وزارة التـعليم الــعالي والبــحث الــعلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الدراسات الأدبية والنقدية

التحليل السيميائي للفيلم السينمائي "الحفلة" نموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص نقد حديث ومعاصر

إعدادالطالبة: إشرافالأستاذة:

- برابح سنية أم الجيلالي أ- سوداني عائشة

السنة الجامعية :2018-2019

كلمة شكر

الإهداء

الإهداء

إلى روحهما

الوالدين رحمت الله عليكما

الى من مدّ لي يد العون وكان سندا لي لمواصلة دراستي

اليك زوجي

إلى كل من وقف معي : أهلي و أحبتي

الى التي صبرت علي واحاطتني بطيبتها قبل علمها

مشرفتي الفاضلة سوداني عائشة

إلى التي ساعدتني في كتابة المذكرة في ابهى صورة

صديقتي وأختي الطيبة سنية بوزيد

الى جميع من مد لي يد العون و ساعدني على انجاز هذه المذكرة

الى كل الاحبة والاصدقاء

برابح سنية

كلمة شكر

- شكر وامتنان خاص للاستاذة المشرفة "سوداني عائشة " التي ساعدتني في مسيرتي العلمية .
- الى عميد جامعة مستغانم لكلية الادب والفنون قسم اللغة والادب العربي.
- الى رئيس قسم اللغة العربية وآدابها ,الى كل اساتذة القسم.
- الى الدفعة المتخرجة.

برابح سنية

مقدّمة

مـــــــقدّمة :

يعد الفن صورة عاكسة لذات المبدع وتطهير وتربية جمالية لها، فتعكس ثقافات المجتمعات في جميع الأوطان و الأزمان ، والثقافات هي جدليات الحياة غير منتهية ، فالذات قبل كل شيء تتشكل عبر اللغة ، واللغة في تغير دائم لخضوع مخزون المعاني لها إلى خطاب يتميز بالتحولات التاريخية او المبنية على تناقضات المجتمع ،وهنا يأتي دور الفنون المرئية أو المكتوبة.

فالكلمة المنطوق أو المكتوبة تحيل إلى صورة مرئية والصورة تقرأ بوصفها نصوصا، حيث إن النص لا ينطوي على معنى بل يفترض مواجهة بين المتلقي والمبدع ، ومن هذه النقطة تبدأ الدراسات السيميائية في رحلة بحث عن المعاني والدلالات التي تكتنزها الفنون والتي دعا لها موكاروفسكي.

ومن هذا المنطلق تولدت لدينا الرغبة في دراسة احد أهم الأنساق البصرية (الفيلم) الذي يعتبر خطاب شامل يحمل جميع الفنون والأنساق البصرية بالإضافة على الخطاب (المنطوق، والمكتوب) ، ووقع اختيارنا على احد أهم الأفلام التي كان لها دور وقفت عنده تاريخ السينما الدنماركية وهو فيلم "الحفلة" وما يحمله من تناقضات بداية من طريقة التصوير إلى الإخراج ومن بداية العنوان إلى نهاية الفيلم . فكان عنوان مذكرتي الموسومة بـ: التحليل السيميائي للفيلم السينمائي "فيلم الحفلة" نموذجا .

ويعود سبب اختياري لهذا الموضوع إلى الأسباب الذاتية : وتتمثل في اهتمام الكبير بالسينما والأفلام التي تروقني أكثر و لأنها تحمل الكثير من الرسائل الواضحة والمشفرة ، بالإضافة إلى تنبيه من الدكتور خطاب محمد في إحدى محاضراته أننا يجب ان تتفتح كلية الأداب على باقي الفنون للتوسع من دائرة النقدية والتعاون المشترك ، اما في ما يخص اختيار لفيلم " دون غيره من الأفلام فقد كان نتيجة وقوع كتاب سينما دوغما بين يداي

وكان ان وسعت من البحث في هذا الموضوع ،وقد بحث عن أفضل الأفلام التي أنتج، فكان فيلم "الحلفة " والمتحصل على جائزة في مهرجان كان السينمائي، فهو مادة غنية ليكون مدونة بحثي .

اما فيما يخص الأسباب الموضوعية التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع ،فقد كان امتداد للأسباب الذاتية ، وهو عدم خروجنا من دائرة البحث في السينما والأفلام ، ولأجل لفت انتباه المتصفح لهذا العمل في ان يجعل من الفيلم هو الأخر محل دراسة في قسم الأدب وانه ليس منعزل عنه ، بل هو امتداد لما هو مكتوب ، اما الاسباب الموضوعية لاختيار الفيلم ،فبعد مشاهدته والاطلاع على بعض الآراء حوله ، فوجدت اجتماع الكثير من الموضوعات الاجتماعية التي أصبحت سائدة في جل المجتمعات والتي تعتبر من الطابوهات .إلا انه ومع الأسف أصبحت تلك الظواهر منتشرة حتى في عالمنا العربي .والتي سوف ندرسها من خلال تقنيات الفيلم وكيف كانت أكثر دلالة ورمزية في نفس الوقت .

وهنا يمكن ان نتساءل بصدد إنجاز بحث " التحليل السيميائي للفيلم السينمائي "فيلم الحفلة" نموذجا ، إذا كان الفيلم هو مجموع من الفنون المشتركة والمعقدة، فكيف له أن نميز بين تلك عناصره وتحديد دلالاتها لتخدم قصته ؟ والفرضيات تكمن : إن الفيلم السينمائي هو ارض خصبة لكل الخطابات والفنون المقصودة وغير مقصودة فاتحة باب التحليل مفتوح لكل مشاهد .

بالإضافة على ذلك انحزنا جملة من الإشكاليات التي تخدم موضوع البحث : ما هي أسس السيميولوجيا وعلى وما هو موضوعها؟ ؟ كيف يتم تحليل الفيلم سيميائيا؟ بالإضافة كيف تكون لحركات الكاميرا الإضاءة والعتمة في إنتاج دلالة ؟

ومن خلال هذه الإشكالات ، نهدف في هذا البحث تقديم صورة مقربة حول دلالة العلامة بشتى أنواعها في الفيلم وكيفية التي تظهر فيها مقدمة دلالات تغيب عن المشاهد العادي ،بالإضافة إلى رصد معالم المجتمع الدنماركي وتميزه ومما مدى تشابه المجتمعات في المواضيع الاجتماعية .

ولقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي في الجانب النظري والمنهج السيميائي في الفصل التطبيقي .

وعلى ضوء الإشكالية المطروحة أعلاه، قمنا بتقسيم البحث إلى فصلين وملحق خاصة بالصور ، فتناولنا في الفصل الأول المعنون بسميائية وتحليل الفيلم السينمائي والمقسم إلى ثلاث مباحث بداية بتعريف السيميولوجيا ومؤسسيها ثم انتقلنا إلى آليات تحليل الفيلم ثم انتقلنا للتعريف نوعية السينما التي ينتمي إليها الفيلم

أما الفصل الثاني المعنون بـ التحليل السيميائي لفيلم " الحفلة " ، وقسمناه إلى مبحثين وتناولنا فيه عدة نقاط : أولا المبحث الأول قدمنا بطاقة فنية حول الفيلم والمخرج اما المبحث الثاني هو الاخر مقسم إلى ثلاث مقاطع والمعنون تحليل السيميائي بعض المقاطع من الفيلم .

ولقد اعتمدنا في ذلك على جملة من المصادر والمراجع ، نذكر من بينها التحليل السيميولوجي للفيلم محمد ابرقان ، سيميائيات الأنساق البصرية لامبرتو ايكو ، وغيرها من المصادر والمراجع المثبتة في قائمة المصادر والمراجع .

ومن الصعوبات التي صادفتها في هذا البحث ، هو قلة الدراسات التي تناولت مدونة بحثي وهي دراسات حول الفيلم سواء كانت دراسات عربية او غربية ،أي قلة الدراسات النقدية .

ولا يسعني في الأخير إلا أن نشكر أستاذة :سوداني عائشة، على ما أفادتني به من معلومات قيمة وتوجيهات وملاحظات سديدة ساعتنا على إتمام المذكرة .

الفصل الاول
سيميائية والتحليل الفيلم السينمائي

المبحث الأول : مفهوم السيميائية

المبحث الثاني : القراءة سيميائية للفيلم السينمائي

المبحث الثالث : تعريف سينما دوغما

الفصل الأول: قراءة سيميائية الأنساق البصرية.

يعالج هذا الفصل موضوعاته في ثلاث مباحث ، يختص الأول في التعريف بمفهوم السيميائيات ومدارسها ، والمبحث الثاني آليات التحليل السيميائي للفيلم ، في حين المبحث الثالث سيعالج تعريف سينما دوغما والتي ينتمي إليها الفيلم المراد دراسته في هذا البحث .

المبحث الأول :مفهوم السيميائية

يندرج تحت هذا المبحث التعريف اللغوي والاصطلاحي لمفهوم السيميائية بالإضافة أي بداية التأسيس لهذا العلم .

أ. لغة:

وسم :الوسم أثر الكي، والجمع وسوم، وقد وسمه وسما إذا أثر فيه بسمة وكي والهاء عوض الواو وفي الحديث إنه يسم إبل الناقة أي يعلم عليها بالكي واتسم الرجل، إذا جعل لنفسه

سمة يعرف بها والسمة :والوسام ما وسم به البعير من ضروب الصور.

الوسم :أثر كية، تقول موسوم أي وسم يعرف بها إما كية وإما قطع في أذن أو قرصة تكون علامة له[1].

على أن التعريف الذي جاء في لسان العرب اقتصر على الأثر والعلامة التي بها على يعلم الإبل عن طريق الكي.ذكرت لفظة السمة في القرآن الكريم في عدد من الآيات، حيث

[1]- ينظر، لسان العرب،ابن منظور، (مادة وسم) مج،دار صادر بيروت ،لبنان، ط 6، 1997، ص 635-636.

يقول:" **وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ ۚ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ ۚ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ(30)**[1].

لقد ورد مفهوم السيمياء في القرآن الكريم بمعنى العلامة، وان كان بلفظة (سمة) وهو المفهوم الذي تواضع عليه أغلب النقاد الغربيين والعرب.

ب. اصطلاحا:

تعتبر السيمياء علم حديث ظهر مع بداية القرن العشرين مع فرديناند دي سوسير f.de saussure من أوروبا، وشارل سندرس بيرسcharles sanders peirce من أمريكا ، حيث عرفها " دي سوسير" بقوله:" انه إذا كان بالإمكان تحديد اللغة كنظام الدلائل تعبر عن أفكار الإنسان يمكن مقارنتها بأنظمة أخرى بألف بائية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصور وآداب السلوك وبالإشارات الحربية وغيرها، إذن فإنه من الممكن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية ، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي بالتالي قسما من علم النفس العام تقترح تسمية ب sémiologie أي علم الدلائل هي كلمة مشتقة من اليونانية sémion بمعنى دليل"[2] .

وتمت الولادة الفعلية " لعلم السيمياء على يد اللسانيات الشهير "بيرس" بفضل إسهامات "دي سوسير" في علم السيمياء كانت محدودة، إذ لم يحالفه الحظ في تطويره، لكن اعتبرت اللسانيات فرع من السيميولوجيا، واعتمدت في تعريفه على التمثيل باللغة اللسانية وغيره اللسانية .

[1]- سورة محمد، الآية 30

[2]- مدخل السيميولوجيا، دليلة مرسلي وآخرون، تر: عبد الحميد بوراتو، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون الجزائر، دط، 1995، ص 11- 12.

ومن أوسع التعريفات نجد "امبرتو ايكو"umbrto eco ا ذا يقول" تعني السيميائيات بكل ما يمكن اعتباره إشارة".[1]

ويعرفه "بييرو غيرو"peirre guirand قائلا: السيميوطيقا علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات اللغات، أنظمة الإشارات ، التعليمات (...) وهذا التحديد يجعل اللغة جزء من السيميوطيقا.[2] سلك "غيرو" نفس الاتجاه الذي سلكه "دي سوسير"، وذلك من خلال جعل علم اللغة جزء من علم السيميولوجيا، وهو بذلك يتبنى الطرح السوسيري.

ومنه نستنتج أن السيميائيات علم يدرس العلامات المتكونة من الدال والمدلول.

ت. مدارسها:

1) سيميولوجيا دي سوسير:

من المعروف أن "دي سوسير"(1857-1913) عالم لغوي سويسري ، وهو مؤسس اللسانيات و السيميولوجيا، كما يتضح ذلك في كتابه (محاضرات في اللسانيات العامة) الذي ألفه عام 1916، وبيدا أن السيميائيات لها تاريخ طويل وجذور موغلة في القدم إذ تعود في امتداداها إلى الفكر اليوناني مع أرسطو وأفلاطون كما تطورت أيضا مع فلاسفة عصر النهضة وفلاسفة مرحلة عصر الأنوار وعطاء العرب القدامى، لكن تبقى هذه المساهمات متواضعة جدا، أو هي عبارة عن أفكار متناثرة تحتاج إلى تنسيق نظري ونظام منهجي ومنطقي ، أما البداية الحقيقة للسيميولوجيا فقد كانت مع التصور السويسري.[3]تقوم العلامة

---

[1]- أسس السيميائية، دانيال شاندلز، تر:صلال وهبة، ط01،المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2008 ، ص 28.

[2]- مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، جميل الحمداوي، مكتبة المعارف الأدبية ، ط1،الرباط، المغرب، 2010 ،ص 201.

[3]- الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية)، جميل حمداوي، ط1، في الثقافة العربية، 2015، ص22.

عند "دي سوسير" على الدال والمدلول مع إقصاء المرجع المادي الحسي ومن ثم فالعلاقة الموجودة بينهما علاقة اعتباطية ما عدا المحاكيات للطبيعة وصيغ التعجب.

ومن هنا لا يتحد الدليل من خلال مجاله المادي، بل من خلال العلاقات الاختلافية والتعارضية على مستوى تجاوز الدوال والمدلولات.[1] ومن مميزات الدليل السويسي:[2]

- الدليل صورة نفسية مرتبطة باللغة لا بالكلام .
- يستنج الدليل على عنصرين أساسيان : الدال والمدلول مع أبعاد الواقع المادي أو المرجعي، لأنّ إقصاء المرجع يعني أن لسانيات "دي سوسير: "شكلانية ، وليست ذات بعد مادي وواقعي لما عند جوليا كريستيفا(julai kristiva) .
- اعتباطية الدليل مع استثناء الأصوات الطبيعية المحاكية ،وصيغ التعجب.
- يعتبر النموذج اللساني في دراسة الأدلة غير اللفظية هو الأمثل والأصل في المقايسة.
- إن الدليل السويسري محايد ومجرد ومستقبل ،ويقصي الذات والايديولوجيا.

