الدلالة الرمزية في السينما الكوميدية الجزائرية و دورها في بناء المعنى

دراسة سيميولوجية للقطات من فيلم Beur Blanc Rouge

مركيش ابتسام

باحثة دكتورالية ،

جامعة مستغانم

merkicheibetissame@gmail.com

الملخص :

الفيلم السينمائي هو المادة الأساسية التي تحاكي الواقع أو تعبر عنه من خلال نقل العالم صوريا، بمعنى أنها قول بصري يخضع لتغيرات بين مفهوم التشابه الذي يختلف من ثقافة لأخرى، أي تشير لمفاهيم متعددة باعتبارها إعادة إنتاج لأصل الأشياء ذات العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال و المدلول و المرجع قائمة على المشابهة، المنتجة لأفكار تخلق رؤية متنا تدرج ضمن إيقاع متحرك.

الفن عندما يحاكي الجانب الصوري فهو يحاكي الجزء الحقيقي لا الزائف منه، أي تتيح له هذه المحاكاة تكوين الصورة المدركة عقليا من خلال اختراق المسافة الجمالية بين الشيء و صورته ليظهر لنا مادة محسوسة ذات دلالة صورية، وجدت من تداخل بناء نسيجي له تمتزج بين الماضي و الحاضر و تعطي قراءات مختلفة يتفق المتخصصين على أنها الوسيلة الوحيدة الاستحضار الماضي في الحضور و لكي لا تكون الصورة طائر بلا جناح أو نغما يرن بلا نشيد.

و لا نبتعد عن كون الصورة السينمائية من أكثر الفنون استخداما للبنى التخيلية التي تعكس صياغة الأفكار و التعبير عنها بعيدا عن تأثر استهلاكها أو إعادة إنتاجها على بنية جديدة قادرة على شد المتلقي وتحفيز مكونه الذهني وتمنح من يشاهدها دفقا روحيا، عبر دفعه إلى مستويات خيالية تحدث من خلاله نشاطا خلاّقا مقصودا لذاته يعمل عل تجاوز الواقع المادي و الفكري، ويمكن القول بأن السيميولوجيا علم يبحث في ماهية الأشياء الممتد بين المسافة الفاصلة بين الدال و المدلول فيقابل الفكرة أو المحتوى الذهني للدال ومن هنا نقدر أن نحدد التي انبثقت منها السيميولوجيا مثل

سيميولوجيا التواصل التي تعمل على تقسيم العلاقة إلى دال، مدلول، قصد، أيضا سيميولوجيا الدلالة و التي تكون عملية التواصل من خلالها بقصدية وغير قصدية، و أخيرا سيميولوجيا الثقافة تعد من الظواهر الثقافية ذات موضوعات تواصلية و انساقا دلالية وعلاقتها تتكون من (دال- مدلول – مرجع).

و لفهم الدراسة جيدا، لقد اخترت الكوميديا الجزائرية و دورها في بناء المعنى عن طريق تحليل اللغة السينمائية للفيلم الفرنكو- جزائري beur blanc rougr للمخرج الجزائري محمد زموري و الذي يحكي فيه عن وضعية المهاجرين الجزائريين في فرنسا و الذي يعتبر مجتمع البحث أما عن العينة فوقع اختياري على ثلاث لقطات من الفيلم المكونة لمقطع واحد من أجل تفسير ظاهرة الهجرة وبالضبط المغتربين المقيمين في الخارج هذه اللقطات نفهم من خلالها السياق العام للفيلم.

الكلمات المفتاحية

الدليل، الرمز، اللغة السينمائية، الكوميديا.

تمهيد:

الرمز و الدليل في الفيلم السينمائي هو علم قائم بذاته و لما نتحدث عن الرمز فنحن بصدد التكلم على الدلالة التي تعرف على أنها دراسة المعنى أي المعنى الظاهر و المعنى المبطن للموضوع، و الدلالة إما أن تكون اعتباطية أو تكون مبسطة عندما تكون مبررة أين يكون الرابط بين الدال والمدلول طبيعي، و عندما يكون اعتباطي يكون الرابط بين الدال والمدلول اصطلاحي إذ لا وجود للعلاقة في الفن السينمائي، و يمكن تأويل الدلالة على أنها جمع بين الدال والمدلول اللذان يشكلان وجهي العملة.

و نحن كدارسين من خلال مقالنا عن دلالة الرمز في الأفلام الكوميدية، باعتبارها غريزة في جسم الإنسان يحاول اللجوء إليها دائما للابتعاد عن العبوس أي عن الألم والحزن و الشقاء، بحثا عن الترفيه فالضحك سعادة له كما تعتبر وسيلة تواصل سهلة مع المشاهد، من خلال إضفاء أبعاد تعبيرية درامية جديدة على المادة المصورة بين مكونات اللقطة و المشهد تكشف لنا عن معنى الرمز المطلوب بحيث التجارب السينمائية توحي بأن التعقد الكبير للمعنى والرمز يمكن التعبير عنه عن طريق الصورة وهذا ما سوف نلحظه من خلال تحليلنا لفيلم Beur Blanc Rouge للمخرج السينمائي "محمد زموري" آخذين ثلاث لقطات المكونة لمقطع واحد من الفيلم كعينة قصدية تحكمية من مجمل مقاطع

الفيلم والتي تعطي تمثيليا عن واقع المغترب الجزائري في فرنسا ومن هنا نطرح الإشكالية التالية ما هي مختلف الدلالات والرموز الموظفة في السينما الكوميدية الجزائرية؟

و كيف ساهم الرمز والدليل في بناء المعنى العام للفيلم من خلال اللغة السينمائية الموظفة في الفيلم؟

1- نظام تصنيف الدلائل و الرموز

يعد علم السيميولوجيا(الدلالة) فرعا مهما في الدراسات التي تناولها العلماء في حقول الأدب الفكر اللغة، النقد، و يعد هذا المنهج احدث منهج بعد غياب البنيوية، وما زال هذا المصطلح يعاني من الغموض شأنه في ذلك شأن كل العلوم، وأول من استخدم هذا المفهوم "فرديناردي سوسير" محاولا تحديده على أنه العلم الذي يدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية و تطور هذا المفهوم فيما بعد على يد "غريماس" و تعتبر الدلالة تفسير معاني الرموز و الإشارات و أنظمة العلامات و اللغات، وهو امتداد للألسنية، و بذلك تكون السيميولوجيا علم العلامات بكل أنواعها.

1-1 مفهوم الرمز والدليل:

أ- الرمز:

يقوم الرمز كما في تفسير "جاكوبسون" لنظرية الفيلسوف الأمريكي "بيرس" على المجاورة المتواضع عليها بينه وبين المدلول، و المكتسبة بالتعلم لذلك لا يحصل الرمز إلا بقاعدة تحدد علاقة المجاورة، و هو ما يستلزم أدنى شبه أو علية أو اتصال خارجي مع المدلول. من هذا القبيل العلامات اللغوية.[1]

عن تعريف الرمز بهذا الشكل يخرج عن الاستعمال المتعارف عليه في الآداب و الفنون ويبرر "بيرس" هذا الخروج بالعودة إلى المعنى الأصلي لكلمة، ففي اليونانية كانت هذه اللفظة الشيء الذي يلقى أو يرمي وبتالي فهي تفيد عن طريق الاستعارة العقد أو الاتفاق. بهذا كان المعنى عند أرسطو الاسم، انه رمز إذا توافر على مسألة " التواضع " أما الرمز بالمفهوم الشائع، فيجب إدراجه عند "بيرس" تحت قسم الأيقونة إذ انه يفترض شبها بينه وبين المدلول، لعلّ وهذا ما تأمّله الأستاذ محمد مفتاح أنّ: " كل رمز، أيقون ثم كل أيقون رمز إلى درجة ما، وكل رمز أيقون بإطلاق ".[2]

إن التأمل في تصنيفات "بيرس" للعلامة يكشف عن وجود سمة محايدة بين الدليل و مكوناته، كما يكشف ميله إلى بناء تعاريف الدليل انطلاقا من المدلول وما يقوم مقامه، انطلاقا من الدال [3].

