Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 2, Issue: 2

Skills of Music Selection in Kurdish Cinematic Films

Samedar Mohammed Taha [1,*], Nasser Hashem Badan[2]

1 College of Fine Arts, Salahaddin University, Erbil, Iraq.

2 College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: sm_maye@yahoo.com

Received: 29 April 2025 | Accepted: 25 June 2025 | Published: 30 June 2025

Abstract:

Over the history of cinema, numerous experiences have accumulated in composing music for films, evolving from live accompaniment in silent cinema to becoming an organic component that contributes to shaping meaning and generating emotion. This study aims to analyze the skills involved in selecting and employing film scores in Kurdish cinema by examining compositional methods, strategies of integrating audio and visual elements, and the extent to which this contributes to creating a distinct auditory identity that reflects the cultural and emotional themes of Kurdish films. The significance of this research lies in its contribution to providing a scientific framework that documents a marginalized cinematic experience and reveals the potential of music in constructing meaning within the Kurdish context. The first chapter presents the methodological framework, including the research introduction which addresses the role of music in shaping audiovisual discourse and raises the central research question: What are the artistic skills required for selecting music in Kurdish cinematic films? And how can their level be assessed within the general artistic and cultural framework? The second chapter, the theoretical framework, consists of four main sections: the first discusses the development of cinematic music and its stages of aesthetic transformation; the second examines the essential components in composing and preparing film scores; the third focuses on the perspectives of prominent directors regarding film music; and the fourth provides an overview of the history of Kurdish cinema. The third chapter details the research procedures, adopting the descriptive analytical method and analyzing a sample from the film *Zagros*, selected for its distinctive dramatic tone and precise use of Kurdish music within a European narrative structure. The fourth chapter is dedicated to presenting and discussing the findings. The study reveals that music in Kurdish cinema is not used as a decorative accompaniment, but rather as a meaningful dramatic element that shapes identity and expresses themes of exile and belonging. The research concludes with key findings and recommendations, followed by footnotes and references.

Keywords: Skills, Selection, Cinematic Films, Kurdish.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

مهارات اختيار الموسيقى في الأفلام السينمائية الكردية

سه مه دار محمد طه[1]، ناصر هاشم بدن[2]

الملخص:

تراكمت عبر تاريخ السينما تجارب متعددة في تأليف الموسيقى للأفلام، تطوّرت من مرافقة حيّة في السينما الصامتة إلى مكوّن عضوي يشارك في صياغة المعنى وتوليد الشعور.

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل مهارات اختيار وتوظيف الموسيقى التصويرية في السينما الكردية، من خلال الوقوف على الأساليب التأليفية، واستراتيجيات المزج بين العناصر الصوتية والبصرية، ومدى تأثير ذلك في تكوين هوية سمعية مميّزة تعكس القضايا الثقافية والوجدانية للأفلام الكردية. وتكمن أهمية هذا البحث في إسهامه بتقديم إطار علمي يوثّق تجربة سينمائية مهمّشة، ويكشف عن إمكانات الموسيقى في بناء المعنى داخل السياق الكردي.

تكون الفصل الأول من الإطار المنهجي، متضمّنًا مقدمة البحث التي تناولت مكانة الموسيقى في بناء الخطاب السمعي–البصري، وطرحت مشكلة بحث تمثّلت في التساؤل حول: ما المهارات الفنية المطلوبة لاختيار الموسيقى في الأفلام السينمائية الكردية؟ وكيف يمكن تقييم مستواها ضمن الإطار الفني والثقافي العام؟

أما الفصل الثاني، الإطار النظري، فقد تألف من أربعة مباحث رئيسية؛ تناول المبحث الأول تطوّر الموسيقى السينمائية ومراحل تحوّلها الجمالي، وتناول الثاني العناصر الأساسية في إعداد وتأليف الموسيقى التصويرية، فيما ركّز الثالث على الموسيقى التصويرية من منظور أشهر المخرجين، وخصّ الرابع بنبذة عن تاريخ السينما الكردية.

ثم جاء الفصل الثالث متضمنًا إجراءات البحث، باعتماد المنهج الوصفي التحليلي، وتحليل عيّنة من فيلمZagros ، لما يحمله من طابع درامي مميّز وتوظيف دقيق للموسيقى الكردية ضمن قالب سردي أوروبي.

أما الفصل الرابع فقد خُصّص لعرض النتائج ومناقشتها، إذ أظهرت الدراسة أن الموسيقى في السينما الكردية لا تُستعمل كمرافقة تزيينية، بل كعنصر درامي دلالي يُشكّل الهوية ويُعبّر عن المنفى والانتماء. وقد انتهى البحث بـ الاستنتاجات والتوصيات، ثم قائمة الهوامش والمراجع.

الكلمات المفتاحية: مهارات، اختيار، الأفلام السينمائية، الكردية.

الفصل الاول

اولاً- مشكلة البحث:

تُعدّ الموسيقى التصويرية عنصرًا فنيًا محوريًا في بناء الفيلم السينمائي، لما لها من أثر في تعميق التفاعل البصري والعاطفي. ومنذ ولادة السينما عام ١٨٩٥، أدرك صُنّاعها الأوائل، كالأخوان لوميير، أهمية الموسيقى ليس كخلفية فحسب، بل كأداة سردية توجه المشاعر وتفسّر الأحداث. ومع تطور هذا الفن، بات اختيار وتوظيف الموسيقى يتطلب مهارات عالية في التأليف، بما يعكس البنية الدرامية والهوية الثقافية للفيلم، عالميًا ظهرت مدارس متخصصة في موسيقى الأفلام، وتنوعت المهارات تبعًا للتقنيات والأساليب

[1] جامعة صلاح الدين – كلية الفنون الجميلة
[2] أستاذ مساعد/ جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

الجمالية، من الأوركسترالية إلى الرقمية، مع تركيز على المواءمة الصوتية–البصرية والدلالات النفسية. في العالم العربي، شكّلت مصر مركزًا رائدًا في هذا المجال، حيث ساهم ملحنون بارزون في بناء هوية موسيقية متميزة تعبّر عن الثقافة المحلية وتدعم الخطاب السينمائي، وفي العراق، تطورت موسيقى الأفلام تدريجيًا، بمشاركة فنانين من مختلف القوميات، رغم استمرار تحديات مثل غياب التخصص والاعتماد على الموسيقى الجاهزة، ما أثر على جودة التفاعل السمعي والهوية الفنية، أما السينما الكردية، فعلى الرغم من تطورها الملحوظ في العقود الأخيرة، لا يزال توظيف الموسيقى فيها يعاني من ضعف في المهارات الفنية اللازمة للتأليف أو الاختيار الدرامي المناسب.

تعد الموسيقى عنصرًا أساسيًا في بناء المعنى وتعزيز التأثير العاطفي في الأعمال السينمائية، وقد ظهرت منذ بدايات السينما الصامتة بوصفها أداة جمالية مكمّلة تُقدَّم عبر الأوركسترا الحية. ومع تطور الصناعة السينمائية، تنوّعت أساليب توظيف الموسيقى، من الكلاسيكية إلى التجريبية، ما تطلب مهارات دقيقة في الدمج بين الصوت والصورة، في العالم العربي، تأثرت موسيقى الأفلام بالبيئة الثقافية، لا سيما في مصر، حيث برز مؤلفون مثل فريد الأطرش وعبد الوهاب، وأسهموا في تحويل الموسيقى إلى عنصر سرديّ يحمل أبعادًا نفسية وفنية. وقد تطورت هذه التجارب في دول عربية أخرى، مكوّنة خصوصيات موسيقية محلية، أما في العراق فرغم التحديات، تطورت محاولات دمج الموسيقى في السينما، وأسهم الفنانون العرب والكرد في صياغة هوية سمعية متميزة، لا سيما من خلال توظيف المقامات الكردية والإيقاعات التراثية، انطلاقًا من هذا السياق، يتمحور السؤال الرئيسي: **ما المهارات الفنية المطلوبة لاختيار الموسيقى في الأفلام السينمائية الكردية؟**.

ثانياً- هدف البحث:

تعرف تحليل المهارات الفنية في اختيار وتوظيف الموسيقى في الأفلام الكردية.

