International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
IJESA
Vol. (5), No. (7) July 2026 الإصدار (5)، العدد (7)

التّهجين بين الموسيقى والصّورة في السّينما: مقاربة ميديولوجيّة

أحمد بوحامد
أستاذ مساعد للتّعليم العالي، الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، المعهد العالي للدّراسات التّطبيقيّة في الإنسانيّات بتوزر، جامعة قفصة، تونس
bouhamedahmedhedi@gmail.com

ملخص البحث

"حين تلتقي العين بالأذن، يتولّد شكل فنّيّ هجين تتداخل فيه لغات التّعبير."

يحيل مفهوم التّهجين، في أصله اللّغويّ، إلى المزج بين عنصرين مختلفين لإنتاج شكل مركّب جديد يجمع خصائصهما معاً. وقد انتقل هذا المفهوم من مجاله البيولوجيّ إلى حقول العلوم الإنسانيّة والفنون، ليصبح أحد المفاهيم الأساسيّة في فهم تحوّلات الإبداع المعاصر وتداخل الأجناس والوسائط. وتُعدّ السّينما، باعتبارها فنّاً مركّباً يقوم على تفاعل الصّورة والصّوت والحركة والزّمن، من أبرز المجالات التّي تتجسّد فيها آليّات التّهجين الفنّيّ.

ويتناول هذا البحث التّهجين بين وسيطيْ الموسيقى الصّورة في الخطاب السّينمائيّ، من خلال تحليل العلاقة التّفاعليّة بين البعدين السّمعي والبصريّ، بوصفها علاقة لا تقوم على المرافقة أو التّوازي فقط، بل على إنتاج مشترك للمعنى الجماليّ والتّعبيريّ. وينطلق البحث من إشكاليّة أساسيّة مفادها: كيف يسهم التّهجين بين الموسيقى والصّورة في إنتاج لغة سينمائيّة تتجاوز الحدود التّقليدية بين الفنون؟ وكيف يمكن فهم هذا التّفاعل في ضوء المقاربة الميديولوجيّة عند رجيس دوبري، التّي تنظر إلى الوسيط باعتباره عنصراً فاعلاً في إنتاج المعنى وتشكيل طرائق الإدراك والتّلقّي؟

الكلمات المفتاحيّة: التّهجين، الميديولوجيا، الموسيقى، الصّورة، السّينما.

Hybridization between Music and Image in Cinema: A Medio-logical Approach

Bouhamed Ahmed
Assistant Professor of Higher Education, Music and Musicology, Higher Institute of Applied Studies in Humanities of Tozeur, University of Gafsa, Tunisia
bouhamedahmedhedi@gmail.com

Abstract

"When the eye meets the ear, a hybrid artistic form is born, where visual and auditory languages merge to create new forms of expression."

The concept of hybridity, in its original linguistic sense, refers to the combination of two distinct elements to produce a new composite form that brings together their respective characteristics. This concept has moved from the field of biology to the domains of the humanities and the arts, becoming one of the fundamental notions for understanding the transformations of contemporary creativity and the intersection of artistic genres and media. Cinema, as a composite art form based on the interaction of image, sound, movement, and time, represents one of the most significant fields in which artistic hybridization processes are manifested.

This research examines the hybridity between the two media of music and image within cinematic discourse, by analysing the interactive relationship between the auditory and visual dimensions. This relationship is not limited to mere accompaniment or parallelism; rather, it contributes to the shared production of aesthetic and expressive meaning. The study is guided by a central research question: How does the hybridization of music and image contribute to the production of a cinematic language that transcends traditional boundaries between the arts? And how can this interaction be understood through the mediological approach of Régis Debray, which considers the medium not merely as a vehicle for meaning, but as an active element in its production and in shaping modes of perception and reception?

Keywords: Hybridization, Mediology, Music, Image, Cinema.

1. مقدّمة البحث

أفرزت التّحوّلات الثّقافيّة والفنّيّة المعاصرة أنماطا جديدة من الإبداع تجاوزت منطق الفصل التّقليديّ بين الفنون، لتقوم بدلاً من ذلك على التّفاعل والتّقاطع وإعادة تركيب الأشكال التّعبيرية المختلفة. وفي هذا السياق، برز مفهوم التّهجين بوصفه أحد المفاهيم المركزيّة التّي تفسّر ديناميّة التّداخل بين الأنظمة الرّمزيّة والثّقافية والفنّيّة، حيث لم تعد الأجناس الفنّيّة كيانات مستقلّة أو مغلقة، بل أصبحت منفتحة على علاقات تبادليّة تُنتج أشكالاً جديدة من التّعبير.

وعلى الرّغم من اختلاف الموسيقى والسّينما من حيث طبيعة التّعبير والوسيط الذّي تنتظم داخله كلّ منهما، فإنّهما يلتقيان في أفق جماليّ مشترك يقوم على إنتاج المتعة الفنّيّة وبناء دلالات مركّبة لدى المتلقّي. ومن هذا المنظور، لا تُفهم العلاقة بينهما بوصفها علاقة مرافقة أو إضافة، بل بوصفها علاقة تفاعل وإعادة تشكيل متبادل للمعنى. ويندرج هذا التّداخل ضمن أفق نظريّ أوسع هو الميديولوجيا أو الوسائطيّة (Médiologie) كما صاغها رجيس دوبري (Régis Debray)، والتّي تهتمّ بدراسة الوسائط بوصفها أنظمة ثقافيّة وتقنيّة تسهم في إنتاج الأفكار ونقلها وإعادة تشكيلها. فالوسيط في هذا التّصوّر ليس مجرّد قناة محايدة، بل عنصر فاعل في بناء المعنى وتوجيه الإدراك، إذ يحدّد شروط تلقّي الرّسائل وكيفيّة فهمها وتأويلها.

وانطلاقاً من هذا التّصور، يمكن النّظر إلى السّينما باعتبارها وسيطاً ميديولوجيّا مركبّاً يعيد تشكيل الموسيقى داخل منظومة سمعيّة–بصريّة متكاملة. فالموسيقى داخل الفيلم لا تُدرك في استقلالها، بل عبر تفاعلها مع الصّورة والحركة واللّون والسّرد، ممّا يجعل معناها خاضعا للسّياق السّينمائيّ الذّي يعيد إنتاجها دلاليّاً ويمنحها أبعاداً جديدة.

وتقوم العلاقة بين الصّورة والموسيقى في السّينما على تفاعل مزدوج، حيث تُسهم الصّورة في توجيه معنى الموسيقى، كما تعيد الموسيقى بدورها تشكيل إدراك الصّورة. وينتج عن هذا التّفاعل بناء تجربة إدراكيّة شاملة تتداخل فيها الأبعاد السّمعيّة والبصريّة والعاطفيّة والسّرديّة، بحيث يغدو المتلقّي في حالة إدراك مركّب تتداخل فيه الحواسّ والمعاني. وبذلك، لا تقتصر السّينما على نقل الموسيقى أو مرافقة الصّورة بالصّوت، بل تُنتج علاقات جديدة بينهما، تشكّل جوهر التّهجين السّينمائيّ، حيث يصبح المعنى نتيجة للتّفاعل بين الوسائط لا خاصّية ثابتة لأيّ عنصر منها.

ومن هذا المنطلق، تمثّل السّينما مرحلة متقدّمة في تاريخ الوسائط، لأنّها تدمج بين تقنيّات الصّوت والصّورة لإنتاج شكل جديد من الإدراك الجماليّ. كما أنّ التّفاعل بين الموسيقى والصّورة لا يظلّ على مستوى التّقنيّات فقط، بل يمتدّ إلى مستوى إنتاج المعنى ذاته، حيث تتحوّل السّينما إلى فضاء هجينيّ تتداخل فيه العناصر السّمعيّة والبصريّة بشكل مستمرّ، ويعيد فيه كلّ عنصر تشكيل الآخر. وبذلك، لا تُفهم الموسيقى والصّورة في السّينما كعنصرين منفصلين، بل كعلاقة إنتاج متبادل للمعنى، حيث تتشكّل التّجربة السّينمائيّة بوصفها تجربة إدراكيّة شاملة تتداخل فيها الحواسّ والسّياقات والعواطف. كما تُعدّ السّينما والموسيقى من أكثر الفنون قابليّة للتّهجين، بحكم انفتاحهما على الزّمن والإحساس والتّعبير، ممّا يجعل لقاءهما فضاءً خصباً لإنتاج أشكال جديدة من التّجربة الجماليّة.

2. مشكلة الدّراسة

تنطلق هذه الدّراسة من التّحولات العميقة التّي عرفها الفنّ المعاصر، والتّي أدّت إلى تراجع فكرة الفصل بين الأجناس الفنّيّة

لصالح منطق التّداخل والتّفاعل والتّهجين بين الوسائط. وفي هذا السّياق، تبرز السّينما بوصفها فضاءً خصباً لتقاطع الصّورة والموسيقى داخل بنية سمعيّة–بصريّة مركّبة.

وتتمثّل مشكلة الدّراسة في الكشف عن طبيعة التّهجين بين الموسيقى والصّورة داخل الخطاب السّينمائيّ، وكيفيّة إسهام هذا التّفاعل في بناء المعنى الجماليّ والثّقافيّ، في ضوء المقاربة الميديولوجيّة التّي ترى أنّ الوسيط ليس مجرّد قناة لنقل الرّسائل، بل عنصر فاعل في إنتاجها وتوجيه تلقّيها. وتتبلور هذه الإشكاليّة في السّؤال الآتي: كيف يسهم التّهجين بين الموسيقى والصّورة، بوصفهما وسيطين متفاعلين داخل الخطاب السّينمائيّ، في إنتاج المعنى الجماليّ والثّقافيّ، في ضوء المقاربة الميديولوجية؟

3. فرضيّات الدّراسة

تنطلق هذه الدّراسة من الفرضيّات الآتية:

- إنّ العلاقة بين الموسيقى والصّورة في السّينما ليست علاقة مرافقة، بل علاقة تفاعل وتكامل تؤدّي إلى إنتاج معنى جديد.
- يسهم التّهجين بين الوسائط السّمعيّة والبصريّة في إعادة تشكيل الإدراك الجماليّ لدى المتلقّي.
- لا يقتصر الوسيط السّينمائيّ، في ضوء المقاربة الميديولوجيّة، على نقل الموسيقى، بل يسهم في إعادة تشكيل وظائفها ودلالاتها داخل الخطاب السّينمائيّ.
- يؤدّي تداخل الموسيقى والصّورة إلى بناء تجربة إدراكيّة مركّبة تتجاوز حدود التّلقّي الحسّيّ الأحاديّ.

4. أهداف الدّراسة

تهدف هذه الدّراسة إلى:

- تحليل مفهوم التّهجين في سياقه الفنّيّ والميديولوجيّ.
- دراسة العلاقة التّفاعليّة بين الموسيقى والصّورة في السّينما.
- إبراز دور الوسيط السّينمائيّ في إعادة تشكيل المعنى الموسيقيّ.
- الكشف عن آليّات إنتاج الدّلالة السّمعيّة–البصريّة داخل الخطاب السّينمائيّ.
- بيان أثر التّهجين بين الموسيقى والصّورة في بناء خطاب سينمائيّ ذي بنية سمعيّة–بصريّة متكاملة.

5. أهميّة الدّراسة

تتجلّى أهميّة هذه الدّراسة في الجوانب الآتية:

- تسليط الضّوء على مفهوم التّهجين بوصفه أحد المفاهيم المركزيّة في فهم تحوّلات الفنّ المعاصر وتداخل الوسائط التّعبيريّة.
- تقديم قراءة ميديولوجيّة للعلاقة بين الموسيقى والصّورة في السّينما، بما يوسّع آفاق البحث في الخطاب السّينمائيّ من منظور يتجاوز المقاربات الفنّيّة التّقليديّة.
- الإسهام في توضيح دور الوسيط السّينمائيّ في إنتاج المعنى، والكشف عن الكيفيّة التّي تتفاعل بها العناصر السّمعيّة–البصريّة داخل العمل السّينمائيّ.
- إثراء الدّراسات العربيّة في مجال الموسيقى والسّينما والفنون البينيّة، من خلال توظيف المقاربة الميديولوجيّة في تحليل العلاقة بين الوسائط.
- تقديم إطار نظريّ وتحليليّ يمكن الإفادة منه في دراسة الخطاب السّينمائيّ، وفي تحليل مختلف أشكال التّفاعل بين الموسيقى والصّورة داخل الأعمال السّمعيّة–البصريّة.

