ممارسة الموسيقى الفيلمية من منظور التمثلات الإجتماعية
دراسة سيميوسياقية لتيمات موسيقية مختارة من فيلم معركة الجزائر

The practice of film music from the perspective of social representations
Semio-contextal study of selected musical timates from The Battle of Algeria

د . عبد العزيز آيت عبد القادر .
(جامعة مستغانم)

أ : كلثوم بلعباسي
(جامعة وهران)

الملخَّص :

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

كلمات مفتاحية: الخيال الرمزي - التمثلات الاجتماعية - الأداء الموسيقي - الفيلم - التوهم .

Abstract:

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

Keywords: . Symbolic Fiction- Social Representations - Musical Performance - Film - Illusion .

المقدمة :

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

و من هنا تظهر ثنائية الترابط بين الثقافة "**الموسيقى**" و النظام الاجتماعي في علاقة جد معقدة تنتج عنها أشياء ثقافية باعتبارها عناصر رمزية للتقاليـــد الثقافية أو نمـــاذج للقيم ،وعليه فإن الفن الموسيقي يتضمن أشياء مثل لغة المجتمع و الرموز الأخرى كالأعلام و العقائد الدينية للمجتمع على حسب تحديد "**بارسونس**" [1].

و بالتالي تأتي العملية الأدائية في ضل وجود إسقاط أفكار المجتمع على مرحلة الكتابة الواقعية للموسيقى الفيلمية ، أي يضبط شكلها النهائي على مستوى التأليف ما يسمى بمرحلة "**تدوين ملامح الواقع الاجتماعي**" في البنية الصوتية الذي يأخذ أداء جماليا للفعل الاجتماعي في حركية تمثيل الصورة الفيلمية على حد تعبير "**كونفوشيوس 5 ق.م - Confucius**"[2] عندما قال: " **أخبرني ما الذي يُغّنيه الناس، و سأُخبرك عن ماهية أخلاقهم و كيف يُحكمون** " و هذا انطلاقا من معالجة حقائق البيئة القصصيـــة لغرض فهم جميع الجوانب التي تتعلق بالحياة اليومية، و من هنا يتوصل المؤلف الموسيقي إلى مرحلة تحقيق المحاكاة بفعل وجود كتابة واقعية ناجحة التي تنطلق من محطة البحوث و المرجعيات العلمية و الفكرية و الثقافية و معايشة الحياة اليومية من زاوية أخرى.

1. الأداء الموسيقي و محاكاة الواقع الاجتماعي :

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

و في هذه الحالة ،يُعبّر الموسيقي بأداء سوسيولوجي يوازي مضمون الحركة التمثيلية في خطابية الفيلم ، و من زاوية أخرى ، تركز السوسيولوجية الفيلمية على مقاربتين أساسيتين فالأولى تهتم

---

[1]- هارلمبس وهولبورن ، **سوشيولوجيا الثقافة و الهوية** ، تر: حاتم حميد محسن ، داركيوان للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق ، ط1 ، 2010 ، ص : 25 .

[2]- **Fatiha** Tabti Kouidri, « **Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990** : Idir, Lounès Matoub et Aït Menguellet », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 54 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 20 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/13093 ; DOI : 10.4000/insaniyat.13093.

بمستوى الكتابة التي تتجسد في مجال التدوين الموسيقي ، كما تظهر الثانية في الأدوات المستخلصة في استخدامها لغرض تشكيل الأداء الموسيقي [3].

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

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

و في ضل وجود المحاكاة لرمزية عناصر المجتمع التمثيلي في البنية الفيلمية، يتشكل الخطاب التعبيري من مرجعية الفضاء الاجتماعي الذي يخضع إلى قوانين مماثلة تدرس نشأة المجتمع و طبيعته و تتنّبأ بمستقبله ، و على هذه الوتيرة تحدث "**أوغست كونت**" عن المراحل الثلاثـــــــة التي يمر بها المجتمع ، و تنّبأ بدور كبير للعلم في تشكيل البنى الاجتماعية [4].

