وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم: الإعلام والاتصال

LARBI TEBESSI – TEBESSA UNIVERSITY

UNIVERSITE LARBI TEBESSI – TEBESSA

الميدان: علوم إنسانية وإجتماعية

الشعبة: علوم الإعلام والاتصال

التخصص: سمعي بصري

دلالات التميز العنصري في السينما الأمريكية

دراسة سيميولوجية لفيلم

12 Years a Slave

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر "ل.م.د"

دفعة: 2019

من إعداد الطالب:

عبد الرزاق جديلي

إشراف الأستاذ:

هارون منصر

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
رضوان بلخيري	أستاذ محاضر – أ –	رئيسا
هارون منصر	أستاذ محاضر – أ –	مشرفا ومقررا
أكرم بوطورة	أستاذ محاضر – أ –	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم: الإعلام والاتصال

LARBI TEBESSI – TEBESSA UNIVERSITY
UNIVERSITE LARBI TEBESSI – TEBESSA

الميدان: علوم إنسانية وإجتماعية

الشعبة: علوم الإعلام والاتصال

التخصص: سمعي بصري

دلالات التميز العنصري في السينما الأمريكية

دراسة سيميولوجية لفيلم

12 Years a Slave

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر "ل.م.د"

دفعة: 2019

من إعداد الطالب:

عبد الرزاق جديلي

إشراف الأستاذ:

هارون منصر

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
رضوان بلخيري	أستاذ محاضر – أ –	رئيسا
هارون منصر	أستاذ محاضر – أ –	مشرفا ومقررا
أكرم بوطورة	أستاذ محاضر – أ –	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر لله وحده والصلاة والسلام على نبينا محمد صلى الله عليه وسلم الذي أنارنا بالعلم وأحيا بالقرآن قلوبنا

أتقدم بالشكر الجزيل إلى استاذي الفاضل "هارون منص" لإشرافه على هذه المذكرة بأسمى آيات الشكر الذي أعانني بنصائحه وتوجيهاته القيمة وإلى أساتذة قسم الإعلام والاتصال وإلى كل من ساهم على إنجاز هذه المذكرة من قريب أو بعيد ولو بالكلمة الطيبة العائلة، الأصدقاء الإخوة إليهم جميعا عظيم إمتنانا وتقديرنا ووفائنا

إِلَيْكُمْ أَكْثَرَ مِنْ شُكْرِنَا

إهداء

بسم الله أبدأ كلامي ..... الذي بفضله وصلت لمقامي هذا الحمد

والشكر على ما أتاني، أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين

والعزيزين أطال الله في عمرهما

- إلى إخوتي وأخواتي
- إلى زملائي ... إلى أصدقائي
- إلى كل من عانى من التمييز العنصري
- إلى من أعانني على إنجاز وإتمام هذا العمل

الصديق المقرب: فيصل رجب

أهدي ثمرة هذا العمل

الفهرس العام

فهرس المحتويات

	الـــمـــوضـــوع	الصفحة
	شكر وعرفان	
	إهداء	
	مقدمة	01
	الإطار المنهجي	
الإطار المنهجي	1. الإشكالية	06
	2. أسباب اختيار الموضوع	08
	3. أهمية الدراسة	08
	4. أهداف الدراسة	09
	5. صعوبات الدراسة	09
	6. منهج الدراسة	10
	7. عينة الدراسة	17
	8. تحديد المصطلحات	19
	9. الدراسات السابقة	26
	الفصل الأول السيميولوجيا والدلالة	
الفصل الأول السيميولوجيا والدلالة	المبحث الأول: ماهية السيميولوجيا	36
	المطلب الأول: السيميولوجيا المفهوم والنشأة	36
	المطلب الثاني: نشأة السيميولوجيا	37
	المطلب الثالث: المدارس والاتجاهات السيميولوجية	41
	المطلب الرابع: السيميولوجيا وتطبيقاتها	48
	المبحث الثاني: الدلالة وعلم الدلالة	52
	المطلب الأول: مفهوم الدلالة	52
	المطلب الثاني: أقسام الدلالات وأنواعها	52
	المطلب الثالث: موضوع علم الدلالة وعلاقته بعلم الرموز	55

الفصل الثاني السينما والدلالات		
الفصل الثاني السينما والدلالات	**المبحث الأول: ماهية السينما**	**59**
	المطلب الأول: مفهوم السينما ونشأتها	**59**
	المطلب الثاني: مفهوم الفيلم السينمائي وأنواعه	**65**
	المطلب الثالث: خصائص السينما ووظائفها	**67**
	المطلب الرابع: السينما كلفة فيلمية وكلفة التعامل	**69**
	المبحث الثاني: الفيلم السينمائي ودلالاته	**70**
	المطلب الأول: الدلالة في الفيلم السينمائي	**70**
	المطلب الثاني: الصورة كعلامة تعبيرية في الفيلم السينمائي	**71**
	المطلب الثالث: العناصر الشكلية المكونة للفيلم السينمائي ودلالتها	**74**
	المطلب الرابع: العناصر الضمنية المكونة للفيلم السينمائي ودلالتها	**80**
الفصل الثالث السينما الأمريكية والتمييز العنصري		
الفصل الثالث السينما الأمريكية والتمييز العنصري	**المبحث الأول: السينما الأمريكية**	**88**
	المطلب الأول: نشأة وتطور السينما الأمريكية	**88**
	المطلب الثاني: صناعة الأفلام الأمريكية	**91**
	المطلب الثالث: أهم الشركات السينمائية الأمريكية	**92**
	المطلب الرابع: أصناف الأفلام الأمريكية	**95**
	المبحث الثاني: التمييز العنصري	**97**
	المطلب الأول: تعريف التمييز العنصري	**97**
	المطلب الثاني: أسس التمييز العنصري وممارساته	**100**
	المطلب الثالث: العبودية كتمييز عنصري في أمريكا وتاريخها	**101**
	المطلب الرابع: التمييز العنصري في قواعد القانون الدولي	**103**
	المبحث الثالث: التصوير العنصري للزنوج في السينما الأمريكية	**106**
	المطلب الأول: بدايات السينما الأمريكية	**106**
	المطلب الثاني: السينما الناطقة والتصوير العنصري للزنوج	**109**
	المطلب الثالث: مشكلة العرق في السينما الأمريكية بعد الحرب العالمية	**110**
	المطلب الرابع: تصوير السود في ظل وحركة الحقوق المدنية خلال الستينات	**111**
	المطلب الخامس: أفلام استغلال السود في السبعينيات	**112**

	المطلب السادس: اندماج السود في السينما والأفلام الأمريكية	113
الإطار التطبيقي		
الإطار التطبيقي	1. بطاقة فنية للمخرج (ستيف ماكوين)	118
الإطار التطبيقي	2. بطاقة فنية للفيلم	120
الإطار التطبيقي	3. السينوبسيس	120
الإطار التطبيقي	4. التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم	130
الإطار التطبيقي	5. القراءة التعيينية للمقاطع المختارة من الفيلم	182
الإطار التطبيقي	6. التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم	193
الإطار التطبيقي	7. تحليل الملصقة والفوتوغرامات	210
الإطار التطبيقي	8. خصائص الفيلم من حيث المونتاج	217
الإطار التطبيقي	9. نتائج تحليل الفيلم	218
الإطار التطبيقي	10. نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات	221
خاتمة		225
قائمة المصادر والمراجع		
الملاحق		
الملخص		

فهرس الأشكال

رقم الشكل	العنـــــــــــوان	الصفحة
01	يمثل مستويات قراءة الصورة حسب رولان بارث	16
02	العلامة عند فيرديناند دي سوسير	42
03	مفهوم العلامة شارلز ساندرس بيرس	43

فهرس الجداول

رقم الجدول	العنـــــــــــوان	الصفحة
01	يوضح النموذج الخاص بمرحلة التقطيع التعييني لألان رينيه	13
02	جوائز الأكاديمية الأمريكية (الأوسكار) «oscars»	102
03	جوائز الأكاديمية البريطانية للأفلام والتلفزيون والفن «golden globes»	102
04	جوائز بلاك ريل Black Reel Awards	102
05	يوضح التقطيع المشهدي لفيلم 12 years a slave	106

فهرس الصور

رقم الصورة	العنـــــــــــــوان	الصفحة
01	المخرج ستيف ماكوين	118
02	ملصقة فيلم 12 Years a slave	210
03	فوتوغرام رقم 01	211
04	فوتوغرام رقم 02	212
05	فوتوغرام رقم 03	212
06	فوتوغرام رقم 04	213
07	فوتوغرام رقم 05	214
08	فوتوغرام رقم 06	214
09	فوتوغرام رقم 07	215
10	فوتوغرام رقم 08	215
11	فوتوغرام رقم 09	216
12	فوتوغرام رقم 10	216

مقـــدمـــة

مقدمة

تعتبر الصورة أهم وسيلة اتصال واشملها وأقربها إلى فهم جميع الناس بغض النظر عن أجناسهم وتباين لغاتهم، فنحن باستعمال الصورة يمكننا إيصال جزء كبير مما نريد إيصاله إلى الآخرين متخطين بذلك كل الحدود، واليوم تمثل السينما أسمى تجليات الصورة فالصور العديدة المكونة للفيلم السينمائي تحاول نقل الواقع عن طريق معاني وأفكار تعمل على إعادة تصوير الواقع بمختلف إبعاده بطريقة إبداعية، وتعد السينما أو ما يطلق عليها بالفن السابع وسيلة تعبيرية فعالة لقيت انتشارا واسعا في العالم كونها تستخدم الصوت والصورة معا وهذا ما يؤكد قدرتها على التأثير في الرأي العام، والسينما كغيرها من وسائل الإعلام والاتصال تستغل هذه القدرة في صناعة صور ذهنية لدى الفرد أو الجماعة من خلال إنتاج أفلام تنقل في مضامينها العديد من الدلالات والمعاني التي تساهم في تشكيل صورة نمطية لدى المشاهد اتجاه أشخاص أو دول أو ظاهرة ما، وتعرف السينما بأنها من الفنون التي تبنت نقل الواقع وعرضه بطرق درامية متكاملة حيث قدمت أفلاما تناولت القضايا الإنسانية والحروب والصراعات السياسية في العديد من الدول وفي حضن الكثير من الأنظمة السياسية دون استثناء، يأتي هذا عند التأمل في أغلبية الأفلام التي تنتجها السينما في العالم فندرك جيدا أن الجزء الأهم منها يحكي ملحمة من تاريخ أفراد أو مجموعات أو دول.

فمنذ انطلاق السينما في بداياتها اعتمدت على كتابة السير الذاتية والأحداث التاريخية المؤثرة باعتبارها تلقى رواجا شعبيا ورغبة نهمة في التعرف على سير تلك الشخصيات البارزة وحياتهم المؤثرة، واعتمد ذلك النوع السينمائي في البداية على الشخصيات والأحداث البارزة في التاريخ، إلا أنه تطور ليشمل حكايات واقعية لأشخاص نجحوا في كسب تحدياتهم الاجتماعية واليومية، وتغيرت كذلك طريقة تناول تلك السير والأحداث، من السرد الخطي للأحداث المتتابعة زمنيا لتناولٍ مكثف للأحداث الدرامية المتعلقة بالقصة، والتاريخ يمكن أن يتشكل من خلال قصص نضال بشري أو ظلم تعرض له أناس أو يأتي مغلفا بقصص عاطفية لكنه بالضرورة يحمل رسائل إنسانية.

وتعد أمريكا من دول العالم الرائدة في مجال السينما والمسيطرة عليه لامتلاكها اكبر وأقوى شركات الإنتاج في العالم، هذا يجعلها من الدول السباقة والمبادرة في تناول القضايا الإنسانية بغزارة خصوصا التي كانت أحداثها تدور في الأراضي الأمريكية ومن أبرزها ظاهرة التمييز العنصري التي تعتبر من القضايا الرئيسية في الولايات المتحدة الأمريكية التي لا تزال تعاني إلى يومنا هذا من تبعاتها ومخلفاتها، والملاحظ في تناول السينما الأمريكية لهذه الظاهرة هو أن فكرة الاقتباس مازالت مسيطرة على صناع السينما وهذا يتجلى في محاولتها لتقديم ذلك التاريخ من زوايا مختلفة باستمرار حتى لو كانت الانتاجات في فترات متباعدة.

وفي دراستنا هذه سنحاول كشف الدلالات التي توظفها السينما الأمريكية في تصوير التمييز العنصري عبر تحليلنا احد انتاجاتها والذي يعالج احد أشكال التمييز العنصري وهي العبودية وهذا من خلال توظيف منهجية التحليل السيميولوجي الذي يهتم بدراسة العلامات والدلائل، وعلى هذا الأساس حاولت دراستنا أن تسلط الضوء على دلالات التمييز العنصري انطلاقا من استنطاق مختلف الدلالات والمعاني في فيلم "12 عاما من العبودية" للمخرج "ستيف ماكوين" عبر تفكيكه لفهم وإدراك الدلائل والرموز الكامنة في الصور الموظفة في الفيلم وقد اتبعنا في دراستنا لهذا الموضوع الموسوم بدلالات التمييز العنصري في السينما الأمريكية على ثلاثة اطر من أجل الوصول إلى أهداف الدراسة وهي كالآتي:

الإطار المنهجي والذي تطرقنا فيه إلى إشكالية الدراسة والتي تفرعت عنها تساؤلات فرعية وتساؤل جوهري ورئيسي، إضافة إلى أسباب وأهداف الدراسة، وتحديد منهجها ومصطلحاتها وتقديم عينة الدراسة وأسباب اختيارها، بعدها قمنا بتقديم الدراسات السابقة التي استفدنا منها كثيرا.

أما فيما يخص **الإطار النظري** فتطرقنا فيه إلى ثلاثة فصول وهي كالآتي:

الفصل الأول: وهو فصل خاص بالسيميولوجيا والدلالة وعلم الدلالة حيث تطرقنا فيه إلى ماهية السيميولوجيا انطلاقا من مفهومها ونشأتها وصولا لمدارسها واتجاهاتها ومجالات تطبيقها أما الدلالة وعلم الدلالة فقد تطرقنا إلى المفهومين إضافة إلى أقسام الدلالة وأنواعها وكذا موضوع علم الدلالة وعلاقته بعلم الرموز لنختتم الفصل بعلاقة السيميولوجيا والدلالات بالفن السينمائي.

الفصل الثاني: تناولنا في هذا الفصل السينما والفيلم السينمائي ودلالاته حيث تطرقنا إلى مفهوم السينما ونشأتها وخصائصها ووظائفها وكذا مفهوم الفيلم السينمائي وأنواعه والسينما كلغة فلمية وكلغة تعامل أما الفيلم السينمائي ودلالاته فقد تطرقنا إلى دلالة الفيلم السينمائي والصورة كعلامة تعبيرية في الفيلم السينمائي والعناصر الضمنية والشكلية المكونة للفيلم السينمائي ودلالاتها.

الفصل الثالث: خصصنا هذا الفصل للسينما الأمريكية والتمييز العنصري حيث تطرقنا إلى تعريف السينما الأمريكية ونشأتها وتطورها وصناعة الأفلام الأمريكية واهم الشركات السينمائية الأمريكية وأصناف الأفلام الأمريكية، أما التمييز العنصري فقد تطرقنا إلى تعريفه وأسسه وممارساته وعرضنا بعض قواعد القانون الدولي التي نددت بالتمييز العنصري ثم العبودية كأحد أشكال التمييز العنصري في الولايات المتحدة الأمريكية وتاريخها، وخصصنا مبحثا عرضنا فيه ابرز الانتاجات التي تناولت السود في السينما الأمريكية من أيام بداياتها إلى القرن الحادي والعشرين.

وأخيرا **الإطار التطبيقي** الذي قدمنا من خلاله بطاقة تقنية لكل من الفيلم ومخرجه والسينوبسيس الخاص بالفيلم بعدها قمنا بتفكيك وتجزئة فيلم "12 اثنا عشر عاما من العبودية" انطلاقا من تقسيمه إلى 07 متتاليات ثم إلى مجموعة من المشاهد (33 مشهد) اخترنا منها (16 مقطع) بغية تقطيعها تقنيا وتحليلها على مستويين تعييني وتضميني من أجل استنطاق مختلف المعاني والدلالات في الفيلم باستخدام مقاربة التحليل السيميولوجي، إضافة إلى هذا قدمنا قراءة تعيينية وتضمينية للملصق الإعلاني للفيلم واخترنا مجموعة من الفوتوغرامات من الفيلم لتساعدنا في الإجابة عن تساؤلات الدراسة ثم بيننا خصائص الفيلم من حيث المونتاج لنخلص إلى نتائج تحليل الفيلم ونتائج الدراسة في ضوء التساؤلات وصولا إلى خاتمة الدراسة والملحق الخاص ببعض المصطلحات الفنية.

الإطـار المنهجي

الإطار المنهجي

1. إشكالية الدراسة
2. أسباب اختيار الموضوع
3. أهمية الدراسة
4. أهداف الدراسة
5. صعوبات الدراسة
6. منهج الدراسة
7. عينة الدراسة
8. تحديد المصطلحات
9. الدراسات السابقة

1. الإشكالية

تعد السينما من الظواهر الاتصالية الهامة وهذا ما أجمع عليه علماء الاتصال والباحثين فيه كون السينما تعتبر من أيسر الطرق لتوصيل المعلومات وتمرير الأفكار وهي ابلغ تأثيرا على العقول من الكلمة المسموعة أو المكتوبة فالصورة المتحركة لها تأثير على الإنسان، وبدوره يعد الفن السينمائي حقلا مشحونا بالعديد من المعاني المباشرة والإيحاءات الضمنية وهذا ما يقودنا للقول أن السينما لا تعمل بمعزل عن الظواهر التي يفرزها المجتمع وأن ما تصوره نابع من بيئة لها خصائصها ومميزاتها حيث تستهدف التأثير والتعبير بتناولها قضايا هامة في المجتمع، وتتمثل القدرة الاتصالية للصورة السينمائية في كونها وسيلة للتعبير يستغلها السينمائي من أجل بث مشاغله ومواقفه تجاه القضايا التي تهمه وتهم مجتمعه والتي تعكس بدورها البيئة التي تحيط به، ومن القضايا التي شكلت مصدر الهام لصناع السينما حول العالم ظاهرة التمييز العنصري، كونها تعد من اخطر القضايا العالمية التي تؤثر على حياة الملايين من الناس في كافة أنحاء العالم على مر التاريخ ومازال يعاني منها البعض حتى يومنا هذا، وتعدد أسباب هذه الظاهرة التي شكلت مأساة إنسانية فإما يعود سبب التمييز والعنصرية إلى لون البشرة أو المعتقدات الدينية أو التمييز وفق الطبقات الاجتماعية، وقد شهد العالم تضحيات وثورات ضخمة قامت ضد العنصرية بكل أشكالها وهذا للتخلص منها من وتبعاتها كونها أسفرت عن معاناة الكثير من البشر بشكل يومي ومستمر جراء الحرمان وعدم المساواة والتمييز والكراهية التي ساهمت بشكل في حدوث جرائم كبيرة، حيث تؤكد التقارير على تفاقم جرائم العنصرية والتمييز العنصري وكره الأجانب خصوصا المنحدرين من أصل إفريقي وغيرهم من الأقليات الأخرى، وهو ما أثار مخاوف المنظمات الحقوقية الإنسانية التي تدعو إلى مكافحة العنصرية والتمييز وتطبيق مبدأ المساواة وهذا انطلاقا من الاتفاقية الدولية للقضاء على جميع أشكال التمييز العنصري، وبدورها طرحت السينما العالمية هذه القضية وحاولت معالجتها من عدة زوايا عبر تصويرها عدة أفلام وهذا في محاولة لنقل بعض التجارب لمن عاشوا في ظل هذه المأساة، وبالحديث المؤسسات السينمائية في العالم تعرف السينما الأمريكية بغزارة الانتاجات التي تعالج القضايا الإنسانية وكذا قدرتها على الجذب والترويج للعديد من الصور والقيم والرسائل المباشرة والمبطنة وكذلك قدرتها على التأثير في المشاهد بغض النظر على خلفياتها فتقدم بذلك للمشاهد وجبة دسمة من الصور والمؤثرات التي تحمل العديد من المعاني والرسائل التي قد تؤدي أما دورا ايجابيا ففي الارتقاء بحس المتفرج وعقله أو دورا عكسيا سلبيا في التأثير لخامد والغير فعال والهدام، ففي السينما الأمريكية يتشكل الوجع الإنساني في قضيتين أساسيين الأولى حقيقية والثاني من صنع الخيال الأمريكي وفي دراستنا سنحاول تسليط الضوء على القضية الأولى وهذا من منطلقين الأول

كونها واقعية وتطل بين الحين والأخر لتذكر الأمريكي بما عاناه من حروب بسبب التمييز العنصري بين الأبيض والأسود والحرب بين الشمال والجنوب وفي التاريخ السينمائي العديد منها، والمنطلق الثاني هو تناول ومعالجة السينما الأمريكية لهذه القضايا التي كانت الأراضي الأمريكية مسرحا لها، والملاحظ أن صناع السينما الأمريكية يحاولون باستمرار تقديم ذلك التاريخ ومعالجته من زوايا مختلفة باستمرار حتى لو كانت الانتاجات في فترات متباعدة وهذا ما تبرزه عودة الانتاجات السينمائية الأمريكية المستوحاة من قصص واقعية والتي تعالج قضايا إنسانية إلى الواجهة بأعمال قوية في الفترة الأخيرة واللافت هو تتويج أحد هذه الانتاجات بجوائز عالمية أبرزها جائزة الأوسكار كأحسن فيلم لعام 2013 حيث جسد الفيلم ملحمة إنسانية غيرت نظرة العالم لتاريخ أمريكا كونه عالج منعطفا حساسا في تاريخ أمريكا الأسود وهي ظاهرة التمييز العنصري وكان عنوان الفيلم "**اثنا عشر عاما من العبودية**" هذا الإنتاج الذي قال عنه النقاد أنه أهم فيلم تناول مرحلة العبودية وجسد ظاهرة التمييز العنصري في التاريخ الأمريكي كونه جاء بلمسة إخراجية مبدعة مؤثرة من المخرج "ستيف ماكوين" هذا الفيلم هو ما وقع عليه اختيارنا كعينة للدراسة التي سنسعى في مسارها إلى الكشف وإبراز مختلف الدلالات الصريحة والضمنية التي وظفها الإنتاج الأمريكي في تصوير ظاهرة التمييز العنصري والعبودية تحديدا كشكل من أشكال التمييز العنصري وقد اعتمدنا على مقاربة التحليل السيميولوجي كونها الأنسب لهذا النوع من الدراسات وللوصول إلى النتائج المبتغاة سنقوم بطرح الإشكالية التالية والتي تتمثل في سؤال جوهري وعام:

- ما هي دلالات التمييز العنصري الموظفة في السينما الأمريكية؟

وللوصول إلى النتائج تلم بالإشكالية لابد من طرح جملة من التساؤلات الفرعية وهي كالآتي:

- ما هي طبيعة معالجة السينما الأمريكية لظاهرة التمييز العنصري في فيلم "اثنا عشر عاما من العبودية"
- كيف عالجت السينما الأمريكية ظاهرة التمييز العنصري في فيلم "اثنا عشر عاما من العبودية " شكلا ومضمونا؟
- هل الصورة المقدمة في فيلم "اثنا عشر عاما من العبودية" عن التمييز العنصري تعكس واقع المعاناة لمن عاشوا في ظل التمييز العنصري؟
- كيف جسدت السينما الأمريكية أبعاد التمييز العنصري في فيلم "اثنا عشر عاما من العبودية"؟
- ما الدافع وراء تقديم لمسة إبداعية ي فيلم "اثنا عشر عاما من العبودية "؟

2. أسباب اختيار الموضوع

هناك جملة من الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار موضوع "دلالات التمييز العنصري في السينما الأمريكية" والبحث فيه منها ما هو ذاتي وأخر موضوعي وهي كالآتي:

1.2. أسباب ذاتية

- الميول الشخصي للبحث في مجال السيميولوجيا.
- اهتمامي بميدان السينما وتحليل ونقد الأفلام.
- اكتشاف الانتاجات السينمائية التي تجسد تحارب إنسانية.

2.2. أسباب موضوعية

- النمط الاتصالي المميز للسينما والحيز الكبير الذي تأخذه في وسائل الإعلام والاتصال.
- قدرة التحليل السيميولوجي على إبراز طبيعة التناول لمضامين معينة وكشف خلفيات الصورة السينمائية المنتجة.
- عودة قضية التمييز العنصري تجاه السود في الولايات المتحدة للواجهة في السنوات الماضية.
- الرغبة في تقديم الإضافة المرجوة في ميدان التحليل السيميولوجيي للإنتاجات السينمائية الأمريكية.

3. أهمية الدراسة

تكمن أهمية أي دراسة علمية في القيمة التي تضيفها إلى البحث العلمي فمن خلال أهميته يمكن التمييز بين دراسة وأخرى، وتتمثل أهمية هذه الدراسة التي جاءت بعنوان "دلالات التمييز العنصري في السينما الأمريكية" في كونها تسلط الضوء على ظاهرة شكلت مأساة للإنسانية ويمكن تلخيص أهميتها في النقاط التالية:

- تكمن أهمية الدراسة في النمط الاتصالي المميز للصورة السينمائية التي تنقل معلومات بأساليب فعالة عبر عدة دلالات ومعاني.
- ترتبط أهمية هذه الدراسة بأهمية تقنية التحليل السيميولوجي للفيلم التي تساعدنا في البحث عن الدلالة الحقيقية لمضمون الرسالة والكشف عن معانيها ودلالاتها الخفية، من خلال تفكيك الفيلم إلى بنيته الجزئية ثم إعادة تركيبها بغية التأويل.
- تبحث هذه الدراسة في الدلالات والمعاني التي نقلت للمشاهد عن التمييز العنصري في الولايات المتحدة الأمريكية عبر الانتاجات السينمائية الأمريكية.

- كما تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تتطرق إلى التماثلات الاجتماعية التي تسوقها السينما عن الجماعات والدول والأقليات خصوصا السينما الأمريكية التي توظف الأفلام باعتبارها من أقوى فنون التعبير في التنميط المفرط لشعوب إفريقيا.
- تعتبر هذه الدراسة محاولة يمكن الاستفادة منها مستقبلا في المجالين العلمي والأكاديمي وأيضا إثراء مكتبة الجامعة بدراسة حول الأفلام السينمائية والتحليل السيميولوجي لها.
- تحاول هذه الدراسة كشف موقف المنتج الأمريكي تجاه القضايا الإنسانية التي تعكسه مختلف الانتاجات التي تتناول كذا مواضيع كعينة هذه الدراسة.

4. أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى كشف طبيعة المعالجة التي تنتهجها السينما الأمريكية في تصوير قضية التمييز العنصري وهذا من خلال:

- استنطاق مختلف دلالات التمييز العنصري التي توظفها السينما الأمريكية في تصوير ظاهرة التمييز العنصري انطلاقا من فيلم "12 عاما من العبودية".
- الكشف عن كيفية معالجة السينما الأمريكية لظاهرة التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية".
- معرفة طبيعة معالجة السينما الأمريكية لظاهرة التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية".
- معرفة الأبعاد التي جسدت بها السينما الامريكية ظاهرة التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية".
- معرفة مدى تطابق الصورة المقدمة في فيلم "12 عاما من العبودية" عن التمييز العنصري وواقع من عاشوا في ظل التمييز العنصري.
- الكشف عن الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة عن فئة عايشت التمييز العنصري وبلمسة إبداعية في فيلم "12 عاما من العبودية".

5. صعوبات الدراسة

- نقص المراجع التي تهتم بالتحليل السيميولوجي للأفلام.
- نقص الدراسة التي تهتم بدراسة التمييز العنصري في السينما الأمريكية.
- عدم وجود قاعدة للمعطيات والبيانات الخاصة بسيميولوجيا الصورة المتحركة.

6. منهج الدراسة

المنهج عبارة عن جملة الخطوات المنظمة التي على الباحث إتباعها في إطار الالتزام بتطبيق قواد معينة تمكنه من الوصول إلى نتيجة مسطرة مسبقا يعرفه محمد طلعت بأنه وسيلة يمكن عن طريقهما الوصول إلى الحقيقة.[1]

يملك الباحث في مجال علوم الإعلام والاتصال كغيرها من المجالات عدة مناهج يستعملها في دراسة المشكلة محل البحث وجوانبها والآثار المحيطة بها ولذلك يعد المنهج العمود الفقري في تصميم البحوث لأنه الخطة التي تحتوي على خطوات تحدد المفاهيم وإطار الدراسة.

يحتل المنهج أهمية كبيرة في البحوث الاجتماعية والإنسانية لأنه يسعى عبر أدواته إلى اختيار كافة عناصر الظاهرة موضوع الدراسة والتصرف معه بشكل يؤدي إلى استخراج العلاقات والروابط الكائنة بينها ولقد عرفت الدراسات السينمائية والدراسات المتعلقة باللغة السمعية البصرية عددا كبيرا من المناهج والمقاربات منها المقاربة السيميولوجية ومنهج تحليل المحتوى وغيرها من المناهج التي تسعى إلى تفسير وتحليل وفك الرسائل التي تنتجها وسائل الإعلام ضمن انساق دلالية محددة هاته الرسائل تحمل معاني ودلالات ضمنية مختلفة يغفل عنها المتلقي والتي هي في الحقيقة.[2]

مرتبطة ببعض المدونات الداخلية في تكوين البيئة التي نشا فيها المتلقي بدورها تفرض طبيعة الدراسة وخصوصية الموضوع واختيار المقاربة السيميولوجية حيث يعرف موريس أنجرس المقاربة على أنها طريقة خاصة غير تقليدية في استعمال النظرية العلمية وهذا لا يعني حسب موريس التقليد الأعمى إذ يجوز للباحث التعبير فيه وفق ما تقتضيه نوعية الإشكالية.[3]

بما أن هذه الدراسة تنتمي إلى سلسلة البحوث السينمائية التي تعنى بتحليل الأفلام و تهدف إلى الوصول إلى المعاني والدلالات الضمنية والباطنية التي تكون صورة ذهنية في ظاهرة التمييز العنصري في السينما الأمريكية فالمنهج الأنسب لهذه البحوث هو مقاربة التحليل السيميولوجي كونها الأنسب لتحليل محتوى وسائل الإعلام وقد جاء هذا المنهج نتيجة لاجتهادات المبحوث في إعادة الاهتمام بالمضمون المضمر في الرسائل المنبعثة عن وسائل الإعلام في مقدمتها: الرسائل السينمائية ومقاربة التحليل

---

[1] السعيد بومعيزة: **الرسائل والمعاني**، المجلة العدد 13 جانفي- جان 1996 صادرة عن معهد علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ص 198.

[2] السيد أحمد مصطفى: **عود الأطروحة العلمي، إجراءاته ومناهجه** – مكتبة الفلاح القاهرة 2002 ص 166.

[3] موريس انجرس: **منهجية الأطروحة العلمي في العلوم الانسانية، تدريبات عملية**، ترجمة: بوزيد صخري، كمال بوشرق، سعيد سبعون، مراجعة: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، 2006، ص:99.

السيميولوجي تبين أن الصورة السينمائية تشمل عدة معاني مختلفة وعملية الربط والتنسيق بينما تعطي المعنى الإجمالي لها.

اعتمادنا عل المدخل السيميولوجي الذي يعتبر أكثر المداخل صلة بمجال تحليل الأفلام السينمائية جاء لاختلاف طرق تحليل الأفلام باختلاف الأهداف التي تصبو إليها الدراسة ويتم ذلك باختيار طرية التحليل التي تشل عملية الوصول إلى الهدف الرئيسي واستخراج وحدات لتحليل ويمثل بالنسبة إلى رولان بارث roland bareths شكلا من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الايقونية والألسنية على حد سواء لتزم فيه الباحث بالحياد وتجاه هذه الرسائل من جهة ويسعى فيه من جهة أخرى التحقيق التكامل من خلال التطرق إلى الجوانب الأخرى مثل (السيكولوجية ، الاجتماعية ، الثقافية .....) التي يمكن أن تدعم التحليل بشكل أو بأخر.[1]

وهذا التحليل لا يترك الكثير من التفاصيل الخاصة بمختلف الزوايا ويرتكز ويهتم باللغة وكيفية التعبير عن الدلائل، خاصة وأن الفيلم عمل فني مستقل قادر على توليد النص "تحليل نص" يقيم دلالات على منهج سردي "تحليل روائي" ومعطيات بصرية وصوتية "تحليل أيقوني"،[2] لهذا فان مقاربة التحليل النصي تعتبر المقاربة الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة ويقول كل من "جاك أومو" و"ماري ميشال" في كتابتها "تحليل الأفلام" أن: "التحليل النصي يرتكز أساسا على اعتبار الفيلم نصا وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله"،[3] والنص الفيلمي هو نتاج تركيب عدة شفرات تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم لأخر.[4]

وللوصول إلى تفكيك الدلائل والرموز الموجودة في الصورة السينمائية التي تجسد قضية التمييز العنصري في السينما الأمريكية قمنا بالاستعانة بمقاربة "رولان بارث" التي تقوم عل مستويين أساسيين وهما المستوى ألتعييني الذي يراد به المعنى الفوري أو الجلي السطحي للصورة والمستوى التضميني الذي يعني المعنى الحقيقي للرسالة، وهو المعنى العميق غير ظاهر وهذا لمعرفة مختلف الدلائل والمعاني المرتبطة بالصورة السينمائية محل الدراسة وتحديد مضامينها.[5]

---

[1] Roland bareth ; element de la semiologie revue communication m4 1964 p 133.

[2] Aumont jaques, marie michel : l ; analsesdes films, nathan université ; paris 1989 p 07

[3] Aumont jaques ; marie Michel : op cit ; p 66

[4] محمود ابراقن: **المدخل إلى السيميولوجي الاتصال**، ط1 بنغازي، ماي 1995 ص 12.

[5] أمال قاسمي: **ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال الرسومات الكاريكاتورية، دراسة لعينة من صور أيوب وديلام**، رسالة ماجستير علوم العلام والاتصال، الجزائر، 2009، ص 32.

تحليل الفيلم

يقصد به "تجزئة الفيلم من مكوناته الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل".[1]

ويعرف كل من "جاك أمون" و"ميشال ماري" في كتابهما "تحليل الأفلام" مصطلح تحليل الأفلام من خلال ثلاثة مبادئ أساسية وهي:

- لا يوجد منهج عمومي لتحليل الفيلم.
- تحليل الفيلم لا ينتمي على اعتبار أن هناك دائما وفي أية درجة نبلغها من الدقة والطول ما يمكن تحليله في فيلم ما.
- من الضروري معرفة تاريخ السينما وتاريخ الخطابات المدلى بها حول الفيلم المختار من أجل عدم تكرارها والتساؤل أولا حول نموذج القراءة التي يود المرء ممارستها[2].

فالفيلم وبعد تجزئته وبنيته إلى مكونات أساسية ومن أجل إنجاح التحليل يجب الانطلاق من النص الفيلمي وذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم وبعد تجزئته يتم تأسيس الروابط بين مختلف الروابط المعزولة.[3]

وفي دراستنا استندنا على طريقة "رولان بارث" في تحليل النصوص الأدبية باعتبار الفيلم نص، فيعرف "بول ريكول" النص على انه: أي خطاب يمكن تثبيته عن طريق التدوين لكي يوجه من طرف إلى طرف أخر حيث أن وجود النص يرتبط أساسا بعملية عبر الكتابة كمكون رئيس لوجوده.[4]

ويعتبر الفيلم نص في ثلاثة مفاهيم رئيسية هي:

---

[1] بيير ماتو: **الكتابة الفيلمية**، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط1 1997، ص41.

[2] جاك امون، ميشال ماري: **تحليل الأفلام**، ترجمة: انطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ن 1999، ص 41.

[3] فايزة يخلف: **خصوصية الإشهار لتلفزيوني الجزائري في ضل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلة سميولوجية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال ن الجزائر 2002، ص 08.

[4] علاء عبد العزيز السيد: **الفيلم بين اللغة والنص**، ص74، الكتاب متاح على الموقع الالكتروني،http://mohamedrabeea.net/library/pdf

أ- **النص الفيلمي:** وهو الفيلم كوحدة خطاب،[1] كما انه نتاج تركيب عدة شفرات تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم لأخر،[2] ويتكون النص الفيلمي من عدة عناصر تتمثل في الصوت (الموسيقى والضجيج) والصورة (ساكنة أو متحركة).[3]

ب- النظام الفيلمي: وهو خاص لكل فيلم يحدد للنص النموذج البنيوي للغرض الفيلمي.[4]

ت- الشفرات: هي منظومة علاقات وفروق ولكنها ليست منظومة نصية أي أنها منظومة أعم تستطيع أن تخدم من جديد في عدة نصوص.[5]

وتجزئة الفلم تتم عبر استخدام الأدوات والتقنيات التالية:

1- الأدوات الوصفية: وتتضمن ما يلي:

التقطيع التقني: وهو مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية حيث يرتكز على اللقطات والمتتاليات وهو عملية إلزامية في انجاز وتحليل أي فيلم في حالت النهائية، وهو يشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير وبما أن التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى فهو يوحي بالكلمات وكذا الرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعلومات التقنية لكل لقطة مرئية.[6]

---

[1] موسلي نادية، **الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علوش السينمائية**، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي: "عمار قتلاتو والعالم الاخر"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2009،2010، ص 09.

[2] محمود ابراقن، **مدخل الى سيميولوجيا الاتصال**، ط1، بن غازي، ماي 1995، ص 12.

[3] محمود ابراقن، **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ترجمة: احمد بن مرسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص 20.

[4] وليد قادري، **صورة الاسلاميين في السينما المصرية، تحليل سيميولوجي لفلمي: "عمارة يعقوبيان ومرجان احمد مرجان"**، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2011،2012، ص 09.

[5] جاك امون، ميشيل ماري، **مرجع سابق**، ص 96.

[6] بيير ماتو: **مرجع سابق**، ص 13.

نموذج يوضح الجدول الخاص بمرحلة التقطيع التعييني لـ (لألان رينيه allain renih).[1]

رقم المقطع									
شريط الصورة					شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية اللقطة	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
ترتيبها في كل مشهد	مدة اللقطة	نوع زاوية تصوير اللقطة	نوع حركة الكاميرا ثابتة أو متحركة	الوصف الخاص باللقطة	الشخصيات الموجودة في اللقطة وما يرافقها من أحداث	الأشياء التي تحيط بالشخصيات في منظر داخلي أو خارجي بالإضافة إلى الإضاءة المعتمدة	الخطاب الموجه الذي يدور بين شخصين أو أكثر بالإضافة إلى التعليق والمونولوج	الموسيقى التصويرية المرافقة والموظفة في جينيريك البداية أو النهاية أو الأغاني	الأصوات الطبيعية والاصطناعية، البشرية أو الحيوانية وغيرها

جدول 1: يوضح النموذج الخاص بمرحلة التقطيع التعييني لألان رينيه

وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التقني هي:

- **اللقطة plans:** وتشمل رقم اللقطة، نوع اللقطة، حركات الكاميرا، زوايا التصوير.
- **شريط الصوت band son:** الصوت المرافق للقطات ويمكن أن يكون عبارة عن غناء، موسيقى وحدها أو حوار أو ضجيج.[2]
- **شريط الصورة band d'image:** سرد مجريات الأحداث التي تحملها اللقطة أي محتوى الصورة: الشخصيات، المكان والأشياء.[3]
- **التجزئة segmentation:** وتتمثل هذه التقنية في عملية إيجاد المتتاليات الخاصة بالفيلم.

[1] نايلي نفيسة: **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية**، دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية، المغربية في فترة 2005-2006.

[2] عواطف زراري: **صورة المرأة في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفلمي القلعة نوية نساء جبل نشوة**، رسالة لنيل شهادة الماجستير علوم الإعلام والاتصال الجزائر ن 2002، ص 08.

[3] فايزة يخلف: **سيميائيات الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، لبنان ن ط 1، 2012 ص 146.

- **وصف صور الفيلم description des image:** وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة.[1]

2- <u>الأدوات الاستشهادية:</u> وتشمل على نسخة من الفيلم والوقوف عند الصورة أو الفوتوغرام.

- **نسخة من الفيلم:** هي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهادية لتحليل الأفلام والهدف الرئيسي منها عرض الأشياء بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد على فحص هذه النسخة ومنها التصوير البطيء والوقوف عند الصورة.
- **الوقوف عند الصورة أو الفوتوغرام:** وتعني عملية التوقف التي تحدث على مستوى الصورة أثناء التحليل حيث تسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل وكذا العناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام بتجسيد مؤقت أثناء تعاقبها وهذا ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها.[2]
- **ملخص الفيلم:** ويشكل ملخص الفيلم أهمية بالغة ضمن التحليل الفيلمي ومنهجيته لأنها تكشف بقدر كبير نقاط القوة في السرد الفيلمي موضحا أبعاد الفيلم أيضا.[3]
- **البطاقة التقنية للفيلم:** ويعرف فيها كل ما يتعلق بالجانب التقني والفني الخاص بالفيلم من العنوان، شركة الإنتاج، المؤلف، المخرج، الممثلين وغيرهم.

3- الأدوات الوثائقية: وتتمثل في:

- **المعطيات السابقة للنشر:** وتتمثل في السيناريو المكتوب وأوراق عمل المخرج ودليل التقطيع والميزانية وكذا الاستجوابات الصحفية ومختلف الوثائق الأخرى والمعطيات السابقة لبث الفيلم.
- **المعطيات اللاحقة للنشر:** وتشتمل على كل المعلومات المتعلقة بالتوزيع والعائدات وتواريخ العروض وعدد النسخ.[4]

في تحليلنا السيميولوجي لفيلم "اثنا عشر عاما من العبودية" سنقوم بمشاهدة الفيلم مرات عديدة هذا لتحديد الأفكار الرئيسية للفيلم موضوع الدراسة وعرفة أهم التفاصيل والأحداث وذلك لتسهيل عملية حديد المتتاليات والمقاطع محل الدراسة وذلك باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقوف عند الصورة بغرض

---

[1] وليد قادري: **<u>صورة الإسلاميين في السينما المصرية: تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيان ومرجان احمد مرجان</u>**، رسالة لنيل شهادة ماجستير علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2012، ص 10.

[2] رضوان بلخيري: **<u>صورة المسلم في السينما الأمريكية</u>**، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال، الجزائر 2010، ص 16.

[3] نايلي نفيسة: **<u>مرجع سابق</u>**، ص 21.

[4] Roland Barth : élément de la sémiologie ; rue communication ; n 4 ; p 130.

فحص ومعرفة عناصر الصورة بدقة والتحكم في التحليل بقراءة الصورة قراءة خاصة بتحويل العناصر والدلائل لتي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة فهذه المرحلة تسمى بالمرحلة الأولى في التحليل أي قمنا بتحديد المستوى ألتعييني بطرح السؤال "كيف"؟ وتأتي المرحلة الثانية في التحليل أي تحديد المستوى التضميني بطرح السؤال "لماذا"؟[1]

مقاربة رولان برث Barthe Roland:

يعتبر رولان بارث أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة حيث قسم في كتابة "عناصر السيميولوجيا" للقراءة الدلالية إلى مستويين:

- **المستوى التعييني:** "الإيحائي" والذي يعني دلالات تعينية حقيقية والمتعلق بعملية الوصف فقط، اي دراسة الشكل الظاهر للرسالة أو الانطباع الأولي والذي يتم التعبير عنه سيميولوجيا بـ(الدال).
- **المستوى التضميني:** "الدلالي" والمتعلق بمقدرة الباحث على تفكيك مختلف الدلالات التضمينية للمكان والزمان والحركة،[2] حيث يقول رولان بارث: "إن الصورة ليست هي الأشياء التي تمثلها وإنما استعملت لتقول شيء أخر".[3]

الشكل رقم 1: يمثل مستويات قراءة الصورة حسب رولان بارث

المستوى الإدراكي (perceptif) **المستوى المعرفي (conginitif)**

الدال (sa)	**المدلول (se)**
الدال (sa)	**المدلول (se)**

وأشار إلى عنصري "الثقافة" و"المرجعية" اللذان يجب أن يأخذا بعين الاعتبار في عملية التحليل والتي تكون كالآتي:

- **الثقافة:** وهي اكتساب المعارف من أجل تهذيب الحس النقدي والارتقاء بالذوق وتنمية القدرة على الحكم واستخراج المحلل النتاج الفكري المعتمد في الفيلم والذي يشمل: النظم والمبادئ العامة، نمط

[1] Joly martine : introduction à l'analyse de l'image nathn visite ; France ; 1999 ; p 102

[2] برنان توستان: **ماهية السيميولوجيا**، تر: محمد عبد اللطيف، إفريقيا الشرق المغرب، ط2 2000، ص 09.

[3] R- Barthe l'aventure sémiologique ; éditons du seuil, paris 1985 p 40.

المعاملات، المعتقدات، العادات والتقاليد والاعراف، التراث، الفن، القوانين، الحقوق والاخلاق، وكذا كل ما ورد في الفيلم من رموز ثقافية دالة على هوية صانع الفيلم.[1]

- **المرجع:** وهو التعرف على البصمة المرجعية الخاصة بالقائم بالاتصال في الفيلم السينمائي، بدءا بكاتب السيناريو والمخرج، ولما لا الممثلون أو الشخصيات الدرامية، ومن بين المرجعيات التي يتم التركيز عليها: المرجعية الاجتماعية، المرجعية الفكرية، المرجعية العقائدية أو الدينية، المرجعية السياسية، المرجعية الاقتصادية، والاهم من ذلك كله كشف النقاب عن الايديولوجيا المقصودة في الفيلم.[2]

وحسب الباحثة "جوديت لازار" هناك موقفان:

- الموقف الذي يحيل على المظهر الخارجي للصورة "ويتعلق هنا الأمر بالمستوى التعييني".
- الفعل الذي يرتكز على فهم وتشخيص وفك الرموز وهو نفسه الذي يحيل إلى مضمون الرسالة "وتشير هنا إلى المستوى التضميني الدلالي".[3]

فمن خلال مراحل تحليل الفيلم واستنادا لمقاربة "رولان بارث" يمكن استخراج المعنى ألتعييني للفيلم أي الشكل الواضح للعيان أما التحليل التضميني فيمكن كشفه من خلال ربط الجانب الكمي المتمثل في التقطيع التجزئة ووصف صور الفيلم بالبعد الإيديولوجي والتضميني وتحديد التفاعلات بين وحدات التحليل فيما بينها،[4] وبالتالي الوصول إلى معرفة مختلف المعاني والدلالات المتعلقة بظاهرة التمييز العنصري في فيلم "اثنا عشر عاما من العبودية".

---

[1] نجمة زراري، زراري نجمة، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة**، التحليل النصي السيميولوجي لفيلمي: "وراء المرأة وعائشات"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2010،2011، ص 37.

[2] محمود ابراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة سيميولوجيا السينما**، رسالة لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الاعلام والاتصال، كلية الاداب واللغات، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، جوان، 2001، ص 214.

[3] Judith lazar . école ; communication télévision ; ed : pvf, France paris ;1985 ; p 134

[4] خرفي عبد المحسن وسالمي بلخير: **صورة المهاجر غير شرعي في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم حراقة بلوز**، رسالة لنيل شهادة ماستر أكاديمي في علوم الإعلام والاتصال، 2017، ص 13.

7. مجتمع الدراسة والعينة

- **مجتمع البحث:** يعرف على أنه جميع المفردات أو الأشياء التي نريد معرفة حقائق عنها وقد تكون أعداد كما في حالة تقييم مضمون وسائل الإعلام كما تكون برامج إذاعية أو نشرات إخبارية وفي حالة دراسة الرأي العام فان المجتمع وجميع الأفراد الذين يفهمهم مجتمع الدراسة.[1]
- **عينة الدراسة:** العينة هي جزء من مجتمع البحث الكلي المراد تحديد سماته ويحددها الباحث وفق عملية معاينة هي اختيار جزء من مجموعة المادة حيث يمثل هذا الجزء المجموعة كلها ويجب أن تكون عملية المعاينة التي يستخدمها قادرة على أن تمدنا بعينة ممثلة للمجتمع الكلي صدق تمثيل.[2]

انطلاقا من هذا وموضوع دراستنا الذي يتمثل في دلالات التمييز العنصري في السينما الأمريكية فان مجتمع بحثنا يتمثل في كافة الأفلام السينمائية الأمريكية التي تناولت موضوع التمييز العنصري بإشكاله المختلفة اعتمادنا في دراستنا على عينة قصديه والتي تعني: "أن الباحث يختارها اختيارا مقصودا من بين وحدات المجتمع الأصلي وذلك تبعا لما يراه من سمات أو صفات أو خصائص تتوفر بهذه الوحدات أو المفردات وتخدم أهداف البحث بحيث تكون الوحدات قريبة من المجتمع الأصلي ويترك للباحث في الميدان الحرية في اختيار وحداتها ".[3]

وتعرف أيضا بالعينة العمدية أو الفرضية، وهي أسماء تشير كلها إلى العينة التي يقوم بها الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكمية لا مجال للصدفة فيها، بل يقوم شخصيا باقتناء المفردات الممثلة أكثر من غيرها لما يبحث عنه من معلومات وبيانات وهذا لإدراكه المسبق ومعرفته الجيدة في سحب مفرداتها بطريقة مباشرة.[4]

ومما سبق فقد وقع اختيارنا على فيلم "اثنا عشر عاما من العبودية" كعينة للدراسة الفيلم من إخراج البريطاني «ستيف ماكوين» ، وجاء اختيارنا بشكل قصدي كون هذه العينة تتوفر فيها خصائص معينة دون غيرها من العينات في مجتمع البحث وكذا توفرها على خصائص وسمات معينة تتعلق بمشكلة البحث.

مبررات وأسباب اختيار العينة المتمثلة في فيلم "اثنا عشر عاما من العبودية"

- الفيلم له علاقة مباشرة بموضوع الدراسة.

---

[1] محمد منير حجاب: **الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط 3، 2000 ص 29.

[2] محمد مزيان عمر: **الأطروحة العلمي مناهجه وتقنياته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط2، 2002، ص 282.

[3] **المرجع نفسه**، ص 28

[4] أحمد بن مرسلي: **مناهج الأطروحة العلمي في علوم الاعلام والاتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2003 ص 198.

- الاستقبال النقدي المميز الذي تلقاه الفيلم في أشهر الصحف والمجلات العالمية والمواقع المتخصصة في نقد الأفلام.
- الفيلم مقتبس من قصة حقيقية لمواطن أمريكي أسود جسدها في سيرته الذاتية التي بدورها كتبت في شكل رواية.
- الإخلاص الشديد في اقتباس وتجسيد السيرة الذاتية بشكل مميز من طرف المخرج "ستيف ماكوين" الإفريقي الأصل.
- الفيلم حائز على 239 جائزة ورشح لأكثر من 327 جائزة في جميع المسابقات والفعاليات السينمائية وكان أبرزها تتويجه بثلاثة جوائز اوسكار وجائزة الغولدن غلوب.

8. تحديد مصطلحات الدراسة

إن تحديد المصطلحات والمفاهيم والإجرائية المرتبطة بالدراسة يأتي من العنوان والذي يحدده أشكال البحث، فهو من يوضح لنا كيف يتم اختيار هذا المصطلح دون ذلك.[1]

في تحديد مصطلحات الدراسة من المستحسن أن يحدد الطالب معنى المصطلحات ملما بثلاث أنواع:

المعنى العجمي: هو المعنى الوارد في المعجم.

المعنى الاصطلاحي: وهو المعنى المعروف للمصطلح لدى متخصصين في مجال علمي محدد.

المعنى الإجرائي: هو المعنى الخاص بالبحث.

ويراعى في المعاني الثلاث المعنى المشترك بينهما.[2]

مصطلحات الدراسة

الدلالة

لغة: تدل مادة "دلل" على إبانة الشيء بإمارة تتعلمها،[3] ثم اشتق من هذا الأصل كلمة "الدلالة": "فالدليل ما يستدل به، وقد دله على الطريق يدله دلالة ودلالة، والفتح أعلى"،[4] فالدلالة بمعناها اللغوي تعني الإرشاد إلى الشيء والإبانة عنه.

بفتح الدال أو كسرها اللفظان صحيحان "جمع دلائل دلالات، والمصدر دل بمعنى أرشد".

---

[1] عبد الله بن محمد عبد الله: **دليل كتابة رسائل الماجستير والدكتوراه**، السعودية، 2005، ص 10.

[2] محمد منير حجاب: **الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة الطبعة الثالثة، 2000 ص 29.

[3] **معجم المقاييس في اللغة** ت نابي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا " ت 395 هـ " تحقيق، شهاب الدين ابو عمرو، دار الفكر بيروت، الطبعة الثانية 1417 هـ، 1997 م " د . ل "

[4] **لسان العرب:** جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم ابى القاسم بن منظور، ت: 811 هـ طبعة دار المعرفة، القاهرة، د ، ت .، د ل

اصطلاحا

عرفت الدلالة بأنها: "كون الشيء بحاله يلزم العلم به العلم بشيء أخر، والأول الدال والثاني المدلول"[1].

ويمكن القول أن العلاقة بين الدال والمدلول هي تلك الدلالة التي تربط بينهما فقد استقر في المفهوم اللغوي الحديث أن الدلالة: "هي العلاقة بين الدال "اللفظ" والمدلول "المعنى"[2] حيث ينظر إليها على اعتبار أنها: "الحدث الذي يقترن فيه الدال بالمدلول، فإذا جاز بشيء من التسامح أن نقول: أن الضرب اتصال الضارب بالمضروب، جاز قياسا على ذلك أن نقول: " أن الدلالة هي اتصال الدال بالمدلول وهي العلاقة بينهما".[3]

كل أمر يفهم منه أمر سواه حيث الأمر الأول دال والأمر الثاني مدلول.

- ما يقضيه اللفظ عند إطلاقه: مثال قوله تعالى "ولا تقل لهما أف" كلمة أف لفظ فهي دلالة لابد وأن تدخل على مدلول وهو عدم الملل أو الضرب أو الشتم أو التأفف.

إجرائيا: انطلاقا مما سبق يمكن القول أن الشيء الذي كان على حاله بحيث إذا علم منه شيء أخر سمي دالا، مثال إشارة المرور الحمراء فالدال هو الإشارة الحمراء والمدلول هو المعنى المفهوم منها وهو أن الطريق خطر فلا تمر أو تتوقف.

السيميولوجيا

لغة: إن كلمة semiologie من أصل يوناني semion أو semaine والمتولدة الأخرى من الكلمة semo وتعني العلامة "الدليل" signe وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل sems أي المعنى، أما عن لفظة "لوجيا" logie فتعني العلم، وبالتالي فان كلمة السيميولوجيا أو السيميولوجيا من الناحية اللغوية تعني علم العلامات.[4]

اصطلاحا: تعريف "دي سوسير": السيميولوجيا هو علم موضوعه أنواع الدلالات والمعاني ويدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي ويوضح في كتابه "دروس في اللغة العام" أن اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار والعلامة اللغوية عنده هي كيان ثنائي المبنى المكون من الدال والمدلول

[1] **كتاب التعريفات:** تجمة: علي بن محمد علي الجرجاني، ت : 716 هـ " تحقيق : عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، 1991، ص139

[2] **علم الدلالة بين النظر والتطبيق:** احمد نعيم الكراعين، المؤسسة الجامعية، بيروت 1413 هـ، 1993، ص 74

[3] **وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء مفهوم الدلالة المركزية**، دراسة حول المعنى وضلال لمعنى محمد محمد يونس، منشورات جامعة الفاتح ليبيا، 1993، ص 345.

[4] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: **مدخل للسيميولوجيا**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

فالدال هو الصورة الحسية الصوتية والمدلول هو المفهوم أو فكرة الصورة الصوتية الحسية والعلامة اللغوية ذات طبيعة اعتباطية أي لا ترتبط بدافع ولكنه ميز بين ثلاثة علامات هي العلامة الرمزية والعلامة السمعية البصرية.[1]

تعريف بيرس السيميولوجيا: أطلق على هذا الفيلم السيميولوجيا وهي تعني نظرية عامة للعلامات في الفكر الإنساني فهي صفة لنظرية عامة للعلامات والإنسان الدلالية في كافة أشكالها فهي بذلك تطابق علم المنطق لأنها نظرية جمعية تقوم خارج علم اللغة وهي كيان ثلاثي المبني" المصورة ويقابلها الدال والمفسرة هي المدلول أم الموضوع فلا يوجد له مقابل ووضح أن هناك أنواع للعلامات هي العلامة الأيقونية أو الصورية والعلامة المؤشرية أو الإشارية والعلامة الرمزية.

تعريف رولان بارث للسيميولوجيا: ما هي إلا نسخة من المعرفة اللسانية وهو بذلك فسح المجال دراسة الأساطير واهتم بدراسة أنظمة من العلامات التي من سيميولوجيا سوسير كالأطعمة والأزياء والخطابات .... الخ.[2]

تعريف المصطلح عند العرب: يبحث في التراث العربي دالة على الكلمات المناظرة التي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية ويقع المصطلح السيميائية في الأدب العربي القديم وعلى الكهنة والسحر والسيمياء بالمفهوم القرسطي واقتفاء الأثر وغير ذلك.[3]

إجرائيا: يمكن القول أن السيميولوجيا هي علم العلامات أو الإشارات أو الدوال اللغوية أو الرمزية سواء كانت طبيعية أم صناعية، إذن فعلم السيميولوجيا يبحث في أنظمة العلامات أهمية كبرى تتجلى في كونها تحقق التواصل بين الناس في المجتمع.

التمييز العنصري

لغة: في النحو هو اسم يرفع إبهاما في شيء قبله.

تقول مزت بعضه من بعض فأنا أميز ميزا، عزلته، فرزته.

في التنزيل العزيز: "حتى يميز الخبيث من الطيب".[4]

عنصري: اسم منسوب إلى عنصر: من يتعصب لجنس أو شعب معين.

---

[1] فرديناند دي سوسير : **فصول في علم اللغة العام** ،ترجمة: أحمد نعيم الكراعين، نشره دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

[2] رولان بارث، **مبادئ في علم الدلالة**، ترجمة محمد البكري، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة، ص 160

[3] صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، دار افريقيا الشرق ن ط1، ص96.

[4] معجم: عربي عامة، **معجم لسان العرب**، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، 10:33،2019.04.22.

عنصرية: اسم مؤنث منسوب إلى عنصر، مصدر صناعي من عنصر: مذهب يفرق بين الأجناس والشعوب بحسب أصولها وألوانها ويترتب على هذه التفرقة حقوقا ومزايا، مذهب المتعصبين لعنصرهم أو لأصلهم العرقي.[1]

اصطلاحا: معاملة جنس من الأجناس معاملة تختلف عن بقية الناس.

ظاهرة تعتمد التفرقة بين الأجناس إما بحسب الأصل أو اللون.

نظام تنتهجه بعض الأنظمة العنصرية للتفرقة بين الناس في حقوقهم وواجباتهم لاختلاف أجناسهم، كالتمييز بين العنصر أو اللون أو الجنس أو الدين أو الرأي السياسي.[2]

تمييز بين أشخاص أو فئات لا على أساس سوى عرقهم أو جنسهم، كل مبدأ أو حركة سياسية تزعم تفوق جنس أو عرق على جنس أو عرق أخر تعتبر عنصرية.[3]

إجرائيا: هو مجموعة الممارسات الخاطئة بحيث يتم من خلالها معاملة مجموعة معينة من الناس بشكل مستبد ومختلف وتسلب حقوقهم وتتحكم بهم بمجرد أنهم ينتمون لدين ما أو عرق أخر فتتعرض الفئة المظلومة إلى أقصى درجات التمييز والتهميش والاستبداد.

يدل مصطلح السيميولوجيا على علم الطب وموضوع دراسته العلامات الدالة على المرض وكذلك في التراث الإغريقي تعد السيميوطيقا جزء لا يتجزأ من علم الطب.

الفيلم

لغة

فيلم: اسم الجمع: أفلام.

شريط تصويري أو تسجيلي، خيط من السليلوز تعلوه قشرة من الجيلاتين ومن برومور الفضة يستعمل للتصوير الشمسي والسينمائي.

سلسلة من الصور تشكل مشهدا عند تحركها بسرعة ما.[4]

فيلم أو برنامج توثيقي يسجل حقائق ووثائق واقعية وتاريخية.[5]

---

[1] معجم: الغني، موقع المعاني"لكل رسم معنى"،الرابط:/ https://www.almaany.com/ar/dict/ar- 12:15،2019.04.22.

[2] المرجع نفسه.

[3] معجم مصطلحات فقهية.موقع المعاني "لكل رسم معنى"،الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ 13:15،2019.04.22.

[4] معجم المعاني الجامع، موقع المعاني "لكل رسم معنى"،الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar- 23:13،2019.04.23.

[5] المعجم الرائد، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar ،11:35، 2019.04.23.

اصطلاحا: مصطلح شامل يطلق على أية صفحة أو شريحة أو مادة بلاستيكية شفافة مثل خلات أو نترات السليولوز مطلي بمستحلب حساس للضوء، يستعمل سلبيات أو سفافيات في التصوير الفوتوغرافي أو الضوئي، كما أنه يعني كذلك فيلم سينمائي تلفزيوني يصور أو يخرج سينمائيا، طبقة رقيقة جدا، شريط يحمل طبقة رقيقة جدا أقل من micron من مادة ممغنطة والميكرون هو جزء من المليون من المتر.[1]

كما يعني مصطلح فيلم أيضا الفيلم الخام، والفيلم الخام صورة وصوت عبارة عن شريط مثقوب الجانب، كان يصنع قديما من نترات السليولوز وهي مادة قابلة للاشتعال، ثم أصبح اليوم يصنع من خلات السليولوز وهي مادة غير قابلة للاشتعال ويغطي بعجينة فوتوغرافية أي من مادة شديدة الحساسية تتأثر بالضوء إذا تعرض له ومقاسات الأفلام هي:

8 مللم، 16 مللم، 35 مللم، 70 مللم.[2]

يلاحظ أن لفظ الفيلم بشكل عام يطلق على الفيلم السينمائي قبل التقاط الصورة وبعدها وقبل تحميضه وبعدها وبعد طبعه وإعداده للعرض.

يعرف المخرج السينمائي الراحل المصري صلاح أبو يوسف الفيلم على أنه: قصة تحكى على جمهور في سلسلة من الصور المتحركة ويمكن تمييز ثلاثة عناصر من هذا التعريف:

- **القصة:** وهي ما يحكى.
- **الجمهور:** من تحكى له القصة
- **سلسلة الصور المتحركة:** هي الوسيلة التي تنقل بها القصة إلى الجمهور.[3]

وهو مادة خام مرنة مغطاة بطبقة حساسة للضوء، شريط مصنوع من هذه المادة التي تحتوي على سلسلة من الصور الفوتوغرافية، كما يقصد به فيلم سينمائي كلمة فيلم من الانجليزية وتعني الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء وتسمح بتسجيل الصور وحفظها.[4]

والفيلم السينمائي: motion pictures وسيلة من وسائل التعبير الفني وتقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس، وإعادة عرضها خلال أجهزة ومعدات خاصة والواقع أن كل صورة على حدا هي صورة ثابتة لا تتحرك وتتابع الصور واستمرار عرضها هو الذي يوهم المشاهد بالحركة.[5]

---

[1] منتديات ستار تايمز: أرشيف البحوث والدراسات، الرابط: http://www.startimes.com/?t=29872694، 17:22، 2019.04.24.

[2] المرجع نفسه.

[3] أحمد كامل مرسلي ومجدي وبة: **معجم الفن السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د، ط، 1973، ص25.

[4] ادريان برونل: **سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة مصطفى محرم، وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص 61.

[5] منتديات ستارتايمز، أرشيف البحوث والدراسات، الرابط: http://www.startimes.com/?t=27345168، 2019.04.24، 12:23.

السينما

لغة: السينما هي الصور المتحركة على الشاشة أمام الناظرين.

السينما هي الدار التي تعرض فيها هذه الصور المتحركة.[1]

تعرفها الموسوعة العلمية العالمية بأنها اختصار لكلمة cinématographe التي تعني تقنية إنتاج الصور المتحركة أو هي فن إنتاج الأفلام السينماتوغرافية وإخراجها أو هي تقنية لتصوير وعرض الصور المتحركة أو هي صناعة لإنتاج وتوزيع الأفلام.[2]

اصطلاحا

السينما هي مصطلح يشار به التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور أما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما أو صالات عرض في شاشات أصغر.[3]

السينما هي فن أطل على العالم من أوروبا واجتاز مرحلة تطورية طويلة اشتركت فيها القارة الأمريكية أو بعبارة أدق هوليوود مع بعض الدول الأوروبية في مقدمتها فرنسا وانجلترا.[4]

تعتبر السينما كل ما يتبعها من إخراج وتمثيل واحد من أكثر أنواع الفن شعبية ويسميه البعض بالفن السابع[5]، هذا كتعريف للجانب التقني في السينما.

هي وسيلة إعلامية اتصالية تختص بصناعة الصور المعروضة في تعاقب أما في دور السينما أو على شاشة التلفاز، توالت جهود العديد من الفنانين وعلى رأسهم الرسام "ليوناردو دافنشي" مؤسس علم البصريات على خلقها ومع بداية القرن العشرين ظهرت طرق جديدة للتسلية بفضل المكتشفات العلمية والتقدم التكنولوجي وخاصة السينما.[6]

إجرائيا

ومما سبق يمكن القول أن السينما فن يقوم على عرض أفلام متمثلة في صور متحركة في مكان محدد ومجهز كدور السينما وهذا للمشاهدين قصد نقل فكرة ما.

---

[1] المعجم الوسيط.موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، 19:13،2019.04.24.

[2] الموسوعة العلمية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط 2، مجلد29، 1999، ص139.

[3] منتدى mass communication تعريف السينما، الرابط: http://masscomm.kenanaonline.net/posts/141130، 04:23،2019.04.24.

[4] منتديات ستار تايمز، ارشيف البحوث الدراسية، مرجع سابق.

[5] منتدى جمعية المشعل للمسرح والسينما، رابط الموضوع: http://michaal13.banouta.net/t5-topic، 17:40،2019.04.25.

[6] ايان جراهام، **المسرح والسينما**، ترجمة: محمود عبد الظاهر، شركة سفير، ط1، مصر، 1995، ص 04.

العبودية

لغة: استعبد، يستعبد، فهو مستعبد والمفعول مستعبد.

استعبد فلانا اتخذه عبدا أي رقيقا مملوكا أو عامله معاملة العبد: استعبد الطمع شعب مستعبد، "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا" من قول عمر الخطاب رضي الله عنه.[1]

العبودية استرقاق، وهي خلاف الحرية والاستقلال، وقوع الشخص تحت قهر داخلي أو خارجي.[2]

اصطلاحا

في المنهج القرائية تعرف العبودية انطلاقا من الآية الكريمة من القرآن "وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون" الذاريات هذه الآية توضح بصورة جلية لا لبس فيها وظيفة الإنسان الكبرى في هذا الوجود وظيفة العبودية تلك الوظيفية التي يشارك فيها الإنسان كل الأشخاص الوجود وأشيائه المنظرة والغيبية لأجل ذلك كان مفهوم العبودية في المنهج القرائي مفهوما كبيرا وحقيقة واسعة تسع بشموليتها كينونة الإنسان.[3]

العبودية هي مفهوم متعدد الإبعاد حيث تعرف حرفيا أنها امتلاك الإنسان بحيث إنسان يمتلك إنسان أخر، كملكية بموجب القانون، أما البعد الأخر فهو العبودية الاجتماعية الاقتصادية وهي أن يستخدم شخص شخصا أخر ويستحوذ على حصيلة نشاطه العملي أو الذهني أي الاستيلاء على عمل وناتج الغير أما البعد الثالث فهو الأكثر عمقا يتمثل في العبودية الروحية والفكرية وهي عادات بشرية ما، أو قيم مادية معينة، يتم فرضها على الناس من خلال الهيمنة الإعلامية والتأثير الدعائي النفسي.[4]

إجرائيا

مما سبق يمكن القول أن العبودية هي استخدام البشر للعمل في أشغال شاقة لمدى الحياة دون اجر أو مقابل اجر زهيد ويتم تملك العبيد بعد الأسر والاختطاف.

السينما الأمريكية

يعود تاريخ السينما الأمريكية إلى نحو قرن من الزمن، وعندما أوجد توماس أديسون عام 1893 أول أستوديو للأفلام في الولايات المتحدة في "ويست أورنج" في ولاية نيوجيرسي، حيث كان أول أفلامه "**رقصة الأقنعة السبعة**" وقد تم عرضه من خلال صندوق عرض بدار القطع النقدية المعدنية، يتم فصل

---

[1] القاموس المحيط: المعجم، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، 16:48، 2019.04.26.

[2] المعجم الغني، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، 22:04، 2019.04.26.

[3] من العبودية إلي العبودية، ك البروفيسور كاتاسوفوف، موقع روسيا اليوم، الرابط:
https://arabic.rt.com/prg/telecast/931057، 17:55، 2019.04.04.27.

[4] مفهوم العبودية في المناهج القرائية ك مسابقة كتاب الألوكة الثانية، ص02.

تاريخ السينما في أمريكا إلى أربع فترات رئيسية هي: عصر السينما الصامتة، سينما هوليوود الكلاسيكية، هوليوود الجديدة، والفترة المعاصرة وصناعة الأفلام الأمريكية تحصد أرباحا كل عام متفوقة على صناعات الأفلام في العالم.[1]

9. الدراسات السابقة

عند انجاز أي بحث علمي يقتضي وجود دراسات سابقة أو مشابهة يستعين بها الباحث في بحثه حيث تكمن أهمية الدراسات السابقة في مساعدة الباحث على عدم وقوع في أخطاء التي سبق ووقع فيها الباحثون الآخرون، كون الباحث من خلال إطلاعه على هذه الدراسات سيكتشف المشاكل التي عانى منها الباحثون الآخرون وبالتالي سيكون لديه القدرة على تجنبها ومن جهة أخرى فهي تساعد الباحث على معرفة الأفكار التي تمت دراستها وبالتالي استبعادها والتركيز أفكار إبداعية لم تدرس من قبل، وكما أنها تساعد على التحكم في موضوع البحث في مختلف جوانبه،[2] وكون دراستنا التحليلية السيميولوجية لدلالات التمييز العنصري في السينما الأمريكية فقد اعتمدنا على دراسات تساعدنا في بحثنا وتتمثل في:

الدراسة الأولى

العنف في السينما الأمريكية "عصابات نيويورك أنموذجا"[3] للباحثة "عبدو نادية" بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه جامعة وهران 1 السنة الجامعية 2017/2016.

وظفت الباحثة "المنهج التكاملي" نظرا للمساحة التي يوفرها للباحث في التعامل مع جملة من المناهج: أبرزها المنهج التحليلي والوصفي.

حاولت الباحثة الإجابة على الإشكالية التالية: هل العنف في السينما الأمريكية ظاهرة عابرة ذات أبعاد اقتصادية بحته أم غاية في حد ذاتها تهدف إلى فرض هيمنتها السياسية والثقافية على باقي المجتمعات؟

قامت الباحثة بتجزئة هذه المسائلة الشاملة إلى جملة من الأسئلة:

- ما مدى إسهام جمالية الصورة في تطعيم الجانب الايدولوجي للفيلم؟
- هل الخطاب الفيلمي في السينما الأمريكية سياسي أم فني؟

---

[1] رضوان بلخيري، **صورة المسلم في السينما الأمريكية** دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "الخائن" و"المملكة"، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص سينما وتلفزيون، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 2009 /2010.

[2] ما هي الدراسات السابقة، موقع أكاديمية BTS، الرابط: https://www.bts-academy.com/blog_det.php تاريخ الاطلاع: 2019/04/19، الساعة 23:23.

[3] العنف في السينما الأمريكية: عصابات نيويورك أنموذجا، عبدو نادية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران 1 السنة الجامعية 2017/2016.

- هل جمالية الفن البصري تندرج ضمن مفهوم الهيمنة؟
- كيف صور المخرج العنف في الفيلم؟

كانت أهم النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة كالآتي:

- هدف السينما الأمريكية هو انسلاخ المجتمعات ثقافيا وأخلاقيا وهذا الانسلاخ يخدم أغراض سياسية موجهة وممنهجة.
- المساهمة في بلورة أساليب وصور فنية ذات قيم دلالية عميقة تنعكس على المضمون الفكري للفيلم.
- عملت المشهدية السينمائية التي تضيف الفجوات والفوارق المختلفة بين طبقات المجتمع ثقافيا واقتصاديا.
- صور العنف في السينما الأمريكية كثيرة ومتعددة فقد يظهر هذا في وظيفة رمزية أو عنف فكري أو سياسي يمس كل فئات المجتمع وكأنه يقدم إدانة واضحة لمجتمع يؤمن بالعنف والجريمة.

جانب الاستفادة من الدراسة

اختلف منهج الدراسة الذي اتبعته الباحثة والمنهج المتبع في دراستنا إلا أنها عالجت تناول السينما الأمريكية لظاهرة العنف في العديد من الانتاجات عن طريقة إبراز دور الصورة في تطعيم الجانب الأيديولوجي للفيلم وهذا ما يعطينا فكرة عن طبيعة تناول السينما الأمريكية لمختلف الظواهر من خلال الصورة التي تقدمها.

الدراسة الثانية:

أفلمة الرواية في السينما الأمريكية.[1] للباحثة "بومسلوك خديجة" بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران 1، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، السنة الجامعية:2016/2015.

وظفت الباحثة "المنهج التكاملي" اعتمدت عديد مقاربات تساير فصول البحث استقصاءا ووصفا وتحليلا، تاريخية، سردية، سينمائية إضافة إلى مقاربة جمالية سينمائية شاملة اعتمدت مستويات التحليل الفيلمي بغية تقديم قراءة تربط الجانب التقني للفيلم بجانبه الأدبي الذي يعكس روح الرواية في المعالجة السيناريستية.

حاولت الباحثة الإجابة على الإشكالية التالية: كيف تم أفلمة الرواية في السينما الأمريكية؟

وهذا التساؤل العام سيحيل إلى جملة من التساؤلات الفرعية وهي كالآتي:

[1] أفلمة الرواية في السينما الأمريكية للباحثة "بومسلوك خديجة" أطروحة مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران 1، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، السنة الجامعية: 2016/2015.

