التوظيف الجمالي للصوت في افلام الفريد هيتشكوك

حكمت مطشر مجيد البيضاني

الملخص

يتناول هذا البحث طبيعة التوظيف الجمالي للصوف في أفلام الفريد هيتشكوك، اذ يتميز هذا المخرج بتجربته الثرية التي تعاملت مع الصورة السينمائية أيام السينما الصامتة ونجح بطريقة فاعلة في بناء افلامه، كذلك حينما دخل الصوت قام هيتشكوك بتوظيف الصوت بطرق جمالية مازال يحتذى بها لحد الان . لذا أعتمد الباحث هذه الموضوع وقام بتقسيم البحث الى اربعة فصول ، مثل الفصل الاول تضمن الاطار المنهجي والذي تناول مشكلة البحث واهمية البحث ، واهداف البحث ، وكذلك حدود البحث وأخيرا تحديد المصطلحات .

أما الفصل الثاني فقد شمل الاطار النظري والدراسات السابقة ، حيث قام الباحث بتقسيمة الى مبحثين تناول فيها البحث التجارب السينمائي للفريد هيتشكوك وكذلك طرقه الفاعلة في التوظيف الجمالي للصوت في جميع افلامة . وفي النهاية دون الباحث مؤشرات بحثه وهي نتائج الاطار النظري .

الفصل الثالث ، اجراءات البحث ، حيث قام الباحث بأختيار فلمين من افلام هيتشكوك وهما فلم الطيور وفيلم النافذة الخلفية ، وقام بتحليل العينة بناءاً على المؤشرات التي خرج بها من الاطار النظري . وأخيراً في الفصل الرابع خرج الباحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات وختم البحث بمجموعة المصادر .

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

يمثل الصوت مصدر غني من مصادر الحصول على المعلومة او انتاج المعنى او بث معطيات جمالية في بنائية الفيلم السينمائي، بسبب قدرة الصوت على تغليف الصورة بمعاني شتى، فضلا عن كون الصوت مصدر اساسي من مصادر انتاج الصورة الذهينة، فالصوت يطور الفعل وينمي الحدث ويعبر عن الشخصية، والمكان والزمان، اضافة الى قدراته في جلب مكان مصدر الصوت الى داخل الصورة السينمائية دون ان يزاحم التكوين الصوري في اللقطة، فالصوت سواء كان من خارج الكادر او داخله، فهو معد من اجل احداث جملة من المتغيرات على مستوى الصورة السينمائية، لذا نجد وعلى طوال تاريخ السينما ان العديد من المخرجين قد ركزوا كثير في توظيف الصوت بكونه بعد جمالي للصورة، ونتيجة للتوظيف المتقن تميز العديد من المخرجين في قدراته وحسن ادارته في اختيار الشريط الصوتي ما يحقق اكثر من مستوى، معلوماتي ودرامي وجمالي ودلالي، وتعد أعمال المخرج العالمي (الفريد هيتشكوك) نماذج يحتذى بها من قبل المخرجين الاخرين حيث نجد في ادبيات السينما الكثير من الاراء لمخرجين ومهندسي الصوت يؤكدون هذه الحقيقة وهي اعتبار اعمال (هيتشكوك) تجارب غنية يمكن ان ينهل منها الخبرة والابداع في صياغة وبناء السرد للاعمال السينمائية والتلفزيونية على مستوى علاقة الصوت بالصورة ، وعلى مستوى البناء المونتاجي . لذا ترتقي اعمال (هيتشكوك) الى مستوى نماذج يعتد بها كما هو الحال في افلام (إزانشتاين وكريفت وبودفكن وفلليني) وغيرهم من المبدعين الكبار، لذلك وجد الباحث ان توظيف (هيتشكوك) لعناصر الصوت مع الصورة حقق تفردا واوجد تجارب متميزة تستحق ان تدرس ويستمد منها تلك الصياغات والتوظيفات الابداعية التي تخدم النتاج السينمائي، ومن هنا حدد الباحث مشكلة بحثه والتي تحاول استقراء القدرات الابداعية لتوظيف الصوت في افلام (هيتشكوك) جماليا، عبر التساؤل الاتي: كيفيات **توظيف الصوت جماليا في أفلام الفريد هيتشكوك.**

أهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث كونه يتصدى الى دراسة عنصر الصوت في افلام واحد من كبار المخرجين العالمين الذين انهل الكثير من صناع الصورة سابقا ولا يزالون الى الان مستفيدين من تلك الابداعات الفنية لدى هذا المخرج ، كما تكمن اهمية البحث في استخلاص بعض تجارب في مجال الصوت لتكون خبرة متاحة للعاملين في مجال الصوت والدارسين من طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة وصناع الافلام والنقاد والمهتمين في الانتاج السينمائي والتلفزيوني .

أهداف البحث :

يهدف البحث الى:

للكشف عن جماليات توظيف الصوت في افلام المخرج الفريد هيتشكوك .

حدود البحث :

الحد الموضوعي: الصوت في افلام الفريد هيتشكوك.

الحد المكاني: الافلام المنتجة في استوديوهات هوليود ولندن.

الحد الزماني: 1960-1970

الفصل **الثاني / الاطار النظري والدراسات السابقة**

المبحث الاول : التجربة الفلمية لهيتشكوك

حفلت رحلت اكمال عناصر الوسيط السينمائي بعقبات ومنجزات وتجارب علمية وفنية متنوعة، فحركة الة التصوير ونظريات المونتاج بالاضافة الى بناء الاستوديوهات وتطور شكل السيناريو، كل هذه المنجزات جاءت بشكل متسلسل ونتيجة لعمل رواد السينما والتجارب العلمية، وهذا الكلام ينطبق بشكل تفصيلي على الصوت ودخوله الى عالم الفيلم عن طريق التجربة السينمائية الرائدة (فلم مغني الجاز عام 1927)، اذ كان هذا الفيلم هو الاشارة التي اوقدت مئات الافلام الناطقة، ولم تكتفي عند هذا الحد بل تم التعامل مع عناصر الصوت بطريقة تتجاوز المحاولات الخجولة الاولى في تحقيق اللبسنك او سماع الموسيقى والمؤثر الصوتي بكونه محاولة لتلطيف او اضفاء مقبولية على الصورة، بل جاء التوظيف بشكل ابداعي من خلال جعل الصوت ذات قدرات على انتاج الصورة الذهنية وبناء دلالات ومعطيات جمالية، فجاء التوظيف الواقعي للصوت وكذلك التوظيف الانطباعي بسبب قدرة الصوت على تحقيق السمة الواقعية والانطباعية بالوقت نفسه، ومن بين المخرجين العالمين الذين تعاملوا مع الصوت بصورة اكبر من كونه عنصر مكمل للمعلومة، هو المخرج (هيتشكوك)، الذي تعامل مع الصوت بنفس الكفاءة التي تعامل بها مع عناصر الصورة، فقد "نجح هيتشكوك في افلامه ولاقت نجاحاً كبيرا في اميركا عام 1935، وما يميزة عن غيره في تلك النوعية من الافلام هو أنه في افلامه لم يخلق قصصا بالاضاءه الخافته والظلال العميقه لكي يثير في المتفرج شعور الرهبه من الاشياء غير المتوقعه فقط بل أضاف أنه اخترع سلسلة من التأثيرات الصوتية المفاجئة المقلقة اللامعة **" (م3، ص141)**، فاذا كانت الوظيفة الاولى للصوت هو مساعدة الصورة على ايصال المعلومة، فان الوظائف الاخرى تكمن في انتاج المعنى ومنح الصورة قدرات جمالية مضافة، فالصوت بما يحمله من عناصر يعد من "مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم"**(م19، ص264)** ، وبنية جمالية تجذب المتلقي وتجعله يتماهى بطريقة فاعلة مع المنجز السينمائي، وهذا ما قام به (الفريد هيتشكوك) في توظيفة لعناصر الصوت، فمعرفتة الجيدة بطبيعة الصوت وتوظيف تلك الخاصية لأبراز معنى معين، أعتبر بذلك مخرجا متميزا عن غيره من مخرجي السينما. فمنذ بدايات أفلامه الناطقة، تعامل (هيتشكوك) مع الصوت بطريقة متميزة لم يثره الصوت لاجل الصوت نفسه، وانما ما يمكن ان يضيفه او يخلقه من صور ذهنية تدعم البناء السينمائي ككل، وهذا ما جعله مقتنعا ان عملية اضافة الصوت هي وسيلة تعبيري ولا يجوز ان يستمر

