دور التمثلات الإجتماعية في تعزيز أداء الموسيقى الفيلمية – دراسة سيميوسياقية لتيمات موسيقية مختارة من فيلم معركة الجزائر

The role of social representations in enhancing the performance of film music– Semio-contextal study of selected musical timates from The Battle of Algeria

Le rôle des représentations sociales dans l'amélioration de la performance de la musique filmique – Étude semio-contextuelle de themes musicaux sélectionnés du film "La Bataille d'Algérie"

أيت عبد القادر عبد العزيز[1] *

تاريخ الإرسال: 2021/03/02 **تاريخ القبول:** 2021/05/26 **تاريخ النشر:** 2022/03/10

ملخص:

يسعى هذا المقال إلى إبراز أهم اللحظات الدرامية التي تقوي معنى الواقعي للنسيج الاجتماعي في واقعية المشهد الفيلمي ، حيث يركز كثيرا حول دراسة السياقات السيميائية التي ترتبط علاقتها بين الأداء الموسيقي ، و الخيال الذي يترجم البيئة الاجتماعية و الذي يكون بدوره ملامح هوية المشهد السينمائي ، و من جهة أخرى تهدف هذه الدراسة إلى التعرف عن كيفية الأداء السوسيولوجي من منظور الأداء الموسيقي المدوّن وفق معطيات بحثية نابعة من التمثلات الاجتماعية ، كما يريد إظهار أهمية دور المحاكاة الاجتماعية في سياقها الثقافي ، و التي بدورها تمكن المؤلف الموسيقي للوصول إلى تحقيق جمالية الصورة السمعية وفق تقنيات التلقي في نصية المشهد المرئي

الكلمات المفتاحية: الخيال الرمزي ، التمثلات الاجتماعية ، الأداء الموسيقي ، الفيلم ، التوهم

Abstract :

This article seeks to highlight the most important dramatic moments that strengthen the realistic meaning of the social fabric in the reality of the film scene, where it focuses a lot on the study of seminal contexts that relate to the relationship between musical performance,and the imagination that translates the social environment, which in turn is the features of the identity of the film scene, and on the other hand this study aims to learn about the sociological performance from the perspective of music performance recorded according to research data stemming from social representations, and the study wants to show the importance of the role of simulations, and on the other hand this study aims to identify how to perform sociological science from the perspective of music performance recorded according to research data stemming from social representations, and also it highlights the importance of the role of Social simulation in its cultural context, which in turn enables the composer to achieve the aesthetic of the audio image according to the techniques of receiving in the text of the visual scene

Keywords: Symbolic Fiction ,Social , Illusion Representations , Musical Performance , Film

*المؤلف المراسل

[1] Ait abdelkader abdelaziz, abdelhamid ibn badis university of mostaganem, aitabdelkaderabdelaziz@gmail.com

Résumé :

Cet article cherche à mettre en évidence les moments dramatiques les plus importants qui renforcent le sens réaliste du tissu social dans la réalité de la scène cinématographique, où il se concentre beaucoup sur l'étude des contextes fondateurs qui se rapportent à la relation entre la performance musicale, et l'imagination qui traduit l'environnement social, qui à son tour est les caractéristiques de l'identité de la scène cinématographique, et d'autre part cette étude vise à en apprendre davantage sur la performance sociologique du point de vue de la performance musicale enregistrée selon les données de recherche provenant de représentations sociales, et veut montrer l'importance du rôle des simulations, et d'autre part cette étude vise à identifier comment effectuer sociologique du point de vue de la performance musicale enregistrée selon les données de recherche provenant de représentations sociales, et veut également montrer l'importance du rôle de la simulation Social dans son contexte culturel, ce qui permet au compositeur d'atteindre l'esthétique de l'image audio selon les techniques de réception dans le texte de la scène visuelle

Mots-clés: Fiction symbolique, Représentations sociales, Performance musicale, Film, Illusion.

المقدمة :

تصل الموسيقى الفيلمية إلى درجة عالية من الأداء التمثيلي في حالة ما يحاكي الموسيقي واقعية السرد الدرامي لغرض تفعيل تركيبة المشهد الخيالي عبر عملية أدائية جد معقدة من خلال إدراجه للمعاني التي تحملها تلك الظواهر الاجتماعية في تشكيل سياقات الحدث المرئي.

و من هنا تظهر ثنائية الترابط بين الثقافة "**الموسيقى**" و النظام الاجتماعي في علاقة جد معقدة تنتج عنها أشياء ثقافية باعتبارها عناصر رمزية للتقاليـــــد الثقافية أو نمـــــاذج للقيم ،وعليه فإن الفن الموسيقي يتضمن أشياء مثل لغة المجتمع و الرموز الأخرى كالأعلام و العقائد الدينية للمجتمع على حسب تحديد "**بارسونس**" (هارلمبس وهولبورن ، 2010 ، ص 25) .

و بالتالي تأتي العملية الأدائية في ضل وجود إسقاط أفكار المجتمع على مرحلة الكتابة الواقعية للموسيقى الفيلمية ، أي يضبط شكلها النهائي على مستوى التأليف ما يسمى بمرحلة "**تدوين ملامح الواقع الاجتماعي**" في البنية الصوتية الذي يأخذ أداء جماليا للفعل الاجتماعي في حركية تمثيل الصورة الفيلمية على حد تعبير "**كونفوشيوس 5 ق.م – Confucius**" (Fatiha , 2015) عندما قال: " **أخبرني ما الذي يُغنّيه الناس، و سأُخبرك عن ماهية أخلاقهم و كيف يُحكمون** " و هذا انطلاقا من معالجة حقائق البيئة القصصيـــــة لغرض فهم جميع الجوانب التي تتعلق بالحياة اليومية، و من هنا يتوصل المؤلف الموسيقي إلى مرحلة تحقيق المحاكاة بفعل وجود كتابة واقعية ناجحة التي تنطلق من محطة البحوث و المرجعيات العلمية و الفكرية و الثقافية و معايشة الحياة اليومية من زاوية أخرى ، و بصورة أعمق نريد من خلال هذه

الدراسة أن نجيب حول الإشكال الذي يحث في فهم آليات التي تترجم التمثلات الاجتماعية في آليات الكتابة الموسيقى الفيلمية .

و من هذا المنطلق البحثي تتضح لنا إشكالية علمية نريد من خلالها فهم الرؤية النقدية التي تبرز أهم آليات التقنية القائمة على تفعيل التمثلات الاجتماعية في البنية الصوتية للموسيقي الفيلمية .

1. الأداء الموسيقي و محاكاة الواقع الاجتماعي :

يثري المؤلف الموسيقي نسيجه السردي الذي تتغذى منه الكتابة السيناريستية ، فأي مخرج لفيلم و خاصة في السينما الواقعية الجديدة و بالموازاة مع السينما الوثائقية و خاصة الأفلام التي تعالج القضايا التاريخية و تهتم بإعادة صياغة الحدث مثلما كان في الماضي تراعي الشروط المكونة للبنية الاجتماعية بالدرجة الأولى كون الشخصية الممثلة في الصورة الفنية تؤدي دورا اجتماعيا و لكن بقالب سينمائي كما تعيشه في الواقع المحسوس ،و لهذا نجد العالم الواقعي يخضع لقوانين صارمة تفسره ، و تتحكم في مساره .