مما يتولد عن البيئة الواقعية للفيلم على اعتبار أنه مفهوم البناء الاجتماعي، و هو من بين أهم المفاهيم المتداولة في الدراسات السوسيولوجية و الأنثروبولوجية المعاصرة، و كلاهما يتدخلان في سياق الأنثروبولوجية الاجتماعية، حيث يعتبر هذا المصطلح جديدا لأنه ظهر منذ زمن قريب حينما قام الأستاذ "**رادكليف براون-Radcliffe Brown** " بإلقاء محاضرته الشهيرة بعنوان " **البناء الاجتماعي–On social structure** "[5].

و بتفسير آخر حول فعالية الأداء السوسيولوجي للموسيقى الفيلمية ، تنشأ واقعية المشهد الموسيقي من خلال تضافر الجهود التي تساهم في إنجاز التكامل البنيوي في سينمائيته، بمعنى أن المؤلف الموسيقي ينظر إلى المجتمع الممثل في المشهد باعتباره مجموعة من الوحدات المتكاملة

---

[3]- **Joyce** Sebag, « ***Sociologie filmique et travail*** », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 20 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/nrt/383 ; DOI : 10.4000/nrt.383

[4]- ماكس فيبر، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى**، تر: حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ، ط1 ، 2013 ، ص : 17 .

[5]- محمد عبده محجوب ، **الاتجاه ا لسوسيوأنثربولوجي في دراسة المجتمع** ، ص : 25 .

التي تشتغل وفق علاقات تحكمها معايير و قيم محددة، كما يترتّب عن ذلك صدور مجموعة من السلوكيات المتنوعة التي تخضع إلى نظم اجتماعية معينة .

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

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

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

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

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

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

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

و يعتبر عنصر الاستمرار في التعريف بمصطلح القيمة عنصرا هاما مميزا ما دامت القيم الاجتماعية من المبادئ الأساسية التي توجّه سير المجتمع بكل جماعاته المحلية الصغيرة ، و ذلك

لأنه على الرغم من أن السلوك الاجتماعي أو ما يطلق عليه بعض علماء الأنثروبولوجيا باسم الفعل الاجتماعي.

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

و بمعنى آخر ، يتجسّد الفعل الاجتماعي بواسطة الأداء الموسيقي في تركيبة النسيج السوسيولوجي للبنية الفيلمية من خلال فهم معنى البناء الاجتماعي الذي يرتكز عليه النسيج المرئي ، إذ يتضمن وجود نوع من التماسك و التوافق بين أجزائه ، و هذا إلى الحد الذي يمكن معه تجنب التناقض الصارخ أو الصراع المكشـــوف ، و أنه يتمتع بدرجة كبيرة من الديمومة ، و البقاء أكثر مما تخطى به معظم الأشياء العابـــرة و السريعة في الحياة الإنسانية ، و لهذا يرى "**رادكليف براون**" أن البناء الاجتماعي بمثابة شبكة معقدة من العلاقات التي تتمتع بدرجات متفاوتة من الثبات أو الاستقرار و الاستمرار.[6]

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

تأخذ الموسيقى الفيلمية أشكال و تنويعات مختلفة في بناء المخيلة الجمعية في سردية المشهد الخيالي ، إذ تساهم في تحقيق ملامح تطابق الصورة السمعية و البصرية التي تنظّم مفهوم و معنى العملية الإدراكية على مستوى التلقي ، ففي هذه الحالة ، المشهد يستمع إلى الحالة الاجتماعية التي يعبّر عنها بواسطة تمثيلات مرئية و لكنه يتعزّز بمقطوعات موسيقية تدخل في سياق موسيقية المشهد في الفيلم ، و في أصالة العمل الموسيقى الفيلمية على وجه الخصوص.

