جامعة البحرين

كلية الآداب

قسم الإعلام والسياحة والفنون

صورة العرب في السينما الغربية
(دراسة تحليلية على عينة من الأفلام في الفترة ما بعد ٢٠١١)

أطروحة مقدمة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام

إعداد

وئام ممدوح أحمد

٢٠١٤٠١٠٢

إشراف

د. هبة مسعد

أستاذ مساعد

جامعة البحرين

مملكة البحرين

٢٠١٨

جامعة البحرين

كلية الآداب

قسم الإعلام والسياحة والفنون



صورة العرب في السينما الغربية
(دراسة تحليلية على عينة من الأفلام في الفترة ما بعد ٢٠١١)

أطروحة مقدمة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام

إعداد

وئام ممدوح أحمد

٢٠١٤٠١٠٢

إشراف

د. هبة مسعد

أستاذ مساعد

جامعة البحرين

مملكة البحرين

٢٠١٨

جامعة البحرين
كلية الآداب
قسم الإعلام والسياحة والفنون
برنامج الماجستير في الإعلام

ناقشت الطالبة **وئام ممدوح أحمد (الرقم الجامعي ٢٠١٤٠١٠٢)** الأطروحة التي استكملت بها متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام والمعنونة بـ "**صورة العرب في السينما الغربية (دراسة تحليلية على عينة من الأفلام في الفترة ما بعد ٢٠١١**"، وذلك يوم الخميس الموافق ٢١ يونيو ٢٠١٨.

وتوصي اللجنة بمنحها درجة الماجستير بتقدير: A

(لجنة المناقشة)

الاسم		التوقيع
د. هبة مسعد	مشرفةً	
أ.د. عزة عبد العظيم	ممتحناً خارجياً	
د. عبد الكريم الزياني	ممتحناً داخلياً	

الملخص

تُعد السينما من أكثر وسائل الإعلام فاعلية لما تتضمنه من عناصر مرئية ومسموعة تؤثر في وجدان الجمهور ومخيلته وتجعله يتفاعل مع أحداثها ويتعايش مع قصصها. وتبرز أهمية الأفلام السينمائية في تخطيها الحواجز العمرية والاجتماعية والثقافية، فرسائلها ملفتة بصرياً وسهلة الفهم والاستيعاب بغض النظر عن العمر أو المستوى الاجتماعي والتعليمي.

لذلك، يلجأ المنتجون والمخرجون السينمائيون إلى هذه الأفلام بهدف التعبير عن وجهة نظرهم في القضايا والمواضيع المختلفة وتوصيلها للمشاهدين عبر صور سينمائية تحمل دلالات ومعاني في مستويات عدة.

شهدت السينما العالمية نقطة تحول في تناولها للقضايا العربية شكلتها أحداث الحادي عشر من سبتمبر تماشياً مع التغيرات السياسية في تلك الفترة، أما حالياً، فتمر المنطقة العربية بتطورات على الصعيد السياسي تؤثر في طريقة عرض الأفلام للواقع العربي، مما يستوجب دراستها بهدف معرفة أنماط الصور المعروضة.

وبناءً على ذلك، يهدف هذا البحث إلى الاطلاع على طبيعة الصورة المقدمة عن العرب في السينما الغربية من خلال التعرف على المواضيع التي يتم تناولها في الأفلام الأجنبية وسمات وخصائص الشخصية العربية المعروضة ورصد أهم الاختلافات في عرض صورة العرب وفقاً لجهة إنتاج الفيلم والوقوف على جوانب النقص في عرض صورة واقعية للعرب.

تستعين هذه الدراسة بنتائج نظريات ما بعد الاستعمار إضافةً إلى التحليل السيميولوجي كمنهج حيث إنه المنهج السائد في تحليل السينما باعتبارها نصاً لغوياً تنطبق عليه قواعد اللسانيات. ويرتكز البحث في المقام الأول على المقاربة البارتية (نسبة إلى رولان بارت) في التحليل بتقسيم الصورة السينمائية إلى مستويين أحدهما تعييني أو ظاهر والآخر تضميني أو باطن باستخدام أدوات بحث تتعلق بالتحليل الفيلمي (بالنسبة للمستوى الظاهر) وأدوات تتعلق بالتحليل السيميولوجي (بالنسبة للمستوى الباطن).

تم اختيار العينة على أساس قصدي باعتبار أخذ فيلم يمثل كلاً من القارتين الممثلتين للغرب (أمريكا الشمالية وأوروبا)، وفيلمي العينة هما: صيد السلمون في اليمن (Salmon Fishing in the Yemen) (٢٠١١) وأميرة وسام (Amira and Sam) (٢٠١٤).

توصلت الدراسة إلى أن الفيلمين قد ناقشا قضايا مختلفة تخص العرب مثل الاغتراب واللجوء السياسي وقضايا التطوير المجتمعية وقد استعان المخرجين بممثلين عرب لتجسيد الشخصيات العربية في الفيلمين بهدف إضفاء المصداقية على الأدوار.

كما توصلت الدراسة إلى أن الفيلمين قد قدما صور إيجابية للعرب تمثلت في كونهم كُرماء ومضيافين وحازمين وذوي قدرة على التكيف مع الظروف والتغلب على الصعاب، فيما تمثلت الصور السلبية المعروضة في كون العرب خارجين عن القانون يضطهدون المرأة ويتمتعون بثراء فاحش.

وقد ساهمت نظريات ما بعد الاستعمار في تفسير الصور السلبية التي عرضها الفيلمين عن العرب، إلا أن الدراسة قد عززت نتائج دراسات سابقة في رصدها لاتجاهات جديدة أكثر حيادية في تصوير الشخصيات العربية.

وتبين من خلال هذه الدراسة التقاء معالجة السينما الغربية لواقع العرب بين دولتي الإنتاج في نقاط معينة كالانطباعات الاستشراقية، كما اتضح وجود اختلافات في الطرح بين الأفلام وفقاً لجهة إنتاجها بما يتماشى مع أجندة الدولة المُنتجة والظروف التاريخية والسياسية التي مرت بها.

بِسْمِ اللَّـهِ الرَّحْمَـٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾

البقرة (32)

"I think cinema and magic have always been closely associated. The very earliest people who made film were magicians"

Francis Ford Coppola

إهداء

إلى قطعة من روحي "أحمد" .. اسأل الله العظيم أن يكتبك عنده من الشهداء والصديقين الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون ...

إلى من منحاني الحياة بكل ما فيها .. إلى الذيّن لم يبخلا علي بحب ولا جهد .. إلى من هما أغلى من حياتي .. إلى أُمي وأبي ...

إلى نصفي الأفضل ورفيق دربي .. إلى زوجي "محمد" ...

كلمة شكر

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله،

أود أن أتقدم بالشكر والمحبة لمشرفتي "د. هبة مسعد" التي لم تتوانَ في تقديم المشورة والتوجيه لي.

كما أود أن أشكر أساتذتي في مرحلة البكالوريوس لدورهم في تحبيب مجال الإعلام إلى قلبي وأخص بالذكر "د. أميرة كرم" و"أ. روبرت عميرة" (Robert O'meara).

ولأساتذة قسم الإعلام في جامعة البحرين الذين ساهموا في فتح آفاقي، لكم مني جزيل الشكر والتقدير.

وشكري للمخرجين "أ. بسام الذوادي" و"أ. محمد السماحي" الذين بذلا الجهد الكبير في مساعدتي.

ولا أنسَ من شكري اخوتي "رضوى" و"محمد" و"محمود" و"عمر" و"مريم" و"عبد الحميد".

والشكر موصول لكل من قدم لي النصيحة أو أهداني كتاب أو ساهم في جعل هذا العمل يبصر النور ولو بكلمة طيبة ...

قائمة المحتويات

المحتوى	الصفحة
اعتماد لجنة المناقشة	أ
ملخص الدراسة	ب
آية قرآنية	ج
اقتباس	د
إهداء	هـ
كلمة شكر	و
قائمة المحتويات	ز
قائمة الأشكال	ك
قائمة الملاحق	ك
الفصل الأول: مدخل إلى الدراسة	١
المقدمة	٢
مشكلة الدراسة	٥
أهداف الدراسة	٥
أهمية الدراسة	٦
أسباب اختيار الموضوع	٦
أسئلة الدراسة	٧
تعريف المصطلحات ومفاهيم الدراسة	٧
حدود الدراسة	٩

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة	١٠
المحور الأول: نظرية ما بعد الاستعمار	١١
ما بعد الاستعمار	١١
إدوارد سعيد والاستشراق	١٢
هومي بابا	١٥
غياتري سبيفاك	١٦
دراسات ما بعد الاستعمار والسينما	١٧
المحور الثاني: الدراسات السابقة	٢٠
أبحاث الصورة بشكل عام	٢٠
أبحاث الصورة في السينما	٢٨
التعليق على الدراسات السابقة	٤٠
الفصل الثالث: الإطار المنهجي للدراسة	٤٢
الدراسة الاستطلاعية	٤٣
منهجية الدراسة	٤٥
منهج الدراسة	٤٥
أدوات الدراسة	٥١
مجتمع وعينة الدراسة	٥٤
إجراءات الدراسة	٥٥
الفصل الرابع: الإطار المعرفي للدراسة	٥٦
المحور الأول: الصورة	٥٧
١- ماهية الصورة	٥٧

٢- مميزات الصورة	٦٠
٣- تكوين الصورة	٦٣
المحور الثاني: السينما واللغة السينمائية	٦٨
أولاً- مدخل إلى السينما	٦٨
١- تاريخ السينما	٧٠
٢- صناعة السينما	٧٣
ثانياً- اللغة السينمائية	٧٧
١- عناصر اللغة السينمائية	٧٨
٢- الشفرات السينمائية	٨٥
المحور الثالث: الصورة السينمائية للعرب	٩٧
١- صورة العرب	٩٧
٢- تكوين صورة العرب	١٠٥
الفصل الخامس: مناقشة نتائج التحليل السيميولوجي	١١٠
المحور الأول: تحليل فيلم Salmon Fishing in the Yemen	١١١
أولاً: خلفية عن الفيلم	١١١
١- بطاقة فنية عن الفيلم	١١١
٢- بطاقة فنية عن المخرج	١١٢
٣- ملخص الفيلم	١١٣
٤- مقاطع الفيلم والمقاطع المُختارة للتحليل	١١٤
ثانياً: التحليل التعييني للفيلم	١١٧
١- التقطيع التقني	١١٧

٢- القراءة التعيينية	١١٧
ثالثاً: التحليل التضميني للفيلم	١٢٧
المحور الثاني: تحليل فيلم Amira and Sam	١٦٢
أولاً: خلفية عن الفيلم	١٦٢
١- بطاقة فنية عن الفيلم	١٦٢
٢- بطاقة فنية عن المخرج	١٦٣
٣- ملخص الفيلم	١٦٣
٤- مقاطع الفيلم والمقاطع المُختارة للتحليل	١٦٤
ثانياً: التحليل التعييني للفيلم	١٦٨
١- التقطيع التقني	١٦٨
٢- القراءة التعيينية	١٦٨
ثالثاً: التحليل التضميني للفيلم	١٧٦
المحور الثالث: النتائج والتوصيات	٢٠٠
أولاً: نتائج تحليل فيلم Salmon Fishing in the Yemen	٢٠٠
ثانياً: نتائج تحليل فيلم Amira and Sam	٢٠٢
ثالثاً: مناقشة النتائج العامة	٢٠٥
رابعاً: التوصيات	٢٠٩
الخاتمة	٢١٠
المراجع	٢١٢
الملاحق	٢٣٢
ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية Abstract	٢٨٤

قائمة الأشكال

الرقم	الشكل	الصفحة
١	نموذج سوسير الثنائي للسيمياء	٤٧
٢	مستويات الدلالة عند بارت	٥٠

قائمة الملاحق

الرقم	الملحق	الصفحة
١	التقطيع التقني لفيلم Salmon Fishing in the Yemen	٢٣٢
٢	التقطيع التقني لفيلم Amira and Sam	٢٦٠
٣	قائمة بأسماء السادة المحكمين	٢٨٣

الفصل الأول: مدخل إلى الدراسة

- المقدمة
- مشكلة الدراسة
- أهداف الدراسة
- أهمية الدراسة
- أسباب اختيار الموضوع
- أسئلة الدراسة
- تعريف المصطلحات ومفاهيم الدراسة
- حدود الدراسة

المقدمة

تمارس وسائل الإعلام دوراً حيوياً في العصر الحالي، فبالإضافة للوظيفة الإخبارية والمعلوماتية لها، تقوم الوسائل الإعلامية بالتوجيه وتكوين المواقف والاتجاهات تجاه القضايا المختلفة نظراً لاعتماد الجمهور عليها وتأثره الشديد بها.

كما تساهم وسائل الإعلام في تشكيل الصور الذهنية عن الفئات والمواضيع المختلفة، فالإنسان تجاربه محدودة ولا يستطيع الإلمام بكل ما يحيط به، ولذلك يعتمد على وسائل الإعلام وما تبثه من رسائل لرسم صور تساعده في تكوين واقع اجتماعي يبني عليه آراءه.

وتعد السينما من أهم وسائل الإعلام المكونة للصور الذهنية، فالأفلام تأخذ الجمهور إلى أماكن وأزمنة لم يشهدوها وتثري مخيلتهم وتمكنهم من عيش تجارب نفسية مختلفة، بل أنها تزيل الحواجز بين الواقع والخيال وينسى المشاهد أحياناً أنه مجرد متفرج لا يعيش أحداث القصة بل يتعايش مع الشخصيات ويندمج معهم وجدانياً.

ويرى الناقد الفرنسي الإيطالي الأصل ريتشيوتو كانودو (Ricciotto Canudo) أن للفيلم القدرة على احتواء جميع الفنون سواء القديمة منها أو المستحدثة ومن ثم أطلق عليه اصطلاح الفن السابع باعتبار أن السينما قد استطاعت احتواء الفنون الستة السابقة عليها الممثلة في العمارة والموسيقى والشعر والرقص والرسم والنحت، إلا أن السينما في حقيقة الأمر لم تحتو الفنون الستة السابقة عليها فحسب؛ بل استطاعت بفنيتها العالية احتواء جميع التجارب الإنسانية التي خبرها الإنسان مذ هبط على وجه الأرض (الغيطاني، ٢٠٠٧).

ينقل عبد الجبار ناصر في كتابه مقولة المخرج السويدي انغمار بيرغمن (Ingmar Bergman) "الفيلم كالحلم، الفيلم كالموسيقى. ليس هناك فن يعبر عن وعينا بالطريقة التي يفعلها الفيلم، إنه يتوغل مباشرة إلى مشاعرنا، ويغور عميقاً في حجرات أرواحنا المظلمة" (ناصر، ٢٠١١، ص. ١٦٥).

وتؤثر السينما على مختلف الفئات المجتمعية بغض النظر عن السن أو الجنس أو المستوى التعليمي والإقتصادي، نظراً لحجم الصورة واحتوائها على ألوان ومثيرات بصرية وحسية وسمعية توضع في إطار درامي جذاب مما يجعلها سلسة ومفهومة ويساهم في انتشارها وقربها من الجمهور.

تخاطب الصورة السينمائية المشاهدين بأصوات عدة، عن طريق بنائها التشكيلي الذي ينهض عبر عناصر التكوين المعروفة كالخط والكتلة والحجم والشكل والفضاء، إضافة إلى الشخصيات والديكور والإضاءة، لذلك فإن الصورة السينمائية هي عبارة عن بنية سردية كاملة قائمة بذاتها تبث

معلومات ويتضاعف معناها ما أن تلتحق بسياق، والهدف الأساسي لصانع الفيلم هو خلق صورة ناجحة فنياً، ومعبرة درامياً، لذلك يتوسل صانع الفيلم بعدد من الأمور التقنية والفنية من أجل خلق هذا البعد الذي يكمل الصورة، ويجعلها مدركة حسياً تتماشى مع الصورة الواقعية، وبذلك يحدث التأثير وتتم عملية الاتصال (العبودي، ٢٠١٢).

وتحمل الصور السينمائية دلالات مختلفة وتنقل لنا رسائل متعددة ذات رموز محددة منها الرموز التشكيلية التي تختص بالتكوين التشكيلي للصورة من حيث توزيع الكتل والخطوط والظلال، والرموز اللونية المختصة في معرفتنا للدلالات التي تفرزها الألوان والتي تحيلنا إلى علاقة الإنسان بالطبيعة وما تفرزه من تأثيرات علينا، فالإنسان يتمثل الحقيقة في لون السماء ويرى معنى التضحية والعنف في اللون الأحمر، ورمز التصوير الضوئي المتعلق بأحجام اللقطات وزواياها، والرموز اللغوية المختصة باللغة والكلمات، والرمز الاجتماعي–الثقافي الذي يسمح لنا بالتعرف على ثقافة ما، فصورة عامة تتوسطها المآذن تحيلنا إلى إطار مرجعي يوحي بالثقافة العربية والإسلامية (سليمان، ٢٠١٤).

وبهذا المنطق، فإن الدراما السينمائية تُستغل في مناقشة القضايا من وجهة نظر منتجيها عبر مضامين ذات دلالات مختلفة مما يؤثر بالتالي على الرأي العام ويبلور لديهم المفاهيم تبعاً لما رأوه على الشاشة.

ومنذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر، اتجهت السينما الأمريكية والغربية لمناقشة القضايا العربية بشكل أوسع وقامت بنقل صور متعددة عن العرب تماشياً مع التطورات السياسية في المنطقة. ولذلك فإن دراسة المعالجة السينمائية لهذه الصور تُمكن الباحثين من التعرف على توجهات القائمين على الإنتاج وبالتالي الوصول إلى مؤشر عن الصورة الذهنية المتكونة لدى الغرب عن العرب.

ولا يقف تشكيل السينما الغربية للصورة الذهنية عند الجمهور الغربي فحسب، بل يتعرض الجمهور العربي لرسائلها أيضاً ويتلقى الصور التي يُفترض بأنها تعبر عنه، وهذا يستدعي إجراء دراسات بهدف الوقوف على أنماط الصور المعروضة في الأفلام الأجنبية وتحليلها لاستخراج معانيها المختلفة، وإصدار توصيات تتعلق باتخاذ استراتيجيات إعلامية إزاءها، ومن هنا تبرز أهمية موضوع البحث.

وقد قُسمت هذه الدراسة إلى فصول خمسة على النحو التالي:

- الفصل الأول – مدخل إلى الدراسة: ويحوي مقدمة البحث ومشكلته وأهدافه التفصيلية وأهميته العلمية.

- الفصل الثاني – الإطار النظري والدراسات السابقة: ويشتمل على شرح لنظرية ما بعد الاستعمار ونماذجها المختلفة التي تكون مرجعاً للنتائج التي سيتم التوصل لها. كما يشتمل على قائمة من الدراسات السابقة الحديثة في مجال البحث والتي استعانت بها الباحثة في هيكلة الأُطر المختلفة للدراسة.
- الفصل الثالث– الإطار المنهجي للدراسة: يعرض هذا الفصل منهجية الدراسة واجراءاتها المختلفة بما فيها المنهج المستخدم وأدوات البحث والعينة المختارة.
- الفصل الرابع– الإطار المعرفي للدراسة: وفيه تستعرض الباحثة التراث الفكري فيما يخص موضوعات الصورة والسينما والصورة السينمائية للعرب.
- الفصل الخامس – مناقشة نتائج التحليل السيميولوجي: ويعرض جوهر الدراسة المتمثل في التحليل التفصيلي للعينة الفيلمية انتهاءً بمناقشة النتائج والتوصيات.

مشكلة الدراسة:

لطالما أثارت قضية صورة العرب في السينما الغربية اهتمام الباحثين في شتى المجالات، وذلك لما لوسائل الإعلام من قدرة هائلة على التأثير في الجمهور وبلورة الصور الذهنية لديهم.

شهدت السينما الغربية (خصوصاً الأمريكية) ازدياداً في تناول صور العرب في أفلامها منذ عام ٢٠٠١ تماشياً مع الأحداث السياسية التي طرأت بعد أحداث ١١ سبتمبر وغزو العراق. وتُجرى هذه الدراسة في فترة تشهد تغيرات واسعة على الصعيدين السياسي والاقتصادي في المنطقة العربية مما ينعكس على صورة العرب لدى الغرب، ولذلك ينبغي دراسة هذه الصورة لمعرفة الاختلافات التي طرأت عليها.

وبسبب انتشار السينما الغربية وتخطيها للحدود المكانية، فقد أصبح العرب أنفسهم متلقين للصورة التي يتم عرضها عنهم في هذه الأفلام ، ولذلك وجب التعرف على أنماط الصورة الذهنية المعروضة عن العرب في الأفلام الأجنبية وطبيعتها ودلالاتها المختلفة ومعانيها الكامنة، كي يتسنى إعداد البرامج الإعلامية والأفلام المناسبة للتعقيب على هذه الصور.

بناءً على ما سبق، تتلخص مشكلة الدراسة في **ضرورة التعرف على صورة العرب في السينما الغربية ومعرفة مدى ارتباطها بالتغيرات التي تشهدها المنطقة بشكل يسمح للقائمين على الإعلام العربي باتخاذ قرارات إعلامية تتماشى مع الصورة المرسومة.**

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى الاطلاع على طبيعة الصورة المقدمة عن العرب في السينما الغربية عبر:

١. التعرف على المواضيع والقضايا التي تخص العرب والمطروحة في السينما الغربية، وإظهار جوانبها المختلفة (سياسية أو اجتماعية أو دينية .. إلخ).
٢. الكشف عن سمات الشخصية العربية في الأفلام الأجنبية، إيجابية كانت أو سلبية.
٣. قراءة الدلالات والمعاني الخفية المتضمنة في صورة العرب المعروضة في السينما الغربية.
٤. رصد الاختلافات في عرض صورة العرب وفقاً لجهة إنتاج الفيلم وبالتالي معرفة اتجاهات كل منها.
٥. الوقوف على جوانب النقص في عرض صور واقعية للعرب للوصول لاقتراحات تساهم في تقويم هذه الصورة إعلامياً.

أهمية الدراسة:

تُعتبر هذه الدراسة إضافة للتراث العلمي فيما يتعلق بأبحاث صورة العرب في الإعلام الغربي، فالدراسات في هذا المجال يجب أن تداوم على الاستمرار لرصد التغيرات التي تحدث في الصورة الإعلامية للعرب بمرور الوقت ومدى مطابقتها للواقع والعمل على تحسينها وتصحيح المفاهيم.

وتبرز أهمية هذه الدراسة في كونها تتناول صورة العرب في فترة حرجة شهدت فيها الدول العربية الكثير من التغيرات والاضطرابات السياسية وقيام الحروب والصراعات التي نتج عنها بعض الظواهر غير المسبوقة مثل ظهور داعش وغيرها من التنظيمات المتطرفة إضافة إلى قضايا اللاجئين، والتي أثرت بالتالي على العلاقة مع الغرب وطريقة تناول وسائل الإعلام الغربية لصورة العرب.

ومن الجدير بالذكر أيضاً أن الدراسة تستقي أهميتها من أهمية السينما كوسيلة إعلامية لها قدرة تأثيرية عالية لما تتمتع به من خصائص فنية وجمالية ومؤثرات بصرية وسمعية تجعلها سريعة الانتشار وتؤثر على الجمهور بغض النظر عن أعمارهم ومستواهم التعليمي. ولذلك، فإن انتشار السينما وشعبيتها يساهم في تكوين الصور المختلفة.

أسباب اختيار الموضوع:

يُمكن تقسيم أسباب اختيار موضوع البحث إلى قسمين، أسباب ذاتية تتعلق بالباحثة، وأخرى موضوعية تتعلق بأهمية الموضوع ومدى إضافته للمعرفة العلمية في مجال الإعلام والسينما.

أسباب ذاتية:

١. مجال تخصص الباحثة الجامعي والخبرة العملية التي حظيت بها في مجال صناعة الأفلام والإنتاج السينمائي مما يمدها بخلفية معرفية في الموضوع.
٢. عمل الباحثة بنشاط الدعم البحري (Naval Support Activity) التابع للبحرية الأمريكية بمملكة البحرين واختلاطها بجنسيات أجنبية مختلفة، الأمر الذي سمح لها بملاحظة تصورات مشوهة ومختلطة يحملها العديد عن العرب والدول العربية، خصوصاً لدى حديثي العهد بالوصول للبحرين.
٣. الميول الشخصية وحب الاطلاع لما يحدث في المجال السينمائي الغربي.

أسباب موضوعية:

١. أهمية الموضوع بالنسبة للباحثين العرب في مجال الإعلام باعتبار أنه يمس هويتهم وطريقة عرضها للآخر.
٢. ضرورة استكمال الدراسات العلمية في مجال الصورة الذهنية للعرب في وسائل الإعلام الغربي المختلفة والبناء على الدراسات السابقة لرصد التحولات التي تطرأ على هذه الصورة وأسبابها.
٣. محاولة الوصول لاقتراحات وتوصيات تسهم في مساعدة القائمين على وسائل الإعلام العربية المختلفة في عرض صورة تعبر عن الواقع الاجتماعي في الوطن العربي.
٤. الإضافة إلى المعرفة الإنسانية والمكتبة الأكاديمية فيما يتعلق بمجال العرض السينمائي والإعلامي للصورة الذهنية لقومية معينة.

أسئلة الدراسة:

١. ما أهم المواضيع التي أبرزتها الأفلام الغربية عن العرب؟
٢. ما أبرز السمات الإيجابية للشخصية العربية في الأفلام الأجنبية؟
٣. ما أبرز السمات السلبية للشخصية العربية في الأفلام الأجنبية؟
٤. ما مدى محورية الشخصيات العربية في الأفلام محل الدراسة؟
٥. ما المعاني والرسائل الضمنية التي شملتها الأفلام الغربية عن العرب؟
٦. كيف تؤثر اتجاهات دول الإنتاج على عرض صورة العرب في الأفلام؟

تعريف المصطلحات ومفاهيم الدراسة:

(صورة ذهنية – العرب – السينما – أفلام (فيلم) – الغرب – السيميولوجيا).

صورة ذهنية: "تُعرف الصورة الذهنية لغةً: بأنها الشكل والتمثال المجسم، والصورة بمثابة خيالة في الذهن أو العقل. ويعرفها قاموس ويبستر بأنها التقديم العقلي لأي شيء لا يمكن تقديمه للحواس بشكل مباشر، أو هي محاكاة لتجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة نحو شخصية معينة أو نظام ما أو فلسفة ما أو أي شيء آخر، وهي أيضاً استرجاع لما اختزنته الذاكرة أو تخيل لما أدركته حواس الرؤية أو الشم أو السمع أو اللمس أو التذوق" (غموقي، ٢٠١٤، ص. ٧٤).

"وتُعرف علي عجوة الصورة الذهنية اصطلاحاً: بأنها الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد والجماعات إزاء شخص معين، أو نظام ما، أو شعب ما، أو أي شيء آخر يكون له تأثير على حياة الإنسان وتتكون هذه الانطباعات من خلال التجارب المباشرة وغير المباشرة، وترتبط هذه التجارب بعواطف الأفراد واتجاهاتهم وعقائدهم، وبغض النظر عن صحة أو عدم صحة المعلومات التي تتضمنها هذه التجارب فهي تمثل بالنسبة لأصحابها واقعاً صادقاً ينظرون من خلاله إلى ما حولهم بناء على هذه الصورة الذهنية. والتي لا تُبنى من فراغ وإنما على أسس من المعلومات والبرامج المقدمة من خلال وسائل الاتصال المختلفة وفقاً لطريقة إعدادها وتوصيلها للجمهور" (سليم، ٢٠١٣، ص. ٤٢).

العرب: "أُمة من الناس سامية الأصل، كان منشؤها شبهَ جزيرة العرب" (المعاني، د. ت.)، ويقصد بها هنا من له جذور في دولة أو أكثر من الدول العربية التي تتخذ اللغة العربية لغة رسمية (فلسطين، والأردن، ولبنان، وسوريا، والعراق، والكويت، وقطر، والإمارات، والبحرين، وعمان، واليمن، والسعودية، ومصر، وليبا، والسودان، والجزائر، وتونس، والمغرب، وموريتانيا، وجيبوتي، والصومال، وجزر القمر). والعربي ليس مسلماً بالضرورة (فكثيراً ما يحدث لبس بين المفهومين خصوصاً في وسائل الإعلام الأجنبية).

السينما: "السينما لغةً هي الصور المتحركة على الشاشة أمام الناظرين" (المعاني، د. ت.)، والمقصود بها في هذا البحث أنها وسيلة من وسائل الإعلام يستخدمها المخرجون والمنتجون وصانعو الأفلام لنقل رسالة ما والتواصل مع الجمهور يقومون فيها بتطويع الصورة ووضعها في إطار جمالي بهدف التعبير عن فكرة معينة وإقناع الجمهور بها.

أفلام (فيلم): "يُعرف الفيلم السينمائي بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع، أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح مدة عرضه عادة من ١٠ دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به، ويُعد وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح، وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة" (محمد، ٢٠٠٩، ص. ٨٦).

وتقتصر هذه الدراسة على الأفلام الروائية، وهي "الأفلام التي تعتمد في سردها السينمائي على بناء روائي مبتكر، يجري وضعه من قبل مؤلفه، وتستعين بالممثلين المحترفين لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه. ويصور عادة داخل الاستوديو، حيث يكون الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي، بجانب بقية العناصر" (محمد، ٢٠٠٩، ص. ٨٧).

الغرب: ويُقصد به هنا "الدول الرأسمالية من المعسكر الغربي أو ما يُسمى بالكتلة الغربية كالولايات المتحدة والمملكة المتحدة وكندا ومعظم دول أوروبا الغربية" (مصطلحات التاريخ والشخصيات، ٢٠١٠).

السيميولوجيا: "إن كلمة سيميولوجيا (Semiology) من أصل اليوناني (Sémion) أو (Sémaine) والمتولدة هي الأخرى من الكلمة (Sémo) وتعني العلامة (الدليل) Signe وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل (Sens) أي المعنى أما عن لفظه "لوجيا" (Logie) فتعني العلم، وبالتالي فإن كلمة السيميولوجيا من الناحية اللغوية تعني علم العلامات. أما اصطلاحاً، فتعني السيميولوجيا لدى دارسيها علم دراسة العلامات دراسة منظمة ومنتظمة، فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية و قوانينها التي تحكمها مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل والشرب عندهم ... الخ. ويفضل الأوروبيون مصطلح السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السوسرية نسبة إلى رائد هذا العلم فيرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure). أما الأمريكيون فيفضلون مصطلح السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلز سندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) ، أما العرب –خاصة أهل المغرب العربي– فقد دعوا إلى ترجمتها بالسيمياء محاولة منهم في تعريب المصطلح. والسيميولوجيا إذاً هو علم العلامات أو الإشارات أو الدوال اللغوية سواء كانت طبيعية أو صناعية" (الداوودي، ٢٠١٣).

حدود الدراسة:

الحدود الموضوعية: تقتصر هذه الدراسة على موضوع صورة العرب المعروضة في الأفلام السينمائية الروائية في الدول الغربية.

الحدود الزمانية: تمتد الفترة الزمانية للبحث من ١ يناير ٢٠١١ إلى تاريخ مناقشة خطة البحث (٢٦ ديسمبر ٢٠١٦)، وهي الفترة التي شهدت (وتشهد) تحولات جذرية في الأنظمة السياسية في الوطن العربي وما تلاها من تداعيات.

الحدود المكانية: وتقتصر على الحدود الجغرافية للدول الغربية (الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة وكندا ودول أوروبا الغربية: أسبانيا، البرتغال، فرنسا، إيطاليا، ألمانيا، النمسا، سويسرا، المملكة المتحدة، أيرلندا، الدانمارك، لوكسمبورغ، هولندا، بلجيكا، مالطا، الفاتيكان، أندورا، سان مارينو وليشتنشتاين)

الفصل الثاني: الإطار النظري و الدراسات السابقة

- المحور الأول: نظرية ما بعد الاستعمار
- المحور الثاني: الدراسات السابقة

المحور الأول: نظرية ما بعد الاستعمار

تعتمد هذه الدراسة بالأساس على **نظرية ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية (Post-Colonial Theory)** والتي تبحث في تبعات الاستعمار والآثار الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والنفسية التي خلفها لدى قاطني المستعمرات.

بدت هذه النظرية مفيدة لتحقيق أهداف البحث حيث إن معظم الدول العربية قد تعرضت للاستعمار في مرحلة ما من تاريخها من قبل دولة أو أكثر من الغرب، وبالتالي نشأت علاقات معقدة بين الطرفين ألقت بظلالها على نظرة كل منهما للآخر.

ما بعد الاستعمار:

"نظرية ما بعد الاستعمار هي دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استقلالها، أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي أو تكيفت معه أو قاومته أو تغلبت عليه خلال الاستقلال" أو هي "دراسة جميع الثقافات/ المجتمعات/ البلدان/ الأمم من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من المجتمعات/ البلدان/ الأمم، أي الكيفية التي أخضعت بها الثقافات الفاتحة الثقافات المفتوحة لمشيئتها، والكيفية التي استجابت بها الثقافات المفتوحة لذلك القسر، أو تكيفت معه، أو قاومته، أو تغلبت عليه" (عتيق، ٢٠١٥، ص. ٢٢٨).

يُعرف يحيى بن الوليد (٢٠٠٨) نظرية ما بعد الاستعمار بأنها "مقولة سياسية استخدمت أول مرة في مجال النظرية السياسية في السنوات الأولى من عقد السبعينيات لوصف المأزق الجديد الذي أخذت تتخبط فيه البلدان التي خرجت من تجارب الاستعمار الذي تعرضت له من قبل الإمبراطوريات الأوروبية إلى حدود مفتتح الستينيات".

تعرضت دراسات ما بعد الاستعمار لإسهام وسائل الإعلام والنصوص الأخرى في تعزيز الهيمنة الموجودة مسبقاً في المستعمرات عبر إقناع الطبقات التابعة أن مصلحتها من مصلحة الطبقات المهيمنة (Nguyen، ٢٠٠٩).

لا يقتصر اتجاه ما بعد الاستعمار الفكري على العلوم التاريخية والأدبية والسياسية، بل يمتد ليشمل مفاهيم الثقافة والهوية لدى كل من المستعمرات والقوى الاستعمارية السابقة (Glück، ٢٠٠٨).

وتتعرض نظرية ما بعد الاستعمار لمجموعة واسعة من القضايا مثل العنصرية والتمييز العرقي والثقافي والاستعباد والمقاومة والهوية الوطنية والهجرة وإرث تاريخ الاستعمار الأوروبي وممارساته القمعية.

تُعد نظرية ما بعد الاستعمار من النظريات المولودة حديثاً، حيث بشر به المارتينيكي فرانز فانون (Frantz Fanon) والباربادوسي جورج لامينج (George Lamming) والتونسي الفرنسي ألبير ميمي (Albert Memmi) في خمسينيات القرن الماضي إبان المد التحرري للدول الآسيوية والإفريقية وتراجع سيطرة الإمبراطورات الأوروبية. إلا أن بعض الدول العظمى مثل الولايات المتحدة لا تزال تمارس هيمنتها على الدول المُستعمرة (المُستعمرة سابقاً والمُحررة عسكرياً) بطرق أخرى مثل السيطرة على الأسواق العالمية والاتحادات الاحتكارية والشركات متعددة الجنسيات وعبر المؤسسات التعليمية والثقافية مما هيأ لظهور مصطلح الكولونيالية الجديدة (Neo Colonialism)، ووفقاً لهذا المفهوم فإن هذه الدول لم تتخلص بعد من استعمارها (عتيق، ٢٠١٥).

إدوارد سعيد والاستشراق:

لا يمكن الحديث عن دراسات بعد الاستعمار دون التعرض لإدوارد سعيد (Edward W. Said) بشكل عام وكتاب الاستشراق (Orientalism) (١٩٧٨) بشكل خاص (Selby، ١٩٩٨)، فقد أعاد سعيد النظر في مفهوم الشرق لدى الغرب وكيفية تشكيل هذا المفهوم ليتناسب مع رغبة الغرب في فهم الشرق والسيطرة عليه (Nguyen، ٢٠٠٩).

وُلد سعيد عام ١٩٣٥ في فلسطين ونشأ في القاهرة بعد انتقال أهله إليها. تخرج سعيد من جامعة برينستون (Princeton University) قبل حصوله على الدكتوراة من جامعة هارفرد (Harvard)، ثم عمل في جامعة كولومبيا (Columbia University) كبروفيسور مساعد للأدب المقارن (Ashcroft & Ahluwalia، ٢٠٠١).

قام إدوارد سعيد بدراسة وجهات النظر السياسية والثقافية والتاريخية التي يحملها الغرب عن الشرق، وتتبع الآراء والانطباعات في الفترة الاستعمارية الأوروبية التي سيطرت فيها على دول عدة، وأطلق على ذلك "الاستشراق".

يُعرف علي شقرة (٢٠١٥) الاستشراق بأنه " اسلوب اتبعه الغرب لدراسة وفهم عقائد الشرق وعاداته وأساليب حياته. وهو عبارة عن الدراسات الأكاديمية التي يقوم بها علماء غربيون تخصصوا في دراسة

عقائد وتاريخ وتراث الشرق العربي والإسلامي لأغراض متعددة منها خدمة مخططات وأطماع الدول الغربية في الشرق" (ص. ٣٩).

وتُعرفه مديحة عتيق (٢٠١٥) بأنه "طريقة للوصول إلى تلاؤم مع الشرق مبنية على منزلة الشرق الخاصة في التجربة الأوروبية الغربية، وهو أسلوب من الفكر قائم على تمييز وجودي ومعرفي بين الشرق والغرب" (ص. ١٦).

بدأت الدراسات الاستشراقية في أوائل القرن الثامن عشر وركزت في البدء على اللغة، ففي هذه الفترة كان يتم ترجمة الأعمال الأدبية الشرقية إلى لغات أوروبية، حيث سعى القادة الاستعماريون إلى التعرف على ثقافات الشعوب التي كانوا يستعمرونها بهدف إحكام قبضتهم عليها (Said، ٢٠١٧).

مر الاستشراق بعدة مراحل منذ ظهوره وحتى العصر الحالي، فبدأ بدراسة الإنتاجات الفكرية للشعوب الشرقية وترجمتها ونقلها إلى أوروبا ثم تحول إلى إنشاء مراكز بحثية وفكرية لاستيعاب الحضارة العربية الإسلامية وتجاوزها بإنتاج مفاهيم جديدة تتناسب مع الثقافة الأوروبية، ثم أتى دور وسائل الإعلام التي سهلت نقل المضامين الاستشراقية الحديثة وبالتالي إضعاف العالم الشرقي وتهيئته للاستعمار الأيديولوجي والتبعية والتنميط (خالد، د.ت).

أرّخ سعيد لمفهوم الاستشراق منذ نشأته أكاديمياً أواخر القرن الثامن عشر، وذكر في كتابه أهم المستشرقين الذين ساهموا في تطور هذا المفهوم، منهم (Jones and others، ٢٠٠٥):

- جوهان ديفيد ميكاليس (Johann David Michaelis) وفريديرتش شليجال (Friedrich Schlegel) خلال القرنين الثامن والتاسع عشر في ألمانيا.
- إرنست رينان (Ernest Renan) ولويس ماسينون (Louis Massignon) خلال القرنين التاسع عشر والعشرين في فرنسا.
- سي سنوك هيرجرونج (C. Snouck Hurgronje) خلال القرن العشرين في هولندا.

اتفق هؤلاء الباحثون على الأهمية اللغوية (اللسانية) للشرق بالنسبة للغرب، إضافةً إلى الطبيعة الموحدّة وغير المتغيرة للشرق بوصفه "شيء" انتهى عصره الذهبي ويرتبط حاضره بالدونية المبطنة.

وفقاً لسعيد، فإن مؤسس الاستشراق الحديث هو سلفستر دي ساسي (Silvestre de Sacy)، ليس فقط لأنه كان أول رئيس للجمعية الآسيوية الفرنسية (Société asiatique) (١٨٢٢)، بل أيضاً لأن أعماله وضعت منهجية كاملة من النصوص والممارسات التربوية والتقاليد العلمية للمجال، إضافةً إلى تكوينه رابطاً بين دراسات الاستشراق والسياسة العامة. أما إرنست رينان، فيُعتبر من الجيل الثاني للمستشرقين، وتلخصت مهمته في ترسيخ خطاب الاستشراق الرسمي وتنظيم رؤيته وإنشاء مؤسساته

الفكرية. واتبع رينان منهجاً علمياً في دراساته مستعيناً بعلم اللغة، وتحول الاستشراق على يده من تعميمات ثقافية إلى تقارير علمية ذات بُعد مختلف (Said، ١٩٧٩).

يرى سعيد (٢٠٠٥) أن التفكير الاستشراقي قد سيطر على العقول الغربية الحديثة بدءً من أواخر القرن الثامن عشر بهدف التبسيط، فيُقسم الغربيون العالم إلى قسمين، القسم الأول هو عالمه المألوف ويُعرف بالغرب، والقسم الآخر هو قسم غير مألوف و"متخلف" ويُعرف بالشرق.

والشرق في هذه الحالة هو مجرد مصطلح ليس له صلة بالواقع الجغرافي، بدليل وقوع أجزاء كثيرة من هذا "الشرق" يقع في جهات مختلفة بالنسبة لأوروبا. كما أنه تم دمج ثقافات مختلفة (كالعربية والآسيوية واللاتينية ..إلخ) في هذا المصطلح ولم يتم التمييز بينها بهدف البحث.

وبالنسبة للغربي، فإن الشرقي يمثل كل شيء يأباه هو، فالشرقي متخلف وفظ وشهواني بينما الغربي عقلاني ومنهجي وحكيم. ومن العوامل التي ساهمت في هذه النمطية والتعميم على الشرق، هو أن الغرب يعتقد أن الشرقي لا يسعى للتقدم ومواكبة التطور، إضافة إلى استناد الغرب إلى الأعمال الأدبية والكلاسيكيات المترجمة وليس الواقع الفعلي في إطلاق أحكامه على الشرق. ومن دعائم نظرية الاستشراق، أن الغرب يرى نفسه مركزياً في مقابل هامشية الشرق، فالباحثون الغربيون هم من يكتبون التاريخ ويصيغون الأحداث في كتبهم مبررين للاستعمار، فعلى سبيل المثال، لم يُطلق على الحملة الفرنسية في مصر اسم حرب أو استعمار، حتى في الكتب المصرية والعربية (عتيق، ٢٠١٥).

جعل الغرب من الشرق مكاناً للرومانسية والسحر والشعوذة والروحانيات، وأُعجب به إعجاباً ينطوي عليه عنصرية وتعالي، فالشرق قابع في أساطيره وتخلفه ويحتاج من ينقذه من بربريته وبالتالي وجد حُجة أخلاقية لاستعماره والاستحواذ عليه (خالد، د.ت.).

والاستشراق أداة يستخدمها الغرب في إحكام قبضته على الشرق، فالشرق في نظر الغرب قاصر لا يمكنه إدارة نفسه بنفسه ويحتاج إلى مساعدة الغرب.

يرى سعيد أن جوهر نظرية الاستشراق يكمن في الصلة بين المعرفة والسلطة (Knowledge and Power)، وهو ما يتجلى في الخطاب الذي ألقاه رئيس الوزراء البريطاني آرثر بلفور (Arthur Belfour) أمام مجلس العموم البريطاني عن الاحتلال البريطاني لمصر عام ١٩١٠ عندما قال "إن امتلاك المعرفة عن شيء ما –يقصد مصر– يعني أن تتحكم به وتمتلك سلطة عليه" (Ashcroft & Ahluwalia، ٢٠٠١).

كما استعان سعيد بمفاهيم الإيطالي أنطونيو جرامشي (Antonio Gramisci) في الهيمنة (Hegemony) كونها – في نظره– لا غنى عنها في فهم مظاهر الحياة الثقافية في الغرب الصناعي. ورأى أن الهيمنة تعزز نظرة تفوق الأوروبيين على حساب الشرقيين (Nguyen، ٢٠٠٩).

انتقد سعيد منهجيات المستشرقين الأوائل، ورفض ادعائهم بأن الشرق ثانوي بالنسبة للأوروبيين وبالتالي يحتاج إلى الإشراف عليه. كما أشار إلى خوف الغرب من الثقافات العربية والإسلامية لعدم فهمهم إياها، وبالتالي ترجمة هذا الخوف في دراساتهم حتى أصبح هو السائد في المعرفة الغربية للعرب (Said، ٢٠١٧).

يرى سعيد أن الدراسات كانت يجب أن تأخذ في الاعتبار الاختلاف في التجارب الإنسانية والثقافات المتعددة وخصوصية المجتمعات المختلفة.

هومي بابا:

يرى المفكر والفيلسوف الهندي هومي بابا (Homi Bhabha) في كتابه "موقع الثقافة" (The Location of Culture) (٢٠١٤) أن الكولونيالية تسعى لإيجاد مبررات لاحتلالها للشعوب والأراضي بهدف إضفاء الشرعية على ذلك، فالمستعمِر يجب ألا يعترف بأن "الآخر" يشبهه وإلا أبطل شرعية الاستعمار، ولذلك فإن الصور النمطية التي يستخدمها الخطاب الاستعماري للحديث عن الآخر غالباً ما تكون مثيرة للخوف مثل الوحشية والشهوة وأكل لحوم البشر والفوضى (Mondal، ٢٠١٤).

وعلى الرغم من اتفاق بابا مع إدوارد سعيد في الأسس النظرية لما بعد الاستعمار، إلا أنه يختلف معه في بعض الآراء، ففي حين يرى سعيد استحالة التواصل بين المستعمِر والمستعمَر نتيجة للقهر الإنساني والقوة العسكرية، يرى هومي بابا أن تجربة كل منهما يمكن أن تؤثر في الآخر (عتيق، ٢٠١٥).

يشير بابا إلى أنه لا يجب النظر إلى الاستعمار كقمع مباشر وهيمنة وعنف فحسب، بل يجب أيضاً النظر إليها كفترة اتصال وتفاعل ثقافي معقد ومتنوع (Joodaki & Vajdi، ٢٠١٤).

حسب بابا، تتحدد علاقة المستعمِر بالمستعمَر عبر مفهومين أساسيين هما التهجين (Hybridity) والمحاكاة (Mimicry). يُقصد بالتهجين أن الهوية الثقافية تنشأ عن تداخل الثقافات المتناقضة، فثقافة شخص ما هي ليست ثقافة نقية تنحدر من أصل واحد بل هي في الحقيقة عبارة عن خليط من الحضارات الناتجة عن الكولونيالية. ويؤدي التهجين إلى تشكل أفراد بدون هوية، لا ينتمون لأنفسهم ولا للمستعمِر. أما بالنسبة للمحاكاة، فتقوم من خلالها شعوب المستعمرات بتبني عادات

وقيم ومؤسسات القوى المستعمِرة، وغالباً ما يؤدي ذلك إلى ظهور نسخة مشوهة غير مطابقة للغرب ومختلفة عن الثقافة الأصلية للمستعمرة بشكل يُبقي المُستعمِر في السلطة (Ferdous، ٢٠١٥).

تشجع القوى الاستعمارية تصرفات المحاكاة وتستخدمها كوسيلة من وسائل إحكام قبضتها على المُستعمَرين، وتتفق هذه الفرضية مع فرضية المعرفة والسلطة التي اقترحها سعيد.

غياتري سبيفاك:

تُشكل غياتري شكرافورتي سبيفاك (Gayatri Chakravorty Spivak) ثالث رواد دراسات ما بعد الاستعمار مع سعيد وبابا.

تشكلت أعمال سبيفاك الفكرية من خلال تجربتها في الهجرة من الهند للولايات المتحدة، وتهتم سبيفاك بالمُثُل الاشتراكية لحركة التحرير الوطنية في الهند وميراث النظام التعليمي الكولونيالي. بالنسبة لسبيفاك، فإن آثار الكولونيالية الأوروبية لم تختف مع الاستقلال الوطني للمستعمرات في النصف الثاني من القرن العشرين، ففي الواقع، واصلت البنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي أُنشئت خلال الفترة الاستعمارية تأثيرها على نطاق واسع (Morton، ٢٠٠٣).

اشتهرت غياتري سبيفاك بالدراسات المتعلقة بالتبعية الاستعمارية والطبقية والنسوية، وأثارت ضجة كبيرة عند نشرها لمقال بعنوان "هل يستطيع التابع أن يتحدث؟" (Can the Subaltern Speak?).

اهتمت سبيفاك في مقالها بنساء الساتي (Sati)، ونساء الساتي هن اللاتي يتبعن طقساً هندوسياً يقمن فيه بحرق أنفسهن بإرادتهم أو رغماً عنهن بعد وفاة أزواجهن دلالةً على وفائهن وإخلاصهن لهم وتفضيلهن الموت معهم على الحياة.

ينظر الهندوسيون إلى نساء الساتي بنظرة احترام كونهن شجاعات ومؤمنات تقيات، بينما رأت السلطات البريطانية أن هذه الشعائر ممارسات بربرية واعتداء ديني، وقامت بحظرها عام ١٨٢٩. وترى سبيفاك أن هذا القرار شكّل صيغة إنقاذ النساء ذات البشرة الداكنة من قِبَل الرجل الأبيض ومبرراً للاستعمار. وبالنسبة لسبيفاك، فإن هذين الرأيين يمثلان صوت النخبة في مقابل غياب صوت النسوة أنفسهن، ويدّعي هذان الرأيان دفاعهما عن حقوقهن، وبالتالي فإن النساء يحتجن الإنقاذ من الرجل الأبيض والرجل الملون على حد سواء. وبناءً على ذلك، فإن التابع هو من صُنع الاستعمار الإمبريالي، وصوت التابع غالباً ما يكون مغموراً لوجود من يدّعي دفاعه عنه (عتيق، ٢٠١٥).

وتُعتبر أعمال الباحثة الأنثروبولوجية الفلسطينية الأمريكية ليلى أبو لغد (Laila Abu-Lughod) امتداداً للتيار الفكري لسبيفاك، حيث قامت بدراسة الاهتمام الغربي بالمرأة المسلمة في بحثها المُعنون ب"هل تحتاج المرأة المسلمة إلى إنقاذ؟" (Do Muslim Women Really Need Saving?).

ناقشت أبو لغد تفاصيل الحملة التي شنتها النُخب السياسية في الولايات المتحدة والتي تهدف -في وجهة نظرهم- إلى إنقاذ المسلمات المضطهدات في أفغانستان من قمع جماعة طالبان التي تفرض البرقع عليهن وتمنعهن من التعليم. إلا أنهم فوجئوا بعدم نزع الأفغانيات لحجابهن بعد "تحريرهن" من قِبَل الغرب لاعتبارهن البرقع وسيلة مبتكرة للتنقل بحرية وسط المجتمع الذي يراعي ثقافة الفصل بين الرجال والنساء (أبو لغد، ٢٠١٤).

وبذلك، فقد توصلت أبو لغد إلى أن النُخب الأمريكية قد أوجدت لنفسها مبرراً أخلاقياً للتدخل الأمريكي في أفغانستان عبر تركيزها على المعتقدات الدينية وأساليب معاملة النساء دون التطرق إلى جذور المعاناة الإنسانية التي سببها الاستعمار. ووفقاً لهذه النتائج، تتفق أبو لغد مع إدوارد سعيد في أن الجهات الغربية تركز على عرض وجهات النظر التي تقسم الكرة الأرضية إلى نحن وهم، شرق وغرب، مجتمع متفتح ضد مجتمع تُرغم فيه النساء على إرتداء البراقع (Abu-Lughod، ٢٠٠٢).

كما أشارت أبو لغد في بحثها إلى مصطلح "النسوية الكولونيالية" (Colonial Feminism) الذي اقترحته ليلى أحمد (١٩٩٢) للتعبير عن الاهتمام الاختياري للغرب بالقضايا المتعلقة بالمرأة في مصر كالإشارة إلى الحجاب كونه رمزاً للقمع في مقابل تجاهل تام لقضايا أكثر أهمية كقضية التعليم (Abu-Lughod، ٢٠٠٢).

دراسات ما بعد الاستعمار والسينما:

هناك علاقة تداخلية شديدة الصلة بين دراسات السينما ودراسات ما بعد الاستعمار، فعلى سبيل المثال، يشير الباحث سيمون بريوني (Simone Brioni) بأن جوسيا لوشيتسكي (Josefa Loshitzky) قد ذكرت في كتابها "غرباء: الهجرة والشتات في السينما الأوروبية المعاصرة" (٢٠١٠) أن الأفلام التي تتناول موضوع الهجرة قد أثارت العديد من النقاشات حول القومية والانتماء، وأعادت إلى الأذهان ذكرى الماضي الاستعماري. كما أشار بريوني بأن ساندرا بونزانيسي (Sandra Ponzanesi) ومارجريت والر (Marguerite Waller) تنبأتا بظهور حقل هجين من البحوث يجمع بين تحليل الأفلام التي تتمحور حول الاستعمار ومقاربات نظرية ما بعد الاستعمار(Brioni، ٢٠١٣).

ومن عوامل ارتباط الدراسات السينمائية بدراسات ما بعد الكولونيالية أن الفيلم هو ثاني أهم وسيلة تعبيرية في أبحاث ما بعد الاستعمار بعد الأدب. ومن الأسماء التي يجب الإشارة إليها في هذا المجال البروفيسور العربية اليهودية إيلا شوحاط (Ella Shohat) التي شاركت في تحديد مفاهيم مجال دراسات ما بعد الاستعمار في بداية التسعينيات من القرن العشرين ووضعت بصمتها في دراسة الفيلم من هذا المنطلق (Merten & Krämer، ٢٠١٦).

وحسب شوحاط وستام (Stam) (١٩٩٤) فإنه كان يتم الاعتماد على الأدب والصحافة قبل استخدام السينما بشكل واسع كأداة للسرد وعرض الأخبار المتعلقة بالأمم والامبراطوريات، فالصحافة تزود الجمهور بمعلومات عن أحداث تقع في أماكن مختلفة في حين توفر الروايات الأدبية القدرة على التنقل عبر الزمن والتعايش مع العوالم الخيالية في الحبكة السردية. وخلافاً للروايات والصحف التي يتم قراءتها في عزلة وتقتصر على المثقفين من أفراد الجمهور، فإن السينما توفر فضاءات اجتماعية تسهل عملية الفهم من قبل كافة الطبقات المجتمعية، ولذلك فإنها تلعب دوراً هاماً في تعزيز هويات الشعوب.

تزامنت بدايات السينما مع أوج الاستعمار، فكان من المنطقي أن تروج الأفلام للكولونيالية وتلقي بالمستعمَرين في قفص الاتهام. فعلى سبيل المثال، الإدعاء بأن الأفارقة كلهم وحشيون وآكلون للحوم البشر مما يبرر الاستعباد، إضافة إلى تصوير مئات الأفلام التي أنتجتها هوليوود الأمريكيين الأصليين بأنهم دخلاء على العكس مما نص عليه التاريخ (Stam & Spencer، ١٩٨٣).

تقترح النصوص السردية الاستعمارية وجود كيانين أساسيين، الكيان الأول يعبر عن الأوروبيين "نحن" والذين هم –على الرغم من النقائص– بشر، والكيان الثاني يختص بكل من هو ليس أوروبي "هم" والذين هم غير عقلانيين ودون البشر. وتنص هذه السرديات على أن حياة فرد "منا" تساوي حياة العديد "منهم"، وهو نمط تكرر في الأفلام التي تجسد الصراع بين قبائل الزولو الإفريقية والإمبراطورية البريطانية وقتال الفرسان الأمريكيين للمكسيكيين والندية بين جنود الولايات المتحدة والمقاتلين الانتحاريين اليابانيين (الكاميكازي)، ومؤخراً صراعات العسكريين الأمريكيين مع المجندين العراقيين (Shohat & Stam، ١٩٩٤). ويُمكن إرجاع ذلك إلى مفهوم الاستشراق الذي تبناه إدوارد سعيد.

يُشير ستام وسبنسر (Spencer) (١٩٨٣) إلى غياب عرض اللغة الرسمية للشعوب المُستعمَرة في مثل هذه الأفلام، فتُقلَص لمجرد ضوضاء في الخلفية بهدف تجهيز الشاشة لظهور الشخصيات التي تتحدث لغة المستعمِر (بمن فيهم المُستعمَرون أنفسهم)، ففي فيلم "الملك وأنا" (The King and

(I (١٩٥٦)، تقوم الشخصية الرئيسية "آنا" (Anna) بتعليم السياميين الأخلاق والعادات الحميدة جنباً إلى جنب مع اللغة الانجليزية.

ألقى المصورون وصانعو الأفلام الأوروبيون بظلالهم الثقافية على صور الأقاليم المستعمَرة، وقد كانت إسقاطاتهم وتفسيراتهم المتحيزة جزءاً لا يتجزأ من الخطاب الاستعماري لإمبراطورياتهم (Shohat & Stam، ١٩٩٤).

إن المقاربة النظرية للدراسات السينمائية لما بعد الاستعمار تنطوي على تخصصات متداخلة وانعكاسات تاريخية وجغرافية إضافة إلى ترجمة سيميائية للنصوص والمرئيات. وتُوَظِف نظريات ما بعد الاستعمار عدة مقاربات لتحليل الأفلام، ومن أهم الأمثلة على ذلك كتابات جيل ديلويز (Gilles Deleuze) في السينما، والنظرية النفسية لجاك لاكان (Jaques Lacan)، ونظرية سيسيوثقافية العولمة لأرجون أبادوراي (Arjun Appadurai)، وتحليل ما بعد الماركسية الذي اتبعه أنطونيو نيجري (Antonio Negri) ومايكل هاردت (Micheal Hardt)، والتحليل السيميولوجي لكريستيان ماتز (Christian Metz) (Brioni، ٢٠١٣).

يرى ستام وسبنسر (١٩٨٣) أن التجربة السينمائية تتأثر بشكل كبير بالوعي الثقافي للجمهور نفسه والذي يتشكّل خارج النص السينمائي ويتحكم به مجموعة من العلاقات الاجتماعية مثل العرق والطبقة والجنس، ولذلك تنتج قراءات متعددة للفيلم نفسه بالإضافة إلى القراءات غير المألوفة والتي تتعارض مع الخطاب السينمائي نفسه. وعلى الرغم من أن الأفلام هي أدوات إقناعية مُصممة لتوليد انطباعات ومشاعر معينة، إلا أن قوتها تقتصر على مدى فهم الجمهور لها ووعيهم بمقاصدها، فقد عمد اللاتينيون إلى السخرية من طريقة عرض الأفلام الأمريكية للصورة النمطية لثقافتهم.

وتسعى الباحثة إلى توظيف الاتجاهات النظرية المعروضة أعلاه في الكشف عن نوايا صناع الأفلام ونظرتهم تجاه العرب.

المحور الثاني: الدراسات السابقة

يُعتبر مجال الصورة من المجالات الخصبة للأبحاث العلمية وخصوصاً فيما يتعلق بصورة العرب في وسائل الإعلام الغربية نظراً لأهمية الموضوع بالنسبة للدارسين، ولذلك تتوفر العديد من الدراسات التي تتناوله من عدة جوانب.

وقد اطلعت الباحثة على بعض من هذه الدراسات –الحديثة نسبياً– لبلورة موضوع البحث ومشكلته والاستفادة منها في معرض الأطر المنهجية والنظرية والمعرفية.

وعلى الرغم من وجود بعض التداخل في مواضيعها، فقد قسمت الباحثة الدراسات السابقة إلى محورين أساسيين تماشياً مع الأهداف الموضوعة للبحث، وهذان المحوران هما: ١- أبحاث الصورة بشكل عام، ٢- أبحاث الصورة في السينما. وقد رتبت الباحثة هذه الدراسات بتدرج التواريخ من الأحدث للأقدم.

- **المحور الأول: أبحاث الصورة بشكل عام:**

أولاً: الدراسات العربية:

دراسة ابراهيم يوسف العوامرة (٢٠١٣) بعنوان <u>الصورة الذهنية للبطل في المسلسلات التركية المدبلجة إلى العربية (دراسة حالة :الجزء الرابع من مسلسل وادي الذئاب)</u>.

هدفت هذه الدراسة الى معرفة الصورة الذهنية للبطل في المسلسل التركي المدبلج إلى العربية، عن طريق التعرف على مواصفات البطل والقيم التي يروج لها ومدى مطابقة هذه الصورة لواقع المتلقين.

اتبع البحث أسلوب دراسة الحالة على مسلسل "وادي الذئاب الجزء الرابع" كونه من المسلسلات التركية التي أحدثت ضجة سياسية واجتماعية في الوطن العربي.

اشتملت عينة الدراسة على خمس عشرة حلقة متتابعة، بما يعادل خمس عشرة ساعة تلفزيونية أنتجت عام ٢٠١٠، وبُثت على قناة "أبو ظبي" التلفزيونية. وتم اختيار العينة بطريقة العينة القصدية.

استخدمت الدراسة المنهج الكيفي المتمثل بدراسة الحالة من خلال الملاحظة التحليلية لحلقات العينة، إضافة إلى إجراء الباحث لمقابلات مع عدد من الأكاديميين والمهتمين في مجال الدراما والمتابعين للمسلسل موضوع الدراسة.

وقد توصلت الدراسة الى مجموعة من النتائج أهمها أن المسلسلات التركية المدبلجة إلى العربية تستحضر صورة البطل الخارق الشجاع القادر على القيام بكل شيء والذي يقدم الطاعة للوطن، ولكن

هذه المسلسلات لم تغفل بعض الجوانب المعتدلة التي تعطي البطل صفة واقعية في بعض الأحيان كي تبدو الصورة متقبلة إلى حد ما.

ومن النتائج أيضاً، أن الدراما التركية المدبلجة تقدم نماذج لأبطال تقدم تركيا بصورة مبهرة كدولة قوية مستقلة الإرادة قادرة على هزيمة أعدائها وإيقافهم عند حدهم، كما أثبتت الدراسة أن صناع الدراما التركية مهتمون بصناعة أبطال جدد وتصديرهم الى دول الجوار لما لصورة البطل من تأثير على المتلقي بشكل فردي وجمعي ولما للأبطال من قدرة على الوصول لمحبيهم وإيصال رسائل صناع الأعمال الدرامية للمتلقين.

دراسة نسرين أبو صالحة (٢٠١١) بعنوان صورة الأشخاص ذوي الإعاقة في الدراما العربية : دراسة حالة المسلسل التلفزيوني وراء الشمس.

تناولت هذه الدراسة صورة الأشخاص ذوي الإعاقة في الدراما التلفزيونية العربية، وقد تم اختيار مسلسل وراء الشمس لكونه أحد الأعمال الدرامية العربية التي شكل موضوع الإعاقة أساسا لبنائها الدرامي، وقد اشتمل العمل موضوع الدراسة على ثلاثين حلقة (ساعة تلفزيونية) أنتجت عام ٢٠١٠ وبثت على أكثر من قناة تلفزيونية عربية خلال شهر رمضان من العام نفسه.

استخدمت الدراسة المنهج النوعي المتمثل بدراسة الحالة من خلال الملاحظة لحلقات المسلسل لرصد الصور النمطية والذهنية التي عرض لها المسلسل والمتعلقة بالأشخاص ذوي الاعاقة وأسرهم، إضافة إلى إجراء الباحثة عددا من المقابلات مع كاتب العمل ومخرجه وأحد أهم أبطال العمل.

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها أن صورة الأشخاص ذوي الإعاقة في الدراما العربية ما زالت حبيسة للنظرة التقليدية التي تصورهم بوصفهم كائنات ضعيفة وعرضة للاستغلال وتستدعي الشفقة والإحسان وتحتاج إلى رعاية وخدمة أسرهم، وتقدم الشخص ذا الإعاقة على أنه عبء على الأسرة غير قادر على التفاعل خارج محيطه الأسري.

وقد خلصت الدراسة إلى تركيز الدراما التلفزيونية العربية على معاناة أسر الأشخاص ذوي الإعاقة بصورة تصرف النظر عن التحديات والعقبات التي تواجههم.

دراسة نورة خالد السعد (٢٠٠٨) بعنوان صورة المرأة المسلمة في الإعلام الغربي.

هدفت الدراسة إلى معرفة معايير الصورة النمطية للمرأة المسلمة في الإعلام الغربي والعوامل التي أسهمت في صياغة هذه الصورة ومدى مقاربتها للواقع الاجتماعي للمرأة المسلمة.

اختارت الباحثة عينة من الصحف الأجنبية لإجراء البحث وقامت بتحليل مضمون هذه الصحف بناءً على نظرية التنميط الإجتماعي (Social Stereotype) كإطار نظري.

توصلت الدراسة إلى أن الصورة النمطية للنساء في الإعلام الغربي تصف حقوقهن بأنها مهضومة وحرياتهن مسلوبة من خلال الفهم الخاطئ للتشريعات الإسلامية وفق المنظور الغربي والجهل بالفرق بين هذه التشريعات وبين القوانين الوضعية السائدة في الغرب.

دراسة رند علي عبيد الغرايبة (٢٠٠٥) بعنوان صورة الفتاة العربية في الدراما العربية المتلفزة.

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة الصورة التي تظهر عليها الفتاة العربية في الدراما المتلفزة وأهم سماتها وملامحها العامة والأهداف التي سعت إلى تحقيقها في المسلسلات محل الدراسة. استخدمت الدراسة التي تضمنت سبعة مباحث أداة تحليل المضمون عن طريق إجراء تحليل نوعي لمتغيرات منها: النشاطات والسلوكيات السلبية والإيجابية الصادرة عن الفتيات العربية في الدراما، وسمات هذه الفتيات، وأبرز الصور التي ظهرت عليها.

تم اختيار عينة عشوائية من الدراما التلفزيونية في عدد من الدول العربية ممثلة في ١٠ مسلسلات من الأردن و٦ مسلسلات من الكويت و٥ مسلسلات من المغرب خلال فترة زمنية من ١٩٩٨-٢٠٠٢.

انتهت الدراسة إلى عدة نتائج منها ظهور الفتاة العربية في المسلسلات عينة الدراسة بسمات إيجابية مثل الطاعة والهدوء والتواضع أما أهم السمات السلبية فهي الشعور بالدونية والسلبية ، وبالنسبة للسلوكيات، فكانت أبرز السلوكيات الإيجابية المصّورة طاعة الوالدين والتضحية وتمثلت أبرز السلوكيات السلبية في التردد والتمرد والأوهام.

خلصت الدراسة أيضاً إلى أن المسلسلات العربية محل الدراسة قد احترمت حقوق الفتاة العربية (بغض النظر عن ظهور بعض التجاوزات) كما أنها رسمت صورة للفتيات العربية متشابهة إلى حد كبير مع واقع المجتمعات التي تنتمي إليها.

دراسة أحمد سيف الدين تركستاني (٢٠٠٤) بعنوان صورة المملكة العربية السعودية في أذهان الكنديين: دراسة ميدانية في الصورة الذهنية وإسهام وسائل الإعلام في تكوينها.

حاولت هذه الدراسة التعرف على طبيعة المعلومات والانطباعات العامة للجمهور الغربي (الكندي) عن المملكة العربية السعودية والتعرف على مصادر المعلومات والأخبار التي يتلقاها ذلك الجمهور عن المملكة داخل مجتمعهم.

حدد الباحث مجتمع الدراسة بدولة كندا واختار مدينة مونتريال عاصمة مقاطعة كيبيك لكونها أكبر المدن الكندية إلى جانب جمعها للثقافتين البريطانية والفرنسية. واستخدم صحيفة الاستبيان أداةً في إجراء الدراسة الميدانية.

أظهرت الدراسة أن الصورة الذهنية لدى أفراد العينة الكنديين – في جملتها – ليست متسقة تماماً مع الصورة السلبية التي عرضتها وسائل الإعلام، إذ أنها أقل حدة وأكثر مرونة من تلك الصورة التي تبدو جامدة في وسائل الإعلام الغربية. فقد التزم ٥٤% من العينة الحياد تجاه المملكة في حين امتلك ٣٠% صورة سلبية عنها.

ومن الجوانب الإيجابية التي عبر عنها المبحوثون: ازدهار التعليم في المملكة العربية السعودية، والرغبة في السفر إليها والتعرف على ثقافتها، وكونها مهد ظهور الإسلام. أما بالنسبة للجوانب السلبية فقد رأى المبحوثون أن السعودية تشتهر بالصحراء والنفط وحرب الخليج، وأن أهلها منغلقون في اعتقاداتهم ومتشددون ويضيقون على النساء.

دراسة سعيد علي آل ثابت (٢٠٠٤) بعنوان صورة المملكة العربية السعودية في الإعلام الغربي بين الواقع والطموح.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على واقع صورة السعودية في وسائل الإعلام الغربية ومدى انعكاس الرواسب الفكرية في العقلية الغربية على الصورة المشوهة عن العالم الإسلامي عامة والمملكة العربية السعودية خاصة.

اتبعت هذه الدراسة المنهج الوثائقي كونها دراسة نظرية، وتقوم في هذا الشأن بالتعرف على نتائج الدراسات السابقة ومناقشة ما تضمنته من معلومات عن ظاهرة الصورة الذهنية عن المملكة العربية السعودية كما ترسمها وسائل الإعلام الغربية على أجندة الرأي العام العالمي ومن ثم مقارنتها بالأصل الذي ينبغي أن تكون عليه تلك الصورة.

توصلت الدراسة من خلال مراجعة التراث العلمي والدراسات التي أجريت للتعرف على صورة العرب في وسائل الإعلام الأمريكية و البريطانية والألمانية والفرنسية إلى نتائج أهما أن هذه الوسائل قد ساهمت في صياغة لغة سلبية للعرب والمسلمين على حد سواء، وذلك لارتباط التغطية عنهم بالصراعات والأزمات، مما أدى إلى اختلاق صورة نمطية مشوهة.

كما توصلت الدراسة إلى وجود أسباب أخرى تسهم في تشويه الصورة المقولبة للسعودية منها سلوك أغنياء العرب عامة والمملكة على وجه الخصوص، بعض سلوكيات عرب المهجر والطلاب السعوديون، عجز الاتصال الإعلامي والدبلوماسي السعودي عن القيام بواجبه و الدفاع عن أنموذج المملكة العربية السعودية الحضاري وقيمها وهويتها الثقافية الفكرية، والرواسب الفكرية عند الشعوب الغربية، إضافة إلى تسلط اللوبي الصهيوني في الغرب عامة والولايات المتحدة على وجه الخصوص عن طريق سيطرتهم على وسائل الإعلام.

ثانياً: الدراسات الأجنبية:

دراسة ماري أبويد (Mary Abowd) (٢٠١٣) بعنوان الرجعية والتقدم في صورة العالم العربي بمجلة تايم ٢٠٠١-٢٠١١.

حاولت هذه الدراسة معرفة الصورة التي تعكسها مجلة تايم عن العرب في فترة زمنية تخللتها أحداث سبتمبر وما يسمى بحرب أمريكا على الإرهاب والتغيرات السياسية التي تبعت ما يُسمى بالربيع العربي، ومعرفة التغيرات التي طرأت على هذه الصورة.

قامت الباحثة بتحليل مضمون كمي وكيفي ل٢٧١ مقال خلال فترة البحث تحوي كلمات مفتاحية لأسماء الدول العربية إضافة إلى كلمتي "إسلام" و"مسلم" بالإستعانة بنظرية الإطار الإعلامي ونظرية الاستشراق لإدوارد سعيد.

توصلت الدراسة إلى أن مجلة تايم اهتمت بشكل كبير بالعراق والدول العربية التي تتلقى معونات أو تحمي مصالح الولايات المتحدة لارتباطها المباشر بسياسة أمريكا وقواتها المسلحة.

كما وجدت الدراسة أن مجلة تايم لم تتبع غيرها من قنوات الإعلام الأمريكية في التغطية المكثفة والمعقدة للقضايا العربية ومالت أكثر إلى عملية التنميط السلبي.

قسمت الباحثة الأطر المستخدمة للحديث عن العرب في المجلة إلى: أطر رجعية (مثل العنف والحرب والإرهاب والفساد والقادة الفاشلون واضطهاد النساء) وأطر متقدمة (في ضوء معايير استشراقية مثل محاولة التشبه بالغرب فيما يتعلق باللباس والهيئة وطريقة الكلام).

دراسة شهزاد علي (Shahzad Ali) (٢٠١٢) بعنوان الإعلام المطبوع الأمريكي والعالم الإسلامي: صورة الدول الإسلامية الحليفة والمعادية والمحايدة للولايات المتحدة في مجلتي نيوزويك وتايم.

تناولت هذه الدراسة صورة ١٢ دولة إسلامية في مجلتي نيوزويك وتايم كمرآة للإعلام الأمريكي والسياسة الخارجية الأمريكية خلال الفترة بين ١٩٩١ و٢٠٠١.

وقد تم اختيار ٢١٩ مقالاً وخبراً تناول الدول الإسلامية بصورة عشوائية من المجلتين، وقد تم تصنيف هذه الدول على أساس علاقتها بالولايات المتحدة.

اعتمدت الدراسة على التأطير كإطار نظري، واستخدمت استمارة تحليل المضمون كأداة لتحليل جميع المقالات والأخبار التي تناولت شئون الدول محل الدراسة الحكومية وغير الحكومية والسياسات الداخلية لها وعلاقاتها الخارجية والحروب التي تخوضها تلك الدول والإرهاب والبرامج النووية واقتصادها وأخبار الرياضة والفن والثقافة والدين والأمور الاجتماعية وغيرها.

توصلت الدراسة إلى أنه من بين ٢١٩ مقالاً وخبراً في المجلتين محل الدراسة يوجد ٢٩ منها يظهر العالم الإسلامي بصورة إيجابية فيما ظهر بصورة سلبية في ٦٦ مقالاً، وبصورة محايدة في ١٢٤. وبالتالي، فإن المجلتين تظهران العرب بصورة محايدة إلى حد ما.

دراسة هيلين ماك كلور (Helen McClure) (٢٠١١) بعنوان بلورة حالة من الذعر المعنوي: تحليل مضمون الصحافة المطبوعة الكندية الناطقة بالإنجليزية- الحديث عن العرب والمسلمين قبل وبعد ١١ سبتمبر.

تناولت هذه الدراسة تداعيات ١١ سبتمبر ٢٠١١ على وسائل إعلام كندا الناطقة بالإنجليزية -الصحافة المطبوعة تحديداً- وكيفية استخدام الإعلام كنافذة ومرآة للانطباعات والتوجهات الاجتماعية.

استعانت الباحثة في هذه الدراسة بنظريات عدة مثل نظرية الذعر الأخلاقي (Moral Panic Theory) ونظرية التشكل العرقي (Racial Formation Theory).

اتبعت هذه الدراسة اسلوب تحليل المحتوى للكشف عن علاقة الهلع المعنوي بصورة العرب، وتم تحليل البيانات عبر إحصاء الكلمات المفتاحية في جميع الصحف الناطقة بالإنجليزية في كندا إضافة إلى تحليل الخطاب للكشف عن مسارات الخطاب الإعلامي قبل وبعد ١١ سبتمبر.

توصلت الدراسة إلى أن الصحافة المطبوعة الكندية (الناطقة بالإنجليزية) تأثرت بشكل كبير بوسائل الإعلام الأمريكية في اتباعها لسياسة نشر الذعر بين الجمهور في تصويرها للعرب كشياطين الإنس وبلورتها لمشروع عنصري تجاههم وإضفاء صفة الإرهاب على العرب والمسلمين. وتُرجع الباحثة هذه الظاهرة إلى الهيمنة الدولية للإعلام الأمريكي.

دراسة شيري جيسيكا باركر (Cherie Jessica Parker) (٢٠٠٨) بعنوان قبل وبعد ١١ سبتمبر: صورة الأمريكيين من أصل عربي في الصحف الأمريكية.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على ما إذا كان يتم تصوير الأمريكيين ذوي الأصول العربية كجزء من المجتمع الأمريكي أو كأشخاص دخيلة أو كضحايا عقب أحداث الحادي عشر من سبتمبر.

استعانت هذه الدراسة بعدة نظريات أبرزها نظرية الغرس الثقافي، وتبني على نتائج ما سبقها من دراسات عبر تحليل مضمون ١٣٧٩ مقالاً وخبراً تناول الأمريكيين العرب في صحف يو اس ايه توداي (USA Today) ونيويورك تايمز (New York Times) وواشنطن بوست (Washington Post) لفترة زمنية تمتد ٥ سنوات قبل الأحداث و٥ سنوات بعدها.

أشارت نتائج الدراسة إلى أن عدد المقالات التي تناولت صورة الأمريكيين من أصل عربي ازدادت بشكل ملحوظ في الثلاث سنين الأولى بعد ١١ سبتمبر قبل عودتها لمعدل ما قبل الهجمات.

وبالمثل، فقد أظهرت الصحف محل الدراسة صورة الأمريكيين ذوي الأصول العربية كدخلاء بعد الأحداث مباشرةً ولمدة ٣ سنوات ثم عادت لتصورهم كأفراد ينتمون للمجتمع الأمريكي وكضحايا بعد ذلك.

أي أن الصحف قامت بتغطية العرب بشكل مكثف تماشياً مع التغيرات السياسية التي حدثت وتبعاتها لمدة معينة قبل تلاشي هذا الاهتمام شيئاً فشيئاً.

دراسة رشا محمد (Rasha Mohamed) (٢٠٠٧) بعنوان أين العرب والمسلمون الحقيقيون؟ تحليل مضمون صور العرب والمسلمين في تقارير الأخبار المطبوعة والمصورة الإلكترونية).

قامت هذه الدراسة بمتابعة صور العرب والمسلمين في التغطية الإعلامية الإلكترونية (المصورة والمكتوبة) في مواقع شبكات اي بي سي (ABC) وان بي سي (NBC) وسي بي اس (CBS) بهدف الكشف عن الأطر الإخبارية التي تناولت العرب والمسلمين (سواء كانوا إناثا أو رجالاً).

تم تحليل ١١٩ تقريراً إخبارياً في هذه الدراسة عبر استمارة تحليل المضمون خلال ١٤ يوماً (من ١٢ فبراير ٢٠٠٧ وحتى ٢٧ فبراير ٢٠٠٧) اعتماداً على نظرية الإطار الإعلامي (Framing theory) ومبادئ الاستشراق.

وجدت الدراسة أن العينة ربطت صورة العرب والمسلمين بالحرب والصراع والراديكالية والإرهاب، وصورت أيضاً النساء العربيات والمسلمات كضحايا للعنف الصادر عن أفراد عرب ومسلمين أيضاً.

دراسة شاهرام أكبرزاده وبيانكا سميث (Shahram Akbarzadeh and Bianca Smith) (٢٠٠٥) بعنوان صورة الإسلام والمسلمين في الإعلام (جريدتي ذا إيج و هيرالد سن).

البحث إلى توضيح مدى دور الإعلام الأسترالي المتمثل في الصحافة المطبوعة في تشكيل الانطباع عن الإسلام والمسلمين في المجتمع الأسترالي منذ سبتمبر ٢٠٠١ وكيفية تشكيل هذا الانطباع أثناء أحداث معينة سواء في الداخل أو الخارج.

قسم الباحثان المنهجية البحثية إلى قسمين: القسم الأول كمي تم فيه تسجيل الأخبار المتعلقة بالإسلام والمسلمين وعدد مرات ذكرها والأنماط التي اتبعها الخبر أو المقال ومدى سلبيتها أو إيجابيتها، والقسم الثاني كيفي تم فيه تحليل الأنماط التي نتجت عن التحليل الكمي.

تم اختيار ٤٥١ مقال وخبر يحتوي على الكلمة المفتاحية (مسلم/إسلام) بعد البحث في حوالي ١٢٠٠ مقالاً وخبراً تناولته صحيفتا ذا إيج و هيرالد سن في ملبورن (Melbourne)، في الفترة الزمنية من ١١ سبتمبر ٢٠٠١ وحتى ٣١ ديسمبر ٢٠٠٤.

خلص الباحثان إلى أن الصحيفتين محل الدراسة لا يعانيان من الإسلاموفوبيا، ولكن صورة المسلمين المدرجة في أخبارهما لا تخلو من السلبية التي تدعم الصور النمطية. وهذه مشكلة نظراً للتجاهل العام الذي يعاني منه المجتمع الأسترالي فيما يتعلق بالإسلام والمسلمين بما فيه من الصحفيين الذين يشكلون مرجعياتهم عبر بيئتهم الاجتماعية ويتأثرون إيدولوجياً وسياسياً بها حيث يكون للبعض منهم آراء معادية للإسلام، وبالتالي تصل هذه الآراء إلى صفحات الجرائد. وباختصار، تعتبر الأخبار السلبية المذكورة قليلة ولكنها مازالت تعطي انطباعاً سيئاً، كما أن الجريدتين تروجان للصورة الإيجابية للإسلام والمسلمين من حين إلى آخر.

دراسة علي القحطاني (Ali Al-Kahtani) (٢٠٠٢) بعنوان صورة العرب والمسلمين بعد ١١ سبتمبر في واشنطن بوست ونيويورك تايمز (دراسة تحليلة مقارنة).

تقيس هذه الرسالة ردود أفعال الإعلام الأمريكي لهجمات ١١ سبتمبر تجاه العرب والمسلمين، حيث تم تناولهم بتغطية عميقة في الست شهور التي تلت الهجمات. وتهدف الدراسة إلى التعرف على أنماط وأطر الصور التي تناولتها صحيفتا واشنطن بوست ونيويورك تايمز المرموقتان عن العرب والمسلمين بناءً على نظرية الإطار الإعلامي (Media Framing).

تم اختيار عينة البحث بالطريقة النظامية من مجتمع بحث يمثل الصحافة المطبوعة في الولايات المتحدة الأمريكية، كما استعان الباحث بتحليل المضمون كأداة بالاعتماد على ٣ كلمات مفتاحية هي: الإسلام، العرب، المسلم.

خلص البحث إلى أن الإعلام الأمريكي لا يقدم صورة متوازنة للعرب والمسلمين، فنسبة الصور السلبية المقدمة أكبر من نسبة الصور الإيجابية. ومن الصور السلبية التي توصلت لها الدراسة العنف الديني والإرهاب والراديكالية. وتقتصر الصور الإيجابية على البعد عن هذه الصفات.

كما توصلت الدراسة إلى أنه يمكن تصنيف الصور التي تعرضها الصحف محل البحث إلى ٣ مواضيع عامة هي: العنف والدين والثقافة/السياسة.

- **المحور الثاني: أبحاث الصورة في السينما:**

أولاً: الدراسات العربية:

دراسة إسراء سلهب (٢٠١٥) بعنوان صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية ٢٠٠٠-٢٠١٣.

بحثت هذه الدراسة كيفية المعالجة السينمائية لظهور مدينة القدس في الأفلام الروائية الفلسطينية والإسرائيلية، وتفترض الدراسة أن حضور القدس في السينما هو حضور متوتر على مستويي المضمون والشكل، كما تفترض قصدية عالية إسرائيلية في عرض القدس كمكون جذري في الثقافة الإسرائيلية، في مقابل تباطؤ في عملية إنتاج أفلام فلسطينية تطرح قضية القدس من وجهة نظر دينية وتنقل مشاكل المجتمع المقدسي في ظل ازدياد المجهود السينمائي لخدمة القضية من وجهة نظر إسرائيلية.

تناولت الدراسة جميع ما أُنتج عن مدينة القدس من أفلام فلسطينية وإسرائيلية في فترة البحث، والأفلام الفلسطينية هي: "تذكرة إلى القدس" و"القدس في يوم آخر" و"المر والرمان"، أما الأفلام الإسرائيلية فهي: "المشي على الماء" (Walk on Water)، و"يا قدس" (O Jerusalem)، و"الشرطي" (Policeman)، و"عيون مفتوحة" (Eyes Wide Open).

اعتمدت الباحثة على منهج التحليل السيميولوجي في الدراسة مستعينةً بأدوات تحليل الفيلم السينمائي.

توصلت الباحثة إلى أن الإنتاج السينمائي الفلسطيني كان بقالب مأساوي في أغلبه ويركز على تصوير الضحية في الصراع بينما اهتمت الأفلام الإسرائيلية بمناقشة مشاكل المجتمع الإسرائيلي واستخدمت لغة سينمائية ضعيفة في إثبات أحقيتهم في القدس.

كما توصلت الباحثة إلى أن القدس جُسدت في الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية على هيئة رمز مقدس، إلا أن البنية كانت سطحية إلى حد ما عند السينمائيين الفلسطينيين والإسرائيليين على حد سواء، وإن كان هناك اختلاف في الخطاب وترتيب الصور والحكاية والسيناريو بينها.

دراسة فاطمة طلحي (٢٠١٥) بعنوان صورة أفريقيا في السينما الأمريكية تحليل نصي سيميولوجي لفيلم دموع الشمس (Tears of the Sun).

هدفت الدراسة إلى التعرف على الطريقة التي عبرت من خلالها الأفلام الأمريكية عن أفريقيا والأبعاد والأفكار التي تحاول ترويجها عن هذه القارة.

اعتمدت الباحثة على منهج التحليل النصي (السيميولوجي) كبديل لتحليل المضمون باستخدام تقنية التقطيع التقني للمشاهد واللقطات وبالاستعانة بأدوات وتقنيات تحليل الأفلام كالأدوات الوصفية والاستشهادية والوثائقية.

وبالنسبة للعينة، فقد كانت قصدية عملية باختيار فيلم "دموع الشمس" (Tears of the Sun) من مجتمع البحث المتمثل في الأفلام الأمريكية التي تناولت موضوع أفريقيا.

توصلت الباحثة إلى أن السينما الأمريكية صنعت صورة نمطية مسيئة للقارة السمراء لدى المشاهدين، من خلال التركيز على السلبيات كالفقر والتخلف وتجاهل الإيجابيات، كما أنها روجت لفكرة أن الأفريقي شخص متوحش وهمجي ومتخلف وجبان ولا يقوى على الدفاع عن نفسه.

دراسة رعد عبد الجبار ثامر وإيمان حمادي عبد الأمير (٢٠١٤) بعنوان الصورة النمطية لشخصية الآخر وآليات تجسيده في الفيلم السينمائي.

تعتبر الدراسة من الدراسات الوصفية التي تعتمد على تحليل المضمون بالتطبيق على عينة قصدية تتمثل في فيلمي "أولاد العم" و "أكاذيب حقيقية".

هدف البحث إلى الكشف عن آليات تجسيد الصورة النمطية لشخصية الآخر في الفيلم بالإضافة إلى التعرف على الأبعاد الفكرية لاشتغال الصورة النمطية لشخصية الآخر في الفيلم.

وخلص البحث إلى أن مرجعية صانع العمل السياسية تعمل على التحكم في الفيلم، كما وجد الباحثان أن الأفلام الأجنبية تتميز بقيامها بتجسيد الصورة النمطية لشخصية الآخر بشكل أكبر من الأفلام العربية، كما أنه يتم الاستعانة بلغة الآخر في الفيلم لتحقيق المصداقية والواقعية.

كما توصل البحث إلى أن هذه الأفلام مشحونة بالعديد من المعاني المباشرة وغير المباشرة فضلاً عن احتوائها للعديد من الدلالات الإيحائية والمعاني الضمنية، ومن هذه الدلالات:

١. توظيف الإضاءة وتوزيع الضوء والظل بطريقة تعبر عن مجريات الأحداث، فتُعبر الإضاءة الزرقاء في فيلم "أكاذيب حقيقية" على الموت كما تُعبر الإضاءة الصفراء في فيلم "أولاد العم" على التآمر والخيانة.
٢. الإستعانة بالأزياء والاكسسوارات للتعبير عن هوية الشخصية فمثلاً يرتدي الشخص العربي "الدشداشة" التقليدية بينما يرتدي اليهودي غطاء الرأس "الكيباه".
٣. تعميق المعنى الذي عبر عن الصورة النمطية من خلال شريط الصوت والموسيقى المدعمة للحوار في الفيلمين محل الدراسة.

٤. استخدام المونتاج لتحقيق التتابع بين اللقطات بطريقة تحفز مشاعر معينة لدى المتفرج، فتم استخدام القطع في فيلمي الدراسة لخلق شعور التوتر والتشويق.

دراسة محمد نبيل أحمد محمد حماد (٢٠١٢) بعنوان صورة العرب في الأفلام السينمائية الأمريكية بعد أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ (دراسة تحليلية).

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على طبيعة الصورة المعروضة عن العرب في الأفلام السينمائية الأمريكية.

تنتمي هذه الدراسة للدراسات الوصفية المتبعة لمنهج المسح، وفيها قام الباحث بتحديد مجتمع البحث في الأفلام التي أنتجتها الولايات المتحدة الأمريكية بعد أحداث ١١ سبتمبر.

قام الباحث بعمل حصر شامل للأفلام المطابقة لمجتمع البحث، وقام بتحليل عينة من ٦٤ فيلماً باستخدام أداة تحليل المضمون واعتماداً على نظرية الإطار الإعلامي.

توصل الباحث إلى أن الأفلام الأمريكية محل البحث أضفت على العرب صورة سلبية في مجملها، حيث بلغت نسبة تصوير العرب سلبياً نسبة ٧٨%، واحتلت الصورة المحايدة المركز الثاني بنسبة ٢٥% بينما تم تصويرهم بصورة إيجابية بنسبة ٦,٢٥% فقط.

دراسة وليد قادري (٢٠١٢) بعنوان صورة الإسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلمي: عمارة يعقوبان ومرجان أحمد مرجان.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على ملامح الصورة الذهنية التي كونتها السينما المصرية عن الإسلاميين من خلال ما تقدمه من معاني ودلالات وإيحاءات صريحة وضمنية.

كما ورد في عنوان البحث، يتبع الباحث منهج التحليل السيميولوجي في مستويين، تعييني وتضميني وفقاً لمنهجية رولان بارت (Roland Barthes) في التحليل.

اختار الباحث فيلمي "عمارة يعقوبيان" و"مرجان أحمد مرجان" على أساس العينة القصدية.

توصل الباحث إلى أن الفيلمين قد أبرزا صورة نمطية سلبية عن الإسلاميين هي ذاتها الصور التي يروجها الغربيون عن الإسلاميين في كونهم متشددين وعنيفين ومنافقين وإرهابيين.

تم تقديم الإسلاميين من خلال رموز تتمثل في الأزياء الإسلامية التقليدية كما تم إظهارهم بأنهم ينتمون لطبقة اجتماعية فقيرة.

أظهر البحث أيضاً أن الأفلام قد روجت لفكرة أن الإسلاميين أقلية في المجتمع مما يتماشي مع أيديولوجيات المخرجين في إنكار وجود هذه الفئة.

دراسة رضوان بلخيري (٢٠١٠) بعنوان صورة المسلم في السينما الأمريكية تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن (Traitor) والمملكة (The Kingdom).

