الموسيقى التصويرية كحامل للمعنى الموازي للصورة الفلمية

محمد علي الزميم*
المعهد العالي لتقنيات الفنون، طرابلس، ليبيا
البريد الالكتروني: alzmemmohamed@gmil.com
تاريخ الارسال 2025/10/4م تاريخ القبول 2025/11/4م

The Soundtrack as a Carrier of Meaning Parallel to the Cinematic Image

Mohammed Ali Al-Zameem
Higher Institute of Arts Technology, Tripoli, Libya

Abstract:
This research explores the role of film music as a parallel discourse to images in cinema and other audiovisual media. It also examines how music enhances the emotional, cognitive, and narrative dimensions of visual content, creating an integrated dialogue between sound and image. The research reviews the different techniques used in composing film music, including recurring motifs, the development of musical themes, and synchronization with on-screen events, while clarifying their impact on audience perception and interpretation. The study demonstrates that music not only accompanies the image but also actively participates in shaping meaning, guiding emotional responses, and reinforcing narrative. This research contributes to understanding the semiotic and aesthetic functions of music in audiovisual communication.
Keywords: soundrack; meaning; cinematic image.

ملخص البحث:
يستكشف هذا البحث دور الموسيقى التصويرية كخطاب مواز للصور في السينما ووسائط الإعلام السمعية والبصرية الأخرى. كما يبحث في كيفية تعزيز الموسيقى للأبعاد العاطفية والمعرفية والسردية للمحتوى البصري، وخلق حوار متكامل بين الصوت والصورة. ويستعرض البحث التقنيات المختلفة المستخدمة في تأليف

حقوق النشر © للمؤلف/للمؤلفين 2025. ينشر هذا البحث بموجب رخصة المشاع الإبداعي Creative Commons (CC BY-NC 4.0)

الموسيقى التصويرية، بما في ذلك الموتيفات المتكررة، تطوير المواضيع الموسيقية، والتزامن مع الأحداث على الشاشة، مع توضيح تأثيرها على إدراك الجمهور وتفسيره، يوضح البحث أن الموسيقى لا تكتفي بمرافقة الصورة فحسب، بل تشارك بشكل فعال في صياغة المعنى، وتوجيه الاستجابة العاطفية، وتعزيز السرد. يساهم البحث في فهم الوظائف السيميائية والجمالية للموسيقى في الاتصال السمعي البصري.

الكلمات المفتاحية:

الموسيقى التصويرية ؛ المعنى ؛ الصورة الفلمية.

المقدمة /

إن الموسيقى التصويرية من أهم العناصر الفنية التي تضفي على الأعمال السينمائية والمرئية بعدًا إضافيًا يثري تجربة المشاهدة، فهي لا تكتفي بمرافقة الصور على الشاشة بل تعمل كخطاب مواز يساهم في توجيه فهم الجمهور للمشهد وسياقه. تعكس الموسيقى التصويرية الحالة العاطفية للشخصيات والمواقف، كما تخلق نوعًا من التفاعل بين الصوت والصورة يسمح بقراءة أعمق للأحداث والمضمون الفني، لطالما ارتبطت الموسيقى بالصور في تاريخ الفن السمعي البصري، بدءًا من الأفلام الصامتة حيث كانت الموسيقى تلعب الدور الرئيس في التعبير عن العاطفة والسرد، وصولًا إلى الأعمال المعاصرة التي تستخدم الموسيقى لتعزيز التأثير الدرامي والإيحائي للمشاهد. تعتبر الموسيقى التصويرية لغة مستقلة لها قواعدها وأساليبها، لكنها في الوقت ذاته تتفاعل مع الصورة لتكوين خطاب مزدوج يتكامل فيه الصوت مع البصر، محدثًا تأثيرًا نفسيًا وعاطفيًا مميزًا لدى المشاهد.

وتُظهر الدراسات الحديثة أن الموسيقى التصويرية قادرة على تغيير تفسير المشاهد للأحداث، وإضفاء طبقات من المعنى لا يمكن للصورة وحدها التعبير عنها. فهي تعمل على ضبط الإيقاع السردي، وإبراز اللحظات الدرامية، وتوجيه الانتباه إلى تفاصيل قد تمر مرور الكرام عند غياب الصوت المصاحب. كما أن استخدام تقنيات مثل الموتيفات الموسيقية المتكررة والمواضيع الموسيقية الخاصة بالشخصيات يساهم في توحيد بنية العمل الفني وإضفاء طابع استقرائي على سرد الأحداث، كما يمكن اعتبار الموسيقى التصويرية أداة تحليلية لفهم البنية السردية للأعمال السينمائية، فهي لا تعكس فقط العاطفة، بل تعمل كوسيط بين النص البصري والمشاهد، وتتيح قراءة متعددة المستويات: عاطفية، معرفية، وجمالية. لذلك، يُنظر إلى الموسيقى التصويرية

كعنصر تكميلي ولكنه فاعل، قادر على تحويل المشهد البصري إلى تجربة متكاملة تتفاعل فيها العاطفة والفكر.

وعليه، يهدف هذا البحث إلى دراسة دور الموسيقى التصويرية كخطاب مواز للصورة، وتحليل الطرق التي تُستخدم بها لتعزيز المعنى، وتوجيه استجابة الجمهور، وإثراء التجربة البصرية والسمعية على حد سواء. كما يسعى البحث إلى استكشاف العلاقة بين الموسيقى والبنية السردية للأعمال السينمائية، مع تقديم أمثلة تحليلية لمشاهد مختارة توضح كيفية تفاعل الصوت مع الصورة بشكل يخلق تأثيرًا جماليًا ومعنويًا متكاملًا.

مشكلة البحث :

تتمثل مشكلة البحث في السؤال المركزي الآتي:

كيف تتحول الموسيقى التصويرية من مجرد عنصر مكمّل للصورة إلى خطاب موازٍ يسهم في إنتاج المعنى وتوجيه عملية التلقي لدى المشاهد؟

تساؤلات البحث:

1. كيف تسهم الموسيقى التصويرية في توجيه التفسير العاطفي والمعرفي للمشهد السينمائي؟
2. ما هي الوظائف الأساسية التي تؤديها الموسيقى في بنية السرد السينمائي؟
3. بأي طرق يمكن اعتبار الموسيقى التصويرية خطابًا موازنًا يعمّق المعنى البصري؟
4. كيف ساهمت التحولات التاريخية والتقنية في إعادة تشكيل دور الموسيقى في الفيلم؟
5. إلى أي مدى يمكن أن تعكس الموسيقى التصويرية هوية ثقافية أو دلالات رمزية عابرة للصورة

أهداف البحث :

- تحليل دور الموسيقى التصويرية في تشكيل التجربة البصرية والسمعية.
- استكشاف الوظائف المتعددة للموسيقى (العاطفية، السردية، المعرفية، السيميائية، والإجرائية).
- توضيح العلاقة بين الموسيقى والبنية السردية في الأفلام.
- تقديم إطار تحليلي يمكن اعتماده في الدراسات الأكاديمية لفهم الخطاب الموازي بين الصوت والصورة.

