفيلمية ، انطلق "**موريكوني**" من مرجعيات الهوية الأوروبية في تدوين عمله في قالب الموسيقى العسكرية ، و بفعل عامل التلقي الناتج عن تطابق المسار الصوتي مع السياق المكاني أفرز خيالا يعبّر عن وجود اقتحام و غزو ثقافي على الأرض المستعمرة ، فاشتغلت الموسيقى في خلية التمثيل بحضور عسكري على النمط الأوربي و كانت بمثابة عملية المحاكاة للواقع الاستعماري

في الجزائر و كأمر ضروري مفروض على المجتمع المدني الأصلي ، و من جهة أخرى إبراز مظاهر السلطة الحاكمة و الرسمية في البلاد على حساب الطواقم الموسيقية الموظفة في التركيبة السمعية للتيمة[1].

انطلاقا من هذا التفسير ، بيّن لنا ذلك الانصهار بين الموسيقى مع مكانية الصورة السينمائية أن هناك استعمار بكل وسائله يريد طمس الهوية الاجتماعية و الثقافية التي تنشأ في المنطقة .

و برؤية تحليلية أخرى ، ظهر المشهد الجينيريكي و بكل نشاطاته الرمزية متكاملا نسبيا ، إذ نلتمس فيه معظم المظاهر الانفعالية و التفاعلية التي تجعل من الرموز التحفيزية المكوّنة لسينمائيته تتجاوب بانتظام مع العلامة الصوتية و العلامة المرئية ، و من جهة أخرى ظهر المشهد في صورة كليب تصويري الذي يشتغل وفق آليات حسية و فيزيائية كونّت في نسيجه السردي تركيبة درامية مليئة بالمفعول الواقعي الذي يوحي بأن هناك هجوم و تدخل حقيقي من طرف القوات الاستعمارية.

وظف "**بونتيكورفو**" في هذا السياق جانبا حسيا مبنيا وفق آليات إيقاعية تمثلت في طريقة تتّبع الدورية و الهجوم بعين المشاهد الحقيقي مما سهّل العمل على الموسيقي في جعل هذا الأداء التمثيلي أكثر واقعية و حقيقيا.

حيث أخذ واقعيته من خلال ترجمة جميع الأفعال السلوكية التي أداها الممثلين في طريقة هجومهم على بيوت سكان حي القصبة في إطار الدوريات العسكرية الاستثنائية للمكافحة و التصدي لعناصر المجوعة المستقلة التابعة لجبهة التحرير الوطني ، و عليه أخذ "**موريكوني**" أفكار صياغة الجملة الموسيقية من روح ثقافة النظام العسكري.

و برؤية تحليلية أخرى ، قدم "**موريكوني**" في هذه التيمة سلسلة من "**التآلفات–Accords**" المتتابعة و المعزوفة بواسطة آلة "**البيانو**" و على مفتاح "**فا**" مما نتج عن ذلك طبقة صوتية غليظة

1- ينظر إلى: أنيس المؤدب ، **حفريات في ذاكرة الموسيقى العسكرية التونسية " من بداية القرن 17 إلى نهاية القرن 19 "** ، مرجع سبق ذكره ، ص: 109 .

تطابقت مع الصوت الناتج عن المشية العسكرية مثلما هو ملاحظ في جميع لقطات المشهد ،مما خلق في ذهنية المستمع إيقاعا حركيا* مصاحبا للحركة التمثيلية بداخل الفضاء الفيلمي.

و على هذا الأساس تعزز المشهد الموسيقي من خلفيته السوسيولوجية في تحقيق الآليات الحسية و الفيزيائية من خلال إدراكنا للصور المشهدية ، حيث استخدم **موووريكني** آلات موسيقية عسكرية تظهر في وظائفها من خلال عملها الأدائي لنشاطات تعبر عن تنظيم العساكر في الزمن العملياتي ، حيث تم التركيز على الأفعال الجسدية في ضبط البنية التوليفية عن طريق تقنيات المونتاج في تكوين إيقاعية المشهد من المنظور المرئي الشعوري و في آن واحد لاشعوري الناتجة عن اللحن الخفي الذي يشكل ذهنية المشاهد بتلك المشية العسكرية ، و منه تحقق المعنى الحسي للدورية من الزاوية الإيقاعية حتى لو كانت في فضائية اللقطة عن طريق تتابع اللقطات عبر آلية التوليف .

و من جهة أخرى ، ترجم "**موريكوني**" معاني المهمّات الأدائية للدورية العسكرية التي مثّلها الطاقم العسكري بآلات موسيقية **(الآلات النحاسية)** ، حيث اقتبس منها سلوكيات تنظيمية مضبوطة في إنجاح التدخل و الهجوم على المنطقة المستهدفة ، و من جهة أخرى إبراز هوية الفيلم من جانب النوع ، حيث يصنف من بين أفلام الدراما الحربية في قالب وثائقي ، و بالتالي تحققت السمعية الخفية عبر تضافر الرموز الفيلمية في نقاط المزامنة التي يتم إدراكها بطريقة لاشعورية .

أما في سياق تفعيل آليات التوليف المرئي ، استطاع "**موريكوني**" أن يقدم عملا مركبا في أوركسترا **بوليفونية** و على السلم **الكروماتيكي*** ، فتكوّن من هذا التأليف نظاما تفاعليا تمّ تحقيقه من خلال ذلك التجاوب الذي يربط حركية الزمن الفيلمي عند كل من "**دياجيتيكي و إكستراديا‌جيتيكي**" .

فباعتمادهما المُركّز على الطابع الصوتي و كيفية تطابقه مع مضمون الأداء الحركي و الإيمائي لعناصر الدورية، و من هذا التفسير حققت البنية الفيلمية ككل معاني فعل الجماعة التي اندرجت وفق أهداف مسطّرة تدخل في إطار التنظيم و تسيير مهام الدور و علاقته بالأدوار المشاركة معه.

---

*الإيقاع الحركي أو باللغة الانجلزية « **Eurhthmics** » و يعني طريقة مبتكرة للتربية الموسيقية للأطفال ، تهتم بتنمية الادراك الإيقاعي عندهم من خلال حركة الجيم البشري ابتكرها السويسري "جاك دالكروز" . ينظر إلى القاموس :
Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 49

***السلم الكروماتيكي** و باللغة الفرنسية « **Gamme Chromatique** » يعني سلم الملون أو القائم على تقسيم الديوان الواحد **"الأوكتاف"** إلى أثنى عشر نصف مسافة صوتية متساوية ، قد أصبح أساسا للموسيقى الغربية ، ينظر إلى القاموس : ص : 26 .

و بمعنى آخر ، ساهم التوزيع الموسيقى في التعبير عن الوحدة العضوية للمثلين من خلال تقسيم الأدوار الأدائية المهيبة** على الموسيقيين بالتزامّن مع الحركة الموسيقيـــــة المتزايدة عند "**كريشندو**" و " **ديكريشندو**" في سياق التتبع السردي الذي حقق المعيار العلاقاتي في تفعيل دوره بين الممثلين و عناصر الأساسية في تكوين المشهد **الجينيريكي** .

أما بالمعنى الآخر ، فقد تشكّل التوزيع الموسيقي من صوتية متنوعة تمظهرت في ترسانة متكونة من الآلات الموسيقية التي قامت بوظائف عسكرية في تفعيل معاني الأداء السينمائي في فضائية السرد ، حيث لعبت الآلات السردية دورا بالغا في استحضار واقعية الفعل العسكري من خلال الأدائية الموسيقية التي كانت على آلـــــة "**الترمبون**" حيث أعاد و صاحب بأداء شرير "**موتيف**" المشية العسكرية.

مما يجعل مخيلة المشاهد تستحضر مظاهر تغلّب و اختراق العساكر و توجّههم نحو الأمام **(الصورة المشهدية :2،3،4)** مع وضع سلسلة من تآلفات المعزوفة على آلة "**تشيلو**" بأداء "**تريمولو**" مما عكس الظلام و الخطر المتزامن مع التباين المجسد في الرواق الذي يأخذنا إلى أحياء القصبة **(الصورة المشهدية :5،6،7)** ، و بالتتبع السردي ساهمت آلة "**ترومبيت**" من خلال خصائصها الصوتية استحضار نظام الرعب و الخطر فوق أسطح القصبة لأنه يشبه الصوت الغنائي.

و مع ذلك تزايد الإيقاع المشهدي بالتزايد القوي للحركة الموسيقية "**كريشندو**"، كما استحضر السّجل الصوتي الذي تمّ أداؤه بواسطة آلة "**كورنو**" انطباعا أكثر واقعيا أثناء إلقاء القبض على جميع الرجال في إحدى بيوت القصبة ، إذ تواصلت سردية التدفق المعلوماتي حول تقديم صنّاع الفيلم في حركة موسيقية متخافتة "**ديكريشندو**" **(الصورة المشهدية :15،16)** إلى أن وصلوا إلى **(الصورة المشهدية :17،18).**

كما تكاثف البعد الاجتماعي في **(الصورة المشهدية :17)** حينما أعلن الموسيقار الوصول بالنهاية من خلال توظيف «**وقفة موسيقية**» **Point d'orgue** على نغمة "**فا المرفوعة**"« **Fa #**» و المعزوفة هارمونيا عبر مجموعة من الآلات الموسيقية المتنوعة " **تشيللو، ترومبيت، الأورغن**" بإرشاد

** مهيب ، و باللغة الإيطالية « **maestoso** » إرشاد يكتب أعلى المدونة الموسيقية لتوجيه المؤدي للأداء بعظمة و مهابة . ينظر إلى القاموس : Chaoukidhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 91 .

"**توتي –Tutti**"*، مما أضفى على ذلك التزامن جرس مميز ساهم من خلاله السّجل الصوتي لهذا الطابع استحضار لحظات تأكيدية مهّدت نقل مخيلة المشاهد المستمع من الجانب التخيّيلي إلى الجانب الأكثر تعايشا مع الواقع التاريخي.

و من زاوية تحليلية أخرى ، اشتغل المخرج في بناء الفيلم على معايير الواقعية الجديدة ، حيث قام بتقديم آليات جديدة تسهّل عمليّة بناء معنى حقيقة معركة الجزائر وفق التقنيات التي تجعل المشاهد المستمع يدخل في عملية توهّمية جعلته ضمنيا في فضائية المشهد المرئي ، و لهذا وظّف مهندس الصـــــــــــــــــــــوت القفلات الفجائية**بتوقّف الصوت الموسيقي ، و بداية صوتية اللقطة الذي يعبّر عن الضوضاء الصادرة عن تحريك الصندوق من طرف العسكري الفرنسي مثلما حدث في **(الصورة المشهدية :17)** .

و بالتالي قام مهندس الصـــــــوت بتوظيف تقنية التوقيف الفجائي المترابط بين العنصر الموسيقي و ضوضاء المشهد، إذ يعتبر بمثابة تقنية أساسية تنقل فعل التوهم التخيلي للمشاهد من الحالة اللاشعورية إلى الشعور أكثر بالواقع .

*الجميع أو باللغة الإيطالية « **Tutti** » مصطلح يكتب فوق أماكن معنية من المدونة الموسيقية للمؤلفات "الكونشرتو" ، للدلالة على طلب مشاركة جميع آلات الأوركسترا في الأداء معا ، و ذلك بعد فقرات موسيقية كانت تؤديها آلة ، أو آلات منفردة ، ينظر إلى القاموس : Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 158.

** قفلة مفاجئة و تعني تتابع تآلفين يعطيان إحساسا سمعيا بالنهاية غير كاملة ، و بالرغم من توقع اكتمالها ، و تستخدم هذه القفلة و نهايات الجمل الموسيقية ، أو العبارات في يشبه علامات الوقف . ينظر إلى القاموس :
Chaouki dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 157.

| المبحث الثاني |

موسيقى الدياجيتيك عنصرا مدعما لواقعية المشهد الخيالي

1. موسيقى الدياجيتيك باعتبارها قيمة مضافة إلى سمعية المشهد:

و في سياق النشاطي للعلامة الرمزية في سردية المشهد الخيالي ، تقوم الموسيقى المضافة بوظيفتها المنتظمة في تشكيل قيّم الواقع و الحقيقة من خلال محاكاتها للمتغيرات الأساسية التي يسير وفقها القصص الفيلمي ، و الاهتمام بها من منظور الصناعة السينمائية يجعل لها دورا هاما في تحقيق السياق المعياري كونها تخضع إلى نفس المقتضيات التي يتطلبها المفهوم الذي يحدّد في كيفية التعريف بإعطاء قيمة لشيء ما ، و من المعروف أن الموسيقى الدياجيتيكية تعتبر كآلية تفعيل فضائية الحدث الواقعي من خلال وظيفتها التفاعلية التي ينتج عنها بعدا علاقاتيا فيما بين العناصر المكونة للّغة السينمائيـــــة في حدود التلقي و المشاهد السمعية .

كما يعتبر الفضاء الدياجيتيكي أيضا من بين أهم الأعمال المركبة التي تدخل في تصميم هندسة سمعية للفضاء المرئي ، و هذا راجع إلى صعوبة تحقيق السياقات المعيارية في بناء مجسّم الصورة وفق أطر سينوغرافية في تشكيل اللقطة أو المشهد ، كما يتعزز العمل السينمائي من منظـــــور الدقة في تنظيم و تّسيير العمـــــــــــل تحت لواء المكلّف بـ "**سكريبت**".

و مهما كان نوع الفيلم (وثائقي ، خيالي ، تجريبي ، ...) تخضع بنية الفضاء الدياجيتيكي وفق أسس مضبوطة و متبعة حسب خارطة العمل التي يسير عليها السيناريو المصور "**Story board**" ، و منه يتحقق الأداء مع روابط التلقي التي تجعل المشاهد يغوص في حيثيات السرد الخيالي في إطار جماليات التلقي و التقبل و الإحساس الفيلمي .

يتضمن الفضاء **الدياجيتيكي** تمثيلات هامة منظمة في سياقات مختلفة على حسب التركيبة المشهدية المصاغة في سيناريو الفيلم ، حيث ينشأ هذا الفضاء في بناء التّوجه الواقعي برؤية جد دقيقة و مضبوطة نظرا لخضوع هذا العمل إلى إعادة بناء الواقع مثلما كان من قبل ، حيث تعرّف "**إيتيان سوريو – Etienne Souriau**" الفضاء **الدياجيتيكي** بأنه كل ما يترتب عن الوضوح "**l'intelligibilité**"[1].

1 -André Gardies , ***L'espace au cinéma*** , Méridiens Klincksieck , 1993 , Paris , P : 60 .

أي أن هناك سردية تاريخية مقترحة للجمهور المشاهد بواسطة خيالية الفيلم ، فكل ما نجده متعلّقا بالفيلم ، فهو عالم مقترح من الخيال الفيلمي ، أما الجانب المقترح من طرف المشاهد فيكمن في إمكانية الفهم و الوضوح و بناء معنى العلامة الدياجيتيكة الموظفة في الفيلم .

و كثيرا ما تسمّى موسيقى الدياجيتيك بالموسيقى في الفيلم ، و هذا راجع لوظيفتها الأساسية و ما تؤديها بداخل الفضاء المرئي ، كما نجدها عنصرا هاما في بناء الصورة السمعية من الزاوية النغماتية ، حيث أن شروط تكويـــــــــــن البيئة الأكوستيكيـــة للفيلم تصطنع وفق أطر و معارف تقنية و جمالية ، تدفع المخرج و خاصة في الأفلام الواقعية الجديدة و الوثائقية عموما إلى البحث عن مصادر المواد الصوتية لغرض رسم مخطط سمعي لهندسة مشهد صوتي متضمنا بداخله مسارا موسيقيا نابعا من خلفية عرقية تهتم بالموروث الإنساني و القومي للقصة المعالجة في سيناريو الفيلم؛ و من جهة أخرى ، يريد المخرج تحقيق ذاكرة موضوعية و يقوم بطرح سينمائي على شريطة أن يحافظ على المتغيرات التي تحدد السياق التاريخي و المجتمع و الطبيعة [1]، و منه يتحقق التوجه الواقعي من الرؤية السمعية في سردية الوقائع الخيالية للفيلم.

تعتبر الموسيقى في الفيلم كقيمة مضافة للتركيبة الصوتية للمشهد الدرامي مثلما تطرق إليه "**ميشال شيون**" حول الجانب الخفي للكـــــادر الفيلمي، حيث تشتغل هذه القيمة على تفعيل روابط الخيال و المشاهدة التي تدور بين ثنائية النص المرئي و المشاهد المستمع ، و لهذا تعتبر الموسيقى في الفيلم من بين أهم الركائز الأساسية التي تكوّن الإطار المكشوف في اللقطة السينمائية ، نظرا لأهميتها البالغة و الدور التي تضفيه على النسيج الواقعي للخيال السردي ، و لما لها من نشاطات هامة في خلق أجواء صوتية المشهد ، و هذا ما يتبين في تنشيط تلك الحركة الواقعية على الزمن السردي .

1- عقيل مهدي يوسف ، **جاذبية الصورة السينمائية " دراسة في جماليات السينـــما"** ، دار الكتاب الجديدة المتحدة،لبنان، ط1 ،2001 ، ص: 12 .

2. موسيقى الدياجيتيك بين اللغة الأيقونية و واقعية الخطاب المرئي :

في كثير من الحالات، تستفيد بيئة الخطاب الصوتي من البحوث العلمية ، إذ تتقاطع في مجالات متتعددة و مختلفة منها " تاريخ الفن و دراسات الأيقونولوجيا "**Iconologie**" ، الدراسات السينماتوغرافية ، علم الاجتماع اللغوي ، علم النفس ، و كذلك في مجال السوسيولوجيا".

و على هذا الأساس تنصّب كل الجهود في وعاء بحثي مايسمى بـ "**الأنثروبولوجيا الصوتية**" التي تساهم من وجهة نظر التلقي في خلق الوهم البصري من مضمون العلامة و في سياق ثقافتها المرئية [1]، كما أدى تطور هذا العلم كونه مصدر في تشكيل اللغة الصوتية و في كيفية تصميم الهندسة السمعية في مرئية المشهد السينمائي، و بالموازاة يعتبر كوسيلة للكشف عن الظواهر الاجتماعية من منظور الثقافة المرئية .

و من زاوية أخرى، يعتبر توظيف الواقعي للموسيقى في فضائية المشهد كإثراء الكتابة الصوتية للخيال السردي الذي يبرز ضمن شكلها العلاماتي في الصورة الفيلمية ، و هذا راجع إلى حاجتها المتزايدة المستمرة للمعارف التي تقدمها **الأنثروبولوجية الصوتية**.

ففي هذه الحالة يساهم هذا التخصص بكل ما يتعلق بالرموز الصوتية من خلال المنطلقات التحليلية و التفسيريـــــة للسياقات التاريخية حول حدث معين ، و من جهة أخرى تدرس الرموز الصوتية و البيانات كأشياء ملموسة في بيئتها الاجتماعية التي تولد ظروف التفاعلات الإنسانية في أطر أيديولوجية متنوعة و مختلفة.

كما تتيح مرجعية العلامة الموسيقية في مضمونها المرئي بعدا انطولوجيا ، مما ينتج عنه سلوك قائم على التفكير البصري مولّد للمعان الصورة المرئية ، فبالتالي تتشكل البيئة الصوتية في تحديد ملامح الواقع الإدراكي للمشهد الفيلمي،و على أساس الممارسة الميدانية ، تستعين السينما الوثائقية في كثير من الأحيان على إدراج مشاهد حقيقية من الأرشيف في توليفة الفيلم مثل الذي تحتاج إليه الكتابات الوثائقية ، و عليه فإن استعادة التجارب المعاشة، و استخدامها هو بمثابة قيمة مضافة في واقعية المشهد الدرامي .

1 -Jean-Paul Colleyn , ***« champ et hors champ de l'anthropologie visuelle .*** » ,Revue Française d'anthropologie , L'homme , France , 2012 , P : 458 .

و من منظور أخر ، يأتي التشكيل الصوتي في خدمة فضاء "**الأيقونة**" التي تنصب في وعاء جمالي مرتبط بسياق التاريخي ، ولهذا ألح "**بودوان Baudoin**" على تحديد مفهوم" **اللغة الأيقونية Le Langage iconologique**" كما حث على أنها لغة بصرية تدرك بسهولة و تعبر عن مواضيع ملموسة[1].

و من هذا المنطلق ، يشير"**بودوان Baudoin**" إلى مفهوم الشعار "**Logos**" بأنه يدل على جوهر المطلق للواقع المعاش الذي يترجم في لغة بصرية ، فهو بمثابة تمثيلات عقلية تنشأ من قاعدة معرفية و لغة بصرية تنقل في رموز ، في حين للموسيقى الموظفة في فضائية المشهد المرئي تأثيرات عديدة ترجع إلى أسباب مختلفة على حسب ما ذكر من طرف المؤلف الفرنسي "**ماريو ليتوين**" في كتابه الشهير " **الفيلم و موسيقته**"[2] و تتمثل في النقاط التالية :

- إن العقل البشري لا يمكنه أن يربط تفكيره في ثبات المصدر الموسيقي، لأنه يقوم بسلسلة من العمليات المركزة في أوساط مختلفة.
- يتميز الزمن الموسيقي بميزة بالاستمرارية ، حيث أن له مشاهده المختلفة تظهر في خاصيته المتقطعة ، إلا في حالات وجود تواصل زمني في انتقال الشخصية من مكان إلى أخر .
- إن شروط تكوين البيئة الأكوستيكية "**الصوتية**" التي تخلق الفضاء المرئي لا يرتبط بالجودة الصوتية المعبرة عنها كونها تخلق مللا ، بل بانسجامها مع وجود أصوات تمثل العلامات البصرية المكشوفة مرئيا .

و في المقابل يأتي المشهد الصوتي متزامنا مع حركة الصوّر و متطابقا مع مضمون نظام رمزيتها ، و عليه يتحقق وجود بيئة سمعية في درامية الفيلم ، و هذا من خلال تفاعل الإشارات الصوتية التي تستجيب للخطاب البصري ، و منه يأتي دور"**الأنثروبولوجيا الصوتية**" التي تدعم عملية التأليف الأكوستيكي لغرض تحقيق صناعة ثقافة صوتية للمشهد السينمائي .

---

1 -Carl Rocray , ***Théorie de la connaissance et langage visuel dans l'iconologique de jean baudoin : du rapport cognitif a la réalité idéelle au cours du premier XVII Siècle*** ,Mémoire de la maitrise en Histoire , université du Québec a Montréal , Canada , Mars 2006 , P : 139 .

2 -Mario Litwin , ***le film et sa musique*** ,***OP.CIT***, P : 62 .

و من المعروف أن ثقافة الواقع تتولد بفضل تقنية المونتاج الذي يؤدي إلى وجود تناغم الأصوات و تعدد الثقافات في قالب أكوسماتيكـــــــــي ، و في وسط بيئة ثقافية متنوعة يتم شرح طبيعته و توضيح أهميته من خلال أدائه الثقافي المشترك ، و عليه يتضح الصوت الأكوسماتيكي من منطلقات بيئته الثقافية ، و يرجع الفضل إلى الدراسات القائمة في دراسة الصوت في أوســـــــــــاط متعددة الثقافات ، و هذا ما أكدت عليه عدة تخصصـــــــــات منها "**العلوم الاجتماعية** ، **السيميولوجيا** ، **الإثنوموسيقولوجيا**، و كذلك "**الأنثروبولوجيا الصوتية** "*لهدف الوصول إلى خلق بيئة **أكوستيكية** فريدة من نوعها و مطابقة للفضاء الثقافي الذي يتمحور حول مجريات الحدث الدرامي .

و من جهة أخرى، إن تناغم الثقافات المتعددة في بيئة درامية لصوتية الفيلم بمثابة إستراتيجية معتمدة ، و من هنا تقوم العملية الإخراجية على تشديد المؤامرة لجعل المشاهد أكثر استهلاكا للسرد البصري،و عليه فإن تعددية الثقافات يعّد بمثابة إستراتيجية صوتية متعمدة في بناء صوتية درامية وفقا لموسيقية الفيلم ، كوسيلة لإنشاء ثقافات صوتية و من جهة أخرى إستراتيجية فنية جمالية في ذلك .

و في نفس الحديث ، ينتج عن تعدد الثقافات الصوتية في البيئة الأكوستيكية الفيلمية فعل أدائي صوتي تمثيلي مشترك بين الثقافات، كما استفاد هذا التوجّه من السياق البحثي الذي يظهر من المنطلقات النابعة من الكتابات التي تختص بـ"**النقد الإثنوموسيقولوجي**" و إتّباع الأطر **الأنثروبولوجية** في ذلك.

كما تتولد الثقافة الصوتية من الثقافات المتنوعة التي تتقاطع و تتفاعل في أوساط مركبة، فبفضلها تستطيع أن تكشف عن هوية المجتمعات المتجانسة و غير المتجانسة،و عليه يقدم النتاج الصوتي أهمية بالغة أثناء تفاعله مع النص المرئي.

إن تحقيق فعالية الواقع في بيئة الفيلم يتوقف على ارتباط هذا العنصر الصوتي بمتغيرين أساسين متداخلين في بعضهما ، فكل منهما يدعمان الروابط التأسيسية التي تشكل نسيجا فنيا نلتمسه في إدراكنا

*برؤية أكثر واقعية تساهم المنطلقات الأثنروبولوجية إلى جانب الأنثروبولوجية الصوتية في تحفيز المؤلف على إعادة كتابة صوتية لفضائية المكان ، حيث تغذي الكتابة الفيلمية بمرجعيات حقيقية التي تضفي عليها بيئة صوتية مثلما كانت من قبل ، ينظر إلى الرابط :

Patrick Javault, « ***Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*** », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 15 octobre 2018. URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/17557

للهجة الموسيقية ، فالموسيقى تعبّر عن وجودها مكانيا جغرافيا و إثنولوجيا أي كل ما يتعلق بالجانب العرقي بالأداء الجمالي التمثيلي في حدود لهجة الواقع.

3.موسيقى الدياجيتيك باعتبارها آلية تفعيل واقعية الحدث الفيلمي "معركة الجزائر" :

يعتبر السياق المعياري من بين أهم السياقات التي ركّز عليها "**بونتكورفو**" من أجل صناعة سمعية الصورة المشهدية بلهجة أكثر واقعية ، تتميز في فضائيتها كل العناصر المجسدة لمعايير الواقع و الحقيقة التاريخية ، حيث لجأ إلى توظيف موسيقى في مرئية المشهد الدياجيتيكي ، فمن خلال إدراكنا للمشهد المرئي يأخذنا فعل التوهم بمعايشة حيثياته و مضامينه عن طريق التباسنا للمشاهد الضّمني الذي تحدّثت عن نظرية التلقي.

و على هذا الأساس ، يتبين من خلال مشاهدتنا للفيلم حول القضايا التي عالج فيها واقعية المشهد الموسيقي من المنظور الشعوري ، بمعنى أننا نشاهد و نستمع إلى مصدر كل علامة تنشط في الكادر الفيلمي ، و في هذه الحالة ذهب "**بونتكورفو**" إلى الاستعانة بموسيقى الفهارس ، أو موسيقى الريبرتوار ، مما أضفت على المشهد المرئي بعدا إضافيا جماليا يخلق جوا ثقافيا في بيئته الاجتماعية .

و برؤية أخرى ، يتطلب في صناعة **أكوستيكية** الفيلم الواقعي إلى التحكّم في معرفة النسيج الصوتي الذي يضفي على سمعية المشهد ذلك الجانب الثقافي المتطابق مع الواقع ، و لهذا تختلف تركيبة الثقافة على المكان بجملة من المقاربات العلمية المختلفة ، و لكن يبقى المحور الأهم في دراسة هذه التركيبة هو فهم الجانب الأدائي للثقافة عبر مواضيع التي تتمثل في عناصر أساسية و هي :

النوع ، الموسيقى ، العرق ، الممارسات المهنية ،و يتطلب في هذا السياق أن يكون المكان الجغرافي مبنيا وفق أسس ثقافية تبرز ملامح الانتماء و التي تبرز هي الأخرى ملامح الانتماء إلى المكان و الإحساس بجغرافيته ، و بمعنى أخر ، ينبغي علينا أن نفكر علميا في مفهوم الثقافة و فضائية المشهد الفيلمي،حيث يميّز هذا التفكير البنيوي الذي يؤسس نسيجا من الروابط ، و الذي من خلاله يمكننا أن نحلل مواضع جغرافية الفرد ، و جغرافية المجتمع ، إلى جانب جغرافية الثقافة بناءا على الرؤية النقدية في ذلك .

1.3 الحالة الأولى : الموسيقى موضوع عرقي في واقع السرد الدياجيتيكي

المشهد الموسيقي (2 – 33) : صولو على آلة الفلوت/ موسيقى قبائلية .

حققت الموسيقى القبائلية وظيفة المساهمة التي يندمج من خلالها الفرد بداخل المجتمع ، حيث صنع المخرج منها جوا ثقافيا يتضمن موضوعا عرقيا يرتبط مع المحفزات البنيوية للصورة السمعية ، إذ برز مشهد الانتظار الذي دار بين البطلين "**علي**" و "**عومار**" أثناء تقديم الرسالة له و إظهار ما كتب عليها باللغة الفرنسية.

أما لغة الحوار فقد جرت باللهجة المحلية "**العاصمية**" ، و لكن المخرج ذهب إلى نقاط بعيدة لغرض إبراز ملامح البيئة العرقية للمجتمع القاطن بحي القصبة من خلال توظيف موسيقى قبائلية التي توحي بوجودهم في ذلك الوسط الجغرافي ، و من جهة أخرى قام "**بونتيكروفو**" بنشاط رمزي يعبّر عن عمل إيحائي[1].

حيث قام بتصميم هذا المشهد من خلال تبديل صوتية حديث المشخصين الذي كان مزعوم أن تستخدم لغة سكان القصبة إلى مقطوعة موسيقية تفسر غياب ممارسة اللغة **الأمازيغية** في البنية المرئية للمشهد الفيلمي، و من هذا المنطلق نفهم بأن "**بونتيكورفو**" أبرز ذكاءه الخيالي في التلاعب بالعناصر المكونة للحدث التاريخي رغم أنه كان ملزم عليه بأن يغيّب اللغة على مستوى النسيج **السيناريسيتي** أثناء صناعة المشهد من المنظور الأدبي.

1 -Voir : Souhaila Belouatar , « **Les pratiques Langagieres dans Le cinéma Algérien : Le cas de la bataille D'Alger et de Omar Gatlato eredjla** » , Mémoire magister , Faculté des lettres et des sciences humaines et sociales , Université Souk Ahras , 14/12/2014 .

حققت الموسيقى الدياجيتيكية في خيالية هذا السرد وظيفة الإمتاع الجمالي كون أن المخرج استطاع أن يبني هذا المشهد من المنظور الوظيفي ، إذ كانت هذه المقطوعة الموسيقية معزوفة على آلة نفخية "**بيكولو – Piccolo**"* بأداء موسيقي منفرد "**صولو**" في طابع قبائلي عبّر عنه بأسلوب "**الأشويق Achwik**" الذي اشتغل في تعبير عن رمزية الأصل العرقي لكان القصبة ،يعرفه الدكتور "محمد جلاوي " بأنه من بين الأنماط الشعرية التقليدية المتداولة بشكل أوسع في المجتمع الأمازيغي ، و "**الأشويق**" الذي يؤدى من طرف الرجال كما من طرف النساء غير أن الملاحظ في تأديته من طرف النساء يستغرق مجالات أوسع.[1]

و تعبّر موسيقى "**الأشويق**" عن الأداء التمثيلي الذي يحقق بدوره السياق العلاقاتي الذي يعبّر عن وجود عمل نشاطي بين أفراد المجتمع من خلال ما لوحظ في لقطات المشهد ، حيث يدخل في إطار وجود عمل و استمرارية الحياة اليومية" **الاجتماعية و الاقتصادية ، الثقافية** " في حي القصبة .

و من جهة أخرى استخدم "**بونتيكورفو**" "**موسقى ريبيرتوار**" الذي يختص عملها في سردية الواقع حول الروابط العرقية للمجتمع القاطن بحي القصبة ، إذ أن الأصل العرقي هو عملية جد معقدة على حد سواء ، و للتعبير عن الفرد و المجتمع يرتبط أساسا حول نظرية الانتماء العرقي التي تساهم في بناء الخيال الثقافي للحدث الدرامي المعالج في **دياجيتيكية** المشهد الفيلمي ،مما يستلزم على المخرج تحقيق واقعية عمله الدرامي في اللجوء إلى استخدام الرموز التي لها دلالة عرقية في بناء المشهد الخيالي للفيلم.