- ما هي خصائص السردين الروائي والسينمائي؟
- كيف تمت ولادة الفيلم سرديا؟
- ما حجم المجهود السينمائي الأمريكي في تطوير سردية الفيلم؟
- كيف تم أفلمة بعض الروايات في الريبرتوار الفيلمي الأمريكي؟

وفي ختام هذه الدراسة لخصت الباحثة مجموع النتائج التي توصلت إليها عبر هذا البحث وكانت كما يلي:

- يلتقي السرد الروائي والسرد السينمائي في عدة نقاط متشابهة بفعل خاصية الحكي التي تجمع بين جنس فني أدبي وجنس ينتمي إلى فن العرض الجماهيري.
- مر الفيلم الأمريكي بلحظات عسيرة أثناء اكتساب خاصية السرد فنيا وهذا نتيجة المنافسة المسرحية والدرامية التي تعتبر توأمة لجنس السينما وقد سجلت في المسار الفني.
- شهدت أفلمة الرواية في المخبر الفيلمي الأمريكي تطورا ملحوظا منذ البدايات الأولى للسينما الصامتة، وكانت النمذجة التي تقديمها في الفصل الثالث بمثابة رصد حقيقي لطبيعة التطور والنضج في مجال الأفلمة الروائية.
- الفيلم لا يتناول الرواية كما هي في جنسها، وليس بالضرورة هو اقتباس سيناريستي فقط بل هو تناول تقني وفني أيضا.

جانب الاستفادة من الدراسة

تمثل جانب الاستفادة من هذه الدراسة في الاطلاع على كيفية انتقال القصة من نص مكتوب (رواية) إلى فيلم سينمائي ومختلف التغيرات التي يمكن أن تطرأ علية ومختلف الخصائص التي يكتسبها آو يفقدها والتي قد تؤثر على المعني أو الشكل، وقد استفدنا منها كون الفيلم الذي يمثل عينة دراستنا مقتبس عن رواية مكتوبة.

الدراسة الثالثة

واقع الحرب على العراق في السينما الأمريكية[1] للباحثة "نسرين سعدون" دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "المنقح Redacted" و"في واد الإله In the vallyofelah" مذكرة مقدمة نيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سينما وتلفزيون، جامعة الجزائر، الجزائر 2010/ 2011.

[1] واقع الحرب على العراق في السينما الأمريكية: دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي المنقح وفي واد الإله، للباحثة نسرين سعدون، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سينما وتلفزيون، جامعة الجزائر 2010 / 2011.

اعتمدت الباحثة على المنهج التاريخي الذي يعرف بأنه المنهج المستخدم في دراسة الوقائع والأحداث الماضية.

طرحت الباحثة الإشكالية التالية والمتمثلة في تساؤل عام ورئيسي: كيف تم التناول الدرامي لواقع الحرب على العراق في السينما الأميركية؟ – ما هي صيغ التعبير التي استعملت ووظفت في تصوير هذا الواقع؟

وهو التساؤل الذي ألحقته الباحثة بمجموعة من الأسئلة الفرعية المتمثلة:

- ما هو الدور الذي لعبته الأفلام الأمريكية في تشكيل رأي عام حول قضايا الحروب التي خاضتها أمريكا؟
- ما هي خلفيات قضية الحرب على العراق، كيف بدأت وتطورت؟
- إلى أي مدى استطاع فيلم "المنقح" نقل واقع الحرب؟
- ما هي دلالة إعادة تمثيل الواقع في كلا من الفيلمين؟

توصلت الباحثة خلال دراستها إلى النتائج التالية:

- استندت قصة فيلم "في واد الإله" في مجملها إلى أحداث واقعية تتعلق بجريمة قتل جندي أمريكي اسمه "ريتشارد ديفيس" من ولاية جورجيا الأمريكية في اليوم التالي لعودته من الحرب على العراق في عام 2003 وما تلا ذلك من نزاع وخلافات بين السلطات العسكرية والمدنية الأمريكية حول سلطتها في التحقيقات المحيطة بتلك الجريمة ومحاكمة وإدانة مرتكبي الجريمة.
- اتبع المخرج "بول هاجيس" القواعد التقليدية لقصص لغز الجريمة، حيث اعتمد على الحبكة البوليسية من خلال التحقيق الذي يقوم به "هانك" الذي يرمي إلى الكشف عن مرتكبي جريمة قتل ابنه "مايك" من خلال تحديد دوافعه ووسائله إضافة إلى العناصر الرئيسية في القصة من الجريمة الغامضة في ظروفها وأسبابها.
- يعتمد الفيلم السينمائي في سرد الأحداث على السيناريو الذي يعد قصة حكائية مروية عن طريق الكاميرا يستمد فكرته من عدة مصادر مثل: مقالات الصحف أو مضامين بعض المسرحيات أو من القصص الروائيات سواء كانت قديمة أو حديثة لإضفاء نوع من الواقعية على الفيلمين.

جانب الاستفادة من الدراسة

مع أن المنهج المتبع في هذه الدراسة يختلف عن المنهج في دراستنا إلا أننا استفدنا منها في الجانب الذي حاولت فيه الباحثة ربط الوقائع والأحداث الحقيقية للقصة التي يرويها الفيلم وخلفياتها الحقيقية وطريقة

معالجة المنتج الأمريكي لها عن طريق إبراز الصيغ التعبيرية التي وظفت في الأفلام محل الدراسة لمعرفة الدور الذي تلعبه السينما الأمريكية في تشكيل رأي عام حول الحروب التي خاضتها أمريكا.

الدراسة الرابعة

صورة المسلم في السينما الأمريكية[1] دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "الخائن" و"المملكة" للباحث "رضوان بلخيري" رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص سينما وتلفزيون، الجزائر السنة الجامعية، 2009 /2010.

طرح الباحث التساؤل الرئيسي التالي: ما هي مختلف الدلالات والرموز التي وظفها النتاج السينمائي الأمريكي في تقديم صورة المسلم؟

واتبعه بجملة من التساؤلات الفرعية وكانت كالآتي:

- ما هي المعاني والرسائل الضمنية التي نقلت للمشاهد عن المسلم في السينما الأمريكية؟
- هل كانت الصورة الموظفة عن المسلم انعكاسا للتوجيه السياسي الأمريكي عقب أحداث 11 سبتمبر 2001؟
- كيف تم توظيف المسلم في فيلم "الخائن"؟

اعتمدت الدراسة على منهج التحليل النصي واستعان بالأدوات الوصفية وكذا الوثائقية.

توصل الباحث في ختام هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

- طرح فيلم "الخائن" صورة المسلم من وجهة نظر غربية: كيف يكون وكيف يجب أن يكون فهو خائن وماكر يتخلى عن تعاليم دينه ومبادئه في لأتفه المواقف.
- تطرق فيلم "الخائن" للمسلم باعتباره بارع باستخدام الأبرياء ويفضل العنف والقتل في حين تطرق فيلم "المملكة" بصورة جلية دعم فكرة على المسلمين جميعا بأن أمريكا تعطي للمسلمين السلام والأمن ليقابلوها بالعنف والقتل وقد استهدفوا أبنائها.
- إن الإساءة للإسلام والمسلمين والعرب ليست وليدة هذا العصر ولا تعود للرسوم الكاريكاتورية ولا للكتابات وتحاليل الكتاب والمثقفين والصحافيين الغربيين وكذا أفلام هوليوود، بل المشكلة لها جذور في التاريخ فهوليوود لها تاريخ طويل مع تشويه الإسلام والمسلمين.

جانب الاستفادة من الدراسة

[1] صورة المسلم في السينما الأمريكية، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي الخائن والمملكة للباحث رضوان بلخيري، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص إذاعة وتلفزيون، الجزائر، السنة الجامعية، 2010/2009.

ساعدتنا هذه الدراسة على الاطلاع على مقاربة التحليل السيميولوجي وأدواتها وأعطتنا فكرة عن ماهية القراءة التعينية والتحليل التضميني اللذان يساهمان بشكل كبير في استنطاق دلالات الصورة وخلفياتها للوصول إلى النتائج المبتغاة وكذا أعطتنا فكرة عن اختيار العينة القصدية التي تخدم موضوع الدراسة.

الدراسة الخامسة

دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية،[1] للباحثة "فايزة يخلف" رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، السنة الجامعية 1996/1995.

وظفت الباحثة منهج التحليل السيميولوجي لإبراز دور الصورة في التوظيف الدلالي طرحت الباحثة الإشكالية التالية: ما هي وظيفة الصورة في الإعلانات كمجلة لها تاريخ طويل في الصحافة الجزائرية؟

اتبعت الباحثة هذا التساؤل الرئيسي بتساؤلات فرعية وكانت كالآتي:

- وهل هي مجرد شيء مرئي يستعمل كنداء جذب للناس إلى مضمون الرسالة الإعلانية المرئية؟
- أم أنها تمثيل يوظف كخدمة دلالة معينة؟
- إذا كانت الصورة في هذه الإعلانات تستعمل لغرض دلالي معين فهل تعكس القيم الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه؟

توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج نذكر أهمها:

- إن الصورة التي مثلت عينة الدراسة لم توظف لخدمة جملة من الدلالات المعينة وإنما كانت فوتوغرافية إيقاعية، صور ساكنة ولم توظف وفق دلالات معينة على نحو يجعلها ترقى إلى التمثيل الإعلاني الذي يكون فني في عرضه ونفعيا في جوهره أي المستوى الذي يعبر فيه التمثيل عن التكييف الكامل بين طريقة تقديمه ووظيفته النهائية.
- إن الفرق بين الصور المدروسة والتمثيلات الإعلانية الحقيقة هو فرق بين العمل الإبداعي والعمل الدلالي المتقن الذي يضفي على الصورة الإعلانية طابق النسق الوظيفي الاتصالي النطقي.

جانب الاستفادة من الدراسة

استفدنا كثيرا من هذه الدراسة كونها تشترك مع دراستنا في نفس المنهج وهو التحليل السيميولوجي وكذا الطريقة التي اتبعتها الباحثة في عملية استقراء واستنطاق الدلالات والتأويلات التي تنتجها الصورة وكيفية قراءة الانعكاسات التي تولدها عن طريق المعاني والإيحاءات.

[1] دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية للباحثة "فايزة يخلف" رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، السنة الجامعية 1996/1995.

الدراسة السادسة

صورة إفريقيا في السينما الأمريكية[1] للطالبة "فاطمة طلحي" مذكرة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال تخصص سمعي بصري، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، السنة الجامعية 2015/2014.

وظفت الباحثة مقاربة التحليلي السيميولوجي للتعرف على صورة إفريقيا في الأفلام الأمريكية هذا للوصول إلى الدلالات الحقيقية لمضمون الرسالة والكشف عن معناها العميق ودلالتها الخفية.

طرحت الباحثة التساؤل الرئيسي التالي: ما هي الصورة التي صنعتها السينما الأمريكية لإفريقيا من خلال أفلامها؟

وتم تفكيك هذا التساؤل الرئيسي إلى عدة تساؤلات فرعية والمتمثلة في:

- ما هي الدلالات والمعاني التي نقلتها السينما الأمريكية للمشاهد عن إفريقيا؟
- كيف عبرت الأفلام الأمريكية عن إفريقيا؟
- كيف صور المخرج إفريقيا في فيلم دموع الشمس؟
- ما هي الأبعاد والأفكار التي احتواها فيلم دموع الشمس عن إفريقيا؟

خلصت الباحثة إلى جملة من النتائج في ضوء التساؤلات والتساؤل الرئيسي:

- نقلت السينما الأمريكية للمشاهد عدة دلالات ومعاني عن إفريقيا أبرزها تصوير الرجل الإفريقي على أنه الرجل الخائن الجبان، وإن لم يكن بهاتين الصفتين فهو رجل عنيف وحشي، أين استعمل المخرج زوايا غطسية في تصوير الأفارقة وذلك من أجل الإنقاص من قيمته وجعله ضعيف الشخصية.
- عبرت الأفلام الأمريكية عن إفريقيا على أنها قارة تزخر بثروات هائلة من خلال تصويرها للأدغال هي ثروات طبيعية نباتية إضافة إلى ثرواتها الحيوانية المتنوعة من خلال التركيز على الحيوانات النادرة كما تصور الرجل الإفريقي على أنه رجل فقير وذلك تعبيرا على تخلفه وعدم قدرته في تسيير شؤونه والاستغلال لثروات بلاده فيما يخدمه ويخدم أرضه.
- صور المخرج إفريقيا من خلال فيلم "دموع الشمس" على أنها قارة غنية بثرواتها فقيرة بشعبها أين ركز على كل ما تزخر به نيجيريا من خلال تكرار لقطات تظهر مناظر طبيعية عند كل مقطع، كما

[1] صورة إفريقيا في السينما الأمريكية للطالبة فاطمة طلحي: رسالة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال تخصص سمعي بصري، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، السنة الجامعية 2015/2014.

تصور المخرج إفريقيا على أنها قارة تعيش في صراع عرقي دائم وركز في هذا الصراع على العرق الإسلامي والمسيحي، حيث أظهر الأفارقة المسلمين على أنهم همجيون متعطشون لسفك الدماء ولا يحملون قلبا به ذرة رحمة.

جانب الاستفادة من الدراسة

استفدنا من هذه الدراسة في جانب التحليل الذي وظفت فيه الطالبة الأدوات الوصفية والوثائقية والاستشهادية التي تمكننا من الغوص في جزئيات الفيلم لاستنطاق مختلف المعاني والدلالات الصريحة والضمنية.

الفصل الأول

السيميولوجيا والدلالة

الفصل الأول: السيميولوجيا والدلالة

المبحث الأول: ماهية السيميولوجيا

المطلب الأول: مفهوم السيميولوجيا

المطلب الثاني: نشأة السيميولوجيا

المطلب الثالث: المدارس والاتجاهات السيميولوجية

المطلب الرابع: مجالات تطبيق السيميولوجيا

المبحث الثاني: الدلالة وعلم الدلالة

المطلب الأول: مفهوم الدلالة وعلم الدلالة

المطلب الثاني: أقسام الدلالة وأنواعها

المطلب الثالث: موضوع علم الدلالة وعلاقته بعلم الرموز

المطلب الرابع السيميولوجيا والدلالات والفن السينمائي

المبحث الأول: ماهية السيميولوجيا

المطلب الأول: السيميولوجيا المفهوم والنشأة

1. مفهوم السيميولوجيا

أ. **المفهوم اللغوي:** إن السيمياء مشتقة من الكلمة اليونانية Sémion، ومعناها العلامة وهي مركبة من العلامة وLogos الذي هو العلم، إذن السيميولوجيا في مجموعها هي علم العلامات.[1]

تكوينيا الكلمة آتية من الأصل اليوناني Sémion الذي يعني علامة وLogos الذي يعني خطاب،* الذي نجده مستعملا في كلمات من مثل Sociologie علم الاجتماع، وThéologie علم الأديان «اللاهوت»، Biologie علم الأحياء، Zoologie علم الحيوان... إلخ، وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني العلم، هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي: «علم العلامات»، أنه هكذا على الأقل يعرفها «ف.دي سوسير».[2]

ب. التعريف الاصطلاحي للسيميولوجيا

إن السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو السيمياء، لدى دار سيما تعني علم دراسة العلامات دراسة منظمة ومنتظمة، فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وقوانينها التي تحكمها مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل والشرب عندهم... إلخ، إلا أن الأوروبيون يفضلون مصطلح السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السوسيرية نسبة إلى «دي سوسير»، أما الأمريكيون فيفضلون مصطلح السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي «تشالز سندرس بيرس»، أما العرب خاصة أهل المغرب العربي فقد دعوا إلى ترجمتها بالسيمياء ترتبط بحقل دلالي لغوي، ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل السمة والتسمية والرسام والرسم والميسم والسيماء والسيمياء (بالقصر والمد) والتي تعني علم العلامة.

وقد وردت لفظة السيمياء في القرآن الكريم ست مرات:

قال تعالى: «يَسْـَٔلُونَ ٱلنَّاسَ إِلْحَافًا ۗ وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ بِهِۦ عَلِيمٌ ﴿٢٧٣﴾ » سورة البقرة «أية 273».

قال تعالى: «وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ ۚ وَعَلَى ٱلْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّۢا بِسِيمَىٰهُمْ ۚ » سورة الأعراف «أية 46».

وقوله: «وَنَادَىٰٓ أَصْحَٰبُ ٱلْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَىٰهُمْ قَالُواْ مَآ أَغْنَىٰ عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ ﴿٤٨﴾» سورة الأعراف «أية 48».

---

[1] عبد الله قدور الثاني، **سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، الوراق للنشر والتوزيع، الجزائر، ص101-102.

* كلمة «خطاب Discours» لا تعني هنا خطبة harangue في معناها الأكثر تداولا ولكن تفكير raisonnement وحجاج argumentation في موضوع معين.

[2] ف. دي سوسير: **محاضرات في اللسانيات**E.Payotcours de linguistique géneral-

وقوله تعالى: «سِيمَاهُمۡ فِي وُجُوهِهِم مِّنۡ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ» سورة الفتح «أية 29».

وقوله تعالى: «وَلَوۡ نَشَآءُ لَأَرَيۡنَـٰكَهُمۡ فَلَعَرَفۡتَهُم بِسِيمَـٰهُمۡۚ » سورة محمد «أية 30».

السيميائية علم خاص بالعلامات، هدفها دراسة المعنى الحرفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات مثل علامات المرور، وأساليب العرض في واجهة المحلات التجارية والخرائط والرسوم البيانية والصور وغيرها.[1]

ويعرف الساني الشهير فرديناند دي سوسير وهو أول من عرف هذا العلم بأنه: «علم يدرس حياة العلامات في وسط الحياة الاجتماعية» وستظهر السيميولوجيا ما ينشئ العلامات، وما القوانين المكتشفة من قبل السيميولوجيا سيتم تطبيقها على الألفية، فمهمة السيميولوجي عند دي سوسير هي الكشف عن العوامل أو تحديد عملية التسمية، كذلك شارلزساندرس بيرس الذي يقول: «أعني بعلم السيمياء مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالة الممكنة، وبالإضافة إلى هذين الأصلين الذين أشار إليهما مختلف الدارسين لتاريخ السيمياء بمن فيهم «جوليا كريستينا» التي تقول: «أن دراسة الأنظمة الشفوية وغير شفوية ومن ضمنها اللغات»، ويقول بارت: «إن السيميولوجيا هي علم الدلالة «العلامات» واستمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات».[2]

تشير جوليا كريستين إلى أن القول بمصطلح سيميائية يعني استعادة المفهوم الإغريقي لمصطلح Sémion، علامة مميزة (خصوصية)، أثر، قرينة، سمة، مؤشرة، سمة منقوشة أو مكتوبة، بصمة، رسم مجازي وغيرها.[3]

يعرف جورج مونان، السيميولوجيا بأنها العلم العام الذي يدرس كل انساق العلامات أو الرموز التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس.[4]

المطلب الثاني: نشأة السيميولوجيا

1. ولادة السيميولوجيا

إن الاهتمام السيميولوجي قديم في الحياة البشرية، فقد بدأ مع إدراك الإنسان الأولي للمحيط الذي يعيش فيه ورغبته في التواصل مع مفردات هذا المحيط الخاصة والعامة، أما علم السيميولوجيا فحديث نسبيا

[1] مارسيلو، داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة حميد لحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 4.

[2] عبد الله قدور الثاني، **مرجع سابق**، ص 63.

[3] يوسف غليسي، **النقد الجزائري المعاصر من الألفية إلى الألفية**، دار البشائر للنشر والاتصال، الجزائر 2002، ص 102.

[4] باية سيفون –**محاضرات في السيميولوجيا**، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص3.

ولم يحصل على شهادة ميلاده إلا بعد مضي عقود من الزمن على بداية التنظير له، فقد تنبأ سوسير بنشوء علم السيميولوجيا فيما بعد محدثا نقلة في مسار الدراسات الأدبية، إذ جاءت السيميولوجيا لإعادة الاعتبار إلى "معنى الدلالة" في النص، ومنحت القراءة النقدية أفاقا شاسعة من التطور والاحتمالات المستقبلية الممكنة، وإذا التفتنا إلى السياق التاريخي لانبثاق هذا العلم بوصفه مفهوما وجدنا أن السيميولوجيا أو السيميوطيقا تحيل على أعمال رائدين هما عالم اللغويات السويسري فرديناند دي سوسير والمنطقي الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس كما ساعد انتشار الأبحاث الليسانية والتيار البنيوي اللذين سادا الساحة النقدية في فرنسا خاصة وأوروبا عامة خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، في ازدياد الاهتمام بالسيميولوجيا التي تطورت بهذا الاسم في سنوات الخمسينات، وقد ارتبط تطورها بالبنيوية واللسانيات،[1] وبرزت هويتها العلمية في الستينات على يد مجموعة من المنظرين الذين أنعشوا أعمال هذين العلمين وأمثالهما وبدأوا التنظيم لمفهومات العلم الجديد وحدوده واتجاهاته وإرساء القواعد الرئيسية التي تحكم التواصل الإنساني في المجتمعات، ووصفوا الوظيفة التي يصطلح بها وهي دراسة العلامة وتحديد أليات عملها والعلاقة التي تقيمها مع المعرفة والأداء، وهذا دور طموح لأن إنجاز هذه المهمة يعني أن تكون السيميولوجيا «نظرية النظريات» وقد عرفت السيميولوجيا مجموعة من التصنيفات التي يحددها نوع الاهتمام بأحد عناصر الدلالة: فإذا توجه الاهتمام نحو الممارسات الأكثر عادية وتكرار في الحياة اليومية كانت السيميولوجيا تواصلية وعندما يقتصر على المعنى ومرجعياته الواقعية فالسيميولوجيا تتحول إلى ما يعرف بالسيمانتيك Sémantique او علم المعاني، ولو جاء الاهتمام منصبا على ما تؤديه العلامة إلى المستخدم فكانت السيميولوجيا دلالية، أما النظر إلى الوظيفة القرائية فسيمنح السيميولوجيا توجها نحو التأويل، وهناك أخيرا سيميولوجيا تهتم بالشعرية «تركز على منتج العلامات» وأخرى بالجمالية «تركز على استقبال العلامات» لكن الوقوف عند غاية هذا العلم يشير بوضوح إلى القضية الأهم التي تسعى السيميولوجيا إلى ابرازها وهي المعنى وكيفية توظيفه في مجالاته محسوسة.[2]

2.2. التطور التاريخي للسيميولوجيا

إن تاريخ الدراسات الدلالية لم يكن وليد هذا العصر بل نجده موغلا في القدم حيث تناوله المفكرين والكتاب منذ أكثر من ألفي سنة مضت، إذ بدأت دراسة المعنى في اللغة منذ أن حصل وعي لغوي، فلقد

[1] J. Gardes-Tamineet M-C. Hubert, Dictionnaire de critique littéraire. Armond Colin, 1996, Paris, p194.

[2] د. وائل بركات، **السيميولوجيا بقراءة رولان بارث**، مجلة جامعة دمشق -المجلد 11 العدد الثاني، 2002، ص58.

كان لليونان أثرهم الواضح في بلورة مفاهيم لها صلة وثيقة بعلم الدلالة[1]، وفي هذا السياق يقول «امبرطو إيكو» مؤلف رواية «اسم الوردة» وهو يتكلم عن السيميولوجيا ومنه فعلم السيميولوجيا ليس علما وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم، وفي مقدمتهم الغرب ، حيث استعمل في الأصل للدلالة على علم في الطب وموضوعه دراسة العلامة الدالة على المرض ولاسيما في التراث الإغريقي والعربي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لا يتجزأ من الطب.[2]

أبرز المراحل التي مر بها هذا العلم

في هذا الإطار استعرض «إيكو» الفترات الزمنية لهذا العلم ويمكن تلخيصها على هذا النحو الآتي:

1. المرحلة الأولى: مرحلة الرواقيين: ان الرواقيين الذين يرجع أصلهم من العمال الأجانب في إتيانهم أول من قال بأن العلامة «Signe» وجهين: دال ودلول «Signifiant-Signifie».

ويشير «إيكو» إلى وجود علاقة بين كل أنواع العلامات، وكل أنواع السيميائيات بحيث لا يكون الأمر مقتصرا على العلامة اللغوية فقط وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية مثل اللباس ونظام الأزياء أو الموضة السائدة في مجتمع ما، والتي تشكل علامات وأنظمة علامات تختلف من مجتمع إلى آخر كما هو الحال في آداب التحية في اليابان، علامات الزواج نظام المطبخ وإشارات المرور، كل هذا يعد علامات وإشارات ودلالات.

ويوضح إيكو بأن الرواقين الذين يعود أصلهم الحقيقي إلى الكنعانيين القادمين من أرض كنعان: (فلسطين، لبنان، سوريا، الأردن) وإلى شمال إفريقيا، (ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب) والذين انتقل بعضهم إلى أتينا اكتشفوا أن أصوات اللغة وحروفها، أي الشكل الخارجي لها والذي يدعى الدال، ووراءه مدلولات متماثلة مع اللغة اليونانية، وبالتالي فإن هؤلاء المهاجرين إن صح التعبير هم أول من اكتشف الفرق بين الدال والمدلول وبأنهم أصحاب تجربة لا يملكها اليونانيون، ألا وهي تجربة الازدواج الثقافي والحضاري واللغوي، من خلال ثلاثة لغات هي: الكنعانية، الأمازيغية واليونانية.[3]

2. المرحلة الثانية: تمثل مرحلة القديس الجزائري "أوغسطين" الذي يعتبر أول من طرح السؤال ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟ ومن خلال هذا السؤال شكل نظرية التأويل النصي «تأويل النصوص المقدسة» وتكمن أهمية هذه المرحلة في كونها تؤكد على إطار الاتصال والتواصل والتوصيل عند معالجة موضوع العلامة[4].

---

[1] إبراهيم محمد سليمان، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، المجلة الجامعة مجلد 2، عدد 16، جامعة الزاوية، د.ب.ن، ص155.

[2] ميشال، اريفيه، وآخرون، **السيميائية أصولها وقواعدها**، ترجمة بن مالك رشيد «الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002»، ص21.

[3] باية سيفون، **محاضرات في السيميولوجيا**، جامعة محمد بوضياف، قسم علوم الاعلام والاتصال، المسيلة، 2015، ص5.

[4] المرجع نفسه، ص5.

3. المرحلة الثالثة: وهي مرحلة العصور الوسطى والتي تميزت بفترة التأملات في العلامة واللغة ومن أشهر مفكري هذه الفترة: «روجيه بيكون وابيلار».[1]

وإذا حاولنا استقراء تراثنا العربي في العصور الوسطى، وجدناه حافلا بالدراسات المنصبة على دراسة الانساق الدالة، وكشف قوانينها أو ما اسموه بعلم «أسرار الحروف» أي علم «السمياء» ولا سيما تلك المجهودات التي بذلها مفكرون من مناطقة وبالغيين وفلاسفة وأصوليين .... إلخ أمثال: «جابر بن حيان، والحاتمي، وابن سينا، والفرابي، والغزالي وابن خلدون، والجرجاني، والقرطاجي، وغيرهم».[2]

4. المرحلة الرابعة: تميزت بتعدد أنشطة المفكرين الألمان والإنجليز في إرساء معالم نظرية العلامات والإشارات، ومن أبرز مفكري هذه المرحلة «جون لوك» الذي ألف كتاب بعنوان مقال حول الفهم البشري وذلك في سنة 1690م، وقد استعمل لوك في مقاله هذا المصطلح ليقصد به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من «Simiotica» خلالها على معرفة نظام الفلاسفة والأخلاق وتوصيل معرفتها، ويكمن هذا العلم في الاتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل، لغرض فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الأخرين.[3]

وفي سنة 1897 أعلن اللساني الفرنسي «بريال Breal» ميلاد علم يختص بمعنى اللغة و«Sémantique» هو علم الدلالة الذي أتى ليسد تلك الثغرة في الدراسات اللغوية التي كانت تهتم بشكل للدلالة على علم المعاني والذي يعني به الكلمات ومادتها وأطلق بريال اسم تلك القوانين التي تشرف على تغيير المعاني، ويعالج الجانب التطوري للألفاظ اللغوية ودلالاتها، واعتبر بحثه وقتئذ ثورة في دراسة علم اللغة وأول دراسة حديثة لتطور معاني الكلمات ويعتبر بريال أول من استعمل مصطلح علم الدلالة.[4]

ويقول امبيرتو إيكو: «ينبغي ألا ننسى الفيلسوف موسيرل الذي ألف دراسة كبيرة بعنوان «سيميائيات» وفي القرن العشرين نلاحظ أن كل الفلسفة تدور بشكل ما حول مشكلة اللغة، وخصوصا مع برتراند راسل وغيره.[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص6.

[2] عبيدة صبطي وكلثوم مسعودي، **علم السيمياء بين التغريب والتأصيل الإسلامي**، مجلة الدراسة اللغوية والأدبية، السنة الأولى العدد الأول، 2009، ص79.

[3] باية سيفون، **محاضرات في مقياس السيميولوجيا**، جامعة محمد بوضياف، قسم الاعلام والاتصال، المسيلة، 2015، ص5.

[4] مرجع نفسه، ص6.

[5] المرتجي، اندر، **سيميائية النص الأدبي**، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 1987 م، ص3.

5. المرحلة الخامسة: وهي التي يتفق جل الباحثين على أنها المرحلة الحاسمة في التحديد العملي للسيميولوجيا وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه وأسسه العالم الفرنسي فرديناند دي سوسير في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة.

كما ارتبط هذا العلم من جهة أخرى بالمنطق على يد عالم الرياضيات والمنطق شارل سندرس بيرس في أمريكا الذي أطلق عليه مصطلح السيميوطيقا.

ومنذ الخمسينيات أثارت السيميولوجيا اهتمام كل نظام الدلائل مهما كانت مادته: رسم، كاريكاتير، أسطورة، إيماءة، موضة، صورة تشكيلية، صورة فوتوغرافية، ملصقة...[1]

المطلب الثالث: المدارس والاتجاهات السيميولوجية

1. المدارس السيميولوجية

لقد عدد مارسيلو داسكال الاتجاهات السيميولوجية في اتجاهين رئيسيين وهما: المدرسة الأمريكية المنبثقة عن بيرس والتي يمثلها كل من موريس وكارناب والمدرسة الفرنسية أو بالأحرى الأوروبية المنبثقة عن دي سوسير والتي يمثلها كل من بويسنسوبريطو وجورج مونان ورولان بارث وغيرهم، كما استعرض بعض الاتجاهات الفرعية الأخرى يمثلها كل من كريماس وبوشنسكي وجوليا كريستينا، لكن ما يلاحظ على مارسيلو داسكال «Marcelodascal» هو إغفاله لاتجاه أو مدرسة تعد من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، وهي مدرسة تارتو التي يمثلها كل من يورى لوتمانواسبنسكي وبياتغورسكي وايفانوف أما الدكتور محمد السرغيني، في كتابه «محاضرات في السيميولوجيا»، فيحدد ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي.

في حين يفضل مبارك حنون التقسيم التالي: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة وسيميوطيقا بيرس ورمزية كاسيررو سيميولوجيا الثقافة مع الباحثين الروس «امبرطو ايكو وروسي لاندي»، وتنطلق هذه السيميولوجيا من اعتبار «الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساقا دلالية.[2]

أ. المدرسة الفرنسية: الذي يمثلها الباحث الفرنسي فرديناند دسوسير ومن تبعه من الباحثين.

- **مفهوم العلامة عند ديسوسير:** يذهب دسوسير على خلاف الذين سبقوه إلى القول بأن الدليل اللساني لا يجمع بين شيء واسم بل بين تصور ذهني وصورة ذهنية، فالعلامة اللسانية عنده مركبة

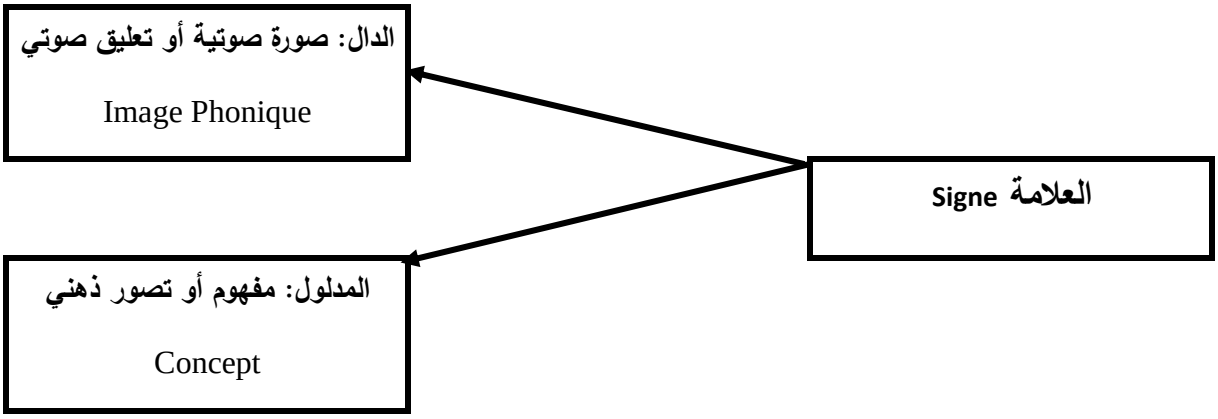
[1] باية سيفون، **محاضرات في مقياس السيميولوجيا**، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015م، ص 06.

[2] باية سيفون، **مرجع سابق**، ص 15.

من طرفين متصلين يمثلان كيان ثنائي المبنى يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية، لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر، فالطرف الأول هو الدال أي الصورة الصوتية وهي مجموع الفونيمات المكونة للفظة، أما الطرف الثاني هو المدلول وهو المفهوم أو ما يسمى بالصورة الذهنية.[1]

العلامة عند دسوسير= دال + مدلول (العلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة إعتباطية).

الشكل رقم 2: العلامة عند فيرديناند دي سوسير



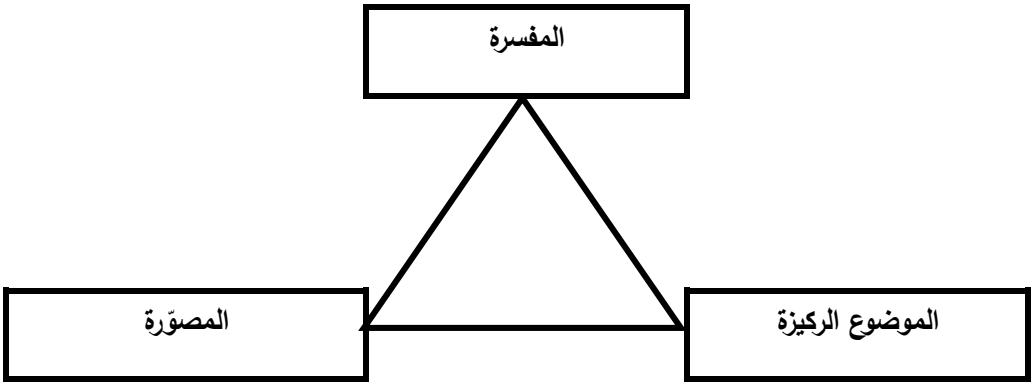
إذن الرابط الذي يجمع بين الدال والمدلول هو رابط إعتباطي «عدم وجود علاقة طبيعية بينهما» مثلا التصور الذهني لكلمة «أخت» لا تربطه أي علاقة داخلية بتتابع الأصوات التالية: الهمزة والضمة والخاء والتاء التي يقوم عليها الدال، وأحسن دليل يبرهن على إعتباطية الدليل اللساني هو اختلاف التسميات «الدوال» لمدلول واحد حتى وإن تعلت الأمر بلغات متجاورة كالفرنسية، والإنجليزية بـ Book وبالفرنسية Lirer وبالإسبانية Libro.

ب. المدرسة الأمريكية: ارتبطت بالفيلسوف المنطقي شارل سندرس بيرس والسيميوطيقا عنده بحث واسع يهتم بالدلائل اللسانية، وغير اللسانية وأكد بيرس أنه لا يمكن أن يدرس أي شيء مهما كان إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية، وسيميوطيقا بيرس ذات وظيفة فلسفية منطقية لا يمكن فصلها عن فلسفته التي سماها الاستمرارية والواقعية والتداولية ويمكن اعتبار سيميوطيقا بيرس سيميائيات الدلالة والتواصل في آن واحد كما اجتماعية وجدلية تعتمد على أبعاد ثلاثة وهي: البعد التركيبي والبعد التداولي والبعد الدلالي.[2]

[1] **المرجع نفسه**، ص 15.

[2] باية سيفون، **مرجع سابق**، ص 13.

الشكل رقم 3: مفهوم العلامة شارلز ساندرس بيرس



العلامة عند بيرس وعلاقتها بالاستدلال: لقد تناول بيرس العلامة في سياق منطقي دقيق يعتمد كثرة التفريعات والتقسيمات مما يجعل فهم مفهومة للعلامة أمرا صعبا، وإذا كانت العلامة عند دسوسير ثنائية الطابع فإنها من وجهة نظر بيرس «علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على التوالي على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة المصورة والمفسرة والركيزة»، ويرى تودور وفودوكر وفي هذا السياق أن «الرقم ثلاثة» يلعب دورًا أساسيا في سيميوطيقا بيرس، مثل الرقم «اثنان» في سيميولوجيا سوسير تماما إذ يوضح الشكل مكونات العلامة الدليل عند بيرس.[1]

ج. المدرسة الروسية: تعتبر الشكلانية الروسية التمهيد الفعلي لدراسات السيميائية في غرب أوروبا واسمها الحقيقي **o l o l a z** وكانت أبحاثها تطبيقية ونظرية في آن واحد ومن نتائج هذه الأبحاث ظهور مدرسة جماعة تارتو ومن أعلامها البارزين: لوري لوتمانوتودروف وقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم أعمال حول أنظمة العلامات واهتمت هذه المدرسة بسيميولوجيا الثقافة، وأهم ما تتميز بها الشكلانية الروسية:

- التوفيق بين أراء بيرس ودسوسير حول العلامة.
- استعمال مصطلح السيميوطيقا بدل السيميولوجيا.
- الاهتمام بالسيميوطيقا الابستمولوجية الثقافية.[2]

2. الاتجاهات السيميولوجية

أ. سيميولوجيا التواصل: يذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أن العلامة تتكون من الدال والمدلول والقصد وهم يركزون في أبحاثهم على الوظيفة التواصلية أو الاتصالية ولا تختص بالرسالة الألسنية غير أن هذا الاتصال

[1] باية سيفون، **مرجع سابق**، ص 15.

[2] **المرجع نفسه**، ص 15.

مشروط القصدية، وإدارة المرسل التأثير على الغير وهكذا يبعد أنصار سيميولوجيا التواصل ذلك النوع من السيميائية الذي يدرس البنيات التي تؤدي وظائف غير وظيفة التواصل المعتمد على القصدية لأن هذا النوع سيلتبس بعلوم الإنسان وفي هذا السياق جاء تعريف العلامة بأنها حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما أو إعلامه بشيء ماونجد أن هذا الاتجاه نمى وتطور مع نشأة العلوم الخاصة بالاتصال وتقدمها وارتبط بصفة خاصة بتطور علم الدلالة.[1]

ولسيميولوجيا التواصل محوران أساسيان هما التواصل والعلامة:

محور التواصل: ينقسم إلى تواصل لساني وتواصل غير لساني.

1. التواصل اللساني: ينحصر التواصل اللساني في عملية التواصل التي تجري بين البشر بواسطة الفعل الكلامي.

2. التواصل الغير لساني: ينحصر التواصل غير اللساني في لغات غير اللغات المعتادة ويصنف حسب معايير ثلاثة هي: معيار الإشارة النسقية حيث تكون العلامة ثابتة ودائر كدوائر ومستطيلات ومثلثات وعلامات السير.

- **معيار الإشارة اللانسقية:** حيث تكون العلامة غير ثابتة وغير دائمة على عكس المعيار السابق فهي كالملصقات الدعائية التي تستعمل الشكل واللون قصد اثارة الانتباه المستهلك إلى نوع خاص من البضائع.
- **معيار الاشارية:** التي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها الصغيرة التي ترسم على المتاجر دليل على ما يوجد بداخلها من بضائع وينتج عنها معيار أخر هو اللاإشارية التي ليس لمعنى مؤشرها إلا علاقة ظاهرية وإعتباطية كالصليب الأخضر الذي يشير إلى الصيدلية.
- **محور العلامة:** يرى بريتو أن الدال مع المدلول الموافق له يشكلان ما يسمى بالعلامة ولكيلا يكون هناك التباس فإنهما يسميان «منعما» والمنعم هو عبارة عن كيان ذو وجهين وتصنف العلامة إلى أربع أصناف وهي:

1) الإشارة: وهي أنواع تجمل في الكهانة والعرافة والمرض وأعراضه والاشارات التي تشير إليه والبصمات والرسوم وما تتميز به أنها حاضرة ومدركة للإنسان الذي يملك حق تعرفها.

[1] عواد علي، **معرفة الأخر مدخل إلى مناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، ص 84.

2) **المؤشر:** هو العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية هذا المؤشر يفصح عن فعل معين لا يؤدي المهمة المنوطة به إلا حيث يوجد المتلقي له.[1]

3) **الأيقون:** علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء أخر علاقة مماثلة إذا يتعرف على الأيقون على الانموذج الذي جعل الايقون مقابلا له.

4) **الرمز:** علامة العلامة التي تنتج قصد النيابة من علامة أخرى مرادفه لها ومن هنا يصبح الرمز دالا على شيء ليس له وجه أيقوني كالخوف والفرح ومن بين أنواع الرمز الحمامة رمز البراءة والثور رمز القوة.

ب. الاتجاه الدلالي «سيميولوجيا الدلالة»: يختصر أنصار هذا الاتجاه في مقدمتهم بارت العلامة إلى وحدة ثنائية المبنى دال ومدلول على غرار ما اقترحه سوسير للعلامة اللغوية ولكن ما يميزه عن غيره من الاتجاهات أنه قلب أطروحة سوسير القائلة بعمومية علم العلامة وخصوصية علم اللغة فجعل علم العلامة جزء من علم اللغة العام ولذلك أصبح النظام اللغوي المغلق نموذجا يجب أن يحتذى به في دراسة جميع الأنظمة الدالة وقد سلك بارت هذا الاتجاه فقد حدد منذ أن ألف كتاب الأساطير أن السيميائية تقوم على العلاقة بين العلامة والدال وكذا المدلول فالعلامة مكونة من دال ومدلول يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة وصعيد المدلولات وصعيد المحتوى وإذا أخذنا مثال للأدب نجد أنه يتكون من مثلث العنصر الأول فيه الدال أو القول الأدبي والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل الأدبي والعنصر الثالث هو القول الأدبي والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل الأدبي والعنصر الثالث هو العلامة أو العمل الأدبي وهذا العمل ذو دلالة.[2]

عناصر سيمياء الدلالة: تتوزع في ثنائيات كلها مستقاة من الألسنية البنيوية وهي: «اللغة والكلام – الدال والمدلول – المركب والنظام – التقرير والايحاء» الدلالة الذاتية والدلالة الايحائية.

أ. اللغة والكلام: نجد أن السيميائية لا تفرق بين اللغة والكلام وهذا بعكس الألسنية وذلك لأنه يستحيل أن توجد لغة دون أن يوجد كلام وأيضا لابد من تعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلقا من منطلق نفسه ويرى بارت أن التوسع السيميائي لمفهوم اللغة والكلام لا يخلو من إثارة بعض المشاكل التي تصادف الجوانب التي لا يمكن فيها إتباع خطي النموذج اللغوي ومن هذه المشاكل: أصل النظام أي جدلية اللغة والكلام ذاتها ففي اللغة لا يمكن لأي شيء أن يدخل فيها بدون أن يسر بالكلام إذا كانا في إطار الألسنية متناسبين

[1] عواد علي، **مرجع سابق**، ص 85.

[2] عواد علي، **مرجع سابق**، ص 96.

حجما لأن عبارة عن مجموعة من القواعد يستظل الثاني بظلها ولكنهم في السيميائية لا يتناسبان في الحجم فهناك مسافة[1] كبيرة بين النموذج وبين إنجازه حتى لا يكاد أن يكون لغة من دون كلام.

ب. الدال والمدلول: نجد أن سوسير وبارت وضحوا أن العلامة وحدة ثنائية المبنى «الدال والمدلول» ولذلك فهي علامة لسانية وأخرى سيميائية لا تفهم طبيعة أحدهما بدون طبيعة الأخرى ولكننا نجد أن السيميائية تتميز عن اللسانية بكون دلالتها تنحصر في وظيفتها الاجتماعية هذه الوظيفة مشروطة بالاستعمال في حين اللسانية توحد بين دالتها ومدلولها أما بخصوص المدلول يتميز المدلول اللساني عن السيميائي بكونه يجد مصداقيته في علم الدلالة وفي هذه الحالة يعبر عنه لغويا أي بكلمة مفردة أما السيميائي يجد مصداقيته في علم غير علم الدلالة فيعبر عنه بمجموعة من المترادفات نجد أن الفرق الوحيد بين الدال والمدلول هو أن الدال واسطة بين الدلالة والمدلول في حين أن المدلول لا يمكن أن يكون واسطة لأنه أحد طرفي هذه المقولة الثلاثية.[2]

ج. المركب والنظام: يرى سوسير أن العلاقات التي توحد بين الألفاظ يمكن أن تنمو على صعيدين يتلاءمان مع شكلين من أشكال النشاط الذهني أو لهما صعيد المركبات «السلسلة الكلامية» حيث تستمد كل لفظة قيمتها من تعارضها مع سابقاتها ولاحقاتها أما النشاط التحليلي الذي ينطبق على المركب فهو التقطيع أما الصعيد الثاني هو صعيد تداعي الألفاظ وتجميعها خارج الخطاب أي أنه صعيد النظام[3].

د. التقرير والايحاء: يحتوي كل نظام سيميائي على مخطط للتعبير وأخر للمضمون وعلى دلالة توضح العلاقة بينهما فإذا افترضنا أن هذا النظام المكون من العناصر السابقة «تعبير ومضمون وعلاقة» أصبح عنصر في نظام ثنائي سنجد أنهما تداخلا كلا منهما في الأخر وعندما انفصلا كلا منهما في انفصالا بطريقة مختلفة فأصبح المخطط الأول مخطط للتعبير والثاني للمضمون ويشكل النظام الأول صعيد التقرير والثاني صعيد الإيحاء.[4]

جـ. الاتجاه الثقافي «سيميولوجيا الثقافة»: يرتبط هذا الاتجاه بمجموعة من الباحثين السوفيات «جماعة موسكو–تارتو» التي كان يمثلها كل من:

---

[1] **المرجع نفسه**، ص 96.

[2] **المرجع نفسه**، ص 106.

[3] عواد علي، **مرجع سابق**، ص 106.

[4] **المرجع نفسه**، ص 107.

ايفانوف Ivanov واوسبنسكي Ovspenski ولوكموتسيف Lekomcev ولوتمان Lotman وغيرهم،[1] ويتميز هذا الاتجاه من الاستفادة من فلسفة ماركسية فهم يرون أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول والمرجع فهم يؤكدون أيضا أن الإنسان والحيوان والآلات تلجأ إلى العلامات الأخرى ويذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أن العلامة تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار ثقافة وهو لا ينظر إلى العلامة مفردة بل يتكلم عن أنظمة الأخرى بل يبحث عن العلاقات التي تربط بين بينها سواء داخل ثقافة واحدة أو يحاولون الكشف عن هذه العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة أو بين الثقافة واللاثقافة ولكننا نجد أن مدرسة موسكو قدمت مقاله بعنوان «نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات» ومن أهم من جاء بها:

- لا تقوم الأنظمة السيميائية المنفصلة بأداء وظيفتها إلا على أساس من الوحدة ومساندة كلا منها للأخر ونجد أن هذه الأنظمة لا تكون قادرة على القيام بوظيفتها الثقافية.
- يمكن أن تشكل ثقافات عديدة وحدة بنائية أو وظيفة من منظور سياقي أوسع ويبرهن هذا التصور على فاعليته في حل المشكلات الدراسية المقارنة للثقافة بصفة عامة.
- يمكن من وجهة نظر السيميائية اعتبار الثقافة مجموعة من الأنظمة السيميائية الخاصة المتدرجة أو يمكن اعتبارها كما هو من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف أو اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص.[2]

مفهوم العلامة عند هذا الاتجاه: في الوقت الذي أهمل فيه دسوسير وكثير من علماء اللغة المرجع بسبب أن ذلك لا يلامس استعمال الفرد للغة بصورة مباشرة من جهة، كما قد لا يفيد في دراسة اللغة، أصحاب هذا الاتجاه يرون أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبني: الدال – المدلول – المرجع، ويقول أصحاب هذا الاتجاه أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي، وعلى هذا، فهما يدخلان في إطار أليات الثقافة، ولا ينظر لهؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دوما عن أنظمة دالة، أي أن عن مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى الواحد مستقلا عن الأنظمة الأخرى بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة «علاقة الأدب مثلا بالبنيات الثقافية الأخرى

[1] باية سيفون، **محاضرات في السيميولوجيا**، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الاعلام والاتصال، 2015، ص 18.

[2] عواد علي، **مرجع سابق**، ص 106.

مثل: الدين والاقتصاد وأشكال تحتية .... إلخ» أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللاثقافة.[1]

المطلب الرابع: السيميولوجيا وتطبيقاتها

تبعا لأعمال رولان بارت على الصورة الإشهارية التي أنجزها في إطار علاقته بوكالة الإشهار بباريز، وتعريفات بلاغة الصورة، كنحو لإجراءات أيقونية إشهارية وفوتوغرافية، عدد كبير من المنظرين ساروا على نفس المنهج، ومنهم مؤسس سيميولوجيا السينما «كريستيان ميتز، Cristian Metz».[2]

أ. السينما

الدراسة السيميولوجية للسينما– الشريط السينمائي على الأقل– تدخل في إطار بعد مسطر لدراسات أنظمة العلامات السمعية البصرية وتمثل مساهمته في «الشعلة» المنهجية لدراسة الصوت والصورة إضافة إلى العلاقات الشكلية والدلالية التي تقضي إليها، الأبحاث الأولى لكريستيان ميتز تهدف أساسا بلورة شبكة منهجية قابلة للتطبيق على شريط الرواية الخيالية[3]،نجد في هذه الجمل «التي تعود لسنة 1967» كل ما يوحي بحماسة الفكر السيميولوجي الفتي الذي ينوي الوصول إلى الهدف من جميع الجوانب، المعجم يشكل العقيدة: «"برنامج"، "بلورة" ... إلخ».

في الواقع ميتز لم يقم إلا بدراسة من هذا النوع لتحديد العلاقات التي يقضي إليها بنيويا مفهوما المركبي والاستدلالي «علاقة العام بالخاص» في ترابط أحداث الشريط السينمائي، أي في ترابط ودمج المتتاليات فيلمية «متتاليات استبداليه» لإنشاء الفيلم نفسه «عنصر مركبي» مفاهيم نسبية لأن الفيلم نفسه يصبح متتالية استبداليه إذا اعتبرنا «كمتن للدراسة» مجموع الأفلام التي أدارها: «ج. روزيير Jaques Rozier» تركيب الذي يصبح عنصرا استباليا إذا أخذنا كمتن مثلا مجموع الأفلام الفرنسية المنجزة سنة 1960، والذي يصبح نموذجا إذا أخذنا بعين الاعتبار كل الأفلام العالمية لسنة 1960... إلخ، قابل للاستبدال إلى ما لا نهاية.

قيمة هذا العمل تكمن في توضيح كيفية تمفصل قراءة الفيلم، سواء من جهة إدراك الصورة أو التمثيل العقلي «تسلسل المتتاليات» التي تقضي إلى فهم «كما نقول» هذا الفيلم، وعيب هذا النظام يتمثل

[1] **المرجع نفسه**، ص 23.

[2] BarThes(R) '' Elements de Sémiologie'', Reveue communication. N°4 le Seuil.

[3] EssaissurLasigniFication au cinéma, Edition KlincKsieekJucquesRozie.

في الإهمال الكلي للمشاركة الاستبدالية للتكنولوجيا «الكاميرا، التقسم، التركيب» السينمائية ووضعها في تكامل كلي مع التفكيك السنني المقترح في السيميولوجيا، بعد هذا يحاول «ميتز C. Metz» أن يتدارك هذا القصور بدراسة هامة حول الخدعة في السينما[1]، حيث قسم الخدعة السينمائية إلى ثلاثة مستويات:

- على مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)
- على مستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين)
- على مستوى تركيب الفيلم الذي يمكن من تصنيف الحمولة الدلالية للخدعة السينمائية «التي تسندها اللغة العادية كثيرا إلى المهارات التقنية: "آه خدعة!"» بأسف شديد، الدلالات التكنولوجية للسينما ضلت دائما على الهامش: دلالة نفسية، تاريخية، اجتماعية للعبة «لعبة Ludisme» الممثلين، الأهمية النفسية لضبط الصورة، دور المخرج في علاقته مع الأيديولوجيا المسرحية، العلاقات الدلالية فيلم: كتابة، أهمية، السيناريو، والملخص ... إلخ.

أخيرا كريستيان ميتز ينشر كتابا أكثر تطورا وتنظيرا في السيميولوجيا (معتمدا على نظرياته حول السينما الروائية) التي تظل في الوقت الراهن مجموعة معارف نظرية وبيبليوغرافية حول الفكر السيميولوجي الجامعي «وهو موضوع أطروحته للدكتوراه»[2]، والجدير بالإشارة أنه بعد «كريستيان ميتز» مجموعة من الأعمال السيميولوجية المتمحورة حول دراسة السينما تطورت بكيفية كبيرة منذ سنوات «1965 – 1970» وهي فترة "نضج النظرية" انتشرت بواسطة مجلات كثيرة من بينها مجلة ça«وزعت بواسطة مجلة ودور نشر"الباتروس" بباريس» ونمت في مختلفة الأحيان بواسطة قدماء طلبة المدرسة التطبيقية للدراسات العليا E.P.H.E.

المشكل الأكبر لبلورة عمل سيميولوجي على السينما دراسة ميتز ليست مقبولة إلا في إطار ادراك حديث للفيلم المدروس والذي يعترض كل الأعمال الذي يكون موضوعها مقطع سينمائي، يحول إذن دون بلورة أطروحتنا من خلال بعض الصور الضوئية المقتطفة من الفيلم الذي اخترناه بهدف وضع مثال لتحليل سيميوتيكي كما هو الشأن في أشكال التعبير الأخرى السمعية البصرية «تلفزة، فيديو، رسوم متحركة» "التقاط الصورة" مهم جدا في الدلالة التي يجب أن تضاف إلى الدراسة الميتالسانية، يجب أن يحصل تطابق شكلي بين اللغة الأولى والميتالغة التحليلية «كما يفعل بارت S/Z» لكي يأخذ قيمتها نظريا وكذا منهجيا لذا فالسيميولوجيا تفتقد لما يعرف في S/Z "خطوة، خطوة" النص المنقول متوازي مع النص الأصلي برؤى

[1] Essais Sur la Signification au cinéma, 10 meIIeditionKlineKsieck

[2] Langage et Cinéma, Larousse.

متجددة في بلورة شكل التعبير أيضا، المتن ما هو إلا متن دائما ولكن يصبح جثة مشرحة دون أية علاقة مباشرة مع "الحياة" التكنولوجية لتكوينه وتطابق دلالته "التعينية والتضمنية" تؤخذ السيميولوجيا عادة «العلم الجامعي طبعا» على انقطاعها بسرعة «الكلمة ودلالتها البيولوجية» على هاته "الحياة" الأساسية لفهم شكل ما من أشكال التعبير، ولكن تلك هي خاصية المعارف الجامعية إنها كل الائتلافات العميقة، التي يمكن أن توجد بين التطبيق والسلوكات اليومية للدين والدراسات اللاصوتية.[1]

ب. الإشهار

لقد طبق المنهج السيميائي في مجال دراسة اللوحات الإشهارية والملصقات وذلك بالنظر إلى التطور الكبير الذي شهده الاشهار، وإلى قابليته الواضحة للمقاربة السيميولوجية، ومن الدارسين البارزين في هذا الميدان نذكر: رولان بارث الذي كتب مجموعة من الأبحاث في معالجة الملصقات وكذا اللوحات الإشهارية، ومن ذلك كتابه الموسوم بـ: «بلاغة الصورة– Rhétorique de l'image»الذي حلل فيها صورة إشهارية لشركة بانزانيPA NZANI المختصة في صناعة المعجنات، ليكون بذلك أول من قدم منهجية سيميولوجية لتحليل الصورة الثابتة وبالتحديد الصورة الإشهارية، هذا بالإضافة إلى سعيه بصفة عامة إلى وضع «بلاغة للصورة»، كما يدل على ذلك عنوان الدراسة.

وبالإضافة إلى بارث، نجد جورج بيننو«G.Peninou» الذي اهتم هو أيضا بدراسة الرسائل الإشهارية وذلك في كتابه «اسم: Intelligence de la publicite» الصادر عام 1972، واهتم بهذا الموضوع أيضا جوردان Jourdain، ولا بروز La prose، ودورون Durand، الذي يعد أكبر منظر معاصر للأبحاث السيميولوجية حول الإشهار.[2]

ج. القصص المصورة

لقد ظهرت مجموعة من الدراسات السيميولوجية في القصة المصورة بوصفها شكلا أدبيا موجها إلى الأطفال بصورة رئيسية ويعد بيير فريزنولتدورييل Deruelle رائد في هذا المجال وذلك بأطروحته الجامعية التي أنجزها عام 1970، وصدرت عن دار Hachette الفرنسية عامين بعد ذلك.

واستعمل المنهج السيميائي في فن الرسم وفي قراءة اللوحات التشكيلية، وذلك مع أوبيردراميش E.Damish وجون لويس شيفر J.L.Schefer ولويس مارتان L.Martin واستعمل كذلك في قراءة الصورة الفوتوغرافية وفي دراسة المسرح كما عند هيلبو طبق بعضهم السيميولوجيا في مجال الموسيقى، وظهرت

[1] برنان توسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، دار نشر: إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2000م، ص53، 54.

[2] باية سيفون، **مرجع سابق**، ص 08.

كتابات ومقالات قيمة في هذا الشأن، وكانت مجلة Musiqueemje الحضن الأول للدراسات السيميولوجية الموسيقية عامي 1970 و1971، إلا أنه ليس من السهل تأسيس السيميائية الموسيقية، لأنها لا تعتمد فقط على المادة الموسيقية ولكن أيضا على المادة الصوتية الموسيقية يتعلق كل ما سبق ببعض العلامات غير اللسانية التي عولجت معالجة سيميائية، أما العلامات اللسانية، فقد حظيت باهتمام أعداد كبيرة من الباحثين، وهكذا توصل كلود بريمون C.Bremond بالمنهج السيميولوجي في دراسة الحكاية في كتابه « Logique de récit»، وذلك تحت تأثير الشكلاني الروسي فلاديمير بروبV.Propp الذي احتفل كثيرا بدراسة الأدب الفولكلوري، في حين طبق تودوروف هذا المنهج في مجال الرواية، أما جوليا كريستينا فقط طبقته في تحليل الإشعار وقرائتها.[1]

أبرز الحقول التي استعمل فيها منهج التحليل السيميولوجي تفكيكا وتركيبا:

1) **الشعر**: «مولينر، رومان جاكبسون، جوليا كريستينا، حيراردولودال»
2) **الرواية والقصة**:«كريماس، كلودبرسموند، بارث، كريستينا، تودروف، جيرار»
3) **الأسطورة والخرافة**:«فلاديمير بروب...»
4) **المسرح**: «هيبلو، كيير إيلام»
5) **السينما**: «كريستيان مينز، يوري لوتمان»
6) **الإشهار**: «رولان بارث، جورج بنينو، جان دوران»
7) **الأزياء والأطعمة والأشربة والموضة**: «رولان بارث»
8) **التشكيل وفن الرسم**: «بيير فروكستيلPierre Framcastel، لويس مارتان Louis Martin، هوبرتداميشEbert Damisch، جان لويس شيفر»
9) **التواصل**: «جورج مونان، برييطو»
10) **الثقافة**: «يوري لوتمان، توبوردف، بياتيكورسكي، اينانوف، أوسبنسكي، امبرطوإيكو، روسي لاندي»
11) **القصة المصورة**: «بييرفريزنولددورييل»
12) **الموسيقى**: «مجلة Musique de Jeu في سنوات 1970–1971».

[1] **المرجع نفسه**، ص 10.

المبحث الثاني: الدلالة وعلم الدلالة

المطلب الأول: مفهوم الدلالة

أ. لغة: تدل مادة «دلل» "على إبانة الشيء بإمارة تتعلمها"،[1] ثم اشتق من هذا الأصل كلمة «الدلالة»، "فالدليل ما يستدل به، وقد دله على الطريق يدله دَلالة ودِلالة، والفتح أعلى"[2]، فالدلالة بمعناها اللغوي تعني الإرشاد إلى الشيء والإبانة عنه.

بفتح الدال أو كسرها اللفظان صحيحان، جمع دلائل دلالات، والمصدر دل بمعنى أرشد.

ب. اصطلاحا: عرفت الدلالة بأنها «كون الشيء بحالة يلزم العلم به العلم بشيء آخر، والأول دال، والثاني المدلول».[3]

ويمكن القول إن العلاقة بين الدال والمدلول هي تلك الدلالة التي تربط بينهما، فقد استقر في المفهوم اللغوي الحديث أن الدلالة: "هي العلاقة بين الدال «اللفظ» والمدلول «المعني».[4] حيث ينظر إليها على اعتبار أنها: الحدث الذي يقترن فيه الدال بالمدلول، فإذا أجاز بشيء من التسامح أن نقول: "إن الضرب اتصال الضارب بالمضروب، جاز قياسا على ذلك أن نقول: إن الدلالة هي اتصال الدال بالمدلول أو العلاقة بينهما".[5]

ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه: مثال قوله تعالى: «ولا تقل لهما أفٍ» كلمة أف لفظ فهي دلالة لا بد وأن تدخل على مدلول وهو عدم الملل أو الضرب أو الشتم أو التأفف.

كل أمر يفهم منه أمر سواه حيث الأمر الأول الدال والأمر الثاني المدلول: ومعنى التعريف: إن الشيء إذا كان على حاله بحيث إذا علم، علم منه شيء أخر سمي دالا مثال: إشارة المرور الحمراء فالدال الإشارة الحمراء، والمدلول هو المعنى المفهوم منها وهو أن الطريق خطر فلا تمر أو توقف.[6]

المطلب الثاني: أقسام الدلالات وأنواعها

أ. أقسام الدلالات: دلالة شيء على شيء آخر لابد أن تكون واحدة من الدلالات الثلاثة التالية:

---

[1] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: **معجم المقاييس في اللغة**، «ت 395هـ» تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، بيروت، ط2، 1418هـ، 1998م، «د-ل».

[2] جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم أبي القاسم بي منظور، **لسان العرب**، «ت 711 هـ»، طبعة دار المعارف، القاهرة، د ت، «دلل».

[3] كتاب التعريفات، تأليف: على بن محمد بن علي الجرجاني، «ت: 816 هـ»، تحقيق: عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، 1991م، ص139.

[4] أحمد نعيم الكراعين، **علم الدلالة بين النظر والتطبيق**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1413 هـ، 1993م، ص84.

[5] المرجع نفسه، ص 84.

[6] عامر معروف الداوودي: **سيميولوجية دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الأفلام الكردية**، بوابة أنفاس، مصر، ص06.

1. **دلالة عقلية بحتة:** كدلالة الأثر على المؤثر، وكذلك الحركة بالإرادة على وجود الحياة، وكدلالة حركة اليد على حركة الخاتم الموجود في إصبع من إصبعها وكدلالة مسير السفينة في البحر على تحرك ركابها وقت حركتها، وهكذا كل ملزوم إذا لازمه العقلي البحت.[1]

2. دلالة طبيعية: وهي الدلالة التي ليس بين الملزوم واللازم فيها ارتباط عقلي، إلا أن النظام الذي وضعه الله في الطبيعة قد أوجد هذا الترابط فإذا سألنا العقل المجرد عن ملاحظة النظام الموجود في الطبيعة لم يجد تعليلا عقليا له، غير أن الاختبار المتكرر للأحداث الطبيعية قد نبه إلى وجود هذا الترابط في الواقع، ولكن ليس لدى العقل المجرد مانع من انفكاكه لو ثبت ذلك في الواقع ولو نادر.

مثال ذلك: دلالة ارتفاع درجة حرارة الجسم الإنسان على حالة من حالات المرض ودلالة التقيؤ والإسهال الشديدين على الإصابة بمرض معدي، ودلالة حمرة الوجه على حالة الخجل في النفس، ودلالة صفرة الوجه على حالة الرجل في النفس ودلالة الكلام على حياة الإنسان الذي يصدر عنه، ودلالة كثرة الأمطار على السنة المخصبة، ودلالة شحها على السُنة المجدبة، فهذه وإثباتهما دلالات طبيعية، لا يمنع العقل المجرد عن ملاحظة الواقع من تخلفها وعدم صدقها.

ثالثا: وإما أن تكون الدلالة وضعية: وهي دلالة شيء ما تواضع الناس في اصطلاحهم على أن يكون دالا على معنى معين وقد يكون هذا الشيء غير لفظي أو يكون لفظيا، فأما كونه غير لفظي فهو الدلالة الوضعية غير اللفظية وهي الدلالة على المعاني دونما ألفاظ.[2]

ب. أنواع الدلالات

قسمت الدلالة في علم اللغة إلى أنواع مختلفة على حسب المدخلات التي تتدخل في تشكيل معنى الكلام، حيث يجد المتكلم أبعادًا دلالية مختلفة في التركيب الواحد، وقسم العلماء الدلالة إلى خمسة أنواع كالآتي:

1. الدلالة الصوتية: وهي تلك الدلالة التي تستمد من القيمة التعبيرية للحرف المفرد، وقد أورد لها «ابن جني»،* عدة أمثلة كما في الفرق بين «قضم، خضم»، فالقضم: لأكل الشيء اليابس، والخضم: لأكل الرطب، حيث اختار العرب الخاء لرخوتها في كلمة «خضم» للدلالة على أكل الشيء الرطب، واختاروا

[1] عبد الرحمن حسن حنبكة: **ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة**، دار القلم دمشق، بيروت، سنة 1981، ط1، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

* ابن جني: «392 هـ» هو عثمان بن جني الموصلي أبو الفتح، من أئمة الأدب والنحو، ولد بالموصل وتوفي ببغداد، من تصانيفه: شرح ديوان المتنبي والمحتسب في شواذ العراءات والخصائص، «الإعلام 204/4».

القاف لصلابتها في كلمة «قضم» للدلالة على أكل الشيء اليابس "فأخذوا مسموع الأصوات على محسوس الأحداث".[1]

ومما يدخل تحت هذه الدلالة ما يعرف بمصطلح "المحاكاة الصوتية" وتعني: وجود علاقة بين طبيعية، أي حسية صوتية بين الدال «اللفظ» كرمز صوتي والمدلول «المعنى»،[2] وتتجلى هذه الظاهرة في كثير من الكلمات التي تحاكي حروفها أصوات الطبيعة كالصرير، والخرير، والعواء، والقلقة ... إلخ.[3]

2. الدلالة الصرفية: وهي الدلالة التي تستمد من بنية اللفظ وصيغته، وقد أشار إليها «ابن جني» عند حديثه عن تشديد عين الكلمة، حيث تفيد حينئذ قوة المعنى وتكراره، مثل: «قطّع»،[4] وقد أشار إلى تلك الدلالة الدكتور «إبراهيم أنيس" في جملته المشهورة (لا تصدقه فهو كذاب، هل يعقل تضخ العين بالنفط في وسط الصحراء في ثوان؟) فان "كذاب" اقوى في الدلالة من "كاذب" وذلك بتشديد عين الكلمة.[5]

3. الدلالة المعجمية: تستخدم وتستمد هذه الدلالة من أصل استخدام اللفظ، وتعتبر مركزا لدلالات الكلمة، وينبغي أن تراعي في جميع مشتقاتها واستخداماتها كما أن هذه الدلالة المقصودة من اللفظ عند إطلاقه، ولو كان له أكثر من دلالة على المستوى المعجمي فإن السياق هو الذي يحدد أي الدلالات مرادة من الكلمة.

وقد أطلق عليها في علم اللغة الحديث المعنى الأساسي او الأولي أو المركزي. ويسمى أحيانا المعنى التصوري أو المفهومي meaningconceptual أو الإدراكي«cognitive»، وهذا المعنى هو العامل الرئيسي اللغوي،[6] وهذه الدلالة هي التي ترجح وترشح أي الألفاظ يكون مناسبا لهذا السياق أو ذاك، على مستوى محور الانتقاء، وذلك باشتمال اللفظ المستخدم على بعض السمات والملامح الدلالية التي تجعله انسب الألفاظ لذلك السياق، ومن ثم يتبوأ مقعده من التركيب.

4. الدلالة النحوية أو التركيبية

وهي الدلالة المستمدة من ارتباط الكلام بعضه ببعض بواسطة التركيب الذي تخضع له أي لغة، كالنحو الذي يعد قانون التركيب العربي فبدونه لا يمكن للكلام إن ينجح في توصيل أية رسالة من المتكلم

---

[1] الخصائص، 157/2: 158.

[2] أحمد إبراهيم: **الإشارات الجسمية في القرآن الكريم: دراسة دلالية نفسية**، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، القاهرة، 1428 هـ – 2007 م، ص10.

[3] الخصائص، 152/2، 153.

[4] **المرجع نفسه**، ص155.

[5] إبراهيم أنيس: **دلالة الألفاظ**، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1980م، ص44.

[6] احمد مختار عمر، **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة 1998م، ص36.

إلى المتلقي، وقد نبه على ذلك "سيبوية "* فيما سماه "المحال الكذب عندما تكون الجملة العربية غير سليمة نحويا أو دلاليا بسبب تتناقض أول الجملة مع أخرها"[1] وقد أكد علمائنا على أهمية هذه الدلالة، حيث يجعلونها في مكان متقدم من الاهتمامات اللغوية.

5. الدلالة الاجتماعية «السياقية»

وهي الدلالة المستمدة من المقام أو الأحوال المحيطة به في المسرح اللغوي، مثل التعصب، أو الدهشة، أو الاستنكار، أو الخوف ... الخ[2] وقد اطلق بعض اللغويين مصطلح "السرح اللغوي، أو لغة السرح" حيث يشير المصطلح إلى الأحوال والملابسات التي تحيط بالحدث اللغوي وينبغي أن توضع في الاعتبار عند التحليل،[3] وقد اكد على هذه الدلالة كثير من اللغويين قديما وحديثا، ولذلك قال الدكتور " تمام حسان" (أن البلاغيين العرب كانوا متقدمين الف سنة تقريبا عن زمانهم، لانهم اعترفوا بفكرتي المقام والمقال وذلك باعتبارهما أساسين متميزين من أسس تحليل المعنى وهذا يعتبر الأن في الغرب من الكشوف التي جاءت نتيجة مغامرات العقل المعاصر في دراسة اللغة.[4]

المطلب الثالث: موضوع علم الدلالة وعلاقته بعلم الرموز

أ. **موضوعه:** يظهر موضوع علم الدلالة من خلال التعريف الذي أوردناه فيستلزم التعريف الأخير إن يكون موضوع علم الدلالة أي شيء، أو كل شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز، وهذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق، وقد تكون إشارة باليد أو إيماءة بالرأس، ومن أمثلة الرمز كذلك حمرة الوجه للدلالة على الخجل، والتصفيق علامة الاستحسان، وعلامات الترقيم، ورسم فتاة مغمضة تمسك ميزانا لرمز العدالة.[5] ومشكلة علم الدلالة ليست هي البحث عن كيان مميز يسمى المعنى، أنها بالأحرى محاولة لفهم كيف يمكن لهذه الكلمات والجمل أن تعني على الإطلاق، أو ربما على نحو أفضل كيف يمكن أن تكون ذات معنى.[6]

---

* سيبوية: 148هـ-180هـ هو عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي الولاء أبو البشر الملقب بسيبوية، أمام النجاة، صنف كتابه المسمى "كتاب سيبوية" في النحو "الإعلام 81/5 "

[1] ابي البشر عمر بن قنبر سيبوية، (ت180 هـ) تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص27.

[2] دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، ص208-212.

[3] محمود السعران: **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997, ص215.

[4] تمام حسان: **اللغة العربية، معناها ومبناها**، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1428هـ-2004م، ص338.

[5] علم الدلالة، إطار جديد، ص51

[6] علم الدلالة، إطار جديد، تأليف (ف.ر. بالمر) ترجمة د صبري السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة. 1408هـ-1987م، ص9.

ب. علاقته بعلم الرموز: إذا كان علم الدلالة يدرس الرمز ودلالته، فهناك علم قد نشأ، وأشار إليه اللغوي " دي سوسير" وهو علم الرموز وهناك من يترجمه بـ"علم العلامات"، وتذكر معاجم المصطلحات اللغوية أن "علم الرموز= semiotics " هو الدراسة العلمية للرموز اللغوية وغير اللغوية، باعتبارها أدوات اتصال، ويعرفه" دي سوسير" بأنه العلم الذي يدرس الرموز بصفة عامة ويعد علم اللغة أحد فروعه.[1]

[1] احمد مختار عمر، **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة 1998م، ص36.

الفصل الثاني
السينما والدلالات

الفصل الثاني: السينما والدلالات

المبحث الأول: ماهية السينما

المطلب الأول: مفهوم السينما ونشأتها

المطلب الثاني: مفهوم الفيلم السينمائي وأنواعه

المطلب الثالث: خصائص السينما ووظائفها

المطلب الرابع: السينما كلغة فيلمية وكلغة تعامل

المبحث الثاني: الفيلم السينمائي ودلالاته

المطلب الأول: دلالة الفيلم السينمائي

المطلب الثاني: الصورة كعلامة تعبيرية في الفيلم السينمائي

المطلب الثالث: العناصر الشكلية المكونة للفيلم السينمائي ودلالاتها

المطلب الرابع: العناصر الضمنية المكونة للفيلم السينمائي ودلالاتها

المبحث الأول: ماهية السينما

المطلب الأول: مفهوم السينما ونشأتها

إن لفظ السينما أكبر من أن نعطيه تعريفا محددا، حيث تظهر إشكالية التعريف من خلال نوع المنتوج السينمائي أو الغرض منه وأنماطه، هناك اختلاف في وجهات النظر تصل أحيانا إلى التناقض.