لقد كانت الدراسات اللغوية لدى دي سوسير منطلقة في اتجاه مشروعية السيميولوجي، كما كانت أرضية صلبة بنيت عليها مختلف الاتجاهات مفاهيمها وأسسها وذلك من خلال ربطها بالبعد الاجتماعي.

[1]- الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية ، ص 23.

[2]- المرجع نفسه ص 24.

2) سيميوطيقا بيرس:

في الفترة التاريخية التي كان يصوغ فيها "دي سوسير" تصوره الجديد للسانيات ويداعبه حلم في تأسيس علم جديد أطلق عليها السيميولوجيا ، كان الفيلسوف الأمريكي :بيرس(1839-1914) ينحث من جهته، انطلاقا من أبستومولوجيا مغايرة تصور آخر لهذا العلم سيسميه السيميائيات.[1] أي إن السيميائيات لا تنفصل عن المنطق والإدراك كما له بعض الآراء الشهيرة:[2]

- السيميوطيقا نظرية شبه وضرورية أو نظرية شكلية للعلامات.
- العلامة تنوب على شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعاتها وهي تنوب عن تلك الموضوعية من كل الجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكر التي سميتها كيزة.
- العلامة مرتبطة بثلاثة أشياء الركيزة والموضوعية والمفسرة ، فإن لعلم السيميوطيقا ثلاث فروع: الفرع الأول: النحو النظري(النحو الخالص) ووظيفته هي البحث فيما يجعل العلامة التي يستخدمها كل فكر علمي قادرة تجسيد معنى ما،و الفرع الثاني : هو المنطق الصرف ، والفرع الثالث : هو البلاغة الخالصة .
- الشيء لا يصبح علامة إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر، يسمى موضوعته، وتفترض العلامة معرفة مسبقة بالموضوعية ، يمكننا أن نطلق على العلامة المصطلحات التالية :

- العلامة النوعية :شكل العلامة.
- العلامة المتفردة:الشيء الذي يشكل العلامة .
- العلامة الفرعية: هي علامة عرفية ، وليس العكس.

[1]-السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ص 87.

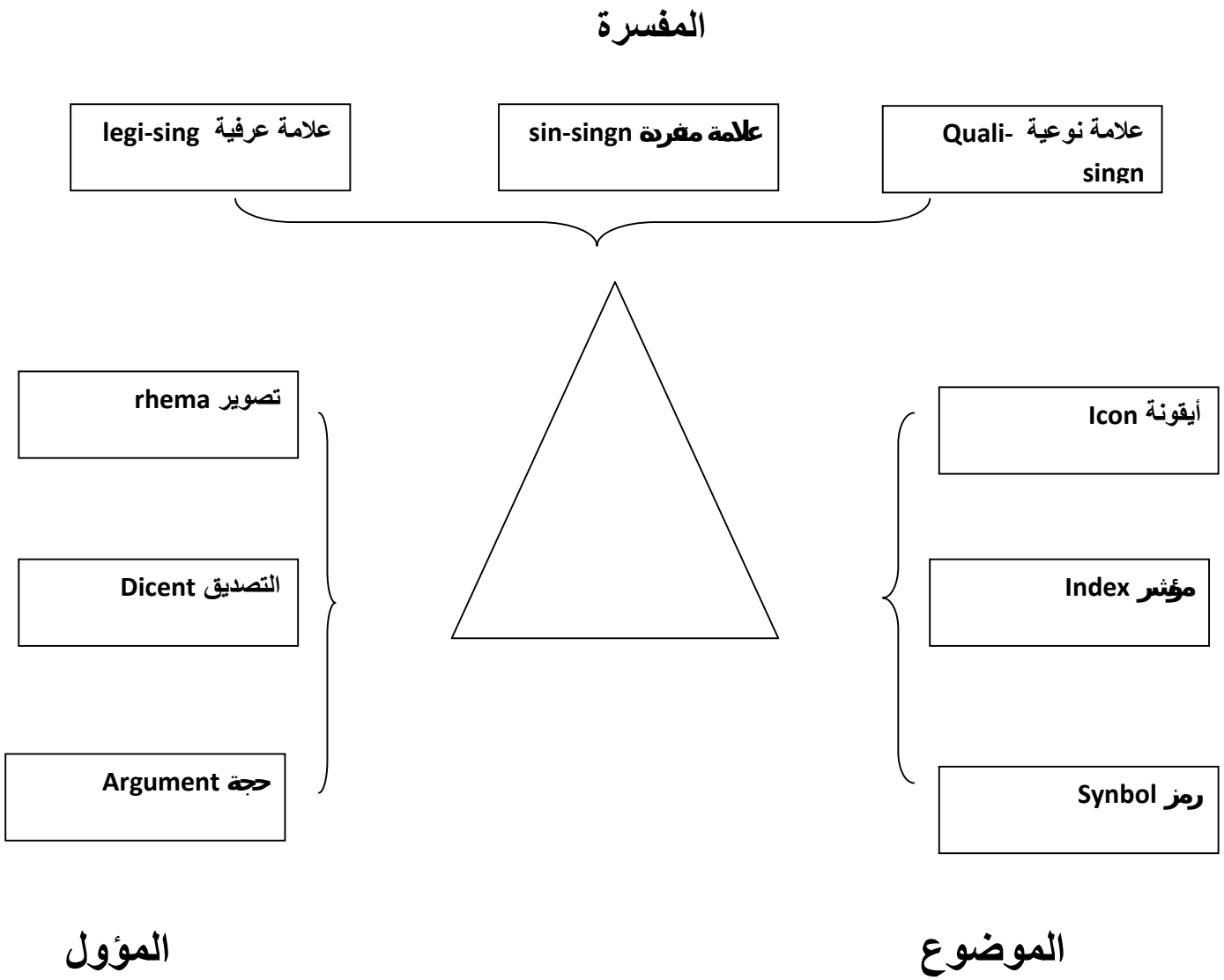
[2]- السيميائية(الأصول ،القواعد ،التاريخ)، آن إينو وآخرون، تر: رشيد بن مالك، ط1،دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2008م، ص 32.

ويعترف "بيرس"peirce يتنوع العلامات وبعدم اختزالها إلى طريقة عمل العلامة اللسانية، فهو جعل مختلف المعلايير تتقاطع ليصل بها إلى 66 نوع من العلامات، وحتى ولو كانت هندسته العامة معقدة جدا، ومتغيرة بلا توقف ، فإن هذا التصنيف لم ينجح في فرض نفسه على الحلقة الضيقة لمفسري : بيرسpeirce.[1]ومن ابرز التقسيمات للعلامة هي كالتالي "[2]

- الأيقونة icon: هي العلامة التي تشير إلى الموضوعية التي تعبر عنها عبد الطبعة الذاتية للعلامة فقط.
- المؤشرindex: هو علامة تشير إلى الموضوعية التي تعبر عنها تاثرها الحقيقي يتلك الموضوعية .
- الرمزsymbol: وهو علامة تشير إلى الموضوعية التي تعبر عنها، ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه.

[1]-العلامتية وعلم النص، منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري (حلب) – دار المحبة (دمشق)، 2009.ص 16-17.

[2]-السيميائية (الأصول ،القواعد ، التاريخ)، آن وآخرون،ص 32.



رسم توضيحي لتقسيم بيرس للعلامة

فبعد أن كانت السيميولوجيا هامشية في القرن التاسع عشر ،ولكن سرعان ما انفجرت في منتصف القرن العشرين وأصبحت تحمل الصدارة في الأبحاث بحيث تستوعب من زواياها عدة مسائل من الفيزياء وعلم النفس والبيولوجيا والتاريخ "[1]،ناهيك عن المواضيع المتعلقة بالأنساق البصرية التي تعتبر من أهم المواضيع المعالجة من قبلها" فهي لا تقوم مقام أي بحث آخر ، وإنما تكتفي بمد يد العون لجميع الأبحاث فتشتغل كرسيا متحركا بهذه الدار، وتلعب دورها في جميع المعارف كما هو الشأن بالنسبة للدليل في كل خطاب"[2] .وعليه فما هي تلك الأنساق البصرية التي تشتغل عليها السيميولوجيا بالموازاة مع النصوص الأدبية ؟

وعليه ما يمكننا الخروج به من هذا المبحث ان للعلامة مجالها الواسع وقد شملت العديد من المجالات والفنون ، لما فيما يخص تحليل الفيلم السينمائي فهو الاخر اشتمل على العديد من الفنون وعليه كيف نحلل فيلم سينمائي تحليلا سيمي

المبحث الثاني :آليات التحليل السيميائي للفيلم

أ. تمهيد :

إن السينما هي تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق اكتمال أو اجتماع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات و هذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا ،" أما الفيلم فهو مبدئيا صور لأشياء تتحول إلى لغة إذا شئنا من الدرجة الثانية ، بمعنى أنها لغة ذات الطابع وخصائص جمالية من النوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى"[3].

[1]- السيميائيات الواصفة ، احمد يوسف ، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر- المركز الثقافي العربي المغرب- الدار العربية للعلوم لبنان، 2005. ص 77.

[2]-درس السيميولجيا، رولان بارث، تر: بنعيد العالي عبد السلام ، ص 25.

[3]- سيميائية الصورة ، قدور عبد الله الثاني، دار الغرب للنشر ، ص 251-252.

فالفيلم باعتباره إحدى الوسائل التي تصور لنا حقيقة الواقع المعاش وآخر لا نعيشه ولكننا نستطيع العيش عن طريق الصورة التي تتجسد لنا ، وكأننا نعيش لحظة بثه ، فهو يعالج كل ما يقع على البال والذي لم يقع بعد، "فالعالم هو كلُ تنعكس كليته في جزء من أجزاء"[1]. فالسينما تصور لنا عن طريق الأفلام جزئيات هذا العالم ، فالفيلم يستطيع معالجة نظام لا نهائي من الموضوعات :"فمن المستحيل تأمل أي شيء تدركه العين أو تسمعه الأذن في الواقع أو في الخيال لا يمكن تقديمه في وسط الفيلم، من القطبين إلى خط الاستواء زمن السرعة الصاروخي إلى النمو البطيء للزهرة أو ومضة التفكير في وجه يكاد ان يكون جامدا إلى ثورات رجل مجنون، ليس هناك حد في المساحة ولا درجة في ارتفاع الصوت، أو سرعة الحركة داخل حركة إدراك الإنسان ليست في مقدور الفيلم أن يقدمها"[2]، وهو بذلك يصنف لنا مواضيع الحياة في جزئيات طابع أكثر دلالة وأكثر رمزية .

فمن الواضح أن السيميولوجيا السينما ستقوم بمحاذاة الواقعية الفيلمية .

ويوضح "ميتز" ان السيميوطوغرافيا هي إضافة إلى كل ما يحيط بالفيلم أي مجموعة أفلام نفسها ،أو مجموع الملامح التي يفترض في الفيلم أنها تميز نوعا من اللغة المدركة بهذا يعين "ميتز" السيموطوغرافيا التي تهم السيميولوجيا مبتعدين عن الموضوعات (إنتاج ، جمهور، شرط الفيلم) فهي تهم موضوع دراسة الاقتصاد أو السيميولوجيا.[3]أي انه اهتم بالمادة التي تقدمها السينما دون النظر لما يحيط بها.

ب. السيميائيات والتلقي الجماهيري:

بين السينما وجمهورها ، ثمة صلة مازالت موضوع بحث، فالمسألة خلاصة علاقة عملية التلقي التي تحمل كثيرا من القرارات، وما هي حقيقة التلقي والمشاهدة ، وكيف هي

[1]-الزمن الأيقوني، كباص عبد الصمد، مجلة علامات، العدد 16 ، 2002.

[2]-النقد السينمائي من المنظور الادبي، شبل الكومي محمد، دط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2003، ص 21-22.

[3]- المرجع نفسه ،ص 76.

تحولات الصورة أثناء تلك المرحلة واقعيا ، ليست المسألة أكثر من كونها آلية عرض ،ثم النسيج الضوئي والصوتي والحركي الذي من خلاله نحاول أن نجد أنفسنا إزاء شبكة من القوى التي تصنع آلية المشاهدة والتلقي قوة الشكل الفيزيائي :السمعي -الحركي ثم القوى الضوء واللون وقوة الأثر السمعي.

فالفيلم لديه مواصفات خاصة جعلته خلال فترة وجيزة جدا قادرا على ان يحتوي مشاعر وأفكار الجماهير، يستطيع الوصول إلى أي مكان وهو أيضا أداة كبيرة لتحدث الشعوب"[1]. وهو ما لم يحدث مع أي فن آخر ذلك لأنه يحتوي بداخله كل الفنون الأخرى"[2] البصرية :الخط، الشكل، والكتلة ، والجسم والنسيج ، مثل الرسم التصوير يستخدم الفيلم التفاعل الدقيق للضوء والظلام ، مثل النحت فانه يعالج ببراعة الفراغ بأبعاده الثلاثة ، مثل "البانتوميتر" بتركيز الفيلم على الصورة المتحركة ، ومثل الرقص :فان لمثل هذه الصور المتحركة إيقاع، وتشبه الإيقاعات المتعلقة للفيلم تلك التي نجدها في الموسيقى والشعر، فان الفيلم يقوم بالتواصل من خلال المجاز والاستعارة والإيماء وشفاهي من خلال الحوار .

وفي نهاية مثل الرواية فان الفيلم يوسع أي يضغط الزمان والمكان ويتحكم في الوراء والأمام وبحرية داخل حدودها العريضة" [3]، ولكن على الرغم من المشابهات يبقى الفيلم متفردا ومنفصلا عن كل الرسائل الأخرى حريته والحركة الدائمة ويسمح بالتداخل المستمر للمنظر والصوت والحركة بان يسمو بالحدود السكنة للتصوير النحت . وبالتعقيد في الجاذبية الحسية كما في قدرته في نفس الوقت على توصيل مستويات متعددة. ويتفوق أيضا على الدراما في قدرته المتفردة على عرض وجهات النظر مختلفة والتعامل مع الزمان والإحساس بالمساحة التي لا حد لها ، وعلى غير المسرحية يستطيع الفيلم أن يتيح لنا تدفقا

[1]-التحليل السيميولوجي للفيلم، محمود ابرقان، دط ، تر :بن مرسلي أحمد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2005، 07.

[2]- فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي، عبد اللطيف رباب ، دار الحريري ، دط ، 2005، ص 37.

[3]-النقد السينمائي المنظور الادبي، شيل كومي محمد، ص 20.

