توظيف البديل العاطفي للموسيقى في الفيلم السينمائي
فيلم (انفصال) انموذجا

م . د. محمد حسن عبد الامير محمد صالح
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

بحثنا يتناول البديل العاطفي عن الموسيقى في الفيلم السينمائي ، ومشكلة البحث تتحدد بالتساؤل التالي هل الموسيقى ملزمة في الفيلم الروائي ؟ ومتى يمكن الاستعاضة عنها كبديل عاطفي؟، والهدف من البحث هو البحث عن العناصر التي تكون بديلا عن الموسيقى في الفيلم السينمائي. وأهمية البحث تكمن في انه يدرس حالة جديدة في الإنتاج السينمائي وهي عمل فيلم سينمائي بدون موسيقى . وهذه الدراسة تهم المختصين في مجال الفن السينمائي والدارسين والمتذوقين لفن الفيلم ويرفد المكتبة السينمائية بنوع جديد من الدراسة . وتناول البحث ثلاثة مباحث وهي 1- الموسيقى في الفيلم الروائي 2- الحركة في الفيلم السينمائي 3- البديل العاطفي للموسيقى . ثم تحليل فيلم (انفصال) اخراج (اصغر فراهيدي) ، والنتائج ومنها ، شكل المونتاج بديلا عاطفيا عن الموسيقى لا سيما في إبراز العلاقات الفكرية والدرامية بين المتجاورات . والاستنتاجات ومنها عدم استخدام الموسيقى في الفيلم الواقعي يضيف قيمة جمالية للفيلم .

الفصل الأول – الاطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث

منذ ان كانت السينما الصامتة والموسيقى مصاحبة للفيلم السينمائي وهي تعزف مباشرة اثناء العرض لخلق الجو المناسب في الفيلم السينمائي ، ولعبت الموسيقى دورا فاعلا عندما دخل الصوت الشريط السينمائي في الثلاثينيات من القرن العشرين ، فكانت في بعض الأحيان بديلا عن الكلمة او دليلا عن الانفعالات النفسية والتعبير عن الحالات العاطفية ، فصارت الموسيقى تشغل حيزا مهما في الفيلم السينمائي.

كما يملك التأليف الموسيقي الصفة الجمالية في صيغ لها القدرة على الإبداع ، والموسيقى لها القدرة الكبيرة في استحضار الصورة الذهنية ، وقد اعتدنا على سماع الموسيقى وعلى أنواعها سواء كانت الحزينة او المفرحة بل ان صاحب العمل اخذ يتلاعب في عواطف

المشاهد من خلال الموسيقى . ومشكلة البحث تتناول التساؤلات الآتية : **هل الموسيقى ملزمة في الفيلم الروائي ؟ ومتى يمكن الاستعاضة عنها كبديل عاطفي ؟**

ثانيا – هدف البحث

يهدف البحث الى دراسة العناصر التي تكون بديلا عن الموسيقى في الفيلم السينمائي .

ثالثا– أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في انه يدرس حالة جديدة في الإنتاج السينمائي وهي عمل فيلم سينمائي بدون موسيقى . وهذه الدراسة تهم المختصين في مجال الفن السينمائي والدارسين والمتذوقين لفن الفيلم ويرفد المكتبة السينمائية بنوع جديد من الدراسة .

رابعا – حدود البحث

يتحدد البحث في الإنتاج السينمائي للعام 2011 في جمهورية ايران ، وبالعينة الأنموذج وسيبين الباحث في الفصل الثالث لماذا اختيرت هذه العينة وهي فيلم (انفصال نادر عن سيمين) اخراج (اصغر فرهادي) .

تحديد المصطلحات

العاطفي متأتية من العاطفة وجاءت معنى كلمة العاطفة في منجد اللغة والإعلام " العاطفة جمع عاطفات وعواطف : الشفقة . والعطوف ج عطف : الشفوق المحسن ، امرأة عطوف محبة لزوجها او بنيها " [1] .

اما اصطلاحيا فجاء تعريف العاطفة "هي حالة ذهنية او فكرية او عقلية تستولي على ذات الانسان بصورة غير ارادية ودون وعي منه او جهد يبذله ، وتنتابه حالة نفسي ايجابية (رضا او فرح) او سلبية (الم ام غضب) " [2] .

اما تعريف العاطفة فلسفيا فهي" انفعال وهي عاطفة قوية تتحكم في النفس كالحب والكراهية والحزن والفرح " [3].

التعريف الإجرائي للعاطفي

هو تأثير انفعالي على النفس نحو الحب والكراهية والحزن والفرح وكل التأثيرات النفسية الأخرى .

المبحث الأول: الموسيقى في الفيلم السينمائي

الموسيقى هي تنظيم الأنغام في قالب يعبر عن المشاعر والأفكار ، واقترن الفيلم السينمائي بالموسيقى منذ بداية السينما لأننا في الواقع نسمع ونرى في حياتنا اليومية فكانت الأفلام قبل 1927 ليس تماما صامته لان الموسيقى كانت مصاحبة لها، وكان العزف على البيانو مباشرة اثناء العرض بأنغام شائعة ليس لها علاقة بما يعرض كما شاهدنا في فيلم (عيادة الدكتور كاليجاري) إخراج (روبرت ويني) 1920 ، فكانت الموسيقى هادئة والإحداث مختلفة في الفيلم ، وكذلك في فيلم (نانوك الشمال) إخراج (فلاهرتي) فنفس الموسيقى استخدمت لحالات مختلفة كالصيد والأكل او عمل بيت من الثلج ، وبعد ان لوحظ عدم الانسجام بين عرض هادئ وموسيقى صاخبة اخذ العازفون في اختيار الموسيقى المناسبة لجو الفيلم . وعازف البيانو صار معه عازف الكمان الى ان صارت بعد ذلك جوقة موسيقية ، ثم تم اختار القطعة الموسيقية، ومن ثم صار التأليف الموسيقي للأفلام الجيدة وبعد ذلك صارت مكتبة للموسيقى فيها ما تعبر عن جميع الحالات العاطفية وغيرها "

وكانت المهمة الرئيسة للموسيقى في الأفلام الصامتة هي تفسير القصة والتعبير بالموسيقى عن الحالة النفسية في كل جزء من الحوادث بحيث تثير في الاذن نفس المشاعر التي تثيرها الصور عن طريق العين " [4] . فكان وظيفة الموسيقى هي خلق الجو العام للفلم وتغطية أصوات ماكينة العرض وضوضاء الجمهور . وبعد ان جاء الفيلم الناطق صارت الموسيقى تستخدم متوالفة اكثر مع الصورة فحاجة " الفلم الى الموسيقى تنبع من امتلاكها مقدرة على التأثير الحسي (العاطفي) عند المشاهد ، وهذه المقدرة لا تنحصر في التوافق الإيقاعي والجمالي للحدث فحسب بل في خلق أوضاع نفسية تتجاوب مع الرؤية الدرامية " [5] .

