جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

دكتوراه الفلسفة في الدراما

بحث بعنوان:

المؤثرات الصوتية ودرامية الفلم الوثائقي

(دراسة تحليلية فيلم صائد التماسيح)

The sound Effects and its Role in Dramatic Documentary Film

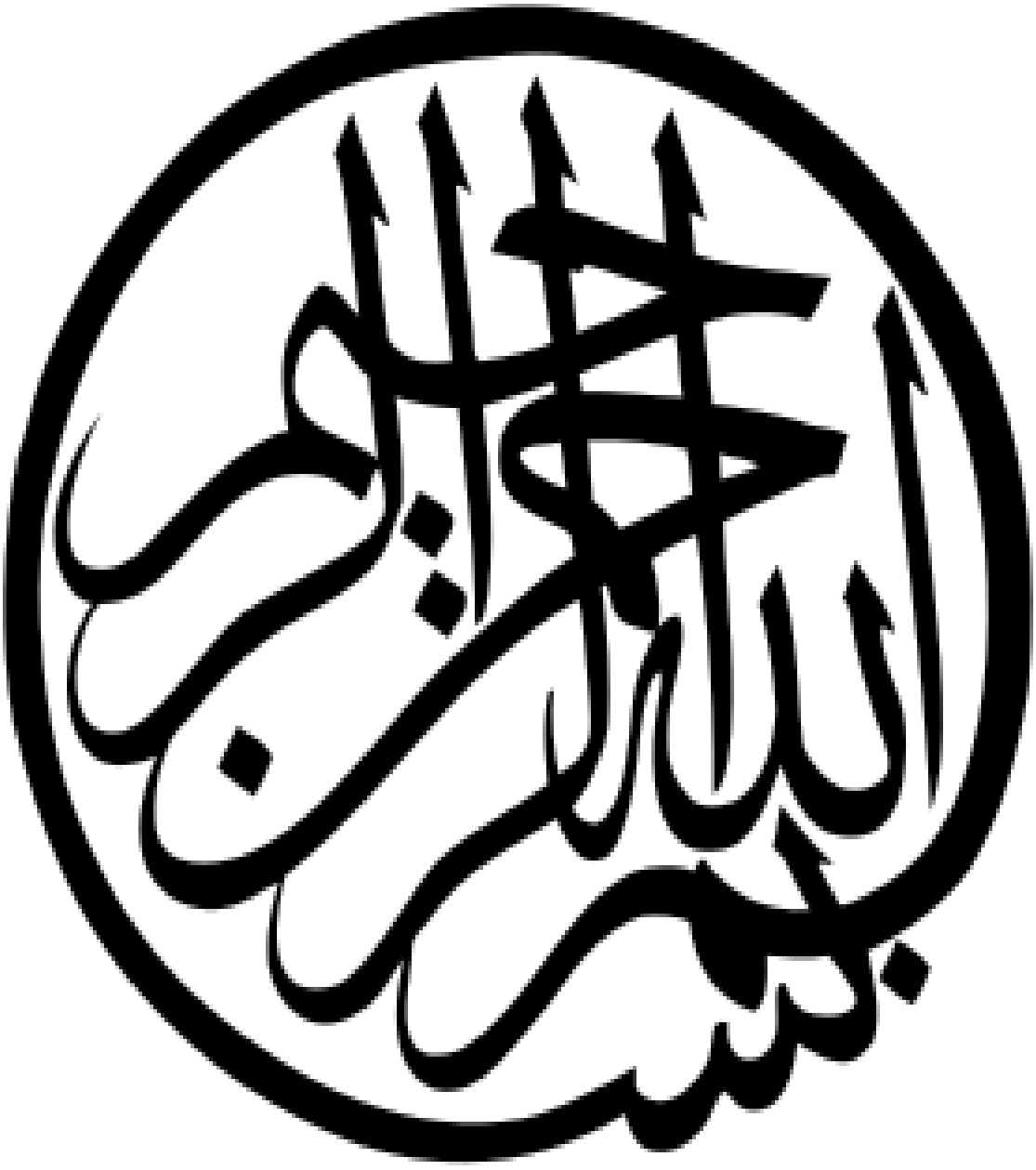
(Ananalytical Study of the Crocodile Hunter Movie)

إعداد الدارس: أنس علي عبدالله محمد

إشراف: أ. د اليسع حسن أحمد

يونيو 2022م

الخرطوم



الآية:

قال تعالى:

﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌۚ إِنَّ ٱلسَّمْعَ وَٱلْبَصَرَ وَٱلْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْـُٔولًا﴾

(سورة الإسراء، الآية 36)

قال تعالى:

﴿شَهِدَ اللّهُ أَنَّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ وَالْمَلاَئِكَةُ وَأُوْلُواْ الْعِلْمِ قَآئِمَاً بِالْقِسْطِ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾

(سورة آل عمران، الآية 18)

الاهداء

إلى والدي الكريمين ... حفظهما الله

إلى زوجتي والتي ما فتئت تعاضدني

إلى ابنائي وبناتي

محمد.. الاء.. إسراء.. محاسن.. ابراهيم.. زينب .. البراء

وإلى صغيرتي ليان محمد الفاضل

إلى اخواني واخواتي

عبير... شذى... عمار... عبدالباسط... عبدالله...

سارية... منى

وإلى جميع اخوتي وأصدقائي

اهدي لكم جميعا هذا المجهود المتواضع

‘‘‘‘

شكر وتقدير

الله

العليم

الحكيم

احمده حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه...

الحمد لله قيوم السموات والأرض ومن فيهن اشكره على جزيل عطائه ووافر كرمه وافضاله التي لا تحصى ولا تعد.

ثم

الشكر الجزيل أتقدم به لاستاذي المشرف البروفيسور أليسع حسن أحمد والذي حفني برعاية علمية خاصة وأبى الا ان يبلغ هذا البحث إلى مرافئ الأمان وهو الذي تعلمت من حكمة صمته اكثر مما تعلمت من بلاغة حروفه...

الشكر الجزيل أيضا لاستاذي بروفيسور حاج ابا آدم

الذي شهد بدايات ميلاد هذا البحث

ولا يفوتني أن اشكر الدكتور الارقم الجيلاني والأستاذ محمد بابكر كدكي والاذان قدما مجهودا كبيرا يظل محل فخر واعتزاز

كما أتقدم بالشكر الوافر للأستاذ الدكتور حكمت البيضاني

والذي لم يبخل على بمؤلفاته الثرة والتي اسهمت في بلورة

الرؤية الفنية لهذا البحث كما أتقدم بالشكر للباشمهندس هشام

بابكر والذي تكبد مشاق التواصل مع الدكتور حكمت البيضاني

في بلاد الرافدين دولة العراق الحبيبة

الشكر الجزيل لكل من دعمني في بناء هذا البحث وأخص بذلك

الدكتور عاطف عجيب

وأخي الدكتور عبدالباسط علي عبدالله

وإلى جميع من علمني حرفا على امتداد مسيرتي التعليمية

المستخلص:

ان الغرض من هذه الدراسة هو قياس مدى قدرة المؤثرات الصوتية و الأدوات الاخراجية الأخرى على نقل الفيلم الوثائقي من خانة الوثائقية والتسجيلية المحضة الي خانة الدرامية، واماطة اللثام عن العلاقة بين المؤثرات الصوتية والمحتوى الفني والجمالي للفيلم الوثائقي.

وحتى تصل الدراسة إلى أهدافها المرجوة سلك الباحث عدة مناهج بحثية، كالمنهج الوصفي التحليلي والمنهج الوصفي التاريخي بالإضافة إلى منهج تحليل المضمون.

ومن اهم النتائج التي توصلت لها الدراسة: هي أن المؤثرات الصوتية لها القدرة والفاعلية في نقل الفيلم الوثائقي من خانة الوثائقية التسجيلية إلى خانة الدرامية والروائية والتي تعتبر اكثر عمقا وتعبيرا؛ وكذك وجدت الدراسة أن المؤثرات الصوتية تعتبر مرتكزا اصيلا لدرامية الفيلم الوثائقي؛ وأيضا من أبرز النتائج ان الموسيقى تشكل واحدة من أدوات تكثيف المعنى وشرح مضمون المشهد.

وبناء على النتائج المستقاة أوصت الدراسة بالاهتمام العلمي بانتاج الأفلام الوثائقية؛ وكذلك أوصت على ضرورة العمل على رفع مستوى التذوق الموسيقي لدى الدارسين والتمعاملين في مجال انتاج الأفلام؛ وكذلك مناشدة القائمين على أمر انتاج الافلام الوثائقية بضرورة الاهتمام بمستويات صناعة الصوت والصورة.

Abstract

The purpose of this study is to measure the extent to which sound effects and other directing tools are able to transfer the documentary film from the purely documentary and documentary category to the dramatic one, and to unveil the relationship between sound effects and the artistic and aesthetic content of the documentary film.

In order for the study to reach its desired goals, the researcher used several research methods, such as the descriptive analytical method, the historical descriptive method, in addition to the content analysis method.

Among the most important findings of the study: that the sound effects have the ability and effectiveness in transferring the documentary film from the documentary-documentary field to the dramatic and narrative field, which is considered to be more profound and expressive; The study also found that sound effects are an original basis for the drama of the documentary film; Also, one of the most prominent results is that music is one of the tools to intensify the meaning and explain the content of the scene.

Based on the obtained results, the study recommended scientific interest in the production of documentaries; it also recommended the need to work on raising the level of musical taste among students and dealers in the field of film production. As well as appealing to those responsible for the production of documentaries to pay attention to the levels of the audio and video industry.

المحتويات

م	المحتوى	رقم الصفحة
1	**البسملة**	
2	**الآية**	I
3	**الإهداء**	II
4	**الشكر والعرفان**	III
5	**المستخلص**	V
6	Abstract	VII
7	**الفهرست**	
	الفصل الاول: الاطار النظري والمفاهيمي	
8	المقدمة	1
9	المبحث الاول: الصوت	10
10	المبحث الثاني: الفيلم الوثائقي	**20**
11	المبحث الثالث: السيناريو	**24**
	الفصل الثاني: المؤثرات الصوتية وسيلة حكي في الفيلم الوثائقي	
12	المبحث الاول: القيم التعبيرية للمؤثرات الصوتية	**36**
13	المبحث الثاني: صناعة الآثار الصوتية	**69**
14	المبحث الثالث: التطورات التقنية للصوت	**74**
	الفصل الثالث: الفيلم الوثائقي بين الواقعية والدرامية:	
15	المبحث الأول: الدراما	**89**
16	المبحث الثاني: الفيلم الوثائقي	**99**
	الفصل الرابع: الإطار التطبيقي	
17	المبحث الأول: فيلم بركة	**103**
18	المبحث الثاني: فيلم صائد التماسيح	**157**
19	**الخاتمة**	**189**
20	النتائج والتوصيات والملاحق	**191**
21	المصادر والمراجع	**193**

المقدمة:

لعل توثيق أو تثبيت لحظة منتقاة من الحياة رغبة لازمت الإنسان منذ بدء الخليقة، ونظرية المحاكاة نفسها التي يرجح العلماء أنها بدايات تخلق الدراما، ماهي إلا محاولات لإسترجاع لحظة من الفعل الإنساني وتماساته مع صراعه الوجودي وتثبيت ذلك الفعل لغرض ما، تعليمي أو ترفيهي ثم انساق لفرض هيمنة الإنسان على والوجود واحكام سيطرته، وتطور الأمر مع تطور الحياة وتشعب وتعقد الصراع وتجذرت الدراما في الوجود الإنساني.

حتى وصولنا لمحطة تثبيت المشهد (الصورة) إذ شكل فيلم المحطة للأخوين لومير في العام ١٨٩٥ بداية ميلاد السينما، وهو فيلم تسجيلي بالدرجة الأولى وثق فيه الأخوين لومير لحظات دخول القطار إلى المحطة وانتظار المسافرين على طرفي قضيب السكة حديد، (سعد يوسف، 2002م، 38) [1] واستنادا على هذه النقطة يمكننا القول أن السينما – بشقيها الروائي والوثائقي– هي المولود الشرعي للأفلام الوثائقية، حيث يعتبر الفيلم الوثائقي (نوع من الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة او الخيال بل يتخذ مادته من واقع الحياة). (منى سعيد، 1982م 11–12) [2] ولكن النظرة إلى (واقع الحياة) الذي ذكرته الدكتورة منى الحديدي يختلف من شخص إلى آخر كل حسب مفهومه ومعتقداته وأيدولوجياته الفكرية وظروفه المعاشة، وطبقا لذلك تختلف طرق نقل هذا الواقع من فنان إلى آخر.

ولعله من أهم أهداف هذا البحث محاولة دراسة المؤثرات الصوتية دراسة علمية منهجية بالتركيز على مواطن القوة فيها والتي من خلالها استطاعت ان تكون عنصرا فعالا في بنية الفيلم الوثائقي، وأداة مؤثرة في يد المخرج لتحقيق رؤيته الخاصة اتجاه الواقع المراد نقله عبر الفيلم التسجيلي.

إن المؤثر الصوتي في نظر الباحث واحدا من الركائز الأساسية التي يعتمد عليها المخرج في التعبير عن أفكاره والتصريح بما يدور في خلده، الأمر الذي أدى بدوره إلى أن يتخلل الفيلم التسجيلي بعض الخصائص المرتبطة بالبعد الذاتي لصانع الفيلم، كما جر الفيلم الى مربع الروائية و التي يحتاجها المخرج لإضفاء مسحة من الخيال لعكس واقع الحياة المعاش في الفيلم التسجيلي حسب تصوره ومعتقداته الذاتية (فليست الدراما ولا الخصائص الدرامية هي ما يعرض على المسرح فقط)[3] (س.و .داوسن 1989م، ص7)، ومن ناحية أخرى يحاول هذا البحث ان يثبت مدى امكانية إذابة الحدود الفاصلة بين هذين اللونين الفنيين، وهذا ما اشتغلت عليه مفاهيم المابعديات فى العهد

المعاصر في تلاشي الفواصل بين الأجناس الإبداعية والفنية، الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي وذلك بالاستفادة من عنصر المؤثرات الصوتية حتى نصل بالعمل الفني القائم على مبدأ التسجيلية وتوثيق الحياة الواقعية ونقلها، إلى أقصى درجات التفرد والكمال الفني والدرامي.

إن محاولة جريرسون لتعريف الفيلم الوثائقي باعتباره (معالجة خلاقة للواقع)، هو المفتاح الحقيقي لهذا البحث " المؤثرات الصوتية ودرامية الفيلم الوثائقي ". هذا التعريف المختصر للفيلم الوثائقي شكل نقطة إلهام للباحث لسبر أغوار الفيلم الوثائقي ومعرفة ما يكتنفه من خلق وإبداع وكيفية استخدام تقنيات الإخراج المختلفة (الصورة والمؤثرات الصوتية والمونتاج والميكساج) ومساهمتها بفعالية في جعل هذا الإبداع واقعًا ملموسًا في الفيلم الوثائقي، وقد رأى الباحث أن يقف على عنصر المؤثرات الصوتية لما لها من قدرات تعبيرية في صنع المشهد التلفزيوني والتأثير عليه.

مشكلة الدراسة:

من أهم الاتجاهات التي يتسم بها الفيلم الوثائقي هو نقل الواقع المعاش ومن ثم بلورة الحقائق المحضة أيًا كان شكلها، شريطة أن يتم ذلك بموضوعية تامة ومن غير تدخل يحاول إعطاء نتائج أو أسباب نابعة من خيال المخرج او من ثقافته الذاتية. هذا الاتجاه التسجيلي الأصيل يعتبر الميزة الفارقة بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي، حيث يتدخل مخرج العمل الروائي لقولبة الحقائق وإظهارها حسب مفهومه الخاص المتأتي من تخيل نتائج ومسببات وأسباب قد تكون ليست حقيقية وليس لها علاقة بالواقع.

ومن خلال هذه المفارقة بين هذين الاتجاهين نبعت مشكلة البحث متمثلة في السؤالين التاليين:

- إلى أي مدى استطاعت المؤثرات الصوتية أن تضع لمسة روائية ومن ثم درامية في الفيلم الوثائقي؟ حتى يكتمل تفسيرها عند المشاهد.
- كيف عملت المؤثرات الصوتية بمصاحبة الأدوات الإخراجية الأخرى على نقل الفيلم الوثائقي من خانة الوثائقية الواقعية إلى خانة الدرامية الروائية؟.

أهداف الدراسة:

للدراسة أهداف عديدة نذكر منها:

1/ محاولة المساهمة العلمية الجادة وفق أسس منهجية في طرح قضية المؤثرات الصوتية كعملية ابداعية تضيف الكثير من الجوانب الجمالية والدرامية للفيلم الوثائقي.

2/ الوقوف على الخصائص الدرامية في الفيلم الوثائقي والتي تتولد من خلال عمل المؤثرات الصوتية.

3/ التعرف على أهداف استخدام المؤثرات الصوتية وكيفية الاستفادة منها في الأفلام الوثائقية التسجيلية.

4/ الوقوف على الحدود الفاصلة بين الروائي والتسجيلي وإمكانية المزاوجة بينهما عبر عناصر المؤثرات الصوتية لمواكبة مجريات التطور الحتمي للحياة.

5/ دراسة ومعرفة تطور الفيلم والتطورات التقنية والفنية التي صاحبت إنتاجه.

أهمية الدراسة:

١/ جاءت أهمية هذه الدراسة من أهمية المؤثر الصوتي كعامل أساسي من عوامل اكتمال الصورة بالنسبة للفيلم الوثائقي.

٢/ وضع الاعتبار لإستخدامات المؤثر الصوتي من أجل خلق وإحداث التأثير على درامية الفيلم الوثائقي لتحقيق أكبر قدر من الرسآلة الإعلامية المرجوة منه.

فرضيات الدراسة:

١/ المؤثرات الصوتية بما لها من خصائص ومميزات تمتلك الفاعلية والقدرة الكافية في تعزيز البعد الدرامي في الفيلم الوثائقي.

٢/ وجود علاقة وثيقة بين المؤثرات الصوتية والمحتوى الفني للفيلم يساعد في وجود بعض الخصائص الدرامية في الفيلم الوثائقي.

منهج الدراسة:

استخدم الباحث ثلاثة مناهج علمية بغية الوصول بالبحث إلى أغراضه الرئيسية، جاءت على النحو التالي:

1- المنهج الوصفي التاريخي.

2- المنهج الوصفي التحليلي.

3- منهج تحليل المضمون.

أدوات جمع البيانات:-

نظراً لطبيعة الدراسة فقد تم الاعتماد على مجموعة من الأدوات المنهجية لجمع البيانات اللازمة والتي نوردها فيما يلي:

1- الملاحظة والمشاهدة.

2- المقابلات.

3- الورش و الحلقات النقاشية.

الدراسات السابقة:

استفاد الباحث كثيراً من الاطلاع ودراسة البحوث السابقة في مجالي الفنون والإنتاج التلفزيوني على المستويين النظري والتطبيقي مما ساعده على التعرف عن قرب على كثير من المشكلات والفرضيات البحثية والنتائج التي تمخضت عنها هذه البحوث الامر الذي أدى إلى تشكيل وخلق أرضية صلبة للانطلاق نحو سبر أغوار هذا البحث، ومن أهم البحوث والدراسات التي وقف عليها الباحث.

- **الدراسة الأولى:**

دراسة محمد عبدالجبار كاظم بعنوان الصوت وقيمته التعبيرية في الفيلم الروائي، بحث منشور في مجلة الأكاديمي العدد ٥٠ سنة ٢٠٠٩.

وقد تلخصت مشكلة هذه الدراسة في السؤال التالي : كيف يمكن للصوت حين ينساق في مجرى الفيلم أن يدعم الصورة بجوانب تعبيرية لتجسيد المعنى؟

وقد هدفت الدراسة الي معرفة السبل الكفيلة للصوت في تجسيد المعنى والسبل الكفيلة لخلق التعبير في سرد القصة السينمائية، وتكمن أهمية هذه الدراسة في دراسة الصوت وقيمته التعبيرية في الفيلم الروائي . وقد أسفرت هذه الدراسة عن عدد من النتائج أهمها : أن الصوت يخلق الاثارة ويلقى جانبا كبيرا من التوتر والترقب لدي المشاهد والممثل، كما أن الصوت يعطي الاحساس بالمكان فهو يمكن أن يجسد المكان ويوسع من دون حدود كما أن للصوت إمكانية اختزال الزمن لأقصى درجة ممكنة. كما تحدثت الدراسة عن شدة الصوت ودورها الكبير في تعزيز مجريات السرد الدرامي وتركيز المشاهد واحساسه بالمسافة.

- **الدراسة الثانية:**

دراسة النور الكارس، الفيلم الوثائقي ودوره في تعزيز الهوية الثقافية، دراسة تطبيقية على سلسلة الطائر الطواف بتلفزيون السودان (بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه من جامعة أمدرمان الإسلامية قسم الإذاعة والتلفزيون 2009.

هدفت الدراسة الى تسليط الضوء على الكيفية التي من خلالها يستطيع الفيلم الوثائقي ان يعمل على تعزيز الهوية الثقافية، وكذلك مساعدة القائمين على أمر الفيلم الوثائقي في لعب الدور المنوط بهم في تحقيق التنمية، وتمكين الفيلم من ان يلعب دوره في تعزيز حوار الحضارات وفي عكس الوجه المشرق للسودان ثم الإسهام في صياغة الرأي العام العالمي والغربي على وجه التحديد. ومن أهم نتائج هذه الدراسة:

يعتبر الفيلم الوثائقي من أشكال الإنتاج المرئي المسموع التي تستطيع أن تسهم بقوة في تعزيز الهوية الثقافية إن أحسن استخدامها.

يعاني الفيلم الوثائقي بتلفزيون السودان من العديد من العقبات التي تقعد به عن لعب أدواره الإيجابية تجاه المجتمع والتي من بينها تعزيز الهوية الثقافية.

من أهم العقبات التي تواجه الفيلم الوثائقي الافتقار إلى التخطيط والنقص الحاد في الأجهزة والمعدات بالإضافة إلى ضعف فرق الإنتاج وشح التمويل.

تميزت دراسة النور الكارس بانها تناولت الفيلم الوثائقي بصورة موسعة وتعريفاته وأنواعه ومجالات عمله المختلفة، كما تناول إمكانية الاستفادة من الفيلم الوثائقي وتوظيفه في خدمة الأغراض الثقافية والاجتماعية والتعليمية

- **الدراسة الثالثة:**

دراسة عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير من الجامعة الإسلامية بغزة ٢٠١٠.

وقد عمدت هذه الدراسة إلى الغوص في اغوارالدراما بشكل عام، والتعريف بدراما السينما والتلفزيون وكيفية بناء العمل الدرامي المرئي، كما تناولت الدراسة باسهاب عن طرق وأساليب انتاج العمل الدرامي التلفزيوني، كما تناولت الدراسة آلية انتاج العمل الدرامي من الفكرة الي أن يتم تقديم العمل على الشاشة. وقد خلصت الدراسة إلى ضرورة وجود منهج ثابت للتدريب والبحث والتجريب وذلك لصناعة دراما مرئية قوية يمكن أن يعول عليها. وأن الانتاج السينمائي والتلفزيوني لا يكتمل الا من خلال عمل جماعي متكامل تحكمه قوانين السوق والعرض والطلب . كما دعمت الدراسة ترسيخ مفهوم الفيلم الثالث باعتباره واحدا من الأساليب التي تمكن لثبات تجربة الإنتاج الفيلمي.

- **الدراسة الرابعة:**

ومن اهم الدراسات التي اطلع عليها الباحث دراسة الدكتور حكمت البيضاني والموسومة ب (الصوت في السينما والتلفزيون) والتي صدرت من دار الخلود عام ٢٠١٢، وقد جاءت الدراسة في أربعة فصول رئيسة تناول فيها الباحث الصوت عبر الزمن ومراحل تطوره المختلفة ومن ثم تحدث عن القيم التعبيرية للصوت والعلاقة المشتركة بينه وبين الصورة و َالنتائج التي تحدث من هذا الترابط.

وقد استفاد الباحث كثيرا من هذه الدراسة في هذا البحث والتي شكلت حجر زاوية اساسي انطلق منه الباحث. وبالرغم من أن دراسة الدكتور حكمت البيضاني تحدثت عن الصوت في الفيلم الروائي ورسالتي كانت عن الفيلم الوثائقي الا ان الباحث استفاد كثيرا من التعريفات المنهجية التي اوردها د. حكمت البيضاني في دراسته عن الصوت.

- **الدراسة الخامسة:**

سلمى عبدالسلام عبد السيد، توظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية في برامج التلفزيون السوداني القومي، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير من جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا كلية الموسيقى والدراما، 2012.تناول هذا البحث كيفية تحليل توظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية وطرق استخدامها في البرامج التلفزيونية ضمن بث التلفزيون القومي ومن خلال الكيفيات التي تتم بها انتخاب المواد المطلوبة للبرنامج المحِدد او لخطط البرامج بجانب التعرف على أنواعها وأنماطها وطرق وخصائص ألحانها وأنواع الآلات والأصوات التي استخدمت فيها وأهم الخصائص الفنية لأنواع الأعمال والنماذج ومعرفة أنواع السلالم الموسيقية والموازين والضروب الإيقاعية التي جاءت عليها وطرق تلحينه.

- **الدراسة السادسة:**

دراسة د. حكمت مطشر مجيد البيضاني، التوظيف الجمالي للصوت في أفلام الفريد هتشكوك، من جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة 2014م

تناولت هذه الدراسة طبيعة التوظيف الجمالي للصوت في أفلام الفرد هتشكوك، وأهم ما دفع الدارس لتسليط الضوء على افلام الفرد هتشكوك تلك التجربة الثرة لهتشكوك ايام السينما الصامتة وذلك من خلال تعامله مع الصورة السينمائية. ونجاحه بطريقة فاعلة في بناء أفلامه، وبعد أن دخل الصوت استطاع أن يوظف الصوت بطرق جمالية ما زال الناس يجارونها حتى الآن.

ومن اهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة : توظف سرعة الإيقاع الصوتي عند هتشكوك بشكل طردي مع سرعة حدة التوتر وتحكم الأول بالثاني او العكس احيانا لزيادة التشويق والتحكم في المتلقي.

ومن النتائج أيضا التي توصلت لها الدراسة أيضا الحاجة للتوظيف الجمالي والابداعي يرتبط بوحدة المكان الذي تتم فيه الأحداث للمساعدة في توسيع فضاء الصورة.

- **الدراسة السابعة:**

دراسة علي فياض الربيعات والتي جاءت بعنوان دور الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية في تعزيز الاحساس الفيلمي " فيلم القلب الشجاع نموذجا " بتاريخ 2016/4/26 وقد تناولت هذه الدراسة عناصر الصوت في الفيلم السينمائي والعوامل المؤثرة في جودة الصوت ووظائف المؤثرات الصوتية وقد قام الباحث باختيار عينة مهمة من أعمال السينما هي الفيلم السينمائي (القلب الشجاع) لميل جيبسون، حيث قام بتحليله واستخلاص عدد من النتائج التي تلخصت في:

1/ ان للصوت أهمية لا تقل عن الصورة في مضاعفة الاحساس الفيلمي.

2/ استخدام الصوت وعناصره بشكل تقني وعالي الجودة يساعد على التحكم بدلآلة المشهد والفلم بشكل عام.

3/ يقوم الصوت بصفته فن زماني بالإيحاء بالمكان.

4/ تقوم المؤثرات الصوتية المرافقة للصورة بإثارة خيال المشاهد.

5/ يعمل الصوت بشكل عام على توسيع حدود الرؤيا لدى المشاهد.

ويرى الباحث من خلال هذه النتائج التي خلصت إليها دراسة علي فياض الربيعات، انها من أكثر الدراسات اقترابا لموضوع البحث خاصته مع اختلاف طفيف وهو زيادة عنصر الموسيقى كواحدة من عناصر الصوت السينمائي والتي تساهم أيضا في مضاعفة الاحساس الجمالي والفيلمي جنبا إلى جنب مع عنصر المؤثرات الصوتية.

- **الدراسة الثامنة:**

دراسة رعد عبدالجبار سامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، وهي صادرة عن سلسلة دراسات الأدب والفنون، العراق، الطبعة الأولى 2016م

وقد جاءت هذه الدراسة في أربعة فصول تناول فيها الباحث الأساليب الفنية المتبعة في انتاج الأفلام وفقا للنظريات الفنية، وتعتبر هذه الدراسة واحدة من

الدراسات التي تاسس عليها فرع السينما في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد في العام 1968م.

وقد حاولت هذه الدراسة الوقوف والالمام بجوانب الأسلوب وربطها بالنظرية . وقد تناولت هذه الدراسة النظرية الواقعية والاساليب السينمائية المرتبطة بها من حيث طرق الإخراج وكيفية استخدام اللقطات والمشاهد، كما تحدثت الدراسة عن التداخل بيين نوعي الفيلم الوثائقي والروائي ومدى التعالق بينهما.

كما تناولت الدراسة ثلاثة نمازج لافلام روائية مأخوذة من واقع الحياة العراقية في ثلاث مراحل تاريخية مختلفة وهي قصص حقيقية تمت معالجتها في إطار روائي درامي.

وقد القت هذه الدراسة مزيدا من الضوء على جدلية (روائي، وثائقي) ونقاط التلاقي بينهما من حيث الأسلوب وطرق العرض وفنيات الإخراج المستخدمة في النوعين.

- **الدراسة التاسعة:**

دراسة عادل ضيف الله ماكن وهي دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الموسيقى والدراما 2017م

وتتلخص الدراسة في تتبع وجود المشهد الدرامي _ كواحدة من عناصر الاخراج _ في الفيلم التسجيلي/الوثائقي فيهو السينما والتلفزيون في السودان بحثاً عن لمنهج علمي يحقق لهذا الأسلوب فاعليته ويوفير السياق المناسب لذلك، وقد وجد الباحث ان هناك مستويين في التعامل مع هذه العناصر الدرامية وهي في مستواها الأول تتعلق بكون الفيلم التسجيلي/الوثائقي مشتمل علي عناصر تتعلق بوجود القصة /الشخوص/ الحبكة/ المكان/الزمان الخ .. من ناحية وضرورات أن تعالج في سياق فيلمي يقارب حد التطابق سيناريو الدراما بمناهجه المختلفة من ناحية أخري، وقد توصل الباحث الي أن إستخلاص معايير لإستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي يعزز من الإستفادة القصوي إعادة بناء عناصر الفيلم (الاخراج) بما يحقق أهدافه ويوصل رسالته لاسيما ان المتلقي السوداني تتشكل ذهنيته بتمثلات الدراما وقوة تاثيرها في فضاءات الفنون المرئية/الادائية بشكل عام والسينما والتلفزيون بشكل خاص. ان النتائج التى توصل اليها الباحث تكمل الصورة المترسمة لافاق السينما والتلفزيون الذي نرمي اليه كاداة للتغيير الاجتماعي والثقافي المنشود في ظل تقهقر مواعين ثقافية أخري وضعف تاثير رسالتها وضمور جمهورها بشكل ملفت، مما يجد الباحث انها مساحة ان يتحرك الفيلم نحو قضايا المجتمع باسس بمعرفية لتقديم اطروحاته لاسيما الفيلم التسجيلى/الوثائقى، والذي ان تحرر من قوالبه التقليدية بحثاً عن عوالم جديد وجديرة بالتطوير فانه الاكثر تاثيراً والابلغ رسالة من ما سوء. وقد تاكد للباحث ان الفيلم بمكوناته الفنية ومعطياته الفكرية لا يحده التصنيف المحدود والقالب النمطى الذى عرف بـ (الروائي / التسجيلى)، وانما هو مرشح الى انتاج اشكال وانماط جديدة مستجيبة لمستجدات فنية وفلسفية واحتياجات مجتمعية بما اسماه الباحث (الفيلم الثالث)، ووجد الباحث ان جهود المخرجين السينمائيين وتعدد مشاربهم المعرفية اسهمت بشكل كبير فى تاسيس مناهج فى الاخراج والسيناريو، واظهرت سمات

واضحة للافلام التى تحققت فى حقب مختلفة من تاريخ السينما فى السودان. لاسيما مساهمات الاخراج السينمائي عند المخرج الطيب مهدى وهى جديرة بالدراسة لما تتصف به من جدة واصالة ومنهجية. ان قراءة وتحليل العناصر والاتجاهات الفنية للفيلم السودانى سينما/تلفزيون من جهة روائى/تسجيلى من جهة اخرى ضرورة لاستبانة المناهج وتاسيس مدارس الابداع الفيلمى السودانى علي هدي المعرفة ويقينية التجريب، يستجيب الى مشكلات المجتمع وحاجاته الثقافية فى فنون مابعد الحداثة والتى تتعامل مع التصنيف الفنى بمرونة.

وقد اقتربت هذه الدراسة كثيرا من دراسة الباحث حيث توصلت الي أن الفيلم بمكوناته الفنية ومعطياته الفكرية لا يحده التصنيف النمطي المعروف ب (الروائي _التسجيلي) وهذه النتيجة تتطابق مع توصل اليه البحث والذي أفاد بوهن الحدود الفاصلة بين الروائي والتسجيلي كما توصل عادل ضيف الله إلى وجود الفيلم الثالث، كل هذه النتائج لم تذهب بعيدا عن المقترب النظري لدراسة الباحث الموسومة (بالمؤثرات الصوتية ودرامية الافلام الوثائقية) بالرغم من بعض الفروقات التي تمثلت في إدخال عنصر المؤثرات الصوتية باعتبارها واحدة من عوامل التغيير الأساسية في حال دخولها على الفيلم الوثائقي.

- **الدراسة العاشرة:**

دراسة كاظم مرشد السلوم والتي جاءت تحت عنوان : سينما الواقع دراسة تحليلية في السينما الوثائقية والتي جاءت في أربعة فصول كان الرابط الرئيس بينها هو دراسة وتفنيد فلسفة الواقع في الفيلم الوثائقي حيث تحدث الفصل الأول عن البعد الذاتي والموضوعي لتناول الواقع في الفيلم الوثائقي

وتناول الفصل الثاني عناصر تناول الواقع في السينما الوثائقية

كما تناول الفصل الثالث جماليات الفيلم الوثائقي بين السينما والتلفزيون

وجاء الفصل الرابع محللاً لعدد من الأفلام الوثائقية تمثلت في : فيلم الأرض.، فيلم القرار، فيلم اثبيكلس، فيلم عالم الطيور.

وقد أكدت دراسة كاظم السلوم أن الأفلام جميعها روائية بما فيها الوثائقي وذلك لأنها تروي لنا حكاياها، هذه الحقيقة كانت بمثابة القاعدة الصلبة التي انطلق منها هذا البحث ذلك لأنه ثبت حقيقة روائية الفيلم الوثائقي في ذهنية الباحث من حيث قدرة الوثائقي على الحكي والسرد من خلال الوثيقة أو الواقع الحياتي المعاش .

وقد توصل هذا البحث إلى عدد من النتائج أهمها :

أن عملية الاقتراب من الواقع تتطلب الكثير من الإجراءات الفكرية والجمالية من أجل رصد وتفكيك بنية الواقع وتجاوز مستوى الاحتكاك المباشر صوب الغور في الأعماق لفهم الأسباب والنتائج.

أن عملية التفكيك والتداخل مع الواقع لابد أن تنهض على جملة من الاشتراطات التي ترتبط باشتغال عناصر اللغة السينمائية والرؤية الإبداعية لصانع الفيلم الوثائقي.

- **الدراسة الحادية عشر:**

دراسة ادريان برتول، سيناريو الفيلم السينمائي وتقنية الكتابة للسينما وعنوانها الأصلي باللغة الإنجليزية هو : Film script – The technique of writting for the screen.

وقد قام بترجمتها للغة العربية مصطفى محرم، بدون تاريخ وبدون تفاصيل نشر.

وقد جاءت الدراسة في أربعة عشر فصلا تناول فيها الدارس كيفية اختيار مواضيع الأفلام وطرق الكتابة المختلفة وعلاقة المخرج بكاتب السيناريو للتطويع أدوات المخرج المختلفة لخدمة العمل الفني كما وضع

دراسة الأرقم محمد الجيلاني، فاعلية الصوت والصورة في المنتج التلفزيوني (دراسة تحليلية على عينة من البرامج المحلية)، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه من كلية علوم الاتصال جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

تناولت هذه الدراسة فاعلية الصوت والصورة في المنتج التلفزيوني بالتجريب والتحليل على نماذج أنتجت خصيصا لهذه الدراسة، وقد حاول الباحث في هذه الدراسة التوصل إلى كيفية توظيف أدوات اللغة البصرية والسمعية توظيفا فعالاً لخدمة الأفكار والمعاني والأهداف المختلفة وما يحدثه من تأثيرات على المتلقي. جاءت هذه الدراسة في خمسة فصول خلص فيها الباحث إلى أن التطور في الجانب النظري والتطبيقي والتقني لمستويات صناعة الصوت والصورة في الفنون السمع بصرية تبعته نقلة نوعية وكمية وأكثر فاعلية في مخرجاتها كإثراء مجالات التجديد في الإعلام وتبادل لعب الأدوار بين القائم بالاتصال والمتلقي للرسآلة على المستوى المسموع والمرئي.

كما توصلت الدراسة أيضا الى الرؤية الذاتية عند صانعي المنتج التلفزيوني عدما تكون حرة تكفلالمزيد من الفاعلية في توصيل الابداع الفني والتأثير على المتلقي

ومن أهم التوصيات التي خرجت بها هذه الدراسة:

1- الاهتمام بمستويات صناعة الصوت والصورة.

2- وضع المعايير اللازمة في القنوات التلفزيونية لتتضمن كفآلة حقوق واحتياجات وخدمة شرائح الأقلية في المجتمع كفاقدي السمع والبصر لتدفع القائمين بالاتصال لمزيد من التجويد والإتقان ولتوظيف لصالح الجميع وكسر أبواب الاحتكار وخلق فرص جديدة في أسواق الإنتاج والبث.

كلما تغيرت وتبدلت معطيات ومدخلات الإنتاج تبدلت تبعا لذلك النتائج المرجوة من العمل الفني.

تطابقت آراء هذه الدراسة مع دراستنا من حيث تحليلها لعنصر الصوت وفاعليته باعتبار أن المؤثر الصوتي عنصر من عناصر الصوت في المنتج السمعبصري بينما اختلفت في توسعها في دراسة عنصر الصورة أيضا وبذلك غطت الدراسة جميع المنتج التلفزيوني بجميع أشكاله بينما اقتصرت دراستنا على الافلام الوثائقية فقط مما أتاح لنا فرصة أكبر في التعمق والبحث واستخلاص النتائج التي تفتح أبوابا لبحوث أخرى أكثر تعمقاً وتخصصية.

الفصل الاول: الاطار النظري والمفاهيمي

المبحث الاول: الصوت

المبحث الثالث: السيناريو

المبحث الثاني: الفيلم الوثائقي

الفصل الاول

المبحث الأول:

الصوت:

يعتبر الصوت احد وسائل الاتصال الهامة بين البشر، ويعتمد عليها الانسان في التخاطب والمحادثة وابداء الراي والتعبير عن الاحاسيس النفسية وقد خلق الله السمع والبصر ليكمل بعضهما بعضا فليس بالضرورة ان نسمع ما تراه العين فربما تنظر الى حمام السباحة ونرى أطفالا يمرحون بينما نسمع أصوات نداءات أو صفارات البواخر أو صوت أي شيء اخر نفكر فيه. ان العين تستقبل من المعلومات أكثر مما تسمعه الأذن ولكن زاوية رؤيا العين محددة وامامية فقط في حين

أن استقبال الأصوات عند الانسان يتم من كافة الاتجاهات والسمع والبصر يعملان في وقت واحد ليكون الاتصال كاملا بين البشر وبدون احدى هاتين الوسيلتين يكون الاتصال منقوصا ان لجهاز السمع عند الانسان قدرة على خلق صورة ذهنية لذلك تعتمد الإذاعة والبرامج الدرامية على الصوت فقط دون الصورة وأصبحت الإذاعة وسيلة اتصال مستقلة في حين أن السينما أو التلفزيون لم يكن باستطاعتهما بالصورة فقط حتى في عهد السينما الصامتة فقد كانت الأفلام الصامتة تعرض بمصاحبة الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية وأحيانا يقوم المعلق بشرح ما تقدمه الشاشة للمشاهدين كما كان يحدث في دول اسيا وافريقيا بدلا من الترجمة وكتابة الحوار، ولكن ما هو معنى الصوت وثره وطبيعته وكيفية استخدامه في السينما من الناحية الدرامية في الفيلم التسجيلي والروائي.

الصوت عبارة عن مجموعة من الذبذبات المركبة وهذه الذبذبات هي نتيجة التغييرات التي تحدث في الضغط الجوي ابتداء من مصدر الصوت حتى ما يسمى بالرق أو طبلة الأذن فعندما يتحدث الانسان أو يعزف على آلته الموسيقية تهتز كمية الهواء الملاصقة للفم أو بمصدر الصوت اهتزازات تحدث تغيرا في الضغط الجوي الذي ينتقل بالتالي عن طريق التضاغط والتخلخل الى مكان استقبال هذه الاهتزازات سواء كان مايكرفون المسجل او أذان المستمع. ويتركب الصوت عادة من مجموعة من الذبذبات ذات أطوال موجية مختلفة وارتفاعات مختلفة أيضا مما ينتج عنه تنويع في شدة وغلظة الصوت حسب المصدر الذي يصدر منه، لا تستطيع الاذن سماع الذبذبات المنخفضة التي تقل عن 15 ذبذبة في الثانية ولا تستطيع سماع الذبذبات التي تزيد عن 20000 ذبذبة في الثانية ولهذا يمكن القول أن كفاءة أجهزة الصوت قد تحددت حسب قدرتها على تسجيل وسماع تلك الذبذبات بين 15 و 200000 ذبذبة في الثانية ويحسب عدد الذبذبات على أساس طول الموجة وسرعة الصوت، وحسب ان سرعة الصوت ثابتة وهي 1120 قدم في الثانية او 340 متر في الثانية.اذن يمكننا حساب سرعة الصوت كالاتي:سرعة الصوت =طول الموجة ×عدد الذبذبات ونستنتج من ذلك ان الأصوات الغليظة يكون عدد ذبذباتها منخفض وطول موجاتها أطول من الذبذبات العالية في الأصوات الحادة. ولنضرب على ذلك مثالا متشابها في الآلات الموسيقية فنجد أن آلة القانون أو البيانو بها أوتار طويلة وسميكة للأصوات ذات الطبقات الصوتية المنخفضة وتتدرج هذه الأصوات وتصر حتى تصبح رفيعة لاعطاء الأصوات الحادة ذات الذبذبات العالية. وعلى ذلك يمكن القول بأن الحبال الصوتية عند الانسان ليست من نوع واحد وفيها الغليظ

وفيها الرفيع، ويستطيع الانسان عن طريق كمية الهواء المار بالقصبة الهوائية وعن طريق العضلات الخاصة بالأحبال الصوتية التحكم في ذبذبات الصوت. (حكمت البيضاني، الصوت في السينما والتلفزيون، دار الخلود، ص 57) (1)

وللصوت درجات متباينة ويمكن تعريف شدة الصوت بأنهاالتعبير عن قوة الصوت أو ضعفه وهذا يتوقف على سعة الذبذبة وعندما يكون الصوت قويا مثل صوت الطائرات والقنابل تكون سعة الذبذبة كبيرة، وعنما يكون الصوت خافتا مثل حفيف الريح تكون سعة ذبذبته صغيرة. وتقاس وحدة الصوت بوحدة الديسبل نسبة الى العالم جراهام بل مخترع جهاز التليفون، وقد اتفق العلماء على أن تبدأ هذه الوحدة من الصفر عند ضغط جوي مقداره عشرون مكروبار وهي أقل شدة صوت يستطيع الانسان العادي سماعها، كما أن الأذن العادية للإنسان تستطيع تحمل شدة صوت حتى 120 ديسبل وبعدها يبدأ الإحساس بالألم اذا زادت شدة الصوت على ذلك.

المؤثرات الصوتية:

من أكبر الإشكاليات التي تواجه الباحثين والدارسين في جميع العلوم الإنسانية والتطبيقية هي إشكالية ضبط المصطلح والتدقيق فيه. وهي إشكالية قديمة لازمت الإنسان منذ أن بدأ حياته على الأرض حين (علم آدم الأسماء كلها) وجعل بعد ذلك اختلاف الالسنة من آياته العظمى، وحتى عهدنا المعاصر حيث ما زال اللفظ مرتبطا بالمعرفة الإنسانية ليشكل الوعاء الذي يحمل المعارف في طياته، (معبرا عن أغراضها، مفتاحا لخزائنها، يجري عليه الناموس وتتلقفه السنة الناس من شتى الأجناس، كلما جد لهم أو عليهم غرض اصطلحوا على لفظٍ يسِمُه ويسميه، ومن يحيط بالمصطلح علما كان له وجاء من التخليط في مسائل تلك العلوم) (كبوية احمد، المصطلح العربي واشكالات الترجمة، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقائد، تلمسان الجزائر، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦، ص ٢) [1] و المصطلح عبارة عن مفهوم عقلي فكري، مشتق من شيء معين، فهو بإيجاز الصورة الذهنية لشئ معين موجود في العالم الخارجي أو الداخلي، ولكي نبلغ هذا البناء العقلي المفهوم في اتصالاتنا، يتم تعيين رمز ليدل عليه.(نقلا من علم ترجمة المصطلح الطبي كتاب الألم المزمن لرتشارد توماس، ترجمة ج.ب الخوري، جامعة قسنطينة، ٢٠٠٧. ص ٤٥.) [2]

ولا شك أن المصطلح يشكل حجر الزاوية والأساس المتين الذي يقف عليه كل بحث علمي جاد يهدف للوصول للحقيقة، إذ أن معرفة كنه وحقيقة المصطلح والوقوف على طبيعته يسمح لنا

بتوظيفه في شتى الحقول المعرفية والفنية وذلك باعتباره قطعة من الأفكار الممتدة عبر الزمن، (فالمصطلح هو عنوان المفهوم والمفهوم هو أساس الرؤية والرؤية نظارة الابصار التي تريك الأشياء كما هي) (الشاهد بوشيخي، نحو التصور الحضاري الشامل للمسألة المصطلحية، مجلة التسامح العدد ٤، ص ١١٣). [3]

إن أول معنى يتبادر إلى الذهن عند سماع مصطلح (مؤثر صوتي) هو أن صوتا ما تخلل إلى الأذن البشرية واستوعبه العقل الإنساني ومن ثم احدث فيه أثرا سوآءا كان هذا الاثر عاطفيا أو عقليا أو كلاهما معا. ولكن سرعان ما يلتبس علينا الأمر عندما نقف على المعنى الاصطلاحي المتداول لدى المتعاملين في مجال الفنون لمصطلح (مؤثر صوتي) والتي تأتي بمعنى (الضجيج) او الأصوات التي تأتي نتيجة لوقوع حدث ما على الشاشة مثل (حادث سيارة، اصطدام السحب، الخطوات على الأرض... الخ). ونلاحظ هنا ان العناصر الاخرى مثل الحوار أو صوت المذيع والموسيقى قد استبعدت تماما من تفسير المصطلح وعندما نتأمل الأصوات الناتجة عن هذه الأحداث نجد انها فعلا تحدث اثراً ذا فاعلية، وهنا ينبع عدد من الأسئلة المحورية وهي: على من يقع هذا الاثر الصوتي؟ هل يقع على المشاهد أم على بنية الفيلم أم على المشهد؟ وعندما نعيد النظر في الكلمة مرة أخرى نجد أن المؤثَر به هو المشاهد أو المستمع الذي ينتظر الصوت ليفسر له المشهد الذي أمامه او بمعنى آخر يحدث فيه أثراً. وهنا يقفز إلى أذهاننا سؤال آخر: وماذا عن بقية الأصوات الناتجة عن الفيلم: (الحوار والموسيقى) الا تحدث هي بدورها اثرا في المشاهد؟. حتى لو افترضنا ان الواقع عليه فعل التأثر الصوتي هو المشهد أو الفيلم، الا يحدثان هذان العنصران المهمان جدا اثرا مثل ما يفعل (المؤثر الصوتي). في اعتقادي ان الحوار والموسيقى يقومان بدور مساوي في التأثير – ان لم يكن أكبر – لما يقوم به ما يعرف اصطلاحا بالمؤثر الصوتي. اذن لماذا لا يطلق على كل هذه العناصر مجتمعة (الحوار، الموسيقى، " المؤثر الصوتي) مصطلح (المؤثرات الصوتية) اليست الحوار والموسيقى أكثر جدارة بأن تحوز على هذا المصطلح.

وبالرجوع إلى معجم المعاني نجد أن كلمة (مؤثِّر) أصلها

(١) الفعل (اثّر) ونقول:

اثّر ب: اثّر الحادث بصحته.

أثّر على: أثّر الحادث على صحته.

أثّر في: أثّر الحادث في صحته اي ترك فيها أثراً.

أثّر فيه بكلامه: ترك فيه أثراً بكلامه.

أثّر عليه: استماله

(٢) مؤثر: اسم – الجمع مؤثرات.

اسم فاعل من أثّر ب / أثّر على / أثّر في.

فهو فعال وذو أثر قوي. (معجم المعاني.)

من هذا الشرح نستخلص أن المؤثر هو اسم فاعل ويترك اثراً في من يستمع إليه ومن ثم يستميله ويحول قناعاته وهو بذلك فعال وذو أثر قوي، اذن المؤثر الصوتي (بمعناه الاصطلاحي) يترك اثرا فعليا وذو حمولة فكرية وعاطفية.

ولكنا نجد أن مصطلح (مؤثر صوتي) هو ترجمة حرفية للكلمة الانجليزية (sound effect) والتي تعني في معجم المعاني (قاموس عربي انجليزي)

Sound effect: (adjective): being put into practice.

ثابت، متحقق

منجز

Cause something to occur.

احدث، أدى، أنتج، سبّب، كون

Result or outcome

وتعني بالعربية:

انطباع، انعكاس، أثر، تأثير، ثمر، حصيلة، مفعول، مسبب (معجم المعاني.)

ونجد من هذا الشرح أن مصطلح (مؤثّر) متطابق تماما مع مدلوله في اللغة الانجليزية وهو الأصوات التي تصدر نتيجة أو أثرا لأفعال معينة، فالمؤثر الصوتي يمكن أن يكون انعكاسا، أو أثرا او تأثيرا صوتيا. ولكنه لم يرد بتاتا باعتباره أنه مؤثر او على اساس أنه يقوم بفعل الاثر ولكنه ورد على اساس أنه الأثر نفسه، او العاقبة، او الانعكاس، او النتيجة... الخ.

إذن كيف تمت ترجمة المصطلح، وكيف قفز معناه من اثر إلى مؤثر؟ وبالرجوع إلى علوم الدلالات والمعاني نجد أن إشكالية الإلتباس في وضع الجمل المترجمة ودلالاتها من لغة إلى لغة الى لغة أخرى ليست بالمشكلة الجديدة بل هي قديمة قدم الانسان وتعلمه للكلام وما نتج

عن ذلك من تداخل وتثاقف إنساني : من صعوبات الترجمة ما يعرف بهندسة الجملة، فاللغات تختلف في النظام الذي تتبع له الجمل في كلماتها، وعلاقة كل كلمة بالأخرى كذلك كل ما يتعلق بجمال الألفاظ وموسيقاها، فقد يؤثر الكاتب لفظاً على آخر لا لشيء سوى أن اللفظ له رنة رتيبة في أُذن الكاتب أو السامع. أو لأنه ينسجم مع ما سبقه من ألفاظ أو ما يليه منها، فتتكون من عباراته وحمله سلسلة من الأصوات اللغوية المنسجمة. (ابراهيم يونس ط٣، ص ٧١.) [1] ومن الملاحظ هنا البعد الجمال في كلمة (مؤثر صوتي) وسلاسة النطق فيها والتي تفوق كلمة (أثر صوتي) وهي الترجمة الصحيحة والدقيقة للجملة الانجليزية (soundeffect). وتأسيساً على ذلك استطيع ان اقول أن الدقة والأمانة العلمية تستوجبان وضع مصطلح (الاثر الصوتي) بديلاً لمصطلح (المؤثر الصوتي) واللذان بالرغم من تشابههما في الشكل والوزن ولكنهما يختلفان جوهراً ومضمونا. على أن نحيل مصطلح (المؤثر الصوتي) إلى مفهوم الصوت بما يحتويه من (حوار وموسيقى وأثر صوتي).

وذلك لأن ثلاثتها تقوم بفعل التأثير على المتلقي ولتطابق الكلمة مع المدلول الذهني لها حيث عرف اولمان المعنى بأنه (علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول، وعلى هذا يقع التغيير في المعنى كلما وجد اي تغيير في هذه العلاقة الأساسية) (استيفن اولمان، ص ١٥٥.) [2] وهذا يعني أن عملية تغيير المعاني لا تتم في معزل انما تتعلق بالاطار اللفظي المرتبط بالمعنى الذي يطاله التغيير ويعبر عنه، وهنا يرى الباحث أن مصطلح المؤثر الصوتي في علاقة متبادلة مع (الحوار والموسيقى و الاثر الصوتي) ذلك المعنى الذي اقترحه الباحث بديلاً للمعنى السابق وهو الضجيج، كما أن (المؤثر الصوتي) يعتبر الجوهر المطلوب تحقيقه من الصوت بكل تفاصيله وليس بأي حال صفة عرضية لموصوف.

ان واقع مصطلح المؤثر الصوتي والذي نحاول تفعيل مفهومه الجديد لهو واقع الصوت جوهرا ومفهوما وليس صفة لموصوف، فالمؤثر الصوتي جوهر والصوت نعت. مما سيمكننا في الشروع في محاولة تحديد خصوصيات الصوت وتأثيراته على مستوى بنية الفيلم الوثائقي وعلى مستوى المشاهد ومن ثم تصنيف هذه المؤثرات ووصفها بصورة أكثر تجريداً وتعمقاً.

وتأسيساً على ذلك فإن الباحث يقترح مصطلح المؤثر الصوتي ليكون في هذا البحث كل ما يصدر من أصوات من الفيلم وثائقي كان او روائي ويشمل ذلك (صوت المذيع؛ الموسيقى التصويرية،

الأثر الصوتي) وهو ما كان يعرف اصطلاحا بالصوت، اما الاثر الصوتي فسيكون بديلا لما كنا نطلق عليه اصطلاحا بالمؤثر الصوتي.

الموسيقى:

تعتبر الموسيقى احد عناصر المجرى الصوتي المهمة في الفيلم السينمائي سوآءا الروائي او الوثائقي ولا يكاد أي منها يخلو من استخدام الموسيقى وذلك لأن (لها القدرة الفائقة على تغليف الصورة السينمائية بهآلة شفافة تمنحها سمة اللغة العالمية في زمان او مكان) (كاظم مرشد، 2007م ص154) [1] ونسبة لقوة العلاقة بين السينما والموسيقى فان الموسيقى تساهم في تقوية الصورة السينمائية وجعلها اكثر وضوحا وتعبيرا. ومما تقوم به الموسيقى ايضا قدرتها على خلق الجو العام للفيلم كما انها تشكل مصدرا مهما للمعنى.

وتنقسم الموسيقى من حيث دورها في الفيلم الى اثنين: الاولى انها تساعد في خلق الجو العام وتهيئة المتلقي، والثاني انها مفسرة للمعاني وموحية بالدلالات التي يريد المخرج ايصالها حيث لعبت هذا الدور منذ نشأة السينما في بداياتها الاولى أي منذ الافلام الصامتة حيث كانت تستخدم في شرح مضمون الفيلم ومفسرة لما جاء فيه.

أما الآثار الصوتية sound effect الآثار الصوتية في أصوات طبيعية او مصطنعة، تضاف لتعزيز المحتوى الفني أو المحتويات الأخرى للفيلم سواء كان فيلماً أو لعبة إلكترونية. او كرتون أو فيلما عادياً إن السبب الرئيسي للاعتماد على الآثار الصوتية في الأعمال الفنية هو عدم إمكانية استخدام الأصوات الطبيعية التي تحدث في خلفية المشهد السينمائي، وذلك بسبب ضعف جودتها، أي عدم نقائها، أو صعوبة توفيرها، فيتم الاستعاضة عنها بعد التصوير وأثناء عملية إعداد الفيلم (المونتاج) بأصوات مشابهه ذات جوده عالية لتعزيز صدقية المشهد، وللحفاظ على مستوى واحد من الشدة والنقاء الصوتي خلال العمل الفني.(د. حكمت البيضاني، 2012، ص 24)

ويحتوي شريط الصوت في الفيلم على حيز خاص للمؤثرات الصوتية وهذه المؤثرات الصوتية تكون بمثابة معادل حرفي لكل شيء يصدر صوتا مثل صرير الباب وإطلاق الرصاص وضجيج الطبيعة وأصوات السيارات و المركبات وأصوات المياه وتزداد الحاجة للمؤثرات الصوتية في الافلام تزداد فيها الحركة action مثل الافلام الحربية، فحينما نرى معركة مثلاً لابد من أن يصاحبها أصوات الرصاص والمدافع وصرخات المصابين وحركة الدبابات والطائرات والصواريخ، كل ذلك لحفظ التوازن ما بين الحركة والأحداث التي تجري أمامنا وبين ما نسمعه من صوت لهذه

الأحداث، ولذلك فإن العلاقة ما بين المشهد وصوته علاقة تناظرية، وبمجرد حدوث اي خلل في هذه العلاقة ينعكس سلبا على قوة المشهد والجانب الجمالي فيه ومن ثم على فلمية المشهد. ولذلك فإن المخرج الجيد هو الذي يحافظ على هذه العلاقة في حآلة اتزان دائم.

وتلعب (الآثار الصوتية) دوراً أساسياً في التأكيد على واقعية الفلم، وفي إتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة، وتمثل المؤثرات الصوتية الفجوة التي يشعر بها المشاهد بعد توقف الموسيقا والحوار، ولهذا أهميه كبيره في شد انتباه المشاهد إلى ما سيحدث بعد لحظات، وبذلك فإن الصمت يعطي احيانا احساساً بأهمية الفعل . والفعل هنا هو الشيء المتوقع أو غير المتوقع من الشخصية، فيما مسألة توقع المشاهد لما ستفعله الشخصية إزاء حدث ما، في مسألة غاية في الأهمية لشد انتباه المشاهد نحو متابعة الفلم. وبذلك فإن شد انتباه المتفرج لهذه اللحظة قد يتطلب الصمت في بعض الأحيان.

دور الآثار الصوتية:

تلعب الآثار الصوتية ادواراً أساسية ومتعددة تساعد جميعها في استكمال صورة المشهد أو اللقطة، وفي توضيح الجوانب المختلفة للمشهد الفلمي، ونورد فيما يلي بعضاً من هذه الوظائف:

1/ ما وراء المشهد:

يمكن للأثار الصوتية أن تمتد وتعرفنا على ما يحدث في ما وراء المشهد أو الأمكنة المجاورة للمشهد، ويكون ذلك بأن تعطي المشاهد إيحاءاً بأماكن خارج حدود الشاشة، و تمتاز المؤثرات الصوتية على غيرها من مدخلات انتاج الفلم السينمائي بتعدد وتنوع الدور الذي تقوم به في بنية الفيلم الوثائقي، فهي فضلاً عن كونها من المصادر الاساسية بالمشاركة مع الصورة للحصول علي المعلومات فهي تساهم في تشكيل المعاني او اضافة أبعاد جمالية في مكونات الفيلم. وذلك لقدرة المؤثرات الصوتية علي تأطير الصورة بمعاني وابعاد مختلفة كما انها تساهم بفعالية في رسم الصورة الذهنية للمشاهد او المستمع، ليس ذلك فحسب، فالآثار الصوتية تعمل بفعالية في عملية تطوير الفعل السينمائي ورفعة الى اقصى درجات التعقيد.

ومما يميز الآثار الصوتية هو قدرتها على تحديد عنصري الزمان والمكان، كما ان المؤثرات الصوتية لها امكانيتها الخاصة في اختصار عامل الزمن في الفيلم السنيمائي اذ يمكننا الاستعاضة بها عن كثير من الصور دون أن تخلق نوعاً من التزاحم الصوري، فالمؤثر الصوتي

بجميع مكوناته وبمجاورته للصورة الفيلمية له القدرة والفعالية في تغير مدلولات الصورة والتحكم في استيلاد معاني مختلفة لها تمتاز بالجدة والطرافة.

المبحث الثاني

الفيلم الوثائقي:

لا يزال الخلاف قائما حتى الآن حول تعريف الفيلم الوثائقي وتحديد ماهيته.

هناك تعريفات عديدة له عبر مراحل تطور السينما في العالم، وقد بذل العديد من الباحثين ومنتجي الافلام الوثائقية جهودا كبيرة لوضع صيغة تعرف الفيلم الوثائقي تعريفا جامعا ووضع مقتربا نظريا يحدد معالمه. ومن هذه التعريفات ذلك الذي قدمه الاتحاد الدولي للأفلام الوثائقية 1948 حيث عرفه كالتالي:

هو كافة أساليب التسجيل على فيلم ألي مظهرا للحقيقة، و يتم عرضه إما بوسائل التصوير المباشرة أو بإعادة بنائه بصدق وعند الضرورة.

وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنسانية أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة او العلاقات الإنسانية. وهو نوع من الأفلام

غير الروائية التي لا تعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ حادثة من الواقع سواء كان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع او عن طريق اعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية (مجلة بدايات الإلكترونية).

أكد الاتحاد الدولي من خلال هذا التعريف على عدد من النقاط أهمها: ان الفيلم الوثائقي هو كافة (أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة) (باتريشا أوفر هايدي، 2007، ص 39) [1] هذه النقطة تفتح المجال واسعا أمام اي مصور وبمجرد الضغط على مفتاح التسجيل (record) وموجها عدسة الكاميرا نحو اي حدث من الواقع، أن يكون بذلك قد أنتج فيلما وثائقيا ينقل فيه الحقيقة كما هي. وهذا التوثيق يمكن عرضه بصورة مباشرة او بإعادة بنائه عند الضرورة اي تقديمه من خلال رؤية مختلفة شريطة التحلي بالصدق في عرضه.

النقطة الثانية ان الفيلم الوثائقي غير روائي وخالي من الخيال ينقل الحقيقة والواقع حتى ولو اعيد بنائه مرة أخرى.

اما الدكتورة منى سعيد الحديدي فتعرف الفيلم الوثائقي على أنه نوع من الافلام الغير روائية التي لا تعتمد على القصة او الخيال بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء ان كان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع عن طريق اعادة تكوين هذا الواقع وتبديله بشكل قريب من الحقيقة الواقعة، على عكس الجريدة السينمائية او الأفلام الإخبارية التي تصور الأحداث الجارية كما وقعت وهذا النوع من الافلام يعتمد على فكرة رئيسة تكون لها قيمة اجتماعية ذات مضمون درامي مهمتها تقديم المعارف والمعلومات بطريقة مشوقة وفنية ولها اشكال ومدارس (منى سعيد 1989م، 11-12) [1]

هنالك الكثير من التعريفات للفيلم الوثائقي ولكن من أكثرها مقاربة لحيثيات هذا البحث تعريف جريرسون الذي عرف الفيلم الوثائقي (بأنه المعالجة الخلاقة للواقع) ومن هذا التعريف يتضح لنا ان هناك عدداً من العمليات الفنية تصاحب عملية انتاج الفيلم الوثائقي الأمر الذي يدحض مقولة ان الفيلم الوثائقي مجرد نقل للواقع.

واذا ما حللنا تعريف جريرسون المختصر للفيلم التسجيلي نجده يقف على ركيزتين اساسيتين هما:

الركيزة الأولى:

(أ) الواقع الموضوعي الذي يتجلى في:

1/ الطبيعة بكل مكوناتها وعوالمها وظواهرها المرئية والمسموعة الحية والجامدة الثابتة والمتحركة... ومنها مثال الجبال، الوديان، السهول، الرياح، البراكين، البحار، الأنهار، الغابات، النباتات .... اضافة الى عوالم الحياة البرية بما فيها من طيور وحشرات وحيوانات اضافة ايضا الى عوالم الكائنات الدقيقة غير المرئية بالعين المجردة كالخلايا الحية والجراثيم والفيروسات.

(ب) البيئات الاجتماعية والمدنية والتي تتجلى في:

1/ الحراك الاجتماعي والإنساني على كافة المستويات: السياسية، الاقتصادية، الدينية، الثقافية، العلمية والفنية وجميع انماط الحياة اليومية في ايقاعها العادي والسريع او الطارئ.

٢/ العادات والتقاليد والأعراف والقيم السائدة في المجتمع وما يقف خلفها من معتقدات دينية او مادية او اسطورية.

٣/ العمران بكل وظائفه الخاصة والعامة المدنية منها والدينية السكنية منها والاقتصادية وبكل طرزه وانماطه الحديثة والتقليدية والتاريخية.

٤/ التراث الإنساني بكل وجوهه ومظاهره الحياتية العادية منها والإبداعية ما غاب منها وما بقى وما هو مستمر في تجليات الحياة الاجتماعية والثقافية الراهنة.

٥/ المواقع الأثرية والتاريخية: وما يجري فيها من انشطة في مجالات البحث والتنقيب والترميم وغيرها.

٦/ انماط السلوك الفردي في كل حالاتها السوية منها والمرضية وفي كل المراحل العمرية للإنسان (الطفولة، المراهقة الشباب، الكهولة، الشيخوخة)

الركيزة الثانية:

هي طريقة معالجة الواقع الموضوعي أي اعادة ترتيب مادة هذا الواقع من خلال التصوير والمونتاج والتعليق والمكساج وبالتالي تقديم هذه المادة للمتلقي بأسلوب فني ابداعي يعكس رؤية الكاتب والمخرج وبما يحقق الأهداف المنشودة(على عزيز، 2013م، 11) بعد الوقوف على هذه المقاربات يرى الباحث ان الفيلم الوثائقي يمكن' جمال تعريفه بأنه نوع من الأفلام التسجيلية التي تهتم بنقل الواقع وإظهار الحقيقة الموضوعية كما هي، وذلك لا ينفي مبدأ المعالجة السينمائية الخلاقة التي تدعم وتصب في مصلحة إظهار الحقيقة.