مستمرا يموه ويصغر الانتقالات دون أن يتنازل عن وحدة القصة ، وعلى غير الرواية القصيدة يقوم الفيلم بالتواصل المباشر ليس من خلال رموز مجردة مثل الكلمات على إحدى الصفحات التي تتطلب من الذهن تركيبها لكن من خلال صورة وأصوات محسوسة." [1] وعليه كيف تكون القراءة السينمائية للفيلم.

ت. القراءة سيميائية للفيلم السينمائي

و عليه فمند 1943م عرفت دراسات السيميائية منعرجا متميزا ، ففي نفس السنة صدر كتاب " اللغات و الخطاب "لاريك بويسنس" ،حيث أكد فيه الدراسات السينمائية تعتمد الجانب التواصلي من الخطابات ، كما تجلى هذا الاتجاه أكثر من المؤلف الثاني : التواصل و التعبير اللساني ، كما سار على نفس المنهج كل من لوى .ج.بريطو مع " الرسالة و الإشارات (باريس 1966) و السيميولوجيا(1968) و كذلك "اندري مارتينه" مفاتيح السيميولوجيا (1973).

و قد راى "ايريك بويسنس" ان هدف الدراسات السيميائية يكمن في تبيين طرق التواصل ، ممايفرض على البات قصدية في الخطاب ، و بناء عليه يقسم هذا الاتجاه العلامة الى دال و المدلول[2].

ففن السينما يعتمد في تحليله للظواهر التي يعيشها المشاهد ، و لكن فيما يخص تحليل المشاهد لما يشاهده و يبقى الأمر مفتوح أمامه ، و سؤال الذي يطرح نفسه نقرأ؟او ماهي اليات القراءة للفيلم؟ و على ماذا نعتمد ؟ كما يقول أمبرتو ايكو" ان قراءتنا هي حصيلة

[1]- النقد السينمائي المنظور الادبي، شيل كومي محمد، ص 20- 21 .
[2]- المرجع نفسه ، ص 24.

لجميع التجارب الحياتية التي عاشها و الحصيلة جميع النصوص التي قرأناها ، و اننا عندما ننتج أقوالا لا نغفل غير إعادة ترتيب كلمات في لعبة غير نهائية تولد دائما معاني جديدة"[1]

فالمخرج السينمائي هو أيضا عندما ينتج لنا فيلما سوف يتقي موضوعه من الواقع و من التجارب التي مرت عليه، و أيضا من خلال قراءته للروايات و القصص لتشكل لنا في الأخير جزئية منتظمة من الواقع.

و يقول ايكو": فالكتب تتحدث دائما عن كتب أخرى الى ما نهاية له. و توجد نصوص لا تزال تولد معاني جديدة و لا تزال تتطرس عليها عمليات التأويل في جدلية متواصلة، و كأن الكلمات ليست ألا قناعا يخفي سرا باطنيا لا ينكشف الا لمن أمتلك القدرة على حل شفرته ، و قد لا يمكن للرب وحده "[2].

ث. اللغة السينمائية و الكتابة الفيلمية:

إن اللغة هي التي لنا التواصل و التوصيل و عليه فاللغة في السينما لا يقصد بها فقط اللغة المنطوقة ، لأنه تمت لغات أخرى غير منطوقة كلغة الموسيقى...

فاللغة هي منتوج اجتماعي و عقد جماعي ،حيث يجب على أعضاء المجموعة اللغوية ان يخضع و برمته أذا أراد التخاطب.

أما الكلام فهو نشاط فردي مرتبط باللغة ، فهو يحقق قواعد اللغة ، و بعبارة أخرى : الكلام هو الطريقة خلافا للغة اللفظية التي هي حصيلة العديد من الألسن المختلفة ، اللغة السينمائية المعتبرة أجمالا هي ليست خاصة بمجموعة ثقافية واحدة ، لأنها لا تتضمن أنسقا منتظمة ،مختلفة الواحدة عن الأخر ، كما هي تلك الخاصة بكل لسان (اللغة اللفظية) .

[1]- السيميائية وفلسفة اللغة ن امبرتو ايكو ، تر ك احمد الصعمي ، ط 1، المنظمة العربية للترجمة ،توزيع نركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت 2005، لبنان ص 24.

[2]- المرجع نفسه ،ص :24.

بالإضافة إلى ذلك ، اللغة السينمائية مكونة أساسا من صور ، و هو أعادة انتاج مباشر للواقع ، دون و سما تشرعه (codage) ، و هي غياب البعد الثالث .

مع مستويات التشابهي ، اللغة السينمائية تعرف كمضاعفات للحقيقة ، استنساخات ميكانيكية حقيقة (...) صلة بين دال و المدلول للصورة البصرية و الصوتية و هي تبرره بواسطة التشابه.

و كما يرى أمبرتو ايكو أن اللغة السينمائية تمتلك الصفات المتميزة الشرعات codes التعرف ، التي هي درجات من التشابه ، و من " الأيقونة" في هذا الصدد الصورة السينمائية تمتلك درجة عالية من الأيقونة مقارنة بالصورة التليفزيونية.

أي السينما ليست إذن لغة شرعية ، بل بلعكس هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشرعات ، من بين هذه الشرعات جزء فقط يمكن سينمائيا محضا (الشرعات الخاصة) بينما الخاصة العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسينما (الشرعات العامة).[1]

فالفيلم السينمائي تحركه مجموعة هائلة من القواعد و الفنون منها ما هو خاص بالسينما و منها ما هو خاص بالفنون الأخرى التي تستمد السينما بعضها.

و يذكر المنظرون للسينما أن سيمات النصية للأفلام السينمائية تتمثل في :

- السرد: حبكات متشابهة (أحيانا مأثورة) ، و بنى ، و أوضاع متوقعة ، و حلقات قصصية ، و عوائق ، و نزاعات ، حلوا.
- تمييز الشخصيات: شخصيات تتبع أنماطا متشابهة و أدوارا، و صفات شخصية ، و دوافع ، وأهداف،و سلوك.
- المواضيع العامة الأساسية ، و المواضيع ، أجزاء المواضيع (الاجتماعية ، الثقافية نفسية مهنية سياسية ، الجنسية ، أخلاقية) و القيم.

[1]- التحليل السيميولوجي للفيلم ، ص 17.

- **المحيط :** الجغرافي والتاريخي.
- **الأيقونة :** ترجيع صدى السرد وتمييز الشخصيات المواضيع العامة والمحيطة : مخزون من الصور والأفكار الرئيسية التي أصبحت ذات دلالات ضمنية محددة ، وهذا المخزون هو بدرجة الأولى مرئي ، يتضمن الديكور والزي والمجوهرات ، وبعض المتخصص بادوار معنية (يتحول بعضهم إلى ايقونات) وطرز مالوفة من الحوار والموسيقى والأصوات المتسعة بطابع معين/ والطوبوغرافيا المحسوسة .
- **التقنيات السينمائية:** اصطلاحات أسلوبية او شكلية في العمل آلة التصوير ، وإضاءة ، والتسجيل الصوت ، واستخدام الألوان والتحرير .. الخ . وغاليا ما يعي المشاهدون الاصطلاحات المتعلقة بالمحتوي اكثر من وعيهم .[1]

ويمكن تصنيف وتقسيم هذه السيمات النصية حسب **شرعات الخاصة وشرعات عامة** للفيلم والتي يمكن تحليلها سيميائيا.

الشرعات الخاصة والعامة للفيلم

1. الشرعات الخاصة :

وهي متمثلة في المؤثرات الإضاءة والظلام وكذلك حركات الكاميرا التي تضفي معنى على الفيلم ،لانها تخلق للمتلقي (المشاهد) شعور بالانتماء للظاهرة المشاهدة أمامه.

- **سيميائيات الإضاءة الإعتام :**

للإضاءة بعلاقتها مع الإعتام والدور الكبير في توجيه الصورة السينمائية إلى دلالة محددة . ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما ، هو إثارة معاني

[1]- أسس السيميائية ، تشاندلر دانيال ، ص 270-271.

الخوف و مشاعر الخوف ودلالة الإضاءة التي تهدف إلى اشعار الآخر بالخطر والقلق.

فالإضاءة وهي عنصر مكون للصورة السينمائية تساهم في إبداع دلالة الرعب ،فعندما تأتي الإضاءة الرئيسية للوجه من أسفل يبدو اكثر شراسة فالإضاءة تؤدي دلالة الرعب أو دلالات أخرى هي الإضاءة النظام والتي تخضع للتصرف والتداخل الفكري المنظم من قبل المخرج او المصور السينمائي مثلا التصرف في الإضاءة وجعلها خافتة يخلق جوا قلقا ومخيفا "[1]. كما رأيناه في أفلام الرعب الذي نرى الظلام الحالك فيها ليظهر لنا فجأة هذا المخلوق شبح أو مصاص دماء فنلاحظ ان الإضاءة تاتي من الأسفل وجهة ليظهر هذا المخلوق ببشاعة ليترك في نفسية المشاهد الرعب الدي يعيشه بطل القصة.

حيث أن الأضواء الباهتة للجدران المحيطة المتأرجحة تخلق في ذهن المتفرج شعور بالخوف .

مثلا في مشهد بسيط حجرة نوم طفل مريض ترقبه أمة في يقظة تامة ، فان اضيء هذا المشهد إضاءة خافته فانك تشعر حالا أن الطفل مصاب بمرض خطير ، أما اذا أضيئت إضاءة أكثر إشراقا فانك تحس أن الأزمة قد مرت و أن الطفل سيشفى قريبا، و أي للفضائيين الذين هاجموا كوكب الأرض فنجد الإضاءات في الفيلم كان يغلب عليها الظلمة و تواجدت السحب في كل مكان و دخان النيران ، و لما استطاع في الأخير التخلص من الفضائيين ، ظهرت اشراقة شمس بيوم جديدو أمل جديد ليعيش فيه العالم هادئا بعيدا خن زوار لا رغبة لهم فيه في هذا العالم .[2]

فالاضاءة تلعب دورا هاما في إضاءة الدلالات على الفيلم لأنها تخلق عند المتفرج الحالات النفسية للمشاهد له .

[1]- سيميائيات الصورة ، ص6 22 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 227.

- **سيميائية حركة و موقع الكاميرا :**

لقد ارتبطت مراحل التطور التكتيكي للسينما بالكاميرا و بحركاتها . ففي المرحلة الأولى كانت عملية اختيار بدون تدخل ن بمعنى أن المطمع الأساسي كان تصويرا الأشياء المتحركة فقط ، و استبعاد كل ما هو ثابت في مجال الكاميرا ، ثم في مرحلة ثانية بدأ توجيه الحركة ، و أصبح المخرج محركا للواقع ، يحاول ابراز حركة الأشياء بشكل أكبر مما هي عليه ، و في المرحلة الثالثة تحول المخرج الة حرفي ، و بدأ يستخدم امكانيات الكاميرا ، و توظيفها في الحصول على الحركة جديدة حققها هو شكل مصطنع ، فبدأ بغير الواقع الذي يسجله ، بتحريك العدسات ، استخدام المرشحات الضوئية ، و في مرحلة الرابعة أتجه الى المونتاج ، فحركة الكاميرا تضفي تأثير عاطفيا يختلف كثيرا عن التقطيع الذي يأخذ شكل المفاجئة ، و هي تأخدها من يدنا و تقودها الى قلب الأحداث .[1]

"ان لحركة الكاميرا و مواقعها التصويرية و زوايا دورا مهما و فعالا في تشكيل و بناء وتوجيه دلالة الصور السينمائية" [2]، فنجد التصوير التحتي مثلا تصوير شخصية مهمة في حالة نزول من الدرج فهذا التصوير يساهم في تعظيم و اظهار القيمة التي تحتلها هذه الشخصية[3]، أي و كأن الشخص الذي في الأسفل أقل شأنا أو تعظيم للشخصية النازلة .

و نجد كذلك التصوير الفوقي مثلا و ضع الكميرا من العلى في البيت صغير لعائلة مكونة من عشرة افراد يعانون من حال البؤس و الفقر فهنا وضع الكاميرا يوحي بالاحتقار والتقزيم[4].وهذا ما رأيناه في الفيلم الجزائري عيش باثني عشر بطولة محمد العانقا الذي يعيش في شقة متكونة من غرفتين يصور لنا المخرج وضعية نوم أولادهم التسعة في

[1]- دفتري سينما دوغما،ص 72.

[2]- سيمياء الصورة، ص 266.

[3]- المرجع نفسه،ص 266.

[4]-سيمياء الصورة ، ص 266.

عرفة واحدة ، اذ نرى أن الكاميرا تصور لنا الأولاد من الأعلى ليصور لنا حالة الفقر الحاد الذي يعيشها هذا الرجل . و ان التغيير في زاوية النصوير يحدث تاثير ، و يكسب المعنى دلالة مختلفة ، و يطرح " بيلا بلاش" رأيه في هذا الصدد : أن زاوية التصوير هي التي نعطي كل الأشياء اشكالها ، و اذا صورنا نفس الشيء من زاوية مختلفة فان هذا غالبا ما يعطينا صور غير متشابهة على الاطلاق و هذه هي اقوى وسيلة لرسم الشخصيات يملكها الفيلم[1] ،و يؤكد **جان ميتري تكور** مفهوم حركة الكاميرا بقوله: حركات الكاميرا التي كانت يادئ ذي البدء وصفية اكتسبت شيئا فشيئا دلالة نفسية ، غير مقتصرة في الاستعمال على وصف الأماكن و اقتفاء الشخصيات ،و إنما استخدمت في تحديد مواقعهم و موافقهم النسبية بعضا إزاء بعض ، و في بناء المساحة الدرامية.[2]

و ما يمكن ان نقوله بصورة عامة ان الجانب الصورة الأساسي من العناصر الموصوفة بصورة شائعة في تحليل أي فيلم ، و هو عناصر السرد و الإخراج و بعض خصائص الصورة و انه من النادر ان نصادف او صافا منتظمة للشريطالصوتي لفيلم فسوف نتوقف اذن عند هذه الأدوات التي نصادف بأعلى درجات التكرار[3].

هذه الشرعات (السنن) هي القابلة للظهور في اللغات الأخرى على سبيل النثال الشرعات الحكائية هي غابا مستعارة من الاد و المسرح و المسرودات الأخرى بصفة عامة ، هذه الشرعات يمكن اعتبارها الى حد ما سنمائية لأنها تكون خاصة بصفة قليلة (على سبيل المثال الشرعات الأيقونية ، التي تتعلق ، بالإضافة إلى السينما ، بالغات الصور التالية : الفوتوغرافيا ، الرسوم المتحركة ، الشريط المرسوم او خاصة أكثر : مثال : شرعات تكوين التنظر " السمعي البصري " لا تتقاسمها السينما مع التلفزيون.