و في هذه الحالة ،يُعبّر الموسيقي بأداء سوسيولوجي يوازي مضمون الحركة التمثيلية في خطابية الفيلم ، و من زاوية أخرى ، تركز السوسيولوجية الفيلمية على مقاربتين أساسيتين فالأولى تهتم بمستوى الكتابة التي تتجسد في مجال التدوين الموسيقي ، كما تظهر الثانية في الأدوات المستخلصة في استخدامها لغرض تشكيل الأداء الموسيقي (Joyce , 2012).

و في كلتا المقاربتين يستعين المؤلف قصد تحقيق الترابط المتتالي في خلق المناخ الذي يسمح له باستحضار رؤى فنية أصيلة تحاكي النسيج الاجتماعي بلهجته الملموسة ، و تستطيع أن تسيّر النشاط التفاعلي و بمعايير أساسية في كتابة النسيج الخطابي لأفلام الواقع و كيفية توثيقها برؤية فنية جمالية و موضوعية، و على هذا الأساس تتضافر النشاطات الرّمزية في عمق البنية السّمعية البصرية بانسجامها مع بعضها قصد تحقيق حاسة المجتمع الممثل في فضائية المشهد الواقعي.

و بتفسير آخر حول المحور الذي يدور بين المحاكاة و كيفية معالجة قضايا الواقع، يستلزم على المؤلف الموسيقي و بالتحديد في بناء فكرته الموسيقية وفق أطر تشكل الوعاء الجماعي للقصة الخيالية؛ فمن باب الموضوعية و المصداقية ، يذهب إلى فهم و معرفة الكثير من الحيثيات عن حياة الفرد و علاقته بالجماعة، و طريقة تفاعله و انفعاله معها، إلى جانب سلوكياته و تفكيره الاجتماعي الذي يجعله يكيّف مع الواقع اليومي، في سياق تحقيق معادلة فنية تحاكي مضامين البناء الاجتماعي، بمعنى أنها تؤدي تمثلاته بواسطة لغة موسيقية ذات صلة رمزية مع النسيج السردي الذي ينشّط وظائف الرّمز و سياقه الدلالي.

و في ضل وجود المحاكاة لرمزية عناصر المجتمع التمثيلي في البنية الفيلمية، يتشكل الخطاب التعبيري من مرجعية الفضاء الاجتماعي الذي يخضع إلى قوانين مماثلة تدرس نشأة المجتمع و طبيعته و تتنّبأ بمستقبله ، و على هذه الوتيرة تحدث

"**أوغست كونت**" عن المراحل الثلاثـــــــــــة التي يمر بها المجتمع ، و تنّبأ بدور كبير للعلم في تشكيل البنى الاجتماعية (ماكس ، تر : حسن صقر ، 2013 ، ص 17).

مما يتولد عن البيئة الواقعية للفيلم على اعتبار أنه مفهوم البناء الاجتماعي، و هو من بين أهم المفاهيم المتداولة في الدراسات السوسيولوجية و الأنثروبولوجية المعاصرة، و كلاهما يتدخلان في سياق الأنثروبولوجية الاجتماعية، حيث يعتبر هذا المصطلح جديدا لأنه ظهر منذ زمن قريب حينما قام الأستاذ "**رادكليف براون–Radcliffe Brown** " بإلقاء محاضرته الشهيرة بعنوان " **البناء الاجتماعي–On social structure** " (محمد عبده ، 1975، ص 25) .

و بتفسير آخر حول فعالية الأداء السوسيولوجي للموسيقى الفيلمية ، تنشأ واقعية المشهد الموسيقي من خلال تضافر الجهود التي تساهم في إنجاز التكامل البنيوي في سينمائيته، بمعنى أن المؤلف الموسيقي ينظر إلى المجتمع الممثل في المشهد باعتباره مجموعة من الوحدات المتكاملة التي تشتغل وفق علاقات تحكمها معايير و قيم محددة، كما يترتّب عن ذلك صدور مجموعة من السلوكيات المتنوعة التي تخضع إلى نظم اجتماعية معينة .

و من جهة أخرى يتأثر أفراد هذا المجتمع في الموقف الاجتماعي الواحد في صيغة المساندة أو التّناقض أو التّنافر القائم بين هذه النظم ، حيث أن الشّخص يتأثّر في قيامه بدوره في المواقف الاجتماعية المختلفة و بالقيم و المعايير السّائدة في عديد من النظم الاجتماعية المتساندة، و التي تكوّن البناء الاجتماعي الذي ينظّم المراكز المحددة التي يتوزع عليها الأشخاص في المجتمع .

كما يستفيد المؤلف الموسيقي كثيرا من نتائج تحليل الوظائف البنائية للمشهد التمثيلي انطلاقا من دراسة مفرداته الأساسية التي تتمثل في مفهوم المركز، الدور، الوظيفة المعايير والقيمة .

إذ تقوم أعماله من منطلقات بحثية تساعده على تدوين واقعية المجتمع المعالج في الفيلم بتعبير موسيقي مبني وفق أفق التحليل السوسيو – أنثروبولوجي لغرض فهم العلاقات و النظم الاجتماعية على النظر بطريقة كلية و شاملة إلى تلك المراكز الاجتماعية المتمايزة و التي يتوزّع عليها الأشخاص في النشاطات الاجتماعية المتنوعة، مما يسمح لنا بفهم مظاهر التفاعل الاجتماعي بصورة منهجية، و الذي يساعد على إظهار نوع من الانسجام و التنظيم الذي يقوم وراء صور التنافس و التناقض و الصراع و اختلاف المصالح بين الناس .

و في عمق النشاطات الاجتماعية و سينمائية الأداء التمثيلي، يُبرز الأداء الموسيقي دورا هاما في تنظيم العلاقات التي تربط بين الأشخاص في جوانب معينة و متميّزة من حياتهم في نظم اجتماعيـــــــــة، و يلعب النظام دورا محددا في أنماط السلوك الاجتماعي، فالنظام يقصد به الإشارة في الدرجة الأولى إلى ذلك السّلوك المقنن السّائد في المجتمع.

و هذا يعني أن السلوك الفردي الصادر عن الفرد من حيث هو فرد و الذي يختلف من فرد لآخر ، مثل طريقة تناول الطعام أو المشي أو ارتداء الملابس ، لا يكون نظاما اجتماعيا ، و ذلك بعكس الزواج مثلا الذي يخضع لقواعد معينة و تحكمه ضوابط و مبادئ ثابتة بحيث أن الخروج عن هذه القواعد يؤدي إلى توقيع العقوبة أو الجزاء.

و للنظم الاجتماعية وظائف محددة فهي تلعب دورا في التماسك الاجتماعي ، و هي تحافظ على ما بقي لهذا الدور من أهمية في حياة المجتمع، فنظام الزواج هذا مثلا يؤدي وظيفة هامة في الحياة الاجتماعية و في التماسك الاجتماعي، و هو دور المحافظة على النوع .

