

الصورة وتجلياتها في بنية الخطاب الفيلمي
- تحليل سيميولوجي للفيلم التونسي "صمت القصور" للمخرجة مفيدة التلاتلي-

د. عواطف زاراي

كلية علوم الإعلام والاتصال

جامعة الجزائر (03)

الملخص

يتكوّن المحتوى الإعلامي عادة من كمية كبيرة من النصوص وعادة ما تكون منمنذجة ومكررة وتعتمد على عدد من الأعراف والشفرات التي عادة ما تستند إلى صور ذهنية وأساطير مضمرة ومألوفة في ثقافة صانعي النصوص ومستقبلها، □ توجد قواعد لغة خاصة بالصورة الخالصة لأن اللغة الأيقونية غير مختزلة في شفرة موحدة قابلة لأن تطبق على كل الرسائل السمعية البصرية، ففي الحد الذي يفك فيه رمز الصورة على كل من المستوى الأيقوني والمستوى □ اجتماعي تتجاوز الصورة الإطار الصوري، إن الموضوع السمعي - البصري يقدّم للمتفرج كنسيج، يستقبل منه في بداية الأمر إدراكا بصريا عاما بعد ذلك يبحث عن تشخيص الد□□ ت الضمنية. تهتم وسائل الإعلام بما فيها السينما بإنتاج رسائل ضمن أنساق دالية محددة، هذه الرسائل التي تحمل في طياتها معاني ضمنية مختلفة يغفل عنها المتلقي والتي هي في الحقيقة مرتبطة ببعض الشفرات الداخلة في تكوين البيئة التي نشأ فيها هذا المتلقي، لهذا نجد أن في تحليل الخطاب الفيلمي والغوص في معانيه أهمية كبيرة وهذا من أجل فهم الهدف من بث هذا النوع من الخطابات.

Abstract

"The image and its connotation in the structure of filmic discourse"

Semiological analysis of the Tunisian film "the silence of palaces" by the film director moufida etelali

Media content generally consists of a big amount of texts that are usually integrated and repeated and that depend on a number of customs and codes based on mental images and familiar myths in the culture of text makers and receivers. There are no rules or special of the image because the language of the icon is non-reductable in a unique code able to be applied on all audio-visual messages. While the image icon disassembles at the icon and social levels, the image surpasses the image frame.

The audio-visual subject is presented to the viewer like a texture, he receives at the beginning a general visual view then he personates the implicit connotations.

Mass media including cinema are concerned by producing messages with specific connotations. These messages contain different implicit messages which the receiver ignores, they are linked to codes that contribute in building the environment which the receiver grew in. This is why we find in the analysis of filmic discourse and their meanings a big importance which helps us to understand the reason of diffusing such messages.

مقدمة

لم يأت استلاب الصورة للإنسان في العصور الحديثة فجأة أو من فراغ تاريخي بل استند إلى تراكم كبير في أدوار الصورة الوظيفية في المجتمع عبر مسيرتها الزمنية وتحت تأثير سحرها وفتنتها وهو ما جعلها تتميز عن بقية أدوات الاتصال الاجتماعي الأخرى بقدراتها الاتصالية وسلطتها حيث أسهمت التقنيات الحديثة في دمجها ضمن أنماط الحياة اليومية للأفراد والمجتمعات لتصبح جزءا أساسيا من متطلبات الحياة واحتياجاتها.

تزداد جاذبية الصورة عندما ننقل بها إلى عالم السينما من خلال استنفار إدراكات المتلقي المختلفة في إمكاناتها التفاعلية القصوى، يأتي سحر السينما بالمقارنة مع الفنون الأخرى من حركيتها فقط، إذ ينبغي النظر إلى الصورة السينمائية بعواملها البصرية والصوتية والحركية وبكل المؤثرات التي تمتلكها في شكل متكامل، ففي اختلاقتها لأحداث متخيلة ومحاكاة وتمثيلات مرتبطة بالواقع فإنها تستعمل كافة الإمكانيات التقنية التي توصلت إليها

إبداعات الحضارة الإنسانية لإيصال تعبيرات عن رؤية محددة وما تجسيم الصوت بمؤثراته واستخدام الألوان والإضاءة والإيحاء بعمق الصورة على شاشات ضخمة [١] أمثلة للمؤثرات السمعية- البصرية التي يمكن للصورة السينمائية أن تستغلها لإيصال تعبيراتها، لكن مقابل هذه المؤثرات التقنية تكثف الصورة السينمائية بجماليتها ومحمولها الثقافية جميع خصائص الفنون والآداب التي تراكمت إبداعاتها لحظة ظهور السينما وانتشارها فهي تقف على أرضية تراث مسرحي وتأخذ من الرواية وحبكاتها الدرامية ومن الشعر غنائته ومن الفنون التشكيلية تقنياتها الجمالية وتستغل فنون الموسيقى والرقص والبناء إلى أبعد الحدود، أما حكاياتها فهي مستمدة من عوالم الفرد الداخلية بعمقها وانفعالها [٢] تما الوجدانية.

تهتم وسائل الإعلام بما فيها السينما بإنتاج رسائل ضمن أنساق دالية محددة، هذه الرسائل التي تحمل في طياتها معاني ضمنية مختلفة يغفل عنها المتلقي والتي هي في الحقيقة مرتبطة ببعض الشفرات الداخلة في تكوين البيئة التي نشأ فيها هذا المتلقي، فمثلا: عندما نشاهد حدثا في فيلم، فلا نشاهد ذلك الحدث خاما ولكن نشاهد رسالة حول ذلك الحدث، بإمكاننا قراءة ذلك الحدث وتأويله ولكن نغفل المحاكاة والمعاني التي من خلالها نقرأ ونؤول⁽¹⁾، لهذا نجد أن في تحليل رسائل وسائل الإعلام وخطابات معانيها أهمية كبيرة وهذا من أجل فهم الهدف من بث هذه الرسائل.

لذلك نطرح السؤال الجوهرى التالى :

هل استطاعت الصورة السينمائية بكل ما تملكه من عناصر تقنية وجمالية أن تتخطى عتبة الأيقونية كي تقدم خطابا ثقافيا مشفرا يحتاج تأويلا من قبل المتلقي؟

تتفرع عن هذا السؤال عدة أسئلة جزئية نذكرها فيما يلى :

- هل السينما لسان أم لغة ؟

- ما الذى يميز الصورة السينمائية عن مثيلاتها فى الفنون التعبيرية الأخرى؟

- ما هى المنهجية العلمية المعتمدة لتحليل الرسائل الفيلمية؟

للإجابة على هذه الأسئلة نحدد المحاور التالية التى تستند عليها هذه الدراسة :

[١- مناقشة جدلية كريستيان ميتز "السينما لغة أم لا":

يقول الباحث محمود إبراهيم أنّ الدراسات السينمائية بقيت ولمدة طويلة وفقا على الدراسات المعيارية والتجريبية والوصفية حيث أنّها لم تدرس من منظور سيميولوجى دي سوسورى [١] مع العالم السيميولوجى كريستيان ميتز

(Christian Metz) من خلال مقاله المشهور "السينما لسان أم لغة؟" * وتتلخص هذه الدراسة في أن السينما بوصفها فعلا خطايا (acte de discours) هي لغة وبوصفها شفرة (نحو وتراكيب مثل: المتتاليات) فإنها تعد لسانا (1).

قبل ظهور السيميولوجيا كانت اللغة تعني فقط اللغة اللفظية لكن بعد تطور هذا العلم أصبح ضروريا التمييز بين مختلف اللغات : لغة العصافير، لغة الورود ، اللغة الموسيقية، اللغة المسرحية واللغة السينمائية... الخ، خلافا للغة اللفظية، اللغة السينمائية هي ليست خاصة بمجموعة ثقافية واحدة لأنها تتضمن أنساقا منتظمة وجدّ مختلفة الواحد عن الآخر، كما هي تلك الخاصة بكل لسان (لغة لفظية) (2)، بالإضافة إلى ذلك اللغة السينمائية مكونة أساسا من صور، هي إعادة إنتاج مباشر للواقع دون وسيط تشفير اعتباطي وفي غياب البعد الثالث، مع مستواها التشابهي اللغة السينمائية تعرف "كمضاعفات للحقيقة، استنساخات ميكانيكية حقيقية...، الصلة بين الدال والمدلول للصورة البصرية والصوتية هي مبررة بقوة بواسطة التشابه" (3).

يحاول ميتز إثبات أن السينما على خلاف اللغات اللفظية تفتقر إلى طاقة لغوية - شفرة ذات نطاق مستقل - وبالتحديد إلى نظام علامات للتواصل المتبادل، فاللغة هي الشفرة التي تسمح بتولّد رسائل الكلام ولكنها ليست الشفرة الوحيدة الفعالة في لسان أو لغة، في رأي ميتز أن اللغة هي ما يعوز اللسان السينمائي ويعرّف السينما كوسيلة اتصال بل كتعبير ومعنى وكنظام جزئي فقط بوصفها نظاما يفتقر إلى علامات بمعنى صور مبنية على أساس التشابه أو التناظر المعلل على أساس العلاقة غير المعللة أو اعتبارية مع المشار إليه الخاص بعلامات فردينان دي سوسور (Ferdinand De Saussure).

كما يحاول أيضا إثبات أنّ مصطلحات معينة يعرفها ويستخدمها بالدرجة الأولى علم اللغة مثل الدال/المدلول والتركيب/الاستبدالي قابلة للتطبيق على دراسة اللغة السينمائية لأنها تنطبق على خصائص تشترك فيها اللغات وشفرات أخرى، إنّ علم اللغة ربما يعتبر فرعا من فروع السيميولوجيا ولكن معرفة أدواته ومناهجه رغم ذلك مفيدة جدا من أجل العمل داخل مجال أوسع (4).

II - خصائص الصورة السينمائية:

قبل التطرق لخصائص الصورة السينمائية يجب أولاً أن نتعرف على الصورة السينمائية، يبدو من الصعب جدا من الوهلة الأولى تقديم تعريف بسيط يغطي جميع وظائف الصورة فلقد استخدم المصطلح بكل معانيه المختلفة دون رابط واضح، لهذا نقترح أقدم تعريف قديم للصورة وهو تعريف أفلاطون حيث يقول فيه: "أدعو صورا أو ظل للظلال تتم انعكاسات التي نراها في الماء أو سطح الأجسام المعتمدة المصقولة واللامعة وجميع التمثلات من هذا النوع" (5)، أما قاموس "Le Robert" فيعرّف الصورة بأنها: "إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمتل مشابه لكائن أو شيء" (6)، أما مصدرها السيميولوجي فيأتي من الفعل اللاتيني (Imitar) الذي يعني إعادة الإنتاج بالتقليد، أي التماثل مع الواقع وبهذا يصبح مصطلح الصورة يعني سيميولوجيا كل تصوير تمثيلي يرتبط مباشرة بالمرجع الممثل بعلاقة التشابه المظهري أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكي الرؤية في بعدين: رسم/صورة أو في ثلاث أبعاد: نقش/فن/تماثيل (7).