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

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

و من هنا يؤدي المؤلف عمله بطريقة محكمة و دقيقة توصله إلى بناء عمل أصيل يتمثل في التيمة الموسيقية ،و تمثل هذه التيمة بدورها ميزة أساسية للمشهد التمثيلي ، إذ تحتوي فكرة موسيقية المشهد على أبعاد متنوعة تتضافر في نشاطها الرمزي مع تنوع لغة

---

[6]- محمد عبده محجوب ، **الاتجاه ا لسوسيوأنثربولوجي في دراسة المجتمع** ، ص : 25 .

الخطـــاب الفيلمي لغرض تشكيل معاني الواقع و تكوين الحس الاجتماعي من خلال نقل التمثُّلات الاجتماعيـــة في صوتية الأداء النغماتي ، فالموسيقى الفيلمية في هذه الحالة تترجم الظاهرة الاجتماعية التي يشتغل عليها الحدث السينمائي[7].

و من جهة أخرى ، تترجم مواضيع الخيال الجمعي إلى أفعال أدائية يعبّر عنها من خلال الموسيقي بلغة المدونة الموسيقية بطريقة خاصة و مميزة ، إذ يشمل مضمون السّمعي انعكاسا للمعاني التي تعكسها تلك الظواهر المشكّلةللنسيج السوسيولوجي لواقعية المشهد الفيلمي ، و بالتالي يعبّر عن التمثّل الاجتماعي بواسطة أداء موسيقى كفعل تواصلي يشتغل في سياق " **التبادل ، التفاهم ، الإسناد ، ..."** ، وفقا للبيئة الاجتماعية مندرجة فيها كما أنه ليس بمجرد صورة خاصة أي وسط أو محيط معين ، بل ممارسة تكتسب قيمة معينة ، مما يمكن أن يؤدي إلى ظواهر الاعتقاد [8]

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

يعبّر الأداء الموسيقي عن عملية التمثل لرموز الاجتماعية تضبط التفاعل السيميوسياقي للفيلم ،إذ تأخذ الرمزية الاجتماعية "**Symbolisme social**" التي تستعمل الوصف "الرمزي" للدلالة على مختلف جوانب الحياة الاجتماعية ، و من هذا المنطلق يقصد بالرمزية النشاط الإبدالي الذي يقدم إرضاءات تعويضية، نظرا لعدم تحقق النتائـــج المرجوة في ذلك؛ كما يستخدم الوصف الرمزي في مجال الأساطير و الطقوس، و الأضحية و الصلاة ، بمعنى أن للمعتقدات و العبادات و الطقوس لها تفسيرات رمزية ، و لا تفسّر حرفيا .

عندما"تشتغل الرمزية على وظيفة الاتصال و التوصيل للمعاني في سياق البعد المعرفي ، و مسألة التكيّف المعرفي عبر التّواصل مع الأفراد ، فالتكيّف المعرفي هو تكيُّف رمـــزي ، و على هذا الأســاس ، تنطلق النظرية الرمزية الاجتماعية في اتجاهان متعارضان ، الأول يتمثل في اعتبار الرمز ضربا من الخيال ، و منقطعا عن مبدأ الواقع ، و الثاني يعتبر بعدا من أبعاد المجتمع، و يجب وصله بقانون الرموز و الترميز ، بحيث يمكن ترميز الظواهر و الحوادث الاجتماعية" . [9]

---

[7] -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres , ***Sociologie de l'imaginaire*** , Armand colin , 2006 , Paris ,P :106.

[8] -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres , ***Sociologie de l'imaginaire*** ,*IBID* :106.

9 - خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع**، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1، د-ت ، ص : 112 .