6. حدود الدّراسة

تتحدّد حدود الدّراسة فيما يلي:

- **الحدود الموضوعيّة:**

تقتصر هذه الدّراسة على تحليل التّهجين بين الموسيقى والصّورة في الخطاب السّينمائيّ، في ضوء المقاربة الميديولوجيّة، مع التّركيز على آليّات التّفاعل بين الوسيطين في إنتاج المعنى، دون التّوسّع في دراسة أشكال التّهجين الفنّيّ الأخرى أو الوسائط التّعبيريّة المختلفة.

- **الحدود الزّمنيّة:**

تتتبّع هذه الدّراسة مسار العلاقة بين الموسيقى والصّورة منذ مرحلة السّينما الصّامتة، مروراً بظهور السّينما النّاطقة سنة 1927، وصولاً إلى التّحوّلات الرّقميّة المعاصرة، مع التّركيز على نماذج سينمائيّة محدّدة تكشف تطوّر أشكال التّفاعل بين الوسيطين داخل الخطاب السينمائيّ.

- **الحدود المكانيّة:**

لا تقتصر هذه الدّراسة على فضاء سينمائيّ جغرافيّ محدّد، بل تنظر إلى السّينما بوصفها ظاهرة فنّيّة ووسائطيّة عالميّة، مع الاستناد إلى نماذج من تجارب سينمائيّة مختلفة قصد توضيح أشكال التّفاعل بين الموسيقى والصّورة.

- **الحدود المنهجيّة:**

تعتمد هذه الدّراسة على المقاربة الميديولوجيّة بوصفها إطاراً نظريّاً ومنهجيّاً لتحليل دور الوسيط السّينمائيّ في إنتاج المعنى، والكشف عن طبيعة التّفاعل بين الموسيقى والصّورة من خلال مستويات التّهجين المختلفة. وتتناول هذه المستويات باعتبارها فضاءات يتداخل فيها الصّوت والصّورة داخل الوسيط السّينمائيّ وفق آليّات تقنيّة وجماليّة وثقافيّة ودلاليّة متعدّدة، تسهم في تشكيل الخطاب السّينمائيّ وبناء معانيه.

7. الميديولوجيا بوصفها إطاراً نظريّاً لفهم الوسيط

تُعدّ الميديولوجيا أو الوسائطيّة من المقاربات الفكريّة المعاصرة الّتي أسّسها الفيلسوف الفرنسيّ رجيس دوبري في أواخر سبعينيّات القرن العشرين، وهي تُعنى بدراسة الوسائط الّتي تُسهم في إنتاج الأفكار ونقلها وتداولها داخل المجتمع. ولا تنظر هذه المقاربة إلى الوسيط بوصفه أداة محايدة لنقل الرّسائل، بل باعتباره عنصراً فاعلاً يشارك في تشكيل المعنى وتوجيه الإدراك وإعادة بناء المعرفة. ومن هذا المنطلق، تهتمّ الميديولوجيا بالشّروط المادّيّة والتّقنيّة والثّقافيّة الّتي تجعل الفكرة قابلة للانتقال والاستمرار عبر الأزمنة والفضاءات المختلفة، أكثر من اهتمامها بمضمون الفكرة في حدّ ذاته.

وينطلق مفهوم الميديولوجيا، من النّاحية اللّغويّة، من تركيب الكلمتين الفرنسيّتين (Médio) بمعنى "وسيط"، و(Logie) بمعنى "علم"، ليصبح معناها "علم الوسائط". غير أنّ هذا العلم لا يقتصر على دراسة وسائل الاتّصال والإعلام، بل يتجاوز ذلك إلى تحليل العلاقات الّتي تنشأ بين الوسيط والرّسالة والوسط الثّقافيّ، وكيفيّة تأثيرها في إنتاج الدّلالة وانتقالها. ولذلك تستند الميديولوجيا إلى تداخل معرفيّ يجمع بين الفلسفة، وعلوم الإعلام والاتّصال، والسّيميائيّات، وعلم الاجتماع، وتاريخ التّقنيّات، باعتبار أنّ المعنى لا ينفصل عن الوسيط الذّي يحمله.

ويرى دوبري أنّ انتقال الأفكار لا يتحقّق إلا ضمن منظومة متكاملة تقوم على أربعة عناصر مترابطة، هي: الرّسالة (Message)، والوسيط (Médium)، والوسط (Milieu)، والوساطة (Médiation)، وهي ما يُعرف في كتاباته بـ "الميمات الأربع" (M4). وتشكّل هذه العناصر سلسلة متكاملة تجعل الرّسالة قابلة للانتشار والتّأثير، إذ لا وجود لرسالة خارج وسيط، ولا يكتمل فعل النّقل أو الإبلاغ (Transmission) دون وسط ثقافيّ واجتماعيّ يستقبلها ويعيد إنتاجها. وفي هذا الصّدد يؤكّد دوبري أنّ النّقل «أبعد من العمليّة التّقنيّة الميكانيكيّة ذات الأبعاد الاجتماعيّة على غرار الاتّصال، بل هي تختزل رؤية للمجتمع وللعالم ومن قبلها الإنسان. [...] ويمكن القول إنّه عندما يتّضح مفهوم الإبلاغ ينكشف جوهر الميديولوجيا» (الزّبيدي ، 2019). وبالتّالي، فإنّ المعنى لا ينبثق من الرّسالة في ذاتها، وإنّما يتشكّل من خلال التّفاعل الدّائم بين الرّسالة والوسيط والوسط والوساطة، بما يجعل عمليّة النّقل فعلاً ثقافيّاً مركّباً تتداخل فيه الأبعاد التّقنيّة والرّمزيّة والاجتماعيّة. ومن هذا

المنظور، تغدو الميديولوجيا إطاراً نظريّاً ملائماً لفهم كيفيّة تشكّل المعنى داخل الخطاب السّينمائي، من خلال التّفاعل بين مختلف الوسائط، وفي مقدّمتها الموسيقى والصّورة.

ولا تنحصر الميديولوجيا في دراسة وسائل الاتّصال الحديثة، بل تشمل مختلف الوسائط التّي عرفها الإنسان عبر التّاريخ، بدءً من الشّفاهيّة والكتابة والطّباعة، وصولاً إلى الصّورة والسّينما والتّلفزيون والوسائط الرّقميّة. ويرى دوبري أنّ لكلّ مرحلة تاريخيّة وسيطاً مهيمناً يوجّه أنماط التّفكير والتّواصل وإنتاج المعرفة، وهو ما يعبّر عنه بمفهوم "الكون الوسائطيّ" أو "المدار الوسائطيّ" أي مجموع الشّروط والأنظمة الوسائطيّة التّي تؤطّر علاقة الإنسان بالمعرفة وبالعالم في فترة تاريخيّة محدّدة. وفي هذا الإطار، يقسّم دوبري تاريخ انتقال الأفكار إلى مجموعة من المجالات الوسائطيّة الكبرى، حيث انتقلت الإنسانيّة من الكون الكلاميّ (Logosphère) الذّي مثّل الحقبة الشّفويّة، وكانت فيه الكلمة المنطوقة الوسيط الأساسيّ في نقل المعارف والخبرات وتداولها، إذ اعتمد الإنسان على الذّاكرة والحفظ والرّواية المباشرة في عمليّات التّواصل والنّقل، إلى الكون الخطّيّ (Graphosphère) الذّي ارتبط بظهور الكتابة، والطّباعة، وانتشار المخطوطات، والكتب. وقد مثّل هذا الانتقال تحوّلاً عميقاً في شروط إنتاج المعرفة وتداولها، إذ لم يعد الفكر مرتبطاً بالحضور الشّفوي المباشر، بل أصبح قابلا للتّثبيت والتّكرار والانتشار عبر الرّكيزة المادّيّة للكتابة. وفي هذا السّياق، يشير عبد السّلام الزّبيدي إلى أنّه تمّ تحرير الرّكيزة (الورق) «من العوامل الطّبيعيّة، فالاستخدام المكثّف للورق فجّر الحاجز الحيوانيّ (الانتقال من استعمال الورق من مصدر حيوانيّ إلى مصدر نباتيّ) وحرّر الإنتاج الفكريّ، وهو ما سمح بتكاثر الرّسائل وتسارع التّاريخ » (الزّبيدي ، 2019). ثمّ انتقلت الإنسانيّة إلى الكون المرئيّ (Vidéosphère) الذّي ارتبط بهيمنة الصّورة المتحرّكة، خاصّة مع ظهور التّلفزيون والسّينما، حيث أصبحت الصّورة وسيطاً مركزيّاً في إنتاج المعنى وتداوله. وقد أحدث هذا التّحوّل تغييرا جذريّا في أنماط الإدراك والتّلقّي، إذ انتقل الإنسان من ثقافة القراءة الخطّيّة إلى ثقافة المشاهدة والصّورة، لتصبح الوسائط المرئيّة عاملاً أساسيّاً في تشكيل الوعي الجماعيّ وبناء التّجارب الجماليّة والمعرفيّة.

ومن هذا المنظور، لا يُنظر إلى الوسيط بوصفه أداة محايدة لنقل الرّسائل، بل باعتباره عنصراً فاعلاً يشارك في تشكيلها ويؤثّر في كيفيّة تلقّيها وفهمها. فالوسيط لا يُختزل في بعده التّقنيّ، وإنّما ينشأ من عملية معقّدة تتداخل فيها الأبعاد التّقنيّة، والرّمزيّة، والمعرفيّة، والثّقافيّة، ممّا يجعله عنصراً أساسيّاً في مسار عمليّة النّقل. وانطلاقاً من هذا الفهم الموسّع، يضمّ مفهوم الوسيط، عند دوبري، طيفاً واسعاً من العناصر المادّية والمؤسّسيّة والرّمزيّة التّي تُسهم في عمليّة النّقل، إذ يشمل «المؤسّسات (المدرسة) والأشياء التّقنيّة (الرّاديو، شاشة السّينما، أنبوب التّحويل، الهاتف الجوّال) والمرتكزات المادّيّة (الورق والقماش والشّرائط المغناطيسيّة والقرميد) والأنظمة الاجتماعيّة (النّحو والقواعد) وأعضاء الجسد (الحنجرة والحبال الصّوتيّة) والأشكال العامّة للاتّصال (الشّفويّة والمكتوبة والمطبوعة والسّمعيّة البصريّة والمعلوماتيّة) » (الزّبيدي ، 2019).

ويتّضح من هذا التّعداد أنّ الوسيط، في المنظور الميديولوجيّ، ليس مجرّد جهاز أو تقنية، بل منظومة متكاملة تضمّ مختلف الشّروط المادّيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة التّي تجعل انتقال الأفكار والرّموز ممكناً، وتؤثّر في الكيفيّة التّي يُنتج بها المعنى ويُتداول داخل المجتمع. ومن هذا المنطلق، لا تقتصر الميديولوجيا على تتبّع مسارات انتقال الأفكار أو تداول المعرفة، وإنّما تهتمّ بدراسة الشّروط المادّيّة والتّقنيّة والثّقافيّة التّي تُمكّن الأفكار، ومنها الموسيقى، من الانتشار والاستمرار والتّحول عبر الأزمنة والفضاءات الثّقافية المختلفة.