تقول الباحثة السيميولوجية مارتين جولي (Martine Joly) بالنسبة لـ بيرس (Charles Sanders Peirce) يتوقف في تعريفه للصورة عند نموذج العلامات بل سيصنفها كفئة فرعية للأيقونة، في الواقع إذا كان يعتبر أن الأيقونة تتوافق مع فئة العلامات أين للدال علاقة تشابهية مع الشيء الذي يمثله، فهو يعتبر أيضا أنه يمكن للمرء أن يميز بين أنواع مختلفة من التشبيه وبالتالي أنواع مختلفة من الأيقونات والتي هي الصورة نفسها، الرسم البياني والـ ستعارة (8).

أما عن الصورة الفيلمية وهي جوهر موضوعنا فيقول عنها سيغفريد كراكاور (Siegfried Kracauer): "إنّ جوهر الفوتوغرافيا يحيا في فن السينما" بالتالي فالصورة تشكل العنصر الأساسي للغة السينمائية وعن طريق الحركة تتحول الصورة إلى لقطة واللقطة هي وحدة البناء السينمائي وهذا البناء يعتمد الصور المنفردة إنما على ربط الصور ذاتها، فالبناء بالصور هو ما نطلق عليه "العنصر الصوري" ومثلما تحدد الموسيقى في الأوبرا والحوار في المسرح يحدد هذا العنصر معالم بناء الفيلم وصياغته ويكون قاعدته الأساسية، إنّ الشاشة تحكي بهذا لغتها الخاصة (9).

تكوّن الصورة المادة الأساسية للغة السينمائية، فهي المادة الخام الفيلمية وإن كانت مع ذلك حقيقة معقدة للغاية، ذلك أن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلا دقيقا، لكن ذلك

النشاط موجه من الناحية الجمالية في اتجاه المحدد الذي يريده المخرج والصورة التي نحصل عليها بهذه الطريقة تدخل في علاقة جدلية مع الجمهور الذي تقدم له وأثرها السيكولوجي عليه يحدده عدد من الخصائص ينبغي تحديدها بدقة إذا أردنا تكوين فكرة دقيقة عن أهمية الفيلم في الحياة الاجتماعية .

تميز اللغة السينمائية عند **ميتز** بعدة خصائص منها :

- الاتصال السينمائي :

تميز السينما عن الاتصال اللساني (الذي يستدعي وجود المتكلم والمخاطب في نفس المكان والزمان) في كون السينما تسمح للمتفرج بأن يجري حوارا مباشرا مع الشخصية التي تظهر على الشاشة حتى وإن كانت تحدّثه أو تعلق على شيء يعنيه مباشرة⁽¹⁰⁾.

من هنا فإن الشخصية السينمائية (التي تفرض نفسها فقط من خلال ظلها) يمكن لها أن تتواجد في نفس الفضاء والزمان اللذين يتواجد فيهما المتلقي - كما هو الشأن في الاتصال اللساني والاتصال المسرحي-، لكن تبرز فقط في الإطار المغلق للشاشة دون أن تتمتع بأي علاقة مباشرة بينها وبين الجمهور، بمعنى آخر بما أن الدال الفيلمي - نظرا لغياب الممثل - هو دال وهمي (signifiant imaginaire) إذ أنه قادر على فرض قبضة قوية على المتفرج وبإمكانه الحصول على تأثير أكبر مقارنة له بالمسرح وهذا ارتكاز فعل الكلام (énonciation) السينمائي على فعل الرواية (effet diégèse) والإحساس بالواقع (impression de réalité)⁽¹¹⁾.

أهم ما يميز الصورة السينمائية عن بعض أشكال التعبير اللغوي كالرواية مثلا هو انفرادها بتعيين (actualisation) الحركة في المكان والزمان، فإذا كانت الرواية تعرض مجموعة أحداثها عبر أفكار مجردة كأن نقرأ مثلا: زيد يمشي في الطريق ونتصور شخصا يسمى زيدا وهو يمشي في الطريق فإن الصورة السينمائية تترجم هذه الفكرة المجردة إلى حركة ملموسة، مما يسمح لنا بالوقوف على تفاصيل أخرى قد يسكت عنها التعبير الروائي إطلاقا أو يحيطنا بما يحيط بها حقنا ضمن تعبير آخر ، مما يجعلنا نقول مع **جون ميتري** (Jean Mitry)

: " في السينما كل حركة هي بصدد الإنجاز، فكل شيء فيها يحدث حيناً ويتداخل بقوة في المكان وفي الزمان " (12)

إنّ الجدل الحاصل في مسألة العلاقة بين السيميولوجيا واللسانيات يكاد - في نظر ميتز - ينسبنا في بعض الأحيان أن هذه المفاهيم السيميولوجية التي بعدها بعض الدارسين نقلاً وتطبيقاً آلباً لمفاهيم اللسانيات، ليست من صميم اللسانيات وحدها، فليس هناك إسقاط لهذه المفاهيم على الحقل السيميولوجي بل يتعلق الأمر باستفادة عملية من جهاز مفاهيمي ذي حمولة عامة وهو مدين في ذلك لمجموعة من الأبحاث بعضها لساني وبعضها الآخر منطقي وتحليل نفسي - سوسيولوجي... الخ، لذلك ينبغي خلط الجهاز المفاهيمي للسانيات بنظيره السيميولوجي، إن الصلة بينهما ليست منقطعة، لكن ينبغي - في رأي ميتز - أن نعمل تحت هذا المبرر أو ذاك، التمييز الذي يفرض نفسه بين مفاهيم مثل الفونيم والمورفيم والكلمة والتمفصل المزدوج واللاحقة... الخ - هي مفاهيم لسانية محض - من جهة ومفاهيم أخرى مثل المستوى التركيبي والمستوى الاستبدالي والاشتقاق والوحدة الدلالية... الخ من جهة أخرى وهي مفاهيم تندرج بالتأكيد ضمن السيميولوجيا العامة (13)

أ- العلاقة التشابحية :

حسب النظرية السوسورية تكون العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول علاقة اعتبارية ومجرد اتفاق عرفي لكن الأمر يختلف فيما يخص العناصر الدالة السينمائية مثل: الصور المتحركة والأصوات المسجلة، التي تعد بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع فكل دال من دوالها يكون معللاً بنسب متفاوتة بفضل وجود علاقة تشابحية تجعل كل دال (بصري - صوتي) مرتبطاً بمدلوله وهذا ما يسمى في السيميولوجيا بالدرجة الأيقونية (degré d'iconicité) وهي الدرجة التي تجعل بعض الصور أكثر وضوحاً مقارنة لها بالأخرى، لأنّ الشفرات التقنية التي تصنع التشابه في كل صورة هي كذلك غير متساوية، هذه الشفرات التقنية التي يسميها أمبرتو إيكو (Umberto Eco) "الصفات المميزة للتعرف" (14).

عرف بيرس الأيقونات بأنها تلك العلامات التي تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة شبهها به أو بفضل الخصائص ذاتها التي يملكها الموضوع (15)، لقد قفى هذا التعريف بعض الاهتمام فقد تلقفه شارل موريس (Charles Morris) وعمل على تدقيقه وهو يذهب إلى أن العلامة تصبح أيقوناً إذا كانت تملك بعض خصائص الشيء

الممثل أو بالأحرى تملك خصائصه الواقعية (16)، لكن أمبرتو إيكو يخلص بالقول أن العلامات الأيقونية □ تملك خصائص الشيء الذي تحيل عليه وإنما تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك اعتمادا على شفرات إدراكية عادية وتقوم بانتقاء بعض المثيرات التي تسمح بتشكيل بنية إدراكية لها بتشكيل بنية إدراكية لها نفس دالة التجربة الواقعية التي تحيل عليها دالة التجربة الواقعية التي تحيل عليها العلامة الأيقونية (17).

تعد الدرجة الأيقونية هذه العنصر الأساسي للإدراك السينمائي فهي التي تسمح للمتفرج بأن يتعرف على مختلف الأشياء التي تعرض عليه حتى وإن كانت منقوصة من بعض صفاتها المميزة وخص هذا الإدراك المبسط جميع الأشياء والكائنات التي يعمد المخرج السينمائي إلى إبراز مرجعها، غير أن الإدراك يختلف من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى حتى إن تعلق الأمر بالشيء (أو الفرد) نفسه (18).

أما عن مدى أيقونية الصورة عند ميمتز فإنّ دراسة الصورة في رأيه □ تقتضي بالضرورة البحث عن نظام وحيد وجامع للصورة يقوم وحده بإعادة □ اعتبار إلى مجمل الدقائق الملحوظة في الصور وينفي إمكان ظهور هذه الدقائق خارج الصورة، فليس كل شيء أيقونيا في الأيقونة، على حين يمكن العثور على ما هو أيقوني خارج الأيقونة .

حسب مارسيل مارتن (Marcel Martin) فإنّ الصورة الفيلمية تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طبيعة هذه المظاهر، كما أن الصوت هو أيضا أحد المكونات الهامة للصورة الفيلمية لما يضيفه إليها من بعد لتصوير الجو المحيط بالأشخاص والأشياء والذي نحسه في الحياة الحقيقية، ذلك أن مجالنا السمعي يشمل في الحقيقة وفي كل لحظة كل الفضاء المحيط بنا (19).

لكن خلافا لـ مارسيل مارتن نجد ج. ميمتري يؤكد أنّ مبدأ المماثلة في الصورة السينمائية □ يعدو أن يكون نسبيا جدا لأن الصورة على رغم تمثلها للموضوع الذي تشبهه، تضيف دائما شيئا ما إلى ما تنبئه حيث يقول: "إن كل موضوع (objet) معروض في شكل صور متحركة يحصل على معناها (مجموعة من الدقائق) الذي □ يملكه في الواقع أي في وجوده الحقيقي".

"إنّ الظاهرة الفيلمية وهي تعرض أمام المشاهد كل ما يمكن رؤيته خارج القاعة السينمائية تبدو كأنها تعفينا من جهد التخيل غير أن الحقيقة أن السينما بقدر ما تجسد أمامنا الأشياء كما هي موجودة في الواقع بقدر ما تفتح

المجال واسعا للخيال وذلك أن دلالة هذه الأشياء في الصورة السينمائية تأخذ من الأبعاد ما يسمح بإقامة نسيج نهائي من التأويلات.

إن علاقة الصورة الذهنية بالواقع المرئي مسألة غاية في التعقيد وأعدت منها تلك العلاقة التي تربط الصورة الأيقونية بموضوعها من جهة وبالصورة الذهنية من جهة أخرى، إن الصورة الأيقونية وهي تحاول نقل موضعها مراعاة لمبدأ المماثلة أو التشابه تمد الوعي بانطباعات خادعة ففي السينما، إن تسلسل حركات الصور ثم تحرك الشخصوس أمور تجعلنا نحس فجأة بالعمق في المكان، إن "الحركة تحدد الإحساس بالعمق وتخلقه فعلا" (20).