وصار بعد ذلك اختيار الموسيقى بالدقة المطلوبة لان في بعض الأحيان ليس للموسيقى أهمية في أجزاء الفيلم وقد يكون الصمت اكثر وقعا وتعبيرا من الموسيقى " على انه يجب ان نلاحظ ان المهم بالنسبة للأفلام ليست القيمة الذاتية للموسيقى وإنما المهم ان تكون مناسبة للوجهة الدرامية وان يكون هناك مطابقة سليمة بين ايقاعها والإيقاع التصويري للفيلم . والموسيقى التي تبلغ حدا من الجودة تجعلها تجتذب انتباه المتفرج على حساب الفيلم لا محل لها ، ومن هنا جاءت الملاحظة الشائعة وهي ان افضل موسيقى الأفلام هي تلك التي لا يسمعها احد " [6]. فإذا سمعت الموسيقى فهذا يعني ان الموسيقى طغت على الصورة ولم تكن ملائمة له . وهناك رأي نقيض لذلك يقول ان موسيقى الفيلم يجب ان تستدعي انتباه

المشاهد في المناسبات الملائمة وان تهيمن على الصورة " ويتفق الرأيان التقليدي والحديث معا على نقطة جوهرية واحدة: الموسيقى التي تستدعي الكثير جدا من الانتباه الى ذاتها على حساب الفيلم ككل لا تكون فعالة التأثير . وبغض النظر عن درجة التبعية ، سوف يكون النص الموسيقي الجيد دائما عنصرا مهما ، يؤدي وظائفه المضبوطة الملائمة بطريقة متقنه التكامل ويخدم كوسيلة الى غاية اكثر منه غاية في ذاتها "[7]. وأخذت وظائف الموسيقى تزداد يوما بعد يوم لاستخدامها في الفيلم السينمائي ، ويحدد (مارسيل مارتن) للموسيقى ان تملأ احدى الوظائف الثلاث التالية [8]:

1- ان تكون بديلة عن صوت حقيقي .

2- ان تتسامى بصوت او صرخة .

3- ان تجسم حركة او ايقاعا بصريا او صوتيا .

ويجمل (لوي جي جانيتي) وظائف الموسيقى في فهم السينما كالأتي [9] :

1- فهي ابتداء بالعناوين يمكن ان تقوم بمهمة المقدمة للإيحاء بالجو العام او رفع الفلم ككل .

2- بعض أنواع الموسيقى يمكن ان توحي بالمكان والطبقات وحتى المجاميع العرقية .

3-يمكن استخدام الموسيقى ايضا للتوقع وخاصة عندما لا يسمح الإطار الدرامي للمخرج بتهيئة الجمهور لحدث ما .

4- الموسيقى المعاصرة النغمية والمخالفة للفواصل الموسيقية المألوفة تستحضر عموما القلق لدى المستمعين.

5- يمكن للموسيقى ان تعبر عن التحول العاطفي السريع ضمن المشهد المتواصل الواحد .

6- الموسيقى يمكن ان تقوم بوظيفة التباين الساخر في المشهد .

7- تحديد معالم الشخصية يمكن ان يتم الايحاء به من خلال الالحان الموسيقية المكررة .

8-تستطيع الموسيقى ايضا ان تعبر عن الموضوع الرئيسي للفلم .

9- من وظائف الموسيقى المتكررة توكيد الحوار .

ويضيف جوزيف .م. بوجز في كتابه فن الفرجة على الأفلام بان اهم وظيفة للنص الموسيقي هو "وظيفتين اساسيتين هما : خلق ايقاعات بنائية واستثارة الاستجابات العاطفية، وهما معا يعززان ويقويان بدرجة عظيمة تأثير غاية في ذاتها " [10] .

وهذه الوظيفتين من وظائف الموسيقى العامة في الفيلم السينمائي ، وهناك وظائف خاصة لموسيقى الفيلم نورد منها ما لم يذكر في وظائف الموسيقى في الفيلم عند (جانيتي) وهي [11] :

– تغطية مواطن الضعف او النقص في الفيلم .

– سرد (حكاية داخلية) : كثيرا ما تتجاوز الموسيقى مجرد اداء دور ثانوي او تكميل الى القيام بوظيفة حكي اساسية ، تمكن المخرج من شرح الأشياء التي يتعذر شرحها من خلال وسائل تصويرية او لفظية . ويصدق هذا بالأخص عندما تعتري عقلية احدى الشخصيات تغيرات سريعة متطرفة لا تستطيع الالفاض ولا الفعل ان يشرحها على نحو كاف .

– تهيئة احساس بالزمان . يقترن القطع الموسيقية او حتى الاساليب الموسيقية بمواقع وفترات زمنية محددة بالذات ، ويستطيعون المؤلفون الموسيقيون الانتفاع من مثل هذه الموسيقى في تهيئة الجو العاطفي الذي ينم عنه منظر معين بشكل معهود .

ويرى (لوتمان) بان كل ما يلفت انظارنا في العرض السينمائي وكل ما يحرك عواطفنا ويؤثر فينا هو ذو دلالة ، والموسيقى هي احد ثلاثة انواع من السرد في الفيلم السينمائي وهي تسهل عملية بناء الدلالات في الصورة السينمائية فيقول: " تتواجد في الفيلم المعاصر ثلاثة انواع من السردية في نفس الوقت : الصوري والكلمى والموسيقى (الصوتي) ويمكن ان تنشأ بين هذه الانواع روابط على درجة عالية من التعقيد . ثم انه اذا حدث وتمثل احد انواع السرد بغياب دال (كأنه يخلو من أي مصاحبة موسيقية مثلا) فان ذلك لا يسهل عملية بناء الدلالات بل يزيدها تعقيدا" [12] . وقد تكون للموسيقى تعبير عكس ما نشاهده في الصورة لإيصال دلالة ، ويقول: (لندجرن) في كتابه فن الفيلم ان الموسيقى " تدفع الحركة الى الامام وتصل بين جزء من الحوار والجزء الاخر وتكون رباطا بين الافكار وتنقل لنا التطورات الفكرية وتستخدم لتدعيم القمم العاطفية والشاعرية في الفيلم كما انها تستعمل احيانا لتوفير الراحة النفسية " [13] . كما نستطيع ان ننتقل من لقطة الى اخرى او مشهد الى اخر بواسطة الموسيقى .

ويضيف (صباح الموسوي) لوظائف الموسيقى هي تعميق الحركة في المشهد " يمكن للموسيقى ان تسهم في تعميق الحركة في المشهد وان تضيف بعدا اخر للحركة المرئية"[14] . ويرى (جوليوس بورتيرزي) في كتابه الفيلسوف وفن الموسيقى على ان الموسيقى تهيب بالعواطف قبل كل شيء " الوظيفة الحقة للموسيقى هي الإهابة بالعاطفة"[15] ويرى الباحث

ان هناك علاقة توافقية بين الموسيقى والحركة فلكل منهما إيقاع ، سمعي وبصري والسمعي متمثل بالصوت والبصري متمثل في حركة المرئيات في اللقطة، وطالما ان الموسيقى تسهم في تعميق الحركة في المشهد الفيلمي، فهل ان الحركة داخل اللقطة تكون بديلا عن الموسيقى ؟ وهذا ما نرمي الوصول اليه عند دراستنا للحركة في الفيلم السينمائي في المبحث الثاني .

المبحث الثاني : الحركة في الفيلم السينمائي

الفن السينمائي هو فن الصورة المتحركة ويعتمد أساسا على الحركة كفن الرقص بدأ بحركة الشريط السينمائي في الكاميرا والمسمى الحركة المتقطعة ، ولولا هذه الحركة المتقطعة لما تمكنا من مشاهدة الصورة على الشاشه ، وبالإضافة الى حركة الشريط السينمائي في الكاميرا يمر الفيلم متحركا في الة الطبع وآلة العرض السينمائية ونسمي هذه الحركة بالحركة المتقطعة، وكذلك الحركة في ماكينة التحميض والتي نسميها الحركة المستمرة .

ثانيا الحركات الفنية وهي:

1- حركات الكاميرا .

تقسم حركات الكاميرا الى :-

1- حركة رأس الكاميرا مع ثبات الحامل (الحركة الاستعراضية- Pan) وهي على نوعين :-

أ- الأفقية : وهي اللقطة التي تصورها الكاميرا وهي ثابتة على محورها في اثناء التصوير وتكون حركتها من اليمين الى اليسار وبالعكس وتستخدم هذه الحركة لمتابعة شخص او استعراض منظر .

ب- العمودية : هي حركة الكاميرا عمودية من الأعلى الى الأسفل او العكس مع بقاء الحامل ثابتا في موضعه وتستخدم للربط بين موضوعين .