و يحكم هذه المجموعة من الأنساق الاجتماعية المتساندة في المجتمع نسق من القيم ، و لهذا اهتم علماء الأنثروبولوجيا في دراساتهم لموضوع القيم بدراسة المبادئ العامة التي تتحكم في الفعل الاجتماعي و النظم الاجتماعية التي تحدد للناس أنماط السلوك التي تعبّر عن العلاقات المتنوعة.

و يعتبر عنصر الاستمرار في التعريف بمصطلح القيمة عنصرا هاما مميزا ما دامت القيم الاجتماعية من المبادئ الأساسية التي توجّه سير المجتمع بكل جماعاته المحلية الصغيرة ، و ذلك لأنه على الرغم من أن السلوك الاجتماعي أو ما يطلق عليه بعض علماء الأنثروبولوجيا باسم الفعل الاجتماعي.

فالقيمة الاجتماعية من حيث هي مبدأ أو مثال أعلى، تنتقل من جيـــل إلى آخر و تكون نوعا من التراث الاجتماعي و الثقافي، و ما يتغير هو فقط المظاهر الخارجية أو المظاهر السلوكية التي تتجسد فيها هذه القيم و تلك المبادئ مثل فكرة الشرف مثلا التي هي قيمة اجتماعية في كل المجتمعات.

و بمعنى آخر ، يتجسّد الفعل الاجتماعي بواسطة الأداء الموسيقي في تركيبة النسيج السوسيولوجي للبنية الفيلمية من خلال فهم معنى البناء الاجتماعي الذي يرتكز عليه النسيج المرئي ، إذ يتضمن وجود نوع من التماسك و التوافق بين أجزائه ، و هذا إلى الحد الذي يمكن معه تجنب التناقض الصارخ أو الصراع المكشـوف ، و أنه يتمتع بدرجة كبيرة من الديمومة ، و البقاء أكثر مما تخطى به معظم الأشياء العابـرة و السريعة في الحياة الإنسانية ، و لهذا يرى "**رادكليف براون**" أن البناء الاجتماعي بمثابة شبكة معقدة من العلاقات التي تتمتع بدرجات متفاوتة من الثبات أو الاستقرار و الاستمرار (محمد عبده ، 1975، ص 25) .

2. الممارسة الموسيقية و الخيال الاجتماعي في سردية المشهد الواقعي:

تأخذ الموسيقى الفيلمية أشكال و تنويعات مختلفة في بناء المخيلة الجمعية في سردية المشهد الخيالي ، إذ تساهم في تحقيق ملامح تطابق الصورة السمعية و البصرية التي تنظّم مفهوم و معنى العملية الإدراكية على مستوى التلقي ، ففي هذه

الحالة ، المشهد يستمع إلى الحالة الاجتماعية التي يعبّر عنها بواسطة تمثيلات مرئية و لكنه يتعزّز بمقطوعات موسيقية تدخل في سياق موسيقية المشهد في الفيلم ، و في أصالة العمل الموسيقى الفيلمية على وجه الخصوص.

و لهذا تعتبر الموسيقى التي توظّف في سياق هذا المعنى كممارسة للخيال الجمعي بفضل عملية التوهّم التي تدور بين المؤلف الموسيقي و نصيّة المشهد التمثيلي أثناء مرحلة الصّناعة الفيلمية .

و على هذا الأساس ، تسهم السوسيولوجيا الخيالية في تعزيز فكرة الممارسة الأدائية للموسيقى الفيلمية ، حيث أنها تزوّد الموسيقي بمعارف مرتبطة بخيالية الموضوع الذي يريد تناوله موسيقيا ، و من هنا تأخذ الموسيقى المشهدية فكرتـــــها من النسيج الاجتماعي الذي يشكل مرئية المشهد من المنظور الاجتماعي ، فالممارسة الموسيقية تأخذ فكرتها من الموضوع المشهدي الذي يؤسس الظاهرة السوسيولوجية في واقعيته.

و من هنا يؤدي المؤلف عمله بطريقة محكمة و دقيقة توصله إلى بناء عمل أصيل يتمثل في التيمة الموسيقية ،و تمثل هذه التيمة بدورها ميزة أساسية للمشهد التمثيلي ، إذ تحتوي فكرة موسيقية المشهد على أبعاد متنوعة تتضافر في نشاطها الرمزي مع تنوع لغة الخطـــــاب الفيلمي لغرض تشكيل معاني الواقع و تكوين الحس الاجتماعي من خلال نقل التمثُّلات الاجتماعيـــــــة في صوتية الأداء النغماتي ، فالموسيقى الفيلمية في هذه الحالة تترجم الظاهرة الاجتماعية التي يشتغل عليها الحدث السينمائي (Patrik , et les autres ,2006 , p 106) .

و من جهة أخرى ، تترجم مواضيع الخيال الجمعي إلى أفعال أدائية يعبّر عنها من خلال الموسيقي بلغة المدونة الموسيقية بطريقة خاصة و مميزة ، إذ يشمل مضمون السّمعي انعكاسا للمعاني التي تعكسها تلك الظواهر المشكّلة للنسيج السوسيولوجي لواقعية المشهد الفيلمي ، و بالتالي يعبّر عن التمثّل الاجتماعي بواسطة أداء موسيقى كفعل تواصلي يشتغل في سياق " **التبادل** ، **التفاهم** ، **الإسناد** ، ..." ، وفقا للبيئة الاجتماعية مندرجة فيها كما أنه ليس بمجرد صورة خاصة أي وسط أو محيط معين ، بل ممارسة تكتسب قيمة معينة ، مما يمكن أن يؤدي إلى ظواهر الاعتقاد (Patrik , et les autres ,2006 , p 106) .

و من جهة أخرى ، تتعزز نصية المشهد على بنية موسيقية تتزامن مع حركية الفعل الاجتماعي مما ينشّط عملية الإدراك الحسي المزدوج ، و عليه يتولد في ذهنية المشاهد مخيلة اجتماعية ناتجة عن فعل التوهّم الذي يجعل المتلقي يعيش لحظات بكل أبعادها السوسيولوجية للمشهد الممثل .

يعبّر الأداء الموسيقي عن عملية التمثل لرموز الاجتماعية تضبط التفاعل السيميوسياقي للفيلم ،إذ تأخذ الرمزية الاجتماعية "**Symbolisme social**" التي تستعمل الوصف "الرمزي" للدلالة على مختلف جوانب الحياة الاجتماعية ، و من هذا المنطلق يقصد بالرمزية النشاط الإبدالي الذي يقدم إرضاءات تعويضية، نظرا لعدم تحقق النتائـــــج المرجوة في

ذلك؛ كما يستخدم الوصف الرمزي في مجال الأساطير و الطقوس، و الأضحية و الصلاة ، بمعنى أن للمعتقدات و العبادات و الطقوس لها تفسيرات رمزية ، و لا تفسّر حرفيا .

