

تمظهرات الخطاب الهزلي في فيلم (يداس) للحاج عبد الرحمن
مقاربة تحليلية سيميولوجية

Demonstration of the Satirical Discourse in the Movie "Yadas"
An Analytical and Semiological Approach of Three Scenes

عدناني أبو حفص محمد مصطفى¹ أ. عيسى راس الماء²

كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1 13sur3@gmail.com

كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، casaoran70@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2025/06/03

تاريخ القبول: 2025/04/23

تاريخ الاستلام: 2025/03/13

ملخص:

نسعى من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على تقنيات تحليل الخطاب الهزلي في السينما، عبر فيلم من أفلام الحاج عبد الرحمن المعروف بشخصية "المفتش الطاهر". المشاهدات العديدة لأفلامه التي تبدو فكاهية، هزلية، مضحكة فقط، تحمل متضمنات جادة، موظفة بذكاء واحترافية. نركز في هذه الدراسة على الشق التطبيقي في عملية قراءة الدلائل السيميولوجية للصورة (سلم اللقطات وزوايا التصوير) والصوت (الحوار)، من خلال فيلم "يداس".

كلمات مفتاحية: الخطاب، الخطاب الهزلي، علم الدلالة، اللغة السينمائية.

Abstract

This research aims to analyse several scenes from the movie Yedas, written and directed by Elhaj Abderrahmane, notoriously known as "Inspector Tahar". The primary objective is to examine humorous discourse and its various genres, focusing on the role of sarcasm and comedy in conveying implicit messages. This analysis will be conducted using Roland Barthes's semiotic approach. First, discourse will be defined in general, followed by a specific focus on humorous discourse and the semiotic discourse analysis approach. Additionally, the study will explore the language of cinema, particularly scenario and technical cutting, as tools for an in-depth analysis of three key scenes from "Yedas".

Keywords: Discourse; Comic Discourse; Semiology; Cinema Language.

الإيميل: 13sur3@gmail.com

* المؤلف المرسل: أبو حفص محمد مصطفى عدناني

مقدمة:

تهدف الأفلام الكوميدية السينمائية إلى الترفيه والترويح وإثارة المتعة الفنية ، لأنها تتميز بمشاهد هزلية مضحكة ونكت وتعابير ساخرة، كما قد تعتمد على الحركات البهلوانية والمقالب الفكاهية. من المنفق عليه، أن الأفلام الكوميدية تمتاز بسرعة تأثيرها الكبير على المشاهدين، فهي تؤثر على نفسية المتفرج (المتلقي) وتخفف من الضغوطات التي قد يعيشها في حياته اليومية. لكن إلى جانب الأهداف الترفيهية المختلفة للهزل، قد تحمل أو تخفي الأفلام الكوميدية أيضا رموزا ورسائل وأفكار كامنة في أعماق القلب الهزلي، أو المشهد المضحك، الذي قد يبدو في قراءة أولية خال من أي معنى أو هدف سوى الإضحاك، لكن كثيرا ما يوظف "النوع الكوميدي" كوعاء لتوصيل مجموعة من الرسائل متفاوتة الأهمية والمبتغى... ومن هنا بدا من الضرورة الانتباه إلى الخطاب الكوميدي بوصفه، وسيطا ناقلا حساسا بين المرسل (المبدع) والمستقبل (المشاهد).

ولعل فيلم "يداس"، من مغامرات المفتش الطاهر، سيناريو وإخراج وتمثيل الحاج عبد الرحمان، نموذج حقيقي للكوميديا التي تتخطى حدود الإضحاك والترفيه، للوصول إلى الأبعد والأهم من خلال الرسائل المشفرة المرسلة عبر ما وراء سطور الحوارات وعلامات الإخراج.

وانطلاقا من ذلك نسعى في قراءتنا هذه إلى البحث في تمظهرات الخطاب الهزلي في فيلم يداس وكيف وظفه السينمائي الحاج عبد الرحمن، المعروف بشخصية المفتش الطاهر، كجنس سينمائي للتعبير عن مضامين سياسية واجتماعية، وكيف حاور اللغة السمعية البصرية سينمائيا، حتى يتمكن من معالجة مواضيع هامة وحساسة، خاصة في مرحلة السبعينيات وسط نظام سياسي مميز وخاص.

مفاهيم هامة حول تحليل الخطاب والخطاب الهزلي

في البداية يجب الإشارة إلى أنه من الصعب تحديد مفهوم للخطاب الكوميدي لأنه خطاب متلون ومتعدد الأشكال، فقد يتغير قالبه وتتنوع موضوعاته ودرجاته. لهذا فقد يتخفى الخطاب الهزلي ويتكون في شكل كودات أكثر رمزية. فالخطاب الهزلي أو الكوميدي قد يكون دقيقا أو منتشرا أو متقلبا ... قد يكون أيضا متخفيا في شكل سلوك جاد، ويكون موجها لفئة خاصة، بصفة التلميح الغائر في الرمز. تعتبر عملية تحليل الخطاب الكوميدي عملية بحثية، تخضع لمعرفة دقيقة لمجموعة من المفاهيم ولعدد من المراحل والشروط التي يجب أن تتوفر في الباحث.

حسب "سيمون بونافوس" و " فرانسوا جوست " ¹، "البدايات التاريخية لتحليل الخطاب كانت في ستينيات القرن الماضي، في سياق تاريخي فلسفي إبستمولوجي مطبوع بكلا من الماركسية و البنيوية". أما " إيريك بورداس" ²

فيتحدث عن "دور" ميخائيل باختين " و " جوليا كريستيفا " في إرساء أول نظريات تحليل الخطاب (نظرية تعدد اللغات في الخطاب) . فأعمال " م. باختين " تشير إلى ضرورة دراسة التفاعلات بين النصوص، " التناص "، الناتجة عن مجتمع معين، في زمن معين، ورغم اختلاف كل نص عن الآخر يمكن دراسة كل النصوص على أساس أن كل نص يتفاعل ويرتبط بالآخر وهذه النظرة الجديدة لمضامين الخطاب، يعتبرها " إ. بورداس " ثورة في مجال "نظرية الموضوع"، وهي نظرية أخرى " لآلان بوديو " لها علاقة بالفلسفة والبسيكولوجيا وكذا بالماركسية.