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

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

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

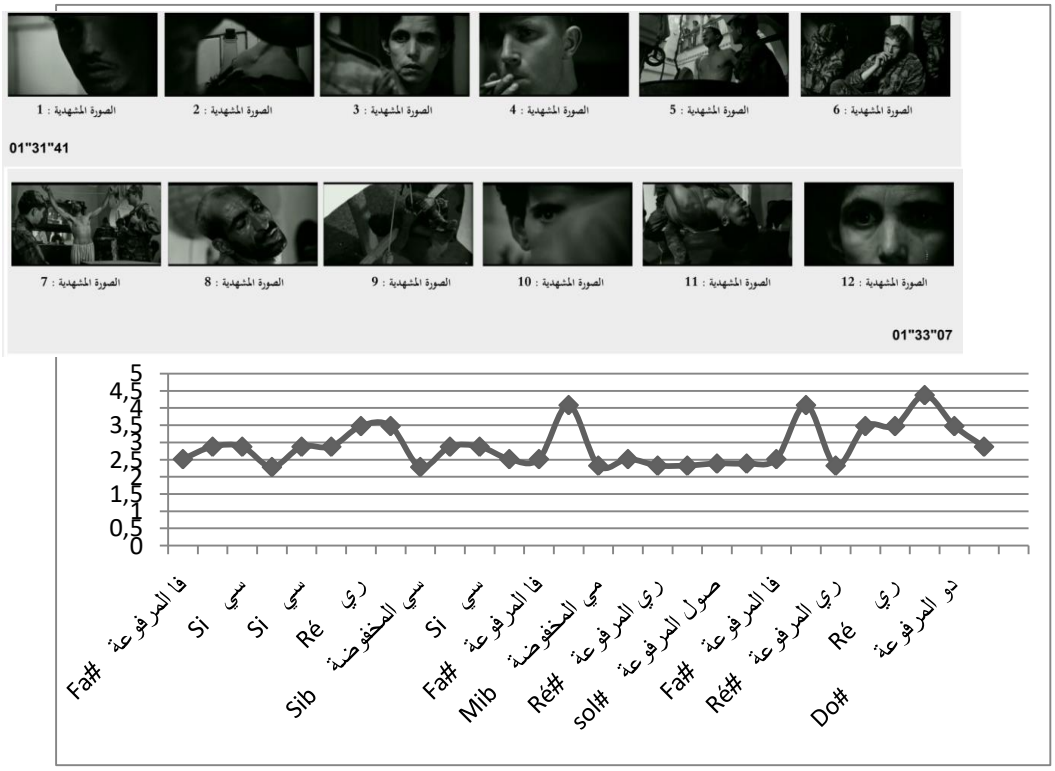
و من منطلق آخر، تتعزز البنية السوسيولوجية للمشهد الواقعي من الجانب الأكوسماتيكي بفضل وجـــود الموسيقى ، مما يسمح إلى الكثير من الإنجازات المعرفية بما في ذلك إضفاء الشرعية على التمثل نفسه، كما أن للظواهر المتعلقة بالمعتقدات اللاعقلانية و غير الطبيعية التي لا تتوافق مع معيار التمثل ، و مع ذلك يتحقق المعتقد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

و في سياق عملية التفعيل ، يقوم المؤلف الموسيقي بنقل مضمون السلوك الاجتماعي إلى لغة مكتوبة موسيقيـــا يؤديها عبر آلات موسيقية تعبّر عن التفكير الاجتماعي « **Savoir de sens commun** » ، فالأداء الموسيـــــــقي في مشهدية الفيلم هو بمثابة نقل الحس العام الذي يتكون من نسق من القيم و المفاهيم و السلوكيات المرتبطة بسمات و مواضيع يحدد معالمها الوسط الاجتماعي المستقرّ فردا و جماعة، و من توجيه و صياغة السلوكيات و ردود الفعل المناسبة على حسب العالم الفرنسي "**موسكوفيتشي –Moscovici**"[10].

1.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل الديني :

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

[10]- كوثر السويسي ، (**التمثّلات الاجتماعية : مقاربة لدراسة السلوك و المواقف و الاتجاهات و فهم آليات الهوية**) ،المجلة العربية لعلم النفس ، العدد 1 ، المجلد 1 ، صيف 2016 ، ص : 49 .