ثالثاً- أهمية البحث والحاجة اليه:

يسعى الباحث الى تقديم إطار علمي متكامل يُسهم في فهم وتطوير المهارات الفنية لاختيار وتوظيف الموسيقى التصويرية في السينما الكردية، بما يخدم الباحثين والمؤلفين والمخرجين، ويدعم توثيق التجربة السمعية المحلية ضمن السياق الأكاديمي الإقليمي والعالمي، ليعود بالفائدة الى طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة سيما قسمي الموسيقة والسمعية والمرئية.

رابعاً- حدود البحث:

١- الحد الزماني: ٢٠٠٥-٢٠٢٥

٢- الحد المكانية: العراق - دهوك

٣ - الحد الموضوعي: تحليل المهارات الفنية في اختيار وتوظيف الموسيقى في الأفلام الكردية: الإيقاع، الميلودي، والتقنيات المستخدمة في تأليفها، مع التركيز على كيفية توظيف هذه العناصر لتعزيز الجانب السردي والدرامي للأفلام.

خامساً- تحديد المصطلحات.

أ- **المهارة لغةً:** تعريف المهارة : هي مهارة التدقيق في الأشياء أو التمعن اسم المهارة.(Zaki, 2007, p. 119)

المهارة اصطلاحاً : هي القدرة التي يمتلكها الفرد لاكتساب المعرفة وفهم مكونات وخصائص معينة، وتصنيفها ضمن فئات أو أنماط محددة بناءً على معايير منهجية**(Nasr, 2010, p. 22)**

التعريف الإجرائي للمهارة: على أنها مجموعة من القدرات المكتسبة التي تتيح للفرد أداء مهام معينة بكفاءة.

ب- **الموسيقى لغةً:** الموسيقى هي الأصوات التي يتم إنتاجها بواسطة الآلات أو الأصوات البشرية بترتيب معين لتحقيق تأثير جمالي أو تعبير فني(Al-Azza, 2005, p. 58) .

الموسيقى اصطلاحاً: الموسيقى هي فن استخدام الأصوات والنغمات والإيقاعات للتعبير عن المشاعر والأفكار، سواء من خلال العروض الحية، التسجيلات، أو التدوين الموسيقي**(Al-Assaf & Mazahera, 2010, p. 23)**

التعريف الإجرائي للموسيقى: الموسيقى هي عملية إنتاج وتنظيم الأصوات والإيقاعات بطريقة يمكن ملاحظتها وقياسها من خلال عناصر مثل النغمة، التوقيت الشدة، والانسجام الصوتي. يتم التفاعل معها من خلال العزف، الغناء، أو الاستماع وتؤدي دورًا وظيفيًا في مجالات متعددة مثل.

التعريف الاجرائي لمهارات اختيار الموسيقى في الأفلام السينمائية : الحرفنه التي يختارها المخرج بالاشتراك مع المصمم الموسيقي في وضع الموسيقة التصويرية للفيلم السنمائي المنتج.

الفصل الثاني

- الإطار النظري/ المبحث الأول

أولا: تاريخ تطور الموسيقى السينمائية ومراحل تحولها الفنية

تُعدّ الموسيقى عنصرًا محوريًا في تكوين التجربة السينمائية، إذ تطورت من وظيفة تغطية العيوب التقنية إلى أداة تعبيرية متكاملة تدعم السرد البصري وتُعمّق الأثر العاطفي (Virzbiski, 2017, pp. 35–36)، وقد بدأت السينما نهاية القرن التاسع عشر مع عرض الأخوين لوميير في باريس عام ١٨٩٥، وهي لحظة تأسيسية لانطلاق الفن السابع (Omar, 1997, p. 29)، في عصر الريادة (١٨٩٥–١٩١٠)، شكّل فيلم "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢) نقلة نوعية باستخدامه الخدع البصرية والموسيقى المصاحبة (رونلد، ٢٠١٤: ٢٠). ثم جاء عصر الأفلام الصامتة، حيث لعبت الموسيقى التصويرية دورًا حاسمًا في تعويض غياب الحوار ودعم المشاهد دراميًا، وبرز فيه مخرجون مثل شابلن وجريفيث (Hamdawi, 2011, p. 25).

مع دخول السينما الناطقة، شكل فيلم *The Jazz Singer* عام ١٩٢٧ مرحلة مفصلية، رغم تحفّظ بعض الباحثين على حصر التقسيم بين الصمت والصوت (Hamdawi, 2011, p. 25)، تميز العصر الذهبي للسينما بتطور كبير في السرد والموسيقى، رغم تأثير الحرب العالمية الثانية على تكاليف الإنتاج وانتشار الأفلام محدودة الميزانية، خلال المرحلة الانتقالية، فقدت الاستوديوهات الكبرى هيمنتها، وظهرت موجات جديدة في فرنسا وغيرها، مع تأثير متزايد للتلفزيون والسينما المستقلة، وتنوعت موضوعات الأفلام لتشمل مضامين اجتماعية واقعية (Sadoul, 1968, p. 14).

في العالم العربي، بدأت السينما في مصر بإنتاج أول فيلم روائي عام ١٩٢٧، لكنها لا تزال تفتقر إلى دراسة موسوعية شاملة تؤرخ لمسارها (Al-Kasan, 1982, p. 7). وقد أسهمت مصر في ترسيخ هوية موسيقية للسينما العربية منذ تأسيس "ستوديو مصر" عام ١٩٣٥ (Shari'a, 1973, p. 87)، **ومن أبرز الروّاد في مجال الموسيقى التصويرية في السينما المصرية الموسيقار علي إسماعيل**، الذي تميز باستخدامه الذكي للموسيقى في تعزيز المشاهد الدرامية وبناء الأجواء العاطفية في الأفلام ،حيث استطاع من خلال ألحانه أن يمنح المشاهد تجربة حسّية مغايرة تعمق من فهم القصة والشخصيات. ومن أبرز الأفلام التي وضع موسيقاها التصويرية "الأرض" و"العصفور"، وغيرها من الأفلام التي تركت بصمة فنية كبيرة في السينما المصرية(Zaki, 2007, p. 119)، كما يعد المايسترو المصري سليم سحاب، الذي يؤكد أن الموسيقى التصويرية تُسهم في توحيد السياق الداخلي للفيلم، وتعمل كجسر يربط بين مشاهده ووحداته المختلفة(Ghiadhi, 1999, p. 203)، أما العراق، فقد بدأت عروض الأفلام فيه مطلع القرن العشرين، لكن الإنتاج المحلي لم ينطلق فعليًا إلا عام ١٩٤٦ مع فيلم "ابن الشرق"، وهو أول فيلم عراقي مشترك مع مصر(Hareeb, 1979, p. 14)، يرى الباحث ظهور هذه المحطات التاريخية أن الموسيقى السينمائية تطورت بالتوازي مع تقنيات السرد السينمائي، وأصبحت عنصرًا عضويًا في التعبير الفني، وهو ما يجعل من فهم هذه المراحل مدخلًا أساسيًا لتحليل مهارات اختيارها وتوظيفها بدقة (LMT, 2024, p. 3).

ثانيًا: خصائص الموسيقى السينمائية وتأثيرها .

تشير هارت (٢٠٠٧: ٣٦) بان الموسيقى السينمائية تعد أداة تعبيرية أساسية، تتجاوز كونها خلفية صوتية، لتسهم في توجيه الانفعالات وتعزيز الإيقاع السردي، وبناء المزاج العام للفيلم. فهي تتكامل مع الصورة لصنع تجربة حسية تؤثر في المتلقي على المستويين العاطفي والمعرفي، مما يجعلها مكونًا فنيًا لا يُستغنى عنه في البناء الدرامي للعمل السينمائي(Qaddouri, 1987, p. 115) . إلى أن السينما "فن شامل يخاطب الحواس عبر توظيف الحركة والصوت واللون"، وتكمن قوتها في إيصال الرسائل المعقّدة باقتصاد بصري وسمعي متكامل. وتضيف أن "السينما تُبسّط المفاهيم، وتُقدّم رؤى تجريدية ترتبط بالقضايا الاجتماعية بأساليب غير مباشرة" **(Hart, 2007, p. 37)**.