- إبراز أهمية البعد الثقافي والتاريخي في تطور الموسيقى التصويرية
- **أهمية البحث:**
- تنبع أهمية هذا البحث من الدور المحوري الذي تلعبه الموسيقى التصويرية في تشكيل التجربة السينمائية. فهي لا تقتصر على الإطار الجمالي فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى كونها خطابًا موازيًا يسهم في إنتاج المعنى وتوجيه الاستجابة الإدراكية والعاطفية للمشاهد. إن دراسة الموسيقى التصويرية تكشف عن أبعاد جديدة لفهم السرد البصري، كما تعزز الوعي النقدي بأحد أهم العناصر التي غالبًا ما تُهمَل في التحليل السينمائي. إضافة إلى ذلك، يُبرز البحث الأثر العميق للموسيقى على التلقي النفسي والجمالي، وهو ما يجعله مساهمة معرفية في مجال الدراسات السمعية–البصرية

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على التحليل الوصفي المدعوم بالبعد التاريخي والمقارن.

من الجانب التاريخي: تتبع تطور الموسيقى التصويرية منذ بدايات السينما الصامتة حتى العصر الرقمي المعاصر.

من الجانب التحليلي–السيميائي: تفكيك وظائف الموسيقى وعلاقتها بالصورة.

الدراسات السابقة:

اطلع الباحث عن بعض الدراسات والتي خلصت الى الاتي:

- **اولاً: بدر، عبد اللطيف، ومحمد شعيب، دراسة تحليلية للموسيقى التصويرية للأفلام عند خالد حماد(2022)**

هدفت الدراسة إلى تحليل أسلوب المؤلف الموسيقي خالد حماد في صياغة الموسيقى التصويرية للأفلام، والتعرّف على دوره في إثراء البنية الدرامية وتوجيه التلقي لدى المشاهد، وتم التطبيق على مجموعة من الأعمال السينمائية التي لحّنها خالد حماد، مثل: اللي بالي بالك و*شورت وفانلة وكاب، اعتمد الباحثون على المنهج التحليلي التطبيقي، مع الاستعانة بالإطار التاريخي والسيميائي لتفسير العلاقة بين الموسيقى والصورة، ومن أبرز النتائج: أسلوب خالد حماد يعتمد على المزج بين المقامات الشرقية والهارموني الغربي بما يعزز البعد الثقافي للأعمال، والموسيقى عنده ليست خلفية، بل عنصر سردي يعبر عن التحولات الدرامية للشخصيات.

- **ثانياً ـ مصطفى محمد مرسي، أسلوب صياغة الموسيقى التصويرية للأفلام عند المؤلف نبيل علي ماهر – دراسة تحليلية(2024):**

تهدف الدراسة إلى الكشف عن أسلوب المؤلف نبيل علي ماهر في صياغة الموسيقى التصويرية، وتحليل كيفية توظيفه للموسيقى لخدمة البناء الدرامي للأفلام، كما شملت مجموعة من الأعمال السينمائية والتلفزيونية التي لحّنها نبيل علي ماهر (بلغت نحو 44 عملا)، تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي، بالاستناد إلى الإطار النظري والتاريخي لتطور الموسيقى التصويرية في مصر، ومن أبرز النتائج: أسلوب نبيل علي ماهر يتسم بالبساطة اللحنية مع عمق التعبير العاطفي، يركز في مؤلفاته على إبراز الحالة النفسية للشخصيات أكثر من متابعة الحدث الظاهري، تتسم موسيقاه بالتوازن بين الأصالة الشرقية والتقنيات الغربية الحديثة.

ثالثاً:- Bullerjahn, C., & Güldenring, M. (2020). Music can influence interpretation of film scenes: A replication and extension of Marshall and Cohen (1988). هدفت الدراسة إلى اختبار أثر الموسيقى على تفسير المشاهد البصرية في السينما. شملت العينة تجربتين: الأولى (N=118)والثانية(N=92) ، حيث عُرضت مشاهد مصحوبة بموسيقى "كئيبة" وأخرى "قلقة". أظهرت النتائج أن الموسيقى الكئيبة عززت التعاطف مع الشخصية، بينما الموسيقى القلقة رفعت مستوى التوتر والانتباه. تؤكد الدراسة على قدرة الموسيقى التصويرية على إعادة تشكيل معنى المشهد البصري.

- **Herget, A. (2019). On music's potential to convey meaning in film: A systematic review of empirical evidence. رابعاً:**

استعرضت الباحثة بشكل منهجي 24 دراسة تجريبية باللغتين الإنجليزية والألمانية تناولت قدرة الموسيقى على نقل المعنى في الفيلم. العينة شملت دراسات متفاوتة الحجم والبيئات. خلصت النتائج إلى أن الموسيقى لا تؤدي وظيفة عاطفية فقط، بل تفعّل مخططات معرفية تؤثر على تفسير المشاهد للسياق العام والشخصيات.

خامساً Tan, S. L., Spackman, M., & Bezdek, M. (2021). The-effects of filmmusic on viewers' attention and emotional responses.

أجريت الدراسة على عينة من 60 مشاركًا باستخدام منهج تجريبي مختلط. هدف الباحثون إلى فحص كيفية تأثير أنماط موسيقية مختلفة على الانتباه البصري

والاستجابة العاطفية أثناء مشاهدة مقاطع فيلمية. بينت النتائج أن الموسيقى المرافقة تؤثر بشكل مباشر على تركيز المشاهد وتوجه استجاباته الانفعالية.

سادساً:- Dizón, K. (2020). Film Sound Analysis Framework: A systematic tool for analyzing film sound.