وفي ضوء هذا التّصور، يمكن النّظر إلى السّينما بوصفها وسيطاً ميديولوجيّا بامتياز، لأنها تجمع داخل بنية واحدة بين الصّورة والصّوت، والموسيقى، والحركة، والسّرد. فالسّينما لا تنقل الموسيقى إلى المتلقّي كما هي، بل تعيد إنتاجها داخل منظومة سمعيّة–بصريّة جديدة تمنحها دلالات مغايرة لسياقها الأصليّ. كما أنّ الصّورة بدورها لا تُدرك بمعزل عن الموسيقى، وإنّما تتحدّد دلالتها من خلال التّفاعل المستمرّ مع العناصر الصّوتيّة، وهو ما يجعل العمل السّينمائيّ فضاء لتوليد المعنى عبر التّهجين بين الوسائط.

ومن هذا المنطلق، تُمثّل الميديولوجيا الإطار النّظريّ الأنسب لدراسة العلاقة بين الموسيقى والصّورة في السّينما، لأنّها لا تكتفي بتحليل خصائص كلّ وسيط على حدة، بل تهتمّ بكيفيّة تفاعلهما داخل منظومة واحدة، وبالكيفيّة التّي يُسهم بها هذا التّفاعل في إعادة تشكيل الإدراك وإنتاج المعنى. ولذلك، فإنّ فهم التّهجين بين الموسيقى والصّورة لا يكتمل إلّا بفهم طبيعة الوسيط السّينمائيّ نفسه، باعتباره فضاءً ثقافيّاً وتقنيّاً يعيد تنظيم العلاقة بين المرئيّ والمسموع، ويؤسّس لتجربة جماليّة وإدراكيّة جديدة.

8. التّهجين بوصفه مفهوماً مركزيّاً: من التّناصّ إلى التّهجين الثّقافيّ والفنّيّ

يُعدّ مفهوم التّهجين من المفاهيم الإشكاليّة والمركزيّة في الدّراسات المعاصرة، إذ لا يقتصر على مجال واحد، بل يمتدّ ليشمل حقولاً معرفيّة وثقافيّة وفنّيّة متعددة. وقد تطوّر هذا المفهوم من جذوره الأولى المرتبطة بفكرة الامتزاج والتّداخل، ليصبح إطاراً نظريّا يفسّر تحوّل الأشكال التّعبيريّة وانفتاحها على بعضها البعض. وفي هذا السّياق، يتقاطع التّهجين مع مفهوم التّناصّ (Intertextualité) بوصفه آليّة نصّيّة تقوم على الحوار بين النّصوص، كما يتجاوز ذلك إلى مستويات أوسع تشمل التّهجين الثّقافيّ والتّهجين الفنّيّ، حيث تتداخل اللّغات الثّقافيّة والتّعبيرات الجماليّة داخل بنى جديدة هجينة. وبالتّالي، يسعى هذا المحور إلى تتبّع مسار المفهوم من بعده النّصّيّ إلى بعده الثّقافيّ والفنّيّ، من أجل إبراز طابعه المتحوّل في فهم الإبداع المعاصر.

1.8. التّهجين: المفهوم العامّ:

ينحدر مفهوم التّهجين من الحقول العلميّة الدّقيقة، خصوصاً البيولوجيا والوراثة، حيث كان يُستعمل للدّلالة على التّلاقح بين السّلالات واختلاط الصّفات الجينيّة، وهو ما تعكسه الكلمة اللّاتينيّة (hybrida) التّي تعني "مختلط الدّم". وقد ارتبط هذا المفهوم في الثّقافة العربيّة التّقليديّة بدلالة سلبيّة، لكونه يحيل إلى الاختلاط الوراثيّ وما قد ينجم عنه من اختلاف في الصّفات. غير أنّ هذا المعنى شهد تحوّلاً دلاليّاً مع تطوّر الدّراسات الإنسانيّة، فلم يعد التّهجين يقتصر على المجال البيولوجيّ، بل اتّسع ليشمل مختلف أشكال التّداخل والتّفاعل بين العناصر الثّقافية، والفنّيّة، واللّغويّة، والجماليّة.

وبهذا المعنى، أصبح التّهجين يشير إلى عمليّة إبداعيّة تقوم على المزج والتّوليف بين عناصر متباينة، بحيث تنتج عنها بنية جديدة تمتلك خصائص مغايرة لخصائص مكوّناتها الأصليّة. فهو لا يعني مجرّد الجمع أو التّراكم أو التّجاور بين العناصر، وإنّما يقوم على التّفاعل العميق بينها، بما يؤدّي إلى إعادة تشكيلها وإنتاج معنى جديد يتجاوز مجموع أجزائها. وبالتّالي، أصبح هذا المفهوم حاضراً في مجالات معرفيّة متعدّدة، مثل الأدب، والفنون، والإعلام، والتّكنولوجيا، والأنثروبولوجيا، حيث يدلّ على التّثاقف والتّفاعل بين الثّقافات والحضارات، ويُعدّ من أبرز سمات فكر ما بعد الحداثة الذّي يقوم على تجاوز الحدود الفاصلة بين الهويّات الثّقافيّة وإبراز قيم التّعدّد والانفتاح.

ولا يقوم التّهجين على إلغاء الفروق بين العناصر أو إذابة هويّاتها، بل على إعادة تنظيمها داخل منظومة جديدة أكثر ثراء وقدرة على إنتاج الدّلالة. لذلك، فإن جوهر التّهجين يكمن في التّحول الذّي يطرأ على العناصر عند تفاعلها، لا في مجرّد اجتماعها. وقد تكون نتائج هذا التّحول متفاوتة بين النّجاح والإخفاق، إلا أنّه يظلّ قائما على مبدأ الابتكار وإنتاج أشكال جديدة من التّعبير.

ويمكن توضيح ذلك من خلال مثال الكتابة، فهي تمثّل عملية تحويل للصّوت والكلام إلى أثر بصريّ ثابت على دعّامة ماديّة. ولا تقتصر الكتابة على نقل اللّغة من وسيط إلى آخر، بل تعيد تشكيلها داخل نظام بصريّ جديد، فتغدو ممارسة هجينة تجمع بين الشّفويّ والبصريّ، وبين الماديّ والرّمزيّ، وهو ما يتطلّب خيالاً قادراً على تحويل غير المرئيّ إلى مرئيّ، والعابر إلى ثابت.

ومن هذا المنطلق، فإنّ التّهجين لا يعني ذوبان الفروق أو فقدان الهويّة، بل يعني إنتاج بنية جديدة تنشأ من التّفاعل الخلاق بين عناصر مختلفة، مع احتفاظ كلّ عنصر بجزء من خصوصيّته داخل الكلّ الجديد، وهو ما يمنح العمل النّاتج ثراء دلاليّاً وجماليّاً ويجعله أكثر انفتاحاً على التّأويل.

2.8. من التّناصّ إلى التّهجين: تحوّلات مفهوم التّفاعل بين النّصوص والأنساق:

يشير مفهوم التّناصّ إلى حالة من التّعدد والتّنوع داخل النّصوص، حيث لا يكون النّص كياناً مغلقاً أو منفصلاً، بل فضاء مفتوحاً يستوعب نصوصاً أخرى عبر التّضمين، أو التّقليد، أو الحوار. وبهذا المعنى، يقوم التّناصّ على فكرة التّفاعل بين النّصوص، مستنداً إلى الذّاكرة الثّقافيّة والمعرفة السّابقة التّي تتراكم داخل العمل الأدبيّ أو الفنّيّ. وتؤكّد نظريّات التّناصّ أنّ «المعنى في أيّ نصّ أدبيّ يُمكن أن يُفهم فقط من خلال علاقته بالنّصوص الأخرى. فليس ثمّة نصّ قادر على أن يقف لوحده دون أن يرتبط بتقاليد الأدب التّي جاءت قبله والسّياق الذّي برز فيه » (جراهام ، 2011).

وقد طوّرت جوليا كرستيفا (Julia Kristeva) هذا المفهوم، مؤكّدة أنّ التّناصّ لا يقتصر على المجال الأدبيّ، بل يمتدّ إلى مختلف أشكال الإنتاج الثّقافيّ والفنّيّ، فهو موجود في «المناقشات التّي تدور حول السّينما والرّسم والموسيقى والعمارة

والتّصوير وكلّ الإنتاجات الثّقافيّة والفنّيّة تقريباً [...]. فالأفلام والسّمفونيّات والمباني ولوحات الرّسم هي تماماً مثل النّصوص الأدبيّة تتحدّث دائماً مع بعضها البعض وتتحدّث كذلك مع الفنون الأخرى » (جراهام ، 2011).

ويرتبط هذا التّصوّر في النّقد الحديث بفكرة الحواريّة عند ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)، حيث يُنظر إلى النّصّ بوصفه حواراً مستمراً بين أصوات وخطابات متعدّدة، وليس خطاباً أحاديّاً مغلقاً. ومن هذا المنظور، يلتقي مفهوم التّناصّ مع مفهوم التّهجين، لأنّ كليهما يقوم على مبدأ الانفتاح والتّفاعل وتجاوز الحدود الفاصلة بين العناصر المختلفة.

فإذا كان التّناصّ يكشف عن حضور نصوص وخطابات داخل نصّ آخر، فإنّ التّهجين يوسّع هذا التّفاعل ليشمل الأجناس الفنّيّة والوسائط والثّقافات المختلفة. وهو بذلك يمثّل آليّة من آليّات الإبداع تقوم على الجمع بين عناصر متباينة وإعادة تركيبها داخل أشكال جديدة، بحيث يتحوّل الاختلاف إلى مصدر للتّوليد الجماليّ وإنتاج المعنى. ومن جهة أخرى، فإنّ العمل الفنّيّ الهجين لا يقوم على فكرة النّقاء أو الانغلاق، بل يتأسّس على التّداخل المستمرّ بين المرجعيّات والأشكال والوسائط.

3.8. التّهجين الثّقافيّ:

يُعدّ التّهجين الثّقافيّ أحد أبرز المفاهيم التّي برزت لتفسير التّحوّلات العميقة التّي شهدتها العلاقات بين الثّقافات في ظلّ التعدّديّة الثّقافيّة والعولمة. فهو يقوم على فكرة التّفاعل المستمر بين الثّقافات المختلفة، وهو تفاعل لم يعد يمكن النّظر إليه من منظور الفصل أو النّقاء الثّقافيّ، بل من منظور الاختلاط والتّداخل وإعادة التّشكيل المستمرّ للهويّات. وفي هذا الإطار، تؤكّد مي محمّد علي منيع أنّ:

«عمليّة التّهجين في الثّقافات والشّعوب تتطلّب نظريّات جديدة من تدفّق ومقاومة تجبّر الفنّانين والمفكّرين على إعادة التّفكير في أساليبهم ومناهجهم، ويحتاج النّاقد الثّقافيّ أيضا إلى أطر مفاهيميّة جديدة للخطاب الفنّيّ قادرة على فهم الأشكال المعقّدة، كلّ منها يجسّد سلسلة من الرّموز المتناقضة أو المتنافسة لإنصاف كلّ من العمل الفنّيّ والإمكانات الفكريّة لهذه العناوين المفاهيميّة الجديدة، لتكوين مفهوم يكون بمثابة أداة لفهم الدّيناميكيّة الأوسع للتّهجين الثّقافيّ وبشكل خاصّ بالطّرق التّي يتعامل بها الفنّانون المعاصرون مع قضايا التّنقّل والتّعلّق.» (محمّد علي منيع، 2023).

وقد شهدت السّياسات الثّقافيّة، منذ القرن التّاسع عشر، توجّها نحو محاولة تقليص الفوارق بين الجماعات والثّقافات، سواء عبر الإدماج أو عبر تفاعل الجماعات الوافدة مع الثّقافات المحليّة. غير أنّ هذا المسار لم يؤدِّ إلى اختفاء الاختلاف، بل ساهم في تعميق أشكال جديدة من التّداخل الثّقافيّ، بحيث أصبحت الثّقافات في حالة اتّصال دائم وإعادة تركيب مستمرّ.