تتميّز موسيقى الأفلام بقدرتها على التغلغل في الوجدان دون وسائط لغوية، ما يجعلها وسيلة فعالة للتأثير النفسي، وتفسير المشهد بصريًا. وتختلف عن الموسيقى التقليدية، إذ ترتبط مباشرة بالسياق الدرامي وتخضع لتسلسل الأحداث (Al-Khudari & Abdulrasul, 2021, p. 1190)، كما يرى بدز وشوقي (٢٠٢٢، ص. ٢٨٠٥) أن الموسيقى "تجاوزت دورها التقليدي كمرافقة للصورة لتصبح عنصرًا عضويًا يحقق وحدة فنية متماسكة تؤثر عاطفيًا وفكريًا في المشاهد". وهذا الارتباط الوثيق يوضح كيف أن خصائص الموسيقى التصويرية تُعد محورًا لفهم التفاعل بين الصوت والصورة في السينما. (Badaz & Shawqi, 2022, p. 2805).

ويرى الباحث أن الموسيقى السينمائية يتضح بما تمتلكه من خصائص نفسية وتعبيرية، تلعب دورًا في تشكيل الإدراك الجمالي للفيلم وتوجيه استجابة الجمهور. كما أنها تساهم في تكوين الهوية السمعية للعمل، ما يجعل تحليلها ضروريًا لفهم دورها الفني والتواصلي ضمن البنية السينمائية.

ثالثًا: وظائف الموسيقى في الأفلام السينمائية

يؤكد سميث (٢٠١٠)تلعب الموسيقى في السينما دورًا محوريًا يتجاوز كونها مرافقة صوتية، فهي تسهم في تعميق البعد الدرامي وتوجيه الانفعالات وتعزيز الأجواء السردية. ومن خلال المزج بين الصوت والصورة، تُقدّم تجربة حسية متكاملة ترفع من فاعلية التأثير على المتلقي(Smith, 2010, p. 45) .

يرى بينغل (٢٠١١) أن "السينما تمتلك قدرة فريدة على التأثير في الوعي الجمعي والتعبير عن المشاعر والرغبات الإنسانية بصورة شاعرية عميقة". ولا تنحصر وظائفها في الترفيه، بل تمتد إلى التثقيف والتأثير الاجتماعي، كما أن السينما تُبسط المفاهيم وتُعزز الانتماء القومي، وتتفوق على اللغة في إيصال الأفكار. **(2011, p. 89**

يشير البيضاني (٢٠١١)مع ظهور تقنيات التسجيل المتزامن، أصبح للموسيقى دور بنيوي في الفيلم، حيث تزامنت مع الصورة لتُوجّه الإيقاع والانفعالات بدقة. إلى أن "الموسيقى قد تحاكي الأصوات أو تُستعمل بديلًا عن السرد اللفظي، وترافق الشخصية أو المَشهد لدعم الحالة الشعورية.(Al-Baydani, 2011, p. 72) .

يرى لدارن (١٩٧٢) تعد الموسيقى لغة تعبيرية مستقلة، قادرة على نقل المعنى عبر الإيقاع والانسجام دون كلمات، وتُسهم في بناء البنية الدرامية العامة، الموسيقى ليست عنصرًا إضافيًا، بل ركيزة في البناء الدرامي، تتفاعل مع الصورة لتمنحها العمق والتأثير **(L. Darn, 1972, p. 63).**

ويرى الباحث أن الموسيقى في السينما قد تطورت من أداء وظيفي محدود إلى عنصر تعبيري متكامل، وتنوعت وظائفها مع تحولات البنية السينمائية من الصامتة إلى الناطقة، لتصبح أداة جوهرية في التعبير الفني والتواصل السمعي–البصري، ومن هنا، فإن فهم هذه الوظائف ضروري لتحليل الأثر الثقافي والانفعالي للموسيقى السينمائية.

- المبحث الثاني:

أولا: العناصر الأساسية في إعداد وتأليف الموسيقى التصويرية .

تُعدّ الموسيقى التصويرية جزءًا حيويًا من البنية الجمالية والدرامية للفيلم، حيث تسهم في بناء المزاج، وتوجيه الانفعالات، ودعم السرد البصري. لا تُكتب هذه الموسيقى بشكل عشوائي، بل تمر بعملية منهجية تبدأ بفهم السيناريو وتحليل الرؤية الإخراجية، وتحديد اللحظات التي تتطلب تعزيزًا موسيقيًا(Hamad & Morsi, 2024, pp. 2155–2156) .

يشير طلعت (١٩٨٥) إلى أن البناء الزمني للموسيقى يتكوّن من ثلاثة عناصر :**الميزان، الإيقاع، والسرعة**، وكلّها تعمل على توليد إحساس درامي متناغم مع المشهد. يلي ذلك توظيف العناصر النغمية مثل **اللحن والهارموني**، إذ يُعدّ اللحن عنصرًا مركزيًا في تشكيل الهوية السمعية للفيلم، والهارموني يضفي عليه عمقًا وثراءً صوتيًا.(Talaat, 1985, pp. 10–13)

يؤكد الخضيري وعبد الرسول (٢٠٢١)جانب مهم آخر هو **التلوين الصوتي**، والذي يعتمد على اختيار الآلات وخاماتها بما يعكس الجو النفسي والبيئي للمَشهد. أن التلوين الصوتي يتكامل مع الصورة والإضاءة، ويؤثر في الشعور والانفعال (Al-Khudairi & Abdulrasul, 2021, p. 1191) . ثم تأتي مرحلة **تخطيط الموسيقى**، وهي عملية درامية تتطلب وعيًا دقيقًا للسياق البصري والنفسي، ويصفها(Karlin and Wright 2004) Karlin and Wright بأنها الخطوة الأولى في تشكيل الهيكل الموسيقي الكامل للمشهد، (Karlin & Wright, 2004, p. 299).

مع تطور الإنتاج الرقمي، لم يعد المؤلف الموسيقي مجرد ملحن، بل بات يقوم بأدوار متعدّدة: التوزيع، التسجيل، الهندسة، وحتى القيادة الأوركسترالية، ما يتطلّب مهارات فنية وإدارية عالية.(Borum, 2015, p. xix)

ثانيا: التأليف الموسيقي وعلاقته بالسينما ودوره في بناء الفيلم السينمائي

يشكل التأليف الموسيقي أحد الأعمدة الجوهرية في البنية الجمالية والدرامية للفيلم، إذ لا يقتصر على الزينة السمعية، بل يساهم في بناء الإيقاع السردي وتعميق المعنى الدلالي للمشهد. فالموسيقى، من خلال طاقتها التعبيرية، تُعدّ لغة سردية موازية للصورة، تُظهر الدراسات أن العلاقة بين الموسيقى والصورة تمتد تاريخيًا إلى الفنون الأدائية والمسرح اليوناني، وقد تطورت لتصبح الموسيقى عنصرًا محوريًا في تعزيز البنية البصرية للفيلم، بما تحمله من طاقة شعورية وإيقاع تعبيري (Yahya, 2014, p. 42)، مع بدايات السينما الصامتة، ظهرت أهمية الموسيقى في تعويض غياب الحوار، حيث رافقت العروض الأولى للوميير بموسيقى حيّة، وتطورت لاحقًا إلى أعمال مؤلَّفة خصيصًا للأفلام(Lisa, 1997, pp. 39–42).

تُؤدي الموسيقى وظائف متعدّدة تختلف حسب نوع الفيلم، مثل الوثائقي أو التجريبي أو الرسوم المتحركة، حيث تُضبط طريقة توظيفها بحسب الغاية التعبيرية والسياق السردي(Mustafa, 2023, pp. 243–244)

وتعمل الموسيقى دائمًا ضمن شبكة من العناصر البصرية، وتسهم في تشكيل إدراك المشاهد للسرد من خلال تفاعلها مع الحركة والإيقاع والإضاءة.(Kalinak, 2010, p. 19) . تلعب الموسيقى دورًا في توجيه الانتباه وبناء الخط السردي، بل وتُقنع المتلقي بوجود تسلسل فكري متماسك .(Kalinak, 2013, p. 20) وفي كثير من الأحيان، تُضفي الموسيقى على الشخصيات بعدًا حركيًا يُمكّنها من اجتياز الزمان والمكان داخل المشهد.(Chion, 1994, p. 82)

حيث تتمتع الموسيقى بقدرة فريدة على إظهار تفاصيل غير مرئية، وكأنها تستدعي مشاعر وتجارب لا ندركها إلا عبر التذكّر الصوتي (Hoeckner, 2018, p. 5).كما تعد (نبض الفيلم)، تدفع السرد إلى الأمام أو تمنحه لحظة انفعالية خاصة (Cameron, 2016, p. 211).