قدمت الباحثة إطارًا تحليليًا جديدًا أطلقت عليه Film Sound Analysis Framework (FSAF) ، يدرس العلاقة بين الصوت والصورة عبر بعدين: البنية (Syntax)والدلالة .(Semantics) لم تعتمد الدراسة على عينة تجريبية بل هدفت إلى بناء أداة منهجية لتحليل الأفلام. خلصت النتائج إلى أن هذا الإطار يساعد على تفكيك وظائف الموسيقى التصويرية بصرامة أكاديمية.

- **سابعاً Sood, A., & Regev, M. (2024), Shared emotional responses to film music: An fMRI study using Forrest Gump.**

هدفت الدراسة إلى استكشاف العلاقة بين الموسيقى والتجربة العاطفية المشتركة عبر تقنيات .fMRI شارك متطوعون بمشاهدة مقاطع من فيلم Forrest Gump بينما تم قياس نشاط الدماغ. بينت النتائج أن الموسيقى تنشط مناطق عصبية مرتبطة بالمشاعر (مثل STS و(precuneus، مما يدل على دورها في توجيه الاستجابات العاطفية الجماعية.

- **المصطلحات الخاصة بالبحث:**

الموسيقى التصويرية (Film Music) الموسيقى التصويرية هي عنصر أساسي في الصوتيات السينمائية، وتشمل الموسيقى الأصلية والأغاني المستخدمة داخل الفيلم. تعمل على تعزيز الأبعاد العاطفية، السردية، والمعرفية للمحتوى البصري، مما يخلق تفاعلًا بين الصوت والصورة[1]

الخطاب الموازي (Parallel Discourse) يشير المعنى الموازي إلى استخدام عنصر معين (مثل الصوت أو الصورة) لتعزيز أو تعديل المعنى الذي تقدمه العناصر الأخرى. في سياق الموسيقى التصويرية، يُعتبر الصوت معنى موازنًا للصورة، حيث يعمل على توجيه المشاعر والتفسيرات المرتبطة بالمشاهد، مما يخلق تفاعلًا ديناميكيًا بين الصوت والصورة. [2]

- ResearchTerminology

FilmMusic

Film music is an essential element of cinematic sound, encompassing original scores and songs used within the film. It serves to enhance the emotional, narrative, and cognitive dimensions of the visual content, creating an interaction between sound and image.

ParallelDiscourse

Parallel meaning refers to the use of a particular element (such as sound or image) to enhance or modify the meaning conveyed by other elements. In the context of film music, sound is considered a parallel meaning to the image, as it guides the emotions and interpretations associated with scenes, creating a dynamic interaction between sound and image.

الإطار النظري:

اولاً ـ البعد التاريخي للموسيقى التصويرية :

تمثل الموسيقى التصويرية أحد المكونات الجوهرية في بنية العمل السينمائي، فهي ليست مجرد خلفية صوتية تُضاف إلى الصورة، وإنما خطاب موازٍ يساهم في إنتاج المعنى وتشكيل الوعي الجمالي لدى المتلقي. [3] وإذا كانت السينما فن الصورة المتحركة، فإن الموسيقى التصويرية هي الفن الموازي الذي يمنح هذه الصورة أبعادها الشعورية والرمزية. عبر التاريخ، تطورت الموسيقى التصويرية من مجرد وظيفة تقنية تُغطي على أصوات آلات العرض إلى لغة تعبيرية مستقلة قادرة على قيادة السرد وتوليد دلالات مضافة. هذا التطور لم يكن وليد لحظة، بل مر بمراحل طويلة ارتبطت بالسياق الاجتماعي والتكنولوجي والثقافي الذي أحاط بتاريخ السينما.

البدايات الصامتة (1895–1927)

ظهرت السينما في أواخر القرن التاسع عشر بوصفها فنًا صامتًا يعتمد على الصورة وحدها. كان غياب الصوت في تلك الفترة مشكلة تقنية، إذ لم تكن هناك وسيلة لتسجيل الصوت أو مزامنته مع الصورة. لكن سرعان ما تدخلت الموسيقى لتعويض هذا النقص. في قاعات العرض الأولى، كان يتم الاستعانة بعازف بيانو أو كمان أو حتى أوركسترا صغيرة لتقديم موسيقى حية ترافق العرض. لم يكن الهدف جماليًا في المقام

الأول، بل وظيفيًا: تغطية الضوضاء الصادرة عن آلة العرض، وكسر الصمت الذي قد يبعث على الملل، ومع ذلك، أخذت هذه التجربة البسيطة أبعادًا جمالية، إذ صار العازفون يختارون مقطوعات تتناسب مع طبيعة المشهد: موسيقى حزينة للمآسي، وأخرى صاخبة لمشاهد المطاردة، ونغمات خفيفة للمواقف الكوميدية. ومع الوقت، ظهرت "كُتيبات الإرشاد الموسيقي" التي توزع على العازفين وتحتوي على مقطوعات مقترحة تتناسب مع مختلف المواقف السينمائية. هكذا بدأ الوعي الأول بالموسيقى التصويرية كأداة للتفسير والمواكبة. [4]

أشهر مثال من تلك المرحلة هو عروض أفلام الأخوين لوميير، حيث كان البيانو رفيقًا أساسيًا للصورة. كذلك نجد تجارب المخرج الفرنسي جورج ميليه، الذي كان حريصًا على أن تترافق أفلامه السحرية والخيالية مع موسيقى تزيد من دهشة الجمهور. هذه المرحلة وضعت الأساس لفكرة أن الموسيقى ليست مجرد خلفية، بل وسيلة لإثراء الدراما البصرية.

مرحلة الصوت المتزامن (1927–1940)

شكل ظهور فيلم The Jazz Singer عام 1927 ثورة حقيقية، إذ اعتُبر أول فيلم ناطق يجمع بين الصورة والحوار والغناء. مع هذه اللحظة، أصبح بالإمكان مزامنة الصوت مع الصورة بشكل تقني، وهو ما فتح الباب أمام الموسيقى التصويرية لتتحول من عزف حي في قاعة العرض إلى عنصر مدمج داخل الفيلم ذاته.