عرف تحليل الخطاب تطوراً بعدما كانت أسسه ومجالاته في البداية تقتصر على تحليل المكتوب، السياسي والرسمي (مضمون الجرائد، خطابات الأحزاب، وتدخلات المؤتمرات والملتقيات)، أصبح تحليل الخطاب اليوم يتناول بالدراسة، المنطوق، الحوار السمعي البصري، الحملات الانتخابية. هذا التنوع سمح بالابتعاد شيئاً فشيئاً عن النظرة الماركسية والنفسية لتحليل الخطاب والانفتاح نحو نظريات براغماتية، مثل نظريات عالم اللسانيات "إيميل بنفينيست" والناقد " رومان جاكسون "، هذا التطور سمح بالاهتمام بالضماني والكامن في تحليل الخطاب، أي ما وراء الرسمي وخلفيات الصوت والصورة.

في تعريف عام و بسيط يقول "كاسبار كلود"³ في مقال إلكتروني معنون بتحليل الخطاب: تعريف عام، منهجية وأمثلة أن " تحليل الخطاب هو مقارنة متعددة التخصصات كمية و نوعية، تسمح بدراسة الخطاب بطريقة دقيقة. فمن خلال خطاب مكتوب أو مسموع، يمكن جمع مجموعة من المعلومات التي سيتم دراستها واحدة بواحدة، حتى نستنبط ونستخلص الكلمات المفتاحية للرسالة، ويتسنى لنا بالتالي مقارنتها مع رسائل أخرواستخلاص نقط التشابه والاختلاف ومغزى الخطابوأهدافه".

وأما "فرانسين ميزيار"⁴ فتري أن "تحليل الخطاب لا يقتصر فقط على النصوص، بل يتناول أيضا العلاقة بين النصوص و السياقات الاجتماعية و الثقافية التي أنتجتها و هي تستعرض بعض العناصر التي تدخل في سياق تعريف تحليل الخطاب و خصائصه. فالخطاب كعملية تواصلية، فعل تواصل يهدف إلى إنتاج معنى بين المرسل والمستقبل، ويتجاوز حدود اللغة المكتوبة أو المنطوقة ليشمل البعد السياقي". ترى الباحثة البرازيلية "شيليا فييرا ذي كمارغو غريلو" ⁵ و التي وضعت في سنة 2000 مقارنة لتحليل الخطاب تعرف حالياً (بتحليل الخطاب المقابل) وهي من مدرسة "ميخائيل باختين" _ أن "الخطاب هو تفاعل اجتماعي متعدد الأصوات تتداخل فيه آراء مختلفة".

مناهج تحليل الخطاب

تعتبر البنيوية، المنهج الأول في دراسة الخطاب وتحليله، فهي التي وضعت أول القواعد والمفاهيم. فأعمال "باختين" ومفاهيم "مانغونو" للخطاب ومعانيه، تعتمد على مناهج موروثية من البنيوية، من التاريخ والعلوم الاجتماعية وعلم النفس. كما لعبت نظريات "جاكسون" فيما تعلق بالكلام واللسان، دورا هاما في ميلاد مناهج تحليل الخطاب على الطريقة الفرنسية. وهو ما يعرف أيضا بالمدرسة الأنجلوساكسونية.

يتحدث "جون سيرل"⁶ الذي يتبنى منهجا آخر في تحليل الخطاب عن "المنهج التداولي فتعدد المجالات البحثية لهذا المنهج سمح للدارسين الإجابة على عديد الأسئلة التي تميز العملية التخاطبية التي لم تجد إجابات مقنعة و علمية عند البنيويين". وترتكز النظرية التداولية على "عدد من المبادئ كأفعال الكلام ويقصد به هنا، أن الجملة كما يراها البنيويون وتحليلها لا تكفي لفهم الرسالة وتحليل الخطاب، وأن الأهم هو استنباط الفعل منها، أي أن لكل جملة أو مجموعة من الجمل هدفا ومغزى يجب استخراجها من بنيتها. فنظرية أفعال الكلام تنظر إلى اللغة " على أنها أداء أعمال مختلفة في آن واحد، وما القول إلا واحد منها. فعندما يتحدث المتكلم فإنه يخبر عن شيء، أو يصرح تصريحاً ما، أو يأمر، أو ينهي، أو يلتمس، أو يشكر، أم يحذر... " هذا ما يشير إليه "محمد يونس علي"⁷ في مرجعه مقدمة في علم الدلالة و التخاطب.

يتحدث عالم اللسانيات النيرلندي "فان دايك"⁸ عن "البعد النقدي للخطاب من زاوية أخلاقية و سياسية"، ومنه يؤسس "فان دايك" للمنهج النقدي في تحليل الخطاب و في نفس الاتجاه، دعى "نورمان فيركلف" و هو مؤسس آخر لهذا التيار، إلى ضرورة تبني تحليل خطاب ذي أهداف نقدية، يُظهر كيف تجسد البنى الاجتماعية عناصر الخطاب و كيف يتفاعل الخطاب مع البنى الاجتماعية و يحددها بدوره. فيعرف "فيركلف"⁹ هذا التوجه كالتالي : "إنها حركة بحث بتخصصية ذات توجه مشكلاتي تتضمن مقاربات مختلفة، لكل مقارنة نماذج نظرية مختلفة و مناهج بحث مختلفة و أجنداث مختلفة".

هذه النظرية التي ظهرت في التسعينيات من القرن الماضي، تؤكد على أن النص والحديث يؤديان دورا أساسيا ورئيسا في تثبيت عناصر اللامساواة، الظلم، الاضطهاد داخل المجتمع بإضفاء الشرعية عليها. ويلعب تحليل الخطاب النقدي دور النور الكاشف الذي يظهر كيفية نشأة وظهور هذه المغالطة، لهذا فسيسعى إلى نشر هذه الحقيقة في أوساط المجتمع ثم الدعوة بشكل صريح إلى التغيير على أساس نتائج التحليل".