ب - الدليل:

و هو وحدة علم الدلالة، نعرفه بأنه اللفظ الدال على شيء أو معنى معين و ركيزته المادية هي الصوت ، أو الصورة سواء كانت بصرية عن طريق السينما أو الصور و الملصقات الاشهارية، الصورة الصوتية (le signifiant) هي انطباع الصوت في الذهن.

الصورة الذهنية(Le signifié) : هي انطباع الشيء في الذهن.

2 - التصنيف التقليدي للدلائل:

أ- دلائل طبيعية:

هي الدلائل التي تحددها قوانين فيزيائية بحيث، يرتبط الدال و المدلول بعلاقة سببية مباشرة : كما يحدث للدخان الذي يشير إلى وجود النار و الأعراض التي تدل على وجود المرض و قديما سئل أحد الأعراب: " كيف عرفت ربك؟ " فقال بفطرته الصافية:

" البعرة تدل على البعير، و الأثر يدل على المسير، فالسماء ذات الأبراج، و ارض ذات فجاج أفلا تدل عل الليف الخبير؟ " وهنا، يمكن عد كل هذه الدلائل العلية التي اهتدى إليها الأعرابي (" البعرة"، " اثر الأقدام"، " سماء ذات فجاج " ....الخ) بدلائل طبيعية.[5]

ب- دلائل اصطناعية:

هي الدلائل التي وضعت بصفة اصطناعية، أو اعتباطية- أي بموجب اتفاق عرفي- من أجل إقامة اتصال وتحقيقه ديكور مسرحية أو مشهد سينمائي) لأغراض الاتصال، فهي تستخدم في هذه الحالة، لغرض " التقدم

الانطباعي للواقع وبالتحديد لخلق جوّ " السياق الروائي ".[6]

وهنا تتحول الدلائل الطبيعية إلى دلائل اصطناعية وإرادية وتكتسب الظاهرة بموجب ذلك: " وظيفة دلالية

...بحيث تفهم علاقتها بمدلولها على أنها علاقة مقصودة متعمدة ".[7]

1-2 التصنيف الأكاديمي الفرنسي:

"حسب "لويس بريتو" القرينة هي واقعة يمكن إدراكها فورا على شيء يتعلق بواقعة أخرى غير مذكورة".[8]

نستنتج من هذا التعريف أن القرينة لا تحمل أي نية في التبليغ.

مثال: السماء الغائمة أو السماء العاصفة اللتان تدلاّن على إمكانية سقوط المطر او أثر قدم إنسان (ا) بالنسبة لإنسان آخر (ب) .[9]

أ- الإشارة:

يمكن تقسيم الإشارات إلى نوعين رئيسين هما إشارات الدلالة و إشارات الاتصال.

إشارات الدلالة:

على الرغم من أن هذه الإشارة يمكن أن تحمل رسالة وتدلّ على شيء إلاّ أن وظيفتها الأساسية لا تكمن في ذلك بل تكمن في الجانب النفعي الذي أنشأت من أجله، لنأخذ مثال على ذلك من الهندسة المعمارية: إن المسجد قد بني بالدرجة الأولى لإقامة الصلاة، إلاّ أنه غالبا ما تتجسد فيه هندسته المعمارية، البصمات الفنية أو الثقافية أو الحضارية للشخص الذي اشرف على بنائه.[10]

إشارات الاتصال:

هي الإشارات التي وضعت أساسا من اجل حمل الرسالة، أو نقل خبر كإشارات المرور، و الدلائل اللسانية.

على خلاف القرينة تتضمن إشارات اتصالية بنية التبليغ: إن السماء العاصفة ليس في نيتها الإعلان عن رداءة الطقس، و لكن بفضل هذه القرينة يشرع مسؤول الحماية المدنية على مستوى الشاطئ من مباشرة تعليق العلم الأحمر.[11]

ب- الرمز:

يقوم الرمز كما في تفكير رومان "جاكوبسون" Roman Jacobson لنظرية الفيلسوف الأمريكي "بيرس" على المجاورة التواضع عليها بينه وبين المدلول.[12]

فهو إشارة اتصالية تقوم على ركائز طبيعية مثل: الدخان الذي يعني وجود النار، بخلاف الدليل الذي لا يتمتع

بأي علاقة طبيعية من شأنها أن تربط بين سلسلة الأصوات (المكونة للدليل اللساني) وما تمثله أو بين الضوء الأحمر الذي نجده في ملتقى الطرق والمعنى الذي يدل عليه.[13]

ج- الدليل:

عندما لا تكون هناك علاقة طبيعية بين العنصر (ا) و العنصر (ب) أي بين العلم الأحمر و الاستحمام الخطير المعلق في الشاطئ نقول عن هذه الإشارة بأنها دليل سيميولوجي، و أمثلة أحرى عن الدليل السيميولوجي لافتة الريح الجانبية اللافتة التي تدل على وجود إشغال، و لافتة نهاية الممنوعات.

2-2 التصنيف الأمريكي:

يميز شارل "سندرس بيرس" مؤسس السيميوطيقا الحديثة، بين ثلاث أنواع من الدلائل : الأيقونة (Icone) المؤشر (Index) والرمز (Symbole) و هي الدلائل التي تعادل بالنظر إلى التصنيفين السابقين كلا من الرمز (فيما يخص الأيقونة) والدلائل الطبيعية ، القرائن (فيما يخص المؤشر) والدليل اللّساني فيما يتعلق بالرمز.[14]

أ- الأيقونة:

من اليونانية و معناها الأول صورة مقدسة، تدل على الرسم الديني في كنائس الشرق، و في السيميولوجيا تشكل الأيقونة واحدة من ثلاث فئات من العلامات في نظرية "بيرس" هي الأيقونات، الرموز، المؤشرات و يقوم هذا التصنيف على العلاقة القائمة في كل علامة بين المعاني الشكل والمعنى، والمرجع الواقعي، فمعنى الأيقونة له علاقة معلّلة متماثلة مع مرجعها، حيث أن صورة الهرّ تشبه الهرّ كما أن تسجيل الصوت، الصورة الصوتية يشبه الصوت غير أن الأيقونة ليست النظام الوحيد للصورة التي يمكن أن تكون مجردّة وبتالي غير أيقونية، و يمكن أيضا علاوة عن أيقونتيها، أن تعني بطريقة رمزية، وفوق هذا فإن الصور الضوئية الكيميائية لها طبيعة تأشيريه.[15]

ب- المؤشر:

و تقوم فيه العلاقة بين طرفي العلاقة على أساس العلّية أو السببية كإحالة الأعراض على المرض، ودلالة الأثر على المسير، والحمرة على الخجل، والصفرة على الوجل...الخ.[16]

إن المؤشر وفق هذا التحديد حدث ظاهر يدل على حدث آخر غير ظاهر، وقد يكون واقعيا أو طبيعيا، علميا أو فكريا، ظاهر أو محسوس أو متخيلا.... ومن أمثلته الدخان الذي ندركه وحده ومع ذلك يدل بالنسبة إلينا على النار التي لا نراها.[17]

ج- الرمز:

هو الذي يصادف الدليل اللساني السوسوري هو اعتباطي أو عرفي غير معلّل (أي لا يستند إلى علاقة قياسية أو أيقونية تربطه بالواقع).