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

« Nous sommes des soldats , et nous avons le devoir de vaincre , Alors pour etre precis ...

A mon tour maintenant de poser la question ... la France doit elle resté en algérie ...si

vous repondez encore oui ... vous devez acceptez toute les consequences necessaires »

أي باللغة العربية :

" نحن جنود ، و واجب علينا النصر ، و لكي نكون أكثر دقة ... يجب علينا أن نطرح هذا السؤال ،هل يجب أن تبقى فرنسا في الجزائر ، ... إذا كانت الإجابة لمرة أخرى بـ "نعم" ، إذن يجب عليكم أن تتقبلوا جميع العواقب اللازمة".

و من هذا المنطلق ، ربط "**موريكوني**" عمله الفني بسياق الهوية الذي استوحى منه فكرة التأليف و الأداء الكنائسي و من خلفية خصوصيات الموسيقى الدينية للمذهب البروتستاني* ، حيث ركّز

*أما الكنيسة البروتستانية ، على النقيض من كنائس الملتزمين الأخرى التي حرمت الغناء و الموسيقى ، فقد قامت بدور إيجابي في هذا المجال ، إذ أنها جعلت الغناء و الموسيقى جزءا لا يتجزأ من الصلاة ، كما انطلقت موسيقى "باخ" صداحة بين مفاتيح أورغن كنيسة توماس في "**لايتزيغ**" الألمانية ، بالرغم من أنه قد تعرض إلى شيء من قليل مكن من الأذى على أيدي الملتزمين . ينظـــر إلى المرجع : ماكس فيبر ، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 13.

المؤلف على طابع آلة "**الأورغن**" لغرض تحديد هوية التمثُّل الديني، إذ تلعب أهمية "**الأورغن**" بأنواعه المختلفة دورا كبير في تقدم الموسيقى الكنسية و جعل الموسيقى عنصرا أساسيا في الخدمة الإلهية [11] .

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

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

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

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

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

---

[11]- ماكس فيبر ، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى**، مرجع سبق ذكره ، ص : 13 .

* ترتيل تبادلي بالإيطالية« **antifonia** »و تعني العناء بالمزامير بشكل تبادلي بين مجموعتين ، أو بين مغن منفرد و مجموعة من المصلّين داخل الكنيسة . ينظر إلى المراجع: القاموس:06 * : Chaouki dhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P

و من منظور السياق المكاني و الزماني للمشهد الموسيقي ، نلتمس تنافر بين خصوصيات الأداء الموسيقي مع واقعية المجتمع التمثيلي من زاوية الهوية الاجتماعية ، و لكن "**موريكوني**" ذهب ميوله نحو وضع مفارقة يستنتجها المتلقي من خلال السّياسة المنتهجة "سياسة التعذيب" من طرف السلطات الاستعمارية من جهة، و معامل الارتباط و التنافي مع القيّم الدينية ، و بالتالي لقد كان حضور الموسيقى في سردية المشهد كأداء تمثيلي بين النقاط الأساسية التي تشترك فيها الديانات السماوية في تحديد البعد الانساني ، على الرغم من أن الموسيقى يرجع ظهورها إلى العصر الباروكي [12].

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

و من هنا يعتبر التمثُّل الديني بالموسيقى كنشـــــاط رمزي يأخذ خاصية أساسية مشتركة بين الدين و الخيال ، فكلاهما مجالين متقاربين في بينهما من الزاوية التحفيزية، و عليه فإن الخيال الديني يرتبط بالخيال الاجتماعي، حيث وضّـــح "**لابلانتين –laplantine** " أن الخيال الديني يعبر بثلاث أساليب تسمح بتمثيل المسيحية ، الحيازة ، و المدينة الفاضلة [13].