في هذه المرحلة، بدأ المخرجون والمنتجون يدركون أن الموسيقى ليست مجرد مكمل، بل عنصر سردي يساهم في بناء الحبكة. تم تأسيس أقسام موسيقية داخل استوديوهات هوليوود، وظهر ملحنون متخصصون في السينما. صار لكل فيلم موسيقاه الخاصة التي تُكتب خصيصًا له، بدل الاعتماد على المقطوعات الكلاسيكية الجاهزة. [5]

كانت التحديات التقنية كبيرة، إذ لم يكن تسجيل الصوت بالمستوى العالي الذي نعرفه اليوم. ومع ذلك، شكلت هذه المرحلة بداية التعاقد الفني بين الصورة والموسيقى، وأصبح الجمهور يربط بين ألحان معينة ومشاهد محددة. هذه النقلة التاريخية رسخت مفهوم الموسيقى التصويرية كخطاب سردي.

العصر الذهبي لهوليوود (1940–1960)

يُعتبر هذا العصر مرحلة النضج الفني للموسيقى التصويرية، حيث تحولت إلى فن متكامل قائم على أسس أكاديمية. اعتمدت الأفلام الكبرى على الموسيقى السيمفونية الضخمة، مستعينة بأوركسترات كاملة لإنتاج ألحان ذات طابع ملحمي. أسماء مثل

ماكس شتاينر(Gone with the Wind) ، وإريك وولفغانغ كورنجولد (The Adventures of Robin Hood)، وألفريد نيومان، أصبحت مرادفة لفن الموسيقى السينمائية.[6]

في هذه المرحلة، أصبحت الموسيقى وسيلة لبناء هوية الشخصيات وتعزيز الصراع الدرامي. ظهر ما يُعرف بـ"الموتيف" أو "اللحن المميز"، وهو لحن يرتبط بشخصية معينة أو فكرة محددة، ويتكرر كلما ظهرت على الشاشة. هذه التقنية منحت الموسيقى وظيفة شبه لغوية، بحيث صارت قادرة على إيصال رسائل غير منطوقة، والعصر الذهبي تميز أيضًا بتكريس العلاقة بين الموسيقى والسرد، فالموسيقى لم تعد مجرد انعكاس للشعور، بل محركًا للأحداث. كثير من النقاد يعتبرون هذه الفترة هي التي منحت الموسيقى التصويرية استقلالها الفني، ورسختها كجزء لا يتجزأ من الخطاب السينمائي.

مرحلة التجريب والحداثة (1960–1980)

مع تغير الذائقة الثقافية في العالم الغربي، شهدت الموسيقى التصويرية تحولات جذرية. لم تعد الموسيقى السيمفونية الضخمة هي النموذج الوحيد، بل دخلت موسيقى الجاز والروك والأصوات الإلكترونية. كان هذا انعكاسًا للتيارات الشبابية والثقافية التي اجتاحت العالم في الستينيات والسبعينيات، ففي أوروبا، قاد الملحن الإيطالي إينيو موريكوني ثورة موسيقية من خلال أفلام الويسترن سباغيتي (The Good, the Bad and the Ugly)، حيث مزج بين الآلات الشعبية والأصوات التجريبية والنغمات غير التقليدية. هذا المزج منح الموسيقى التصويرية طابعًا حداثيًا مغايرًا للسائد، كما شهدت هذه المرحلة ظهور اتجاهات أكثر تجريبية، حيث صار بعض المخرجين يستخدمون الموسيقى بشكل مفارق، أي بوضع ألحان مرحة لمشاهد عنيفة، أو العكس، لتوليد صدمة جمالية. هذا الاستخدام عزز البعد السيميائي للموسيقى التصويرية، وأثبت أنها قادرة على إنتاج معنى مستقل يتجاوز ما تتيحه الصورة.[7]

التحول الرقمي (1980–2000) مع تطور التكنولوجيا الرقمية وأجهزة السينثسايزر، ظهرت مدارس جديدة في الموسيقى التصويرية. قاد الملحن الألماني هانز زيمر هذا التحول، حيث ابتكر أسلوب المزج بين الأوركسترا التقليدية والأصوات الإلكترونية، مما منح الأفلام طابعًا معاصرًا. موسيقاه في أفلام مثل The Lion King و Gladiatorأصبحت علامات فارقة، كما لعبت هذه المرحلة دورًا في توسيع نطاق

التجريب، حيث لم تعد الموسيقى مقتصرة على التسجيلات الحية، بل صارت تُنتَج باستخدام برامج رقمية متقدمة. هذا التحول أتاح مرونة أكبر للملحنين، وجعل عملية الإنتاج أكثر سرعة وفعالية، وفي الوقت ذاته، استمر استخدام الأوركسترا التقليدية في الأفلام الكبرى، خصوصًا تلك ذات الطابع الملحمي أو التاريخي، لكن غالبًا ما تم دمجها مع أصوات صناعية لإنتاج مزيج جديد يعكس روح العصر الرقمي[8].

القرن الحادي والعشرون (2000–حتى الآن)

دخلت الموسيقى التصويرية في الألفية الجديدة مرحلة جديدة تتسم بالعولمة والتداخل الثقافي. لم يعد الملحن مقيدًا بنمط موسيقي واحد، بل صار يستعير من كل الثقافات والأنماط لإنتاج موسيقى هجينة تناسب الطابع الكوني للأفلام الحديثة، يستخدم الملحنون المعاصرون عناصر من الموسيقى العربية أو الإفريقية أو الآسيوية لإضفاء طابع عالمي على الفيلم. كذلك أصبح التركيز أكبر على البعد النفسي والرمزي للموسيقى، بحيث لا تقتصر وظيفتها على مرافقة الصورة، بل على إنتاج خطاب متوازٍ يحمل دلالات ثقافية عميقة، ومن أبرز الأسماء التي رسخت هذا التوجه: هانز زيمر، ألكسندر ديسبلات، وجون ويليامز الذي واصل تقاليد العصر الذهبي بأسلوب معاصر. موسيقى الأفلام اليوم لم تعد مجرد إضافة جمالية، بل أصبحت عنصرًا حاسمًا في التسويق والهوية الثقافية للفيلم، حيث يمكن أن تصبح المقطوعة الموسيقية أيقونة مستقلة يتذكرها الجمهور حتى بمعزل عن الصورة.[9]

يتضح من هذا المسار التاريخي أن الموسيقى التصويرية لم تكن يومًا مجرد خلفية صامتة، بل خطابًا موازٍ تطور مع تطور السينما ذاتها. من العزف الحي في قاعات العرض الصامتة إلى المزج الرقمي المعاصر، مرت الموسيقى بمراحل متعاقبة جسدت التغيرات التكنولوجية والثقافية والفنية. هذا التاريخ الطويل أثبت أن الموسيقى قادرة على توليد المعنى، والتأثير على وعي المشاهد، وصياغة هوية الفيلم البصرية والشعورية. ومن هنا تنطلق أهمية دراستها كبعد سيميائي وسردي مستقل.