اطار الصورة:

يعتبر وضع قطعة من الوجود داخل اطار بمثابة الخطوة الأولى في مشوار الخطاب الصوري، فالاطار هو البداية لسيمياء الاشياء وشحنها بالمعاني الدلالية المختلفة ويعطي التبرير المنطقي لاعادة انتاج العالم ويعتبر الاطار هو الحد الفاصل بين الوثائقي والروائي. ويمثل الاطار اللبنة الخطابية الاولى في لغة الصورة حتى وان كان يؤطر لصورة فوتوغرافية او لوحة تشكيلية ويرجع ذلك الى (الى تمظهره البنيوي الشكلي واحتكاره لقدرة فائقة على تجلية الحدود المباشرة لإنشائية المساحة المرئية التي يحوزها) (منى سعيد، 2010، ص 301).

فمعنى الصورة الفوتوغرافية وقيمتها انما يكمنان في انشاء الصورة بوصفها انبثاقا لإرادة الخطاب، ويرتبطان بالذكاء التصويري متمثلا هنا في تحقيق البناء داخل اطار مباشر وفوري لأخذ الرؤية " برنار توسان، ص 81". ثم ان مثول الاطار بوصفه أربعة خطوط تحول من تسرب لحسية العالم الخارجي الى مجاله البصري يمكنه من اضعاف شدة الحضور الايقوني للصورة المعروضة، فالبورتريه على الرغم من كونه رسما نسخيا لشخص بعينه لايكون باي حال من الاحوال ايقونيا بكل دقة وصرامة باعتبار ان قطعة القماش المدهونة لا تملك بنية البشرة ولا خصوصية الطريقة في الكلام والتحرك، وانما يعود الأمر الى درجة الأيقونية التي تسمح بمرورها حواف الاطار. (منى سعيد، 2010، ص 305 ").

المبحث الثالث

السيناريو:

مقدمة:

ولما كان البحث يتعلق بالفيلم الوثائقي والمؤثرات الصوتية تصبح بالضرورة التطرق لأهمية السيناريو وعلاقته الوثيقة بالفيلم عموما، وهو أي السيناريو يعتبر المهاد الأساس لنجاح أي فيلم ولولا التخطيط الأولى لايمكن أن نطلق عليه فيلماً سواء روائي أو ثائقي.فالسيناريو بمختلف مسمياته Screenplay أو النص Script أو نص الفيلم أو المسلسل.

هو وصف تفصيلي تسلسلي مكتوب لأحداث الفيلم سواءً كان فيلماً سينمائي أو تلفزيوني أو مسلسل تلفزيوني وغيرها، متضمناً وصف المكان، والزمان، ووصف الشخصيات جسمانياً ونفسانياً. وقد يكون الحوار جزءاً من السيناريو، فيتضمن حوار الشخصيات الناطقة في الفيلم أو المسلسل. والسيناريو مصطلح لا يخص نوعاً من أنواع الأفلام فهو يشير إلى جميع أنواع الأفلام سواءً كانت روائية أو تسجيلية أو فنية. ويكتب السيناريو في مشاهد يتضمن كل مشهد وصفاً

لمكان تصوير المشهد إذا كان داخلياً أو خارجياً، ووقت حدوثه في اليوم سواءً كان صباحاً أو ظهراً أو ليلاً، وحآلة المكان أثناء المشهد، وحآلة الشخصيات في المشهد وحواراتها. مصطلح Scenario في الإنجليزية يطلق على النص المسرحي، أما النص المسرحي في العربية فيطلق عليه مسرحية، لذلك فإن المسرحية لا تكون جزءاً من دلالات مصطلح السيناريو في اللغة العربية (أنظر اليسع حسن، 2016م) دائماً أن لأي فيلم سيناريو، فالسيناريو عبارة عن فيلم على الورق وقد تستغرق كتابته عدة شهور ولكنه وقت غير ضائع... فكلما زاد وصفاً ودقة كلما سهُل التنفيذ الفعلي للفيلم، وقبل وضع السيناريو للفيلم لا بد من تحضير الفكرة التي تكون موجودة في مخيلة المُنتج بحيث يمكنها إذا تمت بالقدر الكافي أن توجد فيلماً. وعملية تنمية الفكرة الأولى وتسجيلها على الورق تعرف في المجال السينمائي بأنها تحضير المعالجة، ويجب أن تبدو كسجل قصير بسيط في كتابته للموضوع المُقترح وتنحصر قيمتها في تسلسلها.

ويذهب كثير من نقاد الدراما السينمائية أن السيناريو هو تحسين للفكرة الأصلية التي مرت بمرحلة المعالجة وهو سجل لعدة مناظر سينمائية مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقائع يحمل كل منها رقماً موضحاً به مكان حدوثه... فإذا كانت القصة ستنقلنا إلى عدة أماكن فسنحتاج قطعاً إلى إعادة ترتيب المناظر بحيث يمكننا الانتهاء من كل المناظر التي تخص مكاناً ما... وبدون مراعاة لترتيبها الصحيح النهائي... والسجل النهائي للمناظر المعاد تجميعها يُسمى بالسيناريو التنفيذي. وهناك بعض الاصطلاحات الفنية الضرورية التي تستخدم في السيناريو منها كلمة " داخلي " وهي اختصار لمنظر داخلي... "خارجي"... أي اختصار منظر خارجي وهناك كلمة " قطع " وتعني نهاية محددة فجائية للمنظر... وهناك " المزج " أي تداخل منظر في آخر للتعبير عن مضي فترة من الزمن.

ويستعمل فن السيناريو أيضاً بعض المصطلحات مثل " لقطة عامة متوسطة " و" لقطة قصيرة "، اللقطة العامة تعني منظراً عاماً للشخصيات الموجودة فيه وهي ضرورية لتوضيح المكان... أما بالنسبة للقطة المتوسطة فهي تعني تقريب اللقطة البعيدة بحيث يسهل التعارف بين المتفرجين والممثلين... وتستعمل اللقطة القريبة لتركيز انتباه الجمهور على أي شخص أو أي شيء معيّن وذلك باستبعاد كل شيء سواه عن النظر.

وتوضح اللقطات طريقة معاملة مشهد بسيط يضّم مناظر خارجية وداخلية معاً وهي تحلل الموقف والأشخاص والمكان ولا تحتاج إلى إطآلة التمثيل، من ذلك يتضح لنا أن أي إنتاج سينمائي يجب أن يتكون من أجزاء صغيرة.(Moqatel.com) [1]

ماهية السيناريو ومبادئه:

عندما بدأت السينما عام 1895، لم تكن بدايتها تعبر عن تقديم فن جديد، كما قدر لها أن تكون، بل ظهرت كاختراع، أو بدعة علمية، بالدرجة الأولى. فقد مّر ذلك الاختراع خلال سلسلة من الجهود المتواصلة، التي شارك فيها كل من المخترعين والمهندسين والصّناع والمصورين الفوتوغرافيين. وكان هدفهم في البداية، هو كيفية التوصل إلى تصوير عنصر الحركة، والأجسام المتحركة، في الحياة الواقعية، ثم إمكانية صنع آلة الإعادة، لتحريك ما تم تصويره أمام المشاهدين.

وكانت هذه الصورة البدائية المحدودة، كافية لكي تنال رضاء كل من محققي هذا الاختراع وجماهير المشاهدين. فالسينمائي الأول، لم يكن الأمر يتطلب منه أكثر من اختيار أي موضوع متحرك من الواقع، ثم يضع الكاميرا أمامه ليدير ذراعها حتى ينتهي ما بداخلها من فيلم خام، ليخرج بقطعة محدودة الطول، بالغة القصر.

وفي حدود هذا الإطار، لم تكن السينما – بداهة .في حاجة إلى تعدد الشخصيات، التي قد تشترك في تكوين الفيلم السينمائي، بل كانت هناك شخصية رئيسية واحدة، يقع على عاتقها المهمة الأساسية لتحقيق ذلك، وكان هذا يتمثل في شخصية المصور.

وكان المصور يمسك زمام الأمور في يده، دون الحاجة إلى مخرج أو سيناريست أو مونتير؛ فقد كان هو كل أولئك. ثم بدأت السينما تتحول تدريجياً، من مرحلة تسجيل الأشياء المتحركة فقط، إلى مرحلة تصوير موقف له بداية ونهاية، أو موقف ينمو ويتطور.

ومع هذه التحولات، وجدت السينما طريقها لأن تصبح فناً، يبدأ في قطع رحلته الطويلة مبتدئا بخطواته البدائية الأولى. ومن ثم فقد بدأ عمل المصور، أو الشخص الأوحد في عمل الفيلم السينمائي الأول، يتدرج نحو التشعب والتعدد، إلى الدرجة التي أصبح يوجد معها صعوبة في تنفيذ الفيلم، وعلى ذلك فقد كان على المصور أن يتخلى من بعض المهام الرئيسية ليوكلها إلى مساعدين له وكانت إحدى هذه المهام هي كتابة خطة لتصوير الفيلم، يتم التنفيذ طبقاً لها. وكانت تلك الخطوط هي الأولى على طريق كتابة السيناريو.

وفي هذه المرحلة، لم يكن التخصص في كتابة السيناريو يتخذ شكلاً متكاملاً، أو مواصفات محددة، سواءً من حيث شكل كتابة السيناريو أو الشخصية. وكان كل ما يهم هو الإعداد لموقف متطور، بصورة تقريبية، تحمل في جوهرها الخط الرئيسي للفيلم، وطريقة تسلسل أجزائه الأساسية، ومن هنا فإن شخصية السِّيناريست الأولى لم تظهر كشخصية واحدة، تتولى كتابة السيناريو كاملاً، بل بدأ ظهورها في إطار عدد من الشخصيات، تكمل بعضها، من أجل إعداد السيناريو ككل.

فقد كان هناك نوع من الُكّتاب، تنحصر مهمته الرئيسية في تكوين الفكرة العامة للفيلم، وكاتب آخر مهمته كتابة المواقف، التي تطغي على الموضوع الأصلي من خلال استخدام عنصري التشويق والتسلية، وكاتب ثالث متخصص في تعديل المواقف، مع إضافة اللمسات الكوميدية إليها، ثم كاتب رابع مهمته ربط سياق الفيلم، عن طريق كتابة عناوين الشّرح وعبارات التعليق، في المواقع المناسبة، لتوضيح أحداث الفيلم، أو سد النقص، الذي لا تغطيه الصورة، كما كان هناك مشرف أختصاصي، يُشرف على عمل كل هؤلاء الكتاب، بالتوجيه والمراجعة، ثم توحيد أعمالهم في سبيل تكوين السيناريو التقريبي للتنفيذ.

وربما بدت هذه الصورة الأولى لكتابة السيناريو، كأنها صورة لنوع من التخصص الدقيق، لكنها جاءت نتيجة لشكل الإنتاج السينمائي في مراحله الأولى، حيث كانت تُنتج الأفلام بأطوال محدودة وقصيرة، وأعداد كبيرة، يتم الانتهاء منها في أسرع وقت ممكن. وأياً كانت الصورة، فقد كانت تلك هي البداية لنشأة السيناريو.

أولاً: تعريف السيناريو:

لعل من الظواهر الشائعة في هذا المجال، أن غالبية السينمائيين يفكرون في معنى السيناريو على أنه القصة السينمائية، أو أنه القصة أو الرواية المكتوبة بلغة السينما، التي تعتمد على الصورة. والخطأ الأساسي في مثل هذا التصور، يبدو في افتراضه أن السيناريو يعنى بالضرورة تكويناً روائياً، أو قصصياً، على وجه التحديد. وقد يعود الوقوع في هذا الخطأ إلى غلبة تأثير القالب الروائي على معظم أفلام السينما. وقد يرجع، كذلك، إلى أصل كلمة "سيناريو" ذاتها، المأخوذة أصلا من اللغة الإيطالية، كاشتقاق من كلمة (سينا) "Scena" أي المنظر، التي شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر، لتعني النّص المسرحي، بما فيه من مواصفات فنية، وسواء كان هذا أو ذاك، فإن كلمة سيناريو في السينما ينبغي أن يُغطي

معناها كل الفصائل السينمائية الرئيسية، من روائية أو تسجيلية أو جمالية، وليست الفصيلة الروائية فقط. ولعل هذه الضرورة هي التي أنشأت مصطلح "Screen Play" لتعني "السيناريو الروائي"، ثم مصطلح Script، ومعناها الحرفي "النص الكتابي"، لتعني أية صورة أو فصيلة من فصائل السيناريو السينمائي.

وعلى ذلك، فإنَ محاولة إيجاد تعريف علمي لطبيعة السيناريو، يقتضي تأمل بعض التعريفات، التي وردت في كتابات دارسي السينما، وتعكس شيئاً من التباين، مرجعه نقطة الانطلاق التي يختارها كل كاتب، على الرغم من أنهم جميعاً يعنون الشيء نفسه.، وقد عرَف (لويس هيرمان) السيناريو بأنه خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقديم هذه الخطة إلى المخرج، الذي يتولى تنفيذها أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي.

أما (ريموند سبويتوود)، فإنه يعرَف السيناريو من خلال تحليله لطبيعة دور الكلمة المستخدمة في كتابه، فيقول: "إن السيناريو هو تسجيل المعاني المصورة، باستخدام الكلمات، التي يمكن ترجمتها فيما بعد إلى انطباعات مصورة بواسطة الكاميرا والمخرج، وعلى ذلك فإن السيناريو على الرغم من اعتماده على الكلمة في كتابته، فإنه ينشأ من الصورة أولاً.

اما (يوروفكين) فيعرف السيناريو:" بأنه فيلم المستقبل".. أو بعبارة أخرى "هو الفيلم المكتوب على الورق.

وقد يُمكن، بعد استعراض كل ما تقدم، الوصول إلى تعريف آخر للسيناريو، قد يجمع بين كل مميزات التعريفات السابقة، أو يغطى نقصاً قد يشوب إحداها، وهو "أن السيناريو هو التأليف، أو الصياغة السينمائية، لموضوع الفيلم، في شكل كتابي يوضح تفاصيل وتسلسل الصور البصرية . الصوتية، التي ستظهر فيلم المستقبل.

ثانياً: الفصائل الرئيسية للسيناريو:

إن معرفة كاتب السيناريو لطبيعة اللغة السينمائية، والقواعد العامة، التي تحكم كتابة السيناريو، لا تعنى بالضرورة أنه قادر على إتقان كتابة كل سيناريو يعرض عليه، ذلك أنَ للسيناريو أنماط متباينة لكل منها طبيعة خاصة، بينما قد يكون كاتب السيناريو بارعاً أو موهوباً في كتابة نوعية معينة دون أخرى، أو أن نوعية السيناريو قد تتطلب استعداداً خاصاً من كاتب السيناريو بصرف النظر عما قد يتمتع به من براعة أو موهبة شخصية.

ومن الناحية الأخرى، فإنَ النظرة إلى كتابة السيناريو كعمل خلاق، لا تعنى بالضرورة أن حرية الخلق عند كاتب السيناريو تمارس بالقدر نفسه، في كل فصائل السيناريو، بل قد تهبط إلى حدها الأدنى في فصيلة معينة، وترتفع إلى حدها الأقصى في فصيلة أخرى، وذلك حسب نوع كل فصيلة، وما تتحه طبيعتها للكاتب الفنان، في مجال يمارس في حدوده قدرته الخلاقة.

وتنقسم فصائل السيناريو إلى شرائح ثلاث رئيسية، هي:

الأفلام ذات الصيغة الموضوعية Objective Films.

الأفلام ذات الصيغة الذاتية أو الجمالية Subjective or Aesthetic Films.

الأفلام ذات الصيغة الروائية Narrative (Theatrical) Film

1-الأفلام ذات الصيغة الموضوعية Objective Films:

ويقصد بها ذلك النوع من الأفلام، الذي يأخذ شكلاً موضوعياً، ويعتمد أساساً على البحث عن الحقيقة، ويأخذ مادته من الواقع مباشرة، أو إعادة تكوينه للهدف نفسه، وهو تقديم تلك الحقيقة بطريقة موضوعية.

وبعبارة أخرى، فإن هذا النوع من الأفلام، يأخذ الصيغة التسجيلية، التي تقوم على تسجيل وشرح وقائع وأحداث الحياة العامة واليومية، والموضوعات العلمية أو التوجيهية، وذلك بنقل حقائقها وتفاصيلها في أسلوب موضوعي أو علمي. ويُسمى هذا النوع من الأفلام "الفيلم التسجيلي Documentary Film"، خاصة عندما يتناول تسجيل وقائع وأحداث الحياة، أو أسلوب الحياة في بيئة محددة، أو لفئة معينة من الناس، أو قد يُسمى "فيلم الحقيقة Film of Act" أو الفيلم غير الخيالي "Non- Fiction Film"، أي الذي لا يتدخل فيه خيال الفنان، لأنه لا يهدف إلا إلى تقديم الحقيقة.

وأياً كانت التسميات، التي تُطلق على هذا النوع، فإنها تحوي في داخلها بعض أنواع تابعة تستلزم في بعض الأحيان تسميات خاصة بها، كتحديد أدق؛ ومن أمثلة ذلك:

أ. الأفلام التعليمية:

وهي التي تتناول موضوعاً علمياً، سواء بجميع تفاصيله في الحياة أو الكتب، وذلك بهدف إعداد فيلم لغرض تعليمي أو وثائقي.

ب. الأفلام الإرشادية:

وهي التي تتناول تقديم معلومات وتوجيهات معينة، لفئة خاصة، أو للجمهور عموماً، مثل فيلم عن قواعد المرور، أو فيلم عن الوقاية من قنابل النابلم، أو أخطار الحرب.

ج. الأفلام التدريبية:

وهي الأفلام، التي تُسجل تفاصيل وخطوات المراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين، أو آلة خاصة، بهدف شرح كيفية استخدامها، أو تدريب فئة مخصصة عليها.

د. الأفلام الصناعية أو التجارية

وهي الأفلام التي تتناول تفاصيل صناعية معينة، أو مراحل إنتاج سلعة أو منتج ما.

وهذا النوع من الأفلام تحكمه قواعد عامة، عند كتابة السيناريو، مثل:

- التزام الموضوعية في الكتابة والتكوين، لأن هذه الأفلام تهدف أساساً إلى:

1/ البحث عن الحقيقة، ونقل صورة صادقة عن الواقع

2/ الإتقان في الترتيب المنطقي للأفكار، في إطار سلس ومؤثر، حتى تستحوذ على انتباه المشاهد لمتابعة الفيلم في كل جزئياته من البداية للنهاية، خاصة أن بعضاً من هذه الأفلام تكون مادتها جافة، وتستلزم نوعاً من البراعة في توصيلها للمشاهد.

3/ الاعتماد على التعليق بالصوت، من حيث شرح الصورة أو تكملتها، بمعنى أنه يشرح المعلومات التي يصعب تصويرها، ومن هنا تلعب الكلمة دوراً مهماً في هذا النوع من الأفلام، لا تقل أهميتها عن دور الصورة.

4/ محدودية مجال الانطلاق الخلاّق للفنان، الذي قد يصل إلى حده الأدنى، وذلك من حيث أن التعامل هنا يتم أساساً مع نقل الواقع أو الحقيقة، في صدق وأمانة.

وهناك أنواع أخرى خاصة من هذه الأفلام، هي الدعاية السياسية، ويبدو هذا النوع في ظاهره كأنه يقدم حقائق موضوعية، ولكنها تُخفي في باطنها الكثير من وسائل صب هذه الحقائق في قالب محدد، قد تصنعه المبالغة، أو التعريف المستتر، أو الإخفاء المتعمد لتفاصيل معينة، تقلل من صدق أو قيمة المعلومات المقدمة. وكل ذلك يحدث لأن هدف الفيلم الأساسي دعائي محض.

2-الأفلام ذات الصبغة الذاتية، أو الجمالية:

هي الأفلام التي تعتمد أساساً على توظيف جماليات السينما، وإعطاء حرية واسعة لذاتية الفنان، كي ينطلق بخياله وقدراته الخلاقة، إلى حد يصل عدم التقيد بالواقع أو المنطق، بل ينطلق بخياله إلى آفاق يعمد فيها إلى تحريف الواقع وإخضاعه لرؤيته الفنية الخاصة، فيقدم الفيلم في شكل فني خالص، قد لا يحمل مضموناً. أي أنه يقدم ما يُسمى بالسينما الخالصة، أو الفيلم المطلق "Absolute"، حيث يعتبر الشكل المجرد لتكوين الصور، وتركيبها مع الصوتيات.

وعلى ذلك، فإن هذا النوع من الأفلام يضع الفنان السينمائي في موقف مخالف تماماً لموقفه من الأفلام ذات الصبغة الموضوعية. فبينما هو في تلك يكون في وضع المرتبط بالواقع أو الملتزم بالموضوعية والمنطق، فإنه في هذه يصبح ممتلكاً لحرية البعد الكامل عن كل ذلك، وبعبارة أخرى، فبينما يصبح التزامه بالواقع والموضوعية محدداً لحريته الخلاقة، فإنه يصبح في مجال الأفلام الذاتية، مالكاً لأقصى درجات حرية الخلق.

وفي مثل هذه الأفلام، فإن هدف الفنان قد يتمثل أساساً في تحريك مشاعر المشاهد وحواسه بالدرجة الأولي، إلى حدٍ قد يصل إلى خلق الأحاسيس المجددة فقط. فقد يهدف الفيلم إلى خلق جو نفسي أو خيال خاص، مثل إحساس عام بالجمال، أو التوتر، أو القلق، أو الخوف، أو مزيج من هذه المشاعر كلها.

أما عن هذا النوع من الأفلام، فقد يتسم شكلها العام بمظهر المحاولات التجريبية، من حيث تقديم استخدامات جديدة في توظيف الكاميرا، أو الوسائل المونتاجية، أو تركيب بعض عناصر الواقع تركيباً جديداً. فيُسمى الفيلم، من هذه الناحية، تجريبياً "Experimental Film". وقد يقترب هذا النوع في الشكل العام، من المذاهب المعروفة في الفن التشكيلي، فتكتسب صفتها، كأن يُعد الفيلم تعبيرياً أو سيريالياً. وقد يسمى الفيلم جمالياً "Aesthetic Film"، عندما لا تنطبق عليه المواصفات، التي تدخل تحت تسمية محددة.

3- الأفلام ذات الصبغة الروائية:

ويقصد بها، تلك الأفلام التي تأخذ قالب الرواية أو القصة، وهي تأخذ موقعاً فريداً متميزاً بين الأنواع الأخرى للأسباب الآتية:

أ. تُمثل السينما الشائعة، التي تؤثر في أوسع قاعدة جماهيرية ممكنة.

ب. بينما تمثل الأفلام ذات الصبغة الموضوعية، التزاما أساساً بالصدق في نقل الواقع، وبينما تجنح الأفلام ذات الصفة الذاتية إلى قمة الخلق الحر، فإن الفيلم الروائي يأخذ مكاناً وسطاً بينهما. فهو، من ناحية، يحاول أن يحاكى الواقع، أو يرتبط بمضمون، أو موضوع نابع منه، ولكنه من الناحية الأخرى، يُقدم لنا ذلك من خلال قالب ابتكاري نابع من ذات الفنان. وعلى ذلك فالفيلم الروائي يُقدم من خلال إطار يمتزج فيه الجانب الموضوعي مع الجانب الخيالي، وبدرجات متفاوتة تخضع لنوع الفيلم الذي يتم التعامل معه. وتتعدد أنواع الفيلم الروائي بشكل كبير يجعلها تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهزل، أو بين الاقتراب الشديد من الواقعية والجنوح الكبير إلى الخيال. ومن أمثلة هذا النوع " دراما المشاكل الاجتماعية، والكوميديا الهزلية، والأفلام الحربية، وأفلام الرعب، والأفلام الموسيقية، وأفلام الجريمة، والأفلام الرومانسية، وأفلام السيرة الشخصية، والأفلام الميلودرامية، والأفلام البوليسية، وأفلام الخيال العلمي، والأفلام النفسية، والأفلام الروائية التسجيلية.

ويخضع تركيب الفيلم الروائي في تكوينه العام، لمزيج من القواعد الأساسية للتأليف المسرحي (الدراما)، وتأليف الرواية الأدبية، ألا أن الطبيعة الخاصة لوسائل التعبير السينمائية تميزه بفوارق رئيسية، عن كل من وسائل التعبير المسرحية والأدبية، وهذه الفوارق هي التي تؤسس أهم دعائم الفيلم الروائي، التي يوظفها في نقل الرواية إلى المشاهد، ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذه الفوارق.

أ. المقارنة مع المسرح:

تتميز السينما عن المسرح، أساساً، بمرونة فائقة في عنصري المكان والزمان، فبينما يخضع كل من عنصري المكان والزمان في المسرح لوحدة موضوعية، فإن السينما يمكنها تشكيل هذين العنصرين بمرونة فائقة، وفقا لمقتضيات سرد أحداث رواية الفيلم، وما يراد التعبير عنه. ولذلك نطلق على عنصر المكان في السينما "المكان الفيلمي" (Filmic Space) وعلى عنصر الزمن، الزمن الفيلمي (Filmic Time) وتوضح المقارنة أدناه بين المسرح والسينما، من خلال هذين العنصرين، المقصود بهاتين التسميتين، كما تشرح ما تتميز به السينما عن المسرح، من مرونة في التعبير:

1/ تتميز السينما عن المسرح بإمكانية تركيب الفيلم من لقطات متعددة، محدودة في الطول الزمني لكل منها، كما يمكن لأي منها أن تحوي مكاناً مغايراً، إذا أُريد ذلك، أو اقتضاها السرد

السينمائي. ومن ثم فإن السينمائي يمكنه تشكيل الزمن الموضوعي (الواقعي)، الذي يعايشه في الواقع وفقا لما يريد، أي يمكنه ضغط الحدث الذي يشغل في الواقع حيزاً زمنياً مداه ساعة، مثلاً، إلى دقائق معدودات، أو أكثر أو اقل. والعكس صحيح، ففي بعض الحالات يمكنه إطآلة معادل الوحدة الزمنية الواقعية سينمائياً، إلى ما يزيد عليها في الواقع، إذا اقتضت الظروف ذلك.

2/ أما في المسرح فإن الوحدة الزمنية تتدفق بكاملها، كما يحدث في الواقع دون اقتطاع منها أو إضافة إليها. وبالمثل إذا أريد الانتقال من وحدة زمنية إلى وحدة زمنية أخرى في المسرح، فإن ذلك لا يتم ألا بإنزال الستار، أو إنهاء المنظر بإظلام المسرح، أو باستخدام المسرح الدائري.

3/ ويستطيع السينمائي دائماً الانتقال اللحظي من وحدة زمنية إلى أخرى جديدة، حال وصله لنقطتين بعضهما ببعض، وكذلك الأمر في المكان الفيلمي، فإن السينما تستطيع الانتقال اللحظي أيضاً من مكان إلى آخر جديد، الأمر الذي لا يمكن تنفيذه في المسرح ألا بإنزال الستار أو الإظلام، كما في تغيير الوحدة الزمنية.

4/ تستطيع السينما تغيير وجهة نظر المتفرج داخل المكان الواحد، من حيث المسافة والزاوية، فتقترب الكاميرا في عمق المنظر، أو تبتعد منه، وتُغير وضعها إلى اليمين أو اليسار، وإلى أعلى أو إلى أسفل. أما في حآلة المسرح، فإن المتفرج يظل ناظراً إلى المسرحية من وجهة نظر واحدة وثابتة، من حيث الزاوية والمسافة. وعلى هذا الفارق الرئيسي تترتب للسينما ميزات مهمة تتفوق بها على المسرح. فهي تنقل المشاهد إلى قلب الحدث ليرى أدق الأشياء، التي قد تكون صغيرة بطبيعتها، كما يرى أدق التعبيرات الصادرة من الممثلين، وقد تغنيه عن الكثير من العبارات التي قد يلجأ إليها المسرح، لتوصيل المعنى للمشاهد.

5/ إن ما تتميز به السينما عن المسرح، من مرونة في عنصري المكان والزمان، يتيح لها ميزة نقل المشاهد إلى قلب الأحداث ليعايشها بصورة أقوى، ويندمج وينتقل معها بصورة أشد تأثيراً من المسرح.

ب. المقارنة مع الرواية الأدبية:

على الرغم من استخدام كل من السيناريو والرواية الأدبية، الكلمة وسيلة للتعبير، إلا أن دور الكلمة في كل منهما يختلف اختلافاً بينا، ويرجع ذلك أساساً إلى العديد من الاختلافات بين طبيعة كل من السيناريو والسينما عموماً، من ناحية، والرواية الأدبية، من الناحية الأخرى، وتتمثل هذه الاختلافات في الآتي:

1/ إن السيناريو السينمائي يُكتب بلغة خاصة، موجهة إلى الفنيين الذين يتولون تحويله إلى فيلم سينمائي، يتلقاه المشاهد مباشرة كصورة صوتية . مرئية وعلى ذلك فإن دور الكلمة في كتابة السيناريو، دور مؤقت لوصف كل ما يمكن رؤيته وسمعه فقط، وبعبارة أخرى، فإن الكاتب السينمائي في كتابته للسيناريو مقيد بحدود الواقع الملموس، أي الواقع المادي Physical Reality.

2/ أما على الجانب الآخر، فإن أهم ما يميَز طبيعة عمل مؤلف الرواية الأدبية، هو استخدام الكلمة، ليقدم للقارئ صورة ذهنية "Mental Image". أي أنّ الأديب يستخدم الكلمة لترجمة خياله، وعلى القارئ أن يعيد تجسيد الصورة في خياله من خلال الكلمة، أي أن القارئ لا يتلقى هذا الخيال بصورة حية مباشرة، كما يحدث في حآلة مشاهد الفيلم السينمائي.

3/ يترتب على ذلك الفارق الجوهري، بين طبيعة وسيلتي التعبير، أنّ الكاتب السينمائي مقيد في لغته بحدود الواقع المادي فقط، بينما الأديب الروائي يمكنه تجاوز هذه الحدود إلى مجال أوسع، حيث تتناول لغته أيضاً الواقع النفسي أو الروحي، كما تتناول أدق الأفكار المجردة. فعندما يتعرض كاتب السيناريو للواقع النفسي لشخصية ما، فإنه مقيد بوصف الانعكاسات الخارجية المَحسوسة، التي تترجم هذا الواقع وتعبر عنه بكل من الصوت والصورة، أما الروائي الأديب فإنه يستطيع أن يتوغل داخل النفس البشرية، ليصور ما يحدث في داخلها، فيصف انفعالاتها بما شاء من الأوصاف المجردة، والتشبيهات والاستعارات والرموز، التي لا يستطيع الكاتب السينمائي استخدامها، أو قد يستخدمها بحذر شديد وفي حدود ضيقة جداً، وللتوضيح فقط، وليس لتجسيدها كصورة.

4/ إضافة إلى الفارق الجوهري بين طبيعة كل من الوسيلتين، فإن هناك عدداً من الفوارق الأخرى، التي تشكل الصورة العامة للاختلاف، بين رؤية السينمائي ورؤية الأديب الروائي، **وهي:**

1/ أن الفيلم السينمائي يعرض على المشاهد في تدفق مستمر ودفعه واحدة، ومن ثم فإن المشاهد يفتقد إمكانية استعادة ما يكون قد صعب عليه فهمه، أو رغبته في تأمل المعنى الكامن في مشهد سابق، أما قارئ الرواية، فيستطيع، بالطبع، أن يُعيد قراءة بعض أجزائها أو التوقف لتأمل معاني بعض الفقرات. هذا فضلاً عن إمكانية قراءة الرواية على فترات زمنية متفرقة، متقاربة أو متباعدة.

2/ يستطيع الروائي أن يسهب في إعطاء الصفات المميزة، أو المحددة لشخصية ما دفعة واحدة، أو في حيز متصل، فضلاً عن قدرته على التوقف عند كل شخصية جديدة لوصفها على حدة، بينما يُقدم العمل السينمائي أوصاف الشخصية من خلال رؤيتها، ومن خلال أفعالها وأقوالها، التي تتوزع على مراحل الرواية، وتتشابك مع أفعال وأقوال الشخصيات الأخرى.

3/ تعطى الرواية الأدبية انطباعاً بوقوع أحداثها في زمن ماضي، بينما يُعطى سرد الفيلم انطباعاً بوقوعها في الزمن الحاضر.

4/ يتمتع الروائي بحرية واسعة في إيقاف التدفق الطبيعي للأحداث، والارتداد إلى حدث سابق ليسرده في إسهاب، بينما الكاتب السينمائي يعود إلى أحداث الماضي في حدود ضيقة، عندما يتطلب التكوين الخاص بالسيناريو، مثل هذا الأسلوب. .

الفصل الثاني: المؤثرات الصوتية وسيلة حكي في الفيلم الوثائقي

المبحث الاول: القيم التعبيرية للمؤثرات الصوتية

المبحث الثالث: التطورات التقنية للصوت

المبحث الثاني: صناعة الآثار الصوتية

الفصل الثاني

المؤثرات الصوتية

وسيلة حكي في الفيلم الوثائق

المبحث الأول:

القيم التعبيرية للمؤثرات الصوتية:

السمع والبصر:

الله سبحانه وتعالى أنعم على الانسان أن متعه بخمسة حواس هي السمع والبصر والشم والتذوق واللمس، والتي تعتبر الوسيط بين الانسان والمحيط الخارجي الذي يعيش فيه. "فهي بمثابة وسيط التواصل الذي يرسل المعلومات عبر اعصاب مرتبطة بالدماغ والذي بدوره يرسل الاوامر الى الاعضاء العاملة للاستجابة". وتتباين اهمية هذه الحواس من حيث عملية الادراك والتعلم بالنسبة للإنسان، وتعد حاستي السمع والبصر من اهم تلك الحواس، وبالرغم عن أهمية حاسة البصر بالنسبة للإنسان الا أننا نجد أن حاسة السمع تتفوق على حاسة البصر في مجال المعرفة الانسانية. وذلك يظهر بوضوح حينما نجد ان فاقدي نعمة البصر يمكن ان يمارسوا حياتهم بشكل طبيعي وان يتواصلوا اجتماعيا لما يتمتعون به من قدرات عقلية ومعرفية قد تتفوق – لدى البعض منهم – على الكثيرين من المبصرين، ولكن من النادر ان نجد اصما منذ الولادة يمكنه التعلم او ان يمتلك مهارات معرفية وعلمية، "لذلك نجد ان المعالجات الاخراجية للصوت في السينما والتلفزيون قد وظفت هذه الخاصية للسمع في عملية الادراك والتلقي بشكل تمثل في هذا التنوع الكبير في استخدام الصوت مع الصورة، وقد اثبتت العديد من الدراسات العلمية والابحاث في مجال الصوت والصورة تميز حاسة السمع عن البصر بثلاثة عوامل اساسية تمثلت **في:**

1/ اننا يمكن أن نسمع اكثر من صوت في آنٍ واحد في الوقت نفسه، ولكن لا يمكن ان نرى صورتين منفصلتين في آن واحد ومن هنا يمكن استخدام اكثر من خط للصوت في مصاحبته للصورة .

2/ اننا نسمع الصوت من جميع الجهات وبزاوية تصل ل 360 درجة بينما لا تتجاوز حدود الرؤيا 120 درجة في الحآلة الطبيعية و 50 درجة في حآلة التركيز بالنظر الى شيء ما. الأمر الذي ساعد على تنوع مصادر الصوت في السينما والتلفزيون. اذ يمكن ان يكون مصدر الصوت خارج اطار الكادر او في العمق او من احد جوانب الشاشة.

3/ يعتبر التوافق الدرامي بين الصوت والصورة هو الترجمة الصحيحة للمشاعر الإنسانية في الحياة ' فمن الطبيعي أنه في حياتنا اليومية لا ننصت الى جميع الأصوات التي نسمعها من حولنا وانما نركز بذهننا الى الصوت الذي يشد انتباهنا بصرف النظر عن الأصوات المصاحبة له من كافة الاتجاهات الأخرى وهذه الخاصية لحاسة السمع تسمى بالقدرة على العزل ' أي عزل الأصوات الغير مرغوب فيها وسماع ما يهمنا فقط .

وقد بذل الباحثون في مجال الصوت السينمائي جهودا مضنية لتحديد الأصوات المرافقة للفيلم، حيث ظهرت العديد من التصنيفات المختلفة الصوتية التي تعرف محتويات مجرى الصوت، ومن ابرز هذه التصنيفات ذلك التصنيف الذي اعتمده روجيه رودان والذي يرى ان الصوت في الفيلم ينقسم الى ثلاثة عناصر هي (الكلام والضجيج والموسيقى) (روجيه أودان، 2006، ص322.) [1]

كما ان هناك بعض المختصين اضافوا عنصرا اخرا وهو عنصر الصمت (عادة يحتوي شريط الصوت في الفيلم على اربعة عناصر هي الآثار الصوتية والموسيقى والحوار والصمت) علي أبو شادي، لغة السينما، سوريا، المؤسسة العامة للسينما، ومن الملاحظ هنا (علي أبو شادي،2006م، ص155.) ان هذه التصنيفات اهتمت بالصوت في الفيلم الروائي بينما اغفلت جانب الفيلم الوثائقي اذ لم تشر أي اشارة في طياتها لجانب التعليق الصوتي والذي يتميز به الفيلم الوثائقي عن الفيلم الروائي، والذي يعتبر عاملا اساسيا في ايصال معلومات الفيلم وشرح معانيه وافكاره، لذلك كان لزاما على الباحث ايجاد صيغة تتناسب وطبيعة موضوع الدراسة (المؤثرات الصوتية ودرامية الفيلم الوثائقي) يستطيع من خلالها التوصل لتعريف شامل للموضوع بكل ابعاده،

واستنادا على ما سبق رأى الباحث ان يعتمد التصنيف التالي: الصوت البشري بشقيه التعليق الصوتي والحوار، الموسيقى، الآثار الصوتية، الصمت.

وتعتبر المؤثرات الصوتية (بعناصرها الاربعة) مصدرا غنيا من مصادر الحصول على المعلومة او انتاج المعنى او خلق معطيات جمالية في بنية الفيلم الوثائقي وذلك بسبب قدرة الصوت على تغليف الصورة بمعان شتى، بالإضافة الى ان المؤثرات الصوتية تعتبر مصدرا اساسيا من مصادر تكوين الصورة الذهنية فهي تطور الفعل وتنمي الحدث وتعبر عن الشخصية وتصف المكان والزمان ، فضلا عن "قدرتها في جلب مكان مصدر الصوت الى داخل الصورة الفلمية من غير ان تزاحم التكوين الصوري في اللقطة فالمؤثرات الصوتية سواء كانت من خارج الكادر او داخله فهي معدة من اجل احداث جملة من المتغيرات والتاثيرات على مستوى الصورة الفيلمية. (داللى آندرو، 1987م، 213) [1]

هذا ويحتوي شريط الفيلم الوثائقي على حيز للصورة وحيز اخر للصوت ويظهر شريط الصوت في شريط العرض على شكل مجال واحد ممزوج ولكن هو في اصله مجموعة متداخلة من عدة خطوط مستقلة للصوت تمتزج في حيز واحد لتبدو بشكل موجي ضوئي على جانب الشريط، وهذه المجموعة المتداخلة من الأصوات تتكون في الاصل من (الآثار الصوتية والموسيقى والحوار).

وفيما يلي نورد القيم التعبيرية للمؤثرات الصوتية بالتفصيل:

أولاً: التعليق الصوتي:

يلعب التعليق الصوتي دورا مهما في الفيلم الوثائقي حيث يقوم بتفسير المعنى بعد تصادم المعاني الكثيرة الناتجة من التدفق الصوري على شريط الفيلم، ويعتبر التعليق الصوتي من مصادر الفيلم الخارجية، أي ليس نابعا من اللقطة نفسها بل يأتي من خارج المشهد الفيلمي (فالتعليق من خارج الشاشة يميل إلى إعطاء السينما إحساساً بالموضوعية ويقدم لنا تبصرا أكبر بمغزى المرئيات. (لوي دى جانيتو، 1980م، 297) [2]

وقد اهتم الباحثون في مجال السينما والتلفزيون بالتعليق الصوتي وذلك لأنه من اكثر الوسائل يسرا وفعالية في توصيل المعاني وبشكل مباشر او غير مباشر ، كما ان التعليق يحقق موضوعية الفيلم ويكون ذلك بتعريفه لكل تفاصيل الفيلم شارحا لموضوعاته المتولدة من تدفق الصورة الفيلمية، ومن جهة اخرى فان التعليق الصوتي يعمل على جذب انتباه المشاهد واثارة

انتباهه للمعروض من الصور والمشاهد، بالإضافة إلى سحر الكلمة الخاص وأثرها في تحريك مخيلة السامع ورسم الصورة الذهنية التي تدعم المشهد الفيلمي (حيث ان للكلمات رموزاً تعيد إحياء الصورة المحتجبة في نفس كل منا). (حكمت البيضاني، 2012م، 28) [3]

ويرى الباحث ان من أهم الأدوار التي يلعبها التعليق الصوتي هو عملية اختصار زمن الفيلم حيث نستعيض به عن الكثير من الصور والمشاهد الشارحة والتي من الممكن التعبير عنها بجملة واحدة فقط وبذلك يوفر الكثير من الجهد والزمن.

ان وظيفة التعليق الصوتي في الفيلم الوثائقي لا تقف على دلالات الكلمات وحسب بل ان للصوت البشري دورا فعالا في تجسيد واثراء تلك الكلمات وشحنها بكل قيم الحياة

وبذلك تتحرك ذهنية المشاهد في اتجاه بناء الاحداث التي يكشف عنها التعليق الصوتي ويصفها ووضع صورة ذهنية لها من خلال تجاوره مع الصورة الفيلمية المشاهدة وبهذا فان اللغة المنطوقة تلعب دورا فعالاً في بنية الفيلم الوثائقي وترتيب مشاهده واحداثه.

ان الحقيقة التي تفرض نفسها في عالم الفيلم الوثائقي هي ان الصورة هي الوسيلة الحقيقية للتعبير عن احداثه وما الكلمة الا وسيلة ساندة من وسائل التعبير الاخرى للصورة، وهنا يقول مارسيل مارتن: (السينما ليست فنا قائماً على الكلمة بل على الصورة وما الكلمة الا وسيلة تعبير ضمن وسائل اخرى). (مارسيل مارتن، 1964، 64) [1]

فكل كلمة في الفيلم يجب ان يكون لها تبريراً منطقياً لأ جنوحها عن موضوع الصورة او المشهد يمكن ان يجعل منها خصما من رصيد الصورة ووبالاً عليها وربما تعطي تفسيرات اخرى بعيدة عن مضمون الصورة ومحتواها، لذا فالكلمة يجب أن تتخذ الوظيفة المرسومة لها في دعمها للصورة، وأن الكلمة يجب الا تفسر بقدر ما توحي (كما ان الكلمة والجمل الحوارية يجب ان تفصح عن نفسها بشكل مدروس وان لا تكون مثقلة في الوصف والاسهاب والمعاني اللغوية العميقة).(مرجع سابق، ص 21) [2]

ومن باب ان التعليق الصوتي هو الطريقة الاسرع في توصيل المعاني بصورة مباشرة او غير مباشرة فقد عمل الكثير من المخرجين على توظيف التعليق الصوتي والجمل الكلامية المكونة له في إعطاء مسحة درامية على الفيلم الوثائقي بغيةّ في الوصول لمزيد من التشويق وإضفاء مزيد من الآثارة وتحقيقا لأغراض دعائية أو لمزيد من السيطرة على ذهنية المشاهد. وقد تم تحقيق المكونان له وهما: الصوت البشري المتمثل في المذيع والذي يتم تدريبه على مزيد من الشاعرية

في إلقاء التعليق نفسه والتحكم في عملية النبر أو الوقوف على بعض الكلمات ذات الدلالات المعينة والضغط عليها أو بتكرارها لإضافة مزيدا من التأثير التعبيري و الدرامي.

وهنا نورد مثالا لأهمية التعليق الصوتي وطبقات استخداماته الجمالية المتعددة وأهميته التعبيرية في الفيلم الوثائقي والتي تعمل بالدرجة الاولى في جذب انتباه المشاهد ومحاولة السيطرة عليه بإضفاء شيء من الخيال والرمزية ومدى التحكم في الصور الذهنية النابعة من التدفق الصوري للفيلم الوثائقي ، والمثال هنا هو فيلم عالم الحيوانات animals atlass وهو فيلم موجود على اليوتيوب (والذي قدمته قناة national geography kids وهي قناة وثائقية مخصصة للاطفال تبث إرسالها من دولة الإمارات العربية المتحدة، يتحدث الفيلم عن الحيوانات وكيفية طرق حصولها على الغذاء، وأورد الفيلم في مدة اثنان وعشرون دقيقة – وهي مدة زمن الفيلم – عددا من النماذج لحيوانات برية واخرى بحرية وتم استعراض كل بيئات هذه الحيوانات بلقطات متنوعة الكوادر وكاميرات مختلفة أعطت ابعادا جماليا متنوعة، وبالرغم عن ان المعلومات المقدمة في الفيلم الوثائقي من خلال الصورة والصوت تصلح للكبار والصغار في ان واحد وتهم جميع المشاهدين، إلا أن ذهنية المخرج تفتقت عن تقديم التعليق الصوتي بصوت طفلة صغيرة في الحادية عشر من عمرها (تقريبا)، مما أعطى الفيلم مزيدا من الحيوية والتجديد وذلك بتقديم طبقة صوتية تمتاز بكل ما تحمل من خصوصيات الطفولة المعروفة و المتمثلة في كثير من البراءة وشيء من المشاغبة وحب الاستطلاع و المعرفة، هذه الطبقة الصوتية المتفردة صنفت الفيلم ومن الوهلة الاولى بأنه مخصص لقطاع عمري محدد وهو قطاع الأطفال فقط بالرغم من الصورة والمعلومة المطروحة تتناسب مع الكبار والصغار كما أسلفنا من قبل، بل ان نفس الفيلم قد تم تقديمه وعلى نفس القناة ولكن بصوت تعليق لطبقة صوتية مختلفة ومع بعض التعديلات الفنية الطفيفة على الصورة وقد تم تقديم الفيلم لفئة الكبار في نفس القناة national geography المعروضة على الفئية العمرية الأكبر. هذا الأمر يوضح أهمية الطبقة الصوتية وكيفية توظيفها واستثمارها في تكثيف درجات المعنى والسيطرة التامة على ذهنية المتلقي كما يكشف أيضا الاهتمام بنبرة الصوت باعتبارها انها المتحكم الأكبر في عمليات تلوين الصوت واضفاء أبعادا جمالية عليه. ان مسألة تحديد من هو جمهور الفيلم وماهية ثقافته وطرق تفكيره واحدة من المسائل المهمة في تحقيق نجاح الفيلم وضمان وصول رسالته (فإذا اريد للفيلم ان يؤدي

دوره بشكل جيد وبنجاح كان على المنتج ان يقرر منذ البداية من هم المشاهدون الاساسيون. (كين دالي، 1987م14ص) [1]

ولكن مع الاسف نجد الكثير من العقبات الفنية والمادية التي تقف حائلا بين ان ننتج فيلما متخصصا لكل فيئة من فئات المجتمع على حدا ولكن نجد ان (الوسيلة الوحيدة للتغلب على هذه المشكلة وبتكاليف معقولة، تكون بتوظيف نفس المرئيات مع مجرى صوت مختلف لكل فيئة من المشاهدين). (مرجع سابق، ص 15.) [1] اذن المؤثرات الصوتية متمثلة في التعليق الصوتي هي وأحدة من الوسائل المهمة في تخصيص الفيلم لاتجاهات معينة وذلك لخصوصية الصوت وحيويته في مسألة تصنيف الأفلام من حيث النوع والمستوى العمري والمستوى الثقافي استنادا على ان الصوت يعتبر وسيلة مهمة في انتاج المعاني وخلق عددا من الصور الذهنية المختلفة.

الأمر الثاني ان التعليق الصوتي ساهم في توصيل المعلومة بسهولة ويسر لهذه الشريحة المهمة من خلال مخاطبتهم بصوت قريب من واقعهم وطريقة تفكيرهم، مما زاد من واقعية الفيلم لهذه الشريحة وفي نفس الوقت قلل من فرص الواقعية لما سواهم من الفئات العمرية الاخرى، هذه الواقعية توضح أهمية التعليق الصوتي وضرورة اختيار النبرة الصوتية المناسبة لطبيعة مادة الفيلم وطريقة تلوين الصوت علوا وانخفاضا أو شدة وارتخاء وأثر ذلك في رسم الصورة الذهنية في عقلية المتلقي وتشكيلها على حسب رؤية صانع الفيلم، كما انها كثفت من إبراز المعنى المراد توصيله في قالب فني يمتاز بالتشويق والسلاسة.

ان الواقعية في صوت هذه الطفلة أعطت الطفل (المشاهد) الفرصة في ان يتقمص دور قارئة التعليق ليصبح هو نفسه جزء من الفيلم من خلال الصوت الذي يعتبره تمثيلا له وتجسيدا لأفكاره ومشاعره وامتدادا لتصوره للعالم المحيط به، وبذلك صار من السهل عليه الاقتناع بالمعلومات الواردة في الفيلم وفهمها بصورة اكثر جودة. و تتضح الصورة أكثر عندما يشاهد هذا الفيلم شخص في مرحلة عمرية أكبر ومراقبة ردة فعله النابعة من سماع التعليق الصوتي الذي يعطيه انطباع اولي بأن الفيلم غير موجه له وإنما موجه لأطفاله الصغار مثلا ' هذا الانطباع يجعله يفقد عملية المعايشة ومحاولة متابعة الفيلم و الذي ينفصل عنه بمجرد سماع التعليق الصوتي المخصص لهذه الفئة العمرية. وتأسيسا على ذلك فإن التعليق الصوتي يعتبر أداة أساسية من ادوات الايهام وشحذ الخيال والسيطرة الذهنية في الفيلم الوثائقي من خلال....

ويتضح لنا من خلال هذا المثال أيضا أن التعليق الصوتي من خلال التحكم في نبرات المذيع أو طبقته الصوتية وخامة الصوت يحدد لنا نوعية الفيلم وإمكانية تصنيفه إلى عدد من التصنيفات تندرج تحت طائلة فيلم جاد او هزلي، علمي، او تاريخي. وبذلك يصبح التعليق الصوتي أيضا واحدة من ادوات التفسير بالتناصف مع الصورة وبقية الأدوات الفنية التي يستخدمها المخرج ليعبر بها عن وجهة نظره.

أما الوجه الاخر في مسألة التعليق الصوتي فهو عنصر الكلمة المكتوبة والتي تتجاوز في مفرداتها مهمة الوصف أو التعريف بالحدث إلى اضافة معاني وتفسيرات ذاتية نابعة من وجهة نظر منتج الفيلم وأيدولوجيته الفكرية، وقد تأخذ الكلمات التي تخاطب وجدان وعواطف المشاهد مكان المؤثر وتحتل مكانه خاصة التي تلك تخاطب العواطف العقدية والدينية في مجتمع محافظ ومن زاوية أخرى وأيضاً صدق واقتناع المعلق (المذيع) وانفعاله مع القضية أو الفكرة المطروحة يضفي أبعاداً إضافية فى ترسيخ الفكرة والرسآلة فى ذهن المشاهد فقارئ التعليق الصوتي يستطيع أن يضفي بعدا دراميا تعبيريا من خلال الصوت التجسيدي الذي قدم به من خلال التحكم في شدة الصوت والتموج علوا ونزولا على حسب الكلمات ودلالاتها والمعاني الظاهرة والمستترة التي يرمي إليها التعليق. ومن هذا نخلص إلى أن التعليق يمكن أن يكون ذا حمولة درامية وحاملا لخصائص درامية تضاف للفيلم الوثائقي، بالإضافة لقدراته التعبيرية الأخرى حيث ذكرنا ان التعليق يعمل على استحضار دلالات فكرية تتفاعل مع دلالات الصورة فتصبح المعاني لا نهائية ولا حدود لها بحسب وجهة نظر صانع الفيلم. لذلك تشكل لغة التعليق مادة مهمة بالنسبة للفيلم الوثائقي إذ تحتضن الأفكار والمشاعر والأحاسيس والتي لا تعد موجودة حتى تسكن في هذه الكلمات.

ولمزيد من التوضيح على مسألة التعليق هذه نورد مثالا آخر لفيلم وثائقي سوداني هدف منتجوه من خلاله تعزيز الهوية السودانية حيث نجد في حلقة عن ولاية نهر النيل وهي حلقة معروضة على يوتيوب (https//YouTube/YAHLUI4veE1013) [1] حيث استعان المخرج في التعليق الصوتي بثلاث اصوات بشرية اثنين من الأصوات النسائية وصوت رجالي وذلك لتحقيق مزيد من التأثير والسيطرة على ذهنية المشاهد من خلال التنويع في طبقات الصوت والتلوين والتنوع في طريقة الاداء الصوتي، مما جعل التعليق يتخذ شكلاً اشبه بالحوار الدرامي الذي نشاهده في الافلام الروائية فكانت احدى المذيعات (ذات طبقة صوتية منخفضة) تقرأ مقطعاً من التعليق الصوتي فيرد عليها المذيع بمقطع من التعليق يحمل معاني مختلفة ايضاً لتدخل المذيعة الثالثة

بجزء مختلف من التعليق مما أعطى فرصة للمخرج أن يصعد من احداث الفيلم من خلال طيات هذا التعليق الحواري الامر الذي شكل واحدة من ادوات الجذب لهذا الفيلم مما جعل المشاهد اكثر ترقبا والتصاقا بالفيلم. كما أن كاتب السيناريو إهتم بانتقاء مفردات لفظية شارحة لمعنى الفيلم والصور المنسابة بلغة بليغة ومختصرة وبنفس الوقت تحمل كلمات لها أبعاداً درامية نابعة من الاستعارات والتشبيهات التي تخللت كلمات التعليق الصوتي.

ولمزيداً من الفاعلية الدرامية للتعليق الصوتي اضاف مخرج الفيلم موسيقى لأغنية وطنية ولها علاقة بالخط العام لموضوع الفيلم، وضعت هذه الموسيقى بصوت منخفض لتشكل خلفية للتعليق الصوتي لتشكل عمقا للكلمة المنطوقة وتساهم في تعضيد المعنى المطلوب ايصاله وغالبا ما تكون موسيقى مرتبطة بموضوع الفيلم نفسه وتحمل دلالاته. كل هذه الحيل الإخراجية تزيد من عملية الايهام بواقعية الكلمات وتثير مشاعر المتلقي لتقبل موضوع الفيلم والاقتناع به.

وتأسيسا على ذلك يتضح لنا اهمية الدور الذي يقوم به المذيع أو الشخص المكلف بقراءة التعليق الصوتي وتأثيره في مجريات المعاني للفيلم واثره الصوتي والدلالي في تطوير الأحداث والتصعيد منها في الفيلم الوثائقي، ولذلك كان لابد من الاهتمام بصوت المذيع والمحاولة الدائمة لتطويره بالتدريب وامتلاك الأدوات والآليات التي تؤهل المذيع ليقوم بدوره على الوجه الأكمل، فبعد التأكد من موهبة المذيع واستعداده الفطري لهذه المهمة يجب على المذيع ان يلم بالعناصر التي تؤهله وتعينه لأداء مهامه على أكمل وجه. ولذلك يجب على المذيع الناجح اذاعيا كان ام تلفزيونيا ان يتعرف على عناصر الإلقاء وان يقف عليها بالدراسة والبحث المستمر. ومن أهم عناصر الإلقاء الإذاعي والتليفزيوني الجيد:

أ/ إجادة اللغة الصحيحة نطقا وقراءة:

ولا يتأتى ذلك الا بالإلمام التام بجميع متغيرات اللفظة المفردة وطرق تكوين الجمل والعبارات والإشارات الصوتية والمقاطع التي تتألف منها الكلمات. ان مقدم البرامج عندما يستخدم اللغة كأداة للتعبير والتأثير في المجتمع الذي يعمل فيه فإن مهمته لا يمكن أن تتحقق على النحو المطلوب ما لم يتيسر للمذيع الإلمام الكافي باللغة واصولها واصواتها ووظيفتها والمعنى الدلالي لها وكيفية استخدامها ومعرفته بعناصر اللغة التي تشتمل على أنظمة الصرف والنحو والأصوات. (كرم شلبي، 2008م، ص78) [1]

ولندرك اخطاء الإلقاء يعتبر ضبط اللغة بالحركات (الفتحة والضمة والكسرة) من أهم القواعد العامة في فن الإلقاء لان ضبط اللغة من كمال الجمال في الكلام وحسن البيان. (فرحان بلبل، 1996م، 92ص) [2]

وفي كثير من الأحيان يتابع المستمع المتكلم ليرصد قدرته على ضبط اللغة وعدم الوقوع في السقطات التي تقلل من مكانته الاجتماعية، ولذلك نجد أن كثير من المحطات التلفزيونية والإذاعية تولي جانب اللغة اهتماما كبيرا وذلك بوضع قوانين عامة للنطق الصحيح للكلمات المختلفة وتصحيح الأسماء والاماكن الأجنبية وكتابتها بالطريقة الصوتية.

ب/ معرفة مخارج الحروف وكمية الهواء المستخدمة لإخراجها، ومخارج جمع مخرج وهو مكان النطق وهي خمسة مخارج رئيسية لحروف الكلام (التجويف الصدري، الحلق بفروعه الثلاثة (أقصاه ووسطه واعلاه)، اللسان، الشفتان والخيشوم). والملقي أو المذيع لا ينجح في مهمته مالم يكون على دراية تامة بكيفية نطق حروف اللغة ويكون الأمر مرهون بمعرفة المؤدي لمخارج الحروف أولا ثم أصوات هذه الحروف باعتبار أن لكل حرف من الحروف صوتاً يميزه عند النطق به. (مرجع سابق ، ص 80) [1]

ج/ فهم المادة وبالتالي تقطيعها حسب المعنى الموجود في المضمون، ذلك لأنه لا يمكن للمتكلم ان يسرد كلامه كله في نفس واحد ولو حاول لأتعب جهازه التنفسي واطاح بملامح الكلام ومعانيه ولهذا وجب تقطيع الكلام وتقسيمه إلى مجموعات تساعد الملقي على اخذ الشهيق وتسمي الوقفة بين هذه المجموعات بالسكتة، ولكل سكتة علامة وغاية معنوية يجب إبرازها وأسلوب في تنعيم الصوت بين القرار والجواب(وتلعب علامات الترقيم وأوجه استخدامها دورا كبيرا في تقسيم الكلام إلى جمل وأجزاء وإعطاء معنى لكل جملة، وهي تساعد في معرفة مواضع السكتات من النقطة إلى الفاصلة والنقطتين وعلامات التعجب والإشارة والاستفهام.

د/ يجب معرفة زمن المادة المقدمة وذلك ليتمكن المذيع لتوزيع أنفاسه بطريقة مريحة طوال الوقت، وهذا يتطلب دراسة النص الذي يكتبه المحرر ولابد من تدريبات منهجية متأنية منها: قراءة النص مرة أو أكثر، وتحديد محطاته وطبيعته من الجدية إلى الاستفسار ومعرفة الفوائد من استخدام علامات الترقيم). (مرجع سابق، ص 92) [2]

هـ/ يجب على المذيع معرفة نوع المادة لتحديد اي نوع من الأصوات يستخدم وذلك ليتمكن من معرفة وسائل التركيز حسب المناسبة والظروف، والمذيع يختار الكلمة التي يجب عليه ضرورة

إبرازها أو التشديد عليها وذلك لإبراز معناها والحآلة النفسية والعاطفية الناجمة عنها عبر استخدام الوسائل الآتية: (مرجع سابق، ص 115) [3]

- الضغط على الكلمة
- الصمت قبل الكلمة
- الكلمة بين فاصلتي صمت
- تغيير طبقة الصوت للكلمة انخفاضاً وعلواً

و/ أهمية التعامل مع الصوت بشكل جاد والاهتمام بالراحة الجسمانية ليكون الصوت مرتاحا وقادرا على التعبير الصحيح. ان الصوت يتميز بقدرته على الارتفاع والانخفاض، كما أن للإنسان القدرة على إصدار الآلاف من الأصوات بالآلات والمؤثرات السمعية وقادر على تمرير صوته عبر الأجهزة ليزيد من قوته وتأثيره، والصوت السليم هو الصوت الواضح القوي المسموع برنين رخيم والقادر على التدرج بين درجات السلم الموسيقي المحبب بجاذبية من الآخري (صلاح الفاضل، مقابلة).

ثانياً / الحوار والمقابلات:

يلعب الحوار دورا مهما وفعالا في الافلام الوثائقية والروائية على حد سواء وذلك لأنه يعمل على تنشيط الدلالات الفكرية والعاطفية التي تتفاعل مع دلالات الصورة ومن ثم فهو يعمل على تهيئة المشاهد ذهنيا لتلقي الرسآلة التي يريد صانع الفيلم ايصالها من خلال الفيلم، وميزة الحوار في الفيلم الوثائقي انه يكون مع الشخصيات الحقيقية للأحداث نفسها أو(أن تتحدث إحدى الشخصيات الرئيسة في الفيلم وهي شخصيات حقيقية نابعة من الواقع الذي يتناوله الفيلم) (كاظم مرشد، 2012م، 66) [1] ومن أهم الشروط التي تساهم في نجاح الحوار وبلوغه مراميه الفنية ان يتسم بالموضوعية والايجاز والافصاح وبهذا يكون واحدا من عوامل الشد والانتباه باستمرار للمشاهد ، كما أنه يسهم في تعميق البنى عبر الدلالات الصوتية المتداخلة مع الصورة الفيلمية ، فالحوار في الفيلم الوثائقي يجب ان يكون مختلفا ومميزا عن الحوار الطبيعي فنحن في الواقع نسمع كل الأصوات التي نصغي اليها والتي تثير فضولنا للتعرف عليها واكتشافها اما بالنسبة للسينما والتلفزيون فإننا نصغي الى كل ما نسمعه منها وهي غير خاضعة للانتقاء ولذلك يجب مراعاة وصول معاني الحوار بشكل مباشر الى المشاهد وذلك لان العمل الفني يتدفق على الشاشة من دون توقف، وعليه فلابد من اختيار الألفاظ والكلمات المألوفة والابتعاد عن الكلمات الألفاظ

الغريبة وغير الشائعة وهذا لا يعني السطحية في بناء الجملة الحوارية، بل التأكيد على حسن الاختيار في توظيف المفردة البسيطة والموحية التي تتلاءم مع المستويات المختلفة للمشاهدين، كما ان على الحوار (ان يفسح المجال للصورة ان تعبر اولا وان يكون وجوده اضافة الى ما تقدمه الصورة على المستوى المعلوماتي او العاطفي او الانفعالي) واذا ما تم استخدام الحوار بشكل مناسب في العمل الفني فسوف يقدم وسائل جديدة لقوة التعبير وحل معظم المشاكل التي يصعب حلها بالصورة فقط فالتعبير الفيلمي ما هو الا مزيج مركب من الصوت والصورة. (مرجع سابق، ص 22) [1]

والجدير بالذكر أن الحوار والمقابلات الشخصية واحدة من اهم الاسس التكوينية للفيلم الوثائقي اذ تعتبر العنصر الأكثر توظيفا في معظم الافلام الوثائقية لأنها تضفي الواقعية والمصداقية للموضوع المطروح بالإضافة الى دورها في تنظيم سرد الأحداث والمعلومات والبيانات. وكما اسلفنا فان الشخصيات المتحدثة منها ما هو اساسي ومنها ما هو ثانوي في الحدث مما يكسب المعلومات التي ترد على لسان شخصيات الحوار قوة تأثيرية كبيرة وذلك لأنها (نابعة من مصدر مهم وليس من قبل صانع الفيلم والذي قد يتهم او يعامل على انه يضع ذاتيته او رؤاه الداخلية على طبيعة الفيلم) والشخصيات ليس بالضرورة ان تكون مشاركة بالفعل او الموضوع بل يمكن ان يكون شاهد عيان او متفرج خارجي او معلق محايد او خبير او مسؤول مرتبط بموضوع الفيلم (وقد استخدمت المقابلة الشخصية لأول مرة في فيلم الحماسة لفيرتوف عام 1929) (مرجع سابق، ص 55) [1]

وقد أكد الباحثين في مجال السينما والتلفزيون أن الحوار في الفيلم قد وسع من مدى التعبير ونهض به الى افاق اكثر رحابة، لأن (ما تريد أن تعبر عنه يمكن أن تعبر عنه بكلام يأخذ تأويله إلى المبتغى التعبيري والمقاصد التي تحيلنا الى المعاني مباشرة من جراء الكلمات التي تنتظم في جمل وسياقات لغوية).

وهكذا يتشكل الحوار في الأصل من مجموعة من الكلمات التي تحمل معاني دلالية ذات قيمة معنوية وذلك لأن الكلمة تمضي بنا مباشرة الى المعنى وهي في الاصل رموزا لمعاني الأشياء. فالشجرة التي نراها في الطبيعة يوجد ما يعادلها من مصطلح معجمي نعبر به لغويا عن تلك الشجرة وغيرها النهر والجبل والحيوانات الى اخره من المسميات) (محمد عبد الجبار، 2009م، 247) [1] .. ومن هنا نستطيع القول أنه ما من شيء في الواقع الا وله كلمة تعد رمزا له وتعادله

موضوعياً أي يكون قرينا لها. اذن يتسنى للحوار أن يعبر عن الأشياء بجملة من الرموز التي تحيلنا الى المعنى مباشرة وعلى شكل عبارات كلامية واضحة المقاصد فالكلمات تفصح عن نفسها لأنها تحمل معاني الأشياء ويمكن تفسيرها على وفق مبدأ رمزي ولهذا يجب أن تكون هذه الكلمات سلسة ومعبرة بل يجب أن تكون تلك الكلمات في حيز اللغة المنطوقة (شفافة بالمعنى الذي يمكن استخدامها فيه لنقل الأفكار أو التعبير)(استيقن فروش، 2007م، ص 9) [1] لهذا يتمكن الحوار من أن يشرح الموقف الاعتراضي الأقل بساطة وأهمية في ثنايا الفيلم المرئي. ويحدد دوايت سوين في كتابه (كتابة السيناريو للسينما) أربع مهام أساسية للحوار في الفيلم وهي:

1/ أن يقدم الحوار معلومات من دون أن يعيق أو يعترض تدفق القصة.

2/ أن يكشف عن العاطفة أو الحآلة النفسية والشعورية للمتحدث

3/ أن يدفع بأحداث الفيلم الى الأمام ومن دون أن يجعل المتفرجون يحسون بذلك.

