Journal Of the Iraqia University (75-4) March (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/247

جماليات الموسيقى في أفلام سيرجيو ليوني

م. د حسن قاسم مطشر
شبكة الإعلام العراقي

The Aesthetics of Music in Sergio Leone's Films

Lecturer Dr Hasan Qasim Muttashar
Iraqi Media Network
hasanqasim980@gmail.com

الملخص

يعنى البحث بدراسة موسيقى الأفلام، وكيفية تطورها منذ بداية السينما الصامتة، وصولاً إلى الاستخدامات الجمالية للموسيقى في الأفلام الحديثة، والتي وصلت الى درجة من التعبيرية والجمال ينبغي معرفتها ودراسة تأثيرها. ويخوض البحث في البدايات الأولى للصوت، حينما كانت آلة بيانو منفردة ترافق العروض السينمائية في دور عرض صغيرة وشعبية، ثم تطور ذلك الدور إلى مبانٍ فخمة تستقطب جمهوراً يهتم بالتقاليد الكلاسيكية، وبطبيعة الحال احتاجت دور العرض الكبيرة الى فرقة أوركسترالية كاملة، تعزف الموسيقى المرافقة للفيلم. ويحاول البحث أن يقدم رؤية تحليلية للاشتغالات الجمالية للموسيقى التصويرية في السينما وتطبيقاتها في نموذج من أفلام المخرج سرجيو ليوني، وهنا تكمن مشكلة البحث إذ لم يسلط الضوء بشكل كبير على ذلك الاشتغال الجمالي في موسيقى أفلام سرجيو ليوني، ربما بسبب موضوعاته التي كانت في الغالب تحكي قصص الغرب الأمريكي ومغامرات الويسترن.ويتطرق البحث في المبحث الأول إلى مرحلتين مهمتين مرتا بالموسيقى وهي أولاً: الاستخدامات المبكرة للموسيقى، وثانياً: مرحلة الموسيقى المصاحبة للأفلام. وفي المبحث الثاني يتطرق البحث إلى مرحلة الموسيقى التصويرية التي واكبت إصدار بيانات للصوت على يد المخرجين السوفيت الذين شعروا بأن على الموسيقى أن تحتفظ بخطها الخاص ونزاهتها الخاصة. ويخوض المبحث الثالث في جماليات الموسيقى وتعبيريتها في الفلم السينمائي عبر الإشارة إلى نماذج متميزة منها، وذلك بعد أن أصبحت الموسيقى ذات خصوصية، وتحمل خطاباً معيناً، فهي ليست تابعاً، أو جزءاً ثانوياً للصورة البصرية، بل يجب أن تكون عنصراً أساسياً لتحقيق الفكرة العامة ككل.وفي التطبيقات يتم تحليل أحد النماذج الفلمية المتميزة والمبكرة للمخرج سيرجيو ليوني، الذي عُرِفَ بإسلوب التصوير عن قرب، مع التطويل في المشاهد، وعُرِفَ أيضاً بالاعتماد على التوظيفات الجمالية للموسيقى التصويرية في معظم أفلامه ومنها النموذج الذي يتطرق إليه البحث.

كلمات مفتاحية: جماليات، موسيقى، إينيو موريكوني، سيرجيو ليوني، أفلام.

Abstract

This research examines film music and its evolution from the beginning of silent cinema to the aesthetic uses of music in modern films, which have reached a level of expressiveness and beauty that should be recognized and its impact studied. The research delves into the early beginnings of sound, when a solo piano accompanied film screenings in small, popular theaters. These theaters then evolved into luxurious buildings that attracted audiences interested in classical traditions. Naturally, large theaters required a full orchestra to play the accompanying music. The research attempts to provide an analytical perspective on the aesthetic functions of soundtrack music in cinema and its applications in a model of director Sergio Leone's films. This is where the research's problem lies, as it has not shed significant light on this aesthetic function in Leone's film music, perhaps due to his themes, which were mostly about American Westerns and Western adventures. The first section addresses two important phases of music: first, the early uses of music, and second, the stage of music accompanying films. The second section addresses the stage of soundtrack music, which accompanied the release of soundtracks by Soviet directors, who felt that music should maintain its own distinct style and integrity. The third section explores the aesthetics and expressiveness of music in cinematic film, highlighting distinct examples. This is now that music has acquired a distinctive character and carries a specific message. It is neither

subordinate nor secondary to the visual image, but rather must be an essential element in achieving the overall idea In the applications, one of the distinctive early film models by director Sergio Leone is analyzed. He was known for his close-up photography style, with extended scenes, and for his reliance on aesthetic uses of soundtrack music in most of his films, including the model addressed in this research.
Keywords: Aesthetics, Music, Ennio Morricone, Sergio Leone, Films.

مشكلة البحث

تنطلق وظيفة الموسيقى كقيمة أساسية في الفلم من كونها تعمق جماليات الفن السينمائي، ومع أن المشاهدين من النادر أن يفقدوا صلتهم بالصورة إلا أن الموسيقى تعزز تلك الصلة لما تحققه من استثارة لمخيلتهم، فهي تداعب المشاعر وتربط الفكر بالأحاسيس وتوحد بين العاطفة والواقع، ولكون الموسيقى مصدراً آخر للمعلومات في الفلم كما الصورة والحوار والمؤثرات الصوتية؛ فإن الموسيقى تختلف في آلية نقلها لتلك المعلومات لأنها في الأصل وسط تعبيري وتجريدي وليس وسطاً تجسيدياً، وتأتي أهميتها من كونها تمتلك خصائص تميزها عن العناصر الأخرى في الفلم، ومن هنا يحاول هذا البحث أن يقدم رؤية تحليلية للاشتغالات الجمالية للموسيقى التصويرية في السينما، وتطبيقاتها في المشهد رقم 6 من فلم حفنة من الدولارات للمخرج سرجيو ليوني.