[1]-دفتري سينما دوغما، ص 73.

[2]-المرجع نفسه ،ص 73

[3]- سيمياء الصورة، ص 267.

فالفيلم لا يسرب لنا لغة عادية بل لغة مليئة بالمسننات التي يفرزها يفرزها الفيلم في عرض بسيط الذي يظهر للوهلة الأولى انه عرض للأحداث قصة ما مصورة وما يزال البعض يراه على انه كذلك، ويسرب لنا أفكار في أشكال لا تفك رموزها إلا لمن امتلك الوسيلة الفعالة لحل شفرة السنن [1].

وعليه فاللغة كمادة تعبير بينما السنن هو مجموعة علائقية ، نظام تناسبات وإنزياحات، والتي هي تعريف ، وجدت للاستعمال عدة مرات مع بقائها على ما هو عليه من خلال عدة رسائل"[2]

كما يرى أمبرتو ايكو ان السنن التواصلية غير اللسانية على نموذج اللغة (وهذه النقطة هي السبب في أخفاق عدد من لسانيات السينما، وينظم السنن مجموعة من السمات الواردة ، منتقاة على مستوى محدد، سواء اكان ميكروسكوبيا او ما كروسكوبيا ، عدا ان بعض تمفصلات هذه السمات يمكن ألا تخلص تلك السنن ، ويمكن ان يفسرها سنن خفي اخر[3] وقد استخرج كريستيان متز خمسة لغات للفيلم متمايزة عن بعضها البعض ، عن طريق تعريفها الفيزيائي للمادة .

- **الصورة الفوتوغرافية المتحركة :**

إن اهم ما يميز الفيلم عن باقي الفنون هي الصورة المتحركة ، فهي التي تنقل الواقع على شكل صور متحركة وليست ثابتة والصور المتحركة الفيليمة تخضع لمستويين : المستوى التماثل الفوتوغرافي والمستوى الاستتباع القصصي .

[1]-دفتري سينما دوغما،ص 78.

[2]- المرجع نفسه ص 78.

[3]-سيميائيات الانساق البصرية، ص 113

أ. مستوى التماثل الفوتوغرافي :

عندما يتناول المتأمل السيميولوجي للصورة يكون مضطرا في المرحلة الأولى إلى تأكيد على ما يميز ظاهريا هذه الصورة عن غيرها من الصور الدالة : وضعها التماثلي يشبهها المدرك بصفة إجمالية مع شيء الممثل.[1] كما يشير رولان بارث بان الصورة تحمل رسالتين : الرسالة الأولى بدون سنن ورسالة الثانية مسننة ، تنمو الثانية انطلاقا من الأولى [2].

إلا ان السينما تقوم دائما على خداع في خاصية التعيين ، فالتركيب الذي يمثل قاعدة اللغة السينيمطوغرافيا نفسها ، قائم على خداع المستمر، عدة صور متتابعة تمثل مكانا ما من زوايا مختلفة وتظهر وكأنها توفر صورة وحيدة للمكان.

ويوضح المثال الذي قدمه ج.ب .ليبيل فيما يتعلق بإنتاج مشهد فيه شخصيتين ، ان يضطر إلى تصوير دون أن يكون بإمكان المخرج ان يجد أمامه الشخصين معا اللذان يلعبان الدور ، فيقوم بتصويرهما منفصلين (وقد تطول المدة الفاصلة بين عملتين التصوير) ويكرر مرتين. [3]وقد يحدث هذا عندما يتم تصوير دور توأمين في لقطة واحدة فيطر المخرج تصوير شخصية واحدة مرتين .

ب. مستوى الاستتباع القصصي :

ان الصورة الفيلمية ليست صورة للعام لكنها فقط صورة لوجه من أوجع العالم " خاصية التبنين للتعيين) فهي لا تدل على شيء خارج المعنى الذي يضفي عليها من طرف الخيال الذي نجد أنفسنا قد ادمجنا فيها.ويقدم جان ميتري مثالا: يقول : نرى في تصميم جمالي ، نظارة من النوع النظارات الأنفية ، محكومة بفتحتها، تتأرجح في نهاية شريط

[1]- مدخل إلى سيميولوجيا الصورة- ،ص80.

[2]-المرجع نفسه ،ص 81

[3]- سيميولجيا الصورة ، ص 81.

نحاسي . ماذا يمكن أن تقول هذه الصورة المعزولة عن سياقها؟ لا شيء ، سوى انها نظارات من نوع خاص جدا تتدلى نهاية شريط نحاسي ، ولكن الحال أن هذه النظارة يمتلكها الدكتور "سيينورف " طبيب المركب رأيناه يلعب بها طيلة المقاطع الفيلم .. أصبحت نوعا من العلامة الدالة على شخصيته، من ناحية أخرى ، بلغنا بمشاهد ثورة بحارة بوتمكين ، وهي ثورة ألقى فيها بالضابط في البحر ، وبينهم الدكتور سيينورف ، وهنا قدمت للمشاهد قراءة أخرى وهو اخفاق الطبقة البورجوازية التي رمي بها خارج المركب .

ونرى إذن بأن الصورة الفيلمية يمكنها أن تدل على شيء غير ما تعرضه ، وحتى وإن كانت تفعل ذلك من خلال ما تعرضه أو على الأقل ما لا تعرضه ، ان الرسالة المعنية ، الرسالة الحرفية ما هي سوى عنصر للفيلم ، ذلك أن حقيقة عمل الفيلم ما هو معروض ، ما هو معين لكن ما هو مدلول وما هو معبر عنه هو نتيجة لسلاسة من الارتباطات ، من علاقات الاستتباع في نظام معقد ، نظام الفيلم [1].

- **الصوت اللفظي :**

اخرج الصوت الفيلم من عالم الظلمة من صمته الأولى الى ميدان مفتوح من العرض المباشر للواقعية [2]في بدايات الفيلم السينيمائي كانت تستخدم عبارات مكتوبة مثبتة ليتمكن المشاهد من فهم القصة ، و لكن التلفزيون ناطقا مند البداية ، و كانت الصورة الثابتة ترفق دائما بمفتاح. يظهر بوضوح ان الرسالة اللسانية تحتفظ اليوم بأهميتها . لكن ماهو دورها بالضبط وظيفتها ، بالنسبة للصورة ؟

ميز فيها بارث بصفة أساسية وظيفتين : وظيفة الترسيخ ووظيفة الربط .

[1]-مدخل إلى السيميولجيا، ص 83.

[2]- الفيلم والجمهور،ص 49.

ان وظيفة الترسيخ اللساني تقوم على توجيه القارئ او المشاهد نحو المدلول محدد، نوع من المعنى الذي لا تستطيع الصورة أن تبلغه وحدها. هناك نوع التعددية المعنية للصورة التي تحددها . ووظيفة الترسيخ واضحة بشكل خاص في الحالة التصوير الصحفي حيث يوجه القارئ نحو المعنى ليس فقط بمفتاح مباشر ، لكن أيضا بعنوان أو حتى اسم الجريدة الذي يمكنه ان ياثر في تأويل الصور تقوم وظيفة ربط الرسالة اللسانية المصاحبة للصورة على إعانة هذه الأخيرة في إنتاج معنى يتكون من المستوى أعلى ، هو مستوى خطاب القصة المروية و في هذه الحالة ، الصورة و الكلام هما في علاقة تكاملية ، انها في اغلب أحوال الفيلم اين الحوار المدرك جيدا لا تقوم وظيفة على توضيح الصورة، و تحديد معناها ، و لمنه على جانبها يدفع بالحدث الى الأمام مضيفا إليها دلالات لا توجد فيها.

و لغة تتمثل في الكلام المنطوق ، و الكلام المنطوق كما نعلم هو معطى فردي قد يدخل فيه عدة ألسن في الحوار الواحد و هذا ما نلاحظه في الأفلام .الجزائرية التي تحمل حوارتها العديد من الألسن (الفرنسية ، الإنجليزية ، و الأسبانية) بالإضافة الى الدرجة الجزائرية .

الضجيج **:** ان الضجيج الفيلم لا يمكن ان يكون مجرد انتاج للعالم بكل بساطة ، مجرد ضجيج خارجي . و هذا النوع من الضجيج هو قليل جدا . انما مهمل من اشكال الضجيج أكثر أهمية لدرجة أنها تهدد بزعزعة الحوار ، و هناك ضجيج اخر عملية تضعيف (الكلام مثلا).

الفيلم يحتاج لأصوات مصاحبة للحوارات و الصورة لكي تقترب من أن تكون واقع مشاهد ، كما يذكر ليبيل :" إن الأصوات في السينما ليست مجرد ضجيج، لكنها دلائل خاصة بالخيال الفيلمي" يمكننا أن نضيف بأن الأصوات ، هذه العناصر السمعية هي غير مقبولة في العالم المبني للصورة في حدود التي تدعم فيها انسجام التلقي اليصري.

يمكننا أن نضيف بان الأصوات . هذه العناصر السمعية هي غير مقبولة في العالم المبني للصورة في الحدود التي تدعم فيها انسجام التلقي البصري.

و عليه فالضجيج لا يكون معطى فردي بعيد عن المعنى (الدال) بل يكون صاحب للدلالات الأخرى التي تكون اما صورة مثل صورة الشارع مصاحبة لها ضجيج السيارات و الباعة المتجولين ... أو مع ضجيج اخر أو موسيقى أو صوت لفظي ك الصراخ مثلا اذن هناك علاقة توافقية صوتية مع مجموع النسيج الصوتي اللفظي للفيلم و علاقة توافق دلالية عامة.

الموسيقى : يوضح باستمرار تعارض بين امكانيين لاستعمال الموسيقى في السينما:

1. علاقة التكرار بين الموسيقى و العناصر الأخرى الصوتية و البصرية ، تهدف الموسيقى لتصوير المحتوى من خلال نظام تعادل يبث حالات نفسية معينة" [1]، فهي تستخدم كعامل مصاحب في سبيل التأثير الدراماتيكي مثلا كما يحدث في الأفلام الدرامية التي تغلب عليها الحزن فتستعمل موسيقى حزينة لتعزز دلالة المشاعر الطاغية على المشهد الدرامي ، " أو كأن تستعمل نغمت الكمان في المشاهد الحب النغم النحاسي و القرع بالنسبة للانقضاض).[2]

2, أو علاقة تناقض ، بحيث تستعمل الموسيقى لتناقض مع الصورة (الموسيقى الأكورديون السارة في مشهد جنازة).

3. و قد تعمل الموسيقى الى تغير مشاعر المشاهد من حال الى أخرى ، أو ما يسمى بالتوقيت العاطفي ، كما يحدث للأوتار الموسيقية التي تلمس قليلا فيلم الرجال التسعة لهاري وات ، و ذلك حين يحوله انتباه فجأة الى جثة زميل لهم ممدود إلى الأرض بعدما اشتبكوا

[1]- الفيلم والجمهور،ص 85.

[2]- الفيلم والجمهور،ص 85.

في معركة حامية مع الأعداء , ان الأوتار الموسيقية لتضرب على القلوب حيثما تتغير الحالة من الحماسة الى الحزن . و لكن تستعمل الموسيقى في هذا العرض الخاطف خلال الأفلام ، لتكون بمثابة نقطة التحول بين المشاهد المتتابعة (كما في أفلام الجرائد و الاخبار) ، و لكنها تستعمل في الكثرة الغالبة لتحقيق التغير السريع في العاطفة لدى المشاهد ، و مرد ذلك هو أنه من الممكن تحقيق هذا التعبير عن طريق الاذن بسرعة تفوق تحقيقه عن طريق العين[1].

و يقول ج. ميتري : بأن الموسيقى إجمالا ليست تعليقا على الصورة ، لا تعكس التعبير اللفظي ، لا تدعم إيقاعه ، الا في حالات استثنائية . ليست أيضا تقصد لذاتها أو تدل على نفسها . ان الموسيقى جيدة في الفيلم يمكن ان تكون خالية من بنية موسيقية مقبولة ، فهي متمتعة بها في الفيلم ، تدخلها في لحظة معطاة له دلالة لا أكثر و لا أقل ، لكنها تكتسب كل قوتها عندما تضاف لعناصر أخرى ، الصورة و ضجيج و الكلام [2]

- سنن الفيلم:

ان اندماج الرسالة لفيلم يفترض سيطرة لهذه اللغات الخمس , غير ان معرفة هذه اللغات الخمس تفترض التعرف و لتمكن من عدة أنظمة للدلالة ، من عدد من السنن حيث أغلبها ليست تخصيصا سينيماطوغرافيا.

اكتشاف السينما الحديث نسبيا ، الضعف النظري للدراسة التي ركزت لها ، القوة تأثير الواقع الذي تنتجه و الفارق الظاهر بين وسيلة التعبير هذه أو أخرى . كل ذلك سمح لفترة طويلة بالاعتقاد بأن السينما هي لسان جديد ، من كل قديم ، يستخدم وسائل خاصة به، فهو يستمد من الفنون الأخرى تقنياتها ووسائله لان يبقى متميزا بالإضافة سنن الفنون الأخرى .

[1]- الفيلم والجمهور،ص 53.

[2]- المرجع نفسه ص 85.

لذلك لم تكن الاسينماطوغرافيا تعمل في ميدان خاص . فهي من هذه الناحية تمثل جزءا من لغات غنية مثل الأدب ، المسرح ، النحت ، الرسم ....الخ ، بحيث هناك بالنسبة لها مما يشكل الحياة الثقافية و الاجتماعية ما هو غريب عنها . ان السينما في واقع و بصفة مسبقة بإمكانها أن تقول كل شيء ، فهي مفتوحة لجميع الرمزيات ، لجميع المشاكل أو لكل تقليعات اللحظة الراهنة بالنسبة لجميع الأيديولوجيات (حتى و أن كان البغض منها لأسباب تاريخية اقتصادية و سياسية ظلت تتردد باستمرار) 1.

فسينما تستورد عدد هائل من المدلولات التي يمكن العثور عليها في الحياة الثقافية ، وعليه في الحياة الثقافية (كلباس الذي يدل على اللياقة الاجتماعية) وعليها ان تخضع الدراسة التي لا تنحصر في دراسة السنن الخاصة بها فقط بل تتعدى ذلك إلى ان تتعلق بكفاءات مختلفة في مجالات متعددة سلفا(علم الاجتماع، تاريخ، علم الجمال)

فالتحليل للسينما صارم وواقع بين نارين:من ناحية الرغبة في بيان أهمية الوقائع غير السينماطوغرافية ، ومن ناحية أخرى استحالة المعالجة العلمية للوقائع ، للظواهر التي يفتقد للكفاءة الضرورية لمعالجتها .