عندما"تشتغل الرمزية على وظيفة الاتصال و التوصيل للمعاني في سياق البعد المعرفي ، و مسألة التكيّف المعرفي عبر التّواصل مع الأفراد ، فالتكيّف المعرفي هو تكيُّف رمـــــزي ، و على هذا الأســاس ، تنطلق النظرية الرمزية الاجتماعية في اتجاهان متعارضان ، الأول يتمثل في اعتبار الرمز ضربا من الخيال ، و منقطعا عن مبدأ الواقع ، و الثاني يعتبر بعدا من أبعاد المجتمـــــــــع ، و يجب وصله بقانون الرموز و الترميز ، بحيث يمكن ترميز الظواهر و الحوادث الاجتماعية" (خليل ، د ت ، ص 112) .

3. الموسيقى و تفعيل التَمَثُلات الاجتماعية في سردية الفيلم "معركة الجزائر" :

يتناول الفعل الموسيقي في سردية المشهد الفيلمي العديد من المفاهيم التي تتضمن معاني مختلفة على حسب الظاهرة المعالجة في نصية القصة السينمائية، و في هذه الحالة يتشكل التمثل من منطلق مضمون الفعل الذي يأخذ رمزيته الاجتماعية من حركية التمثيل الواقعي للفيلم، و لهذا ركز "**بونتيكورفو**" كثيرا في ترجمة رموز المجتمع المعالج دراميا لغرض بناء الصورة السمعية البصرية فتستجيب جميعها لأبعادها الاجتماعية.

إذ يقوم الفعل الموسيقى في سياقات الفيلم بقيادة الأفعال الاجتماعية التي لها واقع معياري و إيجابي للجميع، هذا من جهة، و من جهة أخرى، تأخذ التمثُّلات الاجتماعية في الأعمال الفنية الأدائية من خصوصية موسيقى الشعوب في سياق الحدث السينمائي، أو القيام بلغات تحاورية قصد استحضار إحساس جمعي يتولد في ذهنية المتفرج، إذ يجعله أكثر نشاطا و تفعيلا لمعاني الواقعي السردي .

و من منطلق آخر، تتعزز البنية السوسيولوجية للمشهد الواقعي من الجانب الأكوسماتيكي بفضل وجـــود الموسيقى ، مما يسمح إلى الكثير من الإنجازات المعرفية بما في ذلك إضفاء الشرعية على التمثل نفسه، كما أن للظواهر المتعلقة بالمعتقدات اللاعقلانية و غير الطبيعية التي لا تتوافق مع معيار التمثل ، و مع ذلك يتحقق المعتقد في سياق المعارضة إنتاج معايير التمثل .

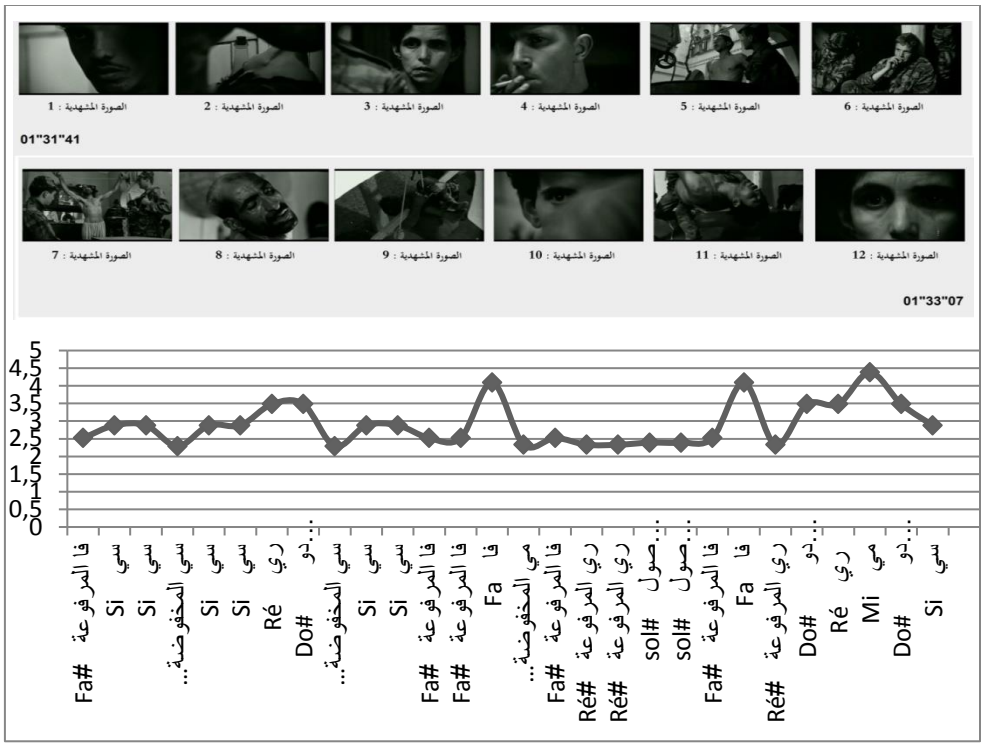
و في سياق عملية التفعيل ، يقوم المؤلف الموسيقي بنقل مضمون السلوك الاجتماعي إلى لغة مكتوبة موسيقيـــا يؤديها عبر آلات موسيقية تعبّر عن التفكير الاجتماعي « **Savoir de sens commun** » ، فالأداء الموسيـــــــــقي في مشهدية الفيلم هو بمثابة نقل الحس العام الذي يتكون من نسق من القيم و المفاهيم و السلوكيات المرتبطة بسمات و مواضيع يحدد معالمها الوسط الاجتماعي المستقرّ فردا و جماعة، و من توجيه و صياغة السلوكيات و ردود الفعل المناسبة على حسب العالم الفرنسي "**موسكوفيتشي – Moscovici**" (كوثر ، صيف 2016 ، ص 49) .

1.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل الديني

تناول "**مرويكوني**" موضوع التعذيب من زواية جد معقدة لغرض تحقيق المحاكاة السوسيولوجية للواقع التمثيلي في مرئية المشهد ، مما دفعه إلى تشكيل رؤية تحاورية تخاطب نصية الحدث السينمائي برموز دينية معبّرا عنها بأداء موسيقي،و على هذا الأساس أخذ "**موريكوني**" فكرة تدوين عمله الموسيقي من منطلق التمثّلات الدينية التي تتوافق مع السياقات السردية التي يرتكز عليها الخطاب الفيلمي، و من جهة أخرى، جاء المشهد كنتيجة مباشرة للتصريح الذي أدلي من طرف "**كولونيل ماتيو**" حينما صرح للصحفيين قائلا:

« **Nous sommes des soldats , et nous avons le devoir de vaincre , Alors pour etre precis … A mon tour maintenant de poser la question … la France doit elle resté en algérie …si vous repondez encore oui … vous devez acceptez toute les consequences necessaires** »

الشكل 01: وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي : تيمـــة " التعذيب – La torture "



المصدر : انجاز من طرف د. عبد العزيز أيت عبد القادر

و من هذا المنطلق ، ربط "**موريكوني**" عمله الفني بسياق الهوية الذي استوحى منه فكرة التأليف و الأداء الكنائسي و من خلفية خصوصيات الموسيقى الدينية للمذهب البروتستاني*، حيث ركّز المؤلف على طابع آلة "**الأورغن**" لغرض تحديد هوية

التمثُّل الديني، إذ تلعب أهمية "**الأورغن**" بأنواعه المختلفة دورا كبير في تقدم الموسيقى الكنسية و جعل الموسيقى عنصرا أساسيا في الخدمة الإلهية (ماكس ، تر:حسن صقر ، ص 13) .