يعتبر المنهج التفكيكي، منهجا آخر من مناهج تحليل الخطاب والتفكيكية حركة تصبو إلى زعزعة المبادئ الميتافيزيقية والفلسفة الإنسانية، فهي تنظر إلى الثقافة والفلسفة كنصوص، فالقصيدة نص والكتاب الفلسفي نص

واللوحة نص والبناء المعماري نص وتعتبر التفكيكية الكتابة أدنى شكل من أشكال إيصال الرسائل، وتفضل عليها الصوت.

أما "ميشال فوكو" فمنهجه ومفهومه للخطاب لا يقوم على أصول ألسنية أو منطقية، بل على وحدات رئيسية عرفت بالمنطوقات، كل عدد معين من المنطوقات يشكل تشكلات خطابية. ودور "ميشال فوكو" في تطوير مناهج تحليل الخطاب يعتبر دورا محوريا سواء على المستوى التنظيري أو على المستوى التجريبي. أعمال "فوكو" تقسم إلى مرحلتين، الطور الأركيولوجي المبكر والطور الجينولوجي المتأخر. على هذا البناء يذكر "محمد شومان"¹⁰ أن تحليل الخطاب يعتمد على الوصف الأركيولوجي (يسعى إلى سن قوانين ندرة المنطوقات و تراكمها) و التحليل الجينولوجي (يعني البحث عن البدايات، أي التحليل التاريخي للخطابات) و لا توزع مرجعية الخطاب إلى الذات أو إلى المؤسسة أو إلى قواعد البناء النحوي بل إلى الممارسة.

سيميولوجيا الخطاب

تزامن ظهور الإنسان على سطح الأرض مع رغبته في الاتصال والتواصل، وأول علامة استعملها لذلك هي الصورة والرسوم التي حاول من خلالها ترك بصمة تصف يومياته ومغامراته على سطح الأرض ونظام عيشه... رسومات أركيولوجية عديدة في كل أقطاب العالم تصف حياة إنسان ما قبل التاريخ وتفاعله مع الطبيعة وهذا ما يجعلنا نلتمس أهمية الاتصال بالصورة عند الإنسان منذ الأزل ومنه أهمية الصورة كعلامة دلالية عند الكائنات البشرية. وهذا ما يجر بنا للحديث عن علم النثولوجيا وارتباطه بمجموعة من الأنساق، كالصورة مثلا.

تعتبر السيميولوجيا في نظر "فارديناند ديسوسير"¹¹ أنها "العلم الذي يقوم على دراسة الأنساق القائمة على اعتبارية الدليل، الذي يدرس الدلائل أو العلامات (دال، مدلول) ويبحث في طبيعة العلاقة بينهما".

كما تصنف المدرسة الفرنسية الدلائل السيميولوجية إلى "قرائن" أو "قرينة" وهي التي يعرفها "لويس بريتيو"¹² أنها "واقعة يمكن إدراكها فوراً على شيء يتعلق بواقعة أخرى غير مذكورة أو لنقول أن القرينة في المدرسة الفرنسية هي الأثر الذي يظهر بدون نية اتصالية إرادية للتبليغ إلى أمر آخر بصمات أصابع فوق صحن لمأكولة ما، شخص أكل من الصحن..." و تتحدث المدرسة الفرنسية أيضا عن الإشارة و تقسمها إلى الإشارة الدلالية و الإشارة الاتصالية.

يعتبر "شارل ساندرس بيرس" أب السيميولوجيا أو السيميوطيقة الحديثة وتحدث عن ثلاثة أنماط للدلائل في تصنيف يتقاطع مع التصنيف المذكور أعلاه بل ويشابهه، إلا فيما تعلق باختلاف في أسماء المصطلحات، لكن

التصنيف مبدئياً وعامة مقارب. فيذكر المنظر الأمريكي، الأيقونة ويعتبرها دليلاً يتشابه فيه الشكل بالمعنى، علاقة تماثل وتطابق. وتقول "فايزة يخلف"¹³ "حيث أن صورة الهر تشبه الهر كما أن تسجيل الصوت، الصورة الصوتية تشبه الصوت، غير أن الأيقونة ليست النظام الوحيد للصورة التي يمكن أن تكون مجردة وبالتالي غير أيقونية و يمكن أيضاً علاوة على إيقونيتها، أن تعني بطريقة رمزية، وفوق هذا فإن الصور الضوئية الكيميائية لها طبيعة تأشيرية." يقول "أمبرتو إيكو"¹⁴ ، إن المؤشر وفق هذا التحديد حدث ظاهر يدل على حدث آخر غير ظاهر، و قد يكون واقعياً أو طبيعياً، علمياً أو فكرياً، ظاهر أو محسوس أو متخيلاً، و من أمثلته الدخان الذي ندركه ومع ذلك يدل على نار لا نراها. كما يذكر "بيرس" نوعاً آخر من الدلائل السيميولوجية في مدرسته (الأمريكية) وهو الرمز، ويقابله الدليل في المدرسة الفرنسية فليست هنالك أي نوع من العلاقة بين الشيء واسمه أو تعريفه، بين الدال والمدلول فالعلاقة بالتالي مئة بالمئة، اعتباطية.

وفي مقال في مجلة " وسائل" ¹⁵ بعنوان سيميولوجيا السمع البصري: من أدوات الاتصال إلى المقاربات الاتصالية، يتحدث كلا من "سيمون بونافوس" و "فرانسوا جوست" عن "ميلاد" سيميولوجيا الصورة في بداية الستينيات بمركز أبحاث الإتصال الجماهيري و في مجلة بعنوان " اتصالات" على يد باحثين أسسوا لانطلاقة "المغامرة السيميولوجية" ، نذكر من بينهم " بارت، غريماس، برومون، تودوروف، جينات، ميتز وغيرهم...".

مبدأ سيميولوجيا الصورة حينها كان ملخصاً في نقطتين محوريّتين:

ـ يمكن اعتبار كل ما هو مكتوب وكل الصور الإعلامية كرسائل وليس كأدوات منعزلة عن الواقع الاجتماعي.