4/ أن يحدد شخصية المتحدث أو المتحدث إليه بالكشف عن خلفيته أو تعليمه أو مركزه الاجتماعي. (فهد الأسطاء، 2004م، 13) [2]

ونورد هنا مثالا لأهمية الحوار والمقابلات الشخصية في الفيلم الوثائقي حيث نستعرض الفيلم الوثائقي " الدولة الفاطمية" وهو عبارة عن فيلم ديكودراما تاريخي يتحدث عن بداية ونهاية الدولة الفاطمية، والذي قامت بإنتاجه قناة الجزيرة الوثائقية وهو فيلم معروض على قناة اليوتيوب. [3] (http//youtu.be.ibeyj5sx-d)

في العام 2016، حيث حاور مخرج الفيلم ستة شخصيات اكاديمية مهمة في مجريات الفيلم، الشخصية الأولى هي الدكتور احمد حلواني استاذ مادة التأريخ الاسلامي في سوريا والجزائر والشخصية الثانية هي الدكتور ناجي جلول استاذ الحضارة الاسلامية بجامعة منوبة بتونس، والدكتور سهيل ذكار نائب رئس اتحاد المؤرخين العرب والدكتور غزوان ياغي متخصص بالآثار الاسلامية والدكتور سند احمد عبدالفتاح استاذ التاريخ الاسلامي بجامعة عين شمس والدكتور ايمن فؤاد سيد استاذ التاريخ الاسلامي بجامعة الازهر، ومن خلال الحوارات التي تمت مع هذه الشخصيات الواقعية ذات الثقل الاكاديمي والعلمي استطاع مخرج الفيلم أن يفصل سيناريو الفيلم ويقدم المعلومات الاساسية فيه عبر حديث هذه الشخصيات عن تأريخ الدولة الفاطمية وعوامل ازدهارها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي واسباب بداياتها ونهايتها السياسية، وبذلك يكون الفيلم قد استفاد من الحوار مع هذه الشخصيات في دفع وتطور الأحداث الى أن وصلت نهايتها بنهاية

الفيلم حيث تخللت الحوارات والمداخلات جميع مشاهد الفيلم بل كانت هي العنصر الممهد للأحداث من خلال السرد التاريخي والتحليلي الذي جرى على ألسنة المتحاورين الستة. كما استعان المخرج بالحوار كوسيلة اساسية للقفز على المراحل الزمنية للأحداث والتجول في دهاليز الدولة الفاطمية المختلفة من غير ان يعترض مجريات الأحداث بل كان الحوار جزء لا يتجزأ من نسيج الفيلم وعاملا اصيلا فيه. والجدير بالملاحظة ان المخرج لم يستخدم الحوار في الجانب الدرامي التوضيحي المصاحب للفيلم واكتفى بالحوار والمقابلات مع الشخصيات الوثائقية للبرنامج. يعتبر المسرح هو الموطن الاصلي لخاصية الحوار ولذلك يعتبر الحوار واحدا من تمظهرات المسرح داخل بنية الفيلم السينمائي، لذلك فان ثمة نمط أخر من الحوار يحمل الخاصية السينمائية دوم سواها وهو (حوار السلوك – السلوكي، وذلك حسب مصطلحية ج. ميتري اذ يلتبس بسلوكية الحوار اليومي متخلصا من قيد الخشبة والنبرة العالية وهو مع ذلك يجمع ما بين التعبيرية التبليغية، والدلآلة والايحاء) (بن جيلاني محمد، 2010م، 321) [1] وبناءاً على ذلك يتم تأسيس حوار خاص بالوسيلة الفلمية يشبه الحوار المسرحي من حيث الشكل والفكرة العامة للحوار لكنه يخالفه من حيث الخاصية والاسلوب ليكون أكثر تعبيرا وتوصيلاً للدلالات الفكرية والمعاني والايحاءات بحيث يستطيع الممثل بواسطته اثارة تأويل المتلقي حين يقول أشياء تعاكس حقيقتها الباطنية فضلا عن الامكانيات التركيبية للغة السينما.

ثانياً:الموسيقى:

الموسيقى البداية والتطور:

بدأت السينما صامتة واستمرت منذ ان قدم الأخوين لومير (لويس واوجست) عرضهما الأول بواسطة جهازهما المعروف بالسينماتوغراف في (الجراند كافيه بلندن في مساء الثامن والعشرين من شهر ديسمبر١٨٩٥، (أندريا تاركوفيسكي، 2006م، 31) [2] وحتى منتصف العشرينات ظلت السينماتوغراف لا تطلق الصوت البشري او المؤثرات الصوتية التي تحاكي الطبيعة او الموسيقى المصاحبة للصور المتحركة، ولم تكن الموسيقى التصويرية منذ انطلاقة السينما الكبرى في عشرينات القرن الماضي جزءاً من صناعتهاً او مدخلاً تقنياً ضمن عناصرها الأساسية، لذلك استشعر السينمائيون آنذاك أن الافلام الصامتة تبدو خاملة وغير مؤثرة على المشاهد بالمستوى المطلوب وارتأوا أن اضافة المؤثرات المسموعة والصوت البشري والموسيقى إلى الافلام سيعطي العروض السينمائية مزيداً من الحيوية ومن ثم تحفيز الجماهير ودفعهم إلى

الإقبال لمشاهدتها، وعلى أثر ذلك بدأت مراكز التطوير في الإستديوهات البريطانية والألمانية والأمريكية بالاشتغال على إيجاد تقنية تمكنهم من جعل الافلام ناطقة. وكان الهم الشاغل لدى السينمائيين بحسب ما ذكر شارلي شابلن في مذكراته: ينصب نحو جعل صوت الممثلين مسموعا وتوجيه انتباه المشاهدين إلى الصورة والصوت معا، اي إدخال عنصر الحوار إلى العرض السينمائي. (جون استيفي، 2014م) [1]

وقد أجرى رجل الصناعة السينمائية (اوسكار ميستر) أولى التجارب لإنتاج افلام ناطقة في العام ١٩٠٨، وأن لم تنجح التجارب بالشكل المرضي فقد أحدثت تقنية إدخال الصوت البشري وانطاق الافلام نوعا من الجمود، وأصبح الاهتمام منصبا على ما يقال لا على ما يعرض. وتحولت الافلام بدورها من صامتة إلى ساكنة.

وهكذا أخذ الأمر من الوقت ما جعل صناع السينما يعملون على تقنية إدخال الموسيقى على شريط الفيلم مع الصوت البشري الحواري، وظهرت افلام شارلي شابلن أكثر ذكاء في ذلك الوقت فكان في الفيلم موسيقى بسيطة تعتمد على آلة البيانو تتخللها بعض الجمل المنطوقة باقتضاب بالغ. وكانت فكرة شارلي شابلن التي بثها إلى صناع أفلامه في ١٩٣١ هي ان تؤلف موسيقى حية تلائم السيناريو والحدث. وبدأ هو بتأليف موسيقى خاصة لفيلمه الشهير أضواء المدينة city light ثم اعتمد ذلك فيما تلا من افلامه.

وما يجدر ذكره هنا أنه قبل تلك المرحلة كانت الموسيقى تعزف داخل صآلة السينما وعلى الهواء مباشرة اي ان العازفين والمؤلف الموسيقي والمايسترو يكونون بجانب الجمهور وعند مشاهدة أحداث معينة يقومون بعزف مقطوعات معدة سلفا ينظمها المؤلف كما يشاء ضمن المشاهد التي يرى انها مناسبة لها. غير ان تلك المرحلة لم تستمر طويلا ومع مرور السنوات ازدادت صناعة الافلام تنظيما وصار الأمر يعود للمخرج الذي يقود دفة العمل من اوله إلى آخره فأصبح هو الذي يوجه الملحن من تأليف لحن معين لكي يعطي شعورا لذاته. ومع التطور العام اصبحت الموسيقى تعزف بمفردها ثم يتم إدخالها على شريط الفيلم السينمائي وتوليفها مع بقية الأصوات الموجودة اصلاً.

وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى قفزت المانيا إلى مقدمة مشهد الانتاج السينمائي حيث أنشأت الحكومة الألمانية (شركة الصور الفوتوغرافية الألمانية) فاضطلعت تلك الشركة وأخريات بإنتاج افلام وثائقية حكومية أدخلت بها بعض التقنيات الصوتية المحدودة. وكانت تلك الافلام تطمح إلى

تجميل صورة المانيا المكروهة في العالم كله آنذاك. ورغم محدودية تجربة المانيا الا انها أسهمت في تقدم تقنية إدخال الصوت. إلى أن ظهر المؤلف الموسيقي الفرنسي " كاميلي سانشيز" في منتصف العشرينات كأول من قام بتأليف وكتابة موسيقى خاصة بالأفلام، (مرجع سابق ن ص 82) [1]

وقد ارتبط تطور الصوت بسلسلة مترابطة من الحلقات المتصلة، كل حلقة منها تمثل دلالات زمانية ومكانية وابعادا اقتصادية مرتبطة بها، ولذلك يتوجب علينا متابعة هذه المنظومة والتعرف عليها منذ بدايتها وحتى زماننا هذا لنقف ونتعرف على حجم التطور الذي صاحب تقنية الصوت السينمائي وقد تحدث الدكتور حكمت البيضاني في كتابه عن جماليات وتقنيات الصوت ان تلك المحاولات قد بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر (حيث قدم يوجين لاوست من خلال معمل أديسون جهاز " ايدولوسكوب " لتسجيل الأصوات والحركات بشكل متزامن، وهو عبارة عن وسيلة ميكانيكية ذات مرايا وسلك سيليكون يهتز بين طرفين مغناطيسين. (مرجع سابق، ص 86)[2] كانت هذه بمثابة ضربة البداية لمشوار طويل من التطور في مجال الصوت والمؤثرات الصوتية حيث أعقب هذا الاكتشاف وبعد فترة قصيرة قدم أديسون جهاز الكينتوفون في العام ١٩١٣ وهو عبارة عن اسطوانة متصلة بجهاز عرض للأفلام. ويواصل الدكتور حكمت البيضاني شرحه للتطورات التقنية من منطلق تاريخي في مجال الصوت قائلاً: وبعدها حدث النجاح الذي حققته شركة الإخوان وارنر في فيلم مغني الجاز. وما لبث عام ١٩٢٨ ان شهد اول فيلم ناطق لشركة ديزني تزامن فيه كل من الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية بشكل تام وهو فيلم أضواء نيويورك، من إخراج بريان فوي. وبدأت الشركات في حمى التسابق نحو إنتاج الافلام الناطقة بعد صمت دام أكثر من ثلاثين عاما. فقدمت شركة مترو في العام ١٩٢٩ فيلمها (لحن برودواي) من إخراج هاري بيمونت. والذي حصلت به على جائزة الاوسكار، (ومن خلاله اكتشفت تقنية التسجيل المعروفة بالتزامن المسبق play back).

وبالرغم من هذه الخطوات المتسارعة في دخول الصوت كعنصر جديد على الفيلم إلا أن ردة الفعل من المهتمين والنقاد وصناع الافلام لم تكن بحجم ضخامة الحدث بل واجهوا الأمر بكثير من التشكيك النابع من ان السينما في الأساس فن مرئي وان الصوت فيه يعتبر عنصر دخيل

كما تعتبر الموسيقى من العناصر المهمة على المستوى الجمالي والدرامي والعاطفي للفيلم الوثائقي، ومن مميزات الموسيقى انها سهلة الفهم والتفاعل للجميع الغني والفقير المتعلم والجاهل وأنها ليست

بحاجة لتعلم لغة معينة لفهمها وذلك لانها (هي لغة الروح ووسيلة التعبير للافعال التي تدور في اعماق الوجدان. (هنري لانج هول، 1980، 30) [1]

لذلك فإن استخدام الموسيقى في الفيلم الوثائقي يعتبر أمر أساسي وذلك لدورها النفسي وضرورتها في خلق الجو العام للفيلم، (كما انها تسهم بفاعلية في خلق الاستجابة الوجدانية للمشاعر) (مرجع سابق، ص 30) [2] وأهم ما تمتاز به الموسيقى ان لها القدرة التعبيرية الخاصة بها وفي معزل تام عن الصورة أو الكلمات فهي فن قائم بذاته له قواعده و منطلقاته فهي شارحة لنفسها ولا تحتاج لمن يشرحها كما يؤكد ذلك الدكتور فؤاد زكريا في مقتربه العلمي عن التعبير الموسيقي قائلا: (لها قدرة معبرة بذاتها وهي ليست في حاجة إلى الكلمات النثرية أو الشعرية لإكمال قدرتها التعبيرية. (فؤاد زكريا، ب د، 38) [3]

ومما أشار اليه الباحثون في مجال الفيلم، ان الموسيقى في الفيلم السينمائي من حيث مصدرها، تنقسم إلى قسمين: موسيقى المصدر أو الموسيقى الواقعية، والموسيقى النابعة من خارج المصدر أو الموسيقى غير الواقعية وهي (لا تنبع من الصورة ولكنها مقبولة كعرف سينمائي). 29" Mark Lieman ,2005 , p282 " وكنموذج الموسيقى الواقعية أو موسيقى المصدر الفيلم الوثائقي (مزامير الريف) والذي أنتجته قناة الجزيرة الوثائقية ويتحدث الفيلم عن الموسيقار السوداني عاصم الطيب الذي عرف فيه بأنماط الموسيقى السودانية وهو فيلم معروض على اليوتيوب ، هذا الفيلم اعتمد على الموسيقى الواقعية أو موسيقى المصدر، حيث كانت الموسيقى موضوع الفيلم الرئيسي والتي قام بتقديمها الموسيقار عاصم الطيب. (http:youtu.be./p6il50zpzs) [4]

إن آلية توظيف الموسيقى تأتي من التشابه الكبير في المقدرة التعبيرية بين الموسيقى والصورة فضلا عن تطابق مقدرتهما التأثيرية في انتاج الافكار والمعاني، وذلك بوصفهما وسيطين مختلفين إلا أنهما يمتلكان نفس القدرات التعبيرية إذ أن العلاقة بين (الموسيقى والصورة متأتية بسبب التماثل بين الصورة والصوت وبين الأحاسيس الناشئة عن الموسيقى وتلك التي تأتي من الصورة واقامة التوازن الحسي) وقد حدد الدكتور عبدالمجيد الخطيب عمليات توظيف الموسيقى في الفيلم من خلال عدة أنواع تعمل بشكل متضامن مع تكوينية الصورة في المشهد الفيلمي، والتي جاءت على النحو التالي: (عبد المجيد الخطيب، 2010م، ص 10) [5]

1/ الموسيقى المصاحبة: وهي الموسيقى التي تدعم مضمون الصورة وتعضدها ويأتي ذلك من خلال الصورة وايقاع الموسيقى والاستجابات العاطفية وهذه بدورها **تنقسم الى قسمين:**

أ. صورة مأساوية تقابلها موسيقى ذات ايقاع بطيء.

ب. صورة مفتوحة تقابلها موسيقى ذات ايقاع سريع.

2/ الموسيقى الوصفية: وهي الموسيقى التي تدعم مضمون الصورة من خلال تماثل الصورة واللون المحلي.

3/ الموسيقى الانتقالية: وهي تقوم بوظيفة تحقيق الانتقال المباشر او القطع الحاد من الايقاع البطيء للفيلم الى ايقاع اكثر سرعة ' كما يمكن استخدام الموسيقى كلازمة لربط وحدة مضمون المجرى.

جماليات الموسيقى:

ان جماليات الموسيقى تختلف من عصر الى عصر ومن بلد الى بلد اخر كما تختلف الموسيقى الشرقية عن الموسيقى الغربية الكلاسيكية، وأيضا يختلف مفهومنا الجمالي تبعا لثقافتنا ومعلوماتنا عن ذلك النوع من الأنواع الموسيقية، وتبعا لهذا فيجب تناول مسألة المفهوم الجمالي للموسيقى من خلال طبيعة الموسيقى والشعوب، (ومن الملاحظ موسيقى الشرق تختلف عن موسيقى الغرب وموسيقى الشمال لا تتشابه مع موسيقى الجنوب وحتى الشرق نلاحظ أن موسيقى مناطقه الشرقية ليست كالتي في مناطقه الغربية)(رانيا يحي، 2014م، 32)وتعتبر الموسيقى هي الفن الأكثر انتشارا والتصاقا بروح الأنسان وأكثر الفنون تجددا وتنوعا وبالتالي فالموسيقى الشرقية التي تتميز بها البلدان العربية تتسم بالألحان البسيطة الأحادية (monody) والتي تعني لحنا واحدا بسيطا مع قليل من المصاحبة البسيطة مع قليل من المصاحبة الغنائية البسيطة منذ مئات السنين والى الان، ومن ناحية اخرى حينما نسمع للأوركسترا تقوم بإداء عمل موسيقي تعزف فيه الآلات الموسيقية الوترية أو الات النفخ النحاسية او الات النفخ الخشبية او كلاهما معا مع وجود الآلات الايقاعية في نفس الوقت فهذا يخلق روحا جماعية جميلة وتصيب المستمع بحآلة وجدانية متميزة هذا بخلاف الرؤية أيضا حيث أن العين من الحواس البشرية التي تؤثر على إدراك الأنسان وتضفي اليه شعورا بالجمال حينما تشاهد الأوركسترا في حفلة وترى اداء العازفين في الآلات الوترية مثلا أثناء استخدام القوس معا في نفس الوقت صعودا وهبوطا وايضا الاحساس الجماعي لدى العازفين الذي قد يصل للمستمع دون أي جهد على الأطلاق سوى الملاحظة البسيطة. هذا يختلف تماما عما تحدثه الفرق العربية من تأثير جمالي عند أداء أي لحن شرقي، فكل نوع من الأنواع الموسيقية له جمالياته حيث يضيف العازف أحيانا بعض الزخارف اللحنية المضافة الى اللحن الأساسي تبعا لذوق كل

شخص، وقد تكون تلك الزخارف مجموعة من الحليات أو الإطآلة في بعض النغمات، وهذه الزخارف تعطي لونا جماليا للحن يضيف متعة الى المستمع خاصة عندما تؤديه آلة منفردة solo حيث يعتمد الأداء الشرقي على الارتجال أو الأسلوب الحر في الأداء الذي يعتمد على حرية العازف أثناء العزف مع التزام فقط بالمقام الاساسي للمقطوعة الموسيقية) (رانيا يحي، سابق، 33) [1] ومن هذه المقارنة أعلاه يتضح لنا الفرق الواضح بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية في طريقة الاداء والتنظيم والرؤية الموسيقية لكل منهما وتبعا لذلك تختلف رؤيتنا الجمالية وتذوقنا للموسيقى حسب الثقافة السائدة والمتغيرة دوما في المجتمع.

جماليات الآلات الموسيقية:

ان استخدام نوع معين من الآلات الموسيقية وفي مساحات صوتية معينة يساعد على ابراز جماليات بعينها وتعطي تأثيرات من خلال تلك الآلة حيث ان لكل آلة طبيعة معينة او قدرة على توصيل إحساس ما أو ايحاء تعبيري جمالي.

فالآلات الموسيقية لها دور كبير في اظهار الصور المطلوبة والتعبير عن الحالات النفسية المختلفة وكل الآلات لها اسلوب تعبيري فعادة ما نجد ان الكمان يستخدم في حالات الرأفة واظهار الحنان كذلك الناي والذي يستخدمه المصريون كثيرا في التعبير ايضا عن حالات الحزن لديهم. وهناك ايضا ما يعرف بالآلات الموسيقية الصاخبة وهي الات الترومبيت التي تنتمي لفصيلة النحاسيات وهي من الأصوات القوية جدا وعادة ما تعطينا الاحساس بالفرح والقوة والنشاط وهي تحتوي على الات الساكسفون والكلارنيت والترومبيت حتى آلة الفلوت به من المقدرات التي تدعم المعنى القوي.وبسؤال أ.د بابكر سليمان عن التأثير الدرامي للآلات الموسيقية ومساحاتها الصوتية وتأثيراتها النفسية أجاب قائلاً: (مقابلة د. بابكر سليمان) [2]

1/ آلة الفلوت:

في المساحة الصوتية الحادة لها صوت براق ومرح، أما المساحة الصوتية المتوسطة فصوتها رومانسي ورقيق ولكن في المساحة الصوتية الغليظة فهو غامض ودقيق.

2/ آلة الكلارنيت:

في المساحة الصوتية الحادة تأثيرها فيه قوة وتأكيد، أما في المساحة الصوتية المتوسطة فتكون غنائية رومانسية، ولكن المساحة الغليظة فتعطي ايحاءا قاتما دافئا.

3/ آلة الباص كلارنيت:

يأتي تأثيرها في المساحة الصوتية الحادة حزين وغنائي أما المساحة الصوتية المتوسطة فهي دافئة ولكن المساحة الغليظة تعطي ايحاء قاتما وقد يكون فكاهيا.

4/ آلة الترومبيت:

صوتها بطولي وقوي في المساحة الصوتية الحادة، وصوت قوي ودرامي في المساحة الصوتية المتوسطة أما في المساحة الصوتية الغليظة فصوتها درامي وفيه مشاعر الحنين.

5/ آلة الترومبون:

لها تأثير شجي وثقيل في المساحة الصوتية الحادة وصوت قوي ودرامي، وفي المساحة الصوتية المتوسطة لها صوت قوي ودرامي أما في المساحة الصوتية الغليظة فصوتها قاتم وميلودرامي.

6/ آلة الفيولين:

وهي آلة ذات طبيعة غنائية ونشيطة في المساحة الصوتية الحادة ولكن لها ايحاء دافئ ورومانسي في المساحة الصوتية المتوسطة وقاتمة درامية في المساحة الغليظة

7/ آلة الفيولا:

هي آلة غنائية في المساحة الصوتية الحادة، ودافئة ذات حنين وقاتمة درامية في المساحة الغليظة.

8/ آلة التشيلو:

لها تأثير رومانسي وقد يكون متوتر في المساحة الصوتية الحادة، ولكن في المساحة الصوتية المتوسطة دافئة رنانة، ومؤكدة ودرامية في المساحة الصوتية الغليظة.

9/ آلة الاسترنج:

وهي عبارة عن آلة موسيقية كهربائية مدموج فيها كل اصوات الآلات الموسيقية ومن ميزات آلة الاسترنج انها يمكن ان تعطينا اصوات عميقة تعبر عن احاسيس مختلفة وواسعة الطيف مثل الخوف والظلام او الترقب الحذر، الشك ‘الغيرة.... الخ. ولكن ميزة الاسترنج الكبرى انه يجمع كل الآلات في آلة واحدة مما قلل الكثير من التكلفة وزاد من اتساع الخيارات الصوتية وتعدد النغمات وسهل من تنفيذ الافكار الموسيقية. ومن سلبيات آلة الاورغ ان الأصوات المستخدمة هي اصوات صناعية وليست طبيعية.

ويخلص الباحث من خلال السرد التفصيلي لوظيفة الآلات الموسيقية أنها تلعب دورا كبيرا في تصوير الاحاسيس والدلالات والتعبيرات الدرامية المختلفة في الفيلم الأمر الذي جعل الموسيقى

واحدة من أهم وسائل الخلق والابداع التي يعتمد عليها المخرج في وضع اللمسات الدرامية وخلق الجو النفسي داخل الفيلم، ويتضح أيضا الأدوار المتباينة التي تقوم بها الآلات الموسيقية المختلفة في تصوير كل احساس على حدا وبلورة الاشكال المختلفة للصراعات بمستوياتها المختلفة داخل الفيلم ، كما ان لها القدح المعلى في خلق التوتر واضفاء نوع من الآثارة على جو الفيلم العام.

تلعب الموسيقى ادواراً متباينة ومتعددة في الفيلم الوثائقي، فهي تشكل مصدر قوة للمشهد الفيلمي وتضيف معاني متجددة الى طبقة المعنى العام فهي أيضا (يمكن ان تضيف بُعداً آخر للفيلم الوثائقي من خلال التوحيد بين اللقطات المتباينة التي لا ترتبط بوحدة الموضوع كان تكون هناك موسيقى تصويرية موجودة طيلة مدة الفيلم) وهذه الخاصية قد استفاد منها مخرج سلسلة الطائر الطواف والذي قام بربط جميع حلقات السلسلة البالغ عددها إحدى عشر حلقة بموسيقى تصويرية واحدة وهي عبارة عن اغنية تراثية من شرق السودان قام بإعادة توزيعها موسيقيا الاستاذ عثمان النو، هذه الاغنية التراثية المعروفة والمتداولة بين الناس نجد أن موضوعها و كلماتها تتناسق تماما مع الأهداف العامة لسلسلة الطائر الطواف وهي إبراز وتقوية دور الهوية السودانية والتعريف بها. والجدير بالذكر أن عملية التوزيع الموسيقي لهذا الفيلم تمت بدرجات متفاوتة ما بين الإيقاع البطئ والسريع لتتناسب مع السياقات المختلفة للفيلم ولتساهم في ضبط الإيقاع العام للفيلم وهنا نجد ان الموسيقى قد لعبت دورا مهما في الربط بين متفرقات الزمان والمكان ووحدت بينها في بوتقة فكرية واحدة من خلال استخدامها كرابط بين جميع المشاهد اضافة الى ذلك استخدمت في خلفية التعليق الصوتي الذي عرف بمضمون الفيلم، وبذلك صارت واحدة من ادوات تعميق وشرح المعنى وإضافة ابعادا ذهنية جديدة للصورة. وقد أضاف مخرج الفيلم في مقابلة معه بهذا الخصوص (وقد كانت عبارة عن فواصل فيها نمازج مركبة ومعقدة يعتمد على الأصوات الطبيعية يظهر فيها تباين وتنوع الأصوات في السودان مثل اللغات واللهجات والالحان في السودان. وبالطبع ترافقها وتوافقها شكل بصري... مثل كلام واغاني لغات البجا والنوبة والعربية.. ومثل موسيقى وايقاع الطمبور مع النقارة وهكذا كان تحدي العمل ليس في الفكرة بل في امكانيات اجهزة التحكم في مزج وميكساج الصوت مرات ومرات لتقنية مونتاج تقليدي غير رقمي آنذاك في عام 2000(مقابلة الأرقم الجيلاني) وقد أكد الباحثون في مجال الموسيقى ان الموسيقى لغة قائمة بذاتها وتتمتع بكل الخصائص والمقومات الفكرية التي تتمتع بها اللغات المنطوقة والمكتوبة في التعبير وتوصيل الدلالات والمعاني، (فالجملة في الأدب او الشعر تقابلها الجملة الموسيقية

المكونة أيضا من عرض لفكرة تطرح للبحث والتفنيد والتفاعل وانطلاقا من لغويتها، (يوسف السيسي، 1981م، 31) [1] تشكل الموسيقى إضافة كبيرة للغة الفيلم الشارحة لما لها من مقومات لغوية ودلالية تضاف لبنية الفيلم، فكل صوت موسيقي في الفيلم هو عبارة عن كلمة تحمل المعاني والأفكار وتفسر عن مكنوناته ولذلك تشكل الموسيقى مكسبا حقيقياً للفيلم السينمائي بشقيه الروائي والوثائقي حيث يضيف بعدا جماليا ودلاليا لا غنى عنه وطبقة مهمة من طبقات المعاني المتجددة والمتشكلة بصورة لا نهائية وذلك من مجاورة الموسيقى للصور والمشاهد المختلفة.

وقد اكد الأستاذ عثمان النو(عثمان النو، 2018) [2] المتخصص في الموسيقى والذي قام بتأليف عدد من الموسيقى التصويرية لعدد من الافلام الوثائقية – ان للموسيقى القدرة الكافية في توصيل المعاني منفردة ومن دون مصاحبة اي مؤثرات أخرى، كما أن لها القدرة في قراءة وتفسير ما وراء اللقطة اي انها من الممكن أن تعطينا معاني بعيدة او مختلفة لما نشاهده من لقطات وبهذا تكتسب خاصية تفسيرية جديدة يمكن الاستفادة منها في تطوير وتيسير مهمة الفيلم في إيصال المعنى العام وبذلك تكون واحدة من أهم أدوات المخرج في هذا المضمار.

وكما ورد في كثير من الدراسات المتعلقة بالفنون والمهتمة بها، ان جميع الفنون تعتمد على محاكاة الطبيعة ومحاولة مجاراتها والأخذ منها بما في ذلك الدراما والفن التشكيلي والنحت والادب، ولكن نجد أن الموسيقى تخالف هذا المبدأ التكويني فهي لا تقلد ولا تمثل شيئاً(فؤاد زكريا، ب د، 9) [3] إذ تعتبر الموسيقى من أكثر الفنون استقلالية من حيث القدرة على التعبير مما يعطيها وضعا متقدما في بنية الفيلم الوثائقي، وهنا نجد أن المخرج رون فريكة قد استفاد من هذه الخاصية في الفيلم الوثائقي (بركة) Baraka إذ جعل الموسيقى هي وسيلة التعبير الوحيدة الشارحة للصورة من غير إضافة التعليق الصوتي والذي يعتبر أساسيا في توصيل الفكرة والتعريف بأحداث الفيلم واكتفى فقط بالموسيقى كأداة تعبيرية ولغة تمتلك كل مقومات اللغة من حيث البلاغة و الاستعارة والتشبيه مما أعطى الفيلم تميزا نوعيا أضيف إلى رصيده الفني والجمالي.

وتأسيسا على هذه النقطة يتضح لنا الدور الكبير الذي من الممكن أن تقوم به الموسيقى في بنية الفيلم من حيث الجانب التعبيري والجمالي مما جعلها واحدة من الوسائل المهمة والتي يعتمد عليها المخرج في توصيل مضمون ومحتوى الفيلم وذلك بما لها من خواص فنية متعددة.

ومن أهم العناصر المكونة للموسيقى كوسيلة تعبير مستقلة (اللحن والتركيب الهارموني والإيقاع والقالب الموسيقي والتذوق والسرعة وأنواع الآلات الموسيقية) (يوسف السيسي مرجع سابق) (راضي حكيم، 1986، ص70)

التعبير الموسيقي في الافلام:

تعتبر الموسيقى من أكثر الأنماط الصوتية المسموعة والتي اعتمد الفيلم الوثائقي عليها في التعبير عن مضامينه وتفسير محتواه الفني والجمالي وذلك بما تملكه الموسيقى من خصوصية عالية لإغناء طابع الفيلم وايقاعه (فهي قادرة على التعبير عن العواطف البشرية والحياة الباطنية والتي تعجز اللغة عن التعبير عنها. (مرجع سابق، ص 38).

ونجد أن التعبير بالموسيقى ابلغ واعمق من التعبير بالكلمات، هذا اذا اعتبرنا أن الموسيقى هي وسيلة تعبير بحد ذاتها لا تحتاج لمن يطل علينا لشرح معانيها فهي تشكل (قدرة معبرة بذاتها وهي ليست في حاجة الى الكلمات النثرية أو الشعرية لإكمال قدرتها التعبيرية بل أن برناردشو يؤكد اهمية الموسيقى في الفن عموما اذ (يعتقد أنه لا يمكن فصلها عن أي عمل فني) (موسى السوداني، 1975، 14) بما تمتلك من قدرة على التعبير وضبط الايقاع وإغناء المعنى وبلورته وصولا الى التجسيد، وهذا بالفعل ما اعتبره المخرج السينمائي "كويلا" جانبا مشرقا أن تنطق السينما بما تدونه النوتة الموسيقية حيث قال (الموسيقى عامل كبير في مساعدة وفهم الفيلم على الانبعاث والتجسيد) (أندرية تاركوفسكي، 17)

وفي السينما تأخذ الموسيقى مجالات أرحب في حيز التجسيد لكون الموسيقى بالنسبة للصورة هي مثل الاطار بالنسبة للوحة المرسومة لتحدد بذلك أبعاد الصورة من كل النواحي الفنية والجمالية والتعبيرية، فالموسيقى تنصهر مع الأحداث وتتفاعل معها بعد أن توضح الأشياء بشكل عبقري وبهاجس عاطفي مبتعدا عن الفجاجة والتسطيح ليبين تأثيرها على الشاشة فالموسيقى لم تكن أبداً توضيحاً مسطحاً لما يحدث على الشاشة بل هي محسوسة كنوع من التعبير العاطفي حول الأشياء المعروضة)(محمد عبد الجبار، سابق، 254)[1] ، فمن خلالها يمكن التعرف على الناس والأمكنة والمراحل التاريخية وتخلق مزاجا وتثير جوا وتصف شخصية وتدعم الطبيعة)، وهي بالطبع يمكن أن نجد لها تبريراً تخيلياً داخل حيز الفيلم وبذلك تذهب الصورة مع الألحان الى عالم الخيال لتجسيد انطباع معين بل انها يمكن ان توحي بالجو العام للفيلم والعصر الذي يدور فيه (لويس جاكوب، 2006م، 295)، فهي تخلق الإحساس بالمكان دون أن تتطرق إلى الإيضاح بوسائل اللغة

السينمائية الأخرى ليكون أكثر تأثيراً وبلاغة كما هو متعارف عليه في السينما عندما تدور الأحداث في منطقة ما من العالم، فالفيلم يستثمر الموسيقى التي تقترب من مناخ تلك المنطقة كألحان الشرق أو الغرب أو الاناشيد التي تعكس أجواء هذه البقعة أو التي تحيلنا الى معرفة المكان، فالموسيقي لن يكون ناجحا اذا لم يكون يعرف بيئات السودان وعاداتها وتقاليدها وذلك حتى يستطيع ان يؤلف مؤلفات موسيقية تشبه طبيعة كل منطقة على حدا. اما على المستوى الخارجي فان الموسيقى رهينة ايضا بثقافة هذه البلدان وطريقة تفكير هذه الشعوب واساليب حياتها ولذلك يجب الاهتمام بالعناصر المتممة للموسيقى واهم هذه العناصر جودة الموسيقى وتنظيمها والاهتمام بالحبكة الموسيقية للعمل والاهتمام بالتوزيع الموسيقي الجيد والذي يظهر تفاصيل العمل الموسيقي. (عبد الله شمو، مقابلة شخصية، الخرطوم، 2018م)

وتأسيسا على ما سبق يرى الباحث أن الموسيقى تلعب أدوارا متعددة في مجريات الفيلم الوثائقي يلخصها في النقاط التالية:

الربط بين مشاهد الفيلم:

تحقق الموسيقى عملية التواصل والتسلسل المنطقي بين مشاهد الفيلم المختلفة بسلاسة وذلك الى جانب الوسائل المونتاجية في الربط والانتقال بين لقطات المشهد الواحد أو بين المشاهد.

اللازمة الموسيقية:

يمكن للموسيقى أن ترتبط بحدث أو شخصية معينة وتتكرر ضمن العمل الفني أكثر من مرة بحيث تصير ملازمة كعامل تمهيد لوقوع حدث ما أو ظهور شخصية معينة وكثيرا ما تستخدم جملة موسيقية تحتفظ بها ذاكرة المشاهد بشكل تصبح جزء من بنية العمل.

الدلالات الجغرافية والمكانية:

يمكن من خلال الموسيقى معرفة البعد الجغرافي التي تجري فيه الأحداث، وكما اسلفنا فإن لكل بلد أو شعب يمتلك نوع من الثقافة الموسيقية تميزه عن بقية الشعوب ومرتبطة بالموروث الشعبي والحضاري والبيئي فالموسيقى الأسيوية مثلا تختلف عن الموسيقى الأفريقية من حيث البناء واللحن والايقاع.

الدلالات الزمانية:

نسبة لأن الموسيقى نتاج لمرحلة ثقافية معينة وتعبر عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية في ذلك الزمن يمكن للموسيقى أن تكون دلآلة زمانية باعتبارها نتاج لذلك الزمن المعين.

تمييز نوعية الفيلم:

يمكن للموسيقى أن تبين نوعية الفيلم المعروض فالموسيقى التي ترافق الأفلام الكوميدية أو أفلام الخيال العلمي أو الأفلام الرومانسية حيث تخضع للمضمون العاطفي للعمل وايقاعه والجو العام للفيلم.

التأثير العاطفي:

الموسيقى تعبر عادة عن المشاعر والاحاسيس ولذلك فهي تسهم في خلق الاحساس العاطفي للمشهد المعروض فاذا كانت الصورة تقدم مضمونا محددا فان الموسيقى تشكل العمق لهذا المضمون (جميع النصوص المرتبطة شكلا بالمحتوى الفني (روائي ' تمثيلي '.... الخ) فهي بدون موسيقى تكون مسطحة أي خالية من العمق فالموسيقى تماثل عنصر العمق في الفن التشكيلي والتي تكون الصورة بدونه فاقدة للعمق).(عبد الله شمو، سابق).

الموسيقى كخلفية للأحداث:

تصاحب الموسيقى الشخصيات والحوار والمكان وكافة تفاصيل الفيلم كخلفية ترتبط بمحتوى الصورة واطارها العام، كما تعمل على سد الفراغات الناتجة من الحوار او الانتقال بين المشاهد.

وتأسيسا على ذلك نقول ان الموسيقى شأنها شأن كل مكونات الصورة فهي تكتسب أهميتها من أنها أدرجت في الفيلم (لكي ترى لا لكي تسمع)، وذلك يعني أن الموسيقى المطلوبة في السينما ليست هي ذلك الفن القائم بذاته الذي أنجب بيتهوفن وموزارت ونحوهما من عظماء التأليف الموسيقي، وانما ينبغي أن تخضع الموسيقى للدواليب التركيبية التي تعتمد في بنية المشهد الفيلمي ولا ينبغي لها أن تكون ذات جودة عالية لأنها ستصرف انتباه المتلقي عن مواطن اللغة السينمائية في بنية الفيلم، وعليه فان الموسيقى التي تبلغ حدا من الجودة تجعلها تجذب انتباه المتفرج على حساب الفيلم لا محل لها، ومن هنا جاءت الملاحظة الشائعة وهي أن أفضل موسيقى الأفلام التي لا يسمعها أحد. (أرسنت لندرجن، 1959، 135)

فضلا عن ذلك اكتسبت الموسيقى خصائص أخرى عضدت حضورها السينمائي البكر في خطاب السينما، فقد استطاعت أن تمثل الصمت أو الفاصلة الصوتية في المقاطع التصويرية، كما

استطاعت أن ترافق المرئي وتحركه وتجسمه مشاركة بذلك في ضبط ايقاع اللقطة وانتاج إيحاءاتها الا متناهية (هنري آجيل، 1980، 135).

ثالثاً: الآثار الصوتية sound effect

الآثار الصوتية هي أصوات طبيعية أو مصطنعة، تضاف لتعزيز المحتوى الفني أو المحتويات الأخرى للفلم سواء كان فيلما أو لعبة إلكترونية او كرتون أو فيلما عاديا إن السبب الرئيسي للاعتماد على الآثار الصوتية في الأعمال الفنية هو عدم إمكانية استخدام الأصوات الطبيعية التي تحدث في خلفية المشهد الفيلمي، وذلك بسبب ضعف جودتها، أو عدم نقائها، أو صعوبة توفيرها، فيتم الاستعاضة عنها بعد التصوير وأثناء عملية إعداد الفيلم (المونتاج) بأصوات مشابهه ذات جوده عالية لتعزيز صدقية المشهد، وللحفاظ على مستوى واحد من الشدة والنقاء الصوتي خلال العمل الفني.

ويحتوي شريط الصوت في الفيلم على حيز خاص للآثار الصوتية وهذه الآثار تكون بمثابة معادل حرفي لكل شيء يصدر صوتا مثل صرير الباب وإطلاق الرصاص وضجيج الطبيعة وأصوات السيارات و المركبات وأصوات المياه وتزداد الحاجة للمؤثرات الصوتية في الافلام التي تزداد فيها الحركة action مثل الافلام الحربية، (فحينما نرى معركة مثلا لابد من أن يصاحبها اصوات الرصاص والمدافع وصرخات المصابين وحركة الدبابات والطائرات والصواريخ).(آرسنت لندنجرن، 1959، 135).

كل ذلك لحفظ التوازن ما بين الحركة والأحداث التي تجري أمامنا وبين ما نسمعه من صوت لهذه الأحداث، ولذلك فإن العلاقة ما بين المشهد وصوته علاقة تناظرية، وبمجرد حدوث اي خلل في هذه العلاقة ينعكس سلبا على على قوة المشهد والجانب الجمالي فيه ومن ثم على فيلمية المشهد. ولذلك فإن المخرج الجيد هو الذي يحافظ على هذه العلاقة في حآلة اتزان دائم.

وتلعب المؤثرات الصوتية دورا أساسيا في التأكيد على واقعية الفلم، وفي إكمال فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة، وتمثل المؤثرات الصوتية الفجوة التي يشعر بها المشاهد بعد توقف الموسيقا والحوار، ولها أهميه كبيره في شد انتباه المشاهد إلى ما سيحدث بعد لحظات، وبذلك فإن الصمت "كمؤثر صوتي" يعطي احيانا احساساً بأهمية الفعل . والفعل هنا او الشئ المتوقع أو غير المتوقع من الشخصية ، فيما مسألة توقع المشاهد لما ستفعله الشخصية إزاء حدث ما

هي مسألة غاية في الأهمية لشد انتباه المشاهد نحو متابعة الفلم. وبذلك فإن شد انتباه المتفرج لهذه اللحظة قد يتطلب الصمت في بعض الأحيان.

دور الآثار الصوتية:

تلعب الآثارالصوتية ادوارا أساسية ومتعددة تساعد جميعها في استكمال صورة المشهد أو اللقطة، وفي توضيح الجوانب المختلفة للمشهد الفلمي، وقد تناول عددا من الباحثين الدور الذي تلعبه المؤثرات الصوتية في الفيلم وقد لخص الباحث اهم الادوار الذي تلعبه الآثار الصوتية في الفيلم الوثائقي:

1. كشف ما وراء المشهد:

يمكن للمؤثرات الصوتية أن تمتد وتعرفنا على ما يحدث في ما وراء المشهد أو الأمكنة المجاورة للمشهد، ويكون ذلك بأن تعطي المشاهد إيحاءا بأماكن خارج حدود الشاشة، وتجعل المتفرج يصدق أن ما يراه على حدود الشاشة ما هو الا جزء من عوالم أوسع، ونمثل لذلك بمشهد رجل يشاهد التلفاز في المنزل بينما نسمع صوت اطفال يضحكون ويمرحون في حديقة المنزل، هذا المؤثر الصوتي للأطفال يخلق في ذهن المشاهد الصورة الكاملة للمنزل بتفاصيله

2. التشويق:

يعتبر عنصر التشويق للمشاهد من أهم مطلوبات الفيلم، إذ يعمق ويزيد من ارتباط المشاهد بالفيلم ويجعله في حآلة ترقب وانتظار لما هو قادم من احداث كما انه يجعله دائم الحضور العاطفي والوجداني وذلك لان التشويق مرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب النفسي والروحي لديه، وبذلك يقوم المؤثر الصوتي بعملية اشباع نفسي مطلوب لذاته في الفيلم، ويظهر هذا الأمر بصورة واضحة في مشاهد الحركة والرعب وخاصة في أفلام الـaction ، (فمثال صوت خطوات منتظمة هادئة، أو صوت باب يفتح في منزل من المفترض أنه خال من السكان، أو انبعاث أصوات غير مألوفة من ذلك المنزل، فإنها جمعيا قد تلعب على شعور المشاهد ليحس بالخوف من المجهول فيصبح المشاهد بحاجة ملحة إلى أن يتعرف إلى تلك الأصوات المجهولة ليتأكد أنها غير ضارة على مجريات المشهد ولا تشكل خطرا مما يخلق حآلة الارتياح لدى المشاهد. والمخرج الجيد هو الذي يستطيع التعامل مع غريزة حب البقاء

الإنسانية والخوف من المجهول وتوظيفها لخلق جو من الآثارة والترقب لدى المشاهد أثناء متابعة الفلم.

3.الإيحاء بأماكن غير ظاهره على الشاشة:

يمكن الإيحاء بأماكن غير موجودة في اللقطة أو المشهد عن طريق استخدام المؤثرات الصوتية، يمكن تصوير لقطة لأم تعمل في المطبخ، يصاحبها صوت أطفال يلعبون في حديقة المنزل، أو صوت بعيد لعمال بناء، فالصوت المصاحب لتلك اللقطة هو الذي يوحي بأماكن غير ظاهرة على الشاشة.

4. الأبعاد الزمكانية للمؤثرات الصوتية:

لعله من أكبر الأدوار التي تقوم بها المؤثرات الصوتية في الفيلم هو رسم وتعريف حدود الزمان والمكان، ومن خلال هذه الخاصية فهي تحل في محل المشهد إذ يمكن أن نستغني من مشهد كامل أو لقطة لتوضيح مكان ما، و مثال لذلك: مشهد لرجلان يتحدثان في مكان مزدحم بحركة الناس، ثم نسمع في نفس الوقت صوت هبوط طائرة، فنعرف ان هذا المكان هو مطار. بهذا الصوت نستغني عن عدد من اللقطات التي يحتاجها المخرج للتعريف بالمكان، حيث يتوارد إلى ذهن المشاهد وحسب التجارب المتراكمة لديه ان هذا المكان ما هو إلا مطار وذلك من خلال مؤثر اصوات الطائرات التي تأتي في خلفية المشهد، وبهذا نكون اختصرنا وضغطنا المزيد من الزمن لمصلحة الفيلم. كما يمكن للمؤثر الصوتي أيضا أن يعطينا تعريفا زمانيا أكثر سهولة للأحداث، مثال لشخص مستلقٍ على سريره ويأتي في خلفية المشهد صوت الآذان أو صياح الديك فندرك بذلك ان الزمن هو الصبح، هذا الاستخدام الذكي للمؤثر الصوتي يعطينا تحديدا تلقائيا لعامل الوقت من غير بذل جهد كبير بالإضافة لبعده الجمالي النابع من إضفاء شئ من الواقعية على الفيلم(علي الفياض، الشبكة العنكبوتية).

رابعاً: الصمت:

الصمت والسكون جزء لا يتجزأ من زمن الفلم وأحداثه، فالفجوة التي يشعر بهل المتفرج بين لقطة بها حركة وأصوات وموسيقا وبين لقطة أخرى صامتة، تعطيه إحساسا بأهمية الفعل الدرامي.
وللصمت في التعبير السينمائي (وثائقيا كان او روائيا) أدوار متعددة وشديدة التأثير علي المستويين الدرامي والجمالي، وهي أدوار قد تتعادل مع الأدوار التي يلعبها الحوار او صوت التعليق ، وذلك عبر التعبير صوريا فقط حيث تكون الصورة هي المفسر الوحيد للحدث – غالبا – وربما يتفوق الصمت علي الكلام في بعض المواقف التي يكون الصمت فيها هو الطريقة الوحيدة لنقل حآلة

التأزم او خلق حآلة من حالات التباين الصوتي الذي يخرج المشاهد من حآلة شعورية معينة كانت تنتابه في حآلة صخب الأصوات وتعاليها إلى الصمت المفاجئ الذي يقلب شعوره إلى النقيض . وكثيرا ما يكون الصمت لونا من ألوان التورية، لأنه يبدو سكوتا ظاهريا عن الكلام، بينما هو في حقيقة الأمر كلام مضمر، يحمل معني الإدانة، وهو بذلك يشكل قوة اتصال غير شفاهي، بخاصة عندما يكون هو الوسيلة الوحيدة للاتصال. وكثيرا ما يكون الصمت موقف استثارة لفهم الآخر عبر لغة العيون التي تحل محل اللسان في التعبير عن المسكوت عنه وبطريقة أكثر بلاغة. وعندما لا تكون هناك حاجة إلي الكلمات يكون الصمت دعوة الآخر إلي التأمل والنظر. وقد يكون الصمت نوعا من الحماية عند الخوف من زلل الكلام. وقد يكون صمت إرهاص وترقب حذر في مواجهة ما يعتقد أنه تهديد موشك علي الوقوع ؛ مع افتقاد خطة دفاعية. وهو هنا إدراك لاستعداد الآخر للوثوب، (وبهذا المعني يصبح الصمت صراخا بلغة الفطرة تعبيرا عن ألم الرغبة المكبوتة في التعبير).

والصمت – في كل الحالات – هو حآلة ذهنية. كما أنه حآلة اختيار إجباري، وبخاصة عندما يكون استبدالا للاتصال الكلامي بالنظرات. ومع الأهمية الدرامية والجمالية للغة الصمت في فنون التأليف وفنون السينما عموما إلاّ أن قلة قليلة من الكتاب والمخرجين من استطاعوا نظم لغة الصمت مع لغة الكلام في صياغتهم لصور التعبير المسرحي كتابة أو أداء أو في تضفير لغة الصمت في منظومة إيقاع الفيلم.

وإذا كانت نغمة صوت المؤثرات الصوتية تلون المعني وتضفي على الفيلم الوثائقي جمالية التنويع الشعوري، بما يظن معه عدم قدرة لغة الصمت علي تلوين المعنى، أو عدم القدرة على التنقل عبر المعاني صعودا وهبوطا أو حدة ولينا عن طريق التحكم في مسارات النبر الصوتي ؛ فإننا نقول: إن الصمت باعتباره تعبير عن رغبة في التوازن ؛ تتعدد عنده ألوان التعبير عن المعنى بارتباطه بالفعل الذي يكون الصمت رد فعل له، كما تؤدي الحركة الجسدية المعنى خير أداء بالتململ في الحركة وقوفا أو قعودا أو بالإشارة أو بالإيماءة، أو بتعبيرات الوجه ابتساما أو اقتضابا ؛ لأن الصمت قوة . والصمت في كل الحالات صراخ بطريقة مهيبة. وبخاصة عندما يكون الصمت حآلة إظهار للكرامة الإنسانية. (وكثيرا ما يكون الصمت حآلة تنسك باطني لحظية ؛ باعتباره تجربة داخلية ذاتية تصيب السعيد وتصيب الحزين، قبل أن يتحول الصمت إلي حآلة السكون بخاصة عندما يستشعر المرء الحاجة إلى إنفاذ شئ ما في النفس(أبو الحسن سلام، مقال

بلاغة الصمت في التعبير المسرحي، مقال منشور) . ومع أن الصمت كالسكون ؛ إذ أن كليهما تجربة ذاتية مكتسبة عن طريق الممارسة الحياتية الطويلة؛ إلاّ أن الصمت هو المظهر الخارجي للسكون.

والصمت في الفيلم الوثائقي قد تلعبه الكاميرا بزواياها المختلفة، جنبا إلي جنب مع اللازمة الموسيقية المصاحبة، التي كثيرا ما تكون بمثابة خط أحمر كذلك الخط الذي يضعه القارئ تحت عبارة رأي فيها أهمية ما. كما ان الصمت في الفيلم الوثائقي فيه حض للمشاهد علي الكلام بديلا افتراضيا عن معني تعمد النص تركه بوضع فجوة، يكون علي المخرج المبدع سدها من تلقاء نفسه بتعبير غير كلامي لسد تلك الفجوات التي تعمد المؤلف تركها لاستنهاض طاقات التفكير الإدراكى لدي الجمهور. وهنا تبرز إمكانية التساؤل: من الذي يؤثر في الآخر، الصامت أم المتكلم؟ والإجابة قطعاً هي أن كل منهما يؤثر في الآخر، لأن هناك حآلة تفاعل جدلي بين حالتي الكلام والإنصات. سواء أكان التعبير المرسل كلاميا أو غير كلامي فالسكون يتفاعل تفاعلا جدليا مع الكاميرا وحركتها إيجابا أم سلبا.

ولأهمية الصمت وضعت له الأمثال في كل الأمم ؛ فهناك مثل فارسي يقول: " الكلام هو البذر والصمت هو الحصد" وبمعني أكثر انسيابية (عندما تتكلم تبذر، وعندما تصمت.. تحصد).وفي اليابانية:" الرجل الصامت هو الذي ينبغي الاستماع إليه". وفي العربية نقول: إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب" ومن الشعراء من كتب في الصمت شعرا، ومن هؤلاء الشاعر الأرجنتيني (روبرتو جواروز 1995 – 1920) الذي يقول: الكلام هو خلاصة الصمت، والصمت هو خلاصة كل شيء " وهذا أحمد شوقي يقول:" صمتّ فحام حولك كل شكٍ ولو أفصحت لأنتفت الظنون "

وفي المسرح كثيراً ما يكون الصمت رديفاً للكلام إن لم يكن بديلا عنه في المواقف التي يكون على الكاتب المسرحي رسم بناء درامي مواز للبناء الحواري الكلامي، علي النحو الذي نراه عند أرستوفانيس في (السحب) في موقف استفزاز (ستربسياديس) ل (سقراط): " بعد بضع لحظات من الصمت والانتظار يخاطب نفسه " فصمت (سقراط) هنا هو صمت تدبر رد مناسب بعد تفكير.

وقد يشكل الصمت مطلباً متعدد المستويات والأهداف الدرامية في منظومة المؤثرات الصوتية الذي ينطق بها الفيلم الوثائقي ففي الفيلم الوثائقي (بركة) يستخدم المخرج خاصية الصمت التام (من جميع انواع المؤثرات الصوتية) حينما يستعرض الطبيعة وهيبتها بعد أن كانت تعج بأصوات الرعود

وأصوات هطول المطر ليدع الفرصة للمشاهد حتى يتأمل هيبة الكون والطبيعة وعظمتها الكامن في قدسية الصمت، وتستعرض الكاميرا في حينها لقطات واسعة (general) إلى متوسطة (medium).

وإذا كانت الكلمة تستقبل بصفتها شيئاً أو معلومة أو خبرا يستحق الانتباه وحب الاستطلاع فالوقفة الصامتة في مسار الكلام تستقبل علي ذلك النحو نفسه. أما إذا كانت الكلمة بصفتها كائنا حيا تستحق النظر والتأمل فهما وإعجابا أو نفورا وفق قدرها في سياق العبارة أو الصيغة التعبيرية، فالصمت بصفته وبقدره في سياق التعبير الفيلمي يستحق النظر والتأمل. خلاصة الأمر يرى الباحث أن الصمت، له نفس القدرات الدلالية في منظومة السياق التعبيري في الفيلم الوثائقي التي تؤديها عناصر المؤثرات الصوتية الأخرى المتمثلة في الكلمة والموسيقى والأثر الصوتي، إن لم يكن بقدر أعلى، فهو علي المستوى نفسه من حيث الانتباه والتقدير ومن حيث التاثير الدرامي والتاثير الجمالي.(أبو الحسن سلام، بلاغة الصمت في التعبير المسرحي، facebook.)

وتأسيساً على ذلك اضيف الصمت كواحد من المكونات الاساسية للصوت في الفيلم وذلك لما يحمل من خصوصية تعبيرية (الصمت شكل من اشكال التعبير) (برير يوسف، الشبكة العنكبوتية) . وتعتبر الصورة هي الأرضية التي ينمو فيها الصوت وهي الوعاء الذي يحتويه ليكون الصمت قادرا – مع المكونات الاخرى للصوت – على أن يخلق التأثير الفعال للمشهد' والذي يتأتى من حبس الأنفاس عن كل شيء مسموع ليتأجج بذلك صمتا يأخذ نمط التأثير في مجريات الأحداث كما يفعل الصوت من تاثير في الفيلم حينما يدعم الصورة' وقد يكون الصمت اكثر تعبيرا من الصوت فحين ينصهر الصوت في وعاء الصورة ويصمت فجاة اثناء مجريات الاحداث حينها (يكون للصمت تأثير) (مرجع سابق، ص 244) ومع تضافر الدلالات الأخرى هذه الخاصية جعلت الصمت واحدا من العناصر الأربعة الداعمة للصورة الصماء بهامش من حيوية الصوت المسموع حتى لو كان صمتا فهو يسمع سكوته على شكل صورة ذهنية بعد ان يكون ذلك الصمت مركزا لاستقطاب المشاهد واستقطابه نحوه وذلك لأن (الصمت المطبق في الفيلم الناطق يجذب الأنظار اليه) (دي جانيتي لوي، 1981، 89) وينشط ذهنية المتلقي لمعرفة ما وراءه بعد ان يأخذ هامشا تعبيريا عن المضمون.

(فالصمت في الفيلم السينمائي له مدخرات ينطلق منها ومدخراته هي الصوت الذي يحيط به) (مرجع سابق، ص 244)، فهو يولد من الصوت المحيط به ففي خضم تصادم زحام الأصوات بعضه مع بعض يتأجج الصمت حينما تذوب كل تلك التصادمات وتختفي ليبقى وحيداً ولا نسمع

غيره في مجرى الأحداث فيكون مؤثراً صوتياً من نمط خاص مبنيا على اساسلا يوجد الا في وجود الصوت. ونضرب مثال هنا لاستخدام الصمت في الفيلم الوثائقي "كاد ان يهرب " وهو فيلم وثائقي ديكودراما معروض على قناة اليوتيوب في العام 2018 وهو يصور قصة واقعية حدثت مع شاب قتل صديقته وفر هاربا في سيارة صديقه وبالرغم عن عدم وصول الخبر الى الشرطة الا وانهم فجأة تطاردهم احدى سيارات الشرطة ويدخل الرعب الشديد في قلب الصديقين ظنا منهما ان الشرطة اكتشفت امرهم وهنا نسمع صوت النقاش بين الصديقين النابع من توترهما ونسمع صوت السيارة المتعالي من السرعة الشديدة كما نسمع صوت سرينة سيارة الشرطة خلفهما وفجأة يقرر رجال الشرطة ان يقومون بتخطي السيارة المطاردة الى سيارة اخرى وفي الدقيقة 11:26 يعم الصمت هذا المشهد المهيب والذي كان من المفترض ان يشكل نهاية حياة البطل الذي يكتشف ان سيارة الشرطة كانت تلاحق سيارة اخرى، الصمت الذي تولد عقب كم هائل من اصوات المؤثرات الصوتية اضاف مزيدا من الآثارة والتشويق ساهم في تعميق العلاقة والارتباط بين المشاهد والفيلم.

ان الصمت يمكن ان يكون فعالا بالرغم من ثبات هويته وعدم اختلاف تنوعه، فهو قالب وحيد صامت خال من أي صوت فيزيائي مسموع او محسوس بالنسبة للاذن البشرية فهو موجود على اساس خلق التأثير وايجاز التعبير في النشاط الفيلمي للصورة والصوت، لكنه يأخذ عمقا اكبر في الايحاء بالرغم عن غياب الصوت عنه ليخلق بذلك تنافسا مع الصوت من حيث الواقع فان (للصمت احيانا وقع اكبر بكثير من أي صوت) (كوبلاند، 1994، 128) [1]

والصمت دائما يأتي بشكل بصري يبين مفهومه بطريقة رمزية قابلة للتأويل ولكن في كل الأحوال هو يسوغ على اساس دواعي ظهوره في القصة الفيلمية، ويتشكل بمعاني تعبيرية مغايرة في كل سياق يبدو فيه ضمن النسيج الناطق والمسموع، فهو حتما يختلف عن مظهر الاشياء الناطقة التي تحيط به، لكونه شكلا واحدا لا غير فطالما (يزداد مظهر الأشياء إختلافا حين نسمع أصواتها التي تختلف تماما عن بعضها بينما يتجلى صمتها واحدا(لويس جاكوب، 314) وهذا ما يؤكد أن الصمت هو وسيلة تعبيرية واحدة مهما تغيرت المعاني التي يخلقها ولكن يكتسب معناه من الموقف الذي يبدو فيه، والأصوات التي يولد منها ويجاورها. فقد يكون الصمت بذلك اكثر عمقا وسعة من المؤثرات الصوتية مجتمعة (فيمكن لنظرة صامتة ان تحكي مجلدات) (رالف ستينسون، 1993، 233)

إذا اندرجت بشكل تكون اكثر تعبيرية من الصوت الذي يمكن ان يخفق في ان يكون بديلا عنه. بل ان الصمت اينما كان في الفيلم السينمائي والقصة المسرودة يثير فينا تساؤلا ويحتاج منا الى تفسير ' وهذا امر بديهي لكون (أي مساحة صامتة في الفيلم توجد احساسا بوجود شئ ما معلق او على وشك الحدوث (علي أبو شادي، 2006، 157) ، فهو يجب أن يتدفق في حيزه على وفق اعداد محكم ومبرر وعلى جانب كبير من التأثير التعبيري. من هذا يخلص الباحث الى ان الصمت بالرغم عن تصنيفه بأنه صوت الا أنه يأخذ بعداً رمزياً لأنه يمكن أن نجد له تفسيرات مغايرة في كل مشهد يظهر فيه.

المبحث الثاني

صناعة الآثار الصوتية:

غالباً ما تكون الأصوات المضافة إلى أفلام السينما وبرامج التلفزيون والرياضة مصادر أخرى غير معتادة، حسب قول: الصحفي الفني وليام بارك بعض هذه الأصوات تعود لأشياء نجدها في حياتنا اليومية بالفعل، وبعضها تعود لأصوات حيوانات تم التلاعب بها ببراعة.

ربما لم تسمع من قبل عن عبارة "المؤثرات الصوتية"، لكن من المحتمل أنها مرت عليك عند مشاهدة آخر فيلم أو برنامج تلفزيوني، دون أن تشعر بها.

وتعرف العملية التي تضاف فيها المؤثرات الصوتية إلى الأفلام وبرامج التلفزيون والراديو بعد تسجيلها باسم "فولي"، وذلك نسبة إلى جاك فولي، رائد تطوير المؤثرات الصوتية في عهد الأفلام الصامتة في بداية القرن العشرين. ([1] "John B.Hess/youtube") (1)

ويجري إنتاج تلك المؤثرات الصوتية من خلال مصادر غالباً ما تكون مختلفة جذرياً عما يظهر على الشاشة.

فإنتاج أصوات الوحوش الكاسرة وتقنيات المستقبل في أفلام السينما، على سبيل المثال، يجري من خلال استعمال كل شيء ممكن، مثل صوت مظروف الرسائل، وصوت هبات النسيم، وصوت المحركات المزدوجة للطائرات، أو إدخال مجموعة أصوات مختلفة معا للحصول على صوت معين.

وهذه الأصوات لا تستعمل في أفلام السينما أو برامج التلفزيون الخيالية فقط. ففي برنامج وثائقي أذيع على الراديو، ويحمل اسم "صوت الرياضة"، يشرح المذيع دينيس باكستر كيفية إضافة الأصوات إلى الأحداث الرياضية، من التجديف إلى ألعاب القوى.

وفي سباقات الخيل، على سبيل المثال، سيكون من المستحيل وضع أجهزة رصد الصوت الصغيرة على طول أرضية السباق، لذا يذاع تسجيل مسبق لأصوات السباق عند إجرائه، ولكن بدلاً من تسجيل مسبق لأصوات الخيل وحوافرها، فإنهم يستعملون تسجيلاً جرى إبطاؤه لصوت تدافع الجواميس. قد تُستعمل المؤثرات الصوتية أحياناً لأنها تعطينا إنطباعاً بكون الحدث "حقيقياً" أكثر من الواقع نفسه.

ويعرض الباحث فيما يلي عدداً من الحيل السينمائية و بعض الأمثلة المذهلة على المؤثرات الصوتية التي قد نتعرف عليها من برامج التلفزيون ومما عُرض على شاشات السينما الكبيرة والتي أوردها السينمائي الانجليزي ويليام بارك على موقع BBC.com:

1/ فيلم ستار تريك:

يوضح صوت جر الباب في فيلم "ستار تريك" سهولة دور المؤثرات الصوتية في أفلام السينما باعتبارها أصواتاً للتكنولوجيا المتقدمة. هنا، جرى توليد ضجيج إنجرار الباب على متن مركبة الفضاء "إنتربرايز" عن طريق تحريك ورقة مظروف الرسائل.

2/ فيلم سيد الخواتم:

في أفلام الخيال، تحتاج الحيوانات الأسطورية لخلق أصواتها الخرافية من نقطة الصفر. ويعني هذا أنه يتوجب على مهندسي ومصممي الصوت أن يكونوا أكثر إبداعاً.

إن صوت "بارلوغ" في فيلم "سيد الخواتم" – في الثانية (00:42)– كان قد استنبط من خلال سحب قالب طوب أسمنتي مفرغ على أرضية خشبية. أما صوت "رينغريث" فقد صنع عن طريق احتكاك

أكواب بلاستيكية بعضها ببعض، وإضافة بعض المؤثرات الصوتية الأخرى. وهنا يختلف الضجيج الذي يحدثه "رينغريث" قليلاً للصوت الأصلي. لقد تم تكييف الصوت الأصلي فيما بعد لاختلاق الوهم بأجمله. لكن الحقيقة تبقى كما بدأت، حيث يُظهر قدح بلاستيكي بسيط الأصول المتواضعة للعديد من المؤثرات الصوتية هذه.

3/ فيلم غودزيلا:

في تشريح مفصل لنسخة 2014 الجديدة لتصميم الصوت في فيلم "غودزيلا"، يكشف فنانو المؤثرات الصوتية أن آهات وجلبات مخلوقات "موتو" في الدقيقة (03:19) قد أنتجت عن طريق فرك الأيادي ببالون، وحك حذاء مطاطي بجلد طبلة، وصوت وتري، وصرير مفاصل طاولة كي الملابس، وشماعة قبعات، وأخيراً تسجيل صوت حمار صغير.

رغم كل ذلك، تظل المكونات الخاصة بتوليد هدير "غودزيلا" خفية.

4/ فيلم حرب النجوم:

كان مهندس الصوت "بِن بيرت" مسؤولاً عن الكثير من أشهر الأصوات في هذا الفيلم، بما في ذلك الصوت الأصلي للسيف الضوئي.

قام بإنتاج هذا الصوت، الذي يعتبر من معالم الفيلم، عن طريق خلط صوت اضطراب عمل محرك جهاز عرض الأفلام مع التشويش الناتج عن تقريب جهاز رصد الصوت من جهاز التلفزيون الخاص به. ويبين هذا كيف يمكن لفنان المؤثرات الصوتية الاستفادة من إكتشافات الصدفة.

5/ فيلم جوراسك بارك:

مع أن جميع الحيوانات في فيلم "جوراسك بارك" منقرضة، إلا أن المخرج "ستيفن سبيلبيرغ" حرص على استخدام أصوات حيوانات حقيقية ليضمن أثرها الواقعي على مشاعرنا باعتبارها مخلوقات حية.

جرى تركيب الهدير الشهير لحيوان تيرانوصور، في الدقيقة (01:58)، عن طريق خلط صرخة فيل صغير، بعد أن تم إبطاءُ الصوت، مع صوت زئير نمر، وفي نهاية تم مزج الصوت مع صوت تمساح استوائي. حتى أن مهندس الصوت في فيلم "جوراسك بارك" استعمل صوت كلبه وهو يمضغ دمية في أحد مشاهد التيرانوصور. أما أصوات بقية الديناصورات، فقد تم تركيبها بخلط صوت عملية الجماع الصادر عن حيوانات الكوالا، والدجاج، وحتى السلاحف.