لهذا يمكن أن نوضح ان هناك لغة سينماطوغرافية الخالصة ، التي عرفناها سابقا من كريستيان ميتز مجموع الملامح التي نجدها في الفيلم ويفترض أنها تميز لغة ما يتم الإحساس والرسالة الجمالية لكل فيلم خاص .

ويقصد باللغة السينماطوغرافية ، مجموع النظم السينماطوغرافية الخامة التي تنظم في الخطاب في نمط خاص، وعناصر مستمدة من أنظمة ثقافية أخرى ، كما يستخلص بوضوح كريستيان متز " ان كل فيلم هو ميعاد لقاء إنتاجي(قد تتفاوت إنتاجية ما بين السينما وغير السينما :بين السينما والعالم كما كان يقول أحيانا ولكن بشرط إن يقصد بعالم مجموع متنوع جدا من التجسيدات والأنظمة الثقافية حيث النقطة المشتركة الوحيدة هي عدم تشكلها عن طريق السينما.

السنن غير الخاصة :

هنالك سنن تبقى غير خاصة بالسينماطوغرافيا إلا أنها تدخل في تكوين الأفلام ، نستطيع في هذه الأثناء ذكر أهميتها وأكثرها إجرائية لتحليل الأفلام

سوف نتمسك بأربعة مبادئ وهب أكثر إجرائية لتحليل الأفلام :

1. السنن القابلة للتلقي والتي تتدخل في مستوى التلقي البصري .

2. إن القصة الانطلاق لكل تفكير سليم في فضاء الفيلمي يتمثل في الاعتراف بالطابع النفسي والاجتماعي للمنظور . ليس هناك قانون ثابت يناسب حقيقة الطبيعة ، ولكن نتيجة بعض أبحاث النهضة وبشكل تطبيقي ثم تمثيل العالم الخارجي من خلال احتجازه في شبكة من الخطوط المتباعدة ، وأخذت السينما على عاتقها مبادئ الرؤية الأحادية المدركة في عصر النهضة .

المبحث الثالث:تعريف سينما دوغما

1. تعريف دوغما :

أ. على المستوى الأخلاقي :

الدوغمائية (الجمود العقائدي، الاعتقادية ،الوثوقية ،القطعية dogmatism من اليونانية dogma – رأي –الموضوعية ،قرار) التأييد الأعمى لمبادئ أو مطالب مذهب أخلاقي ما – بدون إمعان النظر فيها،وبدون دراسة الحالة الملموسة ،التي تحقق فيها ،وبدون مراعاة العواقب الاجتماعية ،التي قد تنجم عنها.

وهي ظاهرة اجتماعية تعود إلى الفيتيشية الأخلاقية ،التي تميز الأخلاق المسيطرة في المجتمع الاستغلالي ،التي تبذل شتى الجهود للتستر على مغزاها الاجتماعي

،وهي سمة مميزة للوعي الأخلاقي المحافظ لدى الطبقات التي ولي عهدها ،والتي تقف ضد التقدم الاجتماعي والتحويل الثوري للمجتمع.[1]

ب. **المستوى الفلسفي والعلمي** :

تعرف دوغما بأنها اتجاه في التفكير مبني على مفهوم حتمي لا يمكن تغييره ،فحتى المقولات العلمية تحال إلى الكتاب المقدس ،بمعنى وجوب التطابق بينهما.

ومن ثم فإن أي ظاهرة كونية أو نتيجة علمية ترد إلى نص ديني ،حتى لو ثبت بعد مرور الوقت عدم صدق الاكتشاف أو التجربة ،وان شيئا ما مغايراً هو الصحيح ،فإنك ستجد له أصلاً في النص الديني أيضاً !!

إن السمة المميزة للدوغمائية هي الإيمان الأعمى بعصبة هذا الشخص أو ذلك ،هذه النصوص أو تلك ،والدفاع عن الآراء العتيقة (و احيانا الخاطئة منذ الأصل) أو الموضوعات غير المبرهنة .و الدوغمائية أمر مميز لكل دين . أما في الفلسفة فتأتي انعكاسا للتفكير الميتافيزيقي.[2]

1- السينما الدانمركية:

- ان الدانمركيون قوم منبسطون ،و أهل نظرة بهيجة إلى الشراب والجنس.
- ويقال إن الأفلام الدنمركية لا تعرف مشاعر القلق ،والإحساس بالإثم الروحي.
- السينما الدنمراكية لم تكن لها جماهرية منذ بدايتها ،وركزت جهودها في ميدان الفيلم التسجيلي ،اذ يرى "آرثر نايت":آن السينما الدنمركية تهتم فقط بالمستوى الفني

[1]-ايمان عاطف ،دفتري سينما دوغما ،اكاديمية الفنون ،2005، ص:19.

[2]- دفتري سينما دوغما، ،ص:20-21.

الرفيع ،وتتجاهل تماماً أفلام الإثارة ،الأفلام التجارية التي تعتمد على جنس والعنف والجريمة ، وهي الخواص التي تجيد استغلالها صناعة السينما في الدول الكبرى .

- يرى المخرجون التسجيلين إن السينما تعالج ما هو واقعي (الناس،الأماكن،الأحداث الحقيقة) لذلك هم يعارضون اهتمام المبالغ فيه بالتكوينات الجمالية و الإضاءة وحركة الكاميرا ،ويرون أن الجمال يكمن في تسجيل الحدث الأصلي ،وان الأفلام يجب أن توحي بالعشوائية الظاهرة في الحياة ذاتها وان تكون ثورية في استخدامها للتقنيات وليست تقليدية ،إضافة إلى مضامين التي تعالجها بشرط أن تهيئ الهرب من الحقيقة ،بل تدفع إلى مواجهتها ،فالمادة الخام للسينما يجب أن تكون ذلك العالم المادي ،والأماكن ،والناس الحقيقيين .[1]

2. قواعد الدوغما (قواعد العفة):

قام تيار "دوغما95" في مارس عام 1995 على يد أربعة مخرجين من كوبنهاجن هم المخرج **"لارس فونتريير"** **lars vontrier** رائد الحركة ،و " توماس **فنتربرج"** **thomas vinterberg** ، وانضم إليهما كل من **كريستيان لفرينج** **kristain levring** و **"سورن كراج جاكوبسن"** **soren kragh hocobsen**، فقد وضعوا عشرة قواعد أطلقوا عليها "قواعد العفة vow of chastity ،وكان شعارهم " معارضة عدة اتجاهات في السينما اليوم "وهي تعد أول تيار سينمائي يظهر كلية من مدرسة فيلم واحد، وهي المدرسة الدنماريكة.[2]

وتنصل قواعد العفة على ما يلي:

[1]-ينظر، المرجع نفسه،ص 37،38،39.
[2]- المرجع نفسه ، ص :40-41.

1- يجب صنع الأفلام في المواقع الفعلية ، ولا يجب إحضار أي إكسسوارات أو ديكورات مصنعة ، وإذا كانت هناك ضرورة لقطعة أثاث أو شكل ما أو حلية بعينها ضرورية لقصة الفيلم ، يتم اختيار الموقع الذي يمكن إيجاد هذه القطعة فيه.

2- لا يجب على الإطلاق إنتاج الصوت بعيدا عن الصورة و العكس ،ولا يجب استخدام الموسيقى إلا إذا كانت ضمن المشهد الذي يصور.

3- يجب أن تكون الكاميرا محمولة يدويا ،ويسمح بأي حركة أو ثبات يدوي ممكن ،ولا يجب أن تقع أحداث الفيلم في المكان الذي تقف فيه الكاميرا ،بل في المكان الذي تحدث فيه الحركة.

4- يجب أن يكون الفيلم ملونا ،الإضاءة المعدة خصيصا غير مقبولة (إذا كانت الإضاءة ضئيلة جدا بهدف التعريض يتم حذف المشهد أو إلحاق لمبة واحدة بكاميرا التصوير).

5- ممنوع استخدام المؤثرات البصرية أو مرشحات الصورة.

6- لا يجب أن يحتوي الفيلم على حركة ظاهرية (لا يجب إظهار جرائم القتل ولا الأسلحة).

7- يمنع أي اغتراب زمني أو جغرافي (لكي يمكننا القول أن الفيلم يحدث هنا والآن).

8- أفلام النوع المحدد genre(الجينري) .

9- يجب تحويل الصورة النهائية إلى 35 ملم، مع نسبة عرض للصورة تبلغ 3:4 أي لا تكون صورة عريضة (16:9).

10- لا يجب وضع اسم المخرج في التوترات فالفيلم ملك لصانعيه وممثليه وليس إبداعا خاصا للمخرج.[1]

ورغم استمرار جماعة دوغما لمدة عشر سنوات ، حيث حلت نفسها في عام 2005، إلا أنها فشلت في تحقيق الأهداف التي قامت عليها ، مع أن أنصارها والمنتمين إليها أنتجوا عشرات الأفلام تحت رايتها و بشروطها ، إلا أن قليلا جدا من هذه الأفلام التزمت بهذه المواصفات ، أثناء ميثاق الجماعة وبعد حلها ،وعلى رأس غير الملتزمين مؤسسها المعروف بجنوحه وميله للغريب لارس فون تيرير، كان آخرها فيلمه الصادم للغاية (نقيض المسيح) ، حيث بدا الالتزام بهذه الطريقة غير مناسب لصنع فيلم درامي حقيقي ومؤثر وجذاب.

[1]- http://doc.aljazeera.net/followup/2011/05/201151710229756139.html
حسام الدين السيد، **الثورة تسقط دوغما الصورة** ،ت ن:2008/05/17 ، الجزيرة الوثائقية .

الفصل الثاني
التحليل السيميائي لفيلم "الحفلة"

المبحث الأول: بطاقة فنية حول المخرج والفيلم.

المبحث الثاني : التحليل السيميائي للبعض مقاطع الفيلم

الفصل الثاني: القراءة السيميائية لفيلم "الحفلة "

المبحث الأول : بطاقة فنية حول المخرج والفيلم

بطاقة فنية عن المخرج :

توماس فنتربيرغ ، من مواليد 19 مايو 1969 في كوبنهاغن ، وهو مخرج وكاتب سيناريو ومنتج للسينما الدنماركية.هو واحد من مؤسسي Dogme95.

بعد أن كان أصغر طالب في المدرسة الوطنية للدنمارك ، وقع توماس فنتربيرغ على فيلم في عام 1993 الجولة الأخيرة ، وهو فيلم قصير اسمه أوسكار في العام التالي. في نفس العام ، صنع فيلمًا قصيرًا آخر (الفتى الذي كان يسير إلى الخلف) ، وهو الفائز بجائزة الجمهور في مهرجان كليرمون فيران. ثم تغير مساره واقلع عن تقليد الأفلام الانجليزية فراح يؤسسه هو وصديقه لارس فون ترايرء أسس حركة الميثاق دوغما 95، ردا على الافلام الناطقة بالانجليزية فائقة تنسيق والسعي إلى العودة إلى شكل من أشكال الفن أكثر واقعية ومعبرة.

يتبع الدانماركي على تحقيق أول فيلم روائي طويل له بعنوان The Heroes ، وقائع الأب وابنته التي رحبت بها في الدنمارك والتي ستصدر في عام 2008 في فرنسا. في عام 1997 ، اكتسب شهرة دولية مع Festen ، أول فيلم "Dogme" الذي يورد لقاءًا عائليًا مأساويًا. والفيلم الذي لا يحمل اسمه في الاعتمادات لاقى استحسانا كبيرا من النقاد بما في ذلك حصوله على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في كان عام 1998.وهو مدونة هذه المذكرة،[1] ويمكن تلخيص جملة الأفلام التي اخرجها في ما يلي:

الأفلام الروائية	أفلام قصيرة ومقاطع
1996: (The Heroes (De største helte 1998: فيستن 2000: الكذبة الثالثة 2003: كل شيء عن الحب 2005: عزيزي ويندي 2007: رجل يذهب إلى البيت (في Mand Kommer hjem) 2010: Submarino 2012: الصيد (جاجتين)	1993: Sneblind 1994: الجولة الاخيرة (دا) (Sidste omgang) 1996: الصبي المشي للخلف (دا) 1999: لا يوجد مسافة يسار للتشغيل (Blur video clip) 2008: اليوم الذي لم يأت (فيديو كليب من Metallica)

[1] http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-21630/biographie/

2015: بعيدًا عن الحشد الهائج (بعيدًا عن حشد ماكدونالد) 2016: المجتمع (Kollektivet) 2017: كورسك	

جوائزه :

الجوائز :	السينما العالمية:
1998: جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي في Festen 2008: جائزة الفيلم الأوروبي: الجائزة الفخرية الأوروبية ـ المساهمة الأوروبية في	2012: جائزة لجنة التحكيم المسكونية في مهرجان كان السينمائي للصيد 2012: مؤلف السيناريو الأوروبي مع توبياس ليندهولم في جائزة الفيلم الأوروبي للصيد[1]

بطاقة فنية عن الفيلم :

فيلم (festen)The Celebration)

الإخراج:توماس فينتربيرج Thomas Vinterberg

السيناريو: توماس فينتربيرج Thomas Vinterbergو Mogens Rukov.

[1]- ويكبيديا

التصوير: انتوني دود مانتل Anthony Dod Mantle .

الموسيقى : لارس بو جينسين Lars Bo Jensen .

المونتاج: Valdís Óskarsdóttir .

الانتاج: Birgitte Hald و مورتن كوفمانMorten Kaufmann.

تاريخ الاصدار: 1998

النوع: دراما

المدة: 105 دقيقة

التنسيق: اللون - 1.33: 1 - Dolby SR - فيديو PAL

قائمة الممثلين :

1. ولريش تومسن Ulrich Thomsen.(Christian) الابن كريستيان.
2. Henning Moritzen (Faderen).الاب
3. توماس بو لارسن Thomas Bo Larsen (Michael).الابن الاكبر ميشال.
4. Paprika Steen (Helene).الاخت هيلين
5. Birthe Neumann (Moderen – Else)).الام
6. ترين ديرهولمTrine Dyrholm (Pia) . عاملة مع طاقم الخدم .
7. Helle Dolleris (Mette).زوجة ميشال .
8. تريز غلانTherese Glahn(Michelle)). عاملة مع طاقم الخدم

9. Master of Klaus Bondam... Toastmasteren Ceremonies -)).المشرف على الحفل

10. بيارني هنريكسن) .Bjarne Henriksen) Kokken – Kim. الطباخ

قصة الفيلم :

يريد رب الاسرة أن يحتفل بعيد ميلاده 60، فيدعو جميع أفراد عائلته و أبنائه و أصدقائه ،كريستان ابن العائلة البكر والتوأم لأخته ليندا يحضر للحفل وفي نيته كشف حقيقة والده الذي قام بالتعدي عليه جنسا هو و أخته التوأم وانه كان احد الاسباب المباشرة في انتحار ابنته ،ويتهم والدته بالنفاق فبالرغم من انها علمت فعلت زوجها مع أبنائها إلا أنها بقيت معه ولو تمنعه .وثم كشف الحقيقة عن طريق كريستيان ورسالة ليندا التي تركتها مخبأة .

