

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

الأكاديمية الليبية للدراسات العليا

مدرسة الإعلام والفنون

قسم الفنون الدرامية

الأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية ودورها في الفيلم السينمائي

دراسة تحليلية للموسيقى التصويرية لفيلم

(الرسالة ومملكة الجنة)

رسالة مقدمة ضمن متطلبات الحصول على درجة الإجازة العالية

(الماجستير) في الفنون الدرامية

إعداد الطالب : عبدالرحمن محمد الطاهر

إشراف الدكتور : علي خليفة علي

للعام 2015 ، 2016 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿يَرْفَعُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

(المجادلة الآية 11)

الإهداء

إلى من بذلت كل جهدها ووقتها لنهية الجوامل الملائم لبحثي ودراستي ، إلى زوجتي شريكة عملي وأمر
أولادي - أطال الله في عمرها - أهدي هذا الجهد المتواضع .

الشكر والتقدير

أتوجه أولاً بالشكر والثناء إلى من منحني عونهُ وتوفيقهُ ، إلى الله عز وجل الذي بفضلهُ تتم الصالحات ، ثم إلى السيد / الدكتور علي خليفة علي الذي كان لي الشرف لقبله الإشراف على هذا البحث ، أتقدم له كذلك بالتقدير والشكر الجزيل على ما بذله في توجيهي وإرشادي في كيفية استقاء المعلومة من مصادرها وأماكن وجودها ، بالإضافة إلى حرصه على اتباع مسارات واضحة ومحددة في انتهاج أسلوب البحث المقدم ، ثم أتقدم بالشكر والتقدير إلى قسم الفنون الدرامية الذي يمثل أداة الوصل بين الطلاب الدارسين والباحثين مع الجهات ذات العلاقة ، ووقوفه ألاً محدود بجانب الطالب في جميع مراحل الدراسة . ثم أتقدم كذلك بالشكر والتقدير إلى مدرسة الإعلام والفنون ، على تقديمها العون وتذليل الصعاب أمام جميع الطلبة الدارسين بكل المراحل ، ثم إلى الأكاديمية الليبية للدراسات العليا التي كان لها الفضل في إتاحة الفرصة أمام جميع الطامحين من الليبيين بشرف الدراسة بها في أغلب التخصصات التطبيقية والإنسانية للحصول على الإجازات العلمية المتخصصة دون تكبد عناء السفر للخارج أو تحميل الدولة أعباء الميزانيات الضخمة . فلجميع الشكر والثناء والله الفضل والمنة .

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الأول الإطار المنهجي	
المقدمة	1
مشكلة البحث	3
أهمية البحث	3
أهداف البحث	4
تساؤلات البحث	4
منهج البحث	5
حدود البحث	5
مفاهيم ومصطلحات البحث	5
الدراسات السابقة	8
الفصل الثاني الإطار النظري	
المبحث الأول :- طبيعة الموسيقى والبعد الفني للصوت في الفيلم	12 - 40
المبحث الثاني :- الأبعاد الجمالية للموسيقى التصويرية في الفيلم	41 - 59
المبحث الثالث :- التعبير الموسيقي والتجسيد المرئي للمشهد	60 - 67
المبحث الرابع :- الدور الوظيفي للموسيقى التصويرية	68 - 77
الفصل الثالث الإطار التحليلي إجراءات البحث	
مجتمع البحث	79
عينة البحث	79
منهج البحث	79
أداة البحث	79

79	صدق الأداة
	أولاً :- تحليل فيلم الرسالة
82	بطاقة تعريف بفيلم الرسالة
84	ملخص دراما فيلم الرسالة
86 – 89	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم التعريف بالشخصيات
90 – 97	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان
98 – 104	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان
105 – 109	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي
110 – 133	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي
	ثانياً :- تحليل فيلم مملكة الجنة
135	بطاقة تعريف بفيلم مملكة الجنة
137	ملخص دراما فيلم مملكة الجنة
140 – 144	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان
145 – 150	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان
151 – 166	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي
167 - 178	جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي
	الفصل الرابع النتائج والتوصيات
180	النتائج
182	التوصيات
184 – 187	الملخص باللغة العربية
188 – 191	الملخص باللغة الإنجليزية
192	الملاحق
199	قائمة المراجع

الفصل الأول .

الإطار المنهجي .

المقدمة :

لم يكن حضور الموسيقى لفن الفيلم السينمائي عبثاً أو على محض الصدفة ، إنما كان على وعي وإدراك تام ، ذلك أن الموسيقى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحركة سواء كان في حركتها الذاتية المتمثلة في تركيب نغماتها المتدفقة عبر الزمن أو من خلال ما تستنبطه حركة الإيقاع المنبثق من الحركة الطبيعية للأشياء المحيطة في الواقع .

وبما أن الفيلم السينمائي مبني في الأساس على الحركة المختلفة الناشئة عن حركة الموضوع في الصورة أو الحركة الناشئة عن تعاقب اللقطات والمشاهد المتدفقة عبر المونتاج السينمائي ، فقد ارتبطت الموسيقى بالفيلم السينمائي منذ البدايات الأولى للسينما الصامتة ، إلا أنها لم تكن في الأساس لإضافة بعد فني أو جمالي أو تعبيرى للصورة في الفيلم ، بل كانت موضوعاً لمجaraة الحركة الواقعة داخل المشهد بما يتلاءم وطبيعة تلك الحركة من حيث السرعة والبطء ، وأيضاً لكسر حاجز الصمت الذي هيمن على الفيلم في البدايات الأولى أو لتغطية الضجيج الصادر عن آلات العرض في دور العرض . إذ كان الاهتمام في البداية منصّباً على تحريك الصورة الفتوغرافية في تحريك مستمر ، لكي تعطي إحساساً أو انطباعاً بالحركة كما هي في الواقع.

في البدايات الأولى كان يتم استخدام الموسيقى عن طريق عازف البيانو المجاور لشاشة العرض بعزف مقطوعات موسيقية شائعة في ذاك الوقت لمجaraة الصورة المتحركة دون أي معنى أو تعبير دلالي معين .

ولم يكن حتى عهد قريب من اختراع السينما أية نية في إدخال الصوت على الشريط السينمائي لمصاحبة الصورة المتحركة ، وذلك إما لعدم وجود الرغبة لإدخال ذلك الشيء ، أو لعدم توفر الإمكانيات المادية والفنية اللازمة لتحقيق ذلك . فكانت الموسيقى هي الأقرب للأذهان في جعلها مصاحبة للصورة المعروضة على شاشة العرض السينمائي ، إذ لم يكن ذلك غريباً على المشاهد في ذلك الوقت ، لاعتياده على الاستماع للموسيقى المصاحبة للعروض المسرحية التي كانت تقام حتى قبل ظهور السينما ، وخصوصاً مسرح الأوبرا الغنائي الذي ظهر في إيطاليا مع مطلع القرن السابع عشر أي في العام 1600 م . إذ أن نشأة الموسيقى في الأساس نشأت كفن تابع لفنون الرقص وطقوس وحركات الانسان القديم في أثناء الحرب والسلام أو التي كانت تقام لمصاحبة الشعائر الدينية الكنيسية في العصور الوسطى ، ثم ما لبثت أن تطورت لتصبح فناً قائماً بذاته له أصوله وقواعده الفنية ، التي أصبحت تقدم في أساليب وقوالب موسيقية معينة غاية في البراعة والتركيب ، مثل : السوناتا والسيمفونية والكونشرتو .

فليس من الغريب أن تأتي الموسيقى إلى السينما منذ انطلاقتها الأولى ، عندما كانت الحاجة ملحة لكسر الصمت الرهيب القابض على الحركة الصورية في الفيلم ، الأمر الذي دفع العديد من المخرجين الأوائل في التفكير بوضع موسيقى مناسبة تتماشى مع طبيعة الأحداث والمواقف الحركية والدرامية المعروضة في

الشريط السينمائي ، فبدأ الاتجاه إلى تأليف موسيقى مناسبة لتلائم الموضوع السينمائي المعروف ، والدعوة إلى التأليف الموسيقي الخاص بالأفلام السينمائية . وبهذا تغيرت تماماً وظيفة الموسيقى التي كانت تعزف بمصاحبة الأفلام ، فلم تعد مجرد وسيلة لكسر حدة الصمت ، بل أصبحت عنصراً من عناصر التعبير ، لها قوة تضاف إلى قوة الصورة ، وتؤكد لها وتكثف عناصر التعبير فيها بالنسبة للمشاهد . ولذلك فقد شكلت الموسيقى منذ انطلاقتها الأولى بعداً فنياً متفرداً مع الصورة المرئية للفيلم ، عندما ظلت لفترة من الزمن ترافق العرض المتحرك من خارج شاشة العرض ، ثم عند دخول الصوت للفيلم بجوار الصورة وتطور تقنياته وتعدد مصادره ، أصبحت الموسيقى تشكل بعداً فنياً وجمالياً أكثر تعقيداً وحساسية مع عناصر التعبير الأخرى ، ولذلك فقد انحصرت استخدامها على ما تقدمه من معنى يعمق مضمون الصورة ، وما تمثله من قيمة درامية إضافية مع مصاحبة عناصر الصوت الأخرى ، ولذلك يسعى الباحث من خلال هذا البحث للكشف عن الأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية ودورها في الفيلم السينمائي ، وذلك بواسطة تحليل مضمون الموسيقى التصويرية لفلم الرسالة للمخرج مصطفى العقاد ، وفيلم مملكة الجنة للمخرج ريدي سكوت ، عبر إعداد استمارة تحليل للموسيقى التصويرية لكلا الفلمين ، حتى يتمكن الباحث من الإجابة على التساؤل الرئيسي المطروح في مشكلة البحث ، وكذلك التساؤلات الفرعية الأخرى من خلال ما سيتوصل إليه الباحث من نتائج أو استنتاجات .

مشكلة البحث :

من خلال الاطلاع على عدد من الأفلام العالمية والعربية والمحلية لفت انتباهي شكل ومضمون الموسيقى التصويرية المستخدمة في تلك الأفلام ، بين ما يمكن استحسانه ومشاركة الأذن للعين في آن واحد ، وما بين ما هو نمطي منفرد لا تعدوا على كونها حشواً زائداً لا تمت بصلة للعمل السينمائي المقدم على هيئة فيلم يمكن مشاهدته . فتطرق الذهن إلى بلورة هذه المشكلة وصياغتها في قالب علمي معين يمكن تمحيصها بالبحث والدراسة ، فتم صياغتها على هيئة تساؤل يمكن الإجابة عليه فكان على النحو الآتي :-

(ما الأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية وما دورها في

فيلمي الرسالة ومملكة الجنة) ؟

أهمية البحث :

على اعتبار أن الفيلم السينمائي يسعى من خلال الشكل والمضمون إلى تحقيق بعد فني وجمالي بتظافر جميع العناصر المكونة للصورة الفيلمية في جانبيها السمعي والبصري . فقد شكلت الموسيقى التصويرية بعداً إضافياً تُكسب الفيلم طابعاً جمالياً مميزاً مستقلاً عن غيره من الأفلام ، فهي بذلك تعد عنصراً مهماً من عناصر تكوين الفيلم ، لا يمكن إهمالها أو الاستغناء عنها ، لما لها من أثر مهم على الانفعالات والمشاعر الإنسانية عندما لا تجد الكلمة المنطوقة سبيلاً لتفسير ما يمكن أن تراه العين ، أو التعبير عن موقف وجداني ، أو حالة من التفكير المعمق لشخصية محورية في مشهد لا تنطق بكلمة واحدة عبر تعاقب مجموعة من اللقطات بأحجام مختلفة ، لاستخلاص معنى أو دلالة معينة لما هو كائن أو ما يمكن أن يكون .

كما يُعد لجوء بعض المخرجين إلى اقتباس موسيقى سبق استخدامها في فيلم سينمائي سابق أو أي عمل فني آخر ، يؤدي إلى تكرار الصورة الفنية السابقة في ذهن المتلقي أو المشاهد مما يؤدي إلى إخراجه من الواقعية الحالية للفيلم المعروض .

كما أن الدراسة الأكاديمية في الكليات المتخصصة في علوم السينما لا تفرد لها اهتماماً كافياً في مراحل الدراسة المختلفة ، ذلك أن الموسيقى في حد ذاتها فنٌ قائم بذاته له طبيعته الخاصة ، التي تختلف تماماً عن قواعد البناء الصوري للفيلم .

فمن هنا جاءت أهمية البحث المقدم للتطرق للأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية في الفيلم السينمائي.

أهداف البحث :

جرت العادة دائماً في أن يكون للبحث المقدم أهداف يسعى إلى تحقيقها من خلال الدراسة موضوع البحث ، فمن خلال ما تم سياقه من تحليل في أهمية البحث ، قام الباحث بوضع عدة أهداف يسعى إلى تحقيقها من خلال السرد العلمي والاستنتاجات التي سيتم التوصل إليها لاحقاً حيث كانت هذه الأهداف على النحو الآتي :-

- 1- الكشف عن الأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية في الفيلم السينمائي .
- 2- الكشف عن الدور الوظيفي للموسيقى التصويرية المرتبطة بمواقف وأحداث الفيلم المختلفة .
- 3- محاولة إثراء المكتبة العلمية بهذا المجهود وسد النقص للمختصين في هذا المجال .

تساؤلات البحث :

إن الطبيعة العلمية للبحث المقدم لا تقوم على وضع فروض علمية لغرض التحقق من صحتها أو قياس العلاقة بين متغيرين ، وإنما هو يشبه إلى حد كبير الدراسة الفلسفية التي تبحث في الجوانب الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية للفيلم السينمائي ، وبذلك فقد كان الأنسب أن يتم صياغة عدد من التساؤلات التي يمكن أن تكون داعماً في الإجابة على التساؤل الرئيسي المطروح في مشكلة البحث ، حيث كانت هذه التساؤلات على النحو الآتي :-

- 1- ما الكيفية التي يمكن بها استخدام الموسيقى التصويرية في الفيلم ، وما مدى ملاءمتها لطبيعة الأحداث والمواقف الدرامية في المشهد السينمائي ؟
- 2- إلى أي مدى تستطيع الموسيقى التصويرية أن تعبر عن المضمون العام للفيلم ؟
- 3- هل تقوم الموسيقى التصويرية بإضافة قيمة جمالية على الفيلم ككل ؟

منهج البحث :

يقوم هذا البحث في أساسه على جمع المعلومات المتعلقة بالأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية ، بغية تفسيرها وتحليلها لاستخلاص النتائج المطلوبة لإيضاح ما هو غامض أو إقامة البرهان العلمي على واقعية القضية المطروحة في شكلها الفني ، وبذلك فقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي القائم على تحليل المضمون في دراسته للبحث المقدم ، إذ يُعدّ هذا المنهج هو الأنسب في مثل هذا النوع من البحوث القائم على جمع المعلومات ومن ثم تفسيرها وتحليلها .

حدود البحث :

اعتمد الباحث حدوده في البحث المقدم على البعد الفني والجمالي للموسيقى التصويرية ودورها في الفيلم ، في إطار العلاقة القائمة والانسجام الحاصل بين الموسيقى والفعل الحركي أو الدرامي داخل المشهد دون التطرق إلى التكوين الحرفي للجملة الموسيقية أو تركيبية المقام الموسيقي المستخدم ، مكتفياً بالإشارة إلى الأسلوب اللحني أو نوع المقام المستخدم ، عندما يكون مقترراً بالجو العام أو بالحالة الوجدانية السائدة على طبيعة المشهد ، مستخدماً بذلك حدود استخدام الموسيقى من مجموع مشاهد الفيلم .

مفاهيم و مصطلحات البحث :

تُعدّ المفاهيم الواردة في هذا البحث أحد الركائز المهمة في توضيح معاني الألفاظ التي سوف يسعى الباحث لاستخدامها في متن هذا البحث ، وذلك حتى نتمكن من فهم ما هو المقصود بالتعبير المستخدمة في عملية السرد العلمي للبحث المقدم الذي يتناول الجوانب الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية في الفيلم السينمائي وطبيعة العلاقة القائمة بين ما هو مسموع ومرئي في ذات الوقت .

1-الموسيقى :

- ❖ هي علم يُبحث فيه عن أحوال النغم من جهة تأليفه اللذيذ والنافر وعن أحوال الأزمنة المتخللة بين النغمات من جهة الطول والقصر ⁽¹⁾.
- ❖ هي صوت منغم يتتابع في الزمان ليبلغ هدفاً ما ، لها رموزها وعلاماتها وتقسيماتها الخاصة ، وهي لغة عالمية يفهمها جميع الناس على مختلف ثقافتهم وأجناسهم ولغاتهم المختلفة ، وهي تلك الاصوات التي تصدرها آلات خاصة ذات تسميات معينة لكل منها طابعه وشكله الفني الخاص . (تعريف إجرائي)

3- الموسيقى التصويرية :

هي تلك الموسيقى التي تُستخدم لتصوير مضمون الأعمال الدرامية وما بها من أحداث ومواقف وانفعالات وأحاسيس عاطفية مختلفة ، ليستقبلها المتلقي وينفعل بها ومعها عند مشاهدة أو سماع تلك الأعمال مباشرة أو عن طريق إعادة عرضها لتساعده على فهمها واستيعابها وتذوقها⁽¹⁾.

4- الأبعاد :

هي المديات أو المساحة التي يمتد إليها الموضوع ضمن الحدود الجمالية والفنية⁽²⁾.

5- الفنية :

هو جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة أو جملة الوسائل التي يتوصل بها الذكاء البشري إلى نتائج تطبيقية⁽³⁾.

6- البعد الجمالي للموسيقى التصويرية (تعريف إجرائي) .

هو ذلك الانسجام الحاصل بين المكون الموسيقي والمشهد السينمائي ، عندما ينعكس تأثيره على إثارة الأحاسيس والمشاعر الوجدانية عند المشاهد بتوجيه تركيزه على ما يحدث داخل الفيلم .

7- الإيقاع :

❖ هو الخبرة التي نتلقاها حين يتسق تتابع من الانطباعات السمعية والبصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة . وتتميز هذه التجربة بإرادة من جانبنا لنكيف أنفسنا وجدانياً وعقلياً حتى تتماشى مع المجموعات ذات النبرة الخاصة التي نراها ونسمعها⁽⁴⁾.

❖ أو هو ذلك الاتحاد القائم بين عنصري الصوت والحركة خلال فترة زمنية محددة وفق وتيرة معينة . (تعريف إجرائي)

8- اللحن (Melody) :

هو تتابع أفقي لمجموعة من النغمات قد تختلف في الإيقاعات والنبرات ، تعطي في مجملها إحساساً بالتكامل والمتعة والإقناع⁽⁵⁾.

1- عبدالله مختار السباعي . نحن والموسيقى . وزارة الثقافة والمجتمع المدني . ط الأولى . طرابلس 2013 م .
2- صالح علي حقلوص . الأبعاد الفنية والجمالية للصوت في الفيلم السينمائي . رسالة ماجستير غير منشورة . أكاديمية الدراسات العليا . 2005 . ص 4 .
3- جبور عبدالمنعم . المعجم الأدبي . دار العلم للملايين . بيروت . 1979 م . ص 197 .
4- ألكسندر دين . أسس الإخراج المسرحي . ترجمة سعدية غنيم . الهيئة العامة المصرية للكتاب 1975 م ص 353 .
5- محسن محمد صادق أحمد . دور البناء اللحني في التعبير على عناصر البناء الدرامي في مسرح الطفل . رسالة دكتوراه غير منشورة . جامعة القاهرة 2011 م . ص 4 .

9- التآلف النغمي (Harmony) :

هو عبارة عن النغمات التي تصاحب أية نغمة وتكون أعلاها أو أسفلها ، بحيث تسمع جميعها في نفس اللحظة ، ولا بد أن تكون متوافقة ومنسجمة (1).

10- الكونشرتو :

وهو عبارة عن عمل موسيقي كبير لآلة منفردة مع الأوركسترا الكامل ، وسواء كانت هذه الآلة المنفردة بيانو أو فيولينة أو أوبوا أو غيرها ، فإنها تقوم بالدور الرئيسي في حوارها وصراعها مع الأوركسترا الكامل والذي يُعتمد فيه لإظهار إمكانيات الآلة المنفردة في يد العازف (2).

11- الأوركسترا السيمفوني . (تعريف إجرائي)

وهو تقديم العزف الموسيقي الآلي بصورة جماعية لجميع مكونات الآلات الموسيقية الوترية والنفخية الخشبية والنحاسية ومجموعة آلات الإيقاع ، في تناسب صوتي يخدم الحالة المجازية أو التعبيرية القائم من أجلها هذا العمل .

12- الكونترابونت : (الطباق الصوتي أو تعدد التصويت)

وهو تقابل وتضاد الأصوات والألحان المتراكبة فوق بعضها البعض ، وتسمع أفقياً في ذات الوقت مع اللحن الأساسي الثابت من بداية العمل الموسيقي أو الغنائي إلى نهايته (3).

13- البوليفونية :

وهي تعدد الخطوط اللحنية بشكل أفقي (4).

14- الصورة الذهنية : (تعريف إجرائي) .

هي تلك الخبرة الحاصلة في ذهن المشاهد عند تطابق الفعل الصوري ، داخل المشهد الفيلمي ، والتعبير الموسيقي القائم على إبراز النواحي الشعورية والانفعالية والإيقاعية لشخصيات ومواقف وأحداث الفيلم المختلفة .

1- هالة محبوب خضر محمد . جماليات فن الموسيقى عبر العصور . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر . الإسكندرية ص 24 .

2- يوسف السبيسي . دعوة للموسيقى . عالم المعرفة . العدد 46 . أكتوبر 1981 . ص 117 .

3- عبدالله السباعي . مبادئ كتابة فن الطباق الصوتي (تعدد الأصوات والألحان) لمادة تعدد الأصوات في الموسيقى العربية . 2006 . ص 1

4- يوسف السبيسي . مرجع سابق . ص 151 .

15- الصوت المجسم :

هو تنوع مصادر سماع الصوت في العالم الافتراضي الذي نراه على الشاشة ، كما في الحياة⁽¹⁾.

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث

1- دراسة بعنوان (التوظيف الدرامي للموسيقى وعلاقته بالمونتاج السينمائي)⁽²⁾.

تهدف هذه الدراسة إلى الطرق المختلفة لتوظيف عنصر الموسيقى توظيفاً درامياً في الفيلم السينمائي . وقد عرضت الباحثة الآراء الفلسفية والفنية والعلمية في الموسيقى وكيفية ارتباطها بالإنسان منذ بداية الخليقة ، وكذلك ارتباط الموسيقى بالسينما منذ بدايتها وتطورها ؛ لتصبح أحد العناصر الأساسية في صياغة العمل الفني السينمائي . وكذلك العلاقة الديناميكية بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع النابع من عملية المونتاج وكيفية تحقيق التآلف بينهما .

وقد قامت الباحثة بالتحليل لبعض الأنواع من الأفلام الروائية المصرية والعالمية التي تمثل اتجاهات مختلفة في السينما منها : الفيلم الموسيقي وأفلام الحركة والأفلام الواقعية . وقد استعرضت الباحثة كيفية توظيف الموسيقى في هذه الأفلام سواء بالسلب أو الإيجاب .

تعليق الباحث :

يرى الباحث أن هذه الدراسة بما أنها تهتم بتوظيف الموسيقى توظيفاً درامياً داخل الفيلم السينمائي وعلاقة ذلك بالمونتاج ، فإنها ترتبط بالدراسة الحالية من حيث الدور الوظيفي للموسيقى بالفيلم من الناحية الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية .

2- دراسة بعنوان (الأبعاد الفنية والجمالية للصوت في الفيلم السينمائي)⁽³⁾.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الأبعاد الفنية والجمالية للصوت في الفيلم السينمائي ، وذلك من حيث استخدام عناصر الصوت المختلفة والمتمثلة في الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى والصمت ، ودورها في تشكيل البعد الفني والجمالي للقطعة في المشهد السينمائي داخل الفيلم ، عن طريق سرد مكونات اللغة

1- حكمت البيضاوي . جماليات وتقنيات الصوت . أكاديمية الفنون . ط الأولى 2011 . ص 128 .
2- تناصر طه محمد نجيب . رسالة ماجستير غير منشورة - أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للسينما 1990 م.
3- صالح علي مسعود قحوص . رسالة ماجستير غير منشورة . قسم الفنون الدرامية أكاديمية الدراسات العليا 2005 م.

السينمائية المختلفة التي يُبنى عليها شكل ومضمون الفيلم السينمائي . وقد قام الباحث بتحليل العناصر الصوتية لفلمين من الأفلام العالمية وهما " فيلم بيرل هاربل ، وفيلم حرب النجوم " اللذان استطاع من خلالهما الباحث التوصل لخلاصة من النتائج مكنته من التعرف على الاستخدامات المختلفة لتلك العناصر الصوتية ، وكيفية تشكيل التناغم البصري في تعزيز المعاني والدلالات التي تعطي تبريراً درامياً مقنعاً للأحداث ، يكون له تأثير جمالي على مستوى الصورة في الفيلم .

تعليق الباحث :

يرى الباحث أن هذه الدراسة تأتي متماشية مع البحث المقدم فيما يتعلق بالأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية كجانب مستقل عن عناصر الصوت الأخرى المكونة للفيلم السينمائي .

3- دراسة بعنوان (دور البناء اللحني في التعبير على عناصر البناء الدرامي في مسرح الطفل)⁽¹⁾ .

تهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على كيفية توظيف البناء اللحني في خدمة النص الدرامي في مسرح الطفل ، والتعرف على دور الموسيقى في صياغاتها المختلفة من ألحان وأغانٍ ومصاحبات موسيقية وحركية ومؤثرات صوتية في التعبير عن عناصر البناء الدرامي في مسرح الطفل ، والتوصل إلى معرفة مدى ملائمة البناء اللحني في التعبير عن مضمون النص الشعري في ذلك النوع من المسرح . وقد قام الباحث بالعرض والتحليل لعدد من مسرحيات الأطفال مثل : (أوبرايت الليلة الكبيرة ، البلياتشو وست الحسن ، سندريلا ، الأم الخشبية ، حكاية عروسة اسمها نوسة) التي قام فيها الباحث بقياس العلاقة بين البناء اللحني والبناء الدرامي في افتتاحيات ووسط و نهاية المسرحيات من حيث استخدامات عناصر الموسيقى في تلك الأعمال . حيث جاءت نتائج دراسته خالصة إلى موافقة الموسيقى في التعبير عن مضمون الدراما في معظم المسرحيات التي خضعت للدراسة والتحليل .

تعليق الباحث :

يرى الباحث أن هذه الدراسة تتفق مع الدراسة الحالية في كيفية توظيف عناصر البناء اللحني كالإيقاع واللحن وال قالب في التعبير على عناصر البناء الدرامي و إثراء الناحية الجمالية للموسيقى المستخدمة في الفيلم السينمائي .

1- محسن محمد صادق أحمد . رسالة دكتوراه غير منشورة . كلية رياض الأطفال ، جامعة القاهرة 2011 م .
2- صالح محمد قريسيعة . رسالة ماجستير غير منشورة . قسم الفنون الدرامية أكاديمية الدراسات العليا 2011 م .

4- دراسة بعنوان (التوظيف الفني للعناصر الصوتية في الدراما المسموعة بالإذاعة الليبية)⁽¹⁾ . دراسة تحليلية للأعمال الدرامية في إذاعة النقاط الخمس . حيث قامت هذه الدراسة بالتعرض بالبحث والتحليل للعناصر الصوتية لبعض الأعمال الدرامية بإذاعة النقاط الخمس خلال الفترة من 2005 وحتى 2010 م ، والتي كانت على سبيل المثال وليس الحصر (رمضان كريم يا ناس 2005) و (يوميات مسعود ومسعودة ج الأول 2008) و (المسامح كريم 2010) . التي ركز فيها الباحث على توظيف الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى في مواكبة الأحداث والمواقف المختلفة ، وتصوير وتوصيف تلك المواقف بما تخدم الحالة النفسية والوجدانية لشخصيات وأحداث تلك الأعمال ، وانعكاساتها الدلالية على المستمع .

تعليق الباحث .

يرى الباحث أن هذه الدراسة تتفق مع الدراسة الحالية وخصوصاً فيما يتعلق بتوظيف الموسيقى المستخدمة في الأعمال الدرامية في الإذاعة المسموعة المعتمدة على حاسة السمع فقط ، وذلك من حيث قيام وجه التشابه في استخدام الموسيقى بالفيلم السينمائي ، المعتمد على حاستي السمع والبصر في ذات الوقت .

5- دراسة بعنوان (الأبعاد الدلالية للموسيقى والمؤثرات الصوتية في الدراما الإذاعية)⁽¹⁾ . ناقشت هذه الدراسة العلاقة القائمة بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي يجري استخدامها بشكل خاص بالأعمال الدرامية المسموعة ، عندما تهدف إلى إقامة علاقات دلالية معينة ترتبط بشكل ونوع العمل الإذاعي المسموع ، أو بنوع وطبيعة الأحداث الجارية في المسمع الإذاعي الواحد عندما توحى بأبعاد دلالية معينة ترتبط بصورة ذهنية مماثلة في ذهن المستمع ، بالإضافة إلى الكيفية التي يتم بها استخدام الموسيقى كمؤثر صوتي بديل عن المؤثر الطبيعي التي تعالج أحداث العمل الدرامي المسموع .

تعليق الباحث . يرى الباحث أن هذه الدراسة تتفق إلى حد كبير مع البحث الحالي من حيث التعبير الدلالي للموسيقى التصويرية في الفيلم السينمائي ، كحالة ارتباطها بشخصيات معينة أو تهيئة الإحساس بأماكن محددة وأزمنة درامية معينة تنقل المشاهد أو المستمع لتلك الأماكن أو الأزمنة فور ظهور النغم المرتبط بذلك الحدث أو تلك الحالة .

1- أيمن علي الراجحي . رسالة ماجستير غير منشورة . قسم الفنون الدرامية الأكاديمية الليبية للدراسات العليا 2013 م

الفصل الثاني .

الإطار النظري .

طبيعة الموسيقى والبعد الفني للصوت في الفيلم .

الموسيقى كظاهرة صوتية :

من المؤكد تماماً أن المادة الأولية للموسيقى هي الصوت الذي يتشكل من خلال الاهتزاز الصادر عند النبر على وتر مشدود أو النفخ خلال ماسورة هوائية يتدفق خلالها الهواء ، فيهتز عمود الهواء بداخلها محدثاً صغيراً معيناً ، وتختلف هذه الاهتزازات وفقاً للمقدار المحدد لطول الوتر وقوة الشد الواقعة عليه أو وفق قطر وطول تلك الماسورة الهوائية ، بحيث ينتج عنه مقدار الترددات اللازمة لإحداث صوت معين يقع في نطاق السمع المتاح للأذن البشرية . والموسيقى إذا نظرنا إليها تتكون من ناحيتين أساسيتين ، أولاً من ناحية كونها ظاهرة صوتية طبيعية تحدث في الطبيعة على هيئة ترددات وموجات صوتية ، ومن ناحية كونها فناً له أصوله وقواعده الخاصة ، تعتمد في تشكيل ألحانها على عدد من النغمات ، وفق مقادير ونسب رياضية محددة تم الاهتداء إليها عبر مرحلة طويلة من الزمن ، مما أعطى لكل نغمة موسيقية طابعها الصوتي الخاص . فهي تتكون من عدد سبع من النغمات أو الدرجات الصوتية التي تُكوّن السلم الموسيقي في أي موسيقى في العالم ، لكل منها ترددها أو تذبذبها الخاص الذي يُكسب كلاً منها رنيناً معيناً ينطبع عليه صوت كل نغمة من تلك النغمات. وهذه النغمات هي من اليسار إلى اليمين (سي ، لا ، صول ، فا ، مي ، ري ، دو) ومقدار تردد كل نغمة في السلم الموسيقي يختلف عن الأخرى في المقدار والشدة تُحسب على أساس ترددها في الثانية الواحدة ، فمقدار الدرجة الصوتية (دو) وهي درجة قرار السلم تُقدر بـ 261.63 ذبذبة في الثانية الواحدة ، وأن ضعف قيمتها في جواب السلم تُقدر بـ 523.26 ذبذبة في الثانية ، والتي تبعد عن قرار السلم بسبع مسافات ، وهذا وفقاً للسلم الأوروبي المعدل الذي قام بتنشيط تردد درجاته الصوتية وتحديد عدد اهتزازاته في الثانية الواحدة منذ ما يزيد عن ثلاثة قرون⁽¹⁾. ومقدار الدرجة (مي) تساوي 330 ذبذبة في الثانية ، والدرجة (صول) تساوي 392 ذبذبة في الثانية ، والدرجة (لا) تساوي 440 ذبذبة في الثانية⁽²⁾ . وعلى ذلك فإن جميع نغمات السلم الموسيقي قد حُددت مقادير اهتزازها في الثانية الواحدة في درجة قرار كل منها ، وأن ضعف قيمة اهتزازها يُعطي جواب صوتها في صورة أعلى حدة من قرارها

1- عبدالله مختار السباعي . نحن والموسيقى . وزارة الثقافة والمجتمع المدني . ط الأولى 2013 م . ص 37 .

2- يوسف السبيسي . دعوة إلى الموسيقى . عالم المعرفة العدد 46 . أكتوبر 1981 . ص 182 .

عند تتابع عزف نغماتها في أوكتافات متتالية* . ومن خلال هذا التفاوت في عدد الترددات الناتجة عن اهتزاز كل نغمة موسيقية هو الذي ميز طبيعة صوت كل نغمة عن الأخرى في السلم الموسيقي ، كما أن المسافة أو الأبعاد الصوتية التي تفصل النغمات الموسيقية عن بعضها البعض ، هو الذي قام بإيجاد العلاقة بين النغمات المختلفة في تأسيس الألحان الموسيقية اللازمة التي تعبر عن أفكار ورؤى وأحاسيس المؤلف الموسيقي ، فهذه المسافة أو البعد الصوتي يمكن أن تكون مسافة كبيرة أو مسافة صغيرة ، فالكبيرة هي مسافة بُعد كامل ، والصغيرة هي مسافة نصف بعد كامل . والمسافة الصوتية هي التي تنحصر بين صوتين مختلفين في الحدة ، أو هو البعد الصوتي الحاصل بين هذين الصوتين بوضعهما الموسيقي كالفرق بين (دو) و (ري) مثلاً⁽¹⁾ . ، وعندما توضع النوتات "الدرجات" على المدرج الموسيقي ، وتندرج من الأسفل إلى الأعلى فهي تدل عندئذ على درجة النغمة المتدرجة من الأصوات الغليظة حتى الأصوات الحادة ، وبذلك تعد النوتة الموضوعية على السطر الرابع أحد درجة من التي توضع في المسافة الثانية التي بدورها تكون أحد درجة من جميع النوتات الموضوعية تحتها⁽²⁾ .

الموسيقى كظاهرة فنية :

من الغريب في الأمر أن الموسيقى لم تنشأ في الأساس كفن مستقل قائم بذاته ، كفن الشعر مثلاً ، بل نشأت كفن تابع لفنون الغناء والرقص ، الذي كان يمارسه القدماء في مناسباتهم وطقوسهم الدينية والاجتماعية ، التي كانت تؤسس على دقات الطبول والإيقاع المنتظم لإيجاد التناغم والتناسق بين الرقصات في أسلوب تعبيرى معين ، بالإضافة لارتباط الكلمة المنغمة بالأسلوب الموسيقي المصاحب التي لم تنفصل عنها إلا في أواخر القرن الثامن عشر عند ظهور الموسيقى الكلاسيكية أو الموسيقى البحتة أو موسيقى الآلات . وقد مرت الموسيقى بمرحلة تطور مهمة منذ نشأتها حتى العصور الحديثة التي انبثق عنها تأسيس القواعد والأسس العلمية لفن موسيقى يقوم على علم المقامات التي تم تحديد درجاتها الصوتية وفقاً لحسابات رياضية وفيزيائية دقيقة ؛ نتج عنها سلّمان رئيسيان تميزت بهما الموسيقى الغربية ، وهما السلم الكبير المجاور والسلم الصغير المينور ، اللذان يعدان قوام الموسيقى الغربية منذ عصر الموسيقى الكلاسيكية . وقد قامت الموسيقى على إيجاد العلاقة بين مجموعة من الأصوات وفق مقادير زمنية محددة خاضعة لمقياس موسيقي

*الأوكتاف وهو يكون في عدد ثماني نغمات عند تكرار النغمة الأولى من السلم الموسيقي بحيث تكون جواباً لها .

1- سليم الحلو . الموسيقى النظرية . منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان . ط الثانية 1972 م . ص 32 .
2- أدولف دانهاوزير . نظرية الموسيقى . ترجمة محمد رشاد بدران . دار نهضة مصر للطبع والنشر 1979 . ص 14 .

معين يبرز طبيعة الإيقاع واللحن الذي تُبنى عليه الجملة الموسيقية ، سواء كان ذلك عن طريق الائتلاف أو التعارض أو التقابل وفقاً لأساليب لحنية مختلفة كونتراپوننتية أو ميلودية أو توافقية هارمونية تمتزج فيها الأصوات الحادة والغليظة ، تعبر عن فكر موسيقي متطور مصاغ في قالب موسيقي معين كالسوناتا والسيمفونية . فالموسيقى من حيث بناؤها تقوم على مجموعة من العناصر التي لا غنى لأي منها عن الأخرى ، وهي الإيقاع واللحن والتوافق الصوتي أو الهارموني والصورة أو القالب ، وهذه العناصر مجتمعة تتميز بها الموسيقى الغربية عن الموسيقى الشرقية ، حيث إن هذه الأخيرة يسيطر عليها الطابع اللحني الذي يكون في تتابع أفقي للنغمات بشكل صاعد أو هابط . والموسيقى من حيث الشكل هي مجموعة من الرموز والعلامات تمثل المقادير الصوتية للنوت الموسيقية خلال المدرج الموسيقي الذي وضع لأجلها لغرض تأسيس الألحان الموسيقية ، عبر حقول أو موازير موسيقية مقسمة بالتساوي ، بحيث تُكوّن كل ثمانية موازير منها جملة موسيقية مكتملة الأركان من حيث القفلة النصفية التي تأتي في محل التساؤل والقفلة التامة التي تقوم مقام الجواب عن ذاك التساؤل . ومن ذلك تتشكل الألحان الموسيقية في سلاسل سلمية متصلة أو منفصلة صاعدة وهابطة ، تقود اللحن إلى نهاية محددة تُشعر السامع بحالة من الاكتفاء والراحة .

الصوت كظاهرة طبيعية :

الصوت ظاهرة فسيولوجية قبل أي شيء آخر ، وهو ينتقل إلى المخ عن طريق استجابة طبلة الأذن للموجات الصوتية ⁽¹⁾. حيث يحدث الصوت في الطبيعة نتيجة احتكاك المادة المصدرة للصوت بجزيئات الهواء المحيطة بها ، فينتج عنها ذبذبات تنطلق عبر الهواء مشكّلة بذلك تخلخلات وتضاغطات تتكون حسب شدة وقوة الاحتكاك الصادرة عن تلك المادة بجزيئات الهواء ، فتنتقل عبر وسط مادي سواء كان هذا الوسط غازياً أو سائلاً أو صلباً ، إذ أنها لا تنتقل عبر الفراغ ، فهي تختلف عن الموجات الكهرومغناطيسية التي يمكنها أن تنتقل عبر الفراغ وبسرعات هائلة تصل إلى سرعة الضوء في الثانية الواحدة . وتختلف سرعة انتقال الموجات الصوتية حسب طبيعة المادة المنتقلة خلالها ، فهي تكون أسرع في الماء عنها في الهواء، فقد أثبتت التجارب العلمية أن الموجات الصوتية تنتقل عبر الهواء الجوي بمقدار 340 م/ث عند درجة حرارة 20 درجة مئوية ⁽¹⁾. (فعندما تهتز كمية الهواء الملاصقة للّفم أو لمصدر الصوت تحدث تغيراً في

1- ميشيل وين . حرفيات السينما . ترجمة حليم طوسون . الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر . 1970 . ص 207 .

2- جبير - أنطوان كوتون . تقنيات الصوت في السينما . ترجمة د. فيفي فريد . أكاديمية الفنون - وحدة الإصدارات - سينما (9) طابع المجلس الأعلى للآثار 1999م ص 25.

الضغط الجوي ، التي تنتقل من ثم عن طريق التضغط والتخلخل إلى استقبال هذه الموجات سواء كان ذلك لاقط صوت أو الأذن البشرية⁽¹⁾ . (و يتركب الصوت من مجموعة من الذبذبات ذات أطوال موجية مختلفة وارتفاعات مختلفة ، مما ينتج عنه تنوع في حدة وسمك وشدة الصوت حسب المصدر الصادر منه)⁽²⁾ . فالأصوات السميكة تكون ذبذباتها منخفضة ، وطول موجاتها أطول من الموجات الحادة التي تكون موجاتها أقصر ، فالاهتزاز الناتج عن وتر رفيع والواقع تحت قوة شدة مناسبة تكون ذبذباته مرتفعة ذات نغمة حادة ، بينما الوتر السميك وقوة شدة أقل تكون ذبذباته منخفضة وصوته رخيم . وبطبيعة الحال تستقبل الأذن البشرية تلك الأصوات أو النغمات في حدود قدرتها السمعية ، حيث إن الأذن البشرية تستطيع أن تستقبل ذبذبات الأصوات التي تتراوح ما بين 20 ذبذبة إلى 20,000 ألف ذبذبة / ث ، فإذا قلت عدد الذبذبات أو زادت عن الحد المقرر أصبح الصوت غير مسموع . كل شيء في الطبيعة يمكن أن يحدث صوتاً ، ومن هذه الأصوات ما يمكن أن تستسيغه الأذن كالأصوات الناعمة والرقيقة ، حيث لنا في قول الشاعر بشار ابن برد عبرة ، حين يقع في قلبه حب امرأة من غير أن يراها كونه كان ضريراً حيث يقول " يا قوم أذني لبعض الحي عاشقةً ، والأذن تعشق قبل العين أحياناً

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم ، ، الأذن كالعين تُوتِي القلب ما كانا " ومن الأصوات ما لا يمكن أن تستسيغه الأذن كالضجيج وأصوات الانفجارات ، وعلى ذلك فالصوت الذي يمكن أن تستسيغه الأذن البشرية هو بالطبع ما كان يحمل طابعاً موسيقياً . فالأصوات الموسيقية هي التي تتراوح عدد ذبذباتها من 32 ذبذبة / ث إلى حوالي 8267 ذبذبة / ث ، ويمكن معرفة نوعياتها وطبقاتها الموسيقية ، فإذا زادت ذبذبة الصوت على الحد المقرر يفقد ميزته الموسيقية ويصبح غير مستساغ للاستماع . ومن هذا تتضح شدة الصوت التي تقاس بالديسبل (dB) حيث تمثل 20 ديسبل الصوت المهموس ، ومقدار 55 ديسبل تمثل كلام محادثة عالٍ ، و 110 ديسبل لصوت فرقة روك ضخمة و 140 ديسبل لطائرة نفاثة عند الإقلاع⁽³⁾ . ومن هذا يمكن فهم الفرق بين شدة الصوت ومقدار تردد الذبذبة الصوتية التي تقاس بالهيرتز HZ نسبة للعالم الألماني هنري هيرتز مكتشف الموجات الكهرومغناطيسية .

1- منى الصبان . من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج . المدرسة العربية للسينما والتلفزيون . دار مجدلوي للنشر والتوزيع . عمان الأردن . ط الأولى 201 م ص 364 .

2- المرجع نفسه . ص 365 .

3- كار هاوسمان وآخرون . الإنتاج الإذاعي المعاصر ، البرمجة والأداء . ترجمة أحمد نوري . دار الكتاب الجامعي . الإمارات العربية المتحدة . ص 149 .

طبقة الصوت .

تتعلق طبقة الصوت بطبيعة الأصوات الغليظة والأصوات الحادة سواء التي تصدر عن الآلات الموسيقية أو التي تصدر عن أوتار الحنجرة البشرية ، وذلك راجع إلى مقدار تردد الصوت في الثانية الواحدة ، فكلما كانت الترددات عالية ، كان الصوت حاداً وبالعكس تماماً ، أي كلما كانت الترددات منخفضة كان الصوت غليظاً . حيث تنقسم الأصوات البشرية وفقاً لهذه الطبيعة إلى قسمين رئيسيين ، وهما أصوات الرجال وأصوات النساء ، ووفقاً لطبيعة النوع بين الجنسين ، فإن لكل منهما طبيعته الصوتية الخاصة بين الحدة والغلظة ولهذا تنقسم أصوات النساء إلى ثلاثة أنواع تتجه من الحدة إلى الغلظة وهي :-

1- السوبرانو وهو أحدُ أصوات النساء .

2- الميزو سبرانو وهو يمثل الطبقة المتوسطة .

3- الكنترالطو وهو أغلظ أصوات النساء .

كما تنقسم أصوات الرجال إلى ثلاثة أنواع تتجه من الحدة إلى الغلظة وهي :-

1- التينور وهو أحدُ أصوات الرجال .

2- الباريتون وهو يمثل الطبقة المتوسطة لأصوات الرجال .

3- الباص وهو أغلظ أصوات الرجال⁽¹⁾.

حيث يمكن التمييز بين أصوات البشر من حيث طبيعة نوع الجنس أولاً ، ثم من حيث الطبقة الصوتية التي تحدد ما إذا كان الصوت غليظاً أو حاداً ، وإن أبرز ما يمكن أن نستدل به هنا من الأصوات ذات الطبقة الغليظة التي تحمل في طياتها بعداً جمالياً كصوت الممثل المغربي " حسن الجندي" الذي أدى دور أبي جهل في فيلم الرسالة ، فتلك الغلظة والترعيدة في الصوت كانت تشنف الأسماع وتجد فيها حلاوة . وبالنظر إلى الناحية الأخرى من الطبقات الصوتية غير طبقات الأصوات البشرية نجد الأصوات الموسيقية التي تنتجها آلات معينة صُممت لهذا الغرض ، فهي أيضاً تتضمن طبقات صوتية حادة ومتوسطة وغليظة ، تتنوع حسب الطبيعة الصوتية لكل آلة من الآلات الموسيقية التي تنقسم إلى مجموعتين رئيسيتين ، وهما مجموعة الآلات المنغمة ومجموعة الآلات الإيقاعية ،

1- زين نصار . آفاق الموسيقى . سلسلة آفاق الفنون (1) . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 1999 م . ص 7 .

فمجموعة الآلات المنغمة فهي تنقسم إلى مجموعة الآلات الوترية ومجموعة آلات النفخ الهوائية ، والتي منها آلات النفخ الخشبية وآلات النفخ النحاسية ، حيث تدرج الطبقة الصوتية لهذه الآلات الموسيقية من الحدة إلى الغلظة أو بالعكس حسب الطبيعة الصوتية لكل مجموعة ، فمجموعة الآلات الوترية تتكون من آلة الفيولينة وهي أحد أصوات هذه المجموعة ، نظراً لصغر حجمها وقصر أوتارها ، بينما تمثل آلة الكنتروباس أغلظ أصوات هذه المجموعة ، فهي تختص بعزف صوت الباص ، ويُستخدم لها مفتاح الفاء على المدرج الموسيقي لأداء الألحان الخاصة بها باعتبار أنها أضخم حجماً وأطول أوتاراً ، ويقوم العازف بالعزف عليها وهو واقف ، بينما تمثل كل من آلتَي الفيولا والتشيلو الطبقة المتوسطة لهذه العائلة. وفي الجانب المقابل من آلات النفخ الخشبية تمثل آلة البيكيلو أو الفلوت الصغير ، أحد أصوات هذه الفئة ، وذلك بالنظر إلى قطر أنبوب هذه الآلة وصغر حجمها ؛ لأن الهواء المار خلاله يتأثر بضيق المجرى فيصدر صغيراً حاداً ، وعلى العكس من ذلك تشكل آلة الكونترافاجوت أو الدبل باصون أغلظ أصوات آلات النفخ الخشبية لاحتوائها على أنبوب طويل منتنٍ على نفسه وسعة قطره الداخلي أوسع ، مما يترتب على ذلك أن يقطع الهواء المار خلاله مرحلة أطول حتى نتحصل على تلك النتيجة للطبقة الموسيقية الغليظة . والأمر ذاته ينطبق على آلات النفخ النحاسية التي تدرج من الحدة إلى الغلظة ابتداءً من آلة الترومبيت ، وهي ذات صوت جهوري حاد ، وآلة الترمبون ذات المزلاج ، وآلة الكورنو أو البوق الفرنسي ، وآلة التوبا وهي أغلظ أصوات هذه المجموعة وأكثرها وقاراً .

ومما تقدم يتضح أن الصوت حتى يكون مسموعاً ؛ فإنه يقع خلال مقدار محدد من الترددات في الثانية الواحدة ، وبالإضافة إلى ذلك فإنه يختص بصفة مميزة ، عندما يتم اعتباره صوتاً موسيقياً عندما تطرب الأذن بالاستماع إليه حين تعبر الترددات الصوتية عن الدرجات الموسيقية في صورة سلاسل موسيقية صاعدة ، أو هابطة ذات توافقات نغمية بين قرار السلم الموسيقي وجوابه . ولكي يتم الاحتفاظ بتلك الترددات وإعادة الاستماع إليها على هيئتها الأصلية كأصوات حقيقية ، حدثت خلال فترة من الزمن ؛ فإن ذلك يحتم وجود الأدوات المناسبة للقيام بتلك المهمة والمتمثلة في أجهزة التقاط الصوت وأجهزة التسجيل المختلفة ووسائل تخزين الإشارة الصوتية بنوعها المغناطيسية والضوئية ، التي تسمح لنا بالاحتفاظ بتلك الإشارات الصوتية المختلفة والعودة إليها متى شئنا وذلك كما يلي :-

أولاً :- لواقط الصوت .

لاقط الصوت أو الميكروفون ، هو تلك الأداة التي تقوم بالتقاط الموجات الصوتية من مصادر حدوثها عن طريق الغشاء الرقيق المسمى بالرق الذي يهتز عندما تصطدم به تلك الموجات عن طريق تضاعفات و تخلخلات ، ومن ثم يقوم بتحويلها لموجات كهرومغناطيسية لها قابلية التسجيل على أشرطة مغناطيسية أو

ضوئية . ولذلك فإن لاقط الصوت يعمل بنفس الكيفية التي تقوم بها الأذن البشرية في التقاط الأصوات المسموعة . وعلى هذا الأساس يمكننا تصنيف لواقط الصوت من حيث التغذية على النحو الآتي :-

(1) لاقط الصوت الديناميكي .

يتكون هذا النوع من اللواقط من رق مثبت به ملف متحرك يتحرك داخل مجال مغناطيسي ، فهو يعمل

بطريقة آلية عندما يتعرض الرق لموجات صوتية تقوم بالضغط على هذا الرق ، على هيئة اهتزازات ؛ فيهتز معه الملف المثبت به داخل المجال المغناطيسي ؛ ونتيجةً لتلك الحركة تتولد قوة دافعة كهربائية تشبه تماماً الموجة الصوتية المسببة لحركة الرق في اللاقط ، ومن ثمّ تنتقل هذه الموجات الكهرومغناطيسية عن طريق موصلات خاصة لغرض تسجيلها أو إذاعتها ، فهذا النوع من اللواقط لا يحتاج إلى مصدر للتيار الكهربائي ، فهو يعمل بشكل ديناميكي ذاتي وفقاً للنظرية القائمة على توليد التيار الكهربائي (وهي إذا قطع موصل مجالاً مغناطيسياً ثابتاً ؛ يتولد في هذا السلك قوة دافعة كهربائية تتناسب مع طول السلك وشدة المجال المغناطيسي وسرعة القطع) ⁽¹⁾. ومن مميزات هذا اللاقط بالإضافة إلى كونه لا يحتاج إلى بطارية أو تيار كهربائي خارجي ، فهو يُعد الأكثر استخداماً في الحفلات الغنائية والموسيقية عند وضعه أمام الآلات للأوركسترا . ويجد هذا النوع من اللواقط اهتمام الشركات المصنعة له ؛ إذ تقوم بصناعة أنواع وأشكال متعددة منه تختلف وفقاً للاستخدامات المطلوبة لهذا النوع ، فمنها ما يكون مخصصاً للصوت البشري ، ومنها ما هو مخصص للآلات الموسيقية وآلات الإيقاع وغيرها . وتختلف الاستجابة الذبذبية لهذا النوع من لواقط الصوت من لاقط صوت لآخر ، حيث يشير منحنى الاستجابة الذبذبي لمستوى الخرج الكهربائي لهذا النوع من لواقط الصوت ، وفقاً للاستخدام المناسب ، سواء كان صوتاً بشرياً أو آلات موسيقية معينة ، فيكون بذلك مثالياً أكثر من غيره من حيث الاستخدام .

(2) لاقط الصوت الشريطي .

يتخذ التكوين الداخلي لهذا النوع من لواقط الصوت على هيئة حذوة حصان أو حرف U بالإنجليزية ، يتركب داخله شريط معدني من الألمونيوم مثبت على مغناطيس ثابت ، وهو يعمل بشكل ديناميكي عند التقاط الإشارة الصوتية ، فيهتز ذلك الشريط المعدني داخل المجال المغناطيسي ، فيحدث قوة دافعة كهربائية شبيهة للموجات الصوتية الملتقطة . ويُعد سمك الشريط وقوة المجال المغناطيسي المعتمد في هذا النوع من

1- منى الصبان . مرجع سابق . ص 396.

اللواقط من المعايير المهمة في تحديد حساسيته للموجات الصوتية ، فكلما كان الشريط المعدني رفيعاً والمجال المغناطيسي قوياً تزايدت حساسيته لالتقاط الأصوات الضعيفة والعكس صحيح . كما يُعد التقاط الإشارات الصوتية من اتجاهين من الأشياء المميّزة لهذا النوع من لواقط الصوت ، والتي يجب أن تكون متعامدة على المحور ؛ ذلك لأنه يقوم بالتقاط الإشارة الصوتية على شكل حرف (8) وبذلك يكون مناسباً جداً للأحاديث التي تكون بين شخصين أو قراءة نشرات الأخبار . وعلى هذا الأساس تم استخدام هذه الظاهرة في استنباط أشكال مختلفة لزوايا الاستقبال ، وذلك بطريقة الجمع بين خصائص اللاقط الشريطي واللاقط العادي ليتم إنتاج لاقط صوت اتجاهي ، أي أنه يلتقط الصوت من جميع الاتجاهات . ومن عيوب هذا النوع من لواقط الصوت الشريطي أنه حساس للصدمات ، مما قد يؤدي إلى انحراف الشريط عن موضعه الذي يؤدي إلى تعطله .

(3) لاقط الصوت المكثف .

ربما يتعين علينا من الوهلة الأولى عند استخدام هذا النوع من لواقط الصوت أن نعي أنه يحتاج لمصدر التزود بالطاقة (بطارية أو تيار كهربائي) ؛ نظراً لاحتوائه على مكثف أو خلية كهربائية . حيث يُعد المكثف أحد الدوائر الكهربائية التي تعمل على تخزين الطاقة أو الشحنة الكهربائية لفترة من الزمن . وعلى هذا النحو يتركب لاقط الصوت المكثف من مكثف كهربائي ، يتكون من لوحين معدنيين بينهما مادة عازلة يوصل أحد طرفيه بمصدر للتيار الكهربائي ، بحيث يكون أحد اللوحين هو الرق المرن الذي يقوم بالتقاط الإشارة الصوتية التي من خلال الضغط على هذا الرق تكون كفيلة بإحداث تغير في المسافة بين اللوحين ، ينتج عنه تغير في التيار المار بالدائرة الكهربائية المغذي للمكثف ، الذي بدوره ينتقل للأطراف الخارجية للاقط الصوت عبر الموصلات . ومن أهم مميزات هذا النوع من اللواقط أنه ذو حساسية عالية للذبذبات الصوتية على مختلف أنواعها من الأصوات ذات الترددات المنخفضة إلى الأصوات ذات الترددات العالية إذ أن حساسيته تتراوح ما بين 50 د/ث إلى 20,000 د/ث⁽¹⁾ ، بذلك يكون فعالاً في التقاط نغمات الآلات الموسيقية الوترية مثل الكمان وآلة القانون . هذا بالإضافة لحساسيته المفرطة للهواء الناتج من فم المتحدث عند النطق بالكلمات ، فلذلك يجب أن يغطى هذا النوع بقطعة من الإسفنج ، وأن يوضع على حاملة لتجنب أي اهتزاز غير مقصود ، ومن مميزاته أيضاً أنه يقوم بالتقاط الإشارة الصوتية من اتجاه واحد أو من اتجاهين أو من عدة اتجاهات ، ومن عيوبه أنه لا يمكن تشغيله في الأماكن التي لا يتوفر فيها مصدر للتيار الكهربائي.

1- محمد بن عروس . مرجع سابق . ص 58 .

(4) لاقط الصوت اللاسلكي .

يوصف هذا النوع من لواقط الصوت باللاسلكي ، حيث يتم استخدام موجات داعمة وظيفتها نقل الإشارات الصوتية بدلاً من الأسلاك والموصلات المرتبطة بأجهزة المزج أو التسجيل ، وهو لذلك يحتاج لجهاز إرسال ينقل الموجة الصوتية لجهاز الاستقبال الذي يقوم بفصل الموجة الصوتية عن الموجة الحاملة ، التي يتم التعامل معها فيما بعد لغرض تسجيلها أو الاستماع إليها مباشرة . وهذا النوع من اللواقط يتيح فرصة للمتحدث بالتجوال داخل القاعة أو فوق خشبة المسرح ، وهذا النوع يمكن أن نراه معلقاً على صدور الممثلين على خشبة المسرح ، أو كالذي يُحمل باليد في المؤتمرات العلمية أو في البرامج الجماهيرية المباشرة . ولواقط الصوت اللاسلكي الذي يُخفى في ملابس الممثلين يكون فعالاً جداً عند تسجيل الحوار أثناء تصوير الفيلم السينمائي عندما تتوفر له الظروف الملائمة للتسجيل . كما يمكن أن نشير إلى لواقط الصوت من حيث زاوية الالتقاط ، وذلك لأهميتها في الاختيار للإنتاج الفني المطلوب بالإضافة للخصائص السابقة وهي كالآتي :-

(1) لاقط صوت متعدد الاتجاهات . omnidirectional

وهذا النوع من اللواقط يلتقط جميع الأصوات من جميع الاتجاهات بنفس المستوى . فهو يشبه كرة مطاطية كبيرة مع لاقط في وسطها ، ويتم اختيار كل الأصوات التي تنشأ داخل حدود الكرة المطاطية بنفس الفاعلية دون اختلافات ملحوظة⁽¹⁾ . وهذا النوع يكون مناسباً عند نقل الحوارات أو اللقاءات الخارجية ، عندما يتم إضفاء طابع الشارع أو الأصوات المحيطة على طبيعة اللقاء الجاري . ومن خصائص هذا النوع أنه يوضع فوق مسند ، ويثبت داخل دائرة ليوجه نحو المتكلم ويبقى بوضع موازٍ للأرض⁽²⁾ .

(2) لاقط صوت وحيد الاتجاه أو القلبي . Cardioid

وهذه الخاصية مبنية في اللاقط على التقاط الصوت من اتجاه واحد فقط ، حيث إن طريقة استجابته للموجات الصوتية تشبه القلب ، كما يمكن تخيل شكل الالتقاط كتفاحة كبيرة وذراع اللاقط هو سويقة تلك التفاحة⁽³⁾ . وهذه الخاصية في التغذية تكون مناسبة عندما تقتصر على التقاط موجات الصوت الصادرة عن المصدر مباشرة ، عندما لا تكون الرغبة في التقاط الأصوات الجانبية أو خفيف الورق على المنضدة .

1- Herbert Zettl . Television Production Handbook . p 150.

2- كار هاوسمان وآخرون . مرجع سابق . ص 157 .

3- المرجع نفسه . ص ص 159 ، 160 .

(3) لاقط صوت ثنائي الاتجاه . Bidirectional

هذه الخاصية تكون مماثلة لللاقط الشريطي ، التي تقوم عملية التقاطه للموجات الصوتية من الجانبين ، وتكون طريقة التقاطه تشبه رقم ثمانية (8) ، وهو لذلك يستخدم في عمليات الحوار بين المذيع وضيفه في الإنتاج الإذاعي المسموع .

ثانياً :- مواصفات لواقط الصوت .

يمكن تحديد مواصفات أي لاقط من لواقط الصوت وفقاً لمنحنى الاستجابة الترددية وزاوية الالتقاط للموجات الصوتية المبينة على جسم اللاقط ، فلذلك يمكن معرفة حساسية ونوع لاقط معين ، وفقاً لتلك المعايير المدونة عليه ووفقاً لحاجة استخدامنا المطلوب . ومن أهم هذه المواصفات يمكن حصرها فيما يلي :-

(1) الاستجابة الترددية أو الذبذبية .

والمقصود بذلك هو مقدار الحساسية اللازمة لعدد الذبذبات الصوتية التي يمكن التقاطها في الثانية الواحدة ، حيث تقوم الشركات المصنعة بوضع رسم بياني يوضح مقدار الاستجابة الترددية لكل لاقط صوت حتى يتمكن الفنيون من اختيار اللاقط المناسب وفقاً للغرض المستخدم لذلك .

(2) الحساسية .

تلعب حساسية لاقط الصوت دوراً مهماً في تحديد مستوى التعامل مع اللاقط ، فكلما كان مستوى الخرج الكهربائي للاقط مكافئاً لمستوى الضغط الواقع على الرق ، كان لاقط الصوت أكثر حساسية . وهذا بطبيعة الحال يوفر جهداً إضافياً يمكن أن يبذله المتحدث أو الممثل أو العازف الموسيقي في إظهار الصوت بشكل كافٍ حتى يتمكن لاقط الصوت من الحصول على الإشارة الصوتية المطلوبة في ظروف مناسبة ، لكي يتم التعامل معها من حيث تسجيلها على أشرطة مغناطيسية أو ضوئية بشكل ملائم يقدم نتائج مرضية لفنيي الصوت أثناء عمليات الإنتاج السينمائي أو الإذاعي المسموع .

(3) زاوية استقبال الإشارة الصوتية .

تختلف لواقط الصوت عن بعضها من حيث زاوية استقبالها للإشارات أو الموجات الصوتية ، فمنها ما هو قلبي أي أنه يستقبل الموجات الصوتية من اتجاه واحد من الأمام فقط . ومنها ما يستقبل الموجات الصوتية من اتجاهين كلاقط الصوت الشريطي الذي تتعامل فيه الأصوات على الرق الشريطي في هذا النوع من اللواقط . بالإضافة إلى ما يُعرف بلاقط الصوت الاتجاهي ، أي أنه يتلقط الموجات الصوتية من جميع الاتجاهات ، أي في منحنى دائري مقداره 360 درجة .

ثالثاً :- التسجيل الصوتي .

يقصد بعملية التسجيل الصوتي ، تلك الطريقة التي يتم بها الاحتفاظ بالإشارات والموجات الصوتية المقصودة التي تم التقاطها عبر لواقط صوت معينة يتم استخدامها لهذا الغرض . ويمكن تقسيم عملية التسجيل الصوتي من حيث المبدأ إلى قسمين رئيسيين ، وهما التسجيل الصوتي الضوئي ، والتسجيل الصوتي المغناطيسي.

لقد قضت التجارب الأولى حتى قبل اختراع لاقط الصوت إلى تسجيل الصوت على قرص الشمع بواسطة الفونوغراف على يد العالم الأمريكي توماس اديسون عام 1877 م . هذه العملية تُعد أول محاولة لتسجيل الصوت وإعادة الاستماع إليه ، وقد استمرت هذه العملية لسنوات عديدة على هذا النحو ، إلى حين اكتشاف الكهرباء الذي أحدث ثورة في هذا المجال أدى إلى اختراع لاقط الصوت بدلاً من القمع في الفونوغراف وأصبح المحرك الميكانيكي هو المشغل لقرص الشمع بدلاً من التشغيل اليدوي ، مما أدى إلى تطور في عمليات التسجيل بمستويات جودة عالية ، وارتفاع في عدد الإسطوانات الصوتية المنتجة .

وفي العام 1930 م تمكن العالم الإنجليزي (فالديمار بوليسون)⁽¹⁾ من اكتشاف التسجيل على الشريط المغناطيسي الذي أصبح فيما بعد أحد أهم الأدوات التي تُستخدم في حفظ الصوت المسجل وبمستويات جودة عالية . ويمكن توصيف عمليات التسجيل الصوتي على النحو الآتي :-

1- التسجيل الصوتي الضوئي (الفوتوغرافي)

تُعد عملية إحداث تزامن بين الصوت والصورة من الأشياء المعقدة في فن الفيلم السينمائي ، فهي تخضع لعدة اختبارات وقياسات دقيقة لكي يتم إحداث ذلك التزامن المطلوب ، بحيث ما يمكن مشاهدته يمكن الاستماع إليه في ذات الوقت . إن أول محاولة قامت لإيجاد حالة تزامن بين الصورة والصوت كانت عند أول ظهور فيلمين روائيين طويلين ناطقين عام 1927 م هما مغني الجاز وفيلم السماء السابعة ، حيث اعتمد الأول على استخدام إسطوانة الصوت مع آلة العرض

1- محمد بن عروس مرجع سابق ص 74 .

السينمائي لإحداث التزامن بينهما ، بينما اعتمد الفيلم الثاني على استخدام مسارات صوتية ضوئية مسجلة مباشرة على نسخة الفيلم ⁽¹⁾. وقد أدت النتيجة إلى تفوق فيلم السماء السابعة على فيلم مغني الجاز . ومنذُ ذلك الوقت أصبحت السينما أمام مقاييس عامة عالمية لم تتغير إلا بالقدر اليسير منذُ ظهورها فيما يتعلق بمسارات الصوت على نسخة الفيلم ؛ وذلك إذا اعتبرنا أن ذلك التغير كان في إحداث نظام الدولبي ستيريو أو نظام التسجيل الرقمي الديجيتال للصوت .

وتختلف عملية التسجيل الضوئي عن عملية التسجيل المغناطيسي للصوت ، وذلك عن طريق تحويل الطاقة الصوتية إلى طاقة كهرو ضوئية باستخدام جهاز التسجيل الصوتي السينمائي ، الذي يتم عن طريقه رسم مسارات ضوئية فوتوغرافية على نسخة الفيلم السالبة (النيجتيف) مماثلة تماماً للتغيرات الصوتية التي تم التقاطها للصوت الأصلي . وهذه النسخة السالبة تكون مستقلة تماماً عن نسخة الصورة السالبة ، وعند عملية طبع نسخة الفيلم الموجبة (البوزتيف) يتم تجميع شريط الصوت السالب مع شريط الصورة السالبة حتى يُكونان في النهاية نسخة الفيلم النهائية التي يتم عرضها في دور السينما . وتتم عملية رسم مسارات ضوئية فوتوغرافية للصوت على شريط الصوت عن طريق تعريض الفيلم للموجات الكهروضوئية التي تمثل التغيرات الصوتية ، والتي تكون بشكل خط متعرج متغير المساحة أو متغير الكثافة ، يمكن مشاهدته بالعين المجردة ويكون ذلك باستخدام مسجل الصوت الضوئي من خلال مرور شعاع الضوء من الصمام الذي يتحكم في كمية انبعاث الشعاع الضوئي المعكوس من المرآة المعلقة بين سلكين مشدودين ، اللذين يهتزتان عندما يمر فيهما تيار تغير الصوت ، بحيث تكون تلك الاهتزازات في المستوى الرأسي للفيلم ⁽²⁾ . وتتم عملية قراءة الصوت بعد مرور الفيلم أمام شباك آلة العرض عند تعريض المسارات الفوتوغرافية لمصدر ضوئي الذي يقوم بتحويل شدة الاستضاءة على المسارات ، إلى تيار كهربائي ينقل إلى السماعات بدار العرض ، ومن ثمّ يتقدم الصوت على الصورة ، الذي يمكن قياسه بالكادرات المكونة لشريط الصورة ووفقاً لحجم الشريط المستخدم ، ففي شريط مقاس 16 مم يتقدم الصوت عن الصورة بمقدار 26 كادراً بينما في الشريط مقاس 35 مم يتقدم الصوت عن الصورة بمقدار 21 كادراً ، وذلك أخذاً في الاعتبار حجم الفريمت بين نوعية الأشرطة مختلفة الحجم وذلك لغرض إحداث التزامن

1- بيبير – انطوان كيتون . مرجع سابق . ص 23 .

2- المرجع نفسه . ص 25 .