و على أساس هذه الآلية و توظيفها في البئية المشهدية للواقع المعالج تضمن عملية الفهم الجيد للحياة التي تحتوي على بنية علاماتية ثقافية تتمثّل في (اللغات ، الديانات ، و أنماط الحياة) .

2.3 الحالة الثانية : الموسيقى موضوعا جغرافيا في المشهد الفيلمي

و في نفس المشهد السابق (**ينظر إلى المشهد الموسيقي صولو على آلة الفلوت/ موسيقى قبائلية)** ، حيث اشتغل السياق المكاني في تحديد موضوعه الثقافي بطريقة جمالية و إبداعية حيث قام باختصار العديد من التفسيرات السّردية على الكتابة الفيلمية ، إذ ظهر العمل الفني متكاملا بين الجانب

*"**بيكولو** و باللغة الإيطالية « **Piccolo**»و تعني آلة فلوت صغيرة الحجد و حادة الصوت ، و تعني كذلك صفة لأي آلة صغيرة الحجم . ينظر إلى القاموس : Chaoukidhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 117

1 محمد جلاوي ، **تطور الشعر القبائلي و خصائصه (بين التقليد و الحداثة)** ، ج 1 ، المحافظة السامية الأمازيغية ، 2010 ، الجزائر ، ص : 144.

العرقي و الانتماء الجغرافي في أداء تمثيلي مجسد من طرف المشخصين و الشخصيات البطلة لغرض تكوين وقائع الحياة اليومية لسكان حي القصبة.

و في هذه الحالة يعتبر الانتماء العرقي كمرحلة جد مهمة من المراحل التي تختص بتنظيم المجتمع، و عليه فإن تحديد مفهوم العرق البشري و علاقته بالمكان الجغرافي مما يسمح لنا بتحديد عرقية المجتمع.

و من زاوية الفرجة السينمائية ، تسمح الخبرة الحسية بمعرفة المنطقة "**المدينة**" على سبيل المثال من خلال الرؤية السمعية في سياق الإدراك الموسيقي من زاويتين أساسيتين ، و تتمثلان في كون أن عامل المدينة في احتفال ، و أن الفرد في وسطها يتبنى ذلك الاحتفال ، و عليه فإن الخبرة الحسية تتعين بين الإدراك و تحليل المفاهيم المرتبطة بعلاقة الفرد بالفضاء المكاني ، حيث تكمنالتمثُّلات التي تنتج فضاء جغرافيا .

و لهذا يرتبط موضوع الموسيقى بجغرافية المكان من خلال البحوث المقدمة من طرف علماء الآثار و الأخصائيين في علم الأنثربولوجيا ، و علماء الموسيقى ، إلى جانب المتخصصين في علوم المعلومات و الاتصال ، كلهم يتقاسمون نقاطا مشتركة تساعد على تحديد الحدث الموسيقي المرتبط خصيصا بتلك المنطقة ، كما تأثرت الكثير من الأعمال الأنجلوسكسوفونية في بداية الأمر بالدراسات الثقافية ، في حين أن الباحثين ساهموا كثيرا في هذا السياق بتطوير الممارسات الموسيقية و نقشها في الفضاء المكاني [1].

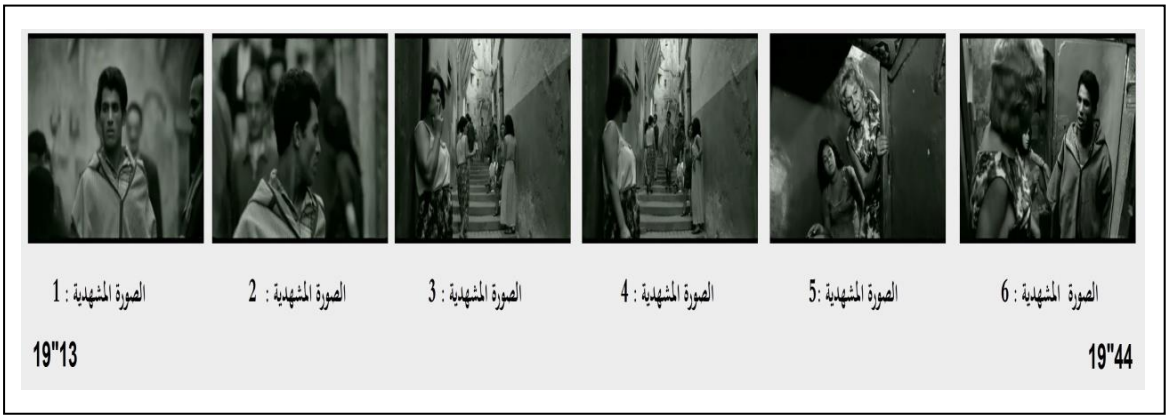
كما تعتبر هذه الموسيقى كمؤشّر جغرافي لمشاعر الانتماء، و التنقّل، و القيّم الاجتماعية و السلوكيات ... ، مما تساهم في بناء الأيديولوجيات و الخيال الإقليم (الفضاء الجغرافي) الذي يحدد العلاقة بين البعد المادي و الصوت الموسيقى، إذ يعتبر كملكية ثقافية تعبّر عن تمثيلات **سوسيومكانية** و بشكلها المثالي

1 - Ola hohansson & Thomas L.Bell , **Sound , Society and the Geography of Popular Music**, Ashgate Publishnig company , USA , 2009 , P : 129 .

الذي يكون كنشاط يساهمفي بناء إقليم المنطقة مبدئيا ، ففي هذه الحالة تعتبر الموسيقى بنية معرفية لها كظاهرة مكانية * .

3.3الحالة الثالثة : دور الموسيقى الدياجيتيك في تفعيل الظاهرة الإجتماعية

المشهد الموسيقي (2 – 34) : الصوتية الإيقاعية في خيالية المشهد



تناول المخرج في هذا المشهد موسيقيته من خلال توظيف موسيقى إيقاعية بأداء ارتجالي منفرد على آلة "**دربوكة**" تماشت مع الأداء الحركي لشخصية "**علي**" ، حيث تناسبت مع حركة نزوله من على الدرج المؤدي إلى وسط مكان وجود بيوت الدعارة ، حيث حقق النشاط الأدائي ممارسة إيقاعية تعبّر عن الدلالة الاجتماعية الصادرة من خلال خطوات "علي" و هو نازل على الدرج الذي كان متزامنا مع صوتية الموسيقى الإيقاعية الموجودة في مرئية المشهد .

قام "**بونتيكروفو**" بترجمة الظاهرة الاجتماعية " **الدعارة**" بتجسيد فعل إيقاعي لبعض المتغيرات التي تشكّل أكوستيكية الجو داخل تلك البيوت على أساس أن هناك نسوة يضربن على آلة "**الدربوكة** " ، حيث كانت البنية الإيقاعية في نوعه المصمودي كآلية تموضع الموسيقى انطلاقا من الخلفية

*المقاربات الثقافية في الجغرافيا :و في هذا الصدد، يواجه موضوع الجغرافيا عدة مقاربات ثقافية مختلفة ، و بما أن الجغرافيا هي كموضوع علمي مثل بقية العلوم ،و لهذا تكمن المعارف المستوحاة من المنهج الثقافي في فهم العرق البشري وفق منطلقات علمية التي تستجيب إلى مفاهيم لها مؤشرات بسوسيولوجية الأماكن الجغرافية من المفهوم الضيق ، و منه فإن الموضوع الجغرافي له ميزة إنتاجية تأثيرية مما يظهر ذلك المحصول في ذلك التوهم الثقافي من خلال إدراكنا للفضاء المرئي و المتعلق بمكانية المشهد الفيلمي . ينظر إلى المرجع :

Ola hohansson & Thomas L.Bell , ***IBID***, P: 241 .

السوسيولوجية التي يتموقع فيها الحدث، و قد أفرزت الممارسة الاجتماعية المتواترة أسلوبا مميزا في التواصل بين أفراد المشخصين في المشهـــــد.

و تمثل الإيقاع المصمودي في بعث رسائل إيقاعية مفادها تفعيل ظاهرة فعل الدعّارة في وسط عينة من المجتمع الغير المرغوب فيه من جميع الجوانب "السياسية ، الاجتماعية ، الدينية ،..."، حيث تعزز هذا المشهد عبر إيقاع **المصمودي** ، لما حققه من أبعاد جمالية الذي أفرزت عنه الذوق الجماعي ليبرز كأسلوب تواصلي يعوض اللغة المنطوقة ، و يدعمها ظرفيا[1]، و عليه يفتح بذلك مجالات جديدة للمساحة المتخيلة لدى المتفرج .

و من المنظور العلمي ، تجسدت الكتابات العلمية الأولى حول الإحساس بجغرافية المكان من طرف "**روبرت هوغارت- Robert Hogart**" ، حيث نشطت هذه الأخيرة كثيرا في الدراسات الثقافية التي ساهمت في تطوير الكثيرا من السياقات الإعلاميـــــــة و الفنية بناءا على أسس و منطلقات علمية و فكرية ، و على هذا الأساس يركّز الكثير من العلماء في الجغرافيا على التمعن الدقيق في النظر إلى فضائية المكان و التي تساعدهم على تحويل المعلومة الملتقطة بصريا إلى مادة صوتية تستمع بالعين المجردة ، حيث يتبين من خلال هذا الفعل وجود عملية إدراكية حسية تحويلية تساهم في إنتاج مادة صوتية تنبعث من بيئة واقعية مميزة[2].

و في الأخير يتشكل في ذهنيتهم مجموعة من المعطيات الأساسية التي تساعدهم على تكوين العناصر الجغرافية المحددة للهوية الثقافية للمنطقة التي هي محل دراستهم ، و عليه فإنها تعتبر كملامح و إشارات منبّهة توقظ الفضول الجغرافي لدى الإنسان بصفة عامة ،و على وجه التحديد فإن الموسيقى هي مادة لامرئية و لامادية في موضوعها الجغرافي تتضمن مكونات اجتماعية و مكانية محاطة بتخصصات عديدة و متداخلة.

1- محمود المصمودي ، "**الرسائل الإيقاعية مظهر من الممارسة الإيقاعية في البلاد التونسية** " ، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية ، العدد الأول، جامعة تونس ، المخبر الوطني للبحث في الثقافة و التكنولوجيات الحديثة و التنمية ، ماي 2008 ، ص : 85 .

2 -Yves Raibaud , ***une géographie socioculturelle*** , université Michel de Montaigne – Bordeaux III , 2009 , P : 60 .

و من جهة أخرى ، ساهمت الموسيقى الدياجيتيكية في تحقيق وظيفة تعزيز التقيّد بالمعايير التي يركز عليها البناء الاجتماعي عبر ظاهرة المعالجة دراميا وبطريقة شعورية في المشهد الفيلمي "**ظاهرة الدعارة**" ، أي أن هناك فعل موسيقي ينشط بعضويته ، و لهذا تتخذ الموسيقى في الفيلم بعدا اجتماعيا ، لا يمكنها أن تخرج عن إطارها الذي تمارس فيه.

و لهذا تساهم كثيرا في تدعيم الفروع المكونة للنسيج الاجتماعي ، حيث يلعب العنصر الموسيقى دورا ثانويا في عملية التعلّم ليكون المرء عضوا في مجتمع ما و يصبح من خلالها كائنا اجتماعيا ، و هذا من خلال تفاعله مع الآخرين و المشاركة في روتين الحياة الثقافية اليومية ،كما تتميز الموسيقى ببعدها الثقافي الجمالي و الفني ما يساهم في خلق جو سوسيوثقافي يدعّم البناء الاجتماعي .

4.3 الحالة الرابعة:

توظيف موسيقى دياجيتيك بين التوثيق و إعادة صناعة الحدث التاريخي :

في سينما الواقع ، يستلزم إعادة بناء خيالية مشهدها الصوتي على شريطة تحقيق جملة من الإستراتيجيات تفسيرية التي تبني الخيال السردي للفيلم ، كما ذهب "**جيريميمينوت–Jeremy Mynott** " في تحديد هذه الأخيرة ، إذ تتمثل في توليد الاهتمام النشط الذي يعتبر كوسيلة هامة في طريقة التركيز و انتقاء الملامح و الجزئيات الموجودة في درامية الصورة السمعية ، فمرحلة الانتقاء تتم عبر عملية إدراكية حسية مزدوجة ، و يتضمن مصدر الاهتمام جملة من المحفزات الملفتة للانتباه، إلى جانب التوقعات المرتقبة التي تتولد في ضمنية العلامة الرمزية ، مع التركيز على بنية الخيال الواقعي في القص السينمائي الذي ينتج عنه وهم واقعي في ذهنية المتفرج المستمع [1].

و في الحركة الواقعية ، يعتمد أصحابها على كتابات فيلمية مقتبسة من الحقيقة المعاشة مما يسهّل رؤية تكوين الصورة السمعّية خصوصـــــــــا وفق عملية تجسيد الديكور الصوتي لواقع خيالي مميز ، و يبدو أن للحقيقة و الواقع في هذا الاتجاه وجهان لعملة واحدة في حين أنللواقع سمة أساسية في أفلام الواقعية الجديدة ، و خاصة في الأفلام الوثائقية [2]

1 -Margaret mackey , **Narrative Pleasures in Young Adult Novels , Films , and Video Games , 1ed** , England , Palgrave macmillan ,2011 , P.P : 220-221.

2- كاظم مرشد السلوم ، **سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية**، بغداد ، سوريا : دار ميزوبوتاميا ،مكتبة عدنان ، دار أفكار للدراسات و النشر ، ط1 ،2012 ،ص : 17.

المشهد الموسيقي (2 -35) : الموسيقى الاحتفالية عند هبوط المظليين إلى مدينة الجزائر:

جاء هذا المشهد في التتابع السردي لوقائع و أحداث ما نتج عن الهجومات التي قامت بها مجوعة جبهة التحرير الوطني بالمنطقة المستقلة التي كانت في مدينة الجزائر ، حيث تضمنت هذه الموسيقى العسكرية ترسانة من الآلات الموسيقية تشكّل في الأخير الطاقم العسكري الذي كان يسير وراء كولونيل "**ماتيو**" في وسط جماهيري بإحدى شوارع الجزائر و هو ما يعبر عن القوة و التغلب و التحدي للأوضاع الراهنة ، « ، و بالتالي حققت وظيفة هامة في سياق السرد التاريخي للمشهد كونها كانت موسيقى تحفيزية لطاقم الجيوش الفرنسية .

ومن جهة أخرى، ساهمت الموسيقى العسكرية في بناء الديكور الواقعي من خلال تدفّق صوت الراوي المتزامن مع الحركة السردية للمشهد، إذيعتبر كآلية درامية للواقع في الأفلام الروائية و كآلية حفظ ما صنعه الحدث في مختلف سياقاته الثقافية، السياسية، الاقتصادية، و الاجتماعية...

فالمخرج السينمائي يسجّل وقائع بعين الكاميرا بشكـــــــل نسبي كما جرت في المجتمع و في إطار خيالي فني ، حيث تعتبر الموسيقى في الفيلم كعلامة رمزية في النص السينمائي و بمثابة "**ميكانيزم**"قائم على تفعيل واقعية المشهد الفيلمي ،حيث تعتبر هذه الأخيرة مرجعية في التوثيق السينمائي ، و تأتي كآلية التلقي في تدعيم واقعية السرد الخيالي .

يتم توظيف الموسيقى في الفيلم من خلال منطلق التوافق الذي يصنع آليات التكّيف و بين الآراء اللازمة لتنظيم جو احتفالي مع معطيات المكان المعاش، و كل هذا من أجل تحقيق الحدث الموسيقي الذي يرتبط بمؤهلات ثقافية مما تعطي في الأخير قيمة اجتماعية للحدث ، و كمؤهل إقليمي لأنه ينشئ صوره المرتبطة بالمكان.

و لهذا نجد بعض المهرجانات الموسيقيـــــة، و موسيقى التراث النابع من إقليم المنطقة و المنظم من طرف سكان المدينة يقدم تجربة جديدة منه و يعطي روح المشاركة في خلق الخيال الجماعي الجديد، و العكس صحيح ، كما يحفظ التراث الموسيقي مظاهر الحياة الاقتصادية و الاجتماعية في سياقها الثقافي ، و على هذا الأساس يتبين لنا أن للثقافة دور بالغ في إعادة بناء الإقليم .

تحاول الكثير من الأفلام الروائية في الواقعية الجديـــــدة أن تقدم أعمالا سينمائية و لكن بمبادئ السينما الوثائقية ، فالكثير منها تستعين بالمادة الأرشيفية التي تعيد صناعة الحدث التاريخي في رؤية إخراجية ، أو برؤية حقيقية مثل الذي قدمّه الأنثروبولوجي الفرنسي "**جان روش**" من خلال أفلامه التي صوّرها في إفريقيـــــا دون طموح فني كبير و بعين باحث و بأصول و تقاليد شعبية و هذا ما يسمى بـ " **سينما الحقيقة** " في بداية من الستينيات من القرن الماضي بأوروبا الغربية [1].

المشهد الموسيقي (2- 36):

"**تيمة العصا و الجزرة (مارشيا)، Tema : Il Bastone E La Carota(Marcia)**"

1 - بوشعيب المسعودي ، **الوثائقي ، أصل السينما** ، مطبعة وراقة المتحدة خريبكة ، المغرب ، ط1 ،أكتوبر 2011 ، ص 1: 24 .

قدّم "**موريكوني**" موسيقى عسكريـــــــة في طابعها الاحتفالي برؤية أصلية و مميزة للفيلم ، حيث تبنى فكرة التدوين من خلفية تعبير مجازي يتعلّق بمبدأ ثواب و عقاب ، و لهذا قام بعنونة هذه التيمة بـ " **العصا و الجزرة** "على خلفية ذلك المبدأ *، حيث أبرز سياسته الاستعمارية المنتجة عن طريق ترغيب و ترهيب الشعب الجزائري لكي يتسترون عن أفعالهم الإجرامية التي كانت تنفذ من طرف المظليين في تلك الحقبة .

و عليه ، فإن الموسيقى الاحتفالية أو "**Musique Fanfare**"* في سياقها الفيلمي عبّرت عن دورها المركّب بين الترغيب و الترهيب الذي كان منعكسا في رمزيـــــــــة لقطات المشهد ، حيث انطلق فعل عدم تقبل تلك السياسة من خلال غلق المرأة لشباك الغرفة **(الصورة المشهدية 1)** المطلة على الطريق "**الدرج**" ، حيث نزل منه الطاقم المركب من موسيقيين عسكريين يحملون على الأمتعة المحمّلة على الحمير "خبز و حلوى" و هم يوزعونها في طريقهم على الناس و الأطفال.

و لكن الشعب الجزائري رفض تلك السياسة المنتهجة من طرف النظام الاستعماري و هذا ما ظهر من خلال رمزية اللقطات التي تضمّنها هذا المشهد ، إذ نلتمس تنافر و لاتطابق بين مضمون حديث الراوي الذي كان يصرّح ما جاءت به تلك السياسة مع السلوكيات القائمة منها اتجاه الشعب ، و من جهة أخرى عدم تفاعل أفراد الشعب مع ذلك الفعل .

فيالبحث عن الحقيقة من خلال تجسيـــــــــد المادةالفيلمية بنقلها من الواقع المباشرة ، و إعادة تكوينها للهدف نفسه ، كما يستعين مخرج الفيلم بجمالياتسينمائية تدخل في إطار حرية العمل التي تمارس من طرف ذاتية المبدع ،بمعنى استخدام صانع الفيلم خياله و قدراته الخلاقة ، على حدّ ما يصل إلى عدم

*العصا و الجزرة أو مبدأ ثواب و عقاب : و هو تعبير مجازي عما يمكن تسميته بثواب و العقاب ، و مصدر هذا التعبير أكثر تدوالا في بدايته في المجتمع الأوربي عندما كانوا يروضون البغال و الحمير باستخدام العصا و الجزرة ، يتم مسك الجزرة بيد و وضعها أمام الحمار و العصا بيد أخرى ، فسيسير الحمار إن طاوع الجزرة ، و إن عصى فله عصا ، و من جهة أخرى يقال بأن المعنى من هذا المقهوم هو ربط الجزرة على العصا و ترك هذه الجزرة تتدلى أمام الحمار ليستمر >الحمار في السير ضانا أنه سيصل للجزرة ، حيث شاع هذا المصطلح أكثر في السياق السياسي و يعتبر اصطلاحا مسيئا لمن يستخدم ضده . ينظر إلى الرابط الإلكتروني : https://ar.wikipedia.org/wiki/العصا_والجزرة Consulter le 14/03/2019 ,12h23.

*احتفالية أو باللغة الانجلزية « **Fanfare** » و تعني استهلال موسيقي تعزفه آلات التروميبت أو مجموعة من الآلات الأخرى ، يستخدم للإعلان عن ظهور شخصية أو حدث له أهميته . ينظر إلى القاموس : Chaoukidhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 52

التقيد بالواقع أو المنطق ، و يجدر بنا الحديث هنا عن الأفلام الروائية التي تأخذ قوالب الرواية أو القصة ، فهي مزيج من الجانب الموضوعي مع الجانب الخيالي [1].

و من فلسفة المراجعة الدرامية للحدث ، تظهر العملية أكثر تعقيدا من حيث المعالجة ، إذ يتبن لنا أن هناك علاقة غامضة بين ثنائية التاريخ و الفن ، حيث كلاهمايتميّز بالذاتية و الموضوعية ، بمعنى أخر ظهور أوجه تطابق و تنافر بين الواقع المعاش و واقعية الفن ، فهناك من برع في نقل الأحداث التاريخية بسيناريوهات رائعة خاصة أن بعضهم نقلوا من التاريخ ، ليسقطوا منه على الحاضر ، أو على القضايا المعاصرة ، كما يعّد عملا صعبا و يتطلب الأمرالبحث الطويل في المراجع التاريخية ، و قد تختلف بعض المراجع بينها ، بشأن حقائق تاريخية جوهرية [2].

و في نظرة عميقة حول الرؤية الإخراجية ، نجد درامية المشهد الموسيقي التاريخي المصطنع في خلفيته الأيديولوجيةالمركبة من فلسفة صانع الفيلم ، إذ يمكن أن تظهر في لقطة أو عنصر منها بمعنى آخر ،يتلاعب المخرج في كيفية توظيف العلامة في الكادر السينمائي ، فإن مخرج الفيلم يأخذ بعدا انطولوجيا في هندسة رؤية الفيلم ، و ممثـــــــــلا ضمنيا في اختياره لحجم اللقطات ، و زوايا التقاطـــها ، أو فضاء حركيتها، بطبيعة الحال تزيد من فعالية تشكيل درجة انحيازه العاطفي اتجاه سردية الفيلم .

5.3 الحالة الخامسة : حضور موسيقى التراث بمثابة تأكيد للهوية :

لقد استعمل مصطلح "**فولكلور**" و المكـــون من مقطعين الأول "**folk**" بمعنى عامة الشعـــــب ، و الثاني "**lore**"بمعنى معرفة أو حكمة ، لأول مرة سنة 1846 عندما اقترح الانجليزي "**ويليام تومز**" استعمال هذا المصطلح كاسم للحقل الذي يدرس العادات و التقاليد ،و الممارسات ، و الخرافات ، و الملاحم ، و الأمثال ، إلخ ... ، إلا أن حقل الفولكلور يهتّم بمادة الفولكلور كجزء مميز عن باقي أجزاء الثقافة ، كان قد بدأ بالظهور في الأوساط العلمية الأوروبية منذ ما يقارب نصف قرن قبل هذا

1 - عدي عطا حمادي الياسين ، **أثر توظيـــف الحدث التاريخـــي في صياغـــة السيناريـــو و صناعـــة الفيلم السينمائـــي** ، الوراق للنشر و التوزيع ، الأردن، **ط**2011،**1** ، ص : 23- 24

2 - **نفس المرجع سابق** ، ص : 128 .

التاريخ ، و تبلورت معالمه بشكل واضح أثناء نصف القرن الذي اتبعه ، حيث ظهرت جمعيات الفولكلور و الدوريات المختصة في الكثير من البلدان الأوربية ثم العالم [1].

و في نفس السياق ، يرى "**وليام باسكوم**" أن الفلكلور بالنسبة لعالم الأنثروبولوجيا هو جزء من الثقافة جميعها ، و يضم الخرافات و الأساطيـــــــــر و القصص و الأمثال ، و الحزازير، و نصوص الملاحم و الأغاني ، و صيغ أخرى أقل أهمية ، و لكنه لا يضم الفن الشعبي و الرقص الشعبي أو الموسيقى الشعبية أو اللباس الشعبي ،أو الطب الشعبي ، أو العادات الشعبية ، أو المعتقدات الشعبية [2].

المشهد الموسيقي (2-37) : حضور موسيقى التراث النايلي في فضائية المشهد الدياجيتيكي

استعمـــــــل المخرج سياسة بناء مشهد الصوت الخفي انطلاقا من كيفية بناء عاطفية المشهد السردي ، حيث نجد صوت الراوي كلما ظهر في خفية المشهد الناطق باسم جبهة التحرير الوطني يجعل صوته مهمينا على فضائية المشهد ، و يأخذ مصدره العاطفي من البيئة الصوتية التي تصنع المشهد مثلما هو موجود في الواقع المعاش.

1 - شريف كناعنة ، **دراسات في الثقافة و التراث و الهوية**، مواطن ،المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية ، فلسطين ، 2011 ، ص : 112 . 1

2 - نفس المرجع سابق ، ص : 117 .

و عليه ، فإنّ المحفز الصوتي هو بمثابة توظيف موسيقى تراثية من الطابع **النايلي** الذي يجسد الديكور الصوتي للنشاطات الاقتصادية و الاجتماعية من خلال تمثلاته الموجودة في الأداء التمثيلي للمشخصين في سردية اللقطات التي تضمنها هذا المشهد الموسيقي ، فالموسيقى **النايلية** تعتبر من بين الموسيقى العرقية التي تنتمي إلى جزء من المجتمع الجزائري ، و من جهة أخرى ، تعبّر عن ثقافة الفلكلور التي تزخر بها الثقافة الجزائرية .

تساهم سياسة المنطقة في تنشئة الصوتية العرقية كأدوات لبناء الهوية الجمعية للفضاء الجغرافي ، حيث اقترح نموذجا يحتوى على ثلاثة أنواع تدور حول الحفلات الفلكلورية ، و الحفلات متعددة الثقافات ، و الحفلات الفاصلة بين الجنسين ، مما يسمح لنا فهمها بأنها تطوير السياسة الثقافية ، و مدركة مثل الخطابات الأدائية من المنظور الثقافي اتجاه جوهرها الاجتماعي ، و هذا ما يوضح التسامح الثقافي العرقي إلى الثقافة التنظيمية المضبوطة.

6.3 الحالة السادسة : توظيف الأغاني لتوثيق الخيال الواقعي في التدفق السردي :

تساهم الأغنية كثيرا في بناء التعايش الواقعي الذي يدور بين المشاهد و التدفق السردي للقص الفيلمي، حينما تكون موظفة بطريقة صحيحة تخدم مكانية المشهد و انسجامها مع المواقف الدرامية المبررة في أطر المبادئ لتفعيل الواقع ، و صناعة الحدث التاريخي من منظور آخر.

فالأغنية تلعب دورا مرموقا في نجاح الفيلم ، كما تتخذ مرجعيتها التاريخية بتعاونها مع العناصر المكونة للصورة المرئية لغرض رسم صورة مشهدية تعرض فيه الأحداث لغة موضوعية ، و عليه ، فإن الموسيقى تعبّر عن الفترة الزمنية التي تعيشها الشخصية الممثل في خيالية السرد ، مما يرمز إلى فكرة الماضي .

يكمن نجاح الكتابة السيناريستية من خلال تطبيق كل معايير المعالجة التاريخية من جميع الجوانب ، إذ يعتبر توظيف أغاني زمان من بين السّمات الموضوعية في عملية توثيق المعلومات في السرد الخيالي ، و بالتالي ينجح مخرج الفيلم في اختياره للأغنية المتطابقة و المنسجمة في سياسيته الإخراجية لتحقيق إعادة بناء الزمن الماضي ، إلا أن يتوقف ضمن شروط أساسية تحقق عملية عرض الزمان دون التمرد على موضوعية العمل ، و هذا على شريطة أن يتعرف على المكان المحدد ، و الفائدة من ذلك ، أنه يعني التركيز الكامل على الحدث لأننا لسنا بحاجة إلى عرض المكان ، و إنما نحن بحاجة

إلى عرض دقيق للزمن [1]، و من هذا المنطلق ، تعتبر الأغنية كمنبه تحفيزي يساند النشاط الرمزي الذي يوّلد فترات زمنية معينة .

المشهد الموسيقي (2- 38): الأغنية في المشهد.

و من زاوية التوثيق ، حافظ "**بونتيكورفو**" على شروط التوثيق لأجل تحقيق المصداقية و الموضوعية في بناء حقيقة المشهد عن مجريات الانفجار الذي وقع بالحانة "**ميلك بار – Milk Bar**"*.

إذ نلتمس في هذا المشهد روح الواقع من خلال إعادة بناء الماضي عبر محفزصوتي الذي ظهر في اختيار المخرج للموسيقى التي واكبت تلك الفترة ، حيث تزامن صدور أغنية " **ريبيكا – Rebecca**" على إيقاع « **cha-cha-cha** » اشتهر في غضون الخمسينيات ** ، و تأليف هذا الإيقاع في عام 1954

1 - عدي عطا حمادي الياسين ، **أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو و صناعة الفيلم ، مرجع سبق ذكره** ، ص: 117

* هجوم على الحانة **"ميلك بار"** « **Milk Bar** » المتواجد بشارع إيزلي بوسط مدينة الجزائر العاصمة (حاليا شارع العربي بن مهيدي) و كان في يوم 30 سبتمبر 1956 على الساعة 18:35 ، المنظم من طرف جبهة التحرير الوطني ،إبان الثورة الجزائرية ، حيث كلفت كل من "زهرة ظريف" و "جميلة بوحيرد " من طرف " قائد المنطقة المستقلة "ياسف سعدي " بوضع القنبلة بداخله ، إذ يعتبر هذا الهجوم كإشارة أولى في بداية المعركة الكبرى في مدينة الجزائر . ينظر إلى الرابط :https://fr.wikipedia.org/wiki/Attentat_du_Milk-Bar. 11h47 Consulter le 12/03/2019

أغنية **"ريبيكا Rebecca" للمجموعة الموسيقية ليشاكاشاس Les chakachas الذي تأسس بمدينة "بوركسل" و كان نشطا في أواخر السنوات الخمسينيات إلى بداية سنوات السبعينيات . ينظر إلى الرابط :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_ChakachasConsulter le 06/02/2018 , 12H08

من طرف الملحن الكوبي العازف على الكمان "**أنريك يجوران –Enrique Jorrin**" ، كما كان أكثر استعمالا في الملاهي و المقاهي و الأماكن العامة .

و من جهة أخرى ، استطاع "**بونتيكورفو**" أن ينقل جزء من نمط الحياة الأوروبية في وسط مجتمع محافظ و متشبع بالقيّم الإسلامية ، مما أظهر ملامح الاختـــــلاف بين الطرفين ، إذ عبّر من خلال ذلك المشهد عن الوجود الاستعماري بكل أساليبه و طرقه و أدواته لغرض طمس هوية المجتمع الجزائري ، و من جهة أخرى ظهر أن هناك انتشار ثقافي واسع مهيمن على الثقافة المحلية.

و برؤية أخرى نتجت ملامح العولمة عبر عملية توظيف الموسيقى العالمية في مكانية المجتمع المحلي مما يعطي له نقلة تحويلية إلى مجتمع عالمي ، أي تحوّل جغرافي من النطاق المحلي إلى العالمي ، حيث تتداول هذه الممارسة في ظل وجود العولمة ، و عليه ، فإن العولمة الموسيقية لقيت اهتماما مثيرا بخصوص الإشكالية التي تبحث عن مصدر هذه الظاهرة الموسيقية.

الحالة السابعة : الميلودراما باعتبارها موسيقى دياجيتيكية في الزمن المشهدي

المشهد الميلودرامي (2–39): تناغم صوت الحوار و لحن الأذان و ضوضاء البيئة الخارجية

و في سياق التحليلي ، تضمن هذا المشهد الليلي عنصر الحوار الذي دار بين الشخصية " **محمد العربي بن مهيدي**" و "**علي لابوانت**" في طابعها التوضيحي ، المتزامن مع أذان صلاة العشاء و صوت دخول

الباخرة لميناء الجزائر العاصمة كون التصوير أجري بأعالي سطوح القصبة، مما نتج عن ذلك بيئة أكوستيكية تركت انطباعا جميلا في أذن المشاهـــد المستمع ، حيث تولّد عن هذا التناغم الصوتي صوتا ميلودراميا ركّز عليه "**بونتيكروفو**" كآلية صناعة واقعية هذا الحدث التاريخي .