ـ ومن هذا المنطلق، لا يوجد أداة أفضل من أخرى فالشريط المرسوم، النكتة، القصة الشعبية، التلفزيون، كلها وسائل يجب أن تحظى بنفس العناية والدراسة والمناهج وليس هنالك فرق بينها وبين أكبر الأعمال الأدبية.

وبالبداهة كانت من منشور " رولان بارت " المعنون بالرسالة الفوتوغرافية، الذي اهتم فيه من جهة بالصورة الفوتوغرافية في الجرائد، موضوع كان مهملاً آنذاك ومن جهة أخرى اعتبر الصورة في الجرائد كرسالة من طرف "مصدر مرسل"، (قسم تحرير جريدة، تقنيين)، إلى "وسط مستقبل"، " الجمهور".

كما تحدث "بارت" في مرجعه بلاغة الصورة عن دور اللسانيات واللغة في تحليل الصورة بتفسير كل ما هو بصري وأيقوني. وهو ما تذكره الدكتورة " نجلاء مصطفى فتحي غراب " ¹⁶ "فيؤكد "بارت" على أنه و رغم وجود البعد الدلالي في الصورة او في أي نسق سيميولوجي آخر، تعتبر اللغة هي التي تمنح هذه الأنساق على اختلافها دلالة و معنى، لأي نسق سيميولوجي آخر، لا يمكن أن يصبح دالاً بعيداً عن حدود اللغة.

فالصور المرئية تقتضي رسالة لغوية تمنحها دلالة كما يحدث في السينما والإعلانات والصور الكاريكاتيرية وغيرها... كما أن مجموعات الأشياء في الملبس والمأكّل مثلاً، لا تصبح نظاماً دالاً ما لم تمر من خلال اللغة التي تفسر دلالتها وتسميها".

إلا أن الفيلسوفة الأمريكية "سوزان لانجر"¹⁷ ترى الأمر غير ذلك، حيث لا تجعل من اللغة السبيل الوحيد لفهم المعاني في الصورة، "فهي ليست السبيل الوحيد للتعبير عن المعاني، فليس من الضروري أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية، مجرد انفعال أو حالة وجدانية. فاللغة مجرد وسيط بين وسائط مختلفة وعديدة قد تكون أنجع وأحسن من اللغة في حد ذاتها. والسينما الصامتة خير مثال على ذلك، فهذا النوع استطاع أن ينقل الرسائل المختلفة بدون صوت (لغة)"، الأحاسيس بالخوف أو الفزع أو الحب وغيرها كانت تمرر بالصورة وبشكل ظاهر مفهوم وواضح لدى الأغلبية حتى لا نقول الكل.

ومن هذا المنطلق تطرح الناقدة "نادية شرابي"¹⁸ سؤالاً محورياً، "هل سيميولوجيا السينما ممكنة؟" فتذكر مقولة "كريستيان ميتز"، "من الصعب شرح فيلم، لأنه سهل الفهم. يبحث المنظرين عامة في مجال اللسانيات والدلالة على تحقيق فهم مراحل الفيلم وكيف يخلق هذا الأخير دلالات. وفهم واكتشاف معاني الفيلم أو تحليله سيميولوجيا يجب الابتعاد عن المشاهدة السلبية للمتفرج (العادي) واستنباط دلالات عميقة للفيلم ومن هذا المنطلق، ما هو الموقع المناسب للباحث؟ هل يكفي بعملية التلقي العادية أم عليه الاهتمام بوجهة نظر المخرج والمنتج؟ وهو ما يتحدث عنه "رولان بارت"¹⁹ "ميلاد القارئ يجب أن يدفع ثمنها موت المؤلف". هذه الفكرة مهمة جداً في سلسلة مفاهيم "بارت" الذي يرى أنه ضروري أن يخفي المبدع أو المخرج أو الكاتب بعد أن ينجز عمله ويقدمه للجمهور، فتتوقف مهمته هنا، في هذه النقطة، لتبدأ مهمة المستقبل الذي سينطلق في عملية إعادة صياغة وكتابة للعمل الإبداعي وبالتالي في قراءة مغايرة. ومن هنا نعتبر أن الكاتب أو المبدع ليس المسؤول أو الحافظ الوحيد لعمله بل يشترك معه في ذلك المستقبل أو المتلقي. بل وأكثر من هذا القارئ أو المتفرج هو الذي سيعطي معنى دلالياً للإنجاز الإبداعي.

وهو ما يسميه "رولان بارت" اصطلاحاً، بلاغة الصورة، أي قدرة الصورة على تجاوز معناها الأساسي وقدرتها على الانتشار والانتقال والتفرع لاكتساب دلالات عديدة. وقد وضع لهذا المفهوم السيميولوجي في تحليل الصورة عدداً من المراحل، تساهم في قراءة الصورة واستنباط مفاهيمها، عندما تناول المصلحة الإشهارية "بانزاني" بالدراسة. مقارنة "بارت" تستند على ثلاث مستويات تحليلية. و تقول "فايزة يخلف"²⁰ "أن أول محور من مراحل

قراءة الصورة عند "بارت" أي الدراسة الشكلية بخطواتها الإجرائية، يندرج في ما يعرف بتحديد طبيعة الدليل، و يسمى عند "رولان بارت" بالتعيين و تعني الدلالة الأولى و المعنى المشترك مع الدليل".

اللغة السينمائية:

. السيناريو:

يقول "سد فيلد"²¹ أن "السيناريو قصة تروى بالصور"، فهو مثل الاسم في عالم النحو و اللغة، أي "أن السيناريو يدور موضوعه حول شخص أو أشخاص في مكان أو أمكنة، و هو يؤدي دوره، و لقد وجدت أن للسيناريو مكونات من المفاهيم الأساسية ذات الصفات المشتركة، و يعبر عن هذه العناصر دراميا بناء محدد له بداية ، وسط و نهاية".

ويقارن "كريستوف فوغليير"²² مسار الشخصية الأساسية في السيناريو، "برحلة بطل يعيش عددا من المغامرات" وفق مخطط استتبطة من دراسات الباحث الأنثروبولوجي " جوزيف كامبال". ففي فصول ثلاثة، يفصل "فوغليير" مراحل الرحلة كالتالي.