6/ فيلم الفك المفترس:

في هذا الفيلم، قام "سبيلبيرغ" بتكييف صوت من فيلم سابق له، وهو فيلم "الثنائي"، ليستعمله لغرض مختلف في فيلم "الفك المفترس". والصوت المستعمل هنا هو لشاحنة يقودها سائق حاقد، ويتعرض ذلك السائق لحادث فيرتطم بأسفل هضبة صخرية.

يستعمل "سبيلبيرغ" صوت الارتطام هذا في فيلم "الفك المفترس" عندما يغوص سمك القرش إلى قاع البحر، بعد مواجهته النهائية مع مدير الشرطة "برودي".

أما الصوت الأصلي، فقد استُعمل في فيلم الرعب الكلاسيكي لعام 1954 "مخلوق البحيرة السوداء".

7/ فيلم وول . إي:

تجري أحداث فيلم الرسوم المتحركة هذا في المستقبل البعيد، وهو ما كان يستلزم ابتكار عدد كبير من الأصوات المصطنعة. كان "بيرت" مسؤولاً عن تصميم وهندسة معظم الأصوات المستعملة في فيلم "وول . إي". في عام 2008، شرح "بيرت" كيفية خلق الضوضاء التي يحدثها الروبوت الصغير أثناء حركته.

ففي السرعات البطيئة للروبوت، استعمل صوت مولد كهرباء قديم لجهاز مذياع عسكري. أما للسرعات العالية، فقد استعمل صوت بدء تشغيل طائرة ثنائية المحرك. وأضاف أنه جرى تركيب العديد من الأصوات في هذا الفيلم حتى أنها تجاوزت ما صنع في أي من أفلام "حرب النجوم"، التي عمل على إنتاجها.

تطلب فيلم الرسوم المتحركة "حكاية لعبة"– تماما مثل فيلم "وول . إي"– إنتاج جميع الأصوات المستخدمة فيه تقريبا. فعندما يلعق "بولزآي" وجه "وودي"، وضع أحد أفراد طاقم العمل زبدة الفول السوداني على وجهه وقاموا بتسجيل الصوت عندما كانت تلعقها بقرة بلسانها، في الدقيقة (03:15). (william Park , BBC.com) هذا الشرح المفصل على لسان ويليام بارك يوضح الإبداع الذي يقوم به مهندسو الصوت للحصول على المؤثرات الصوتية من خلال تفسيرنا الذاتي للأصوات، وكيف أن هذا التفسير يتأثر بالمشاهد واللقطات التي تحدث أمامه.

الخيال في الافلام الوثائقية:

بالرغم من الفيلم الوثائقي يعتبر تصويرا للواقع الا ان هذا الأمر لا ينفي ان يتم نقل الواقع ولكن بصورة سينمائية وخلاقة ولا مانع من استخدام الخيال حيث أكد مخرج الوثائقيات المصري المعروف في ندوة له بمكتبة الإسكندرية (انه لا يتفق مع الرأي القائل بأن استخدام الخيال هو أمر مرفوض في السينما التسجيلية. ((محمد رسلان، 2010،))

ومن هنا يتضح لنا انه بالإمكان استخدام الخيال بحيث يدفع الأحداث في اتجاه...، كما أكد في نفس الندوة المخرج والمذيع في البي بي سي محمد سعيد محفوظ محمد سعيد محفوظ انه صور الصحفيين – من خلال فيلمه الوثائقي (اي كلام) – بقطع الشطرنج التي تحركها السلطة. ويؤكد هاشم النحاس بأن (الخيال في السينما الوثائقية يختلف عن الخيال في السينما الروائية فالهدف الاساسي من الفيلم الوثائقي ليس التمثيل بل تقديم دراما فكرية) وهنا ينبع سؤال ملح وهو: الى اي مدى يمكن أن يسهم المؤثر الصوتي في إضفاء مسحة خيالية على الفيلم الوثائقي؟ يمكن القول أن المؤثر الجيد يمكن أن يكون فعالا جدا في خلق جو من الخيال على الفيلم التسجيلي يساهم في ربط المشاهد بالفيلم من خلال تفعيل عقله الباطن في التعامل مع الفيلم مثال لذلك: مشهد لشخص في المستشفى يترقب رؤية ابنه المصاب في حادث سيارة، حآلة الترقب هذه يمكن أن يصاحبها مؤثر صوتي لدقات قلبه بصورة مضخمة تعلو على اي صوت في المشهد، ومن خلال هذا المؤثر يمكن أن نؤكد على درجة خوف الأب على ابنه وبذلك نكون أضفنا شيئا من الخيال بالرغم من واقعية المشهد.

المبحث الثالث

التطورات التقنية للصوت :

ارتبطت التطورات المصاحبة لعنصر الصوت بسلسلة طبيعية ومترابطة وقد اعتمد الباحث في عملية التطورات التي صاحبت تقنية الصوت عبر الزمن على مصدرين أساسيين هما الدكتور العراقي حكمت البيضاني في مقتربه النظري (جماليات وتقنيات الصوت)، كما اعتمد على المهندس الانجليزي John p Hess جون ب هيس والذي يقدم محاضرات عن تاريخ السينما وتطورها بموقع صناع الافلام على قناة اليوتيوب، واللذان قدما اضاءة معتبرة في الحديث عن تاريخ صناعة السينما بصورة عامة وصناعة الصوت بصورة خاصة.

بدأت السينما صامتة واستمرت منذ قدم الأخوين لوميير عرضهما الأول بواسطة جهازهما المعروف بالسينماتوغراف في (الجراند كافيه) بلندن في مساء الثامن والعشرين من شهر ديسمبر ١٨٩٥ وحتى منتصف العشرينات ظلت السينماتوغراف لا تطلق الصوت البشري او المؤثرات الصوتية التي تحاكي الطبيعة او الموسيقى المصاحبة للصور المتحركة. ولم تكن الموسيقى التصويرية منذ انطلاقة السينما الكبرى في عشرينات القرن الماضي جزءاً من صناعتها او مدخلا تقنيا ضمن عناصرها الأساسية، لذلك استشعر السينمائون آنذاك ان الافلام الصامتة تبدو خاملة وغير مؤثرة على المشاهد بالمستوى المطلوب ورأوا أن اضافة المؤثرات المسموعة والصوت البشري والموسيقى إلى الافلام سيعطي العروض السينمائية مزيدا من الحيوية ومن ثم تحفيز الجماهير ودفعهم إلى

الإقبال لمشاهدتها، وعلى أثر ذلك بدأت مراكز التطوير في الاستديو هات البريطانية والألمانية والأمريكية بالاشتغال على إيجاد تقنية تمكنهم من جعل الافلام ناطقة. وكان الهم الشاغل لدى السينمائيين بحسب ما ذكر شارلي شابلن في مذكراته: ينصب نحو جعل صوت الممثلين مسموعا وتوجيه انتباه المشاهدين إلى الصورة والصوت معا، اي إدخال عنصر الحوار إلى العرض السينمائي.

وقد أجرى رجل الصناعة السينمائية (اوسكار ميستر) أولى التجارب لإنتاج افلام ناطقة في العام ١٩٠٨، وأن لم تنجح التجارب بالشكل المرضي فقد أحدثت تقنية إدخال الصوت البشري وانطاق الافلام نوعا من الجمود، وأصبح الاهتمام منصبا على ما يقال لا على ما يعرض. وتحولت الافلام بدورها من صامتة إلى ساكنة.

وهكذا أخذ الأمر من الوقت ما جعل صناع السينما إلى تقنية إدخال الموسيقى على شريط الفيلم مع الصوت البشري الحواري، وظهرت افلام شارلي شابلن أكثر ذكاء في ذلك الوقت فكان في الفيلم موسيقى بسيطة تعتمد على آلة البيانو تتخللها بعض الجمل المنطوقة باقتضاب بالغ. وكانت فكرة شارلي شابلن التي بثها إلى صناع أفلامه في ١٩٣١ هي ان تؤلف موسيقى حية تلائم السيناريو والحدث. وبدأ هو بتأليف موسيقى خاصة لفيلمه الشهير أضواء المدينة city light ثم اعتمد ذلك فيما تلا من افلامه.

وما يجدر ذكره هنا أنه قبل تلك المرحلة كانت الموسيقى تعزف داخل صآلة السينما وعلى الهواء مباشرة اي ان العازفين والمؤلف الموسيقي والمايسترو يكونون بجانب الجمهور وعند مشاهدة أحداث معينة يقومون بعزف مقطوعات معدة سلفا ينظمها المؤلف كما يشاء ضمن المشاهد التي يرى انها مناسبة لها. غير ان تلك المرحلة لم تستمر طويلا ومع مرور السنوات ازدادت صناعة الافلام تنظيما وصار الأمر يعود للمخرج الذي يقود دفة العمل من اوله إلى آخره فأصبح هو الذي يوجه الملحن من تأليف لحن معين لكي يعطي شعورا لذاته. ومع التطور العام اصبحت الموسيقى تعزف بمفردها ثم يتم إدخالها على شريط الفيلم السينمائي وتوليفها مع بقية الأصوات الموجودة اصلا. (John p Hess 1، محاضرات في اليوتيوب عن الصوت، 2019م).

وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى قفزت المانيا إلى مقدمة مشهد الانتاج السينمائي حيث أنشأت الحكومة الألمانية (شركة الصور الفوتوغرافية الألمانية) فاضطلعت تلك الشركة وأخريات بإنتاج افلام وثائقية حكومية أدخلت بها بعض التقنيات الصوتية المحدودة. وكانت تلك الافلام تطمح إلى تجميل صورة المانيا المكروهة في العالم كله آنذاك. ورغم محدودية تجربة المانيا الا انها أسهمت

في تقدم تقنية إدخال الصوت. إلى أن ظهر المؤلف الموسيقي الفرنسي " كاميلي سانشيز" في منتصف العشرينات كأول من قام بتأليف وكتابة موسيقى خاصة بالأفلام.

وقد ارتبط تطور الصوت بسلسلة مترابطة من الحلقات المتصلة، كل حلقة منها تمثل دلالات زمانية ومكانية وابعادا اقتصادية مرتبطة بها، ولذلك يتوجب علينا متابعة هذه المنظومة والتعرف عليها منذ بدايتها وحتى زماننا هذا لنقف ونتعرف على حجم التطور الذي صاحب تقنية الصوت السينمائي. وقد تحدث الدكتور حكمت البيضاني في كتابه عن جماليات وتقنيات الصوت ان تلك المحاولات قد بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر (حيث قدم يوجين لاوست من خلال معمل أديسون جهاز " ايدولوسكوب " لتسجيل الأصوات والحركات بشكل متزامن، وهو عبارة عن وسيلة ميكانيكية ذات مرايا وسلك سيليكون يهتز بين طرفين مغناطيسين(حكمت البيضاني،86) كانت هذه بمثابة ضربة البداية لمشوار طويل من التطور في مجال الصوت والمؤثرات الصوتية حيث أعقب هذا الاكتشاف وبعد فترة قصيرة قدم أديسون جهاز الكينتوفون في العام ١٩١٣ وهو عبارة عن اسطوانة متصلة بجهاز عرض للأفلام. ويواصل الدكتور حكمت البيضاني شرحه للتطورات التقنية من منطلق تاريخي في مجال الصوت قائلا: وبعدها حدث النجاح الذي حققته شركة الإخوان وارنر في فيلم مغني الجاز. وما لبث عام ١٩٢٨ ان شهد اول فيلم ناطق لشركة ديزني تزامن فيه كل من الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية بشكل تام وهو فيلم أضواء نيويورك، من إخراج بريان فوي. وبدأت الشركات في حمى التسابق نحو إنتاج الافلام الناطقة بعد صمت دام أكثر من ثلاثين عاما. فقدمت شركة مترو في العام ١٩٢٩ فيلمها (لحن برودواي) من إخراج هاري بيمونت. والذي حصلت به على جائزة الاوسكار، (ومن خلاله اكتشفت تقنية التسجيل المعروفة ب التزامن المسبق(play back). (حكمت البيضاني، مرجع سابق،ص87) [1]

وبالرغم من هذه الخطوات المتسارعة في دخول الصوت كعنصر جديد على الفيلم إلا أن ردة الفعل من المهتمين والنقاد وصناع الافلام لم تكن بحجم ضخامة الحدث بل واجهوا الأمر بكثير من التشكيك النابع من ان السينما في الأساس فن مرئي وان الصوت فيه يعتبر عنصر دخيل.

يعتبر التسجيل الضوئي من أهم الاختراعات في الصوت واليه يعود الفضل في امكانية ان تكون السينما ناطقة حيث كان الصوت الضوئي (المونو) هو السائد في على شريط ال٣٥ملم والذي يتمثل على شكل خط متموج على الجانب الأيسر بين الصورة والثقوب. ويواصل د. حكمت

البيضاني في شرح حركة تطور تقنيات الصوت السينمائي قائلا في العام ١٩٤٠ تم استخدام شريط الصوت متعدد القنوات الذي صنعه (ليوبولد ستاكوفيسكي) الذي قام بتسجيل مدق صوتي لكل جزء من أجزاء الأوركسترا مما أنتج تسع قنوات منفصلة قام بعد ذلك بمزجها بأربعة مدقات متزامنة تم عرضها في جهاز خاص صنعته شركة (BCA) وهو نظام ذو سماعات متعددة عرف باسم نظام " فانتا ساوند ". وبالنظر إلى كثرة التطورات التي شهدتها مسيرة الصوت وكثافة المعلومات التاريخية والتي يطول شرحها سوف نشير هنا إلى أهم التطورات التي سبقت فترة التسعينيات من القرن الماضي والتي تمثلت في الآتي:

في العام ١٩٥٢ ظهر فيلم (هذه هي السينيراما) إخراج ميريان كوبر وجوثر فون فرينش وكان بنظام عرض ثلاثة أجهزة صممها (فريد والر) مستخدما شاشة عريضة مقعرة ومدق صوت مغناطيسي ذا سبعة قنوات. وفي عام ١٩٥٣ أنتجت شركة ذا فوكس للقرن العشرين فيلم (الرداء) وهو اول فيلم سينما سكوب بنظام يعمل بمدق صوت مغناطيسي ذا أربعة قنوات على حافة فيلم ٣٥ملم اما شركة بارامونت فقد أنتجت فيلم عيد الكريسماس الابيض عام ١٩٥٤ من إخراج مايكل كيوتس، بنظام فيستا فيجن Vesta vision وهذا النظام ذو مدق صوت معياري أحادي ولكن يتم تشفيره باستخدام إشارات تحكم غير مسموعة. وفي العام ١٩٥٥ تم عرض فيلم (أوكلاهوما) إخراج(الفريد زينمان) بنظام (tod – o) على فيلم ٦٥ ملم وعلى حافة مغناطيسية صممتها شركة (وستيريكس وامكس) ومن فترة الخمسينات حتى فترة السبعينات تم استخدام نظام ٧٠ ملم ذي القنوات الصوتية المغناطيسية وعرضها ٥٠ ملم موضوعة بين الصورة والثقوب.

تقنيات الصوت الحديثة:

المتتبع لتاريخ السينما – منذ نشأتها – يجدها هي والتطور التقني وجهان لعملة واحدة، حيث ارتبطت السينما وتطورها بتطور التقنية على مستوى الصورة والصوت. والشاهد أن السينما قبل أن تكون فنا، نشأت كآلة استطاعت فيما بعد أن تستحوذ على اهتمام العام بسحرها وتستقطب الكثير من العاملين لهذه التقنية الحديثة. ولم تزل محاولات البحث والاستكشاف جارية منذ الاكتشافات الأولى على يد أديسون والاخوان لومير الى يومنا هذا، وذلك لجذب اهتمام المشاهد بكل ما هو جديد وابداعي وجعله متواصلا مع فن الفيلم، فضلا عن تلبية رغبة العاملين عليها ودعما لمنجزهم الإبداعي على المستوى الفني والجمالي.

وقد أكد كثير من الباحثين في مجال السينما والتلفزيون، على التكامل بين السينما والتلفزيون في هذا المجال، حيث أن أي تطور في احداهما ينعكس ايجابا على الآخر وذلك " لاشتراكهما في لغة وسيط تعبيري واحد (حكمت البيضاني، 86) الأمر الذي أدى الى حآلة من التوازن في تطور التقنيات السينمائية والتلفزيونية على مستوى الصوت والصورة، هذا التوازن جعل منها الوسيط المسيطر إعلاميا و اتصاليا بين كل الفنون. وعلى امتداد تاريخ السينما والتفزيون نجد سلسلة هائلة من التطورات التقنية المتلاحقة بحيث لا يستطيع أحد توقع ما الجديد في عالم التقنيات غدا، ولدراسة التطورات التقنية التي طرأت على عنصر المؤثرات الصوتية سيقوم الباحث بتفصيل المراحل الأساسية في مجال الصوت الى ثلاثة نقاط أساسية ودراسة التقنيات التي لازمتها في مجاورة الصوت للصورة ، وتأتي النقاط على النحو التالي:

النقطة الأولى:

تقنية الميكروفون Microphone:

يعتبر الميكروفون المدخل التقني الأول لعملية تسجيل الصوت، من أهم ميزات الصوت سواء في السينما أو التلفزيون أنه يحمل كما هائلا من المعلومات والمشاعر والاحاسيس النابعة من طبيعة المشهد وما يتضمنه من أحداث وشخصيات وأجواء عامة، ولذلك نجد أن تقنية الميكروفون قد فرضت شروطها بصورة كبيرة في السينما، "اذ فرض على الكاميرا أن توضع في صندوق يكتم ما يصدر عنها من ضجيج يقيد من حرية حركة الممثل أمام الكاميرا وحددها بحسب مواقع الميكروفونات. (حكمت البيضاني، مرجع سابق78)

كما نجد أن دخول الميكروفون قد فرض نمطا من التمثيل يختلف تماما عما كان عليه في السينما الصامتة، وأصبح الصوت هو العنصر المتحكم في جودة الممثل وصلاحيته للتمثيل أمام الكاميرا. ومنذ ذلك الوقت صار الميكروفون هو اللاعب الأساسي في الناتج النهائي للأصوات الحية. ([1] http://youtu.be/-jznye0iq introduction to Foley and sound effect for film) ونتيجة للتطورات الكبيرة في تقنية الصوت، بات الأمر يتطلب مهندسين متخصصين في توزيع وتحديد نوعية الميكروفون ضمن إطار المشهد بما يضمن عدم التقاط أصوات أخرى غير مرغوب فيها، والحصول ليس فقط على جودة في الصوت بل نقل ما يتضمنه الحوار من مشاعر وأحاسيس دون أي شوشرة خارجية. لذا نجد من الصعوبة في السينما أن نحصل على أصوات حية في المواقع الفعلية للمشاهد الخارجية لذلك تجري عملية تسجيل لاحق لتلك الحوارات (الدوبلاج) والمؤثرات

الصوتية المطلوبة للتخلص من الأصوات الغير مرغوب فيها والتي تحيط بالمكان، ويشهد العالم الآن تطورا كبيرا في صناعة الميكرفونات وتنوع أشكالها واحجامها وخصائصها ويبقى أمر اختيار الميكروفون المناسب هو من يقرر جودة الناتج النهائي للصوت.

خواص الميكروفونات:

ان الميكروفونات اتخذت أشكالاً وتصميمات متعددة بحسب وظيفتها التي تؤديها، وأصبحت شركات التصنيع تقدم بين الحين والاخر تصميمات جديدة وتحسينات في أدائها الوظيفي وذلك بغية الوصول الى أعلى مستوى للجودة. ويقوم المبدأ الاساسي لعمل الميكروفون على "تحويل الموجات الصوتية الى طاقة كهربائية وذلك عن طريق غشاء يهتز نتيجة ضغط الصوت وهنالك عنصر مولد للصوت يعمل على تحويل حركة اهتزاز الغشاء الفيزيائية الى طاقة كهربائية. (1مصطفي حاج عبدالرحمن، 2019م، ص 13)

وتعتمد جودة كل ميكروفون على ثلاثة خواص اساسية هي:

1/ العنصر المولد للصوت.

2/ مجال الالتقاط.

3/ المميزات الخاصة للميكروفون.

ومن الضروري أن نعرف أن جميع الميكروفونات تتشابه مع الأذن من حيث كيفية استقبال الصوت "وهو الاستقبال العمودي على الغشاء" لذا نجد البعض منها ذات أكثر من اتجاه وتتخذ شكلا أسطوانيا أو كرويا، ولذلك نجدها تنقسم من حيث الاستقبال الى:

1/ أحادي الاتجاه: وتكون طريقة التقاط الصوت من الأمام أفضل من خلف أو من جانبي الميكروفون.

2/ ثنائي الاتجاه.

3/ كل الاتجاهات: وفي هذه الحآلة يستطيع الميكروفون من التقاط الصوت بصور متساوية من كل الاتجاهات.

أنواع الميكروفونات:

هنالك العديد من الميكروفونات تتباين من حيث جودة الالتقاط وطبيعة التوظيف:

1/ الميكروفونات الكهربائية:

وخير مثال له ميكروفون الكاربون وهو أقدمها وأبسطها، ويقوم على تغيرات المقاومة الكهربائية لمادة الفحم التي تتخذ شكل حبيبات مغطاة بغشاء.

2/ الميكروفونات الكهروستاتيكية:

وهي عبارة عن مكثف بسيط يستخدم فيه الهواء كعازل للكهرباء وتقوم إحدى شرائح المكثف المرنة للغاية بدور الغشاء.

3/ الميكروفون البلوري:

يعتمد الميكروفون البلوري على خاصية بلورات معينة في انتاجها لاشارة كهربية معينة في انتاجها لإشارة كهربية مع مقدار الضغط الميكانيكي الواقع عليها.

كما أن هناك عددا من الميكروفونات التي تتناسب طبيعتها مع طبيعة السينما والتصوير السينمائي مثل الميكروفون المدفعي وهو الأكثر شيوعا في التصوير الخارجي، كما نجد أيضا ميكرفون القلادة أو الدبوس والذي يسمح بحرية الحركة بالنسبة للمثل، ومن أكثر الميكرفونات استخداما نجد أيضا ميكرفون اليد والذي يستخدم في التقاط المؤثرات الصوتية وبعض الأصوات الغير متزامنة. (ar.wikipedia.org)

وهناك أيضا العديد من حركة التطوير التي شملت تقنيات ميكروفونات الصوت المحيط مثل نظام ميكرفون المجال الصوتي والذي يتكون من كبسولة واحدة أو عدة كبسولات كما يحتوي على جهاز فك شفرة لتسجيل الصوت المحيط. ولم يقف التطور عند نظام الالتقاط أو الميكروفون وانما تعداها لطريقة وضع الميكرفون نفسه عند التسجيل، حيث طور (جون إيرجل John Eargle) مدير التسجيلات بشركة ديسلوس طريقة تسمى بتسجيل الواقع الفعال، و يستخدم فيها ميكرفون ستيريو في المنتصف محاطا بميكرفونين كل منهما عام الاتجاهية يبعد كل منها عن المنتصف بمقدار أربعة أقدام، ومن ثم يوضع ميكروفونان في القاعة حتى يلتقي صوتاهما على مسافة 30–40 قدما.

النقطة الثانية:

تقنية التسجيل:

إن عملية تسجيل الصوت بشكل متزامن مع الصورة واجهت الكثير من المعضلات في بداياتها الاولى، ولذلك بذلت الكثير من الجهود والمحاولات للوصول الى تقنية تسجيل الصوت مع الصورة في وقت واحد، وقد لمع نجم شركة وارنر باعتبارها صاحبة المحاولات الاولى في هذا المجال،

وبالرغم عن الصعوبات التي واجهتها في البداية من أجل انتاج صورة متزامنة مع الصوت الا أنها واصلت في محاولاتها حتى استطاعت عام 1928م من تقديم فيلم (أضواء نيويورك)، كأول فيلم ناطق بأكمله. (http://youtu.be/-jznye0iq introduction to Foley and sound effect for film [1]) لقد شكل فيلم (أضواء نيويورك) نقطة فارقة بين مرحلتين من تأريخ السينما، واحدث تغييرات جذرية على مستوى صناعة الفيلم في تلك الفترة، كما فرض قيودا على حرية الممثلين وحركة الكاميرا، وجعل الفيلم الناطق في مقدمة اهتمام المشاهدين وشركات الانتاج على حد سواء، وبعد ذلك استطاعت شركة (مترو جولدوين ماير) من التغلب على الاشكاليات التي ظهرت بظهور الميكروفون عندما قدمت فيلم (آنا كريستي Anna Christie) في العام 1930، والذي حمل مؤشرات تؤكد على استعادة الكاميرا لمرونتها وحيويتها المعهودة.

استقر معظم الانتاج العالمي اليوم على النظام الثنائي والذي يقتضي عمل الكاميرا ومسجل الصوت بشكل مستقل ولكن بشكل متزامن الكترونيا، ونتج ذلك الاستقرار بعد الكثير من التجارب التي أكسبت العاملين الخبرة في المجال السينمائي.

ومن المعروف أن المؤثرات الصوتية لا تسجل مباشرة مع الصورة حيث تأتي إضافتها الى الفيلم لاحقا وبعد التصوير، وهي عملية معقدة ومركبة في آن واحد وذلك لأن المؤثرات الصوتية تتكون من عدد من العناصر المختلفة (الصوت البشري، الموسيقى، الآثار الصوتية، الصمت)، وقد نبع التعقيد من أن كل واحد من هذه العناصر تسجل بصورة منفصلة عن بقية العناصر ومن ثم يتم تركيبها الواحدة تلو الاخرى في الفيلم، لذا يسجل الحوار داخل الاستديو من قبل فريق متخصص وذلك لضمان أعلى درجة من درجات النقاء والجودة، أما في المناطق التي نقع خارج نطاق الاستديو فيتم (دوبلاج) الحوار مع الصورة داخل استديو الصوت وبعيدا عن أي أصوات دخيلة، أما بالنسبة للموسيقى فإما أن تستعار من المكتبة أو تسجل في الاستديو إذا كانت مؤلفة بشكل خاص للفيلم أما الآثار الصوتية إما أن تسجل من موقع الحدث أو يتم الاستعانة بالمكتبة الصوتية.

وقد توافق المختصون على عدد من الخطوات الفنية لضمان تزامن الصورة مع الصوت أثناء التسجيل، تتلخص في الآتي:

1. يتم تسجيل كل من المؤثرات الصوتية والصورة بشكل منفصل ومتزامن.
2. تتم معالجة الفيلم وطباعة نسخة أخيرة منه.

3. ينقل شريط المؤثرات الصوتية الى فيلم مغناطيسي ويزامن لاحقا بالفيلم.

وبعد تجميع الأصوات المطلوبة للفيلم كل على حدا وتحويلها على فيلم مغناطيسي يتم توليف الحوار مع الصورة في غرفة المونتاج، وبعد ذلك تأتي مرحلة المزج حيث يكون الصوت موزعا على عدد من القنوات الصوتية (Tracks) وقد يصل عدد هذه القنوات الصوتية الى عشرين قناة. ومن ثم تتركب هذه الأفلام داخل الاستديو على سلسلة من قارئات الصوت، وهي عبارة عن رؤوس صوتية بسيطة تتحرك في تزامن بواسطة موتور واحد، وعملية المزج تدار من قبل مهندس مختص ذا خبرة واسعة يستطيع من خلالها التحكم في مرشحات الصوت والحجم المطلوب، حيث وبعد تسجيل مجموعة من الأصوات على الشريط المغنطيسي يتم النقل أولا على فيلم سالب لتسجيل الصوت الضوئي وبعد التحميض يرسل الى المعمل ليطبع الصوت على شريط الصورة ويتحول الصوت من الصوت المغناطيسي الى الصوت الضوئي الذي يصاحب الصورة الموجبة أثناء العرض. (حكمت البيضاني، مرجع سبق ذكره، ص97.)

النقطة الثالثة:

تقنية العرض أو الاستماع:

بذل المخرجون جهودا كبيرة للعناية بكل مفردات القنوات الصوتية، وذلك لضمان الحصول على أعلى درجات جودة ووضوح الصوت وتجنب أي خلل صوتي يتوقع حدوثه أثناء العرض، سواء كان هذا الخلل من داخل الفيلم أو خارجه الأمر الذي يترتب عليه قطع متعة اندماج الجمهور مع الفيلم أو عدم فهمه لما يحدث، عليه فان هناك عدد من العوامل التي تتحكم في خواص الصوت السينمائي أثناء العرض من أهمها العزل عن الضوضاء الخارجية، العزل عن الضوضاء الداخلية كما يجب أيضا منع أي انعكاسات للترددات وحدوث الصدى بقاعة العرض، وتلبية لمتطلبات العاملين في حقل السينما طورت الشركات الكثير من أنظمة العرض الصوتي فظهرت العديد من الأنظمة الصوتية لتوفير مستوى سماعي بصورة جيدة ولضمان المحافظة على طبيعة الصوت وأجواء المكان الذي سجلت فيه، ومن أهم هذه الأنظمة الصوتية:

نظام دولبي Dolby Digital:

وهو الاسم التجاري لمجموعة من تقنيات الصوت التي طورتها شركة دولبي في العام 1990، والذي يعتبره صناع السينما من أفضل الأنظمة التي تلبي احتياجات عرض الفيلم، ويحتوي الدولبي الرقمي على عدد التقنيات المتقاربة جدا مثل الدولبي الرقمي المحيط، والدولبي الرقمي الزائد والدولبي الرقمي الحي، والدولبي الرقمي الاحترافي، وإذا قمنا بتشريح الدولبي الرقمي الاحترافي

نجد أنه نظام له القدرة على اعطاء صوت محيط من مجرد قناتين ستريو يحولهما الى أربعة قنوات بالطريقة التالية:

القناة اليسرى L تعطي معلومات القناة اليسرى فقط.

القناة اليمنى R تعطي معلومات القناة اليمين فقط.

القناة المركزية C تعطي L+R أي مجموع القناتين اليمنى واليسرى معا واضافة قليل من الخفض في المستوى للحصول على مستوى مزج ثابت.

أما القناة المحيطة S فتعطي L−R ، أي الفرق بين القناتين اليمنى واليسرى مع إزاحة للطور قدرها 90 درجة بين القناتين اليمنى واليسرى والمدى الترددي لهذه القناة المحيطة يكون محدودا بين 100 هيرتز إلى 7 كيلو هيرتز، هذا النظام المبسط يسمح لنا بالاستماع الى صوت محيط من جهاز فيديو أو تلفزيون أو راديو ستيريو وكذلك أجهزة الCD المنزلية. ومن أحدث التقنيات التي دعمتها شركة دولبي، هي تقنية دولبي الرقمي الحي Live –Dolby Digital وهي تقنية تستخدم تشفير الزمن الحقيقي وهي مناسبة للوسائط التفاعلية مثل ألعاب الفيديو، ومن ميزات هذه التقنية أنها تحول أي اشارات صوتية على الكومبيوتر أو جهاز الألعاب الى شكل 5.1 قنوات دولبي رقمي وتنقلها عبر كيبل واحد من نوعية PDIF/S، ومن ميزات هذه التقنية أيضا، أنها تمكننا من استخدام الصوت الرقمي متعدد القنوات مع كروت الصوت المنزلية والتي تعتبر ذات استخدام محدود في حآلة الصوت التماثلي متعدد القنوات.)https://web.archive.org/web/20200110220046/http://cv.iptc.org/newscodes/audiocodec/c001(

العمليات الفنية التي تصاحب الصوت:

تتمتع المؤثرات الصوتية بأهمية كبيرة في الفيلم، ولا تقل عن الصورة في شيء، ونحن لا ندرك ذلك الأمر الا عندما نشاهد فيلما صامتا من الصوت، حيث يكون الاحساس منقوصا ولا ينقل للمتلقي حقيقة ما يجري بصورة دقيقة، فالمؤثرات الصوتية هي بمثابة الجسر الذي يحمل الاحساس الاساسي للعمل الفني، وهي جزء مهم جدا من نسيج الفيلم ومرحلة أساسية من مراحل صناعة الفيلم، سواء كان ذلك أثناء التسجيل أو ما بعد عمليات التسجيل، والفيلم السينمائي في حقيقته عبارة عن لوحة فنية لا تكتمل الا بوجود تلاحم خاص بين الصوت والصورة. ومن هذه النقطة تحديدا نبع الاهتمام بالصوت في الفيلم، وكذلك العمليات الفنية التي تجري لاخراج الصوت بصورة مرضية ومتناسبة مع اللقطة، ومن العمليات الفنية التي يجري عملها للصوت:

أولا: الدوبلاج:

ويعرف أيضا بالتمثيل الصوتي وهي كلمة كلمة فرنسية الاصل (Doublage) ويستخدم عند القيام بتركيب اداء صوتي بديل للنص الأصلي بلغة أخرى لإنتاجات تلفزيونية، حيث يتم فيه نقل الفيلم من لغته الأصلية كليا عن طريقة إضافة الصوت سواء كان حوارا أو تعليقا أو أثار صوتية وغيرها ليتناسب مع البلد الذي سوف يعرض فيه. " Media Movers,Inc "

وتتم الدبلجة في استديو مع وسائل لعرض المادة المصورة، ثم يقوم ممثلون مختارون لتأدية أصوات الشخصيات المصورة في الفيلم بإداء تمثيلي مطابق للصورة مع مراعاة حركة الشفاه وكذلك مراعة التزامن، وتتلخص طريقة عمل الدوبلاج في ثلاثة خطوات أساسية هي:

1- يقوم الممثل بقراءة النص الخاص به ويتعايش مع مفرداته ويتقمص شخصيته التي سيجسدها ويدخل الاستديو بغرض التسجيل.
2- يوجد في استديو الدوبلاج شاشة تلفزيون يعرض عليها العمل بلغته الاصلية، ويتعامل مع المخرج من خلال السماعات التي تعتبر حلقة الوصل بينه وبين مخرج العمل والذي يكون جالسا في غرفة التحكم ويشاركه فيها مهندس الصوت بضبط إيقاع التسجيلات التي يسجلها الممثلون أو المدبلجون
3- وفي مرحلة الميكساج يتم دمج وخلط الصوت من قنوات الصوت أو التراكات المتعددة والتي تحتوي على المؤثرات الصوتية بعناصرها المختلفة ويراعى فيها التناسب والتناسق بيم الأصوات بحيث لا يطغى صوت على صوت أخر.

ومن أهم ايجابيات الدوبلاج أنه لا يتطلب مستوى عال من التعليم بالنسبة للمشاهدين كما أنه لا يضطر المشاهد لأن يوزع انتباهه بين الصور والترجمة المكتوبة، ومن سلبياته التكلفة العالية وعامل الزمن.

[1]https://web.archive.org/web/20200110220046/http://cv.iptc.org/newscodes/audiocodec/c001

ثانيا: الميكساج:

ويعرف ايضا بالدمج الصوتي، وهو فرع من فروع الهندسة الصوتية وواحد من المراحل الأساسية من عملية الانتاج التلفزيوني والاذاعي . وفيها يتعامل مهندس الضوت مع مجموعة من القنوات الصوتية التي تشكل الأغنية أو المقطوعة الموسيقية أو أصوات المادة الاذاعية أو التلفزيونية، حيث يتم دمج القنوات الصوتية المختلفة وتصفيتها واضافة مؤثرات علاجية للصوت

ومؤثرات جمالية ودمج الأصوات بطريقة فنية تجعلها مسموعة وواضحة دون ازعاج للاذن. (ديفيد مايلز، 2001م، 116) ويعتبر المكساج من أدق العمليات الفنية في انتاج الفيلم الوثائقي، والتي يتم من خلالها عمل الموازنة المطلوبة بين مكونات اللقطة، فتوضع الأصوات بنسب دقيقة تتناسب مع معطيات الحركة واللقطات المعروضة على الشاشة. فتأتي الأصوات بحيث تعطي الايهام المطلوب لعملية التأثير الدرامي المنشود. فتصبح كل عناصر العمل واضحة صوتيا ومعبرة عن كل التفاصيل الموجودة في اللقطة، ويجب مراعاة اختلاف الأصوات ارتفاعا وانخفاضا وذلك بحسب قربها وابتعادها داخل كادر العرض واذا اخذنا مثالا لفيلم (أفاتار) والذي يعرض حروبا ومعارك من سفن فضائية نجد أن المخرج قد استطاع أن يعطي كل عنصر في الشاشة البعد الصوتي المناسب له فنجد أن الأشياء الواقعة في مقدمة الكادر صوتها أعلى من الموجودة في مؤخرة الكادر، كما نجد أن المخرج يلفت انتباهنا لأي حدث يريدنا أن نركز عليه من خلال الصوت فنجده يرفع الصوت لسفينة فضاء حتى ولو كانت بعيدة داخل الكادر المزدحم بالعناصر.

وتأسيسا على ذلك فان المكساج يعني الوضع النهائي لكل صوت نسمعه بالعمل الفني، سواء كان موسيقى أو فيلم أو مسلسل تلفزيوني. ويقوم المكساج بتحقيق التوازن الصوتي، وتصحيح الصوت القادم من موقع التصوير علوا أو انخفاضا، وينقسم المكساج الى نوعين:

مكساج الدوبلاج:

وفي هذه الحآلة يأتي الصوت نقيا من الاستديو ولا حاجة لاصلاحه.

مكساج الدراما:

يعمل على اصلاح الصوت وصناعة الآثار الصوتية والموسيقى وبعد ذلك تتم الموازنة بينهما للحصول على صوت أكثر توازنا ونقاء.

ومن أشهر المؤثرات المستخدمة في الميكساج الصوتي، الايكولايزر Equliser، الكومبيرسور Compressor، الريفيرب Reverb، الديلاي Delay. " Hepworth-Sawyrr , The production process from demo to delivery, United Kingdom Oxford, Focal 109press,(2009),PP

ثالثا: الديجيتال ماستر (Mastering):

هو أخر مرحلة من مراحل الانتاج للعمل الفني، وتلي مرحلة المكساج مباشرة، وفيه يتم تجميع العمل الفني كملف صوتي واحد ثم ينقل العمل بعد ذلك الى مرحلة الماستر لضبط درجة

الصوت النهائية للعمل وتحسين الجودة وقص الشوائب وغيرها من عمليات الاخراج النهائي بحسب مقتضيات العمل، كما يتم فيه التأكد من مستوى ثبات الصوت وتصحيح جميع الأصوات في الفيلم " Published research in Master, Blair Jackson, Issue in Mastering direct Maggazine(2009).

و عملية الماسترينغ تحتاج الى فني متمكن يتمتع بذوق عالي واحساس فني مرهف. ومن أشهر البرامج التي تستخدم في تنفيذ الماسترينغ برنامج ال Sound frog وبرنامج t-track

رابعا: الهندسة الصوتية:

هي عملية الوعي الكامل بالصوت والمعرفة التامة بالأجهزة والمعدات والبرامج المستخدمة والمعايير الصوتية التي لا يتخطاها أو يتجاوزها في عمليات التسجيل والمونتاج والمكساج. ويجب على مهندس الصوت أن يمتلك أذنا حساسة تميز الصواب من الخطا، مع امتلاكه للموهبة الفنية والثقافة العالية.

تصميم الصوت Sound design:

يعتبر مصطلح تصميم الصوت من المصطلحات الحديثة نسبيا في ميدان الصوت السينمائي، حيث استخدم لاول مرة في أفلام حروب النجوم عام 1977 وفيلم سفر الرؤيا الآن عام 1979، حيث وجد مهندسو الصوت أنفسهم يعملون مخرجين لا يهتمون بمجرد البحث عن الآثار الصوتية تواكب بنية بصرية معدة وجهزه من قبل، وانما كان همهم إيجاد بيئة صوتية مصنعة خصيصا لأعمالهم، وقد توصلوا الى أن الصوت أحيانا يقوم بتشكيل الصورة بقدر ما تشكل الصورة الصوت (حكمت البيضاني، مرجع سبق ذكره، ص50) وقد أصبحت أفلامهم أسطورية على مستوى شريط الصوت المصاحب للصورة.

وقد أكد الباحثون الى دور الخيال والموهبة وعلاقته بالتصميم الصوتي وتوصلوا الى أن كل شخص يبتكر جماليات صوت معينة لفيلم ويشرف على تطبيقها يكون قد صمم الصوت، وذلك لأن استخدام التقنيات الحديثة وحدها لا يصنع تصميما صوتيا أو مصمم صوت، حيث نجد أن استخدام صوت الفقاعات الهوائية للمياه الغازية في فيلم الغابة العارية كخلفية أساسية لجيش النمل المرعب في الفيلم أو تلك الفكرة العبقرية باستخدام تسجيل الصوت نقل حركة محرك السيارة ليعبر عن حركة النمل العملاق في فيلم هم عام 1954، وكيف كان الاطفال يحاولون الاختباء كلما أتى هذا الصوت الرهيب من سماعات الشاشة. (حكمت البيضاني، ص51.) ونجد ابداع

هؤلاء العباقرة لم يرتبط باستخدامهم الأجهزة والتقنيات الحديثة ذات الامكانيات الرقمية وانما اعتمدوا فقط على عقولهم وفهمهم الجيد لوضع أصوات توضع مع بعضها لخلق حآلة صوتية جديدة. ويصف (ستالي ر آالتون) مصمم الصوت بأنه مثل مدير التصوير الذي يكون مسؤلا عن النظرة المرئية الاجمالية للفيلم، كذلك مصمم الصوت هو المسؤول هن النظرة الصوتية الاجمالية للفيلم. وغالبا ما يرتبط تصميم صوت الفيلم بالاحساس بالمكان والذي يلقي صدى انفعاليا لدى الجمهور، وهذا ما يميز بين الصوت الجيد أو مجرد صوت عادي، وهناك من المبدعين ممن تعاملوا مع عملية التصميم الصوتي وكأنه قطع من الالماس يعيدون تشكيلها ومنحها مظهرا جديدا مع مراعاة عدم المبالغة في التصميم كي لا ينعكس ذلك سلبا على الشكل العام للصوت، ان المفتاح الاساسي للتصميم الجيد لشريط الصوت هو التنوع مع إدخال أشياء بسيطة تحس ولا تلاحظ بين الحين والآخر كالايماءة الصوتية للغازات الحارة في لقطة مكبرة لمدفع أطلق ناره منذ ثواني أو الصوت غير العادي مثلا لصوت الشفط الضعيف الملازم لصورة ماكينة حديثة مزيتة جيدا تفتح عنوة.

ولكن بالمقابل هناك بعض الآراء تقول ان الاهتمام بتصميم الصوت سيصرف المتفرج عن القصة الأساسية مما يعني فشل القصة، أما التصميم الصوتي الذي يأخذ الحدث ويعلو به الى مستوى جديد فهذا هو النجاح، بحيث تكون البراعة متنايبة مع عمل الصوت الحقيقي. وهناك عدد من الشروط يجب توافرها بمصمم الصوت أهمها أن يمتلك خبرة طويلة في مهنة مهندس الصوت ,وان يتميز بعلاقة طيبة وتفاعلية بالطاقم الفني، كما انه يجب أن تكون له نفس روح المخرج في العمل، وأن تكون له كاريزما القيادة وأن يستطيع التنسيق بين فريق العمل مهما تعددت مهامهم.

الفصل الثالث: الفيلم الوثائقي بين الواقعية والدرامية:

المبحث الأول: الدراما

المبحث الثاني: الفيلم الوثائقي

الفصل الثالث

الفيلم الوثائقي بين الواقعية والدرامية

المبحث الأول:

الدراما:

تعتبر التجربة الأدبية تفاعل واعي بين الفكر والشعور الانساني في تصوير حدث معين، أو تجسيد صراع وفق بناء فني يختلف من تجربة الى أخرى الأمر الذي مهد الى ظهور مصطلحات أدبية متعددة كالملحمة، المسرحية، الرواية، القصة، القصيدة الغنائية، الدراما، المقآلة، الخطابة وغيرها لدرجة صار فيها مهمة تحديد المصطلح الأدبي من المهمات الصعبة والمعقدة) (س.و. داوسو ، ص5)

تعريف الدراما:

الدراما في اللغة اليونانية تعني (الفعل) ومن الواضح أن الدراما انتقلت الى اللغة العربية لفظا لا معنى، إذ تعني في المعجم الغني " حكاية لجانب من الحياة الانسانية يقوم بأداء ادوارها ممثلون وممثلات على المسرح يقلدون فيها اشخاصا في لباسهم واقاولهم وافعالهم " وهي نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة بالرواية او القصة واختلفت عنهما في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة (س.و.داوسون، 1989/، 7).

وقد جاء في كتاب فن الشعر لأرسطو (ان الدراما التي تتمثل في جنسي التراجيديا والكوميديا ترجع إلى كلمة دران dran وهذه الكلمة تعني في اللهجة الدورية (اليونانية)بصفة خاصة " عملا يؤدى(أرسطو طاليس، 1986/، 47).

وبحسب تعريف ارسطو فإن الدراما تنقسم إلى فرعين رئيسيين هما التراجيديا والكوميديا.

تعتبر التراجيديا في رأي أرسطو هي الصيغة العليا للدراما، والتي نشأت نشأة ارتجالية حيث ترجع في أصلها إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية، التي كانت تؤدى في عيد الإله ديونيسوس ولا شك أن المحاولات التراجيدية الأولى كانت بدائية وبسيطة، غير أن تتابع الشعراء وتحسيناتهم كانت عوامل فعآلة أفضت إلى تطوير التراجيديا، وقد وضع أرسطو تعريفا للتراجيديا او المأساة قائلا: (فالمأساة هنا هي محاكاة فعل جليل كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع اجزاء القطعة عناصر التحسين فيه محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات).

أما الفرع الثاني للدراما فهو الكوميديا والذي يعتبر اقل درجة من التراجيديا إذ نشأت من خلال ارتجاليات قادة الأغنيات والرقصات الاحليلية والتي كانت تؤدى أيضا في أعياد الإله ديونيسيوس. اي ان التراجيديا والكوميديا نشأتا بصورة ارتجالية من طابع احتفالي واحد مع اختلاف الأهداف والأساليب لكليهما.

وبالرجوع إلى تعريف الدراما في كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس نجد ان أرسطو تحدث عن ان جميع الفنون ترجع في أصلها للمحاكاة بما في ذلك الشعر الملحمي والشعر والتراجيديا والموسيقى والتصوير ولكن الشيء الذي يشكل الاختلاف بينها ويعطي كل فن طابعه المميز هو الموضوع والمادة او الطريقة والأسلوب.

وأنواع الشعر ماهي إلا طرائق محاكاة، بل ان المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة.

ففي ذهن الشاعر او النحات او الموسيقي تصور لشيء ما يسعى لاستيلاده عملا ملموسا ليمتع نفسه ويمتع الآخرين.

وعندما يمارس المصور مثلاً تعبيره عن انسان ما، فإن النتيجة لن تكون انسان من لحم ودم، وإنما محاكاة لهذا الإنسان عن طريق الخط واللون والمساحة. وكذلك حال المحاكاة بالنسبة لباقي الفنانين الآخرين.

واذا كان التصور الذي يحاكيه الفنان يمثل الموضوع، فإن الألوان او الحجارة او النغم تمثل مادة المحاكاة او وسيلتها), (أرسطو، 1986م، 47) [1]

اذن (فعل) المحاكاة هي جوهر الدراما، والمحاكاة هي أمر فطري موجود عند الناس منذ الصغر والمحاكاة هي الميزة التي تميز الإنسان عن سائر المخلوقات وهي وسيلته الأساسية في التعلم، ومما لا شك فيه أن البوادر الأولى للدراما كانت عبارة عن محاولات لنقل صورة منظمة

للأحداث الجارية والأساطير المعروفة وكانت تستقي مادتها من الحياة، بل ان مداها يمتد ليشمل الحياة بأسرها)(عز الدين عطية، 2012م، 35) [2]

واما قوله لها (عظم ما) اي لها زمن محدد وطول معلوم مما يجعل لها بداية ووسط ونهاية، وعامل الزمن يجب أن يتضمن ملاحظة مهمة وهي تناسب زمن العرض مع الفعل الدرامي بحيث لا يكون في قصر مخل او طول ممل حتى يتسنى للمشاهد معايشة العمل والاستمتاع به.

يعتبر التطهير واحدة من الأهداف المهمة للدراما، و التطهير كلمة يونانية تعني kathasris وهي كلمة من مفردات الطب وتعني التنقية والتطهير والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي وقد ارتبط المعنى القديم لهذه الكلمة بكلمة فارماكوس والتي كانت تعني العقار والسم في نفس الوقت اي معالجة الداء بالداء واثارة أزمة جسدية وانفعالية بواسطة علاج له علاقة بالتأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الأدبي او الفني او الاحتفال عند الممارس والمتلقي كل من جهته.

وقد طرح أرسطو التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة. وقد حدده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد.

وقد ربط أرسطو بين التطهير والإنفعال الناتج من متابعة المصير المأساوي للبطل، واعتبر أن التطهير الذي ينجم عن مشاهدة العنف يشكل عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرره من اهوائه. وقد ربط أرسطو بين التطهير ومشاعر الشفقة والخوف اللذين يشعر بهما المتفرج الذي يتمثل نفسه في البطل. وقد ربط أيضا بين التطهير بين الموسيقى حسب انواعها وذلك من منظور طبي بحت.

وقد اعتبر الموسيقى صالحة لعلاج بعض الحالات المرضية التي يكون المريض فيها مسكونا ببعض الأرواح. وذلك لان الموسيقى العنيفة تسيطر على المستمع وتمتلكه وتحقق النشوة الانفعالية واللذة فتكون بمثابة العلاج الذي يداوي المستمع ويطهره.

شكلت الدراما بعداً ثقافياً واجتماعياً وفكرياً للانسان منذ تشكل بدايات وعيه وبذوره الأولى وبحثه عن المأكل والمشرب والأمن، وعن طريق الدراما بدأ الانسان يتحسس صراعه مع الأخرين كقوى الطبيعة من حوله شهادة محسوسة أو غيبا مؤثراً) (نهاد صليحة، 1986، 36) [1] والفن وهكذا كانت الدراما تعبيراً طبيعياً وموضوعياً عن تمثلات حركة الأنسان في الكون المتمثلة في عباداته واماله أفراحه واتراحه، وبالتالي بوجود الأنسان نفسه وحركته ووعيه.

ومن ارتباطها بوجودية الأنسان فان الدراما اكتسبت أهميتها على أساس أنها تقوم على (الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار في زمن معين لا يزيد في الغالب عن ساعات فعنصر الزمن يحتم على الكاتب أن يعالج الماضي والحاضر بطريقته الخاصة وأن يجعل الأزمنة جميعها تصب في الزمن الحاضر، وتتجسد في سلوك الشخصيات أثناء فترة العرض وذلك عن طريق تصارع اراداتها وتصارع الشخصية الواحدة داخل نفسها) سمير سرحان، بدون تاريخ، ص29 " (بدون تاريخ، ص29) [2] إذن الصراع هو العامل الحاسم في عملية الدراما، صراع الأنسان مع نفسه ومع الطبيعة من أجل خلق حياة افضل.

الدراما و الدرامية:

تعتبر الدراما وسيلة من وسائل التجارب الانسانية وتقديم الافكار، كما تسهم أيضا في الحكمة العملية فضلا عن تقديمها لرؤية استراتيجية للحياة، وقد وضع أرسطو ستة نقاط أساسية تمثل عناصر البناء الدرامي، (وقد رتب أرسطو هذه العناصر على حسب أهميتها في الاشتغال في النص الدرامي). (فاتن حسين ناجي، محاضرة مقدمة بجامعة بابل كلية الفنون الجميلة، 2014 ") [3]

عناصر البناء الدرامي:

1/ الحبكة:

وتعتبر الجوهر الاول في التراجيديا وهي بمثابة الروح الى الجسد، وقد عرفها أرسطو بأنها ترتيب الأحداث ويشترط فيها أن تعرض فعلا واحدا تاما في كليته وان يكون له بداية ووسط ونهاية. وان تكون أجزاءه المتعددة مترابطة ترابطا وثيقا، حتى أنه لو حذف جزء منها أو وضع في غير مكانه، فان الكل يصاب بالتفكك والاضطراب.

ويؤكد أرسطو على أن الحبكة تكون على نوعين الأولى بسيطة وهي التي يقع بها التغيير دون انقلاب أو تعرف. أما النوع الثاني فهي الحبكة المعقدة والتي يحدث بها تحول أو انقلاب ويقصد أرسطو بالتحول " تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أوالحتمية". أما الانقلاب فهو التغيير أو الانتقال من الجهل الى المعرفة مما يؤدي الى المحبة أو الى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة. وأجود أنواع التعرف هو " التعرف المقرون بالتحول كما هو الحال في تراجيديا أوديب " فبعد أن يأتي الرسول من مدينة كورنثة، وفي تقديره أنه يملك أخبارا سارة للملك، يحدث عكس التأثير الذي يتوقعه بعد أن

اطلع أوديب على حقيقة مولده. إذ ان التحول على تلك الصور يتضمن تعرفا، وهو معرفة أوديب بأنه ليس ابنا لملكي كورنثة. ولقد اعتبر أرسطو الحبكة من " أعظم الأجزاء الكيفية أهمية في بناء التراجيديا بل هي روح المأساة. والحبكة مصنوعة بالضرورة مما تفعله الشخصيات، وما تفكر فيه، وما تشعر به، وعلى هذا يمكن القول بأن الحبكة هي الشخصية.

2/ الشخصية:

ثاني أهم عناصر البناء الدرامي بعد الحبكة، وقد حدد أرسطو خصائصها الدرامية بما يلي:

أن تكون الشخصية خيرة وفاضلة. إذ ما دامت التراجيديا تعالج فعلا نبيلا، فلا بد أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنة وعلى خلق كريم.

الملاءمة أو صدق النمط وذلك يعني " أن الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها أي تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفي أو الطبقي الذي تنتمي اليه.

مشابهة الواقع. وهو " أن تكون الشخصية مشابهة للواقع " ان المقصود لامشابهة هنا تعني المشابهة مع الحياة أي أن تكون الشخصيات تمثيلا حقيقيا لطبيعة الانسان الواقعية، إذ أن مشابهة الشخصية للواقع يعني اقترابها من ذلك الواقع الذي تعيشه مثيلاتها في الحياة العادية. والواقع هنا ليس المدون في حياة الأساطير والخرافات بل الواقع الذي يعيشه الناس في ذلك الوقت ذاته.

ثبات الشخصي أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية وهذه الخصيصة المتعلقة بتساوق الشخصية مع نفسها في أثناء تطورها، وعدم تعرضها للتغييرات المفاجئة، تعد أوضح الخصائص السابقة التي اشترطها أرسطو في الشخصية التراجيدية " إذ أن معنى الثبات هنا أن يكون السلوك الصادر عن الشخصية سلوكا واحدا لا يتغير حتى النهاية، حتى لو أن سلوك الشخصية غير ثابت أثناء تطورها وكان ذلك صفة من صفاتها في المسرحية، فينبغي أن تبقى هكذا غير ثابتة سلوكيا حتى النهاية.

3/ الفكرة:

وهي كما جاءت عند أرسطو " القدرة على قول ما يمكن قوله، أو القول المناسب في الظرف المتاح.

4/ اللغة:

ويقصد بها العبارة أو التعبير عن الفكرة ويجب أن تكون على درجة عالية من الوضوح والفهم، وقد قسم أرسطو اللغة الى نوعين، لغة عادية ولغة ممتعة وهذه يظهر فيهل الايقاع والغناء.

5/ الغناء:

وهي الاناشيد التي كانت الجوقة تنشدها ويؤكد أرسطو على أن الغناء يحقق التطهير فهو يؤدي الى تهدئة الأشخاص الذين يغلب عليهم طابع الحدة والحزن.

6/ المنظر المسرحي:

ويمثل أقل عناصر التراجيديا أهمبة وحسب مفهوم أرسطو وجود المنظر أو عدم وجوده لا يؤثر في العمل المسرحي.

ويؤكد أرسطو بخصوص وحدة الزمان أن الاحداث يجب أن تقع قدر المستطاع قي دورة شمسية، وأن المكان الذي تدور فيه الأحداث مكان واحد وكذلك يؤكد على وحدة الموضوع بحيث يكون موضوع المسرحية واحد وغير متعدد.

الدراما والمؤثرات الصوتية:

ارتبطت الدراما بالمؤثرات الصوتية منذ نشأتها، فقد نشأتا من أصوات حفيف الأشجار وأصوات قرع الطبول والأجراس البدائية التي كانت ترافق الانسان في الصيد والحروب والنزالات والطقوس الدينية وتدرجت حتى وصلت الى الموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي الحديث وغالبا ما يعد الصوت والموسيقى جزئن متممين للعمل المسرحي.

كما ذكر آنفا أن نشأة الدراما بمكوناتها الأساسية التراجيديا والكوميديا تعود الى الرقصات الغنائية الطقسية (الدينوسيسية) ولذلك ارتبطت الموسيقى عند الاغريق ارتباطا وثيقا بالدراما، وقد أكد الباحثون في الدراما أن الموسيقى تزامنت بداياتها مع بدايات المسرح نفسه، فكانت تركز على فنون الموسيقى التي أدت دورا مهما في نشأة الطقوس والأعياد والاحتفالات الدينية والدنيوية بوصفها جزءا لا يتجزأ من الدراما، فلم (يحدث على الاطلاق ان تليت ملاحم هومر أو أناشيد بندار دون أن ترافقها موسيقى) (مجلة المسرح، بريخت، عن العرض المسرحي، 1966، القاهرة، العدد 26 ص 12.) [1]وعند ظهور الديانة المسيحية وسيطرة الكنيسة على نواحي الحياة العامة، اعتمدت الكنيسة في طقوسها الدينية على فن الموسيقى الذي تعاظم شأنها حتى بداية عصر النهضة وظهور المعالم العامة للدولة الحديثة. ومع تطور الذوق الجمالي بين السكان ضمن

المراكز الثقافية والتجارية في اوروبا، أخذت المفاهيم الانسانية الجديدة تحل تدريجيا محل النظرة المتشددة للعصور الوسطى فغيرت الحركة الثقافية في عصر النهضة تكوين المجتمع بأكمله من حيث صلته بالفنون، بعد أن أضعف هديرالاصلاح الديني سطوة الكنيسة وحرر الفن من الأفكار المتزمتة وقيودها.(علي عبدالله، جدلية العلاقة بين الموسيقى والدراما فاجنر وبريشت نموذجا، دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، 2015، المجلد 42، العدد) [2]

وقد وفرت تلك العوامل الظرف المناسب لجماعة الكاميراتا في بلورة المفهوم الجديد وتحقيق دعوتهم للفن الذي كانوا يدعون اليه في إدخال نوع موسيقى جديد بدأ بوصفه مسرحية ريفية وضعت موسيقى بسيطة أحادية الصوت وتطور بمرور الوقت الى نوع من الفن المشترك يجمع كل الفنون في وحدة واحدة أطلق عليها فن الأوبرا. (فؤاد زكريا، التعبير الموسيقى، القاهرة، دار القلم، الدار المصرية للتأليف والنشر 1965، ص76.) [3] وقد جرى العرف أن تصاحب الموسيقى بعض المشاهد المسرحية وتسمى بالموسيقى التصويرية، وفي هذه الحآلة تناسب الموسيقى الاجواء النفسية للمشهد وتطابق مع مضمونه، ويظهر ذلك جليا في الأعمال التي تم تأليفها خصيصاً لمسرحيات شكسبير ومثال لذلك (حلم ليلة صيف)

ويدور عدد من الأحاديث المتكررة عديمة الجدوى عن الدراما حول طبيعة الخداع الدرامي . لقد وضع أرسطوطاليس الدراما ضمن فنون المحاكاة فأثار هذا في عصر النهضة الرأي القائل بأن الجمهور يضلل أو يخدع لكي يدخل في روعه أن ما حدث على المسرح قد حدث فعلاً، وأن الدراما يجب أن تتحد عمليا بالممكنات أو المحتملات في الحياة الواقعية فأدى ذلك الى وحدة الزمان والمكان الذي أدى بدوره، عند التزامه بدقة، الى تحديد فترة الحدث بامتداد فترة التمثيل المسرحي، والى تحديد المكان بحيز خشبة المسرح. وقد جاء رد جونسون على هذا الرأي قائلا: " من الخطأ أخذ كل عرض على أنه من الواقع، وأن كل خرافة درامية في ماديتها قابلة للتصديق، أو أنها صدقت لمرة واحدة... لابد أن ينشأ تساؤل عن كيفية امكان تحرك الدراما ان هي لم تصدق, انها تصدق بكل ما تستحقه الدراما من تصديق "

(ان الحدث هو اللغة، وأن اللغة هي التي تخلق العالم الدرامي للمسرحية، وأن العلاقة بين الواقع المذكور والواقع مجازية، وعليه فطبيعة المسرح وتهيئة وأسلوب التمثيل ينبغي أن تكون عونا للغة في خلق هذا العالم المجازي. فلغة المسرحية تحقق للمشاهدين ماهية مقاييس الامكانية والاحتمالية، فالحركة والاشارة والموجودات والمناظر ان هي الا مساعدات يجب أن تنبثق منها اللغة الخلاقة).

الدرامية:-

الدرامية هي اسم منسوب للدراما وكما جاء في المعجم الوسيط:

* الرصيد الدرامي: مجموع ما سبق ان مثلته الفرقة من مسرحيات.

* الشعر الدرامي: شعر يستخدم الشكل الدرامي.

ترتبط الدرامية في النقد الحديث ارتباطا وثيقا بحشد من المصطلحات الأخرى ومنها الموقف، الاستجابة، التوتر، الواقعي، والسخرية، والقول بأهمية الاستعارة؛ إن مصطلح درامية عادة ما يرتبط في أذهاننا بتلك الخصائص التي تعتبر من سمات الدراما وتميزها عن سائر أنواع الأدب، ان هذه الخصائص التي تمتاز بها الدراما يمكن أن نجدها بصورة او بأخرى في اشكال فنية غير الدراما مثل الشعر او الرواية او الفيلم.

وتتلخص أهم خصائص الدراما في:

١/ الصراع

٢/ الحبكة

٣/ الايهام او الخداع

٤/ الاستحواذ على الانتباه.

٥/ التوتر.

٦/ الاستعارة

٧/ المحاكاة

٨/ التطهير.

٩/ الخيال.

إن وجود أي واحدة من خاصيات الدراما المذكورة في أي شكل من الأشكال الأدبية الأخرى لاشك فانه يضفي مسحة درامية على هذا الشكل مما يتيح لنا أن نطلق عليه (شكلا دراميا) قصة كان او قصيدة او نثراً او حتى مقطوعة موسيقية، فتصير القصة المشحونة بتفاصيل الدراما قصة درامية او شعراً درامياً او موسيقى درامية، أو بمعنى آخر أخذت الصبغة الدرامية.

ويمكن القول بتفاوت درجة الدرامية بحسب وجود هذه الخصائص كثافة او نقصاناً.

ان موضوع الدرامية ليس مرتبطاً بالأشكال الفنية فحسب وإنما يتجاوز ذلك إلى حياتنا العادية نفسها والتي يمكن نجد فيها ما يعرف ب (اللحظة الدرامية). (س.و.داوسون، 1989م) [1]

ومثال لذلك: شخص يحمل سيفا وهو يركض في احد الأسواق وعدد من الناس حوله يحاولون توقيفه وتهدئته ولكنه يفلت منهم ويواصل الركض مشهرا سيفه، بينما في الطرف الآخر شخص يقف حاملا عصاه ويترقب، المشاهد لهذا الموقف يمر بحآلة من القلق والترقب عن ما الذي يمكن أن يحدث، كما أنه تتولد لديه كثير من الأسئلة المختلفة باختلاف الأشخاص ومدى معرفتهم للمتشاجرين وماهية المشكلة بينهما، اذن هذا التوتر والقلق وإطلاق الخيال لما يمكن أن يكون عليه نهاية المشهد خلق لحظة يمكن أن نسميها باللحظة الدرامية ولن نجد المتعة إلا حينما نرى نهاية المشهد وما الت عليه هذه اللحظة المؤثرة والمشحونة بالعواطف.

ومن هذا المثال يمكن أن نستنتج ان اللحظة الدرامية هي: (ذات فترة محددة) ولها (بداية ووسط ونهاية) انها تضم سلسلة من المواقف استولت على انتباهنا، وكل موقف ينشأ عما سبقه مثيرا فينا توقع المزيد من التغيير حتى نهاية الحركة.(مرجع سابق) [1]

الأنواع والاشكال الدرامية:

بدأت الدراما في عصر النهضة تتشكل وتأخذ كيانا جديدا، ول يكن سبب ذلك إحياء الفن والأدب الكلاسيكي فحسب، بل روح العصر نفسه وفلسفته الاجتماعية، ولكن نجد أن التقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطى ما زالت تشكل حجر الزاوية في العملية الفنية والتي من دونها لم يكن هناك مسرحا (واذا أخذنا شكسبير مثلا وهو قمة التطور الدرامي في عصر النهضة لوجدناه يدين بكيانه لقوى ثلاثة امتزجت حتى كأنها اصبحت قوة واحدة وهذه القوى هي المسرح الكلاسيكي ثم روح العصر ثم التقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطى). وعمليا نجد انه بامتزاج هذه الركائز الثلاثة قد نشأ صرح جديد يختلف عن المكونات الثلاثة كليا، وهذا الصرح الجديد هو مسرح شكسبير. وهكذا نجد أنه بينما كان النقاد منشغلين بمناقشاتهم لوحدات أرسطو الثلاثة كانت الدراما تتطور وتأخذ أشكالا جديدة.

ولقد بدأ هذا التطور أول ما بدأ في الكوميديا حتى يقال (أن كوميديا أوائل عصر النهضة كانت تحوي كل العناصر الفنية والاجتماعية التي كانت سببا في ازدهار الدراما بعد ذلك في عصر النهضة). (غير موجود رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو الى الان، ص65، ط1 2000) [2]

المبحث الثاني

الفيلم الوثائقي

تعريف الفيلم الوثائقي:

جاء تعريف الوثيقة في معجم المعاني أنها مؤنث وثيق وهي ما يحكم به الأمر، الوثائقية مصدر صناعي من وثائق: وهي مرحلة التزويد بالوثائق او المراجع والمدونات، أفلام وثائقية: أفلام مبنية على أحداث حقيقية ومقدمة بشكل درامي " معجم المعاني الجامع باب وثيقة "

والفيلم الوثائقي يعرف اصطلاحا بأنه (تلك الأفلام التي تصور عناصر الطبيعة)، ومن جهة أخرى يعرفه الاتحاد الدولي بأنه (كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر من مظاهر الحقيقة، يتم عرضه بوسائل التصوير المباشر، أو بإعادة بنائه بصدق وعند الضرورة وهناك ثلاثة عناصر تجعل البرنامج من النوع الوثائقي، قصة ووقائع حقيقية دون تأليف، أشخاص حقيقيون، مكان حقيقي) (أيمن عبدالحليم نصار، اعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007، ص44) [1] ونستطيع القول بأن الفيلم الوثائقي هو شكل سينمائي أو تلفزيوني يعتمد على توثيق وعرض الواقع دون تحريف، فهو يعالج كل أشكال المواضيع الحياتية والوقائع العلمية والتاريخية والطبيعية، سواء الحالية أو الماضية وحتى المستقبلية ويكون ذلك بشكل حيادي وموضوعي ويعتمد على مواد ووثائق وأبحاث موثوقة المصدر.