و من جهة أخرى ، تعمّد "**بونتيكروفو**" في إعادة مقاطع الأذان للتأكيد عن أهداف الإضراب التي سطرها "**العربي بن مهيدي**" في حواره مع "**علي**" ، فالتناغم الصوتي في هذا المقطع أعطى بعدا جماليا روحانيا ينقل أهداف الثورة الجزائرية في شكل دعاء مستجاب في سياق الشريعة الإسلامية برغم سياق التموضع الذي لا يسمح بإعادة مقاطع الأذان عمديا.

نظرا لعدم توافقه مع الآليات المعيارية التي تحقق واقعية التدفق التاريخي ، و في المقابل يساهم سياق التنظير في تحديد مفهوم الميلودراما (**Mélodrame**) ، حيث يعتبر أنّها ليس كل ما يجمع بين الصوت البشري و النغمة الموسيقية، أحيانا تتخلى عن التأليف الموسيقي ، و تستبدله بمؤثرات صوتية بداخل أو خارج المجال المرئي ، فينتج عن هذا تفاعل هارموني (**توافق صوتي –Harmonie**)، يفعل الانسجام و الانصهار بين الموجات الصوتية [1].

مما يضفي على المشهد الصوتي قيمة جمالية مستنسخة من الواقع الحقيقي ،و بالتالي فإن التناغم الصوتي بين صوتية الحوار و الخط اللحني (أذان صلاة العشاء) في المشهد في أفلام الواقعية الجديدة ، يولّد تركيبة سمعية تساعد كثيرا في بناء الصوت الميلودرامي ،حيث يفرز قيمة جمالية على المشهد الصوتي ، يخلق سمعية مشتركة ترتاح لها أذن المشاهد.[2]

و يعمـــــل هذا التناغم بشكل متوازي على وتيرة مستمّرة و متواصلة لكي يتعايش مع الواقع المرئي ، و تداخل البَنَّاء بين الكـــلام و الموسيقى في حد ذاته بنية معقدة تتألف من سمّات غير متجانسة ، تهدف إلى تدقيق نقاط درامية يتضمنها البعد السمعي في الفيلم ، حيث تساهم موسيقى الخلفية في نقل عاطفة الراوي و التأثير على عواطـــف و تصوُّرات المشاهد ، فهي عنصر موجود في جميع

1 -Sarah Hibberd , **Melodramatic voices : understanding music drama** , USA : Ashgate Publishing limited , Ashgate publishing company , England ,2011 , P : 33 .
2 -Sarah hibberd , **IBID** , P: 215 .

زوايا المجتمع و بمختلف ثقافاته و تحمل في طياتها رسالة ضمنية لا يحتاج المتلقي لترجمتها ،و في هذا السياق لجأت العديد من الدراسات العلمية إلى الاهتمام بإشكالية التأثيربين الموسيقى و العاطفة.[1]

4. تلقي نوستالجيا تراثية أفلام الواقع :

و في تلقي أفلام التراث، يتولد في سياقه شعور بالحنين إلى الماضي ، و يصبح المشاهد متخيلا جماليا ، و يظهر ذلك في إعادة بناء واقع مضى من قراءته التخييلية ، و هذا على حساب رصيده المخزن في الذاكرة ، فالمادة المخزنة هي جملة من الوقائع و الأحداث التاريخية المحملة في أوعية سينمائية ، و تكون محفوظة في ذهنية الفرد ، و دائما في حالة يقظة لأنها تنشأ في لاوعي المشاهد ، إذ يمكن أن يسترجعها أثناء النوم "**الأحلام**" ، أو بفعل المشاهدة الواعية .

تولّد المحفزات السمعية البصرية شعورا مؤثرا على سيكولوجية المشاهد ، ففي هذه الحالة يقوم باسترجاع معظم الروابط المتعلقة بسياق زمن إنتاج و صدور الفيلم ،كأنه يذهب في رحلة عبر الزمن ، و من جهة أخرى يسترجع فن الحياة الماضية أثناء مشاهدته للأحداث، في حين يتوصّل مخرج الفيلم في نجاعة عملية التوثيق السينمائي إلى إصدار لمسة فنية موضوعية تحفز تحريك مشاعر المشاهد في جو نوستالجي و تجعله يسكن الزمن التاريخي.

تعتبر نوستالجيا تلقي تراثية أفلام الواقع من بين أشكال تفعيل واقعية النسيج الدرامي للفيلم ، حيث تتحقق ثنائية إنتاج معنى المشهد الواقعي ، مما يدل على أن العلامة الفيلمية " صوتية ، بصرية ، حركية " تحمل مضمونا نشطا و حيا ، و نصية الفيلم في طياتها مشاهد ضمني متجدد و مستمر، و في حال تلقي العرض يلتبس ذاكرة المشاهد الحقيقي و يترك فيها انطباعا جماليا ، و في المقابل يتفاعل المشاهد الحقيقي في ضمنيته بواسطة وجود شبح حسي يشكل له نسيجا رمزيا للمشهد ، و لهذا نقول أنّ تلك الأعمال الفنية الأصيلة لا تموت في مختلف الأزمنة.

1 - Sarah hibberd , **IBID**,P: 133.

|المبحث الثالث|

ملامح الهوية و السردية الواقعية للمشهد الموسيقي

1. السرد الموسيقي و لهجة الواقع :

في سياق تأليف الموسيقى الفيلمية ، يواجه الموسيقار عدة تحديات و صعوبات معقدة، و هذا راجع إلى صعوبـــــــة ترجمة لهجة الواقع المعالج دراميا في سياقه الفيلمي إلى أداء موسيقي مدّون بلغته الخاصة و المميزة ، و لهذا يقدم في الأخير منجزا فنيا جماليا، و بأصالة بناء نسيجه التأليف.

إذ رتبط وجودها بجذور القصة الواقعية و المتعلقة بالتيمات التي تشكّل مناخات سمعية فيلمية من منظور الفرجة السينمائية ، كما يظهر ذلك التعقيد الأكثر غموضا حينما يشتغل حول سينما الواقع المختلفة أنواعها و التي تتجسد فيها(الخيالية ، الوثائقية) ، حيث أنه يقوم بدراسة دقيقة حول الوحدات المشهدية التي يستنجد خطابها الفيلمي إلى دعم موسيقي.

مما ينشّط حس الواقع في نشاطه التفاعلي الذي يسير في المسار تتابع الحركي للزمن الفيلمي ، كما يتوقف المؤلف الموسيقي عند مجموعة من المحطات هامة التي تساعده على توليد الكثير من النقاط الأساسية ، و تتمثل في إعادة بناء الواقع التمثيلي بأداء موسيقي متطابق معه و نابع منه ، إذ يتطلّب في هذه المسألـــــــة تزويد مخيلته الإبداعية بمعارف ثرية و عميقة تحفزه على تدوين عمله بلغة **صولفاجية**، و القيام بعزف **نوتاتها** بأداء تمثيلي موازي لموضوعها المرئي المتدفق خياليا في سياقه السردي .

ينطلق المؤلف الموسيقي في تحويل لهجات الواقع الفيلمي إلى أداء موسيقي يحاكي الأحداث التي تتضمّنها مشاهد الموسيقية للفيلم ، و من هنا تظهر ملامح التحدي و الصعوبة في تشكيل موسيقى الفيلم بلهجة الواقع الذي تعيشه اللحظـــــة السينمائية ، و على هذا الأساس يحافظ العمل الموسيقي على أصالته و تميزّه الفريد في سمعية المشاهد كونه عمل مستلهم من معاني الواقع الذي يعيشه الفرد في وسطه المعتاد .

و من وجهة نظر عميقة ، يقوم المؤلف الموسيقي بفعل المشاهدة الضمنية للفيلم*و خاصة إلى الصور التي هي بحاجة إلى فعل موسيقي في تركيبتها البنيوية ، مما ينتج عنها جملة من المتغيرات التي ينطلق منها لغرض تحقيق موسيقية المشهد السينمائي لكل موقف خيالي متطلب في ذلك ، و بالتالي ينشأ فعل

* تكون المشاهدة الضمنية في مجال الصناعة المحترفة للموسيقى التصويرية أثناء تقديم للموسيقار سيناريو الفيلم ، و منه تأتي فكرة تدوين موسيقية الصور الفيلمية بلهجة الواقع في إطار المحاكاة و التواصل و التعبير ، انطلاقا من بحوث ميدانية و أنثروبولوجية في ذلك .

المعايشة الفيلميـــــــــــة التي تجعل من المؤلف الموسيقي يقدّم رؤيته الفنية على خلفية ظروف معيشته و تجربته الحقيقية مع مجريات الحدث الدرامي.

و تأتي في هذه اللحظة مفهوم السردية الموسيقية " **La narrativité musical**" في تحقيق تجربة الحياة الحقيقية "**l'expériencialité**"على حسب الباحثة النمساوية "**مونيكا فلودرنيك – Monika Fludernik**"[1]، إذ تهتم رؤيتها العلمية من خلال هذا المنطلق في تفعيل النص من قبل القارئ ، أي بتوضيح العلاقات المعرفية التي تربط بين الخبرة البشرية و التمثُّلات بالتجربة في الواقع ، إذ يصل الموسيقي في وضع سردية موسيقية تتوافـــق مع التجارب تعرف بأنها المحاكاة الظاهرية للتجربة الحقيقية ، حيث تظهر الموسيقى بألحانها و أجراسها و إيقاعاتها في طبيعة سردية مجسمة .

و في حديث أخر حول الأداء الموسيقي الذي يتضمن لهجة الواقع ، يستلزم في هذا الشأن ذكر العديد من العوامل اللازمة في تجسيد الشروط التحفيزية التي تخلق لمسة فنية إبداعية مستوحاة من حياة الواقع ، و من زاوية أخرى ، يتطلب تمثيلا موسيقيا يحمل في سياسته تفكيرا دراميا.

بمعنى أن المؤلف يفكر موسيقيا في تجسيد خطابه الفني في سياق إعادة بناء الواقع الذي يتمثل في الأخير كآلية تنشيط لدرامية الواقع في صورة أكثر تقبلا للمواضيع الدرامية التي تطابق وقائع تفاصيل الحياة اليومية ، فالأداء الموسيقي يعتبر كمرحلة هامة في بناء نسيج الواقع و خاصة حينما يكون له تأثير قوي في بنيته الوظيفية مع العناصر المكونة للصورة المرئية .

و لو نبحث عن روح الواقع ، نجـــــــــد أن الموسيقار يقدم عملا أصيلا مكملا للعنصر المرئي ، و عليه فإن روح الواقع تكمن في المعاني التي تنتج من خلال النوتات الموسيقية التي تتزامن مع إيقاعية المشهد ، حيث أنها مستوحـــــاة من بيئة تحكمها العديد من المتغيرات التي تسير حسب نبض الحياة اليومية ، و يأتي في هذا الصدد موضوع الأصالة بأبعاده و رؤاه المتعددة ، مما يستلزم جعل دلالات البحث مرتبطة بالنّسيج المرئي الذي يروي أو يعرف أو يصف لنا حدثا خياليا هاما.

1 -Christian Hauer, « **Une approche cognitive de la narrativité musicale** », Cahiers de Narratologie [Online], 28 | 2015, Online since 29 October 2015, Consulter le 01 October 2018. URL : http:// narratologie.revues.org/7194 ; DOI : 10.4000/narratologie.7194.

و بالتالي تتحقق ثنائية التلقي بين النص و المشاهد المستمع في تجسيد هوية المنجز في بنيته الدرامية ، و لهذا يقوم المؤلف الموسيقي بجهود علمية و فكرية في سياقات مختلفة تمكنه من بناء قاعدة معطيات و تمكنه من بناء فكرة أصيلة لعمل فيلمي يكون نتاجا لملامح هوية الموقف الواقعي المعالج دراميا في أدائية الفيلم ، فإن موضوع الهوية ليس من المواضيع السهلة في مجال صناعة الفن بل يأخذ رؤى عميقة حول قضية التفكير الواقعي للخطاب التمثيلي .

و في الواقعية الجديدة ، تعتبر الموسيقى الأصلية بمثابة أداء فني يحاكي الواقع الذي يعكس جميع المواقف الدرامية بأسلوب خطابي يتضمن خصوصيات البلاغة في التعبير الفني و الإبداعي مما يجعل نسيج سينمائية المشهد أكثر جمالا و متعة من منظور التذوق الحسي ، كما تفرز بنية العمل الموسيقي وفق مرجعيات الواقعية الجديدة نتاجا يعبّر عن ملامح الهوية المدركة عن طريق الإحساس و تذوق رسالته الصوتية على وجه الخصوص .

في ترجمة لهجات الواقع السردي ، تتحقق فعالية الكتابة الموسيقية من خلال نجاح عملية بناء النسيج الواقعي في مدونة موسيقية تحمل في عمقها لغة فنية مميزة ذات تركيبة جد معقدة ، و ليس من السّهل إنجاح هذه المهمة ، بل يتطلب هذا الكثير من الجهود و الأبحاث للوصول إلى تجسيد فكرة موسيقية تحاكي واقع الخطاب الموضوعي ، و تجعل من المشاهد المستمع ممثلا واقعيا في سياق التدفق السّردي للمواقف الحقيقية للمشهد .

و في هذا الصدد يتوقّف المؤلف الموسيقي عن النظر إلى المتغيرات الأساسية التي تكوّن تركيبة المشهـــــد السّينمائي من كل الزوايا لكي يثري عمله من منطلقات بحثية تساعده على رفع درجة إحساسه و تفاعله مع سيناريو الفيلم ، كما أنّ للصورة المرئية دور كبير في بناء التكامل الحسي حيث تعتبر من بين العوامل الأساسية لصناعة المتلقي الضمني بداخل النص السينمائي .

و بمعنى أخر ، ينشط النسيج الصوتي في بيئة درامية أكوسماتيكية التي تفرزها جملة من الشفرات و الرموز في ضمنية الرسالة التواصلية مع العناصر المكونة للبيئة الصوتية ، و تفاعلها الرمزي مع نشاط مرئية الصورة الفيلمية ، إذ تفرز الرسالة السمعية منبهات تنشّط النظام السّردي في تفعيل حقائق و وقائع مجريات الحدث في سياسة خطاباته الجمالية.

حين تمثّل تلك المنبهات بعض الخصوصيات الموسيقيـــــــة التي ترتبط بهوية المنطقة و العرقي البشري ، كما تتمظهر تلك الخصوصيات الموسيقية في " أجراس أو سلالم ، أو مقامات ، ..."، و التي تنبعث منها أهم الإشكاليات التي هي محل الدراسة في البحث و عن كيفية إعادة بناء بيئة صوتية مثلما هي في الواقع المعاش أو التاريخي في صناعة الأفلام الوثائقية .

و برؤية تحليلية دقيقة ، تتميز لهجة الواقع في قالبها الموسيقي بخصوصيات فريدة من نوعها، و هذا حسب جغرافية المنطقة و عرقية المجتمـــــع ، لأن الجرس الموسيقي لا يحقق وظيفته المنفردة عن طريق تحديد لهجة الواقع في المشهد السينمائي ، بل تتضافر معه جملة من عناصر الخطاب الفيلمي ، و التي تهتم كذلك بالإيقاع و اللحـــــــــن ، و تنصب كلّها في موسيقية الصورة الفنية لأن كل مشهد يعبّر بعاطفيته و مكانيته ، و زمانية مجريات الحدث ، إلى جانب تأثره بالبعد الاجتماعي و الثقافي الذي يسمح بخلق فضائيته التي ندركها شعوريا و لاشعوريا كذلك .

لا يستطيع أي مخرج أن يتوصل إلى لهجة واقعية للمشهد الخيالي أو الوثائقي إلا بتحقيق معادلة تتطلب وجود حس واقعي و أداء فني يستلزم أن يكون مبنيا وفق أسس مرجعية حول السوسيوثقافية المكونة للبيئة الواقعية للفيلم ، فالمؤلف الموسيقي يرتكز دائما على هذا المنطلق لكي لا يفقد مساره الدرامي الذي يحافظ على معنى الواقع من خلال مقطوعة موسيقية معزوفة لمواقف درامية تعطي إحساسا بالواقع .

و خلال فوائد التخييل "**Fictionnalisation**" ، تظهر أهمية إدخال لهجة الواقع في موسيقية المشهد من بين التركيبات المعقدة التي تطرأت على مستوى التلقي، و في كيفية تحقيق ثنائية التفاعل التواصلي و المستمر بين الصوت الموسيقي المشاهد و المشاهد المستمع ، و تعتبر من بين أهم إستراتيجيات بناء خيالية الواقع في الصورة السمعية ، حيث يساهم هذا المخطط في التوصّل إلى خلق التوهم الواقعي الذي يكون نتاج عملية إدراكية حسية مزدوجة و الذي بدوره تتم تحويل الرسائل الصوتية إلى مشاهد تخييلية.

و بالتالي ، تتولد الفرجة الفيلمية و معايشة الواقع التمثيلي في مشهده السينمائي بفضل مفعول المعادلة التي تساهم في إنتاج صورة ذهنية في مخيلة المشاهد، حيث تجعله يلتمس الأحداث التمثيلية

كأنه ممثل بداخلها يتفاعل و ينفعل معها ، و يتولد في بعده النفسي و الثقافي و الاجتماعي إحساس بهوية الواقع المعالج في البنية الخيالية للسرد.

كما تلعب الرموز الموسيقية دورا بالغا في تفعيل ملامح الواقع على شريطة وجود أفعال تأكيدية للهوية في نسيجها الموسيقي ، و عليه تظهر الموسيقى خصوصا في سياقها المشهدي بمثابة لغة تخاطب واقعية الفيلم بلهجته الممثلة فيه ، كما تعبر تلك الأفعال التأكيدية عبر إستراتيجيات مختارة وفق عناصر اللغة الموسيقية و المحددة للهجة الواقع .

و على هذا الأساس ، يتعزز المشهد خاصة في سينما أفلام الواقع التي تعالج أفلام ثورية بآليات تلقي تدعم نظام الرموز في توليد و إعادة صناعة الحدث التاريخي مثلما جرى في حقيقته ،و عليه فإن هذا التعزيز لا يتحقق إلا بتطبيق نظام محاكاة الواقع الذي يدور بين ذهنية المؤلف الموسيقي و المشهد المصور .

إنّ الخطاب الموسيقي الناطق بلهجة الممثل و المكان القاطن فيه و الفترة الزمنية التي يعيش فيها و السياق، النفسي الثقافي و الاجتماعي المحاط به ، و الجو الجيوسياسي الذي يؤثر عليه ، كلها عوامل تنشأ في بناء خطابه المحلي بلهجة المنطقة و بشكل مطلق .

و بناء على كل ما ذكرناه سابقا ، تمثل لهجة الواقع في السينما الثورية بمثابة أفعال تأكيدية لملامح الهوية التي تعبر بأدوات تمثيلية مرتبطة برموز و أشكال بصرية و صوتية إلى جانب لغة الحركة التي تدعّم وتيرة و إيقاعية الواقع في الخيال السينمائي.

إنّ عملية نقل الواقع في الصورة الموسيقية يتطلب توظيف آليات في نسيج المدونة الموسيقية ، و في كيفية أدائها تمثيليا حيث تكون متطابقة مع وقائع و مجريات الحدث التاريخي ، و منه يتولد المعنى الحقيقي للثورة في بنيتها الجمالية التي تصاغ في جملة من القيّم التي تتورّط في عملية نقل الواقع مثلما كان في واقعيته .

2. حاجة السرد الواقعي للموسيقى الفيلمية إلى بحوث إثنوموسيقولوجية :

لا يخلو أي عمل موسيقي ناجح من مرجعيات بحثية تؤسس له بنيات تفكيرية تساهم في تدعيم منجزه برؤية جمالية تقوم بتعزيز محطة نشاطات التلقي بين النص و المتلقي في سياق التقبل للمادة الجمالية

الفنية و التواصل معه عبر الأزمنة ، و من جهة أخرى يمكننا أن نقول بأن كل عمل فني ناجح يرتكز على أسس علمية و تقنية قي بنيته الوظيفية.

و من هذا المنطلق يتجدد المتلقي الضمني كلمّا وجد درجة تفاعله مع مشاهد آخر في سياق تأويل معاني المضامين التي تبثها العلامات السمعية الفيلمية ، كما نجد جل الأعمال الناجحة تبقى أبدية نظرا إلى أبدية حياة المتلقي الضمني الذي يلتبس المشاهد الحقيقي في كل فترة زمنية متجددة.

و من هذا الطرح تظهر عملية التدوين الموسيقي للصورة الفليمية التي تكون بحاجة إلى مرجعيات إثنوموسيقولوجية لغرض تحقيق أهداف فعالية بناء معنى المشهد الفيلمي في إعادة بناء الواقع و صياغة تأريخ الأحداث الماضية بلمسة موضوعية كأنها قطعة من الزمن الماضي الذي عاشه الإنسان من كل جوانبه .

و في إثراء البنية السردية على مستوى التدوين الموسيقي للصورة الفيلمية ، تساهم البحوث الإثنوموسيقولوجية في تنشيط اتجاه التدفق الواقعي للقص الفيلمي ، حيث ركز أهم رواد الغرب خلال فترة هامة من القرن الماضي على الموسيقى ذات التقاليد الشفوية داخل مجالات جغرافية اعتبرت نائية تمارسها مجموعة عرقية صغيرة وصفت بـ" **البدائية**" ، حتى انفتح الاهتمام لاحقا على مختلف ثقافات العالم ليطال موسيقى المجموعات الاجتماعية المحلية داخل المجتمعات الكبرى ، كما ترتكز البحوث الإثنوموسيقولوجية على تيارين أساسين [1].

التيار النظامي الذي يهتم بالمادة الموسيقية المحايثة الخاصة بالأقليات العرقية لفهمها من خلال البحث فيها و استخراج القوانين التي تحكم نظامها و التعرف على طرق تنفيذها و تواترها و الوقوف على خصائص الآلات الموسيقيـــة ، المستعملة فيها ، أما التيار الثقافوي ينطلق من أنساق الممارسات الثقافية و من سلوك المجموعات التابعة لها لتفسير الظواهر الموسيقية و تداخلها مع مجمل تمفصلات الحياة العامـــــة ، و ما يحوم حولها من دلالات و وظائف اجتماعية و تمثُّلات نفسية و عاطفية.

1 - محمد المصمودي ، **"إثنوموسيقولوجيا – أنثوروبولوجيا الموسيقى : الموسيقى أولا أم إنسان ؟** " المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي ، تونس، 2017، ص :319- . ينظر إلى الرابط :
http://ctupm.com/ar/ethnomusicology-anthropology-of-music-music-first-or-human/?fbclid=IwAR0bV4XynmsD-uN1fsMWrilJQRIDLy0VEgWoyRS3bfPjyyK0WZLB9VafPrA#1consulter le 01-03 /2019.01h22.

1.2 التيار النظامي:

كما تدعو الإثنوموسيقولوجيا من هذا التوجه بتطبيق المقاربة التواقتية التي تثري البحث و موضوعه **(المادة الموسيقية)** مع زمن إنجازه ، و بما أن المادة الفيلمية تتضمن تركيبة بنيوية وظيفية تشتغل في سياق تفاعل الرموز ، ممّا تستدعي وجود هذا التيار النظامي الذي يتميز بالتوجه البنيوي لأن التركيز ينصب على المادة الصوتية في بعدها التواقتي و في مستواها المحايث.

و على هذا الأساس برهنت وراء ظواهر المادة الصوتية أو للآلات الموسيقية نظاما و منهجا فكريا يعكس في جوهره عمق الفكر الإنساني الذي ابتدعها و تناقلها و غيّرها على ما هي عليه ، و على حسب تعبير الإثنوموسيقولجي الألماني "**سمحا أروم–Simha Arom**"*فإن دراسة الموسيقى التقليدية تعد معبرا مميزا في فهم البنيات المعرفية التي تساهم في تنظيم الجماعة البشرية[1].

إنّ مجال السينماتولوجيا يسعى دائما إلى تحقيق أهدافه البحثية حول مواضيع متنوعة في سياق تركيبة الخطاب السينمائي و في شتى جميع أنساقه اللغوية بما فيها الموسيقولوجية ، كما تعد أبحاث الألماني "**سمحا أروم**" التي تجسدت في جزء كبير من كتابه الصادر الذي يدور حول الخصائص الموسيقية في أفريقيا الوسطى ، و برز في استخراج القوانين التي تنظم البناء اللحني كما الإيقاعي و البرهنة على صفته البوليفونية بعد جمعها من الميدان.

و بالموازاة سعى لاستخراج النظام الداخلي الذي يحكم سيرورتها و تداولها و تناقلها بين أفراد المجموعة العيّنة ، كما عبر في هذا الصدد الموسيقولوجي الفرنسي "**جون جاك ناتيي–J. J, Nattiez** "أن تصور "**أروم**" شكلاني بالأساس لا يحتوي بحثه إطلاقا على دراسة الأبعاد الدلالية ، و لهذا ركز "**ناتيي** " في بحوثه على نتائج التحليل البنيوي لإنجاز مقارنة بين نظامين موسيقيين لجماعتين متقاربيتين جغرافيا إلى رصد السمات البنائية المشتركة و نقاط الاختلاف بينها ، دون البحث في العوامل التاريخية و الثقافية التي تقف وراء الاشتراك و الاختلاف ، كذلك الأبعاد الرمزية المرتبطة بكل الخصائص[2].

---

*"**سمحا أروم "Simha Arom**" ولد بتاريخ 16اوت 1930 بألمانيا ، و يعتبر من بين أكبر الإثنوموسيقولوجيين في وقتنا الحالي ، و هذا من خلال أبحاثه التي تدور حول موسيقى إفريقيا الوسطى .

1 - محمد المصمودي ، مرجع سبق ذكره ، ص : 05 .

2 -Voir : Arom Simha **, Nouvelles perspectives dans la description des musique de tradtion orale** , Revue de Musicologie , N°68 (1/2) , PP: 198-210 .

2.2 التيار الثقافويّ :

و بالموازاة مع التيار النظامي ، يأتي التيار الثقافويّ الذي ينصب اهتمامه على البعد الإثنوغرافي في معالجته للمسائل الموسيقية في إطار التقاليد الشفوية ، كما يقوم باستقراء الفعل الموسيقي ضمن سياقه الثقافي و الاجتماعي ،حيث ينطلق في مباشرة حفرياته بداية من خصوصيات الثقافية للمجموعة العينة ، و من الأبعاد الدلالية و السلوكية المحيطة بالفعل الموسيقي ، كما يهتم أنصار التوجه الثقافويّ بالكشف عن الملابسات الثقافية التي كانت سبب وراء تنشئة الفعل الموسيقي مؤكدين أن الظواهر الموسيقية لا تفهم إلا في إطارها الاجتماعي و الثقافي الذي تنتمي إليه .

و في نفس الحديث ، يهتم التيار الثقافويّ بدراسة الموسيقى في الثقافة و هذا ما توصل إليه الإثنوموسيقولوجي الأمريكي "**آلان ميريام–Alan Meriam**" في صياغته لمفهوم الإثنوموسيقولوجيـــــــا ، حيث أنّ فهم الموسيقى في سياق السلوك الإنساني ، يحوّل الباحث الميداني بصفة تلقائية إلى باحث أنثربولوجي ينشغل بتساؤلات عميقـــة حول عينة موسيقية ، كما تتناول ممارسة الموسيقى و وظيفتها و دور الموسيقيين و مكانتهم و المفاهيم التي تكمن وراء السلوك الموسيقي[1] .

يهتم البعد الثقافويّ بدراسة البعد الإنساني داخل الممارسة الموسيقية في إطار الارتباط بمسار الأنثروبولوجيا الثقافية بدءا بتحديد خصوصيات السلالم الموسيقية و المسافات الصوتية الفاصلة بين درجاتها و طريقة توليفها أفقيا أو عموديا و ارتباطها بالجانب الإيقاعي وصولا إلى استخراج أدق التفاصيل الممكنة حول ملابساتها البنيوية ، كما يؤكد "بلاكينغ" في كتابه " المعنى الموسيقي" [2] من خلال تعمّقه في البعد الإنساني للوصول إلى تعريفه للموسيقى ، فهي بالنسبة له بمثابة " الصوت المنظم إنسانيا " .

1 -Voir : Alan Mirriam , **The Anthropology of Music**, Northwestern university press , Evanston , 1964 , P : 42 .
2 - Voir : John Blacking , ***Le sens Musical*** , tra : Eric et marika blondel , Les éditions de Minuit France , Octobre 1980 .

3. إدراك هوية الواقع في سردية الموسيقى المشهدية :

تشتغل محطة بناء معنى الهوية و إنتاجيتها عبر ثنائية متكاملة ذات علاقة مميزة ، تسير وفق خطوات هامة تجرى ضمن مستوى استراتيجيات القراءة الفيلمية ، حيث تكون نتاج لعملية إدراكية حسية مزدوجة ، و تدخـــــــــــل في سياق التلقي للمادة المرئية ، لغرض ترجمة ثلاثة عناصر مهمة " الصورة ، الصوت ، الحركة ".

و هذا بتدارك مرحلة فهم البنية العلاماتية ، حيث تساهم الأشكال الرمزية المتمثلة في الصوتية الموسيقية في تفعيل بناء المعنى العامل واقعية المشهد على حساب أفق انتظار و أفق توقع في المضمون السردي الذي بدوره يحقق وظيفة استخيال و تشويقهما يدعما المشاهد الحقيقي في التباس المشاهد الضمني .

وفي سياق تلقي أفلام الواقع ، يلعب الخيال الدرامي دورا تحفيزيا في وظيفة تنشيط إستخيال المشاهد المستمع ، و هذا على حساب النشاطات العقلية التي تتم عبر مرحلة التوهم بالواقع المعاش الذي يطرح في صورة ذهنية لجمالية الوقع السينمائي ، و في هذا الصدد تتسبب الرؤية الخيالية لفنون الواقع على ضمنيـــــــة رمزية تخلق في نسيجها الدرامي وهمية واقعية ، و بهذا الوجود تتوافق و تتطابق البنى الرمزية مع مضامين سياقاتها .

و من منظور إدراك جمالية الواقع ، توظّف الرمزية الموسيقية في حالتها الجمالية التي تهتم بهندسة تركيب المشاهد السينمائية بتقنية تتقبلها الأذن لغرض تحقيق واقعية بنيتها الدرامية ، و الحالة الجمالية هي حالة ثانية من الغبطة و الرضا و الانفعال و المتعة و السعادة ، مما ينتج عن ذلك تلقي واقع جمالي يخلق في ذاتية المشاهد شعورا بواقع خيالي يلتمس فيه انفعالا و إحساسا بالجمال و الإعجاب و الحقيقة في قالب سينمائي ، و حين يصل إلى الذروة يصبح إحساسا بالسّمو ، و تولد فضلا عن العروض أو الفنون الموسيقى ،و الغناء ،و الرقص[1] .

1 - أدغار موران ، **النهج- إنسانية البشرية – الهوية البشرية ، ط1** ،تر : هناء صبحي: هيئة أبو ضبي للثقافـــة و التراث (كلمة) ، أبو ضبي ، 2009 ، ص :161

يشتغل التوهم الواقعي في أفق التأمل الجمـالي الذي يعيد إنتاج المعاني ، و يتحقق وفق عمليات عقلية تصنع في جمهور الفيلم واقعا متخيّلا، و من زاوية أخرى ، فإن معرفة جمالية الواقع التي يكتسبها المتلقي من خبرات و تجارب و ممارسات إبداعية[1].

تصنع له سلوكا مميزا ما يسمى بـ" **إحساس بالهوية** "، مما يوّلد معانٍ كثيرة تجعل الفرد و كأنه يعيش في حقيقة الفيلم ، فإنّ ملامح الهوية في الفيلم تأخذ أشكالا رمزية توظف علامات بصرية ، صوتية ، أو حركية و من جهة أخرى تستخدم كمنبه و محفز جمالي على مستوى الإدراك الحسي .

و بهذا التصور ،" يصبح الإحساس بالهوية مرتبطا بواقعية و أصالة موسيقى الفيلم الذي يصنع جمهوره المتخيل الجمالي الواقعي الذي يتمتع بفنون الإيقاع على مستوى الحس الواقعي ، إنّ فنية المتخيل الواقعي تكمن في الفن الذي يمتعنا بقدر ما يقترب من الواقع من جهة ، و بقدر ما يبتعد عنه من جهة أخرى ، فالإحساس بالهوية هو نتاج تخييلي في واقع فني"[2] ، إذ العلامة الرمزية تخدم الهوية الواقعية للسّرد الخيالي على أساس أنها تخطيط جمالي ، حيث يعتبر أساسا من أسس بناء الفن الجمالي المنتج .