2- حركة الكاميرا مع الحامل : (Traveling)

وهي عملية تحريك الكاميرا مع الحامل ، ودفعها ، والسير بها اثناء تشغيل الكاميرا ، وأنواعها هي :

أ- حركة المتابعة الجانبية . (Track)

وتتم هذه الحركة من خلال تحريك الكاميرا على عربة او حامل متحرك من اليمين الى اليسار او العكس او تستخدم للمتابعة مع وصف المكان .

ب- الحركة المقتربة الى الإمام . (Dolly in)

حركة الكاميرا على حامل او عربة تجاه الموضوع المصور والاقتراب منه وحدد مارسيل مارتن وظائف تعبيرية لحركة الترفلنج [16] . وهي :-

1- التمهيد : الحركة تدخلنا في العالم الذي سيدور فيه الحدث .

2- وصف المكان الديجتكي [*] .

3- تجسيم عنصر هام بالنسبة لبقية الحدث .

4- الانتقال داخل النفس .

5- التوتر العقلي .

ج- الحركة المبتعدة . (Dolly out)

هي تراجع الكاميرا من امام الموضوع الذي يجري تصويره وحدد مارسيل مارتن المعاني التي تتحقق عنها وهي [17] :-

1- ختام في نهاية فيلم .

2- ابتعاد المكان .

3- مصاحبة شخص يتقدم .

4- انفصال معنوي .

5- إحساس بالعزلة أو الإعياء أو العجز .

1- حركة الكاميرا المهتزة او المتأرجحة . تكون الكاميرا مهتزة اثناء حملها باليد وأحياننا يتطلب حركة خفيفة للكاميرا وهي على الحامل ، او تكون متأرجحة مثل المرجوحة بربط الكاميرا بحبل .

2- حركة عدسة الزوم zoom

عدسة الزوم "عدسة يمكن تغير بعدها البؤري بسرعة وسهولة ، في اثناء التصوير السينمائي ، بحيث يتغير حجم اللقطة من العام الى القريب او العكس .

ويخيل للمشاهد عندما يراها على الشاشة ، ان الكمرة قد تحركت الى الامام او الخلف بسرعة لتقترب او تبتعد من الشيء المصور ، والحقيقة انها لم تتحرك من مكانها "[18] . وهناك فرق بين حركة الشاريو وحركة الزوم ففي الاولى الكاميرا تقترب او تبتعد عن الموضوع المراد تصويره وفي حركة الزوم الموضوع المصور هو الذي يقترب او يبتعد، وفي حالة الاقتراب والابتعاد بتحريك الكاميرا وهي على الشاريو يحدث تغير في مكونات الصورة وخاصة الخلفية

وذلك نتيجة لتغيير زاوية التصوير اما عند استخدام الزوم فان الزاوية لا تتغير والتغير في البعد البؤري .

3- حركة الفيلم داخل الكاميرا (تحديد السرعة) حركة الفيلم الاعتيادية هي (24) كادر في الثانية وحين تكون السرعة اكثر في الكاميرا السينمائية تكون الحركة بطيئة على الشاشة وبالعكس ونستطيع ان نعكس الحركة وتسمى الحركة المعكوسة .

4- حركة الكرين : وهي عبارة عن حركات تتحقق من خلال تثبيت راس الكاميرا على ذراع طويل وتكون حركتها مزج غير محدد من الـ(pan-traveling) وستخدم الكرين لإغراض متعددة ومختلفة ويمكن استخدام الكرين داخل الاستوديو وخارجه .

5- الحركة داخل اللقطة ، وتشمل المرئيات وهي :

1- حركة الاشخاص والمجاميع .

2- حركة الإكسسوارات .

3- الايهام بالحركة من خلال عملية التكوين والتي تشمل الخطوط الفعلية والوهمية، والإشكال الحقيقية والوهمية والكتل ، " وينبغي ان تصمم كل لقطة وأهداف التكوين السينمائي ماثلة في الذهن وهذه الاهداف هي :

1- توجيه انتباهنا الى الشيء الذي يحظي بأعظم أهمية او دلالة .

2- ابقاء الصورة في حركة مستمرة .

3- خلق ايهام بالعمق " [19] . وتعد الحركة عنصر من عناصر التكوين ،والحركة في الصور تشمل اتجاه ثابت للأشياء الثابتة واتجاه متحرك للأشياء المتحركة وقد تكون حركة الاشياء المتحركة من اليمين الى اليسار او العكس او باتجاه الكاميرا أو مبتعدة عنها ، و " بما ان جوهر الفيلم السينمائي هو حركته المستمرة – أي تيار صورة المتدفق دائما – فمن واجب المصور او المخرج السينمائي ايضا ان يبني خاصية الحركة والتدفق المتغير هذه في كيان كل لقطة " [20].

7 – الحركة التي تتولد من المونتاج . لا شك ان افضل مثال عن الحركة في عملية المونتاج هو الاسود الحجرية الثلاث الذي استخدمها(ايزنشتاين) في فيلم (المدرعة بوتمكين) فقد رأينا اسدا حجريا ينهض على قدميه من خلال ثلاث لقطات للأسد الحجري باللقطة الاولى اسد نائم ثم بارك ثم واثب .ويقول (بودفكين) في كتابه (فن الفيلم) " ومما لا ريب فيه انه من الممكن التعبير عن العاطفة بواسطة الايقاع المعين في عملية المونتاج " [21].

فالمونتاج هو الذي يحدد ايقاع الفيلم السينمائي على ضوء تتابع اللقطات ليس زمنيا بل وفق شدة انتباه اللقطة و"ما نسميه بالإيقاع السينمائي ليس هو ادراك العلاقات الزمنية بين اللقطات ، بل التوافق بين كل لقطة وحركة الانتباه التي تبتعثها وتشبعها . فالأمر هنا لا يتعلق بإيقاع زمني مجرد ، بل بإيقاع للانتباه "[22] .وحركة الانتباه هذه يقررها المخرج وفق محتويات اللقطة وحجمها وكمية الحوار الموجود فيها وتكوينها وهناك مسالة اخر هو تكرار اللقطة فكلما تكررت اللقطه قل زمنها لأنها قد فهمت مسبقا و"ليس هنالك قواعد ثابتة بخصوص الايقاع في الافلام ، بعض المخرجين يقطع وفقا للإيقاع الموسيقي ... في بعض الحالات يقطع المخرج قبل ذروة منحنى المضمون . في المقاطع الشديدة الاثارة للتوقع بصورة خاصة يعمد مخرج مثل هيشكوك الى مناكدة الجمهور بعدم توفير الوقت اللازم له لتمثيل كل معاني اللقطة . انطونيوني من الناحية الاخرى يقطع في العديد من افلامه بعيدا خلف ذروة منحنى المضمون "[23] . ان افضل الافلام وانجحها هو الاعتماد في ضبط ايقاعها حتى يكون المشاهد مشدود للفيلم وحتى لا يصيبه الملل لان " الايقاع او (السرعة) هو الذي يجعل الزمن في الفيلم مقنعا . افضل المقاطع الفلمية يقررها جو الفيلم اضافة الى مادة الموضوع " [24] . وبواسطة الاقناع هذه يمكن ان نتلاعب بعواطف المشاهد من خلال تحديد الايقاع في الفيلم او زيادة سرعته لان سرعة الايقاع تزيد من توتر المشاهد " لابد من تقدير الايقاع الذي سينبع في وصل هذه اللقطات ببعضها وهذا الايقاع هو وسيلة التأثير العاطفي في المتفرجين ، والإيقاع هو الذي يتيح للمخرج ان يثير عواطف المتفرجين او ان يهدئها ، وان أي خطأ في الايقاع قد يؤدي الى فشل تأثير المنظر كله"[25]. ويمكن التلاعب في عواطف المشاهد من خلال أطالت زمن اللقطة ، ففي فيلم (القلب الشجاع)اخراج (ميل جبسن) عندما يريد الجلاد ضرب عنق وليام فأن زمن اللقطة طالت بواسطة القطع والانتقال لإثارة عواطف المشاهد ، فقد انتقل الى (22) لقطه موزعة مابين وليام وزوجته وجماعته والملكة والجلاد وجميع هذه اللقطات هي لقطات قريبة للوجوه تتخلل بين حركة السيف وهو نازل على وليام . ومثلما للموسيقى في الصورة الفيلمية ايقاعا فان للحوار والمؤثرات الصوتية ايقاعا يؤثران في الحالات الانفعالية للمشاهد " كذلك للحوار والمؤثرات الصوتية كليهما أهميتهما للأنماط الايقاعية او الترنيمات التي يبدعانها ، لان هاتيك العناصر الايقاعية المرئية تعكس المزاج او الانفعال النفسي او وقع الحديث " [26] . والحوار هو للفهم والمؤثرات هي حسية ، وللإيقاع في الفيلم السينمائي نوعين ايقاع صوتي