أ. تعريف السينما لغة: اختصار لكلمة cinématographe أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان تاريخ السينما ومجموع المؤلفات المأفلمة مصنفة في القطاعات، وتدل الكلمة في الوقت نفسه على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية.[1]

ب. اصطلاحا: البعض ينظر لها بأنها فن أو مجموعة من الفنون الجميلة، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها بعض أخر بأنها صناعة وحرفة، وإنها أدوات وألات وظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة، فصارت صالحة لأن تقدم للإنسان ما يعجبه ويمتعه، وهناك من يراها وسيلة إعلامية نفاذة ومؤثرة تستعين بمعظم إنجازات الإنسان وترحب بأخر وما تصل إليه قدراته، مجموعة تراها وسيلة ترفيهية لا غير ومجموعة أخرى تعتبرها شيئا لا يمكن تعريفه لأنها هلامية وتختلف باختلاف معايير متغيرة دائما، وفئة تبتعد عن هذا كله وتجرد السينما قدر الإمكان لتقول أنها مجرد صور فوتوغرافية تعرض بتتابع توهم بالحركة، مزودة بالأصوات، فئة أخرى تراها ثقافة ولغة بصرية كما هي الثقافة واللغة اللفظية أخرون يعتبرونها علما متكاملا له أصوله وفروعه يدرس في المعاهد، وأخرون يعتبرونها تجارة في المقام الأول.[2]

وكذلك تعتبر أيضا بأنها مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور أما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشة التلفزيون.[3]

إذن، فالسينما إلى كونها فنا من الفنون الأخرى، عندما تم التنبه من قبل صانعي الأفلام إلى قدرتها وإمكانيتها في تسجيل أجزاء من الحياة ومن الواقع الإنساني المعاش وإمكانية عرضه مرة أخرى، فضلا عن استيعابهم لتأثير قوة الصورة السينمائية على المتفرجين في كونها تسجل عالما متحركا، بهذا فإن فكرة "إن

---

[1] ماري–تيريزجورنو، **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة: ميشيل ماري، لاط، جامعة باريس السوربون الجديدة، لا.ت، ص18.16.

[2] فولتن ألبرت، **السينما آلة وفن**، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ب.ط، ص33.

[3] سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية**، ترجمة: عبد الله عويشت، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1997م، ص237.

السينما هي حركة" ولدت مع اختراع السينما ذاتها، ويمكننا أن نقول إن كل تطور تكتيكي للفن السابع،* إنما هو نتيجة مباشرة إلى التعبير عن الحركة بصورة أفضل، فالحركة كانت هي أيضا المفجر الأول والمحور الأساسي لتحويل السينما من كونها مجرد اختراع علمي لتسجيل المرئيات إلى كونها «فنا»، وذلك عندما حدث الوعي بأهمية ومركزية هذه الحركة المرئية، وبهذا تحولت الحركة إلى بؤرة الاهتمام وأصبحت تلازم كل تطور وتغير في أسلوب السينما من أجل التعبير عن هذه الحركة، بل وتقديمها بشكل أفضل وأكثر فاعلية.[1]

نشأة السينما وتطورها

ترجع بدايات السينما إلى ثلاث أقسام من النشأة والتطور:

القسم الأول: من حيث الاختراعات

يرجع بعض بدايات السينما، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دونه المهندس والعالم الإيطالي «ليوناردو دافنشي»*، فقد لاحظ أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدا في حجم الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة نتيجة شعاع من ضوء ينفذ من الثقب الصغير.

فمن خلال هذا تم التوصل إلى أن وضع صندوق ثم تثبيت العدسة في أحد جوانبه وباستخدام عدد من المرايا أصبح من الممكن ظهور الظلال أو الخيالات على حاجز زجاجي في الصندوق وفي وضع صحيح غير مقلوب وقد أطلق على هذا الصندوق الغرفة المظلمة.[2]

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما فتعود إلى حوالي عام 1895م، نتيجة للجمع بين ثلاثة اختراعات سابقة: اللعبة البصرية، الفانوس السحري والتصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الأخوان أوجست ولويس لومبير اختراعهما الأول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895 في فرنسا على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، فقد شاهد الجمهور أول عرض سينما فوتوغرافي في "قبو الجراند كافييه" الواقع في شارع الكابوسين بمدينة باريس.

---

* يقصد بالفن السابع ان السينما هي سابع بعد الفنون الست، مرسي أحمد كامل، وهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والاعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م، ص313.

[1] علاء عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة والنص**، لا. ط. لا.م. لا. ن. د. ت، ص51، بتصرف.

* ولد الإيطالي ليوناردو دافينشي في 15 أبريل 1452 وتوفي في 2مايو 1519 عاش خلال عصر التنوير وهو الحركة الثقافية التي قادت إلى تطورها هام في مجالات كالفن والعلوم، مرسي أحمد كامل ووهبة مجدي، ص196.197.

[2] صادول جورج، **تاريخ السينما في العالم**، ترجمة: إبراهيم كلاني، فائزكم، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968م، ص122.

وهكذا بدأت السينما عن طريق عرض صور متحركة في نهاية عام 1895، ولقد كان العرض عبارة عن شريط سينمائي، وقد تم هذا في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عدة عواصم أوروبية.[1]

القسم الثاني: من حيث كيفية العرض

وهذا بدوره ينقسم إلى ثلاثة أنواع وهي كالآتي:

أولا: السينما الصامتة: تعتبر أول مرحلة في تاريخ إنتاج الأفلام.

فالسينما الصامتة دامت لربع قرن من الزمان 1902-1927 فهي قادرة بالإيحاء والتعبير على جذب المشاهد إليها، بل انها تعد من التحف الفنية بالنسبة للمشاهدين في هذا الزمان.[2]

وتعرف السينما الصامتة بأنها تلك الأفلام التي تعتمد على اللقطة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، هذا الغياب يجعل السينما الصامتة مفهومة رغم اختلاف لغات المشاهد، مثل قصة قصيرة محكمة في بنائها الفني يستطيع أن يضع أمامك عالما متكاملا دون الحاجة إلى المد والتطويل بالكلام الكثير.[3]

وكذلك هي الأفلام التي تعتمد بالأساس على الصورة في غياب الحوار وحتى الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرج على الانصهار مع قصة الفيلم، وميزاته أنه مرجه لشريحة أوسع من الجمهور على الرغم من اختلاف اللغات، إلا أن كل الأفلام الأولى كانت صامتة وذلك لعدم وجود تطور تقنية دمج الصوت مع الفيلم.[4]

والسينما الصامتة في مفهومها العام هي تلك السينما التي تعتمد على أساسيات السينما الصامتة في السرد وطريقة الطرح والتمثيل حتى وإن كان يتخللها قليل من الحوار بشرط ألا يكون ركيزة أساسية بل هو عنصر دخيل وطارئ وغير أساسي، تتميز أيضا في كيفية تركيبها وتفردها في النوعية وطريقة طرحها وهو ما يجعلها مميزة عن غيرها.[5]

ثانيا: السينما الناطقة: دامت السينما الصامتة حتى عام 1927م حيث ظهر أول فيلم ناطق في هوليود،* وهو أساس العمل السينمائي.

إذن شهد تاريخ الأفلام السينمائية لحظات حاسمة غيرت فيها تكنولوجيا جديدة كل شيء ففي عام 1927م، كان أول فيلم سينمائي ناطق بداية عصر السينما الناطقة، وفجأة اختفت الأفلام الصامتة وظهر

---

[1] عكاشة تروت، **موسوعة تاريخ الفن**، لا ط، دار المعارف، مصر-القاهرة، 1976م، ج1، ص64.

[2] جورج صادول، **تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة**، ترجمة كمال عبد الرؤوف، لا.ط.لاتا.لانا، ص125.

[3] **المرجع نفسه**، ص126.

[4] جوفري نوريل، **موسوعة تاريخ السينما**، ترجمة أحمد يوسف، مراجعة هاشم النخاس، لا ط، المركز القومي للترجمة، ص224.

[5] **المرجع نفسه**، ص225.

* هوليود هي مدينة الإنتاج السينمائي الأمريكية.

نوع جديد من النجوم ونوع جديد من القصص السينمائية، مما غير كيفية الكتابة والتصوير وعرض الأفلام السينمائية.

ثالثا: السينما الرقمية: بدا العصر الرقمي في الأفلام السينمائية في عقد الثمانينات، كان مصطلح السينما الرقمية يثير الكثير من الجدل ليس فقط في كونه يمثل النقلة النوعية الأولى التي ستحصل في تاريخ السينما بشأن كاميرات التصوير فحسب، بل في كونه يهدد هيمنة هوليود ويعلن أن السينما ستكون ملكا وحقا للجميع.

إلا أنه اكتسب زخما كبيرا حوالي عام 1990، ومنذ البداية استخدمت التكنولوجيا الرقمية لابتكار أنواع جديدة من الصورة، فقد أصبح بإمكاننا استخدام برامج مثل: الصورة الرقمية، على سبيل المثال إزالة شخص أو إضافة بناية، مما غير إدراكنا الأساسي للواقع المصور، وساعدت أنظمة المونتاج الرقمي في تكوين أساليب وتقنية سينمائية جديدة، كاستخدام لقطات قريبة جدًا وصور وأشكال تطير حول الشاشة، وأشكال تتغير وتتحول إلى أشكال أخرى أمام أعين المشاهدين.[1]

فلقد تعرضت كاميرات التصوير السينمائية خلال مسيرة السينما للكثير من التطورات لكنها لم تكن تغييرات جذرية، ومن المثير للغرابة أن هذه الثورة الرقمية الهائلة لم تكن توغلت في كل منزل لا يبدو أنها أثرت في كاميرات التصوير السينمائية، فالعمل مازال يجري على الطريقة القديمة المكلفة جدا، نحن في حياتنا اليومية نشاهد مئات المحطات على التلفاز التي تأتي بواسطة أجهزة رقمية، وأصبحنا نشاهد الأفلام رقميا بواسطة الأقراص المدمجة العادية «VCD» أو الرقمية «DVD»، ونتناقل الصور والأفلام بين أجهزة الجوال رقميا.

فالسينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصورة بمبدأ الصفر والواحد، البت والبايت، أي التعامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثنائية رقمية بدلا من طبعها وتحميضها كيميائيا على ورق حساس، تماما كما نلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكمبيوتر أو الجوال، إذ لا يوجد شريط بل لا توجد صورة ملموسة أصلا، ولكننا نراها ونتناقلها، هذا ما يحدث مع السينما الرقمية، فالكاميرا الرقمية تصور وتخزن المعلومات في ذاكرة إلكترونية موجودة بداخلها يمكن للمصور سحب المعلومات ونقلها إلى جهاز كمبيوتر عادي ثم العبث بها وتحريرها كما يشاء دون وجود أي شريط كامل العملية الإنتاجية، وهنا تظهر نقطة قد لا ينتبه لها الكثيرون: تطبيق السينما الرقمية سوف يعيد تعريف

[1] ستيفين أشر، **صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية**، المجلة الإلكترونية: يواس ايه مج 12، عدد 6، يونيو 2007م، ص40.39.

السينما من الأصل في القواميس، وسيغير تعريف الكثير من المصطلحات المتعلقة بالكاميرا أو بعمليات صنع الفيلم.[1]

القسم الثالث: من منظور التأثر بنمو السوق إلى العصور التالية

أ. عصر الريادة: 1895م-1910م

في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم "الكاميرا الأولى، الممثل الأول، المخرج الأول" بتقنية جديدة تماما، فلم تكن هناك أصوات على الاطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، خيرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق، فأصبحت مألوفة حوالي عام 1905م، وكانت ما تزال أداة اتصال جديدة، فلا يجب أن ينظر إليها على أنها تافهة، ربما تكون حقا بدائية، ولكن يجب إدراك أن الطاقة والعمل الذي بذل لإنتاج هذه الأفلام كان مبهرا، وأن أخذ المنتجين على عاتقهم مهمة إنتاج هذه الأفلام كان أمرا متميزا.[2]

ب. عصر الأفلام الصامتة: 1911م-1926م

يتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الاطلاق حتى المرحلة التالية فاختفت الشكل، واختلفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية ويعد هذا أيضا بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي، وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالا أكثر، وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلا، كما صنعت أنواع مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة.[3]

ج. عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية: 1927م-1940م

يتميز هذا العصر بأنه عصره الكلام أو الصوت، ويبدأ هذا العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان «مغني الجاز» عام 1927م، بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة انتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينات استخداما أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة، وظهرت أيضا العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا.

وفي هذه المرحلة أيضا بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وحب الجمهور للسينما، فمن هنا أصبح ينظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج، ويمكن التمييز بين الأفلام التي

---

[1] فارس مهدي القيسي، **التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني**، لا ط. لا. م. ر.ت، ص146.145.

[2] عبد الحميد سليمان، **نشأة السينما وتطورها في العالم**، مجلة الحوار، ع 2007، 56م، ص11-16.

[3] هبة فتوح، **نشأة وتطور السينما ووسائل الاعلام**، لا ط. لا نا، لا م. لا ت، ص 3-14.

كلفت أموالا كثيرة عن الأفلام التي لم تكلف كثيرا، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ماتزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما.[1]

د. العصر الذهبي للفيلم: 1941م-1954م

ازدهت فيه الكوميديا بشكل ملحوظ، والأفلام الموسيقية، كما انتشرت أفلام الرعب، وكذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام الاستخبارات، والأفلام الاستغلالية أما أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي 1950م.

هـ. العصر الانتقالي للفيلم: 1955م-1999م

ظهرت في هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم، من موسيقى، وديكور وغيرها، فبدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال حوائط هوليود السينمائية، وبدأت الأفلام الجماهرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع، كما ظهر لصناعة الفيلم عدو جديد يسمى التلفزيون، مما أبرز المنافسة حول نوعية المنتج وجودته.

بدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجا، وانتشرت الأفلام الملونة لتصبح الأغلبية بجوار الأبيض والأسود، وبدأت الحرب الباردة لتغيير وجه هوليود وظهرت المؤثرات الخاصة، وبرزت الفنون الأخرى المصاحبة كالديكور وغيرها كالاستعراضات.

و. العصر الفضي للفيلم: 1967م-1979م

يرى بعض المؤرخين ان هذه الفترة بالفعل هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها، ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلمي الخريج وبوني وكلايد عام 1967م، وظهرت عدة أفلام خالية من الصور المتحركة، وكان من جراء انتشار نوعية من الأفلام الناضجة الخارجة عن الأخلاق العامة، فانخفضت نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى 3% من الأفلام المنتجة في هذه الفترة، فأصبحت هوليود تعرف حقا كيف تصنع أفلاما.

ز. العصر الحديث لفيلم: 1980م-1995م

بدأ هذا العصر عام 1977م عندما أنتج فيلم «حروب النجوم» الذي يعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، لكن يبدأ هذا العصر عام 1980م لأنه يعتبر أن فيلم

[1] **المرجع نفسه**، ص 14.

«الإمبراطورية تقاوم» نقطة البداية ففي هذه المرحلة اعتمادا كبيرا على الميزانية الضخمة بدلا من النص والتمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة.[1]

المطلب الثاني: مفهوم الفيلم السينمائي وأنواعه

1. مفهوم الفيلم السينمائي

أن كلمة فيلم باللغة الإنجليزية غشاء بلورة، تعني بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها.[2]

ويعني أنه شريط من السيليلوز مغطى بطبقة جيلاتينية حساسة للضوء وتسجل فوقه الصور.[3]

أما الفيلم السينمائي فيعرف بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع ما أو مشكلة أو ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة تتراوح مدة عرضها عادة من عشرة دقائق إلى ساعتين حسب موضوعه والظروف التي تحيط به.[4]

ويعرف كذلك أنه عبارة عن سلسلة من الصور المسجلة على شريط وهذا الأخير يتضمن الموضوع الذي يعرض عن طريق جهاز العرض.[5]

يعد كذلك حكاية تروى بالصور، إذن فهو أداة لرواية الحكايات.[6]

والمفهوم الشامل للفيلم أصبح يعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها.

2. أنواع الأفلام السينمائية

هناك العديد تصنيفات للفيلم السينمائي من بينها نذكر:[7]

أولا: أنواع الأفلام السينمائية من حيث المضمون:

1-الأفلام السيريالية: تحاول تصوير الإحساسات الداخلية والحالات الذهنية عن طريق خلط الصور ببعضها.

---

[1] عبد الحميد سليمان، **نشأة السينما وتطورها في العالم**، مجلة الحوار، عدد 56، 2007م، ص 11-16.

[2] ماري-تيريز جورنو، **معجم المصطلحات السينمائية**، ح F، ص46.

[3] فؤاد شعبان، عبيدة صبطي، **تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجيته الحديثة**، ص98.

[4] علاء عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة والنص**، ص81.

[5] ماري-تيريز جورنو، **معجم المصطلحات السينمائية**، ص48.

[6] ماركيز، اليوم، **مدخل إلى العلاقة بين السينما والأدب**، ع 11315، alyoum.com، في 2014/10/10م.

[7] فؤاد شعبان، عبيدة صبطي، **تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجياته الحديثة**، ص104-106.

2. الفيلم التجريدي: أصبحت الأشكال التجريدية والدوائر والمربعات والأمواج والخطوط المتقاطعة تتحرك وتتغير وتتداخل في بعضهما البعض دون أن تصور أي شيء موجود في الطبيعة وما نشاهده في هذه الأفلام ليس أشكالا من الحياة بل الحياة متحررة للأشكال وما يتبعها من رقص وإيقاع وزخارف متحركة من خطوط ومستويات وأحجام.

3. الفيلم الواقعي: ويشمل المستويات السينمائية التالية:

يضم فيلم الرحلات والأفلام التعليمية وأفلام التدريب، والفيلم التسجيلي يقسم من ناحية المضمون إلى نوعين:

أولا: الأسلوب التسجيلي الوثائقي: ويتميز بهدفه ذي المغزى الاجتماعي السياسي وبأنه دائما يشمل على رسالة محددة واضحة ويتسم بالمباشرة والصراحة.

ثانيا: الأسلوب الحقيقي الواقعي: وهو الذي يضم فيلم الحقيقة وفيلم الأحداث، أي يجمع بقية أشكال الإنتاج الغير روائي دون الفيلم التسجيلي ذي المغزى السياسي الاجتماعي.

4. الفيلم الروائي أو فيلم الخيال: هو الذي يعتمد على الخيال أثناء سرد القصة، كما يعتمد على الصوت والموسيقى والحوار والفيلم الروائي نمطين:

أ- نمط الأفلام الروائية الطويلة.

ب-نمط الأفلام الروائية القصيرة.

ثانيا: أنواع الأفلام السينمائية من حيث النوعية[1]

1) **أفلام الحركة:** هي التي تعرض متاعب الإنسان في الحياة بأسلوب سريع ومنتظم.
2) **أفلام المغامرات:** هي أفلام تعرض الرحلات لأماكن مختلفة.
3) **أفلام الرسوم المتحركة:** هي التي تعتمد على الرسوم المتحركة.
4) **أفلام هزلية أو كوميدية:** وهي الأفلام التي تعرض مواقف هزلية.
5) **أفلام الجريمة:** وهذه تعرض أعمال إنسانية غير قانونية.
6) **أفلام تسجيلية:** وهذه تقدم تقريرا عن موضوع ليس بقصة أو دراما روائية.
7) **أفلام مأساوية أو درامية:** هي أفلام تتناول مشاعر إنسانية.
8) **أفلام عائلية:** وهي الأفلام التي يتناسب موضوعها مع مختلف الأعمار.
9) **أفلام خيالية:** وهي التي تتعامل مع مغامرات الأسطورية أو تعالج موضوعات من العصور القديمة.

[1] فؤاد شعبان، عبيدة صبطي، **مرجع سابق**، ص 101-102.

10) **أفلام الرعب:** أفلام بها مشاهد مخيفة ومرعبة.

11) **أفلام موسيقية:** وهي التي تعتمد على الموسيقى والرقص كعنصر أساسي.

12) **أفلام الخيال العلمي:** وهي التي تعتمد على مغامرات خيالية في الفضاء الخارجي مثلا، ولا يستطيع العقل البشري تصورها.

13) **أفلام الإثارة:** هي التي تخفي بعض الحقائق والأحداث تكتشف تدريجيا بأكثر الطرق مهارة.

14) **أفلام الحروب:** هي التي تعتمد على الحروب التي حدثت في التاريخ.

15) **أفلام الغرب:** أفلام تعتمد على استغلال بيئة الغرب الأمريكي خلال القرن التاسع العشر والعشرين.

المطلب الثالث: خصائص السينما ووظائفها

أولا: خصائص السينما

تتميز السينما بمجموعة من الخصائص نذكر منها:[1]

- توظف السينما الحركة والصوت واللون والمؤثرات مما يؤثر على الجماهير لكونها تخاطب جميع الحواس.
- من خلال السينما يحاول المخرج أن ينقل إلى المتفرج هذا الإحساس، كما يمكن أن يقنع بفيلمه المئات المحتشدة من الناس.
- تختصر السينما من الحدث بحيث يمكن اختصار الزمن من ساعات أو أيام أو سنوات إلى ثوان أثناء عملية العرض.
- قدرة التأثير العالية على الجماهير بحيث تعتبر السينما وعاء معرفيا تثقافيا من خلال اعتمادها على أسلوب جذب المشاهد.
- إن عين المخرج تلتقط صورا فنية مشوقة وكذلك تقوم عين المتفرج بدور السيادة في فهم الصورة وتحليلها وتأويلها فنيا وفكريا.
- السينما لديها القدرة على إظهار الحقائق وذلك بإبراز عناصر رئيسية من الواقع واستبعاد العناصر الأقل أهمية والتي قد شتت ذهن المشاهد.
- يغلب على السينما الطابع الترفيهي وتقديم القضايا بهذا الطابع عكس الأفلام التسجيلية والتعليمية. ومن الخصائص كذلك:[2]

[1] لوتمان يوري، **مدخل إلى سينمائية الفيلم**، ص21، فؤاد شعبان، عبيده صبطلي، **تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجياته الحديثة**، ص103.

[2] وران بول، **السينما بين الوهم والحقيقة**، ترجمة: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م، ص7.

- السينما هي مزج ما بين الفنون التشكيلية والفنون الموسيقية الإيقاعية.
- بإمكان السينما تكبير بعض المشاهد الصغيرة تعجز العين عن رؤيتها.
- تساعد في إتقان عملية التعلم عن طريق إزالة غموض بعض المفاهيم وذلك لأن الصورة أكثر إدراكا من لغة الكلمات.
- تقوم الصورة على تسجيل مواقف وخيارات غير متكررة فهناك من الأمور ما يصعب تكرار حدوثها.
- الصورة الفيلمية لا تساوي مجموع الصور الفوتوغرافية المتحركة إذ تذهب الصورة الفيلمية نحو إبداع علامات أكثر تجريدية قادرة على توليد التوتر الممتع في الفن.
- تسعى بالارتباط بالواقع من خلال عرضها لأفلام تعبر عن الواقع.
- تسعى إلى التعبير بطريقة غير مباشرة تنقل أفكار معينة يقبل بها المشاهد ويتأثر بها.

ثانيا: وظائف السينما

تعتبر السينما القوة التي تصوغ الآراء والأفكار والاتجاهات والأذواق ذلك لأن لديها قوة التعبير عن العواطف والمشاعر، وهنا نجد للسينما عدة وظائف نذكر منها:[1]

أ. **وظيفة إعلامية:** تعمل على تزويد الفرد بالمعلومات.

ب. **وظيفة اجتماعية:** تستطيع السينما من خلالها أن تدعى مرآة حقيقية للحياة فهي تعطي لها الكثير وتقدم حلولا للمشاكل التي كان الإنسان يجعلها كما أنها تزيد من الشعور بالإحساس بالانتماء القومي.

ج. **وظيفة تعليمية:** فهي تبرز من خلال الأفلام التسجيلية.

د. **وظيفة ترفيهية:** فهي تمثل أداة للتسلية والإمتاع.

هـ. **وظيفة التنمية:** وهذا من خلال تنمية الشعور بالانتماء والولاء وكذا الإدراك للمصالح والفوائد من أجل تحقيق الأهداف.

و. **تشكيل الرأي العام والاتجاه:** فهي تؤثر تأثيرا بالغا على الجمهور إذا يتميز هذا العرض بالواقعية والوضوح فهي تساعد على جلب الانتباه وإثارة الاهتمام.

[1] وران بول، **مرجع سابق**، ص 106-107.

المطلب الرابع: السينما كلفة فيلمية وكلفة التعامل

اللغة اللفظية من أهم وسائل التواصل استخداما وشيوعا في الحياة اليومية ويعود ذلك إلى سهولة استخدامها وتداولها، وسرعة الاعتياد عليها، وتعلمها منذ الطفولة، وقد ثار جدل كبير بين تيارين من علماء والدين من بينهم اللغويات «سوزان لانجر» وتطلق عليها بأنها اللغة الحقيقية، ويرى هؤلاء أن إطلاق تسمية لغة على وسائل التعبير غير اللفظية مثل الصور والحركات وغيرها، بأنها تسمية غير دقيقة،[1] ولا يتفق العديد من الدارسين مع هذا الطرح كون الوظيفة الأساسية للغة هي القدرة على التواصل والتعبير عن الأفكار والمشاعر، والأمر يمكن تحقيقه عبر العديد من الوسائل التي يمكن للإنسان أن يعبر عن أفكاره ومشاعره سواء كانت صورة أو إشارة أو حركة أو فعل ولا يذكر فيه اللغة اللفظية، وكيف أنها الأسهل والأوضح والأكثر انتشارا بل أنه يؤكد ما لها من قدسية وخصوصية، إلا أن هذا لا يعني الانتقاص من اللغات الأخرى، خاصة حين نرجع إلى الوراء إلى العصور السحيقة، لنرى كيف أن القدماء ومنهم قدماء المصريين، قد استخدموا طريقة التعبير بالصورة كلفة التواصل ونقل الحقائق والواقع.[2]

يقول جاردنر: أن المصريين ابتكروا في زمن سحيق، يسبق مرحلة الأسرات طريقة للتعبير بالصورة فقط، حيث يتم استغلال الرسم أو الصورة كناية عن المعنى، وشاعت هذه الطريقة للتعبير عن الحكمة أو اللغز، بحيث تنقش أو تصور مجموعة من الصور، تحكي قصة إيحائية أو تعبر عن المعنى ويعود جاردنر ليؤكد بأن الكتابة المصرية القديمة هي أحد الفروع الأصلية لفن التصوير، وان روابطها العضوية إنما تتبع فقط من قواعد فن الرسم والتصوير وليست من قواعد اللغة اللفظية أو الملفوظة، ويرى إرنست فيشر: أن وسيلة التعبير «الإيماءة أو الصوت أو الكلمة» هي أداة شأنها شأن الفأس أو السكين، ما هي إلا وسيلة أخرى لبسط سيطرة الإنسان على الطبيعة،[3]

ولعل ما تركته لنا الحضارة المصرية والصينية أيضا، يعطينا صورة واضحة عن كيفية استخدام الصور في نقل رسائل تعبيرية، ظلت خالدة إلى يومنا هذا كما هو الحال في أقدم لوحات العصر الفرعوني القديمة، والمعروفة باسم لوحة الملك نعرمر، والتي تمثل بالصورة انتصارات الملك «نعرمر» وغيرها، ومهما كان من قول أو اختلاف حول وسائل التعبير وأنواع اللغات إلا أننا لا يمكننا أن ننكر أن الصورة هي وسيلة من وسائل التعبير، بل هي لغة لها قواعدها وأصولها وهذا ما لا يمكن أن نتغاضى عنه، خاصة بعد أن

---

[1] فاضل الأسود، **السرد السينمائي**، ص 60.

[2] عارف معروف الداوودي، **سيميولوجيا دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما والأفلام الكردية**، دراسة مقدمة لكلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان –مصر– بوابة أنفاس، ص08.

[3] إرنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998، القاهرة، ص48.

بدأنا نلمس أهميتها وأثرها في حياتنا المعاصرة، فمنذ اختراع السينما والصورة تفرض سطوتها وتثير الرهبة والخوف والدهشة، فحين وصل «قطار لومير»*، إلى تلك المحطة عام 1895 متجها مباشرة نحو الكاميرا، صرخ المتفرجون وقفزوا من أماكنهم خشية أن يدهسهم القطار الشيء ذاته حدث مرة أخرى عندما شطر «بونويل».** عين امرأة إلى نصفين بموس حلاقة، لقد أصيب الجمهور بالدوار والإغماء أثناء مشاهدة أفلام تصور العمليات الجراحية، وتقيئ أثناء مشاهدة الولادة، ونهض ثائرا في حماسة عفوية لدى رؤيته أفلام دعائية، وذرف الدموع على البطلة المصابة باللوكيمية «سرطان الدم» في مشهد مطول، كما شعر بنوع من القلق إزاء وباء الكوليرا المعروض على الشاشة نتيجة إحساسه الداخلي بأنه مكشوف، ومعرض للعدوى.[1]

المبحث الثاني: الفيلم السينمائي ودلالاته

المطلب الأول: الدلالة في الفيلم السينمائي

هو علم قائم بذاته يعرف «على أنه دراسة المعنى»،[2] أي المعنى الغير ظاهر أو المبطن للموضوع، والدلالة إما أن تكون احتياطية أو أن تكون الدلالة مسببة، عندما تكون مبررة يكون الرابط بين الدال والمدلول طبيعي، وعندما تكون احتياطية يكون الرابط بين الدال والمدلول اصطلاحي، الدلالة تخضع للحقيقة والمجاز إذ أن ممارسة اللغة تكثر الاستخدام العادي للدال والمدلول،[3] ولابد أن ترتبط الدلالة بعلاقة اتفاقية أو اصطلاحية إذ لا وجود للعلاقة الاحتياطية في الفن السينمائي أو غيره من الفنون، ويمكن تأويل الدلالة على أنها «الجمع بين الدال والمدلول» اللذين يشكلان وجهي العملة، أي تلك العلاقة المتبادلة التي تحدد العلامة المّكونة،[4] ويقول عارف معروف الداوودي أنا كدارس ومن خلال بحثي عن معنى الدلالة أجد أن الدلالة هي إضفاء أبعاد تعبيرية ودرامية جديدة على المادة المصورة، وذلك بعقد علاقات متداخلة جديدة بين مكونات اللقطة أو المشهد تكشف لنا عن المعنى أو الدلالة المطلوبة فإن تجربتنا مع السينما توحي بأن التعقيد الكبير للمعنى يمكن التعبير عنه من خلال الصورة، بالتالي نلاحظ أن أكثر الكتب العادية تفاهة وابتذال لا يمكن ان يتحول إلى فيلم مشوق جدا ومثير للاهتمام، ويحمل مغزى ودلالة، إن قراءة السيناريو

* إشارة إلى فيلم لوي لومير «وصول قطار عام 1929»

** إشارة إلى فيلم بونويل «كلب أندلسي عام 1929»

[1] السينما التدميرية، أفوغل ص 9-10.

[2] كلود جيرمن، واريمون لويلان، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، دمشق دار الفضل، للتأليف والترجمة والنشر، سنة 1994، ص23.

[3] نور الهدى لوشن، علم الدلالة، ليبيا: جامعة قان يونس، 1995، ص27.

[4] عبد العزيز بن عرفة، مدخل الى نظرية السرد عند غريماس، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان (45-44) بيرو، باريس: مركز الانهاء القومي، 1987، ص32.

هي عادة تجربة غير ممتعة وغير مثمرة فكريا وعاطفيا أيضا، المعنى الضمني لهذا أنه ليس فقط النظم التي كليا «معتمدة على احتياطية العلامة» تكون معبرة وحافلة بالمعنى.

العلامات الطبيعية لا يمكن أن تكون مرفوضة كما تصور سوسير، أنه هذا المطلب بإعادة دمج العلامة الطبيعية في السيميولوجيا الذي قاد «كريستيان ميتز» لأن يعلن بأن السينما هي بالفعل لغة، لكن لغة بدون نظام شفري إنها لغة لأنها تملك نصوصا، ثمة خطاب ذو معنى لكن بخلاف اللغة اللفظية، لا يمكن إحالة هذه اللغة إلى شفرة كائنة.

المطلب الثاني: الصورة كعلامة تعبيرية في الفيلم السينمائي

أن الصورة في جوهرها عبارة عن أجزاء وأقسام من الخبرة البصرية والتي أسماها ولتر ليبرمان «الصور الموجودة في رؤوسنا» تجري معالجتها والتنسيق بينما من خلال سلسلة من العمليات الادراكية، وبما أن تطور الأبصار سبق تطور اللغة اللفظية، فإن هذه الصور أشبه بالجزء الطبيعي من حاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا، والارتدادات الأكثر عمقا داخل أنفسنا، والتي تمتد من المستوى الذي تقدمه الخبرات العملية إلى افاق الأساطير الرمزية وتجلياتها، وإذا كانت الصور كذلك، فإن الفيلم السينمائي بمجمله جزءا لا يتجزأ من الصراع الأيديولوجي القائم في عصره، حيث ينتمي لهذا الصراع مثلما ينتمي الى ثقافة ذلك العصر ومنه نظرا لارتباطه بجوانب حياتية عدة وجوانب قائمة خارج حدود النص الفيلمي بحد ذاته، وهذا بدوره يولد سلسلة متكاملة من الدلالات، تعتبر أحيانا بالنسبة للمؤرخ والإنسان المعاصر أكثر أهمية من المسائل الجمالية الصرفة، وعليه فإننا نستطيع اعتبار الدلالة السينمائية على أنها دلالة يعبر عنها برسائل اللغة السينمائية، ويستحيل وجودها خارج نطاق هذه اللغة، وهي إنتاج ذلك الترابط الخاص الذي يقوم بين العناصر السينمائية، ترابط خاص بالسينما والسينما وحدها.[1]

يقول «ايروين بانوفسكي» مؤلف الفنون والأستاذ بجامعة برنستون الامريكية ان السينما سواء أحببنا أم لم نحب هي القوة التي تصوغ أية أكثر من مما تصوغه أية قوة أخرى، «أراء الأذواق، اللغة، الزي، السلوك، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المئة من سكان الأرض».[2]

إن تعريف الصورة السينمائية سهل ومعقد في آن واحد، سهل إذا تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة أو إذا ما علمنا بأنها تتكون من «24» وحدة « Frime» في

[1] عارف معروف الداوودي، سيميولوجيا دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما والأفلام الكردية، دراسة مقدمة لكلية الفنون التطبيقية حلوان–مصر، بوابة أنفاس، ص12.

[2] ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، ترجمة صلاح عزالدين وفؤاد كامل، مراجعة عبد الحليم البشلاوي، المركز العربي للثقافة والفنون، ص7.

التلفزيون و«25» وحدة في السينما،[1] لكن إذا نظرنا إليها من حيث أنها مركز للتواصل فهنا يكمن الأشكال: هناك الصورة التي يكونها عن أنفسنا حيث من شأنها أن تطلق أو تلحم دوران الكلام الإبداعي فينا، ثم هناك الصورة التي يكونها الاخر عنا: صورة الاخر، وهي صورة مبتكرة من أجل التعبير، أن تقول وتقول، العالم، أي الصورة الخطاب من أجل أن تكون الأحسن ففي مجال الفن مثلا، الصورة تصدم وهذه الصدمة توقظ شعور كل واحد وتمجده... إن التواصل عبر الصورة وبها، يتيح لنا الاقتراب من وحدتها الأصلية واعتبارها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنية كما أنها ضرورة اجتماعية تتيح الارتباط بالأخر والاندماج داخل المجتمع والتاريخ، لأنها ستصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن، عندما أقرا مشهدا، أضع كلماتي على أفكار شخصيات الكاميرا وعلى أفكار المبدع، أعطي صوتا الى تلك الأفكار، رغم أن كل ما استرشدت به هي وجهات النظر المؤطرة من قبل الكاميرا وجهات نظر حيث المبدع غائب وحيث اشخاص الكاميرا حاضرة فقط، كما لو كانت من الخارج تطالب تأكيداتي بالتحقق–وتطالب بأن الفيلم قادر على إنجاز شيء ما يعتبره الشكي مستحيلا،[2]

إذن من هنا بالإمكان ان تكون الصورة في السينما اكثار عامل دلالي لتعبير عما مراد إيصاله من قبل العاملين على الفيلم من توصيل أشياء مبطنة الى جمهور قد تكون غائبة عنه هذه الأفكار أو قد تكون غير قادرة على البوح بها بصورة علنية، هنا تأتي الصورة على تعبير بشكل أفضل في ديمومة التواصل وإيصال الفكر المعين.[3]

خطيرة هي السينما وكلما تعمق الانسان في فهمها ودراستها، حتى إذا كان هاويا استطلاع أن يتذوق الجيد من الأفلام، وازداد فهمه لها وادراكه لفنون التصدير والإخراج والمونتاج وغيرها.[4]

لقد تطورت البرامج المعلوماتية وواكبت المخيل البشري إلى أبعد حد، لأن في الوقت الحاضر تدخل التكنولوجيا في تبسيط توصيل الحلقات التعبيرية والدلالية والسيميولوجية، لتكن هذه الصورة هي المنبر الناطق من غير كلام ومعبر عن حالات معينة بمجرد النظر إليها أو مشاهدتها في لقطات متتابعة في السينما والتي تعتبر هي مهد التعبير الدلالي فالإطار الفني الذي يتوفر على تكوين تقني وفني رفيع، يضيف الكثير إلى المادة البصرية،[5] إن مقومات الصورة الناجحة الآن هي التي تتوفر على بنية تحتية قوية على

[1] دافيدا. كوك، تاريخ السينما الروائية، ترجمة: أحمد يوسف، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1999، ص17.

[2] وليم روثمان، عين الكاميرا مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجماليتها– ترجمة وتقديم، محسن ويني، المركز القومي للترجمة، ط1، سنة 2010، ص18.

[3] عارف معروف الداوودي، مرجع سابقا، ص13.

[4] مرجع سابق، ألبرت فولتون: السينما آلة وفن، ص7.

[5] رايموند–سبوستزود، الفيلم واصوله الفنية، ترجمة: محمد علي ناصف، مراجعة منيرة ناصف، الهيئة البصرية العامة للكتاب، 1966، ص22.

مستوى العتاد والرأسمال... إضافة إلى أصالة وعمق الرؤية الفنية، فكما لا يخفى علينا الصور المستوردة تكون محملة بالأفكار المبطنة والرؤى الأيديولوجية والسيميولوجية أيضا لأن لكل منطقة أو رقعة جغرافية دلالاتها وقوة تعبيرها التي تعبر عنها الصورة المنتجة في تلك الرقعة لذلك فأهمية نشر الوعي البصري عملية ضرورية جدا إذا ما عملنا بأن المجتمعات تخترقها الصور القادمة عبر الأقمار الاصطناعية في عقر دارها، وإنه يمثل مجتمعا جديدا معقدا متشابك العلاقات وفي نفس الوقت سلعة منزلية ضرورية.[1]

الصورة أبلغ من الكلام وأسرع في الوصول إلى المتلقي وأكثر تأثيرا فيه، إن المتفرج يبدو كما لو أنه **آلة أورغن** عملاقة تقوم أنت وأنا بالعزف عليها، اننا نعزف في لحظة تلك النغمة لنحصل على رد فعل آخر.[2]

هذا الموضوع مثير للجدل، خاصة وانني كدارس من الذين يركزون على قراءة الصورة في إطارها التاريخي والموضوعي الذي خلقت فيه.

والتي تعتبر كصفة على التعبير المبطن عما هو ملتقط[3]... فسبب الثورة التكنولوجية المدهشة رأى الرأسماليون أنفسهم في وضع جديد فبإمكان الفنان مثلا أن يتصور كاميرا في منتهى خفة الوزن ومنتهى الصغر بحيث يقترب وزنها وحجمها من النظارة اللاصقة لاسيما أن نقل الآلات السينمائية كان يعيق المبدع عن القيام بأشياء كثيرة.[4]

إن دراسة الصورة السينمائية تتيح الاطلاع على مدى غنى وتعدد دلالات خطابها، حيث نستطيع كشف دلالاته المتعددة ومحاذاة قوته عوض أن يصبح مسيطرا علينا... إننا نوجد في عالم طافح بالصور السينمائية والتلفزيونية والاستثمارية حيث يصعب على المتلقي اتخاذ موقف تراجعيا أمام تلك الصور التي تحاول الانغراس في دائرة تفكيرنا والايقاع بنا... في الحقيقة لا يمكن في هذا المقام سرد كافة التفاصيل التي من شأنها تمكين القارئ من تحليل وقراءة الخطاب الفيلمي[5]، ويركز الدارس على أن المفتاح الأول هو المعرفة التقنية بعالم الصورة، خاصة وأنه يستعصي فهمها وتحليلها على مستويات عدة دون الالمام بالجانب التقني وما يكتسيه الرمز بصفة عامة داخل مجال الصورة، كالرمز الفوتوغرافي مثلا، ثم دلالة الألوان ورمزيتها وأهمية الحركات في تشكيل الخطاب الفيلمي دون أن نغفل الخطاب اللغوي والسرد الفيلمي...

---

[1] محمد حيدر مشيخ، صناعة التلفزيون في القرن العشرين، الهيئة البصرية العامة للكتاب، سنة 1994، ص44.

[2] مرجع سابق، دافيدا. كوك، تاريخ السينما الروائية، ص440.

[3] مرجع سابق، عارف معروف الداوودي، ص38.

[4] مربرت شيلر، الاتصال والسينمة الثقافية، ترجمة، دوجيه حمدان، الهيئة المصرية، لبنان، سنة 1993، ص86-93.

[5] طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة سنة 20015، ص24.

إضافة إلى معرفة مسار بعض صناع الصورة السينمائية وذلك من خلال رؤيته للأشياء والوجود ومدى أهميتها في إعطاء نظرة أو مقاربة سوسيولوجية شاملة أو تقريبية لمجتمع ما، حيث تصبح الوثيقة المصورة مصدرا من مصادر التحليل السوسيولوجي فغالبا ما تسبق شهرة المخرج أو النجوم الذين يتقمصون الأدوار الرئيسية في الفيلم سمعة المنتوج وهذا هتشكوك باستخدام كل من الكاميرا والمونتاج لكي يخدع التفرج عندما يقوده بشكل سينمائي إلى العديد من الطرق الفرعية المسدودة وملئ الشاشة بمناظر بصرية تصرف نظره عن الموضوع الأصلي.[1]

خلاصة القول أن الفيلم هو وثيقة مفتوحة على عدة تأويلات وقراءات ممكنة، كل حسب مستوى معارفه، وإن كانت المعرفة التقنية أساسية لأن الصورة يتداخل في تشكيلها: الأدبي «القصة، الحوار» المرئي «الضوء، اللون..» الفيلمي «المونتاج، المؤثرات البصرية» المسموع «ضجيج، موسيقى» السمعي البصري «المزاوجة المنطقية بين الصور والأصوات» الدلالة الصورية في السينما أمر يتعلق بتعبير قياسي مشابه مادامت السينما تعد نظاما ينقل للمشاهد رسالة.

في بحثه عن «دلالة السينما» استنتج ميتز أن النظام السينمائي يفتقر إلى شيء يمكن مقارنته مع مستوى وظائف الأصوات في لغة، وليس للسينما نظام الفونيم «وحدة صوتية» ولا كلمات، فالصورة تعد «كلمة» والمقطع أو المشهد «جملة» وتكون الصور جملا عديدة أو المشهد «جملة» وتكون الصور جملا عديدة أو مقطعا معقدا «للخطاب»، ندرك لغة السينما من خلال سينمائية «التضمين» أي اقتران معان بلفظ ما، والسينمائية التعينية تتأطر في إطار الفريم تركيب الصورة، هكذا إذن بدأت السيميائية في إرساء قواعد منطقية في تنسيق وحداتها.[2]

المطلب الثالث: العناصر الشكلية المكونة للفيلم السينمائي ودلالاتها

1. اللقطة كدلالة على التعبير والتفسير

يتحد شكل اللقطة بالزاوية والحجم والحركة وهذه الأخيرة بقدر علاقاتها بشكل تأسس على ركنين أساسيين هما:

المضمون المادي للقطة، وحركة الكاميرا، هذا فضلا عن وجود عناصر عديدة مشتركة تسهم في بناء صياغة اللقطة وتحديد المعاني والمضامين التي تفصح عنها، الأمر الذي يضفي على أدائها كصورة

[1] مرجع سابق، دافيدا كوك، ص441.

[2] جوزيف م بوجز، فن الترجمة.

خاصية تعبيرية ترتقي بها إلى مقام اللغة وتؤهلها للتخاطب والاتصال، وتظهر هذه العناصر ميلا شديدا للارتباط داخليا بعلاقات جدلية قادرة على إطلاق تشكيلات بصرية مختلفة تفصح عن معان ومضامين مختلفة تبعا لانتظامها ونسقها، ولعل الكادر وما يحتويه من أشياء أفكار مرتبطة بالموقف والمكان والزمان، له دخل كبير في توجيه حواس المشاهد التي هي أهم المرتكزات الفكرية، فالكادر له القدرة الفائقة على ارشاد وتوجيه نظر المشاهد إلى بؤرة الانتباه، فعن طريق الكادر وما يحتويه من مكونات المشهد، يعيد الكاتب تشكيل الحقيقة والواقع.[1]

والمضامين هنا هي مجموعة العناصر المجتمعة في اللقطة أو في اللقطات باتجاه تشكيل بنية المشهد المكونة لبنيتها وشكلها والمتأصرة مع بعضها بحيث يبدو كل ما في داخلها مرتبطا عضويا ببقية الأجزاء ولا قيمة لها إلا في إطار العلاقات القائمة، بمعنى أن اللقطة باعتبارها هي بينة كلية، فهي «ظاهرة غير منعزلة بل مجرد حلقة ضمن سلسلة الظواهر»،[2] وكذلك شأن الصورة وكل عنصر فيها حيث لا يشل إلا ذاته ولا يعطي مضمونا كليا إلا بتوحده مع بقية العناصر لتشكيل حلقة لمنظومة جامعة من الوحدات «إشارات ورموز» والتي يمكن أن تفهم في إطار مضامين محددة حسب «مبدأ الارتباط».[3]

وإذا كان الحجم يتحدد حسب المضمون المادي للقطة وإن لا ضرورة لتحديده إلا على أساس الموضوع وظاهرة المعنى القائم على نظام تنسيق الوحدات لأن الحجم والمعنى يقومان على علاقة احتياطية بل على جدلية عمادها علاقة موجبة لأن الحركة لا تظهر إلا في إطار اللقطات المحققة «ويتم التفكير بها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع»،[4] وعند النظر إلى السينما من زاوية أخرى فهي عالم من الصور المتتالية المحملة بالدلالات، فإذا لم يكن الفيلم قادرا على تجريد الأشياء فهو على الأقل قادر على أن يعطي بواسطتها إشارة دالة، فانقباض النفس والقلق أو أي شيء آخر يراود الإنسان سواءا كان مأسويا أو لم يكن، يمكن أن يتولد من المناخ العام للمنظر أو يوحي به عن طريق تصوير المظهر المخالف المألوف لبعض الأشكال والذي يضفي معنى معنيا على الديكور وإضاءته أو حتى في حجم لقطاته وزوايا تصويره، بحيث يمكن للصورة ذاتها أن تحتوي عددا من الدلالات الإضافية وأحيانا اللامتوقعة.

إذا كانت اللغة اللسانية تعتمد على الدال الملفوظ أو المكتوب والذي يؤدي إلى توليد المدلول، إلا أن الاتفاق الجمعي على الربط بين الاثنين هو الذي أدى إلى وجود اللغة كمنظومة اتصال اجتماعية

[1] نسمة أحمد البطريق، نصوص السينما والتليفزيون والمنهج الاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1999، ص132.

[2] ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة، عدنان مدانات، بيروت، دار الغرابي، سنة 1981، ص60.

[3] لويادي جانتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي بغداد، دار الرشيد، 1981، ص584.

[4] لويادي جانتي، المصدر نفسه، ص133.

وبالتالي فإن الأمر يختلف في السينما عنه في لغة اللسان، فكما يقول ميتز إن الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة، أي أن الدال السينمائي هو في ذات الوقت المدلول السينمائي وبذلك تختلف السينما عن اللغة اللسانية التي عرفها أغلب اللغويين بأنها نظام من العلامات يخدم الاتصال بين الناس فيما يتعلق بالاتصال الشفاهي، أما السينما فهي اتصال باتجاه واحد مثل بقية الفنون، وبكلام أدق هي أداة تعبيرا أكثر منها وسيلة اتصال، فالصورة تعبيرا واضح مدرك وسهل من حيث سرعة الاستيعاب الإنساني له، في مقابل العلامات الكتابية التي تعتمد على الصورة الذهنية المتولدة في ذهن المتلقي من الدال الذي يختلف عن المدلول، ولا يرتبط به إلا نتيجة الأعراف المتفق عليها، والذي يفترض منذ البداية قدرة المتلقي على قراءتها، أما بالنسبة للتعبير عن دلالات الزمن وتأثيراتها المتعددة فإن السينما استطاعت استيعاب اللقطة كأصغر وحدتها الفاعلة تعبيرا بل وأهمها، وهذا الاستيعاب استدعى تكشف قدرات المونتاج كضرورة حتمية لابد لها من الوجود لتفعيل دور اللقطة في السياق الفيلمي كوحدة دلالية، فمع ظهور اللقطة والمونتاج كعنصرين أساسيين من عناصر التعبير الفيلمي ولدت علاقة الفيلم بالزمان والمكان حيث أن كل ما هو مصور في الشكل الفني من مواد وظواهر وشخصيات والمظهر الخارجي المتنوع لمشاعر الناس وأحاسيسهم وإرادتهم إنما يحي في المكان والزمان الفني.

2. التكوين كدلالة معينة ضمن إطار اللقطة

يتعلق التكوين بترتيب وتنظيم العناصر المرئية داخل الكادر والذي بالتالي هو حلقة الوصل بين المشاهد والقائمين على توصيل الفكرة الأساسية، ويعمل التكوين الجيد على مستويين أولا: يسمح بأن يتفاعل الموضوع الذي يتم تصويره، مع البيئة المحيطة به في إطار السرد القصصي والذي يعتبر بالأساس القيمة التوصيلية في تركيز الواقع، ثانيا: يستطيع توصيل رسالة بصورة مستقلة دون الحاجة إلى ادراك أو شرح معنوي كما هو موجود في حالة الكتابة عن الفعل في القصة، وذلك من طريقة وضع الموضوع الذي يتم تصويره داخل الكادر وبيان كل الحركات بصور واضحة مثلما ذكرنا دون الحاجة إلى حالة وصفية وهذا المستوى الأخير يعمل من خلال إمكانياته المرئية البحتة والتي تكون الصورة دلالة كافية إلى التوصيل المباشر ما بين المتفرج والقصة والحدث الغامض، مؤثرا بطريقة غير ملحوظة في المتفرج، ومن خلال هذا المستوى تظهر القدرة الفنية الحقيقية، التي تتطاول أمور عدة منها التوضيح الكلي، وليس من الضروري أن يكون ذلك ممكنا في كل لقطة، وقد يعبر ذلك المستوى عن فكرة مستقلة بالأساس، ولكن يجب طرحها من خلال سياق القصة المصورة لتكملة الدلالات التي هي مفتاح حل اللغز إن كان موجودا ضمن سياق السرد القصصي، وله مكانة مهمة ويمكن تضمينه دلالات تساعد في استخدامها كحل إخراجي لكونه ترتيب

الموجودات داخل إطار الشاشة وجعلها وحدة مترابطة ضمن سياق ذي أبعاد جمالية وفكرية أو فلسفية أو الكل مجتمعة، وهذه الموجودات تقدم صورة مشحونة بالمعاني تخلت استجابة لدى المتفرج ومن أهم ما يحققه التكوين هو توجيه مشاعر المتلقي والتأثير في رأيه وحكمه أن التكوين بعناصره ووسائله يمكنه أن يشكل عوامل مساعدة لتحقيق حلول إخراجية تنبض بالمعاني والدلالات التي يؤدي بالنتيجة إلى المساعدة على تحقيق وحدة الموضوع ولعل أهم ما يميز السينما والتلفزيون عن سواهما من الفنون أنهما يعولان على التكوين لأنه يمتلك في تلكم الوسيلتين خصوصية لا تتوفر في بقية الفنون حتى في أكثر الفنون تجاورا لها ألا وهو المسرح، ذلك لأن التكوين في السينما والتلفزيون هو تكوين ديناميكي يتغير تبعا لتغير اللقطة، وهنا تكمن خصوصية التكوين فيهما، وخطورتهما فالتكوين الثابت قد يتحول إلى فوضى بصرية في حالة الحركة وهذا يتطلب إذن تحديد الحركة أو ترتيبها فالتكوين الثابت قد يتحول إلى فوضى بصرية في حالة الحركة وهذا يتطلب تعيين ترتيب المناظر وتحديد الحركة داخلها وإعداد الإضاءة المناسبة والتصوير والتوليف، وقد يعتبر هذا الأمر من التحديات التي تواجه المخرج التلفزيوني لكنه بذات الوقت يمنحه أفقا واسعة من التعبير والدلالات على اعتبار أن التكوين أو الميزانسن المسرحي يمتاز بالثبوت بينما في السينما والتلفزيون فإنه متحرك، ولا تقل عناصر التكوين أهمية في إمكانية اسهامها، إذا ما استخدمها المخرج بشكل واعٍ وممتلأ المعاني، في الحلول الإخراجية فالخطوط تقوم بدور فاعل في الربط بين الموضوع والمحتوى الذي تريد الوصول إليه في الصورة ولهذا فإن نجاح أي صورة يرتبط ارتباطا وثيقا باستخدام الخطوط الأساسية التي تكون معبرة عن المحتوى وطبيعة الموضوع، وترجع أهمية الخطوط إلى ما تحمله من دلالات ترتبط بمرجعية المتلقي والتي يمكن استثمارها لحل إخراجي معين، والخطوط تقع في نوعين:[1]

- الخطوط الوهمية.
- الخطوط الواقعية.

3. اللون كدلالات في السينما

اللون يعتبر من عناصر التعبير المهمة في الصورة السينمائية، وهو في نفس الوقت يمتلك سلطة التأثير على شعور الناظر، كما أن له القدرة على وصف الأشياء أو تجسيد ظاهرة طبيعية الحافز إلى استخدام اللون في الفيلم قوي بنفس درجة للصوت فالفيلم الناطق يصيحُ طلباً للون مثلما كان الفيلم الصامت

[1] عارف معروف الداوودي، مرجع سابق، ص15.

يصيحُ طلبا للصوت[1]، الألوان تبدو وكأنها وسائل تعويضية أو ترفيهية، تلعب دورا هاما في تضميد الجراح البشرية وتخفيف آلامها، ففي العصور الوسطى كان عشاق الألوان يعتبرون الخداع اللوني برهانا على قدسية الخلق وإبداع الخالق، بينما كان الكارهون للألوان ينظرون إليها على أنها نتاج لتلاعب الشيطان،[2] اللون هو أحد العناصر المرئية التي يستخدمها الفنان في تكوين مجموعة من العلاقات تحمل مضامين تعبر عن أفكاره، الألوان بصفتها خبرة مرئية تظل ثابتة في عقولنا عن أي خبرات اكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى ولذلك فإن اللون له خاصية التأثير النفسي المباشر وله دلالاته عند الانسان، فمثلا اللون الأزرق يشير إلى السماء بمعنى أنه مقدس ومثله الأخضر يشير إلى الطبيعة، أو الألوان التي تم الإنفاق عليها دون اتفاق مثل الأحمر وهو رمز الثورة والدم والحب، والأصفر لون الغيرة، والأبيض لون الطهارة والعفة وهكذا دواليك باقي الألوان ومن خلال هذه الألوان يمكن التمييز بين الشخصيات على أن ترتبط الألوان بعلاقات سببية، فإن الدلالة النفسية للألوان ناشئة عن تناغمات سببية وليست مكنونة في الألوان بذاتها ونسبة الأحمر إلى الغضب والأزرق إلى الحنان والأصفر إلى الخيانة أت من رمزية بدائية إن لم تكن طفيلية وكما أن رنة العلامة الموسيقية لا معنى لها إلا بتناسب الأصوات الموسيقية بين بعضها البعض، اللون كعنصر منصهر في الإضاءة يمتلك مدلولات نفسية واجتماعية بحد ذاته فلبس الأسود يدل على الحزن والمصيبة ومثله الأبيض يدل على الفرح فعلى اللون بكل الأحوال أن يكون له علاقة مع مضمون، شأنه شأن كل العناصر الدالة في الفيلم، يجب أن لا يكون له استقلاله الذاتي غير المعلل ماديا بالنسبة للمشاهد في الوقت نفسه تعمل على إيصال الفكرة من خلال ملامسة الواقع، واللون هو عنصر من تلك العناصر التي تم تطويرها من خلال تلك الآلات والمرشحات والعاكسات وغيرها من الأدوات التي تساعده على إبراز علاقته بالعناصر الأخرى وبالنسبة للشق الأول يقول «ايزنشتاين» عندما تناول مشكلة اللون في الفيلم نفكر قبل كل شيء في المعنى المرتبط باللون المستخدم، لأن للون معنيين الأول يرتبط بنا سيكولوجيا يؤدي إلى الارتياح أو العكس والثاني هو المعنى الذي ينطوي عليه عندما يتلبس الشيء ويؤدي إلى انفعال جمالي نتيجة توظيفه التوظيف الصحيح في العمل الدرامي.[3]

[1] سيرجي ايزنستاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة أنور المشري، مراجعة كامل يوسف، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963، ص193.

[2] هيرمان بلاي، ألوان شيطانية ومقدسة.... اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها، ترجمة: د صديق محمد جوهر، مشروع الكلمة التابع لهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، سنة 2012.

[3] هيرمان بلاي، مرجع سابق، ص194.

4. استخدام الإضاءة كدلالات رمزية وتعبيرية

استخدم المخرجون الإضاءة بشكل عام واللون بشكل خاص كمكون تعبيري بحد ذاته، حيث استخدم «جريفيث» الإنارة استخداما عضويا كجزء من الفيلم للتعبير عن الحالة النفسية وللدلالة على مرور الوقت وكان دخول الإنارة تدريجيا لتمزق ظلام حجرة البطل عندما تبدأ الشمس بالعودة تنعكس على الجدران، أما المخرج الإيطالي «مايكل انجلو انطونيوني» فهو أشهر من اعتمد على اللون إذ يقول إن الألوان أضحت بالنسبة لي ذات أهمية كالممثلين أنفسهم، وأصبحت مقتنعا تماما أن كل تأثير درامي يمكن إحداثه عن طريق استخدام اللون، فقد أصبح بوسعي أن أضع ممثلا في موقف معين، ليعرف المشاهد ماذا يدور في نفس هذا الممثل وعقله دون أن ينطق بكلمة حوار واحدة.[1]

وهذا يدل ليس فقط على إمكانية المخرج العالية في توظيف تلك العناصر، وإنما قدرة تلك العناصر وما تحمله من قدرة تعبيرية كبيرة توبيح للمخرج التصرف بها فلاستخدام اللون بصورة خاصة أهمية تعادل أهمية الممثل أو أي عنصر من عناصر الإنتاج السينمائي في السنين المعاصرة بصفته وسيلة تطوير التعبير لهذا استأثر باهتمام المخرجين المبدعين ولذلك صار المخرج بحاجة إلى مدير تصوير له حسب الرسام وثقافة المبدع، لأنه بتوزيع الضوء يخلق لوحة مرسومة باللون من خلال الضوء ليحقق هارموني مرئيا متحركا.[2]

إضافة إلى ما يخلقه اللون من تأثير سيكولوجي على المشاهد بقيمته التعبيرية فقد غدَا اللون لغة للتعبير في حد ذاته ويمكن القول إن اللون في الأعمال الدرامية يعمل على كشف لون الطبيعة والأشياء كما تراه العين وكما تكشف حقيقتها الإضاءة الصناعية وإضاءة الشمس لذلك نرى تلك الأعمال تعج بالألوان والتي تضفي جمالية ودرامية على العمل مثلما تضفي عليها نوعا من الحلم لأن الحقيقة أي عمل فني لا تكمن فيما يراه الناس من وقائع، وإنما هي تكمن بالأحرى في الطريقة التي يروي لنا بها تلك الوقائع، فإن اللون هو وظيفة الإضاءة يعمل على إعطاء قيم تعبيرية للمشهد من خلال علاقاته اللونية بمفردات المكان والممثل وكل ما تقع عليه الإضاءة حيث تساعد الاستخدامات المتاحة للضوء واللون أيضا في جذب العين إلى الشيء الأهم فالمساحات المتباينة جدا للنور والظلمة تخلق مراكز طبيعية للاهتمام البؤري وفي العموم هناك أساليب مستخدمة في الإضاءة وهي تخلق من مخرج ومدير تصوير إلى مخرج ومدير تصوير آخر،

[1] روي ارمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1996، ص72.

[2] عارف معروف الداوودي، سيميولوجيا دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما والأفلام الكردية، دراسة مقدمة لكلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر، ص17.

كما وترتبط بنوع وجو الفيلم نظرا إلى أن العمل الفني ليس نتاجا آليا، فلا سبيل إلى تقييده بقاعدة لذلك فهناك عدة أساليب يتم فيها كشف دور الإضاءة ودورها حتى أصبحت ميزة لهذا الفيلم عن غيره.[1]

المطلب الرابع: العناصر الضمنية المكونة للفيلم السينمائي ودلالاتها

1. المضمون كدلالات في الأفلام وتأثيره على المشاهد

تعمل المضامين في أغلب الأحيان على تحديد صيغ دقيقة للتصاميم الحركية، لما لها من دلالات وقوى تأثير قادرة على أن تسهم في ترسيخ المعاني وبعث حيوية ديناميكية في مجمل اللقطة، وكما هو شأن المضامين كذلك شأت الزاوية والحجم فيما يختص بعلاقتيهما بالمضامين أو بالحركة على حد سواء، إذ يؤثران كثيرا على طبيعة الحركة، ويحتاج العاملون في هذا المجال إلى فهم وإدراك طبيعة هذه العلاقة المحكومة باشتراطات عديدة، إذ يمكن لإجراء معين باستخدام لقطة ما أن يعطي نتائج بالغة التأثير من حيث الشدة والقوة الحركية، حيث يمكن لقطة الكبيرة على سبيل المثال أن تعبر عن حركة ذات طاقة ديناميكية بالغة التأثير تعادل في قوتها أقوى وأشد الامتدادات سرعة في اللقطات البعيدة.[2]

ففي الأفلام ذات الموضوعات التاريخية والملحمية المصورة في فضاءات واسعة أغلبها بلقطات عامة رغم الحركة الواسعة التي تنطوي تحتها، ومن هنا الحركة بطيئة وساكنة ولذلك يميل الكثير من المخرجين إلى استخدام وسائل مختلفة لتدعيم الحدث، وفي أفلام مثل الرسالة عمر المختار شرقي عدن قلعة ساغان حيث الفضاءات واسعة وممتدة تظهر هذه الأعمال ميلا واضحا في استخدامها اللقطات بعيدة بغية الحصول على التأثيرات المناسبة تماشيا مع طبيعة السعة التي يقررها المضمون والجغرافية المكانية، ولذلك فهي أفلام يمكن أن تبعث فينا شيء ولو بسيطا من الإحساس بالرتابة والملل في أجزاء منها رغم جودتها ومهارة صنعتها، ولذلك بسبب حركة المضمون المادية للقطة حيث يتناسب عكسيا مع كمية الفراغ ضمن الإطار وعليه فإن المضامين ستجد أمامها فضاءات أرحب للحركة التي سيظهر عليها البطيء، والتردد وضعف الاندفاع بفعل الامتداد والسعة التي تظهر المسافات البعيدة في كل الاتجاهات مما يعمق حالة الضعف والافتقار إلى العلاقات الحميمية بين الشخوص والبيئة المحيطة، وعلى العكس من ذلك فإن الحركة تبدو مهيمنة ومتوترة كلما كانت اللقطة قريبة وكلما ظهرت حركات الشخصيات سريعة ومندفعة، وتأسيسا على ذلك يقوم عدد غير قليل من المخرجين «باستخدام هذه الماديات للمشاهد الساكنة نسبيا»،[3]

---

[1] عارف معروف الداوودي، مرجع سابق، ص18.

[2] لويادي جانتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، سنة 1981، ص76.

[3] لويادي جانتي، فهم السينما، ترجمة مصطفى جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، سنة 1981، ص147.

والتي تستطيع أن تضفي عليها شيء من الحركة والديناميكية بفعل ما نحصل عليه من عمق ودقة حين نصور حركة لوجه معبر في لقطة كبيرة، ومن هنا تأتي أهميتها أيضا كونها أفضل حجم للامساك بالعمق والتفاصيل، وإن كانت اللقطة العامة تبدي اهتماما كبيرا في الأحداث ذات الحركة الانتشارية فإننا نجد في الحجم الأخر كمية كبيرة من التركيز على تعميق معاني ومدلولات الحركة والأحداث، وعليه فإن الاعتقاد السائد بأن مرجعيات الحركة في مقطع الصورة إنما مرده فقط إلى فيزيائية الفعل هو اعتقاد نقيصة الفهم الواعي لمدركات طبيعة «الفن السابع» لأن الحركة في الفيلم أكثر دقة من ذلك إذ هي تعتمد بالضرورة على نوع اللقطات المستخدمة،[1] وعليه فإن للحجم دورا بالغ الأهمية في تحديد الحركة ودلالاتها كذلك شأن العمق في الصورة، فإن اللقطة التي يظهر فيها الشيء أو الشخص بعيدا في العمق تمنح الكرة معنى ينطوي على الإحساس بالخيبة والعبث واللاجدوى بفعل الحركة البطيئة المملة المتثاقلة إضافة إلى ذلك فإن هذا النوع من اللقطات بمدد طويلة، ولتجنب هكذا إشكالية عادة ما يقوم المخرجون باستخدام هذا النمط في الحركة بتصويره من عدة مواقع من أجل تكثيف زمن ومكان الحركة من البدء حتى النهاية تجنبا لما قد يحدث لو صورت الحركة بلقطة طويلة واحدة..،[2] ولهذا تتجنب «أفلام الأكشن» مثل هذا الانسجام وتتفرد بتصوير الحركة المنطلقة من أحد جوانب الكادر إلى الجانب الأخر منه لأنها ستكون حركة موجزة «وتؤكد السرعة والحزم والإثارة»،[3] وتأسيسا على ذلك فإن استخدام هذه الطريقة أو تلك في تصوير الحركة هو الذي يقرر مضمونها السايكولوجي، فقد تبدو عاجزة ومحبطة وهي قادمة من بعيد بلقطة طويلة باتجاه آلة التصوير، بينما قد تبدو مصممة وواثقة من نفسها ومقتدرة حين تصور الحركة من الجانب، لأنها تميل في هذه الحالة التي تعميق السرعة والكفاءة، إن حركة الشخوص باتجاهنا لو بعيدا عنا "لأننا نقرن أنفسنا بعدسة آلة التصوير" ينطوي على معان كثيرة لأنه يرتبط بالمسافة الحميمية الفاصلة بيننا والشخصية، بمعنى آخر أنه يغزو فراغنا أو مساحتنا الشخصية فإذا كانت الشخصية شريرة فإن الحركة تبعث القلق فينا لشعورنا بالعدوانية تجاهها وكذا تهديدها.

وإن ابتعادها عنا أي عن آلة التصوير يزيد من شعورنا بالأمان لأن عدوا نيتها في هذه الحالة تتحرك خارج مساحتنا أو حيزنا الشخصي، وعلى العكس أيضا يمكن للحركة أن تمنحنا إحساسا جميلا بالود والانجذاب، فلو كانت الشخصية طيبة وتحركت باتجاه آلة التصوير فإن الحركة ستحيل إلى قوة جذب وكذا

[1] نفس المرجع، ص144.

[2] عارف معروف الداوودي، سيميولوجيا دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما والأفلام الكردية، دراسة مقدمة لكلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر، ص20.

[3] مرجع سابق، لويادي جانب، ص141.

استقطاب موحية بالثقة، حينئذ ستخترق فراغنا بود وفي أفلام الاثارة الحسية قد تصل إلى حد ...، ان الكثير من المعاني ترتبط بشكل الحركة فلو كانت الأخيرة «حركة راسية إلى الأعلى فستوحي بالتحرر من الوزن»،[1] كما ستدل على الانطلاق والتحرر والتسامي، وإذا كانت الحركات الهابطة حيث توحي بالانسحاق والانهيار تحت الضغط والضعف، وإن اندفاع الشخصيات المتحركة باتجاه أسفل الكادر، إنما يدل على الضعف والانصياع والخطر وازدياد التوتر والقلق، ففي فيلم معبد الملاك لستيفن سبيليرغ يدخل الدكتور جونز في كهف، فيغلق باب الكهف ويبدأ سطحه بالامتلاء بالحراب بالنزول تدريجيا، ومما يدفعنا للإحساس بتفاقم الخطر وعدم جدوى المقاومة أمام السقف الأخذ بالنزول لسحق دكتور جونز هاريسون فورد كما أن حركة الواثبة من خارج إطار الكادر إلى وسط تكوين الصورة بإمكانها أن تثور إحساسا مضاعفا بالصدمة، نتيجة المفاجأة الصاعقة أما الحركات المتجهة من مركز الصورة إلى الخارج فهي حركة انتشارية تقترن دلالتها عادة بالابتهاج والنشوة والانتصار ولذلك فهي حركات توسيعية باحثة عن ماديات وامتدادات أبعد من مركز الصورة.

2. المكان كدلالات رمزية في الصورة السينمائية

للمكان دور بارز في السينما لماله من أهمية في الكشف عن الزمان والبيئة للموقع الذي تدور فيه الأحداث فلقد ظهر المكان في السينما بعدة أزمنة منها الماضي والحاضر والمستقبل ولقد تمكنت السينما في خلق مكان جديد ليس له صلة بهذه الأمكنة وهو المكان الافتراضي الذي يلعب الخيال الدور المهم في نسجه كما في أفلام الخيال العلمي والأفلام الغرائيبية وللمكان وظيفتين:

- **الأولى:** الوظيفة التفسيرية للمكان حيث يجري تجسيد مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات لكشف عن الحياة الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية.
- **الثانية:** الوظيفة التعبيرية للمكان بالاعتماد على وقع الأشياء والاحساس بها وما تثيره من إحساس لدى المتلقي وذلك من خلال الإيحاء والرمز والدلالة والتي يتم في ضوءها بناء المكان من خلال تحديد خصائصه وميزاته وإيجاد الحلول الجمالية في ضوء ذلك المكان في الصورة هو الحيز الذي تجرى فيه الأحداث عبر الصور المتحركة ويشكل المكان عنصرا مهما من عناصر اللغة السيميائية، كما أن الزمان والمكان يلعبان دورا مهما في الفيلم السينمائي، والمكان ذو أبعاد مادية واجتماعية ونفسية، أما الزمان فهو ذو بعدين هما الليّل والنهار، لذلك فإن المكان الذي لا يمد أي صلة بالزمن هو مكان افتراضي إلا المكان التجريبي الذي يعطي انزياحا من ذاته للتوضيح الفيلم التجريبي وإمكانية انزياح

[1] جوزيف ماشيلي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1983، ص64.

مكانه الطبيعي إلى مكان ثانوي من نفس الجنس ولكنه ينزاح إلى مكان أخر افتراضي تصوري في خيال المتلقي، لذلك يحمل رمز قد يتكرر بالمكان التجريبي إلى عدة معاني وإيضاحات حيث يوظف المكان في السينما إلى عدة مستويات منها الدرامي والإيديولوجي والتشكيلي فعله المستوى الدرامي يقوم المخرج بالبحث عن المكان الذي يمكن أن يشارك في خلق التأثيرات الدرامية، من تشويق ومفارقة ومفاجئة وانقلاب درامي وتسويه إما على المستوى الأيديولوجي فإن المكان يتحول إلى رسائل شفوية بين الإشارات والعلامات الدالة على المعنى الكامن داخلها، من ناحية الفكرية والمستوى الأخر هو المستوى التشكيلي وتغير الفنون التصويرية والمعمارية أساسا لأشكال فنية مكانية حيث وجود الكتلة والألوان وكذا الفراغات، بما أن الانزياح يخرق قانون الشيء فإنه يخرق قانون المكان وبما أنه يقدم وظيفة تفسيريه وتعبيريه للمكان، فإن المكان يحمل العديد من العلامات والتي لا تكون قاصرة على المعنى الواحد، إنما على العديد من الدوال في ذات اللحظة لا ترتبط بالمكان الغرائبي الذي يستمد من الخيار إنما التجريبي فهو يستمد من مكان موجود يحال إلى مكان آخر بعد أن يزاح عنه واقعه الحقيقي كما لا يعد افتراضا كما في فيلم "أفاتار" الذي أخرجه «جيمس كاميرون»، ووضع فيه مكان من خياله لواقع افتراضي ليس له وجود على عكس مكان المسرح الذي تدور عليه أحداث الفيلم التجريبي «دوق فيل» الذي خطط على أنه مكان مدينة صغيرة لها.[1]

3. الحوارات والأصوات والمؤثرات الصوتية كدلالات

على الرغم من أن الفيلم في أبسط تعاريفه هو وسط مرئي، إلا أن أهمية الصوت لا يجب أبدا أن يتم إهماله حتى في سنوات القرن الماضي الأولى التي شهدت موجة الأفلام الصامتة التي كانت عبارة عن صور مترافة هي الأخرى كانت مدعومة بموسيقى تصويرية بسيطة عبارة عن مقطوعة بيانو غير متكلفة، أو معزوفة بسيطة أو أوركسترا إلا أن الصورة الناطقة أسست عدة أجواء كانت تموج في تلك الأفلام البسيطة بل ربما وصل الأمر بها إلى أن تقود الجو العام للفيلم قائدة سرده.[2]

إن الحوار ليس مجرد حديث بين مجموعة من الشخصيات، ولمنه واسطة لتوضيح سيماتها، موقعها الاجتماعي، مكانتها الثقافية، بعدها النفسي، علاقاتها فيما بينها فالحوار إذا ليس حديثا عاديا لأن الشروط التي ينبغي توافرها في الحوار تخرجه عن نطاق الحديث العادي فهو ينبغي أن يكون عفويا وعلى توافق مع الشخصية وعلى الموقف الدرامي وأن يستثير حاسة الشوق والاهتمام والتلهف إلى معرفة المزيد، والحوار لا

[1] عارف معروف الداوودي، مرجع سابق، ص22.