و في سياق "نتاج الهوية ترتكز واقعية المشهد الفيلمي في تجسيد الواقع برؤيا جمالية حتى تصبح المادة السينمائية ذات قيمة جمالية ، بحيث كلها تعبّر عن ملامح الهوية و التي كان لها سر جمالي بوجود في تلك الرؤية المشهدية"[3]، حيث أنّ تفعيل الفضاء المرئي يتضمن عمل هذا السر في كيفية استخدام و توظيف العلامات الرمزية التي تحمل مصادر لهوية معنية ، مما يمنح للمنتوج الفيلمي تكاملا جماليا .

في سياق الإحساس بالهوية ، يأتي المتخيل الجمالي الزمكاني على المستوى التخييلي من خلال نتاج الذي ينشأ عبر المؤثرات الزمانية و المكانية في واقعية البيئة الدرامية المتكونة من عادات ، و تقاليد ، و أعراف ، و موروثات عديدة ، و هذه الموروثات تفرض نفسها على المبدع و المتلقي في آن واحد.

كما أشار "عصام شرتح في كتابه " بأن "**باختين**" يرى بأن الأشكال الزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان ، و تجسد المكان في الزمن دون محاولة تفضيل أحدهما على الآخر ، و قد عالج

1 - عصام شرتح ، **علم الجمال الشعري "المفاهيم و الإتجاهات "** ،مرجع سبق ذكره ، ص : 71 .
2عصام شرتح ،**مرجع سبق ذكره**، ص : 232، 235 .
3 - **المرجع السابق**، ص :153 . -

باختين هذا المفهوم ... بأن الزمن كما هو في الحال يتكثف شخصا ، و يكتسي لحما ، و يصبح من الناحية الفنية مرئيا ، و بالمثل ، فإن المكـــــــــــان يصبح مشحونا و مستجيبا لحركات الزمن و الحبكة و التاريخ" [1].

4. آليات تفعيل الموسيقى المشهدية في إدراك هوية الواقع :

تتعزز الكتابة الموسيقية ضمن المسار التأليفي بمجالات متعددة تساهم في تكوين صورة سمعية جمالية تدرك فيها جملة من السلوكيات و القيّم و الأفعال الاجتماعية و الثقافية و الإثنوغرافية و تتواجد كلها بمكان جغرافي واحد حيث يعتبر كقاسم مشارك ينظم المتغيرات المذكورة سابقا .

1.4 الآليات الموسيقية في تفعيل هوية الواقع حسب سياقات الفيلم "معركة الجزائر أنموذجا" :

1.1.4 السياق العسكري :

الحالة الأولى :آلية توظيف جرس الطبل الصغير في تفعيل هوية المشهد العسكري

الشكل : (2-40) : حالة التزامن الحسي بين جرس الطبل الصغير واللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري

استهل "**موريكوني**" موضوع تيمته من المنظور التأليفي بـ "**إفتتاحية**"، عبَّر عن تمثيلها بموسيقى إيقاعية على آلة الطبل الصغير من طرف العازف المشهور الإيطالي "**بيرينو ميناري –Pierino Munari**"*،

1 – المرجع السابق، ص: 251

*بيرينو ميناري – **Pierino Munari**: 1927،2017 ، و هو إيطالي و من بين أشهر عازفي في العالم على الآلات الإيقاعية بما فيـــــــــها **"باتري"** ، حيث أداى بعزفه المنفرد في كثير من أعمال الموسيقى الفيلمية ،من بينـــــــــــــها : الأمس و اليوم و غدا ، الطلاق الإيطالي ، معركة الجزائر ، لندن تحترق .

حيث ساهم أداؤها الإرتعاشي بطريقة "**تريمولو**" في تبيين هوية النّسق الذي يعالج نظامية المجتمع العسكري أثناء قيامه بالمهامات الدورية.

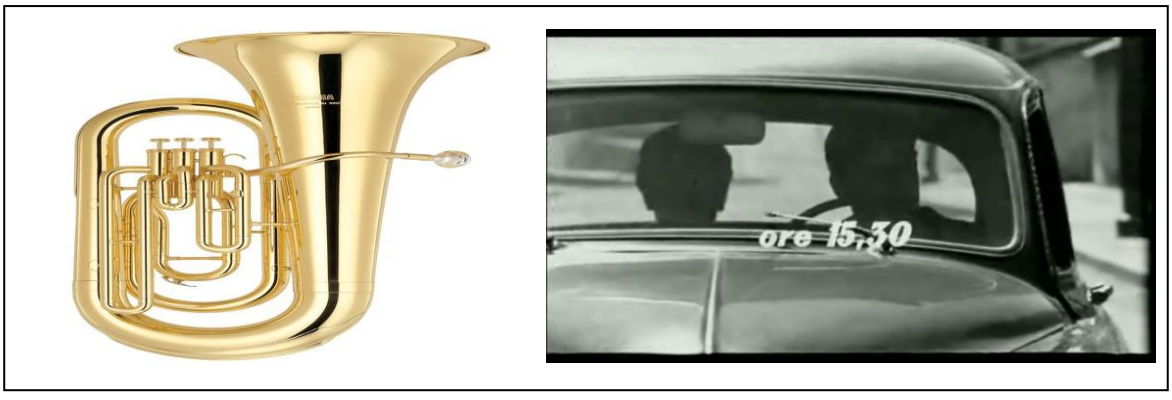
و من جهة أخرى تستخدم هذه الآلة في مواكبة المسيرات العسكرية و الأعمال الأوركسترالية ، مما ساعد على تحقيق فعل أدائها من خلال وضعية وقوف العازف و كيفية قرعه على الطبل بالقبضة المتطابقة ، و كما تحقق أداء "**تريمولو**" بفعل وجود طابعه الانفرادي "**صولو**" في بداية المقطوعة ، مما ساعد على صناعة الفخ في أثناء هبوط العساكر من الشاحنة .

و في سياق هذا الأداء ، نتجت عن هذه الآلة خصوصيات صوتية توافقت مع معايير سياق الفعل العسكري في البحث و التمشيط على خلق ضوضاء في فضائية المشهد باختراق المكان و التكسير ، في حين أن جرس هذا الطبل كان بمثابة مصدر التوتر في سيكولوجية المشهد الجينيريكي ، مما حقق وجوده كمركز للإدراك « **centre de perception** » ، و الذي يعبر عن وجود كمين للتوتر و القلق بفعل المشاهد السمعية للتتابع السردي.

و على هذا الأساس ، يعتبر توظيف آلة الطبل الصغير في النسيج الصوتي للمشهد كعلامة تفعيل للهوية العسكرية ، كونه وسيلة تواصل الشارات العسكرية ، و كمرحلة تحفيزية في عمله الأوركسترالي الذي يسّهل في تقديم مسارات سردية الآلات الموسيقيـــــــــة الأخرى ، و من خلال الطاقم الكبير الذي رافقه من الآلات النحاسية و الوترية أثناء عملية التوزيع الموسيقي وفق إيقاعية الصورة الجينيركية.

الحالة الثانية : آلية توظيف جرس آلة توبا في تفعيل هوية المشهد العسكري:

الشكل : (2- 41) : حالة التزامن الحسي بين جرس توبا واللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري



اشتغل جرس آلة "**توبا** –**Tuba**"* في تفعيل تنشيط سياقين في آن واحد ، حيث عبر الأداء الموسيقي عن لحظات تأكيد الزمن الواقعي في حياة السرد الفيلمي الذي تعلّق بوظيفة لفت انتباه المشاهد بالممر الموسيقي، حيث ساهم سجله الصوتي الغليظ إثراء و إضاءة موضوعه البصري ، إذ شكّل في هذه الحالة الممر "**توتي**–**Tutti**" المتوافق زمنيا مع العلامة المكتوبة بصريا في البنية النسيجية للتركيبة الدرامية.

و من جهة أخرى ثبت ذلك الظهور في إطار الترجمة السمعية البصرية الذي يساهم بدوره في تحقيق معايير التوثيق الموضوعي على مستوى التتابع السردي للأحداث ، و من جهة أخرى ، يتميز جرس آلة "**توبا**" بخصوصيات صوتية استحضرت في هذه اللقطة مناخ الحرب الذي كان سائدا في تلك الفترة ، إلى جانب القوة التي يمتلكها الجرس مما أعطى لذلك الزمن إشارة بأنّه ستتم عملية و بشكل رسمي منفذة من طرف الجهة الثورية القائدة في مدينة الجزائر ، كما ساهم هذا الجرس في بناء لحظات بطولية في إطار تنفيذ أهداف معركة الجزائر انطلاقا من الأحداث الهامة التي تولدت بفعل وجود هذه الآلة الموسيقية العسكرية .

الحالة الثالثة : آلية توظيف جرس آلة " ترومبون" في تفعيل هوية المشهد العسكري:

الشكل : (2–42) : حالة التزامن الحسي بين جرس " ترومبون"واللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري

*__توبا Tuba__: اسم يطلق على أنواع كثيرة من آلات النفخ النحاسية ذات الجيم المخروطي العريض ، و يعزف العازف عليها محاذية لجسمه ، بحيث يكون ناقوسها لأعلى ينظر إلى القاموس : Chaoukidhif ,***Dictionary of music***, 157 OP.CIT , P :

يعتبر أداء الموسيقي على آلة "**ترمبون**"* في تيمة "أول نوفمبر" من بين أحد العناصر المتكاملة بنيويا في طاقم الموسيقى العسكرية التي جسّدت بدورها تمثيل الدورية التي قام بها عساكر الجيش الفرنسي أثناء توجههم و دخولهم في أزقة حي القصبة ، فالعمل الرمزي في هذا الأداء الموسيقي هو كيفية بناء ملامح الهوية الجمعية من طرف مجموعة من التنظيمات التي تتحكم في سياق النظام العسكري أثناء تنفيذه للأوامر .

و من خلال إدراكنا لهذا المشهد الموسيقي ، لاحظنا من خلال هذا الجرس بعد الافتتاحية أي مع بداية التدفق الموسيقي ،إضافة كثافة درامية جد عالية للعمل السردي و ذلك من خلال خصوصيات طابعه الصوتي الذي يعبر عن قوة الجيش الفرنسي و أنّه باستطاعته التغلب على كل الأمور التي تقف أمامه ، حيث تتولد عنه شخصية شريرة في ذهنية المستمع المشاهد ، و أما سجل صوته الغليظ فقد قام باستحضار وجود فعل إرهابي قائم و بأبعاد غير معروفة و مخيفة تأتي من عوالم الظلام .

الحالة الرابعة : آلية توظيف جرس آلة " ترومبيت" في تفعيل هوية المشهد العسكري:

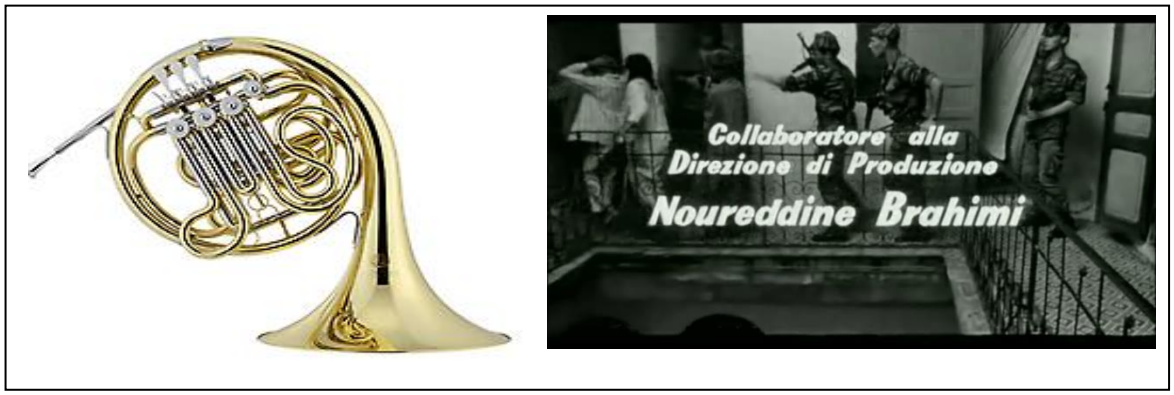
الشكل : (2-43) : حالة التزامن الحسي بين جرس " ترومبيت"واللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري

*__ترومبون__« **trombone** »: آلة نفخ أسطوانية ، تصدر النغمات الموسيقى نفخا بزلاّقة داخل جسم الآلة ، و تتحكم في طول العمود الهوائي بداخله ، و تستخدم في الموسيقى العسكرية و في الموسيقى السيمفونية ، و لها ثلاث أحجام بثلاث طبقات مختلفة : **"ألطو ،تينور ، باص"** .ينظر إلى القاموس :Chaouki dhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT 156

ساهم التوزيع الموسيقي في هذا المشهد من المنظور البنيوي في توظيف آلات موسيقية تتماشى مع إيقاعية المشهد من جانب المضمون و التتابع التوليفي للقطات الفيلمية ، حيث ساهم جرس آلة "**ترمبيت**"* في طبقته الحادة تشكيل سحرية الصورة الواقعية من خلال الأداء التمثيلي للعساكر أثناء قيامهم بالهجوم و التنقل فوق سطوح و منازل القصبة ، حيث عبّر طابعه الصوتي بتنبيه عن وجود حالة طوارئ و حرب ، و منظور التطابق ساهم في توجيه الطاقم العسكري نحو أهدافهم المرجوة ، و لهذا نتح عن هذا الطابع الموسيقي استحضار مناخ القوة العسكرية في إطار عملها الأوركسترالي في ضمنية المشهد الجينيريكي .

الحالة الخامسة : آلية توظيف جرس آلة " هورن – Cor" في تفعيل هوية المشهد العسكري:

الشكل (2 –44) : حالة التزامن الحسي بين جرس " هورن "واللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري



*__ترومبيت « Trompète » :__ آلة نفخ نحاسية حادة الصوت ، تستخدم في نوبات النداء و الاستيقاظ في الجيش ، كما تستخدم ضمن المجموعة الأساسية لألات النفخ النحاسية في الأوركسترا السيمفوني . ينظر إلى القاموس : Chaoukidhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 157

اشتغل "**موريكوني**" على تطابق مجالي المسموع و المرئي انطلاقا من عملية التنويع في توظيف آلات الموسيقى العسكرية الذي يحقق بدوره لحظات الدورية العسكرية في صبغة أكثر واقعية عبر إدراكنا لها في سياق الفرجة السينمائية ، و لهذا ساهمت وظيفة جرس آلة "**هورن**– Cor" في تفعيل السياق الحسي و الفيزيائي من خلال الحركة التمثيلية الهابطة بواسطة الكاميرا في وصف كيفية إخراج أفراد سكّان الدار من غرفها في إطار تفتيش جميع أركان المنزل و جمع أفرادها في مكان معين.

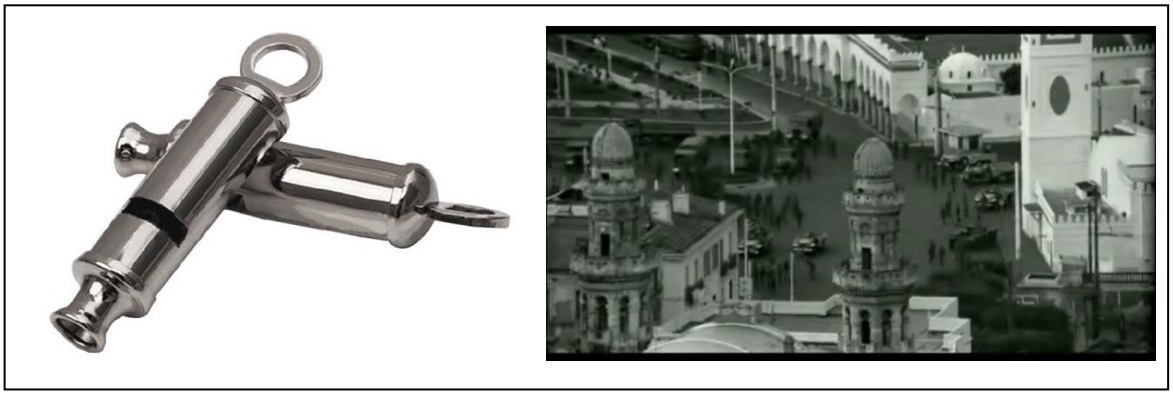
حيث أخذت الصور المرئية بعض الخصوصيات الصوتية التي يتميز بها جرس هذه الآلة التي تتمتع بجزء كبير من المدى الصوتي الذي يتوافق مع فناء المنزل الداخلي ، من جهة أخرى يأتي كاملا و دافئا و واضحا لكنه يكون فيالأعماق أكثر كتوما و ثقلا معبرا عمّا يوجد بداخل المنزل.

حيث أعطى للصوتية المرئية بعدا أوليا لكي يتمعّن المستمع المشاهد في مجريات الحدث بشكل دقيق و مفصل ، كما ترمز هذه الآلة إلى أداة للإشارة في العديد من مجالات الحياة اليومية ، الرعاة يفجروها لجمع قطعانهم ، و سكان مناطق "**الآلب**" حيث تستخدم لإرســـــــــــال رسائل من ذروة واحدة إلى أخرى ، و تبليغ رسائل الإعلان عن وصولهم باستخدام إشـــــــــارات "**كور**" ، و تعتبر هذه الآلة كوسيلة هامة و رمز للاتصال ، و خدمة البريد و الصّـــيد و الغـــابات ، و يستخدم في الموسيقى الفيلمية لاستحضار الرؤى من الفضاء و المجالات اللانهائية ، و يستخدم للتعبير عن مجموعة واسعة من العواطف المتناقضة في بعض الأحيـــــــــــان من ألم الفراق إلى فرحة الوصول ، أي من الحصار و التطويق إلى السلام و الأمن إلى مشاعر الانتصار[1] .

1 -https://www.vsl.co.at/en/Horn_in_F/Symbolism , consulter le 12/05/2019 , 12H09 .

الحالة السادسة : آلية إدراج جرس" الصفارة" في تفعيل هوية المشهد العسكري:

الشكل : (2 – 45) : حالة التزامن الحسي بين جرس " الصفارة "واللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري



و في ظل الهدوء التام النّابع من حالة طوارئ بمدينة الجزائر ، و مع التركيز على مكان الحدث بواسطة عملية التبئير بعين الكاميرا ، أدرج "**بونتكورفو**" في المشهد صفارة انطلاق الحدث ، حيث حافظ على تقاليد النظام العسكري حينما يقوم بمباشرة أعماله عن طريق مؤثر صوتي كإشارة الانطلاق ، و في هذه الحالة ، تعتبر صوتية الصّفارة كنقلة صوتية تأخذ سمعية المشاهد من حالة شعورية إلى حالة لاشعورية أثناء ظهور الموسيقى الفيلمية **(تيمة أول نوفمبر)** ، فالإحساس بالهوية العسكرية يأخذ شقين أساسيين في نفسية المشاهد و في كلتا الحالتين " **الشعورية و اللاشعورية** " ، و من هذا المنطلق ، تتحقق معايير الحقيقة برؤية أكثر واقعية في سياق الفرجة الخيالية .

الحالة السابعة : آلية توظيف جرس آلة " تمباني– Timpani" في تفعيل هوية المشهد العسكري:

الشكل (2– 46) : حالة التزامن الحسي بين جرس " تمباني " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري

وظف "**موريكوني**" مؤثرات إيقاعية جد قصيرة من حيث المدة الزمنية ، إذ اشتغل جرس آلة "**تمباني**" *من زاوية النظر الخفي للفكر العسكري في محاولة القبض على الفدائية المتبرجة التي كانت تحمل القنبلة المتواجدة بمحفظتها و من هنا تحقق توظيف هذه الآلة في سياق المشهد لغرض تفعيل لحظات التشويق و الخوف بإحساس أصيل عبر جرس هذه الآلة في ذهنية المشاهد.

إذ تمتلك خصوصيات صوتية فهي مملة و مدوية و لكنها رنانة و لها سجل صوتي غليظ لأن نوتاته تدون على مفتاح "**فا**" ، حيث تظهر ثقيلة ، و قوية ، و من جهة أخرى جزؤها الزمني يكون مخططا و منظما بدقة وظفت في مكانها الزمني من خلال اختيار نقطة التزامن مع توازنه بعناية مع اللغة البصرية أو مصاحبة الصورة الفيلمية ، و عليه فإن رنين"**تمباني**"يستمر أكثر من الطبل ، و ممّا يؤثر بشكل كبير على الجانب اللاشعوري في تحقيق لحظات القلق و التخوف .

*__تمباني__ أو __طبول القدر__ و باللغة الفرنسية " **Timbales**" و هي الطبول الاساسية في مجموعة الدلات الإيقاعية داخل الأوركسترا السيمفوني ، و هي محددة النغمة الموسيقية ، و تستعمل عادة مثنى مثنى . ينظر إلى القاموس : Chaouki .1dhif , ***Dictionary of music***, OP.CIT , P : 15

1.2.4 السياق الاجتماعي:

الحالة الأولى : آلية توظيف " سلم بنتاتوني– Pentatonique" في تفعيل هوية المشهد الاجتماعي:

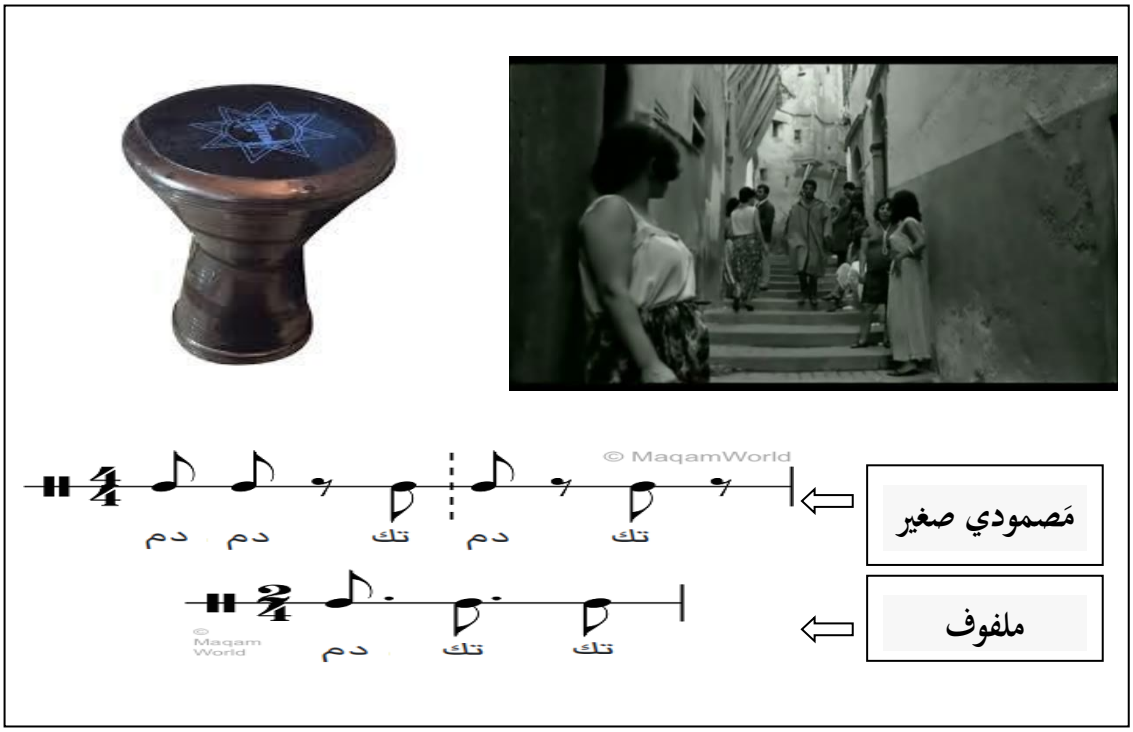
الشكل (2 – 47) : حالة التطابق الحسي بين " خصوصيات السلم البنتاتوني" و اللقطة في تفعيل هوية المشهد الواقعي.

و في هذا الحالة ، ذهب الموسيقار في تدوين عمله إلى مرجعيات مختلفة تشكل كلّمنها ملامح الواقع في نسيج الصورة الفيلمية ، إذ عالج ظاهرة اجتماعية في ظل وجود ظروف الحرب التي عاشتها الجزائر في زمن الثورة التحريرية ، فالظاهرة تمثلت في حالة عقد القران **(زواج)** و لكن ليس مثل ما هو معروف في المجتمعات الإفريقية عن كيفية تعبيرهم في ممارسة هذه الظاهرة "**طقوس الزواج**" .

حيث ذهب "**موريكوني**" إلى تحقيق ظروف سرية الزواج من خلال الجذور العرقية التي يتنتمي إليها المجتمع الأمازيغي(**سكان شمال إفريقيا**) التي تعتمد كثيرا في موسيقاها على السلم الخماسي " **La gamme pentatonique**". و من جهة أخرى أعطى من خلال سمعية هذا المشهد الموسيقي مؤشر العالمية كون هذا "**المقام البنتاتوني**" أكثر انتشارا في العالم ، إذ يعتبر من بين أعرق و أقدم المقامات

الموسيقي التي تستخدم في الزمن القديم[1].و بالتالي ، حققت هذه المقطوعة بفضل وجود هذا المقام ملامح الهوية الثقافية من المنظور العرقي ، و كنقطة اشتراك فيما بين شعوب العالم في توحيد الرأي العام العالمي حول القضية الجزائرية في ذهنية الجمهور العالمي .

الحالة الثانية :الأداء الارتجالي بإيقاع المصمودي الصغير ، و إيقاع الملفوف فيالموسيقى العربية – الشكل (2-48)



نجح مهندس الصوت في صناعة بيئة صوتية لهذا المشهد على حساب ديكور إيقاعي من خلال المعايير التي تراعي الحياة اليومية في المناطق الممنوعة المتواجدة بالأحياء الشعبية في البيئة الأكوسيتيكية للمشهد المرئي ، حيث يقوم المشاهد بإدراك موسيقى إيقاعيـــــــة كأنها موجودة بداخل المنازل و الغرف التي توجد في عمق هذا الدرب ، و منه أبرز مخرج الفيلم مرجعيات تاريخية تفسّر ظاهرة هامة كانت السبب في سقوط غرناطة سنة 1492[2].

1 -voir le lien : https://fr.wikipedia.org/wiki/Système_pentatonique Consulter le 09/09/2018 ,14h45 .
2 -Voir le lien :https://weziwezi.com/أسباب-سقوط-غرناطة/ Consulter le 14/03/2019 , 00h12 .

حيث يتطرق المخرج في هذا المشهد إلى ظاهرة منافية مع القيم الإسلامية ، و هي ظاهرة التجارة بالجنس "**الدعارة**" ، حيث قدم مفارقة سردية واقعية من خلال مرجعيته التاريخية التي عاشتها دولة الأندلس في العصور القديمة حيث كانت هذه الظاهرة من بين الأسباب الهامة إلى سقوط غرناطة بسبب ضعف العقيدة و الانحراف عن المنهج المتبع.

و في المقابل بادرت جبهة التحرير الوطني في بدايات الثورة التحريرية إلى القضاء على كل هذه الظواهر في المجتمع الجزائري كون الاستعمار الفرنسي لم يكن مسؤولا عن انحطاط و تدهور حالة الفرد و المجتمع المستعمر ، و لهذا أبرز المخرج هذا الجانب الواقعي بمدينة الجزائر لأنه من بين النقاط السوداء التي يجب القضاء عليها ، و من ناحية أخرى برز تمثُّل هذه الظاهرة بموسيقى إيقاعية عربية تترجم الواقع التاريخي الماضي الذي سبق هذا المجتمع في الانغمـــــــاس في الشهوات و الركون إلى الدعارة و الترف[1].

و لهذا قام المخرج بتوظيف جانب الموسيقي في دياجيتيكية المشهد ، حيث كان الأداء الموسيقي بطريقة ارتجالية على آلة "دربوكة" ، و استخدم السياق الزمني لهذا السرد إيقاع "**مصمودي صغير**"، و اتبع **بـ** " **إيقاع الملفوف** "*الشكل (2 –48).

إذ ينتقل في بعض الحالات إلى الإيقاع الملفوف بحيث تستبدل دورة من الإيقاع البلدي بدورتين من إيقاع الملفوف ،ويأخذ مصدر صوتيته على حساب تموقعه في أرضية الدرج الذي يسلكه الدرب إذ تنتج تلك المادة الصوتية من خلال خطوات "**علي**" التي ألقاها أثناء قيامه بالبحث عن الشخص الخائن .

1 - ينظر: جمال يحياوي ، **سقوط غرناطة و مأساة الأندلسيين 1492 – 1610** ، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع ،الجزائر ، 2004 ، ص: 55 .

*إ**يقاع مصموديصغير** : إيقاع بلدي هو إيقاع شائع جداً في الموسيقى الغنائية في المشرق العربي. ويسمّى ايضاً مصمودي صغير نسبةً الى إيقاع المصمودي الكبير الذي تمتد كل دورة منه على مدى مازورتي 4/4 بدلاً من مازورة واحدة. ، **أما إيقاع ملفوف** : ويسمى ايضاً **لفّ** ، هو إيقاع شائع جداً في الموسيقى الشعبية والغنائية. إحساسه قصير ودائريّ، وهو ينتقل في كثير من الأحيان إلى إيقاعات أخرى في الوزن نفسه (4/2) مثل كاراتشي وفوكس .ويمكن أيضا أن تستبدل دورتي ملفوف بدورة مقسوم أو بلدي، وكلاهما على وزن (4/4) . ينظر إلى رابط :
Consulter le 12/06/2019 , 17h34 .https://www.maqamworld.com/ar/iqaa.php

1.3.4 السياق العرقي:

الحالة الأولى : آلية توظيف جرس آلة " بيكولو – Piccolo" في تفعيل هوية المشهد التنبؤي:

الشكل(2– 49) : حالة التزامن الحسي بين جرس " بيكولو " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد الدياجيتيكي

برع "**فرونكو صوليناس**" في تشكيل حوار هذا المشهد الذي دار بين شخصيتي "**علي** ، **عومار**" ، حيث أبرز من خلال كتابته الفيلمية لهذا الموقف الدرامي جوانب متعددة تحث المتفرج على معايشة الحدث الداخلي بدرجة إحساس كبيرة من حيث إدراك مؤثراتها الصوتية.

مما ساعد مخرج الفيلم على توظيف خطاب تبادلي يحلّ مكان اللغة التي يتكلّم بها سكان حي القصبة ، و من المعروف أنّ أغلبتيهم ينحدرون من منطقة القبائل الكبرى ، و بالتالي كانت موسيقى "**جوّاق**" و هو الناي العمودي أكثر استعمالا في "**منطقة القبائل/ الجزائر**" [1] الناشطة في فضائية المشهد الواقعي .

و في نفس الحديث ،كان الأداء الموسيقي منفردا "**صولو**" ، و بواسطة آلة "**بيكولو**" ،مما ميّز طابعها الصوتي الذي كان مشرقا و واضحا ، كما تميز سجله الصوتي بثراء إيحائي قوي ، مما ولّد حياة حساسة تدعوا إلى العمل و المواطنة و التمسك بين أفراد سكان حي القصبة ، و هذا ما عكس عملها في الحوار و الأعمال التي كانت نابعة من ذلك الحي (**القصبة**) ، و من جهة أخرى حقق جرس هذه الآلة

1 - محمود قطّاط ، (**الهوائيات ، آلة الناي نموذجا**) ، **البحث الموسيقي – الآلات الهوائية ضمن التراث الموسيقي العربي**، المجلد 16 ، صيف 2017 ، ص :22 .

تأثيرات رشيقة تترجم تمثلات الطبيعة في وسط بيئة سكانية منتظمة كتقليد الطيور و غيرها من الأصوات الطبيعية .

الحالة الثانية : آلية توظيف جرس آلة " بونغس– Bongos" في تفعيل هوية المشهد التنبؤي:

الشكل (2– 50) : حالة التزامن الحسي بين جرس " بونغو " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد التنبؤي

ظهرت فعالية هذا المشهد من خلال توظيف روح التشويق التي ارتكزت وفق آليات التوقع و التنبؤ بوقوع حدث الانفجار الذي تزامن مع الزمن المتبقي للقنبلة و حركة عقارب الساعة إلى جانب إيقاعية التتابع التوليفي للّقطات التي كانت مختارة في المشهد الداخلي بـ "الحانة" ، إذ ساهمت آلة "**بونغو**" في خلق الحيرة و الخوف و انقطاع النفس في ذاتية المتفرج لزمن انفجار القنبلة من خلال سجله الصوتي الحاد الذي كان أداؤه مصاحبا للتآلف المعزوف على نغمة "**فا**" و في مفتاح "**فا**" بواسطة آلة "**الأرغن**".