من هذا المنطلق ، ذهب "**موريكوني**" إلى معالجة ظاهرة التعذيب من المخيال الديني النّابع من نواة المجتمع الكولونيالي في أسلوب تمثّله حول السياق الذي يجرى فيه الحدث الاجتماعي ، و بالتالي جاءت تيمة التعذيب تبرز ملامح الخلل و المفارقة في سلوكيات المجتمع المسيحي المتزامنة مع السّياق الحسي و الفيزيائي الذي عبّر عنه تصويريا في نقل معاناة المجتمع الجزائري و إبراز أدوات الاستنطاق و أشكال التعذيب من طرف المظليين الفرنسيين المجسدة في لقطات مثيرة تتوافق هارمونيا بسلسلة من التآلفات " **Accords**" متطابقة مع نقاط التّزامن الموظفة في سردية المشهد.

و من جهة أخرى استخدم مخرج الفيلم في إعادة صياغة الحدث التاريخي المتمثل إعادة بناء حقائق التعذيب برؤية وثائقية ، مما سهّل على "**موريكوني**" بناء تركيبة عمله الموسيقي في المضمون المرئي ، بالإضافة إلى بناء الحس الواقعي من جهة أخرى من خلال فعل المشاهدة .

و في نفس السياق ، عبّر "**موريكوني**" عن التمثُّلات الدينية بأداء كنسي من خلال توظيفه لـ "**موتيف** " الذي كان معزوف بـأداء تبادلي المستوحى من أسلوب الغناء الكنسي "**الترتيل التبادلي**" ((Chaouki , 2000 , p:06) على آلة الأورغن كمادة لحنية خفية مصاحبة لسلسلة من التآلفات ، كما نتج عنه إحساس فضيع كأن شخصا يقوم بقطع شيء بالمنشار.

حيث تزامن بطريقة لاشعورية في ذهنية المشاهد مع المواقف التمثيلية في المشهد التعذيبي ، كما عبرّت تلك المتتالية اللحنية المتكوّنة عبر سلسلة من التآلفات بطريقة ممتازة، حيث أخذت كل علامة منها بعدا تتميّز فيه نفسية المجتمع الديني و هذا ما هو ملاحظ في ديناميكية النغمة و ارتباطها مع حركية السرد المشهدي ، حيث برز الحضور الموسيقي في تآلف كبير من خلال استخدام نفس النغمات التي تمثل وقائع المجتمع من منظور علم النفس الاجتماعي .

و من خلال البنية التفاعلية مع السّياق الحسي الفيزيائي ، دوّن "**موريكوني**" هذه التيمة على السلم الكبير و بالضبط علسلم "**سي الكبير- Si Majeur** " التي توصف بالنغمة الحساسة في تعبيرها عن التمثُّل في صورة قلقلة ، و غير مستقرة ، حيث كانت التآلفات لافتة و متزامنة مع بينة الموقف التمثيلي للمشهد على حسب الصور المشهدية التي تكررت فيهانغمات اللااستقرار على حسب اللقطات السيكولوجية "**القريبة**" التي التقطت أثناء تصوير المشهد مثلما هو ملاحظ في (**الصور المشهدية1 ، 3 ،4 ،8 ، 10 ،12**).

و من منظور السياق المكاني و الزماني للمشهد الموسيقي ، نلتمس تنافر بين خصوصيات الأداء الموسيقي مع واقعية المجتمع التمثيلي من زاوية الهوية الاجتماعية ، و لكن "**موريكوني**" ذهب ميوله نحو وضع مفارقة يستنتجها المتلقي من خلال السّياسة المنتهجة "سياسة التعذيب" من طرف السلطات الاستعمارية من جهة، و معامل الارتباط و التنافي مع القيّم الدينية ، و بالتالي لقد كان حضور الموسيقى في سردية المشهد كأداء تمثيلي بين النقاط الأساسية التي تشترك فيها الديانات السماوية في تحديد البعد الانساني ، على الرغم من أن الموسيقى يرجع ظهورها إلى العصر الباروكي (جوليوس ، تر: فؤاد زكريا ، 2004 ، ص148).

و من جهة أخرى ، يعتبر الأداء الموسيقي المعبّر عن التمثّلات الدينية في واقعية المشهد الخيالي آلية تفعيل معنى سلوكيات المحيط الديني للمجتمع الأوربي عبر خطاب التحاور بين الأديان في ضل وجود حرب بين الطرفين ، و في هذه الحالة ربط "**موريكوني**" عمله بالسّياق العلاقاتي مما ولد عنه ملامح التعايش بين الأديان ، و توظـــــــيف فكرة الخيال الديني الذي يستخلصه المتلقي بفعل التخّيل و التوّهم.

و من هنا يعتبر التمثُّل الديني بالموسيقى كنشـــــــاط رمزي يأخذ خاصية أساسية مشتركة بين الدين و الخيال ، فكلاهما مجالين متقاربين في بينهما من الزاوية التحفيزية، و عليه فإن الخيال الديني يرتبط بالخيال الاجتماعي، حيث وضّـــــح "**لابلانتين –laplantine** " أن الخيال الديني يعبر بثلاث أساليب تسمح بتمثيل المسيحية ، الحيازة ، و المدينة الفاضلة..(patrik et les autres , 2006 , p178)

و على هذا الأساس أبرزت تلك التظاهرات النقاط المشتركة و التي تتمثل في تأسيس الانقطاع بين الزمن الحاضر و يوميته في تحدّي المجتمع المهمين ، كما أنها تعلن عن حقيقة عقائدية مقدّسة، و بمواقف مميزة تكون أغلبيتها غير متسامحة و متشددة في آن واحد ، كما أنها تعبّر عن الكراهية التاريخية الشرسة، و بالتالي نجدها تتلاعب بالمواد الرمزية التي تجذب ثقافة الفضاء .

و من أجل تحقيق سياق التموضع ، عبّرت الموسيقي في "**تيمة التعذيب**" عن الأنا الاجتماعي الذي يضبط القيّم الدّينية و الأخلاقية في وسط المجتمع المسيحي ، فالدّين هو نوع معين من النشاط الرمزي و كثيرا ما يُضيف معان على الفعل الذي يتوافق مع السمو.

و بالموازاة يؤكد "**ويليرن –Willairne** " من وجهة نظر سوسيولوجية ، تعتبر الدين نشاط اجتماعيا بتواصل رمزي منظم بواسطة الطقوس و المعتقدات،و عليه فإن الموسيقى في هذه الحالة تعتبر وسيلة تمرير القوة الكاريزمية التي تعني السلطة الشرعية اجتماعيا لغرض التظاهر بالقداسة .