والمتمثل بالموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار وإيقاع مرئي متمثل بمحتويات الصورة المرئية ، وللإيقاع المرئي اكثر تعقيدا من الايقاع السمعي ؛ لان الصورة تفهم اولا ثم الانفعال " ايقاع الفيلم اذن يتعين عليه ان يلبي في ان معا العقل والانفعال موفرا لمضمون معين أن يبلغ هذا (الفهم الانفعالي) والذي هو قصدية الفيلم ذاتها عينا " [27]. ويضيف صباح مهدي الموسوي عن الحركة ، ويقول "ان للحركة اشكال ، وهي :

1- الحركة التجريدية – مثل حركات الرقص (الباليه)
2- الحركة الطرازية – وهي الحركات المفهومة بين الناس وعلى نطاق محلي مثل امرأة تظرب على خدها) .
3- الحركات الرمزية – وهي الحركات المعلومة لدى الناس على نطاق واسع من العالم كحركة اليد وهي تلوح باتجاه اليسار واليمين .
4- حركات سايكلوجية – وهي حركات انفعالية نفسية تعبر عن القلق والخوف والضجر ..الخ .
5- حركات جمالية "[28] .

المبحث الثالث: البديل العاطفي عن الموسيقى

هناك شيئا مشترك في الفيلم والموسيقى وهو الايقاع ، والموسيقى عبارة عن ايقاع لوحدات منتظمة زمنيا ، وهي تنظيم الضربات الزمنية في الزمان ، واما الايقاع في الفيلم السينمائي هي ضربات ايقاعية زمنية ومكانية لان السينما فن زماني والمكان أي ان الايقاع في الفيلم السينمائي هو تنظيم للوحدات الزمنية والمكانية ، ويميل الواقعيون بالتقليل في استخدام الموسيقى في الفيلم السينمائي . ففي فيلم (روما مدينة مفتوحة) اخراج (روبيرتو روسيليني) يبدأ الفيلم بقدوم الالمان بتفتيش احد الشقق الموجودة في أحدى العمارات ، والموسيقى تبدأ في بداية الفيلم لمدة خمسة ثواني فقط عند نزول الجنود من السيارة وتختفي الموسيقى الى المشهد الثاني عشر من الفيلم أي بزمن 12,4. دقيقة ، وأكثر المشاهد هي حوارية مصحوبة بحركة الاشخاص ، وتبدأ في التصعيد العاطفي في الفيلم عندما يدخل المعلم الراهب والتلميذ الصغير الكنيسة . وكذلك في فيلم (سارق الدراجة) اخراج (دي سيكا) يبدأ الفيلم بدون موسيقى عند استلام (ريجي) العمل ، ومن شروط العمل ان يمتلك دراجة هوائية، وهو يمتلك دراجة ولكنها مرهونة وفي طريقه الى البيت يرى زوجته ويخبرها بالأمر وعندما يصلان الشقة تبدأ الموسيقى بالظهور للتصعيد العاطفي للمشكلة ، بيت بدون عمل

وعندما يجد العمل تقف امامه مشكلة الدراجة . او المال من اجل فك رهن الدراجة الهوائية . وهناك نموذج اخر هو فيلم (الحبل) لـ(هيشكوك)فالموسيقى تبدأ باللقطة الاولى من تايتل الفيلم وتنتهي الى شباك الشقة وسماع الصرخة ثم تنتهي الموسيقى وتعود في الدقيقة(46,43) من الفيلم يعزف (فيليب) على البيانو و لمدة خمسة ثواني ان هناك 44 دقيقة من الفيلم بدون موسيقى والتصوير في مكان واحد ومشهد واحد . فما هو البديل العاطفي للموسيقى في هذه الافلام؟ يقول (ارنست لندجرن) في كتابه (فن الفيلم) ان صوت الانسان والمؤثرات والضوضاء يمكن ان تكون بديلا عن الموسيقى " ان الموسيقى لم تعد هي الشكل الوحيد للصوت المصاحب للفيلم بل لقد اصبح من الممكن تسجيل صوت الانسان وكافة انواع الاصوات والضوضاء التي يمكن الاستماع اليها وأصبحت هذه الاصوات هي السائدة في الجزء الاكبر من الفيلم وفي هذا الجزء لم تكن هناك حاجة للموسيقى فضلا عن ان استخدامها يصبح غير ملائم"[29]. وللموسيقي دور وصفي وتعبيري في الفيلم السينمائي واذا استطاعت الصورة ان تعوض فلا داعي للموسيقى، وللقطة الكبيرة للوجه دور تعبيري ويستطيع المشاهد التعاطف مع أي وجه باكي او ضاحك سواء كان طفل او امرأة وليس دور للموسيقى في اثارة عواطفنا فالصورة هي التي اثارت عواطفنا وربما الموسيقى يكون رد فعلها عكسيا " الصورة – التأثير العاطفي هي لقطة قريبة ، واللقطة القريبة هي الوجه . وقد المح ايزنشتاين بان اللقطة القريبة لم تكن فقط نموذجا لصورة بين غيرها من الصور ولكنها قراءة عاطفية لكل الفيلم "[30]. اللقطة القريبة للوجه ؟ فليس للموسيقى اهمية في الوصف التعبيري للصورة لان اللقطة القريبة فيها التعبير والوصف " ان تعابير التقاسيم الدقيقة الظاهر ة على وجه ما تأتي متكاملة ومفهومة في حد ذاتها ، وبالنتيجة لا نجد انفسنا في حاجة الى ادراكها وكأنها موجودة في حد ذاتها ، وبالنتيجة لا نجد أنفسنا في حاجة الى ادراكها وكأنها موجودة في الزمان او في المكان يزول وعينا بالمكان... لنجد انفسنا في مواجهة بعد اخر هو بعد التقاسيم حيث لا نعود نرى وجها من لحم بل تعبيرا ...نرى مشاعر وامزجة ونوايا وأفكارا " [31] . وخاصة عند ربطها مع لقطات اخرى ولا ننسى تجربة (كلشوف) و(بودفكين) في ذلك عندما ربط لقطة قريبة لوجه الممثل (موسجوكين) دون ان يظهر عليه أي تعبير قبل احد ثلاثة لقطات لطبق حساء ،وامرأة متوفيه، وطفلة تلعب بدميتها وكانت النتيجة اعجاب المشاهدين لتعبير (موسجوكين) في الحالات الثلاثة مع ان الصورة واحدة والمشاهد الثلاث عرضت بدون موسيقى .والموسيقى