ثانيا- الموسيقى التصويرية كعامل للمعنى الموزاي ـــ تحليل وظيفي وسيميائي

تغدو الموسيقى التصويرية في الأعمال السمعية البصرية أكثر من كونها خلفية ترفيهية؛ إنها نظام علاماتٍ متكامل يشكّل مع الصورة بنية تواصلية مزدوجة. فبينما تتولى الصورة تقديم الوقائع البصرية، تتولى الموسيقى تنظيم الوجدان، وتوجيه الانتباه، وترسيم مسارات التوقع. بهذا المعنى، تعمل الموسيقى بوصفها خطابًا موازنًا؛

لا يكرر ما تقوله الصورة، بل يضيف إليها مستوى دلاليًا وإجرائيًا يوجّه التأويل ويعمّق التجربة الإدراكية، كما يتأسس هذا الفصل على فرضية محورية مفادها أن الموسيقى التصويرية تمتلك وظائف متراكبة: عاطفية، سردية، معرفية، سيميائية، وإجرائية. وتتبدّى هذه الوظائف عبر تقنيات تأليفية وإخراجية متنوّعة: من الموتيف واللازمة، إلى التزامن الصوتي/الحركي، إلى المفارقة الصوتية (كونتر بوينت)، إلى الإحلال الزمني والفضائي. وسنحاول هنا تفكيك هذه الوظائف والتقنيات، ثم بيان تفاعلها مع عناصر الصورة: الكاميرا، الإضاءة، اللون، الإيقاع المونتاجي، تصميم الأداء. [10]

مفهوم المعنى الموازي وموقع الموسيقى ضمن منظومة السرد:

الخطاب الموازِ هو كل عنصر تعبيري يعمل جنبًا إلى جنب مع عنصر آخر لتوليد معنى لا ينشأ من أحدهما منفردًا. في الفيلم، تتفاعل الموسيقى مع الحوار والمؤثرات البصرية والحركة الداخلية للمشهد لتنتج طبقة دلالية إضافية. عندما تُستثمر الموسيقى بوصفها خطابًا موازيًا، فإنها تُعدّل زوايا التلقي: تُبرز تفاصيل، تُخفي أخرى، وتعيد توزيع الانتباه بين مقدّمة الكادر وخلفيته، وبين السرد الظاهر والمغزى الضمني. [11] كما يملك هذا الخطاب قدرة خاصة على التفاوض بين مستويين: ظاهر الصورة وباطنها. فالصورة تُظهِر ما يقع، والموسيقى تكشف ما يُحسّ ويُستشعر: نوايا، توتر، ارتياب، ألفة، أو حتى سرد داخلي لا يُقال. من هنا تتجاوز الموسيقى التصويرية وظيفة التلوين العاطفي المباشر إلى وظيفة المعنى المضاف الذي ينتج عن التفاعل لا عن العنصر منفردًا.

وظائف الموسيقى التصويرية:

الوظيفة العاطفية (الهندسية الوجدانية للمشهد)

إن الوظيفة العاطفية المدخل الأكثر مباشرة لفهم عمل الموسيقى. لكنها لا تعني فقط إثارة الحزن أو الفرح؛ بل تعني أيضًا تدرّج الانفعال، وجرعات التوتر، واللحظات الانتقالية بين حالتين. إن التحكم في مقام اللحن، وسرعة الإيقاع، وكثافة التوزيع، ومساحة الصمت، يخلق مسارًا وجدانيًا يسبق عين المتلقي إلى المعنى ويهيئه لاستقباله. من هنا تصبح الموسيقى أداة «تهيئة إدراكية» تسلك طريق العاطفة لتضبط توقيت التلقي واتساعه. [12]

تعمل الموسيقى كذلك كمنظِّم لحرارة المشهد: ترفعها عندما يتطلب السرد تصعيدًا، وتهدئها حين يحتاج التوتر إلى فسحة تأمل. وتبني عبر هذا الرفع والخفض مقياسًا زمنيًا داخليًا، يشعر معه المتلقي بأن المشهد يتنفس وفق إيقاعٍ ما. لا يعني ذلك أن الموسيقى تُكرّر إحساس الصورة دائمًا؛ إذ قد تمارس المفارقة فتُقدّم لحنًا وديعًا فوق عنفٍ بصري، فتفتح باب التأويل وتعمّق الإحساس الأخلاقي بالمفارقة.

الوظائف السردية ـــ الموسيقى كدليلٍ على الطريق:

تؤدي الموسيقى دور الراوي الضمني الذي يقدّم إشارات لا يصرّح بها الحوار. فهي تربط بين مواقع متباعدة في الزمن عبر لازمة تتكرر عند كل انتقال، وتمنح الشخصيات هوياتٍ صوتية تعرف بها (الموتيف)، وتحدّد درجات الخطر والطمأنينة، وتعلن التمهيد لما سيأتي (Foreshadowing) أو تُضِلّ التوقع عمدًا. هكذا تتحول الموسيقى إلى بنية روابط تُمسك بمفاصل السرد: بداية، ذروة، حل، وتمنح كل طورٍ توقيعه الصوتي.

وتعمل كذلك على إدارة المعلومات؛ فقد تكشف للمشاهد حقيقةً لا تعرفها الشخصيات عبر نبرة تنذر بالخطر، أو تُسكت تلك النبرة لتصطنع مفاجأة. وبقدر ما تحترم الموسيقى منطق السرد، بقدر ما تستطيع إعادة ترتيبه من زاوية التلقي: فتجعل حدثًا ثانويًا يبدو محوريًا، أو تُخفّف من وقع حدث جسيم لتحوّل المركز إلى ما بعده. [13]