ويرى الباحث أن التأليف الموسيقي في السينما لا ينفصل عن المعنى البصري، بل يتفاعل معه لبناء تجربة إدراكية–انفعالية معقّدة. ويتطلب هذا الدور مقاربة تحليلية شاملة تتجاوز الجانب الفني، إلى البعد السيميائي، والإدراكي، والزمني.

ثالثا: مفهوم علاقة الموسيقى بالصور السينمائية من خلال الموسيقى التصويرية

تعد الموسيقى التصويرية أداة مركزية في بناء العلاقة الإدراكية بين الصوت والصورة في الفيلم السينمائي، فهي لا ترافق الصورة فحسب، بل تمنحها جسدًا تعبيريًا يعزز معناها ويعمّق تأثيرها الشعوري، فاختيار الموسيقى يستند إلى وعي درامي وسردي، يسهم في توجيه الانفعالات وتوليد التوترات الخفية داخل بنية المشهد.

يقول Neumeyer, (2014) إضافة الموسيقى إلى الصورة هو منحها جسدًا محسوسًا"، ويضيف أن الموسيقى لا تواكب الصورة فقط، بل تُفعّل حضورها داخل وعي المشاهد هذا الدمج الحسي يضفي على المشهد كثافة إدراكية تتجاوز ما تُقدمه الصورة وحدها . (Neumeyer, 2014, p. 353).

ويؤكد Chion (1994) أن الموسيقى تُعيد إنتاج شعور اللامبالاة الكونية، وهو أثر نفسي وفلسفي طالما ارتبط بجوهر السينما الميكانيكية. وفي موضع آخر، يوضح أن العلاقة بين الصوت والصورة لا تغيّر في خصائصهما، بل في طريقة **استقبالنا** لهما كمُشاهدين (Chion, 1994, p. 8)

من جهة أخرى، تساهم الموسيقى في تنظيم السرد وتوجيه التلقي عبر توازيها مع إيقاع الأحداث، مما يجعل منها عنصرًا سرديًا مكمّلًا للصورة، كما يشير، التحولات الإيقاعية تعكس تغيرات الشخصية والمكان، وتُقدّم استعارات سمعية–بصرية معبّرة (Lehman, 2017, pp. 129–130) .

يرى الباحث أن الموسيقى التصويرية ليست مجرد خلفية جمالية، بل لغة سردية تعمل على تشكيل الإيقاع السردي والبنية الحسية للفيلم، إنها تؤثر على الانفعالات والمعنى، وتُعد ركنًا أساسيًا في إنتاج التجربة السينمائية، ما يفرض على المؤلف الموسيقي امتلاك رؤية تحليلية وتقنية متكاملة تتجاوز التأليف إلى إنتاج المعنى عبر الصوت.

- المبحث الثالث

أولا: الموسيقى التصويرية من منظور أشهر المخرجين

تُعد الموسيقى التصويرية شريكًا دراميًا أساسيًا في الرؤية الإخراجية، وليست مجرد خلفية صوتية. كبار المخرجين يعتبرونها عنصرًا بنيويًا يوجّه المشاعر، ويثري السرد البصري، ويمنح الفيلم طابعه النفسي والزماني، يُشير ميشيل شيون إلى أن الصوت الجيد لا يلفت الانتباه إلى نفسه، بل يضفي عمقًا على الصورة ويعزز إدراكها البصري(Chion, 1994, p. VIII)، هذا الوعي يظهر بوضوح في أعمال **جيم جارموش**، الذي يمنح للصوت والموسيقى استقلالية تعبيرية، تتكامل مع الإيقاع والزمن في الفيلم، حيث تتحول الموسيقى إلى بُنية سردية قائمة بحد ذاتها. (Piazza, 2011, pp. 16–17).

وبالمثل، يبرز **مايكل روبّو كمخرج** يمنح الموسيقى دورًا تأمليًا، يستخدمها بشكل انطباعي لتعزيز الشعور والانفعالات دون فرض تفسير مباشر وتُسهم موسيقاه في خلق أجواء مفتوحة للتفاعل الحسي والفكري(Jones, 2010, p. 2) .

أما في السينما العربية، **فيوسف شاهين** قدّم نموذجًا للتكامل بين الموسيقى والصورة، عبر شراكته مع غبريال يارد، حيث "لا تُقدَّم الموسيقى كخلفية، بل كشخصية درامية موازية تعبر عن الانفعالات وتعمق الصورة (Habshiyan, 2021).

ويؤكد **تامر كروان** أن الموسيقى "تُساهم في بناء الدراما، وتوجيه مشاعر الجمهور، وتطوير الشخصيات"، مما يجعلها أداة فنية قائمة بذاتها داخل البنية السردية للفيلم (Abdul Karim Qadri, 2024).

ثانيا: الموسيقى في مجالات الفيلم المختلفة ووظيفتها في الفيلم الصامت.

تعد الموسيقى عنصرًا جوهريًا في التعبير السينمائي، تختلف وظيفتها باختلاف نوع الفيلم والسياق الدرامي، إذ تُمهد للأحداث، تُضخم التوتر، أو تُبرز التحولات النفسية. ويزداد دورها وضوحًا في الأفلام الصامتة، حيث شغلت موقعًا مركزيًا لتعويض غياب الحوار، ولإضفاء طابع درامي وشعوري على الصورة.

تشير الدراسات إلى أن توظيف الموسيقى يتنوع بين تعزيز الحبكة في الأفلام الروائية، وتجسيد الصراع النفسي في الدراما، والتفاعل الحركي في الرسوم المتحركة، بينما تعتمد الواقعية الإيطالية على تقليص الموسيقى لصالح الأصوات الطبيعية (Lisa, 1997, pp.

(86–85، وفي زمن السينما الصامتة، كانت الموسيقى جزءًا لا يتجزأ من العرض، إما بعزف مباشر أو عبر آلات مثل البيانو، لتصبح وسيلة

تعتبر لا غنى عنها يقول ثالبرغ **"كنا نعرض الفيلم صامتًا فيبدو مريعًا، ثم نضيف فتاة تعزف البيانو فيتغيّر كل شيء تمامًا**.(Thalberg in Neumeyer, 2014: 18) "

هذا التوظيف جعل من الموسيقى عنصرًا تعبيريًا لا مجرد خلفية، بل وسيطًا نفسيًا ودلاليًا يُكمل الصورة، كما أكّد سميث على أصولها المسرحية التي أُعيد توظيفها في السينما، حتى اليوم، ما زال الجمهور يغفل أحيانًا الأبعاد السمعية الدقيقة رغم تقدم التكنولوجيا. يحذر دوبووسكي (٢٠٢١) من أن غياب التفاعل مع الموسيقى قد يؤدي إلى تفويت تفاصيل سردية وشعورية أساسية . (Dubowski, 2021, p. 1)

تشير الدراسات الحديثة إلى أن الموسيقى لا تُرافق المشهد فقط، بل تُرسّخ في الذاكرة وتستدعي الصور والانفعالات، وهو ما وصفه هوكنر بـ"المستودع الزمني للمشاعر والمعاني(Hoeckner, 2019, pp. 1–6, p. 125)

ويرى الباحث أن الموسيقى خاصةً في مراحل التأسيس، لم تكن عنصرًا هامشيًا، بل ركيزة بنيوية في بناء التجربة السينمائية. فقد أسهمت في تشكيل اللغة البصرية–السمعية للفيلم، ودعمت ذاكرة المتلقي، وأعادت صياغة العلاقة بين المشاهد والمشهد.

ثالثا: أساليب وميزات اختيار الموسيقى التصويرية وتأليفها

يمثّل اختيار وتأليف الموسيقى التصويرية عملية إبداعية دقيقة تُبنى على وعي درامي وجمالي، وتُعدّ أداة فعّالة في بناء الإيقاع النفسي والمزاجي للفيلم. فهي ليست مجرد خلفية صوتية، بل عنصر سردي يُعزّز الانفعالات، ويُعمّق المعنى البصري.