تستخدم في تفسير الحالات أي وظيفتها تفسيرية أي تستخدم في أجزاء محددة من الفيلم وحسب وظائف الموسيقى الأخرى ويستبعد استخدامها في المشاهد الحوارية "الحديث عن الموسيقى الخلفية يجعلنا لا نتوقع استخدامها في مشاهد الحوار " [32]. وعدم استخدام الموسيقى في المشاهد الحوارية هو الحفاظ على واقعية الاحداث ،ففي فيلم (خطاب الملك) اخراج (توم هوبر) عندما دخلت زوجة دوق يورك الى عيادة (ليونيل) للاتفاق معه في معالجة الدوق كانت موسيقى قبل دخول العيادة وعندما بدأ الحوار بينهما لم يكن وجود للموسيقى الى نهاية المشهد الحواري وعند الانتهاء من المشهد والذي طال ثلاثة دقائق رجعت الموسيقى، وكذلك فيلم الحبل لهيشكوك 44دقيقة من الفيلم بدون موسيقى لوجود مشهد حواري بين مجموعة مدعوين للعشاء يتم فيها قتل اول ضيف مدعوا ويبدأ الحوار بين منفذان الجريمة حول كيفية إخفاء الجثة وكيفية اخفاء اثار الجريمة حتى لا احد من المدعوين يشك في ذلك ويستمر الحوار حتى قدوم المدعوين بحركات للممثلين مع حركات الكاميرا . كما يلعب البناء الصوري للمشاهد الحوارية من خلال تنوع الحجوم والزوايا بعدا عاطفيا بديلا عن الموسيقى" الذي يجعل من السينما نمط تعبيري خاص ، فهو تنوع مواقع الكاميرا ...فكل زاويا للتصوير تفترض موقفا عاطفيا او ذهنيا " [33] .

والمؤثرات الصوتية التي تخلق الجو، وتكون مصدر للمعلومات ، ويمكن ان تكون بديلا عن الموسيقى في اثارة العواطف " تؤدي المؤثرات الصوتية وظائف عديدة في العمل الفني من خلال تنوع تجاورها مع الصورة لدعم المضمون الدرامي والتعبيري وتوصيل المعاني الكثيرة بلغة بلاغية ذات تأثير عاطفي وانفعالي كبيرين [34]والتأثير العاطفي يعبر عن المزاج للشخصيات وحالاتهم النفسية المختلفة والانفعالات العاطفية كالحب والكره والحزن والسعادة ..الخ "يمكن للمؤثرات الصوتية ان تعبر عن المزاج والحالة النفسية والانفعالات العاطفية "[35] . والصمت هو الاخر كمؤثر صوتي يمكن ان يخلق شعورا بالتوتر والترقب والقلق ويكون تأثير المؤثر الصوتي في حالة الصمت المطبق وقعا اكثر فعاليا كصوت صرير باب في حالة الصمت " ولان الايقاعات الطبيعية للمؤثرات الصوتية والحوار الموسيقي تصبح طبيعية للفيلم كإيقاعات التنفس ، فإننا عند توقف هذه الايقاعات ننمي في الحال شعورا بالتوتر الطبيعي والترقب والقلق " [36] . لان هناك توقف للحياة الطبيعة .

مؤشرات الإطار النظري

بعد ان تم بحث موضوعة (توظيف البديل العاطفي للموسيقى في الفيلم الروائي – فيلم انفصال نموذجا) توصل الباحث الى مجموعة من المؤشرات وهي :

1- يمكن للمؤثرات الصوتية ان تعبر عن المزاج والحالة النفسية والانفعالات العاطفية كبديل عاطفي عن الموسيقى .

2- اللقطة القريبة للوجه لم تكن فقط نموذجا لصورة بين غيرها من الصور ولكنها قرأءة عاطفية لكل الفيلم .

3- يلعب البناء الصوري للمشاهد الحوارية من خلال تنوع الحجوم والزوايا والحركة بعدا عاطفيا بديلا عن الموسيقى .

الدراسات السابقة

بعد الاطلاع على البحوث المنشورة في مجال السينما والتلفزيون لم يجد الباحث دراسة اكاديمية معتمدة تخوض ما تناوله البحث وهو (توظيف البديل العاطفي للموسيقى في الفيلم السينمائي) وهذا ما يؤكد اصالة وجدة هذا البحث .

الفصل الثالث

اولا منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعرف بأنه " وصف ما هو كائن ، ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة ، وتركيبها ، وعملياتها ، والظروف الساندة ، وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره [37] . ومن خلال هذا الاجراء يمنح المنهج الوصفي التحليلي النتيجة المرجوة منه في البحث لوظيفة البديل العاطفي للموسيقى في الفيلم السينمائي عن طريق تحليل العينة .

ثانيا عينة البحث

تم اختيار فيلم بشكل قصدي ، وقد روعي في اختيار الفلم جملة من الضوابط والاشتراطات وهي :-

1- ان يكون فيلم متميز .

2- حصول الفيلم على جوائز في المهرجانات .

3- تلبيتها لمتطلبات وأهداف البحث وصولا الى النتائج المتوخاة .

وقد حصل الفيلم على الجوائز التالية .

1- حصل على جائزة افضل فيلم اجنبي للأوسكار الرابع والثمانين .
2- حاز على جائزة افضل فيلم في الدوره الخامسة لجوائز اسيا والباسفيك .
3- حاز على جائزة الدب الذهبي لمهرجان برلين 61 .
4- جائزة افضل فيلم في مهرجان سيدني .

ثالثا : اداة البحث

قام الباحث بتحديد اداة يتم الاستناد اليها في تحليل العينة المختارة من مؤشرات الاطار النظري ، وهي :

1- يمكن للمؤثرات الصوتية ان تعبر عن المزاج والحالة النفسية والانفعالات العاطفية كبديل عاطفي للفيلم .
2- اللقطة القريبة للوجه لم تكن فقط نموذجا لصورة بين غيرها من الصور ولكنها قراءة عاطفية لكل الفيلم .
3- يلعب البناء الصوري للمشاهد الحوارية من خلال تنوع الأحجام والزوايا والحركة بعدا عاطفيا بديلا عن الموسيقى .

رابعا : وحدة التحليل

اعتمد الباحث المشهد واللقطة كوحدة للتحليل الفلم من اجل الوصول الى توظيف البديل العاطفي للموسيقى في الفيلم السينمائي

خامسا : خطوات التحليل

تمت مشاهدة الفلم الذي اختاره الباحث والموجود على قرص سيدي عدة مرات .
1- تم تفريغ الفلم على الورق بحسب المشاهد واللقطات .
2- تم تحليل المشاهد واللقطات التي اختارها الباحث طبقا للمؤشرات

التحليل

عينة فيلم: (انفصال) تاريخ الانتاج: 2011 البلد: ايران بطولة : ليلا حاتمي وبيمان معادي
الإنتاج: اصغر فرهادي مونتاج: هايده صفي ياري سيناريو واخراج : اصغر فرهادي
زمن الفيلم : ساعتان

ملخص الفيلم

(سيمين) تطلب الطلاق عن (نادر) لانه يرفض مرافقتها بالسفر خارج البلاد او الهجره ،وذلك بسبب والده الرجل الكبير والمخرف . (سيمين) تطلب من القاضي التنازل عن أي