بشكل متواصل من بداية الفيلم حتى النهاية، فهو لم يسرف، بل كان يخطط بدقة كبيرة اماكن دخول الصوت مع الصورة واماكن خروجه منها، اي كما قال لـ(فرانسوا تروفو): **" بعد عمل المونتاج للفيلم، أعطى النص الصوتي للسكرتيرة . أحدد فيه في كل بكرة الأماكن التي يجب أن يسمع فيها الصوت"(م14، ص20)** ، وهذه الحقيقة يعرفها كل متتبع لـ(هيتشكوك) الذي كان يخرج الفيلم اولا على الورق بكل تفاصيل بنائية الصورة، زمنها حجمها زاويتها المؤثر الصوتي رسم الحركة، المؤثر الصوري، كل ما يظهر في الصورة بالدقة المتناهية كان مدون بالسيناريو التنفيذي الذي يمكن من اي مخرج مبتدأ او طالب فن اخراج الفيلم بنفس الصورة التي يريدها (هيتشوك). ان التعامل الواعي من الصوت بوصفه مؤثر على سبيل المثال كان واضحا في جميع افلامه، اذ يقوم (هيتشكوك)، بتوظيف نوعي للمؤثر الصوتي الذي يأتي من خارج الكادر، فلم يكن ميالا الى توظيف اصوات الجو العام لانها جو عام بل كان يختار منها ما يمكن ان يثير صور ذهنية تدعم الفعل الدرامي داخل الصور السينمائية وهو ما يعني السماح لاقل عدد من المؤثرات الصوتية التي تصبحت ملازمة للفعل الدرامي وغير مقحمة، فالاساس من المؤثر عنده هو ان يقوم بمهمة تحذيرية او تهديدية، ان المؤثر يوازي اداء الصورة والفعل على السواء، هذا ما نراه عندما نرى بداية اللقطة او نهايتها ان المؤثر الصوتي يصبح صورة ذهنية حاسمة في بناء التلقي للفيلم، يظهر هذا التوظيف في افلام عديدة، ومنها فلم (السيدة المختفية) حيث نرى أختفاء السيدة العجوز من خلال احتلال مكانها من قبل سيدة قاسية الملامح ترتدي نفس ثيابها، يرافق هذا التحول الصوري تحول على مستوى الصوت، حيث تتبدل المؤثرات الصوتية وكذلك نوعية الموسيقة التي تتناسب والسيدة الجديدة ذات الملامح القاسية الحادة، ان افلام (هيتشكوك) تركز على بناء الدلالة النفسية من اجل سحب المتلقي الى عالم الفيلم والتاثير به، وهذا ما يجعل من الشريط الصوتي بنية اساسية في تحقيق هدفه، فقد كا بارع جدا في توظيف واظهار "لغة الرموز في الاحلام وموفق في ايضاح طريقة تحليل الاحلام وفك رموزها كوسيلة من الوسائل التي يلجأ اليها المحلل النفسي في علاج بعض الامراض النفسية او العقلية"**(م4، ص171)** ، هذا ما يتعامل معه (هيتشكوك) على مستوى الصورة والصوت معنا، كما يمكن رؤيته وتحديد فيلمه الشهير (المأخوذ 1940)، حيث نجح هيتشكوك في ظهار البناء النفسي للشريط الصوتي وهو يعكس طبيعة الاحلام وتأثيرها على المتلقي والشخصية على السواء، حيث كان الشريط الصوتي فاعلا في بناء الجو النفسي للشخصية والتعبير عن الرموز الحلمية كيفيات تأثيرها على المتلقي. ان الصورة هي في حقيقتها مجموعة علامية او نظام اشارات تسمح للمتلقي بتفسير او فهم اكبر للافلام السينمائية، لان السينما بجانب كونها وسيط مهم جدا لقص حكايات، الان انها في الاساس "وسيطا لتوليد الافكار، وعندما يتعجب الناس لماذا تظهر كتابات كثيرة حول الافلام، ذلك لان السينما تحتوي على الكثر من الافكار وتولد افكارا عظيمة نستخرجها من هذه الحكاية**(م6، ص64)**" ، فالصورة السينمائية كم من الافكار بحاجة الى وسيط يمتلك القدرة على اثارة هذه الافكار وايصالها المتلقي مع طبيعة الاحداث او السرد القصص السينمائي، ويمثل الشريط الصوتي هنا احد اساسيات ايصال الافكار، وبنية علامية متكاملة في بنية مرمزة ومشفرة ومؤشرة، تحيل الملتقي الى معلومات اكثر غورا مما موجود داخل الاطار، واذا كان الشريط الصوتي يتكون من الموسيقى والمؤثر الصوتي والحوار، فانه عملية التعامل هذه المكونات لابد وان ينبع من رؤية اخراجية لا تجزء المكونات بل تجمعها وتصبح كل موحد تحيل الى بعضه البعض، وهذا تحديد ما كان يفعله هيتشكوك، فقد كان لا يتعامل معها على أساس أنها كيانات منفصلة، بل تنهض رؤيته الاخراجية من تبني صورة متكاملة عن عمل مكونات الصوت ومزجه مع الصورة، فهو لا يتقيد بالوظائف التقليدية المتعارف عليها لكل نوعية على حدة، وإنما يخلق تداخلاً فى الوظائف بينها فى أحيان كثيرة. على سبيل المثال هناك ثلاثة

أفلام قلل فيها هيتشكوك من استخدام الموسيقى غير الواقعية* وزاد من استخدام المؤثرات الصوتية لإعطاء تأثير الجو العام، مثل الرياح فى فيلم (فندق جامايكا Jamaica Inn) والأمواج فى فيلم (قارب النجاة Lifeboat) وصراخ الطيور فى فيلم (الطيور The birds)، وفى الفيلم الأخير هذا قلدت ضوضاء الطيور وظائف الموسيقى وحققت التوتر، فكانت تناغم مبدع ما بين المؤثر الصوتي من جهة والموسيقى المؤثرة من جهة اخرى، وفى فيلم (نفوس معقدة – سايكو Psycho) قلدت الموسيقى (الآلات الكمان الصارخة) أصوات الطيور، اي تفعيل الموسيقى لتكون صورة ذهنية مؤثر في بنائية الصورة السينمائي، وهذا ما جعل من افلام هيتشكوك **" تبدو لأول وهلة بسيطة وبعيدة عن التكلف، ولكنها في الواقع مدروسة جيداً ومعدة بدقة تامة "(م3، ص142) .** فعملية توظيف الموسيقى بوصفها مؤثر صوتي او المؤثر الصوتي بوصفه بنية موسيقية يغلف الصورة ويجعلها اكثر تأثيرا على المستوى الجمالي والدرامي والنفسي. أهتم هيتشكوك في الكثير من أفلامة بالأصوات البشرية غير الحوارية مثل الصراخ والضحك وإن أهميتها كمؤثرات صوتية توازى أهميتها فى الدلالة كما فى حالة الحوار. فالاصوات البشرية غير المفهومة على المستوى اللغوي هي في حقيقتها بني نفسية متكاملة وهذا ما يجعل من هذه الاصوات اداة تعبيرية متميزة، وقد وفق هيتشكوك كثير في هذا النوع من التوظيف المتقن للضحك والصراخ لتبدو بنية دلالية تفعل من دلالة الصورة نفسها، وبالوقت نفسه نرى ان هيتشكوك لم يهتم كثير بالكلمات التى تقولها الشخصيات بقدر اهتمامه بالكيفية التى تنطق بها الشخصية هذه الكلمات. اي ان ادرمة الحوار وجعله اكثر تأثيرا من خلال مخارج الحروف وكيفيات نطقها، ما يوازي الطبيعة الادائية للشخصية ابان نطقها للحوار، فالحوار يمتلك تأثير اكبر حينما يكون مؤدى بما يحقق تطابق مع افعال الشخصية او متناقض مع الافعال والحركات التي تقوم بها الشخصية نفسها، فقد تكون حركات وايماءات الشخصية مخالفة بطريقة كلية لمعنى الحوار المنطوق، وهو ما يعني اكتساب مستوى من الدلالة المضافة على البناء الصوري السينمائي ككل، ان التعامل مع عناصر الشريط الصوتي يجب ان ينهض على حاجة فنية وجمالي ودلالية تعمق من دلالة الشريط وتجعله مكملا ومعزز لدلالة الصورة السينمائية نفسها، فيرى هيتشكوك ان طبيعة التعامل مع المؤثرات الصوتية والجمال الحوارية لابد ان يحقق بنية اعتبارية معنوية تحقق صور ذهنية في عقل المتلقي. اذ إن هيتشكوك عادة ما يضفى معنى معين على المؤثرات الصوتية مؤكد أنه حين **"تصف مؤثراً صوتياً بدقة على المرء أن يتخيل المعادل اللغوى له "(م24، ص3).** وبدون وجود معادل لغوية او موضوعي وحتى ذاتي للمؤثر الصوتي لا تصبح له اهمية، فالمعادل هنا هو من يؤمن انتاج اكبر قدر ممكن من الصور الذهنية التي تجعل المتلقي يعيش اجواء واحداث الفيلم السينمائي. ويعد الفريد هيتشكوك من المخرجين الذين يأخذون الجمهور بعين الاعتبار اثناء تصوير افلامهم واثناء اخراجها حيث **" يعد الفيلم فاشلا ان لم يحقق نجاحا، أي ان لم يصل الى الجمهور الذي فكرنا فيه على الدوام من لحظة اختيار الموضوع الى غاية فترة الاخراج"(م13، ص128)** ، ويكشف هذا التوجه على تأكيد قصد الحكاية السينمائية بطريقة تؤدي الى ايصال الاحداث فضلا عن المعنى الى التلقي فلا يمكن تصور فيلم سينمائي لا يمكن فهمه ويحقق تواصلا مع الجمهور في حين اننا نستطيع بث الافكار والدلالات والمستوى الجمالي والنفسي للفيلم حينما يصبح مفهوما واكثر قدرة على التلقي، اي ايصال القصة وطبيعة السرد بها الى المتلقي بطريقة واضحة ومباشرة.

* وهى الموسيقى التى ليس لها مصدر ظاهر فى الصورة هي الموسيقى التي يتم تسجيلها داخل استوديو الموسيقى ، ولم تستخدم في بنية الفلم . ينظر مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة:سعد مكاوي، القاهرة ،الدار المصرية للتاليف والترجمة،1964،ص145.

المبحث الثاني : جماليات التوظيف لعناصر الصوت في افلام هيتشكوك

يعد المعطى الجمالية مطلب اساسي في بناء اي فيلم سينمائي، بسبب الطبيعة الجمالية المرتبطة بالفن على وجه العموم والفن السينمائي على وجه الخصوص، لذا فان عملية التعامل مع عناصر لغة الوسيط السينمائي لابد ان تنهض على قدرة الصانع في انتاج تراكيب جمالية تشتغل بصورة متداخلة مع باقي التراكيب البنائية في الصورة السينمائية، والشريط الصوتي احد عناصر لغة الوسيط التي تمتلك القدرة على بث المعطى الجمالي للمتلقي، من خلال التعامل الخلاق للصوت مع مكونات الصورة السينمائية، وهذا ما دفع الباحث الى التركيز على اهم التوظيفات الجمالية والفنية لعناصر الصوت في المنجز الفلمي والمتمثلة في الاشتغالات الجمالية والتعبيرية للصوت في افلام هيتشكوك والتي يمكن دراستها من خلال عناصر البنية الصوتية في الفلم والمتمثلة بالعناصر الاتية :

أولاً : الموسيقى :