إن التأمل في تصنيفات "بيرس" للعلامة يكشف عن وجود سمة المحايدة بين الدليل ومكوناته كما يكشف ميله إلى بناء تعاريف الدليل انطلاقا من المدلول وما يقوم مقامه وليس انطلاقا من الدال.[18]

3- اللغة السينمائية ودلالاتها الرمزية في ترجمة الصورة الفيلمية:

نحاول من خلال هذا العنصر إبراز دور اللغة السينمائية و دلالتها من خلال دراسة الصورة الفيلمية بحيث لا يتسنى لنا دراسة فيلم من دون التطرق إلى هذا العنصر الذي يعتبر من أهم العناصر في تحليل الأفلام

1-8 مفهوم اللغة السينمائية:

1-3 اللغة: اللغة هي نتاج اجتماعي و نظام العلاقات لدى "ديسوسير" و لغوي مدرسة "براغ" و "البنائيين الأمريكيين" بمعنى مجموعة من الأنظمة المترابطة فيما بينها، حيث لا تتمتع العناصر الأصوات و الكلمات بأي قيمة خارج علاقات التعارض أو التساوي التي تربطهما بالعناصر الأخرى.[19]

2-3 الكلام: هو النشاط الفردي المرتبط باللغة: التلفظ التأليف بين الدلائل، تحقيق القواعد. بعبارة أخرى: الكلام هو: الطريقة، حيث المتكلم يستعمل القواعد (الشرعة اللسانية)

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة، نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات، حيث اعتمد الناقد (مارسيل مارتن) في كتابه اللغة السينمائية، وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول[20] ، ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونة (صورية) تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان خاص هو في حد ذاته جزءا من الدلالة، أضف

إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر بوصفه جزءا من المضمون، سيمكن إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية.[21]

4- خصائص اللغة السينمائية :

هذه الخصائص التالية تتصل بخصائص العلامات السيميائية و وظيفتها الاتصالية التي تجعل من اللغة السينمائية تشكل انساقا دلالية منفتحة على صيرورة الإنتاج وتوالد الدلالة عبر كيفية تحدد المجال الوحدة السيميائية وتعلقها بالوحدات المشابهة أو المعارضة لها ويمكن إجمالها في العناصر التالية:

إن كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية أو كنائية (كناية)، أو مجازية وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية.[22]

إن تشكيل الوحدات السيميائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر أو لقطات منفردة، و إنما تتكون الوحدة السيميائية من مجموعة لقطات أو سلسلة أو سلسلة مصغرة (ماكروية) و من خلالها تتشكل وحدات سيميائية كبرى، و هنا تطرح مشكلة أساس في السينما وهي ربط و تأليف الوحدات الصغرى بحيث تشكل وحدات دلالية متضمنة الكادر السينمائي، و تعرف العملية الدلالية هنا ب (عملية التكوين) وتعنى بوضع كل التفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة تشكل توازنا للمتفرج، و تسهم في خلق إحساسه الجمالي و جذب انتباهه، و يشمل التكوين " الشكل و مراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية، والإيقاع، و كل ذلك يسهم في إحداث الأثر الدرامي للمشهد"[23] ونلاحظ هنا أن وظائفه متعلقة بالمتفرج أساسا بحيث توفر له حالات التوازن الشعورية.

إن العبارة مألوفة (السينما تخاطبنا) تشير إلى خاصية جد مهمة في السرد السينمائي وعلاقته بالعالم و هي خاصية الانزياح، حيث يمثل المتفرج حلقة الوصل ما بين الإدراك الخارجي (أي العالم الواقعي) و بين الإدراك الجديد للعالم من خلال السينما. و من ثم يتعين تحليل الأيقونة عبر مستويين أولا بمقابلتها بمثيلاتها في الواقع ثم بشبيهاتها في مستوى الإدراك الجديد.[24]

إن خاصية الانزياح في السرد السينمائي هي مجال للتحليل اللغوي السينمائي، فعندما نأخذ مثلا خطابا ما و ليكن ملفوظ شخصية. ندرك أنه موجود قبلا و لكن عند التركيب الأيقوني (إضاءة، صوت، صورة شخصية) تتشكل وحدة سيميائية للعلامة اللغوية، و ينتج تأثير الفيلم بواسطة الصور الظاهرة على الشاشة و التي " ترتبط بالصور المخزونة في ذاكرة المشاهد و مع ذلك الترابط أو الرصف تنشأ عواطف البهجة والدهشة أو الحزن".[25] فمن خلال الوحدات السيميائية المتشكلة، تنزاح الدلالة

عن العالم الخارجي بغض النظر عن صورة الانزياح (توافق أو تشويه) التي تمثل صورة رسالة سيميائية في مستوى التحليل أعلى درجة (سيميوثقافي).[26]

إن عملية التدلال في السرد السينمائي تخضع منطقيا لصيرورة التطور التكنولوجي لآليات السيناماتوغراف، لأن التطور الأخير يقدم دوالا جديدة تعمل بفاعلية في عملية الانزياح. و يظهر ذلك جليا من خلال تتبع مسيرة السينما منذ السينما الصامتة التي لم تتقبل بسهولة فكرة الصوت كآلية فنية للسينما حيث اعتبره بعض المهتمين في ثلاثينيات القرن الماضي (ثرثرة زائدة للسينما) إلى التطور المستمر و التسارع لصناعة الصورة و الكاميرا و تقنيات اللون و الإضاءة التي تعتبر من المقاييس الفاصلة في تصنيف المخرجين.[27]

مستويات اللغة السينمائية (تصوير/ حركات/ صوت/ لون/ إضاءة/ كتابة) يمكن أن تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شريطة أن " تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة، و يمكن أن نستكشف من استخدامها أو رفض استخدامها ترتيبا، إيقاعيا، قابلا للتمييز بسهولة".[28]

يشكل تنوع عناصر اللغة السينمائية فاعلية جمالية فنية، وتكوّن مجموعة من العلامات المتكررة التي تقبل التمثيل في كل مستوى، الأمر الذي يمكّن الدارس من قراءتها قراءة سيميائية تعتمد على تقطيع الوحدات الكبرى إلى وحدات منفصلة، حيث " لا توجد وحدات منفصلة لا توجد علامات".[29] و هنا لابد من محاولة تحديد أسس التحليل وتقطيع المقاطع الدلالية المتكونة أساسا من فاعلية و جماليات المونتاج.[30]

5- عناصر اللغة السينمائية:

تعتبر عناصر اللغة السينمائية هي المكون الأساسي للفيلم الذي يتم تصويره دفعة واحدة حين يبدأ محرك آلة التصوير في الدوران، حيث يلعب وضع الكاميرا، و زوايا التصوير، و أحجام اللقطات و اختيار المكان المناسب لها بالنسبة للموضوع الرئيسي، دورا مهما في خلق الدلالة في الفيلم وسوف نتطرق في هذا العنصر إلى نقطتين رئيسيتين حيث لا معنى للفيلم دون دراستهما و هما الوحدات التعبيرية و الوحدات الدالة للغة السينمائية.

5-1 الوحدات التعبيرية للغة السينمائية:

و التي تشمل أنواع اللقطات، زوايا التصوير، و حركات الكاميرا.

2-5 العناصر الدالة للغة السينمائية:

تقوم كل لغة حسب اللغوي الدانمركي الشهير "لويس هيالمسالاف" (Louis Hjelmslev)، على مادة التعبير (matière de l'expression)، واحدة أو اقتران عدّة مواد تعبير. من الجدير بالذكر أن مادة التعبير تمثل الطبيعة المادية و الفيزيائية (التقنية و الحسية) للدال. بعبارة أخرى، تمثل مادة التعبير " النسيج" الذي تستخرج منه الدوال.[31]

و اللغة وسيلة اتصال وتفاهم بين البشر، ولكل مجموعة إنسانية لغتها الخاصة بها و لكل طبقة مجتمعية كذلك لغتها الخاصة بها. فلغة المثقفين تختلف عن لغة العمال عن لغة الفلاحين، و الأديب الناجح هو الذي يدرك طبيعة كل شريحة، و يخاطبها بلغتها و مصطلحاتها التي تفهمها " و قد خاض النقاد جدلا كبيرا حول طبيعة اللغة التي يستخدمها الأديب، فمنهم من يرى ضرورة أن تكون اللغة هي لغة التخاطب، و منهم من يرى أن تكون القصة باللغة الفصحى بينما يكتب الحوار بالعامية، و منهم من يرى أن تكتب القصة و الحوار باللغة الفصحى و لقد ذهب الاتجاه الثالث إلى تبني لغة وسط بين العامية والفصحى." [32] و الباحث هنا لن يخوض إلى التفاصيل و يتحدث عن اللغة السينمائية (كالإشارة و العلامة والرمز...) و التي تحل محل اللغة اللفظية، أو يتحدث عن اللغة بمعنى اللسان، و إنما سيخصص الحديث هنا للغة الإبداع أو اللغة الوظيفية، و ذلك على أساس أن اللغة هي مادة الإبداع، و جماله بغض النظر عن نوع هذه اللغة.