[2] عارف معروف الداوودي، مرجع سابق، ص22.

يأتي عاملا منفصلا عن الصورة بل هو عامل قدرة إقناعية مضاف إليها سواء كانت القدرة مادية أو جمالية والحوار في التلفزيون والسينما لابد أن يكون تعبيريا وليس تفسيريا لأن الصورة كفيلة بإظهار الأحداث وتدل عليها وتنقلها صورة تشاهد لا تحتاج إلى تفسير، ويستخدم الحوار في تجسيد فكرة أو هدف، فبحلمة واحدة يمكن أن يعطي الحوار انطباعا وتصورا كاملا عن فكرة الدراما، ومن الاستخدامات التعبيرية الأخرى هي استخدام الحوار غير متزامن أو المعزول لخلق حالة التناقض المضطرب وذلك بالانتقال من مجالات الحوار إلى الصورة المرئية لإبراز حالة التناقض والتألف، والتناقض أو التضاد في مضمون لقطة أو مشهد أخيرة وأولى من مشهد لاحق من شأنه أن يسهم في خلق تنويع بصري فمثلا تكون اللقطة الأولى ساكنة وتعقبها لقطة متحركة في المشهد التالي أو العكس أيضا، وإذا كان الحوار يعتبر من مرجعيات النص ذاته فإن عمل المخرج في تجسيد الحل يتم من خلال قيادة الممثل وتوجيه أداءه نحو المعاني التي يريد المخرج إيصالها.[1]

إن وجود الموسيقى في السينما يثير تساؤلا مثيرا، لقد تنقلت الموسيقى التصويرية بين الضرورة التجارية والإبداع التركيبي، والذي يترك لنا مجالا للتفكير:

ما هو دور الموسيقى في الفيلم؟ اعتمادا على المخرج والمؤلف الموسيقى، فإن الموسيقى التصويرية يختلف دورها بشكل جذري من فيلم لأخر، إذا كان العمل بين المخرج والمؤلف الموسيقى قد بدا منذ أول خطوات العملية الإنتاجية نفسها فإننا نتوقع أن يكون التفاعل كبير بين الصورة والصوت.[2]

4. التمثيل وشخصيات كدلالات في الأفلام السينمائية

يقول المخرج في فيلم إنجمار بيرجمان "بعد البروفة": أعشق الممثلين، أحبهم بوصفهم ظاهرة أشخاص استثنائيين، أحب مهنتهم، أحب شجاعتهم، ولأنني أعشق الممثلين، فإنني أبدا لا أستطيع أن أجرحهم واسيني إليهم.[3]

النص شيء مادي، دلالته لا تقررها شفرة من خارجها، على نحو الي، ولا عضويا كوحدة كاملة رمزية، لكن من خلال استنطاقه لشفرته الخاصة فقط من خلال هكذا استنطاق، هكذا حوار داخلي بين الإشارة والشيفرة، ينتج النص فضاءات داخل المعنى، ينتج معنى من نوع جديد يتولد ضمن النص نفسه.[4]

---

[1] مرجع نفسه، ص23.

[2] عارف معروف الداوودي، مرجع سابق، ص23.

[3] تأملات في التمثيل السينمائي، الهوية والرصد المتبادل، كتابة: ستيج بيوركمان: ترجمة أمين صالح، عين على السينما، الأربعاء 25 يوليو 2012.

[4] بيترو الين، السيسيولوجيا والسينما في لغة الفيلم، الجزء الأخير، ترجمة: أمين صالح الخميس، 26 أغسطس 2010، حياة في السينما.

فصانعو الأفلام قادرون أيضا على خلق نوع خاص من الحقيقة أو الصدق يستطيعون ببراعتهم الفنية ومهارتهم التكتيكية ومؤثراتهم الخاصة –أن يخلقوا عالما خياليا لا يصدق على الشاشة ولكنه يبدو طوال عرض الفيلم قابلا للتصديق تماما[1]، اللغة الكلامية في شقيها الشفهي والمكتوب لديها القدرة على التعبير على الإنسان بل وعن مكونات النفس البشرية بدقة ووضوح إلا أن السينما هي الأخرى لديها نفس القدرة التعبيرية فيما يتعلق بمختلف جوانب حياة الإنسان.

وتجمع الدراما الأدبية بين إمكانيات النص الأدبي المنطوق والمكتوب لأنها معدة كنص مكتوب، والهدف منه الإلقاء التمثيلي بواسطة الممثل المؤدي سواء بصوت عالي أو منخفض مستعينا بوسائل مسموعة ومرئية (موسيقى، مؤثرات صوتية، ديكور، أثاث، إكسسوار...) حتى تحدث تأثير ما لدى المشاهدين والمستمعين سواء بالمسرح أو السينما أو التلفزيون وأيضا في الدراما الإذاعية، وتبدو براعة الممثل في استخدامه لإطار المميزات الفوق لغوية، والفوق صوتية، لتصل الشحنة التعبيرية بتكثيف درامي فني عال القوة والتأثير للأخرين، إن الفنون بما فيها الفيلم دائما «قصدية» فيما تريد إيصاله سواء كان يتعلق بالمشاعر أو بالأفكار إذ أن الفنون دائما تدل على شيء ما ملح يرغب الفنان في أخبار الأخرين عنه.[2]

[1] جوزيف. م بوجزفن الفرجة على الأفلام، ترجمة وداد عبد الله، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص34.

[2] مصطفى يحي، التذوق الفني والسينما، دار الغريب للطباعة، القاهرة، 1991، ص62.

الفصل الثالث

السينما الأمريكية والتمييز العنصري

الفصل الثالث: السينما الأمريكية والتمييز العنصري

المبحث الأول: السينما الأمريكية

المطلب الأول: نشأة وتطور السينما الأمريكية

المطلب الثاني: صناعة الأفلام الأمريكية

المطلب الثالث: أهم الشركات السينمائية الأمريكية

المطلب الرابع: أصناف الأفلام الأمريكية

المبحث الثاني: التمييز العنصري

المطلب الأول: تعريف التمييز العنصري

المطلب الثاني: أسس التمييز العنصري وممارساته

المطلب الثالث: العبودية كتمييز عنصري في أمريكا وتاريخها

المطلب الرابع: التمييز العنصري في قواعد القانون الدولي

المبحث الثالث: التصوير العنصري للزنوج في السينما الأمريكية

المطلب الأول: العنصرية ضد السود في بدايات السينما الأمريكية

المطلب الثاني: السينما الناطقة والتصوير العنصري للزنوج

المطلب الثالث: مشكلة العرق في السينما الأمريكية بعد الحرب العالمية

المطلب الرابع: تصوير السود في ظل حركة الحقوق المدنية خلال الستينات

المطلب الخامس: أفلام استغلال السود في السبعينات

المطلب السادس: اندماج السود في السينما والأفلام الأمريكية

المبحث الأول: السينما الأمريكية

المطلب الأول: نشأة وتطور السينما الأمريكية

لم تكن الولايات المتحدة الأمريكية رائدة في عالم السينما خلال السنوات الأولى من ظهورها، إلا أنها بعد الحرب العالمية الأولى شغلت موقعا هاما في المجال السينمائي، وهذا راجع إلى هوليود التي أصبحت مركز الصناعة لسينما الأمريكية،[1] ويعود اسم هوليود إلى منطقة تقع على بعد 8 أميال شمال غرب لوس انجلس من قبل السيدة «موريس دبليو ويلكوكس» التي أوت هي وزوجها للعيش في مزرعة في تلك المنطقة عام 1886، ثم بدأت جماعة سكانية تنمو وتكبر حول تلك المزرعة، إلا أنه بعد عام 1891 قامت عائلة ويلكوكس بتقسيم أراضيها ودمجها بمنطقة هوليود لتصبح فيما بعد قرية عام 1903، ثم في عام 1910 ثم ضمها إلى لوس انجلس بغية الاستفادة من تمديدات الماء التابعة للمدينة،[2] وفي نفس السنة تم اكتشاف هذه المنطقة من طرف المخرجان "سيسل بي دو ميل" و"أوسكار بي ابفيل" أثناء بحثهما عن مكان ليصورا به فيلمهما رعاة البقر الذي كان سيصور بجبال اريزونا إلا أنها لم تكن ملائمة مع مشاهد الفيلم، مما جعلهما يبحثان عن مكان أخر، أين صادفوا بلدة صغيرة هادئة مليئة بالسهول الفسيحة ومحاطة ببارات البرتقال، فكانت بمثابة موقع مثالي لتصوير مشاهد فيلمهما،[3] وقد ساهم ذلك وبفضل هذان المخرجان في انطلاق شكل جديد من تدفق الناس على موطن جديد طلبا للثروة، حيث استقطبت هوليود بمناخها شركات إنتاج سينمائية عديدة.

أما المنتجين السينمائيين فقد بدءا بمزاولة نشاطهم سنة 1907 في جنوب كاليفورنيا، حيث تم تشييد أول استوديو في هوليود عام 1911 في ناصية شارع "غارو" و"سنسيت" على يد شركة "نيستور" ورغم ضم الأستوديو حوالي 15 شركة صغيرة إلا أن إنتاجات هوليود الكبيرة لم تنطلق إلا مع بداية 1913،[4] "سيسيل دي ميل" وبطولة نجم هوليود "شارلتونهيستون" أين شاهده مئات الملايين في أكثر من 150 دولة، حيث رسخ هذا الفيلم في الوجدان الجمعي الكثير من الصور المغلوطة عن قصة سيدنا موسى عليه السلام وعن الوجود اليهودي في مصر، وكلها اختلافات توارثية هدفها خدمة الروايات الإسرائيلية عن الوجود

---

[1] وسام فاضل، **السينما الأمريكية والهيمنة السياسية والإعلامية والثقافية**، للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص64.

[2] كيفن جاكسون، **السينما الناطقة**، ترجمة: علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2008، ص222.

[3] برغانرونلد، **الفيلم**، ترجمة: موفتمدنلي، الباحثون السوريون، سورية، 2014، ص3.

[4] كيفين جاكسون، **مرجع سابق**، ص222.

اليهودي في الشرق الأوسط القديم لتحقيق أهداف سياسية في زمننا الحاضر كما جاء في مقولة كيت واتيلام «الصراع على الماضي يهدف إلى السيطرة على الحاضر»،[1]

وهذا يؤكد أن وسائل الإعلام الأمريكية تسير جنبا إلى جنب مع السياسة الأمريكية الخارجية، فما لم تستطيع السياسة إيصاله للعالم تقوم وسائل الاعلام بإيصاله والسينما هي أحد هذه الوسائل،[2] التي تقوم بتأديب كل من يخرج عليها فإذا احتجبّ الصين كان في انتظارها كتيبة كاملة من السينمائيين تظهر وحشية الصين وامتلاكها الأسلحة النووية وغياب الحرية، وإذا شك أحدهم في الجيش الأمريكي وروحه المعنوية كان "إنقاذ الجندي راين" فيلما في مواجهته، وإذا ادعى أحد وحشية الحضارة الأمريكية في الهير وشيما خرج علينا فيلم "بيرل هاربر" ليصور مأساة الجيش الأمريكي وكأن أمريكا هي المظلومة والمقهورة ولها كل الحق في الرد على الوحشية اليابانية ولو بالقنبلة الذرية، وإذا تحركت الشعوب الإسلامية وزاد اعتناق الناس في الغرب للإسلام خرجت بمجموعة في الأفلام تظهر الشخص العربي دمويا يقترب إلى الله بالقتل والتخريب، ولعل أخر الأفلام فيلم "الحصار" لبروس ويلز،[3] دلالة على أن السينما الأمريكية لم تكن يوما فنا بريئا، فلو كانت كذلك لما اندلعت مظاهرات البيض في العشرينيات بشوارع مدن العم سام لتنهال على السود عقب كل أمسية يعرض فيها فيلم "مولد أمة" لـ كريفيث،[4] ومن أشهر الكتاب والمخرجين في السينما الأمريكية نجد كريفيت وشابلت وكيتون وفون سروهايم هيوستن وويلز وجوزيف مانكيويكز وبلي وايلدر وبريستون ستيرجيز صامويل فولر وجون كازافيتس.[5]

وبعد عام 1920م انفردت الولايات المتحدة بالسوق الدولية للإنتاج السينمائي وأصبحت هوليود بعد 1920 مركزا للصناعات الكبرى في الولايات المتحدة وذلك بعد أن توقفت الاستوديوهات الكبرى في أوروبا بعد عام 1914، حيث دخلت أسهم الاستوديوهات السينمائية قوائم سوق الأوراق المالية في "وول ستريت" عام 1919م، ومنذ ذلك الحين أصبحت هوليود قادرة على إنتاج 800 فيلم سنويا يتم تصويرها في استوديوهات شهدت وتيرة عالية في البناء، ما أدى إلى هذا التزايد الإنتاج السينمائي الأمريكي إلى ارتفاع في عدد صالات العرض في أمريكا إذ بلغ عشرة آلاف صالة بعد أن كانت لا تتعدى العشر صالات وذلك في غضون 3 سنوات ويرجع هذا لعدة أسباب أهمها ثمن تذكرة الدخول البسيطة مما خلق رواد السينما في

---

[1] محمد القصبي، **السينما في خدمة الاستراتيجية الصهيونية**، جريدة الوطن، 2015، عمان، ص2.

[2] أحمد عبد الملك، **قضايا إعلامية**، ط1، دار مجدلاوي للنشر، عمان، 1999، ص96.

[3] هوليود في خدمة البيت الأبيض http://islammemo.cc/primt.aspx 2019/04/21، 00.32.

[4] كمال رمزي، **من مقاعد الترسو، مطالعات في السينما الأمريكية**، ط1، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، 2008، ص7.

[5] لوياديجانتي، **فهم السينما**، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون المكتبة السينمائية د.بلد، 1993 ص7.

تلك الفترة فكانون في مجملهم من المهاجرين الذين بدأوا يتدافعون بشكل هائل إلى أمريكا بمعدل مليون نسمة سنويا، ونجاح ذلك أدى باتجاه بناء المزيد من صالات العرض.[1]

الأمر الذي جعل من هوليود اليوم مركز الأقوى للأفلام في صناعة السينما على المستوى العالمي، حيث أصبحت هوليود تنتج 80 بالمائة من الأفلام المتداولة في كافة أنحاء العالم وكان التركيز حينها على نوع محدد من الأفلام الروائية توجهت بشكل خاص إلى المهاجرين الأوروبيين الذين كانوا يفكرون بالهجرة إلى أمريكا، كما عرف الإنتاج الأمريكي للأفلام تطورا ملموسا وذلك بعد ابتكار السينما الملونة عام 1952، حيث وصل الإنتاج في الخمسينيات إلى نحو 200-300 فيلما بالسنة الواحدة واستمرت خطى التطورات بوتائر متسارعة خلال العقود اللاحقة على صعيد كم ونوع الأفلام الأمريكية المنتجة داخل الولايات المتحدة وخارجها.[2] أين بدأت بعض روائع السينما الأمريكية بفيلم «رحلات سوليفان» مرورا بـ «شارع سنسيت» وصولا إلى فيلم الممثل كما كانت روايات هوليود غزيرة في إنتاجها ومنها «أيام اللوكست» و«الاعصار الأخير» و«منتزه الغزلان» و«فليكر»،[3] ففي عام 1912 ظهر شارلي شابلن مبتكر الصورة الهزلية ثم ظهر أول فيلم درامي في 1915 وهو "مولدامة"، وفي منتصف خمسينيات القرن الماضي عرض فيلم «وصايا العشر» للمخرج الأمريكي، فمن خلال هذه الكرونولوجيا التاريخية يتضح لنا أن العلماء إختلفوا في تأريخ بداية السينما، إلا أنهم يتفقون في أن الفضل يعود إلى الإخوة لوميير في صناعة السينما وانتشارها في أنحاء العالم، فقد تطورت السينما عبر مراحل قسمها الناقد الأمريكي فيليب كونجلتون إلى 7 عصور، وعند الحديث عن السينما الأمريكية نجد أنها لم تكن سباقة في مجال صناعة السينما، لكنها بعد الحرب العالمية الأولى شغلت موقعا هاما في هذا المجال بعد أن جعلوا هوليود مكانا لصناعة الأفلام الضخمة وتسويقها إلى أنحاء العالم بغية نشر عادات وثقافة الغرب في الشعوب وطمس هويتهم الثقافية.[4]

---

[1] حسن حداد، **تعال إلى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما**، كتاب البحرين الثقافية، البحرين، 2009، ص11.

[2] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص64.

[3] كيفن جاكسون، **مرجع سابق**، ص223.

[4] فاطمة طلحي، **صورة إفريقيا في السينما الأمريكية، تحليل نصي سيميولوجي الفيلم «دموع الشمس»Tears of the sun**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال تخصص سمعي بصري، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ص72.

المطلب الثاني: صناعة الأفلام الأمريكية

تقوم صناعة السينما في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل كبير على أساس أنها استثمار تجاري، فمن غير المنطقي أن نتصور أن تلك الأفلام التي تصدر بالآلاف لا يكترث صناعها ان اعادوا خسائرهم أم لا، لكن هذا لا يتنافى مع كونها صناعة بلغت حدودا كبيرة في الاتقان والحرص على الكمال.[1]

وتنقسم صناعة السينما وفق سياقها إلى مستويات من حيث بنيتها وهيكلتها على صعيد الإنتاج والتوزيع والعرض.

أ. الإنتاج: تسيطر الاستوديوهات الكبرى على الإنتاج السينمائي في هوليود، وقد يخوض عملية الإنتاج أشخاص مستقلون أو هيئات وشركات متعددة، وظهرت في نهاية عقد الثمانينات ظاهرة المنتجون المستقلون، وبرزت بشكل أكبر عما كان سائدا من قبل، وتولى هؤلاء المنتجون نحو ثلثي الأفلام الروائية الطويلة منذ أكثر من عشرين سنة، لكن الشركات السينمائية الكبرى هي التي تولت أفلام أولئك المنتجين وتوزيعها.[2]

تمر صناعة الأفلام بعدة مراحل قبل أن يصبح الفيلم جاهزا للتسويق منها مرحلة ما قبل الإنتاج وفيها يقدم مؤلف الفيلم فكرته إلى المنتج، وما أن يتفق الطرفين تأتي مرحلة الإنتاج وتليها مرحلة ما بعد الإنتاج، وتختلف هيكلة الشركات السينمائية الأمريكية في حدود معينة من حيث بنيتها الإدارية وعادة يجب توافر ثلاثة أقسام رئيسية في أي من تلك الشركات وهي الإنتاج الذي يتولى كل من له علاقة بصناعة الفيلم الذي يقسم المبيعات والتسويق وأخيرا العقود للتوزيع المحلي والعالمي، وترتبط بعملية الإنتاج حلقة أخرى وهي التمويل.[3]

ب. التوزيع: يعد التوزيع عنصرا مهما في صناعة الأفلام الأمريكية إذ تتخلص مهمته في تزويد دور العرض السينمائي بالأفلام المنتجة، وتحرص الشركات الأمريكية الكبرى على توزيع الأفلام إلى الآلاف من دور العرض السينمائي داخلالولايات المتحدة الأمريكية وخارجها، كما توزع للشبكات التلفزيونية، وشركات الفيديو كاسيت وأقراص الكمبيوتر "CD"، وشبكة الأنترنيت، وتمّلك هذه الشركات شبكات اتصال تسعى من خلالها إلى المحافظة على مصالحها وزبائنها الدائمين حتى تستبعد منافسيها من الشركات الصغيرة والموزعين المستقلين.[4]

---

[1] مهند عوني عبد القادر الجندي، **السينما الأمريكية**، ط1، دار يافا العلمية، عمان، 2010، ص10.

[2] وديع العزيزي، **الانعكاسات الثقافية للأفلام الأجنبية في القنوات الفضائية على طلبة جامعة اليمن، دراسة ميدانية تحليلية**، صحيفة 26 سبتمبر الالكترونية، العدد: 1666، اليمن ص4.

[3] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص65-66.

[4] وديع العزعزي، **مرجع سابق**، ص5.

وعلى صعيد الترويج والدعاية التجارية تنظم تلك الشركات حملات واسعت بشأن الفيلم، وتسعى من خلال الإعلانات إلى البدئ بقوة في الأيام الأولى للعرض حيث تعد ذات أهمية خاصة، وتصرف نحو 80% من ميزانيات الحملات الإعلانية الخاصة بالأفلام على يوم الافتتاح إذ ينظر بشكل خاص إلى أرقام التوزيع خلال الأسبوع الأول، وإذا كانت منخفضة فإنها قد لا ترتفع فيما بعد وفق المنطق التجاري لتلك الشركات، وهناك ألية أخرى لترويج الأفلام تسمى السلع أو البضائع المرتبطة وهي تتضمن الملابس والملصقات والدمى والحاسبات الصغيرة والألبومات وأي سلع أخرى يمكنها أن ترتبط بالفيلم.[1]

ج. العرض: على الرغم من ازدياد القنوات والوسائل الاتصالية التي يمكن من خلالها مشاهدة الأفلام اتسعت دور العرض السينمائي في عددها وتقنياتها على المستوى العالمي، وأدرك موزعو الأفلام أن العرض في دور العرض أو السينما سيظل المصدر الأهم لتحقيق الإيرادات، ويعدونها عاملا حاسما في صناعة السينما،[2] وإلى جانب ذلك هناك الشبكات التلفزيونية، الفيديو، وأقراص الكومبيوتر كما تساهم الوسائل التقنية المستخدمة في عرض الأفلام في جذب المشاهدين وهي توظف أنظمة متطورة لعرض الصورة وبث الصوت بطريقة رقمية.[3]

من كل ما سبق يتضح لنا أن صناعة السينما الأمريكية كغيرها من صناعات السينما الأخرى فهي تمر بثلاثة مراحل أساسية وهي الإنتاج والتوزيع والعرض.

بعد اختيار المخرج لفكرة الفيلم وممثليه وكذا تحديد ميزانية يقوم بتصوير مشاهد الفيلم وتركيبها حتى يكون الفيلم جاهز للعرض، ثم تقوم الشركات الأمريكية بتزويد دور العرض السينمائي في أنحاء العالم بالأفلام المنتجة، بغية استرجاع خسائرهم، فنجد أن الشركات الأمريكية تعتمد على دور العرض أكثر من الوسائل الأخرى باعتبارها أهم مصدر لإشهار متعامليها وتحقيق أرباح طائلة كما أنها تقوم بالدعاية للأفلام عن طريق الملصقات والألبسة وكذا الدمى، وفي الأخير تقوم دور السينما بعرض الفيلم لجمهور المتلقين.

المطلب الثالث: أهم الشركات السينمائية الأمريكية

يحتل الإنتاج السينمائي المرتبة الثانية بين الصادرات الأمريكية بعد صناعة الطيران، وتسيطر الولايات المتحدة على 80% من حجم تجارة الأفلام على الصعيد الدولي، أما عائدات الأفلام الأجنبية المعروضة فلا تشكل أكثر من 13% من عائدات الاستثمار السينمائي، ويمثل الإنتاج السينمائي الأمريكي

[1] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص67.

[2] وديع العزعزي، **مرجع سابق**، ص5.

[3] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص69.

من حيث التصدير 40% من قيمة السوق التجارية العالمية، حيث تقوم شركات الإنتاج والتوزيع الأمريكية بتصدير 180 ألف ساعة من الأفلام خلال العام الواحد، بالرغم من اعتماد هوليود على السوق المحلية بشكل كبير في تسويقها للأفلام، إلا أنها تحقق أرباحا كبيرة من خلال توزيعها في الخارج.[1]

وعليه تتولى صناعة الأفلام الأمريكية مجموعة من شركات الإنتاج والتوزيع يصل عددها 307 شركة[2]، تتكفل بإنجاز مراحل هذه الصناعة كافة وتستثمر تلك الشركات في مجالات وأنشطة كبرى داخل الولايات المتحدة وخارجها[3]، وتبلغ المعاملات التجارية لها نحو 300 مليار دولار سنويا.[4]

ومن أبرز هذه الشركات وأكبرها:

- **شركة بارامونت Parumount**

أسسها اليهودي أدولف زوكود، وتمويلها شركة اتصالات بارامونت وتمثل مجموعة تجارية دولية كبيرة لها مصالح واسعة في صناعات متعددة منها النشر، الخدمات المالية، الفيديو، الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، والتأمين، صناعة التبغ، كما تسيطر على صناعة السكر في جمهورية الدومينيكان[5].

- **شركة يونفرسال Universal**

أسسها اليهودي كارل لايملي، وتملكها شركة M C A تقوم بنشاطات صناعية واسعة في مجال التسجيلات الصوتية والمرئية والنشر، وشركات الفيديو، شركات ألعاب، مؤسسات للإنتاج السينمائي والتلفزيوني يملكها ويديرها اليهودي لوويسرمان.

شركة فوكس للقرن العشرين Twentycentryfox

أسسها اليهودي وليم فوكس، ويملك روبرت مردوخ المليونير اليهودي جزءا كبيرا منها لاسيما القسم الخاص بإنتاج الأفلام، كما تدير الشركة مؤسسات متنوعة الأنشطة، منها للإنتاج السينمائي والتليفزيوني في مناطق متعددة في العالم، ولديها شركات للفيديو المنزلي، كما تمتلك شبكة تلفزيونية كبرى ويديرها ويرأسها اليهودي بيترشيرنين.[6]

---

[1] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص70.

[2] وديع العزعزي، **مرجع سابق**، ص5.

[3] وديع فاضل، **مرجع سابق**، ص71.

[4] وديع العزعزي، **مرجع سابق**، ص5.

[5] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص71.

[6] وديع العزعزي، **مرجع سابق**، ص5.

- **شركة الأخوة وارنر Warner's Brother**

أسسها اليهودي جاك وارنر، وهي جزء من شبكة اتصالات وارنر، وتمتلك شركة تلفزيون كابلي، شركة توزيع موسيقى، ماركات تجارية مسجلة في الولايات المتحدة وأوروبا، شركة كتب هزلية، مجلة «ماد» مؤسسات إنتاج تلفزيوني وسينمائي يرأسها اليهوديان جيرالد لفين وستيفن روس.

- **شركة كولومبيا Colombia**

أسسها اليهودي هاري كوهين، وجزء منها شركة أفلام كولومبيا الترفيهية التي تأسست عندما اندمجت شركة كولومبيا مع شركات إنتاج سينمائي، وفيديو منزلي، وتمتلك كولومبيا دور عرض سينمائي كبرى وسبق أن كانت مملوكة لشركة كوكاكولا العالمية، يرأسها اليهودي بيتركاو فمان.[1]

- **شركة والت ديزني Walt Disney**

وهي تمتلك شركتين للإنتاج السينمائي والتلفزيوني واحدة لأفلام الكبار والأخرى لأفلام الصغار فضلا عن مدن ألعاب يرأسها مايكل أيسنر ومايكل أوتفيز وكاراتي شامبا وجميعهم يهود.[2]

- **شركة MGM/UA**

وتعد الأقل تنوعا بين الشركات الأمريكية في مجال الإنتاج السينمائي، وقد اشتهرت عام 1968 شركة تيرنر للإذاعة وقد باعت فيما بعد معظم مختبراتها السينمائية إلى إدارة جديدة هي شركة MGM/UA كما تدعى الآن، وفي عام 1989 اشترتها شركة تجارية من أستراليا تدعى كونتكس.[3]

ومن خلال الشركات الأمريكية التي تم عرضها يتضح أنها من أصول يهودية تسيطر على السوق العالمية، فهي تمتلك مؤسسات مختلفة من الإنتاج السينمائي والتلفزيوني إلى الفيديو وتوزيع الموسيقى هدفها تجاري محض تهدف إلى غرس الثقافة الأمريكية من خلال نشر عادات وقيم وتقاليد كاللباس وأسلوب المعيشة أوساط الشعوب في العالم بغية التأثير فيهم والاقتداء بها.[4]

---

[1] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص72.

[2] وديع العزعزي، **مرجع سابق**، ص73.

[3] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص73.

[4] فاطمة طلحي، **صورة افريقيا في السينما الامريكية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، السنة الجامعية 2014-2015، ص76.

المطلب الرابع: أصناف الأفلام الأمريكية

تختلف الموضوعات والأفكار التي تطرحها الأفلام الأمريكية، فلكل فيلم موضوعات وأهداف خاصة به وله وسائل ظاهرة وأخرى خفية تتستر خلف العمل الدرامي[1]، ويرتبط تصنيف الأفلام الأمريكية بقوالب السرد التي تقدم من خلال المضامين، وهي تعتمد على أنشطة حركية وطرز موضوعية محددة تتخذها تلك الأفلام أهمها:

أولا: أفلام الغرب الأمريكي «لويسترن» وأنواعه هي:

- **المنظر الطبيعي**

وهو الفيلم الذي تؤثر فيه صياغة البيئة ويجسدها هذا النوع قصص محلية لكنها لا تقل عن الأنواع الأخرى، فهي تتراوح بين المناظر الطبيعية والسلاسل الصخرية الشاهقة إلى الحصون والمعسكرات.

- **فيلم «لويسترن» ذو الماضي الذي لا يمكن الهروب منه**

ويأتي عندما نحتاج أن نعرف في بعض الأفلام ماضي البطل، وعندما نشاهد رجل الغرب الأمريكي عادة ما يظهر في نقطة حرجة في تاريخه المهني.

- **رومانسية الغرب**

ويظهر فيه رجل الغرب الماضي على أنه جزء من التاريخ الأمريكي، ويجسد أحد الأشكال الأمريكية وهو مغامر لا يكبح جماحه ويبقى متعلقا بعالم أكثر نقاء من عالمه الحاضر.

- **فيلم البطل الوحيد**

رمز أو صورة البطل الوحيد الذي يمتطي الحصان وينحصر في الأفق البعيد أو الذي يقترب من بعد شاسع، وهو صورة تتكرر لراكب المساحة الطويلة، يسير وحيدا وهي ليست مجرد صورة جسدية للبطل بل رمزا اللانفصال حياته عن الآخرين.[2]

- **نمط المأمور أو الماريشال**

وهو من أكثر أنماط الشخصيات التي تظهر في أفلام الغرب الأمريكي، رسمهم يتحمل إضافات واسعة، وقد يدور المسؤول الذي يحبه السياسي «الفاسد» الذي يضع نفسه في خدمة السلطة الحقيقية للبلدة وهو يعكس نوع المجتمع الذي يمثله.

---

[1] علي مدن، **زيارة إلى صالة فارغة**، ط1، دار الفارس، عمان، 2007، ص40.

[2] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص 93.

- **الويسترن الخارج عن القانون أو رجل العصابة**

وفيه تظهر أنشطة المجرم التي لا تغتفر، فالخارجون عن القانون شخصيات أفادت بسبب الإبهام الغير المحسوس في الصراع بين الشخصية ومهنتها.[1]

ثانيا: أفلام الحروب

يعتمد هذا النوع من الأفلام على الحروب التي حدثت في التاريخ الإنساني المسجل ونجد:

- أفلام الحرب الدعائية.
- أفلام المعارك الجوية.
- الأفلام المضادة للحرب.
- أفلام ضحايا الحرب.
- أفلام الحرب من حيث كونها خلفية، وهي الأفلام التي تسرد الحبكات أو الصراع الذي يدور في جو الحرب.
- أفلام المنفيون والأبطال المعزولون.
- أفلام الجواسيس والأفلام العملاء السريون.[2]

ثالثا: الأفلام الموسيقية والغنائية

ونجد تحت هذا النوع مجموعة من الأفلام منها:

- أفلام السيرة الذاتية لفنان موسيقي.
- أفلام الرومانسية الموسيقية.
- الأفلام الموسيقية الساخرة.
- الأفلام الاستعراضية الموسيقية.

رابعا: أفلام الرعب «العالم الكابوسي»

ونجد فيها أنواع كثيرة من الأفلام نذكر منها:

- أفلام الرعب المقنع.
- أفلام الفزع غير العقلاني.
- أفلام العزلة عن التجمعات الأهلة بالسكان.

---

[1] **المرجع نفسه**، ص 94.

[2] محمد منير الحجاب، **مرجع سابق**، ص94.

- أفلام الإدمان التي تتعرض للمخاطر والأهوال.
- الأفلام التي تتعامل مع شخصيات شريرة ومجنونة.[1]

خامسا: أفلام الجريمة

وتبني هذه الأفلام حبكتها على أعمال إنسانية غير قانونية نذكر منها:

- أفلام تعبر عن القيم الإجرامية: السلوك العادات والخبرات التي تسود حياة المجرمين.
- أفلام المجرم العصبي.
- أفلام السجناء.
- أفلام المجرم المستتر: أي المتغلغل في العالم السوي بينما هو شخص مجرم.[2]

سادسا: أفلام البحث عن القرائن

ونقصد بها الأفلام البوليسية التي تكون فيها الشرطة طرف مشارك في سير الأحداث في الفيلم ونجد فيها:

- أفلام التحري أو المحقق الخاص.
- **أفلام الدافع:** وهو الذي يحرك رجال الشرطة لمكافحة الجريمة بوازع قانوني أو الكراهية للمجرمين.
- **إجراءات التحري:** وتعكس منهج رجل الشرطة في التعامل مع الجريمة.[3]

من كل ما سبق يتضح لنا أن الأفلام الأمريكية ليس نوع واحد بل تحوي عدة أشكال وكل شكل له ميزات وخصائص تميزه عن الأخر، وهو ما يجعل منها ذات أهداف متعددة ومتنوعة، إلا أن هذا التنوع لا يمنع من وجود أهداف مشتركة أهمها وأبرزها يتجلى فيها تم ذكره سلفا إذ تحاول جل الأفلام الأمريكية تمجيد البطل الأبيض وخاصة الأمريكي وتمثيل الرجل الأسود بالرجل الأبله والعدواني والمتخلف.

المبحث الثاني: التمييز العنصري

المطلب الأول: تعريف التمييز العنصري

إن التعريف بالمصطلحات وبيان مفاهيمها ودلالاتها أمر لا مناص منه، لتوضيح مفهوم ومعنى العنوان للقارئ من جهة ولتحديد أبعاد الدراسة من جهة أخرى، فالتعريف أولا يكون بتحديد معاني المصطلحات لغويا، ثم بيان تعريفها ومعناها اصطلاحيا، وهو ما سنتطرق له في الفرعين الآتيين:

---

[1] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص96.95.

[2] محمد منير الحجاب، **مرجع سابق**، ص303.

[3] وسام فاضل، **مرجع سابق**، ص96.

- **التمييز العنصري لغة**

التمييز مشتق من الفعل الثلاثي ميز تميزا وميز الشيء عزله وفرزه عن غيره وتأتي بمعنى فضل ويقال ميز الشيء أو الرجل أي فضله على ما سواه، مَيّزْ الشيء: فرزه عن غيره، ميز الحكم في لغة المحاكم أي رفع الحكم الصادر إلى محكمة التمييز لينظر فيه وهناك يصار إلى نقضه أو إبرامه.[1]

أما العنصري نسبة إلى العنصر عنصر الشيء وتكوينه، مذهب المتعصبين لعنصرهم أو لمذهب التمييز العنصري، وبذلك يتضح لنا دلالة التمييز العنصري لغويا بأنه التفريق بين إنسان وآخر بالنظر إلى العنصر والجنس واللون وغيرها، وعندما تقترن مفردة التمييز بمفردة العنصري «التمييز العنصري» يعني أنه نهج أو نظام تنتجه بعض الأنظمة العنصرية للتفرقة بين الناس في حقوقهم وواجباتهم لاختلاف أجناسهم لكل إنسان حق التمتع بكافة الحقوق والحريات دون أي تمييز، كالتمييز بين العنصر أو اللون أو الجنس أو الدين أو الرأي السياسي أو أي رأي آخر.[2]

- **التمييز العنصري اصطلاحا**

1. التعريف الفقهي للتمييز العنصري

إن تعريف التمييز العنصري فقهيا قد أخذ مفاهيم عديدة، متضمنة لمعاني كثيرة، على وفق وجهات النظر لكل كاتب أو مهتم بهذا الموضوع وسنتطرق للبعض من تلك التعاريف الفقهية في هذه الفقرة، ومنها ما أورده الفقيه الفرنسي «ألبير» على أن التمييز العنصري «هو التقدير الشامل والقطعي للفروق القطعية أو المتوهمة لمصلحة المنتقم ضد مصلحة الضحية، وذلك إما لتبرير الاستئثار بمصالح خاصة للمنتق أو لتبرير الاعتداء على مصالح الضحية»[3]، يلاحظ على هذا التعريف أنه قد ركز على موضوع المصلحة وجعلها المحل الذي ينصب عليه فعل التمييز القائم على فروق معينة تتخذ أساسا له، ربما يصلح في أوجه معينة، لكن لا يمكن الركون على فكرة المصلحة وجعلها أساسا يقوم عليه التمييز في كل الأحوال لأنها فكرة لها مفاهيم عدة ومتغيرة طبقا للزمان والمكان وتبعا لظروف الحال في المجتمع ضمن ميادين العلاقات بين الأفراد، ما ينتج عنها من تضارب المصالح والمنافع الآنية.[4]

---

[1] إبن منظور، **معجم لسان العرب**، ج6، دار صادر، بيروت–لبنان، 2005، ص307، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز بادي، القاموس المحيط، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، 2005، ص526.

[2] أبو بكر الرازي، **معجم مختار الصحاح**، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، 1995، ص312.

[3] البير ميمي: **العنصرية**، ترجمة محمد شيبان، دار بتراء للطباعة، عمان – الأردن، 2009، ص14.

[4] م.م. محمد ذياب سطام، **التمييز العنصري من منظور القانون الجنائي**، مجلة جامعة تكريت للحقوق، السنة 2، مجلد 2، العدد 3، جزء 1، ماي 2018، ص09.

وهناك من عرف التمييز أيضا بكونه «نظام يضفي تفوقا لجنس من الأجناس أو سلالة من السلالات، على بقية الأجناس والسلالات البشرية»[1]، إلا أن هذا التعريف قد اعتمد على جانب معين بالنظر إلى الاعتبارات الفوقية والعلو ما بين الأعراق والأجناس علما أن أفعال التمييز العنصري لم تعد تعتمد على تلك الأسباب وحدها بل هناك دوافع أخرى للتمييز وبمجالات عديدة، وعرف أيضا «هو كل سلوك مهين صادر عن أشخاص لاعتقادهم بتفوقهم على غيرهم، لأي سبب يفيد التفريق والتفضيل والعلو لتحقيق أهداف وأغراض ترتبط بإشباع رغباتهم على حساب غيرهم ويشكل مساسا بمبدأ المساواة تكافؤ الفرص الذي يحكم البشر ويحمي حقوقهم وحرياتهم»،[2] ونجد هناك من اعتمد معايير أخرى كأساس للتفرقة العنصرية وجعلها سببا للتمييز سواء كانت قائمة على اعتبارات عرقية أم لغوية أم دينية، وعرفه بأنه «كل تفرقة أو أبعاد أو تقييد أو تفضيل قائم على أساس الجنس أو الأصل أو اللون أو الجنسية أو الدين، يكون من شأنه إعاقة الاعتراف أو التمتع بالحقوق الأساسية للإنسان أو الحد من ممارستها على حد طبيعي سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أم الاقتصادية أم الثقافية».[3]

ومن جانبنا نرجح هذا التعريف لأنه اشتمل على مفاهيم محددة للتمييز العنصري وأنماط للسلوك التي غالبا ما يرتكب بها التمييز العنصري من تفرقة وتقييد أو استثناء أو تفضيل، وفيما يخل بمبدأ المساواة في الحقوق والواجبات بين الأفراد، وذلك مدفوعا بالنظر لدين الضحية أو معتقدها أو أصلها العرقي أو لغتها.

أما العنصرية التي دائما تقترن مع مفردة التمييز فهي تعني التفكير بأن خصائص الناس وقدراتهم لها علاقة بعرقهم أو أن بعض المجموعات العرقية تكون أفضل في المستوى من غيرهم، وبالتالي يتم معاملة بعض الناس بشكل مختلف عن غيرهم بسبب هذا التفكير، بمعنى أن العنصرية هي أن ينظر الناس إلى الأخرين المختلفين عنهم وكأنهم أشخاص أقل في المستوى منهم، والعنصرية تشبه التمييز الذي يفوق بين الناس سواء كانوا مختلفين في الدين أو الطبقة الاجتماعية أو الآراء السياسية... إلخ.[4]

---

[1] د. حمد سعيد الموعد، **الأبرتيد الصهيوني**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2001، ص159.

[2] خان محمد رضا عادل، **جريمة التمييز العنصري في القانون الجزائري**، رسالة ماجيستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015، ص11.

[3] حسنين إبراهيم صالح عبيد، **الجريمة الدولية، دراسة تحليلية تطبيقية**، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ط، ص149.

[4] زليخة أبوريشة، **ما هي العنصرية والتمييز وخطاب الكراهية**، مقال منشور في الأنترنت، على الموقع http://www.aboum.org.content تاريخ الزيارة 2018/03/14.

2. التعريف القانوني للتمييز العنصري

قد بنيت العديد من التشريعات التي جرمت التمييز العنصري المقصود به من خلال تعريفه بنصوص قانونية، لتحديد ما يراد بمصطلح التمييز العنصري لغرض تطبيق النصوص العقابية بهذا المجال، ونذكر هنا من تلك التشريعات التي عرفت التمييز العنصري، القانون الجنائي المغربي ذو الرقم «413» لعام 1962، إذ بين المقصود بالتمييز العنصري في نص المادة «1/431 مكرر» التي نصت على أنه «يكون تمييزا كل تفرقة بين الأشخاص الطبيعيين بسبب الأصل الوطني أو الأصل الاجتماعي واللون أو الجنس أو الوضعية العائلية أو الحالة الصحية أو الإعاقة أو الرأي السياسي أو الانتماء النقابي أو بسبب الانتماء الحقيقي أو المفترض لعرق أو لأمة أو لسلالة أو لدين معين وتكون أيضا تمييزا كل تفرقة بين الأشخاص المعنوية بسبب أصل أعضائها أو بعض أعضائها أو جنسهم أو وضعيتهم العائلية أو حالتهم الصحية أو إعاقتهم أو أراءهم السياسية أو أنشطتهم النقابية أو بسبب انتمائهم أو عدم انتمائهم الحقيقي أو المفترض لعرق أو لأمة أو لدين معين».[1]

المطلب الثاني: أسس التمييز العنصري وممارساته

1. أسس التمييز العنصري

يقوم التحيز للأشخاص والفئات على الاختلاف بين شخص وأخر في عدة أمور منها:

- **المعتقدات السياسية:** حيث يتم معاملة الأشخاص بناء على اختلاف أراءهم أو توجهاتهم السياسية.
- **لون البشرة:** وهو يمارس حتى يومنا هذا ويقوم على معاملة ذوي البشرة السمراء بطريقة تختلف عن ذوي البشرة البيضاء ويعرف أحيانا بالعنصرية ضد السود.
- **اللغة:** وهنا يتم التفريق بين الأشخاص بناء على اللغة التي يتحدثون بها.
- **الخلفيات الثقافية:** يتم تطبيق هذا التمييز على فئات معينة من الناس لها طقوس ثقافية خاصة وتنتمي إلى فئات مجتمعية ودينية معينة.
- **المستوى الاجتماعي:** وفيه يحرم ذو الدخل المتدني من حقوق كثيرة ويمارس ضدهم مختلف أنواع الاضطهاد الاجتماعي والاقتصادي.
- **الفكر:** يقوم التمييز هنا على معتقدات فكرية معينة وتوجهات في الانتماء إلى جماعات تقر بأفكار خاصة.[2]

[1] خان محمد رضا عادل، **مرجع سابق**، ص13.

[2] كتاب وزي وزي، **التمييز العنصري**، مقالة، تم النظر يوم: 2016/03/25، 18.30، الرابط .http://weziwezi.com

2. تطبيق التمييز العنصري

يتم ممارسة التمييز العنصري على أرض الواقع بإحدى الطريقتين هما:

أ. **الطريقة المباشرة:** وفيها يتم التقليل من شأن الفئة التي يستهدفها التمييز هنا عن طريق ممارسات دونية في المعاملة معهم بشكل مباشر ودون أية مبالاة أو اكتراث بالنتائج أو الأسلوب الذي يتم اتباعه.

ب. **الطريقة غير المباشرة:** ويكون هنا بشكل مبطن عن طريق سن قوانين خاصة تضع فئات معينة خارج نطاق حق أو خدمة معينة ما يسبب الأذى لهم بشكل غير مباشر.[1]

المطلب الثالث: العبودية كتمييز عنصري في أمريكا وتاريخها

1. بداية ظهور العبودية في أمريكا

- **القرن السابع عشر:** في بداية القرن السابع عشر، لجأ المستوطنون الأوروبيون في شمال أمريكا إلى العبيد الإفريقيين كمصدر عمل أكثر وأرخص من الخدم الملزمين بعقد رسمي، الذين كان أغلبهم من الأوروبيين الفقراء، بعد عام 1619 انتشرت العبودية في جميع أنحاء المستوطنات الأمريكية، بعدما أحضر مركب هولندي 20 إفريقيا إلى شاطئ المستعمرة البريطانية «جيمستاون» في ولاية «فيرجينيا»، وفي الفترة بين عامي 1680 و1700، بدأ العبيد يحلون محل عمال الأجرة في العديد من المستعمرات الأمريكية، ولأهمية العبودية أصبح منزل «بورجيسيس» رمزا جديدا للعبودية في عام 1705، وأول جمعية تشريعية تجمع بين التشريعات القائمة في القرون السابقة مع إضافة مبدأ أن «العرق الأبيض هو المتفوق والمهيمن ضد العرق الأسود».
- **القرن الثامن عشر:** بما أنه من المستحيل تحديد إحصائيات دقيقة، قام بعض المؤرخين بتقدير أعداد العبيد الذين تم جلبهم إلى العالم الجديد خلال القرن الثامن عشر من ستة إلى سبعة ملايين عبد، حيث تم حرمان القارة الإفريقية من رجالها ونسائها الأكثر صحة وحيوية، في القرنين السابع عشر والثامن عشر، عمل العبيد غالبا في مزارع التبغ والأرز على الساحل الجنوبي.[2]

2. تشريع العبودية

اتبع المستوطنون الأوائل مع العبيد الأفارقة نفس الأسلوب الذي كان يعاملون به عمال التعاقد تاركين لهم الحرية من الالتزامات بعد فترة معينة من الوقت ولكن ما لبث أن أدرك مالكو الأراضي أن نظام

---

[1] كتاب وزي وزي، **المصدر السابق**.

[2] ولاء فارس، **تاريخ العبودية في الولايات المتحدة الأمريكية**، مقالة موقع دخلك بتعرف، تم النظر يوم: 2019/04/05، 19.30، الرابط: http://dkhlak.com.

الخادم بالتعاقد ليس في مصلحتهم وذلك لأن العقد يسقط في حين أن العمال أصبحوا أكثر مهارة وخبرة لكن في عام 1654 أصبح الإفريقي «كازورجون» أول عبد قانوني في المستعمرات.

وذكر في الدفاع عن نفسه أنه كان خادم بالدين وينبغي أن يعامل على هذا النحو ولكن محكة مقاطعة «نورثهامبتون» رفضت طلبة معلنة أنه ملكية خاصة لاحد المستوطنين، وبسبب هذا الحكم أصبح الأفارقة الذين ليس لهم أصول إنجليزية في خطر من القوانين الإنجليزية.

ولكن استطاعت «إليزبيث كي جرينيسيد» التي ولدت عن زواج مختلط، أن تحصل على حريتها تطبيقا للقانون الإنجليزي، ولمنع تكرار هذه الحالة مرة أخرى، صدر قانون تحت اسم «باتروسسيكويترفينتريم» في ولاية «فيرجينيا» عام 1662، ينص على: "أنه أي مولود من أمه يمتلك نفس صفة أمه مهما كان أصل والده، "أعطى هذا القانون الحرية للأفراد الذين أنجبوا من إماء التهرب من الواجبات القانونية مثل الاعتراف بالذرية، واشتملت مدونة العبيد الصادرة في فيرجينيا في سنة 1705 لكل المستوردين من كل البلاد غير المسيحية بما في ذلك الهنود الذين بيعوا نت أهلهم، وأصبح قانونيا استعباد أي أجنبي ليس مسيحيا.[1]

3. العبيد والمالكون

شكل العبيد حوالي ثلث السكان في الجنوب الأمريكي قبل الحرب وعاش أغلبهم في مزارع كبيرة أو مستعمرات صغيرة وكان معظمهم، المالكين أقل من 50 عبد المالك الواحد بالمعدل، أراد المالكون جعل عبيدهم خاضعين لهم بشكل كلي، فسيطروا على حياتهم من خلال نظام من القوانين والقيود التي قاموا بغرضها عليهم، فقد كانوا ممنوعين من تعلم القراءة والكتابة لمنع التحرر الفكري الذي قد يغرس في العبيد أفكار الهروب أو التمرد، وكانت تصرفاتهم وحركاتهم مقيدة، كما كانت الشعائر الدينية في بعض الولايات محظورة حتى لا يتسنى للعبيد التجمع، وبالتالي القدرة على التنظيم والتمرد، وكان العبيد المتمردون يتعرضون لعقوبات جسدية رادعة لا لسبب، فقط لتأكيد هيمنة الأسياد، حيث تعامل العديد من الأسياد بحرية جنسية مع النساء العبيد، وقاموا بمكافأة الخاضعات بالإحسان بينما عاقبوا المتمردات، كانت المرأة في الثقافة الأمريكية بغض النظر عما إذا كانت بيضاء أو سودا، لا تزال تعتبر ملكية خاصة، ومن أجل الحفاظ على «العرق النقي» كانت العلاقات بين النساء البيض والرجال السود محظورة تماما ولكن لم تحظر العلاقة بين الرجل الأبيض والمرأة السوداء.[2]

---

[1] ولاء فارس، **المرجع السابق**.

[2] Slavery in america, History.com Editors.Updated on APR 15.2019 URL: https://www.history.com/topics/Black-history/Slavery

المطلب الرابع: التمييز العنصري في قواعد القانون الدولي

اهتمت التشريعات القانونية الدولية بقضية الحد من أعمال التمييز العنصري والقضاء عليها، وتمثل ذلك بالنص عليها في كثير من الاتفاقيات والإعلانات الدولية العامة إضافة للاتفاقيات الخاصة بجريمة التمييز العنصري، ويتجلى لنا ذلك من خلال الكثير من الأحكام القانونية في الاتفاقيات والمواثيق والإعلانات الدولية، سواء العامة أم الخاصة منها[1]، سنذكرها كالتالي:

أولا: ميثاق الأمم المتحدة: اهتم الميثاق بمسألة مهمة ومبدأ أساسي ألا وهو مبدأ المساواة التي تتعارض وتنبذ أي تمييز، وبين ذلك في الديباجة التي أكدت على ذلك، من خلال أيمان منظمة الأمم المتحدة وكأهم هيئة عالمية وأكبرها، بقضية احترام حقوق الإنسان وكرامته، وللنساء والرجال وللأمم كبيرها وصغيرها، من حقوق متساوية، ورفض هذا الميثاق فكرة اللامساواة بين الأشخاص لأي سبب من الأسباب، وبغض النظر عن صفاتهم ومراكزهم وأكدت أيضا في الفقرة (3) من المادة (1) منه كذلك على «تحقيق التعاون الدولي على حل المسائل الدولية ذات الصبغة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإنسانية على تعزيز حقوق الإنسان والحريات الأساسية للناس جميعا والتشجيع على ذلك إطلاقا بلا تمييز بسبب الجنس أو اللغة أو الدين ولا تفريق بين الرجال والنساء».

ثانيا: الإعلان العالمي لحقوق الإنسان: جاء الإعلان العالمي لعام 1948 والخاص بالحقوق والحريات العامة للإنسان بعد دعوة المجتمع الدولي من خلال الهيئة العامة للأمم المتحدة لبيان الحقوق والحريات الأساسية للإنسان، وجاء في ديباجته العديد من الإشارات الواضحة على مبدأ المساواة والعدل بين جميع الأمم، وأكدت المادة الأولى والثانية على أن جميع الناس يولدون أحرار ومتساوين بالحقوق والحريات والكرامة، ولهم حق التمتع بها من دون تمييز، ويتجلى ذلك من خلال عبارة لكل فرد وعبارة المساواة، التي من خلالهما يستنتج أو يبنى عليها مبدأ عدم التمييز ورفض الإعلان لكل تمييز في الحقوق والحريات الأساسية للأفراد.[2]

---

[1] م.م محمد ذياب سطام، **التمييز العنصري من منظور القانون الجنائي «دراسة تحليلية مقارنة»**، مجلة جامعة تكريت للحقوق، السنة 6، المجلد 6، العدد 3، الجزء 1، ص 363.

[2] غازي حسين صباريني، **الوجيز في حقوق الإنسان وحرياته الأساسية**، مكتبة دار الثقافة، عمان الأردن، 1997، ص253، على محمد صالح الدباس، وعلى عليان محمد أبو زيد، **حقوق الإنسان وحرياته الأساسية ودور شرعية الإجراءات الشرطية في تعزيزها**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2005، ص 52-57.

ثالثا: العهدان الدوليان للحقوق لعام 1966

تضمنا العهدين الدوليين الذي تم الاتفاق عليهما بجهود منظمة الأمم المتحدة في عام 1966، لوضع اتفاقية ملزمة ولتضمين المبادئ، التي دعت إليه الأسرة الدولية في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان بشكل أحكام متفق عليها وملزمة من قبل الدول الأعضاء، والعهد الأول نظم الحقوق المدنية والسياسية، أما الثاني كان لتنظيم الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وجاء فيهما العديد من الأحكام والمبادئ القانونية المعنية بمسألة القضاء على جميع أشكال التمييز العنصري، وتضمنت ديباجة كلا العهدين الإقرار من قبل جميع الدول الأعضاء بما للأسرة البشرية من كرامة أصيلة وحقوق متساوية وثابتة على وفق المبادئ، المعلنة في ميثاق الأمم المتحدة، أساسا للحرية والعدل والسلام في العالم، كما تضمنا أحكاما ومبادئ بشأن القضاء على التمييز العنصري، وعلى الدول الأعضاء التعهد باتخاذ الخطوات اللازمة بغية تحقيق ذلك، وضمان المساواة أمام القانون للجميع وبدون أي تمييز بسبب الدين أو العرق أو اللون،[1] ومنع العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية بصورة صريحة كل دعوة للحرب أو للكراهية أو التحريض على الكراهية القومية أو العنصرية الدينية أو التحريض على التمييز أو العداوة أو العنف.[2]

رابعا: الإعلان العالمي للقضاء على جميع أشكال التمييز العنصري لعام 1963

احتوت ديباجة الإعلان على مجموعة من الأحكام والمبادئ التي دعت إلى احترام الكرامة الإنسانية لجميع البشر وتشجيع التعاون الدولي لضمان الحريات والحقوق الأساسية للناس جميعا دون أي تمييز بسبب العرق أو الجنس أو اللغة أو الدين، وكذلك دعت إلى المساواة أمام القانون ومن دون أي تمييز لأي سبب كان، ورفض بشكل قاطع كل أشكال التمييز العنصري والسياسة الحكومية القائمة على التعصب والتفريق العنصري أو العرقي أو الكراهية العرقية وبين الإعلان مجموعة من الأفعال «أفعال التمييز العنصري» وعدها جرائم وحث الدول الأعضاء على القيام بوضع النصوص والأحكام القانونية اللازمة للقضاء عليها، ومنها ترويج أفكار التفوق العنصري أو الكراهية العنصرية التي ترتكب بحق جماعة أو عرق معين، أو مساعدة النشاطات الرامية إلى التمييز العنصري بتمويلها أو تشجيعها، ويعد كل ذلك جرائم من الواجب على الدول تجريمها والعقاب عليها وفق القانون.[3]

[1] ينظر المادة «27» من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسة والمادة «2» من العهد الخاص بالحقوق الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لعام 1966.

[2] ينظر المادة «20» من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية لعام 1966.

[3] ينظر المادة «4» من إعلان القضاء على التمييز العنصري لعام 1963.

خامسا: اتفاقية القضاء على جريمة الفصل العنصري لعام 1965

اجبت الاتفاقية على الدول الأعضاء القيام باتخاذ الإجراءات والتدابير القانونية اللازمة، للحد من النزعة الطائفية والتمييز العنصري أو الطائفي، لتعزيز ثقافة التسامح والسلام بين الجماعات البشرية المتنوعة عرقيا أو دينيا أو اثنيا وبنيت الاتفاقية المقصود بالتمييز العنصري على أنه أية سياسة أو ممارسة تقوم على العزل والتمييز العنصريين والقائمة على الأفعال اللاإنسانية المرتكبة لفرض إقامة أو إدامة هيمنة فئة عنصرية ما على فئة أخرى، واضطهاد فئة لفئة أخرى، وبصورة منهجية كالحرمان من الحقوق والحريات الأساسية أو التضييق عليها، وإخضاع أفراد الجماعة المضطهدة والتي تميز بعنصرية لظروف معيشية صعبة أو حرمانهم من حق المشاركة الفاعلة بالحياة السياسية والاقتصادية والثقافية.[1]

كما أكدت الاتفاقية على المسؤولية الجنائية للفاعلين أو المحرضين أو المتواطئين في افتراق مثل تلك الأفعال المجرمة،[2] وان يحاكموا أمام القضاء الجنائي الوطني للدول الأعضاء أو أمام محكمة جنائية دولية لها ولاية قضائية فيما يتعلق بتلك الدول الأعضاء التي قبلت ولايتها.[3]

ساعدت الهرمية الحازمة بين العبيد من عبيد المنازل ذوي الامتيازات الأكثر والحرفيين الماهرين إلى عمال الحقول الذين لم يكن لهم أي امتيازات على إبقائهم مقسمين، وأقل من أن يكونوا قادرين على تنظيم أنفسهم ضد أسيادهم، ولم يكن هناك أي أسس قانونية لزواج العبيد، لكنهم تزوجوا وأنشأوا عائلات كبيرة، وقد شجع الأسياد على هذا الأمر، ومع ذلك لم يترددوا في تقسيم عائلات العبيد من خلال البيع أو الاستعباد.[4]

4. ثورات العبيد

قامت عدة ثورات للعبيد، كانت أكثرها بروزا تلك التي قادها «غابرييل بروسر» في «ريتشموند» عام 1800 و «دينمارك فيسي» في «تشارليستون» عام 1822، لكن نجح القليل منهم فقط، كانت الثورة التي قادها «نات تيرنر» في مقاطعة «ساوثامبتون» في «تيرنر» التي تم تحديد عددها في النهاية بـ 75 عبدا أسودا بالقضاء على 60 من البيض خلال يومين، قبل أن تجبر المقاومة المسلحة من البيض المحليين والقوات المسلحة القادمة من الولايات على سحقهم، واعتبر المؤيدون للعبودية أن ثورة «تيرنر» هي دليل على أن السود عبارة عن وحشيين وضيعين، ويلازمهم مؤسسة كالعبودية لتأديبهم، وقد قاد الخوف من

[1] ينظر المادة «2» من اتفاقية القضاء على جريمة التمييز العنصري لعام 1965.
[2] ينظر المادة «3» من اتفاقية القضاء على جريمة التمييز العنصري لعام 1965.
[3] ينظر المادة «5» من اتفاقية القضاء على جريمة التمييز العنصري لعام 1965.
[4] ينظر المادة «5» من اتفاقية القضاء على جريمة التمييز العنصري لعام 1965.

تمردات مشابهة إلى قيام الولايات الجنوبية بفرض قوانين أكثر شدة على عبيدهم لمنعهم من التعليم والحركة والتجمعات، في الشمال كان القمع المتزايد للسود الجنوبيين يزيد إشعال لحركة إبطال العبودية التي كانت تنمو حينها.[1]

المبحث الثالث: التصوير العنصري للزنوج في السينما الأمريكية

المطلب الأول: بدايات السينما الأمريكية

ظهر السود بوضوح خلال تاريخ السينما الأمريكية وهو ما يعود إلى الأيام الأولى لابتكار السينما عندما استخدم "توماس أديسون" موضوعات زنجية في العديد من أفلام "الكيتاسكوب" لعروض "صندوق الدنيا" ومن بين هذه الأفلام "**الأطفال السود يرقصون**" 1894 و"**رقصة ثلاث رجال**" حوالي 1894 و"**الراقصون السود**" 1895 التي صنعها دابليو كيه ال ديكسون مساعد أديسون لشركة أديسون بالإضافة إلى فيلم "**امرأة من الهند الغربية تحمم طفلا**" 1895 إن هذه الصورة الاثنوغرافية الزائفة استمرت خلال الأعوام الجنينية للسينما الأمريكية عندما تطورت عروض "صندوق الدنيا" إلى الشاشة الكبيرة فظهرت عناوين أفلام مثل "**صبي زنجي راقص**" لأديسون 1897 "**وزنوج يرقصون**" "شركة ميترسكوب الأمريكية 1897" و"**فتيات من الهند الغربية في رقصة وطنية**" أديسون 1903 و"**زنوج جامايكيون في رقصة الخطوتين**" أديسون 1907.[2]

وعلى الرغم من أن هذه الأفلام المبكرة كانت بدائية من الناحية التقنية وتفتقد القوة التي توحي بها الصورة الايقونية الزنجية في الأفلام اللاحقة الأكثر تطورا في التجسيد السينمائي فإنها كانت مع ذلك ذات فاعلية في ترسيخ المسحة الثقافية للتجسيد العنصري للزنوج داخل الوسيط الوليد للتسلية للجماهيرية باستخدام الصور المتحركة أن هذا الاندفاع العنصري تجاه هذا النوع من التصوير الثقافي السينمائي كان يفصح عن نفسه خاصة في الموتيفات الكوميدية التي كانت تسيل إلي التأكيد على المبالغة في تصوير أنماط الشخصيات الزنجية التي تعتمد على أجواء عالم الزراعة في الجنوب الأمريكي وهذه المجموعة الجاهزة من الشخصيات الزنجية النمطية والمواقف المتعلقة بها كانت شديدة الضحالة وتدور أساسا حول مسرح المزارع مثل مسابقات آكل البطيخ أو قلي السمك والرقص على الكعك وما إلى ذلك من الموضوعات[3].

---

[1] ينظر المادة «5» من اتفاقية القضاء على جريمة التمييز العنصري لعام 1965.

[2] جيم بانيز، **وجود الزنوج في السينما الأمريكية، موسوعة تاريخ السينما في العالم،** السينما المعاصرة " 1960، 1995 " المجلد الثالث، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2010، ص 111.

[3] جيم بانيز، **مرجع سابق**، ص 112.

وكانت أفلام أديسون "**حرامية الفراخ**" 1897 و"**مسابقة البطيخ**" 1899 و"**الأطفال السود**" 1905 ومن بين هذه الأفلام التي يطلق عليها كوميديا تتناول أعراقا بعينها ساعدت على تأسيس صورة سينمائية للزنوج كشخصيات تستخدم للفكاهة والعديد من هذه التيمات وكذا الموضوعات التي استخدمت في هذه الأفلام الكوميدية الأولى كانت في الحقيقة مستعارة من عروض "الفودفيل" المسرحية عن السود التي كان فيها الممثلين البيض يطلون وجوههم بالأسود لهذا فقد كان شائعا خلال فترة السينما الصامتة استخدام ممثلين بيض يطلون وجوههم بالسناج الناشئ عن الفلين المحترق ليقوموا بأدوار السود أو السود وليست هناك حاجة للقول أن المواقف القصصية في هذه الأفلام الزنجية الزائفة كانت سخيفة إن لم تكن صريحة في سخريتها المتدنية من السود.[1]

أما "سيجموند لوبين" الذي كان بدوره رائدا سينمائيا ذا أهمية خاصة فقد صنع لنفسه حياة مهنية سينمائية ناجحة من خلال استخدامه للموتيفات الزنجية الكوميدية العنصرية خاصة بسلسلة أفلام "**راستوس**" الكوميدية القصيرة،* أن هذه الموتيفات العنصرية المبكرة كانت تدور في المادة حول مواقف تنفصل فيها الأعراق والطبقات الاجتماعية التي يلعب فيها ممثلي وبيض يطلون وجوههم بالسواد أدوارا كوميدية شديدة المبالغة في مواقف ساخرة تهدف لتسلية جمهور ولم يكن هناك أي تفاعل من أي نوع بين الشخصيات البيضاء والسوداء داخل المواقف القصصية لذلك فقد كان مجرد نمر تدور حول مجموعة محددة تهدف إلى أن تكون بضاعة سينمائية لها جدتها،[2] وكان هناك نوع آخر من الأفلام الكوميدية ذات الجماهيرية خلال تلك الفترة تدور حول علاقات شبه جنسية بين شخصيات زنجية وبيضاء وكان العديد من هذه الكوميديات الزائفة التي تتناول العلاقات بين أعراق مختلفة حول نمرة يقوم فيها ممثل أبيض بدهن وجهه باللون الأسود، وكان يظهر كما هو متوقع في دور المغفل أمام شخصيات من البيض إن فيلم أديسون عامل الاختزال الزنجي 1909 هو من النماذج الواضحة لهذا النوع من الأفلام حيث يقوم رجل ابيض مخادع بإخفاء سكرتيرته الشقراء عن زوجته ويستبدل بها امرأة زنجية.

---

[1] **المرجع نفسه**، ص 112.

* سيجموند لوبين: كان رائدا في صناعة الأفلام الألمانية الأمريكية.

[2] **المرجع نفسه**، ص 114.

إن هذه الأفلام الكوميدية القصيرة لم يكن ينظر إليها على أنها تيمات تثير الجدل حول تمازج الأجناس بحد ذاتها ولكنها كانت مجرد ضرورات فنية تقتضيها تقاليد النمر الكوميدية للممثلين البيض الذين يقومون بأدوار السود، والسخرية يقع فيها الأبطال البيض.[1]

لكن فيلم "**معارك الأمم**" لشركة بيوجراف 1907 كان أكثر خبثا في مقاصده ولعله كان أكثر دلالة على ميل السينما المبكرة تجاه تصوير السود على نحو يميل إلى الازدراء، فهذا الخليط من الأنماط العنصرية يصور سلسلة من زوجين من أعراق مختلفة تتضمن المكسيكيين والإرلنديين والسود، يتشاجرون مع بعضهم البعض، ويقوم كل منهم بدوره كشخصية نمطية تقليدية، مع ذلك فان نمر الفيلم تنتهي بتصالح كل الأزواج فيما عدا السود، وبكلمات أخرى فان السود محرومون من النهايات السعيدة التي يوحى بها الفيلم في رؤيته العنصرية تجاه إمكانية توافق الشعوب في العالم كله.[2]

وكان شائعا في الأفلام الصامتة ذم السود إلى الحد الأقصى على الرغم من أنه كان هناك ميل قوي إلى نظرة فوقية أبوية تظهر تعاطفا أكثر وإن لم يكن أقل في عنصريته، تجاه ذل السود واستخدامهم كشخصيات كوميدية، ولقد جو مزارع الجنوب الأمريكي وأساطيرها دورا محوريا في التأكيد العنصري داخل الإطار الثقافي جاهز الصنع، الذي يمكن أن تدرك دلالته بسهولة.

إن نمط الأفلام التي تدور في مزارع الجنوب الأمريكي قد تأسست على تقاليد هذه السينما الأمريكية البكرة، وكان نموذجها الأدبي الأول هو الرواية الكلاسيكية المضادة للعبودية "**كوخ العم طوم**" لماريت بيتشر ستو، التي نشرت لأول مرة عام 1852، إن هذه الرواية ذات الجماهيرية الهائلة أعطت صناع الأفلام الأوائل النموذج السردي البدائي لجو مزارع الجنوب الأمريكي وهو النموذج الذي يحتشد بالخيوط الميلودرامية العائلية، والشخصيات المميزة " من بينها الشخصيات النمطية للزنوج" ومشاهد المطاردات الدرامية، والصور الطريفة للأرستقراطية الزائفة في حياة ما قبل الحرب الأهلية الأمريكية.[3]

إن نمط أفلام مزارع الجنوب الأمريكي بتصويرها العنصري، وصلت إلى ذروتها خلال حقبة السينما الصامتة مع العمل المهم للمخرج دي دبليو جرينيث "**مولد امة**" 1915 وهو الفيلم الذي حصل بجدارة على الإطراء بفضل إنجازاته الفنية، لكنه قوبل بنفس القدر من الإدانة بسبب مضمونه العنصري لقد استمر فيلم مولد امة في التصوير العنصري المبالغ فيه للشخصيات النمطية الذي كان واضحا في الأفلام السابقة مثل

---

[1] **موسوعة تاريخ السينما في العالم**، السينما الصامتة، المجلد الأول، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة العدد 1585. ط 1، 2010، ص 125.

[2] **المرجع نفسه**، ص 125.

[3] جيم بانيز، **مرجع سابق**، ص 115.

"**معارك الأمم**"، لكن مولد امة قام بذلك بقدر أكبر من التأكيد، داخل إطاره الأيدلوجي شديد الوضوح والتحديد وبالتأكيد أكثر قوة على صورة السود باعتبارهم أشرارا.[1]

إن المشاعر العنصرية أثيرت في كل مرة عرض فيها الفيلم، مما أدى إلى العديد من أحداث الشغب في العديد من المدن الكبرى عبر الولايات المتحدة الأمريكية وهذا الاحتجاجات ضد مولد امة، والمحاولات لصنع فيلم يرد عليه كانت مهمة على اعتبار أنها تعبر عن الحاجة إلى شكل من المعارضة السينمائية التي تواجه التمثيل العنصري للزنوج، ومع ذلك فان هذه النشاطات أكدت على الموقف الضعيف للشركات السينمائية المستقلة خاصة الزنجية منها، التي كانت قد بدأت لتوها في الدخول إلى ساحة الإنتاج السينمائي، مع الوضع في الاعتبار تطور نظام الأستوديو آنذاك بكلمات أخرى، فان المبادرات البديلة أو المعارضة لم تستطع ببساطة أن تزيح الأشكال السائدة للتصوير العنصري للزنوج في السينما.

المطلب الثاني: السينما الناطقة والتصوير العنصري للزنوج

كان حلول الصوت في نهاية العشرينيات سببا في الإسراع في تحول السينما في أمريكا إلى الشكل المؤسساتي، كما أنه ترك أثرا على التجسيد العنصري بقدر ما ساعد في تحقيق درجة من التهذيب والصقل تمهيدا للدخول إلى أشكال تقليدية أخرى، لقد كان استخدام "**الفلين**" لتسويد الوجه في هذه الأفلام تنويعا مهما على القيمة التقليدية وبينما من الواضح أنها تعتمد لدرجة ما على التصوير الكاريكاتوري العنصري، فإنها لم تسقط تماما في دائرة المبالغة في "**تقليد السود**" كما كان الحال في السينما المبكرة، إن الوجه الأسود لـإل جونسون (باعتباره "**الأنا الأخرى**") يظهر في العادة في لحظة حاسمة من تطور حبكة الفيلم، لكنه يقوم بوظيفة أقرب إلى مهرج السيرك أكثر من كونه تصويرا كاريكاتوريا لزنجي بالمعنى التقليدي، الذي كان يظهر في أفلا م البيض الذين يقلدون السود، لذلك فإن تصوير وجهه الأسود في فقرة ما عند نهاية فيلم "**مغني الجاز**" (وهي قصة يهودية) قد أكدت عليه الرغبة في استقلال الأغراض الميلودرامية والمضمون والمشاعر العاطفية التي يفترض أن يوحي بها الفيلم لممثل أبيض يقوم بدور زنجي، أكثر من مجرد الحاجة إلى تقليد شخص نموذجي.[2]

وبحلول عام 1929 كان العديد من الشركات الكبرى تخطط لإنتاج أفلام يقوم ببطولتها فريق كامل من السود الحقيقيين، حيث يمكن استغلال تقنية الصوت بطريقة موفي تون عندما عرضت فيلم " **القلوب في ديكسي**" 1929 الذي نال الإطراء آنذاك باعتباره أول أفلام هوليود الناطقة لفريق كامل من السود، لكن

[1] جيم بانيز، **مرجع سابق**، ص 116.

[2] **المرجع نفسه**، ص 117-118.