المبحث الأول

أولاً: الاستخدامات المبكرة للموسيقى

منذ ظهور الأفلام الأولى كان لابد من صوت يرافق صمتها المفروض عليها بسبب بدائية أجهزة التصوير (حيث لم يكن هناك شريط خاص بالصوت)، وكذلك بسبب الضجيج العالي الذي يصدر من أجهزة العرض في دور السينما أثناء التشغيل. وقد ارتبطت دور العرض الأولى التي ظهرت في المدن الأمريكية في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر بعملة (الخمسة سنت) لأنها " كانت مجرد قاعات ضيقة وكئيبة، ولم يكن لجمهور هذه الدور، أية اهتمامات بالتقاليد الكلاسيكية، إذ كانوا مجرد عابرين بالطريق، دخلوا لمشاهدة طقوس صورية جديدة" (Lawson, 1974, p. 11). وتم الاستعانة بعازفي البيانو الذين رافقوا العروض الأولى، وعزفوا لها بشكل حي، وكانت القطع الموسيقية تعزف وفق الجو النفسي للمشاهد المعروضة، فهي تناسب اللحظات العاطفية بين العشاق، وتناسب المطاردات ومشاهد الخوف، وهي – أي الموسيقى – تتغير في سرعتها ومضمونها تبعاً لما يتغير من أحداث على الشاشة. وحينما تطورت وكبرت دور العرض تطورت معها الفرقة الموسيقية المرافقة. " في عهد السينما الصامتة كانت كل دار عرض من دور السينما مزودة بقسم موسيقى تتراوح آلاته بين بيانو متواضع وأوركسترا كبيرة، مهمته مصاحبة الصور بتيارات صوتية تتراوح تزامنها مع الصور" (Martin, 2017,p.125)وبالطبع، كانت المعزوفات معروفة مسبقاً ومشهورة، وفيها قطع شعبية ومتداولة آنذاك، وهي بشكل عام لا علاقة لها بالأفلام وإنما كانت الحاجة إليها هي التي دعت أصحاب العروض الى الاستعانة بما هو معروف من الموسيقى لغرض استخدامه كصوت مرافق للأفلام الصامتة والتي كانت على الأغلب مجموعة من الأفلام القصيرة التي تعرض في جلسة واحدة. " في عام ١٨٩٩ قدم ميليس فيلم قضية دريفوس ، أوضح فيه مجريات القضية بإثني عشر مشهداً، تتألف من ثلاثة عشر شريطاً طول كل منها ٦٠ قدماً، يستغرق عرضها على الشاشة خمس عشرة دقيقة" (Lawson, 1974, p. 41)وبرغم قصر أوقات الأفلام المنتجة في العروض الصامتة، إلا أن عزف الموسيقى داخل صالات العرض، كان يضفي البهجة والجمال على تلك العروض. " كان الجو مفعماً بأصوات رخيمة، مشبعة بموجبات كبيرة من الهارمونيات العذبة التي تنتشر من حولنا ومن فوقنا، كانت الموسيقى تغطينا وتحتوينا، كان في وسعنا أن نتحسسها، بل نكاد نراها لفرط إيقاعها علينا " (Martin, 2017,p.125). وقد كان للموسيقى في أثناء عروض أفلام السينما الصامتة واجبات أخرى غير مرافقتها للأحداث التي تعرض على الشاشة، فهي بالإضافة الى هذا الدور الجمالي الواضح، كان لها وبحسب آرثر نايت وظيفتان هما " تهيئة موسيقى مناسبة لمشاهد الفيلم. والثانية تغطية الأصوات الصادرة من أجهزة العرض ومن المقاعد ومن المتفرجين أنفسهم" (Al-Baydani, 2011, p.52).

ثانياً: مرحلة الموسيقى المصاحبة للأفلام

الموسيقى المصاحبة للأفلام، هي المرحلة الثانية من الاستخدام الموسيقي، وهي مرحلة كتابة معزوفات موسيقية للأفلام الصامتة، ويذكر مارسيل مارتن مجموعة من تلك الأفلام، هي: فيلم معجزة الذئاب، وفيلم استراحة، وفيلم العجلة " ولكن هذه كانت موسيقى مكتوبة لمصاحبة الأفلام، لا موسيقى فيلمية بالمعنى الدقيق للكلمة، نظراً لأن مبدأ التزامن بين الصورة والصوت لم يكن قد تحقق من الناحية الفنية ولا مسلماً به من الناحية الجمالية " (٦). (Al-Baydani, 2011, p.124)ويمكن الإشارة الى أن الاهتمام بالموسيقى قد جاء في تلك المرحلة التي بدأت فيها ملامح

الفن السينمائي بالتبلور في العام ١٨٩١ الذي شهد بداية الإنتاج التجاري للأفلام، وقد أرخت تلك الفترة دخول إدوين. س. بورتر الى عالم السينما بفيلمه الشهير سرقة القطار الكبرى الذي اعتمد فيه على التأثيرات الحسية، واعتماد التتابع المتواصل للمشاهد، واختيار اللحظات الدرامية الأكثر تأثيراً، وإنهاء الفيلم بلقطة قريبة لم تكن متوقعة ولا مستخدمة في الأفلام التي سبقت هذا الفيلم. وبعد ذلك الفيلم وتزايد الطلب على القصص ذات المضمون العاطفي، بدأت مرحلة جديدة من الأفلام (الفنية) التي استقطبت ممثلي المسرح ومؤلفي الموسيقى لكي يكتمل محتواها الفني والجمالي، " ففي فرنسا تم إنتاج فيلم اغتيال الدوق دي كيز في العام ١٩٠٨ مثل فيه ممثلون من مسرح الكوميدي فرانسيس بمرافقة موسيقى وضعها سان سين" (Lawson, 1974, p. 53)وفي إيطاليا تم إنتاج أفلام بنفس الاتجاه ذي الطابع الفني، حيث ظهرت ثلاثة أفلام عن هاملت لإنجاز تأثيرات تطابق العروض المسرحية، ونسخة من قصة كونت مونت كرستو، والشيء المهم بالنسبة للموسيقى هو " تصوير عدد من أفلام الأوبرات متزامنة مع الموسيقى، قدمت سلسلة متعاقبة من المشاهد المنظمة تنظيماً فنياً وفق طريقة ميليس، ولكن بدون خياله البصري" (Lawson, 1974, p. 53)وبعد ذلك دخلت السينما مرحلة جديدة من التطور والرقي على يد ديفيد وارك غريفيث الذي عاد ليستلهم التاريخ بمعالجات صورية ناضجة مبتعداً عن افترضات مرحلة الأفلام الفنية أو سينما الفن التي وضعت العالم داخل إطار مسرحي بحت، وراحت تصوره كلوحة استعراضية ساكنة، إلا أن غريفيث كسر ذلك السكون، مبتكراً خواص المونتاج والذروات وتعدد اللقطات والحجوم والزوايا، وحيث المناظر الحاشدة وحركة الناس والديكورات الضخمة. ثم جاء بعده تشارلي شابلن الذي كان بالإضافة الى تمثيله لأفلامه ذات الموضوعات الإنسانية، مخرجاً ومؤلفاً موسيقياً لها.