في الفصل الأول يعيش البطل في محيط عادي ومعتاد، يستمتع حينها إلى نداء المغامرة بسبب حدث ما يغير مجرى حياته العادية. في البداية، يتردد في قبول المغامرة أو يرفضها. لكن، سيتلقى تشجيع الأستاذ أو الحكيم فيقبل المغامرة فيجتاز بالتالي العقبة الأولى. في هذه المرحلة بالذات، يعيش البطل عددا من الاختبارات ويلتقي بحلفاء وبأعداء، مغامرات تنقله إلى قلب الكهف أو قلب المغامرة أين سيجتاز العقبة الثانية فيواجه حينها الاختبار الأعظم. يتحصل بعد الفوز على الجائزة أو الإجازة ليأخذ طريق العودة نحو العالم العادي فيجتاز في هذه المرحلة العقبة الثالثة، عائدا إلى الحياة. مجموعة هذه المراحل حولت البطل إلى شخص آخر فعواقبها لا رجعة فيها، قبول المغامرة واختباراتها معناه التحول الأكيد والدائم. يصل البطل إلى عالمه الأول وهو يحمل معه الإكسير أو الجائزة أو الكنز وهو الأمر الذي سيعود بالإيجاب والفائدة على كل سكان عالمه (العادي).

هذا القلب من السيناريو، هو من النماذج التي تستعمل حاليا بكثرة، خاصة، في أفلام " والت ديزني" فمعظمها، حتى لا نقول كلها، تخضع لهذه المراحل ولنذكر على سبيل المثال أحد أنجح الأفلام وهو " الأسد الملك". كما استعمل نفس منهج الكتابة والسرد في أفلام مثل، "حرب النجوم" و "أفاتار" وكذا في "هاري بوتر".

– التقطيع الفني

ونقصد به المرحلة الفنية والتقنية التي يتحول فيها السيناريو من خطة مكتوبة بالحروف إلى خطة مكتوبة باللغة السينمائية البصرية وذلك باستعمال جدول مفصل يصف سلم اللقطات وزوايا التصوير والحوار وكل ما يعنى

بالفيلم تقنيا. التقطيع الفني، عمل هام وضروري يسمح بالبداية في تحويل ما كان مكتوبا (أديبا) إلى فني عملي (تقني)، من (التصور الأدبي = سيناريو) إلى (التصور التقني الفني = إخراج مكتوب لقطة بلقطة).

ملخص قصة الفيلم (يداس)

في قالب فكاوي، كوميدي يروي الفيلم مغامرة جديدة لشخصية المفتش الطاهر ومعينه "لابرنتي" اللذان سيحققان في مقتل شاب فنان وسط العاصمة. الفيلم يحتوي على محورين أساسيين أولهما لعبة "يداس" وهي لعبة شعبية جزائرية أصيلة وثانيهما ضرورة إلقاء القبض على المجرم في قضية "مقتل الشاب مهدي". مدة الفيلم حوالي 53 دقيقة وتتعلق أحداثه عندما يتلقى "الكوميسار"، وهو في مكتبه، مكالمة هاتفية حول وقوع جريمة قتل في أحد أحياء العاصمة، يكلف المفتش الطاهر ومعينه «لابرنتي» بالبحث فيها عن المجرم.

التحليل باستعمال التقطيع الفني ومنهج رولان بارت:

المشهد الأول "في المكتب"

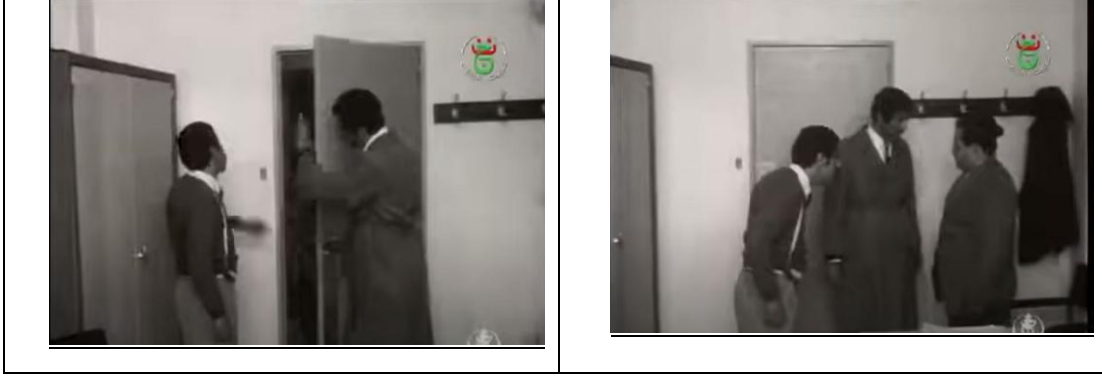
توقيت اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	الحوار	الموسيقى	الضوء	ملاحظات
1:46	لقطة متوسطة لمكتب المفتش الطاهر، يظهر شخص في الركن على اليمين	معتدلة	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد	
1:50	لقطة مقربة صدر	بانوراميك أسفل/أعلى	ـ آلو سبكتور طاهر "في لاباري"، صباح الخير سيد	لا يوجد	لا يوجد	في خلفية اللقطة يظهر "لابرنتي" على اليسار و الشخص المجهول على اليمين دائما

			الكوميسير، بيانسير سيد الكوميسير ، فين هذا سيد الكوميسير ؟ أوتحنا ذك نروحو سيد الكوميسير ، مرسى، أيا تبقاننا على خير سيد الكوميسير ...			
2:14	لقطة إيطالية	معتدلة	المفتش: واش جاي تخدم هنا، انت؟ الشخص: يجيب بالأمازيغية. المعين: أحبس أحبس، واش راك اتقول، واش	لا يوجد	لا يوجد	يكشف المفتش الظاهر و معينه شخصا على يسار الصورة

			حببت؟ الشخص: يجيب بالأمازيغية. المفتش: روح تريح على روحك... الشخص: يواصل بالأمازيغية... المعين: أيا سامحنا... المفتش: "آلي"ن "آلي"... الشخص: يواصل بالأمازيغية			
	صوت الباب وهي تغلق	لا يوجد	(يتم طرده و غلق باب المكتب في وجهه)			2:36