المطلوب بين الصورة والصوت الذي (يحدث على بعد 15 متراً من شاشة العرض)⁽¹⁾ . وعلى اختلاف الحركة المتقطعة للصورة التي تتشكل في حركة مكتملة بعد مرور 24 كادر في الثانية ، والتي تكون في عملية التصوير بالتوقف عند كل كادر برهة من الزمن لتعريض الضوء المناسب له لكي تنتقل الحركة للذي يليه . فإن حركة تسجيل الصوت يجب أن تكون متصلة على طول الفيلم بجوار الصورة ، وذلك للاختلاف الموجود بين الإحساس بالرؤية للحركة المتقطعة التي تستوعبها العين بعد مرور 24 كادر/ ث عن الإحساس بالاستماع الذي لا يمثل في شكل ظاهري إلا عن طريق الصوت المسموع فقط .

2- التسجيل المغناطيسي .

بطبيعة الحال يتأثر أكسيد الحديد بأي مجال مغناطيسي يقع عليه ، وخصوصاً عندما يكون هذا المجال عبارة عن ترددات لموجات صوتية تم التقاطها لغرض تسجيلها أو الاحتفاظ بها في مستويات خاصة . ومن هذه الناحية يوجد نوعان من أشرطة التسجيل الصوتي المغناطيسي ، وهما الشريط المتجانس والشريط المطلي ، ومن أهم مميزاتهم أنها يتشابهان في التركيب ، ولكنهما يختلفان في الجودة ، ويقع هذا الاختلاف في الطريقة التي يتم بها صناعة شريط التسجيل لكليهما ، ذلك أن الشريط المتجانس (يتكون من حبيبات أكسيد الحديد موزعة بانتظام في مادة البلاستيك المكونة للشريط)⁽²⁾ . وهذا بطبيعته له نتائج عكسية على جودة الصوت أثناء التسجيل ، إذ أن نسبة التشويش في هذا النوع من الأشرطة تكون عالية ، وذلك راجع لعدم حدوث اتصال كافٍ بين حبيبات أكسيد الحديد ورأس التسجيل ، وخصوصاً عند تكرار عملية المسح والتسجيل عليه من جديد ، كما أن مادة الشريط في حد ذاتها هشة وعرضة للتلف ، أما بالنسبة للشريط المطلي فتتكون مادته الأساسية المكونة له من مادة السيليوز أو البوليستر ذات الخاصية الملساء ، وهي من الخواص المهمة للمحافظة على رأس التسجيل من الخدوش والتلف ، إذ أن القاعدة الخشنة لشريط التسجيل تؤثر سلباً على كفاءة رأس التسجيل والتسميع . حيث يتم طلاء المادة الأساسية للشريط بحبيبات أكسيد الحديد بشكل منتظم ودقيق ، ويتم تثبيتها بمادة لاصقة لكي يتم المحافظة عليها . ويُعد الشريط المطلي ذا جودة عالية ، وذلك لإمكانية التسجيل عليه أكثر من مرة ، وبنفس الكفاءة مع انعدام قد يكون تاماً لنسبة التشويش ، وذلك يرجع لجودة الاتصال التي تحدث بين رأس التسجيل ومادة أكسيد الحديد عند رسم المسارات الصوتية للذبذبات الكهرومغناطيسية للأصوات التي تم التقاطها . ويوجد هذا النوع من الأشرطة على أشكال وأحجام مختلفة ، منها ما يوجد على شكل بكرات

1- المرجع نفسه . ص 37 .

2- محمد بن عروس . مرجع سابق . ص 75 .

مكشوفة يمكن من خلالها لمس الشرط باليد مباشرة ، ومنها ما هو مغلق في كاسيتات أو كارتج . كما أن له أحجاماً مختلفة تتراوح من ثمن بوصة إلى واحد بوصة . وتتوقف أحجام هذه الأشرطة على عدد المسارات التي يتم التسجيل عليها ، فمنها ما يحتوي على مسار واحد كالموجود في شريط ثمن بوصة . وتزداد عدد المسارات على الشريط المغناطيسي كلما زاد حجم الشريط حتى يصل إلى 32 مساراً ، وهذا بالطبع يتوافق مع آلات التسجيل التي يتم استخدامها لذلك ، كالمخصصة لتسجيل الأصوات البشرية أو المخصصة لتسجيل الآلات الموسيقية بأشكالها وأنغامها المختلفة . (ويلاحظ أن الشرائط المغناطيسية المستخدمة في السينما مقاس 35 مم تُعطي أجود تسجيل صوتي أثناء مراحل التسجيل الصوتي ، مثل تسجيل الموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية)⁽¹⁾ كما أن لهذه الأشرطة أطوالاً مختلفة تتراوح من 600 قدم إلى 4800 قدم يتم استخدامها وفقاً لحجم العمل المطلوب تسجيله . غير أن عمليات التسجيل هذه تُعد قديمة ذات النظام التماثلي ، في ظل التطور التقني الهائل الذي بات يستخدم التسجيل الرقمي الثلاثي الأبعاد مثل mp3 و mp4 .

ويرى الباحث أن ما يميز عملية التسجيل الصوتي المغناطيسي ، هو آلات التسجيل المستخدمة في هذا الجانب . إذ تُعد آلة التسجيل المغناطيسي الوحدة الرئيسية التي يُعتمد عليها في تسجيل الأصوات المنقولة بواسطة لواقط الصوت المختلفة التي تقوم بتحويل الموجات الصوتية إلى موجات كهربائية تمهيداً لإرسالها لآلة التسجيل المغناطيسي ، التي بدورها تقوم بتحويل الإشارات أو الموجات الكهربائية إلى موجات كهرومغناطيسية عن طريق رأس التسجيل الذي يقوم بطبعها على الشريط المغناطيسي على هيئة مسارات تتشكل وفقاً لتأثير المجال المغناطيسي الواقع عليه ، تكون مطابقة تماماً للموجات الصوتية النابعة من المصدر ، والتي يمكن قراءتها بنفس الطريقة عن طريق رأس الاستماع وتحويلها إلى موجات صوتية عن طريق السماعة الخارجية كالتي تم التقاطها عن طريق لاقط الصوت في بادئ الأمر . وتتشابه جميع آلات التسجيل الشريطي من حيث التركيب والوظائف ، إذ كل منها يتركب من جزء ميكانيكي وآخر إلكتروني ، فالجزء الميكانيكي يختص بحركة نقل الشريط من بكره التغذية إلى بكره تجميع الشريط . أما بالنسبة للجانب الإلكتروني فهو يختص بعملية التسجيل والمسح والاستماع عن طريق الرؤوس الإلكترونية المخصصة لذلك . ومن أهم آلات التسجيل الشريطي ، هي ما يعرف بآلة التسجيل الناجرا من حيث كونها متنقلة وخفيفة الوزن ويمكن حملها على الكتف ، كما أنها تعمل بالكهرباء وبالبطارية الجافة . وهي لهذا يتم استخدامها في تسجيل الحوار بين الشخصيات والمؤثرات الصوتية والموسيقى في

1- منى الصبان . مرجع سابق . ص 389

الأعمال السينمائية ، وذلك (لاحتوائها على رأس رابعة تستخدم لتسجيل ذبذبة خاصة بضبط التزامن بين الصوت والصورة ، تسمى بيلوت تون Pilot Tone)⁽¹⁾ . وتتوفر لآلة التسجيل الناجرا عدد ثلاث سرعات وهي 7.5 و 15 و 30 ، حيث تستخدم السرعة 3.75 للحوار بينما تستخدم السرعة 7.5 للسينما وتستخدم السرعة 15 لتسجيل الموسيقى . (وكلما زادت سرعة التسجيل كان التسجيل أفضل والصوت أنقى)⁽²⁾ .

ثالثاً :- السماعات .

تشكل السماعات آخر مرحلة في دورة الصوت ، فهي التي تقوم بإحالة الموجات الكهرومغناطيسية القادمة إليها من لاقط الصوت أو من شريط التسجيل إلى موجات صوتية ، تمثل الصوت الأصلي الصادر من مصدر حدوثه ، وتتوافر أنواع السماعات المستخدمة في عمليات الاستماع بأشكالها المختلفة الديناميكية والكهربائية وغيرها ، ومن أنواعها أيضاً ما يُستخدم لبث الموجات الصوتية الحادة ، وأخرى للموجات الصوتية الغليظة ، وفقاً للتوزيع المعتمد في قاعة السينما أو قاعات الاستماع للتسجيلات المختلفة .

البعد الفني للصوت في الفيلم السينمائي .

لسنوات عديدة منذُ اختراع آلة السينما استمر العرض السينمائي صامتاً دون مصاحبة للصوت على شريط الفيلم حتى عام 1927 م ؛ عند ظهور أول فلمين روائيين طويلين ناطقين (مغني الجاز والسماء السابعة) أمكن للسينما منذُ ذلك الوقت أن تنطلق في فضاء الصوت بكل مكوناته الفنية والإبداعية والجمالية ، مكونةً بذلك واقعية جديدة في عالم الفن المرئي المسموع الذي صور لنا طبيعة الحياة اليومية في قالب فني بديع ، يعكس رؤى وتجارب وخبرات الآخرين خلال زمن العرض في تآلف ممتع بين الصورة والصوت . لقد جاهدت السينما الصامتة خلال فترة 30 سنة التي سبقت ظهور الصوت في الفيلم ، إلى تجسيد حالة الصوت من خلال الصورة السينمائية الذي تأسس على نظرية المونتاج الفكري والذي ابتكره المخرج الروسي سيرجي ايزنشتين عبر مجموعة من الصور المتسارعة والكبيرة التي تعبر عن طبيعة الحركة وردة فعل الممثلين تجاهها ، كما في فيلم "أكتوبر" عندما استطاع ايزنشتين من تجسيد حالة الصوت في طريقة تصوير عجلات المدافع ذات الحجم الكبير أثناء جرها إلى سملوني ، وهي تصدر صريراً مدوياً ، عندما تم الإيحاء إليه بتصوير وجوه رجال المنشفيك المفزعة ، وهي تطل من أبواب كُتبت عليها كلمة "خاص" . كما تمكّن جريفت من خلق الإحساس بالصوت في فيلم "الضمير المنتقم" عندما عبر عن دقات قلب المجنون القاتل ، بتركيب مجموعة من المناظر الكبيرة بشكل متكرر لقلم يدق منضدة وقدم تدق الأرض . كما كان في

1- المرجع نفسه . ص 388 .

2- محمد بن عروس . مرجع سابق . ص 80.

استخدام اللوحات المكتوبة للحوار بين الشخصيات تعويضاً عن الحوار المنطوق ، بالإضافة لكتابة بعض العبارات بأحرف كبيرة للدلالة على شدة ارتفاع الصوت . ويعد فيلم " جان دارك" للمخرج الدنماركي كارل دراير عام 1928 م الذي تدور أحداثه حول اليوم الأخير لمحاكمة جان دارك ، والذي اعتمد فيه المخرج على حشد عدد كبير من المشاهد التي تبين تفاصيل المحاكمة خلال فترة زمنية وجيزة ، كان بمثابة فترة انتقالية بين السينما الصامتة والسينما الناطقة ، حيث أن امكانات التعبير الصوري في هذا الفيلم ما كان ينقصها إلا الصوت لكي يُمكن جان دارك من الرد على قضائتها ومتهميها ، وإن كان هذا الفلم جاء ليوّسع إمكانيات التعبير للسينما الصامتة (1) .

إذاً كانت الحاجة لوجود الصوت بشكله الطبيعي في السينما قد ظل بظلاله حتى في عهد السينما الصامتة ، وإن كان الطريق إليه عبر الصورة وزوايا آلة التصوير والمونتاج المستخدم في ذلك ، في تألف أوركستراي للصور البصرية والصور الصوتية لإنتاج معنى معين . وعند ظهور الصوت في السينما ساد الاعتقاد من بعض المخرجين الأوائل إلى أن الصوت سوف يقضي على الخصائص التعبيرية للصورة السينمائية . وحجتهم في ذلك أن الفيلم فن رؤي يعتمد على الصورة ، ولا يجوز للصورة أن تتكلم . إلا أن هذا ربما كان منافياً لتلك التبريرات ، إذ أن الفيلم لا يعتمد على الرؤية وحدها ، (فاللقطات المختلفة تحتوي على كلا المفهومين الأيديولوجي والزمني)(2) . والفيلم كفن تعبير ، يعتمد على الزمن أكثر مما يعتمد على التصوير المرئي للمعاني . ذلك أن الفنون التي تعتمد على الرؤية وحدها لا تعتمد على الزمن إطلاقاً ، مثل الرسم والنحت اللذان يستحيل معهما وجود الصوت ، ولهذا السبب لا نفتقد وجود الصوت والكلام في هذين الفنين . وعلى ذلك فإن الصوت و الكلام لا يوجدان بدون الزمن . حتى أن الكلمات والنغمات يمكن قياسهما بوحدات زمنية من حيث الطول والقصر . ومن هذا المنطلق فإن الصوت أو الكلام والصورة المرئية في الفيلم تُتقبل بطبيعتها بالامتزاج مع بعضها ؛ لأن النغمة والكلمة والصورة نفسها يجمعها عامل مشترك هو الزمن(3) . ومن الناحية التقنية فقد شكل ظهور الصوت في بدايات السينما الناطقة صعوبة حقيقية في مجاورته للصورة ، حتى أن هذه المرحلة قد عادت بالسينما للمربع الأول ك لحظة مولدها التي انصبت على تحريك الصور الثابتة . فظهور الصوت في بادئ الأمر قيّد من حرية آلة التصوير ، عندما تم وضعها في صندوق زجاجي محكم الإغلاق حتى يتم عزل ضجيج الكاميرا على لاقط الصوت المستخدم في تسجيل حوار الممثلين ، وبذلك أصبحت الكاميرا أو آلة التصوير محكومة باتجاهات لاقط الصوت ، الذي كان يجب أن يكون على مقربة من الممثلين ، نتيجة لضعف نوعية لواقط الصوت خلال تلك المرحلة . كما واجهت عملية

1- أرشيف كواليس الفن السينمائي . منتديات ستار تايمز . سلسلة تعلم المنتج مع الزعيم عماد . 2009/10/20 م . www.startimes.com

2- جوزيف وهاري فيلدمان . دينامية الفيلم . ترجمة محمد عبدالفتاح قناوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1996 . ص 80 .

3- المرجع نفسه . ص 81 .

المونتاج صعوبة في الحفاظ على عملية التزامن بين الصوت والصورة ، التي كان كثيراً ما يتم فقد العديد من الكادرات بين الصورة و الصوت ، باعتبار أن تسجيل الصورة والصوت كان يتم على شريط واحد ، مما أدى ذلك إلى تقديم تسجيل الصوت عن الصورة بمقدار 20 كادراً⁽¹⁾ . حتى يمكن إجراء عملية المونتاج في المشاهد الصامتة للحفاظ على عملية التزامن وعدم الإخلال بدينامية المونتاج التي كانت هي الأساس التي تقوم عليها العملية التعبيرية أواخر عصر السينما الصامتة. غير أن تلك الصعوبات والمشاكل المتعلقة بإنطاق الفيلم لم تستمر طويلاً ، ففي بداية الثلاثينيات من القرن العشرين تم التمكن من عزل صندوق الكاميرا عن الصوت ، وبذلك تحررت من العزلة التي فُرضت عليها في أول عهد السينما الناطقة وأصبحت أكثر حرية ، كما تم فصل شريط الصوت عن شريط الصورة ، وأصبح بإمكان لواقط الصوت أن تنتقل مع الممثل . ومع هذا التطور الملحوظ في مجال الصوت المصاحب للصورة أمكن تخصيص شريط صوت لكل من الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية كلاً على حدى . وبفضل آلة المونتاج المفيولا وترقيم حافة الفيلم أصبح بالإمكان إجراء عملية المونتاج بين الصورة والصوت بتزامن تام حتى انتهاء مرحلة المونتاج . وبذلك أصبح الصوت أكثر قدرة تعبيرية في الفيلم يقوم على تطوير الصورة في إيقاع منتظم معها . حيث شبّه أرسنت لندجرن إلى أن العلاقة السليمة بين الصوت والصورة في الفيلم ، بالأجزاء التي يعزفها ثنائي موسيقي ، فكل جزء تعزفه آلة من الثنائي لا يعد كاملاً في حد ذاته ، ولكن عندما تعزف الآلتان معاً ، فإنهما تتعاونان لإنتاج لحن كامل⁽¹⁾ . كما أكد مارسيل مارتن أن الصوت يضيف عنصراً مهماً يزيد بزيادة كبيرة في إمكانات التعبير الفيلمي ، إذا استخدم بذكاء .

وقد اتخذ شكل الصوت في الفيلم عدة عناصر تتطابق مع ما يمكن الإحساس به في الواقع الحقيقي والتي يمكن أن نحددها في الآتي :-

- التعليق الصوتي .
- الحوار .
- المؤثرات الصوتية .
- الموسيقى .

هذه العناصر في مجملها تشكل الجانب المسموع في الفيلم ، والتي يجب أن تتشارك مع الصورة في التعبير عن واقعية الحدث لحظة حدوثه ، وهي عملية دقيقة و حساسة سواء كان ذلك من الناحية التقنية عند إحداث التزامن المطلوب بين الصورة والصوت أو من الناحية التعبيرية اللازمة لإحداث التأثير المطلوب عند

1- أرفيف كواليس الفن السينمائي . منتديات ستار تايمز . مرجع سابق . (انترنت)

2- مارسيل مارتن . اللغة السينمائية والكتابة بالصورة . ترجمة سعد مكاي . منشورات وزارة الثقافة السورية . ط الأولى . دمشق 2009 م . ص 107 .

استخدام أي عنصر من عناصر الصوت في الفيلم . ويمكن أن نسرد لكل عنصر من عناصر الصوت أهمية تجاوزه مع الصورة من الناحية الفنية والتعبيرية وفقاً للآتي :-

أولاً :- التعليق الصوتي .

يرتكز مبدأ التعليق الصوتي على شخصية القائم بالتعليق على الموضوع المصور داخل الفيلم ، ويكون هذا غالباً في الأفلام التسجيلية والتعليمية ، عندما يكون دور التعليق قائماً على إيضاح أو تفسير معلومة غامضة أو مبهمة وتقديمها في شكل سهل ومبسط للمشاهد المتابع للفيلم .

وتستوجب العملية الفنية للتعليق الصوتي المصاحب للصورة أن لا يتقدم على الصورة المصاحبة أو المعروضة . ذلك أن تقديم التعليق على الصورة قد لا يعطي المعلومة المقدمة معنى كافياً ، أو أنه قد يحدث إرباكاً وتوتراً لدى المشاهد في عدم الفهم للمعلومات المقدمة عن صورة موضوع الفيلم ، فلذلك يأخذ الخبراء والمختصون هذا الأمر بعين الاعتبار ، ويرون أن تأخر التعليق الصوتي بعد عرض الموضوع المصور يكون له الأثر الإيجابي في تقديم المعلومات المراد إيصالها للمشاهد عن أي موضوع يتناوله الفيلم التسجيلي أو التعليمي . ويرى الباحث أن صوت القائم بالتعليق وطريقة إلقائه للعبارة والجملة اللغوية لها أثر فعال في جذب انتباه المشاهد والاستحواذ على تركيزه ؛ ذلك لأنه كلما كان صوت القائم بالتعليق في الفيلم يتناسب مع شكل ومضمون الفيلم ، شكّل ذلك استحساناً لدى المتلقي والاستمتاع بالمتابعة ، إذ تُعد الأذن البشرية أفضل وسيلة للاستماع ، فهي يمكن أن تتجاوب مع الأصوات الحادة والغليظة وفقاً لذلك التناسب الحاصل بين الموضوع العلمي وشكله الفني . ويشكّل صوت المذيع بشير الشيباني بعداً جمالياً عند الاستماع إلى صوته عندما يتناغم مع تلك الموروثات الثقافية التي يزرع بها التراث الليبي عند قراءته للتعليق المصاحب للصورة التلفزيونية في برامج التراث الليبية كالذي كان في بعض حلقات سلسلة برنامج رفاقة عمر . كما أسهم التعليق المصاحب بفيلم الرسالة بصوت الممثل محمود يسين ، بتقديم المعلومة بشكل أفضل ؛ وذلك نظراً لما تتمتع به تلك الشخصية القائمة بالتعليق ، من ملكات خاصة في نبرة الصوت وطريقة الإلقاء ، اللذان كان لهما الأثر الإيجابي في الدفع بالحكاية إلى النمو والتطور .

ثانياً :- الحوار .

يُعد الحوار في الفيلم السينمائي السمة الطبيعية للحديث بين البشر ، فقد اعتاد الناس في الحياة العامة أن يتناولوا أطراف الحديث بشكل مطلق دون اعتبارات لحدود معينة ، مثل : الاكتفاء بحدود المعنى أو تجنب الجمل الاعتراضية أو المزاح . والأذن عند الإنسان يمكنها في هذه الحالة أن تلتقط جميع الأصوات دفعةً واحدة ولا يمكنها أن تعزل ما يقع في حدود دائرتها عما تريد الاستماع إليه ، فهي ليست كالعين التي يمكنها أن تلتقط ما تريد أن تراه وفقاً للزاوية التي تحددها

بمعزل عما جاورها من الأشياء . ولذلك فإن الحوار في الفيلم السينمائي يختلف كل الاختلاف عما يجري في الحياة العامة ، كونه يحمل بين طياته قيمة درامية (متزامناً مع صورة مصدره ، فهو يُسمع ويُرى في نفس الوقت) ⁽¹⁾ . إذ أنه من الناحية الفنية يخضع لحسابات دقيقة في إحداث تزامن حركة الشفاه بين الحركة المتقطعة لحركة الصورة وحركة شريط الصوت التي تكون بشكل متصل بجوار الصورة . وعلى هذا الأساس يجب أن يعبر الحوار عن مضمون اللقطة في أقصر العبارات وأبلغها ، إذ أنه يُستخدم لتطوير القصة ودفعها للأمام ، والكشف عن شكل وأبعاد الشخصية والعمل على إظهار مظاهر النمو فيها . كما أنه يجب أن يحدد طبيعة العلاقات بين الشخصيات في الفيلم وردة فعلها تجاه بعضها . كما أنه يجب أن يعمل على إيجاد نوع من التفاعل الوجداني بين المشاهد وموقفه من الشخصيات الماثلة أمامه داخل الفيلم ، فهو لهذا يجب أن يكون جوهرياً يعمل على إظهار ما لا يمكن أن تراه العين.

في زمن السينما الصامتة تم اللجوء إلى استخدام لوحات جانبية تعبر عن فحوى الحوار الدائر بين الشخصيات ، وهذا مما كان يمثل قصوراً في إدارة الحوار بين شخصيات الفيلم الصامت الذي لا يعبر عن ديناميكية وحيوية الحوار الحقيقي ، فكان يُقدم بشكل جاف لا يعبر عن حقيقة الحوار الدرامي في شيء. وعند انطلاق السينما الناطقة وتطور أساليب تسجيل الصوت بجوار الصورة ، أصبح هناك إمكانية لإحداث تفاعل بين شخصية وأخرى ، وبيان ردة فعل الشخصية الثانية في حوار متداخل مع الشخصية الأولى ومقاطعها حتى قبل أن تنتهي كلامها ، وهذا مما أضافته جماليات تقنيات الصوت للفيلم السينمائي الحديث.

ثالثاً :- المؤثرات الصوتية .

تتزرع الطبيعة بالعديد من الأصوات ، سواء تلك التي من الطبيعة وتنتمي إليها أو التي تكون من صنع الإنسان ، فهي جميعها ترتبط بصورة ذهنية عند الإنسان عندما تقع في نطاق سمعه ، وقد أستخدمت المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي لكي تحاكي الأصوات التي تحدث في الطبيعة ، لإكساب الفيلم سمة الواقعية عليه . وترتبط المؤثرات الصوتية بكل حركة تجري مشاهدتها في الصورة يمكن أن ينتج عنها صوتاً ، فوقع الأقدام مثلاً يدل على حركة الممثلين أثناء المشي ، وهل تمشي فوق بلاط ناعم أم على طريق مملوء بالحصى ؟ كما أن تشغيل قداحة إشعال سيجارة الممثل يدل على صوت مماتل محسوس شبيه له في الطبيعة ،

1- منى الصبان . مرجع سابق . ص 372 .

ولا يمكن التعبير عنه بغير تلك الطريقة . والمؤثرات الصوتية غالباً ما تكون محسوسة وغير مجردة لها مثل في الحياة الواقعية . إلا أنها قد تختلف عن تلك الحقيقة في أفلام الخيال وأفلام الخيال العلمي وأفلام الرعب ، والتي يتم إنتاجها عن طريق محاكاة الحاسوب لها، كصوت شعاع الليزر كما في فيلم حرب النجوم عند مصاحبتها للمؤثرات البصرية المستخدمة في ذلك الفيلم ، كما أن المزج بين العديد من الأصوات يمكن أن ينتج لنا مؤثراً صوتياً مختلفاً عما نسمعه في الواقع ، كالذي تم مزجه من أصوات لعدد من الحيوانات في فيلم الحديقة الجوارسية للحصول على صوت زئير الديناصور ، أو أصوات الوحوش والمخلوقات الغريبة في بعض الافلام التي تتناول موضوعات فنتازيا التحول البشري من إنسان طبيعي إلى مخلوق متوحش تعرض للإصابة بفيروس قاتل ، مثل : فيلم رعب الفيروس للممثل الأمريكي ويل سميث . مع ذلك فإن العقل البشري يجد نفسه مدركاً حقيقة تلك الأصوات المجردة وطريقة تعاطيه مع المؤثرات البصرية . وهذا يرجع به الفضل إلى التقنيات الإلكترونية التي عن طريقها تم إنتاج العديد من الأصوات التي تتعدى تخيل العقل البشري ، وفي ذات الوقت يستمتع المشاهد بالاستماع إليها ومشاهدتها . وهذا من منطلق أن الصوت يستدعي في أذهاننا صورة ، أما الصورة فلا تستدعي في أذهاننا صوتاً⁽¹⁾.

وتتعدى المؤثرات الصوتية المستخدمة في الفيلم حدود الرؤية داخل الكادر ، فهي يمكن أن تصف حدود المكان وعلاقته بالمشهد المصور لإضافة انطباع لدى المشاهد بوجود حياة أو حركة تنتمي للموضوع المصور داخل الكادر ، وهذا ما يمكن أن نعبر عنه بالصوت المحيطي الذين يبين أشكال الحياة الخارجية ، كمشهد لامرأة تعد الطعام في مطبخ بيتها مع تلك المؤثرات الصوتية المعبرة عن صوت استخدام أدوات المطبخ كصوت بؤري وموضوعي لهذا المشهد في ذات الوقت . ومن ناحية ثانية نستمع لصراخ طفل رضيع يأخذ شكل الصوت المحيطي يأتي من خلف الكادر ، فإن المشاهد يدرك في هذه الحالة العلاقة القائمة بين طبيعة عمل المرأة وصراخ الطفل بأنها أم لذاك الطفل . هذا ولا يتوقف دور المؤثرات الصوتية لهذا الحد ، فهي يكمن أن تعبر بشكل ذاتي أو موضوعي بارتباطها بموضع معين ، و تستطيع أن تنقل معنى ذاتي عندما يتم استخدام المؤثرات الصوتية مثلاً للتعبير عن معاني الرفض والغضب من موقف معين ، (كزئير صافرات القاطرات بغضبها وحقدتها المنتقم في آذان العدو رفضاً لحكم تنفيذ الإعدام في عمال السكة الحديدية في فيلم معركة الخط الحديدي)⁽¹⁾. وفي مشهد للمجاهدين بالمغارة بفيلم عمر المختار عندما أُحْكَم عليهم الحصار بسور من الأسلاك الشائكة ، نستمع في هذا المشهد لعدد ثلاث ظواهر صوتية ، تتمثل في حوار الشخصيات في المشهد من امتعاضهم من الظروف التي أجبرتهم على التحصن داخل المغارة ، وهذا يعبر عن الصوت البؤري والموضوعي للمشهد . كما نستمع

1- توني ماكين . الصوت في السينما بين الذاتي والموضوعي . ترجمة . ممدوح شلبي . 2013/9/21 نت . www.mamdoughshalaby2.blogspot.com

في ذات المشهد إلى مؤثر صوتي للحركة التي تصاحب حشو الذخيرة بالبارود كمؤثر صوتي حقيقي . كما يظهر في هذا المشهد صوت للزعيم الفاشي موسيليني وهو يلقي خطاباً أمام شعبه ، حيث يأتي هذا الخطاب من مصدر للصوت داخل المشهد وهو عبارة عن مذياع من طراز قديم جداً يعكس مقتنيات تلك الحقبة من الزمن . وبذلك يمكن أن نستنتج من طبائع الصوت الواردة في ذلك المشهد ، ارتباطها الوثيق وشديد الصلة بالتكوين السوري للمشهد من حيث المكان والزمان والوضع النفسي للشخصيات والديكور والإكسسوارات المتعلقة بطبيعة الحدث .

ويدخل الصمت الفيلمي ضمن دائرة المؤثر الصوتي ، عندما تنقطع جميع الأصوات ولا تبقى إلا الصورة بمكوناتها المرئية ، حتى تستفيد من ذلك الصمت لإحداث تأثيري درامي معين كإظهار حالة الانتقام والقصاص العادل ، كالمشهد الذي يتقدم فيه بلال بن رباح نحو أمية بن خلف ، ويلقي به من على صهوة جواده ويغرس سيفه في صدره ، حيث يتم كتم الأصوات المحيطة التي تعبر عن صوت المعركة وقرقعة السيوف ، إلا من إيقاع دقات الطبول التي تعبر عن حالة الانتصار والقصاص العادل من ذلك المستبد الذي أوغل في تعذيب بلال بن رباح عندما أظهر إسلامه، فقد أسهم ذلك الصمت في زيادة التأثير الدرامي لذلك المشهد . كما يمكن أن يُستخدم الصمت في إحداث حالة فجوة في مسار صوت الفيلم ، عندما يكون المقصود من ذلك إحداث حالة من الصدمة أو الفاجعة من موقف معين ، كما في مشهد استشهاد حمزة بن عبد المطلب في معركة (أحد) بفيلم الرسالة ، لكي يترك فينا ذلك أثراً من الحزن على فقدان تلك الشخصية التي كان لها الأثر الفعال في إحداث التوازن بين كفار قريش والقلّة من ضعفاء المسلمين . كما يمكن ملاحظة حالة تأثير الصمت في فيلم المهمة المستحيلة 3 (mission:impossible III) للممثل الأمريكي توم كروز في المشهد الذي يقوم به هذا الممثل ، بصعق نفسه بالتيار الكهربائي لكي يخلص نفسه من الشحنة الكهربائية التي زرعت في رأسه فيقع على إثرها في غيبوبة ، فتسود لحظات من الصمت ، إلا من نغمات موسيقية على آلة البيانو وكأنها تعبر عن خفوت أو تقطع في نبضات القلب ، عندما تحاول زوجته جوليا (ميشيل موناغان) أن توقظه من غيبوبته وهي تحاول يائسة ، فخيم ذلك الصمت بتصوير حالة الموت وفقدان الحياة . ويمكن أن نلاحظ أن حالة الصمت الفيلمي ، التي يمكن أن تعبر عن حالة ذاتية لشخصية الممثل ، كما في فيلم "إنقاذ الجندي ريان" عندما يتعرض الممثل توم هانكس لقذيفة ذبابة وهو يحاول إشعال فتيل المتفجر على الجسر لكي يوقف تقدم القوات الألمانية ، حيث أدى دوي انفجار تلك القذيفة إلى فقدان سمع الجندي ميلر "توم هانكس" ، فتم تجسيد حالة الصمت على تلك الشخصية وهي واقعة تحت تأثير الصدمة في انقطاع تام عن صوت المعركة وأصوات الانفجارات ، على هيئة فجوة صوتية في شريط الفيلم ، مما أضاف حالة الإحساس بالألم قد تكون مماثلة للحدث لحالة شبيهة لها

في الواقع . ويُعد الصمت الفيلمي كمؤشر لغوي خاص وكتعبير دلالي موحد عالمياً ، فهو يشكل مع الحوار الحيز الزمني الكلي للفيلم ، فهو يشبه في ذلك الصمت الموجود ضمن المقطوعة الموسيقية " كالبرهة واللحظة والزفرة" أو علامات الحذف الشعرية التي تسعى لخدمة الصورة الشعرية . فالصمت في تلك المجالات يشكل دلالة عميقة مسكوت عنها تطفو في أهميتها على باقي خصائص الإبداع⁽¹⁾.

ثالثاً :- الموسيقى .

وجدت الموسيقى طريقها إلى الفيلم في وقت مبكر منذ انطلاق السينما الصامتة عند مصاحبتها لعروض السينما خلال ذلك العصر . والتي خُصص لتنفيذها أوركسترا كاملة في مسارح المدن الكبيرة ، بينما تم الاكتفاء بالعزف على آلة البيانو في دور عرض المدن الصغيرة ، حيث كانت تقوم بالعزف الحي للألحان والأنغام الموسيقية لمزامنة حركة الصورة المتحركة المعروضة على الشاشة ، حيث كان يتم ذلك في بادئ الأمر بشكل اعتباطي غير متقن التعبير عن الحالة الوجدانية والتعبيرية للمواقف الإنسانية المختلفة بين شخصيات الفيلم ، كما أنها لم تُعدّ لكي تواكب الأحداث المرتقبة والمتوقعة في الفيلم ، إذ أنها كانت تؤدي بشكل ارتجالي لتتواءم مع الحركة الظاهرية للممثلين على الشاشة ؛ لاغيةً بذلك حدة الصمت الذي كان يسيطر على الفيلم والضوضاء الخلفية الناتجة عن حركة آلة العرض السينمائي . وكانت تلك الموسيقى تعزف من ألحان شائعة معروفة ، وكان استخدامها يأتي بديلاً عن الحوار والمؤثرات في غياب الصوت عن الفيلم ، وهذه المحاولات الموسيقية - إن جاز التعبير - قد انصبت بالطبع على الأفلام السينمائية الأولى التي أعقبت اختراع آلة السينما لمجاراة الحركة الصورية فحسب . غير أن تطور الإنتاج السينمائي وظهور الاهتمام المتزايد بطبائع الأفلام ، تم التفتُّن إلى دور الموسيقى ودورها التعبيري في إحداث تأثير درامي معين يتوافق مع مجريات أحداث الفيلم الصامت . حيث أسهم وجود آلة الأرغن السينمائي ، لأداء العزف الحي في مصاحبة عروض أفلام السينما الصامتة . هذه الآلة التي جاء تصميمها عام 1890 م تشبه إلى حد كبير آلة البيانو ، من حيث احتوائها على مفاتيح تشبه مفاتيح آلة البيانو ، إلا أنها كانت مصممة على هيئة حذوة حصان ، تتكون من عدة صفوف من مفاتيح العزف للأنغام المختلفة ، بالإضافة لاحتوائها على أنابيب معدنية ينبعث من خلالها الهواء ، للأنغام المماثلة لآلات النفخ النحاسية وغيرها ، بالإضافة لاحتوائها على دواسات تُستخدم لأصوات قرع الطبول ، حيث كانت هذه الآلة معدة في الأصل لعزف الألحان الكنيسية المصاحبة للأناشيد والكورال الجماعي. وكانت مخصصة أيضاً للمسارح الكبيرة لإنتاج اصوات معينة ، كالطرق على الأبواب وأصوات صفارات الإنذار وصوت البحر

وحوافر الخيل وغيرها . بالإضافة إلى أنها كانت تعزف الألحان المختلفة التي يمكن أن تؤديها فرقة أوركسترا كاملة ، في الحفلات الموسيقية كخلفية موسيقية لأجواء الحفلة⁽¹⁾. ففي فيلم الإضراب للمخرج الروسي سيرجي إيزينشتاين عام 1925 م ، يمكن ملاحظة الموسيقى المستخدمة في هذا الفيلم من حيث كونها ذات طابع موسيقى الأرغن السينمائي الذي يعبر عن التنوع النغمي واللحني في مشاهد الفيلم باستخدام مختلف الأصوات الموسيقية المعبرة عن طبائع الآلات الموسيقية الوترية والنفخية المختلفة . كما يمكن ملاحظة المؤثرات الصوتية المستخدمة في بعض مشاهد الفيلم كصوت الجرس اليدوي وصوت حيوان الشمبانزي وصوت طائر البوم ، إلا دليل على استخدام تلك الآلة التي استخدمت في إنتاج الموسيقى والمؤثرات الصوتية في زمن السينما الصامتة .

ولم تبق الموسيقى المصاحبة للعروض السينمائية الصامتة على ذلك النحو ، التي اعتمدت على ألحان ارتجالية فرضتها الطبيعة الحركية للفيلم الصامت أو ما تفرضه الحالة الوجدانية للعازف على طبيعة الأحداث في الفيلم . فقد أدرك منتجو السينما الصامتة فيما بعد أهمية ودور الموسيقى في الفيلم ، ولما لها من أثر فعال في إحداث تأثيرات وجدانية على المشاهدين ، أكثر مما كان يُعتقد في أنها جعلت لكسر حدة الصمت أو لتغطية الضوضاء الصادرة من آلة العرض أو من ضوضاء القاعة . فقد اتجه التفكير إلى تأليف موسيقى خاصة للأفلام ، تنسجم مع مضمون تلك الأفلام وتعبّر عن المواقف الدرامية المختلفة التي تنعكس تأثيراتها النغمية على مشاعر وأحاسيس المشاهدين ، فيما يمكن أن تحتويه المشاهد الدرامية من انفعالات وردود أفعال . حيث يمكن اعتبار المؤلف الفرنسي كاميلي ساينسينز تقريباً أول من قام بكتابة وتأليف موسيقى من أجل فيلم معين⁽¹⁾. ويُعد الممثل الكوميدي شارلي شابلن من أكثر نجوم السينما الصامتة الذي قام بتأليف موسيقى خاصة لأفلامه مثل "فيلم الأزمنة الحديثة ، وأضواء المدينة ، وفيلم الطفل ، وملك في نيويورك ، وأضواء المسرح وكونتيسة من هونغ كونغ" . حيث تُعد الأفلام الثلاثة الأولى أفلاماً صامتة . ما أعطى شابلن حرية كافية ومساحة أكبر للتحكم بموسيقاه وإبداعها ، وهو أمر لم يتوقف حتى مع أفلامه الناطقة كفيلم أضواء المسرح . ففي فيلم "الأزمنة الحديثة" الذي يتحدث عن عامل بسيط محب للحياة رغم قسوتها عليه . أبدع شابلن أغنيته الفكاهية (Titina) بجانب رائعته الموسيقية الخالدة (Smile) التي رسمها كابتسامة للأمل في وجه البشر⁽²⁾. وبعد ذلك النجاح الذي أظهرته موسيقى أفلام شابلن ، وازدياد الاهتمام بالسينما وتطورها المتنامي ، أظهرت الحاجة لوجود موسيقى خاصة لكل فيلم ، مما نتج عن ذلك ظهور مهنة مؤلف موسيقى الأفلام السينمائية ، الذي أدى إلى جذب العديد من مؤلفي الموسيقى الكلاسيكية الحديثة ، مثل : سيرغي بروكوفييف الذي وضع موسيقى أفلام ايزنشتين ، مثل فيلم إيفان الرهيب وفيلم إكسندر نيفسكي . وبعد انطلاق السينما الناطقة ، وأصبح للصوت مكانة

واضحة في الفيلم السينمائي عن طريق إدخال الكلمة المنطوقة والمؤثرات الصوتية بجوار الصورة المرئية ، وبعد تطور حركة العرض السينمائي بحيث أصبحت تحاكي الواقع الطبيعي ، أصبح للموسيقى دور مختلف تماماً عما كانت عليه في زمن السينما الصامتة ، سواء من حيث الإعداد أو التوظيف الدرامي لمجريات أحداث الفيلم ، فقد أصبحت غير حرة مثلما كانت في زمن السينما الصامتة ، فدخل الحوار والمؤثرات الصوتية على شريط الفيلم قد قيد من تلك الحرية ، وأصبح من غير الممكن أن تستمر الموسيقى على طول الفيلم بدون تحديد لزمانها أو اختيار أماكن ظهورها بقوة بحيث تتعاطى مع أحداث الفيلم ، ومتى تكون خافتة أو خلفية مع حوار الشخصيات . وعلى ذلك فإن موسيقى الفيلم ليست مجرد خلق ألحان فحسب ، بل هي اختيار دقيق للأنغام التي تتألف في جمل موسيقية مختلفة ، تُصاغ فيها تلك الأفكار التي تتناول المساق الفيلمي عبر مشاهدته المختلفة التي قد تأخذ شكل حدثٍ رومانسيٍّ ، أو الحنين للماضي ، أو حدث دراماتيكي يتخذ شكل قتال في معارك بين قوتين أو مطاردة بوليسية ، فكل مشهد خصوصيته ، ولكل منهم طابعه الفني في اختيار اللحن المناسب الذي يعبر عنه . فتعد الموسيقى عنصراً نوعياً في الفيلم ، ويأتي استخدامها بدور بالغ الأهمية عند امتزاجها بالصورة إذا تم استخدامها بذكاء . كما يمكن أن تكون عنصراً ضاراً إذا سيطرت على كل دلالة حرفية في الصورة ، فتحل الموسيقى محلها ، ومن ثم تؤدي إلى أضعاف أي طابع واقعي فيها ⁽¹⁾ . فموسيقى الفيلم عندما تنهادر في وقار وسكينة ؛ فإنها تقوم بإيجاد علاقة حميمة مع الصورة وكأنها تداعب بأناملها الملساء سطح الصورة الناعم ، وقد تكون غير مفهومة أو مفسرة ، ولكنها تجد تناغمها وانسيابها بين ثنايا المشهد كالنسيم العليل ، تضيف تكوينها الجمالي على التشكيل الفني للصورة في تبادل متناوب بين الصورة والصوت الموسيقي يكمل كل منهما الآخر . كما في المشهد الافتتاحي من فيلم مملكة الجنة ، عندما تنهادر أنغام آلة القيثارة مع المشهد الذي يبدأ بعرض علامة الصليب بشكل ضخم بزاوية تصوير منخفضة وحركة فرسان تدخل من يسار الكادر ، ثم مع حركة الكاميرا بان يمين في لقطة عامة حتى تصل إلى علامة الصليب مرة أخرى تجري بقربه مراسم دفن زوجة بيليان "أورلوندو بلوم" . فبهذه الأنغام أضافت الموسيقى طابعها الجمالي على التشكيل الفني للصورة مهينة لجو الفيلم . والموسيقى أيضاً تسعى لإحداث تأثيرات أخرى عندما تتجنب أي شرح أو تفسير للصورة ، كإيجاد حالة التناقض بين النغم الموسيقي والمشهد الفيلمي ، كأخذ بمبدأ بودفكين القائل " عدم التزامن هو المبدأ الأول للفيلم الناطق " ففي المشهد الأخير من فيلم "الهارب من الجندية" للمخرج بودفكين ، عندما تأتي الموسيقى التصويرية محثة على المثابرة والشجاعة والتصميم للمظاهرة العمالية ، على الرغم من أن الصورة كانت في البداية تُظهر تحطيم البوليس لتلك المظاهرة التي كُتب لها النصر في النهاية ، فقد

1- علاء المكتوم . الموسيقى في السينما .. تاريخ طويل بدأ طويلاً واستمر ساحراً . جريدة الشرق الاوسط . 10 / 9 / 2004 . العدد 9418 .

www.alrakoba.net

2- مصطفى القرة داغي . شارلي شابلن .. وللموسيقى من عبقرتيه حصه . نت

تعاملت الموسيقى هنا باتجاه معاكس لمضمون الصورة مع بداية المشهد ، إذ كان المتوقع منها أن تعبر عن حالة العجز والفجيرة في قدرة المتظاهرين على مواجهة قوة البوليس ، ولذلك جاءت هذه الموسيقى لتكشف على أن روح المناضل تتلقى من الهزيمة دافعاً أو حافزاً جديداً على الصراع من أجل النصر النهائي . بينما ذهب إيزشتين إلى غير ذلك في نظريته عن التآلف السمعي البصري إلى ضرورة التوافق الدقيق بين المؤثرات البصرية والموسيقية ، عن طريق إيجاد العلاقة بين التقطيع الموسيقي والتقطيع البصري الذي يولي إليه إيزنشتين اهتماماً بالغاً باعتباره يخلق خطأً موسيقياً موازياً لخطوط الجمال التشكيلي للصورة . كالسقوط من منحدر شديد عندما يقابله هبوط حاد في اللحن من النغم الحاد إلى النغم الغليظ⁽¹⁾ . وعلى ذلك يضع مارسيل مارتن مفهومين أساسيين ، ويعدهما كقطبان لموسيقى الفيلم وهما – موسيقى تصور الجو – وموسيقى تشرح المعاني . فالموسيقى التي تصور الجو كما يراها "مارتن" هي التي تؤدي إلى إحداث التأثير المطلوب بشكل لطيف وغير ظاهر ، ينعكس في طابعها جو العمل الفني العام ، والجمالي والدرامي بشكل خاص ، وذلك عندما لا تكون غاية في حد ذاتها ، أي غير مستمع إليها في انفصال عن الصورة . وإنما يكمن تأثيرها في تعميق إحساس بصري لدى المشاهد عند متابعتها لأحداث الفيلم ، عندما تُضفي زخرفتها الذاتية إلى ما توحى به الشاشة . وعندما تسعى الموسيقى إلى إحداث عدم تطابق مع حركة الصورة ، فإنها تخلق تآلفاً سيكولوجياً ذا دلالة معينة يواكب واقعية الصورة المعروضة ، ففي هذه الحالة تقوم الموسيقى بشرح المعاني لغرض خلق أثر درامي صوتي مستمر . وذلك من خلال ما تطلقه الموسيقى من تفاعلات مع طبيعة الحدث ، كالتعبير عن حالات الكبت النفسي ، قد تكون على هيئة إحياءات جنسية يتم اللجوء إلى التنفيس عنها بأساليب غير إنسانية ، فتقوم نغمات موسيقى البيانو مثلاً بشرح تلك المعاني التي تخالج تلك الشخصية ، وبذلك يكون قد حصل التآلف السيكولوجي بين الموسيقى وطبيعة هذا المشهد . ككنشرتو البيانو رقم 2 لرخمانينوف الذي اكتسب تداعيات مرتبطة بالجنس خارج الزواج⁽¹⁾ . كما يمكن استخدام الموسيقى بأسلوب التهيئة لحدث غير معروف للمشاهد ، كإيجاد حالة ترقب من حدث مفاجئ أو من موقف مريب على وشك الحدوث . كما في المشهد الذي يسبق اعتقال عمر المختار عندما يقع المجاهدون في كمين ، فيحاط بهم الرصاص من كل جانب ، فقد جاءت الموسيقى قبل ذلك في عزف لحني مريب يُنذر بحدوث كارثة . كما يذهب مارتن إلى أن موسيقى الفيلم يُطلب إليها في كثير من الأحيان أن تكون بديلة عن صوت حقيقي ، كأصوات أزيز الرصاص في فيلم عمر المختار . بالإضافة يُطلب إليها أن تتسامى بصوت أو صرخة ، عندما تتحول هذه الصرخة إلى صوت موسيقي ، كالصرخة التي أطلقتها سميرة أم عمار بن ياسر عند مقتلها . وأيضاً أن تجسم حركة أو إيقاعاً بصرياً أو صوتياً

1- مارسيل مارتن . مرجع سابق . ص 121 .

2- المرجع نفسه . ص ص 122 ، 123 .

، كأصوات السقوط التي يصحبها نغم موسيقي ، يبدأ بنغم موسيقي خافت ينتهي بضربة حاسمة⁽²⁾، وكذلك الأصوات الموسيقية التي تعبر عن حركة الهروب أو المراوغة في أفلام الكرتون كسلسلة أفلام توم وجيري . إن أحداث الفيلم معقدة وذات تغير مستمر ، وإعداد موسيقى الفيلم يتطلب دراية كافية بطبيعة الفن الدرامي ، وهذا يحتاج لفهم دقيق للنص السينمائي حتى يتم تكوين تصور كافٍ للطابع الموسيقي العام للفيلم ، وما تتخلله من مقاطع مختلفة تتناسب مع الجانب التعبيري أو الشعاري الذي يحتويه كل مشهد على حدى . وربما كاتب النص السينمائي عند كتابته لمشاهد الفيلم وما تتضمنه من مواقف وأحداث بالصورة والصوت ، يملك القدرة الفنية في تحديد شكل وطبيعة الحوار القائم بين الشخصيات ، بالإضافة إلى تحديد نوع وطبيعة المؤثرات الصوتية التي تكون من وجهة نظره معبرة عن طبيعة الأحداث والمواقف المختلفة في تزامن سمعي بصري . إلا أنه قد يعجز عن وصف موسيقى الفيلم بشكل كافٍ أو تأثيرها العام . ولذلك فقد أوكلت هذه المهمة للمؤلف الموسيقي المختص ، الذي يمكنه أن يكون تصوراً عاماً على شكل ومضمون الفيلم السينمائي وطبيعة مجريات الأحداث فيه ، ومن ثم يقوم بوضع الموسيقى المناسبة التي تعكس طبيعة الفيلم بشكل عام ، وعلى ذلك يمكنه تحديد الآلات الموسيقية المناسبة ونوع وطبيعة المقام الموسيقي الذي يمكن أن يتماشى مع طبيعة المشهد . وعلى هذا النحو فإن موسيقى الفيلم لا يمكن وضعها أو صياغتها أثناء عملية تصوير الفيلم ، كالحوار والمؤثرات الصوتية ، فالموسيقى تُعد عملية دقيقة يتم إعدادها وإضافتها للفيلم بعد الانتهاء كلياً من أعمال التصوير والمونتاج ، فهي يمكن أن تحسب ببضع ثوانٍ إلى عدة دقائق وفقاً للزمن الذي يكون محدداً للقطعة الواحدة أو الحالة التي تتطلبها طبيعة المشهد ، كأن تسمو بصرخة بعد مؤثر صوتي ؛ كاللقطة التي تُظهر مقتل سمية أم عمار ابن ياسر على يد أبي جهل في فيلم الرسالة التي نسمع فيها في اللحظة الأولى صرخة تلك المرأة ثم تمتد في تعبير موسيقي يسمو بصرختها في آفاق السماء في زمن دقيق جداً قد لا يتعدى أجزاء من الثانية . فالمؤلف الموسيقي الجيد يستطيع أن يعي أماكن ظهور النغم الموسيقي المطلوب وكيفية تعبيره عن الموقف الدرامي أثناء حدوثه ، وفي هذه الحالة يمكن أن يكون تعبير النغم الموسيقي ذاتياً أو موضوعياً . فعندما يكون استخدام الموسيقى ذاتياً ، فهي تعبر عن حالة وجدانية لشخصية من شخصيات الفيلم تقوم بالتعبير عما يعتلج في النفس من مشاعر وأحاسيس ، يريد بها المؤلف الموسيقي أن ينبه المشاهد إلى تلك الحالة حتى يفهم طبيعة العلاقة بين الأسلوب اللحني للنغم الموسيقي ، والحالة الوجدانية لتلك الشخصية ، أو لعلاقة عدد من الشخصيات فيما بينهم . كما يمكن للموسيقى أن تعبر بشكل موضوعي عن الموقف الدرامي وفقاً لوجهة نظر المشاهد عندما تكون داعمة لعنصر الإيقاع في المشهد ، كالصعود مع حدة التوتر الظاهر في الشاشة حتى يتم التفاعل بين الحدث والمشاهد ، ثم لتهدئ وتيرتها عندما تنبئ بحدوث عكس ما كان متوقعاً . في الغالب الأعم نستمتع لموسيقى الفيلم من خارج الكادر ، ولا يكون مصدرها ظاهراً على الشاشة إلا أننا نشعر بها ونتأثر بوجودها دون أن تسيطر على أسماعنا أو تستحوذ على ما هو ظاهر من تعبير درامي في الصورة . ويمكن أن تمارس

1- برنارد ف. ديك . تشريح الأفلام . ترجمة محمد منير الأصبحي . منشورات وزارة الثقافة . دمشق 2013 . ص 372 .

2- مارسيل مارتن . مرجع سابق . ص ص 124 ، 125 .

تأثيرها عندما يكون مصدرها ظاهراً في الصورة ، كما في مشهد الخيمة لسادة كفار قريش عندما يستعدون لملاقاة النبي (ﷺ) في بدر من فيلم الرسالة ، إذ نشاهد ونستمع للنغم الشعبي الليبي والمعروف بالزكرة يترنم بألحانه الأصيلية بعيد الصلة عن تلك الموسيقى المعدة للفيلم أصلاً ، كأنما جُعِلت لتقول نحن الآن على أرض ليبية ، وهذا بما يعرفه المختصون بالموسيقى التأثيرية عندما يكون مصدرها ظاهراً في الصورة . فهي الموسيقى التي أُلِفَت لتوضيح صورة سينمائية يوجد فيها مصدر مرئي لبعث الأصوات (حاكٍ ، جوقة رقص ، عزف بيانو) ، فالموسيقى الملحنة لتوضيح لقطة بهذه الميزات يجب أن تتضمن جهاز الإرسال أو الأدوات الموجودة في الصورة⁽¹⁾.

المزج الصوتي في شريط الفيلم :

وتختص هذه العملية بمزج وتركيب الصوت على الفيلم ، وهي خطوة مهمة ومعقدة لإحداث التزامن المطلوب بين الصورة والصوت ، حيث يتم نقل المادة الصوتية المسجلة على مجموعة الأشرطة المغناطيسية مقاس ربع بوصة إلى شريط فيلم مغناطيسي موحد ؛ يكون بحجم مقاس شريط الصورة السالب (النيجتيف) الذي تم إعداد مونتاج صورة له ، وذلك لغرض نقلها إلى شريط فيلم خام مقاس 16 مم أو 35 مم ، وذلك من حيث توحيد مقاسات الأفلام ، وفيما بعد عملية تحميص شريط الصوت ؛ يتم الطبع على شريط فيلم موجب لكل من شريط الصورة السالب ، وشريط الصوت بعد إحداث عملية التزامن اللازمة بالتوافق التام بين الصورة والصوت فيما يسمى بنسخة العمل ، وبذلك يتم تحويل الموجات الصوتية الكهرومغناطيسية إلى موجات كهروضوئية على نسخة الفيلم الفوتوغرافية التي يمكن مشاهدتها بالعين المجردة بجوار الصورة على هيئة خط متعرج متغير المساحة أو متغير الكثافة ، تمهيداً لنقلها إلى شريط موجب (بوزتيف) للفيلم ، يكون جاهزاً للعرض في دور العرض . وعندما تعددت مصادر الصوت في الفيلم ، وكان لكل منها طبيعته الخاصة من حيث النشأة والدلالة وكيفية تعاطيها مع الصورة السينمائية ، فقد اطلعت خاصية المزج الصوتي بعملية خلط تلك الأصوات في الجانب المختص بشريط الصوت المصاحب للصورة . بحيث يتم مزج الموسيقى والمؤثرات لوحدهما بالقناة العالمية ، والتي تسمى بعملية المكساج الأولي ، ويبقى الحوار بشكل مستقل ، وذلك لغرض الترجمة أو إضافة الدبلاج على الصوت الأصلي للفيلم⁽²⁾. فالصورة السينمائية عندما يصاحبها الصوت بصيغته الحالية ، فقد نستمع لجميع الأصوات المصاحبة دفعة واحدة ، إلا أن ذلك يكون بشكل متفاوت فيما بين كلٍ منها . فقد يتخلل المشهد السينمائي حواراً بين شخصيات الفيلم مع مصاحبة خلفية لموسيقى معينة ، تكون في مستوى خافت يدخل مع تشكيل الصورة مع المؤثر الصوتي الذي يخدم واقعية الصورة ؛ فهذه الأصوات تم التحكم فيها جميعاً عن طريق مازج الصوت أو الميكسر ، بحيث أمكن إضافتها

www.ahewar.org

1- خالد سالم . التأليف الموسيقي في خدمة الصورة السينمائية . الحوار المتمدن - العدد 4125 . 2031/6/16 م نت

2- مصطفى زريقان . عضو هيئة تدريس بالمعهد العالي لتقنيات الفنون . طرابلس . مقابلة شخصية

إلى شريط الصورة بالكيفية المطلوبة . إن طبيعة الصوت حسب مصدره من الكادر أو المشهد ، يجب أن يُعامل معه على تلك الكيفية من جهة موقعه من الكادر السينمائي ، سواء كان مصدر الصوت في مقدمة الكادر أو في عمق الكادر ، فبطبيعة الحال أن مصادر الأصوات التي تكون في عمق الكادر تكون بعيدة ومنخفضة ، أما بالنسبة لمصادر الأصوات التي تكون في مقدمة الكادر فتكون قريبة ومرتفعة ، وهذا ما يضاف لمهام مازج الصوت للتحكم في قوة الصوت من حيث قربه وبعده عن آلة التصوير ، كما أن عمليات تضخيم الصوت وإضافة تأثيرات معينة عليه كإحداث أصداء معينة لأصوات شخصيات الفيلم تهتف في مخيلة الشخصية المحورية ، راجع إلى دور الميكسر في تجسيد هذه الحالة التي تهدف إلى إظهار الوضع الذاتي أو النفسي لتلك الشخصية . كما أن عملية خلط مجموعة من الأصوات من أجل الحصول على مؤثرات خاصة لأصوات محددة غير موجودة في الطبيعة ، كأصوات الدينصورات في فيلم الحديقة الجوارسية للمخرج ستيفن سبيلبرغ ، الذي كان عبارة عن مزيج مجموعة من أصوات الحيوانات المختلفة نتج عنه ذلك الصوت الخيالي للديناصور الذي انقرض منذ ملايين السنين من على وجه الأرض . كما أن تحسين جودة الصوت بأشكاله المختلفة وطرق التقاطه يخضع لآليات وتقنيات مازج الصوت أو الميكسر في إضفاء تلك الجودة التي تجد صفاءها ونقاوتها مع صفاء ونقاوة الصورة المرافقة لها . كما أن للميكساج دوراً مهماً في التحكم في نظام الصوت ثنائي النغم الذي يتم بثه عن طريق قناتين منفصلتين ، التي تكون شبيهة بطريقة الاستماع عن طريق الأذنين ، والتي تخضع لآلية التقاط محددة وفقاً لنوع الميكروفونات المستخدمة ، التي تتخذ صفة اللاقط القلبي ولاقط ثنائي الاتجاه . بالإضافة إلى إمكانية قولبة أربع قنوات للصوت على مسارين على فيلم مقاس 35 مم ، وفك القولبة أو التشفير عند إعادة القراءة المستخدم عن طريق نظام الدولبي استريو الضوئي ⁽¹⁾ ، وفقاً لعملية توزيع السماعات داخل قاعة العرض بين القناة المركزية والقناة اليسرى والقناة اليمنى وقناة المجال العام ، مما يعطي انطباعاً بالصوت المجسم الذي يشبه الاستماع إليه في الواقع ، والذي يُمكن المشاهد من الاستماع للصوت في الفيلم من أكثر من جهة . حيث تختص القناة المركزية بالحوار وتكون خلف الشاشة ، بالإضافة للقناتين اليمنى واليسرى اللتين تنقلان تأثيرات الحوار والمؤثرات الصوتية من إحدى جانبي الشاشة ⁽²⁾ ، كحالة الاستماع لصوت صياح الديك ، بالمشهد الذي يجتمع فيه شباب قريش أثناء فترة الدعوة سراً عندما يدركهم الفجر ، حيث يأتينا في المرة الأولى من يمين الكادر ، ثم في المرة الثانية يأتينا من يسار الكادر ، لإضافة انطباع بتعدد مصادر الصوت لأكثر من جهة . ، بينما تختص قناة المجال العام بالموسيقى والمؤثرات الصوتية مع اختلاف في الطور يصل إلى أجزاء من الثانية ، مما يقدم جمالاً صوتياً ودرامياً يغذي الحالة النفسية عند المشاهد .

1- بيير - انطوان كيتون . مرجع سابق . ص ص 87 ، 88 .

2- حمكت البيضاني . مرجع سابق . ص ص 98 ، 99 .

المبحث الثاني :- الأبعاد الجمالية للموسيقى التصويرية في الفيلم .

ماهية الجمال .

الجمال مسألة شديدة الحساسية من ناحية وصفه وتقييمه وتحديد أدوات اشتغاله ، فهو لذلك لا يمكن تصويره خارج موضوعه الذي ينتمي إليه (إنه مصنوع من العلاقات ، ويستمد مكانته من حقيقة ميتافيزيقية محددة يُعبر عنها من خلال مجموعة كبيرة من التوازنات)⁽¹⁾ . (فهو وحدة للعلاقات والتوازنات بين الأشياء التي تدركها حواسنا)⁽²⁾ . والجمال صفة نطلقها على كل ما يثير مشاعرنا ، أو تستجيب له حواسنا ، وفقاً لدرجة المتعة أو اللذة التي تحدثها فينا ، فهو بذلك يخضع لمدرجات حسية داخلية وخارجية وفقاً للتجربة الجمالية المتوفرة لدينا . فعملية إمعان النظر في لوحة الموناليزا - للفنان ليوناردو دافنشي فنان عصر النهضة – مثلاً ليس مبعثه بالدرجة الأولى ملامح وجه الموناليزا ، وإنما راجع إلى تلك البراعة والصياغة الفنية والتفاصيل المتقنة التي تُظهر ملامح الموناليزا بكل حياد وموضوعية وفق موازين ومعايير منضبطة تبعث على تأمل وتذوق الجانب الفني والجمالي في تلك اللوحة التي تنبض بالحياة والحيوية منذُ تاريخ عصر النهضة ، إذ أنها تتضمن فعلاً درامياً جارياً على الدوام بين ملامح الحزن التي تغتلي وجهها ، وسر الابتسامة الغامضة التي لا يعلم كنهها إلا مبدع اللوحة نفسه . كما أن عملية الإنصات التي نقوم بها عند الاستماع للقراءة المجودة للشيخ عبدالباسط عبد الصمد ، ليس مبعثه في المقام الأول الاستماع لنصوص آيات القرآن كيف تُقرأ ، وإنما عملية الإنصات هذه راجعة إلى الاستمتاع الجمالي لأسلوب التلاوة الفريد من نوعه القائم على التلوين الصوتي ذي النفس الطويل والتدرج الصوتي بين الحدة والغلظة في تسخير امكانات الحنجرة الصوتية متعددة الطبقات في إضفاء طابع جمالي ، تطرب له الأذان وتسمو معه النفس في استمتاع جمالي منقطع النظير . إن تلك العلاقات التي اشتغلت على إيجاد التوازنات ، سواء التي قامت على إيجاد التناسق والتناغم في تفاصيل لوحة الموناليزا أو التي قامت على إيجاد الإيقاع والتناسب في التلوين الصوتي في التلاوة المجودة للقارئ عبد الباسط عبدالصمد ، هي تلك التي أدت إلى متعتنا ولذتنا الجمالية في الشيء الذي جرى عليه وصفنا بأنه جميل . (فالحواس وسائل لا غنى عنها في العمل ، طورته حاجات الحياة ، وحينما يكتمل نموها يُولد ذلك انسجماً بين غريزة العضو ، وتركيبه الباطن من ناحية ، وبين الفرص الخارجية لاستخدام هذا العضو من ناحية أخرى)⁽³⁾ . (إن الجمال معنى من المعاني لا يقوم بنفسه ، وإنما يقوم

1- جان كوتو . فن السينما . ترجمة تماضر فاتح . منشورات وزارة الثقافة السورية 2012 ص 43 .

2- هريبرت ريد . معنى الفن . ترجمة شامي خشبة . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 . ص 10 .

3- جورج سانتنيانا . الإحساس بالجمال . ترجمة محمد مصطفى بدوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . مهرجان القراءة للجميع 2001 . ص 127

بغيره ؛ حيث يتجسد في الأشياء والظواهر الطبيعية ، كما يظهر في الأفعال والتصرفات ، فهو موجود في مجالات مادية ومعنوية⁽¹⁾. (إن فهم الجمال هو عملية معرفية في طابعها ، وهي ليست انفعالاً ولا فعلاً من أفعال الإرادة . فليس الشيء جميلاً لأننا تأثرنا به ، بل على العكس لقد تأثرنا به لأنه جميل ، ومن ثم فإدراك جماله سابق ومستقل عن الانفعال الذي ينشأ عنه)⁽²⁾. وقد عمد هربرت ريد إلى القول بأن الإحساس بالجمال يمر بثلاث مراحل :

- المرحلة الأولى ، مبنية على تصور المميزات المادية في الأعمال الفنية والمتمثلة في الألوان والأصوات والحركات والعديد من ردود الأفعال المادية غير المحدودة والمعقدة .
- والمرحلة الثانية ، مبنية على تنظيم تلك التصورات في أشكال وصور ممتعة .
- أما المرحلة الثالثة فتقوم على تنظيم تلك التصورات بطريقة معينة بحيث تتطابق مع حالة الشعور أو الإحساس التي كانت موجودة من قبل⁽³⁾. الجمال كسمة أو صفة موجدة في هذه الحياة ، فهو مبني في جوانب عديدة فيها ، أهمها الجمال الطبيعي الذي اعتنت به قدرة الخالق - عزّ وجل - في كل ما يُمتع نواظرنا أو تُشَنَّف به أسماعنا ... إلخ ، والجمال الفني الذي يكون لقدرة وإرادة الإنسان دخلٌ فيه . وقد رأى العديد من الفلاسفة وعلى رأسهم هيجل ، رأوا أن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، باعتباره نشاطاً إنسانياً نابعاً من الفكر ، يسعى دائماً إلى إحداث تأثيرات مناسبة في النفس البشرية ، عن طريق إيقاظ الشعور باللذة وتحقيق المتعة الجمالية المطلوبة . فقد أكد أرسطو أن الفن لا يقف عند محاكاة الطبيعة ، بل يكملها بما يبدعه الفنان ، فالطبيعة في نظره ناقصة والفن هو الذي يتمها ويزينها⁽⁴⁾. ويقول هيجل ليس جميلاً إلا ما يجد تعبيره في الفن ، بوصفه خلقاً روحياً ولا يستحق الجمال الطبيعي هذا الاسم إلا في نطاق علاقاته بالروح⁽⁵⁾. (فجمال المادة التي تتكون منها الأشياء هو وحده الذي ينبع من لذات الإحساس ، أما أكثر التأثيرات أهمية فلا يمكن رده إلى هذه المادة ، وإنما يرجع إلى تنسيقها ، وإلى ما يتحقق فيها من علاقة تصويرية)⁽⁶⁾. (والفن لا يمكن الإحساس به دون حدوث المتعة الجمالية ، وهو ما يعني شيئين - الأول وهو

1- حاجي مباركة . رسالة ماجستير . الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي من خلال طوق الحماة وإحياء علوم الدين .

2- ولترت ستيس . معنى الجمال نظرية في الاستطيقا . ترجمة إمام عبدالفتاح أمام . المشروع القومي للترجمة . المجلس الأعلى للثقافة 2000 ص ص 51، 52 .

3- هربرت ريد . مرجع سابق . ص 13 .

4- محمد علي غوري . مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم . مجلة القسم العربي . جامعة بنجاب لاهور - باكستان . العدد الثامن عشر 2011 . ص 126.

5- هيجل . المدخل إلى علم الجمال . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت . ط الثانية . ص 11

6- جورج سانتيانا . مرجع سابق ص 126

التكوين الفني موضوع المادة الفنية إلى لحظة المعيشة عند الجمهور ، والشئ الثاني هو حيوية المادة المعروضة وتعمقها في أرجاء ذهن المشاهد⁽¹⁾ . (فالجمال قيمة تتمتع بها الأشياء في صورتها التي ينبغي أن تكون عليها ، وليس في صورتها التي هو عليها)⁽²⁾ . وعلى ذلك فإن رأينا يميل إلى أن الجمال إحساس داخلي يصاحبه شعور بالمتعة ناتج عن حالة الرضاء للاستجابات الحسية الخارجية والمدرجات العقلية الباطنية للأشياء التي تلقى استحساناً منا . فالعين تألف المنظر الحسن والقوام الرفيع المعتدل ، وتزدري من ذميم الشكل والقبیح . والأذن تنتشي بالصوت الناعم الرقيق وما يُنظم من حلو الكلام بين عذب وفصيح ، والعقل يُدرك كنه ذلك بين ما هو كامن وصريح ، والشعور يجد متعته فيما ورد إليه من حسن جمالٍ وتغريد صوتٍ وقولٍ فصيح .

الموسيقى كتعبير جمالي .

