

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 3

كلية علوم الإعلام والاتصال

قسم علوم الإعلام

الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية

في برامج التلفزيون الجزائري

– تحليل سيميولوجي لمسلسل معاناة امرأة –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: سينما وتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة

إشراف الأستاذ:

أ.د تمار يوسف

من إعداد الطالبة:

عليش إكرام

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د معتوق فتيحة	جامعة الجزائر 3	رئيسا
أ.د تمار يوسف	جامعة الجزائر 3	مقررا ومشرفا
د. بدرين آمال	جامعة الجزائر 3	عضوا مناقشا
د. حومر سميرة	جامعة التكوين المتواصل	عضوا مناقشا
أ.د إيكوفان شفيق	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2025/2024

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبِعونه وتوفيقه استطعت أن أنجز هذا العمل المتواضع، الذي ما كان ليرى النور لولا فضله وتيسيره، فله الحمد أولاً وآخراً.

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم العرفان إلى أستاذي الفاضل، المشرف على هذا العمل، البروفسور يوسف تمار، الذي كان لتوجيهاته العلمية الدقيقة، وملاحظاته القيمة، ودعمه المتواصل الأثر الكبير في إتمام هذه الدراسة. أسأل الله أن يجزيه عني خير الجزاء، وأن يديم عليه نعمة الصحة والعافية، والتوفيق في مسيرته العلمية والبحثية.

كلمة شكر

أتقدم بعظيم الامتنان والشكر إلى زملائي الأساتذة الكرام الذين لم يترددوا في تقديم يد المساعدة لإنجاز هذا البحث، ولم يخلوا عليّ بنصائحهم وتوجيهاتهم العلمية القيمة، وأسدوا لي النصح والإرشاد. كما أتقدم بخالص الشكر إلى السادة الأساتذة المحترمين أعضاء لجنة المناقشة.

كما أتوجه بخالص الشكر والامتنان لكل المعلمين والأساتذة الذين علمونا منذ المرحلة الابتدائية وحتى مرحلة التعليم الجامعي، وفي مقدمتهم أساتذتي في جامعة الجزائر 3.

شكر خاص لزملائي الأعزاء في المهنة من أساتذة قسم العلوم الإنسانية بجامعة مولود معمري بتيزي وزو، الذين دعموني وساهموا في إثراء تجربتي الأكاديمية، وكذلك لزملائي الكرام في جامعة الجزائر 3، الذين شاركوني نفس الشغف بالعلم ووقفوا إلى جانبي طوال فترة دراستي.

إلى كل هؤلاء، أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان. وفي الختام، أسأل الله أن يجعلني ممن يكثر ذكره فينال فضله ويحفظ أمره، وأن يغمر قلوبنا بمحبته ويرضى عنا.

إهداء

إلى السند المتين، الرجل العظيم الذي يزيدني فخراً واعتزازاً بالانتساب إليه، إلى من علمني أن الحياة طريق مفتوح وأن المستحيل يسكن في قلوب الفاشلين، بينما الممكن يسكن في إرادة العازمين، إلى من حرم نفسه ليعطيني والدي العزيز، الذي كان ولا يزال دائماً مصدر قوتي وإلهامي، ونبراساً لي في حياتي، أطال الله في عمره وجعل كل أيامه مليئة بالصحة والهناء .

إلى العيون الساهرة التي لم تغفل عني لحظة، إلى النور الذي أضاء لي دربي وأرشدني في كل الأوقات، صاحبة اليدين اللتين ترفعان الدعاء لي بالخير والتوفيق، إلى من جعل الله الجنة تحت قدميها، إلى بحر الحنان الذي لا ينضب، وأرقى معاني الحب والعطاء أمي الحنونة، التي لا تفني الكلمات حقها، والتي تمنيت أن تكون بصحة جيدة لتشهد هذا الإنجاز، أسأل الله أن يشفيها ويمنعها الصحة والعافية.

إلى أخي الحبيب محمد، الذي كان دائماً السند والظهر في مسيرتي، والذي رغم البعد يظل حاضراً في حياتي بكل حب ودعم.

إلى أجمل وأعلى الأخوات، إلى من هنَّ أجمل جزء من حياتي، إلى من ساندنني بكل حب ودعم لا حدود له، إلى أخواتي العزيزات شهيرة ونادية وأحلام وفراح، اللاتي طالما كنَّ مصدر سعادتي وأمانتي، وإلى أولاد أخواتي الأعزاء: شمس الدين، ياسر، إياد ويانيس، الذين أضافوا حياتنا بأشعة من الفرح والسعادة، أنتم الأمل القادم والفرحة التي لا تنتهي.

إلى كل عائلتي الكريمة، التي لم تبخل عليّ يوماً بالدعم المعنوي والمساندة، وإلى كل من وقف إلى جانبي في هذه الرحلة.

إلى هؤلاء جميعاً، أهدي هذا العمل المتواضع، مع خالص حبي وامتناني.