و في تصور كريستيان ماتز، تعد اللغة السينمائية لغة هجينة (Langage composite) لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبيرية دالة (matières signifiantes) مختلفة بعضها عن البعض. نوعان يؤلفان شريط الصورة (bande image) و هما : الصورة الفوتوغرافية المتحركة و البيانات المكتوبة (mentions écrites). و ثلاثة أنواع هي التي تشكل شريط الصوت (bande de son) و هي : الصوت التماثلي (son analogique) أو الصوت الأيقوني (iconique) مثل (الضجيج، الصوت المنطوق به (أي صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق) و الصوت الموسيقي (الموسيقى الآلية instrumentale) [33]

و هكذا تعد الصور المتحركة النوع الوحيد المختص في السينما أما الأنواع الأخرى فهي تؤلف مواد دالة لأنظمة أخرى و سوف نتطرق في هذا العنصر إلى الأصوات الأيقونة التي تمثل العناصر التعبيرية في السينما إلا أننا لا يمكن الفصل تطبيقيا بين العنصرين التعبيري و الدال في الفيلم و إلا فقد الفيلم معناه و تحول إلى لغة إذاعية.

3-5 الفونيمات المنطوقة: (الوحدات الصوتية)

- **الحوار أو التعليق:**

يعرف الحوار من منظور السينما على أنه الكلام البديل "بين شخصية أو أكثر، و الحديث المنفرد، و التعليق، و صوت الضمير... أي نعني به كل ما نسمعه في العمل من الكلمات الإنسانية الواضحة" [34] و أما بقية الأصوات الغير واضحة، كأصوات الجمهور و الشارع و الصيحات... وغيرها، فهي تضم إلى المؤثرات الصوتية.

فالحوار هنا كما نرى هو حوار يختلف عن الحوار العادي الذي يدور بين اثنين " إذ أن هناك حقيقة مهمة و هي : أن الحوار يجب أن يكون جزءا من الحدث، أو جزءا من أجزائه، فهو المحرك الأساسي الذي يطور و يدفع الحدث إلى الأمام، ويكشف عن الجانب الخفي لنفسية الشخصية و أهدافها و طباعها و أفكارها... فهو الأداة الفعّالة في يد الكاتب وهو النتيجة لكل العمليات التحضيرية التي قام بها الكاتب من قبل".[35]

- **الصوت الموسيقي:**

" إن الانطلاقة في التحليل تتسم في الأولى بمعرفة الأسباب التي تبرز تلاقي سيميولوجيا الموسيقى و النماذج اللسانية و هو تقليد من مبادرة فلسفية ظاهراتية (Phénoménologique) على وجه العموم، تتعلق بطبيعة الكلام و الفنّ ككلام أيضا" [36] "جاك ناتياز" و الأمثلة كثيرة عن الموسيقى في الأفلام فالكمان و الساكسوفون عن طريق العزف البطيء يعبر عن الرومانسية أما البيانو مثلا يعبر عن أفلام الخوف و ذلك حسب صيغة الصورة أما الموسيقى الصاخبة السريعة فنجدها في بدايات أفلام الأكشن مصحوبة بمؤثر صوتي صوت أبواق سيارات الشرطة.

4-5 البيانات المكتوبة:

تعد البيانات المكتوبة إحدى العناصر السينمائية الدالة المهمة،

تستعمل البيانات المكتوبة أداة موضحة للصورة. كما هو الحال بالنسبة لحاشية الفيلم المترجمة: التي تسمح للمتفرج السينمائي بفهم أي فيلم أجنبي يعرض، بنسخته الأصلية.

- يمكن أن تكون أداة تعبيرية سينمائية يتم بفضلها إعداد قائمة المشتركين (جينيريك) البداية و النهاية. و هي القائمة التي لا يمكن الاستغناء عنها، و إن كان الأمر التعبير عنها بالصوت المنطوق.

- كما يمكن أن تكون البيانات المكتوبة مؤشرا (index) بمفهوم (شارل سندرس بيرس): باستعمال اللقطة القريبة أو البعيدة جدا: لإبراز مانشيت (manchette) جريدة، تضخيم بطاقة زيارة لشخص ما....الخ [37]

الكلمات المكتوبة تعتبر عنصرا في تركيب اللقطات داخل الفيلم، و هي بمثابة اللون بالنسبة للرسم، و يتم تحديد الكلمات داخل النص الفيلمي بواسطة طبيعة العناصر الأخرى الداخلة في تركيب اللقطات، و لا يمكن استخدامها بلا تمييز داخل الفيلم، و لهذا لابد و أن تمتزج الكلمات ببقية العناصر الأخرى الداخلة في تركيبها. و من هنا يتوجب على الذين يكتبون الكتابة البيانية أن يحسنوا من بلاغة أسلوبهم وتجنب الأخطاء خاصة أثناء الترجمة.

5-5 المؤثرات الصوتية (الصوت القياسي):

غالباً ما تكون الأصوات المضافة إلى أفلام السينما و برامج التلفزيون و الرياضة مصادر أخرى غير معتادة، حسب قول الصحفي الفني وليام بارك. فبعض هذه الأصوات تعود لأشياء نجدها في حياتنا اليومية بالفعل، و بعضها تعود لأصوات حيوانات تم التلاعب بها ببراعة.

ربما لم تسمع من قبل عن عبارة "المؤثرات الصوتية"، لكن من المحتمل أنها مرت عليك عند مشاهدة آخر فيلم أو برنامج تلفزيوني، دون أن تشعر بها.

و تعرف العملية التي تضاف فيها المؤثرات الصوتية إلى الأفلام و برامج التلفزيون و الراديو بعد تسجيلها باسم "فولي"، و ذلك نسبة إلى جاك فولي، رائد تطوير المؤثرات الصوتية في عهد الأفلام الصامتة في بداية القرن العشرين [38].

6- مجلات السيميولوجيا:

يعني مفهوم السيميولوجيا في العلوم الطبيعية الممارسة التي يكشف بها المرض بالاعتماد على الدلائل أو القرائن أو ما يسمى بأغراض المرض، و يمكن أن تكون الأنظمة السيميولوجية إما مناوبة عن اللّغة، أو بديلة للغة، أو مساعدة للغة.

1-6 الأنظمة السيميولوجية المناوبة عن اللّغة:

تتضمن هذه الأنظمة: الكتابة الالفبائية أبجدية البرايل، أبجدية الصم و البكم، نظام موريس ونظام الطم طم tam tam .[39]

2-6 الأنظمة السيميولوجية البديلة للّغة:

و تتجسد في النظامين الآتيين:

أ- الوحدات الكتابية التمثيلية:

هي الوحدات التي تتألف منها اللّغة الصينية، كما تتجسد هذه الوحدات في الكتابة الهيلوغريفية التي يستعملها الفراعنة أو في خطوط التيفيناغ بوصفها الخطوط الأولى التي كانت تكتب بها اللّغة الأمازيغية، في شمال إفريقيا. و من جهة أخرى يرى بعض العلماء المتخصصين في السيميولوجيا بأن السينما القائمة على شفرة التوليف المونتاج ما هي في الحقيقة إلاّ رجوع في الكتابة بواسطة الوحدات التمثيلية، و لهذا يعتبر بعض المصرين السينما الحديثة كتابة هيلوغريفية.[40]

3-6 الأنظمة السيميولوجية المساعدة للغة:

نذكر منها النغمة المحاكاة الإيمائية، و فضلا عن ذلك يمكن الاتصال بالآخرين، دون استعمال اللغة اللفظية، في سياق يمكن استخدام دلائل بصرية أو مرئية مثلا دلائل قانون المرور، الملصقة الإشهارية، الإشارات البحرية، الرسم، اللوحة الزيتية، الصور الفوتوغرافية، الكاريكاتير، أو دلائل صوتية مسموعة مثل الصوت الموسيقي، صفير سيارة رجال المطافئ، صفارة الحكم أو الشرطي....الخ.