وحينما قدم شابلن فلمه أضواء المدينة في عام ١٩٣١ ، كان الصوت قد دخل السينما قبل ذلك التأريخ بأربع سنوات، وبدأت هوليوود تتجه نحو الصوت، وابتكرت تقنيات التسجيل الصوتي، وقد عرف عن شابلن أنه وقف بوجه الحوار وكان مسانداً للموسيقى فقط، وهو عادة كان المؤلف الموسيقي لأفلامه، ولكنه لم يشأ أن يعترف بالصوت المتكامل (حوار، موسيقى، مؤثرات صوتية), لأنه يعتقد أن السينما تخسر الكثير من فنها الصوري والإيحائي حينما تصرح بشكل مباشر بمضمونها " كان شابلن يعتقد مثله مثل العديد من فناني السينما الصامتة بأن التمثيل الصامت هو جوهر السينما" (Janetti, 1981, p. 255).ثم قدم شابلن في فلم الأزمنة الحديثة أغنية اشتهرت كثيراً، وسميت ب(هراء الكلمات) لأن شابلن أضاع الكلمات التي كتبها على كم قميصه (وهي قطعة قماش منفصلة عن القميص) في أثناء رقصه على المسرح، فابتكر كلمات لا معنى لها، ورافقته الفرقة الموسيقية بعزف أوركسترالي، وقد تأخر شابلن بالغناء فظلت الفرقة تعيد عزف الإفتتاحية، لحين تنبهه لفكرة الكلمات غير المفهومة، وهي مزيج من اللغتين الإيطالية والفرنسية، وتحكي بحسب حركات شابلن علاقة عاطفية بين رجل وامرأة.وفي فلم أضواء المدينة، هنالك أيضاً، مشهد جميل توضحت فيه العلاقة كثيراً بين الصورة والموسيقى المرافقة لها وهو مشهد الملاكمة، فكانت الموسيقى تنتقل بخفة بين شعور شابلن بالخوف والرهبة من الملاكمين الآخرين، ومحاولاته إقناعهم ليتقبلوه كملاكم جديد، ثم في العزف الصاخب لدخول الملاكمين الى الحلبة، وأخيراً في إيقاعات السرعة والإبطاء التي راحت تجاريها الموسيقى، لتلاحق شابلن الذي كان يهرب من خصمه أثناء النزال، وكانت نفس ثيمة النغمة الرئيسية في الفلم، والذي قام شابلن بتأليف موسيقاه.ثم قام المخرج رينيه كلير بصنع عددٍ من الأفلام الموسيقية التي تعتمد الموسيقى والأغاني بدلاً من الحوار، وتوصل الى نفس نتائج المخرجين السوفيت في سعيهم لعدم مطابقة الصورة والصوت فيما سمي بعدم التزامن، وقد وضع كلير ما يؤمن به من رؤية خاصة بالصوت في فيلم بعنوان المليون حيث تم مرافقة المشاهد بأصوات غير متزامنة " أفلام كلير كان لها كل الحرية الصورية تقريباً التي كانت في عهد ما قبل الصوت، وخالية من التقيد الحرفي الذي أتلف أغلب الأفلام الناطقة، وأصبح النموذج الذي أنشأه كلير رغم أنه سابق لزمانه هو المدخل الرئيسي فيما بعد في إنتاج الأفلام الناطقة " (Janetti, 1981, p. 254).

المبحث الثاني: الموسيقى التصويرية

قبل أن يعلن كل من آيزنشتاين وبودوفكين بيان الصوت الذي أصرا فيه على أن الموسيقى في الفلم يجب أن لا تكون مرافقة للأحداث المصورة، لم تكن أغلب موسيقى الأفلام الصامتة قد أخذت أبعد من كونها تؤدي دور المرافق للصورة، فالموسيقى بحسب مفهومهما تنتج معلومات أخرى غير التي تنتجها الصورة، وأضحوا في ذلك البيان، الطريقة التي يجب فيها مجاورة الصوت للصورة " ينبغي أن توجه التجارب الأولى مع الصوت نحو عدم التطابق مع الصورة المرئية، الأمر الذي سينتج الأثر المنشود الذي سيقودنا مع الزمن الى خلق تآلف أوركسترالي جديد بين الصور البصرية والصور المرئية " (Al-Baydani, 2011, p.13).وفي خضم تلك العلاقة المشدودة بين الموسيقى والصورة السينمائية، ذهب بعض المنظرين السينمائيين الى أبعد من طروحات آيزنشتاين وبودفكين في الصوت الفلمي، حيث يرى بول روثا " أن الموسيقى يجب أن يفسح لها المجال لكي تسيطر على الصورة في بعض الأحيان" (١٢) (Janetti, 1981, p. 272).وبالفعل فقد ظهرت أفلام أصبحت فيها الموسيقى – برغم وجود الحوار والمؤثرات الصوتية – تشكل عبئاً على الفلم، فهي تبدأ منذ العناوين الأولى للفلم ولا تصمت إلا بنزول كلمة النهاية، وهي ترافق

كل شاردة وواردة في الفلم حتى أنها تحاكي خطوات البطل، وترافق صفق الأبواب، وإشعال السجائر، ونزول الدموع، بحجة تعميق الصورة والتي ما تزال تشكل السمة الواضحة للموسيقى في الأفلام الهندية " بعض صانعي الأفلام يلح على الموسيقى الوصفية البحتة وهي ممارسة يشار إليها بأنها (ميكي ماوس) المؤلفات الوصفية، حيث تستخدم الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة " (Janetti, 1981, p. 272)وعلى العكس مما سمي بآلية (ميكي ماوس) للمؤلفات الموسيقية الوصفية، عمل آيزنشتاين بمساعدة المؤلف الموسيقي بروكوفيف في فلم ألكسندر نفسكي على تجنب العناصر التشخيصية البحتة للموسيقى، من خلال وضع نوع من التأليف السمعي – البصري يقابل فيها كل سطر من الموسيقى بحركة من الصور التي تم رصفها في صف، فنشأ ما سماه آيزنشتاين بالمونتاج العمودي. وهنا تقوم الموسيقى بتفسير الصورة وليس بمصاحبتها أو محاكاتها كما في الطريقة المباشرة لآلية (ميكي ماوس)، الأمر الذي يعطي للموسيقى بعداً آخر يعمق من معنى الصورة والصوت في آن واحد، ويورد آيزنشتاين بشكل أساس رؤيته بالقول " يتعين للتحكم بهذا المنهج أن يطور المرء في ذاته حاسة جديدة: هي القدرة على إحالة الانطباعات البصرية والسمعية الى قاسم مشترك " (Mitri, 1997, p.243). وفي منهجه هذا في التعامل مع الصوت; يركز آيزنشتاين ومؤلفه الموسيقي بروكوفيف على جانب الصورة في أحيان، وعلى الموسيقى في أحيان أخرى، وليس هناك غلبة أي واحد منهما على الآخر بحيث أننا " نجد تجاوباً مطلقاً ما بين حركة الموسيقى وحركة النظرة على خط التأليف التشكيلي. بكلام آخر، إن الحركة عينها هي التي تقبع في أساس البنية الموسيقية والبنية التشكيلية على حد سواء " (Mitri, 1997, p.244).