الوظائف المعرفية والإدراكية ـــ توجيه الانتباه وصناعة المعنى

ينطوي السمع على خاصية تطويقية تجعل الصوت يسبق البصر في اجتذاب الانتباه. تستثمر الموسيقى هذه الخاصية لتحديد بؤرة الإدراك. فإذا ارتفع التوزيع في لحظةٍ ما، انتبه المتلقي لما يحدث في مقدّمة الكادر؛ وإذا انخفضت الآلات وترسّم خط منفرد (سولو)، انجذبت العين إلى تفصيلة دقيقة. كما تساعد الأنماط الإيقاعية المتكررة على ترميز المعلومات؛ فاللازمة المتواترة تخلق ذاكرة قصيرة المدى يرتكز إليها التلقي في ملاحقة التحولات، وتعمل الموسيقى كـ مُشكّل للزمن الإدراكي: قد يكون زمن المشهد قصيرًا لكن الموسيقى تُطيل إدراكه عبر تلاعبها بالإيقاع والتباطؤ، أو العكس. بهذا تُسهم في بناء زمنٍ إدراكي مستقل عن الزمن الفعلي داخل الكادر، هو الزمن الذي تعيشه ذات المتلقي أثناء المشاهدة. [14]

سادسًا ـ الوظائف السيميائية ـــ من العلامة إلى الرمز:

تتحول الموسيقى إلى علاماتٍ متعددة المستويات: علامات مؤشِّرة (تنبيه/خطر)، علامات أيقونية (محاكاة مزاج الطبيعة أو حركةٍ ما)، وعلامات رمزية (دلالات ثقافية

وتاريخيـة). عنـدما تُوظَّـف مقامـات بعينهـا، أو آلات ذات ذاكـرة ثقافيـة، تُسـتدعى منظومات معانٍ جاهزة لدى الجمهور: المقام الحزين، الناي الرعوي، الإيقاع الحربي، الجوقة الكنسية. لكن هذا الاستدعاء لا يكون ميكانيكيًا؛ إذ يعتمد التأويل على السياق البصري، وعلى شبكة التوقعات التي يبنيها الفيلم منذ بدايته، كما يتيح مستوى الرمزية فتح مسارات قراءة تتجاوز المشهد إلى أفقٍ ثقافي أوسع: فمزجُ طبولٍ أفريقية في مشهد حضري قد يكون اختيارًا جماليًا أو تعليقًا على صراع الهوية، واستخدام آلة العود في سياقٍ معاصر قد يُحيل إلى جدل الحداثة والتقليد. لذا فإن الحساسية الثقافية في التأليف ليست ترفًا بل ضرورة أخلاقية ودلالية.[15]

الوظائف الإجرائية ـــ ضبط الإيقاع المونتاجي والفضاء البصري:

تعمل الموسيقى كأداة توقيت (Timing) تضبط بها حركات الكاميرا والمونتاج. فعند تسارع الإيقاع، يسمح القطع السريع بأن يبدو طبيعيًا، فيما يتيح البطءُ لقطاتٍ طويلة أن تتنفّس. وتُستخدم النقرات الخفية (Click Track) في التصوير أو في المكساج لضبط توافق الحركة مع الميزان الإيقاعي. وقد تتعمد الموسيقى كسر هذا التوافق لتوليد قلقٍ إدراكي حين يستدعي السرد ذلك، وتساهم الموسيقى في «رسم الفضاء»: فالتباين الديناميكي بين جهارة الآلات وهدوئها يمنح إحساسًا بالعمق، ويعاون تصميمَ المؤثرات الصوتية على توطين مصدر الصوت في يمين الشاشة أو يسارها، في الأمام أو الخلف. ومع أن المؤثرات تُعنى عادةً بالمَحْوَر المكاني، فإن الموسيقى تُكمّلها بإحساس الحضور أو الغياب، الدفء أو البرودة، الاتساع أو الضيق.[16]

الموسيقى والحركة الكاميرية ـــ من اللقطة الثابتة إلى التتبّع الطويل:

تتطلب اللقطات الثابتة موسيقى ذات قدرة على ملء الفراغ الحركي عبر تنويع داخلي في التيمات والديناميك. أما اللقطات التتبعية الطويلة فتحتاج إلى بنية لحنيّة شرائحية (Modular)يمكنها التمدد والانكماش بلا فواصل قسرية. وفي القطع السريع، يخدم الإيقاع النابض انتقالات المونتاج ويمنح العين مرساةً تدرك بها الإيقاع البصري، وتتفاعل الموسيقى مع نوع حركات الكاميرا: فالحركة البانورامية الأفقية تقترح خطوطًا لحنية ممتدة، فيما يستدعي الزووم الداخلي تصعيدًا ديناميكيًا سريعًا يوازي تقلص الحيز البصري. هذه الملاءمة ليست قاعدة جامدة، لكنها أدوات في يد المؤلف والمخرج لصناعة أثرٍ إدراكي متناغم.[17]

الصوت/الصمت ـــ بلاغة الامتناع

لا يعمل الصوت إلا بفضل الصمت. فالقيمة التعبيرية للموسيقى تتضخّم حين يُسبق دخولها بصمتٍ محسوب، أو حين تُقطَع فجأة في لحظةٍ دلالية. الصمت هنا ليس غيابًا؛ إنه علامة. يُستثمر لتثبيت معنى، لفتح فسحة تفكير، أو لإحداث صدمة إدراكية تعيد ضبط انتباه المتلقي. لذلك تُبنى خرائط حضور/غياب الموسيقى في مرحلة التخطيط الصوتي المبكر (Spotting Session) بالاشتراك بين المخرج والمؤلف.[18]

- **من «جلسة التحديد» إلى «المزج النهائي» ـــ دورة حياة الموسيقى في الفيلم**

تبدأ رحلة الموسيقى مع قراءة السيناريو ثم حضور جلسة التحديد، حيث تُناقش مواقع دخول الموسيقى وخروجها ووظيفتها. يعقب ذلك الاختبار الأولي للّون الصوتي (Palette)واختيار الآلات، ثم التأليف وفق خط زمني متوافق مع صورةٍ مبدئية (Cut).بعد التسجيل ـــ سواء بأوركسترا أو بآلات منفردة أو بمكتبات رقمية ـــ تُجرى عمليات التحرير والمكساج لتوازن الموسيقى مع الحوار والمؤثرات. في كل مرحلة، يُعاد اختبار الوظيفة: هل ما زالت الموسيقى تقول ما يُراد لها؟ هل تتزاحم مع الصوتيات الأخرى؟ هل تُضلّل التلقي أم ترشده؟