"ان الفيلم وثيقة عن المكان أو الحدث أو الشخص الذي يتناوله " ذلك هو المفهوم الفرنسي للفيلم الوثائقي في بداياته الاولى عندما ابتدع الفرنسي لويس لوميير لجهاز التقاط وعرض الصور المتحركة في العام 1895، وذلك لتصوير فيلم الرحلات الأمر الذي أدى الى اعتبار أن الفيلم وثيقة حسب الاصطلاح الفرنسي Documentaire Film. (فؤاد زكريا، نفس المصدر السابق ص14) [1] وقد أضاف الانجليز لمفهوم الفيلم الوثائقي بأنه " لا يكتفي بتسجيل الحقيقة وحدها وانما يضيف اليها الرأي أيضا " وها ما نشاهده من خلال الاعمال الوثائقية في زماننا المعاصر. ويعتبر من أهم التعريفات التي قال بها جون جريرسون في مجلة نيويورك صن عام 1926 بأن الفيلم الوثائقي عبارة عن معالجة للأحداث الواقعية الجارية، وفيه خلق فني. (فوريست هاردي، السينما التسجيلية عند جريرسون، ترجمة صلاح التهامي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر القاهرة، 1965، ص5) [2]

نشأة الفيلم الوثائقي:

يشكل ميلاد السينما الوثائقية بداية السينما الفعلية في العالم، والتي بدأت في شكل هواية أو حرفة، حيث بدأ الاخوين لومبير بإرسال مجموعة من المصورين الى كافة بلدان العالم لتوثيق المعالم الرئسة في كل بلد ومن ثم عرضها للجمهور الذي كان يتوق لمعرفة ما يجري حوله في العالم فاعتمدت السينما في بداياتها على " تصوير الريبورتاجات والتي تعد الشكل الصحفي للفيلم الوثائقي (آرثر نايت، قصة السينما في العالم، ترجمة سعد الدين توفيق، دار المتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص23.) (براهيم زرقاني، مدارس واتجاهات في الفيلم

الوثائقي، مجلة الجزيرة الوثائقية الالكترونية على الموقع **http//doc.aljazeera.net/magazine** بتاريخ (2014/12/7)) [3] وهكذا صار بإمكان الجمهور أن يتعرف على الأحداث التي تجري في العالم باسره ليصير الفيلم الوثائقي واحدا من أهم وسائل توفير المعلومة.

ولقد مر الفيلم الوثائقي عبر مسيرته الفنية بثلاث مراحل أساسية هي:

1/ مرحلة الصمت:

وهذه الفترة تنحصر منذ بداية السينما في العام 1896 وحتى العام 1930، حيث كان الفيلم في مرحلته الجنينية أو البدائية حيث استطاع المشاهدون في تلك الفترة متابعة الأحداث في بلدان أخرى، وكان الفيلم في هذه الفترة يعتمد على قوة الصورة ولا يوجد أي صوت شارح للأحداث وكان المشاهد يعتمد في فهم الصور المعروضة على تتابع الحدث وفي بعض الأحيان كان يتم شرح الصور بواسطة الكتابة التوضيحية عليها " وكان يتم ذلك بواسطة لوحات مكتوبة نظهر على مشاهد الفيلم بشكل أدبي جذاب. (قيس الزبيدي، فيلم المعارف والعلوم مقدمة تأريخية مجلة الجزيرة الوثائقية الالكترونية على الموقع **http//doc.aljazeera.net/magazine** بتاريخ (2014/12/7) [1]

المرحلة الناطقة:

وتنحصر هذه المرحلة ما بين العام 1930 وحتى 1960، وقد كان من أبرز ملامح هذه الفترة امتزاج الصوت بالصورة ليشكلا نسيجا فنيا واحدا ترك أثره الواضح على الفيلم الوثائقي، حيث تطور التعبير الفيلمي من مرحلة التعبير عبر الاعتماد على الصورة وقوتها فقط الى درجة عالية من التعبير عبر الصوت والصورة معا حيث كان ل " سهولة وضع التعليق في الفيلم الوثائقي حآلة أخرى من الابداع " ابراهيم رزقاني، مرجع سابق. وبمجاورة الصوت للصورة تغيرت الموازين لتعيد العلاقة بينهما، فكام من أكبر انجازات هذه المرحلة قراءة التعليق الصوتي والتخلي عم اللافتات التوضيحية التي كانت تصاحب الصورة بالشرح، فالشهادات المسجلة والتعليق بالاضافة الى الأصوات الاخرى كالموسيقى والضجيج كلها مواد طعمت الفيلم الوثائقي (ابراهيم زرقاني، مرجع سبق ذكره.) [2]

ومما يذكر أيضا أن هذه الفترة أخذت التعليق بشقيه: الأول وهو التعليق الشعري حيث يعطي ايقاعا خاصا للصورة وكان ذلك مع تجربة فيتروف ومن ثم تطورت الى مرحلة النصوص الادبية

مع المخرج ماكر وبذلك زادت قيمة الأفلام الوثائقية وصارت أكثر موضوعية ومصداقية من ذي قبل لأن ذلك حقق للفيلم الوثائقي طفرة كبرى لخلق ما يسمى بتصوير ما لا يصور، لأن هنالك أحداث وقعت ولا يمكن تصويرها، فالشهادة هي الامكانية الوحيدة لاغناء الفيلم الوثائقي "

ثالثا: مرحلة السينما الحقيقية:

تزامنت هذه الفترة مع بدايات ستينيات القرن الماضي حيث ظهرت السينما الحقيقية في أوروبا الغربية، حيث اعتمدت السينما على أسلوب المقابلات المباشرة، أي صورة صادقة للناس الذين تمت مقابلتهم، وقد أعطت هذه المرحلة الأهمية البالغة للمخرج، بحيث تحولت الى التدخل في الاحداث والمواجهة، اذ سيصبح الفيلم الوثائقي يأخذ شكل اليوميات حيث الشعر والصورة يتآلفان، ان الفيلم الوثائقي أصبح يتناول جل المواضيع التي نتساءل عنها، وقد شمل جميع مجالات الحياة وأصبح يتفاعل بشكل كبير مع المنظومة الاجتماعية والاقتصادية للأرض"

مذاهب السينما الوثائقية:

مع التطور المستمر في عملية انتاج الفيلم الوثائقي ظهرت العديد من الطرق والمذاهب السينمائية التي تقنن للفيلم الوثائقي وتضعه في إطاره الصحيح بحيث يكون عملا متقنا وواضح الملامح والهوية. ومن أهم هذه المذاهب:

1/ الطريقة التفسيرية:

في هذا النوع يتم طرح القضايا بشكل مباشر عبر شرح العلاقة بين السبب والنتيجة، أو تلخيص قضية وإصدار استنتاج، أو اقتراح حل للمشكلة، وذلك من خلال استعمال استعمال النص والمقابلات والوثيقة والارشيف والرسوم التوضيحية التي تمهد لمناقشة تاريخية.

2/ طريقة الملاحظة (السينما المباشرة):

وهنا يتم تسجيل الاحداث والتجارب الانسانية المعاشة عبر مشاركة الكاميرا للمواقف الحميمة والشخصية، وتعتمد هذه الطريقة على التصوير الخاص والصوت المباشر، وفي الاساس فان التعليق والموسيقى الخارجية والعناوين المكتوبة واعادة التمثيل وحتى المقابلات جميعها غير مقبولة هنا.

3/ الطريقة التفاعلية:

هي طريقة تبين تفاعل صانع الفيلم مع الموضوع، حيث قد نسمع صوته ينخرط في حوار مع شهود عيان، أو قد يكون هو نفسه شاهد عيان أو محقق، وقد يستخدم أساليب فنية مختلفة كاستخدام شاشة الكاميرا الاضافية أو استخدام شاشة التلفاز. وتستعمل في هذا النوع كوادر غير تقليدية في التصوير وخاصة خلال المقابلات، تنتقل السلطة في النص هنا الى الناس الحقيقين من خلال تعليقاتهم وردودهم، وتستعمل في هذا النوع التصريحات المتناقضة حول نفس الموضوع لحث المشاهد على اعادة تقييم موقفه.

4/ الطريقة الانعكاسية:

هنا تظهر الرؤية الذاتية لصانع الفيلم والتي يشكك من خلالها حول القدرة على تفسير العالم وتقديم الأدلة المقنعة. وهنا يهتم الاخراج بالمشهد أكثر من الموضوع ليكثف الشعور بالكادر السينمائي بدلا من التوثيق التاريخي تطول هذه اللقطات أكثر من الوقت الذي يستغرقه محتواها، ومن خلال تشويه القواعد السينمائية تعمل التناقضات الغير متوقعة الى تحويل الغريب الى عادي وتحويل العادي الى غريب.

الواقع والفيلم الوثائقي:

تقوم السينما الوثائقية في الاساس على تلك العلاقة المتينة بينها وبين الواقع، وذلك لأن السينما الوثائقية ما هي الا انعكاس للحياة والواقع، ويظهر ذلك جليا في تعريف السينما الوثائقية بأنها "اعادة تنظيم وتركيب ومن ثم تحليل الواقع اعتمادا على وقائع حياتية وعلى شخصيات حقيقية "

بل ان الواقع يعتبر الرئة التي يتنفس من خلالها الفيلم الوثائقي ويستمد حياته منها، فضلا عن أنه الهدف الدائم لها

الفصل الرابع: الإطار التطبيقي

المبحث الأول: فيلم بركة

المبحث الثاني: فيلم صائد التماسيح

الفصل الرابع

الإطار التطبيقي

المبحث الأول:

فيلم بركة:

مع التطور الكبير الذي صاحب وسائل عرض الفيلم الوثائقي والنوافذ المتعددة التي أتيحت لشريحة كبيرة من المشاهدين في العالم العربي، والتي يسرت لهم مشاهدة عدد لا بأس به من الافلام الوثائقية قادمة من عدد من القنوات الفضائية ذات التخصص الوثائقي التسجيلي فظهر اسم قناتي الجزيرة الوثائقية والناشونال جيوغرافيك، واللاتي تمثلان منفذا جيدا من حيث المشاهدة

والانتاج الوثائقي الذي قفز قفزات هائلة في العالم العربي عامة والسودان على وجه الخصوص. و من خلال التجوال ومشاهدة الكثير من الأفلام الوثائقية المعروضة على شبكة الانترنت وقناة اليوتيوب بالإضافة الى تجربة الباحث العملية في انتاج واخراج عدد من الأفلام الوثائقية فإن الباحث قد عمد الى اعتماد فيلمين وثائقيين لإجراء الدراسة التطبيقية عليهما الفيلم الأول فيلم (بركة) BaraKa للمخرج الأمريكي (رون فريكة) والذي تم انتاجه في العام 1992، والفيلم معروض على قناة اليوتيوب (http://youtu.be/ngOmMyNSIRs) [1] ومن الأسباب الرئيسية لاختيار هذا الفيلم كمادة تطبيقية لهذا البحث أنه رشح لجائزة أفضل فيلم وثائقي في مهرجان محرري السينما الامريكية بالولايات المتحدة الامريكية وفاز بجائزة خارج المنافسة بمهرجان مونتريال الدولي عام 1992، اما الفيلم الثاني فهو فيلم من الانتاج السوداني المحلي وهو فيلم (صائد التماسيح) الذي أنتجته شركة أمواج للإنتاج الاعلامي والفيلم من أخراج المخرج السوداني سيف الدين حسن في العام 1999م، والفيلم موجود على قناة اليوتيوب (http://youtu.be/THxijf-Dpu) [1] (وقد نال الفيلم جائزة أحسن فيلم وثائقي من مهرجان تونس الدولي في نفس العام وهذا وحده مبرر كافي لاختيار الفيلم كعينة تطبيقية للبحث.

حيثيات فيلم بركة:

هو فيلم وثائقي غير لفظي، تم تصويره بتقنية 70 ملم في أكثر من عشرين دولة، إن فيلم بركة يطور موضوعات الترابط والتعالي والتي بدأ فريك في استكشافها في أكثر من عشرون دولة.

فيلم بركة مدته ٩٦ دقيقة، كتب سيناريو الفيلم كونستانتين نيكولاس و جينفاين نيكولاس، التصوير والإخراج رون فريك، موسيقى تصويرية مايكل ستيرنس.

يقول فريكة بعد الانتهاء من أعمال فيلم سمسارا والذي يستكشف دورة الولادة والموت: (أشعر أن عملي قد تطور من خلال كرونوس و كويانسكاتس وانا الآن مستعد تقنيا وفلسفيا للتعمق أكثر في موضوعي المفضل علاقة الانسانية بالأبدية) وكان هنا يقصد فيلم بركة.

المخرج رون فريك:

هو مخرج ومصور سينمائي أمريكي وقد بدأ حياته الفنية متخصصا في مجال التصوير السينمائي وقد ذهب عميقا حتى حذق واجاد فن ما يعرف بتصوير (التايم لابس) أو التصوير المتقطع أو تصوير مرور الوقت أو التصوير الضوئي بانقضاء الزمن وهي (تقنية تصوير تعتمد

على التلاعب في الفاصل الزمني بين الاطارات المعروضة) فمثلا لو التقطنا مجموعة من الصور " اطارات " بفاصل زمني بين كل واحد نصف ثانية وقمنا بدمج هذه الاطارات معا بفاصل 0,03 من الثانية بين كل اطار فانه سينتج لدينا مشهد سريع، وعادة ما تستخدم هذه التقنية للأشياء التي تحدث ببطء مثل شروق وغروب الشمس، ومن الملاحظ أن رون فريك قد استخدم هذه التقنية كثيرا بين طيات فيلم بركة واستفاد منها كثيرا في توصيل رسالته الفلمية. ونجد ان مخرجنا هو بالأساس مصور سينمائي بل وقد قام بتصميم آلة التصوير بحجم 65 ملم ومن ثم استخدمها في تصوير فيلم بركة وافلامه اللاحقة. وقد اسندت اليه عدد من المهام التصويرية اذ كان مدير تصوير لفيلم (كوينسقانسي) عام 1982 وهو فيلم وثائقي مدته 87 دقيقة من اخراج (غودفري راجيو) وهو فيلم صامت ايضا معناه "الحياة الخارجة عن التوازن.

لا شك أن لتخصص رون فريك في مجال التصوير بالغ الأثر في تكوين تصوره السينمائي عن عملية اخراج الافلام، وتحديد منهجه الاسلوبي في انتقاء الموضوعات، وهندسة أشكالها الفيلمية والمامه التام باختيار الزوايا المناسبة حيث استهواه الاشتغال على المؤثرات الخاصة وبناء اللقطات الأمر الذي جعله بارعا في استيلاد عدد من الاساليب الفنية والاستفادة من التقنيات بل يحسب له انه (طور من من امكانيات الكاميرا 65 ملم) وأيضا نجده قد استفاد كثيرا من تقنية (التايم لابس) الذي تخصص فيها، وذلك في بلورة الكثير من أفكاره السينمائية بالذات فيما يخص عامل الزمن وتعاقب الليل والنهار وحركة الناس والسيارات الأمر الذي شكل اضافة حقيقية للفيلم ولفكرته الرئيسة، واضافة لقدراته في التصوير والاخراج فقد برع فريك في كتابة السيناريو والمونتاج الأمر الذي كرس لتجربته السينمائية الملفتة.

وهكذا بدأت تتضح المعالم الأساسية للشخصية السينمائية التي تحلى بها رون فريك، وحافظ عليها طيلة مشواره الفني والابداعي، اذ تلقى لأسلوب الصنعية التكنولوجية بمرتكزاتها العلمية والتقنية معا مما انعكس ذلك ايجابا على جميع أعماله ، فنجد بصمته واضحة في كل أفلامه لا سيما أفلامه المحورية والاكثر شهرة واثارة للجدل وهي (كرونوس) 1985، (موقع مقدس) 1986، (سامسارا) 2011، و (بركة) أنموذج هذه الدراسة.

اذن لا غرابة ان نلمح المؤثرات البصرية والصوتية تشكل جزءا لا يتجزأ من النسيج اللغوي لأفلام فريك، ولا غرابة أيضا، أن نلمح التكوين الجمالي للصورة في جل أعماله واهتمامه بالطبيعة البكر وتمظهرها العجيب، ولكن الامر الجدير بالدراسة كيف استطاع فريك أن يوظف كل هذه

المعطيات التقنية المتطورة وتلك الامكانيات الهائلة المتمثلة في اليات التصوير والمؤثرات المبهرة في أفلامه وجدلها في نسيج واحد ليعطينا هذه الصورة الفنية الرائعة قافزا بالفيلم الوثائقي لعوالم جديدة في القدرات التعبيرية وتشكيل الواقع.

الأسلوب الفني لفريك:

ان المتتبع لأفلام رون فريك بشيء من الوعي السينمائي المطلع سيستشف جملة من العلامات الكبرى تتكرر وفقا لثنائية وثائقية – روائية من فيلم الى اخر، هذه العلامات انما هي عبارة عن محطات نسقية مكررة تكشف عن نزوع فريك المتفرد في اخراج الأفلام الوثائقية وبناء موضوعاتها الروائية بحرفية فائقة، لذا فان مشاهدة أفلام رون عبر منظار الأسلوبية تكشف لنا النقاب عن أسلوبه المتميز وتجلوه.

ومن هذا المنطلق فان الاستعمال المكثف للمؤثرات الخاصة البصرية والصوتية وعدم استخدام الكلام الشفاهي وتفعيل احدث التقنيات من قبل رون فريك يمثل بؤر التنسيق في أفلامه ويظهر فيها المستويات الدرامية والجمالية بوصفها التكرار والسمة الأكثر بروزا من غيرها، فجميع أفلامه تبرز فيها المشاهد السينمائية المهيبة التي يتعرض فيها للمعالم المعمارية وتخطيط المدن الحديثة والأماكن المقدسة والطقوس الدينية المختلفة كل ذلك على ايقاع التراتيل الدينية والموسيقى التصويرية، هذه هي الأسس الأسلوبية التي يبوح بها الدارسين المتخصصين في قراءة سينما فعلى سبيل التمثيل لا الحصر قد قال الباحث " لاوين مرخان " عن رون فريكة انه (لا أحد يستطيع أن ينكر اسلوب رون فريكة الإخراجي الفريد ذا رؤية تتميز بالوحدة التصميمية الكاملة والموضوعية من خلال مشاهد محورية التصوير وفن استخدام التكرار لعنصر ما في الفيلم بشكل نظامي مثل استخدام عدد من الشخوص ليؤدوا استعراضا ما أو القيام بطقس ديني محدد). (wordpress.com) (1)

و قد أعطى رون فريكة مفهوما مستحدثا للفيلم الوثائقي التجريدي الذي عبر من خلاله عن موضوعات باعتبارها موضوعات تصلح فقط لأفلام روائية مستخدما تقنيات الكاميرا بالإضافة للمؤثرات الصوتية متمثلا في الموسيقى والآثار الصوتية وبهذا يكون قد أضاف للنمط التوثيقي بعدا روائيا لم يكن معروفا من قبل وخلصه من أزمة الموضوعات التي ما برحت تحنط افاق الفيلم الوثائقي، ومن هنا جاء سعيه الحثيث لتوظيف المؤثرات السمعية والبصرية لتعضيد الواقعية بالخيال بالطريقة التي تسمح له بالجمع بين قوة الوثيقة وبين انسيابية المؤثرات الصوتية لخلق واقع

يتسم ببعض الخصائص الدرامية لون بها خطابه السينمائي، الامر الذي جعل من الدراما في أفلام رون وسيلة لتعميق الواقع ليس الا. ذلك هو أسلوب فريكة السينمائي وثائقي وينحو الى الخيال في ان واحد ذلك الأسلوب الذي مكنه من أن يستخرج من تاريخ الانسان على الأرض واقعا ابداعيا من خلال فيلمه "بركة " 1992 وسنح له بان يعيد اكتشاف هذا التراث الانساني برؤية جديدة ومختلفة رغما عن أنه كان مغلق التأويل.

الصمت في أفلام فريكة:

لعله من أكبر المفارقات أن تولد السينما صامتة وهي في نفس الوقت من أكثر الوسائل الفنية تعبيرا وحركة، كما أن القدر وحده الذي جعل الفيلم يخترع من غير صوت ومن دون كلام، هذه القدرية جعلت السينمائيون الأوائل حائرون حيث جاء على لسان "الان ماسون": كيف يمكن للسينما التعبير عن نفسها من غير كلمة) (غير موجودالان ماسون، ص9، 1989")[1] هذا الأمر دفع ممارسي السينما الأوائل لابتكار لغة خاصة للفيلم الصامت وينحتون له معجما دلاليا وفنيا أقل ما يقال عنه (أنه السينمائية الصرفة التي من شأنها التكريس لجنسية السينما وتصفيتها من شوائب الفنون المتاخمة). (جاك أومون، ميشال ماري، 1999م، ص37.) [2]

ومن اللمسات الأسلوبية المتكررة التي نلاحظها في أفلام فريكة، استخدامه واحد من أهم عناصر المؤثرات الصوتية وهو عنصر (الصمت) اللفظي الذي يجعل المشاهد يشعر بشيء من الخشوع والرهبة فيهيئه بذلك للغوص عميقا في الفكرة الكلية لموضوع الفيلم، وهكذا تشترك كل أفلام فريكة في عدم استخدام اللفظ الكلامي والاكتفاء بالموسيقى والآثار الصوتية والكتابة التعريفية المختصرة للتعريف بالمكان وقد برر عن استغنائه عن الحوار في أفلامه: بأن (لغتنا لم تعد لها القدرة الكافية لتصف العالم) وبذلك يترك التعبير للصورة والمؤثرات الصوتية فقط.

واذا رجعنا الى وعي السينمائيين الأوائل فنجد أنه لم تكن السينما الصامتة حينها صامتة أو خرساء بالرغم من أنها كانت منقوصة من آلية الكلام وذلك ما يفسر نزوعهم المقصود نحو تكثيف مستويات الترميز والسينمائية في بنية افلامهم، ومضاعفة استثمار مختلف آليات التعبير البصري السينمائي الصافي، فالفيلم الصامت (انما كان يبني عالما محروما من الصوت بحيث جاءت من هنا الرموز المتعددة تخصص لتعويض هذا العجز) (مارسيل مارتن، مرجع سبق ذكره، ص125.) [3] وهو العجز الذي كان آنذاك يعتبر عنصرا داخلا في تكوين بنية الفيلم الصامت وجزء لا يتجزأ من التصور السينمائي لأولئك المخرجين. (لذا فليس من الغرابة في شئ حينما

صنف بعض المنظرين في وقت متقدم جدا الصمت ضمن خواص البنيوية للسينما)(سلوى أحمد سعد الدين، القيم الدرامية للصمت كجزء من الكل السمعي البصري وعلاقتة بالإيقاع في الفيلم السينمائي، القاهرة أكاديمية الفنون، 1994م، ص 72) [4] إنما ينم ذلك عن تفرد اللغة السينمائية ويكشف عن نزوع ممارسيها وقتئذ نحو حمايتها من شوائب الفنون الدخيلة التي بوسع الصوت أن يجلبها معه الى عالم السينما وبمقتضى هذا التصور السينمائي يصبح الصوت هو (مالم يتم إدخاله في السينما الصامتة، وإنما هو ما تم إخراجه منها وذلك بغية دفع السينما الصامتة الى اكتساح المجال التعبيري التشكيلي الخالص) (نفس المرجع السابق، ص125".) [1] وتأسيسا على ذلك فإن فريكة قصد أن تكون جميع أفلامه . لا سيما بركة . أن تكون صامتة من الكلام حتى يتيح الفرصة للسينمائية أن تكون هي وسيلة التعبير الوحيدة في أفلامه وذلك لأن الصوت الكلامي ما هو الا سند لساني منطوق تعضد به السينما الناطقة في تبليغ الرسآلة الفيلمية وتوصيل المعنى، ذلك هو المنطق والتبرير الذي نراه مناسبا في استناد رون فريكة على الصمت الكلامي عنصرا أساسيا في جميع أفلامه. ولذلك كله نجد أن فيلم بركة استخدم في بنيته محتوى بصريا مباشرا واتكأ على رؤية تشكيلية حقيقية في بناء لغته وتمكين مستوياتها التعبيرية ومرجع ذلك الى أن غياب الكلمة قد فرض على رون فريكة التفنن في الاختراع وايجاد التعبير التشكيلي الدقيق لأي فعل. الأمر الذي جعل فيلم بركة يتميز بمشاهد تشكيلية عالية الدقة، ونورد هنا عددا من الأمثلة لبعض المشاهد:

لقطة لطفل من قبيلة (الكايابو) يقف بين الاشجار في الشكل (1)

([1]()http://youtu.be/ngOmMyNSIRs)ونظرات الطفل توحي بالخوف والرعب من المصير المحتوم الذي ينتظره جراء تغول الدولة على الغابات التي تشكل مأواهم ومأوى أباءهم فالمشهد بتفاصيله التشكيلية يسرد كل شيء لوحده ومن غير تدخل كلامي شارح أو مساند للصورة. ومن المشاهد الفارقة في الفيلم مشهد كسوف الشمس في الدقيقة (01:21:05) د/ث والذي اتسم ببعد تكويني جمالي عالي جدا وذلك لأنه يلخص كل صراعات الفيلم ومفارقاته في لقطة واحدة وبذا يعبر عن فلسفة المخرج وما يدور في ذهنه وهنا تدخل الموسيقى التصويرية كعنصر مكمل للصورة الأيقونية ومتمما لمعناها، ومن المشاهد التي بذل فيها المخرج مجهودا كبيرا مشهد رقصة الماساي في الشكل (2) حيث زاوج المخرج بين حركة الكاميرا الدائرية وحركة الراقصين أنفسهم وهما حركتان

تسيران في نفس الاتجاه على نسق معين الأمر الذي أسهم في تكثيف الحركة في اطار الشاشة لتعطي بعدا أكثر واقعية وصدقا.

الشكل (2) يوضح رقصة لقبيلة الماساي ويظهر فيها دقة المخرج في تشكيل الكادر. (10() (http://youtu.be/ngOmMyNSIRs.

المونتاج في فيلم بركة:

بالإضافة لهذه القدرة العالية على تشكيل الصورة واللقطات نجد أن رون فريكة اهتم كثيرا بأمر المونتاج والذي (يشكل مولدا للفيلم كفن، وهو الذي يميزه حقيقة عن مجرد التصوير الحي ويجعل منه باختصار لغة) (أندرية بازان، ص 146 غير موجود") [1] ، وبذلك نجد أن فريكة قد سعى سعيا حثيثا لوضع لمسات تكسر سمة التسجيلية عن فيلم بركة وذلك من خلال التحكم في المادة الخام الملتقطة، فذهب يقتطع من الواقع وتحويل معطياته الصماء الى تفاصيل مشهدية غايته في ذلك خلخلة الامتداد الايقوني الذي يستغرق اللقطة المتفردة واضعاف بصمة التشابه ما بين الفيلم وبين الواقع الحقيقي المأخوذة منه اللقطة، الأمر الذي دعا فريكة الى التسامي على مشهدية اللقطة فحرص على أن يجعل المشهد مكونا من عدد من اللقطات تصور أهم تفاصيله وبذلك جعل المونتاج بابا من أبواب الخلق الفني داخل الفيلم وواحدا من أهم موصلات المعلومة ويظهر ذلك جليا في افتتاحية الفيلم حيث بداه بمشهد لجبال التبت في شرقي آسيا حيث تكون المشهد من تسعة لقطات أساسية تنوعت ما بين اللقطات الواسعة (general shot) واللقطات المتوسطة (middle shot). تسعة لقطات متنوعة عملت على كسر وتفتيت الوثائقية المباشرة وتماثليتها مع الواقع الخام عرف المشاهد من خلالها الزوايا المختلفة لسلسلة الجبال الضخمة وما هي الحيوانات الضخمة التي تعيش فيها وما هي الدفاعات التي تتخذها هذه الحيوانات في فصل الشتاء حفاظا على حياتها، ولذلك جاء تنوع اللقطات واختلاف الزوايا كاشفا وشارحا لطبيعة الحياة في هذه المنطقة كل ذلك ما كان أن يتأتى لولا وجود عنصر المونتاج الذي فصل المشهد الى تفاصيل دقيقة ومختلفة.

ومن النماذج التي تدلنا على فاعلية المونتاج كعنصر بنائي اعتمد عليه المخرج في الفيلم أنه جاور بين لقطتين متطابقتين في المعنى الظاهري ومختلفتين في المعنى الباطني، اللقطة الاولى جاءت في الدقيقة (09:45) شكل (3) وهي لراهب هندوسي يقوم بإيقاد عدد كبير من الشموع مشكلة مع بعضها نارا كبيرة لينتقل عبر القطع المونتاجي الى نيران ضخمة متوهجة تندلع من ابار البترول بدولة الكويت شكل (4)، وفي هذا المشهد نلحظ رابط ايحائي بين النارين المتشابهتان شكلا

والمختلفتان معنى ومضمونا ولكن الربط بينهما يوحي بمالات الفيلم ويتنبأ بحجم الصراع الدرامي فيه لا سيما وأن النار عند الهندوس هي أصل الحياة وديمومة استمرارها، اما نار البترول في الكويت فتحمل دلالات المال والثروة ,وبالتالي تعني أيضا ديمومة الحياة واستمراريتها أيضا، هذه النار التي جرت عليها الصراعات الدولية للاستحواذ على هذه الثروات البترولية والتي نتجت عنها حرب الخليج ودخول العراق في الكويت إبان تلك الفترة، ولذلك نجد أن هذا المونتاج يحيلنا الى أولى مفارقات الفيلم وثنائياته المتناقضة المتمثلة في قوتي الحياة والموت والصراع اللامتناهي بينهما، ولكن نجد أن هذين المشهدين المتقابلين لم يكتسبا خاصية المفارقة والتناقض الا من بعد دخول المؤثر الصوتي عليهما حيث استخدم المخرج في لقطة نار المعبد صوت الفلوت الحزين فقط وعزز عملية القطع المونتاجي بصوت الكونترباص والايقاع الكبير، ولم يكتفي بذلك وحسب وانما اضاف صوت الجرس لإضافة مزيد من الانتباه واخذ الحيطة والحذر.

المشهد (3) والمشهد (4) يوضحان اتكاء فريكة على عنصر المونتاج للايحاء بدلالات درامية والربط بين الاحداثالمختلفة.(http://youtu.be/ngOmMyNSIRs.) [1]

ومن المشاهد التي لعب فيها المونتاج دورا بارزا ذلك المشهد الذي جاور فيه بين رقصة بوتو ومشهد مركز صيانة الطائرات بي 52 بالولايات المتحدة الأمريكية، ان المشاهد ليتعجب عندما يقع نظره على المشهدين للوهلة الاولى فليس هناك رابط منطقي قريب بين المشهدين، فرقصة بوتو اليابانية هو عمل فني صرف يقوم بأدائه راقصات بكامل الزي والاكسسوارات المسرحية على خشبة المسرح، اما المشهد الثاني لورشة طائرات بي 52. ولكن بمزيد من البحث والتقصي نجد أن رقصة بوتو هي واحدة من الرقصات الشهيرة التي ابتدعها اليابانيون للتعبير عن رفضهم لضرب هيروشيما ونجازاكي بالقنبلة النووية في الحرب العالمية الثانية، بينما نجد أن الطائرة بي 52 هي تلك الطائرات التي قامت بتنفيذ تلك الضربة على اليابان. ومن هنا نجد الخيط الرفيع والذي يشيء بالتبرير للمجاورة بين المشهدين، بل كان المونتاج عاملا شارحا ومفسرا للقطتين ورابط بينهما بالرغم من الاختلاف الشكل والمضمون للقطتين. ان رون فريكة يكاد لا يضيع أي فرصة في تحيين ادوات الاخراج المتاحة في تجويد عمله الفني بل برع واجاد في توظيف هذه الأدوات خدمة لعمله الفني الفلسفي الكبير.

الأسلوب الفني لفيلم بركة:

يعتبر فيلم بركة من نوعية أفلام السينما التجريدية التوثيقية هذا النوع من الافلام تتميز بسينمائية عالية في طريقة طرحه للمواضيع، والغريب في الأمر أن مخرج الفيلم "رون فريك" لم يدخل في الفيلم حتى ولو جملة واحدة، بل نجده اكتفى بإدخال عناوين مكتوبة في شكل لوحات توضح المنطقة التي تم فيها التصوير أو موضع التصوير، وهذا الأمر يترك سؤالا في اذهاننا هل هذا الفيلم هو تكريم لفترة السينما الصامتة واحتفاء بتاريخها القصير نسبيا، أم أنه تصديقا لقول لقول غودفري راجيو " لم يكن سبب الاستغناء عن الحوار هو خيبة الحب للغة المنطوقة، بل هو، من وجهة نظري، لغتنا في حآلة فضيحة كبيرة. لم تعد تصف العالم الذي نعيش فيه (https://www.filmaffinity.com334) [1] "(10). تعتبر العشوائية في المناظر والمشاهد هي القاسم المشترك الأعظم لهذا الفيلم وانك لا تستطيع كمشاهد أن تمسك بخيط متصل لهذا الفيلم بالرغم من وثائقية الفيلم التي تبدو للوهلة الأولى من ملامحه الشكلية، الى ان عنوان الفيلم "بركة " الذي وضعه فريكه لفيلمه يعطينا احساسا بروائية الفيلم التي سوف تسيطر على كل بنيات الفيلم السردية و المشهدية بحكم أنها بمثابة تأثير حرفي محدد المعنى يحيل المتلقي احآلة مباشرة الى الجانب الروائي، اذ لا مانع أن تكون المفردة ذاتها عنوانا لفيلم روائي أو درامي يتناول هذا المعنى الروحاني بأبعاده النفسية والايحائية وبهذا نجد أن رون فريكه قد تدخل في وعي المشاهد ووجهه توجيها مباشرا نحو رسآلة الفيلم وما يريد قوله فيه. لكننا نرى أن عنوان الفيلم الذي بين أيدينا على الرغم من كثافته الروائية انما يحمل جملة من العناوين التي يمكن ان تصلح عنوانا لهذا الفيلم، قد فرضها جسم الفيلم نفسه وبنيته الدلالية والسردية اذ يمكننا ان نجد له عنوانا اخر مثل: ديانات الانسان، الانسان وتاريخه الديني، تطور الانسان على الأرض، لا للحروب، لا للجوع ونحوها من العناوين التي نجد لها ما يبررها داخل بنية الفيلم.

المشهد "5" كسوف الشمس هو الشعار الرئيسي لفيلم بركة.

وتأسيساً على ذلك يمكننا أن نميز بين محورين أساسيين يتغذى منهما فيلم "بركة " استنادا الى البنية السردية التي جاء عليها خطاب الفيلم وشكل الرؤية الاخراجية التي ساقنا اليها المخرج عنوة. هذان المحوران هما المحور التوثيقي المرجعي، والمحور النسقي الفني للفيلم، ويتمثل المحور التوثيقي المرجعي لفيلم بركة في الكم الهائل من المشاهد التوثيقية لدور العبادة بأشكالها المختلفة في كل العالم وتوثيق حياة الانسان الاقتصادية والحياتية المختلفة والتي يعرفها المتلقي (المطلع) سلفا وعن ظهر قلب لأنها محفوظة في مجلدات التاريخ والجغرافيا، اما محور الفيلم

الفني والنسقي والاجرائي الذي استطاع من خلاله رون فريكه ان يوصل المعنى او (الخطاب) الدرامي و الروائي من خلال هذه المشاهد الوثائقية البحتة وهذا هو لب دراستنا. ومن خلال دراسة هذين المحورين ستضح لنا التمظهرات الدرامية التي تفجرت من خلال التزاوج بين محوري الموضوع ومحور الاسلوب الفني الذي انتهجه فريكه، اذن ماهية الخطاب الفني وكيفية القول هو بيت القصيد في فيلم بركة والمقصود بالخطاب هو الكيفية التي يتم من خلالها نقل القصة بفعل شخص يسرد امام متلقي يدرك هذا الحكي، وعليه (فلا أهمية للقصة في مقابل الكيفية التي يطلعنا بها السارد على الأحداث أي الخطاب). (تزيفيتان تودورف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، لبنان، المغرب، 1982، ص107.)[1]

يتسم المحور المرجعي والموضوعي لفيلم بركة بحرفية المحتوى، وتسجيلية الوقائع، وتقريرية الزمان والمكان هذه الصفات الثلاثة وقعت بصورة متساوية على جميع احداث الفيلم فالمشاهد المصورة هي نفسها الاهرامات، الجبال، الانهار، المعابد، السجون، المصانع، محطات الركاب، الفنادق، كل هذه التفاصيل تم نقلها كما هي و بصورة حرفية اما الوقائع فهو استعراض العبادات بتفاصيلها الدقيقة ومن أشخاص حقيقيين وليسوا ممثلين، العمال في المصانع، حركة السيارات، اشارات المرور، حركة القطارات والطائرات، الرقصات أي أنه لم يتدخل الاخراج في نقل الأحداث الجارية بل تم نقلها كما هي في الواقع، أما محوري الزمان والمكان فنجد أن الفيلم أخذ لقطاته من نفس مكانها الذي جرت فيه وفي نفس الزمان مستصحبا في ذلك كله عرض أدق التفاصيل وتوضيحه للأماكن كتابة على شريط الفيلم. ونلاحظ على هذا المستوى انه لا يخضع الى أي نمط من البنية وليس فيه ترتيب منظم ومنسجم مع بعضه البعض بل هو خليط لعدد من المشاهد المأخوذة من أكثر من أربع وعشرين دولة تابع فيه المخرج امتداد الأحداث من مكان الى مكان اخر ونقله بصورة حرفية وبهذا يكون هذا هو المستودع المعلوماتي والمادة التاريخية التي نهل منها فريك كما نهل منه مخرجون اخرون سبقوه اذهلهم جمال الطبيعة وعظمة الانسان متمثلة في المنتوج الحضاري الذي ابدعه في شتى ضروب الحياة.

ان كل أنواع الفنون تصبو الى الوصول لمستوى التعبير الدرامي. (احمد علي مرسي، 1987، ص 68) [1] وبالتمعن في هذا المفهوم نجد ان فريكة تعامل مع الحقائق والواقع بشكل درامي " بوصف أن الدراما ليست حكرا على الفيلم الروائي فالطبيعة والحياة تحوي صراعات لا تقل في

حدتها عن الصراع الدرامي في المسرح (كاظم مرشد السلوم، 2012، ص49 ".) [1] مستخدما في ذلك كل أدوات الاخراج – لاسيما المؤثرات الصوتية – في تكريس التجربة الدرامية المتمثلة في عناصر ومكونات الدراما المختلفة، مثل الصراع والمفارقة والخيال والتشويق والتوتر، مستفيدا في ذلك من وجود المؤثرات الصوتية التي طوعها خدمة لتعزيز عناصر الدراما في الفيلم، كل ذلك ليأخذ الفيلم الوثائقي في رحلة البحث عن الذات مرورا بمرحلة القناع والمونولوج متعدد الأصوات والمونتاج. فمن بين ثنايا الوثيقة والمرجع التاريخي تسفر الدراما عن وجهها في جميع التفاصيل.

الآثار الصوتية الرقمية في فيلم بركة:

كما اسلفنا من قبل فإن المؤثرات الصوتية الرقمية (هي الأصوات المصنعة وفق التقنية الرقمية من خلال نماذج معدلة حاسوبيا تنتج لأغراض التأثير والمصاحبة للمؤثرات الصورية التي تكون بدورها معنى واقعيا في العمل الفني) (47.Codman ,p).

الموسيقى المحيطة:

وتعرف أيضا بالموسيقى الخرسانية او الموسيقى الملموسة concrete (music) وهي تقنية تجريبية للتركيب الموسيقي) 15(الموسوعة البريطانية web archive). ويتم ذلك باستخدام المواد المسجلة كمواد خام. وتم تطوير هذه التقنية في العام 1948 من قبل الملحن (بيير شيفر) (نفس المصدر السابق). ويكمن المبدأ الأساسي للخرسانة الموسيقية في تجميع الأصوات الطبيعية المختلفة المسجلة على شريط أو في الأصل على الأقراص ومن ثم القيام بمونتاج هذه الأصوات، حيث يمكن وفي أثناء عملية التكوين تعديل الأصوات التي تم تسجيلها بأي طريقة مطلوبة مثل أن يتم نشغيلها للخلف أو تقصيرها أو تمديدها، كما يمكن أن تخضع لتأثيرات غرفة الصدى المتباينة في درجة الصوت وكثافته..... الخ. وبالتالي فإن التكوين النهائي يمثل مزيجا من الخبرات السمعية المتنوعة في وحدة فنية واحدة.

وتعتبر هذه النوعية من الموسيقى هي العلامة الأساسية للمجرى الصوتي لفيلم بركة حيث قام المؤلف الموسيقي (مايكل ستيرنز) بوضع ثمانية مقطوعات أو أغاني للفيلم، كل مقطوعة

تضمنت كل الأصوات الطبيعية والحقيقية الموجودة بالمشهد مثل أصوات الرياح والأمطار والأشجار والرعود وحتى الأصوات البشرية وأصوات الحشرات ومن ثم تم مزجها مع الأصوات الموسيقية مثل صوت الناي أو القرب أو الفايولين وأصوات الطبول فجاءت الموسيقى والآثار الصوتية (الطبيعية والمصنوعة) في شكل وحدة واحدة أو مقطوعة قائمة لذاتها تحمل كل هذا المزيج الصوتي. والجدير بالذكر أن هذه المقطوعات قد نالت شهرة عالية وانتشرت بصورة واسعة حيث بيعت في شكل البومات بعد عرض الفيلم.

وقد جاءت القطع الموسيقية على هذا النحو:

الصباح في النيبال، رقصة القرية، شروق الشمس من فارناسي، العهد المنقوض، نهاية الأمان، الراهب مع الجرس، أساسي، الخاتمة، بالإضافة الى أغنيتين أخذهما المخرج من بيئة الفيلم الأصلية. ان التميز الموسيقي والصوتي عموما لفيلم بركة اجبر الباحث للتعرف على مؤلفه الموسيقي ومنفذ ومهندس الصوت في الفيلم والقاء مزيد من الضوء عليه وذلك لكي تتكامل الصورة وندرك أهمية الصوت باعتباره عنصر موازي للصورة ومتمم لها ذلك هو الامريكي (مايكل ستينرز) والذي عرف أيضا باسم ملحن الأفلام او مصمم الصوت ومنتج الموسيقى التصويرية للافلام ذات التنسيقات الكبيرة، وتعتبر آلة (السانزايزر) أو (جامع العينات) هي الآلة الموسيقية المفضلة لديه حيث برع في استخراج الموسيقى المحيطية منها، مما أضفى بعدا جماليا لهذا الفيلم.

مايكل ستينيرز:

بدأ مايكل ستينيرز في ممارسة الموسيقى والتعلق بها منذ نعومة أظفاره، وفي الثالثة عشر من عمره أجاد عزف الجيتار الكهربائي وابدع في استخراج جمله الموسيقية، وفي السادسة عشر عاما من عمره انضم الى فرقة تصفح الموسيقى، ولم يكتفي بذلك فحسب انما كان – في بعض الأحيان – يقوم بمساعدة بعض الفنانين مثل (بول ريفر) و (الرايدرز) في الاداء و وضع بعض الجمل الموسيقية لبعض أغانيهم التي اكتسبت شهرة واسعة. وبتطور مهاراته وتوسع أفقه الموسيقي بدأ ستينيرز في تأليف وإنشاء الموسيقى القائمة على عدد من الآلات الموسيقية في العام 1968. وأثناء فترة وجوده في الجامعة أمضى بضع سنوات في دراسة وتركيب الموسيقى الإلكترونية وفيزياء الآلات الموسيقية وذلك لتأسيس أول استديو خاص به. وبالفعل قد افتتح مايكل الاستديو الخاص به بولاية أريزونا في العام 1972 الذي أنتج من خلاله العديد من الأناشيد الوطنية والإعلانات التجارية كما اهتم ستيرنز بالموسيقى التجريبية الفضائية وواصل أبحاثه فيها

على الرغم من أنه لم يجد الجمهور الذي يستوعب أفكاره الموسيقية، وبعد مجهودات مضنية وتجارب كثيرة استطاع مايكل وبمساعدة صديقته (سوزان هيربرت) أن يصدر شريط كاسيت بعنوان الأوراق القديمة (ancient leaves) كما أنتج شريط الصحراء ((desert) (enm.wikipedia.org)

(1)

وقد التقى مايكل ستيرنز بالمخرج رون فريك في ثلاثة أعمال رئيسية هي فيلم (كرونوس) ويعتبر أول فيلم موسيقي يقوم به مايكل في مسيرته الفنية وفيلم بركة موضوع هذه الدراسة، وفيلم سمسارا. إن الناظر الى موسيقى ستينيرز من خلال فيلم بركة يجد أنها محيطة جدا ومنسوجة بعناية ومتضمنة لجميع أصوات الطبيعة والأصوات البشرية ، ومتضمنة لكل تفاصيل المشهد المرئي فعندما نرى صورة لجبل مثلا نجد ستينيرز وبتلقائية سلسة يضيف الى الموسيقى التصويرية أثر الصدى فتشعر للحظة أنك داخل في تجويف الجبل وبذلك تصير جزءا من المشهد نفسه ولست متفرجا عليه فحسب، كما أنه كان يهتم بتجسيد أصوات الرياح وصوت حركة السحب وترجم صوت البراكين الثائرة الى أصوات الطبول تعبيرا عن هذه الثورة. كما أن موسيقاه أكثر لحنية مع الكثير من المظاهر التي تستحضر مساحات واسعة أو مناظر طبيعية رائعة، فنجده يحاكي الأصوات الطبيعية مثل تساقط مياه الشلالات ويخلق لها سلما موسيقيا موازيا لها. وهنا نستطيع القول بأن مايكل ستينيرز استطاع أن يترجم رؤية المخرج بحساسية عالية وحذق فني كبير مما جعل بصمته واضحة المعالم في الفيلم.

سيناريو فيلم بركة:

كما اسلفنا في المبحث السابق أن رون فريكة قد اعتمد في اخراج فيلمه على محورين أساسيين يتغذى منهما فيلم بركة، وقد استطاع الباحث أن يميز بينهما لوضوح البناء السردي الذي جاء عليه خطاب الفيلم، ودرامية الرؤيا الإخراجية التي عمد اليها رون فريكة قصدا.

هذان المحوران هما المحور الوثائقي المرجعي التاريخي والمحور الفني التنسيقي. وقد اعتمد الباحث في التمييز بين هذين المحورين على عدد من المفاهيم ومقاربات الخطاب والسرد، ومن أهم هذه المفاهيم مفهوم إيميل بنفنيست (Emile Benveniste والذي دعا الى (التمييز بينمخطط الخطاب وبين مخطط القصة، حيث أن التمييز أساسي بالنسبة لتحليل السرد)

(**Benveisite , proplemes de linguistique generale , Gallimard , "Tel" paris , 1976**)

(2)

وقد تطابق هذا المفهوم مع المنحى التصنيفي الذي اعتمد عليه الباحث في هذا المقام حيث يمكن وضع مخطط القصة في محل بركة المرجع، واعتباره بالتالي محورا وثائقيا يسجل التاريخ والحقائق، وفي الجانب الآخر نضع مخطط الخطاب ضمن مجال فيلم بركة الفني التنسيقي وهذا هو محل دراستنا التحليلية.

إذن إن موضوع هذه الدراسة في فيلم بركة لرون فريكة هو مخطط الخطاب الفني والدرامي وخطاطته اللغوية والسردية وكيفية الاستفادة من المؤثرات الصوتية في تحيين هذه الخطاطة بنسق درامي وروائي. أما خطاطة التوثيق التاريخي فهي خطاطة محفوظة سلفا وعن ظهر قلب.

إن الخطاب هو بيت القصيد في هذا الفيلم، ولمعرفة ذلك يكفي أن نعلم أن المقصود بالخطاب هو الكيفية التي يتم من خلالها نقل القصة بفعل سارد يحكي أمام قارئ يدرك هذا الحكي وعليه فلا أهمية للقصة في مقابل الكيفية التي يطلعنا بها السارد على الأحداث أي الخطاب. (تزيفيتان تودورف، مرجع سبق ذكره، ص31.) [1]

ومن أهم المفاهيم التي اتكأ عليها الباحث في موضوع البناء السردي هو مفهوم روبرت شولز والذي يضع حدودا فاصلة بين القص والسرد معتبرا أن عملية القص عملية عادية وتتأتى للجميع أذ (كلنا نقوم به كل يوم وحين تكون عملية القص متماسكة بما يكفي ندركها بوصفها سردا). (روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت لبنان، 1994م، ص 107.)[2]

وهذا يعني أن السرد يتميز باليومية والارتجال , بينما يتميز السرد بخط استراتيجي متماسك ويعمل على نحو مبني ومحبوك. وقد نجد تشابها بين ثنائية روبرت شولز ومضمون ثنائية لوتمان التي تقيم تعارضا بين الموضوع اللافني الذي يتصف بالخطية ويقبل التمثيل بيانا بمسار نقطة متحركة، وبين الموضوع الفني الذي يمثل بوصفه تشابكا لعدد من الخطوط التي لا تكتسب معنى ما الا وسط سياق ديناميكي معقد ، وبإعادة النظر الى فيلم بركة من حيث التاريخ والمرجع نجده بمثابة عدد من القصص الوثائقية والتي يحكيها كل على طريقته، والموضوع الذي لا جمال فيه ولا فنية. ولكن اذا نظرنا لبنية الفيلم السينمائية المقترحة من لدن رون فريكة بمثابة الحلقات السردية المبنية والموضوع الذي يرشح جمالا وايحاء ويثير اعجاب منظري الفن رغم بشاعة المآسي التي يرويها.

اذن وبعد أن استعرضنا هذه المفاهيم التي قدمت لنا تصنيفات مختلفة للفعل السردي نحاول التعرف على فرق المسافة بين محوري فيلم بركة الوثائقي المرجعي والدرامي التنسيقي.

أولا: المحور الوثائقي لفيلم بركة:

بدأ الفيلم بمشاهد واسعة wide angle لجبال الهيمالايا في فصل الشتاء حيث نشاهد منظر الثلوج على قمم الجبال، المشاهد البانورامية يصاحبها عزف منفرد على آلة الفلوت بمصاحبة مؤثر صوتي لرياح عاتية تؤكد على البرد القارس ومن ثم انتقلت الكاميرا إلى النيبال ليطوف بين عدد من المعابد الكبيرة فيها ليعكس عدد من الطقوس والعبادات البوذية المشهورة في منطقة شرق آسيا، وبمصاحبة الموسيقى التصويرية تظهر مؤثرات صوتية لرفيف اجنحة عدد من الطيور التي تظهر على الكادر وهي تحلق أعلى احد المعابد، ومن ثم ينتقل لمشهد اخر تظهر فيه بعض النساء يقمن بالنظافة وهنا يظهر أيضا صوات المكنسة مختلطة بأصوات خطوات اقدام المارة بقرب المعبد كمؤثر صوتي يبدا الفيلم بموسيقى تصويرية حالمة وحزينة من آلة الفلوت على شاشة خالية ومن ثم يبدأ استعراض المناظر بداية بجبال الهملايا في موسم الشتاء ثم ينتقل الى الوجه الشمالي لجبال إفرست منطقة التبت والنيبال بقارة آسيا ويواصل الفيلم انتقاله الحر في الطبيعة لينتقل إلى اليابان منطقة الينابيع الساخنة (ناغانو) ورغم الجليد الكثيف تظهر سخونة الينابيع من خلال بخار الماء المتصاعد من المياه ويصور أحد القرود يبحث عن الدفء في سخونة المياه في هذا الطقس البارد والذي يظهر من كتل الجليد الذي يملأ المكان ذات التضاريس الجبلية لينتقل بعدها في لقطة متحركة للسماء بنجومها الساطعة . كل هذه اللقطات كانت مقدمة للفيلم ليدخل بعدها شعار الفيلم بعد ثلاثة دقائق ونصف من مشاهد طبيعية توحي بهيبة الطبيعة وعظمتها. ومن بعد ذلك ينتقل الفيلم عبر مؤثر صوتي قوي (صوت الايقاع الكبير) لساحة دوربر كاثماندو في النيبال لحظة شروق الشمس اخذا صورة إحدى التماثيل الضخمة لتشكل عمقا للمشهد الفيلمي في واحدة من معابدها الكبيرة ومشهد للمارة جيئة وذهابا. ثم ينتقل المشهد لمعبد باسوباني أيضا في النيبال وصورة لبعض النساء يقمن بنظافة المعبد ومشهد لبعض زوار المعبد الفقراء يتعبدون ويتنسكون بعدد من أشكال الشعائر الدينية المختلفة وهنا نلاحظ أن الآثار الصوتية كانت معادلا لكل الأحداث واللقطات ويستعرض الفيلم أحد العباد ويدعى (شيفا المحب) وهو ذا شعر مضفر طويل يتلو بعض الصلوات من كتاب كبير يضعه بين يديه وهو جالس. في الدقيقة السابعة ينتقل الفيلم في لمحة سريعة إلى حائط المبكى بمدينة القدس أورشليم بإسرائيل لينقل لنا

بعض العبادات المتعلقة بالديانة اليهودية لينتقل بعدها إلى تركيا لينقل مشهدا تعبديا لدراويش الدوامة الطريقة المولوية معبد غلطة باستانبول لينتقل بعدها إلى قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، وينتقل لمسجد الإمام المنتظر باصفهان إيران وبعدها إلى كنيسة القدس باورشليم اسرائيل لينتقل بعدها إلى كاتدرائية ريس بفرنسا والملاحظ هنا أنه ومنذ لقطات ممارسة الديانة اليهودية على حائط المبكى وحتى لقطة الكاتدرائية بفرنسا أضاف المخرج صوت بشري (في شكل اهات تعبدية) اضافة الى صوت بعض الاجراس على الموسيقى التصويرية التي بدأ بها الفيلم وكأنه يربط بين الطقوس التعبدية ويوحد بينها باعتبار انها كلها تصب في قالب واحد وأنها كلها ديانات سماوية بعكس مشاهد الديانات البوذية في النيبال والتي جاءت بموسيقى تصويرية اعتمدت على آلة الناي فقط.

ومن ثم يعاود الرجوع بالكاميرا إلى معبد جوكانغ ومعبد سويامفو بالتبت التي تظهر فيها المئات من الشموع الموقدة في أرجاء المعبد لترجع الموسيقى مرة اخرى لصوت الناي فقط والغريب هنا أنه يكسر التسلسل المشهدي والذي كان يتعلق باستعراض عدد من الديانات البوذية والديانات السماوية لينقل مشهدا لحرائق ابار البرول في الكويت ليرجع مباشرة إلى معبد (رويان جي) باليابان ومن ثم يدلف إلى مدينة طوكيو باليابان ومدينة هونغ كونغ بالصين لينقل لنا شكلاً آخر من أشكال الحياة الملئية بالحياة والحركة ومن ثم يعود لمعبد آخر باليابان في لقطات تبادلية سريعة ملئية بالدلالات.

في الدقيقة الحادية عشر يرجع بنا إلى الطبيعة مرة أخرى ليصور لنا سور(بيج) الصخري بكاليفورنيا في الولايات المتحدة الأمريكية منتقلا اليه عبر مؤثر صوتي قوي مستصحبا صوت المياه المتدفقة عبر إحدى فتحات السور لينتقل مباشرة إلى معبد (اولواتا) باندونيسيا والذي تشبه طبيعته طبيعة سور بيج من حيث تدفق المياه والتكوين الصخري المشكل للمشهدين. وبعده لحقول الأرز باندونيسيا أيضا وبعدها لمعبد (برياه خان) و (انجكور وات) بكمبوديا ومعبد (بورودور جاوا) ومعبد (برام بانان) باندونيسيا.

وفي الدقيقة الثالثة عشر يدخل المخرج بصرخات عالية لأصوات كثيرة بينما تتجول الكاميرا في مباني معبد (جونونج كاوي) الآباء تامباك، وحينما يتزايد صوت الصرخات علوا تنزل الكاميرا تدريجيا (tilled down) لتظهر عدد كبير من الايادي المرفوعة لعدد من الرجال شبه عراة وهم يؤدون ما يعرف بطقس (القرد الديني) فحقق بذلك درجة من المفاجأة والتشويق عن طريق الصورة

والصوت (فالاثر الصوتي) دخل قبل الصورة ليمهد لظهور هذا الطقس الديني الذي يؤديه أكثر من مائتي شخص لأصوات عالية وحركات بهلوانية ومنظمة و متبادلة بينهم تحت قيادة واحد منهم وفي منتصف الطقس الديني يضيف المخرج أثرا صوتيا وهو قرع النوبة بإيقاع بطئ يتزايد مع الإيقاع لصوت المؤدين للطقس فيصبح صوت النوبة كانه جزء من الطقس وفي آخر ضربة للنوبه ينتقل المشهد إلى الطبيعة مرة أخرى وهنا يصبح الأثر الصوتي وسيلة انتقال للمشهد التالي وممهدا له. وهنا تتجلى عبقرية المخرج حيث ينتقل إلى جبال (برومو) الشاهقة باندونيسيا ولكن يأتي المشهد صامتا من الموسيقى والآثار الصوتية ليجعل المشاهد أكثر تفكرا وتمعنا لاستكشاف حيثيات المنظر المهيب لجبال برومو ذات الطبيعة البركانية وبعد ثواني يبدأ في إدخال صوت النوبة كتمهيد للأثر الصوتي الطبيعي وهو فحيح النيران القادمة من عمق البركان وأصوات الرياح ثم تدخل مرة أخرى أصوات النوبة بفاصل زمني قدره عشرة ثواني بين كل ضربة واخرى مشكلا بذلك إيقاعا نمطيا بالتناغم مع اصوات النار والرياح وأصوات مجموعة كبيرة من الطبول ليرسم بذلك لوحة صوتية للمشهد مكونة من أربعة طبقات هي صوت النوبة الاحادي القوي، صوت البركان، صوت الطبول، صوت الرياح ، فاستفاد من هذا المزيج الإيقاعي في تشكيل عمق واطار يتناسب مع جماليات الصورة المعروضة كما ساهم الاثر الصوتي في الانتقالات من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر ومرة أخرى ينتقل إلى المشهد الجديد عبر ضربة قوية من النوبة لينقل صورة لسحب منخفضة تمر عبر محمية (هاليا كالا) بجزر هاواي تصاحبها أصوات الرياح الضخمة التي تدفع كتل السحب للجريان عبر قمم الجبال وكأنها أمواج متلاطمة وهنا يمزج تدريجيا بين صوت الرياح والموسيقى التصويرية في درجة صوتية واحدة حتى صارا صوتا واحدا لا تكاد تميز بينهما وفي هذه الحآلة قد مزج الأثر الصوتي للرياح بالموسيقى وذلك لتقويته حتى يصير أكثر تعبيرا وتاثيرا في المشاهد ثم يقوم بسحب صوت الرياح تدريجيا (fade out) لتصبح الموسيقى لوحدها منتقلة بالمشهد إلى محمية (ارشيس) بالولايات المتحدة الأمريكية ومرة أخرى يعيد صوت الرياح تدريجيا ليتحد مع الموسيقى (fade in) وذلك مع ظهور سحب أخرى مأخوذة من زاوية مختلفة من السحب السابقة، الملاحظ هنا ان المخرج قد قام بتسريع صورة جريان السحب ليشكل بذلك استعراض للزمن في المكان.

الانتقال إلى جزر (غالا باكوس) في الاكوادور ليستعرض لنا شكلا آخر من أحداث الحياة ووجوه جمالها مجموعة من الحيوانات الزاحفة تم التركيز عليها (zoom in) لتبدو كأنها منحوتة

لولا هذه الحركات البسيطة التي تصدر منها من وقت لآخر وتستمر الموسيقى التصويرية ليمزج معها صوت المياه وهي ترتطم بقوة مع الصخور في الشاطئ والذي أعطى الأثر الصوتي قوة وتعبيرا أن المخرج كان يرفع من شدة صوت الموسيقى بالتزامن مع ارتطام المياه ثم يخفض من شدة صوت الموسيقى مع رجوع المياه عن الصخورينتقل المخرج إلى قارة جديدة وهي قارة استراليا مستعرضا صخرة (أبرز) في لقطة عامة متحركة بصورة دائرية حول الصخرة وينتقل إلى لقطة متوسطة مبرزا تفاصيلا أكثر دقة لصخرة ايرز الضخمة ليوضح النتوءات والتدرجات التي صنعتها الطبيعة على وجه الصخرة، كان يمكن للصورة ان تكون عادية لكن ارتفاع شدة صوت الموسيقى أثناء استعراض الصخرة يوحي بتنامي ذروة الأحداث وتواترها المستمر على وجه الصخرة. مرة أخرى يستخدم صوت النوبة كاثر صوتي لينقلنا إلى وجه مختلف هذه المرة، إلى انسان الكهوف فيبدأ المشهد برسومات الكهوف (بحديقة كاكادو) باستراليا والتي توضح صورا لرسومات جدارية لعدد من الرموز التي تصور الإنسان في بدائيته الاولى، لينتقل بنا مباشرة إلى قرية كايابو وقبيلة (آل أوكر) بالبرازيل وهي قبيلة موغلة في البدائية حيث يسير أهلها حفاة عراة مصورا تشابها كبيرا بين هذه القبيلة وبين الرسومات الجدارية الموجودة في استراليا حتى في شكل الخطوط المرسومة وطريقة رسمها. والملاحظ هنا أنه غير من مقام السلم الموسيقي (وتغيير المقام يؤثر على الحآلة النفسية في الموسيقى ويمتص هذا التغيير كل السعادة والفرح من الألحان في السلم الكبير سابقا)، سلم موسيقي " لينتقل إلى سلم موسيقي اقل ليتناسب الجو الموسيقى مع جو المشهد وليلفت انتباه المشاهد إلى هذه القبيلة التي تعيش في (سلم زماني) مختلف عن باقي أزمنة الفيلم الذي نشاهده وفي رأي الباحث ان المخرج قد أبدع في هذه النقطة أيما ابداع فتغيير السلم الموسيقي ليس بالأمر السهل وهو يؤثر بصورة فعآلة وسريعة على نفسية المتلقي وبذلك هيا المشاهد لمعايشة الحدث نفسيا وذهنيا وفكريا حتى يستطيع أن يستفيد منه الاستفادة القصوى. والملاحظة الأخطر أنه غير مقام السلم الموسيقي على مرتين المرة الأولى بالتزامن مع ظهور الرسومات الجدارية للإنسان القديم والمرة الثانية لحظة ظهور انسان القبائل البدائية في البرازيل ومرة ثالثة عندما انتقل إلى قبيلة الماساي بكينيا حيث غير مقام الموسيقى ليأتي مطابقا مع مقام همهمات قبيلة الماساي وهم يؤدون واحدة من اغانيهم فتأتي الموسيقى في تكامل صوتي مع الأغنية وامتدادا موسيقيا لها... ثم يرجع مرة أخرى لقبيلة كايابو البرازيلية وهي تؤدي واحدة من أغانيها التراثية وقبيلة (طي وي

باتهورست ايلاند) بأستراليا وهي تؤدي طقوس الرقص الجنائزي. ونجد أن المخرج أضاف صوت (الشيلو) بطابعه الإيقاعي الثلاثة اغاني القبائل البدائية.

ينتقل الفيلم لرحلة طائر الفلامينغو الموسمية بكينيا والأثر الصوتي يوضح أصوات الفلامنغو العالية طلبا للهجرة... شلالات اجوازو الارجنتين و صوت المياه الهادرة يملأ المكان (وجه الشبه بين الطيور المهاجرة إلى مسقط رأسها والمياه الهادرة نحو مصبها)

(تغيير المقامات الصوتية حسب صوت الأثر الصوتي) استطاع المخرج ان يشكل مقطوعة لحنية من أصوات الشلالات المختلفة والتي صورها وهي تصب من أبعاد مختلفة بعدا واقترابا من الكادر وبالطبع يتغير صوت المياه في كل مرة حسب بعدها او كثافة المياه التي في المصب وقد دعم ذلك بتغير درجة الموسيقى مع صوت المياه مما أعطى المشهد تدرجا موسيقيا وصل ذروته في نهاية المشهد حيث اقتربت الكاميرا من المياه (close) فوصلت الموسيقى أعلى درجاتها. بحيرة النطرون بكينيا ومن ثم انتقل عبر صوت النوبة العالية لمنطقة (سيرنغيتي) بكينيا ومشهد الغزلان في الغابة ويأتي الأثر الصوتي ليعكس صوت ضجيج الطبيعة والرياح حتى صوت حركة الحشائش والطيور وحركة الأشجار وصوت المياه التي لا نراها في الشاشة لينتقل فجأة إلى غابات البرازيل المطيرة وما زال صوت الطبيعة مصاحبا للمشهد الفيلمي لينتقل عبر صوت الرعد القوي مخلوطا بصوت آخر لنكتشف انه صوت منشار يقطع في جزع شجرة ضخمة جدا ونرى كمية من النمل تهرب من الشجرة الآيلة للسقوط ويخلط ما بين صوت حركة النمل في ورق الأشجار وطقطقة سقوط الشجرة ومن ثم يدعم صوت ارتطام الشجرة الهائل بالأرض بصوت النوبة القوي ليعزز من صدقية وواقعية المشهد ليأتي لحظات من الصمت بعد كل هذا الضجيج لتجعل المشاهد بتفكر (كل حسب خلفيته الفكرية) في هذا المشهد المهيب في تحطيم الطبيعة وعناصرها. وينتقل المشهد الصامت – الا من صوت الحشرات – لصورة زعيم قبيلة الكايابو البرازيلية وهو يحدق في الكاميرا وكأنه يرفض عملية قطع الأشجار في غاباته المطيرة، ليقطع منه إلى انفجار ضخم في مناجم الذهب بمنطقة (سيرا بيلادا) بالبرازيل مستعرضا بعد ذلك عمليات جرف التربة الناجمة عن هذا الانفجار الضخم مؤكدا ذلك بموسيقى تصويرية حزينة، وتستمر الأحداث في البرازيل منتقلا إلى مستنقعات (آل كور) وصورة معبرة أيضا لطفل من قبيلة (كايابو) البرازيلية وهو يترقب ويشاهد من بين الأشجار.