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

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

و بالموازاة يؤكد **"ويليرن –Willairne "** من وجهة نظر سوسيولوجية ، تعتبر الدين نشاط اجتماعيا بتواصل رمزي منظم بواسطة الطقوس و المعتقدات،و عليه فإن الموسيقى في هذه الحالة تعتبر وسيلة تمرير القوة الكاريزمية التي تعني السلطة الشرعية اجتماعيا لغرض التظاهر بالقداسة [14].

---

[12]- ينظر: جوليوس بورتنوي ، **الفيلسوف و فن الموسيقي** ،تر: فؤاد زكريا ، الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط1 ، 2004 ، ص: 148

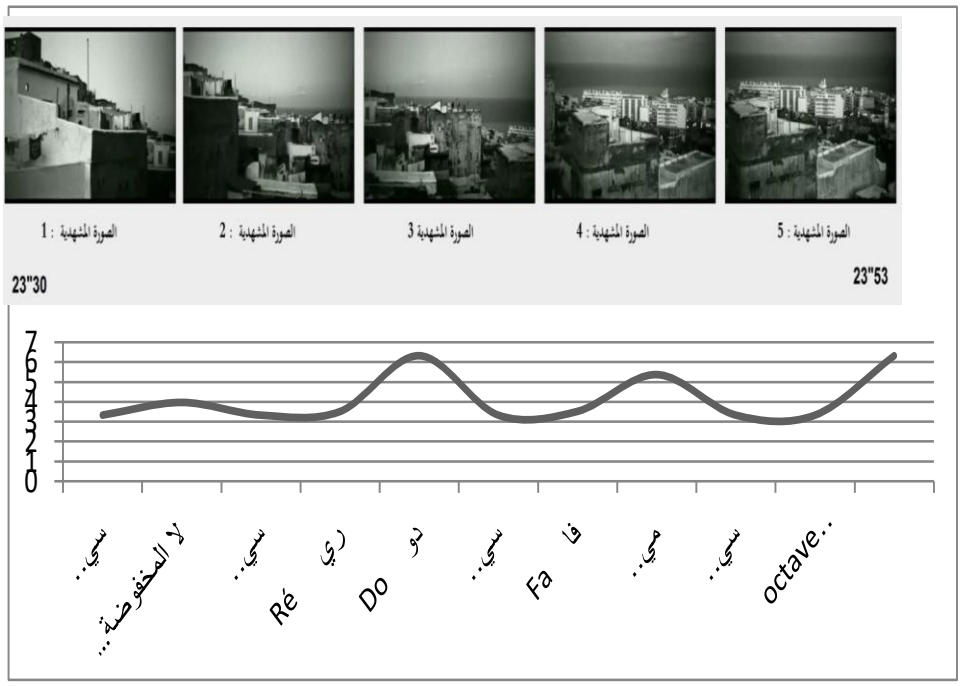
[13] -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres , ***Sociologie de l'imagination*** , OP.CIT, P : 178 .

[14]. خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع ، ط1** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 107 .

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

2.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل العقائدي :

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



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

لما استوحى "**موريكوني**" أصالة فكرة تدوينه لهذه المقطوعة من خلال الطبقة الصّوتية اللّطيفة التي تميّز بها الدعاء الذي كان على نغمة " صول- **Sol**" ، عندما أبدع المؤلف في هذه المهمة ، إذ قام بتحويل التعبير عن موسيقى هوية المجتمع الأصلي بالطريقته الخاصة من خلال

أسلوبه التوافقي مع مقامات الموسيقى العربية ، و دوّن "**موريكوني**" هذه المقطوعة على السلّم الصغير "**دو الصغير**- **Do Mineur**" الذي يشابه مقام "**نهاوند**" في الموسيقى العربية * .