تؤكد الباحثة **جوديث لازار** (Judith Lazar) أن الصورة ليست انعكاسا بسيطا للواقع وتتم قراءتها بشكل مباشر، إنما على العكس من ذلك غير مستوعبة مباشرة بل تفرض جهدا إدراكيا وتأويلا تسمح به الثقافة التقليدية بتاتا (21).

إن الصورة بالفعل واقع مدرك إننا نعرف أن الإدراك غير مستقل عن أي تأثير ثقافي، يضاف إلى ذلك أن الإدراك نفسه مؤسس، كما يجب أن نعلم أن الصورة تعمل وفق شفرة أيقونية خاصة بها وعليه تكون الصورة مرمزة بكيفية مزدوجة، لكي نقدر القيمة الحقيقية للصورة يجب أن نستوعب أكبر قدر من المعارف التي تدخل في تقويم الأدب، بناء على ذلك فإن استقبال الصحيح لرسالة بصرية ما يفترض وجود رصيد اجتماعي وثقافي ومكتسبات فكرية.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ الواقع الذي تقدمه الصورة الفيلمية ليس واقعا عاديا بل واقعا في أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة، رؤية جمالية وليس مجرد نسخة بسيطة مطابقة للطبيعة، فالطابع المصطنع للألوان والدور البالغ للموسيقى والإضاءة والديكورات والأشكال المتنوعة للقطات كلها عوامل جمالية تدخل في صنع الصورة الفيلمية، فالسينما لأنها مبنية على اختيار والتنظيم تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها للمتفرج شرائح الواقع التي تستخدمها (22).

بهذه الخاصية يلتقي **مارسيل مارتين** مع **إدغار موران** (Edgar Morin) حين يقول: "الصورة الفيلمية قيمة جمالية، وتتجلى هذه القيمة بالضبط في التقاء المعرفة المنطقية والمشاركة الذاتية" (23).

يؤدي هذا الرفع من قيمة الإبداع السينمائي، ومن تميز الصورة الفيلمية، ودورها كدال سردي، إلى خصوصية الحقل السينمائي والتي تحدّد امتيازاته التي يحملها أندري بازان (André Bazin) في قوله: "ما يجب تأكيده أنّ السينما فن له إمكانيات ليست بالضرورة متوفرة في باقي الفنون الأخرى... هي تواصل وجداني بقدر ما هي لقاء فكري وتفاعل جمالي مع الصورة... وهذا هو ما على الناقد السينمائي بلورته وشحذه في ذهن المتفرج لانتباهه إليه وتعاطيه" (24).

ب- التسلسل الخطي والطابع المميز والتقطيعات الفيلمية :

تميز اللغة السينمائية بتعاقب للصور يكون بطريقة خطية متسلسلة الأمر الذي يخلق لدى المتفرج الإحساس بالـ استمرارية لدرجة أنه يمكن له أن يدرك وجود وحدات متقطعة ومميزة، هذه الوحدات التي تستمد قيمتها على غرار الوحدات اللسانية من حضورها أو غيابها هي التي تسمى لقطات (plans) .

هكذا تبقى صفة التقطيع المزدوج (double articulation) الصفة الرئيسة التي تميز اللسان البشري عن اللغة السينمائية، لكن على الرغم من ذلك فإن اتصال السينمائي يشهد حسب مبيتز خمسة مستويات من التشفير (أو التقطيع) وهي كالآتي :

- الإدراك في حد ذاته (بوصفه نظام قراءة مكتسب يختلف من ثقافة إلى أخرى).
- التمييز بين مختلف الأشياء البصرية والصوتية التي تظهر على الشاشة.
- مجموع "الرمزيات" (symbolismes) و"المعاني الإيحائية" (connotations) الناجمة الأشياء (أو عن علاقات الأشياء بعضها ببعض).
- مجموع البنيات السردية الكبرى.
- مجموع الأنظمة الخاصة بالسينما التي توظف عناصر المستويات الأربعة السابقة لتشكل خطابا من نوع خاص (أي الخطاب السينمائي) (25).

III- مقارنة التحليل السيميولوجي :

تهتم مدرسة التحليل السيميولوجي بدراسة العلامات وهي في الحقيقة تقتصر على العلامات فقط، إنما يتعلق بأي شيء يمثل شيئا آخر، هذا ما نستنتجه من تعريفات كبار الباحثين في هذا المجال حيث يرى الباحث أمبرتو

إيكو أنّ السيميولوجيا "هي المجال الذي يهتم بكل شيء يمكن اعتباره علامة" (26)، أما السيميولوجي شارل موريس فيضع تعريفاً مختزلاً لتعريف فردينان دي سوسير فيرى أنّ السيميولوجيا هي "علم العلامات".

يتكوّن المحتوى الإعلامي عادة من كمية كبيرة من النصوص وعادة ما تكون منمنذجة ومكررة وتعتمد على عدد من الأعراف والشفرات التي عادة ما تستند إلى صور ذهنية وأساطير مضمرة ومألوفة في ثقافة صانعي النصوص ومستقبلها وتطبيق التحليل السيميولوجي يوفر إمكانية الكشف عن تلك المعاني العميقة في النص الذي يعامل ككل وليس كجمل منفردة.

باعتبار السينما تدخل ضمن الرسائل السمعية-البصرية فقد اهتم بها البحث السيميولوجي نظراً لما لها من سمات تميزها عن باقي الأشكال التعبيرية الأخرى حيث تختلف طرق تحليل الأفلام باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة ويتم ذلك باختيار طريقة التحليل التي تسهل عملية الوصول إلى الهدف واستخراج وحدات التحليل وبما أن المدخل السيميولوجي يعتبر هو أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي فإنّ مقارنة التحليل النصي (analyse textuelle) تعتبر المقارنة الأكثر ملائمة لطبيعة الفيلم السينمائي وهذا استناداً لما ذكره كل من جاك أومنت (Jaques Aumont) وميشال ماري (Michel Marie) في أنّ هذه الطريقة تركز أساساً على مفهوم النص الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله (27)، كذلك بالاعتماد على الأعمال التي قدمها كل من أمبرتو إيكو ورولان بارت (Roland Barthes)، فحسب ما جاء في كتاب إيكو والذي نقله جاك أومنت في كتابه: "كل الظواهر الإتصالية والتعبيرية تمثل أنظمة دلالية، التي يمكن دراستها وربط كل رسالة فردية بالشفرات العامة التي تنظّم الإرسال والـ استقبال" (28).

يقول الباحث محمود إبرافن أنه إذا كانت الرواية الأدبية والتمثيلات المسرحية تتمتع كل منهما بكتابة ذات تقنيات خاصة فإنّ إخراج أي فيلم من الأفلام يتمتع هو الآخر بتقنيات وفتيات متميزة غير أن هذه الأعمال الإبداعية جميعها تقوم على قاسم مشترك يتمثل في كونها تعد في نهاية الأمر نصوصاً أو أنظمة نصية يمكن أن نجري عليها تحليلاً سيميولوجياً (29).

يقوم التحليل النصي للأفلام على أساس اعتبار الفيلم "نص"، هذا النص حسب الباحثان جاك أومينت وميشال ماري يحمل ثلاث مفاهيم رئيسية:

1. النص الفيلمي (Le texte filmique): هو الفيلم كوحدة خطاب و كآنية عاطفية.
2. النظام النصي (Le système textuel): هو خاص بكل فيلم أين يحدد النص النموذج البيوي للعرض الفيلمي.
3. الشفرات (Les codes): هي ليست نظام نص بحد ذاتها بل عبارة عن عدة أنظمة تعمل خارج النص.

إذن يؤدي التحليل النصي للأفلام بالضرورة التطرق إلى "النص" كوحدة، فهو ذلك التحليل الذي يدرس الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، شفراته ووظائفه للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة أو كما قال عنه ميمتز أنه: "عندما نتكلم عن النص الفيلمي فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل نظامه الداخلي ودراسة كل مظاهره الداخلية التي نستطيع ملاحظتها"⁽³⁰⁾.

تتطلب القراءة الفلمية توظيف أدوات منهجية تحليلية قسمها الباحثان جاك أومينت وميشال ماري إلى ثلاث أنواع رئيسية:

- الأدوات الوصفية (Descriptifs): يسمح هذا النوع من الأدوات بالإدراك والترسيخ الذهني، حيث تهدف غالبا لوصف الوحدات السردية الكبرى أي المتتاليات⁽³¹⁾، يشتمل هذا النوع من الأدوات على وسيلتين هامتين هما: التقطيع والتجزئة.

- الأدوات الاستشهادية (Citationnels): يتحدد عملها تقريبا في نفس مستوى الأدوات الوصفية وتشتمل هي الأخرى على وسيلتين هامتين هما: استخراج نسخة من الفيلم والفوتوغرامات.

- الأدوات الوثائقية (Documentaires): يهتم هذا النوع من الأدوات بالتكوين الضمني أو الداخلي للفيلم بل بالجانب الخارجي أي المعلومات الخارجية التي تخص الفيلم المراد تحليله، هذه المعلومات يمكن استقصاؤها على مرحلتين:

- بيانات سابقة للعرض الفيلمي: نعني بها البيانات التي سبقت إنتاج وإخراج الفيلم، حيث تشتمل من جهة على بيانات مكتوبة: السيناريو، الميزانية المكلّفة للإنتاج، أحيانا صحيفة التصوير المعدة من قبل السكريب أو صحيفة الإخراج مكتوبة من طرف المخرج، من جهة أخرى عدد كبير من البيانات يمكن أن تقدّم في شكل غير مكتوب: التصريحات، الروبورتاجات، المقابلات (الإذاعية، التلفزيونية والسينمائية) لمختلف المشاركين في الفيلم وأيضا

يمكن أن نستغل الوثائق المصورة والفيلمية كالصور المتقطعة داخل البلاطو أثناء التصوير أو قصاصات الشريط المتبقية وغير المستعملة في عملية المونتاج.

- بيانات □ حقة للعرض الفيلمي: تتمثل في الوثائق المتضمنة حصريا معلومات عن مشوار الفيلم (carrière) كالبيانات المتعلقة بالتوزيع، عدد المدخول□ت، نوع شبكة التوزيع... الخ، لكن عموما المهم بالنسبة للمحلل تبقى المعطيات النقدية حول الفيلم كالنصريحات الخاصة بنقد المضمون، الإخراج التقني... الخ هي الأساس في عملية التحليل (32).

والآن نشير إلى الخطوات المنهجية الواجب اتباعها من قبل المحلل والتي نشرحها في هذا العرض الموجز:

تحمل الصورة حسب رولان بارث نوعين من الخطاب الأول أبجدي يتوافق مع المشهد المجسد حيث يتيح الإدراك التعمق في هذا الخطاب الأيقوني غير الرموز وهذا ما يسميه عملية وصف الصورة، أما الثاني فرمزي وهو الأهم لأنه يتطلب معرفة ثقافية تساعد على إدراكه وتفكيك رموزه وهذا ما يسميه عملية تأويل الصورة، بالتالي يمر التحليل النصي بمرحلتين أساسيتين هما: القراءة التعيينية الوصفية والقراءة التأويلية التضمنية التي تدخل ضمنها القراءة الثقافية ذات البعد الإيديولوجي.