من العناصر التي تمتلك اهمية على مستوى البناء الجمالي والدرامي والعاطفي للصورة السينمائية، وخطور الموسيقى انها ليست بحاجة لتعلم لغة معينة من اجل فهمها بل هي "لغة لروح وسيلة التعبير في الافعال التي تدور في اعماق الوجدان" **(م22، ص30)** ، لذا فان توظيف الموسيقى في الفيلم السينمائي ضرورة اساسية، لانها تمنح الاحداث والشخصيات وتؤطر المكان ببعد عاطفي فضلا عن دلالتها النفسية والجمالية، لان للموسيقى "عظيم الاثر لكل من العواطف والانفعالات والايقاعات في كيان الصورة"**(م8، ص153)** ، وهذا تحديد ما يمكن لمسه في افلام هيتشكوك، الذي يحاول تفعيل الصوت لاسيما الموسيقى بحيث يجعلها عنصر منفصل الى درجة كبيرة ، بينما يزداد هذا الاستمتاع عند عمل علاقة بينها وبين باقي عناصر الفيلم. إن موسيقى الفيلم تنقسم إلى نوعين موسيقى المصدر أو الموسيقى الواقعية (تنبع من مصدر ظاهر في الصورة) والموسيقى غير الواقعية (لا تنبع من الصورة ولكنها مقبولة كعرف سينمائى). ومن المنطقي أن نحلل الموسيقى غير الواقعية كجزء متكامل في أسلوب هيتشكوك الصوتى حيث أنه يمتلك التحكم الكامل فيه، فعندما "تختلط اصوات الالات تخلق سحرا ايمائيا على المتلقي، ففي حالات التوتر المرافقة للقلق قد تؤدي نغمات الالات الهوائية الى تكثيف حدة القلق والارتباك،في حين ان الحالة تستكفي لسماع نغمات عزف ثلاثي للبيانو والكمان والجلو**(م15، ص20)**". ومن المفيد فى تحليل أسلوب هيتشكوك الصوتى هو دراسة اتجاهه نحو موسيقى المصدر أو الموسيقى الواقعية، اذ **" إن له ميلاً ثابتاً لإيجاد وسائل لتضمين الموسيقى فى داخل الحبكة ، حيث إن الموسيقى تعتبر عنصراً أساسياً فى القصة فى أكثر من نصف أفلامه الناطقة، وأن ثمانية من أبطال أفلامه كانوا من الموسيقيين (م24، ص4)"** ، وهو بذلك يستخدم معرفة الجمهور وتوقعاتهم حول الموسيقى الشائعة Popular music كوسيلة من وسائل تعريف الشخصية والتحكم فى استجاباتنا دون الحاجة لإدخال عنصر خارجى. يحول هيتشكوك قطعة من الموسيقى إلى تيمه متكررة motif كما يتكرر أى عنصر مرئى أو صوتى آخر. إنه يحب أن يقرن الموسيقى بالقتل. مثل الذروة فى فيلم رجل يعرف أكثر من اللازم "The man who knew too much" أو مساهمة الآلات الكمان بأنغامها البريئة فى فيلم خيال الشك "The shadow of a doubt" وكذلك فى فيلم "غرباء فى قطار Strangers on a train" حيث تم عزف لحن "The Band played on. باستخدام موسيقى المصدر (الموسيقى الواقعية) تحكم هيتشكوك فى عنصر الموسيقى لأنه عنصر متوفر قبل الانتاج ، وذلك على العكس من الموسيقى غير الواقعية التى فى العادة تكتب بعد المونتاج الأولى للفيلم rough cut).عندما يهدف هيتشكوك إلى المشاركة المباشرة للجمهور، فإنه ينتقل عادة من الاعتماد على المرئيات إلى اعتماد أكبر على التقنيات الصوتية. فى فيلم "دوار" لا يزال التركيز أكبر على المرئيات. مع التأكيد على إن الموسيقى الموظفة مع الصورة السينمائية،

وهي من تأليف (برنارد هيرمان)، قد اكدت على العلاقة الفاعلة ما بين الصورة وافكار الشخصية والمقطوعة الموسيقية التي كانت تغلف هذه الافكار وتوصلها الى المتلقي، وهو ما جعلها جزء اساسي من عملية التأثير الكلى. اما فى فيلم (سايكو) فقط حافظت الموسيقى غير الواقعية على التوتر فى لحظات الهدوء النسبى. ولكن في اللقطات والمشاهد التي تحتوي على مشاهد قتل، كانت الموسيقى تلتقط الدلالة المهيمنة، لمكملات فعل القتل داخل المشهد المرئية، مثل ترنيمة الطيور، من ثم نسمع أصوات آلات الكمان وهى تعزف أثناء الثلاث هجمات ونسمعها كأنها طيوراً تصرخ وهذا ما عزز وظيفة الموسيقى **" تعمل سوياً مع المؤثرات المرئية لإعطاء القوة لثلاث مشاهد من أكثر المشاهد المخيفة فى أفلام هيتشكوك " (م24، ص7).**

ويرى الباحث ان طبيعة توظيف الموسيقى يأتي من التماثل التعبيري والقدرة على انتاج الافكار ما بين الصورة والموسيقى، بوصفهما وسيطين مختلفين الا انهما يمتلكان هذه الدقرة، اذ ان العلاقة بين "الموسيقى والصورة متأتية بسبب التماثل بين الصورة والصوت وبين الاحاسيس الناشئة عن الموسيقى وتلك التي تأتي من الصورة واقامة التوازن الحسي**(م12، ص9)**" ، ويمكن تحديد عمليات توظيف الموسيقى في الفيلم السينمائية من خلال عدة انواع تعمل بشكل متضامن مع تكوينية الصورة السينمائية، والتي تكون على النحو الاتي:

1. "موسيقى وصفية: وهي التي تدعم مضمون الصورة من خلال تماثل الصورة واللون المحلي.
2. موسيقى مصاحبة: وهي التي تدعم مضمون الصورة من خلال الصورة وايقاع الموسيقى والاستجابات العاطفية:-
   أ. صورة مأساوية- موسيقى ذات ايقاع بطيئ
   ب. صورة مفتوحة- موسيقى ذات ايقاع سريع.
3. موسيقى انتقالية: وهي تقوم بوظيفة تحقيق الانتقال المباشر والقطع الحاد من الايقاع البطيء والعكس كذلك يمكن استخدام الموسيقى كلازمة لربط وحدة مضمون المجرى"**(م15، ص10)**.

وهذا ما نراه موظف في اغلب افلام (هيتشكوك)، فقد كان المفهوم الحاسم للموسيقى فى فيلم "سايكو" ليس هو صراخ آلات الكمان المتعلقة بـ"نورمان بيتس" وطيوره فقط بل تتعلق بالمشاهد الذى يرى الضحايا على الشاشة. إن صراخ الضحايا، وصراخ آلات الكمان، وصراخ الجمهور يمتزجوا سوياً أثناء مشاهد العنف. إن التمييز بين الضحية الموجودة على الشاشة وبين الجمهور قد تم إلغائه أو كسره فى الأفلام الذاتية التى تحتوى على مشاهد عنف، (مثل الهجوم فى حقل الذرة فى فيلم "الشمال عبر الشمال الغربى North by Northwest ، والصراع الدائر فى فيلم "غرباء فى قطار" Strangers on a train). إن الهجمات فى هذه الأفلام من النادر أن تحتوى على صرخات. ولكن الهجمات فى فيلم "سايكو" تعمل على أثارة الجمهور، ولقد ضمَّن هيتشكوك هذه الصرخات بوضعها داخل شريط الصوت للسيطرة على استجابة المشاهد أثناء هجوم "نورمان" على "ليلى" ثم إضافة صرخات بشرية إلى صرخات آلات الكمان، ولا يمكن الحكم على كون هذه الصرخات البشرية "لنورمان" أم لـ"ليلى". إن مصدرها لا يعنينا فى شيء، المهم أن المشاهد والضحية سواء، فى خوفهما من المهاجم ، وفى فيلم "سايكو" في كل هجوم يتم استحضار قوى للتعريف Identification بين الضحية والمشاهد ، حيث يقوم هيتشكوك بالتحرك إلى ما هو أبعد من تعريف الشخصيات ألا وهو المشاركة المباشرة للجمهور. أما كيفية عمل ذلك فتكمن فى التأثير الناتج من شدة الهجمات بالإضافة إلى معاناة الضحايا . وهذه الطريقة في المعالجة والتنفيذ عبر الاسلوب الهيتشكوكي تجعل المتلقي مشاركا فعالا في الحدث الفلمي ومستجيبا له بشكل أرادي ولا أرادي كونه يحقق نوعا من الاندماج العاطفي بين الشخصية الدرامية والمتلقي وربما ينتج عن هذه العلاقة نوعا من المصير المشترك لكليهما وهذا ما يحسب لهيتشكوك ابداعياً **" كون المتفرج يجد نفسه مرغما على التماهي مع هذا المناخ الذهني. وهنا لا يعود الفلم ملكا**

للمتفرج ، بل يضحي هذا الاخير ملكا للفيلم مأخوذا به(م21، ص78)" ، كان هيتشكوك مميزا في توظيف الموسيقى في المشاهد وأعطائها مدلول معين للمشهد: ففي فيلم "دوارVertigo (1958)، " كثير من النقاد يرون ان هيتشكوك وضع موسيقى متناقضة مع الصورة في المشهد النهائي من ذلك الفيلم ، فالموسيقى متعمدة ان تكون مناقضة للصورة حيث هي بذلك تشير الى المخرج ، فالجمهور يرى ان أنتحار سكوتي هو دليل هزيمته، حيث أنتصاره هو رجوعه للحقيقة والواقع وهزيمته إزاء الحياة والحب. إذا هناك تناقض بين الاثنين والموسيقى هنا تعبر عن هذا التناقض.