و في تحقيق آليات التطابق بين المضمون الصوتي و ظروف البيئة الاجتماعية السائدة، اشتغلت خصوصيات الطابع الصوتي للسلم "**دو مينور**" في تعزيز مضمون الدعاء المرتبط بالحضارة الإسلامية [15]لغرض إعادة خلق بيئة أكوستيكية و بموسيقى كلاسيكية تحاكي نسبيا الواقع عبر رمزية توحي بالاستقرارو الهدوء الناتج من معاني الفعل الاجتماعي "**حفل الزفاف**" الذي شهده حي القصبة.

و هذا من خلال تعمّق المؤلف في البحث حول المرجعيات الأنثروبولوجية التي ترتبط بالمميزات العرقية للمجتمع المغاربي، إذ يعتبر الدعاء من بين التمثلات العقائدية التي تضمّنت المسائل المتعلقة بدور **المعتقدات "Croyance"** و وظائفها و محدداتها الاجتماعية باهتمام و استقصاء كبير في مجال علم الاجتماع ، فقد ذهب "**دوركايم**" و "**فيبر**" و "**باريتو**" إلى القول بأن المعتقدات تلعب دورا أساسيا في الحياة الاجتماعية، إذ يمكنها تحديد أهداف الفعل الفردي و الجمعي، و توجيه البحث عن الوسائل .[16]

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

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

عبّر "**موريكوني**" في هذه الحالة بطريقة إبداعية خيالية جمالية مميزة ، مما أعطت للموسيقى الأصلية بعدا يعبّر عن كل القصص السردية لوقائع فيلم الثـــورة الجزائرية ، حيث وظّف سلسلة من التآلفات الموسيقية التي تميزت بنغمات معزوفة من طرف مجموعة موسيقيين على آلة "**الكمان**" و في خلفيتها مجموعة أخرى من الموسيقيين على آلة "**تشيللو**"، مما

---

* استلهم "**موريكوني**" من الموسيقى العربية (**مقام النهاوند**) لأن له نفس الأبعاد السلم الصغير "**دو الصغير – Do Mineur**" في الموسيقى الكلاسيكية ،و من جهة أخرى يتميز بنفس الطابع الصوتي . ينظر إلى الرابط :

Consulter le 20 juin 2019 , 14h34 .https://fr.wikipedia.org/wiki/Maqâm

[15] 1 - صلاح المهدي ، **مقامات الموسيقى العربية**، تونس : نشر المعهد الرشيد للموسيقى التونسية ، بدون سنة ، ص : 17-18 .

[16] - خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 195 .

نتج عن لغتهما الهارمونية طابع صوتي يعبر عن شخصية تمثيلية مركّبة تتراوح بين الفرح و الاستقرار ، و الخوف و الحزن السّائد في مناخ الحرب .

و هذا ما برّر تشابه السلم "**دو مينور**" مع مقام "**نهاوند**" ، و من جهة أخرى يعرّف "**باستيد – Bastide**" الدّين منظور أنثروبولوجي بمثابة نشاط إنساني يخلق و يتلاعب برموز مقدسة في جميع المجتمعات مثلما وضح "**إميل دوركايم** " أن التمثّلات التي تتعلّق بالمعتقدات الدينية ، الروايات "الأساطير" ، السلوكيات ، الأشياء ، الأوقات و الأماكن " الطقوس" يتّم استخراجها من العالم العلماني الذي يصلإلى درجة السمو؛ أو ما فوق الطبيعة، مما يحقّق الفعل المقدّس[17].

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

3.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى الحدث الاجتماعي :

الشكل 03 : وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي تيمة الزواج السري "Marimonio clandestino –

و في هذه التيمة ، اشتغل "**موريكوني**" على مجموعة من السياقات الرئيسية ، حيث حدّد من خلالها جملة من المنطلقات الهامة التي أخذته إلى بناء رؤية فنية متطابقة مع الحدث الاجتماعي و طريقة تفاعل أفراده بتمثُلاته التي ترتبط بالقيّم الدينية و العرقية، و في هذه المقطوعة ظهرت فكرتها بخيال موسيقي أكثر ثراء و عمقا تجلى تجسيده على مستوى الكتابة الفيلمية ، و لهذا أخذ السياق المكاني مساحة كبرى من التفكير الإبداعي كونه يرتبط بعوامل الانتماء الجغرافي

[17] - خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 195

التي تشكل قوالب المادة الثقافية، و متطابقا مع فكرة استخدام السّلم الخماسي الذي عزفت عليه موسيقى هذا المشهد كونه أكثر انتشارا في موسيقى شعوب شمال إفريقيا و الموسيقى الأمازيغيـــــة [18].