مما نتج عنها صوتية غليظة من ناحية السمع ، فالنشاط الأدائي ظهرت رمزيته في حركته المتزايدة مع التتبع السردي للمشهد ، حيث ساهم عامل كريشندو في تكثيف القوة الدراماتيكية و مع وجود قوة حقيقية في تزايد الصوت ، و التوظيف هنا لم يكن عشوائيا بل قائم على أساس بحوث في مجال علم الآلات الموسيقية ، إذ تعتبر آلة "**بونغو**" من بين الآلات الإيقاعية ذاتالأصول الإفريقية ، حيث أصبحت آلة "**أفروكوبية**" من خلال استعمالها في أواخر القرن التاسع عشر بـ "**كوبا**" [1].

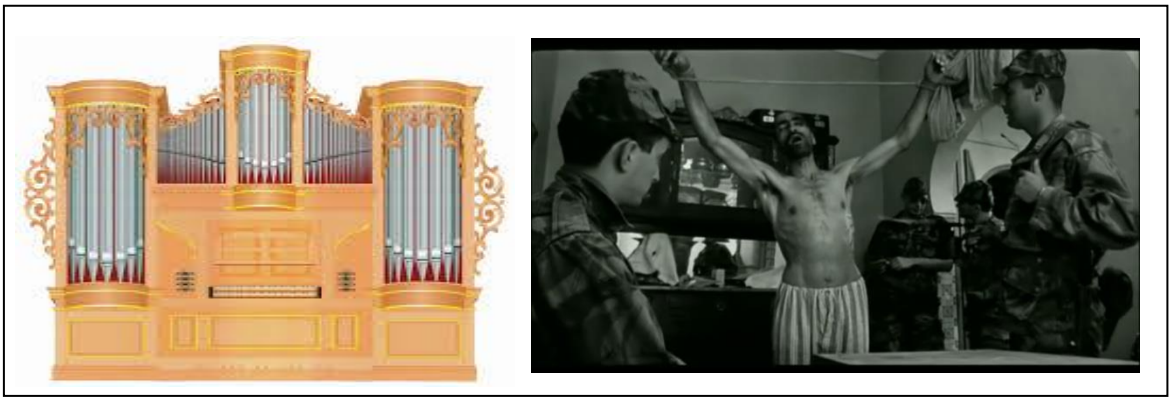
1 -https://en.wikipedia.org/wiki/Bongo_drum Consulter le 13/03/2019 , 11H27 .

فالموسيقار في هذه الحالة صنع حالة التنبؤ و الوقوع بالحدث انطلاقا من مرجعيات عرقية و ثقافية ينتمي إليها سكان قارة إفريقيا ، فالعمل الموسيقي في هذه الحالة ذهب إلى نقاط عميقة ، تمثلت في تمثيل الحالة النفسية للمشاهد الضمني بتطابقه مع معطيات التاريخ الثقافي للمكان الجغرافي .

1.4.4 السياق الديني:

الحالة الأولى : آلية توظيف جرس آلة " الأرغن" في تفعيل هوية المشهد الديني:

الشكل (2 –51) : حالة التزامن الحسي بين جرس " الأرغن " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد الديني



لعب المسار الموسيقي في هذا المشهد دورا هاما في بناء نسيجه الأنثروبولوجي من جوانب عميقة ، مما نتج عنه لغة الحوار فيما بين الديانات التي تتقاسم مع بعضها البعض في النقاط المشتركة التي تهتم بالبعد الإنساني ، و منه نجد "موريكوني " ينّدد عن الأفعال السلوكية التي تنتهك البعد الإنساني في الجزائر من طرف المستعمر الفرنسي ، حيث جاءت تيمة "**التعذيب** " في صورة التنديد و عدم الموافقة على هذه الأعمال الإجرامية التي يقوم بها الإستعمار الفرنسي.

حيث برع "**موريكوني** " في تأليفها على نغمة حساسة "**سي كبير –Si Majeur**" ،حيث يعتبر هذا التأليف الموسيقي من بين أنواع الموسيقى الدينية التي كان يشتغل عليها الموسيقار الألماني "**باخ**" في القرن 16م بالكنائس التي تحث على المذهب البروتستانتي.

الشكل(2- 52) : حالة التزامن الحسي بين الموسيقى الكنائسية و اللقطة في تفعيل هوية المشهد الديني

كما كان الأداء الموسيقي دامعا مما يستحضر عاطفة حساسة مليئة بالحزن و الألم و بمثابة آلام المسيح الذي يعتبر شكلا من أشكال التأليف الموسيقي الديني الذي يقوم على تناول نصوص معاناة المسيح في نظرة المسيحيين ، و رغم وجود عمل أوركسترالي ضخم.

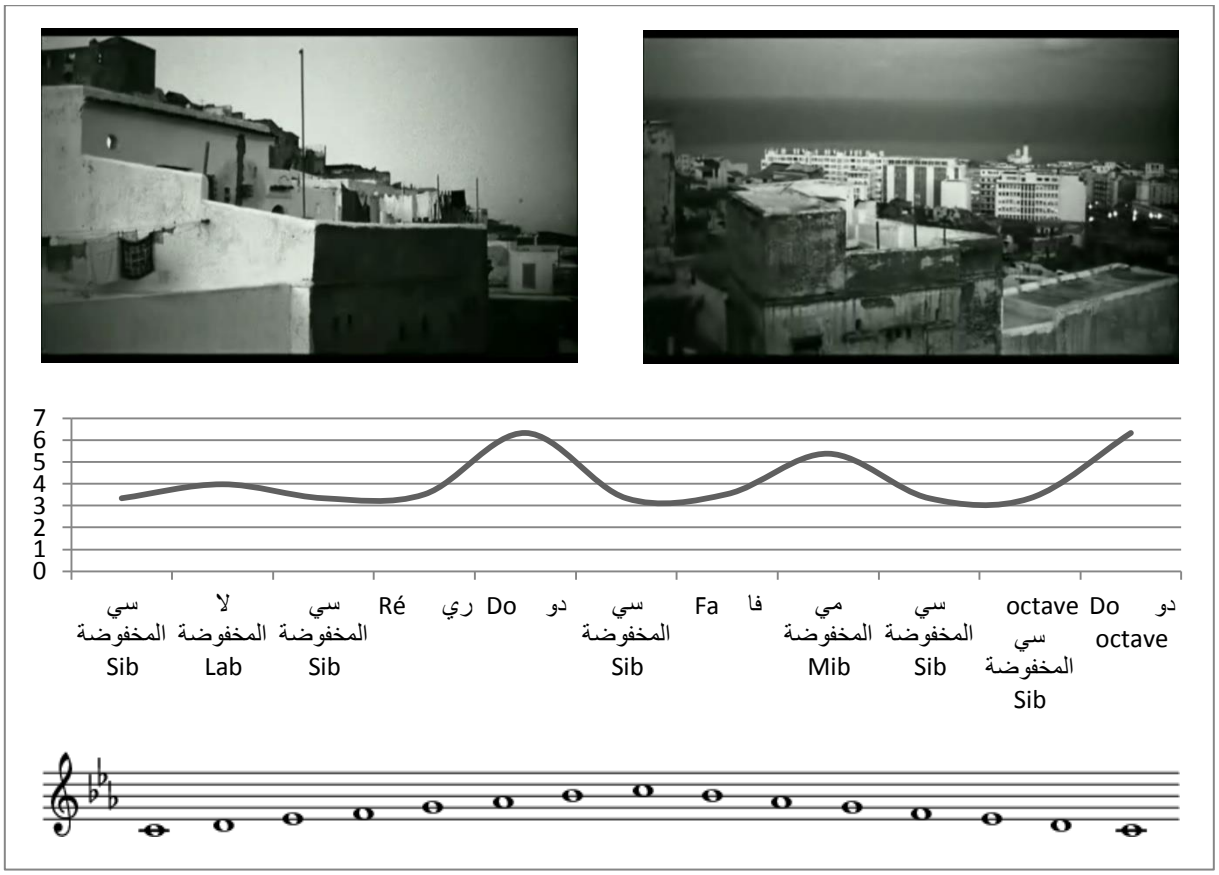
إلاّ أنّ الفضل يرجع إلى جرس آلة "**الأرغن**" الذي صنع مساحة تخييلية كبيرة في استحضار ملامح الهوية الدينية المسيحية في معالجة القضايا الروحانية حول كل ما يتعلق بتثمين روح الإنسان ،حيث تعتبر هذه الآلة الموسيقية من بين أقدم الآلات و أكثرها استعمالا في الكنائس و بالتالي قدّم لنا الموسيقار مفارقة حول ما يقوم به المستعمر ، و ما يحث عليه دينهم من تحريم فعل تلك السلوكيات الإجرامية .

و من جهة أخرى ، قام "**بونتيكورفو**" بصناعة الرأي العام الذي يؤيد الثورة التحريرية ضد الانتهاكات التي كانت تقوم بها فرنسا في الفترة الاستعمارية بالجزائر ، حيث وظّفموسيقى "**باخ**" في المشهد الأولي*قبل جينيريك بداية الفيلم ، و عليه اشتغل مخرج الفيلم مع زميله "**موريكوني**" في تجسيد موسيقى تحاور تلك المواضيع الأصلية ، و لكنها لا تتطابق مع معايير الواقعية في تحقيق ملامح الهوية ، أو ربما ألزم الحضور موسيقى الدينية بأداء كنسي في واقعية الصورة التاريخية لغرض منح الفيلم أبعاد عالمية الذي يتفق معه الغير من منظور الممارسة العقائدية للديانة المسيحية .

*تعتبر من بين أشهر سيمفونياتالموسيقية التي تطرقت إلى آلام المسيح **LaPassion selon saint Matthieu**" "التي ألفها الموسيقار الألماني المشهور " **باخ**" ، و تعتبر من بين الموسيقى الكنائسية الدينية في المذهب البروتستانتي ، و استمعت لأول مرة في كنيسة قديس توماس بمدينة "**ليبتزيغ**" الألمانية بتاريخ 11 /07 /1727 ينظر إلى الرابط :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Passion_selon_saint_Matthieu, Consulter le 11/01/2018 , 14h25 .

الحالة الثانية : آلية توظيف سلم "دو مينور" في تفعيل هوية المشهد الديني:

الشكل (2- 53) : تطابق خصوصيات سلم "دو مينور"مع اللقطة في تفعيل هوية المشهد الديني



عبَّر "**موريكوني**" في هذا المشهد عن تمثل ممارسة شعائر طقوس ديانة الإسلام أثناء قيام أفراد المنزل بقراءة سورة الفاتحة و الدعاء للعروسين ، و في المقابل استطاع المخرج الانتقال من حالة سردية إلى حالة أخرى ، عبر حركة تمثيلية بواسطة الكاميرا متطابقة معها نقلة موسيقية تمظهرت في مقطوعة الدعاء التي ألفها "**موريكوني**" على سلم "**دو صغير –Do Mineur**" .

إذ يساوي هذا السلم في الموسيقى الغربية مقام "نهاوند" في الموسيقى العربية ، كونه يحتوي على نفس العلامات التي تشكّل بنيته اللحنية ، و نفس الخصوصيات الصوتية من حيث الأداء ، عند الدول المغاربية بما فيها الجزائر التي تركّز كثيرا على هذا المقام و خاصة في موسيقى الغرب الجزائري.

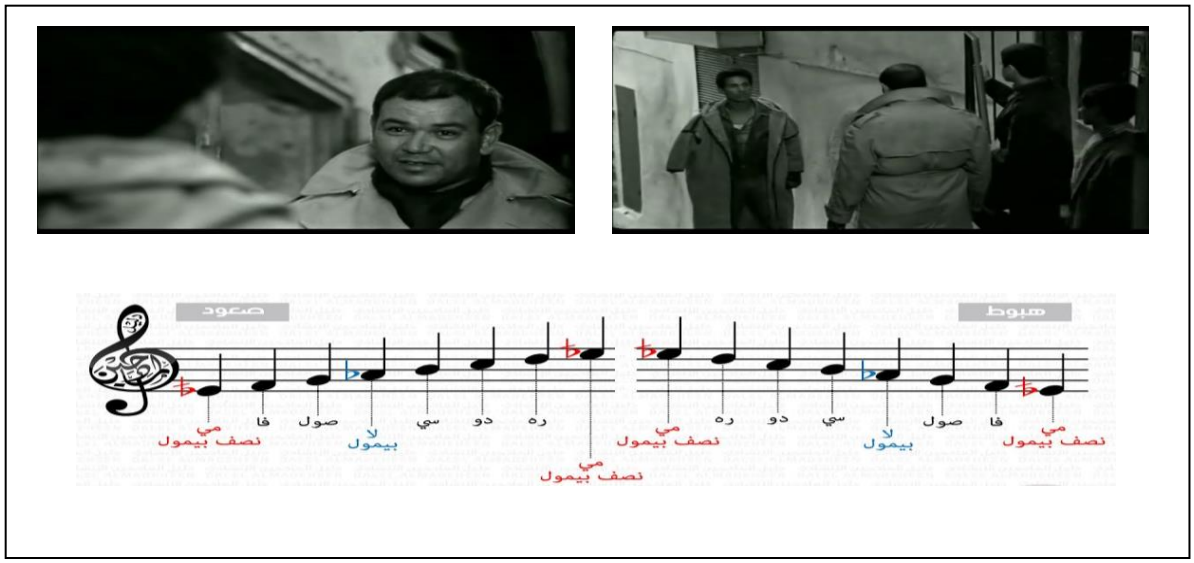
و من هنا يتضح لنا أن "**موريكوني**" استلهم من الموسيقى الجزائرية و العربية و تكوينه في الموسيقى الغربية ، فبالتالي لا يعترف به و يقوم بالإتيان بالبديل ، و عليه فإن ملامح هوية الواقع ظهرت في

أصالة العمل الموسيقي الذي يتطابق مع معطيات المشهد الفيلمي ، و زاوية أخرى استطاع "**موريكوني**" أن يصنع شخصية مركبة انطلاقا من خصوصيات هذا السلّم "**دو مينور**" حيث ظهر تمثيله الهوياتي بشخصية فرحة و حزينة في نفس الوقت مليئة بالشجن و الأمل ، و هذا ما يتغنّى به المقام "**النهاوند**" في الموسيقى العربية ،و أكثره استعمالا في الموسيقى الجزائرية و خاصة منطقة الغرب الجزائري "**وهران**" .

1.5.4 السياق العاطفي:

الحالة الأولى : آلية توظيف لحن الأذان في تفعيل البيئة العاطفية لهوية الواقع المشهدي:

الشكل (2 – 54) : تطابق الخصوصيات اللحنية مع حوار المشهد في تفعيل هوية المشهد



تعتبر الكتابة الأنثروبولوجية لصوتية الفيلم الخيالي أو الوثائقي ، من بين أهم المحطات الرئيسية التي تبني ملامح هوية الواقع ، و خاصة حينما يكتفي المخرج في تشكيل المشهد الواقعي بالابتعاد عن المؤثرات الصوتية و الممرات الموسيقية من جانبها الخفي ، و بالتالي يسعى إلى تحقيق الصوت ميلودراميا يشتغل في النسيج السردي بمثابة آلية تنشيط روح الواقع ، و من خلال إدراكنا لمضمون مجرياته نلتبس فيه متفرجا ضمنيا ، يجعلنا نعيش معه بدون أي تأثير و هذا ما نجده في الأفلام الوثائقية ، و التجريبية التي تعتمد على الموسيقى الملموسة .

و من هذا المنطلق ، تظهر الكتابة الصوتية للمشهد الواقعي بأهمية بالغة في تحفيز مؤشرات الهوية التي ينتمي إليها الفرد في سياق محيطه الجغرافي ، حيث تشتغل الكتابة الصوتية وفق منطلقات الأنثروبولوجية الصوتية التي يستفيد منها المخرج في إعادة صناعة الحدث الدرامي في واقعه السينمائي.

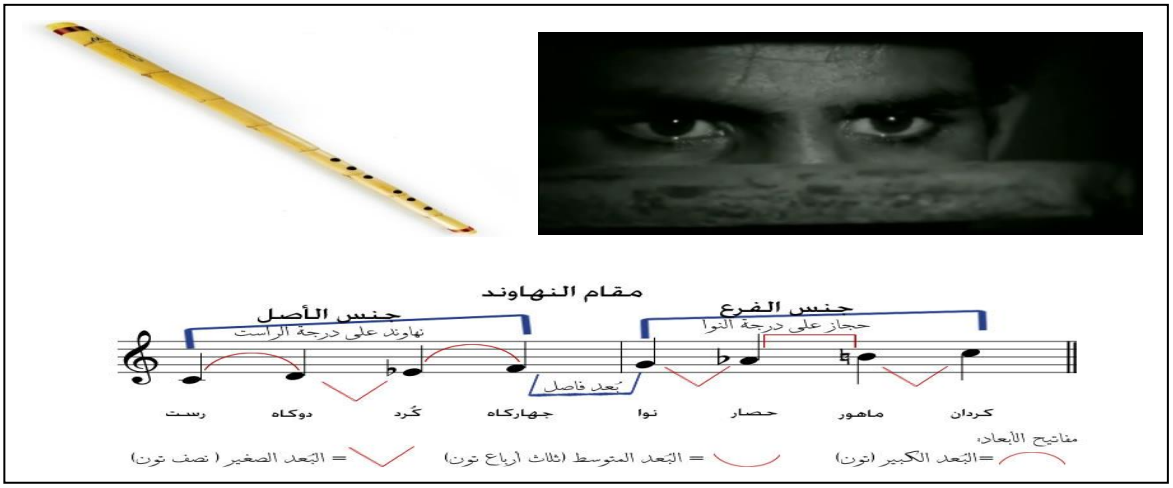
و عليه فإن الحوار الذي جري بين الشخصيات الممثلة في هذا المشهد أصبح ثريا من خلال بيئته الأكوستيكية التي تعزّزها البنية اللحنية للأذان التي سمعناها في الزمن السردي له، و لهذا استعانت الكتابة بإدراج اللحن الآدامي الذي خضع للشروط التي يتطلّبـــــــــــــــها مقام "**السيكا**"* في تعبيره عن الحنان و العطف و الرومانسية بالمقارنة مع قسوة لغة الحوار العنيفة .

و من زاوية أخرى ، تعتبر الكتابة الصوتية للأذان على مقام "**سيكا**" بمثابة مؤشر تحفيزي على وجود هوية الإسلام بمنطقة الشمال الإفريقي ، و ينتج منها صوتا ميلودراميا عن فعل وجود عملية تزامن و انصهار بين لغة الحوار باللهجة العاصمية "**دْزِيرِيَه**" و الطريقة اللحنية للأذان و السياق المكاني الذي يشكل ديكور البنايات الخارجية . و في هذه الحالة ، استطاع المخرج أن يقدّم للمشاهد أفكارا متناقضة من خلال العواطف التي تشتغل قي البنية السردية للمشهد الدياجيتيكي في إطار بنية توليفية خالية من المؤثرات الصوتية .

*__مقام سيكاه__ (من الفارسي سه كاه اي الموقع الثالث لليد) هو المقام الأساسي في عائلة مقام السيكاه لكنه نادر الاستعمال كمقام مستقل. يبدأ مقام سيكاه بجنس الأصل وهو جنس السيكاه على القرار، يليه جنس الراست الأعلى على الغمّاز (الدرجة الثالثة) ثم جنس الراست على الدرجة السادسة (وهي غمّاز ثانوي). ينظر إلى الرابط الإلكتروني :
Consulter le 07/02 /2019 ,20h45 https://www.maqamworld.com/ar/maqam/sikah.php

الحالة الثانية : آلية توظيف آلة الناي العمودي في تفعيل البيئة العاطفية لهوية الواقع المشهدي:

الشكل:(2-55):تطابق الخصوصيات اللحنية مع العواطف الضمنية لهوية الشخصية البطلة



عبّر المخرج من خلال هذا المشهد عن عاطفة ضمنية أصيلة تضمنت ملامح الشجن التي انبعثت من ذاتية الشخصية البطلة في المشهد ، و كان التعبير بشكل أدائي موسيقي معزوف على آلة "القصبة الصحراوية " كون هذه الآلة بمثابة أداة موسيقية تستخدم في الموسيقى الجزائرية ، حيث كانت البنية الأدائية معزوفة على مقام "**النهاوند**" ،مما ولّد ذلك الانطبـــــــــاع الحزين و الشجن في شخصية الممثل و المشاهد الضمني في سياق التدفق الفيلمي.

كما يعتبر هذا المقام الموظفمن بين أكثر المقامات أكثر استخداما في الموسيقى الجزائرية ، إذ ساهم كثيرا أداء "**صولو**" على آلة النفخية في السيطرة على سمعية المشاهد من خلال الطابع الصوتي الذي تميزت بها "**الناي العمودي**" في خلق مناخ الحزن و البكاء الداخلي حول قضية شنق المسجون الجزائري من طرف السلطات الفرنسية بـسجن "**سركاجي**" *، و إلى التوظيف الجانبي للضوضاء الذي نبع صوته من داخل لقطات المشهد أثناء تنفيذ عملية الإعدام مما أدت إلى تفعيل السياق المعياري لأصالة هذه العاطفة الضمنية في واقعيتها الدرامية .

و من ناحية أخرى ، أبرز مخرج الفيلم رسالة مموهة من خلال لقطة سيكولوجية واحدة عكست ملامح هذا الأداء و المقام المستخدم في عين شخصية "**علي**" في المشهد ، و بما أن هذا الأداء يعتبر من بين

* ساهم في هذا المشهد المؤلف و الملحن الجزائري الكبير محمد الباجي 1933- 2003في دور الشخصية التي شنقت من طرف السلطات الاستعمارية في سجن **"سركاجي"**.

موسيقى التراث الجزائري وظف في سياق مشهده كعمل غير أصلي من زاوية موسيقية المشهد ، حيث ظهر في آخر المشهد خلل تقني في عملية تقطيع المقطوعة الموسيقية من زاوية الخروج عن السرد على حساب المونتاج الفيلمي .

و برؤية تحليلية أخرى ، قدّم المشهد الموسيقي بعض المؤشرات التي تحفز ذاكرة المتفرج في استحضار أهم الأحداث التي وقعت في الغرب الجزائري "**وهران**" ، حيث لعب مقام "**نهاوند**" في السياق السردي دورا إيحائيا يعبّر عنحزن و رثاء الشخصية الثورية "**أحمد زهانة** " الملقب بـــ" **أحمد ربانة**" ، حيث صنع حدث إعدامه ضجة كبيرة في أوساط المجتمع الجزائري .

الحالة الثالثة : آلية توظيف جرس آلة " قرقابو" في تفعيل هوية المشهد التنبؤي:

عبّرت اللقطة الذاتية عن الحالة النفسية لشخصية "**حسيبة**" أثناء وضعها للقنبلة تحت الكرسي ، ثم قامت بإلقاء نظرتها على الزبائن الذين كانوا محاطين بها بداخل "**الحانة**" ، بمعنى وجود تطابق بين النظرة النفسية للشخصية مع الموسيقى الإيقاعية التي وظّفها "**بونتيكورفو**" في سياق درامية المشهد ، حيث لعبت موسيقى "**كناوية**" دورا كبيرا في بناء أصالة الفعل الواقعي من الجانب العاطفي لدرامية الحدث ، و بالتالي استطاع المخرج أن يكشف الحالة النفسية لـ "**حسيبة**" على حساب الجهة الخفية التي اشتغلت بها الموسيقى الأكوسماتية .

الشكل (2 –56) : حالة التزامن الحسي بين جرس " قرقابو " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد التنبؤي

و في فهم سياق هذا التطابق ، أدركنا أن للبنية الإيقاعية في سيكولوجية اللقطة الذاتية التي تأخذ بنا النظر الدقيق إلى البحث في مفهوم هذا الإيقاع من خلفيته التاريخية و الأنثروبولوجية ، حيث كان توظيف الموسيقى الإيقاعية في هذا المشهد يتميّز بثراء إيحائي و سردي من منظور عرقية المجتمع الجزائري كونه جزء من الشعوب الإفريقية.

إذ ساهمت موسيقى "**كناوى**"* في إبراز و تعريـــــــف طبيعة العبودية و تحديد آليات الارتقاء و التحرر و الديمومة النفسية لحالة شرسة و عنيفة من خلال الفعل الثوري الذي قامت به الشخصية البطلة في الفيلم " **هجوم على الحانة**" ، و من هذا المنطلق ، تمنح البنية الإيقاعية بعدا ضمنيا يكشف عن ظهور الزمن الذي ينهي عهد العبودية من طرف الاستعمار الفرنسي ، حيث تميزت بسلوك ضمني عبّر عن سياق عواطف أفراد جبهة التحرير الوطني من الجانب اللاشعوري الذي كشف عن طريق جذورهم الأصلية من خلال جرس آلة "**قراقب**" عبر أداءه للإيقاع المتوثب**.

حيث يعتبر صوتا إثني إفريقي في ثنايا الزمن ، و يتضمن خطابا للكيان اللاشعوري لدى الإنسان و يبحث في سرديته عن ردود تجاوبية مع صوت إيقاعه المتوثب لكي يتخلص من القيود المرئية و الخفية في نفسية المرء [1]، و من هنا ظهرت في سياق هذه اللقطة السيكولوجيـــــــــــــة موسيقى عرقية تولد في ذهنية المشاهد المستمـــــــــــع مشاهد تاريخية و حلول متنوعة للتحرر ، و تغيير المكانة الاجتماعية و القانونية [2]، و لهذا ربط مخرج الفيلم السياق العاطفي بالذاكرة العرقية كموضوع للنقاش .

---

*__الكناوة__ أو __الغْناوة__ أو__القناوة__ «هم مجموعة إثنية في المغرب ينحدرون من سلالة العبيد الذين استجلبوا في العصر الذهبي للامبراطورية المغربية) نهايات القرن 16 الميلادي) من أفريقيا السوداء الغربية، التي كانت تسمى آنذاك السودان الغربي أو إمبراطورية غانا) دولة مالي الحالية، على الخصوص).وتسمية كناوة هي تحريف لحق الاسم الاصلي الذي كان هو» كينيا) «غينيا(، أو عبيد غينيا كما كانوا دائما يُسمون، قبل اندماجهم التام في المجتمع المغربي، وما تزال «الطريقة الكناوية» متواجدة في العديد من المدن والقرى المغربية، حتى اليوم، خصوصا في
مدن مراكش والصويرة والرباط ومكناس وتحظى مدينة الصويرة بمقام المدينة الروحية للطائفة داخل المغرب، فقد كان الميناء البحري للمدينة منذ القرن 17، مركزا تجاريا مهما علي ساحل المحيط الأطلسي، ونقطة تبادل تجاري مع تمبكتو، عاصمة أفريقيا السوداء المسلمة آنذاك، ومنها كان العبيد يفدون مع الذهب إلى المغرب : ينظر إلى الرابط :
https://ar.wikipedia.org/wiki/غناوة. Consulter le 12/03/2018 , 15h56 ,

**__متوثب__ : من فعل تَوَثَّبَ بمعنى قفز ، إرتمى ، أو هجم عليه ، أو استولى عليه ظلما .

1 -Voir le lien : https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2012/6/21/موسيقى-كناوة-صوت-جرح-أفريقي-قديم Consulter le 09/06/2019 , 01H23 .

2 - خياط سليم ، **(ديوان سيدي بلال ، تناقضات و استمرارية المكانة في الأسطورة)** ، رسالة لنيل شهادة ماجيستر في علم الإجتماع ، معهد علم الإجتماع ، جامعة الجزائر ، دورة 1991-1992 ، ص : 24 .

| خاتمة |

توصلنا من خلال هذه الدراسة الموسيوقولوجية في ضمنية فهم آليات تفعيل معاني الصورة السينمائية إلى استخراج تقنيات جمالية يستخدمها المؤلف لغرض بناء الصورة الموسيقية من زاوية تفعيل معاني الواقع الذي أعيد صياغته في المشهد التمثيلي ، كما تعتبر تقنيات الموظفة في ضمنية الخطاب الموسيقي بمثابة آليات التلقي التي تربط بين النص الواقعي المدّون في المشهد السمعي و المشاهد الحقيقي الذي يتفاعل و ينصهر مع الحس الجمالي للعمل الفني بفعل المشاهد الفيلمية عبر عملية حسية مزدوجة ، و من هذا المنطلق يتبيّن لنا مايلي :

- تعتبر الفكرة الأساسية للفيلم بمثابة آلية تجسيد معاني الواقع الذي يستلهم منه المؤلف الموسيقي معطيات الحياة اليومية التي تنبثق منها جملة من المتغيرات تساعده في تشكّيل فكرة تدوينه لـ "**سيمفونية الواقع**" ، و التي تبعث من روحها الصوتي أبعادا متنوعة عن وقائع الأحداث المعاشة بواسطة رؤيـــــة فنية أصيلة وليدة الإحساس و الخبرة من أجل تحقيق خاصية الوعي جمالية للواقع في ذهنية المشاهد المستمع .
- تعتبر الموسيقى الأصلية في سياق السردي للخيال الفيلمي بمثابة آلية درامية تجعل من المشاهد المستمع أكثر تحفيزا في التماسه للواقع من خلال عوامل الفرجة السينمائية على غرار موسيقى التراث كون عملها الرمزي أقل نشاطا من فعالية الموسيقى الفيلمية الأصيلة.
- إن تكيف المؤلف الموسيقي مع جميع معطيات الموجودة في سياقات المشهد التي هي بحاجة إلى دعامة خطابية في درامية بناء الفيلم، تعتبر بمثابة وجود ميزة المهارة الجمالية في وجدانية الموسيقي إزاء صنع منتجه الفني ، و كما يتمثل المستوى العالي الذي وصل إليه من خلال الممارسة الفنيةبمثابة آلية تفعيل البعد التصوّري في كتابة الواقعيـــــة للموسيقى التصويرية التي تؤلف خصيصا للأفلام الواقعية الجديدة .

و على هذا الأساس ، وقع اختيار "**موريكوني**" على خلفية تجاربه الفنية التي جسدت من قبل ، مما كوّنت له أسلوبا مميزا في تعزيز آليات اختياره و توظيفه في إعادة بناء الواقع التاريخي في إطار الصناعة السينمائية .

▪ لا تتحقق الكتابة الواقعية في المشهد الموسيقي إلى بتواجد حلقة تواصلية تنشط عبر مستويات كتابية مختلفة ، إذ تتشكل هذه الحلقة من خلال تضافر جهود "**الموسيقي** ، **السيناريست** ، **و المخرج** ".

حيث يتولد عن هذا التواصل قاسم مشترك يعبّر عن وجود آلية إحساس بالمضمون الدرامي و أسلوب تعبيري في منظومة الأنساق الخطابات الفيلمية، فالكتابة السيناريستية التي كانت من طرف "**صوليناس**" مع زميله "**بونتكورفو**" وضعت نسيجا خاصا للخطاب الموسيقي بصفته محمول جمالي ، مما سهّل العمل على "**موريكوني**" في تدويـــن رؤيته لحقائق معركة الجزائر بأسلوب أكثر واقعية .

▪ نتج عن توظيف التيمات الموسيقية في فيلم "**معركة الجزائر**" تنوعات درامية مختلفة تجعل المشاهد يعيش واقعية الأحداث المتدفقة برؤية استماعية أكثر جمالا و متعة و تذوقا، و هذا بفضل تنوع السياقات التي وظفها المخرج "**بونتيكورفو**" أثناء معالجته لوقائع الثورة الجزائرية في جوانبها المختلفة العسكرية ، السياسية ، الاقتصادية، الاجتماعية ، الدينية ، و الثقافية .

▪ تساهم آلية التكرار "**موتيف**"في تشكيل التقطيع اللحني للتيمة الموسيقية في شكلها العام ، فإعادة تنويع اللحن الرئيسي في تقطيعات اللحنيةالمغايرة ، إما أن تكون معزوفة بطرق مختلفة ، أو استخدام آلات موسيقية أخرى يساعد في تفعيل معاني المشهد من مختلف سياقاته العاطفية و العرقية ،مما يخلق في ذهنية المتفرج تأمل جمالي للنسج الخيالي يحفزه على المتابعة في ظل التفاعل التأويلي حول مجريات الحدث الفيلمي.

▪ إن عملية تنويع في الخلايا اللحنية لـ "**موتيف**" في المشاهد الموسيقية ، مما يساعد على قيادة المتلقي من خلال إتباع الخط الدرامي الذي يقود الخيال الفيلمي في مختلف محطاته السردية من بداية التدفق الفيلمي إلى غاية نهايته.