لكن قبل البدء في التحليل التعييني للفيلم يجب على الباحث إعداد بطاقة تقنية للفيلم تتضمن المعلومات الآتية:

- الإشارة لأسماء الفريق التقني للعمل السينمائي وسنة الإنتاج والمدة الزمنية للفيلم.
- تقديم ملخص عن الفيلم أو لفكرته (synopsis) والتي غالبا ما تكون هي نواة السيناريو (33).

أ- التحليل التعييني للفيلم :

يبدأ المحلل بتحليل الخطاب الأيقوني غير الرموز أو ما يطلق عليه رولان بارث بالجانب التعييني للرسالة الفيلمية من خلال توظيف الأدوات الوصفية المذكورة سابقا □ وهي: التقطيع والتجزئة.

- التقطيع (Le découpage) :

ينتمي هذا المصطلح إلى مفردات الإنتاج السينمائي والذي يعني العملية التي تربط بين المرحلة النهائية من السيناريو المعد والمرحلة الأولى من الإخراج، مبدأ التقطيع يقسم سير الأحداث إلى مقاطع فيلمية التي تشمل

المتتاليات، المشاهد، ثم اللقطات المرقمة ويقدم الإرشادات التقنية، التمثيلية، الإيمائية، الضرورية للتنفيذ السليم لزوايا التصوير⁽³⁴⁾، بالتالي هي عملية وصفية مبنية على نوعين من الوحدات: وحدات سردية كبرى هي المتتاليات ووحدات سردية صغرى هي اللقطات، بمعنى أن الوحدات السردية الكبرى أي المتتاليات المختارة داخل الفيلم المدروس سيتم التعبير عنها من خلال إعداد وثيقة التقطيع التي ستتشكل من عدة وحدات تحليلية منها بصرية تتمثل في شريط الصورة وأخرى سمعية تتمثل في شريط الصوت جاء توظيفها لقياس درجة تردد الموضوع محل المعالجة يمكن ترجمة هذه الوثيقة في الجدول التالي :

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة	الرقم

جدول التقطيع التقني حسب الباحثان جاك أومينت وميشال ماري⁽³⁵⁾

– التجزئة (La segmentation) :

تتمثل التجزئة في استخراج المتتاليات (Les séquences) من مقطع فيلمي⁽³⁶⁾ أي عملية فصل "المتتاليات" داخل النص الفيلمي.

تتوقف عملية اختيار المتتاليات حسب أهميتها داخل بناء السيناريو لذا نركز في المرحلة الأولى من التحليل على الجنيريك الافتتاحي والذي له دور محوري في بسط عالم الفيلم ثم على متتاليات العرض والختام ونحاول أيضا رصد لحظات ظهور الشخصيات الرئيسية على الشاشة⁽³⁷⁾.

بعد تحديد المتتاليات الفيلمية المختارة تأتي مرحلة استخدام الأدوات [استشهادية أي مرحلة استعراض نسخة من الفيلم ليتم التحليل عن طريق فحص هذه النسخة من خلال استعمال تقنية الفوتوغرامات:

- النسخة من الفيلم (L'extrait du film): تتمثل هذه الوسيلة في استعراض نسخة من الفيلم عن طريق الفحص والتصوير البطيء... الخ للمتتاليات المختارة.

- الفوتوغرامات (Les photogrammes): نعني بها التوقيفات التي نحدثها على مستوى صور الأفلام أثناء عملية التحليل حيث تركز على تجميد مؤقت للعرض الفيلمي والتي تسمح باكتشاف أدق للدقائق والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب الفيلم (38).

من خلال هذه المرحلة يمكن استخراج المعنى التعييني للفيلم أي الشكل الظاهري للرسالة أو بعبارة سيميولوجية يمكن استخراج الدال الفيلمي أي قراءة البنية السطحية أو الشكل الظاهري للنص الفيلمي الناتج عن علاقة اللغتين السمعية والبصرية في تكوين اللقطات والمقاطع بمعنى قراءة الدال الفيلمي المكوّن من شريطي الصورة والصوت (39).

ب- التحليل التضميني للفيلم:

بعد عرض المتتاليات المختارة في وثيقة التقطيع المعدة سابقا، يبدأ المحلل في القراءة التضمينية للوحدات التحليلية المعروضة في الجدول أي ربط الجانب الكمي بالجانب الإيديولوجي الذي يعبر عنها، أي استخراج الرسالة الخفية التي أراد المخرج أن يمررها إلى المشاهدين خلال استعمالها لعناصر المستوى التعييني سواء الخاصة بشريط الصورة (حركات الكاميرا، زوايا التصوير،... الخ) أو شريط الصوت (حوار، ضجيج أو موسيقى)، فهنا يبرز التباين والاختلاف بين قراءة كل مشاهد، فالتحليل التضميني يسمح بتحديد التفاعلات التي تحدث ما بين وحدات التحليل فيما بينها.

ج- التحليل الثقافي الإيديولوجي:

نحاول في هذا المستوى من التحليل أن ندرس العلاقة التداولية والقدرة التواصلية للفيلم مركزين على مقاصد المبدع وتصوره للمتلقى وعلى دور المتلقي في عملية الإبداع.

من البديهي أن للفيلم مبدعا ومن البديهي أيضا أن له متلقيا مفترضا متعددا وأنّ بين المبدع والمتلقي علاقات متشابكة تحكمها شروط سياقية، نصية وسوسيو- ثقافية وأن هذه العلاقات تضع قيودا تداولية على العملية الإبداعية سواء من جانب الحاكي أو من جانب المتلقي (40).

يجب أن تبنى قراءة الصورة على خلفية معرفية ومرجعية ثقافية تتوفر في المتلقي، هذا الأخير المتميز بتعدد وتنوعه من الناحية الإثنية والإيديولوجية، كما أنّ اختلاف زاوية النظر إلى الصورة توجّه الدلالة عبر المسار الذي ترسمه ثقافة وانتفاء كل متلق وهكذا يشكل المخزون الثقافي رافدا مهما في استجلاء العلامات الرمزية أو التضمينية في الصورة "وهذا ما يفترض أن الصورة الواحدة تحظى بقراءات متعددة تختلف باختلاف المعارف التي توظف في عملية القراءة".

IV - التحليل النصي السيميولوجي للفيلم التونسي "صمت القصور":

- بطاقة فنية عن الفيلم :

- سيناريو، تركيب وإخراج : مفيدة التلاتلي .
- اقتباس : نوري بوزيد .
- مساعد إخراج أولي :
- الأداء التمثيلي :

- آمال الهذيلي

- هشام رستم

- هند صبري

- ناجية الورغي

- سامي بوعجيلة

- سنية المؤدب

- غالية لأكروا

- كمال تواتي

- فاطمة بن عمار

- تصوير : يوسف بن يوسف
- صوت : - فوزي ثابت.

– فريدريك أولمان (Frédéric Ullmann) .

- موسيقى : أنور براهيم.
- الأغاني من أداء : صونيا لعرايسي.
- ديكور : كلود بنيس (Claude Bennys).
- ملابس : ماغداлина غارسيا (Magdalena Garcia).
- مكياج وحلافة :
- المنتجون : – أحمد بهاء الدين عطية.
- ريتشارد مانيان (Richard Magnien).
- مدير الإنتاج : طارق حربي.
- المؤسسة المنتجة : Ciné téléfilms (تونس)، Mat films (فرنسا).
- توزيع : Amorces Diffusion (MAT Films).
- سنة الإنتاج : 1994.
- بلد الإنتاج : تونس/فرنسا.
- العنوان الدولي : " Les Silence du Palais " .
- صنف الفيلم : فيلم روائي طويل .
- المدة الزمنية للفيلم : 127 د.
- المقاس : 35 مم.
- اللغة الموظفة : العربية، الفرنسية.
- جوائز :
- جائزة "الكاميرا الذهبية" في مهرجان "كان" السينمائي في دورته 47 .
- "التانيت الذهبي" في مهرجان أيام قرطاج السينمائية⁽⁴¹⁾.
- ملخص الفيلم :

يحكي المحتوى الفيلمي قصة علية شابة مغنية حامل، يطلب منها رفيقها لطفي الإجهاض، تعلم الفتاة نبأ وفاة سيدها السابق الأمير علي، فتعود، لتعزية عائلته، إلى القصر الذي نشأت فيه، بعودتها إلى القصر تتسابق ذكريات أمها التي كانت خادمة فيه فقد كانت طبّاخة ورفيقة وراقصة، كما تتذكر طفولتها وقد كانت ولدت من أب مجهول الهوية وكل ما نتج عن ذلك من حيرة وأسرار في هذا القصر، يتابع الفيلم حكاية المغنية التي تعيش الآن أزمتهما الخاصة ومعاناتها زمن الاستقلال، بل سرعان ما ينتقل بنا إلى الماضي القريب حيث تونس تزلز تحت الاحتلال استعمار وحيث المغنية الشابة طفلة ثم صببية في زمن المراهقة تعيش مع أمها الخادمة الجميلة وتعمل مع نساء أخريات خادمت في قصر أمير تونسي يعيش مع عائلته في الطبقة العليا من القصر

وتحت الخادمت، لكن في نهاية الفيلم تعلن علياء قرارها بالاحتفاظ بجنينها الذي نعرف أنها حامل به منذ البداية ورفض لطفي إبقاءه .

– التقطيع التقني للفيلم :

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
أثناء عرض الجنيريك								
---	---	---	شاشة سوداء مكتوب في وسطها باللون الأبيض: MENTION SPECIALE DU JURY CAMERA D'OR FESTIVAL DE CANNES 94	---	---	---	05	10
---	---	---	شاشة سوداء، مكتوب في أسفل الشاشة على اليمين باللون الأبيض: à ma mère، إلى أمي،	---	---	---	10	20
أغنية أم كلثوم "أمل حياتي"	---	---	وجه امرأة شابة تغني	↙	ث	ل ق	58	30
//	ضجيج الجمهور	---	قاعة بداخلها جمهور من الساهرين رجال ونساء، تتوسط القاعة فرقة موسيقية مع ظهور كتابة على الشاشة لأسماء الفريق التقني ثم ظهور عنوان الفيلم "صمت القصور" « Les Silences du Palais »	↙	← →	ل مت	55	40