تهدف هذه الدراسة إلى استخلاص وكشف معالم الصورة المرسومة للمسلم في الفيلم السينمائي الأمريكي عبر تفكيك الرموز والدلائل وتحليل الرسائل الأيقونية واللسانية، ومعرفة كيف تناولت الأفلام الأمريكية لشخصية المسلم. كما تهدف الدراسة إلى فهم الخلفيات الأيديولوجية التي يحملها الخطاب الفيلمي الأمريكي عن المسلم.

تتبع هذه الدراسة المدخل السيميولوجي كمنهج تحليلي للمادة الفيلمية والمُستخدم بشكل واسع في مجال تحليل الأفلام، ويهتم هذا المنهج باللغة وكيفية التعبير عن الدلائل، ويُغطي جوانب مختلفة من التحليل كالزوايا الاجتماعية والثقافية والسياسية والسيكولوجية في المستويين الظاهر والباطن.

اختار الباحث عينة قصدية قصدية من مجتمع البحث المتمثل في الأفلام الأمريكية التي تناولت المسلم، وهذه العينة هي فيلما "الخائن" و"المملكة" لاحتوائهما على سمات وأوصاف تخدم الدراسة وأهدافها.

انتهى الباحث إلى أن صورة المسلم على شاشة هوليوود تقتصر على صور نمطية معينة مثل: صورة أعرابي من البدو وبجواره ناقة وخيمة، أو صورة العربي المنغمس في اللهو والملذات والمجون وتعاطي الخمر، أو صورة العربي المتجرد من الحضارة وآداب السلوك في الطريق العام وفي معاملة الآخرين وفي اتباع آداب الطعام والنظافة، أو صورة المسلم المتطرف المتشدد الذي يسوق خلفه زمرة من النساء المتشحات بالسواد، أو صورة العربي الأبله المندهش أو المنبهر دائماً بالحضارة الغربية، أما أكثر الصور شيوعاً فهي صورة المسلم الإرهابي المجرم مختطفاً للطائرات و الحافلات ومفجر المباني وقاتل الأبرياء.

تعرضت الأفلام المبحوثة أيضاً إلى تنشئة المسلمين للأطفال على الإرهاب والعنف في ترسيخ لقيم الكره والعداء تجاه العرب والمسلمين.

دراسة نوار عبد الغني محمد ثابت (٢٠١٠) بعنوان العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١.

سلطت هذه الدراسة الضوء على السينما الهوليوودية بهدف معرفة الشكل الذي تقدم به العربي. كما تحاول الدراسة استحضار الدلالات النصية والصورية وتبحث عن القصدية في تقنيات الفيلم.

اعتمدت هذه الأطروحة على المنهج السيميولوجي باستخدام التقنيات التي تعين على قراءة الصورة السينمائية في الإخراج والسيناريو.

تمثلت عينة البحث في ٤ أفلام هي: المملكة (The Kingdom)، جسد من الأكاذيب (Body of Lies)، التسليم (Rendition)، وسيريانا (Syriana).

توصل الباحث إلى عدة نتائج أبرزها:

١. تبرز كل الأفلام (عدا سيريانا) نموذج كل ما هو أفضل لكل ما هو أمريكي، وكثيرا ما ظهرت الحياة في الولايات المتحدة هادئة وساكنة، وكثير من الشخصيات في الأفلام أبدت رغبتها في الهجرة للولايات المتحدة.
٢. طرحت الأفلام جدلية ما كان يطلق عليه في الأفلام بالاستشهادي فيما يتعلق بحياته وبيئته ودوافعه وطريقته ومدربيه.
٣. طرحت جميع الأفلام مسألة السعي الدائم وراء الأجنبي لاختطافه وتعذيبه ثم قتله.
٤. طرح فيلم المملكة إمكانية التعايش الحضاري والثقافي بين الإسلام والغرب.

دراسة حنان محمد اسماعيل (٢٠٠٨) بعنوان <u>صورة رجل الشرطة في الأفلام السينمائية المصرية</u>.

هدف هذا البحث إلى التعرف على طبيعة صورة رجل الشرطة في الأفلام السينمائية المصرية وطريقة طرحها من عدة جوانب، مثل طبيعة عمله، وكيفية ممارسته لعمله، وسماته الإيجابية والسلبية، والمتغيرات الديموغرافية مثل البيئة التي يعيش فيها ومستواه الاقتصادي وحالته الاجتماعية، بالإضافة إلى التعرف على نسبة رجل الشرطة في الفيلم إلى باقي الشخصيات ونوعية دوره سواء كان رئيسياً أو ثانوياً.

ومن أهداف البحث أيضاً، التعرف على ملامح الأفلام التي تناولت رجل الشرطة، ومعلومات عن تاريخ إصداره وجهة إنتاجه ومصدر قصته.

يعد البحث من البحوث الوصفية و تم استخدام منهج المسح في إعداده بتحليل المضمون لعينة عشوائية بسيطة من الأفلام السينمائية المصرية التي تم إنتاجها منذ عام ٢٠٠٠ حتى ٢٠٠٧ بلغ عددها ١٣ فيلماً تم تحليلها في زمن قدره ٢٣ ساعة و ١٩ دقيقة.

استُخدمت صحيفة تحليل المضمون كأداة لإجراء البحث وقُسمت إلى عدة وحدات: الوحدة الطبيعية للمادة الإعلامية (أي اسم الفيلم ونوعه والشركة المنتجة له ومصدر قصته)، وحدة الموضوع، وحدة الشخصية (من حيث الدور والحالة الاجتماعية وعلاقة رجل الشرطة بزملائه وكيفية تعامله مع الجمهور)، وحدة المشهد (أي الأماكن التي يمارس فيها عمله والسمات الإيجابية والسلبية له).

أفضت الدراسة إلى أن معظم الأفلام المدروسة ينتجها القطاع الخاص وأن أغلبها يتبع القالب الكوميدي ويطرح قضايا اجتماعية كُتبت قصصها خصيصاً للسينما. كما وجدت الدراسة أن نسبة

ظهور رجل الشرطة ارتفعت في الدور الثانوي في الأفلام المبحوثة إلى ٦٠% بينما اقتصر ظهوره في الدور الرئيسي إلى ٤٠%.

استنتجت الباحثة أيضاً عدم اهتمام الأفلام بالجوانب المختلفة لشخصية رجل الشرطة وحالته الاجتماعية و التركيز على إبراز الجانب المهني وتناول عدة موضوعات من العمل الشرطي مع عدم وضوح البيئة التي يمارس فيها عمله. كما أوضحت الدراسة أن تعامل رجل الشرطة مع الجمهور في هذه الأفلام غير واضح في المقام الأول و يليه في النسبة التعامل السلبي، هذا بالإضافة إلى الخلوص إلى عدة سمات إيجابية (مثل الشجاعة والذكاء والإصرار على تنفيذ المهمة) وسمات سلبية (مثل التعامل القاسي مع المتهمين والتجاوزات في حقوقهم).

ثانياً: الدراسات الأجنبية:

دراسة ريما دوت (Reema Dutt) (٢٠١٣) بعنوان <u>خلف الكواليس: صورة النساء في هوليوود المعاصرة</u>.

استخدمت الدراسة منهج السيميولوجيا بالاستعانة بالأدوات السيميولوجية في سبيل الكشف عن الصور التي استخدمتها أفلام هوليوود الحديثة للحديث عن النساء والأفكار التي تروجها هذه الصور عنهن.

استعانت الباحثة بنظريتين كقاعدة للإطار النظري هما نظرية النوع السينمائي (Genre theory) إضافة إلى النظرية الماركسية.

اختارت الباحثة عينة من أكثر الأفلام إيرادات في السنوات الثلاث السابقة لتاريخ البحث، وهي المنتقمون (The Avengers) (٢٠١٢) وهاري بوتر ومقدسات الموت الجزء الثاني (Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2) (٢٠١١) وحكاية لعبة الجزء الثالث (Toy Story 3) (٢٠١٠).

وجدت الباحثة أن الأفلام محل الدراسة أبرزت صوراً إيجابية عن النساء في كونها فرداً مستقلاً قوياً.

دراسة رافايل ليرما جونيور (Rafael Lerma Jr.) (٢٠١٣) بعنوان شيطنة المسلمين والعرب المتعمدة من قبل الإعلام.

قام الباحث بإجراء الدراسة على ٣ قنوات إعلامية (البرامج الإخبارية والمسلسلات التلفزيونية وأفلام هوليوود) لمعرفة ما إذا كانت تقدم صور إيجابية للعرب والمسلمين بخلاف الصور السلبية السائدة.

اتبعت هذه الدراسة الأسلوب الكيفي باستخدام تحليل الخطاب للقنوات الإعلامية المذكورة آنفاً بالاعتماد على نظرية الغرس الثقافي (Cultivation Theory).

قسم الباحث عينته إلى ٣ أقسام لتتناسب مع مجتمع البحث، وهذه الأقسام هي:

١- البرامج الإخبارية: أخبار إي بي سي المسائية (ABC Nightly News) بتاريخ ١١ نوفمبر ١٩٧٩ والتي كانت من أولى التغطيات التي تناولت الشرق الأوسط، أخبار إن بي سي المسائية (NBC Nightly News) بتاريخ ١٧ أكتوبر ١٩٧٣ وقت حظر النفط العربي للولايات المتحدة.

٢- المسلسلات التلفزيونية: مسلسل ٢٤ (الموسم الثاني والرابع والسادس) بسبب وجود شخصيات عربية ومسلمة.

٣- أفلام هوليوود: الشيخ (The Sheik) ١٩٢١، ابن الشيخ (The Son of the Sheik) ١٩٢٦، وليمة الدم (Blood Feast) ١٩٦٣، الحصار (The Siege) ١٩٩٨، الحرب الداخلية (The War Within) ٢٠٠٥، غير وارد (Unthinkable) ٢٠١٠، خمس منارات في نيويورك (Five Minarets in New York) والمعروض بعنوان أعمال انتقامية (Acts of Vengeance) ٢٠١٠، مأخوذ (Taken) ٢٠٠٩.

صنف الباحث النتائج حسب القناة الإعلامية، فوجد أن البرامج الإخبارية تظهر العرب والمسلمين بصورة سادية خطيرة، أما للمسلسلات التلفزيونية فتبالغ في إظهارهم بصورة إرهابية.

وبالنسبة لأفلام هوليوود، فقد وجد الباحث أنه على الرغم من وجود شخصيات عربية ومسلمة تمثل صورة إيجابية في بعض الأحيان، إلا أن الصورة السائدة سلبية. كما وجد الباحث خلط في الهوية العربية والهوية الإسلامية لدى الأفلام، وهو –من وجهة نظر الباحث– أمر غاية في الخطورة.

دراسة محمد موسوي وسمر صادقي (Mohamed Mousavi and Samar Sadeghi) (٢٠١٣) بعنوان صورة اللاتينيين في هوليوود: الرجولة في أفلام المخرج إناريتو.

استهدفت هذه الدراسة الصورة المدركة عن اللاتينيين من خلال أفلام هوليوود التي صنعها المخرج المكسيكي المعروف أليخاندرو جونزاليس إناريتو (Alejandro González Iñárritu)، وحاولت التعرف على مفهوم الرجولة في هذه الأفلام وما إذا كان صُور بطريقة إيجابية أو سلبية.

استعان الباحثان بمدخل السيميولوجيا بنظرة كريستيان ميتز (Christian Metz) ونظرية الشخصيات (Character Theory) المنتمية لنظرية الأُطر لجوفمان (Goffman).

اختار الباحثان ٣ أفلام من مجتمع البحث لمناسبتها لأهدافه، وهي: "الحب يعذب" (Amores Perros) (٢٠٠٠) و"٢١ جرام" (21 Grams) (٢٠٠٣) و"بابل" (Babel) (٢٠٠٦).

ظهر اللاتينيون في أفلام الدراسة بصورة سلبية في مقابل الرجل الأبيض (من أصل قوقازي)، حيث رُبط مفهوم الرجولة لديهم بالعنف والهمجية.

دراسة أنطونيو دي ألفونسو (Antonio D'Alfonso) (٢٠١٢) بعنوان كان بإمكاني المنافسة: تحليل سيميولوجي لصورة الإيطاليين خارج إيطاليا في الأفلام.

قام الباحث في هذه الدراسة بتحليل مُعمق (مقطعي) لخمسة أفلام تناولت حقيقة الإيطاليين خارج إيطاليا بهدف معرفة صورتهم المعروضة فيها، وهذه الأفلام هي "الخبز والشيكولاتة" (Pane e cioccolata) و"ملكة القلوب" (Queen of Hearts) و"المزعج" (L'Emmerdeur) و"البحر المتوسط دائماً" (Mediterraneo sempre) و"الثور الهائج" (Raging Bull) باستخدام المنهج السيميولوجي.

توصلت الدراسة إلى أن الأفلام ناقشت عدة مواضيع متداخلة يمكن استخدامها للتعريف عن ثقافة معينة، كما أن الدراسة قد توصلت إلى نظام تحليلي يمكنه مساعدة الدارسين في فهم السرد الروائي للفيلم الإثني.

وجد الباحث أن الأفلام محل الدراسة تبنت أحد الأنماط التالية في تمثيلها للإيطاليين: الرومانسية (Romance) أو التشويق (Thriller) أو المافيا (Mafia).

دراسة تشاد بريور (Chad Brewer) (٢٠٠٩) بعنوان الصورة النمطية للنساء في أفلام السلاشر في الماضي والحاضر.

قام الباحث بتحليل ١٦ فيلماً رعب من نوعية السلاشر (Slasher) (٨ أفلام إضافةً إلى إنتاج جديد لها) وقارن بينها بهدف التعرف على الصورة النمطية للنساء ومدى تغيرها عبر الزمن والظروف الاجتماعية.

استخدم الباحث التحليل النصي للأفلام محل الدراسة وفقاً لمحددات السلوكيات والتعامل مع الآخر ومستوى الذكاء والهيئة الخارجية للمرأة.

وجد الباحث أن الصور التي عرضتها الأفلام الجديدة هي نفس الصور الموجودة في مثيلاتها من الأفلام الأصلية (مثل العنف ضد المرأة وإضافة الطابع الجنسي عليها) فيما عدا عدة فئات هي: الدفاع عن النفس ومهارات التفكير والحوار. فالأفلام الجديدة أظهرت المرأة بصورة أكثر قيادية في مبادرتها في الدفاع عن نفسها ضد الخطر في الفيلم كما أنها تعتمد على ذلك بذكائها عكس الأفلام القديمة التي أظهرتها عاطفية أكثر.

وعلى الرغم من ذلك، استنتج الباحث أن الصور الاجتماعية للمرأة في مجملها لم تتغير عبر الزمن، بغض النظر عن محاولة الإعلاميين نفي ذلك.

دراسة ماثيو دانا (Matthew Dana) (٢٠٠٩) بعنوان ما بعد صدمة الشاشة الكبيرة: كيف غير ١١ سبتمبر شخصيات الشرق الأوسط في هوليوود.

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة مدى تأثير هجمات ١١ سبتمبر الإرهابية على الطريقة التي تتناول بها أفلام هوليوود الشخصيات الشرق أوسطية.

قام الباحث بتحليل مضمون لمتغيرات أهمها الشكل الخارجي والهيئة الخارجية والسلوكيات والإرهاب.

قارن الباحث طريقة عرض الشخصيات الشرق أوسطية بين فترتين زمنييتين (قبل الهجمات بخمس سنوات وبعدها بخمس سنوات أخرى)، وتوصل إلى أن الأفلام الأمريكية (بعد هجمات سبتمبر) قد صورت الشخص الشرق أوسطي ببشرة داكنة وذكاء أقل من المتوسط، وأظهرته يرتدي الملابس التقليدية (غير الغربية) وبأنه يميل للقيام بأعمال إرهابية.

أي أن الأفلام الأمريكية قد صورت العربي بشخصية "الشرير" حسب تعريف جاك شاهين (Jack Shaheen) في دراسته الرائدة في هذا المجال.

دراسة نجويت نجوين (Nguyet Nguyen) (٢٠٠٩) بعنوان صورة فيتنام في أفلام الحرب الفيتنامية والأمريكية: دراسة سيميولوجية مقارنة لفيلمي حقل الأرز البري والقيامة الآن.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على صورة حرب فيتنام ومقارنة هذه الصورة في فيلمين أُنتجا عام ١٩٧٩ وحازا على جوائز أحدها فيتنامي بعنوان "حقل الأرز البري" (Canh Dong Hoang) والآخر أمريكي بعنوان "القيامة الآن" (Apocalypse Now).

اختارت الباحثة فيلم القيامة الآن كونه ثالث أكبر فيلم أمريكي من حيث الإيرادات موضوعه الحرب الأمريكية الفييتنامية، بالإضافة إلى إثارته الجدل في الأوساط الأكاديمية والعامة.

أما بالنسبة لفيلم حقل الأرز البري، فقد حاز على جوائز عدة أهمها جائزة مهرجان موسكو الدولي للسينما إضافة إلى إشادة الجمهور والنقاد به على عدة مستويات.

وظفت هذه الدراسة مدخل السيميولوجيا كمنهج للبحث وكنموذج نظري بالاستعانة بعدة نظريات أخرى مثل نظرية ما بعد الإستعمار (Post-Colonial) والهيمنة (Hegemony) والأيديولوجية (Ideology) في سبيل التعرف على صور العدو والقومية والنساء في الأفلام المبحوثة.

استعانت الدراسة بعدة مفاهيم ومقاربات سيميولوجية منها مفهوم دي سوسيير (De Saussure) وبيرس (Pierce) للدليل والعلاقة بين الدال والمدلول في خضمه، ومستويي التعيين والتضمين (Denotation and Connotation) الذين أشار إليهما بارت (Barthes) وهال (Hall)، ونظرية بارت وموفوليتو (Muffoletto) للبنى المتقابلة (Oppositional Structures)، إضافة إلى مفاهيم هال المتعلقة بالشفرات السائدة (Dominant Codes) والأيديولوجية والخرافة.

وجدت الباحثة أن صورة الآخر (العدو) في الفيلم الأمريكي مجهولة الهوية وهو ما يعكس وجهة نظر إمبريالية تجاه الشعب الفيتنامي، وظهرت القومية في صورة التضحيات الشخصية في تهميش واضح لدور النساء.

أما بالنسبة للفيلم الفيتنامي، فقد وصف العدو بطريقة أكثر توازناً، وارتبطت القومية بالفردية، ولعبت النساء دوراً أكثر جوهرية في السرد.

دراسة سليمان أرتي (Sulaiman Arti) (٢٠٠٧) بعنوان الاستمرارية والتغيير في صور الشرق الأوسط كما تمثلها هوليوود بعد ١١ سبتمبر.

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة العوامل المكونة للصورة التي تروجها هوليوود عن الشرق الأوسط والعرب وعلاقتها بتغير الأحداث العالمية والسياسة الخارجية للولايات المتحدة.

استعان الباحث بعدة أساليب بحثية كيفية وهي: المنهج التاريخي والتحليل النصي (Textual Description) والتحليل السياقي (Contextual Description).

استعان الباحث بعدة نظريات كأساس للدراسة هي: نظرية الهيمنة ونظرية الإمبريالية ونظرية الاستشراق لإدوارد سعيد التي تُعد من دراسات ما بعد الاستعمار بغرض تحليل العلاقة بين الصورة النمطية للشرق الأوسط ووجهات النظر الأمريكية.

اختار الباحث أفلام العينة قصدياً باعتبار اختيار أفلام تناقش قضايا الشرق الأوسط والعرب قبل وبعد الحادي عشر من سبتمبر بهدف المقارنة بينها ومعرفة التغيرات التي طرأت عليها. وتتمثل عينة الدراسة في الأفلام التالية: "ميونخ" (Munich) (٢٠٠٥) و"الأحد الأسود" (Black Sunday) (١٩٧٦) و"سيريانا" (Syriana) (٢٠٠٥) و"التدحرج" (Rollover) (١٩٨٠) و"مملكة الجنة" (Kingdom of Heaven) (٢٠٠٤).

وجد الباحث أن أفلام العينة التي أُنتجت بعد الحادي عشر من سبتمبر توظف أساليب تحفز النقاش وعرض وجهة نظر الآخر، وتهدف إلى التوفيق بين الأيديولوجيات المختلفة. فعلى الرغم من وجود بعض نواحي الصور النمطية الرائجة، إلا أن هذه الأفلام قامت بعرض صور أكثر مصداقية عن العالم العربي دون وجود حكم مسبق على الشخصيات العربية.

وبالتالي، فقد تمكن الباحث من توثيق ظهور تيارات جديدة في طريقة عرض هوليوود لصورة العرب بعد أحداث سبتمبر وغزو العراق، الأمر الذي قد يشجع على إنتاج المزيد من الأفلام التي تناقش القضايا العربية بشكل أكثر موضوعية في محاولة للتوصل لحلول بدلاً من تشويه الحقائق.

دراسة ياسمين الأيان (Yasmeen Alayan) (٢٠٠٥) بعنوان <u>الصورة النمطية للعرب والأمريكيين من أصل عربي في أفلام هوليوود (١٩٩٤-٢٠٠٠)</u>.

استهدفت هذه الدراسة الوقوف على الصورة النمطية للعرب/ الأمريكيين من أصول عربية التي تتناولها أفلام هوليوود.

استعانت الباحثة بأداة تحليل المضمون لتحليل ستة أفلام عُرضت في الفترة ما بين ١٩٩٤ و٢٠٠٠ والتي تناولت عرض الشخصيات العربية بأنماط محددة، وهذه الأفلام هي: أكاذيب حقيقة (True Lies)، وقرار تنفيذي (Executive Decision)، والحصار (The Siege)، والمومياء (The Mummy)، وثلاثة ملوك (Three Kings)، وقواعد الاشتباك (Rules of Engagement). واقتصرت الباحثة على تحليل ١٠٨ مشهداً ظهرت فيها شخصيات عربية.

وجدت الدراسة أنه تم عرض الشخصيات آنفة الذكر بلباس تقليدي متحدثين بلكنة غريبة ويتصرفون بعدوانية وعنف، وغالباً ما يتم ربطهم بالإرهاب. وبالتالي فإن الدراسة توصلت إلى وجود صورة نمطية سلبية للعرب في الأفلام الرائجة حتى من قبل هجمات ١١ سبتمبر.

دراسة أنجيلا دينيس براتر (Angela Denis Prater) (٢٠٠٤) بعنوان نقد الثقافة الإفريقية الأمريكية للوزن والعرق والنوع والطبقة باستخدام تحليل سيميولوجي لأدوار أفلام كوين لطيفة.

هدف هذا البحث إلى دراسة التمثيل الإعلامي لعوامل التهميش كالعرق والنوع والطبقة وهيئة الجسم في الأفلام الأمريكية.

استعانت الباحثة بالتحليل السيميولوجي الشائع استخدامه في الأبحاث النقدية للكشف عن التمثلات الثقافية في وسائل الإعلام، واتبعت في هذا الشأن المقاربة الإثنية (ethno semiotics) المنتمية لسيميولوجيا الثقافة.

اختارت الباحثة أفلام الممثلة كوين لطيفة كمجتمع للبحث باعتبارها شخصية أيقونة لدى المجتمع الأفروأمريكي، واعتمدت في تحديد العينة على معايير منها انتشار الفيلم وسهولة الحصول عليه، وظهور الملكة لطيفة في الفيلم لمدة ٥ دقائق على الأقل في هيئة سيدة وزنها زائد، ومع مراعاة تنوع أعراق المنتجين ما بين أفروأمريكيين وأمريكيين من أصل قوقازي.

ووفقاً لهذه المعايير، فقد تم اختيار ٤ أفلام من أصل ١٣ ظهرت فيها كوين لطيفة، وهذه الأفلام هي: "إسقاط المنزل" (Bringing Down the House) و"شيكاجو" (Chicago) و"الإطلاق" (Set if Off) و"السكر البني" (Brown Sugar).

اعتمدت الباحثة على نظرية الثقافية (النقدية) والنظرية النسوية كأساس للدراسة.

توصلت الدراسة إلى أن أدوار كوين لطيفة في الأفلام محل الدراسة تعزز الصور التقليدية السلبية تجاه النساء الأفروأميريكيات ذوات الوزن الزائد الموجودة مسبقاً، حيث تنظر إلى تلك الفئة من المجتمع الأمريكي بصورة دونية.

كما توصلت الباحثة إلى أن العرق والنوع والطبقة وهيئة الجسم تُعتبر من ضمن عوامل تهميش الشخصية في الأفلام الأمريكية.

دراسة أدا سالازار (Ada Salazar) (٢٠٠٤) بعنوان العرب في هوليوود: "غرس المشاهدين" التصورات والمواقف تجاه العرب.

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة كيفية غرس الأفلام الأمريكية للتصورات والمواقف تجاه العرب بناءً على دراسة تأثيرات وسائل الإعلام والتنميط العرقي.

اتبعت هذه الدراسة المنهج شبه التجريبي في البحث بالاستعانة بنظرية الغرس الثقافي وباستخدام صحيفة الاستبيان كأداة لجمع المعلومات.

تكونت العينة التي تتبع نظام العينة المريحة (Convenience Sample) من ٧٢ طالباً جامعياً من رواد جامعة ساوث ويسترن (Southwestern University) في الولايات المتحدة.

توصلت الدراسة إلى أن الأفلام التي تصور العرب تعمل كمثير حسي مباشر يؤثر على تصورات المشاهدين، فالمتلقي الذي يتعرض لصورة نمطية سلبية عن العرب يتكون لديه تصور سلبي أقوى من التصور الإيجابي بعد مشاهدة الفيلم مباشرة، والعكس بالعكس. وبالتالي فإن المواقف لدى المتلقي تتشكل بصورة تدريجية بتعرضه للرسائل التي تُرسل عبر الأفلام والتي تعمل كوسيلة للتعلم وتكوين المعلومات وتدعيمها، وبالتالي فإن الأفلام تُعتبر من أبرز وسائل غرس المواقف والاتجاهات نحو العرب.

التعليق على الدراسات السابقة:

فيما يلي بيان لأوجه استفادة الباحثة من الدراسات السابقة وأوجه النقص التي تسعى هذه الدراسة لتغطيته:

أوجه الإفادة:

تعرضت الدراسات السابقة إلى ثقافة الصورة ومفهومها وكيفية تناولها في الوسائل المختلفة، كما قامت بتحليل العديد من الوسائل الإعلامية الغربية واستخلاص نتائج عن صورة العرب فيها والنظريات التي فسرت عوامل تشكيلها. إضافة إلى ذلك، توفر هذه الدراسات خلفية معرفية عن السينما وصناعتها ولغتها، مما يثري الجانب المعرفي من هذه الدراسة.

وأما فيما يتعلق بالنظرية المُستخدمة، فوجدت الباحثة أن الدراسات اتبعت نظريات متعددة مثل نظرية الغرس الثقافي والإطار الإعلامي والنظرية الماركسية ونظرية ما بعد الكولونيالية (Post-Colonial Theory) ونظرية الهيمنة، وارتأت الباحثة أن نظرية ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية هي النظرية الملائمة لهذا البحث حيث أن جل الدول العربية قد تعرضت للاستعمار في مرحلة ما من مراحل تاريخها، وبذلك يمكن الاستفادة منها في بناء فروض البحث وتحليل نتائجه.

أما بالنسبة للجانب المنهجي، فيُلاحظ اتباع الدراسات عدة مناهج مختلفة، إلا أن المنهج السائد في دراسة السينما والأفلام هو المنهج السيميولوجي نظراً لاحتواء الفيلم على مثيرات بصرية وسمعية

وحسية تُعطي معاني كامنة وخفية لا يمكن قياسها بالأدوات الكمية على عكس الوسائل الإعلامية الأخرى. وبناءً على ذلك، تتبع هذه الدراسة التحليل السيميولوجي كأساس منهجي.

اعتمدت جل الدراسات التي تتبع المدخل السيميولوجي مقاربة سيميولوجيا الدلالة التي تبناها رولان بارت والتي ترتكز على أن للصورة رسالة على مستويين: أحدهما ظاهر يُمكن فهمه بالعين المجردة، والآخر باطن يعتمد على قدرة المتلقي على التحليل والتفسير. وتعتمد هذه الدراسة بالمثل على هذه المقاربة السيميولوجية لملائمتها للموضوع البحثي.

كما وفرت هذه الدراسات أدوات بحثية ذات أساس علمي تُمكّن من تصميم جدول أو استمارة تحليلية تُغطي عناصر اللغة السينمائية، إضافةً إلى مساهمتها في بناء فروض هذا الدراسة في ضوء النتائج التي توصل لها الباحثون الآخرون.

إضافةً إلى ذلك، فقد وجدت الباحثة أن اختيار العينة بالطريقة القصدية يساهم في تحقيق أهداف الدراسة على النهج نفسه الذي اعتمدته الدراسات السابقة المُتبعة للتحليل السيميولوجي.

أوجه النقص:

على الرغم من الحداثة النسبية للدراسات المعروضة أعلاه، يُلاحظ أنها تُركز على حدود زمانية تتبع أحداث الحادي عشر من سبتمبر وتهمل التطورات السياسية والاجتماعية على الساحة العربية في الآونة الأخيرة. ومن الملاحظ أيضاً الاهتمام الكبير بوسائل الإعلام الأمريكية وغض النظر عن باقي الجهات الغربية.

ومن الواضح أيضاً وجود لبس كبير بين مصطلحي العرب والمسلمين، خصوصاً في الدراسات الأجنبية، وهو خطأ منهجي في تعريف المفاهيم، حيث أن العربي ليس بالضرورة مسلماً والعكس صحيح.

وعليه، تحاول هذه الدراسة توسيع الحدود الجغرافية للبحث لتشمل عينة من الدول الأوروبية إضافة إلى الولايات المتحدة وكندا في الفترة الزمنية التي شهدت تأجج الأوضاع في الشرق الأوسط بهدف إثراء الدراسات الحديثة في هذا المجال.

الفصل الثالث: الإطار المنهجي للدراسة

- الدراسة الاستطلاعية
- منهجية الدراسة

الدراسة الاستطلاعية

قامت الباحثة بدراسة استطلاعية تمثلت في:

- عمل مسح شامل لجميع الأفلام الأجنبية للدول الغربية (الموضحة في مفاهيم البحث) والتي تُطابق المجتمع البحثي والتي تم إنتاجها في فترة الدراسة وحتى وقت القيام بالدراسة الاستطلاعية وتحضير مقترح البحث بهدف تحديد عينة البحث، عبر الاستعانة بقاعدة بيانات الأفلام على الانترنت (Internet Movie Database)[1]. وأدى المسح إلى التوصل إلى القائمة التالية من الأفلام:

١. Salmon Fishing in the Yemen (٢٠١١ إنتاج المملكة المتحدة): ويتحدث الفيلم عن استعانة أحد الشيوخ اليمنيين بخبراء بريطانيين بهدف إنشاء مشروع ترفيهي لصيد الأسماك في اليمن.

٢. Monsieur Lazhar (٢٠١١ إنتاج كندا): ويتمحور حول مدرس جزائري يحل محل آخر أقدم على الانتحار في مدرسة بكندا.

٣. The Dictator (٢٠١٢ إنتاج الولايات المتحدة+المملكة المتحدة): فيلم كوميدي يتتبع زعيم دولة شمال إفريقية في زيارته للولايات المتحدة.

٤. Captain Phillips (٢٠١٣ إنتاج الولايات المتحدة): فيلم مقتبس عن قصة حقيقية لخطف سفينة أمريكية من قِبل قراصنة صوماليين.

٥. Citizen (٢٠١٣ إنتاج الولايات المتحدة): ويحكي قصة شاب عربي وصل للولايات المتحدة الأمريكية قبل أحداث ١١ سبتمبر بيوم.

٦. Amira and Sam (٢٠١٤ إنتاج الولايات المتحدة): قصة حب بين لاجئة عراقية وجندي أمريكي سابق تدور أحداثها في الولايات المتحدة الأمريكية.

---

[1] قاعدة بيانات الأفلام على الانترنت (IMDB) هي أكبر مصدر للأفلام والمسلسلات التلفزيونية عبر الانترنت، وتحتوي على أكثر من ١٨٥ مليون موضوعاً بما فيها ٣,٥ مليون بطاقة فيلم ومسلسل وبرنامج ترفيهي.

بدأ الموقع عام ١٩٩٠ على يد مجموعة من الهواة، وينتمي الآن إلى شركة أمازون الأمريكية (Amazon).

يتم جمع البيانات بالاعتماد على المعلومات المزودة في الفيلم نفسه والمقابلات الرسمية والملفات الصحفية والسير الذاتية، ثُم تُعرض هذه المعلومات عبر مصادر مختلفة مثل صناع الأفلام والاستوديوهات المنتجة لها للتحقق من صحتها وضمان أكبر قدر ممكن من الدقة والمصداقية قبل نشرها.

٧. Fatima (٢٠١٥ إنتاج كندا+فرنسا): ويتتبع مهاجرة مغربية في فرنسا تعمل كخادمة لتربية ابنتيها.

- المشاهدة المبدئية لجميع الأفلام التي تم التوصل إليها وتدوين ملاحظات بهدف اختيار عينة البحث وصياغة الفروض بصورة علمية والتوصل إلى معايير التحليل.

ومن هذه القائمة، اختارت الباحثة فيلمي صيد السلمون في اليمن (Salmon Fishing in the Yemen) وأميرة وسام (Amira and Sam) باعتبار أخذ فيلم ممثل عن قارة أوروبا وآخر عن قارة أمريكا الشمالية (القارتين الممثلتين لمفهوم الغرب) لخدمتهما لأهداف البحث، كما أنهما قد ترشحا وحازا على جوائز عالمية عدة.

اختارت الباحثة هذين الفيلمين بعد استبعاد الأفلام الأخرى للأسباب التالية:

١. استبعاد فيلم (Monsieur Lazhar) لإنتاجه في نفس سنة إنتاج فيلم (Salmon Fishing in the Yemen)، وقد فضلت الباحثة اختيار الفيلم الأخير كونه باللغة الإنجليزية مما يمنحها أفضلية في فهم وتفسير الإحالات المرجعية والتشبيهات بصورة أفضل من اللغة الفرنسية (لغة فيلم Monsieur Lazhar).

٢. استبعاد فيلم (The Dictator) نظراً لكونه فيلم كوميدي يرتكز على المبالغة. وعلى الرغم من أن الفيلم يتمحور حول دولة جنوب السودان اسمها "وادية"، إلا أن الشخصيات تتحدث لغة مصطنعة غير عربية. وعلى الرغم من احتواء الفيلم على إسقاطات عربية، فإن الشخصية الرئيسية لهذا الفيلم تصرح بعدم انتمائها للعرب.

٣. استبعاد فيلم (Captain Phillips) حيث أن الشخصيات الصومالية في الفيلم لا تتحدث اللغة العربية، وبذلك لا تبرز الهوية العربية.

٤. استبعاد فيلم (The Citizen) حيث إن صناع الفيلم ينتمون لأصول عربية (المخرج سام قاضي وفريق الكتابة يتكون من سام قاضي وسمير يونس) مما يخل بأهداف البحث.

٥. استبعاد فيلم (Fatima) واختيار فيلم (Amira and Sam) نظراً لأفضلية اللغة الإنجليزية على الفرنسية بالنسبة للباحثة كما ذُكر مسبقاً، كما أن الفيلم الأخير يتفوق على فيلم (Fatima) في الجوائز العالمية التي تم الحصول عليها.

منهجية الدراسة

منهج الدراسة:

تتبع البحوث الإعلامية المرئية عدة مناهج لدراسة الظواهر والصور المختلفة التي تحملها الرسائل المتلفزة أو السينمائية، أبرزها منهج تحليل المضمون ومقاربة التحليل السيميولوجي.

يقتصر دور الباحث في منهج تحليل المضمون في التعليق الموضوعي على النتائج النهائية التي توصل إليها بعد إجرائه بحث كمي يحتم عليه التجرد من ذاته وآرائه، أما في التحليل السيميولوجي، فيقوم الباحث بإجراء دراسة كيفية تتطلب منه إقحام نفسه في متن البحث، ويتطلب ذلك منه قدر كبير من القدرة على التحليل والتفسير والشرح بناءً على الخلفية الفكرية والأيديولوجية والثقافية المتراكمة لديه. ومن الجدير بالذكر أنه كان يُعتقد في السابق بأن تدخل الباحث في عملية البحث هو عمل منافٍ لروح البحث العلمي، أما الآن فإن ذلك أصبح مطلوباً بهدف تفسير الظواهر وتحليلها والوصول إلى مسبباتها وعوامل تكوينها، خصوصاً بعد عجز الدراسات الكمية في الوصول لنتائج مرضية بشكل كبير (قواس، ٢٠١٤).

ان وسائل الإعلام لا تقوم بإنتاج رسائل اعتباطية، بل تبث رسائل ضمن أنساق دلالية محددة تحمل معاني ظاهرة يفهمها المتلقي وأخرى ضمنية قد يغفل عنها، وترتبط هذه الرسائل بالسياق الاجتماعي والثقافي الذي ينتمي له الجمهور، فمثلاً فإن حدثاً ما في فيلم لا يمثل حدثاً خاماً فحسب، بل يقوم ببث رسالة معينة حول ذلك الحدث، ويمكن للمتلقي تفسير الحدث الظاهر لكنه قد لا يتوصل إلى المعنى المقصود من ورائه، ولهذا فإن للتحليل المعمق للرسائل الإعلامية أهمية عظيمة من أجل فهم الهدف من بث هذه الرسائل وقصد المرسل (بلخيري، ٢٠١٠).

ومن هذا المُنطلق، يُؤخذ على منهج تحليل المضمون اقتصاره على الناحية الظاهرية الكمية، في حين يتعمق التحليل السيميولوجي في فهم الدلالات والمعاني الكامنة التي يُضمنها القائم بالاتصال في رسائله. ولهذا فإن هذا البحث يتبع منهج **التحليل السيميولوجي**.

والتحليل السيميولوجي هو "شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل" (قادري، ٢٠١٢، ص. ٨).

ويُعد الباحث في منهج التحليل السيميولوجي أداة، ويلعب دوراً حيوياً في تفسير النصوص التي تحتمل عدة تأويلات في نفس النسق الثقافي.

ولذلك، فإن الباحث يقوم بتحليل العينة سيميولوجياً بطريقة تختلف عما إذا حللها باستخدام تحليل المضمون، حيث أن تحليل المضمون يفرض احترام نظام العينة بصرامة، أما في التحليل السيميولوجي، فإن الباحث ينظر إلى المواد التي بين يديه على أنها غير متساوية في الأهمية ويختار منها ما يراه ملائماً لخدمة أهداف البحث ويقوم بتحليله (قادري، ٢٠١٢).

"وما يهم الباحث في السيميولوجيا هو معنى الصورة الذي أراد أن يعبر عنه الفنان، والرموز التي استعملها من أجل ذلك، وبالتالي يتجاوز المعنى الأولي القاعدي إلى المدلول، أي المعنى الإسقاطي" (عبد الكريم، ٢٠١٦، ص ٤١).

يجدر هنا الإشارة إلى بعض الصعوبات التي قد تواجه الباحثين في مجال السيميولوجيا وفق ما ناقشتها جيليان روز (Gillian Rose) (٢٠٠٧)، ومن هذه العقبات تعقيد بعض المفاهيم السيميولوجية وتداخلها مما يسبب التشويش بالنسبة للباحث، إضافة إلى عدم القابلية لتعميم النتائج حيث إن نتيجة التحليل تظل مرتبطة بالنص المدروس ولا تخرج عنه. كما أن التحليل السيميولوجي يوضح وجهة نظر الباحث فقط ولا يظهر جميع التفسيرات الممكنة حيث إنها لا متناهية ولا يُمكن حصرها (وردية، ٢٠١٢).

- **السيميولوجيا:**

يرى برنارد توسان (Bernard Toussaint) أن كلمة سيميولوجيا آتية من الأصل اليوناني (Sémeion) الذي يعني علامة و (Logos) الذي يعني خطاب الذي نجده مستعملاً في كلمات مثل علم الاجتماع (Sociologie) وعلم الأديان أو اللاهوت (Théologie) وعلم الأحياء (Biologie) وعلم الحيوان (Zoologie) وغيرها. وبامتداد أكبر فإن كلمة (Logos) تعني العلم وهكذا يصبح تعريف السيميولوجيا علم العلامات أو علم الدلالة (توسان، ٢٠١٦).

ان السيميولوجيا قديمة قدم الإنسان، فالإنسان دائم التواصل مع محيطه الخارجي، وقد ارتبطت السيميولوجيا في البداية بالطب في تشخيصها للأمراض بالاعتماد على العلامات أو الأعراض التي يعاني منها المريض، وقد بدأت ارهاصات هذا العلم لدى الحضارة اليونانية القديمة اتبعتها مساهمة القديس أوغستين في تأويل النصوص المقدسة. إلا أن السيميولوجيا لم تتبلور في شكلها الحالي حتى الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي عند ظهور علم اللغة والتيار البنيوي في أوروبا عامةً وفرنسا خاصةً (إلهامي، ٢٠١٥).

"يُوجه علم الدلالة اهتمامه نحو دراسة مختلف أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية، أي أنه العلم الذي يروم دراسة العلامة بأنماطها المختلفة في حياة المجتمع، أو دراسة الشفرات والأنظمة التي تمنح قابلية الفهم للأحداث والأدلة بوصفها علامات دالة تحمل معنى ما" (بركات، ٢٠٠٢، ص. ٥٦).

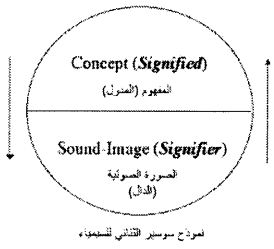
- **سيميولوجيا دي سوسير:**

ظهر علم السيميولوجيا بشكله المعاصر في فرنسا على يد عالم اللسانيات فيرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" حيث بشر بظهور علم جديد في اللسانيات أطلق عليه السيميولوجيا (Sémiologie) (حمداوي، د.ت.). وقد نظر سوسير إلى اللغة باعتبارها نظام من العلامات، أي أن اللغة في هذه الحالة هي جزء من علم السيميولوجيا.

تنقسم مكونات الدلالة عند سوسير إلى ثلاثة عناصر أساسية هي (إلهامي، ٢٠١٥):

١. الدال (Signifier): أي شكل العلامة.
٢. المدلول (Signified): أي المفهوم الذي تمثله العلامة.
٣. العلاقة بين الدال والمدلول (Signification).

الدال هو "الجانب الصوتي من المادي أو الرمز حيث يمثل الصوت في اللغة المنطوقة أو الحرف المكتوب في اللغة المكتوبة"، أما المدلول فهو "الجانب الذهني فهو لا يشير إلي الشيء بل يشير الي الصورة الذهنية أو الفكرة عن الشيء"، والدال والمدلول هما وجهان لورقة واحدة لا يمكن فصل أحدهم عن الآخر (سعد، ٢٠٠٩).



(The Saussurian Sign، د.ت.)

فعلى سبيل المثال كلمة الشجرة (التتابع الصوتي أو الكتابي لحروف ش + ج + ر + ة) هي الدال لمدلول الصورة الذهنية لها أو مفهوم النبات الذي له جذع ولديه أوراق.

وكمثال آخر، كلمة "ادفع" المكتوبة على باب دكان ما هي إلا إشارة مكونة من دال (الكلمة ادفع) ومدلول (المكان مفتوح للبيع والشراء)، ويمكن أن يشير الدال ذاته إلى عدة مدلولات، فلو وُضعت

كلمة ادفع على الجهة الداخلية لباب يصبح المدلول ادفع لتفتح الباب، وإذا وُضعت على علبة ما فتعني افتح من هنا، وهكذا عند كل مزج جديد يتم الحصول على إشارة جديدة (تشاندلر، ٢٠٠٨).

يفترض دي سوسير اعتباطية العلاقات بين الدال والمدلول في العلامات. ويتضح ذلك في أن المفهوم الواحد يمكن التعبير عنه بأكثر من كلمة، فالسيف هو الحسام وهو البتار وهو الصارم. كما أن المعنى يمكن التعبير عنه بأكثر من لغة، فالتفاحة في اللغة العربية هي (Apple) باللغة الإنجليزية و(Pomme) باللغة الفرنسية و(Manzana) باللغة الإسبانية، فالمدلول الواحد يمكن أن يكون له أكثر من دال حسب ما يُعرف في المجتمع أو بين أفراد جماعة لغوية معينة.

- **سيموطيقيا بيرس:**

توصل الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) إلى نتائج مشابهة لما توصل لها دي سوسير، إلا أنه أضفى عليها صبغة فلسفية منطقية وأسماها "السيموطيقيا". اعتقد بيرس وفقاً لهذا العلم أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في جل مظاهره وتجلياته، واعتبره مرجعاً لجميع العلوم والدراسات بما فيها الرياضيات وعلوم الفضاء والفيزياء والكيمياء والميتافيزيقيا (بنكراد، ٢٠٠٥).

يقسم بيرس العلامة ثلاثياً إلى: الأيقونة (Icons) والمؤشر (Indices) والرمز (Symbol).

والأيقونة هي عبارة عن علامة لها علاقة مع الجسم السيميائي بحكم بعض التشابهات أو التماثلات التي تجمعهما، فمثلا الخريطة أيقونة للأراضي التي تمثلها هذه الخريطة، وصورة رئيس ما أيقونة لهذا الشخص (Cobley، ٢٠٠١).

يرى أمبرتو إيكو (Umberto Eco) بأن العلامة الأيقونية هي أيضاً اعتباطية وغير مُعللة، ويتم إدراكها عبر شفرات معينة تختلف من بيئة لأخرى، فعلى سبيل المثال يُمكن للفرد أن يميز الحمار الوحشي من بعيد دون التعرف على تفاصيله عبر إدراك سمة الخطوط البيضاء والسوداء، بينما يميز شخص ينتمي لقبيلة إفريقية حيوانين بهذه السمة هما الحمار الوحشي والضبع، ولذلك لزم وجود شروط أخرى للتمييز بين الأيقونتين (نيكولز، ٢٠٠٧).

والمؤشر هو علامة لها علاقة عرضية سواء كانت فعلية أو مُتخيلة مع الجسم السيميائي، فمثلاً يتحرك دليل اتجاه الرياح كمؤشر لاتجاه حركة الرياح أو الدخان المشير إلى النار (Cobley، ٢٠٠١).

أما الرمز فهو "صيغة لا يشبه فيها الدال المدلول، إنما هو اعتباطي في أساسه، مثلاً الأعلام الوطنية" (تشاندلر، ٢٠٠٨، ص. ٨١).

- **السيميولوجيا البارتية:**

يُعتبر المُنظر الفرنسي رولان بارت صاحب النشأة الفعلية للسيميولوجيا غير اللغوية حيث إنه أول من طبق منهجية للتحليل السيميولوجي للصور (الثابتة والمتحركة) (عفان، ٢٠٠٥).

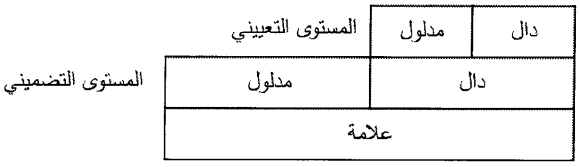
استعان الباحثون في مجال الصور بسيميولوجيا الدلالة التي تبناها رولان بارت بدراسته لما أسماه بالأنظمة الدالة، فكل شيء له معنى ودلالة، سواء كان لفظياً أو غير لفظي. ومن هذا المنطلق قام بارت بتحليل ظواهر حياتية شتى باستخدامه للسيميولوجيا مثل الطبخ والموضة والأساطير والإشهار (الإعلان) والعمارة والرقص والصور على اختلاف أنواعها.

ناقش بارت في كتابه "ميثولوجيات" (Mythologies) إمكانية دراسة هذه الأنشطة الإنسانية من منطلق لغوي عبر الاستفادة من المصطلحات التي توصل لها سوسير في علم اللسانيات. وقد وضع بارت الأسس العلمية للسيميولوجيا غير اللسانية في كتابه "عناصر السيميولوجيا" (Elements de semiologie) (١٩٦٤) وميز فيه بين اللغة والكلام والدال والمدلول والعلاقات التركيبية والعلاقات الاستبدالية (كلر، ٢٠١٣).

ومن عناصر السيميولوجيا البارتية المُعتمدة على نتائج دي سوسير (بركات، ٢٠٠٢):

١. اللغة والكلام: فاللغة هي مجموعة من قواعد الاتصال المُتعارف عليها بين أفراد شعب ما، أما الكلام فهو تطبيق لهذه القواعد وفقاً لرغبة المرسل، ويحتاج الكلام إلى اللغة لكي يكون مفهوماً. وعند تطبيق هذه الثنائية على الطعام مثلاً، فيمكن ملاحظة أنه كاللغة يتكون من قواعد الجمع والتأليف بين المواد المختلفة والتعارضات (مالح/حلو) أما الكلام الغذائي فيتمثل في اختيار أنواع معينة من هذه الأطعمة دون غيرها بحسب ما يختاره الشخص.
٢. الدال والمدلول: والعلاقة بين الدال والمدلول لا تتحقق سيميولوجياً إلا في خضم السياق. وتقوم منهجية رولان بارت بالأساس على فكرة معاملة أي نوع من العلامات معاملة العلامة اللغوية وفقاً للبنية التي اقترحها سوسير (العلاقة بين الدال والمدلول) (جولي، ٢٠١٤).
٣. المركب والنظام: المركب هو مجموعة من المتتاليات فمثلاً وجبة مكونة من مقبلات ووجبة رئيسية وحلويات بطريقة متتالية يمكن اعتبارها مركباً. أما النظام فهو عبارة عن أشياء مترابطة تسودها علاقات مختلفة كقائمة الطعام على سبيل المثال.

٤. التقرير والإيحاء: أو التعيين والتضمين. ويُستخدم التعيين والتضمين في وصف العلاقة بين الدال والمدلول. وحسب جون فيسك (John Fiske) فإن التعيين يصف ماهية الشيء الذي تم تصويره بينما يوضح التضمين كيفية تصويره. وحسب بارت، فإن التعيين والتضمين هما مستويان من الدلالة، فالتعيين هو المستوى الأول المكون من دال ومدلول، بينما التضمين هو المستوى الثاني ويقوم باستخدام المستوى التعييني (الدال والمدلول) كدال له ويقوم بإلحاق مدلول آخر له (Chandler، ٢٠٠٧).



مستويات الدلالة لدى بارت

والصورة لدى بارت تتكون من رسالتين متوازيتين، الأولى غير مشفرة أو تعيينية (Denotation) والثانية مشفرة أو ضمنية (Connotation). تتعلق الرسالة التعيينية بالدلالة المجردة، أي ما يراه الشخص أمامه دون الإشارة إلى ثقافته أو أيديولوجياته أو مجتمعه، بينما تعني الرسالة التضمينية وجود معنى آخر موازي للمعنى الظاهر والذي يحدث عند تفاعل العلامة مع المشاعر والقيم والخلفيات الثقافية (Bouzida، ٢٠١٤).

من السهل فهم العلامة في المستوى التعييني، أما المستوى التضميني فيتطلب جهداً أكبر في التفسير حيث إن له صلة بالعلاقات الشخصية والخلفية المعرفية للفرد. ومن الجدير بالذكر أن الأساطير تُعتبر من العناصر المهمة في تشكيل الأيديولوجيات وبالتالي لها أهمية عند تحليل الرسائل ضمنياً (Chang، ٢٠٠٨).

ترفض المقاربة البارتية وحدة المعنى، حيث إن كل نص يتطلب بحثاً معمقاً لفهم مستويات الدلالة والتي تؤدي إلى تفسيرات لا نهائية، فالمعنى الباطن هو منتج للقدرة العقلية على قراءة ما بين السطور، وقد يكون المعنى الضمني شخصياً أو عاماً أو عالمياً. فعلى سبيل المثال، يرمز شروق الشمس إلى بداية يوم جديد على المستوى التعييني بينما يرمز إلى الأمل أو التفاؤل أو النور أو انتهاء الظلام أو النصر على المستوى الضمني (Chang، ٢٠٠٨).

يضرب إيكو (٢٠٠٥) مثالاً آخراً على التحليل السيميائي المتشابك، فعند قول أحدهم "في منزلي تعيش عشر قطط"، قد يُفهم منه بأنه يستضيف عشر سنوريات داجنة في محل إقامته، وقد تشير العلامة إلى حب الشخص للحيوانات، وقد تشير إلى ازدحام منزله وعدم قدرته على استضافة حيوانات أخرى، وقد تشير إلى صعوبة تربيته لكلب على سبيل المثال.

وبذلك يمكن التوصل إلى أن السيميولوجيا البارتية تقوم على مرتكزين رئيسيين، الأول ثنائية الدال والمدلول السوسيورية والعلاقة بين اللغة والكلام، والثاني مفهومي التضمين والتعيين الذين مهد لهما الدنماركي لويس ييلمسليف (Louis Hjelmslev) (توسان، ٢٠١٦).

وبناءً على ما تقدم شرحه، فإن هذه الدراسة تتبنى **مقاربة رولان بارت** السيميولوجية في تحليل الفيلم السينمائي، حيث إنها أكثر المقاربات استخداماً في النصوص الإبداعية والفنية باعتبار أن بارت قد وضع أول منهجية لتحليل الصورة سيميولوجياً والتي انطلقت منها أعمال كريستيان ماتز (Christian Metz) في تحليل الشريط الفيلمي.

أدوات الدراسة:

يذكر جاك أومون (Jaques Aumont) وميشيل ماري (Michel Marie) في كتابهما "تحليل الفيلم" (L'Analyse du film) (١٩٩٩) بأنه ليس هناك منهجية موحدة لتحليل أو قراءة معاني الفيلم، فالأدوات التي تُستخدم عادة في التحليل يتم تعديلها لتُناسب الفيلم محل الدراسة (D'Alfonso، ٢٠١٢).

إن الأدوات هي التي تحدد غرض التحليل ونتائجه، وليس هناك طريقة واحدة "مُنزلة أو مُنزهة للتحليل"، وإنما هي مجرد خيارات أو محاولات تُبتدع في سبيل الوصول للأهداف الموضوعة (جولي، ٢٠١٤).

وعلى الرغم من عدم وجود طريقة عالمية موحدة لتحليل الفيلم، إلا أنه يوجد أدوات يستعين بها المحلل لتسهيل الدراسة، وتعتمد هذه الدراسة على هذه الأدوات في مستويين، المستوى الأول ظاهري يستخدم أدوات للتحليل الفيلمي، والآخر ضمني يستخدم أدوات تتعلق بالتحليل السيميولوجي.

يُقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناته الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف خدمة التحليل، وحسب راشدي وردية (٢٠١٢) وعبدالغني إرشن (٢٠١١) الذين استعانا بالنتائج التي توصل لها أومون وماري (١٩٩٩) فإن تحليل الفيلم يستخدم ثلاث أدوات أساسية هي:

١. **الأدوات الاستشهادية:** وتهدف إلى تسهيل قراءة الصورة الفيلمية واستخراج أهم مكوناتها. وتتضمن:

أ. **نسخة من الفيلم.**

ب. **تقنية الوقوف عند الصورة (الفوتوغرام):** أي تجميد اللقطات والصور حتى يمكن تحليلها بدقة.

٢. **الأدوات الوثائقية:** تقدم هذه الأدوات معلومات وثائقية عن الفيلم خارج بنيته السردية ولكنها تساهم في التحليل، وتشتمل على:

أ. **المعلومات السابقة لبث الفيلم:** مثل السيناريو وميزانية الفيلم ومعلومات عن المخرج والتصريحات والريبورتاجات.

ب. **المعلومات اللاحقة للبث:** مثل الدخل، والدعاية، والتغطية الإعلامية، والمُعطيات النقدية.

٣. **الأدوات الوصفية:** وتضم:

أ. **التجزئة** (Segmentation): وهي عملية تقسيم الفيلم إلى متتاليات وفقاً للوحدات السردية. تُعتبر عملية تجزئة الفيلم إلى مقاطع من الأدوات التي تساعد الباحث في فهم السرد الفيلمي وتحديد تسلسل الأحداث فيه (Bordwell, D. and Thompson، ٢٠٠٨).

اعتُبرت اللقطة وحدة التحليل الرئيسية في الأفلام المشابهة لأفلام هيتشكوك التي تتجاوز فيها مدة اللقطة عشر دقائق، أما بالنسبة للأفلام الأخرى فتتبع تقسيمات أخرى أكبر من اللقطة حتى لا يتشتت المعنى (تشاندلر، ٢٠٠٨).

هناك عدة معايير يُمكن تحديد المقاطع وفقها، كالنظمية الكُبرى التي اقترحها كريستيان ماتز، إلا أن أومون وماري (١٩٩٩) قد شرحا صعوبة استخدامها وتميزها بمعايير متعددة مما يسبب الحيرة والالتباس لدى الباحثين، كما أنها تعتمد بشكل كلي على شريط الصورة دون شريط الصوت مما يجعل استخدامها محدوداً.

أما المخرج البحريني بسام الذوادي (٢٠١٧)، فيرى أن للباحث أن يقسم الفيلم إلى أجزاء حسب وحداته السردية ومنحنى أحداثه وفقاً لما يراه مناسباً للأهداف التي وضعها لبحثه.

ويشير إيد سيكوف (Ed Sikov) (٢٠١٠) إلى نموذج تحليل السرديات الذي اقترحه أرسطو والذي ما يزال حاضراً بشكل عام في تحليل الأفلام، ويعتمد هذا النموذج على تقسيم الفيلم إلى وحدات أساسية –تضم خلالها وحدات فرعية– حسب:

١. وحدة الفعل أو الموضوع (the unity of action): أي سعي الشخصيات لتحقيق هدف جزئي واحد فقط.

٢. وحدة المكان (the unity of place): أي أن الأحداث تجري في مكان عام واحد.

٣. وحدة الزمن (the unity of time): أي أن الأحداث تجري في فترة زمنية واحدة.

ويضيف المُنظر السينمائي ريمون بيلور (Raymond Bellour) (١٩٩٥) أنه يمكن اللجوء لعلامات الوقف الفيلمية مثل التغير التدريجي للون الأسود أو انقطاع الموسيقى في عملية تحديد المقاطع نظراً لصعوبة الاعتماد الكلي على الوحدات الدرامية وتغير الديكور والشخصيات لتداخلها في أحيان كثيرة. كما تتعدد الرؤى التحليلية فيما يخص المادة التحليلية، فبعض الباحثين يؤيد تحليل الفيلم بأكمله، وهناك من يرى جدوى تحليل مقاطع منتقاة بما يتناسب مع المقاربة المستخدمة. إلا أن تاريخ التقاليد التحليلية كرر تحليل مقدمة الفيلم، نظراً لثراء المقدمة الدلالي كما أنها تُبين بنية الفيلم وتحدد نوعه وتسهل قراءته (صاحبي، ٢٠١٠).

يوافق محمد عدة (٢٠١٢) هذا الرأي، فيرى أن التحليل النصي للفيلم يستدعي الدقة في اختيار مقاطع التحليل إضافة إلى تحليل بداياته بغرض فهم السرد الفيلمي.

وبناءً على ما تقدم شرحه، فسوف تقوم الباحثة باستخدام الوحدات الكلاسيكية للتقسيم السردي للفيلم (Plot Segmentation) لتجزئة فيلمي العينة إلى مقاطع واضحة يسهل تحليلها بالاستعانة بعناصر الوقف الفيلمية التي أشار لها بيلور، ثم ستنتقي من هذه المقاطع المشاهد واللقطات التي تظهر فيها شخصيات عربية أو تلك التي يتم الإشارة فيها إلى العرب، إضافة إلى تحليل بداية ونهاية الفيلم بغرض توضيحه وربط الأحداث.

ب. **التقطيع التقني** (Découpage): أي تدوين تسلسل الحوار والفعل الدرامي للمشاهد والمتتاليات المختلفة إضافة إلى تقنيات الإخراج مثل اللقطة وشريط الصوت وشريط الصورة.

ت. **وصف صور الفيلم**: ويتمثل في تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة بالتفصيل.

وفي هذا الصدد، فسيتم استخدام جدول تحليلي أو شبكة تحليلية مصممة وفقاً لإطار مرجعي مكون من عناصر اللغة السينمائية لماتز والنتائج التي توصل لها أومون وماري (١٩٩٩) (رزاري، ٢٠١٧) للكشف عن المعاني التعيينية. وتتمثل وحدات هذه الشبكة في: شريط الصورة (حجم اللقطات،

زوايا التصوير، حركات الكاميرا، مضمون الصورة وما تحويه من شخصيات وأمكنة، الإشارات المكتوبة) وشريط الصوت (الموسيقى، الحوار، والمؤثرات الصوتية).

وقد تم عرض هذه الشبكة على عدد من الأساتذة المختصين -مُرفق أسماؤهم في ملحق (٣)- للتثبت من صدق البيانات الواردة بها ومدى صلاحيتها لتحليل العينة الفيلمية بما يتناسب مع الأهداف الموضوعة.

أما بالنسبة للمستوى الباطن أو التضميني، فسيتم استخدام أدوات تتعلق بالتحليل السيميولوجي إضافةً إلى الاستفادة بالنتائج التي توصلت إليها الأدوات السابق ذكرها.

والتحليل السيميولوجي هو "تحليل كيفي استقرائي يهتم بالتكامل الدلالي بين المرجعية الخارجية المتمثلة في إحصاء الكلمات والأفكار التي يتضمنها الخطاب وموقعها فيه، وبين المرجعية الداخلية المتمثلة في قراءة ما وراء سطور الخطاب واستبصار بنيته، فلا بد من اعتماد الأدوات السيميولوجية المتمثلة في القراءة والتفسير والتأويل والنقد" (وردية، ٢٠١٢، ص. ٢٤).

مجتمع وعينة الدراسة:

تتمثل عينة هذه الدراسة في فيلمين أجنبيين من مجتمع البحث المتمثل في الأفلام التي أصدرتها الدول الغربية (الولايات المتحدة الأمريكية وكندا والمملكة المتحدة ودول أوروبا الغربية) في الفترة ما بين ١ يناير ٢٠١١ ووقت مناقشة خطة البحث (٢٦ ديسمبر ٢٠١٦) والتي تتناول صورة العرب وتتمحور أحداثها حول قضايا عربية.

تم اختيار العينة قصدياً، و"تعتمد العينة القصدية على قيام الباحث باختيار مفردات العينة بناءً على خبرته الشخصية وتقييمه للخصائص التي يجب توافرها في عينة الدراسة. ولا يتم اتباع قواعد حسابية في اختيار العينات القصدية مما يصنفها ضمن العينات غير الاحتمالية" (زغيب، ٢٠٠٩، ص. ص. ٢٤٢-٢٤٣).

تم اختيار فيلمي العينة بعد قيام الباحثة بعمل مسح شامل للأفلام المطابقة لمواصفات مجتمع البحث. وقد أُختير هذان الفيلمان نظراً لخدمتهما أهداف البحث وبناءً على ترشحهما لجوائز عدة، وباعتبار اختيار فيلم يمثل كلاً من القارتين الممثلتين للغرب (أمريكا الشمالية وأوروبا).

وفيلما العينة هما:

١. صيد السلمون في اليمن (Salmon Fishing in the Yemen) والذي انتجته المملكة المتحدة عام ٢٠١١، ويتناول قصة شيخ يمني يقوم بالإستعانة بخبراء بريطانيين بهدف إنشاء مشروع ترفيهي لصيد الأسماك في اليمن.

٢. أميرة وسام (Amira and Sam) والذي انتجته الولايات المتحدة عام ٢٠١٤، ويتمحور حول قصة حب بين جندي أمريكي سابق ولاجئة عراقية في الولايات المتحدة الأمريكية.

إجراءات الدراسة:

تستعرض عواطف رزاري (٢٠١٧) في دراستها المنهجية المُتبعة في تحليل الأفلام سيميولوجياً وفقاً لمقاربة بارت ولما أشار له الباحثان أومون وماري (١٩٩٩) كما يلي:

١. إعداد بطاقة تقنية للفيلم تشمل معلومات عنه وعن مخرجه، إضافةً إلى تقديم ملخص عن قصة الفيلم.
٢. تجزئة الفيلم إلى مقاطع أو متتاليات حسب أهميتها بالنسبة للسيناريو.
٣. التقطيع التقني وفقاً للشبكة التحليلية التي اقترحها الباحثان السابقان والتي تعتمد على شريطي الصورة والصوت.
٤. استخراج المعنى التعييني للرسالة الفيلمية.
٥. التحليل التضميني للفيلم واستخراج المعاني الخفية وربطها بالجوانب الثقافية والأيديولوجية.

وبناءً على ما سبق، فستقوم الباحثة في إجرائها للبحث باتباع منهجية تتلخص خطواتها في:

١. مشاهدة فيلمي العينة عدة مرات لاستيعاب الأحداث والأفكار الأساسية.
٢. إعداد تقديم للفيلم يشمل بطاقة فنية تضم المعلومات السابقة واللاحقة للبث وملخص لقصة وأحداث الفيلم.
٣. تجزئة الفيلم إلى مقاطع وفقاً للوحدات السردية.
٤. تحديد المقاطع والمشاهد التي تخدم الدراسة وفقاً لفروضها وأهدافها بالاستعانة بالأدوات الاستشهادية (نسخة الفيلم وتقنية الفوتوغرام).
٥. التقطيع التقني للمقاطع المختارة عبر تحديد عناصر اللغة السينمائية (شريطي الصورة والصوت) في الشبكة التحليلية المُصممة.
٦. شرح المعاني التعيينية للمقاطع المختارة.
٧. شرح للدلالات التضمينية للمقاطع وتفكيك الشفرات والإشارة إلى علاقتها بالنسق الثقافي والأيديولوجي والإطار النظري للبحث.
٨. استخلاص النتائج ومناقشتها في ضوء نظرية ما بعد الاستعمار والإطار النظري.

الفصل الرابع: الإطار المعرفي للدراسة

- المحور الأول: الصورة
- المحور الثاني: السينما واللغة السينمائية
- المحور الثالث: الصورة السينمائية للعرب

المحور الأول: الصورة

- **ماهية الصورة:**

اهتمت العلوم الإنسانية بدراسة الصورة من مداخل مختلفة مثل المدخل النفسي ومدخل علم النفس ومدخل الاتصال والإعلام بهدف الوقوف على أهميتها وكيفية توظيفها للإقناع عبر تراكم الرسائل مع الوقت.

ولقد شهد مصطلح الصورة الكثير من الجدل نظراً لتعدد المجالات التي تستخدمها إضافةً إلى اختلاف التراجم.

"يعود مصطلح الصورة في الأصل اللاتيني إلى كلمة (Image) المتصلة بالفعل (Imitari) أي يحاكي أو يمثل، وتعني الصورة الذهنية فيزيائياً الانعكاس، ولكن هذا الانعكاس ليس انعكاساً تاماً وكاملاً بل هو انعكاس جزئي يشبه إلى حد كبير الصورة المنعكسه في المرآة، وبالتالي فهو تصور محدود يحتفظ به الإنسان في ذهنه عن أمر ما، وهذا التصور يختزل تفاصيل كثيرة في مشهد واحد" (غموقي، ٢٠١٤، ص. ٧٤).

"يرد تعريف الصورة في المعجم الوسيط على أنها" :الشكل والتمثال المجسم"، ويُفهم من هذا أن الصورة الذهنية هي الشكل الذي يتكون في الذهن، أو هي الانطباع الذهني" (الحماد، ٢٠١٤، ص. ١٨-١٩).

ويُعرف معجم ويبستر (Webster) الصورة الذهنية بأنها "التقييم العقلي لأي شيء لا يمكن تقديمه للحواس بشكل مباشر أو محاكاة لتجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة أو تخيل لما أدركته حواس الرؤية أو السمع أو اللمس أو الشم أو التذوق" (بوش، ٢٠١٥، ص. ٨٠).

أما أستاذ العلوم السياسية الأمريكي أولي هولستي (Ole Holsti) فيعرف الصورة بأنها "مجموعة معارف الفرد ومعتقداته في الماضي والحاضر والمستقبل والتي تُعبر عن ذاته وعن العالم الذي يعيش فيه" (لحمر، ٢٠١١، ص. ٢٤).

ويعرفه علي عجوة الصورة الذهنية بأنها "الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد والجماعات إزاء شخص معين، أو نظام ما، أو شعب ما، أو أي شيء آخر يكون له تأثير على حياة الإنسان" حسب ما نقلته حنان سليم في كتابها (سليم، ٢٠١٣، ص. ٤٢).

والصورة الذهنية بالنسبة لعبد العزيز تركستاني (٢٠٠٤) هي "الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات بناء على الخبرة المتاحة لهم إزاء شخص معين أو نظام أو دولة

ما أو منشأة أو منظمة، ويمكن أن يكون لها تأثير على حياة الإنسان من خلال الاحتكاك بها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة" (ص. ١١).

- **مصطلحات مشابهة:**

هناك العديد من المصطلحات شديدة الصلة بمصطلح الصورة مثل الصورة الإعلامية وإعادة التقديم أو التمثيل (Representation) والصورة النمطية (Stereotype).

ويوضح كمال لحمر (٢٠١١) أسس التفريق بين هذه المصطلحات على النحو التالي:

- الصورة الإعلامية: تشير إلى "الانعكاسات المباشرة أو غير المباشرة عن قضية أو مجتمع أو جماعة من خلال ما تقدمه وسائل الإعلام المختلفة من معلومات"، وبذلك فهو مصطلح يختص بوسائل الإعلام كعامل أساسي لتكوين الصورة دوناً عن غيرها من العوامل.
- إعادة التقديم (التمثيل): هي "صور مصنعة تعتمد على نظام ثقافي شديد التعقيد لصياغة رموز الرسائل الإعلامية في شكل مخرجات لمضامين عدة كالدراما والأخبار والأفلام التسجيلية والدعائية". وتعمد وسائل الإعلام إلى الحذف أو الإضافة عند إعادة تقديم الواقع مما يؤدي إلى تشويهه، كما تلقي بالضوء على جماعة دون الأخرى وتضمن أفكار أيديولوجية وتدعمها.
- الصورة النمطية: وهي مرحلة متقدمة من الصورة الذهنية وتُعد أكثر صلابة وترسخاً لأنها أكثر خصوصية. وعادةً ما تكتسب الصور النمطية صفة السلبية.

وتعد الصورة النمطية من أكثر المصطلحات ارتباطاً بالصورة الذهنية، إلا أن الباحثين اختلفوا فيما يتعلق بالعلاقة بين المفهومين، فمنهم من اعتبر أن الصورة النمطية هي ذاتها الصورة الذهنية ومنهم من اعتبرهما مفهومين مختلفين.

ظهر مصطلح الصورة النمطية علي يد عالم الاجتماع والتر ليبمان (Walter Lippmann) في عام ١٩٢٢ لتعريف الصورة التي يحملها الأفراد عن موضوع معين والتي لا تطابق الواقع في الغالب (Brewer، ٢٠٠٩).

يعرف عالم النفس جوردون ألبورت (Gordon Allport) الصورة النمطية بأنها "اعتقاد مبالغ فيه يرتبط بفئة معينة وظيفته تبرير أو ترشيد السلوكيات فيما يتعلق بهذه الفئة" (Mohamed، ٢٠٠٧).

ويرى علي شقرة (٢٠١٥) بأنها "التصور الذي يقفز إلى الذهن عند ذكر شخص أو فئة أو شعب نتيجة ما اقترن في الذاكرة من تراكمات معرفية صنعت حولهم أحكاماً مسبقة ودون مراعاة لفروق فردية أو جنسية أو ثقافية بين أفراده وفئاته" (ص. ١١).

يدمج فاتح لعقاب (٢٠١٢) مصطلحي الصورة النمطية والصورة الذهنية ويطلق عليه مصطلح "الصورة النمطية الذهنية"، ويعرفها بأنها "الانطباع الذي يكونه الفرد عن الأشياء المحيطة به متأثراً بالمعلومات المختزنة عنها، وبذلك فإن الصورة الذهنية هي نتاج تفاعل عناصر المعرفة والإدراك للأشياء والموضوعات المُحيطة، وبالتالي تؤثر في التعرض لكل ما يرتبط بهذا الموضوع من معلومات أو معارف أو معتقدات أو اتجاهات" (ص. ٦٣).

ويعتبر عبد الرحمن العبد القادر (٢٠١٢) أن الصورة النمطية ما هي إلا نوع من أنواع الصورة الذهنية، ويعرفها بأنها "صورة ذهنية تكونت عن جزء من الواقع سواء عبر الاحتكاك المباشر أو غير المباشر، ثم عُممت تلك الصورة على أجزاء ومفردات ذلك الواقع الحقيقي الذي التُقطت منه الصورة، ويتميز تكوينها بقيامه على أساس عاطفي بدون سند عقلي متكامل" (ص. ٣٤).

ويجدر الإشارة إلى الاختلافات التي رصدها المختصون بين مفهومي الصورة النمطية والصورة الذهنية والتي دفعت بعض الباحثين إلى الإعلان بأنهما مصطلحان مختلفان.

فيرى خلف الحماد (٢٠١٤) أن الصورة الذهنية هي أعم وأكثر شمولاً من الصورة النمطية، كما أن الصورة النمطية تُعتبر مرحلة متقدمة من الصورة الذهنية المتكونة عن شيء أو شعب ما. ويضيف الحماد أن الصورة الذهنية هي صورة مرنة قابلة للتغير والتفاعل مع المجتمع والمعلومات المختلفة التي قد يتعرض لها الشخص وقد تكون سلبية أو إيجابية، وهي عكس الصورة النمطية التي تقاوم التغيير وتتسم بالتحيز والسلبية بل وتصل إلى مرحلة التمييز العنصري.

وتختلف الصورة النمطية عن الصورة الذهنية في كونها مشحونة بشكل كبير بالعواطف والمشاعر الشخصية وتتغذى بالمعلومات التي تُعقدها وقد تؤدي إلى التمييز العنصري في مراحل متقدمة. إضافةً إلى ذلك، فإن الصورة الذهنية تُبنى أساساً على مجموعة من الصفات المحمودة التي تدفع الجمهور إلى الإعجاب والرغبة في التقليد عبر تعظيم الإنجازات والبطولات والمواقف الإنسانية، أما الصورة النمطية فتركز على التعميمات السلبية وتزرع الخوف والرهبة والكراهية في نفوس متلقيها وتُبنى على معلومات مشوهة وحقائق مُبالغ فيها (سميسم، ٢٠٠٩).

ويميز ساير المطيري (٢٠١٢) بين الصورة الذهنية والصورة النمطية في التالي:

١. الصورة الذهنية: تتكون بصورة أساسية بالخبرة والاتصال المباشر وغير المباشر، وهي قابلة للتغيير أو التأكيد وفقاً لأية معطيات جديدة.
٢. الصورة النمطية: تتكون بطريقة تراكمية عبر سنين عدة، وتتبلور عن طريق خبرات الشخص واحتكاكه بمجتمعه والأفكار القائمة في ثقافته، ويصعب تغيير مثل هذه الصور أو تعديلها حيث تتميز بالثبات النسبي (ولكن لا يستحيل ذلك).

ويمكن استخلاص السمات الأساسية للصورة النمطية بناءً على ما سبق على النحو التالي:

١. الصورة النمطية ثابتة وجامدة يصعب تغييرها.
٢. الصورة النمطية متحيزة وسلبية في مجملها.
٣. الصورة النمطية نابعة بشكل أساسي عن القيم المجتمعية.

وتتبنى الباحثة في هذه الدراسة الرأي القائل بأن الصورة النمطية هي جزء من الصورة الذهنية، حيث إن مصطلح الصورة الذهنية هو الأقرب لمجال الاتصال، وتُعد الصورة النمطية مرحلة متقدمة من الصورة الذهنية، كما أنه لا يمكن الجزم بثبات صورة معينة عن العرب لدى الغرب، خصوصاً مع التغيرات السياسية التي قد تتسبب في اختلاف الرأي العام الغربي.

كما أن صورة العرب قد تتعرض لتغيير خصوصاً مع زيادة أعداد اللاجئين للدول الغربية واحتكاكهم المباشر مع الشعوب الغربية والتفتح الإعلامي الشديد.

إن الصورة الذهنية هي عملية وجدانية في المقام الأول تتحكم المشاعر في عملية تكوينها ويمكن لها أن تكون سلبية أو إيجابية، مما يجعل الصورة النمطية جزءاً لا يتجزأ من الصورة الذهنية.

- **مميزات الصورة:**

تمثل الصورة الذهنية امتداداً لحواس الإنسان، فإدراك الإنسان منوط بتجاربه المحدودة، لذلك يلجأ لتكوين صور ذهنية عن العالم الخارجي ليستعين بها في تكوين مداركه ومعارفه وبالتالي اتجاهاته وسلوكياته تجاه القضايا العامة (سليم، ٢٠١٣).

- **أهمية الصورة:**

ترجع أهمية الصورة بالنسبة لكمال لحمر (٢٠١١) إلى عدة أسباب منها أن الصورة الذهنية تكون تعميمات لدى الأفراد عن الأشياء التي لا تستطيع حواسهم إدراكها، بل ان بعض الصور الذهنية يعتبرها أصحابها مسلمات ومعتقدات مترسخة لديهم يقومون ببناء معارفهم وآرائهم وسلوكياتهم وفقاً لها.

كما أن الصور الذهنية هي من لبنات تكوين ثقافات الشعوب وعلاقاتهم الاجتماعية مما يمنحها أهمية أكاديمية وعلمية.

تقوم الصورة أيضاً بدور مهم في تشكيل الرأي العام فهي عامل أساسي في تكوين الآراء والانطباعات على المستوى الفردي الذي يُعتبر من المحركات الرئيسية للرأي العام، كما أن الصورة الذهنية تساهم في مساعدة القيادات والجهات المسئولة (سياسياً أو إعلامياً) في رسم الخطط والاستراتيجيات بما يتناسب مع الإنطباع العام للمجتمع مما يكفل وجود رأي مناصر لها (الحماد، ٢٠١٤).

توفر الصورة الذهنية عدة وظائف نفسية تعزز أهميتها بالنسبة للفرد والمجتمع، ومن هذه الوظائف (لحمر، ٢٠١١) و (يوسف، ٢٠٠٨):

١. توفير قوالب جاهزة للتفاعلات النفسية والمعرفية والسلوكية، فالفرد يعتمد على الصور الذهنية المتكونة مُسبقاً بهدف إطلاق الأحكام والاستجابة سلوكياً.
٢. المساعدة في إدراك العالم الخارجي وتوفير نموذج مبسط للتعقيدات الموجودة في البيئة المحيطة بالفرد.
٣. تُعتبر الصورة الذهنية مؤشراً على الاتجاهات والانتماءات مما يُشكل عاملاً مهماً للتعبئة والتحريك مثلما يحدث في الإعلان والدعاية التسويقية.
٤. تساهم في تكيف الفرد مع ظروف الحياة من خلال تقديم أُطر جاهزة للتعامل مع الآخرين دون الإمعان في خصائصهم الفردية ومميزاتهم الشخصية.
٥. تسهم في تفسير مواقف الفرد وآرائه نظراً لارتباطها الشديد بمعتقداته وقيمه.
٦. تعمل على تقليل الجهل بالآخرين، فالصورة الذهنية توفر معرفة مسبقة عن تصرفات الآخرين مما يُسهل التعامل معهم.
٧. تجعل الصورة الذهنية من العالم مكاناً أكثر تنظيماً بالنسبة للإنسان.

- **خصائص وسمات الصورة:**

يجمع معظم الباحثين على أن الصورة الذهنية تتكون من ثلاثة أبعاد أساسية هي (كردي، ٢٠١١):

١. البعد أو المكون المعرفي (Cognative Componant): أي المعلومات والبيانات التي يتلقاها الفرد حول موضوع ما أو شخص ما أو شعب ما حتى يمكنه إدراكه وبناء صورة له، وتتحدد

دقة هذه الصورة بمدى صحة المعلومات التي تصل إليه، فأي قصور في الصورة المتكونة هو نتيجة خلل في المعارف التي حصل عليها هذا الفرد.

٢. البعد أو المكون الوجداني (Affective Component): يختص هذا البعد بالمشاعر والعواطف التي يحملها الفرد تجاه موضوع معين، وميله نحوه بالإيجاب أو ميله بعيداً عنه بالسلب. ويُعد هذا البعد ذو أهمية كبرى حيث أن المكون المعرفي يتلاشى مع مرور الوقت وتبقى النواحي الوجدانية حاضرة في الصورة الذهنية وتؤثر على اتجاهات الأفراد وسلوكياتهم.

٣. البعد أو المكون السلوكي (Behavioral Component): والسلوك هو انعكاس للصورة الذهنية المتكونة لدى الفرد، فيمكن التنبؤ بسلوكيات الفرد والجماعة عن طريق معرفة الصورة الذهنية.

أما بالنسبة لسمات وخصائص الصورة، فيقسمها أيمن ندا (٢٠٠٤) إلى:

١. عدم الصحة: فيرى عدد من العلماء أن الصور هي مجرد تعميمات خاطئة واسقاطات نفسية تهدف إلى تقديم فكرة مبسطة عن الشيء. إلا ان هذا الادعاء يواجه بعض المعارضة، فينكر بعض الباحثين عدم صحة الصورة ويرون أنها انعكاس للواقع أو جزء منه.

٢. عدم الدقة: فالصورة في أساسها هي تعميمات قد تشوه الإدراك وتؤدي إلى رؤية جماعة ما بطريقة أكثر إيجابية أو سلبية مما هي عليه في الحقيقة.

٣. مبنية على التعصب: نظراً لاعتماد الصور على العاطفة والتحيز السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي. إلا أن هناك صوراً لا تُبنى على التعصب مثل قول أن الرجال في العادة أطول قامةً من النساء.

٤. المقاومة للتغيير: فالصورة بطبعها جامدة وثابتة، إلا أنها تتوقف على عوامل أخرى تجعلها غير ثابتة في مطلقها، فعلى سبيل المثال كانت الصورة السائدة عن الروس إيجابية في الولايات المتحدة أثناء الحرب العالمية الثانية وأمست سلبية بعدها.

٥. مبنية على المبالغة: فيتم اختيار جانب معين من جوانب الواقع ويُضخم بطريقة مبالغ فيها بطريقة تجعله يترسخ في الذهن.

٦. تبسيط مبالغ للواقع: ويُعتبر التبسيط من المهام الرئيسية للصورة.

تتفق فاطمة العاصي (٢٠١٥) مع أيمن ندا في عدم دقة الصورة الذهنية وثباتها النسبي، وتضمن في بحثها بعض السمات الأخرى التي تتمتع بها الصورة مثل:

١. التعميم وتجاهل الفروق الفردية: ويحدث ذلك عندما يفترض الفرد أن الصورة تنطبق على جميع أفراد الجماعة بغض النظر عن فرديتهم واختلافاتهم.
٢. التنبؤ بالمستقبل: حيث يمكن الكشف عن السلوكيات والتصرفات المستقبلية للجمهور بناءً على الصورة الذهنية المتكونة لديهم عن موضوع معين حيث أنها تعكس انطباعاتهم واتجاهاتهم.
٣. تخطى حدود الزمان والمكان: فالصورة الذهنية لا تقف عند حدود معينة، بل يمكن للفرد تكوين صور ذهنية عن بلدان مختلفة وأزمنة عديدة وفقاً لمعارفه ومداركه إضافةً إلى قدرته على التخيل والاستنتاج.

ويورد علي الكرار محمد (٢٠١٣) خصائص وسمات الصور الذهنية المتكونة عبر وسائل الإعلام في الآتي:

١. الارتباط بالتوجه السياسي: فالعلاقة بين السياسة والإعلام هي علاقة متجذرة ويؤثر كل منهما في الآخر.
٢. تحقيق المصالح: حيث تتمحور مهمة وسائل الإعلام في تشكيلها للصورة الذهنية حول خدمة مصالحها ومصالح القائمين عليها، وترتبط هذه النقطة بالنقطة السابقة حيث تخدم الوسائل الإعلامية المصالح والتوجهات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.
٣. التحريف والتزييف: فالرسائل الإعلامية نادراً ما تكون محايدة.
٤. الجزئية: فلا يتم عرض الصورة كاملةً بل يتم تضخيم جزء منها.

- **تكوين الصورة:**

- **مراحل تكوين الصورة:**

تمر الصورة الذهنية بثلاث مراحل تشكيل أساسية هي (محمد، ٢٠١٣):

١. المعرفة: فمعرفة الشيء هي المرحلة العقلية الأولى التي تمر بها الصورة، وتلعب وسائل الإعلام دوراً حيوياً في هذه المرحلة فالإنسان بطبعه يسعى للوصول للمعلومة. وأثبتت الدراسات أن وسائل الإعلام تساهم في بناء ما يقارب من ٧٠% من الصور الذهنية التي يبنيها الفرد.
٢. الإدراك: وتحدث عملية الإدراك عند ربط المعلومات والمعرفة التي يتلقاها الفرد بالخبرة والثقافة الشخصية حتى يقتنع بها اقتناع يتحكم في انطباعاته ومعتقداته.
٣. السلوك: أي التفاعل مع المُدرك سواء بالسلب أو الإيجاب. ويظهر السلوك في الاستجابات الاستهلاكية والشرائية.

ويورد إسلام عثمان (٢٠١٥) في كتابه هذه المراحل بشكل مختلف قليلاً على النحو التالي:

١. تجانس الصور الذهنية (The Homogenization of an Image): وفي هذه المرحلة يبدأ الفرد بتكوين ترابط منطقي بين سمات الموضوع حتى يصبح لديه تقييم ثابت عنه.
٢. استقطاب الصورة الذهنية (The Polarization of an Image): وتحدث هذه المرحلة عندما يتمسك الفرد بالمدركات التي نتجت عن المرحلة الأولى ويبدأ بتكون اتجاه نحوها (سلبي أو إيجابي).
٣. الثبات (The Fixedness of an Image): ويحدث الثبات عند استقرار الصورة المتجانسة المُستقطبة لفترة زمنية طويلة مما يصعب من عملية تغييرها.

- **عوامل تكوين الصورة:**

ترجع أسباب تكون الصورة سواء كانت سلبية أو إيجابية إلى علاقات الفرد الشخصية بمحيطه الاجتماعي المتمثل في الأقارب والأصدقاء والجيران إضافة إلى التجربة المحدودة والأفكار العامة المتحيزة. كما تُعد وسائل الإعلام من أهم عوامل تشكيل الصور الذهنية من خلال عملية تراكمية عبر الزمن (بوش، ٢٠١٥).

وعملية تشكيل الصورة الذهنية قد تكون بسيطة ببساطة أن يتفوه الفرد بكلمة فيبني عنه الآخرون صوراً مختلفة، بل انه يمكن خلق صورة ذهنية بمجرد موسيقى أو مؤثرات صوتيه، ويجدر هنا الإشارة إلى وزير الدعاية النازي جوزيف جوبلز (Joseph Goebbels) الذي حرص على إذاعة السيمفونية الخامسة لبيتهوفن في نهاية الحرب العالمية الثانية لإعلان الهزيمة، حيث أن المقطوعة تبدأ بدقات شبيهة بقرع الأبواب وتثير الرعب في النفوس، وبذلك يكون أعلن للألمان أنهم يجب أن يفتحوا الأبواب ولا يقاوموا. وقد تكون عملية خلق الصورة معقدة تحتاج إلى خطط واستراتيجيات مدروسة تُنفذ تراكمياً بتكاتف عدة عوامل (شكري، ٢٠١٣).

يمكن تقسيم مصادر تكوين الصورة الذهنية إلى قسمين عامين يندرج تحتهما العوامل المختلفة لتشكيلها، وهذان القسمان هما (تركستاني، ٢٠٠٤):

١. الخبرة المباشرة: ويقصد بها الاحتكاك الشخصي بالأفراد والمؤسسات والشعوب المختلفة، وتُعتبر الخبرة المباشرة أكبر تأثيراً من غيرها في عقلية الفرد وأكثر فاعلية عاطفياً، فالشخص الذي يزور بلد ما ويتعامل مع أهلها يكون صورة أقرب للواقع.

٢. الخبرة غير المباشرة: أي الخبرة التي يتلقاها الفرد خارج نطاق التجربة الشخصية كالرسائل التي تصله عبر أصدقائه ووسطه الاجتماعي. وتلعب وسائل الإعلام دوراً كبيراً في تكوين الصور الذهنية عبر الخبرة غير المباشرة.

تتكاتف عدة عوامل مختلفة في عملية بناء الصورة الذهنية، وغالباً ما تتداخل هذه العوامل مع بعضها البعض مما يجعل أمر تحديد العامل الرئيسي المسئول عن تشكيلها صعباً، وهو ما يؤدي أيضاً إلى تعدد الصور الذهنية عن نفس الشيء أو نفس الموضوع. ومن أبرز العوامل التي تسهم في بناء الصورة الذهنية هي (العبد القادر، ٢٠١٢):

١. عوامل مجتمعية: مثل الجنس والعرق والقومية والطبقة الاجتماعية واللغة الأم ومكان الإقامة والأسرة والمؤسسات الاجتماعية والقيم والعادات والتقاليد التي تظهر في الاحتكاك المباشر.
٢. الدين: فأساسيات الدين تُعتبر من المسلمات غير القابلة للجدل، ولذلك فالدين من العوامل شديدة التأثير على توجيه الأفراد والرأي العام وتكوين الصور الذهنية.
٣. عوامل اقتصادية: فيتجه الفرد لتكوين صورة ذهنية بما يتماشى مع مصالحه الاقتصادية، ولذلك فإن الشركات التجارية تحاول في حملاتها الدعائية تكوين صورة جيدة لمنتجاتها حتى يقبل عليها الجمهور.
٤. الحروب والصراعات: ويتضح ذلك في دور الحروب الصليبية والصراع العربي الإسرائيلي وهجمات الحادي عشر من سبتمبر في بناء الصورة الذهنية عن الدول العربية والإسلامية.
٥. قنوات الاتصال ووسائل الإعلام: نظراً لانتشارها وسهولة فهمها وصعوبة تجنبها ومنافستها لتأثير المؤسسات المجتمعية الأخرى، كما أنها تقدم قدراً كبيراً من المعرفة والمعلومات عن قضايا بعيدة عن خبرة الفرد المباشرة.

ويرى كمال لحمر (٢٠١١) أن الصورة الذهنية تتأثر بالعوامل التالية:

١. العوامل النفسية: حيث تؤثر العواطف والانفعالات في الطريقة التي يشكل بها الفرد الصور الذهنية عن الأمور المختلفة.
٢. العوامل البيئية: وتتمثل في جغرافية المكان الذي ينتمي إليه الفرد والمناخ والمناظر الطبيعية والهندسة المعمارية، وتُعتبر العوامل البيئية والنفسية من العوامل غير الإدراكية في تكوين الصور الذهنية.
٣. العوامل الثقافية: يستند الفرد إلى عدة مقومات ثقافية مثل الأغنية الشعبية واللغة والعادات والتقاليد عند تكوينه لصورة عن شعب ما.