ثانياً : المؤثرات الصوتية :

على الرغم من كون الوظيفة الاولى للمؤثرات الصوتية كما يعتقد عموما هو "خلق الجو الا انها يمكن ان تكون وبصورة مدهشة وثيقة للمعنى في الفلم"**(م19، ص264)** ، فتوظيف المؤثر يجب ان يتجاوز الجو العام صوب انتاج المعنى، وهذا ما دأب على فعله هيتشكوك في العديد من افلامه، وسبب ذلك ان **"للمؤثرات الصوتية وظيفة تماثل وظيفة اللغة. ان هيتشكوك يعزي معظم المعاني الدقيقة التي قام بتوصيلها الى الجمهور لوصف مؤثر صوتي بدقة، على المرء ان يتخيل معادلة الموضوعي في شكل حوار"(م24، ص2)** ، اعتبر بذلك مخرجًا متميزًا عن غيره من مخرجي أفلام الرعب فقد انفصل عنهم فى استخدامه للمؤثرات الصوتية بشيء يميزه ويخدم فنه وهو فن التشويق، لاسيما وان المؤثرات الصوتية هي احد "اهم العوامل التي تعطي اللمسة الواقعية والاحساس بالحياة، بل تعاون على اعطاء العمق للصورة"**(م9، ص250)** ، وهذا ما يجعل من المؤثر الصوتي ضروري في بناء تصور واقعية الحدث، وبدون هذا الاحساس بأن ما يحدث هو فعل حقيقي، يفقد الفعل في افلام الرعب تأثيره واشتغاله، لذا فان توظيف المؤثر الصوتي يجب ان يتناغم مع الفعل الرئيس الذي يريد المخرج ابرازه، وكذلك جلب اهتمام المتلقي صوب ذلك المؤثر، فتوجيه "مشاعر المتفرج واهتماماته الى لحظة وحدث معين، مثل صوت مطرقة القاضي او صوت الانفاس المتلاحقة قبل الشروع في ارتكاب الجريمة"**(م17، ص233)**. ان عملية توظيف المؤثر الصوتي لابد ان يتجاوز الجانب الوظيفي للمؤثر نفسه بكونه ناتج لحدوث الفعل، اي الذهاب نحو التوظيف الرمزي والاستعاري للمؤثر الصوتي من اجل اثارة صور ذهنية، اذ يفعل المؤثر الاعتيادي بشكل خاص من خلال توظيف المؤثر لاثارة بنية رمزية مشفرة او بنية استعارية، "ان يستخدم الصوت المألوف بطريقة رمزية او يتكرر الصوت الجديد فيصبح صوتا دالا (موتيف) وهو من الاستخدامات الجيدة"**(م9، ص251)**.كما واعتمد (الفريد هيتشكوك) على استخدام شكل مميز للمؤثر يخدمه فى عنصر التشويق وهو **"الأصوات خارج الشاشة تلك الأصوات تجلب عادة المكان الذى يقع خارج الشاشة ضمن المشاركة وبالتالى يميل الصوت إلى توسيع الصورة خارج نطاق حدود الإطار عن طريق ترك المتفرج فى إطلاق تحديد ذلك الإطار ، وبالتالى فهيتشكوك يريد المتفرج أن يميل إلى الخوف الذى لا نستطيع رؤيته وعندئذ يستخدم المؤثرات الصوتية غير متزامنة ، ليضرب على نغمة القلق . (م24، ص3)** فهو يسمح بحرية أقل عندما تسمع الأصوات من خارج الإطار، فإنها لا تبدو مقحمة عفوياً ، ولكنها تقوم بمهمة تحذيرية أو تهديدية ، فهو يتحكم فى الأصوات التى يريد أن يسمعنا إياها سواء فى المقدمة أو المؤخرة. كذلك إن الأصوات الأساسية لا تتداخل عادة عند هيتشكوك. وحتى نقدر اتجاه (هيتشكوك) نحو الصوت حق قدره، فإنه من الضرورى أن نفهم الطريقة التقليدية التى يتم بها التعامل مع الصوت، إن (هيتشكوك) لا يسلم بالوظائف التقليدية المتعارف عليها لكل نوعية على حدة، وإنما يخلق تداخلاً فى الوظائف بينها فى أحيان كثيرة. على سبيل المثال هناك ثلاثة أفلام قلل فيها (هيتشكوك) من استخدام الموسيقى غير الواقعية وزاد من استخدام المؤثرات الصوتية لإعطاء تأثير الجو العام ، مثل الرياح فى فيلم "فندق جامايكا Jamaica Inn" والأمواج فى فيلم "قارب النجاة Lifeboat" وصراخ الطيور فى فيلم "الطيور The birds". فى الفيلم الأخير هذا

قلدت ضوضاء الطيور وظائف الموسيقى وحققت التوتر، وفى فيلم "نفوس معقدة – سايكو Psycho" قلدت الموسيقى (الآلات الكمان الصارخة) أصوات الطيور.

الوظائف الرمزية للمؤثرات

استخدم هيتشكوك المؤثرات الصوتية بحيث أنها تعطى وظائف رمزية واضحة حيث أنه من الإطار الدرامى العام يمكن أن يقرر أى الأصوات الرمزية تستخدم، ومثال لذلك فى أحد أفلام هيتشكوك مثلاً صوت قنبلة موقوتة ليست فى الكادر إنما هى تدل على الشر. "من المتبع فى العمل السينمائى عندما يثبت الكادر على شخص ما يتكلم ونحن فى منطقة ذات ضوضاء أو مدينة ذات ضجيج، المنبع عمله فى الأفلام عند تثبيت الكادر على الممثل فى لقطة عامة تتضائل الأصوات الخارجية وقد تتلاشى أحيانًا حتى نسمع الحوار بوضوح، غير ان (هيتشكوك) عمل بطريقة مختلفة فقط ابقى صوت المدق وهو يطغي على الحوار لتأكد الدلالة والتأثير النفسي للشخصية. ومع أستمرار هيتشكوك فى تجريب تقنيات الصوت التعبيرية، ولكن هناك استخدام استثنائى أصبحت التقنيات فيه تعتبر مؤثرات بارعة لا تهتم بدخول العالم النفسى للشخصيات الرئيسية. هذا الاستخدام الاستثنائى كان فى فيلم "العميل السرى Secret Agent" حيث ساد استخدام التقنيات الصوتية للتعبير عن أحاسيس الأبطال خارجياً دون الاهتمام بالناحية النفسية. استطاع (هيتشكوك) باعتماده على المؤثرات الصوتية في ابتكار العديد من الاشتغالات المبتكرة التي يمكن تأشيرها في العديد من افلامه، ويمكن تحديد هذه الاشتغالات على النحو الاتي:

1. **اللازمة :** وهو توظيف المؤثر الصوتى للدلالة عن شيء ما، ففى فيلم (تخريب) مؤثر لصوت قنبلة زمنية موقوتة ترمز للشر، ونسمع صوت القنبلة فقط قبل دخول الشخص المرموز له بالشر فى الفيلم.
2. **الانفصام الزمانى :** يتحقق الانفصام الزمني في المشاهد غير الواقعية، فزمن المتفرج يختلف عن زمن الحدث الفلمي، هذا ما يحاول هيتشكوك استبعاده من صورته السينمائية، ففي فيلم الشمال عبر الشمال الغربى "البطل يلخص ما جرى له خلال الثلث الأول من الفيلم والمنظر فى مطار جوى، أصر هيتشكوك على أن يكون صوت أزيز الطائرات يصم الآذان على معظم الحوار الواقع أمام المتفرج أنه فى مطار، فلو جعلنا صوت الحوار أعلى من الأزيز فإن المتفرج سوف يحس بالانفصام ويحس بأنه أمام حكاية شاذة غير واقعية. فهو من ذلك أى هيتشكوك قد لا ينقل المتفرج خارج الزمن الفيلمى **"حيث ان هذا المشهد يعطي المتفرج تأثير الخوف لان البطل غير قادر على الافلات من خطر الدمار هذا. وهذا المشهد هو الذي يهيء المتفرج للمشهد الذي يأتي بالتعارض معه"(م21، ص113).**
3. **نهاية مضمون الصورة بمؤثر:** اي ينتهي المشهد بصوت يعبر عن المضمون العام لذلك المشهد ففى فيلم "تخريب" فتى صغير يحمل قنبلة زمنية يسير بها فى شوارع لندن ونراه يركب الأتوبيس والمتفرج يعلم بأن القنبلة سوف تنفجر فى أى لحظة نحن لا نرى انفجارها بل نسمع صوت انفجار الأتوبيس عن بعد ليعبر عن التخريب.
4. **دخول مؤثر صوتى على صوت أصلى يطغى عليه فى النهاية:** ذلك الاستخدام له عدة مضامين يدل عليها ذلك الاستخدام فى فيلم "الدرجات 39" صرخة المرأة اختلطت بصفير القطار، فى فيلم "المراسل الأجنبى" صرخة: آلو ... أميركا صرخة الآلم والأمل تختفى تحت قرع لطبول موسيقى – الجاز – ينقسم بالفيلم فهى تضح الجمهور فى لغز مما تدل على "ازدواج العمق".

5. **اختلاف دلالة الصرخة عند هيتشكوك على حساب الموقف الدرامى الخاص بها:** فى فيلم (تخريب أو امرأة وحيدة) سيلفيا سيدنى تستعد لقتل زوجها فى إحدى دور العرض ثم نسمع صرخة غريبة بينما كان يعرض على الشاشة فيلم رسوم متحركة لوالت ديزنى اسمه "من قتل كوك روبين" تلك الصرخة وبعدها فيلم الكارتون، جعلت المشاهد يدرك بأن هناك جريمة قتل سوف تحدث فعلاً فهى تنقل إحساس المشاهد من البداية أن الجريمة ستحدث، إلى هل الجريمة حدثت أم لا.

6. **شريط الصوت يأتي ليستكمل موسيقى الصورة:** في فيلم " ابتزاز (1929) Blackmail " البطلة بعد ان تذبح الرجل بالخنجر تعود لبيت أهلها وفي مخيلتها سلاح الجريمة فتنظر الى والدها وهو يقطع رغيف الخبز (لا يظهر في الكادر غير يد تقطع الخبز). وهنا يدخل الصوت بكلمة (سكين الخبز) فنرى في رأس القاتلة والمتفرج معاً. تلك الكلمة لا تقال بشكل واقعي إزاء موقف بصري لا نرى فيه غير يد تقطع الخبز لتأثر بذلك الصوت الاشارة التي يحسها المشاهد .

7. **الصوت عندما يعطي مدلول بأن الحلم والذاكرة مفروضان على المتفرج:** ففي فيلم " ريبيكا (1940) Rebecca " منذ اللقطة الاولى نسمع صوت البطلة، هي تقول (لقد حلمت بأنني عدت الى ماندرلي) ذلك الصوت هو صدى ناجم عن ريبيكا التي لا نراها ابداً فهي الذاكرة؟، اذ نرى فقط يد توقع على رسالة بيديها. وذلك الصدى مثير للقلق طوال الفيلم.