المبحث الثالث: جماليات الموسيقى في الفيلم السينمائي

بدايةً، تعمل موسيقى الأفلام على تعريفنا بالجو العام للفلم، فهي ومنذ العناوين الأولى، يمكنها الإيحاء بما سوف نراه من أحداث يمكنها أن تكون حزينة أو كوميدية، بطيئة أو سريعة، تاريخية أو حديثة، وبدخولنا أجواء الفلم تصبح الإيحاءات بعد ذلك سهلةً، وقادرةً على الوصول إلى المتلقي بسهولة، إذ يكفي أن توضع آلات معينة في القطعة الموسيقية الخاصة بالتايتل كأن تكون تراثية أو حديثة للإشارة إلى نوع الفلم ومكان الأحداث وزمانها، وكل تلك المعلومات غالباً ما تؤكد الاستخدام الوظيفي والجمالي للموسيقى الموضوعة بدقة وقصدية، وبالطبع، تشذ الكثير من الأفلام عن تلك القاعدة لأنها تستخدم مقطوعات عالمية معروفة لا توحي إلا بموضوعاتها، بمعزل عن موضوع الفيلم، وهي في الغالب تختلف عن الموسيقى المؤلفة خصيصاً للفيلم. وتعمل الموسيقى في تايتل الفلم كعنصر تنبؤي بالأحداث القادمة وخصوصاً في الأفلام ذات الطابع النفسي وأفلام الجريمة التي تتطلب نغمات وألوان موسيقية خاصة بها، وقد عمل هتشكوك في فلمه سايكو ، على وضع النغمة الرئيسية للفلم منذ البدء وهي توحي لا محالة بما سيجري من أحداث.وتتيح الموسيقى شيئاً من حرية التفسير حين توظف ضمن السياق الفلمي، وعلى اعتبار أن الموسيقى هي القوة التعبيرية الصوتية الأولى التي رافقت السينما؛ فهي " لا تعبر عن العواطف العادية: لأن الذاتية التي تمد الموسيقى فيها جذورها أشدُّ غموضاً من هذه المشاعر السطحية" (Barthelemy, 1970, p. 358).وبعد أن كانت الموسيقى مجرد مصاحبة صوتية للحدث، أصبحت ذات خصوصية بخطاب معين، فهي "ليست تابع، أو جزء ثانوي للصورة البصرية، بل يجب أن تكون عنصراً أساسياً لتحقيق الفكر العامة ككل" (Tarkovsky, 2006, p. 151). ، وقد تصبح هذه القطع الموسيقية لازمة ترافق ظهور البطل، وتعمل على تعميق النص السردي، ففي فلم قصة حب love story للمخرج آرثر هيلر، ارتبطت به الموسيقى التي تحمل نفس الاسم، وهي من تأليف فرانسيس لاي، وحاز الفلم على أوسكار افضل موسيقى، وساهمت الموسيقى في دفع القصة الدرامية إلى الأمام، وهي " لا تدعي التعبير عن عاطفة أو عقيدة أو تقليد للطبيعة، ولا تريد أن تكون إلا موسيقى فحسب" (Barthelemy, 1970, p. 319)، ولا يكون وجودها عارضاً، بل معززاً للبناء الدرامي في الفلم ليس كدالة واقعية على الشيء بقدر كونها معبرة عن الشعور اتجاه ذلك الشيء.ويختلف نوع الموسيقى باختلاف القصة التي تتمحور حولها الأحداث فهي رهناً بالنوع أو الشكل الفلمي، فمثلما توجد موسيقى رومانسية، فقد تكون هنالك موسيقى ترقب، أو موسيقى فكاهية، أو موسيقى حماسية كتلك التي ترافق مشاهد الحروب، هي تعكس الطبيعة التتعبيرية للموسيقى حينما ترتبط بغرض معين، أو تختص بطبيعة بيئية معينة تعتمد آلات محددة ومميزة لتلك البيئة، والتي تخلق نوعاً من التواصل مع تلك البيئة، فالموسيقى التي رافقت فلم القلب الشجاع Brave Hart ، الذي يتناول قصة معركة بين الاسكتلنديين الذين يقودهم والاس، وبين البريطانيين، عبرت عن موسيقى التي كانت من تأليف جيمس هونر عن التراث الاسكتلندي، فلم تخلو من عزف الآت القرب المميزة للموسيقى الاسكتلندية.وتصبح الموسيقى مصدراً آخر لإمداد المشاهد بمعلومات عما يدور في الفلم من أحداث بشكل جمالي ومؤثر " لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة " (Abu Seif, 1981, p. 36)، بل إنها تمثل نوعاً من الإحالات الشعورية للمشاهد، وذلك حسب طبيعة الموسيقى التي يستلزمها المشهد، أو طبيعة الفلم، فشكل الفلم مرتبط بنوع الموسيقى السائدة فيه" فالشكل لابد أن يدل على شيء ويشير إلى شيء ويقول شيئاً" (Mustafa, 2001, p. 61)، وشكل الفلم يحدد أيضاً نوع الموسيقى التي سوف