الفيلم في الحقيقة كان عرضا نمطيا بالغناء والرقص عن أجواء مزارع الجنوب الأمريكي يحتشد بالشخصيات النمطية التقليدية العنصرية أما شركة إم جي إم التي استخدمت نظامها الخاص فيتافون فقد أنتجت فيلم "**كينج فيدور وهاليلويا**" 1929 الذي كان فيلما متفوقا من الناحية الفنية، على الرغم من أنه كان لدوره في جوهره عرضا يدور في مزارع الجنوب الأمريكي، أعطى فيلم "**هاليلويا**" بعدا جديد لتجسيد السود في السينما، عندما دمج الصورة العنصرية داخل الشكل الفيلمي نفسه في الملاحظة الأتي أبداها فيدور حوله أنه كان مهتما في الأساس بتصوير الزنجي الجنوبي كما هو باعتبار أنه يحمل آثار النزعة الأبوية من الطراز القدير لمن يمكن قراءة ذلك أيضا على أنه رد فعل ليبرالي للتصوير النمطي للزنوج الذي كان سائدا في الأفلام الأمريكية آنذاك وفي الحقيقة أن هناك تشابها كبيرا بين اهتمامات فيدور الأسلوبية في هالوليا والحركة الأدبية والواقعية الجنوبية خلال العشرينيات والثلاثينيات، إذا كانا يحاولان مقاومة النزعة الجنوبية شديدة التقليدية والمحافظة من خلال نزعة "**طبيعية**" أدبية وهكذا فإن الاستخدام الخلاق للصوت والصورة عند فيدور لم يؤكد فقط على الصور الايقونية الطبيعية للريف الجنوبي، لكنه خلق أيضا أسلوبا للتصوير العنصري غير مسبوق في السينما السائدة.[1]

المطلب الثالث: مشكلة العرق في السينما الأمريكية بعد الحرب العالمية

شهدت الأعوام التي تلت الحرب العالمية الثانية تغيرات كبيرة في تصوير السينما الأمريكية فقد ولد ضمير اجتماعي جديد في هوليوود التي بدأت تضع في اعتبارها العلاقات بين البيض والسود داخل إطار إنساني ليبرالي، لقد كان آنذاك محاولات واعية لعرض صور "**ايجابية للزنوج**"، للتأكيد على السمات الإنسانية و"**ليست الكاريكاتورية**" وللتركيز بشكل أكثر حدة على العلاقات الحيوية والشخصية والاجتماعية بين الأجناس في المجتمع الأمريكي والمعاصر، إن معظم هذا التجسيد دار حول موتيفات "**مشكلة العرق**" وهي الموتيفات التي تبدو اليوم شديدة الضيق والتبسيط في معالجتها، لكنها في زمنها مثلت تحولا راديكاليا بالمقارنة مع الأشكال المبكرة للتجسيد العنصري، ولقد جاءت أربعة أفلام عرضت جميعها في عام 1949، لكي تعلن عن وصول هذه النزعة الجديدة وكانت هذه الأفلام : "**متطفل في التراب**"،"**بيت الشجعان**"، "**بيكي**"، "**الحدود المفقودة**".[2]

برزت صورة السود كضحايا بلا حول ولا قوة تجاه التعصب في الفيلمين الأخيرين بيكي والحدود المفقودة، الذين يأتيان في إطار النزعة الانتقالية لصحوة الضمير الليبرالي خلال تلك الفترة، فان الفيلمين

[1] جيم بانيز، **مرجع سابق**، ص 119.

[2] جيم بانيز، **مرجع سابق**، ص 120-121.

دارا حول مأساة "**الخلاسين**"(المولودين من أب وأم مختلفي الأعراق) أو مأساة "**الزنجي الذي يتصوره المجتمع أبيض**" وقد بدأت هذه النزعة إلى إفساح الطريق أمام شخصيات أكثر إيجابية تلعب دورا مؤثرا داخل السياق السردي للمشكلة العرقية، وفي الأصل كان هؤلاء "**الأبطال**" من السود ذوي الاهتمامات اللبرالية يتم تصويرهم نمطيا باعتبارهم من "**الطيبين**" الذين يقفون في صف الخير الأخلاقي، لكن هذا البناء الضيق أصبح أقل بروزا خلال نهاية الخمسينات، عندما ظهرت شخصيات زنجية أكثر استدارة و"**أقل نمطية**".[1]

إن البطل الزنجي في الأفلام اللبرالية يتسم بالتخلي عن العنف كوسيلة للفعل أو رد الفعل، فالعنف كان المنطقة التي تحتلها الشخصيات العنصرية المتعصبة، سواء كانوا بيضا أم زنوجا، والذين كانوا "**يلقون مصرعهم**" في نهاية القصة (على سبيل المثال النهاية المدمرة للرجل الزنجي الغاضب في فيلم «**ليس هناك مخرج**").

لكن عددا من الأفلام قامت بمعالجة تيمة التعصب العنصري من خلال شخصيات زنجية وبيضاء تتبادل الكراهية وفي هذا الصراع يكمن تدمير الذات لكليهما، وفيلم "**الذين يمارسون التحدي**" 1958 وهو بلا شك النموذج الكلاسيكي على هذه التيمة عندما يهرب مسجونان عنيدان (يلعب دورهما بواتييه وتوني كيرتس) من سجن جنوبي، وفي رحلة هروبهما يكون عليهما حل عداوتهما المتبادلة وهما مقيدان في "**كلبش**".[2]

المطلب الرابع: تصوير السود في ظل وحركة الحقوق المدنية خلال الستينات

كانت حركة الحقوق المدنية للزنوج خلال الستينات نقطة تحول حاسمة في العلاقات العرقية في الولايات المتحدة، فقد أعاد الأمريكيون من أصل إفريقي تقييم موقفهم في المجتمع وبدؤوا في الإفصاح عن صور ذاتية جدية تعتمد على أفكار شديدة "الإيجابية" لان يكون المرء زنجيا (على سبيل المثال: الزنجي، القوة الزنجية .. الخ)، إن هذه التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية أثرت على طرق التجسيد السائدة في وسائل الإعلام ليس من خلال إضفاء الراديكالية على صورة السود بقدر ما كانت تعميقا لمجالات التيمات والصور المتعلقة بالسود التي استمرت في الظهور داخل إطار اللبرالية الأخلاقية، كان ظهور الشخصيات الزنجية داخل الأنماط الفيلمية للتيار السائد ومواقفها القصصية لم تكن تعطي فقط صورة أكثر جاذبية وجمالا لمجتمع جمعي، لكنها أيضا أدت إلى "تطبيع" وجود السود في ظروف الحياة اليومية الاستثنائية، والمثال على هذا التوجه الجديد هو شخصية جيمس إدواردز في فيلم "**مرشح مانشوريا**" 1962،

[1] **المرجع نفسه**، ص 121.

[2] **المرجع نفسه**، ص 122.

وشخصية وودي سترود في فيلم "**المحترفون**" 1966 وسيدني بواتييه في فيلم "**حادثة بيدفورد**" 1965، وجيم براون في العديد من الأفلام التي صنعت في الفترة مثل: "**ريوكونشوس**" 1964 و"**سته أشرار**" 1967، و"**الحمار الوحشي لمحطمة الجليد**" 1968 و"**مئة بندقية**" 1968 و"**الشغب**" 1968 و"**الكوندور**" 1970.[1]

شهدت الستينيات أيضا سلسلة من الأفلام قليلة التكاليف التي أنتجت على يد شركات مستقلة ،التي تتميز بواقعية قوية وتناول يتسم بالحساسية تجاه الموضوعات العرقية العنصرية، على الرغم من أنها كانت تتسم أيضا بمسحة كلبية ساخرة وقاتمة، وعلى سبيل المثال، فان فيلم جون كاسا فيتبس "**ظلال**" 1960 الذي اكتشف تيمة الزنجي الذي يتصوره المجتمع ابيض ليس من خلال التقاليد الجاهزة "**لمأساة الخلاسي**" وإنما على خلفية من العنصرية البيضاء، أما فيلم شيرلي كلارك "**العالم البارد**" 1963 فيكتشف حضيض مجتمع شباب السود في المدن، وبطل الشوارع المجرم، بينما كان فيلم"**بطاطا واحدة، بطاطتان**" 1964، دراما وجدانية عن زواج مختلط الأعراق، تلقي الضوء على مشكلة التمييز العرقي في العلاقة أما فيلم مايكل رومر "**ليس إلا رجلا**" 1964، فقد كان واحدا من أفلام قليلة ركزت على العلاقات بين الذكر والأنثى وسط السود، ويأتي فيلم روبرت داوني "**بوتني سوب**" 1969 ليدور في عالم ساخر داخل وكالة إعلانية استولى عليها السود وهو الفيلم الذي أفصح بوضوح كامل على النزعة الكلبية الساخرة لهذا النمط الفيلمي الذي أنتجته شركات مستقلة بيضاء.[2]

المطلب الخامس: أفلام استغلال السود في السبعينيات

شهد النصف الأول من السبعينيات ازدهارا في عدد من الأفلام التي تقوم باستغلال السود، وكانت هذه الأفلام تتوجه في الأساس إلى جمهور السود في موضوعاتها وشخصياتها وأجوائها وكانت مهتمة بتقديم بطل زنجي شديد التفوق ولقد كان ذلك تحولا كبيرا بعيدا عن أفلام الضمير الاجتماعي للخمسينيات والستينيات ،وقد تزامن هذا التحول إلى درجة ما مع الحركات الزنجية المقاتلة الجديدة ونزعات الفخر الزنجي التي برزت في تلك الفترة، على الرغم من انه كانت هناك أيضا لمسة متنظمة من النزعات الكلبية خاصة في إعقاب اغتيال مارتن لوثر كينغ في عام 1969 هذا الحادث الذي وضع حدا فاصلا مع تجسيد السود في فترة إعقاب حركة الحقوق المدنية ولكن بينما كان استغلال السود في السينما قد غير تماما من الموتيفات الليبرالية التي تدعو السود للذوبان في المجتمع، فإنه كان مع ذلك اقل اهتمام باستغلال السوق الجديدة

[1] جيم بانيز، **مرجع سابق**، ص 123.

[2] **المرجع نفسه**، ص 125.

المترجمة للزنوج، وشعر الكثير من الناس في ذلك الوقت كان ثمنا يستحق دفعه في سياق التاريخ المتقلب لتجسيد السود في السينما الأمريكية السائدة.

كان فيلم اوسي ديفيز"**كوتون يذهب إلى هارلم**" 1970، الذي يعتمد على الرواية البوليسية الشعبية للكاتب الزنجي شيستر هايمس، أول أفلام سلسلة استغلال السود في السينما، وعلى الرغم من خشونته الأسلوبية وفي بعض الأحيان كاريكاتورية شديدة المبالغة، فإن الفيلم نجح في إرساء الصبغة الخاصة بهذا النمط الفيلمي نجاحا مدهشا أما فيلم جوردون باركس "**شافت**" 1971، فقد مزج بين استغلال السود والنزعة التجارية إلى درجة اكبر تأثيرا بمظهره الهوليودي المعتاد والإيحاء المغري للأجواء الزنجية في المدن، وببطله الزنجي، وموسيقى ايزاك هايز التي فاز عنها بجائزة الأوسكار، لقد كان النجاح التجاري للفيلم أيضا بسبب الطريقة التي عمل بها داخل أنماط الفيلم المخبر الخاص وهو ما ساعد على أن يكون جذابا لجمهور البيض على السواء، لقد ساعد "**شافت**"، داخل السينما التجارية السائدة على تأسيس مفهوم البطل الزنجي فائق القوة والذكاء.[1]

ولقد شهد أفول سلسلة أفلام استغلال السود بين عامي 1975 و1976 انقلابا في ميل هوليود إلى التوجه للزنوج، فخلال بقية هذا العقد كان هناك اختفاء كامل لشخصيات أو صور زنجية رئيسية في أفلام التيار السائد الجماهيرية، سواء تلك التي تستغل السود أو غيرها، واستمرت الشخصيات الزنجية في الظهور على نحو اقرب إلى الندرة في الأفلام الهوليودية لكنها حين تظهر فإنها تبدو هامشية تماما، أوغادا نمطيين وسط جو كامل من الأبطال البيض الخارقين، مثل هاري القذر كما كان هناك أيضا تحول في تفكير الصناعة السينمائية تجاه السوق إذا اكتشفت هوليود أن الجمهور الزنجي يشكل قطاعا مهما من الجمهور العام الذي يذهب لمشاهدة الأفلام، لهذا لم يكن ضروريا أو مهما للاستمرار في التوجه الخاص للجمهور الزنجي، وبكلمات أخرى فإنه تم التخلي عن استغلال السود في السينما دون أن يكون لذلك تأثير سلبي على وضع الصناعة الذي كان يتزايد تحسنا من الناحية المالية.[2]

المطلب السادس: اندماج السود في السينما والأفلام الأمريكية

بحلول بداية الثمانينيات، تحول التأكيد مرة أخرى، ولكن هذه المرة في اتجاه "**الوقوف في مفترق الطرق**" أو"**العبور على الحساسيات**"، أي تصوير شخصيات أو مواقف درامية زنجية يمكن قبولها من جمهور واسع يتشكل معظمه من البيض، وفي نفس الوقت الاحتفاظ بالتعبير عن الهوية الزنجية (أيا كان

[1] جيم بانيز، مرجع سابق، ص 129.

[2] المرجع نفسه، ص 130.

ما تقصده بتعبير الهوية هنا)، أن دور لويس جوزيت جونيور الذي حصل من أجله على الأوسكار في شخصية المدرب العسكري الصارم في فيلم "**ضابط وسيد مهذب**" 1981 يجسد هنا التحول في تجسيد السود على نحو شديد البراعة سواء في الطريقة التي أفصح بها عن الشخصية الزنجية في دور الخصم البطل باعتباره شخصا مخيفا، لكن بعد أن أزيلت عنه صفاته العرقية (وهو مخيف خاصة للمجندين البيض في الأكاديمية العسكرية، أو ذلك في الطريقة التي تحللت بها أهمية التوتر العرقي بين شخصية وشخصية البطل الأبيض "**ريتشارجير**")، إن هذه المواجهة في العلاقة بين الأعراق كانت خالية من إي تلميحات عرقية أو أخلاقية، ولكنها استخدمت كوسيلة لزيادة التوتر بين فردين لا يرى كل منهما الأخر على نحو صحيح.[1]

وهناك ثلاثة من النجوم في هوليود يمثلون هذا الاتجاه نحو "**الوقوف في مفترق طرق**" خلال تلك الفترة، هم ريتشارد برايور، إيدي ميرفي، وهوبي جولد بيرج، ومن الطريف أنهم جميعا صنعوا أسماءهم من خلال الكوميديا الخشنة لكنهم حملوا أيضا إلى الشاشة تعبيرا عن الكوميديا الزنجية التي تصل إلى درجة الجنون أحيانا التي قطعت الصلة تماما بالموتيفات العنصرية التقليدية ومع ذلك فإن النجاح التجاري لهؤلاء النجوم السود في هوليود اعتمد إلى حد كبير على قدرتهم على التواؤم الذي جعلهم مقبولين لدى الجمهور الواسع، وهكذا فإنهم يجسدون الذوبان العرقي الكامل في السينما الأمريكية الجماهيرية، إن التكامل بين الصور والتيمات الزنجية داخل السينما الجماهيرية السائدة في تلك الفترة قد تأكد مع سلسلة من الأفلام ذات الميزانيات الكبيرة التي أخرجها مخرجون بيض كبار، مثل ميلوش فورمان في "**راجتايم**" 1981 وأيضا فرانسيس كوبولا في "**نادي القطن**" 1984 ونورمان جوايسون في "**قصة جندي**" 1984، وستيفن سبيلبرج في "**اللون القرمزي**" 1985، وكلينت ايستوود في "**بيرد**" 1988، وكدليل على المدى الذي تحركت إليه الأمور، فإن أيا من هذه الأفلام لم يفصح عن إحساس بالمثالية الليبرالية الإنسانية التي كانت محورية عند الليبراليين من الجيل السابق في هوليود، وهكذا خلال الثمانينيات قامت المواقف الزنجية بالظهور في حد ذاتها، أو أنها كانت تقوم بوظيفة الخلفية المضخمة، ولكن الغربية لقصص ذات توجهات بيضاء أساسا.[2]

إن نقطة التحول الأكثر أهمية خلال ذلك العقد كانت بلا شك هي فيلم المخرج الأمريكي من أصل إفريقي سبايك لي "**يجب إن تحصل عليه**" 1986، وهو فيلم تجاري ناجح، وإن كان قليل التكاليف وهو فيلم يدور حول امرأة زنجية وعلاقاتها الجنسية مع الرجال في معالجة تحاشت القلق الميلودرامي في فيلم "**اللون القرمزي**" لتؤكد بدلا من ذلك على الكشف البريختي المرح للرغبات والمكائد الجنسية ولكن الأكثر أهمية هو

[1] جيم بانيز، **مرجع سابق**، ص 130.

[2] **المرجع نفسه**، ص 131.

أن فيلم سبايك لي أسس الجو العام لموجة جديدة من السينما الجماهيرية الأمريكية من أصل إفريقي التي لم تكتشف فقط مجالا من التيمات من داخل المنظور الزنجي، لكنها فعلت ذلك من خلال شروط السينما التجارية السائدة.[1]

إن هذا التطور يمكن أن يرى بوضوح في أفلام سبايك لي التالية التي تركز على ما يلقيه لون البشرة من دلالات والعلاقات الطبقية الاجتماعية في سياق كلية كلها من السود في "**دوخة المدرسة**" 1988، أو العلاقات بين الأعراق في حي نيويوركي مختلط في "**افعل الشئ الصحيح**" 1989، أو العلاقات الجنسية بين أعراق مختلفة في "**حمى الأدغال**" 1991، أو ثقافة موسيقى الجاز الزنجية في "**موسيقى البلوزاك فضل كثيرا**" 1992، التي تبعها الفيلم الذي يمتد ليحكي قصة حياة الزعيم السياسي الأمريكي الإفريقي مالكوم إكس.[2]

وبنهاية التسعينيات، بدأت الاهتمامات في التجربة الأمريكية الإفريقية في التوجه إلى تيمات مثيرة للجدل، لكنها وثيقة الصلة بموضوع البحث داخل مجتمعات السود المدنية عن ثقافة العنف والسلاح ففليم جون سينجلتون "**الصبية في القلنسوات**" 1991، الذي يدور في منطقة مركز الجنوب ذات المسحة الأسطورية في لوس انجلوس، نجح في التصوير الدرامي لشعور اليأس والعجز الذي بدا انه سمة من سمات التشظي الاجتماعي والكلبية السياسية داخل التجربة الأمريكية الإفريقية منذ منتصف الثمانينيات فصاعدا.[3]

إن استحالة الهروب، والطبيعة الهشة للعلاقات داخل المجتمعات الزنجية كانت بارزة أيضا في فيلم ماريوفان بيبلز في فيلم "**نيوجاك سيتي**" 1991، وهو دراما عنيفة عن جرائم المدن وفيلم ماتي بريتش "**مباشر خارج بروكلين**" 1991، الذي كان يدور على نحو خاص حول الرغبة في الهرب إن من المفارقات الساخرة حول هذه الأفلام الدرامية المعاصرة التي تدور في المدن هو أنها مع ذلك توحي بالانهيار الكامل للفكرة الليبرالية حول تكامل السود وذوبانهم في المجتمع وفيها أعيد تصوير الشخصية السينمائية الزنجية لتعود إلى حالة الحصار في مجتمعات معزولة، يبدو الزنجي فيها هو"**الأخر**"، الغرب والخطر أحيانا وهكذا بعد مئة عام من السينما الأمريكية ظل تجسيد السود مشكلة حادة بلا حل.[4]

---

[1] جيم بانيز، **مرجع سابق**، ص 132.

[2] **المرجع نفسه**، ص 132.

[3] **المرجع نفسه**، ص 133.

[4] المرجع نفسه، ص 134.

الإطار التطبيقي

الإطار التطبيقي

1. بطاقة فنية للمخرج (ستيف ماكوين)
2. بطاقة فنية للفيلم (12 عاما من العبودية)
3. السينوبسيس
    أ. الفكرة العامة
    ب. قصة الفيلم
    ج. التقطيع المشهدي
4. التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم
5. القراءة التعيينية للمقاطع المختارة من الفيلم
6. القراءة التضمينية للمقاطع المختارة من الفيلم
7. تحليل الملصقة والفوتوغرامات
    أ. الملصقة
    ب. الفوتوغرامات
8. خصائص الفيلم من حيث المونتاج
9. نتائج تحليل الفيلم
10. نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات

1. بطاقة فنية للمخرج (ستيف ماكوين)

أ. السيرة الذاتية للمخرج (ستيف ماكوين)

صورة 1: المخرج ستيف ماكوين

نشأ ستيف ماكوين ذو الأصول التريندادية في ضواحي لندن الغربية، ودرس نواحي متعددة من الفنون في عدة جامعات منها كلية تشيلسي للفنون والتصميمات، وكلية جولدزسميثز بجامعة لندن التي بدأ من خلالها اهتمامه بالسينما، ومدرسة تيش بجامعة نيويورك التي كانت تفتقر من وجهة نظر ماكوين إلى وجود الحس التجريبي في مناهجها.

ومنذ عام 1993 وحتى عام 2007، صنع ستيف ماكوين ما يقرب من 20 فيلماً قصيراً، أبرزها فيلم Bear الذي تقدم به للكلية الملكية للفنون في لندن، و Five Easy Pieces و Just Above My Head و Western Deep.

في عام 2006، توجه ماكوين إلى العراق ليكون كأحد الفنانين الرسميين الذين توجهوا لتوثيق الحرب، وفي العام التالي قدم عملاً فنياً بعنوان Queen and Country يهدف للاحتفاء بذكرى الجنود البريطانيين الذين ماتوا خلال حرب العراق عن طريق تقديم صورهم في هيئة شريحة من الطوابع، وبعدها بعامين قدم فيلمه الطويل الأول Hunger مع نجمه الأثير مايكل فاسبندر، والذي عرض للمرة الأولى في مهرجان كان السينمائي الدولي، وحاز من خلاله ماكوين على جائزة الكاميرا الذهبية التي تمُنح للمخرجين الذين يقدمون عملهم الأول، ليكون بذلك أول مخرج بريطاني ينال هذه الجائزة. وفي عام 2011 اشترك للمرة الثانية مع فاسبندر من خلال فليمه الثاني Shame. وفي عام 2013 قدم فيلمه الثالث Twelve Years a Slave الذي يستند إلى السيرة الذاتية لسولومون نورثأب، وهو رجل أمريكي من أصول أفريقية تم اختطافه وبيعه كعبد لكي يعمل بالسخرة في مزارع لويزيانا على مدار 12 عاماً قبل أن ينال حريته.[1]

[1] فيلموجرافيا: ستيف ماكوين، إخراج،السينما كوم،الرابط:https://www.elcinema.com/person/2013786/filmography 2019.04.12، 12:18

- الجنسية: المملكة المتحدة
- تاريخ الميلاد: 9 اكتوبر 1969

ب. أبرز تتويجات ترشيحات المخرج ستيف ماكوين

جدول2 : جوائز الأكاديمية الأمريكية (الأوسكار) «oscars»

السنة	الأعمال المرشحة	الصنف	النتيجة
2014	12 years a slave	أفضل صورة	فائز
2014	12 years a slave	أفضل مخرج	مرشح

جدول 3: جوائز الأكاديمية البريطانية للأفلام والتلفزيون والفن «golden globes»

السنة	الأعمال المرشحة	الصنف	النتيجة
2008	hunger	سيناريو لكاتب بريطاني، مخرج، منتج	فائز
2008	hunger	أفضل فيلم	مرشح
2011	shame	أفضل فيلم	مرشح
2013	12 years a slave	أفضل فيلم	فائز
2013	12 years a slave	أفضل إخراج	مرشح

جدول 4: جوائز بلاك ريل Black Reel Awards

السنة	الأعمال المرشحة	الصنف	النتيجة
2011	Shame	أفضل مخرج	فائز
2011	Shame	أفضل نص، معدل أو أصلي	فائز
2013	12 years a slave	أفضل فيلم	فائز
2013	12 years a slave	أفضل مخرج	فائز

2. بطاقة فنية للفيلم

النوع: دراما تاريخية

اخراج: ستيف ماكوين

انتاج:

- براد بيت
- ديدي جاردنر
- بيل بوالد
- جيريمي كلاينر
- ستيف ماكوين
- أرنون ميلتشان
- أنطوني كاتاجاس

السيناريو: جون ريدلي

الحوار السينمائي: مبني على قصة حقيقية استناداً إلى 12 سنة من العبودية سيرة سولومون نورثوب الذاتية

تقييم IMDb :10/8,1

ترتيب IMDb : يحتل المرتبة رقم 203 في قائمة افضل 250 فيلم علي مستوى العالم

تقييمي ألشخصي: 10/9

رابط المشاهدة أونلاين :

http://cimaclub.com/12-years-slave/?view=1

مجموعات: (décors) آدم ستوكهاوزن وأليس بيكر

ازياء: باتريشيا نوريس

بطولة:

- شيواتال إيجيوفور بدور "**سولمون نورثوب**"
- مايكل فاسبندر بدور "**إدوين إيبس**"
- لوبيتا نيونقو بدور "**باتسي**"
- سارة بولسون بدور "**ماري إيبس**"
- بنديكت كومبرباتش بدور "**وليام فورد**"
- بول دانو بدور "**جون تيبتس**"
- بول جياماتي بدور "**ثيوفيلوس فريمان**"
- براد بيت بدور "**صامويل بَيس**"
- الفري ووادرد بدور "**هارييت شو**"

موسيقى: هانز زايمر

سينماتوغرافيا :(تصوير سينمائي)

شين بوبيت

تحرير: جو واكر

شركة الانتاج:

Summit Entertainment

Regency Enterprises

River Road Entertainment

Film4

Plan B

توزيع:

Fox Searchlight Pictures (الولايات المتحدة)

Entertainment One Uni (المملكة المتحدة)

تواريخ العرض:

أغسطس 2013/30 (Telluride Film Festival)

نوفمبر 2013/8 (الولايات المتحدة)

يناير 2014/10 (المملكة المتحدة)

مدة الفيلم: 134 دقيقة

التنسيق:

اللون 2.35: 1

دولبي الرقمي 35 ملم

البلد:

المملكة المتحدة.

الولايات المتحدة.

اللغة: الإنجليزية.

الميزانية: 20 مليون دولار

إيراد الشباك: 140,160,000 دولار.

تنويه:لا ينصح به للمشاهدة العائلية

3. السينوبسيس

أ. الفكرة العامة

نبذة عن فيلم 12 Years a Slave

فيلم دراما أمريكي صدر عام 2013 استنادًا إلى قصة حقيقية لمواطن أمريكي حر اُختطف عام 1841م، وحُرر عام 1853م، يعتبر فيلم 12 YEARS A SLAVE رواية مؤثرة عن رجل أسود حر تم اختطافه وبيعه في العبودية الوحشية في منتصف القرن الثامن عشر في ولاية لويزيانا ، والقصة الملهمة لكفاحه اليائس للعودة إلى موطن عائلته. يعيش سولومون نورثوب، وهو رجل أسود مثقف له موهبة للموسيقى، مع زوجته وأطفاله في نيويورك. يوم وأحد يوقظ ليجد أنه تم تخديره ويجري شحنها إلى الجنوب كعبد. يرفض سليمان التخلي عن الأمل، وهو يراقب بلا حول ولا قوة، بينما يخضع من حوله إلى العنف، وسحق الانتهاكات العاطفية واليأس. حصد الفيلم أرباحًا وصلت إلى 187.7 مليون دولار، في مقابل ميزانية 17 مليون دولار

ب. قصة فيلم 12 عامًا من العبودية

وُلِد سولومون نورثوب رجلًا حرًا في نيويورك عام 1808م، وكان أبوه في الأصل عبدًا لعائلة نورثوب من رود آيلاند لكنه تحرر بعد انتقالهم لنيويورك، وتزوج سولومون من آني هامبتون وأنجبوا ثلاثة أطفال، واشتهر سولومون بكونه عازف كمان بارع.

عام 1841م عرض رجلان يدعيان براون وهاملتون على سولومون أجرًا سخيًا مقابل الانضمام إلى عرض موسيقي متجول، والسفر معهم إلى مقاطعة واشنطن، وبمجرد أن قبل قام الرجلان بتخديره وبيعه في سوق عبيد يديره رجل يدعى بورتش. تم ترحيل سولومون على متن سفينة إلى نيو أورليانز مع أشخاص آخرين ، تم اعتقالهم بالقوة، أعطي تاجر العبيد سولومون اسم بلات ، وادعى أنه عبد فار من جورجيا، وقام ببيعه لمالك مزرعة يدعى ويليام فورد.

ولكن نظرًا للتوتر الذي نشأ بين سولومون وعامل مزرعة آخر قام فورد ببيعه إلى مالك عبيد آخر يدعى إدوين إبس، وخلال كل ذلك كان سولومون يحاول جاهدًا أن يخبرهم بأنه في الحقيقة رجل حر ولكن بلا جدوى.

وفي المزرعة قابل سولومون باتسي وهي الأَمَة المفضلة لدى إبس، الذي كان دومًا ما يسيء إليها ويغتصبها، ثم بعد فترة أصاب تفشي دودة القطن مزرعة إبس مما دفعه لتأجير عبيده إلى مزرعة مجاورة لعدم قدرته على زراعة حقوله، وهناك حظي سولومون بتفضيل مالك المزرعة القاضى تيرنر، والذي سمح له بعزف الكمان في ذكرى زواج جارِ له وسمح له أيضًا بالاحتفاظ بما جناه من أجر.

وعندما عاد سولومون إلى مزرعة إبس حاول استخدام المال ليدفع إلى عامل أبيض يدعى آرمسبي ليرسل خطابًا إلى أصدقائه في نيويورك، فوافق آرمسبي على إرسال الخطاب وأخذ مال سولومون لكنه خانه ووشي به إلى إبس، واستطاع سولومون بصعوبة بالغة إقناع إبس أن آرمسبي يكذب وتفادى العقاب.[1]

وبدأ سولومون يعمل في البناء في جازيبو مع عامل كندي يدعى صامويل باس، والذي كان ضد الطريقة الوحشية التي كان يعامل بها إبس عبيده، وأوضح مناهضته للعبودية مما أكسبه عداوة إبس، فكشف سولومون عن قصة اختطافه لصامويل وطلب منه مرة أخرى أن يرسل خطابًا لأصدقائه، فوافق صامويل على إرساله رغم أن ذلك يعرض حياته للخطر.

وذات يوم أُستُدعِي سولومون من قبل العمدة الذي وصل في عربة برفقة رجل آخر، وقام العمدة بتوجيه بعض الأسئلة إلى سولومون ليتأكد من أن أجوبته تطابق حقائق حياته في نيويورك، وتعرف سولومون على رفيق العمدة وهو السيد باركر صاحب متجر كان يعرفه في نيويورك، وجاء باركر لتحريره فتعانقا كلاهما وغادرا المزرعة، على الرغم من أن إبس استشاط غضبًا واحتج وحاول منعه من المغادرة. وبعد اثني عشر عامًا من العبودية استعاد سولومون حريته وعاد إلى عائلته تاركًا خلفه العبيد الآخرين من ضمنهم باتسي، وما أن دخل بيته حتى رأى زوجته برفقة ابنه وابنته وزوجها وحفيده الذي سُمِّي تيمنًا به سولومون نورثوب.

يختتم الفيلم بعرض سلسلة الدعاوى الخاسرة التي رفعها سولومون ضد براون وهاملتون وبورتش، ثم نشره اثنا عشر عامًا من العبودية عام 1853م التي يحكي فيها قصته، وتوضح دوره في القضاء على العنصرية، ثم الغموض الذي يكتنف تفاصيل موته ودفنه.[2]

ج. التقطيع المشهدي

قبل التقطيع المشهدي لفيلم «12 years a slave» وسعيا إلى تحليل دقيق للفيلم قمنا بتقسيمه إلى مجموعة من المتتاليات التي تبين السياق الذي جاء فيه وكانت المتتاليات كالآتي:

- **المتتالية(1):** جنيريك البداية والمشهد الذي جاء بخاصية الـflash-back.
- **المتتالية(2):** سليمان (الشخصية الرئيسية) يعيش حياته العادية متمتعا بكامل حقوقه وحرياته.
- **المتتالية(3):** سليمان ينقل في قارب بعد تعرضه للخطف والتعذيب.
- **المتتالية(4):** هوية سليمان الجديدة (بلات) وبداية مرحلة العبودية.
- **المتتالية(5):** سليمان في ملكية السيد فورد.
- **المتتالية(6):** سليمان في ملكية السيد ايبس.

[1] 12 سنة من العبودية على موقع IMDb

[2] 12 سنة من العبودية على موقع AlloCiné

- **المتتالية(7):** سليمان ينال حريته ويعود لعائلته.

وقد قمنا بتقسيم فيلم اثنا عشر عاما من العبودية إلى 33 مشهدا واخترنا منها 16 مشهدا مع الأخذ بعين الاعتبار عامل الحبكة في تسلسل الأحداث في الفيلم، وقد قمنا بتحديدها وتضليلها في جدول التقطيع المشهدي، وتم اختيارها انطلاقا من عدة أسباب كونها تساعدنا في الإجابة على تساؤلات الدراسة، كما أنها تعد الأكثر تعبيرا عن أهداف دراستنا.

التقطيع المشهدي لفيلم: 12 years a slave

جدول5 : يوضح التقطيع المشهدي لفيلم 12 years a slave

رقم المشهد	وصف المشهد	مدة المشهد
جينيريك البداية	بدا جينيريك الفيلم بعرض لشعار واسم شركة الإنتاج FOX SEARCHLIGHT PICTEURES والذي جاء على شكل مجسم بلون الذهبي تتبعه موسيقى و تتحرك حوله الأضواء الكاشفة ويعتلي هضبة تطل على مدينة ليلا ثم تزداد شدة الإضاءة لتليها خلفية سوداء تتبعها كتابة حرف R تدريجيا بأبيض ساطع ثم يظهر بعدها اسم شركة الإنتاج REGENCY تتبعه موسيقى وبعدها تعود الخلفية السوداء التي يظهر فيها قطار يشق طريقه بجوار نهر وسط غابة ويظهر اسم شركة الإنتاج RIVERROAD ENTERTAINTMENT بعدها تظهر خلفية سوداء تليها شركة الإنتاج PLAN B التي تختفي وتظهر بعدها عبارة THIS FILM IS BASED ON A TRUE STORY.	1د و2 ثا
01	**Flash-back :** يبدأ الفيلم بمشهد افتتاحي يظهر فيه مجموعة من الأشخاص ذوي البشرة السوداء منتبهين وخلفهم حقل للقصب يستمعون لرجل ابيض يريهم كيفية قص القصب ثم يبدأ الغناء ويتبعه رجل اسود البشرة يقطع القصب ورجلان ابيضا البشرة يجلسان فوق عربة محملة بالقصب يشاهدان من يقومون بالعمل وسط الحقل يتابع المشهد بمجموعة من الأشخاص ذوي البشرة السوداء داخل مهجع يخلدون للنوم جنبا إلى جنب تليها لقطة لهم يتناولون وجبة بسيطة حول موقد أمام مهاجعهم ثم تنتقل الكاميرا لتركز على أحدهم وهو يختلي بنفسه لصناعة قلم من غصن القصب لتصوره بعدها وهو يحاول الحصول على حبر يمكنه من الكتابة على الورقة وعلى ضوء الشمع في ظروف قاسية لكن محاولته تفشل ليعود بنا المشهد إلى المهجع الضيق أين ينام البعض وبعضهم لا يستطيع النوم لينتهي المشهد باستحضار أحدهم لذكرى مع زوجته.	5د و15ثا
02	يبدأ المشهد بظهور العنوان 12 years a slave مكتوب على ورقة بيضاء وإضاءة تظهر على أنها ضوء لشمعة وجاء مكتوب بالون الأسود ماعدا الرقم 12 الذي كتب بالون الأحمر، صور المشهد (سليمان) يحظر آلة الكمان ويعزف في حفلة راقصة وعودته لبيته ولقائه مع أبنائه قبيل	2د و42 ثا

	النوم بعدها حواره مع زوجته حول السفر قصد العمل، اختتم المشهد بتوديع (سليمان) لعائلته صباحا لتظهر عبارة "ساراتوجا نيويورك 1841"	
03	يصور هذا المشهد لقاء (سليمان) مع شخصين مهتمان بالمواهب (براون، هاملتون) اللذان يعملان في سيرك في مدينة واشنطن ويعرضان عليه العمل معهم، بعد أن أعجب (سليمان) بالعرض توجهوا بعدها إلى واشنطن أين انهوا الاتفاق في سهرة وعلى طاولة العشاء اختتم المشهد بشرب نخب الاتفاق على العمل معا والذي جاء بشكل مفرط.	2د و22 ثا
04	يبدأ هذا المشهد بتصوير (سليمان) وهو مستلقي في حجرة مظلمة ثم يصحوا فيجد نفسه مكبلا بالسلاسل ليعود بنا المشهد بخاصية الـflash-back إلى نهاية السهرة ليصور لنا حالة (سليمان) بعد الإفراط في شرب نخب الاتفاق على العمل فتارة يصور لنا المشهد صورة (سليمان) وهو يحاول التخلص من السلاسل التي تقيده وتارة حالته وهو ثمل وبراون وهاملتون يصطحبانه لغرفته.	1د و55 ثا
05	يبدأ المشهد بفتح أحدهم لباب الحجرة التي يتواجد بها سليمان ليسارع (سليمان) في تقديم نفسه كونه رجل حر لكن الشخص الذي يكلمه لا يصدقه ويخبره انه هارب من مدينة جورجيا وانه ليس حر وانه سوى زنجي هارب، ليبدأ بعدها تعذيب (سليمان) من طرف شخص أخر داخل الزنزانة تليها لقطة تصور أنين (سليمان) وطلبه النجدة من فتحة صغيرة في الزنزانة لينتهي المشهد بدخول أحدهم وإعطائه قميص لـ(سليمان) قصد تغيير الذي تمزق من جراء التعذيب.	4د و36 ثا
06	مشهد لمجموعة من السود دون ملابس وآثار التعذيب على أجسامهم وهم يغتسلون وسط ساحة وطفل صغير ينادي على أمه، تليها لقطة تبين حوارهم حول وضعهم ليختتم المشهد بدخول امرأة وفتاة صغيرة تسارع لاحتضان صغيرها.	1د و45 ثا
07	يأتي هذا المشهد ليلا بدخول أحد الأشخاص البيض إلى الزنزانة وإخباره للمساجين أن هناك رحلة على قارب تليها لقطة تبين ضرب أحدهم لأحد المساجين للالتزام بالصمت تليها لقطة إخراجهم من الزنزانة ونقلهم في عربة إلى الميناء للركوب في القارب ثم حوار السود داخل قبو القارب حول حل لمشكلتهم، بعدها تأتي لقطة دخول أحد السجانين إلى القبو وقتله لأحد السود بعد محاولته الدفاع عن امرأة ويختتم المشهد برمي (سليمان) ورفيقه للجثة في النهر.	5د و43 ثا
08	يصور هذا المشهد وصول القارب إلى الميناء وقدوم أحدهم وتحريره لأحد السود (كليمنز راي) الذين كانوا على متن القارب كونه يملك أوراق تثبت ملكيته له تليها لقطة تبين (سليمان) بعد ذهاب رفيقه على القارب وتأمله لحال بني جنسه وأثار التعذيب على أجسامهم والسلاسل التي تكبل حتى أفواههم.	1د و08 ثا
09	يعود المخرج بخاصية الـــflash-back لتبين تذكر (سليمان) لذكرى مع عائلته قبل سفره أثناء دخولهم لمتجر ودخول أحد السود ورائهم ولحاق سيده خلفه وتقديمه لاعتذار على تطفله عليهم لكن (سليمان) يوضح للسيد انه لم يتطفل.	1د و39 ثا

10	يعود بنا هذا المشـــهد إلى الميناء حيث يأتي أحد الأشـــخاص البيض يحمل دفترا ويبدأ بمناداة الأسماء وكل يقف عند سماع اسمه إلا (سليمان) فعند مناداته بغير اسمه (بلات) لم يقف لكنه يتعرض للصفع من طرف الرجل عند محاولة إخباره باسمه الحقيقي بعدها يتم نقل جميع السود في عربة لينتقل المشهد إلى تصويرهم وهم يغتسلون في ساحة ليختتم المشهد بارتدائهم لملابسهم.	1د و17 ثا
11	في هذا المشهد يصور لنا المخرج عرض النخاس ابيض البشرة السود وكأنهم سلعة لمجموعة من الأغنياء قصد بيعهم كل وله سعر معين فـــ(بلات) تم تحديد مبلغ ألف دولار لشرائه كون له موهبة فذة و(اليزا) بمبلغ 700 دولار، وفي لقطة تتوســـل (اليزا) من أحد الأغنياء (الســـيد فورد) أن لا يفرقها عن أبنائها لكن النخاس يرفض هذا كون الفتاة الصغيرة ابنتها تشكل صفقة مربحة وحدها ويخبر السيد (فورد) انه لا يكترث لمشاعرها بقدر الأموال ،وسط جو من الصراخ يضرب النخاس المرأة لتتوقف عن البكاء و يأمر (سليمان) بالعزف على الكمان بعد أن تم بيعه للسيد (فورد) هو و(اليزا).	3د و03 ثا
12	يبين هذا المشهد عملية نقل (سليمان) والمرأة التي معه إلى ملكية السيد (فورد) الذي اشتراهم من عند النخاس وأمره المســـؤول عن العمال بتأمين الطعام لهم وتوجيههم لمباشـــرة العمل في اليوم التالي ومحاولة زوجة صـــاحب الملكية تهدئة (اليزا) لبكائها على أبنائها، في اللقطة الموالية يظهر لنا مجموعة الســـود رفقة (جون تيبس) وهو رئيس النجارين في الملكية يملي عليهم مهامهم و يذكرهم بعقوبة محاولة الهرب عن طريقة إنشاده لأغنية خاصة بالسود ويستمر الغناء مرافقا لمشهد السود وهم يقطعون الأشجار يليها مشهد لصاحب الملكية يلقي على الخدم من السود كلمات من كتابهم المقدس(الإنجيل).	3د و11 ثا
13	مشهد قصير يبين التقاء السود بالسكان الأصليين والجلوس معهم حول النار ومشاهدتهم وهم يرقصون حول النار.	42 ثا
14	في هذا المشـــهد يتحاور (بلات) مع صـــاحب الملكية حول عملية نقل الخشـــب ومعارضـــة (جون تيبس) المســـؤول على النجارين في الملكية فكرة (بلات) كونه زنجي وليس مهندس لكن الســـيد (فورد) يرحب بالفكرة و(بلات) يخبره انه عمل على هذه الأعمال ســـابقا، تليها لقطة نجاح عملية نقل الخشب عبر النهر التي قام بها (بلات) واحتفال السود بنجاح النقل وكذا السيد (فورد) ويختتم المشهد بمكافئة (بلات) من طرف السيد (فورد) بإعطائه آلة كمان تقديرا لمجهوده.	3د و31 ثا
15	(اليزا) تبكي بصوت عالي و(بلات) يتناول وجبة بسيطة والتعب ظاهر على وجهه فيأمرها بالتوقف عن البكاء لكنها تأبى كونها تبكي على أولادها ليست مثله سعيد بمعاملة السيد (فورد) له وقوله انه نزيه وأسمته بالنخاس بعدها يصور لنا المخرج انفعال (بلات) بسبب كلام (اليزا) فيخبرها انه فقط ينجو بحياته وان ظهره مليء بالندوب جراء احتجاجه على سلب حريته بعدها ينتقل المشـــهد إلى ســـاحة حيث اعتاد الســـيد (فورد) أن يقرأ فيها على الخدم الجالســـين حوله البعض من الكتاب المقدس حيث بكاء (اليزا) يهز المكان ويختتم المشهد بانزعاج زوجة السيد (فورد) من بكائها.	2د و41 ثا

16	مشهد صباحي يبين (بلات) وهو يعمل وقدوم مسؤول النجارين و إملاءه للأوامر على (بلات) وكذا ركله له كونه لا يجيد الانصياع للأوامر يليها مشهد لرجلين يجران (اليزا) وهي تنادي سليمان .. سليمان .. تأتي بعدها خاصية الـــflash-back لـــ(اليزا) تقص على (سليمان) قصتها مع السيد الذي كانت تخدمه ومعاناتها هي وأبنائها ليختتم المشهد بلقطة في الوقت الحاضر لـــــ(سليمان) يتناول طعامه مساءا أمام مهجعه.	2د و57 ثا
17	مشهد يبين (بلات) وهو يقوم بدق المسامير ومسؤول النجارين (جون تيبس) وهو يفتعل المشاكل مع أن (بلات) قام بكل الأوامر التي أوكلت إليه لكنه يستمر بتوجيه العبارات المسيئة لـــــ(بلات) ويطلب منه خلع ملابسه بعد أن اخرج السوط لكن (بلات) رفض هذا وتشابك معه وأسقطه أرضا وبدأ (بلات) يضربه بالسوط و(جون) يصرخ ويطلب النجدة حتى قدوم المسؤول عن الملكية فوق حصـــانه ليتوقف (بلات) ويهرب (جون) بعد توعده بإراقة الدماء ثم يأمر المســـؤول على الملكية (بلات) بعدم مغادرة المزرعة ليتمكن من حمايته يتواصل المشهد بجلوس (بلات) مكان عمله وقد أصابه التعب، يتواصل المشهد بعودة (جون) ومعه اثنين آخرين فوق أحصنة تأتي بعدها لقطة لـ(بلات) وهو مكبل اليدين والقدمين وحبل ملفوف حول عنقه و(جون) ومن معه يرفعانه على شجرة قصد شنقه ليأتي بعدها المسؤول عن الملكية في الوقت المناسب ويشهر مسدسا ويأمرهم بتركه كونه يشكل دينا للسيد (فورد) لكنه يتركه معلقا في مكانه بعد أن يطلب من أحد الخدم مناداة السيد (فورد) و(بلات) بالكاد يستطيع ملامسة الأرض بقدميه ليبقي على هذه الحالة أمام أنظار كل من في المزرعة فقط فتاة تقدم له بعض الماء لكنه يبقى على حاله حتى نهاية المشهد.	6د و58 ثا
18	يبدأ المشهد بقدوم السيد (فورد) وإيجاده (بلات) معلقا على حبل المشنقة فيقوم بقطع الحبل وإنزاله وأخذه إلى بيته يتواصل المشهد من بيت السيد (فورد) بحوار مع (بلات) وانه يحاول حمايته من (جون) وإدراكه أن (بلات) لن يقف مكتوف اليدين للدفاع عن نفســـه و(بلات) يحاول إخبار السيد(فورد) انه رجل حر لكنه يجيبه بعدم القدرة على مساعدته مع انه ذو مواهب استثنائية لكنه سينقل دينه إلى السيد (ايدون ايبس) صاحب ملكية أخرى لينهي كلامه ويختتم المشهد بمدحه لـ(بلات)	2د و21 ثا
19	بداية المشهد بصاحب الملكية الجديد وهو يلقي القواعد الخاصة بمزرعته والعقوبات التي تترتب على خرقها للزنوج الذين أمامه.	1د و07 ثا

20	بداية المشـهد في مزارع القطن والسـود يقطفون القطن وهم يرددون الأغاني الخاصـة بهم وصـوت السـوط يشـتتهم لينتقل بنا المشـهد إلى المخزن الخاص بالمزرعة حيث يراقب السـيد(ايبس) عملية العد التي تلي كل عملية قطف للقطن ومعاقبة كل من لم يصـــل إلى الوزن المطلوب بالجلد ويمدح (باتســي) التي دائما ما تكون صـاحبة اعلي نسـبة قطف للقطن يتواصـل المشـهد بجوار المخزن و(باتسي) تستريح و زوجة السيد (ايبس) تراقبها من على الشرفة تليها لقطة لـ(بلات) يجد صعوبة في النوم حتى دخول السيد (ايبس) إلى المهاجع و أمره للزنوج بالنهوض للرقص تنتقل الكاميرا إلى داخل المنزل حيث (بلات) يعزف الكمان و السـود يرقصـون إلى حين دخول زوجة السـيد (ايبس) وضربها لـــ(باتسي) بزجاجة نبيذ على رأسها لتسقط أرضا وتأمر السيد(ايبس) ببيعها لكنه يرفض بعدها ينتهي المشهد بجر (باتسي) على الأرض لإخراجها من القاعة ثم يأمر بقية السود بمواصلة الرقص.	6د و04 ثا
21	بداية هذا المشـهد برجل زنجي ينفخ في بوق بعدها السـود وسـط الحقول يقطفون القطن ثم تأتي لقطة لهم في طريق عودتهم و زوجة السـيد (ايبس) تنادي (بلات) وتأمره بالذهاب إلى (بارثميوز) للشراء وتوصيه بارتداء شارته التي تبين ملكيته لـــ(ايبس) وفي طريقه إلى (بارثميوز) وسط الغابة و بين الأشـــجار يجد (بلات) مجموعة من الرجال البيض معهم كلاب يعلقون زنجيين بحبال على الأشـجار لشـنقهم فيناديه أحد الرجال البيض ليرى الشـارة التي يرتديها ويسـأله عن وجهته بعدها يقوم بركله أسفل ظهره يختتم المشهد داخل المتجر و(بلات) يستلم المقتنيات التي جاء من أجلها و عودته للمزرعة وتسليمها للسيدة.	4د و19 ثا
22	بدا المشـهد بمنظر للنهر والغابة المحيطة به و(بلات) يجري باتجاه شـخصين أحدهما السيد (شـو) والأخر ذو بشـرة سـوداء ويمسـك حصـان ليخبره انه قد أرسـل من طرف سـيده ليعيد (باتسـي) إلى المزرعة فوجدها جالسـة مع سـيدة زنجية تحتسـي الشـاي فبادر بإخبارها بالعودة معه لكن السـيدة تدعوه لتناول الشـاي لكنه يرفض فتصر على جلوسـه معهم فيستمر المشـهد وهم يتبادلون الحديث جول ولع السـيد (شـو) بالنســاء بعدها ينتقل المشـهد لملكية السـيد (ايبس) ليظهر وهو يتناول الشراب أمام بيته ليتحول بعدها المشهد لـــ(بلات) و(باتسي) وهو يخبرها بالاستمرار بالمشي وعدم النظر إليه لكن (ايبس) ســمعه يكلمها فيبدأ بمطاردة (بلات) في أرجاء المزرعة بســكين إلى حين سقوطه وخروج زوجته ليخبرها (بلات) بما حدث فتبدأ ملاسنة بينها وبين السيد (ايبس) حول تعلقه بـ(باتسي) بعدها يختتم المشهد بقول السيد (ايبس) لـ(بلات) انه في عداد الموتى.	6د و42 ثا
23	يبدأ هذا المشـهد بصـورة للقمر من ثم صـورة لـــ(بلات) تبين عجزه عن النوم بعدها دخول السـيد (أيبس) لمهجع (باتســي) ليقوم بإخراجها منها وكانت هذه زيارة للشــهوة لينتهي المشــهد بأنينها وسط الظلام.	2د و40 ثا

24	بداية هذا المشـهد كانت تواجد (بلات) داخل المتجر الذي اعتادت السـيدة ايبس إرسـاله إليه لكنه هذه المرة وفي طريق عودته يتوقف وسـط الأشـجار ليأخذ شـيء من المقتنيات وهو ورقة بيضـاء ليحتفظ بها داخل مهجعه بعدها يتحول المشـهد إلى منزل السيد (ايبس) ليصور لنا رقص السود و السـيد (ايبس) يشـاهدهم حتى تدخل الزوجة لتقدم الكعك للزنوج ما عدا (باتسـي) لتتكلم بعدها مع السيد (ايبس) حول النظرة التي رمقتها بها (باتسـي) لكنه ينفي هذا كونها أشـاحت بنظرها فحسـب لكنها تقدمت نحوها لتخدشها بأظافرها لتبدأ (باتسي) بالبكاء و ينتهي المشهد بطلب السيدة (ايبس) من السود مواصلة الرقص.	3د و04 ثا
25	تضـمن هذا المشـهد حوار (باتسـي)و(بلات) والذي بدأ بدخولها إلى مهجعه وإيقاظها له وطلبها بأن ينهي حياتها عن طريق إغراقها في المسـتنقع ودفنها في مكان ناء كونها سـئمت من الحياة التي تعيشـها وأن الرب سـيغفر له فعلته وانه لن يذهب للجحيم وهي ترجو أن يفعل ما لا تقوى هي على فعله بنفسها لكنه يرفض هذا في نهاية المشهد.	2د و34 ثا
26	يبدأ المشـهد بتصـوير وباء في مزارع القطن الخاصـة بالسيد (ايبس) و السـود في الحقول يقومون بالتنقية وأحد العمال البيض فوق حصـانه يجلدهم بالسـوط لينتقل بعدها المشـهد لتصـوير عربة تنقلهم لملكية أخرى يمتلكها القاضـي (تيرنر) كون محصـول السـيد (ايبس) قد اتلف يليها مشـهد يبين عمل السـود في حقول القصـب وفترة تناولهم للوجبة البسـيطة وكذا عجز (سـليمان) عن النوم ينتقل المشـهد إلى شـرفة صـاحب الملكية و(بلات) ينتظر السـيد (تيرنر) أمام بيته ليقوم بإرسـاله للعزف في الحفلة السـنوية للسـيد (وليارد يارني) وان ما سـيجنيه هو ملك له ينقل لنا المشـهد (سليمان) و هو يعزف في الحفلة .	5د و20 ثا
27	عودة العمال السـود إلى ملكية السـيد (ايبس) وهو في اسـتقبالهم ليباشـروا العمل في مزارع القطن وهم يرددون أغنية من ثم عودتهم للمخزن لجرد ما تم قطفه والسـيد (ايبس) يراقب السـود لينتقل بعدها المشـهد إلى حجرة حيث يعالج السود جروحهم جراء التعذيب الذي يكون بعد كل عملية قطف للقطن ليبين حوار (بلات) مع الرجل الأبيض (ارمسـبي) الذي التحق بالسـود للعمل في المزارع ثم خروج (بلات) الى الغابة واخراجه لورقة يخفيها داخل جذع شـجرة ليعود بعدها مباشـرة الى مهجع (ارمبسـي) ويطلب منه توصـيل رسـالة له إلى مكتب بريد (ماركسـفيل) مقابل المبلغ الذي جناه من العزف في الحفلة و عدم الوشـاية به فيوافق (ارمبسـي) على طلب (بلات) يبين لنا المشـهد بعدها (سـليمان) وهو يصـنع قلما وبعض الحبر ليبدأ بعدها في الكتابة على الورقة تحت ضـوء الشـمع يستمر المشهد بدخول السيد (ايبس) إلى غرفة (بلات) لإخباره بأن (ارمبسي) قد اخبره عن الرسالة لكن (بلات) بنفي هذا للسـيد (ايبس) بعدها يصـيب (سـليمان) اليأس فيحرق الرسـالة وينتقل بها المشهد إلى يوم أخر في مزارع القطن ووفاة زنجي وسط الحقول وعملية دفنه على يد رفاقه .	15د و16 ثا
28	بداية المشـهد (بلات) وهو يعمل على الخشـب رفقة نجار ابيض البشـرة قدم من أجل العمل عند السيد (ايبس) والحوار الذي دار بين الرجلين حول السود و معاناتهم.	3 د و37 ثا

29	يبدأ هذا المشهد بصراخ السيد (بلات) و بحثه عن (باتسي) في الملكية إلى حين قدومها واتهامه لها بالذهاب إلى مزرعة السيد (شو) لكنها تخبره بسبب ذهابها وهو من أجل جلب الصابون للاغتسال و(بلات) يدافع عنها لكنه يتعرض للصفع من طرف السيد (ايبس) بعدها يطلب السوط ويأمر بنزع ملابسها وربطها من ثم يطلب من (بلات) جلدها بالسوط حتى يتعفن لحمها و يأمره بالضرب بقوة تحت تهديد السلاح لينتزع منه السوط بعدها ويباشر جلدها شخصيا بقوة كبيرة أمام أنظار زوجته و(بلات) بعد هذا ينتقل بنا المشهد إلى الحجرة حيث (باتسي) مستلقية على بطنها والسود يعالجون جراحها ليختتم المشهد باختلاء (بلات) بنفسه وتحطيمه للكمان.	9 د و28 ثا
30	بداية يوم جديد و(بلات) يعمل على الخشب رفقة (باس) النجار الجديد في الملكية ويتبادلان الحديث وتأثر (باس) بقصة (بلات) وقبل عرضه حول تقديم المساعدة لينتقل بعدها المشهد ليركز على (بلات) وهو جالس وحيدا يتأمل صدق (باس).	5د و35 ثا
31	بداية هذا المشهد تبين السود وسط الحقول يزرعون الارض حتى قدوم عربة ونزول أحد الأشخاص وقدومه إلى السود ومناداته لـ(بلات) ليسأله بعدها على اسمه و معرفته بالشخص الذي يقف بجوار العربة التي نزل منها فيجيبه (بلات) انه يعرفه و أن اسمه (باركر) ثم يسأله مرة أخرى عن اسمه الحقيقي فيجيبه (بلات) أن اسمه الحقيقي (سليمان نورثب) ليظهر صاحب المزرعة السيد (ايبس) ليخبره أن أي أمر يتعلق بالعبد الذي يمتلكه فهو يخصه ويواصل المأمور طرح الأسئلة حول عائلة (سليمان) فيجيبه بأسمائهم من ثم يتجه (سليمان) مباشرة نحو السيد (باركر) ليحضنه لكن السيد (ايبس) يتقدم نحوهم ليؤكد أن (بلات) هو ملكه و سيحرص على هذا لكن السيد (باركر) يرد بأنه سيسعد بالتسبب بإفلاسه في المحاكم ينتقل بعدها المشهد إلى (باتسي) التي تقف أمام العربة لتحتضن (سليمان) ليركب بعدها (سليمان) في العربة يتواصل المشهد بالنظرة التي على وجه (سليمان) و العربة تغادر ملكية السيد (ايبس)	3د و47 ثا
32	صورة لمدخل بيت وسليمان بلباس رسمي يقف عند المدخل وأحدهم واقف جنبه ليفتخ الباب بعدها فيجد عائلته تقف أمامه فيبدأ بالاعتذار لهم وهو يقول انه عانى من أوقات صعبة وعيناه مملوءة بالدموع فتتقدم نحوه ابنته وتقدم له زوجها وحفيده الذي سمي تيمنا به ليختتم المشهد باحتضانهم لسليمان.	3د و18 ثا
33	يبدأ المشهد بخلفية سوداء وعبارات تسرد قصة (سليمان نورثب) ونهايتها بمقاضاة من تسببوا في سلب حريته وكذا نشاطه بعد تحرره من العبودية	1د و04 ثا
جينيريك النهاية	بداية جينيريك النهاية بتوالي ظهور اسم مخرج الفيلم وفريق الإنتاج والعمل ليختتم الـcaste بعبارة for philbert jhon McQueen.	5د و40 ثا

4. التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم

جينيريك البداية: عرض المعلومات الخاصة بالفيلم

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	1 ثا	عادية	ثابتة	P.G	شاشة سوداء	–	–	–
02	23 ثا	منخفضة (عكس غطسية)	dollyبانوراما افقية + out	P.G + P.G.E	حركة بانورامية أفقية تبدأ بمنظر لمدينة وقت بمجسم ذو لون ذهبي لشعار شركة الغروب وتمر على هضبة تطل fox searchlight pictures على المدينة حوله الأضواء الكاشفة وتنهي بضوء ساطع	–	موسيقى خاصة بشركة الإنتاج	–
03	2 ثا	عادية	ثابتة	P.G	شاشة سوداء	–	موسيقى هادئة	–
04	11 ثا	عادية	ثابتة	P.G	يكتب تدريجيا بضوء ساطع لتكتب أسفله Rحرف regencyكلمة	–	موسيقى هادئة	–
05	8 ثا	عادية	Dolly out	P.G	إضاءة قطار يمر بالقرب من نهر وسط غابة ثم riverroadتتوقف لتظهر بعدها عبارة أسفل الصورة entertainment	–	–	–
06	6 ثا	عادية	ثابتة	P.G	بالون الأبيض والأسود مع BLAN Bعبارة خلفية سوداء	–	–	–

07	4 ثا	عادية	ثابتة	P.G	شاشة سوداء	–	–	صوت حشرات المستنقعات
08	7 ثا	عادية	ثابتة	P.G	شاشة سوداء تظهر بعدها عبارة this film is based on a true story باللون الأبيض في منتصف الشاشة	–	–	صوت حشرات المستنقعات

المقطع الأول: flash-back

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الصوت والضجيج**
01	11 ثا	عادية	ثابتة	P.R.T	مجموعة من السود مختلفين في الأعمار يرتدون نفس الملابس ويقفون وخلفهم حقل للقصب	الرجل الأبيض: وألان سيعمل كل السود الجدد بالتقطيع	–	صوت حشرات المستنقعات
02	23 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	رجل ابيض يبين لمجموعة من السود كيفية قطع القصب بواسطة سكين لإعادة زراعته وخلفه عربة محملة بالقصب	الرجل الأبيض: العمل بسيط، أريدكم أن تخرجوا السكاكين وتمسكوا بالقصب وتقطعونه وبعد اقتلاع القصب أزيلوا الرؤوس ثم تنظفوا السيقان وألقوها على الكومة لإعادة زراعتها وألان... لا خوف	–	–

							من القصب لذا لا تخجلوا أسرعوا يا فتيان، أسرعوا	
03	29 ثا	غطسية	ترافلينغ أمامي	P.G	تتحرك الكاميرا بين أغصان القصب ليظهر بعدها مجموعة من السود وسط الحقل يقطعون القصب وأحدهم ينقله للعربة المحملة بالقصب ويركبها شخصان ابيضا البشرة أحدهم يحمل مروحة	–	–	صوت حشرات المستنقعات وغناء السود: يا مولاي..يا مولاي..آمي..لقيت حتفها..أبي.. لقي حتفه..يا مولاي..شروق الشمس..يا مولاي..شروق الشمس.. تأخر..بالسماء..بال سماء..يا مولاي...
04	10 ثا	غطسية	ثابتة	P.M	زنجي وسط حقل يقطع القصب بالسكين	–	–	غناء السود: شروق الشمس..يا مولاي.. يا مولاي.. أمي..لقيت حتفها.. آبي..لقي حتفه...
05	04 ثا	منخفظة (عكس غطسية)	ثابتة	P.M	شخصان ابيضا البشرة يركبان عربة محملة بأغصان القصب أحدهما يحمل مروحة والأخر يحمل سوطا ويراقبان عمل السود وسط الحقل	–	–	يا مولاي.. شروق الشمس...

06	11 ثا	غطسية	بانوراما أفقية	P.E	مجموعة من السود داخل حجرة ضيقة يخلدون للنوم جنبا إلى جنب	–	موسيقى هادئة	–
07	10 ثا	عادية	ثابتة	P.G	مجموعة من السود يتناولون وجبة حول موقد أمام كوخ وأحدهم يقف أمام الموقد ويحرك القدر الذي على النار وامرأة تجلس أمام مدخل الكوخ	–	موسيقى هادئة	صوت أطفال صغار يلعبون
08	05 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	مجموعة من السود يتناولون الطعام أمام كوخ	–	موسيقى هادئة	صوت أطفال صغار يلعبون
09	06 ثا	غطسية	ثابتة	T.G.P insert	لقطة قريبة جدا يد شخص زنجي تمسك صحن توجد فيه وجبة مكونة من قطعة من رغيف خبر وقطعة صغيرة من لحم مقدد وأربع حبات توت	–	موسيقى هادئة	–
10	08 ثا	عادية	ثابتة	P.D.R	زنجي يجلس أمام كوخ على كرسي خشبي يقلم عودا من القصب بواسطة سكين وأمام الكوخ امرأة تنظم الملابس	–	موسيقى هادئة	–
11	04 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P insert	يدين لزنجي تقلم غصن من القصب بواسطة آلة حادة	–	موسيقى هادئة	–
12	39 ثا	عادية	ثابتة +titel up	P.D.R	ورقة بيضاء وبالقرب منها شمعة يد زنجي تحمل قلم وتحاول الحصول على حبر للكتابة داخل العلبة حديدية التي يحملها بيده الأخرى،بعدها يحاول الكتابة على الورقة لكن	–	موسيقى هادئة	صوت حشرات ليلية

			الحبر غير مناسب للكتابة فيحاول مرة أخرى لكنه يفشل ليضرب بعدها علبة الحبر بيديه واليأس بادي على وجهه					
13	08 ثا	غطسية	مجموعة من السود نائمين جنبا إلى جنب بطريقة فوضوية داخل حجرة ضيقة فيها موقد للنار بعضهم غير نائم	P.G	ثابتة	–	موسيقى هادئة	–
14	1د و 48 ثا	غطسية	زنجي مستلقي على جانبه يجد صعوبة في النوم ليغير بعدها وضعيته على ظهره ليجد امرأة زنجية غير نائمة تحاول مجاراته لكنه يأبى بدم بارد فتلتفت بعدها إلى الجانب الأخر	G.P + T.G.P	ثابتة	–	–	صوت تصدره الحشرات الليلية صوت بكاء
15	12 ثا	غطسية	زوج زنجي مستلقي على الفراش يتبادلان النظرات والابتسامة بادية على وجوههم	G.P	ثابتة	–	موسيقى هادئة	–

المقطع الثاني: سليمان يودع عائلته

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الصوت والضجيج**
01	04 ثا	عادية	ثابتة	P.G	12 years a slave يظهر عنوان الفيلم المكتوب باللون الأسود إلا الرقم 12 فقد	–	–	–

			كتب بالون الأحمر وكان العنوان مكتوب على ورق تضيئها شمعة					
صوت مفاتيح الكمان الوترية	نوتات آلة الكمان	–	يدي زنجي تفتحان ظرف مختوم بالشمع الأحمر لتخرج وتر خاص بآلة كمان، تبدأ بعدها اليدين في تثبيت الوتر على آلة الكمان البنية اللون لتبدأ بعدها اليدين في تجريب مفاتيح الكمان وتبدأ بعدها العزف	T.G.P insert	ثابتة	عادية	36 ثا	**02**
ضحك وتصفيق	موسيقى آلة الكمان	–	مجموعة من الرجال والنساء البيض يرقصون ويصفقون داخل حجرة مضاءة بالشموع ثم يتوقفون للانحناء والتصفيق للعازف الزنجي الذي يظهر في نهاية اللقطة والابتسامة بادية عليه	P.E + T.G.P	بانوراما أفقية	عادية	26 ثا	**03**
صوت ضحك الأطفال	موسيقى المزمار، موسيقى هادئة	الأب: حسنا..حسنا..حسنا.. اخلد للفراش، وأشكرك على الموسيقى، هيا، تلحف بالغطاء يا فتى، هيا أعطيني قبلة الأب: احبك يا مرغريت مارغريت: احبك كذلك يا أبي	طفلين (ولد، بنت) داخل غرفة مضيئة بالشموع على سرير البنت تعزف على مزمار والولد يقفز على السرير ودخول الأب وأمره بالخلود إلى الفراش بعد أن يقبل الولد والبنت ويطفأ الشموع ويأخذ المزمار ويغلق لباب الغرفة	P.E	ثابتة	عادية	42 ثا	**04**

						الأب: نوما هنيئا، سآخذ هذا (المزمار) لا أريد سماع ضوضاء مجددا، طابت ليلتكما.		
05	28 ثا	عادية	ثابته	T.G.P	زوج زنجي على الفراش يتبادلان الحديث والزوجة تضع يدها على كتف زوجها	الزوج: ثلاثة أسابيع ويومين الزوجة: هذا هو العزف أتساءل ما ستفعله بدوني الزوج: لن امكث بدون عمل. الزوجة: عزيزي، هذا سيدر أموالا كثيرة. الزوج: لو بوسعي عدم مشاركة طعامك مع الآخرين! الزوجة: لست مجبرا.	موسيقى هادئة	–
06	24 ثا	عادية	ثابتة	P.E	الزوج يودع عائلته أمام البيت ويساعد الأطفال على الركوب في العربة التي يجرها حصان ويتمنى لهم رحلة أمنة وهو يشير إليهم عند انطلاق العربة.	الأب: هيا، أحسن معاملة والدتك، اتفقنا يا الونزو، أعطيني قبلة رجاءا (الابنة) شكرا الزوج: رحلة أمنة	موسيقى هادئة	صوت العربة

			لتظهر بعدها عبارة "ساراتوجا نيويورك 1841"			الزوجة: اعتن بنفسك، للأطفال، مستعدان.	