٤. العوامل التاريخية: وهي عوامل تراكمية تُبنى عبر الزمن وتتمحور حول الحضارات التي شُيدت والإنجازات التي حُققت من قبل شعب ما أو مجموعة من الشعوب.
٥. العوامل السياسية: فتساهم الأحداث السياسية مثل الحروب والمؤتمرات والاغتيالات ومواقف الدول المختلفة من هذه الأحداث على ترسيخ أفكار أو صور معينة في ذهن الجمهور.
٦. العوامل الدينية: وهي شبيهه بالعوامل السياسية.
٧. العوامل الشخصية: وتختلف هذه العوامل من فرد إلى آخر، وتتمثل في الحالة العصبية والحضور الذهني واستعداد الحواس والانتباه والذكاء.
٨. العوامل الديموغرافية: مثل السن والنوع والطبقة الاجتماعية والتعليمية.
٩. العوامل الاجتماعية: حيث تحدد المعايير الاجتماعية (مثل الأسرة والأصدقاء والمؤسسات التعليمية) طريقة التفكير والسلوكيات بالنسبة للفرد.
١٠. وسائل الإعلام: ويمكن لوسائل الإعلام أن تغير الصور الذهنية الموجودة مُسبقاً لدى الأفراد أو تدعمها أو تضيف جوانب جديدة عليها أو تُعيد تنظيمها. وقد يحدث ألا تتأثر صورة ذهنية بالرسائل الإعلامية لشدة رسوخها وتجذرها في العقل.

ان لوسائل الإعلام أهمية كبرى في صناعة وتدعيم الصور الذهنية، وذلك لما تتمتع به من مميزات أبرزها انتشارها الكبير واستعانتها بالوسائل التكنولوجية في شكلها الجذاب ومضامينها المُبسطة والتي هيأتها لتكون بديلاً للمؤسسات التعليمية والاجتماعية في التأثير. وتستعين وسائل الإعلام بأساليب عدة في تكوين ونقل الصور الذهنية وفقاً للعديد من النظريات الإعلامية والسياسية والأنثروبولوجية، ومن هذه الأساليب (ندا، ٢٠٠٤، ص. ص. ١١١-١١٥):

١. شخصنة المواقف والأحداث (Personalization): أي جعل الأحداث والمواقف تبدو كأنها نتيجة لأفراد وليس كنتاج مجتمعي، وذلك لاهتمام الجمهور بالجانب الإنساني لأي حدث دون الخوض في تحليلات معمقة.
٢. إضفاء الطابع الدرامي على الأحداث (Dramatization): فيتم تقديم الأخبار والمواقف على هيئة قصة لها شخصيات وحبكة بطريقة تثير الجانب العاطفي للمتفرجين.
٣. تجزئة الأحداث (Fragmentation): أي تقديم القصص الإخبارية بشكل منفرد دون روابط واصلة بينها حتى لا يُصاب المُشاهد بالملل.

٤. تنميط الأحداث (Normalization): حيث يقدم القائمون على وسائل الإعلام تفسيرات منطقية للأحداث والمواقف الإخبارية ويؤكدون على أن الأمور ستعود إلى طبيعتها السابقة كجزء من الحبكة الدرامية التي تنتهي بعودة الاستقرار.

المحور الثاني: السينما واللغة السينمائية

أولاً: مدخل إلى السينما:

تُعد السينما من أهم وسائل الإعلام والإعلان والتوجيه والدعاية والترفيه والتثقيف، لذا فقد أضحت أداة مؤثرة ووسيلة تعليمية بإمكانها إحداث التغيير والتنمية والنهوض بالمجتمعات الإنسانية. كما تلعب السينما دوراً مهماً في تشكيل القيم المجتمعية وفكر ووجدان الجماهير (سلهب، ٢٠١٥).

ترتكز السينما على إعادة إحياء مواضيع ضمن الإطار الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع، وعلى الرغم من أنها تعيد بناء الواقع، إلا أن ذلك لا يعني أن صانع الأفلام لا يوظف أفكاره وخياله في هذا البناء، وبذلك فإن السينما تنبثق في الأساس من توجهات ومعتقدات القائمين عليها. وبناءً على ذلك، فإن السينما تُعتبر من أبرز الوسائل المُستخدمة في صناعة الصور الذهنية وتشكيل الرأي العام إنطلاقاً من مختلف الظروف والسياقات التي تحيط بالفرد والمجتمعات والتي تعكسها على هيئة أفلام جذابة بصرياً وسمعياً. ولهذا فإن السينما بإنتاجها لأفلام حول نمط حياة جماعة معينة يمكنها أن تخلق صوراً خاصة بها مبينة سمات مجتمعاتها والقيم التي تتبناها وطرق تعاملها مع الآخرين (نايلي، ٢٠١٢).

وما يميز السينما عن غيرها من الفنون، قدرتها على تجاوز الطبقات الاجتماعية والثقافية حيث يمكن للجمهور فهمها والتجاوب معها في يسر كونها تطوع لغة الصورة العالمية.

ومن الخصائص الأخرى التي تميز السينما عن غيرها من الوسائل (شقرة، ٢٠١٥).

- جمعها لأنواع مختلفة من الفنون كالرسم والأدب والمسرح.
- تفردها بشاشة كبيرة نسبياً مما يجعل الصور التي تعرضها مُكبرة وواضحة التفاصيل مما يجعل تأثيرها أكثر شدة على المشاهد.
- احتواؤها على مثيرات بصرية وألوان وموسيقى وحركة يجعل منها قادرة على الاستحواذ على انتباه المشاهد وأسر عقله وحواسه.
- يمكن الاستعانة بالسينما كوسيلة تعليمية وتثقيفية نظراً لما تتمتع به من إمكانية تكرار عرض الفيلم وإمكانية إيقافه أثناء العرض لشرح بعض النقاط وقدرتها على توضيح الكثير من الحقائق والمفاهيم التي قد لا تكون واضحة عبر الكتب والصور الثابتة.

يضيف محمود حسن إسماعيل (٢٠٠٣) في كتابه مزايا أخرى للسينما كوسيلة اتصال جماهيري منها:

- أنها وسيلة متخصصة تعرض نوعاً واحداً من الموضوعات، وهو الفيلم السينمائي.
- وجود المشاهد في غرفة مُعتمة يساعد على جذب الفيلم لانتباه المشاهد واستحواذه على اهتمامه.
- إمكانية مخاطبة الجمهور الأمي غير المتعلم.

ترى صباح ياسين بأن غاية السينما تشبه القصدية التي تسعى نحوها وسائل الإعلام عبر إحداث التأثير على المتلقي، حيث إنها تعمل على تشكيل المدركات والمفاهيم والقيم بفصلها المشاهد عن محيطه وشروط إدراكه الطبيعية والاستحواذ على وجدانه بجلوسه فترات طويلة أمام شاشتها التي تعرض تسلسلاً صورياً جذاباً بإثارات متنوعة. " فالسينما في كل ذلك هي تعبير بالصورة عن جوانب متعددة من الفعل الإعلامي كما هي آلياته اليوم في مختلف وسائل الإعلام" (العريس وآخرون، ٢٠١٤).

تحقق السينما أهدافها الاتصالية عبر وظائفها الستة الأساسية على النحو التالي (صاحبي، ٢٠١٠):

١. الوظيفة التعبيرية: فالسينما وسيلة فنية يُعبر بها صانع الأفلام (المُرسل) عن رؤيته وحالته الوجدانية.
٢. الوظيفة الإيحائية: حيث إن التعبير الفني للسينما يُوجه للتأثير على أحاسيس المتلقي.
٣. الوظيفة المرجعية: وهي التي تُوظف للحديث عن سياق إنتاج الفيلم وفقاً لمقاربات السينما التحليلية (كالتحليل السيميولوجي والنفسي).
٤. الوظيفة الشعرية: وتختص هذه الوظيفة بالرسالة الفيلمية نفسها، حتى ولو لم تكن شاعرية بالمعنى الذي يحمله الشعر.
٥. الوظيفة الميتالغوية: وتتعلق بالشفرات والرموز المشتركة بين المرسل والمتلقي.
٦. الوظيفة التوكيدية: وهي التي تؤمن التواصل بين المُرسل والمتلقي عبر إشراك المشاهد في الفيلم وتذكيره بالرموز الأساسية لمتابعة وفهم أحداثه.

• تاريخ السينما:

إن فكرة عرض الصور لغرض الترفيه موجودة منذ قرون، فقد تم استخدام ما يسمى بالفوانيس السحرية (Magic Lanterns) في القرن السابع عشر، وهي عبارة عن جهاز عرض بسيط توضع

فيها صور مرسومة على شرائح من الزجاج بين شمعة وعدسة، وتقوم بعرضها على الحائط واحدةً تلو الأخرى حتى تكتمل القصة. جاء بعد ذلك ما يسمى "بالزويتروب" (Zoetrope) و"الموتوسكوب" (Mutoscope) و"الزوبراكسيسكوب" (Zoopraxiscope) وهي عبارة عن أجهزة اعتمدت على فكرة تتابع الصور بسرعة حتى تبدو وكأنها تتحرك. وفي عام ١٨٧٧ قام المخترع الفرنسي إيميل رينو (Emile Reynaud) بتطوير فكرة الصور المتحركة ويعتبر أول من قام بتقديم عرض للرسوم المتحركة (Cartoons) تراوحت مدتها بين ٥-١٠ دقائق على جهاز أُسمي "بالبراكسينوسكوب" (Praxinoscope) (Feu، ١٩٧٤).

وفي عام ١٨٩٣، قام العالم الأمريكي المشهور توماس أديسون (Thomas Edison) بإنشاء أول استوديو للصور المتحركة بالقرب من مختبره الكائن في ولاية نيوجيرسي (New Jersey) الأمريكية وأسماه "ماريا السوداء" (Black Maria)، وهو الاسم الشائع الذي أُطلق على عربات الشرطة آنذاك. كان سقف الاستوديو يترك مفتوحاً لإتاحة ضوء الشمس بالدخول إليه حتى يوفر الإضاءة للممثلين، وتم عرض الصور على جهاز أكثر فاعلية مما سبقه سُمي "بالكينتوسكوب" (Kientoscope) برفقة الموسيقى المُشغلة عبر اختراع آخر من اختراعات أديسون وهو "الفونوجراف" (Phonograph)، وكانت هذه نقطة البداية الحقيقية لعرض الصور المتحركة تجارياً (Baran & Davis، ٢٠٠٩).

- **بدايات السينما (١٨٩٥-١٩٢٥):**

في فرنسا وفي ليون (Lyon) تحديداً، كان الأخوان أوجست ولوي لوميير (Auguste and Louise Lumière) يعملان لدى استوديو والدهما "أنطوان" (Antoine) في وقت ظهور جهاز عرض أديسون الكينتوسكوب، فعمل الأخوان على أخذ الخطوة التالية وخرجا بجهاز "السينماتوجرافي" (Cinèmatographe) الذي يجمع بين الكاميرا وجهاز العرض عام ١٨٩٥. تم عرض السينماتوجرافي لأول مرة في ديسمبر عام ١٨٩٥ في "جراند كافيه" (Grand Cafè) بباريس قدم من خلاله ١٠ أفلام قصيرة مسجلة بكاميرا ثابتة لمدة ٢٠ دقيقة منها فيلم "خروج العاملين من مصنع لوميير" (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon) وفيلم "وصول القطار للمحطة" (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat) الذي اختبأ خلاله الجمهور تحت الكراسي لاعتقادهم بأن القطار حقيقي (Bergan، ٢٠١١).

كان جورج ميلييس (Georges Méliès) من ضمن الحاضرين لعرض الأخوان لوميير الذي فُتن بما رآه وهم بصناعة وعرض صوره الخاصة، كما اكتشف ميليس بالصدفة أن بإمكانه إيقاف حركة الصور لخلق خدع بصرية كونه يعمل أساساً في مجال الخدع والسحر. استخدم ميلييس أيضاً تقنيات

المونتاج والانتقال كالتلاشي (Fade-in and Fade-out and Dissolve) لخلق أول فيلم سردي حقيقي. صنع ميليس أكثر من ٥٠٠ فيلم أبرزهم فيلم "رحلة إلى القمر" (Voyage to the Moon) عام ١٩٠٢ (IMDB، n.d.).

رأى إدوين بورتر (Edwin Porter) –وهو مصور لدى شركة أديسون– أن الفيلم بإمكانه أن يصبح أداة أفضل لرواية القصص عبر التقاط صور بطريقة فنية وتحريرها، فكان فيلمه "سرقة القطار الكبيرة" (The Great Train Robbery) البالغ طوله ١٥ دقيقة هو أول فيلم يستخدم قطع ومونتاج المشاهد والكاميرا المحمولة عام ١٩٠٣. حاز الفيلم على شهرة كبيرة وتم فتح العديد من دور السينما على إثره وأُنشأت العديد من شركات الإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة (Baran & Davis، ٢٠٠٩).

"كانت معظم الأفلام في هذه المرحلة صامتة وبالأسود والأبيض ولمدة تتراوح بين بين ١٥ و٢٥ ثانية، وتصور حوادث واقعية. وفي عام ١٩١٥، قدم المخرج جريفث (Griffith) أول فيلم طويل معتمداً على ما وصلت إليه تقنية السينما، وهو فيلم "مولد أمة" (The Birth of a Nation) كانت مدته نصف ساعة ويتناول أحداث الحرب الأهلية في أمريكا، وقد ظل هذا الفيلم الأكثر شعبية مدة عشرين عاماً، على الرغم من كونه عنصرياً ويمجد دور عصابات "كو كلو كلان" (Ku Klux Klan) المشهورة بمجازرها بحق الأمريكيين السود" (ناصر، ٢٠١١).

استمرت هذه المرحلة حتى أواخر العشرينات من القرن العشرين حتى تم اختراع الصوت ودمجه مع الصورة في خطوة غيرت مسار السينما إلى يومنا هذا.

- **تطور السينما (استحداث الصوت والألوان):**

حتى نهاية العشرينات من القرن العشرين، كانت الصور المتحركة صامتة باستثناء مقطوعات موسيقية تعزفها أوركسترا حية في قاعات السينما. وعلى الرغم من شهرة الأفلام آنذاك إلا أن غياب الصوت جعلها مصدراً ثانوياً غير أساسي للترفيه (Talking Motion Pictures، n.d.).

حاول صانعو الأفلام جعل صورهم تتحدث لفترة طويلة وبطرق عدة، حتى أنهم وظفوا ممثلين لقراءة النصوص وراء شاشات العرض ولكنهم لم ينجحوا دائماً في ضبط التوقيت مع حركة الصور، كما فشلت أجهزة تسجيل الصوت المبكرة في فعل ذلك أيضاً. وبعد تجارب عديدة، بدأ المنتجون بتسجيل الصوت أثناء تصوير الفيلم نفسه (Feu، ١٩٧٤).

في عام ١٩٢٦ قامت شركة "وارنر برذرس" (Warner Brothers) بمشاركة شركة "وسترن إلكترك" (Western Electric) بتقديم نظام جديد للصوت على قرص يتم من خلاله تسجيل المؤثرات

الصوتية والموسيقى على اسطوانة فونوجراف ويتم مزامنتها مع جهاز عرض الفيلم. ولعرض هذه التقنية الحديثة، أصدر وارنر برذرس فيلم "دون جوان" (Don Juan) الذي رفضت الاستوديوهات تبني تقنية الصوت فيه على الرغم من نجاحه الكبير لإيمانهم بأولوية الأفلام الصامتة (Taking Motion Pictures، n.d.).

فيلمان آخران أنتجتهما نفس الشركة كانا من أوائل الأفلام التي استحدثت الصوت هما "مغني الجاز" (The Jazz Singer) عام ١٩٢٧ و"أضواء نيويورك "(The Lights of New York) عام ١٩٢٨.

أثر الصوت في نظرة الجماهير للأفلام، حيث ساهم في خلق أنواع جديدة للأفلام كالموسيقيات (Musicals) مثلاً، كما أنه ساعد في تحسين القدرة التمثيلية للممثلين. هذا بالإضافة إلى أنه رفع تكلفة إنتاج الأفلام وجعلها أكثر تعقيداً مما دفع بعض المنتجين بالانسحاب من الصناعة وإغلاق شركاتهم (Baran & Davis، ٢٠٠٩).

أما بالنسبة للألوان، فقد بدأت الأفلام بالتلوين اليدوي من خلال صف من العاملات، كل واحدة منهن مسئولة عن لون معين تضعه على جزء من شريحة الفيلم ثم تنقلها إلى العاملة التي تليها لتضع لوناً آخراً وهكذا. وبالتدريج، تطورت هذه الطريقة حتى تم اختراع التصوير بالألوان على يد البريطاني جورج ألبرت سميث (George Albert Smith) والذي أطلق عليها اسم "الكينيما كلور" (Kinemacolour) (Feu، ١٩٧٤، ص. ٤٨). الأمر الذي سمح بإنتاج أول فيلم قصير ملون عام ١٩٣٤ بعنوان "الصرصور" (La Cucaracha) (Dirks، n.d.).

واجهت صناعة السينما صعوبات عدة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية في الثلاثينات من القرن العشرين بسبب الإضرابات العديدة، وفي خلال الخمسينات نافس ظهور التلفزيون السينمات وتراجع مستوى الحضور مما دفع شركات الإنتاج إلى محاولة التحديث والتطوير.

- **مرحلة السينما الرقمية (١٩٩٠-الحاضر):**

ارتفعت تكلفة صناعة الأفلام في التسعينات من القرن العشرين، ووصلت أجور الممثلين فيها إلى الملايين. فبعد قرن من استخدام السيليولويد، تم تبني التكنولوجيا الرقمية أساساً في صناعة الأفلام.

في مطلع القرن الواحد والعشرين، حلت التكنولوجيا الرقمية محل النظم اليدوية -المعتمدة على شرائط السيليولويد-في صناعة السينما، مما أدى إلى تحول في أساليب وتقنيات المونتاج كالتي تميز أفلام المخرج مارتن سكورسيزي (Martin Scorsese) مثل "رفقاء جيدون" (Goodfellas) عام

١٩٩٠ "وجي اف كي" (JFK 1991) و"قاتلون بالفطرة" (Natural Born Killers 1994) (Bergan، ٢٠١١).

وفي هذه الفترة، انتشرت المؤثرات الخاصة (Special effects) وصور الحاسوب (Computer Generated Images) عالية التقنية بالإضافة إلى الحملات الدعائية والإعلانية الضخمة والمكلفة للأفلام لمجاراة التطور الواسع في مجال الأفلام والمنافسة الشديدة بين استوديوهات الإنتاج.

أدى انتشار أجهزة الفيديو في القرن العشرين إلى ازدهار تجارة إيجار شرائط فيديو الأفلام على حساب الذهاب إلى صالات السينما ومتابعة الأفلام عبر التلفزيون حتى اختراع القرص المضغوط (CD-ROM) والدي-في-دي (DVD- Digital video disc) عام ١٩٩٧ ليقدم صورة أكثر وضوحاً ونقاءً من شرائط الفيديو.

- **صناعة السينما:**

على الرغم من أن ميزانية الفيلم قد تحدد حجم التقنيات المستخدمة في صناعته أو عدد أفراد طاقم التصوير، إلا أن صناعة السينما تعتمد على مراحل متتابعة ثابتة لا تتحكم فيها هذه الميزانية.

تبدأ مراحل صناعة الفيلم بمرحلة ما قبل الإنتاج (Pre-production) يكون اللاعبون الرئيسيون فيها المنتجين والمخرجين وكُتاب السيناريو وفيها يقومون بالتحضير للفيلم قبل مرحلة الإنتاج (Production) التي تتم فيها عملية التصوير ويبرز فيها عمل الممثلين والمصورين. أما المرحلة الأخيرة وهي مرحلة ما بعد الإنتاج (Post-production) فيتم فيها تحرير الفيلم وعمل المونتاج والمكساج قبل التوزيع على دور السينما وتنفيذ حملات الدعاية والتسويق. ولكل مرحلة من هذه المراحل مميزاتها وأهميتها:

- **مرحلة ما قبل الإنتاج (Pre-Production):**

"أول ما يريد الناس أن يعرفوه عن فيلم ما هو موضوعه، وهذا أمر في محله، لأن إنتاج الفيلم يبدأ بقصة أو بفكرة، وقد لا يتجاوز الأمر فكرة تطرأ على بال شخص ما كأن يتعقب أحد رجال السياسة حملته الانتخابية أو أن يصور حدثاً وقع في حديقة المدينة، حتى وإن لم يكن هناك سيناريو مكتوب للفيلم" (كولمان، ١٩٦٩).

وبهذا تكون أول خطوة في الفيلم هي مناقشة فكرته ما بين شركة الإنتاج والمنتج والمخرج ومكان التصوير والممثلين المحتملين. بالإضافة إلى الاتفاق على ميزانية الفيلم وجميع التفاصيل المتعلقة بالعمل.

بعد الاتفاق على الفكرة، يتم تعيين كاتبين لكتابة السيناريو، والسيناريو لا يحدد فقط حوار الشخصيات داخل الفيلم، بل يحكي قصة ما على الورق قبل وصولها للفيلم، ويساهم في تصميم البناء السردي وتصور المشاهد والشخصيات. وبغض النظر عن الطريقة التي يتم بها كتابة السيناريو، فإنه يجب أن يحتوي على ٣ عناصر أساسية هي وصف الفيلم والحوار والبناء، ويعتبر البناء من أهم العناصر لاحتوائه على تسلسل الأحداث والمشاهد. ويجب أن يحتوي السيناريو الجيد على ٣ مراحل، الأولى مرحلة الإعداد ثم مرحلة التعقيد أو المواجهة انتهاءً بمرحلة الحل (Corey & Ochoa، ٢٠٠٢).

يُترجم السيناريو بعد ذلك إلى ما يُسمى بلوحة القصة أو "ستوري بورد" (Storyboard) وهو عبارة عن تصور بصري للحركة والمشاهد بدون استخدام التحريك الإلكتروني لمساعدة العاملين على الفيلم في رؤيته قبل تصويره بالكاميرا حتى يتسنى لهم تعديله ولضمان أن جميع العناصر المشتركة في العمل يدركون ما يفعلونه. وفي بعض الأحيان تستغرق هذه العملية ما يقارب ٦ أسابيع للخروج بلوحة قصة متقنة (Renée، ٢٠١٣).

يُسمى اختيار الممثلين للعب أدوار الشخصيات المختلفة في الفيلم "بالكاستينج" (Casting)، وتوكل هذه المهمة إلى مخرج الكاستينج لتحديد من يقوم بدور ماذا. وفي بعض الأحيان تُكتب أدوار خصيصاً لممثلين معينين، ولكن في الغالب يختار المسئول عن توظيف الأدوار من يراه مناسباً. ويمكن أن يلعب توظيف الأدوار دوراً هاماً في نجاح أو فشل فيلم ما (Hein، ٢٠١١).

وبالإضافة إلى مصمم الإنتاج (Production designer) الذي يخلق عالماً آخراً في موقع التصوير، يمكن لمصمم الأزياء (Costume designer) أن يغير مظهر الممثلين لجعلهم يتماشون مع الديكور ويجعلهم يندمجون مع الخيال الممثل على الشاشة.

يعتبر الصوت أيضاً من العناصر المحورية في الإعداد للفيلم، فهو الذي يساعد على خلق الشعور العام للفيلم. ويتكون الصوت في الفيلم من ثلاثة عناصر هي الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية يتحكم بها مهندس الصوت ومحرره والملحن. وتُسجل هذه المكونات كل على حدة ويتم دمجها عند عرض الفيلم. (Bergan، ٢٠١١).

أما بالنسبة للمخرج، فهو الذي يقوم بترتيب الفوضى التي يمكن أن تحصل في موقع العمل ويخرج منها عملاً فنياً، فهو الذي يوجه الممثلين ويقود طاقم التصوير ويتأكد من سيولة القصة على الشاشة. والمخرج هو المسؤول عن جميع الجوانب الإبداعية في إنتاج الفيلم ويحرص على أن يخرج المشهد بالطريقة التي يجب أن يخرج بها من حيث الإضاءة وموضع الكاميرات والصوت وغيره (Corey & Ochoa، ٢٠٠٢).

- **مرحلة الإنتاج (Production):**

تبدأ عملية الإنتاج الفعلية للفيلم في هذه المرحلة، ويبرز في هذه العملية أداء الممثلين بالإضافة إلى عمل مدير التصوير وفناني المكياج بتوجيه من المخرج.

يقوم فنانوا المكياج ومصمموا الشعر بخلق مظهر للممثلين مناسب لمتطلبات الإنتاج، كما يحرصون على استمرارية المظهر خلال التصوير ويقومون بتعديله كل ما تطلب ذلك وبين اللقطات. وغالباً ما يتم توظيف المسئولين عن الشعر والمكياج خلال مرحلة ما قبل الإنتاج، ويعد هؤلاء من أسس نجاح الفيلم حيث يقومون بخلق مظاهر للممثلين تتناسب مع الفترة الزمنية أو الطبقة الإجتماعية المراد إظهارها في الفيلم (Make-up and Hair Artist Creative Skill Set، n.d.).

يأتي بعد ذلك دور الممثلين لإظهار مواهبهم التمثيلية أمام الكاميرا، ويقومون بتجسيد الشخصيات في الفيلم سواء كانت شخصيات محورية أو شخصيات ثانوية. والممثلون إما أن يكونوا نجوماً كباراً وأسماء معروفة يتم إسناد الدور إليهم من قبل الاستوديو أو المخرج مباشرة، وإما أن يكونوا غير معروفين يتم اختيارهم عبر تجارب الأداء.

أما بالنسبة للإضاءة، فيمكن إضاءة المشهد باستخدام الضوء الطبيعي مثل الشمس أو القمر كما يمكن الاستعانة بضوء اصطناعي قوي وساطع. تُعطى للضوء أهمية كبيرة في الأفلام الروائية نظراً لأن الطريقة التي يُضاء بها المشهد تتحكم في شعور المشاهدين وتفاعلهم الوجداني مع الفيلم. أما في الأفلام الوثائقية فلا يحتل الضوء مثل هذه الأهمية لأنه لا يمكن التحكم به في الغالب (Film Production-Lighting Equipment & Techniques، n.d.).

إن المساهمة الفنية والخلاقة التي يسهم بها مدير التصوير في الفيلم، على قدر كبير من الأهمية. فهو خبير في التصوير الفوتوغرافي وفي تكوين المشاهد وفي فن الإضاءة. ومدير التصوير مسئول مسئولية تامة عن جودة التصوير، وكما أن المخرج مسئول عن الممثلين والتمثيل، فإن مدير التصوير مسئول عن ديكور المشهد. ويقوم بمساعدة مدير التصوير في عمله المصورون والكهربائيون،

ويقوم بتشغيل الكاميرا في العادة شخصان على الأقل هما المصور ومساعده ويتواجد عدة أشخاص يؤدون مهام مختلفة في موقع التصوير مثل المصور الفوتوغرافي الذي يلتقط صوراً للمشاهد لضمان أن كل شيء في موقعه في حال إعادة تصوير أي مشهد، كما تستخدم هذه الصور لاحقاً في عملية الدعاية للفيلم. بالإضافة إلى مراقب السيناريو (Script Supervisor) الذي يحرص على سيره بالطريقة السليمة (كولمان، ١٩٦٩).

- **مرحلة ما بعد الإنتاج (Post-Production):**

يتم الانتقال إلى مرحلة ما بعد الإنتاج بمجرد الإنتهاء من تصوير الفيلم، وفي هذه المرحلة يتم تجميع أجزاء الفيلم المختلفة للوصول إلى المنتج النهائي بشكل يعكس رؤية المخرج.

يُعتبر المونتاج من أهم العناصر التي تميز مرحلة ما بعد الإنتاج، حيث يربط المونتير اللقطات ببعضها متحكماً في طولها وقصرها بشكل يوصل رؤية المخرج ويعزز من تأثير الأحداث على المشاهد.

وفي هذه المرحلة يتم عمل المؤثرات الخاصة (Special effects) المنتجة حاسوبياً بعد التصوير باستخدام تقنية الشاشة الخضراء أو "مفتاح الكروما" (Green screen/ Chroma Key) والتي يتم فيها تصوير المشهد أمام خلفية خضراء أو زرقاء ثم يتم استبدالها باستخدام برامج الحاسوب بخلفيات أخرى مما يوفر الجهد والمال في تصميم ديكورات معقدة.

وبمجرد الإنتهاء من إنتاج الفيلم فإن المشتركين فيه يعملون على إيصاله لدور العرض، وهنا يمكن استشعار أهمية مسألة الدعاية للفيلم السينمائي، وهي شأنها شأن الترويج لأي منتج آخر تستغل وسائل الإعلام المختلفة سواء عبر الصحافة أو الإذاعة والتلفزيون. وتعتبر الملصقات الخاصة بالفيلم (Poster) من أهم وسائل الدعاية ويسمى الأفيش، ويحمل اسم الفيلم وصور نجومه وكبار ممثليه ويلصق على واجهة دور السينما والشوارع والأماكن العامة. إلا أن أبرز وسائل الدعاية الإعلانية عن العرض السينمائي هي المقدمة أو إشارة الفيلم (Trailer) "وهو عبارة عن شريط فيلمي قصير تصل مدته حوالي الدقيقتين غالباً، ويقدم عدداً من لقطات الفيلم الأصلي تعبر عن أهم حوادثه بصورة مثيرة للاهتمام، مصحوبة أحياناً بتعليق إذاعي ذي نبرة حماسية تساهم في رفع درجة اهتمام الجمهور وجذبهم لمشاهدة الفيلم" (فوزي، ٢٠٠٣).

ثانياً: اللغة السينمائية:

"السينما فن جميل ساحر، وسلاح فتاك مدمر، وكي نستمتع بجمالها ونعرف مدى فتكها، وُجِبَ فهمها والإحاطة بجميع جوانبها" (قادري، ٢٠١٦، ص. ١٥).

تُعتبر معالجة الفرنسي كريستيان ماتز (Christian Metz) السيميولوجية للسينما من أكثر المقاربات قوةً وتجسيداً بين نظريات السينما المختلفة، حيث إن استعانته بالنتائج التي توصل إليها بارت تسمح بالتحليل التطبيقي للأفلام وتضفي عليه نزعة فلسفية رفيعة (موناكو، ٢٠١٦).

ويشير بريان هندرسون (Brian Henderson) إلى إثارة الشكوك في البداية حول استحالة سيميولوجيا السينما وعدم اعتبارها لغة، حيث إن العلامات التي تقدمها هي علامات طبيعية يكاد يتماثل فيها الدال مع المدلول، مما يتعارض مع فرضية اعتباطية العلامات اللغوية التي أجمع عليها رواد السيميولوجيا (نيكولز، ٢٠٠٧).

فالعلامة لدى سوسير اعتباطية بامتياز، إلا أن بارت قد أعلن أن العلامات الطبيعية تكون نظماً ذات دلالات بالرغم من قصديتها، الأمر الذي دفع ماتز لاعتبار السينما لغة بوصفها نصوص ذات معنى (قادري، ٢٠١٦) تحتوي على نحو وتراكيب مما يتفق مع مفاهيم علم اللسان البنيوي لفرديناند دي سوسير (عدة، ٢٠١٢).

فعلى سبيل المثال، إذا ارتبطت اللقطة بقنينة ماء أو كوب عصير فإن المشهد يوحي بالعطش، وإذا ما ارتبطت الصورة بجثة في تابوت فإن المشاهد يقرأ الجزع والحزن أمام الموت، وهكذا فتدل كل لقطة على معنى معين، وكلما اختلفت تراكيب وتسلسلات اللقطات يظهر معنى جديد ودلالة أخرى، مع أن اللقطات كلها متضمنة في نفس الصورة، الأمر الذي جعل ماتز يؤكد على أنها تساهم في كون الصورة السينمائية لغة (صاحبي، ٢٠١٠).

ومن وجهة نظر ماتز، فإن السينما تختلف عن اللغة اللفظية في عدم وجود شفرة ثابتة معروفة من قبل، فالأفراد يتواصلون عبر اللغة المنطوقة وليس الصور، وبذلك يتحتم وجود أساس علمي وشفرات مُستحدثة لقراءة اللغة السينمائية (نيكولز، ٢٠٠٧).

اللغة السينمائية بالنسبة لماتز هي لغة هجينة تتكون من تداخل عدة عناصر مختلفة مثل الصورة و شريط الصوت (المتمثل في المؤثرات الصوتية (الضجة) والموسيقى والصوت المنطوق) إضافة إلى الكلام أو الإشارات المكتوبة.

ومن خصائص اللغة السينمائية كما حددها الناقد السينمائي بيلا بالاش (Bela Balaz) (1979) (عبد الواحد، ٢٠١٦):

١. تغير المسافة بين المشاهد والمشهد تبعاً لأبعاد المشهد المتغيرة.
٢. إعادة توزيع الصورة في المشهد من خلال سلسلة متتابعة من اللقطات.
٣. تنويع الأُطر في المشهد الواحد وفقاً لأنواع اللقطات وزويا الكاميرا.
٤. خلق الإحساس بالزمن عبر عملية المونتاج.

- **عناصر اللغة السينمائية:**

يلخص فيصل صاحبي (٢٠١٠) عناصر اللغة السينمائية الخمسة وفقاً للنتائج التي توصل إليها ماتز كما يلي:

١. الصورة المتحركة:

أي الصورة التي تلتقطها الكاميرا السينمائية، وتعتبر الصورة المتحركة عنصراً من العناصر المميزة للسينما (حتى ظهور التلفاز) ويظهر تميزها في كونها علامة يتشابه فيها الدال بالمدلول. والصورة الفيلمية غير حيادية مثلها مثل الصورة الفوتوغرافية وينبغي الكشف عن المعنى المتضمن فيها، إلا أنه لا يُمكن فهمها خارج السياق الكلي للفيلم.

تتميز الصورة السينمائية بعدة خصائص تحدد وظيفتها الدلالية، ومن هذه الخصائص (بلخيري، ٢٠١٠):

١. الأيقونية: وتتحدد فيها الدلالة بتماثل الدال بالمدلول، فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية عالية مما يجعلها أكثر إيحاء من غيرها.
٢. النسخ الميكانيكي: فالصورة السينمائية هي وسيلة للنسخ الميكانيكي للواقع.
٣. التعددية: فتحتوي اللغة السينمائية على عدة صور فوتوغرافية متعددة ومتنوعة.
٤. الحركية: وهي ميزة تنفرد بها السينما عن جميع الفنون التعبيرية الأخرى.

عند دراسة الصور السينمائية، يجب مراعاة بعض الأمور مثل التكوين والإضاءة والألوان.

أ. التكوين:

تُعرف إسراء سلهب (٢٠١٥) التكوين "بأنه الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته في علاقة منسجمة تسبب توازناً مريحاً عبر طريقة توزيع الخطوط والظلال والألوان والإيقاع البصري" (ص. ٤٦).

يميز المتفرج عناصر التكوين السينمائي بشكل عام، وتكمن مهمة المخرج في توجيه إدراك الجمهور لهذه العناصر بما يتناسب مع فكره التعبيري عبر التحكم في الإضاءة وشدتها ووحدتي الزمان والمكان (الربعات، ٢٠١٥).

والتكوين له دلالة في طريقة ترتيب الكتل والمواد، فتعطي لقطة مزدحمة بالأثاث والديكور والسيارات احساس الاختناق (بو معزة، ٢٠١٢).

عند تحليل التكوين الفيلمي يجب مراعاة عدة أمور منها (Ryan and Lenos، ٢٠١٢):

١. ميز إن سين (Mis–en– scène): وهو مصطلح فرنسي مُستمد من المسرح يُقصد به توزيع العناصر (الممثلين، المساحة، الإكسسوارات، الديكور، الإضاءة) في إطار الصورة. ويُطلق عليه أيضاً "الاعتراض" (Blocking).
٢. مجال الرؤية (Field of Vision): أي الجزء المرئي بالنسبة للجمهور، ويرتبط مجال الرؤية بما يُسمى بالعمق الميداني (Depth of Field) وهو الجزء الذي يكون أكثر وضوحاً في الصورة.
٣. المقدمة/ الخلفية (Foreground/ Background): ويُقصد به مسافة الأشياء بالنسبة للكاميرا، وعادةً تُعتبر المقدمة في الجزء الذي يتوسط الكاميرا والشخصيات، فيما تكون الخلفية وراء الشخصيات.
٤. الإطار (Frame): وهي حدود الصورة التي تحوي الحركة والتي تتحكم فيما يعرض بداخلها وبالتالي المعنى المقصود إيصاله للمتفرج. ويمكن للإطار أن يكون ضيقاً (أي قريب من الموضوع المُصور) أو واسعاً (بعيداً عنه). ويُستخدم الإطار في تصوير الأماكن المختلفة وتوضيح العلاقات بين الشخصيات، إلا أن صانع الفيلم قد يستخدمه لأغراض أكثر تعقيداً عبر توجيه طريقة التفكير، فعلى سبيل المثال، إطار صورة بها شخصيتان يفصلهما عمود يوجه لشعور العزلة والفراق، وإطار صورة عريض يوحي بالإنطلاق والسعادة وسعة الصدر (فرامبتون، ٢٠٠٩).
٥. الفضاء السلبي (Negative Space): وهي المساحة الفارغة في الصورة، ويكون لها دلالة عميقة عند ربطها بالأشياء الأخرى في الإطار خصوصاً الشخصيات.

ب. الإضاءة:

تُعتبر الإضاءة من العناصر المهمة في اللقطة، فتضفي عليها طابعاً درامياً مناسباً للأحداث، فالضوء الساطع على سبيل المثال يعطي إيحاءً إيجابياً ويخفف من ثقل السرد. كما أن الإضاءة تساهم في تجسيد الشخصية والتنبؤ بمقاصدها وخفايا أفكارها (دانسيجر، ٢٠٠٩).

يُقصد بالإضاءة في الصورة السينمائية الضوء والظل والتناغم بينها فالعناصر المهمة تُوضع في الضوء بينما تُترك التفاصيل غير المهمة في الظل (محمد، ٢٠٠٩).

تساهم الإضاءة في تهيئة الجو العام للصورة الفيلمية وجعلها محسوسة عبر خلق بُعد إنفعالي وعمق مكاني. كما يُمكن للإضاءة إبراز شخصية أو شيء ما عبر تحريكه من إلى المنطقة المضيئة بطريقة لها دلالة سيكولوجية (بلخيري، ٢٠١٠).

تلخص صفا ابراهيم أسعد (١٩٨٤) أهداف الإضاءة إلى أهداف كمية وأخرى نوعية:

١. أهداف كمية: لاستكمال كمية أو قوة الإضاءة في كل أجزاء الديكور بحيث تكون موزعة توزيعاً متناسباً.
٢. أهداف نوعية: وهي محاولة تحقيق الأهداف الفنية، وتتلخص في:
   - توجيه نظر المشاهد إلى مواقع معينة.
   - التأثير الدرامي المطلوب في المشهد، فمثلاً عند إضاءة مجال ما بإضاءة خافتة يفهم المتلقي بأن الشخصيات تعاني من الحزن والضيق، أما إذا كانت الإضاءة ساطعة فإنها تعكس إحساس البهجة والفرح.
   - محاولة السعي إلى جمال الصورة في حد ذاتها، إذا لم يتعارض هذا مع متطلبات السرد الدرامي للفيلم الجاري تصويره.
   - الإيحاء بالبعد الثالث أو العمق.

أما بالنسبة لأنواع الإضاءة فهي كالتالي (أسعد، ١٩٨٤):

١. النور الرئيسي (Keylight): وهو النور الذي يلقي الظلال الرئيسية ويجعل المنظر المراد تصويره مرئياً ويعطي الاتجاه الرئيسي للإضاءة ويُستخدم لإضاءة فرد واحد أو مجموعة أشخاص.
٢. نور ملء الظلال (Fill in light): وهو يُعطي ضوءاً مبدداً لا يلقي ظلالاً ويستخدم لملء مناطق الظلال التي أحدثها النور الرئيسي بالتفاصيل وبالتالي فإنه يخفف حدة هذه الظلال.
٣. النور الأمامي (Front light): وهو النور الذي يكون اتجاهه مثل اتجاه الكاميرا أي موازي لمحور العدسة ونحو الموضوع رأساً. وتغرق الإضاءة الأمامية الموضوع محل التصوير في الضوء حتى تشحب ملامحه وتفاصيله (موناكو، ٢٠١٦).

٤. النور الجانبي (Cross light): ويقام إما على يمين الموضوع أو على يساره ويختلف التأثير الدرامي باختلاف اتجاهه سواء إلى أعلى أو أسفل، وتساهم للإضاءة الجانبية في تحقيق تأثير تظليلي.

٥. النور العلوي (Top light): ويقام فوق الموضوع موجهاً إلى أسفل، وتجعل الإضاءة العلوية الشخص يبدو مسيطراً عكس الإضاءة السفلية التي تبعث عليه الكآبة والحزن (موناكو، ٢٠١٦).

٦. النور الجانبي الخلفي (Cross back light or Kicker): وهو النور المقام من اليمين أو اليسار من وضع عال أو من الأرض.

٧. النور الخلفي (Back light): ويقام خلف الموضوع تماماً وغالباً ما يكون وضعه عالياً، وأحياناً يكون منخفضاً جداً على الأرض. ويضفي هذا النوع من الإضاءة على المشهد شعور الفساد والإنهيار المجتمعي (Ryan and Lenos، ٢٠١٢).

٨. نور العينين (Eye light): ويستخدم لإبراز بريق عين الممثلين وعادة يوضع في مستوى العينين، وله أهمية كبيرة في اللقطات القريبة.

تخلق الإضاءة باستخدام ثلاث مصادر (Three-point lighting) تأثير منعدم الظلال مما يوحي بواقعية المشهد (Ryan and Lenos، ٢٠١٢). يُطلق على هذا النوع من الإضاءة الإضاءة منخفضة التباين (High-Key/ Low Contrast Lighting)، وتظهر فيها الصور الفيلمية ساطعة محدودة التباين البصري، وهي أكثر أنواع الإضاءة استخداماً. أما بالنسبة للإضاءة التي تخلق مناطق مظلمة في الصور فيُطلق عليها اسم الإضاءة عالية التباين (Low-key/ High Contrast Lightening) (Edgar and others، ٢٠١٥).

وغياب الضوء في الظلال له دلالات متعددة، فهي تعمل على زيادة الإحساس بالعمق الفراغي أو البعد الثالث وتوفر للصورة قدراً من التأثير الدرامي. كما أن الظلال تساهم في استكمال القيمة الجمالية للصورة عن طريق التحكم في مساحتها وشكلها وتوزيعها في مساحة الصورة (اللقطة) (موناكو، ٢٠١٦).

ت. اللون:

إن اللون من العناصر التأثيرية على لاوعي المتفرج، فاللون الأحمر مثلاً يعكس الحب والشغف بين شخصين. كما أن التفاعل بين اللون والظل يظهر تعبيرات إنسانية وعلاقات بشرية مختلفة تؤدي إلى توجيه فهم المشهد بطريقة معينة (فرامبتون، ٢٠٠٩).

حسب عفيف البهنسي (١٩٩٧)، فإن للألوان معاني نفسية تعطي إيحاءات معينة على النحو التالي:

- الأبيض: وهو حاصل جمع ألوان الطيف، ويُعبر عن السلام والفرح والسعادة.
- الأسود: على عكس الأبيض فإنه يوحي بالحداد والبؤس والتشاؤم.
- الأصفر: ويوحي بالغش والخداع.
- الأحمر: ويدل على القسوة والغضب والثورة والخطر، كما يثير اللون الأحمر الغرائز لدى البشر ويعكس الحب والشغف والإثارة. وقد يدل اللون الأحمر على النشاط والقوة والحماس.
- الأزرق: وهو لون نبيل يدل على الصدق والحكمة والإخلاص.
- البنفسجي: وهو لون الطغيان والسلطان والحب مع الحكمة.
- الأخضر: وهو من أكثر الألوان تنوعاً ويرمز للأمل والنُبل والتفاؤل.
- البرتقالي: يحفز اللون البرتقالي ردود الفعل الجسدية والعاطفية، ويدل على الراحة والدفء والشغف (أبو علو، ٢٠١٦).

وفي دائرة الطيف الشمسي التي وضعها العالم الفرنسي شيفرول (Chevreul) يتقابل كل لون من الألوان السبعة للدائرة مع اللون المتمم له فيما يُسمى بخاصية التباين (Contrast)، ويُقصد به اللون المتمم للجزء المظلم من الشيء، فالأخضر هو اللون المتمم لجسم برتقالي، والأزرق هو المتمم لجسم أحمر (البهنسي، ١٩٩٧).

ومن الخصائص الأخرى للألوان: البريق والإشباع. ويرتبط البريق بمصدر الضوء ويقوم على صراع رئيسي بين الإعتام واللون، أما الإشباع فهو نسبة خليط اللون الأبيض مع بقية الألوان ويقوم على الصراع الثنائي بين اللون وغياب اللون (فونتاني، ٢٠١٠).

وكل عنصر من هذه العناصر له استخدام وتأثير في إدراك المتلقي لما يحدث في الصورة السينمائية، فلون فاقع له تأثيرات سيكيولوجية مختلفة عن تأثيرات اللون الباهت.

٢. الإشارات المكتوبة:

تقوم الإشارات المكتوبة في الأفلام بدور توضيحي للصور المصاحبة (حاشية الفيلم المترجمة على سبيل المثال)، أو بعرض قائمة المشاركين في صناعة الفيلم فيما يسمى بالجينيريك أو التتر والعناوين المكتوبة التي تشملها الصور (إبراقن، ٢٠٠١).

وتستخدم الإشارات المكتوبة للدلالة على المكان أو الزمان أو التاريخ كما يمكن استخدامها كمكملات للديكور في الملصقات واليافطات وعناوين الكتب والجرائد.

٣. اللغة الكلامية:

توصل رولان بارت في دراساته إلى حتمية استخدام اللغة اللفظية، فاللغة المنطوقة يمكنها تحقيق تواصل لا يمكن أن يتحقق بغيرها من الرسائل، كفقاعات الحديث المُستخدمة في الكاريكاتير. ومن النادر وجود نظم تواصلية لا تستعين باللغة المنطوقة حتى بعض النظم المعقدة كالرسم والموسيقى فإنها تستعين بها في إطار الأغنية والملصقات والكاريكاتير (Wollen، ١٩٧٢).

وتُستخدم اللغة الكلامية في توضيح مدلول ما، أو لدعم الصورة في إنتاج معنى له علاقة بالقصة.

يتبع الفيلم نوعين أساسيين من الحوار، الحوار الفردي والحوار الثنائي. ويُعرف الحوار الفردي بالتعليق الصوتي أو صوت السرد (Voice Over) ويُستخدم غالباً في الوصف وإعطاء معلومات عن أشياء وأحداث غير ظاهرة على الشاشة إضافة إلى التعبير عن الانتقالات الزمانية والمكانية والإرشاد الخطابي والفكاهة الساخرة. أما بالنسبة للحوار الثنائي فيسهم في إيصال الفكرة التي يهدف لها المخرج عبر توضيح ملامح الشخصيات وعلاقاتها ببعضها والتفاعل الدرامي (عبد الواحد، ٢٠١٦).

يتم تحليل المنطوقات اللفظية في الدراما ضمن السياق الكلي للفيلم، فلا يمكن أخذ الكلمات التي تقولها الشخصية بمستواها الظاهري، فما هي إلا نتاج لدوافع الشخصية ومشاعرها وإسقاطاً على أحلامها وطموحاتها (إسلن، ٢٠١٥).

كما أن استخدام الصمت في الفيلم له قيمة سيكولوجية كبيرة، فهو ليس مجرد استراحة للمشاهد من أحداث الفيلم أو مجرد سكتات بين جمل الحوار، وإنما هو جزء من بناء سمعي بصري متكامل (المناديلي، ٢٠٠٤).

والصمت بالنسبة لدانييل فرامبتون (٢٠٠٩) "هو ظلال الصوت"، ويوظف صانع الفيلم الصمت في إثارة الترقب والإدراك أو لسماع مؤثرات صوتية كانت تحجبها الموسيقى كصوت التنفس أو دقات القلب أو تكات الساعة أو قبل الانفجارات بهدف زيادة تأثيرها.

٤. الأصوات الأيقونية (الضجيج):

والضجيج هو كل صوت فيما عدا الحوار الفيلمي والموسيقى التصويرية كالضوضاء والمؤثرات الصوتية والأصوات الطبيعية كأصوات الحيوانات والأصوات الصادرة عن السيارات والأجراس وغيرها.

تشارك المؤثرات الصوتية في تأويل السياق وتشكل علاقة تكاملية مع الصورة واللغة الكلامية والموسيقى، كما تعبر عن الجو العام للفيلم، فالإيقاعات ذات الذبذبة المنخفضة تثير القلق والتوتر. ويساهم الصوت والضجيج في رفع درجة المصداقية للحدث المصور (بلخيري، ٢٠١٠).

٥. الموسيقى:

تلعب الموسيقى دوراً حاسماً في فهم الفيلم، فموسيقى حذرة بالآلات النحاسية تعطي إحساساً بالرعب والتوتر بينما الموسيقى الوترية الهادئة تُعطي إيحاء بالشجن والرومانسية (بو معزة، ٢٠١٢).

يرى برنار ديك (٢٠١٣) إن الموسيقى تُستخدم لملء الفراغات في الحوار بين الشخصيات أو للتعبير عن حالة مزاجية معينة كما تُستعمل كقيمة إيقاعية تُعمق الإحساس البصري للصورة السينمائية.

وبالنسبة لحادو عبد الواحد (٢٠١٦)، فإن الموسيقى تُستخدم للتعبير عن المعاني الغامضة والحالات النفسية المختلفة إضافة إلى عملها كأداة للإيحاء بالمكان والزمان وسمات الشخصية ومكنوناتها الداخلية.

يؤكد مصطفى التميمي (٢٠١٠) على التأثيرات الوظيفية للموسيقى، فيرى أن لها عدة استخدامات منها:

١. وصف الحدث.
٢. التعبير عن الجو النفسي العام.
٣. الانتقال من مشهد إلى آخر.
٤. إثارة التباين والتأكيد.
٥. الإيحاء بالطبقات الاجتماعية والمكان.
٦. تستخدم للتوقع والقلق.
٧. بيان التحول العاطفي.
٨. تساهم في تحديد معالم الشخصية.

يمكن للموسيقى أيضاً أن تناقض الدلالة البصرية كنوع من أنواع الاستنكار، فمثلاً في فيلم "صباح الخير يا فييتنام" (Good Morning Vietnam) ترافق أغنية "يا له من عالم جميل" (What a Wonderful World) خلفية من صور آثار الحرب من جثث وتفجيرات.

- **الشفرات السينمائية:**

"يرى السيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن، فإن استخلاص معنى من حدث معين يحدث نتيجة لوجود نظام فكري أو شفرة معينة تمكن الأفراد من القيام بذلك، فعلى سبيل المثال كان يُعتقد في السابق بأن البرق هو علامة يصدرها كائن مجهول يعيش في السماء، أما الآن فإنه بات من المعروف أن البرق ما هو إلا مجموعة من الشحنات الكهربائية، وبذلك تم استبدال شفرة أسطورية بشفرة علمية. واللغات الإنسانية هي أكثر الشفرات أستخداماً وتطوراً، إلا أنه يوجد "شفرات تحت لغوية" مثل تعبيرات الوجه ولغة الجسد، كما يوجد "شفرات فوق لغوية" مثل التقاليد الأدبية. ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمال عدة شفرات في آن واحد" (شولز، ١٩٩٤).

يضرب أحمد الصمعي (٢٠٠٥) مثالاً آخراً للشفرة، فكلمة "قط" تشير إلى الحيوان السنوري الداجن لدى من تتوفر لديه الخبرة مع هذا الحيوان وبذلك تتكون لديه "صورة ذهنية"، أما من يفتقد صفة التعامل معه فإن هذا اللفظ يبقى بدون معنى حتى يتم شرحه بالمحاكاة أو الرسم أو الوصف.

كما أن هناك علامات قد لا تتواجد في الطبيعة ولكنها تحمل دلالة معينة متصلة بالسياق الثقافي أو الميثولوجي لكل من المرسل والمتلقي مثل العنقاء أو عروس البحر، ويُفقد المرجع بالنسبة لمن يجهل هذه الأساطير (إيكو، ٢٠٠٥).

حسب جاك أومون، فإن الشفرة هي الأساس الذي ينظم العلاقة بين الدال والمدلول (D'Alfonso، ٢٠١٢).

يشير يونج (٢٠١٥) إلى مقال ستيوارت هول (Stuart Hall) "التشفير/ فك التشفير" (Encoding/Decoding) (١٩٨٠) الذي ذكر فيه بأن منتجي الأعمال الثقافية مثل الأفلام والإعلانات يقومون إما عمداً أو عن غير عمد بإضفاء شفرات ذات مغزى (معنى) على المنتجات عبر عملية تُسمى "التشفير"، ويقوم المتفرجون بدورهم بتفسير هذه الشفرات واستخلاص المعاني عبر عملية تُسمى "فك التشفير". ويجب الإشارة إلى أن فك التشفير لا يكون دائماً مطابقاً للتشفير، فالجمهور لديه خلفيات اجتماعية مختلفة يُفسر الرسائل على أساسها وبذلك تنشأ تفسيرات متعددة لنفس المنتج.

بين كريستيان ماتز بأن اللغة السينمائية، وعلى الرغم من افتقادها لشفرات اللغة اللفظية المعروفة (نظم علامات مُتفق عليها)، فإنها استحدثت شفرات معينة لفهم دلالاتها، ومن هذه الشفرات ما تختص به عن دونها من الفنون وتُسمى "شفرات خاصة" كحجم اللقطات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير والمونتاج، وأخرى مشتركة بينها وبين اللغات الأُخرى كالمسرح والرواية والمسلسلات التلفزيونية ويطلق عليها "شفرات عامة" كالشفرات التشابهية والشفرات السردية وشفرات الذوق (قادري، ٢٠١٢).

أولاً: الشفرات الخاصة:

أ. حجم اللقطات:

اللقطة هي "الوحدة الأساسية للبناء السينمائي وهي قطعة واحدة من شريط الفيلم دون انقطاعات في استمرارية الحدث" (موناكو، ٢٠١٦)، ويعدها منظري السينما أصغر جزء في الفيلم.

ويُقصد بحجم اللقطات المسافة التي تفصل الكاميرا عن الشخصيات، ويُعتبر حجم اللقطات من العوامل التي تؤثر على شعور المتفرج، فكلما قلت المسافة الفاصلة بين الجمهور والحدث زاد ارتباط المشاهد بالحدث واندماجه فيه، والعكس بالعكس.

وللقطات ثمان أحجام مميزة حسب كل من محمود إبراقن (٢٠٠١) وآيمي فياريخو (Amy Villarejo) (٢٠١٣):

١. لقطة عامة (Extreme Long Shot) (ELS):

عندما تُستخدم اللقطات العامة في أول الفيلم يُطلق عليها اللقطة التأسيسية كونها تقدم المجال الدرامي بوضوح بما فيه من أشياء وشخصيات ومقومات الديكور.

تعمق هذه اللقطة التأثيرات السيكولوجية فمثلاً تعرض صورة عامة للمدن والقُرى أو تبرز الأعداد الهائلة للجيوش أو التابعين. كما تُستخدم هذه اللقطات لبث الإحساس بالحرية والانطلاق والتنفس (مؤنس، ٢٠٠٦).

٢. لقطة طويلة أو بعيدة (Long Shot) (LS):

ويظهر فيها جزء معين من الديكور، وتُوظف اللقطة العامة ولقطة الجزء الكبير في التعبير عن القلق والحزن عند وضع الشخصية في فضاؤها الرحب.

تحقق اللقطة البعيدة وظيفة سردية فتحرص على جذب انتباه المشاهد للأحداث ومتابعته للموضوع. وتتميز هذه اللقطة بطول الوقت النسبي بهدف إتاحة الوقت للمتلقي لاستيعاب عناصر التكوين في الصورة وفهم كل ما يدور فيها من حركة أو مضمون (مؤنس، ٢٠٠٦).

توفر العدسة الواسعة قدراً كبيراً من المعلومات البصرية، كما أنها ترسخ وجود الصراع أو تنفيه، فمثلاً وجود عدد من الشخصيات على المسافة نفسها من الكاميرا كأنها مجموعة واحدة فذلك ينفي وجود الصراع بينهم، أما إذا تواجدوا على مسافات متباينة دل ذلك على وجود الصراع (دانسيجر، ٢٠٠٩).

٣. لقطة متوسطة طويلة (Medium Long Shot) (MLS):

وفي هذه اللقطة يمكن للمتفرج تمييز الشخصيات وعلاقتها بالديكور، وغالباً ما تُوظف في تقديم البطل في سياقه الاجتماعي.

٤. لقطة متوسطة (Medium Shot) (MS):

تُظهر هذه اللقطة أجسام الشخصيات بكامل طولها بحيث يشعر المشاهد أنه في نفس الغرفة معها.

إن هذا النوع من اللقطات معلوماتي وعاطفي في آن معاً، بمعنى أنها تُستخدم عادةً في نقل محادثة بين شخصين أو أكثر وتحمل معلومات عن الشخصيات مثل اللقطة العامة، إلا أنها حميمية أكثر منها بحيث تُظهر تعابير ومشاعر الشخصيات (دانسيجر، ٢٠٠٩).

اللقطة المتوسطة شأنها شأن اللقطة البعيدة في كونها وصفية وتحدد مواقع الشخصيات والأشياء، إلا أنها تتميز أيضاً بقيمة درامية في دمج الشخصية بمحيطها تفتقرها اللقطة العامة. وتعتبر اللقطة المتوسطة من اللقطات التي تسهل الإدراك والإيضاح بالمقارنة مع اللقطة البعيدة كونها في مستوى أقل منها، كما أنها تحفز رغبة المتفرج في التقرب من الأحداث وكشف الستار عما يجري (مؤنس، ٢٠٠٦).

٥. لقطة أمريكية (American Shot) (AS):

وهي اللقطة التي تسمح بعرض الشخصيات حتى ركبتها، وتُستخدم في تتبع حركة هذه الشخصيات، وقد سميت بهذا الاسم لانتشارها في أفلام الويسترن (Western) الأمريكية بطريقة تبين المسدس الذي يضعه رعاة البقر على أحزمتهم.

٦. **لقطة متوسطة قريبة (Medium Close up) (MCU):**

وهي تنقسم إلى لقطة نصف مقربة (إلى الخصر) ولقطة مقربة (إلى الصدر) وتهدف إلى تمهيد الانتقال من اللقطة الأمريكية إلى اللقطة القريبة.

٧. **لقطة قريبة (Close up) (CU):**

ويظهر في هذه اللقطة وجه الشخصية بأكمله حتى عنقه. ويتم استخدامها بغرض تصاعد التشويق عبر إخفاء حقيقة معين أو تأجيلها، أو بهدف شرح وتوضيح شيء ما تظهر أهميته في مراحل متقدمة من السرد الفيلمي.

يستخدم المخرج اللقطة المقربة للتأكيد على مشاعر الشخصيات بصورة درامية، فهي أكثر اللقطات حملاً للعاطفة حيث تركز بالأساس على الوجه الإنساني (دانسيجر، ٢٠٠٩).

تعطي اللقطة القريبة أيضاً إيحاءً بأهمية الشيء مبكراً، فمثلا لو ركز المخرج على تصوير زجاجة في بداية الفيلم فسيستدل المشاهد بأن لها أهمية كبرى في السرد ستظهر فيما بعد (بو معزة، ٢٠١٢).

٨. **لقطة قريبة جداً (Extreme Close up) (ECU):**

وهي اللقطة التي تركز على جزء معين من وجه أو جسم الشخصية، وتُسمى اللقطة المُقربة جداً في سيميولوجيا السينما "لقطة مضافة" لأنها تضيف قيمة درامية وبُعد تشويقي للمشهد، ولهذا النوع من اللقطات وظيفة وصفية/حكائية أو سيكولوجية (بلخيري، ٢٠١٠).

وتستخدم هذه اللقطة كثيراً في خلق التشويق وجذب الاهتمام بالنسبة للمشاهدين. وقد يرى ماتز أن هذا النوع من اللقطات يمكن أن يقوم بعدة أدوار مثل التعبير عما تشاهده الشخصية أو تكبير جزء معين للتوضيح أو تقديم جانب غريب ومثير للقصة.

عندما تقترب الكاميرا من وجه الممثل بدرجة حميمية، فإن أهمية العنصر اللفظي تتضاءل في مقابل ازدياد أهمية تعبيرات الوجه ولغة الجسد التي يترجمها الجمهور ويستجيب وفقها غريزياً وجسدياً كتسارع النبض والتنفس بعمق (إسلن، ٢٠١٥).

تُعتبر اللقطات الثلاثة الأولى لقطات وصفية تتعلق بالديكور، بينما تختص باقي اللقطات بجسم الإنسان في وظيفة حكائية توضح الأفعال والحركات (لقطات ٤ و٥ و٦) ووظيفة سيكيولوجية نفسية (لقطات ٧ و٨).

ب. زوايا الكاميرا:

من الأمور التي يجب اعتبارها عند دراسة الصورة السينمائية زاوية النظر، فهي تظهر أهمية الموضوع المُصور وتحمل أبعاداً درامية وأحاسيس مختلفة. فيمكن من خلال الزاوية الجانبية تحديد مركزية الشخصية، وتعزز الزاوية العمودية (سواء من أعلى أو أسفل) من قيمة الحدث، كما تضع الزاوية المجابهة للإطار (الكاميرا الذاتية) المشاهد في صلب الأحداث (عبد الواحد، ٢٠١٦).

وطبقاً جايب مورا (Gabe Moura) (٢٠١٤)، فإن هناك عدة مستويات رئيسية لزاوية الكاميرا أهمها:

١. الزاوية المنخفضة:

وفيه توضع الكاميرا في مستوى منخفض عن الشخصيات بحيث تنظر العدسة إلى أعلى بطريقة تجعلهم يبدون مهيمنين ومسيطرين وتضفي عليهم شعور القوة والعظمة.

٢. الزاوية المرتفعة:

وتوضع الكاميرا فوق الشخصية وتُوجه العدسة للأسفل. تجعل هذه الزاوية الشخصيات تبدو في وضع ضعيف ومستسلم.

كما يمكن للزاوية المرتفعة أن تدل على العزلة والوحشة والضياع إذا ما ركزت على إحدى الشخصيات، وتُعتبر من الزوايا كثيرة الاستخدام عند النظر إلى الأطفال على سبيل المثال.

وإذا تم استخدام الزاوية المرتفعة في وصف السمات السطحية لأي منظر طبيعي كملعب كرة قدم على سبيل المثال، فإنها تصبح طريقة جيدة لتقديم المكان بطريقة استكشافية (مارنر، ١٩٨٣).

٣. مستوى العين البشرية (الزاوية العادية):

وهو الوضع الأكثر طبيعية وأكثر استخداماً على الرغم من أنه ليس مثيراً للاهتمام مثل غيره من الأوضاع. وتوفر هذه الزاوية رؤية موضوعية ومحايدة للحدث لافتقادها للقوة الدرامية.

يذكر كاظم مؤنس (٢٠٠٦) عدة زوايا أخرى يمكن استخدامها في الأفلام مثل:

١. زاوية عين الطائر (Bird's Eye View): وفيها تكون عدسة الكاميرا مُسلطة من الأعلى بشكل عمودي على الشخصية أو الموضوع، وتوحي هذه الزاوية بحصار الشخصية والضغط عليها ووقوعها فريسة للقهر والعجز.

٢. الزاوية المائلة: وتنتج عند إمالة الكاميرا على أحد جنبيها، وهي زاوية تُستخدم في مشاهد قليلة جداً لإعطاء انطباع عدم التوازن والقلق والتشتت.
٣. الكادر المضطرب: وهي تمثل لوجهة نظر الشخصية، وفيها تهتز الكاميرا فتعطي إيحاء بترنح أو إعياء هذه الشخصية.
٤. الكاميرا الذاتية: وتحل محل عين أحد الشخصيات وبالتالي تعبر عن وجهة نظره.
٥. الزاوية المعكوسة: عندما تقوم الكاميرا بإظهار الشيء المصور من الجهة المقابلة للشيء الذي تم عرضه في اللقطة السابقة مثلما يحدث عند تصوير حوار بين شخصين.

ت. حركات الكاميرا:

تؤدي حركات الكاميرا وظائف عدة، فكل حركة لها دور معين في إبراز الموضوع أو إثارة شعور معين، كما أنها تكسر الرتابة والنمطية في المشاهد الدرامية (سلهب، ٢٠١٥).

وللكاميرا أن تتحرك من نقطة الثبات، أي أن تكون مثبتة على حامل ويقوم المصور بتحريكها أفقياً أو رأسياً أو يحرك العرسة للأمام والخلف، ولها أن تتحرك بجسمها حركة كاملة في أي اتجاه وفقاً لرؤية المخرج.

تأخذ حركة الكاميرا من نقطة ثابتة ثلاثة أشكال (دانسيجر، ٢٠٠٩):

١. الحركة الرأسية (Tilt):

أي تحريك الكاميرا إلى أعلى أو أسفل، وغالباً ما يتم استخدامها لتتبع الأحداث أو الانتقال من مكان إلى آخر أو تتبع حركة عين الشخصية عند نظرها لشيء معين.

كما تقيم الحركة الرأسية علاقة بين جزئين لا معنى لأحدهما دون الآخر كالبانورما الصاعدة إلى وجه الشخصية بدءً من قدميه، وفي ذلك تحفيز للشعور بالقلق والترقب (قادري، ٢٠١٢).

وفي الحركة الصاعدة دلالة رمزية على الأمل والتفاؤل والنمو بينما يمكن أن تعبر الحركة النازلة على الانحطاط والثقل والإخفاق (مؤنس، ٢٠٠٦).

٢. الحركة الأفقية (Pan):

وتعتمد على تحريك الكاميرا من اليمين إلى اليسار أو العكس، وهي تُستخدم أيضاً للتنقل من مكان إلى آخر، إلا أنها تُستخدم في تحقيق الأحاسيس الدرامية مثل محاكاة الدهشة المفاجئة.

يمكن لحركة الكاميرا الأفقية أن تكون بطيئة بغرض زيادة انتباه المتفرجين وتطلعهم للحدث الدرامي، ويمكن أن تكون سريعة بحيث تشوش الصورة للإيهام بالتغير السريع بين الأماكن (مارنر، ١٩٨٣).

ويتم استخدام الحركتين الرأسية والأفقية للكشف عن المكان الذي تجري فيه الأحداث بصورة تدريجية تزيد من الإثارة والتشويق.

٣. الزووم:

ويحدث عند تحريك العدسة فقط للأمام أو الخلف وليس جسم الكاميرا نفسها، ويستخدمها المخرج لتحقيق جماليات الصورة مثل إعطاء شعور إبطاء الزمن عبر التعجيل أو التأخير من حركة الجسم المُصور.

ويُعطي هذا النوع من الحركات شعوراً إنقضاضياً على الموضوع عكس التغير التدريجي الذي تُحدثه حركة الكاميرا. وللزووم عدة استخدامات منها: التعبير عن الصدمة أو المفاجأة وإظهار الدهشة والحيرة، وتوضيح العلاقة بين الأسباب والنتائج، والإيحاء بالثبات المكاني للشخصية (مؤنس، ٢٠٠٦).

أما بالنسبة لحركة جسم الكاميرا فيأخذ عدة أشكال (رمزي، ٢٠١١):

١. حركة مقتربة إلى الأمام أو إلى الخلف (Dolly):

ويحدث عندما تُحرك الكاميرا أفقياً إلى الأمام نحو الشخصية (Dolly in) أو إلى الخلف مبتعدةً عنها (Dolly out). وتُسنخدم هذه الحركة لزيادة الاهتمام بالشخصية وللكشف عن مكنوناتها والتعرف على مشاعرها (في حالة Dolly in). أما بالنسبة لحركة (Dolly out) فتضفي إحساس بالعزلة والانفصال المعنوي.

٢. حركة إلى اليمين أو اليسار (Tracking):

وتتحرك الكاميرا بأكملها إلى اليمين (Track right) أو اليسار (Track left) بهدف متابعة حركة شخصية أو جسم ما متحرك مثل السيارات على سبيل المثال.

٣. الحركة باستخدام الرافعة أو الكراين (Crane):

حيث يتم وضع الكاميرا على رافعة لها ذراع طويل يقوم بتحريك الكاميرا لأعلى أو أسفل مما يسمح بتغير أبعاد الأشياء ومتابعتها في عدة تحركات دون الحاجة لإيقاف الكاميرا مما يُعطي إيحاء بالاستمرارية.

٤. حركة المتابعة:

وفيها تصاحب الكاميرا الجسم المتحرك حيث توضع على سيارة متحركة بحيث تحافظ على المسافة بينها وبين الموضوع المُصور. وتستخدم هذه اللقطة في تصوير المطاردات في أفلام الأكشن كونها تضفي طابع التشويق والإندماج على الحدث.

٥. الحركة الحرة:

وتكون الكاميرا محمولة باليد (Handheld) أو محمولة على الكتف (Over the Shoulder)، وغالباً ما تُعبر عن وجهة نظر الشخصية وتوجه مشاعر الجمهور بما يتفق مع هذه النظرة.

يصاحب هذه الحركة بعض الاهتزازات التي قد ترمز لعدم ثقة الشخصية واضطرابها وحيرتها.

ث. المونتاج:

يعرف خالد المحمود (٢٠١١) المونتاج بأنه "عملية وضع لقطات المادة الفيلمية في ترتيب معين، بحيث تلي اللقطة الواحدة الأخرى بغرض رواية القصة للمشاهد وإعطائها معناها الختامي" (ص. ٨٢).

يرى المخرج الروسي الشهير سيرجي آيزنشتاين أن أي قطعتين لفيلم تولدان مفهوم ما إذا وُضعتا جنباً إلى جنب، وتولدان مفهوماً آخر ما إذا تم استبدال قطعة بأخرى. والمونتاج بالنسبة لآيزنشتاين هو أداة لخلق العواطف وسياقة المشاهد إلى الطريق الذي اتبعه المخرج في استبصار الصورة (سلهب، ٢٠١٥).

كما يخدم المونتاج أهدافاً أيديولوجية وإنفعالية لأنه يسمح لصانع الأفلام بتشكيل انطباعات الجمهور عبر ضم أجزاء فيلمية بطرق معينة تتحكم في الطريقة التي يرى بها الأشياء (Ryan and Lenos، ٢٠١٢).

للمونتاج استخدامان رئيسيان يوردهما جيمس موناكو (٢٠١٦) في كتابه "كيف تقرأ فيلماً؟" (How to Read a Film):

١. الخروج بمعنى ثالث عبر جمع لقطتين تحملان معنيين مختلفين.

٢. دمج عدة لقطات قصيرة بهدف توصيل قدر كبير من المعلومات خلال وقت قصير.

وبالنسبة لدانييل فرامبتون (٢٠٠٩) فإن معظم تحولات المونتاج تحدث في معرض العلاقات بين الشخصيات كأن يتم تبادل الصور بين شخصين وهما يتحدثان ليظهر رد فعل كل منهما على الشاشة. كما أن التحولات المونتاجية لها وظيفة التنقل بحرية في فضاءات المكان والزمان، فيمكن للمونتاج أن يضغط الوقت أو يطيله، أو أن يتحرك عبر الزمن بدون قيود، أو أن يسافر من مكان إلى آخر بسلاسة، كما يمكّن المتفرج من التواجد في أكثر من مكان في نفس الوقت.

يتبع معظم صانعي الأفلام خمس تقنيات رئيسية للقطع عند القيام بالمونتاج، وفيما يلي عرض لهذه التقنيات الكلاسيكية (Villarejo، ٢٠١٣):

١. القطع (Cut): وتُعتبر أكثر تقنيات المونتاج استخداماً وتتبع فيها اللقطة الثانية اللقطة الأولى مباشرة.
٢. المزج (Dissolve): وتحل فيها لقطة محل أخرى بحيث يكون نهاية اللقطة الأولى وبداية اللقطة الثانية متراكبتين، ويوحي بتغيير المكان أو الزمان.
٣. التلاشي (Fade): وتأتي هذه التقنية في طريقتين- الأولى التلاشي للداخل (Fade in) وفيها تبدأ اللقطة بالظهور تدريجياً من شاشة سوداء أو ملونة، والثانية التلاشي للخارج (Fade out) وفيها يتم تعتيم اللقطة تدرجياً حتى تختفي تماماً.
٤. المسح (Wipe): وفيها يتم استبدال لقطة بأخرى عبر خط يمر على الشاشة.
٥. الحدقة (Iris): ويتم بدء وإنهاء عرض اللقطات بواسطة شكل دائري.

يذكر وليد قادري (٢٠١٢) أنواع المونتاج السينمائي الأكثر استخداماً من منظور سيميولوجي، وهذه الأنواع هي:

١. المونتاج التناوبي: أي التناوب بين لقطة وأخرى (المجال والمجال المقابل).
٢. المونتاج التعاقبي: القائم على التعاقب بين الزمان والمكان بشكل متسلسل.
٣. المونتاج الجاذبي العنيف: ويعتمد على التقابل بين الموضوعات الإنسانية الحساسة بهدف التأثير النفسي على المتلقي.
٤. المونتاج البطيء: ويحدث عند ربط لقطات طويلة ببعضها مما يؤدي إلى تتابع بطيء.
٥. المونتاج المتوازي: ويقوم على مقاربة الأفكار المتناقضة، مثل التقريب الرمزي بين الفقراء والأغنياء في أفلام سيرجي آيزنشتين.

٦. المونتاج بالتباين: ويحدث عند تداخل عدة لقطات في مشهدين أو أكثر بشكل تناوبي أو تعاقبي بحيث يشاهد الجمهور أجزاء لكل مشهد.

٧. المونتاج السريع: وهو مونتاج أحداث يفصلها فترة زمنية طويلة.

يسعى منتج الفيلم إلى تحقيق استمرارية وانسيابية في أحداث الفيلم بجعلها منطقية زمانياً ومكانياً، ولا يُمكن تحقيق هذا الوهم إلا من خلال المونتاج، ومن الأساليب التي تساهم في خلق الاستمرارية (Villarejo، ٢٠١٣):

١. تأثير كوليشوف (Kuleshov Effect): ترتكز هذه التقنية على افتراض أن الجمهور سوف يقوم بتكوين رباط ذهني بين عدة صور ممتابعة غير متصلة بلقطة تأسيسية، فعلى سبيل المثال إذا عُرضت صورة لرجل بدون تعبيرات وجه واضحة بعد صورة لفتاة ميتة فسيقوم الجمهور بقراءة الحزن على وجه هذا الرجل. وهذه التقنية هي تقنية نفسية إيحائية بالمقام الأول.

٢. المونتاج المتوازي (Parallel Editing): والذي ينتقل ذهاباً وعودةً بين فعلين في مكانين مختلفين لخلق الشعور بالإثارة والتشويق.

٣. المونتاج الزماني (Temporal Editing): ويحدث عند تداخل أحداث ماضية (العودة إلى الخلف (Flash-back)) أو مستقبلية (العودة إلى الأمام (Flash-forward)) مع الأحداث الحالية مما يساهم في تكثيف الوقت واختصار أحداث سنوات في عدة دقائق.

٤. المونتاج المكاني (Spatial Editing) : ويتم تحقيقه عبر تتابع لقطات بزوايا كاميرا تبعد كل واحدة عن الأخرى ٣٠ درجة (30° Rule) أو عبر محور حركة أفقي ب١٨٠ درجة (180° Rule) أو لقطة مقابل لقطة كما يحدث في الحوار بين الشخصيات (Shot-reverse shot)) أو مجموعة لقطات تتبع شخصية معينة (Match on Action) أو تتبع عين الشخصية في رؤيتها لشيء ما (Eye line Match).

يشير جيمس موناكو (٢٠١٦) إلى أن التضمين في مونتاج الصورة السينمائية يأتي على شكلين أساسيين، الشكل الأول يسميه "التضمين الاستبدالي" (Paradigmatic) ويُقصد به المعنى الذي ينتج عن مقارنة اللقطة باللقطات الأخرى بشكل عام فمثلاً وردة يتم تصويرها بزاوية منخفضة يزيد من أهميتها عكس اللقطات الأخرى التي تعرض زوايا

أخرى. أما الشكل الثاني فهو "التضمين التتابعي" (Syntegmatic) ويختص بالدلالات الناشئة عن مقارنة اللقطة باللقطات السابقة والتالية لها.

ثانياً: الشفرات العامة:

أ. الشفرات التشابهية:

أي مدى التشابه الأيقوني للصورة السينمائية مع الواقع، فمثلاً الإشارة لفئة اجتماعية معينة يتم عبر الاتقان في اختيار الديكور المناسب والملابس الملائمة والممثلين البارعين في تمثيل هذه الفئة.

والممثل هو علامة أيقونية، فهو دلالة على إنسان آخر، ويمكن أن يحمل الممثل عدة أنظمة في آن معاً (أيقونية وإشارية ورمزية)، فقد يظهر ممثل بلحية بيضاء فيكون علامة أيقونية للشيخوخة وعلامة رمزية للحكمة والنضج. وتولد حركات الممثلين والتوزيع المكاني لهم ووقوفهم أو جلوسهم وموقعهم في الإطار معاني جمة، فالشخصية التي تتحرك تجذب الانتباه لها خصوصاً إذا كانت صامتة كراقصات الباليه على سبيل المثال. كما تدل المسافات النسبية للشخصيات على علاقاتهم ببعضهم البعض ومواقفهم النفسية والدرامية في لحظة ما (إسلن، ٢٠١٥).

كما تساهم أزياء الممثلين واكسسواراتهم وملابسهم وتسريحات شعرهم ومكياج الوجه في تحقيق التماثل مع الواقع، حيث تُعد من الشفرات التي تكشف على طبقة الشخصية الاجتماعية وتعبر عن مكنوناتها الداخلية وخلفياتها والبيئة التي تنتمي إليها.

ويُعتبر الديكور أيضاً من العوامل الأخرى التي تلعب دوراً في قوة تأثير اللقطة، ويُقصد بالديكور جميع الخلفيات التي تحتويها الصورة وطريقة ترتيب عناصرها وألوان الحوائط وتناسق الألوان سواء كان ديكوراً داخلياً أو خارجياً.

يعزز الديكور من مصداقية الصورة ويوظف بطريقة تثير اهتمام الجمهور وتوفر لهم الجو النفسي المناسب وتضعه في مزاج ملائم للأحداث.

ب. الشفرات السردية:

يعرف ستام وآخرون (Stam and others) (١٩٩٢) السرد بأنه عبارة عن مجموعة أحداث أو مواقف متسلسلة منطقياً عبر زمن ما متصلة بشيء ثابت.

اقترح الشكلاني تزفتون تودروف (Tzvetun Todorov) نموذجاً سردياً عاماً يتمحور حول فكرة الاتزان، فقد لاحظ أن أغلب القصص تتبع منهجاً معين تحاول فيه استعادة الاتزان المفقود (عبد الواحد، ٢٠١٦):

اتزان ← عدم اتزان ← اتزان

رأى تدروف أن الاتزان النهائي ليس هو الاتزان الأول، وبالتالي فإن النهاية مختلفة عن البداية.

ويفصل ماجد عباس (٢٠١٢) هذا النموذج على الشكل التالي:

١. المشهد الافتتاحي: شخصية تقع في مشكلة ولابد أن يكون مفهوم وواضح حتى يكون لدى الجمهور القدرة على متابعة الأحداث.

٢. الذروة: أكثر نقط التطور حرجاً يعقبها استرخاء في التوتر أو حله تماماً.

٣. الحل: حيث يتم تقديم كل الأسرار الغامضة والتساؤلات الكامنة من قبل الجمهور.

وتظهر هذه الحبكة في شخصيات الفاعل أو البطل والخصم والمُعين والمُعارض .. إلخ.

ت. شفرات الذوق:

وتستهدف التأثير على الذوق الرفيع للجمهور، فمثلاً إعجاب المتلقين بسيارة رياضية تم عرضها في الفيلم، أو فستان سهرة ارتدته إحدى الممثلات أو بطريقة التمثيل وسلوك الممثلين.

المحور الثالث: الصورة السينمائية للعرب

- **صورة العرب:**

يعتبر البحث الذي أجراه جاك شاهين (Jack Shaheen) (٢٠٠١) بعنوان "العرب السيؤون: كيف تسيء هوليوود للشعوب" (Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People) من الأبحاث المرجعية في مجال صورة العرب، حيث قام بتحليل ما يزيد عن ٩٠٠ فيلم أُنتج بين ١٨٩٦ و٢٠٠١ يتناول قضايا عربية وتظهر فيه شخصيات عربية (Alayan، ٢٠٠٥).

وتوصل شاهين إلى أن جل صناع هذه الأفلام قد صوروا العرب بأنهم العدو الشعبي الأول في وصفهم بالبربرية وعدم التحضر والتعصب الديني والإرهاب تجاه الغربيين خصوصاً من يعتنق ديانتي المسيحية واليهودية منهم. ويجدر الإشارة إلى تطابق نتائج دراسة شاهين مع النتائج التي توصل لها إدوارد سعيد في كتابه "تغطية الإسلام" (Covering Islam) (١٩٨١)، حيث أشار سعيد إلى أن الإعلام الغربي يُصور العرب والمسلمين كمصدر لتزويد النفط أو كإرهابيين محتملين (Abwod، ٢٠١٣).

ومن بين الأفلام التي حللها شاهين، وجد أن ٥٠ منها فقط قد تناول العرب بصورة إيجابية أو محايدة (Dana، ٢٠٠٩).

- **صور سلبية:**

غالباً ما تقوم وسائل الإعلام الغربية بدمج الثقافات العربية والإسلامية وتصورها بأنها كتلة واحدة متجانسة دون الإشارة إلى تعدد البلدان والثقافات والديانات والخلفيات المميزة لكل مجتمع منها (Mohamed، ٢٠٠٧).

أظهرت الدراسات ارتباط العرب بصفات نمطية عامة منذ القرن الثامن عشر، فبالرغم من الاختلافات في النشاطات السيسيوثقافية والحالة الاقتصادية والموقع الجغرافي بين العرب، فإنهم يُصنفون ببساطة إلى أفراد متشددين دينياً أو فاحشي الثراء أو إرهابيين أو قامعين للنساء، بينما تظهر النساء منتقبات ومضطهدات أو راقصات. وقد حدد جاك شاهين (١٩٨٤) أربع نماذج للتمثيل الإعلامي للعرب على النحو التالي (Salazar، ٢٠٠٤):

١. العرب أثرياء بشكل خرافي.
٢. العرب همجيون وغير مثقفون.

٣. العرب مهووسون جنسياً ويميلون للرقيق الأبيض.

٤. العرب يستمتعون بالإرهاب.

كما توصل شاهين في كتابه "عرب التلفزيون" (The TV Arab) (١٩٨٤) إلى سبع خرافات نسجتها وسائل الإعلام حول العرب، وهذه الخرافات هي (Al-Kahtani، ٢٠٠٢):

١. أن العرب يقومون بشراء الولايات المتحدة.

٢. منظمة "أوبك" مرادفة للعرب.

٣. الإيرانيون عرب.

٤. كل العرب مسلمون.

٥. يشارك العرب في العبودية البيضاء.

٦. كل الفلسطينين إرهابيون.

٧. العرب أعداء العالم.

كما يلخص عبد الرحمن الحمادي (١٩٩٨) مواصفات العرب كما تتناولها السينما الغربية فيما يلي:

١. العربي فاحش الثراء: حيث تمثل الأفلام العربي بأنه فاحش الثراء يجتذب السلطة عن طريق المال، ومن أهم هذه الأفلام فيلم "جوهرة النيل" (The Jewel of the Nile) (١٩٨٥).

٢. العربي الداعر: الذي يخطط لمؤامرات لإسقاط الدول بهدف السيطرة على العالم.

٣. العربي شهواني: العربي "زير نساء" لا يملك نفسه أمام المرأة الأوروبية الشقراء.

٤. العربي سطحي: فهو مهرج ساذج بطبعه يؤمن بالخرافات والأساطير.

٥. العربي شيطان: فهو يقتل ويسرق ويرتكب الجرائم دون رادع.

٦. العربي هو الخطر القادم للعالم.

٧. العربي خبيث.

يستخدم منتجو الأفلام خلفيات معينة للإيحاء بالنطاق المكاني العربي، وأشهر هذه الخلفيات هي الصحراء، فيقدم منظر الصحراء شخصيات متشابهة ورعاة أغنام يجرون ماشيتهم وأبلهم أمام نموذج رخيص لقصر من قصور ألف ليلة وليلة (شاهين، ١٩٨٧، ص. ٥٣). وبالنسبة لأحمد بهجت (١٩٨٥) فإن من أخطاء السينمائيين الغربيين أنهم يرون أن العربي يعيش في الماضي، مما يُفقده الكثير من ملامح التطور والحداثة.

ووفقاً لشاهين، فمن الأفلام التي تناولت صوراً سلبية للعرب: "ضربة الحرية" (Freedom Strike) (١٩٩٨)، و"أرض الصفر" (Ground Zero) (١٩٩٤)، و"الدرع البشري" (The Human Shield)

(١٩٩٢)، و"في الشمس" (Into the Sun) (١٩٩١)، و"عملية كوندور" (Operation Condor) (١٩٩٧). وفي فيلم "أكاذيب حقيقية" (True Lies) (١٩٩٤) أظهر مشهد شخص عربي يقوم بقتل زميله بالخطأ عند قيامه بإطلاق قذيفة. كما تضمن فيلم "قواعد الاشتباك" (Rules of Engagement) (٢٠٠٠) مشهد تظاهرات عنيفة لعرب خارج السفارة الأمريكية في اليمن. بينما عرض فيلم "دون خوان دي ماركو" (Don Juan De Marco) (١٩٩٥) الصورة النمطية للمرأة العربية المُغطاة (Salazar، ٢٠٠٤).

عرض محمد غالب (٢٠١٢) في دراسته أيضاً عدة نماذج لصورة العربي في الرسوم المتحركة الغربية منها:

١. "علاء الدين" (Aladdin) (١٩٩٢) (إنتاج ديزني الأمريكية): يبدأ الفيلم بأغنية "ليالي عربية" (Arabian Nights) والتي تقول كلماتها: "أنا قادم من بلاد يطوف بها قافلة جمال، ويقطعون فيها أذنك إذا لم يعجبهم وجهك، انه شيء وحشي ولكنه وطني". وبذلك يتم تقديم صورة العرب على أنهم لصوص وقطاع طرق وحشيون يسيرون حاملين سيوفهم في صحاري جرداء تعج بالسحر والجن. كما يُظهر الفيلم العرب بهيئة دميمة ذات شفاة غليظة وأنوف معقوفة وحواجب كثيفة، في حين أن بطلة الفيلم "ياسمين" (Jasmine) ذات بشرة فاتحة وجميلة أشبه بفتاة أمريكية في سن المراهقة.
٢. "تان تان" (Tin Tin) (إنتاج فرنسي): وفيها يتلاصق مفهوما العرب والصحراء، فأي إحالة للعرب يجب أن يظهر فيها صحراء وجمال. كما ظهر العربي ساذجاً وقاصراً لا يستطيع الخروج من مآزقه من دون مساعدة الأوروبي.
٣. أرنب علي بابا (Ali Baba Bunny) (إنتاج أمريكي): وظهرت فيها الشخصية العربية بملامح شريرة حاملةً لسيف ومنغمسة في الخمور وتقوم بتخويف الأطفال.

يذكر شاهين أن شخصية المصري في الأفلام الأمريكية لا تخرج عن صورة الفرعوني، وتقتصر شخصية الفلسطيني على الإرهابي كاره اليهود. كما يذكر شاهين إلى أن معظم الأفلام التي حوت شخصيات فلسطينية قد تم تصويرها في إسرائيل، الأمر الذي يشير إلى تأثير المصالح الإسرائيلية على تصوير هوليوود للعرب وللصراع العربي الإسرائيلي (Dana، ٢٠٠٩).

أما بالنسبة لصورة المرأة العربية، فيشير شاهين إلى أنها مهمشة إلى حد كبير في الأفلام الأمريكية، فتظهر مغطاة بلباس أسود من رأسها حتى أخمص قدميها أو تظهر كفتاة عذراء أو كجارية تحمل أباريق من الشراب. ويضيف شاهين أن رداء المرأة العربية في الأفلام له رمزية شخصية وسياسية،

فتغطية المرأة وإبعادها إلى الخلفية يضيف عليها شعور العزلة وبالتالي يكوّن المشاهد انطباع القهر والذل والعبودية التي يعامل بها الرجل الشرقي المرأة (Alayan، ٢٠٠٥).

يقول شاهين: "أنا لا أعارض فكرة إظهار العرب كأشرار على وجه الإطلاق، إنما أقول أن أغلب الصور الموجودة هي سيئة، وهذا ليس عدلاً، فتكرار الصور السيئة يعززها عبر أجيال متعاقبة". يرى شاهين أن صناع الأفلام الذين يروجون للصورة السلبية للعرب لا يعون بأنهم يفعلون ذلك، فهم يقومون بإعادة تصنيع للصور المسيئة التي تربوا عليها إعلامياً ومجتمعياً (Shaheen، ٢٠٠٣).

صور إيجابية:

ينتقد ماثيو دانا (Mathew Dana) (٢٠٠٩) شاهين حيث يرى أنه قد وقع في خطأ افتراضه وجود صور نمطية سلبية للعرب قبل إجرائه للبحث، وبذلك فإنه لم يوفق لدراسة طريقة عرض الصورة بموضوعية.

يرى سليمان آرتي (Suleiman Arti) (٢٠٠٧) أنه على الرغم من أن صورة العرب قد شهدت تقدماً ملحوظاً نظراً لتحرر المنتجين من التبعية السياسية الأمريكية، إلا أنها لا تزال تثير الجدل بسبب الامتداد التاريخي للخطاب الاستشراقي.

ويضيف آرتي أنه ليس من الحكمة تصنيف جميع الصور المعروضة في أفلام ما بعد أحداث سبتمبر بأنها سلبية، فهناك عدة أمثلة لأفلام ناقشت القضايا العربية باسلوب منطقي ومحايد وعالجت الشخصية العربية بدرجة من التعقيد واللباقة والبطولة، كما اعتبر بعضها العرب ضحايا للهيمنة الغربية على المستويين الفعلي والأيديولوجي. وبالنسبة لشاهين، فإن الصور الإيجابية للعرب التي أظهرتها الأفلام تتمثل في ظهورهم كأشخاص ودودين يمارسون مهام يومية عادية ويؤدون وظائفهم ويقضون الوقت مع عوائلهم. كما تتضمن الصور الإيجابية إظهارهم كأبطال (Arti، ٢٠٠٧).