تلازمه طيلة العرض، فموسيقى أفلام الحركة تختلف عن الموسيقى التي تعالج روايات أو قصصاً كلاسيكية، وأفلام الرعب المميزة بموسيقى الترقب التي تعتمد على ضربات موسيقية تساهم في تعزيز مشاعر الخوف لدى المشاهدين، وهي تختلف عن موسيقى أفلام الغرب الأمريكي التي تعتمد على الآت موسيقية ترتبط بالحقبة التاريخية التي تمثلها تلك الأفلام، وتعتمد في أكثر الأحيان على (الغيتار الهوائي وآلة الهارمونيكا)ويتم توظيف الموسيقى في حالات الحوار كخلفية لتفعيل الأثر الدرامي للحوارات الفلمية فهي حاضرة للشد والترقب أو رفع شحنة العاطفة أو إثارة الخوف والقلق، حيث " تشكل الموسيقى بعداً جديداً للعمل السينمائي يزيد من خصبته وثرائه، ويضاعف من شحنته النفسية، مما يساعد المتفرج على الاستغراق تماماً في العالم الخاص للفلم" (Ragheb, 1998, p. 77)، لأنها تعزز الإفصاح عن مكنونات نفس الشخصيات المُتحاورة؛ فتظهرها تارةً، وتخفيها تارةً أخرى، وتبرر في أحيان كثيرة الأفعال وردود الأفعال، وتضخم من الحركات والإيماءات، وتسهم بشكل كبير في تعميق المضمون الذي يقدمه لنا الخطاب المرئي بخطاب سمعي جمالي.وهناك نوع كامل من الأفلام يعتمد بشكل كبير على الموسيقى وهو ما سمي بالفلم الموسيقي، حيث تؤلف فيه الأغاني والرقصات التي تؤديها شخصيات الفلم وتصور مشاهد الفلم على وفقها، وتكون تلك الأغاني مرتبطة بالأحداث وبالشخصيات وبتطورات القصة ويحدث أن تصور ضمن ديكوارات ضخمة وخلفيات مضيئة تحاكي ما هو موجود في المسارح مثل فيلم قبعة علوية من إخراج مارك ساندريش، والموسيقى من تأليف: إرفينغ برلين، وصوت الموسيقى هو فلم موسيقي أمريكي أخرجه وأنتجه روبرت وايز، والموسيقى من تأليف ريتشار روجر، والذي بني على مسرحية غنائية تحمل نفس الاسم أما القصة فهي مبنية على كتاب السيرة الذاتية لماريا فون تراب، قصة عائلة تراب الغنائية. وفي تلك الأفلام يكفي أن تنطلق كلمة أو يحدث موقف ما، لكي تبدأ الأغنية. والنوع الثاني هو ما يجري في الحياة الاعتيادية فتبدأ الأغنية في السوق أو الشارع كفلم قصة الحي الغربي من إخراج روبرت وايز، وألف له الموسيقى ليونارد برنستاين، والمأخوذ عن مسرحية روميو وجوليت لوليم شكسبير، وتقع أحداثه في أحياء نيويورك القديمة حيث تدور مواجهات بين مهاجرين من أمريكا الجنوبية وسكان الحي الأصليين, وتترجم أغنيات الفلم مشاعر الكراهية والرفض لكل فريق للآخر، وهناك قصة حب تنمو في هذا الصراع. ولكن الأفلام الموسيقية لا تختلف كثيراً عن موجة الأفلام التي صورها مطربون عرب من أمثال أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ، ويتم وضع قصة مناسبة لأغانٍ أو ألبومات لهم سجلت من قبل، ويتم إدخالها في قصة الفلم، والتي كانت تكتب لهم من قبل كتاب معروفين يستطيعون أن يخلقوا أجواء درامية أو كوميدية مناسبة لأغاني أولئك المطربين، وقد عملت السينما العربية بعد ذلك على تبني عدد غير قليل من المطربين الجدد، في محاولة لزيادة انتشارهم جماهيرياً (استغلال الجمهور السينمائي) من خلال مشاريع سينمائية غنائية تحفل بالقصص الشعبية وبالمواقف الطريفة والمحزنة، كما في الفيلم الإستعراضي مولد يادنيا، الذي يعد أحد أشهر الأفلام الاستعراضية العربية من إخراج حسين كمال، ولحن أغاني الفلم كل من بليغ حمدي ومحمد الموجي وكمال الطويل ومنير مراد، يحفل بالمواقف والتطورات التي تتداخل فيها الأغاني والرقصات لتكون جزءً مهماً من سرد سينمائي سمي بالفلم الاستعراضي. إذن هنالك أفلام تبنى أحداثها على أغان سجلت من قبل كما في الأفلام الغنائية العربية، وهنالك نوع آخر تؤلف من أجلها الأغاني.ومن هنا فأن البنية الموسيقية في الفلم تضاعف من بلاغة الصورة في نقلها المعنى وبطرائق مبتكرة تناسب العصر الذي تصور فيه، وتحمل رسائل مقصودة ذات طبيعة جمالية قائمة على التفوق على عنصر التبليغ أو مجرد نقل المعلومات أو وسيط للتفاهم بل تتجاوز ذلك إلى تمثّل البنية الموسيقية على المستوى الجمالي وهو جزء من جمالية السينما التي تبتغي الوصول لمقاصدها عبر التعبير السمعي– البصري.ونخلص بالقول الى أن جماليات الموسيقى في الفلم السينمائي تقوم على مختلف طرائق الاستخدام، فالموسيقى تدعم الموقف الدرامي وتخلق التوتر والتغييرات في المصائر، ومنحنيات الأحداث، وتساهم في الترقب وكشف الذروات والحلول. وتشير إلى الشخوص والأبطال حيث تصبح لازمة للشخصيات الرئيسية، وتعكس تحفز الأبطال وتنقل هذا التحفيز إلى المشاهدين. وتعمق الصورة وتدعمها، فيمكنها من خلال استمراريتها بجوار اللقطات المتتابعة والمختلفة أن تعطي إنطباعاً بالعمق في المشهد الواحد. وتكشف الموسيقى المكان والأجواء، فهي تعرفنا بالمكان من خلال نغماته المميزة وآلاته الخاصة به وأغانيه المعروفة به، ويمكن للموسيقى أيضاً الإشارة إلى المكان القادم حتى وإن لم تنتقل الكاميرا إليه بعد. وتنتج الموسيقى دلالات جديدة حينما تعاكس الصورة بمرافقتها للصورة ومعاكستها لها، ففي مشهد غرامي يمكن أن تعطي الموسيقى سخرية وتحذيرات من كلمات الحب التي تنطلق بقصد الخديعة والإغواء، وهي بمجملها – مجاورة أو مرافقة أو معاكسة– سوف تعطي إشارات وعلامات تحمل تأثيرات جمالية يقصدها صانع العمل ليتمكن المتلقي من فهم معانيها وتأويلها ويستمتع بها بنفس الوقت.

التطبيقات

سوف نناقش في هذه التطبيقات المشهد رقم 6 من فلم حفنة من الدولارات A Fistful of Dollars 1964، الذي يعد إنموذجاً أولياً ومتقدماً لما سيقوم به لاحقاً المخرج سيرجيو ليوني والمؤلف الموسيقي إينو موكوني من توظيف للموسيقى في الأفلام اللاحقة، والتي ستجري على نفس المنهاج في تآلفها السمعي والمرئي.

١- For a Few Dollars More من أجل المزيد من الدولارات 1965

٢- The Good, the Bad and the Ugly الطيب والشرس والقبيح 1966

٣- Once Upon a Time in America حدث ذات مرة في أمريكا 1984 (وقد تم استعارة المقطع الموسيقى للفلم في مشهد طابور الماء من فلم The Book of Eli كتاب إيلاي 2010 الذي أخرجه الأخوان ألبرت وآلان هيوز)

A Fistful of Dollars

حفنة من الدولارات 1964

القصة يصل الرجل الغريب الذي لا يحمل اسماً إلى سان ميغيل، وهي بلدة صغيرة تسيطر عليها عائلتان متنافستان. يسود الصمت والخوف من الغرباء طرقات البلدة التي تكثر فيها النساء الأرامل ممن فقدن أزواجهن في عمليات تهريب الخمور وبيع الأسلحة عبر الحدود بين أميركا والمكسيك. يحاول الغريب، ومنذ اللحظات الأولى من تعرفه على صاحب الحانة، أن يربح الدولارات من هذه المنافسة، وأن يصنع له مكانة بين أفراد العائلتين وأفراد عصابتيهما، وذلك من خلال الإيقاع بين الجميع، وقتل البعض، واستغلال البعض الآخر، وبسبب إمرأة جميلة يعشقها رامون أقوى رجال عائلة روخوس الذي يصوب رصاصه إلى القلب دائماً، وكان قد ربح المرأة في لعبة الورق، فأخذها رهينة من زوجها، وحرمها من رؤية ولدها الصغير، يتأثر الغريب من هذا الظلم الذي سبق مجيئه إلى البلدة، حينئذ يبدأ صراع الغريب مع أفراد العصابة، فيقتلهم في منزل نائي، ويحرر المرأة، ويعيدها إلى زوجها وابنها، ولكن رامون يكتشف لعبته، فيتعرض الغريب للضرب الشديد وكسر أصابع يده، ويستطيع بصعوبة الهرب خارج البلدة، إذ يحمله النجار داخل أحد توابيت عربة الدفن في أثناء مقتل عائلة باكستر، واحتراق منزلهم. وبعد تعافيه، يعود الغريب إلى البلدة وهو يخفي درعاً معدنياً تحت عباءته، ويقتل جميع أفراد عائلة روخوس وآخرهم رامون.