الشخصية المجهولة وراء الباب



سلسلة اللقطات من 1 إلى 4 المتعلقة بمشهد "في المكتب"

التحليل التعيني:

يمكننا اعتبار التقطيع الفني وصفا تعينيا دقيقا لهذا المستوى من القراءة حيث نشاهد وجود شخصية مجهولة على يمين الكادر في مكتب المفتش الطاهر ومعينه. يفتح المفتش الطاهر باب مكتبه ومعه معينه الدائم، إثر سماعه لرنين الهاتف. مكالمات هاتفية من "الكوميسار" الذي سيكلفه بمهمة. بعد إنهاء المكالمات يلاحظ المفتش الطاهر ومعينه «لابرانتى» شخصا مجهولا يتوجهان نحوه للبحث في أمره. يدور بينهم حوار باللغة العربية الدارجة واللغة الأمازيغية، ينتهي الحوار بطرد الشخصية المجهولة بطريقة تقترب كثيرا من العنف واللامبالاة بأمر هذا الشخص.

التحليل الضمني:

يتحدث المفتش الطاهر باحترام كبير وتقدير أكبر مع شخصية "الكوميسار" التي تعبر هنا عن المسؤول وعن السلطة الأولى والرئيسية في مكتب الشرطة. ونلاحظ مثلا أن المفتش الطاهر يردد كلمة "سيد الكوميسار" مرات عديدة، 5 مرات وهذا ما يدل على تقبله التام والبديهي للسلم الإداري الرسمي بل أكثر من ذلك تكرر " سيد الكوميسار" يعبر عن نوع من المبالغة في طريقة تلقي الأوامر وفي رغبة إرادية في تطبيقها من أجل ربح ثقة "المسؤول". (اللقطة 2)

عندما يكتشف المفتش الطاهر ومعينه الشخصية المجهولة، تتغير طريقة الحوار ويتغير أسلوب النقاش وتبادل الحديث وهذا لسببين. الشخصية المجهولة تتحدث بالأمازيغية (لغة غير مفهومة على ما يبدو...) وكذلك لأن الشخصية غير معروفة وهي بالتالي ليست بقدر "الكوميسار" مثلا، فهي إذا غير مهمة لهذا يمكن التعامل معها بطريقة سيئة وطردها. فالفرق شاسع بين ميزان القوى في الثنائيتين، (الكوميسار، المفتش طاهر) و (المفتش الطاهر ومعينه، الشخصية المجهولة).

في عدد من اللقطات التي تدوم مدتها حوالي دقيقتين، يجسد الحاج عبد الرحمان بأسلوب تعبيرى كوميدى قوي، موقف النظام من الأمازيغية في السبعينيات. فاختلاف طريقة الحديث مع شخصية الكوميسار التي تمثل النظام والشخصية المجهولة التي تعبر عن المواطن الجزائري الأمازيغي، تظهر بكل صدق الموقف السياسي للسلطة حينها من الأمازيغية. فطرد المواطن وعدم فهمه وغلط الباب في وجهه وهو لا زال يتحدث بالأمازيغية، يعني الرفض التام لهذه اللغة. وهنا تكمن قوة الخطاب في أول لقطات فيلم "يداس" وقدرة الحاج عبد الرحمن في اختصار موقف الدولة في بضع دقائق، صف إلى ذلك قدرته في إخفاء ذلك بذكاء عال في السيناريو بطريقة هزلية عالية الدقة.

المشهد الثاني "في بهو العمارة"

توقيت اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	الحوار	الموسيقى	الضوء	ملاحظات
12:25	إيطالية	معتدلة	المعين: (لابرانتى) ما تعرفش وين يسكن السي المهدي؟ السكان: انعم ها سيدي...	لا يوجد	أصداء في عمارة	المفتش الطاهر ومعينه فيعمارة مع ساكن.
12:30	مقربة خصرية	زوم أمامي	السكان: (يحاولون التذكر) المهدي... شكون هذا المهدي... وليد مين هذا المهدي؟ المفتش: ودي شكون نعرف وليد من؟ "آلور"... آوت احنا رانا نصقصوا فيك. (يرفع وجهه إلى الأعلى)	لا يوجد	"	"

12:39	متوسطة	ضد الغوص	ساكنة: القاسمي مع من راك تتكلم؟	لا يوجد	"	"
12:41	متوسطة	غوص	الساكن: نتكلم مع زوج، راهم يصقصوا فيا عل المهدي.	لا يوجد	"	"
12:44	متوسطة	ضد غوص	ساكنة: المهدي، هاذاك اللي ضرب في البيانو؟	لا يوجد	"	"
12:46	مقربة صدرية	غوص	الساكن: إيه وقيلة هو...	لا يوجد	"	"
12:49	متوسطة	ضد غوص	الساكنة: هذاك راه يسكن في "السانكيام"، أسمع، جبت الماء وإلا لال؟	لا يوجد	"	"
12:51	مقربة صدرية	غوص	الساكن: جبت، بصح قالوا لي ما تزيدش اتعاود.	لا يوجد	"	"
12:54	مقربة خصرية	معتدلة	المفتش الطاهر: فاينها "لاصنصور" انتاعكم، يرحم والديك	لا يوجد	"	"
12:57	متوسطة	غوص	الساكنة: ما راهاش تمشي ياراجل كسروها الدراري	لا يوجد	"	"
13:00	مقربة خصرية	معتدلة			صوت أطراف لابرانتي وهو يتأسف وينظر إلى المفتش	المعين لابرانتي يتأسف وينظر إلى المفتش

التحليل التعييني:

في هذا المشهد يصل المفتش الطاهر ومعينه (لابرانتني) إلى عمارة في وسط المدينة، أين يستوقفان ساكنا في بهوها ويسألانه عن الضحية (مهدي)، فينطلق حوار ثلاثي: المفتش، المعين، الساكن، الذي يحاول تذكر من يكون مهدي.

شخصية الساكن تظهر وهي ترتدي ألبسة تقليدية لا علاقة باللباس التقليدي العاصمي، كما تحمل نفس الشخصية دلوين فيهما ماء.