ومن الصور الإيجابية التي ذكرها شاهين عن العرب في أفلام هوليوود: "أسد الصحراء" (The Lion of the Desert) (١٩٨٠) الذي يحكي قصة المقاومة الباسلة لليبيين ضد الفاشيين المستعمرين، و"هانا ك." (Hanna K.) (١٩٨٣) و"العملة السابعة" (The Seventh Coin) (١٩٩١) الذين وضعا الفلسطينيين في ضوء إنساني، و"المحارب الثالث عشر" (The 13th Warrior) (١٩٩٩) الذي عرض قصة مساعدة رجل عربي مسلم لمحاربين اسكندينافيين للتغلب على أعدائهم. وأظهر فيلم "روبن هوود: أمير اللصوص" (Robin Hood: Prince of Thieves)) (١٩٩١) وفاء

شخصية عربية تُسمى "عظيم" لروبن هوود وبطولتها وشجاعتها، كما أظهر فيلم "ثلاثة ملوك" (Three Kings) (١٩٩٩) العراقيين كأفراد صالحين (Shaheen، ٢٠٠٣).

- **مراحل تطور صورة العرب:**

من المهم تحليل الصور السينمائية للعرب في إطارها التاريخي، أي أنه يجب التعرض للأحداث السياسية القائمة على الساحة العربية وقت عرض الفيلم للوصول إلى تفسيرات سليمة عن أسباب تقديم هذه الصور (Arti، ٢٠٠٧).

وطبقاً لأيمن ندا (٢٠٠٤) فإن صورة العرب في العقل الغربي قد مرت بسبع مراحل تاريخية مميزة حتى ٢٠٠١ هي:

١. من العصور القديمة وحتى ظهور الإسلام: فالاحتكاك بين الشرق والغرب موجود منذ قيام الحضارات الإنسانية الأولى، وقد ذكر المؤرخون اليونانيون القدماء بأن الأراضي العربية هي أرض التوابل والعطور والعجائب ويسكنها بدو يعيشون في خيام.
٢. من ظهور الإسلام وحتى الحروب الصليبية: شكل الإسلام في نظر الغرب تهديداً للمسيحية، وزادت الفتوحات الإسلامية في أوروبا التوتر بين الطرفين. وفي هذه المرحلة كان العربي بالنسبي للغربي وثنياً جاهلاً قام بتصديق نبي مزيف.
٣. من الحروب الصليبية وحتى الدولة العثمانية: تغيرت في هذه المرحلة الصورة السيئة التي حملها الغربي عن العرب، فزيادة الاحتكاك بين الطرفين أدى إلى إعجاب الغرب ببعض نواحي الحياة العربية مثل الفروسة والنُبل وحسن الضيافة. كما حيكت أساطير حول القادة المسلمين كصلاح الدين الذي أُشيع أنه قد أوقع ملكة فرنسا في حبه.
٤. من الدولة العثمانية وحتى الحملة الفرنسية: تم فرض حصار ثقافي على الدول العربية إبان الحكم العثماني، فكانت الشعوب العربية في معزل تام عن ما يحدث في العالم، مما أدى إلى تكوين صدمة ثقافية للمصريين عند مجيء الحملة الفرنسية. وتميزت صورة العرب في هذه المرحلة بإضافة بعض الأبعاد السلبية عليها كالقرصنة والرق والبغاء، كما خلط الغربيون بين العرب والأتراك نظراً لسيطرة الدولة العثمانية على المنطقة العربية ووحدة الدين.
٥. من الحملة الفرنسية وحتى الحرب العالمية الأولى: وتميزت هذه المرحلة بظهور الدراسات الاستشراقية التي نظرت للعربي نظرة دونية.
٦. من الحرب العالمية الأولى وحتى استقلال الجزائر: تميزت هذه الفترة باستعمار معظم الدول العربية، ولم تتغير فيها صورة العربي كثيراً عن صورته في القرن التاسع عشر إلا أنها أصبحت

أكثر جذباً للانتباه بسبب المعالجة السينمائية والإعلامية لبعض القصص العربية. وقد مثل استقلال الجزائر بداية مرحلة جديدة في العلاقات العربية الأوروبية.

٧. من استقلال الجزائر وحتى ٢٠٠١: وما يميز هذه المرحلة إنحسار المد الاستعماري عن الوطن العربي، وقد كشفت عدة دراسات أن صورة العربي في هذه الفترة قد كانت سلبية في مجملها. فقد صُور العرب بأنهم غير متحضرين أو إرهابيون أو شيوخ أغنياء.

يرجع شاهين تداول الصور السلبية للعرب في السينما إلى فترة الأفلام الصامتة كفيلمي "الشيخ" (The Sheik) (١٩٢١) و"ابن الشيخ" (Son of the Sheik) (١٩٢٦) التي أظهرت الوطن العربي كصحراء تعج بقطاع الطرق والبُسُط السحرية والراقصات كقصة من قصص ألف ليلة وليلة، وتلا ذلك إنتاج ديزني (Disney) لفيلم "علاء الدين" (Aladdin) (١٩٩٢) الذي كرر هذه الصورة النمطية (Abowd، ٢٠١٣).

"ففي مرحلة ما قبل ١٩٧٣ كانت صورة الشخصية العربية في الأفلام الغربية تعكس إلى حد كبير الآراء المعاصرة للمستشرقين التي تطغى –على حد تعبير إدوارد سعيد– على الصحافة والعقل الشعبي الأوروبي والأمريكي. فالعرب شهوانيون شرقيون تمثل ثروتهم التي لا يستحقونها إهانة للحضارة الحقيقية، وثمة افتراض بأن المستهلك الغربي هو ذو حق شرعي في امتلاك معظم الثروات الطبيعية في العالم" (بهجت، ١٩٨٦، ص. ٨٢).

وبالنسبة للورنس مايكليك (١٩٩٥) فإن السينما الأمريكية لم تجسد العربي كرمز مطلق للشر في بداياتها، فمثلاً في فيلم "لص بغداد" (The Theif of Baghdad) (١٩٢٤) ظهرت الشخصية العربية جذابة على الرغم من كونها كسولة، وفي فيلم "الشيخ" كان العربي سريع الاهتياج لكنه جدير بالإحترام. ويشير مايكاليك إلى أن العربي "الطيب" في الأفلام الأمريكية غالباً ما يتضح أنه من أصل أوروبي وبالتالي يكون هناك مبرر لتعاطف الجمهور معه.

ثم انتشرت صورة العربي الثري خلال حظر النفط في السبعينات من القرن الماضي، وتطورت في الثمانينات إلى صورة الإرهابي العنيف المتعطش للدماء (Abwod، ٢٠١٣).

إلا أن الثمانينات تميزت ببروز اتجاه مضاد للصورة النمطية السائدة، فقد أُنتجت عدة أفلام أظهرت العرب في صورة إيجابية تماماً منها: "الرسالة" (The Message) (١٩٧٧) الذي يتناول السيرة النبوية و"أسد الصحراء" (Lion of the Desert) (١٩٨١) الذي يحكي قصة مقاومة عمر المختار للإحتلال الفاشي و"هانا ك." (Hanna K.) (١٩٨٣) الذي يتناول الصراع العربي الإسرائيلي بزاوية أكثر موضوعية (مايكليك، ١٩٩٥).

أما بالنسبة للفترة التي تلت أحداث الحادي عشر من سبتمبر، فقد حرصت هوليوود على ألا تنتج أفلام تحوي مشاهد عنيفة في الفترة التي تلت الهجمات حتى لا تذكر الشعب الأمريكي بالمأساة. كما قامت شركات الإنتاج الهوليوودية بتقديم تصور جديد للشرق الأوسط، فبدأت بإنتاج أفلام تعارض الصور النمطية السلبية التي كانت قائمة، وبذلك فقد وفرت قاعدة معرفية عن المنطقة العربية. وعلى النقيض من وجهة النظر هذه، يرى شاهين أن اهتمام الأفلام بالقضايا العربية ما هو إلا تبرير للسيطرة على الوطن العربي وما يُسمى "بالحرب على الإرهاب" (Arti، ٢٠٠٧).

وتشير ماري أبويد (Mary Abowd) (٢٠١٣) بأن الباحثين قد نوهوا إلى أن هجمات الحادي عشر من سبتمبر قد شكلت نقطة تحول في تمثيل العرب بطريقة أكثر تعقيداً وأكثر تعاطفاً من الصور السابقة، فوجدت بعض الدراسات أن الدراما التلفزيونية الأمريكية أظهرت العرب في صورة ضحايا للخوف والغضب الناتج عن الهجمات.

ويقدم آرتي (Arti) (٢٠٠٧) نموذجاً آخراً للتسلسل الزمني لصورة العرب في الأفلام الغربية بشكل عام والأمريكية بشكل خاص على النحو التالي:

١. المراحل المبكرة: وتمتد هذه المرحلة منذ بدايات السينما حتى الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والإتحاد السوفييتي. وقد لعب الاستشراق دوراً كبيراً في هذه المرحلة، فقد كان يتم النظر للعرب بصورة دونية في مقابل تعظيم أمريكا والغرب.

روجت أفلام المراحل المبكرة فكرة أن الشرق هو عالم خيالي مليء بالسحر والجن والشعوذة في صحاري مترامية الأطراف يعيش فيها قطاع طرق ولصوص وشيوخ وحشيون يستعبدون النساء ويسعون وراء الفتاة الأوروبية الشقراء.

واستخلص إدوارد سعيد ثلاثة مبادئ رئيسية للخطاب الاستشراقي وكيفية عرض صورة العرب في الأدب والإعلام الغربي، وهذه المبادئ هي (Arti، ٢٠٠٧):

أ. التمييز بين الغرب المتحضر والشرق المتخلف الذي يتطلب الوصاية. ويظهر هذا في عرض العرب كأشرار متجردين من الصفات الإنسانية في مقابل شهامة الغربي وشجاعته، وغالباً ما يقوم البطل الغربي بالقبض على الشرير العربي وتقديمه للعدالة. ويظهر تبعية الشرق للغرب وحاجته للحماية في فيلم "ثلاث ملوك" (Three Kings) (١٩٩٩) الذي يعرض حماية جنود أمريكيين لمدنيين عراقيين من بطش حكومتهم.

ب. تجاهل الاختلافات التي تميز دول الشرق الأوسط واعتبارهم كتلة واحدة، ويتجلى ذلك في فيلم "علاء الدين" (Aladdin) الذي يخلط الثقافة العربية مع عدة ثقافات أخرى مثل الثقافة

الهندية مما يجعل تحديد موقع الأحداث صعب، فالشرق بالنسبة للغرب ما هو إلا نطاق جغرافي واحد لا تفصله حدود.

ت. الشرق بالنسبة للغرب هو مكان محفوف بالمخاطر ويجب أن يتم السيطرة عليه، ويظهر ذلك جلياً في تصوير الأفلام بأن الوطن العربي هو مصدر تهديد، وبذلك يمكن تبرير الهيمنة عليه وإرسال قوات عسكرية إليه.

ووفقاً لشاهين، فإن الوسائل الإعلامية الأمريكية ورثت المفاهيم الاستشراقية من الأوروبيين خصوصاً الإنجليز والفرنسيين، وقامت بالمبالغة في هذه المفاهيم فحولت الصور إلى ما هو أشبه بالخيال، ويظهر ذلك في أفلام مثل "أسيرة عند البدو" (A Prisoner at the Bedouin) (١٩١٢) التي يحكي قصة خطف فتاة غربية فيهب الغربيون لنجدتها ويقتلون مختطفيها كما ظهر ذلك في الفيلم (حسان، ٢٠١٢).

وحسب شاهين، فلطالما افتتن الأمريكيون بفكرة الشرق الأوسط والعرب، حتى أن أديسون عندما قام ببناء أول استوديو لمشاهدة الأفلام، كان أول فيلم قام بعرضه هو فيلم "رقصة الأحجبة السبعة" (The Dance of the Seven Veils) (Mohamed، ٢٠٠٧).

٢. مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية: شكلت نهاية الحرب العالمية الثانية وإقامة دولة إسرائيل نقطة تحول في طريقة عرض صورة العرب في السينما الأمريكية، حيث قامت هوليوود بإنتاج عدة أفلام لها مرجعية دينية توراتية في دعمها لإسرائيل مثل "الوصايا العشر" (The Ten Commandments) (١٩٥٦) و"سليمان وسبأ" (Solomon and Sheba) (١٩٥٩). وقد لعبت الشخصيات العربية أدوار مساعدة في هذه القصص الدينية.

تُعتبر هذه المرحلة امتداداً للاستشراق، إضافة إلى ظهور السينما الدعائية التي تروج للسياسات الخارجية للولايات المتحدة.

٣. مرحلة أزمة النفط: وتتمثل هذه المرحلة في قرار الدول العربية ضمن منظمة الدول المصدرة للبترول (أوبك) حظر تصدير النفط إلى الدول الغربية حليفة إسرائيل في مساندتها لمصر وسوريا أثناء حرب أكتوبر ١٩٧٣.

أدت هذه المرحلة إلى إخراج العرب من السياق التوراتي التي تم وضعهم فيه إلى تصويرهم بأنهم خطر متعاظم، فصورتهم السينما بأنهم إرهابيون يستمدون قوتهم من النفط.

٤. مرحلة ما بعد الثورة الإيرانية: خلال الثورة الإيرانية في الثمانينات من القرن العشرين، قامت مجموعة من الميليشيات الطلابية باقتحام السفارة الأمريكية واحتجاز ٥٢ موظفاً أمريكياً، وتبع ذلك الغزو

الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٣ مما أدى إلى ظهور منظمات إسلامية مثل حزب الله وأمل وحماس التي نظمت عمليات مُقاوِمة من تفجيرات واختطاف طائرات. كما تزامنت هذه الأحداث مع الحرب الإيرانية العراقية.

كل ذلك عزز التوتر بين الولايات المتحدة والشرق الأوسط وبالتالي توسيع الخطاب الإستشراقي، فقد صورت وسائل الإعلام الأمريكية الشرقيين بأنهم إرهابيون لا يتلكئون في ارتكاب الجرائم وقتل الأبرياء.

٥. مرحلة ما بعد حرب الخليج الأولى ونهاية الحرب الباردة: استبدلت هوليوود العدو السوفييتي بالعربي بعد انتهاء الحرب الباردة، خصوصاً بعد حرب الخليج الأولى عام ١٩٩٠ وظهور المنظمات الأصولية الإسلامية.

- **تكوين صورة العرب:**

ان الصورة المشوهة التي يحملها الغرب عن العرب ليست حديثة، بل تمتد جذورها إلى أدبيات القرون الوسطى وعززتها الحملات الصليبية (ودخول العرب إلى الأندلس) والتي سمحت بالمراحل الأولى من احتكاك الأوروبيين مع العرب (Elsamni، ٢٠١٦).

ويرى عدة باحثيون أن للاستشراق دوراً ذا أهمية في استمرار الصور النمطية السلبية للعرب في الإعلام الغربي عامةً والأمريكي خاصةً خلال القرنين العشرين والحادي والعشرين (Abowd، ٢٠١٣).

ومن الأمور التي تساهم في تعظيم الصورة التي تتبناها وسائل الإعلام الغربية غياب المصادر الموثوقة التي يعتمد عليها الغربيون للحصول على المعلومات عن العرب، فوسائل الإعلام تحكمها سياسات معينة تسعى لخدمتها عبر توجيه الجمهور لفكرة معينة. وبذلك فإن معرفة الجمهور الغربي عن العرب تبقى محدودة وغير مكتملة، ويتجلى ذلك في جهلهم بالإنجازات التي حققتها الحضارة العربية على مر التاريخ، إضافة إلى خلطهم بين مفهومي العرب والمسلمين، فليس كل العرب مسلمين والعكس بالعكس (Parker، ٢٠٠٨).

ويشير علي القحطاني (Ali Al-Kahtani) (٢٠٠٢) الي الخلط القائم بين مفهومي العرب والمسلمين، ويوضح في هذا الشأن بأن سبب هذه الخلط أن النبي محمداً (صلى الله عليه وسلم) عربي، كما أن المقدسات الإسلامية كلها تقع في دول عربية. ووفقاً لميخائيل سليمان (Micheal Suleiman) (١٩٨٨) فإن الخوف من الإسلام والمسلمين هو عامل رئيسي في إنتاج الصورة النمطية للعرب.

وقد تمت صناعة الصورة النمطية للعرب عبر خطوات عدة أولها استحضار صورة العرب في الموروثات القديمة من أدبيات الحملات الصليبية والدراسات الاستشراقية وهي سلبية في مجملها، ثم

تعزيز هذه الصورة عبر تضخيمها وتكرارها بأساليب مختلفة وعبر منافذ فكرية مختلفة مثل القصص والروايات والأفلام والبرامج التلفزيونية والتقارير الإخبارية. ويلي ذلك استغلال المواقف والأحداث بطريقة مخالفة للواقع لتأكيد هذه الصورة كما حدث في أحداث الحادي عشر من سبتمبر (شقرة، ٢٠١٥).

- **عوامل تكوين صورة العرب:**

يُرجع إدوارد سعيد النظرة السلبية والمُسيسة التي يحملها الغرب عن العرب إلى ثلاثة أسباب رئيسية هي (McClure، ٢٠١١):

١. الاستشراق وما ينطوي عليه من أحكام مسبقة يبنيها الغربيون عن الشرقيين.
٢. الصراع العربي الإسرائيلي وتأثيره على اليهود الأمريكيين الذين يُعتبرون من أهم القائمين على الإعلام الغربي. ويرى محمد رضا (٢٠٠٠) أن للعنصر اليهودي دوراً لا يستهان به في تصدير الصور السلبية عن العرب، ففي كتابه "هوليوود والعرب" قام بمراجعة مجموعة كبيرة من الأفلام التي تظهر فيها شخصيات عربية، وتوصل إلى أن معظم الأفلام التي كتبها يهود احتوت على صور مغلوطة عن العرب وتاريخهم وواقعهم. ويشير القحطاني (٢٠٠٢) إلى دراسة دوتري ووارين (Daughtry and Warden) (١٩٧٩) التي خلصت إلى أن زيارة الرئيس المصري الأسبق أنور السادات إلى القدس قد أفضت إلى تحسين صورة العرب، وبالأخص صورة مصر. إلا أن مايكاليك (١٩٩٥) يخالف الرأي القائل بأن العلاقة بين العرب واليهود لها دخل في تكوين صورة العرب فيشير إلى أن الصورة السلبية كانت موجودة بالفعل قبل إندلاع الصراع العربي الإسرائيلي وحتى قبل اختراع السينما بكثير، فهذه الصورة – من وجهة نظر مايكليك– هي جزء من الإرث الأوروبي الذي أنشأها مع دخول الإسلام إلى أوروبا.
٣. غياب المنابر الثقافية التي تسمح بالنقاش بين العرب والغرب.

وبالنسبة للقحطاني (٢٠٠٢)، فإن أزمة النفط والتعليم الذي يتلقاه الغربيون عن العرب قد لعبا دوراً كبيراً في تشكيل صورة العرب لدى الغرب.

أما علي شقرة (٢٠١٥) فيرى أن هناك أربعة عوامل رئيسية ساهمت في تكوين المنظور الغربي للعرب، وهذه العوامل هي:

١. الرحالة: حيث تُعد مذكرات الرحالة الغربيين من مصادر التأريخ لحياة العرب وثقافتهم (رغم ما يشوبها من تحيز).
٢. الاستشراق: حيث عمد المستشرقون إلى التقليل من شأن الحضارة العربية مقابل تمجيد الحضارة الغربية.

٣. الموروث والأدب الغربي: فقد ساهمت صنوف الأدب من روايات وقصص وشعر ومسرحيات في تكوين النظرة الغربية للعرب.

٤. وسائل الإعلام: فلوسائل الإعلام القدرة على توجيه الرأي العام وتكوين القيم والاتجاهات وتشكيل الصور الذهنية عن القوميات المختلفة.

وبالنسبة لنادية سالم (١٩٨٩) فإن هناك عدة محددات ساهمت في تكوين صورة مسيئة للعرب في الغرب منها محددات تاريخية وثقافية وفكرية على النحو التالي:

١. محددات تاريخية: مثل الحروب الصليبية التي يسرت انتشار الأدبيات التي تروج فكرة التعصب الإسلامي ضد المسيحية إضافة إلى الخلط بين الهوية العربية والهوية التركية الناتج عن سيطرة الدولة العثمانية على الدول العربية.

٢. محددات ثقافية وحضارية: ومنها الصورة السلبية التي حملها الغربيون عن الإسلام لاعتقادهم بأنه يشكل تهديداً للمسيحية، وانتقلت هذه الصورة تلقائياً إلى العرب نظراً لأن الإسلام نشأ في دولة عربية. كما ساهمت المؤلفات القصصية ومؤلفات المغامرين والمكتشفين والأفلام السينمائية التي تركز على إيمان العرب بالخرافات والإغراق في الملذات، وتُعد الأعمال المستوحاة من "ألف ليلة وليلة" من أبرز الأمثلة على تلك القصص.

٣. محددات فكرية: وتشمل المؤلفات الفكرية التي تعرضت للتاريخ العربي والحضارة العربية، وتؤثر هذه المؤلفات على قادة الرأي والمثقفين الغربيين على وجه الخصوص. وتركز هذه المؤلفات على عدد من السمات النمطية التي تُربط بالشخصية العربية مثل التعصب الديني والعدوانية والخداع والتخلف.

ويعزي شاهين استمرارية الصورة النمطية للعرب عبر أجيال مختلفة إلى عدة أسباب أهمها (Shaheen، ٢٠٠٣):

١. اهتمام الوسائل الإعلامية بالعنف والحروب والصراعات بدءً من الصراع العربي الإسرائيلي وحتى هجمات سبتمبر مروراً بحرب الخليج وأزمة الرهائن إبان الثورة الإيرانية وتفجير مركز التجارة العالمي عام ١٩٩٣. كل ذلك ساهم في ترسيخ أن العربي إرهابي ولا يثمن الأرواح.

٢. دور الحكومات الأجنبية في التأثير على صناعة الأفلام، فقد وعى صناع القرار إلى دور الأفلام في تحريك الرأي العام السياسي. فعلى سبيل المثال، قررت الحكومة الفيدرالية الأمريكية منع إنتاج الأفلام التي تسيء لدول الحلفاء بعد إعلان الحرب على ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية.

٣. جشع القائمين على الصناعة السينمائية، حيث يزيد الإقبال على الأفلام التي تسيء للعرب وبالتالي يزيد الدخل.
٤. غياب النقد البناء.
٥. الصمت المجتمعي، فلم تعارض فئة معتبرة من فئات الرأي العام الصور النمطية السائدة للعرب. ويشير شاهين إلى أن الصور النمطية الإثنية لم تختف من تلقاء نفسها، بل تغيرت نتيجة لضغط أصحابها وإصرارهم على تغييرها مثلما فعل اليهود الأمريكيون والأمريكيون من أصل أفريقي وآسيوي.
٦. عدم انخراط العرب والغربيين من أصل عربي في الصناعة السينمائية والإعلامية.

ووفقاً لما تم استعراضه، فإنه يُستنتج أن هناك عدة أسباب محورية لتكوين صورة العرب لدى الغرب اتفق عليها الباحثون أبرزها الأبحاث الاستشراقية وأدبيات الرحالة والمستكشفين إضافة إلى البصمة اليهودية على وسائل الإعلام والسينما الناجمة عن الصراع العربي الإسرائيلي.

ويميز عبد الرحمن العبد القادر (٢٠١٢) بين تناول الإعلام الأمريكي والإعلام الأوروبي لصورة العرب في نقطتين أساسيتين هما:

١. أن الاتصال الشخصي بين الأوروبين والعرب قد ساهم في تخفيف حدة السلبية في صورة العرب، فالأوروبيون يتفاعلون مع العرب بشكل أكبر من الأمريكيين بحكم تقارب المسافة وتواجد الجاليات العربية بكثرة في أوروبا خصوصاً من المغرب العربي.
٢. تأثير هجمات الحادي عشر من سبتمبر على إضافة أبعاد جديدة في تناول الإعلام الأمريكي للعرب.

- **رد الفعل العربي:**

"لا ينبغي النظر إلى العربي السينمائي باستخفاف ولا مبالاة على أساس أن الفيلم مجرد وسط ترفيهي لا يؤخذ بجدية. فالسينما، على العكس، طاقة ثقافية هائلة وفعالة تشكل رؤيتنا للعالم، وهي قادرة على التأثير بقوة وعمق" (مايكليك، ١٩٩٥).

ومن وجهة نظر رضا (٢٠٠٠)، فإن العرب أنفسهم قد ساهموا في نشر هذه الصور السلبية عبر تقاعسهم عن القيام بنهضة ثقافية وفنية وأدبية ذات أسس قوية وغياب النظرة للسينما على أنها وسيلة تبادل ثقافي وحضاري، فينظرون إليها على أنها وسيلة ترفيه وبالتالي تجاهل استخدامها لنشر صور صحيحة.

في دراسة أجراها عام ١٩٩٨، انتقد شاهين الدول العربية لتخاذلها في مواجهة الصور السلبية التي تروجها وسائل الإعلام الغربية عنهم، معلناً أن عملية تكوين الصور والإنطباعات في الإعلام هي عملية صعبة حيث تطلب تحويل الصورة السلبية للأمريكيين من أصل أفريقي إلى صورة إيجابية أكثر من ٦٠ سنة (Al-Kahtani، ٢٠٠٢).

كما انتقد الحمادي (١٩٩٨) بطء استجابة السينما العربية للأحداث والمجريات السياسية، فلم تنتج مصر (السوق السينمائي الأكبر في الوطن العربي) سوى ثلاثة أفلام روائية عن قضية فلسطين منذ احتلالها عام ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٩٨. ويوصي الحمادي بضرورة التحرك للرد على حملة تشويه صورة العرب في السينما ولتوضيح الحقائق عبر إنتاج أفلام مقابلة مستوحاه من تاريخ العروبة.

وبالنسبة لشاهين، فإن الصور النمطية المنتشرة عن العرب في الإعلام الغربي تؤثر على إدراك العرب لأنفسهم مثلما تؤثر على إدراك الغرب للشعب العربي، فيصعب على الشباب الأمريكي من أصل عربي الفخر بهويته أمام جمع من الأمريكيين الذين يصدقون الصور السيئة التي تبثها وسائل الإعلام (Parker، ٢٠٠٨).

ولذلك فإنه من الأهمية إجراء مثل هذا النوع من الأبحاث وحث الجهات القائمة على وسائل الإعلام العربية بذل المزيد من الجهود في تقديم صورة حسنة عن شعوبها وتاريخها وتراثها.

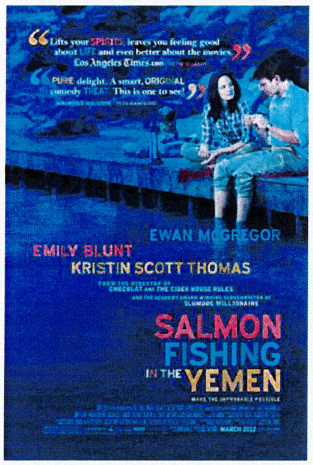
الفصل الخامس: مناقشة نتائج التحليل السيميولوجي

- المحور الأول: تحليل فيلم Salmon Fishing in the Yemen
- المحور الثاني: تحليل فيلم Amira and Sam
- المحور الثالث: النتائج والتوصيات

المحور الأول: تحليل فيلم Salmon Fishing in the Yemen

أولاً: خلفية عن الفيلم:

١. بطاقة فنية عن الفيلم:



- **العنوان:** صيد السلمون في اليمن (Salmon Fishing in the Yemen).
- **المخرج:** لاس هالستورم (Lasse Hallström).
- **تاريخ الإصدار:** ١٠ سبتمبر ٢٠١١ (مهرجان تورونتو السينمائي الدولي بكندا).
- **تاريخ العرض الرسمي:** ٢٠ إبريل ٢٠١٢، المملكة المتحدة.
- **النوع (Genre):** درامي/ رومانسي/ كوميدي.
- **مدة الفيلم:** ١٠٧ دقيقة.
- **بلد الإنتاج:** المملكة المتحدة.
- **شركة الإنتاج:** UK Film Council/ BBC Films/ Lionsgate UK/ A Kudos Pictures Production/ Davis Films Productions/ Shine Pictures.
- **مكان التصوير:** المملكة المتحدة، اسكتلندا، المغرب.
- **سيناريو:** سايمون بوفوي (Simon Beaufoy) بناءً على رواية بنفس الاسم للمؤلف بول توردای (Paul Torday).
- **الموسيقى:** داريو ماريانيلي (Dario Marianelli).
- **مدير التصوير:** تيري ستاسي (Terry Stacey).
- **مونتاج:** ليزا جانينج (Lisa Gunning).
- **ميزانية الفيلم:** ١٤,٤ مليون دولار.
- **الدخل:** ٣٤,٦ مليون دولار (حتى مايو ٢٠١٢) (Box Office Mojo، n.d.).

- **التمثيل:**

الممثل	الدور
عمرو واكد	الشيخ محمد بن زيدي بني تهامة
إيميلي بلانت (Emily Blunt)	هاريت تشيتوود-تالبوت (Harriet Chetwode-Talbot)
إيوان ماكجريجور (Ewan McGregor)	د. ألفريد "فريد" جونز (Dr. Alfred "Fred" Jones)
كريستين سكوت توماس (Kristin Scott Thomas)	باتريشيا ماكسويل (Patricia Maxwell)
ريتشيل ستيرلينج (Rachel Stirling)	ماري جونز (Mary Jones)
كونليث هيل (Conleth Hill)	بيرنارد ساجدين (Bernard Sugden)
توم ميسون (Tom Mison)	روبرت مايرز (Robert Mayers)

٢. بطاقة فنية عن المخرج:

لارس سفين "لاس" هالستورم (Lars Sven "Lasse" Hallström) هو كاتب ومُخرج سويدي.

أخرج هالستورم أول أفلامه في سن العاشرة، وبدأ مسيرته الاحترافية في التلفزيون السويدي قبل توجهه للإخراج السينمائي عام ١٩٧٥ حيث أخرج فيلم "ولد وبنت" (A Guy and a Gal) كما قام بكتابة وإخراج وإنتاج فيلم وثائقي لفريق "آبا" الذي لاقى استحسان النقاد (Lasse Hallström Biography، n.d.).

ومن الأفلام الأخرى التي أخرجها هالستورم: "شوكولاتة" (Chocolate) (٢٠٠٠)، و"ماذا يضايق جيلبرت جريب" (What's Eating Gilbert Grape) (١٩٩٣)، و"هاتشي: حكاية كلب" (Hachi: A Dog's Tale) (٢٠٠٩)، و"كازانوفا" (Casanova) (٢٠٠٥) و"عزيزي جون" (Dear John) (٢٠١٠).

٣. ملخص الفيلم:

يُعتبر الفيلم اقتباساً لرواية بنفس الاسم للكاتب بول توردای (Paul Torday) (٢٠٠٧)، ويتمحور حول قصة شيخ يمني ثري يُدعى "محمد بن يزيدي بني تهامة" (عمرو واكد) يصر على إنشاء مشروع لصيد أسماك السلمون في مسقط رأسه رغم التحديات التي تواجهه.

تتبنى شركة استشارات استثمارية بريطانية الموضوع وتُعين "هاريت تشيتوود–تالبوت" (إيميلي بلانت) كممثلة عنها. تقوم هاريت بمراسلة خبير أسماك يُدعى "د. ألفريد جونز" (إيوان ماكجريجور) الذي يرفض الفكرة نظراً لصعوبة تهيؤ ظروف معيشية مناسبة للسلمون خارج المناطق الباردة.

وفي الوقت ذاته، تسعى رئيسة المكتب الإعلامي لمجلس الوزراء البريطاني "باتريشيا ماكسويل" (كريستين سكوت توماس) إلى ترويج المشروع بهدف تحسين صورة بريطانيا أمام العالم الإسلامي بعد الصورة السيئة ظهرت بها بعد الحرب على أفغانستان.

وبتأثير من ماكسويل، يرغم الرئيس المباشر له "بيرنارد ساجدين" (كونليث هيل) د. ألفريد على مقابلة الشيخ محمد لمناقشة المشروع.

يوافق د. ألفريد على بدء المشروع بعد مقابلته للشيخ محمد إضافة إلى الضغوطات التي تعرض لها بعد تصاعد مشاكله الزوجية، ويسافر إلى اليمن برفقة الشيخ محمد وهاريت التي كانت هي الأخرى تمر بصعوبات نفسية بعد سفر خليلها "روبرت مايرز" (توم ميسون) الجندي إلى أفغانستان.

يبدأ الثلاثي تنفيذ المشروع رغم اعتراض بعض القبائل اليمنية ظناً بأن الشيخ محمد يمهد الطريق للمستعمرين الأجانب، ويُحبط د. ألفريد محاولة فاشلة لاغتيال الشيخ قام بها قادة هذه القبائل.

ومن الصعوبات الأخرى التي واجهت استمرار المشروع رفض الصيادون البريطانيون التعاون بتوفير أسماك السلمون البريطانية ليتم استزراعها في اليمن واعتبروا أن هذه سرقة للموارد الطبيعية. وفي نفس الوقت، تسمع هاريت بخبر وفاة خليلها وينهي د. ألفريد زواجه، الأمر الذي يجعلهما يقحمان نفسيهما في العمل على المشروع والدفع به للأمام ويقعان في الحب.

تتلقى باتريشيا ماكسويل اتصالاً هاتفياً يفيد بأن روبرت ما يزال على قيد الحياة، فتستغل هذا الخبر كوسيلة دعائية للمشروع اليمني البريطاني في المؤتمر الصحفي المنعقد لإطلاق المشروع.

وعند إطلاق المشروع تقوم القبائل المعارضة بالعبث في السد الذي أُقيم لتوفير المياه مما يغرق المشروع ويتركه حطاماً.

وفي خضم الإحباط، يقرر الشيخ محمد إعادة إحياء حلمه بمساعدة د. ألفريد الذي يقرر البقاء وهاريت التي أنهت علاقتها مع روبرت.

٤. مقاطع الفيلم والمقاطع المُختارة للتحليل:

أ- مقاطع الفيلم:

- **تتر البداية.**

١. انجلترا – أماكن متعددة.

أ. تتواصل هاربيت مع د. ألفريد بخصوص مشروع صيد السلمون في اليمن.

ب. السيدة ماكسويل تسعى لإيجاد قصة لتحسين صورة بريطانيا بعد حرب أفغانستان.

ت. تكلف السيدة ماكسويل وزارة الثروة السمكية بتولي مشروع السلمون بهدف تحسين العلاقات الأنجلويمنية.

ث. يلتقي د. ألفريد بهاربيت بعد تكليف رئيسه له بمتابعة المشروع.

ج. يقبل د. ألفريد العمل على المشروع بعد تعرضه لضغوطات مهنية وأسرية.

ح. يُستدعى روبرت للحرب في أفغانستان.

خ. يقابل د. ألفريد هاربيت مرة أخرى ويطلب منها طلبات تعجيزية.

د. تقابل السيدة ماكسويل د. ألفريد ورئيسه لبحث كيفية تنفيذ المشروع.

٢. اسكتلندا – قصر الشيخ محمد.

أ. يقابل د. ألفريد الشيخ محمد في قصره لأول مرة للتحدث عن المشروع.

٣. انجلترا – شقة هاربيت.

أ. تتلقى هاربيت خبر فقدان روبرت وتمر بصعوبات نفسية.

ب. يزور د. ألفريد هاربيت للتخفيف عنها ويقنعها بمرافقته لليمن للإشراف على تنفيذ المشروع.

٤. اليمن – موقع المشروع.

أ. يصل د. ألفريد وهاربيت إلى اليمن.

ب. تعترض قبيلة يمنية على قيام المشروع اعتقاداً منهم أنه شكل من أشكال الاستعمار الأجنبي.

ت. يباشر الثلاثي (الشيخ محمد ود. ألفريد وهاربيت) العمل على المشروع.

٥. اسكتلندا.

أ. رفض الصيادون الاسكتلنديون تزويد الأسماك اللازمة لبدء المشروع.

٦. اليمن – مخيم القبيلة.

أ. تتآمر القبيلة اليمنية على اغتيال الشيخ محمد.

٧. **اسكتلندا – أماكن متعددة.**

أ. تعرض السيدة ماكسويل على الشيخ محمد استخدام أسماك المزارع في المشروع كبديل للأسماك البريطانية.

ب. إحباط د. ألفريد لمحاولة اغتيال الشيخ.

ت. تلقي هاريت خبر موت روبرت في أفغانستان.

٨. **انجلترا – منزل د. ألفريد.**

أ. انفصال د. ألفريد وزوجته، الأمر الذي يدفعه لاستكمال المشروع باستخدام أسماك المزارع.

٩. **اليمن – موقع المشروع.**

أ. استكمال المشروع باستخدام أسماك المزارع.

١٠. **انجلترا – منزل ماكسويل.**

أ. تلقي ماكسويل خبر نجاة روبرت وقرارها استغلاله في جذب الدعاية لمشروع صيد أسماك السلمون.

١١. **اليمن – موقع المشروع.**

أ. الانتهاء من المشروع.

ب. تأمل الثلاثي نتيجة جهدهم.

ت. اعتراف د. ألفريد بمشاعره تجاه هاريت.

ث. الاستعداد لإطلاق المشروع، ووصول روبرت إلى مقر المشروع.

ج. افتتاح المشروع بحضور إعلامي كبير.

ح. إغراق المشروع من قِبل القبيلة اليمنية.

خ. انفصال روبرت وهاريت، وبقائها مع د. ألفريد في اليمن لإعادة إحياء المشروع.

- **تتر النهاية.**

ب- المقاطع المُختارة للتحليل:

١. **المقطع الأول:** تتواصل هاريت مع د. ألفريد بخصوص مشروع صيد السلمون في اليمن.

٢. **المقطع الثاني:** السيدة ماكسويل تسعى لإيجاد قصة لتحسين صورة بريطانيا بعد حرب أفغانستان.

٣. **المقطع الثالث:** تكلف السيدة ماكسويل وزارة الثروة السمكية بتولي مشروع السلمون بهدف تحسين العلاقات الأنجلويمنية.

٤. **المقطع الرابع:** يلتقي د. ألفريد بهاريت بعد تكليف رئيسه له بمتابعة المشروع.

٥. **المقطع الخامس:** يقابل د. ألفريد هاريت مرة أخرى ويطلب منها طلبات تعجيزية.

٦. **المقطع السادس:** تقابل السيدة ماكسويل د. ألفريد ورئيسه لبحث كيفية تنفيذ المشروع.

٧. **المقطع السابع:** يقابل د. ألفريد الشيخ محمد في قصره لأول مرة للتحدث عن المشروع.

٨. **المقطع الثامن:** يصل د. ألفريد وهاريت إلى اليمن.

٩. **المقطع التاسع:** تعترض قبيلة يمنية على قيام المشروع اعتقاداً منهم أنه شكل من اشكال الاستعمار الأجنبي.

١٠. **المقطع العاشر:** يباشر الثلاثي (الشيخ محمد ود. ألفريد وهاريت) العمل على المشروع.

١١. **المقطع الحادي عشر:** تتآمر القبيلة اليمنية على اغتيال الشيخ محمد.

١٢. **المقطع الثاني عشر:** تعرض السيدة ماكسويل على الشيخ محمد استخدام أسماك المزارع في المشروع كبديل للأسماك البريطانية.

١٣. **المقطع الثالث عشر:** إحباط د. ألفريد لمحاولة اغتيال الشيخ.

١٤. **المقطع الرابع عشر:** استكمال المشروع باستخدام أسماك المزارع.

١٥. **المقطع الخامس عشر:** الانتهاء من المشروع.

١٦. **المقطع السادس عشر:** تأمل الثلاثي نتيجة جهدهم.

١٧. **المقطع السابع عشر:** الاستعداد لإطلاق المشروع، ووصول روبرت إلى مقر المشروع.

١٨. **المقطع الثامن عشر:** افتتاح المشروع بحضور إعلامي كبير.

١٩. **المقطع التاسع عشر:** إغراق المشروع من قِبل القبيلة اليمنية.

٢٠. **المقطع العشرون:** انفصال روبرت وهاريت، وبقائها مع د. ألفريد في اليمن لإعادة إحياء المشروع.

ثانياً: التحليل التعييني للفيلم:

١ – التقطيع التقني للفيلم: انظر الملحق رقم (١).

٢ –القراءة التعيينية للفيلم:

- **المقطع الأول (بداية الفيلم):**

يبدأ الفيلم بلقطة بعيدة تتحرك فيها الكاميرا رأسياً من أعلى لأسفل لتكشف عن شخص (من ظهره) يرتدي الزي العربي ويصطاد في نهر بين جبال خضراء، وتبدأ الكاميرا بالاقتراب منه تزامناً مع بدء صوت تعليق لامرأة (غير موجودة في الإطار) تُقوم بإملاء رسالة لشخص يُدعى "د. جونز" تشرح له فيها عن رغبة شيخ يمني بإدخال صيد رياضة صيد الأسماك إلى اليمن.

يلي هذه اللقطة عدة لقطات سريعة مقربة جداً لشاشة حاسب آلي تُطبع عليها الرسالة بينما تستمر المرأة في املائها. ثم يبدأ المخرج بالكشف عن هوية المرأة التي تتحدث تدريجياً بإظهار أصابعها وهي تطبع على لوحة المفاتيح ثم عينيها وهي تنظر للشاشة في لقطات قريبة قبل إظهارها بشكل كامل في لقطة متوسطة وهي تمارس عملها على المكتب الذي تغادره بعد أن تتحدث مع زميلتها. ومن خلال التعليق في شريط الصوت، يظهر أن اسم هذه المرأة "هاريت" وبأنها تعمل لدى شركة استشارية.

خارج مبنى عملها، تقابل هاريت صديقها الذي كان ينتظرها ويدور بينهما حديث تنقله الكاميرا في حركة كراين قبل أن يغادر الرجل راكضاً وتلحقه هاريت بعد خلع حذائها. في هذه اللقطة، يدخل صوت تعليق خارج الإطار لرجل يكتب رسالة موجهة لهاريت. يستمر التعليق الصوتي بينما ينتقل الفيلم إلى لقطات متوسطة في فضاء داخلي يبدو أنه منزل يحوي عدة صيد ومكتبة كبيرة وصور لأنواع مختلفة من الأسماك، وتنتهي هذه اللقطات بالكشف عن صاحب التعليق (من الخلف) وهو جالس على مكتبه ويقوم بطباعة الرسالة على الحاسب الآلي باستخدام لقطتين متوسطة قريبة قبل إظهار وجهه بحركة كراين. وفي نفس اللقطة، تظهر امرأة في المطبخ يبدو أنها زوجته لتصحح له صياغة جملة في الرسالة التي يعبر فيها عن استحالة تنفيذ مشروع صيد السلمون في اليمن.

تعرض عدة لقطات متوسطة قريبة وقريبة استمرار الرجل في كتابة الرسالة التي يمضيها باسمها "د. ألفريد جونز". يتحدث د. جونز مع زوجته في لقطات معكوسة (المجال والمجال المقابل)، ثم ينتهي المشهد بلقطة متوسطة ثابتة حيث يقف ألفريد في منتصف مكتبه وينظر لزوجته وهي تغادر الإطار.

ينتقل المخرج إلى مشهد آخر ليوضح العلاقة بين هاريت وصديقها "روبرت"، حيث تتابعهما الكاميرا في لقطة متوسطة قريبة وحركة كراين وهما يقبلان بعضهما ويتحدثان عن علاقتهما، ويتبع هذه اللقطة لقطة أمريكية يضحكان فيها ويسقطان على الأرض.

التزمت مقدمة الفيلم بمقطوعة موسيقية واحدة تتوقف بانتهاء المقطع.

- **المقطع الثاني:**

يتمثل المقطع الثاني في ٦ لقطات لشاشة حاسب آلي تعرض نتائج بحث لأخبار عن الشرق الأوسط في تتابع صوري سريع: صورة لعلمي الجزائر وبريطانيا، يليه صورة لحرق علم بريطانيا، ثم صورة حريق فصورة لخريطة شبة الجزيرة العربية ثم صورة انفجار ثم صورة لآثار انفجار ثم صورة لامرأة محجبة تهتف، ثم صورة لمظاهرة في دولة شرق أوسطية، ثم فيديو لتحطم سيارة سباق رالي في بلد عربي.

يتمثل شريط الصوت في مؤثرات صوتية للأحداث التي تعرضها الصور إضافةً إلى موسيقى إيقاعية سريعة.

- **المقطع الثالث:**

في هذا المقطع، تركز الكاميرا على "باتريشيا ماكسويل" في لقطات متوسطة قريبة وتتابعها في حركة كراين وهي تسير في الشارع وتتحدث عبر الهاتف مع رئيس ألفريد لتكليفه بمتابعة مشروع صيد السلمون في اليمن.

- **المقطع الرابع:**

تدور أحداث هذا المقطع في مكتب هاريت، حيث يشرح ألفريد لهاريت على خريطة مُعلقة على الحائط وجهة نظره في رفضه تبني المشروع، وتقوم هاريت بتصحيح بعض المعلومات له. يستخدم المخرج الزوايا المعكوسة للكاميرا في عرضه لتناوب الحديث بين الشخصيتين في لقطات متوسطة قريبة، قبل أن يرجع إلى لقطة متوسطة ليظهر الديكور وشكل المكتب الذي يقفان فيه. وفي هذه اللقطة، تتناول هاريت مستند من على سطح المكتب وتريه لألفريد كدليل على كلامها.

يواصل المخرج استخدامه لتقنية المجال والمجال المقابل في عدة لقطات ثابتة أخرى يتحدث فيها ألفريد إلى هاريت.

ينتقل المقطع إلى مشهد آخر يبدأ بلقطة متوسطة تصاحب فيه هاريت ألفريد إلى خارج مكتبها ويسيران جنباً إلى جنب في الشركة ويتحدثان بينما تتبعهما الكاميرا في حركة كراين. يلي ذلك لقطة تقف فيها هاريت لتملأ كوب ماء تقدمه لألفريد ليشربه وهي تحدثه عن طبيعة الشيخ في لقطات ثابتة (معكوسة).

- **المقطع الخامس:**

يعرض هذا المقطع لقطة متوسطة بعيدة بزاوية علوية لألفريد وهو يغادر منزله وتتحرك الكاميرا باسلوب الكراين معه لتتابع حركته في الطريق. تبدأ اللقطة بموسيقى هادئة متفائلة ويخترقها تعليق صوتي لألفريد وهو يشرح متطلبات تنفيذ المشروع. ويستمر التعليق الصوتي في اللقطة التالية التي يظهر فيها ألفريد في فضاء داخلي يتحدث أمام سبورة عليها أشكال توضيحية (سمكة ورجل يرتدي الزي العربي)، ثم يرسم ألفريد شكلاً لخزان في نفس اللقطة ويستمر في الشرح. تأخذ هذه اللقطة المتوسطة القريبة زاويةً عادية وحركة كراين بطيئة.

يتبين من خلال اللقطة التالية أن ألفريد يقدم هذا الشرح لهاريت التي تجلس في غرفة اجتماعات مدونةً ملاحظات، ويظهر ذلك في لقطة متوسطة قريبة أيضاً تتخذ زاوية معكوسة.

يتبادل المخرج الزوايا في أربع لقطات متوسطة قريبة أخرى بين ألفريد وهو يشرح ما يستلزمه المشروع وهاريت التي تستمع له وتقدم مداخلات. تتحرك الكاميرا بطريقة الكراين في اللقطات التي تظهر ألفريد بينما تثبت في لقطات هاريت.

يلي هذه اللقطات لقطة متوسطة تتحرك عبر كراين لتظهر زاوية منخفضة لغرفة الاجتماعات بينما يستمر ألفريد في التحدث إلى هاريت باسلوب ساخر.

- **المقطع السادس:**

ينقل هذا المقطع مجريات اجتماع يجري بين ألفريد ورئيسه وباتريشيا في مكان عمل د. جونز. تقوم باتريشيا بالاستفسار عن مدى إمكانية تطبيق المشروع نظراً لاهتمام رئيس الوزراء البريطاني به. يقدم المخرج هذه اللقطة المتوسطة القريبة الثابتة عبر زاوية عادية بدون أي موسيقى مشتتة لتسليط الضوء على الحوار.

- **المقطع السابع:**

تدور الفكرة الأساسية في هذا المقطع حول اللقاء الأول بين ألفريد والشيخ محمد، حيث يصل ألفريد بصحبة هاريت إلى قصر الشيخ في اسكتلندا بواسطة طائرة مروحية.

يخرج حراس الشيخ من القصر لاستقبال ألفريد وهاريت في لقطتين علويتين من منظور المروحية. ثم تتحرك الكاميرا أفقياً لتتبع حركة ألفريد وهاريت باتجاه القصر فيما يستقبلهما الحراس ويستلمون حقائبهما.

أما بالنسبة لشريط الصوت، فيقتصر المخرج على استخدام مؤثرات صوتية للمروحية تصحبها موسيقى هادئة.

وفي مشهد داخلي، يصطحب كبير خدم الشيخ "مالكوم" ألفريد إلى غرفته ويقدم له معدات صيد في لقطة متوسطة تتحرك رأسياً لأعلى. وفي نفس اللقطة، يمر أحد حراس الشيخ في الردهة خلف ألفريد ومالكوم مردداً: "لا إله إلا الله". ينظر ألفريد للرجل ويهم باستكشاف معدات الصيد التي يضعها المخرج على الشاشة في لقطة مقربة عالية. يقترب ألفريد بعد ذلك من نافذة غرفته ليطل على المنظر الخارجي بينما يعج شريط الصوت بأصوات للأذان وأصوات تكبير المختلطة بالموسيقى.

وفي مشهد خارجي، يكشف المخرج عن الشيخ محمد للمرة الأولى (من وجهه) مرتدياً زياً عربياً، فيبدو واقفاً أعلى تلة برفقة هاريت ورجال آخرون في لقطة بعيدة منخفضة ثابتة، ثم تقترب الكاميرا لتظهر وجه الشيخ الذي يبدو مبتسماً قبل أن يرفع يده لتحية ألفريد.

يتبع هذه اللقطة أخرى عامة عالية يقوم ألفريد فيها بصعود التلة لمقابلة الشيخ الذي يستقبله ويصافحه بعد تعريف هاريت لهما. ثم يتحدث الشيخ وألفريد مع بعضهما البعض في لقطات ثابتة متوسطة قريبة عن عادات الصيد لديهما. ويُلاحظ ظهور ألفريد في لقطات ذات زوايا عالية بالمقارنة مع الشيخ الذي تتخذ الكاميرا في تصويره زوايا منخفضة قليلاً.

ينتقل ألفريد في والشيخ في المشهد التالي ليقوما بالصيد داخل النهر. يبدأ المشهد بلقطة متوسطة إلى متوسطة قريبة تتحرك عبر الكراين تليها أُخرى طويلة نسبياً (٢٥ ث) تنخفض زاويتها تدريجياً.

في شريط الصوت، تُشغل موسيقى هادئة في المشهد قبل أن تسرع وتيرتها تزامناً مع اصطياد الشيخ لسمكة من النهر. يتبادل المخرج لقطات محمولة باليد بين الشيخ –وهو يحاول سحب السمكة– والسمكة –في محاولاتها للفرار–.

ينتهي هذا المشهد بلقطة متوسطة ثابتة يحيي فيها ألفريد الشيخ على اصطياده للسمكة.

في مشهد داخلي، يجتمع ألفريد وهاريت والشيخ على مائدة الطعام ويتبادلون الحديث عن المشروع. يعتمد المخرج اعتماداً شبه كلي على اللقطات الثابتة ذات البعد المتوسط القريب في هذا المشهد بهدف التركيز على أهمية المسموع في مقابل المرئي.

يستمر المخرج في الاعتماد على نفس مواصفات اللقطات في المشهد التالي الذي يعرض حديث الثلاثي عن حياتهم الشخصية عند جلوسهم معاً لتناول الشاي قرب المدفأة حتى انصرافهم في نهاية المقطع.

- **المقطع الثامن:**

تجري أحداث هذا المقطع في اليمن حيث يصل ألفريد وهاريت بطائرة خاصة تهبط في منطقة صحراوية ويستقبلهما رجال الشيخ بموكب من السيارات.

تتخذ اللقطات في بداية المقطع الأُطر البعيدة والعامة حيث يبين المخرج المكان الذي يضم الأحداث.

في مشهد تالي، يُصور المخرج وصول موكب السيارات إلى إحدى القرى اليمنية بلقطات عالية تتحرك بتقنية الكراين. ثم يقف هذا الموكب للسماح بمرور راعي أغنام، وينظر ألفريد وهاريت حولهما فيشاهدان أُناس يقيمون الصلاة في الطريق ويعلقان عليهما في لقطات متوسطة قريبة محمولة باليد.

وعند مرور الموكب، يراقب رجل يمني يحمل سلاحاً السيارات بحركة زووم للأمام بطيئة. وفي شريط الصوت، تُهيمن موسيقى حذرة.

يأتي بعد ذلك مشهد يقف فيه الموكب للراحة، ويجلس ألفريد وهاريت على الرمال ليتأملا الجبال. تقترب امرأة يمنية تحمل إناءً فخارياً لتصب لهما الماء في أكواب فخارية يظهرها المخرج في لقطات مقربة. يتبع هذه اللقطات أُخرى قريبة للمرأة اليمنية قبل انصرافها.

يشرب ألفريد وهاريت الماء ويتحدثان عن برودة الماء في لقطات قريبة ومتوسطة قريبة وشريط صوت مكون من موسيقى هادئة إلى جانب مؤثرات صوتية لصب الماء وشربه.

- **المقطع التاسع:**

في هذا المقطع، يصل ألفريد وهاريت إلى موقع المشروع في اليمن ليجدا الشيخ واقفاً يشرف على العمال. وفي نفس الوقت، يقترب رجل يمني في جماعة إلى الشيخ ليعاتبه على إقامته للمشروع. يتابع كل من ألفريد وهاريت حوار الرجل مع الشيخ في لقطات عالية، وتتابع كاميرا بحركة كراين اقترابهما نحو الشيخ.

بعد رحيل الرجل وجماعته، يتجه الشيخ غاضباً نحو ألفريد وهاريت ليحكي لهما ما جرى في لقطات متوسطة قريبة، ثم يطلعهما على تطورات سير المشروع الذي يظهر في لقطة عامة عالية.

- **المقطع العاشر:**

يتمثل هذا المقطع في شريط تسجيلي لصور متتالية محمولة باليد للعمل الذي يقوم به الشيخ وهاريت وألفريد في المشروع. وتتمثل هذه الصور في لقطات قريبة ومتوسطة قريبة بزاوية ذاتية من وجهة نظر المصور على خلفية موسيقية إيقاعية.

- **المقطع الحادي عشر:**

ينتقل هذا المقطع إلى صورة عامة لخيمة في مكان صحراوي، ثم تقترب الكاميرا إلى لقطة متوسطة فمتوسطة قريبة منخفضتين لرجلين يقفان أمام الخيمة ويتحدثان باللغة العربية حول مشروع صيد السلمون بامتعاض.

يدخل أحد الرجلين إلى الخيمة ويلقي بجريدة أمام رجل ثالث يجلس منظفاً سلاحه. تقترب الكاميرا في لقطة قريبة عالية إلى الجريدة لتكشف عن خبر يخص الشيخ محمد إلى جانب صورة له.

يحدث الرجل الأول الرجل الثالث ثم يتركه ينظر باستغراب في لقطة متوسطة قريبة، بينما تُهيمن موسيقى حذرة على شريط الصوت.

- **المقطع الثاني عشر:**

في هذا المقطع، يعود الشيخ وألفريد وهاريت إلى اسكتلندا حيث تزور باتريشيا قصر الشيخ في لقطة متوسطة عادية.

في مشهد لاحق، يجتمع الشيخ وألفريد وهاريت مع باتريشيا على مائدة الطعام للتحدث عن المشروع، فتخبر باتريشيا الجميع عن عدم إمكانية الاستعانة بالسلمون الاسكتلندي. يتبادل المخرج اللقطات المتوسطة القريبة الثابتة ذات الزوايا المعكوسة في تصوير الحوار الدائر بين الأربع شخصيات.

ينتقل المشهد التالي إلى فضاء خارجي، حيث يستخدم المخرج اللقطات المحمولة باليد لمتابعة اصطحاب باتريشيا للشخصيات لمزرعة أسماك لمحاولة إقناع الشيخ باستخدام أسماك المزارع كبديل للسلمون المحلي، والشيخ يرفض.

- **المقطع الثالث عشر:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة بعيدة للشيخ وألفريد وهما يصطادان في النهر، ويدور بينهما حوار ينقله المخرج في لقطات متوسطة قريبة ثابتة قبل أن يعرض لقطات منخفضة محمولة باليد لرجل يحمل مسدس ويتسلل وراء تلة تطل على النهر. وتُظهر لقطة عالية (ذاتية) أن هذا الشخص المتسلل يراقب الشيخ وألفريد، ويعزز من شعور الترقب الموسيقى الحذرة في شريط الصوت.

يقف الرجل المتسلل –الذي يتضح من زيه أنه يمني– وينادي على الشيخ محمد ثم يهم بإطلاق النار عليه. يلوح ألفريد بصنارته نحو الرجل اليمني في لقطة بعيدة لتصيبه في وجهه وتسقطه أرضاً ليقبض عليه حراس الشيخ. ثم تتحرك الكاميرا بالكراين لتتابع ألفريد في طريقه للاطمئنان على الشيخ.

ينتهي المقطع بعدة لقطات متوسطة قريبة بزوايا معكوسة للشيخ وهو يشكر ألفريد ويصافحه هو وهارييت قبل أن ينصرف مع رجاله.

- **المقطع الرابع عشر:**

يتمحور هذا المقطع القصير حول اقتناع الشيخ باستخدام أسماك المزارع في المشروع بعد إخبار ألفريد له بإمكانية ذلك. فيصل ألفريد مع هارييت إلى قصر الشيخ الذي يخرج لاستقبالهما في لقطة متوسطة بعيدة، ويصور المخرج الحوار بالاستعانة باللقطات القريبة والمتوسطة القريبة ذات الزوايا المعكوسة.

- **المقطع الخامس عشر:**

ينتقل المخرج في هذا المقطع إلى اليمن، فيبدأ بلقطتين منخفضتين للشيخ الذي يخرج من خيمته ناظراً إلى الطائرات المروحية الحاملة لأسماك السلمون، ثم ينتقل إلى لقطة منخفضة قليلاً تبين استلام العمال لحاويات الأسماك.

يتبع هذه اللقطات أخرى متوسطة بعيدة تتابع حركة ألفريد (كراين) في صعوده فوق إحدى هذه الحاويات ليفتحها ويتأكد بأن السلمون ما زال حياً، بينما تصور لقطة متوسطة قريبة عالية ترقب الشيخ وهارييت.

يضخ العمال الأسماك من الحاويات إلى النهر وسط متابعة ألفريد وهارييت الذين يطعمان الأسماك برفقة الشيخ محمد الذي يبدو سعيداً في لقطة عالية قليلاً.

يصحب هذه اللقطات موسيقى هادئة تفاؤلية بطول المقطع.

- **المقطع السادس عشر:**

يتكون هذا المقطع القصير من خمس لقطات، يقوم فيها الثلاثي (الشيخ محمد وألفريد وهاريت) بتأمل المشروع من فوق السد. فيبدأ المقطع بلقطة متوسطة قريبة إلى قريبة للشيخ وهو يتلو آيات من القرآن، ثم تقترب الكاميرا من وجه ألفريد في اللقطة التالية لتعرضه وهو يستمع لتلاوة الشيخ مغمضاً عيناه بينما تنظر له هاريت.

يتبع ذلك لقطة متوسطة بعيدة طويلة نسبياً (٢٣ ث) تنتقل بالكراين من الزاوية العادية إلى العالية ينهي فيها الشيخ تلاوته ويحدث ألفريد وهاريت عن السبب الذي دفعه لإنشاء المشروع.

- **المقطع السابع عشر:**

يعتمد هذا المقطع على وحدة زمنية واحدة، حيث تدور أحداثه في يوم واحد مقسم على ثلاثة مشاهد رئيسية. يتلخص أول هذه المشاهد في استقبال الشيخ محمد لوزير الخارجية البريطاني الذي قدِمَ لليمن برفقة بارتيشيا كضيف شرف لافتتاح مشروع صيد السلمون وسط حضور إعلامي كبير. يبدأ هذا المشهد بعدة لقطات عادية ثابتة يستقبل فيها الشيخ الوزير قبل انصرافه للحديث مع الصحفيين، بينما تتحدث باتريشيا مع وزير الخارجية عن جدوى هذا المشروع في الترويج للسياسات البريطانية.

يتمحور المشهد الثاني حول قدوم روبرت إلى اليمن ومفاجأته لهاريت. تستغل باتريشيا هذا الحدث في عمل مؤتمر صحفي بينما يظهر ألفريد حزيناً في الخلفية في لقطة متوسطة قريبة محمولة باليد. يواسي الشيخ ألفريد في عدة لقطات متوسطة قريبة ثابتة.

أما بالنسبة للمشهد الثالث، فيقتصر على لقطة واحدة طويلة (٤٩ ث) متوسطة قريبة تتحرك بزووم للأمام إضافة إلى حركة بالكراين لهاريت وروبرت وهما يتحدثان في الفراش عن الشيخ.

- **المقطع الثامن عشر:**

يُفتتح المشروع في هذا المقطع وسط حضور إعلامي وشعبي، فيبدأ بلقطات محمولة باليد لصحفيين يقومون بتغطية الكلمة الافتتاحية التي يلقيها الشيخ، ثم ينتقل المخرج إلى لقطة منخفضة للشيخ وهو يتحدث يتبعها أخرى عالية بعيدة إلقاءً للضوء على المشروع الذي يشير له الشيخ.

يعرض المخرج عدة لقطات أخرى للشيخ وهو يتحدث يتخللها لقطات لألفريد وهاريت وهما يستمعان للخطبة وينظران إلى بعضهما البعض، إضافةً إلى لقطة متوسطة قريبة لوزير الخارجية البريطاني وهو يحدث باتريشيا.

يخرج روبرت من خيمته في لقطة أمريكية منخفضة لينضم للحشود المتابعة لحديث الشيخ.

ينهي الشيخ خطبته بعد إشارته لرجاله بإطلاق الأسماك في النهر في لقطة متوسطة قريبة، ثم تقترب الكاميرا في حركة محمولة باليد من مسبحته الذي يحملها في يده قبل أن تبتعد مرة أخرى لتظهر وجهه المترقب الذي يتحول إلى فَرِح في لقطة تالية ويهم بالهبوط من على التلة التي كان يقف عليها.

يتابع المواطنون اليمنيون سير الأسماك مع ألفريد وهاربيت الذين يركضان ناحية الشيخ في سعادة عارمة تتابعها الكاميرا في حركة أفقية لليمين ويحتضناه احتفالاً بنجاح المشروع في لقطة منخفضة محمولة باليد.

ينتهي المقطع بلقطة بعيدة عالية تتحرك بالكراين تظهر الحشد في متابعته لنجاح المشروع بتوثيق الصحفيين.

أما بالنسبة لشريط الصوت، فتتكرر المؤثرات الصوتية لآلات التصوير التي يخالطها صوت موسيقى هادئة في منتصف المقطع تتحول إلى حذرة في ترقب إطلاق الأسماك وتنتهي بالتحول إلى موسيقى مبهجة بعد التأكد من قدرة الأسماك على السباحة عكس التيار.

- **المقطع التاسع عشر:**

يبدأ هذا المقطع بمشهد لاقتحام رجال يمنيين للسد الذي أُنشأ بهدف توفير ماء لمشروع صيد الأسماك، فيعرض المخرج سلسلة من اللقطات ذات الزوايا المنخفضة بدأً بلقطة متوسطة قريبة لرجل يمني يعتدي على حارس أمن بالسد فلقطة قريبة لقدمين تهبطان على الأرض فأخرى بعيدة لحبل يُلقى من فوق السد مروراً بلقطة متوسطة قريبة لرجلين يمنيين يفكان الحبل الذي هبطا بواسطته ويقتحمان مبنى السد وحتى لقطة متوسطة لرجل يفتح هويس السد. استخدم المخرج حركة الكاميرا المحمولة باليد في معظم هذه اللقطات التي يرافقها موسيقى حذرة في شريط الصوت.

ينتقل المقطع إلى مشهد آخر أكثر هدوءً حيث يعرض المخرج ثلاث لقطات متتالية لألفريد والشيخ وهما يصطادان في النهر قبل أن يقطع هذا التسلسل بعرض لقطتين ثابتتين متوسطة ومتوسطة بعيدة لتدفق ماء في الوادي. تعود الكاميرا إلى الشيخ بعد ذلك، فتعرضه وهو يصطاد سمكة، ويهنئه ألفريد ثم يهرع باتجاهه ما أن يرى المياه المتدفقة في الوادي خلفه.

تتسارع وتيرة الأحداث بعد سقوط الشيخ وألفريد نتيجة لضغط المياه، فيتبادل المخرج اللقطات القريبة والمتوسطة القريبة المحمولة باليد بصورة سريعة ليظهر الشيخ وألفريد وهما يتشبثان بصخرة في محاولة للنجاة من المياه. يدفع الشيخ بألفريد فوق الصخرة بعد ذلك ليسحبه الآخر.

ينتقل المخرج إلى مشهد آخر ليظهر آثار الدمار التي خلفها الفيضان، فتعرض لقطة متوسطة بعيدة رجالاً يمنيين وهم يغطون أحد الضحايا، وتعرض لقطة أخرى منخفضة قليلاً الشيخ محمد وهو ينظر

في حزن يتبعها لقطة متوسطة بعيدة لألفريد وهو يسير وسط الخراب ثم يقف ليشاهد رجالاً يحملون ضحية في لقطة متوسطة منخفضة على أنغام موسيقى هادئة حزينة.

ينتهي المقطع بمشهد ليلي يبدأ بلقطة عامة لخيام منصوبة في الوادي، تقترب الكاميرا لتدخل لإحدى هذه الخيام التي يجلس فيها هاريت والشيخ محمد ويتحدثان ثم يدخل ألفريد في الحديث بحركة رأسية لأعلى. يستمر الثلاثي في الكلام في لقطات متوسطة قريبة معكوسة ثابتة حيث يقرر ألفريد بالرحيل وعدم محاولة إطلاق المشروع مرة أخرى.

في هذا المشهد، تبرز مؤثرات صوتية مثل صوت صرصور الحقل وصوت حسيس نار التدفئة إضافة إلى موسيقى هادئة مكملة.

- **المقطع العشرون (نهاية الفيلم):**

تجري أحداث هذا المقطع في اليوم التالي للفيضان الذي دمر المشروع، فيبدأ بلقطة بعيدة عالية تمر فيها هاريت على أشخاص يحمّلون أمتعة على سيارات، وتسلم أحدهم حقيبتها وتهم بالحديث مع روبرت.

تتبادل هاريت الحديث مع روبرت في عدة لقطات متوسطة قريبة معكوسة حيث يخبرها بأنها ليست مُرغمة على إكمال علاقتها معه.

تؤمئ هاريت برأسها وتنصرف باتجاه ألفريد لتودعه في لقطة متوسطة بعيدة، ثم يتحدثان في لقطات معكوسة متوسطة قريبة عن علاقتهما ثم يهم ألفريد بالانصراف قبل أن يوقفه الشيخ بندائه له. يلتفت ألفريد في الاتجاه الذي أشار له الشيخ ليرى سمكة تقفز في النهر في لقطتين متوسطة بعيدة وأخرى قريبة.

يبتهج الشيخ وألفريد الذي يقرر البقاء في اليمن لإعادة إحياء المشروع ويتحدث إلى هاريت في لقطات معكوسة.

تقرر هاريت البقاء في اليمن لمساعدة ألفريد، وينصرف روبرت بسيارته بعد مراقبته لكل من ألفريد وهاريت من بعيد في لقطة علوية عامة.

يقف ألفريد وهاريت على حافة النهر ويمسكان بيديهما ليظهر انعكاسهما في صورة مقربة عالية قبل أن ينتهي الفيلم بلقطة كراين عامة لمنظر غروب الشمس بين الجبال.

وبالنسبة لشريط الصوت، فإن المؤثرات الصوتية المهيمنة هي صوت خرير الماء إضافة إلى موسيقى هادئة تستمر حتى نهاية المقطع والفيلم.

ثالثاً: التحليل التضميني للفيلم:

يعرف علاء السيد (٢٠٠٨) العنوان الفيلمي بأنه "المثير السمعي أو المكتوب الذي يُستدعى به النص، وله علاقة وثيقة بالنص إضافةً إلى وظيفته في التحديد الأرشيفي للذهن والاستدلال على النص والقدرة على استعادته بالنسبة للذاكرة" (ص. ١٢٥).

وفقاً لرولان بارت، فإن عنوان الفيلم يُعد بداية النص الفيلمي، فهو يحمل أهمية كبرى في الإشارة لموضوع الفيلم والقضية التي يتعرض لها كما يشمل على معاني ضمنية تُكشف دلالاتها من خلال السرد وتسلسل الأحداث (قادري، ٢٠١٢). ولذلك، رأت الباحثة أن تستهل التحليل بدراسة العنوان وما يحمله من مدلولات.

إن عنوان "صيد السلمون في اليمن" (Salmon Fishing in the Yemen) هو عنوان واضح وصريح ولا ينطوي على أساليب بلاغية يُمكن أن تُربك المشاهد، فهو يُعبر عن الفكرة الأساسية وراء الفيلم.

نحوياً، فإن العنوان يبدأ باسم (Noun) وهو (Salmon) يليه فعل (Verb) وهو (Fishing) ثم أداة تعريف (Definitive Article) (the) تسبق اسم اخر (Yemen) والذي يدل على مكان.

ونظراً لأن كلمة (Salmon) قد قُدمت فإنها تحتل أهمية كبرى مقارنةً بباقي عناصر العنوان، فعلى الرغم من أن المكان يُعد من الجوانب المحورية والمهمة لاستمرار الأحداث، إلا أن الفيلم يرتكز بالأساس على أسماك السلمون وكيفية إقامة مشروع لصيدها والمراهنة على قدرتها على تحدي الظروف المناخية المختلفة عن بيئتها الطبيعية.

والسلمون من أسماك المياه العذبة التي تهاجر إلى البحار ثم تعود إلى الأنهار لتتكاثر. ويوجد بكثرة في المحيطين الأطلسي والهادي إضافة إلى البحيرات كالبحيرات العُظمى في أمريكا الشمالية. تتميز ذكور السلمون –خصوصاً التي تعيش في المحيط الهادي– بنمو فكوك مقوسة تساعدها في التغلب على التيارات ومنافسة الذكور الأخرى في تلقيح البيض التي تضعه الإناث في جيوب في أرضيات المياه العذبة (Encyclopedia Britannica، .n.d). وبعد تلقيح البيض، يموت جميع سلمون المحيط الهادي إضافةً إلى أكثر من ٥٠% من باقي الأجناس (Defenders of Wildlife، ٢٠١٧).

إن في تضمين كلمة أسماك السلمون –التي تتواجد في مناطق باردة في معظمها– مع اليمن في العنوان نوع من السخرية التي تلفت انتباه المتلقي وتنشط الفضول لديه لمعرفة الرابط الذي يجمعهما.

ويمكن من خلال التعرف على خصائص أسماك السلمون الاستدلال على بعض أحداث الفيلم وصفات الشخصيات. فالشيخ محمد عاد مجدداً إلى مسقط رأسه ليبدأ مشروع وليد مثله مثل السلمون الذي يعود إلى المياه العذبة بعد هجرته منها.

كما أن الشخصيات في الفيلم قد تشبهت بالسلمون في سباحتهم ضد التيار وتعايشهم مع المعوقات التي واجهت المشروع كما يتعايش السلمون مع المحيط الخارجي رغبةً منه في تهيئة المناخ للأجيال الفتية من الأسماك على حساب سلامته وراحته، وهو ما كان ينوي الشيخ محمد فعله في اليمن في استصلاح الأراضي ليستفيد منها أبناء بلده في المستقبل.

أما بالنسبة لكلمة (Yemen) "اليمن" فإنها كلمة مشتقة من المادة المجردة (ي – م – ن) يَمَنُ وهي "بلاد للعرب والنسبة إليهم يَمَنِيٌّ و يَمَانٍ، واليَمْنَةُ ضد اليسرة والأَيْمَنُ والمَيْمَنَةُ ضد الأيسر والميسرة" (المعاني، د.ت.)، وحسب الموسوعة البريطانية (Encyclopedia Britannica) فإن المسمى الرسمي الصحيح لليمن في اللغة الإنجليزية هو (Yemen). ويُلاحظ في العنوان استخدام أداة تعريف (the) قبل كلمة (Yemen)، وهي صيغة صحيحة أيضاً في اللغة الإنجليزية تُستخدم للحديث عن عدة بلدان أخرى للإشارة لخصائصها الجغرافية التي سُميت تيمناً بها، فـ(the Congo) مثلاً سُميت لمرور نهر الكونجو بها، و(the Lebanon) سُميت بهذا الاسم نسبةً لجبل لبنان، كما تسبق (the) مجموعات الجزر مثل (the Philippines, the Bahamas) (Geoghegan، ٢٠١٢). تقع اليمن لدى العرب على الجهة اليمنى من مشرق الشمس، وهي بذلك تكون في جنوب شبه الجزيرة العربية English Language and Usage)، ٢٠١٥). وبذلك فقد أعتُبرت اليمن نطاقاً جغرافياً تسبقه أداة التعريف (the).

ومن الجدير بالذكر، أن عدم استخدام الاسم الرسمي لليمن –بدون the– يحمل في طياته معاني خفية تُحيل إلى أفكار استعمارية، حيث استعان صناع الفيلم بالاسم التاريخي دوناً عن الاسم الرسمي المُعترف به دولياً في استحضار للفترة الكولونيالية التي كانت اليمن تخضع فيها للحكم البريطاني (English Language and Usage، ٢٠١٢).

ويجدر أيضاً التطرق إلى دلالات الأسماء التي تحملها الشخصيات العربية في الفيلم، وهنا يبرز اسم الشيخ محمد بن زيدي بني تهامة.

الشيخ عند ابن منظور هو "من استبانت فيه السن وظهر عليه الشيب" (ابن منظور، ٢٠٠٩) وهو "من كثر علمه واشتُهر بالمعرفة بين الناس؛ لأن هذا المعنى له علاقة بالمشيخة –التي هي كبر السن وتقدمه– لأنها يُفترض أن تكون سبباً في زيادة العلم ودقة المعرفة" (المنجد، ٢٠١٤).

والشيخ هو "لقب يُطلق على رجل الدين الإسلامي أو مسئول القبيلة أو القرية، كما أنه لقب رئاسي في بعض بلدان الخليج يُطلق على الأُسرة الحاكمة" (المعاني، د.ت.).

وقد انتشر لفظ الشيخ في البيئة العربية دلالةً على واسع العلم الذي يُوخذ عنه الحديث كما يُقصد به إيمان الشخص وصلاحه (المنجد، ٢٠١٤).

ولكلمة "الشيخ" دلالة عربية وإسلامية، حيث يفهم المشاهد أن هذه الشخص التي يتم الحديث عنه في الفيلم هو زعيم سياسي وديني في منطقة عربية وأنه يمتلك قدراً من الحكمة والعلم.

وبالرجوع للنتائج التي توصل لها جاك شاهين وباحثون آخرون، يُلاحظ أن استخدام هذه الكلمة يعزز من الصورة التي تروجها الأفلام الغربية عن العربي في هيئة الشيخ الذي يعيش حياة بدوية في صحراء مترامية الأطراف.

وبالنسبة لاسم محمد، فهو ترسيخ للهوية العربية الإسلامية للشخصية، حيث إن محمداً هو من أكثر الأسماء العربية انتشاراً تيمناً باسم رسول الإسلام صلى الله عليه وسلم.

ومحمد هو "دائم الحمد" (شحاتة، ٢٠٠٧، ص. ٦١)، وهو "المحمود حمداً بعد حمد فهو دال على كثرة حمد الحامدين له" (كريم، ٢٠٠٧، ص. ٤٦). ويمكن أن يكون معنى الاسم انعكاساً لشخصية الشيخ الذي يتلقى الثناء والإعجاب ممن يعملون معه، كما أنه دائم الحمد والشكر لله على نعمه، حتى أنه ذكر في الفيلم أن من أسباب رغبته في إنشاء مشروع صيد الأسماك هو بناء صرح لتمجيد الله.

أما اسم زيدي فهو مشتق من المصدر (ز–ي–د) والذي يعني "الزيادة والنماء" (الأرناؤوط، ٢٠٠٢، ص. ٩٤)، وفيه إسقاط لثراء الشيخ وموقعه الاجتماعي.

يلي ذلك اسم تهامة، "وهي أرض منخفضة بين ساحل البحر وسلسلة الجبال في الحجاز واليمن" (شحاتة، ٢٠٠٧، ص. ١٦).

يُعرف سيد أحمد يونس في كتابه "لمحات من تاريخ عسير القديم" تهامة بأنها "المنطقة الساحلية الضيقة الموازية لامتداد البحر الأحمر من اليمن جنوباً إلى الحجاز شمالاً، وهي تتألف من تهائم، فهناك تهامة اليمن وتهامة المخلاف السليماني وتهامة عسير وتهامة الحجاز. تختلف هذه التهائم في عرضها باختلاف قرب السلاسل الجبلية، وبُعدها من البحر، وسُميت كذلك نسبةً إلى مناخها، فهو الشديد الرطوبة والحرارة في الصيف". (أبو داهش، ٢٠٠٦، ص. ص. ٩–١٠).

وفي اختيار تهامة كاسم للشخصية العربية دلالة على وعي الكاتب والمخرج بجغرافية المنطقة إضافةً إلى تعزيز السخرية فيما يتعلق بموضوع الفيلم حيث إن تهامة منطقة حارة يصعب على السلمون العيش فيها.

زيادةً على ذلك، يذكر أبو الفداء بأن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم تهامي نظراً لوقوع مكة في نطاق تهامة الممتد من الحجاز وحتى اليمن (أبي الفداء، د.ت.)، وفي هذا تأكيد على ارتباط الشخصية بالإسلام.

المقطع الأول (بداية الفيلم):

تُعد بداية الفيلم (والتي يُطلق عليها في بعض الأدبيات "الجينيريك") أول مرحلة من مراحل البناء الفيلمي، حيث تُعرف المشاهد بالشخصيات الأساسية وتساهم في التمهيد للأحداث إضافةً إلى الكشف عن البيئة والإطار الزماني الذي تدور فيهما السرد الفيلمي.

يستهل فيلم "صيد السلمون في اليمن" أحداثه بلقطة بعيدة طويلة نسبياً يظهر فيها شخص يرتدي الزي العربي المُكون من عباءة (بشت) وغترة يطغي عليهما اللون الأحمر من الخلف وهو يصطاد وحيداً في نهر أو بحيرة تحدها سلسلة من الجبال الخضراء. تُعد هذه اللقطة من اللقطات التأسيسية (Establishing Shot) التي يتم استخدامها لوظيفتها السردية التوضيحية حيث تقدم عنصر المكان الذي سوف يدور فيه أحداث الفيلم إضافةً توفير معلومات عن الشخصيات والوقائع.



مقطع (١) لقطة (١)

تُعتبر هذه الصورة امتداداً للعنوان، كما أنها تحتوي على عدة دوال لها دلالات تُحيل إليه، ومن هذه الدوال:

- النشاط الأول الذي تقوم به الشخصية الظاهرة في اللقطة الأولى في الفيلم هو الصيد، مما يحيل للعنوان وللفكرة الرئيسية للفيلم، وهذا دليل على أهمية تضمين مثل هذه اللقطة في البداية.
- ركز المخرج على عرض منظراً للنهر في مقدمة الصورة لتعزيز أهمية الصيد في الأحداث.

- من منظور ثقافي، فإن الزي الذي ترتديه الشخصية هو رمز لإنتمائها للوطن العربي وخصوصاً شبه الجزيرة العربية نظراً لارتدائها الغترة (الكوفية) على الرأس، وفي ذلك إحالة لليمن، مما يدل على تحري المخرج الدقة في تصوير الهيئة الخارجية للشخصية العربية.

تتحرك الكاميرا في البداية رأسياً إلى أسفل لتكشف تدريجياً عن الشخصية العربية محفزةً الترقب لدى المشاهدين، ثم تتحرك للأمام باتجاهها لإتاحة الوقت لاستيعابها عبر تسليط الضوء عليها والإشارة إلى أهميتها. ولتعزيز قيمة هذه الشخصية، فقد اختار المخرج أن يضعها في منتصف الصورة كما جعلها ترتدي اللون الأحمر لخلق نوع من التباين مع الديكور المحيط مما يجعلها بارزة.

وتجدُر الإشارة هنا إلى أن اللون الأحمر بما له من إيحاءات للنشاط والقوة والشغف قد يكون انعكاساً للسمات الداخلية للشخصية، حيث يتم الكشف لاحقاً إلى أن هذه الشخصية مميزة في قيادتها وقوتها وإصرارها على تحقيق أهدافها.

كما حرص المخرج ألا يُظهر وجه الممثل في محاولة لتشويق المتلقي ودمجه في الأحداث.

وفي شريط الصوت، تُشغل موسيقى هادئة بعد صوت لمزمار يوحي بالعروبة ثم يبدأ تعليق صوتي لامرأة غير موجودة في إطار الصورة ذات لكنة بريطانية يفهم المشاهد منها بأن الشخصية الظاهرة أمامه هو ثري يمني يرغب بإدخال رياضة صيد أسماك السلمون إلى اليمن، وأن هذا التعليق الصوتي يعود لسيدة تمثله.

ويمكن هنا الإشارة إلى نتائج الاستشراق، حيث وُصفت الشخصية العربية بالثراء وباستعانتها بكوادر غربية لإدارة أعمالها، وفي ذلك تعزيز للصور النمطية السلبية.

يستخدم المخرج تالياً مونتاجاً تعاقبياً حيث ينتقل إلى مكان وزمان آخرين عبر تقنية القطع فيعرض عدة لقطات سريعة قريبة وقريبة جداً لشاشة حاسب آلي به إشارات مكتوبة تتماشى مع التعليق الصوتي المتواصل، إضافةً إلى تضمين مؤثرات صوتية للطباعة على لوحة المفاتيح يفهم منها المشاهد أن شريط الصوت يُعبر عن رسالة إلكترونية تقوم بتدوينها هذا المرأة على حاسب آلي بعُجالة نظراً لقصر مدة اللقطات واستخدام حركات أفقية سريعة.

تُعبر هذه اللقطات القريبة عمّا تراه المرأة المُتحدثة كما تؤجل إظهار هيئتها مما يخلق حالة من التشويق والتوقع لظهورها في أية لحظة.

من خلال شريط الصوت، يُلاحظ استخدام المرأة للفظ "الأنجلو-يمنية"، وفي ذلك تأكيد للهيمنة الإنجليزية على اليمن بتقديم كلمة "الأنجلو" على "اليمنية" مما يعكس تحيز نسبي لدى كاتب السيناريو.

يواصل المخرج استخدام اللقطات القريبة في كشفه التدريجي عن المرأة فيبدأ بعرض يديها وهي تطبع على لوحة المفاتيح فعينيها وهي تنظر إلى شاشة الحاسب قبل أن يُظهرها بشكل كامل لأول مرة في لقطة متوسطة.

تؤدي اللقطة المتوسطة وظيفة وصفية حيث تضع المشاهد في إطار الصورة مع الشخصيات وتقدم معلومات عنها. ويتبين من خلال هذه اللقطة بأن التعليق الصوتي يعود لامرأة شابة تُدعى هاريت تتبع الكاميرا حركتها بدءً من تركها مكتبها في العمل وأخذ معطفها المُعلق وحتى خروجها من إطار الصورة بعد حديثها القصير مع زميلتها.

تعزز المؤثرات الصوتية المتمثلة في صوت رنة هاتف الدلالة الأيقونية لمحل العمل (المكتب) إضافةً إلى ظهور شعار الشركة في شاشات خلف هاريت.

تُساهم هذه اللقطة في الكشف عن بعض البيانات عن هاريت. فمثلاً، تطغى الألوان البيضاء والفاتحة على ديكور المكتب الذي تتواجد فيه عاكساً الحالة النفسية الحالمة والنقية لهاريت في مغادرتها المكتب لملاقاة خليلها الجديد، كما يتبين من خلال حوار ثنائي بينها وبين زميلتها في العمل. يُستنتج أيضا تلهف هاريت لمقابلة خليلها في السرعة التي لازمتها في كتابتها للرسالة الإلكترونية.

ومن خلال الحوار أيضاً، يتم الكشف عن أن خليل هاريت هو جندي، وهي معلومة تتبين أهميتها في أحداث لاحقة في الفيلم.

كما يُلاحظ في هذه اللقطة وجود الزهور في عدة مواضع كمكملات للديكور أو في ملابس هاريت وزميلتها كدلالة على سعادة هاريت وتطلعها للحياة وعذوبة لحظة لقاءها بحبيبها.

تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى فضاء خارجي متمثل في الشارع خارج عمل هاريت حيث تظهرها في لقطة متوسطة قريبة غير متحركة بهدف إلقاء الضوء على تعابير وجهها التي تبدو مُبتسمة لشخص ما خارج الإطار. يقطع المخرج إلى المجال المقابل (في زاوية معكوسة) ليُظهر رجلاً مُبتسماً مشكلاً لدى الجمهور استنتاجاً بأنه الخليل الذي تم التحدث عنه فيما سبق، ويُطلق على ذلك التضمين التتابعي للمونتاج حيث تنشأ الدلالات عبر مقارنة اللقطة باللقطات السابقة.

تلتقي هاريت بخليلها ويتحدثان قليلاً، ويستخدم المخرج لقطة متوسطة قريبة لتصوير ذلك بهدف إظهار تعابير وجه الشخصتين التي تدل على مشاعرهما حتى ينخرط المُشاهد معهما نفسياً. ومن خلال الحوار الدائر بينهما، يُستنتج أن هاريت مُنفعلة ومُتعلثمة مما يدل على إعجابها بالرجل الواقف أمامها، الذي يُمكن أيضاً استنتاج إعجابه بها عبر حركات جسده وتعمده وضع يده على كتفها.

تتحرك الكاميرا بطريقة الكراين ببطء من اليمين إلى اليسار في بداية اللقطة لإضفاء شعور السلاسة على الحوار الدائر قبل تحركها بسرعة تزامناً مع الحركة المفاجئة للشخصيتين.

قبل نهاية اللقطة، يتم إدخال تعليق صوتي لرجل غائب عن الصورة على نفس منوال التعليق الصوتي في بداية المقطع، ويستمر حتى عدة لقطات لاحقة. وعبر مقارنة هذا التعليق بالتعليق السابق، يُستنتج بأنه سرد لرسالة إلكترونية أُخرى موجهة لهاريت كرد على الرسالة التي أرسلتها في البداية، وهو ما يُسمى بالمونتاج الاستبدالي.

ينتقل المخرج إلى مشهد آخر داخلي يتميز بإضاءة قاتمة وعالية التباين تخلق ظلال عدة عكس المشاهد السابقة التي تميزت بالسطوع وانخفاض التباين. يؤدي استخدام مثل هذه الإضاءة الخافتة إلى إضفاء الكآبة وعكس شعور الضيق لدى الشخصية المتكلمة.

قبل أن يبين المخرج الهيئة الخارجية للشخصية صاحبة التعليق الصوتي، يقوم بالكشف التدريجي عن بعض متعلقاتها والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتكوين النفسي لها. فيعرض في لقطتين متوسطتين تحتويان على معدات للصيد وصور مُعلقة لأسماك عدة إضافة إلى مكتبة كبيرة تحوي العديد من الكتب. ويؤدي شريط الصوت في هذه اللقطات وظيفة إيضاحية مُدعمة للصور حيث يقدم المخرج شخصية جديدة للمشاهد ألا وهي الخبير في مجال الأسماك والذي يبدو شغوفاً بعمله نظراً للمساحة التي تشغلها المتعلقات الخاصة بالصيد ولوحات الأسماك في منزله، كما يعكس ترتيب ونظافة المنزل الشخصية المنظمة له.

يستخدم المخرج الكراين ليحرك الكاميرا في المنزل مانحاً الجمهور شعور الترحيب كما لو أنه يتجول في المنزل بحرية، وفي ذلك دعوة للتعرف على الجوانب المختلفة للشخصية.

يواصل المخرج استخدام نفس النمط التشويقي في عرض الشخصيات، فيظهر هذا الخبير من ظهره أولاً وهو جالس على مكتبه ثم تنتقل الكاميرا إلى زاوية علوية لتظهر مكتبه المُنظم للتأكيد على الجانب التنظيمي له. يلي ذلك لقطة مُقربة تظهر يديه الطابعة على لوحة مفاتيح الحاسب الآلي، ويُلاحظ هنا وجود خاتم في بنصر اليد اليسرى، وهي رمز للزواج حسب الثقافة الأوروبية (والتي امتدت لتشمل ثقافات أخرى من بينها العربية)، كما يدل اللباس الرسمي الذي ترتديه الشخصية أيضاً على الاحترافية والجد في العمل.

وبذلك فقد يكون المتلقي قد كون معلومات ضمنية عن الشخصية الجديدة قبل الكشف عن وجهها والذي يظهر لأول مرة عبر حركة كراين لأعلى. وفي نفس اللقطة، تظهر امرأة في الخلفية يُستنتج بأنها زوجته لتصحح له صياغة إحدى العبارات مما يدل على إلمامها بموضوع الخطاب.

يُلاحظ في تكوين هذه اللقطة أن الشخصيتين موجودتان في طرفي الصورة يفصلهما حاجز، وقد يدل ذلك على توتر العلاقة الزوجية فيما بينهما.

ومن خلال التعليق الصوتي، يستنتج المشاهد أن الرجل هو دكتور وان اسمه ألفريد جونز. وبذلك أدت الرسالة اللسانية في شريط الصوت دوراً إيضاحياً لما غاب عن الصورة.

وفي استكمال للمشهد، يستخدم المخرج تقنية المجال والمجال المقابل للمونتاج فيعرض حديث قصير دار بين ألفريد وزوجته في لقطات أمريكية إلى متوسطة قريبة كي يُظهر تعابير الشخصيتين تجاه الحوار.