ومن هذا المنطلق، يُفهم التّهجين الثّقافيّ بوصفه عملية ديناميكيّة تُنتج أشكالاً جديدة من التّعبير والهويّات، تنشأ من تفاعل عناصر ثقافيّة متعدّدة داخل فضاءات مكانيّة وزمنيّة متداخلة. فالهويّة لم تعد بنية ثابتة أو نقيّة، بل أصبحت نتيجة تفاوض مستمر بين مرجعيّات متعدّدة، تتقاطع فيها اللّغة والمعتقدات وأنماط العيش والرّؤى الفكريّة. وفي المجتمعات المعاصرة متعدّدة الثّقافات، لا يمكن الحديث عن ثقافات نقيّة مقابل ثقافات هجينة، لأنّ كلّ الثّقافات، بدرجات متفاوتة، هي نتاج اختلاط وتفاعل تاريخيّ طويل. وقد ساهمت ظواهر مثل الاستعمار في تسريع هذا التّداخل، ممّا جعل الثّقافات في حالة تغيّر دائم، سواء على مستوى الرّموز، أو الصّور، أو النّصوص، أو الفنون.

كما أنّ هذا التّداخل لم يقتصر على المجال الاجتماعيّ، بل امتدّ إلى المجال الفنّيّ، حيث أصبح الفنّ المعاصر مجالاً خصباً للتّهجين، من خلال مزج الأساليب والتّقنيات والاتّجاهات المختلفة. فقد ظهرت أعمال فنّيّة تركيبيّة ومختلطة تجمع بين فنون عديدة كالرّسم والموسيقى والمسرح، في أشكال جديدة تتجاوز الحدود التّقليديّة بين الأنواع الفنّيّة.

ومع تطوّر التّكنولوجيا ووسائط الاتّصال الرّقميّة، ازداد حضور التّهجين بشكل أوضح، إذ أصبحت الوسائط التّفاعليّة تسمح بدمج عناصر متعدّدة وإنتاج أشكال جديدة من التّعبير الفنّيّ والمعرفيّ. لذلك، يُستخدم مفهوم التّهجين اليوم في سياق العولمة والتّقنيات الحديثة لوصف هذه التّوليفات المفتوحة التّي لا تعترف بالحدود الصّارمة بين المجالات. وبناء على ذلك، يمكن القول إنّ التّهجين الثّقافيّ لم يعد مجرّد ظاهرة وصفيّة، بل أصبح أداة لفهم العالم المعاصر بوصفه فضاءً متشابكاً من التّداخلات، حيث تنتج الثّقافات والمعارف والفنون أشكالاً جديدة باستمرار، تجعل من الاختلاط والتّفاعل شرطاً أساسيّاً للإبداع والتّجدّد.

4.8. التّهجين الفنّيّ:

يشكّل التّهجين في الفنون أحد أبرز المداخل النّظريّة لفهم التّحولات التّي يشهدها الفنّ المعاصر، إذ يقوم على تجاوز فكرة نقاء الأجناس الفنّيّة واستقلالها، نحو تصوّر جديد يقوم على التّفاعل والانفتاح والتّداخل بين مختلف الوسائط والتّخصّصات الفنّيّة. فلم يعد العمل الفنّيّ المعاصر قائما على الفصل بين الفنون، بل أصبح فضاء تتقاطع داخله أشكال التّعبير المختلفة لتنتج بنية جماليّة مركّبة ومتعدّدة الأبعاد. وفي هذا السّياق، يرى ميخائيل باختين أنّ العمل الفنّيّ الحديث أصبح «مهجّناً متعدّداً ومركّباً قائماً على التّوليف، والرّبط، والتّداخل، والتّنويع، والتّناصّ، والتّوفيق، والتّقابل، والتّماثل... والهدف من هذا كلّه هو خلق عمل فنّيّ حداثيّ وديناميكيّ ووظيفيّ ومنفتح على الدّاخل والخارج من جهة، والجمع بين الذّات والغير والمرجع في عمل واحد من جهة أخرى. » (محمّد علي منيع، 2023).

ومن هذا المنظور، يغدو العمل الفنّيّ المعاصر بنية مركّبة تجمع بين عناصر سمعيّة وبصريّة وحركيّة ورقميّة، بحيث تتكامل هذه العناصر لتشكيل لغة فنّيّة جديدة تتجاوز حدود كلّ وسيط على حدة. وتُعدّ السّينما مثالاً واضحاً على هذا التّهجين، لأنّها فنّ مركّب بطبيعته، يجمع بين الصّورة والصّوت والحركة والزّمن، ويستعير في الوقت نفسه عناصر من المسرح، والموسيقى، والرّسم، والكتابة.

ويتجلّى التّهجين في الفنون من خلال امتزاج الأنواع الفنّيّة المختلفة، مثل دمج الموسيقى بالصّورة، أو الشّعر بالمسرح، أو الفنون التّشكيليّة بالوسائط الرّقميّة. وقد ارتبط هذا المفهوم في الفكر الفنّيّ الحديث وما بعد الحداثيّ بمصطلح (L'hybridation)، الذّي يشير إلى إنتاج أشكال جديدة ناتجة عن التّفاعل بين عناصر متباينة، لا يمكن اختزالها في أصل واحد أو نوع فنّيّ واحد. فالفنّان، أيّاً كان مجال اشتغاله، يوظّف آليّات التّهجين لتوسيع إمكانات التّعبير وإعادة بناء خطابه الفنّيّ، بما يسمح بإنتاج دلالات جديدة تتجاوز ما يتيحه كلّ وسيط أو جنس فنّيّ على حدة. وفي هذا السّياق، يرى بعض النّقاد أنّ الرّوائيّ «يلجأ إلى التّهجين قصد تنويع أسلوبه الرّوائيّ توجّهه مقصديّة فكريّة وجماليّة، وبذلك يكون التّهجين علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الرّوائيّ باللّغة» (ويدجى، 2017). وينسحب هذا التّصوّر على مختلف الفنون، ومنها السّينما، حيث يُصبح التّهجين آليّة لإعادة تشكيل العلاقة بين الموسيقى والصّورة والسّرد داخل خطاب فنّيّ مركّب.

وفي سياق الدّراسات الثّقافيّة، يُنظر إلى التّهجين بوصفه نتيجة مباشرة لتداخل الهويّات والأنظمة التّعبيريّة، ممّا يؤدّي إلى ظهور أعمال فنّيّة هجينة لا تنتمي إلى جنس فنّيّ خالص، بل إلى تركيب متحوّل يجمع بين أكثر من مرجع جماليّ وثقافيّ. وهذا ما يمنح الفنّ المعاصر طابعاً ديناميكيّاً مفتوحاً على الاحتمال والتّجديد. كما أنّ التّهجين لا يقتصر على الجانب الجماليّ فقط، بل يشمل أيضاً البعد التّقنيّ والمعرفيّ، خاصّة مع تطوّر الوسائط الرّقميّة والتّكنولوجيا التّفاعليّة، التّي سمحت بظهور أشكال فنّيّة جديدة تعتمد على الدّمج بين الصّورة والصّوت والبرمجة والتّفاعل الحيّ. وهكذا أصبحت الفنون المعاصرة مختبرات مفتوحة لإنتاج أشكال غير متوقّعة من التّعبير.

وفي هذا الإطار، أصبح التّهجين علامة بارزة في الفنّ المعاصر، خصوصاً منذ النّصف الثّاني من القرن العشرين، حيث بدأت التّيّارات الفنّيّة تتّجه نحو كسر الحدود بين الأنواع والأساليب، ممّا أدّى إلى ظهور أعمال فنّيّة هجينة تقوم على التّجريب وإعادة تركيب الموادّ والرّموز داخل سياقات جديدة. وفي بُعد آخر، يمكن للتّهجين أن يؤدّي دورا في إحياء الذّاكرة الفنّيّة، إذ يسمح بإعادة إدماج أعمال موسيقيّة أو بصريّة منسيّة داخل سياقات جديدة، ممّا يمنحها حياة ثانية داخل أعمال هجينة. وبهذا المعنى، يصبح التّهجين آليّة مقاومة للنّسيان، لأنه يعيد إنتاج الغائب داخل الحاضر عبر التّفاعل بين الوسائط.

9. الخطاب السّينمائيّ

يُعدّ الخطاب السّينمائيّ من أكثر الخطابات الفنّيّة تعقيداً، نظراً إلى قيامه على تداخل مجموعة من الأنظمة التّعبيريّة التّي تتفاعل فيما بينها لإنتاج المعنى. فهو لا يعتمد على الصّورة وحدها، وإن كانت تمثّل مادّته الأساسيّة، بل يقوم على تكامل الصّورة والصّوت والحركة والإيقاع واللّغة، ضمن بناء جماليّ يخصّ السّينما ويمنحها خصوصيّتها التّعبيريّة.

وفي هذا السّياق، يرى عبد الرّزاق الزّاهير أنّ الخطاب السّينمائيّ باعتباره خطاباً بصريّاً يمتلك «طرائقه الخاصّة في الحكاية وكيفيّة اشتغالها وتَبَنْيُنها، وهي مقاربة سيميائيّة تسعى إلى دراسة النّموذج النّظريّ والتّحليليّ الذّي يصف الحكاية الفيلميّة وفق معرفة تترسّخ على الصّعيد العالميّ» (الزّاهير ، 1994). فالصّورة السّينمائيّة ليست مجرّد نقل للواقع أو إعادة إنتاج له، بل هي بناء دلاليّ يقوم على الاختيار والتّركيب والتّنظيم، إذ تفتح إمكانات واسعة للتّعبير لا يمكن اختزالها في معجم ثابت أو

قوانين تركيب نهائيّة.

ويؤسّس الخطاب السّينمائيّ، من خلال هذه الخصائص، علاقة خاصّة مع المتلقّي، إذ لا يقتصر تأثيره على مستوى الإدراك الواعي، بل يمتدّ إلى المجال الوجدانيّ والنّفسيّ. فالسّينما، حسب شاكر عبد الحميد، «تسمح للمرء بأن يفقد ذاته على نحو مؤقّت حيث يصبح مُشاهد السّينما شخصاً آخر هو من توحّد معه المَشاهد، لكنّها سرعان ما تعمل في الوقت نفسه على استعادة هذا المُشاهد لذاته المفقودة» (عبد الحميد ، 2005). ومن هنا تتجلّى قدرة الخطاب السّينمائيّ على التّأثير بواسطة مختلف الوسائل التّعبيريّة، مثل اللّون والإضاءة والمونتاج والصّوت والموسيقى، وهي عناصر تساهم في توجيه إدراك المُشاهد وبناء تجربته الجماليّة.

وتتمثّل خصوصيّة السّينما في قدرتها على الجمع بين عناصر ظلّت منفصلة في العديد من الفنون الأخرى، وعلى رأسها الصّورة والصّوت. فقد أدّى هذا التّفاعل إلى نشوء خطاب فنّيّ جديد يقوم على التّهجين بين أنظمة سمعيّة وبصريّة متعدّدة، حيث لا تعمل الصّورة بمعزل عن الصّوت، ولا يعمل الصّوت خارج السّياق البصريّ الذّي يمنحه دلالته.

ويحتلّ المكان مكانة أساسيّة داخل الخطاب السّينمائيّ، باعتباره عنصراً لا يقتصر دوره على احتضان الأحداث، بل يساهم في بناء المعنى وإنتاج الدّلالة. فالمكان السّينمائيّ يتشكّل من خلال تفاعل الصّورة والدّيكور والألوان والعناصر البصريّة المختلفة، إذ يعمل الدّيكور على تنظيم الفضاء، بينما تساهم الألوان في خلق مناخ جماليّ وانفعاليّ يوجّه إحساس المتلقّي ويعزّز ارتباطه بعالم الفيلم. غير أنّ المكان لا يمكن دراسته بمعزل عن الزّمان، فالعلاقة بينهما علاقة تكاملية تقوم عليها بنية الخطاب السّينمائيّ. فالحدث المصوّر لا يوجد خارج إطار زمنيّ محدّد، والزّمن السّينمائيّ لا يكتفي بتسجيل تعاقب الأحداث، بل يساهم في تشكيل الفضاء وإعادة تنظيمه من خلال الحركة، والانتقال، والاسترجاع، والاستباق. وبالتّالي يصبح الزّمن عاملاً منتجاً للمكان، إذ إنّ تحوّل الأحداث عبر الزّمن يؤدّي إلى نشوء فضاءات جديدة وتغيّر دلالاتها داخل الفيلم.