يتحول الحوار إلى حوار رباعي حيث تلتحق ساكنة في طابق علوي بالحوار يتم إقحامها في حقل التصوير بلقطة متوسطة بزاوية مضادة للغوص. الحوار يبدأ كلاسيكيا أي أن هدفه الأساسي هو معرفة طابق ومسكن الضحية في العمارة إلا أنه سينتهي بالحديث عن المصعد.

_ التحليل الضمني:

من خلال مجموعة من اللقطات المختلفة، متوسطة ومقربة عامة، نكتشف عددا من الحقائق الهامة التي تهدف إلى الدلالة على مجموعة من الخطابات نمحورها في خطابين أساسيين، بعيدين بالطبع عن لب القصة والمشهد في هذه القطعة من الفيلم.

فالسكن الذي يرتدي زيا تقليديا غير عاصمي والذي يحمل في يديه دلو الماء يبدو قادما من مدينة غير العاصمة هذا من جهة. من جهة أخرى تسأله الساكنة بلهجة خاصة " هذاك راه يسكن في "الساكنيام"، أسمع، جبت الماء وإلا لال؟" مستعملة كلمة "لال" عوض "لالة" وهو المصطلح الصحيح في العاصمة، فهي أيضا ليست من العاصمة.

وبعد معرفة الطابق الذي تسكن فيه الضحية نكتشف أن، المصعد معطل والحديث عن المصعد هنا يدل على التدهور الذي تعرفه العمارات في جزائر السبعينيات، هذه إشارة (مباشرة) لتقهقر البنايات الجزائرية ومرافقها.

التركيب:

كما ذكرنا أعلاه، هذا المشهد يحمل رسالتين أولهما النزوح الريفي وقدم مواطنين جزائريين من مختلف الأماكن للعيش في المدن الكبرى، أمام لامبالاة وعدم الاهتمام بالحفاظ على السكنات والعمارات وأمام غياب تأطير وتطبيق صارم للقوانين من أجل الحفاظ على الممتلكات الجماعية. خطاب النزوح الريفي نجده في لقطة أخرى عندما تسأل أحد الساكنات المفتش ومعينه عن مسكن الضحية الذي أضحى شاغرا وعن إمكانية أخذه حتى يصبح سكنا لأختها المقيمة في مدينة "صور الغزلان" وكأن الحاج عبد الرحمن يريد من خلال هذا "التكرار"

المتعمد بإضافة مشهد ثانٍ التأكيد على خطابه المتعلق بمخلفات النزوح. ولا يهم هنا من المسؤول على الحفاظ على الممتلكات السلطة أو المواطن بل ما يهم هو إظهار الخلل بالصوت والصورة. ولعل عطل المصعد الذي توقف بسبب الأطفال على حد تعبير الساكنة «ما راهاش تمشي ياراجل كسروها الداراي» هدفه الدلالة على عدم الاهتمام بالعنصر التحسيسي والتربوي لكل الفئات الاجتماعية الجزائرية والأطفال خاصة، من أجل التحضر والحفاظ على الممتلكات العامة، فهي مسؤولية يتقاسمها النظام مع الأولياء. في نفس الوقت يشير المشهد إلى بداية أزمة نقص المياه في العاصمة والتي عرفت عديد الأزمات ولا زالت إلى يومنا هذا في بعض الأحياء. وهنا مثال آخر عن تمظهرات الخطاب الهزلي في فيلم يداس.

المشهد الثالث في المكتب 2

توقيت اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	الحوار	الموسيقى	الضوء	ملاحظات
33:04	مقربة خصرية	معتدلة	المعين: (لابرانتى) يكتب الحروف الأخيرة لتقرير على الآلة الراقنة و يقدمه للمفتش الطاهر)...آه "أنسبكتور"... آني خلصت التقرير...	لا يوجد	صوت الآلة الراقنة	يظهر "لابرانتى" مبتسما و فخورا بإنجازه.(التقرير)
33:13	متوسطة		المفتش الطاهر: (يقرأ التقرير) واش بيك تخزر؟ المعين: (مبتسم دائما): عجبك التقرير يا "أنسبكتور"؟	لا يوجد	لا يوجد	يظهر "لابرانتى" منزعج و متأثرا بإجابات المفتش

			المفتش الطاهر: والتقرير، أو ذانتا اللي كتبتو؟ المعين: (تتغير ملامحه) وشكون كان يضرب في الماشينة؟ المفتش الطاهر: أوت أنا اللي كنت نقولك وأنت تضرب، أوت هاذيك ساهلة المعين: يحرك رأسه متأسفا دون قول كلمة.			
--	--	--	---	--	--	--

تقطيع فني للمشهد الثاني "في المكتب 2"



اللقطة 1 و 2 تلخصان مشهد المكتب رقم 2 وتغير ملامح "لابرانتني"

التحليل التعيني:

تدور أحداث المشهد في مكتب المفتش الطاهر ومعينه (الجالس) الذي ينتهي من كتابة تقرير. يبدو أن "المعين الذي يحسن استعمال الآلة الراقنة، فخور وفرح بما كتبه وأنتجه وها هو الالبتسامة مرسومة على وجهه يقدم مجموعة أوراق التقرير، النابع من مجهوداته الخاصة، للمفتش الطاهر (الواقف) الذي لا تبدو ملامحه بعيدة كل البعد عن الفرحة والالبتسامة بالعكس يبدو مندهشا من معينه ولا يفهم سبب فرحته وافتخاره فيقول الله وهو يحاول قراءة الأسطر الأولى "واش بيك تخزر؟؟" فيدور حوار قصير بينهما ينتهي إلى أن المفتش الطاهر هو من بذل المجهود الحقيقي وأن الفضل يرجع له، وحده في كتابة التحقيق.