إخراص

ملخص الدراسة:

تُعد الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية من القضايا الجوهرية في ظل التحولات القانونية، الثقافية، والاقتصادية التي يشهدها المجتمع الجزائري. ومن هذا المنطلق، تهدف هذه الدراسة إلى تحليل كيفية تجسيد الدراما التلفزيونية الجزائرية لهذه الحالة، من خلال دراسة سيميولوجية لمسلسل *معاناة امرأة* تسعى الدراسة إلى الكشف عن أنماط التمثيل الاجتماعي للمرأة الجزائرية ضمن سياقات أسرية ومجتمعية متشابكة، وذلك من خلال تتبع الدلالات الظاهرة والمضمرة في النص الدرامي.

اعتمدت الدراسة على أدوات التحليل السيميولوجي بمستوياته التعيينية والتضمينية، وتوصلت إلى أن المسلسل يصوّر المرأة الجزائرية كفاعل اجتماعي يعيش توترات بين أدوار تقليدية مفروضة وطموحات نحو التمكين والاستقلال، كما أظهرت النتائج تسليط الضوء على معاناة المرأة في ظل علاقات أسرية غير متوازنة، وعنف زوجي وهيمنة ذكورية، بالإضافة إلى أعباء نفسية واجتماعية تؤثر على تموضعها داخل المجتمع والأسرة.

وتؤكد الدراسة أن التمثيل الدرامي للمرأة لا يُعد مجرد انعكاس مباشر للواقع، بل يشكّل عملية رمزية تُعيد إنتاج المعاني وتُسهم في تشكيل الوعي الجمعي. وقد كشف مسلسل *معاناة امرأة* عن المرأة ككائن قادر على المقاومة والتجاوز وإعادة بناء الذات رغم العوائق، ما يمنح العمل بُعدًا ثقافيًا وتوعويًا يتجاوز البنية السردية التقليدية للدراما.

الكلمات المفتاحية: الحالة الاجتماعية، المرأة الجزائرية، الدراما التلفزيونية، التحليل السيميولوجي.

Résumé de l'étude :

La condition sociale de la femme algérienne constitue une problématique essentielle à la lumière des profondes transformations juridiques, culturelles et économiques que connaît la société algérienne. Dans cette optique, cette étude vise à analyser la manière dont la fiction télévisuelle algérienne représente cette condition, à travers une analyse sémiologique de la série *Maânat Imra'a* (Souffrance d'une femme). L'étude cherche à révéler les modes de représentation sociale de la femme algérienne dans des contextes familiaux et sociétaux complexes, en suivant les significations explicites et implicites véhiculées par le texte dramatique.

L'analyse repose sur les outils de la sémiologie à ses deux niveaux, dénotatif et connotatif, et conclut que la série présente la femme algérienne comme un acteur social vivant des tensions entre des rôles traditionnels imposés et des aspirations à l'autonomisation et à l'indépendance. Les résultats montrent également que l'œuvre met en lumière la souffrance des femmes dans des relations familiales déséquilibrées, marquées par la violence conjugale et la domination masculine, ainsi que les charges psychologiques et sociales qui influencent leur position au sein de la famille et de la société.

L'étude affirme que la représentation dramatique de la femme ne constitue pas un simple reflet passif de la réalité, mais une reconfiguration symbolique qui contribue à la formation de la conscience collective. La série *Maânat Imra'a* révèle ainsi une femme capable de résistance, de dépassement et de reconstruction de soi, malgré les obstacles, conférant à l'œuvre une dimension culturelle et pédagogique qui dépasse la narration dramatique traditionnelle.

Mots-clés : condition sociale, femme algérienne, fiction télévisuelle, analyse sémiologique.

Study Summary:

The social status of Algerian women is a fundamental issue in light of the legal, cultural, and economic transformations taking place in Algerian society. From this perspective, the aim of this study is to analyze how Algerian television drama portrays this reality, through a semiological analysis of the series *Maânat Imra'a* (A Woman's Suffering). The study seeks to uncover patterns of social representation of Algerian women within complex familial and societal contexts, by tracing both explicit and implicit meanings conveyed in the dramatic text.

The study relies on semiotic analysis tools at both the denotative and connotative levels. It concludes that the series depicts Algerian women as social agents caught between imposed traditional roles and aspirations toward empowerment and independence. The results also show that the drama highlights women's suffering within unbalanced family relationships, marital violence, and male dominance, as well as the psychological and social burdens that affect their positioning within the family and society.

The study affirms that the dramatic representation of women is not merely a direct reflection of reality, but a symbolic process that reconfigures meaning and contributes to shaping collective consciousness. The series *Maânat Imra'a* reveals women as capable of resistance, resilience, and self-reconstruction despite obstacles, giving the work a cultural and educational dimension that goes beyond conventional dramatic storytelling.

Keywords: social status, Algerian women, television drama, semiotic analysis.