يؤكد علي (٢٠١٩) أن الموسيقى تُعد أداة إخراجية تعبّر وتؤثّر، وليست مرافقة شكلية"، ما يبرز الحاجة إلى انسجام بين الرؤية الإخراجية والتوظيف الموسيقي(Ali, 2019, p. 1779) . وفقًا لعيساني وشرقي (٢٠٢٠)، يبدأ المؤلف بمشاهدة الفيلم بعد المونتاج، لتحديد المواقع الموسيقية وضبط توقيتها، ويشرف لاحقًا على تسجيلها أثناء عرض الفيلم. هذا التناغم بين الصورة والصوت يُعدّ جزءًا أساسيًا من نجاح التجربة السينمائية(Laissani & Sharqi, 2020, pp. 64–65) .

ويشير Karlin & Wright, (2004) إلى أهمية "ابتكار لغة موسيقية خاصة بكل فيلم"، تُعبّر عن رؤيته السردية وتتماهى مع شخصياته وتحولاته.(Karlin & Wright, 2004, p. xii) .

يرى Wierzbicki (2009) أن تطور التأليف الموسيقي في هوليوود نتج عن "تغيرات تكنولوجية"، جعلت الموسيقى أكثر تداخلًا مع البنية السردية. وهو ما أتاح تحولات في التأليف الموسيقي تُعزّز الفاعلية الدرامية للمشهد. (Wierzbicki, 2009, p. 165). ووفق Kalinak (2010)، فإن "الموسيقى تُحدث صدىً عاطفيًا بين الجمهور والشاشة(Kalinak 2010, p. 19) ، وتعرف بالعاطفة من خلال قوالب موسيقية مألوفة"، بينما أتاح التطور التقني للمؤلف حرية اختيار الآلات والتسجيل دون قيود (Borum, 2015, p. 57). ويضيف أن دور المؤلف لا يقتصر على التأليف، بل يشمل فهم السياق البصري وتحديد الأجواء الموسيقية الملائمة، ليُنتج نهجًا موسيقيًا حيويًا ينسجم مع بنية الفيلم(Rona, 2022, pp. 34–35) . وأن الموسيقى تخلق أو تمحو الفروق بين الرمزي والحرفي، وتعمل على دمج السينما مع الأداء، مما يُضفي على المشهد تأويلاً متعدد المستويات(Neumeyer, 2014, p. 507) .

يرى الباحث ان هذه الرؤية في تجارب مخرجين ك **جيم جارموش ويوسف شاهين**، حيث تتخذ الموسيقى وظيفة درامية مستقلة تُكافئ دور الكاميرا أو المونتاج، كما تُظهر تحليلات **شيون وسارة بيازا** .ويُبرز هذا التفاعل بين المخرج والمؤلف كيف تتحوّل الموسيقى من خلفية إلى ركيزة في بناء الخطاب السينمائي.

- المبحث الرابع

أولا: نبذة عن تاريخ السينما الكردية

تعود جذور السينما الكردية إلى واقع سياسي وهوياتي معقّد، حيث نشأت خارج الأطر الرسمية بسبب غياب كيان سياسي موحد، فعبّرت منذ بداياتها عن قضايا الشتات، المقاومة، والهوية، اتسمت المراحل الأولى بالطابع الوثائقي، ثم تطورت إلى لغة سردية درامية شكّلتها تجارب المنفى، إذ أُنتجت أفلامها الأولى في أوروبا على يد مخرجين كرد تلقّوا تعليمهم في المعاهد الغربية، مع مطلع الألفيةبدأت تظهر ملامح سينما كردية مستقلة تحمل أبعادًا جمالية بجانب رسالتها السياسية، معتمدة على التراث، والموسيقى، والحنين كوسائط للتعبير عن القضايا القومية. استخدمت هذه السينما الأغاني والطقوس والأزياء كأدوات لتأكيد الذات الثقافية في وجه التهميش، يعد فيلم **"زاريا** (1926) **"**أول عمل روائي عن الأكراد، أخرجه الأرمني **بيك نزاروف**، وتلاه فيلم "الأكراد الإيزيديون" (١٩٣٢) من إخراج آمو مارتيروسيان، ما يدل على اهتمام مبكر بقضايا الكرد ضمن السينما السوفييتية، رغم محدودية التمثيل.
يؤكد الباحثون، ومنهم **الحاج عبدي (٢٠١٤)**، أن تعريف "السينما الكردية" لا يرتبط باللغة أو الجنسية فحسب، بل يكفي وجود صانع كردي أو تمويل كردي لاعتبار العمل كرديًا. ويُوظّف التراث في الأفلام الكردية كأداة لترسيخ الهوية، كما في "كوردين ئيزدي" (١٩٣٣) و"سەر دولكە" الذي استثمر الرموز والموسيقى لتكثيف الحس القومي (Gholami, 2019, p. 77).
كما بقيت السينما الكردية غائبة عن الموسوعات العالمية الكبرى، إذ غالبًا ما يُدرج مخرجوها ضمن سينما دولهم السياسية، كما في حالة **بهمن قوبادي** إيران **ويلماز غوناي** تركيا، ما يعكس التهميش الثقافي (Jabbara, 2024, p. 79)
بعد انتفاضة ١٩٩١ في كردستان العراق، برزت محاولات محلية لإنتاج أفلام وثائقية عن الثورة وبناء المؤسسات، رغم الإمكانيات المحدودة. وبدأ يظهر وعي سينمائي جديد، مدعوم بالمخرجات الثقافية في المنفى، مثل فيلم عرس كركوك و غروب (Khan, 2018, pp. 81–82)

ويرى الباحث ان المهرجانات الدولية ساهمت وتوفّر منصات إعلامية نسبية في نشر السينما الكردية، التي ركزت على قضايا المنفى والهوية والذاكرة، وتحوّلت تدريجيًا من توثيق المعاناة إلى صياغة رؤية جمالية قومية معاصرة، وفي ضوء ذلك تُعد السينما الكردية مشروعًا بصريًا–ثقافيًا يمثّل الذاكرة الجمعية لشعب مُهمّش، ووسيلة فنية لبناء خطاب قومي بصري يُعزّز من حضور الهوية في مواجهة التجزئة والنسيان.

ثانيا: نظرة عن الفيلم السينمائي الكردي من خلال الصور الموسيقية المعبّرة:
تعد الموسيقى في السينما الكردية عنصرًا دلاليًا محوريًا يتجاوز الوظيفة الجمالية، لتُصبح وسيلة تعبير عن الهوية والذاكرة والوجع الجمعي. فاختيار الموسيقى في هذه السينما يتم بوعي تاريخي وثقافي، حيث تُوظّف الأصوات لتجسيد معاناة شعب موزّع ومقموع، وتُصبح جزءًا عضويًا من الخطاب البصري لذا ترى **إليزابيث ستوري** أن السينما الكردية تتجاوز الحدود السياسية، وتُقدّم سرديات متقاطعة عن القمع والمنفى والمرأة، وتُسهم المخرجات الكرديات في نقل هذه التجارب من زوايا ذاتية وجندرية تُثري الخطاب السينمائي الكردي(Story, 2024, p. 3).
ومن منظور نضالي، فإن إنتاج الأفلام الكردية يُعدّ فعلًا مقاومًا أكثر منه فنيًا فقط. لقد ظهرت هذه السينما وسط غياب الدعم المؤسسي، فاعتمدت على التجربة الفردية والتعبير البصري عن القضايا الوجودية للأكراد، يشير **السلوم (٢٠١٣)** إلى أن مخرجين مثل **هونر سليم وبهمن قوبادي** استطاعوا تحويل الكاميرا إلى أداة لتوثيق القهر والنفي والشتات في أفلام بارزة مثل *زمن الخيول المخمورة* و*الكيلومتر صفر*، مُبرزين علاقة متكاملة بين السرد البصري والموسيقي(Al-Salloum, 2013, p. 26) .
يُؤكّد الشاعر **مؤيد طيب** على دور السينما في تحويل اللغة والأدب إلى صور حيّة، وأن الموسيقى والتمثيل قادران على إغناء النصوص وتحقيق تأثير شعوري أعمق .(The New World, 2022)