7الكوميديا (Comédie):

كوميدي هي كلمة " مأخوذة من كلمة يونانية مركبة من لفضين، الأول منها: (كوسموس) و معناه (أكلة) ثم أطلق على التنزه بعد الأكلة، والثاني منها، (أوذي) و معناه (غناء) و لقد كان يراد بهذا الاصطلاح في الأصل نوع من حفلات السخرية كان يجري في المدن و ضواحيها، للاحتفال بأعياد ديونيسيوس إله النبيذ، و كان المحتفلون بهذه الأعياد يتحللون من القيود الاجتماعية، فيشربون ويغنون و يرقصون". [41]

1-7 الكوميدي:

هو عبارة عن تمثيل العيوب أو الرذائل التي تثير الضحك، و من شأن الحل الكوميدي أن يكون ممتعا وهناك فرق في الدرجة- لا نقول فرقا أساسيا أصيلا- بين التراجيدي و الكوميدي فنفس الإحساس أو الغريزة كالبخل والنفاق و الحب كل حسب درجته من العنف.و حسب ما يسببه من حوادث بسيطة أ و شقاء محقق، و نقول: إن نفس الإحساس من هذه الأنواع يمكن أن يكون أساسي لكوميدي أو تراجيدي". [42]

ويجب أن نفرق بين كل من الكوميدي و المضحك. هو الذي يثير الضحك، و الصلة بين هاتين الفكرتين هي صلة السبب بالنتيجة و لكن الضحك، و الذي يمثل حالة من حالات النفس الإنسانية في لحظة

معينة، وهي لحظة السرور، والتي تنشأ من حادث سار كمجيء صديق، أو إعلان عن خبر سار، ويعبر عن لحظة السرور هذه بالضحك، أو الابتسام، وكذلك يمكن أن تنشأ في حالة حادث مضحك، " فلأمر في الحالة الأولى يتعلّق بشيء يلذ لنا و نرغب فيه، و في الحالة الثانية يتعلّق بموضوع يؤذينا، و يثير حفيظتنا في نفس الوقت الذي نلهو فيه و نمزح وهذه الحالة الأخيرة الحادث المضحك الذي يؤذينا ويثير حفيظتنا هي التي تخص الكوميدي". [43]

كما تلعب المفاجأة و الملاحظات، و المواقف غير متوقعة، والتي تصدر على غرة و بغير انتظار، دورا كبيرا في قوة المعنى الكوميدي، فالمضحك أمر يجيء عفوا و بدون اعداد، فالبخيل يرى نفسه مقتصدا و الغبي يرى نفسه مهتما بتقدير نفسه واحترامها، ويعتبر الإنسان وحده، أو ما يتصل به هما موضوع المضحك، فمثلا حينما نرى اصطدام عربة قطار فارغة بعربة أخرى، فهذا لا يثير فينا أي معنى من معاني الكوميديا، في حين أننا قد نستلقي من الضحك، حينما نرى شخصا يسير و هو يقرأ صحيفة، يصدم أنفه في عمود إنارة بالطريق و المضحك عبارة عن تشويه أو حط من مكانة ما هو مثالي، وهو يتحقق طورا بالتقابل بين المثالي الذي يحلم به الفرد، والواقع الذي يكذب ذلك المثالي بين الجهد الذي يبذله الإنسان و بين النتيجة، التي يحصل عليها، مثال على ذلك (دون كيشوت) يصول و يجول في قتاله ضد طواحين الهواء، و الخادع الذي خدع، و القزم الذي ينحني لمير من باب مرتفع، و البطل الذي يجمع قواه ليقتحم بابا مفتوحا كان يظن أنه مغلقا ، وهذا مايسميه الفيلسوف (كانت) "الانتظار الذي ينتهي فجأة إلى غير نتيجة. و هؤلاء في غلوائهم ينطبق عليهم قول (لافنتين): تمخض الجبل فولد فأرا، و غالبا ما يدخل ضمن المضحك الفرد و العقيم". [44]

8أشكال الكوميديا السينمائية

" لقد جرى العرف على تقسيم الكوميديا اليونانية القديمة إلى ثلاثة أشكال هي: الكوميديا القديمة، الوسطى، الحديثة.

أ- الكوميديا القديمة

و هي أقدم أشكال الكوميديا، حيث انها كانت تتميز باستعمال الكورس، و الهزل الماجن و التمثيل الإيمائي، و أشهر من تميز بهذا النوع و من وجد لهم أثار في ذلك هو(أرسطو فان - 450 ق.م) و قد امتازت أعماله بروح الهجاء العالية. و يعتبر أرسطو فان عميد الدراما الكوميدية بلا منازع، و كتب ما لا يقل عن أربعين نص كوميدي، و انتقد التربية السائدة في عصره و كذلك الزعماء الشعبيين، و قد

تناول كذلك مشاكل عصره و عالجها بجرأة عالية و سخر من المفسدين و قد تطورت الملهاة بعد (أرسطو فان) فخلت من الجوقة و الاستطراد، كما أخذت تعالج المشكلات الاجتماعية و النفسية، وتعني بالشخصيات عناية كبيرة، كما أدخلت موضوعا جديدا في الملهاة و هو موضوع الحب، و أخذت تعني بالضحك أكثر مما تعني بالنقد. كما أطلق عليها باسم التراجيديا المرحة، إذ كانت بعض المناظر مضحكة بسبب وجود الممثلين الهزليين الذين كانوا يتقابلون فيها مع المناظر المؤثرة".[45]

ب- الكوميديا الوسطى

تعتبر تطور الكوميديا القديمة و إن لم تختلف عنها كثيرا فقد اتبعت نفس النظام من ناحية الجمع بين التراجيدي و الكوميدي في المسرحية الواحدة، و كانت تستمد موضوعها" من الأسرار الدينية و المعجزات التي كانت تصور الأحداث الهامة، في التوراة و الإنجيل أو تصور أحداث القدّيسين... و كانت المناظر تشغل الفراغ الأكبر فيها" إذ أنه لم يتم العثور على أية نصوص للكوميديات الوسطى.[46]

ج- الكوميديا اليونانية الحديثة

و كان أشهر من قدّمها (مناندر) و قد" تناولت الموضوعات المحلّية الشائعة، و تضمنت حبكة أساسها الخديعة بالإضافة إلى قصة حب".[47] و قد اتجهت إلى الموضوعات الحديثة، فالتجأت إلى روايات الفروسية التي تعالج بطولة الفرسان... و في هذه المسرحيات كان الحل موفقا، و كانت المسرحية تلتقي بالزواج، و لكن صميمها كان مؤثرا. و للكوميديا أنواع أخرى و هذا أيضا يرجع إلى اختلاف سلوك المؤلفين، من بينها الكوميديا ذات الأحبولة و هي نوع من الهزليات الشعبية و هي تشبه المسرحيات الشعبية المتقدمة إلا أنها أرفع ذوقا منها، و تحتوي على بعض المقطوعات الشعرية، الكوميديا الخاصة بالعادات و التقاليد و هي أفلام اجتماعية و ليست شخصية، حيث تتناول في سخريتها طبقة كاملة من الناس، كطبقة الأطباء، أو النساء العاملات، أو تتناول مهنة من المهن كمهنة رجال البنوك و غيرها، الكوميديا الخاصة بالأخلاق الطبيعية و هي التي تصور الرذائل العامة و تسمى بالكوميديا الرفيعة، لأنها حاضرة في كل زمان و مكان، و لأنها تتعامل و تمس الطبيعة الإنسانية عن قرب جدّا و الأصناف الثلاث المذكورة و التي لا نستطيع الفصل بينهما تماما، فإنه لا يوجد صنف منهما مستقلا عن الصنفين الآخرين، فهي عادة تتناقض مع بعضها البعض، الكوميديا الرزينة و هي التي حلّت فيها الابتسامة الحزينة محل الضحك، و هذا منحها لهجة عنيفة قوية، و قد حافظت على أساسها القديم الذي يتصل بالحياة البورجوازية و العائلية من المغامرات الكوميديا التهكمية، الكوميديا التهكمية و هي يدخل