تعرض لقطة متوسطة في نهاية المشهد مغادرة زوجة ألفريد الصورة تاركةً إياه واقفاً وحيداً في منتصف الإطار بينما يبدو عليه الكآبة. ويعزز ترتيب العناصر في الصورة شعور الوحدة والعزلة حيث يقف الممثل في الخلفية خلف حاجز، وعلى الرغم من أن الأثاث يحده من الجانبين، إلا أن المسافة بينه وبين الكاميرا تخلو من المكونات في دلالة للفراغ والبرود العاطفي الذي يشعر به ألفريد في علاقته مع زوجته. كما تلعب الظلال الذي يقف فيها ألفريد دوراً في تقوية إيحاء الحزن والإنطواء.

وعلى النقيض من ذلك، يقرأ المشاهد في المشهد التالي الدفء والحميمية في الإضاءة ذات اللون البرتقالي إضافةً إلى قرب الكاميرا من الشخصيتين.

من خلال دراسة مقطع الفيلم الأول يُمكن استنتاج ما يلي:

- وظف المخرج بداية الفيلم للتعريف بالشخصيات الرئيسية والثانوية وبالفكرة الأساسية للفيلم، واتبع في ذلك المونتاج السردي الذي يعتمد بالأساس على تقنية القطع الأكثر شيوعا. كما لجأ المخرج إلى المونتاج الاستبدالي في توضيحه للعلاقات بين الشخصيات الرئيسية.
- اعتمد المخرج على الرسالة اللسانية في وصف الصور المرئية وتزويد المشاهد بمعلومات عن الشخصيات والأحداث.
- ظهرت الشخصية العربية في أول لقطة في الفيلم، إلا أنه لم يكشف عنها معلومات كثيرة على غرار الاسلوب التشويقي الذي اتبعه في كشفه عن باقي الشخصيات.
- استخدم المخرج مقطوعة موسيقية واحدة استمرت طوال المقطع مع اختلاف حدتها تماشياً مع الأحداث والانتقال من شخصية إلى أُخرى.

المقطع الثاني:

تُعبر لقطات هذا المقطع عما تراه الشخصيات في شاشة الحاسب الآلي، وتم التعبير عن ذلك عبر زوايا ذاتية وأحجام لقطات قريبة.

لعبت الإشارات المكتوبة دوراً حيوياً في هذا المقطع حيث أدى عرض حروف عربية (غير أجنبية) على اللوحات في الخلفيات إلى التأكيد على إنتماء هذه الصور لإطار جغرافي عربي.

تمثل هذه اللقطات عدة صور متتابعة بصورة سريعة تحوي عدة دلالات منها:

- الإشارة للأزمة الفلسطينية – الإسرائيلية كنتيجة من نتائج البحث عن أخبار للشرق الأوسط، والتي تُعد من أقدم وأهم القضايا التي تشغل الرأي العام الدولي. وتحدد الإشارات المكتوبة الظاهرة على الشاشة بأن الأخبار المعروضة هي أخبار جيدة حول هذه الأزمة مما يضفي شعور من التفاؤل لدى المشاهد إزاء هذه القضية المُعقدة.
- إظهار صورة لعلمي بريطانيا والجزائر متحدين مما يوحي بأن العلاقات مستقرة بين الشمال الأفريقي والعالم الغربي.
- تظهر صور متتالية بعد ذلك: حرق العلم البريطاني متبوعاً بصورة لخريطة شبه الجزيرة العربية ثم صور لانفجارات، وهي دلالة على عدم استقرار العلاقات مع دول شبه الجزيرة العربية. وبمقارنة التتابع الصوري في هذا المقطع ككل، يمكن ملاحظة أن المخرج قد حاول إبعاد القضية الفلسطينية وقضايا شمال أفريقيا من الحسابات كي يبرر الاهتمام بالمشروع اليمني ودوره في تحسين صورة بريطانيا أمام العالم.
- ظهور صورة لامرأة مُحجبة تهتف بين التتابع الصوري. وهنا تُمثل هذه المرأة نساء الشرق الأوسط من وجهة نظر غربية، فتُصور على أنها مُسلمة مُغطاه بالحجاب. ويتخذ هذا الحجاب اللون الأسود، وهو شفرة ثقافية حيث إن اللون الأسود هو ما يميز الزي المحافظ الذي ترتديه نساء شبه الجزيرة العربية على وجه الخصوص (ممثلاً في العباءة والحجاب و/ أو النقاب)، وهو دليل آخر على تركيز المخرج على هذه المنطقة الجغرافية. إلا أنه يُلاحظ أن المرأة في هذه الصورة تهتف في مظاهرة والذي قد يعد دلالةً على أنها فرداً نشيطاً في المجتمع، وهو ما يتناقض مع الصورة النمطية التي تنص على أن المرأة الشرقية مُهمشة ولا يُعتد بصوتها.
- رسخ تكرار صور المُظاهرات والحرائق لفكرة العنف لدى الشعوب العربية والشرقية.

ساهمت الموسيقى الإيقاعية السريعة في هذا المقطع على خلق إحساس إخباري حيث تتشابه مع مقدمات النشرات الإخبارية المُتلفزة.

المقطع الثالث:

يتابع المخرج حركة شخصية باتريشيا ماكسويل في هذا المقطع عبر كراين يتحرك أمامها. كما يُلاحظ عزل الشخصية عن محيطها عبر جعلها واضحة مقارنةً بضبابية الخلفية لإضفاء الأهمية عليها والإيحاء بدورها كصانعة قرار، وهو ما يؤكده الزي الرسمي الذي ترتديه.

ومن الجدير بالذكر أن المخرج يستخدم في هذا المقطع لقطات متوسطة قريبة تظهر الشخصية حتى صدرها، وهي لقطات أقل دراماً من اللقطات المُقربة بهدف إعطاء الأولوية للحوار في شريط الصوت على الرغم من مركز الشخصية المهم الذي يُشير إليه شريط الصورة.

وبالنظر لشريط الصوت، يلاحظ المتفرج وصف الشخصية العربية باستخدام ألفاظ أبرزها: (Oil Sheikh) شيخ نفط، (Lunatic) مجنون، (Friend of the West) صديق للغرب.

وفي لفظ شيخ نفط اتفاق مع النتائج التي توصل لها جاك شاهين وباحثون آخرون في أن الأفلام الأجنبية تقوم بترويج أن العرب هم شيوخ أثرياء بصورة خيالية وأن ثراءهم يرجع لامتلاكهم موارد نفطية موروثة لم يبذلوا من أجلها الجهد.

أما بالنسبة للفظتي مجنون وصديق الغرب، فيُمكن تفسيرها وفقاً لمبادئ الاستشراق حيث ذكر إدوارد شاهين بأن الغربيين قد قسموا العالم إلى قسمين أساسيين (الغرب والشرق أو نحن وهم)، وأسقطوا كل الصفات التي يأبونها على هذا الشرق. وبذلك فإن استخدام "صديق الغرب" هو اعتراف صريح على تبني النظرة الاستعمارية من قبل المؤلف، كما فتدل لفظة "مجنون" على أن الشرقي ليس بإمكانه الطموح والرغبة في التغيير فهو متخلف وسيبقى كذلك.

المقطع الرابع:

يتمحور هذا المقطع حول حوار يدور بين ألفريد وهارييت في ديكور لمكتبها سرعان ما يستدل عليه المتفرج لظهوره في أول الفيلم باعتباره المكان الذي تؤدي فيه هارييت عملها.

اعتمد المخرج في نقل هذا الحوار على تقنية المونتاج المكاني الذي يقوم بتبادل اللقطات بين الشخصيات، وهي طريقة كلاسيكية بسيطة تُستخدم عند تصوير الحوار.

أما بالنسبة لشريط الصورة، فيُلاحظ استخدام المخرج للقطات متوسطة قريبة تكشف تعابير وجه الشخصيات وبالتالي التعرف على المكنونات الداخلية لها. كما اتجه المخرج إلى الاستعانة باللقطات الثابتة أو تلك التي تتحرك حركة بسيطة (كالكراين لمتابعة التحركات القليلة للشخصيات) كي لا يشتت انتباه الجمهور عن العنصر الرئيسي في هذا المقطع ألا وهو الحوار.

يدعم ذلك أيضاً اختيار المخرج للإضاءة الساطعة التي لا تنطوي على أية غموض بل تساهم في وضوح ملامح الشخصيات ورد فعلها الناشىء عن تبادلها المعلومات مع الشخصية الأُخرى.

عند دراسة الحوار في شريط الصوت، يُلاحظ جهل ألفريد بالوطن العربي، فبالرغم من كونه عالماً إلا أنه أشار إلى السعودية بدلاً عن اليمن على الخريطة المثبتة على جدار مكتب هاربيت، كما أنه يحمل صورة نمطية تجاه المنطقة العربية حيث افترض أن المناخ في اليمن كله صحراوي قبل أن يتكبد عناء البحث والقراءة عن جغرافية اليمن. وفي المقابل يُلاحظ وعي المؤلف بتفاصيل المناخ العربي، حيث يذكر على لسان هاربيت بأن المناطق الجبلية في اليمن تتمتع بطقس بارد نسبياً وتساقط جيد للأمطار. وتؤكد المراجع هذه الحقائق فالمناطق الجبلية الوسطى حول صنعاء تتميز بطقس معتدل لا يتجاوز ٢٦ درجة سيليزية وينخفض ليصل إلى ١٥ درجة ليلاً، كما تصل درجة الحرارة في الشتاء إلى ما دون درجة التجمد، كما وتتساقط الأمطار بغزارة على الجبال والوديان خلال موسم الرياح الموسمية (ما بين شهري أبريل ومايو وشهري يوليو وسبتمبر) (World Atlas، ٢٠١٥).

تشير بعض الكلمات المفتاحية إلى تحيز المؤلف نحو العرب، فمثلاً استخدام كلمات "نفط" و"صحراء" في الحوار على حضور للصورة النمطية في مخيلته.

في المشهد التالي، يبتعد المخرج قليلاً بالكراين ليتابع خروج ألفريد وهاربيت من مكتبها.

تساهم المؤثرات الصوتية (أصوات العاملين وصوت رنة الهاتف) في الإيحاء بمكان عمل كما تؤكد ذلك الإشارات المكتوبة حيث يقرأ المشاهد اسم شركة "فيتهاريس وبرايس" على اللوحة في الخلفية ويربطها بالشريط الصوتي في المقطع الأول الذي أشارت فيه هاربيت إلى أنها تعمل لهذه الشركة.

يبدأ المخرج هذا المشهد بلقطة متوسطة تحدد موقع ألفريد وهاربيت بالنسبة للديكور يتبعها لقطة أمريكية تمهد الإنتقال إلى لقطات متوسطة قريبة لجذب المشاهد والإيماء بأهمية الحوار.

ويُذكر أيضاً حِرص المخرج على الحفاظ على النمط العام للفيلم في إشارته للمياه على نحو متكرر خلال المشاهد المختلفة. وفي هذا المشهد، وظف هذه الفكرة في كوب ماء الشرب الذي تقدمه هاربيت لألفريد. والماء رمز للنقاء والصفاء، ولربما كان هذا المشهد تلميحاً لأحداث مستقبلية (Foreshadowing) تمنح فيها هاربيت ألفريد صفاء البال والراحة النفسية.

كما يتكرر في الحوار الطابع الاستعماري في الإشارة إلى الصفات النمطية للعرب لدى الغرب (بأنهم شيوخ أثرياء) إضافةً إلى تطوير هذه الصفات ليواكب الأخبار العالمية كقول ألفريد: "إذا أراد شيخك استنزاف أمواله، لماذا لا يشتري نادي كرة قدم أو ما شابه؟" وفي ذلك إشارة للاستثمارات التي يقوم بها أثرياء عرب بشرائهم نوادي كرة القدم الأوروبية.

ومن الصور الإيجابية المُقدمة، تصف هاربيت الشخصية العربية في شريط الصوت بأنه صاحب رؤية، وقد يفهم المشاهد بأن الشيخ العربي يشترك في صفات مع بعض الحكام العرب المعروفين بالحكمة وبعد النظر.

يتخذ المخرج قراراً فنياً فيما يتعلق بالألوان في المقطع، فيكسر جمود الألوان السائدة منخفضة الإشباع بعناصر عالية الإشباع للألوان الدافئة كالأحمر والبرتقالي. ويُلاحظ ذلك في لون الخارطة ولون الأريكة في شركة هاربيت إضافة إلى لون زي هاربيت الأحمر. ويُلاحظ هنا الرابط الذي أنشأه المخرج بين هاربيت والشخصية العربية في اختيار لون الزي (كما في المقطع الأول) الأمر الذي يوحي بتشابه الشخصيتين في سمات معينة مثل الحماس والنشاط حسب ما يوحي به اللون الأحمر.

المقطع الخامس:

بدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة بعيدة ذات زاوية عالية تُبين مكان وزمان الحدث إضافة إلى الشخصية الفاعلة في اللقطة. ويظهر ألفريد في هذه اللقطة وهو يغادر منزله في الصباح متجهاً إلى وُجهة تخص العمل وفقاً للزي الرسمي الذي يرتديه يُتبين فيما بعد بأنها مكتب هاربيت.

يدخل تعليق صوتي لألفريد في منتصف هذه اللقطة ليتداخل مع الموسيقى التأسيسية بهدف العبور بالمتلقي إلى اللقطة التالية وجذبه لمعرفة ما سيحدث فيها وعلاقتها بشريط الصوت.

يوظف المخرج تالياً لقطات متوسطة قريبة حكائية ليعرض الحوار الدائر بين ألفريد وهاربيت عبر مونتاج تناوبي للمجال والمجال المقابل. ومن خلال أول هذه اللقطات، يلاحظ المتفرج بعض الرسومات التي رسمها ألفريد على سبورة يقف أمامها ليشرح لهاربيت بسخرية صعوبة إتمام المشروع، كما يُلاحظ إشارة ألفريد إلى الشيخ اليمني عبر رسم هو عبارة عن أيقونة. يفهم المشاهد هذه الأيقونة عبر شفرة ثقافية تشابهية ألا وهي الزي العربي المُكون من عباءة (بشت) وغطاء رأس (غترة)، حيث يُعرف العرب بزيهم التقليدي الذي يتمسكون به ويرتدونه بشكل يومي خصوصاً الشيوخ منهم (سواء كانوا قادة أو حكماء أو علماء دين أو كبار سن).



مقطع (٥) لقطة (٢)

يؤكد شريط الصوت هنا هذه الدلالة حيث يقول ألفريد لهاريت: "كي يستطيع **شيخك** سحبهم (الأسماك) من الماء حتى يرضى".

يستخدم ألفريد اسلوب السخرية في المقطع للدلالة على عدم رضاه وعدم أخذه الموضوع على محمل الجد. ويعزز هذه السخرية استخدام المُخرج لزاوية منخفضة يقوم فيها ألفريد بأداء رقصة تهكمية مصاحبة بكلمات لأغنية اسكتلندية تقليدية.

يحافظ المخرج في هذا المقطع على الإيقاع البطيء للفيلم في الاعتماد على حركات الكراين البطئية لحث المتفرج على التركيز على الحوار، كما يلتزم ببعض الأنماط الفنية التي اعتمدها في المقاطع الأُخرى مثل لون زي هاريت الأحمر والمُزين بالورود إضافةً إلى التعرض لفكرة المياه في انتشار زجاجات ماء بكثرة في الخلفية.

المقطع السادس:

ما يهم هذه الدراسة في هذا المقطع هو إشارة باتريشيا ماكسويل إلى العرب في حوار يدور بينها وبين ألفريد ورئيسه ساجيدن، حيث تُظهر لقطة حكائية متوسطة قريبة ثابتة باتريشيا وهي تتحدث لتقول: "ما نحتاجه الآن هو أخبار إنجلو-عربية عن أشياء لا تنفجر".

يظهر جلياً في هذه اللقطة الصورة التضمينية التي يحملها المؤلف وينقلها على لسان باتريشيا، وهي أن العرب يتميزون بالإرهاب والعُنف والسعي للتفجيرات والدمار. وهي أحد أركان الصور السلبية الأساسية التي يحملها الغرب عن العرب والتي أشار إليها جاك شاهين في دراساته.

المقطع السابع:

يتكون هذا المقطع من مشاهد عدة تهم موضوع الدراسة، حيث تلتقي الشخصيات الأساسية (ألفريد وهاريت) بالشيخ محمد لأول مرة ليتعرف المُشاهد على العديد من خصائصه وسماته.

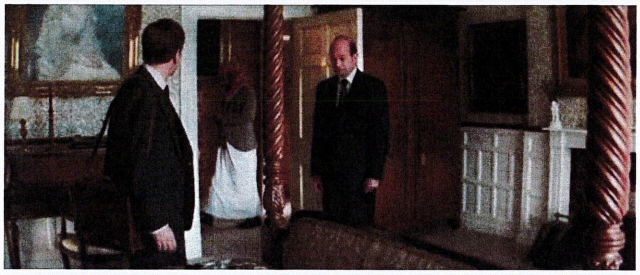
يؤسس لهذا المقطع لقطات بعيدة تخدم أهدافاً استكشافية حيث تُظهر موقع قصر الشيخ في اسكتلندا عبر زاوية علوية تحل محل أعين ألفريد وهاريت الذين يهبطان بمروحية في فناء القصر.

يخرج مجموعة من الرجال تدل ملابسهم على أنهم عرب، ويصطفون بنظام على جانبي الطريق المؤدي للقصر مما يوحي بأنهم مُعتادون على ذلك وهذا يُعطي مؤشر على طبيعة عملهم. ويُستنتج بأنهم يعملون لحساب الشيخ عند تقدمهم لاستلام حقائب ألفريد وهارييت في اللقطات التالية.

يستخدم المخرج لقطات متوسطة تضع المشاهد في وسط الأحداث ليتبين ما يحدث بشكل واضح لا لبس فيه. كما تُوظف حركات الكاميرا بشكل يدمج المتلقي مع الشخصيات الرئيسية في طريقهم لمبنى القصر ويجعله يشاركهم الإثارة في التعرف على هذا المكان الجديد.

تنتقل الأحداث بعد ذلك إلى فضاء داخلي مُمثل في قصر الشيخ حيث يُوصل كبير الخدم ألفريد إلى غرفته ليجد مُعدات صيد خصصها الشيخ له، وذلك في إطار لقطة متوسطة تتحرك للأعلى للمساهمة في التعرف على العناصر الجديدة في المجال البصري.

وبالنظر لتكوين الصورة في هذه اللقطة، يُلاحظ وجود فاصل (يمثله عمود السرير) بين ألفريد وكبير الخدم، في حين يمر أحد حاشية الشيخ في الخلفية ليجتمع مع ألفريد في نفس الجانب من الفاصل. ولربما كان هذا تضمين للمعتقدات التي يشترك فيها ألفريد مع العرب دون علمه، ففي أحداث لاحقة يتم الكشف عن أن ألفريد والشيخ محمد هما وجهان لعملة واحدة في نهاية المطاف.



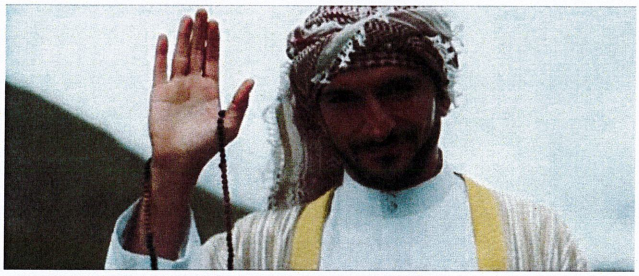
مقطع (٧) لقطة (٥)

يتطرق المُخرج هنا إلى نمط آخر سيكرر استعماله في مواضع أُخرى في الفيلم، وهو نمط الإيمان، ويتضح ذلك عبر المؤثرات الصوتية في شريط الصوت حيث يردد الرجل العربي عبارات بها ذكر لله تتداخل مع أصوات للأذان وأصوات تكبير. وفي هذا تحقيق للأدبيات التي أشارت إلى إضفاء النزعة الدينية التصوفية على العرب لدرجة تصل إلى الخلط بين المسلمين والعرب.

يتبع ذلك لقطة مُقربة تُسلط الضوء على معدات الصيد خصوصاً نوع من أنواع الطُعوم التقطه ألفريد بيده للتلميح بأهميته التي سيُكشف عنها في أحداث لاحقة.

تشكل لقطة متوسطة قريبة لألفريد وهو ينظر من نافذة غرفته نقطة إنتقالية للتحول إلى مشهد خارجي آخر. ويساهم في هذا الإيحاء إنقطاع الموسيقى المصاحبة للمقطع منذ البداية.

يبدأ المشهد بلقطة بعيدة تُظهر الشيخ محمد وهاربيت وآخرين من وجهة نظر ألفريد وهم يقفون فوق تلة، ثُم تقترب الكاميرا من الشيخ لتعرض وجهه للمرة الأولى في الفيلم. واختار المخرج لذلك لقطة متوسطة قريبة لحميمتها وقدرتها على إبراز الملامح والقسمات بشكل يسهل التعرف عليه في المشاهد الأخرى من الفيلم.



مقطع (٧) لقطة (٧)

تُظهر هذه اللقطة الشخصية العربية بوضوح على حساب ضبابية الخلفية إضافةً إلى استخدام إضاءة ساطعة للكشف عن الجوانب المُميزة للشخصية، ومن هذه الجوانب:

- ظهور الشيخ محمد مُبتسماً، مما يوحي بأنه شخص دافيء وودود لما للإبتسامة من تأثر إيجابي على الآخرين (الجميجي، ٢٠٠١).
- يطغى اللون الأبيض على ثياب الشيخ محمد، والأبيض دلالة السلام والوئام.
- رفع الشيخ محمد اليد اليمنى. ولليد اليمنى من دلالات عدة في الثقافة العربية الإسلامية منها حلف اليمين والتحية العسكرية، إلا أنهُ يُفهم من السياق رغبة الشيخ في السلام على ألفريد فقد رُوي عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه سلم على نسوة وأشار بيده إليهن بقصد إفهامهن بأنه يُسلم عليهن (الرئاسة العامة للبحوث العلمية والإفتاء بالمملكة العربية السعودية، د. ت.).
- حمل الشيخ محمد مسبحة في يده دلالة على تدينه وحرصه على ذكر الله.

ومن هنا يُمكن للمشاهد استنتاج بعض السمات التي تُميز الشيخ محمد كونه الشخصية العربية الرئيسية في الفيلم، ومن هذه السمات: الدفء والود وإعلانه السلام والترحيب عكس الصورة النمطية السلبية الرائجة عن العرب في الأفلام الأجنبية، إضافةً إلى تدينه وإيمانه بالله.

يوظف المخرج بعد ذلك المونتاج التناوبي للقطات المتوسطة القريبة في نقل الحوار الذي يدور بين ألفريد والشيخ بعد أن تعرفهما هاربيت ببعض، ومن خلال شريط الصوت يُستنتج بأن الشيخ يتحدث اللغة الإنجليزية بطلاقة وهذا دليل على سعيه للتطوير وثقافته الواسعة.

تُظهر لقطة قريبة جداً الطُعم الذي يعتمد عليه الشيخ محمد في صيده، ويتكون لدى المتفرج رابط بين هذه اللقطة ولقطة مُشابهة في المشهد السابق حيث يتضح بأن الشيخ محمد يمتلك قدراً وافراً من المعلومات عن مُعدات الصيد المُختلفة.

يُبرز المُخرج هذا التفوق للشخصية العربية أيضاً عبر زوايا منخفضة قليلاً على حساب الزوايا المُرتفعة التي تُبين دهشة ألفريد من شخصية الشيخ.

وفي شفرة ثقافية أُخرى، يظهر الشيخ محمد متأزراً خنجراً يُسمى "الجنبية"، وهو موروث يمني تقليدي له قيمة إجتماعية ومعنوية يرمز للجاه والصفوة لدى اليمنيين (الموسمي، ٢٠١٦). وفي ذلك دليل آخر على علم المخرج بعادات وتقاليد أهل اليمن.

ينتهي المشهد بلقطة متوسطة يصطحب فيها الشيخ كل من هاريت وألفريد إلى موقع لصيد الأسماك بمتابعة كاميرا تتحرك إلى الأمام على وقع موسيقى هادئة تبدأ في منتصف اللقطة.

يظهر المشهد التالي كل من ألفريد والشيخ محمد وهما يقفان في النهر ليصطادا، وتتحرك الكاميرا بالكراين بطريقة تغير حجم اللقطة من المتوسطة إلى المتوسطة القريبة حتى يبدو الشيخ في المقدمة بينما يقف ألفريد في الخلفية لتسليط الضوء على حديث الشيخ في شريط الصوت متزامناً مع موسيقى شرقية (صوت عود).

يقدم المؤلف على لسان الشيخ محمد سخرية سياسية من الحكومة البريطانية بقيادة "توني بلير" (Tony Blair) (Seng، ٢٠١٣) في تشبيهه السياسيين البريطانيين بشخصيات مسلسل درامي. كما أنه ينفي عنهم مزايا "الصيادين" مثل الصبر والتسامح والتواضع.

ويُمكن أن يكون ذكر هذه الصفات هي إحالة للسمات الشخصية للشيخ محمد، خصوصاً كونه يهوى الصيد ولاعترافه بتقدير هذه الصفات.

يستمر حديث الشيخ محمد لبضع لقطات أُخرى منها لقطة ذات تكوين مشابه لتكوين اللقطة الأولى في الفيلم، حيث يبدو الثنائي من ظهرهما وهما يصطادان في منتصف الإطار بينما يتقدم النهر الصورة.

يُسمع بعد ذلك صوت قرع طبول إيذاناً بتغير الإيقاع في المشهد، ويستخدم المخرج مونتاجاً مكانياً سريعاً للقطات محمولة باليد للإيحاء بالصراع الدائر في محاولة إمساك الشيخ محمد بسمكة اصطادها من النهر. يتخلل تتابع المونتاج هذا لقطات منخفضة للشيخ في دلالة على مركز القوة الذي يتمتع به في هذا الصراع.

وفي محاولة لجعل نمط المياه حاضراً في المقطع، يُلاحظ استمرار صوت خرير المياه في المشاهد الخارجية جميعها.

ينتهي المشهد بلقطة بعيدة ذات زاوية عالية للشيخ محمد وألفريد وهما يسيران باتجاه القصر بعد رحلة الصيد في صحبة موسيقى هادئة تُعطي إيحاءً بالتفاؤل.

ينتقل المخرج إلى فضاء داخلي بعد ذلك ليعرض الشخصيات الثلاث الرئيسية وهم يجلسون لتناول طعام العشاء في غرفة الطعام، ويوظف المخرج لقطات ثابتة ذات زوايا عادية غير إيحائية ليركز انتباه المتلقي على الحوار الدائر بينهم، وهي تقنية لجأ إليها كثيراً في المقاطع السابقة.

وفي مونتاج تناوبي، يتبادل المخرج عرض المجال والمجال المقابل للشخصيات التي تتحدث في المقطع باستخدام لقطات متوسطة قريبة وهي من أبرز اللقطات التي يواصل الاعتماد عليها لوظيفتها الحكائية.

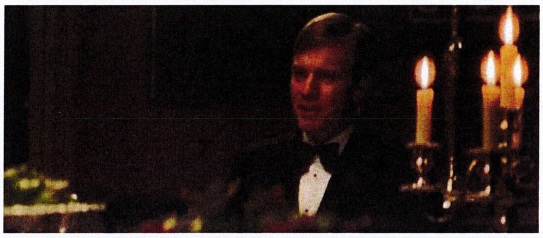
تُعد الإضاءة في هذا المشهد من أكثر العناصر جذباً للانتباه، فقد فضل المخرج استخدام الشموع الموضوعة على المائدة كمصدر الضوء الوحيد في اللقطات مما أدى إلى خلق تباين كبير وانتشار للمناطق المُظلمة في الصور.

وبالإضافة للقيمة الفنية والجمالية التي تمنحها هذه الإضاءة للقطات، فإنها تُبرز الشخصيات وتفصلها عن الخلفية الأكثر تظليلاً. كما أنها قد توحي بالحالة النفسية السيئة لهاريت كما سيتضح في المشهد التالي.

يُلاحظ أيضاً اهتمام المخرج بتفاصيل الإضاءة من خلال وضعه الشموع المُضيئة في مقدمة الإطار بينما تبدو الشخصيات الأساسية في خلفيتها. ولربما كانت هذه الشموع رمزاً للمبدأ الذي تؤمن به كل شخصية حيث إن هذا المبدأ هو ما يُحركها وينير لها الطريق كما يتضح من الحوار.

وبالنظر لهذا الحوار، يمكن معرفة دافع كل شخصية في هذا الفيلم، فالشيخ محمد تُحركه فكرة الإيمان بينما يحرك ألفريد فكرة العلم (في ذلك الوقت، قبل أن يتغير دافعه إلى الإيمان في الأحداث اللاحقة للفيلم). وفي ذلك امتداد للفكر الإستشراقي، حيث أشار إدوارد سعيد بأن الغرب قد نسب لنفسه العلم والتطور والتقدم بينما يقبع الشرقي في عالمه الروحاني وخرافاته وأساطيره.

وعلى الرغم من تصريح الشيخ وألفريد بأنهما يمتلكان مبدأين مختلفين في النظر للحياة، إلا أن تشابه التكوين الصوري في اللقطات التي يظهران فيهما يوحي بأنهما يتشابهان في أمور غير ولعهما بالصيد قد لا يكونا يدركاها في ذلك الوقت.



مقطع (٧) لقطة (٣٦)



مقطع (٧) لقطة (٣٦)

كما يُلاحظ تعزيز تدين الشيخ في عدة مواضع مثل تمسكه بالمسبحة حتى في وقت الطعام، واقتراحه لنخب باستخدام كأس عصير بدلاً من المشروبات الكحولية المُعتادة في مثل هذه الظروف لدى الثقافة الأوروبية. وهذا أيضاً تلميح باطلاع الشيخ محمد على عادات ضيوفه.

وبالعودة لدراسة شريط الصوت، يُلاحظ تشغيل نفس الموسيقى التي وظفها المُخرج سابقاً كلما قدم الشيخ خطبة، وبذلك فقد ارتبطت هذه الموسيقى بالشخصية وساهمت في تحديد معالمها.

ينتقل الثلاثي في المشهد التالي إلى فضاء داخلي آخر لتناول الشاي، ويتميز هذا المشهد بنفس حجم اللقطات ونفس اسلوب الإضاءة للمشهد السابق مع تغيير المصدر، حيث تُستبدل الشموع هنا بمصابيح ونار المدفأة. وكما ذُكر، فإن الإضاءة الخافتة تمنح المشهد ثُقلاً دراماياً وتُشير إلى جو التعاسة الذي يُحيط بالشخصيات.

يبدأ هذا المشهد بلقطة متوسطة توضح الديكور ومواقع الشخصيات منه، ومن هذه اللقطة يُستنتج بأن هارييت هي مركز الاهتمام في هذا المشهد لوضوحها في مقدمة الإطار في مقابل ضبابية ألفريد في الخلفية. يزيد على ذلك استخدام المخرج لحركة الزووم للأمام لإضفاء مزيد من الأهمية على تعبيرات وجه هارييت المُحبَطة والتي تُعبر عن أحاسيسها الداخلية الكئيبة.

ويُشار أيضاً إلى الفستان الأسود الذي ترتديه هارييت في المشاهد الداخلية، حيث يختلف عما أعتادت أن ترتديه من ألوان زاهية دافئة، مما يوحي بحزنها وضيقها على الرغم من تمسكها بقليل من الأمل يمثله دبوس على شكل زهرة ترتديه على صدرها.

ومن خلال الحوار، يُستنبط بأن المُخرج قد أسند صفة إلى الشيخ محمد وهي أنه "مزواج"، حيث يقول صراحةً: "لدي زوجات كثيرة مما يجعلني قادراً على أن أعرف عندما تكون المرأة حزينة". ويُعبر ذلك عن الصورة التي يحملها كثير من الغربيين عن العربي، فهو شهواني يحب النساء وكثير الزواج،

كما أن النساء العربيات مغلوبات على أمرهن، فعلى الرغم من أن الشيخ لديه زوجات كثيرات إلا أنهن لا يظهرن في الفيلم مُطلقاً ولا يُبدين رأيهن في أمور تتعلق بالمشروع.

ومن مظاهر النظرة الاستشراقية التي تطرق لها المخرج إشارة ألفريد في نهاية المقطع بأن لهجة الشيخ تميل للروحانية.

المقطع الثامن:

تجري أحداث هذا المقطع في اليمن حيث يصل ألفريد وهارييت بهدف إجراء بعد الدراسات الاستكشافية اللازمة لبدء المشروع.

استعان المخرج في بداية المقطع بلقطات عامة وبعيدة للتأسيس للشفرات السردية المكانية، حيث يكتشف المشاهد من خلالها أن أحداث المشهد تقع في منطقة صحراوية نائية ليس بها آثار للعمران فيما عدا وجود مدرج لهبوط الطائرة وبضع سيارات دفع رباعي. كما استخدم المخرج في بعض اللقطات تقنية تغيير العمق الميداني التي تمنح شعور حرارة الجو.

يقرأ المشاهد في هذا المشهد عزلة وقلق الشخصيتين خصوصاً وأن هذه اللقطات يصحبها موسيقى حذرة تُعطي إيحاءً بالخطر.

يناقض المخرج نفسه في هذا المقطع، فعلى الرغم من إشارته مُسبقاً بتنوع جغرافية اليمن، إلا أنه حرص على الإشارة للصحراء في أول صور بصرية يظهرها لليمن. ويُستنتج من ذلك تعميمه للصورة النمطية على جميع الدول العربية بنطاقاتها المختلفة، حتى أنه قام بتصوير مشاهد الفيلم في المغرب بدلاً عن اليمن (IMDB، .n.d).

تُوظف حركات الكاميرا في هذا المقطع لمتابعة تحركات السيارة التي تنقل ألفريد وهارييت حتى وصولهم لإحدى القُرى اليمنية والتي يعيش أهلها حياة تبدو بدائية جداً. ومن ملامح هذه القرية التي ترتبط بالنظرة الغربية للعرب:

- طُرقها غير مُعبدة وغير متطورة.
- بيوتها بدائية محفورة في الجبال وذات ألوان تُرابية باهتة.
- يرعى أهلها الأغنام ويستعينون بالحمير في تنقلاتهم.
- أهلها مُسلمون ملتزمون، فهم يُصلون في الطُرق فور سماعهم الأذان (الظاهر بوضوح في شريط الصوت).

استخدم المخرج الزوايا العالية لإظهار السمات العامة لهذه القرية، إلا أنه استخدم زاوية منخفضة قليلاً في تصوير صلاة أهل القرية لأهميتها بالنسبة لفكرة الإيمان التي يناقشها في الفيلم، خاصةً بعد أن عبرت الشخصيتان الغربيتان عن بُعد مجتمعاتهما عن الدين.

يقطع المخرج إلى لقطة أُخرى حيث يستمر موكب السيارات التي ينقل ألفريد وهارييت في طريقها في خلفية مُسن يمني يراقبه من بعيد. ومن خلال شفرات كالزووم وارتفاع حدة الموسيقى وقسمات وجهه يُستدل على دهشة هذا الرجل وإبطانه للشر، يزيد على ذلك السلاح الذي يتأبطه إشارةً للنية السيئة.

وفي صورة لاحقة، تبدو إمرأة يمنية في لقطات تظهرها تدريجيا (تبدأ بلقطة بعيدة تليها أُخرى متوسطة لتوضيح شكلها) على وقع موسيقى هادئة وهي تحمل إناء فخاري على رأسها تصب منه الماء لكل من ألفريد وهارييت.

ومن خلال هذه اللقطات، يقدم المخرج شفرات تشابهية للمرأة اليمنية (العربية)، وأهمها الزي والمكياج كإرتدائها لحلي وجواهر فوق عباءة وبرقع أسودين ووشاح ذي لون برتقالي وتزيينها ليديها بالحناء وتكحيلها لعينيها.



مقطع (٨) لقطة (١٧)

ومن هذه الشفرات يُمكن استخلاص العديد من الدلالات منها:

- التزام المرأة بالدين والعادات والتقاليد في اختيارها للعباءة السوداء، كما أنها إشارة للصورة النمطية للمرأة العربية المُغطاة بالكامل.
- إضفاء اللون البرتقالي والحلي لكسر اللون الأسود دلالةً على احتفاظ هذه المرأة بأنوثتها.
- الكحل ميزة من المميزات التي عُرفت بها المرأة الشرقية، وهي تزهو بذلك وتفخر به، فلطالما تغنى الشعراء بصاحبة العيون الواسعة الكحيلة (الشهاوي، ٢٠١٦).
- تزيين يديها بالحناء قد يوحي بكونها عروس، "حيث تلازم الحناء النساء في أغلب المناسبات وبالذات ما يرتبط بالأفراح والأعياد. وترتبط الحنة بعالم السحر والجن ومحاولة

إسترضاء قوى الطبيعة بتقديم القرابين للنذور مع تخضيبها بالحناء " (البناء، ٢٠١٤، ص. ١٠). وفي ذلك ملامح الصورة الاستشراقية لدى الغرب.

- حملها لآنية من الفخار هي صورة متكررة يستخدمها الغرب في حصر المرأة في دور الجارية أو الخادمة. إضافةً إلى عدم مشاركتها في الحوار مما يعطي إيحاءً بتهميشها.

مما سبق يمكن معرفة الانطباعات التي يحملها المخرج عن المرأة العربية ألا وهي الصورة النمطية التي أشارت لها دراسات عدة، إلا أن المخرج قد حاول إضفاء قدر من الجمال والقيمة الفنية في عرضه لهذه المرأة. ويظهر ذلك من خلال استخدامه للقطة ذات زاوية منخفضة تكشف عن توهج الشمس من خلف المرأة مانحةً إياها هالة من الضوء، وفي ذلك دلالة ضمنية عن الدفء والحياة التي تمنحها المرأة للمجتمع. ويعزز هذه الفكرة كونها حاملة لإناء ماء، والماء رمز للخصوبة والطهارة والحياة.

وظف المخرج في هذا المقطع المونتاج التعاقبي المتسلسل زمانياً في عرض أحداثه.

المقطع التاسع:

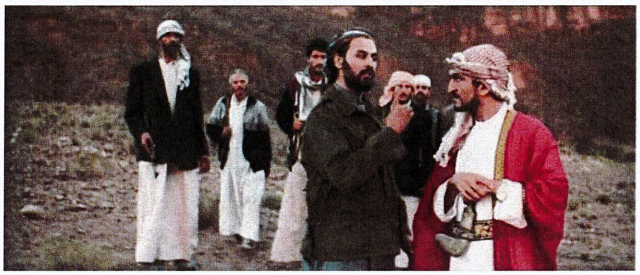
يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة قريبة تتحرك إلى أسفل يتغير فيها عمق المجال من الخلفية إلى المقدمة ليوضح وجه الشيخ الذي يبدو عليه الجدية.

في لقطة أخرى توضح وصول ألفريد وهارييت، يُسمع صوت يتحدث باللغة العربية من خارج الإطار مُخاطباً الشيخ يظهر صاحبه في لقطة تالية متوسطة تقترب عبر الكراين حتى تكون ذات أبعاد أمريكية.

يضع تكوين الصورة في هذه اللقطة المشاهد في وضع مقارنة، حيث يقف الشيخ في جانب ويقف الرجل المُتحدث ومن ورائه رجال آخرون في جانب آخر. وحيث أن الجانب الذي يقف فيه الشيخ محمد هو الأضيق بالنسبة للمساحة الممنوحة للشخصيات الأُخرى فإنه يُفهم حجم الضغوطات التي يتعرض لها الشيخ من قِبَل عشيرته.

ومن اللافت للنظر أيضاً التباين الكبير بين ألوان الأزياء التي ترتديها الشخصيات في هذه اللقطة، فيظهر الشيخ محمد باللون الأحمر الذي تكرر في أكثر من مناسبة بينما يغلب على ثياب

الشخصيات الأخرى الألوان القاتمة والتي قد تُعبر عن خُبث نفوس أصحابها خاصةً لحملهم أسلحة نارية.



مقطع (٩) لقطة (٢)

يلي هذه اللقطة لقطات أُخرى تجمع الشيخ بهاريت وألفريد، وقد عمد المخرج إلى جعل هذه اللقطات ذات حجم متوسط قريب للدلالة على القُرب الفكري والمعنوي بين هذه الشخصيات في مقابل بُعد المسافة بين الكاميرا والشخصيات في لقطات حديث الشيخ مع رجال القبيلة اليمنية. ويبرز ذلك أيضاً في شريط الصوت حيث وصف الشيخ محمد كل من ألفريد وهاريت ب"أصدقائه" بينما وصفهم الرجل اليمني ب"الأجانب" إضافةً إلى وصفه الشيخ ب"الخائن".

وبالرجوع لمفهوم التهجين الذي اقترحه هومي بابا، فإن الشيخ محمد هو هجين بين الثقافتين العربية والغربية مما يجعله يواجه الرفض وعدم التقبل من شعبه الذي يرى بأنه دخيل على مجتمعهم.

المقطع العاشر:

يوظف المخرج في جميع لقطات هذا المقطع الحركة الحرة للكاميرا (المحمولة باليد) والزوايا الذاتية بغرض الإيحاء بأن هذا المقطع هو شريط تسجيلي يوثق به مساعد الشيخ جهود العمل في المشروع.

تُشغل موسيقى إيقاعية تُعطي شُعوراً حماسياً طوال هذا الشريط المُصور.

وفي هذا الشريط، يتخلي الشيخ محمد عن عباءته (بشته) الأحمر وهو يقوم بشرح المشروع للسكان المحليين مما يعكس تواضعه وعدم تعاليه.

وفي هذا المقطع إشارة سريعة أُخرى للمرأة اليمنية على النحو التالي:

- ترتدي النساء عباءات أو براقع سوداء مع أوشحة مُلونة.
- تقوم النساء بغسل الملابس في الخلفية بطريقة بدائية جداً وباستخدام أدوات قديمة.
- تحمل إحدى النساء دلواً فارغاً تُريه للشيخ وهي تحدثه، ويُفهم من ذلك سؤالها إياه توفير مصدر للمياه. وقد يدل ذلك على ضعف المرأة العربية وعدم قدرتها على توفير احتياجاتها بنفسها.

المقطع الحادي عشر:

يبدأ هذا المقطع بلقطة تأسيسية عامة توضح موقع خيمة في مكان صحراوي شاسع على صوت موسيقى حذرة تُنذر بالخطر، ثم تقترب الكاميرا من هذه الخيمة ليرى المشاهد ثلاثة رجال يمنيين (يستدل على هويتهم عبر اللُغة العربية التي يتحدثون بها وأزيائهم)، اثنان منهما واقفان بينما يجلس الثالث داخل الخيمة.

يحتل مقدمة هذه الصورة دخان ناتج عن إشعال نار بطريقة تطغى على الشخصيات الظاهرة في الخلفية، مما يعزز من الإحساس بوجود الخطر والصراع الفكري بين الشيخ والقبائل اليمنية، فلا دُخان من غير نار، والدخان والنار دلالتان على الحرب والصراع.

ولزيادة الشعور بالخطورة وإضفاء صفة التحكم على الشخصيات، يستعين المُخرج بعدة لقطات منخفضة الزاوية تزيد من حجم الشخصيات وتُعظمها.

يقترب أحد الرجلين الواقفين من الرجل الجالس ويلقي له بجريدة تحوي صورة الشيخ محمد على الصفحة الأولى يركز عليها المُخرج عبر لقطة قريبة كي يؤكد للمتلقي أن الشيخ محمد هو المقصود بالحوار.

يقوم شريط الصوت بتوضيح شريط الصورة هنا، فيشرح نية القبيلة اغتيال الشيخ عبر ألفاظ منها: "لا بُد أن يُقتل" و"وصل إلى نهاية الطريق" و"تعرف شغلك". زيادةً على ذلك، فإن وصف الشيخ ب"الخائن" يحيل إلى مقطع سابق كُرر فيه هذا اللفظ، مما يشرح أيديولوجية الجماعة ويبرر سعيها للإنتقام منه.

أما بالنسبة للمتلقي الغربي الذي لا يفهم اللغة العربية، فإن لغة جسد الممثلين وتعبيرات وجوههم والتركيز المتكرر على إظهار الأسلحة النارية هي علامات كافية ليستوعب الجمهور ما يجري في المشهد.

يظهر من خلال هذا المقطع بعض عناصر الصورة الذهنية التي تروجها الأفلام الغربية عن العرب، مثل حياة البادية التي ترتكز على التخييم في الصحراء وإقامة نار للتدفئة وشرب الشاي كجزء من الثقافة العربية.

المقطع الثاني عشر:

تزور باتريشيا قصر الشيخ محمد في هذا المقطع، ويستقبلها الشيخ في لقطة متوسطة تتابع حركتهما بينما يصطف الحراس على جانب الممر. ويُلاحظ ارتداء الحراس الزي الاسكتلندي التقليدي

"الترتان" (Tartan) مع الغترة العربية، كما أن الشيخ يرتدي عباءةً بها نفس تطريز الترتان. والترتان هو رمز وطني اسكتلندي يرتديه الرجال في الاحتفالات الرسمية والمناسبات الوطنية، ويعتبره الاسكتلنديون رمزاً للرجولة والثورة (فقيه، ٢٠١٧). وقد يكون تبني الشخصيات العربية لهذه الرموز الثقافية الغربية في الفيلم دلالة على تقبل الآخر واندماج الحضارات، كما أن فيه قدراً من الفكاهة.

تنتقل الشخصيات تالياً إلى فضاء داخلي مُمثل في غرفة الطعام بالقصر حيث ينضم الشيخ محمد وباتريشيا إلى كل من ألفريد وهاريت على المائدة.

يعتمد المخرج في هذا المشهد على الإضاءة الطبيعية الناتجة عن وجود نافذة في منتصف الغرفة مما يخلق بعض المناطق الداكنة والظلال على وجهي الشيخ محمد وألفريد، مما يجعل المشاهد يستنتج وجود عقبات سردية تستدعي توتر الشخصيات. ويعزز من هذا الاستنتاج الحوار الصوتي الذي يبرر وجود هذا التوتر وهو صعوبة تزويد المشروع بالسلمون.

وفي خضم هذا التوتر، يُلاحظ احتفاظ الشيخ محمد بمسبحته كدليل على تمسكه بالإيمان رغم الصعوبات التي تواجهه في سعيه لتحقيق حلمه.

وكعادته في معظم المشاهد التي ترتكز على الحوار كعنصر توضيحي، يوظف المخرج المونتاج التناوبي للمجال والمجال المقابل للقطات المتوسطة القريبة في هذا المشهد.

يلي ذلك مشهد خارجي تصطحب فيه باتريشيا الثلاثي إلى مزرعة أسماك لمحاولة إقناعهم باستخدام سلمون المزارع في المشروع. وتقترح الحركة المحمولة باليد في هذا المشهد تصاعد التوتر والإضطراب النفسي الذي تعاني منه الشخصيات.

يبدأ المشهد بلقطات متوسطة تحمل معلومات عن مكان وزمن الحدث ثم ينتقل إلى لقطات متوسطة قريبة تعكس مشاعر الشخصيات المُحبطة قبل أن ينتهي بلقطات قريبة درامية تؤكد مشاعر الغضب والإحباط لديهم.

ومن الأمور التي تُعمق الشعور بالضيق والاستسلام كشف الشيخ محمد لرأسه، فقد اعتاد العرب تغطية رؤوسهم بالعمائم أو غيرها، فهي عندهم رمز العزة والسيادة والرئاسة (الفوزان، ٢٠١٣) ويُعد نزعها دليل على فقدان الأمل والخضوع للأمر الواقع.

أما فيما يتعلق بالألوان في هذا المشهد، فتطغى الألوان الباهتة على الصور بما فيها اختيار المخرج للألوان القاتمة للأزياء التي ترتديها الشخصيات الرئيسية. يُستثنى من ذلك اللون البرتقالي الزاهي لأزياء العاملين في مزرعة الأسماك، وهذا نمط تكرر استخدامه في الفيلم بشكل عام.

المقطع الثالث عشر:

تبين اللقطة الأولى في هذا المقطع كل من ألفريد والشيخ محمد وهما يصطادان في النهر، وقد اختار المخرج أن تكون هذه اللقطة ذات حجم كبير كعادته في التأسيس لبداية المشاهد المختلفة. يرى المشاهد في هذه الصورة أن الشخصيات تقف في خلفية الصورة فيما تحتل الصخور مقدمتها كرمز للعقبات التي تواجه ألفريد والشيخ محمد في سعيهم لإنشاء المشروع، إلا أن هذه العقبات لم تُحبط عزيمة الشيخ حيث يقترح زيه ذو الألوان الفاتحة إيمانه بوجود طريقة لتذليل الصعاب.

تتزامن موسيقى حذرة مع استخدام المخرج الحركة الحرة في التصوير ليعلن عن دخول شخصية أخرى في الأحداث بإظهار جزئها السفلي دون الكشف عن وجهها بطريقة تزيد التشويق. كل هذه العناصر توحي بإبطان الشخصية للشر، وتقترح الشفرات السردية المكانية تواجد هذه الشخصية في نفس المكان الذي تصطاد فيه الشخصيات الآنفة الذكر مما يدل على مراقبة هذه الشخصية لهم وسعيها للنيل منهم. ويؤكد ذلك استخدام الزاوية الذاتية في اللقطة التي تليها حيث حلت الكاميرا محل عين الشخصية في مراقبتها للشيخ وألفريد، ويدل التغير في العمق الميداني على اضطراب هذه الشخصية وارتباكها مما يوحي بأنها مُقدمة على عمل خارج عن المألوف.

يُظهر المخرج هذه الشخصية ليدرك المتفرج بأنه الرجل اليمني الذي تلقى أوامر من عشيرته بإلحاق الأذى بالشيخ محمد، وتقترح أول لقطة ظهر فيها بأنه قد تسلل إلى حرس الشيخ وفقاً للرداء الاسكتلندي الذي كان يرتديه الحرس في لقطة سابقة.

يستمر المخرج في توظيف الحركة المحمولة باليد ليزيد من حالة الترقب لدى الجمهور، ويزيد من حدة الموسيقى في لقطة متوسطة تبدأ فيها الشخصية الجديدة في التفاعل مع الشخصيات الأُخرى. ومن الجدير بالذكر أن ألفريد يبدو في مقدمة اللقطة من ظهره فيشعر المُشاهد بأنه يكّون خط دفاع يحتمي به ضد شرور الرجل اليمني، وقد يكون هذا تلميح لما سيُكشف عنه الستار في الأحداث الجارية.

يتسارع إيقاع اللقطات بعد هذه اللقطة ويقصر وقتها مما يدل على الارتباك ومحاولة الشخصيات فهم الأحداث والتصرف السريع بعد أن هم الرجل اليمني باغتيال الشيخ محمد.

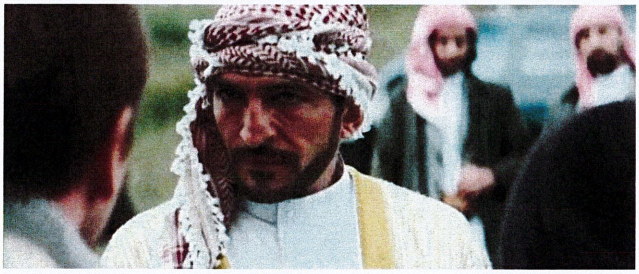
يتمكن ألفريد من تلويح صنارته ليصيب بها المُعتدي ويحبط عملية اغتيال الشيخ في لقطة بعيدة تُوضح موقع الشخصيات كي يتمكن المشاهد من ربط الأحداث على عجالة.

وفي ذلك نظرة استشراقية من قبل المُخرج، حيث تنص إحدى مبادئ الاستشراق على أن الشرقي عاجز ليس بإمكانه الدفاع عن نفسه ويحتاج للإنقاذ من الغرب.

وفي شريط الصوت، يهتف الرجل اليمني: "الله أكبر" قبل أن يطلق النار على الشيخ محمد، وهذه العبارة لها مدلول ذو صلة بأعمال القتل والإرهاب لدى الغرب، فمن يسمع هذه العبارة يستدعي فكرة الإرهاب نتيجة للاستخدام السيء لها من قِبَل الجماعات المُتطرفة والتركيز على هذه العبارة عند تناول الصحف العالمية للحوادث والأعمال الإرهابية (ربيع، ٢٠١٧). وبهذا فقد أضفى المخرج ضمنياً صفة الإرهاب والعنف على شخصية عربية ثانوية.

تُقطع الموسيقى الحذرة مُشيرة إلى استقرار الأوضاع بعد القبض على المُعتدي، ويظهر المخرج الشيخ محمد وألفريد في لقطة متوسطة قريبة ليظهر ارتياحهما وتنفسهما الصعداء.

ينتهي المقطع بمشهد يشكر الشيخ فيه ألفريد على إنقاذ حياته يستخدم فيه المخرج تقنية المجال والمجال المقابل. ويُلاحظ في اللقطات التي تظهر الشيخ محمداً بأنه يتوسط إطار يبدو فيه ألفريد وهاربيت في المُقدمة بينما يقف حارسان من حراسه خلفه، الأمر الذي يوحي بأن حياته لم تعد في خطر وأنه بات محمياً ومدعوماً من قبل الأشخاص الذين يُحيطون به في حياته.



مقطع (١٣) لقطة (١٩)

كما ويُلاحظ وضوح الشيخ في مُقابل ضبابية الشخصيات الأُخرى وجدية تعابير وجهه بهدف تسليط الضوء على أهمية ما سيقوله للدور الذي سيلعبه الحوار في أحداث لاحقة. يذكر الشيخ في هذا المشهد بأنه مدين لألفريد بحياته ويتعهد برده للدين، والإيفاء بالعهود صفة أخلاقية حميدة وتُعد من الأمور الحتمية لدى العربي والمُسلم الذي يسعى لئلا يكون منافقاً، وبذلك يضع المخرج المشاهد في حالة ترقب لمعرفة ما إذا كان الشيخ سيرد دينه أو لا.

المقطع الرابع عشر:

يوظف المخرج المونتاج التناوبي في هذا المقطع القصير الذي تقرر فيه الشخصيات الاستعانة بأسماك المزارع في المشروع.

ومن خلال هذا المقطع يُمكن ملاحظة بعض الأمور منها:

- استمرار الإشارة للإيمان كفكرة محركة للأحداث.

- استخدام اللقطات القريبة، وهي لقطات حميمية استخدمها المخرج ليحث المشاهد على استشفاف مدى تشابه الشيخ محمد وألفريد. وقد عمد المخرج في ذلك إلى كشف رأس الشيخ محمد لتعزيز دلالة التشابه، فمحمد وألفريد هما مجرد رجلين بسيطين يجمعهما الإيمان بفكرة معينة غير محكومة بأصلهما ولا بمستواهما الاجتماعي والتعليمي.
- اللون الأحمر الذي ترتديه هارييت دلالة على ولادة الأمل من جديد بعد تعرض الشخصيات لعقبات هددت استمرار المشروع.
- لعبت الموسيقى دوراً في التعبير عن الجو النفسي الحالم والمُتفائل للشخصيات.

ينتهي المقطع بحركة أفقية لليمين تمهد للإنتقال إلى فضاء مكاني وزماني آخر.

المقطع الخامس عشر:

ترتبط بداية هذا المقطع بنهاية المقطع السابق عبر تقنية المزج في مونتاج سريع يوحي بتغير المكان والزمان، ويستدل المشاهد على أن الأحداث انتقلت إلى اليمن مرة أُخرى من ديكور الخيمة التي يخرج منها الشيخ محمد. تُصور هذه اللقطة من زاوية منخفضة بحجم متوسط قريب لإظهار الفخر والغبطة على وجه الشخصية التي تتطلع للخير القادم من السماء والمُمثل في وصول أسماك السلمون في حاويات عملاقة تحملها طائرات مروحية. ويدل استمرار الموسيقى من المقطع السابق على استمرار الأحداث الحالمة والباعثة على الأمل.

يستخدم المخرج حركات الكاميرا في أغلب لقطات هذا المقطع، كاستخدامه للكراين السلس لمتابعة تحركات الشخصيات وكشف الأسطح المختلفة والحركة المقتربة للأمام البطيئة ليجذب انتباه المشاهد ناحية الحاويات التي يصعد ألفريد فوقها للتثبت من سلامة الأسماك.

ينتهي المقطع بلقطة فنية مأخوذة من زاوية عين الطائر لانعكاس صورة الشيخ في الماء الذي تسبح فيه أسماك السلمون، ويوضح حجم اللقطة القريب سعادة الشيخ بتنفيذ المشروع. وتحيل هذه اللقطة إلى النمط الذي يتبعه المُخرج في الإشارة للماء، وتوحي بالسلام النفسي والصفاء الذي يشعر به الشيخ في هذه اللحظة.

المقطع السادس عشر:

يتمحور هذا المقطع حول فكرة الإيمان التي يتبناها المُخرج، فيبدأ بلقطة قريبة بزاوية منخفضة للشيخ محمد وهو يتلو آيات من القرآن، وتستمر تلاوته لعدة لقطات تالية يُستنتج منها بأنه يُقيم الصلاة حيث تلا سورة الفاتحة أتبعها بسورة الإخلاص ثم كَبَر للركوع.

والفاتحة تُقرأ أول كل ركعة، وهي بمثابة خطاب يدور بين العبد وربه، يبدأه بحمد الله ثم يُثني عليه ثم يسأله الاستعانة في كل أموره والهداية بعد أن يوحده. والفاتحة بذلك هي اختصار لكتاب الله كله، حيث جاء فيها التوحيد الخالص بأقسامه الثلاثة (الربوبية والألوهية والأسماء والصفات) (أحمد، ٢٠١٧).

وبالمثل، فإن سورة الإخلاص سُميت بهذا الاسم لأنها تُخلص قائلها من الشِرك لاشتمالها على أنواع التوحيد الثلاثة (العثيمين، د. ت.).

وبذلك فقد وُفق المُخرج في تضمين سورتي الفاتحة والإخلاص في شريط الصوت حيث يذكر الشيخ محمد بعد صلاته بأن رغبته في إقامة هذا المشروع هي نابعة من رغبته في توحيد الله وذكره وتمجيده وتحقيق السلام بين القبائل المُتنازعة، وفي ذلك أيضاً إلقاء للضوء على النزعة الدينية للشيخ والتي تعمل كدافع يحركه في جميع أمور حياته.

ومن المُلاحظ أن المخرج قد اختار لقطات مشابهة عند تصوير الشيخ وألفريد (قريبة ذات زاوية منخفضة) ليشير إلى مدى التشابه في شخصيتيهما والاتصال الروحي بين كل منهما وبين ما يؤمن به، سواء أكان إلهاً معبوداً أو فكرة يؤمن بها ويسعى لتحقيقها.

ويوظف المخرج حركات الكراين الواسعة وأحجام اللقطات المتوسطة والمتوسطة البعيدة في كشف سطح الديكور وبيان موقع الشخصيات منه، كما ساهم ارتفاع حدة الموسيقى المُصاحبة للكراين التصاعدي في استشعار عظمة المكان والإيحاء بالفخر والتغلب على الصعاب. يعزز من الإحساس بالفخر والسعادة الألوان الفاتحة التي ترتديها الشخصيات في المقطع.

ينتهي المقطع بلقطة متوسطة تُظهر الشخصيات الرئيسية بينما يستنكر الشيخ محمد "الغطرسة" التي قد تُثني المرء عن إيمانه. وهو بذلك يكرر مقته للصفات التي لا تُشبه صفات الصيادين كالتواضع (كما ذكر في المقطع السابع).

المقطع السابع عشر:

ينقسم هذا المقطع إلى عدة مشاهد تعرض الأحداث الجارية قبل افتتاح المشروع السمكي في اليمن، وفي بدايته يصل وفد بريطاني على رأسه وزير الخارجية البريطاني والسيدة ماكسويل حيث يقوم الشيخ محمد باستقبالهم وتحيتهم في لقطات متوسطة قريبة لبيان مدى سعادته بالاهتمام الغربي بمشروعه.

وفي حدث غير متوقع، يصل روبرت (خليل هاربيت) إلى موقع المشروع بعد ذياع خبر وفاته هو وجميع وحدته العسكرية. يتجمهر الصحفيون حول روبرت وهاربيت ويراقبهما ألفريد في الخلفية في

حزن نظراً لتطور مشاعره تجاه هاربيت. تسهم المؤثرات الصوتية لضجيج الصحفيين وأصوات آلات التصوير في زيادة درجة الأيقونية والتشابه مع الواقع.

يتغير البعد البؤري من الخلفية التي تحوي الصحفيين إلى المُقدمة بمجرد مرور الشيخ محمد بجانب ألفريد لتحويل انتباه المشاهد الي هاتين الشخصيتين، وتساهم الأحجام المتوسة القريبة في إظهار وجهيهما ونقل مشاعرهما.

ويظهر في هذا المشهد جانب آخر من الجوانب الإنسانية الإيجابية لشخصية الشيخ محمد، حيث يبدو مهتماً بمشاعر ألفريد وحريصاً على الوقوف بجانبه للتخفيف عنه في حزنه.

أما بالنسبة للمشهد الأخير في المقطع، فيتحدث فيه روبرت مع هاربيت عن الشيخ. وفي هذا الحوار يُمكن استنتاج إنطباع هذه الشخصية عن العرب، وهي أن العرب أثرياء بشكل خرافي، حيث يذكر روبرت بأن الشيخ سيُنشيء فندقاً وملعباً للجولف حول هذا المشروع لاسترجاع ما أنفقه. وعلى الرغم من محاولة هاربيت الدفاع عن مبررات الشيخ، إلا أن روبرت تمسك بالصورة النمطية التي كونها مُسبقاً دون أن يختلط بالشيخ.

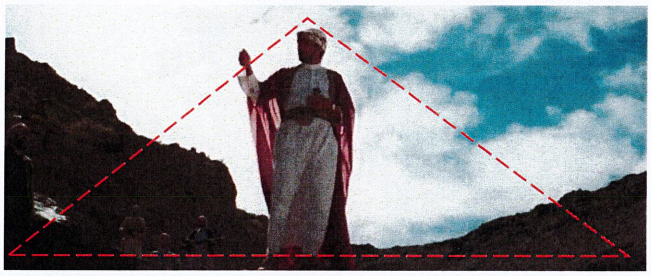
ويجدر بالذكر أن هذه الصورة هي نفسها التي كان يؤمن بها ألفريد قبل أن يقابل الشيخ محمد ويفهم دوافعه مما يشير إلى رواج هذه الصورة لدى الغرب بشكل عام.

المقطع الثامن عشر:

يبدأ هذا المقطع بلقطات قريبة لصحفيين يحملون آلات تصوير الغرض منها جذب انتباه المشاهد وزياده ترقبه لمعرفة ما يجري في المشهد، ويزيد من شعور الترقب استخدام المخرج للحركة الحرة المُهتزة. يخترق هذه اللقطات تعليق صوتي للشيخ وهو يُلقي خطاباً يبدأه بالبسملة للإشارة إلى استعانته بالدين في جميع أمور حياته، حيث اعتاد المُسلمون على بدأ الخُطب والأفعال بذكر الله والثناء عليه.

تكشف لقطة متوسطة عن الشيخ وهو واقف فوق ربوة مُحدثاً جمهور الصحفيين حيث جرت العادة على أن يعتلِ الخطيب منبراً عالياً كي يراه ويسمعه الجميع. وقد استعان المخرج بزاوية منخفضة في هذه اللقطة للإيحاء بما يراه الحاضرون ولتفخيم الشيخ وما يقوله.

وبالنظر للتكوين الصوري، يُلاحظ وضع المخرج الشيخ في بؤرة الصورة خالقاً شكلاً مثلثياً في منتصف الإطار، والأشكال الهندسية كالمثلث غالباً ما تعكس النفوذ والقوة (Ryan & Lenos، ٢٠١٢). كما ألبس المخرج الشيخ عباءةً حمراء لتحقيق التباين اللوني مع الخلفية بهدف إبرازه وزيادة أهمية الشخصية.



مقطع (١٨) لقطة (٤)

تلى هذه اللقطة أُخرى بعيدة عالية استخدمها المخرج كخريطة تُبين موقع الشيخ المُتكلم من الجمهور وموقعهم جميعاً من المشروع، فلقطات عدة مُرتبة بمونتاج مكاني تُظهر مُتابعة الحاضرين للخطاب وانطباعاتهم البادية في لقطات متوسطة قريبة.

أما في شريط الصوت، فتستمر خطبة الشيخ في كل هذه اللقطات وتؤدي وظيفة توضيحية إيجازية لسمات أُخرى لشخصية الشيخ منها:

- القيادية وسعيه توفير الرفاهية لشعبه برغبته في إحداث استصلاح زراعي يحقق لهم الإكتفاء الذاتي –وفقاً لمفهوم التطور لدى الغرب–.
- التسامح الديني وعدم تفريقه بين الأشخاص بنايةً على دينهم.
- التأكيد على الدافع الذي يحركه ألا وهو الإيمان.

ينهي الشيخ خطبته بالإشارة للعمال لفتح الهويس للسماح للأسماك بالتدفق نحو النهر، ويترقب جميع الحضور هذا الفعل عبر لقطات محمولة باليد وموسيقى حذرة تجعل الجمهور ينخرط نفسياً مع الشخصيات المُترقبة. ويبرز المخرج مسبحة الشيخ في لقطة مُقربة دلالةً على التماسه الأمل من إيمانه الداخلي بفكرته وقضيته.

يقطع هذا التوتر نجاح الأسماك في السباحة ضد التيار مما يبشر بنجاح المشروع، ويصور المُخرج فرحة الشخصيات وضحكاتهم على وقع موسيقى حالمة وارتفاع ضجيج الصحفيين. وينتهي المقطع بلقطة بعيدة مُلخصة لتجمهر الصحفيين حول الشيخ ورفاقه.

المقطع التاسع عشر:

يبدأ هذا المقطع بلقطة بعيدة تُظهر السد الذي أُقيم لتزويد المشروع السمكي بالماء، وتوحي الموسيقى المصاحبة لها بتوتر الأوضاع يؤكدها اللقطات التالية التي تُظهر اعتداء مسلحين على رجل أمن وتسللهم إلى داخل مبنى السد. وقد استخدم المخرج في هذه اللقطات الحركة الحرة للكاميرا التي تتنبأ بخطر قادم.

يوظف المخرج اسلوب المونتاج التناوبي (Parellel Editing) بيتناوبه بين هذا المشهد ومشهد آخر يوضح مكان افتتاح المشروع حيث يوثق الصحفيون نجاحه. وفي ذلك خلق علاقة بين المشهدين يترقب الجمهور معرفتها وبذلك فقد يكون المُخرج قد وُفق في استخدام هذا الاسلوب لدعم الإحساس بالتشويق والإثارة.

وبالعودة للمشهد داخل مبنى السد الذي اقتحمه المُسلحون، يُعمق المخرج الشعور بالخطر عبر التالي:

- استخدام زوايا منخفضة جداً تُولد شعور الضغط على المشاهد وتضفي على الشخصيات صفة الهيمنة الخطر، كما أن استمرار الاستعانة بالحركات مهزوزة يزيد من الاضطراب في المشهد.
- الاعتماد على الإضاءة عالية التباين التي تجعل الصورة داكنة إلى حد كبير وتجعل الشخصيات تبدو على هيئة سيلويت (Sihlouette) مما يضفي عليها قدراً من الغموض الذي يغذي الهدف الدرامي بتعميق إحساس الشر والتهديد.
- تكرار نمط الخطوط الأفقية والرأسية الشبيهة بقضبان السجن مما يعطي إيحاءً بوقوع المشاهد تحت الضغط.



مقطع (١٩) لقطة (٤)

ينتهي هذا المشهد بلقطة متوسطة توضيحية للفعل الذي يقوم به هؤلاء المسلحون، حيث إن التقنيات التي اتبعها المخرج سالفاً قد تسبب بعض التشويش للمتلقي.

ينتقل المقطع تالياً إلى لقطات خارجية توضح نتيجة اقتحام السد وفتح الهويس، حيث تُظهر صور خارجية تدفق الماء من السد مكونةً فيضاناً في لقطات بعيدة.

وعلى الجانب الآخر من الأحداث، يظهر الشيخ محمد وألفريد وهما يصطادان في النهر ابتهاجاً بنجاح المشروع عبر لقطات متوسطة قريبة قبل أن تصل المياه المتدفقة إليهما وتسقطهما أرضاً.

ويقدم المخرج بعد ذلك مونتاجاً لمحاولة كل من الشيخ وألفريد النجاة من الفيضان بتشبثهما بصخرة. ويُعتبر هذا المونتاج مونتاجاً نفسياً في المقام الأول، حيث استخدم المُخرج اللقطات القريبة التي توحي بضيق الدنيا على الشخصيات وتؤكد على مشاعرهم بصورة درامية، إضافةً إلى استخدامه الحركة المهزوزة التي تنخفض إلى تحت سطح الماء في بعض الأحيان والتبادل بين الزوايا المنخفضة والعالية للتأكيد على تخبطهم وصراعهم من أجل النجاة. صاحب هذا المونتاج مؤثرات صوتية وموسيقى مناسبة تعكس المشاعر السلبية للشخصيات.

وفي خضم محاولة الشيخ وألفريد للنجاة، يصر الشيخ محمد على إنقاذ ألفريد أولاً لرد الدين الذي عليه عندما أنقذ الأخير حياته في حدث سابق. وبذلك فقد أوفى الشيخ محمد بعهده مما يدل على صدقه ورجولته وكونه جديراً بالثقة، وهي صفات إيجابية أكدها المخرج من خلال هذا المشهد.

ينقل المشهد التالي آثار الدمار التي خلفها الفيضان على المشروع، ويُلاحظ من خلال اللقطة الأولى في المشهد أن الإضاءة قد خف بريقها وزاد تباينها الأمر الذي يعكس الجو العام للكآبة والحزن الذي تشعر به الشخصيات والذي يظهر بوضوح على وجهها الذي ينقله المخرج في لقطات متوسطة ومتوسطة قريبة.

ومن الشفرات الثقافية التي يحويها هذا المشهد، الإشارة إلى معاملة العرب للميت عبر تكفينه بغطاء أبيض، وهذا دليل على اطلاع المخرج على الثقافة العربية الإسلامية.

ينتهي هذا المقطع بمشهد ليلي يبدأ بلقطة تأسيسية عامة تُظهر الوادي الذي احتضن المشروع، ويظهر به عدة خيام منصوبة. ويبدأ تعليق صوتي لهاربيت مع هذه اللقطة مما يوحي بوجودها داخل إحدى هذه الخيام.

تنتقل اللقطة التالية لفضاء الخيمة الداخلي لتظهر الثلاثي وهم يجلسون حول نار أُعدت للتدفئة والتي قد ترمز للحرب التي تم إشعالها من قِبل الجماعة المتطرفة.

يضيء هذا المشهد مصادر محدودة مثل النار مما يجعل الصورة قاتمة ويخلق الظلال على وجه الشخصيات، وقد استخدم المخرج هذه التقنية في مشاهد سابقة بهدف التعبير عن الجو العام التعيس للشخصيات التي فقدت الأمل بعد تدمير المشروع.

ويوظف المخرج مونتاج المجال والمجال المقابل للقطات الحكائية المتوسطة القريبه كعادته في تصوير الحوار الدائر بين الشخصيات. وعبر هذا الحوار يُؤكد المخرج على سمات التسامح والحكمة لدى الشيخ، ويظهر ذلك عبر مسامحته للذين تسببوا في انهيار المشروع ولومه نفسه بدلاً عنهم، إضافةً إلى عدم نسبه المشروع لنفسه بل عدّه مشروعاً ناتجاً عن جهود جماعية.

المقطع العشرون (نهاية الفيلم):

يُستهل هذا المقطع بلقطة بعيدة توضيحية للمكان والزمان الذين ستقع فيهما الأحداث، وهما موقع المشروع في الصباح التالي للفيضان حيث تستعد سيارات مُحملة بالبضائع للمغادرة. ويُستنتج من اللقطات التالية أن هاربيت ستغادر مع روبرت في إحدى هذه السيارات.

توضح لقطة متوسطة بعيدة ألفريد وهو يخرج من خيمته ليقف وحيداً في منتصف الإطار في لقطة شبيهة بأخرى في بداية الفيلم كدليل على عزلته ووحدته، كما أن للحركة المهزوزة للكاميرا دلالة على اضطرابه النفسي بعد انهيار نتيجة جهده لفترة طويلة إضافةً إلى اضطراب علاقاته العاطفية نتيجةً لخسارته لهاربيت خصوصاً بعد انفصاله عن زوجته. ويؤكد شعور الحزن الشديد الذي يعاني منه ألفريد في هذه اللحظة إبعاده إلى خلفية الصورة.

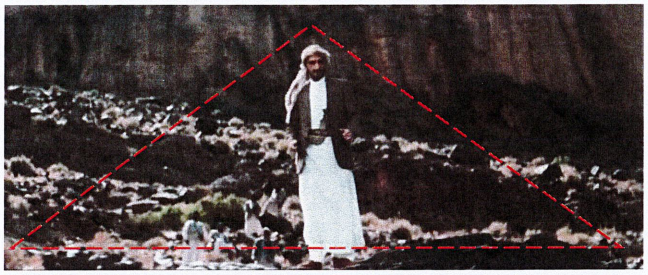
يلي ذلك مونتاج تناوبي للقطات الحكائية بين هاربيت وروبرت يُفهم من خلال الحوار الدائر بينهما عدم إلزام روبرت لهاربيت بالاستمرار في علاقتها معه. اختار المخرج أن تكون الخلفية في هذه اللقطات ضبابية وغير واضحة مما يعكس الضبابية التي وصلت لها العلاقة بين هاتين الشخصيتين.

تسير هاربيت في اتجاه ألفريد بنية توديعه وهي غير واثقة من القرار الذي اتخذته بمرافقة روبرت للعودة إلى بريطانيا، بينما يراقبها روبرت من بعيد.

يوظف المخرج نفس المونتاج التناوبي لعرضه المجال والمجال المقابل في حوار كل من ألفريد وهاربيت، كما يتعمد تشويش الخلفية بالطريقة ذاتها الذي استخدمها في المونتاج السابق للإشارة إلى عدم وضوح العلاقة بين هاتين الشخصيتين أيضاً. إلا أنه يومئ إلى اختيار هاربيت لألفريد في النهاية عبر توظيفه لبعض التفاصيل الدالة مثل توحيد لون الأزياء بين الشخصيتين، إضافةً إلى تشابه لغة الجسد بينهما (وضع يديهما في جيبيهما سوياً).

تصاحب المؤثرات الصوتية لخرير الماء هذا المقطع من البداية للحفاظ على استمرارية لنمط الماء في الفيلم، كما أن الماء في هذا المقطع يُعد بمثابة بُشرى للخير تتضح تفاصيلها في النهاية.

وفي منتصف هذا التسلسل المونتاجي، يدرج المخرج لقطة متوسطة منخفضة للشيخ محمد وهو يصعد فوق ربوة مُشكلاً نفس شكل المثلث الذي كونه في مقطع سابق إيذاناً بإعادة إحياء الأمل واستعادة النظام بعودة سلطته على المنطقة.



مقطع (٢٠) لقطة (٧)

ينادي الشيخ محمد ألفريد ويشير له بأن ينظر إلى النهر، وتنتقل الكاميرا لتوضح قفز سمكة في النهر مما يدل على نجاة بعض الأسماك من الفيضان. يستخدم المخرج في عرض هذه السمكة لقطة متوسطة قريبة تقترب حتى تصبح قريبة جداً للإشارة إلى أهميتها بالنسبة لإعادة الأمل للشخصيات وللمشروع ككل، فوجود الأسماك يُسهل من بدء المشروع من جديد.

يصاحب هذه اللقطات مؤثر صوتي حالم شبيه بالمؤثرات الصوتية التي تستخدمها الأفلام عند عرضها الجواهر والكنوز، مما يوحي بمدى قيمة وأهمية العثور على أسماك حية. كما ويؤكد شريط الصوت في هذا المقطع على تدين الشيخ في شكره لله وحمده إياه على نجاة الأسماك.

يعرض المخرج سعادة الشخصيات في لقطات متوسطة قريبة تُركز على تعابير أوجههم الفَرِحَة تزامناً مع موسيقى هادئة تبعث على السكون.

وفي مونتاج تناوبي آخر يتحدث ألفريد مع هارييت التي تقرر البقاء معه لبدء المشروع من جديد، ويوظف المخرج في هذا المشهد لقطات قريبة تعكس حميمية ودفء المشاعر المتبادلة بين الشخصيتين. ونتيجة لذلك، ينصرف روبرت تاركاً هارييت في انكسار وتوضح صورة عامة مأخوذة من زاوية عين الطائر مغادرته من محيط المشروع وبالتالي من حياة هارييت.

يلي ذلك لقطة لانعكاس صورة ألفريد وهارييت في مياه النهر مما يوحي بالصفاء والراحة النفسية التي تشعر بها الشخصيتان، ويُمكن إرجاع هذه اللقطة إلى لقطة أخرى في مقطع سابق عندما قدمت هارييت كوباً من الماء لألفريد مَثَّلَ الحب الذي منحته إياه في نهاية هذا المقطع.

كما أن المخرج قد ضمن لقطة لانعكاس صورة الشيخ محمد في الماء مسبقاً عند ظنه بأن المشروع قد نجح، وبالتالي فقد استخدم المخرج الماء كوسيلة توضح مصدر سعادة الشخصيات، فسعادة الشيخ محمد نابعة من تحقيقه للمشروع الذي سعى له وآمن به، بينما سعادة هاربيت وألفريد نابعة من الحب الذي يجمعهما ويؤمنان به

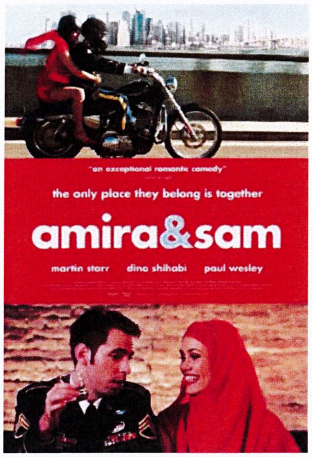
ينتهي الفيلم بلقطة عامة لمنظر غروب الشمس بين الجبال مُعلناً استعادة التوازن في السرد ونهايته، فغروب الشمس يوحي بنهاية اليوم والتطلع لبدء يوم آخر يتجدد فيه الأمل.

ويُذكر بأن المخرج قد أنهى الفيلم بلقطة شبيهة بتلك التي بدأه بها مما يُكمل دائرة الأحداث ويستحضر دلالات المونتاج الاستبدالي الذي يتحقق عبر مقارنة لقطات الفيلم ببعضها (وهو ما كرره المخرج في عدة لقطات في هذا المقطع)، فقد بدأ الفيلم بلقطة تتحرك رأسياً إلى أسفل لتكشف عن الأحداث وانتهى بأخرى تتحرك رأسياً إلى أعلى مُسدلةً الستار عليها.

المحور الثاني: تحليل فيلم Amira and Sam

أولاً: خلفية عن الفيلم:

١. بطاقة فنية عن الفيلم:



- **العنوان:** أميرة وسام (Amira and Sam).
- **المخرج:** شون مولين (Sean Mullin).
- **تاريخ الإصدار:** ٣٠ مايو ٢٠١٤ (مهرجان سياتل السينمائي الدولي بالولايات المتحدة الأمريكية).
- **تاريخ العرض الرسمي:** ٣٠ يناير ٢٠١٥، الولايات المتحدة الأمريكية.
- **النوع (Genre):** درامي/ رومانسي/ كوميدي.
- **مدة الفيلم:** ٩٠ دقيقة.
- **بلد الإنتاج:** الولايات المتحدة الأمريكية.
- **شركة الإنتاج:** Five by Eight Productions/ Hole in 1 Productions/ Strongman/ Vanishing Angle.
- **مكان التصوير:** الولايات المتحدة الأمريكية.
- **سيناريو:** شون مولين (Sean Mullin).
- **الموسيقى:** هيذر مكلنتوش (Heather McIntosh).
- **مدير التصوير:** تيري ستاسي (Terry Stacey).
- **مونتاج:** دانيال فيتشيوني (Daniel Vecchione).
- **الدخل:** ٣١ ألف دولار (حتى مارس ٢٠١٥) (Box Office Mojo ، n.d.).
- **التمثيل:**

الممثل	الدور
دينا شهابي	أميرة جعفري

مارتن ستار (Martin Starr)	سام سينيكا (Sam Seneca)
ليث نقلي	بسام جعفري
بول ويزلي (Paul Wesley)	تشارلي (Charlie)
ديفيد راش (David Rasche)	جاك (Jack)

٢. بطاقة فنية عن المخرج:

شون مولين (Sean Mullin) هو مخرج ومنتج وكاتب أمريكي وُلد في ولاية "إنديانا" (Indiana) الأمريكية عام ١٩٧٥. درس مولين في الأكاديمية العسكرية الأمريكية في "ويست بوينت" (West Point) وتخرج منها نقيباً للحرس الوطني في ولاية نيويورك، وكان مولين من القوة المستجيبة لهجمات الحادي عشر من سبتمبر. ومن الجدير بالذكر أن مولين قد مارس الكوميديا كهواية قبل توجهه إلى صناعة الأفلام. حصل مولين على ماجستير الإخراج من جامعة "كولومبيا" (Columbia University) عقب إنتاجه فيلم قصير بعنوان "صادق" (Sadiq) ترشح من خلاله لجائزة قناة "إم تي في" للأفلام عام ٢٠٠٦، ويُعتبر فيلم "أميرة وسام" هو أول فيلم روائي طويل لمولين. تولى مولين كتابة سيناريوهات للمخرج المُرشح لجائزة الأوسكار "هنري-أليكس روبن" (Henry-Alex Rubin) ومغنية البوب الشهيرة "بريتني سبيرس" (Britney Spears) (Internet Movie Database، n.d.).

٣. ملخص الفيلم:

يحكي الفيلم قصة رجوع جندي أمريكي يُدعى "سام" (مارتن ستار) إلى الحياة المدنية والصعوبات التي يواجهها في التأقلم مع المجتمع ومحاولته الحصول على وظيفة جيدة إضافةً إلى ممارسة هوايته في تقديم الكوميديا (Stand-up comedy) في النوادي المختلفة.

في حنين لماضيه العسكري وإبقاءً على وعد قطعه، يقوم سام بزيارة لصديقه العراقي "بسام" (ليث نقلي) الذي تعرف عليه أثناء عمله كمترجم للجنود الأمريكيين في العراق، ويقابل ابنة اخيه "أميرة" (دينا شهابي) والتي كانت تقيم مع عمها بعد وفاة والدها. وبسبب وفاة أخيها نتيجةً لانفجار قنبلة زرعها الجنود الأمريكيون في العراق، لا تستلطف أميرة سام وتعاملة بطريقة سيئة.

يغادر بسام المدينة في رحلة عمل ويترك أميرة بمفردها، فتقوم ببيع اسطوانات أفلام مقرصنة غير قانونية، ونتيجةً لذلك تلاحقها الشرطة. يطلب بسام من سام إيواء أميرة لحين عودته.

وفي الوقت عينه، يطلب ابن عم سام "تشارلي" (بول ويزلي) منه العمل معه في شركته الاستثمارية بعد أن لاحظ قدرته على الإقناع، خصوصاً بعد بناءه علاقة جيدة مع "جاك" (ديفيد راش) وهو أحد عملاء تشارلي من الجنود المتقاعدين الذين خدموا في الجيش الأمريكي أثناء حرب فييتنام.

يقع أميرة وسام في الحب، ويصطحب سام أميرة إلى حفل خطوبة تشارلي. وفي الحفل يكتشف سام أن تشارلي يقوم بتعاملات غير قانونية ويتشاجر معه. وفي اليوم التالي، تداهم الشرطة منزل سام وتلقي القبض على أميرة استعداداً لترحيلها.

ينتهي الفيلم بهروب أميرة مع سام بعد إخراجها من السجن بكفالة مالية.

٤. مقاطع الفيلم والمقاطع المُختارة للتحليل:

أ- مقاطع الفيلم:

- **تتر البداية.**

١. مدينة نيويورك – البحر.

ذ. يصل سام إلى مدينة نيويورك على متن قارب.

٢. مدينة نيويورك – إحدى البنايات.

أ. يعمل سام كحارس أمن ويتعرض لمضايقات.

٣. مدينة نيويورك – الشارع.

أ. تعمل أميرة في بيع الأفلام في الشارع وتتعرض لانتقادات.

٤. مدينة نيويورك – شقة بسام.

أ. يزور سام عم أميرة (بسام) ويلتقي أميرة التي تعامله بطريقة سيئة.

٥. مدينة نيويورك.

أ. يواجه سام صعوبات في تأقلمه مع المجتمع المدني.

٦. مدينة نيويورك – شقة بسام.

أ. يحكي بسام لأميرة قصة التقاءه بسام قبل مغادرته في رحلة للعمل.

٧. مدينة نيويورك – مكتب تشارلي.

أ. يعرض تشارلي على سام مشاركته في إقناع العملاء بالاستثمار في شركته بعد طرده من شركته.

٨. مدينة نيويورك – الشارع.

أ. توقف الشرطة أميرة لبيعها أفلام مقرصنة قبل هروبها.

٩. **مدينة نيويورك – مكتب تشارلي.**

أ. يتلقى سام مكالمة هاتفية من بسام يستنجد به لإيواء أميرة.

١٠. **مدينة نيويورك– شقة بسام/ شقة سام.**

أ. يصطحب سام أميرة إلى شقتة.

١١. **مدينة نيويورك– البحر.**

أ. يأخذ سام أميرة في رحلة بحرية بالقارب.

١٢. **مدينة نيويورك– شقة سام.**

أ. يعود سام وأميرة إلى شقة سام.

١٣. **مدينة نيويورك– مكتب تشارلي.**

أ. يلتقي سام بجاك في اليوم التالي ويتكلمان عن خدمتهما العسكرية، ويدعو جاك سام لزيارته في منزله.

١٤. **مدينة نيويورك– شقة سام.**

أ. تقرأ أميرة مذكرة سام وتضحك.

١٥. **مدينة نيويورك– منزل جاك.**

أ. يزور سام جاك ويوطدان صداقتهما ببعض.

١٦. **مدينة نيويورك– شقة سام.**

أ. يعود سام إلى شقته ويتحدث مع أميرة ثم يفصحان عن مشاعرهما تجاه بعضهما البعض.

١٧. **مدينة نيويورك– حفلة خطوبة تشارلي.**

أ. يصل أميرة وسام إلى حفلة خطوبة تشارلي ويتفاعلان مع الحضور.

ب. يتشاجر سام وتشارلي على خلفية العمل، وتشتبك أميرة معهما وتقوم بضرب خطيبة تشارلي بصورة غير مقصودة.

ت. يغادر أميرة وسام الحفل.

١٨. **مدينة نيويورك– شقة سام.**

أ. يتبادل أميرة وسام القبل.

ب. تداهم الشرطة شقة سام في اليوم التالي وتلقي القبض على أميرة.

١٩. **مدينة نيويورك– قسم الشرطة.**

أ. يذهب بسام إلى قسم الشرطة ويلقي بلوم القبض على أميرة على سام.

ب. تتحدث أميرة مع سام عبر الهاتف وتخبره بمشاعرها تجاهه.

٢٠. **مدينة نيويورك- شقة بسام/ أماكن متعددة.**

أ. تخرج أميرة مع سام لقضاء يوم أخير معاً رغم معارضة عمها.

٢١. **مدينة نيويورك – البحر.**

أ. يهرب سام وأميرة إلى وُجهة غير محددة.

- **تتر النهاية.**

ب- المقاطع المُختارة للتحليل:

١. **المقطع الأول:** يصل سام إلى مدينة نيويورك على متن قارب.

٢. **المقطع الثاني:** تعمل أميرة في بيع الأفلام في الشارع وتتعرض لانتقادات.

٣. **المقطع الثالث:** يزور سام عم أميرة (بسام) ويلتقي أميرة التي تعامله بطريقة سيئة.

٤. **المقطع الرابع:** يحكي بسام لأميرة قصة التقاءه بسام قبل مغادرته في رحلة للعمل.

٥. **المقطع الخامس:** توقف الشرطة أميرة لبيعها أفلام مقرصنة قبل هروبها.

٦. **المقطع السادس:** يتلقى سام مكالمة هاتفية من بسام يستنجد به لإيواء أميرة.

٧. **المقطع السابع:** يصطحب سام أميرة إلى شقتة.

٨. **المقطع الثامن:** يأخذ سام أميرة في رحلة بحرية بالقارب.

٩. **المقطع التاسع:** يعود سام وأميرة إلى شقة سام.

١٠. **المقطع العاشر:** تقرأ أميرة مذكرة سام وتضحك.

١١. **المقطع الحادي عشر:** يعود سام إلى شقته ويتحدث مع أميرة ثم يفصحان عن مشاعرهما تجاه بعضهما البعض.

١٢. **المقطع الثاني عشر:** يصل أميرة وسام إلى حفلة خطوبة تشارلي ويتفاعلان مع الحضور.

١٣. **المقطع الثالث عشر:** يتشاجر سام وتشارلي على خلفية العمل، وتشتبك أميرة معهما وتقوم بضرب خطيبة تشارلي بصورة غير مقصودة.

١٤. **المقطع الرابع عشر:** يغادر أميرة وسام الحفل.

١٥. **المقطع الخامس عشر:** يتبادل أميرة وسام القبل.

١٦. **المقطع السادس عشر:** تداهم الشرطة شقة سام في اليوم التالي وتلقي القبض على أميرة.

١٧. **المقطع السابع عشر:** يذهب بسام إلى قسم الشرطة ويلقي بلوم القبض على أميرة على سام.

١٨. **المقطع الثامن عشر:** تتحدث أميرة مع سام عبر الهاتف وتخبره بمشاعرها تجاهه.

١٩. **المقطع التاسع عشر:** تخرج أميرة مع سام لقضاء يوم أخير معاً رغم معارضة عمها.

٢٠. **المقطع العشرون:** يهرب سام وأميرة إلى وُجهة غير محددة.

ثانياً: التحليل التعييني للفيلم:

١ – التقطيع التقني للفيلم: انظر الملحق رقم (٢).

٢ –القراءة التعيينية للفيلم:

- **المقطع الأول (بداية الفيلم):**

يبدأ الفيلم بلقطة متوسطة قريبة لرجل (من ظهره) (سام) يجلس في قارب، ويتضح بأن اسمه الأخير هو "سينيكا" (Seneca) بناءً على لوحة اسم مُثبتة على حقيبة ظهره. يلي هذه اللقطة أُخرى بعيدة لشاطئ نيويورك حيث يقف تمثال الحرية، ثم تأتي لقطة قريبة لتوضح وجه الرجل وهو ينظر للأفق.