- **فروق فردية وثقافية**

يتحدد معنى الموسيقى في أفق المتلقي: خبرته الثقافية، ذاكرته الموسيقية، حساسيته تجاه آلاتٍ بعينها. لذلك قد تُفهم لازمةٌ ما في سياق ثقافي بوصفها بطولية، وفي سياقٍ آخر عدوانية. يتعامل المؤلف الذكي مع هذه التباينات عبر بناء دلالةٍ سياقية داخل الفيلم نفسه، بحيث يتعلم المشاهد معنى اللازمة تدريجيًا من خلال تكرارها في مواقف متشابهة، لا عبر الاتكال الكامل على القوالب الثقافية الجاهزة.[19]

يُفترض بالموسيقى التصويرية ألا تعزز قوالب نمطية غير عادلة: ربطُ آلةٍ أو مقامٍ بثقافةٍ ما بالشر أو الاستهجان يخلق أثرًا تزييفيًا. كما أن الإفراط في التلاعب العاطفي قد يحوّل الموسيقى إلى إملاء وجداني يُضعف حرية التأويل. الجمالية هنا هي فنّ الإقناع لا القسر: أن تُرشد الموسيقى المتلقي من دون أن تدفعه دفعًا.

الموسيقى في الأنواع الفيلمية ـــ بصمة الخطاب وفق الجنس الفني[20]

- الدراما وتركز على العمق النفسي وتطوّر الشخصيات. تخدمها الموسيقى القادرة على التحوير المقامي الرقيق والحد الأدنى من الإيقاع، مع استثمار واسع لمساحات الصمت.
- الإثارة والتشويق وتحتاج إلى بناء توترٍ تراكمي، ولازمةٍ إيقاعية تنبض تحت الجلد. يعتمد التأليف على نبضات قصيرة، وضربات جهورية منخفضة، وتدرّج ديناميكي صاعد.
- الرعب ويستثمر اللامتوقع، والتنافر النغمي، والحواف الحادة، والانتقالات المفاجئة. تُستخدم الفجوات الصامتة قبل القفزات المرعبة لبناء توقع يقظ.
- الخيال العلمي والفانتازيا وتحتاج إلى «هندسة عالمٍ صوتي» يجمع بين آلاتٍ تقليدية وأصواتٍ اصطناعية لخلق إحساس بالغرابة والامتداد الكوني.
- الوثائقي وتميل إلى اقتصادٍ موسيقي يحترم الواقع والتعليق التأملي، وتستخدم الموسيقى بوصفها مرآةً معرفية لا دعائية، مع حساسية عالية للصدقية.

تفاعل الموسيقى مع اللغة والصوت البشري

إن الحوار مركز الثقل السمعي؛ لذا تُصاغ الموسيقى بحيث لا تطغى عليه. تُستخدم ترددات لا تتعارك مع مجال الصوت البشري، ويضبط المكساج مستويات الجهارة بعناية. تُوظّف الجوقة البشرية لتلوين المشاعر الجماعية أو الروحانية، مع الانتباه إلى وضوح المفردات إذا كان الغناء ذا نصوص دالة على السرد، كما تصنع التيمات المتكررة «ذاكرة عمل» داخل الفيلم؛ فعندما تعود اللازمة في سياق جديد، تستدعي المتلقي إلى مقارنةٍ ضمنية بين ما كان وما صار. هكذا تُصبح الموسيقى أداة للتذكير والاستبصار، وتغدو عودتها في الذروة إعلانًا عن اكتمال قوس الشخصية أو تبدّل موقعها الأخلاقي.[21]

أعادت المنصات الرقمية وتطبيقات المشاهدة الفردية تعريف علاقة المتلقي بالصوت. تقلّصت الشاشات، وتنوعت سماعات الأذن، وازدادت العزلة السمعية. استجابت الموسيقى لهذا التحول بالتركيز على تفاصيل المِكس، وعلى خطوط تيماتية واضحة تُحافظ على أثرها حتى عبر مكبرات صغيرة. وفي الألعاب، تعمل الموسيقى بوصفها نظامًا تفاعليًا يتغير بالزمن الحقيقي وفق سلوك اللاعب، ما يتطلب كتابة «وحدات

موسيقية» قابلة لإعادة الترتيب (Vertical/Horizontal Re-sequencing) من دون فقدان الهوية.[22]

أمثلة تركيبية مجرّدة (من دون إحالات لأعمال بعينها)

- مشهدُ وداعٍ صامت: ينهض لحنٌ منفرد بطيء، تُقطّعه فواصل صامتة طويلة، فيخلق مسافة تأمل تزيد من ثقل اللحظة، ويُجنّب المشهد الميلودراما الخطابية.
- مطاردة حضرية ليلية: لازمةٌ إيقاعية متواترة منخفضة التردد تسند القطع السريع، مع ومضات لحنيّة قصيرة تعلّم انتقالات المكان.
- كشفُ خيانة: مفارقة موسيقية — لحنٌ دافئ فوق صورةٍ قاسية — ينتج عنها إدراكٌ مضاعف: قسوة الفعل وبرودته الأخلاقية في آنٍ معًا.

تبيّن هذه القراءة أن الموسيقى التصويرية لا تُختزل في تلوين العاطفة، بل تمارس أدوارًا مركبةً تتشابك فيها المعاني مع الإجراءات. فهي تُهندس الوجدان، وتدير المعلومات السردية، وتبني الزمن الإدراكي، وتشيّد علاماتٍ ورموزًا تقرأ الثقافة وتعيد تشكيلها. وعندما تُكتب الموسيقى بوصفها خطابًا موازيًا واعيًا بذاته، تصبح شريكًا كامل الأهلية للصورة: تصحّحها حين تخطئ، وتُتممها حين تقصر، وتعارضها حين يلزم الاعتراض، وتترك صمتها يتكلم حين يكون الصمت أبلغ من الكلام، وبهذا الفهم، لا تعود الموسيقى ملحقًا إنتاجيًا، بل عنصرَ رؤية. وعنصرُ الرؤية — في الفن كما في الحياة — هو ما يوسّع إمكان المعنى ويحفظ للمتلقي حقه في الدهشة والتأويل.