المقطع الثالث: سليمان مكبلا داخل الزنزانة

شريط الصورة						شريط الصوت	
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الصوت والضجيج**
01	17 ثا	غطسية	ثابتة	G.P	سليمان مستلقي على جانبه ليصحوا داخل حجرة مضاءة جزئيا فيجد نفسه مقيدا	–	–	صوت الأغلال
02	11 ثا	غطسية	ثابتة	P.G.E	سليمان مستلقي على ظهره حافي القدمين مكبلا بالسلاسل يحاول الوقوف لكنه لا يستطيع	–	–	صوت الأغلال
03	10 ثا	عادية	ثابتة	G.P	سليمان ينظر إلى الأغلال التي تقيده ويحاول التخلص منها ثم يشيح بنظره متفقدا الحجرة التي هو فيها	–	–	صوت الأغلال
04	08 ثا	عادية	Dolly in	P.G.E	سليمان يستند على جدار يتقيأ وبجواره رجلان ابيضا البشرة أحدهما يتفقده والأخر يحمل قبعة ويستند على الجدار المقابل	براون: لا عليك يا سليمان لا تخجل من هذا، لا تخجل إطلاقا	–	صوت شخص يتقيأ

05	03 ثا	عادية	ثابتة	G.P	سليمان ينظر للأغلال	–	–	صوت الأغلال
06	03 ثا	غطسية	ثابتة	P.G.E	سليمان يحاول الوقوف لكنه لا يستطيع بسبب الأغلال	–	–	صوت الأغلال
07	05 ثا	عادية	ثابتة	G.P	سليمان يحاول التخلص من الأغلال التي تقيد قدميه	–	–	صوت الأغلال
08	05 ثا	عادية	ثابتة	G.P	نظرة سليمان العاجزة	–	–	صوت الأغلال
09	04 ثا	غطسية	Tile up	P.G.E	سليمان يقف بصعوبة بسبب الأغلال	–	–	صوت الأغلال
10	06 ثا	غطسية	ثابتة	P.G.E	Flash-back سليمان ثمل يستند على براون أثناء صعودهم الدرج وهاملتون خلفهم ويصادفون امرأة تنازل من الدرج	براون: هاملتون، علينا الإسراع. هاملتون: للسيدة لقد شرب الخمر حتى الثمالة، قطعنا نصف الطريق	–	صوت أنين سليمان
11	06 ثا	عادية	ثابتة	P.E	سليمان داخل الزنزانة يتقدم نحو الجدار ممسكا بالأغلال	–	–	صوت الأغلال

12	04 ثا	غطسية	ثابتة	P.G.E	سليمان يحاول نزع الأغلال المثبتة على الجدار داخل الزنزانة	–	–	صوت الأغلال
13	07 ثا	عادية	ثابتة	G.P	سليمان يسقط على ظهره بعد عجزه نزع الأغلال المثبتة على الجدار والإرهاق باد عليه	–	–	صوت الأغلال
14	24 ثا	عادية	ثابتة	P.G.E	غرفة لفندق مضاءة بالشموع وسليمان مستلقي على السرير وبراون يجلس بجانبه ويمسح العرق الذي ينصب من وجهه ودخول هاملتون للغرفة ليكلم براون	سليمان: أنا أسف للغاية هاملتون: صه..صه لن نقبل سماع هذا براون: اتركه لينام يا هاملتون هاملتون: لسليمان استرح الليلة، وغدا..وغدا ستشعر بالصحة والانتعاش وكأن الأرض مكان جديد براون: هاملتون ليس بوسعنا فعل المزيد له هاملتون: حاله يبعث على الشفقة	–	–

المقطع الرابع: بداية العبودية في حياة لسليمان

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	03 ثا	عادية	ثابتة	G.P	سليمان مخفض لرأسه	–	–	صوت تنفس سليمان بصعوبة
02	04 ثا	غطسية	ثابتة	P.G.E	سليمان جالس داخل الزنزانة يسمع صوت مفاتيح وفتح الباب	–	–	صوت مفاتيح وفتح الباب
03	1د و23 ثا	غطسية + المجال والمجال المقابل	ثابتة + بانوراما أفقية	P.A	يفتح باب الزنزانة ليدخل رجل ابيض البشرة ويتبعه أخر ليقف بعدها سليمان ويدور حوار بين أحدهم مع سليمان ليستفزه بعدها فيحاول خنقه لكن الأغلال تمنعه ليتقدم بعدها إليها ليواصل استفزازه قبل أن يتجه نحو الباب ويتقدم الرجل الأخر نحو الجدار الذي تثبت فيه الأغلال ليسحبها ويسقط سليمان أرضا	السجان: يا فتى، كيف تشعر ألان؟ سليمان: اسمي..اسمي هو سليمان نورثب، أنا رجل حر، مواطن من ساراتوجا(نيويورك)،أقيم مع زوجتي وأطفالي الأحرار وليس لديك أي حق باحتجازي. السجان: لست رجلا حر سليمان: اقسم..اقسم بحريتي أني سأحصل على تعويض لهذا الخطأ.	–	صوت الأغلال

						السجان: حل تلك المشكلة وقدم أوراقك..لست رجلا حر ولست من ساراتوجا أنت من جورجيا لست رجلا حرا لست إلا هارب من جورجيا،لست إلا..زنجي هارب من جورجيا		
04	1د و06 ثا	منخفضة (عكس غطسية)	ثابتة	P.R	سليمان يسقط على ركبتيه والسجان بعصا خشبية يضربه على ظهره مرارا وتكرارا وهو يصرخ حتى تتحطم العصا ليتوقف ويبدأ بالكلام مع سليمان وهو يتألم ليأتي بعدها بسوط ويبدأ بجلده على ظهره مرارا وهو يصرخ، لينسحب بعدها السجان ويسقط سليمان على جانبه متألما.	السجان: أنت عبد..أنت عبد جورجي..هل أنت عبد؟ سليمان: كلا	موسيقى حزينة	صوت صراخ وتألم سليمان
05	29 ثا	غطسية	Tilet up	G.P + P.G	سليمان يتقدم نحو نافذة صغيرة في الزنزانة وهو يتألم ويبكي صارخا طلبا للنجدة والمساعدة لتنتقل اللقطة إلى مشهد للمدينة	سليمان: النجدة.. ساعدوني..ليساعدني أحد..النجدة	موسيقى حزينة	صوت الأغلال
06	06 ثا	غطسية	ثابتة	P.P.E	سليمان جالس داخل الزنزانة في الزاوية منكب الرأس متأملا في وضعيته حتى سماعه فتح الباب ليرفع رأسه	–	–	صوت فتح الباب
07	02 ثا	منخفضة	ثابتة	P.R	السجان يفتح باب الزنزانة حاملا صحنا به كوب حديدي وقميص على ذراعه	–	–	–

08	06 ثا	غطسية + المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	السجان يضع الصحن أمام سليمان ويكلمه	السجان: قميصك هذا أصبح خرقة ممزقة، عليك ارتداء لباس لائق	–	–
09	06 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	السجان يحمل القميص أمام سليمان ويطلب منه لبسه	السجان: هيا البسه	–	–
10	11 ثا	المجال والمجال المقابل	Tilet up	P.M + P.A	سليمان يقف وكذلك السجان ويخلع سليمان قميصه الممزق الممتلئ بالدماء	–	–	–
11	07 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	سليمان يمسك القميص من عند السجان	–	–	–
12	12 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	سليمان يلبس القميص وهو يتألم جراء الجروح التي على ظهره	السجان: هكذا..هذا جيد..هذا جيد	–	صوت أنين سليمان
13	03 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	السجان يخاطب سليمان	السجان: ألن تقر بالعرفان	–	–
14	03 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	سليمان ينظر للسجان	–	–	–
15	02 ثا	المجال والمجال المقابل	Tilt down	P.M	السجان ينحني ليلتقط قميص سليمان الممزق	–	–	–

15	02 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	السجان يحمل القميص الممزق	سليمان: كلا..إنها هدية من زوجتي السجان: إنها خردة ممزقة	–	–
16	03 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	السجان يحرك القميص الممزق ويخاطب سليمان	السجان: إنها خردة ممزقة..	–	–
17	04 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان يشاهد السجان وهو يغادر الزنزانة حاملا قميصه مشيحا بنظره إلى الصحن الذي أتى به السجان	–	–	صوت غلق الباب
18	03 ثا	غطسية	ثابتة	P.M	قدمي سليمان تضرب الصحن الذي أتى به السجان	–	–	صوت الصحن الحديدي

المقطع الخامس: التقاء سليمان والسود

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الصوت والضجيج**
01	12 ثا	عادية	ثابتة	P.E	مجموعة من السود دون ملابس على ظهورهم أثار التعذيب يغتسلون من دلو خشبي وسط ساحة حولها جدران ومعهم فتى صغير يرتدي فقط سروال ابيض اللون ودخول السجان إلى الساحة	السجان: هيا اغتسلوا ..لـ(سليمان) قم بتنظيف الفتى كذلك..اغتسلوا الآن	–	–

02	22 ثا	عادية	ثابتة	P.D.E	سليمان يمسك الفتى الصغير من يديه لينحني أمامه ليبدأ عملية تنظيفه أثار الندوب على ظهره ثم يبدأ الفتى في مناداة أمه وسليمان بأمره بالسكوت	الفتى: لـ(سليمان) أتعرف متى ستأتي أمي؟ السجان: لـ(سليمان) أسكته الفتى: أمي..أمي.. سليمان: أسكت..أسكت.. أسكت الفتى: أمي.. السجان: أسكته الفتى: أمي.. سليمان: ستأتي والدتك وأعدك بهذا ولكن عليك البقاء صامتا..أصمت	–	–
03	05 ثا	عادية	ثابتة	P.G	سليمان رفقة زنجيين وفتى صغير يجلسون في زاوية الساحة يتبادلون الحديث	سليمان: نحتاج لمن يتعاطف معنا.. فرصة لطرح موقفنا	–	–
04	16 ثا	عادية	ثابتة	P.R.T	سليمان والسود يتكلمون على وضعهم	أحد السود: من بتقديرك سيتعاطف معنا؟ سليمان: الرجلان اللذان سافرت معهما..أنا موقن إنهما يبحثان عني بتلك اللحظة. الزنجي: أنا موقن إنهما يحصيان المال المقبوض..لتسليمك لهذا المكان سليمان: لم يكونا خاطفين بل فنانين..زميلان لي بالفن	–	–

						الزنجي: أأنت موقن..أأنت على يقين من هويتهما؟		
05		عادية	ثابتة	P.E	سليمان والسود يتكلمون حول وضعهم والفتى الصغير يعطي بظهره للكاميرا ويلعب بأغصان الشجر أمامهم	الزنجي: الحقيقة الدامغة هو أننا سننتقل إلى الجنوب..وأظن أننا سنذهب إلى "نيو اورلينز" وبعد وصولنا سنعرض في السوق وبعد هذا..افترض أن بدخولنا لولاية للعبيد فلا توجد إلا نتيجة وأحدة الزنجي(جون): كلا الزنجي: لا أقول هذا لإثارة حفيظتك هباء يا جون جون: لن يحدث أي من هذا ف(جون) لم يخطف جون محتجز لحين سداد الدين وهذا ما في الأمر..سيدي سيرد الدين ويعتق جون	–	–
06	05 ثا	عادية	ثابتة	P.R.T	سليمان ورفاقه السود يواصلون الحديث حول وضعهم	أحد السود:مخاطبا (جون) يا فتى،أسيادنا لن ينجدونا. جون: أشفق عليكم،ولكن حينما ترحلون سترحلون بدون جون.	–	–
07	03 ثا	عادية	ثابتة	P.E	السجان يفتح باب الساحة لتدخل امرأة زنجية وابنتها	الفتى: أمي.. المرأة: راندل..	–	صوت فتح الباب

08	02 ثا	عادية	ثابتة	P.G.E	ألامرأة والفتاة تجريان نحو راندل	الفتى: أمي..	–	–
09	10 ثا	منخفضة (عكس غطسية)	ثابتة	P.A	راندل يجري نحو أمه لتحمله وتحتضنه هي والفتاة الصغيرة وهي تسأل عن حاله	الفتى: أمي.. الأم: هل أنت بخير؟ أحمدك يا ربي	–	–

المقطع السادس: نقل السود في القارب

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الصوت والضجيج**
01	04 ثا	غطسية	ثابتة	P.M	سليمان مستلقي داخل الزنزانة المظلمة ودخول السجان حملا مصباح	السجان: هيا انهضوا	–	–
02	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	السجان داخل الزنزانة ومعه شخص أخر يركلون السود لإيقاظهم	السجان: أمرتك بالنهوض.. المرأة الزنجية: كلا،لا تقم بـ.. السجان: لا أريدك أن تتحدثي اذهبي إلى الساحة	–	–
03	03 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.R.P	السجان يخاطب الزنجية وهي تخفي ابنتها خلفها	المرأة الزنجية: كلا..إني ارتاب..	–	–
04	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	السجان يتكلم مع المرأة الزنجية حاملا المصباح ويخبرها بعد الارتياب والقلق	السجان: لا داعي لكل ذلك..سنذهب برحلة صغيرة هذا ما بالأمر	–	–

05	04 ثا	عادية	ثابتة	P.M	السجان يتقدم نحو المرأة الزنجية ليكلمها وسليمان يقف جانبا	السجان: لن ترغبي بإفزاع الأطفال من رحلة عبر القارب،أليس كذلك؟	–	–
06	15 ثا	عادية	ثابتة	P.M	السود يخرجون من الزنزانة تباعا والسجان ورفيقه الذي يحمل المصباح يتفقدون الأغلال وأحدهم يضرب (جون) بالسوط أثناء كلامه وهو يطلب منهم عدم الكلام والتزام الصمت	جون: مالك (جون) سيدفع دينه.. السجان: أسرعوا واصطفوا.. جون: سيدي سيدفع الدين.. السجان:لا أريد سماع كلمة من أي أحد منكم	–	صوت الأغلال
07	44 ثا	غطسية	Tilt up	P.G.E	عربة مغطاة تتوقف ليتم كشف غطائها من طرف شخصين ابيضا البشرة لتبين سليمان والسود مستلقين فيها جنبا إلى جنب ليباشروا النزول وأحدا تلو الأخر ليتجهوا صوب الدرج ومنه إلى القارب حيث يستقبلهم رجال بيض البشرة	أحد الرجال البيض: حسنا..هيا..هيا..تحركوا..هيا أيها الصبي..هيا..اصطفوا.. هيا يا فتى هيا..انزلوا عن العربة،هيا تحركوا..اصعدوا..اصعدوا الدرج..اصعدوا..هيا لنذهب..اصعد يا فتى..هيا تحركوا..اتبعوني..	موسيقى إيقاعية	–
08	07 ثا	عادية + المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.M	قبو مظلم لقارب فيه مجموعة من السود مستلقين والتعب باد عليهم ودخول أحد الرجال البيض وطلبه من أحد السود المستلقي على ظهره أمامه أن يغير مكانه لتجلس فيها امرأة زنجية يداها مقيدتان لتتبعها بعدها ابنتها	السجان: لـ(زنجي) أنت أنت أجلسي هنا..هيا..!انهض	–	–

09	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان ينزل من الدرج وأحد الرجال البيض يمسكه من يده المقيدة وأخر ينزل بعدهم	السجان: هيا أجلس هنا	–	صوت الأغلال
10	03 ثا	عادية	ثابتة	G.P	سليمان يجلس بالقرب من رفاقه السود وأحد السجانين يحمل مصباح في يده ويفتح الأغلال في يد سليمان	–	–	–
11	05 ثا	غطسية	ثابتة	P.P.E	ثلاثة زنوج جالسين وأخر مستلقي في الزاوية والرجلان البيض يثبتان الأغلال للزنوج	–	–	–
12	04 ثا	عادية	ثابتة	P.R	السود داخل قبو القارب نائمون ما عدا جون	–	–	–
13	17 ثا	عادية	Tilt up	G.P	حركة عجلة القارب وهي في الماء والمنظر خلف القارب	–	–	صوت محرك القارب
14	04 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	امرأة زنجية داخل قبو القارب تتقدم نحو الأم وابنتها لتقدم للفتاة كوب حديدي	–	–	–
15	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R.T	سليمان ورفيقه الزنجي يجلسان والمرأة الزنجية تضع شيء خلفهم	–	–	–
16	02 ثا	عادية	ثابتة	P.R	المرأة توزع الماء على المرأة الزنجية وأولادها داخل قبو القارب	المرأة الزنجية: ابتهجي ولا تكوني مهمومة	–	–
17	03 ثا	غطسية	ثابتة	P.R.P	المرأة الزنجية والفتاة الصغيرة تنظران للمرأة أثناء ذهابها	–	–	–
18	21 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	سليمان رفقة جون رافعا رأسه ليسمع بعدها غلق باب قبو السفينة بقوة ليبدأ بعدها حديثه مع جون	جون: إذا أردت النجاة قلل من كلامك وفعلك، لا تخبر أحدا	–	صوت خبط الباب

						بحقيقتك أو انك تستطيع الكتابة أو القراءة إلا إن كنت تفضل الموت		
19	05 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سلم القبو وخلفه سليمان وجون جالسين وأقدام أحدهم وهو ينزل من الدرج	–	–	صوت فتح باب القبو
20	13 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	لقطة تبين زنجي يلبس كمامة حديدية بها سلال حول رأسه وسجان ينزعها عنه ولعابه يسيل ويكلمه	السجان: وألان أطبق فمك	–	–
21	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	قدما السجان تصعدان سلم القبو وسليمان وجون ينظران إلى رفيقهم الزنجي	–	–	–
22	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	الزنجي ينظر إلى السجان وهو يصعد الدرج بعد أن نزع عنه الكمامة والى سليمان وجون خلف السلم	–	–	–
23	04 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	الزنجي يكلم سليمان وجون بعد مغادرة السجان القبو	الزنجي: اقترح أن نقاتل سليمان: طاقم السفينة صغير للغاية	–	–
24	06 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان يكلم السود	سليمان: وإذا كانت الخطة محكمة فقد يكونوا مدججين بالسلاح	–	–
25	14 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	السود يتكلمون	جون: لا يمكن لثلاثة مواجهة طاقم بأكمله، البقية هنا من السود ولدوا وترعرعوا في العبودية، زنوج لا يملكون الجرأة على القتال، ولا وأحدا منهم	–	–

						الزنجي: جل ما اعرفه،بالمكان الذي نسافر إليه سنتمنى لو متنا أثناء الهرب		
26	05 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	السود يتكلمون	جون: النجاة ليست بالموت المؤكد بل بانحناء الرؤوس	–	–
27	30 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	السود يتكلمون	سليمان: منذ أيام كنت برفقة عائلتي..في منزلي..أتخبرني الآن أني فقدت كل هذا..هل النجاة تشترط عدم إخبار أحد بحقيقتي؟ لا أريد النجاة إذا.. أريد أن أعيش	–	–
28	05 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	قدمي شخص وهو يضيف الفحم داخل فرن	–	–	–
29	08 ثا	عادية	ثابتة	P.M	حركة محرك القارب داخل الماء	–	–	صوت محرك القارب
30	39 ثا	غطسية	بانوراما افقية	P.M	أحد الرجال البيض ينزل الى القبو حاملا مصباح ليوقظ المرأة الزنجية التي تنام بجانب ابنتها	–	–	–
31	02 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	الزنجي يفتح عينيه بعد أن كان نائما	–	–	–

32	10 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	الزنجية تقف من مكانها لتتبع الرجل الأبيض، والزنجي يلمس الرجل الأبيض على كتفه فيلتفت ويطعنه بخنجر على بطنه	–	موسيقى تشويقية	–
33	03 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	الرجل الأبيض ينظر إلى الزنجي في عينيه	–	موسيقى تشويقية	–
34	02 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	الزنجي ينظر إلى الرجل الأبيض	–	موسيقى تشويقية	–
35	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	الرجل الأبيض يسحب الخنجر من بطن الزنجي ليسقط أرضا	–	موسيقى تشويقية	صراخ المرأة الزنجية
36	02 ثا	غطسية	ثابتة	P.M	سليمان وجون يستيقظان ليجدا رفيقهم الزنجي على الأرض	–	موسيقى تشويقية	صراخ المرأة الزنجية
37	02 ثا	غطسية	ثابتة	INSERT	وجه الزنجي وهو مستلقي على الأرض	–	موسيقى تشويقية	–
38	08 ثا	عادية	Tilet up	P.M	سليمان وجون يحملان جثة رفيقهم الزنجي ملفوفة داخل رداء ويرميانها في البحر	–	موسيقى تشويقية	–
39	14 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان متكئ على القارب شارد الذهن	جون:انه بحال أفضل..أفضل من حالنا	موسيقى هادئة	–
40	10 ثا	غطسية	ثابتة	G.P	جثة الزنجي وهي تطفو مبتعدة خلف القارب	–	موسيقى تشويقية	–

المقطع السابع: وصول السود الى الميناء

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة		الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	04 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	رجل ابيض البشرة يحدث أحد بجواره		الرجل الأبيض: لا أراه كليمنز..	–	صوت الناس في الميناء
02	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	الرجل الأبيض يقف أمام القارب يصيح بأعلى صوته مناديا وخروج كليمنز من قبو القارب		الرجل الأبيض: كليمنز راي.. كليمنز: سيدي..	–	–
03	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	كليمنز يتقدم مسرعا نحو الرجل الأبيض فيدفعه أحد الرجال البيض على القارب فيسقط سليمان كونه مقيد معه		كليمنز: سيد راي ..سيدي.. السيد راي: من المسؤول هنا.. الرجل على القارب: انأ الربان	–	–
04	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	تقدم الربان إلى حافة القارب		الربان: أنا الربان السيد راي: أنا السيد جونا ثراي	–	–
05	04 ثا	عادية	ثابتة	P.M	السيد راي يقف أمام القارب وبالقرب منه أحدهم		السيد راي: محامي لديه الوثائق التي تؤكد بأن الزنجي المدعو (كليمنز راي) ملكيتي	–	–
06	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	الربان ينزل من القارب متجها إلى السيد راي		الربان: لا اعلم شيء عن هذه الوثيقة	–	–
07	04 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	سليمان وكليمنز يقفان بالقرب من رجل ابيض على القارب وينظران إلى الربان والسيد راي		السيد راي: أنت ملزم بإعادة هذه الملكية فورا وإلا ستتهم بالسرقة	–	–

08	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	السيد راي والمحامي يقفان أمام الربان	الربان: أطلقوا سراحه	–	–
09	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	كليمنز يمد يده للرجل الأبيض على القارب ليفك قيده	–	–	–
10	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	السيد رأي يعيد الورقة إلى المحامي	–	–	–
11	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	كليمنز يتحرر من القيد ويسارع في النزول من القارب وسليمان ينظر إليه	–	–	–
12	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	كليمنز ينزل من القارب ويحتضن السيد راي	كليمنز: سيدي.. سيدي..	–	–
13	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	السيد راي يحتضن كليمنز وهم يبتعدان عن القارب وسليمان ينادي كليمنز	سليمان: كليمنز..كليمنز..	–	–
14	01 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان ينادي على كليمنز والرجل الأبيض يدفعه	سليمان: كليمنز..كليمنز..	–	صوت الأغلال
15	03 ثا	عادية	ثابتة	G.P	لقطة للميناء والحركة فيه	الرجل الأبيض:أعيدوه.. سليمان: كليمنز.كليمنز	–	صوت الأغلال
16	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان يواصل الصراخ والرجل الأبيض يدفعه	سليمان:كليمنز..كليمنز..	–	صوت الأغلال
17	08 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	سليمان جالس شارد الذهن	–	–	صوت الطيور
18	04 ثا	عادية	ثابتة	P.M	مرور عربة وظهور مجموعة من السود مقيدين وعلى اثنين منهم دون ملابس وعلى وجوههم كمامة حديدية وأثار التعذيب على ظهورهم	–	–	صوت عربة
19	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	زنجي شارد الذهن	–	–	صوت الناس في الميناء

20	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	زنجي مسن أحد يديه مبتورة جالس متأملا لما حوله	–	–	صوت العربات
21	04 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	سليمان شارد الذهن	–	–	–

المقطع الثامن: هوية سليمان الجديدة

شريط الصورة							شريط الصوت	
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الصوت والضجيج**
01	05 ثا	عادية	ثابتة	G.P	مرور عربة وظهور سليمان ومجموعة من السود جالسين في الميناء وقدوم النخاس حاملا دفترا في يديه	النخاس: جيد جدا..جيد جدا..	–	صوت العربة
02	04 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	النخاس يحمل الدفتر ويبدأ بمناداة الأسماء	النخاس: لنرى ما لدينا..اليزا..	–	–
03	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	النخاس واقف أمام السود الجالسين ويكلمهم ووقوف اليزا بعد سماع اسمها	النخاس: قفوا حينما سماع أسمائكم..اليزا..ليزي..	–	–
04	04 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	النخاس يواصل مناداة الأسماء	النخاس: جون	–	–
05	07 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	سليمان يشاهد رفاقه السود وهم يقفون وينظر للنخاس	النخاس: اورين..بلات	–	–
06	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	النخاس يردد اسم بلات ولا أحد من السود يقف	النخاس: بلات..بلات..	–	–
07	02 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	النخاس يتقدم نحو سليمان	النخاس: لـ(سليمان) قف	–	–

08	07 ثا	عادية	Tilet up	P.R.P	سليمان يقف أمام النخاس ليرد عليه فيصفعه	النخاس: لديك المواصفات المذكورة، لماذا لم تجب على ندائي؟ سليمان: لا ادعى بلات، ادعى..	–	–
09	08 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابته	P.R.P	النخاس يخاطب سليمان بعد صفعه بعدها يكلم الربان	النخاس: اسمك بلات،حضرة القائد، احضر هؤلاء السود لعربتي	–	–
10	10 ثا	غطسية	Tilet up	G.P	السود في عربة وهي تنطلق في الميناء	–	–	صوت الناس في الميناء
11	10 ثا	عادية	ثابتة	G.P	مجموعة من السود عراة يغتسلون كل من دلو خشبي أمامه والنخاس يتفحص أحدهم	–	–	صوت الماء وضحك النخاس
12	08 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان ومجموعة من السود يرتدون ملابسهم	–	–	–

المقطع التاسع: النخاس يعرض السود للبيع

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الصوت والضجيج**
01	27 ثا	عادية	Paning	P.M	النخاس يدخل غرفة مليئة بالسود العراة ومعه سيد وسيدة ليعرض عليهم بعض السود قصد بيعهم فيبدأ بعرضهم كل على حدا	النخاس: اعتقد أن لدي ما سيعجبكما بالغرفة الخلفية، اتبعاني رجاءا..حسنا..والآن افحصوهم كما تشاءون، لكن..أنصحكما بالانتباه	–	ضحك النخاس

						جيدا لهذا الشاب (ازرا) له أطراف صلبة ولم أرى مثيلا لها من قبل، وهذه المخلوقة المدهشة هل تصدقون ما ترونه؟ ستكون خادمة جيدة للسيدة ..أليس كذلك سيدتي؟ إذا تفحصوهم كما تشاءون وتأنوا وتناولوا المرطبات		
02	13 ثا	عادية	Paning	P.M	النخاس ينتقل من غرفة إلى غرفة أخرى ليعرض على رجل ابيض أخر مجموعة من السود ويصفع أحد السود لفتح فمه	النخاس: حضارات السادة، ما الذي يشد انتباهكم؟..هذا الفتى؟..افتح فاهك..افتحه أكثر..ينظر إليه، لم يمرض ليوم في حياته..وأودك أن تلقي نظرة على (مارثا) فهي طباخة ماهرة جدا	–	–
03	35 ثا	عادية	Paning	P.M	النخاس ينتقل إلى غرفة أخرى فيها مجموعة من السود أحدهم يعزف على الكمان ورجل ابيض يسأل عن ثمن بلات واليزا والنخاس يجيبه واليزا لا تريد فصلها عن أبنائها	النخاس: سيد (فورد) سعيد لرؤيتك سيدي..من يشد انتباهك؟..هذا الفتى صلب للغاية.. السيد فورد: ما ثمن (بلات) و(اليزا)؟ النخاس:حسنا..ألف مقابل (بلات) فهو زنجي ذا موهبة فذة أؤكد لك هذا و700 مقابل (اليزا)..أفضل أسعاري السيد فورد:هل تقبل الدفع بالورق النقدي؟	موسيقى الكمان	–

						النخاس: بالطبع اقبلها منك يا سيد (فورد) اليزا: أرجوك يا سيدي،لا تفصل بين عائلتي،لا تأخذني دون أطفالي. النخاس:اصمتي يا (اليزا) اليزا: سأكون أكثر أمة طاعة لك على الإطلاق النخاس:اليزا.. اليزا: ولكني استجدي كالا تفصلنا..		
04	30 ثا	عادية	Paning	P.M	رجل ابيض يتقدم نحو النخاس ليقف أمامه ويقاطع اليزا وهي تتكلم ليسأل النخاس عن الصبي فينادي النخاس الصبي ليستعرض نشاطه أمام الرجل ليتفق بعدها مع الرجل الأبيض على سعره	الرجل الأبيض: ما ثمن الصبي؟ النخاس: أجل..الصبي..توقفي لـ(اليزا) اليزا: أرجوك النخاس: سأريك شيء لشد انتباهك (راندل)، تقدم للأمام..تعال.. تعال..أترى مدى لياقة هذا الصبي؟..كالفاكهة الناضجة،هل تسمح بإعطائي عصاك للحظة؟..شاهد هذا.. (راندل)،قف،اركض..	–	–

						رائع للغاية..للأعلى..هل رأيت هذا؟..على الأرجح سيكبر ليكون وحشا قويا. الرجل الأبيض: كم الثمن؟ النخاس: ستمائة مقابل الصبي..سعر عادل ونهائي. الرجل الأبيض: اتفقنا النخاس: عظيم، اعذرني للحظة رجاء		
05	41 ثا	عادية	Paning	P.R.P	النخاس يتوجه نحو السيد فورد ليخبره كم ثمن الفتاة الصغيرة لضمها لأمها لكنه يرفض بيعها كونها ليست للبيع	النخاس: السيد فورد.. اليزا: أرجوك.. النحاس: اليزا.. السيد فورد: كم ثمن الفتاة الصغيرة؟..ليست ذات نفع لك فالصغيرات لن تعود عليك بالربح.. النخاس: كلا..كلا..لا يمكنني بيع الفتاة..ساجني عن طريقها أكوام من المال. اليزا: أرجوك..أرجوك.. النخاس: إنها جميلة وإحدى مختلطات العرق وليست كقاطفات	–	–

							القطن غليظات الشفاه ذوات الرؤوس المحدبة السيد فورد: إنها طفلتها يا صاح اليزا: أرجوك..أرجوك.. السيد فورد: بالله عليك،أنت لا تحمل ذرة من المشاعر النخاس: مشاعري تتلخص في مقدار النقود، وألان إما أن تقبل نصيبك أو ترفضه يا سيد فورد اليزا: أرجوك..أرجوك.. السيد فورد: سأشتري (بلات) و(اليزا) النخاس: تم بيع (بلات) و(اليزا)		
06	34 ثا	عادية	Paning	P.M	اليزا تخبر النخاس انه لن يبعد عنها أبنائها وتخفيهم خلفها لكنه يتقدم نحوها ويركلها أمام أنظار السود ويطلب من الخدم أن يخرجوها من الغرفة دون أبنائها ليطلب بعدها النخاس من بلات (سليمان) أن يبدأ العزف على الكمان	اليزا: لن تأخذ أطفالي،لن تبعدهم عني.. النخاس: كفى أيتها اللعينة..أخرجوها.. اليزا: أرجوك لا تفعل..كلا..كلا..كلا.. النخاس: لـ(بلات) اعزف..اعزف..اعزف. اليزا: كلا..كلا..	موسيقى آلة الكمان	صراخ اليزا والأطفال الصغار

					النخاس: سأعنفك حتى تبكي أيتها اللعينة..أخرجوها من هنا الآن..الآن..سيد فورد تشرفت بالتعامل معك.		

المقطع العاشر: سليمان والعمل في ملكية السيد (فورد)

شريط الصورة						شريط الصوت	
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	08 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان يدق المسامير في خشب بيت قيد الانجاز في مساحة خضراء وأحد مسؤولي المزرعة قادم من بعيد	–	–	صوت دق المسامير على الخشب
02	19 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	جون يتقدم نحو بلات ويبدأ الكلام معه	جون: شطفت هذه الألواح الخشبية. بلات: إنهم مشطوفين سيدي. جون: كلا..ليس هكذا.. بلات: إنها ناعمة كملمس الأطفال الرضع. جون: أتقصد أني كاذب يا فتى؟	–	–
03	10 ثا	عادية	ثابتة	P.M	جون تيبس يتكلم مع بلات حول الخشب	بلات: أنها مسألة وجهة نظر يا سيدي..قد ترى بشكل مختلف من	–	–

							مكانك ولكن استخدام اليد لن يخطئ..اطلب منك أن تستخدم كل حواسك قبل إصدار الحكم.	
04	13 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	جون تيبس يفتعل المشاكل مع بلات ويركله أسفل ظهره	..يالك من غاشم..أنت !جون: عجبا كلب ولكنك لا تجيد الانصياع للتعليمات	–	–
05	06 ثا	عادية	ثابتة	P.M	جون يملي تعليماته على بلات	بلات: سأنفذ المطلوب. جون: إذا فأنت ستعمل خلال استراحتك	–	–
06	13 ثا	عادية	ثابتة	P.G.P	جون يواصل إعطاء بلات الأوامر وبلات يستمع له	جون: ستجلب وعاء من المسامير من (شابين)..وتبدأ بتركيب المدقات. بلات: أمرك يا سيدي. جون: شطف تلك الألواح.	–	–
07	11 ثا	عادية	ثابتة	P.M	بلات ينحني يلتقط المطرقة من الأرض وينظر الى جون وهو يغادر	–	–	–
08	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	بلات ينظر الى الكوخ المقابل لمكان عمله	اليزا: اين سأذهب يا سيدي؟	–	صراخ
09	03 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	اليزا يجرها رجلين من عمال المزرعة	اليزا: سليمان..سليمان..	–	بكاء اليزا
10	02 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	اليزا تواصل مناداة سليمان	اليزا: سليمان..	–	بكاء اليزا

11	47 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	Flash–back: اليزا بالقرب من ابنيها تحكي لسليمان قصتها مع السيد الذي كان يمتلكها وسط زنزانة مضاءة جزئيا	اليزا: حينما قلت إني حظيت بمحاباة سيدي فلابد انك فهمت..وطوال تسع سنوات أنعم علي بالراحة وبالترف، الحرير والمجوهرات وحتى الخدم للاعتناء بنا كانت هذه حياتي، وحياة تلك الفتاة الجميلة التي أنجبتها له، ولكن ابنة سيدي (بيري)..لطالما شعرت تجاهي بالضغينة..وكرهت (ايميلي) رغم أنهما من نسل وأحد، وحينما تدهورت صحة السيد (بيري) سيطرت على إدارة المنزل، وبالنهاية جلبت إلى المدينة بصفة زائفة فقد أعدمت أوراق حريتنا		
12	11 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.R.P	سليمان ينظر الى اليزا وهي تحكي له قصتها	اليزا: أطفالي المساكين	موسيقى حزينة	–
13	12 ثا	عادية	ثابتة	P.M	سليمان جالس على كرسي خشبي يتناول طعامه امام كوخ	–	موسيقى هادئة	–

المقطع الحادي عشر: محاولة جون تيبس شنق سليمان

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	02 ثا	منخفضة (عكس غطسية)	ثابتة	P.M	جرس يدق	–	موسيقى هادئة	صوت الجرس
02	06 ثا	عادية	ثابتة	P.G.E	جون يربط حبل حصانه بجذع شجرة وأحد السود يمر حاملا معدات العمل وبلات يعمل على تثبيت الخشب في البيت قيد الإنجاز	–	موسيقى هادئة	صوت المطرقة
03	53 ثا	عادية	Paning	P.M	جون يتقدم نحو بلات ويبدأ الكلام معه ليضرب بعدها أحد الألواح الخشبية التي ثبتها بلات لتسقط من مكانها ويسحب بعدها السوط من حزامه ويطلب من بلات خلع ثيابه لكنه يرفض ويبدأ شجارهم بالأيدي	جون: الم أخبرك بالبدء بتركيب المدقات؟ بلات: أوشك على فعل هذا يا سيدي فقد استبدلت كل هذا. جون: ألم أخبرك بجلب وعاء من المسامير؟ بلات: وقد قمت بالمطلوب. جون: قمت بالمطلوب!..اللعنة؟..اعتقدت انك فهمتني.!عليك	–	–

						بلات: لقد فعلت ما أمرت به..أن كان هناك خطأ فهو بالتعليمات. جون: أيها الوغد الأسود.. أيها الوغد الأسود..اخلع ملابسك..تعرى.. بلات: لن افعل	–	
04	22 ثا	عادية	ثابتة	P.M	بلات يسقط جون أرضا وينهال عليه بالضرب بواسطة السوط الذي كان يحمله	جون: أنت..لن تعيش لترى شمس يوم جديد أيها الزنجي..النجدة.. النجدة ..أيها الوحش..النجدة.. ليساعدني أحد..النجدة..ساعدوني.	–	صراخ جون
05	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	بلات واقف ويركل جون الساقط على الأرض	–	–	أنين جون
06	02 ثا	غطسية	ثابتة	P.M	جون ساقط على الأرض يتألم	–	–	أنين جون
07	04 ثا	عادية	ثابتة	P.M	الناظر قادم فوق حصانه وجون يقف من على الأرض	الناظر: ما الأمر؟..ما الأمر؟.. بلات: السيد (تيبس) يريد جلدي لاستخدامي المسامير التي أعطيتني إياها	–	–

08	05 ثا	عادية	ثابتة	P.M	جون من بعيد يبزق على بلات	جون: لم نقترب بعد من النهاية..	–	–
09	09 ثا	عادية	ثابتة	P.A	جون يوجه الكلام لبلات	سأريق الدماء وسأريقها بغزارة	–	–
10	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	بلات ينظر إلى جون وهو يغادر	الناظر: لـ(بلات) لا تهلع..	–	–
11	03 ثا	منخفضة (عكس غطسية)	ثابتة	P.M	الناظر فوق الحصان يكلم بلات	الناظر: ولا تترك المزرعة فإذا هربت لن أستطيع حمايتك	–	–
12	20 ثا	عادية	ثابتة	P.G.E	الناظر يذهب فوق حصانه وبلات واقف ويحمل السوط ويتنفس بسرعة	–	–	–
13	08 ثا	عادية	ثابتة	P.G.E	بلات جالس على حافة البيت الذي يعمل فيه ساكنا وإحدى الزنجيات تطل عليه من نافذة	–	موسيقى تشويقية	–
14	16 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	نظرات بلات وتنفسه بسرعة	–	موسيقى تشويقية	–
15	05 ثا	عادية	ثابتة	P.M	بلات ينظر إلى ثلاثة رجال فوق أحصنة قادمين نحوه	–	–	صوت ركض الأحصنة
16	04 ثا	عادية	ثابتة	P.M	رجلين خلفهما جون يجران بلات وهو مقيد اليدين والقدمين ويضعانه على الأرض	–	موسيقى تشويقية	–
17	03 ثا	عادية	ثابتة	P.G	جون ورجلان يعلقان بلات بحبل مربوط حول عنقه على غصن شجرة	–	موسيقى تشويقية	–
18	04 ثا	عادية	ثابتة	Insert	وجه بلات وهو معلق ويترنح على الغصن ويتنفس بصعوبة بسبب حبل المشنقة	–	موسيقى تشويقية	صوت تنفس بلات بصعوبة

19	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	جون والرجلان يثبتان الحبل الذي يعلق بلات وهو مرتفع على الأرض مقيد اليدين والقدمين لا يستطيع التنفس	–	موسيقى تشويقية	صوت تنفس بلات بصعوبة
20	02 ثا	عادية	ثابتة	Insert	وجه بلات الملطخ بالطين وهو لا يستطيع التنفس	–	–	صوت تنفس بلات بصعوبة
21	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	قدوم الناظر حاملا في يديه مسدسين ليجد جون والرجلان يعلقون بلات في مشنقة فيأمرهم بإخلاء سبيله	الناظر: أيها السادة،من سيلمس هذا الزنجي سيصبح بعداد الموتى	–	–
22	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	جون وأحد رفاقه ينظرون إلى الناظر وهم يشدون الحبل	–	–	–
23	02 ثا	عادية	Tilt down	insert	ارتخاء الحبل حول عنق بلات	الناظر: أنا ناظر تلك المزرعة	–	–
24	02 ثا	غطسية	ثابتة	insert	قدمي بلات المقيدتان بالحبل بالكاد يلامسان الأرض الموحلة	–	–	–
25	03 ثا	عادية	ثابتة	P.M	الناظر يقف مقابلا لجون ورفاقه حاملا في يديه مسدسين ويكلمهم	الناظر: (وليام فورد) اشترى (بلات) على رهن	موسيقى تشويقية	–
26	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R	الناظر يدافع عن ممتلكات السيد فورد	الناظر: وإذا شنقتموه لن يتمكن من سداد الدين	–	–
27	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	جون ورفاقه ينظران باتجاه الناظر وهو يكلمهم	الناظر: لا يحق لكم سلب حياته	–	–
28	06 ثا	عادية	ثابتة	P.R	الناظر يهدد رفاق جون	الناظر: وبالنسبة لكليكما..إذا كنتما تكترثان	موسيقى تشويقية	–

						لحياتكما..فأقترح عليكما الرحيل		
29	04 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	رفاق جون يسارعون للهرب وجون يكلم الناظر بغضب	جون: لا يحق لك التدخل..		–
30	04 ثا	غطسية	ثابتة	Insert	وجه بلات وهو ملطخ بالوحل والحبل حول عنقه	جون: بلات ملكي لأفعل به ما يحلو لي	–	–
31	03 ثا	عادية	ثابتة	P.R	الناظر يشهر سلاحه في وجه جون وهو يكلمه	الناظر: إذا لمست..	–	صوت سحب زناد المسدس
32	13 ثا	عادية	ثابتة	P.M	جون ينظر إلى الناظر ويذهب مسرعا للحاق برفاقه	–	موسيقى تشويقية	–
33	04 ثا	غطسية	ثابتة	Insert	بلات وهو معلق والحبل حول عنقه	–	موسيقى تشويقية	–
34	07 ثا	عادية	ثابتة	P.R	الناظر ينظر إلى بلات وهو معلق بعد ذهاب جون ورفاقه	–	موسيقى تشويقية	–
35	04 ثا	عادية	ثابتة	P.M	الناظر يغادر المكان ويترك بلات معلقا وحيدا	–	–	–
36	05 ثا	غطسية	ثابتة	Insert	وجه بلات والعرق والطين على وجهه	الناظر: (سام) امتطي البغل وأحضر السيد (فورد)	–	–
37	07 ثا	عادية	ثابتة	Insert	قدمي بلات المقيدتان بالكاد تلامسان الأرض المليئة بالوحل	–	–	طقطقة أقدام بلات
38	1د و33ثا	عادية	ثابتة	P.G	بلات مقيد اليدين والقدمين معلق على غصن الشجرة بالحبل حول عنقه وقدماه بالكاد تلامسان الأرض وامرأة تتقدم نحو بلات حاملة كوب في يدها	–	–	صوت حشرات المستنقع

39	15 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	المرأة الزنجية تعطي بلات الماء بواسطة الكوب وتمسح وجهه بمنشفة بعد شربه الماء	–	–	صوت سعال بلات
40	20 ثا	عادية	ثابتة	P.M	المرأة الزنجية تذهب مسرعة بعد تقديم الماء لبلات وأحد عمال المزرعة واقف أمام بيت السيد فورد	–	–	–
41	06 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	وجه بلات مضلل وفي الخلفية زنجي يلعب مع طفلين وسط العشب	–	–	صوت ضحك أطفال صغار
42	06 ثا	عادية	ثابتة	Insert	بلات وهو معلق على الغصن يتمتم بكلمات ويحاول الالتفات خلفه	–	–	صوت ضحك أطفال صغار
43	13 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	رأس بلات من الخلف وهو معلق على الغصن وزوجة السيد فورد تنظر إليه من شرفة البيت	–	–	صوت تنفس بلات بصعوبة
44	04 ثا	عادية	ثابتة	P.G	الأكواخ التي يسكنها السود وامرأة جالسة وبلات معلق على الغصن	–	–	–

المقطع الثاني عشر: صاحب الملكية الجديد يلقي التعليمات

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة		الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	32 ثا	منخفضة (عكس غطسية)	بانوراما افقية	Insert	السيد (ايبس) صاحب الملكية وخلفه زوجته يملي التعليمات على السود من كتاب		السيد ايبس: وإما هذا الخادم..الذي يعرف مشيئة مولاه.. الذي يعرف مشيئة مولاه..ولا يستعد.. ولا يستعد..لتنفيذ مشيئة سيده..يجب أن يضرب عدة جلدات	–	–
02	20 ثا	غطسية	بانوراما افقية	P.R.T	السود مختلفي الأعمار وبلات يستمعون إلى السيد ايبس وهو يلقي عليهم التعليمات		السيد ايبس: هل سمعتم هذا؟.(جلدات).. الزنجي الذي لا يطيع مولاه..ويقصد هنا سيده..هذا الزنجي سيضرب عدة جلدات..كلمة (عدة) تشير إلى الكثرة.	–	–
03	12 ثا	منخفضة (عكس غطسية)	بانوراما افقية	Insert	السيد ايبس يقرأ على السود التعليمات من كتابهم المقدس		السيد ايبس: أربعون أو مئة..أو 150 جلدة..هذا من النصوص المقدسة.	–	–

المقطع الثالث عشر: بلات (سليمان) في طريقه إلى محل البقالة

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	06 ثا	عادية	ثابتة	P.G	شروق الشمس في المزرعة وبين الأكواخ التي يبيت فيها السود	–	–	–
02	05	عادية	ثابتة	Insert	زنجي ينفخ في بوق وقت شروق الشمس	–	–	صوت البوق
03	03 ثا	عادية	ثابتة	P.G	المزرعة وقت الشروق والزنجي ينفخ في البوق	–	–	صوت البوق
04	14 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	مجموعة من السود يقطفون القطن وسط المزرعة وأحد المسؤولين على حصان يحمل سوطا ويجلد أحدهم	–	–	–
05	10 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	السود يعودون من مزارع القطن وزوجة السيد (ايبس) ترسل بلات ليشتري لها بعض المقتنيات	زوجة ايبس: بلات.. بلات: نعم سيدتي.. زوجة ايبس: هل تستطيع الوصول الى (بارثميوز)؟ بلات: استطيع يا سيدتي.. زوجة ايبس: هذه قائمة بالسلع والمنوعات عليك شراؤهم والعودة على الفور..خذ شارتك..		
06	04 ثا	عادية	Tilt up	T.G.P	السيدة ايبس تسلم بلات ورقة	وأخبر بارثميو بأن يضيف الثمن على مديونيتنا.	–	–

						بلات: أمرك سيدتي..		
07	03 ثا	منخفضة	ثابتة	T.G.P	السيدة ايبس تكلم بلات	زوجة ايبس: من أين أنت يا بلات؟	–	–
08	09 ثا	عادية	ثابتة	P.M	حوار السيدة ايبس وبلات	بلات: لقد أخبرتك.. زوجة ايبس: اخبرني مجددا.. بلات: من واشنطن.. زوجة ايبس: من كان سيدك؟ بلات: كان يدعى (فريمان)..	–	–
09	05 ثا	منخفضة (عكس غطسية)	ثابتة	T.G.P	حوار السيدة ايبس وبلات	زوجة ايبس: هل كان متعلما؟ بلات: افترض هذا زوجة ايبس: هل علمك القراءة؟	–	–
10	05 ثا	غطسية	ثابتة	T.G.P	بلات يكلم السيدة ايبس	بلات: كلمة من هذا وذاك..ولكني لم افهم فحوى المكتوب..	–	–
11	10 ثا	منخفضة	ثابتة	T.G.P	السيدة ايبس تكلم بلات	زوجة ايبس: لا تشغل تفكيرك بهذا..فقد جلبك سيدك للعمل هنا كالبقية،هذا ما بالأمر..وإذا خرجت عن هذا ستحصل على مئة جلدة.	–	–
12	07 ثا	عادية	ثابتة	P.M	زوجة السيد ايبس تقف على الدرج وبلات أسفله يقابلها	–	–	–
13	29 ثا	عادية	Paning	P.M	بلات يمشي وسط الغابة ثم يبدأ الجري	–	–	–

14	25 ثا	عادية	Dolly in	T.G.P	بلات يجري وسط الغابة ليجد بعدها أشخاص يقيدون زنجيان معهم كلاب ويحملون أسلحة وسط الغابة	–	–	–
15	04 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	أحد الرجال البيض يكلم بلات	الرجل: تعال إلى هنا يا فتى..	–	–
16	07 ثا	عادية	Dolly out	T.G.P	بلات يتقدم نحو الرجل	الرجل: تعال..	–	–
17	10 ثا	عادية	Dolly in	P.M	بلات يتقدم نحو الرجل وهو ينظر إلى من معه والى السود	–	–	–
18	06 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	T.G.P	الرجل ينظر يمسك الشارة التي حول عنق بلات	الرجل: أين تذهب يا فتى؟ بلات: بطريقي إلى..بارثميو..أرسلتني السيدة ايبس	–	–
19	15 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	T.G.P	الرجل يكلم بلات ويمسكه من ذقنه	بلات: بارثميو..أرسلتني السيدة ايبس.. الرجل: عليك الوصول إلى هناك إذا..اذهب بسرعة..	–	–
20	04 ثا	عادية	ثابتة	P.M	بلات يتحرك والرجل يركله أسفل ظهره وبلات ينظر إلى جانبه	–	–	–
21	04 ثا	عادية	Travlling	P.M	زنجيان ينظران إلى بلات وحول أعناقهما حبال وكل وأحد يرفعه رجلان على غصن شجرة ليتم شنقهم	–	–	–
22	05 ثا	عادية	ثابتة	P.M	بلات يسير مترددا وخلفه الرجال البيض يمسكان حبال مشنقة الزنجيان المعلقة على الشجر	–	–	صوت أنين الزنجيان

23	10 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	بلات داخل المحل	–	–	–
24	12 ثا	عادية	ثابتة	Insert	البائع يضع المقتنيات وبلات يضعها داخل الكيس	–	–	–
25	02 ثا	عادية	ثابتة	P.M	البائع يكتب في الدفتر وبلات يغادر المحل	–	–	–
26	10 ثا	عادية	بانوراما افقية	P.M	خروج السيدة من البيت ووصول بلات وتسليمه الطلبية لها	السيدة ايبس: هل واجهتك متاعب؟ بلات: كلا يا سيدتي..لم أواجه أية متاعب..	–	–
27	04 ثا	غطسية	ثابتة	T.G.P	السيدة ايبس تنظر إلى بلات وهو يغادر	–	–	–

المقطع الرابع عشر: الزنجية باتسي تطلب من سليمان قتلها

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الصوت والضجيج**
01	10 ثا	عادية	ثابتة	P.G	الغابة والسماء مساءا	–	–	صوت الرعد وحشرات المستنقع
02	08 ثا	غطسية	ثابتة	T.G.P	بلات نائم وباتسي توقظه	باتسي: بلات..بلات هل أنت مستيقظ؟		
03	1د	عادية	ثابتة	P.R.P	حوار بين بلات وباتسي داخل المهجع	بلات: أنا مستيقظ..	–	–

						باتسي: لدي طلب..اطلب إحسانك..أخفيت هذا عن السيدة. بلات: أعيديها.. باتسي: إنها ملكك يا بلات. بلات: لأي سبب؟ باتسي: لا أطلب إلا..أن تقتلني..رافقني إلى شاطئ المستنقع..وامسكني من حلقي وتغطسني في الماء حتى تفارقني الحياة..وادفني بمكان ناء. بلات: لن أفعل مثل هذا الشئ..بالها من تفاصيل دموية التي تذكرينها. باتسي: لقد فكرت بهذا مليا. بلات: أنت تعانين من الاكتئاب..وليس إلا..كيف تستسلمين لليأس؟ باتسي: أنى لك عدم المعرفة؟		

04	17 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	حوار باتسي وبلات داخل المهجع	باتسي: لست مرتاحة بتلك الحياة..وإذا لم استطع شراء الرحمة منك فسأستجديها منك. بلات: هناك رجال آخرون..استجديهم. باتسي: أستجديك أنت.		
05	06 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	T.G.P	حوار باتسي وبلات داخل المهجع	بلات: لماذا..لماذا تخصيني بلعنة هذا الطلب المحرم من الرب؟	–	–
06	09 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	حوار باتسي وبلات داخل المهجع	باتسي: لنا رب هنا..الرب رحيم..وسيغفر عن الافعال الرحيمة..	–	–
07	04 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	T.G.P	حوار باتسي وبلات داخل المهجع	باتسي: لن تذهب للجحيم لهذا	–	–
08	10 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	حوار باتسي وبلات داخل المهجع	باتسي: افعلها..افعل ما لا أقوى على فعله بنفسي	–	–
09	14 ثا	عادية	ثابتة	T.G.P	بلات يبعد باتسي بيده ويستلقي على جانبه على السرير	–	–	–

المقطع الخامس عشر: السيد ايبس يعذب الزنجية باتسي

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة		الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	1د 25 ثا	عادية	Travlling	P.M	مجموعة من الزنجيات يعلقن الملابس على الحبال والسيد ايبس يصرخ في وجوههم ويسألهم عن مكان باتسي		السيد ايبس: أعلم أنها تختبئ بمكان ما..باتسي..باتس..أين هي؟..أين باتس؟..أين هي..لم تقفون بلا حراك؟.. أحدى الزنجيات: لا نعلم عنها شيء يا سيدي.. السيد ايبس: ماذا؟.. المرأة الزنجية: لا نعلم شيأ... السيد ايبس: ماذا؟.. أين ذهبت؟.. المرأة الزنجية: لا اعلم.. السيد ايبس: لقد هربت.. أليس كذلك؟ المرأة الزنجية: لا اعلم سيدي.. السيد ايبس: بل تعلمين..بل تعلمين..	–	–

						المرأة الزنجية: كلا.. كلا.. السيد ايبس: انتم أيها الكلاب السوداء تقفون أصماء كالبلهاء..لـ(زنجية أخرى) تحدثي..لقد رحلت..باتس رحلت.		
02	18 ثا	عادية	ثابتة	P.M	حظيرة للخنازير وبلات يطعمهم وباتسي تظهر قادمة ليخرج السيد ايبس ليكلمها ويمسكها من حلقها.	السيد ايبس: هل هربت؟..هل هربت؟ باتسي: سيد ايبس.. السيد ايبس: أين كنت أيتها البغية؟	–	–
03	08 ثا	عادية	Travlling	P.M	السيد ايبس يجر باتسي ويدفعها وهما يتكلمان عن المكان الذي ذهبت إليه وبلات يتقدم نحوهم	باتسي: لم أرحل.. السيد ايبس: تكذبين لتغطية جرمك.. باتسي: انه يوم العبادة يا سيدي قمت بجولة للتأمل في الرب. السيد ايبس:تقحمين الرب في أكاذيبك أنت قادمة من مزرعة شو..	–	–

04	09 ثا	عادية	Travlling	P.M	السيد ايبس يصفع بلات عند دفاعه عن باتسي واعترافها بالذهاب إلى مزرعة السيد (شو)	باتسي: كلا..كلا.. بلات: سيد ايبس.. السيد ايبس: أتتحدث الآن..تتحدث لتغطية أكاذيبها.. باتسي: لقد ذهبت إلى مزرعة السيد (شو) السيد ايبس: أتعترفين بهذا؟ باتسي: أجل..ذهبت بحريتي،أتعلم السبب؟	–	–
05	32 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	T.G.P	باتسي تخبر السيد ايبس بسبب ذهابها إلى مزرعة السيد (شو) وهو الصابون للاغتسال	باتسي: حصلت على هذا من السيدة شو..السيدة ايبس لم تسمح بحصولي على الصابون للاغتسال..فأنا اتقيا من شدة رائحتي الكريهة..اقطف 500 رطل من القطن يوما تلو الأخر..أكثر مما يقطف أي رجل أخر هنا..وأريد الاغتسال مقابلا لهذا..هذا جل ما اطلبه..وهذا هو سبب	–	–

						ذهابي إلى مزرعة السيد (شو)		
06	14 ثا	عادية	Travlling	T.G.P	باتسي تخبر السيد ايبس أنها ذهبت إلى مزرعة السيد (شو) من أجل الصابون	السيد ايبس: أنت تكذبين.. باتسي: الرب عليم بصدقي.. السيد ايبس: أنت كاذبة.. باتسي: طمعك يحجب بصرك..أنا لا اكذب سيدي..حتى إن قتلتني سأظل على قولي.. السيد ايبس: أجل سأقيدك..	–	–
07	16 ثا	عادية	Travlling	P.R.P	السيد ايبس يخبر باتسي انه سيمنحها درسا لذهابها إلى مزرعة السيد شو ويأمر بتعريتها وربطها على القائم	السيد ايبس: سأمنحك درسا لذهابك إلى مزرعة (شو)..(تريش)..شكل صفا.. تريش: (ادوارد) السيد ايبس: لـ(تريش) عريها واربطها إلى القائم لتضرب بالسياط..	–	–
08	13 ثا	عادية	Dolly in + travlling	P.R.T	تريش يجر باتسي نحو العمود الخشبي وينتزع كامل ملابسها	باتسي: كلا..	–	صوت بكاء وأنين باتسي
09	32 ثا	عادية	Dolly in + travlling	T.G.P+P.R.P	السيد ايبس يتقدم نحو باتسي ليكلمها ثم يعود للخلف ليبدأ جلدها بالسوط	السيد ايبس: جلبت هذا على نفسك يا باتس..	–	صوت بكاء وأنين باتسي

						زوجة السيد ايبس: افعلها..اضربها بلا شفقة..		
10	40 ثا	عادية	Dolly in + travlling	P.R.P P.R.T	السيد ايبس يطلب من بلات جلد باتسي ويقدم له السوط ويصرخ في وجهه	السيد ايبس: لـ(بلات) اضربها..أجلدها بكل ما أوتيت من قوة..بلات،تعال هنا وأجلدها الآن..بلاااات..تعال إلى هنا.. باتسي: أفضلك أن تكون جلادي يا بلات. السيد ايبس: اضربها..اضربها..	–	أنين وبكاء باتسي
11	12 ثا	عادية	ثابتة	P.M	بلات يجلد باتسي أمام أنظار السود والسيد ايبس وزوجته	زوجة السيد ايبس: انه يتظاهر..يكاد السوط يلمسها..	–	أنين وبكاء باتسي
12	08 ثا	عادية	بانورامية افقية	P.M	باتسي مقيدة على العمود الخشبي وزوجة السيد ايبس تكلمه	زوجة السيد ايبس: هكذا يحتسبك السود..مغفل يسهل خداعه..	–	أنين وبكاء باتسي
13	16 ثا	عادية	ثابتة	Insert	وجه باتسي وهي تتعرض للجلد	السيد ايبس: اضربها يا بلات،اضربها..	–	صراخ وبكاء باتسي
14	20 ثا	عادية	Travlling	P.R.P P.R.T	السيد ايبس يسحب المسدس من حزام (تريش) ويتقدم نحو بلات ويضعه حول عنقه وهو يهدده	السيد ايبس: ستضربها..	–	–

						ستضربها حتى يتعفن لحمها..ويتقطع لحمها كما الدم المسال وإلا سأقتل كل زنجي أراه..هل تفهمني؟..اضربها، اضربها..		
15	15 ثا	عادية	Dolly out	P.R.T	بلات يعود إلى جلد باتسي بالسوط لكن بشدة أقوى	–	–	صراخ وبكاء باتسي
16	30 ثا	عادية	ثابتة+dolly in	Insert + P.R.T	وجه باتسي وهي مقيدة على العمود الخشبي وهي تتألم وبلات يجلدها بشدة كبيرة ثم يتوقف.	السيد ايبس: اضرب حتى أخبرك بالتوقف ولم أقل شيئ بعد	–	صراخ وبكاء باتسي
17	10 ثا	عادية	Travlling	P.R.T	السيد ايبس يتقدم نحو بلات بعد توقفه عن جلد باتسي ونزعه للسوط من عند بلات بعد إسقاطه أرضا وجلده	السيد ايبس: أعطيني السوط..أعطيني.. أعطيني..أعطيني السوط..انهض..	–	–
18	12 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	السيد ايبس يبدأ جلد باتسي	–	–	صراخ وانين باتسي
19	05 ثا	عادية	ثابتة	P.R.T	باتسي عارية الجسد مقيدة على العمود الخشبي والسيد ايبس يجلدها على ظهرها المليء بالجروح التي تنزف	–	–	صراخ وانين باتسي
20	13 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	السيد (ايبس) يجلد (باتسي) و(بلات) منحني بالقرب من زوجة السيد ايبس ويكلم السيد ايبس	بلات: أنت شيطان..عأجلا أم أجلا..ليوم ما بالطريق إلى	–	صراخ وانين باتسي

						العدالة الأبدية ستحاسب على هذه المعصية.		
21	29 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	السيد (ايبس) يتوقف عن جلد (باتسي) ويكلم (بلات)	السيد ايبس: معصية؟..لم ارتكب أية معصية..فيحق للرجل فعل ما يحلو له بملكيته..بتلك اللحظة يا بلات تغمرني سعادة بالغة..احذر فلا أريد إسعاد نفسي أكثر من ذلك.	–	–
22	20 ثا	عادية + غطسية	Dolly out	P.M	السيد ايبس وزوجته يتحركان نحو المنزل وبلات يتقدم نحو باتسي ويفك وثاقها من على العمود فتسقط على الأرض وكذلك قطعة الصابون التي كانت تمسكها	–	–	–
23	07 ثا	غطسية	ثابتة	Insert	باتسي مستلقية على بطنها وظهرها مليء بالجروح التي تنزف ويد إحدى الزنجيات تداوي جروحها	–	–	صوت أنين باتسي
24	18 ثا	غطسية	Talit down	P.M	مجموعة من السود داخل كوخ يلتفون حول باتسي وزنجيتان تداويان جروحها وهي مستلقية على بطنها	–	–	صوت أنين باتسي
25	17 ثا	عادية	ثابتة	Insert	باتسي تتألم وترفع رأسها لتنظر إلى بلات والدموع على وجهها	–	–	صوت أنين وبكاء باتسي

26	07 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	بلات ينظر إلى باتسي والدموع تنزل من عينيه	–	–	صوت أنين وبكاء باتسي

المقطع السادس عشر: سليمان ينال حريته ويعود إلى عائلته

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	مضمون اللقطة		الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
01	06 ثا	منخفضة	ثابتة	P.M	باب لمنزل وحوله الأشجار		–	موسيقى هادئة	–
02	16 ثا	عادية	ثابتة	P.R.T	سليمان واقف بلباس رسمي وخلفه عربة بها رجلين ابيضا البشرة وأحدهما يتقدم نحو سليمان ويضع يده على كتفه		–	موسيقى هادئة	–
03	11 ثا	عادية	ثابتة	P.M	باب يفتح وسليمان يدخل والدهشة بادية على وجهه وخلفه رجل ابيض		–	–	صوت الباب يفتح
04	05 ثا	عادية	ثابتة	P.R.T	مجموعة من السود ينظرون إلى (سليمان)		–	–	–
05	55 ثا	عادية	ثابتة	P.M + T.G.P	(سليمان) يتقدم إلى الإمام والدموع تملأ عينيه ويبدأ بالكلام		سليمان: اعتذر..عن مظهري..ولكنني عانيت من أوقات صعبة..بالأعوام الماضية..(مارجريت)..(الونزو)	–	–
06	10 ثا	عادية	Dolly out	P.M + P.R.P	(مارجريت) تتقدم نحو (سليمان) وتحتضنه وهي تبكي		–	–	–

07	11 ثا	عادية	ثابتة	Insert	(سليمان) يحتضن (مارجريت) وهو يبكي	–	–	صوت بكاء سليمان
08	16 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.R.P	الرجل الزنجي يتقدم نحو (سليمان) حاملا رضيعا في يديه	سليمان: من هو؟ مارجريت: انه زوجي. سليمان: زوجك؟	–	–
09	16 ثا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	P.R.P	سليمان يتكلم مع زوج (مارجريت) وابنته تقدم له حفيده	زوج مارجريت:سعدت بمقابلتك سيدي. سليمان: أمامنا تعارف كثير. زوج مارجريت: نعم سيدي. مارجريت: وهذا..هو حفيدك..(سليمان نورثب ستانتون)	–	–
10	38 ثا	عادية	ثابتة	P.R.P	(سليمان) يحمل حفيده وهو يبكي وزوجته تكلمه وتحتضنه	سليمان: (سليمان)..اغفروا لي.. زوجته: لم تقترف ذنبا لنغفره لك..	موسيقى هادئة	صوت بكاء سليمان
11	11 ثا	عادية	ثابتة	P.R.T	عائلة (سليمان) تجتمع حوله وتحتضنه	–	موسيقى هادئة	–

5. القراءة التعيينية للمقاطع المختارة من الفيلم

جنيريك البداية

يبدأ جينيريك الفيلم بشاشة سوداء تليها حركة بانورامية منخفضة تبدأ بمنظر لمدينة وقت الغروب وتمر بعدها الكاميرا بمجسم ذو لون ذهبي لشعار شركة fox searchtight pictures على هضبة تطل على مدينة وحوله مجموعة من الأضواء الكاشفة تضيئه من زاوية منخفضة وتتحرك حوله وتنتهي اللقطة بضوء ساطع يملئ الشاشة وتوقف الموسيقى الخاصة بشركة الإنتاج، تعود بعدها شاشة سوداء تتبعها موسيقى هادئة ويكتب تدريجيا حرف R على الشاشة بلون ابيض ساطع ومشع وتكتب أسفله كلمة regemcy، لتعود مجدد الشاشة السوداء ثم يظهر تدريجيا ضوء لقطار وهو يمر بجانب نهر لتضاء بعدها الشاشة كاملة لتظهر مشهد لغابة يتوسطها نهر واسم شركة الإنتاج الذي يظهر تدريجيا أسفل الصورة River Road Entertainment وتتوقف الموسيقى التي رافقت اللقطة، وتعود الشاشة السوداء لتظهر بعدها عبارة Plan b مكتوبة باللون الأسود بالبنط العريض داخل مستطيل ابيض خلفية سوداء وهي شعار لشركة إنتاج، ثم تختفي وتبقي الشاشة سوداء فقط وتبدأ أصوات لحشرات المستنقع وتظهر عل الشاشة السوداء عبارة مكتوبة باللون الأبيض جاء فيها This Film is based on a true story.

المقطع 01

بدا هذا المقطع بلقطة مقربة حتى الخصر لمجموعة من السود مختلفي الأعمار يقفون وخلفهم حقل للقصب ويستمعون لرجل ابيض وهو يبين لهم كيفية قطع القصب بواسطة سكين لإعادة زراعته وخلفه عربه محملة بأغصان القصب صورة هذه اللقطة بحركة بانورامية للكاميرا ولقطة متوسطة للرجل الأبيض، بعدها وبزاوية غطسية وحركة ترافلينغ أمامي للكاميرا ولقطة عامة تتحرك الكاميرا بين أغصان القصب ليظهر بعدها مجموعة من السود يقطعون القصب وأحدهم ينقله للعربة المحملة بالقصب ويركبها شخصان ابيضا البشرة أحدهما يحمل مروحة، يتواصل المشهد بلقطة صورت بزاوية غطسية تبين زنجيا وسط الحقل وهو يقطع القصب لتنتقل بعدها الكاميرا بزاوية منخفضة لتبين شخصان ابيضا البشرة يركبون العربة المحملة بالقصب أحدهما يحمل مروحة والأخر يحمل سوطا وهما يراقبان عمل السود وسط الحقل وهم يرددون أغنية "يا مولاي"، تنتقل بنا الكاميرا إلى لقطة صورت بزاوية غطسية وحركة بانورامية لمجموعة من السود داخل حجرة ضيقة يخلدون للنوم جنبا إلى جنب في لقطة جامعة، تليها لقطة للزنوج عامة وهم يتناولون الطعام حول موقد أمام كوخ وأحدهم يقف أمام الموقد ويحرك القدر الذي على النار وتبع هذه اللقطة موسيقى تصويرية هادئة، تنتقل بنا الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر لتصور مجموعة السود وهم يتناولون الطعام أمام كوخ، تليها وبزاوية غطسية للكاميرا لقطة قريبة جدا ليد زنجي تمسك صحن حديدي توجد فيه وجبة

مكونة من قطعة رغيف خبز و قطعة صغيرة من لحم مقدد وأربع حبات توت وتبع هذه اللقطة موسيقى تصويرية هادئة، وبلقطة نصف مقربة تنقل لنا الكاميرا صورة لزنجي جالس أمام كوخ على كرسي خشبي يقلم عودا من القصب بآلة حادة وتقابله امرأة زنجية تنظم الملابس، وبلقطة قريبة جدا تبين يدي الزنجي وهي تقلم غصن القصب بالة حادة، ينتقل بنا المشهد بحركة صاعدة للكاميرا ولقطة نصف مقربة إلى ورقة بيضاء وبالقرب منها شمعة ويد لزنجي تحمل قلم وتحاول الحصول على حبر للكتابة من داخل العلبة الحديدية التي يحملها بيده الأخرى، بعدها يحاول الكتابة على الورقة لكن الحبر غير مناسب للكتابة فيحاول مرة أخرى لكنه يفشل ليضرب بعدها علبة الحبر بيديه لتسقط بعيدا واليأس باد على وجهه، تنتقل بنا الكاميرا بعدها بزاوية غطسية ولقطة عامة إلى مجموعة من السود نائمين جنبا إلى جنب بطريقة فوضوية داخل حجرة ضيقة بها موقد للنار وبعضهم غير نائم تبع هذه اللقطة موسيقى هادئة، تليها لقطة قريبة جدا تصور زنجيا وهو مستلقي على جنبه ويغير بعدها وضعيته على ظهره ليجد امرأة زنجية غير نائمة تحاول مجاراته لكنه يأبى بدم بارد فتلتفت بعدها إلى الجانب الأخر تبع هذه اللقطة موسيقى هادئة، يختتم هذا المشهد بزاوية غطسية للكاميرا ولقطة مقربة تبين زوج زنجي مستلقي على الفراش يتبادلان النظرات والابتسامة بادية على وجوههم.

المقطع 02: سليمان يودع عائلته

يبدأ هذا المشهد بلقطة ظهور العنوان 12 years a Slave المكتوب باللون الأسود إلا الرقم 12 فقد كتب باللون الأحمر وكان عنوان الفيلم مكتوب على ورقة بيضاء تضيئها شمعة، يبدأ المشهد بعد ظهور العنوان بلقطة مقربة جدا تبين يدان لزنجي تفتحان ظرف مختوم بالشمع الأحمر ليخرج منه وتر لتبدأ بعدها اليدان في تركيب وتثبيت الوتر على آلة الكمان البنية اللون وتعديل مفاتيحها لتبدأ عزف نوتات، ينتقل المشهد بحركة بانورامية للكاميرا ولقطة جامعة لمجموعة من الرجال والنساء البيض يرقصون ويصفقون داخل صالة مضاءة بالشموع وتبع هذا المشهد موسيقى آلة الكمان وتصفيق وضحك، ثم يتوقفون للانحناء والتصفيق للعازف الزنجي الذي يظهر في نهاية اللقطة والابتسامة بادية على وجهه، يتواصل المشهد بلقطة جامعة لطفلين داخل غرفة مضيئة بالشموع على سرير البنت تعزف على مزمار والولد يقفز على السرير ليدخل عليهم (سليمان) ويأمرهم بالخلود للنوم بعد أن يقبل الولد والبنت ويخبرهم وبحبهم لهم ويغلق النافذة ويطفئ شموع الغرفة ويأخذ المزمار ويغادر، ينتقل المشهد بلقطة قريبة جدا ليصور زوج زنجي يتبادلان الحديث حول السفر والعمل، ليختتم المشهد بلقطة جامعة تظهر الزوج وهو يودع عائلته أمام بيتهم ويساعد الأطفال على الركوب في العربة التي يجرها حصان ويطلب منهم إحسان معاملة والدتهم ويتمني لهم رحلة أمنة وهو يشير إليهم عند انطلاق العربة لتظهر بعدها عبارة "**ساراتوجا نيويورك 1841**" وتبع هذا المشهد موسيقى هادئة.

المقطع 03

يبدأ هذا المشهد بزاوية غطسية للكاميرا ولقطة قريبة تظهر (سليمان) مستلقي على جانبه ليصحوا داخل حجرة مضاءة جزئيا فيجد نفسه مقيدا بالسلاسل، تليها لقطة جامعة وغطسية له وهو مستلقي على ظهره حافي القدمين يحاول الوقوف لكنه لا يستطيع، وبلقطة قريبة ينظر (سليمان) إلى الأغلال التي تقيده ويحاول التخلص منها ثم يشيح بنظره متفقدا الحجرة التي هو فيها، يعود بنا المشهد بخاصية الـ**flash-back** وبحركة زاحفة للأمام ولقطة قريبة لـ(سليمان) يستند على جدار ويتقيأ وبجواره رجلان أبيضا البشرة أحدهما يتفقده والأخر يحمل قبعة ويستند على الجدار المقابل ويخبر سليمان بعدم الخجل، تليها لقطة تبين (سليمان) وهو ينظر للأغلال، وبلقطة جامعة يظهر (سليمان) يحاول الوقوف لكنه لا يستطيع تليها لقطة قريبة له يحاول التخلص من الأغلال التي تقيد قدميه، تنتقل الكاميرا بعدها إلى زاوية غطسية تظهر (سليمان) وهو يقف بصعوبة بسبب الأغلال، يعود بنا المشهد مجددا بخاصية الـ**flash-back** التي تظهر (سليمان) وهو مترنح ويستند على (براون) أثناء صعودهم الدرج و(هاملتون) خلفهم يطلب من (براون) الإسراع، تعود بنا اللقطة إلى داخل الزنزانة و(سليمان) يتقدم نحو الجدار ممسكا بالأغلال، وبزاوية غطسية لقطة جامعة لـ(سليمان) يحاول نزع الأغلال المثبتة على الجدار، تليها لقطة قريبة لـ(سليمان) يسقط على ظهره بعد عجزه والإرهاق باد عليه، يعود بنا المشهد بخاصية الـ**flash-back** وبلقطة جامعة لغرفة مضاءة بالشموع و(سليمان) مستلقي على سرير و(براون) يجلس بجانبه ويمسح العرق الذي ينصب من جهة وهو يتمتم ويكلمه، حتى دخول (هاملتون) وإخباره لـ(براون) بأن يتركه ينام وينتهي المشهد بقول (هاملتون) لـ(براون) أن حاله يبعث على الشفقة.

المقطع 04

يبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة لـ(سليمان) داخل الزنزانة منخفض الرأس حتى سماعه صوت المفاتيح أمام الباب صورت هذه اللقطة بزاوية غطسية وجامعة تظهر (سليمان) وهو جالس وينظر إلى الباب وسط إضاءة جزئية، تليها لقطة منخفضة ولقطة أمريكية تبين دخول رجل ابيض ورفيقه إلى الزنزانة بعد فتح الباب، بعدها يدور بينهما حوار حول هوية (سليمان) الذي انفعل كون السجان اخبره معلومات خاطئة حول هويته ومكان إقامته وكذا حريته ثم يتقدم بعدها الرجل الأخر نحو (سليمان) والجدار الذي تثبت فيه الأغلال ليسحبها ويسقط (سليمان) أرضا، ثم تأتي لقطة صورت بزاوية منخفضة ولقطة مقربة تظهر (سليمان) يسقط على ركبتيه والسجان بعصا خشبية يضربه على ظهره مرارا وتكرارا حتى تتحطم العصا، ويبدأ في الكلام مع (سليمان) بقوله "هل أنت عبد" لكن (سليمان) يرد "بكلا" ليأتي بعدها بالسوط و يبدأ في جلد سليمان مرارا وهو يصرخ حتى التعب لينسحب بعدها السجان ويسقط (سليمان) على جانبه أرضا متألما تبعت هذا المشهد موسيقى حزينة وصراخ وتألم سليمان، يأتي بعدها مقطع صور بزاوية غطسية لكاميرا وحركة صاعدة ولقطة

قريبة لـ(سليمان) يتقدم نحو نافذة صغيرة في زنزانة وهو يتألم ويبكي صارخا طلبا لنجدة والمساعدة لتنتهي اللقطة بمشهد للمدينة تتبع هذه اللقطة بموسيقى حزينة، بزاوية غطسية للكاميرا ولقطة نصف جامعة لـ(سليمان) جالس داخل زنزانة في الزاوية منكب الرأس حتى سماعه فتح الباب ليرفع رأسه، تليها زاوية منخفضة للكاميرا ولقطة قريبة لسجان يفتح باب الزنزانة حاملا صحنا في يديه ومعه كوب حديدي وقميص على ذراعه، تليها لقطة بزاوية غطسية ولقطة متوسطة تظهر السجان وهو يضع الصحن أمام (سليمان) ويكلمه لتنتقل الكاميرا إلى زاوية المجال والمجال المقابل لتبين السجان وهو يطلب من (سليمان) تغيير قميصه ويقدم له القميص الذي يحمله، بحركة صاعدة للكاميرا ولقطة أمريكية تظهر لنا لقطة سليمان يقف وكذلك السجان ليخلع سليمان قميصه الممزق الممتلئ ،تليها لقطة متوسطة تبين (سليمان) يلبس القميص وهو يتألم جراء الجروح التي على ظهره، بزاوية هابطة ولقطة متوسطة للكاميرا يظهر السجان وهو ينحني ليلتقط قميص (سليمان) الممزق ليكلمه (سليمان) بقوله انه هدية من زوجته لكن السجان يخبره انه ممزق، بلقطة متوسطة تظهر (سليمان) ينظر للسجان وهو يغادر الزنزانة حاملا قميصه مشيحا بنظره إلى الصحن الذي أتى به السجان، ليختتم المقطع بزاوية غطسية ولقطة متوسطة للكاميرا تظهر قدمي (سليمان) تضرب الصحن الذي أتى به السجان.

المقطع 05

يبدأ هذا المقطع بلقطة جامعة تظهر مجموعة من السود عراة وعلى ظهورهم أثار التعذيب يغتسلون كل من دلو خشبي أمامه وسط ساحة حولها الجدران وبرفقتهم فتى صغير يرتدي فقط سروال ابيض اللون، يدخل السجان إلى الساحة ليطلب من (سليمان) تنظيف الفتى الصغير ،تليها لقطة نصف جامعة تبين (سليمان) وهو يمسك الفتى الصغير من يديه لينحني أمامه ليباشر تنظيفه وآثار الندوب بادية على ظهره ثم يبدأ الفتى في مناداة أمه و(سليمان) يأمره بالسكوت، تنتقل بنا الكاميرا إلى لقطة عامة تبين (سليمان) رفقة زنجيين وفتى صغير يجلسان في زاوية الساحة يتبادلون الحديث حول طلب النجدة من أصدقاء سليمان، بلقطة مقربة حتى الخصر يرد أحد السود على (سليمان) بقوله: "من بتقديرك سيتعاطف معنا"؟ ليرد عليه (سليمان): "الرجلان اللذان سافرت معهما"، يتواصل المقطع بلقطة جامعة تبين (سليمان) والسود يتكلمون حول وضعهم والفتى الصغير يعطي بظهره للكاميرا أو يلعب بغصن أمامهم، تليها لقطة جامعة تبين السجان وهو يفتح باب الساحة لتدخل امرأة زنجية وابنتها، تنتقل الكاميرا إلى زاوية منخفضة ولقطة أمريكية تبين (راندل) يجري نحو أمه لتحمله وتحتضنه هي والفتاة الصغيرة وهي تسأل عن حاله.