وباعتبار أن الموسيقى هي أحد أهم الفنون الجميلة وتعتمد في مادتها الأساسية على الصوت ، فهي أكثر الفنون تجريدية لا تنتمي لأي شيء مادي ملموس له مثيل في الواقع ، كفن النحت مثلاً الذي يستمد مادته الأساسية من محاكاة هيئة الإنسان في الواقع من خلال الكتل والأحجام الموجدة في الطبيعة . فهي "أي الموسيقى" تقوم على تنعيم الأصوات وفق درجات ونسب معينة ، عن طريق إيجاد علاقات منتظمة فيما بينها في تتابع زمني بإيقاع منتظم . وهي لذلك تتكون من أربعة عناصر أساسية تمثل كيائها الفني والجمالي الذي تُبنى عليه كل موسيقى كلاسيكية في العالم وهذه العناصر هي :-

الإيقاع ، واللحن أو (الميلودي) ، والتوافق الصوتي أو (الهارموني) ، والصورة أو القالب ، ولا يمكن لأي عنصر من هذه العناصر أن يُكوّن تعبيراً موسيقياً بمفرده بمعزلٍ عن العناصر الأخرى . فالإيقاع يعتمد على الترتيب الزمني للوحدات الموسيقية من حيث السرعة أو البطء ، وهذا بطبيعة الحال ناشئ من الحركة التي تفرضها الحالة المجازية أو الشعورية القائم عليها العمل الموسيقي ، فالإيقاع الذي يتسم بالخفة والرشاقة يعبر عن حالات ابتهاج النفس ، أما إذا كان يتسم بالبطء والثقل فإنه يعبر عن الوقار والسكينة أو عن حالات الحزن والكآبة . أما بالنسبة للعنصر الثاني وهو اللحن أو الميلودي فهو يقوم على أداء النغمات الموسيقية في صورة متتالية في شكل صاعد أو هابط على السلم الموسيقي يقود اللحن إلى غاية معينة ، (فعندما يرتفع الخط اللحني تدريجياً على السلم الموسيقي ، فإنه قد يوحي بازدياد الطاقة أو تنامي التوتر ،

1- كمال عيد . فلسفة الادب والفن . الدار العربية للكتاب 1978 م ص 276

2- محسن محمد عطية . غاية الفن . دار المعارف بمصر . ط الثانية 1996 م ص 60 .

وعندما يهبط تدريجياً فإنه قد يوحى بالإحساس بالارتياح أو الاستقرار ، و عندما يرتفع أو يهبط فجأة ، فقد يوحى بحركة شجاعة أو عنيفة ⁽¹⁾ . أما بالنسبة للعنصر الثالث التوافق الصوتي أو الهارموني فهو ما يقوم بإيجاد توافق صوتي بين نغمتين أو أكثر يُسمعان في نفس الوقت ، كالأنغام التي نسمعها تُعزف على آلة البيانو عندما تؤدي اليد اليمنى اللحن الأساسي في الوقت الذي تقوم فيه اليد اليسرى بإحداث توافق صوتي للنغمات المصاحبة التي تختلف مع اللحن الأساسي في الدرجة والمسافة الصوتية . أما بالنسبة للعنصر الرابع فهو الصورة أو القالب وهو ما يقوم عليه العمل الموسيقي بشكل كلي كالصيغ الموسيقية المعروفة في أوروبا مثل : السوناتا أو السيمفونية أو الكنشرتو ، وهي قوالب أو صيغ موسيقية تُؤلف بشكل أساسي للألات الموسيقية وفق شروط وقواعد فنية معينة التي تُبنى عليها تلك الأعمال الموسيقية . ويرى هيجل أن الموسيقى تُعد من أقرب الفنون تعبيراً عن ذاتها ؛ لأنها تترجم انفعال النفس من خلال الصوت ⁽²⁾ ، كما يرى هيجل أن الموسيقى عندما تعبر عن الألم والحزن أو الفرح ، فإنها لا ترتبط بحزن أو فرح معين ، وإنما تعبر عن الفرح أو الحزن في ذاته ⁽³⁾ . كما أن هذا الرأي يوافق رأي "آرثر شوبنهاور" إذ يقول إن الموسيقى مجرد وسيلة للتعبير ، تعبر دائماً عن جوهر الحياة والأحداث فقط ، ولا تعبر عن هذه الأحداث في حد ذاتها ⁽⁴⁾ . فهي إذاً لا تعبر عن مشاعر جزئية كما نشعر بها في الواقع ، كحالة الشعور بالحزن على فقدان قريب أو إنسان عزيز علينا ، وإنما تعبر عن مشاعر كلية بصفة مجردة . (إن الصوت الموسيقي بذاته له تعبيره أو طابعه الجمالي الخاص به ، وهو يوحى منذ بدايته بالحالة الوجدانية أو المزاجية التي تسوده ، ولكن هذا التعبير والإيحاء لا يُفهم ويكتمل معناه إلا عندما يتأسس ويتداعى هذا الصوت في سياق حركي ليبلغ نهاية ما) ⁽⁵⁾ .

وفي الواقع إن فهم جمال الموسيقى لا يمكن النظر إليه أو فهمه بشكل مستقل ، إلا من خلال فلسفة جمالية شاملة عاصرت نشأتها ومراحل تطورها عبر العصور المختلفة منذُ عصور ما قبل الميلاد وحتى العصر الحالي ، التي لا شك في أنها قد تأثرت ببيئة الحضارات المختلفة التي مرت بها وعاصرتها ، فقد شغلت اهتمام العديد من الفلاسفة والمفكرين ، وخاصة في عهد الحضارة الإغريقية ، الذين لهم الفضل في وضع الأسس الفلسفية والتنظير الجمالي لها منذُ تلك الحقبة التاريخية . فقد ربط الفيلسوف الكبير أفلاطون بين الموسيقى

1- سعيد توفيق . جماليات الصوت والتعبير الموسيقي . مجلة نزوى (انترنت) تصدر عن مؤسسة عان للصحافة النشر والإعلان العدد 15 – 2009/6/28 م .

2- راوية عبدالمنعم عباس . فلسفة الجمال . دار الوفاء لدنيا الطباعة . الإسكندرية . ط الأولى 2013 م ص 124

3- سيد شحاته . علم جمال الموسيقى . أكاديمية الفنون . مطابع الأهرام التجارية . 2006 م ص 131

4- هالة محبوب خضر محمد . مرجع سابق . ص 258 .

5- سعيد توفيق . (انترنت) مرجع سابق .

والأخلاق باعتبار أنها تغذي الروح ، والروح عنده هي التي تسيطر على الجسد ، ومن ثم فهي أسمى وأعلى من الجسد . كما يرى أيضاً أن الموسيقى هي أرفع الفنون ، على أساس أن تأثير الإيقاع واللحن في الروح الباطنة للإنسان أقوى من تأثير الفنون الأخرى⁽¹⁾. كما يرى أرسطو أن الموسيقى وسيلة تربوية مهمة وتحقق لذة جسمانية ، وليست مصدراً من مصادر الترف⁽²⁾. وقد علل أرسطو مفهومه عند الاستمتاع الجمالي الذي حصره في الاستمتاع باللذة من خلال الفن ، حيث قال (نحب الموسيقى لأنها خليط من عناصر متنافرة تتقابل فيما بينها تبعاً لنسب معينة ، وهذه النسب تمتُ بطبيعتها إلى النظام ، والنظام مستحب مادياً منا)⁽³⁾. ويرجع الفضل للفلسفة الجمالية اليونانية في وضع أساس علم المقامات الموسيقية الذي كان محدداً في ثلاثة سلالم أساسية ، وهي الدوري والفريجي والليدي ، كما أنهم استنبطوا سبعة دواوين مقامية من تلك السلالم الأساسية وهي الدوري وما تحت الدوري والفريجي وما تحت الليدي والليدي والمختلط . ومن خلال هذه الدواوين المقامية ، استطاع اليونانيون أن يبينوا الحالات الشعورية النابعة عن الأنغام الصوتية لهذه الدواوين ، فقد اعتبروا أن ما تحت الدوري وما تحت الفريجي يكون معبراً عن الحنان ، وما تحت الليدي معبراً عن الحزن ، والدوري معبراً عن السيطرة والروح العسكرية ، والفريجي معبراً عن التكاسل والليدي معبراً عن الأنوثة والنعومة والفرح ، والليدي المختلط معبراً عن الحزن العميق والقتامة⁽⁴⁾. ومن ثم جاء العصر القوطي وهو في الفترة الممتدة من 1150 و حتى 1400 م ، حيث اتسم هذا العصر بالطابع الديني الذي سيطر على روح هذا العصر والذي كان يعبر عن العقيدة والإيمان بالله عن طريق التفكير وإعمال العقل بعيداً عن الغيبيات التي كانت مسيطرة إبان العصر الروماني الذي سبق العصر القوطي . وكان للكنيسة الكاثوليكية دور مهم وبارز في احتضان جميع الفنون التي كانت تعبر عن الروح الدينية السائدة خلال هذا العصر . وقد تأثر الفن الموسيقي بطبيعة هذا العصر الذي اتسم بالطبيعة المعمارية التي شيدت بها كاتدرائية شارتر ونوتردام بباريس ذات الطابع العماري الضخم ، فقد وجدت الموسيقى تعبيرها في الأسلوب البوليفوني المتعدد الخطوط اللحنية من خلال الغناء الجماعي الكورالي ذات الطابع الديني المستخدم في خدمة الطقوس الدينية والقداس الكنائسي أو الجنازري من خلال قوالب غنائية ، معينة مثل : "الأورجانوم والموتيت" حيث إن الأورجانوم كان يتكون من ثلاثة خطوط لحنية وأحياناً من أربعة

1- آيات ريان . فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة . الهيئة العامة لقصور الثقافة . ط الأولى القاهرة 2010 م . ص 27

2- هالة محبوب خضر محمد . مرجع سابق ص 113

3- المرجع نفسه . ص ص 44، 45

4- محسن محمد عطية . مرجع سابق . ص 81

ألحان تؤدي في نفس الوقت بطريقة بوليفونية رائعة . وأما الموتيت فهو غنائي من أصوات متعددة تتحاور في أصداء⁽¹⁾ . وكان يتم ذلك بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية مثل الليرة ، و هي آلة وترية تشبه آلة الهارب ، بالإضافة إلى الكلافيكورد ، وهي التي تطورت فيما بعد إلى البيانو . يلي العصر القوطي العصر الذي يُسمى بعصر النهضة والذي يمتد خلال الفترة من 1400 وحتى 1600 م . وقد اتسم هذا العصر في أوروبا بحركة نهضة في كل مجالات الحياة المختلفة فكرية وسياسية واجتماعية وفنية ، وقد عُرف هذا العصر باسم الرينيسانس ، وهو ما يدل على الحركة الفنية التي سادت هذا العصر في أوروبا . فقد كان الطابع الديني هو المعيار الأساسي الذي ظل سائداً خلال هذا العصر على الفن الموسيقي امتداداً للعصر الذي سبقه ، إلا أن الحركة الإنسانية متعددة الجوانب التي شهدها عصر النهضة في مجال الفنون والحياة العامة ، كان لها الأثر العميق في تطوير أساليب الكتابة الموسيقية الكنتراپنطية ذات الخطوط اللحنية المتعددة المتقابلة ، بالإضافة إلى المزج الهارموني بين الأصوات المختلفة من أجل الحصول على تركيبات موسيقية جديدة تكون بعيدة عن التوافق التام وتحقق تجديداً سمعياً يقابل المزج بين الألوان في التصوير الزيتي⁽²⁾ . بالإضافة إلى ظهور المادريجال ، وهو الأغنية الإيطالية الصميمة والتي تمثل الاكتمال للموسيقى البوليفونية الخارجة عن الكنيسة ، حيث تستقى كلماتها وألحانها من الفن الشعبي ، الذي نُقل عن فن التروبادور الفرنسي ، المبني على موسيقى غير دينية التي كان يمارسها الشعراء المغنون في جنوب فرنسا وشمالها⁽³⁾ .

وفي العصر التالي لعصر النهضة ظهر عصر الباروك مع مطلع القرن السابع عشر ، أي في الفترة من 1600 وحتى 1750 م ، وقد سُمي هذا العصر بهذا الاسم ، لتمييزه بالضخامة والزخرفة المبالغ فيها ، والذي كان يظهر بشكل لافت في فن العمارة تحديداً ، وفي الفن بصفة عامة . ففي هذا العصر شهدت الموسيقى تطوراً مهماً من خلال ظهور القوالب الموسيقية ، والتي كان على رأسها مولد فن الأوبرا بضخامته في مطلع العام 1600 م بفلورنسا بإيطاليا ، على يد مجموعة أطلقت على نفسها الكاميراتا ، وهم جماعة من المثقفين والمفكرين والمؤسسين ، ضاقوا بما وصلت إليه الصيغ الغنائية البوليفونية ، وسعوا للعودة إلى غناء المسرح الإغريقي الذي يقوم على التنسيق والتوازن بين التمثيل والإلقاء المنغم للشعر

1- يوسف السيسى . مرجع سابق . ص 141

2- المرجع نفسه . ص 147 .

3- محمد قابيل . مدخل في الموسيقى . الهيئة العامة لقصر الثقافة . ط الأولى 2009 م . ص 18 .

والمصاحبة الموسيقية البسيطة من آلات القيثارة والمزمار⁽¹⁾. كما شهد هذا العصر مولد الكنشيرتو بعد سبعين عاماً من مولد الأوبرا - وهو قالب موسيقي منفرد يعتمد على إظهار قدرات العازف على آلة معينة مثل : البيانو ، أو عزف ثنائي أو ثلاثي مع مصاحبة أوركسترا لية - بالإضافة إلى ظهور السيمفونية في هذا العصر ، وهي عمل إوركسترا لي كبير مبني على مجموعة من الحركات الموسيقية في غالبها تتكون من أربع حركات . بالإضافة إلى صيغ موسيقية أخرى ، مثل : الكنتاتا والاوراتاريو والسوناتا . (فالكنتاتا مؤلف غنائي ديني أو دنيوي تؤديه الأصوات البشرية ، أما الأوراتاريو فهو مؤلف غنائي يُبنى على نص ديني تؤديه الأصوات المنفردة والكورس والأوركسترا)⁽²⁾. أما بالنسبة للسوناتا ، فهي عمل موسيقي يختص بالآلات الموسيقية ويبنى على ثلاث حركات ، مبنية على العرض والتفاعل وإعادة العرض . ومن أبرز مؤلفي هذا العصر ، الموسيقي العظيم يوهان سباستيان باخ ، الذي بظهوره تخبوا الأضواء من على الجانب الإيطالي لموسيقى الباروك وتحول إلى ألمانيا والنمسا ، حيث عباقرة الفن الموسيقي ، مثل : هيندل وشوتس وتشاميز وأبناء باخ وعلى رأسهم " كارل فيليب إيمانويل باخ " ومن بعدهم المدرسة الكلاسيكية حيث " هايدن وموتسارت وبيتهوفن " ⁽³⁾ . ويُعد العصر الكلاسيكي من أهم عصور الموسيقى البحتة أو موسيقى الآلات التي لاقت على أيدي عباقرة الفن الموسيقي في هذا العصر مثل : هايدن وموتسارت وبيتهوفن الكلاسيكي الرومنتيكي ، حيث لاقت تطوراً مذهباً في الصيغ أو القوالب الموسيقية التي كانت تصاغ أو تكتب لموسيقى الآلات ، في البحث عن التعبير الجمالي لأصوات الآلات الموسيقية التي تقوم على عرض الأفكار والحوارات الداخلية للجمال الموسيقية المختلفة ، من خلال الألوان والحركات التي تُبنى عليها تلك القوالب الموسيقية كالسوناتا والسيمفونية والكنشيرتو ، ومن خلال التآلفات الهارمونية والتراكيب اللحنية التي تميزت بها الموسيقى الأوروبية عن الموسيقى الشرقية . وقد حفل تاريخ الذاكرة الموسيقية لأولئك المبدعين بالعديد من الأعمال الموسيقية الرائعة ، كالسيمفونية الخامسة " القدر " لبيتهوفن ، والسيمفونية الأربعين لموتسارت وغيرهم كثير. ثم يشهد العصر الرومنتيكي الذي يمتد طيلة القرن التاسع عشر حالة من التجديد في شكل وأسلوب الفنون جميعاً ، حيث أصبح الخيال وذاتية الفنان ، هي مصدر الإبداع على حساب الوضوح والتوازن والتناسق والتكوين العقلي المنضبط الذي تميزت به موسيقى العصر الكلاسيكي . وعلى ذلك فقد اتجهت الموسيقى في هذا العصر إلى الموسيقى ذات الموضوع أو البرنامج ، كأن توحى بفكرة أو

1- المرج نفسه . ص 21 .

2- زين نصار . مرجع سابق. ص 40 ، 41 .

3- يوسف السيسى . مرجع سابق . ص 156 .

قصة تضع المتلقي في إطار الجو العام لأحاسيس وأفكار وصور الموسيقى المراد أدائها . وبذلك أصبحت الموسيقى في العصر الرومنطيكي تخدم أغراضاً منبثقة من خيال المؤلف الموسيقي وأحاسيسه ومشاعره ، كالسيمفونية السادسة "الريفية". لبيتهوفن التي ألفها عام 1808 م وهي تُعبر عن حالة شعورية ترتبط بالريف والطبيعة الخلابة التي ينطوي عليها . وبذلك يكون قد تم الانتقال من الموسيقى البحتة التي تعبر عن صوت الموسيقى فحسب ، بدون أي أغراض أو خيالات ، إلى الموسيقى التي أصبحت ذات مضمون معين مبنية على خيال ومشاعر وأحاسيس المؤلف الموسيقي ، والذي يُعد روح ومنهج العصر الرومنطيكي . وفي القرن العشرين الذي يتسم بالعلم والبحث العلمي المطرد ، فقد اتجهت الأنظار إلى إضافة تحسينات إلى أصوات الآلات الموسيقية المستخدمة ، فالمحاولات التي باتت يبتكرها العازفون في إصدار أصوات موسيقية ذات طبيعة مختلفة بطرق غريبة عن الفطرة التقليدية التي تعزف بها الآلات الموسيقية ، كالعزف بالقوس بجانب أصابع اليد اليسرى التي تقوم بعقق الأوتار على آلة الفيولينة لإنتاج صوت أجوف بدون رنين . بالإضافة إلى استخدام كاتمات الزنين المستخدمة في آلات النفخ الخشبية كالأوبوا وآلات النفخ النحاسية كالترمبيت التي تؤدي إلى كتم الصوت والتغيير من لونه وتعبيره ⁽¹⁾ . كل ذلك كان له الأثر في إنتاج بدائل صوتية جديدة تتفق مع روح العصر وتعبر عن حركته الديناميكية والزخم الذي يميزه ، فتم اللجوء إلى استخدام الدوائر الكهربائية والإلكترونية لإنتاج نغمات موسيقية أكثر دقة من النغمات التي تصدرها الآلات التقليدية ، وفق تردداتها الطبيعية ومسافاتهما الحقيقية بدون أخطاء التي كثيراً ما كان يقع فيها العازفون للحصول على النغمة الحقيقية ، بالإضافة للحصول على أصوات خيالية تميل إلى الكون والفضاء الخارجي . ولذلك فقد أدى البحث المستمر إلى إيجاد أبعاد أكثر من المساحات الصوتية المعتادة وتنوعات صوتية مختلفة بآلات موسيقية متطورة ، استهوت المؤلفين والعازفين الموسيقيين على إبراز قدراتهم وإمكاناتهم في إنتاج ألحان موسيقية غاية في الرقي والروعة . ولذلك فقد عبرت الجمالية الموسيقية عن ذاتها عبر مراحل زمنية امتدت لقرون طويلة ، وعبر عصور فنية مختلفة ازدهرت وترعرعت فيها بمختلف أنماطها وأساليبها الملتزمة والتحررية ، حيث باتت جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنسان ، ينتشي ويتلذذ بالاستماع إليها ، وهي بذلك تُعد فناً إنسانياً من الدرجة الأولى . فالإنسان دائماً ينمي لديه إحساساً بالجمال ، كلما تأمل في الأشياء سواء عن طريق النظر أو الاستماع أو كليهما معاً .

جماليات موسيقى الفيلم .

لقد تبين فيما سبق أن الموسيقى فن يميل إلى التجريدية ، قد لا يقدم للمستمع أو يبني عالماً محدود المعالم ،

1- المرجع نفسه . ص 177 .

كالفنون التشكيلية مثلاً،) ولكنها في نفس الوقت تجسد إحساساً معيناً يريد المؤلف الموسيقي توصيله أو معنى يجول في ذهن المبدع الموسيقي يريد أن يجسده عن طريق النغمات واختيار الآلات الموسيقية التي تبرز كل نغمة أو جملة موسيقية⁽¹⁾. (كذلك فإن الموسيقى ذات البرنامج تهدف إلى امتداد آفاق التعبير الموسيقي وذلك بترجمته إلى قصيدة شعرية أو قصة أو مشهد إلى لغة الموسيقى)⁽²⁾.

ونتيجةً للطبيعة الحركية والإيقاعية التي تتمتع بها الموسيقى ، بغض النظر عن أساليبها وقوالبها الفنية ، فقد استطاعت أن تتشارك مع عدد من الفنون الأخرى في إضفاء طابع شعوري أو إيحائي أو حركي عند اندماجها مع هذه الفنون ، مثل : فن الشعر ، من حيث إن لفن الشعر موسيقى خاصة به من حيث الوزن والقافية والإيقاع المنتظم . كما أنها تتزامن في حركتها الإيقاعية مع فن الباليه عند تجسيد حركات الرقص وإيماءات الجسم عن طريق تفاعل صوري سمعي مع حركات المؤدين على خشبة المسرح . كما يقدم المسرح الغنائي أو الأوبرا أكمل الصور الفنية للموسيقى عند امتزاجها بالعروض المسرحية المؤداة بالنصوص الشعرية الغنائية . وقد استفاد الفيلم السينمائي من تلك التجربة في تعاطيه مع الموسيقى ، بكل صورها وأشكالها منذ انطلاقة الفيلم السينمائي ، من عصر السينما الصامتة وحتى وقتنا الحاضر ، فقد شكلت الموسيقى دافعاً مهماً في بناء الفيلم السينمائي من حيث الفكرة والأسلوب والطابع الفني القائم على إثارة أحاسيس ومشاعر المشاهدين ، عند امتزاج عنصري البصر والسمع في إدراك المضمون الدرامي لمشاهد الفيلم . (فلحظة الموسيقى في السينما هي لحظة ذات تألق حسي شعوري ، يشعر المُشاهد أنه في لحظة ما ينبغي أن تتدخل الموسيقى لتقوية القيمة التعبيرية للمشهد)⁽³⁾.

والفيلم السينمائي باعتباره كياناً فنياً يعتمد على العناصر البصرية والصوتية أو السمعية ، يسعى إلى تحقيق متعة جمالية لدى المُشاهد ، عن طريق اتحاد عنصري الصورة والصوت في إعادة إنتاج الواقع يشبه الحياة الطبيعية التي يألّفها الإنسان في حياته اليومية ، بغض النظر عن نوع وطبيعة الفيلم السينمائي المقدم . ولذلك يرى الباحث أن البعد الجمالي للموسيقى التصويرية للفيلم السينمائي يمكن تصوره في ثلاثة جوانب أساسية للنواحي الفنية المستخدمة في الموسيقى من حيث هي فن قائم في حد ذاته ، وذلك وفق الجوانب الآتية :-

1- الصورة أو القالب الموسيقي المستخدم .

1- مصطفى محرم . الفكر السينمائي – نحو نظرية سينمائية . الهيئة العامة لقصور الثقافة . ط الأولى . القاهرة 2011 م . ص 87 .
2- ناجي حسن قاسم . دراسات في سيكولوجية الموسيقى . الجزء الأول . دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع . القاهرة 2003 . ص 188 .
3- قاسم حول . في السينما التلفزيون – تأملات سينمائية . دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية . ط الأولى . دمشق 2008 م . ص 62 .

2- طبيعة ونوع السلم أو المقام الموسيقي .

3- الآلات الموسيقية المستخدمة في التعبير الموسيقي .

فمن خلال هذه الجوانب الفنية للموسيقى يمكن تقديم رؤيا فنية جمالية تخدم الفيلم السينمائي تميزه عن غيره من الأفلام وفقاً لطابعها التعبيري والجمالي التي تُكسب الفيلم حليةً تجعله متفرداً بين مجموعة من الأفلام ، تماشياً مع الطبيعة الدرامية للفيلم من حيث الصياغة والأسلوب الذي تختص به الموسيقى وآليات تعبيرها المرتبطة بالمشاعر الإنسانية المختلفة ، التي تجد ما يبررها من أحداث ووقائع تجري على الشاشة ، سواء كان ذلك بتعميق أثر درامي معين لا سبيل لإظهاره إلا عن طريق الموسيقى باستخدام لحن موسيقي محدد تؤديه آلة موسيقية معينة . أو بتعبير موسيقي شامل يضيف تحسينات على الحكمة . وفيما يلي عرض للجوانب الفنية التي أرى أنها تقدم رؤيا جمالية للموسيقى التصويرية للفيلم السينمائي ، وهي على النحو الآتي :-

أولاً :- الصورة أو القالب الموسيقي المستخدم .

ربما لا يخفى على أحد أنواع القوالب الموسيقية التي سادت خلال العصر الكلاسيكي في المنتصف الثاني من القرن الثامن عشر ، والتي تجلت مظاهرها في السوناتا والسيمفونية والكنشرتو والأوركسترا السيمفوني ، والتي كانت مبنية في الأساس على موسيقى الآلات أو الموسيقى البحتة . فالسيمفونية الكلاسيكية على سبيل المثال ، عبارة عن عمل موسيقي أوركستراي كامل تُستخدم فيه جميع الآلات الموسيقية ، كالعائلة الوترية وآلات النفخ الخشبية وآلات النفخ النحاسية وآلات الإيقاع ويضاف إليها البيانو والهارب . حيث تتكون في الغالب من أربع حركات ، تكون فيها الحركة الأولى سريعة على قالب السوناتا التي تُبنى على العرض والتفاعل وإعادة العرض ، وتكون الحركة الثانية بطيئة ، والحركة الثالثة متوسطة السرعة تتضمنها خفة ورشاقة ، أما الحركة الرابعة فتكون سريعة برامة تمهيداً للختام ، في سياق فني جمالي يقوم على عرض أفكار وأحاسيس المؤلف الموسيقي من خلال الأنغام المتقابلة والظلال الموسيقية ، والتلوين الصوتي لمختلف الآلات الموسيقية في عمل فني مترابط محكم البناء . إلا أن الفيلم السينمائي يتطلب صياغة فنية للموسيقى بشكل مختلف عن طبيعة الموسيقى الكلاسيكية ؛ ذلك لارتباطها بمشاهد درامية وبمواقف وأحداث وشخصيات الفيلم ، فيستمد المؤلف الموسيقي موسيقاه من الطبيعة الدرامية والحركية للفيلم السينمائي ، وعلى ذلك يقوم باختيار النغمات الموسيقية المناسبة وتحديد الطبقة الصوتية اللازمة والآلات

الموسيقية التي يمكن أن تخدم العمل الدرامي ، كأن يكون عزفاً منفرداً على آلة الفيولينة (الكمان) أو ثنائياً بين آلة البيانو والفلوت الصغير (البكلو) بأن تعزف البيانو نغمة الأساس والفلوت الصغير النغمة التي تعلوها في توافق صوتي بين النغمتين يسمعان في آن واحد . أو من خلال عزف أوركستراي كامل يُظهر جميع

أصوات الآلات الموسيقية أو آلات ذات طبيعة صوتية واحدة كآلات النفخ النحاسية ، وفقاً لسلم موسيقي معين قادر على التعبير عن الحالة المجازية العامة للفيلم . (وفي الغالب تقسم موسيقى الفيلم السينمائي إلى عدد من المقطوعات الموسيقية تبعاً لأحداث ومجريات الفيلم أهمها مقطع التيمة أو الموضوع ، وهو المقطع الرئيسي الذي يمثل بداية موسيقى الفيلم ، ويقدم الرؤيا أو الموضوع الأساسي لموسيقى الفيلم وهو عادة يتكرر داخل مشاهد الفيلم سواء بنفس صورته أو كتنويجات بآلات أخرى ⁽¹⁾ . وتُعد المقدمة الموسيقية أو التتر بمثابة الإطار المرجعي لجميع موسيقى الفيلم ، حيث يمكن الرجوع إليها بشكل كامل في بعض المشاهد السينمائية التي تتطلب ذلك ، وأحياناً تكون في صيغ موسيقية أخرى مختلفة ، كأن تكون في عزف منفرد أو ثنائي بين آلتين مختلفتين في الشكل وفي الطبقة الصوتية له نفس صفة لحن المقدمة ، كالثنائي الموسيقي المستخدم في المشهد الافتتاحي الذي يبدأ بظهور عدد ثلاثة فرسان مكلفين بحمل الرسالة إلى ملوك العالم من فيلم الرسالة بين آلتَي الهارب والفلوت الصغير ، في لحن عذب رقيق يتغنى بعمق وعظمة الفضاء الفصيح للصحراء التي شهدت ولادة سيد الكائنات ومهد أعظم الرسائل السماوية على مر التاريخ . ففي مقدمة الفيلم الموسيقية تُبنى الفكرة العامة لموسيقى الفيلم التي تتخذ في معظم الأفلام عزفاً أوركسترياً كاملاً يتضمن جميع الآلات الموسيقية ، والتي تتكون من عائلة الآلات الوترية وعائلة آلات النفخ الخشبية وعائلة آلات النفخ النحاسية وآلات الإيقاع ، وفقاً لتوزيع موسيقي معين بين الآلات الموسيقية المختلفة (يؤدي إلى مزج أصواتها لإنتاج طوابع صوتية جديدة) ⁽²⁾ ، حيث يمكن لأية فئة من العائلات الموسيقية أن يكون هو السمة البارزة في التكوين الموسيقي للفيلم مع مساندة لباقي الآلات الأخرى عندما تقوم بعزف لحن الأساس أو خلفية هارمونية للحن الرئيسي .

إن المشاهد المتفطن يمكن أن يتذوق اللحن الموسيقي الأوركستري السيمفوني لموسيقى فيلم سيد الخواتم بأجزائه الثلاثة للموسيقار الكندي هارورد شور، التي كانت مزيجاً من الموسيقى الحاملة الريفية الراقصة ببعض آلات النفخ الخشبية ، كالفلوت والكلارينيت بمصاحبة موسيقى آلة الفيولينة في تنويجات لحنية مختلفة والتي كانت تشبه في بعض مقاطعها اللحنية أنغام السيمفونية السادسة الريفية لبيتهوفن في المشاهد الأولى بالجزء الأول التي تُظهر الطبيعة الخلابة للقرية التي يعيش فيها الأقزام (الهوبيت) ، بالإضافة إلى موسيقى ذات طابع حماسي تؤديه آلات النفخ النحاسية ، مثل : الترمبيت والترمبون والتوبا بمصاحبة من الآلات الوترية في طبقاتها الصوتية وتآلفاتها الهارمونية المختلفة.

1- صفوان الشويطر . قياصرة الموسيقى التصويرية . الجمهورية نت 8 أبريل 2008 م

2- أحمد محمد عديريه موسى . مدخل إلى علم الموسيقى . كلية الفنون الجميلة - جامعة النجاح الوطنية - نابلس 2008 م . ص 10 .

ثانياً :- طبيعة ونوع المقام أو السلم الموسيقي .

المقام في الموسيقى العربية هو مجموعة الأصوات الموسيقية المحصورة بين صوت وتكراره ، أي تتابع سلمي من درجة الركوز (الأساس) حتى الدرجة الثامنة له ، والتي تُعد تكرار للنغمة الأولى (جوابها) ⁽¹⁾. ويتكون هذا السلم من سبع درجات متتالية تفصل بينها ست مسافات ، وباختلاف هذه الدرجات والأبعاد تختلف السلالم عن بعضها في الطابع والشخصية وفي تأثيرها النفسي على المستمع ⁽²⁾. وهذه النغمات في أي موسيقى في العالم تتكون من النغمات التالية (دو ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي) وهي تُكتب على المدرج الموسيقي من اليسار إلى اليمين ، وعند تكرار النغمة الأولى في السلم الموسيقي يصبح ديواناً أو أوكتافاً . (فلكل مقام طابعه الخاص به وإحساسه الطاعي على ما سواه ، واستخدامه الذي يليق به كأداة نقل صوتية للمشاعر والأحاسيس والقوائد المكتوبة إلى آذان ووجدان المستمع) ⁽³⁾. وتختلف الموسيقى الغربية أو الأوروبية عن الموسيقى الشرقية في أنها لا تستخدم المقامات التي تحتوي على ربع التون أو ربع صوت الدرجة الموسيقية التي تنسم بها العديد من المقامات في الموسيقى الشرقية ، حيث إن المقامات الشرقية التي بها ربع تون هي من المقامات الأساسية ، وهي : (الحجاز / الصبا / الراست / السيك / البيات) والمقامات التي لا يوجد بها ربع تون هي أيضاً من المقامات الأساسية ، وهي (النهاوند / الكرد / العجم) ⁽⁴⁾. حيث جمعها العرب جميعاً في لفظ (صُنْع بسحرك) للدلالة على المقامات الشرقية الأساسية ، ومن الملاحظ أن في كل مقام من الموسيقى الشرقية يحتوي على جنس الأصل وجنس الفرع . وهو ما يعني البعد ذا الأربع نغمات ، وهو ما يطلق عليه في الموسيقى الغربية (النتراكورد)، (فلكل مقام يتكون من جنسين لكل منهما أبعاده الخاصة ولكل جنس منهما اسمه الخاص ، وأن مجرد أداء أي مقام على أية آلة موسيقية صعوداً وهبوطاً يعطي إحساساً بأنه بمثابة لحن) ⁽⁵⁾. (فمقام النهاوند مثلاً وهو من المقامات الشرقية الأساسية ؛

1- المرجع نفسه . ص 104 .

2- عبدالله مختار السباعي . مرجع سابق . ص 36 .

3- فضل النهاري . في رياض "الكرد" احتفال العاطفة بما يشبه الحزن . الجمهورية نت 10 يناير 2008 م.

www.agomhoriha.net

www.alareeg.yo7.com

4- رضوان حمود السوداني . مدخل إلى علم المقامات الموسيقية . (نت) منتدى فرقة الأريج الفنية . 11/يوليو/2010

5- فوزي الشامي . قضية المقارنة الموسيقية عند د. فؤاد زكريا . دفاتر الأكاديمية . موسيقى 18 . 2006 م . ص ص 47، 48 .

يرتكز جنس الأصل فيه نهاوند على درجة راس (دو) و جنس الفرع حجاز على درجة النوا أثر (صول) ، فهو له طابع رقيق عذب يناسب الألحان العاطفية الحزينة ، كما له طابع طربي فرح ويمكن عزفه على الآلات الثابتة كالبيانو لأنه له نفس أبعاد السلم الغربي الصغير المينور ؛ لأنه خالٍ من استخدام ربع التون⁽¹⁾. حيث إن الابتداء من أية درجة موسيقية يعطي طبيعة مقامية تختلف عن المقام الآخر ، ولهذا السبب تحتوي الموسيقى العربية أو الشرقية على ما يقرب من 360 مقاماً . بينما تعتمد الموسيقى الغربية على سلمين رئيسيين فقط هما السلم الكبير المجاور والسلم الصغير المينور ، والمقصود بذلك أن المسافة الصوتية في السلم الموسيقي الكبير بين النغمة والتي تليها تكون كبيرة ، أو أن المسافة التي تفصل بين نغمتي (دو ، ري) مثلاً تكون مسافة بعد كامل أو تون كامل⁽²⁾ ، وهكذا في باقي نغمات السلم دو الكبير المجاور الطبيعي الخالي من أية علامات تحويل كرفع النغمات أو خفضها ، وهذا السلم يقابل مقام العجم في الموسيقى الشرقية ؛ لأنه لا يحتوي على ربع التون أو النغمة الموسيقية ، وهو مقام الملوك والعظمة يدل على الصخب والرجولة وعسكرة الجيش ويُستخدم في العزف للموسيقى العسكرية . والسلم الموسيقي الكبير يدل على الابتهاج والفرح ، وأن الابتداء من أية نغمة في هذا السلم يكون مقاماً أو سلماً موسيقياً يمكن الاستماع فيه لنفس الأنغام ، إلا أن التلوين الصوتي للألحان القائم على الاختيار الدقيق للنغمات الصوتية التوافقية وتكثيف الألحان والتنويعات المختلفة لأصوات الآلات الموسيقية هو الذي ميز الموسيقى الغربية بثناء ألحانها عن الموسيقى الشرقية من خلال سلمين موسيقيين رئيسيين فقط . وأما بالنسبة للسلم الموسيقي الصغير المينور فإن درجاته الموسيقية تكون أخفض بدرجة ونصف الدرجة من السلم الكبير ، أي أن الفرق بين السلم الموسيقي الكبير والصغير يقع في الدرجة الثالثة ، فالمسافة الصوتية في السلم الكبير بين الدرجة الأولى والثالثة بعدان كاملان ، بينما في السلم الصغير تكون المسافة الصوتية بين الدرجة الأولى والثالثة بعداً ونصف البعد . وهذا الاختلاف هو الذي يميز الطابع الشعوري بين السلمين الكبير والصغير ، فعند الاستماع لنغمتي (دو ، مي) الطبيعيتين في السلم الكبير ، يكون الإحساس قوياً مرحاً و يوحى بالاكتمال والراحة بينما يكون الاستماع لنغمتي (دو ، مي مخفضة أو مي بيمول) ، يكون هذا الطابع رقيقاً حزيناً و يبعث على الشعور بالحزن ؛ نتيجةً لهذا الخفض في الدرجة الصوتية الثالثة⁽³⁾. والسلم الموسيقي الصغير الغربي يقابل مقام نهاوند في الموسيقى الشرقية ، وهو مقام مشحون بالعاطفة و يبعث على الحزن وضياع الأمل والصراع مع أهات القدر . وعلى ذلك فإن الثراء النغمي الذي تقدمه السلالم الغربية من خلال توظيف التلوين الصوتي للتألفات الهارمونية للنغمات الموسيقية التي تُسمع في آن واحد ، لذو مدلول جمالي على قمة التعبير الموسيقي وتشكيل الألحان التي تعبر عن الأفكار والمعاني

1- مقام نهاوند . ويكيبيديا الموسوعة الحرة .

2- فوزي الشامي . مرجع سابق . ص 49 .

3- المرجع نفسه . ص 49 .

والإيحاء بالمشاعر الإنسانية التي نمر بها في حياتنا اليومية . فالمقام أو السلم الموسيقي هو الذي يحدد شخصية العمل الموسيقي (ويكشف عن هوية اللحن ويكسبه معنى ودلالة) ⁽¹⁾ ، ويُسمى العمل الموسيقي المؤلف باسمه ، فقد عُرفت جميع الأعمال الموسيقية الكلاسيكية بأسماء مقاماتها أو سلالها الموسيقية ، كالسيمفونية الخامسة (القدر) لبيتهوفن بسلم دو الصغير ، والسيمفونية السادسة (الريفية) لبيتهوفن أيضاً بسلم فا الكبير وهكذا . وعلى هذا الأساس تُبنى موسيقى الأفلام السينمائية مستخدمةً بذلك خواص المقامات أو السلال الموسيقية للإيحاء بالحالة الوجدانية والتعبيرية لفكرة الفيلم بصفة عامة من جهة ، وبمواقف وأحداث المشاهد السينمائية المختلفة من جهة أخرى .

كما أن المقام الموسيقي الذي يُبنى على طبيعة المشهد السينمائي يستطيع أن يقدم دلالة واضحة عن الحالة الشعورية السائدة داخل المشهد ، كحالات الفرح أو الحزن أو حالات القلق والتوتر والخوف والغضب ، كعزف الرباعي الوتري (ثلاث فيولينة واحد كنتراباص) في المشاهد الأخيرة لغرق التايتنيك وهي تعبر عن الحالة المأسوية لانتهاؤ رحلة إبحار التايتنيك بهذه الطريقة المفجعة .

أما بالنسبة لطبيعة المقام الموسيقي في الموسيقى الشرقية والعربية ، فله طبيعته الخاصة التي تميزه عن سلال الموسيقى الغربية من حيث إن له طابعاً صوتياً يوحى بانتمائه لمنطقة فارس وتركيا وبعض بلاد آسيا الوسطى بالإضافة للمنطقة العربية ، فبعض من هذه المقامات الشرقية قد عُرفت بأسماء مناطقها التي تنسب إليها ، مثل : مقام نهاوند الذي يُنسب لمدينة نهاوند ببلاد فارس ، كذلك مقام البياتي الذي عُرف باسم عائلة البياتي في العراق التي يُنسب إليها العزف على هذا المقام ، وأيضاً مقام الحجاز وهو مقام عربي أصيل ينتمي لمنطقة الحجاز العربية ، حيث عُرف عن هذا المقام أنه يشبه طريقة إقامة الآذان للصلاة ، حيث اهتدى إليه المؤلف الموسيقي (موريس جاز) مؤلف الموسيقى التصويرية لفيلم الرسالة عند زيارته لمصر أثناء تصوير فيلم الرسالة عندما سمع الآذان يُرفع على مآذن مدينة القاهرة ، فاستوحى موسيقى الفيلم من خلال ما استقر عليه سعمه لطريقة الآذان ⁽²⁾ . حيث يُعد مقام الحجاز من أكثر المقامات رهبة وروحانية وخشوعاً ، ويمكن تمييز الصوت الموسيقي لهذا المقام عند عزف التقاسيم الموسيقية للسلم الموسيقي لهذا المقام الذي نستطيع أن نشعر بطابعه الديني الروحاني من الوهلة الأولى . ويلاحظ في بعض الافلام ذات الطابع التاريخي التي تقع بعض أحداثها في مناطق عربية ، يتم استخدام مقامات الموسيقى الشرقية للدلالة على أصل المكان أو الثقافة السائدة في بيئة معينة ، كما في فيلم المحارب بالمشاهد التي انتهت بالمثل

1- سيد شحاته . مرجع سابق . ص 252 .

2- مصطفى العقاد . من حلب إلى هوليود . انترنيت . الباحثون السوريون

راسل كرو بطل الفيلم في دور ماكسيموس القائد الأسباني لقوات الشمال في عهد الإمبراطور الروماني كارلوس ماركوس ، لكي يباع في سوق العبيد في إحدى المناطق العربية ، ليعمل في مهنة المحارب في احتفالات روما أمام القيصر الجديد ، فقد جاءت الموسيقى المصاحبة لتلك المشاهد معبرةً عن طبيعة المكان من خلال الإيقاع المميز للموسيقى الشرقية ، بالإضافة إلى ما تم تعزيزها من المناظر الطبيعية والديكور وشكل الشخصيات العامة وطبيعة الملابس التي يرتديها الناس في تلك المشاهد والمؤثرات الصوتية التي تأتي من خارج الكادر لبعض الألفاظ والعبارات التي تنتمي لبعض اللهجات العربية ، وذلك كله لغرض إضفاء طابع عربي على تلك المشاهد السينمائية في الفيلم . بالإضافة إلى ما تم استخدامه من إيقاع الموسيقى الشرقية ذات المدلول على أماكن محددة بفيلم مملكة السماء أو مملكة الجنة للمخرج ريديلي سكوت .

ثالثاً :- الآلات الموسيقية المستخدمة في التعبير الموسيقي .

والمقصود هنا بالآلات الموسيقية ، هي كل آلة موسيقية يصدر عنها صوت موسيقي منغم ترتاح لسماعه الأذن ، وفق مقادير ونسب محددة ووفق النغمات أو الدرجات الموسيقية التي تكوّن المقام أو السلم الموسيقي مضافاً إليها تكرار النغمة الأولى حتى تكتمل صورته في ديوان كامل أو أوكتاف كما يسمى عند الغرب . ولكل آلة لغتها الخاصة ودورها الذي يُعد جزءاً من دور متكامل يعطي في النهاية النتيجة المطلوبة . (فصوت الطبل أو الدف يرمز إلى العدوانية ، أما صوت الهارب فيشبه موجة ناعمة تجتاح الجسم والروح ، بينما ينبه صوت الناي أو البوق جهاز التنفس عند الإنسان فتتحرك من ثمّ جميع مشاعره) ⁽¹⁾ . وتصنف الآلات الموسيقية إلى أربعة أصناف أساسية ، وهي : عائلة الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية وآلات النفخ النحاسية وآلات الإيقاع ، بالإضافة إلى آلات النقر ذات المفاتيح ، مثل البيانو والإكسيلفون . وهي الآلات التي في عمومها يُبنى عليه الأوركسترا السيمفوني لغرض إنتاج ألحان موسيقية متنوعة ومتباينة في ذات الوقت ، وفقاً لطبقاتها الصوتية المختلفة من الأصوات الموسيقية الغليظة إلى الحادة ، عبر مختلف الأصوات الصادرة عن تلك الآلات التي تتميز فيها كل آلة بصوتها عن الأخرى في ذات المجموعة الواحدة . فكل مجموعة أو عائلة من الآلات الموسيقية طبيعة صوتية تختلف عن المجموعات الأخرى حسب خصائصها الفنية من حيث التركيب و الصنعة والطبقة الصوتية المميزة لها ، حيث تتناسب الأصوات الموسيقية لكل عائلة من الآلات الموسيقية في مجموعتها الواحدة وفقاً لطبيعتها الصوتية وطريقة العزف عليها واستخراج النغمات الموسيقية منها . فمجموعة عائلة الآلات الوترية تنتمي لطبيعة صوتية واحدة الناتجة من اهتزاز الأوتار عن طريق الدلك بالقوس أو النبر بأصابع اليد وفق النغمات الموسيقية التي كُتبت لها ، فهذه المجموعة الوترية من الحدة إلى الغلظ تتكون

1- ناجي حسن قاسم . مرجع سابق . ص 183 .

من الفيولينة والفيولا والتشيلو والكنتراباص ، وهذ الآلات تطلع عادةً بعزف الألحان الاساسية في الأوركسترا في تلوين صوتي بين الحدة والغلط تطلع فيه آلة الفيولينة بالطبقة الصوتية الحادة تأتي في أول الألحان وتكون الآلات الوترية الأخرى داعمة له في الطبقة الغليظة أو قرار اللحن . وآلة الفيولينة ونظراً لطبيعة حجمها وقصر أوتارها ؛ فهي تختص بعزف أرق الألحان وأعذبها لما لها من تأثير على النفس ، أما آلة الكنترواباص فهي أكبر الآلات الوترية فإن (أصواتها توحى بالبطء والضخامة وتقوم بأداء الأصوات الهارمونية التي يعتمد عليها البناء الهارموني للعمل الموسيقي) ⁽¹⁾. فقد تم استخدام هذه الآلة بشكل واضح في اللحن الموسيقي الذي أُلّف لموسيقى فيلم الفك المفترس للمؤلف الموسيقي جون وليامز و إخراج ستيفن سبيلبرغ ، عندما كانت هذه الآلة تعزف ألحانها عن طريق النبر بواسطة القوس بشكل متصل في المشاهد التي يظهر فيها سمك القرش لحظة الانقضاض على الضحية لرفع حالة التوتر عند المشاهد وهو ينتظر لحظة حدوث الكارثة .

كما تطلع آلات النفخ الخشبية بأصوات متنوعة وفقاً للطبيعة الصوتية لكل آلة . فمن هذه الآلات آلة الفلوت الصغير أو البيكلو الذي يؤدي الأصوات الحادة في هذه المجموعة ، وهو ذو صوت براق ومرح في الطبقة الصوتية الحادة ، ورومانسي رقيق في الطبقة الصوتية المتوسطة ، ودقيق وغامض في الطبقة الصوتية الغليظة ⁽²⁾. وهو يقلد أصوات الطبيعة والطيور والعواصف والتغني بالصحراء والآفاق ⁽³⁾. حيث أستخدمت هذه الآلة بوضوح في موسيقى فيلم الرسالة في أغلب مشاهد الفيلم وخصوصاً في المشهد الذي يصور الهجرة الأولى للمسلمين إلى الحبشة في شكل عزف منفرد يحمل في طياته الحنين إلى مكة في عيني عمار ابن ياسر . كما تُعد آلة الفاجوت أو الباصون وهي إحدى آلات النفخ الخشبية التي تُصنع من خشب الأبانوس وطوله حوالي 134 سم ، تقوم بعزف الألحان الموسيقية في الطبقة الصوتية الغليظة ، وقد أطلق عليه اسم مهرج الأوركسترا . حيث تُذكرنا آلة الفاجوت بفيلم الفك المفترس أيضاً عندما تُبنى ألحانه في الطبقة الغليظة ، حين تصور اللحظة التي يبدأ فيها سمك القرش بالتحرك تجاه ضحيته ، وكأنه ينفث نفثة من أنفاسه لبدء عملية الهجوم ، حيث جسدت هذه النغمات الإشارات الصوتية التي يطلقها الحوت في أعماق المحيط عند مخاطبة أقرانه أو التراسل معهم ، كما أنها ارتبطت ذهنياً بشكل سمكة القرش ودورها العدوانى بمجرد الاستماع إليها . كما تترج ضمن هذه العائلة آلات نفخ خشبية أخرى تقع أصواتها في الطبقة الصوتية المتوسطة فيما بين الفلوت وآلة الفاجوت ، تطلع بأداء

1-يوسف السيسى . مرجع سابق . ص 214 .

2-رانيا يحي . جماليات موسيقى أفلام يوسف شاهين . الهيئة العامة لقصور الثقافة . ط الأولى . القاهرة 2014 م . ص 33 .

3-يوسف السيسى . مرجع سابق . ص 215 .

أصوات أخرى بألوان مختلفة تكون أحياناً سريعة وخفيفة تؤدي عملية الانتقالات في العزف الأوركستراي السيمفوني ، وهذه الآلات هي – آلة الكلارنيت وآلة الأوبوا وآلة الكورنو الإنجليزي . حيث يمكن أن أنه عن دور آلة الأوبوا ، وهي ذات صوت أخف يشبه صوت طائر البط⁽¹⁾ . ففي مشاهد من فيلم الرسالة التي تُظهر مجموعة من فتيان قبائل العرب في محاولة لقتل الرسول الكريم غيلةً ، في شكل نغمات تحذيرية إيقاعية متقطعة تُصور روح المكر والدهاء التي أجمعت عليه قريش لقتل الرسول الكريم ، حيث تبدأ هذه النغمات في الظهور في أواخر المشهد الذي يقوم فيه أبوجهل بتوجيه أنظار سادة قريش إلى الخطة التي دبرها لقتل الرسول غيلةً على يد مجموعة من شبان قبائل العرب .

وتُعد آلات النفخ النحاسية إحدى المجموعات الموسيقية التي تُعزف ألحانها ضمن فرقة الأوركسترا ، حيث تأتي أحياناً داعمةً للألحان الأساسية الصادرة عن آلات العائلة الوترية ، وأحياناً أخرى تكون في مستوى الخلفية لها وتعزف أسفل منها ، وغالباً ما تكون آلات النفخ النحاسية هي المؤدي الوحيد أو الأكثر ظهوراً في أغلب مشاهد الفيلم ، كما في معظم مشاهد فيلم الرسالة ، وخصوصاً في مشاهد معارك الغزوات في الفيلم . فأصوات هذه الآلات بوجه عام جهوري وذات إيقاع حماسي يبعث على الحركة والمثابرة ، وهو ما يميز آلات الفرق العسكرية ، حيث إن عزفها يؤدي إلى تنسيق الحركة وضبط الإيقاع عند المسير أو الاستعراضات العسكرية ، فهي ذات دلالة واضحة على المارش العسكري وإيقاظ الهمم ، خصوصاً عندما تكون النغمات الموسيقية صادرة عن آلة الترمبيت بشكل ظاهر على جميع أصوات الآلات الموسيقية كحظة الإعلان عن النفير للحرب ، كما في المشهد الذي يباغت فيه خالد بن الوليد جيش المسلمين من الخلف في غزوة أحد ، فنسمع بوضوح نغمات آلة الترمبيت تصدح بقوة فوق الزخم الموسيقي المصاحب لحركة هجوم الفرسان على صهوات جيادهم تُنذر بحسم المعركة وانقلاب الموازين لصالح جيش المشركين بعدما بدأ عليهم التفهقر ولاحت في الأفق تباشير النصر لجيش المسلمين في أول الأمر . وتتكون مجموعة آلات النفخ النحاسية من آلة الترمبيت وهي أحد أصوات هذه المجموعة ، وأيضاً من آلة الترمبون ذات المزلاق وآلة الهورن الفرنسي الملتوية حول نفسها والشبيهة بالقرن ، وآلة التوبا . حيث تُعد آلة التوبا من أضخم أصوات الآلات النحاسية وأكثرها غلظة ، حيث يقوم العازف بالعزف عليها في وضعية الجلوس وهي مسندةً إلى جسمه واتجاه البوق المخروطي إلى أعلى ، حيث تقوم بعزف الألحان أو النغمات المخصصة لها بشكل متقطع أو إيقاعي ذات تأثير جمالي صحبة الآلات الموسيقية الأخرى ، وغالباً ما تكون نغماتها في شكل ضربات تحذيرية لقرب حدوث خطر معين ، كما في فيلم الشظية في المشهد الذي يظهر فيه الممثل

1- أحمد محمد عبد ربه موسى . مرجع سابق . ص 41 .

الطاهر القبائلي في دور البهلول في عمق الكادر تائهاً في الصحراء ؛ هرباً من طالبيه بالثأر ، فقد عبر الصوت الموسيقي لآلة التوبا عن ذلك بصيغة تحذيرية على تلك اللحظة عند أول ظهور في عمق الكادر ، إلا أنه تم استخدامها أكثر من مرة بطريقة مبالغ فيها عند تبادل اللقطات بين الممثل علي العريبي في دور سالم وشخصية البهلول ؛ مما أفقدها جاذبيتها ومصادقيتها في التعبير عن ذلك الموقف الدرامي ، إذ كان من المفترض الاكتفاء بها في الوهلة الأولى ، ومن ثم يتم استخدام لحن آخر بواسطة آلة أخرى كعزف متصل لعدد من آلات الفيولينة أو الكمان باستخدام (التريملو ، وهو صوت الترعيد في الأداء)⁽¹⁾ ، في شكل سلمي صاعد حتى لحظة وصول شخصية البهلول عند أول الكادر ثم تنتهي بشكل حاد عندما يكون البهلول في مواجهة سالم وطلبه شرب الماء ، لكان ذلك ذا تأثير درامي وجمالي مناسب في نفسية المشاهد . بينما كان استخدام آلة التوبا بشكل مختلف تماماً في مشهد حمزة الذي قَدِمَ فيه إلى المكان الذي يُعَذَّبُ فيه الضعفاء من المسلمين والذي شهد مقتل عائلة عمار بن ياسر ، حيث كان صوت هذه الآلة واضحاً تماماً عن طريق زفرتين متتاليتين في شكل باص متصل ، مما أعطى معناً جمالياً ، أولاً في طريقة توظيف صوتها الرخيم الجمهوري الذي يخدم ذلك المشهد مع كل العناصر التكوينية الأخرى ، وثانياً إعطاء معنى دلالي لشخصية حمزة بن عبدالمطلب ، وكأنه أسد يزأر مزمجراً بصوته ، نزل بذلك المكان لتختفي كل الضواري التي كانت تعج به من كفار قريش وعلى رأسهم (أبوجهل) عمرو بن هشام .

وتتخذ مجموعة آلات الإيقاع طبيعة صوتية خاصة بها ، وذلك وفقاً لطبقاتها الصوتية من حيث الحدة والغلط ، وأيضاً لطريقة الأداء المحصورة في عملية القرع أو الطرق على هيئة ضربات مؤجلة تفصل بينها فترات زمنية محددة ، أو ضربات متتالية وفقاً للصيغة اللحنية المكتوبة لها ضمن الجملة الموسيقية مع مجموعة من الآلات الموسيقية أو ضمن عزف أوركستراي كامل . وأحياناً تستخدم أصوات آلات الإيقاع بشكل متفرد بأداء التعابير اللازمة بشكل مستقل عن أية آلة موسيقية أخرى ، يكون الغرض منها الربط بين حركة الممثلين ومضمون المشهد الدرامي ، أو بين المؤثر الصوتي لوقع أقدام العسكر على الأرض والصيغة اللحنية لضربات الإيقاع التي تبعث على إظهار التناغم بين الحركة والمؤثر الصوتي الناجم عنها وطبيعة الإيقاع المصاحب لها ، كصوت المارش العسكري المعتمد على استخدام آلات الدرامز في أحد مشاهد فيلم عمر المختار عندما يتقدم مجموعة من الجنود الطليان على هيئة مسير منسق لتنفيذ عمليات الإعدام في حق مجموعة من المجاهدين الليبيين في أحد معسكرات الاعتقال . فهذا الأسلوب الإيقاعي قام بإضفاء طابع جمالي على المشهد ناتج من خلال التناغم والانسجام

1- سيد شحاته . مرجع سابق . ص 276 .

الحاصل بين طبيعة الحركة والإيقاع الصوتي المصاحب لها ، الذي يحث على التنسيق والنظام بين أجزاء الحركة الظاهرية التي تحدث في ذات الوقت ، وهذا بطبيعة الحال مستحب لدينا ويبعث على الشعور بالاكتمال والراحة .

المبحث الثالث :- التعبير الموسيقي والتجسيد المرئي للمشهد .

يختص التعبير الموسيقي بتوظيف الأنغام الموسيقية المختلفة بالتجسد المرئي للأشياء والمواقف والحركات المتنوعة ، التي ينطوي عليها المشهد السينمائي ، بهدف تحريك مخيلة المشاهد في إيجاد حالة واقعية تلبي رغباته الداخلية أثناء تعاطيه مع المشاهد المصورة بكل مكوناتها من مواقف وشخوص وفضاءات تنقلها إليه آلة التصوير بمختلف الزوايا والحركات وفقاً لرؤى المخرج السينمائي الذي يسعى إلى إيصال مضمون درامي معين بغية إحداث تأثير مناسب ذي مغزى دلالي ، أو إضفاء حالة من المتعة والتأثير الجمالي لخصائص التشكيل المرئي الظاهر على الشاشة .

وفي رائعة فنية موسيقية للمؤلف الموسيقي (موديست موسورسكي)* عندما قام بتأليف متتالية موسيقية لمعرض صور صديقه (فيكتور هارتمن) التي عُرضت في معرض أكاديمية الفنون في سان بطرسبيرغ عام 1874 م⁽¹⁾ . حيث قام موسورسكي بخلق ألحان موسيقية تجسد التشكيل المرئي والمضامين الداخلية لعدد عشر صور للفنان هارتمن ، ونقلها إلى العالم المسموع عن طريق أنغام الموسيقى الوصفية ذات البرنامج ، والتي جاءت بألحان مختلفة بين الصورة والأخرى ، مترجماً بالصوت الموسيقي الامتزاج اللوني والخطوط والظواهر التشكيلية الظاهرة في اللوحة الفنية من حركة وسكون وظلال لونية ، مستخدماً كافة الآلات الموسيقية التي مكنته من التجسيد المرئي لتلك اللوحات التشكيلية بواسطة التعبير الموسيقي بكل عناصره ووسائله المختلفة ، حيث بدأت تلك المتتالية بلحن موسيقي يُسمى النزهة أو التجوال والتي اتخذت شكل فكرة متكررة تتخلل المقطوعات الموسيقية المختلفة الموحية بالصورة كعامل ربط للوحات التشكيلية العشرة على صيغة الروندو**⁽²⁾ . مما يدل ذلك على قدرة الموسيقى من تجسيد الطابع المرئي الظاهر في الصورة وتحويله إلى صوت مسموع يعبر عن الحالة المرئية بواسطة الأنغام والألحان الموسيقية التي يستطيع من خلالها المشاهد الاستماع للصورة ومشاهدة الصوت على رأي سيرجي إيزنشتين . وعلى كل حال فإن التعبير اللحني الذي يرتبط بالمشهد السينمائي هو نتاج عملية إبداعية منشأها الألحان المختلفة التي فرضتها طبيعة النص الدرامي ومجريات الأحداث المتنوعة والأجواء العامة التي تهيمن على الفيلم ، والتي على

* موسورسكي هو موسيقار روسي وأحد مؤسسي الموسيقى القومية الروسية أواخر القرن التاسع عشر .

1- محمد الملاح . لغة التعبير الموسيقي والفن التشكيلي . (أبحاث اليرموك . المجلد 24 ، العدد (1) آذار 2008 م) . ص 1 .

** الروندو هو لحن موسيقي أساسي يتكرر بين مجموعة من الألحان المتنوعة كعملية ربط فيما بينها .

2- محمد الملاح . مرجع سابق . ص 7 .

ضوئها تجد الموسيقى الدرامية تأثيراتها المتنوعة وفقاً لتلك المعطيات ، وبناء على الفهم الدقيق الذي يبديه المؤلف الموسيقي للنص الفيلمي التي تمكنه من خلق الألحان المناسبة وكيفية صياغتها مع المشهد السينمائي . وعلى ذلك تتوافر عدة عوامل من شأنها أن تؤثر في اختيار أو وضع موسيقى الفيلم ، والتي غالباً ما تكون ذات علامة فارقة أو دلالة مميزة لأي فيلم من الأفلام . ومن خلال ذلك يمكن تحديد العوامل التي تؤثر في صياغة موسيقى مناسبة لأي فيلم وهي على النحو الآتي :-

1- المكان السينمائي .

2- الزمان السينمائي .

3- الطبيعة الدرامية للفيلم .

أولاً :- المكان السينمائي .

من غير شك أن لكل فيلم مكاناً محدداً وواضح المعالم ، وسواء كان هذا المكان واقعياً أو خيالياً قد قام بإيجاد نفسه من خلال السرد القصصي أو الروائي لحبكة الفيلم (فباستطاعة السينما أن تجعل منه مكاناً قابلاً للتأويل ، إذ أنها تستطيع أن تقتطع أي جزء من الواقع الطبيعي الفيزيائي ، وتحوله إلى واقع فني يجري توظيفه في سياق الحدث الدرامي ويُعد وعاءاً للشخصيات والحدث)⁽¹⁾ ، والمكان هنا ليس المقصود به المكان الشكلي لموقع تصوير مشاهد الفيلم الذي يُحدد دائماً في عبارتين هما : (داخلي أو خارجي) ، وإنما المقصود بالمكان هو الفضاء المحيط بشخصيات ومواقف وأحداث الفيلم ، والذي يتخذ عادة هيئة بيئة صحراوية أو قرية عريقة متناهية في القدم أو عبارة عن مدينة حديثة تحمل في طياتها ملامح العصر ، أو بيئة مكانية أخرى توحى بدلالات ثقافية أو عرقية لأية أمة من الأمم أو شعب من الشعوب خلال حقبة تاريخية معينة أو امتداداتها الثقافية إلى العصر الحالي . ويمكن أن يكون المكان في الفضاء الخارجي على متن مركبة فضائية ، أو في أعماق البحار كغواصة حربية مثلاً أو على متن الطائرة الرئاسية لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية أو في قاعدة بحرية أمريكية كما في بيرل هاربور ، أو على متن سفينة نقل فخمة كما في تايتنيك . فمن ذلك يمكن للمكان السينمائي أن يحمل دلالات فكرية أو أيديولوجية من ناحية ، وقيمة جمالية إبداعية من ناحية أخرى من خلال التكثيف البصري للمعاني والرموز التي تنطوي عليها

1- عبدالله حسن عبدالله . الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي . مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد . العدد 102 . ص 598 .

صورة الفيلم . هذا بالإضافة إلى أن المكان في الفيلم عندما تُحدد طبيعته من ناحية كونه مكاناً واقعياً أو خيالياً ، فربما يكون هذا المكان ذو طابع تاريخي يحمل صفة خيالية كأفلام الأساطير والخرافات كفيلم اسبرطة 300 وكونان والفيلم الملحمي سيد الخواتم ، وأيضاً أفلام المستقبل والخيال العلمي كسلسلة أفلام المبيد للمخرج جيمس كاميرون وفيلم أفاتار أيضاً ، وبعض أفلام الرعب ومصاصي الدماء تقترض مكاناً خيالياً وفقاً لطبيعة مجريات أحداث الفيلم ، ويمكن أن يكون مكان الفيلم ذا طابع تاريخي واقعي ، كفيلم القلب الشجاع وفيلم المحارب لراسل كرو ، وفيلم الرسالة ومملكة الجنة ، بالإضافة لطبيعة بعض الأفلام الأخرى ذات الصبغة الحديثة ، فهي تستخدم المكان الواقعي كفيلم بيرل هاربور ، وعبدالناصر 56 ، وفيلم عمر المختار والشظية . ومن ثمّ وبناءً على الوصف الدقيق لصورة المكان تكتمل الصورة الذهنية عند المخرج السينمائي والمؤلف الموسيقي في فهم طبيعة المكان أو الفضاء المرتبط بالفيلم ، وعلى ضوء ذلك يستطيع المؤلف الموسيقي أن يحدد الأسلوب المناسب الذي ستركز عليه موسيقى الفيلم . وتجدر الإشارة هنا إلى أن الموسيقى في حد ذاتها ومن ناحية نشأتها وتطورها قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمكان ، فالموسيقى التي نشأت في الأماكن المفتوحة كالموسيقى الأفريقية مثلاً تختلف عن الموسيقى الغربية أو الأوروبية التي نشأت في الأماكن المغلقة كالكنائس والكاتدرائيات ، إذ أن الموسيقى الأفريقية يغلب عليها الطابع الإيقاعي المركب المعقد نتيجة لانتمائها للمجال الفسيح والأماكن المفتوحة . وفي المقابل يمكن رصد تطور الموسيقى الكنائسية بالكاتدرائيات التي أنشئت على الطراز القوطي وفقاً للتأقلم الذي نشأ بين الموسيقى والأماكن التي تُعزف فيها ، وذلك بأن الصوت في تلك الأماكن يتميز بترددات ذات وقت طويل نتيجة لتكوينها المعماري ، إذ تنتقل النغمة الموسيقية عند إصدارها داخل الكنيسة عبر الفراغ بطريقة مباشرة إلى الأذن ، وبطريقة غير مباشرة بعد انعكاسها على السقف العالي والتجويفات التي تحويها ، حيث أدى ذلك إلى نشأة موسيقى ذات إيقاع بطيء مونوفوني محصور بين نغمات قليلة لا يشوبها أي تغيير مفاجئ في السرعة أو في السلم الموسيقي ، حتى لا تتداخل النغمات ببعضها البعض بسبب زمن التردد الطويل ، مما يفسر ذلك عدم وجود آلات إيقاعية في هذه الأماكن وبالتبعية في هذا النوع من الموسيقى⁽¹⁾. كما أن نشأة العديد من الأساليب الموسيقية المختلفة كالسوناتا والسيرنيد والفالس ، بالنظر إلى العصر التي ظهرت فيه ، نجد أن للمكان دوراً مهماً في تكوين حجم القاعة وانتشار الصوت بداخلها مما دفع بالموسيقين إلى التكيف مع تلك الحالة والكتابة الموسيقية وفقاً للظروف التي فرضتها طبيعة المرحلة ، كأسلوب موسيقى الحجرة . إذن فالفضاء الفيلمي والمساحات التي تنتقلها إلينا الكاميرا من خلال المشاهد المختلفة ، لها خصوصيتها في تحديد شكل المكان ودلالاته الرمزية التي تنعكس على أسلوب وطابع الموسيقى المستخدمة ، فالمكان في الفيلم متعدد ومتنوع ومختلف ، لذلك فإن الفيلم السينمائي يملك إمكانات التغير بشكل غير محدود بين تلك

الأماكن ، وعلى هذا تجد الموسيقى ما يلائمها من التغير وفقاً لذلك . فموسيقى الفيلم تستطيع أن تهيئ إحساساً بتجسيد المكان من خلال مطابقة نغمة موسيقية لما يتم عرضه في الصورة ، عندما تقوم بحالة التجسيد المرئي لما يتوافق مع مخيلة المشاهد ، كسيمفونية بحيرة البجع لتشاوكوفسكي التي تحمل صوراً خيالية متعددة لهيئة البحيرة والطبيعة الحركية لجماعة البجع وشكل الأداء المتناسق في تنفيذ الحركات ، وكأنها رقصات على مسرح الباليه . وأيضاً كما في المشهد الذي يُظهر غار حراء من فيلم الرسالة ، عندما يظهر في المشهد سفح الجبل مع حركة الكاميرا ZOOM IN في مصاحبة موسيقية هامسة على آلة الفلوت الصغير ونغمات من آلة الجلوكنبيل ، التي قامت بربط العلاقة بطبيعة ذاك المكان الذي شهد أول نزول للوحي على النبي الكريم ، في بعث حالة من الخشوع والرهبانية في نفس المتفرج ، وأيضاً إلى إصاق صفة رمزية بشخص الرسول منذ البداية للدلالة على وجوده في مشاهد معينة من الفيلم تجسدها الصورة الذاتية للكاميرا ، وتمنحه مكانها دائماً كلما دعت الحاجة إلى وجوده . كما يمكن استخدام الموسيقى النوعية في تحديد صفة المكان أو التعريف به ، كالموسيقى القومية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ، التي لها أكبر دلالة في بيان المكان السينمائي ، بالإضافة إلى العناصر المرئية الأخرى التي تدخل في تكوين المشهد المصور ، حيث لعبت موسيقى فيلم القلب الشجاع ذلك الدور عندما حملت الطابع الأسكتلندي في الأسلوب الفني والأداء الموسيقي الذي كان يعتمد على أنغام آلة موسيقى القرب ابتداءً من المشهد الأول في لقطة استعراضية لقمم الجبال لمناطق اسكتلندا ، للدلالة على البيئة المكانية المرتبطة بالطبيعة الثقافية لتلك البلاد التي تم تجسيدها من خلال تلك الأنغام ، كما أنها حملت هوية العمل الفيلمي الذي عالج مرحلة تاريخية من الصراع الدائر بين الملك الإنجليزي إدوارد الأول والفلاحين الأسكتلنديين الذين يرغبون في الحصول على استقلال ذاتي . كما عبرت أنغام آلة الجيتار وأسلوب الاداء في فيلم قناع زورو للمخرج "مارتن كامبل" عن عمق الثقافة والبيئة المحيطة بالمكسيك التي جرى سرد أحداث الفيلم بها . كما نجد أيضاً في الألحان الخاصة بشعب جمهورية يوغزلافيا ذات دلالة رمزية على هيئة المكان في فيلم ناصر 56 عند وصول الرئيس المصري إلى دولة يوغزلافيا . كما تشير أنغام آلة الهارمونيكا بأفلام الغرب الأمريكي لولاية تكساس الأمريكية . وقد يسعى المخرج أحياناً إلى الاعتماد على مخيلة المشاهد في ربط صورة المكان بالصوت الموسيقي أو الألحان المصاحبة للفعل الدرامي دون اللجوء إلى إظهار صورة المكان على الشاشة ، كما في فيلم مملكة الجنة في المشهد الذي يطلب فيه بيليان من الفارس العربي عماد الدين الأصفهاني من أن يصحبه إلى القدس، حيث بدأت أنغام آلة العود في الظهور قبل الانتقال إلى المشهد التالي ، مما أعطى دلالة للمكان الذي سوف يتوجهان إليه دون أن يكون حاضراً في ذات المشهد إلا في خيال المشاهد . وعلاوة على ذلك نجد بعض الأنماط الموسيقية قد ارتبطت بأماكن معينة عند نشأتها كموسيقى الروك ، التي لها صلة وثيقة بالملاهي والنوادي الليلية ، والتي ما إن عُزفت ألعانها حتى تجسدت صورة المكان على الفور في مخيلتنا . وربما يجب علينا التذكير هنا بموجة الأفلام الهندية على اختلاف طبائعها تمتلك موسيقى متميزة تنتمي إلى الفلكلور الشعبي الهندي ، فلها خاصية إبراز المكان السينمائي من غير منازع من مجرد الاستماع إليها ، إذ تستحضر على الفور في ذهن المشاهد تلك الأماكن التي تجري فيها أحداث الفيلم . وبصفة عامة تستطيع الموسيقى الشعبية أو الفلكلورية في إضفاء صبغة على نوع المكان الذي يعرضه

الفيلم ، إذ يرجع ذلك إلى ارتباط الموسيقى وامتزاجها منذ الأزل بفنون الرقص الذي فرض أسلوبه الإيقاعي على نوع الإيقاع الموسيقي المصاحب ، وبناء على ذلك أصبح من السهل أن نميز أي أسلوب موسيقي بناءً على ذلك الطابع الذي ينتمي إليه في أسلوب الرقص ، فعلى سبيل المثال الإيقاع الموسيقي الليبي يختلف عن الإيقاع الموسيقي التونسي وهلم جرا .