و في سياق واقعية المشهد التّعذيبي، اشتغلت الموسيقى الدينية في تحويل الكثير من النشاطات الرمزية التي تتعلّق في كيفية ممارسة الطّقوس الدّينية، حيث أخذت محل صلاة الراهب على الشّخص الذي يكون يحتضر و ما دّل على هذا هو الشعور بالحتمية و الإحساس بالنهاية و الموت الناتج عن الاستجابات الوصفية النابعة من السلم الموسيقي " **سي الكبيرة – Si Majeur** " الذي ارتكز عليه "**موريكوني**" في تدوين هذه المقطوعة ، مما تطابق مع معايير التوجه الواقعي لخطابية الفيلم، حيث أنها تميزت بالشفافية في ظل انعدام الصوت الدياجيتيكي في فضائية المشهد .

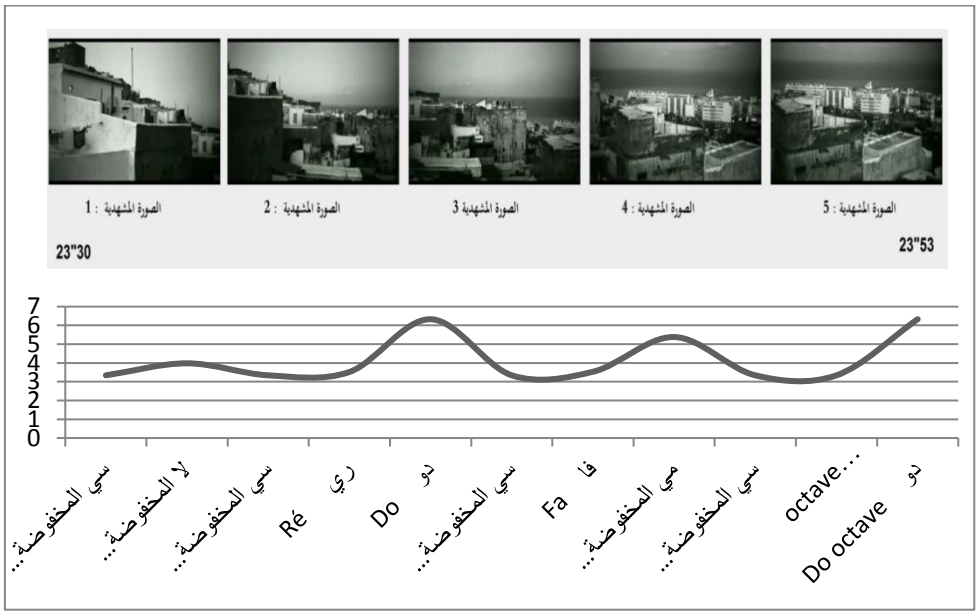
2.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل العقائدي :

تناول "**موريكوني**" فكرة تشكيل أدائية عمله الفني إنطلاقا من تحديد الروابط التي تنظم النسيج العلاقاتي بين السّياقات التركيبية للمشهد الفيلمي ، حيث ركّز كثيرا على مرجعية الهوية الثقافية من زاوية درجة الانتماء إلى المجتمع ، و منه ظهر الفعل الموسيقي في زمن الإثارة لغرض تعزيز النسيج السّردي الذي تضمّن ممارسة عقائدية في وسط بيئة إجتماعية مسلمة.

لما استوحى "**موريكوني**" أصالة فكرة تدوينه لهذه المقطوعة من خلال الطبقة الصّوتية اللّطيفة التي تميّز بها الدعاء الذي كان على نغمة " صول– **Sol**" ، عندما أبدع المؤلف في هذه المهمة ، إذ قام بتحويل التعبير عن موسيقى هوية المجتمع الأصلي بالطريقته الخاصة من خلال أسلوبه التوافقي مع مقامات الموسيقى العربية ، و دوّن "**موريكوني**" هذه المقطوعة على السلّم الصغير "**دو الصغير– Do Mineur**" الذي يشابه مقام "**نهاوند**" في الموسيقى العربية * .

و في تحقيق آليات التطابق بين المضمون الصوتي و ظروف البيئة الاجتماعية السائدة، اشتغلت خصوصيات الطابع الصوتي للسلم "**دو مينور**" في تعزيز مضمون الدعاء المرتبط بالحضارة الإسلامية (صلاح ، دون سنة ، ص 17 –18) لغرض إعادة خلق بيئة أكوستيكية و بموسيقى كلاسيكية تحاكي نسبيا الواقع عبر رمزية توحي بالاستقرارو الهدوء الناتج من معاني الفعل الاجتماعي "**حفل الزفاف**" الذي شهده حي القصبة.

الشكل2 : وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي :" مقطوعـة الدعاء



المصدر : انجاز من طرف د. عبد العزيز أيت عبد القادر

و هذا من خلال تعمّق المؤلف في البحث حول المرجعيات الأنثروبولوجية التي ترتبط بالمميزات العرقية للمجتمع المغاربي، إذ يعتبر الدعاء من بين التمثلات العقائدية التي تضمّنت المسائل المتعلقة بدور **المعتقدات "Croyance"** و وظائفها و محدداتها الاجتماعية باهتمام و استقصاء كبير في مجال علم الاجتماع ، فقد ذهب "**دوركايم**" و "**فيبر**" و "**باريتو**" إلى القول بأن المعتقدات تلعب دورا أساسيا في الحياة الاجتماعية، إذ يمكنها تحديد أهداف الفعل الفردي و الجمعي، و توجيه البحث عن الوسائل (خليل ، دون سنة ، ص 195) .

و برؤية تحليلية أخرى ، استطاع "**موريكوني**" بأن ينقل معاني التَمَثُّل العقائدي بلغة خطابية تتوافق مع حركية الكاميرا "**اللقطة البانورامية**" في تمثيلها لليد التي ترفع في لحظة الدعاء، حيث ساهمت آليات تموضع الكاميرا من خلال حجم اللقطة و سرعة الدوران الرأسي حول نفسها في وصف مدينة الجزائر من جهة الغربية " **أعالي القصبة**" إلى "**الأحياء الأوروبية**" لغرض تقديم مسارات سردية و تحقيق المتابعة بربط مشهدين عبر وقفة موسيقية « **Point d'orgue** »

و عن طريق رموز موسيقية تمثلت في حركية الموسيقى " **ديكريشندو ، كريشندو** " و التي كانت متوافقة مع توجه حركة الكاميرا نحو الأماكن الدالة على وجود أمور مبهمة في سياق تدفق الواقع الفيلمي، و في هذا الصدد تحقق سياق التموضع بارتباطه السياق الحسي الفيزيائي وفق أهداف السرد الخيالي للحقائق معركة الجزائر .

عبّر "**موريكوني**" في هذه الحالة بطريقة إبداعية خيالية جمالية مميزة ، مما أعطت للموسيقى الأصلية بعدا يعبّر عن كل القصص السردية لوقائع فيلم الثـــــورة الجزائرية ، حيث وظّف سلسلة من التآلفات الموسيقية التي تميزت بنغمات معزوفة

من طرف مجموعة موسيقيين على آلة "**الكمان**" و في خلفيتها مجموعة أخرى من الموسيقيين على آلة "**تشيللو**"، مما نتج عن لغتهما الهارمونية طابع صوتي يعبر عن شخصية تمثيلية مركّبة تتراوح بين الفرح و الاستقرار ، و الخوف و الحزن السّائد في مناخ الحرب .