شيء الا بنتها والتي هيه بعمر الحادية عشر فيرفض القاضي لان البنت لا تسافر الا بموافقة الاب والاب يرفض ذلك . وبعد ان يتم طلاقهما يجلب (نادر) امرأة تقوم بالخدمة داخل البيت بدل (سيمين) الا انها تواجه مشكلة شرعية في تنظيف الرجل العجوز لأنه لا يجوز لها الكشف على رجل غريب . فترفض الاستمرار الا انها تقترح على (نادر) ان يكون رجل يقوم في خدمته وانها ستواصل الخدمة حتى يكون زوجها هو البديل فتاتي في اليوم الثاني ، وفي اثناء تنظيفها الدار يخرج الرجل المخرف الى الشارع فتذهب اليه مسرعة وتضربها احدى السيارات ، وبعد ان يوافق الزوج بالعمل يسجن بسب شكوى احد الدائنين له فتستمر هي بالخدمة لليوم الثالث وبعد تنظيف البيت تقوم بربط الرجل الكبير بالسرير حتى لا يخرج وتذهب هي الى عيادة الدكتورة للفحص نتيجة الالام التي احدثتها السيارة . وعندما يأتي (نادر) الى البيت يجد ابيه ساقط من السرير على الارض وهو مربط بالسرير والمرأة ليس في البيت ، وعندما تأتي يطردها لإهمالها بالواجب وعندما تطب منه اجرة اليوم يتهمها بالسرقة ويدفعها خارج الشقة فتسقط على الدرج وتنقل الى المستشفى بسب النزف الي حصل عندها وتحصل لها عملية الإجهاض . فيتهم (نادر) بأنه هو السبب في ذلك ويطلب منه الدية على قتل الطفل او يسجن . طليقته تساعده في مبلغ الكفالة وتطلب منه دفع الدية خوفا على بنتها . وعند دفع الدية يطلب من المرأة بان تحلف بالقران ان سبب سقوط الجنين هو سببه فترفض ذلك وزوجها يريدها ان تحلف بعد ان افتهم منها ان السبب ليس منه وأخيرا(سيمين) تطلب من (نادر) الفتاة(ترمه) وتصل قضيتهما الى القاضي ، والقاضي يخير الفتاة الى أي جهة تريد وينتهي الفيلم دون ان نسمع من الفتاة ماذا قررت .

التحليل

يمكن للمؤثرات الصوتية ان تعبر عن المزاج والحالة النفسية والانفعالات العاطفية.

في المشهد الاول يبدأ الفيلم على صوت ماكينة الاستنساخ المتكرر والمنتظم لاستنساخ أوراق المعاملات وهو مدخل تمهيدي لأحداث الفيلم من خلالها نفهم اننا امام او في دائرة حكومية وعلى طول عملية الاستنساخ تزل عناوين الفيلم على انغام ماكينة الاستنساخ ،و اخر شيء يستنسخ هو الجنسية الايرانية فنعرف ان الموقع هو دائرة حكومية في ايران وكان صوت ماكينة الاستنساخ هو لخلق الجو ولا تستطيع أي موسيقى ان تعبر عن الجو والمكان مثل ما عبرت صوت ماكينة الاستنساخ .

وفي مشهد (33) في الدقيقة (32) خروج (راضية) للبحث عن (الجد المخرف) تنزل راضية السلم مسرعة ونسمع صوت اقدامها وعند وصولها الى باب العمارة نسمع صوت سيارة مسرعة مع اصوات ابواق السيارات . وهنا صوت المؤثرات يدل على حالة الفزع لدى (راضية) وهي تركض في الشارع وقد تنوعت اصوات الشاحنات حسب انواعها وهي مسرعة ، وأصوات السيارات مع ابواقها يتصاعد وكائن شيئا ما سيحدث ، وبعدها نشاهد (الجد المخرف)من الجهة الاخرى من الشارع امام بائع الجرائد . وأصوات السيارات مسرعة و(الجد الخرف) يريد العبور ويتعالى صوت بوق السيارة وراضية تقف بالجهة المعاكسة ويتعالى صوت السيارة ثم قطع الى ضرب الكرة في طاولة لعب كرة القدم . وهنا المؤثرات تعبر عن الحالة النفسية لـ(راضية) مع شد المشاهد لتصاعد على حدث سيقع .

وفي المشهد (43) في الدقيقة (45) عندما يقوم (نادر) غسل والده في الحمام فهنا نسمع خرير الماء المتدفق من الحنفية وهو يقوم بتنظيفه حتى ان يضع رأسه على ظهر ابيه وهو يبكي ونحن نسمع صوت الماء فيكون لصوت الماء ايقاعا مشابها لإيقاع الموسيقى فنحن نسمع نوعين من صوت الماء، الأول الجاري من الحنفية والثاني صوت القطرات الساقطة من جسم الاب فولد لنا شيء مشابه للموسيقى مع بكاء الابن .

وفي المشهد(55) في الدقيقة (54) عند دخول (نادر) إلى المحكمة نسمع صوت لغط للناس في المحكمة مع سمع وقع اقدام متداخلة ومنتظمة وصوت وقع الاقدام هذه كونت مع لغط وأصوات الناس إيقاعا موسيقيا يوحي الى حدث قادم او ترقب لحدث قادم .

وفي المشهد (89) في الدقيقة (72) ذهاب (سيمين) مع اخت زوج (راضي) الى زوج (راضيه) فعند دخولهما السوق تتصاعد وقع اقدامهما مع اصوات الدراجات النارية يعطينى الاحساس بتأزم الوضع ووصوله نحو ذروة الصراع بين عائلة (سيمين) وعائلة (راضية) . فكان وقع الأقدام المتسرعة مع صوت الدراجة النارية بديلا عن موسيقى يتصاعد فيها الحدث .

2- اللقطة القريبة للوجه لم تكن فقط نموذجا لصورة بين غيرها من الصور ولكنها قراءة عاطفية لكل الفيلم .

يحتوي الفيلم على مجموعة كبيرة من اللقطات الكبيرة للوجه وأول لقطة قريبة للوجه هي كانت لـ(ترمه) في المشهد (5) في الدقيقة(6,25) وهي داخل البيت تكتب واجبها المدرسي ، وعندما تدخل امها البيت بعد قدومها من المحكمة تنظر اليها ،وفي عينيها تسأل عما حدث

في المحكمة وخوف لان امها جاءت وحدها وليس مع ابيها ، ونشاهد صورة امها وهي داخله على نفس اللقطة القريبة لان اللقطة القريبة لـ(ترمة) من خلف زجاج الشباك ، واللقطة فيها من العاطفة بحيث لا تحتاج الى موسيقى تعبر عن الحدث .

وفي المشهد (12) في الدقيقة (12,35) لقطة قريبة لوجه الام (سيمين) عندما تخرج من البيت وهي داخل السيارة تبكي والدمعة تسيل على خدها ، فقد فقدت بيتها وزوجها وبنتها مع العلم انها هي التي طلبت الطلاق وقدمت شكوى للمحكمة للانفصال عن (نادر) وان هذه الصورة توصف لنا الحالة والمشاهد يتعاطف مع هذه الحالة الانسانية ، والحالة معبرة ولا تحتاج الى موسيقى لتوصف الحالة أو تأكيدها .

وفي لقطة كبيرة لـ(راضية) في المحكمة في المشهد(58) في الدقيقة (68) من الفيلم وهي تصرح عن الجرح الذي اصابها من (نادر) حين اتهمها بالسرقة ، فهي تقول للقاضي انا جئت للمحكمة ليس للطفل الذي طرحته ، ولكن لاتهامي بالسرقة هو الذي جرحني ، ونلاحظ تعبير الحزن والألم والصدق في إننا واحد في وجه راضية وهي تبكي، وهذا التعبير او هذه العاطفة لا تحتاج الى موسيقى توصف الحالة او تعبر عنها . فهي حالة انسانية يتعاطف المشاهد معها وخاصة في حالة وضوح الصورة عن (راضية) فنحن شاهدنا العمل الخير عندما قامت بتنظيف (الجد الخرف) رغم ان الشرع لم يوافق على مثل هذا العمل وكانت تعمل بجد في تنظيف المنزل .