الدراسات السابقة

يتناول هذا البحث جانبًا لم يحظَ باهتمام وافٍ في الدراسات السينمائية الكردية، يتمثل في تحليل الموسيقى التصويرية ودورها في تشكيل البناء الفني والجمالي للفيلم. وتكمن أهمية هذا التوجّه في كونه يُسلّط الضوء على زاوية بحثية نادرًا ما تمّت معالجتها ضمن الأدبيات المتعلقة بالسينما الكردية، لا سيما من حيث دراسة الموسيقى بوصفها مكوّنًا تعبيريًا وأسلوبيًا يُسهم في تكوين الهوية السمعية والبصرية للفيلم، بما ان الباحث لم يجد دراسات سابقة حول مهارات اختيار الموسيقى في السينما الكردية كونها اول دراسة، لذا تم الاستناد إلى مجموعة من الدراسات النظرية والتطبيقية التي تناولت الموسيقى التصويرية في سياقات سينمائية مختلفة، وأسهمت في بناء فهم معمّق لوظائف الموسيقى داخل العمل السينمائي، ومن أبرزها:

١- (Al-Khudari & Abdulrasul, 2021)

أهمية موسيقى الفيلم وخصائصه العامة، تسلط هذه الدراسة الضوء على الوظائف النفسية والجمالية للموسيقى في الفيلم، وتُعد مرجعًا أساسيًا في بيان السمات العامة للموسيقى السينمائية.

٢- **(Badaz & Shawqi, 2022)**

دراسة تحليلية للموسيقى التصويرية في أفلام خالد حامد، حيث تقدم تحليلًا تطبيقيًا لموسيقى عدد من الأفلام العربية، مما يساعد في بلورة أدوات التحليل المستخدمة في هذا البحث.

٣- **(Ali, 2019)**

أسلوب تناول الموسيقى التصويرية عند عمر خورشيد في الأفلام، تسهم هذه الدراسة في بيان الأبعاد الأسلوبية والتقنية في توظيف الموسيقى التصويرية، وخاصة من خلال النماذج الفردية للمؤلفين الموسيقيين.

٤- **(Kalinak, 2010)**

Film Music: A Very Short Introduction. Oxford University Press.

يتناول هذا الكتاب الأدوار المتنوعة للموسيقى في السينما الغربية من منظور نظري وتاريخي، ويمثل مرجعًا أساسًا في دراسات الموسيقى التصويرية.

تُشكّل هذه الدراسات خلفية نظرية ومعرفية تدعم الإطار التحليلي لهذا البحث، وتسهم في تأصيل معالجة الموسيقى التصويرية ضمن سياق السينما الكردية، سواء من خلال الإطار المفاهيمي أو الأدوات التطبيقية.

مؤشرات الإطار النظري .

١. تعَد الموسيقى التصويرية عنصرًا دراميًا عضويًا في الفيلم، تسهم في بناء السرد البصري وتعزيز الأثر العاطفي.
٢. المهارات الفنية في تأليف أو اختيار الموسيقى تتطلب وعيًا دراميًا وجماليًا ومعرفة ببنية المشهد السينمائي.
٣. خصائص الموسيقى السينمائية تشمل القدرة على التأثير النفسي والتعبير العاطفي المرتبط بالسياق الدرامي للفيلم.
٤. العناصر الأساسية في تأليف الموسيقى السينمائية تشمل الإيقاع، الميلودي، التلوين الصوتي، والهارموني المتجانس.
٥. الموسيقى في السينما الكردية تُستخدم كأداة لتجسيد الهوية والذاكرة الجمعية.
٦. ساهمت المهرجانات الدولية التي أقيمت في اقليم كردستان العراق بتنشيط المشهد الفني السينمائي.

الفصل الثالث:
إجراءات البحث

أولا- مجتمع وعينة البحث.

يتكوّن مجتمع البحث من مجموعة من الأفلام الكردية التي تتميّز بتوظيف الموسيقى التصويرية في بناء السرد السينمائي. وبعد مشاهدة وتحليل عدد من هذه الأفلام من منظور جمالي–دلالي، تم اختيار فيلم **"Zagros"** بصورة قصدية ليكون العيّنة الأساسية للتحليل، لما يحتويه من عناصر موسيقية تُسهم بفعالية في تكوين البنية الشعورية والدرامية للفيلم. وقد ارتكز الاختيار على معايير تتعلق بوضوح التفاعل بين الصوت والصورة، وتوظيف الموسيقى في إبراز التحولات النفسية للشخصيات، إضافة إلى بنية الفيلم

السردية المتماسكة، وتمّ اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية، للمخرج الكردي–البلجيكي سهيم عمر خليفة، وهو من إنتاج عام ٢٠١٧، وقد أُنجز بدعم من مؤسسات سينمائية أوروبية مثل *VAF* و*Eurimages*. وجاء اختيار هذه العيّنة استنادًا إلى أربعة مسوّغات أساسية، على النحو الآتي:

مسوغات اختيار العيّنة فيلم *Zagros*

١. **تلائم العينة المختارة مع هدف البحث.**

٢. **إمكانيته اسقاط مؤشرات الاطار النظري على العينة بصورة اكبر من النماذج الاخرى.**

٣. **مشاهدة الفيلم من قبل الباحث بشكل مباشر عند عرضه في مهرجان دهوك السينمائي الدولي.**

ثانياً: اداة البحث.

١. الملاحظة التحليلية الممنهجة: لمتابعة تطورات المشهد السينمائي ومطابقة الموسيقى التصويرية مع السياق البصري والنفسي.

٢. التحليل الموسيقي البنيوي: لتفكيك عناصر الموسيقى (اللحن، الإيقاع، التآلفات، المقامات، التوزيع الآلي، الديناميكا) ضمن المشاهد المختارة.

٣. التحليل السيميائي السمعي–البصري: لقراءة المعاني الرمزية للموسيقى في علاقتها بالصورة، وبحث دورها في تشكيل الدلالة والإيقاع الدرامي.

٤. الرجوع إلى النوتة الموسيقية أو ملفات الصوت الأصلية: لتحديد البنية النظرية الدقيقة للمؤلفات الموسيقية المستخدمة داخل الفيلم.

٥. الاستعانة بمراجع نظرية ونقدية حول الموسيقى التصويرية والهوية السينمائية الكردية: لدعم التحليل الأكاديمي وربط النتائج بالسياق الثقافي والفني.

ثالثاً: منهج البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لأنه الأنسب لتحليل المضمون السمعي–البصري داخل الفيلم، وفهم كيفية توظيف الموسيقى التصويرية في دعم السرد الدرامي والتعبير عن الأبعاد النفسية والثقافية للشخصيات والأحداث، يسمح هذا المنهج بتفكيك عناصر الموسيقى من جهة، وقراءتها في سياقها البصري والدرامي من جهة أخرى، مما يتيح فهمًا عميقًا لمهارات اختيار الموسيقى وتأليفها ضمن السينما الكردية، وخاصة في أعمال تتقاطع مع قضايا الهوية والمنفى مثل *Zagros*.

رابعاً: تحليل العينة.

بطاقة تعريف العينة – فيلم Zagros

العنصر	المعطى
اسم الفيلم	زاغروس (Zagros)
نوع الفيلم	روائي درامي
سنة الإنتاج	2017
بلد الإنتاج	بلجيكا – بالتعاون مع مؤسسات أوروبية متعددة
لغة الفيلم	الكردية، مع مقاطع بالهولندية والفرنسية
اسم المخرج	سهيم عمر خليفة
السيرة المختصرة للمخرج	مخرج كردي بلجيكي، حاصل على ماجستير في السينما من بروكسل، له أفلام نالت جوائز دولية.
مؤلف الموسيقى	روتجر رايندرس (Rutger Reinders)
الأنماط الموسيقية المستخدمة	موسيقى تصويرية درامية + توظيف أغاني كردية فلكلورية
السياق الدرامي للفيلم	قصة لاجئة كردية تهرب إلى أوروبا من العنف المجتمعي، وتتقاطع حياتها مع قضايا الهوية والاغتراب.
مدة الفيلم	102 دقيقة
سبب اختيار العينة	تضمّ توظيفًا بارزًا للموسيقى في التعبير عن التحولات النفسية والدرامية، وتُبرز الهوية الكردية من خلال عناصر موسيقية فلكلورية ومؤلفة.