تبنى المخرج الزوايا العادية والحركة المحمولة باليد في جميع لقطات هذا المقطع المصحوب بموسيقى هادئة في شريط الصوت.

- **المقطع الثاني:**

ينتقل المقطع الثاني إلى التعريف بإحدى الشخصيات الأخرى في الفيلم، حيث تعرض لقطة متوسطة بعيدة امرأة (أميرة) ترتدي الحجاب على رأسها وتسعى لبيع اسطوانات أفلام للمارة في الشارع.

تعرض عدة لقطات متوسطة قريبة بزاوية عادية محاولات أميرة في ترويج بضاعتها، ثم تمر امرأة محجبة بجانبها وتحدثها باللغة العربية منتقدةً إياها لعدم التزامها بالحجاب الصحيح.

بعد ذلك، تتجه أميرة إلى محطة قطار الأنفاق في زاوية عالية ثم تركب القطار وتعد نقودها في لقطة ذات زاوية منخفضة قليلاً.

يستمر المخرج في الاعتماد على الحركة المحمولة باليد في هذا المقطع، وتهيمن موسيقى إيقاعية على شريط الصوت.

- **المقطع الثالث:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة أمريكية لسام وهو ينظر من خلال باب بناية، وفي نفس الوقت تصل أميرة وتهم بفتح باب البناية. يسأل سام أميرة عن شخص اسمه "بسام" الذي يُتضح أن أميرة تعرفه ولكنها ترفض إعطاء سام جواب واضح. يجري الحديث بين سام وأميرة في لقطات متوسطة قريبة ذات زوايا معكوسة.

في المشهد الثاني، تدخل أميرة من باب شقة بها رجل يقوم بإصلاح كرسي لتخبره بأن شخصاً ما يبحث عنه، ويتبين أن هذا الشخص هو عم أميرة (بسام). تدخل أميرة غرفتها وتغلق الباب فيما يتعرف بسام على هوية سام عبر جهاز الاتصال الداخلي بالبناية.

يدور حوار بين أميرة وعمها الذي يعنفها لبيعها اسطوانات مقرصنة في لقطات متوسطة قريبة محمولة باليد.

بعد ذلك، يستقبل بسام صديقه سام الذي يحتضنه ويهديه نجمة مصنوعة من قماش، ثم ينادي بسام أميرة لتخرج من غرفتها وتقابل سام. ترفض أميرة الخروج من غرفتها في البداية ثم تخرج غاضبة لتلقِ على سام السباب كونه جندياً. يواصل المخرج الاعتماد على الزوايا المعكوسة في لقطات متوسطة قريبة لعرض الحوار الدائر في المشهد.

يعتذر بسام لسام عن تصرف أميرة ويشرح له بأنها تأخذ موقفاً عدوانياً من الجنود الأمريكيين نظراً لمقتل أخيها في العراق أثناء عمله كمترجم للقوات الأمريكية هناك، الأمر الذي دفعها لمغادرة وطنها. يشعر سام بالإحراج ويهم بالرحيل إلا أن بساماً يصر على بقائه لتناول العشاء.

في مشهد لاحق، يجتمع كل من أميرة وسام وبسام على مائدة الطعام لتناول العشاء، ويحاول سام تلطيف الجو بإلقاء بعض الطرف التي يستجيب لها بسام بالضحك بينما ترد أميرة باستهزاء. يتكون هذا المشهد من ٤٤ لقطة تحمل نفس الخصائص، فهي لقطات متوسطة قريبة ذات زاوية عادية (معكوسة) بحركة محمولة باليد.

يلي هذا المشهد آخر يتكون من لقطة واحدة طويلة نسبياً (٢٠ ث)، فيظهر سام وأميرة وهما يشاهدان التلفاز على الأريكة في لقطة متوسطة بينما ينام بسام بينهما. وفي شريط الصوت، يمكن سماع صوت التلفاز بوضوح إضافة إلى صوت شخير بسام.

وفي عدة لقطات متوسطة قريبة أخرى، ترافق أميرة سام إلى خارج الشقة في طريقه للمغادرة.

- **المقطع الرابع:**

في هذا المقطع، تنزع أميرة النجمة المثبتة على لوحة الحائط بدبوس وتسأل بسام عن ماهيتها ويخبرها بأنها نجمة من علم أمريكي احترق أمامه أثناء وجوده في العراق وأهداها لسام على أمل أن يلتقيا مرة أخرى.

وعلى نفس المنوال، يعتمد المخرج اللقطات المتوسطة ذات الزوايا المعكوسة في تصوير هذا المقطع.

- **المقطع الخامس:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة بعيدة لأميرة وهي تبيع اسطوانات الأفلام في الشارع حتى يوقفها شرطي طالباً منها إشهار بطاقة هويتها التي يُتَضح بأنها مزيفة. يسجل الشرطي بلاغاً في مركز الشرطة عن أميرة عبر جهاز المناداة الخاص به. يتكرر استخدام اللقطات المتوسطة القريبة المعكوسة في بداية هذا المشهد حيث يمكن مشاهدة توتر أميرة وقلقها.

يصطحب الشرطي أميرة إلى مركز الشرطة، وتقطع شاحنة طريقهما، فتهم أميرة بالهرب مستغلةً شجار الشرطي مع سائق الشاحنة.

ينتهي المشهد بفرار أميرة بعد ملاحقة الشرطي لها في لقطتين أحداهما متوسطة بعيدة والأخرى متوسطة قريبة على وقع موسيقى إيقاعية سريعة.

يُلاحظ أيضاً أن المخرج قد اعتمد اعتماداً كلياً على حركة الكاميرا المحمولة باليد في جميع لقطات هذا المشهد.

- **المقطع السادس:**

يستخدم المخرج في هذا المقطع تقنية المونتاج المتوازي الذي يعرض حدثين في مكانين مختلفين، فيبدأ بلقطة متوسطة لبسام وهو يترجل من شاحنة ويحدث سام عبر الهاتف طالباً منه إيواء أميرة، ثم ينتقل المقطع إلى الجانب المقابل ليعرض سام في لقطة قريبة وهو جالس على مكتبه يتلقى المكالمة الهاتفية.

يتبادل المخرج اللقطات بين الجانبين حتى نهاية المقطع الذي يهم فيه سام بمغادرة المكتب.

- **المقطع السابع:**

يتكون هذا المقطع من ثلاثة مشاهد أساسية، الأول تدور أحداثه في شقة بسام حيث يصل سام ليصطحب أميرة. يبدأ هذا المشهد بلقطات لأميرة وهي تجهز حقيبتها ثم تفتح الباب لسام ويدور بينهما حوار حول المتاعب التي واجهتها أميرة مع الشرطة في لقطات متوسطة قريبة بزوايا معكوسة.

وفي المشهد الثاني، تغادر أميرة مع سام على دراجته النارية في عدة لقطات متوسطة بعيدة ومتوسطة قريبة على وقع موسيقى إيقاعية.

وبالنسبة للمشهد الثالث، فتجري أحداثه في شقة سام حيث تعرض لقطة متوسطة ثابتة أميرة وسام وهما يجلسان وأمامهما صحنا طعام يأكل سام من أحدهما بينما ترفض أميرة الأكل طالبةً الخروج من الشقة.

- **المقطع الثامن:**

تتمحور أحداث هذا المقطع حول نزهة يقوم بها أميرة وسام في قارب جده، فيبدأ بلقطة قريبة لأميرة وهي تنظر حولها يتبعها لقطة متوسطة يبدو الثنائي فيها وهما يبحران، ثم تعود الكاميرا إلى تسليط الضوء على ملامح أميرة في لقطة متوسطة قريبة.

ينظر سام إلى أميرة ويتحدث معها في لقطات متوسطة قريبة متعاقبة قبل أن يضع سام يد أميرة على دفة القارب ويترك لها التحكم في القيادة ثم يقفز في الماء.

تبدو أميرة متوترة أثناء استعداد سام للقفز في لقطات ذات زوايا منخفضة، وتدور بالقارب لتسمح له بالصعود إليه مرة أخرى. في لقطة متوسطة قريبة عالية، يصعد سام إلى القارب ويصافح أميرة بينما تُشغَل موسيقى هادئة في شريط الصوت.

ينتقل المخرج إلى مشهد ثاني يجلس فيه أميرة وسام أمام النهر ويتحدثان في لقطة ثابتة ذات إطار متوسط بعيد يستمر مدة طويلة نسبياً (٤٩ ثانية).

يتبع هذه اللقطة التأسيسية لقطات معكوسة متوسطة قريبة للحوار الدائر بين أميرة وسام. يستمر المخرج باستخدام نفس اللقطات في ميل سام ناحية أميرة واحتضانها لإخفاء وجهها عند مرور رجل شرطة أمامهما.

- **المقطع التاسع:**

يعود أميرة وسام إلى شقة سام، ويعرض سام على أميرة النوم على فراشه بينما يستعد للنوم على الأرض.

تأخذ اللقطات التي تظهر سام في هذا المقطع الزوايا العالية فيما تتميز لقطات أميرة بكونها مأخوذة من الزاوية العادية.

وبالنسبة لشريط الصوت، فإنه يقتصر على موسيقى هادئة خافتة.

- **المقطع العاشر:**

يُعتبر هذا المقطع من المقاطع القصيرة التي تقوم فيها أميرة بتصفح مذكرة سام في شقته. يبدأ المقطع بلقطة أمريكية وينتهي بلقطة متوسطة قصيرة مروراً بلقطة مُكبرة عالية للمذكرة وهي موضوعة على المنضدة بجانب السرير قبل أن تلتقطها أميرة وتتصفحها في هدوء لشريط الصوت لا يقطعه إلى بعض المؤثرات الصوتية كصوت قلب أوراق المذكرة وصوت ضحكات أميرة.

- **المقطع الحادي عشر:**

في هذا المقطع، يصل سام إلى شقته في لقطة أمريكية منخفضة ليجد أميرة مستلقيةً على الفراش في لقطة متوسطة قريبة بزاوية عين الطائر.

يستعد سام للنوم على الأرض بينما تقترح عليه أميرة أن ينام هو على الفراش بدلاً عنها في عدة لقطات معكوسة. يرفض سام النوم على الفراش، فتستلقي أميرة بجانبه على الأرض الأمر الذي يدفع سام للصعود إلى السرير. ثم يقترح سام على أميرة أن يناما معاً على الفراش فتستجيب لاقتراحه.

تتميز جميع اللقطات في هذا الجزء من المقطع بكونها متوسطة قريبة ثابتة بزوايا عالية وزوايا عين الطائر. وينتهي المقطع بلقطة طويلة (٧ دقائق و٤ ثواني) بنفس المواصفات يتحدث فيها سام وأميرة عن أمور شخصية ويتبادلان فيها القُبل.

- **المقطع الثاني عشر:**

يعرض المخرج في بداية هذا المقطع لقطة متوسطة بعيدة تتحرك متابِعَةً حركة الدراجة النارية التي يمتطيها أميرة وسام، ثم يقطع إلى لقطة متوسطة تبدأ ثابتة ثم تتحرك للخلف لتغطية وصول الثنائي إلى حفل خطوبة تشارلي (ابن عم سام). يستقبل تشارلي كُلاً من أميرة وسام ويتحدث معهما قليلاً ثم يعرفهما على أحد حضور الحفل (كايل) في لقطات متوسطة قريبة معكوسة.

ينهي سام المحادثة مع تشارلي وكايل، وينصرف مع أميرة إلى المَشرب ويطلب شراباً لهما في لقطة تتحرك بالكراين. تتعرف كلير (خطيبة تشارلي) على سام وترحب به وتحتضنه، ثم تتحدث إلى أميرة. يكرر المخرج استخدامه للقطات المعكوسة ذات الإطار المتوسط القريب في نقل الحوار الدائر في المشهد.

بعد انصراف كلير، يظهر سام وأميرة في لقطة متوسطة قريبة ثابتة طويلة (دقيقتين و٣٢ ثانية) وهما جالسان جنباً إلى جنب على المشرب يتحدثان ويشربان الويسكي.

يعرض المخرج سام وهو يتفاعل مع حضور الحفل حيث يعلق أحد أصدقاء تشارلي على مظهر أميرة مشبهاً إياها بالشخصية الكارتونية التي تظهر في فيلم علاء الدين.

يعود المخرج إلى أميرة التي ما زالت تشرب في لقطة متوسطة قريبة، وتحدثها سيدة من الحضور عن الحجاب الذي ترتديه على رأسها.

وعلى الجانب الآخر، يحدث سام عمه (نيك) بعصبية بعد أن أساء الأخير لأميرة.

- **المقطع الثالث عشر:**

في هذا المقطع، يتشاجر سام مع تشارلي على خلفية العمل، وتتحرك الكاميرا إلى الأمام لتُظهر ملامح أميرة التي تبدو فزعة وتسرع في اتجاههما.

في عدة لقطات متوسطة قريبة سريعة، تحاول أميرة فك الاشتباك وإبعاد سام عن تشارلي، وخلال ذلك تضرب كلير بكوعها دون قصد مسقطةً إياها أرضاً.

ينتهي المقطع بلقطة محمولة باليد لأميرة وهي تنظر لسام في دهشة.

- **المقطع الرابع عشر:**

يُعتبر هذا المقطع مُكملاً لما قبله، حيث يغادر سام وأميرة الحفل بسرعة في حركة مقتربة للأمام يتبعها لقطة متوسطة منخفضة تتحرك إلى اليسار للتابع ركضهما في محطة قطار الأنفاق.

ينتهي المقطع بلقطة طويلة نسبياً (٣٦ ثانية) محمولة باليد ذات إطار متوسط قريب للثنائي وهما جالسان في قطار الأنفاق والحزن يبدو على وجهيهما على وقع موسيقى هادئة.

- **المقطع الخامس عشر:**

يعتمد المخرج في هذا المقطع على اللقطات القريبة بشكل رئيسي في تصوير ملامح أميرة وسام في مشهد حميمي، حيث ينزع سام عن أميرة حجابها للمرة الأولى ويمرر أصابعه بين شعرها ويُقبلان بعضهما البعض.

أما بالنسبة لزوايا الكاميرا، فيلتزم المخرج بالزوايا العادية إلى المجال والمجال الآخر لإظهار وجهي الشخصيتين المتقابلتين على التناوب.

وتستمر الموسيقى الهادئة من المقطع السابق في شريط الصوت، لتتوقف مع نهاية آخر لقطة في المقطع.

- **المقطع السادس عشر:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة أمريكية تتحرك بكراين لسام وأميرة وهما نائمان على الفراش، ثم يستيقظ سام على صوت طرق على الباب ويقبل أميرة على جبينها في طريقه لمغادرة السرير.

يفتح سام الباب ليجد فردين من الشرطة يبحثان عن أميرة ويحدثانه في لقطات معكوسة قريبة ومتوسطة قريبة.

في الوقت ذاته، تقوم أميرة من على السرير لترتدي ثيابها، وتُسقط مروحة على الأرض دون قصد محدثةً ضجة، الأمر الذي ينبه الشرطة لوجود شخص آخر في الشقة رغم نفي سام ذلك.

يقتحم رجلي الشرطة شقة سام ويلقيا بالقبض على أميرة وسط اعتراض سام. يصور المخرج هذا المشهد في لقطات تتراوح بين القريبة والمتوسطة القريبة ذات زوايا معكوسة وبكاميرا تتحرك باليد.

ينتهي المقطع بلقطة قريبة يقف فيها سام مشاهداً الشرطيين وهما يغادران مع أميرة ويبدو الحزن على وجهه.

- **المقطع السابع عشر:**

في هذا المقطع، يصل بسام إلى مركز الشرطة ليجد سام الذي يطلعه على سبب القبض على أميرة، ثم يأتي الشرطي المسئول عن القضية ليحدثهما، ويظهر من خلال حديثه بأنه سيتم ترحيل أميرة إلى العراق.

يُلقي بسام باللوم على سام ويطلب منه المغادرة والإبتعاد عن أميرة.

يلتزم المخرج في هذا المقطع بالأُطر المتوسطة القريبة والقريبة بحركة محمولة باليد في سبيل تصوير جوانب الحوار (سام، بسام، الشرطي).

- **المقطع الثامن عشر:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة أمريكية تبدو فيها أميرة وهي تتحدث عبر الهاتف، يلي ذلك لقطة متوسطة بعيدة لقارب وهو يبحر ثم تقترب الكاميرا لتظهر سام وهو على متنه يستمع للرسالة التي تركتها له أميرة.

وفي لقطات عدة، يعرض المخرج أميرة وسام بالتبادل في أُطر قريبة بكاميرا محمولة باليد.

يصاحب هذا المقطع موسيقى هادئة في شريط الصوت.

- **المقطع التاسع عشر:**

تدور أحداث بداية هذا المقطع في شقة بسام، حيث تحدث أميرة عمها الذي يقوم بتحضير حقيبة السفر محاولةً إثنائه عن قراره بمرافقتها للعراق في لقطات متوسطة قريبة يوظف فيها المخرج زوايا المجال والمجال المقابل (معكوسة).

يقطع هذا الحديث صوت جرس جهاز المناداة الداخلي مُعلناً وصول سام الذي يفتح له بسام الباب في لقطتين أحداهما قريبة والأُخرى قريبة متوسطة. يدور حوار بين سام وبسام، حيث يطلب سام منه

قضاء اليوم مع أميرة قبل ترحيلها، وبسام يرفض. يُصور المخرج هذا المشهد في عدة لقطات متوسطة قريبة ذات زوايا معكوسة.

تتدخل أميرة وتقرر مخالفة عمها والذهاب مع سام، وتُغلق الباب خلفها. وتُظهر لقطة متوسطة تبدأ منخفضة ثم ترتفع بالكراين سام وأميرة وهما يغادران المبنى بنزولهما بالسلم على وقع موسيقى إيقاعية سريعة.

ينتقل المخرج بعد ذلك إلى عرض مونتاج لليوم الذي يقضيه سام وأميرة معاً في عدة أماكن مثل مدينة الملاهي وصالة لعبة البولينج وأحد المطاعم وعلى سطح إحدى ناطحات السحاب. يستخدم المخرج في هذا الشأن أُطر متنوعة في حجم اللقطات مثل الأُطر المتوسطة البعيدة والمتوسطة القريبة والأمريكية.

وفي نهاية اليوم، يذهب الثنائي إلى أحد نوادي الكوميديا بناءً على طلب أميرة، ويقوم سام بتقديم عرض فيه. يظهر سام على المسرح في لقطات متوسطة قريبة بزوايا عادية، بينما تبدو أميرة وهي تستمع له بين الحضور في لقطات ذات زوايا منخفضة قليلاً.

توافق أميرة على طلب سام بهروبها معه بينما تُعزف مقطوعة موسيقية هادئة في شريط الصوت.

يعتمد المخرج في هذا المقطع بالأساس على حركة الكاميرا المحمولة باليد في تصوير الأحداث.

- **المقطع العشرون (نهاية الفيلم):**

يبدأ هذا المقطع بعدة لقطات قريبة لسام وهو يلتقط ظرفاً مكتوباً عليه اسمه مُرر من تحت عقب الباب. يفتح بسام الظرف ويقرأ ما فيه، ليتضح من خلال تعليق صوتي لسام (خارج إطار الصورة) أنه من أرسل إليه الرسالة ليخبره بقرار هروبه مع أميرة.

ينتقل المخرج إلى لقطة أمريكية سريعة ليبين فيها مغادرة جاك مكتب تشارلي، قبل أن يعود مرة أخرى إلى إطار قريب منخفض لوجه بسام وهو يقرأ الرسالة مبتسماً ثم ينظر إلى النجمة التي أهداها له سام.

يلي ذلك لقطة متوسطة لسام وأميرة وهما يبحران في قارب ثم لقطة متوسطة بعيدة لتمثال الحرية أمامهما، وينتهي الفيلم بلقطة متوسطة قريبة لأميرة وسام.

يستخدم المخرج حركة الكاميرا المحمولة باليد في جميع لقطات هذا المقطع.

في شريط الصوت، يستمر التعليق الصوتي لسام بمصاحبة الموسيقى الهادئة التي بدأت في المقطع السابق وحتى نهاية الفيلم.

ثالثاً: التحليل التضميني للفيلم:

طبقاً لتحليل الفيلم السابق، فإن هذا القسم يبدأ بتحليل لعنوان الفيلم والبحث في دلالات أسماء الشخصيات الرئيسية.

يتألف عنوان الفيلم من اسمي الشخصيتين الرئيسيتين اللتين يدور حولهما الفيلم، وهما شخصيتا "أميرة" و"سام". ومن هنا يفهم المشاهد أن الفيلم يتمحور حول العلاقة التي تجمع بين هذين الشخصيتين، وعلى الرغم من عدم بيان نوع هذه العلاقة بشكل صريح في العنوان، فإنهُ يُتوقَع أن تكون علاقة رومانسية نظراً لوجود اسم أنثى واسم ذكر.

وأميرة "اسم علم مؤنث عربي مذكره أمير، وهي من ولدت في بيت الملك وأبوها ملك. ويسمون به بناتهم لتكون الآمرة الناهية في منزلها، تحبباً بها" (المعاني، د.ت.)، وهي "من تولت أمر قوم وإن لم تكن من أصل شريف، ومن كانت من أصل شريف وإن لم تكن صاحبة أمر" (الأرناؤوط، ٢٠٠٢، ص. ٢١٢).

أما سام، فهو مشتق من الاسم العبري ساموئيل (صموئيل Shemu'el) والذي يعني "اسم الإله" أو "الإله قد سمع" (Behind the Name, n.d.).

يُعتبر دمج اسم عربي مع اسم عبري أو أجنبي في عنوان الفيلم من عوامل الجذب التي تجعل المشاهد في فضول لمعرفة الأسباب وراء لقاء هاتين الشخصيتين.

قُدم اسم أميرة على سام في العنوان مما يدل على ثقل نسبي أكبر للاسم، وقد يعكس ذلك نظرة نسوية من قِبل المخرج الذي اختار تقديم الشخصية المؤنثة. وهذا أيضاً على النقيض مما توصلت إليه الدراسات السابقة بالنسبة للمرأة العربية حيث أظهرت أن المرأة شخصية مهمشة مغلوبة على أمرها.

إضافةً إلى ذلك، فيوحي اسم أميرة بالثراء، وهذا ما يتوافق مع النتائج التي توصل لها بعض الباحثين في تمثيل الأفلام السينمائية الغربية للعرب بصورة فاحشي الثراء الذين يسافرون للغرب ويحاولون شراء السلطة بالمال.

وعلى الجانب الآخر، فيتطابق اسم الشخصية سام مع رمز الولايات المتحدة حيث تُعرف ببلاد العم سام، ويؤكد ذلك ظهور الشخصية في أُطر تُعرض في خلفاتها أعلام أمريكا في عدة مواضع. يرجح أغلبية الباحثين إلى أن العم سام هو سام ويلسون (Sam Wilson) الذي كان يورد اللحوم للجنود في حرب ١٨١٢ في براميل مطبوع عليها الحروف الأولى من اسم الولايات المتحدة (US)، ولأن ويلسون كان يُعرف في مسقط رأسه بنيويورك باسم "العم سام"، اعتقد الجنود بأن هذه الحروف

تعني العم سام (Uncle Sam). ويُعد الملصق الذي يدعو المواطنين الأمريكيين للتجنيد في الجيش من أشهر الملصقات التي ظهر فيها العم سام (Elder،٢٠١٣).

ومن خلال ما سبق، يمكن استنتاج أن سام في هذه الحالة رمز للولايات المتحدة الأمريكية في الفيلم، وأن صفاته وأفعاله تعكس وجهة النظر الأمريكية في مقابل أميرة التي تمثل العرب.

يتضمن الفيلم شخصية عربية تلعب دوراً ثانوياً في الفيلم (دور عم أميرة) تُدعى بسام جعفري، وبسام هو "كثير الابتسام" (الأرناؤوط، ٢٠٠٢، ص. ٤٧)، وبالتالي، فقد أُضيف لهذه الشخصية صفة محمودة مناقضة للصور النمطية للعرب لدى الغرب.

أما بالنسبة لاسم جعفري (اسم عائلة أميرة وبسام) فيعني "النهر الكبير الواسع" (المعاني، د.ت.)، وبذلك فقد ألحق المخرج صفة حسنة أخرى للشخصية العربية، فالنهر الجاري دلالة على الكرم والعطاء.

ولهذا الاسم دلالة إسلامية، حيث إن جعفراً بن أبي طالب هو اسم ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم. وبذلك يستنتج المشاهد أن الشخصيتين العربيتين في هذا الفيلم ينتميان لدين الإسلام.

المقطع الأول (بداية الفيلم):

تُعتبر بداية هذا الفيلم قصيرة بالنسبة للفيلم السابق، فتتكون من ثلاث لقطات فحسب. إلا أن هذه اللقطات تؤدي دوراً مهماً في شد انتباه المشاهد بكشفها عن معلومات محدودة تحفز الترقب لديه لمعرفة المزيد.

يبدأ الفيلم بتقنية التلاشي للداخل (Fade in) حيث تظهر لقطة متوسطة قريبة تدريجياً بدءً من شاشة سوداء. يظهر في هذه اللقطة رجل يُصور من ظهره وهو جالس، وتقترح حركة الكاميرا المهزوزة وتحريك الرياح لشعره بأنه يجلس في قارب متحرك. ويعزز من ذلك الاقتراح صوت آلة تنبيه القارب وصوت ارتطام الماء به في شريط الصوت.

ومن خلال هذه اللقطة يُمكن التعرف على بعض المعلومات عن هذا الرجل، فتؤدي الإشارات المكتوبة على حقيبته وظيفة إخبارية في تعريف المشاهد بالاسم الأخير له ألا وهو "سينيكا" (Seneca). كما ويُستدل من خلال حقيبته المنقوشة بنقوشات التمويه العسكري بأنه ينتمي للقوات المسلحة، إلا أنه قد يكون خارج الخدمة لعدم التزامه بالزي العسكري.

يلي ذلك لقطة بعيدة تكشف عن شفرات سردية مُمثلة في المكان، حيث يستنتج المشاهد بأن سينيكا يصل إلى الولايات المتحدة تحديداً ولاية نيويورك لظهور تمثال الحرية في الأُفق. وقد افتُتح تمثال الحرية عام ١٨٨٦ في جزيرة الحرية الواقعة على خليج نيويورك للدلالة على الديمقراطية أو

الفكر الليبرالي (ابراهيم، ٢٠١٤). وقد يكون اختيار المخرج لعرض هذا الرمز في المقدمة إشارةً لتحرر سينيكا من الخدمة العسكرية وعودته إلى بلده.

ينتهي المقطع بلقطة قريبة استخدمها المخرج لإظهار تعبيرات وجه الشخصية والتي تتسم بالحزن والإحباط. ويزيد فصل الشخصية عن الخلفية واتساع الفضاء السلبي حولها واستخدام الحركة الحرة للكاميرا على تعزيز شعور الشخصية بالوحدة والاضطراب والحزن.

وقد يوحي ذلك بحب سينيكا للخدمة العسكرية وعدم وجود شيء يتطلع إليه في الولايات المتحدة، حيث إن الجندي العائد لبلاده يكون سعيداً بالطبيعة لمقابلة أهله وعودته لحياته المدنية.

المقطع الثاني:

يُعرف المقطع الثاني بالشخصية الرئيسية الثانية، وهي شابة عربية تعمل في بيع اسطوانات الأفلام للمارة في الشارع. يبدأ المخرج هذا المقطع بلقطة متوسطة بعيدة ثم يقترب من الشخصية أكثر لتسيطر اللقطات المتوسطة القريبة على المقطع بهدف بيان تعابير وجه الشخصية وتعاملها مع البيئة المحيطة.

يقدم هذا المقطع نموذجاً للمرأة العربية تتلخص سماتها فيما يلي:

- عاملة، فعلى العكس من النتائج التي توصلت إليها معظم الدراسات كدراسة جاك شاهين (١٩٨٤) بأن الأفلام الغربية تصور المرأة العربية على أنها عنصر مُهمش وغير فاعل في المجتمع، فإن هذه المرأة تعمل على كسب رزقها بيديها.
- غير ملتزمة بالحجاب، حيث تمر امرأة عربية مُغطاه وتنتقدها لعدم التزامها بالحجاب الكامل وكشفها لصدرها ويديها. وهذه الصورة هي صورة مناقضة لنتائج الدراسات السابقة الذي تظهر المرأة العربية متشحةً بالسواد، وهي سمة قصد المخرج توضيحها ليظهر عدم اتساق الشخصية وانسلاخ هويتها وتذبذبها بين ثقافتي الولايات المتحدة والعراق.
- حرة، فهي تفعل ما بدا لها على الرغم من انتقاد الآخرين لها، ويظهر ذلك في تجاهلها للمرأة التي انتقدتها. ورُبما كانت هذه الشخصية إحالة لتمثال الحرية الذي أظهره في بداية الفيلم، فتمثال الحرية هو في الأساس امرأة تحمل مشعلاً يرمز للحرية والصلابة (ابراهيم، ٢٠١٤). كما يُمكن أن يكون الحجاب الذي ترتديه أميرة على رأسها رمزاً لحريتها التي رسمتها لنفسها، حيث إنها غير مُلزمة بخلعه ولا الالتزام به التزاماً تاماً. وبالنظر للحوار في شريط الصوت، يُلاحظ ترويجها لفيلم "رجل النعم" (Yes Man) وهو عن رجل يوافق الآخرين باستمرار ، ذاكرةً بأنه فيلم كوميدي جداً. وربما كان ذلك تلميحاً لقناعاتها الشخصية

بأنه يجب ألا يخضع المرء لأي شيء أو يوافق أي شخص دون تحكيم رأيه الشخصي أولاً كما اتضح وسيتضح من خلال رفضها للوصاية عليها وكسرها للعادات والقوانين بل والتعاليم الدينية في بعض المواقف.

كما وتكشف الحركة المهزوزة للكاميرا عن اضطرابها النفسي وعدم قدرتها على التلاؤم مع المجتمع الجديد.

يوظف المخرج المونتاج التعاقبي لتصوير هذه الشخصية في ممارستها عملها ثم مغادرتها عبر قطار الأنفاق ليستنتج المشاهد بأنها تتجه لمنزلها.

المقطع الثالث:

تتفاعل الشخصيات الرئيسية مع بعضها البعض للمرة الأولى في هذه المقطع، فبعد الكشف عن بعض سمات كل شخصية على حدة، يقوم المخرج بوضعهم في بيئة موحدة لإظهار العلاقات المختلفة بينهم.

ففي مونتاج للمجال والمجال المقابل تلتقي الشخصيتان الرئيسيتان على باب مبنى يبدو بأنه محل إقامة المرأة، ويسألها الرجل عن آخر يُدعى بسام جعفري. ترفض المرأة الرد على الرجل وتنصرف عنه إلى داخل المبنى. يوظف المخرج الحركة الحرة للكاميرا في تصوير هذا المشهد للدلالة على العلاقة المشحونة بالتوتر بين الشخصيتين.

ينتقل المقطع إلى مشهد داخلي لشقة، حيث تدخل المرأة على رجل جالس لتخبره بأن أحدهم يبحث عنه، ويُستنتج من خلال الحوار أن هذا الرجل (بسام) هو عمها وأن الرجل الذي يبحث عنه هو في الحقيقة صديق له يُدعى سام سينيكا وهو جندي.

يوضح هذا المشهد ضمنياً العلاقات المتبادلة بين الشخصيات، فحديث بسام مع ابنة أخيه – يتضح أن اسمها أميرة– من خلف باب غرفتها الموصد يخلق فاصلاً مُمثلاً عدم توافقهما في الآراء واختلاف وجهات النظر بينهما، في حين يبدو كل من سام وبسام على وفاق في نعت بسام إياه باسم "سامي" دلالةً على قربه منه، كما أن تكرار اللقطات التي تجمع كل من بسام وسام في تكوين صوري واحد هي إشارة للتقارب المعنوي بينهما.

يُركز المخرج على شكل نجمة يهديها سام لبسام بإظهاره إياها في لقطة قريبة مُنوهاً إلى أهميتها التي ستظهر فيما بعد.

تخرج أميرة من غرفتها منفعلةً بعد أن ناداها بسام عدة مرات لتُلق السباب على سام. ويُشار هنا إلى إحدى القضايا التي أراد المخرج التطرق إليها، وهي قضية العلاقات الأسرية بين العائلات

العربية المتأثرة بالحرب. فيُلاحظ أن بسام لم يوبخ أميرة على الألفاظ البذيئة التي استخدمتها على الرغم من أن التصرف الشائع من قِبل ولي الأمر العربي أن يُقوم المسؤولين منه ويحثهم على التأدب أمام الضيوف. وفي ذلك إشارة سلبية من قِبل المُخرج للتفكك الأسري العربي.

ينتقل المخرج بعد ذلك إلى مشهد آخر يجتمع فيه الثلاثي على مائدة العشاء ويتميز بإضاءته المعتمة عالية التباين التي تعبر عن التوتر والإحراج الذي يطغى على مشاعر الشخصيات حيث يُعد أول مشهد يجمعهم بعد معاملة أميرة الفظة لسام. كما يُوظف مونتاج المجال والمجال المقابل لعرض اللقطات الحكائية في هذا المشهد بهدف منح الحوار بُعد درامي يتمثل في تعبيرات وجه الشخصيات واستجاباتها.

ومن خلال المشهدين السابقين، يستسقي المتلقي معلومات جديدة عن الشخصيات، منها:

- إتقان سام للغة العربية مما يدل على قضائه فترة في العراق.
- إنهاء سام لخدمته العسكرية بسبب مرض والده، مما يعكس بره به وطاعته له.
- حب سام للكوميديا. وتجدر الإشارة إلى أن سام هو تجسيد لشخصية المخرج، فقبل أن يتجه لمجال الأفلام، كان شون مولين يعمل في مجال الكوميديا بعد تخرجه من الأكاديمية العسكرية.
- بسام هو الواصي على أميرة بعد وفاة أبيها الذي أوصاه عليها.
- إضفاء المخرج صفة التمرد على أميرة، حيث يحاول المخرج الخروج من القالب الذي يُروج للمرأة العربية بأنها ضعيفة ولا تستطيع التعبير عن رأيها بإبراز أميرة كشخصية متمردة ثائرة. وعلى الرغم من محاولة المخرج الدفاع عن أميرة وتبريره لتصرفاتها عبر إرجاعها إلى غضبها لوفاة أخيها على يد الجنود الأمريكيين، الأمر الذي دفعها للهجرة والاغتراب، إلا أن التمرد صفة سلبية في مجمله وسيتضح مدى تمردها على القوانين المدنية والدينية في المقاطع اللاحقة.

يستمر المخرج في استخدام الإضاءة الخافتة في اللقطة التالية، التي تظهر فيها الشخصيات وهي تشاهد التلفاز، وربما كان وجود بسام في منتصف الأريكة بين سام وأميرة كفاصل دليل على العلاقة المتوترة بينهما. كما تلعب الألوان هنا دوراً في إيضاح التنافر بين الشخصيتين، حيث يطغى اللون الأبيض على ثياب سام والجزء المضيء من الأريكة خلفه فيما تكتسي أميرة –وما خلفها– بلون

قريب من الأسود (ترتدي أميرة اللون الزيتي القاتم الذي يظهر أسودَ في هذه الصورة)، والأسود نقيض الأبيض، لذا فقد استعان المخرج بعنصر الألوان لتقوية المعنى الضمني للبُعد المعنوي للشخصيات.



مقطع (٣) لقطة (٣٤)

إلا أنه يُمكن استنتاج عدة أمور مُغايرة من خلال هذه اللقطة الطويلة نسبياً منها اهتمام الشخصيتين ببعضهما نظراً لاختلاسهما بعض النظرات في اتجاه الآخر، إلا أن تشابك ذراعي أميرة قد يدل على سلبيتها ودفاعيتها وبالتالي عِندها.

ينتهي المقطع بمونتاج تناوبي آخر ترافق فيه أميرة سام إلى خارج الشقة كي لا تكون "فظة" على حد قولها، ثم تغلق الباب في وجهه ما أن تنتهي من هذه الكلمة. وقد استخدم المخرج هذا المشهد لإضافة الفكاهة على الأحداث الجادة في مجملها لولعه بالكوميديا.

المقطع الرابع:

في مونتاج تناوبي، يوظف المخرج اللقطات الحكائية لينقل حواراً يدور بين أميرة وعمها بسام يوضح من خلاله جوانب أُخرى في حياة الشخصيات. فمن خلال هذا الحوار، يكشف المخرج أن بسام كان يعمل مُترجماً للجيش الأمريكي في العراق مما يبرر صداقته مع سام، كما يضفي سمة البطولة على سام كرمز للجنود الأمريكيين.

ويُلاحظ استخدام المخرج للقطات القريبة عند تصويره لأميرة في مقابل استخدام اللقطات المتوسطة القريبة لبسام، إضافةً إلى فصلها عن الخلفية بالتغير في البعد البؤري لإضفاء الأهمية على تعبيرات وجهها والإيذان بتغير شعورها تجاه سام نتيجة للمعلومات الجديدة التي عرفتها عنه.

يستخدم المخرج في هذا المقطع شكل نجمة مُقتطعة من العلم الأمريكي كمحرك للمشهد- وقد أشار إليها في مقطع سابق-، وهي نجمة استطاع بسام استخلاصها من علم أمريكي محترق وأهداها إلى سام على أمل أن يلتقيا مرة أخرى ليرجعها الأخير له. ونجوم العلم الأمريكي ترمز للجِنان والهدف الإلهي الذي يسعى له الإنسان منذ الأزل (Symbolism of the American Flag، n.d.)، وإذا

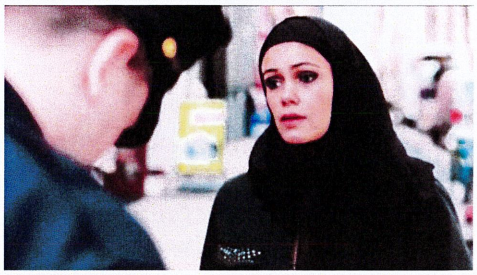
ما أهدى رجل عربي آخر أمريكياً هذه النجمة، فإن ذلك يلقي بالعظمة على الشخصية العربية ويمنحها الهيبة والقوة.

المقطع الخامس:

يبدأ المخرج هذا المقطع بلقطة متوسطة بعيدة موضحةً الديكور الخارجي ليذّكر المتفرجين بموقع ظهر في مقطع سابق بأنه المكان الذي تبيع فيه أميرة اسطوانات الأفلام للمارة في الشارع. وتُساهم المؤثرات الصوتية المتمثلة في صوت المارة على جعل المشهد أكثر واقعية وأيقونية.

يوضح المشهد عودة أميرة لممارسة عملها رغم معارضة عمها لذلك، مما يؤكد رفضها للوصاية عليها وتمردها على عائلتها. وفي ذلك تكرار لمناقضة هذه الشخصية للصور النمطية القائلة بأن المرأة العربية مغلوبة على أمرها.

يعترض شرطي أميرة ذاكراً خرقها لعدة قوانين بسبب طبيعة عملها، ويوضح المخرج الحوار الدائر بين الشخصيتين عبر مونتاج تناوبي للقطات المتوسطة القريبة. وفي هذا المونتاج يعزل المخرج أميرة عمّا يدور حولها عبر جعل ما خلفها وما أمامها (الشرطي) ضبابياً والاستعانة بالألوان عالية البريق كي يمنح الصورة إحساساً شبيهاً بالحلم كإشارة على ارتباك أميرة وعدم تصديقها لما يحدث حولها. كما يُعد ترتيب الشخصيات في الصورة من الأمور الأخرى التي تساهم في تمرير شعور الحصار لدى أميرة، إضافةً إلى مساهمة الحركة المهزوزة للكاميرا على تحقيق شعور عدم الاتزان لديها.



مقطع (٥) لقطة (٥)

ترفض أميرة أن يمسها الشرطي عند محاولته اصطحابها لمركز الشرطة في إشارة أُخرى لرفضها الانصياع للقوانين وجموحها.

تدخل موسيقى إيقاعية سريعة في المشهد إيذاناً بتسارع الأحداث والتفكير السريع لأميرة عند اعتراض شاحنة حركتها مع الشرطي، الأمر الذي يشتت تركيز الشرطي ويسمح لها بالهروب منه بسرعة. ويضيف هذا المشهد صفة سرعة البديهة والذكاء على شخصية أميرة.

المقطع السادس:

يعتمد المخرج في هذا المقطع على المونتاج بالتباين، حيث يعرض محادثة هاتفية بين كل من سام وبسام الذي يطلب منه مساعدة أميرة حتى يعود من مهمة خارج الولاية. وفي ذلك استحضار للنظرة الاستعمارية التي يحملها الكثير من الغربيين عن العرب، فالعربي غالباً ما يكون عاجزاً وفي حاجة لبطل أجنبي لينقذه ويعبر به إلى بر الأمان. كما أن هذا الطلب يُعد طلباً غريباً من قبل بسام، حيث أنه ليس من الشائع لدى العرب الاستعانة برجل غريب لإيواء بناتهن، مما يثير الاستغراب لدى الجمهور ويضفي صفةً سلبية على بسام.

يوظف المخرج اللقطات القريبة في هذا المشهد لقدرتها على نقل التوتر الذي تشعر به الشخصيات، كما أن عزلها عن الخلفيات المحيطة بها واستخدام الحركة المحمولة باليد للكاميرا يعزز من شعور الاضطراب والانعزال.

ومن خلال هذا المشهد، يُستنتج بأن بساماً يعمل كسائق لعربات النقل الثقيل، وبأنه يقطع مسافات كبيرة قد تجعله غير مدرك لموقعه بالضبط. ويستخدم المخرج لقطة متوسطة بعيدة ليوضح انعزال بسام وعجزه بالنسبة لخلفية الصورة التي تمثلها الجبال ولمقدمتها التي تحتلها الشاحنات العملاقة.

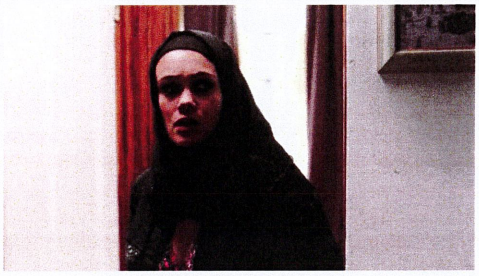
المقطع السابع:

يتألف هذا المقطع من ثلاثة مشاهد رئيسية، تدور أحداث أول مشهد في شقة بسام يليه مشهد خارجي يصور انتقال أميرة وسام إلى شقة سام على ظهر دراجة نارية، وينتهي المقطع بمشهد داخلي آخر في شقة سام.

يبدأ المشهد الأول بلقطات لأميرة وهي تجهز حقيبتها بسرعة مما يدل على استعدادها للهرب والاختباء قبل وصول الشرطة إليها. وفي خلال ذلك، يصل سام إليها محاولاً إقناعها بالمجيء معه.

بالنظر لتكوين الصور في لقطات هذا المشهد، يُلاحظ اعتماد المخرج على ما يُسمى بالإطار داخل الإطار (Frame within a frame) والذي يستعين فيه بالأبواب لتأطير الشخصيات داخل

الإطار العام للصورة. ويُعطي هذا الاختيار الفني للمخرج إيحاءً بأن الشخصية واقعة تحت ضغوطات خانقة، وهو اختيار ملائم لإيضاح حالة أميرة النفسية نتيجةً للموقف العصيب الذي تمر به.



مقطع (٧) لقطة (٢)

وتماشياً مع الشعور العام بالضيق للشخصية، يصور المخرج أميرة بلقطات تهتز بشدة مقارنةً باللقطات التي تصور سام، مع مراعاة التزامه بالحجم المتوسط القريب للصور بهدف إظهار تعبيرات وجه الشخصيات مع عدم إهمال البيئة المحيطة.

ومن خلال هذا المشهد، يُوضح المخرج تعلق أميرة الشديد بأخيها، حيث تنتشر صوره في غرفتها، كما أنها تغضب عند ذكر سام له وتطلب منه ألا يتحدث عنه.

كما يستنتج المشاهد من شريط الصوت معلومات أخرى عن أميرة، مثل إقامتها غير القانونية في الولايات المتحدة وعدم قدرتها على العودة للعراق نظراً للخطر الذي يحيط بها نتيجةً لإنخراط عائلتها في العمل مع الأمريكيين. وقد يكون في ذلك إشارة مُبطنة إلى أن المُتطورين –من وجهة نظر الغرب– لا يُمكنهم الشعور بأمان في أوطانهم.

وبهذا، فقد عاود المخرج تقديم المبررات لتصرفات أميرة وتحفزها تجاه سام باعتباره ممثل للجيش الأمريكي الذي كان سبباً في فقدانها أخيها وخروجها من بلدها وعيشها كخارجة عن القانون.

يلي هذا المشهد مونتاجٌ تعاقبي على وقع موسيقى إيقاعية توحي بالبهجة والسعادة بشكل يخالف شعور المشهد السابق ويمهد لتغير الأحداث على نحو إيجابي. يوافق هذا الاتجاه اعتماد المخرج على الإضاءة الطبيعية للشمس في المشهد، وإبراز أشعة الشمس في الصور على هيئة هالات وتوهجات تجعل تباين اللقطات منخفض جداً. والشمس دلالتها الإشراق والبهجة، مما يعكس سعادة أميرة في هذه



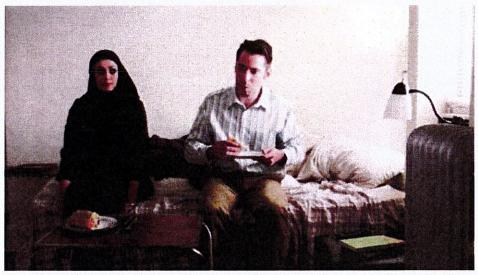
مقطع (٧) لقطة (١٥)

اللحظة وتذوقها طعم الحرية والانطلاق الذي تفتقدهما في حياتها.

يتناوب المخرج تصوير هذا المشهد باستخدام لقطات ذات حجم متوسط بعيد ومتوسط قريب للإشارة إلى الشفرات المكانية والزمانية بجانب التعرض لانطباعات الشخصيتين وتعابير الغبطة على وجهيهما.

يتميز المشهد الأخير في هذا المقطع بأن لقطاته ثابته، فعلى النقيض من المشاهد الأخرى، يتجنب المخرج استخدام حركات الكاميرا الحرة في نقل الأحداث. وقد يستنتج المشاهد من هذا التغير المفاجئ في إيقاع التصوير بأن العلاقة بين سام وأميرة قد تأخذ منحنىً أكثر استقراراً تمهيداً لوقوعهما في الحب كما سيُكشف عنه في أحداث لاحقة للفيلم.

كما تجدر الإشارة إلى التكوين الصوري المُشابه للقطة أخرى في مقطع سابق (انظر لقطة رقم ٣٤ في المقطع الثالث)، حيث يجلس كل من سام وأميرة بمواجهة الكاميرا ويلتزمان بإرتداء نفس درجات الألوان التي ارتدياها في المقطع السابق. إلا أن غياب بسام من الصورة قد يُعد دلالة أُخرى على اختفاء الحواجز وتقارب المسافة فيما بينهما. وتساهم الإضاءة الساطعة في تغذية الشعور بالبداية الجديدة في علاقة كل من أميرة وسام.



مقطع (٧) لقطة (١٦)

ومن خلال شريط الصوت في هذا المشهد، يشير المخرج إلى طباع أميرة المُعاندة حيث ترفض بقاءها في شقة سام دون أن تقوم بأي نشاط، كما أنها ترفض تناول الطعام الذي حضره لها سام.

المقطع الثامن:

ينقسم هذا المقطع إلى مشهدين رئيسيين، أولهما تجري أحداثه في قارب بالبحر، والثاني تتحدث فيه الشخصيتان على كرسي بإتجاه البحر.

توحي الحركة المهزوزة في المشهد الأول وصوت الرياح في شريط المؤثرات الصوتية بأن الشخصيتين يبحران في عرض البحر. ويستنتج المشاهد قلق أميرة من هذه التجربة من خلال تعبيرات

وجهها الظاهرة في لقطات قريبة ومتوسطة قريبة، كما يعزز الحوار هذا الاستنتاج بتصريح أميرة بخوفها.

يستخدم المخرج عدة تقنيات ضمنية تعظم شعور الخوف لدى أميرة، منها ضبابية الخلفية حتى يركز المشاهد بالأساس على تعبيرات وجهها القلقة. كما يوجه بجلوس الممثلة التي تقدم شخصية أميرة في مقابل وقوف الممثل الذي يؤدي شخصية سام، مما يمنحه اليد العليا في المشهد ويزيد من انكسارها.

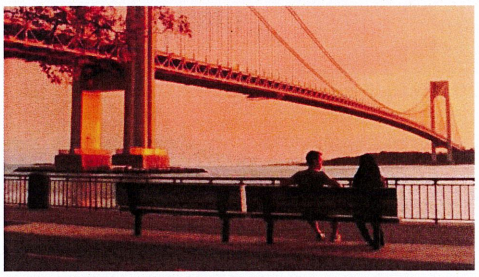
وعلى الرغم من قلق أميرة، فإن طباعها العنيدة تغلب عليها عندما يمد سام يده لها ويطلب منها أن تمسك بها، فترغب بمعرفة سبب إقدامه على فعل ذلك قبل أن تتخذ قرارها، مع أن النفس البشرية تتطلع بفطرتها للتشبث بأي شيء قد يمنحها الأمان عند إحساسها بالخطورة.

وفي مونتاج مكاني، يقدم سام على القفز في الماء رغم اعتراض أميرة لقلقها عليه وعدم ثقتها في قدرتها على التحكم بالقارب بمفردها. وبعد أن يقفز سام وتصبح أميرة في مركز التحكم، يوظف المخرج الزوايا المنخفضة لتصوير سام في الماء مانحاً أميرة القوة في هذه اللقطات.

تستمر سيطرة أميرة على باقي المشهد بعد انتقال عجلة القيادة إليها، ويتضح ذلك في قولها: "إنه قاربي الآن". ويتماشى هذا الإتجاه مع تبادلها الأماكن مع سام، فتقف هي في مكانه بعد أن نالت الثقة في قدرتها على التحكم ويجلس هو مكانها.

ويجدر الإشارة إلى تضمين العلم الأمريكي في معظم لقطات هذا المشهد، حيث يرفرف في خلفية القارب ويحتل جزءً من الخلفية وراء الشخصيات. وربما كان ذلك دليل على الحس الوطني للمخرج حيث تكرر إدراج هذا العلم في مناسبات عدة طوال الفيلم.

تنتقل الشخصيتان تالياً إلى مشهد آخر حيث يجلسان على كرسي ليتحدثا، ويُلاحظ أن اللقطة الأولى في هذا المشهد ثابتة في فصل لحركة الكاميرا المهزوزة للدلالة على تطور العلاقة بين أميرة وسام وسيرها نحو الاستقرار. وقد اختار المخرج أن تكون هذه اللقطة ذات حجم متوسط بعيد حتى يتيح للمشاهد استيعاب العنصر المكاني وتمييز موقع الشخصيات في الإطار، خصوصاً مع استمرار عرض هذه اللقطة لفترة زمنية طويلة نسبياً (٤٩ ثانية).



مقطع (٨) لقطة (١٠)

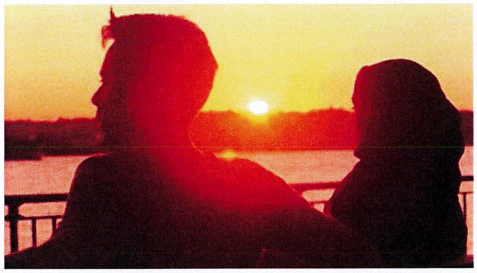
وبالنظر لتكوين هذه الصورة، يُلاحظ تكرار الخطوط الأفقية في أبعاد اللقطة المختلفة (المقدمة والخلفية)، والخطوط الأفقية دلالة على التطور والنمو الثبات (Klos، ٢٠١٦) مما يمنح شعور نمو المشاعر التي تكنها الشخصيتان كل منهما نحو الآخر. ويزيد على ذلك وجود أغصان لشجرة في مقدمة الصورة كرمز للحياة وإزهار العلاقة بينهما.

ومن الأمور الأخرى التي تدعم هذه النظرية اختيار المخرج للإضاءة الطبيعية للشمس وقت الغروب مما يجعل الألوان الدافئة غالبة على الصورة، وبالتالي منح شعور الدفء والتوهج العاطفي.

يلي هذه اللقطة مونتاج للمجال والمجال المقابل للقطات الحكائية التي يستخدمها المخرج للتركيز على العنصر اللفظي والذي يستنتج منه المشاهد بأن الشخصيتين قد وطدا معرفتهما ببعض.

وفي خلال هذا المونتاج يقوم سام باحتضان أميرة فجأة يتضح بعدها عند قطع المخرج إلى لقطة متوسطة بعيدة بأنه كان يموه عند مرور رجل شرطة من أمامهما حتى لا يتعرف على أميرة ويلقي القبض عليها مما يُشير إلى فطنته وشهامته.

ينتهي المقطع بلقطة متوسطة قريبة لأميرة وسام تبدو بينهما الشمس في الخلفية مقابلةً الكاميرا مما يؤدي إلى إلقاء الظلال على الشخصيات وجعل الصورة عالية التباين في تعميق للأحداث الدرامية. كما أن الشمس –كما ذُكر سابقاً– رمز للإشراق والحياة في إشارة للعلاقة بينهما. وتساهم الموسيقى المصاحبة على التعبير عن الجو العام للمشهد.



مقطع (٨) لقطة (١٢)

المقطع التاسع:

يُعد هذا المقطع امتداداً للمقطع السابق، حيث تستمر الحالة النفسية الحالمة للشخصيتين كما تقترح الموسيقى الهادئة في شريط الصوت.

يستعين المخرج في هذا المقطع باللقطات المتوسطة القريبة وزاوية عين الطائر للإشارة إلى ضيق مساحة شقة سام، ويزيد على ذلك تخلي سام عن فراشه لأميرة كي تنام عليه بينما ينام هو على الأرض مما يقترح عدم وجود غُرف أُخرى في الشقة. كما يستنتج المشاهد شهامة سام من هذا الفعل.

وبنفس طريقة المقطع السابق، تقتصر الإضاءة في هذا المقطع على مصدر واحد متمثل في مصباح صغير بجانب السرير مما يؤدي إلى تباين عال للصور يتضاعف بعد إطفاء سام للمصباح خالقاً صور قاتمة تطغى عليها مسحة من اللون الأحمر الدافئ. وفي ذلك امتداد للتعبير عن ميل الشخصيتين نحو أحدهما الآخر، على الرغم من توجسهما وخوفهما من المجهول .

وينبغي هنا التوقف عند ملابس أميرة، حيث ترتدي رداءً أبيضَ على النقيض مما اعتاده المشاهد، فأميرة كانت تختار الغوامق من الثياب منذ بداية الفيلم. واللون الأبيض -كما ذُكِر- يرمز للنقاء والفرح والسلام، مما يرمز إلى السلام الذي بدأ يتسلل إلى نفس أميرة واطمئنانها لسام والتمهيد إلى وقوعها في الحب. إلا أنها إما زالت تحتفظ ببعض الطِباع التي تقيدها مثل العند والتمرد وعدم القدرة على التأقلم مع المجتمع كما يعبر عنه حجابها ذو اللون الأسود باعتبار المعنى النفسي لهذا اللون وبناءً على النظرة الغربية المتحفزة تجاه الحجاب.

المقطع العاشر:

يبدأ هذا المقطع القصير بلقطة أمريكية تتبع أميرة وهي ترتب السرير قبل أن يلفت نظرها وجود مذكرة خضراء على كرسي جانبي يوضحها المخرج أكثر في لقطة مُقربة مما يسمح بإدراك المشاهد لما وقعت عليه عينا أميرة.

تلتقط أميرة هذه المذكرة وتقرأها ضاحكةً من محتواها في لقطات متوسطة ومتوسطة قريبة تُبين الفعل وموقعها من الشقة. ويُلاحظ ثبات الكاميرا في هذه اللقطات لهدوء المشهد وعدم وجود أحداث ذات كثافة عاطفية. كما ويستمر المخرج في استخدام الإضاءة ذات المصدر الواحد لتشكيل رابط ذهني بين هذا النوع من الإضاءة وشقة سام.

ومن الأمور الأُخرى التي ينبغي الإشارة إليها رموز الألوان في المقطع، حيث ترتدي أميرة اللون الأزرق وتُمسك بمذكرة خضراء. والأخضر يرمز للتفاؤل والأمل بينما يرمز الأزرق إلى الإخلاص. ولعل كان ذلك إشارة أُخرى إلى ازدهار العلاقة بين أميرة وسام، خصوصاً مع ضحكات أميرة وفرحها بشيء كتبه سام.

المقطع الحادي عشر:

يبدأ هذا المقطع بلقطة مأخوذة من زاوية عين الطائر لأميرة وهي مستلقية على الفراش بينما تتحرك عدسة الكاميرا بزووم للخلف مُعطيةً المشاهد شعور مرور فترة زمنية طويلة على أميرة وهي بهذه الحالة، كما ويوحي احتضانها لمذكرة سام على نضوج مشاعرها تجاهه.

يلي ذلك عدة لقطات تتحرك بطريقة الكراين لتتابع حركة سام في الشقة عند وصوله واستعداده للنوم على الأرض – مثلما فعل قبل ذلك– إلا أن أميرة ترفض ذلك وتقترح عليه أن ينام هو على فراشه. ويوظف المخرج في هذا الحدث مونتاجاً تناوبياً بين اللقطات التي تصور سام وتلك التي تصور أميرة.

يطغى على هذا المقطع اللون الأحمر فيما يتعلق بالإضاءة ولون شريط الصورة ككل، وكما ذُكر من قبل، فإن هذا اللون يعكس دفء المشاعر والحب والشغف المتبادلين بين الشخصيتين.

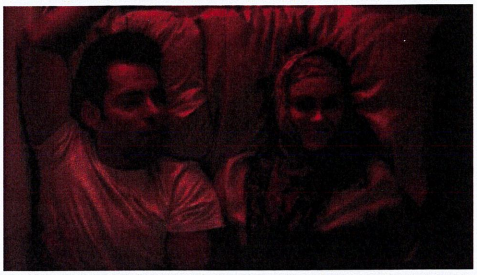
يوحد المخرج مواصفات اللقطات بعد ذلك وحتى نهاية المقطع، فتتشابه من حيث الحجم (متوسطة قريبة) والثبات والزاوية (عين الطائر). كما يُلاحظ توحيد لون الملابس التي ترتديها الشخصيتان (اللون الأبيض). وربما كانت هذه المتشابهات بمثابة دليل لاندماج مشاعر الشخصيتين والتقارب الشديد التي وصلت إليه العلاقة بينهما.

وبالإضافة للوظيفة الرمزية، فإن لهذه الاختيارات وظائف تقنية، حيث تُعبر زاوية عين الطائر عن استسلام الشخصيات لمشاعرهما كما وتسمح الأحجام المتوسطة القريبة بتمييز تعبيرات وجه الشخصيات بوضوح. علاوة على ذلك، يمنح ثبات الكاميرا في اللقطات الأولوية للعنصر اللفظي بعيداً عن التشويش البصري، الأمر الذي يؤكده غياب الموسيقى التصويرية التي قد تؤثر على عواطف المشاهدين مُشتتةً اهتمامهم عن الحوار.

تتميز آخر لقطة في هذا المقطع بطولها –بالنسبة للفيلم وبالنسبة للمدة المُألوفة للقطات بشكل عام– فتستمر على مدى سبع دقائق وأربع ثوانٍ. وفي ذلك إيحاء بأهمية الحوار في هذه اللقطة، ومن خلال هذه اللقطة يُمكن استوضاح أمور عدة منها:

- ولع أميرة بالأفلام، فهي تبني رؤيتها عن المجتمع الغربي وما يحدث فيه وفقاً لهذه الأفلام.
- مرور سام بصعوبات في عمله، وتفضيله للعمل في الكوميديا.
- عدائية أميرة وعنفها، وهذا له صلة بالسمات المتمردة لها كما أُثير في مقاطع سابقة للفيلم. وعلى الرغم من أن الدراسات السابقة تُرجح بأن معظم العرب يميلون للعنف، إلا أن الباحثة تستبعد بأن يكون هذا ما قصده المخرج وتعتقد بأن هذا جزء من التكوين النفسي للشخصية نتيجةً للصعوبات التي مرت بها في حياتها وعدم قدرتها على التأقلم مع الأوضاع التي فرضتها عليها تلك العقبات.

- سؤال سام عما إذا كانت أميرة صلعاء بسبب ارتدائها للحجاب فيه عكس وجهة نظر المخرج المُستخفة بهذا الرمز الديني، حيث إنه يُفترض بسام أن يكون لديه خلفية عن ماهية الحجاب نظراً لخدمته في العراق فترة من الزمن تؤهله لتعلم العربية.
- مناقضة أميرة لفلسفة الحجاب وفعلها أمور تُرسخ فكرة تمردها على القوانين الدينية مثل احتضانها لسام وتقبيلها إياه وإشارتها بأنها ليست عذراء. وفي ذلك إشارة إلى عدم اتساق شخصية أميرة وتذبذبها خصوصاً وأنها هي التي بدأت بمداعبة سام والتقرب إليه. والحجاب فيه امتثال لأوامر الله كما أنه طهارة وعفة للمسلمة وستر لها وبذلك فإن الاعتداء على حرمته والإشارة لعدم عذرية أميرة هو اعتداء على مشروعية الحجاب وإهانة متعمدة للمرأة المسلمة وعفتها.



مقطع (١١) لقطة (١٢)

المقطع الثاني عشر:

تؤسس لقطة خارجية متوسطة بعيدة لهذا المقطع، فتُتابع كاميرا حركة دراجة سام النارية التي يركبها هو وأميرة إلى وُجهة يتبين في اللقطة التالية بأنها حفل نظراً لارتداء أميرة فستان وارتداء سام بذلة الجيش الرسمية الخاصة بالمناسبات.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أميرة ترتدي اللون الأحمر كبديل عن الألوان القاتمة التي اعتادتها بعد وقوعها في حب سام.

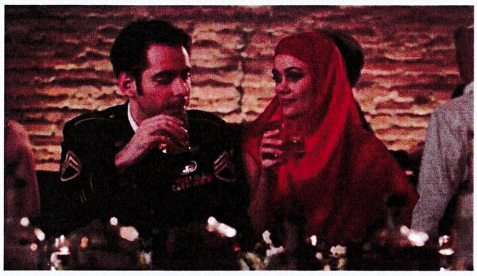
ومن منظور استشراقي، فإن الفستان الكاشف الذي ترتديه أميرة مع حجابها يُعيد للأذهان فكرة الجواري والراقصات التي تتناولها السينما الغربية عند تصويرها المرأة العربية. وعلى الرغم من محاولة المخرج إظهار أميرة كامرأة حرة التصرف، فإن بعضاً من الصور النمطية تتسلل إلى مخيلته وبالتالي إلى مخيلات المشاهدين.

ويشير المخرج على لسان أميرة بأنها اختارت هذا الفستان تمثلاً بشخصية "جوليا روبرت" (Julia Robert) في فيلم "امرأة جميلة" (Pretty Woman)[٢]، وبذلك يعيد تأكيد تأثر شخصية أميرة بالأفلام ورغبتها بعيش إحدى قصصها حتى وإن كانت غير مُلائمة لتقاليد المجتمع. ويُعد تشبه أميرة بشخصية فتاة ليل استخفافاً بالحجاب كرمز للعفة واستهانةً بالمرأة المسلمة العربية بوجه عام وإعادة إحياء للصورة النمطية للجواري. ويُشار هنا إلى ما أشارت له ليلى أبو لغد (٢٠٠٢) فيما يتعلق بهوس الغرب بالمرأة المسلمة وعفتها وحجابها دوناً عن الاهتمام بأمورها الحياتية الأُخرى.

يعتمد المخرج في هذا المقطع بشكل كبير على المونتاجات التناوبية للقطات الحكائية عند تصوير لقاء كل من أميرة وسام بشخصيات جديدة لتعريف المشاهد بها ومنحه الوقت المناسب لاستيعاب بعض المعلومات عنها. وربما كان الاستعانة باللقطات المهزوزة في هذه المونتاجات دليل على التوتر المصاحب للقاء أشخاص جدد. ويحدث ذلك عند لقاء سام وأميرة مع تشارلي (ابن عم سام الذي يعمل معه) وكارل (عميل تشارلي) وكلير (خطيبة تشارلي) وسيمون (صديقة كلير) ونيك (عم سام).

ويُلاحظ تكرار إدراج العلم الأمريكي في خلفية الشخصيات كشاهد على الأحداث التي تتم وكدليل آخر على حس الإنتماء الوطني للمخرج.

يجلس كل من سام وأميرة على المشرب في لقطة طويلة تحتل زجاجات الكحوليات مقدمتها بينما يتحرك ضيوف الحفل خلفهما مُحدثين مؤثرات صوتية أيقونية في شريط الصوت. ويُلاحظ ضبابية المقدمة والخلفية في مقابل وضوح كل من أميرة وسام مما يقترح أن العلاقة التي تجمعهما هي الشيء الوحيد المُهم رُغم بهرجة الحفل.



مقطع (١٢) لقطة (٧)

---

[٢] ويحكي الفيلم قصة فتاة ليل اصطحبها رجل أعمال إلى حفل مهم واشترى لها فستاناً أحمرَ لترتديه فيه بسبب وقوعه في حبها.

تُصرح أميرة بأنه لم يسبق لها تجربة الكحوليات من قبل، ولكنها تقوم بفعل ذلك على الرغم من التحريم الصريح للخمر في الإسلام، مما يرسخ فكرة جموحها وكسرها للقوانين الدينية كما يعمق النظرة المستخفة لتعاليم الإسلام من قِبَل صناع الفيلم.

وبالإشارة للإطار النظري لهذه الدراسة، يُلاحظ حضور عدة أفكار نمطية في هذا المقطع منها:

- تشبيه أحد الحضور أميرة ب"ياسمين" –بطلة فيلم الرسوم المتحركة الأمريكي "علاء الدين"– على الرغم من أنها شخصية ذات بشرة فاتحة ولا ترتدي الحجاب. مما يدل على النظرة الاستشراقية التي يحملها الغرب في إسناد كل ما هو غريب عنهم إلى الشرق المجهول، كما أن في هذه الصورة إحالة لصورة الجواري التي تم الإشارة إليها مُسبقاً.
- التعرض للحجاب باعتباره رمز لخضوع وتهميش المرأة، ويتضح ذلك عند سؤال أحد الحضور أميرة عما إذا أجبرها أحد على ارتدائه. وفي ذلك أيضاً مبدأً من مبادئ الاستشراق والذي ينص على أن الشرقي في حاجة دائمة للغربي كي ينقذه من التخلف ويأخذ بيده إلى المدنية. كما يُمكن تفسير ذلك عبر النتائج التي توصلت إليها الباحثتان غياتري سبيفاك وليلى أبو لغد في أن المرأة المُسلمة هي تابع لا قيمة لصوتها بالنسبة للغربي الذي يدعي دفاعه عنها ومحاولته إنقاذها.
- وصف نيك أميرة وشعبها (العرب أو المسلمين) بالإرهابيين والسبب الرئيسي في أحداث الحادي عشر من سبتمبر. وهذا نمط متكرر في الأفلام الغربية كما توصلت إليه الدراسات السابقة.

إلا أنه يُمكن التوصل لوجهة نظر المخرج الرافضة لهذه الأفكار، حيث أنه يستخدم شخصيتي أميرة وسام لصد حاملي هذه الانطباعات، فمثلاً ترد أميرة على السيدة التي تسألها عن حجابها بأنها "تفعل ما تريده" كما أن سام يغضب ويتصدى لعمه عند اتهامه لها بالإرهاب والهجرة غير الشرعية.

المقطع الثالث عشر:

يستكمل هذا المقطع أحداث المقطع السابق، فيشترك سام الغاضب في شجار مع ابن عمه تشارلي في منتصف حفل خطوبته.

تقف أميرة عن بُعد وينقل لنا المخرج صدمتها عبر حركة مقتربة للأمام سريعة (Dolly in).

يوظف المخرج تالياً عدة تقنيات مُعبرة عن التوتر في الأحداث نتيجةً للشجار، ومن هذه التقنيات حركة الكاميرا المهزوزة وقصر مدة اللقطات إضافةً إلى ازدحام أُطر الصور بالعناصر المرئية كالشخصيات مما يحد الفضاءات السلبية في الصور ويقترح وقوع هذه الشخصيات تحت ضغط شديد.

يتوقف الشجار بعد أن تضرب أميرة كلير دون قصد وتسقطها أرضاً، ويوضح المخرج بلقطة متوسطة قريبة وجه أميرة الظاهر عليه تعبيرات مندهشة.

وعلى الرغم من الحدث غير المقصود، إلا أن كلير قد أصرت على أن أميرة ضربتها بعنف، مما ينقل النظرة التحفزية التي يتبناها بعض الغربيون تجاه العرب.

المقطع الرابع عشر:

يمهد لهذا المقطع مقطوعة موسيقية بدأت من منتصف اللقطة الأخيرة في المقطع السابق وظيفتها الفصل بين حدثي الشجار ومغادرة سام وأميرة للحفل.

تغادر الشخصيتان بمتابعة كاميرا تتحرك للأمام كما لو كانت أعين الحاضرين تُتابعهما وتتربص بهما، ويتعزز هذا الشعور عند اختراق أميرة وسام لصفين من الحضور الذين كانوا يراقبون الشجار. وتتميز هذه الصورة بإضاءة خافتة تتمثل في انعكاسات الأنوار على زجاج نوافذ القاعة مما يخلق صورة مُعتمة خصوصاً وأن اللون السائد في ملابس الحضور هو الأسود مما ينقل الشعور الحزين والثِقَل النفسي الذي تحمله الشخصيتان داخلهما.

يستمر شعور المُلاحقة للشخصيتين، فيركضان حتى في محطة قطار الأنفاق ولا يتوقفان عن الركض حتى يركبان القطار. ويُلاحظ في اللقطات التي تتبع أميرة وسام في المحطة بأن المقدمة يحتلها أعمدة غليظة تفصل المشاهد عنهما في لحظات مُعينة، وربما كانت هذه الأعمدة رمزاً للعوائق التي تواجه كلا الشخصيتين في العلاقة التي تجمعهما وعلاقتهما مع المجتمع ونظرته لهما.

ينتهي المقطع بلقطة متوسطة قريبة تُظهر نظرات الإحباط على وجهي أميرة وسام وهما يجلسان في قطار الأنفاق، وتُحاكي الحركة المهزوزة للكاميرا حركة القطار.

المقطع الخامس عشر:

تجري أحداث هذا المقطع في شقة سام حيث تقوم أميرة بخلع البدلة العسكرية لسام ويخلع هو حجابها من على رأسها. ويُمثل ذلك تخلص كلا الشخصيتين من نظرة المجتمع لهما، سواء كان عسكرية سام أو أصل أميرة (العربي أو الإسلامي) بحيث يصبحان فردين مُجردين إلا من مشاعرهما تجاه بعضهما.

وبدراسة هذا المشهد بصورة أكثر تعمقاً بناءً على نتائج ليلى أبو لغد، يمثل خلع سام لحجاب أميرة تجسيداً لوجهة النظر الغربية التي تعتقد بأن الغرب وحده هو القادر على تحرير المرأة المسلمة

من قمع الحجاب. وبذلك، فإن سام قد حرر أميرة من القيود التي تتحكم بها وتمنعها من الشعور بالحرية.

ويستعين المخرج في هذا المقطع بتقنيات تُعبر عن الحميمية وانخراط المشاعر بين أميرة وسام، ومن هذه التقنيات:

- التبادل بين اللقطات القريبة و المتوسطة القريبة بشكل يُظهر تعابير وجه الشخصيات المليء بالشغف.
- استخدام الإضاءة الخافتة مما يبرز الظلال بصورة درامية.
- إضفاء مسحة من اللون الأحمر على اللقطات مما يُعبر عن الحب الذي يجمعهما -كما ذُكر من قبل-.
- ثبات الكاميرا في لقطات هذا المقطع بعد تصوير المشاهد السابقة بحركة مهزوزة يوحي بانفراج نفسي وعاطفي بعد فترة عصيبة من القلق والتوتر.
- تعمل الموسيقى الهادئة على التعبير عن الحالة العاطفية للشخصيتين.

المقطع السادس عشر:

تتوقف موسيقى المقطع السابق مع أول لقطة في هذا المقطع مُعلنة انتهاء الحالة النفسية الحالمة، حيث يستيقظ كل من أميرة وسام على صوت قرع على الباب يتضح بأنه لفردين من الشرطة يبحثان عن أميرة للقبض عليها بتهمة اعتداء.

يوظف المخرج في هذا المقطع مونتاج المجال والمجال المُقابل عند تصوير الحديث الدائر بين رجلي الشرطة والشخصيتين الرئيسيتين.

تتحرك الكاميرا حركةً حُرة خالقةً شعور الاضطراب لدى الشخصيات لدى مداهمة الشرطة شقة سام، كما أن استحواذ الفضاء السلبي الضبابي على الخلفية ينقل للمشاهد العُزلة المعنوية لكل من سام وأميرة ووقوفهما عاجزين أمام الأمر الواقع.

يُعاود المُخرج الاستعانة بالألوان عالية البريق التي تمنح الصورة إحساس الحُلم لعكس المصير المجهول الذي ينتظر أميرة وتأثير ذلك على علاقتها بسام. كما يُمثل اللون الرمادي الذي يرتديه كل من أميرة وسام السلبية والغموض الذي يطغى على الأحداث.

المقطع السابع عشر:

تجري أحداث هذا المقطع في مركز للشرطة، ويستنتج المشاهد ذلك من خلال لقطة تأسيسية عامة تُوضح مبنى يرفرف أعلاه علم الولايات المتحدة، إضافةً إلى الإشارات المكتوبة التي تؤكد هذا الاستنتاج.

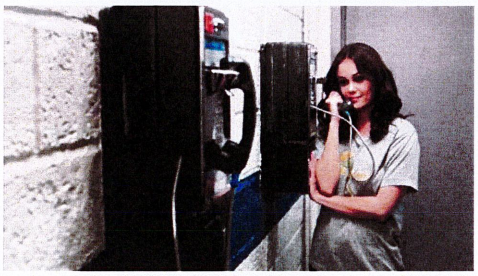
يعتمد المخرج في هذا المقطع اعتماداً شبه كلي على اللقطات المتوسطة القريبة لوظيفتها الحكائية والتوضيحية لمكنونات الشخصيات الداخلية المتوترة عبر تعابير الوجه. كما تساهم الحركة الحرة للكاميرا وقتامة لون الخلفيات على تعميق شعور التوتر وخيبة الأمل.

يصل بسام إلى مركز الشرطة في محاولة لاستيضاح الملابسات التي تم على أساسها القبض على أميرة. ويوضح شريط الصوت حوقلة بسام وذكره لله عندما يكتشف قرار ترحيل أميرة مما يعكس سمة التدين لديه واستعانته بالله عند الشدائد.

المقطع الثامن عشر:

من الشفرات المغايرة التي يستعين بها المخرج في هذا المقطع شفرة المونتاج، حيث يكسر التسلسل الزمني المتعاقب بمونتاج مكاني بطريقة العودة إلى الخلف (Flash-back) ليصور رسالة تركتها أميرة لسام عبر الهاتف في خط زمني سابق للوقت الذي يستمع فيه سام لهذه الرسالة.

يبدأ هذا المقطع بلقطة أمريكية لأميرة وهي تسجل رسالتها عبر الهاتف، وقد عمد المخرج على إبعاد الكاميرا نسبياً عن الشخصية واضعاً الهاتف في مقدمة الصورة كي يمنح أميرة شُعور البُعد عن سام وعدم قدرتها على الوصول إليه إلا عن طريق الهاتف. كما أن الهاتف الموضوع في المقدمة يبدو أضخم بالمقارنة مع حجم أميرة الفعلي مما يُعطي الصورة قيمة فنية ويعزز من شعور الحصار وسلب الحرية التي تشعر به أميرة. ومن الأمور الأُخرى التي تنقل الضيق النفسي الذي تمر به أميرة غلبة الألوان الباردة على الإطار.



مقطع (١٨) لقطة (١)

يلي هذه اللقطة لقطات أُخرى قريبة توحي بالحميمية والقُرب الذي يتوسمه الثنائي في قدرتهما على الاتصال على الرغم من المسافة الفعلية التي تفصلهما.

يوظف المخرج شريط الصوت في الكشف عن معلومات جديدة عن شخصية أميرة كارتباطها بأخيها الذي تكشف عن اسمه لأول مرة "عماد" وقصها على سام إحدى الذكريات التي جمعتهما، كما يُعزز الحوار سمات أُخرى تم الإشارة إليها من قبل، مثل تأثر أميرة الشديد بالأفلام ومقارنتها حياتها بهذه الأفلام.

تطلب أميرة من سام أن يقضيا سوياً آخر يوم لها في الولايات المتحدة، وهي بذلك تعد سام من المُقربين إليها حيث إنها ترغب في تكوين ذكريات معه على شاكلة الذكريات التي تجمعها مع أخيها.

يُشار إلى أن أميرة قد ذكرت في مقطع سابق افتتانها بحفل خطوبة تشارلي كونه أكثر الأمور الرومانسية التي شهدتها في حياتها، بينما تذكر في هذا المقطع بأن مشاعرها تجاه سام قد فاقت حتى أكثر الأفلام رومانسيةً. وهذه إشارة ضمنها المخرج باستخدامه ما يُسمى بالمونتاج الاستبدالي الذي يركز على مقارنة اللقطات والمشاهد بغيرها في الفيلم ككل بغية تصوير التغيير الذي طرأ على العلاقة بين الشخصيتين من التوجس إلى الهيام.

المقطع التاسع عشر:

يبدأ هذا المقطع بمونتاج مكاني للمجال والمجال المقابل يصور الحوار بين أميرة وعمها بسام، ويوظف المخرج في هذا الحوار اللقطات الحكائية المتوسطة القريبة. يقرأ المشاهد التوتر القائم بين الشخصيات من خلال الحركة المهزوزة للكاميرا. ومن خلال شريط الصوت يتضح إصرار بسام مرافقة أميرة للعودة للعراق عند ترحيلها.

ومن خلال الحوار أيضاً يتبين تغلب طبيعة أميرة عليها، حيث تخبر عمها بأنها لا تحتاج لوصايته عليها وبأنها تستطيع تدبير أمورها بنفسها.

يقطع هذا الحوار وصول سام كي يصطحب أميرة ليمضيا معاً آخر يوم لها في الولايات المتحدة –كما طلبت هي منه– ويُصور هذا الحدث عبر مونتاج مكاني آخر.

يُقابل هذا الفعل بالرفض من جانب بسام للومه سام لما حدث لأميرة، ويُساهم التكوين الصوري للقطات في تعميق هذا الرفض، حيث يقف بسام في المنتصف بين سام وأميرة مانعاً اجتماعهما في جهة واحدة من الصورة. إلا أن أميرة تتمرد على قرار عمها وتصر على مرافقة سام.

تتزامن موسيقى إيقاعية مع اللقطات التي توضح نزول أميرة وسام من على سلم البناية مانحةً المشاهد شعور الإنطلاق والحرية (النسبية) لكلا الشخصيتين. وتُعلن هذه الموسيقى بداية مونتاج سريع للقطات تصور أحداث اليوم الذي قضته الشخصيتيان، ومن الأمور اللافتة للإنتباه في هذا المونتاج:

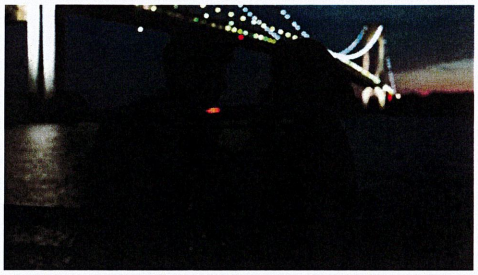
- بدء المونتاج بلقطة مكتظة بالشخصيات بجانب بطلي الفيلم يوحي بأن هاتين الشخصيتين –رغم خلفياتهما– ما هما إلا بشران كباقي أفراد المجتمع لهما الحق في أن يقعا في الحب وأن يفعلا ما يشاءان. كما أن ازدحام الصورة بالعناصر يدل على تزاحم المشاعر واختلاطها في نفس الشخصيتين والمشاهدين على حد سواء.
- ارتداء أميرة ملابس مُلونة، الأمر الذي يثير فكرة الربيع في الأذهان، مما يوصل للمشاهد شعور بالبهجة والانتعاش نتيجةً للحب الذي يجمعهما.
- الإستعانة بالإضاءة الخافتة التي تظهر الشخصيتين في هيئة سيلويت واللقطات الحميمية القريبة في تصوير مشهد رقص الشخصيتين بهدف إضفاء أبعاد درامية عليهما وتعميق المشاعر العاطفية بينهما.
- استخدام الحاجز الأمني لإحدى ناطحات السحاب كرمز للسجن في لقطة من اللقطات تعبيراً عن السجن الفعلي الذي ينتظر أميرة والسجن المعنوي لكل من أميرة وسام الناتج عن فراقهما. كما وقد يُعبر غروب الشمس في الصورة على انقضاء أمل استمرار علاقتهما.



مقطع (١٩) لقطة (٢١)

- استخدام المخرج تقنية التلاشي للخارج كشفرة لانتهاء اليوم وبدء الليل. وقد يُفهم من هذه التقنية بأن علاقة الشخصيتين قد بدأت بالتلاشي إلى الانقضاء.

يلي هذا المونتاج مشهداً ليلياً يتكون من لقطة واحدة تُعيد إلى الذاكرة موقعاً في مقطع سابق له معنى معنوي لدى الشخصيتين حيث يُعتبر أول مكان شهد ميلاً فعلياً بينهما. وقد اختار المخرج أن تكون هذه اللقطة ذات قيمة فنية جمالية بإضاءة المشهد باستخدام أنوار الجسر البعيدة التي تعكسها مياه البحر تاركاً معظم عناصر الصورة في ظلام شبه دامس. وقد عمد المخرج على إظلام هذه الصورة مقابل إضاءة نفس الموقع في اللقطات السابقة للتأكيد على الصراع الداخلي للشخصيات نتيجةً لانقضاء اليوم وبدء العد التنازلي لانفصالهما.



مقطع (١٩) لقطة (٢٢)

يقطع المشهد التالي إلى سام وهو واقف على مسرح أحد نوادي الكوميديا، ويتضح بأن أميرة هي التي طلبت منه أن يُقدم عرضاً نظراً لشغفه بالكوميديا. وفي هذا المشهد، يوظف المخرج مونتاجاً مكانياً آخراً للتنقل بين سام وهو على المسرح وأميرة وهي جالسة بين الجمهور.

المقطع العشرون (نهاية الفيلم):

يستعين المخرج بالتعليق الصوتي كوسيلة لتلخيص الأحداث وإنهاء الفيلم، فيبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة توضح ظرفاً يحمل رسالة تصل إلى بسام، ويُشغل هذا التعليق ما أن يبدأ بسام بقراءة الرسالة.

ومن خلال التعليق، يستنتج المشاهد بأن سام من أرسل هذه الرسالة لبسام ليخبره بنيته مغادرة الولايات المتحدة الأمريكية مع أميرة حيث إن الحب الذي يجمعهما هو المكان الوحيد الذي يستطيع الثنائي الإنتماء له.

ويُصاحب هذا التعليق مشاهد متنوعة مُرتبة عبر مونتاج بالتباين توضح الأوضاع التي أحلت بالشخصيات عند نهاية الفيلم على النحو الآتي:

- يُغادر جاك مكتب تشارلي في لقطة أمريكية توضح إحباط تشارلي. ويرجع ذلك إلى أن جاك قد وافق على إتمام صفقة مع تشارلي إكراماً لسام، الأمر الذي دفعه لإلغاءها نتيجةً لعدم حضوره وبالتالي خسارة تشارلي.

- اطمئنان بسام على أميرة لوجود سام معها، ويتضح ذلك عبر ابتسامته ونظره للنجمة التي تم الإشارة لها في بداية الفيلم، فالنجمة هي دليل إنقاذ سام لبسام، وبالتالي فإن وجودها في هذا المقطع إشارة إلى قدرة سام على الإعتناء بأميرة وإنقاذها من الترحيل. ويُعد ذلك تعزيز لفكرة بطولة الغربي وإنقاذه المتكرر للشرقي. ويُشار هنا إلى الصفة السلبية التي ضمنها المخرج في تصويره لموقف بسام من العلاقة التي تجمع أميرة –العربية المسلمة– من جندي أمريكي –غير مسلم– التي تحولت من الرفض إلى الرضا، الأمر الذي يوحي بتذبذب مبادئه وتخليه عن قيمه الدينية في مقابل ضمانه أمنها.

ينتهي الفيلم بلقطات شبيهة بلقطات المقطع الأول (بداية الفيلم)، فقد عمد المخرج إلى تصوير الشخصيتين وهما في قارب ينظران منه إلى تمثال الحرية. ويجدر الإشارة إلى المعاني التي تتحقق عبر المونتاج الاستبدالي حيث إن المخرج قد صور الشخصيتين في هذا المقطع من وجهها، على عكس المقطع الأول الذي ظهر فيه سام من ظهره، مما يُشير إلى إقبال الشخصيتين على الحياة وتطلعهما إلى الهروب من هذا المجتمع إلى مُجتمع آخر يمكن أن يشعرا فيه بالحرية التي يرمز إليها التمثال.

تُساهم الموسيقى في شريط الصوت على التعبير عن الجو العام للنهاية المُرضية لقصة الحب التي تجمع أميرة وسام.

المحور الثالث: النتائج والتوصيات

أولاً: نتائج تحليل فيلم Salmon Fishing in the Yemen:

١. يرتبط عنوان الفيلم ارتباطاً جذرياً بالسرد والأحداث، كما يوضح ضمنياً العلاقة بين الشخصيات والسلمون في طبيعة السباحة ضد التيار ومواجهة الصعاب والعوائق لتحقيق هدف ما.
٢. اعتماد المخرج على المونتاج التناوبي للقطات الحكائية بشكل كبير لإعطاء أهمية لعنصر الحوار لدوره في توضيح الأحداث والمكنونات الداخلية للشخصيات.
٣. ظهور الشخصية العربية الرئيسية في أول لقطة في الفيلم دليل على محوريتها وأهميتها الكبيرة بالنسبة للفيلم.
٤. لعبت الإضاءة القاتمة دوراً هاماً في توضيح مشاعر الشخصيات المُحبطة والتعبير عن الجو العام الكئيب، إضافةً إلى الدور الجمالي الذي قدمه الإعتماد على مصادر محدودة للإضاءة كالمصابيح الصغيرة والشموع.
٥. اجتهاد المخرج في تقديم معلومات صحيحة عن الثقافة والمجتمع العربي، ويتجلى ذلك في:
   - التطرق لجغرافية المناطق المختلفة لليمن وتمييزها عن غيرها من الدول العربية.
   - الإشارة إلى الأزياء الشعبية اليمنية ومُكملاتها مثل خنجر الجنبية.
   - ذياع صوت الأذان كما هو المُعتاد في المجتمعات العربية.
   - تحري الدقة في حركات الصلاة التي يؤديها الممثلون الإضافيون.
   - اختيار ممثل عربي مُسلم (عمرو واكد) للقيام بدور الشخصية العربية يمنح الفيلم درجة من الواقعية.
٦. وجود التباس في اللهجة اليمنية التي قدمها المُخرج مع لهجات عربية أُخرى، وعلى الرغم من أن ذلك يُعد تقصيراً من جانب المُخرج إلا أن تضمين اللغة العربية في الفيلم يُعد من عوامل إضفاء المصداقية عليه ولا يؤثر على استيعاب الجمهور الغربي لصورة العربي المُقدمة. ويُشار هنا إلى أن هذه النتيجة تخالف ما توصل له ستام وسبنسر (Stam and Spencer) (١٩٨٣) بأن الأفلام الأجنبية تميل إلى تجاهل اللغة الشعوب المُستعمرة، حيث تضمن حوار الشخصيات العربية محادثات بلغتهم الأم.
٧. تماشياً مع النتائج التي توصل لها جاك شاهين (١٩٨٤)، فقد همش الفيلم المرأة العربية بصورة كبيرة، حيث لم يشر إليها إلا لقطات محدودة في قوالب على النحو التالي:

- الإشارة على عجالة لمطالبة النساء بحقوقهن مما يظهر بأنهن قادرات على إيصال صوتهن. إلا أن هذه الصورة يتم طمسها بصور أُخرى تُهمش النساء العربيات بعدم اشراكهن في الأحداث ولا الحوار.
- المرأة العربية مُلتزمة ومُغطاة بحجاب كامل.
- المرأة العربية لا تُظهر أنوثتها إلا بأمور مقبولة اجتماعياً مثل الحلي والكحل والحناء.
- حمل مرأة بدوية لإناء فخاري به ماء على رأسها يستحضر فكرة الجواري التي تتطرق لها الصور النمطية.

٨. يحتوي الفيلم على رسائل تعيينة وتضمينية تُحيل إلى المبادئ الاستشراقية وتعمق الصور النمطية التي يحملها الغرب عن العرب، ومن هذه الرسائل:

- عدم قدرة الشيخ على إقامة المشروع بنفسه وحاجته لكوادر غربية كي تساعده. كما تعاود هذه الفكرة في الظهور عند إنقاذ ألفريد للشيخ محمد.
- أن الشيوخ العرب أثرياء، وأن ثراءهم مصدره النفط، على الرغم من أن اليمن لا تُعتبر ضمن الدول النفطية. وتُعد هذه الصورة من أبرز الصور النمطية المتداولة لدى صناع السينما الغربيون، حيث أشار إليها كل من شاهين (١٩٨٤) وعبد الرحمن الحمادي (١٩٩٨).
- أن العرب يعيشون حياة بدائية بسيطة خالية من التقدم والتكنولوجيا، فيما عدا الأثرياء منهم. وتتفق هذه النتيجة مع النتائج التي توصل لها أحمد بهجت (١٩٨٥).
- تضمين لقطات للبيئة الصحراوية عند تصوير اليمن. فعلى الرغم من تصريح المخرج على لسان الشخصيات بأن الجغرافية الجبلية في اليمن تختلف عما يتصوره البعض، إلا أنه عمد إلى أن تكون أول اللقطات المُشيرة لليمن هي صور لصحاري.
- ربط العرب بالروحانيات والتدين، ويظهر ذلك في التزامهم بإقامة الصلاة وتلاوة آيات من القرآن ونحوه.