القصة هل هي حقيقة ؟

✓ لم يذكر ذلك ، ولكن الفيلم تعرض إلى العديد من القضايا الحساسة التعدي الجنسي على المحارم ،العاطفة المزيفة ،العنصرية (الغناء ضد السود والهنود)، الخيانة الزوجية ، والشدود الجنسي الإشارة الى منظمة الماسونية التي كانت اجتماعاتها أكثر سرية عن يومنا هذا.

ولكن أي من هذه القضايا أراد المخرج أن يبرزها؟وكيف صور لنا المجتمع الدانيماركي؟

الفكرة الرئيسة المحركة لأحداث الفيلم هو كشف كريستان حقيقة والده المزيفة .والسؤال المطروح لماذا الان بعد مرور تلك السنين؟ .

✓ إن إفصاح عن هذا السر ليس بالأمر السهل حتى بينك وبين نفسك.انه شيء مؤلم للغاية ،التعدي على المحارم ومن قبل الوالد أمر مشين بل حقير .

فكيف و إن أريد الإفصاح عنه أمام الأهل و الأصدقاء .إنني لا افضح الفاعل(احد أعضاء المنظمة الماسونية ،اب لأربع أطفال ،زوج محب لزوجته ،إنسان محب للأسرة والاجتماعات العائلة ولا يضيع أي مناسبة ...)بل أوجه لنفسي أصابع الاتهام بالجنون والكراهية من قبل العائلة بمحاولتي تشويه هذا الرمز و(الأب المثالي). و إذا ماذ فضحت ماذا سأكسب ؟

✓ لقد أراد ان ينزع القناع المزيف الذي لطالما لبسه والده الذي كان يدعي حبه لأهله وأبنائه ولكن نسي فعلته الذي كلفت حياة ابنته ليندا .والذي كان السبب في انتحارها .قتل روحها وهي طفلة .وجسدها وهي شابة .

كان موت ليندا.اكبر دافع لكشف حقيقة الوالد .

ولكن هل كانت القصة الرئيسة هي الوحيدة التي عرفت بهذا المجتمع من خلال هذه العائلة ؟

القضايا المطروحة في الفيلم :

1. كانت العائلة في حالة فوضى . إننا نعلم أن الاجتماعات العائلة تزيد العائلة ارتباطا وتماسكا .إلا أننا من أول مشهد (ميكل وزوجته في السيارات) نلاحظ الأنانية ،والوحشية في معاملة ميكل لزوجته وأولاده .وفي مشهد اخر صراخه مع زوجته بسبب عدم إحضارها للحذاء الأسود حالة من الصراخ الهستيري تشعرك بالغضب الشديد .

2. رد فعل الضيوف عندما كشف كريستان حقيقة والده قابلتها بعض الاستغراب لحد انك تقوم .لا حياة لمن تنادي .لم يبالوا بالقضية لا تعنيهم .كما قال احدهم جئت الى هنا

لأرفه عن نفسي تكفيني حالة الاكتئاب التي أعانيها.هنا تطرح السؤال ما فائدة تلك الاجتماعات العائلية ؟ هل هي تعبر عن التماسك الأسري ام النفاق الأسري ؟

3. "ميشال" عاملة في الفندق. أقامت علاقة مع ميكل وأصبحت حامل ولكنها تعلم ان طفلها لن يقبل من والده بل سيطلب التخلص منه ،و لهذا أجهضته .هل الإجهاض لم يعد جريمة في حق الإنسانية ؟

4. "بيا "موظفة هي الأخرى ، تعرف العائلة منذ الصغر ، أثناء الاحتفال نلاحظ تودد إحدى أقارب العائلة اليها محاولة تمرير رسالة لها. انها تعجبها وتريدها(اقامة علاقة) .لكن بيا تقابل الطلب بابتسامة فيها نوع من التهرب .

5. العنصرية ،هي اقرب للنازية التعصب للزنجي والهندي اغنية انشدها الجميع دون استثناء ...

" كان يتكلم بشكل مضحك وغريب... ويملك خاتماً داخل أنفه" ... "سألته من إي الأنواع أنت ؟"

" لماذا ساقيك مغطاة بالقطران" ... " أبتسم وقال: تبدو كأنها أغنية الكريسماس....رأيت هندياً في الآونة الأخيرة..." وجهه أحمر يحترق" ...." ويتكلم بشكل مضحك...

الزمكنة :

المكان :

1) الطريق المؤدي للبيت والفندق .

2) الفندق ،الغرف الحمامات المطبخ ساحة الفندق الصالون المكتب القبو .

3) الغابة .

الزمان:

جرت أحداث الفيلم ما يقارب 24 ساعة ،الصباح موعد وصول الضيوف .والترحيب بالجميع .وقت العشاء والذي بدا على الساعة 6 مساءا،الليل (توجه الجميع للنوم .مشاجرة ميكل مع والده .ثم الصباح الباكر وتناول وجبة الإفطار).

المبحث الثاني : التحليل السيميائي للبعض مقاطع الفيلم

ان تحليل الفيلم السينمائي يتم وفق عدة مستويات في المقطع الواحد وذلك بالجمع بين سيميائيات الصورة الفوتوغرافية والتتابع القصصي وزاوية الكاميرا بالإضافة إلى ديكور والازياء والطعام ..) إلا أننا اخترنا تقسم الفيلم إلى مقاطع وكل مقطع نقوم بتحليل جزئية منه ، وهذا حسب أكثر شيء مسيطر او ظاهر وموجه ومؤثر في سير حركة الفيلم.

المقطع الأول : تحليل سيميائي لحركة الكاميرا

سنحاول من خلال المقطع الأول الذي يمثل المشاهد الأولى للفيلم برصد سيميائية حركة الكاميرا، والتي كانت مختلفة حسب طبيعة نوعية السينما المتمثلة كما سبق الذكر بسينما دوغما التي تصور بنوعية كاميرا dvوالمحمولة باليد .

شريط الصورة				شريط الصوت		
رقم	مدة اللقطة	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت أو الحوار	المرثرات

اللقطة				الموظفة		الصوتية
1	30ثا	ثابتة	حقل ، طريق طويل ، كريستيان يمشي ويتحدث عبر الهاتف	/	كريستيان يتحدث : نعم انا هنا، وصبت هذا الصباح ، ماذا، اغتسلت؟ لقد حلقت ذقني في المطار ، انا بخير انظر حاليا إلى الحقل الممتد في ارض والدي	/
2	16ثا	الكاميرا قريبة من وجه كريستان وتتحرك حسب تحركاته	كريستيان يتحدث عبر الهاتف ويلتف من حوله	/	تجعلني أرغب في العودة نهائيا ولكن ذلك امر معقد سوف احضر نعم اعتقد انها ستكون مفاجأة ماذا الإشارة ضعيفة	/
3	9ثا	زاوية مقربة وحركتها بانورامية	كريستنا ينهي المكالمة ويضع هاتفه في جيبه ويواصل المشيء حامل حقيبته	/	حسنا.. وداعا	/
4	48ثانية	الكاميرا مثبتة في السيارة ثم توجه الكاميرا في وجه ميشال ثم زوجته خلف السيارة	سيارة تمشي في الطريق ، وكريستنان يمشي على حافة الكريق ، ميشال اخ كريستيان يقود السيارة وزوجته وأولاده معه	/	ميشال: اللعنة ذلك اخي . اخي الأكبر لم لم تخبريني ترد زوجته : وكأنني رأيته اانت جاد؟ ميشال :علينا ان افعل كل شيء بنفسي .	/

5	4ثا	الكاميرا مقربة جدا من السيارة وغير ثابتة	عودة السيارة للوراء وخورج ميشال من السيارة	/	/	صوت السيارة
6	11ثا	الكاميرا قريبة تتحرك بتحرك الشخصيات	خروج ميشال من السيارة ويصافح اخاه ويداعبه من وجهه	/	ميشال:تبا يا كريستان ماهذا ميشال: هل ترى يا كسبير لقد قطع المسافة من باريس مشيا كريستيان : كلا فقط من المحطة	/
7	2ثا	كاميرا مقربة من نافذة السيارة	صورة زوجة ميشال واطفاله داخل السيارة يرحبون بكريستيان	/	كريسان: مرحبا جميعا ويرد الجميع التحية	/
8	2ثا	كاميرا مقربة جدا	مداعبة ميشال اخاه كريسيان بطريقة عنيفة لاجل الترحيب	/	/	/
9	8ثا	كاميرا مقربة	مواصلة ميشال معادبة اخاه بطريقة معنفة ثم تيوقف ويرت له ثيابه	/	ميشال: انطلق- شاقتلك عليك اللعنة كريستيان : انت مفهم بالحيوية	
10	3ثا	صورة متوسطة	كريستان وميشال في المشهد أمام السيارة	/	ميشال: لقد مرت سنوات اللعنة ؟ كيف هي الأمور؟	
11	1ثا	كميرا ثابة ومقربة	كريستان وميشال في صورة	/	ميشال:سأقلك معي	/
12	1ثا	الكامبرا ثابتة ومتوسطة موجهة لباب السيارة	خروج الأطفال من السيارة		انزلوا يا أطفال	
13	3ثا	صورة مقربة	صورة		ميشال: سأقل	

		والكاميرا متحركة نحو وجه كريستان	كريتسان يتحدث على حافةباب السيارة		كريستيان كريستان: هنالك متسع للجميع	
14	3ثا	كاميرا ثابتة متوسطة	خروج الأطفال من السيارة مع امهم		ميشال:هيا يا ميتي	
15	1ثا	الكميرا داخل السيارة ومنخفضة	خروج الجميع من السيارة ،وتحاول ابنته العودة للسيارة	/	/	/
16	7ثا	الكاميرا متحركة باتجاه افقيا	كريستان يدخل السيارة وميشال أيضا ثم يعود ويخرج منها	/	ميشال: اجلس في الامام احسن . كريستان : استطيع ان امشي . ميشال : كلا اريد الحديث معك زوجته:هل تريدني ان امشي كل هذه المسافة	
17	2ثا	كاميرا مقربة جدا على وجه ميتي	صورة مقربة جدا على ملامح ميتي الغاضبة و هي تصرخ على زوجها وحاملة لابنتها الصغيرة		ميتي :ماذا بك؟ كل هذه المسافة ؟	
18	14ثا	كامير متحركة ، متوسطة	دخول ميشال السيارة وكريستيان وانطلاقه بالسيارة		ميشال: انه اخي بحق الجحيم هلا سكتي قليلا ميتي/ اوه اصمت	

القراءة التعيينة للمقطع الأول :

يظهر في المشهد الأول للفيلم طريق طويل يفصل بين حقلين وفي ويظهر (كريستيان)،ويصله اتصال من صديق له ويخبره انه وصل ومن شدة استعجاله حلق دقنه في المطار ،ثم يتحدث عن شوقه لطبيعة بلده و بأنه فكر بالعودة لولا الأمور المعقدة التي تحول دون ذلك .وثم يتحدث عن مفاجأة يحضرها ويغلق الاتصال بسبب انقطاع في الشبكة .ومن داخل سيارة يظهر الأخ الأصغر ميشال مع زوجته و أولاده ويمر بسيارته في الطريق الذي يمشي فيه كريستيان ولا يلاحظه ،وعن عدم ملاحظه لآخاه يعاتب زوجته بطريقة وحشية وهي بدورها تصرخ بنفس الحدث.

ولكنه يتراجع للوراء ويوقف سيارته ويعانق أخاه ،و المفاجأة انه يخرج أولاده وزوجته في وسط الطريق ويطلب منهما أن يكملا سيرا على أقدام وفي المقابل أخد أخاه معه مع إن المكان يتسع للجميع.

القراءة التضمينية للمقطع الأول :

اذا ما حاولنا قراءة حركة الكاميرا وزواياها الذي عرض فيها المقطع المعين أعلاه وبقراءتها لخصائص قواعد دوغما التي تنص على يجب أن تكون الكاميرا محمولة يدويا ويسمح بأي حركة أو ثبات يدوي ممكن ،ولا يجب أن تقع أحداث الفيلم في المكان الذي تقف فيه الكاميرا ،بل في المكان الذي تحدث فيه الحركة. ولقد نجح المخرج في تحريك الكاميرا باتجاه الشخصيات ،وهذا ما يخلق للمتلقي اول وهلة والذي يا يعرف شيء حول هذا النوع من التصوير بالقلق ، ويصور عفوية الممثلين ، لما ما دلت عليه الكاميرا وزوايا التصور فهنالك تنوع ما بين الصورة المقربة جدا المتوسطة التي تظهر ملامح الشخصيات خاصة كريستان عن قرب وهذا ان دل على شيء انما يدل على تميز هذه الشخصية في الفيلم ان

لها دور في الأحداث القادمة ، أما الصور التي التقطت شخصية ميشال فقد كانت كلها في حالة حركة مستمرة ومطربة بين القريب والقريب جدا وهذا ان دل على شيء إنما يدل على شخصيته الفوضوية والعشوائية خاصة، فقد أظهرت عدم مسؤوليته وان قراراته كلها عشوائية وغير متحكم في نفسه، وهذا ما لوحظ في بداية أول مقطع انه انزل أولاده وزوجته أجبرهم على مشي مسافة طويلة جدا ، وهذا غير إنساني خاصة ان اولاده صغار جدا .

تتمة الاحداث:

بعد وصول كريستيان و أخاه للفندق ،ويطلب ميشال من موظف الاستقبال "لارس"ان يحضر له و لآخاه غرفة ،ولكن موظف الاستقبال يخبره انه غير مدعو وان أخاه مدعو(كريستيان) .و هذا ما يدفع ميشال للغضب ولكن فجأة يتكلم ببطء ويخبر "لارس" انه بالسنة الماضية قد أفرط في الشرب وقام بعمل أشياء غير لائقة،فيطلب منه أن يحضر احد الغرف الأقل استعمالا وكريستيان يقول للموظف أن يعطيه مفاتيح إحدى الغرفة و انه سيتكلم مع والده.وعند سؤاله عن اخته هلين؟

يظهر مشهد هيلين تطلب من سائق السيارة بالإسراع وان السيارات التي أمامها هي لأقاربها ويجب عليها أن تصل قبلهم لاستقبالهم.