كما تؤدّي الإضاءة وظيفة أساسيّة في بناء العالم السّينمائيّ، فهي لا تقتصر على توفير الرّؤية، بل تسهم في تشكيل الجوّ العام للفيلم، وتحديد حالته المزاجيّة، والتّأثير في استجابة المتلقّي. ويتجلّى دورها الدّلاليّ من خلال ثلاثة عناصر رئيسيّة:

- كمّيّة الضّوء: وهي ترتبط بالاختيارات الجماليّة للمُخرج وبطبيعة المشهد المراد بناؤه.
- اللّون: إذ تختلف دلالات الإضاءة باختلاف ألوانها ومصادرها وطرق توظيفها.
- التّوزيع: ويتمثّل في تنظيم انتشار الضّوء داخل الفضاء السّينمائيّ بما يخدم التّكوين البصريّ للمشهد.

وبناء على ذلك، يمثّل الخطاب السّينمائيّ منظومة تأثير متكاملة، إذ يستثمر اللّغة والصّورة واللّون والموسيقى والإيقاع من أجل بناء علاقة تفاعليّة مع المتلقّي. فالمعنى السّينمائيّ لا ينتج عن عنصر منفرد، بل يتشكّل من خلال تآلف الأنظمة اللّغويّة والبصريّة والسّمعيّة، وهو ما يجعل الفيلم وسيطاً ثقافيّاً وجماليّاً تتقاطع داخله مستويات متعدّدة من التّعبير.

ومن هذا المنظور، لا يُمكن مقاربة الخطاب السّينمائيّ من زاوية فنّيّة أو تقنيّة محضة، بل ينبغي ربطه بسياقه السّوسيو-ثقافيّ، ودراسة الأبعاد الرّمزيّة والدّلاليّة التّي تحملها الصّورة السّينمائيّة. فالفيلم لا يعكس الواقع فقط، بل يعيد بناءه وفق منظومة ثقافيّة تحمل تصوّرات المجتمع وذاكرته وهويّته. لذلك يمثّل التّراث والموروث الثّقافيّ أحد العناصر الأساسيّة في بناء الخطاب السّينمائيّ، لما يربطهما من علاقة وثيقة بمفهوم الهويّة وبطرق تمثّل الإنسان لذاته ومحيطه.

10. الصّورة بوصفها وسيطا في الخطاب السّينمائيّ

لقد قـــال آبل غانس (Apple Guanens) سنة 1926: «لقد أقبل عصر الصّورة، فكلّ المشاريع وكلّ الاستراتيجيّات تمرّ عبر هذا الوسيط المهيمن وهو الصّورة» (الزّغبي، 2010). ولا تعبّر هذه المقولة عن مجرّد تنامي حضور الصّورة في مختلف مجالات الحياة، بل تشير إلى تحوّل عميق في أنماط إنتاج المعرفة والتّواصل، حيث أصبحت الصّورة وسيطاً مركزيّاً يؤثّر في طرق إدراك الإنسان للعالم وتمثّله للواقع.

ومن هذا المنطلق، تكتسب الصّورة مكانة خاصّة في التّصوّر الميديولوجيّ عند ريجيس دوبري، إذ لا تُفهم باعتبارها مجرّد تمثيل بصريّ للأشياء أو أداة محايدة لنقل الرّسائل، بل بوصفها وسيطاً ثقافيّاً ومعرفيّاً فاعلاً في إنتاج المعنى وتشكيل الوعي الجماعيّ. فالميديولوجيا تهتمّ بالصّورة من حيث شروط إنتاجها وانتشارها وآليّات تأثيرها، باعتبارها عنصراً يساهم في بناء

أنماط الإدراك والتّواصل، وفي تنظيم العلاقة بين الإنسان والعالم. وانطلاقاً من هذا التّصوّر، يبيّن دوبري أنّ الصّورة تؤدّي، عبر التّاريخ، وظائف تتجاوز بعدها التّمثيليّ، إذ يرى أنّها بطبيعة وظيفتها «وسيطاً بين الأحياء والأموات والنّاس والآلهة، وبين المجموعة البشريّة ونشأة الكون، كما بين مجتمع من الذّوات المرئيّة ومجتمع القوى الغيبيّة التّي تتحكّم فيها. هذه الصّورة ليست غاية في ذاتها، وإنّما وسيلة للتّأليه والدّفاع والفتنة والإشفاء والتّعليم» (دوبري ، د.ت).

وقد اكتسبت الصّورة مكانة محوريّة في الحضارة المعاصرة، حتى أصبح الحديث عن "حضارة الصّورة" أو "ثقافة الصّورة" تعبيراً عن هيمنة الوسائط البصريّة في مختلف مجالات الحياة. ولا تقتصر وظيفة الصّورة على نقل المعلومات أو محاكاة الواقع، بل تؤدّي أدواراً متعدّدة تتراوح بين التّواصل والتّعليم والإقناع والتّأثير الجماليّ، كما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتّطوّر التّكنولوجيّ والصّناعة الثّقافيّة ووسائل الإعلام الحديثة. وقد أسهمت الثّورة الرّقميّة في توسيع إمكانات إنتاج الصّورة وتداولها، بحيث لم تعد حكراً على المختصّين، بل أصبحت جزءاً من الممارسة اليوميّة للأفراد. ويرى دوبري أنّ تاريخ الصّورة مرّ بثلاث مراحل كبرى، انتقلت فيها من وظيفتها الدّينيّة والرّمزيّة، إلى وظيفتها الجماليّة، ثمّ إلى وظيفتها الاتّصاليّة الكونيّة في عصر الشّاشات والوسائط الرّقميّة.

وفي هذا السّياق، أصبحت الصّورة أحد المكوّنات الجوهريّة في الوسائط السّمعيّة البصريّة، وفي مقدّمتها السّينما، حيث لا تعمل بمعزل عن بقيّة العناصر، وإنّما تتفاعل مع الموسيقى والنّصّ والحركة لتشكّل خطابا مركّبا يقوم على تداخل أنظمة تعبيريّة متعدّدة. وبالتّالي، لم تعد عمليّة التّواصل في الخطاب السّينمائيّ قائمة على اللّغة المنطوقة وحدها، بل غدت الصّورة تحمل في ذاتها طاقة دلاليّة وتواصليّة كثيفة، إذ يرى سمير الزّغبي أنّ الأصوات «لم تَعُد هي أداة التّواصل، وإنّما الصّورة هي التّي تحتوي زخماً لغويّاً تواصليّاً» (الزّغبي، 2010). وعلى هذا الأساس، تُعدّ الصّورة الوسيط الضّروريّ لأيّة عمليّة إبلاغ أو إبداع سينمائيّ، وهي «تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيّات التّعبيريّة المرئيّ منها والذّهنيّ، المحسوس والمجرّد، الواقعيّ والتّخييليّ» (شرف الدّين، 2006)، وبذلك، لا يمكن اختزال الصّورة في كونها وعاء للمعنى أو مجرّد حامِل للأحداث، بل تُعدّ وسيطاً فاعلاً في إنتاج الدّلالة وإعادة تشكيلها من خلال تفاعلها المستمرّ مع الموسيقى وبقيّة العناصر السّمعيّة والبصريّة. ومن هذا المنطلق، يغدو فهم الخطاب السّينمائيّ رهيناً بدراسة هذا التّفاعل بين الوسائط، وهو ما يجعل الصّورة إحدى الرّكائز الأساسيّة لفهم آليّات التّهجين بين الموسيقى والصّورة، وكيفيّة إسهامهما معا في بناء المعنى الجماليّ والتّعبيريّ داخل الفيلم.

11. توظيف الموسيقى في السّينما

تُعدّ العلاقة بين الموسيقى والسّينما من أقدم العلاقات وأكثرها رسوخاً في تاريخ الفنّ السّابع، إذ رافقت الموسيقى الصّورة السّينمائيّة منذ ظهور السّينما الصّامتة، ولم تكن مجرّد إضافة تجميليّة أو عنصر ترفيهيّ، بل أدّت وظيفة تعبيريّة وجماليّة أساسيّة تمثّلت في تعويض غياب الصّوت، وتوجيه الانفعال، وتعميق الإحساس بالزّمن والحركة داخل المشهد. ففي تلك المرحلة كانت الموسيقى تُؤدّى غالباً خارج العالم الدّراميّ للفيلم، أي بوصفها موسيقى مرافقة للصّورة من خارج الفضاء السّرديّ، لكنّها كانت مع ذلك تشارك في بناء المعنى وفي توجيه تجربة المتلقّي. فالموسيقى أنطقت الفيلم، إذ قامت بـ «تحرير المُشاهد من الوطأة الثّقيلة للصّمت، [...] وهي ليست لا تفسيراً ولا مرافقة، وإنّما هي عنصر للدّلالة» (MITRY، 1965). وقد صُنّفت موسيقى الأفلام، من حيث علاقتها بالعالم السّرديّ للفيلم، إلى نوعين أساسيّين:

- موسيقى المصدر (الموسيقى الواقعيّة) (Diégétique): وهي الموسيقى التّي تنتمي إلى العالم الدّاخليّ للفيلم، أي أنّ مصدرها حاضر داخل الفضاء السّرديّ، ويُمكن للشّخصيّات سماعها والتّفاعل معها. وقد تظهر في المشهد نفسه، مثل الموسيقى المنبعثة من جهاز الرّاديو، أو الأغاني المؤدّاة داخل فضاء الفيلم، أو عزف إحدى الشّخصيّات على آلة موسيقيّة. ويُراعى في تصميم هذا النّوع من الموسيقى انسجامه مع البناء الدّراميّ والزّمنيّ للمشهد، إذ يُخطّط له غالباً ضمن مراحل إعداد الفيلم وتصويره.
- موسيقى العمق (الموسيقى التّصويريّة أو الوظيفيّة) (Extradiégétique): وهي الموسيقى التّي لا تنتمي إلى العالم السّرديّ للفيلم، فلا تسمعها الشّخصيّات، وإنّما يُدركها المُشاهد فقط بوصفها عنصراً خارجيّاً يرافق الصّورة. وتؤدّي هذه الموسيقى وظائف تعبيريّة وجماليّة متعدّدة، إذ تسهم في خلق المناخ العاطفيّ للمشهد، وتعزيز الأبعاد النّفسيّة والدّراميّة، وتوجيه انتباه المتلقّي وتأويله لما يحدث على الشّاشة.

وبذلك لا يقتصر الاختلاف بين النّوعين على مصدر الموسيقى فقط، بل يتعلّق أيضاً بموقعها داخل البنية السّرديّة للفيلم وبالدّور

الذّي تؤدّيه في إنتاج المعنى السّينمائيّ.

1.11. الموسيقى التّصويريّة:

مع ظهور السّينما النّاطقة، خاصّة مع الفيلم الأمريكيّ مغنّي الجاز (Le chanteur du jazz) سنة 1927، شهدت العلاقة بين الصّورة والصّوت تحوّلاً جذريّاً، إذ مكّنت التّقنيّات الجديدة من تحقيق التّزامن بين شريطَيْ الصّورة والصّوت (Synchronisation entre bande image et bande son)، وهو ما فتح آفاقاً جديدة أمام التّعبير السّينمائيّ. فلم يعد الصّوت مجرّد عنصر تقنيّ مضاف إلى الصّورة، بل أصبح مكوّناً بنيوياً داخل اللّغة السّينمائيّة، تتفاعل من خلاله مختلف الوسائط السّمعيّة والبصريّة لإنتاج دلالات جديدة.