▪ يتحقق التكامل الجمالي من خلال تطبيق تقنية التزامن و التطابق في المشهد الموسيقى ،و تعتبر بمثابة آلية تفعيل البنية التوليفية في كيفية تفاعل العناصر المكونة للصورة المرئية في خطابية الفيلم .

▪ ينتج عن الموسيقى الفيلمية المتموقعة في مجال خارج إطار الشاشة الفيلمية صوتا "**أكوسماتيكيا**" ، إذ يعتبر هذا الأخير كآلية تلقي هامة تجعل من المشاهد المستمع في حالة إدراكه لتلك المشاهد في حالات نفسية لاشعورية تنقله من فعل التوهم إلى الخيال الواقعي كأنه يلاحظ الصور المرئية و يتخيل مضامين سماعها من جهة خفية دون أن يشعر، و من هنا تتحقق معنى الصورة الواقعية للمشهد في الفيلم .

▪ يعتبر مكان العرض السينمائي بصفته تقنية مضبوطة تساعد نقل المضمون السمعي إلى أذن المشاهد، حيث تقوم هندسة الصوت في نشره بداخل قاعة العرض ، و تتمثل كعنصر أساسي في تحقيق

أهم مراحل تلقي المحتوى الجمالي في شكله الواقعي ، بالإضافة إلى دور الاستماع المنخفض الذي ينشأ بفعل إدراك المتفرج للمضمون السمعي البصري و الذي لا يتجاوز مقدار **60 ديسيبل** مقاسا .

- تستطيع الموسيقى أن تعبر عن عواطف الأداء الكلامي في سياقات مختلفة عبر التدفق السردي للمشهد الفيلمي، و هذا من خلال توظيف خصوصيات الموسيقية التي تشكل بدورها كآليات التلقي يتضمنها الخطاب الموسيقي لبناء معاني عاطفية الخطاب الكلامي ، إذ تمظهرت في موسيقية الفيلم بأشكالها التالية :

✓ إن الاختيار الجيد في توظيف الآلة الموسيقية التي تؤدي "**موتيف**" باعتبارها آلية تفعيل مخيّلة المتفرج في استحضاره للحالة السيكولوجية من خلال الفعل التمثيلي عبر فعل المشاهد السمعية ، و في هذه الحالة تصدر الآلة انطباعا جماليا في ذهنية المشاهد حول الحالة المدروسة التي ينتجها جرس الآلة على حسب السياق السردي.

ففي المشهد (2 – 11) استعمل "**موريكوني** " آلة "**باصون**" في أداء "**موتيف**" المعتدل للتقطيع الثاني من "**تيمة علي** "، إذ انصبت فكرة استعمال هذه الآلة كون نوعها يشابه الصوت و التعبير البشري و خصوصياته الصوتية تتوافق مع الحالة اللاشعورية التي كانت لدى الشخصية البطلة "**على لابوانت**".

و بالرغم من ذلك كان بإمكان المؤلف أن يوظف آلة "**ناي**"أن تحل محل آلة "**باصون**" مما يعطي روحا أكثر واقعية في تعبير عن نفسية الممثل و بأبعاد أنثروبولوجية عميقة في المشهد الموسيقي ، و خاصة إذا كان مدونته مكتوبة على تقاسيم مقاماتالموسيقى العربية .

✓ تعتبر حركة الأداء الموسيقي كآلية بناء معنى التدفق العاطفي للمشهد ، فإذا كانت الوتيرة معتدلة ترمز إلى الشجاعة البطل و الاستقرار ، أما بطيئة توحي إلى وجود إحباط و فشل و عدم القدرة و التحكم في الواقع ، كما نجد الأداء سريع أو المرتعش (**Tremolo**)، مما يدلّ على وجود توتر و خلل ، و عدم التوازن و الاضطراب من كل النواحي و يعتبر "**تريمولو**" كمنبه رئيسي في حدوث استجابة الفيزيولوجية(**القشعريرة**) لدى المتفرج.

✓ إن اختيار السلم الموسيقى في تدوين المقطوعة الموسيقية من بين أهم الآليات التي تجعل العمل العاطفي أكثر تطابقا و انسجاما مع لغـــــــة الحوار أو الصوت الخفي الذي ينبعث من المعلق (**الأفلام الوثائقية**) أو الراوي (**الأفلام الروائية الخيالية**) و ما يميز السلم الموسيقي في الموسيقى الغربية أن السلم الصغير يعبر عن حالات الحزن و الضعف و الرومانسية ، أما السلم الكبير يرمز إلى القوة و البهجة و الصلابة في النشاط الأدائي و العملي ، أما الموسيقى

العربية فهناك مقامات كثيرة أكثر تعقيدا إذ يمكن من خلالها أن تؤدي دورا تمثيليا مركبا مما يعطي للبعد الجمالي صورة أكثر تعقيدا و صعوبة في التحليل .

- ✓ إن اختيار النوع اللحني في التيمة الموسيقية بمثابة آلية بناء المادة السمعية في خطابية الأداء الكلامي في الفيلم ، إذ يشكل النوع اللحني (**اللحن الغنائي** ، **اللحن الأتونالي** ، **اللحن الخفي** ، **اللحن المتكرر**) في مساره الدرامي كمنبه تحفيزي يبرز العلامات الضمنية التي تمتلكها عاطفة اللغة المنطوقة ، إذ وفق "**موريكوني** " في استخدام لحنين منسجمين « **Bitonale** » في "**تيمة علي**"، مما عبّر عن عاطفتين مزدوجتين، إذ يعتبر هذا التوظيف كتحقيق للسر الجمالي في سياق تفعيل جميع معاني المشهد بطريقة موضوعية .
- ✓ تعتبر الدرجة الموسيقية التي تعزف عليها التيمة في خيالية المشهد بمثابة آلية أساسية لخلق مناخ الواقع و استحضار الصور الذهنية التي تتشكل وهميا من خلال الفرجة السينمائية لدى المشاهد المستمع ، إذ تشتغل الدرجة الموسيقية في شكلها الموسيقي في تفعيل بعض الأوصاف التي تزيد من معاني المشهد الواقعي .
- ✓ إن استخدام آلتي (**الكمان و تشيللو**) في المصاحبة المتزامنة مع الأداء الكلامي ، مما يزيد في وجود الحشد و الكثافة دراماتيكية التي تقوم بدورها في تضخيم من قيمة الموضوع المسموع بفضل عامل المراسلة و الروابط التي تنشأ في نقاط المزامنة بالمشهد الموسيقي ، و من جهة أخرى ، يعتبر ذلك الحضور الموسيقي كآلية تعاطف مع الشخصية البطلة في بيئة الحدث الدرامي .
- ✓ إن وجود الحركة موسيقية في الخطاب الفيلمي بمثابة آلية درامية تؤدي في تنويع الحالات السردية ، فالحركة الصاعدة (**Crescendo**) توحي بوجود شيء مهم مع زيادة الضغط و خلق الدهشة السينمائية ، أما الهابطة (**Decrescendo**) تعطي نوع من الاستقرار و الاسترخاء ، و وجودهما في كلتا الحالتين يشكل التوتر و الاضطراب و القلق و الخطر.
- ✓ يعتبر السجل الصوتي الذي يكون نتاج الطبقة الصوتية التي يعزف عليها الموسيقي بمثابة آلية بناء التخطيط الجمالي الذي تنتجه البيئة التوليفية من خلال تناغم و انصهار الأصوات في درامية المشهد ، فاللغة الهارمونية التي تتشكل بواسطة تناغم الأصوات الموسيقية مع الصوت البشري تشكل صورة عاطفية يعبّر عنها المضمون الكلامي في أذن المتفرج .

- ✓ تساهم بعض الآلات الموسيقية من خلال خصوصياتها الصوتية في استحضار الصور الذهنية التي توحي لزمانية المكان (ليلا ، أو نهارا) ، ففي المشهد الموسيقي (2 -11) تضمن عنوانه " **تطويق القصبة** " ، نلاحظ من خلاله أن "**موريكوني**" قد وفق في بناء معاني اللغة المنطوقة بواسطة توظيف موسيقى تونالية تحمل نغمات ممتازة تفرض حضورها على السمع من خلال عامل الوضوح ، كما تعتبر كذلك كآلية استحضار الصور و لفت انتباه المشاهد من خلال التعليمات و وصايا "**جعفر**" أثناء تحدثه مع "**علي**" ، و لكنها أعيدت في مشهد النهار.

فكان على المخرج أن لا يتم توظيفها مع الزمن الذي صوّر فيه المشهد نهارا في غياب وجود الحوار من جهة أخرى ، فلو كانت بتوزيع موسيقي أخر لما كانت لها ثروة انتاجية هائلة من وجود منبهات تحفيز الخيال الوهمي لغرض تفعيل معنى الزمن الواقعي في تدفق القصصي للفيلم .

- ✓ تستطيع الموسيقى الفيلمية أن تعبّر عن نفسية الشخصيات الممثلة لأكثر من ثلاثة في الحوار المشهدي ، بفضل وجود تقنية تطابق أوصاف النوتات الموسيقية مع نقاط تزامنها من خلال ردود أفعال سيكولوجية الوجه و اختيار اللقطات المناسبة في ذلك مثلا (**اللقطة القريبة جدا)** للممثل في سياق تتابع سلسلة من متآلفات نغماتية حاضرة في زمن الإثارة السيكولوجية ، إذ وفق "**موريكوني**" في المشهد (2– 12) كونه قدم للخطاب الفيلمي علامات موسيقية بسيطة صنعت من المعنى الضمني معيارا علاقاتيا يشكّل في نسيجه الرمزي حدثا دراميا .
- ✓ إن توظيف النوتات المتقطعة في سردية المشهد الفيلمي بمثابة آلية توسيع خيالية المتفرج من زاوية التقييم الجمالي في اكتشافه لنفسية الممثل ،و من هنا تظهر عملية التبئير الجمالي التي تولد تحفيزات خاصة تحث المتفرج علىالمتابعة و الهيكلة للموضوع المشهدي، و البحث عن ما سيجرى بداخل الحدث الدرامي .
- ✓ تساهم النوتة الموسيقية في تعبير عن وجدانيـــــــة الممثل من المنظور السيكودرامي ، و في هذا السياق نجد الآلة الموسيقية أيضا تلعب دورا تمثيليـا هاما في ترجمة حضور الشخصية البطلة من الجانب الأكوسماتيكي الخفي للشاشة السينمائية ، و تكون كردود فعل استجابة فورية حول الملامح الجسدية التي تظهر في العلامة البصرية لدى الممثل .

- تستطيع الموسيقى أن تعبّر عن ضمنية الحدث الواقعي في الصورة الفيلمية بواسطة آلياتها التالية:

تعتبر نغمة القرار في بداية المقطوعة كعلامة أساسية في بنـــــاء معنى الحدث الفيلمي ، فمن خلالها تعطي انطباع الكلي حول عاطفيـــــة الحدث المعالج في المشهد ، حيث وفق "**موريكوني**" في انطلاق "**تيمة علي**" بعلامة "**فا المرفوعة**" التي تعبّر عن وجود قلق و توتر في السياق المنـــــــاخ الجيوسياسي للمشهد (2-14) ، و هذا حسب الرمزية السيميائية لهذه النغمة الموسيقية ،كما تؤدي الكتابة السمعية البصرية في الفيلم دورا بالغا في تفعيل المرجعية التاريخية ، تقود المشاهد من خلال ظهورها في النسيج المرئي في توجيهه نحو مراكز الإدراك التي تلفت انتباهه ، و من جهة أخرى يساهم التزامن بين حركة الكاميرا و الأداء الموسيقي في إبراز و تشخيص مكان و مصدر التوتر و القلق للحدث ، و مع ذلك يشتغل "**موتيف**" الموسيقي في هذه الحالة كممثل ضمني في سياق السردي لواقعية الخيال التاريخي .

- ✓ يعتبر أداء " **Agitato**" كإرشاد أكثر قلق و إثارة الذي يدوّن على المدونة الموسيقية ، و يستخدم كتقنية أساسية في الأداء التمثيلي لبناء خيالية المشهد الحركي للمثل ، إذ توحي رمزيته بوجود التوتر و الاضطراب حينما يكون متزامن مع الحركة الرأسية للكاميرا كأن هناك شيء يتساقط من أعلى إلى أسفل الأرض مما يزيد من فعالية معنى الخطاب المرئي .
- ✓ يشكل اللحن الخفي في ضمنية الموسيقى المشهدية بمثابة آلية تحفيز الجهاز اللاشعوري للمتفرج ، حيث استخدم "**موريكوني**" منبهات صوتية تمثلت في ألحان خفية مثل جرس آلة "**توبا**" الدّال على وجود القوة و هيمنة عظمى من طرف(**السلطة العسكرية الفرنسية**) في كل مجالات الحياة اليومية و التي تنشط في سياقها الحربي ، مما أعطى بعدا أكثر واقعيا و انطولوجيا للأحداث التاريخية من خلال عملية التوثيق السينمائي.
- ✓ من المعروف أن حالات الحزن و الرثاء ، تعرف في المقطوعات الموسيقيـــــــة التي تعزف على السلم الصغير في الموسيقى الغربية ، و لكن "**موريكوني**" قام بتدوين عمل تيمة شارع القصبة « **Rue de Thèbes**» على السلم "**مي الكبير**" بأداء موسيقي مهيب ، مما عكس نظرية التطابق العاطفي في فضائية المشهد الحسي و الفيزيائي ، و في هذه الحالة برز الأداء الموسيقي المهيب بمثابة آلية تحفيزية تجعل الموسيقىممثلا ضمنيا من خلال اللقطات الذاتية يتفاعل مع ضحايا الانفجار من زاوية المواساة و تشجيعهم على تكملة المسار الثوري الذي يدعوا إلى نقل الثورة من المناطق الجبلية إلى المدن الجزائرية ، حيث وفق المؤلف في توظيف تلك المقطوعة من الزاوية النشاطية و الرمزية.

- ✓ و يتبين من خلال إدراكنا لتلك التيمة بأن المؤلف قد قدم لنا في ضمنيتها موسيقى علاجية تجعل المتفرج في فترة مراجعة و تهيئته للمتابعة الفيلمية، ترغمه بأن يسترجع كرامته و إلزامه بمواصلة مساره الثوري من خلال تشكيل موقف الاستعداد الجمالي في مخيلته تحت لواء التوهّم و الفرجة السينمائية ، و هذا بتزامنهما مع الأضرار الناجمة من الانفجار الذي خلف الكثير من الضحايا .
- ✓ يساهم اللحن الغنائي " **Mélodie Chantante** " إلى حد بعيد في ترجمة العواطف البشرية كونه شبيه بالصوت البشري.
- ✓ و يتحقق الأداء الموسيقي المهيب "**Maestoso**"من خلال وجود اللحن الغنائي في سياق السرد الموسيقي كونه الأقرب إلى الصوت البشري في تفعيل معنى الصلاة الجنائزية على ضحايا الانفجار .

▪ و في سيـــــــاق تحليل البنيات المشاهد الموسيقية ، وظف"**موريكوني**" عدة آليات في ضمنية أداءه الموسيقي تجعل من المشاهد في حالة انفعالية ، يتجاوب مع المحطات التشويقية تبنى على أسس التوقع و الانتظار و أهمها :

- ✓ ينتج عن اكتمال المقطوعة الموسيقية بوقفة موسيقية « **Point d'orgue**» بمثابة آلية توسيع المساحة الخيالية لدى المشاهد المستمع ، مما تجعله في حالة انفعالية مع نهاية المشهد و هذا ما توصل إليه "**موريكوني**" في الصورة المشهدية (2-18) ، و لكن الصمت أحيانا يعطي للمشاهد قوة في التخيل و توسيع رؤيته و دافع تحفيزي للتتبع القصصي حول وقائع الفيلم.
- ✓ و من هنا يتشكل فضاء المتخيل الرؤياوي الذي يحقق قيمة جوهرية بارزة في التبئير فاعلية الحدث الواقعي من المنظور الجمالي الفني محققا فيه أقصى درجات المتعة من خلال الدمج و التوليف الذهني و الخلق ، و التناسق و الوئام بين رؤية المشاهد و مضمون الحدث الخيالي في لحظات المشاهدة السينمائية .
- ✓ يعتبر توظيف النوتة الطويلة «**Note Longue** » كآلية تأكيد و متابعة للحدث الدرامي ، و مع تزامنه في تضخيم قوة الصوت باستمرار ، مما يجعل في زيادة من ضغط على نفسية المشاهد ، و خاصة عندما نوظف علامة موسيقية متطابقة مع الوضع الراهن في واقعية الفيلم مما تضفي على الخطاب الفيلمي لمسة أكثر واقعية في خيالها السينمائي ، إذ تعتبر علامة "**فا المرفوعة** " أكثر علامات توليدا للضغوطات النفسية في حالة اشتغالها مع رمزية الصورة الفيلمية مثلما وظفها "**موريكوني**" في المشهد (2-19) ، كما تظهر علامة "**صول** " في تفعيل و تحقيق لحظات

الانتظار ، مما ينتج عنها معاني التشويق و الملل في نفس الوقت ، و ما هو ملاحظ في الصورة المشهدية (2-20) .

- ✓ يعبّر إرشاد النقر على الأصبع أو ما يسمى باللغة الإيطالية « **Pizzicato** » على الطبقة الصوتية الغليظة و في حالة تزامنه مع الحركات التمثيلية مثل "**تتبع خطوات**" أو "**حركة دوران عقارب الساعة** " كآلية خلق للحالات السيكولوجية التي تتسبب في توليد ضغوطات نفسية لدى المشاهد المستمع ، مما يتشكل عنها متعة الخوف في سياق الفرجة الفيلمية ، كما يكون هذا الأداء على الآلات التي تتمتع بصوت جهير مثل آلة "**كنترباص**" أو عبر تآلفات متقطعة على آلة"**بيانو** " و التي تكون معزوفة على مفتاح **(فا)** .
- ✓ يعبرّ إرشاد التحويل «**Modulation** » في المدونة الموسيقية بمثابة تقنية تساعد في زيادة الشعور بالتنبؤ من خلال انتقال من الطبقة الصوتية إلى طبقة صوتية أخرى في تزامنها مع البيئة الإيقاعية المتجددة في سردية المشهد .
- ✓ تساهم اللقطة الذاتية في التباس المشاهد الحقيقي من خلال نشاطها التحفيزي في مجال الصوت الخفي الذي يرتبط بمضمون صوتية راوي الفيلم ، و في هذه الحالة تساهم الموسيقى المرافقة للتمثيل الأدائي عبر حركة الكاميرا وخاصة إذا كان لها "**موتيف**" يعبر عن حالات "هزل و انبهار و تعجب " و حالات استجابة و رد فعل يتنافى معمنطقية الواقع المعاش ، مما ينتج عنها موقفا أو وجهة نظر أو تعليقحول موضوع معين للخطاب الموسيقي ، إذ يساعد في تشكيل وجهة نظر المتفرج حول موقف معين أو قضية ما في درامية المشهد .
- ✓ يعتبر أداء "**تريمولو**" كآلية خلق استجابات فسيولوجية مثل"**القشعريرة**" في جسد المتلقي ، حيث يساهم في خلق مناخ التوتر و القلق كما نجده أكثر استخداما في الآلات النفخية و الوترية .
- ✓ إن استخدام "**الموسيقي الأدنوية** " بما تحتويه من الموسيقى المتكررة و النوتات المتقطعة كونها موسيقى معاصرة في تلك الفترة ، و بالتالي أصبحت آلية جديدة في تدوين المقطوعات الصغيرة الخاصة بالمشاهد السينمائية .
- ✓ تعتبر البنية الإيقاعية المتكررة و المتزايدة باستمرار "**كريشندو**" و مع تزامنها باللقطات السيكولوجية في الترقب لما سيحصل بعد لحظات كآلية في زيادة من نبضات قلب الإنسان مما تجعل المشاهد في حالات نفسية تأخذه إلى مواقف الدهشـــة السينمائية ، و خاصة حينما تعبر عنها في الطبقة الصوتية الغليظة أي يتم تدوين المقطوعة الإيقاعية على مفتاح **(فا)**.

مما تولد عنها في الأخير مجموعة من الصدمات السينمائية التي يعيشها المشاهد المستمع في سياق الفرجة الفيلمية ، و خاصة تلقي المشاهد مفاجأة غير متوقعة تظهر ردود فعله في صيغة تعجب و انبهار « **Awe** » في إطار الصدفة الجمالية .

- ✓ يعتبر فعل الحركة الموسيقية المتزايدة باستمرار أو المتخافتة تدريجيا كآلية تحفيزية تشكل إيقاعية الفعل الذي يدور بداخل فضائية المشهد مثل خطوات "**المشي**" أو حركة "**مركبة**" مثلا ، و إيقاعية البنية التوليفية حول المشهد من خلال تتابع اللقطات التي تختصر الزمن الفيلمي في مخيلة المشاهد حالته الشعورية بالفيلم ، كما تساهم الحركة الموسيقية في تفعيل الجانب اللاشعوري في استحضار معاني العقل الباطن و الغير المرغب فيها من خلال فعل الأدائي لحركة اللحن الخفي في تيمة المشهد الفيلمي .
- ✓ يساهم الأداء الموسيقي في تفعيـــــل آلية تقدير الموضوع المعالج في المشهد الموسيقي ، إذ عبّر الأداء المعتدل الذي عزف بواسطة آلة "**باصون**" في "**تيمة علي**" عن حالة تقدير الشخصية البطلة في الفيلم و عن مبادئه الثورية و مواقفه الرجولية اتجاه وطنه بأسلوب معتدل يوحي في ضمنيته على وجود الاستقرار و الثبات من خلال وجهة نظر الرجل الذي قبض عليه في المشهد "**علي لابوانت**".

- تعتبر الموسيقي كآلية فعالة تقوم بتنشيط الذاكرة الضمنية في سياق تلقي المادة السينمائية ، إذ تنتج من خلال فعل ممارستها عمليات عقلية مختلفة تساهم في توليد جملة من المنبهات التنشيطية و التحفيزية ، وتغذي ذهنية المشاهد لكي يسترجع ذاكرته العرضية في سياق مشاهدته للمادة الفيلمية أو بعد تلقيه لها ، و من هذا المنطلق توصلت دراستنا في استخراج أهم التقنيات القائمة في تفعيل هذا السياق كالتالي :

- ✓ تنتج الموسيقى الأتونالية بعدا لاواقعيا في ذهنية المشاهد و خاصة حينما تتزامن مع لقطات التي تحتوي على تقنية "**فلاش باك**" بفضل مؤثرات بصرية و موسيقية ، مما يتولد عنها مرحلة انتقالية تأخذ المتفرج من زمن الآني إلى زمن أخر ، فالمؤثر الموسيقي يتولد بواسطة الإرشاد أدائي المنزلق في العزف« **Glissando** » كتقنية أساسية في تحقيق الرؤية اللاواقعية في مخيلة المتلقي .
- ✓ يعتبر تكرار نفس التيمات في مشاهد المغايرة كآلية إعادة بناء الحدث الدرامي من رؤية درامية أخرى ، إذ ينتج عن توظيف الخلية اللحنية أو"**موتيف**" الذي يشتغل في سياق التيمة بمثابة تيمة

مثل "**موتيف**" المعزوف بواسطة آلة "**باصون**" إذ مثّل شخصية "**علي**"موسيقيا من خلال التنويع في الخلايا اللحنية من موقف إلى موقف درامي أخر.

- ✓ يعتبر اللحن الخفي كمنبه تحفيزي ينشط ذاكرة المشاهد في استرجاع جميع ذكرياته الباطنة المتعلقة بالمعاني التي يتلقاها في سياق إدراكه للفيلم ، و في هذا السياق نجح "**بونتيكورفو**" في إعادة تيمة "**تطويق القصبة**" في المشهد النهاري للفيلم و اعتبر كآلية هامة في تفعيل عملية تنشيط و استرجاع ذاكرة المشاهد من خلال إبراز ملامح التصدي و الصمود في ضل وجود تطويق و حصار عسكري مشدد على سكان القصبة .
- ✓ استخدم "**موريكوني**" آلية ربط الشخصية البطلة بآلة موسيقية ، إذ تعتبر كآلية تمثيل الشخصيات الممثلة في حالة غيابهم عن المشهد البصري ، و تعتبر هذه التقنية بمثابة آلية تفعيل ذاكرة المشاهد من خلال تحقيق روابط معاني الفيلم ، حيث وظف "**موريكوني**" آلة "**باصون**" في غياب الممثل "**علي**" في فضائية المشهد المرئي .

(في مشهد وصف مدينة الجزائر بعد جينيريك البداية، في مشهد الانفجار، جينيريك النهاية) .

- ✓ نتج عن فعل تزامن النوتات المتقطعة مع الشخصيات الممثلة و عن واقعية الحدث الثوري في الفيلم تمثيلا ضمنيا ، حيث أعاد "**بونتيكورفو**" توظيفهم في مشاهد أخرى من الفيلم ، مما خلق نشاطا رمزيا يساعد في تفعيل ذاكرة المتلقي في وسط السردي و حتى في المشهد الجينيريكي الأخير له .

- يساهم الأداء الجمالي للموسيقى الفيلمية في ترجمة التمثُّلات الاجتماعية من خلال السياقات الاجتماعية التي تتجسد في خيالية المشهد الواقعي، مما يزيد من الدرجة الفعالية التي تتضمنها وقائع الحدث التاريخي للحقائق و المعبّر عنها تمثيليا في ترجمة الرموز الاجتماعية و الأنساق مختلفة ، كما نجد هذه التمثُّلات الموسيقية بأشكال مختلفة في الفيلم و من بينها :

- ✓ يعتبر الأداء الموسيقى كآلية تفعيل معنى التمثّل الديني في درامية الفيلم ، مما أدى "**موريكوني**" في استعانة إلى عدة خصائص فنية ، تجعل من المشاهد الحقيقي يعيش لحظات أنثربولوجية اجتماعية في خطابية الفيلم ، فالموسيقى الدينية التي استخدمها المؤلف كانت بمثابة صلاة خفية تناجي فيها روح القدس و تعبّر عن تنديد عن الأفعال الإجرامية و اللاسلوكية الصادرة من السلطة الكولونيالية الفرنسية.

و من جهة أخرى كانت هذه الصلاة الموسيقية كآلية ترجمة التمثُّل الديني الذي ينبع من وجهة نظر المؤلف الموسيقي "**موريكوني**" كوسيلة تفعيل ملامح التعايش بين الأديان في المنطقة ، و في هذه الحالة نجد المشاهد المستمع يتمتع بحرية جمالية جد واسعة ، حيث نجد مخيلته الضمنية تطرح عدة تأويلات حول فكرة التدوين ، و وجهة نظر المؤلف و الفيلم و القضية الدرامية .

- ✓ يعتبر توظيف الأداء الكنسي في بعض تيمات الموسيقية للفيلم بمثابة آلية تواصل بين الديانات ، و كآلية تعبير عن أوجاع تضرر المسلميـــــن من جرائم الاستعمار الفرنسي، و كانت كلتا من موسيقى " **تيمة التعذيب** ، أو **شارع القصبة** " معزوفتان على السلم الكبير الذي كان أكثر استخداما في العصور الوسطى ، و من هذه المرجعية التاريخية و الذاتية التي تحدد الهوية الدينية للمؤلف الموسيقي ، استلهم "**موريكوني**" عمله الفني من موسيقى "**باخ**" التي كان يؤديها في أوقات الصلاة بالكنائس البروتسانتية بـ "**ألمانيا**".
- ✓ يعتبر جرس آلة "**الأورغن**" كعلامة صوتية تنبيهية تشتغل رمزيتها في تفعيل صوتية التمثّل الديني لدى المجتمع المسيحي البروتستانتي ، بالإضافة إلى الأداء الكنسي المهيب في لغته الهارمونية الذي يعتبر كآلية بناء الأنا الديني في سياق معاني المشهد الخفي من خلال الترتيل التبادلي الذي يعتبر كمنبه تحفيزي بقوم بإثراء معنى سلوكيات التعذيب بفعل نتاج الصوتي الذي نشأ في اللحن الخفي لـ "**تيمة التعذيب**"، فكان على "**موريكوني**" باستطاعته أن يقدم عملا موسيقيا من وجهة نظر الموسيقى الجزائرية لكي تعطي لوقائع الحدث أكثر واقعية من رؤية الممارسة الدينية ، مثلما فعل موريس جار في فيلم الرسالة " **موسيقى غربية و لكن بروح اسلامية** "
- ✓ يساهم الأداء الموسيقي في تفعيل آلية معنى التمثُّل العقائدي في تفعيل قيّم المشهد الفيلمي ، إذ وفق "**موريكوني**" بتأليف هذه المقطوعة من روح الموسيقى الجزائرية، و لكن برؤية غربية على السلم "**دو صغير** " الذي يقابله في الموسيقى العربية مقام "**نهاوند**" ، و يعتبر هذا الأخير من بين أكثر المقامات استخداما في الموسيقى المغاربية و الجزائرية بالخصوص .
- ✓ يعتبر سلم "**دو مينور**" كعلامة استقرار و هدوء في سيكولوجية الواقع الاجتماعي ، و عن نفسية سكان حي القصبة بعد جلستهم الروحانية في ممارستهم لشعائرهم الدينية ، و من جهة أخرى يعتبر سلم "**دو مينور**" كآلية تلقي العلاج النفسي حول كل التوترات و الاضطرابات التي حصلت قبل هذا المشهد في سياق زمن العرض السينمائي .

- ✓ يعتبر استخدام الموسيقى المعزوفة على السلم الخماسي ، أو سلم "**بنتاتونيك**" في تيمة "**الزواج السري**" بمثابة آلية تفعيل الهوية الجمعية التي ينتمي إليها الفرد في وسط بيئته الجغرافية ، كون هذا السلم يستخدم أكثر في الموسيقى الأمازيغية التي تعكس مرآة أهل سكان القصبة ، و من جهة أخرى ، لقد تم توظيفه كقاسم مشترك بين الشعوب في العالم ، إذ يعتبر هذا السلم من أعرق السلالم الموسيقية أكثر استخداما في العالم .
- ✓ يساهم الأداء الموسيقي في تفعيل معنى السياقات الاجتماعية المتخصصة ، فالموسيقى العسكرية كانت بمثابة ترجمة للتمثلات السلوكية لنشاطات العساكر في فضائية المشهد الجينيريكي، إذ تعتبر الآلات الموسيقية العسكرية (**الآلات النحاسية**) كآلية بناء معاني البيئة الصوتية للمجتمع العسكري أثناء قيامهم بالفعل الأدائي لأغراض معينة.
- ✓ عبّر "**موريكوني**" عن هوية العساكر في سردية هذه التيمة ، إذ تعتبر كآلية أساسية في استحضار الهوية الجمعية التي ينتمي إليها المجتمع الأوربي ، كون الموسيقى العسكرية أديت على الطريقة الأوربية ، مما تشكل وجود قوة ثقافية مهمينة في مجتمع مغاير ، مما يدّل ذلك الفعل الموسيقي بوجود قوة استعمارية على أرضية الجزائر .

- عبّر "**موريكوني**" في تيمة "**أول نوفمبر** " من خلال الممارسة الموسيقية بفعل المحاكاة الواقعية ، إذ يعتبر هذا الفعل بمثابة آلية تحقيق التطابق السمعي البصري في الصورة الفيلمية .
- تتحقق بنية تأثيث الديكور الصوتي بداخل فضائية المشهد المرئي بواسطة موسيقى في الفيلم أو ما يســـــمى بـ" **موسيقى دياجيتيك**" ، و تعتبر كآلية تفعيل نشاطات التي يتضمنها الحدث الدرامي، حيث نتج من خلال هذا التوظيف في مشاهد فيلم (**معركة الجزائر**) نشاطات رمزية تخلق مخيال الهوية لدى المتفرج ، و لقد تمثلت في مجموعة من التقنيات التالية :

- ✓ تعزز موسيقى دياجيتيك رمزية معاني العرقية و المؤشرات الجغرافية في سردية التدفق المشهدي ، حيث ساهمت الموسيقى القبائلية (**الأشويق**) التي أديت بشكل المنفرد "**صولو**" على آلة "**الفلوت**" أو "**جواق**" ما يسمى بـــ **(منطقة القبائل)** في ترجمة السلوك اللغوي الذي يعبر عن اللسان الذي يتحدثون به سكان القصبة ، حيث نلاحظ أن"**بونتيكورفو**" وفق في من خلال هذا التوظيف في تحقيق اقتصادية الموضوع بواسطة مقطوعة موسيقية تتفاعل مع رمزية العلامة المرئية في مشهد الانتظار، و من هنا تحقق روح الواقع العرقي من خلال الإشارة إليه بلغة صوتية محفزة .