تحتها كل إنتاج يهدف في مؤلّفه السخرية و الاستهزاء سواء كان ذلك من عادات او أشخاص أو أفكار، كوميديا الأفكار و هي توجه سخريتها إلى الأفكار التقليدية أو النمطية.[48] و أخيرا الكوميديا الرومانتيكية و هي التي يتغلّب فيها الحب و ينتصر على المتاعب، و تنتهي نهاية سعيدة " و عندما ينحو الكاتب نحو استغلال المشاكل الجدّية، من الناحية العاطفية المحضة، دون أن يطرق موضوع العاطفة الحقيقية، فإن الإنتاج يكون كوميديا عاطفيا، و الجدير بالذكر أن هذه التقسيمات ليست قاطعة، فأي من عناصر إحداهما قد يظهر متداخلا في نوع آخر".[49]

9- دراسة سيميولوجية للقطات الفيلم الكوميدي Beur, Blanc, Rouge ودوره في بناء المعنى

سنستظهر في هذا العنصر دلائل الرموز و لما ترمز له اللغة السينمائية من خلال تحليل اللغة السينمائية من لقطات و زوايا التصوير ثم حركات الكاميرا المكون لشريط الصورة مرورا بتحليل الحوار الموسيقى و الصوت القياسي المكون لشريط الصوت.

سينوبسيس الفيلم

فيلم Beur, Blanc, Rouge هو فيلم جزائري مشترك لسنة 2006 من إخراج محمود زموري بطولة شافية بوذراع، فاطمة حليلو، بيونة، يروي الفيلم معاناة المغتربين الفرنسيين الحاصلين على الجنسية الفرنسية من الأوضاع المعيشية و شبح البطالة و غلاء المعيشة بطريقة هزلية كوميدية.

التقطيع التقني للمقطع 14ثانية:

	شريـط الصـورة					شريط الصـوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	04ثا	Beur, Blanc, Rouge صورة لأحد الأسواق الشعبية		P.F	↰	--------	موسيقية مصحوبة بإيقاع	**Oضجيج خارجي ابواق السيارات**

02	5ثا	الجدّة والأب و الأم يمشون في أحد أزقة مدينة باريس	P.R.P	Z.A		moi tu m'a promis le paradis quand tu m'a amené ici		//
03	5ثا	صورة الجدّة وهي تقوم بوخز الإبر في أرجل اللاعبين محفوفة بالشموع	P.R	P.F		الجدّة: يا سيدي مولاي عبد القادر حشلهم ركايبهم يا سيدي."	صوت التلفزيون	ضجيج داخلي

أ- التحليل التعيني للقطات المختارة من الفيلم

اللقطة الأولى:

على مستوى الصورة:

تبدأ هذه اللقطة بظهور عنوان الفيلم بالبنط العريض Beur, Blanc, Rouge بألوان العلم الفرنسي الأزرق الأبيض، الأزرق أما خلفية الكادر السينمائي صورة لأحد الأسواق الشعبية بلقطة الجزء الصغير (ل.ج.ص) و حركة كاميرا ثابتة (ث) (P.F) و زاوية تصوير عادية أما على مستوى الشريط الصوتي فوظف المخرج موسيقية إيقاعية.

اللقطة الثانية

على مستوى الصورة

صورة للجدّة والأب و الأم يمشون في أحد أزقة مدينة باريس بلقطة مقربة حتى الخصر plan rapprochée poitrine P.R.P و زاوية تصوير عادية بحركة تنقل خلفية للكاميرا (تنقل

خلفي).

أما على مستوى شريط الصوت تعليق الأم " moi tu m'a promis le paradis quand tu m'a amené ici" أما عن المستوى الأيقوني موسيقة اقاعية خافتة حتى يتسنى لنا فهم التعليق.

اللقطة الثالثة

على مستوى الصورة:

صورة الجدّة وهي تقوم بوخز الإبر في أرجل اللاعبين بلقطة قريبة plan rapprochée (P.R)

لصورة أحد لاعبي المنتخب الفرنسي و بزاوية تصوير غطسية plan plongée (P.P) حركة

كاميرا ثابتة.

أما على مستوى شريط الصوت تمثل في تعليق الجدّة "يا سيدي مولاي عبد القادر حشلهم ركايبهم يا سيدي" مصحوبة بصوت قياسي وهو صوت التلفزيون به هتاف جماهير كرة القدم.

ب- التحليل التضميني للقطات المختارة من الفيلم

اللقطة الأولى:

تبدأ اللقطة بظهور أول كادر سينمائي تمثل في عنوان الفيلم بالبنط العريض "Beur, Blanc, Rouge"

فالعنوان يلمّ مجموعة من الرموز و الدلالات الموحية القصدية عمد المخرج إلى استخدامها و ساهمت في بناء معنى الفيلم فكلمة "Beur" تعني البربر هم السكان الذين يسكون شمال إفريقيا كما يرمز على البرابرة أنهم همجيين، وحشيين، بدائيين غير متحضرين يسكونون الجبال هكذا يرمز للمهاجرين الجزائريين المقيمين في فرنسا بالرغم من أن هناك طلاب، و مهندسين، و أطباء أكفاء ساهموا في الثراء المعرفي، كما يرمز اللون الأزرق في العلم الفرنسي إلى الإخاء فمدلوله الثاني يتمثل ذوبان المغترب الجزائري في الثقافة الفرنسية مع دحر الهوية و الثقافة الأصلية التي تساهم في بناء المجتمع الجزائري وبلورته، و ترمز كلمة "Blanc" اللون الأبيض في الثقافة الفرنسية هو أسلوب فكري يناصر المساواة بين فئات معينة من الكيانات تؤمن بأن جميع البشر متساوون، أما "Rouge" الأحمر دليل الحرية، و هي إمكانية الفرد دون أي جبر أو شرط أو ضغط خارجي على اتخاذ قرار أو تحديد خيار من عدّة إمكانيات، كل هذه الميزات جمعها لنا المخرج ليعطي معنى واحد و هو اغتراب الشباب المهاجر في الثقافة الغربية

و تواري الثقافة الأم التي تبني شخصية الفرد، ولكن العنوان يبدو في بدايته غامضا لا يتسنى للمشاهد فهمه إلاّ بعد مشاهدة الفيلم كاملا.

أما على مستوى الصورة نشاهد فضاء مكاني خارجي سوق عام به حركة عادية للمواطنين في أحد أزقة باريس 8 فهي تدرج فيما يسمى بالسرد السينمائي الذي أصبح بوثقة تنصهر و تمتزج فيها كل أشكال التعبير الإنساني، فترمز لنا حركة الفضاء الخارجي إلى طبيعة النشاط الاقتصادي للسكان كما بينته الصورة منتجات ألبسة ... الخ. أما

عن دلالة اللغة السينمائية فتوحي لقطة الجزء الكبير التي تم بها تصوير السوق إلى بداية أحد فصول العمل و مشاهده كما ترمز دلالتها تقديم للمواقع و جغرافية المكان و تدخلنا في الحدث دون غموض رافق هذا المشهد شريط صوتي دال و تعبيري هو الآخر تمثل في ضجيج السيارات و كذا ضجيج المارة و كلّها عوامل ساهمت في خلق التشويق و حب الاستطلاع و الإيحاء بالواقعية لدى المشاهد بهذا الشكل يعلن المخرج عن بداية الفيلم.

في فضاء مكاني آخر و في تعاقب خطي للصور يخلق لدى المشاهد نوع من الواقعية سوق يعج بالمارة، باصات متوقفة، و حركة نشيطة للمواطنين بلقطة الجزء الكبير التي تبدأ بها أحد فصول العمل و مشاهده. و دلالتها تقدمة للمواقع و جغرافية المكان و تدخلنا في الحدث دون غموض رافق هذا المشهد شريط صوتي دال و تعبيري هو الآخر تمثل في ضجيج السيارات و المارة و كذا صوت السارد و كلّها عوامل ساهمت في خلق التشويق وحب الاستطلاع و الإحاء بالواقعية لدى المشاهد بهذا الشكل يعلن المخرج عن بداية الفيلم.