ثالثاً: الحوار:

يعد هتيشكوك من المخرجين العالمين القلائل الذي تفوق بالسينما الصامتة وعاش ابداع من نوع اخر مع السينما الناطقة، وربما ان العمل في السينما الصامتة جعل هيتشكوك يعرف اهمية الصوت ولاسيما الحور في بلورة الرؤية الجمالية للصورة السينمائية، ان توظيف الحوار فى أفلام هيتشكوك الناطقة الأولى، كانت رائدة وتجريبية. خاصة فى فيلميه الناطقين الأول والثالث (بريطانيا)..."ابتزاز Blackmail" و"القتل murder" حيث نلاحظ أن هيتشكوك يحاول أن يتغلب على العوائق التقنية لصناعة الفيلم الناطق (فى بداياته) وكذلك أن يحقق اتجاهاته الشخصية نحو العلاقة بين الصوت والصورة. فالتوظيف المتقن للحوار لابد ان يقود الى "تحديد فهم وشعور الانسان بكل ما يتوارى تحت الكلمات وخلف الكلمات وبين الكلمات حيث تتوارى هناك الافكار التي لم يصرح بها والتي لم يعبر عنها كاملة"**(م5، ص258)** ، على سبيل المثال هناك التشويه الذاتى المتعمد لكلمة "السكين" فى فيلم "ابتزاز" وكذلك إضافة الصدى إلى المونولوج الداخلى فى فيلم "القتل". إن هاتين التجربتين تحاولا أن تحمل أفكار الشخصية وأحاسيسها. وفى نفس الوقت كلا من التقنيتين تلفتان النظر إليها (فى حد ذاتها) كخدع صوتية، وتجعل الجمهور متعاطف ضد الشخصيات الشريرة، فالحوار ضرورة في بناء الفيلم السينمائي لانه يمتلك القدرة على ايصال المعلومات بطريقة مكثفة وموجزة فضلا عن المباشرة، ويمكن تعريف الحوار بانه: "اي عمل ادبي على شكل محادثة، او الكلمات التي ينطق بها الممثلون او الكلمات المرتجلة امام الكاميرا"**(م18، ص128)**.استمر هيتشكوك فى تجريب تقنيات الصوت التعبيرية، ولكن هناك استخدام استثنائى أصبحت التقنيات فيه تعتبر مؤثرات بارعة لا تهتم بدخول العالم النفسى للشخصيات الرئيسية. هذا الاستخدام الاستثنائى كان فى فيلم "العميل السرى Secret Agent" حيث ساد استخدام التقنيات الصوتية للتعبير عن أحاسيس الأبطال خارجياً دون الاهتمام بالناحية النفسية. وفى فيلم "الرجل الذى يعرف أكثر من اللازم (1934)" أوجد هيتشكوك وسائل لبناء الأفكار الصوتية دون الإحساس بأنها دخيلة على السيناريو (على العكس من التقنيات التعبيرية). فى نسختى الفيلم، حاجة البطلة إلى الصراخ خلال حفلة موسيقية تمثل تجسيداً قوياً للتوتر (مثل الكثير من أفلام هيتشكوك الأخرى): وهى المشكلة التى

تعبر عن كيفية التوافق بين الحاجة للتعبير الشخصي والحاجة للنظام الاجتماعي. ونجد ان هيتشكوك لا يعتمد على توظيف الحوار غالبا في أفلامه، ويقول **"أن الحوار يجب أن يكون ببساطة مجرد صوت وسط مجموعة أصوات، مجرد شيء يأتي من أفواه الشخصيات تحكي عيونها القصة بمفردات مرئية" (م26، ص16)** إن أفلام هيتشكوك في بريطانيا (انتاج شركة جامونت) كانت ذات أسلوب كلاسيكي مع بعض التعبيرية، أما الأفلام الأمريكية فهي ذات أسلوب أكثر إتساقاً وأكثر حركة، حيث تميز أسلوب هيتشكوك فيها بالذاتية. إن معظم الأفلام الأمريكية في الأربعينيات والخمسينات تسمى أفلاماً ذاتية لأن هيتشكوك اهتم خلالها بعرض الأشياء من خلال تفسير مشوه للشخصية. في الفيلم الذاتي لا يعطى هيتشكوك بديلاً موضوعياً للوسائل التي تعرض بها الأشياء. إن الأفلام الذاتية الأساسية لهيتشكوك هي "ريبيكا Rebecca"، "الشك Suspicion"، الرجل الخطأ The wrong man" "مارني Marnie" و"النافذة الخلفية" الذي يعتبر واحداً من أربعة أفلام * صنعت بين عام 1943 وعام 1954 حيث قام هيتشكوك فيها بتحديد المكان تحديداً تجريبياً. لقد حدد هيتشكوك نفسه بموقع تصوير واحد. ومقابل تحقيق هذه الحدود المرئية، استخدم الصوت بطريقة إبداعية عالية لتحقيق التوتر، ففي كل "تعبير يمكننا ان نميز بين حدين الاول هو الموضوع الماثل امامنا بالفعل أي الكلمة او الصورة والشي المعبر، والثاني هو الموضوع الموحي به او الفكرة اللاحقة"**(م7، ص82)**. نجح هيتشكوك في خلق التوتر في افلامه، من خلال توظيف الصوت، وبناء علاقات جمالية ما بين الاطار وما يحيط به، وما هو خارج الاطار نفسه، أما في أفلام الموقع الواحد فهو يخلق التوتر بين المكان الداخلي on-set والمكان الخارجي off-set. إن الناس خارج الغرفة (أو خارج القارب) عبارة عن مصدر للتهديد أو النجاة. وفي كل أفلام الموقع الواحد (ما عدا قارب النجاة)، يقترح هيتشكوك أن المكان الداخلي من الممكن أن يكون ذاتياً بينما الضوضاء الصادرة من المكان الخارجي تمثل الواقع. إن استخدام ما أسميه بـ"التدخل الصوتي Aural Instrusion" كمجاز لعرض المرضى النفسي عن طريق هذا الواقع، في "الطيور" يتعامل هيتشكوك بتجرد مع الخوف في حد ذاته وليس مع أي شيء ظاهري حوله. إنه لا يعطي أي أهمية لشكل الطيور، وإنما الأهمية كلها في رد الفعل الناتج بسبب الطيور وليس الطيور نفسها. لذلك فإن الطيور تعتمد بصفة خاصة على الصوت وذلك بسبب النوعية غير المحدودة للمؤثرات الصوتية، فضلا عن الحوار الذي شكل قوة هائلة امتلكت وجود مادي داخل الصورة، خصوصاً وان "لغة الممثل تصبح ايقونة بمجرد ان ينطق بها.

رابعاً : الصمت :

تعامل هيتشكوك مع الصمت بطريقة واعية، تكاد تقترن ومقولة الجاحظ، الذي يرى ان: "معنى الصمت في صمته اخفى من معنى القائل في قوله**(م2، ص71)**" ، خصوصاً عند المقارنه بين الصمت والفيلم الناطق ، الصمت عاده يشير الى غياب الحوار. اذ ان هيتكشوك عمل على جعل الصمت اكثر نضجا في بنائية الفيلم السينمائي الناطق، من خلال تفعيل البناء التكويني للقطة وتدعيم الحركة في مستويات الكادر الثلاثة لايصال المعلومة الى المتلقي. حيث ان "للصمت دلالة في التعبير والتفسير والاقناع اقوى من استخدام الاصوات نفسها"**(م16، ص209)** ، ان طبيعة بناء اللقطة عرض الافعال وما تحمله اللغة السينمائية من خواص وقدرات على تجسيد اكثر الافكار تعقيد، وتحويل المجرد الى محسوس ومرئي داخل الصورة السينمائي، وهذا تحديد ما نجح فيه هيتشكوك من خلال بناء علاقة وثيقة ما بين الصمت من جهة والحقيقة الدرامية من جهة اخرى، **" ان الصمت في افلام هيتشكوك يؤدى وظيفه غامضه "وربما مزدوجه" حيث تكشف نوع من الحقيقه وفي نفس الوقت تضع هذه الحقيقه موضع تساؤل (م27، ص32)".**

* ألأفلام هي "الحبل Rope" و "قارب النجاة 'Lifeboat" وأطلب ق للقتل "Dial M for Murder".

لقد عمل هيتشكوك من خلال اعماله على ابعاد اللغه اللفظيه والاعتماد على الاتصال المرئى ، مثل لقطه النهايه فى فيلم دوار ، حيث يتم تثبيت الكادر الاطار على (سكوتى) الموجود فى البرج ذو الجرس يحلق صامتاً الى اسفل حيث سقطت (جودى) ، وكذلك فى نهايه فيلم الحبل عندما يواجه (روبرت) براندون و(فيلبس)حيث نسمع فقط الصوت البعيد لصفارة سياره الشرطه على شريط الصوت. ان نهايه فيلم الحبل التى ظلت على الشاشه اكثر من 30 ثانيه تترك المشاهد ليتأمل هذه الصوره بأكثر مما يتطلبه حل العقده. حتى يشجع عدم رضاء (روبرت) كمواطن، وهو بذلك يختم السرد. "ان هناك صوتا ذهنيا يتولد من خلال الصورة المرئية وترتبط بمدركات حياتية قد تكون مدركة من قبل المشاهد وان الصوت الذهني المتولد في ذهن المشاهد ينتج عن خلق حالة تألق بين الصورة المرئية المعروضة امام المشاهد وبين تحليليه لتلك المدركات الحياتية"**(م10، ص1)**. ان المخرجين الحداثيين مثل هيتشكوك يستخدمون الاشكال الميلودراميه دون الاعتقاد بالحنين الى المبالغه – فى عبثيه الحياه فى هذه اللوحات الثابته الصامته.ان اكثر الاشياء متعه فى استخدام هيتشكوك الحداث للاشكال الميلودراميه هو الابقاء على القيم المتضاده للصمت بالرغم من غياب الصوت فان صمت اللوحه الثابته ليس على الاطلاق غياب لعمليه الاتصال انه حضور مكثف ، اتصال مباشر ان المقابل الصوتى له هو الصرخه او العويل فى افلام هيتشكوك تحمل الحدود للوصول الى الفضيله النقيه او المبالغه بل اثرها وهو الموت .بما ان كل من الصوت والصمت يحمل نفس الرساله، فان وضع الصمت فى تضاد مع التعبير اللفظى هو اساءه لقراءه الفيلم كاستعاره لعمليه اتصال ناجح او فاشل ان استخدام هيتشكوك للصمت التعبيري يوضح الحداثه اللغويه لافلام هيتشكوك. ان صمت "براندون"و"فيليبس"فى فيلم"الحبل"على سبيل المثال له جانبين:

اولاً: محاوله للتغطيه على جريمه القتل التى قام بها.