- ✓ كانت موسيقى التراث حاضرة دائما في تزامنها مع صوتيـــــة الراوي الناطق باسم جبهة التحرير الوطني ، حيث استخدمها "**بونتيكورفو**" كآلية تفعيل المعنى العاطفي الذي هو وليد رحم الثورة الجزائرية ، فالوسط الشعبي هو أساس في إنجاح العمليات الثورية و من جهة أخرى ، لكي يركز وجهة نظر المتلقي من خلال إدراكه للعواطف المستهدفة و التي تضمنتها الرسالة المنطوقة في خفية الشاشة ، على غرار صوتية الراوي الذي كان ناطق باسم السلطة الكولونيالية الفرنسية بمرافقة سردية الراوي بموسيقى فيلمية راجع إلى استخدام بوجود تلاعبات بذهنية المشاهد من خلال إدراج عاطفيتين مزدوجتين و متنافرتين .
- ✓ تتشكل الموسيقى من خلال المزيج بين العناصر الصوتية للبيئة السمعية في المشهد الخيالي ، حيث صنعت الطبقة الصوتية المتوسطة التي كان يتكلم فيها الشخصية الممثلة لـ " **العربي بن مهيدي**" في جلسته التوضيحية مع "**علي لابوانت**" متزامنا مع البنية اللحنية لنداء الأذان لصلاة العشاء حيث كان أداءه المؤذن على مقام "**سيكا**" ، إذ عبّر هذا الصوت الميلودرامي الذي تغذى من مرجعيات هذا المقام كونه يستحضر صور و إحساس بالوجـــــدان في الأماكـــــــــن المطلة على البحر الأبيض المتوسط ، و بتطابقه مع مكانية المشهد الذي كان فوق سطوح القصبة المطلة على الواجهة ميناء الجزائر .
- ✓ تعتبر الموسيقى الأصلية للفيلم "**معركة الجزائر**" كآلية تفعيل نشاطات تلقي تراثية أفلام الواقع في جميع الأزمنة التي يعرض فيها الفيلم .

- تشتغل الموسيقي الواقعية في تحديد ملامح الهوية في مسارها السردي لخيالية الفيلم ، إذ تعبّر عن نشاطات رمزية من خلال خصوصيات فنية و تقنية لغرض تفعيل معايير الواقع الحقيقي من خلال إدراكنا للملامح الهوية في ضمنية الرموز الموسيقية الموظفة في سمعية المشهد ، حيث ركز "**موريكوني** " و "**بونتكورفو**" كثيرا على الجرس الآلة الموسيقية في تشكيل منبهات الهوية ، و في هذا الصدد نجد عدة ملامح من بينها :

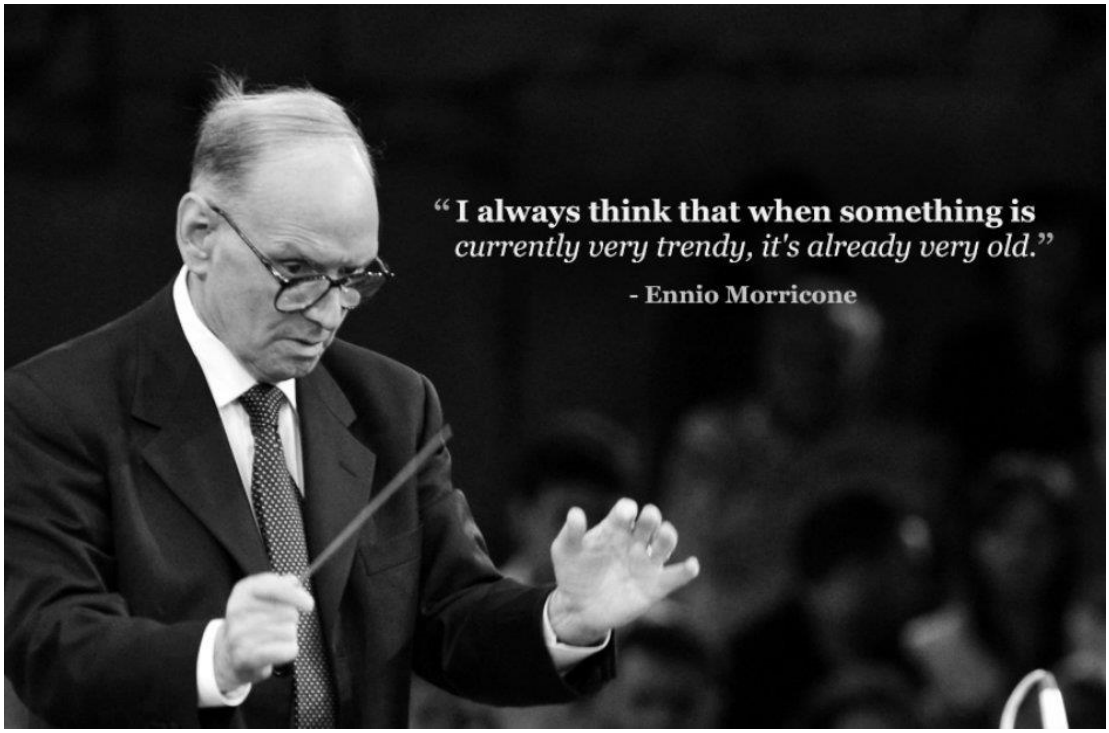
- ✓ تؤدي الموسيقى الفيلمية لهجة الواقع المعالجة دراميا في المشهد الفيلمي من خلال ترجمة سياقاتها بأفعال موسيقية مثلما كانت في الموسيقى العسكرية ، حيث قام "**موريكوني**" باستخدام آلية توظيف الطبل الصغير الذي كان أداءه الموسيقي المرتعش "**تريمولو**" بتزامنه مع لقطة نزول العساكر كمؤشر لمباشرة العمل العسكري ، و من جهة أخرى ساهمت الآلات الموسيقية العسكرية (**ترمبون** ،

الهورن ، ترومبيت ، توبا ، الصفارة...) في تفعيل مراكز الإدراك لغرض تفعيل الهوية السمعية التي تستحضر صور المنظومة العسكرية في حالة نشاطاتها " دوريات، تمشيط، ...".

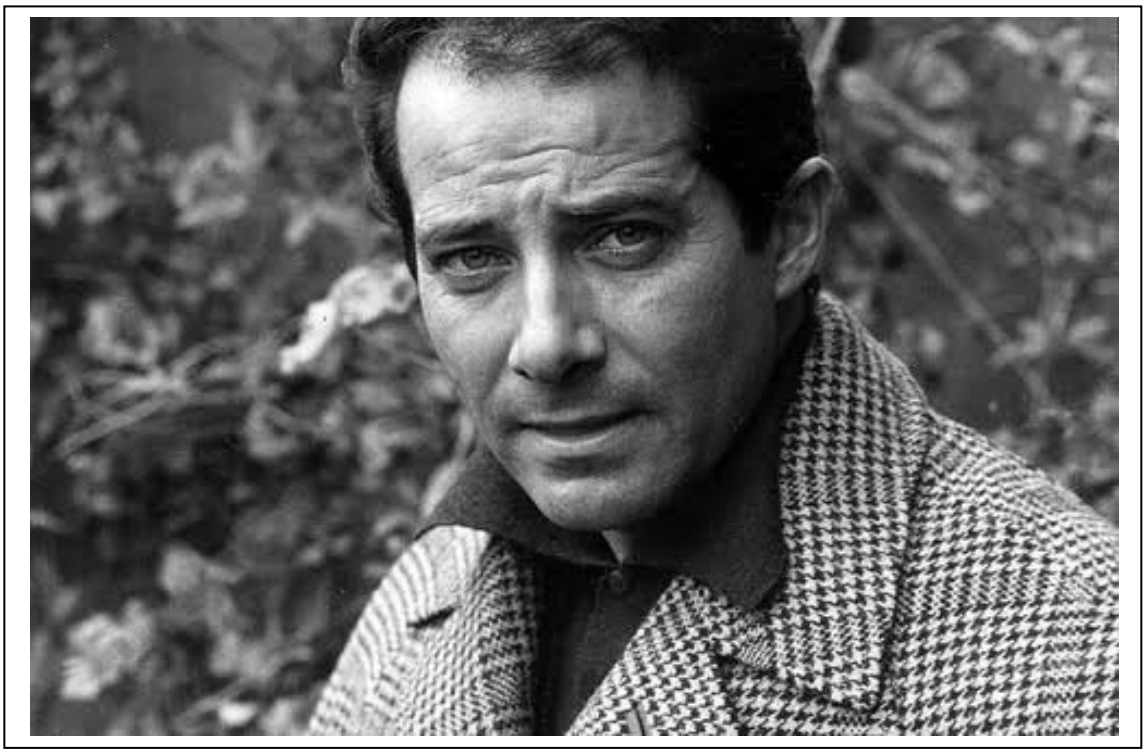
- ✓ و كما تحققت الهوية العسكرية في سردية الفيلم بواسطة آلية توظيف آلة "**تمباني**" بواسطة أدائها الضمني في مشهد التفتيش للفدائية من طرف العسكري الفرنسي ، يعتبر هذا التوظيف كآلية تحفيز منبه الخوف و تشويق من خلال إدراكنا لاشعوريا للمنبهات الصوتية في مجال خارج إطار فضائية المشهد .

الملاحق

إينيو موريكوني|ENNIO MIRRICONONE |

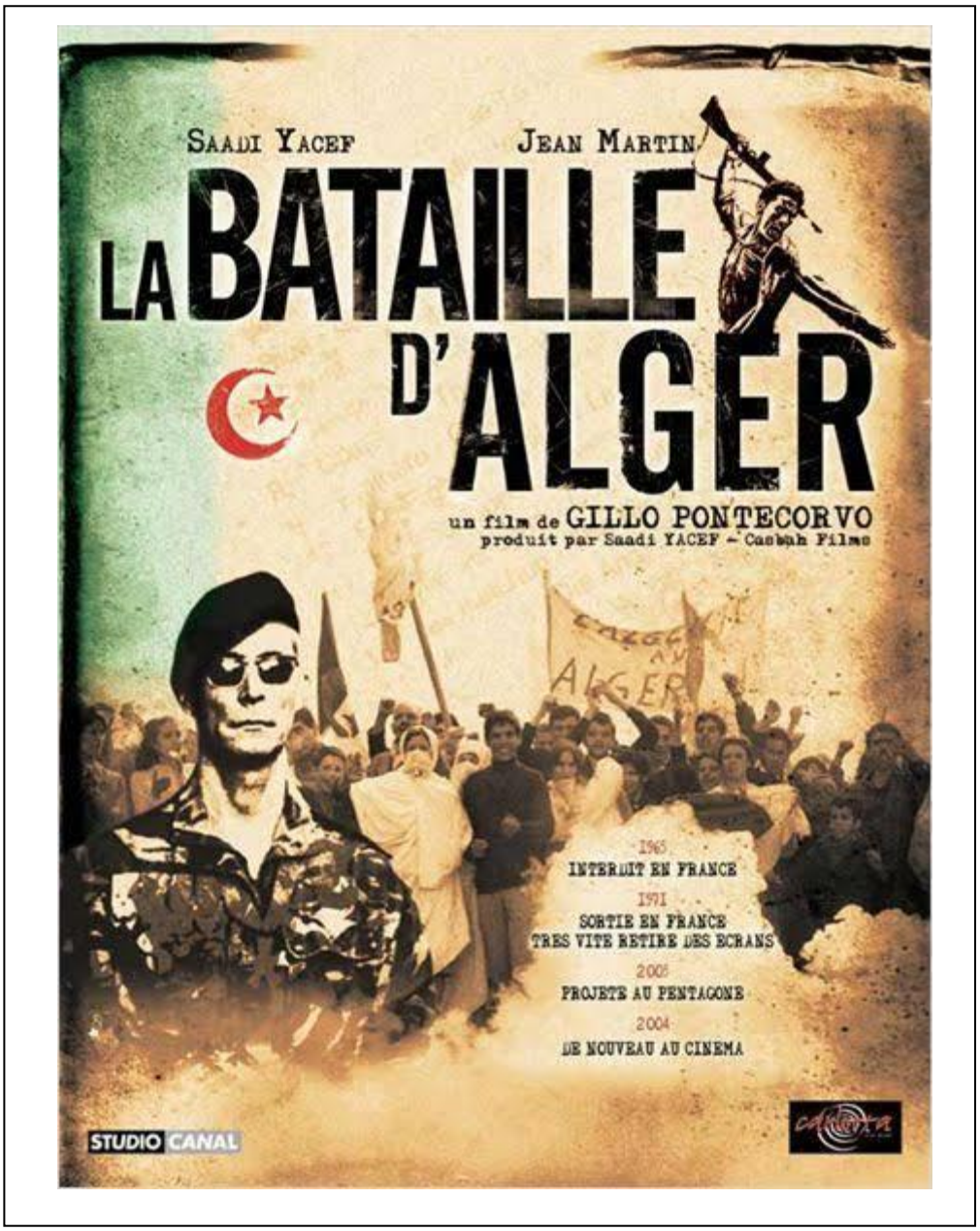


|Gillo Pontecorvo | جيلو بونتيكورفو



صور فوتوغرافية مختارة من كواليس تصوير فيلم معركة الجزائر

ملصقة الأصلية الفيلم "معركة الجزائر"



وثائق السمعية و السمعية البصرية:

1 –ألبوم موسيقى تيمات معركة الجزائر – ملف رقم 01 – "قرص مضغوط"

2 –فيلم معركة الجزائر. – ملف رقم 02 – "قرض مضغوط"

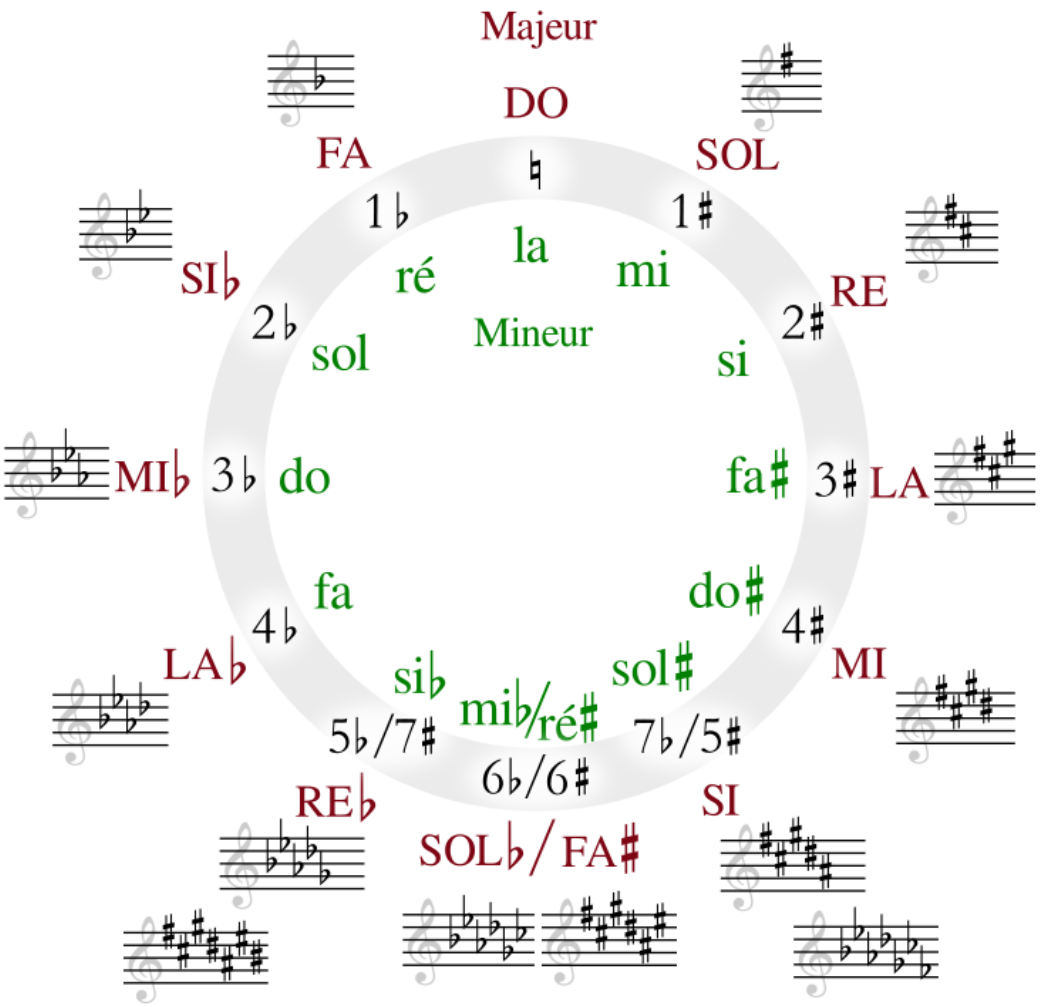
3 – حصة تلفزيونية في حوار مع المخرج جيلو بونتيكورفو . – ملف رقم 03 – "قرض مضغوط"

4 –حصة إذاعية مصورة مع المخرج الفيلم الوثائقي "معركة الجزائر فيلم في التاريخ " – ملف رقم 04 – "قرض مضغوط"

Une grille sémio-contextuelle de création filmique

sources : *Mucchielli (2001) ,Chion (1990) , Parould et Besson (2002)*

Contexte	Exemples de processus	Métiers du cinéma concernés
Identitaire	– Façon d'être des acteurs, – typage – manière de parler, – attitudes, gestes – style, « look » – habits, – noms des personnages, etc. évoquant les valeurs, la vision du monde des personnages.	– Metteur en scène – Directeur du Casting – Comédiens, Répétiteur – Réalisateur, Répétiteur – Maquilleur, Coiffeur – Costumier, Habilleur, – Scénariste, etc.
Spatial	– Lieu de tournage : intérieur, extérieur, etc. – Décors, – aménagements, – mise en scène, – cadrage, – travelling.	– Réalisateur, Repéreur, – Décorateur, Menuisiers – Peintres en décor, Tapissiers, Staffeurs, Serruriers, Machinistes, Effets spéciaux – Chef constructeur, Ensemblier – Metteur en scène et son assistant – Cadreur, Opérateur *Steadycam* – Opérateur de prises de vues, opérateur cadreur technocrane, chef machiniste etc.
Temporel	– Évocations historiques : costumes, coiffures, objets familiers de l'époque, – flash back, ellipse, flash forward, fondus, – jour/nuit, éclairage, – alternance des séquences, etc.	– Costumiers, Perruquiers, Accessoiristes, Maîtres d'armes, Historiens, Taneurs, Créatrices de costumes – Chef Monteur – Réalisateur – Chef opérateur, Électriciens – Réalisateur et Producteur
Des positions respectives	– Évocations langagières (tu, vous, etc.). – Attitudes et indices para-linguistiques du statut, de la culture, – Indices du niveau social : costumes, habitation, lieu de travail, etc.	– Scénariste, Adaptateur – Dialoguiste – Metteur en scène, Comédiens, Storyboarder, Doublures, Figurants, Cascadeurs, etc. – Costumiers, Décorateurs, Accessoiristes,- etc.
Physique et sensoriel	– Bande image : plans, montage, etc. – Bande son : voix, musique, etc.	– Cadreur, Chef opérateur, Pointeur, Monteur – Ingénieur du son, Perchiste, Compositeur, Arrangeur, Chef d'Orchestre, Interprètes, etc. – Directeur de plateau, Dialoguiste de doublage, Mixeur, Bruiteur, Concepteur Son
Normatif	– Les modes, les usages, les normes, les coutumes, etc. – Les rappels de films cultes – Les genres cinématographiques, – La « grammaire » et les codes cinématographiques	– Historien et Théoricien du cinéma, Réalisateur – Historien du cinéma – Producteur, Affichiste, Attaché de presse, Réalisateur de la bande- annonce, Réalisateur du *making of* – Tous les métiers correspondant à un code : narrativité, montage, bande image, bande son, etc.
Relationnel	– Ambiance entre les personnages joués par les acteurs. – Paroles, gestes et manières d'être à signification affective, etc. – Intonations, mots à connotation. – Manifestations de sympathie ou d'antipathie.	– Metteur en scène, – Assistant metteur en scène – Scripte – Conseillers techniques – Coach


Majeur
DO
SOL
1♯
RE
2♯
LA
3♯
MI
4♯
SI
5♯/7♭
FA♯/SOL♭
6♭/6♯
RE♭
4♭
LA♭
3♭
MI♭
2♭
SI♭
1♭
FA
la
mi
si
fa♯
do♯
sol♯
ré♯/mi♭
si♭
fa
do
sol
ré
Mineur

| قائمة الصور المشهدية |

رقم المشهد	عنوان المشهد	الصفحة
1-2	لقطات جينيريك الصامتة و الولوج الخيال الواقعي	47
2-2	الصورة المشهدية التي تمثل وعي الصمت في اللقطة	49
3-2	التقطيع اللحني لـ تيمة علي	71
4-2	ربط بين مشهدين بواسطة تقنية التسويد التدريجي	93
5-2	ربط بين مشهدين بواسطة تقنية التسلسل التدريجي**Fonduenchainé**	93
6-2	تسلسل مشهدان بإنقطاع صافي	94
7-2	تسلسل تدريجي في وسط المشهد	95
8-2	المراسلة و التزامن في المشهد الموسيقي نموذج 1	95
9-2	المراسلة و التزامن في المشهد الموسيقي نموذج 2	96
10-2	المقطوعة 2 "تيمة علي – 1 Tema di Ali	116
11-2	تيمة يناير 1957 : تطويق القصبة	120
12-2	المقطوعة 1 "تيمة علي 2"	123
13-2	تيمة السلام الظاهر	126
14-2	المقطوعة 1 "تيمة علي1"	130
15-2	المقطوعة 3 "تيمة علي 1	133
16-2	تيمة شارع القصبة Rue de Thèbes	138
17-2	آليات تفعيل استجابة التخيل في المشهد الموسيقي	153
18-2	آليات تفعيل استجابة التخيل في المشهد الموسيقي	154
19-2	آليات تفعيل استجابة الضغط في المشهد الموسيقي	156
20-2	آليات تفعيل استجابة الضغط في المشهد الموسيقي	156
21-2	آليات تفعيل استجابة الضغط في المشهد الموسيقي	158
22-2	آليات تفعيل استجابة الضغط في المشهد الموسيقي	159
23-2	آليات تكرار "موتيف" في خلق عمليات تنبؤية	160
24-2	آليات تكرار "موتيف في خلق عمليات تنبؤية	162
25-2	آلية تنشيط الذاكرة عبر تقنية فلاش باك	168

2-26	آلية تكرار التيمة في أكثر من مشهد	169
2-27	تمثيل الشخصيات الممثلة بالعلامات موسيقية	173
2-28	تمثيل الشخصيات الممثلة بالعلامات موسيقية	173
2-29	تيمة التعذيب Le torture	184
2-30	مقطوعـــــــة الدعاء	189
2-31	تيمة الزواج السري – Marimonio clandestino	191
2-32	تيمة الجزائر: أول نوفمبر 1954 – Algérie : 1 Novembre1954	194
2-33	صولو على آلة الفلوت/ موسيقى قبائلية	206
2-34	الصوتية الإيقاعية في خيالية المشهد	209
2-35	الموسيقى الاحتفالية عند هبوط المظليين إلى مدينة الجزائر	212
2-36	"تيمة العصا و الجزرة (مارشيا)، (Marcia)Tema: Il Bastone E La Carota "	213
2-37	حضور موسيقى التراث النايلي في فضائية المشهد الدياجيتيكي	216
2-38	الأغنية في المشهد	218
2-39	تناغم صوت الحوار و لحن الأذان و ضوضاء البيئة الخارجية	219
2-40	حالة التزامن الحسي بين جرس الطبل الصغير و اللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري	233
2-41	حالة التزامن الحسي بين جرس توبا و اللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري	234
2-42	حالة التزامن الحسي بين جرس " ترومبون" و اللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري	235
2-43	حالة التزامن الحسي بين جرس " ترومبيت" و اللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري	236
2-44	حالة التزامن الحسي بين جرس " هورن " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري	237
2-45	حالة التزامن الحسي بين جرس " الصفارة " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري	239

46-2	حالة التزامن الحسي بين جرس " تمباني " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد العسكري	240
47-2	حالة التطابق الحسي بين"خصوصيات السلم البنتاتوني" و اللقطة في تفعيل هوية المشهد الواقعي.	241
48-2	الأداء الارتجالي بإيقاع المصمودي الصغير ، و إيقاع الملفوف في الموسيقى العربية	242
49-2	حالة التزامن الحسي بين جرس " بيكولو " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد الدياجيتيكي	244
50-2	حالة التزامن الحسي بين جرس " بونغو " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد التنبؤي	245
51-2	حالة التزامن الحسي بين جرس " الأرغن " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد الديني	246
52-2	حالة التزامن الحسي بين الموسيقى الكنائسية و اللقطة في تفعيل هوية المشهد الديني	247
53-2	تطابق خصوصيات سلم "دو مينور" مع اللقطة في تفعيل هوية المشهد الديني	248
54-2	تطابق الخصوصيات اللحنية مع حوار المشهد في تفعيل هوية المشهد	249
55-2	تطابق الخصوصيات اللحنية مع العواطف الضمنية لهوية الشخصية البطلة	251
56-2	حالة التزامن الحسي بين جرس " قرقابو " و اللقطة في تفعيل هوية المشهد التنبؤي	252

| قائمة الجداول |

رقم الجدول	عنوان الجدول	رقم الصفحة
1-3	تنوع الألحان الموظفة في الموسيقى الفيلمية	43- 44
2-3	جدول يبين الآلات أكثر استخداما في موسيقى الفيلم	68 - 69
3-3	يمثل المصطلحات التقنية للعملية العاطفية حسب "**راسل**"	101-102
4-3	يوضح تحليل الوظيفي لبعض العواطف	104-105
5-3	يبين الأوصاف الشائعة و الاستجابات البسيطة حول كل نغمة موسيقية	109-110
7-3	تمثيل كل نظام استجابة بوظيفته البيولوجية	151

| قائمة الأشكال |

رقم الشكل	عنوان الشكل	رقم الصفحة
1-1	مجالات صوتية الفيلم حسب "**ميشال شيون** "	14
2-1	مخطط غرافيكي لنقلة أربع أصوات في تمثيل خط اللحني من مجموعة آلات	42
3-1	مخطط يبين نتاج الهارموني في الزمن الواحد	42
4-1	شكل يبين تفاعل الموسيقى مع عناصر الخطاب الفيلمي « **Soundtrack** »	78
5-1	نموذج روابط التطابق بين العناصر الصوتية و البصرية	91
6-1	مخطط توظيحي يبين المساحات الأربعة التي تميز بنية العاطفة من خلال "**راسل**"	111
7-1	تمثيل "بوبيك" للمصطلحات المشابه للتوقع	148
8-1	نموذج عن نظرية "دافيد هورن" (التخيل،التوتر،التنبؤ،ردة الفعل ،التقدير)	150
9-1	النشاط الرمزي المرتبط بمشاهدة الفيلم	152
10-1	مخطط العلاقة النظرية بين التمثلات و المعتقد	181

البيبليوغرافيا

❖ **المصادر :**

أ. وثائق السمعية و السمعية البصرية:

1 –ألبوم موسيقى تيمات معركة الجزائر – ملف رقم 01 – "قرص مضغوط"

2 –فيلم معركة الجزائر. – ملف رقم 02 – "قرض مضغوط"

3 – حصة تلفزيونية في حوار مع المخرج جيلوبونتيكورفو . – ملف رقم 03 – "قرض مضغوط"

4 –حصة إذاعية مصورة مع المخرج الفيلم الوثائقي "معركة الجزائر فيلم في التاريخ " – ملف رقم 04 – "قرض مضغوط"

أ. المراجع باللغة العربية :

5– **إبراهيم** محمد حمدي، **نظريات الدراما الإغريقيـــــــة** ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان– ، القاهرة، ط 1994،1.

6– **أحمد** بو حسن ، **من قضايا التلقي و التأويل** ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ،الرباط ، 1995 .

7– **أوس** حسين علي، **الموسيـــــــقى من الألف إلى الياء** ، مكتبة عالم المعرفة للطباعة و النشر بغداد ، **ط1**، 2016 .

8– **السلوم** كاظم مرشد ، **سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية** ، دار أفكار للدراسات والنشر، سوريا، ط2012،1.

9– **المسعودي** بوشعيب ، **الوثائقي** ، **أصل السينما** ، مطبعة وراقة المتحدة خريبكة ، المغرب ، ط1 ،أكتوبر 2011 .

10– **المؤدب** أنيس ، **حفريات في ذاكرة الموسيقى العسكرية التونسية** " **من بداية القرن 17 إلى نهاية القرن 19** "، سوتوميديا للنشر و التوزيع ، تونس، **ط1**، 2016 .

11– **المهدي** صلاح، **مقامات الموسيقى العربية**، نشر المعهد الرشيد للموسيقى التونسية، تونس، د– ت.

12- **الياسين** عدي عطا حمادي، **أثر توظيـف الحدث التاريخـي في صياغـة السيناريـو و صناعـة الفيلم السينمائـي** ،الوراق للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1، 2011.

13- **بشرى** صالح، **نظرية التلقي و أصول و تطبيقات**، المركز الثقافي العربي، درا البيضاء، ط1، 2001.

14 - **جلاوي** محمد ، **تطور الشعر القبائلي و خصائصه (بين التقليد و الحداثة)** ، ج 1 ، المحافظة السامية الأمازيغية ، الجزائر ، 2010.

15- **خليل** أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع** دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ، ط**1** ، د- **ت.**

16- **شرتح** عصام، **علم الجمال الشعري** "**المفاهيم و الإتجاهات** "، دار الخليج للصحافة و النشر،الأردن ،2017.

17- **صالح** أمين ، **الوجه و الظل في التمثيل السينمائي – دراسات الفن** - ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ، **ط 1** ، 2002.

18- **صالح**أمين ،**الوجه و الظل في التمثيل السينمائي – دراسات** ، **الفن** ،بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،دار الفارس للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2006 .

19- **كناعنة** شريف ، **دراسات في الثقافة و التراث و الهوية** ، مواطن ،المؤسسة الفلسطينيـــــة لدراسة الديمقراطية ، فلسطين ، 2011.

20 - **محجوب** محمد عبده، **الاتجاه السوسيوأنثربولوجي في دراسة المجتمع**، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1975

21- **يوسف** عقيل مهدي، **جاذبية الصورة السينمائية** " **دراسة في جماليات السينـــما**"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان ، ط1 ،2001.

22- **مصطفى** عادل، **فهم الفهم مدخل الى الهرمنيوطيقا** ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة، ط1، 2007 .

23 - **يحياوي** جمال ، **سقوط غرناطة و مأساة الأندلسيين 1492 – 1610** ، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 2004

24- **يونج** سكيب داين ، **السينما و علم النفس** "**علاقة لا تنتهي**" ، تر: سامح سمير فرج ، مر: إيمان عبد الغني نجم ، هنداوي ، مصر ، ط1 ،2010 .

25 - **يحي** رانيا ،**جماليات الموسيقى أفلام يوسف شاهين** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2014 .

المراجع الأجنبية المترجمة:

26- **إيكو** أمبيرتو ، **العلامة** " **تحليل المفهوم و تاريخه** "، تر: سعيد بنكراد، المغرب : المركز الثقافي العربي، **ط2** ، 2010 .

27- **بورتنوي**جوليوس ، **الفيلسوف و فن الموسيقي** ، تر: فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية، ط1 ، 2004 .

28- **جورنو**تيريو ماري ، **معجم المصطلحات السينمائية**، تر : فائز بشور جامعة باريس 3 "السربون الجديدة" ، باريس ، د- ت .

29- **دريدا** جاك، **الصوت و الظاهرة** "**مدخل إلى العلامة في فينومينولوجياهوسرل** " ، تر: فتحي إنقزو ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط،1 ، 2005.

30- **دولوز** جيل، **الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة** ،تر: حسن عودة: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، 1997.

31- **دولوز** جيل ، **الصورة –الزمن- L'image- temps**، تر: حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامـــةللسينما،دمشـــــــق، 1999.

32- **فيبر** ماكس ، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى** ، تر : حسن صقر، المنظمة العربية للترجة ، بيروت ، ط1، 2013.

33-**كزتون** بيير أنطوان ، **تقنيات الصوت في السينما** ، تر : فيفي فريد، أكاديمية الفنون ، مصر ، 1999 .