ومما تقدم يرى الباحث أن للمكان السينمائي تأثيراً مهماً في اختيار الموسيقى والتوظيف المناسب لها ، إذ ليس من المناسب أن يتم استخدام موسيقى تنتمي لدول شرق آسيا مثلاً في مشهد لمدينة نيويورك إلا إذا كان المعنيُّ بذلك أحد الأحياء الصينية التي تقطن تلك المدينة ، ففي هذه الحالة يكون استخدامها كتعبير دلالي لذلك المكان وما يحويه من شخوص ومناظر وأجواء محيطية ، لتجسيد تلك الصورة في ذهن المتفرج عن طريق الربط بين أنغام الموسيقى التي تحمل في طياتها ثقافة ذلك البلد وبين ما يتم عرضه على الشاشة .

ثانياً :- الزمان السينمائي .

تمارس السينما خطوة غير مسبقة على الزمن ، فهي تستطيع أن تنتقل بين أزمان الفيلم المختلفة بكل سلاسة ويسر ، فليس من العسير علينا أن نشاهد على الشاشة زمناً حاضراً بين شخصيات الفيلم وفي ذات الوقت تنقلنا إحدى الشخصيات إلى زمن ماضٍ تروي أحداثاً قد وقعت لها أو ظروفها عاصرتها خلال مرحلة زمنية من عمرها . وأهم ما يميز استخدام الزمن في السينما هو قدرتها على توظيف الزمن التأثيري بشكل استثنائي عن باقي الفنون الأخرى ، بحيث يمكنها اختزال الزمن الذي يمتد لساعات طويلة أو أيام وحتى سنين في مقدار الزمن المحدد لعرض الشريط السينمائي الذي قد يستغرق 90 دقيقة من زمن العرض ، وهذه خصائص تتفرد بها السينما عن سائر الفنون في عرضها للزمن بكل تفاصيله . فالمتفرج ذاته يعيش الزمن المعروض في الفيلم زمناً حاضراً وفقاً للزمن النفسي الذي يبديه المشاهد تجاه الفيلم حتى وإن كان الفيلم يعرض زمناً ماضياً ، وذلك تبعاً للزمن الموضوعي الذي يعرضه الفيلم والزمن التأثيري الذي يتبناه المخرج ، (فالمجريات الزمنية في الفيلم تقدم زمناً معيناً لما يجري ، إنه زمن خاص بما هو مجسد ولا يجب أن يشابه أي زمن آخر في الأزمان التي منحها المشاهد صفة الواقعية)⁽¹⁾ ، (فللعمل السينمائي أشكال زمنية محددة حيث يعطي كل مشهد ذلك الانطباع ، بينما تُمنح الموسيقى حرية كبيرة)⁽²⁾ . ذلك أن الزمن التأثيري في الفيلم هو أحد سمات العمل السينمائي وهي تملكه بشكل أساسي ، بيد أن الموسيقى من الناحية الطبيعية فهي تقدم زمناً موضوعياً بقدر الاستماع إليها أو مصاحبتها للموضوع المصور ، بمعنى أنه للموسيقى زمناً خاصاً يستغرقه زمنه المحدد أثناء العرض ، وعلى هذا فقد نشأ التشابه بين الزمن الموسيقي والزمن الفيلمي من حيث الزمن الموضوعي الذي تجري فيه أحداث العمل الفني من ناحية ، ثم الزمن النفسي الذي يختص بالمشاهدة أو المعيشة أثناء العرض من ناحية أخرى ، بالإضافة أن لكل منهما زمنه الخاص الذي يتحدد ضمن إطاره الفني المحدد له⁽³⁾ . وبالقدر الذي تمتلك فيه السينما وسائلها الخاصة في تعاملها مع الزمن

بكل صوره وصفاته للدلالة عليه ، فإن لموسيقى الفيلم كذلك عواملها الاساسية في تفسير ذلك الزمن والاشتغال فيه ، فلكل موسيقى زمن نشأت خلاله وترتبط به ، فالأحداث التاريخية مثلاً تفرض أزماناً تاريخية معينة ، ربما تكون في الواقع سابقة لنشأة أساليب وصيغ موسيقية معينة ، على ذلك يجب التعامل مع موسيقى الفيلم على النحو الذي لا يتعارض مع الوقائع التاريخية التي يتبناها الفيلم أو الموضوع السينمائي ، على اعتبار أن لكل أسلوب موسيقي قد نشأ في ظروف موضوعية محددة .

وفي هذا الصدد ذكر المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي إذ قال (لم أكن لأستخدم باخ في هاملت إنه لا يملك أية علاقة بهذه المسرحية ، إذ أن المبدأ الموسيقي في أساس فكرة المسرحية الرئيسية يعود إلى ما قبل باخ)⁽⁴⁾ . حيث نفهم من ذلك أن التوافق الزمني بين الأسلوب الموسيقي المستخدم والموضوع السينمائي من الأشياء التي ستؤثر في الصيغة النهائية لبنية الفيلم ، فليس من المناسب أن يتم استخدام موسيقى الروك مثلاً لفيلم تجري أحداثه في القرن الثامن عشر ، إذ ليس هناك تناسب زمني بين الشكلين . أما إذا كان الموضوع السينمائي يفترض زمناً خيالياً كأفلام الفانتازيا كسلسلة أفلام هاري بوتر وملحمة سيد الخواتم ، فإن الصيغ الموسيقية المصاحبة للمشاهد السينمائية كالتلك الأفلام تجد حرية أكبر في التعبير والتجسيد المرئي للمنظور يتوافق مع بنية الفيلم الخيالية سواء كان من حيث الإثارة أو الحركة أو ترجمة المشاعر الإنسانية للشخصيات .

إن الأساليب الموسيقية المتنوعة التي يجري استخدامها في مشاهد الفيلم المختلفة ، من الضروري أن تجد ما يبررها أثناء مصاحبتها للصورة ، فقد تنقل إلينا أنغام موسيقية لآلة البيانو ملامح من سيمفونية ضوء القمر لبينيهوفن عند ارتباطها بما تعنيه ، حينما تضعنا في فخامة ذلك العصر الذي ألفت فيه والهيئة التي تجسدها أثناء عرض الصورة . فضلاً عن ذلك فإن الاستخدام الزمني للموسيقى في الفيلم يأتي غالباً لارتباطه بالماضي ، كما في لحن لارا بفيلم الدكتور زيفاجو عندما يتكرر ذلك اللحن لاستدراة ذكريات الماضي ، كلما لاح طيف لارا في مخيلة الدكتور زيفاجو عند كل موقف يربطه بها أو مكان مر به شهد علاقة بينهما . كما يمكن أيضاً أن نلاحظ ذلك في المشهد الختامي لفيلم المحارب ، عندما يتمكن ماكسيموس من هزيمة قيصر روما الشاب كمودوس ، عندما تقوم الألحان

1- صوفيا ليبسا . جماليات موسيقى الافلام . ترجمة غازي منافخي . منشورات وزارة الثقافة . المؤسسة العامة للسينما . دمشق 1997 . ص 29 .

2- المرجع نفسه . ص 33 .

3- المرجع نفسه . ص 33، 34 .

4- ألغا سوركوف . الموسيقى والسينما . ترجمة كامل الديب . مجلة الحياة الموسيقية . العدد 52 . 2009 م .

الموسيقية من تصوير الحالة الذاتية لشخصية ماكسموس بالعودة به إلى ماضي زوجته وابنه وسط حقول القمح ، وكأنه في حالة عودة حالية بعد انتصارات عظيمة ، غير أنه يأمل لقاءهما في الجنة .

ثالثاً :- الطبيعة الدرامية للفيلم .

تتشكل الطبيعة الدرامية لأي فيلم ، وفقاً للمضامين الفنية والدرامية التي تحددها الفكرة الأساسية لموضوع الفيلم ، التي تسعى إلى جعل العمل الفيلمي ذا كتلة فنية متجانسة بين مختلف مكوناته الصورية والسمعية . فبالقدر الذي تحاول فيه قصة الفيلم إلى خلق تأثيرات درامية معينة وذات دلالات محددة ، تتظافر الوسائل الفنية الأخرى إلى تجسيد تلك التأثيرات بطرق أكثر جرأة وموضوعية لفهم تلك الطبيعة الدرامية لأي فيلم ، فمن خلال توظيف العناصر المرئية والصوتية المختلفة بحرفية تامة ، يتضح المغزى الدرامي الذي تطرحه الفكرة الأساسية للعمل السينمائي . وعلى ضوء ذلك تتحدد الوسائل والأدوات التي تقوم عليها المعالجة الفنية للمضمون الدرامي المطلوب ، فلكل فيلم طابعه الخاص الذي يميزه عن غيره من الأفلام ، فأفلام الإثارة والحركة تختلف عن أفلام العاطفة والرومانسية ، وهذه أيضاً تختلف عن أفلام التحليل النفسي وذات التوجه السريالي وأفلام الرعب وغيرها . وهذه جميعاً تخضع لمعالجة فنية ودرامية معينة من حيث الصراع الناشئ بين القوى المختلفة ومجريات الأحداث الملازمة لها ، وأسلوب التصوير والتقطيع الفني وتطبيقات تقنيات الصوت المختلفة . فتبعاً لتلك الطبيعة الخاصة بكل فيلم تتولد الألحان والأنغام الموسيقية لكي تُقيم تلك العلاقة مع ما تحويه الصورة من تفاصيل ودلالات وعلاقات مكانية وزمانية محددة ، وما يمكن أن يتم فهمه من ظروف نفسية واجتماعية وعاطفية تتعلق بشخصيات الفيلم والأجواء المحيطة . إن الطابع الدرامي يفرض نفسه على نوع وأسلوب الموسيقى الذي سيتم استخدامه أو الاتفاق عليه وفقاً للطابع العام للسرد الفيلمي ، وعلى إثر ذلك يتم صياغة إيقاعها وسلوكها اللحني مع ما يتمشى مع مضمون الفيلم وطابعه الحركي ، فأفلام الإثارة والحركة تحتاج لموسيقى تناسب إيقاعها وقوة حركتها الظاهرة على الشاشة ، بينما الأفلام ذات الطابع الرومانسي فهي تتطلب موسيقى شاعرية وذات ألحان تعبر عن العاطفة والحب والمشاعر الجياشة ، أما أفلام المعارك والملاحم والحروب فيناسبها اللحن الحماسي الذي يحث على الشجاعة والإقدام في عزيمة وإصرار . وغالباً ما تتعدد المشاهد وتتنوع في طرحها الدرامي بين الجرأة والشجاعة والمواقف الغرامية التي يظهر فيها البطل قوياً مقدماً ومحبباً مخلصاً لا يقوى على كبح مشاعره ورغباته تجاه من يحب ، حيث تتنوع الموسيقى لكي تجسد كل ما يلائم المعنى الذي تطرحه الصورة على الشاشة . وبهذا تتخذ موسيقى الأفلام منحاً تدعم فيه ذلك الطابع الدرامي لأي فيلم، فتكون ذات نبر إيقاعي سريع في المشاهد التي تنطوي على أفعال حركة ديناميكية ، مثل : مشاهد المعارك الحربية ، وأحياناً تكون ذات إيقاع بطيء مستندة إلى السلوك الحركي الظاهر على الشاشة أو لترجمة المشاعر الإنسانية الداخلية عندما تكون مشحونة بالعاطفة والرغبات النفسية الدفينة ، لتعميق الأثر الدرامي وترجمة مظاهر الصورة عن طريق الأنغام الموسيقية المناسبة التي تهدي إليه في

تألف سمعي بصري يُغني عن مئات الكلمات التي تعجز مهما كانت بلاغتها في إحداث ذلك الأثر في زمن لا يتجاوز بضع ثوان ، كما في بعض مشاهد فيلم القلب الشجاع عندما يلتقي وليام ولاس مع الفتاة مورن التي أحبها منذُ صغره ، خصوصاً في المشهد الذي يعرض مراسم زواجهما سرّاً ، فتتظافر الألحان في تألف هارموني بين أنغام آلة البيانو والآلات الوترية لتعبر عن عمق الأحاسيس العاطفية والرغبة الدفينة لكليهما دون الإشارة إليها بأية عبارات أو ألفاظ منطوقة ، فكانت الموسيقى هي الكفيلة بترجمة تلك النزعات العاطفية المتوارية . وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم (أن موسيقى الأفلام تُكتب لفيلم محدد ومقطع محدد ضمن هذا الفيلم آخذةً بعين الاعتبار كل الأشكال الجمالية والشكلية الخاصة به والتي تميزه عن سواه)⁽¹⁾ .

المبحث الرابع :- الدور الوظيفي للموسيقى التصويرية .

كأية وسيلة من وسائل الفيلم المختلفة تقوم الموسيقى بوظائفها التعبيرية والتأثيرية بطريقة مختلفة عن وسائل الفيلم الأخرى التي تعتمد بشكل أو بآخر على الوسائل البصرية ، كالإضاءة واللون والمناظر والحركة بأنواعها والانتقالات والتقطيع والمؤثرات بشقيها . وإن كان في بعضها يستخدم الرؤية والسمع في توضيح المعنى المطلوب كالحوار والمؤثرات الصوتية ، بحيث تكون تأثيرات كل هذه الوسائل ظاهرة للعين على شاشة السينما . بينما تأتي الموسيقى كوسيلة سمعية لإضافة تأثيراتها النغمية للصورة من خارج الشاشة في الغالب الأعم ، عبر نفادها إلى النفس التي هي موطن الإحساس للأنماط الموسيقية المختلفة ، والتي عن طريقها أيضاً يحدث الإدراك للمقاصد التي تم استخدام موسيقى معينة لأجلها ، فما إن تُعزف الألحان حتى تقوم تلك العلاقة بين ما يُعبر عنه بالوسائل المرئية وما يُهدف إليه بإسباغه بمعنى خاص ، أو بمعنى آخر يغيّر المعنى الظاهر على الشاشة أو في اتجاه مناقض له يتم التعبير عنه بلحن موسيقي مناسب ، أو لغرض توجيه نظر المتفرج نحو واقعة محددة أو لإحداث توتر لديه ، وأحياناً تقوم تلك العلاقة من أجل إحداث تأثيرات جمالية متممة لروعة التكوين الذي تنطوي عليه مناظر الفيلم في تناغم تام بين الصورة والصوت الموسيقي يأسر الألباب . (فالموسيقى هي أصوات تؤدي بالتتابع أو التوافق ، أي في وقت واحد ، وهذه الأصوات هي بناءات نغمية تحمل تشابهاً منطقياً محكماً للصور الخاصة بالوجدان البشري ، والوجدان البشري هو ما يمكن أن نشعر به من الإحساس الطبيعي بالألم والراحة والابتهاج وغير ذلك من العواطف)⁽¹⁾. وعلى هذا النحو يكمن لموسيقى الفيلم دورها المنوط بها في خدمة الصورة السينمائية والذي سوف نُعرض له فيما يلي :-

أولاً : - تهيئة الفيلم .

على ما يبدو أن تهيئة الفيلم قاعدة أساسية يحتاج إليها المشاهد لكي يبني نظريته وتوقعاته على شكل وطابع الفيلم الذي يُعرض على شاشة السينما (فالمؤلف الموسيقي يصبو دائماً إلى أن ينقل بموسيقاه إلى الأذهان الأخرى إحساساً بالأصوات النغمية والانطباعات في العالم المحيط به)⁽²⁾.

1- سامي يوسف حنا . عناصر الصوت في التمثيلية الإذاعية . مجلة كلية التربية الأساسية . جامعة الموصل . المجلد الثامن . العدد 1 . ص 61 .

2- جوليوس بورتوي . الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة فؤاد زكريا . دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر . ط الأولى 2004 . ص 296 .

فالموسيقى التي تتقدم الافتتاحية وترافق عرض عناوين الفيلم ، تتضمن الفكرة العامة لقصة الفيلم في جملة موسيقية رئيسية تقود المتفرج إلى إقامة جسر من العلاقة بين ما يُستمع إليه من ألحان ، وما هو مقبل عليه من أحداث يتخللها ذلك الفيلم بناءً على تصور مبدئي تختزله تلك المقدمة في ثوان معدودة .

إن خاصية التصور التي تتصف بها موسيقى الأفلام ، هي التي تسهم في تهيئة أجواء الفيلم لتحضير المشاهد لما يُعرض أمامه من مواقف وأحداث مختلفة التي تتجسد حول الأمور الحياتية المختلفة ، أو أحداث تاريخية حقيقية يجري تنفيذها برؤيا فنية سينمائية قد تكون شبيهة بالواقع الذي حدثت فيه ذلك الوقت ، أو التي تنتقل تصورات خيالية من وحي المؤلف أو المخرج السينمائي ، فالطبيعة الموسيقية التي تنطوي على أنغام هادئة وشاعرية تقود المشاهد إلى أجواء مفعمة بالرومانسية والفخامة ؛ كما في مشاهد البداية لفيلم التايتنيك أثناء إبحارها في رحلتها الأولى عبر فضاء المحيط الأطلسي . أما بالنسبة لتلك التي تكون متناقضة مع مضمون المشهد ؛ فإنها تصف إحساساً عاماً بالعزلة والضبابية تضع المشاهد في تآلف سيكولوجي مع الصورة المعروضة التي تتخذ الكبت الداخلي والاضطراب النفسي عنواناً لها كما في فيلم "هانيبال لاكتر" للممثل "أنتوني هوبكنز" ، عندما تُعزف أنغام آلة البيانو في تآلفات هارمونية رائعة عند الطبقة الصوتية المتوسطة ، لكي تغذي حالة النقوش لديه والتلذذ بقتل الآخرين وأكل لحومهم . كذلك فإن الطابع الحماسي والتأثير الإيقاعي للموسيقى يدفع إلى تصور أسلوب الإثارة والصراع المتواصل تجاه قضية ما ، كما في سلسلة أفلام إنديانا جونز للمخرج "ستيفن سبيلبرج" ، و أيضاً في الثلاثية الرائعة للفيلم الملحمي سيد الخواتم الذي يتميز بموسيقى رائعة تفوق التصور وخصوصاً عند المجابهات بين المقاتلين الأخيار من البشر والجان وبين الوحوش الذين يدفعهم أراغورن بسحره وقوته . وموسيقى الفيلم بصفة عامة كلما اتجهت إلى عدم تفسير معنى محدد أو إقامة علاقة ما ؛ فإنها تُضفي إحساساً عاماً على المشهد السينمائي ككل ، يكمل كلاً منهما الآخر فيما بين ما تحمله الموسيقى من زخرفيتها الذاتية ، وبين ما يتضمنه المشهد من مناظر وتنوع في اللقطات ، كما في مشاهد هجرة المسلمين الثانية إلى المدينة بفيلم الرسالة . وهذا بالطبع يقع في نطاق تهيئة أو تصوير الجو ؛ حرصاً من المخرج لتقبل المشاهد للوقائع المعروضة على الشاشة ، فالموسيقى على هذا النحو تسهم بنصيبها بجعل الحكاية جميلة مثلها في ذلك مثل باقي العناصر الأخرى التي يقوم عليها الفيلم ، (فالموسيقى فتحت آفاق رحبة أمام الصورة الفيلمية ، وقامت بدور تكويني إنشائي في صنع جو اللقطة ومعنى المشهد السينمائي ، وأصبحت لغة سينمائية بديلة عن الأصوات الحقيقية في الواقع ، وأكملت المعنى المألوف بتحولاتها النغمية)⁽¹⁾ .

¹⁻ عقيل مهدي يوسف . مرجع سابق . ص 122 .

ثانياً :- أن تجسم حركة أو إيقاعاً بصرياً أو صوتياً⁽¹⁾ .

إن أهم ما يميز الموسيقى هي أنها الحركة في الزمن وأن إيقاعها ناشيء من تعاقب النغمات الموسيقية وفقاً للميزان الموسيقي الذي حُدد للجملة الموسيقية عبر مجموعة من الحقول أو البارات التي كونت تلك الجملة في نوتة متكاملة الأركان ، والسينما هي أيضاً الحركة عبر المكان ، ولذلك فقد استطاعت الموسيقى أن تستغل خصائصها الحركية في الزمن في أن تجسم شكل الحركة الظاهرة على الشاشة في سلوك نغمي يجسد تلك الحالة ، كهيئة السقوط الحر لشخص ما عندما تصاحبها نغمة لولبية تحمل صفة الدوام ، كما أن الهبوط الحاد في اللحن عندما تبدأ بنغمة خافتة وتنتهي بضربة حاسمة ؛ تجسم كذلك حركة السقوط من الأعلى حتى لحظة الاصطدام بالأرض ، كحالة سقوط الهيكل العظمي لجسم ديناصور معلق بسقف الغرفة بفيلم "هاري بوتر" ، وكذلك الصوت الموسيقي الذي جسم إلقاء القنابل لطائرات القوات الألمانية على مدينة ستالين غراد بفيلم "العدو على الابواب" للمخرج "جون جاك أنو" ، قد جسد انطباعات مماثلاً في مخيلة المشاهد تكون قد جرت عليه عادته في وصف مواقف مشابهة بتعبيرات صوتية عن طريق الصفيير بشفتيه . كما يمكن للموسيقى أن تجسم الحركة بأسلوب آخر عندما تعتمد على مطابقة فعل الحركة الظاهر في الصورة كما في مشاهد الجزء الأول من فيلم الماتركس عند محطة القطار للقتال الدائر بين الفتى المختار نيون (والمستنسخ سميث) ، حيث تفاعلت الموسيقى مع الحركة بين الطرفين عن طريق محاكتها بنفس الأسلوب بواسطة الآلات الوترية ذات القوس . كما أن الجانب الإيقاعي للموسيقى يتلائم مع حركة إيقاع الصورة ، فهذه الخاصية تتصف بها الموسيقى بشكل طبيعي ، فهي لذلك تُشعرنا بوقع الإيقاع الظاهر في الصورة وتُظهره بشكل سلس ، فكلما كان إيقاع الصورة سريعاً نشطاً جاء إيقاع الموسيقى موافقاً له ، والعكس صحيح أيضاً ، وغالباً ما يأتي الإيقاع البطيء معبراً عن نواح عاطفية أو غرائز داخلية دفينية كما في بعض المشاهد التي تجمع بين روز بوكاتر وجاك دورسن بفيلم تايينتيك التي تحاكيها أنغام آلة البيانو ، أو للتعبير عن الحالة المأساوية التي تسود المشهد كما في بعض مشاهد فيلم مملكة الجنة ؛ (لأن الموسيقى تمتلك نفس سمات الإيقاع والتتابع المتدفق ، فإنها تستطيع بسهولة أن تتكيف مع إيقاعات الفيلم الأساسية ومع أشكاله ومناسيبه السلسلة المترققة)⁽²⁾ ، (فهدف المخرج دائماً يتجسد في إيجاد مقابل مرئي لصوت الموسيقى أو يجد منظوراً سمعياً لتركيبة المرئيات إن جاز التعبير)⁽³⁾ .

1- مارسيل مرتن . مرجع سابق . ص 124 .

2- فن الفرجة على الأفلام . مرجع سابق . ص 154 .

3- طارق عبدالرحمن الجبوري . البناء الإخراجي للقطعة بين الميزانسين والسينغرافيا . مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد . العدد 98 . ص 468 .

ثالثاً :- تعميق الأثر الدرامي للفيلم .

إن تأثير الفعل الدرامي الذي يجسده الفيلم تتوقف فاعليته على جودة وسائل الصورة التي يستخدمها بشقيها البصري والصوتي ، فكلما كان استخدام تلك الوسائل على قدر عالٍ من الحرفية والإتقان كانت النتيجة ذات فاعلية كبيرة وتركت أثر درامي عميق في نفسية المشاهد ، والموسيقى باعتبارها إحدى وسائل الصورة في الجانب السمعي ؛ فإن تأثيرها يكمن في قدرتها على تحويل الجانب البصري الذي يجسده الفعل الدرامي إلى شعور داخلي عبر الأنغام التي تضع المشاهد في قلب الحدث الذي يُعرضه المشهد السينمائي لغرض إحداث تأثيرات معينة عبر خاصية السمع ، فالإضاءة مثلاً عندما تكون خافتة في أجواء المكان ، قد تقدم إيحاء بالعزلة والسلبية وفقدان الأمل ، أو أن يتم استخدام هذا المؤثر البصري لأغراض أخرى وذلك وفقاً لطبيعة الحدث المعروض على الشاشة ، كأن يكون المستهدف بذلك إضفاء حالة رومانسية عميقة بين البطل والبطلة بالفيلم ، فهذه الظواهر المرئية تعمل على تعزيزها الموسيقى التي تتخللها وتعميق أثرها في نفسية المشاهد من خلال الغوص في أعماق المشهد واستشفاف بواطنه عبر أنغام تجسد تلك الحالات ، فهي بذلك تُعمق إحساساً داخلياً لدى المتلقي ، ربما كانت ترتبط بخبرات حسية سابقة لدى المتلقي ذاته . ففي الحالة الأولى تستطيع الموسيقى أن تصور حالة الحزن الداخلية التي تهيم على شخصية أو شخصيات الفيلم ، كما في المشهد الذي تُظهر فيه "راسيل باباس" حزنها على ولدها الذي قتله "توميلي" بفيلم عمر المختار ، حيث عبرت أنغام آلات الكنتروباص بواسطة صوت الباص الرخيم والمتهادي عن عمق حزنها في ثوانٍ معدودة ، أو لإبراز حالة القهر والاضطهاد التي تعم أجواء المشهد باستخدام نغم معين كمقام الصبا المعروف في الموسيقى الشرقية ، الذي تم تجسيده على نحو بارع بمشاهد معتقل العقيلة بذات الفيلم حيث يُحبس الناس خلف الأسلاك الشائكة مكرهين لا حول لهم ولا قوة ، مما عمّق ذلك اللحن بواسطة آلة الناي الخشبية مشاعر الأسى و الحزن عند المشاهد على ذلك الوضع المأساوي ، حتى وإن جاء إنتاج الفيلم متأخراً بعد عدة عقود من غزو الطليان لليبيا . أما في الحالة الثانية فإن الرومانسية تأخذ منحى آخر ، إذ تُعبر الموسيقى عن عمق المشاعر الجياشة بين الطرفين في هدوء وسكينة وكأن الكلمات قُطعت من أوصالها ، ولم يبقَ إلا للفعل الجسدي أن يتوج تلك المشاعر التي تتفطر شوقاً للقاء ، كما في المشاهد التي تجمع بين روز و جاك في مخزن الأمتعة بالتايتنيك الذي تم التعبير عنه بأنغام آلة البيانو بشاعرية رائعة . كما أن الأثر الدرامي للموسيقى يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يُراد للموسيقى أن تكشف عن حالة الغضب والكراهية تجاه قضية معينة أو فئة من الناس كما في المشاهد التي أوغل فيها كفار قریش الانتقام من بني هاشم والاعتداء على ممتلكاتهم ، فقد عبر الإيقاع الموسيقي والخشونة في العزف بطريقة غريبة وغير مألوفة عن ذلك الاضطراب والتخبط في حنكة أبي سفيان وحكمته ، الذي باتت الأمور تقلت من بين يديه على حين غفلة . هذا بالإضافة إلى ما تخلقه حالات الهلع والخوف في مشاهد الفيلم من رفع درجات التوتر عند المشاهد ، فتقوم الموسيقى عند ذلك المستوى بتعميق ذلك التوتر عن طريق الأنغام القوية والمتكررة مع تتابع في مستوى وأحجام اللقطات التي يكونها المونتاج المركب ؛ كما في فيلم "الحديقة الجوارسية" للمخرج "ستيفن سبيليرج" ، وعلى نحو آخر تبرز الموسيقى ذلك التوتر عند اللحظات التي توشك فيها العملية اللصوصية المحترفة على الفشل في أية

لحظة ، فكلما زادت مراحل الخطورة في مراحل إنجاز المهمة ، ضاعفت الموسيقى من تصاعد وتيرتها في أوكتافات متتالية مع بنائها الدرامي للقطات المتعددة حتى تصل بالحدث إلى نقطة الذروة ، كما في المشاهد التي تقوم فيها الممثلة "كاثرين زيتا جونز" باختراق شبكة أشعة الليزر لغرض سرقة القناع بفيلم المصيدة 1999 Entrapment م في حيلة منها للإيقاع بالمثل "شين كونري" الذي قام بسرقة لوحة فنية ثمينة بمدينة نيويورك ، حيث جسدت تلك الموسيقى قمة التوتر عند المشاهد ، وعززت تفاعله وانفعالاته مع ذلك المشهد استمتاعاً بحرفية الأداء وجاذبية الصورة خوفاً على فشل المهمة في لحظةٍ عن تصرف غير محسوب . كما يأتي تعزيز الموسيقى للأثر الدرامي في الفيلم عندما تقوم بالمحافظة على وحدة الحدث والربط بين أجزائه (عندما تؤدي وظيفة جسر عابر فوق الانتقالات ، ففي هذا النمط من التوليف تستمر الفكرة الموسيقية من منظر إلى المنظر التالي ، حتى وإن كان المنظر في زمان أو مكان مختلفين) ⁽¹⁾ . كما في المشاهد التي يجاهر بها شباب قریش بالدين الجديد ابتداءً من الدار التي كانوا يجتمعون فيها ثم وصولاً إلى الكعبة ، حيث عبرت الموسيقى المرافقة لذلك الحدث على الإصرار والعزم في تنفيذ المهمة مهما كانت النتائج بواسطة آلات العزف الوترية عند الطبقة الصوتية الحادة ذات تأثير إيعازي محث على المضي قدماً ، رافقت الحدث عبر الانتقالات وتغير المشاهد حتى لحظة الوصول إلى محاذاة الكعبة ، حيث تنتهي الموسيقى بخفوت تدريجي بقفلة ختامية كاملة بوصول الحدث إلى مبتغاه .

رابعاً :- أن تُستعمل كعلامة أو رمز .

إن كل موقف في الفيلم يمكن أن يشكل علامة ما ، إما نتيجة لما سبقه من مواقف ، أو إشارة إلى مواقف لاحقة لم تتكشف بعد . وهنا يلجأ المشاهد إلى تحليل وربط مواقف الأحداث الحالية بما تم تنبيهه إليه في مشاهد سابقة ، والموسيقى في هذه الحالة تنهض بجزء كبير بهذه المهمة ، بالإضافة للعناصر الأخرى التي

1- آلان كاسبيار . التذوق السينمائي . ترجمة . وداد عبدالله. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989 . ص 33 .

تجسد الحدث. (فبناء موسيقى الفيلم يسهم إلى حد كبير في بناء الصورة من حيث استخدامها للتضاد أو التطابق أو الرمز ، ففيها من الدلالة بقدر ما تحمله الصورة من دلالات وبقدر ما يحمله الحوار البليغ من معانٍ ودلالات عميقة)⁽¹⁾ . فنغمة موسيقية تحذيرية قد تُشير إلى مخاطر ما قد تلحق بإحدى شخصيات الفيلم أو تبديلاً في الموقف الراهن ، كما في المشهد الذي يظهر فيه شخصان يلحقان خيفةً بشخصية عمار بن ياسر أثناء خروجه من اجتماع شباب قريش الذين آمنوا سراً ، فقد عبرت تلك النغمات ذات الصبغة التحذيرية بواسطة آلات النفخ النحاسية على هيئة نوتة واحدة ذات زمن كامل تبدأ بنبر قوي وتنتهي إلى خفوت ، حيث أوحى بتلك الخطورة التي سوف تلحق بشخصية عمار فيما بعد ، لذلك شكلت تلك النغمة الموسيقية علامة واضحة على طبيعة ذلك الحدث ، ارتبطت بعلاقة ذات مدلول عند المشاهد في الحياة الطبيعية اليومية شبيهة بتلك الإجراءات التي تمارسها الأجهزة الأمنية الحديثة في متابعة ومراقبة تحركات فئة معينة من الناس . كما قاد اللحن الهارموني على أنغام آلة البيانو في تصاعد تدريجي في المشهد الذي يطلب فيه سادة قريش من بلال ابن رباح بإنزال العقوبة بعمار بن ياسر على فصاحته في الدفاع عن محمد (ﷺ) إذ أشارت تلك الأنغام إلى حالة الثورة الداخلية عند بلال ضد الذين يمتلكونه ، وأيضاً على المصير المجهول الذي ينتظره لرفضه تنفيذ أوامر سيده أمية بن خلف . كما أن التبدل في موقف معين تدركه الموسيقى وتقود إليه قبل أن يتجسد على الشاشة ؛ كالإشارة إلى الفوز والانتصار في معركة بدر عندما حدث التبدل في أسلوب العزف الأوركستراي الذي كان ينقل إيقاع المعركة إلى الحالة التي تعبر عن فرحة الانتصار قبل أن تتكشف للمشاهد ما ستؤول إليه نتائج المعركة بلحظات ، وإن كانت النتيجة التاريخية معروفة لدى المشاهد ومحسومة في الأساس ، إلا أنها على ما أعتقد قد غدّت توقعات المشاهد بطابع جمالي تتم التكوين الصوري للمشهد . (ولكم تُستعمل الموسيقى في هذا العرض الخاطف خلال الأفلام ، لتكون بمثابة نقطة تحول بين المشاهد المتتابعة ولكنها تُستعمل في الكثرة الغالبة لتحقيق التغير السريع في العاطفة لدى الجمهور المشاهد ، ومرد ذلك هو أنه من الممكن تحقيق هذا التغير عن طريق الأذن بسرعة يفوق تحقيقه عن طريق العين)⁽²⁾ .

وعلى مستوى الرمز تتخذ الموسيقى مستوى آخر في عملية التعبير أو التجسيد المرئي للأشياء أو المواقف ، حيث إن الشواهد كثيرة حول استخدامات الموسيقى كرمز في العمل الفني والدرامي ، أقربها

1- حكمت البيضاوي . مرجع سابق . ص 14 .

2- روجر مانفيل . الفيلم والجمهور . ترجمة برلنتي منصور . دار الفكر العربي . ص 47 .

للذهن تلك اللازمة الموسيقية التي ترتبط عادةً بموقف درامي أو شخصية معينة ، عندما يجري عرضها في كل مرة ، أو التمهيد لظهورها في المشهد التالي ، حيث يتجسد هذا الأمر بشكل واضح في استخدام نوتة موسيقية معينة عبرت عن شخصية الرسول الكريم بفيلم الرسالة من غير ظهوره شخصياً ، فمثلت تلك النوتة رمزاً لهذه الشخصية الغائبة في الفيلم عبر لقطة ذاتية لآلة التصوير ، فكلما أراد المخرج الحضور لتلك الشخصية تُعزف ألحان تلك النوتة للدلالة على وجودها في تلك الأنحاء ، ومعبرةً أيضاً عن حالتها الشعورية التي يمكن فهمها من خلال الإشارات المرئية التي يلحظها المشاهد على وجوه الممثلين كعلامات الاستبشار أو الحزن ، كما في ملامح الحزن التي اعتلت وجه جعفر بن أبي طالب عند تأثره لحال عمار بن ياسر واسرته إثر التعذيب الذي تعرضوا له ، كما أنها جسدت تلك النوتة علامات الاستبشار على وجوه الصحابة عندما أعلن خالد بن الوليد إسلامه بين يدي الرسول في المدينة ، وهو في كل ذل وتواضع في حضرة تلك اللقطة الإيحائية المجسدة للشخصية الغائبة عبر أنغامها المميزة . فقامت هذه النوتة في هذه الحالة بالإضافة لرمزيتها الذاتية إلى شرح المعاني المرتبطة بها التي تم الإشارة إليها آنفاً. ومن ناحية أخرى تُستخدم الموسيقى بجلاء تام كعلامة لعمل درامي معين ، سينمائي أو تلفزيوني يميزه عن غيره من الأعمال (فالأفلام مهما تكن أهميتها لا بد أن يكون لها نغم موسيقي خاص بها)⁽¹⁾ ، كموسيقى أفلام جيمس بوند التي تقردت بأنغامها الخاصة منذ انطلاقة سلسلة أفلام جيمس بوند في مطلع الستينيات من القرن العشرين ، كما أن موسيقى مسلسل رأفت الهجان لها سماتها المميزة التي تُشير إلى ذاك العمل بالذات سواء عن طريق المقدمة والخاتمة الرائعتين أو عن طريق المقاطع الداخلية التي تُعبر عن كل موقف درامي بعينه . فضلاً عن ذلك الافتتاحيات الموسيقية لجملته من البرامج التلفزيونية ، كبرنامج من سيربح المليون الذي عُرض على قناة MBC ، كذلك تتميز بعض القنوات الفضائية ذات الصبغة الإخبارية بأساليبها الموسيقية الخاصة التي يمكن عن طريقها معرفة القناة التي على التلفاز على الفور من خلال الاستماع فقط لتلك العلامات الموسيقية المميزة لها ، كالجزيرة والعربية و الـ BBC حتى وإن كنا غير جالسين أمام التلفاز . كذلك فقد تجسدت الصفة الرمزية للموسيقى بجلاء تام في المسلسل المشهور الذي شغل كل محبي الدراما في العالم تقريباً ، ألا وهو مسلسل "وادي الذئاب" حيث كان لكل شخصية رئيسية فيه نغمة موسيقية خاصة ارتبطت بها على مدار الأجزاء كلها كموسيقى عبدالحى التي عبرت عن شخصيته الكئيبة ، فهي على الدوام تشير إليه كلما جاء وقت ظهوره بالمشهد كحالة منفردة على أنغام آلة الساكسفون ، وهكذا مع باقي الشخصيات

التي لكل منها نغمتها الخاصة والتي متى عُزفت نبأتنا بوجود تلك الشخصية في مكان ما ، حتى وإن لم يأتِ ظهورها على الفور في المشهد كشخصية (كارا) الذي تميزه أنغام خاصة بشكل فريد تجوب المكان ، تكون كافية للدلالة عليه ، حتى وإن تم الاعتماد عليها هي بالذات بدون ظهور تلك الشخصية في الصورة ، ويكون الإيجاز الدرامي الناتج عن أفعال هذه الشخصية يُشير إليها برمزية الموسيقى وحدها فقط .

خامساً :- أن تكون بديلة عن صوت حقيقي .

وهذه الخاصية للموسيقى بالفيلم تشابه استخدام المؤثر الصوتي الذي غالباً ما يعبر عن صوت حركة طبيعية ، فهذه الموسيقى قادرة على أن تكون بديلة عن صوت حقيقي كرفيف السهام بفيلم سيد الخواتم ، أيضاً عندما تسمو بصرخة ، فهي تتحول شيئاً فشيئاً إلى صوت موسيقي كما في صرخة سمية أم عمار عندما طعنها أبوجهل . (وقد جاء استخدام "ماكس شتاينر" في كتابته لموسيقى فيلم المخبر بتجسيد ذلك الإحساس بمحاكاة صوت حقيقي لما أسماه أوسكار ليفانت تكتيك ميكي ماوس ، فانصفاق الباب تصحبه نغمة من الموسيقى الوترية ، ثم تسقط على الأرض بعض قطع من العملة فتُسمع بضع أنغام قليلة ، بينما تعزف على القيثارة نفخة من دخان سيجارة ، وإذا ما انتزع الإعلان عن الحائط في عنف حاكته الموسيقى بنفثة عذبة⁽¹⁾ ، وربما هذا يدخل في إطار تجسيم الحركة المرئية بأنغام موسيقية مماثلة تحمل تأثيراً أكثر فاعلية مما يعطي انطباعاً دلاليّاً مغايراً مما لو قُدم ذلك بصوته الحقيقي .

سادساً :- تهيئة الإحساس بالزمان والمكان السينمائيين⁽²⁾ .

لقد تم تناول هذا الجانب بشي من التفصيل في المبحث الثالث لهذا البحث ، وفي ذات الوقت يؤكد الباحث على أن العديد من الصيغ والأساليب الموسيقية ترتبط بشكل وثيق بأماكن وفترات زمنية محددة ، فقد تقدم مقطوعة موسيقية ذات طابع رومانسي إحساساً عاطفياً يتقاطع زمانياً ومكانياً مع طبيعة الفيلم ، ففي فيلم (الطر) للمخرج "توم تايكور" الذي يروي حياة "جان باتيست غرنوي" الذي عاش في فرنسا في أواسط القرن الثامن عشر ، فالموسيقى التي أولفت لهذا الفيلم نقلت بشكل عام أجواء أو مناخ الفيلم التي اعتمدت على إظهار الحالة الداخلية لغرنوي عندما جسدت حالة الضياع الذي يعانيه نتيجة مشبه وراء أنفه الذي

1- ألبرت فولتون . السينما آلة وفن- تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون . ترجمة صلاح عز الدين و فؤاد كامل . مكتبة مصر . 1958 م . ص 257 .

2- جوزف م. بوجز . مرجع سابق . ص 159 .

أعمى بصيرته عند قتله للفتيات الجميلات بأعصاب باردة دون أن يرف له جفن ، لغرض استخراج العطر منهن ، حيث كان لاستخدام آلة الهارب في الفيلم علاقة كبيرة بعصر الأحداث في الفيلم ؛ لأنها آلة وترية استخدمت في أوروبا في العصر الرومانتيكي ، فالصيغة الموسيقية التي عبرت عن الأحاسيس والعاطفة كانت مستوحاة من الفترة الرومانتيكية التي جرت فيها أحداث هذا الفيلم . (أيضاً تصطبغ الحقبة الزمنية التي يوضع فيها الفيلم بالواقعية من خلال استخدام الموسيقى والتوزيع الموسيقي الملانمين ، كما يتضح باستخدام الصوت العتيق المستملح لآلة الهارب قيثارية في سبيل قطعة تاريخية)⁽¹⁾ . في فيلم الرسالة ارتبطت أنشودة (طلع البدر علينا) بموقفين في ذات الوقت ، أولهما أنها أعطت قيمة زمنية لحدثها في ذلك الوقت من الهجرة النبوية ، وثانيهما أنها اختصت بالمكان الذي هاجر إليه الرسول (ﷺ) وهي بلاد (يثرب) المدينة المنورة حديثاً . وأيضاً في فيلم الطريق إلى إيلات للمخرجة "إنعام محمد علي" من إنتاج عام 1993 م ، تم استخدام الدبكة الأردنية للدلالة على المكان الذي سيشهد مراحل تنفيذ عملية تدمير الميناء الإسرائيلي إيلات عن طريق الأردن عند ظهوره لأول مرة في الفيلم .

ومن ناحية أخرى تلجأ العديد من الأفلام إلى استخدام موسيقى خاصة بفئة معينة من الأمم أو الأجناس للإشارة إليها أو لأماكن تواجدها من حيث ارتباطها بطابع لحنى أو إيقاعي معين ؛ كموسيقى الفلامنكو الإسبانية ذات النبر الإيقاعي والمعتمدة على التصفيق والعزف على آلة الجيتار ، كما في مشهد الرقص الذي يجمع بين الممثل "أنتوني بانديراس" والممثلة "كاثرين زيتا جونز" بفيلم قناع زور عند انتحاله شخصية رجل أعمال أسباني . أيضاً يُضفي الطابع الموسيقي على أسلوب الفالس ذلك النوع من الموسيقى الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر بكل من ألمانيا والنمسا ، والذي يأتي ظهوره في الفيلم للتعبير عن حالة من الألفة والحميمية في الأجواء ، وبين الممثلين عندما يمارسون الرقص على إيقاع أنغام تلك الموسيقى ، وحيث كونها أيضاً تعكس أجواء الطبقة الأرستقراطية ومدى علاقتها بالمكان الذي تجري فيه . كما ينقل إلينا الاستماع إلى أغاني أم كلثوم إحساساً بتلك المقاهي العتيقة في الأزقة والحارات الشعبية في مصر التي نستمتع إلى شذرات من أغانيها بالجزء الأول من فيلم إنديانا جونز عند قدوم الممثل "هاريسون فورد" إلى مصر للبحث عن الكنوز الفرعونية القديمة . وقد عودتنا الإذاعة المسموعة في الصباح إلى الاستماع إلى أغاني فيروز ، مثل : أغنية نسَم علينا الهواء ، والتي ارتبطت أيضاً بوقت الخروج للعمل كدفعة للجد والنشاط ليوم جديد ، والتي حتى وإن تم الاستماع إليها في غير وقت الصباح لحملت إلينا تلك الأجواء المفعمة بالحياة . وربما أيضاً تمنحنا أغاني أم كلثوم تلك الأجواء المسائية التي تشطح بخيالنا إلى آهات ليل الغربة كأغنية الأطلال وفكروني ، وهذه جميعاً إذا استخدمت في أعمال درامية فإنها تمد المشاهد بأجواء مشابهة لما يشعر به في

الواقع . كما يمكن أن تُستخدم الموسيقى لمصاحبة الزمن التأثيري في الفيلم ، عندما يتم اختزال الفترات الزمنية الطويلة بأزمنة قصيرة ومختصرة ، ففي هذه الحالة تقوم الموسيقى بطريقة فنية بتكوين جسر متصل فوق اللقطات والمشاهد ، تدعم فيها الزمن التأثيري المستخدم في الفيلم ، كما في مشاهد بناء مسجد الرسول بالمدينة المنورة ، التي قدمت فيها الموسيقى صورة مقنعة للمشاهد بمراحل تشييد المسجد في زمن تأثيري محدود جداً .

سابعاً : تقديم معنى إضافي للصورة .

في بعض مشاهد الفيلم يحدث نوع من القصور أو الضعف عند الاعتماد على الصورة وحدها لغرض ترجمة معنى معين ، أو إحداث أثر درامي كافٍ يجد له صدًى في نفسية المشاهد ، كوجود رتابة في الحوار ، أو فعل حركي صامت ليس مقصوداً لذاته ، أو في المشاهد التي تتسم بالمطاردة ، أو في اللقطات الطويلة التي تتخذ زمناً متصلاً إلى حد الملل ، فإنه يتم اللجوء إلى استخدام ظاهرة موسيقية ملائمة لكسر حدة تلك الحالة لإضفاء طابع جمالي عليها يتناغم مع العناصر الأخرى المكونة للمشهد ، كما في المشهد الذي يقوم فيه المسلمون ببناء مسجد النبي بالمدينة ، على الرغم من أن المشاهد جاءت للدلالة على الهمة والنشاط في إنجاز العمل . وفي فيلم تاقرفت للمخرج "خالد مصطفى خشيم" ، غطت الموسيقى جزءاً كبيراً من مشاهد الفيلم حاولت مجازاة الحركة على الشاشة ، وإن كانت في رأيي غير ذات فاعلية أكيدة مع أحداث الفيلم ؛ نظراً لأن طبيعة الحكمة في حد ذاتها مفككة ولم تقم على بناء درامي حقيقي يمكن أن يجذب المشاهد ويشده إليه .

الفصل الثالث .

الإطار التحليلي .

إجراءات البحث .

الفصل الثالث الإطار التحليلي :- إجراءات البحث .

مجتمع البحث :

وهو الأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية ودورها بالفيلم السينمائي .

عينة البحث :

وهي عينة قصدية محددة في تحليل الموسيقى التصويرية لفلمي (الرسالة لمصطفى العقاد ، ومملكة الجنة للمخرج ريدلي سكوت) .

منهج البحث :

حيث قام الباحث باستخدام المنهج الوصفي باستخدام (تحليل المضمون) .

أداة البحث :

وهي عبارة عن استمارة تحليل بيانات الموسيقى التصويرية المستخدمة في عينة البحث للكشف عن القيمة الفنية والجمالية والمدلولات الوظيفية للموسيقى في عينة البحث ، عن طريق استخدام جداول تفرغ توظيف الموسيقى بما يخدم تهيئة الإحساس بالزمان و المكان ، وكذلك التي تقوم على تعميق الأثر الدرامي والفعل الدرامي وأيضاً التعريف بالشخصيات ، عبر مجموعة من المشاهد على عموم الفيلم .

قام الباحث بعرض أداة التحليل على مجموعة من الخبراء (*) في مجال فن الفيلم ، لمطابقة مدى ملاءمتها لتحليل موسيقى العينة المختارة ، ومدى جدوته ا في تحقيق النتائج المرجوة من البحث المقترح ، وذلك لإمكانية الاستفادة من المقترحات التي أبدائها بعض من الخبراء التي رأوا أنها تخدم أداة التحليل ، للمساعدة في عملية تحليل العينة المختارة بالشكل العلمي المطلوب . حيث تم الأخذ بجميع الملاحظات الواردة على صدق الأداة من حيث الشكل والمضمون .

(*) قائمة بأسماء السادة الخبراء وهم :-

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1- د . الطاهر علي العباني : | استاذ بكلية الإعلام والفنون – جامعة طرابلس . |
| 2- د . مروان نايف عدوان : | استاذ بكلية الإعلام والفنون – جامعة طرابلس . |
| 3- د . سليمان علي كافو : | استاذ بكلية الإعلام والفنون – جامعة طرابلس . |
| 4- د . نور الدين محمود سعيد : | استاذ بكلية الإعلام والفنون – جامعة طرابلس . |
| 5- د . صالح علي قحلووس : | استاذ بالأكاديمية للبيبة للدراسات العليا - طرابلس |

أولاً :- تحليل الموسيقى التصويرية لفيلم الرسالة

بطاقة تعريف بالفيلم

عنوان الفيلم بالعربية (الرسالة)

عنوان الفيلم بالإنجليزية (The Message)

الإخراج

مصطفى العقاد

الإنتاج

مصطفى العقاد

القصة والحوار

توفيق الحكيم

عبد الحميد جوة السحار

عبد الرحمن الشرقاوي

محمد علي ماهر

كاتب السيناريو

هاري كريج

البطولة

عبدالله غيث

في دور حمزة بن عبد المطلب

منى واصف

في دور هند بنت عتبة

حمدي غيث

في دور (أبوسفيان بن حرب)

علي أحمد سالم

في دور بلال بن رباح

أحمد مرعي

في دور زيد بن حارثة

محمد العربي

في دور عمار بن ياسر

حسن الجندي

في دور (أبو جهل)

سناء جميل

في دور سمية

تصوير سينمائي	سيد بكر
موسيقى تصويرية	جاك هيلارد
مونتاج	إبراهيم سالم
مهندس صوت	موريس جار
المونتاج الصوتي	جون بلوم
المونتاج الموسيقي	حسين عفيفي
مهندس الميكساج	دافيد هيلارد
توزيع	كريس جرينهام
تاريخ الصدور	روبين كلارك
مدة العرض	جيرى همفريز
مصادر التمويل	شركة فيلمكو للإنتاج العالمي
الميزانية	1975
	198 دقيقة
	المغرب
	ليبيا
	خمسة عشر مليون دولار .

ملخص دراما فيلم الرسالة

يُعد فيلم الرسالة للمخرج مصطفى العقاد من أحد أهم الأفلام العالمية ؛ وذلك من حيث ضخامة الإنتاج واتباع طريقة هوليوود في إعداد المشاهد واللقطات وأسلوب التصوير وتجهيز الممثلين وتنفيذ أعمال الديكور التي تتعاطى مع طبيعة الفيلم ، كما أن اختيار الشخصيات وحرفية أداء الممثلين كانت سبباً في الارتقاء بهذا الفيلم إلى سدة الأفلام الروائية العالمية منذُ عقد السبعينيات من القرن الماضي إلى يومنا هذا . فقد تناول الفيلم قصة الإسلام منذُ اللحظات الأولى التي سبقت نزول الوحي على النبي الكريم محمد - عليه الصلاة والسلام - التي تخللت استعراض حياة قريش في مكة عهد الجاهلية التي تميزت بعبادة الأصنام والأوثان المصنوعة من الخشب والحجارة وأكل الربا واستعباد القوي للضعيف ، وكيف أن مكة كانت مركزاً للعبادة والتجارة في تلك الفترة التي سبقت ظهور الإسلام ، ثم وبنزول الوحي واستمرار الدعوة سراً دخلت مكة مرحلة أخرى من الصراع بين العقيدة التي جاء بها الدين الجديد بعبادة الله الواحد ، وبين ما كان يعتقد به أهل قريش من عبادة الأوثان وتعدد الآلهة التي كانت توظفها قريش للعبادة والتجارة في موسم الحج إلى بيت إبراهيم ، حيث اقتصرت فترة الدعوة سراً في البداية على أهل الرسول وأصدقائه وأقاربه ، حيث تؤكد المصادر التاريخية في السيرة النبوية ، استمرار الدعوة في السر إلى ما يزيد عن ثلاث سنوات والتي اختزلها الفيلم في زمن تأثيري ضيق في بضع مشاهد التي استعرضها في اجتماع شباب قريش في خلوتهم بدارهم خفية عن أعين الناس ، وفي مشهد الحوار الذي دار في بيت آل ياسر بن عمار ووالديه بالإضافة إلى ما تناوله الفيلم من حوار بدار الندوة التي يجتمع فيها سادة قريش ، والتي شهدت اعتناق بلال ابن رباح للدين الجديد وهو لا يزال عبداً مملوكاً تحت سيده أمية بن خلف .

وعند الإعلان عن الجهر بالدعوة اعتمد الفيلم على تجسيد تلك الفترة التي جاوزت العشر سنوات في بضع مشاهد أيضاً ، والتي كان من أبرزها هجرة المسلمين الأولى إلى الحبشة وطرده بني هاشم من بيوتهم إلى شعاب مكة ، وموت (أبو طالب) عم النبي الذي كفل طفولته ، واتجاه النبي إلى الطائف لطلب النصرة والمنعة منها ، والتي كانت بداية نقطة التحول في الفيلم ، عند مبايعة نفر من أهل يثرب من الأوس والخزرج على منعة الرسول وتقديم العون والحماية له ، والتي أسفرت عن انطلاق هجرة المسلمين إلى المدينة في نقلة زمنية استغرقت فترة مكوث الرسول في مكة بعد البعثة الثالثة عشر سنة ، حيث عالجت هذه المرحلة من الفيلم البداية التي بُنيت عليها قصة الفيلم .

وفي المدينة المنورة عالج الفيلم مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ الدولة الإسلامية في عهد الرسول ، التي شهدت أهم الغزوات التي قادها الرسول بنفسه ، والتي تجسدت في غزوة بدر الكبرى في السنة الثانية من الهجرة ، والتي أظهرها الفيلم بشكلها الواقعي ، مثلما أخبر عنها رب العزة في كتابه العزيز إذ كان خروج المسلمين لاستهداف قافلة (أبو سفيان) بينما قدر الله اللقاء بين الطرفين (أي : جيش المسلمين وجيش المشركين) في موقعة بدر من غير ميعاد أو تنسيق مسبق ،

كما تُعد موقعة أحد أهم الوقائع التاريخية التي تناولها الفيلم بشكل واقعي ، والتي شهدت مقتل حمزة بن عبدالمطلب عم الرسول على يد وحشي ، ثم تحقيق النصر المؤقت من قبل المسلمين وانقلاب نتائج المعركة فيما بعد لصالح المشركين عند مخالفة الرماة المتمركزين على الجبل ، لأمر رسول الله . حيث مثلت هذه الوقائع مشاهد الذروة من الفيلم ، ثم يصور لنا الفيلم فترة صلح الحديبية التي استغلها المسلمون في نشر الدعوة وتعاليم الدين في فترة من السلم والهدوء ، ولكن خرق المعاهدة من بعض الأعراب الداخلين في عهد قريش ، أدى إلى تجييش القبائل التي دانت بالإسلام للتحرك إلى فتح مكة مهد الوحي ومنطلق الدعوة بالدين الجديد الذي كان في السنة الثامنة للهجرة ، فقد مثلت هذه الغزوة ، أي : فتح مكة مشاهد الختام والحل من قصة الفيلم الذي انتهى بدخول المسلمين لمكة من دون قتال من أبوابها الثلاثة كما صورها الفيلم ، غير أن الحقيقة التاريخية تؤكد دخول المسلمين من أبوابها الأربعة⁽¹⁾.

وبهذا يكون قد تجسدت قصة الإسلام التي اختزلها الفيلم في 198 دقيقة لعقدين ونيف من الزمن ، الذي ارتكز على التشويق والإثارة وجذب الانتباه في أسلوب التصوير والمونتاج وتجسيد الشخصيات لأدوارهم وتركيب الصوت الذي رافق كل همسة ولمسة وحركة شفاه بحرفية عالية ، كما أن الأسلوب التفاعلي الذي بُنيت عليه موسيقى الفيلم دفعت إلى تصوير الأحداث وتعميق أثرها الدرامي في أغلب مشاهد الفيلم ، وخصوصاً تلك التي صيغت على مقام الحجاز ؛ مما عكس الطابع الاسلامي في العديد من المشاهد التي ترتبط بالمسلمين .

1- علي محمد الصلابي . السيرة النبوية – دروس وعبر – في تربية الأمة وبناء الدولة . الجزء الأول . دار الكتاب الثقافي . الأردن . ص 1057 .

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم التعريف بالشخصيات

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة								عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي الموسيقي بهواية	علاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	علاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة العمل الدرامي الموسيقي بالحدث	رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	شامل عزف أوركيسترا لي			
1	ل.ع	فسي مستوى النظر	23 ث	منظر من داخل أحد محلات بيع البقالة يظهر في عى الكار أمية بن خلف يتجول في السوق فيقترب من هذا المحل يقلب نوعاً من البذور وخلفه خادمه بلال يضلله بالشمسية حتى يدخل في الكادر أحد الباعة يعرض صقراً يقدمه إلى مولاه أمية وعندما يبادر في الانصراف يكتشف أنه يمشي في الشمس فيخاطب خادمه بلفظ بلال إلى أن يغادر الكادر	ثابتة	قطع	—	—	خافتة	الدف مع الطبلة	رشيق راقص	غير محدد	تصوير الجو العام للسوق والتعريف بشخصية أمية بن خلف	طبيعة السوق في موسم الحج في مكة	لا توجد	التجوال في السوق					
2	ل.ع إلى ل.م	فسي مستوى النظر	15 ث	أبو سفيان يتقدم إلى مركز الكادر حتى منتصف اللقطة ثم ينظم إليه عميرة حيث يخاطبه أبو سفيان بقوله كيف ترى السوق يا عميرة فيرد عليه لم تتضح بعد	ثابتة	قطع	✓	—	—	خافتة	الناي	بطيء	خلفية للحوار	مكاشفة (أبو سفيان) في مكة	مركز السوق في مكة	غير محدد	تفقد أحوال السوق				
3	ل.م	فسي مستوى النظر	06 ث	عميرة يواصل كلامه عندما يقول لو وفقت بين الآلهة التجارة يربوا حصادنا يا أبا سفيان	ثابتة	قطع	✓	—	—	خافتة	الناي	بطيء	خلفية للحوار	الاستمرار في نفس الوصف السابق	مركز السوق في مكة	غير محدد	تفقد أحوال السوق				

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم التعريف بالشخصيات

عناصر الصورة																			عناصر التعبير الموسيقي										عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة القليمي الموسيقى بهوية	العلاقة السينمائي بالمكان	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة الموسيقى الدرامي بالحدث															
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا																							
4	ل.ع	في مستوى النظر	06 ث	تظهر هند بنت عتبة وجاريتها تتقدمان من أحد التجار يبيع أقمشة حريرية من الصين وظهره للكاميرا مع ظهور الحركة في خلفية الكادر للناس وهي تجوب أنحاء السوق	ثابتة	قطع	—	—	—	خافتة	الدف مع الطبلة	رشيق راقص	غير محدد	تصوير الجو العام للسوق والتعريف بشخصية هند	طبيعة السوق في موسم الحج في مكة	غير محدد	التجوال في السوق															
5	ل.ق	في مستوى النظر	04 ث	هند بنت عتبة تختار عينة من الأقمشة وتطلب سبعة أطوال	ثابتة	قطع	—	—	—	خافتة	الدف مع الطبلة	رشيق راقص	غير محدد	تصوير الجو العام للسوق	طبيعة السوق في موسم الحج في مكة	غير محدد	الموافقة على اختيار البضاعة															
6	ل.ق	في مستوى النظر	04 ث	هند بنت عتبة تعترض على السعر وترد على التاجر (لزوج أبي سفيان)	ثابتة	قطع	—	—	—	خافتة	الدف مع الطبلة	رشيق راقص	غير محدد	لا توجد	اضفاء سمة الواقعية على شكل السوق	غير محدد	التدل على التاجر															
7	ل.ع	مرتفعة	02 ث	منظر لحشد من الناس في فناء الكعبة ينظرون إلى تقديم القرابين للإشارة لوجود شخص النبي بينهم	ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	متوسطة	الفولينة والهارب يكسوهما رنين موسيقى هرموني ذو طابع إلكتروني	هادي تعبري	تعبيري	الإيحاء بشخصية الرسول	تحديد مكان الرسول بوجوده في الاتحاء بدون ظهوره شخصياً	للإشارة إلى أن النبي في الأربعين من عمره	إنكار عبادة الأوثان والدعوة لدين إبراهيم															
8	ل.م	في مستوى النظر	05 ث	أبو لهب وامراته يستلمان القرابين حيث يتني أبو لهب على القائم بتقديم القران ثم تظهر علامات الامتعاض على وجه امرأة (أبو لهب) لوجود شخص الرسول في المكان	ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	متوسطة	الكمان والهارب يكسوهما رنين موسيقى هرموني ذو طابع إلكتروني	بطيء تعبري	تعبيري	الارتباط بشخصية الرسول	مواصلة تحديد مكوث الرسول في مكانه	زمن الجاهلية قبل البعثة	استلام القرابين وعدم إلقاء بال لمحمد															

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم التعريف بالشخصيات

عناصر التوظيف الموسيقي				عناصر التعبير الموسيقي								عناصر الصورة						
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الأداء الموسيقي				الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
								عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل							
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف منفرد
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بهوية	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف ثنائي	عزف شامل	عزف		

في بداية الفيلم بدأ التمهيد للشخصيات الرئيسية وتقديمها في ظروف مختلفة التي تتناسب مع شكل وطبيعة ظهورها في المشهد عند استخدام تنويع من الآلات الموسيقية التي تنعكس على شكل وطبيعة تلك الشخصية ، فقد تم استخدام الطبله والدف بإيقاع رشيق راقص عند ظهور كل من أمية بن خلف وهند بنت عتبة في السوق الذي تعقده قريش في موسم الحج ، أضفى ذلك الإيقاع الرشيق حالة من التجانس بين طبيعة تلك المشاهد والإيقاع الموسيقي المصاحب في حيادية تامة ، عكست روح وطبيعة السوق في تلك الأثناء ، كما في اللقطات رقم 1،4،5،6 من الجدول . بينما تم استخدام آلة الناي في الطبقة الصوتية الخافتة بلحن بطيء عند ظهور (أبو سفيان) وهو يتفقد أحوال السوق في مكة ثم التقائه بعميرة للدلالة على مكانة (أبو سفيان) في مكة كما في اللقطتين رقم 2،3 من الجدول .

وعند بداية التعريف بشخصية الرسول قدم اللحن المصاحب على آلي الفيولينة والهارب مكسوتان برنين موسيقي هارموني ، صفة رمزية خاصة بشخصية الرسول ، التي تعذر تجسيدها بشكل حقيقي لتحل محلها تلك الأنغام ، التي كانت قادرة على سد ذلك النقص في ظهور شخصية البطل بكل تجلياتها في المشهد ، من خلال تكوين صورة ذهنية في عقل المشاهد باستخدام تلك الأنغام أو اللازمة الموسيقية وحدها فقط ، والتي أرى أنها كانت كفيلة بإحداث التأثير المطلوب باستحضار الشخصية الغائبة عبر الصورة الذهنية التي جسدها تلك الانغام المميزة ، وما صاحب ذلك من تأثيرات درامية تكون لها دلالات معنية كحالة الامتعاض والتذمر التي اعتلت وجه (أبولهب) وامراته من وجود الرسول في المكان ، كما في اللقطات من رقم 7 إلى 10 من الجدول . وفي نهاية الثلث الأول من الفيلم تقريباً يتم التعريف بشخصية علي بن أبي طالب عندما أثره حمزة بن عبد المطلب عن نفسه بتقديمه لسيف علي للحداد لشحذه عند الاستعداد لغزوة بدره فقد هيات آلة الفلوت وآلات النفخ النحاسية عندما حصل تغير مفاجئ في اللحن للإيحاء بشخصية علي بن أبي طالب بمجرد تقديم سيفه المميز للحداد كما في اللقطتين رقم 11،12 من الجدول .