ومن خلال هذا التّحول، برزت الموسيقى التّصويريّة باعتبارها أحد العناصر الأساسيّة في بناء الخطاب السّينمائيّ، فلم تعد مجرّد مرافقة للأحداث أو وسيلة لملء الفراغات الصّوتيّة، بل أصبحت مكوّناً تعبيريّاً يساهم في تشكيل المعنى وإثراء التّجربة الجماليّة للفيلم. فهي تعمل على خلق الأجواء النّفسيّة، وتحديد الإيقاع الدّاخليّ للمشهد، والتّعبير عن الحالات الشّعوريّة للشّخصيّات، كما تضطلع بوظائف رمزيّة ودلاليّة تتجاوز ما تقدّمه الصّورة بشكل مباشر. فالموسيقى قد تكشف ما تخفيه الصّورة، أو تمنح المشهد بُعداً تأويليّاً جديداً، أو تخلق مفارقة بين ما يُرى وما يُسمع.

وفي هذا الإطار، تُعرّف الموسيقى التّصويريّة بأنّها «أداة تعبيريّة فائقة الغنى تضفي الجوّ الحسّيّ العاطفيّ المناسب للمشهد وتدعّم من فعاليّة الصّورة وتأثيرها» (الفرجاني، د.ت)، وهي موسيقى تُؤلّف خصّيصاً للعمل السّينمائيّ الواحد ولا نظير لها في أيّ فيلم آخر. ومن جهته، يعرّف يوسف طنّوس الموسيقى التّصويريّة بأنّها «مقطوعات موسيقيّة أُلّفت بقوالب مختلفة لتصوّر الحالات والانفعالات النّفسيّة المرافقة لمشهد ما، روائيّ أو مرئيّ» (طنّوس، 2016)، ويكشف هذا التّعريف عن طبيعة العلاقة التّفاعليّة بين الموسيقى والصّورة، حيث تتحوّل الموسيقى إلى لغة تعبيريّة قادرة على ترجمة الأبعاد النّفسيّة والدّراميّة للمشهد، والإسهام في بناء المعنى السّينمائيّ إلى جانب العناصر البصريّة والسّرديّة الأخرى. فالموسيقى التّصويريّة ترافق المَشاهد والصّور وتسعى لكي تكون أمينة في التّعبير عن الأفكار الواردة في خطاب الشّخصيّات، وهي ذات بُعد قصصيّ وسرديّ، تملأ الفضاء السّرديّ للفيلم لأنّها قد تحلّ محلّ الكلام والخطاب، بل قد تكون هي الخطاب ذاته. وتتشكّل الموسيقى التّصويريّة عادة ضمن المسار الكامل للفيلم، فتظهر منذ الجينيريك الافتتاحيّ الذّي يُهيّئ المتلقّي للدّخول في عالم الفيلم، ثمّ تتواصل من خلال المقاطع الموسيقيّة المصاحبة للأحداث والمَشاهد، وصولاً إلى الجينيريك الختاميّ الذّي يساهم في إغلاق التّجربة السّمعيّة والجماليّة للعمل السّينمائيّ.

وفي هذا السّياق، ظهر المؤلّف الموسيقيّ السّينمائيّ بوصفه مبدعاً متخصّصاً يمتلك دوراً أساسيّاً في بناء العالم السّمعي للفيلم. وتتمثّل مهمّته في تحويل المعطى السّينمائيّ المكتوب إلى خطاب موسيقيّ قادر على التّفاعل مع الصّورة والحركة والزّمن. فالمؤلّف لا يتعامل مع السّيناريو باعتباره نصّاً سرديّاً فقط، بل يقرأه وفق خلفيّته الثّقافيّة والموسيقيّة، ويستخرج منه الإيحاءات الدّراميّة والجماليّة التّي يُمكن ترجمتها إلى عناصر موسيقيّة من مقامات وألحان وإيقاعات وتوزيعات صوتيّة.

إن عمليّة التّأليف الموسيقيّ للفيلم تمثّل مساراً إبداعيّاً ينتقل فيه المعنى من مرحلة إلى أخرى، إذ يتحوّل النّصّ المكتوب في السّيناريو إلى تصوّر موسيقيّ، ثمّ إلى تدوين نغميّ، وبعد ذلك إلى أداء حيّ متحرّك يتزامن مع حركة الصّورة. وبذلك تنتقل الموسيقى من حالة السّكون في المخيال والتّدوين إلى حالة الحركة والصّوت، لتصبح جزءاً من النّسيج الزّمنيّ للفيلم، حيث تتقاطع حركتها مع حركة الكاميرا والمونتاج والأحداث الدّراميّة.

ومن هذا المنظور، لا يمكن النّظر إلى الموسيقى في السّينما باعتبارها عنصراً تابعاً للصّورة أو مجرّد خلفيّة صوتيّة، بل باعتبارها وسيطاً فنّيّاً مستقلّاً ومتفاعلاً يساهم في تشكيل المعنى السّينمائيّ. فالعلاقة بين الموسيقى والصّورة ليست علاقة مرافقة فقط، وإنّما هي علاقة حوار وتبادل وتأثير متواصل، تتولّد من خلالها لغة سينمائيّة هجينة تجمع بين الإدراك البصريّ والإدراك السّمعيّ. وهنا تتجلّى خصوصيّة السّينما بوصفها فنّاً مركّباً تتداخل داخله الوسائط، وتتحوّل فيه الموسيقى والصّورة إلى نظام تعبيريّ واحد يساهم في بناء التّجربة الجماليّة للمُشاهد.

2.11. الموسيقى المرئيّة:

ظهرت منذ عدّة عقود ممارسة سمعيّة–بصرية تجريبيّة تُعرف باسم "الموسيقى المرئيّة" (Musique visuelle)، تقوم على محاولة تحويل الظّاهرة الموسيقيّة إلى تمثيلات بصريّة مجرّدة. ويذهب أنصار هذا الاتّجاه إلى أنّ تمثيل الموسيقى بصريّاً لا

يتحقّق إلا عبر التّجريد الخالص، من خلال توظيف الضّوء والألوان والأشكال الهندسيّة التّي تتّبع تطوّر الصّوت داخل الزّمن السّمعيّ. فعلى سبيل المثال، يمكن تمثيل الصّوت بأشكال هندسيّة بسيطة مثل مربّع أو دائرة، بحيث تعكس مساحة الشّكل شدّة الصّوت، بينما يعبّر موقعه أو حركته في الفضاء عن تردّد الصّوت أو خصائصه الزّمنيّة. ورغم بساطة هذا النّموذج، فإنّه يكشف عن محاولة جادّة لبناء علاقات مكافئة بين المجالين البصريّ والسّمعيّ.

ومع ذلك، ينبغي التّأكيد على أنّ الصّورة ليست مجرّد ضوء وشكل، كما أنّ الموسيقى ليست مجرّد أصوات. لذلك، فإنّ السّعي إلى بناء لغة بصريّة مستقلّة انطلاقاً من مادّة غير مرجعيّة بطبيعتها مثل الموسيقى قد يبدو مُمكناً من النّاحية النّظريّة، لكنّه قد يؤدّي في بعض الحالات إلى نتائج جماليّة محدودة، خصوصاً عندما يقع في التّجريد المفرط، كما لوحظ في بعض التّجارب الأولى للموسيقى الإلكترونيّة التّي وُصفت أحياناً بالجفاف والافتقار إلى الحيويّة التّعبيريّة.

في المقابل، يلعب التّزامن الإدراكيّ بين الصّورة والصّوت دوراً أساسيّاً في التّجربة السّمعيّة–البصريّة. وقد وصفه ميشال شيون (Michel Chion) بمفهوم "التّزامن الإدراكيّ" (Synchrèse)، وهو آليّة إدراكيّة تجعل المتلقّي يوحّد بين ما يسمعه وما يراه، فيدركهما بوصفهما كياناً واحداً متماسكاً.

غير أنّ هذا التّزامن، رغم أهمّيّته، لا ينبغي أن يُستخدم بشكل دائم أو آليّ، لأنّه قد يحدّ من الإمكانات التّعبيريّة للعمل الفنّيّ، ويقلّص دور المجاز والتّخييل البصريّ–السّمعيّ. فالعلاقة المباشرة والمطابقة التّامة بين الصّوت والصّورة قد تؤدّي أحياناً إلى نتائج وصفيّة أو توضيحيّة مفرطة، فعلى سبيل المثال، صوت مرافِق لانفجار كرة لا يضيف كثيراً إلى الصّورة، بل يكتفي بتأكيدها. لذلك ينبغي التّعامل مع التّزامن كأداة ربط مهمّة بين الصّوت والصّورة، لكن مع استعماله بحذر لتجنّب التّكرار المباشر والمملّ. وعلى هذا الأساس، إذا كانت الموسيقى المرئيّة تميل إلى التّجريد البصريّ الكامل، فإنّ "موسيقى الفيديو" (Vidéo-musique) تبدو أكثر انفتاحاً على الصّورة التّمثيليّة، لأنها تتيح مجالاً أوسع للتّعبير وتوليد المعنى من خلال التّفاعل بين الصّوت والصّورة بدل الاكتفاء بمطابقتهما.

12. مستويات التّهجين بين الموسيقى والصّورة في السّينما

يتجلّى التّهجين بين الموسيقى والصّورة في السّينما في مستويات متعدّدة تشمل المستوى التّقنيّ (Technique)، والبنيويّ (Structurel)، والإدراكيّ (Perceptif)، والذّاكريّ (Mémoriel)، حيث يتفاعل الصّوت والصّورة داخل كلّ مستوى وفق آليّات مختلفة تسهم في إنتاج المعنى السّينمائيّ.

1.12. المستوى التّقنيّ:

يتجلّى المستوى التّقنيّ في التّحوّلات التّي مسّت أدوات الإنتاج السّمعيّ–البصريّ في السّينما، انطلاقاً من اندماج آلة التّسجيل الصّوتيّ والبصريّ داخل الكاميرا النّاطقة سنة 1927، وصولا إلى ظهور الكاميرات الرّقميّة وتقنيّات المعالجة الحديثة للصّوت والصّورة. وقد كان لهذه التحوّلات أثر عميق في طبيعة العلاقة بين الموسيقى والصّورة، إذ لم تعد الموسيقى مجرّد عنصر مرافق للمشهد، بل أصبحت مكوّناً داخليّاً من مكوّنات الخطاب السّينمائيّ. وقد شكّل ظهور الكاميرا النّاطقة سنة 1927 لحظة مفصليّة في تاريخ السّينما، لأنّه أتاح، للمرّة الأولى، دمج الصّوت والصّورة داخل وسيط واحد، ممّا سمح بإدماج الموسيقى والحوار والمؤثّرات الصّوتيّة بالتّزامن مع الصّورة المتحرّكة. ولم يكن هذا التحوّل مجرّد إضافة تقنيّة إلى الفيلم، بل مثّل إعادة تشكيل لبنيته الجماليّة والتّعبيريّة، حيث أصبح الصّوت عنصراً فاعلاً في إنتاج المعنى، ومكوّناً لا يقلّ أهميّة عن الصّورة في بناء التّجربة السّينمائيّة.

غير أنّ حضور الموسيقى في السّينما لم يبدأ مع ظهور الفيلم النّاطق، إذ أدرك المشتغلون في المجال السّينمائيّ منذ التّجارب الأولى للعرض أهمّية الموسيقى في مرافقة الصّورة المتحرّكة. فالأفلام الصّامتة لم تكن صامتة بالمعنى المطلق، إذ لم يكن العرض السّينمائيّ يتمّ في فراغ صوتيّ، بل كان غالباً مصحوباً بموسيقى تُختار وفقاً لطبيعة المَشاهد والحالات الدّراميّة. ومع ذلك، كانت هذه الموسيقى في تلك المرحلة عنصراً خارجيّاً موازياً للفيلم، يرافقه أثناء العرض دون أن يكون جزءاً من بنيته الدّاخليّة.