المقطع 06

بدأ هذا المشهد بزاوية غطسية للكاميرا ولقطة متوسطة (لسليمان) مستلقي داخله زنزانة مظلمة ويدخل عليه السجان حاملا مصباحا في يده وأمره للزنوج بالنهوض، تليها لقطة مقربة حتى الصدر تظهر

السجان ومعه شخص آخر يركلون السود لإيقاظهم، تنتقل الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر تظهر السجان وهو يكلم الزنجية حاملا المصباح ويخبرها بعدم الارتياب والقلق كونها تخفي ابنيها خلفها ويقول له أنها مجرد رحلة على القارب، وبلقطة متوسطة تنتقل الكاميرا لتبين خروج السود من الزنزانة وأحدهم يتفقد الأغلال وأحدهم يضرب الزنجي (جون) بالسوط أثناء كلامه ويأمره بالتزام الصمت، تنتقل الكاميرا بزاوية غطسية وحركة صاعدة بلقطة جامعة تبين ظهور عربة تتوقف ليتم كشف غطائها من طرف شخصين ابيضا البشرة ليظهر (سليمان) والسود مستلقيين فيها جنبا إلى جنب ليباشروا النزول وأحدا تلو الآخر ليتجهوا صوب الدرج ومنه إلى القارب حيث يستقبلهم رجال بيض البشرة وتتبع هذه اللقطة موسيقى إيقاعية متسارعة، تليها لقطة متوسطة لقبو القارب مضاء جزئيا فيه مجموعة من السود مستلقيين ويدخل عليهم أحد الرجال البيض ويطلب من أحد السود المستلقي على ظهره أمامه أن يغير مكانه لتجلس فيها المرأة الزنجية ويداها مقيدة لتتبعها ابنتها، تليها لقطة متوسطة تظهر (سليمان) ينزل من الدرج وأحد الرجال يمسكه من يده المقيدة، تليها لقطة بزاوية غطسية للكاميرا تظهر (سليمان) يجلس بالقرب من رفاقه السود واحد من السود مستلقي في الزاوية والرجلان البيض يثبتان الأغلال في أيديهم، تليها لقطة مقربة لامرأة زنجية وأولادها داخل قبو القارب وامرأة تقدم لهم الماء وتطلب منها الابتهاج وألا تكون مهمومة تنتقل الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر لـ(سليمان) أنه للبقاء على قيد الحياة يجب عليه الإدعاء بعدم القدرة على الكتابة والقراءة وعدم الكلام، تليها لقطة متوسطة تبين سلم القبو وخلفه (سليمان) و(جون) يجلسان وأقدام أحدهم وهو ينزل من الدرج، تليها لقطة قريبة جدا تظهر رأس زنجي على وجهه كمامة حديدية بها سلاسل حول وجهه وهي من حديد والسجان ينزعها عنه ولعابه يسيل ويكلمه بقول الآن يمكنك التزام الصمت، تليها لقطة متوسطة تظهر قدما السجان تصعدان السلم و(سليمان) و(جون) ينظران إلى رفيقهم الزنجي، في اللقطة التي تليها وهي مقربة حتى الصدر للزنجي وهو ينظر للسجان وهو يصعد الدرج بعد أن نزع عنه الكمامة وإلى (سليمان) و(جون) خلف السلم، في اللقطة التالية وهي قريبة تظهر الزنجي يكلم (سليمان) و(جون) بعد مغادرة السجان القبو ويقترح عليهم أن يقاتلوا، تليها لقطة متوسطة لـ(سليمان) يتكلم مع السود ويخبرهم بأن طاقم السفينة صغير للغاية، في اللقطة الموالية بلقطة قريبة جدا يواصل السود الحديث وأحدهم يخبرهم بأن جل ما يعرفه أنه في المكان الذي سيذهبون إليه سيتمنون لو ماتوا أثناء الهرب، في اللقطة الموالية وبزاوية غطسية وحركة بانورامية للكاميرا ولقطة متوسطة أحد الرجال البيض ينزل إلى قبو القارب حاملا مصباح يوقظ المرأة الزنجية التي تنام بجانبها ابنتها، تنتقل الكاميرا بلقطة قريبة جدا لتبين أحد السود يفتح عينيه بعد أن كان نائما، تليها لقطة بانورامية للكاميرا تظهر المرأة الزنجية تقف من مكانها لتتبع الرجل الأبيض والزنجي يلمس كشف الرجل الأبيض من الخلف فيلتفت ويطعنه بخنجر على بطنه تبع هذا المقطع موسيقى تشويقية، يستمر المقطع بلقطة متوسطة تبين (سليمان) و(جون) يستيقظان ليجدا صديقهم الزنجي ساقط على الأرض تبع هذا المقطع

صراخ المرأة الزنجية وموسيقى تشويقية، تليها لقطة قريبة جدا وبزاوية غطسية للكاميرا وجه الزنجي وهو مستلقي على الأرض، يختتم هذا المقطع بحركة صاعدة للكاميرا ولقطة متوسطة تظهر (سليمان) و(جون) يحملان جثة رفيقهم الزنجي ملفوفة داخل بطانية ويرميانها في النهر وتبعهما موسيقى تشويقية وجون يكلم سليمان بقوله أنه بحال أفضل من حالنا.

المقطع 07

يبدأ هذا المقطع في الميناء بلقطة قريبة جدا الرجلين يتكلمان ليبدآ بعدها أحدهم بمناداة أحد السود وهو يصيح، تليها لقطة متوسطة تبين الزنجي (كليمنز) يخرج من القبو ويتقدم مسرعا نحو الرجل الأبيض فيدفعه أحدهم وهو ينادي على السيد (راي)، ثم تأتي لقطة متوسطة تظهر السيد (راي) يتكلم مع الربان حول ملكيته للزنجي (كليمنز) انطلاقا من وثيقة يقدمها المحامي الخاص بالسيد (راي) للربان، تليها لقطة متوسطة تظهر الربان يأمر إطلاق سراح الزنجي (كليمنز)، تتابع اللقطة المتوسطة لتظهر الزنجي (كليمنز) ينزل من القارب ويحتضن السيد (راي) وهم يغادران، تليها لقطة قريبة تبين الرجل الأبيض الربان يأمر بكبح (سليمان) وهو ينادي على (كليمنز)، وبلقطة مقربة حتى الصدر تظهر صورة لـ(سليمان) جالس وهو شارد الذهن، تنتقل بعدها الكاميرا إلى لقطة متوسطة لمرور عربة ليظهر خلفها مجموعة من السود مقيدين واثنين منهم واقفين دون ملابس وعلى وجوههم كمامات حديدية مثبتة بسلاسل وآثار جروح على ظهورهم، تليها لقطة مقربة حتى الصدر لزنجي شارد الذهن وعلى وجهه آثار الحروق وآخر يظهر بلقطة متوسطة مبتور أحد اليدين جالسا ينظر حوله.

المقطع 08

يبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة تبين مرور عربة ليظهر خلفها مجموعة من السود رفقة (سليمان) جالسين في الميناء وقدوم رجل أبيض يحمل دفترا في يديه، تليها لقطة مقربة حتى الصدر تظهر الرجل الأبيض يبدأ بمناداة الأسماء من الدفتر ويأمرهم بالوقوف عند سماع كل اسمه، تتواصل اللقطة المقربة حتى الصدر ليظهر (سليمان) وهو يشاهد رفاقه السود يقفون عند سماع أسمائهم وينظر للرجل الأبيض تارة، بلقطة متوسطة الرجل الأبيض ينادي اسم (بلات) ولا أحد من السود يقف، تليها لقطة مقربة حتى الصدر تظهر الرجل الأبيض يتقدم نحو (سليمان) ويخبره بأنه لديه نفس المواصفات المذكورة في الدفتر لكنه لم يجب على ندائه ويقف، تليها لقطة مقربة حتى الصدر تبين وقوف (سليمان) أمام الرجل الأبيض ليرد عليه لكنه يصفعه على وجهه ويخبره بأن اسمه بلات ويطلب من الربان إحضار السود إلى عربته، بحركة متصاعدة وزاوية غطسية للكاميرا ولقطة قريبة للزنوج في العربة وهي تنطلق في الميناء، وتستمر اللقطة القريبة لكن في ساحة لمجموعة من السود عراة يغتسلون كل من دلو خشبي أمامه والرجل الأبيض يتفحص احدهم، ليختتم بعدها المشهد بلقطة متوسطة لـ(سليمان) ومجموعة من السود يرتدون ملابسهم.

المقطع 09

يبدأ المقطع بحركة بانين ولقطة متوسطة تظهر النخاس داخل غرفة مليئة بالسود العراة وأصوات الضحك رفقة سيد وسيدة وهو يعرض عليهم بعض السود قصد بيعهم يبدأ بعرضهم كل على حدا وهو يقول "افحصوهم كما تشاؤون" ويقول "أنصحكم بالانتباه جيدا لهذا الشاب" ويشير والى احد السود وهو يقول "له أطرافه صلبة ولم أرى مثيلا لها من قبل" وينتقل إلى زنجية ويقول "وهذه المخلوقة المدهشة هل تصدقون ما ترون ستكون خادمة جيدة للسيدة"، تتواصل حركة البانينغ واللقطة المتوسطة لتظهر النخاس ينتقل من غرفة إلى أخرى ليعرض على رجل ابيض أخر مجموعة من السود ويصفع أحد السود لفتح فمه وهو يعرض عليهم مواصفات كل الزنجي، ينتقل الزنجي إلى غرفة أخرى فيها مجموعة من السود أحدهم يعزف على الكمان ورجل ابيض يسأل عن ثمن الزنجي (بلات) و(اليزا) والرجل الأبيض يجيبه، (اليزا) لا تريد فصلها على أبنائها وهي تقول لسيد الذي سيشتريها "أرجوك يا سيدي لا تفصل بين عائلتي ولا تأخذني دون أطفالي" ليرد عليها النخاس "إلتزمي الصمت"، تليها لقطة متوسطة داخل الغرفة لرجل ابيض يتقدم نحو النخاس ليقف بينه وبين (اليزا) ليقاطعها وهي تتكلم ليسأله عن ثمن الصبي ابن (اليزا) فينادي النخاس الصبي ليستعرض نشاطه أمام الرجل الأبيض ليتفق يعدها معه على السعر، بحركة بانينغ ولقطة قريبة حتى الصدر يتوجه النخاس إلى السيد (فورد) ليسأله عن ثمن الفتاة الصغيرة لكنه يرفض كونها ليست للبيع وانه سيجني عن طريقها أكواما من المال لكن السيد (فورد) يصر بقوله إنها طفلتها و(اليزا) تتوسل إلى النخاس والسيد (فورد) يقول انه لا يحمل ذرة من المشاعر ليرد عليه النخاس بان مشاعره تتلخص في مقدار النقود ليتم معه فقط صفقة (بلات) و(اليزا) وحدها دون صغارها، تنتقل الكاميرا إلى لقطة متوسطة تبين (اليزا) وهي تصرخ وتخبر النخاس انه لن يبعدها عن أبنائها وهي تخفيهم خلفها لكن النخاس يتقدم نحوها ويركلها ويطلب من الخدم إخراجها من الغرفة دون أبنائها ليعلو صراخها وبكاء الأطفال فيطلب النخاس من (بلات) أن يبدأ بالعزف على الكمان.

المقطع 10

يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة تبين (سليمان) وهو يدق المسامير على الخشب في بيت قيد الانجاز في مساحة خضراء وأحد الرجال البيض قادم من بعيد، تليها لقطة متوسطة لـ(جون تيبس) يتقدم نحو (بلات) ويبدأ بالكلام معه حول شطف الألواح الخشبية و(بلات) يخبره بأنه فعل هذا ولكن (جون) يخبره بأنها ليست بهذه الطريقة ويخبر (بلات) بأنه يكذبه، يستمر الحوار بينهم بلقطة متوسطة و(جون) يفتعل المشاكل مع (بلات)، وبحركة بانورامية ولقطة متوسطة تبين الكاميرا كيف يركل (جون) (بلات) أسفل ظهره وهو يقول انه كلب ولكنه لا يجيد الانصياع للأوامر والتعليمات، ثم تأتي لقطة متوسطة تظهر (جون) وهو يملي تعليماته على (بلات) الذي يرد ويعده بتنفيذ المطلوب لكن (جون) يقول له انه سيعمل خلال استراحته،

تستمر اللقطة المتوسطة لتظهر (بلات) يشاهد (جون) وهو يغادر ليلتفت بعدها إلى الكوخ الذي يقابله ليرى (اليزا) بحركة بانورامية وهي يجرها رجلين من عمال المزرعة حيث تنادي سليمان..سليمان .. وهي تبكي، ينتقل المشهد بخاصية الـ**flash-back** ليظهر لقطة قريبة حتى الصدر لـ(اليزا) بالقرب من أبنائها ويقابلها سليمان وهي تحكي له قصتها مع السيد الذي كان يستعبدها وكانت هذه اللقطة داخل زنزانة مضاءة جزئيا، ليختتم المقطع بلقطة متوسطة لسليمان وهو جالس على كرسي خشبي يتناول الطعام أمام الكوخ تبع هذا اللقطة موسيقى هادئة.

المقطع 11

بزاوية غطسية ولقطة متوسطة للكاميرا يبدأ هذا المقطع بجرس يدق على عمود خشبي تتبعه موسيقى هادئة وقت شروق الشمس، تليها لقطة جامعة لـ(جون) وهو يربط حصانه على جذع شجرة وأحد السود يمر بجانبه حاملا معدات عمل ويقابلهم (بلات) وهو يعمل على تثبيت الخشب في البيت قيد الانجاز، تتبعها حركة بانينغ للكاميرا ولقطة متوسطة تنقل الحوار الذي دار بين (جون) و(بلات) حيث يتقدم (جون) نحو (بلات) ويبدأ بالكلام معه ليضرب بعدها أحد الألواح الخشبية التي ثبتها بلات لتسقط من مكانها وهو يقول لـ(بلات): قمت بالمطلوب .. اللعنة عليك .. اعتقدت أنك فهمتني ليرد عليه (بلات) بقول: لقد فعلت ما أمرتني به .. إن كان هناك خطأ فهو بالتعليمات ليبدأ (جون) بشتمه بقول أيها الوغد الأسود، ليسحب بعدها السوط من حزامه ويطلب من (بلات) خلع ثيابه لكنه يرفض ويبدأ الشجار بينهم بالأيدي لتنتقل الكاميرا إلى لقطة متوسطة تظهر (بلات) وهو يسقط (جون) على الأرض وينهال عليه بالضرب بواسطة السوط الذي كان يحمله و(جون) يردد وهو ساقط على الأرض، أنت لن تعيش لترى شمس يوم جديد أيها الزنجي، ليقف بعدها (بلات) ويبدأ بركل (جون) وهو ساقط على الأرض لتنتقل بعدها الكاميرا بلقطة متوسطة لتظهر المسؤول عن المزرعة قادم فوق حصانه و(جون) يقف من على الأرض ليبدأ (بلات) الكلام مع المسؤول عن سبب ضربه لـ(جون)، تليها لقطة أمريكية تبين (جون) وهو يقول لـ(بلات) أنه سيريق الدماء وسيريقها بغزارة، تليها لقطة متوسطة تظهر المسؤول عن المزرعة فوق حصانه وهو يكلم (بلات) وهو يقول له أن لا يهلع و أن يبقى في المزرعة لكي يستطيع حمايته، تليها لقطة قريبة جدا لـ(بلات) جالس على حافة البيت الذي يعمل فيه ساكنا وأحدى الزنجيات تطل عليه من النافذة تبع هذه اللقطة موسيقى تشويقية، ثم وبلقطة متوسطة بلات ينظر إلى ثلاثة رجال فوق أحصنة قادمين نحوه، تليها لقطة متوسطة لرجلين يجران (بلات) وهو مقيد اليدين والقدمين ويضعانه على الأرض، بلقطة قريبة (جون) ورفاقه يعلقون بلات بحبل مربوط حول عنقه على غصن شجرة، ثم تأتي لقطة قريبة جدا لوجه (بلات) وهو معلق يترنح على الغصن ويتنفس بصعوبة، تليها لقطة متوسطة لـ(جون) ورفاقه يثبتان الحبل الذي يعلق (بلات) وهو مرتفع على الأرض مقيد القدمين واليدين وتبعت هذه اللقطة بموسيقى تشويقية، تليها لقطة متوسطة تبين قدوم مسؤول المزرعة حاملا

في يديه مسدسين ليجد (جون) ورفاقه يعلقون (بلات) في مشنقة فيأمرهم بإخلاء سبيله، يتبادل (جون) ورفاقه النظرات مسؤول المزرعة وهم يشدون حبل مشنقة (جون)، يتابع المشهد بلقطة مقربة لمسؤول المزرعة وهو يهدد (جون) ورفاقه وهو يقول: إن كنتما تكترثان لحياتكما فأقترح عليكما الرحيل، في اللقطة التالية والتي جاءت مقربة حتى الصدر لتظهر رفاق (جون) يسارعون للهرب و(جون) يكلم المسؤول بقوله لا يحق لك التدخل، (بلات) ملكي لأفعل به ما يحلو لي، بلقطة متوسطة مسؤول المزرعة يشهر سلاحه في وجه (جون) وهو يقول إذا لمست ..، تليها لقطة متوسطة لـ(جون) ينظر لمسؤول المزرعة ويذهب مسرعا للحاق برفاقه تبعت هذه اللقطة موسيقى تشويقية، تنتقل الكاميرا بزاوية غطسية ولقطة قريبة جدا لوجه (بلات) وهو معلق والحبل حول عنقه وتبع هذا المقطع موسيقى تشويقية، ثم وبلقطة قريبة مسؤول المزرعة ينظر إلى (بلات) وهو معلق بعد ذهاب (جون) ورفاقه، تليها لقطة متوسطة تظهر مسؤول المزرعة وهو يغادر المكان ويترك (بلات) معلقا وحيدا على غصن الشجرة، لقطة مقربة جدا لوجه (بلات) والعرق ينصب من وجهه والطين يغطيه، تليها لقطة مقربة جدا لقدمي (بلات) المقيدتان وبالكاد تلامسان الأرض، تليها لقطة مقربة لامرأة زنجية تتقدم خلسة نحو بلات لتقدم له الماء وتمسح وجهه بمنشفة تليها لقطة مقربة جدا لـ(بلات) ووجهه مظلل وفي خلفية الصورة يظهر زنجي يلعب رفقة طفلين وسط العشب وصوت ضحك الطفلين يسمع عاليا، تليها لقطة مقربة جدا لرأس (بلات) وحول عنقه الحبل من الخلف وزوجة السيد (فورد) تنظر له من شرفة البيت، ليختتم المقطع بلقطة عامة تظهر الأكواخ التي يسكنها السود وامرأة جالسة و بلات معلق بالحبل على غصن الشجرة.

المقطع 12

يبدأ هذا المقطع بزاوية منخفضة للكاميرا وحركة بانورامية ولقطة مقربة جدا تبين السيد (ايبس) صاحب الملكية وزوجته وهو يملي التعليمات على السود من كتاب والذي يقول أن الخادم "أي الزنجي" الذي لا يستعد لتنفيذ مشيئة سيده يجب أن يضرب عدة جلدات تليها زاوية غطسية للكاميرا وبحركة بانورامية لقطة مقربة حتى الخصر تظهر مجموعة من السود مختلفي الأعمار ومعهم (بلات) وهم يستمعون إلي السيد (ايبس) وهو يلقي عليهم الأوامر والتعليمات، يواصل السيد (ايبس) إلقاء التعليمات بزاوية منخفضة للكاميرا وحركة بانورامية ولقطة مقربة جدا وهو يخبرهم بأن التعليمات من النصوص المقدسة.

المقطع 13

يبدأ المقطع بلقطة عامة لشروق الشمس في المزرعة بين الأكواخ التي يسكنها السود، تليها لقطة مقربة جدا لزنجي ينفخ في بوق صباحا، تنتقل الكاميرا بحركة بانورامية أفقية ولقطة متوسطة لمجموعة من السود يقطفون القطن وسط الحقل وأحد والرجال الأبيض على حصانه يقوم بجلد أحدهم، تليها لقطة بنفس حركة الكاميرا ولقطة متوسطة للزنوج وهم يعودون من الحقل وزوجة السيد (ايبس) تنادي (بلات) لترسله

لشراء بعض المقتنيات من (بارثميوز)، تنتقل الكاميرا إلى زاوية منخفضة ولقطة قريبة جدا لسيدة ايبس وهي تكلم (بلات) حول المكان الذي ينحدر منه ومدى معرفته بالكتابة والقراءة ليختتم هذا الحوار بزاوية منخفضة للكاميرا ولقطة مقربة لسيدة (ايبس) وهي تقول لـ(بلات) أن سيده جلبه للعمل كبقية السود وانه إذا خرج عن هذا فانه سيتعرض للجلد، تنتقل الكاميرا إلى لقطة في الغابة لتبين (بلات) وهو يمشي في الغابة، للقطة بانينغ ولقطة مقربة حتى الخصر لـ(بلات) يجري وسط الغابة ليجد بعدها مجموعة من الرجال البيض يحملون أسلحة ومعهم كلاب يقيدون زنجيان، تليها لقطة مقربة جدا تظهر شخص ابيض يكلم (بلات) ويناديه ليأتي إليه، وبلقطة متوسطة يظهر (بلات) وهو يتقدم نحو الرجل الأبيض وهو ينظر لزنجيان، بزاوية المجال والمجال المقابل للكاميرا ولقطة مقربة (بلات) والرجل الأبيض يمسك الشارة التي يرتديها (بلات) حول عنقه ويتأملها ويخبره انه أرسل من طرق السيدة (ايبس) إلى (بارثيميوز) ليرد عليه الرجل الأبيض بقوله أن عليه الذهاب هناك بسرعة، بلقطة متوسطة يتحرك (بلات) نحو الأمام والرجل يركله أسفل ظهره و(بلات) ينظر إلى جانبه، وبحركة بانينغ ولقطة متوسطة الزنجيان ينظران إلى (بلات) وحول أعناقهما حبال وكل وأحد منهم يرفعه رجلان على غصن شجرة ليتم شنقهم، وبلقطة متوسطة (بلات) يواصل السير مترددا وخلفه الرجال البيض يمسكون حبال المشنقة التي ترفع الزنجيان تليها لقطة قريبة لـ(بلات) داخل المتجر يضع المقتنيات في كيس، بحركة بانورامية ولقطة متوسطة يظهر (بلات) وهو يصل إلى منزل السيد (ايبس) والسيدة (ايبس) تخرج ليقدم لها الطلبية وهي تسأله إن كانت قد وجهته المتاعب فيجيبها بالنفي، لينتهي المقطع بزاوية غطسية للكاميرا ولقطة قريبة لسيدة (ايبس) وهي تنظر إلى (بلات) وهو يغادر وتبع هذه اللقطة موسيقى هادئة.

المقطع 14

يبدأ المقطع بلقطة عامة للغابة والسماء يتبعها صوت حشرات المستنقع وصوت الرعد، تليها لقطة قريبة لـ(بلات) وهو نائم على سريره و(باتسي) توقظه، بعدها وبلقطة قريبة حتى الصدر يدور حوار بين (باتسي) و(بلات) داخل مهجع (بلات) وطلب (باتسي) إغراقها في النهر ودفنها في مكان ناء، كونها سئمت من المعيشة في المزرعة لكن (بلات) يرفض وهو يقول لماذا تخصيني بهذا الطلب المحرم من الرب و(باتسي) ترد بان الرب سيغفر له فعلته كونه سيرحمها بهذا الفعل وانه لن يذهب للجحيم، وبلقطة مقربة جدا لـ(بلات) يبعد (باتسي) بيده ويستلقي على جانبه على السرير.

المقطع 15

يبدأ المقطع بحركة ترافلينغ ولقطة متوسطة تظهر مجموعة من الزنجيات يعلقنا الملابس على الحبال والسيد (ايبس) يصرخ في وجوههن ويسال عن (باتسي) كونه لا يجدها وينتقل بين الزنجيات ويسال كل منهن عن مكانها، تليها لقطة متوسطة تظهر حظيرة للخنازير و(بلات) يطعمهم و(باتسي) تظهر قادمة

ليخرج السيد (ايبس) من المنزل ويعترضها ليكلمها وهو يمسكها ويجرها من عنقها وهو يسال عن المكان الذي ذهبت إليه ليتقدم نحوهم (بلات) فيصفعه السيد (ايبس) كونه يدافع عنها، تليها لقطة متوسطة لـ(باتسي) تعترف بذهابها لمزرعة السيد (شو)، بزاوية المجال والمجال المقابل ولقطة قريبة للكاميرا يدور حوار بين (باتسي) والسيد (ايبس) لتخبره أن سبب ذهابها هو من أجل الصابون وأن السيدة (ايبس) تمنعها من الاغتسال والحصول على الصابون وأنها تتقيا من شدة رائحتها وكونها تقطف القطن أكثر من أي زنجي في المزرعة فجل ما تريده هو الاغتسال بالصابون مقابل هذا، تليها لقطة ترافلينغ للكاميرا ولقطة مقربة حتى الصدر للسيد (ايبس) يخبر الزنجية (باتسي) بأنه سيمنحها درسا لذهابها إلى مزرعة السيد (شو) ويأمر أحد الرجال بنزع ملابسها وربطها على العمود الخشبي لتضرب بالسوط، بحركة ترافلينغ ولقطة متوسطة حتى الخصر يظهر (تريش) وهو يجر (باتسي) نحو العمود الخشبي وينزع كامل ملابسها لتبدأ هي بالبكاء، بحركة دوللي أمامية ولقطة قريبة جدا يتقدم السيد (ايبس) نحو (باتسي) وهي مقيدة على العمود عارية تماما ويخبرها بأنها جلبت هذا لنفسها، وتتكلم السيدة (ايبس) مخاطبة زوجها افعلها واضربها بلا شفقة، تنتقل الكاميرا إلى السيد (ايبس) بحركة ترافلينغ ولقطة مقربة حتى الخصر وهو يأمر (بلات) بان يجلد (باتسي) بعد أن يقدم له الصوت وهو يصرخ في وجهه، بلقطة متوسطة (بلات) يجلد (باتسي) أمام أنظار السود والسيدة (ايبس) تخبر زوجها انه يتظاهر وان الصوت لا يكاد يلمسها وتبع هذا المقطع بكاء وأنين (باتسي)، تليها لقطة مقربة لوجه (باتسي) وهي تجلد وتبكي والسيد (ايبس) يأمر (بلات) بأن يجلدها بقوة، تنتقل الكاميرا بحركة ترافلينغ نحو السيد (ايبس) وهو يسحب المسدس من حزام (تريش) بلقطة مقربة ويتقدم به نحو (بلات) لتأتي لقطة مقربة له وهو يضع المسدس على عنق (بلات) وهو يهدده ويطلب منه جلدها إلى أن يتقطع لحمها وإلا سيقتل كل زنجي في المزرعة، تليها لقطة مقربة حتى الخصر لـ(بلات) وهو يجلد (باتسي) بقوة وهي تصرخ وتبكي، وبلقطة مقربة جدا صورة لوجه (باتسي) أثناء جلدها وهي تبكي ثم يتوقف (بلات)، بحركة ترافلينغ السيد (ايبس) نحو (بلات) بعد توقفه عن جلد (باتسي) ليسقطه أرضا وينتزع منه السوط ويبدأ بجلد (باتسي) بقوة، لقطة مقربة حول الخصر تظهر (باتسي) وهي مقيدة على العمود الخشبي وظهرها مليء بالجروح التي تنزف، تليها لقطة مقربة حتى الصدر للسيد (ايبس) يجلد (باتسي) و(بلات) منحني الظهر بالقرب من زوجة السيد (ايبس) وهو يقول للسيد (ايبس) أنه شيطان وأنه عاجلا أم أجلا سيحاسب على هذه المعصية، تنتقل الكاميرا إلى السيد (ايبس) بلقطة مقربة حتى الصدر وهو يتوقف عن جلد (باتسي) ليبدأ في الكلام مع (بلات) ليخبره بأنه لم يرتكب أي معصية كون الرجل يفعل ما يحلو له بملكيته ويطلب منه الحذر فهو لا يريد إسعاد نفسه أكثر، تليها لقطة متوسطة للسيد والسيدة ايبس يتحركان نحو المنزل و(بلات) يتقدم نحو (باتسي) ليفك وثاقها لتسقط على ظهرها وكذلك قطعة الصابون التي كانت تحملها في يدها أثناء جلدها، تنتقل الكاميرا بزاوية غطسية ولقطة مقربة جدا إلى داخل غرفة لتظهر (باتسي)

وهي مستلقية على بطنها والجروح تملئ ظهرها وهي تنزف ويد زنجية تداوي جروحها، تتغير زاوية الكاميرا إلي غطسية ولقطة متوسطة لمجموعة من السود جالسين حول (باتسي) وامرأتين زنجيتين تداويان جروحها وهي تتألم وتبكي ثم تنتقل الكاميرا لتركز على وجه (باتسي) بلقطة مقربة جدا لتبينها وهي ترفع رأسها وتتألم لتنظر لـ(بلات) والدموع على وجهها، تنتقل الكاميرا إلى (بلات) بلقطة مقربة حتى الصدر لتظهره وهو ينظر إلى (باتسي) والدموع تنزل من عينيه.

المقطع 16

يبدأ هذا المقطع بزاوية منخفضة للكاميرا ولقطة متوسطة تظهر باب لمنزل حوله الأشجار وتتبعه موسيقى هادئة، تليها لقطة مقربة حتى الخصر يظهر فيها (سليمان) واقفا بلباس رسمي وخلفه عربة يركبها رجلان ابيضا البشرة وأحدهما يتقدم نحو (سليمان) ليضع يده على كتفه، بعدها وبلقطة متوسطة يفتح باب من الداخل ليظهر (سليمان) والدهشة بادية على وجهه وخلفه رجل أبيض يقف في الباب، تنتقل الكاميرا بلقطة متوسطة قريبة حتى الخصر لمجموعة من السود ينظرون إلى (سليمان)، وبلقطة متوسطة يتقدم (سليمان) نحوهم ليظهر وجه (سليمان) بلقطة قريبة جدا والدموع تنزل من عينيه ليبدأ في الكلام وهو يقول "اعتذر عن مظهري ولكنني عانيت من أوقات صعبة بالأعوام الماضية ويبدأ في تسمية أولاده، بلقطة دوللي out تتقدم (مارجريت) نحو (سليمان) لتحتضنه وهي تبكي تليها لقطة مقربة جدا لـ(سليمان) يحتضن (مارجريت) وهو يبك، بلقطة مقربة حتى الصدر يتقدم زنجي يحمل رضيعا بين يديه ليبدأ الكلام و(سليمان) يسأل من هو؟ لتجيبه ابنته (مارجريت) أنه زوجها وأن الذي يحمله هو حفيده، بلقطة قريبة حتى الصدر يظهر (سليمان) وهو يحمل الرضيع بين يديه وهو يبكي لتتقدم منه زوجته لتحتضنه و(سليمان) يقول اغفروا لي لتجيبه زوجته لم تقترف ذنبا لنغفره لك، ويختتم المقطع بلقطة قريبة حتى الخصر تظهر عائلة (سليمان) تجتمع حوله وتحتضنه وتتبعها موسيقى هادئة.

6. التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم

قبل الانطلاق في التحليل التضميني للمقاطع المختارة في الفيلم نرى انه إلزاميا علينا أن نتطرق إلى الجينيريك الذي هو بمثابة المفتاح الذي يمكن من خلاله الدخول إلى أي فيلم.

جينيريك البداية

للجينيريك أهمية بالغة في الأفلام السينمائية لما يقدمه من إشارات حول موضوع الفيلم، بالإضافة الى المعلومات التي يقدمها عن الفيلم "أسماء الشخصيات المشاركة في الفيلم، الفرقة التقنية، المؤسسة المنتجة..الخ، لذلك فالجينيريك له مهمة التعريف بالفيلم حيث يقوم بوظيفة إيضاحية بمعنى أن المعلومات

التي يعرضها على المشاهد تمنحه احتمال معرفة ما سيحدث في المشهد الموالي فهو يعمل على خلق عملية انتقالية بين الفيلم ومشاهده فمع بداية السرد الفيلمي تنشأ علاقة نفوذ بين الاثنين.[1]

بدأ جينيريك الفيلم بشاشة سوداء لتتوالى بعدها لقطات تظهر الشركات المنتجة للفيلم والمتمثلة في: FOX SEARCHTIGLIGHT PICTURES، REGENCY، RIVER ROAD ENTERTAINMENT، PLAN B. وتبع كل ظهور لشعار شركة إنتاج موسيقى خاصة بها، تظهر بعدها عبارة: "THIS FILM IS BASED ON A TRUE STORY" والتي تعني أن الفيلم مبني على قصة حقيقية. تعطي هذه العبارة دلالة على واقعية الموضوع الذي يتناوله الفيلم.

المقطع 01

يبدأ هذا المقطع بمشهد خارجي وبلقطة مقربة لمجموعة من السود يقفون وخلفهم حقل من القصب **(ينظر الفوتوغرام 01)**، يعطي هذا دلالة على المكان الذي تدور فيه أحداث الفيلم وهي أراضي الجنوب الأمريكي التي تعرف بزراعة القصب، أما مجموعة السود فتعطي دلالة على عمالة السود بمختلف أعمارهم في هذه الحقول كون الرجل الأبيض البشرة يظهر وهو يبين للزنوج كيفية قص القصب وهو دليل على تهيئتهم لهذا العمل، أما اللقطة التي صورت بزاوية منخفضة والتي تعطي الشخصية قوة وعظمة فكانت لرجلان ابيضا البشرة يركبان العربة المحملة بالقصب يراقبان عمل السود أحد أحدهم يمسك مروحة وهي دليل على التسيد والراحة التي يحظى بها من يكون في مكانه والأخر يحمل سوطا في يده وهي دلالة على الصرامة في مراقبة العمل، أما اللقطة التي تظهر السود وهم يغنون أغنية "يا مولاي" فهي دلالة على ثقة السود في الرب وهذا يظهر من كلمات الأغنية، واللقطة الجامعة التي صورت بزاوية غطسية لمجموعة من السود يخلدون للنوم داخل الحجرة الضيقة **(ينظر الفوتوغرام 03)** فهي دلالة على الأوضاع التي يعيشها السود في معسكرات العبيد، واللقطة العامة التي تليها والتي تظهر مجموعة من السود يجلسون حول موقد فهي دلالة على البؤس الذي يعيشونه وأضافت الموسيقى الهادئة طابعا يليق بحالة السود وموقفهم، في اللقطة الموالية تصور الكاميرا بزاوية غطسية ولقطة قريبة جدا يدا لزنجي تمسك صحنا حديدا توجد فيه وجبة مكونة من قطعة رغيف خبز وقطعة صغيرة من اللحم المقدد وأربع حبات توت **(ينظر الفوتوغرام 02)**، أعطت هذه اللقطة دلالة على التغذية السيئة التي يحظى بها السود في معسكرات العبيد، في اللقطة الموالية والتي صورت بلقطة مقربة لتظهر أحد السود وهو يصنع قلما من غصن القصب لتعطي دلالة على مقدرة هذا الزنجي على الكتابة، في اللقطة الموالية التي جاءت بحركة صاعدة ولقطة نصف مقربة لتظهر ورقة بيضاء بالقرب منها شمعت ويدا زنجي تحاول الكتابة بالحبر الذي داخل علبة حديدية، تعطي هذه

[1] وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية** تحليل سيميولوجي لفلمي " عمارة يعقوبيان ومرجان احمد مرجان"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، السنة الجامعية: 2011،2012، ص 168.

اللقطة دليلا على الشوق للتحرر كونها صورت بحركة متصاعدة أما الشمعة فهي دليل على الأوضاع القاسية التي يعيشها السود والعلبة الحديدية التي وضع فيها الحبر فهي دلالة على الإمكانيات البسيطة التي تتوفر للزنوج، أما في المشهد الذي اختتم به المقطع فقد بين المخرج الوحدة التي تؤثر على السود بشكل كبير وغالبا ما تجعلهم عاجزين عن النوم.

اراد المخرج من هذا المقطع تهيئة المشاهد لقصة الفيلم فقد تم تبيان المكان الذي ستكون فيه القصة والدور الذي يمثله السود وهو العيش في ظل العبودية كذلك بين المخرج الظروف المعيشية الصعبة التي يعيشها السود انطلاقا من المهاجع الضيقة إلى الوجبات البسيطة التي يقتاتون عليها رغم الأعمال الشاقة التي يجبرون عليها، كذلك بين المخرج قدرة السود على الكتابة لكن الإمكانيات والظروف الصعبة تحرمهم من هذا، صور المخرج الوحدة التي يعيشها السود بعيدا عن عائلاتهم، وظف المخرج في هذا المقطع خاصية الـ**flash-back** رغبة منه لربط واسترجاع بعض الأحداث لتسهيل عملية الفهم، كذلك وظف الموسيقى التصويرية الهادئة التي تكمل مشاهد معاناة السود، ووظف الإضاءة الخافتة والجزئية لإعطاء شعور مكمل للكآبة السائدة في معسكرات السود.

المقطع 02

يبدأ هذا المقطع بظهور عنوان الفيلم "12 years a slave – اثنا عشر عاما من العبودية"، ويعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها الجينيريك حيث قال عنه "رولان بارث" بأن له وظيفة تحديد بداية النص، فالعنوان بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم، ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله هذا الفيلم،[1] جاء العنوان مكتوب على ورقة بيضاء وتحته سطر وإضاءة خافتة من ضوء شمعة وكتب العنوان بخط صغير وباللون الأسود ماعدا الرقم 12 فقد كتب بخط كبير وباللون الأحمر وهذا للدلالة على المدة التي سيعيشها بطل الفيلم في ظل العبودية والتي تعطي دلالة على الزمن أو المدة التي ستكون القصة مبنية عليها، تليها لقطة تبين استعداد سليمان للحفلة بتحضيره للكمان بعدها ينتقل المشهد إلى الحفلة التي يعزف فيها التي يظهر فيها مرتديا لباسا رسمي وتنتهي بتصفيق الحضور لسليمان بعد انتهائه من العزف وانحنائهم له تقديرا لعزفه المتميز، تعطي هذه اللقطة دلالة على الحياة التي يعيشها سليمان وهو يمارس مهنته وهي العزف على آلة الكمان والتقدير الذي يتلقاه بعد كل حفلة يعزف فيها، ينتقل المشهد بعدها إلى غرفة بلقطة متوسطة أين يظهر ولد وبنت وهما أبناء سليمان داخل غرفة البنت تعزف على مزمار والصبي يقفز على السرير ليدخل عليهم سليمان ويطلب منهم الخلود إلى النوم بعد أن يقوم بتقبيلهم وتغطيتم بالحاف وإطفاء الشموع التي كانت تضيء الغرفة ويغلق عليهم الباب، تأتي هذه اللقطة لتعبر عن تعلق سليمان

[1] رضوان بلخيري، **صورة المسلم في السينما الأمريكية** دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "الخائن" و"المملكة"، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص سينما وتلفزيون، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 2009 /2010، ص 236.

بأولاده وحبهم الكبير لهم، تليها لقطة مقربة تظهر سليمان مستلقي على السرير رفقة زوجته يتكلم معها حول صعوبة ابتعادهم عن بعضهم البعض وان العمل سبب هذا لكن الزوجة تخبره انه ليس مجبرا، لكنه يرد عليها بأن هذا العمل سيدر أموالا كثيرة، تأتي هذه اللقطة لتبين سليمان رفقة زوجته مطمأن وان العمل وحده هو سبب افتراقهم لمدة وجيزة وكذا تعلق سليمان بزوجته، ننتقل بعدها إلى مشهد خارجي يظهر فيه سليمان وهو يودع عائلته بتقبيله لأولاده وطلبه منهم الاستماع إلى والدتهم وهو يركبون عربة للسفر، تتحرك العربة بعدها وسليمان يلوح بيده لهم لتظهر عبارة (ساراتوجا–نيويورك–1841) والتي تدل على المكان والزمان اللذان تدور فيهما أحداث المشهد، تعبر هذه اللقطة على صعوبة افتراق سليمان عن عائلته حتى لو كانت لمدة وجيزة، كان هذا المقطع يعبر عن الحياة العادية المليئة بالحب التي يعيشها سليمان رفقة عائلته.

وظف المخرج في هذا المقطع العديد من اللقطات المقربة هذا لنقل التفاصيل الصغيرة لسليمان وهو يعيش حياته العادية رفقة عائلته وهو يمارس مهنة العزف على الكمان، أما بخصوص الموسيقى التصويرية فقد وظف موسيقى هادئة تعبر عن عيش سليمان رفقة عائلته في سلام وطمأنينة، أدى هذا المقطع وظيفة تعبيرية لحياة سليمان العادية المتمثلة في العزف على الكمان وتعلقه بعائلته.

المقطع 03

يبدأ هذا المقطع بزاوية غطسية للكاميرا ولقطة مقربة لسليمان مستلقي على الأرض ساكنا ليصحوا داخل غرفة مضاءة جزئيا، تليها لقطة جامعة تظهره حافيا مستلقيا على ظهره ويداه مقيدتاه وكذلك قدماه الحافيتين، أدى هذا المقطع وظيفة توضيحية كون الحجرة التي يصحوا فيها سليمان هي زنزانة وانه قد تم تقييده، يبدأ سليمان في تذكر جملة من الأحداث أين وظف المخرج خاصية الـ**flash-back** ليظهر سليمان بالقرب من جدار يتقيأ ورجلان يقفان بالقرب منه، هذا يعبر عن حالة الثمالة التي كان فيها سليمان في الليل، تليها لقطة متوسطة وبزاوية غطسية له داخل الزنزانة وهو يحاول التخلص من الأغلال التي تقيده ويحاول الوقوف لكنه لا يستطيع، أدت هذه اللقطة وظيفة تعبيرية عن هلع (سليمان) وعجزه عن التحرر منها، يعود المخرج بخاصية الـ**flash-back** أين يظهر (سليمان) وهو متكئ على (هاملتون) وهم يصعدون الدرج و(براون) يطلب من (هاملتون) الإسراع لتعترضهم بعدها سيدة وهي نازلة على الدرج ليخبرها (براون) بأن (سليمان) شرب حتى الثمالة، أدت أيضا هذه اللقطة وظيفة تعبيرية كون (سليمان) لا يستطيع المشي لدرجة الثمالة التي وصل إليها، يعود بنا المخرج إلى الزنزانة أين يحاول (سليمان) التخلص من الأغلال المثبتة على جدار الزنزانة لكنه يفشل ويسقط أرضا، تعبر هذه اللقطة عن عجز (سليمان)، وبخاصية الـ**flash–back** تنتقل الكاميرا إلى لقطة متوسطة داخل غرفة تبين (سليمان) مستلقي على سرير و (براون) يقف بجانبه و(هاملتون) جالس بالقرب منه ويمسح العرق من جبينه، تعبر هذه اللقطة عن اهتمام (هاملتون) و(براون).

أراد المخرج من خلال هذا المقطع سرد الأحداث التي سبقت تواجد سليمان في الزنزانة وهذا بتوظيف خاصية الـ**flash-back**، التي تحاول ربط حدث معين في زمن ماضي وربطه بالحاضر، أما الوظيفة التعبيرية التي تضمنها المشهد فهي تتلخص في اعتماد المخرج على تصوير سليمان داخل الزنزانة بزاوية غطسية التي تظهر الشخص المصور اقل من حجمه الحقيقي فيبدو مقزم وضعيف وفاقدا للسيطرة وهذه دلالة على وضع سليمان العاجز داخل الزنزانة، أما دلالة اعتناء (براون) و(هاملتون) بـ(سليمان) فهي التمهيد لخطفه بعد استسلامه للنوم العميق من درجة الثمالة.

أما بالنسبة للمؤثرات الصوتية فتمثلت في صوت الأغلال التي تقيد سليمان حيث ساهم هذا الصوت في خلق تشابه ايقوني لصورة الزنزانة والجو الحقيقي للسجن.

المقطع 04

يبدأ هذا المقطع بزاوية غطسية تظهر سليمان وهو ينظر إلى باب الزنزانة للتغير زاوية الكاميرا إلى منخفضة ليفتح باب الزنزانة فيدخل رجل ابيض البشرة رفقة أخر إلى الزنزانة، تنتقل الكاميرا إلى زاوية المجال والمجال المقابل لتظهر سليمان يبدأ في تقديم نفسه للسجان بأنه رجل حر وانه ليس له الحق باحتجازه، تعطي هذه اللقطة تعبيرا على ثقة سليمان بنفسه بأنه رجل حر، يرد بعدها السجان على سليمان بأنه ليس رجل حر لكن سليمان يقسم لكن السجان بكل دم بارد يطالبه بتقديم أوراق تثبت هذا، تدل هذه اللقطة على عدم الاكتراث من طرف السجان ابيض البشرة بحرية سليمان، تليها لقطة تظهر انفعال سليمان لكنه يدرك انه مقيد، تليها لقطة تبين نظرة استهزاء للسجان وهو ينظر للقيود في يد سليمان ليقترب بعدها من سليمان ويخبره بأنه ليس رجلا حر وليس من (ساراتوجا) وانه زنجي هارب من جورجيا، تعبر هذه اللقطة عن عدم اكتراث السجان بهوية سليمان وإصراره على انه هارب من جورجيا وتشديده في الكلام على صفة الزنجي، تليها لقطة تبين مغادرة السجان للزنزانة وبقاء رفيقه الذي يتقدم نحو الجدار الذي تثبت فيه الأغلال ليشدها فيسقط سليمان، بلقطة مقربة يظهر سليمان وهو ساقط على ركبتيه والرجل الأبيض يحمل عصا ويبدأ في ضرب سليمان بها على ظهره وهو يصرخ حتى تنكسر ليتوقف برهة ثم يعود إلى سليمان لينحني ويسأله: هل أنت عبد؟ لكن سليمان يرد: كلا، فيباشر جلده بالسوط وسليمان يصرخ حتى يصاب الرجل الأبيض بالتعب ويسقط سليمان على جانبه وهو يتألم، يعطي هذا المقطع تعبيرا على الهمجية التي تعرض لها سليمان من طرف الرجلين ابيضا البشرة، فالأول لم يكترث بحقيقته واستفزه ووصفه بالزنجي، أما الثاني ضربه بالعصا على ظهره حتى انكسرت فيغيب لبرهة لإحضار سوط ليباشر جلده بهمجية. يتواصل المشهد ليظهر سليمان واقفا خلف نافذة صغيرة في الزنزانة تطل الخارج وهو يبكي ويطلب النجدة والمساعدة تنتهي هذه اللقطة بحركة صاعدة للكاميرا لتطل على منظر للمدينة تبعتها موسيقى حزينة، يتواصل المشهد من داخل الزنزانة بزاوية غطسية ولقطة نصف جامعة أين يظهر سليمان وهو جالس في زاوية الزنزانة منكب

الرأس، وهذه دلالة على اليأس حتى سماعه الباب يفتح ليدخل السجان حاملا صحنا به كوب حديدي وقميص على ذراعه ويطلب من سليمان خلع قميصه كونه أصبح غير صالحا ويطلب منه تغييره فعند خلع سليمان لقميصه يظهر عليه التألم من شدة الجروح جراء الضرب بالعصي والجلد بالسوط ويظهر على القميص الممزق بقع كثيرة من الدماء وهذه دلالة على عمق الجراح التي تنزف من ظهر سليمان، تليها لقطة تظهر السجان وهو ينحني لالتقاط قميص سليمان الممزق لكن سليمان يطالب به كونه هدية من زوجته لكن السجان يخبره انه ممزق وهذا يعبر عن تعلق سليمان بالقميص كونه هدية من زوجته، يختتم المقطع بمغادرة السجان للزنزانة وضرب سليمان الصحن بقدمه يعطي تعبيرا عن عدم رغبته بتناول الطعام في هذا الوضع.

أراد المخرج في هذا المقطع تجسيد التمييز العنصري الذي يتعرض له السود من طرف البيض في بداية المقطع فبدأ بعدم اعتراف السجان بهوية سليمان ووصفه بالزنجي الهارب من جورجيا والرد على إصرار سليمان على انه رجل حر بدم بارد ونوع من الاستهزاء، ودلالة على تسلط السجان صوره المخرج بزاوية منخفضة كونها تدل على القوة وان الشخصية المصورة في مركز قوة و العكس بالنسبة لسليمان الذي صور بزاوية غطسية، تلتها الهمجية والعنصرية التي تجلت في تعذيب السجان لسليمان حيث ضربه بالعصا حتى انكسرت ثم انتقل إلى السوط الذي جلد به سليمان وتوقف فقط حين أصابه الإرهاق وصور المخرج هذه اللقطة بزاوية منخفضة ولقطة مقربة لسليمان تظهر تفاصيل وجهه وهو يتألم لحجم الألم الذي يتعرض له من جراء الضرب بالعصا والجلد بالسوط، ورافق هذه اللقطة موسيقى تصويرية حزينة امتزجت بصراخ سليمان لتعطي المشهد طابعا يجسد المعاناة التي يعيشها سليمان، أما اللقطة التي اختتم بها المشهد فهي تعبر عن حجم الضرر الناجم عن الجلد والضرب اللذان تعرض لهما سليمان ودلالة هذا شعور سليمان بالألم أثناء خلع القميص واثأر الدماء عليه ناهيك عن تمزقه تماما.

المقطع 05

بدا هذا المقطع بلقطة جامعة تظهر مجموعة من السود العراة وهم يغتسلون "كل من دلو خشبي يقابله" وأثار الجروح على ظهورهم، تعبر هذه اللقطة عن الإهمال الذي يتعرض له السود كونهم يغتسلون في العراء وهم مجتمعين، تليها لقطة للسجان وهو يدخل للساحة ويطلب من سليمان تنظيف الصبي لنحني بعدها سليمان ممسكا الصبي ويبدأ تنظيفه وهو يسأل عن آمه وسليمان يطلب منه السكوت ويخبره بأنها ستأتي، دلالة هذه اللقطة هي مشاركة الصبي لنفس الشعور وهو اشتياقه لوالدته كما يشتاق سليمان لعائلته، تنتقل الكاميرا لتصور سليمان رفقة زنجيين وصبي يجلسون في زاوية الساحة يتحدثون حول كيفية إيجاد من يتعاطف معهم، توضح هذه اللقطة اقتراح سليمان التواصل مع براون وهاملتون وهذه دلالة على جهل سليمان بما فعلوه به أما الزنجي الذي يخبره بأنهم هم من قاموا باختطافه تعبر عن عدم ثقته في الأشخاص البيض

أما الزنجي جون الذي يقول أن سيده سيسدد الدين ويعتقه يريد فقط العودة إلى العبودية التي استأنس بها، في المشهد الموالي الذي تظهر التحاق الأم بأبنائها دلالة على تفريق السود خصوصا العائلات حيث تبين اللقطة اشتياق الأم الزنجية لابنها وكذلك الابن الذي ظل ينادي عليها في المشهد الذي سبق.

أراد المخرج في هذا المقطع تبيان التفرقة التي تمارس ضد السود وموقف السود تجاه وضعهم حيث بين نوعين من السود الأول الذي يضل متمسكا بالأمل في التحرر والذي ظهر عند سليمان أما الثاني فهو الذي يتعايش مع العبودية والخضوع لها حيث ظهر هذا في الحوار الذي دار بين سليمان والزنجيين، أما التفرقة فكانت في مناداة الصبي لأمه أثناء غيابها واللقطة التي أظهرت اجتماعهما مجددا والفرحة التي بدت على وجوههم، وظف المخرج العديد من اللقطات القريبة التي تظهر حوار السود واللقطات المتوسطة في تصويرهم وهم يغتسلون في الساحة.

المقطع 06

يبدأ هذا المقطع بدخول السجانين ليلا إلى الزنزانة حيث يبيت السود حيث تصاب المرأة الزنجية بالهلع خوفا من إبعاد أحد أبنائها عنها مجددا، تظهر دلالة هذا في إخفاء الزنجية لأبنائها خلفها أثناء دخول السجان، اللقطة التي تليها والتي تبين إخراج السود من الزنزانة لنقلهم وضرب أحد السجانين للزنجي جون، يظهر هذا المشهد العنف الذي يمارس ضد السود لالتزام الصمت وعدم الكلام، في اللقطة الموالية والتي تظهر فيها العربة التي تحمل السود، يظهر فيها العمل الغير الشرعي الذي يمارس ضدهم كون العربة التي تنقلهم كانت مغطاة بالكامل، ناهيك عن الطريقة التي صور بها السود وهم في العربة مستلقين جنبا على جنب وكأنهم حيوانات، تليها اللقطة التي تظهرهم وهم يركبون في القارب أحد الرجال البيض يقودهم لقبو القارب، تليها لقطة تظهر اللقطة التي تظهر المرأة البيضاء البشرة وهي تقدم الماء للمرأة الزنجية رفقة ابنتها وهي تطلب منها الابتهاج وعدم التشاؤم، تدل هذه اللقطة على عدم اكتراث المرأة البيضاء البشرة لمشاعر المرأة الزنجية كونها خائفة على أبنائها والمصير الذي ينتظرهم، في اللقطة الموالية يظهر سليمان وهو يتكلم مع رفيقه الزنجي الذي يقول أن عليهم الالتزام بالصمت وادعاء جهلهم للكتابة والقراءة لضمان النجاة، تبين هذه اللقطة اليأس والعجز الذي يصل إليه السود أثناء الأسر، في اللقطة الموالية ينزل أحد السجانين إلى قبو القارب لينزع الكمامة من على وجه أحد السود وهو يقول أن عليه التزام الصمت **(ينظر الفوتوغرام 04)** ،تعطي هذه اللقطة دلالة على العنصرية في معاملة السود كون الكمامة عادة ما توضع للكلاب أما في حالة السود هي لإجبارهم على الصمت، في المشهد الموالي يظهر سليمان رفقة زنجيين وهم يتكلمون حول وضعهم، أحدهم يقترح القتال وسليمان يتقبل الفكرة أما الأخر فيخبرهم أن بقية السود الذين في القبو ولدوا وترعرعوا في العبودية وأنهم لا يملكون الجرأة على القتال، يعبر هذا المقطع على رغبة بعض السود على التحرر لكن قلة عددهم تمنعهم من القتال وأن المصير الذي ينتظرهم سيجعلهم يتمنون الموت في محاولة

الهرب، في اللقطة الموالية يظهر أحد السجانين وهو ينزل إلى القبو ليوقظ المرأة الزنجية لكن أحد السود يمنعه فيقوم بقتله ليصاب رفاقه بالهلع، تعبر هذه اللقطة على مصير السود الذين يرفضون المعاملة السيئة وهو القتل بدم بارد، تليها اللقطة التي تبين سليمان ورفيقه يرمون جثة الزنجي على القارب، تعبر هذه اللقطة على فرض السجان على سليمان ورفيقه التعامل مع جثة رفيقهم لتخويفهم بهذا المصير الذي يعتبر قريب منهم.

أراد المخرج التعبير عن مصير السود الذين يحاولون التمرد على السجانين البيض فبعضهم يتم معاملته كالحيوان بوضع كمامة على وجهه أما البعض الأخر يتم قتلهم بدم بارد يتم التخلص من جثثهم، اعتمد المخرج على الزوايا الغطسية للكاميرا واللقطات القريبة التي تظهر تفاصيل السود الذين يعاملون بعنصرية محاولة منه نقل التفاصيل التي تظهر على وجوههم والمتمثلة في المعاناة وكذا العجز عن الدفاع عن أنفسهم، واعتمد المخرج في هذا المقطع على الموسيقى التصويرية الإيقاعية التي تتوافق مع اللقطات التي فيها تشويق للأحداث المتسارعة خصوصا قتل السجان لأحد السود وموسيقى حزينة أثناء تأمل (سليمان) للجثة وهي تطفو في الماء.

المقطع 07

يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة تظهر أحد الرجال البيض (جونثان راي) بزي رسمي في الميناء ينادي على الزنجي (كليمنز) ليتقدم بعدها قبطان القارب فيقدم له المحامي أوراق تثبت أن الزنجي (كليمنز) ملكيته وانه سيتهمه بالسرقة إن لم يرجع هذه الملكية، تعبر هذه اللقطة على أن السود عبارة عن ملكية للرجال البيض، تليها لقطة تظهر الزنجي (كليمنز) يسارع في النزول من القارب ليحتضن السيد (جونثان)، تدل هذه اللقطة على رضا الزنجي (كليمنز) بامتلاك السيد (جونثان) له كونه سيبقى حيا بالنظر للمصير المجهول الذي ينتظر رفاقه الذين على القارب، في اللقطة الموالية يظهر (سليمان) وهو يتأمل السود الذين تم جلبهم للميناء وهم مقيدون وبعضهم على وجهه حروق وبعضهم عراة وتظهر على ظهورهم أثار التعذيب **(ينظر الفوتوغرام 05)**، تعبر هذه اللقطة على تأمل (سليمان) لهذه المظاهر والمصير الذي ينتظر السود الجدد والذي يتمثل في الحرق والتعذيب.

أراد المخرج من خلال هذا المقطع تبيان السود على أنهم ملكية وهذا بأوراق تصدرها جهات رسمية ويتكفل بها ويدافع عنها محامون وان كل رجل ابيض يمتلك زنجي بحكم القانون، تعطي هذه اللقطة دلالة على الممارسة المقننة للعبودية، ويبين هذا المقطع أيضا الممارسات العنصرية التي تمارس على السود والتي تجلت في تصوير السود التي عليهم أثار التعذيب المختلفة، وظف المخرج في هذا المقطع زوايا عادية ومؤثرات صوتية تعطي انطباعا للمشاهد عن الميناء والحركة فيه.

المقطع 08

يبدأ المقطع بلقطة قريبة تظهر (سليمان) رفقة مجموعة من السود جالسين وقدوم النخاس ليبدأ مناداة الأسماء ليقف كل من سمع اسمه، يتقدم النخاس نحو سليمان ليضربه كونه لم يقف عند سماع اسم بلات كونه ليس اسمه ،تعبر هذه اللقطة على الهوية الجديدة التي نسبت لـ(سليمان) وطمس هويته الحقيقية، تليها لقطة للزنوج وهم يركبون عربة تغادر الميناء، تظهر اللقطة طريقة نقل السود في الغربة كأنهم حيوانات، في اللقطة الموالية التي تظهر السود وهم يغتسلون عراة وسط ساحة والنخاس يتفقدهم، تعبر هذه اللقطة على عدم احترام مشاعر السود كونهم يغتسلون مختلطين وأمام مجموعة من البيض، أما في اللقطة الموالية فتظهر النخاس ينتقل بين غرف منزل ويعرض السود العراة على الرجال والسيدات البيض قصد بيعهم بمبالغ معتبرة وهو يعدد لهم الميزات الفيزيائية للزنوج ومواهبهم ومهارات الزنجيات **(ينظر الفوتوغرام 06)** ،تدل هذه اللقطة على مهنة النخاسة التي يمارسها الرجل الأبيض وتبين كذلك عدم اكتراثه لمشاعر النساء اللواتي يفرقهم عن أبنائهم كون النخاس ضرب زنجية طالبت بعدم إبعادها عن أبنائها وانه يكترث فقط للأموال، تعبر هذه اللقطة عن مهنة النخاسة ، كذلك معاملة السود كأنهم سلعة، وعدم احترام مشاعرهم كونهم يعرضون عراة أمام الملأ.

أراد المخرج في هذا المقطع تبيان الطريقة أو المرحلة الأولى التي يتحول فيها السود إلى عبيد أو ملكية خاصة للبيض، كذلك كيف تمارس النخاسة في منازل البيض، وبين كذلك المخرج الصفات الغير إنسانية لمن يمارسون النخاسة وتجلى هذا في اللقطة التي تظهر بكاء المرأة الزنجية على أبنائها وردة فعل النخاس الذي ضربها وقوله أنه لا يكترث لمشاعرها بل فقط للأموال، وابرز كذلك المقطع معاملة النخاس للزنوج وكأنهم سلعة وظهر هذا في المساومة عليهم مع الرجال البيض بعد عرضه لمحاسنهم ومواهبهم.
اعتمد المخرج في هذا المقطع على حركة paning واللقطة المتوسطة التي تظهر تفاصيل الشخصيات أما المؤثرات فكانت صوت بكاء المرأة الزنجية على أبنائها وصوت الكمان.

المقطع 09

يبدأ المقطع بحركة بانين ولقطة متوسطة تظهر النخاس داخل غرفة مليئة بالسود العراة وأصوات الضحك رفقة سيد وسيدة وهو يعرض عليهم بعض السود قصد بيعهم يبدأ بعرضهم كل على حدا وهو يقول "افحصوهم كما تشاؤون" ويقول "أنصحكم بالانتباه جيدا لهذا الشاب" ويشير والى احد السود وهو يقول "له أطرافه صلبة ولم أرى مثيلا لها من قبل" وينتقل إلى زنجية ويقول "وهذه المخلوقة المدهشة هل تصدقون ما ترون ستكون خادمة جيدة للسيدة"، تتواصل حركة البانينغ واللقطة المتوسطة لتظهر النخاس ينتقل من غرفة إلى أخرى ليعرض على رجل ابيض أخر مجموعة من السود ويصفع أحد السود لفتح فمه وهو يعرض عليهم مواصفات كل الزنجي، ينتقل الزنجي إلى غرفة أخرى فيها مجموعة من السود أحدهم يعزف على

الكمان ورجل ابيض يسأل عن ثمن الزنجي (بلات) و(اليزا) والرجل الأبيض يجيبه، (اليزا) لا تريد فصلها على أبنائها وهي تقول لسيد الذي سيشتريها "أرجوك يا سيدي لا تفصل بين عائلتي ولا تأخذني دون أطفالي" ليرد عليها النخاس "إلتزمي الصمت"، تليها لقطة متوسطة داخل الغرفة لرجل ابيض يتقدم نحو النخاس ليقف بينه وبين (اليزا) ليقاطعها وهي تتكلم ليسأله عن ثمن الصبي ابن (اليزا) فينادي النخاس الصبي ليستعرض نشاطه أمام الرجل الأبيض ليتفق يعدها معه على السعر، بحركة بانينغ ولقطة قريبة حتى الصدر يتوجه النخاس إلى السيد (فورد) ليسأله عن ثمن الفتاة الصغيرة لكنه يرفض كونها ليست للبيع وانه سيجني عن طريقها أكواما من المال لكن السيد (فورد) يصر بقوله إنها طفلتها و(اليزا) تتوسل إلى النخاس والسيد (فورد) يقول انه لا يحمل ذرة من المشاعر ليرد عليه النخاس بان مشاعره تتلخص في مقدار النقود ليتم معه فقط صفقة (بلات) و(اليزا) وحدها دون صغارها، تنتقل الكاميرا إلى لقطة متوسطة تبين (اليزا) وهي تصرخ وتخبر النخاس انه لن يبعدها عن أبنائها وهي تخفيهم خلفها لكن النخاس يتقدم نحوها ويركلها ويطلب من الخدم إخراجها من الغرفة دون أبنائها ليعلو صراخها وبكاء الأطفال فيطلب النخاس من (بلات) أن يبدأ بالعزف على الكمان.

المقطع 10

تدور أحداث هذا المقطع في ملكية السيد (فورد) حيث بدأ المقطع بلقطة متوسطة تظهر بلات وهو يعمل وقدوم (جون) إليه ويبدأ في إلقاء الأحكام على عمل بلات (سليمان) لينفعل بعدها ويقوم بركل بلات (سليمان) أسفل ظهره، تعبر هذه اللقطة على معاناة بلات (سليمان) في العمل كونه يتقن عمله لكن (جون تيبس) يفتعل المشاكل كنوع من الغيرة منه، في اللقطة الموالية يسمع سليمان صراخ (اليزا) فيلتفت ليجد رجلين يجرانها وهو تنادي باسمه، ليعود بنا المقطع بخاصية الـ**flash-back** إلى الزنزانة حيث يدور حوار بين (اليزا) و(سليمان) لتخبره أن السيد الذي كان يمتلكها قد اعتنى بها بعد أن أنجبت منه بنت لكن الرفاهية انتهت عند وفاته وسيطرت ابنته (ايملي) على إدارة الملكية ولكرهها الشديد لها ولأختها التي تعتبر من نسلها أعدمت أوراق حريتهماّ، تدل قصة (اليزا) التي قصتها على سليمان على النهاية السيئة التي تعرضت لها بعد أن أنجبت فتاة من سيدها الذي كان يعتني بهما وان غيرت ابنة السيد وكرهها لـ(اليزا) وابنتها هو السبب وراء فقدانهم الأوراق التي تثبت حريتهم، تليها لقطة تظهر سليمان جالس على كرسي تدل على يأسه.

أراد المخرج من هذا المقطع إبراز نوع من العنصرية التي تمارس على السود والتي تكون بدافع الغيرة، فاللقطة التي تظهر (جون تيبس) يفتعل المشاكل مع سليمان ويضربه كانت جراء إتقان (سليمان) لعمله على أكمل وجه، أما (اليزا) فكانت من جراء إنجاب فتاة من سيدها فبهذا قد أيقظت غيرة ابنته التي استغلت موته لطرد (اليزا) وابنتها وولدها من الملكية وبهذا فقد فقدوا الحرية الشكلية التي كانوا يعيشون فيها في تلك الملكية.

وظف المخرج العديد من الوسائل في هذا المقطع بداية بخاصية الـ**flash-back** التي عادت بنا إلى الزنزانة حيث كانت تحكي لـ(سليمان) قصتها، ولإعطاء قصة (اليزا) طابعا مأساويا وظف المخرج اللقطة القريبة جدا التي تشمل أبنائها الذين يشاركونها القصة في الكادر الذي صور داخل الزنزانة المضاءة جزئيا التي تعطي طابعا مأساويا للمشهد، وظف المخرج موسيقى تصويرية حزينة تتناسب مع القصة التي تحكيها (اليزا) لتكمل المشهد السمعي البصري.

المقطع 11

بداية هذا المقطع كانت بلقطة متوسطة وزاوية غطسية تظهر جرس وهو يدق، تأتي هذه اللقطة دليلا على بداية يوم جديد في المزرعة، تليها اللقطة التي يتقدم فيها (جون تيبس) نحو بلات (سليمان) ليسأله إن كان قد فعل ما أمره به سابقا ليرد بلات بتأكيد هذا لكن (جون ايبس) يبدأ بلعن (بلات) وينفعل ليضرب قطعة خشب كان بلات (سليمان) قد قام بتركيبها، تعبر هذه اللقطة عن عدم رضى (جون تيبس)، لكن بلات يرد بأنه قد قام بالمطلوب لكن (جون تيبس) يواصل شتمه، تدل هذه اللقطة على افتعال (جون تيبس) للمشاكل، في اللقطة الموالية يقوم (جون تيبس) بسحب السوط من حزامه ويطلب من بلات (سليمان) خلع ملابسه لكنه يرفض، تعبر هذه اللقطة عن حقد (جون تيبس) على بلات، يبدأ بعدها شجار بينهم ليسقط (جون تيبس) على الأرض وينهال بلات (سليمان) عليه بالضرب حتى قدوم ناظر المزرعة، تدل هذه اللقطة على انفعال سليمان ودفاعه عن نفسه، في اللقطة الموالية يظهر بلات وهو جالس إلى حين قدوم (جون تيبس) رفقة رجلين ويقومان بتقييد بلات من يديه وقدميه ثم يعلقانه بحبل مشنقة على غصن شجرة، تدل هذه اللقطة حقد (جون تيبس) على بلات الذي وصل إلى درجة شنقه، تليها اللقطة التي يظهر فيها بلات معلقا على المشنقة يتنفس بصعوبة (**ينظر الفوتوغرام 07**)، يعبر هذا المشهد عن حجم المعاناة التي يسببها (جون تيبس) لبلات، في اللقطة التالية يظهر ناظر المزرعة ويطلب منهم ترك بلات كونه يشكل دينا للسيد (فورد) وانه ماذا قاموا بقتله لن يتمكن من سداد دينه، يعبر هذا المقطع عن اكتراث الناظر بسديد دين السيد (فورد) وعدم الاكتراث لحياة بلات، بعد أن يوجه نحوهم مسدسا ليهرب رفاق (جون تيبس) ويبقى هو واقفا بالقرب من بلات، تدل هذه اللقطة على جبن رفاق (جون تيبس)، يتكلم بعدها (جون تيبس) مع المسؤول ليقول انه لا يحق له التدخل وان بلات ملكه ويفعل به ما يحلو له، تدل هذه اللقطة على إصرار (جون تيبس) على قتل بلات لولا تدخل الناظر، في اللقطة الموالية يغادر الناظر تاركا بلات معلقا بالحبل على غصن الشجرة وبالكاد قدماه المقيدتان تلامسان الأرض، تعبر هذه اللقطة على عدم اكتراث ناظر المزرعة لبلات كونه تركه معلقا ويتنفس بصعوبة كون قدميه المقيدتان بالكاد تلامسان الأرض، بعد مغادرة الناظر يظل بلات معلقا على الغصن وحيدا لفترة طويلة أمام أنظار الرجال البيض إلى أن تتقدم نحوه فتاة زنجية لتقدم له بعض الماء وتمسح وجهه لتغادر بعدها وهي مسرعة، تعبر هذه اللقطة على الوحدة

التي عاشها بلات وهو معلق على الغصن لفترة طويلة، وتعبر اللقطة التي ظهرت فيها الفتاة وهو تقدم له الماء دلالة على تعاطف السود مع بعضهم في كذا مواقف حتى لو عرضهم هذا للخطر.

أراد المخرج من خلال هذا المقطع تبيان معاناة بلات (سليمان) في ملكية السيد (فورد) والتي تمثلت في المشاكل التي يفتعلها (جون تيبس) والتي توصلت إلى محاولته شنق بلات (سليمان)، كذلك بين المخرج من خلال الحوار الذي دار بين ناظر المزرعة و(جون تيبس) إن إنقاذ الناظر لبلات (سليمان) ليس بدافع إنساني بل كونه يشكل دينا للسيد (فورد) مالك المزرعة وان قتله سيسبب الخسارة للسيد (فورد) لا غير واتضح هذا في اللقطة التي ترك فيها الناظر بلات (سليمان) معلقا وهو بالكاد يستطيع التنفس ومغادرته، أما فيما يخص مظهر بلات فقد اعتمد المخرج على لقطات عامة تظهره وهو معلق على حبل المشنقة وعلى لقطات قريبة جدا تبين الجفاف على وجهه والذي يعكس العطش الشديد، أما اللقطة التي ظهرت فيها الفتاة الزنجية وهي تقدم الماء لبلات (سليمان) فهي دلالة على تعاطف السود مع بعضهم البعض، وبخصوص المؤثرات الصوتية لم يستعن بها كونه فسح المجال للأصوات الطبيعية وكذلك صوت بلات (سليمان) وهو يتنفس بصعوبة.

المقطع 12

يبدأ هذا المقطع بزاوية منخفضة ولقطة مقربة جدا تليها حركة بانورامية للسيد (ايبس) وهو يلقي تعليمات يقرأها من كتاب على مجموعة من السود مختلفي الأعمار والتي تتمثل في العقوبات التي تترتب على الزنجي الذي يعصي أوامر سيده، تعبر هذه اللقطة على اليوم الأول في ملكية السيد (ايبس) والذي بدأ بالتعليمات الصارمة التي يصدرها، في اللقطة الموالية والتي صورت بحركة بانورامية وزاوية منخفضة للكاميرا ولقطة مقربة حتى الخصر لمجموعة السود وهم يستمعون للسيد (ايبس) وهو يقول أن أي زنجي يعصي أوامر سيده سيضرب عدة جلدات وعدة تشير هنا إلى الكثرة، تعبر هذه اللقطة على اختلاف المعاملة في ملكية السيد (ايبس) وقراءة التعليمات تدل على هذا، تليها لقطة مقربة للسيد (ايبس) وهو يواصل إلقاء التعليمات التي تقول أن الزنجي الذي لا يطيع سيده سيجلد أربعون أو مئة أو مئة وخمسون جلدة ليختم قوله إن هذا من الكتاب القدس، تدل هذه اللقطة على صرامة السيد (ايبس) في التعامل مع السود ويبرر هذا بالنصوص المقدسة التي يقرئها من الإنجيل.

أراد المخرج في هذا المقطع أن يمهد لمرحلة جديدة في الفيلم وهذا بجمع السيد (ايبس) للزنوج أمام بيته لإلقاء التعليمات كونهم جدد في المزرعة ويجهلون طريقته في معاملة السود، أما اللقطة التي تبين السيد (ايبس) يقرأ التعليمات من النصوص المقدسة هي رغبة منه في جعل تعذيب السود مسموحا وان الكتاب المقدس يأمر بتعذيب السود الذين يعصون الأوامر واتخاذ النصوص المقدسة ذريعة لتعذيبهم، اعتمد المخرج على زاوية منخفضة ولقطة مقربة جدا لتصوير السيد (ايبس) يقف على عتبة بيته لإظهاره في مركز قوة

أما السود فتم تصويرهم بزاوية غطسية ولقطة مقربة حتى الخصر لإظهارهم في موقف ضعيف وغير مسيطرين.

المقطع 13

يبدأ المقطع بلقطة عامة تظهر فيها الأكواخ التي يبيت فيها السود ثم لقطة مقربة لزنجي ينفخ في بوق، تعبر هذه اللقطة على بداية يوم جديد في المزرعة، في اللقطة الموالية يظهر السود وهم يقطفون القطن في أحد الحقول وأحد العمال بيض البشرة فوق حصان يجلد أحدهم، تعبر هذه اللقطة على نوع عمل السود المتمثل في قطف القطن وأيضا المراقبة التي ترافقهم أثناء العمل والتي تكون مصحوبة بالجلد بالسوط، في اللقطة الموالية يظهر السود قادمين من الحقول لتنادي السيدة ايبس على بلات لترسله لشراء بعض المقتنيات وتعطيه شارة ليلبسها حول عنقه، توضح هذه اللقطة كيفية الإشارة إلى ملكية السود وهذا عن طريق الشارة التي يلبسونها، في اللقطة الموالية تسأل السيدة ايبس بلات عن موطنه وعن السيد الذي كان يمتلكه وان كان متعلما، تدل هذه اللقطة على تخوف الأسياد البيض من تعلم السود، في اللقطة الموالية وبينما بلات في طريقه وسط الغابة يجد مجموعة من الرجال البيض بينهم زنجيان بين الأشجار يحملون أسلحة ومعهم كلاب، تعبر هذه اللقطة على ان الزنجيان حاولا الهرب لكن الرجال البيض امسكوهم بمساعدة الكلاب، بعدها يتقدم أحد الرجال البيض نحو بلات ليمسك الشارة التي حول عنقه، تعبر هذه اللقطة على تأكد الرجل من مالك بلات بنظره إلى الشارة التي يرتديها كونها تدل على السيد الذي يمتلكه، في اللقطة الموالية يطلب الرجل من بلات الذهاب بسرعة ليركله أسفل ظهره، تدل هذه اللقطة على العنصرية التي ظهرت في تصرف الرجل مع بلات، تليها لقطة تبين الزنجيان وهما ينظران إلى بلات نظرة شفقة وحول أعناقهم الحبال يستعد بعض الرجال لشنقهم **(ينظر الفوتوغرام 08)**، تدل هذه اللقطة على العجز الظاهر على وجه الزنجيان اللذان سيتعرضان للشنق بعد محاولتهم الهرب من العبودية، في اللقطة الموالية يستمر بلات في المشي ليسمع أنين الزنجيان بعد شنقهم، تدل هذه اللقطة على اليأس الذي أصاب بلات بعد رؤيته لهذا المنظر، يعود بلات بعدها إلى المزرعة لتسأله السيدة ايبس إن صادفته أية مشاكل في الطريق لكنه يخبرها أن كل شيء على ما يرام، تعبر هذه اللقطة على تخوف بلات من التفوه بأية كلمة عما رآه في الغابة كونه قد يشكل خطرا عليه.