و هذا ما برّر تشابه السلم "**دو مينور**" مع مقام "**نهاوند**" ، و من جهة أخرى يعرّف "**باستيد –Bastide**" الدّين منظور أنثروبولوجي بمثابة نشاط إنساني يخلق و يتلاعب برموز مقدسة في جميع المجتمعات مثلما وضح "**إميل دوركايم** " أن التمثّلات التي تتعلّق بالمعتقدات الدينية ، الروايات "الأساطير" ، السلوكيات ، الأشياء ، الأوقات و الأماكن " الطقوس" يتّم استخراجها من العالم العلماني الذي يصلإلى درجة السمو؛ أو ما فوق الطبيعة، مما يحقّق الفعل المقدّس(خليل، دون سنة ، ص 195) .

و من جهة أخرى ، ركّز "**بونتيكورفو**" على تصوير البيئة البصرية التي تتعلق بسوسولوجية القصبة من المنظور الأنثربولوجي، مما أعطى للكتابة الموسيقية بعدا أكثر واقعية و ثراء على مستوى التدوين ، و على هذا الأساس ينطلق العمل السّينمائي وفق أطر مرجعية تخضع إلى آليات موظفة في سياقها المعياري لغرض تفعيل كل المعاني الناتجة عن الدلالات الصوتية ، و التي تحوّل عبر سياق المتعة الفيلمية، و يدخل المشاهد الحقيقي في خيالية النسيج الفيلمي من خلال مفعول "**الأكوسمات**" الذي تجري فيه دلالات الخطاب الموسيقي في الفيلم .

3.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى الحدث الاجتماعي :

و في هذه التيمة ، اشتغل "**موريكوني**" على مجموعة من السياقات الرئيسية ، حيث حدّد من خلالها جملة من المنطلقات الهامة التي أخذته إلى بناء رؤية فنية متطابقة مع الحدث الاجتماعي و طريقة تفاعل أفراده بتمثُّلاته التي ترتبط بالقيّم الدينية و العرقية، و في هذه المقطوعة ظهرت فكرتها بخيال موسيقي أكثر ثراء و عمقا تجلى تجسيده على مستوى الكتابة الفيلمية ، و لهذا أخذ السياق المكاني مساحة كبرى من التفكير الإبداعي كونه يرتبط بعوامل الانتماء الجغرافي التي تشكل قوالب المادة الثقافية، و متطابقا مع فكرة استخدام السّلم الخماسي الذي عزفت عليه موسيقى هذا المشهد كونه أكثر انتشارا في موسيقى شعوب شمـــــــال إفريقيا و الموسيقى الأمازيغيـــــــــــــــة (Ines , 2006).

الشكل 03 : وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي تيمة الزواج السري

"Marimonio clandestino –

المصدر : انجاز من طرف د. عبد العزيز أيت عبد القادر

حيث تأخذنا ألحانها كأننا موجودين بتلك المنطقة و تستحضر كذلك ملامح و هوية المجتمع الأمازيغي في سلوكياتهم الاجتماعية و كيفية تفاعلهم مع مجريات الحدث اليومي ، كما تحددت ملامح الهدوء على حسب حركية الأداء الموسيقي انطلاقا من الظروف السائدة وفقا للمناخ الحربي "**الجيوسياسي**" الذي يحاصر سكان حي القصبة في إطار الزمن الواقعي في خيالية المشهد، مما ألزم على المدون الموسيقي في تعامله بتحفظ مع خصوصيات الضبط الاجتماعي لغرض ممارسة الحدث في سرية تامة في حالة إبرام عقد الزواج .

و برؤية تحليلية أخرى ، وظّف "**بونتكورفو**" آليات تمثيلية عبّرت عن أدائها المميز المتزامن بطريقة لاشعورية مع التعبير الموسيقي الذي لعب في هذه التيمية وفق الترتيل التبادلي الذي شهدته كل جملة موسيقية في صيغ متنوعة ، فالممثلين و المشخصين في سياق هذا المشهد قاموا بأدوار مميزة هيمنت عليها اللغة الحركية و الجسدية البعيدة عن لغة الكلام الذي يقدّم في مجالس الحوار ، و اكتفى المخرج بتقديم الضابط المدني المكلف من طرف جبهة التحرير الوطني أثناء دخوله إلى مكان الزفاف لغرض إبرام عقد الزواج.

فالترتيـــــــــل التبادلي الذي اعتمد عليه "**موريكوني**" في عزف هذه التيمة صنعت معنى سلوك البهجة و الفرحة التي تعم كل فرد من عائلتي العروسيـــــــن ، و أفراد الجيران من خلال نقل تعبيراتهم الداخلية المكبوتة في نفسية كل فرد بأداء موسيقي ، و من هذا الفعل يحقق التمثُّل الاجتماعي عبر الفعل الموسيقي جمالية عن الجو الرومانسي بلغة أداء موسيقي تمّيز بالهدوء و السريّة .

و من جهة أخرى ، عبّر الترتيل التبادلي عن نظام عمل البنية العلاقاتية التي دارت بين الممثلين و المشخصين في فضائية المشهد المرئي ، حيث ساهم في إبراز أدوارهم التشاركية في صناعة الحدث "الزفاف" من الرؤية السمعية الخفية، كما عبّر كذلك عن التدخل الكلامي الذي كان يصرح به ضابط الحالة المدنية أثناء إبرام عقد الزواج بين العروسين "**مَحْمُودْ و فَتِيحَة**" بأداء ترتيلي مغاير في الطبقة الصوتية .

هذا ما ساعد في تحقيق وظيفة لفت انتباه المتفرج نحو مجريات الحدث ، و بفعل نقاط التزامن التي وصفت وفق حركة الكاميرا، و إيقاعية المونتاج الذي بيّن في الأخير معنى روح التضامن و التآخي في إطار تجسيد القيّم الاجتماعية و هذا ما نشاهده في اللقطات التي يتم فيها تزيين العروسة من طرف نســـــــــــاء المنزل بالحي (**الصورة المشهدية : 2،3،4،6**) و الدينية لذلك الواقع وفق آليات حسية و فيزيائية ، حيث أعطى "**بونتكورفو**" أهمية كبيرة للصوت الموسيقي"**الأكوسماتيكي**" في تأثيره على الجانب اللاشعوري في سمعية المتفرج .

و في نفس السياق ، وظف المخرج تموقع أمرين مهمين أولّهما صوت ضابط السلطة المدنية في الدرجة الأولى لسمعية المتفرج، لكي يبرز القاسم المشترك الذي ترتكز عليه الظاهرة في مجال تكوين الوحدة الاجتماعية في تحقيق الواجب الحربي الذي أدلي به من طرف الضابط المدني لغرض مواصلة الحياة المدنية للشعب الجزائـــــري إلى جانب وجود سمعية ما كان يحدث في ضوضاء فضائية المشهد الصوتي ، مما حقق الجانب المعياري الذي وظّف في الفيلم من أجل تقديم وقائع العرس كما جرى في زمن الثورة التحريرية .