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن				
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركيستري									
1	ل.ع	فسي مستوى النظر	14 ث	منظر عام للصحراء وفيه يظهر ثلاثة فرسان في وسط الكادر على صهوات جيادهم وهم في حالة عدو يتجهون نحو الكاميرا	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	تبدأ بخفوت ثم تتصاعد لتستقر على الطبقة المتوسطة	الفلوت الصغير أولاً ثم تصاحبه في الخلفية الآلات الوترية	بطيء	ميلودي لحني	تصوير الجو العام والتعريف بالفيلم	الناحية الشمالية لمدينة يثرب	عرض الزمان بشكل مسبق على وقائع أحداث الفيلم	علاقة الموسيقى بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي
2	ل.ع	من مرتفعة إلى مستوى النظر	13 ث	كثبان رملية في الصحراء مع ظهور الفرسان الثلاثة وهم يركضون من يسار إلى يمين الكادر	بان يمين	فيد إن	—	ثلاثي	—	متوسطة	نفس المجموعة مع إضافة آلة الهارب	بطيء	ميلودي لحني	تصوير الجو العام والتعريف بالفيلم	توطيد العلاقة بين أنغام الفلوت وطبيعة الصحراء في الهدوء والسكينة	اختزال المسافة السابقة مع تغيير الاتجاه	تغيير اتجاه الحركة	
3	ل.ع	فسي مستوى النظر	8 ث	نفس المنظر السابق حيث يظهر الفرسان في عمق الكادر وهم يتجهون نحو الكاميرا	ثابتة	فيد إن	—	—	✓	حادة	آلات نفخ نحاسية مع مصاحبة الآلات الوترية	سريع	حماسي كونترابنط متقابل	تصوير الجو العام والتعريف بالفيلم	من بحر الرمال إلى مناطق جبلية صحراوية	عرض الزمن التأثيري المتعلق بتخطي المساحات الشاسعة	الاستمرار في مواصلة الرحلة	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة							عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي بالموسيقى بهوية	علاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	علاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة العمل الدرامي بالموسيقى بالحدث	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	شامل عزف أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة		
4	حادة	نفَس مجموعة العزف السابقة	سريع	حماسي كنتراينبط متقابل	تصوير الجو العام والتعريف بالفيلم	غير محدد	انقضاء فترة النهار إلى المساء	الاستمرار في مواصلة الرحلة	—	—	✓	فيد إن	ثابتة	الفرسان الثلاثة يركضون من يسار إلى يمين الكادر إلى أن يختفون بتلة جبلية مع ظهور الشمس في عمق الكادر عند الغروب	8 ث	فسي مستوى النظر	ل.ع	4		
5	حادة	نفَس مجموعة آلات العزف السابقة	سريع	حماسي كنتراينبط متقابل	تصوير الجو العام والتعريف بالفيلم	خارج حدود مناطق الحجاز	اختزال المسافة من المدينة إلى الحدود الغربية لمنطقة الحجاز في زمن تأثيري محدود	تحديد وجهة مسار كل فارس	—	—	✓	فيد إن	زوم أوت	الفرسان الثلاثة يصلون إلى نقطة الافتراق حيث يتجه أحدهم إلى يمين الكادر والآخر إلى يسار الكادر والثالث يتجه نحو الكاميرا	17 ث	مرتفعة	ل.ع	5		
6	حادة	نفَس مجموعة آلات العزف السابقة	سريع	حماسي كنتراينبط متقابل	تصوير الجو العام والتعريف بالفيلم	غير محدد	غير محدد	الاتجاه إلى هرقل عظيم الروم	—	—	✓	قطع	ترافلننج يسار	يظهر أحد الفرسان وحيداً وهو يركض على صهوة جواده من يمين إلى يسار الكادر	07 ث	مرتفعة	ل.ع	6		
7	حادة	نفَس مجموعة آلات العزف السابقة	سريع	حماسي كنتراينبط متقابل	تصوير الجو العام والتعريف بالفيلم	مناطق مصر التي تحت سيطرة الأقباط بمصر	الانتقال بالزمن إلى لحظة ظهور الفارس بمناطق الأهرامات القبط	تهيئة توصيل الرسالة إلى المقوقس عظيم القبط	—	—	✓	قطع	ثابتة	ظهور الأهرامات المصرية الكبير والأوسط وظهور الفارس الثاني في عمق الكادر يعدو في اتجاه يمين الكادر إلى أن يغادره	09 ث	منخفضة	ل.ع	7		
8	حادة ثم تنتهي إلى خفوت	آلة الفلوت مع مصاحبة آلات العزف الوترية	سريع	حماسي كنتراينبط متقابل	تصوير الجو العام والتعريف بالفيلم	مناطق سيطرة الدولة الفارسية	اختزال الزمن إلى لحظة ظهور الفارس الثالث بمحاذات ساحل البحر في مناطق فارس	تهيئة توصيل الرسالة إلى عاهل الفرس	—	—	✓	قطع	زوم أوت	ظهور الفارس الثالث في يمين الكادر على ساحل البحر وهو يعدو من يمين إلى يسار الكادر إلى أن تظهر مياه البحر في الكادر	16 ث	فسي مستوى النظر	ل.ع	8		

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة القليلي الموسيقي بهوية	السينمائي الموسيقي بالمكان	السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة الموسيقي الدرامي والفعل بالحدث
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيراتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا								
9	ل.ق. إلى ل.م	منخفضة إلى مستوى النظر	10 ث6	يبدأ ظهور غار حراء في وسط الجبل مع استمرار حركة الكاميرا زوم إن حتى تدخل في ظلمة الغار حتى يصبح الكادر مظلماً تماماً إلى أن نستمع صوت الراوي يتلوا أول ما نزل من القرآن على الرسول من أول آيات سورة العلق حتى يظهر ضوء خافت في وسط الكادر إشارة إلى النور الجديد . عندها تبدأ حركة الكاميرا زوم أوت إلى أن تتضح معالم ذلك النور وهو عبارة عن مصباح زيت بيد زيد بن حارثة حتى يضعه على النافذة وهو يتابع حالة نزول الوحي على الرسول، ثم يهم زيد في الخروج من الحجرة لكي يحدث أصحابه عما رآه من نزول الوحي على الرسول	زوم إن في أول اللقطة ثم زوم أوت في آخر اللقطة ثم حركة الكاميرا بان يسار تتبع خروج زيد من حجرة الرسول	قطع	-	ثلاثي	—	حادة	الفلوتات والفلوكنشيل	بطيء	ميلودي مقامي	ذات أسلوب مقامي يرتبط بالأساسي لموسيقى الفيلم والارتباط بشخصية الرسول	غار حراء أثناء نزول الوحي	الانتقال بالزمن من لحظة نزول الوحي إلى لحظة وجود النبي في بيته في مكة	نزول الوحي وبداية الدعوة في السر
10	ل.ع	منخفضة إلى مستوى النظر	16 ث	عمار بن ياسر ينزل الدرج من الحجرة التي كان يجتمع فيها شباب قريش الذين آمنوا سراً إلى أن يصل المدخل الخارجي ثم ينظم إليه جعفر ابن أبي طالب إلى أن يخرجان ويغادران الكادر	تلت داون مع بان يمين	قطع	-	ثلاثي	—	طبقة غليظة للحن الأساس مع طبقة حادة للحن الفرعي	الات النفخ النحاسية مع آلات النفخ الخشبية	متوسط	تحذيري كنترابنط	الارتباط بحالة إخفاء الأمر عن سادة قريش والحنر في نشر الدين سراً	إرهاصات الدعوة سراً في زمن تأثيري من ثلاث سنوات إلى ثوانٍ معدودة	ريبة وحذر من ردة فعل قريش تجاه حركة الشباب الذين آمنوا سراً	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العمل الفيلمي علاقة الموسيقى بملوية	السينمائي علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي علاقة الموسيقى بالزمان	علاقة العمل الدرامي بالموسيقى بالحدث
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا لي								
11	ل.ع	منخفضة	07 ث	مصعب ينزل الدرج من الحجرة التي كان بها إلى أن يصل المدخل الخارجي حتى يغادر تماماً	تلت داون مع بان يمين	قطع	—	ثلاثي	—	نفس الحالة في اللقطة السابقة	نفس مجموعة العزف	متوسط	تحذيري كنترابنط	نفس الحالة السابقة	الاستمرار في وصف مكان الحدث	الاستمرار في وصف الحالة السابقة	المحافظة على التأثير الدرامي في اللقطة السابقة
12	ل.م	في مستوى النظر	20 ث	عمار بن ياسر يظهر ظهره للكاميرا من أعلى الخصر حتى منتصف الرأس يتقدم نحو الإمام متجهاً نحو بيته ثم يظهر شخصان يدخلان الكادر يتبعانه خفية	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	نفس الحالة في اللقطة السابقة	نفس مجموعة العزف	متوسط	تحذيري كنترابنط	الارتباط بحالة التعقب ومتابعة تحركات النبي ومن معه	غير محدد	اختزال زمن الدعوة سرأ خلال ثلاث سنوات إلى لحظات معدودة	تعميق الحالة التحذيرية عندما تم تغيير طبيعة اللحن بتخصيص نغمة تحذيرية خاصة للإشارة للمراقبة الشديدة
13	ل.ع	مرتفعة	06 ث	لقطة ذاتية لزيد ينظر لمجموعة الشبان وهم جالسون ، حيث يتحرك مصعب ناحية النافذة يزيل عنها الستار ويقول وليسمع العالم ثم ينظر نحو الكاميرا ، عندها ينتفض الشبان ويتجهون صوب الكاميرا	ثابتة	قطع	—	كونشيرتو للكونتراباص	—	غليظة	آلات الكونتراباص	نبر متقطع للباص على الأوتار	حماسي	لا توجد	غير محدد	بعد مضي ثلاث سنوات من الدعوة سرأ في زمن مقتضب	محاكاة نبض قلب الشباب عند سماعهم خبر الجهر بالدعوة والهمة في الخروج
14	ل.م	مرتفعة	09 ث	جعفر بن أبي طالب يزيل الستارة من على النافذة ومعه بلال وهو يهتف لا إله إلا الله ولا نعبد إلا إياه مخلصين له الدين ولو كره الكافرون	ثابتة	قطع	—	كونشيرتو للكونتراباص	—	بين الغليظة والحادة	آلات الكونتراباص ثم تنظم إليها مجموعة الفيولينة	نبر متقطع للباص مع لحن متصل لمجموعة الفيولينة	حماسي كنترابنط	إيجاد علاقة مع المشاهد التمهيدية	غير محدد	الاستمرار في وصف الحالة السابقة	إظهار الهمة والعزم في نفوس الشباب مع دعم الحركة

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر الصورة				عناصر التعبير الموسيقي								عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الخطبة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة القليلي الموسيقي بهوية العمل	العلاقة السيميائي الموسيقي بالمكان	العلاقة السيميائي الموسيقي بالزمان	علاقة الدرامي الموسيقي بالحدث والفعل
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو)	عزف شامل	عزف أوركسترا لي								
15	ل.ع	مرتفعة	07 ث	منظر عام لأحياء مكة تبدو خالية إلا من حركة بسيطة مع تواصل صوت جعفر في عمق الكادر يهلل ويكبر	ثابتة	قطع	—	كونشيرتو للكونترياباص	—	بين الغليظة والحادة	نفس المجموعة السابقة	نبر متقطع للباص مع لحن متصل لمجموعة الفيوينية	حماسي كنترابنط	يرتبط بلحن المشاهد التمهيدية	في مكة عند الجهـر بالدعوة	مكة بعد مضي ثلاث سنوات من الدعوة في السر	إظهار مكة وكأنها في غفلة من أمرها	
16	ل.ع	مرتفعة	06 ث	في لقطة ذاتية للرسول من على ناقته وهو ينظر لجموع المسلمين في المدينة يرحبون بمقدمه	دولي إن	قطع	—	—	—	حادة	الدقوف	سريع	أنشودة طلع البدر علينا	تشكل نقطة تحول في الفيلم	المدينة المنورة عند قدوم الرسول إليها	اختزال الزمن المستغرق في قطع المسافة التي ظهر فيها النبي عند مشارف المدينة الشمالية إلى لحظة وجوده بين أهالي يثرب	الترحيب بالرسول	
17	ل.م	فـي مستوى النظر	15 ث	حمزة وعمار بن ياسر في أول الكادر يباشران بناء مسجد الرسول في المدينة وفي عمق الكادر يظهر مجموعة من الرجال يقومون ببعض الأعمال	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي	تحمل هوية الفيلم وتعكس روح العمل الجماعي	موقع إنشاء مسجد الرسول بالمدينة	ضغط الزمن بما يتلاءم مع مراحل إنشاء المسجد	مباشرة بناء مسجد الرسول	
18	ل.م	منخفضة	04	بلال بن رباح وأحد الأنصار يضعان الطوب على أحد حوائط المسجد	ثابتة	فيد إن	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي	نفس الوصف السابق	المحافظة على نمط المكان في اللقطة السابقة	عرض مواصلة بناء المسجد في زمن مختصر	مواصلة بناء حوائط المسجد	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهئية الاحساس بالزمان

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة						
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة الحن	علاقة العمل الموسيقي بالبيئة	علاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	علاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة العمل الموسيقي بالحدث والفعل الدرامي	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة	
																عزف منفرد
—	✓	حادّة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي	نفس الوصف في اللقطة رقم 17	المحافظة على نمط المكان في اللقطة رقم 17	الانتقال بالزمن إلى مراحل متقدمة من بناء المسجد في زمن تأثيري مختصر	بناء سقف المسجد	ثابتة	زيد وحذيفة يواصلان بناء سقف المسجد بمد الجبال وسعف النخيل	06 ث	منخفضة	ل.ع	19	
—	✓	حادّة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي	نفس الوصف في اللقطة رقم 17	مسجد الرسول بالمدينة المنورة	الانتقال بالزمن إلى المراحل النهائية من بناء المسجد	الاستمتاع بالنظر إلى سقف المسجد بعد الانتهاء منه	ثابتة	في وسط الكادر يظهر حمزة ويبيده فأس وزيد حذيفة وغيرهم ثم ينظم إليهم عمار بن ياسر وبلال وهم ينظرون إلى سقف المسجد عندما تم الانتهاء من بنائه	12 ث	فسي مستوى النظر	ل.م	20	
✓	—	خافتة	مجموعة الفيولينة	بطيء	ترعيل متصل مقامي على الحجاز	غير محدد	أمام مسجد الرسول بالمدينة المنورة	عرض الزمن الحالي بشكل متأخر للمشاهد التمهيدية للفيلم	تسليم رسائل النبي للفرسان الثلاثة	قطع زوم أوت	زيد يتقدم نحو الكاميرا باتجاه باب المسجد بالمدينة المنورة يحمل بيده رسائل النبي لملوك العالم حيث يقوم بتسليمها للفرسان الثلاثة بعد ظهورهم في الكادر	22 ث	مرتفعة	من ل.م إلى ل.ع	21	
✓	—	خافتة	مجموعة الفيولينة	بطيء	ترعيل متصل مقامي على الحجاز	غير محدد	نفس الوقف السابق	نفس الوصف باللقطة السابقة	تحديد وجهة كل فارس	قطع ثابتة	زيد في وسط الكادر يوجه كلامه للفرسان الثلاثة محددا لكل واحد وجهته إلى ملوك العالم	11 ث	فسي مستوى النظر	ل.م	22	
—	✓	حادّة	مجموعة النعنفخ النحاسية في مقابلة المجموعة الوترية	سريع	حماسي كنترابنط	الارتباط بالمشاهد التمهيدية للفيلم	اتجاه شمال المدينة المنورة	ربط الزمن الحالي بالزمن المقلوب بالمشاهد التمهيدية	حركة الفرسان بعكس اتجاه الكاميرا	قطع ثابتة	منظر عام للصحراء حيث يظهر في عمق الكادر جزء من ناحية جبل وفي مقدمة الكادر من ناحية اليمين جذع النخلة من الأعلى ثم يدخل الكادر الفرسان الثلاثة باتجاه عمق الكادر	20 ث	مرتفعة	ل.ع	23	

من خلال هذا الجدول تم تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الزمان السينمائي في الفيلم ، ففي المشاهد التمهيدية للفيلم التي سبقت عرض العناوين بدأ التأسيس للزمن المقلوب لقصة الفيلم ، عند ظهور الفرسان الثلاثة في عمق الصحراء في حركتهم نحو الكاميرا التي ارتبطت في البداية بأنغام آلة الفلوت الصغير ، وذلك لغرض إنشاء علاقة بين طبيعة الصحراء ، وتلك الآلة التي يوعز إليها التغمي بالصحراء ، كما كان لإضافة آلة الهارب في اللقطة رقم 2 مع تغير حركة الفرسان من يسار إلى يمين الكادر أثره على إضفاء طابع جمالي يناسب طبيعة الحركة ومحتوى اللقطة عند تقديم لحن ميلودي بطيء على مقام الحجاز ، وفي اللقطات من 3 إلى 8 تم تغير طبيعة اللحن الذي أصبح في شكل عزف أوركستراي شامل على هيئة كنترا بانط حماسي متقابل بين آلات النفخ النحاسية وآلات العزف الوترية في عزف خطوط لحنية متعددة قامت بدعم الحركة والاستمرار في تقديم عرض الزمان بشكله المقلوب سابق على عرض أحداث الفيلم لتقديم قصة الرسالة ؛ عند توجه الفرسان الثلاثة إلى ملوك العالم لدعوتهم لدين الإسلام ، وفي اللقطة رقم 9 تم استخدام آلات الفلوت والجلوكنشيل التي ارتبطت بتقديم شخصية الرسول ؛ لكي تقوم بعرض الزمن التأثيري من لحظة نزول الوحي على الرسول في غار حراء إلى لحظة الانتقال به في داره ، حيث تم اختزال تلك المدة والمسافة بين وجوده في الغار إلى لحظة وجوده في بيته صلى الله عليه وسلم . وفي اللقطات 10 ، 11، 12 تم استخدام لحن تحديري لآلات النفخ النحاسية وآلات النفخ الخشبية للدلالة على الفترة الزمنية التي استغرقها الرسول في الدعوة سراً بين أهله وأصحابه وأقاربه ، والتي تم عرضها في زمن تأثير ضئيل جداً عند مقارنتها بالواقع الحقيقي الذي استغرقته الدعوة سراً بما يزيد عن ثلاث سنوات ، وفي اللقطات أرقام 13، 14، 15 تم استخدام الطبقة الصوتية الغليظة لمجموعة الباص مع تشكيل لحن متصل لمجموعة الفيولينة الذي جاء في طبقة حادة فوق الخط اللحني للباس مما كون كونترا بانط متضاد بين الخططين اللحينين ، وقد قام هذا اللحن بعرض الزمن التأثيري لهذه اللقطات بعد مضي ثلاث سنوات من زمن الدعوة سراً . وعند اللقطة رقم 16 قدمت أنشودة طلع البدر علينا مع ايقاع الدفوف نقلة للزمن التأثيري من لحظة مشاهدة الرسول وصاحبه في عمق الكادر لمدخل المدينة المنورة إلى لحظة وجود الرسول بين الأنصار من أهالي المدينة المنورة عندما تم اختزال تلك المسافة والزمن منذ ملاحقة قريش له في اللقطات التي سبقت قدومه للمدينة عند احتمائه بالغار عن أعين قريش .

ثم إن مشاهدة بناء مسجد الرسول في المدينة الذي تم إنشاؤه في عدة لقطات متنوعة بينت مراحل بنائه ، تم استغراقه في زمن تأثيري محدود عن الواقع الفعلي الذي ربما يحتاج لعدة أشهر ، فقد كان للطابع الموسيقي الأوركستراي السيمفوني المستخدم في تلك المشاهد من تكوين جسر متصل فوق تلك المشاهد ؛ ساعد في اختزال الزمن المفترض لبناء المسجد كما في اللقطات أرقام 17، 18، 19، 20 وأيضاً لاتصالها بهوية الفيلم في كونها ذات طابع مميز أسهم في تكوين طابع جمالي على المشهد ، وفي عملية ربط المشاهد التمهيدية للفيلم تم استخدام اللقطات رقم 21، 22، 23 التي تتضمن تكليف الفرسان الثلاثة بحمل الرسالة لدعوة ملوك

العالم إلى الإسلام قامت بعرض الزمن لأول المهمة بشكل منطقي يتناسب مع تسلسل الأحداث والسرد المنطقي للقصة حيث شكلت معها الموسيقى المستخدمة في اللقطة رقم 23 الصلة بينها وبين المشاهد التمهيدية للفيلم .

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن			
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا	عزف شامل							
1	ل.ع	مرتفعة	17 ث	منظر عام لبطحاء مكة تحيط بها الجبال وقافلة من الحجيج تتقدم نحو الكاميرا من أحد مداخل مكة بالإضافة لمجموعة من الخيام ومجموعة من الناس هنا وهناك لإضفاء الواقعية على تلك الحالة	ثابتة تم تتحرك بدستيل داون	قطع	✓	—	—	متوسطة	المزمار الشعبي المعروف بالغيطة في المغرب العربي	غير محدد	ميلودي لحني على نمط أنغام مروضي الأفاعي	غير محدد	تهنية الإحساس بالمكان في مكة قبل البعثة	موسم الحجيج في مكة في الجاهلية	وفود الحجيج إلى مكة في الجاهلية
2	ل.ع	مرتفعة	11 ث	منظر عام لأحياء مكة تتوسطها الكعبة وحشود غفيرة من الحجيج تتوجه نحو البيت يظهرون في اللقطة من الخلف	ثابتة	قطع	✓	—	—	متوسطة	نفس نوع الآلة السبابة	غير محدد	نفس اللحن في اللقطة السابقة	غير محدد	الاستمرار في تهنية الإحساس بالمكان في مكة قبل البعثة	المحافظة على ربط المشاهد بالزمن الذي عاصرته مكة في عهد الجاهلية	تدفق الحجيج نحو الكعبة
3	ل.ع	منخفضة ثم تتحول إلى مستوى النظر	32 ث	يظهر في خلفية الكادر جدار الكعبة من الأسفل ومجموعة من الحجيج تطوف بالبيت وفي مقدمة الكادر يظهر شخصان من الخدم يحملان جدي ماعز معلق على عمود من الخشب يتوجهان لأحد الأوثان من يمين إلى يسار الكادر حيث تتحرك الكاميرا كرين في تتبع لهما ثم ترتفع إلى أعلى حتى يظهر فناء الكعبة والأصنام والبيوت المحيطة بالبيت	ترافلننج كرين يسار	قطع	✓	—	—	خافتة في خلفية المؤثرات الصوتية المصاحبة	المزمار الشعبي المعروف بالغيطة في المغرب العربي	غير محدد	ميلودي لحني على نمط أنغام مروضي الأفاعي	لا توجد	فناء الكعبة في الجاهلية	المحافظة على ربط المشاهد بالزمن الذي عاصرته مكة في عهد الجاهلية	الطواف من اليمين إلى اليسار حول الكعبة وعبادة الأوثان وتقديم القرابين لها

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر الصوت						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الموسيقي بهوية العمل القليمي	السيميائي	علاقة الموسيقي بالزمان	السيميائي	علاقة العمل الموسيقي بالحدث والفاعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أو كورسثالي									
4	ل.ع	مرتفعة	08 ث	منظر عام لمكة عند الفجر خاوية من أية حركة إلا لعدد من الأشخاص يتحركون في عمق المنظر يمين الكادر	ثابتة	فيد إن	—	ثنائي	—	متوسطة	نوتة للفلوت مع خلفية آلات النفخ النحاسية في لحن متصل	بطيء	كنترا بونط حزين	لا توجد	إظهار مكة في حالة ركود وخالية من الحركة خلافاً لما كانت عليه في موسم الحج وامراته عن تنكر محمد للالهة على الملاء	اختزال زمن انقضاء السوق عند الانتقال من لقطة في جوف الكعبة من حوار دار بين (أبولهوب) وممراته عن تنكر محمد للالهة على الملاء	إحداث الفارق بين الحالة الملبنة بالحياة والحيوية في موسم الحج وانعقاد السوق والحالة المناقضة لها	
5	ل.ع	فسي مستوى النظر	09 ث	منظر عام لفناء الكعبة يظهر فيه جدار الكعبة من ناحية مقام إبراهيم مع استمرار حركة أولئك الأشخاص في وسط الكادر حيث يُسمع صوت (أبو طالب) يُعبر عن حزنه لانقضاء السوق	ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	متوسطة	نوتة للفلوت مع خلفية آلات النفخ النحاسية في لحن متصل	بطيء	كنترا بونط حزين	لا توجد	متابعة إظهار مكة كما في اللقطة السابقة	نفس الوصف السابق	تعميق حالة الحزن عند أبي طالب على انقضاء السوق	
6	ل.ع	مرتفعة	07 ث	منظر عام لأحياء مكة تبدو خالية إلا من حركة بسيطة مع تواصل صوت جعفر في عمق الكادر يهلل ويكبر	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	غليظة	كونشيرتو للكونترباص	نير متقطع للباص مع لحن متصل لمجموعة الفولكلورية	حماسي كونترا بونط	يرتبط بلحن المشاهد التمهيدية الكادر	مكة يسودها الهدوء إلا من صوت جعفر يصدح في عمق الكادر	الانتقال بالزمن الذي يمثل في الواقع ثلاث سنوات من الدعوة سرّاً إلى فترة الجهر بالدعوة في وقت مقتضب من الفيلم	إظهار مكة وكأنها في غفلة من أمرها	
7	ل.ع	مرتفعة	14 ث	منظر عام لأحياء مكة تتوسطها الكعبة حيث تظهر جموع الناس مهروعين نحو الكعبة عند سماعهم لذلك الصوت يهلل ويكبر	ثابتة	قطع	—	—	✓	حاددة	آلات النفخ النحاسية مع خلفية جموعة الآلات الوترية	لحن إيقاعي لآلات النفخ النحاسية مع لحن متصل للمجموعة الوترية	حماسي كونترا بونط	يرتبط بلحن المشاهد التمهيدية	المركز الروحي لمكة	استمرار وصف العلاقة باللقطة رقم 6	إفاقة مكة من غفلتها	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر الصورة										عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة القلبي الموسيقي بهوية	السينمائي العلاقة الموسيقي بالمكان	السينمائي علاقة الموسيقي بالزمان	علاقة الفعل الدرامي الموسيقي بالحدث	
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل	عزف أوركسترا									
8	ل.م	فسي مستوى النظر	03 ث	منظر من داخل الكعبة حيث يظهر أبولهب يسار الكادر وامراته في عمق الكادر ناحية اليمين بظرفان السمع للصوت الذي بالخارج	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	آلات النفخ النحاسية مع خلفية مجموعة الآلات الوترية	لحن إيقاعي لآلات النفخ النحاسية مع لحن متصل للمجموعة الوترية	حماسي كونترابنط	يرتبط بلحن المشاهد التمهيدية	جوف الكعبة من الداخل	استمرار وصف العلاقة باللقطة رقم 6	توجيه النداء لأبي لهب الناكر على ابن أخيه الدين الجديد		
9	ل.م	فسي مستوى النظر	02 ث	أحد المتعبدين في الكعبة يمين الكادر ينظر إلى أعلى وهو يمعن السمع إلى صوت جعفر الذي يتردد على هيئة صدى داخل الكعبة	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	آلات النفخ النحاسية مع خلفية مجموعة الآلات الوترية	لحن إيقاعي لآلات النفخ النحاسية مع لحن متصل للمجموعة الوترية	حماسي كونترابنط	يرتبط بلحن المشاهد التمهيدية	جوف الكعبة من الداخل	استمرار وصف العلاقة باللقطة رقم 6	دعوة الناس إلى ترك عبادة الأوثان وعبادة الله الواحد الأحد		
10	ل.م	فسي مستوى النظر	03 ث	متعبد آخر في الكعبة في يمين الكادر يحملق بنظره في الفراغ وهو ينصت لصوت جعفر	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	آلات النفخ النحاسية مع خلفية مجموعة الآلات الوترية	لحن إيقاعي لآلات النفخ النحاسية مع لحن متصل للمجموعة الوترية	حماسي كونترابنط	يرتبط بلحن المشاهد التمهيدية	جوف الكعبة من الداخل	استمرار وصف العلاقة باللقطة رقم 6	نفس الفعل باللقطة رقم 9		
11	ل.م	منخفضة	09 ث	لقطة استعراضية للأصنام في الكعبة مع استمرار لصوت جعفر في التهليل والتكبير	بان يسار	قطع	—	—	✓	حادة	آلات النفخ النحاسية مع خلفية مجموعة الآلات الوترية	لحن إيقاعي لآلات النفخ النحاسية مع لحن متصل للمجموعة الوترية	حماسي كونترابنط	يرتبط بلحن المشاهد التمهيدية	مركز تجمع آلهة قبائل العرب في الجاهلية	انقضاء زمن عبادة الأوثان	عجز الأصنام عن القيام برد فعل مماثل		

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل القلبي الموسيقي بهوية العمل القلبي	العلاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	العلاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة العمل الموسيقي بالحدث والفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا لي								
12	ل.م	منخفضة	14 ث	منظر لجدار الكعبة في يمين الكادر جهة المدخل حيث يخرج منه أبولهب وامراته وفي خلفية الكادر بعض أحياء مكة ، وجمع من الناس يهرعون إلى الكعبة ومعهم أبوجهل حتى يبدأ في مخاطبة هؤلاء الناس	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة ثم تبدأ في الخفوت	آلات النفخ النحاسية مع خلفية مجموعة الآلات الوترية	التمهيد لإنهاء اللحن	القفلة الختامية للجملة الموسيقية	يرتبط بلحن المشاهد التمهيدية	تصوير الموقف من خارج الكعبة	بداية عهد جديد في مكة	استنفار قريش لمواجهة الموقف
13	ل.م	منخفضة إلى مستوى النظر	33 ث	أبوطالب في مواجهة الكاميرا وهو ينظر إلى ابن أخيه محمد ثم يتحرك ناحية يسار الكادر إلى أن يجلس على الأريكة ثم يوجه كلامه لابن أخيه لكي يقبل بعرض قريش بالسلطان	بان يسار ثم تلت داون ثم ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	حادة	الفلوت والفيولينة يغلفهما رنين موسيقي هارموني	بطيء	وقار وتدبر	لازمة موسيقية ترتبط بشخص النبي	بيت النبوة بمكة	استخدام الزمن التأثري في الانتقال من بيت (أبوطالب) إلى بيت النبي	استنفار دين الله على عروض قريش
14	ل.ع	مرتفعة	14 ث	منظر عام للصحراء وكثبان رملية ممتدة وفي مقدمة الكادر يدخل مجموعة المهاجرين إلى الحبشة في عكس اتجاه الكاميرا	ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	حادة	الفلوت والهارب	بطيء	ميلودي مقامي	روحاني نمطي يعكس روح الفيلم	صحراء في الكادر	الانتقال بالزمن من مواقع التعذيب بمكة إلى الجنوب باتجاه الحبشة	الخروج من مكة وهم صاغرون
15	ل.ع	مرتفعة	17 ث	مجموعة من المهاجرين الأوائل إلى الحبشة في وسط الصحراء يواصلون سيرهم من يسار إلى يمين الكادر مع حركة الكاميرا زوم أوت حتى يظهر امتداد الصحراء في جميع الكادر إلى يتضاءل حجم مجموعة المهاجرين في اللقطة	زوم أوت	قطع	—	ثنائي	—	حادة	من الفلوت والهارب إلى مجموعة النفخ النحاسية بخلفية مجموعة الفيولينة	متوسط	تحذيري كنترابنط	غير محدد	عميق الصحراء في الأفق	استغراق زمن الهجرة في عمق الصحراء من نقطة إلى نقطة في لحظات التي قد تستغرق دقائق أو ساعات	مواجهة الأخطار بين صووبة الصحراء وتعقب قريش لهم

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر الصورة																			عناصر التعبير الموسيقي								عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبيعة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العزل القليمي	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمن السينمائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي												
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثانلي	عزف شامل	عزف أوركسترا																				
16	ل.ع	منخفضة	15 ث	كادر فارغ لمنظر للصحراء ثم يظهر حمزة من خلف تبة رملية على صهوة جواده حتى يظهر بكامله في الكادر	تلت أب مع بان يمين	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	مقامي على الحجاز	تعمدس مضمون الفيلم	شمال مكة باتجاه المدينة	اختزال الزمن بعد مضي ثلاث عشرة سنة في مكة من الدعوة في انتقال سلس للزمن التأثيري	الهجرة إلى المدينة													
17	ل.ع	فسي مستوى النظر	15 ث	مجموعة من المهاجرين في عمق الكادر يتحركون من يسار إلى يمين الكادر	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	مقامي على الحجاز	ترديدي على نمط الأذان	الاتجاه ناحية المدينة	اختزال زمن الهجر الحقيقي	الفرار بالدين إلى أهل يثرب													
18	ل.ع	فسي مستوى النظر	31 ث	بحر من الرمال تشقه قافلة المهاجرين إلى المدينة وهي تشكل في الكادر نمطاً قطرياً من اليسار إلى اليمين	بان يمين	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	مقامي على الحجاز	تعكس روح الفيلم وترتبط به	على مشارف المدينة المنورة	اختزال زمن الرحلة من أيام إلى لحظات بالفيلم	الإصرار على تحدي الصعاب													
19	من ل.ع إلى ل.م	فسي مستوى النظر	62 ث	لقطة ذاتية من داخل الغار الذي يغطي مدخله نسيج العنكبوت وفي عمق الكادر يتقدم أبوجهل وأبولهيب ناحية الغار إثر البحث عن النبي فعندما يتهيأ لهما أن النبي غير موجود في الغار يرجعان أدراجهما ناحية شمال يثرب	تلت أب مع زوم إن	قطع	—	ثلاثي	—	من خافتة إلى حادة	الهارب مع الفيولينة يغلفها رنين موسيقي	بطيء	المناجاة والتضرع إلى الله	لازمة موسيقية ترتبط بشخصية النبي	الاختباء داخل الغار	تهيئة هجرة الرسول في قفزة من الزمن من مكة إلى الغار	النجاة من قبضة قريش													

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر الصورة				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبيعة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو)	عزف ثنائي أو شبل	عزف أوركسترا				
20	ل.ع	أقل من مستوى النظر	11 ث	في منتصف الكادر زيد وبلال وعمار وجمع من المسلمين جالسون في حضرة الرسول بمسجد الرسول بالمدينة وفي خلفية الكادر جزء من بناء المسجد حيث يدخل خالد بن الوليد الكادر متجهاً نحو الرسول حتى يهم بالجلوس	ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	—	متوسطة	الفيولينة والهارب	بطيء	سكنية ووقار
21	ل.م	أقل من مستوى النظر	17 ث	لقطة ذاتية للكاميرا على شخص الرسول في مقابل خالد بن الوليد وهو يعلن إسلامه في حضرة الرسول	ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	—	متوسطة	الفيولينة والهارب	بطيء	سكنية ووقار
				لازمة موسيقية ترتبط بظهور شخصية النبي							لازمة موسيقية ترتبط بظهور شخصية النبي			تهينة الإحساس بمكان وجود الرسول داخل المسجد
				علاقة الفيلم الموسيقي بهوية							علاقة الموسيقي بالمكان			علاقة الموسيقي بالزمان
				علاقة الموسيقي بالحدث والفعل الدرامي							عناصر التوظيف الموسيقي			

في هذا الجدول الذي يختص بتفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان ، يرى الباحث أنه ربما تختلف تهيئة الإحساس بالمكان في هذا الفيلم عن غيره من الأفلام التي تستخدم في بعض فصولها نوعاً من الموسيقى القومية أو الشعبية التي تدل على مكان محدد أو بيئة مكانية أو ثقافية معينة يُستخدم لها نغمٌ موسيقيٌ بعينه ؛ غير أن استخدام الموسيقى في فيلم الرسالة المتعلقة بتهيئة الإحساس بالمكان جاء مختلفاً بعض الشيء ، باعتبار أن قصة الفيلم تتحدث عن قصة الإسلام وسيرة الرسول الكريم من البعثة حتى فتح مكة ؛ ومع ذلك قام الباحث باختيار مجموعة من المشاهد رأى أنها تخدم الموسيقى في تهيئة الإحساس بالمكان ، وعلى ذلك يُعد المشهد الافتتاحي الذي يصور قدوم الحبيب إلى مكة في عهد الجاهلية لتقديم القرابين للأوثان التي يتعبدونها صلة وثيقة بالنغم الموسيقي المستخدم بواسطة آلة المزممار الشعبي المعروف بالغيطة الذي يقدم لحناً على نمط أنغام مروض الأفاعي ؛ ساعد في تهيئة الإحساس بالمكان الذي تشهده مكة في عهد الجاهلية كما في اللقطات رقم 1،2،3 من الجدول .

وأيضاً عند الانتقال من حالة مكة وهي تعج بالحركة وانعقاد السوق بداخلها يهيء لنا اللحن المستخدم في اللقطتين 4،5 حالة مكة ، وهي في حالة هدوء تام عن طريق كنترابنط حزين بواسطة آلة الفلوت مع خلفية مجموعة النفخ النحاسية ؛ الذي أدى إلى إحداث الفارق بين هذه الحالة والحالة التي قبلها .

وعند استعراض اللقطات رقم 6،7،8،9،10،11،12 نجد أن اللحن الحماسي الذي تقدمه آلات النفخ النحاسية مع خلفية مجموعة الآلات الوترية ، قدم تنويعاً من حالة تهيئة الإحساس بالمكان في مكة أثناء الجهر بالدعوة لتصوير مكة في حالة سبات تام وفي غفلة من أهلها ، كما قدم ذلك اللحن جوف الكعبة من الداخل وهي لا تحرك ساكناً عندما يصدح صوت جعفر بالتكبير والتهليل بداخلها وعكس تأثيرات ذلك على وجوه خدم ومتعبدي الكعبة .

وقد أسهم أيضا النغم المستخدم للفلوت والهارب في لحن مقامي على الحجاز من تقديم الإحساس بالمكان في عمق الصحراء عند هجرة المسلمين الأوائل إلى الحبشة كما في اللقطتين رقم 14،15 ، وبالإضافة إلى ذلك كان استخدام اللحن السيمفوني ذو الطابع المقامي على الحجاز أثره في تهيئة الإحساس بالمكان عند هجرة المسلمين إلى المدينة عبر الصحراء الممتدة من مكة إلى المدينة المنورة ، كما في اللقطات رقم 16،17،18 كما عبرت اللازمة الموسيقية المرتبطة بشخص الرسول بتحديد مكانه أو تواجده حسب الموقف الذي تتضمنه اللقطة والتي غالباً ما يأتي التعبير عنه بواسطة آلة الفلوت والفيولينة أحياناً أو آلة الفيولينة والهارب أحياناً أخرى كما في اللقطات رقم 19،20،21 من الجدول .

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة																	عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الفيلمي الموسيقي بجمعية	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي										
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا																		
1	ل.ق	مرتفعة	01 ث	مجسم الصنم الصغير يقع على الأرض فيتحطم إلى أشلاء	ثابتة	قطع	✓	—	—	حادّة	البيانو	نبر قوي ذو زمن كامل	صدمة بتألف هارموني	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	تعميق الأثر الدرامي لحالة الصدمة عند ياسر وزوجته سميرة										
2	ل.م	مرتفعة إلى مستوى النظر	01 ث	سمية تصدر شهيقاً وتعلو على وجهها علامات الهلع	ثابتة	قطع	✓	—	—	حادّة	البيانو	نبر قوي ذو زمن كامل	صدمة بتألف هارموني	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	تعميق حالة الهلع عند سميرة										
3	ل.م	فسي مستوى النظر	01 ث	ياسر وولده عمار ينظران إلى الصنم الذي تحطم على الأرض	ثابتة	قطع	✓	—	—	حادّة	البيانو	نبر قوي ذو زمن كامل	صدمة بتألف هارموني	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	تصوير حالة الاستغراب عند عمار وحالة الخوف عند ياسر										
4	ل.ق	مرتفعة إلى مستوى النظر	09 ث	منظر للصنم الصغير وهو محطم على الأرض ثم يهوي ياسر جالساً القرفصاء ثم يلتقط الصنم بيده ويستغفر على ما حصل مع تتبع حركة الكاميرا لحالة التقاط الصنم	من ثابتة إلى تلت أب	قطع	✓	—	—	حادّة	البيانو	بطيء	لحن منفصل صاعد بتألف هارموني	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	تعميق حالة التضرع والخوف عند ياسر										
5	ل.ق	فسي مستوى النظر	04 ث	سمية تنظر إلى زوجها وولدها في خوف وحيرة من أمرها لما حصل بذلك الصنم ، وتقول إنه منحنا عونه طوال الحياة	ثابتة	قطع	✓	—	—	حادّة	البيانو	بطيء	لحن منفصل صاعد بتألف هارموني	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	تصوير حالة الهلع عند سميرة										

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة																	عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الفيلمي العمل الموسيقي لهوية	علاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	علاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة العمل الدرامي الموسيقي بالحدث									
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا	عزف																	
6	ل.م	فسي مستوى النظر	05 ث	ياسر ينظر إلى الصنم الذي بيده ثم ينحني عمار ويلتقط الجزء الآخر من الصنم ويقول ولكنه لم يمنح نفسه عوناً	ثابتة	قطع	✓			حادة	البيانو	بطيء	لحن منفصل صاعد بتألف هارموني	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	الاستمرار في تصوير الموقف بين حالة الاستغراب عند عمار وحالة التضرع والخوف عند كل من ياسر وسمية										
7	ل.م	فسي مستوى النظر	08 ث	عمار بن ياسر جاثم على ركبتيه في وسط الكادر وفي مقدمة الكادر ناحية اليسار يظهر جسم بلال عند وسطه ويده سوط ثم يرفع عمار بصره إلى بلال	ثابتة	قطع	✓			حادة	بيانو	بطيء	تألف هاروني	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	انتظار العقاب من قبل عمار والتردد في تنفيذ الأمر من قبل بلال										
8	ل.ق	منخفضة	03 ث	بلال ينظر إلى عمار في حالة تأمل وتدبر لقول عمار عن دين محمد الجديد	ثابتة	قطع	✓			حادة	بيانو	بطيء	تألف هاروني صاعد	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	التدبر في حديث عمار والتردد في تنفيذ الأمر										
9	ل.م	فسي مستوى النظر	05 ث	عمار جاثم على ركبتيه وهو ينظر إلى أعلى إلى وجه بلال وهو يطلب من بلال أن يطيع الأمر إلى أن يسقط بلال السوط من يده	ثابتة	قطع	✓			حادة	بيانو	بطيء	تألف هاروني صاعد	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	الإيثار عن النفس والامتناع عن تنفيذ الأمر										
10	ل.م	فسي مستوى النظر	05 ث	عمار يلتقط السوط ويعيده ليد بلال ويطلب منه أن يطيع الأمر والإبقاء على نفسه حتى يرمي بلال السوط غير مبالي	ثابتة	قطع	✓			حادة	بيانو	بطيء	ذروة التألف هاروني	تعكس تعميق الأثر الدرامي في الفيلم	غير محدد	غير محدد	شق عصا الطاعة										

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر التوظيف الموسيقي				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر الصورة							
علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	علاقة الموسيقى بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بهوية العمل الفيلمي	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الأداء الموسيقي				الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
								عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثانٍ أو شامل	عزف أوركسترا لي								
البحث عن المفقودين من ضعفاء المسلمين	غير محدد	تهينة الإحساس بمكان تعذيب ض_____عفاء المسلمين		كنتربانط حزين	بطيء	آلة التوبا أولاً ثم الفيو لينة والكنترول باص لاحقاً	تبدأ غليظة ثم متوسطة	✓ أولاً	ثلاثي ثانٍ أو	—	قطع	زوم أوت مع بان يسار ثم بان يمين	في عمق الكادر يظهر حمزة على صهوة جواده من خلف التلال الرملية مقبلاً على مكان تعذيب ضعفاء المسلمين وبصحبه زيد وجعفر وبلال ومصعب حيث يتجولون بين جثث القتلى إثر تعذيب قريش لهم	64 ث	منخفضة إلى مستوى النظر	من ل.ع إلى ل.م	11	
الحنين إلى مكة	غير محدد	وسط الصحراء جنوب مكة	روحاني نمطي تعكس روح الفيلم	ميلودي مقامي	بطيء	الفلوت والهارب	حاددة	—	ثلاثي	—	قطع	ثابتة	عمار بن ياسر في منتصف الكادر ينظر في الأفق باتجاه مكة وتظهر على وجهه علامات الحنين إلى مكة وفي خلفية الكادر مجموعة من المهاجرين يواصلون سيرهم بعكس اتجاه الكاميرا	11 ث	فسي مستوى النظر	ل.م	12	
جعفر يتحمل مسؤولية الجميع ويعطف عليهم	قطع مسافات طويلة في الصحراء في زمن تأثيري	وسط الصحراء عندما تحتضن المهاجرين في لطف وونام		كنتربانط متضاد	بطيء	مجموعة الفيو لينة مع الكنترباص والهارب	متوسطة	—	ثلاثي	—	فيد إن	تلت داون مع بان يمين	في عمق الصحراء يجلس المهاجرون الأوانسل للاستراحة حيث يقوم جعفر بن أبي طالب بتقسيم المياه عليهم مع تتبع الكاميرا لحركة جعفر	18 ث	فسي مستوى النظر	ل.م	13	
افتشاش الأرض والتحاف السماء	غير محدد	شعاب الجبال خارج مكة	ذات صلة بهوية العمل الفيلمي	كنتربانط حزين	بطيء	أوركسترا	متوسطة	✓	—	—	قطع	ثابتة	قوم من بني هاشم في عراء الصحراء بعد طردهم من مكة	6ث	مرتفعة	ل.م	14	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمن السينمائي	علاقة الموسيقى الدرامي والفعل بالحدث
							عزف منفرد	ثلاثي (كوئنتيرنو) أو	عزف شامل أوركسترا الي								
15	ل.ع	مرتفعة	04 ث	مجموعة من بني هاشم تفتش الأرض وتتقاسم همومها على البلاء	ثابتة	قطع	—	—	✓	متوسطة	أوركسترا	بطيء	كنترا بابت حزين	ذات صلة بهوية العمل الفيلمي	شعاب الجبال خارج مكة	غير محدد	الصبر على البلاء
16	من ل.م إلى ل.ع	فسي مستوى النظر	27 ث	أبو طالب في كامل الكادر على فراش الموت يلفظ أنفاسه الأخيرة حيث تبدأ حركة الكاميرا زوم أوت حتى يظهر زيد في الكادر	زوم أوت	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	الفلوت مع مجموعة الفيولينة والهارب	بطيء	ميلودي حزين		أبو طالب على فراش الموت	الانتقال بالزمن إلى عام الحزن	وفاة (أبو طالب) على الشريك ونتائج ذلك العكسية على ابن أخيه محمد
17	ل.م	فسي مستوى النظر	20 ث	هند بنت عتبة تخاطب زوجها (أبو سفيان) عندما تقول له مات أبي وأخي وعمي ليستسلم زوجي وهي تقترب نحوه وهو يقول لها أبو سفيان إنهم يستردون مكة فتتكفي برأسها على صدره وتهتم بالبكاء	بان يسار	قطع	—	ثلاثي	—	حادّة	مجموعة النفخ النحاسية والإيقاعية	نبر قوي	صدمة	تهنئة الإحساس باستسلام مكة للمسلمين	مكة في آخر عهد لها تحت سيطرة قريش	تهنئة الإحساس بالزمن للسنة الثامنة لهجرة الرسول للمدينة المنورة	الاستسلام لأمر الواقع
18	ل.ع	فسي مستوى انظر	17 ث	عمار بن ياسر في يمين الكادر وفي خلفيته عريش النبي حيث يخرج بلال عندما يقول سنقيم معسكرنا هنا هذه الليلة ثم يقول عمار مكة أراها حتى من خلال جبالها فيلقت إليه بلال ثم ينظم إليه يشاركه المشهد وفي خلفية الكادر جند الجيش	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	من حادة إلى خافتة	من مجموعة النفخ النحاسية إلى مجموعة الفيولينة والهارب	من النبر القوي إلى الضعيف	ترعيد متصل للفيولينة وميلودي منفصل للهارب	تعميق حالة الحنين لمكة عند عمار	معسكر المسلمين على مشارف مكة	تخصيص التوقيت بمضي النهار وحلول المساء	بين جدية بلال وعاطفية عمار

في هذا الجانب من جدول تفريغ الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي ، كان لاستخدام آلة البيانو دور بارز في تعميق الأثر الدرامي للفعل الدرامي للشخصيات بفيلم الرسالة ، والتي عبرت عنه من خلال الصدمة في اللحن بتآلف هرموني ذي نبر قوى عند تصوير حالة الهلع أو الخوف لحدث موقف معين كحالة تحطم الصنم الصغير في بيت ياسر كما في اللقطات 1،2،3 من الجدول ، كما أن استخدام اللحن الهرموني المنفصل الصاعد للبيانو في الطبقة الصوتية الحادة يدفع إلى تحقيق تعميق الأثر الدرامي المطلوب من تبعات موقف معين ، كما في الحدث الذي امتنع فيه بلال بن رباح من إيقاع العقاب في حق عمار بن ياسر بدار الندوة بين سادة قريش كما في اللقطات رقم 7،8،9،10 من الجدول .

بالإضافة إلى ذلك أمكن تحقيق الأثر الدرامي المنشود باستخدام آلي الفلوت والهارب بلحن مقامي على الحجاز ، بإيقاع بطيء عند ما وقف عمار بن ياسر عند هجرته للحبشة مستديراً للخلف ، وهو ينظر إلى مكة موطنه الأصلي ، حيث قدم ذلك اللحن الأثر العميق في نفسية عمار للحنين إلى مكة وصعوبة الفراق كما في اللقطة رقم 12 من الجدول ، كما أسهمت مجموعة الفيولينة والكنتراباص والهارب في لحن كنترابنطي متضاد من تعيق الأثر الدرامي لمجموعة المهاجرين إلى الحبشة أثناء جلوسهم للاستراحة وسط الصحراء ، عند إظهار عطف جعفر بن أبي طالب عليهم وتحمل مسؤولية حياتهم في تلك الهجرة كما في اللقطة رقم 13، أيضاً أسهم اللحن الأوركستراي الكنترابنطي الحزين في تصوير حالة بني هاشم عندما تم طردهم من مكة إلى شعاب الجبال ، وهم يتقاسمون الصبر على البلاء كما في اللقطتين رقمي 14،15 من الجدول ، كما شهد موقف (أبو طالب) وهو على فراش الموت عندما لفظ أنفاسه الأخيرة الأثر الدرامي الذي كانت له نتائجه العكسية على حياة الرسول في مكة ، مما اضطره فيما بعد باللجوء إلى الطائف لعله يجد فيها من يصغي لدعوته ، فكان لاستخدام آلة الفلوت ومجموعة لفيولينة والهارب أثره في تصوير تلك الحالة بلحن ميلودي حزين كما في اللقطة رقم 16 . كذلك فإن أثر النبر القوي لمجموعة النفخ النحاسية والإيقاعية بقوة الصدمة أظهر حالة اليأس والاستسلام لأمر الواقع من قبل هند بنت عتبة عند قدوم المسلمين لفتح مكة كما في اللقطة رقم 17 من الجدول.

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة																	عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبيعة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الموسيقية بالمكان السينمائي	العلاقة الموسيقية بالزمن السينمائي	علاقة الفعل الفلمي الموسيقية بهويبة العمل الفلمي										
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثانلي أو عزف شامل	عزف أوركسترا لي	عزف شامل																	
1	ل.م إلى ل.ع	ففي مستوى النظر	11 ث	أحد جنود قريش يقوم بوضع علامة الضرب على باب أحد البيوت في مكة باللون الأزرق ثم ينتقل ذلك الجندي إلى باب منزل آخر ليقوم بوضع علامة الضرب أخرى حيث يدخل جنديا الكادر ويقومان بتهشيم ذلك الباب	من ثابتة إلى بان يسار	قطع	—	—	✓	حادة	مجموعة الآلات الوترية والنفخية الخشبية والنحاسية	سريع	إيقاعي خشن	الارتباط بمقاطعة قريش لبنني هاشم في مكة	بيوت بني هاشم في مكة	اختزال الزمن من لحظة توجيه الأوامر من أبي سفيان إلى لحظة تنفيذها	تميز بيوت بني هاشم واقتحامها										
2	ل.ع	ففي مستوى النظر	05 ث	في عمق الكادر الوليد بن عتبة يقوم بدفع اثنتين من نساء بني هاشم وإخراجهما من بيتهما	باين يمين	قطع	—	—	✓	حادة	مجموعة الآلات الوترية والنفخية الخشبية والنحاسية	سريع	إيقاعي خشن	الإيمان في إذلال نساء بني هاشم	بيوت بني هاشم في مكة	غير محدد	إخراج النساء عنوة من بيوتهن										
3	ل.ع	ففي مستوى النظر	09 ث	جنود قريش يقومون بحرق وإتلاف ممتلكات بني هاشم ثم يدخل الوليد بن عتبة من ناحية يمين الكادر ويشير بسيفه إلى مكان محدد	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	مجموعة الآلات الوترية والنفخية الخشبية والنحاسية	سريع	إيقاعي خشن	الارتباط باتتقام قريش لبنني هاشم	حي بني هاشم	غير محدد	اتلاف الممتلكات الخاصة ببني هاشم										
4	ل.م	ففي مستوى النظر	07 ث	جنود قريش يقتادون نساء وشيوخ بني هاشم إلى خارج أحياء مكة	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	مجموعة الآلات الوترية والنفخية الخشبية والنحاسية	سريع	إيقاعي خشن والتمهيد للختام	نفس لمضمون اللقطة السابقة	أحد مخارج مكة ناحية شعاب الجبال	غير محدد	إخراج بني هاشم من مكة										

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن			
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل	عزف أوركسترا							
5	ل.ع	فسي مستوى النظر	09 ث	في عمق الكادر ومن خلال أحد الأزقة مجموعة من الشبان في ظلمة الليل يتسللون خفية داخل أحياء وأزقة مكة	ثابتة	قطع	—	—	—	متوسطة	مجموعة النفخ الخشبية والبيانو والفيلولينة وآلات الإيقاع	متوسط	ريبيبة وحذر	الإشارة إلى كيد قريش في قتل النبي غيلة وتفريق دمه بين القبائل	داخل أزقة حي بني هاشم في مكة	عرض الزمن التأثيري بعد مضي ثلاث عشرة سنة من مكوث النبي في مكة بعد البعثة	التسلل لقتل النبي غيلة
6	ل.ع	فسي مستوى النظر	23 ث	في وسط الكادر أحد المتأمرين على قتل النبي جالس القرفصاء داخل فناء بيت النبي يشير بيده إلى أفراد المجموعة بالتزام الهدوء ثم ينهض ويتحرك يسار الكادر حيث يظهر معه شخص آخر وهما يتحركان في حيلة وحذر حتى يصلا إلى نافذة دار النبي	بان يسار	قطع	—	—	—	حاددة	مجموعة النفخ الخشبية والبيانو والفيلولينة وآلات الإيقاع	متوسط	ريبيبة وحذر	الإشارة إلى كيد قريش في قتل النبي غيلة وتفريق دمه بين القبائل	داخل فناء بيت النبي	غير محدد	التسلل لقتل النبي غيلة
7	ل.م	فسي مستوى النظر	10 ث	الشخصان اللذان يقفان على نافذة دار النبي يتأكدان من وجود أحد ما في فراش النبي حيث يعطي رئيس المجموعة الإشارة للباقيين بالافتحام ثم تتحرك الكاميرا بان يمين لكي تظهر الجميع وهم يقتحمون دار النبي	بان يمين	قع	—	ثلاثي	—	حاددة	آلات النفخ الخشبية والنحاسية والإيقاعية	رفع الوتيرة	ميلودي صاعد	الارتباط برفع درجة التوتر	الافتحار إلى أقرب نقطة في بيت النبي	غير محدد	افتحام دار النبي

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الفيلمي الموسيقي بهوية العمل	العلاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	العلاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة الموسيقى الدرامي والفعل بالحدث
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كويتشيترو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركيستريالي								
8	ل.م	منخفضة	07 ث	لقطة ذاتية للكاميرا من على فراش النبي يظهر في الأعلى سقف الغرفة ثم يدخل زعيم القتل ورفاقه الكادر حتى يقفون على فراش النبي والمبادرة بتوجيه رماحهم نحوه غير أنهم يكتشفون أن علياً ينام مكان النبي	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	آلات النفخ الخشبية والنحاسية والإيقاعية	ذروة الإيقاع	التمهيدي للختام	الارتباط بتهويل الكارثة	من على فراش النبي	تهينة الإحساس باختزال الزمن بهجرة النبي	حصول غير المتوقع وفشل العملية
9	ل.ع	فسي مستوى النظر	03 ث	في الجانب الأيمن من الكادر الوليد بن عتبة وظهره للكاميرا في مواجهة علي بن أبي طالب وفي منتصف الكادر حمزة في مواجهة عتبة بن ربيعة وفي أقصى الكادر عبيدة بن الحارث في مواجهة شيبه بن ربيعة	ثابتة	قطع	✓	—	—	متوسطة	طبول	متوسط	قرع رباعي	الارتباط بالمواجهة في قتال النزال في بدر	أرض المعركة في بدر	غير محدد	الاستعداد للمواجهة بين الطرفين
10	ل.م	فسي النظر	01 ث	عتبة بن ربيعة وظهره للكاميرا شاهراً سيفه يندفع ناحية حمزة وفي خلفية الكادر صفوف جيش المسلمين	ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	قرع رباعي للطبول مع لحن متصل للمجموعة النحاسية ذات زمن كامل بالإضافة لإيقاع ثنائي لآلة التوبا بربع زمن	الارتباط بوقائع النزال في بدر	غير محدد	غير محدد	قتال بين حمزة وعتبة بن ربيعة

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي الموسيقي بهوية	السينمائي علاقة الموسيقي بالمكان	السينمائي علاقة الموسيقي بالزمان	علاقة الموسيقي بالحدث والفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا								
11	ل.ع	ففي مستوى النظر	03 ث	شبيبة بن ربيعة يهوي بسيفه نحو عبيدة بن الحارث ويخطئ في إصابته ثم يحدث مواجهة بينهما من جديد	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن السابق	نفس الوصف السابق	غير محدد	غير محدد	قتال بين عبيدة بن الحارث وشبيبة بن ربيعة
12	ل.ق	ففي مستوى النظر	03 ث	حمزة يهوي بسيفه على عتبة بن ربيعة فيقطع عنقه فيتداعى ويهوي على الأرض	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن في اللقطة رقم 10	نفس الارتباط باللقطة 10	السيطرة في الكادر	اختزال الزمن في القتال إلى لحظة قتل عتبة بن ربيعة	حمزة يقضي على عتبة بن ربيعة
13	ل.م	مرتفعة	03 ث	عتبة بن ربيعة يهوي على الأرض قتيلاً بشكل أفقي في الكادر	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن في اللقطة رقم 10	نفس الارتباط باللقطة 10	الوضع السلبي في الكادر	غير محدد	عتبة بن ربيعة صريعاً
14	ل.م	ففي مستوى النظر	02 ث	في الجانب الايمن من الكادر سيف علي المميز ومقابله الوليد بن عتبة	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن في اللقطة رقم 10	نفس الارتباط باللقطة 10	غير محدد	غير محدد	النزال بين علي والوليد بن عتبة
15	ل.م	ففي مستوى النظر	02 ث	في مقدمة الكادر سيف علي ومقابله الوليد بن عتبة رافعاً سيفه وعندما يهوي به يشترك في سني سيف علي حيث يحصل بينهما مقاومة لتتصيل سيف الوليد من يده	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن في اللقطة رقم 10	نفس الارتباط باللقطة 10	غير محدد	غير محدد	إظهار القوة لدى علي ومقاومة الوليد لها

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي							
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الموسيقي بهوية العمل الفيلمي	العلاقة الموسيقي بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقي بالزمن السينمائي	علاقة الموسيقي بالفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	عزف	عزف								
16	ل.ق	منخفضة	01 ث	سيف الوليد يفلت من يده وينطلق إلى السماء	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن في اللقطة رقم 10	نفس الارتباط باللقطة 10	غير محدد	غير محدد	إظهار القوة التي يملكها علي	
17	ل.ق	فسي مستوى النظر	01 ث	الوليد بن عتبة يتعرض لطعنة من سيف علي	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن في اللقطة رقم 10	نفس الارتباط باللقطة 10	غير محدد	غير محدد	هزيمة الوليد بن عتبة	
18	ل.ق	مرتفعة	05 ث	الوليد بن عتبة ملقى على الأرض قتيلاً بشكل أفقي في الكادر	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن في اللقطة رقم 10	نفس الارتباط باللقطة 10	غير محدد	غير محدد	الوليد بن عتبة قتيلاً	
19	ل.ع	فسي مستوى النظر	07 ث	القتال مازال دائراً بين عبيدة بن الحارث وشيبة بن ربيعة حتى ينفلت سيف شيبة من يده وفي أقصى يمين الكادر ميمنة جيش المسلمين	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	نفس اللحن في اللقطة رقم 10	نفس الارتباط باللقطة 10	ناحية ميمنة جيش المسلمين	استمرار القتال بين الطرفين في زمن غير منظور من نزال الأطراف الأخرى	نزال حامي الوطيس بين الطرفين	
20	ل.م	فسي مستوى النظر	01 ث	شيبة بن ربيعة يلجأ إلى خنجره للقتال به بدلاً من السيف وفي خلفية الكادر ميسرة جيش المشركين	ثابتة	قطع				خافتة	مجموعة الفيولينة	بطي	ترعيد متصل	التغير في طبيعة اللحن	ناحية ميسرة جيش المشركين	غير محدد	التربص وتحين الفرصة	
21	ل.ع	فسي مستوى النظر	02	عبيدة بن الحارث يتقدم نحو شيبة بسيفه ولكنه يخطئه بينما يقوم شيبة بطعن عبيدة بخنجره في جنبه الأيمن وفي خلفية الكادر ميمنة جيش المسلمين	ثابتة	قطع				خافتة	مجموعة الفيولينة	بطي	ترعيد متصل	استمرار الوصف السابق	ناحية ميمنة جيش المسلمين	غير محدد	الخطأ في استهداف الخصم	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة																	عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة القليمي علاقة الموسيقى بهوية	السبب علاقة الموسيقى بالمكان	السبب علاقة الموسيقى بالزمان	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي									
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا																		
22	ل.ق	ف.في مستوى النظر	0.05 ث	شبية بن ربيعة يغرس خنجره في الجنب الأيمن لعبيدة بن الحارث	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	العودة باللحن المستخدم في اللقطة 10	نفس الارتباط باللقطة 10	التركيز في الكادر	غير محدد	طعن عبيدة بن الحارث										
23	ل.ع	ف.في مستوى النظر	02ث	عبيدة بن الحارث يقضي على شبية بن ربيعة بضربة من سيفه وفي الجانب الأيمن العلوي من الكادر ميمنة جيش المسلمين وفي عمق الكادر خلفية لسلسلة جبلية المظلة على البحر الأحمر	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	العودة باللحن المستخدم في اللقطة 10	نفس الارتباط باللقطة 10	ميمنة جيش المسلمين	استغراق زمن النزال بين الطرف شبه واقعي	القضاء على شبية										
24	ل.م	مرتفعة	02ث	أبو جهل على جواده ينظر بقلق إلى نتائج المباراة ومن خلفه مجموعة من الجنود على صهوات جيادهم	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	العودة باللحن المستخدم في اللقطة 10	نفس الارتباط باللقطة 10	ميمنة المشركين	غير محدد	عدم الرضى على نتائج المباراة										
25	ل.م	منخفضة	02ث	عبيدة بن الحارث جاثم على ركبتيه يتوجع من أثر غرس الخنجر في جنبه ومن خلفه جثة شبية بن ربيعة ملقاة على الأرض بشكل أفقي	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	متوسطة	طبول ومجموعة النفخ النحاسية	متوسط	العودة باللحن المستخدم في اللقطة 10	نفس الارتباط باللقطة 10	مركز الكادر	انتهاء النزال	إصابة بليغة لعبيدة بن الحارث										
26	ل.م	ف.في مستوى النظر	04ث	حمزة أمام عريش النبي ينظر إلى تقدم جيش المشركين نحو قلب ساحة المعركة حيث يتقدم خطوات للأمام ثم يصدر أوامره للرماة بالاستعداد	ثابتة	قطع	✓	—	—	خافتة	الدفوف	متوسط	شبيه بالمارش العسكري	تصوير جو المعركة	مركز القيادة لجيش المسلمين	غير محدد	الاستعداد للمواجهة										

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الفيلمي	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقى والفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا								
27	ل.ع	في مستوى النظر	02ث	رماة جيش المسلمين يتدرجون في صفوف متتالية يشكلون منظور العمق في الكادر والمبادرة بصد هجوم جيش المشركين بالنبال	ثابتة	قطع	✓	—	—	خافتة	الدقوف	متوسط	شبيه بالمارش العسكري	نفس الوصف باللقطة رقم 26	التمركز يمين الكادر	غير محدد	الانضباط والتقييد بالأوامر
28	ل.ع	مرتفعة	04ث	جيش المشركين يكتسح ساحة معركة بدر بهجوم غير منظم	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	حاددة	الدقوف والطبول	سريع	شبيه بالمارش العسكري	نفس الوصف باللقطة رقم 26	مركز ساحة المعركة	غير محدد	السيطرة على قلب ساحة المعركة
29	ل.ع	في مستوى النظر	03 ث	صفوف رماة جيش المسلمين يرمون بسهامهم تجاه هجوم جيش المشركين			—	ثلاثي	—	حاددة	الدقوف والطبول	سريع	شبيه بالمارش العسكري	نفس الوصف باللقطة رقم 26	ناحية جيش المسلمين	غير محدد	المبادرة بصد الهجوم
30	ل.ع	في مستوى النظر	04 ث	رماة جيش المشركين يتراجعون إثر رشقات سهام رماة المسلمين	بان يسار	قطع	—	ثلاثي	—	حاددة	الدقوف والطبول	سريع	شبيه بالمارش العسكري	نفس الوصف باللقطة رقم 26	قلب معركة بدر	غير محدد	التراجع عن الهجوم
31	ل.ع	في مستوى النظر	03 ث	أبوجهل على صهوة جواده في وسط المعركة يفتك بالمسلمين	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	خافتة	الطبول والدقوف	متوسط	إيقاعي مركب	نفس الوصف باللقطة رقم 26	السيطرة على قلب المعركة	ذروة المعركة في بدر	ضراوة (أبو جهل) في قتل المسلمين
32	ل.م	في مستوى النظر	04ث	أحد جنود المسلمين جاثم على ركبتيه ومصاب في ذراعه الأيسر يلتقط رمحاً من على الأرض ثم يقف فيسدده نحو (أبوجهل)	ثلاث أب	قطع	—	ثلاثي	—	خافتة	الطبول والدقوف	متوسط	إيقاعي مركب	نفس الوصف باللقطة رقم 26	قلب ميدان معركة بدر	تحين الفرصة لقتل (أبو جهل)	التصويب نحو (أبو جهل)

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبيعة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن			
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل	عزف أوركيستري							
33	ل.م	فسي مستوى النظر	01 ث	أبو جهل يتلقى طعنة بالرمح في صدره	ثابتة	قطع	✓	—	—	غليظة	مجموعة النفخ النحاسية	نبر قوي	صدمة بتألف هارموني	الارتباط بمقتل (أبو جهل)	انكسار ميمنة جيش المشركين	مقدمة نهاية المعركة	إصابة (أبو جهل) برمح في صدره
34	ل.م	مرتفعة	08 ث	أبو جهل يسقط من على جواده والرمح مغروس في صدره وهو يحاول النهوض ولكن كانت الطعنة قاتلة حيث تمدد جسده بشكل أفقي مع الكادر	ثابتة	قطع	✓	—	—	غليظة	مجموعة النفخ النحاسية	بطيء	ميلودي هابط	نفس اللقطة السابقة	التمدد بشكل أفقي في الكادر	نقطة تحول المعركة لصالح المسلمين	مقتل (أبو جهل)
35	ل.م	فسي مستوى النظر	05 ث	حمزة يقاتل بضراوة وفي خلفيته عريش النبي وفي خلفية الكادر الجبل المحاذي لساحل البحر الأحمر	ثابتة	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	الارتباط بحالة انتصار المسلمين في المعركة وتعكس هوية الفيلم	سيطرة حمزة وشموخ الجبل في الكادر	اختزال حسم المعركة من مقتل (أبو جهل) إلى تقديم النصر في شخص حمزة	السيطرة والقيادة لحمزة في القتال
36	ل.ع	مرتفعة	03 ث	في مقدمة الكادر جيش المسلمين يكتسح المعركة ويكسر قلب جيش المشركين وفي أعلى الكادر خيام وعريش النبي	ثابتة	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	نفس مضمون اللقطة السابقة	جيش المسلمين بالعدوة الدنيا	ختام المعركة وتقديم الحل	انتصار المسلمين في معركة بدر
37	ل.ع	منخفضة	11 ث	حمزة يدخل عريش النبي ومن خلفه بلال ثم يلحق به جميع مقاتلي المسلمين وهم يكبرون ابتهاجاً بالنصر	ثابتة	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	نفس مضمون اللقطة رقم 35	مقر قيادة جيش المسلمين	عرض النهاية بالالتفاف على الرسول	إشراك النبي بنشوة النصر