الصنف الفني ويسترن سباغيتي– أفلام الغرب الأمريكي، تاريخ الصدور 20 تشرين الأول 1964، مدة العرض 99 دقيقة، اللغة الأصلية الإيطالية – الإنكليزية، مأخوذ عن يوجيمبو للمخرج أكيرا كيراساوا، مواقع التصوير مدريد– إسبانيا، المخرج سيرجيو ليوني، السيناريو دوشيو تيساري– فرناندو دي ليو– سرجيو ليوني، التمثيل كلينت إيستوود– جيان ماريا فولونتي– ماريان كوش– خوسيه كالفو، تصميم الأزياء كارلو سيمي، التصوير ماسيمو دالامانو، الموسيقى إنيو موريكوني، المونتاج روبيرتو سينيكوني، الشركة المنتجة Constantin Film، الميزانية 200 ألف دولار أمريكي، الإيرادات 3.5 مليون دولار أمريكي. ويشير مصطلح أفلام الويسترن سباغيتي (Spaghetti Western) إلى مجموعة أفلام تدور أحداثها في الغرب الأمريكي، والتي ظهرت على الساحة السينمائية خلال ستينيات القرن العشرين، وتم إخراجها من قبل مخرجين إيطاليين بالتعاون مع شريك أسباني في غالب الأمر، وهي محكومة بإنتاج مخفض في كلفة التصوير وفي أجور الممثلين بشكل كبير مقارنة بنظيراتها في سينما هوليوود، إلا أن هذا الأمر سبب نوعاً من محدودية الموضوعات في ضوء تضاريس مناطق التصوير، فكانت تلك الموضوعات تحوم حول الثورة المكسيكية والمناطق الحدودية بين الولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك؛ ولكنها بقيت محتفظة بهوية سمعية متميزة في المشاهدات أعلى وسائل التواصل الاجتماعي، وعادة ما تقوم الفرق الموسيقية العالمية بعزفها نزولاً عند رغبة الجمهور.

تحليل المشهد رقم ٦ من فلم A Fistful of Dollars حفنة من الدولارات

مشهد بعنوان : Get Three Coffins Ready جهز ثلاثة توابيت

رابط المشهد: https://www.youtube.com/watch?v=-KrsO91mfBw

نهار خارجي/ شرفة الحانة

– لقطة رقم ١: ثنائية (Two-shot) من زاوية عليا (فوق مستوى النظر للرجل الغريب مع صاحب الحانة)، ويظهر الطريق في خلفية الصورة، بعد أن ارتقى الغريب الذي لا يحمل اسماً (الممثل كلنت إيستوود) سلم الحانة، يتبعه صاحبها سلفانيتو (الممثل خوسيه كالفو) ليثنيه عن الصعود، ويحذره من الموت المجاني في بلدة سان ميغيل الصغيرة؛ يقفان أخيراً في الشرفة التي تطل على وسط البلدة شبه المهجورة كالمقبرة، وذلك بسبب القتل والقتل المقابل بين عائلة (روخوس) تجار الخمور، وعائلة (باكستر) تجار الأسلحة، ويدفعون الدولارات للمهربين المتعاونين معهم والمقتولين تباعاً، الأمر الذي رمل معظم نساء البلدة وجعلهن حبيسات منازلهن، ويتصلن بالعالم الخارجي من خلال النافذة فقط. إذن هناك عائلة باكستر في هذا الجانب، وتقابلها عائلة روخوس في الجانب الآخر، ويقف هو في الوسط، فيسأل الغريب عن أقواهما؛ وحيث الأشياء تبدو دائماً مختلفةً وواضحةً من الأعلى، يجيبه سلفانيتو: انهم عائلة روخوس وبخاصة رامون، ينظر الرجل الغريب خارج الكاميرا باتجاه منزل عائلة روخوس، ليقرر مع من العائلتين سيعرض خدماته كقاتل مأجور، وبعد لحظة صمت، يضع سيجارته النحيفة في فمه، فنسمع بداية الموسيقى التي سترافق هذا المشهد إلى النهاية، تعزفها منفردة آلة الكلارنيت الهوائية، وهي آلة موسيقيّة تنتمي إلى عائلة آلات النّفخ، تطورت إلى شكلها الحالي عام ١٧٠٠ من قبل صانع الآلات الألماني يوهان كريستوف دينر..

– لقطة رقم ٢ من زاوية سفلى (أسفل مستوى النظر) وهي عكس اللقطة السابقة، يدخل الرجل الغريب إطار الصورة الفارغ من اليمين، فتتكرر نفس نغمة الكلارنيت، ولكن هذه المرة بمستوى أوطأ قليلاً لأنها سوف تصاحب كلمات الغريب في حواره الذي يلقيه بصوت مبهم بسبب وضع سيجارته قي فمه، وهو أشبه بالمونولوغ، وهو يدير رأسه نحو الشرفة الفارغة لمنزل عائلة روخوس في خلفية الصورة، فلا نرى معظم حواره، ولكننا نسمعه جيداً: دون ميغيل روخوس، أريد أن أتحدث معك، سمعت أنك تقوم بالتوظيف، حسناً، ربما أكون متاحاً، يجب أن أخبرك قبل أن تستأجرني،(يبصق جزءاً من سيجارته)، أنا لا أعمل بثمن بخس، ويخرج من يسار الصورة.

– لقطة رقم ٣ متوسطة من أعلى شرفة منزل عائلة روخوس ويبدو ميغيل روخوس من خلف ظهره، وهو يتجه ببطء نحو يمين كادر الصورة قليلاً ، كأنه يمشي على وقع الكمانات التي ترافق الكلارنيت، ليكشف عن مسير الرجل الغريب إلى يسار كادر الصورة باتجاه منزل عائلة باكستر، وكأنه يسير بثقة ولا مبالاة نحو موت محقق، ترتفع الجملة الموسيقية نفسها.

– لقطة رقم ٤ متوسطة: الكاميرا على السكة ترافق حركة الرجل الغريب وهو يمر بجانب صانع التوابيت الذي يهمهم بأغنية غير مفهومة ولكنها تبدو متوافقة مع موسيقى المشهد، يقول الغريب ((جهز ثلاثة توابيت))، ويستمر في السير.

– لقطة رقم ٥ عامة من أسفل أحد الأعمدة الخشبية لبعض رجال عائلة باكستر وهم يتهيأون لملاقات الغريب. وتتغير الجملة الموسيقية بإضافة نغمة صغيرة عليها.

– لقطة رقم ٦ متوسطة: للغريب وهو يحث السير نحو اليمين، ومن الخلف يبدو صاحب الحانة سيلفانيتو مختبئاً خلف الباب، يخرج الغريب من إطار الصورة فتدخل الكاميرا نحو الأمام بحركة (zoom in) إلى وجه سيلفانيتو، وهنا تتصاعد الموسيقى لتشترك مجموعة من الآلات النحاسية مع الكلارنيت.

– لقطة رقم ٧ عامة من الأسفل لمنزل روخوس حيث يقف ميغيل في الشرفة مراقباً من بعيد، تدخل أصوات الجوقة مع الموسيقى.

– لقطة رقم ٨: تكملة للقطة رقم ٥، رجال عائلة باكستر يملأون المكان، تستمر الموسيقى بتصاعدها المحذر.