وفي لقطة قريبة لوجه (ترمة) في المشهد (88) وفي الدقيقة (71) من الفيلم ، وهي في السيارة تبكي بعد ان خرجت من المحكمة ، والبكاء هنا نتيجة تأنيب الضمير لها ؛ لان (ترمه) كذبت في المحكمة وقالت ان ابيها كان لا يعلم ان (راضية) حبلى وانه قد علم منها ذلك . الاب لا يستطيع قول الحقيقة فان قال ذلك فسيسجن من سنة الى ثلاثة سنوات ، وكانت (ترمه) هي تطلب من ابيها قول الحق ولكنها في المحكمة تعاطفت مع ابيها وقالت انه كان لا يعلم فهي في هذه الحالة تعيش في صراع نفسي انعكس ذلك في بكائها فاللقطة لا تحتاج الى موسيقى تبين لنا الحالة العاطفية لـ(ترمة) .

3- يلعب البناء الصوري للمشاهد الحوارية من خلال تنوع الإحجام والزوايا بعدا عاطفيا بديلا عن الموسيقى .

الفيلم يحتوي معظمه على مشاهد حوارية بدأ من المشهد الاول يدور الحوار بين (نادر) و(سيمين) والقاضي على سبب طلاقهما وهذا هو المشهد التمهيدي لقصة الفيلم او الحكاية،

ويبدأ المشهد الحواري التالي عند رجوع (سيمين) من المحكمة ولقائها بعمال الحمل على سلم العمارة الموصلة الى الشقة فيطلب العامل من (سيمين) زيادة الاجرة لان الشقة في الطابق الثالث وهي قالت لهم ان الشقة في الطابق الثاني وكانت زاوية الكاميرا من الاسفل الى الاعلى وعند قدوم (سيمين) صارت زاوية الكاميرا من الاعلى الى الاسفل و(سيمين) في الاسفل وهنا يتبين لنا ضعف (سيمين) وسيطرت العامل عليها فتقول له (تلك الطبقة الارضية ، وتلك الطبقة الاولى ، وهذه الطبقة الثانية) وهنا ترجع اللقطة مرتفعة فيقول لها (المبلغ هو لطبقتين فقط – اتصلي بالمشتري فهذه ثلاث طبقات) وتعود الكاميرا منخفضة فتقول له (سأدفع لك سعر الطابق الثالث دعني امر) . في هذا المشهد الحواري تنوعت الزوايا وأضفت بعدا عاطفيا فلا يحتاج الى موسيقى للتعبير او وصف الحالة فـ(سيمين) فقدت الزوج والشقة وأثاثها .

وفي المشهد التالي عندما تدخل (سيمين) الشقة وتطلب من بنتها (ترمه) ان تخبر والدها بان (راضيه) ستغادر البيت وهنا (ترمه) تقول لامها ، لماذا لن تخبريه انت ؟ فتقول لها الم نتفق فتذهب(ترمه) لإخبار والدها بذلك ، ويبدأ الحوار بين (نادر) و(راضية) عن نوع الخدمه التي ستقوم بها في البيت وهي الاهم ان تعطي الدواء للجد الخرف في وقته ، و(سيمين) تدور في الشقة للملمة اغراضها وهنا الكاميرا تتابع (سيمين) تارتا و تارتا أخرى تتابع (ترمة)،بحركات استعراضية للكاميرا والحوار دائر بينهما لا ينقطع فنحن نسمع الحوار بين (نادر) و(راضي) والكاميرا بحركة بان ولقطة متوسطة (لسيمين) وهي تعطي النقود للعامل ثم تنتقل الكاميرا الى (راضية ونادر) ثم تتابع (سيمين) ، وتتداخل معها في الحركة بنتها (ترمة) لتكون زاوية الكاميرا من وجهة نظر (ترمة) وهي تنظر الى امها ، ثم يدار حوار بين الام وبنتها ثم تنتقل الكاميرا بزاوية منخفضة الى (راضيه) وبنتها وهما يخرجان من الشقة نازلتين من السلم ثم لقطة بزاوية مرتفعة الى سمين وهي تنظر الى السلم لتراقب العمال ، ثم قطع للقطة متوسطة الى الاب والبنت وهما يتحاوران على كيفية تشغيل الغسالة ثم قطع الى (سيمين) والجد الخرف وهما يتحاورا ، وهنا يلعب المونتاج دورا مهما في ربط هذه اللقطات ، وهنا المتابعة تكون مستمرة وشد انتباه المتلقي للأحداث السريعة والمتداخلة بتعدد الزوايا وأحجام اللقطات مع الحوار المستمر دون توقف فلا مجال للموسيقى ان تعبر عن مجموعة الحالات النفسية المتعددة في المشهد وهي :

1- حالة (سيمين) المطلقة والتي تبحث عن اغراضها المهمة في البيت ، وهي تريد المغادرة بسبب الجد الخرف،والجد الخرف يمسك بها من يديها طالبا منها عدم المغادرة
2- حالة البنت (ترمه) وهي لا تعرف بحالة الطلاق و تريد من امها البقاء وعدم المغادره .
3- حالة الزوج وهو لا يعرف كيف يدير البيت والزوجة تقوم بأخذ اغراضها .
4- حالة الجد الخرف وهو يمسك بيد (سيمين) طالبا منها عدم الخروج .

فالحالة معبرة ويمكن التعاطف معها من خلال الحوار وزوايا الكاميرا ولا حاجة للموسيقى في وصف الحالة او التعبير عنها .

النتائج

1- شكل المونتاج بديلا عاطفيا عن الموسيقى لا سيما في ابراز العلاقات الفكرية والدرامية بين المتجاورات .
2- يمكن للصورة ان تقدم ضمن بنيتها الكبرى لإنتاج موسيقى حرة تحاكي البناء العاطفي للحدث الدرامي .
3- للموسيقى دور وصفي وتعبيري في الفيلم السينمائي فإذا استطاعت الصورة ان تعوض فلا داعي للموسيقى .
4- توظيف الدلالة التعبيرية بواسطة الحركة تكون بديلا عن الموسيقى .
5- الحركة المستمرة داخل اللقطة في الفيلم السينمائي يمكن ان تكون بديلا عن الموسيقى.
6-اللقطات الكبيرة للوجه لا تحتاج الى موسيقى لوصفها او تفسيرها لوجود الدلالات التعبيرية الدقيقة .

الاستنتاجات

1- استخدام الموسيقى في المشاهد الحوارية له استخدامات وظيفية وجمالية وعدم استخدامها تضيف جمالية ووظيفة جديدة .
2- عدم استخدام الموسيقى في الفيلم الواقعي يضيف قيمة جمالية للفيلم .
3- ان التعبير بواسطة الحركة يمكن ان يكون بديلا عن الموسيقى .
4- الموسيقى غير لازمة في الفيلم السينمائي طالما ان الصورة ذو فعالية في التعبير .

التوصيات

يوصي الباحث الى وضع مفردات البديل عن الموسيقى في التعبير العاطفي لطلبة السينما في مادة الاخراج السينمائي .