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

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

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

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

هذا ما ساعد في تحقيق وظيفة لفت انتباه المتفرج نحو مجريات الحدث ، و بفعل نقاط التزامن التي وصفت وفق حركة الكاميرا ، و إيقاعية المونتاج الذي بيّن في الأخير معنى روح التضامن و التآخي في إطار تجسيد القيّم الاجتماعية و هذا ما نشاهده في اللقطات التي يتم فيها تزيين العروسة من طرف نســـــــاء المنزل بالحي (**الصورة المشهدية : 6،4،3،2**) و الدينية لذلك

[18] -Voirarticle : Iness Mezel , ***le parfait mariage entre berbere et Jazz*** , Publié le 26 juin 2006 par karim kherbouche , le lien http://chanteuseskabyles.over-blog.com/article-35475915.html , Consulter le 15/04/2019 ,12h34 .

الواقع وفق آليات حسية و فيزيائية ، حيث أعطى "**بونتكورفو**" أهمية كبيرة للصوت الموسيقي"**الأكوسماتيكي**" في تأثيره على الجانب اللاشعوري في سمعية المتفرج .

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

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

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

الخلاصة :

و من جهة أخرى ، يقع المؤلف الموسيقي في مسائل تتعلق في صعوبة تحقيق فعالية الأداء السوسيولوجي اتجاه الصورة الفيلمية ، و هذا راجع إلى عامل التغيّر و الاختلاف للتمثّلات الاجتماعية في معناها و محتواها بحسب اللغة و السياق الثقافي و الأيديولوجي ، و بحسب اهتمامات و علاقات التواصل و التخاطب بين أفراد المجموعة.

فالأداء السوسيولوجي الذي يعبر موسيقيا في واقعية الفيلم يستلزم بالضرورة أن يرتبط بمرجعية الهوية الجمعية التي تتلازم مع التمثّلات الاجتماعية، ومنه تتشكل الهوية الاجتماعية بناء على تلك العلاقة التي تضفي على فضائية النسيج المرئي علامة مميزة لهوّية السلوك الاجتماعي .

تأخـــذ الموسيقى واقعيتها من المشهد الخيالي حينما توظف في سياقها الأدائي معاني المعايير و القيّـــــم التي يتضمّنها النّسيج الاجتماعي من حيث معالجته كظاهرة مكوّنة للموقف الدرامي ، و علاوة عن ذلك ، و بغض النظر عن المفاهيم النفسانية أو السوسيولوجية المختلفة ، فإنّه يمكن دائما اعتبار التمثل الاجتماعي كرسالة قيّمة تتضمّن معايير موضوع غائب ، و الموضوع الممثل يحتوي على أفعال و مشاعر.

* آلة **فلوت** و باللغة الفرنسية « **Flute** » و هي إحدى آلات النفخ الخشبية الشائعة الاستعمال في العالم الغربي و قد تطورت على آلة الناي . ينظر إلى القاموس : ص:55 Chaouki dhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P :

و في هذه الحالة ، تظهر الموسيقى الفيلمية كظاهرة اجتماعية تحاول تفسير الأحداث الحقيقية التي تخصّ علاقات الفرد مع وسط جماعاته من سياقات مختلفة تنصب في قوالب أكوستيكية ذات صلة بخيالية الخطاب الواقعي ، فالمعادل المسموع يقتبس قوانينه من النسيج الاجتماعي المعالج في نصية المشهد.