موضوع الفيلم

هافين، الزوجة الشابة للراعي الكردي زاكروس، تجد نفسها في مواجهة اتهامات خطيرة بالزنا، واتهامات كهذه في بيئتها المحافظة تعني العار والخطر الحقيقي على حياتها. تتخذ قرارًا جريئًا بالهرب، فتصطحب معها ابنتها الصغيرة ريحان وتهرب من كردستان إلى العاصمة البلجيكية بروكسل، سعيًا وراء الأمان والحرية.

أما زاكروس، الزوج المحب والممزق بين ولائه لعائلته وصدمة الاتهامات التي تطال زوجته، فيختار أن يثق بها ويقف إلى جانبها. مدفوعًا بإيمانه ببراءتها، يترك وطنه وحياته السابقة خلفه، وينضم إليها في المنفى، أملًا في أن يبدأا معًا حياة جديدة، بعيدًا عن قيود التقاليد ووطأة الشكوك. لكن رحلتهما المشتركة في المنفى لا تخلو من التحديات، إذ تظهر التوترات والصراعات الداخلية شيئًا فشيئًا، وتضع حبهما أمام اختبار قاسٍ.

التوظيف الهويّاتي للموسيقى التصويرية والآلات الفولكلورية الكردية:

يتميّز الفيلم بتضمينه مقاطع موسيقية تستند إلى مقامات حزينة مثل *مي مينور*، وتوظيف آلات تقليدية كردية مثل *الكمانجة* و*الفلوت الشعبي*، إلى جانب أدوات أوروبية ناعمة *كالغيتار الكلاسيكي*. هذا التداخل يعبّر عن صراع الهوية والمنفى، ويُظهر كيف تُستثمر الموسيقى في بناء الانتماء الثقافي وسط واقع اغترابي، ما ينسجم مع أهداف البحث في تحليل الأبعاد الوظيفية والثقافية للموسيقى في السينما الكردية.

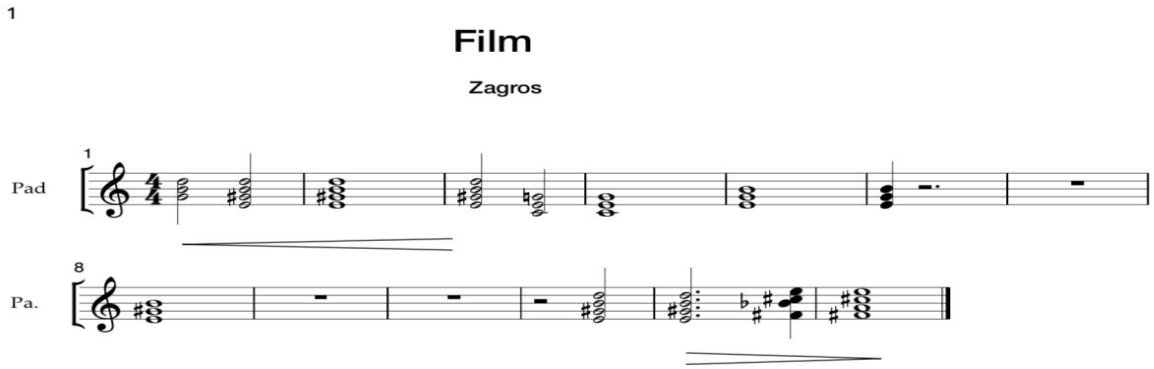
ثراء السرد السمعي–البصري في المشاهد الدرامية المحورية:

يحتوي الفيلم على مشاهد دقيقة من الناحية الموسيقية، مثل مشهد "الخبر الصادم" (دقيقة ١١:٥٩) ومشهد "الرعب في الظلام" (دقيقة ٢٩:٢٧)، والتي تُظهر مهارات عالية في بناء التوتر والانفعال النفسي عبر الموسيقى فقط، دون حاجة إلى حوار. يُبرز هذا تميز الفيلم في توظيف الموسيقى كوسيط درامي مستقل قادر على التعبير عن التحولات الشعورية والبنية السردية، وهو ما يُعدّ أساسًا مناسبًا للتحليل ضمن منهج البحث النوعي ليخرج الباحث بمجموعة من النقاط التي يعدها مهمة في بنية تحليل العينة المختارة.

١. يُوظف الفيلم موسيقى تصويرية تمتزج فيها الآلات الغربية بالكمانجة الكردية، مما يخلق هوية صوتية هجينة.
٢. يتضمن مشاهد درامية تُظهر حساسية عالية في تطابق الموسيقى مع الحدث، خاصة في لحظات الصدمة والفقد.
٣. يُبرز استعمال أغانٍ ومقامات كردية فلكلورية مرتبطة بالبيئة والموروث، مما يخدم تحليل البعد الثقافي للموسيقى.
٤. يمثل تجربة سينمائية كردية مستقلة أُنتجت في المنفى، تعكس صراع الهوية والانتماء من خلال التكوين الموسيقي.

التدوين الموسيقي

التحليل الموسيقي الشامل لمشهد الرعب في الظلام (الدقيقة ٢٩:٢٧ – فيلم Zagros)

السياق الدرامي للمشهد

- في الدقيقة ٢٩:٢٧ من الفيلم، نحن في مشهد يُوصف بـ"الرعب في الظلام" – وهو غالبًا يتضمن:
- ظلمة حسية وبصرية.
- خوف داخلي يتصاعد.
- توتر نفسي متراكم.
- لحظة صمت أو ترقّب قبل الانفجار (موت، كشف، أو تهديد مباشر).

الصوتيات – Timbre / Orchestration

- استخدام Pad (وسادة صوتية إلكترونية أو أوركسترالية):
- يمكّن المؤلف من خلق سحابة صوتية غير واضحة المعالم – مثالية للمشاهد المظلمة.
- الأصوات غالبًا غير محددة المصدر، مما يعزز الرعب.
- إذا استخدم المؤلف الأصوات الطبيعية المشوّهة (مثل آلات الوترية المغطاة بالتأثيرات)، فذلك يُظهر مهارة متقدمة في المعالجة الصوتية (Sound Design).

الإيقاع – Rhythm

- الميزان ٤/٤ يوهم بالثبات، لكنه مُخادع في هذا السياق:
- يُستخدم كقناع للانفجار اللحني.
- الصمت في بعض المقاييس (Pa. 8–10) يجعل الإيقاع غائبًا، فتتولد مساحة نفسية متوترة للمشاهد.
- في الميزان ١١، التغير الإيقاعي المفاجئ يعكس لحظة انكشاف أو صدمة داخل المشهد.

الديناميكا – Dynamics

- استخدام Crescendo (تزايد تدريجي في الشدة) يُظهر تحكمًا دقيقًا بالمزاج العام.
- المؤلف يرفع شدة الصوت شيئًا فشيئًا، ليقود المشاهد نحو لحظة رعب.
- الصمت هو جزء من الديناميكا هنا:
- "ما لا تسمعه هو ما يرعبك أكثر" – وهذا يتطلب نضجاً موسيقيًا كبيرًا.

البنية النفسية والصوتية للمشهد

العنصر الصوتي	التأثير الدرامي
تكرار التآلفات	يخلق "حلقة قلق" – المشاهد يشعر أنه محاصر.
الغموض الهارموني	يوهم المشاهد بفقدان السيطرة.
الصمت المفاجئ	يجعل المشاهد ينتظر شيئًا مرعبًا سيحدث.
الانفجار الأخير	يُستخدم كـ "jump scare" موسيقي

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات.

اولاً: النتائج ومناقشتها: أظهر تحليل العينة المختارة (فيلم *Zagros*) نتائج واضحة حول الأسلوب الموسيقي الموظَّف ودوره في تعميق البنية الدرامية للفيلم. وقد تمثّلت في الآتي:

١. **توظيف موسيقى تصويرية ذات طابع هجين بين الفولكلور الكردي والأنماط الأوروبية**، مما منح الفيلم هوية صوتية مركّبة تعكس البعد الوجداني للمنفى والانتماء. وظهر ذلك من خلال دمج آلات مثل *الكمانجة* و*Steel Guitar*، بالإضافة إلى أنماط سلمية كـ E minor، التي أسهمت في تعزيز الشعور بالحزن والقلق.