و من هنا يسمح لنا بالدخول إلى مستوى البنية العميقة للفيلم و محاولة كشف الخيط الرقيق الذي يربط بين البنية المعقدّة و المشكلة للفيلم و الواقع المادي المتمثل في البنية الاجتماعية حيث سنقوم بتفسيرات و تأويلات لمعرفة آليات إنتاج المعنى داخل هذه البنيات.

تمّ التركيز بعدها على شخصية ممثل و ذلك في لقطة مصاحبة، و هو يمشي في أحد شوارع المدينة و في هذا المشهد دلالة توحي صورة الشخص بأنه هو البطل الذي يركز عليه المخرج في بداية الفيلم فهي تساعد المتلقي بوضوح الرؤية و ما ينوي البطل تقمصه بحيث حضي على لقطة طويلة من بداية الفيلم، بحيث تمّ تصويره في وضعية جدّ قلقة بتنقل مصاحب للكاميرا بحيث أدت وظيفة وصفية تصف لنا حالة الممثل البطل خلال فترة.

اللقطة الثانية:

تصف لنا اللقطة الثانية فضاء خارجي تمثل في صورة الجدّة و الأب و الأم يمشون في أحد أزقة المدينة يتبادلون أطراف الحديث بلقطة مقربة حتى الخصر تعتبر هذه اللقطة كتمهيد من اللقطة المقربة حتى الخصر إلى اللقطة الأمريكية كما قدمت لنا جزء هام من الديكور مكان (حي فرنسي)، زمان(النهار) شخصيات(الجدّة، الأب، الأم) فتحليلنا لجو الشخصيات ما يثير الانتباه هو اللباس التقليدي للأم و الجّدّة الذي يرمز للأصالة و التراث و التي تعتبر جزءا من الهوية تعكس طابع البلد وتعطيه لمسة خاصة بعيدا عن تقليد الغرب، و دلالة الزاوية العادية هنا تفيد المعنى الصريح للقطة، أما على مستوى شريط الصوت يتمثل في تعليق الجدّة بنبرة صوت قوية:"m'a promis le paradis quand tu moi tu m'a amené ici" من خلال الحوار نستقرئ جملة من الدلالات و المتمثلة في اختلاف الثقافة في بلد الأم عن ثقافة البلد المضيف، حيث يصطدمون بواقعهم الحياتي في بلاد المهجر كونهم وصلوا إلى تلك البلاد و هم معتقدون أنهم تخلصوا من مشاكلهم بالهجرة إلى جنّة الأحلام لكن سرعان ما يواجهون مشاكل اجتماعية كثيرة تتعلّق بعضها بالتعليم المختلط، الانحلال الخلقي، الفساد، غلاء المعيشة مع صعوبة استيعاب مفاهيم الحياة الفردية، تبدوا هذه المشاكل مختلفة تبعا لاختلاف أصول المهاجرين و طبقاتهم ومستوياتهم الثقافية و التربوية والدينية.

اللقطة الثالثة

تستهل اللقطة الثالثة بصورة الجدّة تقوم بأعمال الشعوذة من أجل نجاح المنتخب الجزائري أمام نضيره الفرنسي، حركة كاميرا ثابتة وبزاوية تصوير غطسية صورة الجدّة تقوم بوخز بالإبر في أرجل المنتخب الفرنسي و الطاولة محفوفة بالشموع فدلالة الشموع التي وظفها المخرج في هذه اللقطة ترمز إلى الروحانية و طقوس واسطة بين العبد و المعبود لتحقيق الأهداف، أما في ما يخص الشريط الصوتي تمثل في تعليق الجدّة "يا سيدي مولاي عبد القادر حشلهم ركايبهم يا سيدي." إن ما تقوم به الجدّة يعتبر رمزا ثقافي يعكس أساليب التفكير فكل ثقافة تحمل بداخلها نموذج لتفسير نظم الحياة فهي الإطار الواسع الواحد الذي يتشكل من المعتقدات، القيم و الطقوس هذه الأخيرة التي تعدّ عنصرا هاما في مجتمعاتنا في اعتقادهم بأن أولياء الله الصالحين يمكنهم التوصل بين الإنسان و ربه فدلالة المقدّس هنا يعتبر رمز من رموز الهوية الثقافية. أما عن الصوت القياسي تمثل في صوت التلفزيون دلالة على تكامل الصورة مع الصوت و دلالة عن بداية المباراة.

نتائج التحليل:

نستنتج من خلال اللقطات المدروسة أن الفيلم الكوميدي يصنف ضمن الكوميديا الاجتماعية الهادفة التي نقلت لنا صورة المغتربين الجزائريين في فرنسا بأسلوب مزحي فكاهي يعكس رموز و دلالات المجتمع الجزائري في فرنسا من خلال استقراء جملة من المعاني و الدلالات الكامنة وراء الصورة الفيلمية، حيث أننا نفهم مضمون الفيلم من خلال اللقطات المختارة من الفيلم و التي تعتبر عينة قصدية من مجتمع البحث و هو الفيلم بكامله.

فاللغة السينمائية في الفيلم لا تشير فقط إلى مهمة تحويل النص إلى تعبير بصري، بل هي اشتغال على إنتاج المعنى بالدرجة الأولى، وصنع الدلالة من خلال زاوية الرؤية و اللون و التقطيع و التقديم و التأخير والإبطاء والإرجاء والتقريب وتقليب مسقط الرؤية في الحوارات، بالإضافة إلى المؤثرات البصرية والصوتية التي تتعاضد لتشكيل المعنى، اعتماداً على الصورة باعتبارها البنية الأساسية لتلك اللغة، ليس علامة مرئية وحسب، إنما كأيقونة وشفرة ودال ومرجعية يعكس هذا العرض رموزا و دلالات تشمل المفاهيم والمعاني المختلفة، وفقا للمخطط الفكري المتكامل أو النص والنسق.

أما اللقطة الثانية مهمة عالجها الفيلم بطريقة هزلية و هي ظاهرة الهجرة و نلاحظها من خلال سرد الكثير من الحالات التي استقاها المخرج من خلال عمله لتبيان اثر هذه الظروف على نفسية الانسان و خاصة اثرها على نمو الاطفال و تطورهم في البلد الجديد . حيث عالج التحديات الجمة التي تعترض عملية التأقلم في بلد المهجر. و أكد المخرج على ثلاثة تحديات يتعرض لها المهاجر و تؤثر تأثيرا مباشرا في الوضع النفسي والاجتماعي. التحدي الأول هو التأقلم مع ثقافة جديدة في بلد المهجر، و دورها في تطور الانسان و كيف يؤثر الاندماج مع ثقافة بلد المهجر على المتوارث من عادات و تقاليد يحملها المهاجر معه من وطنه الاصلي. نلحظ هذه النقطة من خلال اللباس التقليدي الذي ترتديه الجّدّة. و التحدي الثاني هو التأقلم مع النظام الاجتماعي في بلد الإقامة الجديد من قوانين وقواعد و أنظمة و أعراف، و قد تكون في مجملها و جزئياتها مختلفة كثيرا عن البلد الأصلي، فالحرية الشخصية مصانة و مقننة، و المساواة بين المرأة و الرجل لها أهمية خاصة و مضمونة بقوانين و قواعد صارمة، كل هذا يتطلب من المهاجر استعدادا كاملا للتغيير و مرونة كبيرة، و إلا وقع في تصادم مع الواقع الجديد الذي قد يؤثر في العلاقة بين الزوج و زوجته أو بين الوالدين و أبنائهم. كل هذا ينعكس على الوضع النفسي و الاجتماعي للفرد خاصة القادمين من خلفية اجتماعية و ثقافية قبلية أو عشائرية متزمتة و بعيدة جدا عن بلد ثقافة بلد المهجر. و التحدي الثالث هو

التأقلم مع سوق العمل في البلد الجديد، فمن أجل الاستعداد لإثبات الشخصية في سوق العمل الجديد يتطلب بالإضافة إلى الخبرات، هو بذل مجهود كبير لأخذ موقع في سوق تختلف فيه شروط النجاح عما هو عليه في البلد الأصلي للمهاجر.