وقد ارتبطت عروض السّينما الصّامتة، في بداياتها، خصوصا بمصاحبة آلة البيانو، لما تتيحه من إمكانات تعبيريّة وقدرة على تنويع الألوان النّغميّة بما يتلاءم مع الحالات الانفعاليّة للمَشاهد. وكان عازف البيانو يضطلع بدور إبداعيّ يقوم على الارتجال والتّكيّف مع حركة الصّورة، فيعدّل سرعته وإيقاعه وفق تطوّر الأحداث، وشدّة التّوتّر الدّراميّ، وتتابع اللّقطات. وهكذا

أصبحت الموسيقى وسيلة للتّفاعل المباشر مع الإيقاع البصريّ، حيث تُستخدم الألحان السّريعة في المَشاهد الحركيّة، والأنغام الهادئة أو الحزينة في اللّحظات التّأمّليّة والانفعاليّة.

ومع تطوّر صناعة العرض السّينمائيّ واتّساع انتشار قاعات السّينما، ظهرت الحاجة إلى تنويع التّشكيلات الموسيقيّة، فبدأ استخدام آلات أخرى إلى جانب البيانو، مثل الكمنجة والفيولنسال وغيرها من الآلات التّي أسهمت في إثراء التّعبير الموسيقيّ داخل العرض السّينمائيّ. وفي هذه المرحلة بدأت تتشكّل تدريجيّاً قواعد جماليّة جديدة تحكم العلاقة بين الموسيقى والصّورة، حيث لم يعد اختيار الموسيقى مرتبطا فقط بالمشهد الذّي ترافقه، بل أصبح خاضعاً لبحث عن التّوافق بين البنية الموسيقيّة والبنية البصريّة.

ومن هذا الوعي بطبيعة السّينما بوصفها فنّاً للحركة، نشأ إدراك مبكّر للدّور الذّي يُمكن أن تؤدّيه الموسيقى في التّعبير عن "نبض" الفيلم، رغم محدوديّة الوسائل التّقنيّة المتاحة في عصر السّينما الصّامتة. فالموسيقى لم تكن مجرّد خلفيّة صوتيّة للصّورة، بل كانت تسهم في تنظيم الإيقاع والانفعال وتوجيه تجربة المتلقّي. ويبرز ذلك بوضوح في الفيلم الفرنسيّ الفنّان (L'Artiste) للمُخرج ميشال هازانافيسيوس (Michel Hazanavicius)، الحائز على جائزة الأوسكار سنة 2012، حيث أعاد الفيلم بناء تجربة السّينما الصّامتة ضمن سياق تقنيّ حديث. فقد أدّت الموسيقى فيه وظائف كانت تضطلع بها الكلمة والحوار، ولم تكن مجرّد بديل للصّوت المنطوق، بل أصبحت عنصراً منظّماً للإيقاع السّرديّ والانفعاليّ، مؤكّدة استمرار العلاقة العضويّة بين الموسيقى والصّورة حتّى في غياب التّسجيل الصّوتيّ المباشر.

ومع التّطوّر المتسارع للتّكنولوجيا السّينمائيّة، ولا سيّما مع ظهور تقنيّات التّسجيل المغناطيسيّ ثمّ الرّقميّ، اتّسعت إمكانات التّحكّم في الصّوت والصّورة بصورة غير مسبوقة. فقد سمحت الكاميرات الرّقميّة وأنظمة المونتاج الحديثة بإعادة تركيب العناصر السّمعيّة–البصريّة ومعالجتها وفق اختيارات جماليّة دقيقة، كما أتاحت إمكانات جديدة للتّلاعب بالزّمن والإيقاع والعلاقة بين الموسيقى والصّورة. وهكذا لم يعد التّزامن بين العنصرين مجرّد توافق تقنيّ آليّ، بل أصبح نتيجة لخيارات فنّيّة واعية تسهم في بناء المعنى السّينمائيّ.

وقد عزّزت هذه التّطورات مفهوم التّهجين داخل السّينما، إذ أصبح بالإمكان دمج طبقات صوتيّة متعدّدة مع صور مركّبة، وإنتاج تجارب سمعيّة–بصريّة تتجاوز حدود التّسجيل الواقعيّ البسيط. كما فتحت التّقنيّات الرّقميّة المجال أمام المخرجين والموسيقيّين لإعادة بناء المشهد السّينمائيّ بوصفه وحدة ديناميكيّة تتفاعل داخلها الموسيقى والصّورة في مستويات متعدّدة من الإيقاع والدّلالة، ممّا جعل الوسيط السّينمائيّ فضاء تتكامل فيه التّقنيّات المختلفة لإنتاج تجربة جماليّة موحّدة.

2.12. المستوى البنيويّ:

من خلال اندماج قوانين الموسيقى وقوانين السّينما في نظام واحد، حيث تصبح الموسيقى هي التّي تحدّد إيقاع المونتاج وهيكل السّرد، يتعلّق هذا المستوى بكيفيّة اندماج البنى الدّاخليّة للموسيقى مع البنية السّرديّة والإنشائيّة للفيلم، بحيث لا يبقى كلّ عنصر مستقلّا عن الآخر، بل تتشكّل بينهما علاقة تنظيميّة مشتركة. ففي هذا السّياق، لا تُوظَّف الموسيقى في السّينما بوصفها عنصراً مضافاً أو زخرفيّاً، بل تصبح جزءاً من الهيكل البنيويّ للعمل السّينمائيّ، يساهم في ضبط إيقاعه العامّ وتوجيه حركته الدّاخليّة. فالموسيقى، بما تمتلكه من إمكانات إيقاعيّة وزمنيّة، لا تأتي لاحقة للصّورة، بل قد تصبح عاملاً مؤثّراً في تشكيلها، فهي تحدّد أحياناً سرعة الانتقال بين اللّقطات، وتتحكّم في طول المَشاهد، وتمنح الأحداث إيقاعها الخاصّ. ومن ثمّ يتحوّل الإيقاع الموسيقيّ إلى مكوّن بنيويّ يشارك في بناء الإيقاع البصريّ، فتتأسّس علاقة تفاعليّة بين ما يُسمع وما يُرى.

وتتجلّى هذه الوظيفة البنيويّة بوضوح في تجربة المُخرج سيرجيو ليوني (Sergio Leone) والمؤلّف الموسيقيّ إينيو موريكوني (Ennio Morricone) في فيلم حدث ذات مرّة في الغرب (Il était une fois dans l'Ouest)، فالموسيقى في هذا العمل لا تكتفي باستحضار أجواء الغرب الأمريكيّ أو الإحالة إلى فضائه التّاريخيّ، بل تندمج في بناء الزّمن السّينمائيّ نفسه، إذ تساهم في تمديد لحظات الانتظار، وتصعيد الإحساس بالتّوتّر، وتنظيم الانتقالات الدّراميّة. وهكذا تصبح الموسيقى شريكاً في بناء الإيقاع السّرديّ، حيث يتوافق الامتداد الموسيقيّ مع بطء الحركة البصريّة وطابع المَشاهد التّأمّلي.

كما يظهر هذا التّداخل البنيويّ في السّينما المصريّة من خلال فيلم المصير للمُخرج يوسف شاهين، حيث لا تقتصر الموسيقى المستلهمة من الموشّحات الأندلسيّة على استعادة مناخ تاريخيّ وثقافيّ مرتبط بشخصيّة ابن رشد، بل تندمج في البناء الدّراميّ للفيلم. فمرونة الجُمل اللّحنيّة وتنوّع إيقاعاتها يتلاءمان مع طبيعة الصّراع الفكريّ الذّي يقوم عليه السّرد، لتصبح الموسيقى

عنصراً موازياً للحركة الدّراميّة، يساهم في تشكيل الفضاء الرّوحيّ والفكريّ للعمل.

وفي السّينما التّونسية، يبرز فيلم عصفور السّطح (الحلفاوين) للمُخرج فريد بوغدير نموذجاً واضحاً لتكامل البنية الموسيقيّة مع البنية السّرديّة. فموسيقى أنور براهم لا تؤدّي وظيفة مرافقة للمَشاهد فحسب، ولا تقتصر على استعادة الجوّ الشّعبيّ للمدينة العتيقة، بل تسهم في بناء عالم الفيلم من الدّاخل، إذ ترتبط بإيقاع الحياة اليوميّة للشّخصيّات، وتدعم الانتقالات بين لحظات الطّفولة والاكتشاف والذّاكرة، فتتحوّل إلى عنصر بنائيّ يساهم في تشكيل الهويّة الزّمنيّة والمكانيّة للفيلم.

كما يُمكن ملاحظة هذه العلاقة البنيويّة في بعض التّجارب السّينمائيّة التّي تجعل من الموسيقى أداة لتشكيل العالم التّخيليّ للفيلم. ففي أفلام الرّسوم المتحرّكة لدى والت ديزني (Walt Disney)، مثلاً، تتداخل الموسيقى مع الحركة والإيقاع البصريّ، بحيث لا تكون مجرّد خلفيّة صوتيّة، بل تصبح جزءاً من تصميم المشهد نفسه.

ومن هذا المنظور، فإنّ المستوى البنيويّ يكشف أنّ العلاقة بين الموسيقى والصّورة في السّينما ليست علاقة تبعيّة أو إضافة خارجيّة، بل هي علاقة تفاعل وتبادل وظيفيّ، فالموسيقى قد تنظّم حركة الصّورة، والصّورة قد تمنح الموسيقى سياقها الدّلاليّ. ومن خلال هذا التّداخل يتشكّل الفيلم بوصفه وحدة سمعيّة بصريّة متكاملة، لا يمكن تفكيك عناصرها دون التّأثير في نظامها الجماليّ والبنيويّ.

3.12. المستوى الإدراكيّ:

من خلال اندماج الحواسّ في وعي المتفرّج، حيث نسمع ما نراه ونرى ما نسمعه، فتتأثّر آذاننا بما تراه أعيننا وأعيننا بما تسمعه آذاننا، يتعلّق هذا المستوى بكيفيّة اشتغال الإدراك الحسّيّ لدى المتلقّي أثناء تجربة التّلقّي السّينمائيّ، حيث لا تعمل الحواسّ بشكل منفصل، بل تدخل في حالة من التّداخل والتّكامل. فالموسيقى والصّورة لا تُدركان كعنصرين مستقلّيْن، بل كمنظومة واحدة تُعيد تشكيل طريقة فهمنا للعالم السّمعيّ–البصريّ داخل الفيلم.

في هذا السّياق، يصبح فعل المشاهدة فعلاً سمعيّاً أيضاً، كما يصبح فعل السّماع فعلاً بصريّاً، إذ يساهم الصّوت في توجيه النّظر، كما تُوجّه الصّورة الاستماع. وبهذا المعنى، تنشأ تجربة إدراكيّة مركّبة تتجاوز فيها الحواسّ حدودها التّقليديّة، ليصبح إدراك الصّوت والصّورة إدراكاً موحّداً يقوم على تفاعلهما المستمرّ في إنتاج المعنى وبناء التّجربة الجماليّة.