و من جهة أخرى،كان ظهور الموسيقى الفيلمية متزامنا مع المضمون الكلامي المتعلق بالضابط المدني حينما صرح " **مَتَنْسَاوْشْ بَلِي رَانَا فِي حَرْبْ ضِدْ اِسْتِعْمَارْ** ...." ، مما أعطى هذا الأخير كثافة درامية ساعدت في بناء الرؤية الجمالية للواقع ،كما نتج عن توظيف آلة " **الفلوت– Flute**" (chaouki ; 2000 , p : 55) النفخية و العزف في الطبقة الصوتية الحادة ،مما تحقق من خلاله سياق التموضع في تركيبة واقع الممثل في الصورة السينمائية.

فبالرغم من أن هناك تنافر في أسلوب الأداء الذي يمارس في الفضاء الكنسي ، و من التركيبة اللحنية التي عزفت وفق سّلم "**البنتاتوني**" و التي شكّلت لحنا صينيا ، استحدث الفكر النقدي المناقض تماما للهوية الاجتماعية التي تمارس في تلك المنطقة .

نتائج الدراسة و تقييمها :

– يساهم الأداء الجمالي للموسيقى الفيلمية في ترجمة التمثُّلات الاجتماعية من خلال السياقات الاجتماعية التي تتجسد في خيالية المشهد الواقعي، مما يزيد من الدرجة الفعالية التي تتضمنها وقائع الحدث التاريخي للحقائق و المعبّر عنها

تمثيليا في ترجمة الرموز الاجتماعية و الأنساق مختلفة ،كما نجد هذه التمثُّلات الموسيقية بأشكال مختلفة في الفيلم و من بينها :

– يعتبر الأداء الموسيقى كآلية تفعيل معنى التمثّل الديني في درامية الفيلم ، مما أدى "**موريكوني**" في استعانة إلى عدة خصائص فنية ، تجعل من المشاهد الحقيقي يعيش لحظات أنثربولوجية اجتماعية في خطابية الفيلم ، فالموسيقى الدينية التي استخدمها المؤلف كانت بمثابة صلاة خفية تناجي فيها روح القدس و تعبّر عن تنديد عن الأفعال الإجرامية و اللاسلوكية الصادرة من السلطة الكولونيالية الفرنسية.

و من جهة أخرى كانت هذه الصلاة الموسيقية كآلية ترجمة التمثُّل الديني الذي ينبع من وجهة نظر المؤلف الموسيقي "**موريكوني**" كوسيلة تفعيل ملامح التعايش بين الأديان في المنطقة ، و في هذه الحالة نجد المشاهد المستمع يتمتع بحرية جمالية جد واسعة ، حيث نجد مخيلته الضمنية تطرح عدة تأويلات حول فكرة التدوين ، و وجهة نظر المؤلف و الفيلم و القضية الدرامية .

– يعتبر توظيف الأداء الكنسي في بعض تيمات الموسيقية للفيلم بمثابة آلية تواصل بين الديانات ، و كآلية تعبير عن أوجاع تضرر المسلميـــــن من جرائم الاستعمار الفرنسي، و على هذا الأساس ، يعتبر جرس آلة "**الأورغن**" كعلامة صوتية تنبيهية تشتغل رمزيتها في تفعيل صوتية التمثّل الديني لدى المجتمع المسيحي البروتستانتي ، بالإضافة إلى الأداء الكنسي المهيب في لغته الهارمونية الذي يعتبر كآلية بناء الأنا الديني في سياق معاني المشهد الخفي من خلال الترتيل التبادلي الذي يعتبر كمنبه تحفيزي بقوم بإثراء معنى سلوكيات التعذيب بفعل نتاج الصوتي الذي نشأ في اللحن الخفي لـ "**تيمة التعذيب**"، فكان على "**موريكوني**" باستطاعته أن يقدم عملا موسيقيا من وجهة نظر الموسيقى الجزائرية لكي تعطي لوقائع الحدث أكثر واقعية من رؤية الممارسة الدينية ، مثلما فعل موريس جار في فيلم الرسالة " **موسيقى غربية و لكن بروح اسلامية** "

– يساهم الأداء الموسيقي في تفعيل معنى السياقات الاجتماعية المتخصصة يعتبر استخدام الموسيقى المعزوفة على السلم الخماسي ، أو سلم "**بنتاتونيك**" في تيمة "**الزواج السري**" بمثابة آلية تفعيل الهوية الجمعية التي ينتمي إليها الفرد في وسط بيئته الجغرافية ،كون هذا السلم يستخدم أكثر في الموسيقى الأمازيغية التي تعكس مرآة أهل سكان القصبة ، و من جهة أخرى ، لقد تم توظيفه كقاسم مشترك بين الشعوب في العالم ، إذ يعتبر هذا السلم من أعرق السلالم الموسيقية أكثر استخداما في العالم .

قائمة المراجع :

4. **بورتنوي** جوليوس، (2004) ، **الفيلسوف و فن الموسيقي** ، ط1، تر: فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية .
5. خليل أحمد خليل ، (**د– ت**) ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع** ، ط 1 ، بيروت ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع .
6. صلاح المهدي ،(**د– ت**) ، **مقامات الموسيقى العربية** ، تونس : نشر المعهد الرشيد للموسيقى التونسية
7. **فيبر** ماكس ، (2013) ، **العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى** ، تر : حسن صقر، ط1، بيروت ، المنظمة العربية للترجمة .
8. **محجوب** محمد عبده، (1975) **الاتجاه السوسيوأنثربولوجي في دراسة المجتمع** ، ط1 ، الكويت ، وكالة المطبوعات.
9. هارلمبس وهولبورن، (2010) ، **سوشيولوجيا الثقافة و الهوية** ، تر : حاتم حميد محسن ،دمشق ، دار كيوان للطباعة و النشر و التوزيع.
10. **dhif** Chaouki , (2000) , ***Dictionary of music***, Cairo , Computer center Academy of arabic language , .
11. Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres , (2006) , ***Sociologie de l'imaginaire*** , Paris , Armand colin,.

المقالات:

12. كوثر السويسي (صيف 2016) ، (**التمثّلات الاجتماعية : مقاربة لدراسة السلوك و المواقف و الاتجاهات و فهم آليات الهوية**) ،المجلة العربية لعلم النفس ، العدد 1 ، المجلد 1 ،.

الروابط الإلكترونية :

13. http://journals.openedition.org/insaniyat/13093 ; DOI : 10.4000/insaniyat.13093 , consulté le 20 juillet 2019.
14. http://journals.openedition.org/nrt/383 ; DOI : 10.4000/nrt.383 consulté le 20 juillet 2019.
15. http://chanteuseskabyles.over-blog.com/article-35475915.html , Consulter le 15/04/2019 ,12h34 .
16. (.https://fr.wikipedia.org/wiki/Maqâm Consulter le 20 juin 2019 , 14h34