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي							
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الموسيقي بهوية القليمي	السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السينمائي	علاقة الموسيقى بالحدث
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا لـي									
38	ل.ع	فسي مستوى النظر	06 ث	في مقدمة يمين الكادر حمزة يقاتل بشراسة في معركة أحد وفي منتصف الكادر وحشي يتربص بحمزة وفي عمق الكادر احتدام المعركة بين المسلمين والمشركين في أحد	زون إن مع بان يسار	قطع	✓	—	—	خافتة	الهـورن الفرنسي	بطيء	تحذيري	تصوير الجو المرتبط بتربص وحشي	قلب معركة أحد	تقديم الزمن التأثيري لمضي سنة عن غزوة بدر		
39	ل.م	منخفضة	02 ث	وحشي يتسلل من بين صفوف المقاتلين بالمعركة ويرمي برمحه ناحية حمزة	ثابتة	قطع	—	ثنائي	—	متوسطة مع الغليظة	الهـورن الفرنسي والتوبا	بطيء	كنترابط تحذيري	رفع درجة التوتر	الاقتـراب للمسافة الكافية	تحين الفرصة لقتل حمزة	التصويب ناحية حمزة	
40	ل.م	فسي مستوى النظر	03 ث	حمزة يتلقى طعنة برمح وحشي في بطنه وسط مقاتلي معركة أحد	ثابتة	قطع	✓	—	—	حاددة	السمبال	نبر قوي	ضربة حاسمة	الارتباط بلحظة تلقي حمزة الطعنة	قلب معركة أحد	غير محدد	استهداف حمزة	
41	ل.ق إلى ل.ع	فسي مستوى النظر	12 ث	وجه حمزة في جميع الكادر ينظر إلى قاتله وهو يترنج مبتعداً عن الكاميرا ومازال رافعاً السيف بيده اليمنى وممسكاً بيده اليسرى الرمح المغروس في بطنه ثم يسقط على الأرض شهيداً بشكل قطري في الكادر	تلت داون	قطع	—	ثنائي	—	حاددة	الفلوت على خلفية مجموعة الفيولينة	بطيء	كنترابط حزين	الارتباط باستشهاد حمزة	الصعود إلى الجنة	اختزال الزمن في أول المعركة إلى استشهاد حمزة	إحداث فجوة في صفوف المسلمين	
42	ل.ع	مرتفعة	06 ث	جيش المسلمين في أحد تأخذه الحمية على استشهاد حمزة ويندفع نحو جيش المشركين بقوة فيؤدي ذلك إلى تزعزع الثقة في صفوف جيش المشركين	بان يمين	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	تهينة علامة النصر لصالح المسلمين	السيطرة على قلب المعركة	تقديم ذروة المعركة	حماس انتقامي لاستشهاد حمزة	
43	ل.ع	فسي مستوى النظر	20 ث	هند بنت عتبة باتجاه الكاميرا تصيح في وجه أفراد جيش المشركين بالثبات والعودة إلى مواقعهم بعد فرارهم أمام غضب جنود جيش المسلمين	التنقل بين بان يمين وبان يسار مع حركة هند	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	الارتباط بحالة انتصار المسلمين	مؤخرة قلب جيش المشركين	تهينة الإحساس بنهاية المعركة لصالح المسلمين	انكسار قلب جيش المشركين	

جدول تفرغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا	عزف					
44	ل.ع	ففي مستوى النظر	20 ث	هند بنت عتبة باتجاه الكاميرا تصيح في وجه أفراد جيش المشركين بالثبات والعودة إلى مواقعهم بعد فرارهم أمام غضب جنود جيش المسلمين	التنقل بين بان يمين وبان يسار مع حركة هند	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	الارتباط بحالة انتصار المسلمين	
45	ل.ع	ففي مستوى النظر	03 ث	صفوف جيش المسلمين من الخلف في عمق الكادر في إثر جيش المشركين الفارين من المعركة بشكل أفقي على امتداد الكادر	ثابتة	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	نفس الموقف في اللقطة السابقة	
46	ل.ع	مرتفعة	05 ث	مجموعة الرماة من جيش المسلمين يتركون مواقعهم من على جبل أحد لا اعتقادهم بالنصر لجمع الغنائم	ثابتة	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	نفس الموقف في اللقطة 43	
47	ل.ع	ففي مستوى النظر	04 ث	خالد بن الوليد على صهوة جواده ومن خلفه مجموعة من الفرسان الذين تحت إمرته يراقب حال المعركة وميسرة جيش المسلمين حتى يدخل في الكادر موفد أبي سفيان يخبره بخسارة المعركة	ثابتة	قطع	—	—	✓	حاددة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	نفس الموقف في اللقطة 43	
														الإيهام بخسارة المشركين للمعركة	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة																		عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي بالموسيقى بهوية	السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السينمائي	علاقة العمل الدرامي بالموسيقى بالحدث										
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا																			
48	ل.م	في مستوى النظر	04 ث	خالد بن الوليد يراقب الرماة وهم يتركبون مواقعهم ثم يقول لموفد أبي سفيان ليس بعد	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	نفس الموقف في اللقطة 43	التركيب السطر والسيطرة في الكادر	التهينة لقلب موازين المعركة	الانتظار والترقب											
49	ل.ع	في مستوى النظر	05 ث	خالد بن الوليد يقود فرسانه ناحية الالتفاف على جبل أحد	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	سريع	حماسي مبهج	نفس الموقف في اللقطة 43	ميمنة جيش المشركين	غير محدد	مبدأ الخداع في المعركة											
50	ل.ع	رأسية	04 ث	لقطة ذاتية لأحد الرماة الباقيين على جبل أحد يراقب خالد بن الوليد وفرسانه يقومون بالالتفاف على الجبل	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	سريع	التمهيد لتغيير طبيعة اللحن	غير محدد	قمة جبل أحد	اختزال زمن التفاف فرسان خالد من حول الجبل وانقلاب الموقف	فقدان زمام المبادرة لرماة الجبل وانقلاب الموقف											
51	ل.ع	في مستوى النظر	18 ث	في الجانب الأيمن من الكادر جبل أحد وفي عمق الكادر فرسان خالد بن الوليد يتقدمون إلى قلب المعركة خلف صفوف المسلمين	من ثابتة إلى شاريو يمين	قطع	—	—	✓	حادة	مجموعة النفخ النحاسية والإيقاعية مع التمييز لآلة الترمبيت	سريع	نفير هجومي	الارتباط بهجوم خالد بن الوليد	الاكتساح والسيطرة	غير محدد	المباغثة من الخلف											
52	ل.م	في مستوى النظر	03 ث	جيش المسلمين لا زال يطارد فلول جيش المشركين في غفلة مما سيحصل خلفهم إلى ان يدرك بعضهم المباغثة من الخلف	ثابتة	قطع	—	—	—	حادة	مجموعة الترمبيت	سريع	نفير استغرافي	تصوير الحيرة والارتباك	غير محدد	غير محدد	استغاثة متأخرة											

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي									
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة العليمي	علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السينمائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل	عزف أوركسترا										
53	ل.ع	فسي مستوى النظر	03 ث	خالد بن الوليد وفرسانه يقودون هجوم كاسح باندفاع قوي باتجاه الكاميرا	ثابتة	قطع	—	—	—	حادّة	مجموعة الترمبيت	سريع	نفير هجومي	الارتباط بهجوم خالد بن الوليد	السيطرة واحتواء جميع الكادر	غير محدد	الاندفاع بشدة			
54	ل.ع	فسي مستوى النظر	10 ث	خالد بن الوليد في مقدمة فرسانه بأقصى سرعته شاهراً سيفه أمامه يخترق صفوف مؤخرة جيش المسلمين ثم يحصل الاشتباك والقتال بين الطرفين وجيش المسلمين أصبح بين فكي كمانشة	بان يمين ثم بان يسار	قطع	—	—	—	حادّة	مجموعة الترمبيت	سريع	نفير هجومي	تصوير وطيس المعركة	مركز المعركة	غير محدد	الاندفاع بشدة			
55	ل.ق	فسي مستوى النظر	03 ث	خالد بن الوليد في مركز الكادر يفتك بالمسلمين	ثابتة	قع	—	—	—	حادّة	مجموعة النفخ النحاسية	سريع	إيقاعي مركب	استمرار نفس الوصف باللقطة السابقة	محور السيطرة والتحكم	غير محدد	ضراوة قتال خالد			
56	ل.م	فسي مستوى النظر	04 ث	حامل راية المسلمين يتجه من يسار إلى يمين الكادر في ثبات وعزيمة إلى أن يتعرض لطعنة من الخلف فيهب على الأرض مع الإمساك بانتصاب الراية	بان يمين مع ثلث داون		✓	—	—	حادّة	مجموعة الفيوينة على خلفيّة مجموعة النفخ النحاسية	سريع	ميلودي صاعد فوق لحن أساسي ثابت	ترديدي نمطي على نمط الأذان	التمركز في قلب المعركة	غير حدد	توجيه دفعة المعركة وقيادة الجند			
57	ل.ع	فسي مستوى النظر	05 ث	تقدم أحد جنود المسلمين لاستلام الراية والمحافظة عليها خفاقة والسير بها ناحية يسار الكادر يتبعها مجموعة من الجنود حتى الخروج من الكادر	ثابتة	قطع	✓	—	—	حادّة	مجموعة الفيوينة على خلفيّة مجموعة النفخ النحاسية	سريع	ميلودي صاعد فوق لحن أساسي ثابت	استمرار النمط السابق	الاستمرار في مستوى اللقطة السابقة	غير محدد	تثبيت معنويات المقاتلين في المعركة			

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبيعة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن			
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي أو عزف شامل	عزف أوركسترا	عزف شامل							
58	ل.م	فني مستوى النظر	06 ث	زيد بن حارثة في مقدمة الكادر يعلن عن جرح النبي ويطلب من جيش المسلمين بالتراجع إلى الجبل	بان يسار	قطع	—	—	✓	حادة	مجموعة النفخ النحاسية ثم مجموعة الفيلولينية	سريع	لحن أساسي إيقاعي ثابت ثم لحن ميلودي للفيلولينية صاعد	استمرار نمط اللقطة رقم 55	غير محدد	التمهيد لتقديم النهاية	التراجع والانسحاب من المعركة
59	ل.ع	فني مستوى النظر	05 ث	في عمق الكادر سفح جبل أحد ومقاتلو المسلمين يتقدمهم حامل الراية يتجهون نحو جبل أحد وفي ثلثي الكادر الأمامي ميدان المعركة وجثث القتلى مبعثرة على الأرض	بان يسار	قطع	—	—	✓	حادة	مجموعة الفيلولينية ومجموعة النفخ النحاسية	سريع	لحن أساسي إيقاعي ثابت يعلوه لحن ميلودي صاعد للفيلولينية	استمرار نمط اللقطة رقم 55	ضالة المسلمين في الكادر	اختزال زمن الانسحاب من قلب المعركة إلى ناحية سفح الجبل	الاتجاه إلى الجبل
60	ل.ع	مرتفعة	05 ث	مقاتلو المسلمين يبدؤون صعود جبل أحد وفي مؤخرة الكادر ساحة المعركة ومقاتلو المشركين في إثر المسلمين	ثابتة	قطع	—	—	—	خافتة	مجموعة النفخ النحاسية	سريع	ختامي	انتهاء المعركة	الوقع العام لمعركة أحد	تقديم الحل لنهاية المعركة	الاحتفاء بالجبل
61	ل.ع	فني مستوى النظر	05 ث	في الكادر درج باب الكعبة يقترب منه جمع من أهالي مكة ينظرون ناحية المدخل الشمالي لمكة وخادم الكعبة يهرع بالصعود إلى باب الكعبة وهو ينظر ناحية المدخل الشمالي لمكة	ثلث أب	قطع	✓	—	—	حادة	الطبول	منتظم	قرع مؤجل		الركن الشرقي للكعبة بمحاذاة الحجر الأسود	صبيحة اليوم التالي لمبيت جيش المسلمين على مشارف مكة	تحديد اتجاه قدوم جيش المسلمين من ناحية شمال مكة

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي								
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن					
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا										
62	ل.ع	فسي مستوى النظر	16 ث	منظر عام لجهة المدخل الشمالي لمكة حيث توجد تبة في عمق الكادر يبدأ بالظهور من خلفها جيش المسلمين القادم إلى مكة وهم يكبرون	ثابتة	قطع	✓	—	—	—	حادة	الطبول	منتظم	قرع مؤجل	الارتباط بفتح مكة	العلاقة الموسيقى بهوية العمل القبلي	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي
63	ل.م	فسي مستوى النظر	04 ث	مجموعة من اهالي مكة من رجال ونساء بجوار مدخل الكعبة ومن خلفهم عكرمة بن أبي جهل ينظرون ناحية الجهة الشمالية لمكة يترقبون في قلق زحف المسلمين	ثابتة	قطع	✓	—	—	—	حادة	الطبول	منتظم	قرع مؤجل	الارتباط بفتح مكة	الارتباط الشرقي للكعبة	الركن الشرقي للقطعة السابقة	اندحاش وترقب اتجاه دخول المسلمين من الشمال	
64	ل.م	منخفضة	04 ث	عكرمة بن أبي جهل ينظر بقلق إلى زحف المسلمين نحو مكة ثم يغادر	ثابتة	قطع	✓	—	—	—	حادة	الطبول	منتظم	قرع مؤجل	الارتباط بفتح مكة	الارتباط الكادر	التمركز في الكادر	غير محدد	عجرفة وتكبر
65	ل.م	منخفضة	05 ث	خادم الكعبة يقوم بفتح باب الكعبة ثم ينظر أولاً ناحية يسار الكادر جهة الشمال ثم يستدير ناحية شرق الكعبة ومن ثم يكمل استدارته جهة جنوب الكعبة	ثابتة	قطع	✓	—	—	—	حادة	الطبول	منتظم	قرع متوازن	الارتباط بفتح مكة	الارتباط الشرقي للكعبة	الركن الشمالي للكعبة	غير محدد	الهلع والذهول على خادم الكعبة وتحديد اتجاهات قدوم السلمين إلى مكة من أبوابها الثلاثة
66	ل.ع	فسي مستوى النظر	06 ث	فرقة من جيش المسلمين تدخل من الباب الجنوبي لمكة مع تواصل تكبير وتهليل جيوش المسلمين	ثابتة	قطع	✓	—	—	—	حادة	الطبول	منتظم	قرع متوازن	الارتباط بفتح مكة	الارتباط الجنوبي لمكة	المدخل الجنوبي لمكة	غير محدد	دخول جيش المسلمين لمكة من الباب الجنوبي أولاً

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي							
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطيفة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الموسيقي بهوية القبلي	العلاقة الموسيقي بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقي بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقي بالحدث والفلع الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عرّف شامل	عزف أوركسترا	عزف شامل								
67	ل.م	منخفضة	03 ث	خادم الكعبة ينظر بذهول ناحية يمين الكادر نحو فرقة الجيش التي اقتحمت المدخل الجنوبي لمكة ثم يستدير لقفّل باب الكعبة مع تواصل صوت التكبير والتهليل للمسلمين	ثابتة	قطع	✓	—	—	حادة	الطبول	منتظم	قـرـع متوازن	الارتباط بفتح مكة	الركن الشرقي للكعبة	غير محدد	استمرار تحديد اتجاه دخول فرقة الجيش الإسلامي من المدخل الجنوبي	
68	ل.م	منخفضة	06 ث	خادم الكعبة بعد استدارته يقفّل باب الكعبة بإحكام ثم يستدير ناحية يسار الكادر ليرى دخول جيش المسلمين من المدخلين الآخرين لمكة الشمالي والشرقي	ثابتة	قطع	✓	—	—	حادة	الطبول	منتظم	قـرـع متوازن	الارتباط بفتح مكة	الركن الشمالي للكعبة	غير محدد	تحديد اتجاه دخول المسلمين من المدخلين الشرقي والشمالي لمكة	
69	ل.ع	فسي مستوى النظر	06 ث	فرقة من جيش المسلمين يقودها خالد بن الوليد ومن خلفه حامل الراية البيضاء يدخلون من المدخل الشرقي لمكة	بان يسار	قطع	—	—	✓	متوسط	أوركسترا سيمفوني	متوسط	بداية اللحن السيمفوني المقامي على الحجاز	تعكس طبيعة الفيلم الأساسية والفصل الخاص بفتح مكة	المدخل الشرقي لمكة	غير محدد	مباشرة دخول مكة من بابها الشرقي	
70	ل.م	منخفضة	06 ث	خادم الكعبة أكمل إغلاق باب الكعبة وهو ينظر بذهول ناحية شرق وشمال الكعبة ثم يبدأ بالنزول من على باب الكعبة	ثابتة	قطع	—	—	✓	متوسط	أوركسترا سيمفوني	متوسط	استمرار عزف اللحن المقامي على الحجاز	نفس الوصف باللقطة السابقة	الركن الشمالي للكعبة	غير محدد	الاستمرار في تحديد اتجاه دخول المسلمين من المدخلين الشمالي والشرقي لمكة	
71	ل.ع	مرتفعة إلى مستوى النظر	15 ث	منظر عام للناحية الشرقية لمكة حيث تظهر في عمق الكادر قمم جبلية مع تواصل تقدم المسلمين بقيادة خالد ابن الوليد من الباب الشرقي لمكة	كـرـين بدستيل داون	قطع	—	—	✓	متوسط	أوركسترا سيمفوني	متوسط	صعود اللحن	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	المدخل الشرقي لمكة	غير محدد	دخول جيش المسلمين من الباب الشرقي لمكة من دون مقاومة يصاحبه صعود في اللحن	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة							عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي الموسيقي بهويّة	علاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	علاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة العمل الدرامي الموسيقي بالحدث	رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات					
																عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا لي		
72	ل.م	ففي مستوى النظر	05 ث	خالد بن الوليد في منتصف الكادر يتقدم مجموعة من الفرسان يتقدمون نحو الكاميرا	ثابتة	قطع	—	—	✓	متوسطة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	الاقترب من ذروة اللحن	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	التمركز في الكادر	غير محدد	مكانة خالد بين المسلمين وتأثير إسلامه قبل فتح مكة			
73	ل.م	منخفضة	06 ث	خادم الكعبة أكمل إغلاق باب الكعبة وهو ينظر بذهول ناحية شرق وشمال الكعبة ثم يبدأ بالنزول من على باب الكعبة	ثابتة	قطع	—	—	✓	متوسطة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	استمرار عزف اللحن المقامي على الحجاز	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	الركن الشمالي للكعبة	غير محدد	الاستمرار في تحديد اتجاه دخول المسلمين من المدخلين الشمالي والشرقي لمكة			
74	ل.م	مرتفعة	04 ث	فرقة من الجنود على صهوات جيادهم يملؤون الكادر يتقدمون نحو الكاميرا	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	ذروة اللحن أوكتاف أول	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	توزيع الكتل في الكادر	غير محدد	تقديم ذروة للحن			
75	ل.ع	ففي مستوى النظر	09 ث	منظر عام لمدخل مكة الشمالي يشهد تدفق جيش المسلمين يتقدمهم قارعو الطبول	بان يسار	قطع	—	—	✓	متوسطة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	إعادة اللحن أوكتاف	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	المدخل الشمالي لمكة	غير محدد	تدفق الجيش من المدخل الشمالي لمكة			
76	ل.ع	ففي مستوى لنظر	08 ث	في أول الكادر راكبو الجمال يتقدمون من المدخل الشرقي لمكة وفي عمق الكادر قارعو الطبول وحملة الرماح وحامل الراية السوداء يدخلون من المدخل الشمالي	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	قفلة اللحن انتهاء الجملة الموسيقية	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	المدخلين الشرقي والشمالي لمكة	غير محدد	تقديم القفلة الموسيقية الأولى			
77	ل.ق	منخفضة	05 ث	بلال في مقدمة الكادر ويليه عمار إلى يمينه على صهوتي جواديهما وهما يتأملان أحياء وأزقة مكة في حنين وشوق بعد طول غياب	ترافد نج يسار	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	حنين وشوق	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	رفعة الشأن في الكادر	تقديم الزمن في ذاكرة كل من الشخصيتين اللتين تبدوان على ملامح وجهيهما قبل مغارة مكة	العودة إلى مكة في كبرياء ورفعة			

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التوظيف الموسيقي				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر الصورة						
علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	علاقة الموسيقى بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بهوية العمل الفيلمي	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الأداء الموسيقي			الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
								عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئثيرنو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركستري							
تعميق حالة الحنين لمكة وأحيائها	نفس الوصف بعرض الزمن في اللقطة السابقة	الرفعة والعلو والتركيز في الكادر	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	حنين وشوق	متوسط	أوركسترا سيمفوني	حادة	✓	—	—	قطع	ترافلنج يسار	عمار بن ياسر على صهوة جواده يتأمل أحياء مكة وأزقتها والدموع تسيل من عينيه	04 ث	منخفضة	ل.ق	78
السيطرة على مكة من دون قتال	غير محدد	وسط مكة	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	خلفية للحوار	متوسط	أوركسترا سيمفوني	خافتة	✓	—	—	قطع	ترافلنج يسار	في يسار الكادر بلال ينتصب على جواده ويلقي على المسلمين توجيهات الرسول بالرفق بمكة وأهلها وفي أقصى يمين الكادر عمار بن ياسر وبينهما جنديان آخران وفي خلفيتهم بيوت مكة ، حيث تكون الحركة من يسار إلى يمين الكادر وهو ما يعني الاتجاه من الجنوب نحو الشمال	13 ث	ففي مستوى النظر	ل.ع إلى ل.م	79
تقديم المدح لأبي سفيان لمكانته في مكة بعد إسلامه	غير محدد	بيت أبي سفيان	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	خلفية للحوار	متوسط	أوركسترا سيمفوني	خافتة	✓	—	—	قطع	ثابتة	من خلال نافذة بيت أبي سفيان تطل هند بنت عتبة وزوجها أبو سفيان على حشود المسلمين وهم يقتحمون مكة من أبوابها الثلاثة مع تواصل صوت بلال إذ يقول ومن دخل بيت أبي سفيان فهو آمن ومن دخل المسجد فهو آمن	08 ث	ففي مستوى النظر	ل.م	80

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبيعة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الفيلمي علاقة الموسيقى بهوية	السينمائي علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى والفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثانلي	عزف شامل أوركسترا								
81	ل.ع	مرتفعة	09 ث	منظر عام لوسط مكة تظهر فيه الكعبة يمين الكادر وجمهرة من أهالي مكة تحتشد أمام باب الكعبة حيث تدخل جيوش المسلمين من أبواب مكة الثلاثة نحو الكعبة حيث يكون اتجاه الكاميرا من الجنوب إلى الشمال ، فالباب الشمالي يدخل منه الفرقة التي يتقدمها قارعو الطبول والباب الشرقي يدخل منه الجيش الذي على رأسه خالد بن الوليد والباب الجنوبي يدخل منه الجيش الذي على رأسه بلال وعمار وحامل الراية البيضاء	ثابتة	قطع	—	—	✓	حادة	أوركسترا سيمفوني	متوسط	التمهيد للختام وتهنية القفلة للجملة الموسيقية	نفس الوصف المقدم في اللقطة 69	التوجه نحو مركز مكة	تخصيص الزمن الذي فُتحت فيه مكة للسنة الثامنة للهجرة	اقتحام مركز مكة من أبوابها الثلاثة
82	ل.ق	منخفضة	03 ث	الراية السوداء التي ترمز لشخص الرسول ترتفع في سماء مكة وهي تتجه ناحية يسار الكادر	ترافنج يمين	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيل والطبل	بطيء	بداية تقديم اللحن الخاص بحركة الرسول نحو الكعبة	تكوين لازمة موسيقية ترتبط بشخص الرسول بعد فتح مكة والتوجه نحو الكعبة	توحيد الكتلة في الكادر	غير محدد	تحقيق النصر ورفع شأن الدين

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة القليلي الموسيقي بهوية	السينمائي الموسيقي بالمكان	السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة الموسيقي بالحدث والفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيراتو) أو	عزف شامل أوركسترا								
83	ل.ع	مرتفعة	07 ث	لقطة ذاتية للكاميرا لشخص الرسول من على ناقته باتجاه حجر إسماعيل شمال الكعبة يبدأ بالتقدم ناحية الكعبة بالدوران من اليسار إلى يمين الكعبة وهو مبدأ الطواف حول الكعبة وحشود المسلمين من حول البيت يراقبون حركة الرسول	دولي إن	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيل والطبل	بطيء	خشوع ورهبة ووقار	لازمة موسيقية تعبر عن شخص الرسول	تحديد اتجاه بداية دوران الرسول من الكعبة من الجهة الشمالية لها	غير محدد	تصحيح المعتقد بكيفية الطواف الصحيح حول الكعبة
84	ل.م	مرتفعة	15 ث	لقطة ذاتية للكاميرا من على ناقه الرسول وجموع المسلمين في خلفية الكادر تنظر إلى تقدم الرسول حتى يصل الركن الشرقي للكعبة الذي يغطيه ظل الكعبة باتجاه يسار الكادر	دولي إن	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيل والطبل	بطيء	خشوع ورهبة ووقار	نفس الوصف باللقطة السابقة	الجانب الشرقي للكعبة	تقديم زمن تأثري بجولة طواف الرسول حول الكعبة	مواصلة الطواف وانتظار ترقب لجموع المسلمين
85	ل.م	منخفضة	06 ث	حامل مفاتيح الكعبة يفتح الباب لتأكيد وصول الرسول إلى جهة باب الكعبة	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيل والطبل	بطيء	خشوع ورهبة ووقار	نفس الوصف باللقطة رقم 83	باب الكعبة	غير محدد	فتح باب الكعبة
86	ل.م	مرتفعة	11 ث	في خلفية الكادر جموع الناس حول الكعبة وفي عمق الكادر يظهر المدخل الشرقي لمكة ثم يدخل الكادر حامل ربة الرسول السوداء وخالد وعمار وبلال وآخرون يترقبون دخول الرسول للكعبة	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيل والطبل	بطيء	خشوع ورهبة ووقار	نفس الوصف باللقطة رقم 83	قبالة باب الكعبة للجهة الشرقية لها	غير محدد	الوصول إلى نقطة إكمال جولة الطواف خلف الرسول

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التصوير الموسيقي				عناصر التوظيف الموسيقي				عناصر الصورة									
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الغنائي للموسيقى بهوية العمل الغنائي	العلاقة الغنائية للموسيقى بالمكان	العلاقة الغنائية للموسيقى بالزمان	علاقة الفعل الدرامي والموسيقى بالحدث
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا								
87	ل.م	مرتفعة	04 ث	خالد وعمار وبلال وحذيفة وآخرون يتتبعون ببصرهم صعود الرسول إلى الكعبة	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيد والطنبل	بطيء	خشوع ورهبة ووقار	نفس الوصف باللقطة رقم 83	نفس الموقف في اللقطة السابقة	غير محدد	متابعة صعود الرسول إلى الكعبة
88	ل.م	منخفضة إلى مستوى النظر	19 ث	في مقدمة الكادر عصا الرسول تتقدم صعوده لمدخل الكعبة وفي ناحية يمين الكادر حامل مفاتيح الكعبة ينظر إلى الرسول وهو صاعد حتى يدخل جوف الكعبة وفي عمق الكادر تظهر بعض التماثيل تحت الإضاءة الخافتة	دولي إن	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيد والطنبل	بطيء	خشوع ورهبة ووقار	نفس الوصف باللقطة رقم 83	من باب إلى جوف الكعبة	غير محدد	صعود الرسول إلى الكعبة والدخول إليها
89	ل.م	في مستوى النظر	29 ث	لقطة ذاتية للكاميرا لشخص الرسول في جوف الكعبة يبحث في أرجاء الكعبة على كبير الأصنام هبل حتى يعثر عليه ثم يتقدم نحوه فيغرس عصاه في قفاه فيهوي على وجهه مع تلاوة الراوي لآيات من القرآن التي تدل على تطهير البيت للطائفين والركع السجود	بان يمين ثم دولي إن	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيد والطنبل	بطيء	خشوع ورهبة ووقار	نفس الوصف باللقطة رقم 83	جوف الكعبة	العودة بالزمن الفكري للحظات الأولى من الفيلم عند تنجيس (أبولهوب) الكعبة بالأصنام والأوثان	استعراض التماثيل التي كانت تتعبد إليها قريش والبحث على كبيرهم
90	ل.م	في مستوى النظر	02 ث	تعاوي سقوط الأصنام الواحد تلو الآخر	ثابتة	قطع	—	ثلاثي	—	حادة	الفلوت والفلوكنشيد والطنبل	بطيء	تلاشي اللحن واختام الجملة الموسيقية	نفس الوصف باللقطة رقم 83	جوف الكعبة	نفس الموقف السابق	تطهير الكعبة من التماثيل والأصنام

يمثل هذا الجدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي في الفيلم ، وذلك عندما رفضت قريش الدخول في دين سيدنا محمد والإيمان به ، ورأت أن الأمر أصبح يفلت من يدها قامت بصب جمام غضبها وحقدتها على أهالي مكة من بني هاشم ، فقامت بحصارهم وعدم التجارة معهم حتى تم طردهم إلى شعاب مكة وإتلاف أموالهم وممتلكاتهم ، فقد هيات توليفة من الأنغام المتداخلة في شكل إيقاعي خشن أدتها مجموعة الآلات الوترية وآلات النفخ النحاسية والخشبية من تصوير تلك الحالة من الاضطهاد والتحقير كما في اللقطات رقم 1،2،3،4 من الجدول ومن تم مصادرة أموالهم وتحميلها لقوافلهم . ولم ينته ظلم قريش وحقدتها إلى هذا الحد ، بل تعدى ذلك إلى محاولة قتل الرسول غيلة وتفريق دمه بين القبائل عندما جندت عدداً من شباب قبائل العرب لكي يضربوه ضربة رجل واحد وإنهاء أمره إلى الأبد ، ولذلك تم استخدام اللحن الذي يدعو إلى الريبة والحذر بواسطة مجموعة النفخ الخشبية والفيولينة وآلات الإيقاع ، عند تصوير حالة التسلسل تحت جناح الليل بين شوارع وأزقة مكة وصولاً إلى دار النبي في هدوء تام ، إلا أن عناية الله خيبت أملهم ، حيث أبدل علي بن أبي طالب مكانه كما في اللقطات أرقام 5،6،7،8، من الجدول . وعندما قرر المسلمون الخروج لملاقاة قافلة قريش لغرض استرداد أموالهم التي سلبت منهم في مكة ، جمعوا أمرهم وأعدوا عدتهم صوب آبار بدر تصعيداً للموقف ورداً على قريش لسلبها أموال المهاجرين ، وعندما حانت لحظة اللقاء وأصبح الجيشان في قبالة بعضهما وتلاشى أمل المسلمين في الحصول على أموال القافلة من دون قتال ، لم يكن أمامهم من بد إلا المقارعة والنزال بالسيف كما قال تعالى في كتابه ﴿وَإِذْ

يَعِدُّكُمْ اللَّهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ الشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ وَيُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُحَقِّقَ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ﴾⁽¹⁾ فكان النزال

بالمبارزة بين الطرفين في بادئ الأمر ، وكان حمزة في قبالة عتبة بن ربيعة ، وعلي بن أبي طالب في قبالة الوليد بن عتبة ، وعبيدة بن الحارث في قبالة شيبة بن ربيعة ، وقد تم توظيف الموسيقى للتعبير عن هذا النزال عن طريق الطبول أولاً بواسطة القرع الرباعي المتفاوت الزمن ، ثم باستخدام مجموعة النفخ النحاسية عندما تعزف اللحن الأساس بزمناً كاملاً بالإضافة لآلة التوبا ذات الصوت الرخيم عندما تزين اللحن بزفريات ثنائية ذات ربع زمن عند تصويرها لحالة المبارزة بين الفريقين في اللقطات من رقم 9 إلى الرقم 25 من الجدول ، غير أن اللقطتين 20،21 شهدتا تغييراً في اللحن بواسطة آلة الفيولينة عند عزف ترعيد متصل يوحي بحالة التربص وتحين الفرص .

ثم بعد هذا النزال الذي كان بين مجموعة من الأطراف بين الجانبين ، احتدمت معركة بدر بين المسلمين والمشركين ، والذي كان ببداية الهجوم من جيش المشركين ، ورد فعل صد الهجوم بالنبال من قبل رماة جيش المسلمين ، الذي تم التعبير عنه بواسطة الإيقاع بالدفوف والطبول شبيه بالمارش العسكري كما في اللقطات من رقم 26 إلى رقم 30 من الجدول . وعند الانتقال للقطعة رقم 33 نجد مجموعة النفخ النحاسية قد قدمت لحناً ذا نبر قوي على هيئة صدمة بتألف هرموني صاحب استهداف (أبوجهل) برمح في صدره في موقف غير متوقع الحدوث ، عكس تأثيراً درامياً إيجابياً في تحول كفة المعركة لصالح المسلمين ، و في اللقطعة رقم 34 صورت مجموعة النفخ النحاسية بلحن ميلودي هابط سقوط (أبوجهل) من على صهوة جواده قتيلاً للتدليل على بداية النهاية لجيش المشركين في معركة بدر . وعند اختلال موازين المعركة وإطالة تباشير النصر لصالح المسلمين ينطلق لحن أوركستراي سيمفوني حماسي مبهج تم استخدامه كعلامة دالة على النصر لجيش المسلمين في بدر كما في اللقطات أرقام 35، 36، 37 من الجدول . كما تُعد معركة أحد بين المسلمين والمشركين مركزاً لذروة الأحداث في الفيلم وذلك لعزم المشركين على الثأر لخسارتهم في بدر ؛ فكان من أولويات تلك المعركة هي التخطيط لقتل حمزة بواسطة عبد حبشي اسمه وحشي ، بارع في رمي الرمح على خصومه ؛ فهو ذا يتسلل بين صفوف المقاتلين في وطيس المعركة يتربص لحمزة حتى يجد سبيلاً لتنفيذ مهمته في غفلة من جنود المسلمين ، حيث صاحب تلك الحركة التي يتربص بها وحشي نغم تحذيري بواسطة ألتى الهورن الفرنسي والتوبا لجذب انتباه المشاهدين للتركيز على ذلك الحدث ، كما في اللقطتين رقمي 38، 39 من الجدول . وفي اللقطعة رقم 40 يتلقى حمزة طعنة في بطنه برمح وحشي عبرت عنه آلة السمبال النحاسية بنبر قوي في ضربة حاسمة ، تعكس حالة الهلع والفرع عند المشاهد لفقدان شخصية مهمة في الفيلم كشخصية حمزة ، ثم أعقب ذلك لحن كونترابنطى حزين تقدمه آلة الفلوت على خلفية مجموعة الفيولينة ، صورت حالة فقدان حمزة التي لا تعوض كما في اللقطعة رقم 41 من الجدول ، وعندما تأخذ الحمية جيش المسلمين للثأر لاستشهاد حمزة واندفاعهم بقوة نحو قلب جيش المشركين في معركة أحد صاحب ذلك عزف أوركستراي سيمفوني حماسي مبهج قدم علامة النصر للمسلمين في المعركة ، كما في اللقطات من رقم 42 إلى رقم 49 من الجدول ، وما صاحب ذلك من تأثيرات درامية في المونتاج والانتقالات بين اللقطات لإضافة معانٍ تتعلق بمتابعة أحداث المعركة كما في متابعة خالد بن الوليد لموقف الرماة من على جبل أحد الذي استغله خالد فيما بعد لقلب موازين المعركة . ولكن حالة النصر المؤقت تلك لم تدم طويلاً ، فاستغلال خالد بن الوليد لترك رماة الجبل مواقعهم من على جبل أحد ، أدى إلى تغيير نتائج المعركة لصالح المشركين ، عندما قام خالد وفرسانه بالالتفاف من حول جبل أحد و مباغته جيش المسلمين من الخلف ، الذي عبر عنه ذلك اللحن الذي أدته مجموعة النفخ النحاسية في شكل نفير هجومي صاحب هجوم خالد بن الوليد باندفاع شديد لحركة الفرسان ، وخصوصاً عندما تصدح مجموعة آلة الترمبيت بصوتها الجهوري المميز فوق اللحن المصاحب لتعميق حالة الهجوم بشكل درامي مقنع كما في اللقطات من رقم 50 إلى الرقم 55 من الجدول . وعند اشتداد وطيس المعركة أصبح فرسان خالد يفتكون بالمسلمين بضراوة ، فصور اللحن الموسيقي المصاحب عجز المسلمين على مجاراة المعركة الذي أدته مجموعة الفيولينة بلحن ميلودي صاعد فوق لحن أساسي ثابت لمجموعة النفخ

النحاسية كما في اللقطات من رقم 56 إلى الرقم 60 من الجدول الذى انتهى فيما بعد بانسحاب المسلمين من المعركة والاحتفاء بجبل أحد . وكعادة أي فيلم يجب أن ينتهي إلى ختام وحل لقصة الفيلم ، وفي نهاية فيلم الرسالة الذي تجسد في غزوة فتح مكة التي هيأت لنهاية الفيلم بنهاية سعيدة تمخضت عن عودة الرسول إلى مكة فاتحاً منتصراً . وقد ميز هذا المشهد موسيقاه المستخدمة في تصوير وفود جيش المسلمين على مكة من أبوابها الثلاثة ، والذي بدأ في أول الامر باستخدام القرع المتوازن للطبول بين ضربة وسكته مماثلة في الإيقاع ، وما صاحب ذلك من تنقلات في المونتاج بين حركة تقدم جيش المسلمين وبين حركة خادم الكعبة الذى كان له دور في تحديد اتجاه دخول جيوش المسلمين من أبواب مكة الثلاثة على اعتبار أن باب الكعبة يقع في الناحية الشرقية منها ، كما في اللقطات من رقم 61 إلى رقم 68 . وعند دخول فرقة الجيش التي يقودها خالد بن الوليد من المدخل الشرقي لمكة انطلق اللحن الاوركستراالى السيمفوني المقامي على الحجاز الذى تم تأديته بجملة موسيقية كاملة ومراحل صعودها لأوكتافات متتالية وإعادة اللحن التي صاحبت حركة اقتحام جيوش المسلمين من أبواب مكة الثلاثة كما في اللقطات من رقم 69 إلى رقم 76 من الجدول . ثم يحصل تغير طفيف في اللحن عبّر عن حالة الحنين والشوق بالعودة إلى مكة بعد طول غياب دام قرابة ثماني سنوات من خروج المسلمين عن مكة كما في اللقطتين 77 ، 78 من الجدول . ثم يتم تقديم اللحن في طبقة خافتة للحوار عندما يبدأ بلال في إلقاء توجيهات الرسول بالرفق بمكة وأهلها كما في اللقطتين 79 ، 80 من الجدول . وفي اللقطة رقم 81 يصل اللحن إلى الختام وتهينة القفلة للجملة الموسيقية عندما تلتقى جيوش المسلمين حول الكعبة ، وهى في امتداد باتجاهات أبواب مكة الثلاثة ، وعندما يتقدم الرسول نحو الكعبة يبدأ تقديم اللحن الخاص بحركة الرسول حول الكعبة بلحن بطيء تكتسيه الرهبة والخشوع والوقار تؤديه آلة الفلوت والفلوكنشيل والطبل في الطبقة الصوتية الحادة كما في اللقطات من رقم 82 إلى رقم 87 من الجدول . كما يستمر نفس اللحن الذى يُعد لازمة موسيقية للإيحاء بشخصية الرسول في المشهد عندما يصل الرسول إلى ناحية باب الكعبة ويترجل من على ناقته ويبدأ بالصعود إلى باب الكعبة والدخول إلى جوفها ومباشرة تطهيرها من الأوثان والأصنام التي بداخلها كما في اللقطات أرقام 88 ، 89 ، 90 من الجدول .

ثانياً :- تحليل الموسيقى التصويرية
لفيلم مملكة الجنة

بطاقة تعريف بالفيلم

عنوان الفيلم باللغة العربية : مملكة السماء أو مملكة الجنة .

عنوان الفيلم باللغة الإنجليزية :- Kingdom of Heaven

الممثلون

- | | |
|-------------------|-----------------------------|
| 1- أورلاندو بلوم | في دور بيليان دي إبلن |
| 2- إيفا غرين | في دور سيبلا |
| 3- ليام نيسون | في دور غذفري دي إبلن |
| 4- جيرمي أيرونزو | في دور تايبيريس |
| 5- دافيد ثوليس | في دور الفارس الهوسبتالي |
| 6- إدوار نورتن | في دور الملك بلدوين الرابع |
| 7- بريندان جليسون | في دور رينلود دي شاتيون |
| 8- مارتون كسوكاس | في دور غي دي لوزيان |
| 9- غسان مسعود | في دور صلاح الدين الأيوبي |
| 10- خالد نبوي | في دور الملا |
| 11- ألكساندر صديق | في دور عماد الدين الأصفهاني |

الإخراج

المخرج الإنجليزي ريدلي سكوت

الإنتاج

ريدلي سكوت

الكاتب

وليام موناهان

تصوير سينمائي

جون ماثياسون

الموسيقى التصويرية

هاري غريغسون – وليامز

التركيب

دودي دورن

تشيساكو يوكوياما	تاريخ الصدور
مايو 2005 م	الدولة
المملكة المتحدة	
أسبانيا	
ألمانيا	
الولايات المتحدة	
الإنجليزية / العربية	اللغة الأصلية
144 دقيقة	مدة العرض
147 مليون دولار	الميزانية
211,652,051 دولار	الإيرادات

ملخص دراما فيلم مملكة الجنة

من حيث المبدأ يتناول الفيلم حقبة تاريخية معينة ومحددة ، والتي تلخصت في فترة الاستيطان الصليبي من دول أوروبا الغربية للمشرق العربي ، والذي جاء نتيجةً للحملات الصليبية لأوروبا الغربية التي دعا إليها البابا أربان الثاني منذ العام 1095م⁽¹⁾ ، بدعوى تخليص الأماكن المقدسة ومهد المسيح من أيدي المسلمين آنذاك . وقد حدد الفيلم الفترة الزمنية للأحداث التي تناولها منذ العام 1184م ، ابتداءً من فرنسا مهد الحملات الصليبية على المشرق العربي وبيت المقدس ، أي مضي ما يقارب مائة عام على الحملة الصليبية الأولى التي اجتاحت فيها جيوش أوروبا الغربية مدينة القدس .

وقد استثمر المخرج الإنجليزي ريدلي سكوت تلك الفترة ، أي منذ العام 1184م لكي يبني تصوره في نسج وبناء الفيلم والتي ركز في عمومها على إظهار التعايش السلمي بين المسلمين والمسيحيين في مملكة بيت المقدس ، وقد صور ذلك في الجانب الإنساني الذي تبناه غزوفري دي إبلن حاكم إبلين منذ عودته إلى فرنسا بحثاً عن ابنه غير الشرعي " الحداد بيليان " ، لكي يدعوه للعودة معه إلى القدس لطلب الصفح والمغفرة من الذنوب والخطايا هناك – إذ كانت هذه هي الرسالة التي تبنتها الكنيسة الكاثوليكية بدعوة جميع الناس من كل الطبقات بالرحيل إلى بيت المقدس لطلب الخلاص والثروة في الأماكن المقدسة – وذلك حتى يهيئ المخرج للشخصية المحورية التي ستقود أحداث الفيلم فيما بعد ، وهو الممثل " أورلندو بلوم " بيليان دي إبلن الحداد . غير أن تعنت بيليان وعدم وجود الدافع الكافي للقيام بهذه الخطوة ، حال دون الاستجابة لطلب والده بالرحيل معه في بادئ الأمر ، ذلك أن فقدان ابنه وزوجته كانا أعز عليه مما يدعوه إليه والده ، إلا أن تعصب الكنيسة المتمثلة في رجل الدين القسيس الذي أمر بقطع رأس زوجة بيليان المنتحرة ، أدى إلى تبدل في الموقف وقيام الدافع الكافي الذي يدعوه بالرحيل إلى القدس لطلب الصفح والمغفرة ، بعد إقدام بيليان على قتل القسيس نكالاً على فعلته بزواجه . ثم تمضي الأحداث إلى أن يجد بيليان نفسه حاكماً لإبلين بتكليف من والده غزوفري الذي وافقه المنية إثر الإصابة بسهم في جنبه الأيمن عقب مواجهة مع رجال الأسقف ، الذين خرجوا في طلب بيليان بسبب قتله القسيس . ومنذ ذلك الوقت أصبح بيليان يحمل على كاهله حملاً ثقيلاً ، إذ أصبح عليه مناصرة المستضعفين وحماية الملك والمحافظة على السلام مع المسلمين وحماية طريق الحج ، حتى تغدو مملكة بيت المقدس مملكة الجنة لكل الناس ، غير أن بعض المتعصبين من حملة الصليب كان لهم رأي مختلف عما كان يصبو إليه غزوفري ، ومن بعده بيليان وملك القدس بلدوين الرابع في العيش مع المسلمين في سلام ، فقد كان كلٌّ من رينولد دي شاتيون حاكم الكرك ، وغي دي لوزيان

1-قاسم عبده قاسم . ماهية الحروب الصليبية . عالم المعرفة . العدد 149 . مايو 1990 . ص ، ص 7 ، 8 .

زوج سيببلا شقيقة الملك ، يسعيان بتعصبهما إلى إثارة الفتن والقلق لإشعال فتيل الحرب المقدسة مع المسلمين ، ومن ذلك الهجوم الذي قاده رينولد دي شاتيون على قافلة الحج العربية عند مرورها بمقاطعة الكرك ، بقصد خرق الهدنة ونزع فتيل الحرب مع صلاح الدين الأيوبي ، وعلى إثر ذلك خرج صلاح الدين على رأس جيش كثيف من دمشق قوامه مئتا ألف رجل لغرض معاقبة رينولد دي شاتيون على فعلته ، وفي المقابل خرج الملك المجنوم بلدوين الرابع ملك مملكة بيت المقدس لملاقاة صلاح الدين ، لعله يثنيه عن هدفه الذي جاء من أجله حقناً للدماء واستمرار المعاهدة ، إذ كانت تجمعهما صداقة حميمة منذ الصغر ، كما صور ذلك الفيلم . وفي موقف بطولي صورته مخرج الفيلم ، يتصدر الفارس بيليان ابن غوفري المشهد في مواجهة مميتة مع قوة استطلاع جيش صلاح الدين التي تفوقه عدة وعتاداً أمام حصن الكرك ، القصد منها إظهار نبل وشهامة ذلك الفارس الذي نذر نفسه لخدمة المبادئ الإنسانية ، ها هو الآن يدافع عن من كان سبباً في إحداث تلك الفتنة ، ويبذل نفسه رخيصةً في معركة غير متكافئة الأطراف ، وذلك ظناً منه أن المسلمين إذا دخلوا الحصن سوف يعيثون فساداً وحرقةً في الحصن كما فعل أسلافه عند اجتياح مدينة القدس عام 1099م . وعندما يصل الجيشان وتكاد الحرب أن تكون وشيكة ، يتقدم كلٌّ من الملكين إلى بعضهما لإظهار مدى التقارب الذي بينهما ، إذ يستحلف كلٌّ منهما الآخر في أن يسحب جيشه ويترك له الأمر ليعالجه كلاً بطريقته ، وفي آخر المطاف يتراجع صلاح الدين وينزل عند رغبة صديقه الملك في مقابل استمرار المعاهدة ومعاقبة رينولد دي شاتيون من قبل ملك القدس . وعند وفاة الملك بلدوين الرابع ملك مملكة بيت المقدس انتقل العرش إلى شقيقته سيببلا الوريثة الشرعية ، وفي حفل تتويجها اختارت زوجها غي دي لوزيان شريكاً لها في الحكم وقائداً للجيش ، الذي كان يُعرف عنه أنه من دعاة الحرب والتعصب للصليب ، ولذلك طلب من رينولد دي شاتيون أن يعطيه حرباً ، فقام هذا بالاعتداء على عدة مناطق عربية وقتله أخت صلاح الدين . وعلى إثر ذلك قام صلاح الدين بتحريك جيشه من دمشق ناحية القدس ، وفي المقابل خرج غي دي لوزيان ملك القدس الجديد لملاقاة صلاح الدين في ظروف مناخية قاسية وقلة من الماء ، حيث التقى الجيشان في حطين بفلسطين في يوم 4 يوليو 1187م⁽¹⁾ والتي لم يُشر إليها الفيلم إلا من خلال إيجاز درامي بعد انتهاء المعركة ووقوع كلٍّ من غي دي لوزيان و رينولد دي شاتيون في الأسر . وبعد هذه المعركة التي فتكت بالجيش الصليبي على آخره ، كان الفارس الشاب بيليان يعد العدة لمواجهة جيوش صلاح الدين التي باتت محطتها الأخيرة مدينة القدس ، فقد عمد بيليان للتصدي لحملة صلاح الدين من خلال التكتيك والحسابات العسكرية في الميدان ، وتجنيد الأهالي القادرين على حمل السلاح للاستماتة للدفاع عن القدس ، ولذلك وجد صلاح الدين صعوبةً في اقتحام

1- نفس المرجع . ص 118 .

المدينة أول الأمر رغم كثافة المنجنيق النارية والامكانات المادية والعسكرية التي كان يتمتع بها جيش المسلمين ، غير أن مواصلة استهداف أسوار المدينة بالمنجنيق أدى إلى انهيارها وأصبح الاشتباك بالسيف بين الطرفين ، وعندما لم يجد بيليان بداً من أن يعقد مع صلاح الدين صلحاً خرج إليه يُملّي عليه شروطاً مقابل تسليم المدينة ، مما أراد بذلك المخرج أن يضع بيليان في موقف المنتصر ، وأنّ صلاح الدين لم يدخل المدينة فاتحاً بحد السيف ، وإنما مقابل موعدةً وعدها إياه في الخروج الآمن بمحاذاة الساحل مع الأطفال والنساء والشيوخ إلى مناطق أخرى لازالت تقبع تحت الاستيطان الصليبي ، وهكذا فتح صلاح الدين القدس ، ودخل إليها مسالماً بصورة إنسانية تناقض وحشية الصليبيين حين غزوها منذُ ما يقارب المائة عام ، وبذلك ينتهي فصلٌ من الملحمة بعودة بيليان وسيبيلا إلى موطنهما الأصلي فرنسا . وفي خاتمة الفيلم يُعيد علينا المخرج إرهابات الحملة الصليبية الثالثة التي يقودها الملك ريتشارد الأول " قلب الأسد " ملك إنجلترا عندما يقدّم إلى كوخ الحدادة باحثاً عن الحداد بيليان حامي القدس ، فيرشده الأخير إلى حيث الطريق التي يعبرُ بها إلى القدس .

جدول تفريغ توظيف الموسيقي التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي الموسيقي بهوية	السينمائي علاقة الموسيقي بالمكان	السينمائي علاقة الموسيقي بالزمان	علاقة الفعل الدرامي الموسيقي بالحدث
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أوركسترا								
1	ل.ع	منخفضة	09 ت	علامة الصليب بالحجم الضخم يمين الكادر على خلفية سماء زرقاء موشحة بسحب بيضاء ثم يبدأ دخول مجموعة من الفرسان من يسار الكادر باتجاه يمين الكادر في العمق مع ظهور عبارة فرنسا عام 1184م	ثابته	فيضان	---	ثلاثي	-----	متوسطة	الدرامز ثم الفيتارة	إيقاعي رشيق	ميلودي غربي	التعريف بالفيلم ودق طبول الحرب	فرنسا مهد الحملات الصليبية على القدس والشرق العربي	انقضاء ما يقارب القرن على الحملة الصليبية الأولى في القدس	استمرار توالي الحملات الصليبية على القدس التي كان اول مصدرها فرنسا
2	ل.ع	فسي مستوى النظر	17 ث	في عمق الكادر تشرق الشمس خلف سلسلة جبلية ثم تتحرك الكاميرا بان يمين في استعراض للأجواء المحيطة حتى يظهر في الكادر الصليب الضخم بجواره مجموعة من الاشخاص يقومون بحفر قبر	بان يمين	فيضان	---	ثلاثي	-----	متوسطة	القيثارة والدرامز	إيقاعي رشيق	ميلودي غربي	الاستمرار بتقديم التعريف بالفيلم	من فرنسا إلى الشرق المقدس	استمرار عرض الزمن باللقطة السابقة بالإضافة الى الزمن التأثيري من لحظة عرض الصليب الضخم الي لحظة ظهوره مرة أخرى حين تجري بجواره أعمال حفر القبر	استعراض ضبابية الأجواء المحيطة التي يسودها الحزن والكآبة بأوروبا زمن العصور الوسطى
3	ل.م	مرتفعة	09 ث	منظر لجثمان ممدد على الأرض ابتداء من قدميه ثم تصعد الكاميرا ثلث اب حتى النصف العلوي من الجسم إلى حين انكشاف وجه الجثمان فإذ هو لامرأة صغيرة في السن	تلت أب	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسطة	القيثارة والدرامز	إيقاعي رشيق	ميلودي غربي	الاستمرار بتقديم التعريف بالفيلم	التكويين الراسي في الكادر والرمزية للصليب	استمرار وصف الزمان السينمائي المرتبط بالعصور الوسطي في اوروبا	الاتجاه الي الشرق لطلب المغفرة والتطهير من الذنوب

جدول تفريغ توظيف الموسيقي التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر الصورة				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي							
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة النحن	العلاقة القلبي الموسيقي بهوية	السينمائي علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي علاقة الموسيقى بالزمان	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشرتو) أو عزف ثانوي أو شامل	عزف أوركسترا	عزف شامل								
4	ل.ع	فسي مستوى النظر	06 ث	في عمق الكادر القسيس والشخصان اللذان معه لا يزالان يواصلان أعمال حفر القبر بجوار الصليب الضخم وجثمان السيدة ممدد في يمين الكادر ثم يتقدم القسيس ناحية الجثمان	بان يسار	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسط	القيثارة والدرامز	إيقاعي رشيق	ميلودي غربي	التعريف بالفيلم ودق طبول الحرب	استمرار نفس المكان باللقطة رقم 2	تقديم الزمن الحقيقي المستغرق في أعمال الحفر	مواصلة أعمال حفر القبر	
5	ل.م	مرتفعة	04 ث	لقطة ذاتية للقسيس على جثمان السيدة	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسطة	الدرامز ثم القيثارة	إيقاعي رشيق	ميلودي غربي	الاستمرار بتقديم التعريف بالفيلم	التركيز في الكادر	غير محدد	في ماذا يفكر القسيس؟	
6	ل.ع		04 ث	القسيس يسار الكادر وافق على جثمان السيدة ثم يبادر بالجلوس بالقرب منها والشخصان الآخران يتبادلان أعمال حفر القبر	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسطة	القيثارة والدرامز	إيقاعي رشيق	ميلودي غربي	الاستمرار بتقديم التعريف بالفيلم	الاستمرار نفس المكان في اللقطة رقم 2	الاستمرار في تقديم زمن واقعي المستخدم في أعمال الحفر	القسيس يضم عملاً ما في نفسه تجاه جثمان السيدة	
7	ل.ق	مرتفعة	03 ث	وجه السيدة الميتة وفي رقبته الصليب ويد القسيس تمر من فوق وجه السيدة	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسطة	القيثارة والدرامز	إيقاعي رشيق	ميلودي غربي	التعريف بالفيلم ودق طبول الحرب	احتواء جميع الكادر	غير محدد	ماذا يريد القسيس أن يفعل ؟	
8	ل.ق ج	منخفضة	02 ث	القسيس ينظر إلى السيدة الميتة ثم يلتفت يمينه ناحية الشخصين والحيرة والارتباك على وجهه ومن خلفه الصليب الضخم في أعلى الكادر	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسطة	القيثارة والدرامز	إيقاعي رشيق	ميلودي غربي	الاستمرار بتقديم التعريف بالفيلم	الارتباط بالكنيسة التي تكرر جهودها لخدمة الصليب	تعزيز دور الصليب الذي يدعم الحملة الصليبية على القدس زمن العصور الوسطى	السمعي وراء الصليب المعلق في رقبة جثمان السيدة	

جدول تفريغ توظيف الموسيقي التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي	علاقة السينمائي	علاقة السينمائي	علاقة الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا لي								
9	ل.ق. ج	مرتفعة	02 ث	لقطة ذاتية للقسيس على الصليب المعلق في رقية السيدة الميتة حتى تتقدم يده من الصليب ويقوم بانتزاعه من رقبتها	ثابته	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسطة	القيثارة و الدرامز	متوسط	التمهيد للختام	الاستمرار بتقديم التعريف بالفيلم	احتواء جميع الكادر	استمرار وصف الزمان باللقطة السابقة	الاستيلاء على الممتلكات الخاصة
10	ل.ق. ج	منخفضة	04 ث	وجه القسيس وهو ينظر الي الصليب الصغير بيده ثم ينهض ببصره الي أعلى باتجاه يمين الكادر	ثابته	قطع	---	-----	-----	-----	-----	-----	ختام اللحن	-----	-----	-----	-----
11	ل.ق.	فسي مستوى النظر	08 ث	بيليان في حضرة ملك القدس بلدوين الرابع عندما استكمل حديثه وكلامه معه ، حين يؤمى برأسه إليه استجابة لطلبه بالذهاب إلى مقاطعة أبيه إبلن وحماية طريق الحج ، حيث تبدأ اللقطة في التلاشي تدريجياً	ثابتة	فيد أوت			✓	حادة	الدرامز أولاً ثم الفلوت في الخلفية ثم تعلوها مجموعة النفخ النحاسية بمصاحبة جوقة غنائية في آخر اللقطة	إيقاع مركب للدرامز بطيء للفلوت والجوقة	بوليفوني متعدد التصويت	غير محدد	الإسهام في الانتقال من الحالي في اللقطة إلى مكان آخر خارج اللقطة	عرض الزمن التأثري الذي يخدم الانتقال من حضرة الملك إلى مكان آخر يستلزم الأعداد والتجهيز إليه وقتاً طويلاً	الاستجابة على الفور لتعليمات وتوجيهات الملك
12	ل.ع.	فسي مستوى النظر	05 ث	في ظهور تدريجي من اللقطة السابقة ، يظهر في عمق الكادر أمام خلفية لسلسلة جبلية ، كوكبة من الفرسان في عمق الكادر يتجهون ناحية الكاميرا في أجواء معتمة ذات دلالة على الصباح الباكر	ثابتة	فيد إن			✓	حادة	الدرامز مع مواصلة الجوقة في أول اللقطة ثم مجموعة النفخ النحاسية مع زغردة للفلوت	إيقاع مركب للدرامز بطيء للفلوت والجوقة	بوليفوني متعدد التصويت	غير محدد	الخروج من مدينة القدس باتجاه إبلين	تواصل عرض الزمن التأثري الذي يخدم الانتقال من اللقطة السابقة	على صهوات الجياد في الطريق من القدس إلى إبلين

جدول تفريغ توظيف الموسيقي التي تخدم تهيئة الإحساس بالزمان

عناصر الصورة																	عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الغنائية للموسيقى بهوية العمل الغنائي	العلاقة السينمائية للموسيقى بالمكان	العلاقة السينمائية للموسيقى بالزمان	علاقة الدرامي للفعل الموسيقي بالحدث								
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثانلي	عزف شامل	عزف أوركسترا لي																
13	ل.ع	فسي مستوى النظر	00 5ث	في ظهور تدريجي من اللقطة السابقة يظهر في أعلى يسار الكادر شروق الشمس فوق سلسلة جبلية وفي أسفل عمق الكادر تنتقل كوكبة الفرسان من يمين إلى يسار الكادر ثم يقومون بالتفاف ناحية يسارهم حتى يصبحون في مواجهة الكاميرا	ثابتة	فيد إن			✓	حادة	الدرامز مع مجموعة النفخ النحاسية خلفية للفيولينة في لحن أساسي متصل	سريع للدرامز متوسط للنفخ النحاسية	بوليفوني متعدد الخطوط اللحنية	غير محدد	تحديد حركة الفرسان من الشرق إلى الغرب	تواصل الزمن التائي الذي يخدم الانتقال من لحظة زمنية في اللقطة السابقة إلى لحظة زمنية متقدمة في اللقطة التالية	الإسهام في مواصلة انتقال الحركة من نقطة إلى نقطة أخرى									
14	ل.ع	فسي مستوى النظر	04 ث	في ظهور تدريجي من اللقطة السابقة تواصل كوكبة الفرسان مسيرتها باتجاه الكاميرا في منطقة صخرية شبه صحراوية حيث يظهر انعكاس الشمس على يمين كوكبة الفرسان	ثابتة	فيد إن			✓	حادة	الدرامز مع مجموعة النفخ النحاسية خلفية للفيولينة في لحن أساسي متصل	سريع للدرامز متوسط للنفخ النحاسية	بوليفوني متعدد الخطوط اللحنية	غير محدد	تحديد حركة الفرسان من الجنوب إلى الشمال	استمرار وصف الزمن التائي الذي يخدم الانتقال من اللقطة السابقة إلى اللقطة الحالية	استمرار وصف الفصل الدرامي باللقطة السابقة									
15	ل.ع	فسي مستوى النظر	07 ث	منظر عام للناحية الجنوبية لمقاطعة إبلين ، حيث يظهر في الكادر حركة لبعض عامة الناس مع دوابهم وإبلهم ، وفي منتصف الكادر كوكبة الفرسان تواصل تقدمها ناحية إبلين وفي عمق الكادر تظهر سلسلة جبلية وسحب بيضاء في أعلى منتصف الكادر	ثابتة	فيد إن			✓	حادة	استمرار مجموعة العزف في اللقطة السابقة في أول اللقطة ثم الانتقال بشكل سلس إلى لحن شرقي في آخر اللقطة	سريع	لحن غربي فسي أول اللقطة ثم تم الانتقال بشكل سلس إلى لحن شرقي في آخر اللقطة	غير محدد	تهيئة الإحساس بالوصول إلى إبلين	استمرار عرض الزمن التائي الذي أسهم في اختزال الزمن والمسافة في الانتقال من القدس إلى إبلين	الوصول إلى مقاطعة إبلين									

في بادئ الأمر يمثل الزمان في هذا الفيلم نقطة جوهريّة ، من حيث إنه يشهد فترة محددة في زمن العصور الوسطى بأوروبا والشرق الأوسط ، والتي ارتبطت بالسنوات القلائل التي سبقت تحرير بيت المقدس من قبضة الصليبيين على يد صلاح الدين الأيوبي . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى استخدام الزمن التأثيري الذي عالج الفترة الزمنية التي ضمنها الفيلم منذ العام 1184م بفرنسا والذي استخدمه المخرج للإشارة إلى عودة اللورد غزوفري دي إبلن باحثاً عن ابنه ، لإطلاق ارهاصات الرحلة التي قطعها الأوروبيون في سبيل وصولهم إلى بيت المقدس ، بحثاً عن الخلاص والثروة . وعلى ذلك فقد تم استخدام الموسيقى التي تناسب ذلك العصر من حيث الطبيعة والأسلوب الذي ارتبط بتوجهات الكنيسة الكاثوليكية ، المسيطرة على مقاليد الحياة برمتها في أوروبا ، بالإضافة إلى أن مولد الموسيقى الأوروبية كان نابعاً من الكنيسة ، وخصوصاً تلك الألحان التي تتميز بالبطء والثقل في الطبقة الصوتية الغليظة بواسطة مجموعة الكنتروباص والتشيلو ، وتعدد التصويت البوليفوني والكونتروبانطي كما في المشاهد التي شهدت القداس الجنائزي عند رحيل ملك القدس المجذوم بلدوين الرابع . وعلى ذلك فإن الأنغام التي جسدت آلة الفيثارة ودقات الطبول في المشهد الافتتاحي للفيلم ، كرست لاستمرار الحملات الصليبية على المشرق العربي وشبح الحرب الذي هيمن على أوروبا سنين طوال ، والتي عكست أيضاً لتلك الحقبة الزمنية بعصور أوروبا الوسطى ، كما في اللقطات من رقم 1 إلى الرقم 10 من الجدول . وأيضاً تم توظيف الموسيقى لكي تخدم الزمان التأثيري بشكل لافت في الفيلم ، عندما طلب ملك القدس من بيليان دي إبلن في آخر المقابلة معه بأن يذهب إلى دار أبيه في إبلن ، فقد أسهم الأداء الموسيقي مع الانتقال السلس بين اللقطات بخاصية الظهور والاختفاء التدريجيين في اختزال وتقليص الزمان السينمائي ، الذي كان بالتعبير عنه والتهيئة له بالإيقاع المركب للدرامز مع خلفية الفلوت والجوقة الغنائية ، ابتداءً من لحظة استجابة بيليان لتعليمات الملك ، ثم التلاشي التدريجي للقطعة تمهيداً للانتقال للقطعة التالية برابط جوهري بينهما كما في اللقطة رقم 11 من الجدول ، ثم يستمر الأداء الموسيقي بين الإيقاع المركب السريع للدرامز ثم لمجموعة النفخ النحاسية مع تنويعه للآلات الموسيقية المختلفة كالفلوت والفيولينة ، أسهم بشكل ملحوظ في عرض الزمن التأثيري الذي هيأه الفيلم بانتقال بيليان من مكان إلى آخر عبر مراحل زمنية متعاقبة خلال النهار حتى لحظة الوصول إلى مقاطعة إبلن ، التي وليّ عليها بيليان من قبل والده غزوفري كما في اللقطات أرقام 12 ، 13 ، 14 ، 15 من الجدول . ففي هذه الناحية من الفيلم تم استخدام الموسيقى لكي تصاحب اختزال الزمن التأثيري للانتقال من مكان إلى آخر ، وتحقيق البعد الجمالي المطلوب الذي ينسجم مع طبيعة الموسيقى العامة للفيلم .