الهوامش

(1) المنجد في اللغة والإعلام ، (لبنان : المطبعة الكاثوليكية ، 1973)، ص 513 .
(2)سالم محمد الشماع ، العاطفة والعقل ، (القاهرة : دار الثقافة للنشر ، 2009) ، ص 131.
(3) المعجم الفلسفي ، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1983)،ص 26 .
(4) ارنست لندجرن ، فن الفيلم ، ترجمة صلاح التهامي (القاهرة :مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، 1959)،ص 132 .
(5) دريد شريف محمود ، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الروائي ، أطروحة دكتوراه ،غ م ، (بغداد : كلية الفنون الجميلة 1999)، ص 97 .
(6) ارنست لندجرن ، فن الفيلم ، مصدر سابق،ص 135 .
(7) جوزيف .م. بوجز ، فن الفرجة على الافلام ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995)، ص 155 .
(8) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي (القاهرة :الدار المصريه للتأليف والنشر ، 1964)،ص 128 .
(9) لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي (بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1981) ، ص 275– 284 .
(1.) جوزيف .م. بوجز ، فن الفرجة على الأفلام ، مصدر سابق ، ص 155 .
(11) ينظر جوزيف .م. بوجيز ، فن الفرجة على الافلام ، المصدر السابق ، ص 15–158 .
(12) يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفيلم ، ترجمة نبيل الدبس ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 2001) ، ص 115 .
(13) ارنست لندجرن ، فن الفيلم ، مصدر سابق، ص 134 .
(14) صباح مهدي الموسوي ،الدلالات الفكرية للموسيقى والمؤثرات في الفلم السينمائي ، محاضرة ، موقع انترنيت .
(15)جوليوس بورتيزي، الفيليسوف وفن الموسيقى ، ترجمة فؤاد زكريا (القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القوميه ،ب ت) ص .311
(16) ينظر مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، مصدر سابق، ص36–37 .
(*) كل ما ينتمي ، بمفهوم سهل ، الى الحكاية المروية ، الى العالم الذي تفرضه او تقترحه رواية الفيلم (العالم الفلمي) عن مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ص 19 .
(17) ينظر مارسيل مارتن ، مصدر سابق ، ص35 .
(18) احمد كامل مرسي ، مجدي وهبه ، معجم الفن السينمائي ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1973)،ص398 .
(19)جوزيف .م. بورجز ، فن الفرجة على الافلام ، مصدر سابق، ص78 .
(20) جوزيف .م. بوجز ، المصدر السابق ، 79 .
(21) بودوفكين ، الفن السينمائي ، ترجمة صلاح التهامي (القاهرة : دار الفكر ، ب ت)، ص58 .
(22) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، مصدر سابق، ص 154 .

(23) لـوي دي جـانيتي ، فهـم السـينما ، ترجمـة جعفـر علـي ،(بغـداد : دار الرشـيد للنشـر ، 1981) ، ص2.3 .

(24)لوي دي جانيتي ، المصدر السابق ، ص 2.2 .

(25) بودوفكين ، الفن السينمائي ، مصدر سابق، ص69 .

(26) جوزيف .م. بورجز ، فن الفرجة على الافلام ، مصدر سابق، ص15. .

(27)جان متري ، المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما ،ترجمة عبدالله عويشق (دمشق :منشورات وزارة الثقافة ، 2009 .

(28)صباح مهدي الموسوي ،الحركة مصادرها وانواعها،محاضرة لطلبة الدكتوراه في قسم السينما والتلفزيون 20-5-2012 .

(29) ارنست لندجرن ، فن الفيلم ، ترجمة صلاح التهامي (القاهرة :مطابع شركة الاعلانات الشرقية ، 1959)،ص 133 .

(30)جيل دولور ، فلسفة الصورة ، ترجمة حسن عوده (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1997) ، ص 123 .

(31)هنري آجيل ، علم جمال السينما ، ترجمة ابراهيم العريس (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 2005)،ص97 .

(32) ارنست لندجرن ، فن الفيلم ، ترجمة صلاح التهامي (القاهرة :مطابع شركة الاعلانات الشرقية ، 1959)،ص 137 .

(33) هنري اجيل ، علم جمال السينما ، ترجمة ابراهيم العريس (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 2005)،ص102 .

(34) حكمت البيضاني ،جماليات وتقنيات الصوت ،(القاهرة: مطبعة كركي ، 2011)،ص68 .

(35) نفس المصدر ، ص69 .

(36) جوزيف .م. بورجز ، فن الفرجة على الافلام ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995)، ص149 .

(37)ابو طالب محمد سعيد ، علم مناهج البحث ،(الموصل :دار الحكمة للطباعة والنشر ، 1990)، ص94 .

المصادر

1- القرآن الكريم

2- آجيل ،هنري ، **علم جمال السينما** ، ترجمة ابراهيم العريس ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 2005 .

3- بوجز ، جوزيف .م. ، **فن الفرجة على الافلام** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 .

4- بورتيزي ، جوليوس، **الفيليسوف وفن الموسيقى** ، ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القوميه ،ب ت .

5- بودوفكين،**الفن السينمائي** ، ترجمة صلاح التهامي، القاهرة :دار الفكر،ب ت.
6- البيضاني ، حكمت ،**جماليات وتقنيات الصوت** ، القاهرة: مطبعة كركي ، 2011 .
7- جانيتي ، لوي دي، **فهم السينما** ، ترجمة جعفر علي ،بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1981 .
8- دولور ،جيل، **فلسفة الصورة** ، ترجمة حسن عوده ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1997 .
9- الشماع ، سالم محمد ، **العاطفة والعقل** ، القاهرة : دار الثقافة للنشر ، 2009.
10- لندجرن ، ارنست ، **فن الفيلم** ، ترجمة صلاح التهامي ، القاهرة :مطابع شركة الاعلانات الشرقية ، 1959 .
11- لوتمان ، يوري، **مدخل الى سيميائية الفيلم** ، ترجمة نبيل الدبس ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 2001 .
12- **المنجد في اللغة والإعلام** ، لبنان : المطبعة الكاثوليكية ، 1973 .
13- **المعجم الفلسفي** ، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، 1983 .
14- مارتن ، مارسيل ، **اللغة السينمائية** ، ترجمة سعد مكاوي ،القاهرة :الدار المصريه للتأليف والنشر ، 1964 .
15- متري ، جان ، **المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما** ،ترجمة عبدالله عويشق ،دمشق :منشورات وزارة الثقافة ، 2009 .
16- احمد كامل مرسي ، مجدي وهبه ، **معجم الفن السينمائي** ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1973 .
17- محمد سعيد ، ابو طالب، **علم مناهج البحث**_، الموصل :دار الحكمة للطباعة والنشر ، 1990 .

المصادر من نوع الرسائل والأطاريح

(1) دريد شريف محمود ، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الروائي ، اطروحة دكتوراه ،غ م ، بغداد : كلية الفنون الجميلة 1999 .

المصادر من نوع المحاضرات

1- الموسوي ، صباح مهدي ،الدلالات الفكرية للموسيقى والمؤثرات في الفلم السينمائي ، موقع انترنيت .

2- الموسوي ، صباح مهدي ،الحركة مصادرها وأنواعها،محاضرة لطلبة الدكتوراه في قسم السينما والتلفزيون 20-5-2012 .

المصادر من نوع الافلام

1- فيلم الحبل اخراج هيشكوك .

2- خطاب الملك اخراج توم هوبر .

3- سارق الدراجه اخراج دي سيكا .

4- القلب الشجاع اخراج ميل جبسن .

5- عيادة الدكتور كالجاري اخراج روبيرت ويني.

6- روما مدينة مفتوحة اخراج روسيليني .

7- نانوك الشمال اخراج فلاهرتي .

8- المدرعة بوتمكين اخراج ازنشتاين .

Abstract

This research deals with using the emotional alternate instead of music in the cinematic film. The problem of the research is identified by the following questions: Is the music conditional in the dramatic film? And when is it possible to use it as an emotional alternate? The aim of this research is to identify the elements that serve as alternates to music in a cinematic film. The importance of this research is to study a new state in the cinematic production which is a cinematic film without music. This study is important for the specialists in the cinematic art and the scholars and cinema fans as well. It also provides the cinematic library with a new source in this field.

This study falls into three chapters: Chapter One is dedicated to the music in the dramatic film. Chapter Two explores the motion in the cinematic film. Chapter Three examines the use of the emotional alternate to music. These three chapters are followed by an analysis and a conclusion of the film entitled "Infisal" directed by Asghar Faraheedy. The conclusions of this analysis prove that the shape of montage is an

emotional alternate to music specially in the intellective and the dramatic relations, it also proves that the exclusion of music adds an aesthetic value to the realistic film.