مجلة فنوحات _____ العدد الرابع _____ جانفي 2017

//	---	---	فنانة شابة هي علياء ترتدي فستان سهرة تغني وراءها فرقة موسيقية تقوم بالعرف مع استمرار تتابع على الشاشة أسماء الفرقة التقنية	←	ث	ل أ	28	50
//	---	---	علياء تغني بانسجام كبير مع الفرقة الموسيقية لكن فجأة تشعر بصداق مع تتابع ظهور على الشاشة أسماء الفرقة التقنية	←	ث	ل م ص	54	60
//	---	---	تتوقف علياء عن الغناء وتغادر القاعة مع استمرار تتابع على الشاشة أسماء الفرقة التقنية	←	ث	ل أ	06	70
موسيقى شرقية منبعثة من بعيد	كعب عالي + فتح باب سيارة	---	جو ليلي تخرج علياء من مبنى واقف على يابه رجلين ضخمين يتحدثان مع رجل يرتدي زي تقليدي تونسي ثم تنزل علياء الدرج مسرعة متوجهة نحو سيارة مع ظهور على الشاشة اسم المخرجة باللغة الفرنسية	←	ت خ	ل مت	25	80
بداية الفيلم								
موسيقى شرقية منبعثة من بعيد	تشغيل محرك سيارة	لظفي: طولت قريب عندي ساعتين، قلقوك. علياء: كيما العادة. لظفي: ما عندك منين تخاف يعرفوك معايا (صمت) شربت الدواء .	داخل سيارة علياء تتحدث مع شاب هو لظفي، ثم تمسك جيبها من شدة الألم ثم تلوح برأسها بالظفي	←	ث	ل م ص	40	01
	إشعال الضوء	علياء : أظفي الضوء من فضلك. لظفي: ما زال الوجاع؟		←	→		187	02

آلة عود		<p>علياء: خايقة. لظفي: منيش خايقة؟ علياء: خايقة من العينين، من الجيران، كل دخلة كل خرجة بيدوا يقيسوا فيّ، كأنهم يقرأو كل شي على وجهي. لظفي: تستخايل، ما يعرفو عليك شي، مرحلة وتتعدى وتترتاح ملي في كرشك. علياء: ويبدا مشكل جديد، كل دموع عذاب، كل مرة نحس حاجة من بدني مشات، نجب نخليه. لظفي: اشبيك هبلت، في بالي الحكاية حكينا فيها، الصغير يلزمه اسم، يلزمه عايلة، يلزمه عرس. علياء: ما قتلكش عرس بيا، نقعد مغنية. لظفي: يزي علياء، تعذب في روحك وتعذب في، تعرف قدش نجبك قداش تعز عليّ. علياء: ديمّا تغلبنّي، غدوا تمشي نجيه، راسي باش يطير بالوجاع.</p>	<p>لظفي يدخل غرفة بيت ويقوم بإشعال الضوء ثم تطلب منه علياء بإطفاءه ويتوجه إليها ويجلس بقربها على حافة السرير وهي ممددة فوقه مغمضة العينين وواضعة يدها على جبينها ثم تشير برأسها بنعم ثم يقوم هو بتدليك جبينها ويبدأ معها حديث ثم تنهض هي من جانبه</p>		ل مت			
//	---	صوت لظفي: نسيت باش نقولك، حسين، نعدى قال لي سيد علي توفى.	علياء شعرها مبلل تنظر للأمام بانتباه ، تقترب الكاميرا من وجهها الذي يبدو عليه الحزن ثم تعرق في تفكير عميق	←	ز أ	ل م ص + ل ق	30	03

		علياء (صوت داخلي): الخبز زعزعي، كلمة واحدة نستني في الوجد إلي في راسي والصغير إلي في كرشي.							
المتتالية الأولى : دور الصورة في الكشف عن الفضاء الداخلي لנסاء القصر									
آلة عود	---	علياء (صوت داخلي): كلمة واحدة حيرت أمواج أخرى، حيرت القدم إلي دفنت مع أمي.	علياء داخل سيارة غارقة في التفكير	←	ث	ل م ص	14	01	
//	كعب عالي	علياء (صوت داخلي): لقيت روجي راجعة للقصر إلي هربت منو توا 10 سنين، ذاك الليلة المشومة، سكاتك خلاي مرعوبة، حتى سيد علي مات وهز حكايي معاه	علياء تمشي داخل حديقة قصر ثم تدخل إلى داخله	←	←	ل أ	22	02	
//	//	علياء (صوت داخلي): اليوم خايقة كفاش باش نجم نقابلهم. علياء: البركة فيكم.	تدخل علياء قاعة كبيرة وتتقدم إلى الأمام نحو مجموعة من النساء جالسات ترتدين الأسود أين تستقبلها فتاة شابة ثم تنوجه علياء نحو إحدى السيدات واضعة شال أبيض على رأسها التي تنظر لها بنظرة احتقارية ثم تلقي عليها التحية وتجلس و	←	ت ج	ل أ	35	03	
---	---	---	وجه سيدة في حالة استغراب ودهشة ثم تدير رأسها إلى الجهة الأخرى	←	ث	ل م ص	04	04	
---	---	---	تعود الكاميرا إلى الوجه الحزين للسيدة الواضحة شال أبيض التي يبدو أنها غير راضية بوجود علياء	←	ث	ل م ص	03	05	
---	---	---	يظهر وجه علياء في حالة ارتباك	←	ث	ل م ص	03	06	

07	16	ل مت	ث	←	علياء جالسة وسط النساء وتحدث مع الفتاة التي في سنها علياء: خالتي حدة مازالت هوني؟ الفتاة الأخرى: دېما في بيتها. علياء : باش تمشي. الفتاة الأخرى: زيد اقعد شوية توحشتك. علياء : هاني في بيت خالتي حدة، كان تنجم اخلط علي.	---	---
08	16	ل مت	ت أ	←	تنهض علياء وتخرج من القاعة	---	كعب عالي
09	35	ل مت	ث	←	تمشي علياء داخل فناء كبير للقصر يتمهل وهي في حالة تأمل كبير مع محتويات هذا المكان، تتوجه نحو باب غرفة وتتوقف عنده برهة ثم تدخل	---	// آلة عود
10	07	ل أ	←	←	تدخل علياء إلى الغرفة وتتوجه نحو سيدة عجوز جالسة فوق سرير	---	//
11	20	ل م خ	ث	←	تجلس علياء بجانب المرأة العجوز وتحتضنها بقوة ثم تبدأ العجوز بتلمس وجه علياء، يبدو أن العجوز قد فقدت بصرها وتبدأ الاثنتان بالحديث	---	---
12	17	ل م ص	ث	←	علياء مطأطئة الرأس ثم ترفعه وتحدث	---	---

13	06	ل م خ	ث	←	المراةان تتحدثان بتأثر	الحالة حدة: كيف لعوينات مشاوا ولا يعيطلي منجمش تمشيلو.	---	---
14	12	ل م ص	ث	←	وجه علياء متأثر	صوت الحالة حدة: في الأخير مربية تلهات به علياء: عمروا ما جيد علي؟ صوت الحالة حدة: بعد الحفلة هبل دخل وخرج في عقلو ما خلا شكون يسأل.	---	---
15	16	ل م خ	ث	←	المراةان تتحدثان بتأثر	الحالة حدة: حسين ما حبش يقولو، باش يريض علينا حتى اسمك ما عدناش نجبدوه قدامو كان يقول...	---	---
16	16	ل م ص	ث	←	وجه علياء متأثر	صوت الحالة حدة: علياء نكرت الفاميليا. علياء : فاميليا أيا فاميليا؟ صوت الحالة حدة: لالة جنبينة ما تظناش، نهار إلي تولدت أنتي كأنه واش زادلو.	---	---
المتتالية الثانية: عودة علياء إلى ذكريات طفولتها من خلال استخدام تقنية الفلاش باك								
01	22	ل مت	ث	←	في ساحة فناء يتحول رجل هو علي في حالة اضطراب ثم تأتي امراةان مسرعتان وتدخلان غرفة	صراخ امراة	---	---
02	31	ل مت	ث	←	داخل غرفة نوم نسوة منتجمعات حول امراة في حالة ولادة هي خديجة أم علياء	صوت امراة : بنية ان شاء الله مبروكة. +// صراخ رضيع + زغاريد	---	---
03	02	ل م ص	ث	←	وجه امراة في حالة حيرة	امراة : شكون بوها.	---	//

مجلة فنوحات _____ العدد الرابع _____ جانفي 2017

04	02	ل م ص	ث	←	وجه الخالة حدة وهي رعيان شبانجا يبدو عليه الغضب	الخالة: سكر فمك.	---	---	
05	38	ل مت	←	←	يدخل علي إلى غرفة نوم أخرى أكثر فخامة ويجلس على السرير بجانب امرأة شابة يبدو عليها الحزن فيحتضنها هي زوجته لالة جنينة		---	آلة عود	
06	20	ل م خ + ل ق	ز أ	←	علياء الشابة جالسة داخل الغرفة مع العجوز حدة، تم بالنهوض فتطلب منها العجوز البقاء، تغوص علياء في تفكير عميق ثم تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من رقبتها أين نلمح قلادة ويتم التركيز على يد علياء وهي تمسك بها	علياء: لالة جنينة كانت ما تحملنيش. الخالة حدة: مسكينة، حزامها خاها (صمت) زيد شوية.	---	زغاريد	
07	14	ل ق + ل مت	ز خ	↘	جو احتفالي نشاهد الأم خديجة حاملة بين يديها طفلة رضیعة هي علياء ثم تبتعد الكاميرا لتصور النسوة حولها تغنين وتوزعن الحلوة على الأطفال هنّ خادماة القصر			//	أغنية دينية
08	14	ل مت + ل م ص	ز أ	↘	وسط هذا الجو البهيج تقترب الكاميرا من إحدى النسوة هي الخالة التي تضع قلادة حول رقبة علياء الرضیعة		//	//	
09	10	ل مت	ث	←	علياء الشابة تنزل درج القصر ثم تتوقف			زغاريد + طبل	أغنية دينية
10	10	ل مت	←	←	تنتقل الكاميرا إلى التجول داخل ساحة فناء			---	آلة عود
11	24	ل م ص	ث	←	وجه علياء وهي تتأمل ما حولها ثم تبتسم			---	غناء نسوي من التراث

التونس ي								
//	---		يبرز في البداية وجه علياء وهي مراهقة تغني ثم شينا فشيئا تبتعد الكاميرا لترين مجموعة نساء جالسات حول صينية شاي ومكسرات يرددن مع علياء		ز خ	ل ق + ل مت	33	12
---	انسياب الماء	الأم خديجة: كبرت..نحك ترد بالك علي روحك، ما تخلي حتى حد يقربلك، كان مسك حد ضعت، كان تصيرلك حاجة مشيت، حتى حد ما عاد ينجم ينحك . علياء : حتى سيدي علي؟ الأم خديجة: حتى سيدك علي، أنتي بقعتك معايا في الكوجينة. علياء: نكره الطناجر. الأم خديجة: وليت تكره وتحب، ما عدتش نحب تكلمني هكا. علياء: نحب نتعلم العود؟ الأم خديجة: منين نجيبهولك أنا العود . علياء: عود سارة منجمش نسو أمها ما تحبش. الأم خديجة: أش نهت عليك ما نحكبش تبع سارة .	داخل حمام تقوم خديجة بمساعدة ابنتها على الاستحمام، تمشط شعرها وتحدث معها		ث	ل مت	60	13