٢. **وجود حسّ درامي عالٍ في البناء الموسيقي**، تمثّل في توظيف الصمت والوقفات الإيقاعية لإبراز التوتر والانفعالات النفسية، خاصة في مشاهد الذروة، مثل مشهد "خبر الخوف" و"الوداع"، حيث استُعملت تقنية *ritardando*، و*rests*، و*crescendo* كأدوات درامية لا جمالية فقط.

٣. **تشكيل بنية موسيقية تتابعية مرتبطة بالسرد البصري**، إذ ترافقت التحوّلات الشعورية للشخصيات مع تحوّلات موسيقية تدريجية تُحاكي الانكسار، الحنين، والانفصال الداخلي، ما عزّز التفاعل العاطفي لدى المتلقي بشكل متزامن مع المشهد.

٤. **الموسيقى لا تشرح بل تتنبأ بالمشهد**، حيث ظهر في بعض المقاطع أن الموسيقى تستبق الصورة، ما يخلق توترًا إدراكيًا متقدّمًا يُعزّز التشويق والانخراط الوجداني في مسار القصة.

٥. **تُعدّ الموسيقى التصويرية في فيلم *Zagros* مكوّنًا بنيويًا فاعلًا في تشكيل الخطاب السردي والبصري للفيلم**، إذ لم تُوظّف كخلفية تجميلية، بل أسهمت في التعبير عن البنية النفسية للشخصيات وتطوير الحدث الدرامي.

٦. **أظهر المؤلف الموسيقي قدرة عالية على الدمج بين الآلات الغربية والشرقية (الكمانجة، الغيتار الفولاذي، الفلوت، التشيلّو)**، ما أتاح خلق هوية صوتية هجينة تُحاكي البيئة الثقافية للفيلم وتُعبّر عن الصراع بين الأصالة والمعاصرة.

الاستنتاجات

١. **أُستُخدم السلم المينوري (E minor) في معظم مشاهد الافلام العالمية الحديثة ليساعد في ترسيخ الجو الشعوري العام للحزن، الفقد، والانفصال النفسي.**

٢. **ساهمت الموسيقى في تمثيل البُعد الهوياتي والثقافي الكردي في معظم الافلام المنتجة في الاقليم.**

٣. **تعكس الموسيقى التصويرية في الافلام الكردية درجة عالية من التماهي مع الصورة**، إذ تواكبت التحولات الموسيقية مع التغيرات البصرية، وساهمت في بناء التوتر الدرامي، وتوجيه الانفعالات، وإبراز اللحظات الفارقة.

التوصيات

١. **ضرورة تدريب المخرجين والمؤلفين الموسيقيين الكرد على أساليب التوظيف التعبيري للموسيقى التصويرية** بما ينسجم مع البنية السردية والهوية الثقافية للفيلم.

٢. **تشجيع الإنتاجات السينمائية الكردية على دمج الموسيقى الفولكلورية بطريقة درامية ذكية** لتعزيز البعد الهوياتي دون الوقوع في التكرار النمطي.

٣. **الاستفادة من التقنيات الحديثة في تصميم الصوت والمزج الموسيقي** لدعم التعبير الشعوري والرمزي، خصوصًا في الأفلام ذات الطابع الواقعي والوجداني.

٤. **تخصيص برامج دراسية أو ورش عمل حول تحليل الموسيقى التصويرية في السياقات المهمّشة** كوسيلة لفهم العلاقة بين الصوت والهوية في السينما الكردية.

References:

Abdul Karim, Q. (2024, January 8). *Tamer Karawan and music as a carrier of psychological drama in Egyptian cinema*. Al Jazeera Documentary.

Abdul Karim, Qadri. (2024, January 8). *Tamer Karawan and music as a carrier of psychological drama in Egyptian cinema*. Al Jazeera Documentary.

Al-Assaf, J. A.-F., & Mazahreh, A. S. (2010). *Life skills* (1st ed.). Jordan: Al-Balqa Applied University, Ithraa Publishing and Distribution Press.

Al-Azza, M. (2005). *Fundamentals of sound effects in radio and television*. Amman, Jordan: Dar Al-Mu'taz for Publishing and Distribution.

Al-Hajj Abdi, I. (2014). *Kurdish cinema or Kurds in cinema?* Damascus: Dar Al-Tali'a.

Al-Khudari, M. M. I., & Abdulrasul, A. A. A. S. (2021). The importance and general characteristics of film music. *Journal of Music Sciences and Arts – College of Music Education*, 45, 1190.

Al-Salloum, A. (2013). Kurdish cinema and the concept of visual identity. *Al-Mada Cinematic Journal*, (14), 38–45.

Al-Salloum, K. M. (2013). Kurdish cinema and the concept of visual identity. *Al-Mada Cinematic Journal*, (14), 38–45.

Baban, N. (2010). *History of the Kurdish people*. Sulaymaniyah: Dar Azadi Publishing.

Badaz, S. A. L. A., & Shawqi, A. A. (2022). Analytical study of the film music in films by Khaled Hamed. *Journal of Music Sciences and Arts – College of Music Education*, 47, 2805.

Borum, J. (2015). *Composing for the screen in Germany and the USSR: Cultural politics and propaganda*. Oxford: Oxford University Press.

Cameron, A. (2016). *Modulations: Cinema and the sonic*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chattah, J. (2019). A multidisciplinary approach to film music analysis. *Journal of Film Music*, 7(1), 1–18.

Chattah, J. (2024). *Intersemiotic analysis of film music and narrative meaning*. New York: Routledge.

Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). New York: Columbia University Press.

Chion, M. (1999). *The voice in cinema* (C. Gorbman, Trans.). New York: Columbia University Press.

Dubowsky, J. (2016). *Intersecting film, music and sound design: Sonic style in cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

Dubowsky, J. (2021). Music, memory, and narrative structure in contemporary film. *Music and the Moving Image*, 14(2), 1–9.

Ghitani, G. (1999). *The road to the original regions: My declared diaries series* (Vol. 4). Cairo: Dar Nahdat Misr.

Gholami, A. (2019). *Cultural symbols in Kurdish cinema*. Baghdad: Dar Al-Mizan.

Habshiyan, E. (2021, October 12). Music and image in Youssef Chahine and Gabriel Yard: A reading of *Farewell Bonaparte*. *Al-Nahar Al-Arabi*.

Hoeckner, B. (2018). *Film, music, memory: Soundtracks of modernism*. Chicago: University of Chicago Press.

Hoeckner, B. (2019). Memory, affect, and the aesthetics of film music. *Music and Emotion*, 12(1), 1–6.

Jabbara, H. (2024). *Cinema of countries: A global reference for national films* (M. Al-Khalidi, Trans.). Amman: Arab Foundation for Studies.

Jones, C. (2010). Poetics of the inaudible: Music and the emotional landscape in art cinema. *Film Quarterly*, 64(1), 2–11.

Kalinak, K. (2010). *Film music: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Kalinak, K. (2013). *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Karlin, F., & Wright, R. (2004). *On the track: A guide to contemporary film scoring* (2nd ed.). New York: Routledge.

Khan, H. M. (2018). *Introduction to the history of Kurdish cinema*. Beirut: Dar Spark.

lmt editor. (2024). *The role of music in film*. LMT Music Academy.

Nasr, Y. (2010). *Speech delay: The problem and the solution*. Cairo: Ebda'a Press for Media and Publishing.

Neumeyer, D. (2014). *Meaning and interpretation of music in cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Piazza, S. (2011). *Sound and silence in contemporary cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Qaddouri, H. (1987). *Arab musical encyclopedia* (1st ed.). Amman: Arab Music Assembly.

Rona, J. (2000). *The reel world: Scoring for pictures* (1st ed.). San Francisco: Backbeat Books.

Rona, J. (2022). *The reel world: Scoring for pictures* (2nd ed.). New York: Routledge.

Story, E. (2024). *Transnational identity and sound in Kurdish cinema*. London: Bloomsbury Publishing.

The New World. (2022, March 12). Cinema, language, and memory in Kurdistan: An interview with Mueid Tayeb. *The New World*.

Wierzbicki, J. (2009). *Film music: A history*. New York: Routledge.

Zaid, M. (2015). *Kurdistan: Geography and identity*. Erbil: Dar Zakros.

Zaki, A. H. T. (2007). *Notables of Egyptian music over 150 years*. Cairo: Egyptian General Book Organization.