تصل هيلين للفندق وتعانق أخاها كريستيان وتفاجأ بوجود ميكل وتعاتبه على عدم حضور جنازة أخته ،وانه لم يتصل بها ليهنئها في عيد ميلادها . وبعدها يتوجهان إلى الباب المدخل لاستقبال الضيوف.

عملية الاستقبال تتم بسلاسة ، ونسمع كلمات الشكر على الجنازة اللطيفة التي اقيمت ، ورد فعل عنيف لزوجة ميكل عندما زوجها أراد مجاملتها.

يذهب كريستيان عند والده ليخبره أن كل المدعوين قد وصلوا ،و لكن" هيلنج" يطلب من "كريستان" ان يجلس للحديث معه يطلب منه الزواج من رفيقته السابقة وينجب منها أطفال ويعود إلى البيت وبأنه كبر في سن ويريد عائلته من حوله ،ويخبره "كرستيان" ان بالفعل لديها أطفال من رجل أخر .ثم يقطع الحوار من قبل والدة كريستيان ،وعند مغادرتهما معا يستدير "هيلنج" ليطلب من كريستيان ان يلقي خطابا في الحفلة لتحدث عن أخته التوأم المتوفاة (لندا)

دخول الوالد للقاعة الحفلة والترحيب فيه من قبل المدعوين .ثم عودتهم الى غرفهم.

المقطع الثالث: سيميائية الفوتوغرافية المتحركة للفيلم :

في هذا المقطع سوف نحاول رصد المشاهد التي كانت لها تأثير في المشاهد قوية جمعت بين الحاضر الذي دمج بالماضي دون ان يكون هنالك استغراق (اي تصوير مشاهد خارجة عن الحاضر) وكان هنالك حركة متوسطة إلى سريعة جدا إلى متوسطة في تتابع الاحداث من خلال نوعية الانتقال من لقطة إلى لقطة .

تحليل مشاهد المقطع الثاني من احداث القصة :

مستوى التماثل الفوتوغرافي :

طلب بيا من كريستيان مفاتيح الغرفة لتستحم ← الدخول لحوض الاستحمام والبقاء فيه لمدة دون تنفس.

شجار ميكل مع زوجته بسبب عدم إحضارها لحذائه ← يطلب ميكل من زوجته ان ينام معها قليلا ودخوله للحمام .

هيلين تتفقد غرفته أختها المتوفاة مع لارس رجل الاستقبال ⟸ تبحث مع لارس عن رسالة من آختها المتوفاة بعد اكتشافها احد الرموز في غرفتها (أي لعبة تعودوا على لعبها و إخفاء الأشياء ثم البحث عنها) واكتشافها أمر رسالة أختها .

مستوى الاستتباع القصصي :

دراسة متتالية رقم 01 (14 دقيقة الى 24 دقيقة):

هي مجموع مشاهد متتالية جمعت بين 3 أماكن غرفة ليندا المنتحرة وغرفة كريستان وغرفة مايكل .

مش01: دخول هيلين مع لوس إلى غرفة ليندا ورفع الأغطية عنها.
مش02: مشاجرة بين مايكل وزوجته لأنها لم نسيت حذائه .
مش03 هيلين تسمع شيء في الحمام وتدخله مع لوس من اجل البحث عن شيء ما.
مش04:مايكل يعتذر من زوجته ويطلب منها الاستلقاء لمدة 05 دقائق .
مش05:هيلين مع لوس يتبعون إشارات التي وضعتها ليندا .
مش 06:ميكل مع زوجته في السرير .
مش 07:هيلين تبحث تحت الطاولة وفي النوافذ .
مش08 :كريستيان يستمع لـ"بيا وهي تبكي وتحكي قصتها وبؤسها ويقدم لها مشروب من قارورة صغيرة كان يحملها في سترته .
مش 09:هيلين تجد سهم على حافة الباب متجه للأعلى.
مش 10:يساعد كريستيان بيا في خلع ملابسها .
مش11:مايكل وزوجته في السرير .

مش12:يشير كريستان مكان الحمام لبيا من اجل ان تستحم .
مش13:ميكل مع زوجته في السرير ثم قطع وعودة الكاميرا من الأعلى الى الأسفل لتصل الى وجه زوجة مايكل وهي مستلقية لوحدها مغطاة .
مش14:كريستيان يرج كأس الماء .
مش15: لوس ينظر للأعلى ويشير الى علامة موجودة في الثريا ، هيلين تخرج رسالة من هناك .
مش16:دخول بيا لحوض الاستحمام بالكامل وتغرق راسها.
مش17:هيلين تفتح الرسالة وتباشر في قراءتها.
مش18:بيا تحت الماء فاتحة عيونها وثابتة .
مش19:صورة مقربة لملامح هيلين وشفاها ترتجف وهي علامة على بدئها بالبكاء وسرعان ما تنزل دموعها .
مش 20: توقف الماء على الارتجاج في كاس كريستيان .
مش21:بيا ثابتة تحت الماء.

حتى هنا كانت المشاهد واللقطات متوسطة إلا ان تنفجر هيلين في المشهد 22:

مش 22:هيلين تمسح دموعها وتنظر إلى لوس ،لوس ينظر اليها وتقول.boo

وتتزامن معه بعض الأحداث التي تولد لنا ردود فعل في لقطات سريعة جدا

مش 23:سقوط مايكل في الحمام .
مش 24:يقع الكأس الماء .

مش25: تخرج بيا رأسها من حوض الاستحمام .
مش26:لوس متفاجأ .

ثم ويليها مشاهد تعود إلى معدلها المتوسط وهي ردود فعل ما بعد الصدمة

مش27: بيا تحاول أخد أنفاس متسارعة وخروج جزئها العلوي من حوض الاستحمام.
مش 28:مايكل يتالم بشدة ويصرخ / تجري زوجته اليه /يعاتبها بشدة ويصرخ بسبب وضعها للصابون ..
مش29:هيلين تبتسم امام لوس وتخبره انه لاشيء موجود في الرسالة وتسأله هل أخفتك ؟ ويرد عليها بأنه لا باس ويخرج بعد أن شكرته .
مش 30 :خروج مايكل من الحمام منزعج .
مش 31 : خروج بيا من الحمام وتتكلم مع كريستيان الذي كان نائم وهو ما ظهر في المراة .
مش 32: تبحث هيلين عن علبة الدواء لتخفي الرسالة وهي جد متأثرة بما قرأت وتبكي بحرقة.

تحليل المشاهد الثلاث متزامنة:

دخول بيا حوض الاستحمام الذي تزامن مع قراءة هيلين للرسالة أولا تفتح الكاميرا على يد هيلين وهي ممسكة بالرسالة التي وجدتها ثم تنتقل الكاميرا إلى وجهها وهي جد مقربة ، ثم نرى عيون دامعة وارتجاف في الذقن.

بيا أكثر استقرار واسترضاء ولكن وجهها وهو مغمور في الماء يشوه صورة الوجه وهو ما يزيد من عدم الاستقرار وهذا نوع من الازدواجية .

تحليل ازدواجية هذا المشهد :

الازدواجية الاولى : هيلين/بيا:

هليين/ بيا :غارقة في دموعها وهي تقرا الرسالة و بيا غارقة في حوض الاستحمام ولكنها غير مضطربة.

ثم مشهد بيا/هيلين: حقيقة بيا أنها أبقت على عيونها مفتوحتين تحت الماء تذكر بثبات الموت وكأنها تمثل مشهد موت الأخت المنتحرة.

الازدواجية الثانية : تنتقل الكاميرا نحو لارس (عنصر سلبي) ثم الانفجار عندما تفاجأ هيلين لارس(boo) فجأة تتابع بعض اللقطات الوجيزة للغابة تتبع بعضها البعض بسرعة البرق: وهو سقوط حرفي، سقوط مايكل في الحمام، خروج بيا من حوض الاستحمام وسقوط الكأس من يد كريستيان .

التحليل الضمني:

لقد عكس صورة الانفجار الذي ولد رد فعل في تلك المشاهد السريعة جدا التي جمعت كل من ميكل وكريستيان بيا نوع من رد فعل الذي احدث أثر انفجار هيلين بعد فهمها لما احتوته الرسالة الموقعة من اختها ليندا.

وعنصر المفاجأة الذي احتوته(الرسالة) جعلها تعبر عنه بكلمة (boo) ولكن كلمة (boo) تزامن مع سقوط ميكل في الحمام و إخراج بيا رأسها من حوض الاستحمام.

ربط العلاقة (فالرسالة كانت تحكي قصة والدهم الذي تعدى عليا جنسيا ،و أنها اختارت الانتحار في حوض الاستحمام للتخلص من أحلامها ،ودخول ميكل للحمام سوف يحلل فيما بعد ان والدهما كان كثير الاستحمام بسبب كثرة تعديه على أولاده التوأم)فطهارة الماء لم تصفيه لم تنظفه من فعله.

ويعتبر عنصر الماء والزجاج مثيرا للاهتمام لان عنصر الماء يستدعي (الشفافية /والمعارضة)(التعتيم /الوضوح والسرية)والتناقض بين الماء النائم(كمون) والفائض (دموع ورش الماء ..) وهو ما يعكس ما حاول كريستيان توضيحه عن ما كان يقوم به والده عندما يستعمل الماء لينظف قذارته .

في حين مشهد سقوط ميكل في الحمام الذي يرافقه سقوط الستائر البيضاء وتعرية جسد مايكل ، ما هو إلا انقلاب وحشي يصور حالة الوالد وتستره بفعلته على مدى السنوات ،وآن الأوان ان يكشف على وحشيته وحقيقته أمام الضيوف والأهل .

هنالك عالم من الصدمة في المشاهد حيث إن ما احتوته الرسالة جعلها تكشف سرا، وان كلمة (boo) تعني انفجار كل شيء . فهي عبرت عن حالة الذعر التي أصابتها و وليس من اجل إخافة لوس.

الاستنتاج:

يعتبر هذا المشهد أكثر المشاهد دلالة عندما استحضرت المشاهد حادثة مؤلمة قديمة مخبأة في رسالة وفي ذكريات بعض أفراد العائلة . وهذا الاستحضار لم يكن تصوير مشاهد للأخت المنتحرة في الماضي لان من قواعد سينما دوغما إن كل شيء يكون حاضر و الآن لا يمكن ان يصوروا مشاهد تحكي قصة من الماضي وهو في القاعدة السابعة " يمنع أي اغتراب زمني أو جغرافي (لكي يمكننا القول أن الفيلم يحدث هنا والآن).

المقطع الثالث :سيميائية الإضاءة والظلام

والمخرج كان مبدع في متتالية الأحداث وترتيبها وسرعة عرضها تخلق لدى المتلقي الدهشة لما يحدث الآن ولما حدث ذلك التسارع الذي سوف نعرف خباياه في المشاهد اللاحقة.

والتي تقودنا إلى تسلسل لم الشمل مع ليندا: اخت كريستيان و كريستيان ، مضاءة بشعلة صغيرة أخف وزنا ، حيث اختار ان يكون الوداع الأخير الذي جمع بين ليندا الأخت المتوفاة وكريستيان في الظلام. أود أن أعطي نفسي تحليلا سريعا لهذا التسلسل :

أول "فلاش": كريستيان ينهار على الأرض.
ثم يحاول لارس ان يحمله لاج لان يقف ولكن في تلك اللحظة نسمع ضوضاء وريح كانها كانت تدور في راس كريستيان وحده ثم يعاود السقوط وعيناه مفتوحتان
البرق من نفس الصورة (امرأة شابة تبتسم ، مضاءة بالكاد بشعلة صغيرة).
العودة إلى الأسود ، ثم شعلة أخف وزنا التي تضيء الجذع بخفة ،العودة إلى لارس الذي يهرب.

ثبات الصورة على وجه كريستيان الملقى على الأرض والكاميرا كبيرة وثابتة على وجه كريستيان .
صورة مظلمة ، وصوت خافت ينادي باسم كريستيان ثم عودة على ضوء باهت صادر من القداحة و تظهر وجه باهت لكريستيان وهو غارق في عالم حالم . / شبحي. صورة يبدو كريستيان بشكل متقطع ، متذبذب ، عابر. يتلمس في الظلام بأخف وزنه.
يظهر وجه كريستيان مرة أخرى وهو ملقى على الأرض غارق في أحلامه
صورة كريستيان وهو يحمل قداحة وقميصه مفتوح من اعلى الصدر ويمشي في الظلام ثم يعود الظلام الكلي ونسمع صوت الفتاة وهي تنادي باسمه (كريستيان) وهنا نسمع صوت الهاتف يرن.
ومضة بالكاد ترى من الضوء وكريستيان ينادي على بيا ، ثم يسلط الضوء على وجه بيا (فترد عليه بانها نائمة) وصوت الهاتف مازال يرن وتعود الصورة إلى الظلام .
كريستيان يخبر بيا ان اخته هنا والضوء باهت يوجهه إلى وجهه ويخبرها انه يحبها ويقبلها
تظهر صورة ليندا في حالة ثبات وهي مبتسمة وتعود إلى الظلام وصوت الهاتف يرن .
نسمع صوت ينادي مرة أخرى كريستيان ، ويحاول هو فتح القداحة لاج لان يحجب ذلك الظلام الدامس في الغرفة . ثم يرن الهاتف مرة أخرى ويتعود إلى الظلام
يظهر مرة أخرى وجه كريستيان ثم صورة ليندا الثابت والمبتسم ، ثم بقى في الصورة مجرد شعلة ثم ظلام يرافقه رنين ، ثم صورة كريستان وهو حامل للقداحة وهو متقدم نحول الامام ، وعند الرنين يسود الظلام وعندما يتوقف تعود الإنارة ويتقدم كريستيان عند حافة الباب وتقوم ليندا بتحيته . وهو مبتسم .
وميض وتقول له :("اشتقت لك" ، "اشتقت لك أيضًا"). ليندا تتحقق في الفضاء انها تميل حافة الباب. هذا العنصر الزخرفي سيكون الحدود بين عالم الأحياء والأموات: يعانقان في المدخل .