ويُجسّد فيلم المدرّعة بوتمكين (Cuirassé Potemkine) للمُخرج سيرغي إيزنشتاين (Sergueï Eisenstein) مثالاً بارزاً على هذا المستوى الإدراكيّ. فقد أسهمت الموسيقى التّصويريّة التّي ألّفها إدموند مايسل (Edmund Meisel) في توجيه إدراك المتفرّج وتعزيز استجابته الانفعاليّة، إذ لم تقتصر وظيفتها على مرافقة الصّورة، بل شاركت في بناء إيقاعها الدّراميّ وتكثيف أثرها العاطفيّ والإيديولوجيّ. وقد أدّى هذا التّفاعل الوثيق بين الموسيقى والصّورة إلى مضاعفة الأثر الدّراميّ والانفعاليّ للمَشاهد حيث أصبح المتلقّي يعيش التّجربة بوصفها وحدة سمعيّة–بصريّة متكاملة. ولهذا ارتبط الفيلم، في عدد من البلدان، بقدرته الكبيرة على إثارة الحماس الثّوريّ، فتعرّض للمنع أو التّقييد في بعض الفترات، وكان ذلك راجعاً أساساً إلى مضمونه السّياسيّ، مع ما أضفته الموسيقى من قوّة تعبيريّة عزّزت أثره في المتلقّي.

كما يؤدّي هذا التّداخل إلى إعادة تشكيل استجابة المتلقّي العاطفيّة، حيث لا تكون التّأثيرات الجماليّة ناتجة عن الموسيقى وحدها أو الصّورة وحدها، بل عن العلاقة الدّيناميكيّة بينهما. فالموسيقى قد تعمّق معنى المشهد البصريّ، كما قد تمنح الصورة بُعداً شعوريّاً إضافيّاً يغيّر من طريقة فهمها. وبالتّالي، فإنّ الإدراك السّينمائيّ في هذا المستوى لا يقوم على التّلقّي السّلبيّ، بل على مشاركة حسّيّة نشطة، تتداخل فيها الخبرة البصريّة مع الخبرة السّمعيّة في بناء المعنى. ويؤدّي هذا التّفاعل إلى خلق حالة من الانغماس الإدراكيّ، حيث يعيش المتلقّي التّجربة السّينمائيّة بوصفها وحدة حسّيّة متكاملة. وبذلك، يكشف المستوى الإدراكيّ أنّ التّهجين بين الموسيقى والصّورة لا يقتصر على البنية التّقنيّة أو الشّكليّة، بل يمتدّ إلى عمق الوعي الحسّيّ ذاته، حيث يُعاد تشكيل طريقة إدراكنا للصّوت والصّورة في آن واحد.

4.12. المستوى الذّاكريّ:

يمثّل هذا المستوى إحدى أهمّ تجلّيّات التّهجين بين الموسيقى والصّورة في السّينما، إذ يتعلّق بكيفيّة ترسّخ التّجربة السّمعيّة–البصريّة في ذاكرة المتلقّي على نحو يصعب معه فصل العناصر المكوّنة لها. فالموسيقى والصّورة لا تُخزّنان في الذّاكرة بوصفهما عنصرين مستقلّيْن، بل بوصفهما وحدة شعورية متكاملة تستدعي أحدهما الآخر تلقائيّاً عند التّذكّر.

وفي هذا السّياق، يصبح من الصّعب تذكّر فيلم سينمائيّ دون استحضار موسيقاه المرافقة، كما يصبح من شبه المستحيل استعادة لحن موسيقيّ سينمائيّ دون ربطه بالمَشاهد والصّور التّي صاحبت ظهوره. ويعود ذلك إلى قوّة الارتباط الإدراكيّ بين الصّوت والصّورة، حيث يعمل كلّ عنصر على تثبيت الآخر في الذّاكرة عبر آليّات التّكرار والانفعال العاطفيّ والتّجربة الحسّيّة المركّبة. كما يُسهم هذا التّداخل في بناء ما يُمكن تسميته بـ "الذّاكرة السّمعيّة–البصريّة"، وهي ذاكرة هجينة لا تقوم على الاسترجاع البصريّ أو السّمعيّ وحده، بل على استحضار التّجربة السّينمائيّة ككلّ متكامل. فالموسيقى هنا لا تُختزل في بُعدها الصّوتيّ، بل تتحوّل إلى بصمة ذاكريه (Empreinte mémorielle) مرتبطة بلحظات دراميّة وصور محدّدة داخل الفيلم، والعكس صحيح. وبالتّالي، فإنّ المستوى الذّاكريّ يكشف عن امتداد التّهجين خارج لحظة المشاهدة، ليصبح جزءاً من الذّاكرة الفرديّة والجماعيّة للمتلقّي. فالأعمال السّينمائيّة النّاجحة غالباً ما تترك أثراً مزدوجاً، سمعيّاً وبصريّاً، يجعلها قابلة للاستدعاء بوصفها تجربة إدراكيّة كاملة وليس مجرّد مَشاهد منفصلة. وتتضاعف هذه الخاصّيّة في السّينما المعاصرة التّي تعتمد على الموسيقى بوصفها عنصراً بنائيّاً لا زخرفيّاً، حيث يتمّ تصميم المَشاهد بطريقة تجعل الموسيقى جزءاً من هويّة الفيلم، ممّا يعزّز قوّة التّرسّخ الذّاكريّ للعمل الفنّيّ.

ويُجسّد فيلم الرّسالة (Le Message) للمُخرج مصطفى العقّاد مثالاً واضحاً على هذا المستوى الذّاكريّ، فقد ألّف موريس جار (Maurice Jarre) موسيقى تصويريّة أصبحت جزءاً من الهويّة السّمعيّة للفيلم، بحيث يكفي سماعها لاستحضار صور الهجرة، ومسير المسلمين في الصّحراء، وبدايات انتشار الدّعوة الإسلاميّة. ولا يعود هذا الارتباط إلى التّزامن الزّمنيّ بين الموسيقى والصّورة فحسب، بل إلى التّفاعل الدّلاليّ والانفعاليّ بينهما، حيث أصبحت الموسيقى بصمة ذاكريه تستدعي المَشاهد، كما تستدعي المَشاهد بدورها الموسيقى، في علاقة متبادلة تُجسّد التّهجين السّمعيّ–البصريّ في أعمق مستوياته.

وبذلك، يوضّح المستوى الذّاكريّ أنّ التّهجين بين الموسيقى والصّورة لا يقتصر على لحظة التّلقّي أو البناء الفنّيّ، بل يمتدّ ليشمل ما بعد التّجربة، أي لحظة التّذكّر وإعادة استحضار المعنى، حيث تتحوّل السّينما إلى ذاكرة هجينة تتداخل فيها الأصوات والصّور في بنية واحدة لا تنفصل.

13. خاتمة البحث

في خاتمة هذا البحث، يتبيّن لنا أنّ التّهجين لم يعد مجرّد مفهوم وصفيّ يشير إلى مزج عناصر متباينة، بل أصبح مدخلاً نظريّاً أساسيّاً لفهم طبيعة الإبداع المعاصر وآليّات إنتاج المعنى داخل الأعمال الفنّيّة المركّبة. فالعلاقة بين الصّورة والموسيقى في السّينما تمثّل نموذجاً دالّاً على قدرة الفنون والوسائط على تجاوز حدودها التّقليديّة، والانفتاح على أشكال جديدة من التّفاعل والحوار والتّوليف. وقد أظهرت الدّراسة أنّ الموسيقى في الخطاب السّينمائيّ لا تؤدّي وظيفة زخرفيّة أو مرافقة للصّورة فحسب، بل تتحوّل إلى عنصر فاعل في بناء الدّلالة، بما تمنحه للمشهد من أبعاد نفسيّة ووجدانيّة ورمزيّة. وفي المقابل، لا تظلّ الصّورة مجرّد إطار تستقبل داخله الموسيقى، بل تعيد توجيه معانيها وتمنحها سياقاً بصريّاً وسرديّاً جديداً. ومن خلال هذا التّفاعل المتبادل، يتكوّن خطاب سينمائيّ هجين تتكامل داخله الأنظمة السّمعيّة والبصريّة لإنتاج تجربة جماليّة تتجاوز استقلاليّة الوسائط المنفردة.

وقد كشفت الدّراسة أنّ هذا التّهجين يتجسّد عبر مستويات متكاملة، إذ يظهر في المستوى التّقنيّ من خلال إمكانات الوسائط الحديثة، وفي المستوى البنيويّ عبر تفاعل الموسيقى مع بناء الفيلم وإيقاعه، وفي المستوى الإدراكيّ من خلال تشكيل تجربة المتلقّي، وفي المستوى الذّاكريّ عبر ارتباط العمل السّينمائيّ بالسّياقات الثّقافيّة والرّمزيّة.

ومن منظور ميديولوجيّ، يكشف هذا التّهجين أنّ الوسائط لا تعمل بوصفها قنوات محايدة لنقل المعنى، بل تشارك في تشكيله وإعادة إنتاجه، إذ تتداخل في السّينما التّقنيّات والمؤسّسات والأنماط الإدراكيّة والثّقافيّة التّي تمنح العمل الفنّيّ وجوده وتأثيره. لذلك فإنّ التّهجين بين الصّورة والموسيقى لا يمثّل مجرّد تداخل عابر بين عنصرين فنّيّين، بل يعكس تحوّلاً في طبيعة الفعل الإبداعيّ، حيث تصبح الوسائط والحواسّ والثّقافات فضاء مشتركاً لإنتاج أشكال تعبيريّة جديدة.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إنّ السّينما، بوصفها فنّاً هجيناً بامتياز، لا تجمع بين الصّورة والصّوت فقط، بل تعيد بناء التّجربة السّمعيّة–البصريّة للمتلقّي من خلال لغة مركّبة تتفاعل فيها الوسائط لإنتاج معنى جماليّ وثقافيّ متكامل. وتفتح هذه الدّراسة آفاقاً بحثيّة جديدة في مجال الموسيقى السّينمائيّة، من خلال إمكانيّة توسيع البحث في خصوصيّات التّأليف الموسيقيّ للصّورة، ودراسة تحوّلات الخطاب الموسيقيّ داخل السّينما العربيّة والعالميّة. كما تتيح المقاربة الميديولوجيّة إمكانات جديدة لتحليل دور الموسيقى في بناء الفضاء والزّمن والشّخصيّات السّينمائيّة، والكشف عن التّحولات التّي عرفتها وظيفة الموسيقى

السّينمائيّة في ظلّ التّطوّرات التّقنيّة والجماليّة المعاصرة.

المراجع البيبليوغرافيّة

- Jean MITRY. (1965). Esthétique et psychologie du cinéma .Paris: Editions Universitaires.
- ألان جراهام. (2011). نظريّة التّناصّ. بيروت: دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر.
- رشيد ويدجى. (2017). التّعدّد اللّغويّ في الرّواية وحواريّة الخطاب عند باختين التّجليّات والدّلالة. مجلّة دراسات، 32-46.
- ريجيس دوبري. (د.ت). حياة الصّورة وموتها. المغرب: إفريقيا الشّرق.
- سمير الزّغبي. (2010). جماليّات السّينما نظريّة وتقنية إنشاء الفيلم. تونس: دار نقوش عربيّة.
- شاكر عبد الحميد. (2005). عصر الصّورة -السّلبيات والإيجابيات. الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب.
- عبد الرّزاق الزّاهير. (1994). السّرد الفيلميّ -قراءة سيميائيّة. المغرب: دار توبقال للنّشر.
- عبد السّلام الزّبيدي. (2019). الميديولوجيا لدى ريجيس دوبريه فلسفة الإنسان المُبلِّغ. تونس: الدّار المتوسّطيّة للنّشر.
- ماجدولين شرف الدّين. (2006). الصّورة السّرديّة في الرّواية.. القصّة.. السّينما.. "قراءة في التّجلّيّات النّصّيّة". القاهرة: دار رؤية للنّشر والتّوزيع.
- محمّد علي الفرجاني. (د.ت). فنّ الشّريط التّسجيليّ. تونس -ليبيا: الدّار العربيّة للكتاب.
- مي محمّد علي منيع. (2023). التّهجين الثّقافيّ في فنون الجرافيك. بحوث في التّربية الفنّيّة والفنون، 95-110.
- يوسف طنّوس. (2016). قوالب الموسيقى العربيّة بين النّمطيّة والابتكار. القالب والخطاب: جدليّة الفصل والوصل (الصفحات 33-50). صفاقس: مطبعة إينيديت.