ثانياً : عرض هذه الجريمه = والاثنان فى نفس الوقت .

وبعد مشاهد اغلب افلام المخرج العالمي الفريد هيتشكوك رصد الباحث الكثير من المعالجات الاخراجية للصوت والتي تمثل بنى ابداعية فتحت الطريق للمخرجين الاخرين في التعامل مع الصوت ليصبح اكثر من مجرد عنصر يدعم المعلومة الصورية، الى عنصر نوعي على مستوى المعلومة وانتاج الافكار والمعطى الجمالي بشكل عام، ومن هذه المعالجات يمكن توضيح الاتي:

1- في المشهد الطويل من فيلم دوار Vertigo حيث يطارد (سكوتي) Scottie (مادلين) Madeleine بالسيارة حول سان فرانسيسكو. ان هناك اصلا حوار في الصورة لكنه غير مسموع من شريط الصوت. ان غياب صوت الحوار في مثل هذه المشاهد يختص باستخدام الصمت كلازمة motif تتكرر مع تكرار الموقف او ظهور الشخصية.

2- ان الصمت يميز عادة شخصية القاتل في افلام هيتشكوك ويعرفنا ببعدها النفسي وطريقتها في القتل. وعادة يكون مظهرها بسيطا مثل السيد فيرلوك verloc المخرب في فيلم تخريب sabotage الذي تصفه زوجته بانه رجل هاديء لا يهتم كثيرا بمظهره. ان شخصية الشرير الالماني في فيلم قارب النجاة life boat لا تكشف عن نفسها بانها تعرف الانجليزية بل تظل صامتة معظم الوقت حتى تصل الى هدفها.

3- في فيلم ظلال الشك shadow of adoukt : صمت (شارلي) Charlie عن الاخبار بحقيقة شخصية عمها يجعل المشبوه مطارداً ظلماً من الشرطة. على العكس من ذلك هناك افلام تحتاج الى بطلة تثق من براءة البطل المتهم ظلماً حيث ان الصمت عن ابلاغ الشرطة بالدليل يؤدي الى القبض عليه. ان العلاقة بين صمت القتلة المحترفين وصمت البطلات الذي يسبب الموت يعتبر دليلا على ان هيتشكوك يجب ان يعرض العلاقة بين المجرم والبريء.

4- في فيلم مؤامرة عائلية Family plor عندما يكتسب البطل كتاب صديقته ملطخاً بالدماء نسمعه يقول "يا الهي" ولكن التعبير الاكثر بلاغة عن صدمته هو لقطة قريبة صامتة له وهو يحدق في صديقته غير مصدق.

5- ان هيتشكوك يخلق معادلة بين الصرخات البشرية والميكانيكية. في فيلم (تخريب) على سبيل المثال يعتقد الشريرون ان الصرخة القادمة من المروحة هي صرخة بشرية قادمة من دار عرض قريبه.

6- في فيلم السيدة المختفية The lady Vanishes يعيد هيتشكوك المزج بين الصرخات البشرية واصوات القطار.

مؤشرات الاطار النظري

1. يمنح التوظيف المتزامن للصوت مستوى جمالي بسبب البعد الواقعي فيه.
2. يمكن للتوظيف غير المتزامن منح الصورة معطى جمالي بسبب الطبيعة البلاغية للصوت في بنائية الصورة السينمائية.

الدراسات السابقة

هناك الكثير من الدراسات التي تناولت هيتشكوك ولكن اغلب هذه الدراسات ركزت على البناء المونتاج في صياغة البنية السردية في افلامه ، في خلق عناصر التشويق عند هذا المخرج القلق والخوف وقليلا منها ما ركزت على عناصر الصوت ودورة في البناء الدرامي والجمالي في تلك الاعمال كما وجد الباحث مقالات ودراسات في الصحف والمجلات والمواقع الالكترونية لم ترتقي لمستوى البحث العلمي لذا على المستوى المحلي والعرب لم يجد الباحث دراسة علمية مشابه .

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اولاً: منهج البحث:

لغرض انجاز هذا البحث اعتمد الباحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث، الذي يعرف بأنه " وصف ماهو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة.. وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" **(م1، ص94)** ، وان هذا الاجراء يمكن ان يمنح امكانيات واسعة للبحث عن التوظيف الجمالي للصوت في افلام الفريد هيتشكوك.

ثانياً: اداة البحث:

لغرض تحقيق الموضوعية لهذا البحث، سيتم وضع واستخدام اداة يتم على وفقها تحليل العينة، عليه سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الاطار النظري كاداة للتحليل، وهي على النحو الاتي:

1. يمنح التوظيف المتزامن للصوت مستوى جمالي بسبب البعد الواقعي فيه.
2. يمكن للتوظيف غير المتزامن منح الصورة معطى جمالي بسبب الطبيعة البلاغية للصوت في بنائية الصورة السينمائية.

ثالثاً: مجتمع البحث

يتمثل مجتمع البحث في العينة القصدية وهي افلام المخرج العالمي (الفريد هيتشكوك).

رابعاً: وحدة التحليل

تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعالم**(م23، ص1)** لذا سيعتمد الباحث على اللقطة والمشاهد كوحدات بنائية للجمل السردية للفيلم السينمائي، وتحليل الافلام من خلالها.

خامساً: عينة البحث

اختار الباحث فلمين من افلام الفريد هيتشكوك، وهما:

الفيلم الاول: الطيور
الفيلم الثاني: النافذة الخلفية.

تحليل عينة البحث :

المؤشر الاول: يمنح التوظيف المتزامن للصوت مستوى جمالي بسبب البعد الواقعي فيه.

لم يتوقف هيتشكوك عند السينما الصامتة، بل وظف التقنيات الحدثية في وقته من اجل اتمام منجزه السينمائي، وهذا ما يميز هيتشكوك بكونه متجدد ويمتلك القدرة على استيعاب التغيرات والاضافات العديدة التي ظهرت في طبيعة انتاج الفيلم السينمائي، فالصوت على سبيل المثال كان دلالة على تطور الوعي السينمائي لدى هيتشكوك وهو يوظف التقنيات في احلال الصوت داخل بنائية الصورة السينمائية، سواء من خلال التوظيف الواقعي المباشر للصوت داخل الصورة اي ظهور مصدر الصوت داخل الكادراج السينمائي، او من خلال التوظيف الفاعل للصوت المجازي وكيفيات انتاجه للبنية الجمالية والفكرية في الفيلم السينمائي. ففي فيلم الطيور، وعلى الرغم من طبيعة الاحداث الدرامية التي تتناول موضوعة لا يمكن وصفها بانها قريبة من الواقع، او يمكن تصورها خارج حدود الاطار السينمائي، حينما تتحول الحمائم، رمز السلام الى وحوش كاسرة يكون الانسان هدفها المباشر، هذه الثيمة الاساسية التي لا يمكن تقبلها بسهولة على مستوى المشاهدة الاعتيادية، استطاع هيتشكوك من جعلها قابلة للحدوث والتصديق من خلال التجسيد التقني الدقيق للصوت وهو يرافق الصورة السينمائية، ان صور هيتشكوك الصامته تستدعى القدره الشعوريه للوحه الثابته للميلودراما والتى تحول اللغه العاليه للميلودراما الى اداره لغويه حداثيه لتسجيل الطبيعه المتضاده للواقع الحديث: الايماء الميلودرامى الصامت والصرخه كلاهما يؤكد المعنى الكامل وينكر امكانيه اى معنى فى نفس الوقت.فعلى سبيل الثالث ترى ان هيتشكوك قد وظف عناصر الشريط الصوتي كافة بالكفاءة نفسها، ففي بعض الاحيان يتم توظيف الصمت المصاحب للطيور ليكون صورة ذهنية جمالية، الا انها اكثر رعبا وتأثيرا، اكثر قدرة على تحفيز المشاهد، فالصمت الذي يعيشه الطيور قبل عملية الهجوم المتكرر على البشر كان اكثر تاثيرا من كافة المؤثرات الصوتية التي تسعى الى استثارة الرعب في ذهن المتفرج، اذ يعرض لنا فيلم الطيور ضمن البناء الدرامي للاحداث المسرودة، سبع هجمات للطيور، ولقد بذل هيتشكوك جهداً كبيراً فى جعل كل هجوم يختلف عن الآخر. من خلال توظيف الصوت بخصوصية كل هجوم، وبالفعل كان كل هجوم للطيور حافل بتوظيف ابداعي للصوت، ويؤشر الباحث الى إن هناك مجموعتين من المتغيرات يبدو ان هيتشكوك قد وظفها في علاقته بالشريط الصوتي، فالمجموعة الاولى تتمثل في توظيف المؤثرات وهي تشكل بداية الهجوم قبل ظهور صورة اسراب الطيور نفسها، فكان الصوت يمتلك التأثير نفسه الذي تمتلكه الصورة، والمجموعة الثانية يمكن تحديدها نهاية الهجوم اذ وظيف هيتشكوك المؤثرات الصوتية بطريقة فاعلة وهي تكشف عن مقدار الدمار او الخسائر المرئية او الصوتية التي حصلت جراء هجوم الطيور نفسها، إن سبب التشويق ينبع من أن أننا لا ندرى هل سنرى الطيور أولاً أم سنسمعها، هذه الجدلية هي من اوجدها هيتشكوك من اجل جعل المتفرج يعيش الحالة النفسية والدرامية التي تعيشها الشخصيات في الفيلم. ومن اجل فهم الطبيعة البنائية لتوظيف الشريط الصوتي في فيلم الطيور، يرى الباحث اهمية تفصيل الهجمات التي شكلت في مجموعها موضوعة الفيلم، والتي كانت على النحو الاتي:

إن الهجوم الأول يحدث بطير نورس واحد يهاجم "ميلين" وهى تقود قارب بخارى. إن الطير يدخل إلى الإطار قبل إضافة هيتشكوك صوت الأجنحة أو صراخ الطيور. لقد حقق الآن التشويق، بعد أن فاجأنا بأن الطيور من الممكن أن تهاجم دون إنذار. إن أى طير يقوم بالصراخ يجعلنا متوترين.أما الهجوم الثانى، عند حفلة عيد ميلاد الأطفال، استخدم هيتشكوك المرئيات والصوتيات فى نفس الوقت. فى ذروة الهجوم، صرخات الطيور والأطفال تمتزج سوياً ولا يمكن تمييز كل منها على