أراد المخرج في هذا المقطع إظهار المكان الذي ترتكز فيه عمالة السود وهي مزارع القطن وكذا مرافقة الرجال البيض لهم بالسوط أثناء العمل، والتأكيد على حرص الأسياد البيض على جهل السود للقراءة والكتابة ولوحظ هذا في حوار السيدة ايبس وبلات، صور المخرج هذا الحوار بزوايا منخفضة وغطسية وهذا لتبيان عجز الزنجي بلات وتسلط السيدة ايبس، أما في اللقطة التي بينت تسليم الشارة من طرف السيدة ايبس لبلات فهي تأكيد على حفاظ الأسياد البيض على ملكيتهم للزنوج وتأكد هذا عند تركيز المخرج على

اللقطة القريبة التي تبين نظر الرجل الأبيض للشارة التي يرتديها بلات والتي تبين ملكيته للسيد ايبس، أما اللقطة التي تظهر شنق الزنجيان فهي تعبر عن مصير السود الذين يحاولون الهرب، أما اللقطة التي بينت نفي بلات تعرضه لأي مشاكل في طريقة فهي تدل على تخوف بلات من قول الحقيقة فيلاقي نفس مصير بني جنسه.

وظف المخرج في هذا المقطع اللقطات الجامعة لتصوير السود في الحقل والقريبة لتصوير التفاصيل التي تبين أوجه السود التي تدل على العجز وكذا حركات الpaning والtravlling بتصوير حركة بلات في الغابة ولقائه بالرجال البيض، وظف أيضا المؤثرات الصوتية التي تعطي طابع متكامل للمقطع كون اغلبه صور في الغابة.

المقطع 14

يبدأ هذا المقطع بلقطة عامة للسماء والغابة تليها لقطة مقربة لبلات وهو نائم، تدل هذه اللقطة على زمن المقطع وهو الليل، تليها لقطة لباسي وهي توقظ بلات، تعبر هذه اللقطة على حاجة باتسي الملحة لبلات، تليها لقطة تظهر الحوار الذي يدور بين بلات وباتسي الذي تمحور حول طلب باتسي من بلات قتلها عن طريق إغراقها في النهر ودفنها في مكان ناء وليقبل منها هذا قدمت له خاتما أخفته عن السيدة ايبس، تعبر هذه اللقطة التي اغلبها كان الحوار الذي دار بين بلات وباتسي عن تمني بعض السود الموت على العيش في عبودية وكما عبرت باتسي عن هذا بقولها أنها ليست مرتاحة بتلك الحياة هذا يعبر عن حجم المعاناة التي تعيشها، وتتم قولها لبلات بأنه لن يذهب للجحيم لقتلها لكن بلات برفض طلبها ويعود للنوم، تميز باقي الحوار بإصرار باتسي على قتل بلات لها دلالة على عدم قدرتها على مواصلة العيش في المزرعة.

أراد المخرج بهذا المقطع توصيل رسالة مفادها أن بعض السود ولحجم المعاناة أصبحوا يتمنون الموت بل يعرضون مكافأة لمن ينهي حياتهم هذا كما ظهر في المقطع بعرض باتسي خاتم على بلات لقتلها وهذا يدل على حجم المعاناة التي يعيشونها.

وظف المخرج في هذا المقطع إضاءة خافتة تليق بالمشهد الليلي للحوار وكذا اللقطات القريبة التي تنقل التفاصيل وجه باتسي أثناء طلبها من بلات قتلها وردت فعل بلات، أما المؤثرات الصوتية فقد تم توظيف أصوات طبيعية تعكس زمن المشهد.

المقطع 15

يبدأ هذا المقطع بحركة travlling ولقطة متوسطة تظهر السيد ايبس يصرخ ويسأل الزنجيات عن مكان باتسي وهو يشتمهم، تعبر هذه اللقطة على تعلق السيد ايبس بها كونها تقطف أكثر من أي زنجي في المزرعة، في اللقطة الموالية يظهر السيد ايبس وهو يسأل باتسي عن المكان الذي ذهبت إليه ممسكا بعنقها

وبلات يدافع عنها لكن السيد ايبس يدفعه ليسقط أرضا، تعبر هذه اللقطة على قمع السيد ايبس لبلات كونه دافع عن باتسي، تليها لقطة اعتراف باتسي بسبب ذهابها إلى السيدة (شو) وهو من أجل الصابون للاغتسال كون السيدة ايبس منعتها من الاغتسال حتى أصبحت لا تطيق رائحتها وكونها تقطف أكثر من 500 رطل من القطن يوميا هي تريد فقط الاغتسال مقابل هذا، تعبر هذه اللقطة على حاجة الزنجية باتسي البسيطة وهي الاغتسال التي حرمتها منها السيدة ايبس وهذه دلالة على معاناة السود حتى في الأمور البسيطة، في اللقطة الموالية يطلب السيد ايبس من تريش إعطاءه السوط ويأمره بتعرية باتسي وربطها على العمود الخشبي لتجلد، تعبر هذه اللقطة عن عقوبة باتسي كونها ذهبت لمزرعة السيد شو من أجل جلب قطعة صابون للاغتسال، تليها لقطة طلب السيد ايبس من بلات جلد باتسي، تدل هذه اللقطة على رغبة السيد ايبس في جلد الزنجية باتسي وتعذيب بلات نفسيا بأمره بجلدها، في اللقطة التالية يبدأ بلات جلد باتسي، عبرت هذه اللقطة عن تألم باتسي وكذلك بلات بعدها تكلم السيدة ايبس زوجها لتقول ان بلات يخدعه وان الصوت بالكاد يلمسها، تدل هذه اللقطة على عنصرية السيدة ايبس اتجاه السود، ليقوم بعدها السيد ايبس بسحب المسدس ويتقدم نحو بلات ليضعه على راسه ويتوعد بقتل كل زنجي ان لم يجلد باتسي بأقسى قوة، تعبر هذه اللقطة عن عدم اكتراث السيد ايبس للألم الذي تشعر به باتسي وضمير بلات الذي يؤنبه كونه يجلد باتسي، تظهر اللقطة الموالية بلات وهو يجلد باتسي بقوة خوفا من السيد ايبس وتوقفه، تعبر هذه اللقطة عن عجز بلات مواصلة جلد باتسي كونها تتألم بشدة، تليها لقطة تظهر السيد ايبس وهو ينتزع الصوت من عند بلات ليبدأ جلد باتسي بهمجية حتى أصبحت عاجزة عن الصراخ، تدل هذه اللقطة على انعدام الإنسانية لدى السيد ايبس كون ظهر باتسي قد جرح بأكمله **(ينظر الفوتوغرام 09)**، تظهر اللقطة التالية بلات وهو يتوعد السيد ايبس بانه عأجلا أم أجلا سيحاسب على ارتكاب هذه المعصية ليتوقف السيد ايبس ليخبر بلات انه لا يرتكب أية معصية وان الرجل يفعل ما يحلو له بملكيته، تدل هذه اللقطة على اعتبار السيد ايبس جلد باتسي ليس بمعصية وانه يفعل ما يحلو له كونها تعتبر ملكيته، يواصل السيد ايبس توجيه الكلام إلى بلات بقوله بان اللحظة التي يجلد بها باتسي يشعر فيها بسعادة كبيرة تغمره، تعبر هذه اللقطة على استمتاع السيد ايبس بجلد السود وانه لا يكترث لألمها، تليها لقطة للسيد ايبس وهو يحذر بلات بقوله انه لا يريد إسعاد نفسه أكثر، تعبر هذه اللقطة على قدرة السيد ايبس على مواصلة جلد بلات كونه تدخل في شؤونه، في اللقطة الموالية يتقدم بلات بعد مغادرة السيد ايبس ليفك وثاق باتسي فتسقط مغمي عليها وكذلك قطعة الصابون التي تمسكها بيدها، تعبر هذه اللقطة شدة الألم الذي وصلت إليه باتسي حتى أغمي عليها وتمسكها بقطعة الصابون دلالة على السبب البسيط الذي تعرضت بسببه للجلد، في اللقطة الموالية التي تظهر فيها باتسي مستلقية على بطنها والزنجيتان تداويان جروحها **(ينظر الفوتوغرام 10)**، توضح لنا اللقطة حجم الضرر على ظهر باتسي وعمق جراحها دلالة على همجية التعذيب الذي تعرضت له، تليها لقطة تبين

السود وهم حول باتسي وهي تصدر أنين الألم، تعبر هذه اللقطة عن تضامن السود معها ومشاركتها الألم الذي تحس به، بلقطة مقربة ترفع باتسي رأسها لتنظر إلى بلات والدموع تنزل من عينيه لتوضح هذه اللقطة تذكر بلات لطلب باتسي بقتلها كونها عانت بما فيه الكفاية لكنه رفض.

أراد المخرج في هذا المقطع التركيز على العنصرية التي يعني منها السود والطريقة الهمجية التي يعذبون بها لأسباب بسيطة من أجل ابسط الحقوق حيث بدأ بلقطة حرمان باتسي من الاغتسال وهذه دلالة على عنصرية السيدة ايبس كذلك اللقطة التي تجسد معاناة السود معنويا عندما اجبر السيد ايبس بلات جلد باتسي لتعبر هذه اللقطة عن تعذيب الاثنان باتسي ماديا كونها تجلد وبلات معنويا كونه يتحمل عبء هذا الفعل الذي اجبر عليه، واللقطة التي أظهرت همجية تعذيب السيد ايبس لباتسي بجلدها حتى تعفن ظهرها وقوله لبلات انه يشعر بسعادة كبيرة تغمره أثناء جلدها دلالة على انعدام الإنسانية لدي السيد ايبس، أما في اللقطة التي ظهرت فيه باتسي مستلقية فهي للتعبير عن حجم الضرر ودلالة على همجية التعذيب التي تظهر في الجراح التي على ظهرها، أما اللقطة التي تبين التفاف السود حولها فهي لإبراز تضامنهم معها كونهم أيضا يعيشون العبودية، واللقطة التي يتبادل فيها بلات وباتسي النظرات فهي لتأكيد باتسي لبلات أن الموت أصبح رحمة على حسب قولها من العيش في ظل هذه الظروف.

وظف المخرج اللقطات القريبة كونها تعكس معاناة السود وكذا التفاصيل التي تظهر على وجوههم وأجسامهم، كذلك وظف حركات الكاميرا التي تنتقل من لقطة إلى أخرى خصوصا في اللقطات التي يكون فيها حوار، أما المؤثرات الصوتية فاكتفى بالطبيعية كون أحسن تعبير عن الألم والمعاناة لخصته باتسي في بكائها والأنين الذي تصدره أثناء وبعد جلدها بالسوط.

المقطع 16

يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة تظهر سليمان بلباس رسمي تعبيرا عن كونه أصبح رجلا حر، تليها اللقطة التي تظهر الرجل الأبيض الذي بجواره يضرب على كتفه وهي تعبيرا على تشجيعه له كونه متردد بخصوص مقابلة عائلته بعد 12 عاما من العبودية، أما في اللقطة الموالية التي يدخل فيها سليمان إلى المنزل والدموع تملئ عينيه فهي دلالة على حجم الاشتياق لعائلته بعد هذه المدة الطويلة، أما الاعتذار الذي وجهه لعائلته فهو بسبب المدة التي قضاها في العبودية بعيدا عنهم، في اللقطة التي يمسك فيها سليمان حفيده وهو يبكي توضح الزمن الذي قضاه بعيدا عن عائلته كون ابنته تزوجت وأنجبت طفلا وسمته تيمنا بجده سليمان، ينتهي المقطع باحتضان سليمان لعائلته.

أراد المخرج في هذا المقطع الذي يمثل نهاية الفيلم التعبير عن مكانة العائلة التي برزت في ردت فعل سليمان أثناء لقائهم بعد 12 عاما من العبودية حيث اعتمد المخرج على اللقطات القريبة التي تنقل التفاصيل التي تظهر على وجه سليمان وعائلته دلالة على الفرحة والاشتياق المتبادل لسليمان وعائلته،

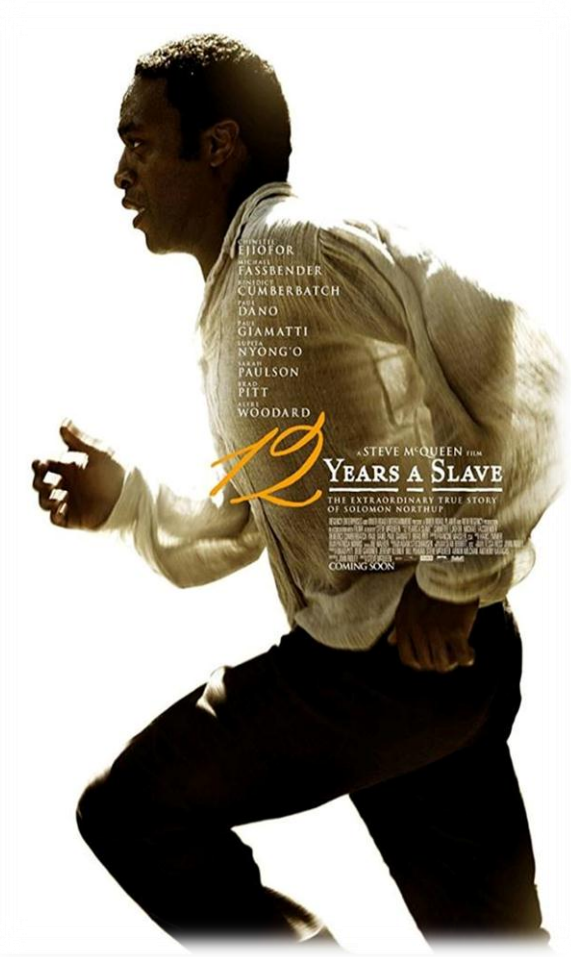
وظف المخرج في هذا المشهد موسيقى تصويرية حزينة كون المشهد جاء محملا بالمشاعر لإعطائه نوعا تكامل بين الصوت والصورة.

7. تحليل الملصقة والفوتوغرامات

أ. الملصقة

المستوى التعييني للملصق الإعلاني

جاء الملصق الإعلاني على شكل مستطيل بوضعية عمودية ،جاءت خلفية الملصق بيضاء ساطعة، أما في الواجهة صورة لـ(سليمان) الشخصية الرئيسية في الفيلم تأخذ كامل المساحة في الملصق من الأعلى حتى الأسفل وهو يقوم بحركة بكامل جسمه والعرق ينصب من وجهه ونظره موجه للأمام، يرتدي لباس مكون من قميص ابيض اللون عليه بعض السواد وسروال اسود اللون، أما بالنسبة للجزء العلوي للملصق وعلى صورة (سليمان) من الكتف حتى الخصر كتبت مجموعة من الأسماء ،أما في منتصف الملصق كتب عنوان الفيلم (12 years a slave) باللون الأبيض وبالبنط العريض إلا الرقم 12 فقد كتب باللون الأصفر الذهبي وبحجم كبير مقارنة بباقي العنوان ،وجاء فوق العنوان وبخط صغير الحجم اسم مخرج الفيلم مكتوب باللون الابيض: (STEVE Mc QUEEN) وأسفل العنوان كتبت جملة باللون الابيض جاء فيها: (the extraordinary true story of solomon northup) وأسفلها مجموعة لأسماء الشركات المنتجة للفيلم وعبارة: (coming soon).



صورة 2: ملصقة فيلم 12 Years a slave

المستوى التضميني للملصق الإعلاني

انطلاقا من التحديد ألتعييني لمحتوى الملصق يمكننا إعطاء قراءة تضمينية له.

احتوى الملصق على صورة للشخصية الرئيسية للفيلم المتمثلة في (سليمان نورثب) والتي أخذت اغلب المساحة في الملصق وهذا يدل على أهمية الشخصية التي في الصورة في محتوى الفيلم وأنها ستكون المحور الرئيسي للقصة، وجاءت الخلفية بيضاء اللون وساطعة لإعطاء صورة (سليمان) التي في الواجهة كامل الأهمية في جذب المشاهد خصوصا وأن الصورة جاءت تدل على حركة يقوم بها (سليمان) وهي الركض وهذا ما تدل عليه تفاصيل الصورة، أما بخصوص النظرة التي على وجهه فهي تدل على تركيزه على شيء ما وهو حريته التي يسعى إليها، والعرق الذي ينصب من وجهه فهو دليل على مشقة المسيرة

التي يقطعها في سبيل حريته في طبيعة قاسية، أما اللباس الذي يرتديه (سليمان) في الصورة فهو بسيط ويعكس بساطة السود خصوصا من عاشوا في ظل العبودية والسواد الذي على قميصه دليل على الأعمال الشاقة التي يكلفون بها في أماكن عملهم، أما عنوان الفيلم فقد جاء ملما بقصة الفيلم (اثنا عشر عاما من العبودية) وجاء في منتصف الملصق وتحديدا تحت صدر سليمان هذا لتكملة معنى الصورة، أما الرقم 12 الذي كتب بالبنط العريض وباللون الأصفر هذا لإعطاء العنوان عامل جذب لطول المدة التي عاشها (سليمان) في ظل العبودية ،وكتب الرقم 12 باللون الأصفر تحديدا لخاصية اللون الأصفر في جذب الانتباه كون العنوان حدد مدة 12 عاما وهي مدة طويلة خاصة لو كانت 12 عاما من العبودية، أما الأسماء التي كتبت فوق العنوان فهي للممثلين الرئيسيين في الفيلم (أسمائهم الحقيقية والأدوار التي يؤديها كل منهم في الفيلم)،والعبارة التي كتبت أسفل العنوان مباشرة (the extraordinary true story of solomon northup) فهي تعني:(القصة الحقيقية الغير عادية لسليمان نورثب) والتي تعطي الملصق الإعلاني طابع التشويق كون هذا الفيلم مقتبس من قصة حقيقية وتعزز من إقبال الناس على مشاهدة الفيلم، والأسماء أسفل العبارة فهي للمنتجين وشركات الإنتاج القائمة على هذا الإنتاج السينمائي، وعبارة (coming soon) التي تعني (قريبا) جاءت كعامل تشويق كونها تدل على ان هذا الفيلم سيعرض قريبا.

ب. الفوتوغرامات

فوتوغرام رقم 01

صورة 3: فوتوغرام رقم 01

صورة تظهر مجموعة من السود مختلفي الأعمار واقفين وينظرون أمامهم ويرتدون تقريبا نفس الملابس وبعضهم يرتدي قبعات من القش وبعضهم يرتدي شارة حول عنقه وخلفهم حقل لنبات القصب الذي

تشتهر به أراضي الجنوب الأمريكي وهذا ما يعطي دليلا على المكان الذي استقرت فيه عمالة السود في الولايات المتحدة الأمريكية.

فوتوغرام رقم 02

صورة 4: فوتوغرام رقم 02

صورة لوجبة طعام السود في المزارع التي يعملون بها والتي تظهر في الصورة وهي عبارة عن صحن حديدي فيه قطعة من رغيف خبز وقطعة صغيرة من اللحم المقدد وأربع حبات توت بري وهذه دلالة على التغذية السيئة التي يتلقاها العبيد السود في المزارع مقارنة بالمجهود الذي يبذلونه دون مقابل.

فوتوغرام رقم 03

صورة 5: فوتوغرام رقم 03

صورة تظهر مكان نوم السود بأعداد كبيرة في أماكن ضيقة تجبرهم على النوم جنبا إلى جنب بطريقة فوضوية وهذا يعبر المعاملة السيئة من طرف الأمريكيين البيض حتى في أماكن راحتهم بعد الأعمال الشاقة في المزارع.

فوتوغرام رقم 04

صورة 6: فوتوغرام رقم 04

صورة لزنجي وعلى وجهه كمامة حديدية مثبتة بسلاسل حول رأسه تعطي هذه الصورة تعبيرا عن المعاملة الوحشية التي يتلقاها السود من طرف البيض الأمريكيين هذا كون دلالة الكمامة هي عادة ما توضع للكلاب والصورة تعكس رؤية الأمريكيين البيض للزنوج كأنهم كلاب وهنا تتجلى أبشع صور التمييز العنصري الذي يتعرض له السود.

فوتوغرام رقم 05

صورة 7: فوتوغرام رقم 05

في هذا الفوتوغرام يظهر أربعة زنوج اثنان منهم يجلسان وأيديهم مقيدة وخلفهم رجلين أحدهم يحمل عصا، واثنان منهم بدون ملابس وعلى رؤوسهم كمامات حديدية مثبتة بسلاسل حول رؤوسهم بها أقفال حديدية وتظهر على ظهورهم أثار لجروح وأيديهم مقيدة خلفهم، الصورة هنا تعبر عن معاملة السود على أنهم مساجين بالنظر إلى القيود التي على أيديهم وهذا دلالة على غياب الحرية أما الآثار التي على ظهور الزنجيين فهي دلالة على التعذيب الذي يتعرضون له من طرف مالكيهم البيض.

فوتوغرام رقم 06

صورة 8: فوتوغرام رقم 06

تظهر الصورة رجلين وامرأة بيض البشرة وزنجيان بلا ملابس وأحد الرجال البيض يشير اليهم، دلالة هذه الصورة هي عرض النخاس السود على أنهم سلعة تباع للأمريكيين البيض وهذه دلالة على عدم تقرير السود لمصيرهم كونهم يباعون كسلعة وخضوعهم للعبودية.

فوتوغرام رقم 07

صورة 9: فوتوغرام رقم 07

الصورة تظهر ثلاثة رجال بيض البشرة يعلقون زنجيا مقيد اليدين والقدمين بحبل على شجرة بغية شنقه، دلالة هذه الصورة هي مصير السود في المزارع التي يعملون فيها وان الموت هو شيء متوقع وبالوحشية التي تنقلها الصورة وان الرجال البيض يشنقون السود بكل برودة أعصاب.

فوتوغرام رقم 08

صورة 10: فوتوغرام رقم 08

يوضح هذا الفوتوغرام عملية شنق زنجيان من طرف الرجال البيض وسط غابة كونهما حاولا الهرب من العبودية حيث تظهر على وجوههم نظرة اليأس والاستسلام لمصيرهم وهو الشنق وهذه دلالة على عنصرية البيض حتى في إنهاء حياة السود والتي تكون غالبا بالشنق.

فوتوغرام رقم 09

صورة 11: فوتوغرام رقم 09

يظهر في هذا الفوتوغرام امرأة زنجية عارية وهي مقيدة على عمود خشبي وظهرها مليء بالجراح، تعطي هذه الصورة دلالة على الهمجية التي يتعرض لها السود كون اثأر الجروح التي على ظهر الزنجية (باتسي) هي من جراء التعذيب الذي تعرضت له من جراء الجلد بالسوط من طرف مالكها السيد (ايبس).

فوتوغرام رقم 10

صورة 12: فوتوغرام رقم 10

صورة تظهر ظهر لفتاة زنجية وعليه جروح عميقة وبليغة ويد تداوي جروحها، دلالة الصورة تدل على حجم الضرر الذي يتعرض له السود أثناء التعذيب وان الجروح التي تكون ناجمة على الجلد بالسوط تكون بليغة.

8. خصائص الفيلم من حيث المونتاج

اعتمد المخرج في هذا الفيلم على المونتاج السردي،* وذلك من خلال جعل القصة تنطلق من الحياة العادية التي يعيشها سليمان في نيويورك ويمارس مهنة العزف على الكمان، لينتقل بعدها إلى عملية الاختطاف التي يتعرض لها سليمان وعملية نقله إلى الجنوب الأمريكي، لتبدأ مرحلة العبودية في حياة سليمان رفقة السود في مزارع القصب والقطن، وصور المخرج صمود سليمان أمام همجية الأسياد البيض حتى نيله حريته بعد مرور 12 عاما عاشها في ضل العبودية.

وقد استخدم المخرج لإثارة عنصر التشويق في الفيلم العديد من العناصر والمؤثرات أهمها:

- **خاصية الـflash-back**

وظفها المخرج في العديد من المشاهد في الفيلم وتعتبر من أهم ركائز السيناريو التي تستخدم في الكثير من المشاهد السينمائية التي تحاول ربط حدث معين في زمن ماضي وربطه بالحاضر. كما انه يعرف بانقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، تلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق عليه. ويعتبر الفلاش باك حيلة تستخدم لخداع المشاهد، يعتمد (الفلاش باك) على نوعية القصة وطريقة طرحها من قبل الكاتب أو المخرج هو من ضمن طريقة كتابة السيناريو فكل مخرج له فكرة معينة عن طريقة استعراض المشاهد التي تتطلب استرجاع فني (فلاش باك).[1]

- **الحوار / الصمت**

احتوى الفيلم على الكثير من الصمت والحوار أين استخدم الصمت في المشاهد التي يظهر فيها السود في لحظة تأمل وهذا ليتم تركيز نظر المشاهد على التفاصيل التي تظهر على وجوههم والتي تعكس مدى حزنهم ويأسهم أو في المشاهد الافتتاحية، وتم استخدام الحوار الثنائي بكثرة بين الشخصيات الرئيسية (سليمان، السيد ايبس، السيد فورد، اليزا، باتسي...)، وذلك بهدف إيصال الدلالات بشكل أوضح لدى المشاهد.

* السرد عموده الفقري ونعني به تسلسل أحداث الفيلم بحيث ترتبط اللقطات مع بعضها البعض لبناء وحدة منطقية من السرد الدرامي لتشكل في النهاية مشهدا أو فيلما.

[1] مرتضى فاضل، **الفلاش باك ركيزة من ركائز السيناريو**، عدسة الفن، الرابط:http://www.adast-alfn.com 02.06.2019،14:12

- **مجال داخلي / خارجي**

نوع الفيلم بين المجالين، حيث تمثلت المجالات الداخلية بالأكواخ ومنازل الأسياد ومخازن القطن وقبو القارب، فيما تمثل المجال الخارجي والذي استخدم بشكل أكبر في الفيلم في المزارع والميناء والمدينة وذلك لإضفاء واقعية أكثر على الفيلم.

- **الليل/ النهار**

وظف المخرج في الفيلم عنصر الليل والنهار بنسبة متفاوتة كون أغلبية الأحداث كانت في وضح النهار أما الليل فكان اقل نسبة لكنه لعب دورا كبيرا في إعطاء تعبير عن وضعية السود في بعض المشاهد.

- **الموسيقى/ الأصوات**

استخدم المخرج في الفيلم الموسيقى بشكل كبير خصوصا تلك التي يرددها السود والتي تعبر عن الأوضاع التي يعيشونها وكانت الموسيقى التصويرية الموظفة كالآتي:

My lord sunshine – the devil's dream – monky music – run nigger run – cotton song – O teach me lord – jhon – roll jordan roll

أما الأصوات فتم توظيف التي تعبر عن طبيعة المنطقة والمتمثلة في (اصوات حشرات المستنقعات، أصوات السفن في الميناء) وتم توظيف اصوات طبيعية والمتمثلة في البكاء والصراخ والضحك.

9. نتائج تحليل الفيلم

بعد تحليلنا لفيلم (12 years a slave – اثنا عشر عاما من العبودية) تحليلا تعيينياّ وتضمينيا توصلنا إلى النتائج التالية:

- وفق المخرج في اختيار عنوان الفيلم (اثنا عشر عاما من العبودية) كونه أعطى القصة مدة معينة تصور الزمن الذي عاشه سليمان (الشخصية الرئيسية) في ظل العبودية.
- كانت بداية الفيلم بالتأكيد على أن قصة الفيلم واقعية وانتهت بسرد الحقائق التي تلت تحرر سليمان حفاظا على مصداقية الفيلم المقتبس عن قصة حقيقية.
- قدم الفيلم فكرة واضحة عن المكان الذي تركزت فيه العبودية وهو الجنوب الأمريكي وتحديدا مزارع القطن والقصب.
- اعتمد المخرج على المونتاج السردي الذي يعتمد على تسلسل الأحداث وهذا ما حدث في الفيلم حيث بدأت القصة باختطاف سليمان وانتهت بتحرره وعودته إلى بيته وعائلته.

- صور الفيلم شكلا من أشكال التمييز العنصري وهي (العبودية) التي راح ضحيتها الأمريكيين من أصل إفريقي (السود).
- عرض الفيلم المراحل التي يمر بها السود الأحرار حتى يصبحوا عبيد وقصة الفيلم اعتمدت على هذا السياق في تصوير الشخصية الرئيسية المتمثلة في (سليمان).
- ظهر في الفيلم العديد من صور العنصرية عند الأمريكيين البيض منها ممارسة مهنة (النخاسة) بشكل قانوني والتي راح ضحيتها السود.
- بين المخرج طرق معاملة الأمريكيين البيض للزنوج في السجون وأثناء نقلهم للمزارع والتي كانت بوضع الكمامات الحديدية على وجوههم والتي عادة ما توضع للكلاب المسعورة وكذلك وضع الأغلال على أيديهم وأرجلهم.
- صور المخرج (السود) في العديد من اللقطات بزاوية غطسية وهذا للتعبير عجزهم وكذا إظهارهم مستضعفين ومنبوذين وصور الأمريكيين البيض بزوايا منخفضة لإظهارهم في موقف قوة وتسلط.
- ركز المخرج على اللقطات القريبة في تصوير السود كونها تنقل أدق التفاصيل التي تظهر معاناتهم والتي غالبا ما تكون نظرة على وجوههم أو أثار التعذيب على أجسامهم.
- اعتمد المخرج في العديد من المشاهد على الحوارات التي تحكي قصص وتجارب السود كونهم يتداولون قصص معاناتهم بين الحين والأخر.
- غالبا ما تم تصوير المشاهد التي يحكي فيها السود تجاربهم أو معاناتهم بإضاءة خافتة وهذا رغبة من المخرج إعطاء هذه المشاهد طابعا يناسب قصصهم الكئيبة.
- وظف المخرج خاصية الـ**flash-back** في العديد من المشاهد لمحاولة ربط الأحداث المختلفة زمنيا لتسهيل فهم المشاهد للقصة وتسلسل الأحداث والرسالة التي تنقلها.
- تم توظيف المؤثرات الصوتية بتحفظ من طرف المخرج حيث اكتفى بالمؤثرات الصوتية الطبيعية إلا في المشاهد التي كانت في الميناء والزنزانة وبعض من مشاهد تعذيب السود وتمثلت في صوت محرك القارب وصوت الأغلال التي يقيد بها السود وصوت السوط أثناء الجلد.
- وظف المخرج الموسيقى التصويرية بإسهاب ليعطي كل مشهد نوعا من التكامل السمعي البصري الذي يضمن تكوين صورة ذهنية كاملة للمشاهد، كما وظف الأغاني الشعبية للزنوج التي اعتادوا على ترديدها في العديد من المشاهد منها (أغنية القطن، تدفق يا نهر الأردن، يا مولاي شروق الشمس) أما أنواع الموسيقى التصويرية. في الفيلم كالآتي:

- **مشاهد الحزن:** موسيقى حزينة.
- **مشاهد التأمل:** موسيقى هادئة.
- **مشاهد القتل:** موسيقى إيقاعية مؤثرة.
- **مشاهد الحركة:** موسيقى تشويقية.

- بين المخرج عدم اعتراف الأمريكيين البيض بهوية السود وحقهم في الحرية ودعمهم لفكرة كونهم عبيد لهم وهذا بسلبهم الألقاب والأسماء الحقيقية واستبدالها بأخرى.
- اظهر المخرج اتخاذ الأمريكيين البيض لنصوص الكتاب المقدس (الإنجيل) كذريعة لتعذيب السود.
- بين المخرج بعض الأساليب التي يتبعها الأمريكيون البيض لخداع السود وإرسالهم لمعسكرات العبيد في الجنوب.
- أعطى الديكور وملابس الشخصيات طابعا يعكس الثقافة السائدة في زمن القصة التي بني الفلم على أحداثها.
- ظهر في الفيلم العديد من الأساليب التي يعذب بها السود في معسكرات العبيد في الجنوب الأمريكي منها المادي المتمثل في الجلد بالسوط ومنها المعنوي المتمثل في إجبار السود على جلد بعضهم البعض وإبعادهم عن عائلاتهم.
- تطرق الفيلم إلى التفرقة العنصرية والتشتت العائلي الذي يجبر عليه السود المتمثل في تفريق الآباء عن الأبناء والخطف.
- جسد الفيلم معاناة السود المتمثلة في همجية التعذيب الذي يتعرضون له سواء بالجلد بالسوط أو الشنق.
- بين المخرج في عديد المشاهد في الفيلم تحريم القراءة والكتابة على السود كونهم عبيد وعملهم الوحيد تطبيق الأوامر والتعليمات التي تقدم من طرف الأسياد البيض وان مصير السود المتعلمين هو القتل.
- وضح الفيلم في العديد من المشاهد انعدام الإنسانية لدى أغلبية الأمريكيين البيض وعدم اكتراثهم لمشاعر السود التي جسدتها مختلف طرق التعذيب والقتل.
- أكد الفيلم في أحد المشاهد على ممارسة الأمريكيين البيض لمهنة النخاسة المقننة بمعنى أنها تكون بصفة رسمية والتي راح ضحيتها السود.
- بين الفيلم بعض صفات الأمريكيين البيض الذين يعملون في مهنة النخاسة وهي اكتراثهم فقط للأموال وبين كيفية تداولهم وعرضهم للزنوج وكأنهم سلعة تباع وتشترى.

- ظهر في الفيلم نوعين من السود (الأول): أولئك السود الذين سلبت منهم حريتهم بطرق غير شرعية لكنهم لم يفقدوا الأمل في التحرر و(الثاني) السود الذين ولدوا وترعرعوا في العبودية لدرجة التعايش معها.

10. نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات

أ. نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات الفرعية

- كيف عالجت السينما الأمريكية ظاهرة التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية"؟

عالجت السينما الأمريكية ظاهرة التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية" عن طريق تسليط الضوء على ظاهرة العبودية التي كانت تمارس ضد الأمريكيين السود في مزارع القطن والقصب في الجنوب الأمريكي وتبعاتها انطلاقا من تصويرها من عدة جوانب.

- ما هي طبيعة معالجة السينما الأمريكية لظاهرة التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية"؟

كانت طبيعة معالجة السينما الأمريكية لظاهرة التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية" معالجة درامية فنية مبنية على حقائق مقتبسة من قصة حقيقية، حيث ركزت على الحقائق التي تكشف الممارسات الغير شرعية والعنصرية ضد السود .

- هل الصورة المقدمة في فيلم "12 عاما من العبودية" عن العنصرية تعكس واقع المعاناة لمن عاشوا في ظل التمييز العنصري؟

عكست الصورة التي قدمها فيلم "12 عاما من العبودية" واقع المعاناة لمن عاشوا في ظل التمييز العنصري إلى حد كبير وبشكل احترافي هذا كون الفيلم يروي أحداث واقعية والتي صورها مخرج الفيلم بإبداع ونقلها بمصداقية كبيرة، وصور الفيلم شكلا من أشكال التمييز العنصري وهي العبودية التي اشتملت على جميع أشكال المعاناة التي عاشها السود في ظل هذه الظاهرة، بداية من المعاناة المعنوية التي تكون لفظيا إلى المعاناة المادية التي تبدأ بالجلد بالسوط وأحيانا تنتهي بالشنق .

- كيف جسدت السينما الأمريكية أبعاد التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية" ؟

جسد المخرج إبعاد التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية" في ثلاثة مواطن أساسية، البعد الأول عن طريق إظهار الأماكن التي تركزت فيها العبودية وهي مزارع القطن والقصب ومهنة النخاسة التي كانت منتشرة بكثرة في تلك الفترة وراح ضحيتها السود، وهذا لإعطاء الفيلم بعد اقتصادي للتمييز العنصري كون السود شكلوا أغلبية العمالة في مزارع الجنوب الأمريكي في تلك الفترة، أما البعد الثاني فكان إنساني حيث اظهر المخرج انعدام الإنسانية لدى الأمريكيين البيض كونهم استعبدوا السود وكانوا يعاملوهم

كالحيوانات وقاموا بتعذيبهم بهمجية وقتلهم دون رحمة، أما البعد الثالث فكان دينيا كون الأمريكيين البيض اتخذوا من النصوص المقدسة (الإنجيل) ذريعة لممارساتهم الغير شرعية ضد السود وان ما تبيحه النصوص في الكتاب المقدس لا يعتبر معصية.

- ما الدافع وراء تقديم اللمسة الإبداعية في فيلم "12 عاما من العبودية" ؟

الدافع وراء تقديم لمسة إبداعية في فيلم "12 عاما من العبودية" هو الربح المادي بالدرجة الأولى، وكذلك رغبة صناع السينما الأمريكيين خصوصا الإفريقي الأصل (مخرج الفيلم ستيف ماكوين) مشاركة تجارب السود مع التمييز العنصري في الولايات المتحدة الأمريكية، كذلك جاءت اللمسة الإبداعية للفيلم مكملة للنجاح الذي عرفته الرواية التي أسس على أحداثها الفيلم.

ب. نتائج الدراسة في ضوء التساؤل الرئيسي

- ما هي دلالات التمييز العنصري الموظفة في السينما الأمريكية؟

وظفت السينما الأمريكية العديد من الدلالات التي تعبر على التمييز العنصري في فيلم "12 عاما من العبودية" أبرزها العبودية وهي أحد أبشع أشكال التمييز العنصري ضد السود حيث ركز مخرج الفيلم على الكيفية التي يستعبد فيها السود وكيف يساقون إلى مزارع القصب والقطن في الجنوب الأمريكي قصد العمل دون أي مقابل وفي ظروف جد قاسية، وكانت دلالات التمييز العنصري في هذا الإنتاج السينمائي الأمريكي كالآتي:

- اختطاف السود وإبعادهم عن عائلاتهم وإرسالهم لمعسكرات العبيد في الجنوب الأمريكي .
- حرمان السود من ابسط الحقوق خاصة التعلم وهذا بتحريم تعلم القراءة والكتابة هذا لمنعهم من التواصل بالعالم الخارجي.
- سلب السود هوياتهم الحقيقية واستبدالها بأخرى جديدة لتسهيل عملية استعبادهم.
- إجبار السود مختلفي الجنس على الاغتسال عراة ومجتمعين أمام الملأ وحرمان السود المتمردين من الاغتسال بالصابون.
- الممارسة المقننة لمهنة النخاسة والتي راح ضحيتها السود مختلفي الأعمار والجنس والتي تظهر السود على أنهم سلعة تباع وتشترى.
- عدم اكتراث الأمريكيين للإنسانية اتجاه معاملتهم للزنوج بقدر اكتراثهم للأموال .
- عمليات القتل شنقا والاعتداءات الجنسية التي تطال السود من طرف الأمريكيين البيض.
- الاعتماد التام على السود في أعمال المزارع الخاصة بالقصب والقطن كونهم يعملون دون أي اجر.

- تصوير السود على أنهم ملكية خاصة للأمريكيين البيض وأنهم أحرار في طريقة معاملتهم لهم، إضافة إلى اتخاذهم النصوص المقدسة (الإنجيل) ذريعة كونها تدعم هذا الطرح.
- التعذيب الهمجي المادي والمعنوي الذي يتعرض له السود في معسكرات العبيد في الجنوب الأمريكي والمتمثل في الضرب بالعصي والجلد بالسوط وإجبار السود على تعذيب بعضهم البعض.
- معاملة السود كالحيوانات وهذا بوضع كمامات حديدية على وجوههم.
- مولد ونشأة بعض السود في معسكرات العبودية.

خاتمـــــة

خاتمة

إن السينما التي تحكي التاريخ بصدق وبشفافية تكون كفيلة بكشف الكثير من الحقائق فمن خلال تحليلنا لفيلم "اثنا عشر عاما من العبودية" الذي حاولنا فيه إبراز مختلف الدلالات التي توظفها السينما الأمريكية لتصوير ظاهرة التمييز العنصري التي تعرف بماضي أمريكا الأسود تبين أن "هوليود" تستمر في خطها التاريخي في معالجة ظاهرة التمييز العنصري بمختلف أشكاله ومن عدة زوايا وكأنها تريد أن تعيد للشعب الأمريكي ذاكرته و أن تعيد للحرية مفهومها الحقيقي، كونها تستلهم في طرحها لهذا الموضوع من قصص واقعية تعود لأناس عايشوا هذه المأساة، وهذا ما يجعل هذه الانتاجات مليئة بالمعاني والدلالات التي تحاول تصوير الواقع المعاش في فترة ما بمصداقية إلى ابعد حد ممكن وهذا ما خلصت له دراستنا، وهذا ما يحيلنا إلى إدراك أن السينما الأمريكية تحاول محاكاة ماضيها الحقيقي من جهة واللعب على عواطف المشاهد من جهة أخرى لضمان ارتفاع نسب المشاهدة وتحقيق اكبر قدر من العائدات كون السينما صناعة في نهاية المطاف.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**
- **السنة النبوية الشريفة**

المصادر

1. المادة «2» من اتفاقية القضاء على جريمة التمييز العنصري لعام 1965.
2. المادة «20» من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية لعام 1966.
3. المادة «27» من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسة والمادة «2» من العهد الخاص بالحقوق الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لعام 1966.
4. المادة «3» من اتفاقية القضاء على جريمة التمييز العنصري لعام 1965.
5. المادة «4» من إعلان القضاء على التمييز العنصري لعام 1963.
6. المادة «5» من اتفاقية القضاء على جريمة التمييز العنصري لعام 1965.

المراجع

المعاجم والقواميس

1. **معجم المقاييس في اللغة** ت نابي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا " ت 395 هـ " تحقيق، شهاب الدين ابو عمرو، دار الفكر بيروت، الطبعة الثانية 1417 هـ، 1997 م " د . ل "
2. أبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: **معجم المقاييس في اللغة**، «ت 395هـ» تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، بيروت، ط2، 1418هـ، 1998م، «د-ل».
3. جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم أبي القاسم بي منظور، **لسان العرب**، «ت 711 هـ»، طبعة دار المعارف، القاهرة، د ت، «دلل».
4. إبن منظور، **معجم لسان العرب**، ج6، دار صادر، بيروت-لبنان، 2005، ص307، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز بادي، القاموس المحيط، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، 2005.
5. **لسان العرب:** جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم ابى القاسم بن منظور، ت: 811 هـ طبعة دار المعرفة، القاهرة، د ، ت .،د ل.
6. **معجم: عربي عامة، معجم لسان العرب**، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar
7. **معجم: الغني**، موقع المعاني" لكل رسم معنى"، الرابط : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

8. **معجم مصطلحات فقهية**، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

9. **معجم المعاني الجامع**، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط : https://www.almaany.com/ar/dict/ar

10. **المعجم الرائد**، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

11. **المعجم الوسيط**، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

12. **القاموس المحيط**: المعجم، موقع المعاني " لكل رسم معنى"، الرابط : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

13. المعجم الغني، موقع المعاني "لكل رسم معنى"، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

14. مفهوم العبودية في **المناهج القرائية** ك مسابقة كتاب الألوكة الثانية.

الكتب باللغة العربية

1. إبراهيم أنيس: **دلالة الألفاظ**، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1980م.
2. إبراهيم محمد سليمان، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، المجلة الجامعة مجلد 2، عدد 16، جامعة الزاوية، د.ب.ن.
3. أبو بكر الرازي، **معجم مختار الصحاح**، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، 1995.
4. أحمد بن مرسلي: **مناهج الأطروحة العلمي في علوم الاعلام والاتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2003.
5. أحمد عبد الملك، **قضايا إعلامية**، ط1، دار مجدلاوي للنشر، عمان، 1999.
6. أحمد كامل مرسلي ومجدي وبة: **معجم الفن السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د، ط، 1973.
7. احمد مختار عمر، **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة 1998م.
8. أحمد نعيم الكراعين، **علم الدلالة بين النظر والتطبيق**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1413 هـ، 1993م.
9. ألبرت فولتون، **السينما آلة وفن**، ترجمة صلاح عزالدين وفؤاد كامل، مراجعة عبد الحليم البشلاوي، المركز العربي للثقافة والفنون.

10. بيترو الين، **السيسيولوجيا والسينما في لغة الفيلم، الجزء الأخير**، ترجمة: أمين صالح الخميس، 26 أغسطس 2010، حياة في السينما.

11. **تأملات في التمثيل السينمائي، الهوية والرصد المتبادل**، كتابة: ستيج بيوركمان: ترجمة أمين صالح، عين على السينما، الأربعاء 25 يوليو 2012.

12. تمام حسان: **اللغة العربية، معناها ومبناها**، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1428هـ-2004م.

13. جوزيف ماشيلي، **التكوين في الصورة السينمائية**، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1983.

14. جوزيف. م بوجزفن **الفرجة على الأفلام**، ترجمة وداد عبد الله، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

15. جيم بانيز، **وجود السود في السينما الأمريكية، موسوعة تاريخ السينما في العالم**، السينما المعاصرة " 1960، 1995 " المجلد الثالث، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2010.

16. حسن حداد، **تعال إلى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما**، كتاب البحرين الثقافية، البحرين، 2009.

17. حسنين إبراهيم صالح عبيد، **الجريمة الدولية، دراسة تحليلية تطبيقية**، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ط.

18. حمد سعيد الموعد، **الأبرتيد الصهيوني**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2001.

19. دافيدا. كوك، **تاريخ السينما الروائية**، ترجمة: أحمد يوسف، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1999.

20. رايموند - سبوستزود، **الفيلم واصوله الفنية**، ترجمة: محمد علي ناصف، مراجعة منيرة ناصف، الهيئة البصرية العامة للكتاب، 1966.

21. روي ارمز، **لغة الصورة في السينما المعاصرة**، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1996.

22. السعيد بومعيزة: **الرسائل والمعاني**، المجلة العدد 13 جانفي- جان 1996 صادرة عن معهد علوم الإعلام والاتصال، الجزائر.

23. السيد أحمد مصطفى: **عود الأطروحة العلمي، إجراءاته ومناهجه** - مكتبة الفلاح القاهرة 2002.

24. سيرجي ايزنستاين، **مذكرات مخرج سينمائي**، ترجمة أنور المشري، مراجعة كامل يوسف، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963.

25. صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، دار افريقيا الشرق ن ط1.
26. طاهر عبد مسلم، **الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة سنة 20015.
27. عارف معروف الداوودي، **سيميولوجيا دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما والأفلام الكردية**، دراسة مقدمة لكلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر.
28. عبد الرحمن حسن حنبكة: **ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة**، دار القلم دمشق، بيروت، سنة 1981، ط1.
29. عبد العزيز بن عرفة، **مدخل الى نظرية السرد عند غريماس**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان (45-44) بيرو، باريس: مركز الانهاء القومي، 1987.
30. عبد الله بن محمد عبد الله: **دليل كتابة رسائل الماجستير والدكتوراه**، السعودية، 2005.
31. عبد الله قدور الثاني، **سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، الوراق للنشر والتوزيع، الجزائر.
32. عبيدة صبطي ونجيب بخوش: **مدخل للسيميولوجيا**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
33. عكاشة تروت، **موسوعة تاريخ الفن**، لا ط، دار المعارف، مصر-القاهرة، 1976م، ج1.
34. علاء عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة والنص**، لا. ط. لا.م. لا. ن. د. ت.
35. على محمد صالح الدباس وعلى عليان محمد أبو زيد، **حقوق الإنسان وحرياته الأساسية ودور شرعية الإجراءات الشرطية في تعزيزها**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2005.
36. علي مدن، **زيارة إلى صالة فارغة**، ط1، دار الفارس، عمان، 2007.
37. عواد علي، **معرفة الأخر مدخل إلى مناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990.
38. غازي حسين صباريني، **الوجيز في حقوق الإنسان وحرياته الأساسية**، مكتبة دار الثقافة، عمان الأردن، 1997، ص253،
39. فارس مهدي القيسي، **التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني**، لا ط. لا. م. ر.ت.
40. فايزة يخلف: **سيميائيات الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، لبنان ن ط 1، 2012.
41. فؤاد شعبان، عبيدة صبطي، **تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجيته الحديثة**.
42. كلود جيرمن، واريمون لويلان، **علم الدلالة**، ترجمة نور الهدى لوشن، دمشق دار الفضل، للتأليف والترجمة والنشر، سنة 1994.

43. كمال رمزي، من مقاعد الترسو، **مطالعات في السينما الأمريكية**، ط1، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، 2008.

44. لوتمان يوري، **مدخل إلى سينمائية الفيلم**، فؤاد شعبان، عبيده صبطلي، تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجياته الحديثة.

45. لويادي جانتي، **فهم السينما**، ترجمة مصطفى جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، سنة 1981.

46. محمد حيدر مشيخ، **صناعة التلفزيون في القرن العشرين**، الهيئة البصرية العامة للكتاب، سنة 1994.

47. محمد منير حجاب: **الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط 3، 2000.

48. محمود ابراقن: **المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**، ط1 بنغازي، ماي 1995.

49. محمود السعران: **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997.

50. مربرت شيلر، **الاتصال والسينمة الثقافية**، ترجمة، دوجيه حمدان، الهيئة المصرية، لبنان، سنة 1993.

51. مصطفى يحي، **التذوق الفني والسينما**، دار الغريب للطباعة، القاهرة، 1991.

52. ميخائيل روم، **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة، عدنان مدانات، بيروت، دار الغرابي، سنة 1981.

53. نسمة أحمد البطريق، **نصوص السينما والتليفزيون والمنهج الاجتماعي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1999.

54. نور الهدى لوشن، **علم الدلالة**، ليبيا: جامعة قان يونس، 1995.

55. هيرمان بلاي، **ألوان شيطانية ومقدسة.... اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها**، ترجمة: د صديق محمد جوهر، مشروع الكلمة التابع لهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، سنة 2012.

56. وليم روثمان، **عين الكاميرا مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجماليتها**– ترجمة وتقديم، محسن ويني، المركز القومي للترجمة، ط1، سنة 2010.

الكتب المترجمة

1. ادريان برونل: **سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة مصطفى محرم، وزارة الثقافة، دمشق، 2007.

2. إرنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998، القاهرة.
3. ايان جراهام، **المسرح والسينما**، ترجمة: محمود عبد الظاهر، شركة سفير، ط1، مصر، 1995.
4. برغانرونلد، **الفيلم**، ترجمة: موفتمدنلي، الباحثون السوريون، سورية، 2014.
5. برنان توسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، دار نشر: إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2000م.
6. برنان توستان: **ماهية السيميولوجيا**، تر: محمد عبد اللطيف، إفريقيا الشرق المغرب، ط2 2000.
7. البير ميمي: **العنصرية**، ترجمة محمد شيبان، دار بتراء للطباعة، عمان – الأردن، 2009.
8. بيير ماتو: **الكتابة الفيلمية**، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط1 1997.
9. جاك امون، ميشيل ماري، **تحليل الافلام**، ترجمة: انطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 1999.
10. جورج صادول، **تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة**، ترجمة كمال عبد الرؤوف، لا.ط.لاتا.لانا.
11. جوفري نوريل، **موسوعة تاريخ السينما**، ترجمة أحمد يوسف، مراجعة هاشم النخاس، لا ط، المركز القومي للترجمة.
12. رولان بارث، **مبادئ في علم الدلالة**، ترجمة محمد البكري، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة.
13. سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية**، ترجمة: عبد الله عويشت، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1997م.
14. صادول جورج، **تاريخ السينما في العالم**، ترجمة: إبراهيم كلاني، فائزكم، ط1، منشورات عوايدات، بيروت، لبنان، 1968م.
15. فرديناند دي سوسير : **فصول في علم اللغة العام** ،ترجمة: أحمد نعيم الكراعين، نشره دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
16. فولتن ألبرت، **السينما آلة وفن**، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ب.ط.
17. كيفن جاكسون، **السينما الناطقة**، ترجمة: علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2008.
18. لوي ديجانتي، **فهم السينما**، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون المكتبة السينمائية د.بلد، 1993.
19. مارسيلو، داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة حميد لحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

20. ماري–تيريزجورنو، **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة: ميشيل ماري، لاط، جامعة باريس السوربون الجديدة.
21. محمود ابراقن، **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ترجمة: احمد بن مرسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
22. موريس انجرس: **منهجية الأطروحة العلمي في العلوم الانسانية، تدريبات عملية**، ترجمة: بوزيد صخري، كمال بوشرق، سعيد سبعون، مراجعة: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، 2006.
23. ميشال، اريفيه، وآخرون، **السيميائية أصولها وقواعدها**، ترجمة بن مالك رشيد «الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002».
24. وران بول، **السينما بين الوهم والحقيقة**، ترجمة: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م.
25. **كتاب التعريفات:** ترجمة، علي بن محمد علي الجرجاني، ت: 716 هـ " تحقيق: عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، 1991، ص139
26. موسوعة تاريخ السينما في العالم، **السينما الصامتة**، المجلد الأول، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة العدد 1585. ط 1، 2010.

المجلات والجرائد

1. عبد الحميد سليمان، **نشأة السينما وتطورها في العالم**، مجلة الحوار، عدد 56، 2007م.
2. عبيدة صبطي وكلثوم مسعودي، **علم السيمياء بين التغريب والتأصيل الإسلامي**، مجلة الدراسة اللغوية والأدبية، السنة الأولى العدد الأول، 2009.
3. محمد القصبي، **السينما في خدمة الاستراتيجية الصهيونية**، جريدة الوطن، 2015، عمان.
4. محمد ذياب سطام، **التمييز العنصري من منظور القانون الجنائي «دراسة تحليلية مقارنة»**، مجلة جامعة تكريت للحقوق، السنة 6، المجلد6، العدد 3، الجزء 1.
5. محمد ذياب سطام، **التمييز العنصري من منظور القانون الجنائي**، مجلة جامعة تكريت للحقوق، السنة 2، مجلد 2، العدد 3، جزء 1، ماي 2018.
6. محمد مزيان عمر: **الأطروحة العلمي مناهجه وتقنياته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط2، 2002.
7. ستيفين أشر، **صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية**، المجلة الإلكترونية: يواس ايه مج 12، عدد 6، يونيو 2007م.

الرسائل والمذكرات والأطروحات

1. أحمد إبراهيم: **الإشارات الجسمية في القرآن الكريم: دراسة دلالية نفسية**، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، القاهرة، 1428 هـ – 2007 م.
2. أمال قاسمي: **ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال الرسومات الكاريكاتورية، دراسة لعينة من صور أيوب وديلام**، رسالة ماجستير علوم العلام والاتصال، الجزائر، 2009.
3. بومسلوك خديجة، **أفلمة الرواية في السينما الأمريكية**، أطروحة مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران 1، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، السنة الجامعية: 2016/2015.
4. خان محمد رضا عادل، **جريمة التمييز العنصري في القانون الجزائري**، رسالة ماجيستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015
5. خرفي عبد المحسن وسالمي بلخير: **صورة المهاجر غير شرعي في السينما الجزائرية** تحليل سيميولوجي لفيلم حراقة بلوز، رسالة لنيل شهادة ماستر أكاديمي في علوم الإعلام والاتصال، 2017.
6. رضوان بلخيري، **صورة المسلم في السينما الأمريكية** دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "الخائن" و"المملكة"، رسالة ماجستير في علوم الإعلام
7. عبدو نادية: **العنف في السينما الأمريكية**، عصابات نيويورك أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران 1 السنة الجامعية 2017/2016.
8. عواطف زراري: **صورة المرأة في السينما الجزائرية**، تحليل سيميولوجي لفلمي القلعة نوبة نساء جبل نشوة، رسالة لنيل شهادة الماجستير علوم الإعلام والاتصال الجزائر ن 2002.
9. فاطمة طلحي، **صورة إفريقيا في السينما الأمريكية**، تحليل نصي سيميولوجي الفيلم «دموع الشمس»Tears of the sun، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال تخصص سمعي بصري، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي.
10. فايزة يخلف: **خصوصية الإشهار لتلفزيوني الجزائري في ضل الانفتاح الاقتصادي**، دراسة تحليلة سميولوجية، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال ن الجزائر 2002.
11. فايزة يخلف: **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، السنة الجامعية 1996/1995.
12. محمود ابراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية**، دراسة حالة سيميولوجيا السينما، رسالة لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الاعلام والاتصال، كلية الاداب واللغات، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، جوان، 2001.

13. موسلي نادية، **الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علوش السينمائية**، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي: "عمار قتلاتو والعالم الاخر"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2009،2010.

14. نجمة زراري، زراري نجمة، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة**، التحليل النصي السيميولوجي لفيلمي: "وراء المرأة وعائشات"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2010،2011.

15. نسرين سعدون: **واقع الحرب على العراق في السينما الأمريكية**: دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي المنقح وفي واد الإله، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سينما وتلفزيون، جامعة الجزائر 2010 / 2011.

16. وليد قادري: **صورة الإسلاميين في السينما المصرية**: تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة بعقوبيان ومرجان احمد مرجان، رسالة لنيل شهادة ماجستير علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2012.

المراجع باللغة الأجنبية

1. Aumont jaques, marie michel : l ; analsesdes films, nathan université ; paris 1989.
2. BarThes(R) '' Elements de Sémiologie'', Reveue communication. N°4 le Seuil.
3. Essais Sur la Signification au cinéma, 10 meIIeditionKlineKsieck
4. EssaissurLasigniFication au cinéma, Edition KlincKsieekJucquesRozie.
5. J. Gardes-Tamineet M-C. Hubert, Dictionnaire de critique littéraire. Armond Colin, 1996, Paris.
6. Joly martine : introduction à l'analyse de l'image nathn visite ; France ; 1999.
7. Judith lazar . école ; communication télévision ; ed : pvf, France paris ; 1985.
8. Langage et Cinéma, Larousse.
9. R- Barthe l'aventure sémiologique ; éditons du seuil, paris 1985.

10. Roland bareth ; element de la semiologie revue communication m4 1964.
11. Roland Barth : élément de la sémiologie ; rue communication ; n 4.
12. Slavery in america, History.com Editors.Updated on APR 15.2019 URL: https://www.history.com/topics/Black-history/Slavery
13. Ray Subers, « Weekend Report: 'Gravity' Wins Again, 'Carrie' Leads Weak Newcomers » , sur Box Office Mojo, 20 octobre 2013
14. « Twelve Years a Slave Weekend » sur Box Office Mojo
15. « Twelve Years a Slave » sur Box Office Mojo.
16. « Twelve Years a Slave » sur JP's Box Office.
17. Graham Fuller, « Steve McQueen's Twelve Years a Slave Set to Shine Light on Solomon Northup's Ordeal » Blouin Artinfo, 4 octobre

المحاضرات والمقالات

1. البروفيسور كاتاسوفوفّ، **من العبودية إلى العبودية**، ك موقع روسيا اليوم، الرابط: https://arabic.rt.com/prg/telecast/931057-
2. ف. دي سوسير : **محاضرات في اللسانيات**E.Payotcours de linguistique géneral
3. باية سيفون، **محاضرات في السيميولوجيا**، جامعة محمد بوضياف، قسم علوم الاعلام والاتصال، المسيلة، 2015.
4. عارف معروف الداوودي، **سيميولوجيا دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما والأفلام الكردية**، دراسة مقدمة لكلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان –مصر– بوابة أنفاس.
5. زليخة أبوريشة، **ما هي العنصرية والتمييز وخطاب الكراهية**، مقال منشور في الأنترنت، على الموقع http://www.aboum.org.content
6. كتاب وزي وزي، **التمييز العنصري**، مقالة، الرابط: http://weziwezi.com
7. ولاء فارس، **تاريخ العبودية في الولايات المتحدة الأمريكية**، مقالة موقع دخلك بتعرف، الرابط: .http://dkhlak.com
8. فيلموجرافيا: ستيف ماكوين، **إخراج السينما كوم**، الرابط: https://www.elcinema.com/person/2013786/filmography
9. مرتضى فاضل، **الفلاش باك ركيزة من ركائز السيناريو**، عدسة الفن، الرابط: http://www.adastalfn.com

10. هوليود في خدمة البيت الأبيض http://islammemo.cc/primt.aspx

11. منتديات ستارتايمز: **أرشيف البحوث والدراسات**، الرابط :

http://www.startimes.com/?t=29872694

12. منتدى mass communication **تعريف السينما**، الرابط :

http://masscomm.kenanaonline.net/posts/141130

13. ماركيز، اليوم، **مدخل إلى العلاقة بين السينما والأدب**، ع 11315، .alyoum.com

14. علي بن محمد بن علي الجرجاني، **التعريفات**، «ت: 816 هـ»، تحقيق: عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، 1991م.

15. ماري–تيريز جورنو، **معجم المصطلحات السينمائية.**

المواقع الالكترونية

1. https://www.filmaffinity.com/en/film554692.html
2. http://www.adorocinema.com/filmes/filme-196885/
3. http://www.metacritic.com/movie/12-years-a-slave
4. http://www.imdb.com/title/tt2024544/
5. http://www.ofdb.de/film/243909,12-Years-a-Slave
6. http://www.sinemalar.com/film/188946/12-years-a-slave

- 12سنة من العبودية على موقع IMDb
- 12سنة من العبودية على موقع Metacritic
- 12سنة من العبودية على موقع Rotten Tomatoes
- 12سنة من العبودية على موقع TV.COM
- 12سنة من العبودية على موقع Netflix
- 12سنة من العبودية على موقع AlloCiné
- 12سنة من العبودية على موقع Turner Classic Movies
- 12سنة من العبودية على موقع الفيلم
- 12 سنة من العبودية على موقع AllMovie

الـــملاحـق

الملحق رقم1 : يمثل مختصرات اللقطات

أنواع اللقطات		باللغة العربية	باللغة الفرنسية	باللغة الإنجليزية
لقطات منسوبة إلى الديكور	لقطات وصفية	1. لقطة عامة (ل.ع)	Plan Général (P.G)	Extreme Long Shot (E.L.S) or Very Long Shot (V.L.S)
		2. لقطــة الجزء الكبير (ل.ج.ك) أو لقطة جامعة (ل.ج)	Plan du Grand Ensemble (P.G.E) Ou d'Ensemble (P.E)	Long Shot (L.S)
		3. لقطة الجزء الصغير (ل.ج.ص) أو لقطة نصف جامعة (ل.ن.ج)	Plan de Petit Ensemble (P.P.E) Ou Plan de Demi-Ensemble (P.D.E)	Medium Long Shot (M.L.S)
لقطات منسوبة إلى جسم الإنسان	لقطات حكائية	4. لقطة متوسطة (ل.م)	Plan Moyen (P.M)	Medium Shot (M.C)
		5. لقطة أمريكية (ل.أ)	Plan Américain (P.A)	American Shot (M.S)
		6. لقطة مقربة • لقطــة مقربــة حتــى الخصــر (ل.م.خ) • لقطة نصف مقربة (ل.ن.م)	Plan Rapproche : Plan Rapproche Taille (P.R.T) Plan de Demi-Rapproche (P.D.R)	Medium
		• لقطــة مقربــة حتى الصــــدر (ل.م.ص) • لقطة مقربة (ل.م)	Plan Rapproche Poitrine (P.R.P) Plan Rapproche (P.R)	Medium Close-up (M.C.U)
		7. لقطة قريبة (ل.ق)	Gros-Plan (G.P)	Close-up (C.U)
		8. لقطــة قريبــة جــدا (ل.ق.ج) أو لقطة مضافة (ل.م)	Très-Gros Plan (T.G.P) ou Insert	Extreme Close-up (E.C.U) or Very Close-up (V.C.U) Insert

الملحق رقم :02 يمثل المصطلحات الفنية

اللقطات ومعانيها

1 . اللقطة العامة

هي اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل وأحيانا تسميتها باللقطة التأسيسية في استعراض الديكور ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها ولان الشيء المصور في اللقطة العامة يظهر صغيرا في الحجم يمكن أن يستعمل أيضا في صرف انتباه المتفرج عن هذا الشيء بل انه يصبح مثاليا في توصيل الإحساس بعزلة الشخصية التي يتم تصويرها.

2 . لقطة الجزء الكبير

تعرض صورة شخص بكامل هيئته من أعلى الرأس إلى القدم مع جزء كبير من المكان الذي حوله.

3 . لقطة الجزء الصغير

أي لقطة متوسطة الطول وهي لقطة تظهر الجسم الجسم كاملا مع وجود مساحة قصيرة أعلى الرأس بالنسبة للإنسان والمساحة في المساحة في الأسفل تكون فوق الركبتين بقليل.

4 . اللقطة المتوسطة

هي اللقطة التي تبدو فيها شخصية أو أكثر بكامل طولها داخل إطار الصورة فهي تجعل المتفرج يشاهد الشخصيات بكامل طوله وتتناسب هذه اللقطة في إطار خشبة المسرح.

5 . اللقطة الأمريكية

هي لقطة تظهر مساحة من الجسم تنتهي أسفل الركبتين مباشرة ويطلق عليها أحيانا لقطة ثلاثة أرباع الطول وقد ذاعت شهرتها باسم لقطة هوليوود وذلك لكثرة ظهورها في الكثير من أفلام رعاة البقر لمخرجي هوليوود خاصة في فترة الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين.

6 . اللقطة المقربة

هي اللقطة التي تؤطر الجزء الأساسي من الشخصية لتجعل بقية التفاصيل ثانوية بدون أي تأثير في مجرى الأحداث وتنقسم إلى نوعين لقطة نصف مقربة حتى الصدر أي من الرأس إلى ثديي المرأة واللقطة المقربة حتى الخصر تؤطر النصف العلوي لجسم الإنسان أي من الرأس إلى الحزام وتستعمل اللقطة المقربة بنوعيها كتمهيد للانتقال من اللقطة الأمريكية إلى اللقطة القريبة.

7 . اللقطة القريبة

هي الحجم العكسي تماما للقطة العامة حيث يظهر الشيء المصور كبيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل فهي تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور وإبرازه.

8 . لقطة قريبة جدا

هي التي شخصا من أكتافه حتى أعلى رأسه تستخدم لتنبه المتفرج على التركيز على عيني الشخص المراد تصويره وكذا رؤية لون بشرته فهذه اللقطة تريد إبراز الملامح الدقيقة للشخص.

حركات الكاميرا

1 . الحركة البانورامية

الحركة الأفقية (pan) وهي عادة ما تعبر عن السفر والقوة الدافعة وهي من الأفضل أن تأتي من اليمين إلى اليسار فهي أقوى لذا وجب استعمالها عند الحديث عن المقاومة الدرامية والشر كما بالنسبة لسرعة الحركة الأفقية يحددها الغرض من اللقطة فبطئ في الحركة يولد لدى المشاهد حاسة التوقع ويزداد انتباهه أما السرعة في الحركة نستعملها في خلق الانتقال السريع بين الأماكن وهي نوعان:

أ. الحركة الرأسية tilt الصاعدة (الارتفاع إلى الأعلى) Tilt Up

هي حركة تعبر عن الأمل والتحرر والتصاعد والنمو أما الهابطة (الانخفاض إلى الأسفل)

Tilt Down: هي حركة تعبر عن الخطر والقوة الساحقة والمدمرة كتساقط المياه وحجم البراكين.

ب. بان الاستعراضية

وتسمى Paning وهي متعددة الاستعمال وهي أسهل الحركات تنفيذا التي لا تتطلب أية تحضيرات أو أجهزة ثقيلة فالكاميرا في هذه الحركة تدور على محورها العمودي وصولا إلى 360 درجة لتحوي كل الأفق المرئي.

2. حركة ترافاينغ Travlling

هي حركة جانبية للكاميرا مع الحامل من اليمين إلى اليسار أو العكس وتستخدم للتحسين من تكوين الصورة التلفزيونية على الهواء أو أثناء التسجيل كما تستخدم للكشف عن امتداد المنظر او جزء منه وكذا لقص موضوع ممتد أو سلسلة من الأشياء المتصلة.

3. حركة الـ Zooming

و تسمى أيضا ترافلينغ البصرية Travelling Optique تستخدم العدسة المتغيرة البعد البؤري Zoom لتحقيق الأغراض التي تحققها حركة دوللي إلا أن الزوم تتم والكاميرا ثابتة فهي تعطينا الإحساس بالاقتراب أو البعد عن الكاميرا.

4. حركة دوللي

وتسمى أيضا حركة التتبع هي تحريك الكاميرا أو دفعها بكاملها مع الحامل إلى الأمام أو إلى الخلف اتجاه موضع المراد تصويره وهي نوعان:

Dolly In: الحركة الزاحفة إلى الأمام تؤكد الإحساس بالدخول إلى المكان كما يمكن الإفادة منها واستخدامها في الكشف عن أعماق الشخصية والتعرف على انفعالاتها وذلك عندما تتحرك الكاميرا مقتربة من الوجه.

Dolly out: الحركة المبتعد الزاحفة إلى الخلف تجسد الشعور بالعزلة و العجز و للتعبير عن ختام حدث معين.

زوايا التصوير

1 . الزاوية العادية

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد راسيا مع عين الممثل أو هي الزاوية التي تضع فيها الكاميرا أمام الديكور الذي نريد تصويره دون أن يعلو أحدهما على الأخر فهذه الزاوية لا تحتوي على أي مؤثر خاص فهي جد موضوعية

2 . الزاوية الغطسية (المرتفعة أو العليا)

هي الزاوية التي يعلو فيها الكاميرا على الديكور الذي نريد تصويره فتظهر الشخص اقل من حجمه الحقيقي فيبدو مقزم وضعيف وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعة حركته.

3 . الزاوية عكس غطسية (المنخفضة)

هي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا فتظهر الشخص أكثر طولا وجلالا وقوة وتولد الإحساس بالعظمة من جهة والإحساس بالرعب والتراجيديا من جهة أخرى.

4 . المجال والمجال المقابل

هما الزاويتان اللتان تناسب تصوير تبادل أطراف الحديث بين شخصين متقابلين فالمجال هو الجزء المسجل من الفضاء بواسطة كاميرا تكون موجهة نحو المتكلم أما المجال المقابل فانه يتمثل في تصوير الاتجاه المعاكس اي توجيه الكاميرا نحو المخاطب لتصوير ردة فعله

ملحق رقم 03: عائدات فيلم (12 YEARS A SLAVE) في شباك التذاكر Box-Office

في الولايات المتحدة، أبلغ الفيلم عن أقل من مليون دولار في نهاية الأسبوع الأول من إطلاقه المحدود (18–20 أكتوبر) في دور السينما التسع عشرة المعنية. وهذا بعد أربعة أسابيع لإصداره الوطني في أكثر من 1100 شاشة، يجلب الفيلم 6،775،731 دولارًا خلال عطلة نهاية الأسبوع من 8 إلى 10 نوفمبر.

Pays ou région	Box-office	Date d'arrêt du box-office	Nombre de semaines
États-Unis	56 671 993 $	8 mai 2014	29
Royaume-Uni	33 011 149 $	4 mai 2014	17
France	1 696 935 €	3 juin 2014	19
Monde	187 733 202 $	11 mai 2014	—

لإنجاز هذه الملاحق تم الاعتماد على المراجع التالية:

1. سعد صالح فن الإخراج وكتابة السيناريو ط1 دار مجدلاوي عمان 2010
2. سليم عبد النبي الإعلام التلفزيوني دار أسامة عمان
3. محمود ابراقن المبرق قاموس إعلامي د. ط منشورات المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر 2014
4. هاربت زتل المرجع في الإنتاج التلفزيوني ترجمة سعدوني الجنابي وخالد الصفار ط 1 دار الكتاب الجامعي فلسطين 2004.
5. http://www.imdb.com/title/tt2024544

ملخص الدراسة

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة دلالات التمييز العنصري التي توظفها السينما الأمريكية في تصوير هذه الظاهرة عن طريق أفلامها،وهذا عن طريق تطبيق منهجية التحليل السيميولوجي ومنهج التحليل النصي، باعتباره الأساس في تحليل المشاهد المختارة في الفيلم، إضافة إلى الكشف عن المعاني والدلالات التي نقلها فيلم "12 عاما من العبودية" إلى المشاهد، كما اعتمد المنهج المستخدم في هذه الدراسة على تحليل ستة عشر مشهدا اختيرت من خلال تقسيم الفيلم إلى سبعة متتاليات ثم إلى ثلاثة وثلاثون مشهدا من فيلم "12 عاما من العبودية" للمخرج "ستيف ماكوين" الذي يتناول بشكل رئيسي احد أشكال التمييز العنصري وهي العبودية في الولايات المتحدة الأمريكية، فتمثل مجتمع البحث في الأفلام الأمريكية التي تناولت وعالجت التمييز العنصري بأشكاله المختلفة، في حين كانت عينة الدراسة قصدية عمدية تمثلت في فيلم "12 عاما من العبودية"،وفي الأخير خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج الخاصة بتحليل الفيلم لتبين الدلالات التي عبرت عن التمييز العنصري عبر هذا الإنتاج وتجيب على تساؤلات الدراسة وأهمها: التعذيب الهمجي المتمثل في الجلد بالسوط والضرب، القتل، الاغتصاب،معاملة السود (الأمريكيين من أصل إفريقي) كالحيوانات وهذا بتقييدهم بالأغلال ووضع كمامات حديدية على وجوههم،تحريم القراءة والكتابة، تزوير هوياتهم الحقيقية، ممارسة النخاسة التي راح ضحيتها السود، حرمانهم من ابسط الحقوق، وغيرها من المعاملات الغير الإنسانية.

الكلمات المفتاحية

الدلالة، التمييز العنصري، التحليل السيميولوجي، الفيلم، السينما الأمريكية.

Summary

The present study aims at pointing out the significate of racial discrimination practiced by american movies. We could notice this fact through the automatic application of the methodology of semiological analysis and the text analysis as a basic in the analysis of the selected scenes in the films in addition to the discovery of meanings and signification which have been carried out in the film :

" 12 years of slavery and watched by spectators. We opted also for the methodology used in this study to analyze sixteen scences that were chosen from the film which was divided into seven sequences then into thirty three scenes in the film « 12 years of slavery » by the filmmaker Steven McQueen which depicts mainly one of the forms of racial discrimination that is slavery in the united states of America . The whole research is about the American films that deal with racial discrimination in its different ways, however there is a sample of the study which was chosen on purpose,it is the film « 12 years of slavery » . at the end the study reached a certain number of results dealing with the analysis of the film so as to show the significance of the racial discrimination through this production and to answer the quistion put by the study ,mainly the wild torture such as whipping, kicking and killing, raping, treating black people (Americans who are coming from africa) as animals since they are shackled and muzzled and deprived from reading and writing, in addition to the flasification of their real identity and the practice trade of slavery which led to depriving black americans from their rights and to be victims of inhuman treatments .

Key words

Significance , racial, discrimination, film, American movie