٩. يقدم الفيلم الشيخ محمداً كنموذج إيجابي للعرب في عدة نواحٍ ظاهرة وباطنة منها:

- الرسالة اللفظية التي يقدمها الشيخ بأسلوب الحكم والمواعظ الحياتية تُضفي عليه صفة الحكمة وبُعد النظر. كما تُصاحب هذا الرسالة مقطوعة موسيقية مُعينة تُشغل كلما قام الشيخ بالحديث، مما يُعزز من إيجابية الشخصية.
- الشيخ محمد نموذج للسلام، حيث يُؤدي تحيه السلام في أول لقطة يظهر بها من وجهه.

- إضفاء صفات إيجابية على الشيخ كتسامحه وضيافته وقيادته وصبره وحلمه وعفوه عن المسيء وقدرته على رد الدين وحزمه. كما يُعد اختيار المخرج للون الأحمر لملابس الشخصية انعكاس لصفات الحماس والقوة.
- الاستعانة بالزاوية المنخفضة عند تصوير شخصية الشيخ محمد تُضفي عليه صفة التفوق على غيره.
- ارتباط الشيخ محمد بأماكن مرتفعة كالتلال والروابي في تكوينات صورية مُعينة تجعله صاحب اليد العليا على باقي الشخصيات مما يمنحه صفة العظمة والهيبة.

١٠. وعلى الجانب الآخر، يُقدم المخرج نموذجاً سلبياً للعرب يتمثل في الجماعة الإرهابية التي تتبنى العُنف وتُصر على إلحاق الأذى، يظهر ذلك من الأسلحة النارية التي يتأبطها أفرادها كرمز على إبطان الشر. وقد وظف المخرج الرسالة اللفظية للتأكيد على الدلالات الرمزية الضمنية في المشاهد التي تُظهر هذا الجماعة. كما ساهمت الموسيقى الحذرة والحركات المهزوزة للكاميرا المُصاحبة للمشاهد المبكرة لهذه الجماعة في توقع المشاهد للخطر. وفي ذلك تأكيد للنتائج التي توصل لها شاهين (١٩٨٤) والحمادي (١٩٩٨) وماثيو دانا (Mathew Dana) (٢٠٠٩) وغالب (٢٠١٢).

١١. اهتمام المخرج بفكرة الإيمان كنمط عام وكدافع مُحرك للشخصيات الرئيسية، خصوصاً شخصية الشيخ محمد الذي يحركه إيمانه بالله. ويظهر ذلك في تفاصيل مختلفة خصوصاً في المسبحة التي يحملها الشيخ وتُعد رمزاً لإيمانه، لذلك يهتم المخرج بتقريب الكاميرا منها في اللحظات العصيبة التي تمر بها الشخصية والتي يتم فيها اختبار إيمانها.

١٢. حاول المخرج أن يوضح أن النظرة النمطية التي يحملها الغربيون عن العرب هي نتيجة لضآلة معرفتهم بالعرب وبنائهم أحكام سابقة قبل أن يحتكوا بأفراد من أصل عربي. ويظهر ذلك في الصورة التي كان يحملها ألفريد عن الشيخ محمد والتي اختلفت عند تعرفه عليه وعمله معه.

١٣. الإشارة إلى التماثل القائم بين شخصيتي الفيلم الرئيسيتين –ألفريد الغربي والشيخ محمد العربي– في أكثر من مناسبة ضمنياً عبر الاستعانة بشفرات مثل حجم اللقطات المتماثلة والتكوين الصوري.

ثانياً: نتائج تحليل فيلم Amira and Sam:

١. يتناول الفيلم قضية الهجرة واللجوء الناتج عن الحرب كقضية تهم العرب والأمريكيين على حد سواء، والمشاكل المترتبة عليها خصوصاً النفسية منها كالاغتراب وعدم القدرة على التعايش مع المجتمع الجديد إضافةً إلى القيود التي تفرضها المجتمعات الغربية على اللاجئين. كما تناول الفيلم قضايا العلاقات الأسرية وتأثير الحروب واللجوء عليها.

٢. اعتمد المخرج بشكل كبير على مونتاج المجال والمجال المقابل للقطات الحكائية نظراً لأهميتها في تصوير الحوار بين الشخصيات والعلاقة التي تجمعها.
٣. مُعظم لقطات الفيلم مُصورة بالحركة الحرة للكاميرا لجعل الأحداث أكثر قُرباً من المُشاهد وجعله يشعر وكأنه هو الذي يحمل الكاميرا. كما أن لهذه الحركة دلالة على اضطراب الشخصيات وتذبذبها.
٤. استعان المخرج بألوان الأزياء كشفرات لها دلالات عدة، فمثلاً اعتياد أميرة على ارتداء الملابس ذات الألوان الغامقة انعكاس لحالتها النفسية المُتحفزة قبل أن تتغير إلى ألوان مُبهجة بعد وقوعها في حب سام.
٥. وظف المُخرج الإضاءة المُلونة للتعبير عن الحالة النفسية، وأبرز مثال على ذلك تكرار اللون الأحمر في المشاهد التي تنقل الحميمية بين الشخصيتين الرئيسيتين.
٦. التركيز على الرسالة اللفظية في تقديم معلومات عن ماضي الشخصيات، عوضاً عن الاستعانة بتقنيات المونتاج الزماني.
٧. تُفسر نظرية ما بعد الاستعمار حسب رؤية هومي بابا شخصية أميرة. فأميرة، حسب مفهومي التهجين والمحاكاة، عالقة بين ثقافتين مختلفتين دون هوية مُحددة، ويظهر ذلك في عدم التزامها بالحجاب وعدم قدرتها على إيجاد وطن تنتمي إليه.
٨. مهدت نظرية هومي بابا لأن تفتقد الشخصيات الأساسية الشعور بالإنتماء، فكلاهما تعرض لظروف جعلت منهما ينخرطان في مجتمعات مختلفة وبالتالي فقدان الهوية والتطلع لإيجادها. وقد شكلت هذه النقطة أمراً حاسماً في الحبكة، حيث أن هذا الشعور هو ما دفع الشخصيتين لإنشاء علاقة حب فيما بينهما.
٩. حرص المخرج على اختيار ممثلين عرب للقيام بدور الشخصيات العربية بشكل يضفي نوعاً من الواقعية والعمق على الأحداث.
١٠. أميرة هي نموذج المرأة العربية، وفي اختيار اسم الشخصية إيحاء بمحوريتها، إلا أن هذه المحورية تأخذ منحنى سلبي حيث أنها تُصور في هيئة شخصية مضطربة مُضطهدة تتطلع إلى الإنقاذ الغربي. كما أن ربط أميرة بصفات كالبغاء هو إهانة لعفة المرأة العربية وتعدي على مشروعية الحجاب.

١١. يضفي المخرج على أميرة صفة التمرد قاصداً إظهار تأثرها بما مرت به من ظروف صعبة. وبالرجوع إلى نتائج دراستي شيري جيسيكا باركر (٢٠٠٨) وماري أبويد (٢٠١٢) فيُلاحظ عرض المخرج لأميرة في صورة الضحية التي تدفع ثمن الحروب والصراعات.

١٢. على الرغم من تبرير المخرج لتصرفات أميرة، إلا أن الصورة العامة التي رسمها لها كشخصية غير متسقة في قراراتها وغير ملتزمة بتعاليم الإسلام والقوانين المختلفة تحيل إلى استنتاجات سلبية عن العرب، خصوصاً لوجود تراكمات فكرية سلبية لدى الجمهور الغربي.

١٣. يحتوي الفيلم على بعض الدلالات التي تُفسر عبر نظريات ما بعد الاستعمار مثل:

- استحضار فكرة الجواري عبر ارتداء أميرة ملابس إنسيابية ذات لون أحمر. كما أن المخرج قد ربط أميرة بصفة البغاء، حيث وصفت هي نفسها بأنها فتاة ليل رغم كون هذا الأمر مرفوضاً في الثقافتين الغربية والعربية على حد سواء.
- الإشارة المتكررة إلى شهامة سام وقدرته على نجدة بسام وأميرة مما يمران به من صعوبات يحيل إلى أن الغربي هو الوحيد القادر على إنقاذ الشرقي المغلوب على أمره خصوصاً مع إبراز إيجابية سام والتزامه في الأمور المختلفة في مقابل سلبية أميرة وتجردها من المبادئ الدينية ورفضها الانصياع للقوانين.
- تشبيه أميرة ب"ياسمين" –بطلة فيلم الرسوم المتحركة الأمريكي "علاء الدين"– دليل على إسناد كل ما هو غريب عن المجتمع الغربي إلى الآخر المجهول.

١٤. يتعرض الفيلم للحجاب باعتباره رمزاً لتهميش المرأة في الغرب، ويستدعي ذلك استحضار النتائج التي توصلت لها غياتري سبيفاك وليلى أبو لغد، حيث يُشار إلى المرأة العربية المُسلمة في إحدى مشاهد الفيلم بأنها تابع لا تستطيع المُطالبة بحقوقها في مقابل صوت الغربي الذي يدعي الدفاع عنها. كما تعكس هذه النتيجة هوس الغرب بالمرأة العربية كما أشارت أبو لغد (٢٠٠٢).

١٥. يستعرض المخرج بعضاً من الصور التي يحملها الأمريكيون عن العرب، مثل وصفهم بالإرهابيين وبأنهم السبب في حدوث هجمات الحادي عشر من سبتمبر. ويوضح المُخرج وجهة نظره الرافضة لمثل هذه الإدعاءات على لسان سام.

١٦. تمحور الفيلم حول العلاقة الرومانسية التي تجمع فتاة عربية مسلمة ورجل أمريكي غير مسلم قد يؤدي لانطباعات عدة في أذهان الجمهور وفقاً لخلفياتهم الفكرية، فقد ترى فئة من الجمهور (الغربي تحديداً) بأن نشوء هذه العلاقة دليل على قدرة الحب على مواجهة الصعاب والحرية التي يمنحها الحب للشخصيات، فيما قد ترى فئة أخرى (الجمهور العربي والإسلامي) بأن في بدء هذه

العلاقة وتطورها إهانة واستخفاف بواقع الثقافات المحافظة للمجتمعات العربية، خصوصاً مع رضا بسام عن هذه العلاقة متخلياً عن قيمه الدينية في مقابل اطمئنانه على أميرة.

١٧. ينتهي الفيلم بإلقاء اللوم على المجتمع الأمريكي في نظرته المتحيزة ضد الآخر، سواء أكان هذا الآخر لاجئاً عربياً أو جُندياً عائداً إلى بلاده.

ثالثاً: مناقشة النتائج العامة:

١. تطرق فيلمي العينة إلى عدة قضايا ومواضيع تخص العرب أبرزها اجتماعية ونفسية، مثل قضية اللاجئين من الحروب والآثار النفسية الناتجة عنها كالاغتراب وعدم القدرة على التكيف مع المجتمع الغربي وتأثير ذلك على العلاقات الأُسرية إضافةً إلى قضايا التطوير المجتمعي والصراعات القبلية.

٢. لم يشر الفيلمان صراحةً إلى الأحداث السياسية التي طرأت على الساحة العربية وقت الإنتاج، إلا أن فيلم أميرة وسام قد ناقش قضية الهجرة واللجوء السياسي، وهي قضية تخص الشأنين العربي والعالمي في الوقت الراهن.

٣. تناول الفيلمان الشخصيات العربية بصورة محورية لا غنى عنها في استمرار الأحداث.

٤. استعان مخرجا الفيلمين بممثلين من أصول عربية لتقديم الشخصيات العربية على نحو من المصداقية في الهيئة والمظهر والحديث بهدف تعميق وجهة نظرهما.

٥. وظف مخرجا الفيلمين الأزياء لدعم الخلفية الدرامية للشخصيات العربية، فالشيخ محمد متمسك بعروبته ويحرص على الظهور بالزي التقليدي بينما توضح ملابس أميرة اضطراب هويتها.

٦. تناول الفيلمان طرحاً جاداً لإمكانية التعايش الحضاري والثقافي بين العرب والغرب، كما حاول المخرجان إبراز التماثل القائم بين الشخصيات العربية مع نظيراتها الغربية عبر الدلالات الضمنية والرمزية (المقطع الرابع في فيلم أميرة وسام والمقطع السابع في فيلم صيد السلمون في اليمن على سبيل المثال).

٧. قدم الفيلمان عدة صور إيجابية للشخصيات العربية منها أنهم كُرماء ومضيافون وحازمون ومُتدينون ولديهم القدرة على رد الدين والتكيف مع الظروف والتغلب على الصعاب.

٨. كما قدم الفيلمان صوراً سلبية عن العرب مثل الخروج على القوانين والثراء الفاحش وتهميش المرأة (في فيلم صيد السلمون في اليمن).

٩. يُمكن تفسير بعض من الصور المعروضة في الفيلمين عبر نظريات ما بعد الكولونيالية على النحو الآتي:

- تضمن الفيلمان مبادئ استشراقية كالإشارة إلى حاجة العرب لمساعدة الغربيين وبأن مصير هؤلاء العرب منوط بهم، إضافةً إلى الإشارة إلى أهمية الحياة الروحانية والدينية بالنسبة للعرب (على الرغم من أن بعض هذه المظاهر قد تكون ظاهرية مثل وضع أميرة للحجاب على رأسها على الرغم من عدم التزامها الواضح به).
- يُمكن تفسير شخصيتي أميرة والشيخ محمد حسب مفهوم التهجين الذي اقترحه هومي بابا، فهوية الشخصيتين خليط بين ثقافتي الشرق والغرب، إلا أن الشيخ محمداً يتبنى هوية مُحددة ويستغل احتكاكه بالغرب من أجل تحقيق أهدافه بينما تقف أميرة حائرة بين الثقافتين مما يجردها من هويتها (حسب مفهوم المحاكاة).
- عرض الفيلمان مفهوم التطور والتقدم للعرب بالنسبة لوجهة النظر الغربية، فالتقدم في فيلم صيد السلمون في اليمن يتمحور حول تطبيق مشاريع تحت إشراف غربي والتقدم في فيلم أميرة وسام يركز على "تحرير" المرأة العربية من القيود الدينية والاجتماعية.

١٠. يوضح الجدول التالي أبرز الاختلافات التي رصدتها الدراسة في عرض صورة العرب بين فيلمي العينة على النحو التالي:

	صيد السلمون في اليمن	أميرة وسام
القضايا التي ناقشها الفيلم	ناقش الفيلم قضايا التطوير المجتمعي والصراعات القبلية في الدول العربية. إضافةً إلى مناقشته موضوعات الأمل والإيمان بالله وبالقدرة على تحدي الصعاب في سبيل تحقيق الأهداف المختلفة.	يناقش الفيلم قضية اللجوء السياسي والهجرة غير الشرعية والتحديات التي تواجه اللاجئين في الغربة وما يترتب على ذلك من مشاكل نفسية مثل الاضطراب في الهوية والاغتراب والإحساس بعدم الإنتماء.
السمات الإيجابية للشخصيات العربية	قدم الفيلم شخصية الشيخ محمداً كنموذج إيجابي رئيسي للعرب، ومن الصفات الإيجابية التي أضفاها مخرج الفيلم عليه: الحكمة والتسامح والقيادية والقوة والعزيمة والإرادة والضيافة والبشاشة والحزم.	أضفى المخرج على شخصيتي الفيلم العربيتين الرئيسيتين (أميرة وبسام) صفات إيجابية تتمثل في: الكرم والضيافة والقدرة على التكيف مع الظروف (بالنسبة لبسام) والتمرد والحرية (بالنسبة لأميرة – ويجدر الإشارة هنا إلى أن هاتين الصفتين قد يحتملان السلبية دوناً عن الإيجابية نظراً لأن تمرد أميرة قد يُرى في

		بعض الأحيان على أنه رعونة وسوء تقدير للمواقف).
السمات السلبية للشخصيات العربية	عزز المخرج الصور النمطية السلبية الرائجة في المجتمعات الغربية عن العرب مثل: الإرهاب والثراء الفاحش للقادة في مقابل الحياة البدائية التي يعيشها باقي أفراد الشعب في بيئة صحراوية.	تتمثل الصفات السلبية في هذا الفيلم في التصرف الطائش لأميرة ومخالفتها للقانون مراراً وهروبها من مواجهة أخطائها على الدوام. كما يصور المخرج الشخصيتين العربيتين (أميرة وبسام) بأنهما منسلخين عن هويتهما وبأنهما غير ملتزمين بالقيم الدينية، ويظهر ذلك في عدم التزام أميرة بالحجاب وإقامتها علاقة مع سام التي يرضى عنها بسام رغم رفضه إياها في البداية.
نظريات ما بعد الاستعمار المُفسرة للشخصيات العربية	تُفسر نظرية ما بعد الاستشراق بعض الصور السلبية مثل استعانة الشيخ بالكوادر الغربية في سبيل تحقيق أهدافه، إضافةً إلى ربط العرب بالبيئة الصحراوية والحياة البدائية البسيطة والإشارة إلى تقديسهم للحياة الدينية الروحانية وتقديمها على المنطق. كما يُمكن تفسير شخصية الشيخ محمد عبر نظرية التهجين الذي اقترحها هومي بابا حيث أن الشيخ يتحدث الإنجليزية بطلاقة ويتبنى الأفكار الأجنبية كجزء من شخصيته وهويته.	يحتوي الفيلم على مبادئ نظرية الاستشراق كالإشارة إلى حاجة أميرة لنجدة سام وتشبيهها بالجواري في أكثر من مناسبة. كما تبرز نتائج دراسات غياتري سبيفاك وليلى أبو لغد في تفسير رؤية الفيلم للحجاب على أنه رمز لتهميش المرأة العربية المسلمة التي تحتاج لإنقاذ –بالنسبة للغرب–. أما بالنسبة لنظريتي التهجين والمحاكاة، فهي تبدو واضحة في تفسير شخصية أميرة المضطربة الحائرة بين الثقافتين الغربية والعربية، الأمر الذي يجعلها فاقدة للهوية.

يتبين من خلال الجدول أعلاه التقاء معالجة السينما الغربية لواقع العرب بين الدول المختلفة في نقاط معينة كالانطباعات الاستشراقية ونتائج دراسات ما بعد الاستعمار، كما يتضح وجود اختلافات في الطرح بين الأفلام وفقاً لجهة إنتاجها بما يتماشى مع أجندة الدولة المُنتجة والظروف التاريخية والسياسية التي مرت بها تلك الدول. فعلى سبيل المثال، يُناقش فيلم أميرة وسام قضية اللاجئين وتأثيرها على المجتمع الأمريكي إضافةً إلى الصعوبات التي

يمر بها الجنود المشاركون في حرب العراق في التأقلم مع المجتمع المدني. بينما تدور أحداث فيلم صيد السلمون في اليمن في عالم تهيمن عليه بريطانيا في غياب تأثير قوى أُخرى كالولايات المتحدة، ويبرز ذلك في تركيز الحملة الدعائية في الفيلم في تحسين صورة بريطانيا فحسب باعتبارها المشارك الرئيسي في حرب أفغانستان، ويعكس ذلك العقلية الاستعمارية التي لا تزال حاضرة في أذهان البريطانيين.

رابعاً: التوصيات:

بعد استخلاص النتائج والتعرف على طبيعة الصورة المعروضة في الأفلام محل الدراسة، توصلت الباحثة إلى عدد من التوصيات التي تساهم في عرض صور أكثر واقعية للعرب. وتتلخص هذه التوصيات فيما يلي:

- ضرورة استمرار الدراسات في مجال تصوير الإعلام المرئي الغربي للعرب بهدف تكوين قاعدة معلوماتية عن كيفية تناوله لهذه الصور وتحليل العوامل التي تتحكم في هذه الصور. إضافةً إلى توجيه الباحثين لرصد صورة العرب في الثقافات الأُخرى كدول الشرق الأقصى ودول أمريكا اللاتينية.
- تمويل إنتاجات سينمائية عربية تقدم مضموناً هادفاً ولافتاً بصرياً بشكل يجعلها قادرة على المنافسة في السوق والمحافل العالمية مما يساهم في عرض الواقع العربي بصورة أكثر دقة.
- بذل السفارات العربية في الخارج الجهد في التواصل مع مؤسسات المجتمع المدني الغربي بهدف تعزيز الاحتكاك المباشر الذي يساهم في تبادل الخبرات والمعارف المختلفة بين الجانبين ويساعد على تعريف المجتمعات الغربية بالقضايا التي تهم العرب وجوانب حياتهم المختلفة.
- تشجيع المؤسسات الإعلامية على بناء علاقات متعمقة مع القائمين على مؤسسات الإنتاج الإعلامي والسينمائي الغربي، الأمر الذي يسمح لهم بتجاوز النظرة المتحيزة تجاه العرب.
- أهمية التطوير الدائم للمؤسسات الإعلامية وتدعيمها بكفاءات شابة ذات فكر جديد.
- تعاون الجهات الحكومية مع الهيئات الإعلامية في وضع خطة إعلامية طويلة المدى هدفها تصحيح المفاهيم المغلوطة لدى الجمهور الغربي يُوظف فيها وسائل مُختلفة بلغات متعددة.
- استثمار وسائل تكنولوجيا الاتصال الحديثة لتعزيز التواصل والتكامل مع المجتمعات الغربية.
- خلق جيل مثقف وواع قادر على صد الأفكار المغلوطة التي تبثها السينما الغربية والتي قد تؤثر على هويته وعروبته.
- الدعوة إلى إنشاء جبهة إعلامية ذات رؤية وأهداف موحدة تضم ممثلين إعلاميين من جميع الدول العربية.

الخاتمة

تُعتبر السينما من وسائل الإعلام ذات التأثير الكبير على الجمهور، فهي تُوظف العديد من العناصر الإبهارية في سبيل توصيل رسائلها ووجهة نظر صانعيها للمشاهدين من مختلف الأعمار والجنسيات والفئات الاجتماعية.

ولما للسينما من أهمية كبيرة، فقد سعت هذه الدراسة إلى التعمق في الرسائل السينمائية لعينة من الأفلام الأجنبية بهدف الكشف عن دلالاتها ورموزها المختلفة وبالتالي التعرف على صور العرب في هذه الأفلام ونوايا صُناعها.

قسمت الباحثة هذه الدراسة إلى خمسة فصول. تمثل الفصل الأول في المدخل العام للدراسة والذي يُعد بمثابة مُقدمة لها يشرح المشكلة البحثية وأهداف الدراسة ومصطلحاتها المختلفة إضافةً إلى أهميتها والأسباب العلمية والشخصية لاختيار موضوعها.

أما الفصل الثاني فقد اشتمل على شرح لنظرية ما بعد الاستعمار والتي ستُوظف كإطار نظري للدراسة، إضافةً إلى عرض مجموعة من الدراسات السابقة في مجال البحث والتي استعانت بها الباحثة في مختلف أُطر الدراسة.

وبالنسبة للفصل الثالث، فقد عرض منهجية الدراسة واجراءاتها المختلفة بما فيها المنهج وأدوات البحث ومجتمعه والعينة المختارة. كما اشتمل هذا الفصل على الدراسة الاستطلاعية التي أُجريت قبل الشروع في تحضير مقترح البحث والدراسة ككل.

اشتمل الفصل الرابع على الإطار المعرفي للدراسة والذي استعرضت فيه الباحثة معلومات مُفصلة عن الصورة في الإعلام والسينما إضافةً إلى معلومات عن السينما واللغة السينمائية والصور السينمائية للعرب في الأفلام الغربية.

اختتمت الدراسة فصولها بالتحليل السيميولوجي المعمق لفيلمي العينة إضافةً إلى مناقشة نتائجها واقتراح توصياتها. وقد خلصت الدراسة إلى عدة نتائج أبرزها تطرق فيلمي العينة إلى قضايا اجتماعية مختلفة تخص الشأن العربي مثل الهجرة والاغتراب وقضايا التطوير المجتمعي. كما وجدت الباحثة أن فيلمي العينة قد وظفا الأزياء لدعم الخلفيات الثقافية للشخصيات العربية المحورية، والتي يمكن تفسير دوافعها عبر نظريات ما بعد الاستعمار.

تبين من خلال هذه الدراسة التقاء معالجة الفيلمين لصورة العرب في بعض النقاط بينما يتضح اختلاف الطرح في نقاط أخرى مما يدل على تأثير أجندة الدولة وظروفها السياسية والتاريخية على رؤية صناع أفلامها للعرب.

أوصت هذه الدراسة بضرورة استكمال الدراسات في مجال التصوير الغربي لصورة العرب وتحليل عوامل تشكيلها. كما أوصت بتشجيع الإنتاجات الإعلامية والسينمائية العربية المتميزة واستثمار الكوادر الشابة في إنشاء جبهة إعلامية عربية موحدة.

المراجع

أولاً: اللغة العربية:

١. بحوث غير منشورة:

- إبراقن، محمود (٢٠٠١). "علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة حالة لسيميولوجيا السينما"، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في علوم الإعلام والاتصال، قسم الإعلام والاتصال، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر.
- أبو العز، عزة أحمد علي (٢٠١٢). "أطر معالجة قضايا الإصلاح السياسي العربي في خطاب المجلات العامة المصرية والأمريكية وأثرها في تشكيل إتجاهات الصفوة المصرية: دراسة تحليلية وميدانية خلال عامي ٢٠٠٤-٢٠٠٥"، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الإعلام، قسم الصحافة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، القاهرة.
- أبو صالحة، نسرين (٢٠١١)."صورة الأشخاص ذوي الإعاقة في الدراما العربية : دراسة حالة المسلسل التلفزيوني وراء الشمس"، رسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن.
- إرشن، عبدالغني (٢٠١١). "رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا تحليل سيميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية والعدو الحميم"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص السينما والتلفزيون، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، الجزائر.
- أسعد، صفا ابراهيم (١٩٨٤). "أساليب الإضاءة في التصوير السينمائي الملون"، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في التصوير، قسم التصوير، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- اسماعيل، حنان محمد (٢٠٠٨). "صورة رجل الشرطة في الأفلام السينمائية المصرية"، مأخوذ من الموقع الالكتروني لمجلس وزراء الداخلية العرب – المكتب العربي للإعلام الأمني، يونيو ٢٠٠٨ http://www.aim-council.org/arabSecurityInfoOffice/Pages/Research%20Information.aspx
- إلهامي، حسام (٢٠١٥). "سيميولوجيا التواصل الاجتماعي دراسة تحليلية لبنية الرموز غير اللفظية على موقع فيس بوك"، بحث مقدم إلى مؤتمر كلية الإعلام والاتصال، جامعة الإمام محمد بن سعود الإعلامية، المملكة العربية السعودية.
- بلخيري، رضوان (٢٠١٠). "صورة المسلم في السينما الأمريكية تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن (Traitor) والمملكة (The Kingdom)"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة دالي إبراهيم، الجزائر.

- بوصابة، عبد النور (٢٠٠٩). "الأساليب الإقناعية للومضات الإشهارية التلفزيونية دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الومضات الخاصة بمتعامل الهاتف النقال نجمة"، رسالة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر.
- ثابت، نوار عبدالغني محمد (٢٠١٠). "العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١"، دراسة مقدمة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الدراسات الدولية، كلية الدراسات العليا، جامعة بيرزيت، فلسطين.
- الحماد، خلف لافي الحلبا (٢٠١٤). "الصورة الذهنية لرجل الأمن لدى الرأي العام الأردني دراسة ميدانية"، رسالة مقدمة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الصحافة والإعلام، قسم الصحافة والإعلام – الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم، جامعة البترا.
- حماد، محمد نبيل أحمد محمد (٢٠١٢). "صورة العرب في الأفلام السينمائية الأمريكية بعد أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ (دراسة تحليلية)"، دراسة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الإعلام، قسم الإذاعة والتلفزيون، كلية الإعلام، جامعة القاهرة.
- سلهب، إسراء حجازي حسين (٢٠١٥). "صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية ٢٠٠٠-٢٠١٣"، دراسة مقدمة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة بيرزيت، فلسطين.
- صاحبي، فيصل (٢٠١٠). "العملية التواصلية في السينما التحليل السيميوبراغماتي للفيلم السينمائي"، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، الجزائر.
- طلحي، فاطمة (٢٠١٥). "صورة أفريقيا في السينما الأمريكية تحليل نصي سيميولوجي لفيلم دموع الشمس (Tears of the Sun)"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر.
- العاصي، فاطمة محمد أحمد (٢٠١٥). "أثر الخداع التسويقي في بناء الصورة الذهنية للمستهلك في سوق الخدمات لدى شركات تزويد الإنترنت في قطاع غزة"، دراسة استكمالاً للحصول على درجة الماجستير في إدارة الأعمال، قسم إدارة الأعمال، كلية التجارة، شؤون البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الإسلامية، غزة.
- عباس، ماجد محمد صغير عثمان (٢٠١٢). "صورة المجتمع اليمني في الدراما التلفزيونية من ١٩٨٠ وحتى ٢٠١١"، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في فنون السينما تخصص إخراج، قسم الإخراج، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- عبد الواحد، حادو نور الدين (٢٠١٦). "الخطاب السينمائي الجزائري: مقاربة سيميائية لفيلم خارج عن القانون لرشيد بو شارب"، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران ١ أحمد بن بلة، الجزائر.

- عدة، محمد (٢٠١٢). "إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم حراقة لمرزاق علوش"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، الجزائر.
- عفان، إيمان (٢٠٠٥). "دلالات الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، الجزائر.
- العوامرة، ابراهيم يوسف (٢٠١٣). "الصورة الذهنية للبطل في المسلسلات التركية المدبلجة الى العربية (دراسة حالة :الجزء الرابع من مسلسل وادي الذئاب)"، رسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن.
- غموقي، حمزة (٢٠١٤). "دور العلاقات العامة في تكوين الصورة الذهنية للمؤسسة الاقتصادية لدى جمهورها الداخلي"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الاتصال والعلاقات العامة، شعبة علوم الإعلام والاتصال، قسم العلوم الإنسانية، ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، الجزائر.
- قادري، وليد (٢٠١٢). "صورة الإسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلمي: عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، الجزائر.
- لحمر، كمال (٢٠١١). "صورة المجتمع الجزائري في La Revue Africaine ١٨٥٦م-١٩٦٢م"، أطروحة مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في علم اجتماع التنمية، قسم علم الاجتماع، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.
- محمد، علي الكرار هاشم (٢٠١٣). "الصورة الذهنية للجاليات السودانية بدول الخليج تجاه قضايا الوطن السياسية"، خطة بحث لنيل درجة الماجستير، قسم العلاقات العامة والإعلان، كلية الإعلام، كلية الدراسات العليا، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان.
- المطيري، ساير مصلح حامد (٢٠١٢). "الصورة الذهنية لرجل الأمن كما يدركها الجمهور السعودي دراسة ميدانية في مدينة الرياض"، رسالة مقدمة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في العلوم الاجتماعية، قسم العلوم الاجتماعية، كلية الدراسات العليا، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية.
- المناديلي، يسري اسماعيل عبده (٢٠٠٤). "سيكولوجية الصوت في الفيلم السينمائي دراسة في سيكولوجية الإدراك السمعي لعناصر الصوت في الفيلم وعلاقتها بالصورة الفيلمية"، بحث مقدم للحصول على درجة الدكتوراة، قسم هندسة الصوت، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- نادية، شيقر (٢٠١٥). "سيموطيقا الصورة البصرية الثابتة دراسة في الإعلان السياحي جريدة السيّاحي نموذجاً"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، تخصص اللسانيات والسياحة، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.

- وردية، راشدي (٢٠١٢). "تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري دراسة سيميولوجية لفيلمي جبل باية والربوة المنسية"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، الجزائر.
- وهيب، إستبرق فؤاد (٢٠٠٩). "المعالجة الإعلامية للاحتلال الأمريكي للعراق: تحليل مضمون مجلة نيوزويك النسخة العربية"، رسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن.

٢. بحوث منشورة في دوريات علمية:

- التميمي، مصطفى عبيد دفاك (٢٠١٠). "الحل الإخراجي وعلاقته بوحدة الموضوع"، الباحث الإعلامي، كلية الإعلام، جامعة بغداد (٨).
- ثامر، رعد عبد الجبار وحمادي عبد الأمير، إيمان (٢٠١٤). "الصورة النمطية لشخصية الآخر وآليات تجسيده في الفيلم السينمائي"، مجلة الآداب، جامعة بغداد (١٠٦).
- حسان، محمد محمد غالب (٢٠١٢). "الصورة النمطية للشخصية العربية في أفلام الرسوم المتحركة الغربية"، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، جامعة الزرقاء، الزرقاء (١٢) ١.
- الربابعة، حسن محمد (٢٠٠٧). "سيمياء الحواس في كتاب الحيوان للجاحظ"، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية (٣٤).
- الربعات، علي (٢٠١٥). "تداعيات اللقطة في الوسيط البصري (الفيلم السينمائي)"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) (٢٩) ٥.
- سميسم، حميدة مهدي (٢٠٠٩). "بنية الصورة وسياسة الاتصال دراسة في إشكالية البنية الاتصالية للاستهلاك والثقافة العربية"،الباحث الإعلامي، كلية الإعلام، جامعة بغداد (٦-٧).
- شاهين، جاك (١٩٨٧). "عرب هوليوود"، مجلة أبحاث، مركز الدراسات والأبحاث في العلوم الاجتماعية، المغرب (١٥-١٦).
- العبودي، أحمد جبار الكاظم (٢٠١٢). "التوظيف الفني والجمالي لعمق المجال في بنية الفيلم الروائي الحديث"، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد (٦٣).
- عتيق، مديحة (٢٠١٥). "ما بعد الكولونيالية: مفهومها، أعلامها، أطروحاتها"، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة، الجزائر (١٨).
- العدواني، معجب سعيد (٢٠١٦). "تمثيلات المدينة العربية في الرواية الغربية: مدينة جدة أنموذجاً"، الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية (٢٤).
- قواس، جمال (٢٠١٤). " الجنريك في المسلسلات التلفزيونية العربية دراسة سيميولوجية"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، الجزائر (٤٢).
- لعقاب، فاتح (٢٠١٢). "الصورة الذهنية وأداة تحليل المضمون للرسالة الإعلامية المكتوبة"، مجلة التواصل في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الدار البيضاء (٣٠).

٣. كتب:

- أبو داهش، عبدالله بن محمد بن حسين (٢٠٠٦). أهل تهامة في الجاهلية والإسلام حتى نهاية القرن الرابع الهجري. أبها: ردمك، ط١.
- أبي الفداء، عماد الدين اسماعيل (د.ت.) المختصر في أخبار البشر. القاهرة: المكتبة الحسينية المصرية، ج٢، ط١.
- الأرنؤوط، شفيق (٢٠٠٢). قاموس الأسماء العربية الموسع. بيروت: دار العلم للملايين، ط٣.
- اسماعيل، محمود حسن (٢٠٠٣). مباديء علم الاتصال ونظريات التأثير. القاهرة: الدار العالمية للنشر والتوزيع، ط١.
- اسماعيل، محمود حسن (٢٠١١). مناهج البحث الإعلامي. القاهرة: دار الفكر العربي، ط١.
- إسلن، مارتن، ترجمة، طه، أسامة عبدالمعبود (٢٠١٥). فن الدراما كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١.
- أومون، جاك وماري، ميشيل، ترجمة حمصي، أنطون (١٩٩٩). تحليل الأفلام. دمشق: المؤسسة العامة للسينما بوزارة الثقافة.
- إيكو، أمبرتو، ترجمة الصمعي، أحمد (٢٠٠٥). السيميائية وفلسفة اللغة. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١.
- إيكو، أمبرتو، ترجمة الصمعي، أحمد (٢٠١٢). أن نقول الشيء نفسه تقريباً. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١.
- بارت، رولان، ترجمة البُكري، محمد بن الرافة (٢٠١٦). س/ز. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١.
- بارت، رولان، ترجمة نمَّر، هالة (٢٠١٠). الغرفة المضيئة تأملات في الفوتوغرافيا. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١.
- بارط، رولان، ترجمة عبد العالي، عبدالسلام بن (٢٠١٦). المغرب: دار توبقال للنشر، ط٤.
- البطريق، نسمة (٢٠٠٤). الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- بنكراد، سعيد (٢٠٠٥). السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بورس. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١.
- بهجت، خالد، تصدير ثابت، مدكور (د.ت.). البغاء على شاشة السينما المصرية ١٩٧٥-١٩٨٥. القاهرة: أكاديمية الفنون.
- البهنسي، عفيف (١٩٩٧). النقد الفني وقراءة الصورة. القاهرة: دار الكتاب العربي، ط١.
- بوش، ريم عدنان (٢٠١٥). صورة المرأة العربية في وسائل الإعلام. عمان: دار أسامة للنشر، ط١.
- بومعزة، عبد الغني (٢٠١٢). إطلالة على السينما: قراءات نقدية سينمائية. الجزائر: دار التنوير.
- تشاندلر، دانيال، ترجمة وهبه، طلال (٢٠٠٨). أسس السيميائية. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١.

- تودوروف، تزيفيتان، ترجمة الزكراوي، محمد (٢٠١٢). نظريات في الرمز. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١.
- توسان، برنار، ترجمة نظيف، محمد (٢٠١٦)، ما هي السيميولوجيا؟. المغرب: أفريقيا الشرق، ط٣.
- الجابري، محمد عابد (٢٠١٠) التواصل نظريات وتطبيقات. بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١.
- الجرطي، محمد (٢٠١٦). إدوارد سعيد من تفكيك المركزية الغربية إلى فضاء الهجنة والاختلاف. إيطاليا: منشورات المتوسط، ط١.
- جولي، مارتن، ترجمة الدبس، نبيل (٢٠١٤). مدخل إلى تحليل الصورة. دمشق: المؤسسة العامة للسينما بوزارة الثقافة.
- جيرو، بيير، ترجمة عياشي، منذر (٢٠١٦). السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط١.
- حجاب، محمد منير (٢٠١٠). نظريات الاتصال. القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ط١.
- حسين، سمير محمد (١٩٩٩). بحوث الإعلام. القاهرة: عالم الكتب، ط٣.
- دانسيجر، كين، ترجمة يوسف، أحمد (٢٠٠٩). فكرة الإخراج السينمائي: كيف تصبح مخرجاً عظيماً. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١.
- دولوز، جيل، ترجمة شحيد، جمال (٢٠١٤). سينما الصورة–الحركة. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ج١.
- دولوز، جيل، ترجمة شحيد، جمال (٢٠١٥). سينما الصورة–الزمن. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ج٢.
- ديك، برنار، ترجمة الأصبحي، محمد منير (٢٠١٣). تشريح الأفلام. دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ط٦.
- رضا، محمد (٢٠٠٠). هوليوود والعرب. البحرين:وزارة شؤون مجلس الوزراء والإعلام، ط١.
- زغيب، شيماء ذو الفقار (٢٠٠٩). مناهج البحث والاستخدامات الإحصائية في الدراسات الإعلامية. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ط١.
- سعيد، إدوارد، ترجمة حديدي، صبحي (١٩٩٦). تعقيبات على الاستشراق. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.
- سعيد، إدوارد، ترجمة عناني، محمد (٢٠٠٥). تغطية الإسلام. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط١.
- سعيد، إدوارد، ترجمة عناني، محمد (٢٠٠٦). الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط١.
- سليم، حنان. (٢٠١٣). الاتجاهات الحديثة في العلاقات العامة. القاهرة: دار النهضة العربية.
- سميث، جيوفري نوويل، ترجمة مجاهد، مجاهد عبد المنعم (٢٠١٠). موسوعة السينما في تاريخ العالم السينما الصامتة. القاهرة: المركز القومي للترجمة، م١، ط١.
- سميث، جيوفري نوويل، ترجمة مجاهد، مجاهد عبد المنعم (٢٠١٠). موسوعة السينما في تاريخ العالم السينما الناطقة. القاهرة: المركز القومي للترجمة، م٢، ط١.
- سميث، جيوفري نوويل، ترجمة مجاهد، مجاهد عبد المنعم (٢٠١٠). موسوعة السينما في تاريخ العالم السينما المعاصرة. القاهرة: المركز القومي للترجمة، م١، ط١.

- السيد، علاء عبد العزيز (٢٠٠٨). الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية. دمشق: المؤسسة العامة للسينما بوزارة الثقافة.
- شحاتة، حسن (٢٠٠٧). الأسماء ومعانيها وأسماء المشاهير من الرجال والنساء. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط١.
- شقرة، علي خليل (٢٠١٥). الإعلام والصورة النمطية. عمان: دار أسامة للنشر، ط١.
- شكري، عبدالمجيد (٢٠١٣). فنون العلاقات العامة الحديثة وقواعد الإتيكيت والبروتوكول. القاهرة: دار الفكر العربي، ط١.
- شولز، روبرت، ترجمة الغانمي، سعيد (١٩٩٤). السيمياء والتأويل. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.
- طايع، سامي، ترجمة أحمد، سلوى فتحي (٢٠٠٧). مناهج البحث وكتابة المشروع المقترح للبحث. القاهرة: جامعة القاهرة، كلية الهندسة، مركز تطوير الدراسات العليا والبحوث في العلوم الهندسية، ط١.
- عبد الحميد، شاكر (٢٠٠٥). عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات. الكويت: عالم المعرفة.
- عبد الحميد، محمد (٢٠١٥). البحث العلمي في الدراسات الإعلامية. القاهرة: عالم الكتب، ط١.
- عبدالعالي، عبدالسلام بن (٢٠١٦). سيميولوجيا الحياة اليومية. المغرب: دار توبقال للنشر، ط١.
- العبد القادر، عبدالرحمن بن عبدالله (٢٠١٢). الصورة الذهنية وعلاقتها بالاتصال الثقافي. الرياض: دار الكتاب الحديث، ط١.
- عثمان، إسلام أحمد (٢٠١٥). فن العلاقات العامة. القاهرة: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، ط١.
- عجوة، علي (١٩٩٧). العلاقات العامة والصورة الذهنية. القاهرة: عالم الكتب، ط٢.
- عجوة، علي، وفريد، كاريمان (٢٠٠٨). إدارة العلاقات العامة بين الإدارة الاستراتيجية وإدارة الأزمات. القاهرة: عالم الكتب.
- العريس، ابراهيم وآخرون (٢٠١٤). السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- عياشي، منذر (٢٠١٧). السيميائيات اتجاهاتها ومفاهيمها. دمشق: دار أمل الجديدة، ط١.
- غريب، غريب عبدالسميع (٢٠١٠). البحث العلمي الاجتماعي بين النظرية والإمبريقية. الاسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة.
- غيبسون، نايجل سي، ترجمة أبو هديب، خالد عايد (٢٠١٣). فانون المخيلة بعد-الكولونيالية. بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١.
- فرامبتون، دانييل، ترجمة يوسف، أحمد (٢٠٠٩). الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١
- فوزي، ناجي (٢٠٠٣). آفاق الفن السينمائي. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- فونتاني، جاك، ترجمة أسعد، علي (٢٠١٠). سيمياء المرئي. اللاذقية: دار الحوار، ط٢.

- قادري، عبدالكريم (٢٠١٦). سينما الشعر جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما. إيطاليا: منشورات المتوسط، ط١.
- كريم، نادية (٢٠٠٧). الأسماء عجائب وأسرار. الاسكندرية: مركز الاسكندرية للكتاب.
- كلر، جوناثان، ترجمة إمام، السيد (٢٠١٣). أقنعة بارت. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١.
- كولمان، هيلا ترجمة البشلاوي، عبد الحليم (١٩٦٩). إنتاج الفيلم السينمائي. القاهرة: مكتبة الوعي العربي.
- اللبان، شريف درويش وعبدالمقصود، هشام عطية (٢٠١٢). مقدمة في مناهج البحث الإعلامي. القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع، ط٢.
- مارنر، تيرنس سان جون، ترجمة الحضري، أحمد (١٩٨٣). الإخراج السينمائي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- محمد، سيد محمد (٢٠٠٩). وسائل الإعلام من المنادي إلى الإنترنت. القاهرة: دار الفكر العربي، ط١.
- المحمود، خالد (٢٠١١). الصور المتحيزة – التحيز في المونتاج السينمائي. الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط١.
- مكاوي، حسن عماد، والسيد، ليلى حسين (٢٠١٢). الاتصال ونظرياته المعاصرة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ط١٠.
- مؤنس، كاظم (٢٠٠٦). قواعد أساسية في فن الإخراج التلفزيوني والسينمائي. إربد: عالم الكتب الحديث، ط١.
- موناكو، جيمس، ترجمة يوسف، أحمد (٢٠١٦). كيف تقرأ فيلماً الأفلام والوسائط وما بعدها، الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١.
- ناصر، عبد الجبار (٢٠١١). ثقافة الصورة في وسائل الإعلام. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- ندا، أيمن منصور (٢٠٠٤). الصور الذهنية والإعلامية عوامل التشكيل واستراتيجيات التغيير كيف يرانا الغرب. القاهرة: المدينة برس.
- نيكولز، بيل، ترجمة بيومي، حسن (٢٠٠٧). أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة (النظريات). القاهرة: المركز القومي للترجمة، ج٣، ط١.
- يوسف، محمود (٢٠٠٨). مقدمة في العلاقات العامة. القاهرة: جامعة القاهرة.
- يونج، سكيب داين، ترجمة فرج، سامح سمير (٢٠١٥). السينما وعلم النفس. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط١.

٤. الندوات والمؤتمرات:

- تركستاني، أحمد سيف الدين (٢٠٠٤). "صورة المملكة العربية السعودية في أذهان الكنديين: دراسة ميدانية في الصورة الذهنية وإسهام وسائل الإعلام في تكوينها"، ورقة عمل مقدمة في المنتدى الإعلامي السعودي الثاني، الجمعية السعودية للإعلام والاتصال، المملكة العربية السعودية.

- تركستاني، عبد العزيز (٢٠٠٤). "دور أجهزة العلاقات العامة في تكوين الصورة الذهنية للمملكة"، ورقة عمل مقدمة في المنتدى الإعلامي السعودي الثاني، الجمعية السعودية للإعلام والاتصال، المملكة العربية السعودية.
- آل ثابت، سعيد علي (٢٠٠٤). "صورة المملكة العربية السعودية في الإعلام الغربي بين الواقع والطموح"، ورقة عمل مقدمة في المنتدى الإعلامي السعودي الثاني، الجمعية السعودية للإعلام والاتصال، المملكة العربية السعودية.
- شمس، شعبان (٢٠٠٤). "صورة المملكة العربية السعودية في الصحافة المصرية: دراسة مسحية للصحف والمجلات"، ورقة عمل مقدمة المنتدى الإعلامي السعودي الثاني، الجمعية السعودية للإعلام والاتصال، المملكة العربية السعودية.

٥. المجلات:

- بارث، رولان، ترجمة جيلان، أحمد (٢٠٠٨). "بلاغة الصورة"، مجلة علامات، المغرب (٣٠).
- باستو، ماريا بين يديتا، ترجمة بو عزيز، وحيد بن (٢٠١٤). "قانون هومي بابا تجاذب الهوية وجدل في فكر ما بعد كولونيالي"، مجلة مقاليد، جامعة الجزائر (٦).
- بخوش، نجيب (٢٠١٧). "جماليات اللغة السينمائية"، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الشهيد حمة لخضر– الوادي، الجزائر (٢٤).
- بركات، وائل (٢٠٠٢). "السيميولوجيا بقراءة رولان بارت"، مجلة جامعة دمشق، جامعة دمشق، سوريا (١٨).
- البناء، بسمة قائد (٢٠١٤). "ليلة الحناء .. موروث العادات ووحي الأساطير"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين (٢٦).
- بهجت، أحمد رأفت (١٩٨٥). "الرؤية الغربية للمرأة العربية بين الدعاية والواقع والتزييف"، مجلة العربي، وزارة الإعلام في الكويت، الكويت (٣١٧).
- بهجت، أحمد رأفت (١٩٨٦). "العرب .. البترول .. والسينما"، مجلة العربي، وزارة الإعلام في الكويت، الكويت (٣٢٦).
- بهجت، أحمد رأفت (١٩٩٣). "العرب والأفارقة أدوار الزنوج في سينما منحازة"، مجلة العربي، وزارة الإعلام في الكويت، الكويت (٤١١).
- ثنيو، نور الدين (٢٠١٢). "قراءة وكتابة تاريخ الاستعمار في لحظة ما بعد الكولونيالية"، المجلة العربية للعلوم السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (٣٣).
- الجمال، محمد راسم (١٩٨٦). "سامي مسلم: صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية"، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (٨٥).
- حمادي، عبد الرحمن (١٩٩٨). "صورة العرب في السينما العالمية"، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت (٣٣).
- حمداوي، جميل (٢٠١٥). "سيميوطيقا الصورة السينمائية"، الموقف الأدبي (٥٢٦).

- داني، محمد (٢٠١٣). "في ماهية السيميائيات والصورة"، مجلة سمات، مركز النشر العلمي بجامعة البحرين، البحرين (١).
- رزاري، عواطف (٢٠١٧). "الصورة وتجلياتها في بنية الخطاب الفيلمي – تحليل سيميولوجي للفيلم التونسي صمت القصور للمخرجة مفيدة التلاتلي"، مجلة فتوحات، كلية الآداب واللغات، جامعة عباس لغرور خنشلة، الجزائر (٤).
- سعدون، نسرين (٢٠١٤). " علاقة الصورة الواقعية بالصورة السينمائية في أفلام حرب العراق الامريكية – تحليل سيميولوجي لفيلم Redacted لبريان بالما"، مجلة الاتصال والصحافة، المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام، الجزائر (١).
- سالم، نادية حسن (١٩٨٩). "صورة العرب في الغرب"، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (١٢٩).
- سليمان، إبراهيم محمد (٢٠١٤). "مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة"، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، ليبيا (١٦).
- شاهين، جاك، ترجمة جرجيس، جاسم محمد (١٩٨٣). "صورة العربي في الإعلام الأمريكي"، مجلة التوثيق الإعلامي، مركز التوثيق الإعلامي لدول الخليج العربي، بغداد (٢-١).
- شاهين، جاك (١٩٨٧). "الشخصية العربية في التلفزيون الأمريكي". مجلة العربي، وزارة الإعلام في الكويت، الكويت (٣٤٠).
- مايكاليك، لورنس، ترجمة صالح، أمين (١٩٩٥). "العربي في السينما الأمريكية"، البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين (٥).
- نايلي، نفيسة (٢٠١٢). "دور وسائل الإعلام في صناعة الصورة الذهنية: صورة المرأة في السينما العربية نموذجاً"، مجلة الحكمة (١٠).

٦. مقابلات شخصية:

- الذوادي، بسام. مقابلة شخصية. ٤ يوليو ٢٠١٧.
- الغربي، كمال. مقابلة شخصية. ٢٩ ديسمبر ٢٠١٦.
- كرم الدين، أميرة. مقابلة شخصية. ٢٧ ديسمبر ٢٠١٦.

٧. مواقع انترنت:

- ابراهيم، بدور (٢٠١٤). ما هو تمثال الحرية. مأخوذ من http://mawdoo3.com/%D9%85%D8%A7_%D9%87%D9%88_%D8%AA%D9%85%D8%AB%D8%A7%D9%84_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D8%A9
- ابن منظور (٢٠٠٩). لسان العرب. مأخوذ من http://www.lesanarab.com

- أبو لغد، ليلى (٢٠١٤). الحجاب من أسباب الحروب فلماذا نراه بعدها؟. مأخوذ من موقع CNN بالعربية http://archive.arabic.cnn.com/٢٠١٣/world/١١/٥/blog-veil/index.html/
- أبو علو، آلاء (٢٠١٦). الدلالات النفسية للألوان وبماذا توحي. مأخوذ من https://neronet-academy.com/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%A
- أحمد، أميرة (٢٠١٤). رواد وعباقرة السينما الصامتة. مأخوذ من أراجيك فن http://www.arageek.com/2014/10/10/silent-cinema-geniuses.html
- أحمد، ليال (٢٠١٧). سر سورة الفاتحة. مأخوذ من http://mawdoo3.com/%D8%B3%D8%B1_%D8%B3%D9%88%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%AA%D8%AD%D8%A9
- أكاديمية الفنون بالقاهرة (د.ت.). مأخوذ من http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/
- الجميحي، نورة حمد (٢٠٠١). الإبتسامة ألوان وأنواع ومعانٍ. مأخوذ من موقع جريدة الجزيرة http://www.al-jazirah.com/2001/20010125/ar2.htm
- حمداوي، جميل (٢٠١٦). الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية. نسخة الكترونية مأخوذة من الصفحة الرسمية للدكتور جمال حمداوي http://hamdaoui.ma/news.php?extend.76
- حمداوي، جميل (د.ت.). مدخل إلى المنهج السيميائي. مأخوذ من http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm
- الداوودي، عارف معروف (٢٠١٣). سيميولوجية دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما والأفلام الكردية. مأخوذ من http://www.anfasse.org/index.php
- الرئاسة العامة للبحوث العلمية والإفتاء بالمملكة العربية السعودية (د. ت.). مأخوذ من http://www.alifta.net/fatawa/fatawaDetails.aspx?View=Page&PageID=9442&PageNo=1&BookID=3&languagename=
- ربيع، محمد (٢٠١٧). صيحة الله أكبر – من أين بدأت وكيف أصبحت مرتبطة بالإرهاب. مأخوذ من https://raseef22.com/politics/2017/11/01/
- رمزي، ماريانا (٢٠١١). أحجام اللقطات وأنواعها، مأخوذ من http://education.own0.com/t106-topic
- سعد، محمد (٢٠٠٩). دي سوسير .. تحديدات أولية. مأخوذ من ملتقى دروب الفكري http://moltaqa-droob.blogspot.com/2009/10/blog-post.html
- الشهاوي، محمد صلاح عبد الستار (٢٠١٦). الكحل في الثقافة العربية والشعبية. مأخوذ من http://bahrainanthropology.blogspot.com/2016/10/blog-post_12.html
- عبد المنعم، خالد (د.ت). الاستشراق الحديث: مجالاته ومنهجيته العلمية. مأخوذ من موقع مركز الدراسات المعرفية http://epistemeg.com/collection.php?Lang=ar&page=22

- العثيمين، محمد بن صالح (د.ت.). لماذا سُميت قل هو الله أحد بالإخلاص. مأخوذ من http://www.nquran.com/index.php?group=view&rid=3063
- الغيطاني، محمود (٢٠٠٧). مقدمة سينمائية حول اصطلاحات غير سينمائية. مأخوذ من منبر حر للثقافة والفكر والأدب http://www.diwanalarab.com/spip.php?article11201
- فقيه، محمود (٢٠١٧). ما هو السر وراء تنورة الرجال الاسكتلندية؟. مأخوذ من https://yallafeed.com/ma-hw-alsr-wraa-tnwrh-alrjal-alasktlndyh-3615
- الفوزان، عبد الله بن صالح (٢٠١٣). ظاهرة نزع غطاء الرأس. مأخوذ من http://al-fuzan.net/?alfawzan_articles=96
- كردي، أحمد (٢٠١١). إدارة الصورة الذهنية للمنظمات في إطار واقع المسؤولية الاجتماعية ، مأخوذ من مدونة لبيك يا أقصى http://kenanaonline.com/users/ahmedkordy/posts/277452
- المنجد، محمد صالح (٢٠١٤). كلمة شيخ وتطور دلالاتها في اللسان العربي. مأخوذ من موقع الإسلام سؤال وجواب https://islamqa.info/ar/212580
- مصطلحات التاريخ والشخصيات. (٢٠١٠). مأخوذ من http://www.sidiamer.com/t16727-topic
- المعاني (د.ت.). مأخوذ من http://www.almaany.com/
- الموسمي، إياد (٢٠١٦). الخنجر سلاح وموروث ورمز للمكانة الاجتماعية. مأخوذ من موقع شبكة رووداو الإعلامية http://www.rudaw.net/arabic/middleeast/040120168
- موقع مجلة علامات لسعيد بنكراد (د.ت). مأخوذ من http://www.saidbengrad.net/ar/index.htm
- الوليد، يحيى بن (٢٠٠٨). خطاب ما بعد الاستعمار. مأخوذ من http://www.alkalimah.net/Articles/Read/1200

ثانياً: اللغة الانجليزية:

١. بحوث غير منشورة:

- Abowd, M. (2013). "Atavism and Modernity in Time's Portrayal of the Arab World, 2001-2011". A dissertation presented to in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy, the Scripps College of Communication, Ohio University, Ohio, USA.
- Alayan, Y. (2005). "Stereotypes of Arab and Arab-Americans Presented in Hollywood Movies Released During 1994 to 2000", A thesis presented to
  In partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters in Professional Communication, Department of Communication, East Tennessee State University, Tennessee, USA.

- Al-Kahtani, A. (2002). "The Post-September 11 Portrayal of Arabs, Islam and Muslims in The Washington Post and The New York Times: A Comparative Content Analysis Study", Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy, Department of Communication and Culture, Howard University, Washington D.C., USA.
- Andrews, B. (1979). "The Semiotics of Film Sound: A Study of the Sound/Image Articulation in Adieu Philippine", A Dissertation in Partial Fulfillment for the Degree of Doctor of Philosophy, University of Missouri-Columbia, Missouri, USA.
- Arti, S. (2007). "Continuity and Change in Hollywood Representations of the Middle East After September 11th", A Doctoral Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the award of Doctor of Philosophy, Loughborough University, UK.
- Brewer, C. (2009). "The Stereotypic Portrayal of Women in Slasher Films: Then versus Now", A Thesis submitted In partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Mass Communication, The Manship School of Mass Communication, Agricultural and Mechanical College, Louisiana State University, Louisiana, USA.
- Casprov, A. (2012). Two Film Adaptations of Larsson's novel: The Girl with the Dragon Tattoo: A Semiotic and Audience Reception Study, Thesis for the Degree of Masters of Arts in Media and Communication, Sweden: Stockholm University, Department of Journalism, Media and Communication.
- Chang, H. (2008). "Semiotic Analysis of Hilary Clinton's Photographic Image in Newsweek Magazine", Thesis presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Arts in Mass Communication, University of Florida, Florida, USA.
- Chattah, J. (2006). "Semiotics, Pragmatics and Metaphor in Film Music Analysis", a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor in Philosophy, College of Music, Florida State University, USA.
- D'Alfonso, A. (2012). "I Could Have Been a Contender: A Semiotic Analysis of Representative Films on Italians outside Italy", Thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of PhD, Graduate Department of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Canada.

- Dana, M. (2009). "Big-Screen Aftershock: How 9/11 Changed Hollywood's Middle Eastern Characters", a thesis submitted in partial fulfillment of the Master of Science degree in Communication and Media Technologies, Department of Communication, College of Liberal Arts, The Rochester Institute of Technology, NY, USA.
- Dutt, R. (2013). "Behind the Curtain: Women's Representation in Contemporary Hollywood", Dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the MSc in Media, Communication and Development, Department of Media and Communication, London School of Economics and Political Science, London, UK.
- Elsamni, A. (2016). "Framing Arab Refugees in the Global Media", a Thesis Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters in Arts, Journalism and Mass Communication Department, School of Global Affairs and Public Policy, The American University in Cairo, Cairo.
- Jensen, L. (2014). "Representations of Sherlock Holmes a Study of Sherlock Holmes's New Trademarks as a Sex Symbol, Action Hero and Comedian in the 21st Century", a Master's Thesis, Denmark.
- Lee, D. (1996). "East Asian Images in Selected American Popular Films from 1930 to 1993", Dissertation submitted in partial fulfillment for the degree of Doctor in Philosophy, Department of Culture and Communication, School of Education, New York University, USA.
- Lerma Jr., R. (2013). "The Purposeful Demonization of Muslims and Arabs by the Mass Media", Thesis presented in partial fulfillment of the Requirements for the Degree of Masters of Arts, Department of Communication, The University of Texas at El Paso, Texas, USA.
- McClure, H. (2011). "The Crystallization of a Moral Panic: A Content Analysis of Anglophone Canadian Print Media Discourse on Arabs and Muslims Pre and Post 9/11", presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in International Relations, School of International Service, American University, Washington, USA.
- Mohamed, R. (2007). "Where are the Real Arabs and Muslims? A Content Analysis of the Portrayals of Arabs and Muslims in Online, Print and Video News Reports". A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of

Arts in Mass Communication and Journalism, College of Arts and Humanities, California State University, Fresno, California, USA.

- Nguyen, N. (2009). "Representation of Vietnam in in Vietnamese and US War Films: A Comparative Semiotic Study of Canh Dong Hoang and Apocalypse Now", a Thesis in fulfillment of the requirements of the Degree of Masters in Arts, School of Journalism and Communication, University of Oregon, Oregon, USA.
- Nurjannah (2012). "Symbolism in Ron Howard's Angels and Demons Movie (2009): A Semiotic Approach", Article Publication Submitted as a Partial Fulfillment of the Requirements for Bachelor Degree, English Department, School of Teacher Training and Education, Muhammadiyah University of Surakarta, Indonesia.
- Parker, C. (2008). "Before and After 9/11: The Portrayal of Arab Americans in U.S. Newspapers", A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Science, Department of Political Science, College of Sciences, University of Central Florida, Orlando, Florida, USA.
- Prater, A. (2004). "An African American culture critique of weight, race, gender and class using a semiotic analysis of Queen Latifah's film roles", a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Arts, Department of Communication, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, USA.
- Salazar, A. (2004). "Arabs in Hollywood: U.S. Films 'Cultivation of Viewers' Perceptions and Attitudes Towards Arabs", Thesis presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters in Arts, Department of Communication, University of Texas El Paso, USA.
- Selby, D. (1998). "Bridging the Gap? A Critical Reading of Bhabha, Said and Spivak's Postcolonial Positions", A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree of Master of Arts, Graduate Program in Communications, McGill University, Montreal, Canada.
- Shahid, M and others (2015). "Title Design in Bollywood Film Posters: A Semiotic Analysis", Indian Institute of Science, Bangalore, India.
- Suana (2014). "Heroism as Seen in Sequel Movie Spiderman 3: A Semiotic Analysis", A Graduating Paper Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for Gaining the Degree of Bachelor in English Literature, English Department, Faculty of Adab and Cultural Sciences, State Islamic University Sunan Kalijaga Yogyakarta, Indonesia.

- Tepecikliogğlu, E. (2012). "The Development of Postcolonial Theory", Paper Presented at the 4th ECPR Graduate Student Conference Jacobs University, Germany.

٢. بحوث منشورة في دوريات علمية:

- Abu-Lughod, L. (2002). "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and its Others". American Anthropological Association: American Anthropologist 104 (3).
- Brioni, S. (2013). "Postcolonial Cinema Studies". Postcolonial Text, 8 (3).
- Bouzida, F. (2014). "The Semiology Analysis in Media Studies – Roland Barthes Approach". International Conference on Social Sciences and Humanities (8-10).
- Ferdous, F. (2015). "Hybridity and Mimicry: The Location of Culture and Identity in V.S. Naipaul's 'A House for Mr. Biswas and The Mimic Men'". Express, an International Journal of Multi Disciplinary Research, 2 (2).
- Gibraltar, M. (2014). "A Semiotic Analysis of the Video Music: Indonesia Bangkit: Comparing Audience Interpretation". Humanities and Social Sciences, 2 (6).
- Jei, Z. (2015). "The Actualization of Post-colonialism in Movies". Sino-US English Teaching. 12 (6).
- Joodaki, A. and Vajdi, A. (2014). "Beloved in Search of an Identity: A Reading of Beloved by Toni Morrison Based on Homi K. Bhabha's Theories". Jordan Journal of Modern Language and Literature, 6 (1).
- Mousavi, M. and Sadeghi, S. (2013). "Representation of Latinos in Hollywood: Masculinity in Iñárritu's Films". International Journal of Women's Research, 2 (1).
- Semaan, G. (2014). "Arab Americans: Stereotypes, Conflict, History, Cultrual Identity and Post 9/11". Intercultural Communications Studies, 23 (2).
- Shaheen, J. (2003). "Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People". The Annals of the American Academy (588).
- Stam, R. and Spencer, L. (1983). "Colonialism, Racism and Representation". Screen, 24 (2).
- Mondal, A. (2014). "Postcolonial Theory: Bhabha and Fanon". International Journal of Science and Research, 3 (11).

٣. كتب:

- Ashcroft, B. and Ahluwalia, P. (2001). Edward Said. UK: Routledge (2).
- Baran, S. and Davis, D. (2009). Mass Communication Theory (Foundation, Ferment and Future). Massachusetts: Wadsworth Cerngage Learning (5).
- Bergan, R. (2011). The Film Book: A Complete Guide to the World of Cinema. UK: Penguin Group.
- Bobker, L. (1974). Elements of Film. USA: Harcourt Brace Jovanovich, Inc (2).
- Bordwell, D. and Thompson, K. (2008). Film Art: An Introduction. New York: McGraw Hill (8).
- Braverman, B. (2010). Video Shooter: Storytelling with HD Cameras. USA: Elsevier Inc.
- Buckland, W. (2000). The Cognitive Semiotics of Film. UK: Cambridge University Press (1).
- Chandler, D. (2007). Semiotics: The Basics. UK: Routledge (2).
- Colbey, Paul (2001). The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics. UK: Routledge.
- Corey, M. and Ochoa, G. (2002). The American Film Institute Desk Reference. NY: Dorling Kindersley Publishing Inc.
- Edgar, R. and others (2015). The Language of Film. London: Bloomsbury Publishing (2).
- Evans, R. (2006). Practical DV Filmmaking. USA: Elsevier Inc (2).
- Feu, H. (1974). The Story of the Cinema. London: Wayland Publishers.
- Hill, J. and Gibson, P. (2000). Film Studies Critical Approaches. UK: Oxford University Press (1).
- Johnson, R. and Bone, J. (1986). Understanding the Film: An introduction to film appreciation. USA: National Textbook Company (3).
- Jones, L. and others (2005). Encyclopedia of Religion. USA: Macmillan Reference (2).
- Lapsley, R. and Westlake, M. (1988). Film Theory: An Introduction. UK: Manchester University Press.

- Merten, K. and Krämer, L. (2016). Postcolonial Studies Meets Media Studies A Critical Encounter. Germany: Transcript Verlag.
- Metz, C. translated by Taylor, M. (1974). Film Language: A Semiotics of the Cinema. USA: Oxford University Press, Inc.
- Monaco, J. (2000). How to Read a Film the World of Movies, Media and Multimedia: Language, History, Theory. UK: Oxford University Press (3).
- Morton, S (2003). Gayatri Chakrovorty Spivak. UK: Routledge.
- Ryan, M. and Lenos, M. (2012). An Introduction to Film Analysis. NY: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Said, E. (1979). Orientalism. USA: Random House, Inc (1).
- Shohat, E. and Stam, R. (1994). Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media. UK: Routledge.
- Sikov, E. (2010). Film Studies: An Introduction. New York: Columbia University Press.
- Stam, R. and others (1992). New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond. UK: Routledge.
- Wimmer, R. and Dominick, J. (2003). Mass Media Research an Introduction. USA: Wadsworth/Thomson Learning (7).
- Wollen, P. (1972). Signs and Meaning in the Cinema. USA: Indiana University Press (3).
- Villarejo, A. (2013). Film Studies The Basics. UK: Routledge (2).

٤. مواقع انترنت:

- Amira and Sam 2014 Movie Script (n.d.). Retrieved from http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=amira-sam
- Behind the Name (n.d.). Retrieved from https://www.behindthename.com/name/sam-1
- Box Office Mojo (n.d.) http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=salmonfishing.htm
- Chang, H. (2007). Semiotics 1. The Chicago School of Media Theory website. Retrieved from http://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/semiotics/
- Defenders of Wildlife (2017). Salmon. Retrieved from http://www.defenders.org/salmon/basic-facts

- Dirks, T. (n.d.). Film Site. Retrieved from http://www.filmsite.org/20sintro.html
- Elder, M. (2013). Uncle Sam: The man and the meme. Retrieved from the Smithsonian Institution website http://americanhistory.si.edu/blog/2013/09/uncle-sam-the-man-and-the-meme-the-origins-of-uncle-sam.html
- Encyclopedia Britannica (n.d.). Retrieved from https://www.britannica.com/
- English Language and Usage (2012). Retrieved from https://english.stackexchange.com/questions/68901/is-it-the-yemen-or-yemen
- English Language and Usage (2015). Retrieved from https://english.stackexchange.com/questions/68901/is-it-the-yemen-or-yemen
- Film Production-Lighting Equipment & Techniques (n.d.). Retrieved from http://production.4filmmaking.com/lighting.html
- Geoghegan, T. (2012). Ukraine or the Ukraine: Why do some country names have 'the'?. Retrieved from http://www.bbc.com/news/magazine-18233844
- Glück, N. (2008). Post-Colonialism: Definition, Development and Examples from India. Retrieved from http://www.nilsole.net/referate/post-colonialism-definition-development-and-examples-from-india/
- Hein, E. (2011). What is casting in movies? Retrieved from http://www.quora.com/What-is-Casting-in-movies
- Internet Movie Database (n.d.). Retrieved from http://www.imdb.com/?ref_=nv_home
- Jonas, J. (1988). George Lamming, Retrieved from https://www.enotes.com/topics/george-lamming/critical-essays
- Klos, A. (2016). The meaning of line directions in art – horizontals, verticals, diagonals. Retrieved from http://retroavangarda.com/the-meaning-of-line-directions-in-art/
- Lasse Hallström Biography (n.d.). Retrieved from https://www.biography.com/people/lasse-hallstr%C3%B6m-9542297
- Make-up and Hair Artist Creative Skill Set (n.d.). Retrieved from http://creativeskillset.org/job_roles_and_stories/job_roles/300_make-up_and_hair_artist
- Mass Communication Theory (n.d.). Retrieved from https://masscommtheory.com/theory-overviews/framing-theory/

- Moura, G. (2014). Camera Angles: The Art of Manipulation. Retrieved from http://www.elementsofcinema.com/cinematography/camera-angles-and-composition/
- Renée, V. (2013). Video: An Inside Look at Storyboarding with the Coen Brothers' Storyboard Artist. Retrieved from http://nofilmschool.com/2013/08/storyboarding-with-coen-brothers-storyboard-artist
- Rotten Tomatoes (n.d.). Retrieved from https://www.rottentomatoes.com/
- Said, E. (2017). Orientalism Summery and Study Guide. Retrieved from http://www.bookrags.com/studyguide-orientalism/#gsc.tab=0
- Salmon Fishing in the Yemen 2011 Movie Script (n.d.). Retrieved from http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=salmon-fishing-in-the-yemen
- Seng, W. (2013). Fishing for Geopolitics: "Salmon Fishing in the Yemen". [Review of the movie Salmon Fishing in the Yemen, produced by Lionsgates and BBC Films, 2011]. National University of Singapore. Retrieved from https://www.academia.edu/4978135/Popular_Geopolitics_Movie_Review_Salmon_Fishing_in_the_Yemen
- Symbolism of the American Flag (n.d.). Retrieved from https://www.colonialflag.com/symbolism-of-the-red-white-and-blue/
- Talking Motion Pictures (n.d.). Retrieved from http://xroads.virginia.edu/~ug00/3on1/movies/talkies.html
- The Saussurian Sign (n.d.). Retrieved from http://www.cyberartsweb.org/cpace/theory/luco/Hypersign/Saussure.html
- World Atlas (2015). Retrieved from: https://www.worldatlas.com/webimage/countrys/asia/yemen/yeweather.htm

الملاحق

ملحق (١) – التقطيع التقني لفيلم Salmon Fishing in the Yemen

- **المقطع الأول (بداية الفيلم):**

		شريط الصورة			شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٢٤ ث	بعيدة (LS)	عادية	رأسية لأسفل (Tilt) + مقتربة للأمام (Dolly in)	تعليق صوتي لهاريت (VO): Dear Dr. Jones, I act on behalf of a client with access to a very substantial funds, who has indicated his desire to sponsor a project to introduce salmon and the sport of salmon fishing into the Yemen.	موسيقى هادئة، مزمار	صوت خرير مياه	/	يظهر الشيخ محمد (من الخلف) وهو يصطاد في بحيرة
٢	١ ث	قريبة جداً (ECU)	عادية	حركة أفقية لليمين (Pan)	تعليق صوتي لهاريت (تكملة): I would like to seek a	موسيقى هادئة	أصوات طباعة على الحاسب الآلي	to seek	شاشة حاسب آلي يتم الطباعة عليها
٣	١ ث	قريبة جداً (ECU)	عادية	حركة أفقية لليمين (Pan)	تعليق صوتي لهاريت (تكملة): meeting with you	موسيقى هادئة	أصوات طباعة على الحاسب الآلي	meeting with you	شاشة حاسب آلي يتم الطباعة عليها
٤	٣ ث	قريبة جداً (ECU)	عادية	ثابتة	تعليق صوتي لهاريت (تكملة): I might add that the foreign	موسيقى هادئة	أصوات طباعة على الحاسب الآلي	I might add that the foreign	يد امرأة (هاريت) تقوم بالطباعة على لوحة مفاتيح حاسب آلي
٥	١٢ ث	قريبة جداً (ECU)	عادية	حركة أفقية لليمين (Pan)	تعليق صوتي لهاريت (تكملة): and Commonwealth office supports the project as a symbol of Anglo-Yemeni co-operation. Yours sincerely, Harriet Chetwode-Talbot, Ms. Fitzharris & Price Investment	موسيقى هادئة	أصوات طباعة على الحاسب الآلي	I might add that the foreign and Commonwealth office supports the project as a symbol of Anglo-Yemeni co-operation.	امرأة (هاريت) تنظر إلى شاشة حاسب آلي بينما تقوم بالطباعة
٦	٢٠ ث	متوسطة (MS) إلى متوسطة قريبة (MCU)	عادية	كراين (Crane)	هاريت: Night, Have a good evening زميلتها: You too. Say Hi to soldier boy هاريت: We're just friends, you know. We only met a couple of times. زميلتها: Yeah, tell me that on Monday. هاريت: Oh, shut up.	موسيقى هادئة	صوت إرسال رسالة إلكترونية، صوت أوراق، صوت رنة هاتف، صوت خطوات	Fitzharris & Price	هاريت تتحدث مع زميلتها في طريقها لمغادرة عملها
٧	٦ ث	متوسطة (MS) إلى متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	صوت الباب الدوار، أصوات مرور سيارات	/	هاريت تخرج من مبنى عملها وتقف وتبتسم لشخص خارج الكادر

٨	٢٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	كراين (Crane)	روبرت: Hi, it's great to see you. هاريت: Yes. Me, too. Sorry. روبرت: Yes? هاريت: Yes. روبرت: You, too. No, "Yes" is a start, that's fine. هاريت: Stop it, I'm so nervous. روبرت: Why are you nervous? هاريت: I don't know, I'm trying to be very sophisticated and grown-up.	موسيقى هادئة	أصوات مرور سيارات، صوت خطوات، أصوات المارة في الشارع	/	روبرت يُلقي التحية على هاريت ويتحدثان قليلاً في الشارع. ثم يغادر روبرت جرياً وتلحقه هاريت بعد خلعها حذائها
٩	١٨ ث	متوسطة (MS)	عادية	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): Thank you for your e-mail. As a fisheries specialist, permit me a word or two about salmon. Migratory salmonoids require cool, well-oxygenated water in which to spawn. In addition, in the early stages of the salmon's life cycle, a good supply of	موسيقى هادئة	صوت دقات ساعة	/	صور لمنزل د. ألفريد، يظهر بها أدوات وملابس صيد وكُتب وإطارات لصور
١٠	٧ ث	متوسطة (MS)	عادية	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): fly life indigenous to the northern European rivers is necessary for the juvenile salmon, or parr, to servive.	موسيقى هادئة	/	/	صور لمنزل د: ألفريد، يظهر بها أطر لصور أسماك. ثم يظهر د. ألفريد (من ظهره) وهو جالس على مكتبه
١١	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): Some considerable distance from the Indian Ocean or indeed the Red Sea, as I am sure you are aware,	موسيقى هادئة	أصوات طباعة على الحاسب الآلي	/	د. ألفريد (من ظهره) يقوم بالطباعة على الحاسب الآلي
١٢	١٣ ث	قريبة (CU) إلى أمريكية (AS)	عادية	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): though apparently not the Foreign and Commonwealth Office. We conclude that conditions in the Yemen make this project unfeasible. ماري (زوجة ألفريد): Fundamentally unfeasible.	موسيقى هادئة	أصوات طباعة على الحاسب الآلي	though apparently not the Foreign and Commonwealth Office. We conclude that conditions in the Yemen make this project unfeasible	د. ألفريد يقوم بالطباعة على الحاسب الآلي ويقوم بإملاء ما يطبعه على زوجته التي تقترح عليه تعديلاً في الصياغة بينما هي في المطبخ
١٣	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	ألفريد: Yes, yes. Fundamentally unfeasible.	موسيقى هادئة	أصوات طباعة على الحاسب الآلي	Fundamentally unfeasible.	د. ألفريد يغير صياغة جملة ويطبعها على الحاسب الآلي

١٤	٩ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	ألفريد: We therefore regret that we are unable to help you any further in this matter. Yours, Alfred Jones,	موسيقى هادئة	أصوات طباعة على الحاسب الآلي	/	د. ألفريد يقوم بالطباعة على الحاسب الآلي
١٥	٧ ث	أمريكية (AS)	عادية	ثابتة	ماري: I'm off to bed. ألفريد: Already? ماري: Airport's car coming at 5. ألفريد: Righto.	موسيقى هادئة	صوت كيس، صوت خطوات، أصوات أدوات مطبخ	/	ماري تتحدث مع زوجها بينما تقوم بترتيب المطبخ، ويقف ألفريد للرد عليها
١٦	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	ألفريد: I'll maybe have another wee pass at the caddis fly paper. You could read it on the airplane.	موسيقى هادئة	/	/	د. ألفريد يحدث زوجته
١٧	١٠ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	ماري: Up in my ear in reports, darling. I'll read it when I'm back. ألفريد: Right, then. Good night.	موسيقى هادئة	صوت خطوات	/	ماري تقبل زوجها وتغادر الكادر، ويقف ألفريد في منتصف الغرفة ويضع يديه في جيبه

- **المقطع الثاني:**

			شريط الصوت			شريط الصورة			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١ ث	قريبة (CU)	عادية (ذاتية)	ثابتة	/	موسيقى إيقاعية	أصوات طباعة على الحاسب الآلي، صوت ضغطة فأرة الحاسب الآلي (Click)	Google UK Good News Stories from Middle East	شاشة حاسب آلي يتم البحث من خلالها على أخبار الشرق الأوسط
٢	١ ث	قريبة (CU)	عادية (ذاتية)	حركة أفقية لليسار (Pan)	/	موسيقى إيقاعية	/	Good News from Middle East here are some recent good news stories about the Israeli-Palestinian conflict	شاشة حاسب آلي تعرض نتائج البحث على Google
٣	٢ ث	قريبة (CU)	عادية (ذاتية)	زووم للأمام (Zoom in)	/	موسيقى إيقاعية	صوت حريق، صوت هتاف	سنتر	تتابع صور: علمي الجزائر وبريطانيا، يليه حرق علم بريطانيا، ثم صورة حريق فصورة لخريطة شبة الجزيرة العربية ثم صورة

									انفجار ثم صورة لآثار انفجار ثم صورة لامرأة محجبة تهتف
٤	١ ث	متوسطة (MS)	عادية (ذاتية)	ثابتة	ماكسويل: Okay..	موسيقى إيقاعية	صوت هتاف	لوحات بها عبارات بحروف عربية	مظاهرة لدولة شرق أوسطية
٥	١ ث	متوسطة (MS)	منخفضة (ذاتية)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى إيقاعية	صوت هتاف	لوحات بها عبارات بحروف عربية	حريق في مظاهرة بدولة شرق أوسطية
٦	٦ ث	متوسطة (MS)	عادية (ذاتية)	محمولة باليد (Handheld)	ماكسويل: British trans-Arabian rally.	موسيقى إيقاعية	صوت سيارة، أصوات تحطيم	/	فيديو لتحطم سيارة سباق رالي

- **المقطع الثالث:**

		شريط الصورة			شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١٠ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	كراين (Crane)	باتريشيا: We do. Chasing a good news story out of the Middle East. Anglo-Yemeni relations back on track. Arab- Western cultural dtente through the ancient sport of yanking poor sodding fish out of rivers. What do you reckon?	/	أصوات سيارات، صوت خطوات، أصوات المارة في الشارع	/	باتريشيا ماكسويل تتحدث في الهاتف مع بيرنارد ساجدين عن مشروع صيد السلمون في اليمن بينما تسير في الشارع
٢	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	كراين (Crane)	باتريشيا: Lunatic's an oil Sheikh. Got money pouring out of his arse. Good friend of the West. Good friend of the Party, too. So give it a go, eh, dolly?	/	أصوات سيارات، صوت خطوات، أصوات المارة في الشارع	/	باتريشيا تتحدث في الهاتف مع بيرنارد عن مشروع صيد السلمون في اليمن بينما تسير في الشارع

- **المقطع الرابع:**

		شريط الصورة			شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١٠ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	ألفريد: To save us both a lot of time, let me keep this brief and simple. Here it's very cold. It rains a lot. Here it's very hot. It doesn't rain a lot.	/	أصوات خطوات	/	ألفريد يشرح لهارييت وجهة نظره ويشير إلى خريطة مثبتة على جدار مكتبها
٢	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: Do you see the difference هارييت: You are pointing to Saudi..	/	/	/	هارييت ترد على ألفريد
٣	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	هارييت (تكملة): Arabia, Dr. Jones, not the Yemen. ألفريد:	/	/	/	تتحدث هارييت مع ألفريد أمام الخريطة وتشير إليها

				You seem to be deliberately missing the point. هاريت: With respect, not really, you see..					
تتحدث هاريت إلى ألفريد	/	/	/	هاريت (تكملة): unlike Saudi Arabia, parts of the Yemen get up to 250 millimeters of rainfall a month in the wet season. It gets the edge of the monsoon..	ثابتة	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٦ ث	٤
هاريت تقترب من ألفريد وتشرح له خطة المشروع على الملف الذي تحمله في يدها	/	صوت أوراق، أصوات خطوات	/	هاريت: Long-term plan is to irrigate thousands of acres of desert. We could grow watermelons, maize..	كراين (Crane)	عادية إلى منخفضة قليلاً (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٣ ث	٥
ألفريد يتحدث إلى هاريت	/	/	/	هاريت (تكملة): cotton. ألفريد: Now you're going to tell me it isn't hot in the Yemen too, aren't you?	ثابتة	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٢ ث	٦
هاريت تتحدث إلى ألفريد	/	/	/	هاريت: Well, in the mountainous areas, the nighttime temperatures get down to well below 20 celcius.	ثابتة	عادية إلى منخفضة قليلاً (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٤ ث	٧
ألفريد يصاحب هاريت في الطريق للخروج من الشركة	/	أصوات خطوات، أصوات العاملين بالشركة	/	ألفريد: If your Sheikh wants to pour his money down the drain..	كراين (Crane)	عادية	متوسطة (MS)	٨ ث	٨
ألفريد يتحدث إلى هاريت بينما تقوم هي بملء دورق بالماء	Fitzharris & Price	صوت رنة هاتف، أصوات العاملين بالشركة، صوت ملء دورق بماء	/	ألفريد (تكملة): why doesn't he buy himself a football club or something? هاريت: Look, Dr. Jones. I don't really think it's my place to explain the Sheikh's motivations.	كراين (Crane)	عادية	أمريكية (AS)	٦ ث	٩
هاريت تقدم كوب من الماء لألفريد بينما تحدثه	/	أصوات العاملين بالشركة	/	هاريت (تكملة): But I will say this, that of all our wealthy clients, he is different. I would go so..	ثابتة	عادية (معاكسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٦ ث	١٠
ألفريد يتحدث إلى هاريت	/	أصوات العاملين بالشركة	/	هاريت (تكملة): far as to describe him as a visionary man. ألفريد: A visionary? هاريت: Yes, I know. It's not a very fashionable word.	ثابتة	عادية (معاكسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٦ ث	١١
هاريت تتحدث إلى ألفريد	/	أصوات العاملين بالشركة	/	هاريت (تكملة): if you decide to take this project with us, then you can judge for yourself when you meet him.	ثابتة	عادية (معاكسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٤ ث	١٩

- **المقطع الخامس:**

			شريط الصورة			شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١١ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عالية	كراين (Crane)	ألفريد: Well, firstly we need to trap 10,000 salmon..	موسيقى هادئة	زقزقة عصافير، صوت غلق الباب	/	ألفريد يغادر منزله ويمشي في طريق
٢	١٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): from the North Sea, for the sake of argument, get them to the Yemen alive, don't ask me how, where they would be deposited in temperature and oxygen-controlled holding tanks built into a wadi that would, hallelujah, open during the rainy season, allowing the salmon to..	موسيقى هادئة في بداية اللقطة	صوت الكتابة على السبورة	/	ألفريد يشرح على سبورة ويقوم برسم بعض الأشكال التوضيحية عليها
٣	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): migrate upstream for, say, 10 kilometers, which would allow your Sheikh..	/	/	/	هارييت تستمع لشرح ألفريد وتدون ملاحظات
٤	١١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): to hoick them out of the water to his heart's content. Of course, until the dry season, when they will all die.	/	صوت الكتابة على السبورة	/	ألفريد يشرح على سبورة
٥	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	هارييت: Well, unless we feed the wadi all year round using the dam.	/	/	/	هارييت تتحدث إلى ألفريد
٦	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	ألفريد: Of course. Stupid idiot man. Why not use precious water resources to support one man's sport fishing?	/	صوت الكتابة على السبورة	/	ألفريد يحدث هارييت ويقوم برسم أشكال على السبورة
٧	٩ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: So, now that we have year-round water..	/	صوت الكتابة على السبورة	/	هارييت تستمع إلى ألفريد وتبتسم
٨	٧ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): why not build some gravel spawning grounds, breed the world's first Arabian salmon, and teach the clever fellows to migrate to the Indian Ocean. Wonderful, wonderful idea. Singing step we gaily, here we go, heel for heel and toe for toe.	/	صوت الكتابة على السبورة	/	ألفريد يتحدث إلى هارييت

- **المقطع السادس:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة			شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	بتريشيا: The PM's keeping a close eye on this one. It's just what we need right now, a bit of Anglo-Arab news that isn't about things that explode. I want to know, is it a goer?	/	أصوات أشخاص في الكافتيريا	/	باتريشيا تتحدث إلى ألفريد في اجتماع معه ومع بيرنارد ساجدين

- **المقطع السابع:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة			شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٣ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عالية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت طائرة مروحية	/	حرس الشيخ محمد يخرج من القصر لاستقبال ألفريد وهاريت الذين يصلان في طائرة مروحية
٢	٤ ث	متوسطة (MS)	عادية	حركة أفقية لليسار (Pan)	/	موسيقى هادئة	/	/	يستقبل الحراس ألفريد وهاريت ويستلمون حقائبهم منهم
٣	١٢ ث	متوسطة (MS)	عادية	حركة رأسية للأعلى (Tilt)	مالكوم: His excellency thought you might like to avail yourself of the fishing while you are waiting. ألفريد: Thank you very much.	موسيقى هادئة	صوت حارس يمر في الردهة يكرر: "لا إله إلا الله"	/	كبير الخدم (مالكوم) يوصل ألفريد لغرفته ويقدم له معدات صيد، بينما يمر أحد الحراس في الردهة وينظر له ألفريد
٤	٢ ث	قريبة (CU)	عالية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	صوت حارس يمر في الردهة يكرر: "لا إله إلا الله"، صوت أذان	/	ألفريد يستكشف معدات الصيد
٥	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	حركة (Tracking) إلى اليمين	/	موسيقى هادئة	أصوات آذان متداخلة، صوت تكبير	/	ألفريد ينظر من نافذة غرفته
٦	٣ ث	بعيدة (LS)	منخفضة	ثابتة	/	/	صوت خرير ماء	/	يقف الشيخ محمد وهاريت وآخرون على تلة
٧	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	/	/	صوت خرير ماء	/	يبتسم الشيخ محمد ويرفع يده في تحية
٨	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية	ثابتة	هاريت: May I present Sheikh Muham..	/	صوت خرير ماء، صوت معدات صيد	/	يتسلق ألفريد التلة فيما تُقدم هاريت الشيخ محمد