حدة.إن هيتشكوك يوسع من مدى الخراب مرئياً وصوتياً عندما نرى الطيور وهى تنقر البالونات بمناقيرها. إن هذا يُمكّنه من إضافة الخراب التى قام به الطيور دون أن يرينا الطيور وهى تهاجم رؤوس الأطفال. (لقد وفر المشاهد الأكثر رعباً لمرحلة لاحقة من الفيلم).فى الهجوم الثالث، تهاجم الطيور مدخنة منزل (ميتش) بأصوات مصاحبة للصورة. إن هذا لا يبدو مرعباً جداً إلا فى حالة ملاحظتنا إن الطيور هى الآن بداخل المنزل.قبل الهجوم الرابع، فى مدرسة الأطفال، يرينا هيتشكوك تجمع الطيور تدريجياً بصمت، دون أن تكون ملحوظة فى البداية. فى تناقض مع الصمت المنذر بالشر، نسمع الأصوات البريئة لغناء الأطفال. إن التحضير لهذا المشهد هو الذى جعلنا نحس بالرعب. (إن الهجوم فى حد ذاته ليس مرعباً جداً).أما الهجوم الخامس، فيتنوع بين الصمت والصراخ، تجلس "ميلين" فى مطعم مع زبائن آخرين. الجميع ينظر فى صمت إلى رجل يشعل سيجارة بجوار بنزين مسكوب. إن الجميع يجلسون خلف نافذة مغلقة لذلك لا نسمع لهم صوتاً وإنما يقومون بالإيماء كالبانتوميم Pantomime (التمثيل الايمائى) عندما يتم فتح النافذة فجأة يصرخ الجميع- فى لحظة واحدة- فى الرجل حتى يلقى الثقاب، دون جدوى، حيث يشعل الرجل النار محدثاً انفجاراً كبيراً يختتم بصراخ الطيور.إن هذا المشهد يبدأ من وجهة نظر "ميلين" ثم ينتقل إلى لقطة فوقية overhead من وجهة نظر الطيور نفسها. فى البداية نحن نشعر بالراحة بالبعد عن الحريق، ولكن بدخول الصرخات المرعبة نشعر فوراً بأن المكان محدد وليس به أى حيز للشعور بالأمان.أما الهجوم السادس، فهو الهجوم على منزل "ميتش" وقد صنع بالصوت كلياً. بنهاية هذا الهجوم أحسسنا بانتصار الطيور.أما هيتشكوك فقد وصف بنفسه الهجوم السابع وكيف أنه أصبح لا داع فيه لاضافة صراخ الطيور: "لقد أصبح لدى السبب الدرامى فى عدم ظهور صرخات الطيور. حتى نصِف الصوت (يقصد الموسيقى، المؤثرات الصوتية) بدقة، علينا أن نتخيل المعادل الخاص به بالحوار. كان على أن أقول بالمؤثرات: "الآن لقد أعطيناك ما نريد، لقد أتينا ولا داع لأن نصرخ فرحين بالنصر أو بالغضب. إن هذا سيكون قتلاً صامتاً، إن هذا ما تقوله الطيور نحن نملك التقنيات التى تحقق هذا التأثير من خلال الصوت الالكترونى" لقد رسم هيتشكوك شخصية الطيور كما يرسم أى من شخصياته الشريرة، حيث أن صمتها يعتبر علامة على التحكم فيها.

المؤشر الثاني:يمكن للتوظيف غير المتزامن منح الصورة معطى جمالي بسبب الطبيعة البلاغية للصوت في بنائية الصورة السينمائية.

ان التوظيف الحداثوي للغة المرئية والصوتية للخطاب السينمائي عند الفريد هيتشكوك كشف عن الخصوصية التي يتعامل معها وهو يفكر في بناء الصورة اولا بمعزل عن الصوت، كأنه يعود الى عهد السينما الصامتة، ومن ثم دخول الصوت بوصفه عنصر حاسم في بناء الاحداث وتدعيمها جماليا ودراميا، ان استخدام هيتشكوك الحداثوي للشريط الصوتي وهو عنصر اساسي في البناء الدرامي للفيلم السينمائي جعل من الصورة فاعلة ولا تتقاطع مع الصوت بل اصبح الصوت عنصر مكمل اساسي لا يزاحم الصورة لكنه يمنح الصورة القدرة على انتاج العديد من الصور الذهنية لاسيما في التوظيفات المجازية للصمت او الحوار وكذلك الموسيقى والمؤثرات الصورية.

ففي فيلم (النافذة الخلفية) يظهر لنا توظيف فاعل للصمت وهي يعبر عن المشاعر الانسانية الدفية والتي لا يمكن للصورة التعبير عنها بشكل مباشر، فنرى ان هيتشكوك قد وظف تنوع كبير في حجوم اللقطات من خلال لقطات الفعل ورد الفعل لاسيما لشخصية البطل وهو يعكس مشاعره الجياشة بعد ان ظل حبيس غرفته، خصوصا على مستوى شعوره بالحب، او مستوى الشعور بالعزل والوحدة، فكان الصمت معبر بطريقة جمالية فضلا عن قدراته النفسية في الكشف عن مكامن الشخصية السينمائية نفسها، فكان الصمت المطبق هو المهيمن وكأنه حوار صامت يكشف عن خبايا الشخصية وما تفكر به، فالصورة تظهر لنا ملامح الشخصيات وتقاسيم وجهم وكذلك ايماءاتهم الا ان الصمت يفعل من هذه اللقطات لاسيما

في اللقطات القريبة من الدلالة النفسية للمشهد ككل.لقد اوجد هيتشكوك نوع من العلاقة البنائية ما بين الصمت والطبيعة التعبيرية للصورة السينمائية، وهذا ما ينطبق الوقت نفسه على المؤثرات الصوتية التي رافقت الاحداث السينمائية في فيلم النافذة الخلفية، اذ كانت المؤثرات لا ترتبط الجانب الواقعي، اي ان المؤثر الصوتي هو نتاج فعل وحركة وسقوط الاشياء، بل كان يعبر عن حالة العزلة الشديدة التي تعيشها الشخصية من جهة، وكذلك عن طبيعة الافكار التي يحاول البطل تجميعها وهو يراقب جريمة القتل التي حصلت امام عينيه، فكانت المؤثرات الصوتية تبتعد عن التوظيف الواقعي لها، الا انها ثورت من المستوى الجمالي والدرامي للاحدث بشكل عام. لقد وظف هيتشكوك الموسيقى في فيلم (النافذة الخلفية) وهو يعبر عن الحالة النفسية والمزاجية للشخصيات فضلا عن قدرة الموسيقى على تجسيد الحالة العاطفية للشخصيات والافعال، وذلك عبر فصل الدلالة الواقعية للصورة عن التوظيف غير الواقعي للصوت لاسيما الموسيقى، ويرى الباحث ان هيتشكوك كان واعيا جدا في التعامل مع الشريط الصوتي بما يؤمن الكثير من الوظائف الجمالية فضلا عن الدلالة الدرامية لها، اذ يمكن من خلال توظيف الموسيقى على سبيل الماث من رفع التأثير الدرامى للاحداث وهذا تحديدا ما شهدنا في فيلم (النافذة الخلفية) حاول التعامل مع العديد من الانواع الصوتية داخل بنائية الصورة نفسها، فعلى سبيل المثال وظف هيتشكوك أغنية شائعة يظهر مصدرها فى الصورة، اي ان الاغنية كانت ضمن البنية المكانية الواقعية للحداث، من خلال سمعع صوت أحدى الشخصيات المشاركة في الاحداث، والذي يسكن بالقرب من مسكن البطل، حيث كان يغنيها للدلالة على الدفق النفسي والعاطفي والجمالي الذي كان يعتمر داخل شخصية البطل وهو يراقب ما يحدث امامه من احداث، يضاف الى ذلك تم توظيف العديد من المؤثرات الصوتية التي شكل في كليتها مصدر مهم من مصادر المعلومة لاسيما وان البطل محتجز في غرفته يرافق من خلال النافذة ما يحدث امامه وهذا ما جعل من المؤثر الصوتي ضرورة جمالية، مثل صوت الصفيرة، او الرياح العالية، او تكسر بعض الاغصان وغيرها من المؤثرات الصوتية التي مدت المشاهد بالعديد من المعلومات. فضلا عن كونها مثلت الطبيعة البنائية للجو العام في الفيلم ككل.يجب ملاحظة لحظتين فى الفيلم:

1- عندما تقوم السيدة (ويليس) بتنظيف قمة الخزانة وتكون على وشك إعادة وضع الكتب بداخل الخزانة.

2- عندما يقوم (روبرت) بحكاية كيفية ارتكاب جريمة مماثلة.

فى كلتا اللحظتين ليس هناك موسيقى، ولكن هناك إحساس متزايد جداً بالتوتر الذى أمكن لهيتشكوك أن يحققه من خلال التناقض بين الصورة والصوت.