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر التصوير							عناصر التوظيف الموسيقي										
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الفيلمي للموسيقى بهوية	العلاقة السينمائي للموسيقى بالمكان	العلاقة السينمائي للموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي																			
									عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشبريتو) أو عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة									
✓	-----	-----	الحادة	العود	متوسط	شرقي عربي	تصب في خدمة المكان بالفيلم	تهيئة الإحساس بمكان مدينة القدس قبل الانتقال للقطعة التالية	غير محدد	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشبريتو) أو عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة							
1	ل.م	رأسية	06 ث	الفارس الذي سقط من على جواده في الصحراء ملقى علي الارض بشكل قطري في الكادر الذي أثر ببليان قتله على ان يأخذه إلي القدس	زوم إن	قطع	✓	-----	-----	الحادة	العود	متوسط	شرقي عربي	تصب في خدمة المكان بالفيلم	تهيئة الإحساس بمكان مدينة القدس قبل الانتقال للقطعة التالية	غير محدد	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشبريتو) أو عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
2	ل.ع	منخفضة إلى مرتفعة	20 ث	ببليان والفارس العربي علي صهوات جواد بهما يتقدمان ناحية مدينة القدس حتي يمران من أمام الكاميرا ثم تظهر في عمق الكادر الواجهة الخارجية لمدينة القدس وجموع غفيرة من الناس تتقدم نحوها	زوم أوت مع بان يمين ثم بدستيل أب	قطع	---	ثلاثي	-----	الحادة	العود مع الإيقاع المركب ثم مجموعة الكمان	متوسط	شرقي عربي	تصب في خدمة المكان بالفيلم	تأكيد طبيعة المكان ذي الهوية العربية الذي وصل إليه الفارسان	عرض الزمن التاثيري الذي انتقل به الفارسان من وسط الصحراء إلى مدينة القدس	وصول الفارسين إلي مدينة القدس	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشبريتو) أو عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
3	ل.ع	منخفضة	09 ث	ببليان والفارس العربي يصلان إلي مدخل مدينة القدس وظهراهما إلي الكاميرا حتى يدخلان الباحة الأولى للمدينة وفي عمق الكادر تظهر مآذن المساجد	دولي أن	قطع	---	ثنائي	-----	متوسطة	الكمان والإيقاع	متوسط	شرقي عربي	تصب في خدمة المكان بالفيلم	استمرار تأكيد الوصف باللقطة السابقة	عرض الزمن التاثيري الذي يخدم الفارسين لحظة دخولهما باب مدينة القدس	مباشرة دخول باب المدينة	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشبريتو) أو عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
4	ل.ع	مرتفعة	05 ث	باب مدينة القدس من الداخل حيث يظهر جموع غفيرة من الناس تدخل باب المدينة ثم تتفرغ يميناً وشمالاً وفي مقدمة الكادر يقف جنديان عربيان فوق منصة مرتفعة يراقبان حركة المارة	زوم أوت	قطع	---	ثنائي	----	خافتة	آلات الايقاع مع الكمان	متوسط	شرقي عربي	تصب في خدمة المكان بالفيلم	استمرار تأكيد الوصف باللقطة السابقة	غير محدد	استعراض حركة الناس بكل ألفة وسلاسة	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشبريتو) أو عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة								عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة الفيلم الموسيقي بهوية العمل الفيلمي	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات			
عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا	عزف منفرد																عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا	
5	ل.ع	فسي مستوى النظر	07 ث	منظر عام للناحية الجنوبية لمقاطعة إبلين ، حيث يظهر في الكادر حركة لبعض عامة الناس مع دوابهم وإبلهم ، وفي منتصف الكادر كوكبة الفرسان تواصل تقدمها ناحية إبلين وفي عمق الكادر تظهر سلسلة جبلية وسحب بيضاء في أعلى منتصف الكادر	ثابتة	فيسد إن			✓	حادة	استمرار مجموعة العزف في اللقطة السابقة في اول اللقطة ثم الانتقال لمجموعة العزف الشرقي	سريع	لحن غربي في أول اللقطة ثم تم الانتقال بشكل سلس إلى لحن شرقي في آخر اللقطة	تهيئة الإحساس ببداية الوصول إلى إبلين	تهيئة الإحساس بالوصول إلى إبلين	استمرار عرض الزمن التأثيري الذي أسهم في اختزال الزمن والمسافة في الانتقال من القدس إلى إبلين	الوصول إلى مقاطعة إبلين				
6	ل.م	منخفضة	06 ث	بيليان على صهوة جواده بلباسه العسكري في مقدمة يمين الكادر ينظر في الأفق وعلى يساره خادمة وهو يخاطبه أه يا سيدي	ثابتة	قطع	---	ثاني	---	متوسطة	العود والإيقاع	متوسط	شرقي عربي	تصب في خدمة المكان بالفيلم	الارتباط بمكان مقاطعة إبلين التي ولي عليها بيليان من قبل والده غزوفري	غير محدد	الوصول الي مدينة إبلن				
7	ل.م	منخفضة		بيليان في مقدمة يسار الكادر توقف لينظر في العمق أحوال مقاطعة أبيلين والي يساره خادمه عندما يواصل حديثه ... إنها إبلين	ثابتة	قطع	---	ثاني	----	متوسطة	العود والإيقاع	متوسط	شرقي عربي	تصب في خدمة المكان بالفيلم	استمرار تأكيد المكان باللقطة السابقة	غير محدد	النظر في العمق والتعرف علي أحوال المقاطعة				
8	ل.ع	مرتفعة	05 ث	مقاطعة إبلين من اعلي وفي عمق الكادر تظهر قلعة مقاطعة إبلين حيث يتوجه بيليان وفرسانه نحوها	ثابتة	قطع	--	---	----	الحادة	الناي ومجموعة الكمان والعود والإيقاع	متوسط	شرقي عربي	تصب في خدمة المكان بالفيلم	الارتباط بمكان مقاطعة إبلين التي ولي عليها بيليان من قبل والده غزوفري	غير محدد	استعراض شكل وطبيعة إبلين				

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة								عناصر التوظيف الموسيقي																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة القلبي الموسيقي بهوية العمل	السيميائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السيميائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشير تو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أو كسترالي	متوسطة	نفس مجموعة العزف باللقطة السابقة	متوسط	شرقي عربي	تصحب في خدمة المكان بالفيلم	استمرار تعزيز نفس المكان باللقطة السابقة	غير محدد	الدخول إلى القلعة																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشير تو) أو عزف ثنائي	عزف شامل أو كسترالي	متوسطة	نفس مجموعة العزف باللقطة السابقة	متوسط	شرقي عربي	تصحب في خدمة المكان بالفيلم	استمرار تعزيز نفس المكان باللقطة السابقة	غير محدد	الترحيب ببيليان	11	ل.م	فسي مستوي النظر	02 ث	بيليان في مقدمة الكادر يترجل من على صهوة جواده وفي خلفيه الكادر يترجل باقي الفرسان من على صهوات جيادهم	ثابتة	قطع	--	ثاني	--	متوسطة	مجموعة الكمان والايقاع	متوسط	شرقي عربي	تصحب في خدمة المكان بالفيلم	استمرار تعزيز نفس المكان باللقطة السابقة	غير محدد	الترجل من على الأحصنة																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																	
9	ل.م	منخفضة	06 ث	مدخل قلعة مقاطعة إبلين يدخل منه بيليان وفرساته إلى أن يتوقف في باحة القلعة	بان يسار	قطع	---	-----	-----	متوسطة	نفس مجموعة العزف باللقطة السابقة	متوسط	شرقي عربي	تصحب في خدمة المكان بالفيلم	استمرار تأكيد وصف المكان المرتبط باللقطة السابقة	غير محدد																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة							عناصر التوظيف الموسيقي					
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي الموسيقي بهوائية	السينمائي	علاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمان	والفعل الدرامي	علاقة الموسيقى بالحدث	رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئشبريتو) أو عزف ثنائي	شامل	عزف أوركيستراتلي
13	ل.ع	مرتفعة	07 ث	على أحد مباني مدينة القدس يُعاد تنصيب رمز الهلال الإسلامي للدلالة على عودة الطابع الديني الإسلامي إلى القدس بعد مُضي القرن على سقوطها في أيدي الصليبيين	كرين يسار	قطع	---	ثنائي	-----	الحادة والغليظة	آلة العود في لحن مقامى مع الكنتروباس في باص متصل أساس ثم الناي في نوتة متصلة	بطيء	مقامى على الحجاز	تتبعس هوية الطابع الإسلامى الروحاني المرتبط بالأذان	استمرار نفس الوصف السابق	عرض الزمن التأثري الذي يخدم عودة الطابع الإسلامى البحت بعد مضي ما يقارب القرن من الزمان	إعادة المعالم والرموز الإسلامية إلى مدينة القدس					
14	ل.ق	فسي مستوى النظر	04 ث	السلطان صلاح الدين ينظر ناحية يساره إلى أعلى ، لمشاهدة تنصيب علامة الهلال وهو منبسط الوجه، في ارتباط باللقطة السابقة ثم يستدير وينصرف في اتجاه تصوير الكاميرا ناحية يسار الكادر	ثابتة	قطع	---	ثنائي	----	الحادة والغليظة	آلة العود في لحن مقامى مع الكنتروباس في باص متصل أساس	بطيء	كنترا بيط متضاد مقامى على الحجاز	استمرار الوصف باللقطة السابقة	استمر الوصف باللقطة رقم 12	الزمن التأثري باللقطة السابقة	صلاح الدين يعيد الإذان إلى مدينة القدس					
15	ل.ع	فسي مستوى النظر	09 ث	الفارس بيليان على صهوة جواده يتجه ناحية الكاميرا أثناء خروجه من مدخل مدينة القدس ، وفي يسار الكادر أعداد غفيرة من المسيحيين يغادرون مدينة القدس في طوابير حيث يستمر بيليان في تقدمه حتى يمر أمام الكاميرا إلى أن يخرج من الكادر ، حيث يظهر فيما بعد كاهن مدينة القدس	يسار	قطع	---	ثنائي	-----	الحادة والغليظة	آلة العود في لحن مقامى والكنتروباس في باص متصل أساس	بطيء	كونترا بيط متضاد في لحن مقامى على الحجاز ثم ختام الجملة الموسيقية	استمرار الوصف باللقطة رقم 13	استمر الوصف باللقطة رقم 12	عرض الزمن التأثري الذي يقدم خروج الصليبيين من القدس بعد مضي ما يقارب القرن من الزمان	خروج المسيحيين في أمان ورحاب دينية إسلامية					

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي			الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن				
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثانلي	عزف شامل أوركسترا								
16	ل.م	منخفضة إلى مرتفعة	15 ث	لقطة لشجرة التفاح تبدأ في تفتيح أزهارها وتوريق أغصانها ، حتى تدخل يد بيليان الكادر لتلامس أغصان تلك الشجرة ، إلى أن يظهر بجسمه في الكادر وهو يتأمل اخضرار تلك الشجرة	تلت أب	قطع	---	ثلاثي	-----	حادة	الكلاينيت والبرق الوتري والإيقاع المركب	متوسط	فلكلور شعبي فرنسي	عكس هوية الفيلم المعبرة عن التخلص من الكتابة وشبح الحرب	تهيئة الإحساس بالتواجد بإحدى القرى الفرنسية	عرض الزمن التأثيري الذي يخدم انتقال بيليان منذ خروجه من القدس إلى حين وجوده فرنسا	إعادة الأمل في الحياة من جديد بشكل أفضل
17	ل.ع	منخفضة	02 ث	من تحت مضلة خشبية في في ذات القرية الفرنسية الممتدة باللقطة السابقة ، تطل سبيلا وهي ترتدي معطفاً مغطى بالفرو تنظر إلى بيليان عندما يتأمل هو تلك الشجرة	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	حادة	البرق الوتري والإيقاع المركب مع غناء سوبرانو منفرد	متوسط	فلكلور شعبي فرنسي	استمرار نفس الوصف باللقطة السابقة	تهيئة الإحساس بالتواجد بإحدى القرى الفرنسية	عرض الزمن التأثيري الذي يخدم انتقال سبيلا منذ خروجها من القدس إلى وجودها في فرنسا	العودة إلى الحياة الطبيعية والتخلي عن حياة الأمراء والملوك
18	ل.ق	منخفضة	03 ث	سبيلا ترأقب بناظريها ما يفعله بيليان بجوار تلك الشجرة	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	حادة	البرق الوتري والإيقاع المركب مع غناء سوبرانو منفرد	متوسط	فلكلور شعبي فرنسي	استمرار نفس الوصف باللقطة رقم 16	تهيئة الإحساس بالتواجد بإحدى القرى الفرنسية	غير محدد	مشاركة الشعور بإعادة الأمل في حياة جديدة بشكل أفضل
19	ل.م	فسي مستوى النظر	60 ث	بيليان مازال يتأمل تلك الشجرة ويداعب بأنامله وريقاتها الغضة ، ثم يقوم بالالتفاف حولها من يسار إلى يمين الكادر ثم يصعد ببصره ناحية سبيلا	بان يمين	قطع	---	ثلاثي	-----	حادة	البرق الوتري والإيقاع المركب مع غناء سوبرانو منفرد	متوسط	فلكلور شعبي فرنسي	استمرار نفس الوصف باللقطة رقم 16	تهيئة الإحساس بالتواجد بإحدى القرى الفرنسية	غير محدد	مشاركة الشعور بإعادة الأمل في حياة جديدة بشكل أفضل

في هذا الجدول الذي يُبين تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الإحساس بالمكان ، حيث عمد مخرج الفيلم إلى استخدام موسيقى ذات طابع شرقي عربي لكي تقدم دلالة معينة بمناطق محددة في الفيلم ، وذلك على اعتبار أن طبيعة الموسيقى المستخدمة في الفيلم كانت ذات طابع عربي تماشياً مع طبيعة الفيلم الذي يتناول حقبة الاستيطان الصليبي لمدينة القدس والشرق العربي ، فقد ارتبطت تلك الموسيقى ذات الطابع الشرقي بحالات قدوم الفارس بيليان إلى مدينة القدس أو عند ذهابه إلى مقاطعة إبلين التي ولاه عليها والده غزوفري دي إبلن قبل وفاته . فقد جاء التعبير الموسيقي الشرقي عند أول وهلة التي طلب فيها بيليان من ذلك الفارس العربي " عماد الدين الأصفهاني " الذي يؤدي دوره الممثل " ألكساندر صديق " عندما أثر بيليان قتله مقابل نقله إلى مدينة القدس ، فقد قامت أنغام موسيقى آلة العود بتهيئة طبيعة المكان ، الذي سوف يتوجهان إليه قبل الانتقال إلى اللقطة التالية ، كما في اللقطة رقم 1 من الجدول ، ثم يستمر تواصل تقديم اللحن الشرقي بإضافة تنويعات مختلفة بآلات موسيقية شرقية أخرى عندم يصل كل من الفارسين إلى ناحية قلعة مدينة القدس ، ومن ثم الدخول إليها كما في اللقطات أرقام 2 ، 3 ، 4 من الجدول . كما تم استخدام اللحن الشرقي بذات الدلالة لتهيئة الإحساس بالمكان الذي وصل إليه بيليان وجنوده إلى مقاطعة إبلين لإضافة سمة الطابع العربي على تلك المدينة ، عندما بدأ التبديل في طبيعة ومضمون اللحن الموسيقي بمجرد وصول فرقة بيليان إلى الضاحية الجنوبية لمقاطعة إبلن كما في اللقطة رقم 5 من الجدول ، ثم يستمر اللحن الشرقي بأسلوبه وإيقاعه المميز في تعزيز طبيعة المكان حتى الدخول إلى حصن القلعة ، وترجل الفرسان من على الأحصنة كما في اللقطات من رقم 6 إلى رقم 11 من الجدول . وعند تحرير مدينة القدس من قبضة الصليبيين ورجوعها تحت سلطة الدولة الإسلامية ، ها هو ذا السلطان صلاح الدين الأيوبي ومن معه يتجولون في شوارع المدينة الداخلية استبشاراً بالنصر وعودة الملامح الدينية الإسلامية من جديد إلى حاضنة مدينة القدس بعد مضي ما يزيد عن ثمانية عقود من الزمان ، فلذلك قدمت الموسيقى المصاحبة طابعها الموسيقي الشرقي الروحاني على مقام الحجاز للدلالة على طبيعة وحقيقة المكان المرتبط بالروح الدينية للعرب والمسلمين كما في اللقطات أرقام 12،13،14 من الجدول . أيضاً دلت الموسيقى على طابع المكان المرتبط بطابع الموسيقى القومية والفلكلور الشعبي للأمة الفرنسية عند عودة الفارس بيليان والملكة سبيلا إلى موطنهما الأصلي فرنسا بعد خروجهما من مدينة القدس على يد صلاح الدين الأيوبي كما في اللقطات من رقم 15 إلى الرقم 19 من الجدول .

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة							عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي الموسيقي بهوية	علاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	علاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	والفعل الدرامي الموسيقي بالحدث	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	شامل عزف أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة		
1	ل.ق. ج	في مستوي النظر	02 ث	لقطة قريبة على وجه غودفري يقدم اعترافه لولده بيليان الحداد عندما يقول أنا يوسفني ما سأقول	ثابتة	قطع	---	-----	✓	غليظة خافتة	مجموعة التشيلو	بطيء	خلفية للحوار	الارتباط بالضبابية والحزن التي يصورها الفيلم	احتواء جميع الكادر وارتباطها بالأسس على وجه غودفري	انعكاساتها على الحقة الزمنية التي عاصرتها أوروبا في العصور الوسطي	غود فري يقدم اعترافاً لولده بيليان ويطلب المغفرة أمامه في كوخ الحدادة			
2	ل.م	في مستوي النظر	07 ث7	بيليان الحداد بنصت لغودفري وهو مطاطاً رأسه ثم يرفعه وينظر في عيني والده غودفري عندما يقول له غودفري هل تعتقد أن ما حدث كان ضد رغبتها	ثابتة	قطع	---	-----	✓	غليظة خافتة	مجموعة التشيلو	بطيء	خلفية للحوار	نفس الوصف في اللقطة السابقة	التوسيط في الكادر على خلفية ضبابية	استمرار نفس الوصف السابق	بيليان يستمع لوالده وهو غير مبالي لقوله			
3	ل.ق.	في مستوي النظر	05 ث7	غودفري لا زال يعترف لولده بيليان الحداد عندما يقول له أنا لم أجبرها على شيء	ثابتة	قطع	---	-----	✓	غليظة خافتة	مجموعة التشيلو	بطيء	خلفية للحوار	استمرار الوصف في اللقطة رقم 1	احتواء جميع الكادر وانعكاساتها على ضبابية اللقطة	استمرار الوصف في اللقطة رقم 1	غودفري يبرر علاقته غير الشرعية بأم بيليان			
4	ل.م.	في مستوي النظر	11 ث	بيليان الحداد لا زال يستمع لوالده غودفري وهو ينظر اليه عندما يقول له غودفري من خارج الكادر أجبته ولكن بطريقتي بيليان والدك الآن	زوم إن	قطع	✓	-----	-----	غليظة	مجموعة التشيلو	بطئ جداً	خلفية للحوار	استمرار الوصف في اللقطة رقم 1	الاقترب رويداً إلى دواخل الحزن في نفس بيليان	أتين شعوب أوربا زمن العصور الوسطى	بيليان الحداد ينصت السمع وهو متعجب لقول والده غودفري أنه عندما يكتشف أنه ولد من علاقة غير شرعية			
5	ل.ق.	في مستوي النظر	06 ث	غودفري يستمر في مواصلة كلامه عندما ... يسألك العفو والمغفرة ثم يخنى رأسه لولده بيليان	ثابتة	قطع	✓	-----	-----	حادة	مجموعة القبولونية	بطئ جداً	خلفية للحوار	نفس الوصف في اللقطة رقم 1	احتواء جميع الكادر وإظهار عمق الأسى والحزن	استمرار الوصف باللقطة السابقة	غودفري يطلب العفو والمغفرة في نفس مكسورة وضعيفة			

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبيعة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن				
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئنتيرنو) أو عزف ثنائي	عزف شامل	عزف أوركيسترا								
6	ل.ق	ف.ق مستوي النظر	11 ث	في يمين الكادر غودفري مطأطأ رأسه امام ولده بيليان وفي منتصف الكادر بيليان الحداد ينظر الي والده غودفري في امتعاض حين يتقدم نحوه غير مبالي لقوله إلى أن يخرج من الكادر ثم يلتفت اليه غودفري ناحية يسار الكادر وهو في حالة أسي شديد	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	حادة	الفلون ثم مجموعة التشيلو والكنترولاباص	بطيء جداً	ميلودي حزين هابط مع عزف نوتة متصلة للفلوت	استمرار الوصف في اللقطة رقم 1	التناظر في الكادر وانعكاساتها على دواخل النفس المحطمة	استمرار الوصف باللقطة رقم 4	علاقة الموسيقى بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي
7	ل.م.ج	ف.ق مستوي النظر	11 ث	بيليان الحداد يعود الي عمله غير مبالي بوالده	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	غليظة	مجموعة التشيلو والكنترولاباص	بطيء جدا	ميلودي حزين هابط	استمرار الوصف في اللقطة رقم 1	تكوين جسر مع اللقطة السابقة	الانتقال مع حركة بشكل واقعي	بيليان غير مبالي ويتجاهل غودفري	
8	ل.م	ف.ق مستوي النظر	04 ث	غودفري في منتصف الكادر يقدم نفسه بشكل رسمي لبيليان بأن اسمه غودفري وأنه حاكم ابيلون	دائرية من اليسار الي اليمين	قطع	✓	-----	-----	حادة	الفلوت	بطيء	نوتة متصلة	غير محدد	تكوين نقطة ارتكاز في اللقطة	التمهيد للانتقال للنوتة التالية	غودفري في تقديم رسمي لبيليان	
9	ل.م	ف.ق مستوي النظر	04 ث	لقطة من على كتف غودفري على وجه بيليان وهو ينظر ناحية الكاميرا عندما يواصل غودفري كلامه بأنه عنده منات الفرسان في القدس	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسطة	مجموعة النفخ النحاسية والخشبية	بطيء	ميلودي صاعد متصل	غير محدد	تهينة الإحساس بمكانة غودفري في القدس	غير محدد	التعاطي مع جدية الموقف و مكانة غودفري في القدس	
10	ل.م	ف.ق مستوي النظر	10 ث	لقطة من على كتف بيليان ناحية غودفري وهو يتحدث لولده بيليان وهو يغريه بالعودة للقدس والحصول على عمل أفضل ثم يرد عليه بيليان لا أريد شيئاً	ثابتة	قطع	---	ثلاثي	-----	متوسطة	نفس مجموعة العزف باللقطة السابقة	بطيء	ميلودي صاعد متصل	غير محدد	استمرار نفس الوصف باللقطة السابقة	غير محدد	متابعة التعاطي مع جدية الموقف ومشاركة تقديم عروض غودفري	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر التعبير الموسيقي				عناصر الصورة														
نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي بالموسيقى بهوية	علاقة السينمائي الموسيقى بالمكان	علاقة السينمائي الموسيقى بالزمان	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	نوع الاداء الموسيقي				الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
								عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي شامل	عزف أوركسترا	عزف شامل							
الكنترول باص	غليظة	بطيء	ميلودي هابط	غير محدد	احتواء الكادر وتهنيئة الاحساس بالمكان الذي يرغب البقاء فيه	غير محدد	مشاركة مشاعر بيليان وتفضيله البقاء	✓	-----	-----	قطع	ثابته	بيليان ينظر إلى والده وهو يقول له مكاني هنا	03 ث	فسي مستوي النظر	ل.ق	11	
الكنترول باص	غليضة خافتة	بطيء	نوته متصلة ذات زمن كامل	غير محدد	تكوين ارتباط باللقطة السابقة	غير محدد	إيجاد الذريعة التي لا تلزم بيليان بالبقاء	---	ثلاثي	-----	قطع	ثابته	لقطة من على كتف بيليان ناحية غنوفري وهو يخاطب ولده بيليان بأنه من جاء من أجلها قد ماتت	06 ث	فسي مستوي النظر	ل.م	12	
مجموعة الفيولينة في الطبقة الحادة ومجموعة النفخ النحاسية في الطبقة المتوسطة	بين الحادة والمتوسطة	بطيء	كونترابط متضاد	غير محدد	احتواء جميع الكادر وارتباط النغمة بالوضع النفسي لبيليان	غير محدد	تصوير حالة بيليان الداخلية ومكانة زوجته من نفسه	---	ثلاثي	-----	قطع	ثابتة	بيليان يومئ برأسه رافضاً ترك مكانه الذي شهد وفاة زوجته ثم يرمي بنظره الي الأرض	04 ث	فسي مستوي النظر	ل.ق	13	
بسين حادة والمتوسطة	بسين حادة والمتوسطة	بطيء	كونترابط متضاد	غير محدد	تكوين ارتباط باللقطة السابقة	غير محدد	تصوير حالة الفشل عند غنوفري ولجوؤه للتهديد اللطيف	---	ثلاثي	-----	قطع	ثابته	لقطة من على كتف بيليان ناحية غنوفري وهو يخاطب بيليان بأنه قد لا يراه ثانية وإن اراد منه شيئاً يأخذه منه الآن	07 ث	فسي مستوي النظر	ل.م	14	
بسين حادة والمتوسط	بسين حادة والمتوسط	بطيء	كونترابط متضاد	غير محدد	استمرار تكوين ارتباط باللقطة السابقة	غير محدد	الثبات على الموقف	---	ثلاثي	-----	قطع	ثابته	بيليان يتمسك ببقائه في مكانه ويرفض أخذ أي شيء من والده غنوفري	05 ث	فسي مستوي النظر	ل.ق	15	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة					عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي								
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن						
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئنتيرنو) أو عزف ثنائي أو شمللي	عزف أوركستريالي											
16	ل.م	فسي مستوي النظر	02 ث	غذوفري يستمر في توجيه حديثه لولده بيليان ويقول له أنا أسف يا بني ثم يرتدي غطاء رأسه	ثابته	قطع	✓	-----	-----	-----	الغليظة	الكنتروبايس	بطيء	نبر	غير محدد	تكوين ارتباط غذوفري باللقطة	تهيئة الإحساس بانتهاء اللقاء وتكون جملة موسيقية جديدة	علاقة السينمائي بالمكان	علاقة السينمائي بالزمان	علاقة الموسيقى الدرامي بالحدث
17	ل.ق	فسي مستوي النظر	03 ث	لقطة قريبة لغذوفري وهو يثبت يديه غطاء رأسه ثم يرفع رأسه وينظر الي ولده بيليان ثم يقول له علي الذهاب ثم يبادر بالخروج من الكادر إلى يساره	ثابته	قطع	✓	-----	-----	-----	الغليظة	الكنتروبايس	متوسط	ميلودي مساعد	بداية تكوين ارتباط بهوية الفيلم	استمرار تكوين الارتباط باللقطة السابقة	تقديم الزمن الواقعي بين اللقطة السابقة واللقطة الحالية			
18	ل.ق	فسي مستوي النظر	02 ث	بيليان يركز نظره في وجه والده عند ما قرر غذوفري الذهاب	ثابته	قطع	---	-----	✓	✓	الغليظة	مجموعة التشيللو والكنتراباص والنفخ النحاسية	متوسط	ميلودي مساعد بتلويين صوتي للمجموعة	التعبير عن هوية الفيلم المرتبطة بشخصية بيليان	التركيز في الكادر ومحاكاة حالة التردد عند بيليان	غير محدد			محاكاة حالة التردد والحيرة اللتان تعلمان وجه بيليان
19	ل.ع	فسي مستوي النظر	02 ث	الكادر يبين كوخ الحدادة من العمق وبيليان يظهر في جزء من يمين الكادر عندما يغادر غذوفري الكوخ في اتجاه عكس الكاميرا حتى يخرج من الكادر	ثابتة	قطع	---	-----	✓	✓	المتوسطة	مجموعة التشيللو والكنتراباص والنفخ النحاسية	دفع وتيرة اللحن	استمرار نفس طبيعة اللحن السابق	استمرار الوصف السابق	استمرار تكوين جسر مع اللقطة السابقة	غير محدد			مغادرة غذوفري الكوخ في حالة يأس وعجلة من أمره
20	ل.م	فسي مستوي النظر	02 ث	بيليان في وسط الكادر يركز نظره في الفراغ وهو يراجع في ذهنه كلام والده ثم ينزل ببصره ناحية اليسار وهو لايزال يحدق في الفراغ	ثابته	قطع	---	-----	✓	✓	الحادة	نفس مجموعة العزف اللقطة رقم 18	رفع وتيرة اللحن بأوكتاف أعلى	نفس طبيعة اللحن السابقة	غير محدد	استمرار تكوين جسر باللقطة السابقة	غير محدد			وصف مراجعة بيليان لكلام والده غذوفري

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة							عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي الموسيقي بهوية العمل الفيلمي	علاقة السيميائي الموسيقي بالمكان	علاقة السيميائي الموسيقي بالزمن	علاقة الفعل الدرامي الموسيقي بالحدث	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة			
✓	حادة	تصويت سوبرانو	بطيء	غناء كروالي	تعكس هوية الفيلم في جانبه الصليبي	الظهور في الأفق على هيئة سراب إلى الكرك من القدس	عرض الزمن التأثري الذي يخدم وصول جيش الصليب إلى الكرك من القدس	تحرك جيش الصليب لملاقاة صلاح الدين في الكرك		-----	قطع	ثابتة	في أقصى عمق الكادر وفي خلفية سلسلة جبلية تظهر علامة الصليب الضخمة بلونها الذهبي مع ظهور حركة على هيئة سراب تتكشف شيئاً فشيئاً	09 ث	فسي مستوى النظر	ل.ع	21			
✓	حادة	تصويت سوبرانو	بطيء	غناء كورالي	غير محدد	الاتجاه من ناحية دمشق إلى الكرك بالأردن	عرض الزمن التأثري الذي يخدم وصول جيش المسلمين إلى الكرك من دمشق	اهتمام عماد الدين بقوة جيش الصليب والتباهي بقدوم المسلمين		-----	قطع	ثابتة	الفراس العربي عماد الدين الأصفهاني ينظر إلى خارج الكادر ناحية زحف جيش الصليب ، ثم يستدير يمينه حيث يدخل الكادر أحد الفرسان العرب ليبلغه بقدوم صلاح الدين ، ثم يستدير يساره ليبلغ بيليان في خارج الكادر بأن المسلمين قادمون وفي خلفية الكادر حشود جيش المسلمين تمثل ظلالاً في الأفق	08 ث	فسي مستوى النظر	ل.م	22			
---	الحادة والغليظة	كونشيرتو للفيولا مع مجموعة الكنتروبا ص	بطيء	كنترا بنط حزين	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالواجهة بين المسلمين والصليبيين	احتواء النسبة الذهبية للكادر لإظهار كثافة الحشود في اللقطة	غير محدد	تصوير حجم المأساة التي يمكن أن ينجم عنها تصادم الجيشين		-----	قطع	ثابتة	حشود جيوش الصليب تحتوي ثلثي الكادر مع ارتفاع علامة الصليب الضخم وسط الحشود التي يتقدمها ملك القدس بلدوين الرابع	05 ث	فسي مستوى النظر	ل.م	23			
---	الحادة والغليظة	الفيولا في أول اللقطة ثم مجموعة النفخ النحاسية أخـر اللقطة	بطيء	ميلودي حزين	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالواجهة بين المسلمين والصليبيين	تحديد اتجاه قدوم جيش المسلمين من الشمال إلى الجنوب	غير محدد	تقديم نفس الوصف في اللقطة السابقة		-----	قطع	ثابتة	حشود جيش المسلمين بقيادة صلاح الدين تنزل من أعلى التلة تحمل رايات الإسلام وعلامة الهلال وهم يتقدمون ناحية الكاميرا	05 ث	فسي مستوى النظر	ل.ع	24			

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة																عناصر التعبير الموسيقي								عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العلاقة الفيلمي الموسيقي بهوية العمل الفني	العلاقة الموسيقي بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمن السينمائي	علاقة الفعل الدرامي الموسيقي بالحدث									
							عزف منفرد	ثلاثي (كوئنتيرتو) أو	عزف شامل	عزف أوركسترا لي																	
25	ل.ع	مرتفعة	06 ث	حشود جيش الصليب لازالت تتقدم نحو ميدان حصن الكرك وعلامة الصليب الضخم بلونه الذهبي في منتصف الكادر ثم تتحرك الكاميرا يساراً حتى يظهر ملك القدس وهو يتقدم جيشه مع ملاحظة علامة الصليب على الرايات وعلى تجهيزات الجند وملابسهم	بان يسار	قطع	-----	كوئنتيرتو	-----	الغليظة ثم الحادة	الفيلولا في أول اللقطة ثم مجموعة النفخ النحاسية في آخر اللقطة	بطيء	ميلودي حزين	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	احتواء جميع الكادر	غير محدد	التقدم رويداً إلى نقطة الالتقاء مع المسلمين										
26	ل.ع	فسي مستوي النظر	05 ث	مقدمة فرسان جيش المسلمين تستمر في تقدمها نحو ميدان حصن الكرك مع ارتفاع رايات الاسلام وعلامة الهلال عالياً	ترافلنج يمين	قطع	-----	كوئنتيرتو	-----	الحادة والغليظة	الفيلولا مع خلفية مجموعة الكنتروباس والإيقاع الموجل	بطيء	كنترا بيط حزين	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	احتواء جميع الكادر	غير محدد	التقدم رويداً إلى نقطة الالتقاء مع الصليبيين										
27	ل.ع	فسي مستوي النظر	04 ث	حشود جيش الصليب تواصل تقدمها إلى ميدان حصن الكرك مع امتداد حشود جيش الصليب في عمق الكادر	بان يسار	قطع	-----	كوئنتيرتو	-----	الحادة والغليظة	الفيلولا مع خلفية مجموعة الكنتروباس والإيقاع الموجل	بطيء	كنترا بيط حزين	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	احتواء النسبة الذهبية في ثلثي الكادر	غير محدد	الاستمرار في التقدم رويداً إلى نقطة الالتقاء مع المسلمين										
28	ل.ع	فسي مستوي النظر	04 ث	فرسان جيش المسلمين يتقدمون من يسار إلى يمين الكادر	ترافلنج يسار	قطع	-----	✓	-----	الغليظة	أوركسترا النفخ النحاسية	بطيء	هيبية ووقار ميلودي هابط	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	تحديد اتجاه حركة جيش المسلمين في الكادر	استمرار تعزيز تقديم الزمن التأثري الذي يخدم الاقتراب لنقطة اقرب في مقابل الطرف الصليبي	استمرار التقدم رويداً لجيش المسلمين إلى نقطة الالتقاء مع الصليبيين										

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن			
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيتو) أو	عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا لي							
29	ل.ع	فسي مستوى النظر	03 ث	حشود جيش الصليب يتقدمون ناحية الكاميرا يغطون النصف العلوي للكامر	بان يمين	قطع	----	----	✓	الغليظة	أوركسترا النفخ النحاسية	بطيء	هيبة ووقار ميلودي هابط	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالواجهة بين المسلمين والصليبيين	احتواء النسبة الذهبية للكامر التي تخدم الإقتراب لنقطة أقرب في مقابل المسلمين	استمرار تعزيز تقديم الزمن التأثيري الذي يخدم الإقتراب لنقطة وهودء إلى أقرب نقطة	علاقة الفعل الدرامي وعلاقة الموسيقى بالحدث
30	ل.ع	فسي مستوى النظر	03 ث	ميمنة جيش المسلمين تتقدم من يسار إلى يمين الكادر إلى نقطة الوصول والتمركز حتى يتم قفل يمين الكادر	ثابتة	قطع	----	----	✓	الغليظة	أوركسترا النفخ النحاسية	بطيء	هيبة ووقار ميلودي هابط	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالواجهة بين المسلمين والصليبيين	احتواء الكادر وتحديد نقطة التوقف والارتكاز	استغراق الزمن التأثيري بالوصول إلى خط الارتكاز	علاقة الموسيقى بالزمن
31	ل.ع	فسي مستوى النظر	03 ث	حشود جيش الصليب تصطف بشكل أفقي في الكادر مع بيان امتداد حشود الجيش في عمق الكادر ثم انطلاق ملك القدس على رأس ثلة من الفرسان ناحية الكاميرا باتجاه مركز الميدان بين الطرفين	ثابتة	قطع	✓	----	----	الغليظة	آلة التوبا	بطيء	باص متصل	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	تحديد موقع جيش الصليب باتجاه شوق الشمس	غير محدد	خروج الملك للقاء السلطان صلاح الدين
32	ل.ع	فسي مستوى النظر	03	السلطان صلاح الدين يتقدم ثلة من الفرسان باتجاه الكاميرا للقاء ملك القدس في خلفية الكادر حشود جيش المسلمين ، وفي أعلى يسار الكادر تتسلل أشعة الشمس من بين الغيوم في خلفية صفوف جيش المسلمين	ثابتة	قطع	✓	----	----	الغليظة	آلة التوبا	بطيء	باص متصل	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالواجهة بين المسلمين والصليبيين	تحديد اتجاه موقع جيش المسلمين في الكادر من الشرق إلى الغرب	غير محدد	خروج السلطان صلاح الدين للقاء ملك القدس

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي									
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الاداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن						
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو)	عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا لي										
33	ل.ع	مرتفعة	03 ث	من أعلى حصن الكرك يظهر في منتصف الكادر تقابل جيش المسلمين وجيش الصليب ، مع اقتراب كل من القاندين من بعضهما ، حيث يشكل جيش صلاح الدين قوساً على هيئة هلال يمين الكادر ، بينما يشكل جيش الصليب علامة الصليب يسار الكادر	ثابتة	قطع	✓		-----	-----	-----	باص متصل	بطيء	آلة التوبا	الغليظة	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	تعزيز تحديد موقع الجيشين من بعضهما أمام حصن الكرك	غير محدد	علاقة الموسيقى بالزمان	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي
34	ل.ع	فسي مستوى النظر	02 ث	ظهور كل من القاندين قبالة بعضهما في منتصف عمق الكادر وفي خلفية الكادر يظهر حصن الكرك في واجهته الشمالية	زوم إن	قطع	✓		-----	-----	-----	ميلودي متصل	بطيء	آلة التشيلو	الغليظة	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	تحديد موقع كل من الجيشين من الحصن	غير محدد		ماذا سيسفر عن هذا اللقاء ؟
35	ل.ق	فسي مستوى النظر	02 ث	سبيلا ترأقب باهتمام لقاء ملك القدس والسلطان صلاح الدين من أعلى حصن الكرك	زوم إن	قطع	✓		-----	-----	-----	ميلودي حزين متصل	بطيء	آلة التشيلو	الغليظة	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	التركيز في الكادر	غير محدد		متابعة سبيلا باهتمام وقلق لشكل اللقاء
36	ل.ع	مرتفعة	03 ث	لقطة ذاتية للكاميرا على سبيلا وهي تنظر وتتابع لقاء الطرفين اللذين يظهران في منتصف الكادر وفي عمق الكادر فرقة استطلاع جيش المسلمين التي اشتبكت مع الفارس بيليان	ثابتة	قطع	✓		-----	-----	-----	ميلودي حزين متصل	بطيء	آلة التشيلو	الغليظة	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالمواجهة بين المسلمين والصليبيين	تكوين عمق الميدان في الكادر وتحديد موقع الطرفين واتجاههما من الحصن		تقديم الزمن التأثري الذي يخدم استمرار اللقاء بين الطرفين	استمرار نفس الوصف باللقطة السابقة

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن
							عزف منفرد	ثلاثي (كوئنتيرتو)	عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا لي				
37	ل.م	فسي مستوى النظر	03 ث	ملك القدس بوجه للسلطان صلاح الدين على هيئة تساؤل بقوله ، المعاهدة سارية وفي خلفيته حشود جيش الصليب	ثابتة	قطع	✓	-----	-----	-----	الغليظة	آلة التشيلو	بطيء	ميلودي حزين متصل
38	ل.م	فسي مستوى النظر	07 ث	السلطان صلاح الدين يجيب بمضض على ملك القدس باستمرار المعاهدة في خلفيته حشود جيش المسلمين	ثابتة	قطع	-----	-----	✓	-----	الغليظة	أوركسترا وتري	بطيء	ميلودي متصل ذو زمن كامل
39	ل.م	فسي مستوى النظر	04 ث	ملك القدس يبدي ارتياحه لاستجابة صلاح الدين لطلبه وفي خلفيته حشود جيش الصليب	ثابتة	قطع	-----	-----	✓	-----	الغليظة	أوركسترا وتري	بطيء	ميلودي متصل ذو زمن كامل
40	ل.ق	فسي مستوى النظر	07 ث	السلطان صلاح الدين يطأ رأسه قليلاً ثم يرفعه حيث يخاطب الملك بقوله سارسل لك أطبائي وفي خلفيته حشود جيش المسلمين	ثابتة	قطع	-----	-----	✓	-----	الغليظة	أوركسترا وتري	بطيء	ميلودي متصل ذو زمن كامل

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي			
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيراتو)	عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركسترا					
41	ل.م	ف.في مستوى النظر	03 ث	ملك القدس يُلقى التحية على السلطان صلاح الدين وفي خلفيته حشود جيش الصليب	ثابتة	قطع	-----	-----	✓	الغليظة	أوركسترا وترية	بطيء	ميلودي متصل ذو زمن كامل	تصب في خدمة هوية الفيلم لتعميق الأثر الدرامي المرتبط بالواجهة بين المسلمين والصليبيين	
42	ل.م	ف.في مستوى النظر	03 ث	السلطان صلاح الدين يرفع يده اليمنى ويرد السلام على ملك القدس ثم يبادر بالاستدارة يساره ناحية يمين الكادر	ثابتة	قطع	-----	-----	✓	الغليظة	أوركسترا وترية	بطيء	ميلودي صاعد	غير محدد	
43	ل.ع	ف.في مستوى النظر	02 ث	ملك القدس على جواده في يسار الكادر بعكس اتجاه الكاميرا ، وفي وسط الكادر صلاح الدين يستدير بقوة راجعاً باتجاه جيشه وفي عمق الكادر تصطف حشود جيش المسلمين بشكل أفقي	ثابتة	قطع	-----	-----	✓	متوسطة	أوركسترا وترية	بطيء	نبر قوي	تعكس هوية الفيلم بما يخدم تجنب المواجهة بين الطرفين	
44	ل.ع	ف.في مستوى النظر	05 ث	السلطان صلاح الدين يتوجه ناحية يسار الكادر وملك القدس يتوجه نحو الحصن ثم يلحق به فرسانه ،وفي عمق الكادر تظهر قلعة الحصن	ثابتة	قطع	-----	كونشيراتو	-----	متوسطة	كونشيراتو للفيولا مع خلفية مجموعة الكنتروباس والتشيلو في لحن أساس	متوسط	كنترا بيط متضاد	تعكس هوية الفيلم بما يخدم تجنب المواجهة بين الطرفين	
45	ل.ع	ف.في مستوى النظر	04 ث	ملك القدس باتجاه الكاميرا ومن خلفه كوكبة من الحرس الملكي في حالة ركض بحركة بطيئة	ثابتة	قطع	-----	كونشيراتو	-----	متوسطة	كونشيراتو للفيولا مع خلفية مجموعة الكنتروباس والتشيلو في لحن أساس	متوسط	كنترا بيط متضاد	تعكس هوية الفيلم بما يخدم تجنب المواجهة بين الطرفين	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة				عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الفيلمي الموسيقي بهويّة	السينمائي	علاقة السينمائي الموسيقي بالزمان	علاقة العمل الدرامي الموسيقي بالحدث	نوع الانتقال		محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة	
									عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل أوركسترا							
-----	متوسطة	كونشيرتو للفيولا مع خلفية مجموعة الكنتروباس والتشيلو في لحن أساس	متوسط	كنترا بيط متضاد	تعكس هويّة الفيلم بما يخدم تجنّب المواجهة بين الطرفين	التركيز في الكادر	غير محدد	السرور والابتهاج لانتهاء اللقاء دون مواجهة عسكرية	-----	كونشيرتو	-----	ثابتة	قطع	02 ث	فسي مستوى النظر	ل.م	46
-----	متوسطة	كونشيرتو للفيولا مع خلفية مجموعة الكنتروباس والتشيلو في لحن أساس	متوسط	كنترا بيط متضاد	تعكس هويّة الفيلم بما يخدم تجنّب المواجهة بين الطرفين	من أعلى حصن الكرك	غير محدد	انسحاب السلطان صلاح الدين وجيشه من ميدان حصن الكرك وتأجيل الحرب	-----	كونشيرتو	-----	ثابتة	قطع	04 ث	مرتفعة	ل.ع	47
-----	متوسطة	أوركسترا وترى	متوسط	ميلودي متصل	تصب في خدمة هويّة الفيلم	من داخل قلعة حصن الكرك	عرض الزمن التأثري الذي يخدم الانتقال من أعلى الحصن إلى أروقتة الداخلية	خروج حاكم الكرك رينولد للقاء ملك القدس	-----	-----	✓	شاريو يمين	قطع	03 ث	أقل من مستوى النظر	ل.ع	48
-----	متوسطة	أوركسترا وترى	متوسط	ميلودي متصل	تصب في خدمة هويّة الفيلم	رواق مدخل الحصن	تقديم الزمن الواقعي الذي يخدم استمرار اتصالات الموضوع باللقطة السابقة	مسير رينولد لاستقبال الملك	-----	✓	-----	كرين يمين	قطع	04 ث	مرتفعة	ل.ع	49

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة						عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة الموسيقى بهوية العمل الفيلمي	السيميائي	علاقة الموسيقى بالمكان	السيميائي	علاقة الموسيقى بالزمن	السيميائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	
																			عزف منفرد
---	متوسطة	أوركسترا وترية	بطيء	ميلودي متصل	تصب في خدمة هوية الفيلم	غير محدد	عرض الزمن التأثري الذي يخدم وصول الملك إلى مدخل الحصن	السيميائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السيميائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	50	ل.ع	أقل من مستوى النظر	05 ث	من وسط الغبار الكثيف يتقدم ملك القدس إلى داخل الحصن على صهوة جواده	ثابتة	قطع	
---	بين الغليظة والحادة	أوركسترا وترية مع الإيقاع المؤجل حيث تقدم مجموعة الفيلولينة تريملمو متصل في الطبقة الحادة	بطيء	كنترا بانط متضاد	تصب في خدمة هوية الفيلم	غير محدد	استمرار عرض الزمن التأثري المتصل باللقطة السابقة	السيميائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السيميائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	51	ل.ع	أقل من مستوى النظر	06 ث	ملك القدس يشق طريقه ناحية مدخل الحصن على صهوة جواده رافعاً رأسه لأعلى في أنفة وكبرياء بين صفين من الحرس الملكي اللذين اصطفا لحمايته ، حيث تظهر سنايك خيل الحرس من جهة الكاميرا في أول الكادر	تأفلنج يسار	قطع	
---	غليظة	مجموعة التشيليو والكنتروباس	بطيء	ميلودي هابط حتى ختام اللحن	غير محدد	من داخل حصن الكرك	استمر عرض الزمن التأثري الذي يخدم اتصال الموضوع باللقطة السابقة	السيميائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السيميائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	52	ل.ع	فسي مستوى النظر	09 ث	ملك القدس يدخل حصن الكرك ، عند دخوله الكادر بعكس اتجاه الكاميرا حتى يصل إلى مقربة من رينولد الذي ينتظر قدومه ، حيث يصطف الجنود على جانبي الرواق ، وفي خلفية الكادر مبنى واجهة القلعة من الداخل	ثابتة	قطع	
✓	الحادة	الفيولا	بطيء	ميلودي حزين	ترتبط بالطابع التراجيدي الذي يجسده الفيلم في المواجهة بين المسلمين والصليبيين	غير محدد	عرض الزمن التأثري الذي يختزل مراحل مجريات المعركة إلى لحظة الاشتباك الشخصي	السيميائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السيميائي	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	53	ل.ع	فسي مستوى النظر	03 ث	في لقطة مشحونة بالغبار والدخان يظهر فيها المقاتلون العامة من المسيحيين يتدفقون صعوداً باتجاه الفتحة التي أحدثتها مجانيق صلاح الدين في سور مدينة القدس	ثابتة	قطع	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي

عناصر الصورة							عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي								
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة الحن	العلاقة الفيلمي	العلاقة السيميائي	علاقة الموسيقى بالمكان	العلاقة السيميائي	علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى الدرامي والفعل الدرامي بالحدث
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو)	عزف ثنائي أو شامل	عزف أوركيسترا										
54	ل.ع	منخفضة إلى مرتفعة	12 ث	مع امتداد اللقطة السابقة مازال المقاتلون العامة من المسيحيين يتدفقون نحو الفتحة لقتال المسلمين دفاعاً عن مدينة القدس وعن نسايتهم وأطفالهم ، وعندما تصعد الكاميرا يظهر في الجانب الآخر للفتحة جيوش المسلمين بقيادة صلاح الدين	كرين تلت أب	فيد إن	✓		-----	-----	الحادة	الفيولا	بطيء	ميلودي حزين	استمرار نفس الوصف السابق	من داخل أسورا مدينة القدس إلى خارجها	استمرار عرض نفس الزمن التأثيري في اللقطة السابقة	استمرار عرض نفس الفعل الدرامي في اللقطة السابقة	استمرار عرض نفس الفعل الدرامي في اللقطة السابقة	
55	ل.ع	رأسية	39 ث	لقطة جوية تبين نقطة الالتقاء بين المسيحيين والمسلمين في الفتحة التي أحدثتها مجانيق صلاح الدين ، باستمرار القتال بين الطرفين بضراوة حتى يظهر في نهاية اللقطة جثث القتلى من الجانبين	زوم أوت	قطع		-----	كونشيرتو	-----	الغليظة	كونشيرتو للتشيلو	بطيء	كنتربانت متضاد حزين	استمرار الوصف الممتد مع اللقطة السابقة	تحديد مركز البؤرة في القتال بين الطرفين	عرض الزمن الذي يقضي بوصول المعركة إلى ذروتها	استمرار القتال بضراوة دون رجحان الكفة لأي من الطرفين حتى توقف القتال	استمرار القتال بضراوة دون رجحان الكفة لأي من الطرفين حتى توقف القتال	

في هذا الجدول الذي يُبين توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي الذي هيأه المخرج في بداية الفيلم ، عند عودة البارون غذوفري دي إبلن إلى موطنه الأصلي فرنسا باحثاً عن ابنه وهو الحداد بيليان دي إبلن ، وذلك من أجل سببين اثنين ، الأول أن يقدم له اعترافاً عن حقيقة علاقته به ، والثاني دعوته للرحيل معه إلى القدس لطلب الخلاص والمغفرة والتكفير عن الذنوب ، وأن يكون خليفته فيما بعد على مدينة إبلن ، حيث قدمت الموسيقى المصاحبة في الطبقة الصوتية الغليظة والإيقاع البطيء بواسطة مجموعة آلة التشيلو عمق الأسى والحزن الذي يسيطر على حالة غذوفري دي إبلن وانكساره أمام ابنه بيليان على الخطيئة التي أتت به إلى الدنيا ، وتبريره فعلته وعلاقته بأمه التي أحبها بطريقته ، وفي المقابل يُذهل بيليان من سماع ذلك القول وحقيقته التي لم يكن يعلم بها إلا في تلك الأثناء بعد ما يزيد عن عشرين سنة ، كذلك عكس اللحن المصاحب طبيعة تلك الأجواء المحيطة المشحونة بالبرد والضباب كالظلمة التي كانت تكتنف أوروبا إبان العصور الوسطى ، كما في اللقطات من الرقم 1 إلى الرقم 7 من الجدول . وعندما لا يُلقي بيليان بالاً لقول والده ولا يستحسن حقيقة أمره التي باتت لديه جلية الآن ، يسعى غذوفري إلى تقديم نفسه بشكل رسمي بأنه حاكم إبلن ولديه مئات الفرسان في القدس لكي يغير من حدة الجو المشحون بالغضب والحزن ، فيحاول غذوفري تقديم إغراء مادي لبيليان في الحصول على عمل أفضل إذا هو رجع معه إلى القدس ، حيث حاكت الموسيقى المصاحبة تلك المواقف بما يناسب حالة الموقف الجدية باستخدام آلة الفلوت ومجموعة النفخ النحاسية في لحن ميلودي صاعد بين الطبقة الصوتية الحادة والمتوسطة كما في اللقطات أرقام 8 ، 9 ، 10 من الجدول . غير أن حالة بيليان النفسية وحزنه العميق على فقدان ابنه وزوجته يجعلانه يرفض عرض والده ويفضل البقاء في مكانه الذي شهد وفاة عائلته ، فقامت الموسيقى المصاحبة بمشاركة مشاعر بيليان وآلامه الدفينة التي عبرت عنها الطبقة الصوتية الغليظة لمجموعة الكنتروباص في لحن ميلودي هابط كما في اللقطتين 11 ، 12 من الجدول . وعندما يبأس غذوفري من إقناع ولده بيليان بالرجوع معه إلى القدس ، يسعى إلى التلميح بالتهديد اللطيف بأنه قد لا يراه ثانيةً ، وأنه إذا أراد منه شيئاً فليأخذه منه الآن ، بيد أن بيليان يتمسك بقراره ويرفض الانصياع ، فتقدم الموسيقى باستخدام التقابل الصوتي " الكونترابنت " بإيقاع بطيء بواسطة مجموعة الفيلولينة في الطبقة الحادة ومجموعة النفخ النحاسية في الطبقة المتوسطة إلى إحداث تكوين جمالي يتفاعل مع تعاقب اللقطات وردة الفعل فيما بين غذوفري وبيليان كما في اللقطات أرقام 13 ، 14 ، 15 من الجدول . وفي هذه الأثناء لا يجد غذوفري بداً من ترك ابنه ومغادرة المكان وحيداً عندما يخاطبه أنا أسف يا بني ، ثم يبادر بالخروج من الكادر يساره ، ويبقى بيليان ثابتاً في مكانه يراجع في ذهنه كلام والده ، حيث تأتي الموسيقى لتعبر عن لحظة حسم الأمر من قبل غذوفري وتركه المكان بشيءٍ من الغضب والاستعجال في الخروج ، ابتداءً بالنبر على مجموعة الكنتروباص ثم بلحن ميلودي صاعد بتلوين صوتي لمجموعة التشيلو والكنتروباص والنفخ النحاسية بإيقاع متوسط كما في اللقطات من الرقم 16 إلى الرقم 20 من الجدول .

وعندما تقود الظروف جيش صلاح الدين الايوبي إلى التحرك لمعاقبة رينلود دي شاتيون لاعتدائه على قافلة الحج العربية التي تمر بمحاذاة حصن الكرك وخرقه لمعاهدة الصلح بين ملك مملكة بيت المقدس وصلاح الدين ، يطفو على السطح شبح الحرب المحتملة بين المسلمين والصليبيين التي كان يسعى إليها دعاة الحرب والفتنة المتمثلة في كل من رينولد دي شاتيون وغيب دي لوزيان ، حيث خرج في مقابل ذلك ملك بيت المقدس بلدوين الرابع لملاقاة جيوش المسلمين عند مقاطعة الكرك ، ولذلك فقد قامت الموسيقى المصاحبة والتصويت السوبرانو في شكل غناء كورالي بإيقاع بطيء ، بتعميق الأثر الدرامي لتلك الحالة المأساوية التي سيصبح عليها المشهد الدموي فيما بعد في حالة ما قامت الحرب بين الطرفين ، إذ أن شبح الحرب أصبح يلوح في الأفق عند استعراض حشود الجانبين أثناء زحفهما ناحية قلعة حصن الكرك كما في اللقطات من الرقم 21 إلى الرقم 30 من الجدول . ثم قدمت آلة التوبا في باص متصل عند الطبقة الصوتية الغليظة عندما يقترب كل من القائدين من بعضهما للنظر فيما ستؤول إليه الأمور فيما بعد ، لذلك قدم ذلك الباص المتصل حالة الانتظار والترقب لما سيكون عليه لقاء القائدين ، وهما في وضعية المواجهة لكل منهما ، كما في اللقطات أرقام 31،32،33 من الجدول . غير أن استجداء ملك القدس لصلاح الدين بسحب جيشه لئلا تقع مذبحة رهيبة بين الجانبين ، وتعهده له بمعاقبة رينولد دي شاتيون على فعلته ، وتقدير صلاح الدين لحالة ملك القدس المجنوم الصحية وعجزه عن كبح جماح أولئك الأوغاد ، قام السلطان صلاح الدين بالنزول عند رغبة الملك وآثر أن يسحب جيشه مقابل وعد الملك له ، فقد قدمت آلة التشيلو عند الطبقة الصوتية الغليظة بإيقاعها البطيء بتصوير تلك الحالة المأساوية الميؤوس منها لوضع الملك في مملكة بيت المقدس ، كما في اللقطات أرقام 34،35،36،37 من الجدول . وعند الوصول إلى لحظة التفاهم وتجنب لهيب المعركة بين الطرفين يبادر ملك القدس بعرض تجديد المعاهدة ، ورد السلطان صلاح الدين بالموافقة ، بدأ الارتياح على ملك القدس وتنفسه الصعداء ، فقد جاء التعبير الموسيقي بواسطة عزف أوركسترا لي وتري بلحن ميلودي متصل بإيقاع بطيء في الطبقة الصوتية الغليظة ، مصوراً حالة الضعف والانكسار التي يعاني منها ملك القدس بلدوين الرابع لعدم سيطرته على مقاليد الأمور في المملكة ، كما في اللقطات من الرقم 38 إلى الرقم 42 من الجدول . ثم يضيف اللحن في الطبقة الصوتية المتوسطة بواسطة كونشيرتو للفيولا مع مجموعة التشيلو والكنتراباص في لحن كنترابنطي متضاد بعداً جمالياً على تلك اللقطات التي صورت انسحاب السلطان صلاح الدين بأنفة وكبرياء على موافقة منه في منعة وعزة بقوات حشود المسلمين ، وأيضاً بالتهيو لملك القدس بانتصاره على كسب المناورة من السلطان صلاح الدين كما في اللقطات من الرقم 43 إلى الرقم 47 من الجدول . ثم يستمر تقديم اللحن بواسطة عزف أوركسترا لي وتري بلحن ميلودي متصل في الطبقة الصوتية المتوسطة ، لتصوير ذلك الخيلاء والتباهي بين ملك القدس وحاكم الكرك رينولد دي شاتيون في غير معنى له إلا تعالي كل منهما على الآخر ، كما في اللقطات من الرقم 48 إلى الرقم 52 من الجدول . غير أن معركة تحرير مدينة القدس كُتب لها أن تقع وأن يدفع دماءها أولئك البسطاء من العامة المسحيين الذين أثروا على أنفسهم الدفاع عن مدينة القدس حتى ولو كلفهم ذلك حياتهم ، فقد عبر اللحن الموسيقي المصاحب بواسطة آلة الفيولا بلحن ميلودي حزين في الطبقة الصوتية الحادة ، ثم كونشيرتو للتشيلو بلحن كنترابنطي متضاد حزين ، عن عمق الألم والمصاب في القتال

الدائر بين جيوش تملك التدريب والخبرة كجيوش المسلمين بقيادة صلاح الدين ، وبين أولئك الذين قدموا أرواحهم من المسيحيين العامة للدفاع عن مدينة القدس على ألا يدخلها المسلمون ، كما في اللقطات أرقام 53،54،55 من الجدول .

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر التوظيف الموسيقي							
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة الحن	العلاقة الفيلمي	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمن السينمائي	علاقة الموسيقى بالفعل الدرامي
							عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل	عزف أوركسترا								
1	ل.م	فـي مستوي النظر	03 ث	رينلود دي شاتيون وغبي دي لوزيان يقودان هجوماً على قافلة حج عربية حيث تعلقو أصواتهما ببدء الهجوم	ثابتة	قطع	--	---	✓	الحادة	إوركسترا وترتي	سريع	حماسي قوي	غير محدد	طريق الحج ناحية 'مارة الكرك الأردن	غير محدد	البحث عن ذريعة لخرق الصلح ونزع فتيل الحرب	
2	ل.ع	فـي مستوي النظر	04 ث	القوة التي يقودها كل من رينولد وغبي تبدأ الهجوم على القافلة من أعلى الوادي في خلفية الكادر سلسلة جبلية محيطة بالموقع	بان يمين	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا وترتي	سريع	حماسي قوي	تجسد الفعل الدرامي العنيف الذي يعكس وحشية الصليبيين ضد المسلمين	غير محدد	غير محدد	مصاحبة انطلاق الهجوم	
3	ل.ع	مرتفعة	09 ث	فرسان الصليب في أول أسفل الكادر يصعدون الوادي باتجاه القافلة وفي منتصف الكادر قافلة الحج العربية متجهة من يمين الي يسار الكادر	زوم ان	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا وترتي	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة السابقة	غير محدد	غير محدد	التعاطي مع مواصلة الهجوم	
4	ل.ع	مرتفعة	03 ث	فرسان الصليب يباغتون القافلة العربية ويشتتون شملها	زوم ان	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا وترتي	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 2	غير محدد	غير محدد	استمرار وصف الفعل الدرامي في اللقطة	
5	ل.م	فـي مستوي النظر	02 ث	رينولد شاتيون يقبل سيفه عند النصل بما يرمز لعلامة الصليب وهو يقود هجومه في قلب القافلة العربية	ترافلنج للخلف	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا النفخ النحاسية	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 2	غير محدد	غير محدد	التعصب لصالح الصليب	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة								عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة الحن	علاقة العمل الفيلمي بالموسيقى بهوية	علاقة السينمائي بالموسيقى بالمكان	علاقة السينمائي بالموسيقى بالزمان	والفعل الدرامي الموسيقي بالحدث	رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات			
عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثنائي	عزف شامل	عزف أوركسترا																		
6	ل.ع	فسي مستوي النظر	02 ث	رينولد على صهوة جواده بعكس اتجاه الكاميرا شاهراً سيفه يخرق صفوف القافلة	دولي إن	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا النفخ النحاسية	سريع	نبــــر حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 2	غير محدد	غير محدد	التعاطي مع قوة الانتدفاع التي يجسدها رينولد في اللقطة				
7	ل.ع	منخفضة	01 ث	أحد جنود حماية القافلة يرفع سيفه في مواجهة ريلوند وفي الخلفية تظهر عير القافلة	دولي إن	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا النفخ النحاسية	سريع	نبــــر حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 2	غير محدد	غير محدد	تقديم حالة الدفاع عن النفس				
8	ل.ع	مرتفعة	02 ث	ريلوند على جواده بهوي بسيفه على ذلك الجندي العربي وهو يصرخ بأعلى صوته شهوة في القتل	ترافلنج يسار	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا النفخ النحاسية	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 2	غير محدد	غير محدد	الاستمتاع بالقتل لغير سبب				
9	ل.ع	أقل من مستوي النظر	02 ث	في منتصف الكادر أحد فرسان الصليب على صهوة جواده يخترق صفوف القافلة من يمين إلى يسار الكادر حتى يخرج من الكادر وعلى إثره يسقط أحد جنود القافلة صريعاً وفي خلفية الكادر عير القافلة تتعرض للسلب	ترافلنج للخلف	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا النفخ النحاسية	سريع	نبــــر حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 2	غير محدد	غير محدد	همجية فرسان الصليب				

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة							عناصر التعبير الموسيقي					عناصر التوظيف الموسيقي						
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الاداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة الفيلمي الموسيقي بهوية العمل	علاقة السينمائي الموسيقي بالمكان	علاقة السينمائي الموسيقي بالزمن	علاقة الفيلمي الموسيقي بالحدث والقطر الدرامي
							عزف منفرد	ثلاثي (كوئيترو) أو عزف ثانوي	عزف شامل	عزف أوركسترا								
10	ل.م	منخفضة	02 ث	استمرار تعرض عيد القافلة للصلب من قبل فرسان الصليب مع استمرار مرور جياد فرسان الصليب من أمام الكاميرا من اليمين الي اليسار مما ينتج عنه تغطية الكادر	ثابتة	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا النفخ النحاسية	سريع	نبــــر حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 2	غير محدد	غير محدد	استمرار وصف الفعل الدرامي باللقطة السابقة	
11	ل.م	منخفضة	03 ث	غبي دي لوزيان من على جواده رافعا سيفه بـكلتا يديه ثم يهوي به على أحد حراس القافلة حتى يتدفق دمه بقوة منتشراً على وجه غبي مع إطلاق صيحة في العمق تدوي في الاجواء تحاكي زئير الاسد	ترافلينج للخلف	قطع	---	-----	✓	الحادة	إوركسترا النفخ النحاسية	سريع	تقديم نهائية الجملة الموسيقية بشكل حاسم	نفس الوصف باللقطة رقم 2	غير محدد	عرض الزمن التأثيري الذي يخدم انتهاء عملية الهجوم على القافلة	نشوة القتل ومحاكاة الحقد الدفين على وجه المسلمين	
12	ل.م	فسي مستوى النظر	05 ث	سبيلا شقيقة ملك القدس تطل بنظرها من أعلى حصن الكرك إلى الفارس بيليان وجنوده عند الاستعداد لصد زحف فرقة استطلاع جيش المسلمين عندما تجيب على سؤال ريلوند دي شاتيون إلى ما تنظرين فتجيب إلى الفارس والرجال	زوم أوت	قطع	---	ثانوي	-----	متوسطة	مجموعة الفيلينية والإيقاع المؤجل	بطيء صاعد	مليودي	تقديم إرهابات الحرب المحتملة بين الصليبيين والمسلمين	تهينة الإحساس بالتواجد عند حصن الكرك معقل رينولد	أثناء تحرك جيش صلاح الدين لمعاقبة رينولد دي شاتيون على مهاجمته قافلة حج عربية وخرق معاهدة الصلح	مراقبة ما سيؤول إليه أمر الفارس والرجال في مواجهة قوة تفوقهم عدداً وعدة	

جدول تفرغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي					
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الاداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن			
							عزف منفرد	ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف ثلاثي	عزف شامل	عزف أوركستراتلي							
13	ل.ع	مرتفعة	03 ث	لقطة ذاتية للكاميرا على سبيلا من أعلى حصن الكرك ، حيث يظهر في مقدمة الكادر مدخل الحصن بعكس اتجاه الكاميرا ، وفي عمق الكادر فرقة استطلاع جيش المسلمين تزحف نحو الكرك ومجموعة فرسان بيليان في قبالتها بعكس اتجاه الكاميرا	زوم إن	قطع		ثلاثي		متوسطة	مجموعة الفيوينية والإيقاع المؤجل	بطيء	ميلودي صاعد	استمرار نفس الوصف باللقطة السابقة	إظهار عمق المكان والتفاوت الكبير بين القوتين	استمرار وصف الزمن باللقطة السابقة	ربط العلاقة باللقطة السابقة من حيث زاوية الرؤية واتصال الموضوع
14	ل.ق	فسي مستوى النظر	03 ث	سبيلا تنتظر في الأفق باهتمام وقلق لمصير بيليان والفرسان الذين معه	زوم إن	قطع		ثلاثي		متوسطة	مجموعة الفيوينية والإيقاع المؤجل ثم آلة الترميت	بطيء	ميلودي صاعد	استمرار نفس الوصف باللقطة رقم 12	احتواء جميع الكادر	غير محدد	إظهار تأثيرات الوجه على وجه سبيلا
15	ل.م	فسي مستوى النظر	02 ث	الفراس بيليان على صهوة جواده ينظر يساره إلى أحد الجنود الذين معه حين يسأله هل أنت معي ؟	ثابتة	قطع		ثلاثي		متوسطة	مجموعة الفيوينية وآلة الترمييت والإيقاع المؤجل	بطيء	ميلودي متصل	غير محدد	الانتقال من أعلى الحصن إلى أرضية المعركة	تقديم الزمن التأثيري الذي يخدم الانتقال من اللقطة السابقة إلى اللقطة الحالية	التأكد من عزم الرجال ووقوفهم إلى جانبه
16	ل.م	فسي مستوى النظر	01 ث	الفراس بيليان في أول يسار الكادر ينظر إلى ذاك الجندي الذي سأله في اللقطة السابقة وفي منتصف الكادر ذلك الجندي يوميء برأسه لبيليان بالموافقة	ثابتة	قطع		ثلاثي		متوسطة	مجموعة الفيوينية وآلة الترمييت والإيقاع المؤجل	بطيء	ميلودي متصل	غير محدد	ميدان المعركة أمام حصن الكرك	تقديم الزمن الواقعي الذي يخدم ردة الفعل الطبيعية للإجابة على السؤال	الإسهام في تقديم الرغبة الذاتية بالمشاركة وليس بقوة الأمر

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التوظيف الموسيقي				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر الصورة						
علاقة العمل الدرامي بالمحتث	علاقة السينمائي بالموسيقى بالزمن	علاقة السينمائي بالموسيقى بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بالموسيقى بهوية	طبيعة الحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الأداء الموسيقي			الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
								عزف شامل	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو	عزف منفرد							