– لقطة رقم ٩: عامة للغريب وسط الصورة، وهو يتقدم إلى الأمام، ويدخل رجلان من عائلة باكستر من اليمين واليسار، تنخفض الموسيقى لنسمع صوت أحدهما يخاطب الغريب: (وداعاً ياصديقي، اسمع أيها الغريب، ألم تفهم الفكرة؟- هنا تتوقف الموسيقى- نحن لا نحب رؤية الأشخاص السيئين مثلك في هذه المدينة).

– لقطة رقم ١٠: متوسطة بعيدة، أحد رجال باكستر، وهو يواصل حديثه مع الغريب(اذهب وخذ بغلك).

– لقطة رقم ١١: عامة أمريكية، الغريب يستمع للرجل مكملاً جملته بتهكم (لقد سمحت له بالابتعاد عنك) فيجيب الغريب (كما ترى، هذا ما أريد أن أتحدث معك بشأنه، إنه – ويقصد البغل- يشعر بالسوء حقاً، بغلي كما ترى، لقد غضب بشدة عندما أطلقت تلك الرصاصات على أقدامه).

– لقطة رقم ١٢: متوسطة، رجل باكستر الثاني يبدو غاضباً فيقول (هيه، هل أنت تسخر منا؟).

– لقطة رقم ١٣ أمريكية: الغريب وسط الصورة، يخرج سيجارته من فمه، مقاطعاً الرجل(لا، كما ترى، أنا أفهم أنكم يا رجال كنتم تمزحون فقط، لكن البغل لم يفهم ذلك بالطبع، ولكن، إذا اعتذرتم له جميعاً ...).

– لقطة رقم ١٤: قريبة في اليمين وجه رجل باكستر وهو يبتسم بحذر، وفي اليسار يجلس رجلان على عمود خشبي, يضحكان على النكتة التي أطلقها الغريب للتو.

– لقطة رقم ١٥ أمريكية: الغريب يحني رأسه ويرفع عباءة البونشو المزركشة التي يرتديها فوق ملابسه، فيضع طرفها على كتفه الأيمن ليكشف عن مسدسه. وهي عباءة جميلة وبألوان متنوعة تُغزل من الصُوف لتُعطي الدفء لمن يرتديها وتحميه من المطر، وصارت هوية لبطل الفلم.

– لقطة رقم ١٦ قريبة لوجه الغريب الغاضب، نسمع نغمة قصيرة ومحذرة مثل الصافرة (ضحككم أمر لطيف).

– لقطة رقم ١٧ نفس زاوية وحجم اللقطة رقم ١٤: الرجال يشعرون بالخطر وهنا تبدأ موسيقى محذرة بنغمة متصلة، ولا تتوقف طيلة اللقطات التالية.

– لقطة رقم ١٨ قريبة لوجه الغريب، يستطرد: (ولكن بغلي لا يحب الناس الذين يضحكون، إنها فكرة مجنونة أنك تضحكون عليه، الآن إذا اعتذرتم، كما أعتقد أنكم ستفعلون، فقد أقنعه بأنكم لم تقصدوا ذلك حقاً). ونستمع إلى كلماته على مجموعة من اللقطات القريبة والسريعة ليده وهي تلمس المسدس، ولوجوه رجال باكستر الخائفين، ويتوقف كلامه عند وجه صانع التوابيت الذي يراقب بحزن، بينما يبدو أن صاحب الحانة قد خرج ليتعلق بأحد الأعمدة الخشبية، كأنه على وشك الموت غرقاً، وتستمر النغمة الطويلة كصافرة إنذار نربط تلك اللقطات جميعها، وتقيم علاقات نفسية وعاطفية مع بعضها البعض.

– لقطة رقم ١٩: نفس زاوية وحجم اللقطة رقم ١٤: قريبة لوجه رجل باكستر وهو يبصق باتجاه الأرض كأنها إشارة ما، فيسحب رجال باكستر مسدساتهم.

– لقطة رقم ٢٠ عامة أمامية لرجال باكستر وهم يتلقون الرصاص من مسدس الغريب في يسار الصورة، ويسقطون دفعة واحدة، ويعلو صوت صهيل الخيل، يتقدم الغريب خطوة إلى الأمام قليلاً ليدير مسدسه بخفة في الهواء، ويدخله في قرابه الجلدي.

– لقطة رقم ٢١ : قريبة لوجه صانع التوابيت، وهو يبتسم فرحاً.

– لقطة عامة ٢٢ لمنزل باكستر وإلى يمين الصورة نرى جثة أحد الرجال المقتولين معلقة على العمود، يخرج رجلان من العمق باتجاه أمامية الصورة.

– لقطة رقم ٢٣ أمريكية الغريب ينتبه إليهم.

– لقطة رقم ٢٤ متوسطة بعيدة: الكاميرا على عربة الدولي تتقدم الى الأمام نحو الرجل الكبير، بينما يختفي الثاني الأصغر سناً خلفه تقريباً :(لقد رأيت كل شيء، لقد قتلتهم أربعتهم، سوف تدفع الثمن غاليا، سيتم شنقك).

– لقطة رقم ٢٥ أمريكية: الغريب يخرج مسدسه ثانيةً (من أنت؟).

– لقطة رقم ٢٦: متوسطة بعيدة الرجل متوسلاً (لا تطلق النار، أنا جون باكستر، المأمور)، ويخرج شارته من جيب الصديري المزخرف الذي يرتديه.

– لقطة رقم ٢٧ أمريكية الغريب يعيد المسدس إلى القراب (نعم، حسناً، إذا كنت المأمور، فمن الأفضل أن تدفن هؤلاء الرجال)، ويسدل الغريب طرف عباءته، فتبدأ الموسيقى بنغمة الصافرة ولكنها هذه المرة ليست منفردة كسابقاتها بل جاءت معها نغمات من الغيتار التي تعزف لحناً راقصاً وكأنها تحتفل بنصره على أعدائه.

– لقطة رقم ٢٨ متوسطة بعيدة: الكاميرا ترافق الغريب وهو يعود بنفس طريقه ويمر بجانب صانع التوابيت، يخرج يده من تحت عباءته ويشير بأصابعه (لقد أخطأت، أربعة توابيت)، تضاف نغمات أخرى إلى الجملة الموسيقية من الكمانات السريعة ونغمة تصدر من آلة ذات قطعتين خشبيتين شبه متلاصقتين، وجرس معدني ذي أنابيب طويلة يعزف عليه بواسطة مطرقة، قبيل ختامها المتلاشي على اللقطة اللاحقة للغريب وهو يغلق نافذة الحانة بينما كان يراقب منها عربة التوابيت متجهة نحو المقبرة.