أما الأصوات القادمة من خارج الشقة فتستخدم عند اللزوم وذلك لتخفيف حدة التوتر، على سبيل المثال: فى الدقائق الأولى من الفيلم ليس هناك أى أصوات من الخارج حتى تتم الجريمة فنسمع أصوات ضوضاء المرور فى الشارع، أن هذا يقلل من حدة التوتر حيث يسمح لنا بالتفكير للحظة فى الحياة اليومية العادية خارج الشقة. إن هناك استخدام مشابه لضوضاء المرور يقوم بتخفيف حدة التوتر وذلك بعد المناقشة التى تمت حول جريمة القتل حيث يقول (دافيد): "جاء براندون لقد أخذنا بما فيه الكافية" ثم نسمع ضوضاء المرور وسط الصمت الذى أعقب هذه العبارة.قرب نهاية الفيلم عندما يقول (روبرت) أنه قادم مرة أخرى ليأخذ علبه سجائره نسمع صوت رنين التليفون وكأنه أجراس الإنذار التى تزيد من التوتر لدرجة أن (فيليب) ينهار.إن سرعة إيقاع الحوار تكون أيضا ذات دلاله فيما يتعلق بالتوتر. إن زيادة سرعة الأيقاع قد تستخدم فى زيادة حدة التوتر أو تخفيفه، فى المشهد الذى يعزف فيه (فيليب) على البيانو، وفى نفس الوقت يستجوبه (روبرت)، الزيادة التدريجية فى سرعة إيقاع الحوار تعكس دراميأً توتر المشاعر، أن زيادة سرعة إيقاع حوار (فيليب) تتناسب مع زيادة سرعة إيقاع عزفه على البيانو، والتى تعكس بدورها حالته الشعورية وهى القلق الخارج عن السيطرة،

أحياناً زيادة سرعة إيقاع الحوار يعمل على تخفيف حدة التوتر فى حالات معينة. فى الدقائق الأولى من الفيلم بعد الجريمة مباشرة يكون الإيقاع بطيئاً ثم بعد بضعة كلمات حوار ثم صمت، يتحول الحوار إلى السرعة عندما يتحدث (براندون) بثقة، وكذلك فى نهاية الفيلم عندما يمثل (روبرت) كيفية حدوث الجريمة، يتحدث ببطء وبحرص حتى نرى هل سيصل إلى مكان الجثة أم لا، عندما يُرى السلاح فى جيب (براندون) يرفض (روبرت) ذلك ويسرع من إيقاع الحوار مسبباً تخفيف حدة التوتر خاصة عندما لا يذكر الخزانة القديمة فى حواره.إن الأصوات البشرية الأخرى مثل أصوات التنهيد والتنفس تعتبر عناصر قوية فى شريط الصوت، فى الدقائق الأولى من الفيلم تعتبر تنهيدة (براندون) وزفيره لدخان السجائر أساسياً لتخفيف حدة التوتر.إن الموسيقي الواقعية تقوى دائماً من المواقف، الذى هو عبارة عن وحدة وعزلة وسط المحيط. فى المشهد الذى يلي العاصفة الثانية يقوم (ويلي) بالغناء بمصاحبة (ريت) مما يمثل تناقضاً شكلياً مع قدوم العاصفة، كذلك يمثل مفارقة درامية حيث يبدو (ريت) سعيداً بالغناء مع (ويلي) دون أن يبدو واعياً بخطر (ويلي) عليه.كذلك يدفعنا غياب الموسيقي غير الواقعية إلى التركيز السمعى على المؤثرات الصوتية، وبذلك تأخذ أصوات ضوضاء المحيط والجو أدواراً جديدة فى التعليق على المشاعر، وصنع الجو العام، والشكل، والوحدة، والاستمرارية. إن هذا يعطى تأثيراً إضافياً فى تقوية التوظيف غير الواقعي للشريط الصوتي في فيلم النافذة الخلفية.وعلى الرغم من ان احداث فيلم النافذة الخلفية تدور حول المصور الفوتوغرافى جليس الكرسي المتحرك (جف)، والذى يقضى وقته بالتجسس على جيرانه من النافذة الخلفية لشقته، ويعلم بأن أحد جيرانه (لارس) قد قتل زوجته، فان طبيعة توظيف الشريط الصوتي قد جسد التوظيف غير الواقعي للصوت على مختلف انواعه، مثل الموسيقى والمؤثر الصوتي وكذلك الحوار والصمت.أن الواقعية فى شريط الصوت متوافقة مع واقعية شريط الصورة، نحن نرى فقط ما يستطيع أن يراه (جف) ونسمع فقط بعض كلمات من كل ما يقال فى كل شقة (الوقت صيف والنوافذ مفتوحة)، ونتيجة لذلك، يتكون لدينا معلومات قليلة حول كل شخصية، وتساعدنا الموسيقي على التعليق على هذه الشخصيات، مثل نوع موسيقى الجراموفون التى تصاحب شخصية السيدة (هيرتس) (موسيقى كئيبة) وهى تختلف عن نوعية الموسيقى المصاحبة للآنسة (تورسو)، (موسيقى متفائلة).

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج:

1. الحاجة للتوظيف الابداعي للصوت يرتبط بوحدة المكان الذي تتم فيه لاحداث للمساعدة في توسيع فضاء الصورة.
2. هناك اهتمام لدى هيتشكوك بالاصوات البشرية غير الحوارية غير الصراخ والضحك والصمت الايمائي والبكاء وتفعيلها الكترونيا لاحداث التأثير المطلوب عند المتلقي.
3. يميل هيتشكوك للتوظيف غير المتزامن للصوت (اي الاستخدام العكسي) سواء مع الصورة أو مع طبيعة الحدث الدرامي وماهية الشخصيات.
4. توظف سرعة الايقاع الصوتي (حوار، موسيقى، مؤثرات) عند هيتشكوك بشكل طردي مع سرعة حدة التوتر وتحكم الاول بالثاني أو العكس أحياناً، لزيادة التشويق والتحكم في المتلقي.
5. توظف المؤثرات الصوتية لتكثيف المضمون والايحاء به رمزيا والتنبؤ بالاحداث المستقبلية، والاقتران بالشخصية او المكان او الحدث عبر القلق والرعب وتفعيل التشويق لدى المتلقي.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. يمتلك الصوت القدرة على انتاج المعطى الجمالي من خلال التوظيف غير المتزامن له اي (الاستخدام العكسي) سواء مع الصورة او مع طبيعة الحدث الدرامي وماهية الشخصيات.

2. هناك العديد من التقنيات التي ترتبط بكيفيات توظيف الصوت، منها سرعة الايقاع وطبيعة النطق فضلا عن الاصوات القادمة من خارج الكادر لتحقيق مستوى جمالي مرافق للمستوى الدرامي.
3. تلعب الموسيقى دور حاسم في تكثيف المضمون ومنح الصورة مديات جمالية تفوق عملية الجسيد الحركي سواء عن طريق الرمز او البناء الايقوني.
4. للمؤثرات الصوتية القدرة على استحضار المكان والتعبير عن الزمان بطريقة لا تنافس بها الاطار الصوري بل تبث الكثير من الدلالات من خارج الاطار الى داخله جماليا ودراميا.

قائمة المصادر

1. ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، (العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1990).
2. ابو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، شركة الكتاب اللبناني، د.ت.
3. آرثر نايت ، قصة السينما في العالم ، ترجمة : سعد الدين توفيق ، القاهرة ، دار الكتاب البعربي ،1967.
4. انيس فهمي، السينما وعلم النفس، مجلة الهلال، العدد الحادي عشر، السنة الرابعة والسبعون،1982.
5. بوريس زاخوفا فن الممثل والمخرج ترجمة عبد الهادي الراوي ، عمان ، منشورات وزارة الثقافة 1996 .
6. توني مكيبن، محاضرات في نظرية الفيلم، ترجمة ممدوح شلبي، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2014).
7. ج.دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، ترجمة،جرجس فؤاد،مراجعة هاشم النحاس،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987.
8. جوزيف.م. بوجز، فن الفرجة على الافلام ، ترجمة: وداد عبد الله، القاهرة، الهية المصرية العامة للكتاب، 1995.
9. حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، ، ج1، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) 1989.
10. رعد عبد الجبار، مفهوم الصوت في الفيلم الصامت، مجلة الثقافة، العدد3، بغداد، 1987.
11. سيزا احمد قاسم، مدخل الى السيموطيقيا،القاهرة: دار الياس العصرية للطباعة والنشر، 1997.
12. عبد المجيد الخطيب وغيث الشامس، هندسة الصوت، (ليبيا: المركز الوطني لتخطيط التعليم والتدريب2004).
13. فرنسوا تريفو ، أفلام حياتي ، ترجمة:السعيد بوطاجين،ابو ظبي ،هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث،دار كلمة،2011.
14. الفريد هيتشكوك ،هيتشكوك تروفو ، ترجمة عبد الله عويش وحسن عودة ، سوريا ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سلسلة الفن السابع 22 ، 1997.
15. ق. شيبكو وفسكي، العلاج في مجال الطب النفسي والعصبي،ترجمة نيزان اسماعيل ناجي، الثقافة اللاطبيعية، العدد2، بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة، 1992.
16. كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج، الطبعة الاولى ،جدة دار الشروق ، 1988.
17. كرم، شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج ، مكتبة التراث الاسلامي،القاهرة،1977.
18. كيفن جاكسون، السينما الناطقة،ترجمة علام خضر، سوريا، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، الفن السابع 141، 2008.
19. لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، العراق ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، 1981 .
20. مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة:سعد مكاوي، القاهرة ،الدار المصرية للتاليف والترجمة،1964.
21. نويل سمسولو " هيتشكوك " ترجمة: ابراهيم العريس ، لبنان، دار الطليعة ، 1979.

22. هنري لانج هول، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر الباروك الى العصر الكلاسيكي ، الهيئة العصرية العامة لكتاب 1980 .

23. Bevlin. Me.Design. Theaugh discvery Vermont Printing and beveling, by Capital City, press. U.S.A, 1977.
24. Elisabeth Weis, "The Sound of one wing flapping", Film Comment, UK, 14 no. 5, 1978.
25. d of one wing flapping", Film Comment, UK, 14 no. 5, 1978,.
26. Helen cox and David Neumeyer", The musical function of sound in three films by Alfred Hitchcock", Indiana Theory review, Vol.19.p16
27. Journal of film and video , V.48 , NO.1-2 , Spring , Summer 1996 ,.

Aesthetical Utilization of Sound in film of Alfred Hitchcock

HIKMAT MUTTASHR MAJEED

Abstract

This research deals with the nature of the aesthetic employment of wool in the Alfred Hitchcock films, as this director is characterized by rich his experience that dealt with the photo film days of silent film and managed efficiently in the construction of his films, as well as when the audio input The Hitchhiker employ sound aesthetic ways still emulated so far. So I rely researcher this subject and the division of research into four chapters, such as the first quarter included the methodological framework which dealt with the problem of research and the importance of research, and the goals of the research, as well as the limits of research and finally determine the terms.

The second chapter includes theoretical framework and previous studies, where the researcher by dividing it into two sections dealt with the two search for a unique cinematic experiences Hitchcock as well as actors in his ways aesthetic Employment sound in all of his movies. In the end, without indications researcher discussed the results of a theoretical framework.

Chapter III, action research, where the researcher will select two films of Hitchcock movies and are not birds and film rear window, and analyzed the sample is based on indicators that came out of the theoretical framework. Finally, in the fourth quarter researcher took a series of findings, conclusions and seal Find a range of sources.