الخاتمة

تبين من خلال العمل المقدم بان دراسة علم الدلالة و الرموز الذي يدخل ضمن موضوع السيميولوجيا أمر معقد لأن الظاهرة الاتصالية في حد ذاتها يمكن أن تتسع لتشمل أنماط الاتصال مثل الاتصال اللساني، الاتصال الاجتماعي، الاتصال السياسي، الاتصال النفسي، و العديد من أنظمة الإعلام و الاتصال مثل الصحافة المكتوبة، الإذاعة، التلفزة، الفيديو، الفوتوغرافيا، الإشهار، الشريط المرسوم، المسرح الأوبرا، البالي، المعلوماتية، الانترنيت .....الخ

تعتبر دلالة رموز الصورة بهذا المعنى وحدة بنيوية لها منطقها الداخلي، فهي تتحرك على أبعاد تتجاوز المرئي إلى الحسّي بكل تجلياته الصوتية و الحركية و الشمّية و اللمسية، و لا تستقر عند المجازي، بل تتعداه إلى مستويات سيميائية تنهض بمهمة بناء النص في شكله البصري، بحيث تتحول كل صورة إلى إشارة رمزية، و هي لا تعمل بمفردها، بل ضمن متوالية من اللقطات تنتظم في وحدة كبرى تتآلف فيها الألوان والأصوات والعلامات و الأضواء و الظلال و الإيقاع داخل ما يُعرف بالتكوين، الذي يولّد بالضرورة الأثر سواء كان ضحكا أو حزنا، أو ما يوازي المعنى، الذي يولّد بدوره ذلك الأثر الشعوري التفاعلي عند المشاهد، حيث ينفتح خزان العاطفة على اتساعه، و هي المهمة التي تتبناها اللغة السينمائية باستثارة مكامن التعاطف و الدهشة و الغضب و الرقة و هكذا.

و خلاصة القول يتبين لنا مما سبق أن الدليل و الرمز له دور كبير في بناء المعنى و السياق الفيلمي من خلال تمثيل الواقع عن طريق استخدام اللغة السينمائية المكونة للصورة الفيلمية، نوع اللقطات و زوايا التصوير و حركات الكاميرا المكونة لشريط الصورة، و التعليق و الصوت القياسي و الموسيقى المكونة لشريط الصوت التي من خلالها يمكن أن نستقرئ دلالات الرموز الموظفة في الفيلم من خلال تحليل فيلم كوميدي Beur, Blanc, Rouge المشحون بالعديد من الدلالات و الرموز التي مثلت لنا واقع المهاجرين الجزائريين في فرنسا بطريقة هزلية فكاهية حتى يتسنى للمشاهد أو المتلقي فهمها من خلال دراسة دلالة اللغة السينمائية الموظفة في الصورة الفيلمية و أهميتها في بناء السياق العام للفيلم.

لقطة الأولى و الثانية

اللقطة الثالثة

قائمة المراجع:

1- Voir Emmon Bach, Émile Benveniste, et des ,Problèmes du Langage, Collection Diogène, Gallimard, 1966 p 27.

2 – محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 191.

3 – Umberto (Eco), traduit de l'Italien par M Bouzaher, sémiotique et philosophie du Langage, Paris, Edition P.E.F,1988, p 53.

4– محمود ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، / دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، أطروحة دكتوراه الدولة بالأبحاث لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب و اللغات، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2001 ، ص 27

5 –Percheron (Christian), Daniel (Diégése) , Lecture du filme (livre collectife), paris, Ed Albetros, Coll, ca/ Cinéma, 1977, pp 74–77.

6 – كير إيلام، تر سيزا قاسم، سيميوطيقا المسرح العلامات في المسرح/ مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني ، منشورات العيون، الدار البيضاء، 1987، ص 89

7 Prieto (Luis), cité par Baylon (Christia)n,Faber (Pual), Initiation a la linguistique, paris, Ed Fernand Nathan, 1975, p 04

8- محمد ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 30

9- محمد ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره ص 30.

10- فايزة يخلف، مناهج التحليل السيميائي، ، دار الخلدونية للنشر والتوزيع: الجزائر، 2012، ص 30

11- فايزة يخلف، المرجع نفسه، ص 24.

12- محمد ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 31.

13- محمد ابراقن ا لمرجع نفسه، ص 33.

14- ماري تيريز جورنو، ميشل ماري، تر فائز بشور، معجم المصطلحات السينمائية، جامعة باريس03، السربون الجديدة، بدون سنة النشر ص 57.

15 - فايزة يخلف، مناهج التحليل السينمائي، مرجع سبق ذكره، ص 22.

16- Everest- (Desmed), Le Processus Interprétatif, Margada, liéger, 1990, p 67.

17 - Umberto (Eco), traduit de l'Italien par M (Bouzaher), sémiotique et philosophie du Langage, op cit, p 53.

18 - فرديناند دي سوسير، ترجمة يوسف الغازي مجيد النصر، محاضرات في الألسنية العامة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

29 - Aumont.(Jaque), Bergala.(A), Esthétique du film, paris, Ed, Fernand na, 1983.

20 Iberraken (Mahmoud), Sémiologie du cinéma, Méthodes et analyses filmiques, Alger, OPU,2006.

21 - سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية، العدد 13، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة: بجاية، 2015، ص 16.

22- الفيلم السينمائي، موسومة المقاتل، http://wwww.moqatel.com/openshare/Behot/Fenon - Elam/Founoun/ sec052

23 - سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات مرجع سبق ذكره، ص 17.

24- طاهر علوان، شعرية السرد السينمائي، http://dimension4future. Blogspot. Com/200709//blog-post.html

25- سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، مرجع سبق ذكره، ص 17.

26- سعيد عموري، المرجع نفسه، ص 17.

27- يوري لوتمان، تر نبيل الدبس، مدخل إلى سيميائية الفلم، وزارة الثقافة، 2001، ص 57.

28- يوري لوتمان مرجع نفسه، ص 60.

29 – سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، مرجع سبق ذكره، ص 17.

30 – محمود ابراقن علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره،ص 200.

31 – عزدين عطيّة المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها و ظوابطها الفنية، بحث مكمل لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب: غزّة، 2010، ص 285.

32 –Metz (Christian), Langage et cinéma, op, cit, p 25.

33– مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية/ بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 135.

34– حلمي المهندس، دراما الشاشة، دراما الشاشة، بين النظرية و التطبيق للسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 198.

35 Nattiez (Jean Jaques), Fondements d'un sémiologie de la musique, UGE , paris, 1975, P 85 .

36– محمود إبراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 203.

37– وليام بارك، أسرار المؤثرات الصوتية في السينما و التلفزيون، 4 أوت 2015 /www.bbc. com arabic/artanduculture/2015/07/150703

38– محمد إبراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 23.

39– محمد ابراقن، مرجع نفسه، ص 24.

40– فنسينت. سي، ليبييه. م، تر حسن عون، نظرية الأنواع الأدبية، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، 1998، ص 245.

41– عدلي رضا ، البناء الدرامي في الراديو و التلفزيون، دار الفكر العربي: القاهرة، 1998، ص 50.

42 – فنسينت. سي، ليبييه. م، تر حسن عون، مرجع سبق ذكره، ص 247.

43 – فنسينت. سي، ليبييه. م، تر حسن عون، مرجع نفسه، ص251 .

44– فنسينت. سي، ليبييه. م، تر حسن عون، المرجع نفسه، ص 262.

45– فنسينت. سي، ليبييه. م، تر حسن عون، المرجع نفسه، ص 262.

46– عدلي رضا ، البناء الدرامي في الراديو و التلفزيون، مرجع سبق ذكره، ص 52.

47– عزدين عطيّة المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية، مرجع سبق ذكره، ص ص 88–89.

48 – عدلي رضا ، البناء الدرامي في الراديو و التلفزيون، مرجع سبق ذكره، ص 52.