إن هذا المشهد يؤكد النهج الذي سوف يسير عليه صانع العمل في أفلامه اللاحقة، بخلق تآلفات سمعية– مرئية، تجعل من المشهد وحدة متكاملة من العلامات الصوتية والصورية، والتي تتظافر فيها المرئيات من زوايا وأحجام التصوير وحركات الكاميرا، ومن شخوص (الممثلين وحركاتهم) والكسسوارات التي يستخدمونها (مسدسات، سجائر، أعواد ثقاب، أحذية جلدية طويلة العنق، المهاميز الحديدية)، ومن أزياء (قبعات، بناطيل وصديريات الويسترن الأمريكي، عباءات البونشو المكسيكية)، يضبطها مونتاج صارم لا يدع للترهل مجالاً.يقوم صانع العمل بتوقيتات مناسبة لبدء الموسيقى وختامها من خلال ربطها بحركات الشخصيات في المشهد السينمائي، وكذلك يعمل على زيادة وتيرتها كلما تصاعدت الأحداث، ويخفض من سرعتها كلما هدأت الأحداث. ولكن ليس بطريقة (الميكي ماوس) التي انتشرت في خمسينات القرن العشرين، (علما أن تاريخ إنتاج هذا الفلم كان في العام ١٩٦٤ ، وهي فترة ليست بعيدة جداً للخروج من تأثيراتها الصوتية، وكذلك بعد فيلم يوجيمبو للمخرج أكيرا كوروساوا بثلاث سنوات)فكانت مسحة جديدة من أفلام الويسترن تبزغ مختلفةً عن الشائع من الأعمال السينمائية الغربية، تكون فيها الموسيقى ملازمة للبطل أو الشخصية الرئيسة في الفلم، فنسمعها كلما يظهر في أحيان كثيرة، وتنوب عنه في أحيان أخرى برغم عدم وجوده في الصورة.هنالك مزاوجة غريبة بين البيانو كآلة محترمة، وبين الصفير المنطلق من الفم، كبديل عن الحوارات التي تختفي في مشاهد كثيرة لصالح الموسيقى، وباستثناء الشتائم التي انطلقت في المشهد الاستهلالي من قبل شيكو وهو يضرب زوج ماريسول (وهو اسم من أصل أسباني يعني المرأة الوحيدة)، ويطارد طفلها الصغير، تمر دقائق طويلة قبل أن نستمع إلى أول الحوار في الفلم على لسان مجنون البلدة الذي يحذره من القتل.وهذا ماسوف يحصل في الأعمال اللاحقة لصانع العمل، والتي تتصف بقلة الحوارات في مشاهد، وندرتها واخفائها في مشاهد أخرى، واستبدالها بالجمل الموسيقة بدلاً من الجمل الحوارية التي اعتادت الأفلام الاهتمام بها وكتابتها بتمعن، بالاستعانة بكتاب الحوار المختصين.امتازت الموسيقى المؤلفة خصيصاً لهذا الفلم بالاعتماد على الجوقة كثيراً، إذ تردد أصوات المنشدين رجالاً ونساءً الجمل الرئيسة التي تعزفها الأوركسترا في المؤلف ككل، وذلك على شكل آهات تتصاعد وتيرتها مع الأحداث، بالإضافة إلى ترديد كلمات أخرى على سبيل(we can fight) يمكننا القتال، مما يعطي طابع الحتمية والخوف من الموت القريب والسريع. وتبرز الآلات الإيقاعية والمكونة من الطبول والصنوج النحاسية حركة الخيول الراكضة في البرية. ولكن هنا يبدو الحوار مختزلاً ومختصراً وشحيحاً، فهو ينسحب لصالح الموسيقى التي تتحدث وتشرح وتعلق، فهي المتصدرة لبدايات المشاهد ونهاياتها، وهي التي تنقل المشاعر والأحاسيس، ويبدو أننا بإزاء فلم موسيقي بامتياز لأنها في أحيان كثيرة تحل محل الحوار وتبعده أو تستغني عنه، ولكنه غير ذلك، وهذا سببه المخرج الذي ترعرع في بيئة تحتفل بالأعمال الموسيقية الكبيرة كالأوبرا الإيطالية التي تحظى بشعبية كبيرة بسبب هيمنتها في أوروبا على مدار ٤٠٠ عام، لأنها تعتمد طريقة رائعة للتعبير عن المشاعر النقية وسرد قصة متعددة الحواس، وتعتمد الغناء والرقص والموسيقى والأزياء، وهي مثال رائع للتأثيرات الموسيقية على السينما. الموسيقى هنا لا ترافق الصورة فحسب، كأي قطعة مرافقة للقطات، ويمكن استعارتها من أي مكتبة موسيقية كما يحدث في كثير من الأعمال السينمائية، ولكنها في أفلام سيرجيو ليوني تلحن خصيصاً من قبل موسيقار محترف مثل إينو موريكوني من أجل تدعيم درامية الصورة واستخراج تعبيريتها الكامنة في العمق، الموسيقى تلحن بحسب الحركة والحوارات، ودخول وخروج

الشخوص، والصدمات والتهكم والخوف وانكشاف النوايا، في تطابق وتضاد مع المرئيات، وتتحول في نهاية الأمر إلى رمزية سمعية تشير إلى هوية سينمائية محددة في أفلام الويسترن، أفلام تحتفي بالموسيقى كثيراً، وتقلل من استخدام الحوار.

النتائج:

- تدعم الموسيقى الموقف الدرامي وتخلق التوتر والتغييرات في المصائر، ومنحنيات الأحداث.
- تساهم الموسيقى في الترقب وكشف الذروات والحلول.
- تشير الموسيقى إلى الشخوص والأبطال حيث تصبح نغمات معينة ومتكررة لازمة للشخصيات الرئيسية.
- تعكس الموسيقى تحفز الشخصيات، وتنقل هذا التحفيز إلى المشاهدين.
- تعمق الموسيقى الصورة وتدعمها، وتزيد من شحنتها العاطفية والدرامية.
- تعمل الموسيقى من خلال مجاورتها ومرافقتها ومعاكستها للصورة على توليد إشارات وعلامات تحمل تأثيرات جمالية يقصدها صانع العمل ليتمكن المتلقي من فهم معانيها وتأويلها ويستمتع بها بنفس الوقت.

References

Lawson, H.L. (1974). The Art of Scriptwriting. (ALsahan.I, trans.) Baghdad: Radio and Television Training Institute.

Martin, M. (2017). The Language of Cinema. (Makkawi.S, trans.) Cairo: The Egyptian House for Authorship and Translation.

Al-Baydani, H. (2011). Aesthetics and Techniques of Sound. Cairo: Academy of Arts, Publications Unit.

Janetti, L.D. (1981) Understanding Cinema. (Ali. J, trans.) Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing House.

Mitri, J. (1997) Experimental Cinema, History and Future Perspective. (Awishek. A, trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture, General Cinema Organization.

Barthelemy, J. A (1970) Study in Aesthetics. (A . Anwar, trans.) Cairo: Dar Nahdet Misr.

Tarkovsky, A. (2006) Sculpting in Time, (Saleh. A , trans.) Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Abu Seif, S. (1981) How to Write a Scenario .Baghdad: Dar Al-Jahidh Publishing.

Mustafa, A. (2001) The Significance of Form, A Study in Formal Aesthetics (Beirut: Dar Al Nahda Al Arabiya.

Dr. Ragheb, N. (1998) Art Criticism (Egypt, Misr Library.