		علياء: ما لا شكون تحبني تبع (صمت) شكونو بابا؟ الأم خديجة: اسكت ما عدتش تجبد هالهدرا. علياء: ما لا تخليني نتفرج السهرية الليلة؟ الأم خديجة: لا، ما فماش سهرية .						
آلة عود	خطوات أقدام		داخل فناء القصر تتبع وتراقب علياء المراهقة علي وهو يدخل غرفة نوم أمها	←	ث	ل م ت	15	14
//	---		تمشي علياء داخل فناء القصر وتقف عند نافذة غرفة تتلصص علي ما بداخلها	←	ت ج	ل م خ	13	15
//	---		داخل غرفة نوم علي يغازل خديجة	←	ث	ل م ت	28	16
نهاية الفيلم								
أغنية لأم كلثوم	ضحيج المدعوين		علياء المراهقة برفقة فرقة الموسيقية واقفة تغني	←	ث	ل م ص	13	01
//	//	أحد الرجال: تاع الشكون هاذ الصوت؟ ابن السيد: بنت خديجة صوتها يهبل.	ضمن جو احتفالي ترينا الكاميرا قاعة فسيحة تحوي عدد كبير من المدعوين النساء من جهة يبدو عليهن الرخاء والرقي من خلال فساتينهنّ والحلي ومن جهة المقابلة رجال بزّي تقليدي تونسي يلعبون لعبة الورق من بينهم علي مستمتع بصوت علياء وهي تغني	←	← →		20	02
//	//		يقف شاب أمام باب القاعة بوجه مبتسم هو لطفي معلم لأبناء أسياد القصر وفي نفس الوقت صديق علياء	←	ث	ل أ	06	03

مجلة فنوحات _____ العدد الرابع _____ جانفي 2017

//	//		الأم خديجة واقفة أمام باب القاعة يبدو عليها الانزعاج ثم تنسحب	←	ث	ل م خ	05	05
//	//		علياء المراهقة برفقة فرقة الموسيقى واقفة تغني ثم تتوقف عن الغناء فجأة	←	ث	ل م ص	15	06
---	---	الخادمة: خديجة أشيبك؟ خالتي حدة.. خالتي حدة.	الأم خديجة تنزل الدرج ثم تتوقف وتمسك بطنها من شدة الألم وتكاد تسقط ثم تأتي خادمة وتمسك بيدها وتأتي بعدها الخالو حدة وتساعد خديجة	↙	ت خ	ل مت	26	07
نشيد	//		تستأنف علياء الغناء	←	ث	ل م ص	06	08
//	---	الخالة حدة: مربية جيب بانينو فيه ماء سخون وبشاكرا فيسع.	تحمل نسوة خديجة إلى داخل غرفة نوم وتمددتها فوق سرير	←	ث	ل مت	08	09
//	ضحيج المدعوين		داخل قاعة الجمع مندهشون من علياء وهي تغني النشيد ثم يبدؤون بالانسحاب ويخرجون من القاعة	←	ث	ل مت	12	10
//	---		تدخل الخادومات مسرعات إلى الغرفة حاملات إناء ماء ومناشف ويتوجهن نحو الخالة حدة الجالسة بجانب خديجة المتألمة	←	←	ل أ	10	11
//	ضحيج المدعوين		تستمر علياء في الغناء	←	ث	ل م ص	05	12
//	صراخ		النسوة جالسات حول خديجة ثم تقترب الكاميرا من وجهها وهي تتألم من شدة الوجع ثم تطلق خديجة صرخة قوية ثم تتوقف عن الحركة وتغمض عينيها	←	ز أ	ل مت+ ل ق	17	13
---	---		تتوقف علياء فجأة عن الغناء ويبدو عليها الانزعاج	←	ث	ل م ص	04	14

---	---	خادمة: كل شي في يد ري	يبرز وجه خادمة حزين ثم تركز الكاميرا على إناء به قطعة قماش ملطخة بالدماء	←	←	ل ق	11	16
---	---	---	ترتفع الكاميرا إلى أعلى لترينا خديجة ممددة على السرير دون حركة والحالة حدة جالسة بجانبها حزينة	←	↑	ل ق	12	17
---	خطوات أقدام	لطفي: علياء.. علياء.	تجري علياء وتنزل الدرج بسرعة ولطفي من خلفها يناديها	↙	ث	ل مت	08	18
---	صراخ	الخادمة: استننا.. استننا. علياء: سيبي.. سيبي. الخادمة: استننا.. استننا.	تجري علياء بسرعة في فناء القصر وتتوجه نحو غرفة أمها وتحاول فتح الباب المغلق ثم تخرج الخادومات وتمنعها من الدخول لكنها تدخل بالقوة وهي تبكي	←	ث	ل مت	16	19
---	---	علياء: حتى دفينتها منجمتش نحضر عليها، خايقة متساحنيش. الحالة حدة: هي ألي كانت خايقة لا تحضر عليها محضر سوء حيت تبان عليك قبل . علياء: عمرها ما بردت قلبي وقاتلي شكون هو بابا. الحالة حدة: هو البو بالاسم، بو العذاب والتعب والفرحة..	علياء الشابة جالسة برفقة العموز حدة	←	ث	ل م خ	20	20
آلة عود	بكاء	صوت الحالة حدة: عايشة كاملة واقفة كل يوم، اسمع بنتي في الدنيا هاذي ثمة حاجات كا متعرفهمش خير ولي كان مهبل أمك ينجم يهلك أنتي زاده هذاك أش قدرها ري، في القصر علمونا قانون واحد السكات	وجه علياء حزين ثم تبكي وتطأطي رأسها	←	ث	ل ق	38	21

//	//	---	تخرج علياء من الغرفة وهي تبكي	←	ث	ل م خ	11	22
//	---	علياء (صوت داخلي): في بالي لطفي باش يمنعني، ما منعت من شي كيفك تليعت، كيفك ترمدمت، كيفك عشت في الحرام، حياتي كلها تعدات همومات عمري ما وصلت لشي	تمشي علياء داخل حديقة وسط الظلام ثم تجلس	↘	←	ل مت	30	23
//	---	علياء (صوت داخلي): حتى الصغير ألي في كرشي لطفي يجيني نحيه ، أما الصغير هذا نحس في عروقه ثابتة في بدني نحسو رجوع في الروح نحسو قربني منك إن شاء الله نجيني طفلة ونسميها خديجة	نغوص علياء في تفكير عميق ثم تتوقف الكاميرا عن الحركة	←	ز أ	ل م خ+ ل ق	32	24
جينيرك النهائية								
موسيقى عربية	---		تتلاشى الصورة شيئا فشيئا وتظهر شاشة سوداء التي تبدأ بعرض أسماء الفريق التقني	---	---	---	193	---

المدة الزمنية للمنتاليات المختارة: 26 د و 34 ثا.

- التحليل التضميني للفيلم :

اختارت المخرجة مفيدة التلاتلي في أول فيلم سينمائي طويل لها أن تعالج مشاكل المرأة التونسية وبشكل فني متميز استطاعت أن تلفت الأنظار بقوة إلى المعاناة التي تعيشها هاته المرأة وذلك دون أن تسقط في متهامات السينما المباشرة، فلقد صوّر فيلم "صمت القصور" معاناة النساء الخادמות والعاملات في قصور الأمراء ووجهاء القوم في الفترة السابقة لـ استقلال البلاد التونسية عام 1956 وكشف عن المسكوت عنه من المظالم والإهانات التي كانت تعاني منها تلك الشريحة من النساء في ذلك العهد، تؤكد المخرجة أن فيلمها لم يكن مشروعا سينمائيا فحسب وإنما هو قصة حقيقية ذاتية وهو تحية لأمها التي قالت عنها : "لم أعرف لأمي يوما ضحكة في شفاهها و[] أتذكر إ[] دموعها" (42).

يبدأ فيلم "صمت القصور" بمغنية شابة تغني أغنية لـ أم كلثوم بصوت شجي وبعاطفة عميقة وسط حفلة عرس تقليدية، تصمت المغنية فجأة وقد أصابها الصداق وتخرج من الحفلة متسللة تنتظرها سيارة خارجا بما رجل يخبرها بموت علي - الذي كانت أمها خديجة تعمل خادمة له ولعائلته - بعد هذا المدخل ال[]فتتاحي سنتعرف على المزيد من معاناة هذه المغنية، حيث نكتشف من خلال الحوار الذي دار بينها وبين الرجل أنه يكون صديقها لطفي تعيش معه دون زواج وتحمل في أحشائها جنينا منه يريد لها أن تسقطه وتريد هي ال[]حتفاظ به، إنه فيلم عن المرأة الضحية، عن النساء الخادמות كتعبير عن وضع اجتماعي محدد والمرأة الضحية كتعبير عن معاناة إنسانية خاصة بالمرأة في مجتمع ذكوري وبهذا المعنى يبدو ال[]نتقال الزمني من الحاضر إلى الماضي بمثابة نوع من الربط واستمرارية المعاناة (43).

تصطحبنا الكاميرا إذن رفقة هذه الفتاة الشابة فيما بعد عندما تذهب لتقديم فروض العزاء لهذا الفقيد في أحد القصور التونسية، من خلال تجوالها في أنحاء القصر عبر تقنية "الفلاش باك" يعود الزمن بالفتاة للوراء إلى الأيام التي عاشتها عندما ولدت، نشأت وكبرت هناك في فترة ما قبل ال[]استقلال، تنتقل مفيدة التلاتلي في رحلتها مع ذاكرة المغنية بين عالمين، فترتين ومزاجين متضارعين (44)، عالم الأسياد أي عالم الذين فوق بكل ما فيه من أناقة ومتع وعالم الذين تحت عالم الخادמות المقموعات والمغتصبات جسديا ونفسيا، بالتالي تتكون مادة الفيلم من فسيفساء من الشخصيات والأحداث وكان هذا القصر المحصور هو المكان الحاوي لها (45)، الصراع

هنا بين مزاج الطفلة التي تكبر في القصر وبين مزاج الأم التي تعرف قدرها ومصيرها فقد حملها أهلها من الريف التونسي وتركوها أو بالأحرى باعوها لصاحب هذا القصر (46).

في هذا الفيلم تحدث وقائع مفزعة لكن المتضررات من النساء ينبغي عليهن أن يتكتمن على حوادث الإغواء والغتصاب التي يتعرضن لها من قبل الأمراء، الخادما يعملن في هذه القصور كالجواري وكنّ ينجبن من دون أن يكون لهن الحق في حمل أسماء آبائهن الحقيقيين وعلباء هي إحدى هذه الفتيات مجهولة النسب تنبش في ماضيها بحثا عن أبيها الحقيقي، من هنا تبدأ المشكلة الحقيقية فتبدأ علياء بمراقبة حياة أمها وحياة بقية النساء الخادما اللواتي يتعرضن للإغراءات اليومية وحوادث الغتصاب المسكوت عنها، ركزت المخرجة على مواقف كثيرة في حياة هذه الفتاة التي أغرت الكثير من رجال القصر وفضلا عن ذلك فقد كانت عازفة ومغنية جيدة، لكنها كانت تشهد عنفا جنسيا غير معهود وهي ترى أمها تغتصب أمام عينيها وتجهض نفسها، بل أنها كانت تسقط جنين الأمير في إحدى الحفلات التي تغني فيها علياء، فتترك هذه الأخيرة منصة الغناء على إثر سماعها صراخ أمها وهي تتمزق من ألم إجهاض الجنين ومنظر الدماء التي تسيل ملوثة قطع القماش، إنّ أطفال الأمراء هن الضحايا الحقيقيات اللواتي رفضهن المجتمع التونسي مثلما رفض لطفى أن يقترن بـ علياء بسبب نسبها المجهول (47).