التحليل الضمني للمقطع 3 :

سوف نقسم الأجزاء بين الإضاءة والاعتام ، حيث سوف نصنف في الجدول ماذا كان يرافق الظلام وما كان يرافق الاضاءة

إضاءة	ظلام
كريستان مستلقي على الأرض وفاتح العنين كريستيان يري وميض من الضوء كريستيان يحمل قداحة ويمشي كريستيان يحمل قداحة ويتوجه نحو اخته ليندا في حالة ثبات ومنبتسمة ليندا تعانق كريستيان صوت المرافق :حركة (المشيء، صوت القداحة، وحوار)	صوت ليندا صوت رنين الهاتف صوت أثار المشي

لقد جمع المخرج بين الواقع والخيال الذي كان غارق فيه كريستيان وحاول من خلال ثنائية الظلام والإضاءة التفريق بين العالمين ، حيث اذا ما لاحظنا ان كلما رن الهاتف كانت الإضاءة منعدمة مما يعني انها صورة واقعية والهاتف كان يرن فعلا ، وعندما يتوقف ظهر الضوء خافت وصوت ليندا الذي يظهر من العدم أي دخول كريستيان عام الخيال وعندما يحضنها يستفيق حقا وينهض من فراشه ليرد على المكالمة.وكان الانتقال مربك جدا ،وغير مستقر وحركة الكاميرا الغير مستقرة وكان بالفعل خرج شبح ليندا والمصور كان مرتبك في تصوريها ، هي حقيقة أراد المخرج من خلالها إرباك المتلقي فيما يراه ، بين ثنائية الظلام الضوء وصور الفوضوية التي تترجم إلى تفكك العائلة ،الذي واجهها التكسير .

من خلال تحلينا لبعض من مشاهد الفيلم الذي حمل معه جملة من التصورات حول المجتمع الدانميراكي المتجدد الرافض للنمطية والتبعية خاصة فيما يخص السينما إلا أننا من خلال تتبع أحداث الفيلم رأينا ان حال المجتمع هو أكثر دوغمائية فبالرغم من الصدمة الكبيرة التي من المفترض ان تهز العائلة ويعاتب الاب عن فعله ا وان يفشل مشروع الحفلة ، إلا ان الجميع لم يبالي ، وهو ان دل على شيء إنما يدل على النفاق في الطقوس الأسرية .

ولكن ما يهمنا من تحليلنا للخطاب السينمائي ، هو كيف كان تأثيرا الكاميرا وحركتها ،والصور والتتابع الفوتوغرافي بالإضافة إلى الإضاءة والظلام في تقديم دلالة أكثر بلاغة من الكلمات بحد ذاتها .

خاتمة

خاتمة:

لقد حاولنا من خلال هذا البحث الوقوف عند احد أهم الأنساق البصرية التي تمت معالجتها سيميائيا إلا وهو الفيلم السينما، محاولين تحليل بعض المقاطع من فيلم الدينماركي "الحفلة" متوصلين إلى النقاط التالية :

1. تعد الدراسات اللغوية لدى دي سوسير منطلقة في اتجاه مشروعية السيميولوجي، كما كانت أرضية صلبة بنيت عليها مختلف الاتجاهات مفاهيمها وأسسها وذلك من خلال ربطها بالبعد الاجتماعي.
2. يعترف "بيرس"peirce يتنوع العلامات وبعدم اختزالها إلى طريقة عمل العلامة اللسانية، فهو جعل مختلف المعايير تتقاطع ليصل بها إلى 66 نوع من العلامات.
3. فن السينما يعتمد في تحليله للظواهر التي يعيشها المشاهد ، و لكن فيما يخص تحليل المشاهد لما يشاهده و يبقى الأمر مفتوح أمامه.
4. يعد الفيلم باعتباره إحدى الوسائل التي تصور لنا حقيقة الواقع المعاش وآخر لا نعيشه ولكننا نستطيع العيش عن طريق الصورة التي تتجسد لنا ، وكأننا نعيش لحظة بثه ، فهو يعالج كل ما يقع على البال والذي لم بقع بعد.
5. فالفيلم السينمائي تحركه مجموعة هائلة من القواعد و الفنون منها ما هو خاص بالسينما و منها ما هو خاص بالفنون الأخرى التي تستمد السينما بعضها.
6. "إن لحركة الكاميرا و مواقعها التصويرية و زوايا دورا مهما و فعالا في تشكيل و بناء وتوجيه دلالة الصور السينمائية.

7. يتميز الفيلم عن باقي الفنون هي الصورة المتحركة ، فهي التي تنقل الواقع على شكل صور متحركة وليست ثابتة والصور المتحركة الفيليمة تخضع لمستويين : المستوى التماثل الفوتوغرافي والمستوى الاستتباع القصصي .
8. يصنف بارث الصورة بصفة أساسية وظيفتين : وظيفة الترسيخ ووظيفة الربط .
9. قام تيار "دوغما95" في مارس عام 1995 على يد أربعة مخرجين من كوبنهاجن هم المخرج **"لارس فونتريير" lars vontrier** رائد الحركة ،و " توماس **فنتربرج" thomas vinterberg** ، وانضم إليهما كل من **كريستيان لفرينج kristain levring** و **"سورن كراج جاكوبسن" soren kragh hocobsen** ، فقد وضعوا عشرة قواعد أطلقوا عليها "قواعد العفة vow of chastity.
10. يعد فيلم الحفلة من أهم الأفلام التي أنتجته سينما دوغما.
11. الحقيقة التي أراد تقديمها الفيلم ليست عن زنا المحارم ، وعن الاعتداء الجنسي على الأطفال ، أو حتى على الأسرة ، وإنما يمثل الفيلم عن التماسك غير قابل للتدمير وهو النفاق الاجتماعي .
12. تخلل الفيلم مجموع من الأحداث الفيلم وذلك بتظاهر الأب بعدم سماع كريستيان وأيضا هيلين أخت كريستيان محاولة عكس كلام كريستيان بالرغم من معرفتها الحقيقة .
13. ولم يكن هدف كريستان كشف الحقيقة في حد ذاتها وإنما هو هز جدار تلك الطقوس المزيفة المنفقة .
14. بالرغم من اعتراف كريستان إلا أن الجميع تظاهر بعدم سماع شيء ولم يهتموا بالموضوع واستمرت الحفلة كان شيء لم يكن .
15. الرغم من غياب الكثير من العناصر في الفيلم مثل تصوري حادثة متعلقة بالماضي إلا أن المخرج استطاع عن طريق القطع السريع التتابع القصصي أن

يصور مجموع من اللقطات الحاضرة تحاكي ما كان واقع في الماضي وذلك من خلال العلامات المشتركة الإيحائية .

16. لقد مررت لنا الحركة الكاميرا المحمولة صورة أكثر واقعية للمشاهد ، بقربها وبعدها ، فحالة

17. ولقد لعبت الإضاءة والإعتام دورا هاما في تصوير مشاهد متدبدبة تصور حالة ما بين الواقع والخيال بالرغم من قصر المشاهد إلا أنها استطعنا تميزها بسبب رنين الهاتف حيث لعب صوت الهاتف دور الفاصل بين صورة الواقع في حين غيابه كانت تظهر صور الواقع .

18. إن القواعد التي التزم بها المخرج كانت جد مربكة للمشاهد إلا أنها صنعت سينما أكثر واقعية وجمالية بحركات كاميرا .

و في الأخير لا يسعنا إلا شكر الله - عز وجل- على منحنا نعمة الصبر و الجد، لإتمام بحثنا سيميائية الأنساق البصرية فيلم الحفلة نموذجا.

ملخص

يعد الفن صورة عاكسة لذات مبدع و تطهير و تربية جماليتها ، فتعكس ثقافات المجتمعات في جميع الاوطان و الأزمان ، فالكلمة المنطوقة او المكتوبة تحليل الى صورة مرئية و الصورة تقرا بوصفها نصوصا ، حيث ان النص لا ينطوي على معنى بل يفترض مواجهة بين المتلقي و المبدع و من هذا المنطلق تولدت لدينا رغبة في دراسة احد اهم الانساق البصرية الذي يعتبر خطابا شاملا يحمل جميع الفنون و الانساق البصرية بالاظافة الى الخطاب.

يعود سبب اختيار هذا الموضوع الى اسباب ذاتية : تتمثل في اهتمام كثير بالسينما و الافلام التي تروقني اكثر و لانها تحمل الكثير من الرسائل الموضحة و المشفرة بالاظافة الى تنبيه من دكتور خطاب محمد في احدى محاضراته اننا يجب ان نتفتح كلية الادب على باقي الفنون اما فيما يخص اخياري للفيلم دون غيره من الافلام فقد كان نتيجة وقوع كتاب سينما دوغما بين يدي.

و فيما يخص الاسباب الموضوعية: التي دفعتني لختيار هذا الموضوع فقد كان امتداد الأسباب ذاتية و هو عدم خروجنا من دائرة البحث في السينما و الافلام و لاجل لفت انتباه المتصفح لهذا العمل في ان يجعل من الفيلم هو الاخر محل دراسة في قسم الادب و بعد المشاهدة و الاطلاع على بع الاراء حوله وجدت اجتماع كثير من موضوعات التي اصبحت سائدة في جل المجتمعات.

- و بعد الدراسة و صلت لجملة من النقاط من بينها:

1. تعد الدراسات اللغوية لدى دي سوسير منطلقة في اتجاه المشروعية سيميولوجي .
2. فن السينما يعتمد في تحليله للظواهر التي نعيشها على المشاهد و لكن فيما يخص تحليل المشاهد لما يشاهده و يبقى الامر مفتوح امامه.
3. الفيلم السينمائي تحركه مجموعة هائلة من القواعد و الفنون منها مال هو خاص بالسينما و منها ما هو خاص بالفنون الأخرى التي تستمد السينما من بعضها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية :

1. احمد يوسف ،السيميائيات الواصفة، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر- المركز الثقافي العربي المغرب- الدار العربية للعلوم لبنان، 2005.

2. ايمان عاطف ،دفتري سينما دوغما ،اكاديمية الفنون ،2005.

3. جميل الحمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف الأدبية ، ط1،الرباط، المغرب، 2010

4. جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية)، ط1، في الثقافة العربية، 2015.

5. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع .

6. شبل الكومي محمد، النقد السينمائي من المنظور الادبي، دط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2003.

7. شيل كومي النقد السينمائي المنظور الادبي،دط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2003،

8. عبد اللطيف رباب ، فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي، دار الحريري ، دط ، 2005.

9. قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة (مغامرةسيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم) ،دار الغرب للنشر والتوزيع.

10. محمود ابرقان، التحليل السيميولوجي للفيلم، دط ، تر :بن مرسلي أحمد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2005.

11. منذر العياشي، لعلامتية وعلم النص. مركز الإنماء الحضاري (حلب) – دار المحبة (دمشق)، 2009.

المراجع المترجمة :

12. آن إينو وآخرون، السيميائية(الأصول ،القواعد ،التاريخ)، تر: رشيد بن مالك، ط1،دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2008م.

13. تشاندلردانيال ، أسس السيميائية،تر طلال وهبة ،مراجعة: ميشال زكريا، ط01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2008.

14. دانيال شاندلز، أسس السيميائية، تر:صلال وهبة، ط01،المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2008

15. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل السيميولوجيا، تر: عبد الحميد بوراتو، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون الجزائر، دط، 1995

16. رولان بارث، درس السيميولجيا، تر: بنعيد العالي عبد السلام تقديم، عبد الفتاح كليطو ، ط03، دار توبقال للنشر المغرب،1985.

معاجم :

17. ابن منظور، لسان العرب، (مادة وسم) مج،دار صادر بيروت ،لبنان، ط 6، 1997.

مجلات :

18. كباص عبد الصمد لزمن الأيقوني، ، مجلة علامات، العدد 16 ، 2002.

مواقع الكترونية :

19. http://doc.aljazeera.net/followup/2011/05/20115171022 9756139.html

حسام الدين السيد، **الثورة تسقط دوغماالصورة** ،ت ن:2008/05/17 ، الجزيرة الوثائقية.

20. ويكيبيديا.

الفهرس

الفصل الأول: قراءة سيميائية الأنساق البصرية

المبحث الأول :مفهوم السيميائية ---------- 11

لغة ---------- 11

اصطلاحا ---------- 12

مدارسها ---------- 13

سيميولوجيا دي سوسير ---------- 13

سيميوطيقا بيرس: ----------15

المبحث الثاني:آليات التحليل السيميائي للفيلم ----------18

تمهيد: ----------18

السيميائيات والتلقي الجماهيري ---------- 19

القراءة سيميائية للفيلم السينمائي ----------21

اللغة السينمائية و الكتابة الفيلمية ----------22

الذرعات الخاصة ---------- 24

سيميائيات الإضاءة الإعتام ---------- 24

سيميائية حركة و موقع الكاميرا ----------26

الصورة الفوتوغرافية المتحركة: ----------28

مستوى التماثل الفوتوغرافي: ---------- 29

مستوى الاستتباع القصصي ---------- 29

الصوت اللفظي :----------30
الضجيج : ----------31
الموسيقى : ----------32
سنن الفيلم: ----------33
السنن غير الخاصة ---------- 35
المبحث الثالث:تعريف سينما دوغما ---------- 35
تعريف دوغما: ---------- 35
على المستوى الأخلاقي ---------- 35
المستوى الفلسفي والعلمي ---------- 36
قواعد الدوغما (قواعد العفة---------- 37

الفصل الثاني :التحليل السيميائي للفيلم "الحافة"

المبحث الأول: بطاقة فنية احول المخرج والفيلم---------- 41
بطاقة فنية عن المخرج: ---------- 41
جوائزه: ---------- 43
بطاقة فنية عن الفيلم: ---------- 43
قصة الفيلم ---------- 45
المبحث الثاني : تحليل السيميائي للبعض مقاطع الفيلم---------- 48

المقطع الأول : تحليل سيميائي لحركة الكاميرا---------- 48

القراءة التعيينة للمقطع الأول ---------- 52

القراءة التضمينية للمقطع الأول---------- 52

المقطع الثاني :تتمة لسير باقي الاحداث بعد الوصول---------- 53

المقطع الثالث: سيميائية الفوتوغرافية المتحركة للفيلم---------- 54

تحليل مشاهد المقطع الثاني من احداث القصة---------- 54

مستوى التماثل الفوتوغرافي: ---------- 54

مستوى الاستتباع القصصي ---------- 55

تحليل المشاهد الثلاث متزامنة ---------- 58

تحليل ازدواجية هذا المشهد ---------- 58

التحليل الضمني: ---------- 59

الاستنتاج---------- 60

المقطع الثالث :سيميائية الإضاءة والظلام---------- 60

التحليل الضمني للمقطع ---------- 62

الخاتمة ---------- 65

قائمة المصادر والمراجع ---------- 69

الفهرس---------- 73