النتائج المتوقعة من البحث:

- سيتضح أن الموسيقى التصويرية لا تُعد مجرد خلفية جمالية، بل خطابًا موازنًا يسهم في تشكيل المعنى السينمائي.
- ستظهر قدرة الموسيقى على توجيه الانتباه وإدارة الاستجابة العاطفية والمعرفية للمشاهد.
- سيُبرهن البحث على أن الموسيقى التصويرية عنصر سردي قادر على بناء هوية الشخصيات وربط الأحداث عبر تقنيات الموتيف واللازمات.
- من المتوقع أن تُظهر الدراسة كيف ساهمت التحولات التاريخية والتكنولوجية (من العزف الحي إلى الإنتاج الرقمي) في إعادة صياغة وظائف الموسيقى.
- سيؤكد البحث أن الموسيقى التصويرية تحمل دلالات سيميائية وثقافية قد تتجاوز حدود النص البصري لتلامس قضايا الهوية والرمزية.

- النتائج ستبرز أهمية الموسيقى كأداة تحليلية لفهم البنية السردية للأفلام.

التوصيات :

ومن أبرز التوصيات:

- إدراج تحليل الموسيقى التصويرية كجزء أساسي في مناهج الدراسات السينمائية والنقدية.
- تشجيع المخرجين على التعاون المبكر مع الملحنين منذ مرحلة كتابة السيناريو لضمان اندماج الصورة والصوت.
- دعم البحث الأكاديمي التجريبي لفهم التأثيرات الإدراكية والنفسية للموسيقى على المشاهد.
- تعزيز إنتاج موسيقى تصويرية تحمل هوية ثقافية محلية تعكس التنوع الحضاري وتغني التجربة العالمية للسينما.
- تطوير أدوات ومنهجيات أكاديمية متخصصة لتحليل الموسيقى التصويرية، مثل الأطر السيميائية والوظيفية.

الخاتمة :

يُبرز هذا البحث أن الموسيقى التصويرية تشكل أحد الأعمدة الأساسية في التجربة السينمائية، فهي ليست مجرد عنصر تزييني أو مكمل للصورة، بل خطاب موازٍ قادر على إنتاج طبقات جديدة من المعنى. ومن خلال تتبع تطورها التاريخي وتحليل وظائفها العاطفية والسردية والمعرفية، يتضح أن الموسيقى تمتلك سلطة مضاعفة: فهي تنظم إيقاع المشاهد، وتكشف عن البعد النفسي للشخصيات، وتفتح للمشاهد مسارات إدراكية وجمالية تتجاوز ما تتيحه الصورة وحدها. إن الموسيقى التصويرية بمثابة لغة ثانية داخل الفيلم، لغة لا تُترجَم بالكلمات وإنما تُترجَم بالشعور والإدراك، مما يجعلها أداة جوهرية لإثراء النص البصري ومنحه عمقًا ثقافيًا ودلاليًا. وبذلك، فإن أي دراسة نقدية للسينما لن تكتمل من دون إدماج التحليل الموسيقي كجزء أساسي من البنية السيميائية للفيلم.

بيان تضارب المصالح

يُقر المؤلف بعدم وجود أي تضارب مالي أو علاقات شخصية معروفة قد تؤثر على العمل المذكور في هذه الورقة.

الهوامش :

1-Au K., Chan F., Wang D., Vertinsky I. (2003). Mood in foreign exchange trading: Cognitive processes and performance. *Organ. Behav. Hum. Decis. Process.* 91 322–338

2-Lehman, F. (2018). A field guide to the musical leitmotifs of Star Wars. The New Yorker.

3-Brône G., Oben B. (eds) (2018). *Eye-Tracking in Interaction: Studies on the Role of Eye Gaze in Dialogue.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- 4- Lehman, F. (2018). A field guide to the musical leitmotifs of Star Wars. The New Yorker.

[1]Au K., Chan F., Wang D., Vertinsky I. (2003). Mood in foreign exchange trading: Cognitive processes and performance. *Organ. Behav. Hum. Decis. Process.* 91 322–338

[1]5- مرسي، محمد، (2024)، أسلوب صياغة الموسيقى التصويرية للأفلام عند المؤلف نبيل علي ماهر، دراسة تحليلية، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان قسم الموسيقى العربية.

6-[1]Huron D. (1989). Music in advertising: an analytic paradigm. *Mus. Q.* 73 557–574.

[1]Brône G., Oben B. (eds) (2018). *Eye-Tracking in Interaction: Studies on the Role of Eye Gaze in Dialogue.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

7-[1]Lehman, F. (2018). A field guide to the musical leitmotifs of Star Wars. The New Yorker.

[1]Huron D. (1989). Music in advertising: an analytic paradigm. *Mus. Q.* 73 557–574.

8-[1]Lehman, F. (2018). A field guide to the musical leitmotifs of Star Wars. The New Yorker.

[1]Huron D. (1989). Music in advertising: an analytic paradigm. *Mus. Q.* 73 557–574.

9-[1]Leone G., D'Errico F., Serino C., Marzano M. (2008). *Empatia e Costi Psicologici Dell'aiuto', La Mente Del Cuore, Le Emozioni Nel Lavoro Nella Scuola Nella Vita.* Roma: Armando.

10[1]. Bravo F. (2013). "The influence of music on the emotional interpretation of visual contexts," in *From Sounds to Music and Emotions*, Vol. 7900 eds Aramaki M., Barthet M., Kronland-Martinet R., Ystad S. (Berlin: Springer;), 366–377.

11-[1]Eerola T., Friberg A., Bresin R. (2013). Emotional expression in music: contribution, linearity, and additivity of primary musical cues. *Front. Psychol.* 4:487.

[1]Brône G., Oben B. (eds) (2018). *Eye-Tracking in Interaction: Studies on the Role of Eye Gaze in Dialogue.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company

12-[1]Coutrot A., Guyader N., Ionescu G., Caplier A. (2012). Influence of soundtrack on eye movements during video exploration. *J. Eye Mov. Res.* 5 1–10

13 -حامد، إيهاب،(1998)، العلاقة بين الموسيقى التصويرية والأغنية في الفيلم الغنائي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.

14-[1]Eerola T., Friberg A., Bresin R. (2013). Emotional expression in music: contribution, linearity, and additivity of primary musical cues. *Front. Psychol.* 4:487.

[1]Boltz M. G. (2004). The cognitive processing of film and musical soundtracks. *Mem. Cogn.* 32 1194–1205.

15[1]--مشيرة، محمد توفيق،(1999)، أسلوب مقترح لتوزيع الألحان العربية من خلال الإستفادة من أسلوبي علي اسماعيل والرحبانية، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.

16-[1]Huron D. (1989). Music in advertising: an analytic paradigm. *Mus. Q.* 73 557–574.