34 - **ماركيه** جان فرانسوا ، **مرايا الهوية – الأدب المسكون بالفلسفة**، تر: كميل داغر، مر: لطيف زيتوني ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت 1996

34- **مكماهون** فيليب ، **فن الاستمتاع بالفن** ، تر: أسامة الجوهري ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، 2010 .

35- **موران**أدغار، **النهج- إنسانية البشرية – الهوية البشرية** ، تر : هناء صبحي ، أبو ضبي : هيئة أبو ضبي للثقافة و التراث (كلمة) ، **ط1** ، 2009.

36- **وهولبورن**هارلمبس ، **سوشيولوجيا الثقافة و الهوية** ، تر : حاتم حميد محسن ، دار كيوان للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2010 .

1 المراجع باللغة الفرنسية :

37 - **Blacking**John ,***Le sens Musical*** , tra : Eric et marika blondel , France : Les éditions de Minuit , Octobre 1980.

38 -**Chion** Michel ,***La musique électroacoustique ,1 éd*** , Paris : France Presse universitaire ,1982 , P : 04

39 -**Chion** Michel ,***Guide des objetssonores :Pierre schaeffer et la recherche musicale*** ,Paris ،Bucher &Chastel ,1995 .

40 - **Gardies**. André, ***L'espace au cinéma***, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993.

41 - **Glon**. Emmanuelle**, *Cinéma dans la tête « L'esthétique du film a la lumière de neurosciences***, Berne suisse : Peter Lang SA, 2011.

42 -**Guido** Laurent, ***L'Age du rythme – cinéma, musicalité, et culture du corps dans les théories françaises dans années 1910-1930*** , paris : édition Payot Lausanne ,2007.

43 -**Darsel** Sandrine ,***De la musique aux émotions " une exploration philosophique"*** , Rennes : Presses universitaires de rennes , 2009.

44 –**dhif**Chaouki , ***Dictionary of music***, Cairo , Computer center Academy of arabic language , 2000.

45 -**Meneux** Olivier , ***Le son au cinéma*** ,France : Les éditions de l'acap , collection « la fabrique du regard » ,2006 .

46 -**Raibaud** Yves, ***une géographie socioculturelle*** ,Bordeaux : université Michel de montaigne – Bordeaux III , 2009.

47 -**Kremer** Joseph François**,** ***Les formes Symboliques de la musique*** , Paris : KLINCKSIECK, 1984 .

48 -**legros** Patrick , Fréderic Monneyron et les autres **,** ***Sociologie de l'imaginaire*** , Paris : Armand colin , 2006 .

49 -**Litwin**Mario**,** ***Lefilm et sa musique Création- Montage*** ,édition Romillat: Paris ,1992

50 –**Saadi** Yacef,***Souvenirs de la bataille d'Alger , Décembre 1956 – Septembre 1957*** , Paris : éditions Julliard , 1962 .

51 **- Willemse**. Edgar, Le ***rythme musical*** **«** ***étude psychologique*** **»**, Paris : presse universitaire de France ,1954.

- المراجع باللغة الانجلزية :

52 − **Audissino**, Emilio ,***John Williams's Film Music*** ,london : The university of Wisconsin Press , 2014 .

53 –**Bartig**,Kivin, ***Composing for red screen « Prokofiev and soviet film*** , london : Oxforfuniversty press , 2013 .

54 -**Belin** Pascal , Salvatore Campanella& Thomas Ethofer, ***Integrating face and Voice in Person Perception*** , New York , Springer , 2013 .

55 -**Budd** Malcolm ,***Music and the emotion « the philosophical Theories*** », London & New york , Routledge ,1992.

56 –**Chaattah**, Juan ,***Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film music analysis***, Florida : Florida state university Librairies , ElectronicThese , treatises and dissertations , 2006 .

57 –**Mirriam**, Alan , ***The Anthropology of Music*** , Evanston : North western university press , 1964.

58 –**Nettl**, Bruno , ***The study of Ethnomusicology- Thirtu-one Issues and Concepts, 2ed*** , Urbana & chicago : University of Illinois press , 2005 .

59 –**Chion**, Michel, ***AUDIO-vision « Sound on Screen »*** , trad : Claudia Gorbman , New york : Columbia University 1990 .

60 -**ChengCyeTan** Marcus **,** ***Acoustic Interculturalism – Listening to Performance*** ,UK , Palgravemacmillan , 2012.

61 -**Gorbman** Claudia ,***Unheard Melodies « narrative film music »***,Bloomington &Indianapolis : Indiana university press, and London,BfI publishing.

62 **- Eich** Eric &Johm f killdtrom , gordon H bower , joseph P forgas , ***Cognition and Emotion*** , Oxford ,New york : oxford university press , 2000 .

63 -**FClarke**, Eric, ***Ways of Listening , - Anecological Approach to the perception of musical meaning*** - ,london, Oxford university press , 2005.

64 -**Hohansson** Ola & Thomas L.Bell ,***Sound , Society and the Geography of Popular Music*** , USA , AshgatePublishnig company , 2009 .

65 -**Hanich** Julian , ***cinematic emotion in horor films and thrillers – the aesthetic paradox of pleasurable fear*** , 117New york – london : taylor&francis , 2010 .

66 -**Hibberd** Sarah , **Melodramatic voices : understanding music drama** , England , USA : Ash gate Publishing limited , Ash gate publishing company , 2011 .

67 -**Huron,**David **,** ***Sweet Anticipation , music and the psychology of expectation*** , London : Cambridge , Massachusetts , 2006 .

68 -**Krumjansl** Carol L , ***music psychology : tonal structure in perception and memory*** , new york , cornell university ithaca , 1991.

69 –**kreiman**, Jody & Diana Sidtis , ***Foundations of Voice Studies – an interdisciplinary approach to voice production and perception*** , UK : Wiley –Blackwell, 2011 .

70 –**Khatib**Lina,***Storytelling in World Cinemas*** **, Vol :01** ,Columbia UniversityPress , 2012 .

71 –**Mirriam**, Alan , ***The Anthropology of Music*** , Evanston : Northwestern university press , 1964.

72 **- MacDougall-** David,***The corporel image film ethnography and sense***, USA, Princeton University Press, 2006.

73 –**Morricone**, Ennio & sergio Miceli, ***Composing for cinema « the theory and paraxis of music in film*** , trans : Gillian B .Anderson New york : The creencrowpress .INC , 2013 .

74 –**Nettl**, Bruno , ***The study of Ethnomusicology- Thirtu-one Issues and Concepts, 2ed*** , Urbana &chicago : University of Illinois press , 2005 .

75 –**Mackey**, Margaret ,***Narrative Pleasures in Young Adult Novels , Films, and Video Games*** **, 1ed** , England , Palgrave macmillan ,2011.

76 -**Remes**,Justin***, Motion « less » Pictures the cinema of stasis*** ,Columbia universitypress: New York , 2015 .

77 -**Winters** Ben ,***Music Performance , and the Realities of Film « Shared Concert experiences in screen Fiction*** ,New york ,London : routledge , 2014.

78 -**Tibbetts,** John C***, Composers in the Movies « Studies in Musical Biography »,*** London : Yale university Press ,2005.

79 - **Robertson** Robert ,***Eisenstein On The Audiovisual – The montage of Music , Image and sound in cinema*** , London & New york : I.B.TaurisPublishers, 2009.

80 -**Rothbart** Peter ,***The synergy of film and music , Signt and sound in five Hollywood films ,*** london : the scare crow press .INC , 2013 .

81 -**SaintDizier** Patrick,***musicialRhetoric*** , London, New york : ISTE-Wiley ,2014.

82 –**Lantan**-Siu , Annabel J.Cohen & roger A. Kendall***, The psychology Music in Multmedia***, United Kingdom: Oxford University press, 2013.

83 -**Winters** Ben ,***Music Performance , and the Realities of Film « Shared Concert experiences in screen Fiction*** ,New york ,London : routledge , 2014.

❖ **المجـــــــلات و الدوريات:**

أ. باللغة العربية :

90- دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية، المجلّد 2، العدد2، الأردن، 2015.

91- الحياة الموسيقية *فنون* العدد 05 ،الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق، 2009.

92- المجلة العربية لعلم النفس ، العدد 1 ، المجلد 1 ، صيف 2016.

93- المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي ، 2017.

94- مباحث في العلوم الموسيقية التونسية ، العدد الأول، جامعة تونس ، المخبر الوطني للبحث في الثقافة و التكنولوجيات الحديثة و التنمية ، ماي 2008.

95- **البحث الموسيقي – الآلات الهوائية ضمن التراث الموسيقي العربي**، المجلد 16 ، صيف 2017.

ب. باللغة الفرنسية :

96- Duperret ,Nicole Gonzalez –, ***Musique et langage parlé en musicothérapie***, Tunis /les 20° Journées scientifiques de musicothérapie et

Les premiers rencontres méditerranéennes de musicothérapie, Hammamet 01-05 – 12 /2010, Décembre 2010.

97 - **Colleyn** Jean-Paul **Colleyn** ,***« champ et hors champ de l'anthropologie visuelle .*** », L'homme, France, 203-204, 2012.

98 - **Rémy,** Julien Jean,***Éléments Méthodologiques pour une Typologie de la musique de film*** , "Revue de Musicologie, Vol 2e,N° T.66, France, 1980.

99 –**Simha,**Arom***, Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale***, Revue de Musicologie, France, N°68 (1/2).

باللغة الانجليزية :

100 **- A.Russell** James,***(Core Affect the Psychological Construction of Emotion***) , Psychological Review , Vol 110 , 145-172 ,2003.

101 **- Bubic**, Andreja , et les autres ,(**Prediction , Cognition and The brain**) ,Frontiers in Humain Neuroscience ,Vol 4 ,22 March 2010 .

102 **- G. Hunter** Patrick and E. Glen Schellenberg , ***Music and Emotion , Music perception* ,chapitre 5** ,USA : Springer , Mari riess jones , Richard r. Fay ; Arthur N Popper , 2010 .

103 **- Kohen**Anabel,***Music Cognition and the cognitive psychology of film structure, Music as a source of emotion in film***, Canada , chapter 11, canadiian psychology , 2002 .

104 – **Jones,**Mari Riess, Richard R.Fay and Arthur N. Popper , ***Music Perception*** ,Vol 18, USA : Springer , 2010 .

105 **- N. Juslin**Patrik, Daniel Vastfjall, ***Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*** USA: Behavioral and Brain sciences, 31°, 2008, P: 563.

106 **- Temperley**, David, (***A Probabilistic Model of Melody Perception***) , Cognitive Science 32 , 418–444 , Eastman School of Music, University of Rochester , 2008.

❖ **الرسائل و الأطروحات :**

- **باللغةالعربية:**

107 – خياط سليم ، **(ديوان سيدي بلال ، تناقضات و استمرارية المكانة في الأسطورة)** ، رسالة لنيل شهادة ماجيستر في علم الاجتماع ، معهد علم الاجتماع ، جامعة الجزائر ، دورة 1991–1992.

- باللغة الفرنسية :

-**Belouatar,**Souhaila, « **Les pratiques Langagières dans Le cinéma Algérien : Le cas de la bataille D'Alger et de Omar Gatlatoeredjla»**, Mémoire magister, Faculté des lettres et des sciences humaines et sociales, Université Souk Ahras, 14/12/2014.

109 –**Henrique,** Carlos, Guadalupe **Silveira**, ***La musique de film : introduction à l'étude des attentes musico-filmique du spectateur,*** Thèse de doctorat, Lyon : Université Lumière Lyon 2, Faculté L'Esla, 14 Octobre 2013.

110 **-Rocray,**Carl,***Théorie de la connaissance et langage visuel dans l'iconologique de jean Baudoin : du rapport cognitif a la réalité idéelle au cours du premier XVII Siècle***, Mémoire de la maitrise en Histoire,Canada, université du Québec àMontréal, Mars 2006.

111 –**Yazbek,** Elie, Montage ***et idéologie dans le cinéma américain contemporain***, paris 3, thèse doctorat études cinématographiques, université Sorbonne nouvelle –paris 3 ,23-05-2008.

❖ الروابط الالكترونية:

112 - https://ar.wikipedia.org/wiki/موسيقى_عربية Consulter le 28 / 05 / 2019, 16h25

113 - https://fr.thefreedictionary.com/composer Consulter le 08 /05/2019 ,18h35

114 - http://www.allocine.fr/film/fichefilm-89957/palmares/ Consulter le 05/01 /2018, 22h14

115 - https://ar.wikipedia.org/wiki /محاكاة_صوتيةConsulter le 05/12/2018 , 22h10

116 - http://www.alittihad.info/المخرج-الإيطالي-الراحل-جيلو-بونتيكور/Consulter le 30/05/2019,17h51.

117 - l'entretien avec Malek ben samail , réalisateur du film « La bataille d'Alger , un film dans l'Histoire » , Voilà comment la bataille d'Alger est devenu un film culte « émission radiophonique » , La petite radio du maghreb , 30/04/2018 .Voir le lien :https://www.radio-m.net/emissions/l-entretien/764-voila-comment-la-bataille-d-alger-est-devenu-un-film-culte

118 - https://www.youtube.com/watch?v=dq4wJrQUFUYConsulter le 15/02/2019,11h00.

119 -http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/television/68343/bataille-d-alger-30-ans-de-censure.html Consulter le 08/03/2018 15h10.

120 - https://www.vsl.co.at/en/Academy/Instrumentology Consulter le 02/02/2018, 14h36.
121 https://ar.wikipedia.org/wiki/.دولبي_ديجيتالConsulter le 22 /01 /2018 , 21h22

122 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Mickeymousing Consulter le 01/02/2019 , 12h48.
123 - https://ar.wikipedia.org/wiki/مغني_الجازConsulter le 22/12/2018, 11h10
124 - https://www.vsl.co.at/en/Violin/Sound_Characteristics/consulter le 15 /05/2019, 15h35.

125 - https://www.youtube.com/watch?v=CLBV3YGFhGE&t=44s consulter le 03/07/2019.
126 **- Fatiha** Tabti Kouidri, « **Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990** : Idir, LounèsMatoub et Aït Menguellet », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 54 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 20 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/13093 ; DOI : 10.4000/insaniyat.13093.

127 **- Joyce** Sebag, « ***Sociologie filmique et travail*** », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 20 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/nrt/383 ; DOI : 10.4000/nrt.383
128 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Maqâm Consulter le 20 juin 2019 , 14h34 .
129 -InessMezel ,***le parfait mariage entre berbere et Jazz*** , Publié le 26 juin 2006 par karimkherbouche , le lien http://chanteuseskabyles.over-blog.com/article-35475915.html , Consulter le 15/04/2019 ,12h34 .
130 **- Patrick** Javault, **« *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*** », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 15 octobre 2018. URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/17557
131 - https://ar.wikipedia.org/wiki/العصا_والجزرة Consulter le 14/03/2019 ,12h23.
132 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Attentat_du_Milk-Bar Consulter le 12/03/2019 11h47 .
133 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Chakachas Consulter le 06/02/2018, 12H08
133 - Christian Hauer, **« Une approche cognitive de la narrativité musicale** », Cahiers de Narratologie [Online], 28 | 2015, Online since 29 October 2015, connection on 01 October 2016. URL : http:// narratologie.revues.org/7194 ; DOI : 10.4000/narratologie.7194 .

134 - https://www.vsl.co.at/en/Horn_in_F/Symbolism , consulter le 12/05/2019 , 12H09 .

135 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Système_pentatonique Consulter le 09/09/2018 ,14h45 .
136 - https://weziwezi.com/أسباب-سقوط-غرناطة/ Consulter le 14/03/2019 , 00h12
137 - https://www.maqamworld.com/ar/iqaa.php Consulter le 12/06/2019 , 17h34 .
138 - https://en.wikipedia.org/wiki/Bongo_drum Consulter le 13/03/2019 , 11H27 .
139 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Passion_selon_saint_Matthieu, Consulter le 11/01/2018 , 14h25 .
140 - https://www.maqamworld.com/ar/maqam/sikah.phpConsulter le 07/02 /2019 ,20h45
141 - https://ar.wikipedia.org/wiki/غناوة , Consulter le 12/03/2018 , 15h56 .
142 - https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2012/6/21/موسيقى-كناوة-صوت-جرح-أفريقي-قديم Consulter le 09/06/2019 , 01H23 .

الفهرس

❖ **الإهداء**

❖ **التشكرات**

I. **مقدمة**

II. **مدخل : مدخل إلى موسيقي الفيلم** 08

1. **مفهوم الموسيقى الفيلمية** 10

1.1الموسيقى المرافقة 12

2.1موسيقى الريبرتوار 12

3.1الموسيقى الأصلية 12

4.1 موسيقى الفهارس 13

2. **تقسيم الموسيقى في الصورة السينمائية** 13

3. **أهمية الموسيقى الفيلمية** 15

4. **مبادئ الأساسية للموسيقى الفيلمية** 16

1.4 مبدأ الخفية..... 16

2.4 مبدأ لاسمعية..... 17

3.4 مبدأ المدلول العاطفي 17

4.4 مبدأ تقديم المسارات السردية..... 18

5.4 مبدأ الاستمرارية..... 18

6.4 مبدأ الوحدة 18

7.4 مبدأ إنتهاك القواعد 19

5. **عناصر الموسيقى الفيلمية**..... 19

1.5 اللحن..... 19

2.5 التوافق..... 20

3.5 الإيقاع..... 20

4.5 الجرس 21
6. **وظائف الموسيقى الفيلمية** 21
1.6 الموسيقى في زمن الإثارة 21
2.6 تمهد لمتابعة الفيلم..... 22
3.6 تعبير عن عواطف الشخصيات..... 23
4.6 هيكلة الفيلم 23
5.6 توجيه انتباه المشاهد..... 24
6.6 البلاغة..... 25
7.6 إعلامية 26
8.6 الذاكرة..... 26
9.6 التوقعات..... 27
10.6 وظائف أخرى 27
III. **الفصل الأول : التأليف الموسيقي و خطابه الدرامي في واقعية الفيلم** 28
❖ **المبحث الأول :سيمفونية الواقع في الفيلم السينمائي** 29
1. **الفيلم مؤلفة موسيقية** 30
1.1 أفلام الواقعية الجديدة و سيمفونية الواقع "معركة الجزائر أنموذجا" 31
2. **المؤلف الموسيقي مؤلف درامي** 34
3. **الخطاب الموسيقي آلية درامية في واقعية الفيلم** 41
1.3 الخطاب اللحني..... 41
2.3 البنية..... 44
3.3 الوحدة الموضوعاتية..... 45
4.3 الإثارة 46
5.3 الجينيريك..... 46
6.3 أصوات الصمت..... 47
7.3 إقتصادية الموضوع..... 49
❖ **المبحث الثاني : التأليف بين الفكرة و التدوين الموسيقي** 51

1. **الفكرة الموسيقية و واقعية الخيال السينمائي**.....52
2. **ثلاثية التواصل بين "الموسيقي، السيناريست ، المخرج"** 53
3. **التأليف الموسيقي بين الإبداع ، الإلهام ، و العرق** 56
4. **المنجز الموسيقي بوصفه موضعة للخبرة المعاشة**.....58
5. **الموارد الدرامية للموسيقى الفيلمية** 61
   1.5 المناخ 61
   2.5 الحضور 62
   3.5 الشفافية.....64
   4.5 الحشد و الكثافة 65
   5.5 القوة الحقيقية و القورة الدرامية 66
6. **الموارد الموسيقية المستحضرة للصور** 66
   1.6 المستوى النغمي الأول.....66
   2.6 المادة.....67
   3.6 الطبقة الصوتية 67
   4.6 الأجراس.....68
   5.6 التقطيع اللحني 70
   6.6 الخلاصة ، التعليق ، و المحايدة.....71
   7.6 التطابق.....72

❖ **المبحث الثالث : تفاعل الخطاب الموسيقي مع عناصر المكونة للصورة الفيلمية** 73

1. **الموسيقى ظاهرة صوتية في واقعية الفيلم** 74
2. **المونتاج الفيلمي و الصورة الذهنية**.....76
3. **الرابطة الرمزية و إنتاج معنى الواقع** 77
4. **الموسيقى بمثابة قيمة مضافة في الشريط المرئي** 79
5. **الموسيقى باعتبارها الفكرة المهيمنة**.....80
6. **توحيد الصوت في خدمة بناء أكوستيكية الفيلم** 82
7. **مكانية الصوت ، و تمثلاته الواقعية**.....83

8. **موسيقى أكوسماتيك من الفعل التوهمي إلى الخيال الواقعي**.....84
9. **أشكال ترابط الصوت مع الصورة الفيلمية**.....87
1.9 التزامن 88
2.9 نقطة المزامنة 89
3.9 نقطة المزامنة و التزامن.....90
1. **مونتاج الموسيقي في المشهد الفيلمي** 91
1.10 التدخل 91
2.10 الانسحاب 92
IV. **الفصل الثاني : البعد السيكولوجي للمشهد الموسيقي في الفيلم** 97
❖ **المبحث الأول : الموسيقى لغة العواطف في سردية الخطاب الفيلمي**.....98
1. **مفهوم العاطفة في سياق الموسيقى التصويرية**.....99
2. **عاطفة المشهد الفيلمي بين الواقع الضمني و خصائص الموسيقية**.....103
3. **ديناميكية العصبية للنغمة الموسيقية في بناء عاطفية المشهد الفيلمي** ...112
4. **العاطفة الموسيقية باعتبارها آلية تفعيل معنى عاطفية الواقع الدرامي**.....115
1.4 العاطفة الموسيقية آلية بناء معنى الأداء الكلامي 115
2.4 العاطفة الموسيقية آلية تعبير الضمني عن الحدث الواقعي 130
❖ **المبحث الثاني : آليات تفعيل أفق التوقع في الموسيقى المشهدية** 144
1. **مفهوم التوقع في سياق الموسيقى الفيلمية**.....145
2. **نظرية التوقع و الموسيقى الفيلمية**.....148
1.2 نظرية التوقع لـ" دافيد هورن" 149
2.2 إسقاط نظرية "هورن" في فهم البنية التوقعاتية للمشهد الموسيقي 151
➢ **المرحلة الأولى** : قبل ظهور الحدث أو النتيجة 152
أ. استجابة التخيل.....152
ب. استجابة الضغط 154
➢ **المرحلة الثانية** : بعد ظهور التوقع و النتيجة 159
أ. الاستجابة التنبؤية.....159

ب. استجابة التقدير.....163

❖ **المبحث الثالث : الموسيقى آلية تحفيز نشاطات الذاكرة**.....164

1. **الفعل الموسيقي و نشاط الذاكرة الضمنية في تلقي الفيلم**.....165

2. **موسيقى الفيلم تولد شعور بذكريات** 166

3. **آليات تنشيط الذاكرة السمعية في تفعيل معنى واقعية الفيلم**.....167

1.3 **الحالة الأولى** : تكرار المقطوعات الأتونالية في مشاهد "فلاش باك".....168

2.3 **الحالة الثانية** : إعادة توظيف نفس التيمة الموسيقية في مشهد أخر 168

3.3 **الحالة الثالثة** : تكرار الخلية اللحنية و تنويعها حسب السياق المشهدي .169

4.3 **الحالة الرابعة** : تمثيل الشخصيات الممثلة بآلة موسيقية.....171

5.3 **الحالة الخامسة** : تكرار البنية الإيقاعية في المشاهد العسكرية 172

6.3 **الحالة السادسة** : تمثيل الشخصيات الممثلة بعلامات موسيقية 172

V. الفصل الثالث : تأثير الخيال السوسيوثقافي في بناء واقعية المشهد الموسيقي 174

❖ **المبحث الأول : ممارسة الموسيقى الفيلمية من المنظور الاجتماعي** 175

1. **الأداء الموسيقي و محاكاة الواقع الاجتماعي**.....176

2. **الممارسة الموسيقية و الخيال الاجتماعي في سردية المشهد الواقعي** 180

3. **الموسيقى و تفعيل التمثُّلات الاجتماعية في سردية الفيلم "معركة الجزائر"** 183

1.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التمثُّل الديني 184

2.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل العقائدي.....189

3.3 الأداء الموسيقى آلية تفعيل معنى الحدث الاجتماعي.....191

4.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى سياق المجتمع العسكري.....194

❖ **المبحث الثاني : موسيقى الدياجيتيك عنصرا مدعما لواقعية المشهد الخيالي**...199

1. **موسيقى الدياجيتيك باعتبارها قيمة مضافة إلى سمعية المشهد** 200

2. **موسيقى الدياجيتيك بين اللغة الأيقونية و واقعية الخطاب المرئي** 202

3. **موسيقى الدياجيتيك باعتبارها آلية تفعيل واقعية الحدث الفيلمي "معركة الجزائر"**205

1.3 **الحالة الأولى** : الموسيقى موضوع عرقي في واقع السرد الدياجيتيكي 206

2.3 **الحالة الثانية** : الموسيقى موضوعا جغرافيا في المشهد الفيلمي 207

3.3 **الحالة الثالثة** : دور الموسيقى الدياجيتيك في تفعيل الظاهرة الاجتماعية.....209

4.3 **الحالة الرابعة** : توظيف موسيقى دياجيتيك بين التوثيـــــــــــــــق و إعادة صناعة الحدث التاريخي.....211

5.3 **الحالة الخامسة** : حضور موسيقى التراث بمثابة تأكيد للهوية.....215

6.3 **الحالة السادسة** : توظيف الأغاني لتوثيق الخيال الواقعي في التدفق السردي 217

7.3 **الحالة السابعة** : الميلودراما باعتبارها موسيقى دياجيتيكيـــــــــــــــــة في الزمن المشهدي.....219

4. تلقي نوستالجيا تراثية أفلام الواقع.....221

❖ **المبحث الثالث : ملامح الهوية و السردية الواقعية للمشهد الموسيقي**.....227

1. **السرد الموسيقي و لهجة الواقع**.....223

2. **حاجة السرد الواقعي للموسيقى الفيلمية إلى بحوث إثنوموسيقولوجية**.....220

1.2 التيار النظامي.....229

2.2 التيار الثقافويّ.....230

3. **إدراك هوية الواقع في سردية الموسيقى المشهدية**.....230

4. **آليات تفعيل الموسيقى المشهدية في إدراك هوية الواقع**.....233

1.4 الآليات الموسيقية في تفعيل هوية الواقع حسب سياقات الفيلم "معركة الجزائر أنموذجا" 233

1.1.4 **السياق العسكري**.....233

الحالة الأولى : آلية توظيف جرس الطبل الصغير في تفعيل هوية المشهد العسكري 233

الحالة الثانية : آلية توظيف جرس آلة توبا في تفعيل هوية المشهد العسكري 234

الحالة الثالثة : آلية توظيف جرس آلة " ترومبون" في تفعيل هوية المشهد العسكري 235

الحالة الرابعة : آلية توظيف جرس آلة " ترومبيت" في تفعيل هوية المشهد العسكري 236

الحالة الخامسة : آلية توظيف جرس آلة " هورن – Cor" في تفعيل هويــة المشهد العسكري 237

الحالة السادسة : آلية إدراج جرس" الصفارة" في تفعيل هوية المشهـــــد العسكري 239

الحالة السابعة : آلية توظيف جرس آلة " تمباني– Timpani" في تفعيـــل هوية المشهد العسكري.....240

1.2.4 **السياق الاجتماعي**.....241

الحالة الأولى : آلية توظيف " سلم بنتاتوني– Pentatonique" في تفعيـل هوية المشهد الاجتماعي.....241

الحالة الثانية : الأداء الارتجالي بإيقاع المصمودي الصغير ، و إيقاع الملفوف في الموسيقى العربية.....242

1.3.4 **السياق العرقي**.....244

الحالة الأولى : آلية توظيف جرس آلة بيكولو " بيكولو– Piccolo" في تفعيل هوية المشهد التنبؤي 244

الحالة الثانية : آلية توظيف جرس آلة " بونغس– Bongos" في تفعيل هوية المشهد التنبؤي.....245

1.4.4 **السياق الديني**.....246

الحالة الأولى : آلية توظيف جرس آلة " الأرغن" في تفعيل هوية المشهد الديني.....239

الحالة الثانية : آلية توظيف سلم "دو مينور" في تفعيل هوية المشهـــــــــد الديني.....248

1.5.4 **السياق العاطفي**.....249

الحالة الأولى : آلية توظيف لحن الأذان في تفعيل البيئة العاطفية لهوية الواقع المشهدي 249

الحالة الثانية : آلية توظيف آلة الناي العمودي في تفعيل البيئة العاطفية لهوية الواقع المشهدي 251

الحالة الثالثة : آلية توظيف جرس آلة " قرقابو" في تفعيل هوية المشهد التنبؤي 252

VI. خاتمة 254

VII. الملاحق 269

VIII. قائمة الصور المشهدية 278

IX. قائمة الجداول 280

X. قائمة الأشكال 282

XI. البيبليوغرافيا **284**

XII. الفهرس 297

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى إبراز أهم الأبعاد الأساسية التي تجعل من الموسيقى الفيلمية وسيلة بارزة في صناعة واقعية الصورة السينمائية انطلاقا من فعالية مستوياتها الخطابية ، لما لها من تأثير كبير في تفعيل نشاطاتها الرمزية مع العناصر المكونة للصورة المرئية ، و على هذا الأساس ، تتجه هذه الدراسة إلى محاولة فهم و تفسير خصوصيات الفن الموسيقى في سياق علاقاته مع بناء وظيفية المشهد الفيلمي من فكرة الواقع المعاش ،و من هذا المنطلق بدت لناإشكالية هذه الدراسة التي تقوم على إظهار مفهوم الخطاب الموسيقي من حيث البنية التفاعلية الرمزية و علاقته بمستوى التلقي الذي ينشط بواسطة عملية إدراكية حسية مزدوجة عن طريق إبراز جملة من الآليات الدرامية الموظفة في مضمون أدائية المشهد الموسيقي عبر عملية التوهم لغرض تحقيق معاني البنية السيكولوجية و الفعل السوسيوثقافي في سردية تدفق الواقع الخيالي ، مع إبراز أهمية المادة الأكوسماتيكية التي تنقل المضمون الصوتي في لاوعي المتلقي "المشاهد" ، و دوره في تشكيل التذوق بسمعية الواقع في سياق الفرجة الفيلمية .

الكلمات المفتاحية : الموسيقى الفيلمية – البيئة الواقعية – عرقية المشهد الموسيقي – الاستماع الفيلمي– التوهم – سيكولوجية المشهد الموسيقي

Résumé :

Cette étude vise à montrer les dimensions principales qui font de la musique du film une méthode cruciale dans la construction d'une image cinématographique qui s'appuie sur l'efficacité de ses niveaux rhétoriques en raison de son influence dans l'activation de ses activités symboliques avec les composantes de l'image visuelle. Cette étude mène à la compréhension et l'explication des caractéristiques de l'art de la musique dans le contexte relationnel avec la construction de la scène fonctionnelle du film à partir de l'idée de la réalité de la pension. Selon cette opinion, la problématique de cette étude de recherche qui nous dévoile la définition du discours de la musique à travers la structure interactive symbolique et sa relation avec le niveau de la réception est un élément motivant à travers un processus de perception Multi sensorielle en montrant les techniques dramatiques utilisées dans le contexte de la performances de la séquence musicale via le processus d'illusion afin de réaliser des significations de la structure psychologique et l'acte socio-culturel dans le récit du flux de la réalité fictionnelle en se basant sur l'importance de l'acousmatique qui transmet le contenu vocal dans le subconscient du récepteur et son rôle dans la création de la dégustation auditive dans le contexte spectaculaire.

Les mots Clés: Musique de film – L'environnement réel – scène ethnique – L'écoute filmique –L'illusion – la psychologue du séquence musicale .

Abstract :

This study emphasizes the most essentials dimensions which make the music of the film a prominent way in the making of realisalitic image .In addition, Based on the effectivness of its rhetorical levels ;the music of the film has a great influence in operating its symbolic activities with the components of the visual image ,It is noteworthy that this study attempts to understand and interpret the characteristics of music art in the context of relations with the construction of functional scene of the film from the perspective of reality.

Moreover,the study gives a spotlight on some basic concepts of musical discourse in terms of the symbolic interactive structure and its relationship with the reception .In the sense that, the study focuses on number of dramatic mechanisms that are used in the content of the performance of the musical scene through the illusion process in order to achieve the meaning of the psychological structure as well as the socialistic act in the narrative flow of imaginary reality.

Therefore, this can highlight the importance of alakosmatikih which conveys voice content in the subconscious of recipients or the viewers in addition to its essentiel role in shaping the auditory tasting reality in the context of the spectacle.

key words : Film music – The real environment – ethnic scene – Film listening –The illusion – the psychology of the musical scene .