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التعبير الموسيقي										عناصر الصورة							عناصر التوظيف الموسيقي			
نوع الأداء الموسيقي	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	علاقة العمل الموسيقي بهوية الفيلم	علاقة العمل الموسيقي بالمكان	السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	عزف منفرد	عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركستراتي	
22	ل.م	أقل من مستوى النظر	01 ث	سنايك خيل فرسان بيليان في أقصى يسار الكادر يتقدمون ناحية يمين الكادر في خطى بطيئة	ترافلنج يمين	قطع	✓			حادّة	الدرامز	بطيء	مارش	تعبّس الإيقاع البطيء للحركة	غير محدد	استخدام الزمن البطيء الذي يخدم طبيعة الحركة	علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى بالمكان	
23	ل.ع	أقل من مستوى النظر	03	مجموعة فرسان بيليان بشكل أفقي في الكادر وفي حركة بطيئة باتجاه يمين الكادر وفي الخلفية حصن الكرك	ثابتة	قطع			✓	بين الحادة والغليظة	الدرامز ثم مجموعة الفيلولينة مع النبر المتصل للكنترولايص	بطيء	كونترابنت متقابل	نفّس الوصف باللقطة السابقة	إظهار عمق الميدان في اللقطة	عرض الزمن التأثري الذي يخدم تصوير بداية الهجوم	استمرار التفاعل مع الحركة البطيئة وتقديم الانتظام في صف واحد	علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي
24	ل.م	أقل من مستوى النظر	05 ث	سنايك خيل فرسان بيليان في حركة بطيئة يركضون ناحية يمين الكادر	ترافلنج يمين	قطع		ثلاثي		حادّة	تصويت سوبرانو مع الدرامز	بطيء	غناء بولوفوني مع المارش الموجل	نفّس الوصف باللقطة رقم 22	احتواء جميع الكادر	استمرار عرض الزمن التأثري الذي يخدم اللقطة السابقة من زاوية أقرب	علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي	
25	ل.م	منخفضة	04 ث	بيليان وفرسانه على صهوات جيادهم مستمرون في التقدم من يسار إلى يمين الكادر	ترافلنج يمين	قطع		ثلاثي		حادّة	تصويت سوبرانو مع الدرامز	بطيء	غناء بولوفوني مع المارش الموجل	نفّس الوصف باللقطة رقم 22	تكوين رأس حربة في الكادر	استمرار وصف الزمن في اللقطة السابقة	علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي	
26	ل.ع	أقل من مستوى النظر	03 ث	سنايك خيل فرقة جيش المسلمين يقودون هجوماً مضاداً ناحية فرسان بيليان من يمين إلى يسار الكادر حيث تتقدم أصوات بعضهم إلى الأمام	ترافلنج يسار	قطع		ثلاثي		حادّة	تصويت سوبرانو مع الدرامز	بطيء	غناء بولوفوني مع قرع ثنائي الميزان	نفّس الوصف باللقطة رقم 22	تكوين العمق في الكادر وتحديد اتجاه الحركة من الأخرى إلى يسار الكادر	عرض الزمن التأثري الذي يخدم انتقال الحركة للناحية الأخرى من الكادر	علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي	
27	ل.ع	أقل من مستوى النظر	03 ث	سنايك خيل فرسان بيليان يركضون بسرعة من يسار إلى يمين الكادر في اتجاه مضاد للقوة المقابلة	ترافلنج يمين	قطع		ثلاثي		حادّة	تصويت سوبرانو مع الدرامز	سريع	غناء بولوفوني مع الإيقاع السريع	تعبّس الإيقاع السريع للحركة	تكوين العمق في الكادر وتحديد اتجاه الحركة من الطرفين	عرض الزمن التأثري الذي يخدم طول المسافة بين الطرفين	علاقة الموسيقى بالزمن	علاقة الموسيقى بالمكان	السينمائي	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التوظيف الموسيقي				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر الصورة						
علاقة الفعل الدرامي بالحدث	علاقة السينمائي بالموسيقى بالزمن	علاقة السينمائي بالموسيقى بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بالموسيقى بهوية العمل	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الأداء الموسيقي			الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
								عزف شامل	عزف عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو	عزف منفرد							
علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة السينمائي بالموسيقى بالزمن	علاقة السينمائي بالموسيقى بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بالموسيقى بهوية العمل	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	عزف شامل	عزف عزف ثلاثي (كونشيرتو) أو	عزف منفرد	الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
استمرار الوصف باللقطة السابقة	استمرار عرض الزمن باللقطة السابقة	احتواء نصف الكادر الأيسر في اتجاه النصف الأيمن الفارغ	نفس الوصف باللقطة رقم 27	نبر حماسي قوي	سريع	أوركسترا	حادة	✓			قطع	تـرافـلنـج يمين	الفارس بيليان يتقدم مجموعة فرسانه واضعاً سيفه على كتفه ، وهم يطلقون بسرعة في اتجاه القوة المضادة حتى يظهرون في عمق قطري داخل الكادر	05 ث	فـي مستوى النظر	ل.ع	28
رفع درجة الاندفاع والهجوم في الطرف الأيمن من الكادر	غير محدد	احتواء قطري للكادر من يسار إلى يمين الكادر	نفس الوصف باللقطة رقم 27	نبر قوي	سريع	مجموعة آلات الإيقاع	حادة				قطع	تـرافـلنـج يسار	فرقة جيش المسلمين تستمر في هجومها المضاد في اتجاه معاكس للقوة المضادة من يمين إلى يسار الكادر حتى يظهرون في عمق قطري في الكادر	03 ث	مرتفعة	ل.ع	29
رفع درجة الاندفاع والهجوم المضاد في الطرف الأيسر من الكادر	غير محدد	التكوين القطري في الكادر	نفس الوصف باللقطة رقم 27	حماسي قوي	سريع	أوركسترا	حادة	✓			قطع	تـرافـلنـج يمين	فرسان بيليان مصطفون بشكل قطري حتى عمق الكادر يواصلون تقدمهم لصد الهجوم	04 ث	فـي مستوى النظر	ل.م	30
الاستمرار في رفع درجة الاندفاع والهجوم المضاد في الجانب الأيمن من الكادر	استخدام الزمن التائييري الذي يخدم تأخير الاصطدام رغم محدودية المساحة	الانتشار على مساحة ممتدة في ميدان المعركة	نفس الوصف باللقطة رقم 27	حماسي قوي	سريع	أوركسترا وتري وإيقاعي	حادة	✓			قطع	تـرافـلنـج يسار	فرقة جيش المسلمين يستمرون في تصعيد هجومهم حتى يشكلون من أول الكادر عمقاً فيه ثم تظهر كثرتهم فيما بعد تفوق أعدادهم أعداد فرسان بيليان	05 ث	فـي مستوى النظر	من ل.م إلى ل.ع	31

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التوظيف الموسيقي				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر الصورة						
علاقة العمل الفيلمي بالمكان	علاقة العمل الفيلمي بالزمن	علاقة العمل الفيلمي بالحدث	علاقة العمل الفيلمي بالحدث	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الأداء الموسيقي			الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
								عزف منفرد	عزف ثلاثي (كوئيترو)	عزف شامل أو كستراتي							
استخدام مناوره عسكرية وتكوين رأس حربة	استمرار نفس الزمن في اللقطة رقم 31	تكوين عمق الميدان في اللقطة	نفـس الوصف باللقطة رقم 27	حماسي قوي	سريع	أوركسترا وتري وإيقاعي	حاددة	✓			قطع	تـرافلنج للخلف	في لقطة مواجهة للكاميرا الفارس بيليان وجنوده يتقدمون باتجاه الكاميرا لصد الهجوم ثم يتشكلون طابوراً يتقدمه بيليان وفي خلفية الكادر يظهر حصن الكرك	04 ث	فـي مستوى النظر	ل.ع	32
الاستمرار في تكوين رأس الحربة كالسهم المندفع	استمرأ نفس الزمن التأثيري السابق	ضالة الفرقة في المكان	نفـس الوصف باللقطة رقم 27	حماسي قوي	سريع	أوركسترا وتري وإيقاعي	حاددة	✓			قطع	بان يمين	لقطة جوية تظهر فرسان بيليان يشكلون طابوراً وسط أرض جرداء بالاتجاه من يسار إلى يمين الكادر	03 ث	مرتفعة جداً	ل.ع	33
اكتمال تكوين رأس حربة لقوة بيليان في قبالة الهلال الإسلامي	تواصل استمرار استخدام الزمن التأثيري في اللقطة السابقة	اتساع ميدان المعركة بين قوتين غير متكافئتين	نفـس الوصف باللقطة رقم 27	حماسي قوي	سريع	أوركسترا وتري وإيقاعي	حاددة	✓			قطع	ثابتة	من أعلى حصن الكرك حيث يظهر مدخل الحصن في أول الكادر وفي منتصف الكادر قوة فرسان بيليان بعكس اتجاه الكاميرا ، يرى الغبار من خلفهم وفي عمق الكادر يشكل فرسان جيش المسلمين قوساً يتقدمون باتجاه الحصن	03 ث	مرتفعة	ل.ع	34
رفع درجة الإحساس بتقارب القوتين	تقليص الزمن التأثيري من اللقطة السابقة الذي يخدم تقارب القوتين	تقليص المسافة وتكوين العمق في الكادر	نفـس الوصف باللقطة رقم 27	حماسي قوي	سريع	أوركسترا وتري وإيقاعي	حاددة	✓			قطع	ثابتة	من تحت سنايك خيل جيش المسلمين ، تظهر القوتان في قبالة بعضهما ويقتربان من بعض وفي عمق الكادر يظهر حصن الكرك	03 ث	أقل من مستوى النظر	ل.ع	35

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر الصورة						عناصر التعبير الموسيقي						عناصر التوظيف الموسيقي							
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية اللقطة	زمن اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	الانتقالات	نوع الأداء الموسيقي				الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الآلة الموسيقية	الإيقاع الموسيقي	طبيعة اللحن	العمل الفيلمي الموسيقي بهوية	السينمائي	علاقة الموسيقى بالزمان	السينمائي	علاقة الموسيقى بالحدث
							عزف منفرد	ثلاثي (كوشنيرتو) أو عزف شامل	عزف أوركسترا لي	عزف شامل									
36	ل.م	فسي مستوى النظر	05 ث	بيليان وفرساته يتقدمون بقوة نحو الكاميرا في اتجاه القوة المضادة ثم يعيدون تفريق أنفسهم باتجاه يمين الكادر ويسار الكادر وفي عمق الكادر يظهر حصن الكرك	تـرافـلنج للخلف	قطع			✓	حادة	أوركسترا وترتي وإيقاعي	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 27	احتواء جميع الكادر على خلفية حصن الكرك	استمرار استخدام الزمن التأثيري الذي يؤجل من لحظة الاصطدام		علاقة الموسيقى بالحدث	
37	ل.ع	مرتفعة جداً	03 ث	منظر عام من السماء لاقترب القوتين ، حيث تشكل فرقة جيش المسلمين قوساً على هيئة هلال يحتوي قوة بيليان التي تشكلت في تكوينها على هيئة صليب	بان يمين	قطع			✓	حادة	أوركسترا وترتي وإيقاعي	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 27	تكوين انطباع بتفاوت القوتين في المكان	عرض الزمن الحقيقي الذي يوشك على التحام القوتين		علاقة الموسيقى بالحدث	
38	ل.ع	فسي مستوى النظر	03 ث	فرسان فرقة جيش المسلمين يواصلون هجومهم من يمين إلى يسار الكادر على انتشار ممتد في عمق الكادر	تـرافـلنج يسار	قطع			✓	حادة	أوركسترا وترتي وإيقاعي	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 27	تمديد الزمن التأثيري الذي يخدم تأخير لحظة الاصطدام	رفع درجة التوتر في الهجوم الذي يقوده جيش المسلمين		علاقة الموسيقى بالحدث	
39	ل.م	مرتفعة	03 ث	الفارس بيليان يتقدم جنوده بشكل قطري في الكادر من أعلى يمين الكادر إلى أسفل يسار الكادر	تـرافـلنج يسار	قطع			✓	حادة	أوركسترا وترتي وإيقاعي	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 27	استمرار تمديد الزمن التأثيري الذي يخدم تأخير لحظة الاصطدام	رفع درجة التوتر في الهجوم المضاد الذي يقوده بيليان		علاقة الموسيقى بالحدث	
40	ل.ع	أقل من مستوى النظر	03 ث	من تحت سنايك خيل فرقة جيش المسلمين يندفع الفرسان بقوة باتجاه بيليا بعكس اتجاه الكاميرا ، وفي عمق الكادر يظهر اندفاع قوة بيليان باتجاه القوة المهاجمة	دولي إن	قطع			✓	حادة	أوركسترا وترتي وإيقاعي	سريع	حماسي قوي	نفس الوصف باللقطة رقم 27	إظهار انقباض المسافة التي تفصل بين الطرفين	غير محدد		علاقة الموسيقى بالحدث	

جدول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي

عناصر التوظيف الموسيقي				عناصر التعبير الموسيقي							عناصر الصورة						
علاقة الموسيقى بالحدث والفعل الدرامي	علاقة الموسيقى بالزمان السينمائي	علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي	علاقة الموسيقى بهوية العمل الفيلمي	طبيعة اللحن	الإيقاع الموسيقي	نوع الآلة الموسيقية	الطبقة الصوتية الموسيقية	نوع الأداء الموسيقي			الانتقالات	حركة الكاميرا	محتوى اللقطة	زمن اللقطة	زاوية اللقطة	نوع اللقطة	رقم اللقطة
								عزف شامل	عزف عزف ثنائي أو ثلاثي (كونشيرتو)	عزف منفرد							
تهيئة لحظة الوصول إلى لحظة الالتحام والتصادم العنيف	انقضاء الزمن التأثيري الذي خدم تأخير الاصطدام وأصبح الالتحام واقعياً	مركز التقاء الطرفين	نفس الوصف باللقطة رقم 27	حماسي قوي ينتهي بقلعة حاسمة	سريع	أوركسترا وتري وإيقاعي	حادة	✓			قطع	كـرين يمين مع زوم إن	منظر عام من أعلى السماء يظهر قوة جيش المسلمين على هيئة هلال بكثافة فرسانها وهي تحيط بقوة بيليان من كل جانب بين فكي كماشة	04 ث	مرتفعة جداً	ل.ع	41

إن أهم ما يميز أي فيلم ، شكل وطبيعة الفعل الدرامي الناشئ عنه ، ذلك أن طبيعة الحركة وشكل الصراع القائم بين الشخص والظروف المختلفة ، يحددان نشاط ودينامية الفيلم ، والتي على ضوئها يتم صياغة الجمل الموسيقية المختلفة التي تواكب طبيعة المشاهد وفصول الفيلم المختلفة ، من حيث القوة والضعف وأيضاً من حيث السرعة والبطء ، بحيث تسهم الموسيقى بشكل فعال بترجمة وتجسيد الفعل الدرامي المائل على الشاشة بما يناسبه من صيغ موسيقية ملائمة . ولذلك فقد عمد الباحث إلى اختيار المشاهد التي تحتوي على المعارك والقتال بتفريغ محتوى الموسيقى التي تجسد الفعل الدرامي القوي أو العنيف في الفيلم ، باعتبار أن الموسيقى في هذه الحالة تقوم بتغذية روح الفعل الدرامي الذي تنطوي عليه مجموعة من اللقطات التي تُعد سبباً أو دافعاً لفعل درامي آخر ، كأن يكون نتيجةً أو رد فعل مماثل للفعل الدرامي الناشئ عنه ، كالفعل الدرامي الذي جسد الهجوم على قافلة الحج العربية من قبل اللورد رينولد دي شاتيون حاكم الكرك ، بقصد خرق الهدنة ونزع فتيل الحرب بين المسلمين والصليبيين ، ولذلك فقد عبرت الموسيقى المستخدمة والمصاحبة لذلك الهجوم بشكل حماسي وقوي يُدعم الحركة ويعكس نقمة ووحشية الصليب على المسلمين ، حيث كان ذلك باستخدام أوركسترا النفخ النحاسية في الطبقة الصوتية الحادة بإيقاع سريع ونبر حماسي قوي يناسب شكل ونوع الفعل الدرامي الظاهر على الشاشة ، كما في اللقطات من رقم 2 إلى 11 من الجدول . وأيضاً عندما تحتدم المواجهة بين كل من فرقة الفارس بيليان وفرقة استطلاع جيش المسلمين التي سبقت زحف جيش صلاح الدين لمعاينة رينولد دي شاتيون على فعلته لمهاجمته قافلة الحج العربية ، ولذلك فقد قدمت الموسيقى المستخدمة في المشهد الذي يصور إرهابات المواجهة بين الطرفين بشكل غاية في الروعة ، ابتداءً من لحظات الاستعداد لفرقة الفارس بيليان ولحظات الانطلاق الأولى لكوكبة الفرسان ، الذي جسده مجموعة الفيوولينة وآلة الترمبيت والإيقاع المؤجل في لحن ميلودي صاعد الذي يُبين حالة الرهبة ولا مناص من المواجهة كما في اللقطات أرقام 15 ، 16 ، 17 من الجدول . ثم يأتي تركيب اللحن بين الطبقة الصوتية الحادة عن طريق كنترا بيطي بواسطة مجموعة الفيوولينة والكنتروباص مع إيقاع المارش المؤجل عند حزم الأمر والاستعداد لخوض المعركة كما في اللقطات من رقم 18 إلى رقم 21 من الجدول . وعند عملية التحرك والبدء في المسير بالسرعة البطيئة ترافق الموسيقى تلك الحركة بالإيقاع البطيء باستخدام المارش والتصويت السوبرانو بشكل غناء بولوفوني متعدد التصويت حتى يصل الفعل الدرامي البطيء إلى لحظة إطلاق عنصر الحركة بشكلها الطبيعي ، وذلك كما في اللقطات أرقام 24 ، 25 ، 26 من الجدول ، وعند إطلاق عنصر الحركة بشكلها الطبيعي وإحداث التأثير المتبادل بين اللقطات في تعزيز قوة الهجوم بين الطرفين ، فقد أسهم استخدام العزف الأوركستراي السريع بنبر حماسي قوي بتشكيل الحركة بشكلها الطبيعي لرفع درجات التوتر والترقب عند المشاهد في كيفية حدوث الاصطدام والالتحام بين القوتين غير المتكافئتين ، عن طريق زوايا مختلفة للتصوير لتعميق قوة الاندفاع والهجوم من كلا الجانبين ، حتى يتم الوصول إلى لحظة حاسمة تهئ لحظة الاصطدام العنيف بين الطرفين كما هو مبين باللقطات الممتدة بين الأرقام من 28 إلى 41 من الجدول .

الفصل الرابع .

النتائج والتوصيات .

النتائج :-

تُعد النتائج التي توصل إليها الباحث ، متمثلة في إجابته على التساؤل الرئيسي المطروح في مشكلة البحث ، بالإضافة إلى الإجابة على التساؤلات الأخرى التي تم طرحها في أول البحث ، والتي كانت على النحو الآتي :-

- 1- من خلال الدراسة والبحث والتحليل ، اتضح أن الموسيقى التصويرية لأي فيلم يتم صياغتها على شكل مقاطع وجمل تتناسب مع طبيعة كل موقف أو حدث درامي في الفيلم ، من حيث القوة والضعف أو السرعة والبطء أو من حيث الشاعرية والصرامة ، وهي تختلف غالباً من مشهد إلى آخر حسب طبيعة الحدث أو الموقف الدرامي المعروض على الشاشة ، فيتم حسابها بشكل دقيق مع طول أو قصر المشهد السينمائي ، تقدر أحياناً بأجزاء من الثانية ، كضربة سيمبال أو قرعة طبل أو زفرة في بوق ، وقد تصل أحياناً إلى بضعة ثوانٍ كعزف أوركسترا لي سيمفوني يرافق مجريات مشهد سينمائي عبر مجموعة من اللقطات، حيث يتم ذلك أثناء عمليات تسجيل الموسيقى بالتزامن مع شريط الصورة بعد إتمام عمليات المونتاج النهائي .
- 2- من الواضح أن الموسيقى التي تخدم الجانب التعبيري يمكن أن تعبر عن فحوى ومضمون الفيلم وفقاً للطبيعة الدرامية العامة التي يتناولها الفيلم ، حيث تتمتع العديد من الأفلام بموسيقاها المميزة اعتماداً على المضمون العام لدراما الفيلم ، ولذلك فقد عكست الموسيقى التي تم استخدامها بفيلم الرسالة طابعاً روحانياً مبنياً على نمط الآذان بأسلوب مقام الحجاز الشرقي ، كما أن للمقدمة الموسيقية التي ترافق عناوين الفيلم دوراً كبيراً في صياغة المفهوم العام لفحوى الفيلم ، والتي تكون بمثابة اللبنة الأولى في بناء موسيقاه يتم الرجوع إليها فيما بعد بنفس صيغتها الأصلية أو بتنويعاً أخرى بآلات موسيقية مختلفة .
- 3- من الملاحظ أن الموسيقى الملائمة تترك تأثيراً جمالياً يتناسب مع شكل ومضمون الفيلم عن طريق استخدام الأساليب اللحنية المختلفة بولوفونية كانت أو كنتراپنطية في عزف أوركسترا لي سيمفوني ، أو عن طريق تألف نغمي هارموني يتكامل مع محتوى الصورة في تألف سمعي بصري يكمل كل منهما الآخر ، فتقوم بترك انطباع جمالي في نفسية المتفرج عن طريق متعة التلذذ بالمشاهدة والاستماع في ذات الوقت ؛ ذلك لأن الاستخدام النغمي لل فقرات والجمل الموسيقية يسعى إلى تحقيق تلك المتعة بشد انتباه المشاهد للموقف الدرامي المعروض على الشاشة بغية التأثير فيه بشكل إيجابي ، الذي ربما ما كان ليحصل لولا تلك الصيغ الموسيقية المعدة بشكل جيد ، فالمؤلف الموسيقي البارع يسعى دائماً إلى ترجمة الصورة المرئية إلى أنغام وأساليب موسيقية ملائمة تتناسب مع شكل ومحتوى تلك الصورة بأسلوب موسيقي بارع ، وما المؤلف الموسيقي مورييس جار مؤلف موسيقى فيلم الرسالة ، إلا تحفة فنية في هذا المجال ، استطاع أن يوظف خبرته الفنية في صياغة موسيقى تنطوي على إحساس روحاني شرقي مستمد من بيئة عربية .

- 4- تختلف الموسيقى التصويرية المعدة للفيلم عن المقطوعات الموسيقية أو الموسيقى الخالصة من حيث الشكل والمضمون ، إذ أن الأولى تختص بما يمكن مشاهدته في الصورة السينمائية ، بينما تختص الثانية بحالة فنية إبداعية صرفة معدة للاستماع .
- 5- تمثل الموسيقى التصويرية نصف الصورة السينمائية لما تضيفه من حيوية على الحركة الظاهرة في الشاشة ، ثم إشراك كل من حاستي السمع والبصر في إدراك مجريات الأحداث ، عندما تقوم الموسيقى بتغذية الفعل الدرامي بما يلائمه من ألحان وتعبيرات موسيقية مناسبة كالتي تكون في تصوير حالات الخديعة والمكر بالحق الأذى بشخصية معينة ، أو التي تقوم على دعم الفعل الحركي المعبر عن القوة والنشاط والحيوية ، كمشاهد المعارك والمواجهات بين طرفي النزاع في كلا الفلمين . كما أن الإيقاع البطيء للموسيقى يؤدي إلى تعميق الأثر الدرامي عند تصويرها للآلام والمآسي التي تكتنف الشخصيات بالفيلم ، كذلك في المواقف التي تشهد تعبيرات درامية محددة ناتجة عن صدمة أو فاجعة لحدث شيء غير متوقع ، أو في المواقف التي تقود إلى رفع درجة التوتر عند المشاهد كلما دفعت الموسيقى الفعل الدرامي إلى ذروة الحدث ، عندما تعمل على ترك تأثيرها في المشاعر والأحاسيس الإنسانية من خلال ما تعبر عنه بواسطة البناء اللحني للمشهد وإظهار ما لا يمكن التعبير عنه بالكلمات .
- 6- تستطيع الموسيقى التصويرية أن تكون صورة ذهنية لدى المشاهد من خلال ما تقدمه من رموز أو دلالات ترتبط بأماكن أو مواقف أو أشخاص ، وخصوصاً تلك التي ارتبطت بلازمة موسيقية بشخصية الرسول الكريم كلما تطلب وجوده في المشهد ، وانعكاس تأثيراتها النغمية على الحالة المزاجية الظاهرة على وجوه الشخصيات بالفيلم . وأيضاً تلك التي قامت بتهيئة الإحساس بالمكان السينمائي عن طريق استخدام ألحان شائعة جرى استخدامها في مكان معين أو التي تشير إلى أسلوب محدد في الأداء ، كطابع الموسيقى الشرقية التي تم استخدامها في الأماكن التي ترتبط بالهوية العربية بفيلم مملكة الجنة .
- 7- تُعد الموسيقى المعدة خصيصاً للفيلم السينمائي أكثر ملاءمةً من الموسيقى الجاهزة ، ذلك أن المؤلف الموسيقي يتعايش مع أحداث الفيلم ومضمونه الدرامي مما يؤهله لصياغة التعبير الموسيقي الذي يتناسب مع شكل ومضمون الفيلم .
- 8- تسهم الموسيقى بشكل واضح بتهيئة الإحساس بالزمان السينمائي كالتى ارتبطت بوقوع الأحداث في زمن محدد ، كالموسيقى التي تم استخدامها بفيلم مملكة الجنة التي عبرت عن فترة العصور الوسطى التي توافقت مع عصر الموسيقى التي ظهرت فيه ، كما أسهمت أيضاً بعرض الزمن التأثيري الذي يستخدمه الفيلم ، عندما تقوم باختزال مسافات وفترات زمنية متعاقبة ، كالتى رافقت مشاهد بناء مسجد الرسول الكريم بفيلم الرسالة ، أو التي صاحبت رحلة بيليان دي ابلن من مدينة القدس إلى مقاطعة إبلين بالفيلم الثاني .
- 9- عكست الموسيقى في كلا الفلمين الهوية الخاصة لكل منهما ، فجاءت موسيقى فيلم الرسالة معبرة عن الطابع الروحاني المتمثل في استخدام مقام الحجاز الشرقي ، بينما جاءت موسيقى فيلم مملكة الجنة معبرةً عن الطابع الغربي بزمن العصور الوسطى .

10- استطاعت الموسيقى في كلا الفلمين المحافظة على اتصال وترابط الموضوع عبر تكوين جسر موسيقي عابر فوق المشاهد ذات الطبيعة الدرامية الموحدة أو المتشابهة كالموسيقى التي رافقت مشاهد إعلان شباب قريش بالجهر بالدعوة من لحظة خروجهم من مقر اجتماعهم إلى لحظة وصولهم إلى جوار الكعبة .

التوصيات :-

- 1- تشكل الموسيقى التصويرية جزءاً مهماً من المكون الصوتي بشريط الفيلم وتفاعلها الإيجابي مع عناصر الصوت الأخرى ، لذلك يجب الاهتمام بها والحرص على عدم اعتبارها تحصيل حاصل .
- 2- يُعد المؤلف الموسيقي السينمائي شخصية إبداعية تتطلع إلى إنتاج الصيغ والأساليب الموسيقية التي قد تغطي على محتوى الصورة السينمائية ، ويصبح الاستماع إليها لذاتها بدلاً من ترك تأثيراتها على المشهد ، لذا يجب على المخرج السينمائي أن لا يترك الموضوع برمته للمؤلف الموسيقي ، بل يجب أن يكون له رأيه المستقل الذي يخدم رؤياه الإخراجية .
- 3- يجب على المخرج السينمائي أن يحرص على أن تقوم الموسيقى بدورها الحقيقي وترك تأثيرها الإيجابي الذي يدعم محتوى الصورة وبناء الفعل الدرامي .
- 4- على المؤسسات التي تُدرّس الفنون الدرامية أن تولي اهتماماً بدور الموسيقى بالعمل الفني ، وأن تُفرد لها مساحة من التدريس الأكاديمي ضمن إطارها التعليمي العام ، حتى يتمكن الدارس من فهم واستيعاب مفهوم الموسيقى الدرامية أو التصويرية ودورها في العمل الفني .

ملخص البحث

تناول الباحث في بحثه المقدم لنيل الدرجة العالية الماجستير في مجال الفنون الدرامية ، موضوع الأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية ودورها في الفيلم السينمائي ، عن طريق دراسة تحليلية للموسيقى التصويرية لفلمي الرسالة للمخرج العربي " مصطفى العقاد " ومملكة الجنة للمخرج الإنجليزي " ريدلي سكوت " ، وذلك من خلال طرح مشكلة البحث على هيئة تساؤل يمكن الإجابة عليه من خلال الطرح النظري والتحليلي لموضوع البحث ، للوصول إلى النتائج المرجوة والتي تكون كفيلاً بالإجابة على التساؤل الرئيسي لمشكلة البحث ، وعلى ذلك قام الباحث بتقسيم بحثه إلى أربعة فصول رئيسية ، حيث تم في الفصل الأول تناول الإطار المنهجي ، والذي تم فيه طرح المشكلة البحثية عن طريق تساؤل يمثل موضوع البحث والذي كان بالصيغة الآتية (ما الأبعاد الفنية والجمالية للموسيقى التصويرية وما دورها في فيلمي الرسالة ومملكة الجنة ؟) ، بالإضافة إلى تحديد المنهج العلمي الذي اعتمد عليه الباحث في بحثه المقدم ، وهو المنهج الوصفي باستخدام تحليل المضمون ، بالإضافة إلى عرض جملة من المصطلحات والمفاهيم التي تعرّض إليها الباحث ، للدلالة على معانيها ولتسهيل التعرف عليها كلما صادف وقوعها أمام أي دارس أو متطلع لهذا البحث ، ثم تم التطرق لمجموعة من الدراسات السابقة التي تُعد ذات صلة أو علاقة بهذا البحث لمعرفة مدى ملاءمتها أو نقاط التشابه التي تتفق مع مضمون هذه الدراسة .

وفي الفصل الثاني اعتمد الباحث الإطار النظري للبحث ، الذي تناول فيه الجانب العلمي ، الذي ينحصر في تقصي الحقائق وتدوين المعلومات التي سوف تساعد الباحث في فهم طبيعة موضوع البحث ، تمهيداً لتحليلها وفقاً للآلية التي وضعت لتحليل عينة الأفلام المحددة ، حيث قام الباحث بتقسيم هذا الفصل إلى عدد أربعة مباحث مختلفة تصب في خدمة الموضوع الأساسي للبحث ، ولذلك فقد تم التناول في المبحث الأول طبيعة الموسيقى والبعد الفني للصوت في الفيلم ، على اعتبار أن الموسيقى عنصرٌ من عناصر الصوت في الفيلم وتشكل جزءاً لا يتجزأ منه ، حيث تم التطرق إلى شكل وطبيعة الصوت وكيفية حدوثه في الواقع وآليات التقاطه وتسجيله في الفيلم السينمائي ، بأشكاله المختلفة التي تمثل عناصر شريط الصوت التي تصاحب الصورة أثناء العرض .

ثم قام الباحث في المبحث الثاني من الإطار النظري بتناول البعد الجمالي للموسيقى التصويرية ، الذي كان من الواجب فيه الحديث عن ماهية الجمال وحقيقة وجوده في الواقع ، من خلال العلاقات والتوازنات التي تقيمها الأشكال والأعمال الفنية بكل صورها ، لإحداث تأثيرات بالمتعة والتلذذ بما تستحسنه حواسنا منها ، بما في ذلك جماليات موسيقى الفيلم المتمثلة في الاستخدامات المختلفة للصيغ والأساليب الموسيقية المتعددة في ترك تأثيرات إيجابية مناسبة ، عند مصاحبتها للصورة السينمائية وملاءمتها للمضمون الدرامي بها .

ثم استعرض الباحث في المبحث الثالث بذات الإطار النظري ، قضية التجسيد المرئي للموسيقى بالمشهد السينمائي ، والذي يختص بمحاكاة الموسيقى للفعل الدرامي الظاهر في الصورة السينمائية والتعبير عنه بما يمكن الشعور به من تناغم بين ما تقدمه الصورة من حركة وفعل درامي معين ، وبين ما تقدمه الموسيقى من ألحان وتعبيرات موسيقية تجسد تلك الحركة أو الفعل الدرامي المعروض على الشاشة .

وفي المبحث الرابع والأخير من الإطار النظري للبحث ، تناول الباحث الدور الوظيفي للموسيقى في الفيلم، والتي تمثلت في الخصائص العامة للموسيقى التي يمكن أن تؤدي دوراً وظيفياً يصاحب صورة الفيلم ، كالتى يتم استخدامها للتعريف أو تهيئة أجواء الفيلم ، كالتيمة المميزة أو المقدمة الفيلمية ، وأيضاً ما يمكن استخدامه للتعريف بالشخصيات الرئيسية ، كعلامة دالة عليها أو كلازمة موسيقية ترافق ظهور تلك الشخصيات كلما تطلب ذلك ، وأيضاً ما يمكن استخدامه أو توظيفه لتهيئة الإحساس بالمكان والزمان السينمائيين ، سواء كان ذلك للدلالة على أماكن محددة أو عصور زمنية عاصرت ظهور أسلوب موسيقي معين ، هذا بالإضافة إلى تلك الموسيقى التي تعمل على تعميق الأثر الدرامي في الظروف التي تكون فيها الكلمات والجمل المنطوقة غير قادرة على تعميق الأثر الدرامي المطلوب ، وأيضاً دور الموسيقى في تغطية العجز أو النقص الناشيء من ضعف بالموقف الدرامي الظاهر في الصورة .

وفي الفصل الثالث الذي يمثل الإطار التحليلي للبحث ، والذي تناول فيه الباحث تحليل عينة الأفلام التي تم تحديدها لإجراء الدراسة على تحليل الموسيقى التصويرية بها ، والتي كانت في فيلمين اثنين وهما فيلم الرسالة للمخرج العربي مصطفى العقاد ، وفيلم مملكة الجنة للمخرج الإنجليزي ريدلي سكوت ، وذلك عن طريق إعداد استمارة تحليل محتوى ، تم تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء رئيسية ، حيث شكل الجزء الأول منها مكونات عناصر الصورة ، الذي تضمن حجم اللقطة وزمن اللقطة ومحتوى اللقطة وحركة الكاميرا والانتقالات . وفي الجزء الثاني من استمارة التحليل تم الإشارة إلى عناصر التعبير الموسيقي ، والتي تمثلت في نوع الأداء الموسيقي ، ونوع الآلة الموسيقية المستخدمة ، والطبقة الصوتية الموسيقية والإيقاع وطبيعة اللحن . وفي الجزء الثالث من الاستمارة تم تخصيصه لعناصر التوظيف الموسيقي ، والتي تمثلت في علاقة الموسيقى بهوية العمل الفيلمي ، وكذلك علاقة الموسيقى بالمكان السينمائي وأيضاً الزمان السينمائي وأخيراً علاقة الموسيقى بالحدث أو الفعل الدرامي . ومن خلال هذه العناصر أو وحدات التحليل مجتمعة تم تكوين جداول تفريغ لاستخدامات توظيف الموسيقى بالفلمين موضوع البحث ، والتي كانت في جداول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم التعريف بالشخصيات ، وكذلك جداول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تهيئة الإحساس بالمكان والزمان السينمائيين ، وأيضاً جداول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم تعميق الأثر الدرامي ، وأخيراً جداول تفريغ توظيف الموسيقى التي تخدم الفعل الدرامي ، التي تم تطبيقها على كلا الفلمين اللذين تم اعتمادهما للدراسة بالبحث ، والتي عن طريقها تمكن الباحث من تفكيك عناصر الموسيقى التي تخدم محتوى الصورة الفيلمية وتكوينها المرئي ومضمونها الدرامي ، حتى استطاع الباحث الوصول إلى النتائج التي مثلت الإجابة على التساؤل الرئيسي

المطروح في مشكلة البحث والتساؤلات الفرعية الأخرى التي تم طرحها لتعزيز السؤال الرئيسي ، حيث يمكن أن نقدم في هذا الملخص أهم النتائج التي تم التوصل إليها وهي كالآتي :-

- 1- إن الموسيقى التي تخدم الجانب التعبيري يمكن أن تعبر عن فحوى ومضمون الفيلم وفقاً للطبيعة الدرامية العامة التي يتناولها الفيلم ، حيث تتمتع العديد من الأفلام بموسيقاها المميزة اعتماداً على المضمون العام لدrama الفيلم ، ولذلك فقد عكست الموسيقى التي تم استخدامها بفيلم الرسالة طابعاً روحانياً مبنياً على نمط الآذان بأسلوب مقام الحجاز الشرقي ، كما أن للمقدمة الموسيقية التي ترافق عناوين الفيلم دوراً كبيراً في صياغة المفهوم العام لفحوى الفيلم ، والتي تكون بمثابة اللبنة الأولى في بناء موسيقاه يتم الرجوع إليها فيما بعد بنفس صيغتها الأصلية أو بتنويعاً أخرى بآلات موسيقية مختلفة .
 - 2- إن الموسيقى الجيدة تترك تأثيراً جمالياً يتناسب مع شكل ومضمون الفيلم ، عن طريق استخدام الأساليب اللحنية المختلفة بولوفونية كانت أو كنترابنطية ، في عزف أوركسترا لي سيمفوني أو عن طريق تآلف نغمي هارموني يتكامل مع محتوى الصورة في تآلف سمعي بصري يكمل كل منهما الآخر ، فتقوم بترك انطباع جمالي في نفسية المتفرج عن طريق متعة التلذذ بالمشاهدة والاستماع في ذات الوقت ؛ ذلك لأن الاستخدام النغمي لل فقرات والجمال الموسيقية يسعى إلى تحقيق تلك المتعة بشد انتباه المشاهد للموقف الدرامي المعروف على الشاشة بغية التأثير فيه بشكل إيجابي ، الذي ربما ما كان ليحصل لولا تلك الصيغ الموسيقية المعدة بشكل جيد ، فالمؤلف الموسيقي البارح يسعى دائماً إلى ترجمة الصورة المرئية إلى أنغام وأساليب موسيقية ملائمة تتناسب مع شكل ومحتوى تلك الصورة بأسلوب موسيقي بارح .
 - 3- تُعد الموسيقى المعدة خصيصاً للفيلم السينمائي أكثر ملائمةً من الموسيقى الجاهزة ، ذلك أن المؤلف الموسيقي يتعايش مع أحداث الفيلم ومضمونه الدرامي مما يؤهله لصياغة التعبير الموسيقي الذي يتناسب مع شكل ومضمون الفيلم .
- وفي هذا الصدد قام الباحث بطرح جملة من التوصيات أو المقترحات التي يرى أنها تصب في خدمة الموسيقى التصويرية وأهميتها في الفيلم السينمائي التي نجملها في أهم نقاط وهي كالآتي :-
- 1- يُعد المؤلف الموسيقي السينمائي شخصية إبداعية تتطلع إلى إنتاج الصيغ والأساليب الموسيقية التي قد تغطي على محتوى الصورة السينمائية ويصبح الاستماع إليها لذاتها بدلاً من ترك تأثيراتها على المشاهد ؛ لذا يجب على المخرج السينمائي أن لا يترك الموضوع برمته للمؤلف الموسيقي ، بل يجب أن يكون له رأيه المستقل الذي يخدم رؤياه الإخراجية .

2- على المؤسسات التي تُدرّس الفنون الدرامية أن تولي اهتماماً بدور الموسيقى بالعمل الفني ، وأن تُفرد لها مساحة من التدريس الأكاديمي ضمن إطارها التعليمي العام ، حتى يتمكن الدارس من فهم واستيعاب مفهوم الموسيقى الدرامية أو التصويرية ودورها في العمل الفني .

The summary⁽¹⁾

The researcher addressed in his proposed research presented for Masters degree in the field of dramatic art in the subject of artistic and aesthetic dimensions of program music and its role in the movie, through the analytical study of program music of the two films; (the message) directed by the Arab director (Mustafa Elaqad) and (kingdom of Heaven) for the English director (Ridly scott), and by addressing the problem of the study in the form of a question which may be answered by the theoretical and analytical addressing of the subject of the research to achieve the intended results which shall be sufficient to answer the main question of the research problem. Consequently, the researcher has divided his research into four main sections where in the first section he addressed the methodological framework in which the research problem is presented in the form of a question representing the subject of the research in the following form(what are the artistic and aesthetic dimensions of program music and its role in the movie) in addition to defining the scientific methodology applied by the researcher in his proposed research which is the descriptive method by using content analysis in addition to presenting a number of terminology and concepts addressed by the researcher to indicate their meanings and facilitate their identification whenever any student or whoever is interested in such research runs into them to know its suitability or points of similarity which comply with the content of this study.

In the second chapter, the researcher applied the theoretical framework of the research in which he addressed the scientific side including searching facts and writing down the information which will assist the researcher understand the nature of the subject of the research paving the way for its analysis according to a mechanism made to analyze samples of the defined films. The researcher divided this chapter into four different parts serving the main subject of the research. Therefore, in the first part ,the nature of music and artistic aspect of sound in the film was discussed considering that music is a main element of sound in the film and is an integral part of it. The form and nature of sound was addressed and how it is created actually along with mechanism of making and recording it in the cinema film in its different forms which represent the element of the sound tape accommodating the picture during the film.

1- مكتب الفصحى للترجمة . شارع ميزران . طرابلس ليبيا . 2015 م .

Also, the researcher in the second part addressed the aesthetic dimension of the program music where it was essential to speak about the form of aesthetics and trueness of its being in reality through the relationships and balances made by all the different artistic works and forms to cause entertaining effects and enjoy by us the nice sounds through our senses including the aesthetics of the movie music in its different uses of multiple musical forms and techniques in leaving a proper and positive impressions when it accommodates the movie picture and its suitability with its dramatic content.

The researcher then presented in the third part in the same theoretical frame the issue of visual embodiment of music with the movie scene by simulating the music with the apparent dramatic action in the movie picture and expressing it with possible feeling of synchronicity between the move of the picture and the certain dramatic action and between what the tunes and musical expressions which the music provides embodying those moves or dramatic actions shown on the screen.

In the fourth and last part of the theoretical framework of the research the researcher addresses the functional role of music in the film picture like those use to introduce or prepare the environment of the film (i.e. outstanding theme or film introduction) and also whatever may be used to introduce the main characters, as indicative mark to it or a musical syndrome accompanying the appearance of those personalities whenever required, and also whatever may be used or utilized to create the feeling of the place and time of the movie, whether that indication is for certain places or time eras which witnessed the start of a certain musical technique. In addition, that music which deepens the dramatic effect in the conditions where spoken words and sentences are not able to deepen the required dramatic effect. Also, the role of music in covering and restoring the deficiency and shortage resulting from the weakness of the dramatic situation appearing on the screen.

In the third part of the analytical framework of the research in which the researcher addressed the analysis of sample of films defined to implement the study on analyzing program music existing in the two movies; the message by the Arab director Mustafa Elaqad and the movie named kingdom of Heaven by the English director Ridley Scott, through making a content analysis form and then dividing it to three main parts. The first part included the elements of the picture which included size of the snapshot and its time and content and movement and transfers of the camera. In the second part of the analysis form there is a reference to elements of musical expression in the form of type of the musical instrument, type of the musical machine used, musical sound level, rhythm and nature of the music. In the third part of the form, it is assigned for musical functionality in terms of the relation of the music with the identity of the film work as well as the relationship of music with place of the

movie and the movie time and lastly the relationship of the music with the event or the dramatic action. Through these elements or analysis units collectively, tables were made for use of function of music in the two movies subject of the study which were made in tables of utilization of music which helps introduce the personalities as well as the tables of utilization of music which helps create the sense of place and time of the movie and tables of utilization of music to help deepen the dramatic effect. And lastly, tables of utilization of music to help the dramatic action which were applied to both movies selected for study of the research through which the researcher was able to disassemble musical elements which serve the content of the movie picture and its visual form and dramatic content. The researcher was able to conclude results which formed the answer to the main question presented in the problem of the research and the other sub-questions presented to support the main question. The following is a summary of the most important results concluded by the study:

1. Music which is pre-made in good form may express the content and context of the movie according to the general dramatic nature addressed by the movie, as many movies are distinguished by its outstanding music based on the general content of the drama of the movie. For example, the music of the movie (Brave heart) gave a tragic form based on a musical technique close to Scottish roots. Also, the music used in the movie (the message) reflected a spiritual nature based on the type of the Athan made in the eastern musical tone of Hijaz. Thus, the musical introduction which accompanies titles of the movie plays a big role in forming the general content of the movie which is the first brick in building music of the movie to be referred to later on in its original form or variable form with different musical equipments.
2. Good music has an aesthetic effect that is suitable with the form and content of the movie through the use of different polyphonic or counterpoint tones or orchestra symphonic play or through harmonic tone integrating with the content of the picture in audio-visual synchronicity completing one another and thus leaving an aesthetic impression on the soul of the viewer by enjoying viewing and listening at the same time. Because the tonic use of musical sections and parts helps achieve such enjoyment by capturing the attention of the viewer to the dramatic situation on the screen to affect him in a positive form which would not probably be achieved without those correctly pre-made musical forms. The skillful musical composer strives always to translate the visual picture into appropriate musical tones and techniques to suit the form and content of that picture in very remarkable musical technique.
3. Pre-made music is considered more fitting to the movie than ready-made music as the musical creator lives with the events of the movie and its dramatic content which qualifies him to form the musical expression that is suitable with the form and content of the film.

In this regard, the researcher presented a number of recommendations and conclusions which he sees that they serve the interest of program music and its importance in the film which may be summarized as follows:

1. The film musical composer is a creative personality who strives to produce the musical forms and methods which shall dominate the content of the musical picture and to allow for listening to it instead of leaving its effects of the scene. thus, the movie director shall not leave the whole matter to the musical composer only but rather shall have his own independent view to serve the vision of his directing of the movie.
2. The music in the movie shall not be the objective in itself but rather the value it gives in terms of the effects on the content of the picture and the dramatic action in it. Thus it shall be made accurately in a way proper with what the picture provides in terms of form and content.
3. Institutions which teach dramatic art must pay attention to the role of music in the artistic work and shall give it enough space in academic teaching within its general educational frame so that the student is able to understand and comprehend the concept of dramatic music or program music and its role in the artistic work.

قائمة المراجع

أولاً :- المراجع العربية

- 1- القرآن الكريم .
- 2- أبوشيخ . ياسمين نزيه ، عبدالهادي . عدلي محمد . نظريات في علم الجمال . مكتبة المجتمع العربي . الطبعة الأولى 2011 م .
- 3- أحمد . بدر الدين مصطفى . فلسفة الفن والجمال . دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة . الطبعة الأولى 2012 م
- 4- البطل . هاني إبراهيم . الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني . عالم الكتب . القاهرة 2011 م . بدون طبعة .
- 5- البطريق . نسمة أحمد . الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة . دار غريب للطباعة والنشر . القاهرة 2004 م . بدون طبعة .
- 6- البطريق . نسمة أحمد . نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1995 م . بدون طبعة .
- 7- البيضاني . حكمت . جماليات وتقنيات الصوت . وحدة الإصدارات ، دراسات سينمائية . أكاديمية الفنون . الطبعة الأولى . 2011 م .
- 8- الحديدي . منى سعيد . الفيلم التسجيلي – تعريفه ، اتجاهاته ، أسسه ، قواعده . دار الفكر العربي . الطبعة الثانية . القاهرة 1990 م .
- 9- الخلي . محمد كامل . كتاب موسيقى الشرقي . كلمات عربية للترجمة والنشر . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 10- الخيمي . محمد نعيم . دكتاتورية التباين السينمائي . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (232) . الطبعة الأولى . دمشق 2013 م .
- 11- الحقيوي . سليمان . سحر الصورة السينمائية – خبايا صناعة الصورة . دار الراية للنشر والتوزيع . الطبعة الأولى . عمان الأردن 2013 م .
- 12- الحلو . سليم . الموسيقى النظرية . منشورات دار مكتبة الحياة . الطبعة الثانية . بيروت 1972 م .
- 13- الزواوي . محمود . روائع السينما . أفضل 100 فيلم أمريكي . الأهلية للنشر والتوزيع . الطبعة الأولى . الأردن 2006 م .
- 14- الزبيدي . قيس . في الثقافة السينمائية – مونوغرافيات . تصدير زياد عبدالله . الهيئة العامة لقصور الثقافة . الطبعة الأولى . القاهرة 2013 م .
- 15- السباعي . عبدالله مختار . نحن والموسيقا ، مقالات في الثقافة والتراث والنقد الموسيقي . وزارة الثقافة والمجتمع المدني . الطبعة الأولى . طرابلس 2013 م .

- 16- الشامي . فوزي . قضية المقارنة الموسيقية عند فؤاد زكريا . دفاتر الأكاديمية ، موسيقى 18 . أكاديمية الفنون . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 17- الشرقاوي . جلال . الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 2012 م . بدون طبعة .
- 18- الشوك . علي . أسرار الموسيقى . دار المدى للثقافة والنشر . الطبعة الأولى . دمشق 2003 م .
- 19- الصبان . رفيق . السينما كما رأيتها . أفاق السينما ، الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة 2012 م . بدون ذكر الطبعة .
- 20- الصبان . منى . من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج . المرسى العربية للسينما والتلفزيون . دار مجدلاوي للنشر والتوزيع . الطبعة الأولى . الاردن 2010 – 2011 م .
- 21- الصلابي . علي محمد . السيرة النبوية – دروس وعبر في تربية الأمة وبناء الدولة . دار الكتاب الثقافي . إربد الاردن . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 22- الفرجاني . محمد علي . فن الشريط التسجيلي . الدار العربية للكتاب . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 23- الفرجاني . مفتاح سويسي . مقامات الموسيقى العربية – دراسة تحليلية . مطابع الثورة العربية . الطبعة الثانية 2001 م .
- 24- آل وادي . علي شناوة . فلسفة الفن وعلم الجمال . مؤسسة دار الصادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى . القاهرة 1996 م .
- 25- المالك . عبدالباسط سلمان . التشويق ورؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية . تقديم عبد الكريم حسن السوداني . الدار الثقافية للنشر . الطبعة الأولى 2001 م .
- 26- بسطويس . رمضان . جماليات الفنون . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1998 م . بدون ذكر الطبعة .
- 27- بن عروس . محمد حمد . الأسس الفنية للإذاعتين المسموعة والمرئية . دار الفضيل للنشر . بنغازي 2005 م . بدون ذكر الطبعة .
- 28- ثاني . قدور عبدالله . سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم . الوراق للنشر والتوزيع . الطبعة الأولى . عمان الاردن 2008 م .
- 29- حول . قاسم . تأملات في السينما والتلفزيون . تقديم قيس الزبيدي . دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية . الطبعة الأولى 2008 م .
- 30- دافيد . جورج . الكتابة على الطريقة الأمريكية ، دراسة مقارنة . منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع 79 . الطبعة الأولى 2004 م .
- 31- راغب . نبيل . دليل الناقد الفني . دار غريب للطباعة والنشر . القاهرة 2000 م . بدون ذكر الطبعة .

- 32- ريان . آيات . فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة – هيجل ، شبنهور ، هنزلك ، فجنر . تقديم صلاح قنصوة . الهيئة العامة لقصور الثقافة . الطبعة الأولى . القاهرة 2010 م .
- 33- شحاتة . سيد . علم جمال الموسيقى . تقديم صلاح قنصوة . الرسائل ، موسيقى 5 . أكاديمية الفنون . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 34- شكري . عبدالمجيد . فنون الراديو في ضوء متغيرات العصر . العربي للنشر والتوزيع . الطبعة الأولى . القاهرة 1995 م .
- 35- شكري . عبدالمجيد . تكنولوجيا الاتصال – إنتاج البرامج في الراديو والتلفزيون . دار الفكر العربي . الطبعة الأولى . القاهرة 1996 م .
- 36- شيمي . سعيد . الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية . تقديم أحمد الحضري . الهيئة العامة لقصور الثقافة . الطبعة الأولى . القاهرة 2013 م .
- 37- صالح . محمد صبري . التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد . منشورات الدار الأكاديمية . الطبعة الأولى . طرابلس 2007 م .
- 38- طرخان . عصام جملي . إنتاج الأشرطة السينمائية . منشورات جامعة بنغازي . الطبعة الأولى . بنغازي 2012 م .
- 39- عاصي . ميشال . الفن والأدب . منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع . الطبعة الثانية . بيروت 1970 م .
- 40- عباس . راوية عبد المنعم . فلسفة الجمال . دار الوفاء لدنيا الطباعة . الطبعة الأولى . الإسكندرية 2013 م .
- 41- عبدالفتاح . أحمد شوقي . أضواء على السينما البريطانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 2010 م . بدون ذكر الطبعة .
- 42- عبدالوهاب . محمود . مشاهدة الصوت في موسيقى الوسائط الإلكترونية . دفاتر الأكاديمية موسيقى 7 . أكاديمية الفنون . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 43- عبدالوهاب . محمود . إبداعات مشاهدة الصوت في موسيقى الإلكترونية . دفاتر الأكاديمية موسيقى 8 . أكاديمية الفنون . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 44- عطا الله . محمود سامي . الفيلم التسجيلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الألف الكتاب الثاني (188) . 1995 م . بدون ذكر الطبعة .
- 45- عطا الله . محمود سامي . السينما وفنون التلفزيون . الدار المصرية اللبنانية . الطبعة الأولى . القاهرة 2011 م .
- 46- عطية . محسن . غاية الفن – دراسة فلسفية ونقدية . دار المعارف بمصر . الطبعة الثانية 1996 م .
- 47- علوان . عبدالله ناصح . صلاح الدين الأيوبي – بطل حطين ومحرر القدس من الصليبيين . دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 48- علي . سامية أحمد . أسس الدراما الإذاعية ، راديو وتلفزيون . الدار المصرية اللبنانية . الطبعة الأولى . القاهرة 2009 م .

- 49- عمر . السيد أحمد مصطفى . البحث الإعلامي – مفهومه وإجراءاته ومفاهيمه . الكتاب الأول . منشورات جامعة قاريونس . الطبعة الأولى . بنغازي 1994 م .
- 50- عيد . كمال . فلسفة الأدب والفن . الدار العربية للكتاب . ليبيا – تونس 1978 م .
- 51- فهم . محمد ماهر . لمحات عن التمثيلية الإذاعية . الدار العربية للكتاب . ليبيا – تونس . 1977 م . بدون ذكر الطبعة .
- 52- قابيل . محمد . مدخل في الموسيقى . الهيئة العامة لقصور الثقافة . الطبعة الأولى . القاهرة 2009 م .
- 53- قاسم . حسن ناجي . دراسات في سيكولوجية الموسيقى . الجزء الأول . دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع . القاهرة 2003 م . بدون ذكر الطبعة .
- 54- قنصوة . صلاح . في فلسفة الفن . دفاتر الأكاديمية – نقد 11 . أكاديمية الفنون . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 55- كامل . محمود . تذوق الموسيقى العربية . الهيئة المصرية العامة للكتاب 2012 م . بدون ذكر الطبعة .
- 56- محرم . مصطفى . الفكر السينمائي نحو نظرية سينمائية . آفاق السينما . الهيئة العامة لقصور الثقافة . الطبعة الأولى . القاهرة 2011 م .
- 57- محمد . علي عبدالمعطي . فلسفة الفن – رؤية جديدة . دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية 1992 م . بدون ذكر الطبعة .
- 58- محمد . هالة محبوب خضر . جماليات فن الموسيقى عبر العصور . دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر . الطبعة الأولى . الاسكندرية 2007 م .
- 59- مرزوق . يوسف . فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون . دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية 1988 م . بدون ذكر الطبعة .
- 60- مصطفى . عادل . دلالة الشكل – دراسة في الاستطبيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن . دار النهضة العربية للطباعة والنشر . الطبعة الأولى . بيروت 2001 م .
- 61- معوض . محمد . فنون العمل التليفزيوني . دار الفكر العربي . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 62- موسى . أحمد محمد عبدربه و أبودية . أحمد صبحي . مدخل إلى علم الموسيقى . جامعة النجاح الوطنية . نابلس 2008 م .
- 63- منصور . محمد . بسام الملا عاشق البيئة الدمشقية . دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية . الطبعة الأولى . دمشق 2009 م .
- 64- نصار . زين . أفاق الموسيقى . سلسلة أفاق الفنون (1) . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة 1999 م . بدون ذكر الطبعة .
- 65- نعمان . منصور . فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون . دار الكندي للنشر والتوزيع . الأردن 1999 م . بدون ذكر الطبعة .
- 66- يحيى . رانيا . جماليات موسيقى أفلام يوسف شاهين . الهيئة العامة لقصور الثقافة . الطبعة الأولى . القاهرة 2014 م .

- 67- يوسف . عقيل مهدي . جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما . الكتاب الجديد المتحدة . الطبعة الأولى . بيروت 2001 م .
- 68- يوسف . عقيل مهدي . المعنى الجمالي . دار مجدلوي للنشر والتوزيع . الطبعة الأولى . عمان الأردن 2008 م .

ثانياً :- المراجع المترجمة .

- 1- أوبراين . ماري إلين . التمثيل السينمائي . ترجمة حليم طوسون . مراجعة أحمد بدر خان . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . 1970 م .
- 2- بازان . أندريه . ما هي السينما – الجزء الأول نشأة السينما ولغتها . ترجمة ريمون فرنسيس . مراجعة وتقديم أحمد بدر خان . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة 1968 م . بدون ذكر الطبعة .
- 3- بوجز . جوزيف . م . فن الفرجة على الأفلام . ترجمة وداد عبدالله . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1995 م .
- 4- بكلاند . وارن . فهم دراسات الأفلام – من هتشكوك إلى تارانتينو . ترجمة محمد منير الأصبحي . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (222) الطبعة الأولى . دمشق 2012 م .
- 5- بورتنوي . جوليوس . الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة فؤاد زكريا . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر . الطبعة الأولى . الإسكندرية 2004 م .
- 6- تاركوفسكي . السينما والحياة . ترجمة باسل الخطيب . سلسلة الفن السابع (3) منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما . دمشق 1991 م .
- 7- جوتيران . فرانك . فنون السينما . ترجمة عبدالقادر التلمساني . المشروع القومي للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة 2001 م . بدون ذكر الطبعة .
- 8- دالي . كين . موسوعة فن الإنتاج السينمائي . ترجمة روبرت عبدالمسيح جودة . الدار العربية للموسوعات . الطبعة الأولى . بيروت 2002 م .
- 9- دانسايجر . كين . فكرة الإخراج السينمائي – كيف تصبح مخرجاً عظيماً . المركز القومي للترجمة . الطبعة الأولى 2009 م .
- 10- دانهاوزير . أدولف . نظرية الموسيقى . ترجمة محمد رشاد بدران . مراجعة حسين محمود . دار نهضة مصر للطبع والنشر . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 11- دين . ألكسندر . أسس الإخراج المسرحي . ترجمة سعدية غنيم . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975 م . بدون ذكر الطبعة .
- 12- ديك . برنارد . ف . تشريح الأفلام . ترجمة محمد منير الأصبحي . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (234) . الطبعة الأولى . دمشق 2013 م .

- 13- دولوز . جيل . الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة . ترجمة حسن عودة . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (17) . 1997 م . بدون ذكر الطبعة .
- 14- رايس . كاريل . فن المونتاج السينمائي . ترجمة أحمد الحضري . مراجعة كامل مرسي . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر . الطبعة الثانية عشرة 1964 م .
- 15- ريد . هيربرت . معن الفن . ترجمة سامي خشبة . مراجعة مصطفى حبيب . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 م . بدون ذكر الطبعة .
- 16- سادول . جورج . تاريخ السينما في العالم . ترجمة إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش . منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات . بيروت . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 17- سانتيانا . جورج . الإحساس بالجمال . ترجمة محمد مصطفى بدوي . مراجعة زكي نجيب محمود . الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 م . بدون ذكر الطبعة .
- 18- ستيس . ولترت . معنى الجمال ، نظرية في الاستطيقا . ترجمة إمام عبدالفتاح إمام . المجلس الأعلى للثقافة 2000 م . بدون ذكر الطبعة .
- 19- فرمبتون . دانييل . الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما . ترجمة وتقديم أحمد يوسف . المركز القومي للترجمة . الطبعة الأولى . القاهرة 2009 م .
- 20- فولتون . ألبرت . السينما آلة وفن . ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل . مراجعة وتقديم عبدالحليم البشلاوي . مكتبة الفنون الدرامية (18) مكتبة مصر . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 21- فيلدمان . جوزيف هاري . دينامية الفيلم . ترجمة محمد عبدالفتاح قناوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1996 م . بدون ذكر الطبعة .
- 22- فيلان . دومينيك . الكادراج السينمائي . ترجمة شحات صادق . مراجعة فيفي فريد . وحدة الإصدارات سينما (7) أكاديمية الفنون . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 23- فيليني . فيديريكو . كيف أصنع фильماً – وسيناريو "الحياة الحلوة" ترجمة نبيل أبو صعب وإيليا قجميني . مراجعة عبدالله عويشق . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (174) . الطبعة الأولى . دمشق 2009 م .
- 24- فينتورا . فران . الخطاب السينمائي – لغة الصورة . ترجمة علاء شنانة . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (217) الطبعة الأولى . دمشق 2012 م .

- 25- كاسبيار . ألان . التذوق السينمائي . ترجمة وداد عبدالله . مراجعة هاشم النحاس . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989 م . بدون ذكر الطبعة .
- 26- كاوغيل . لينداج . فن رسم الحكمة السينمائية . ترجمة محمد منير الأصبحي . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (233) . الطبعة الأولى . دمشق 2013 م .
- 27- كوتو . جان . السينما فن . ترجمة تماضر فاتح . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (227) . الطبعة الأولى . دمشق 2012 م .
- 28- كوتون . بيبير – انطوان . تقنيات الصوت في السينما . ترجمة فيفي فريد . مراجعة عثمان لطفي . تقديم إبراهيم عبدالجيد . وحدة الإصدارات سينما (9) . أكاديمية الفنون 1999 م . بدون ذكر الطبعة .
- 29- لانج . بول هنري . الموسيقى في الحضارة الغربية ، من بيتهوفن إلى أوائل القرن العشرين . ترجمة أحمد حمدي محمود . مراجعة . حسين فوزي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 2012 . بدون ذكر الطبعة .
- 30- لوتمان . يوري . قضايا علم الجمال السينمائي – مدخل إلى سيميائية الفيلم . ترجمة نبيل الدبس . مراجعة قيس الزبيدي . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع . الطبعة الأولى . دمشق 2001 م .
- 31- ليسا . صوفيا . جماليات موسيقى الأفلام . ترجمة غازي منافخي . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (18) . دمشق 1997 م . بدون ذكر الطبعة .
- 32- مارتن . مارسيل . اللغة السينمائية والكتابة بالصورة . ترجمة سعد مكاي . مراجعة فريد المزروي . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (164) الطبعة الأولى . دمشق 2009 م .
- 33- مانفيل . روجر . الفيلم والجمهور . ترجمة برلنتي منصور . مراجعة يوسف عون . دار الفكر العربي . بدون ذكر السنة ولا الطبعة .
- 34- نابيس . كارمن بوبيس . علامات العمل الدرامي . ترجمة خالد سالم . مركز الحضارة العربية . الطبعة الأولى . القاهرة 2003 م .
- 35- هابي . ل . برنارد . الفيلم والمعمل . ترجمة عفت عبدالعزيز كامل . مركز الحضارة العربية . الطبعة الأولى 2000 م .
- 36- هاس . كاثيري . فن التمثيل السينمائي . ترجمة أحمد يوسف . المركز القومي للترجمة . الطبعة الأولى . القاهرة 2003 م .

- 37- هاوسمان . كار . وآخرون . الإنتاج الإذاعي المعاصر ، البرمجة والأداء . ترجمة أحمد نوري . دار الكتاب الجامعي . الطبعة الأولى . العين ، الإمارات العربية المتحدة 2005 م .
- 38- هاوسمان . كار ، وآخرون . الإخراج الإذاعي – من الدراما إلى النقل الخارجي . ترجمة أحمد نوري . دار الكتاب الجامعي . غزة ، فلسطين 2005 م .
- 39- هيجل . المدخل إلى علم الجمال . ترجمة جورج طرابشي . دار الطليعة للطباعة والنشر . الطبعة الثانية . بيروت 2011 م .
- 40- وين . ميشيل . حرفيات السينما . ترجمة حليم طوسون . مراجعة أحمد بدر خان . الهيئة العامة للتأليف والنشر . 1990 م . بدون ذكر الطبعة .

ثالثاً :- الدوريات .

- 1- إبراهيم . ماهر مجيد . و طه . صلاح محمد . التوظيف الدلالي لبناء اللقطة – المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة . مجلة الأكاديمي . العدد (52) 2009 م .
- 2- أبوزيد . محمد . مملكة السماء لا تزال صالحة لإثارة الدهشة . الحوار المتمدن . العدد (1441) 2006 م .
- 3- التميمي . مصطفى عبيد دفاك . الحل الإخراجي وعلاقته بوحدة المضمون . الباحث الإعلامي . العدد (8) آذار 2010 م .
- 4- الجبوري . طارق عبدالرحمن محمد . البناء الإخراجي للقطعة بين الميزان سين والسينوغرافيا . مجلة كلية الآداب . جامعة بغداد . العدد (98) . بدون ذكر السنة .
- 5- الخولي . سمحة . القومية في موسيقى القرن العشرين . عالم المعرفة . العدد (162) . يونيو 1992 م .
- 6- السيسي . يوسف . دعوة إلى الموسيقى . عام المعرفة . العدد (46) . أكتوبر 1981 م .
- 7- المكتوم . علاء . الموسيقى في السينما – إنتاج طويل بدأ جميلاً واستمر ساحراً . الشرق الأوسط ، جريدة العرب الدولية . العدد (9418) سبتمبر 2004 م .
- 8- الملاح . محمد . لغة التعبير الموسيقي والفن التشكيلي . أبحاث اليرموك – سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية . المجلد (24) . العدد (1) . مارس 2008 م .
- 9- توفيق . سعيد . جماليات الصوت والتعبير الموسيقي . مجلة نجوى تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان . العدد (15) 2009 م .
- 10- جاسم . علاء الدين عبدالمجيد . الثابت والمتحول في الإبداع السينمائي . مجلة كلية الآداب . العدد (93) .
- 11- حنا . سامي يوسف . عناصر الصوت في التمثيلية الإذاعية . مجلة أبحاث كلية التربية الإسلامية . جامعة الموصل . المجلد (8) . العدد (1) . بدون ذكر السنة .

- 12- سالم . خالد . التأليف الموسيقي في خدمة الصورة السينمائية . الحوار المتمدن العدد (4125) 2013 م .
- 13- سوركوفا . ألغا . الموسيقى والسينما . ترجمة كامل الديب . مجلة الحياة الموسيقية . العدد (52) 2009 م .
- 14- شايب . نبيل . دلالات موسيقى الإشهار التلفزيوني بين قيمة العلامة ودلالة المعنى . مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية . جامعة الوادي . العدد (6) إبريل 2014 م .
- 15- عبد الأمير . محمد محسن . و رشيد . علي أنور . الإيقاع الفيلمي في الفيلم الروائي العراقي ، أفلام "محمد شكري جميل" أنموذجاً . مجلة كلية الآداب . جامعة بغداد . العدد (97) . بدون ذكر السنة .
- 16- عبدالحميد . شاكر . التفضيل الجمالي – دراسة في سكيولوجية التذوق الفني . عالم المعرفة . العدد (267) مارس 2001 م .
- 17- قاسم . قاسم عبده . ماهية الحروب الصليبية . عالم المعرفة . العدد (149) مايو 1990 م .

رابعاً :- معاجم وقواميس .

- 1- جبور عبدالمنعم . المعجم الأدبي . دار العلم للملايين . بيروت 1979 م . بدون ذكر الطبعة .
- 2- ماري . تيريز جورنو . معجم المصطلحات السينمائية . ترجمة فائز بشور . منشورات وزارة الثقافة – الهيئة العامة للسينما . سلسلة الفن السابع (136) . دمشق 2007 م . بدون ذكر الطبعة .

خامساً :- رسائل وأبحاث علمية .

- 1- أحمد . محسن محمد صادق . دور البناء اللحني في التعبير على عناصر البناء الدرامي في مسرح الأطفال . رسالة دكتورا غير منشورة . جامعة القاهرة 2011 م .
- 2- الراجحي . أيمن علي . الأبعاد الدلالية للموسيقى والمؤثرات الصوتية في الدراما الإذاعية . رسالة ماجستير غير منشورة . الأكاديمية الليبية للدراسات العليا 2013 م .
- 3- الزبيدي . قيس . جدلية الصورة والصوت – جدلية العين والأذن . غير محدد الجهة ولا سنة النشر .
- 4- بلخيري . رضوان . الخطاب المرئي وجماليات المكان – دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينمائية . جامعة تبسة الجزائر .

5- السباعي . عبدالله . مبادئ كتابة فن الطباق الصوتي – تعدد الأصوات والألحان ، لمادة : تعدد الأصوات في الموسيقى العربية لطلبة الدراسات العليا في الفنون الموسيقية . 2006 م .

6- سعد الدين . سلوى أحمد . القيمة الدرامية للإيقاع في الفيلم الروائي . رسالة ماجستير غير منشورة . أكاديمية الفنون – المعهد العالي للسينما . القاهرة 1988 م .

7- قحطوص . صالح علي مسعود . الأبعاد الفنية والجمالية للصوت في الفيلم السينمائي . رسالة ماجستير غير منشورة . أكاديمية الدراسات العليا 2005 م .

8- قريسيعة . صالح محمد . التوظيف الفني للعناصر الصوتية في الدراما المسموعة بالإذاعة الليبية . رسالة ماجستير غير منشورة . أكاديمية الدراسات العليا 2011 م .

9- نجيب . تماضر طه محمد . التوظيف الدرامي للموسيقى وعلاقته بالمونتاج السينمائي . رسالة ماجستير غير منشورة . أكاديمية الفنون – المعهد العالي للسينما . القاهرة 1990 م .

سادساً :- المراجع الأجنبية .

1- Prendergast , Roy M . Film Music , A Critical Study Of Music in Films , second edition , w . w . NORTON & COMPANY , New York . London . 1977 / 1992 .

2- Zettl , Herbert . Television Production Handbook . Third Edition . Wadsworth Publishing Company , Inc . Belmont , California . 1961 .

سابعاً :- شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت) .

1- <http://www.arabfilmtvscool.edu.eg>

2- <http://www.Algomhoriah.net>

3- <http://www.alrakoba.nt>

4- <http://wwwmaghress.com>

- 5- <http://www.ma3azef.com>
- 6- <http://www.mamdoughshalady2.blogspot.com>
- 7- <http://www.wikipedia.org-L,orgue> de cinema