في الدقيقة ثلاثة وثلاثون ينتقل المشهد من البرازيل البدائية التي تعيش في الغابات إلى حيث المدنية في منطقة (فافيلا دا روسينا) ريو دي جانيرو بالبرازيل وهنا يدخل بموسيقى صاخبة وفرحة وهي مختلفة تماما عما سبقها من موسيقى وهي موسيقى مأخوذة من البيئة والثقافة البرازيلية ويغلب عليها إيقاع (السالسا) الراقص الجميل ليستعرض من خلال الموسيقى جميع تفاصيل المدينة الجبلية القديمة ويستعرض وجوه سكانها وأطفالها وتحركاتهم وممارسة العابهم ثم ينتقل بعدها مباشرة عبر معزوفة أخرى وايقاع مختلف إلى (المدينة المسورة) في هونغ كونغ بالصين ويشير الفيلم إلى أن هذه المدينة هدمت في عام ١٩٩٢ وهي مدينة تبدو بائسة وكئيبة كسابقتها، في هذه الاثناء يستعرض فيها المدافن العتيقة في (سيوداد بلانكا) او المدينة البيضاء في الاكوادور وهي تبدو في شكل رفوف مثل طوابق العمارات. ومن ثم ينتقل عبر صوت طائرة محلقة للهبوط في اندونيسيا ليدخل بعدها إلى مصنع سجائر (جودانج غارام كيديري) باندونيسيا ومجموعة كبيرة من النسوة يقمن بتصنيع السجائر ولفه وتغليفه بصورة يدوية وبدائية بمصاحبة أثر صوتي لضجيج العاملات في المصنع وصوت قطع السجائر ومقصات التقطيع وقصه وتغليفه. انتقال إلى مشهد آخر لمجموعة من الناس في محطة (شين جوكو) باليابان وفيهم شخص يدخن الجديد هنا استخدم صوت الجرس بمصاحبة النوبة بإضافة صوت موسيقي لينتقل به إلى هذه اللقطة بمثابة تنبيه وتحذير ويستمر صوت الجرس والموسيقى أثناء استعراضه لحركة الناس في المحطة المكتظة بالركاب وهنا يستخدم تقنية الحركة البطئية (slow motion) وذلك لتعميق أثر الصورة أكثر وزيادة فاعليتها التاثيرية ومن ثم يركز على أحد الركاب وهو يتصبب عرقا من سخونة الجو لينتقل بعدها إلى كبسولة (فندق بلازا الخضراء) باليابان حيث ينعم النزلاء فيها بجو خالي من تلوث البيئة الناتج من الازدحام وضرر الإنسان الواقع على البيئة من قطع الأشجار والتفجيرات بغرض استخراج الذهب ونيران اشتعال البترول والتدخين وصناعة السجائر التي استعرضها في المشاهد السابقة وهنا ما يزال صوت الجرس مستمرا ليواصل التحذير والتنبيه من خطورة الموقف على الكرة الأرضية بسبب تصرفات البشر، وهنا ينتقل مرة أخرى إلى ازدحام المحطة حيث يظهر شخص يسير ببطء شديد بينما المارة يتخطونه جيئة وذهابا هذا الشخص يحمل جرسا ويدق عليه ليكشف لنا عن شخصية ضارب الجرس في وهو الراهب الياباني (بوديست) وهو يلبس الزي الياباني الشعبي ولكنه ما زال يقرع على الجرس وهو يسير ببطء شديد.. ثم ينتقل إلى إحدى الحمامات الجماعية في اليابان حيث يخرج من المياه شاب عاري تماما وجسمه ملئ بالوشم يصاحب ذلك صوت موسيقى

خفيفة ويدخل نفس الإيقاع الذي استخدمه في استعراض القبائل البدائية في البرازيل ويرتفع صوت الإيقاع رويداً رويداً لنتذكر ذلك المشهد ولكنه يرجع بالصورة أيضا لواحد من أطفال القبيلة وجسمه العاري أيضا ملئ بالرسومات والوشم وبذلك يؤكد على وحدة الإنسان وطريقة تفكيره وأسلوبه في التعبير عن نفسه و يربط هذه الفكرة باستخدام نفس الاثر الصوتي في كلا المشهدين. ويواصل الانتقال عبر نفس الأثر الصوتي لمدينة (بيلو هيروزنتي) الفخمة والمتطورة بساوباولو البرازيل ويستعرض تفاصيل مبانيها الشاهقة لمزيدا من خلق التباين واختلاف طرق العيش ولكنه في نفس الوقت وصل رسآلة عبر الإيقاعات المشتركة ان الإنسان أصله واحد مهما تباينت الظروف المحيطة به ومهما علا شأنه او انخفض. ومن ثم ينتقل إلى مدينة نيويورك المزدحمة بحركة السيارات مع استمرار نفس الإيقاعات لكن هنا يستخدم تقنية سرعة الصورة (حيث تعادل الثانية دقيقة واحدة) وذلك لمزيدا من التأكيد على سرعة الحياة وانسيابها وهنا تتجلى قدرة المخرج في جعل إيقاع الصوت والصورة في تزامن دقيق وكان السيارات والناس عبر حركتهم السريعة هي التي تقوم بالعزف على آلة الإيقاع فيصبح المشهد وكأنه وحدة واحدة لا تنفصل اي جزئية فيه عن الاخر حتى أنه ادخل أصواتا إيقاعية متقطعة تشبه أصوات السيارات، ويضيف صورة سريعة أيضا وبنفس الإيقاع لمجموعة من الناس يؤدون الصلاة في المسجد الحرام وينتقل لمحطة (شيبويا) المزدحمة في اليابان ثم انتقل إلى مصنع (JVC) في اليابان ومشهد آخر لمصنع كيبوردات (NMB) بتايلند ويرجع مرة أخرى لمصنع سجائر جودانغ غارام باندونيسيا ومصنع آخر لإنتاج البيض وصورة لمدخل برج التجارة العالمي ومشهد لمزرعة دجاج ثم يرجع إلى حركة المحطة مرة أخرى ومرة أخرى لمزرعة الدجاج كل هذه المشاهد بنفس الإيقاع السريع وتحريك الصورة بسرعة عالية جدا ليؤكد بذلك على سرعة الحياة الصناعية ذات الإيقاع المتسارع لنكتشف انه ضغط أكثر من ثمانية ساعات من التصوير في ثماني دقائق فقط من زمن الفيلم هذا الأمر يوضح لنا كيف ان المخرج استطاع أن يوصل رسالته عن ثقافة عصر السرعة عبر التقنيات السمعبصرية فجعل المشاهد يعيش الفكرة بنفسه وكأنه جزء من المشهد إذ جعله يلهث ليتبين الصور وملامح الناس وحركتهم من خلال تسريع الصورة واستخدام إيقاع يوضح طبيعة هذه السرعة. وفي ختام مشهد السرعة يقف الفيلم على شارع (avenue) بالولايات المتحدة الأمريكية ليلا ليصور الحركة الهائلة للسيارات من خلال أشارت المرور المنتشرة على طول الشارع مستخدما أثرا صوتيا فريدا وهو

صوت حركة السيارات وتوقفها بسرعة هائلة معطية صوتا يشبه صوت الرياح وهي في حآلة (القرار والجواب) الموسيقي او صوت الشهيق والزفير لكائن ضخم.

صوت الجرس يعيدنا مرة أخرى لليابان لتظهر ما يعرف ب (الصرخة الصامتة) في رقصة بوتو وبالرغم ان الصرخة هي فعلا صامتة الا ان المخرج يعطي المشهد صوتا موسيقيا خفيفا مع اصوات لسيارات إسعاف دلآلة التنبيه على الخطر. عربة كارو يجرها حماران بصعوبة شديدة وهي تحمل أكوام وكراكيب مشهد يدل على قسوة الحياة في المناطق الجبلية في اليمن والأثر الصوتي أصوات أقدام الحمارين وهما يجران العربة وصاحبها بمعاناة شديدة ليصعد في أعلى الجبل. انتقال مفاجئ إلى مكب النفايات في كلكتا بالهند ومجموعة من النساء والأطفال وبصحبتهم حيواناتهم من ابقار وخنازير ينبشون في أكوام القمامة المنتشرة على مد البصر بحثا عن لقمة الموسيقى هنا كانت عبارة عن اهات وهمهمات حزينة معبرة عن المشهد المأساوي الذي تتلوه مشاهد مختلفة تعبر عن معاناة الإنسان ومواجهته لنقص ماء الشرب والمسكن والماكل والملبس والتشرد والتسول والعهر والدعارة متنقلا بين عدد من الدول مثل البرازيل، الهند كمبوديا تايلاند ونفس الآهات تستمر في الخلفية الصوتية للمشهد لتعكس لنا معاناة الإنسان في سبيل حصوله على أساسيات الحياة اليومية. ثم ينتقل إلى رقصة بوتو وهي (رقصة يابانية جاءت احتجاجاً على الحداثة الغربية وبدء تلاشي القيم الشرقية وأسلوبه يركز على حركات الجسد المنبعثة من العالم الداخلي للراقص وقد ظهرت هذه الرقصة عقب انفجاري هيروشيما وناجازاكي) (سيد بشير، شعوب ترقص رفضاً للقمع، اليوم السابع، 2013/5/6م)[1] وقد استخدم الرقصة هنا تعبيرا عن الرفض لأوضاع الإنسان عموما وانتقادا للوضع السائد. لينتقل بعدها لمركز الصيانة والتجديد لقاذفات بي ٥٢ بالولايات المتحده الأمريكية والمشهد يستعرض الكم الهائل للطائرات في مركز الصيانة (والجدير بالذكر أن هذه الطائرة تعتبر واحدة من قاذفات القنابل النووية والتي استخدمت أثناء الحرب الباردة وهي من نفس طراز الطائرة بي ٢٩ التي القت القنبلة النووية على هيروشيما وناجازاكي باليابان) ويكيبيديايرجع الفيلم إلى حائط المبكى بإسرائيل واحد الجنود الإسرائيليين يحمل سلاحه وهو يتعبد ومن ثم ينتقل إلى حرائق النفط في الكويت وموسيقى (القرب) التي بدات مع قذفات ابي ٥٢ الامريكية تتصاعد تدريجيا مع تصاعد الإيقاع حتى تصل ذروتها لصورة الطريق السريع بالكويت وتظهر فيه كمية كبيرة من السيارات العسكرية المدمرة جراء حرب العراق على الكويت ومن خلفها صور حرائق النفط وكأنها إشارة لأن النفط والطمع في الاستحواذ عليه هو

سبب كل هذا الدمار وتزداد النار اشتعالا ويدخل الصوت النار المشتعلة كاثر صوتي. انتقال إلى مسبك (بيتوم) في بولندا والنيران أيضا مشتعلة والعمال يهيلون التراب في النار لسبك المعادن... وينتقل المشهد إلى (كونزنتاريشنزليجار) معسكر الاعتقال النازي ببولندا حيث يشبه إلى حد كبير شكل مسبك بيتوم في بنائه وشكل الأفران والأدوات ويستعرض المكان السئ السمعة والذي قتل فيه الآلاف من الثوار بصورة وحشية ويعكس وحشية المكان عبر الأثر الصوتي المخيف الذي يتخلل المشهد... ثم يعرج الفيلم لمتحف (تول سيلينغ) بكمبوديا والذي شهد أعنف أنواع التعذيب في عهد الخمير الحمر ويستعرض صور المعتقلين والجماجم والعظام والاحذية التي تقف شاهدا على ظلامية تلك الفترة وهنا تلعب الآثار الصوتية والموسيقى دورا كبيرا في تعميق المشهد وتشكيل الاحساس بالخوف والرعب مما حدث في هذه السجون السرية ومن ثم يعرج لميدان تنيامين في الصين والذي شهد أيضا قمع دموي لمظاهرات كانت تنادي بالحرية واستعرض نصب بطل الشعب المقام في ميدان تينانمين... وفي الصين نفسها يستعرض الفيلم جيش التراكوتا وضريح الامبراطور الأول كين بمقاطعة شنشي وجيش التراكوتا هو (مجموعة من التماثيل لجيش ضخم منحوتة على التراب أمر الامبراطور بعملها لتدفن معه حيث ينوي مواصلة إمبراطورتيه في الأخرة) " ويكيبيديا " وبعد ذلك يتوجه إلى إيران حيث يستعرض العاصمة القديمة للفرس (إيران) وهي مدينة (برسيبوليس) بأيوانها واعمدتها الضخمة وتماثيلها الشاهقة والتي تصور حضارة الفرس قبل أكثر من ٥٠٠ عام قبل الميلاد ثم يتحول الفيلم ليصور أهرامات الجيزة بمصر ومعبد رمسيس الثاني ثم يذهب مرة أخرى لكمبوديا حيث يصور معبد (انغكور وات) وهو (معبد يحظى باهتمام كبير ذا ثقل ديني في كمبوديا شيده الملك (سرفرمان) في القرن الثاني عشر وهو الآن وسيلة جذب سياحية ومطبوع على العملة الكمبودية) " ويكيبيديا " ويصور الفيلم حجم التراث الإنساني من رسومات ونحت ومباني ضخمة تعكس عظمة الإنسان وقدرته على الخلق والإبداع، ثم يذهب الفيلم مرة أخرى إلى الهند ليصور لنا نهر الغانج وهو نهر مقدس لدى الهندوس، وهنا يمهد للنقلة بموسيقى تصويرية مختلفة تماما عن سابقتها... ويستعرض حركة الهنود في النهر بالمراكب واستحمامهم فيه وممارسة عدد من الطقوس والشعائر الدينية على طول ضفافه ومن عدد من الولايات الهندية الممتدة على ضفاف النهر الطويل إلى أن يأتي إلى مشهد حرق الجنائز على ضفاف النهر أيضا حيث يضيف أصواتا بشرية تتلو عدد من التعاويذ وتتوالى الجنائز محمولة على الأعناق لمثواها الأخير وصورة أخرى لاكوام خشب حرق الجنائز وعدد من النيران الموقدة والجنائز أثناء الحرق

والدخان المتصاعد إلى السماء وهنا تلعب الآثار الصوتية مع الموسيقى الحزينة دورها في تعميق المشهد وتوضيح ماساويته... ثم ينتقل إلى صورة للسحاب وهلال لم يكمل بدرا... ثم ينتقل إلى معبد (ري وأن جي كيوتو) باليابان وصوت الطبيعة والهواء وحركة الأشجار تمهيدا لقرع جرس المعبد الكبير وفي لحظة ضرب الجرس ينتقل المشهد لقبيلة الماساي بكينيا واحد أفرادها يقوم بالرقص منفردا وبطريقة تشبه الطريقة التي يتم بها قرع الجرس في اليابان ويدخل صوت النوبة مع قفزات رجل الماساي ومع كل قفزة نسمع صوت ضربة من النوبة وصوت جرس خفيف ثم يستعرض رقصة دراويش الدوامة بتركيا وهم يلفون حول أنفسهم في حركة بطيئة ثم إلى حائط المبكى وكنيسة القيامة بالقدس واصفهان وإلى مكة والطواف حول الكعبة والصلاة ومسجد أيا صوفيا بتركيا وكاتدرائية القديس بطرس الفاتيكان وهنا يستعرض تشابه العمارة وتشابه شكل العبادات ومضمونها ويواصل تجوله في أماكن العبادة لينقلنا إلى ضريح شاهجراغ السيد احمد بن الإمام موسى الكاظم بإيران ويستعرض جمال العمارة فيه وايضا يستعرض جماليات العمارة في كنيسة القيامة بالقدس وأضواء الجنائز على نهر الغانج وانغكور وات ويصور تعاقب الايام عليها ومرة أخرى يعود لمعبد رمسيس ثم يعود إلى الطبيعة في الولايات المتحدة الأمريكية وبتسريع اللقطات يوضح تعاقب الليل والنهار على محمية ارشس الوطنية وصورة للسحب والبرق الناتج عن اصطدامها وفي لحظة البرق يستخدم الطبول كمعادل سمعي لما هو معروض... النجوم في ظلمة الليل ثم يذهب إلى اظلام تام وهي نهاية الفيلم.

المحور السردي في فيلم بركة:

لم يجرؤ فريكة على استنساخ المحور الوثائقي التسجيلي لفيلم بركة، كما لم يجرؤ على تشويهه وخيانته، بل تحايل على النسخة الوثائقية تحايلا سينمائيا من أجل أن يقترح محورا فنيا وبمعنى آخر ذا تنسيق فني خاص وبمواصفات فريدة مختلفة تماما عن مواصفات المحور الاصلي، فسعى بوعي سينمائي حصيف وحس جمالي مرهف الى إعادة بناء المادة التسجيلية وتنسيقها، وقام بربط وتركيب بين ما هو معلوم (الوثيقة) وبينما هو منظوم (النسق) دونما تطاول على الحقيقة، فأبدع بذلك فيلما وثائقيا روائيا مبتكرا ومختلفا، حاله حال كورناي الذي كان يتوسم في 21 (الحقيقة التاريخية ذريعة لإضفاء طابع الاحتمال على الأحداث الجارية في المسرحية) (ارسطوطاليس، 1973، ص27".) [1] وامام كثافة الحضور الوثائقي لأحداث فيلم بركة وأمام حرفية المحور السردي، لم يجد رون فريكة ما يعيد له صياغة الواقع واخضاعه لمحور سردي

ايحائي مغاير سوى عنصرين هما من أكبر السمات الإخراجية في أفلامه كلها ؛ العنصر الاول: تسخير أحدث وسائل التكنلوجيا، والعنصر الثاني عنصر الصوت (المؤثرات الصوتية)، . أما العنصر الأول فهو ما يمثل بؤرة العناد والتحدي والعناد في شخصية فريكة إزاء إمكانات تحيين المستويات التقريرية، والمواطن المرجعية الوثائقية في بنية الفيلم وهي مستويات ومواطن لا يمكن التخلص منها والقفز عليها بحكم أنها محطات محورية في بنية الخطاطة التاريخية للواقعة فلولا التكنلوجيا لما أستطاع فريكة أن يوثق ويصور مئات المشاهد المختلفة في أكثر من أربع وعشرون دولة في العالم ولولا ابتكاره وتطويره للكاميرا 70 ملم، ولولا المامه بالتقدم التكنلوجي لما قدم لنا الصوت بأحدث التقنيات التي توصل اليها العالم في ذلك الحين وهي تقنية الموسيقى التركيبية، ولولا ادراكه ومعرفته بتقنيات التايم لابس التي قام بابتكارها هو – ونحوها من الآليات التكنلوجية الفائقة لما استطاع أن يعكس لنا تقلبات الليل والنهار وحركة الناس والكسوف والخسوف وحركة السحاب والغيوم بهذه الجودة العالية التي وظفت خصيصا لتحقيق البؤر المرجعية في بنية الفيلم والتي كلفت فريكة أكثر من أربعة مليون دولار واستغرقت من حياته قرابة الأربعة عشر شهراً. (www.spiritbaraka.net) [2]

أما العنصر الثاني فهو عنصر المؤثرات الصوتية إذ حاول فريكة التركيز عليها وبعث حيثياتها بطريقة مبهرة وفعآلة الأمر الذي أضفى عليها شيء من الخيال والرتوش السردية حيث اتخذها فريكة سندا يصَعِد به من إيقاع أحداث الفيلم ويكثف به من الصراع. وفي ضوء هذا التعاضد بين عنصري التقنية الحديثة والمؤثرات الصوتية مضى فريكة يمارس التدليل على هامش التاريخ وينتج عددا ملفتا من المقاطع واللقطات الجانبية داخل النسق العام للفيلم، الأمر الذي دعا أحد المحللين "Eiglesonkristian F" الى اعتبار أن فيلم بركة لفريكة (استعارة من المعاناة الإنسانية وعن الايمان).(نفس المرجع السابق) [3]

وبالتطبيق على فيلم بركة نجد أن المؤثرات الصوتية قد تمظهرت منذ المشهد الاول وحتى اخر مشهد من الفيلم ووضح ان لها دورا رئيسا في توصيل رسآلة الفيلم حيث عملت على تأكيد واظهار عدد من مواطن صراع الحياة والطبيعة في الفيلم والذي نشأ من المواقف المتعددة والمتباينة والتي حملتها ثنايا الفيلم. وقد عكس الفيلم مستويات متعددة من الصراع اهمها على الاطلاق هو الصراع بين (البقاء والفناء) او الموت والحياة حيث مثلت هذه الثنائية خط الصراع الرئيس للفيلم ونجد أن هناك عدد من الصراعات المتفرعة من هذا الصراع حيث ظهر ايضا صراع الانسان مع

الانسان وصراع الانسان مع الطبيعة وصراع الانسان مع الآلهة وصراع الطبيعة مع الطبيعة، الامر الذي جعل المخرج يستخدم المؤثر الصوتي كمؤكد لهذه الوجوه المختلفة من الصراعات، بل وفي بعض الاحيان يكون المؤثر الصوتي صانعا للصراع نفسه، وسنتعرض في هذا المبحث لعدد من الامثلة والمشاهد التي وظف فيها فريكة الآثار الصوتية في تأكيد عملية الصراع والتي عناها في فيلمه.

بدأ المشهد الاول بلقطات كبيرة ومتنوعة استعرض فيها عددا من السلاسل الجبلية الكبيرة مثل جبال الهملايا وجبال التبت في فصل الشتاء القارس مليئة بالثلوج والجليد الذي قتل كل شيء حي على ظهرها، وفي الدقيقة 1:38 يظهر نسر ضخم يحلق في اعلى هذه الجبال متحديا بذلك الموت والحطام الذي خلفته اكوام الجليد الهائلة ولكن فريكة لم يكتفي بصورة النسر المحلق بل أكد ظهوره بصوته كدلآلة قوية على وجوده وحياته في بيئة تحمل الموت في كل ارجائها.

هذا الأثر الصوتي تمهيدي، استفتاحي يوحي بمستقبل الصراع الذي يحمله الفيلم، إن صوت النسر هنا يمثل عنصر المفارقة المدهشة ، فالمشاهد من خلال الصورة المعروضة أمامه لا يتوقع وجود أي شكل من أشكال الحياة بين هذه الجبال المكسوة بالجليد القاتل للطبيعة، الا يمثل صوت النسر المملوء بالحياة وبالتحدي صفعة ساخرة لكل ملامح الموت من حوله؟ الا يجسد صوت النسر هزيمة للطبيعة القاتلة؟ الا يمثل صوت النسر اشارة رمزية تحيلنا الى الصراع بينه وبين الطبيعة؟ اذن وكأن فريكة يقدم دعوة خفية للمتلقي يعلمه من خلالها بقصة الصراع بين الحياة والموت ولا غرابة ان اعتبرنا هذا الصوت هو أول اشارة حقيقية توحي بالصراع بين البطلين الحقيقين في الفيلم (الموت والحياة) او (البقاء والفناء) والذي سوف يتتبعه المخرج في كل مجريات الفيلم، بل هو صوت يحيلنا الى اولى مفارقات الفيلم واولى ثنائياته المتناقضة بين مسار الحياة المتمثل في كل تفاصيل الطبيعة ومسار الموت المتمثل في كل ما يهدم مظاهر الحياة في الفيلم، الادهى ان هذين المسارين سيتجليان في مختلف السياقات التصويرية وبشتى التقنيات السينمائية.

(**http://youtu.be/ngOmMyNSIRs**) [1]

لكن السؤال كيف سيلتقيان؟ ام انهما سيتقاطعان ليس الا؟

المثال الثاني لعمل الآثار الصوتية في فيلم بركة جاء في الدقيقة (11:36) د/ث حيث تضمن المشهد صورة (للبيج سور) – الذي يقع على سواحل ولاية كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية – وتجتاح بوابته الضخمة مياه المحيط الهادئ الثائرة في اشارة للصراع بين الصخرة

والمياه ولكن في النهاية تنتصر المياه لتعبر العقبة المتمثلة في صخرة (البيج سور) والتي تعيق انسياب المياه وتدفقها على أرجاء الساحل، وفي المقابل نجد المشهد السمعي قد بدأ بموسيقى تصويرية وبعد انسياب المياه وعبورها للصخرة يحول من الموسيقى التصويرية الى صوت تدفق المياه ليعمق في ذهن المشاهد غلبة وانتصار المياه في رحلتها الطويلة للوصول الى نهاية المشوار المرسوم لها. ان صوت ارتطام المياه والامواج العاتية بصخرة البيج سور يعطي ايحاءً في ذهن المتلقي بالحياة وجريانها الدائم رغم المعيقات التي تقف أمامها، ولكنها تتغلب على كل العقبات، وبوضع هذا المشهد في السياق الكلي للفيلم نجده لا ينفصل عن بنية وجوهر الفيلم القائمة على الصراع بين الموت والحياة والذي عمل رون فريكه على اظهاره وبلورته صراحة او بصورة رمزية. ان صوت المياه المتدفقة نجد فيه رمزية خفية وتشبيها بليغا بانتصار الحياة على الموت ويحيلنا في نفس الوقت الى مفارقات الفيلم وثنائياته المتناقضة. والملاحظ أيضا في هذا المشهد أنه شكل نقطة فارقة وحدا فاصلا بين الجدب والموات الذي ظهر في بداية الفيلم وما بين مرحلة النماء واخضرار الحياة وعودة الروح في الطبيعة الذي ظهر في مزارع الارز بإندونيسيا فجعل المياه وصوتها المتدفق هي بداية الحياة والنماء، وبهذا تكتمل دلالات المشهد الدرامية الناتجة من هذه الاستعارة . [2] (http://youtu.be/ngOmMyNSIRs)

ومن أهم المشاهد التي تتجلى فيها التمظهرات الدرامية في فيلم بركة ذلك المشهد الذي يصور قطع شجرة ضخمة في غابات البرازيل المطيرة والتي تسكنها قبايل الكايابو (وهي من القبائل الأصلية التي تسكن هذه المنطقة وهي قبائل بدائية ومتمسكة يعاداتها وتقاليدها) . في الدقيقة (31:55) د/ث يبدأ المشهد بصوت الرعد القوي وينتقل بعده مباشرة الى صوت المنشار الكهربائي بمصاحبة صورة منشار كبير يقطع في جذع شجرة ضخمة بينما نرى صفوف الحشرات الصغيرة والنمل تولي هاربة من مسكنها على الشجرة الآيلة للسقوط، وبالفعل تسقط الشجرة الضخمة محدثة دويا ضخما وفي أثناء سقوطها تكسر معها عددا من الأشجار الصغيرة لتنتقل الصورة لزعيم قبيلة كايابو وهو في حآلة وجوم وصمت ومن بعدها ينتقل المشهد الى صوت انفجار ضخم قي مناجم الذهب بمنطقة سيرا بيلادا بالبرازيل أيضاً.

إن سلسلة اللقطات السابقة لهي لقطات تسجيلية لأحداث وقعت في الحقيقة وهي في الواقع أحداث تحدث بصورة شبه يومية في البرازيل وفي مناطق متفرقة من العالم، لكن تدخلات المخرج الفنية والتقنية المتمثلة في استخدام الصوت والمؤثرات الصوتية والمونتاج أعطت المشهد بعدا

مختلفا عن الصورة التسجيلية لغابات البرازيل المطيرة، حيث أبرزت المؤثرات الصوتية عددا من مستويات الصراع في هذا المشهد، الصراع الاول تمثل بين المنشار والشجرة وقد استخدم رون فريكة ثلاثة أصوات مختلفة لبلورة هذا الصراع الصوت الاول هو صوت الرعد المرعب والذي نسمعه في بداية المشهد والذي رفع من التوتر في المشهد ولفت انتباه المتلقي وهيأه للحدث القادم وجعله في حآلة استعداد لحدث كبير ومهم أعلن عنه بصوت المنشار والذي بدا صوته مصرا وعازما على تنفيذ مهمته وقد ظهر ذلك في اختلاف صوت المنشار وتزايد وتيرة صوت الموتور. اما الصوت الثاني فهو صوت النمل الهارب على أوراق الشجرة خوفا من تدمير وسقوط الشجرة وتدمير بيته ومسكنه، ان صوت المنشار في هذا المشهد ليس صوتا بسيطا عاديا انما هو صوت يمثل رمزية الموت والدمار بينما يمثل صوت دبيب النمل رمزية الحياة والبقاء، إن عملية التركيز على صوت خطوات النمل لتمثل قمة الإبداع الفني فالنمل مهما كثر عدده وزادت حركته فمن سابع المستحيلات أن نستطيع سماع صوت دبيبه، ولكن رون فريكة استطاع أن يضخم من هذا الصوت الخيالي وهو صوت خارج عن وثائقية الفيلم ليمثل لنا بالتالي إرادة الحياة والخير في صراعها الازلي مع ارادة الشر والموت، ومن الملاحظ أيضا أن صوت دبيب النمل على أوراق الشجر ارتبط بصوت ميلان الشجرة حتى ارتطامها بالأرض ، أما الصوت الثالث فيمثل صوت ارتطام الشجرة بالأرض حيث مزج صوت الارتطام بصوت من خارج المشهد وهو صوت الطبل الكبير ليضخم من عملية الارتطام ويوضح شناعة هذا الفعل وأثره السالب على البيئة وعلى الحياة عموما، ان صوت الارتطام القوي يمثل بمثابة الانتقال من مرحلة الى مرحلة أخرى كما يمثل صوت استغاثة لكل العالم.

وبعد سقوط الشجرة المدوي تتجلى جمالية هذا المشهد في الصمت التام الذي أتى بعد الصخب والضجيج الذي أحدثه سقوط الشجرة العملاقة وذلك لتحقيق عدد من الأهداف اهمها نقل الاحساس بالتباين الصوتي الذي نشأ ما بين الضجيج وصمت الغابة بعد أن فقدت واحدة من أعمدتها، الأمر الثاني تعميق فداحة هذا الفعل في نفسية المشاهد ومن ثم اشراكه في تقييم هذه الحادثة والخروج منها بنتائج تزيد من معايشة الفيلم والاندماج فيه. ولكن فريكة لم يكتفي بالصمت كمؤثر صوتي في هذا المشهد ولكن عززه بصوت صرير حشرات الغابة المنتهكة وكأن هذه الحشرات أيضا تتساءل: لماذا تم قطع الشجرة؟ لماذا يتم تدمير مأوانا؟ الى أين سوف نذهب بعدها؟ الطريف في الأمر أن فريكة اظهر صوت الحشرات فقط ولكنه لم يظهر صورتها في المشهد كما أظهر صورة

النمل في المشهد السابق ولكنه أظهر أثناء سماعنا لصوت الحشرات صورة زعيم قبيلة (الكايابو) في حآلة صمت وذهول تام ونظرة توحي بالتساؤل والحيرة وهو زعيم القبيلة والذي يتوجب عليه حماية قبيلته من الضياع والفناء. وهنا يعمل لا تزامن الصوت والصورة في صنع المفارقة الدرامية والتي ظهرت بوضوح في المزاوجة بين صوت صرير الحشرات وصورة زعيم القبيلة وكأن الحشرات تتحدث وتتساءل بلسانه ونيابة عنه مما أضاف للمشهد مسحة تخيلية ودرامية وجعلته أكثر عمقا وتأثيرا، وهنا تتسامى أصوات الحشرات والتي تتعالى أصواتها وتبقى هي المهيمنة على مجرى الصوت لتعبر بصورة رمزية عن الموقف العسير الذي يعيشه رئيس القبيلة وهي أصوات استغاثة بالإنابة عن صرخات زعيم قبيلة الكايابو المكتومة والتي تظهر في عينيه وقسمات وجهه، وهنا نجد أن شدة الصوت قد لعبت دورا رمزيا عندما اختفى صوت زعيم القبيلة – والذي كان من المفترض أن نسمعه في هذا المشهد – وتعالت أصوات الحشرات كبديل عن صرخات وتساؤلات زعيم القبيلة الأمر الذي خلق جوا نفسيا تمثل في تعزيز حآلة التوحد ما بين الانسان والحشرات ضد أي شكل من أنواع الظلم.

وبذلك نجد أن الأثر الصوتي المتمثل في (صوت الرعد، صوت المنشار، صوت دبيب النمل على أوراق الشجر، صوت سقوط الشجرة، الصمت، صوت الحشرات) قد لعب دورا محوريا في ابراز شكل الصراع وتحديد ملامحه وجوهره فضلا عن تحديد الأطراف المتصارعة، كما لعب المؤثر الصوتي المتمثل في صوت الرعد القوي الذي سبق صوت المنشار دورا كبيرا في رفع درجة التوتر وتهيئة المتلقي للحدث القادم، ولا شك أن الصراع والتوتر من أهم مكونات الدراما بل تشكل عمودها الفقري فلا دراما من غير صراع أو توتر وقلق وترقب.((**http://youtu.be/ngOmMyNSIRs**)) [1]

ونتناول مشهد اخر في الدقيقة (37:21) د/ث حيث وثق الفيلم لمجموعة كبيرة من السيدات يعملن في مصنع للسجائر بأندونيسيا وقد صاحب المشهد الصوت الطبيعي والحقيقي لعمليات تصنيع السجائر البدائية حيث نسمع اصوات تقطيع السجائر وقطعها وتشذيبها بالمقصات والماكينات البسيطة، كما نسمع صوت ضجيج النساء العاملات أثناء أداء عملهن والذي يشكل مصدر رزقهن وعماد حياتهن، من بعدها ينتقل بنا المشهد الى أحد المدخنين وهو يقف في محطة شين جوكو باليابان وهي واحدة من أكثر محطات القطار ازدحاما بالمسافرين على مدار العام، ويستعرض المشهد عددا من اللقطات المختلفة الاحجام والزوايا لتوضيح ازدحام المحطة وحركة

القطارات والناس عليها، وهنا نلاحظ أن مشهد الرجل المدخن قد بدأ بصوت الجرس وهو يعتبر صوت غير تزامني مع الصورة، حيث ألف فريكة بين صوت الجرس وسلسلة من اللقطات التي توضح خطورة التدخين على الانسان وعلى البيئة فاستعرض لقطة لاحد المسافرين وهو يتصبب عرقا من سخونة الجو، كما استعرض عدد من نزلاء كبسولة فندق بلازا الخضراء الهاربون من تلوث البيئة بحثا عن هواء نقي في هذه الكبسولات الصغيرة وفجأة يقرر فريكة اظهار مصدر صوت الجرس والذي يضرب عليه وهو الراهب الياباني بوديست، يظهر الراهب وهو يسير ببطء شديد وسط المارة المسرعين في الطريق غير ابهين به وبجرسه الدال على التحذير واستشعار الخطر وهنا تكتمل الرسآلة المراد توصيلها من صوت الجرس ومصدر هذه الرسآلة التحذيرية للحفاظ على البيئة من التلوث الذي أضر بالكرة الأرضية وسكانها. ومن اللطائف قد أن رون فريكة قد أكد على موقعه الالكتروني على شبكة الانترنت أن دخول الراهب في هذا المشهد لم يكن من ضمن سيناريو الفيلم ولم يكن محسوبا ولكنه ظهر فجأة في الشارع فقرر أن يصوره ويجعله جزءا من حيثيات الفيلم مما يؤكد على وثائقية المشهد وصدقيته ومن ثم الاستفادة منه في دعم الخط العام للفيلم.

من جهة أخرى فان صوت الجرس ودلالاته التحذيرية أظهر المفارقة بين النساء الفقيرات في إندونيسيا و اللائي امتهن صناعة التبغ والسجائر الذي اصبح بالضرورة مصدر دخلهن ووسيلتهن التي يعشن منها وبين الرجل المدخن في المحطة وما ينتج عن ذلك من أضرار على من حوله من مستخدمي المحطة ومن ثم كل المجتمع، حيث تظهر بوضوح فلسفة الفيلم وخطه الرئيس وهي مفارقة الموت والحياة والبحث عن الخلود والبقاء على حساب فناء الاخرين فالنساء الفقيرات تُبنى حياتهن وحياة أسرهن على صناعة تهتبر من أخطر الصناعات في العالم وتتسبب في موت الكثيرين وتدمير حياتهم . كما أن رون فريكة قد أظهر براعته الفنية حينما لم يطلع المشاهد على مصدر الجرس منذ بداية المشهد وتركه مجهول المصدر ليفاجئنا بحامل الجرس واتجاهاته الدينية ليضفي عليه شيء من القدسية والجلال.

المشهد "8" استخدام صوت الجرس مع صورة المدخن أعطت المخرج الفرصة ليعبر عن وجهة نظره الذاتية. (http://youtu.be/ngOmMyNSIRs) [1]

ان استخدام الجرس كأثر صوتي في هذا المشهد يعتبر استخداماً غير واقعي وغير مطابق لمجريات الأحداث كما أنه قادم من خارج المشهد أي ليس من مكونات المشهد، إذ أن الصوت

المتوقع مع مشهد الرجل المدخن وهو يقف في محطة القطار لهو صوت محطة القطارات وضجيجها الناتج من حركة القطارات والناس، وحينها كانت ستختلف دلالات المشهد وتفسيراته، ولكن المخرج خالف هذا التوقع الطبيعي وأدخل صوتا يخدم فكرته ويعزز قضيته المطروحة فقام بإدخال صوت الجرس والذي يحمل دلالات رمزية تعبر عن التحذير ولفت الانتباه للرسآلة التي أراد رون فريكه توصيلها وهي (خطورة السجائر على البيئة) ولذلك أدخل صوت الجرس وهو صوت قادم من خارج الكادر وخارج موضوعها، وبالتالي نجده قد فرض رأيه الذاتي على المشهد كله وقال كلمته فيه عبر صوت الجرس بعد أن سحب الصوت الحقيقي (صوت الضجيج) المصاحب للصورة، ولا ينسى فريكه أن يحدد مصدر صوت الجرس وربطه بالجانب الروحي حيث يظهر الراهب بوديست حاملا للجرس في شوارع طوكيو باليابان ، كما نجده ربط بين مشهدين متشابهين من حيث الشكل والموضوع ولكنهما متضادين من حيث المضمون، الأول مشهد مصنع السجائر، والثاني مشهد الرجل المدخن، وبذلك يكون قد عزز من المفارقة وتباين طرق الحياة بين الناس واختلافها ونجده عمد الى الأثر الصوتي أيضا حتى يؤكد على هذه المفارقة فاستخدم في مشهد مصنع السجائر صوتا من داخل الكادر وهو صوت ضجيج المصنع والذي يحتوي على أصوات النساء وماكينات صنع السجائر والمقصات وخلافه، و بكل ما يحمله من دلالات واقعية جعلت المتلقي يعيش في الجو المصنع العام، وبالمقابل نجده استخدم صوت الجرس في مشهد الرجل المدخن في محطة القطار وهو كما أسلفنا صوت خيالي وغير واقعي وقادم من خارج الكادر. وبذا نجد المخرج قد استطاع أن يخلق شيء من التوتر بين المشهدين، كما استطاع أن يبرز عنصر المفارقة الناتجة بين صنع السجائر والتجارة فيه وخطورة التدخين على الانسان، كل ذلك كان نتيجة عن الاستخدام الواعي والرؤية الاخراجية الفذة التي يتمتع بها رون فريكه ومعرفته التامة بالآثار الصوتية باعتبارها واحدة من أهم عناصر انتاج المعنى في الفيلم الوثائقي.

وفي الدقيقة (50:21) د/ ث وحينما أراد رون فريكة التوثيق لشارع (الافينيو) الشهير بالولايات المتحدة الامريكية وهو من أضخم الشوارع بالعالم حيث (يمتد طوله مسافة 6، 214 ميلا) و الذي تنتشر فيه المئات من اشارات المرور التي تنظم حركة مرور السيارات الهائلة التي تنساب على طوال الطريق، أبى فريكة الا أن يجعل هذا المشهد مسرحيا ودراميا بالكامل وذلك للتأكيد على رؤية الفيلم الموغلة في نقل وتصوير دراما الحياة، حيث استهل هذا المشهد بلقطة علوية اتخذت من احدى البنايات الشاهقة الواقعة على احدى جوانب الافينيو مما جعل اللقطة

واضحة ومعبرة وواصفة لكل معالم الطريق وعدد السيارات المستعملة لهذا الطريق الطويل. هذه النافذة المطلة على شارع الافينيو مثلت الاطار المسرحي بكل تفاصيله ولم تنقصها الا الستارة التي استعاض عنها بحركة الكاميرا عن طريق التقريب البؤري (الزوم إن) ليوقف الكاميرا عند حواف إطار النافذة مصورا حركة السيارات وتوقفها عند إشارات المرور الممتدة بمسافات متقاربة على طول الطريق، هذه اللقطة ذات الطابع المسرحي كانت بمثابة التمهيد للحدث الدرامي الذي نفذه فريكة وأكمل أحداثه عبر الآثار الصوتية لحركة السيارات وتوقفها حيث اتخذ المخرج صوت وقوف السيارات وحركتها عند اشارات المرور كأثر صوتي مصاحب للمشهد الذي تم تصويره بتقنية (التايم لابس) ليزيد بذلك سرعة حركة المشهد وتظهر السيارات وهي تمر في الشارع بسرعة عالية جدا الامر الذي دعاه لزيادة سرعة صوت المؤثر الصوتي لتتناسب وتتطابق مع سرعة المشهد وحركة السيارات فجاء صوت السيارات وهي تقف ثم تتحرك من اشارات المرور الضوئية مشابها لصوت عملية تنفس الكائنات الحية، فجاء وقوف السيارات مشابها لصوت الشهيق بينما جاء صوت حركة السيارات وانطلاقها مشابها لصوت الزفير، وفي هذا الصوت تشبيه واستعارة ذكية جعلت من مدينة نيويورك وكأنها كائن حي يمارس أهم مؤشرات الحياة والنمو والازدهار الا وهي عملية التنفس، إن المدينة في هذا المشاهد تحاكي الأحياء بل وتتنفس كما يتنفسون لتحافظ على حياتها من الموت والفناء، هذه المحاكاة الواضحة فيها من الاستعارة ما يكفي ليجعل المشهد أكثر إقناعا بان مدينة نيويورك ما هي الا كائن حي يستنشق الأوكسجين ويخرجه في شكل شهيق وزفير، ليؤكد من خلال هذا المشهد أيضا ثنائية الفيلم الاساسية ثنائية الحياة والموت، وليس هناك اكثر دلآلة من عملية تنفس المدينة ليظهر لنا حب الحياة والتمسك بها في مواجهة خطر الموت المحدق بها من كل جانب. إن رون فريكة يستخدم الخيال هنا ليجعل المشاهد أكثر التصاقا وتعايشا مع المشهد ليضمن التصاقه بالخط العام للقصة، ويبقى السؤال قائما كيف استطاع رون فريكة أن يحيد أدواته الفنية والسينمائية في خدمة سيناريو الدراما على حساب الوثائقية الصرفة للفيلم؟ وكيف استطاع أن يطرح وجهة نظره الشخصية من بين كثافة وثائقية الصورة و مرجعيتها التاريخية؟ ونقول أنه ما كان أن يتأتى له ذلك لولا تحكمه في المؤثرات الصوتية للفيلم ومعرفته التامة بكيفية توظيفها والاستفادة منها. (**http://youtu.be/ngOmMyNSIRs**) [1]

وتتجلى براعة استخدام الآثار الصوتية في المشهد الذي استعرض فيه فريكة الرقصة الصامتة وهي رقصة يابانية رمزية ابتدعها اليابانيون بعد تفجيرات هيروشيما وناجازاكي، حيث

عبروا بها عن هول المصيبة التي المت بهم جراء القاء القنبلة النووية على بلادهم ابان الحرب العالمية الثانية، حيث يظهر مؤدي الرقصة في الدقيقة (50:55) د/ث وهو يقوم بصرخته والتي يفترض انها تكون صامتة ولكن يقرر المخرج ان يدخل عددا من الآثار الصوتية مثل صوت صدى عالي وصوت الجرس وصوت سارينة الاسعاف حيث يزيد من شدة الصوت رويدا رويدا حتى يصل الى أعلى مستوى له مع ازدياد حركات المؤدي التعبيرية ووصولها لأعلى قمة لها محذرة ومنبهة لمخاطر التعامل بالسلاح النووي الذي تسبب في موت الكثيرين من أبناء الشعب الياباني، ونجد أن الصوت المضاف والذي يمثل الرؤية الذاتية للمخرج قد عمق الأثر الدرامي والتعبيري لهذه الرقصة الرافضة للخراب والتدمير وقتل الانسان لأخيه الانسان، فبعد ان اشار لنا العنوان بان هذه الرقصة ستكون صامتة نفاجأ بعدد من الأصوات التحذيرية والمضمرة أصلا في طبيعة الرقصة وتركيبتها الفنية فخلقت صورة فنية تفيض بالدلآلة والعمق والتأثير الدرامي.

وفي الدقيقة (51:35) د/ث تظهر عربة (كارو) يجرها حماران وهي تصعد احدى جبال اليمن بصعوبة بالغة يظهر ذلك في التعب الواضح على شكل الحمارين ومعاناتهما في جر هذا الحمل الثقيل والصعود به الى أعلى قمة الجبل وهنا نسمع صوت حوافر الحمارين وصوت تنفسهما الذي يخرج بصعوبة تدل على عمق حجم المعاناة والجهد الذي يبذلانه لبلوغ ما يريده سائقهما لتوصيل بضاعته الى منتهاها، ويظهر السائق وهو يركب على العربة وتبدو عليه الراحة وعدم المبالاة من حمله الثقيل على ظهر هذه الحيوانات المغلوبة على أمرها، ان الأثر الصوتي في هذا المشهد لهو أثر واقعي نابع من المشهد نفسه ولكن المخرج تحكم في شدة الصوت ليبلور للمتلقي ويعمق في ذهنه حجم المفارقة الناتجة من أنانية الانسان وبحثه عن الراحة والحفاظ على حياته على حساب شقاء الآخرين ومعاناتهم وبغض النظر عن نتائج ذلك، كما تتمظهر فيه صورة من صور دراما الحياة اليومية والمتمثلة في ذلك الصراع الموجود بين كل مكونات الحياة في سبيل المحافظة على حياتهم وضمان البقاء والأبدية والتي نراها في اليوم الف مرة ولكن لا نلقي لها بالا ولا نعيرها انتباها.

الموسيقى التصويرية:

اولا: موسيقى التتر والمقدمة:

الصوت البشري:

بدأ الفيلم باستعراض عددا من الديانات الأرضية والسماوية فبدأ بالديانة الهندوسية مظهراً معابدها والطقوس التعبدية التي يقوم بها معتنقيها يصاحب ذلك موسيقى تصويرية هادئة تعطي شعوراً نفسياً بالهيبة والجلال وتقوم في الاساس على صوت الناي ك (صولو) وبمصاحبة تيمة موسيقية في الخلفية كما أضاف المخرج أصوات ايقاعات متفرقة في شكل ضربات مثل صوت الطبل الكبير واضاف صوت اجراس للدلآلة على أصوات المعابد ودير العبادة مما أعطى الموسيقى ثراء ملحوظا ساهم في خلق جو نفسي يفيض بالمهابة والجلال، وفي الدقيقة (7:00) د/ث وعندما أراد المخرج استعراض الديانات السماوية (الاسلام والمسيحية واليهودية) وطقوسها وعباداتها أضاف الى الموسيقى نفسها صوت بشري اوبرالي يؤدي تمتمات كأنها الدعاء والمناجاة وبذلك يميز بين الديانات السماوية والأرضية ويتضح ذلك عندما يرجع مرة اخرى للديانة الهندوسية في الدقيقة (9:47) حيث يسحب الصوت البشري ويترك الموسيقى وحدها لتعبر عن المشهد. وهنا تظهر أهمية الموسيقى باعتبارها مؤثر صوتي في تصنيف مواضيع الفيلم وتمييزها ليسهل على المتلقي فهم الصورة المعروضة امامه واتخاذ موقف عاطفي حيالها.

ان هذا المشهد يمثل علاقة الانسان بخالقه وتلك القوة الخفية التي تدير الكون وتتحكم في المصائر والحياة، إن الانسان مهما كانت ديانته فانه يستشعر هذه القوة الخفية في حياته ويدين لها بالولاء والطاعة، فنجد الهندوس في معابدهم الذي استعرضها الفيلم ففي ساحة دوربر بكاتماندو

في النيبال نجد الناس ومنذ شروق الشمس يتهيؤون ليوم جديد في تقربهم للإله اما في معبد باكتابور هانومان ومعبد سويامفو ومصلى سادو، المحب شيفا ومعبد باسوباتي في النيبال، كل هذه المعابد تعج بالعابدين والناسكين فمنهم من يصلي ومنهم من يقوم بإداء بعض الطقوس التعبدية ومنهم من يقدم القرابين ومنهم من يلون التماثيل كلهم يبتغون تحقيق رغباتهم وامالهم كل هذا وموسيقى الناي الحزين تعزف في خلفية المشاهد أعلاه موحية بحزن هؤلاء البسطاء وقلة حيلتهم وبؤسهم الشديد والذي يبدو في بنيتهم الضعيفة وثيابهم البسيطة .

ان موسيقى الناي الحزينة في هذا المشهد لعبت دورا كبيرا في خلق الاحساس العاطفي لحركة الناس في المعابد وأدائهم لطقوسهم الدينية المختلفة فضلا عن أنها استطاعت أن توحد الشعور بالعبادة على اختلاف الاديان التي حملتها المشاهد، ومن الواضح ان اختيار المخرج لصوت الناي في هذا المشهد نابع من فلسفة دينية عميقة للمخرج اذ ان الناي في بعض المذاهب الدينية له علاقة بمسألة الخلود حيث يعتبر في الطريقة المولوية " وسيلة للجذب الالهي ومن أكثر الالات الموسيقية ارتباطا بعازفه ويشبه أنينه بأنين الانسان للحنين الى الرجوع الى أصله السماوي في عالم الازل 24محمد البرمي، مقال منشور، 2018" هذه الرؤية الفلسفية الدينية تعطينا المبرر الذي استخدم به رون فريكة لصوت الناي في هذا المشهد. وبذلك استطاع المخرج ان يجسد درجة من درجات صراع الانسان من اجل الخلود الأبدي كما أنه يقول لنا أيضا أن الاحساس الروحي ولذة العبادة والتي عبر عنها بصوت الناي الذي يشعرنا بالحنين للرجوع الى الاصل السماوي الخالد، هو احساس واحد ومتشابه في كل الأديان سواء البوذية أو الهندوسية أو اليهودية أو المسيحية أو الاسلام، وذلك من خلال الموسيقى الموحدة الذي استخدمها في مشاهد الديانات المختلفة، استطاعت الموسيقى أن تربط خمسة ديانات مختلفة من حيث الربوبية والعقيدة وطريقة أداء الصلوات والعبادات في خمسة مشاهد مختلفة، فقط أضاف صوت الآهات البشرية ليميز بين الديانات السماوية والأرضية ولكن الموسيقى ثابتة في كل الديانات وبذلك استطاع فريكة (عبر صوت الناي) أن يوحد مطلوب هذه الديانات وهو الرجوع الكامل الى الله، ليربط بذلك خمسة مشاهد مختلفة المعاني ليجعلها جميعا تصب في معنى واحد وهو الحنين للعروج الى الاصل السماوي و الخشوع والتبتل والدعاء الى الرب أيا كان هذا الرب. وهذه واحدة من مقدرات الموسيقى في الربط بين المشاهد المختلفة الدلالات والمعاني وجعلها مشهدا واحدا يحمل نفس المعنى و الدلالات. (**http://youtu.be/ngOmMyNSIRs**) [1]

في الدقيقة (52:00) د/ث نسمع صوت أهات بكائية حزينة معبرة عن الصورة المرئية التي تصاحبها كما نسمع خلفية موسيقى لهذه الآهات، في مقابل هذه الآهات المعبرة عن حآلة من الحزن يستعرض المخرج عددا من المشاهد تشرح وتحكي عن كيفية معاناة الانسان ومجاهدته ليضمن استمرارية حياته في هذه الدنيا ولينجو من شبح الموت الذي ينتظره في كل جانب، فيعرض المشهد عددا من الاطفال والرجال والنساء والحيوانات في مكب النفايات في الهند وهم يبحثون عن كل شيء يمكن أن يسد رمقهم ويملأ معدتهم من هذا الجوع الظاهر في وجوههم وملامحهم الفقيرة، ان مشهد تجمع الناس حول النفايات للاستفادة من بقايا فضلات الناس ومخلفاتهم بات أمراً عاديا ويحدث في كثير من بلدان العالم حتى العالم الغني أصبح يستفيد من النفايات في اعادة تصنيع بعض المواد واعادة تدويرها recycling، اذن هذا المشهد كان من الممكن أن يكون مشهدا وثائقيا عاديا يعرض لنا كيفية التعامل مع النفايات في بعض بلدان العالم ولكن المؤثر الصوتي المصاحب حدد لنا القالب الذي أراد المخرج أن يفسر به هذا المشهد، فصوت الآهات البكائية مع الصورة المصاحبة ليس له سوى تفسير واحد وهو الاحساس بالألم والمكابدة جراء البحث عن لقمة العيش، ان الانسان يكاد يفقد كرامته وانسانيته نفسها فقط من اجل البقاء حيا، ان صوت البكاء الحزين بمصاحبة الخلفية الموسيقية يفسر لنا حجم المفارقة الكامنة في هذا المشهد، مفارقة قائمة على الموت المعنوي للنجاة والهروب من الموت الفيزيائي والحقيقي، فالإنسان بطبعه وفطرته يهرب من الموت ولا تطيقه نفسه ويميل الى أن يخلد نفسه حتى لو أدى ذلك لتضحية بأعز ما يملك، وهكذا تسيطر المفارقة الدرامية في هذا المشهد عبر المؤثرات الصوتية والتي استطاعت أن تجسد هذه المفارقة وتبلورها بصورة واضحة وجلية. المشهد الثاني نرى فيه النقص الحاد في المياه حيث تظهر صورة لبعض الاطفال وهم يبحثون عن الماء بأكواب بلاستيكية صغيرة في دلآلة على قلتها وعدم وجودها كذلك يظهر عدد من الناس وهم يستحمون على قارعة الطريق في شكل حمامات جماعية، والبعض الاخر يعملون على نقل الماء بالأوعية للطبخ وعمل الشاي، وهنا أيضا تتعالى الموسيقى الحزينة والآهات البكائية المصاحبة لها لتشرح لنا حجم المعاناة في الحصول على واحدة من أهم أساسيات الحياة وهو الماء الذي من المفترض أن يكون متوفرا وفي متناول اليد. كما يعرج الفيلم الى عدد من المشردين وفاقدي المأوى وهم ينامون على الطرقات وكيف هم يبحثون عن الدفء والحماية، كما أظهر الفيلم تعامل الانسان مع نقص المواصلات وحل معضلتها بركوب الدراجات الهوائية والبخارية بغية الوصول لاماكن العمل والدراسة وخلافه، وكيف ان النساء يمكن

أن يبعن شرفهن من أجل لقمة عيش فقط فعرض الفيلم عدد من بائعات الهوى والمومسات ينتظرن من يشتري اجسادهن بالمال، وفي ختام هذا المشهد يرجع المخرج للرقصة اليابانية الصامتة مرة أخرى والتي ابتكروها لتعبر عن قمة ظلم الانسان لأخيه الانسان وقدرته على ابادة أمة كاملة من أجل نهب مقدراتها والسيطرة على مواردها لا لشيء الا أن يعيش هو في رفاهية وضمان حياة بصورة أفضل وبغض النظر عن النتائج والمالات.

ومن الملاحظ هنا أيضا أن المخرج استطاع ان يربط ويوحد بين عدد من المشاهد المختلفة شكلا ومضمونا عبر المؤثر الصوتي الموحد، وقد جاءت المشاهد على النحو التالي:

1/ مشهد الاطفال يبحثون في القمامة.

2/ مشهد الرجال وهم يستحمون في الشارع، ونقل الماء لعمل الطعام والاطفال يحملون الماء

3/ رجل وزوجته ينامون في الشارع.

4/ رجل ينام في الشارع.

5/ امرأة مع أطفالها في الشارع , ان الموسيقى التصويرية وبمصاحبة المشاهد أعلاه تأتي متسقة تماما مع خط 6/ طفل متسول.

7/ مشردون ينامون في الطريق.

8/ رجل يركب دراجة هوائية ومعه ابنه.

9/ رجل يركب دراجة بخارية ومعه اسرته الصغيرة.

10/ مجموعة أطفال يركبون في دراجة هوائية.

11/ طفل ينظر من الشرفة.

12/ عاهرة تقف على الطريق.

13/ مجموعة عاهرات في ملهى ليلي

14 / الرقصة الصامتة.

هذه المشاهد المختلفة الدلالات والمعاني، مصورة في عدد من بلدان العالم هي الهند، البرازيل، تايلند وكمبوديا ورغما عن تباين موضوعاتها وطبيعتها الوثائقية استطاع المخرج ومن خلال المؤثر الصوتي أن يوحد رابط هذه المشاهد ويعطيها معنى دلاليا جامعا وموحدا وهو: (معاناة وجود الانسان) أو (صراع الانسان من أجل البقاء)، ويمكننا القول بأنها واحدة من وظائف المؤثر الصوتي أيضا حيث أن للمؤثر الصوتي القدرة على توحيد عدد مختلف من المواضيع

وربطها بنسيج ذو دلآلة موحدة، واذا دققنا النظر وحاولنا ايجاد رابط بين مشهد الاطفال في مكب النفايات ومشهد الفتيات في الملهى الليلي في تايلند، فسوف نجد أنه ليس هناك ما يربط بين المشهدين لا من حيث الموضوع ولا الشكل ولا من حيث تكوين الصورة، ولكن وحدة الصوت الحزين الممزوج بالآهات والذي كان في خلفية المشهدين أوجد لنا الخيط الرفيع الرابط بين الموضوعين المختلفين جملة وتفصيلا، فالصوت الحزين المصاحب لجميع المشاهد حفزنا وجدانيا وعاطفيا للبحث عن ماهية العلاقة التي تربط بينها، ان المخرج عبر المؤثر الصوتي أخرجنا من دائرة الفرجة والتلقي الى دائرة المشاركة في الحدث والبحث والتقصي والتقييم، كما أن الصوت أعطانا رؤية المخرج وتفسيره لفكرتي البحث في القمامة و الدعارة والتي أعتبرهما اهانة لكرامة الانسان بل واحدة من مسببات معاناته في صراعه الدائم من أجل الأبدية والخلود، لقد استطاع المخرج عبر استخدامه المدروس للمؤثر الصوتي أن يعكس فلسفته ورؤيته الذاتية في اظهار معالم الصراع الابدي، صراع الانسان من اجل الخلود والابدية، هذا الأمر الذي أعلن رون فريكة عنه صراحة في واحدة من أحاديثه (انا الآن مستعد تقنيا وفلسفيا للتعمق أكثر في موضوعي المفضل علاقة الانسانية بالأبدية) (**www.spiritbaraka.com**) [1]

بالإضافة لدور المؤثر في ربط عدد من المشاهد المختلفة ويوحد بينها كان له دور بارز في توضيح صراع الانسان مع الحياة والكشف عن تفاصيله، فهو تارة يبحث عن لقمة عيشه في القمامة وهذا صراع واضح كشفت عنه الموسيقى التصويرية، وتارة أخرى يصارع من أجل ايجاد جرعة ماء يروي به ظمأه، وتارة أخرى يعرض نفسه في السوق فالموسيقى في كل هذه المواقف كانت تقول لنا وبلسان فصيح أن الانسان يعاني ويكافح من أجل أن يحيا ويظل موجودا، وهكذا يضيف فريكه لمحة درامية أخرى لوثيقته التي تناولت الحياة الانسانية. (**http://youtu.be/ngOmMyNSlRs**) [2]

استخدم المخرج أيضا الصوت البشري في شكل اهات بكائية حزينة ومعبرة عن المعاناة الانسانية التي تعرض لها معتقلو الراي في سجون النازية في بولندا وسجون كمبوديا حيث تعرض الناس هناك لأشد أنواع العذاب والتنكيل بسبب معارضتهم لحكوماتهم واختلافاتهم الفكرية والايدلوجية مع الانظمة الحاكمة، فبعد أن عرض الفيلم أفران الغاز والاسلاك الكهربائية التي كان يعذب بها المعتقلون في بولندا، قام الفيلم بعرض مشاهد لمتحف سجون (تول سيلينغ) السرية بكمبوديا حيث (قام مسلحو الخمير الحمر بعمليات ابادة جماعية اودت بحياة ما يقارب من مليوني

شخص) ("Arabic cnn.com 28\4\2014) [3] وبعد ان استعرض الفيلم ممرات المعتقل وغرف التعذيب الرهيبة والادوات التي كانت تستخدم في التعذيب صاحب تلك المشاهد ثلاثة آثار صوتية مختلفة، الصمت و صوت صرخات مكتومة وضربات ايقاعية قوية، عملت هذه الآثار الصوتية – القادمة من خارج الكادر – بصورة تبادلية وذلك لإضافة مزيد من الخوف والرعب وتوصيف بشاعة الجريمة التي تمت في هذا المكان الأمر الذي خلق جوا عاما للإحساس بالواقع، ان الصمت والصرخات المكتومة وضربات الايقاع تبدو أكثر اخافة واثارة للقلق مما لو رأينا الواقع الحقيقي، ذلك لأنها استطاعت أن ترسم صورا ذهنية في مخيلة المتلقي لما حدث في هذا المكان، ان المؤثر الصوتي له القدرة على اثارة الخيال وتحفيزه لينتج صورا مختلفة قد تكون أكثر بشاعة من الواقع، ان الصمت والاهات المكتومة و الضربات الايقاعية القوية والتي أدخلها الخرج لتوصيف بشاعة المكان والتي تشبه صوت الرعد تم ادخالها على فترات متساوية ساهمت في رفع توتر المشهد وكشفت حجم الرعب الموجود بالمكان الذي شهد مجازر وانتهاكات بشعة ثم قام بعد ذلك و في الدقيقة (1:04:20) باستعراض صور بالأبيض والاسود لضحايا هذه المجزرة بمصاحبة صوت اهات بكائية حزينة لامرأة تجسد هول ما تعرض له هؤلاء المعتقلين جراء مخالفتهم لنظام حكم الخمير الحمر في بداية سبعينيات القرن الماضي ويستمر صوت الآهات الباكية أثناء استعراض بقية المشاهد المروعة للسجن فيستعرض الالاف من احذية الضحايا المكومة وعدد كبير من الجماجم والعظام البشرية. ان هذا المشهد ومدته ثلاث دقائق فقط يحمل في باطنه ثنائية الشكل (التوثيقي) والمضمون (الروائي) الذي لازم الفيلم منذ بدايته، فهومن جهة يوثق لمقرات الاعتقال: الاسلاك الكهربائية والجدران المحكمة البناء والغرف البائسة التي بنيت خصيصا للتعذيب والدرج وادوات التعذيب والاغتصاب: سرير في منتصف الغرفة به جنزير وقطعة حديد ووسادة، كما يوثق لصور فوتوغرافية للرجال والنساء بملابس السجن الذين تم سحلهم وتعذيبهم داخل هذا السجن وتبدو على وجوههم العزيمة والاصرار والثبات ، الفيلم يوثق أيضا لأحذيتهم المكومة وعظامهم المنخورة وجماجمهم المكسورة، ان كل هذه اللقطات المختلفة والتي أخذت بزوايا متنوعة استخدم فيها المخرج حركات الكاميرا المختلفة ففي مشهد استعراض المكان استخدم حركة الكاميرا على حامل، كما استخدم الزوم أن zoom in والزوم اوت zoom out وذلك لاستعراض تفاصيل المكان بصورة أكثر وضوحا، كما استخدم حركة الكاميرا من اليمين الى اليسار pan left لاستعراض صور الضحايا المعروضة على الجدار. ان ما حدث في هذا المعتقل لهو واحدة

من صور الصراع الانساني على امتداد التاريخ، ولم يشاء رون فريكة الاكتفاء بالجانب التوثيقي وحسب بل زاد عليه باستعراض الرواية التي تجسد حجم الصراع الهائل الذي دار بين الخمير الخمر والشعب الكمبودي في ساحة هذا المكان، وهنا يتكئ فريكة على المؤثر الصوتي ليفجر به صخرة الوثائقية الصرفة في هذا المشهد ليكشف لنا عن ماهية الرواية الكامنة في هذه الوثيقة فيستخدم موسيقى تصويرية مكونة من صوت آهات نسائية على خلفية موسيقية منفذة بنغمة لحنية عالية التطريب، هذه الآهات تمثل صوت معاناة الضحايا وهم يقفون في وجه جلادهم دفاعا عن حقوقهم المسلوبة، كما تمثل صوت الفتيات وهم يدافعون عن شرفهن، في نفس الوقت يقابلها صوت ضربة ايقاعية قوية تمثل صوت التعذيب و القهر والخوف الذي زرعه هؤلاء القتلة في نفوس ضحاياهم. ويتجلى صوت الصراع حينما يستعرض المشهد صورة قائد الخمير الخمر المرعبة تصاحبها ضربة ايقاع قوية لتتجسد بذلك قمة الصراع بين عنصرين متقابلين، عنصر ظالم وعنصر مظلوم، يتصارعان من أجل البقاء وهنا يلعب الصوت دورا كبيرا في ترجمة حجم الالام والمآسي التي تعرض لها مواطني كمبوديا كما استطاع أن يجسد حجم الصراع الذي دار في هذا المعتقل بين قوتين كبيرتين تتلخص في قوة الموت والدمار التي مثلته حركة الخمير الحمر، ومن جهة اخرى قوة الحياة والبقاء التي تمثلت في اكثر من مليوني مواطن كمبودي. وما كان لهذا الصراع الدرامي أن ينكشف لولا دخول المؤثر الصوتي الذي فسر لنا وكشف ما وراء المشهد من صراع ومدافعة.