تعيش الأم في هذا القصر خادمة ومحظية وراقصة وترفه عن الضيوف، تستعيد الشابة علياء عبر تجوالها في القصر مأساة والدتها وغموض أبوتها والعوامل التي تجعله يرفض البوح بالسر ويحتفظ به في "صمت القصور" (48)، رغم إن الفيلم يلمح إلى أنها ابنة غير الشرعية للأمير نفسه علي الذي اعتدى على أمها ذات يوم، تنشأ الطفلة إذن جنبا إلى جنب مع ابنة الأمير وتلهوان معا، مع أن الأولى محرومة من كل ما تتمتع به الأخرى وإذ تحلم بتعلم العود وتتمتع بصوت جميل، فإن وقائع يومياتها تشير أنها مهددة بذات المصير الذي جابه والدتها (49)، يتوالى الفلاش باك في الفيلم على ذهن علياء وزمن مشاهدة الفيلم وهو الزمن نفسه الذي تستغرقه زيارة البطة للقصر، في هذه الزيارة يكاد يحدث شيء سوى الاستماع إلى طرف من حديث السيدة العجوز الحالة حدة كبيرة الخدم التي أضحت وحيدة وضريرة بالإضافة إلى ذكريات علياء التي تبدو مبعثرة، مشوشة إلى أنها في مجملها تصنع بنية الفيلم وتستعرض حياة المغنية وتبين الأسباب التي أدت إلى أن تغدو هذه الفتاة مغنية شهيرة محطمة الروح، بالتالي يرسم لنا الفيلم علاقات القهر القائمة داخل القصر بين السادة والخدم، فالقانون السائد

هو الصمت إلى أن تأتي صرخة مدوية، تصورت المخرجة أنها تأتي عن طريق الغناء لتحرر البطلة **علياء** التواقفة للفرار من قيود القصر وصمته القاتل ولتبدأ مشوارا جديدا مخالفا لمشوار أمها الخادمة التي لم تتجاوز خطواتها ونظراتها حدود القصر وتدور أحداث الفيلم في سنوات الخمسينات أثناء مرحلة النضال من أجل الاستقلال والحرية يترافق مع ذلك إحساس مجموعة من نساء القصر بمدى معاناتهن الخروج من هذا الوضع الذي يشبه بالضبط الاستعمار الذي يفرضه المحتل للوطن، "صمت القصور" فيلم حساس، مشبع بالحزن، يفيض بشاعرية مرهفة⁽⁵⁰⁾.

إنّ المرأة في هذا الفيلم صامتة ومحرومة من التعبير و[] يسمع لها صوت و[] عندما يشتد بها الألم عند الو[]دة أو الإجهاض وهي في الكثير من مشاهد امرأة جريحة تبحث عمن يحبها بصدق ويحتضنها بدفء ولكنها أيضا امرأة تبحث عن سبيل للثورة عن وضعها، فشخصية **علياء** التي وجدت في الموسيقى والغناء طريقا لإثبات ذاتها، تقول المخرجة: "إن شريطي أردته شهادة وصرخة امرأة من أجل النساء، هدفه المساهمة في تغيير العقليات في تونس وبقية الدول العربية لتحقيق المعادلة الحقيقية بين الأصالة والتمسك بالمرور الحضاري والثقافي و[] نفتاح على المعاصرة والحداثة..."⁽⁵¹⁾.

يذكر الناقد **عدنان مدانات** بأن المخرجة استخدمت الكاميرا باحترافية وجمالية عالية وهذا من خلال اهتمامها في تصويرها لأحداث الفيلم بالتركيز على الأجواء عبر حركات استعراضية بطيئة للكاميرا بهدف إبراز البعد النفسي والمعاناة الإنسانية⁽⁵²⁾، لقد غزلت **مفيدة التلاتلي** فيلمها من واقع تجربة خاصة معاشة وحكايات سمعتها، داخل نسيج هذا الفيلم حيث ينضبط إيقاعه على التراث الغناء العربي لـ **أم كلثوم**، تمتد أغنياتها داخل هذا النسيج الفيلمي الوجداني في الخلفية لتصبح هي الوطن بامتدادات عزة النفس الأبية في رحلة البحث عن كيان وهوية داخل الفيلم، "صمت القصور" أغنية استعطاف للرجل ينفذ به إلى عالم الرغبات السرية النسائية المكتومة، على الرغم من رحلة الذاب التي عاشتها بطلة الفيلم تشمخ في النهاية بكرامتها حين تصر على أن تحتفظ بجنينها وأن تكف عن عمليات الإجهاض المستمرة⁽⁵³⁾.

ترى الناقدة خيرية البشلاوي في فيلم "صمت القصور": "أنه فيلم من صنع امرأة، منسوج بحساسية امرأة ثورية والمرأة التي تشكّل العمود الفقري وراء الكاميرا إنسانة ناضجة مثل الفيلم الذي يطوي عالما نسويا بموج بالمعاناة والعبودية والآمال البعيدة في عالم صامت أو محافظ، في عالم الصمت هذا ترقد صرخات رهيبية وآهات محملة

بمشاعر القمع عبرت عنها المخرجة في لقطات قريبة مشحونة بالدقات والإحساس الفني والتعبيري تعبير صامت وموجع خال من حس الميلودراما الفج" (54) .

على الرغم من أهمية الموقع الذي شغلته المخرجة مفيدة التلاتلي نحو عشرين عاما إزاء ما تكتنزه من خبرة في مجال المونتاج ومن حساسية فنية وإبداعية وحاجتها الماسة إلى خيال خصب إلا أنها رأت أن تنتقل إلى كرسي الإخراج، فإذا بما تنجز واحدا من أجمل الأفلام

العربية في النصف الأول من تسعينات القرن العشرين كان ذلك في العام 1994 حين قدمت التلاتلي "صمت القصور" الذي لا يزال حاضرا بقوة وفعالية في المشهد السينمائي العربي إلى درجة بات معها أحد أبرز كلاسيكيات لغتنا التعبيرية والسينمائية العربية المتجددة شكلا ومضمونا وانتظرت التلاتلي ستة أعوام قبل أن تحقق فيلما روائيا ثانيا بعنوان "موسم الرجال" (55) .

تمزج مفيدة التلاتلي في أفلامها التجربة الشخصية مع سياسة "الجندر" لتجسيد صورة المرأة المسلمة القوة والمرتبكة في مجتمع يسيطر عليه الذكور وشخصيات التلاتلي النسائية هن سجينات الرجل وسجينات عقليتهن أيضا، فهذه المخرجة السينمائية تنظر إلى المشكلات الناجمة عن الفرق بين الجنسين في المجتمع التونسي من خلال منظور مركب، فقد قالت المخرجة في مقابلة مع صحيفة "العارديان" عام 2001: " المرأة العربية ليست مقموعة من طرف الرجل وإنما المرأة نفسها هي التي تكس ذلك التقليد، فالمواثيق موجودة والقوانين موجودة لكن المرأة لم تستوعب بسرعة الإمكانيات المتاحة" (56)، في بلد يعتبر نفسه متحررا فيما يتعلق بحقوق المرأة تكشف أفلام التلاتلي عن قوة رجعية متأصلة في عقلية المرأة التونسية، وهذا ما تؤكد المخرجة في حوار لها مع الصحفي الفرنسي أوليفيه بارلي عام 2000 في مدينة "كان" الفرنسية: " المشكلة التي تتعلق بالقوانين وإنما بتغيير العقليات، فالأوضاع لن تتغير في عقول الرجال أو النساء بعضا سحرية والقوانين..."، ترى المخرجة نفسها مختلفة عن الشخصيات التي تبدعها للشاشة الفضية، فهي تعتقد أن أفلامها تحاكي في غالبيتها تجاربها الشخصية حيث أن "صمت القصور" باكورة أعمالها الإخراجية نشأت عندما انتابها شعور عميق بأن إدراكها للحياة قد آتى، حيث قالت لصحيفة "العرديان" عن والدتها أنها كانت امرأة صامتة، إلا تجرأ على قول، قبل تشخيص مرض أمها، كانت قد طلبت منها رعاية ابنتها حتى يتسنى لها التفرغ للالتزامات المهنية لكن عندما أضحكها المرض، أصبحت المخرجة مقتنعة أن تلك كانت طريقة والدتها الخاصة لإنهاء حياة الاستعباد، فقد خلف الحدث تأثيرا بالغا على أسلوب المخرجة في حكي قصصها (57) .

يصنف فيلم المخرجة التونسية مفيدة التلاتلي (صمت القصور) ضمن أهم الأفلام النسوية التي أسست لتيار في السينما العربية يطرح هوم الطفلة المراهقة وأفكارها من خلال لغة سينمائية تخرق المحذور في عالم النساء وتتبنى أسئلة تناهض الفكر الذكوري وتعريه.

خلاصة:

□ تتحدد قوة الصورة السينمائية فقط بخصائصها ذاتها سواء بما تعكسه من فعالية التقنيات أو بما تقدمه من جماليات ومحمولات ثقافية، إنما يضاف إليها أيضا إمكانيات تلقيها من خلال الأجواء والفضاءات المحيطة بالمشاهد، فالصورة السينمائية تشاهد عادة في قاعة السينما وهي مكان مغلق صمم لزيادة متعة تلقيها، وعندما يبدأ الفيلم - الحلم - في هذه الأجواء يختفي الواقع المعاش ليحل محله الواقع المتخيل بتمثيلاته السمعية- البصرية كواقع حقيقي جديد، أما الشعور المذهل والممتع والذي يحمل الإثارة بذروتها للمشاهد فهو الإحساس بوجوده على حدود عالين متناقضين ومتعارضين، واحد حقيقي ينتمي إليه وثان افتراضي تمثيلي يتقدم إلى الأمام ويتملك أحاسيسه وإدراكاته، هو يعرف بانتمائه إلى العالم الحقيقي بوجود عشرات المتلقين مثله، □ أن سكوتهم في الظلمة واندماجهم جميعا في لعبة الصمت يسهم في انفصاله عنه، ليتمثل بالمقابل عالما آخر يضح بالحياة والإثارة، تتكسر فيه حدود الأمكنة والأزمنة وفي اندماجه مع العالم الجديد يصبح هو نفسه جزءا منه، فيتماها معه وتنمحي الحدود عندئذ بين العوالم .