التحليل الضمني

يلخص المشهد علاقة العنصر الكفاء بالعنصر المضاد له وبقدرة هذا الأخير على تحطيم معنويات صاحب الكفاءة، كما يدل على رغبة العنصر الضعيف بإحباط معنويات العنصر القوي وغلق جميع الأبواب في وجهه حتى يغيبه تماما، ففرحة "لابرانتني" وافتخاره بتقريره لم يقابله تشجيع من طرف مسؤوله الأول ولا حتى مجرد شكر، بل قابله استخواذ على التقرير وخيانة أدبية ضف على ذلك تقليص من مجهودات المعين الذي لم يقم إلا برقن أفكار المفتش، "أوت أنا اللي كنت نقولك وأنت تضرب، أوت هاذيك ساهلة".

التركيب:

يرمز هذا المشهد إلى ما يعيشه العديد من الكفاءات في الجزائر. مشهد يرجع إلى السبعينيات، مصدره مرة أخرى فيلم كوميدي هزلي (يداس) يظهر أن الأمور لم تتغير وإن ما حدث أمس، لازال يحدث اليوم حيث يهمل الكفاء ويمنع من التطور في عمله وتقلص مجهوداته حت يفقد الثقة في نفسه. فالمسؤول ولأسباب أساسها عدم تحكمه في التكنولوجيات (مثلا هنا، الآلة الراقنة) يقزم من دور ومهام العمال أو الموظفين الآخرين. هذا المنهج الذي له علاقة بتسيير الموارد البشرية وتحفيزها هو صلب خطاب الحاج عبد الرحمن، الذي يظهر "كفاءة" الجاهل في تحطيم معنويات الموظف المتمكن، القادر والواعي. وتجدر الإشارة هنا، مرة أخرى، أن تتميط الرسالة في القالب الفكاهي قد يشارك في مرورها بشكل عادي، رغم أن دلالتها قوية واستراتيجية، بمضمون مؤدج.

خاتمة:

من خلال تحليل ثلاثة مشاهد من فيلم "يداس" تحليلًا سيميولوجيًا، اكتشفنا جملة من الدلالات و الرسائل الكامنة في الصورة و في الحوار، واستتبطننا اعتمادًا على المنهج "البارتي" ما قد تخفيه الصور المتحركة و أن بلاغة الصورة ليس بالفعل البسيط و أن دور المحلل و القارئ للصورة يكمن في قدرته على الاعتماد على عدد من المراجع الأكاديمية النظرية (أعمال الباحثين و الأساتذة في مجال تحليل الخطاب بكل أنواعه) من جهة و عدد من المفاهيم التقنية (تجارب المخرجين و اللغة السمعية البصرية بكل أبعادها، سيناريو، تقطيع فني، تصوير، تركيب...). فتمظهرات الخطاب لن تظهر جلية أو بصفة كاملة إلا إذا استوعبنا مضامين التنظيرات الفكرية في مجال اللغة البصرية، واطلعنا على تقنيات التأليف والإخراج السينمائي، فلا مجال للاعتباطية في مستويات الكتابة السينمائية وفي قراءة خطاباتها عندما تتحول إلى عمل فني قائم بذاته. وهذا ما التمسناه في النوع الكوميدي، من خلال "يداس" للحاج عبد الرحمن، فهذا القالب الخفيف قد يكون أنجع وأحسن سبيل لتجسيد عدد من القضايا التي قد تكون أكثر "عنفًا" إذا ما عرضت في مضمون فني درامي. فالخطاب المباشر قد يعاني من الرقابة والقص لكنه إذا اكتسب هذه الصبغة الفكاهية قد يمر بشكل عادي لا يثير الانتباه. وهو منهج اعتمده الحاج عبد الرحمن في معظم أفلامه، التي ترك فيها عديد الرسائل المشفرة عميقة المعنى، إرث دلالي متخفي في مضمون الشريط الفيلمي.

- ¹ Simone Bounafous ; François Jost, Analyse du discours , Hermès 2000, page 523
- ² Eric Bordas , Dialogisme et Analyse du Discours, L'Information Grammaticale, N71, 1996, p59/60
- ³ Gaspard Claude, Analyse du Discours Définition Gle méthodologie , Site Scribbr, pub08/01/2020
- ⁴ Francine Mazière, Que Sais-Je, 2018, entre les pages 23 et 60
- ⁵ Sheila Vieira De Camargo Grillo, Sandrine Reboul-Touré Maria Glushkova, Language Intnl, 2021, 32 et p 36
- ⁶ John Searle, Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge University, 1969, page 121
- ⁷ محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2004، ص 34
- Teun Van Dijk, News Analysis Case Studies of International News in the Press, Hillsdale, New Jersey, Associates Publishers, 1988, Page X
- ⁹ Norman Fairclough, Critical Discourse Analysis, Sage Publication, 2011, page 357
- ¹⁰ محمد شومان، تحليل الخطاب الإعلامي: أطر نظرية ومناهج تطبيقية، ط1، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007، ص 77
- ¹¹ حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص 75
- ¹² محمد إبراهيم، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، أطروحة دكتوراه الدولة بالأبحاث لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب واللغات، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، ص 27.
- ¹³ فائزة يخلف، مناهج التحليل السينمائي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 30.
- ¹⁴ Umberto eco, Sémiotique et Philosophie du langage, Puf Paris, 1988, Page 53.
- ¹⁵ S.Bounafous, F.Jost, Réseaux, N100 ? Cent/Hermès Science Publications, 2000, page 531
- ¹⁶ د. نجلاء مصطفى فتحي غراب، سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة السانية، مجلة فتوحات، العدد 3 جوان 2016، ص 17.
- ¹⁷ S.Langer, Philosophy In a New Key, Amentor Book, 3rd Printing, 1951, Page 81
- ¹⁸ Nadia Cherabi, Le Cinéma et l'Analyse Filmique, Revue des Sciences Humaines, n46, Mars 2017, Page 117
- ¹⁹ Roland Barthes, Œuvres Complètes, Tome 3, Ed Seuil, Paris, Page 45.
- ²⁰ فائزة يخلف، سيميائية الخطاب و الصورة، دار النهضة العربية، ط1، بيروت 2012، ص 70، ص 71 .
- ²¹ سد فيلد، السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص 19.
- ²² Editions Dixit, 2002, page 23, 24, 25. Christophe Vogler, Le Guide Du Scénariste