في الدقيقة (01:06:45) يذهب بنا المخرج الى عوالم التاريخ الانساني حيث وثق الفيلم لعدد من التماثيل وآثار لحضارات قديمة، حيث بدأ المشهد بقاعة التيانمين (قاعة الشعب)الضخمة ببكين عاصمة الصين، والتي يقبع قبالتها نصب الشعب التذكاري، "وهو مبنى مكون من عشرة طوابق تم تشيدها كمعلم وطني لشهداء النضال الثوري خلا القرنين التاسع عشر والعشرين " لا يوجد واي باك مشين، 2016 (ويكبيديا) [1] وقد اكتمل بناء النصب في العام 1958 حيث صار مركزا للاحتجاجات والاضطرابات أبرزها وفاة رئيس الوزراء تشوان لاي ومظاهرات ساحة تيانامان، استعرضت الكاميرا القاعة الضخمة وحراستها الامنية، كما تجول في الساحة وعرض جزء من النصب والتماثيل التي تعكس روح المقاومة العنيفة التي جرت في هذا المكان وانتجت عددا كبيرا من الضحايا.

ينتقل المشهد الثاني الى ضريح الامبراطور الاول كين حيث يقف في حراسته جيش متكامل من الفخار بكامل عدتهم وعتادهم فيما يعرف بجيش التراكوتا، " وجيش التراكوتا هو مجموعة من الجنود الفخاريين تم اكتشافهم في العام 1974 من قبل مجموعة من المزارعين ويعود تاريخه حدود عام 221 قبل الميلاد (أياد العطار، fearkingdom@yahoo.com، **9/6/2009**) [1] وقصة هذا الجيش أن الامبراطور شيه يونك عندما أحس بدنو أجله أمر بصناعة هذا الجيش بكامل عتاده من الفخار والغرض من ذلك كان حماية الامبراطور شي هيونك دي، ومساعدته على انشاء امبراطورية ثانية بعد الموت.استعرضت الكاميرا صفوف جيش التراكوتا الممتدة لحماية ضريح الامبراطور، كما استعرض الاسلحة والخيول والغريب في الأمر أنه لا يوجد تمثالين متشابهين من حيث الشكل.

ثم يذهب بنا في المشهد الثالث الى حضارة الفرس العتيقة بإيران ليستعرض مدينة " بريسبوليس " العاصمة القديمة لإيران، حيث قام بعرض التراث الفني الضخم للمدينة القديمة بقايا الاعمدة الطويلة والمسلات التي كانت تتزين بها بريسبوليس، وبقايا ايوان كسرى وعلى نفس النسق التاريخي نتحول لأهرامات الجيزة بالقاهرة ثم يدلف بنا الى أنقكور وات بكمبوديا كل المشاهد السابقة تتحدث عن محاولات الناس على مر العصور والتاريخ لتخليد أنفسهم وتوثيق تجربتهم الانسانية في شكل رسومات على الجدران او بواسطة النحت على الحجر او بواسطة المباني الضخمة وتزيينها، أو بتحنيط اجسامهم بعد الموت، محاولات التخليد هذه بلغت حدا جعلت الامبراطور الصيني شيه يونك يقوم ببناء جيشا كامل العدة والعتاد من الفخار ثم يقوم بدفن هذا الجيش في ضريحه الذي من المفترض أن يدفن فيه هو نفسه، كل ذلك ليستطيع أن يواصل حكمه ويفرض سيطرته حتى بعد الموت و البعث، لقد فعلوا كل ذلك خوفا على أنفسهم من النسيان وضياع السيرة آملين في فكرة الخلود ، ونجد أن معظم الحضارات بالرغم من اختلاف مشاربها واتجاهاتها الفكرية والعقدية قد تشابهت في هذا المبدا، ونجد هذا التشابه ماثلا حتى في شكل منحوتاتهم وتماثيلهم وعمرانهم وطرق البناء.

كل هذا المشاهد أعلاه جمعها رون فريكة من خلال مؤثر صوتي واحد، وهو صوت الآهات الحزينة ولكن هذه المرة استخدم تقنية الصوت الرقمي الحديثة ليجعلها أكثر احاطة بالمكان والزمان وأضاف الى هذه الاهة صوت الصدى الذي وصف المكان بدقة متناهية وجعل الصوت يبدو وكأنه آت من تلك الحقب التاريخية السحيقة، ان الاهة في تكوينها توحي بالحزن والاسى

على هذا الانسان الباحث عن الابدية والخلود لدرجة أنه صنع جيشا كاملا لمواصلة حكمه في الدار الثانية، أي تشبث بالحياة وحب الديمومة الذي يحمله الانسان في حناياه؟ وقد أبدع فريكة عندما تحكم في صوت الاهة وجعل الصوت ينساب بنفس درجة حركة الكاميرا المتحركة بين اعمدة البناء التاريخي الامر الذي اعطى الصوت بعدا مجسما يوحي بالواقع واتجاه الصوت، أي كلما اقتربت الكاميرا زادت شدة الصوت فأدخل المشاهد في قلب الحدث بل أصبح جزءا لا يتجزأ من المكان والزمان، إن الصيغة الواقعية الشكلية التي خلقها المؤثر الصوتي الرقمي في هذه المشاهد جعلت المشهد أكثر درامية وواقعية وذلك من خلال محاكاة الأثر الصوتي لواقع المكان والزمان معا.

(شروق الشمس من فارناسي) هو عنوان هذا المشهد الذي جاء في الدقيقة (01:12:48) د/ث، حيث يبدأ المشهد يوثق لشروق الشمس على نهر الغانج المقدس وعدد كبير من أتباع الديانة الهندوسية يجلسون على ضفاف هذا النهر، ويعتبر (نهر الغانج أحد أكبر أنهار شبه القارة الهندية، وهو يجري باتجاه الشرق ينبع من جبال الهملايا وينتهي في بنغلاديش، وينظر الهندوس الى نهر الغانج باعتباره نهرا مقدسا ويعبدون الها يمثله وهو الاله غانغا، وقد تمتع نهر الغانج بأهمية تاريخية مرجعها وقوع العديد من عواصم الهند الاقليمية والامبراطورية على ضفافه مثل: باتاليبوترا، قنوج، كارة، الله آباد، مرشد آباد، وكلكتا. وأهميته الدينية أكبر من أهمية أي نهر آخر في العالم وتوجد على ضفافه أماكن كثيرة يحج اليها الهندوس من أهمها: هار دوار، الله آباد، وفار ناسي). (www.india.gov.in.nationalriver)

يستعرض الفيلم الطقوس المختلفة التي يقوم بها حجاج هذا النهر من استحمام وشرب وغسل لملابسهم وصلوات وتسبيح ودعاء، الرجال والنساء، الشيوخ والاطفال كلهم عرايا على ضفاف النهر يؤدون الشعائر والطقوس بغرض التقرب ورغبة في نيل البركة والخلود من الاله غانغا، وبعد ذلك أظهر الفيلم مشهد حرق الجنائز بتفاصيله المختلفة، حيث يتمنى الكثير من الهندوس المؤمنون الموت على ضفاف نهر الغانج وذر رماد جثثهم داخل تياراته باعتباره انه (نهر يصب في الجنة ولذلك يستحمون فيه عرايا بحثا عن الخلود). (https://youtu.be/WoslIivvxDQ)
(1)

وبحسب النصوص الهندوسية أن هذا المكان شهد صراعا قديما بين الالهة والشياطين مما أدى الى سكب رحيق الخلود او ما يسمى ب (عمريت) فصار المكان طاهرا، وقد قدر عدد الحجاج

في العام 2012 ب سبعين مليون حاج (**world religions,2012,Bethany House Publisher,2012**) (2) هذا الرقم الكبير يوضح أهمية هذا النهر بالنسبة للديانة الهندوسية، كما يوضح لنا المرتكز الجمالي والفكري الذي ينطلق منه رون فريكة في تخير مواضيعه التوثيقية الروائية في آن واحد، من الواضح ان البحث عن الصراع من خلال الأحداث العظيمة هو الدافع الاول والمحرك الأساس لكاميرا فريكة، ولكن يبقى السؤال كيف يستنطق الصراع ويجليه من دون أن ينطق الفيلم بكلمة واحدة؟

سنتعرف على الاجابة بعد أن نرى الكيفية التي تعامل بها مخرجنا مع المؤثر الصوتي الذي صاحب هذه المشاهد المتعلقة جميعها بفكرة الخلود، في البدء لم استطع استيعاب الموسيقى التصويرية، فهي موسيقى هادئة تميل الى الحزن والسكينة استخدم فيها آلة الأورغ بالإضافة لصوت آلة الكلارينت والباص جيتار بالإضافة لضربات من الايقاع المتقطع، لم يجد الباحث تفسيرا منطقيا لاختيار المخرج لهذا اللحن الموسيقي الا بعد الاستماع لعدد من موسيقى الديانة الهندوسية والألحان والأغاني الهندية، فوجد الباحث أن المخرج أخذ مقطعا من أغنية هندوسية مكتوبة عن الاله شيفا المحب وهو من الشخصيات المقدسة في الديانة الهندوسية وبعد ذلك أعاد توزيع اللحن موسيقيا لتتماشى مع روح المشهد، والاغنية الهندوسية موجودة على الرابط على قناة اليوتيوب، وكلمات الأغنية تقول: (**https//Youtu.be/zkwco9JMBEA**) [1]

أنا لست العقل والفكر والانا ولا الذاكرة

أنا لست الأذن والجلد والأنف ولا العيون

أنا لست الفضاء ولا الأرض ولا النار ولا الماء أو الريح

أنا شكل الوعي والنعيم ... أنا شيفا الأبدي

أنا لست الأنفاس ولا العناصر الخمسة

أنا لست المسألة ولا الشروح الخمسة للوعي

ولا أنا الكلام ولا الأيدي أو الأقدام

أنا شكل الوعي والنعيم... أنا شيفا الأبدي

لا يوجد اعجاب أو لا اعجاب في ولا طمع أو أوهام

لا أعرف التفاخر أو الغيرة

ليس لدي واجب ولا رغبة في الثروة والشهوة اوالتحرير

أنا شكل الوعي والنعيم.... أنا شيفا الأبدي

لا فضيلة أو رزيلة لا سرور أو ألم

لا احتاج التغني بي ولا الحج ولا الكتب المقدسة أو الطقوس

أنا لست خبيرا أو الخبرة نفسها

أنا شكل الوعي والنعيم.... أنا شيفا الأبدي

أنا مجرد عن الازدواجية شكلي هو اللاشكل

أنا موجود في كل مكان منتشرا في كل الحواس

أنا لست منضما أو حرا أو أسيرا

أنا شكل الوعي والنعيم... أنا شيفا الأبدي

من الواضح أن الأغنية تمثل تعاليم الاله شيفا الاساسية للديانة الهندوسية، ولعله من أهم هذه التعاليم والتي كررها أكثر من خمسة مرات في الانشودة هي الأبدية والوعي والنعيم، إن اختيار هذه الأنشودة ليمثل عصب الحياة لهذه المشاهد التي لا تنفصل عن الكلمات والتي لم يظهرها ولم يظهر مفهومها بل اكتفى باعادة توزيع موسيقاها المعبرة والمفسرة لكل ما يجري أمامنا من أحداث، إن اتكاء رون فريكة على تراث الديانة الهندوسية في هذه المشاهد كأنه يتمثل مقولة الجينادري بأن (التراث أول الموسيقى، أي نقطة البداية في تعميق تأثيرها وفهم قيمتها) 32"(عمر جنادري، كيف نفهم الموسيقى، 2015، ص 78") [1] وبذلك نجد مبررا كافيا لرون فريكه في اختيار هذا اللحن من صميم الثقافة الهندوسية ليترجم لنا سر هذا النهر المرتبط في الوعي الهندوسي بمبدأ الخلود والأبدية وبالنظر الى الآلات التي تم التنفيذ الموسيقي بها، نجده اختار آلة الكلارنيت التي تشابه الى حد كبير طبيعة الآلات المستخدمة في بيئة الموسيقى الهندية، كما أن (آلة الكلارنيت في المساحة الصوتية الحادة حزين وغنائي)(مقابلة شخصية مع الأستاذ الدكتور بابكر سليمان، أبريل، 2019م، كلية الموسيقى والدراما) [2]

ونجد أن فريكة أضاف في خلفية الموسيقى صوت تمتمه ودعاء خافت وكأنه يأتي من مكان بعيد، هذا الصوت لعدد من اهل المتوفيين الذين يقومون بحرق جثث ذويهم وهم يرددون الصلوات الهندوسية لتتحرر روح الميت من القيود – حسب مفهومهم –، وذلك بالتزامن مع عرضه لمشهد حرق الجنائز والدخان المتصاعد من الجثث المحروقة على ضفاف نهر الغانج ليؤكد البعد الروحاني لهذا الطقس، وبحسب النصوص الهندوسية المقدسة (أن من يموت على أراضي

فارناسي، وتحرق جثته على ضفاف النهر يحقق الخلاص والتحرر) (**bbc.com**) [3] ويستعرض الفيلم أيضا عددا من المسنين الذين يأتون خصيصا من مناطق أخرى ليموتوا ويحرقوا على ضفاف نهر الخلد والابدية، حيث أقيمت في مدينة فارناس دورا للضيافة سميت ب "دور الخلاص" لإيواء المئات من الرجال والنساء الذين جاءوا للعيش والموت في المدينة.

ونجد أن الموسيقى التصويرية بمكوناتها سالفة الذكر ممزوجة مع المشاهد تصب أيضا في تحقيق فلسفة المخرج واثبات نظريته القائمة على تشبث الانسان بالحياة الابدية، والتي يبذل من أجلها كل ما يملك، بل يأتي الناس من أماكن بعيدة ومختلفة ليموتوا في هذا المكان، ولنا ان نتخيل أكثر من سبعين مليون حاج يأتون سنويا لهذا الغرض، ويحرق منهم يوميا المئات وتقذف فضلاتهم وجثثهم في النهر حتى صار صفحة النهر رمادية اللون، لا شك أنهم بذلك يحيلون نهر الغانج الى أكثر أنهار العالم تلوثا، هذا (و تبذل الحكومة الهندية جهودا مضنية لنظافة هذا النهر من التلوث، والذي أصبح غير صالحا للشرب أو الحياة فيه) (**MCD,montcarlo,doulia.com**) [1] إن هذه أيضا تعتبر واحدة من مفارقات الفيلم، تفكير الانسان في ذاته فقط على حساب باقي الاحياء، وفي نهاية المشهد يأخذ لقطة كبيرة (close) لواحدة من الجثث والدخان يتصاعد منها لينتقل بعدها مصورا كمية من السحب المتحركة بسرعة، وكأنها مكونة من دخان هذه الجثث حيث يخفض شدة صوت الموسيقى التصويرية ((fade outوهنا يدخل صوت السحاب وحركته كأثر صوتي طبيعي مما أعطى المشهد بعدا تعبيريا اضافيا جعلنا نتفكر في اختلاط الأرواح بالسحب وسفرها الدائم لتحقق الخلود. ان مشهد (شروق الشمس من فارناسي) يحقق أهم عنصرين من عناصر الدراما في الفيلم وهما عنصر المفارقة القائمة على نظافة الانسان من ذنوبه وآثامه على حساب تلوث نهر الغانج، وعنصر الصراع القائم على صراع الانسان ضد الموت والفناء. وهكذا تتكرر السمات الفنية القائمة على عنصر المؤثر الصوتي في كل تفاصيل فيلم بركة.

يبدأ المشهد الأخير في الدقيقة (01:19:48) د/ث من معبد ري وان جي باليابان، حيث يظهر أحد الرهبان وهو يستعد لقرع جرس المعبد الضخم والصوت المصاحب هو الاثر الصوتي الطبيعي، حيث نسمع حفيف الاشجار وصوت الهواء ونسمع حتى صوت حبل مطرقة الجرس الذي يمسك به الراهب متهيئا لقرع الجرس، إن المؤثر الصوتي الطبيعي المصاحب للصورة يجعلنا مستعدين لسماع صوت الجرس الضخم ولكن في لحظة قرع الجرس يتحول المؤثر الصوتي الى

حآلة من الصمت الا من موسيقى خفيفة تحاكي صوت الجرس تسمع في الخلفية، وهنا تظهر براعة فريكة في استخدام عنصر الصمت حيث يصمت الفيلم في اللحظات التي يصبح الكلام فيها هو الأقرب والانسب، ولكن في هذه اللحظة بالذات يجعل صوت الجرس متخيلا فقط ولا يدخله في المشهد " حيث أن للصمت دلآلة أعمق في التعبير والتفسير والاقناع أقوى من استخدام الأصوات نفسها (كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج، ط1، جدة دار الشروق، 1988، ص209.) [1] ان صمت المشهد في هذه اللحظة بالذات ليشبه صمت الفيلم نفسه عن الكلام وذلك أن المخرج أراد أن يعمق دلالات معاني رسالته الختامية، لقد اكتفى فريكه بأصوات الجرس التي أوردها من قبل في مشاهد سابقة، وترك للمتلقي صنع صوت الجرس في ذهنه ليوسع من مشاركته في الفيلم ويعمق من فهمه للرسآلة المراد توصيلها عبر هذا الفيلم. ثم يقطع المشهد الى مشهد اخر لواحد من أفراد قبيلة الماساي وهو يمارس الرقص ويقفز قفزات عالية تشبه الى حد كبير مطرقة الجرس وحركتها نحو الجرس في المشهد السابق، وهنا أيضا ما يزال الصمت مستمراً ، ثم يتحول الى مشهد الكسوف الذي بدأ به الفيلم ولكن هذه المرة ينقشع الكسوف لتظهر الشمس رويدا رويدا مع تحرك القمر، وتتبدل الموسيقى مع زوال الكسوف إيذانا ببداية مرحلة جديدة أرخ لها المخرج بظهور الشمس من جديد، بعدها مباشرة ينتقل الى دراويش الطريقة المولوية وهم يؤدون واحدا من أهم شعائرهم، و المولوية احدى الطرق الصوفية السنية مؤسسها الشيخ جلال الدين الرومي، اشتهرت الطريقة المولوية بما يعرف بالرقص الدائري لمدة ساعات طويلة حيث يدور الراقصون حول مركز الدائرة التي يقف فيها الشيخ ويندمجون في مشاعر روحية سامية ترقى بنفوسهم الى مرتبة الصفاء الروحي فيتخلصون من المشاعر النفسانية ويستغرقون في وجد كامل يبعدهم عن العالم المادي ويأخذهم الى الوجود الالهي كما يرون. اشتهر في الطريقة المولوية النغم الموسيقي عن طريق الناي، والذي كان يعتبر وسيلة للجذب الالهي ويعتبر من أكثر الآلات الموسيقية ارتباطا بعازفه، ويشبه أنينه بأنين الإنسان للحنين والرجوع الى أصله السماوي في عالم الأزل. ويؤمن المولويين بالتسامح غير المحدود وتقبل الأخر، التفسير والتعقل الإيجابي الخير، الاحسان والادراك بواسطة المحبة. ومن ثم ينتقل الى حائط المبكى وأحد اليهود يؤدي صلاته القائمة على الدوران في شكل نصف دائرة . ان هذه المشاهد السابقة تعتبر تلخيصا سريعا لأحداث الفيلم.

الايقاعات:

كان للإيقاعات دور كبير في فيلم بركة، فقد استخدمها المخرج في أغلب مشاهد الفيلم لتحقيق عددا من الأغراض أهمها عمليات تأكيد الحدث وتقويته ولفت الانتباه اليه، كما استخدمت الايقاعات للانتقال المونتاجي بين المشاهد واللقطات المهمة في الفيلم وفي بعض الاحيان استخدمت بمثابة الموسيقى التصويرية، ونجد المخرج قد استخدم عددا من الآلات الايقاعية المختلفة مثل الايقاع الكبير والدفوف والطبل وآلة الكنغا والشتم، كما انه استخدم أصوات ايقاعية غريبة من الواضح أنه تم توليدها من الأصوات الطبيعية المسجلة حيث تمت عملية مونتاجها وتركيبها مرة أخرى مع المقطوعات الايقاعية المختلفة الأمر الذي خلق ثراءا صوتيا وايقاعيا ملحوظا في الفيلم.

ونستعرض هنا جزءٌ من المشاهد الذي استخدم فيها الايقاع:

في الدقيقة (3:7) د/ث حينما أراد أن يستعرض مشهد الكسوف سبقه بضربة قوية على الطبل الكبير وذلك للتمهيد لهذا المشهد والذي يحمل بعدا أيقونيا دالا، اختزل فيه رون فريكة كل رؤية الفيلم وفلسفته حيث يحجب القمر قرص الشمس الواهبة للحياة بصورة كلية ولكن الى حين، وتمثل هذه الفكرة الخط العام للفيلم حيث يحجب الموت الحياة ولكن تعود الحياة لتنتصر مرة أخرى، فجاء صوت الايقاع معززا لهذه الفكرة ولافتا الانتباه اليها لا سيما وأن هذا المشهد جاء في مقدمة الفيلم بل هو جزء من شعار الفيلم نفسه.

في الدقيقة (11:45) د/ث استخدم الطبل الكبير أيضا عند عيور الأمواج العاتية لصخرة البيج سور للتدليل على العبور لمرحلة جديدة من مراحل الفيلم، حيث أن الفيلم منذ البداية استعرض منظر الجليد والجدب الذي سببه على الأحياء عموما وبعد مشهد عبور المياه لصخرة بيج سور استعرض فصل الربيع الذي يدل على الفرح والنماء واخضرار الزرع، فهو الحياة بعينها ، ومن ثم قام بتغير الموسيقى التصويرية القائمة على صوت الفلوت ليتحول الى موسيقى أكثر فرحا وحيوية تعبر عن المشاهد المتتالية.

في الدقيقة (13:20) د/ث عرض الفيلم شكلا من أشكال طقوس الديانة الهندوسية القائم على الصراع بين الخير والشر وهو (طقس القرد) وقصة هذا الطقس أنه يجمع بين الأمير راما وملك الشر رافانا (Michel picard 1990 p34–74) حيث أضاف رون فريكة صوت الايقاع – وهو غير موجود أساسا في الطقس– في شكل ضربات بدأت بطيئة ومتباعدة في الدقيقة (14:32) ثم بدأت في التعالي والتسارع تدريجيا حتى نهاية المشهد في الدقيقة (15:50) مما

أدى الى رفع وتيرة المشهد لتعكس حدة الصراع بين قوتي الخير والشر التي يجسدها الممثلون بأجسادهم وحركاتهم وكذلك أصواتهم حيث تم تقسيم الممثلين الى قسمين متواجهين وهم يصرخون ويرددون كلمة (كي كاك) لتوضيح حجم الصراع بين أمير الشر الذي قام – في القصة – بخطف زوجة ألأمير راما، وهنا نلاحظ أن الايقاع قام بدور رفع التوتر الدرامي ودعم المشهد الذي اتخذ بعدا حواريا واضحا، حيث كان كل فريق يتحاور مع الفريق الثاني بصورة رمزية وفي شكل كلمتين فقط هي (كي كاك) وبواسطة الايقاع ترتفع حدة هذا الحوار حتى تصل أعلى قمة لها، ومن ثم الصعود به الى قمة الصراع والتدافع بين ثنائية الفيلم المتمثلة في قوتي الخير والشر أو الحياة والموت، ثم ينهي المشهد بضربة ايقاع قوية معلنا عن نهاية هذا الصراع. ومن هنا يتضح المنحى البلاغي لاستخدام الايقاعات وينكشف المستوى التعبيري الذي قامت به في هذا المشهد حيث اشتغلت الايقاعات في ضبط ايقاع الطقس عموما وتوجيه وتيرة الايقاع بشكل متصاعد حتى وصل قمته كما عمل على بلورة الصراع وتحديد ملامحه التي عبر عنها المؤدون ، وهكذا نجد أن فريكة قد حيد الايقاع بصورة مدروسة و منهجية ليكثف من تيمة الصراع في هذا الطقس الشهير وبلورته وكسر تسجيلية المشهد. ولن يشعر المتلقي بالصنعة والتدخل الذي تم من قبل المخرج الا حينما يشاهد الطقس الأصلي وقتها سيعرف حجم الاختلاف بين المشهدين وسوف يعرف حجم المجهود الفكري والفني الذي بذل لتنفيذ هذا المشهد.

ان رون فريكة لم يكتفي بتسجيل هذا الطقس الهندوسي وعرضه على الشاشة فحسب، ولكنه أضاف اليه عددا من الرتوشات الفنية التي ساهمت في تعميق المشهد وتوضيح دلالاته الدرامية، وقد جاءت الاضافات على مستويين، المستوى الاول هو اضافة الايقاعات لمزيد من التحكم في الايقاع العام للمشهد، فقد بدأ الايقاع بطيئا. **(http://youtu.be/ngOmMyNSlRs)**[1]

ثم بدا في زيادة الوتيرة فاصبح فريكة هو المتحكم في المشهد، أما المستوى الفني الثاني الذي أضافه لهذا المشهد أنه قام بتسجيل أصوات المؤدين على (تراكات) مختلفة ومن ثم قام بتركيبها بواسطة المكساج في مجرى صوتي واحد فأخذ الطقس طابعا حواريا بين أطراف أداء الطقس، هاتان الاضافتان كان لهما أثرا جماليا واضحا في شكل الاداء العام، كما ساهمتا في وضوح البعد الدرامي للطقس والذي تمثل في شكل الحوار الذي تم بين المؤديين وفي رفع ايقاع المشهد من خلال رفع وتيرة الطبول.

في الدقيقة (15:50) د/ث استخدم المخرج صوت ضربة واحدة بالطبل الكبير للانتقال من مشهد طقس القرد الصاخب الى مشهد جبل برومو بإندونيسيا حيث عم صمت كامل في لحظة استعراض الجبل والبراكين الخامدة فيه والمتوقع ثورتها خلال أي لحظة، الأمر الذي خلق تباينا له دلالات مختلفة بين المشهدين واستمر في ادخال الضربات بفاصل زمني قدره عشرة ثواني وفي الضربة الرابعة والاخيرة يدخل صوت الطبول السريع الايقاع ومن ثم يرجع الى الصمت مرة أخرى، والملاحظ هنا أن الايقاع بفاصله الزمني المحدد بعشرة ثواني حافظ على وتيرة الفيلم والايقاع الداخلي للفيلم كما ساهم في اظهار الصمت، والمعروف ان الصمت لا يظهر ولا يعرف قيمته الا من خلال الأصوات فالصمت ينطلق من الصوت، وهنا يوظف المخرج الصمت في توضيح التنوع والتباين الكوني.

استعرض المخرج في الدقيقة (24:05) د/ث ثلاثة رقصات طقوسية لثلاثة من القبائل البدائية والتي تعيش في ثلاثة دول مختلفة وهي قبيلة (الماساي) التي تعيش في كينيا، وقبيلة (كايابو) تعيش في البرازيل، وقبيلة (طي وي) التي تعيش في استراليا. ومن الملاحظ أن الثلاث قبائل تواجه خطرا مشتركاً وهو خطر الانقراض والفناء نتيجة لأسباب مختلفة فقبيلة الماساي (والتي تعيش في جنوب كينيا وشمال تنزانيا)(**Loredana Castrey and others Journal of Anthropological Science vol.86 (2008),pp.189**)[1] تعاني من موجات الجفاف التي ضربت تلك المناطق جراء الاجراءات التعسفية التي تقوم بها الحكومة الكينية في أراضي هذه القبيلة من إزآلة للغطاء النباتي للاستفادة من اخشابها والتغول الجائر على أراضيهم للاستفادة منها للمجمعات السكنية الأمر الذي ترك أثرا واضحا على الثروة الحيوانية والتي هي أساس حياة الماساي الاجتماعية والاقتصادية والدينية فالابقار جزء لا يتجزأ من حياة الماساي. وكذلك تعاني قبيلة (كايابو) البرازيلية من خطر الإنقراض الناتج أيضاً من تغول الحكومة على أراضيهم وغاباتهم المطيرة بقطع الأشجار التي تشكل المأوى والسكن لهذه القبيلة البدائية كما تنتشر في أراضي الكايابو عمليات التعدين والبحث عن الذهب الذي سبب كارثة بيئية تسببت في تلوث المياه وانجرافات هائلة في التربة الأمر الذي هدد حياتهم لخطر الفناء والزوال، أما قبيلة (طي وي) الاسترالية فهي تعاني من نفس المخاطر الناتجة من اهمال السلطات الاسترالية للسكان الاصليين وهضم حقوقهم في العلاج والتعليم وتوفير حياة كريمة لهم.

استطاع رون فريكة أن يجسد المصير المشترك لهذه القبائل المتشابهة في الاصآلة والبدائية وطرق العيش والحياة. فأورد رقصة لكل قبيلة تعبر فيها عن عاداتها وتقاليدها وثقافتها الممتدة لكن الغريب في الأمر أن ايقاع (rhythm) هذه الرقصات متشابه أيضا ويظهر ذلك جليا في الانتقال من رقصة الى أخرى حيث أدخل صوت الرقصات في بعضها البعض بانسيابية وسلاسة حيث لا تستطيع أن تميز بين الرقصة والاخرى الا عن طريق الصورة وأداء الراقصين وبعد رقصة قبيلة الطي وي ينتقل بضربة ايقاع قوية عبر الطبل الكبير الى مشهد طيور الفلامينغو التي تعيش خطر الانقراض أيضا ليوحد بين كل هذه المكونات المشتركة في المصير عبر الايقاعات المتشابهة والذي أدرجها في طيات الفيلم ببراعة ووعي كبيرين ينم عن موهبة سينمائية فذة. ان التشابه الصوتي الذي ظهر في الثلاث أغنيات السابقة للقبائل السابقة يعطي إيحاء بالمصير المشترك لهذه القبائل كما يمكن أن يرسل رسآلة مفادها أن الأصل الانساني واحد ومتشابه خصوصا عندما يكون بكرا لم تدخل عليه ثقافات الحداثة التي تحدث تغييرات في السلوك الاجتماعي.

ونجد أن فريكة استخدم الايقاع مجردا ومن غير أي اضافات موسيقية كموسيقى تصويرية في الفيلم حيث قام بربط عددا من المشاهد المختلفة استمرت لمدة عشرة دقائق كاملة بدأت منذ الدقيقة (41:25) د/ث ثم قام باستعراض طفل من قبيلة الكايابو واستعرض المباني الشاهقة بمدينة ساو باولو بالبرازيل كما قام باستعراض حركة المرور بشارع الافينيو بالولايات الامريكية وقام بتصوير الصلاة في المسجد المكي الشريف، ثم عرج على الأماكن المكتظة بالمارة وذات الكثافة السكانية العالية مثل محطة (شيبويا) للقطارات بطوكيو اليابان ومحطة (الغراند سنترال) بالولايات المتحدة الأمريكية ومحطة السكك الحديدية (شين جوكو) طوكيو اليابان لينتقل بنا لمصنع ال (جي في سي) بطوكيو اليابان ومصنع كيبوردات BNM بتايلند ومصنع السجائر بإندونيسيا لينتقل الى مركز التجارة العالمي بالولايات المتحدة الأمريكية ثم يعود بنا الى احدى مزارع الدجاج ليعقد مقارنة طريفة من خلال تبادل المشاهد واللقطات بين الانسان من جهة والدجاج من جهة اخرى وهو في مراحل نموه المختلفة وطرق تحريكه وفرزه حتى يكبر ويدخل في اقفاص شبيهة بسكن الانسان.كل هذه البانوراما الصورية المتباينة تم تصويرها بتقنية (التايم لابس) السريعة جدا لتوضح لمحات تتسم بالسرعة والايقاع الخاطف من حياة الانسان الاقتصادية وطرق عيشه وتحدي العقبات التي تواجهه حتى يوفر لقمة العيش له ولأبنائه ليتمكن من مواصلة الحياة فلم يجد رون بدا من استخدام ايقاع (الكونقا) وبعض الألات الايقاعية الاخرى ليستطيع التعبير عن سرعة

تيار الحياة الحديثة الجارف من اجل توفير لقمة العيش وأي شكل من أشكال التوقف او التباطؤ سيجد الانسان نفسه خارج اللعبة كليا ولن يستطيع الصمود. اذن استخدام الايقاع في هذه المشاهد أعطاها مزيدا من الواقعية والصدق وذلك لتطابق الايقاع (الصوتي) مع الايقاع (الصوري) الامر الذي ساهم في رفع التوتر في المشهد وتعظيم الاحساس به.

وتستخدم الطبول مرة أخرى في الفيلم ولكن هذه المرة طبول الحرب والدمار حينما قام في الدقيقة (58:50) د/ث باستعراض عددا من قاذفات (بي 52) في واحدة من مراكز التجديد والصيانة التابعة للجيش الامريكي بولاية أريزونا، وهذه الطائرة هي الطائرة الوحيدة التي تستطيع حمل القنبلة النووية وهي التي قامت بضرب هيروشيما ونجازاكي في اربعينيات القرن الماضي ، بدأ هذا المشهد بصوت الطبول المتعالي بمصاحبة صوت (القرب) وهي آلة موسيقية عسكرية بامتياز، ان مشهد الطائرات في مركز الصيانة يبدو عاديا وما كنا لنتعرف على طبيعة عملها لولا هذه الطبول واصوات موسيقى القرب – ذات الطابع الحربي – والتي ساعدت في الاستعداد النفسي لما يمكن أن تكون عليه هذه الطائرات، ان الموسيقى المصاحبة جعلتنا نبحث ونتقصى الحقائق حول طبيعة هذه الطائرات خصوصا أنه ليس هناك صوت شارح سوى الموسيقى التصويرية والكتابة المقتضبة على الشاشة، اذن الموسيقى التصويرية قامت بدور تفسير المعنى وتهيئة الجو النفسي لتقبل المعلومة واستيعابها، ولنا أن نتخيل لو اختار المخرج أي شكل من اشكال الموسيقى التصويرية لمصاحبة مشهد الطائرات في الورشة لاختلف معنى المشهد كلية وتبدلت أهدافه. هذا الصوت أيضا أصبح بمثابة تذكير بالحرب العالمية الثانية خصوصا أنه أورد واحدة من الأدوات العسكرية التي كانت واحدة من أسباب حسمها وهي طائرة (بي 52) والحرب العالمية في أصلها لم تكن الا صراعا من أجل الموارد والسيطرة عليها حول العالم ومحاولة الناس السيطرة على بعضهم البعض طمعا في توفير حياة أفضل لكليهما. ينتقل المشهد بعد ذلك الى حرائق آبار النفط في الكويت والتي كانت سببا في اندلاع حرب الخليج في العام 1990 من القرن الماضي وبالفعل يتعرض الفيلم لآثار الدمار الذي حدث في الكويت جراء حرب الخليج فيستعرض عددا كبيرا من السيارات المدمرة والمدرعات وحاملات الجنود على الطريق السريع، وهنا تتوقف موسيقى القرب ولكن تتواصل ضربات الطبول بصورة متوالية ومتسارعة.

المشهد (22) موسيقى القرب والطبول أعطت تفسيرا لغرض هذه الطائرات http://youtu.be/ngOmMyNSIRs [1] اذن الموسيقى التصويرية المكونة من صوت الطبول

وصوت موسيقى القرب بمجاورة مشهد الطائرات ومشهد مخلفات حرب الخليج، ساهمت في تحديد معالم الصراع بين القوى العالمية من أجل التحكم في الموارد، وأخرجت المشهد من الوثائقية البحتة الى عوالم السرد والحكي أي من موضوعية الاحداث الى ذاتية المخرج ووجهة نظره الخاصة.

من المشاهد السابقة نستشف الدور التعبيري والدلالي الذي يمكن أن تلعبه الايقاعات في شرح وتكوين المعاني وطريقة التعبير عنها، وبالرغم من تشابه الوتيرة الزمنية للإيقاعين في المشاهد السابقة نجد أن لكل ايقاع منهما معنى مضاد كليا للمعنى للأخر، ففي المشهد الأول عبر الايقاع عن تدفق الحياة وحيويتها وسعي الناس في طلب الرزق كما صور عبر الإيقاع المتسارع جماليات العمران والمباني الشاهقة وحركة الناس في الشوارع والمصانع ودور العبادة واداء الصلوات. اما على الجانب الآخر فالإيقاع وبمصاحبة عزف آلة القرب ذات الطبيعة العسكرية أوضح صورة معاكسة تماما للصورة السابقة من حيث المعاني والدلالات، حيث وضح لنا كيف تقوم الحروب وكيف تتوقف الحياة عن جريانها المعتاد وكيف يحدث الدمار والحروب والموت، ومن خلال هذه المقارنة التي عقدها (رون فريكة) باستخدامه لهذه الايقاعات وطريقة تفعيلها في توصيف المشهد، تتضح لنا العبقرية السينمائية لهذا المخرج في استخدامه المدروس والدقيق لكل أدواته الفنية المتاحة فالمؤثرات الصوتية عند فريكة ليست مجرد حشو لا طائل منه يدخلها فقط لمليء الفراغات بين المشاهد واللقطات ولكنها في الحقيقة جزء لا يتجزأ من أدوات توصيل المعنى والرسآلة الفنية للفيلم بل . في بعض الأحيان . هي المعنى المراد نفسه.

إن المفارقة في توظيف و استعمال الإيقاع في المشاهد السابقة ساهم في اظهار مفارقات حياة الانسان ومعاناته كما القى الضوء بمهارة على كيفية ممارسة حياته اليومية وصراعه الدائم من أجل البقاء والخلود، ولعله من أكبر المفارقات التي كشف عنها الايقاع في هذه المشاهد أن الأنسان له القدرة على أن يفعل كل شيء متاح في سبيل خلوده وبقائه حتى ولو أدى ذلك لفناء الآخرين هذه المفارقة تجسدت في مشهد طائرات (بي 52) ومشهد الآثار التي ترتبت عليها حرب الخليج، كما ظهر ذلك في مصنع السجائر بإندونيسيا، وهكذا تتكرر الثنائية مرة أخرى ولكن هذه المرة تتجلى عبر ثنائية الايقاع (ايقاع الحياة / ايقاع الحرب). وبهذا يثبت رون فريكة بأنه لا يضيع أي فرصة أو لمحة يمكن أن تصب في خدمة أفكاره ورؤيته السينمائية، فها هو الآن يستثمر الايقاع في هذا المشهد استثمارا ذكيا عبر الفيلم الوثائقي ليوظفه في خدمة فلسفته الراسخة ورسالته المحددة بدقة في بلورة صراع الإنسان من أجل الخلود.

المبحث الثاني

فيلم صائد التماسيح:

تمهيد:

العينة التطبيقية الثانية هو فيلم سوداني مدته 27 دقيقة، من انتاج مركز أمواج للإنتاج الاعلامي في العام 1999 بعنوان صائد التماسيح، الفيلم من اخراج سيف الدين حسن، واعد سيناريو الفيلم السموأل الشفيع وتصوير فتح العليم دفع الله والمونتاج شرف الدين محمد الحسن قراءة التعليق عبد الكريم قباني. وقد وقع اختيار الباحث لهذا الفيلم لعدد من الاسباب أهمها: أن الفيلم يعتبر تجربة سودانية ثرة استعرضت جزء هام من المكون الطبيعي السوداني البكر، والمليء بالموضوعات القابلة للتصوير الوثائقي. كما نال الفيلم جائزة أفضل فيلم وثائقي في مهرجان تونس للعام 2000م. ويعتبر فيلم صائد التماسيح قد وثق لتجربة تمتاز بالخطورة وهي تجربة صيد التماسيح، فضلا عن خطورة المنطقة الاستوائية حيث أن المنطقة كانت منطقة قتال مسلح بين القوات السودانية والجيش الشعبي لتحرير السودان.

ملخص الفيلم:

يحكي الفيلم قصة العم شعيب الذي يمتهن واحدة من أخطر المهن وأكثرها غرابة وهي مهنة صيد التماسيح، حيث عرف الفيلم بالمنطقة التي يعيش فيها صائد التماسيح، كما استعرض حياته الاجتماعية الخاصة، وفي ختام الفيلم وثق للطريقة التي يتم بها الصيد والأدوات التي يستخدمها في صيد التماسيح، وبعد الصيد كيف يتم تقطيع التمساح وسلخه وتوزيعه على الأهل والجيران، الى أن يتم شواءه وأكله بصحبة طاقم الفيلم.

حيثيات الفيلم:

أولا: شعار الفيلم:

جاءت مدة شعار الفيلم حوالي الدقيقة وخمسون ثانية، وحيث تكون شعار الفيلم من ستة عشرة مشهدا مختلفا حملت ملخصا لمجريات الفيلم وأحداثه، كما سجلت للمجموعة الفنية التي قامت بتنفيذ الفيلم وهي مجموعة صغيرة قياسا بالمردود الفني للفيلم تكونت من كاتب سيناريو ومصور ومونتير وقارئ التعليق ومخرج وثلاثة اداريين قاموا بكل هذا المجهود الذي تكلل بالفوز بأحسن فيلم وثائقي في مهرجان تونس للبرامج الوثائقية، ونلاحظ هنا أنه ليس هناك فني صوت

أو منفذ للموسيقى مما يعطي شعورا عاما بالدور الثانوي الذي يقوم به الصوت في الفيلم وبالعودة للقطات المكونة للشعار نجدها اختزلت فكرة الفيلم وجاءت بمثابة المقدمة لأحداث الفيلم فضلا عن أنها اعطت المشاهد فكرة عن المادة التي سيشاهدها خلال السبعة وعشرون دقيقة القادمة. الجدير بالذكر أن عمل المؤثرات الصوتية متمثلة في الموسيقى والآثار الصوتية قد صاحبت شعار الفيلم من البداية.

ثانيا: أحداث الفيلم:

بدأ الفيلم بمشهد لتمساح فاغرا فاه وهو يرتفع قرابة النصف متر من الماء، صاحب ذلك المشهد ضربة موسيقى تنبيهية انتقل بها المخرج من موسيقى الشعار الى صوت التمساح مختلطا بصوت الماء كمؤثر صوتي طبيعي كما نجده نقل الكاميرا نقلة سريعة من اليمين الى اليسار (pan left) بحيث تناسبت شدة ضربة الصوت مع نقلة الكاميرا السريعة، ونلمح الآثارة والتشويق منذ بداية الفيلم حيث بدأ الفيلم بضربة موسيقية تلفتنا لخطورة المادة المقدمة في هذا الفيلم وبالفعل تأتي البداية رأس التمساح وهو في النهر، ثم يبدأ الفيلم باستعراض واحدة من عادات قبيلة المنداري التي ينتمي اليها بطل قصتنا (العم شعيب).

المؤثرات الصوتية في فيلم صائد التماسيح:

صوت الراوي والحوار:

ان توظيف صوت المذيع أو الراوي عند المخرج سيف الدين حسن ساهم في بلورة الرؤية الجمالية والدرامية لأفلامه الوثائقية، ويظهر ذلك في عملية اختياره لصوت الأستاذ عبد الكريم قباني لكي يروي لنا حكاية صائد التماسيح، حيث يمتاز صوت عبدالكريم قباني بالوضوح والدقة في مخارج الحروف فضلا عن أنه يعتبر من الأصوات الغليظة والمعبرة وبالتالي فان صوته يأتي مليئا بالدرامية ورسم الصور الذهنية في مخيلة المشاهد ، حيث استطاع المخرج من خلال الراوي أن يحقق اتجاهاته الشخصية نحو العلاقة بين الصوت والصورة. فالتوظيف المتقن لصوت الراوي لابد أن يقود الى (تحديد فهم وشعور الانسان بكل ما يتوارى تحت الكلمات وخلف الكلمات وبين الكلمات حيث تتوارى هناك الأفكار التي لم يصرح بها والتي لم بعبر عنها كاملة) (يوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، ترجمة عبدالهادي الراوي، عمان، منشورات وزارة الثقافة، 1996، ص258.) [1]

وعلى سبيل المثال وفي فيلم صائد التماسيح طرح الراوي سؤالا يحمل الكثير من الدلالات ويفتح أفاقا واسعة أمام المتلقي، وكان ذلك عن مهنة شعيب الشديدة الخطورة، حيث قال في الدقيقة 6:55: (ربما كان هذا من شروط الصياد الماهر... ولكن هل كان ذلك خاليا من المخاطر؟) هذا التساؤل يحمل في داخله الكثير من الأفكار المتوارية تحته والتي تتعلق بأشكال المعاناة التي يواجهها شعيب في سبيل توفير لقمة عيشه وعيش أبنائه، والأكثر أهمية من ذلك طريقة طرح السؤال وتحكم المذيع في نبرات الصوت فتحت الباب على مصراعيه للمتلقي ليولد في ذهنه الكثير من المواقف الدرامية الناشئة من صراع شعيب الدائم مع التماسيح، فهو في حآلة صراع لا ينتهي مع التمساح قد يدفع حياته ثمنا له في مرة من المرات بالرغم عن مهارته الفائقة في الصيد. والملاحظ أن صوت المعلق كان فعالا في عملية توصيل معلومات الفيلم ومعانيه ومثال لذلك حيث بدأ في تعريف موقع مدينة تركاكا الجغرافي فقال: (الى الشمال من مدينة جوبا أكبر مدن الاستوائية بمسافة 54 ميلا تستقر مدينة تركاكا او تركيكا كما ينطقها اهلها على الضفة الغربية لبحر الجبل الذي يعتبر الرافد الرئيسي للنيل الأبيض وتبعد من العاصمة الخرطوم مسافة تزيد عن الألف ميل الى جهة الجنوب.) فوضع بذلك معلومة مهمة يحتاجها المشاهد حتى يكون صورة ذهنية عن المكان الذي تجري فيه أحداث هذه القصة فجاء صوته شارحا وواصفا المكان بدقة ومهنية عالية بالإضافة الى الكلمات المبسطة والتي حملت سحرا خاصا أثار مخيلة المشاهد لتضيف صورا أخرى عن مدينة تركاكا. كما نلاحظ أيضا تكرار كلمة تركاكا والذي نطقها بنفس الطريقة التي ينطقها بها أهلها وهي تركيكا، ان عملية التكرار هنا أدت الى تكثيف المعنى وتأكيد المعلومة بطريقة تجعل المتلقي يتعاطف مع مكان وقوع حدث القصة ويرتبط به. الملاحظة الثانية نجد أن صوت المذيع قد لعب دورا فاعلا في شحن الكلمات بكل قيم الحياة ويظهر ذلك جليا حين قال (حزمنا حقائبنا وانطلقنا) هذه الكلمات المعبرة جسدت الكثير من الصور المخبأة و التي يمكن أن تأتي في مخيلة المشاهد من خطوات السفر المعروفة والمتتالية والتي ابتدأت بصورة حزم الحقائب وترتيبها حتى لحظة الانطلاق الى مكان الحدث والتي يمكن أن تكون بطائرة أو قطار أو سيارة فترك الصورة هكذا بدون تعريف ليجعل المتلقي قادرا على أن يحفز مخيلته ويعيش في داخل هذا المشهد بأن يكون جزءا منه وليس متفرجا فحسب، فجاءت صورة حزم الحقائب مفعمة بالحياة والحيوية، وبناء على ذلك عملت مخيلة المشاهد على بناء أحداث درامية كشفت عنها كلمات المذيع الواصفة وتبنتها.

ومن أهم الأدوار التي قام بها صوت المذيع في فيلم صائد التماسيح هو مساهمته الواضحة في البناء الدرامي للقصة حيث قام المخرج بتوظيف الصوت في صنع الشخصيات في الفيلم وبلورة ملامح بطل الفيلم وهو العم شعيب، فمنذ بداية الفيلم وبعد أن عرف بمدينة تركاكا وموقعها الجغرافي وعرف بالمكون الاجتماعي والتمازج السكاني الموجود في تركاكا، طرح سؤالا مفاده: ولكن أين شعيب؟ هذا السؤال المفاجئ والغير متوقع جعل المتلقي أكثر جاهزية وتشوقا لمعرفة المزيد عن بطل هذه القصة. فبدأ المذيع أولا بالتعريف ببيت شعيب ومكان سكنه داخل القرية فقال: (في بيت يبعد عن النهر نحو 150 متراً يعيش شعيب وأسرته، البيت بسيط مثل أي بيت من بيوت تركاكا، يتكون من ثلاث غرف ومظلة مصنوعة من القش جعل احداها مخزنا لأدوات الصيد ووقود القارب) وبذلك نتعرف على اولى لمحات شخصية بطل القصة وهي أنه شخصية عادية يعيش كما يعيش الناس ويسكن بنفس طريقتهم في السكن فهو لا يتميز على سكان قريته الا بتلك المهنة التي أعطته موقعا معنويا في القرية لم يؤثر على سلوكه كثيرا بل زاده التصاقا بقريته. ثم اتجه التعليق نحو التعريف بسماته الجسمانية والشخصية فقال: (هو رجل متوسط الطول شديد السمرة قوي البنية رغم أنه يقترب من الستين، والأهم أنه دائم الابتسامة تشعر حينما تلقاه لأول مرة كأنما تعرفه منذ زمن). وهكذا يتقدم المخرج رويدا رويدا ليقوم بالتعريف بشخصيته فهو (رجل مرح دائم الابتسامة)، وملامحه الجسمانية (فارع الطول شديد السمرة) وهكذا يرسم التعليق بمصاحبة الصورة الملامح العامة لشخصية البطل ويقدمه للمتلقي بشكل جاذب ويستمر الراوي في أسطرة البطل وصناعة شكله العام حيث يحكي لنا قصة علاقة شعيب بالصيد، فيقول (لكن شعيبا لم يبحث بعيدا ليبحث عن عمل وإنما التفت الى النهر ذاته حياته التي عاشها من بعد صارت امتدادا لطفولته من قبل فمنذ السابعة من عمره كان يساعد أباه في صيد التماسيح ومثل أبيه الذي كان علما في صيد التماسيح غدا شعيب علما أيضا). هذه هي قصة كفاح البطل من أجل المهنة التي أحبها منذ نعومة أظفاره حيث كان ملتصقا بوالده ومساعدا له في عملية الصيد، وتتجلى العبقرية حينما يقول (إنما التفت الى النهر ذاته) إن الالتفات في هذا المشهد يكشف عن أفكار كثيرة ومتباينة فان شعيب يبدو لنا وكأنه كان متجاذب الأطراف في عدد من فرص العمل المتوفرة آنذاك والتي تأخذ اتجاها عكس اتجاه النهر ولكنه التفت فجأة الى النهر الذي يوجد فيه حلم حياته، ان عملية الالتفات هنا تحمل الكثير من المواقف الدرامية التي من الممكن أن ترسخ في ذهن المشاهد، اذن استطاع الراوي من حروف الكلمات وتركيبها أن يخلق لنا مجموعة من الأفكار الدرامية ذات

البعد الجمالي الناتجة عن التماثل بين الصوت والصورة واللذان رغم اختلافهما (الصوت والصورة) لهما نفس القدرة على انتاج الافكار.

وتتواصل سرد حكاية البطل وتأطيره حتى تضح صورته كاملة للمتلقي فيقول السيناريو عن شعيب: (كان محبا للعمل ومحبا لمهنته فلأكثر من خمسين عاما لم يترك شعيب مهنته أبدا، فلربما كان ذلك أول شروط الصياد الناجح ولكن هل كان ذلك خاليا من المخاطر؟) ويأتي الرد على هذا السؤال سريعاً ولكن ليس بواسطة الصوت بل يأتي عبر الصورة حيث نقل المشهد مواجهة بين شعيب والتمساح في عرض النيل وشعيب ينادي على التمساح بلغته والتمساح يصرخ أيضا، اذن هذه أول مواجهة حقيقية بين بطلي الفيلم توضح حجم المخاطر التي يتعرض لها البطل في مهنته وتكشف أيضا للمتلقي براعة البطل وشجاعته في مواجهة التمساح المعروف بشراسته، وفي هذه اللحظة بالذات يكشف لنا الفيلم عن شخصية التمساح ولكن هذه المرة عبر صوت البطل نفسه حيث يروي شعيب عن التمساح قائلا (التمساح يأكل السمك، ويأكل أي حيوان في الدنيا بني أدم، بقرة، جاموس قدر قدرتو بيمسكا وبياكلها، والسمك دا ياهو معيشتو معاهو في البحر، يعني التمساح ما عندو أي معاملة مع أي حيوان يجي يقعد يشوفو وما ياكلو ما في، البجيهو كلو هو حآلة جعان بياكلو، اما عندو حالات: يعني بعد مرات اذا سكاك شيء ووقعت البحر التقول بيكلمو حتى كان بياكل ما بياكلك نحنا جربنا الكلام دا يعني التمساح بياكل في المشرع جا حيوان واقع في الموية ما بياكلو، بيخليو... بس هو رجالتو زي الزول البيستحما داك يجي كف يشيلو... أو حيوان بجي يأكل ولا بيشرب بيشيلو، يعني هو زي الراجل ما ممكن ياكل لي حاجة فطيس او حاجة جارية دايرة الانقاذ، نحن بنتخيل كدة لانو شايفين معاملاتو في البحر ومعاملاتو مع الحيوانات ومعاملاتو مع الناس) بهذه اللغة الدارجة البسيطة يصف أحد طرفي الصراع الطرف الآخر، ليوضح للمتلقي من هو عدوه وكيف يمارس حياته وكيف يصطاد خالقا بذلك الموازنة بين القوتين المتصارعتين ومحددا لمعالم الصراع وتأطيره، ولكن لماذا ترك المخرج مهمة التعريف بالتمساح لعدوه وهو البطل ولم يقم هو بذلك؟ اليس في ذلك شيء من عدم الحياد؟ ولكن الحقيقة أنه عندما يتحدث عنك الطرف الاخر من الصراع أو عدوك – في الحقيقة – ويذكر صفاتك الحسنة فان ذلك يخلق شيء من الندية، كما يوضح مظهرا من مظاهر احترام العدو وخلق مسوغ اخلاقي لهذا الصراع، فالتمساح حسب رأي شعيب أنه يأكل كل شيء في النهر حتى الانسان والحيوان وبذلك وضح خطورة عدوه وقوته ولكنه في نفس الوقت يشبهه بالرجل وذلك لأنه لا يفترس

الجيفة أو الحيوان المطارد أو الذي وقع في النهر بالخطأ وانما يأكل فريسته عنوة واقتدارا، وفي هذا الحديث احترام كبير من البطل لغريمه ورفعا لقدره، وبذلك تتساوى كفة طرفي النزاع على مستوى الجانب الأخلاقي وعلى مستوى القدرات القتالية، ان اختيار المخرج لشعيب ان يتحدث عن عدوه صعد من روح الصراع بين الطرفين ورفع التوتر في مجريات الفيلم وجعل المتلقي أكثر استعدادا للصراع القادم بين الطرفين. وبذلك يكون صوت الراوي عاملا مهما في وضع خصائص درامية للمشهد برفعه لروح التوتر وازكاء الصراع بين الطرفين. ان حديث شعيب لم يكشف لنا عن شخصية التمساح فحسب وانما كشف لنا عن مكونات شخصية شعيب نفسه فمن خلال كلماته استطعنا وبسهولة معرفة المستوى الثقافي والمعرفي الذي يتمتع به، كما استطعنا أن نتعرف على الجانب الأخلاقي والقيمي ومدى ترتيب أفكاره وصياغتها، ان حديث الشخصية سواء كان في شكل حوار أو في شكل راوي فانه في المقام الأول يكشف عن شخصية المتحدث وتركيبته وعلمه وثقافته و ذكائه، ثم من بعد ذلك يكشف عن الموضوع الذي يتناوله و يتحدث عنه.

ونأخذ مثالا آخر لحديث شعيب في الدقيقة (11:55) حيث تكلم راويا: " واحد قبيل قال لي ناس التصوير ديل محظوظين، أما أنا قلت ليهو هم ما محظوظين، المحظوظ أنا بديت الشغل الليلة وهم جو... فشغل ما واحد، فممكن نمشي لحدي كدري ما نشوف ولا عين (يقصد التمساح) نمشي لحدي جوري ما نلقى، ويصدف نلقى دا هنا ودا هنا (يقصد التمساح أيضا) ويصدف نكورك ما يردو... امبارح دا يمكن ردوا لي اتنين بس وفي نفس المحل كان بردوا تلاتين اربعين... حد يتكلم ما في كان في زول كح بحس بيهو في قلبي وبحس كانو داير يطيرو مني... ناس صامتين البعوضة دا الا تمسحو مسح ما تضربها... دي مشكلة كمان بالليل دي تعليمات بديكم ليها بعدين البعوضة تمسحها مسح أو تمسح ليك زيت عشان الباعوضة ما تأكلك". ان حديث شعيب في بدايته يكشف لنا عن عظمة شخصيته واحترامه لضيوفه وعظيم اخلاقه وذلك حين ارجع الفضل لهم في الصيد الوفير الذي وجده وأنه هو المحظوظ بوجودهم ومقدمهم اليه. أيضا كشف لنا عن سعة أفقه وتقبله لجميع النتائج مهما كانت فقد ينتظر الليل كله ويجوب المنطقة كلها ولا يجد صيدا فيرجع راضيا بذلك، لأنه يفهم طبيعة الحياة بأنه يوم لك ويوم عليك، هذا الحديث يوضح سعة أفقه ومدى صبره في جميع الأحوال، وفي ختام حديثه عن تجربة الصيد يوجه عددا من النصائح لمرافقيه في الرحلة بأن يتوخوا الصمت التام فأقل حركة يمكن أن تبعد عنه التمساح نهائيا، وهذه نصيحة الشخص العارف والملم بخبايا مهنته والذي يتعامل مع الأمر

بدقة ومهنية عالية وجاء حديثه في النهاية ليوضح لنا خفة الدم والطرافة التي يتمتع بها شعيب، وهكذا نجد أن حديثه عن مغامرة الصيد قد كشف لنا عن أمرين أساسيين في وقت واحد هما: تجربة الصيد وشخصية شعيب في نفس الوقت. ومن هنا نستنتج الدور الكبير الذي يلعبه حديث الراوي خصوصا اذا كان واحدا من شخصيات القصة فحديثه يخدم أكثر من غرض في آن واحد فهو يلقي الضوء على مجريات القصة فضلا عن أن حديثه يلقي الضوء على سماته الشخصية أيضاً.

ومن الملاحظ أيضا أن الراوي في فيلم صائد التماسيح قد لعب دورا فاعلا في عملية تحديد المعنى واختزال الكثير من الأحداث، ففي الدقيقة (14:30) يقول (سنتجه الآن شمالا الى موني) ان هذا التعليق البسيط يختصر لنا الكثير من الصور والأحداث المتعلقة بالانتقال والسفر شمالا، ويجعل المتلقي يسافر تلقائيا الى موني بل هو موجود فيها وذلك عندما يقول الراوي بعد لحظات (لقد وصلنا) وها هو الان متواصل مع بقية القصة ومن نفس المكان الذي قال عنه الراوي، كل ذلك يتم من غير أي حشو للمشاهد والاحداث التي من الممكن أن تفصل المتلقي عن خط القصة الرئيسي. ونأخذ مثالا آخر عندما قال الراوي وهو يصف قوة التمساح ومقاومته لمحاولة الامساك به (قد تستسلم الحيوانات الأخرى بسهولة ولكن ليس التمساح) وبهذا التعليق يوصل الراوي معلومات هامة ودقيقة للمتلقي عن قوة التمساح وصموده مقارنة بالحيوانات الأخرى التي من الممكن أن تقع فريسة سهلة أمام صياديها، كما يوضح التعليق أيضا المجهود الكبير الذي يبذله شعيب في الامساك بالتمساح والايقاع به، وهكذا نجد أن حديث الراوي قد حل محل الكثير من الصور التي كان يحتاجها المشهد للتعبير عن هذه الكلمات البسيطة.

في الدقيقة (9:09) ينحى المخرج منحا سرديا مختلفا بالفيلم حيث يطرح الراوي عددا من الأسئلة المحورية تضعنا مباشرة أمام بؤرة الصراع بين القوتين الاساسيتين والتي تشكل عقدة الحدث الدرامي لرواية شعيب والتمساح ، وجاءت هذه الاسئلة في شكل حواري بين السمعي والبصري حيث يطرح الراوي السؤال وتجاوب عليه الصورة في نفس الوقت وبشكل عملي، وجاء السؤال الاول كالتالي: ولكن كيف يصطاد شعيب التمساح؟ وتأتي الاجابة بصورة مباشرة وسريعة بمشهد لشعيب يمسك حبلاً يجر به التمساح وهو يصيح نحو المركب، وقبل هذا المشهد ظهر شعيب وهو يشرح طريقة عمل (الكدنقا) التي يصطاد بها التمساح. اذن السؤال وضعنا مباشرة أمام الهدف الرئيسي من الفيلم وهو معرفة كيف يصيد شعيب التمساح وباي وسيلة وماهي التقنيات التي يستخدمها في هذه

المهنة الخطرة ولذلك يواصل الراوي في طرح عددا آخر من الاسئلة لتحل لنا العقدة الاساسية للفيلم والتي يحلها المخرج عمليا، وهذه هي بقية الاسئلة (سمعنا أنه يكلم التمساح بلسان يفهمه، وينياديه فيأتي. كيف ينادي الصياد عدوه دون أن يختبئ له؟ وكيف يحدثه بلغة يفهمها؟ وكيف يستجيب ذاك ويرد عليه؟ هل يقلد صوته؟ لماذا يأتي التمساح حين يسمع ذلك الصوت؟ هل في الأمر سر أم أنه قضية خبرة ومعرفة؟) كل هذه التساؤلات طرحت شفاهة ليأتي رد المخرج عليها ردا عمليا عن طريق الصورة، فعندما وصل الراوي عند النقطة التي طرح فيها سؤال مفاده: هل يقلد صوته؟ يأتي الرد من شعيب وهو يقف في القارب الصغير ينادي التمساح بصوت غريب وبلغة غير مفهومة نعرف فيما بعد أنها تقليد ومحاكاة دقيقة لصوت التمساح. ثم ينتقل بنا الى سؤال آخر لماذا يأتي التمساح حين يسمع ذلك الصوت؟ هل في الأمر سر أم أنها قضية خبرة ومعرفة؟ وفي هذه المرة أيضا يظهر شعيب ليرد على هذه التساؤلات عمليا ويعرف المتلقي كيف يصيب فريسته ويوقع بها، وهكذا يشكل الصوت والصورة نموذجا مختلفا للحوار حيث يطرح الراوي سؤال وياتي الرد عبر الصورة وبذلك تتحقق تماثلية الصوت والصورة ووحدتهما في امكانية توصيل المعنى، كما لعبت الكلمات المنطوقة المجدولة مع الصورة بعناية دورا فاعلا في بناء الحدث الدرامي للفيلم كما قامت برفع درجة التوتر به. وعلى اعتبار أن الحوار فعل درامي اصيل ووسيلة سهلة في عملية تصعيد التوتر وتوصيل المعنى وبشكل سريع ومباشر، نجد أن سيف الدين حسن استخدم الحوار في فيلم صائد التماسيح بصورة مختلفة عن ما هو متعارف عليه، وبالرغم من انه استخدم الحوار بين شخصين في الفيلم الا انه في هذه الحآلة بالذات جعل الحوار بين الراوي من جهة ومجريات الأحداث من جهة أخرى مقابلة، الراوي يسأل والفيلم يأتي بالرد في شكل صورة. وهكذا توفرت المعلومة المرجوة من الحوار والمراد ايصالها للمتلقي و لكن بشكل أكثر سحرا وأكثر جدة وطرافة، وقد ساعده في ذلك أن سيناريو الفيلم كتب بعد تصوير الفيلم والروح الواحدة التي عمل بها فريق العمل حيث أن كاتب السيناريو الأستاذ السموأل الشفيع كان جزءا أصيلا في كل عمليات انتاج الفيلم منذ أن كان فكرة مرورا بجميع العمليات الفنية الأمر الذي خلق درجة عالية من التعايش والفهم التام لرسآلة الفيلم.

ولكن الحوار الأهم على الاطلاق في الفيلم ذلك الحوار القائم بين طرفي الصراع في الفيلم، وهما شعيب والتمساح. فقد بين الفيلم أن شعيبا يستخدم لغة التمساح نفسه يناديه بها فيستجيب التمساح لهذه الأصوات التي تحاكي صوته، وفي الدقيقة (18:00) يتجلى هذا الحوار الدرامي

بشكل واضح بين شعيب وهو في المركب والتمساح الذي ظهر في منتصف النهر يجاوب على مناديه، ان شعيب ومن غير وعي منه يستخدم واحدا من أهم عناصر الدراما وهي عنصر المحاكاة. ان شعيب يمارس المحاكاة بإتقان ومهارة عالية لدرجة أن تستجيب له جميع التماسيح الموجودة في نطاق الصوت وليس تمساحا واحدا. وهكذا تتجلى دراما الحياة واللحظة في هذا الموقف العجيب وتعيد طرح السؤال الانطلوجي القديم: أيهما أسبق الدراما أم الحياة؟

إن صوت شعيب في هذا المشهد وحواره مع التمساح لهو مثال حي وواقعي يؤكد وبشكل قاطع أثر الصوت وسحره في اثارة مخيلة المتلقي انسانا كان ام حيوانا، و من الواضح أن التمساح عندما سمع صوت شعيب دفعه هذا الصوت وتفاعل معه لدرجة انه اعتقد أنه صوت تمساح آخر يناديه، فانجذب اليه انجذابا أودى بحياته، ومن الواضح أن صوت شعيب أدى الى رسم صورة معينة في عقل التمساح جعلته يستجيب لهذه المحاكاة ويتفاعل معها بل ويرد عليه بنفس الطريقة، كما ويؤكد أن للصوت البشري دورا فعالا في التجسيد وشحن الكلمات بكل قيم الحياة مما يجعل المتلقي يكون صورا ذهنية مليئة بالخيال والدرامية. اذن صوت الراوي في فيلم صائد التماسيح قد ساهم بفاعلية في دعم البنية السردية للصورة وجعلها أكثر تعبيرا عن الواقع وذلك لرفعه من درجة التوتر بالفيلم وتحديده لمعالم الصراع القائم بين الصياد وفريسته، كما عزز البعد العاطفي لموضوع الفيلم وذلك بصناعته لشخصية الفيلم الرئيسية (البطل) وتحديد ملامحه الشخصية داخل الفيلم.