٩	٣ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	هاربيت (تكملة): ..med bin Zaidi bani Tihama. This is Dr. Jones. ألفريد: It's a great pleasure..	/	صوت خرير ماء	/	يصافح ألفريد الشيخ محمد بعد تعريف هاربيت لهما
١٠	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد (تكملة): to meet you your Excellency.	/	صوت خرير ماء	/	ألفريد يتحدث إلى الشيخ محمد
١١	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: To meet the creator of Wolly Jones, the pleasure's all mine, sir.	/	صوت خرير ماء	/	يتحدث الشيخ محمد إلى ألفريد
١٢	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: Oh! That's very kind. الشيخ محمد: Miss Chetwode-Talbot, do you..	/	صوت خرير ماء	/	يتحدث ألفريد إلى الشيخ محمد
١٣	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): realize that for more than 10 years I have fished a Wolly Jones? هاربيت: Really? What's a Wolly Jones? الشيخ محمد: Dr. Jones invented a famous fly.	/	صوت خرير ماء	/	يتحدث الشيخ محمد إلى هاربيت
١٤	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	ثابتة	هاربيت: Wolly Jones. It's a great name. الشيخ محمد: A bloody good fly..	/	صوت خرير ماء	/	هاربيت والشيخ محمد يتحدثان
١٥	3 ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): that's for sure. Please allow me to show you a delightful..	/	صوت خرير ماء	/	الشيخ محمد يحدث هاربيت وألفريد
١٦	٤ ث	متوسطة (MS)	عادية	كراين (Crane) + حركة مقتربة للأمام (Dolly in)	الشيخ محمد (تكملة): lie just around the corner. ألفريد: Absolutely, lead on.	موسيقى هادئة في نهاية اللقطة	صوت خرير ماء	/	يصطحب الشيخ محمد ألفريد وهاربيت وينصرف الجميع من المكان
١٧	٤ ث	متوسطة (MS) إلى متوسطة قريبة (MCU)	عادية	كراين (Crane)	الشيخ محمد: You think I'm mad? ألفريد: No, your Excellency. I.. الشيخ محمد: Of course you do. I would question your judgement if you did not. Though I have judgement enough to know that under there lies a fish much cleverer than I.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	الشيخ محمد وألفريد يصطادان في النهر ويتحدثان
١٨	٢٥ ث	بعيدة (LS) إلى متوسطة قريبة (MCU) إلى	عادية إلى منخفضة	كراين (Crane)	الشيخ محمد: I am a great admirer of the British for many reasons, but still there are many mysteries to me. The rich are frightened of the poor. The poor are frightened of the rich. And even your politicians, they try to sound	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	الشيخ محمد وألفريد يصطادان في النهر ويتحدثان

				like the people of the EastEnders. A wonderful program, but still. ألفريد: Yes, the great British class system.			أمريكية (AS)		
الشيخ محمد وألفريد يصطادان في النهر ويتحدثان	/	صوت خرير ماء	موسيقى هادئة	الشيخ محمد: Indeed. But fishermen, I've noticed, they don't care whether I'm brown or white, rich or poor, wearing robes or waders. All they care about is fish, the river and the game we play.	كراين (Crane)	عالية إلى عادية	متوسطة بعيدة (MLS) إلى متوسطة (MS)	٧ ث	١٩
الشيخ محمد وألفريد يصطادان في النهر ويتحدثان	/	صوت خرير ماء	موسيقى هادئة	الشيخ محمد: For fishermen, the only virtues are patience, tolerance and humility. I like this.	ثابتة	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	٨ ث	٢٠
الشيخ يحدث ألفريد	/	صوت خرير ماء	موسيقى هادئة	الشيخ محمد: You are struck dumb by..	حركة مقتربة للأمام (Dolly in)	منخفضة قليلاً	متوسطة قريبة (MCU)	٤ ث	٢١
ألفريد يحدث الشيخ	/	صوت خرير ماء	قرع طبول	الشيخ محمد (تكملة): my naivety Dr. Alfred? ألفريد: No, you're..	ثابتة	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	١ ث	٢٢
ألفريد يحدث الشيخ	/	صوت خرير ماء	قرع طبول	ألفريد (تكملة): on.	ثابتة	منخفضة	متوسطة قريبة (MCU)	١ ث	٢٣
صورة للسمكة وهي تحاول الفرار	/	صوت خرير ماء، صوت ارتطام السمكة بالماء	موسيقى سريعة	الشيخ محمد: This is a sign. ألفريد: A sign?	محمولة باليد (Handheld)	عادية	قريبة (CU)	٢ ث	٢٤
الشيخ يحدث ألفريد وهو يسحب صنارة الصيد	/	صوت خرير ماء	موسيقى سريعة	الشيخ محمد: A sign that I should..	كراين (Crane)	منخفضة قليلاً	متوسطة قريبة (MCU)	١ ث	٢٥
الشيخ يحدث ألفريد وهو يسحب صنارة الصيد	/	صوت خرير ماء، صوت ارتطام السمكة بالماء	موسيقى سريعة	الشيخ محمد (تكملة): stop talking bollocks..	محمولة باليد (Handheld)	منخفضة قليلاً	متوسطة (MS)	١ ث	٢٦
صورة للسمكة وهي تحاول الفرار	/	صوت خرير ماء، صوت ارتطام السمكة بالماء	موسيقى سريعة	الشيخ محمد (تكملة): and fish.	محمولة باليد (Handheld)	عادية	قريبة (CU)	٢ ث	٢٧
الشيخ يسحب السمكة ويضعها مساعده في الشبكة، وألفريد يهنئه	/	صوت خرير ماء، صوت صيد السمكة من الماء	موسيقى سريعة إلى موسيقة هادئة	ألفريد: Nicely done, sir. الشيخ محمد: Thank you. ألفريد: Very nicely done.	ثابتة	عادية	متوسطة (MS)	٦ ث	٢٨
النادل يحمل العشاء إلى غرفة الطعام فيما يصطف الحراس بجوار الجدار	/	صوت خطوات	/	الشيخ محمد: Miss..	حركة أفقية إلى اليسار (Pan)	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	٣ ث	٢٩
الشيخ محمد وألفريد وهاريت يجلسون على	/	صوت خطوات	/	الشيخ محمد (تكملة): Harriet has told me of your marvelous plan.	ثابتة	عادية	متوسطة (MS)	٤ ث	٣٠

٣١	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	ألفريد: Plan? Well, not so much of a..	/	صوت أدوات المائدة	/	ألفريد يتحدث
٣٢	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	ألفريد (تكملة): a plan, really, as more of a feasibility study. هاربيت: Theoretically possible, you said, Dr. Jones.	/	صوت أدوات المائدة	/	هاربيت تستمع لألفريد ثم تقوم بالرد عليه
٣٣	١ ث	أمريكية (AS)	عادية	ثابتة	ألفريد: Theoretically.	/	صوت أدوات المائدة	/	ألفريد يرد على هاربيت
٣٤	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: It would be a miracle of God if it were to happen.	/	صوت أدوات المائدة	/	الشيخ يتحدث
٣٥	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: I'm more of a facts and figures man myself.	/	صوت أدوات المائدة	/	ألفريد يتحدث
٣٦	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: You're not a religious man?	/	صوت أدوات المائدة	/	الشيخ يتحدث
٣٧	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: No. No, I'm not.	/	صوت أدوات المائدة	/	ألفريد يتحدث ويرفع كأساً ليشرب منها
٣٧	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: But you are a fisherman, Dr. Jones.	/	/	/	هاربيت تأكل
٣٨	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: How many hours do you fish before you catch something? Dozens?	/	صوت كرسي، صوت خطوات	/	الشيخ يتحدث
٣٩	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: Gosh, hundreds sometime.	/	/	/	ألفريد يتحدث
٤٠	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: Is that a good use of your time for a facts and figures man?	/	صوت أدوات المائدة، صوت خطوات	/	الشيخ يتحدث
٤١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: But you persist in the wind..	/	/	/	هاربيت تستمع للشيخ
٤٢	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): and the rain and the cold with such poor odds of success.	موسيقى هادئة في نهاية اللقطة	/	/	الشيخ يتحدث
٤٣	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): Because you're a man of faith.	موسيقى هادئة	/	/	الشيخ يتحدث
٤٤	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	الشيخ محمد: And in the end, you are rewarded for your faith and constancy..	موسيقى هادئة	صوت المسبحة	/	الشيخ يتحدث
٤٥	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	كراين (Crane)	الشيخ محمد (تكملة): With a fish. ألفريد: With due respect, fishing and religion are hardly the same thing, Your Excellency.	موسيقى هادئة	صوت أدوات المائدة	/	صورة لسمكة يضعها النادل على صحن ألفريد، ثم يتكلم ألفريد

٤٦	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: With equal respect..	موسيقى هادئة	صوت خطوات	/	هاربيت تستمع للحوار الدائر بين ألفريد والشيخ
٤٧	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): I have to disagree.	موسيقى هادئة	/	/	الشيخ يتحدث
٤٨	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	الشيخ محمد: A toast.	موسيقى هادئة	صوت حمل الكأس	/	الشيخ يرفع كأس من على المائدة
٤٩	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: To faith..	موسيقى هادئة	/	/	الشيخ يقترح نخباً
٥٠	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): And fish.	موسيقى هادئة	/	/	ألفريد يرفع كوبه
٥١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	هاربيت: To faith and fish.	موسيقى هادئة	/	/	هاربيت تتحدث وهي رافعة الكأس
٥٢	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: To faith and fish.	موسيقى هادئة	/	/	ألفريد يتحدث وهو رافع الكوب ويهم بالشرب
٥٣	٦ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: You're unhappy tonight, Ms. Harriet? هاربيت: No, I'm fine, really.	/	صوت المدفأة	/	ألفريد والشيخ وهاربيت يتناولون الشاي، والشيخ يتحدث
٥٤	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: I have too many wives not to know when a woman is unhappy. Though mine are not so quiet about it.	/	صوت المدفأة	/	الشيخ يتحدث
٥٥	١٢ ث	أمريكية (AS)	عادية	كراين (Crane)	الشيخ محمد: Good night. هاربيت: Good night. Thank you for a lovely evening. الشيخ محمد: You're welcome. Dr. Alfred.	/	صوت الكراسي، صوت وضع صحن الشاي على الطاولة، صوت خطوات	/	يقوم الجميع ويسلم الشيخ على هاربيت وألفريد
٥٦	١٨ ث	قريبة (CU)	عادية	ثابتة + حركة أفقية لليمين (Pan) في آخر اللقطة	ألفريد: Your Excellency. الشيخ محمد: I know you have been persuaded to help us, but unless you do this with an open heart, I don't think anything will come of it. So, please, consider. I hope we meet again.	/	صوت مدفأة، صوت خطوات	/	الشيخ وألفريد يتحدثان ثم يصعد الشيخ السلم
٥٧	١٢ ث	متوسطة (MS)	منخفضة إلى عادية	كراين (Crane)	هاربيت: Dr. Jones. ألفريد: Yes? هاربيت: Well, I was just wondering what you though. ألفريد: Well, the Sheikh's English has a certain tendency towards the mystical, don't you think?	موسيقى هادئة	صوت خطوات	/	يصعد هاربيت وألفريد السلم ويسيران في ممر

- المقطع الثامن:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة			شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٢ ث	بعيدة (LS)	عادية	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت هبوط طائرة، صوت فتح باب طائرة	/	طائرة خاصة بابها يُفتح على صحراء
٢	٦ ث	عامة (ELS)	عادية	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت غلق أبواب سيارات	/	سيارات تستقبل ألفريد وهاريت الذين يصلان عبر طائرة خاصة
٣	٨ ث	بعيدة (LS)	عادية	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت مرور سيارات	/	مرور موكب سيارات استقبال ألفريد وهاريت
٤	٩ ث	بعيدة (LS) إلى عامة (ELS)	عالية	كراين (Crane)	/	موسيقى حذرة	صوت مرور سيارات، صوت أذان، صوت نباح كلب	/	وصول موكب السيارات إلى قرية يمنية
٥	٦ ث	بعيدة (LS) إلى عامة (ELS)	عالية	كراين (Crane)	/	موسيقى حذرة	صوت مرور سيارات، صوت أذان، صوت نباح كلب، صوت ثغاء ماعز، صوت جرس، أصوات المارة	/	وصول موكب السيارات إلى قرية يمنية
٦	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	أصوات المارة، صوت آلة تنبيه السيارة، ثغاء ماعز، صوت جرس	/	السيارة تقف بهاريت
٧	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	راعي أغنام: يللا يللا امشي	موسيقى حذرة	أصوات المارة، ثغاء ماعز، صوت جرس	/	راعي أغنام يسوق أغنامه من أمام السيارة
٨	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت أناس يصلون	/	ألفريد يلتفت ليراقب أناس يصلون
٩	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت أناس يصلون، ثغاء ماعز، أصوات المارة	/	صورة لأناس يصلون
١٠	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	ألفريد: I don't know anyone that goes to church anymore.	موسيقى حذرة	صوت أناس يصلون، ثغاء ماعز، أصوات المارة	/	ألفريد يتحدث إلى هاريت
١١	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	هاريت: I don't think I do, either.	موسيقى حذرة	صوت أناس يصلون، ثغاء ماعز، أصوات المارة	/	هاريت تتحدث إلى ألفريد
١٢	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	زووم للأمام (Zoom in)	/	موسيقى حذرة	صوت مرور سيارات، صوت خطوات	/	رجل يمني يتابع مرور موكب السيارات
١٣	٣ ث	بعيدة (LS)	عالية	ثابتة	ألفريد: Oh! Yes.	موسيقى هادئة	/	/	امرأة يمنية تحمل إناء فخاري تقترب من ألفريد وهاريت الذين يجلسان على الرمال
١٤	٤ ث	متوسطة (MS)	عادية	حركة أفقية لليمين (Pan)	/	موسيقى هادئة	/	/	امرأة يمنية تحمل إناء فخاري تقترب من ألفريد وهاريت الذين يجلسان على الرمال

١٥	٢ ث	قريبة (CU)	عادية	ثابتة	هارييت: Thank you.	موسيقى هادئة	صوت صب ماء	/	صورة مقربة لصب ماء في كوب فخاري
١٦	١ ث	قريبة (CU)	عادية	حركة أفقية لليمين (Pan)	ألفريد: Thank you.	موسيقى هادئة	صوت صب ماء	/	صورة مقربة لصب ماء في كوب فخاري
١٧	٢ ث	قريبة (CU)	منخفضة	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/	/	صورة مقربة لامرأة يمنية
١٨	٤ ث	قريبة (CU)	عادية	كراين	ألفريد: Harriet, the water.	موسيقى هادئة	صوت شرب ماء	/	ألفريد وهارييت يشربان من أكواب فخارية، ثم يتحدث ألفريد
١٩	٩ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	هارييت: It's beautiful. ألفريد: It's cold. The water in her well is cold.	موسيقى هادئة	صوت شرب ماء	/	ألفريد وهارييت يتحدثان ثم يشربان من الأكواب الفخارية

- **المقطع التاسع:**

		شريط الصورة			**شريط الصوت**				
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**حجم اللقطات**	**زاوية الكاميرا**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الصوتية**	**الإشارات المكتوبة**	**المضمون**
١	٤ ث	متوسطة (MS)	عالية	ثابتة	صوت رجل يمني (خارج الإطار): عندك يا شيخ، ماذا تعمل؟	موسيقى هادئة	أصوات العمال، صوت خطوات	/	وصول ألفريد وهارييت إلى موقع المشروع ونزولهما من السيارة
٢	١٠ ث	متوسطة (MS) إلى أمريكية (AS)	منخفضة إلى عادية	كراين (Crane)	رجل يمني: لا يا شيخ، لا تهيننا في بلادنا. ماذا تعمل يا شيخ؟ ماذا تعمل؟ لازم تسمعني هذه المرة، قلنا لك مرات عديدة يا حاج.	موسيقى هادئة في بداية اللقطة ثم تنقطع	أصوات العمال، صوت خطوات	/	الشيخ محمد يحيي ألفريد وهارييت، ثم يلتفت ليستمع لرجل يمني أتاه هو وجماعته
٣	٢ ث	أمريكية (AS)	عالية	ثابتة	رجل يمني: لماذا تهيننا مع الأجانب؟ الشيخ محمد: وخّر.	/	أصوات العمال، صوت خطوات، صوت شاحنة	/	ألفريد وهارييت يتابعان حوار الشيخ مع الرجل اليمني
٤	٦ ث	متوسطة (MS)	عادية	كراين (Crane)	الشيخ محمد: شوف، ما في شي بأرضك. أرضك الميتة أحيتهالك. رجل يمني: لا، أنت اسمع. أنت خاين.	/	أصوات العمال، صوت شاحنة	/	الشيخ يتحدث مع الرجل اليمني
٥	٥ ث	متوسطة (MS)	عالية	كراين (Crane)	رجل يمني: أيوة. أنت خاين. الشيخ محمد: وخّر، شوف.	/	أصوات العمال، صوت خطوات، صوت شاحنة	/	ألفريد وهارييت يتابعان حوار الشيخ مع الرجل اليمن، ويتقدمان نحوهما
٦	٧ ث	متوسطة (MS)	عادية	كراين (Crane)	رجل يمني: أنت خاين. الشيخ محمد: تشتهي وتشتهي. رجل يمني: يللا يا رجال. يللا. يللا بينا. الشيخ محمد: Unbelievable.	/	أصوات العمال، صوت خطوات، صوت شاحنة	/	الرجل اليمني ينصرف مع جماعته، والشيخ يتجه نحو ألفريد وهارييت
٧	١٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد: These men, they say that by bringing water, life, to this desert, I am bringing the Western ways to our land. They say I have insulted God himself.	/	أصوات العمال، صوت خطوات، صوت شاحنة	/	الشيخ محمد يحدث ألفريد وهارييت

٨	١١ ث	متوسطة (MS)	عادية	كراين (Crane)	الشيخ محمد: A thousand apologies, my friends. Please, this is not a way to introduce you to our great enterprise. Look.	/	أصوات العمال، صوت خطوات	/	الشيخ يُري ألفريد وهارييت المشروع عن بُعد
٩	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (ذاتية)	محمولة باليد (Handheld)	هارييت: Hello! ألفريد: Hello!	مزمار	أصوات العمال	/	صورة من كاميرا مساعد الشيخ وهو يوثق الأحداث، يحييه هارييت وألفريد والشيخ

- **المقطع العاشر:**

				شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (ذاتية)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى إيقاعية	/	/	الشيخ محمد يأخذ ألفريد وهارييت في جولة لمشاهدة المشروع
٢	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (ذاتية)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى إيقاعية	/	/	الشيخ محمد يتحدث مع نساء يمنيات وتحمل إحداهن دلواً تريه للشيخ
٣	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (ذاتية)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى إيقاعية	/	/	الشيخ محمد يتحدث مع نساء يمنيات
٤	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (ذاتية)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى إيقاعية	/	/	الشيخ محمد يتحدث مع رجال يمنيون

- **المقطع الحادي عشر:**

				شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٦ ث	عامة (ELS)	عالية قليلاً	ثابتة	رجل يمني (خارج الإطار): *كلام غير مفهوم* لا يمكن *كلام غير مفهوم*	موسيقى حذرة	/	/	صورة لخيمة في مكان صحراوي
٢	٤ ث	متوسطة (MS)	منخفضة قليلاً	ثابتة	رجل يمني: كيف لعمال من الخارج، سمك من الخارج، لا يمكن.	موسيقى حذرة	صوت نار	/	رجلان واقفان يتحدثان بينما يجلس رجل ثالث في خيمة
٣	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	كراين (Crane)	رجل يمني: *كلام غير مفهوم* من هالنوع، لا بُد أن يُقتل هذا.	موسيقى حذرة	صوت أوراق الجريدة، صوت خطوات	/	رجلان يتحدثان، ويأخذ أحدهما جريدة من الآخر
٤	٣ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	رجل يمني: هذا الخائن وصل إلى نهاية الطريق.	موسيقى حذرة	صوت خطوات	/	رجل ينظف سلاحه في الخيمة، ويأتي رجل يحدثه ويُلقي له جريدة

٥	٢ ث	قريبة (CU)	عالية	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت ارتطام الجريدة بالأرض	يوميات اليمن ... محمد بن زيدي بني تهامة يعلن عن مشروع ري جديد بحجم ثلاثة مليارات لتر	صورة جريدة بها خبر عن الشيخ محمد وصورته
٦	٣ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	رجل يمني: تعرف شغلك.	موسيقى حذرة	صوت أوراق جريدة	/	رجل يمني يتصفح جريدة وينظر إلى آخر يحدثه
٧	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة (ذاتية)	كراين (Crane)	رجل يمني: بدي أخبار طيبة.	موسيقى حذرة	/	/	رجل يمني يتحدث

- **المقطع الثاني عشر:**

				شريط الصورة			شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١٠ ث	متوسطة (MS)	عادية	كراين (Crane)	باتريشيا: Pleasure to meet you. الشيخ محمد: It's an honor. باتريشيا: Happy birthday, Patricia. Yes, we could do with a few more like you in Cabinet. Very good, Your Excellency.	موسيقى هادئة	صوت خطوات	/	الشيخ محمد يستقبل باتريشيا في قصره بينما يصطف الحراس على جانب الممر
٣	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	باتريشيا: Anyway, down to business.	/	صوت صب الشراب	/	ألفريد ينظر إلى باتريشيا وهي تتحدث
٤	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	باتريشيا: The fish. The salmon. We're not gonna get it out of British waters.	/	صوت خطوات	/	باتريشيا تتحدث
٥	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	باتريشيا: Don't know what it is about fishing. Anyway, no-goer.	/	/	/	باتريشيا تتحدث ثم تشرب من كأسها
٦	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: Yes, but I thought... باتريشيا: However..	/	صوت مسبحة	/	الشيخ يتحدث
٧	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	باتريشيا (تكملة): I have solved your problem.	/	صوت وضع الكأس على الطاولة	/	باتريشيا تتحدث ثم تضع كأسها على الطاولة
٨	٤ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	باتريشيا: This guy's got four fish farms up and down the coast. Stocks..	/	صوت الأسماك في الماء	/	باتريشيا تصطحب ألفريد وهارييت والشيخ محمد إلى مزرعة أسماك

٩	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	ألفريد (خارج الإطار): We'd open the sluices..	/	صوت الأسماك في الماء، صوت رجل يتحدث في الخلفية (the difference in these salmons)	/	رجلان من مزرعة الأسماك يحدثان الشيخ محمد
١٠	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد (خارج الإطار): These fish will never run.	/	صوت الأسماك في الماء، صوت رجل يتحدث في الخلفية (In transit for the supermarkets)	/	الشيخ يستمع لشرح الرجلين
١١	٤ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد: They're just not right. باتريشيا: Not right? Well, a fish is a fish is a fish, isn't it? الشيخ محمد: No.	/	صوت محرك قارب، صوت ماء	/	الشيخ وألفريد وهاريت وباتريشيا يستقلون قارباً نفاثاً، والشيخ محمد يتحدث
١٢	٧ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد: You see, Mrs. Maxwell, I have a vision. Tired, bloated pretenders are not part of this vision.	/	صوت محرك قارب، صوت ماء	/	الشيخ يحدث باتريشيا
١٣	٨ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	باتريشيا: Well, unfortunately, Her Majesty's Government also has a vision, and that vision is farmed fish or no fish. الشيخ محمد: Then I must thank you for your precious time.	/	صوت محرك قارب، صوت ماء	/	باتريشيا تحدث الشيخ
١٤	٢ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد: And decline.	/	صوت محرك قارب، صوت ماء	/	الشيخ يحدث باتريشيا

- **المقطع الثالث عشر:**

					شريط الصورة			**شريط الصوت**	
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**حجم اللقطات**	**زاوية الكاميرا**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الصوتية**	**الإشارات المكتوبة**	**المضمون**
١	٦ ث	بعيدة (LS)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: So, this leaves us with what? ألفريد: Well, with no salmon.	/	صوت خرير ماء	/	الشيخ محمد وألفريد يصطادان في النهر
٢	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: We must have faith, Dr. Alfred. ألفريد: Well, that's a very laudable sentiment, Your Excellency..	/	صوت خرير ماء، صوت رمي صنارة الصيد	/	الشيخ يلقي صنارة الصيد، ويتحدث مع ألفريد
٣	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	ألفريد (تكملة): but we're running out of time. Can't catch faith with a fishing rod.	/	صوت خرير ماء	/	ألفريد يحدث الشيخ

٤	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت خطوات، صوت خرير ماء، صوت حفيف أوراق شجر	/	صورة لأرجل رجل يحمل مسدساً
٥	٧ ث	متوسطة (MS)	عالية قليلاً (ذاتية)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت خرير ماء، صوت حفيف أوراق شجر، صوت رمي صنارة صيد	/	الشيخ وألفريد يصطادان في النهر
٦	٤ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت خرير ماء، صوت خطوات	/	رجل يمني يتسلل من وراء تلة
٧	٢ ث	متوسطة (MS)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	رجل يمني: شيخ محمد بن زيدي..	موسيقى حذرة	/	/	رجل يمني يقف على التلة وينادي على الشيخ محمد
٨	١ ث	بعيدة (LS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	رجل يمني (تكملة): بني تهامة.	موسيقى حذرة	/	/	الشيخ محمد ينظر إلى الرجل اليمني
٩	١ ث	أمريكية (AS)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	رجل يمني: الله..	موسيقى حذرة	صوت زناد مسدس	/	الرجل اليمني يصوب مسدسه نحو الشيخ محمد
١٠	١ ث	متوسطة (MS)	عالية قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	الرجل اليمني (تكملة): أكبر.	موسيقى حذرة	صوت صنارة صيد	/	ألفريد يلوح بصنارته نحو الرجل اليمني
١١	١ ث	بعيدة (LS)	عالية	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت صنارة صيد	/	ألفريد يلوح بصنارته نحو الرجل اليمني
١١	١ ث	قريبة (CU)	عادية	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت صنارة صيد، صوت إطلاق نار	/	الصنارة تُصيب الرجل اليمني في وجهه
١٢	١ ث	متوسطة (MS)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت خطوات، كلام غير مفهوم باللغة العربية	/	حارس الشيخ الشخصي يحاول إلقاء القبض على مُطلق النار
١٣	٢ ث	متوسطة (MS)	منخفضة قليلاً	كراين (Crane)	ألفريد: Are you okay? Are you okay?	موسيقى حذرة	صوت خطوات في الماء، كلام غير مفهوم باللغة العربية	/	ألفريد يتجه للشيخ للاطمئنان عليه
١٤	٢ ث	متوسطة (MS)	عادية إلى عالية قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	ألفريد (خارج الإطار): I didn't think he looked right, that man.	موسيقى حذرة	صوت صراع، كلام غير مفهوم باللغة العربية	/	حراس الشيخ يلقون القبض على مُطلق النار
١٥	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية إلى منخفضة قليلاً	كراين (Crane)	ألفريد: And he pulled out a gun! Are you all right? الشيخ محمد: Yes. ألفريد: Are you sure? الشيخ محمد: Yes.	موسيقى حذرة	صوت خطوات في الماء	/	ألفريد يطمئن على الشيخ
١٦	٢ ث	قريبة (CU)	عالية قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد (خارج الإطار): Thank you.	موسيقى حذرة	صوت صراع، كلام غير مفهوم باللغة العربية	/	صورة لمُطلق النار تحت قبضة حراس الشيخ
١٧	١٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية إلى منخفضة قليلاً	كراين (Crane)	الشيخ محمد: Thank you, Dr. Alfred. Thank you very much. ألفريد: Don't be silly. Don't be silly. It was only a cast, really. الشيخ محمد:	موسيقى حذرة تنقطع في منتصف اللقطة	كلام غير مفهوم باللغة العربية، صوت حفيف أوراق الشجر، صوت خرير ماء	/	الشيخ وألفريد يجلسان بجانب النهر ويتحدثان ويضحكان

				A very good cast. An essential cast, one might say. ألفريد: Yes, I suppose one might say that.					
١٨	٨ ث	متوسطة (MS)	عادية	كراين (Crane)	ألفريد (تكملة): Did I get him? هاريبيت: Yes, it was extraordinary. Are you all right? الشيخ محمد: Yes, thank you very much.	/	كلام باللغة العربية (حسابكم بعدين)، صوت حفيف أوراق الشجر، صوت خرير ماء	/	الشيخ يتجه نحو هاريبيت وألفريد
١٩	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: Please, continue your work as if nothing had happened.	/	صوت حفيف أوراق الشجر، صوت خرير ماء	/	الشيخ يتحدث إلى ألفريد وهاريبيت
٢٠	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	ألفريد: Of course, of course. الشيخ محمد: I owe you my life. ألفريد: Oh! No. Please..	/	صوت حفيف أوراق الشجر، صوت خرير ماء	/	ألفريد يصافح الشيخ ويحدثه
٢١	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد (تكملة): come on. Anyone would have... الشيخ محمد: This is not one of those British metaphors, Dr. Alfred. The debt will be repaid.	موسيقى هادئة	صوت حفيف أوراق الشجر، صوت خرير ماء	/	الشيخ يحدث ألفريد

- **المقطع الرابع عشر:**

شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	كراين (Crane)	ألفريد: Despite our moral and philosophical objections, farmed salmon will run. I'm absolutely sure of it.	/	صوت خطوات، صوت زقزقة عصافير	/	ألفريد وهاريبيت يتجهان نحو الشيخ بينما يتحدث ألفريد
٢	٦ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: You are tireless, Doctor. You have uncovered some new research?	/	صوت زقزقة عصافير	/	الشيخ يتحدث
٣	٤ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): A new paper, perhaps? ألفريد: No, I just know it.	/	صوت زقزقة عصافير	/	ألفريد يتحدث
٤	٦ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: You just know it. I see.	/	صوت زقزقة عصافير	/	الشيخ يتحدث
٥	٩ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد: Faith, Dr. Alfred?	موسيقى هادئة من منتصف اللقطة	صوت زقزقة عصافير	/	ألفريد يلتفت ليستمع للشيخ

٦	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	ألفريد: Damn it. Yes, all right, then, faith.	موسيقى هادئة	صوت زقزقة عصافير	/	ألفريد يتحدث

- **المقطع الخامس عشر:**

شريط الصورة				شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU) إلى أمريكية (AS)	منخفضة	كراين (Crane)	/	موسيقى هادئة	صوت طائرة مروحية	/	الشيخ يخرج من خيمته ناظراً إلى الطائرات المروحية التي تحمل أسماك السلمون
٢	٢ ث	متوسطة (MS)	منخفضة قليلاً	رأسية لأسفل (Tilt)	/	موسيقى هادئة	صوت طائرة مروحية، صوت ارتطام الحاوية بالأرض	/	استلام العمال للحاويات التي تحمل السلمون
٣	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية	كراين (Crane)	/	موسيقى هادئة	/	/	هاريبت والشيخ محمد ينظران إلى ألفريد في ترقب
٤	٣ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	مقتربة للأمام (Dolly in)	/	موسيقى هادئة	صوت المارة	/	ألفريد يتفحص الحاوية
٥	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية قليلاً	ثابتة	الشيخ محمد: So?	موسيقى هادئة	صوت المارة، صوت خرير الماء	/	الشيخ يحدث ألفريد
٦	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	مقتربة للأمام (Dolly in)	ألفريد: They're alive.	موسيقى هادئة	صوت المارة، صوت خرير الماء	/	ألفريد يرد على الشيخ ويبتسم
٧	٦ ث	متوسطة (MS)	عالية قليلاً	كراين (Crane)	الشيخ محمد (تمتمة): ياللجمال.	موسيقى هادئة	صوت رمي الطعام في الماء	/	الشيخ يطعم الأسماك
٨	٣ ث	قريبة	عين الطائر	ثابتة	/	موسيقى هادئة	صوت مرور الأسماك في الماء	/	انعاكس لصورة الشيخ في الماء بينما تمر الأسماك في النهر

- **المقطع السادس عشر:**

شريط الصورة				شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	كراين (Crane)	الشيخ محمد: مالك يوم الدين، إياك نعبد وإياك نستعين، إهدنا الصراط المستقيم، صراط..	إنتهاء موسيقى اللقطة السابقة وبدء موسيقى هادئة	/	/	الشيخ محمد يتلو آيات من القرآن

		إلى قريبة (CU)							
٢	٤ ث	قريبة (CU)	منخفضة قليلاً	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة) (خارج الإطار): الذين أنعمت عليهم، ولا ال..	موسيقى هادئة	/	/	ألفريد يستمع لتلاوة الشيخ ويغمض عينيه
٣	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة) (خارج الإطار): ضالين، آمين. بسم الله الرحمن الرحيم.	موسيقى هادئة	/	/	هاربيت تنظر إلى ألفريد
٤	٢٣ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية إلى عالية	كراين (Crane)	الشيخ محمد (تكملة): قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد. الله أكبر. I intended to create a small miracle. Something to glorify God and bring our tribes together. Sometimes I wonder if we haven't created something that glorifies man. It is a very fine line.	موسيقى هادئة	صوت المسبحة	/	ألفريد وهاربيت والشيخ يقفون عند السد وينظرون للمشروع، والشيخ يتحدث
٥	١٠ ث	متوسطة (MS)	منخفضة قليلاً إلى عادية	كراين (Crane)	الشيخ محمد: Hubris, Dr. Alfred. Hubris.	موسيقى هادئة	/	/	الشيخ يحدث ألفريد وهاربيت

- **المقطع السابع عشر:**

		شريط الصورة			شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: The great fisherman.	/	ضجيج الصحفيين، صوت آلات تصوير	/	الشيخ محمد يستقبل وزير الخارجية البريطاني
٢	١٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	وزير الخارجية البريطاني: The great... Well, it has been a little while, to be honest. A bit rusty, you know. الشيخ محمد: Some skills are never forgotten. Please, follow this man to your tent. I shall join you shortly.	بداية موسيقى هادئة في نهاية اللقطة	ضجيج الصحفيين، صوت آلات تصوير، صوت خطوات، الشيخ يحدث الصحفيين في الخلفية Hello there) (everyone	/	الشيخ محمد يرافق وزير الخارجية البريطاني وباتريشيا، ثم ينصرف ليحدث الصحفيين، وتتحدث باتريشيا مع وزير الخارجية
٣	٩ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد: I am sorry, my friend. ألفريد: No, No, it's… It's a miracle. الشيخ محمد: Indeed.	/	ضجيج الصحفيين، صوت خطوات	/	الشيخ يواسي ألفريد فيما يتجمهر الصحفيون حول هاربيت وروبرت في الخلفية
٤	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: Nevertheless,	/	ضجيج الصحفيين، صوت تصفيق الصحفيين	/	ألفريد يستمع للشيخ، ويضع الشيخ يده على كتف ألفريد

٥	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): I'm sorry.	/	ضجيج الصحفيين، صوت تصفيق الصحفيين، صوت وزير الخارجية البريطاني في الخلفية (Gentlemen)	/	الشيخ يواسي ألفريد
٦	٤٩ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	(Zoom زووم للأمام in) + كراين (Crane)	روبرت: How did you get caught up in this, H? Salmon fishing out here? It's ridiculous. هاريت: Well, you never know with the Sheikh. روبرت: I expect there will be a six-star hotel and a golf course before you know it. هاريت: That's not his style at all. روبرت: Don't you believe it. He's gotta make his money back somehow. They're no fools, these Arabs.	موسيقى هادئة في منتصف اللقطة	صوت قُبلات، صوت الفراش	/	هاريت وروبرت يتحدثان في الفراش

- **المقطع الثامن عشر:**

		شريط الصورة			شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد (خارج الإطار): بسم الله الرحمن الرحيم.	/	صوت آلات تصوير	/	صحفيون يحملون آلات ومعدات تصوير
٢	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد (خارج الإطار): The day has..	/	صوت آلات تصوير	/	صحفيون يدونون ملاحظات
٣	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد (خارج الإطار) (تكملة): Arraived.	/	صوت آلات تصوير	/	صحفيون يحملون آلات تسجيل
٤	٣ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	ثابتة	الشيخ محمد: Before the dam, this was a dry riverbed.	/	صوت رياح، صوت آلات تصوير، صوت مسبحة	/	الشيخ يحدث الصحفيين
٥	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: And today, we hope we shall discover the one missing thing.	/	صوت رياح	/	الشيخ يتحدث
٦	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد (خارج الإطار): As not one of you, not even my dear self, knows if this curious experiment of mine..	/	صوت آلات تصوير	/	ألفريد وهاريت يستمعان للشيخ وينظران إلى بعضهما البعض

٧	١ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	كراين (Crane)	الشيخ محمد (تكملة): will actually work.	/	صوت آلات تصوير	/	الشيخ يتحدث
٨	٤ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	ثابتة	الشيخ محمد: My intention is to color this desert in green.	موسيقى هادئة	صوت آلات تصوير، صوت مسبحة، صوت زقزقة عصافير	/	الشيخ يتحدث
٩	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: Make an agricultural industry for my people, and the sons and daughters of my people for generations to come.	موسيقى هادئة	/	/	الشيخ يتحدث
١٠	٥ ث	أمريكية (AS)	منخفضة	ثابتة	الشيخ محمد: We are all gathered here in an act of faith. And why not?	موسيقى هادئة	صوت رياح، صوت مسبحة	/	الشيخ يتحدث
١١	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد: The moment of truth.	موسيقى هادئة	صوت مسبحة	/	الشيخ يتحدث
١٢	٢ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت مسبحة	/	صورة مقربة لمسبحة الشيخ
١٣	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية إلى عالية قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت خطوات	/	الشيخ يبتسم ويهبط من التلة
١٤	٢ ث	متوسطة (MS)	منخفضة قليلاً	ثابتة	هارييت: Look, they're going upstream. ألفريد: Wait. Wait, wait, wait.	موسيقى هادئة	صوت خطوات	/	ألفريد وهارييت يتابعان مسيرة الأسماك بينما يهبط الشيخ من التلة
١٥	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	ألفريد: It's working, Your Excellency. الشيخ محمد: It is. ألفريد: They are running upstream, look! الشيخ محمد: Let's go fishing, Dr. Alfred.	موسيقى هادئة	صوت خطوات، صوت تربيت على الظهر، ضجيج الصحفيين	/	الشيخ يحتضن ألفريد وهارييت في سعادة

- **المقطع التاسع عشر:**

شريط الصورة				شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت خطوة، صوت التفاف رقبة الحارس	/	رجل يمني يعتدي على حارس أمن
٢	١ ث	قريبة (CU)	منخفضة قليلاً	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت هبوط قدمين على الأرض	/	صورة مُقربة لقدمين تهبطان على الأرض

٣	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت فك حبل، صوت فتح باب	/	رجلان يمنيان يفكان حبل هبطا بواسطته، ويقتحمان مبنى السد
٤	٦ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت خطوات، صوت فتح الهويس	/	رجل يمني يصعد السلم ويقوم بفتح الهويس
٥	٤ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت خطوات، صوت فتح الهويس	/	رجل يمني يفتح الهويس
٦	٤ ث	متوسطة (MS)	عالية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حذرة	صوت فتح الهويس	/	رجلان يفتحان الهويس
٧	٢ ث	بعيدة (LS)	منخفضة	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت تدفق ماء	/	تدفق ماء من السد
٨	٣ ث	بعيدة (LS)	عالية	ثابتة	/	موسيقى هادئة تتحول إلى حذرة	صوت خرير ماء، صوت المشي في الماء، صوت صنارة الصيد	/	ألفريد والشيخ محمد يصطادان في النهر
٩	٣ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت تدفق ماء	/	تدفق ماء في وادي
١٠	٥ ث	متوسطة (MS)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد: I think I caught one, Dr..	موسيقى حذرة	صوت خرير ماء، صوت صنارة الصيد	/	الشيخ محمد يصطاد سمكة
١١	٢ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	ثابتة	الشيخ محمد (تكملة): Alfred. ألفريد: It's a beauty, Your Excellency.	موسيقى حذرة	صوت خرير ماء، صوت صنارة الصيد	/	ألفريد يحدث الشيخ
١٢	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت خرير ماء، صوت تدفق ماء	/	ألفريد ينظر للشيخ
١٣	٢ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	ثابتة	ألفريد: Look out behind you!	موسيقى حذرة	صوت تدفق ماء	/	ألفريد يركض باتجاه الشيخ فيما تتدفق المياه من الوادي خلفه
١٤	١ ث	متوسطة (MS)	عالية	ثابتة	/	/	صوت تدفق ماء، صوت ارتطام	/	المياه المتدفقة تدفع الشيخ وتسقطه
١٥	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	ثابتة	/	/	صوت تدفق ماء	/	المياه تدفع ألفريد
١٦	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	الشيخ يتشبث بصخرة
١٧	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	ألفريد يتشبث بنفس الصخرة الذي تشبث بها الشيخ
١٨	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد: Step up.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	ألفريد والشيخ يتشبثان بصخرة
١٩	٥ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشيخ محمد: I repay my debts, Dr. Alfred.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	ألفريد والشيخ يتشبثان بصخرة

٢٠	٢ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	ألفريد: Okay. I'll pull you up... الشيخ محمد: Okay. ألفريد (تكملة): after.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	ألفريد والشيخ يتشبثان بصخرة
٢١	١ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	الشيخ يرفع ألفريد فوق الصخرة
٢٢	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	ألفريد: Here..	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صعود ألفريد فوق الصخرة	/	ألفريد يصعد فوق الصخرة
٢٣	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	ألفريد (تكملة): Your Excellency, hold on.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	ألفريد يحاول سحب الشيخ
٢٤	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية	محمولة باليد (Handheld)	ألفريد: Here, come on.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	ألفريد يحاول سحب الشيخ
٢٥	١٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت صراع في الماء	/	ألفريد يسحب الشيخ فوق الصخرة
٢٦	٧ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	صوت خطوات، كلام باللغة العربية (يا ساتر، يا ساتر، لا حول ولا قوة إلا بالله)	/	يمنيون يغطون ضحية
٢٧	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	كراين (Crane)	/	موسيقى حزينة	صوت خطوات، كلام باللغة العربية (لا حول ولا قوة إلا بالله)	/	الشيخ ينظر للدمار في حزن
٢٨	١٤ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى حزينة	صوت خطوات، ضجيج مارة	/	ألفريد يسير وسط الدمار ويشاهد يمنيين يحملون ضحية
٢٩	٨ ث	عامة (ELS)	عالية	ثابتة	هارييت: I just don't understand who would do this. Why would they do this?	/	صوت خرير ماء، صوت صرصور الحقل	/	صورة عامة لخيم منصوبة في الوادي
٣٠	١١ ث	متوسطة (MS)	عادية	حركة رأسية لأعلى (Tilt)	الشيخ محمد: I know who. And I know why. هارييت: Can't you find them? Arrest them? الشيخ محمد: What for? ألفريد: Justice.	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل، صوت خطوات	/	هارييت والشيخ وألفريد يتحدثون
٣١	١٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	الشيخ محمد:	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل	/	الشيخ يتحدث

				Justice. I think these destroyers, bad men, certainly. But I think perhaps they have a point.					
هاريت تستمع للشيخ	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل، صوت خطوات	/	الشيخ محمد (خارج الإطار): I expected people to..	ثابتة	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٣ ث	٣٢
ألفريد يجلس	/	صوت جلوس، صوت نار	/	الشيخ محمد (تكملة) (خارج الإطار): understand what we were doing here.	ثابتة	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	٣ ث	٣٣
الشيخ يتحدث	/	صوت نار	/	الشيخ محمد: I expected them to see that it was really not about fishing at all. In the end, I asked for too much.	كراين (Crane)	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	١٤ ث	٣٤
هاريت تحدث الشيخ	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل	موسيقى هادئة	هاريت: Will you try again?	ثابتة	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٣ ث	٣٥
الشيخ يتحدث	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل	موسيقة هادئة	الشيخ محمد: The question is, will we try again?	كراين (Crane)	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٧ ث	٣٦
ألفريد يستمع للشيخ وينظر لهاريت	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل	موسيقة هادئة	الشيخ محمد (خارج الإطار): This was ours.	ثابتة	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	٧ ث	٣٧
ألفريد يتحدث	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل	موسيقة هادئة	الشيخ محمد (تكملة) (خارج الإطار): Dr. Fred? ألفريد: I don't really have a home anymore. There was a moment when I had everything, but..	ثابتة	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	٧ ث	٣٧
هاريت تستمع لألفريد	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل	موسيقة هادئة	ألفريد (تكملة) (خارج الإطار): Well, now I don't know what to do.	ثابتة	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	٦ ث	٣٨
الشيخ يتحدث	/	صوت نار، صوت صرصور الحقل	موسيقة هادئة	الشيخ محمد: When the time comes, you will know.	ثابتة	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	٤ ث	٣٩

- **المقطع العشرون (نهاية الفيلم):**

		شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١٠ ث	متوسطة (MS) إلى متوسطة	عادية	كراين (Crane)	هاريت: Thank you.	/	صوت تحميل أمتعة على السيارة، صوت	/	هاريت تسلم حقيبة لأحد رجال الشيخ وتهم بالتحدث مع روبرت

٢	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	هارييت: Just gonna say goodbye to Fred. روبرت: Are you sure?	/	صوت خطوات	رقم لوحة سيارة (٦/٣٤٤٣)	هارييت تتحدث مع روبرت
٣	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	روبرت: Listen, Harriet. When I was in the desert, the only thing that kept me going was the thought of you.	/	صوت خرير ماء، صوت خطوات	/	روبرت يحدث هارييت
٤	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	روبرت: You don't owe me anything.	/	صوت خرير ماء	/	روبرت يتحدث
٥	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	/	/	صوت خرير ماء، صوت خطوات، صوت دق على السيارة	/	هارييت تنصرف
٦	٤ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	ثابتة	/	/	صوت خرير ماء	/	يسير كل من ألفريد وهارييت في اتجاه الآخر
٧	٨ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	منخفضة	ثابتة	هارييت (خارج الإطار): Are you going to stay? ألفريد (خارج الإطار): Stay for what? There's nothing here anymore.	/	صوت خرير ماء، صوت خطوات	/	الشيخ محمد يتسلق تلة
٨	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: Not you, not a single fish left in the river.	/	صوت خرير ماء	/	ألفريد ينصرف
٩	٩ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	ألفريد: Well, someone's gonna have to make a move. Good luck, Harriet.	/	صوت خرير ماء	/	ألفريد يودع هارييت وينصرف
١٠	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	الشيخ محمد (خارج الإطار): Dr. Alfred!	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	ألفريد يتوقف ويلتفت استجابةً لنداء الشيخ له
١١	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	ثابتة	الشيخ محمد (خارج الإطار): Look!	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	الشيخ محمد يحدث ألفريد
١٢	٢ ث	قريبة (CU)	عادية	كراين (Crane)	/	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، مؤثر صوتي حالم	/	صورة لسمكة تقفز في النهر
١٣	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	ثابتة	الشيخ محمد: They're alive!	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	الشيخ يتحدث ويبتسم
١٤	٣ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	ثابتة	الشيخ محمد: تعال، شوف.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، كلام باللغة العربية (شوفوا، شوفوا، سمك كتير)	/	الشيخ يشير لرجاله ويبتسم

١٥	١٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: I'm going to stay. I want to start again. I'll do it on my own if I have to. I'll start small, though, this time.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، كلام باللغة العربية غير مفهوم	/	ألفريد ينظر للسمكة ويتحدث
١٦	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: Make it their project, not ours. That's the way to protect it.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	ألفريد يتحدث
١٧	٧ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	هارييت: Do you need an assistant, Dr. Jones?	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	هارييت تتحدث
١٨	٣ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	هارييت: A partner.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	هارييت تتحدث
١٩	٤ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	ألفريد: A partner?	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	ألفريد يتحدث
٢٠	٧ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	ألفريد: Yes, Ms. Chetwode-Talbot. More than anything.	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء	/	ألفريد يتحدث ويهم بالسير ناحية هارييت
٢١	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	صوت خرير ماء، صوت غلق باب سيارة	/	روبرت يراقب ألفريد وهارييت ويركب السيارة
٢٢	٧ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية إلى عالية	كراين (Crane)	/	موسيقى هادئة	/	/	ألفريد وهارييت يقفان وينظران للنهر
٢٣	٦ ث	قريبة (CU)	عالية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/	/	صورة لانعكاس ألفريد وهارييت في النهر وهما ممسكين بيد بعضهما
٢٤	١٠ ث	عامة (ELS)	عالية	كراين (Crane)	/	موسيقى هادئة	/	/	منظر لغروب الشمس بين الجبال

ملحق (٢) – التقطيع التقني لفيلم Amira and Sam

- **المقطع الأول (بداية الفيلم):**

شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت نورس، ضجيج ركاب، صوت قارب في الماء، صوت آلة تنبيه القارب	Seneca	يظهر سام (من الخلف) في قارب بالبحر
٢	٥ ث	بعيدة (LS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت نورس، ضجيج ركاب، صوت قارب في الماء	/	صورة لشاطئ نيويورك ويبدو تمثال الحرية
٣	٧ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت نورس، ضجيج ركاب، صوت قارب في الماء	/	صورة لوجه سام وهو ينظر للأفق

- **المقطع الثاني:**

شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٣ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Hey, have you seen "Yes Man," Jim Carrey? So funny, man.	موسيقى إيقاعية	صوت مرور سيارات	/	أميرة تروج لاسطوانات أفلام في الشارع
٢	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: So romantic. فتيات من المارة: So romantic.No, thank you. أميرة: What are you looking at? امرأة عربية: مو عيب عليكي. لابسة الحجاب وصدرك وظهرك..	موسيقى إيقاعية	ضجيج المارة، أصوات سيارات	/	أميرة تروج لاسطوانات أفلام في الشارع، ثم تمر امرأة عربية وتتوقف لتحدثها
٣	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	امرأة عربية (تكملة): وايديكي مبينين. أميرة: أوكي. ما خصك، ها! امرأة عربية: حرام الي بتعمليه. أميرة: حلي عني.	موسيقى إيقاعية	ضجيج المارة، أصوات سيارات	/	أميرة تحدث المرأة العربية
٤	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	امرأة عربية: مقرفة.	موسيقى إيقاعية	ضجيج المارة، أصوات سيارات	/	المرأة العربية تحدث أميرة
٥	١٠ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية إلى عالية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى إيقاعية	أصوات سيارات، صوت خطوات	Canal St Station, N Q R	أميرة تتجه لمحطة قطار الأنفاق

- **المقطع الثالث:**

شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: Oh, excuse me.	/	صوت مرور سيارات، صوت خطوات، صوت مفاتيح	/	أميرة تستمع لسام
٢	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: Some of these buzzers don't have names. Do you know Bassam Jafari?	/	صوت مرور سيارات	/	سام يحدث أميرة
٣	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: I'm looking for him. أميرة: You a cop?	/	صوت مرور سيارات	/	أميرة تحدث سام
٤	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: I'm a friend of Bassam's. أميرة: Bassam does not have friends.	/	صوت مرور سيارات	/	سام يحدث أميرة
٥	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: And you smell like a cop.	/	صوت مرور سيارات، صوت خطوات، صوت مفاتيح	/	أميرة تحدث سام وتهم بالإنصراف
٦	٦ ث	أمريكية (AS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: عمو. بسام: شنو؟	/	صوت طرق، صوت فتح باب، صوت غلق باب	/	بسام يقوم بإصلاح كرسي بينما تصل أميرة
٧	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: أكو فرد شرطي داير يدور عليك.	/	صوت خطوات	/	أميرة تحدث بسام
٨	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت جرس، نظام الاتصال الداخلي، صوت خطوات، صوت فتح الباب	/	أميرة تدخل إلى غرفة وتُغلق الباب
١٠	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Hello! سام (خارج الإطار): Bassam!	/	صوت ضغطة زر	/	بسام يرد على نظام الاتصال الداخلي
١١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (خارج الإطار): Who's this?	/	صوت زقزقة عصافير	/	أميرة تستمع لمحادثة سام وبسام من خلف الباب
١٢	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام (خارج الإطار): Hey, it's Sam Seneca. بسام: Sammy! Come on up! أميرة (خارج الإطار): منو هذا؟	/	صوت خطوات	/	بسام يبتسم ويحدث أميرة

				بسام: صديق قديم. أميرة (خارج الإطار): شرطي؟ بسام: لا، جندي.					
١٣	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: إنتي دتبيعين أفلام؟	/	/	/	بسام يحدث أميرة من خلف الباب
١٤	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: أنت مو أبويا يا عمي. بسام (خارج الإطار): أنا وعدت أبوك إني أدير بالي عليك. No more selling DVD. You hear me?	/	/	/	أميرة تحدث بسام من خلف الباب
١٥	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Sammy. سام: Bassam.	/	صوت فتح باب، صوت تربيت على الظهر	/	بسام يفتح الباب ويحتضن سام
١٦	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (خارج الإطار): Are you out of the Army? سام (خارج الإطار): Yeah, yeah, I just got out, and I brought your favorite.	/	صوت غلق باب، صوت كيس	/	أميرة تتصنت على سام وبسام
١٧	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: Oh. I have something..	/	صوت كيس	/	سام يحدث بسام
١٨	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام (تكملة) (خارج الإطار): else for you.	/	صوت كيس	/	أميرة تتصنت على سام وبسام
١٩	٢ ث	قريبة (CU)	عالية قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	سام: as promised.	/	صوت كيس، صوت تربيت	/	صورة لنجمة يهديها سام لبسام
٢٠	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (خارج الإطار): Amira! You have to meet my niece.	/	صوت كيس	/	أميرة تراقب سام وبسام
٢١	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: أميرة! أميرة (خارج الإطار): What? بسام: Come on out here. أميرة (خارج الإطار): No! بسام: أميرة!	/	صوت كيس	/	بسام يحدث أميرة بينما يقف سام بجانبه
٢٢	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: أني مالي علاقة بجماعتك الجنود.	/	صوت فتح الباب، صوت خطوات	/	أميرة تتحدث
٢٣	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: لا ترى بسام خوش ولد.	/	/	/	بسام يحدث أميرة بينما يقف سام بجانبه
٢٤	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: هو حاله من حالهم، مجرم مثلهم. بسام (خارج الإطار): لا..	/	/	/	أميرة تتحدث
٢٥	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام (تكملة): يا أميرة. أميرة (خارج الإطار): أنا ما أحكي مع الجنود، أنت تعرف هذا الشيء كل الزين. اطلع عليه، واقف مثل الأهبل.	/	/	/	بسام يحدث أميرة بينما يقف سام بجانبه

٢٦	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: مفهوم.	/	/	/	سام يتحدث بينما يقف بسام بجانبه
٢٧	٢ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: You speak Arabic?	/	/	/	أميرة تتحدث
٢٨	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: Yeah.	/	/	/	سام يتحدث بينما يقف بسام بجانبه
٢٩	٢ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت غلق الباب	/	أميرة تغلق الباب
٣٠	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Her brother was a translator with me in Iraq. He was caught in the crossfire during a raid and was killed..	/	صوت خطوات	/	بسام يحدث سام
٣١	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (تكملة) (خارج الإطار): by U.S. soldiers. That's why she left.	/	/	/	أميرة تستمع لحوار سام وبسام من خلف الباب
٣٢	١٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: Fuck. I'm sorry. I should definitely go. بسام: No, no, no. You will stay and eat with us. You will stay here خلاص. سام: I don't want things to be awkward, Bassam. بسام: They won't be awkward, I promise.	/	/	/	سام وبسام يتحدثان
٣٣	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: This is really delicious. Thank you.	/	صوت مضغ طعام، صوت كرسي	/	سام يأكل ثم يتحدث
٣٤	٢٠ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت شخير بسام، ضجيج التلفاز	/	سام وأميرة يشاهدان التلفاز، بينما ينام بسام على الأريكة أمام التلفاز
٣٥	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: Thank you for a delicious meal..	/	صوت فتح باب، صوت خطوات	4D	سام يخرج من شقة بسام وترافقه أميرة
٣٦	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: I only walked you to the door because Bassam is asleep..	/	/	/	أميرة تحدث سام
٣٧	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة (تكملة): and it would be rude for me not to.	/	صوت باب	/	سام يستمع لأميرة التي تهم بإغلاق الباب في وجه سام

- **المقطع الرابع:**

شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: شنو هذا؟ بسام: شكو؟ أميرة: هذا.	/	صوت مضغ طعام، صوت جريدة	AramicA, Honey	أميرة تحدث بسام

				بسام: سالفة طويلة. أميرة: ما عندي مكان أروح ليه.					
٢	١٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: أني كنت المترجم الوحيد الي يروح ويا وحدة سام للمناطق البعيدة الحدودية. ومرة من المرات نصبوا لنا كمين جداً سيء.	/	زقزقة عصافير	/	بسام يحدث أميرة
٣	٧ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام (خارج الإطار): سام خلصنا من الموت بأعجوبة.	/	زقزقة عصافير	/	أميرة تستمع لبسام
٤	١٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: كنت أشوف العلم الأمريكي ديحترق، وأردت أخلصه، بس ما ظل شي من عنده. ظلت نجمة واحدة. طلعتها من النار، قصيتها وأخذتها.	/	/	/	بسام يحدث أميرة
٥	٧ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام (خارج الإطار): قبل ما أطلع من العراق، ما كنت متصور إني أشوف سام .. وإلخ.	/	/	/	أميرة تستمع لبسام
٦	١٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: أنطيته النجمة وخليته يوعدني أنه نتشاوف مرة ثانية and when we do, he would give it back to me . هذه هي القصة.	/	صوت مرور سيارات، صوت جريدة	/	بسام يحدث أميرة ويعطيها النجمة
٧	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: ما تتخيلي اشقد انتي تشبهين أخوي.	/	/	/	بسام يحدث أميرة

- **المقطع الخامس:**

		شريط الصورة			شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Yo, man, your lucky day. "Bridget Jones' Amazing..	/	صوت مرور سيارات، ضجيج المارة	/	أميرة تروج لاسطوانات أفلام في الشارع
٢	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة (تكملة): Diary." All right, next time, man. See you. شرطي: See your I.D., please?	/	صوت مرور سيارات، ضجيج المارة، صوت خطوات	/	أميرة تروج لاسطوانات أفلام في الشارع، ثم يوقفها شرطي
٣	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: You like "Bridget Jones"? شرطي: Let's go. I.D. Now. You're vending within..	/	صوت مرور سيارات، ضجيج المارة	/	أميرة تستمع للشرطي وتبحث في حقيبتها عن هويتها
٤	١١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	شرطي (تكملة): 10 feet of a crosswalk. You're selling pirated DVDs. You realize you're breaking 2 laws at once? And a fake I.D. 3 for 3..	/	صوت مرور سيارات، ضجيج المارة	NY, 1423, O'ROURKE	الشرطي يحدث أميرة ويتفحص هويتها
٥	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	شرطي (تكملة): today. This your real name?	/	صوت مرور سيارات، ضجيج المارة	/	أميرة تستمع للشرطي وتهز برأسها

٦	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: What's going on? شرطي: Name's in the system. I gotta bring you in. Let's go. أميرة: Ok. Ok, Ok. I'm coming.	/	صوت مرور سيارات، ضجيج المارة	/	أميرة تحدث الشرطي وتفلت من قبضته
٧	٤ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت مرور سيارات، ضجيج المارة، صوت مكابح شاحنة	/	أميرة والشرطي يسيران في الشارع
٨	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت مرور سيارات، صوت مكابح شاحنة، صوت صياح الشرطي	/	أميرة والشرطي يقفان بعد اعتراض شاحنة طريقهما
٩	٢ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	شرطي: Hey!	موسيقى إيقاعية	صوت صياح الشرطي (Look! It's a crosswalk!)	/	أميرة تهرب بينما يتشاجر الشرطي مع سائق شاحنة
١٠	٥ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	شرطي: Stop!	موسيقى إيقاعية	صوت خطوات سريعة	/	أميرة تركض

- **المقطع السادس:**

		شريط الصورة			شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Sam? سام (عبر الهاتف): Yeah. Bassam, what's up? بسام: Yes. I need your help.	/	صوت غلق باب شاحنة، صوت خطوات، صوت مرور سيارات	/	بسام يهاتف سام
٢	١ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: Yeah. What is it? Anything.	/	/	/	سام يهاتف بسام
٣	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Amira's in trouble. She had a run-in with the police.	/	صوت مرور سيارات	/	بسام يهاتف سام
٤	١ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: Is she ok? بسام (عبر الهاتف): I don't know, but..	/	/	/	سام يهاتف بسام
٥	٤ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (عبر الهاتف): She needs a place to stay.	/	/	/	سام يهاتف بسام

٦	٦ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Sam, she's my niece. I need you to keep her safe.	/	صوت مرور سيارات	/	بسام يهاتف سام
٧	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (عبر الهاتف): She's had a lot of trouble with the courts. سام: She'll be safe with me. Where are you right now?	/	/	/	سام يهاتف بسام
٨	١ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: I don't know!	/	صوت مرور سيارات	/	بسام يهاتف سام
٩	٢ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عالية قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	بسام: In the middle of fucking nowhere! But as soon as I get back on Sunday..	/	صوت مرور سيارات	/	بسام يهاتف سام
١٠	٢ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (تكملة): I'm driving her to Michigan to live with my cousin Jaffar.	/	صوت مرور سيارات	/	بسام يهاتف سام
١١	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (عبر الهاتف): How soon can you get to her? سام: I'll leave right now.	/	صوت أوراق	/	سام يهاتف بسام
١٢	١ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Please, Sam, keep her safe.	/	صوت مرور سيارات	/	بسام يهاتف سام

- **المقطع السابع:**

		شريط الصورة			شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت طرق باب، صوت تجهيز حقيبة	/	أميرة تجهز حقيبتها
٢	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت فتح باب، صوت خطوات	/	أميرة تفتح الباب لسام
٣	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: Are you ok? What happened?	/	صوت خطوات، صوت غلق باب	/	سام يحدث أميرة فيما تسير مبتعدة عنه
٤	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: I got arrested for selling DVDs..	/	صوت ترتيب حقيبة	/	أميرة تحدث سام وهي ترتب حقيبتها
٥	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة (تكملة): and then I ran away. سام: How'd they get..	/	صوت ترتيب حقيبة	/	سام يتحدث مع أميرة

٦	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام (تكملة): your address? أميرة: They took my fake I.D.	/	صوت ترتيب حقيبة	/	أميرة تحدث سام
٧	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: Bassam told me..	/	صوت ترتيب حقيبة	/	سام يحدث أميرة
٨	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام (تكملة): about your brother.	/	صوت ترتيب حقيبة	/	أميرة تستمع لسام وهي تقوم بتجهيز حقيبتها
٩	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Don't talk about my brother!	/	صوت خطوات	/	أميرة تلتفت لتحدث سام
١٠	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: I'm sorry.	/	/	/	سام يحدث أميرة
١١	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Look, just go. I don't want to go with you.	/	صوت ترتيب حقيبة	/	أميرة تحدث سام وهي تقوم بتجهيز حقيبتها
١٢	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: I understand that, but I made a promise to..	/	صوت ترتيب حقيبة	/	سام يحدث أميرة
١٣	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام (تكملة): Bassam. أميرة: I can look after myself.	/	/	/	أميرة تحدث سام
١٤	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: Look, you can't stay here. Finish packing that bag, and I'll take you someplace safe. We'll head out on my bike.	/	صوت ترتيب حقيبة	/	سام يحدث أميرة
١٥	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld) + حركة إلى اليسار (Tracking)	/	موسيقى إيقاعية	صوت دراجة نارية	9912	سام وأميرة يركبان دراجة نارية
١٦	١٧ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	أميرة: Are we just gonna sit here until Bassam gets back? سام: What do you want to do? What would you rather do? أميرة: Something better than this. سام: Better than this? You haven't tried the wrap yet. أميرة: I'm not going to. سام: Right.	/	صوت مضغ طعام	/	سام يأكل ويتحدث مع أميرة

- **المقطع الثامن:**

شريط الصورة				شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٢ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت نورس، صوت مياه، صوت رياح	/	أميرة وسام يبحران في قارب
٢	٢ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: You ok?	موسيقى هادئة	صوت نورس، صوت مياه، صوت رياح	/	سام يحدث أميرة وهما يبحران
٣	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام (خارج الإطار): You seem a little uneasy. أميرة: I've never been on a boat before. Is it safe?	موسيقى هادئة	صوت نورس، صوت مياه، صوت رياح	/	أميرة تحدث سام
٤	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام (خارج الإطار): You're doing a good job. You might want to stand up so you can see where you're headed. أميرة: Yeah? سام (خارج الإطار): Yeah, come on. أميرة: Okay.	موسيقى هادئة	صوت نورس، صوت مياه، صوت رياح	/	أميرة تستمع لسام وتهم بالقيام
٥	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	سام: I'm gonna jump in the water.	موسيقى هادئة	صوت مياه، صوت رياح	Lake Placid	سام يحدث أميرة
٦	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: What? No, you're not. سام (خارج الإطار): You're gonna calmly turn the boat around and pick me up, ok?	موسيقى هادئة	صوت مياه، صوت رياح	/	أميرة تحدث سام
٧	٩ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Oh, my God! Oh, my God, no! Oh, my God, Sam! Oh, my gosh. Crazy person! What do you think you're doing?	موسيقى هادئة	صوت رياح، صوت قفز سام في الماء	/	سام يقفز في الماء
٨	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Careful, Sam.	موسيقى هادئة	صوت رياح	/	أميرة تحدث سام
٩	٣٦ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: So cool. سام: Ok, I'll take it back. أميرة: No, no, I got it. It's my boat. سام: Ok.	موسيقى هادئة	صوت رياح، صوت تصفيق يدين، صوت مياه، صوت محرك قارب	Lifesling	أميرة وسام يتحدثان بينما يجفف سام نفسه

١٠	٤٩ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	ثابتة	أميرة: Do you do Facebook? سام: No. أميرة: That's too bad. 'Cause I was thinking if you did, then maybe I would let you friend me. سام: Wow. I have to join a website just for you to be friends with me. أميرة: It's not the same. It's like I can look at all the things you like, and then you can look at all the things I like, and then we can poke each other and stuff. سام: Oh, you didn't say anything about poking. I didn't know Facebook was about poking. أميرة: Forget it.	موسيقى هادئة	صوت مياه، صوت دراجة	/	أميرة يجلسان على كرسي ويتحدثان
١١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت رياح، صوت مياه، صوت خطوات	/	سام يحتضن أميرة بينما يمر شرطي
١٢	١٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Thanks.	موسيقى هادئة	صوت رياح، صوت مياه، صوت خطوات	/	أميرة تشكر سام

- **المقطع التاسع:**

				شريط الصورة			شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٢٩ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: You take the bed. أميرة: Okay.	موسيقى هادئة	صوت غلق باب، صوت خطوات، صرير سرير، صوت غلق مصباح	/	أميرة وسام يستعدان للنوم
٢	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت الاستلقاء على الأرض	/	سام يستلقي على الأرض
٣	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Goodnight.	موسيقى هادئة	/	/	أميرة تحدث سام
٤	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	محمولة باليد (Handheld)	سام: Goodnight.	موسيقى هادئة	/	/	سام يحدث أميرة
٥	٥ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/	/	أميرة وسام يستلقيان استعداداً للنوم

- **المقطع العاشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة			شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٨ ث	أمريكية (AS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت ترتيب سرير	/	أميرة ترتيب السرير وتنظر لمذكرة
٢	٢ ث	قريبة (CU)	عالية	ثابتة	/	/	/	Federal Supply Service	صورة مقربة لمذكرة تلتقطها أميرة
٣	٢٠ ث	متوسطة (MS)	عادية	ثابتة	/	/	صوت أوراق	/	أميرة تقرأ المذكرة وتضحك

- **المقطع الحادي عشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة			شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	ثابتة	/	موسيقى حذرة	صوت خطوات	/	أميرة تستلقي على السرير وتنظر باتجاه سام
٢	٤ ث	أمريكية (AS)	عادية (معكوسة)	ثابتة	أميرة: You should sleep on the bed.	/	/	/	أميرة تحدث سام
٣	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	كراين (Crane)	سام: I'm ok, thank you.	/	/	/	سام يحدث أميرة
٤	٢ ث	أمريكية (AS)	عادية (معكوسة)	ثابتة	أميرة: No, really. It's your home.	/	/	/	أميرة تحدث سام
٥	٤ ث	أمريكية (AS)	عالية (معكوسة)	كراين (Crane)	أميرة (خارج الإطار): You should sleep on the bed. سام: I'm ok here. I like the..	/	/	/	سام يستلقي على الأرض ويحدث أميرة
٦	٦ ث	أمريكية (AS)	عادية (معكوسة)	ثابتة	سام (تكملة) (خارج الإطار): floor.	/	صوت لحاف السرير	/	أميرة تقوم من على السرير
٧	١٠ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	ثابتة	/	/	صوت سلسلة	/	أميرة تستلقي على الأرض بجانب قدمي سام
٨	١٠ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	ثابتة	سام: I am on the floor because that's the chivalrous thing to do. أميرة: I'm fine, seriously. Go to your bed. سام: I'm in my bed.	/	/	/	سام يحدث أميرة

٩	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	ثابتة	سام: Look, if no one's gonna sleep in the..	/	/	/	سام يحدث أميرة ويهم بالقيام من على الأرض
١٠	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	ثابتة	سام (تكملة): bed, I will sleep in the bed. أميرة: Great.	/	/	/	أميرة تحدث سام فيما يقوم سام من على الأرض
١١	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	ثابتة	سام: Here. Come up on the bed.	/	صرير سرير	/	سام يستلقي على السرير ويحدث أميرة
١٢	٧ ق و ٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عين الطائر (Birdeye View)	ثابتة	سام: You should tell me something personal about you, like, are you bald under that thing? Do you shower in it? Do you shave your pits? أميرة: What? سام: I don't know, is that an Arab thing? أميرة: You're so strange. سام: This is inappropriate. أميرة: I'm not a virgin, you know. سام: I'm not a virgin either.	/	صرير سرير، صوت صفارة سيارة شرطة، أصوات قُبلات	/	أميرة تستلقي على السرير بجانب سام بينما يتحدثان، ثم يتبادلان القُبل

- **المقطع الثاني عشر:**

		شريط الصورة			شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٧ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	حركة المتابعة (Tracking)	/	/	صوت دراجة نارية	/	أميرة وسام يركبان دراجة نارية
٢	٢٠ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	حركة مقتربة للخلف (Dolly out)	المشرف: How you guys doing today? سام: Good. How are you? المشرف: Good, good. Name? سام: Sam Seneca. المشرف:	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات	/	أميرة وسام يصلان إلى حفل خطوبة تشارلي ويستقبلهما مشرف على القاعة

				Sergeant Seneca and Amira Jafari? Have a good time. سام: Thank you.					
أميرة تتحدث	Seneca	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات	/	أميرة: I'm Amira. سام: Sorry.	محمولة باليد (Handheld)	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٢ ث	٣
سيمون تتحدث	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات	/	سيمون: I didn't know you were bringing a date.	محمولة باليد (Handheld)	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٣ ث	٤
سام يتحدث	Seneca	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات	/	سام: I... well, no. We're friends. أميرة: I'm a prostitute. سام: Or that.	محمولة باليد (Handheld)	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٤ ث	٥
أميرة تتحدث	Seneca	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	/	أميرة: He even bought me this dress, just like "Pretty Woman." سام: Right. Ahem. She looks good in red.	محمولة باليد (Handheld)	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٦ ث	٦
أميرة وسام يجلسان ويتحدثان ويشربان، ثم ينصرف سام	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات، صوت كؤوس، صوت قُبلة	/	أميرة: I've never tried whiskey before. سام: Yeah, well, there's a first for everything. It's really good, put a little hair on your chest. أميرة: What? سام: You're a prostitute, right, so you do whatever I want? أميرة: Right. سام: Hmm. How about a kiss on the cheek? أميرة: That will cost you an extra hundred dollars. سام: Oh, my God! Let's go. I think I can afford it. No, wait. This cheek. No, no, this one. Come on.	ثابتة	عادية	متوسطة قريبة (MCU)	٢ ق و ٣٢ ث	٧
جريج يحدث سام	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات،	/	صديق تشارلي (جريج): What's the name..	ثابتة	عادية (معكوسة)	متوسطة قريبة (MCU)	٣ ث	٨

٩	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	جريج (تكملة): of Aladdin's girlfriend? سام: I don't know.	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات	Seneca	سام وتشارلي وجريج يتحدثون
١٠	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	جريج: Your girl looks just..	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات	/	جريج يحدث سام
١١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	جريج (تكملة): like her. تشارلي: She does, actually. جريج: Amazing.	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات	Seneca	سام وتشارلي وجريج يتحدثون
١٢	٢٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	كراين (Crane)	السيدة: I'll have another Merlot, please. Do they... make you wear that? أميرة: This? السيدة: Mmhmm. أميرة: No. I do what I want. السيدة: Thank you.	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات، صوت كؤوس	/	أميرة تشرب، وتحدثها سيدة من الحفل
١٣	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	سام: Hmm. نيك: I mean, haven't you done enough for those people?	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	Seneca	نيك يحدث سام
١٤	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	نيك: I was in building number 4 when the planes hit the towers. I saw those poor..	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	/	نيك يتحدث
١٥	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	نيك (تكملة): fuckers jump out the window, smash into the pavement. I lost 3 of my closest friends that day. سام: I know, Nick.	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	/	سام يتحدث
١٦	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	نيك: You know what I learned? That a towel is not a fucking hat.	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	/	نيك يتحدث
١٧	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	سام: What do you want her to do, take it off?	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	/	سام يتحدث

				نيك: Yeah, she's making people uncomfortable. سام: Maybe people are making her uncomfortable. Maybe you're making her uncomfortable.					
١٨	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	نيك: Is she here illegally?	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	/	نيك يتحدث
١٩	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	سام: It's America. We're all here illegally.	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت خطوات	/	سام يتحدث
٢٠	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	كراين (Crane)	جريج: I got it. سام: What is it, Greg? جريج: It's Jasmine. سام: What's Jasmine?	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	Seneca	سام يحدث جريج
٢١	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	جريج: Aladdin's girlfriend. It's Jasmine.	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل	/	جريج يتحدث ونيك يضحك

- **المقطع الثالث عشر:**

		شريط الصورة			شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت موسيقى خلفية هادئة، ضجيج الحفل، صوت صراع، صوت ارتطام	/	أميرة تحاول إبعاد تشارلي عن سام، وتضرب كلير بكوعها، وكلير تسقط أرضاً
٢	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أحد حضور الحفل: Oh, my God. كلير: She hit me!	/	صوت ضجيج الحفل	/	كلير تتحدث بينما يطمئن عليها الحضور
٣	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة بدءاً من منتصف اللقطة	صوت ضجيج الحفل، أصوات في الخلفية (Baby, baby, are you ok? Are you (ok?	/	أميرة تنظر لسام في دهشة

- **المقطع الرابع عشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة				شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: Let's go.	موسيقى هادئة	ضجيج الحفل	/	سام يحدث أميرة ويهم بالمغادرة
٢	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	حركة مقتربة للأمام (Dolly in)	/	موسيقى هادئة	ضجيج الحفل، صوت سيارات، صوت خطوات، أصوات في الخلفية (Guys, what's going on?)	/	سام وأميرة يغادران الحفل في عجالة
٣	١٢ ث	متوسطة (MS)	منخفضة	حركة إلى اليسار (Tracking)	/	موسيقى هادئة	ضجيج مارة، صوت خطوات، صوت قطار الأنفاق	Exit, 6139	سام وأميرة يركضان في محطة قطار الأنفاق ويهمان بركوب القطار

- **المقطع الخامس عشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة				شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/	/	سام يهم بنزع حجاب أميرة
٢	٤ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/	/	سام ينزع حجاب أميرة
٣	٥ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/	/	سام يمرر أصابعه بين شعر أميرة
٤	١٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	صوت قُبلات	/	سام يُقبل أميرة
٥	١٠ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	ثابتة	/	موسيقى هادئة	صوت قُبلات، صوت خطوات	/	أميرة تُقبل سام
٦	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	صوت قُبلات	/	سام يحمل أميرة ويخرجان من الإطار

- المقطع السادس عشر:

شريط الصورة				شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	١٤ ث	أمريكية (AS)	عالية قليلاً	كراين (Crane)	/	انتهاء موسيقى اللقطة السابقة	صوت طرق باب، صوت زقزقة عصافير، صوت قُبلة	/	سام يستيقظ من النوم على طرق باب، ويُقبل أميرة النائمة بجواره قبل أن يهم بمغادرة السرير
٢	٣ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت طرق باب، صوت فتح باب	63587	سام يفتح الباب لفردين من الشرطة
٣	٢ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي: We're looking for an Amira..	/	/	/	سام يستمع للشرطي
٤	٤ ث	أمريكية (AS)	عالية قليلاً	حركة رأسية لأعلى (Tilt)	الشرطي (تكملة) (خارج الإطار): Jafari. We're told she might be staying here with you.	/	زقزقة عصافير	/	أميرة تقوم من السرير وتستمع للشرطي
٥	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي: She's being charged with assault.	/	/	/	سام يستمع للشرطي
٦	١ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي ٢: Is she here?	/	/	122, WTC, 63587	الشرطي يحدث سام
٧	٣ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام (خارج الإطار): No. She's not.	/	صوت سقوط مروحة	Fragile, up, linen carton	أميرة ترتدي ثيابها وتحدث جلبة بإسقاطها لمروحة
٨	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت طرق على الباب، صوت خطوات	/	سام يهم بإغلاق الباب في وجه الشرطة، والشرطة تقتحم شقته
٩	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي: Amira Jafari?	/	صوت خطوات	122, WTC, 63587	الشرطة تقتحم شقة سام وتهم بالقبض على أميرة
١٠	٢ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Yeah?	/	/	/	أميرة تتحدث
١١	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي: You're being charged with assault.	/	صوت أصفاد	/	سام ينظر لأميرة
١٢	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت أصفاد	Police Departement, City of New York	الشرطي يلقي القبض على أميرة
١٣	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: Take it easy! الشرطي ٢: Sir, I'd advise you to not get involved.	/	صوت أصفاد، صوت خطوات	/	سام يحاول الإعتراض على إلقاء القبض على أميرة والشرطي الأخر يمنعه
١٤	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت خطوات	/	الشرطي يقود أميرة للخارج

- **المقطع السابع عشر:**

شريط الصورة				شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٧ ث	قريبة (CU) إلى متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: What the hell happened, Sam? سام: Bassam, I fucked up.	/	ضجيج مركز الشرطة، صوت فتح باب، صوت مرور سيارات، صوت غلق باب، صوت خطوات	/	بسام يصل إلى مركز الشرطة ويحدث سام
٢	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Hello, Miss. Uhmm.	/	ضجيج مركز الشرطة، صوت خطوات	Police Department, 212, 9909	بسام يحدث الشرطية
٣	١٠ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (خارج الإطار): I need to speak to Amira Jafari. الشرطية (خارج الإطار): No. بسام (خارج الإطار): That's ok, I'm her uncle. الشرطية (خارج الإطار): Officer Velez will be out to speak with you shortly. بسام: لا حول ولا قوة إلا بالله. What happened..	/	ضجيج مركز الشرطة	/	سام يستمع لحديث بسام والشرطي
٤	١١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام (تكملة): Sam? سام: We got into a fight. بسام: You and her? سام: No. I got into a fight, and she jumped in. It all just happened so fast. بسام: Why was she with you? سام: I took her to my cousin's engagement party.	/	ضجيج مركز الشرطة	Island, New York	سام وبسام يتحدثان
٥	٤ ث	أمريكية (AS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي: Mr. Jafari? بسام: Yes? الشرطي: She'll be eligible for bail in the morning.	/	ضجيج مركز الشرطة، صوت خطوات	Welcome	الشرطي يحدث بسام

٦	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي: When she's released, she'll have 24 hours to get her affairs together before..	/	ضجيج مركز الشرطة	122	الشرطي يحدث بسام
٧	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي (تكملة) (خارج الإطار): she needs to report to the Federal Detention Center in..	/	ضجيج مركز الشرطة	/	سام يستمع للشرطي
٨	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي (تكملة): Queens. بسام: And then what? الشرطي: She'll be processed and put back on a plane to Iraq.	/	ضجيج مركز الشرطة	/	بسام يحدث الشرطي
٩	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام (خارج الإطار): She can't go back to Iraq. الشرطي (خارج الإطار): She doesn't have a choice.	/	ضجيج مركز الشرطة	/	سام يستمع لحديث الشرطي وبسام
١٠	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي: This isn't about the assault charge. She was issued a notice to appear last December, and when she didn't show..	/	ضجيج مركز الشرطة	122	الشرطي يتحدث
١١	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	الشرطي: the court issued an order of deportation. بسام: يا الله!	/	ضجيج مركز الشرطة	/	بسام يتحدث
١٢	٤ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: You took her to a party?	/	ضجيج مركز الشرطة	/	بسام يتحدث
١٣	٤ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: I'm sorry, Bassam.	/	ضجيج مركز الشرطة	/	سام يتحدث
١٤	٢ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: It's too late.	/	ضجيج مركز الشرطة	/	بسام يتحدث وينصرف
١٥	٨ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Excuse me. سام: Bassam, I can... بسام: Go! I'll handle it from here.	/	ضجيج مركز الشرطة، صوت خطوات	New York, Island	سام يحدث بسام
١٦	٢ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام: I want to help. بسام: Stay away from her, Sam.	/	ضجيج مركز الشرطة	/	بسام يتحدث

- **المقطع الثامن عشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة			شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٦ ث	أمريكية (AS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: They're always like, "You only get one phone call in jail," but this is, like, my third call.	موسيقى هادئة	/	/	أميرة تتحدث عبر الهاتف
٢	٨ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	أفقية لليمين (Pan)	أميرة (خارج الإطار): My brother Emad and I used to run around Baghdad like crazy people.	موسيقى هادئة	صوت جرس قارب، صوت ماء، صوت نورس	/	صورة لقارب يُبحر
٣	١١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة (خارج الإطار): It was the best time ever. And so I was wondering if you wanted to spend one last day with me tomorrow. I've seen all of those romantic movies..	موسيقى هادئة	صوت ماء	/	سام يستمع لأميرة عبر الهاتف
٤	١٠ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة (تكملة): but none of them compare to the way I feel about you. Not even "Sweet Home Alabama."	موسيقى هادئة	/	/	أميرة تتحدث عبر الهاتف
٥	٨ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة (خارج الإطار): And hopefully, that makes sense. And hopefully, we can spend..	موسيقى هادئة	صوت ماء، صوت رياح	/	سام يستمع لأميرة عبر الهاتف
٦	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة (تكملة): one last day together tomorrow.	موسيقى هادئة	/	/	أميرة تتحدث عبر الهاتف

- **المقطع التاسع عشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	شريط الصورة			شريط الصوت				
		حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: عمو ما لازم ترجع..	إنتهاء موسيقى اللقطة السابقة	صوت خطوات	/	أميرة تتحدث
٢	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة (تكملة): وياي. بسام: منو راح يدير باله عليك؟	/	صوت تجهيز حقيبة	/	بسام يجهز حقيبته ويحدث أميرة
٣	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: أنا أدبر حالي بحالي، بطّل تلم أغراضك عافية.	/	/	/	أميرة تتحدث
٤	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: آني راجع وياك.	/	صوت جرس جهاز المناداة الداخلي	/	أميرة تستمع لبسام
٥	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	صوت فتح باب	/	بسام يفتح الباب لسام

٦	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام (خارج الإطار): I told you..	/	/	/	سام ينظر لأميرة
٧	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام (تكملة) (خارج الإطار): to stay away from her.	/	/	/	أميرة تنظر لسام
٨	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: All this mess is your fault.	/	/	/	بسام يتحدث بينما تقف أميرة في صمت
٩	٢ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: Now I have to go back to Iraq..	/	/	/	بسام يتحدث
١٠	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام (تكملة) (خارج الإطار): leave everything that I've built behind.	/	/	/	أميرة تستمع لبسام
١١	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: Jesus, Bassam. I'm so sorry.	/	/	/	سام يتحدث
١٢	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: You let me down.	/	/	/	بسام يتحدث
١٣	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: I'm spending my last day with him.	موسيقى هادئة	صوت خطوات	4 D	أميرة تتحدث
١٤	١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	بسام: You don't know what you're saying.	موسيقى هادئة	/	/	بسام يتحدث
١٥	٦ ث	متوسطة قريبة (MCU) إلى قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: It's my decision.	موسيقى هادئة	صوت خطوات، صوت غلق باب	/	أميرة تغلق الباب خلفها هي وسام، وبسام يلتفت وينظر في صمت
١٧	٣ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	صوت مرور سيارات	Moma	أميرة وسام يحتضنان بعضهما في الشارع
١٩	٩ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عالية إلى عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	/	/	أميرة تلعب البولينج وسام يُقبل جبينها
٢٠	٣ ث	قريبة (CU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	/	/	أميرة وسام يرقصان
٢١	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	/	/	أميرة وسام يراقبان مدينة نيويورك من فوق ناطحة سحاب
٢٢	١٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: Will you do something for me? سام: Anything you want.	موسيقى هادئة	صوت مياه	/	أميرة وسام يتحدثان أمام نهر
٢٣	٣ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	سام (خارج الإطار): They're in movies, television.	/	ضحكات الحضور	/	أميرة تستمع لسام في أحد نوادي الكوميديا
٢٤	١ ث	متوسطة (MS)	عالية	محمولة باليد (Handheld)	/	/	ضحكات الحضور	/	أميرة تضحك مع الحضور في أحد نوادي الكوميديا
٢٥	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: She's leaving the country tomorrow morning, and I don't think she'll ever be able to return.	موسيقى هادئة	/	/	سام يتحدث
٢٦	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: And I don't know what to do about it.	موسيقى هادئة	/	/	سام يتحدث
٢٧	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: تهرب معي؟	موسيقى هادئة	/	/	سام يتحدث

٢٨	١١ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	أميرة: أيوة. على وين؟	موسيقى هادئة	/	/	أميرة تتحدث
٢٩	٧ ث	متوسطة قريبة (MCU)	منخفضة قليلاً (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	سام: I don't know. I don't care.	موسيقى هادئة	/	/	سام يتحدث
٣٠	٤ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	/	/	أميرة تومئ برأسها وتبتسم

- **المقطع العشرون (نهاية الفيلم):**

شريط الصورة					شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطات	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الإشارات المكتوبة	المضمون
١	٢ ث	قريبة (CU)	عالية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	/	Bassam	بسام يلتقط ظرفاً من على الأرض
٢	١ ث	قريبة (CU)	عالية	محمولة باليد (Handheld)	/	موسيقى هادئة	/	/	بسام يفتح الظرف
٣	٢ ث	قريبة (CU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	تعليق صوتي لسام (VO) (خارج الإطار): Dear Bassam..	موسيقى هادئة	/	/	بسام يقرأ الرسالة التي في الظرف
٤	٢ ث	أمريكية (AS)	منخفضة قليلاً	محمولة باليد (Handheld)	تعليق صوتي لسام (VO) (تكملة) (خارج الإطار): Amira and I are leaving. We're not sure exactly where we're headed. But don't worry about us. We'll be okay wherever we land.	موسيقى هادئة	/	/	جاك يغادر مكتب تشارلي
٥	٥ ث	قريبة (CU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	تعليق صوتي لسام (VO) (خارج الإطار): I guess you could say we're a couple of "penguins lost in the desert.	موسيقى هادئة	/	/	بسام يقرأ الرسالة ويبتسم
٦	٢ ث	قريبة (CU)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	تعليق صوتي لسام (VO) (خارج الإطار): To be..	موسيقى هادئة	/	/	صورة مقربة لدبوس على شكل نجمة
٧	٧ ث	قريبة (CU)	منخفضة	محمولة باليد (Handheld)	تعليق صوتي لسام (VO) (تكملة) (خارج الإطار): honest, the only thing that we know for certain is we're better off together.	موسيقى هادئة	/	/	بسام ينظر للنجمة
٨	٥ ث	متوسطة (MS)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	تعليق صوتي لسام (VO): And, Bassam, we're gonna miss you.	موسيقى هادئة	صوت رياح	/	أميرة وسام يركبان قارب
٩	٣ ث	متوسطة بعيدة (MLS)	عادية (معكوسة)	محمولة باليد (Handheld)	تعليق صوتي لسام (VO): We'll be in touch once we settle down somewhere.	موسيقى هادئة	/	/	صورة لتمثال الحرية
١٠	٥ ث	متوسطة قريبة (MCU)	عادية	محمولة باليد (Handheld)	تعليق صوتي لسام (VO): Love always, Amira and Sam.	موسيقى هادئة	/	/	أميرة وسام يركبان قارب

ملحق (٣) – قائمة بأسماء السادة المحكمين

١. أ.د/ هويدا مصطفى – رئيس قسم الإذاعة والتلفزيون بكلية الإعلام بجامعة القاهرة.
٢. أ.د/ هشام جمال الدين حسن – وكيل المعهد العالي للسينما وأستاذ التصوير والإخراج بأكاديمية الفنون بالقاهرة.
٣. أ.د/ أشرف محمود صالح – أستاذ بقسم الإعلام والسياحة والفنون بكلية الإعلام بجامعة البحرين.
٤. د. رضا محمود المثناني – أستاذ مشارك بقسم الإعلام والسياحة والفنون بكلية الإعلام بجامعة البحرين.
٥. د. شعيب الغباشي – أستاذ مشارك بقسم الإعلام والسياحة والفنون بكلية الإعلام بجامعة البحرين.
٦. د. عبد الكريم الزياني – أستاذ مشارك بقسم الإعلام والسياحة والفنون بكلية الإعلام بجامعة البحرين.
٧. د. كمال محمود الغربي – أستاذ مساعد بقسم الإعلام والسياحة والفنون بكلية الإعلام بجامعة البحرين.
٨. د. عبد الناصر فتاح الله – أستاذ مساعد بقسم الإعلام والسياحة والفنون بكلية الإعلام بجامعة البحرين.
٩. د. محمد عثمان السيد – أستاذ مساعد بقسم الإعلام والسياحة والفنون بكلية الإعلام بجامعة البحرين.
١٠. د. محمد منذر عياش – أستاذ مساعد في اللسانيات الحديثة بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين.
١١. د. محمد ربيع محمد – مدرس الإعلام بجامعة عين شمس وكبير مخرجي ومدير عام البرامج الرياضية في قناة النيل الدولية بالتلفزيون المصري.
١٢. أ. إيمان مقلد – مدرس الإعلام بجامعة عين شمس ومخرجة بقطاع الأخبار بالتلفزيون المصري.

Abstract:

Cinema is considered one of the most effective media for its visual and audible elements that has an effect on the public's emotions and imagination, and aids in their involvement in the storyline. The importance of cinema is highlighted in its ability to overcome the barriers of age, social status and cultural differences, as the messages transformed through movies are visually striking and easy to understand regardless of the age or educational level.

Therefore, producers and directors turn to these movies to express their points of view on various issues and subjects through cinematic images of meanings and significations on different levels.

Since the events of 9/11, the global cinema has witnessed a change in addressing issues concerning Arabs and the Arabic countries in line with the political changes at the time. Currently, the Arab world is undergoing political developments that affects the way Arab reality is perceived through film; hence the importance of this study in understanding the patterns of images represented.

Accordingly, this research aims to examine the nature of Arabs image represented in Western cinema through identifying the different themes and issues discussed in foreign films, showcasing features and characteristics of Arab characters in those films, detecting main differences in the presented images according to the producing country, and spotting the shortcomings of presenting a realistic image.

This study employs the results of postcolonial studies and semiological/semiotic analysis as a methodology, for it is the primarily used method in film analysis on the basis of linguistics. The research's methodology is mainly based on Roland Barth's semiotic approach by analyzing the cinematic image in two levels, connotative and denotative, using tools of cinematic analysis (for the connotative level) and semiotic tools (for the denotative level).

The sample was chosen purposefully based on the intention of picking a film from both continents of the West (North America and Europe). The two sample films are: Salmon Fishing in the Yemen (2011) and Amira and Sam (2014).

The study has found that the two films have discussed multiple issues concerning Arabs, such as expatriation, political asylum and community development projects. The directors hired Arab actors to portray the Arabic character in the film for their ability to give credibility to the roles.

The study also found that the sample provided positive representations of Arabs in the form of generosity, hospitality, firmness and the ability of adapting and overcoming difficulties. Negative images were presented in the form of Arabs being outlaws, women oppressors and possessors of enormous wealth.

Although postcolonial theories contributed to the interpretations of the negative images presented by the films, the study has reinforced the results of previous studies in observing new trends that portrays Arabs in a more neutral light.

In addition, this study shows that Western cinema agrees on certain points when it comes to Arabs perception such as the orientalist impressions, while differences are present between films in accordance to their country of origin and the role their political agendas and historical conditions play in it.

University of Bahrain

College of Arts

Department of Mass Communication, Tourism and Fine Arts



The Representation of Arabs in Western Cinema "An Analytical Study on a Sample of Films after 2011''

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Master Degree in Communication

Submitted by:
Weam Mamdouh Ahmed
20140102

Supervised by:
Dr. Heba Mosaad
Assistant Professor
University of Bahrain

Kingdom of Bahrain
2018