إنّ المنطلق الأساسي في المعالجة الفكرية يسبق المرامي الفنية لأنها تمثل كيفية تصوّر المخرج للعمل الفيلمي وما يحمله من أفكار ومعتقدات عن سلوكيات وثقافة مجتمعه، إنّ الكاميرا ليس لها جنس فهي أداة تعبيرية محايدة كآلة تقنية □ أنّها قد تتحوّل إذا ما وظفت في خضم الصراع الاجتماعي والسياسي إلى أداة إيديولوجية بامتياز وقد يبرز ذلك من خلال الكيفية التي يعالج بها الفيلم السينمائي موضوعاته من خلال التوجهات القيمية التي سيطعم بها عمله كخطاب فكري، كما ستأتي المكونات التقنية الأخرى والجمالية في كيفيات التصوير واختيار الزوايا وسلم اللقطات ومصداقية الأداء حسب معمارية مكانية ووتيرة زمنية تثير المشاهد حتى تجره للتضامن مع الرؤية السينمائية للمخرج.

الإحالات :

* هذه الدراسة نشرت عام 1964 في العدد الرابع من مجلة "اتصالات" « Communications ».

(1) محمود إبراهيم، ما هي السينما؟، ط01، الجزائر، منشورات المبرق، 2014، ص 67.

(2) محمود إبراهيم، التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة : أحمد بن مرسل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص 16.

(3) المرجع نفسه، ص 17، نقلا عن :

Aumont J, Bergala A : Esthétique du film, Ed : Fernand Nathan, Paris, 1983, p 129

(4) كريستيان ميتر، عن فكرة اللغة السينمائية، نص منقول من كتاب : بيل نيكولز، أفلام ومناهج ، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء 03 (النظريات)، ، ترجمة : حسين بيومي، ط01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007، ص- ص 360-359 .

(5) Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, éd NATHAN, 2004, p08, in :

(6) Platon, La République, trad.E.Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

(7) Judith Lazar, Ecole, Communication, Télévision, Paris, ed, PUF, 1991, p 126.

(8) سامي مسلم، صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية، سلسلة أطروحة الدكتوراه، ط 01، بيروت، مركز الدراسات العربية، 1985، ص18.

(9) Martine Joly, Op Cit, pp 28-29.

(10) قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السينما، ط01، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006، ص 185.

(11) محمود إبراهيم، ما هي السينما؟، المرجع السابق، ص 67.

(12) المرجع نفسه، ص 68 .

(13) محمد غزالي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة "عالم الفكر"، المجلد 31، يوليو- سبتمبر 2002، ص 244.

(14) المرجع نفسه، ص 223.

(15) محمود إبراهيم، ما هي السينما؟، المرجع السابق، ص 68 .

(16) أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة : محمد التهامي العماري، محمد أودادا، مراجعة وتقديم : سعيد بنكراد، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2008، ص 29.

(17) المرجع نفسه، ص 30 .

(18) المرجع نفسه، ص 34 .

(19) محمود إبراهيم، ما هي السينما؟ ، المرجع السابق، ص 69.

- (20) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة : سعد مكاوي، مراجعة : فريد المزاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، أغسطس 1964، ص ص 13-14 .
- (21) (محمد غراي، المرجع السابق، ص ص 227-228 .
- (22) Judith Lazar, Op Cit, p 127 .
- (23) مارسيل مارتن، المرجع السابق، ص 21 .
- (24) فايزة بخلف، الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي، الوهم الجميل وحقيقة الواقع، مجلة "الرافد" تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام- حكومة الشارقة، نقلا عن : Edgar Morin, Le Cinéma ou l'homme :
imaginaire, P 161. المصدر:
- www.arrafid.ac/arrafid/f1_1-2011.html
- (25) المرجع نفسه، نقلا عن:
- لوزيت فارينو، من كتاب "لغة الصورة" لروي آدمز، ترجمة : سعيد عبد المحسن، ط 01، الهيئة العامة للكتاب، 1992 ص 08.
- محمد غراي، المرجع السابق، ص 227.
- (26) عبد الجبار ناصر، ثقافة الصورة في وسائل الإعلان، ط 01، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2011، ص 86،
نقلا عن :
- theory of Semiotics, Macmillan, 1976, p07. Eco, Umberto, A
jacques Aumont, Michel Marie, L'Analyse Des Films, Paris, Edition (27)
Nathan Université, 1988, p 66.
- (28) Ibid, 68.
- (29) محمود إبراقن، ما هي السينما ؟، المرجع السابق، ص 81.
- (30) jacques Aumont, Michel Marie, Op Cit, P 70.
- (31) Ibid, p 35.
- (32) Ibid, pp 62-63.
- (33) مجيد تومرت، مشروع جدادة لقراءة فيلم سينمائي، صحيفة "الحوار المتمدن" الإلكترونية، العدد : 1436، بتاريخ:
2006/01/20، المصدر:
- www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=55215
- (34) jacques Aumont, Michel Marie, Op Cit, p 36.
- (35) Ibid, p3.

Ibid, p 41. (36)

(37) عز الدين الوافي، التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي، مجلة "الفوانيس" السينمائية الإلكترونية، بتاريخ: 03،2010/27، المصدر :

http://www.alfawanis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=388

Jacques Aumont, Michel Marie, Op Cit, p 56. (38)

(39) عبد الرزاق زاهير، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ط01، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1994، ص- ص 102 - 101 .

(40) المرجع نفسه، ص- ص 102 - 101 .

(41) Fiche Film : « Les silences des palais », in :

www.africultures.com/php/index.php?nav=film&no=959

(42) محمد عبيدو، السينما في تونس (3)، جريدة "الحوار المتمدن" الإلكترونية، العدد: 1595 ، المصدر:

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=68656

(43) عدنان مدانات، تحولات السينما العربية المعاصرة، قضايا وأفلام، 01، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، 2004، ص 82.

(44) صلاح هاشم، السينما العربية خارج الحدود، ملفات السينما رقم 11، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، شركة لوتس للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص 37 .

(45) عدنان مدانات، المرجع السابق، ص83.

(46) صلاح هاشم، المرجع السابق، المرجع السابق، ص 37 .

(47) فوزي سلمان، "في أسبوعها بالقاهرة.. السينما التونسية كشفت المسكوت عنه وكسرت التابو"، صحيفة الاتحاد الإماراتية، بيان الثقافة، العدد 75، 17 يونيو 2001.

(48) محمد عبيدو، المرجع السابق .

(49) عدنان مدانات، المرجع السابق، ص83.

(50) محمد عبيدو، المرجع السابق .

(51) حفيظة علوش، المرأة في مرآة السينما التونسية... قضايا اجتماعية هادفة أم "موسم رجال" لعرض تابوهات "بنت فاميليا"، مجلة "المجلة"، بتاريخ: 2008/03/19، المصدر :

<http://www.al-majalla.com/arab/date/2008/03>

(52) عدنان مدانات، المرجع السابق، ص84.

(53) صلاح هاشم، المرجع السابق، ص 39 .

(54) فوزي سلمان، المرجع السابق.

(55) نديم جرجورة، "موسم الرجال" .. حضور مميز في المشهد السينمائي العربي، في ثاني تجربة إخراجية للتونسية مفيدة التلاتلي، مجلة "العربي"، العدد 513، بتاريخ: 2001/08/01، المصدر :

http://www.alarabimag.net/arabi/Data/2001/8/1/Art_39658.XML

(56) مراسلين محليين، سيرة مخرجة، التلاتلي تستعرض العالم الباطني لتحرر المرأة، نشر على شبكة الإنترنت بتاريخ: 2005/03/03، المصدر :

<http://www.magharebia.com/cocoon/awi/xhtml1/02/features/awi/features/2005/03/03/features->

(57) المرجع نفسه

المراجع:

باللغة العربية:

الكتب:

- (1) إبراهيم (محمود)، التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة: أحمد بن مرسل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
- (2) إبراهيم (محمود)، ما هي السينما؟، ط01، الجزائر، منشورات المبرق، 2014.
- (3) الزبيدي (قيس)، المرئي والمسموع في السينما، ط01، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006.
- (4) إيكو (أمبرتو)، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العماري، محمد أودادا، مراجعة وتقديم: سعيد بنكراد، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2008.
- (5) زاهير (عبد الرزاق)، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ط01، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1994.
- (6) مارتن (مارسيل)، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاي، مراجعة: فريد المزاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، أغسطس 1964.
- (7) مدانات (عدنان)، تحولات السينما العربية المعاصرة، قضايا وأفلام، ط01، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، 2004.
- (8) مسلم (سامي)، صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية، سلسلة أطروحة الدكتوراه، ط01، بيروت، مركز الدراسات العربية، 1985.
- (9) ناصر (عبد الجبار)، ثقافة الصورة في وسائل الإعلان، ط01، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2011.

(10) نيكولز (بيل)، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء 03 (النظريات)، ترجمة: حسين بيومي، ط01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.

(11) هاشم (صلاح)، السينما العربية خارج الحدود، ملفات السينما رقم 11، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، شركة لوتس للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

المجلات:

(1) غرافي (محمد)، قراءة في السميولوجيا البصرية، مجلة "عالم الفكر"، المجلد 31، يوليو - سبتمبر 2002.

المقالات الصحفية:

(1) سلمان (فوزي)، "في أسبوعها بالقاهرة.. السينما التونسية كشفت المسكوت عنه وكسرت التابو"، صحيفة الاتحاد الإماراتية، بيان الثقافة، العدد 75، 17 يونيو 2001.

باللغة الأجنبية:

الكتب:

- (1) Aumont (jacques), Marie (Michel), L'Analyse Des Films, Paris, Edition Nathan Université, 1988.
- (2) Joly (Martine), Introduction à l'analyse de l'image, Paris, éd NATHAN, 2004.
- (3) Lazar (Judith), Ecole, Communication, Télévision, Paris, ed, PUF, 1991.

المواقع الالكترونية:

- (1) http://www.arrafid.ae/arrafid/fl_1-2011.html
- (2) <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=55215>
- (3) http://www.alfawanis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=388
- (4) <http://www.aficultures.com/php/index.php?nav=film&no=959>
- (5) <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=68656>
- (6) <http://www.al-majalla.com/arab/date/2008/03>
- (7) http://www.alarabimag.net/arabi/Data/2001/8/1/Art_39658.XML

(8) <http://www.magharebia.com/cocoon/awi/xhtml1/02/features/awi/features/2005/03/03/>

الملاحق:

تقنين لفك الرموز:

ترقيم اللقطات:

$0_1, 0_2, 0_3, \dots$ لقطات جنيريك البداية والنهاية.

1, 2, 3... لقطات مختلف المتتاليات.

سلم اللقطات:

ل مت = لقطه متوسطه.

ل أ = لقطه أمريكية.

ل م خ = لقطه مقربة حتى الخصر.

ل م ص = لقطه مقربة حتى الصدر.

ل ق = لقطه قريبة.

زوايا التصوير:

زاوية عادية = 

زاوية غطسية = 

زاوية تصاعدية = 

- حركات الكاميرا:

ل ث = لقطه ثابتة.

↑ = بانوراما عمودية من تحت إلى فوق.

↓ = بانوراما عمودية من فوق إلى تحت.

→ = بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين.

← = بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار.

↖ = بانوراما عمودية متبوعة ببانوراما أفقية.

ت أ = تنقل أمامي.

ت خ = تنقل خلفي.

ز أ = زوم أمامي.

ز خ = زوم خلفي.

ت ج = تنقل جانبي.