تعليق الراوي:

جاءت الرواية في فيلم صائد التماسيح بأسلوب سردي بسيط ومترابط، تحكي عن قصة مواطن سوداني امتهن مهنة تمتاز بالغرابة والآثارة والخطورة في نفس الوقت. وقد استطاع كاتب القصة السموأل الشفيع أن يبرز الركائز الرئيسية التي تقوم عليها الرواية من خلال السرد الممتع الذي انتهجه في الحكي والتوصيف، حيث استطاع من خلال الكلمات أن يوضح زمان ومكان القصة، فضلا عن أنه استطاع أن يؤطر للبطل ويرسم شخصيته ويحدد ملامحه الجسمانية والنفسية والفكرية، وبعد ذلك ينقلنا عبر السرد الى أصل الحكاية وحجم الحدث وتفاصيله، ومن الملاحظ أيضا أن الكاتب قد استخدم أسلوب سردي مختلف نوعا ما حينما استخدم أسلوب السؤال والاستفسار في القصة تاركا الفرصة للصورة لتسرد الاجابات أو لحديث البطل، ان اسلوب الاسئلة جعل المتلقي أكثر تحفزا واستعدادا لمعرفة حقيقة القصة وتفاصيلها وبالتالي صار أكثر ارتباطا بالقصة، كما خلق تنويعا وجدة في طريقة التلقي وذلك بمشاركة الكاتب للأسئلة المتوقعة

في ذهن المتلقي، ونورد هنا مثال لذلك السؤال الذي طرحه الكاتب في بداية الفيلم: ولكن أين شعيب؟ حيث يضع الكاتب نفسه والفيلم كله في مقاعد المتفرجين الباحثين عن شعيب أيضا، وبذلك تتساوى كفتي الفيلم والمتلقي في ميزان التلقي والتعرف وتبعا لذلك تنشأ علاقة متينة ورابطة قوية بين الطرفين، فالطرفين هنا في درجة واحدة، يتلمسون الطريق بحثا عن الحقيقة. وللاستفادة من رواية القصة التي شكلت العمود الفقري الذي قام عليه فيلم صائد التماسيح رأى الباحث أن ينقل رواية الفيلم كاملة حتى نتبين الأسلوب الذي أتبعه الكاتب في التعامل مع وثيقة هذا الفيلم.

ويواصل المذيع في سرد الفيلم: أول ما يثير الانتباه هنا الوجوه المتباينة في ملامحها والوانها... الكثيرون هنا جاءوا من كل بقاع السودان، من الشمال والشرق والغرب والبعض تمتد جذورهم الى الدول الأفريقية المجاورة. الأمن والترحيب والمودة التي تجدها في وجوه المنداري المسالمة جذبت الكثيرين الى هنا، البعض نقل تجارته الى هنا، والبعض تزوج هنا، ولكن.. أين شعيب؟.

في بيت يبعد عن النهر نحو 150 مترا يعيش شعيب وأسرته، البيت بسيط مثل أي بيت من بيوت تركاكا، يتكون من ثلاث غرف ومظلة مصنوعة من القش جعل احداها مخزنا لأدوات الصيد ووقود القارب، هو رجل متوسط الطول شديد السمرة قوي البنية رغم أنه يقترب من الستين، والأهم أنه دائم الابتسامة تشعر حينما تلقاه لأول مرة كأنما تعرفه منذ زمن.

مثل الكثيرين غيره ولد شعيب على ضفة النهر، بعضهم عمل في صيد الأسماك والبعض عمل في الزراعة والآخر بالرعي لكن شعيبا لم يبحث بعيدا ليبحث عن عمل وإنما التفت الى النهر ذاته حياته التي عاشها من بعد صارت امتدادا لطفولته من قبل فمنذ السابعة من عمره كان يساعد أباه في صيد التماسيح ومثل أبيه الذي كان علما في صيد التماسيح غدا شعيب علما أيضا.

كان محبا للعمل ومحبا لمهنته فلأكثر من خمسين عاما لم يترك شعيب مهنته أبدا، فلربما كان ذلك أول شروط الصياد الناجح ولكن هل كان ذلك خاليا من المخاطر، جميعنا سمع عن التمساح الكثير والمثير من القصص والحكايات، لكن ماهي الحقيقة؟.ولكن كيف يصطاد شعيب التمساح؟ سمعنا أنه يكلم التمساح بلسان يفهمه، ويناديه فيأتي. كيف ينادي الصياد عدوه دون أن يختبئ له؟ وكيف يحدثه بلغة يفهمها؟ وكيف يستجيب ذاك ويرد عليه؟ هل يقلد صوته؟ لماذا يأتي التمساح حين يسمع ذلك الصوت؟ هل في الأمر سر أم أنه قضية خبرة ومعرفة؟

تمتد رقعة الصيد في منطقة تركاكا بطول خمسين ميلا شمالا وخمسة وخمسين ميلا جنوبا حتى مدينة جوبا وتغطي ضفتي النهر الشرقية والغربية والذي ينحني أحيانا فتصير الضفاف شمالية

وجنوبية. فاذا بدئت الرحلة على الضفة الغربية تنطلق من موني ثم ري وتومبي ثم تمضي حتى منطقة مايبور على حدود ولاية أعالي النيل ثم تعود من الشرق مارة بسودان سفاري وجميزا وبيار وفكر وفلك في الضفة الشرقية الموازية لتركاكا.

في العادة يخرج شعيب عند الثامنة مساء ويعود قبل الفجر بقليل، الموعد قد اقترب، فالساعة الآن السابعة والنصف ووقت الرحلة حان.

الظلام حالك وهذه أضواء تركاكا التي كانت تنام من قبل بعد مغيب الشمس بساعة فقط... سنتجه الآن شمالا الى موني.... لقد وصلنا .... الظلام شديد السواد.... أصوات الحشرات كثيفة كأنما بدأت يومها الآن الباعوض ينهش أجسادنا رغم الزيت الذي مسحنا به أطرافنا ورغم الملابس البيضاء التي لا تجتذبه واما الهواء فيبدو أنه لا يحب الظلام.... هذا صوت شعيب ينادي التمساح، الصوت أشبه بأصوات الطيور منه الى أصوات الوحوش... على ضوء البطارية يبحث عن الفريسة .... الآن لقد أصاب شعيب ضحيته، يتركه قليلا ثم يسحيه اليه...ربما تستسلم الحيوانات الأخرى بسهولة ولكن ليس التمساح... لقد أصابه في مؤخرة العنق، ولكن هذا ليس كل شيء، ما لم تمسك فكه لن تكون قد فعلت شئيا ولكن كيف تمسك الفك؟ شعيب صياد ملتزم بأخلاق العمل ولكن لا يقتل للمتعة أو يقتل للقتل.... أراد أن يأخذه حيا فهو صغير.... هذا الرجل لا يمل ولا ينثني ولا يرتاح بعد النجاح .... وانطلقنا من جديد هذه المرة الى الرين... هذه المرة القرين ليس قرا ولا صغيرا فالتمساح الذي سنلتقيه بعد قليل عاش سنين وربما لم يواجه من قبل مثل هذا الخطر الذي ينتظره اليوم وربما نجأ من مخاطر عديدة لكن له موعد اليوم مع شعيب واللقاء حاسم لن يمر بسلام على الطرفين فلابد من خاسر أو جريح... وها هو شعيب يناديه... القارب الذي جاب النهر لأربعة أعوام وحمل في ظهره الكثير ينوء تحت الحمل الثقيل فلا نشعر بالاطمئنان ولكن شعيب يعرف امكانات قاربه جيدا أخبرنا أنه حمل عليه ذات مرة سبع وعشرين تمساحا .... هذه المرة سنذهب الى التمساح في بيته في الجزيرة المقابلة لتومبي ربما يكون الظلام مرادفا للصمت لكن في البحر ليس للصمت مكان... حسنا يبدو أن مضيفنا ليس موجود لذلك سنعود أدراجنا... شعيب يسحبه اليه مرة أخرى فالكدنقا ليست كافية ورصاصة على رأسه تتركه غارقا في دمائه ولما كانت المياه غير عميقة نزل شعيب ومساعده ليكملوا عملهم ثم يرفعونه الى القارب... شعرنا بسعادة كبيرة يبدو أن التوفيق حالفنا فقد حصلنا على نصيب وافر... شعيب قرر أن نعود

أدراجنا... لم نرى كيف اصطاد شعيب هذا الصغير فالأمر كان أسرع مما نظن... لم يأخذ منه سوى ثلاث ثواني.. يقدر شعيب عمره بأقل من عام.. هل تعرف كيف اصطاد شعيب هذا الصغير؟ العودة من الصيد مناسبة واحتفال... الجميع يأتون الى المرسى، حتى الصغار جاءوا منذ السادسة والنصف صباحا.. التف الناس حول الصيد الوفير.

بيد محترفة وخبيرة وبسرعة بدأ شعيب عمله، ورغم القناعات المحلية الراسخة بأن لحم التمساح يعيد الشباب والقوة ويعالج الرطوبة والشيخوخة الا أن شعيب لا يبيعه للناس لكل من حضر القسمة نصيب من اللحم... أول ما لفتنا اليه هو روحه المرحة وطرافته... هذا ليس تمساحا طائرا انه أحد مساعدي شعيب لقد منحه الله من القوة ما مكنه من حمل الثقل الذي يقترب من المائة كيلوجرام ... بعد أن يعود الناس الى بيوتهم بنصيبهم من لحم التمساح يبدأ شعيب مهمته وعمله الحقيقية في تجهيز الجلد، أولا ينظف الجلد من بقايا اللحم والشحم المتصلة به بعناية شديدة ثم يوضع الملح على الجلد.... خميسة بذلت مجهودا كبيرا في خدمة ضيوفها، أشعلت النار وأعدت آنيتها وغسلت اللحم الذي يبدو الآن ومن غير شك مثل لحم السمك تماما... لكن هل سيكون شهيا؟.. فتح العليم المصور قال ان والده وصف له لحم التمساح بأنه أشهى ما اكل وهو يريد أن يحكم بنفسه... فتح العليم يبتسم في رضى لقد صدق والده...بعد قليل لم يتبقى من الأمر شيء... من قال ان الأمر مستحيل؟ عندما يقضي رجل في مهنته أكثر من خمسين عاما فانه يرى الكثير ويفعل الكثير ينجح مرات ويفشل مرات، أحيانا يحقق أكثر من أحلامه وأحيانا تجهض أحلامه... النهاية.

سيناريو فيلم صائد التماسيح:

رقم اللقطة	زمن اللقطة	الصورة	المؤثر الصوتي
1	ليل	مشهد التمساح فاغرا فاه داخل المياه	صوت المياه بالإضافة الى موسيقى تصويرية ذات ايقاع سريع
2			يبدأ المذيع في وصف الفيلم
3	نهار	احد شباب القرية يغسل وجهه	يستمر صوت المذيع على خلفية
		صورة لعدد من التماسيح في	موسيقى ذات ايقاع سريع
	نهار	المركب	

4			صوت المذيع يوصف كيف سمعوا
		تنتقل الكاميرا في حركة من أسفل	بقصة صائد التماسيح مع استمرار
	نهار	الى الاعلى	الموسيقى التصويرية.
5		(Tilled up) لتوضح صورة بطل	
		القصة وصائد التماسيح	
6	نهار	شعيب يقف في وسط المركب	
		المتحرك في النيل وبجانبه ثلاثة	
7	نهار	تماسيح ملقاة على المركب	
			صوت محرك المركب
8	نهار	صورة مقدمة المركب متحرك	
9		على النيل	المذيع يوصف الموقع الجغرافي لمدينة
	نهار	خارطة افريقيا موضح عليها	تركاكا
10		خارطة السودان	
	نهار	ومن ثم خريطة جوبا وتركاكا	المذيع يوصف في الموقع الجغرافي
11		ينتقل الى عرض مشاهد من	لمدينة تركاكا
		مدينة تركاكا الواقعة على ضفاف	
12	نهار	النيل	
			صوت واحدة من أغاني المنطقة
13	نهار	احد ابناء القرية يمارس في	يستمر صوت الاغنية
		طقوس	
14	ليل	استعراض لعدد من رقصات قبيلة	يستمر صوت الاغنية بالاضافة لصوت
		المورلي البطولية	المذيع وهو يتحدث عن التباين
15	نهار	استعراض وجوه عدد من شباب	الاجتماعي الموجود بالمنطقة
		القرية ومناشطهم	
16			
	نهار		

17		صورة لحفل زواج بين رجل من الشمال وبنت من بنات المنطقة	صوت المذيع يتساءل (ولكن أين شعيب) بالاضافة
	نهار		لصوت زغاريد الفرح + صمت
18		شعيب يمشي وهو يحمل أدوات الصيد	صوت محرك المركب
	ليل		
		غروب الشمس بينما شعيب يركب مركب ينطلق وسط النيل	صوت طبيعي تقطيع اللحم صوت الدجاج بالمنزل
19	ليل		
		شعيب داخل المنزل يقطع لحم التمساح هو وزوجته	صوت الضجيج بالمنزل، ثم يبدا المذيع بوصف موقع بيت شعيب من القرية، كما يوصف مكونات المنزل
	نهار		
		زوجة شعيب تشوي اللحم وتجهز الطعام وتقدمه للضيوف او التيم الفني للبرنامج	المذيع يوصف في المنزل
20			
	نهار		
		صور لشعيب وهو متحرك داخل المنزل ليوضح مكونات المنزل وغرفه	
21			(هو رجل متوسط الطول شديد السمرة قوي البنية) المذيع يصف شعيب
	نهار		(ولد شعيب) المذيع يتحدث عن نشأة وميلاد شعيب ووراثته لصيد التماسيح من والده
22		لقطات تعريفية مختلفة لشعيب وهو يأكل ويتحدث ويتحرك ماشيا	
23	نهار	لقطات توضيحية للقرية من المركب	

24	نهار	لقطات من النهر توضح حركة المراكب وعدد من التماسيح التي اصطادها شعيب	ما زال الحديث مستمرا عن شعيب ومقدراته في الصيد
25	ليل	شعيب يحمل أدوات الصيد ويتجه نحو النيل	شعيب يقول (نحن متجهين على البحر) وموسيقى سريعة بالإضافة لأثر صوتي طبيعي ضوضاء المكان
26	ليل	شعيب على المركب المتحرك مع ضوء الشمس وبجانبه التماسيح	ما زال الحديث عن شعيب وتمسكه بمهنته
27	ليل	صورة لتمساح في وسط النهر	صوت التمساح وصوت شعيب وهو يرد على التمساح بنفس الطريقة
	نهار	صورة لعدد من الناس يجرون تمساح خارج الماء	المذيع يتحدث عن التمساح +أصوات الناس وهم يجرون التمساح
28	نهار	شعيب جالس على المركب ويتحدث عن طبيعة التماسيح وسلوكها وطريقتها في الصيد	صوت شعيب وهو يحكي
29	ليل	شعيب يمسك آلة الصيد التي تشبه الحربة ويوضح كيف يصطاد التمساح	صوت شعيب يشرح كيفية صيد التمساح
30			صوت التمساح

31	ليل تمساح يقع في قبضة شعيب وهو يصرخ ويحاول الفكاك		
32	ليل شعيب في المنزل ممسكا بتمساح حي صغير مربوط ومن ثم يدخله البحر	المذيع يتحدث عن أن شعيب يمتلك لغة يتفاهم بها مع التماسيح	
33	ليل شعيب ينادي التمساح وفي نفس الوقت يقوم بربط تمساحا صغيرا	صوت شعيب يقلد صوت التمساح بالإضافة لصوت الحشرات وصوت الموسيقى	
34	ليل تم اصطياده شعيب على ظهر المركب ويستعرض مهاراته في كيفية صيد التمساح	صوت شعيب وهو يشرح .. يقول في قصيدة بعد أن يصطاد التمساح	
35	ليل لقطات من مجرى النيل	المذيع يتحدث عن امتدادات رقعة الصيد على النيل + أصوات ايقاعات في خلفية الصوت + صوت طبيعي موتور المركب والامواج	
36			
37	ليل المخرج مع شعيب في وسط النيل	المذيع ما زال يوصف في امتداد رقعة الصيد + ايقاعات	
38			

39	ليل		صوت محرك المركب
40	ليل	مجرى النيل	حديث شعيب
41		شعيب يتحدث عن تجربة الصيد بالتبادل مع لقطات لزوجته التي	
42	نهار	تجهز النار للشواء	موسيقى تصويرية بإيقاعات سريعة
43	نهار	شعيب يجهز الآت الصيد	المذيع يتحدث عن زمن خروج شعيب الى الصيد عند الثامنة مساء +أثر
44		شعيب يحمل أدوات الصيد	صوتي طبيعي + الموسيقى
45	ليل	وماشيا على النيل	موسيقى + صوت طبيعي
46		شعيب يصل المركب ويضع ادواته بمساعدة التيم الفني العامل	
47	ليل	في الفيلم	صوت المذيع يصف الوضع
48	ليل	ظلام كامل	صوت طبيعي
49	ليل	شعيب يحرك المركب	صوت شعيب يقلد صوت التمساح وينادية
50	ليل	ضوء بطارية شعيب في الظلام الحالك	صوت المركب تصطدم بالحشائش + موسيقى تصويرية
51	ليل	شعيب يبحر في وسط الحشائش	

			صوت المذيع + موسيقى تصويرية
52	ليل	المخرج ومساعد شعيب يجدف	
			صوت المذيع + صوت شعيب ينادي
53	ليل	شعيب في مقدمة المركب يجدف	التمساح + موسيقى
54	ليل	شعيب يتهيأ للصيد	صوت المذيع + صوت شعيب ينادي التمساح + موسيقى
55	ليل	بطارية شعيب + إظلام شديد	
			صوت مقاومة التمساح + صوت المذيع
		شعيب يمسك التمساح ويحاول أن	+موسيقى
56		يرفعه في المركب والتمساح يقاوم	
	ليل		صوت المذيع + صوت مقاومة التمساح
		شعيب يحاول الامساك بفك	+ موسيقى
		التمساح	
57	ليل		صوت المذيع + صوت التمساح +
		شعيب يمسك بفك التمساح ويرفعه	موسيقى
58		في المركب	
	ليل		صوت المذيع + نقاش حول قتل التمساح
59		شعيب يعد العدة لصيد جديد	أو (يجيبو حي) + موسيقى
	ليل		
60		بطارية شعيب في الظلام	صوت المذيع + صوت طبيعي
	ليل		
61		شعيب يبحر من جديد في ظلام	صوت المذيع +موسيقى
		شديد	
62	ليل		صوت المذيع + موسيقى +صوت
			شعيب ينادي التمساح

63		صورة التمساح داخل الماء	
	ليل	وشعيب يستعد	صوت شعيب وهو يغمغم بأصوات غير مفهومة
64			
	ليل	إظلام تام	
65			نسمع صوت اصابة التمساح ووقوعه داخل الماء
		شعيب يصوب بندقيته نحو	
66	ليل	التمساح	
			صوت طلق ناري + صوت حركة
67		شعيب ممسكا البطارية بفمه	التمساح داخل الماء
		ومساعده يرفعون تمساحا ضخما	
68	ليل	في المركب	صوت الماء + والمصور يسأله (برضوضكر)
		شعيب يرتب التماسيح في	
69		قلب المركب ليترك المساحة	
	ليل	لتمساح جديد	
			صوت المذيع
70		المخرج يتحول من مقدمة المركب	
	ليل	الى المؤخرة	
71			
		شعيب يحرك المركب لصيد جديد	صوت المذيع يصف المركب
72	ليل		
		صورة للتمساح وهو متحرك	صوت الماء والتجديف + صوت المذيع
73	ليل		
		شعيب يجهز صنارته للصيد	صوت الماء والتجديف + شعيب ينادي
74	ليل		التمساح + صوت التمساح
		شعيب يطلق ذخيرة على التمساح	

75			صوت المياه + موسيقى + صوت المذيع
	ليل	التمساح مضرجا في دمائه	
76		وشعيب يحاول سحبه الى المركب	
			صوت الطلق الناري + موسيقى
77		شعيب يضع التمساح داخل	
	ليل	القارب الصغير	صوت المذيع + موسيقى تصويرية
78			
		شعيب يرتب أدواته إستعدادا	صوت المذيع + موسيقى تصويرية
79	ليل	للرجوع	
			صوت المياه + صوت الادوات +
		فجأة... شعيب يمسك بتمساح	صوت شعيب
	ليل	صغير	
			المذيع يعلن دهشته لاصطياد التمساح
		التمساح الصغير يقاوم قبضة	الصغير
	ليل	شعيب	صوت المذيع + صوت التمساح
		شعيب يجدف	صوت حركة المركب في المياه
	ليل		
		ضوء الشمس مع الماء تنتقل	
	فجر	الكاميرا الى شعيب واقفا في	صوت الديك + موسيقى + صوت
		المركب جوار التماسيح	موتور القارب
		صورة من ظهر شعيب وهو ينظر	
	صباح	الى الجموع التي تنتظر عودته	موسيقى + صوت المذيع + صوت
		من الصيد	القارب

	صباح	الناس ينزلون التماسيح من القارب الى المياه ليسحبوها الى اليابسة	صوت المياه + اصوات الناس وهم يسحبون التماسيح
	صباح	شعيب يسلخ التمساح بمهارة	صوت المذيع + صوت السكين على جلد التمساح
	صباح	شعيب ممسك بلسان التمساح ثم لقطة قريبة من وجه شعيب	شعيب يقول (اللسان لي أنا حتى استطيع أن أقلد صوت التمساح) ويقهقه بضحكة عالية
	صباح	أحد مساعدي شعيب يحمل التمساح الى بيت شعيب	صوت المذيع يصف قوة الرجل
	صباح	مساعد شعيب مزهو بقوته بعد أن أنزل التمساح من على ظهره	يتمتم بكلمات تدل على الفخر والناس يضحكون من حوله
	صباح	شعيب ومساعده يدبغون جلد التمساح	صوت المذيع + موسيقى
	صباح	شعيب وزوجته خميسة يقطعون لحم التمساح لشوائه	صوت المذيع + أصوات الدجاج بالمنزل
	صباح	خميسة تشوي اللحم	صوت المذيع + صوت الشواء
	صباح	تقدم اللحم للضيوف (تيم الفيلم) والضيوف يأكلون	المذيع + فتح العليم يقول (حاجة تمام)
	صباح	تيم البرنامج + شعيب وزوجته جالسون حول المائدة وهم يأكلون	صوت المذيع + موسيقى

	صباح صباح	لقطات بانورامية لقبيلة المنداري	صوت المذيع + موسيقى موسيقى الختام

الآثار الصوتية:

ان العمل الفني سواء كان فيلما أم مسلسلا تلفزيونيا عندما يتعامل مع الواقع فانه يعامله بالواقع نفسه، بمعنى أنه يستمد مادته من الواقع نفسه ولكن ليس بالشكل الذي يقلد فيه الواقع نفسه حرفيا، بل يخلق واقعا جديدا آخر وهو " ما يسمى بالواقع الفني " والذي يسمو على الواقع الفيزيائي بنقائه وتجاوزه للكثير من التفاصيل غير المهمة، اذا عالم العمل الفني عالم مصنوع يمتلك شروطه وقواعده الفنية.

وعلى الرغم من كون الوظيفة الاولى للآثار الصوتية هو (خلق الجو الا أنها يمكن أن تكون وبصورة مدهشة وثيقة للمعنى بالفيلم) (لوي دي جانيتي، مرجع سبق ذكره، ص264.) [1]

فتوظيف المؤثر يجب أن يتجاوز الجو العام الى عملية إنتاج المعنى، وذلك (لأن للآثار الصوتية وظيفة تماثل وظيفة اللغة) (حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، ج1، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ص 250.) [2]

وبالنظر الى فيلم صائد التماسيح نجد أن المخرج قد اعتمد على الآثار الطبيعية أو الداخلية، ومنذ الوهلة الأولى للفيلم، حيث دمج أكثر من أثر صوتي في مقدمة الفيلم معلنا بذلك واقعية الفيلم ونقله التام للحدث وبدون تغيير يذكر او اضافات، ان قوة موضوع الفيلم وتشبعه بالمواقف الدرامية النابعة من شكل وطبيعة الأحداث وتوفر الخصائص الدرامية في معطياته جعل المخرج يلتفت الى الطبيعة ذاتها ليستخرج منها آثارا صوتية بحجم الحدث المعروض، ولا شك ان طبيعة الفيلم غنية بكثير من الأصوات الناتجة من سير الأحداث وتصاعد الصراع الدرامي في الفيلم. ونجد أن المخرج قد واجه الكثير من التحديات التقنية والفنية في عملية التقاط الصوت من موقع الحدث وذلك بسبب قلة الامكانيات المتوفرة في ذلك الوقت، حيث أقر مصور الفيلم فتح العليم دفع الله في مقابلة خاصة بهذا البحث، بأنه قد قام بتسجيل المؤثرات الصوتية كلها عبر مايك الكاميرا الداخلي أو ميكروفون العنق ((neck mic في حآلة تسجيل الحوار أو المداخلات، كما أقر المصور أنه لم يكن هناك فني متخصص للصوت، وعزى ذلك الى قلة الامكانيات التي أثرت سلبا على انتاج الفيلم كله. (مقابلة شخصية مع الأستاذ فتح العليم دفع الله، مصور ومخرج تلفزيوني، بتأريخ 24 فبراير 2020م.)[1]

بدأت موسيقى الشعار يصحبها عدد من المشاهد التعريفية بالفيلم كمقدمة تعريفية بالفيلم وتخللت الموسيقى عدد من الآثار الصوتية المصاحبة للمشهد نفسه ' وفي أول مشهد لمجموعة من شباب المنداري الذين يقومون برقصة الصيد أدخل المخرج صوت البوق الذي يحمله أحد الراقصين فبدأ وكأنه جزء من موسيقى التتر، وبذلك يكون قد استفاد من المكون الثقافي المحلي لبيئة الفيلم، ثم أورد مشهدا لبطل الفيلم وهو يصطاد التمساح ويقوم برمي الددينقا داخل الماء وهنا نسمع صوت ارتطام الددينقا بالماء محدثة صوتا كبيرا، وفي مشهد الراقص بالقوس يدخل المخرج أصوات الجماهير التي تهتف لهذا الراقص وفي المشهد الرابع يظهر شعيب وهو يرفع واحد من التماسيح في المركب وهنا تسمع صوت الماء كردة فعل لحركة شعيب وهو يرفع في التمساح داخل النهر ثم نسمع صوت التمساح وهو يرتطم بسطح المركب، وعندما انتقل الى القارب متحركا داخل النهر نسمع صوت المحرك، كذلك عندما يتسابق ابناء المنداري في برنامج احتفالي نسمع

صوت زغاريد المشجعين للمتسابقين، ومرة أخرى نسمع صوت البوق عندما ركزت الكاميرا على واحد من شباب المنداري يعزف على البوق كذلك أورد صوت الدجاج البري عندما أظهره على الشاشة، ونسمع صوت تجديف شعيب على المركب وهو في منطقة مليئة بالحشائش التي تعيق تقدم المركب.

ومن مقدمة الفيلم نلاحظ أن المخرج قد تعامل مع الآثار الصوتية تعاملا واقعيا ومن داخل الكادر وذلك باتخاذه للمنحى التزامني بين الصورة والأثر الصوتي، الأمر الذي جعل الفيلم يبدو أكثر واقعية، فجميع الآثار الصوتية نبعت من مجريات المشهد نفسه ولم تأخذ بعدا خياليا أو مغايرا للصورة وبذلك لم يضف المخرج بعدا ذاتيا في الموضوع أو وجهة نظر خاصة به، بل اكتفى بنقل الأثر الصوتي و الصورة كما هي من الواقع فنقل صورة الماء يرافقها صوت الأمواج كأثر صوتي كما نقل صورة القارب يرافقه صوت المحرك ومضى بنفس الطريقة في جميع المشاهد، ويمكننا أن نرجع ذلك الى قوة موضوع قصة صيد التماسيح التي تمثل بعدا دراميا في أصلها كما يتوفر فيها جانب كبير من الآثارة والتشويق والغرابة.

وبعد أن انتهى من مقدمة الفيلم أدخل المخرج ضربة عبر الموسيقى ايذانا ببداية الفيلم، وهذه الضربة أيضا تشكل علامة انتقال من المقدمة الى مجريات أحداث الفيلم، حيث يبدأ أول مشهد بمنظر التمساح داخل الماء كإعلان تمهيدي لموضوع الفيلم، وفي نفس اللحظة نسمع صوت تحريك التمساح للمياه وصوت نخير التمساح ، اذن المخرج ههنا ينقل الصورة ومعها صوتها المصاحب أي الصوت من داخل الكادر ليبدو المشهد أكثر واقعية وصدقا، ونجد المخرج قد اكتفى بمشهد واحد عن التمساح ليدخل مباشرة لعرض قبائل المنداري وعاداتهم وتقاليدهم.

وحينما يتحدث الراوي عن الاستعداد للسفر في الدقيقة (02:20) لمعرفة قصة شعيب عن قرب، يدخل المخرج صوت موتور القارب بالتزامن مع صورة النهر وهنا يحاول المخرج ان يثبت حآلة السفر الى تركاكا عبر صوت المركب، وبالفعل ان صوت موتور القارب يوحي بالحركة.

وبالمتابعة نجد أن المخرج لم يغير طريقته في التعامل الواقعي مع الآثار الصوتية الا في مشهد واحد في الدقيقة (21:48) د/ث حينما أدخل صوت صياح الديك عند عودة شعيب من رحلة الصيد عند الصباح، وذلك ليوضح الزمن الذي عاد فيه شعيب من رحلة الصيد وصاحب الصوت صورة انكسار الشمس على الماء عند الشروق ليؤكد بذلك توقيت العودة، وبذلك نجد أن

الأثر الصوتي المتمثل في صوت الديك قد ساهم في خلق مكان جديد غير مرئ ونشاهده بالخيال فقط، وهو مكان صياح الديك الأمر الذي حقق عملية توسعة في عرض المكان داخل الفيلم، فالمكان الذي انطلق منه صوت صياح الديك لم يزاحم صورة شعيب وهو عائد من رحلته بل أضاف اليه مكانا آخر فأصبح لدينا مكانان أحدهما مادي ومرئ داخل اللقطة والآخر معنوي غير مرئ، وبالاضافة الى توسعة المكان نجد أن صوت الديك أعطانا إشارة لتحديد الزمن، فوقت صياح الديك معروف لدى الجميع وهو وقت الفجر، ولذلك نجد أنه بمجرد سماع صوت صياح الديك فان ذلك يعني الفجر. اذن تحديد الزمان والمكان واحدة من أهم الوظائف التي تؤديها الآثار الصوتي داخل الفيلم الوثائقي والعمل الفني عموما.

ولكن نجد أهمية الأثر الصوتي وحضوره الفاعل في حيثيات الفيلم تجسدت في مشهد محاكاة شعيب لصوت التمساح ومناداته له في الدقيقة (18:15) حيث صور المشهد الصوتي شكل الصراع النابع من الحوار بين الغريمين باللغة التي يفهمانها سويا وهي لغة التماسيح التي يجيدها بطل قصتنا وبمهارة عالية، وهي في الحقيقة تعتبر الوثيقة الحقيقية لهذا الفيلم والتي ساهمت في خلق الجو العام وتضخيم الاحساس بالواقع من خلال صوت شعيب والتمساح التي كانت مسيطرة على مكان الحدث ومجرياته، وبعد المناداة وحضور التمساح قريبا من شعيب، يرمي شعيب بالددنقا في البحر ليقوم بعملية الاصطياد، وهنا نسمع صوت ارتطام الددنقا بالماء لتحدث صوتا عاليا جراء ارتطامها بالماء، وبعد ذلك يمسك شعيب ببندقيته ويوجهها صوب رأس التمساح وفي هذه اللحظة نسمع صوت الرصاصة، ثم نرى شعيب نزل من القارب ليرفع هو ومساعده التمساح على القارب وهنا نسمع صوت اثر رفع التمساح من الماء الى القارب. أن هذه المشاهد الأربعة التي تمثل العملية الأساسية في صيد التمساح رأى المخرج أن يدعمها بالأثر الصوتي الطبيعي من داخل الكادر نفسه، فعندما سمع شعيب صوت التمساح شرع شعيب في مناداته بنفس الصوت، فجاء الأثر الصوتي هنا مجسدا الاحساس بالواقع وناقلا له من خلال الأصوات التي تحيط بمكان الحدث وبصوت شخوص القصة الرئيسيين فعمل الأثر الصوتي على تعميق المشهد كما ساعد في عملية الاستجابة والتفاعل معه بشكل انفعالي عميق، كذلك عندما سمعنا صوت رمي الددنقا على التمساح وصوت الماء المرتد من أثر الضربة وأثر ذلك على في رفع توتر المشهد والاستعداد النفسي لقرب لحظة الصفر في عملية الاصطياد، وعندما أحس شعيب بأن هذا التمساح أكبر مما كان يتوقع وأن الددينقا لن تمسكه، اضطر لضرب طلقة في

رأس التمساح جعلته غارقا في دمائه، ان صوت الطلقة جاء بمثابة اعلان عن نهاية هذه المعركة التي ينتصر فيها شعيب وبعد ذلك نسمع حركة الماء أثناء رفع التمساح على القارب، كل هذه الأصوات جعلت الصورة أكثر عمقا وواقعية وأخرجت المشهد من التسطيح والوثائقية المرجعية الى عالم يضج بالتفاصيل الدرامية والروائية التي تمثلت في الصراع والحوار والمحاكاة والتوتر، والتي صبغت الفيلم بالروح الدرامية.

ويرى الباحث أنه لا بأس من استخدام الأثر الصوتي بصورة واقعية في الفيلم ومطابقا للحقيقة أو من داخل الكادر، ولكن الاستخدام الغير واقعي والذي يأتي من خارج الكادر يكون أكثر طرافة وبلاغة وذلك لاختلاف موضوع الصورة عن موضوع الصوت المرافق لها مما يرفع روح الدهشة والترقب لدى المشاهد، ويمكن القول أن المخرج سيف الدين حسن استطاع عبر المؤثر الصوتي أن يصنع الجو العام للفيلم وتصوير الواقع بحذافيره وذلك من خلال الآثار الصوتية التي تحيط بالمكان مثل: صوت المياه، صوت التمساح، صوت شعيب وهو يقلد التمساح، صوت القارب، صوت الغناء والزغاريد وصوت الضجيج عامة، وفي نفس الوقت استطاع أن يجسد عبر الاثر الصوتي واقعا متخيلا دالا على الزمان والمكان فضلا عن أنه زاد من سعة الاطار الفيلمي وذلك من خلال صوت الديك عند عودة شعيب مع الصباح. كما أنه أعطى لمسة واقعية درامية للفيلم وأعطى البعد الحقيقي للصورة من خلال تطابق الصورة مع الأثر الصوتي.

وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن استخدام الأثر الصوتي في فيلم صائد التماسيح قد أدى الى تعميق التفاصيل الدرامية الموجودة أصلا في موضوع الفيلم، وذلك من خلال اظهار وتوضيح أبعاد الصراع بين البطل والتمساح حيث أنها كانت المفتاح الرئيسي للصراع والذي اعتمد عليه البطل في جذب التمساح ومن ثم اصطياده، ان شعيب اعتمد في مهنته على الأثر الصوتي المتمثل في اللغة اللفظية التي يصدرها مقلدا صوت التمساح، اضافة الى ذلك فقد ساهمت في عملية التشويق والآثارة التي نتجت من أصوات التمساح أثناء عملية الصيد ووقوعه فريسة في يد شعيب، فضلا عن أن الآثار الصوتية لعبت دورا هاما في تعميق الواقع الفني في الفيلم وتوصيل المعلومة للمتلقي.

الموسيقى:

كما أشرنا من قبل في مضابط هذا البحث أن الموسيقى من العناصر المهمة على مستوى البناء الجمالي والدرامي والعاطفي في الفيلم الوثائقي، وتكمن خطورة الموسيقى في أنها ليست

بحاجة لتعلم لغة معينة لفهمها بل هي (لغة الروح ووسيلة التعبير في الأفعال التي تدور في الوجدان) (هنري لانج هول، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر الباروك الى العصر الكلاسيكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص30) [1]

ولأن الموسيقى تمنح الأحداث والشخصيات بعدا عاطفيا نجد أن المخرج سيف الدين حسن اهتم لأمر الموسيقى داخل فيلم صائد التماسيح وأفرد لها مساحة معتبرة، فقد صاحبت الموسيقى الشخصيات والراوي والحوار والمكان وكافة الموجودات في الصورة على الشاشة كخلفية ترتبط بمحتوى الصورة وإطارها العام. كما وظف المخرج الموسيقى في سد الثغرات في مجرى الصوت مثل الحوار أو نهايته. (مقابلة شخصية مع الأستاذ فتح العليم دفع الله، مصور ومخرج تلفزيوني، بتأريخ 24 فبراير 2020م.) [2]

وقد اختار المخرج موسيقى flipper music ذات الايقاع السريع لتكون مصاحبة للصورة ومعبرة عنها، وقد بدأت الموسيقى من الشعار حيث استهل الموسيقى بصوت آلة البوق الشعبية وهي آلة موسيقية من منطقة المنداري، حيث ظهر عازفها في المشهد نفسه وهو يعزف، فجاء صوت الموسيقى ومن البداية ليعرفنا بالمكان والمنطقة التي تجري فيها الأحداث وذلك من خلال الآلة الموسيقية وصوتها الذي يماثل طبيعة المنطقة وارثها الشعبي وثقافتها وبيئتها، ومن المعروف أن لكل منطقة شكل من أشكال الموسيقى الخاصة بها، ولذلك استهل المخرج بالنفخ على آلة البوق ليعطينا اشارة معرفية سريعة بطبيعة منطقة الحدث وسكانها لتصبح الموسيقى دآلة على المكان مثلها مثل بقية عناصر الفيلم الأخرى مثل الصورة والتعليق والحوار، كما ان صوت البوق وباعتباره جزءا من ثقافة المنطقة يساهم في خلق الاحساس العاطفي والتواصل بين المتلقي والفيلم. وبعد ذلك سحب المخرج صوت البوق من مجرى الصوت ليترك الموسيقى المكونة من آلة الفلوت والكونترباص وصوت الأورج تواصل لاكمال شعار الفيلم، ومن الملاحظ أن صوت الفلوت به شبه كبير بآلة البوق الشعبية كما أن عزف الموسيقى التصويرية جاء متطابقا مع آلة البوق و تم بنفس السلم الموسيقي والايقاع فاظهر آلة البوق من خلال المزج بينهما بواسطة المونتاج وكأنها جزء من الاوركسترا التي نفذت اللحن.

بعد نهاية مقدمة الفيلم مباشرة احتاج المخرج لوسيلة تنقله بسلاسة من مشاهد الشعار المتباينة الى موضوع الفيلم الرئيسي وفي نفس الوقت تدعم عملية المونتاج، فما كان له الا أن يستعين بالموسيقى ليحقق هذا الغرض، فقام بإدخال ضربة موسيقية صاحبتها حركة الكاميرا بصورة قوية

وافقت الصوت الموسيقي لينتقل مباشرة الى صورة التمساح في عرض النهر، وهنا ساهمت الموسيقى مع المونتاج في عملية الربط والانتقال بين المشاهد المختلفة بين الشعار وبين الموضوع الرئيسي فضلا عن أنها ساهمت في عملية تدفق اللقطات بصورة سلسة.

كذلك صاحبت الموسيقى صوت الراوي الذي بدأ معرفا بالفيلم وحيثياته فجاءت الموسيقى بمثابة الأرضية التي نمت وتغذت عليها الرواية، فمنذ أن قال الراوي (حياة الناس اليومية في كل مجتمع لا تخلو من أحداث مثيرة) وهي الجملة الأولى التي ابتدر بها المذيع حكاية الفيلم، صاحبت الموسيقى صوت المذيع كخلفية ارتبطت بالكلمات واطارها العام، فصوت الموسيقى – المكون من عدد من الآلات الموسيقية والذي يحمل تموجات مختلفة تعبر عن الكلمات ومدلولاتها – عمل على توصيل رسآلة الفيلم وتوضيح معانيه المختلفة وذلك من خلال تمازجها مع صوت الراوي ليشكلا معا قوة سمعية مؤثرة تركت بالغ الأثر على المتلقي، فالموسيقى منفردة لديها القدرة التعبيرية الكافية لتوصيل الرسآلة الفيلمية ناهيك عن امتزاجها بصوت الراوي، وبذلك صارت الموسيقى خلفية عاطفية ووجدانية فتحت الطريق أمام صوت الراوي حتى يصل للمتلقي بسلاسة ويسر فتترك في نفسه التأثير المطلوب حتى يكون أكثر استيعابا والتصاقا بالقصة وانجذابا لأحداثها.

ونجد ذلك واضحا حينما يقول الراوي (وانطلقنا من جديد... هذه المرة الى الرينج) وبمجرد أن شرع في قول هذه الجملة دخلت الموسيقى التصويرية مدعمة هذه المعلومة التي تنقل الأحداث برمتها الى موقع جديد، ان الموسيقى بتكاملها مع هذه الجملة انما تهيئنا عاطفيا لهذه الرحلة الجديدة طلبا للصيد كما عملت على الاستعداد النفسي والذهني لدى المتلقي حتى ينتقل مع شعيب في رحلته بدون أي صعوبات.

ونجد أن الموسيقى في فيلم صائد التماسيح قد صاحبت الصورة أيضا، ففي الدقيقة (20:10) يظهر شعيب وهو يجهز أدواته للصيد مرة أخرى فنراه ممسكا بالكدنقا متأهبا لفريسته وهنا تدخل الموسيقى لتدعم مضمون الصورة وتوثق لهذا المشهد الذي يمثل النقطة التمهيدية للحدث الرئيسي في الفيلم، وتواصل الموسيقى لتصف لنا وبصورة مثيرة كيف قام شعيب بضرب طلق ناري على التمساح هذه المرة وذلك لأن الكدنقا لم تكن كافية في القبض عليه، وكيف تم رفعه الى المركب بعد ذلك، وهنا نجد أن الموسيقى اشتغلت في مقام الوصف، وصف الخطوات التي اتبعها شعيب في صيد هذا التمساح الضخم منذ مرحلة تجهيز أدوات الصيد وحتى مرحلة رفعه الى المركب، ليثبت لنا المخرج أن الموسيقى لديها القدرة الكافية على التعبير – وبدون أي مساندة

لسانية – عن الصورة والأحداث وذلك لقدرتها العالية على التمازج والانصهار مع معطيات الصورة بحيث يصبحان جزءا واحدا لا يمكن الفصل بينهما.

وفي الدقيقة (12:45) صاحبت الموسيقى أيضا اللحظات الأخيرة لانطلاقة شعيب الى النهر ليشرع في رحلة الصيد، فيظهر شعيب يجهز أدوات الصيد ويحمل الكدنقا والبطارية وبندقيته على ظهره والمجداف والسكين، يحمل كل هذه الأدوات ويتجه في ظلام الليل الى المركب، وبالتدقيق والنظر في هذه اللقطات نجد أن الموسيقى قد عملت على رفع التوتر والصعود به الى أعلى الدرجات وهي تتابع البطل في الاستعداد لمعركته الفاصلة وتثير العديد من الأسئلة والتوقعات التي تجول في ذهن المتلقي عند سماعه الموسيقى في هذه اللحظات، هل يا ترى سينتصر شعيب ام ستكون الهزيمة من نصيبه؟، هل سيقتل شعيبا التمساح أم أن التمساح قاتله؟ هل هذه الأدوات البسيطة التي يحملها شعيب تكفي لصيد التمساح الذي عرف عنه القوة والمهارة في اصطياد غريمه؟ هل يصمد هذا القارب الصغير في هذه المواجهة العنيفة؟ كل هذه التوقعات والأسئلة المشروعة تثار وبسرعة كبيرة في ذهنية المتلقي عند سماعه للموسيقى ذات الايقاع السريع والتي استطاعت أن تخلق الخوف والترقب والقلق، هذه الأحاسيس والتي تمثل صميم العمل الدرامي وروحه. وبالرغم من أن شعيب يبدو عليه الثبات والثقة الزائدة والتي تظهر في ملامح وجهه، الا أن الموسيقى ممزوجة مع الظلام الحالك توحي للمتلقي بغير ذلك وتثير في دواخله مشاعر نفسية متباينة ما بين الترقب والقلق والخوف، وبذلك نستطيع القول أن الموسيقى في هذا المشهد استطاعت أن تسحب المتلقي للمشاركة الوجدانية في الحدث وإحاطة الصورة المرئية بطريقة منحتها قدرة تعبيرية عالية.

ونورد مثالاً آخر لعودة شعيب من الصيد عند الصباح وهو يحمل صيدا وفيرا في الدقيقة (21:50) حيث ظهر شعيب يقف في وسط القارب المتحرك نحو الشاطئ ويحمل في يديه الكدنقا وامامه ثلاثة تماسيح ضخمة هي حصيلة رحلته في ليلة البارحة، الصورة تظهر شعيب في موقف البطل الذي حقق انتصارا كبيرا على عدوه القابع الآن بين قدميه، يرى الباحث أن الموسيقى المصاحبة لهذا المشهد جاءت أضعف من المشهد بكثير وبالرغم من جماليات المشهد الذي استطاع أن يؤسطر البطل من خلال زوايا مختلفة الا أن الموسيقى والآثار الصوتية جاءت اقل من مستوى الحدث حيص كان من الممكن ان تلعب الموسيقى دولا كبيرا في تعزيز المشهد وتؤكد على بطولة شعيب وانتصاره الذي حققه، خصوصا عندما انتقلت الكاميرا لتصور الجمهور الواقف

بفرحة كبيرة في انتظار شعيب لتصف فرحة الصغار قبل الكبار والذين استقبلوه استقبال الفاتحين، جاءت الموسيقى في هذا المشهد لتعمق الصورة الاحتفالية بعودة شعيب والنصر والبطولة التي حققهما في رحلته، ويرى الباحث أن المخرج كان من الممكن أن يستخدم موسيقى أكثر قوة تتكون من الصوت الطرمبيت أو الساكسفون أو الآت ايقاعية لتتناسب مع الحدث الكبير ولكن المخرج اكتفى بالموسيقى التصويرية التي سادت الفيلم ولم يرد أن يجري عليها أي تعديل بالرغم من ضرورة التعديل في مثل هذه المشاهد وهذا يؤكد أهمية الموسيقى في عملية الإخراج ومساعدة المخرج في امتلاك أدواته، ان الموسيقى الضعيفة والتي لا تتناسب مع طبيعة المشهد ولا أهدافه أضعفت المشهد كله بل وأخرجته من معانيه ودلالاته، فمن غير المعقول أن تستخدم نفس الموسيقى التصويرية التي استخدمها في حال السفر وفي حال التعريف بالمنطقة ومرة أخرى في حال التعريف بشعيب لتعيدها مرة أخرى في مشهد يلخص كل أهداف الفيلم وسبب صناعته وهو التوثيق لهذا البطل الاستثنائي، جاءت الموسيقى أضعف من المشهد فساهمت في ضعف الرسآلة الفيلمية.

الصمت:

من الملاحظ أن المخرج سيف الدين حسن لم يستفد كثيرا من عنصر الصمت كأثر صوتي بالرغم من توفر المبررات الفيلمية لدخول عنصر الصمت في صميم الفيلم كان يمكن أن يكون له أثر فعال في اضافة معاني مختلفة في فيلم صائد التماسيح.

الخلاصة:

إن فيلم بركة لرون فريكة ليصعب على الالمام بكل حيثياته البنيوية والتركيبية، كما أنه يتأبى على التأويل الدرامي والقراءة المقفلة النهائية، ولكن ما يمكن أن يجد لنا مبررا ويمنح لقراءاتنا هذه إمكانية التحقق هو الإصرار على قراءة الفيلم من خلال نظارة المؤثرات الصوتية وقدرتها على إذابة الفواصل الحادة بين أشكال الفيلم الروائي و الوثائقي.

لقد كانت القراءة التي حاول الباحث تفعيلها في هذا المقام موجهة الى البؤر الدرامية في هذا الفيلم لا الى الفيلم كله.

أما النتائج الضمنية التي تمخضت عن هذا الفصل فنذكرها على النحو التالي: أثبت رون فريكه من خلال فيلمه بركة، أن له وعيا بنيويا ينهض عليه منهجه في اخراج الأفلام، وتصوير مشاهدها وبناء أشكالها، وليس غريبا إذ اعتبرنا هذا الفيلم بالذات بنية سينمائية دآلة يرتبط فيها خيط الواقع الوثائقي بخيط النسق الداخلي القائم على آلية المؤثرات الصوتية في الفيلم، وهو الارتباط الذي أسفر حقا عن رؤى رون فريكة الفكرية والثقافية حيال العالم، إنه الوعي الممكن الذي بنى بموجبه فيلم بركة، حيث لاحظ الباحث من خلال تحليل الفيلم أن فريكه قد تجاوز الوجود الوثائقي للفيلم وتسامى على معطياته الواقعية، الأمر الذي كشف لنا عن ثقافته الفكرية العالية واستفادته من أحدث ما جادت به التكنلوجيا في عالم صناعة السينما.

ان المنطق الاخراجي الذي تعامل به مع الفيلم الوثائقي بركة تجاوز به كل الأفلام السينمائية السابقة التي تناولت موضوع ، فلم ينطلق من أي نموذج فيلمي قبلي في صياغة الربط

بين المادة الوثائقية وبين الشكل الروائي الذي جاء عليه الفيلم، إنما سعى بكل ما أوتي من قدرات إبداعية، وبكل ما توفر له من وسائل تكنلوجية الى اقتراح علاقة جديدة بين المعطى الوثائقي ونسقية الفيلم المتمثلة في توظيف المؤثرات الصوتية لتوليد شكل روائي درامي في الفيلم الوثائقي.

إن المخرج رون فريكه لم يعبر عن المرجعية الوثائقية في هذا الفيلم بقدر ما عبر بنسقية الدراما عن رؤاه الاخراجية ومراميه الفكرية والفلسفية.

اعتمد المخرج سيف الدين حسن على قوة الموضوع النابعة من الدراما الموجودة في الحدث نفسه. استطاع المخرج سيف الدين حسن أن ينقل واقع الحياة الدرامية بحذافيرها ولم يضف عليها أي بعد خيالي أو رؤية ذاتية تخصه هو.

لم يقدم المخرج سيف الدين حسن رؤيته الخاصة في مجريات الأحداث بل اكتفى بنقل الحدث كما هو عبر الكاميرا وميكرفونها الداخلي مستفيدا في ذلك من جماليات القصة نفسها وقوة الحدث فيها.

اعتمد المخرج على الآثار الصوتية من المصدر الداخلي والنابعة من الكادر نفسه، ولم يضف آثرا صوتيا خارجيا الا في حالة صياح الديك مع شروق الشمس إستطاع المخرج عبر المؤثرات الصوتية وعناصرها صوت المذيع، والموسيقى والأثر الصوتي أن يعمق البعد الدرامي في فيلم صائد التماسيح ويظهره بوضوح.

اضافت المؤثرات الصوتية بعداً جمالياً على الصورة المرئية وأخرجتها من التسطيح.

الخاتمة

الخاتمة:

أنجزت هذه الدراسة وكملت فصولها ومبحثها ولم تنتهي تطلعاتها المنهجية والمعرفية.

وبحكم أن الكمال لله رب العالمين فإن الباحث يعترف بالنقص والتقصير الذي لازم الدراسة في كثير من تفاصيلها ومجرياتها على أمل أن يجد النصح والتصويب من الأساتذة الممتحنين الأجلاء وقُراء هذه الدراسة عموماً.

وفي ختام هذه الدراسة يلخص الدارس أهم ما ورد فيها حيث نبعت إشكالية هذه الدراسة من السؤال المعرفي : إلى أي مدى استطاعت المؤثرات الصوتية أن تصنع تفاصيل درامية في بنية الفيلم الوثائقي؟ وذلك بالرغم من أن الفيلم الوثائقي عرف باتجاهاته التسجيلية الناقلة للحقيقة المجردة كما هي عليه في الواقع بموضوعية تامة ومن غير تدخلات من صانع الفيلم.

وأفترض الباحث لحل هذه الإشكالية أن المؤثرات الصوتية تمتلك من الخصائص والمميزات التي تؤهلها لنقل الفيلم الوثائقي من خانة التسجيلية المسطحة إلى خانة أكثر عمقاً وجمالاً وهي خانة الدرامية والتي تتكامل فيها جماليات العمل الفني. كما افترض الباحث أيضاً أن ثمة علاقة وثيقة بين المؤثرات الصوتية والمحتوى الفني للفيلم أدى بدوره لظهور بعضا من الخصائص الدرامية.

ومن أهم الإجراءات التي قام بها الباحث لإنجاز هذا الدراسة العمل على تغيير مفهوم مصطلح الصوت ليصبح في هذا البحث مصطلح المؤثرات الصوتية وبالتالي تغيير مصطلح المؤثر الصوتي فصار الأثر الصوتي وذلك لان المصطلح يمثل حجر الزاوية والأساس المتين الذي يستند عليه كل بحث علمي جاد.

كما تناول الباحث أيضاً تعريفاً مفصلاً للدراما والفيلم الوثائقي وأنواعه وكيفية إنتاجه والفوائد المرجوة منه في ظل التطور الكبير الذي صاحب أدوات العرض المختلفة.

كما قام الباحث بتعريف المؤثرات الصوتية وكيفية عملها والشحنات التعبيرية التي تتمخض عنها.

وعلى صعيد الإطار التطبيقي فقد قام الباحث بتحليل عينة فيلمية وثائقية من الإنتاج المحلي وعينة فيلمية وثائقية من الإنتاج الأمريكي تمثلت في فيلم بركة حيث و فيلم صائد التماسيح حيث إتضح من التحليل كيفية عمل المؤثرات الصوتية في ثنايا الفيلم الوثائقي وكيفية قدرتها على إذابة الفواصل والحدود بين انواع الفيلم الروائي والوثائقي بجدارة تامة.

النتائج والتوصيات والملاحق

المصادر والمراجع

النتائج :

خلصت الدراسة الي عدد من النتائج يجملها الباحث في النقاط التالية :

1- المؤثرات الصوتية تعتبر مرتكزا اصيلا لدرامية الفيلم الوثائقي.

2- وهن الحدود الفاصلة بين أجناس الفيلم المختلفة.

3- وجود علاقة وثيقة بين المؤثرات الصوتية والمحتوى الجمالي للفيلم الوثائقي وذلك من خلال التوظيف غير المتزامن للمؤثرات الصوتية مع الأحداث.

4- قدرة الآثار الصوتية في التعبير عن الزمان والمكان من غير أن تنافس إطار الصورة الأمر الذي يؤدي إلى زيادة البعد الدرامي والجمالي في الفيلم.

5- تشكل الموسيقى واحدا من أدوات تكثيف المضمون ومنح المشهد ابعادا جمالية ودرامية تفوق عملية التجسيد الحركي والرمزي.

6- أن الوظيفة الأولى للمؤثرات الصوتية مساندة الصورة في إيصال المعلومة ولكن هناك عدد من الوظائف الأخرى التي تكمن في انتاج المعاني وقدرات جمالية اضافية

7- أن عملية التبادل بين استخدام الموسيقى كاثر صوتي او الأثر الصوتي بوصفه جزءا من البناء الموسيقي يؤدي إلى تغليف الصورة ويجعلها اكثر فاعلية على المستوى الدرامي والنفسي.

8- الأصوات البشرية الغير مفهومة لغويا والتي تأتي على شكل آهات وهمهمات تمثل بنية نفسية كاملة الدسم ويستطيع المخرج من خلالها أن يزيد المستويين الجمالي والتعبيري في الفيلم الوثائقي.

9- يلعب الصمت ادوارا مختلفة في الفيلم الوثائقي أهمها الغموض الذي يبدو على المشهد.

10- يعتبر انتاج الفيلم الوثائقي عملية في غاية التعقيد والخطورة فهي تحتاج لرؤى متعمقة في العلوم والمناهج والفهم العميق للناس والأشياء.

11- تمثل الدراما ماعونا فسيحا يحوي الفنون جميعها.

12- استطاع المخرج رون فريكة من خلال التوظيف الواعي والمدروس للمؤثرات الصوتية أن ينقل فيلم بركة من الوثائقية والتسجيلية الى خانة الدراما والروائية والتي تعتبر أكثر عمقا وتعبيراً.

التوصيات :

1- الاهتمام العلمي بانتاج الأفلام الوثائقية.

2- دراسة الموسيقى كعلم مفصلي في الحياة وليس مجرد آلات نغمية

3- تأسيس مناهج علمية مواكبة لصناعة الفيلم الوثائقي

4- الاهتمام بمستويات صناعة الصوت والصورة .

5- العمل على رفع مستوى التذوق الموسيقي لدى الدارسين والمتعاملين في مجال انتاج الأفلام .

6- دراسة المؤثرات الصوتية بصورة علمية ومنهجية تمكن الدارسين من الاستفادة منها وتطبيقها في حياتهم العملية

نسبة لندرة البحوث والدراسات في مجال الصوت والمؤثرات الصوتية بصورة عامة وخصوصاً في البحوث المكتوبة باللغة العربية، يوصي الباحث الدارسين في مجال الإخراج بمواصلة البحث والتقصي حول هذا الموضوع والذي ما زال يحتاج لمزيد من البحث والتقصي، عليه يقترح الباحث جملة من العناوين التي تحتاج لمجهود بحثي مقدر حتى تضيف لمكتبة البحث العلمي ، والعناوين هي :

الجوانب الجمالية للمؤثرات الصوتية

الجوانب التعبيرية للمؤثرات الصوتية

استخدام المؤثرات الصوتية في مجال التعليم والتعلم بصورة عامة

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

- احمد علي مرسي، مفهوم الزمان في الأدب الشعبي، القاهرة، مجلة الفنون الشعبية، العدد18، 1987م.
- د. الارقم الجيلاني، مقابلة خاصة بهذا البحث، عبر الانترنت بتاريخ 2019/3/12م.
- أندريه بازان، ما هي السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1968م.
- أندرية تاركوفسكي، النحت في الزمن، ترجمة أمين صلاح، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2006م.
- رعد عبدالجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، سلسلة دراسات الفنون و الآداب، العراق،2016م
- منى سعيد الحديدي الفيلم التسجيلي تعريفه اتجاهاته اسسه وقواعده القاهرة دار الفكر العربي 1982م.
- كبوية احمد، المصطلح العربي واشكالات الترجمة، رسآلة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقائد، تلمسان الجزائر، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦م
- علم ترجمة المصطلح الطبي كتاب الألم المزمن لرتشارد توماس، ترجمة ج.ب الخوري، جامعة قسنطينة، ٢٠٠٧. ص ٤٥.
- ابراهيم يونس، دلآلة الألفاظ، مكتبة الانجلو المصرية، ط٣.
- استيفن اولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، القاهرة، ص ١٥٥.
- مأمون مطر، هندسة الصوت والتقنيات الإذاعية – العمل داخل الإذاعة.
- مقرر مؤسسة التعليم العالي الفني والتدريب المهني، تصوير تلفزيوني – مبادئ هندسة الصوت الفترة الأولى والثانية، نسخة أولية ١٤٢٨، المملكة العربية السعودية، ص ٢

- س.و.داوسون، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات بيروت باريس، ط٢، ١٩٨٩م
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقويم وتعليق د. ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية.
- كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
- عزالدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية غزة ٢٠١٠، ص٣٥)
- – جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما، ترجمة كمال الدين عيد الجزء الاول، المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠٠٦، ص ٢٥
- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة إبراهيم الكيالني، بيروت
- منشورات بحر ١٩٦٨، ص ٣٣.
- علي عزيز بلال، الفيلم التسجيلي التلفزيوني من الفكرة الى الشاشة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة دمشق 2013 الصفحات من 11 الى ٍ32. للأغراض الإنسانية المختلفة)
- حكمت البيضاني، الصوت في السينما والتلفزيون، دار الخلود للطباعة والنشر، بيروت 2012م.
- حكمت البيضاني، جماليات وتقنيات الصوت، أكاديمية الفنون بالقاهرة، اصدارة رقم 14، 2011.
- روجيه أودان، السينما وإنتاج المعنى، ترجمة فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق 2006
- علي أبوشادي، لغة السينما، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية السورية، دمشق 2006.
- ج. دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة د. جرجس فؤاد الرشيدي، القاهرة، الهئية المصرية العامة للكتاب، 1987.
- هاشم النحاس، الروائي والتسجيلي، دار الرشيد للنشر ' بغداد، 1980.
- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980.

- كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، بغداد، الدار العربية للموسوعات، 1987.
- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964.
- فرحان بلبل، أصول الالقاء، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996
- كرم شلبي، المذيع وفن تقديم البرامج، دار مكتبة الهلال – بيروت، بدون تاريخ.
- عبدالمجيد الخطيب وغيث الشامس، هندسة الصوت، إصدارات المركز الوطني لتخطيط التعليم والتدريب، ليبيا 2004م. 31
- هنري لانج هول، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر الباروك الى العصر الكلاسيكي، الهئية المصرية العامة للكتب، القاهرة 1980.
- هنري آجيل، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 1980.
- د. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1956م.
- د. رانيا يحيى، جماليات موسيقى أفلام يوسف شاهين ' الهئية العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2014.
- راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.
- موسى السوداني، دراسات في المسرحية الحديثة، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975م.
- د. محمد عبدالجبار، النزعة الذاتية في تجسيد الواقع في الفيلم الروائي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد 2001م.
- آرنست لندنجرن، فن الفيلم، ترجمة أحمد كامل مرسي، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959م.
- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م.
- لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة آبيه حمزاوي، سوريا، المؤسسة العامة للسينما، 2006م.
- رالف ستيفنسون، السينما فنا، ترجمة خالد حداد، سوريا، المؤسسة العامة للسينما، 1993م.
- علي أبو شادي، لغة السينما، سوريا، المؤسسة العامة للسينما، 2006م.

- جاك أومون، ميشال ماري، تحليل الأفلام، ترجمة أنطون حمصي، المؤسسة العامة للسينما سوريا دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1999م.
- علي فياض الربيعات، دور الموسيقى التصويرية في المؤثرات الصوتية في تعزيز الاحساس الفيلمي: فيلم القلب الشجاع نموذجاً، 26/4/ 2015م.
- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، الدار المصرية للتاليف والنشر، القتهرة، 1964م.
- كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع دراسة تحليلية في السينما الوثائقية، دار أفكار للدراسات والنشر، سوريا دمشق، 2012، ص49.
- تزيفيتان تودورف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، لبنان، المغرب، 1982.
- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت لبنان، 1994م.
- يوري لوثمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل الى سينمائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، دمشق سوريا، النادي السينمائي، الطبعة الأولى، 1989م.
- ارسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1973م.
- محمد البرمي، المولوية طريقة المريدين للوصول الى جلال الدين الرومي (تدين بدين الحب)، مقال منشور في موقع المصري اليوم الالكتروني، 2018م.
- محمد عمر جنادري، كيف نفهم الموسيقى، 2015، ص 78"
- كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج، ط1، جدة دار الشروق، 1988، ص209.
- يوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، ترجمة عبدالهادي الراوي، عمان منشورات وزارة الثقافة 1996
- دي جانيتي لوي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد دار الرشيد للنشر، 1981م.
- حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، ج1، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م

- هنري لانج هول، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر الباروك الى العصر الكلاسيكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995
- النحاس الآثار الصوتية والموسيقى والحوار ' 1980 'ص 90 1" والتي تشكل مناخ الفيلم الصوتي.
- يوسف السيسي، دعوة الى الموسيقى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت ' 1981.
- M.LAbbe Ci. Vincent، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة الدكتور حسن عون، مطبعة رويل خلف، الاسكندرية، د.ن.

كتب باللغة الانجليزية:

- John Goerge and Drew Baby،Radio drama (Visual sound) ،Florida Agricultural University،1997.

المقابلات:

- د. بابكر سليمان، مقابلة خاصة بهذا البحث بمباني كلية الموسيقى والدراما، بتاريخ 2019/3/31م.
- الأستاذ الدكتور صلاح الدين الفاضل، مقابلة شخصية، بمنزله بامدرمان، بتاريخ 2019.
- أ.عثمان النو، مقابلة خاصة بهذا البحث بتاريخ ، امدرمان، نادي الفنانين، 2019/3/12م.
- د. عبدالله شمو، مقابلة خاصة بهذا البحث، بتاريخ 2019/4/13 م.
- فتح العليم دفع الله، مصور ومخرج تلفزيوني، مقابلة خاصة، بتأريخ 24 فبراير 2020م.
- د. بابكر سليمان، مقابلة خاصة، 2019م.
- **مقالات:**
- الشاهد بوشيخي، نحو التصور الحضاري الشامل للمسألة المصطلحية، مجلة التسامح العدد ٤، ص ١١٣.
- محمد عبدالجبار كاظم، الصوت وقيمته التعبيرية في الفيلم الروائي، كلية الفنون الجميلة بالعراق مجلة الاكاديمي العدد 50، 2009م.
- ابوالحسن سلام، بلاغة الصمت في التعبير المسرحي، مقال منشور
- د. محمد عبدالجبار كاظم و دز ثائر علي جبرالله، الصوت وقيمته التعبيرية في الفيلم الروائي، مجلة الاكاديمي، العدد 50، 2009م
- أ. كوبلاند، موسيقى الفيلم، ترجمة سوزان ايلوش، مجلة الحياة الموسيقية العدد 5، 1994م
- تزيفيتان تيودورف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق العدد الثامن والتاسع، 1988م.

مقالات باللغة الانجليزية:

- Loredana Castrey and others ,Journal of Anthropological Science vol.86 (2008),pp.189

المعاجم:

- معجم المعاني.

- معجم المعاني.

المواقع الالكتزونية:

- مجلة بدايات الالكترونية.
- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، باب مؤثرات صوتية.
- ويكيبيديا (فيلم بركة)
- ويكيبيديا
- ويكيبيديا ... نيويورك شارع الايفينيو
- بتاريخ 2009/6/9م. * fearkingdom@yahoo.comاياد العطار، مقال منشورعلى موقع
- موقع bbc.com على الشبكة العنكبوتية
- http//radiotechnics.blogspot.com/2014/08/blog-post-html?m.1=
- www.1amalnet.k12.il\sveeva\docLi

http bidayyat @org opinion)

- http://www.natgeotv.com/me/page/natgeo)-
- https//YouTube/YAHLUI4veE10
- http//youtu.be.ibeyj5sx-dy
- http//youtube/jznyeoiqye
- http:youtu.be./p6il50zpzs
- www.alhwaralmotamdin.com
- www.sudaneseonline.com بريز يوسف، الصوت والصمت والصدى، مقال منشور على موقع).
- wordpress.com
- https://www.filmaffinity.com334
- Codman
- (الموسوعة البريطانيةweb archive)
- enm.wikipedia.org

- Emile Benveisite , proplemes de linguistique generale , Gallimard , “Tel” paris , 1976

- www.spiritbaraka.net
- www.spiritbaraka.com
- Arabic cnn.com 28\4\20142/
- https://youtu.be/WosllivvxD29
- world religions,2012,Bethany House Publisher,2012"30
- https//Youtu.be/zkwco9JMBEA31
- MCD,montcarlo,doulia.com/

الملاحق