خطة الدراسة:

الإطار المنهجي للدراسة :

- 1- خلفية الإشكالية وتحديد ها .
- 2-تساؤلات الدراسة
- 3- أسباب اختيار الموضوع .
- 4- أهداف الدراسة.
- 5- أهمية الدراسة
- 6- منهجية الدراسة وأدواتها :
 - أ - منهج الدراسة.
 - ب - أدوات الدراسة.
 - ج - مجتمع البحث وعينته.
- 7- تحديد المفاهيم الأساسية للدراسة.
- 8- الدراسات السابقة.
- 9- صعوبات الدراسة.

الإطار النظري

الفصل الأول : الوضعية التاريخية والاجتماعية للمرأة الجزائرية .

- المبحث الأول : مكانة المرأة قبل و بعد الإسلام .
- المبحث الثاني : وضع المرأة الجزائرية وتطوره عبر التاريخ .
- المبحث الثالث :الخصوصيات الاجتماعية للمرأة الجزائرية .

الفصل الثاني : دور ومكانة المرأة الجزائرية في العائلة الحديثة .

- المبحث الأول : الأبعاد التعليمية والمهنية للمرأة الجزائرية .
- المبحث الثاني : المشاركة السياسية للمرأة الجزائرية ووضعها القانوني.

المبحث الثالث : مكانة المرأة في العائلة الجزائرية الحديثة .

الفصل الثالث : الحالة الاجتماعية للمرأة في وسائل الإعلام .

المبحث الأول : الحالة الاجتماعية للمرأة في الصحف .

المبحث الثاني : الحالة الاجتماعية للمرأة في المادة الإذاعية .

المبحث الثالث : الحالة الاجتماعية للمرأة في التلفزيون .

الفصل الرابع : الدراما التلفزيونية مفهومها و أنواعها.

المبحث الأول: ماهية الدراما التلفزيونية وأنواعها .

المبحث الثاني: العناصر الأساسية في البناء الدرامي .

المبحث الثالث: أنواع الدراما التلفزيونية ودورها في تقديم الواقع الاجتماعي .

الفصل الخامس: المسلسلات التلفزيونية الجزائرية .

المبحث الأول: نشأة وتطور المسلسلات التلفزيونية الجزائرية .

المبحث الثاني: واقع إنتاج المسلسلات التلفزيونية الجزائرية.

الإطار التطبيقي

الفصل السادس: التحليل السيميولوجي لمسلسل معاناة امرأة:

المبحث الأول: بطاقة فنية عن المخرج .

المبحث الثاني: بطاقة تقنية عن المسلسل.

المبحث الثالث: ملخص المسلسل وسياقه الاجتماعي.

المبحث الرابع: التحليل التعييني للمقاطع المختارة من المسلسل.

المطلب الأول: التقطيع التقني.

المطلب الثاني: القراءة التعيينية.

المبحث الخامس: التحليل التضميني للمقاطع المختارة من المسلسل.

المطلب الأول: الملصق الإشهاري للمسلسل.

المطلب الثاني: مكان المسلسل وزمانه.

المطلب الثالث: اللغة المستعملة.

أ - البيئة الثقافية التي نشأ فيها المخرج.

ب - الجمهور المستهدف

المطلب الرابع: تحليل عنوان المسلسل.

المطلب الخامس: القراءة التضمينية للمقاطع المختارة .

المبحث السادس: نتائج التحليل.

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

الملاحق

مقدمة

مقدمة:

تُعد المرأة الجزائرية عنصراً أساسياً في تكوين المجتمع، إذ كانت ولا تزال تشكل ركيزة أساسية في تنمية المجتمع و على جميع الأصعدة الاجتماعية، الاقتصادية، والثقافية، إذ أن دورها يتجاوز مجرد كونها فرداً في المجتمع، لتصبح محورية في تطور الأسرة، وتربية الأجيال، والمشاركة الفعّالة في شتى المجالات الحياتية. ومع مرور الزمن، شهد دور المرأة الجزائرية تحولاً ملموساً داخل المجتمع، إذ بدأت تلعب دوراً أكثر تنوعاً داخل مجالات العمل، التعليم، السياسة، والأعمال الاجتماعية. هذا التغير لم يقتصر فقط على ما تقدمه المرأة في مختلف المجالات، بل امتد ليشمل الصورة التي يتم رسمها لها من قبل المجتمع ووسائل الإعلام المختلفة.

على الرغم من التحديات التي لا تزال تواجه المرأة الجزائرية في شتى نواحي حياتها، من قيود اجتماعية تقليدية إلى صعوبات اقتصادية، إلا أن ذلك لم يمنعها من إظهار قدرتها على التأقلم والتغيير، سواء كان ذلك من خلال نضالها المستمر على مستوى الحقوق والمساواة، أو من خلال تحملها مسؤوليات كبيرة في مواجهة تحديات الحياة اليومية. ولا شك أن المرأة الجزائرية قد أثبتت قدرتها على التأثير الكبير في العديد من المجالات، كما كانت عنصراً أساسياً في حركات التغيير الاجتماعي التي عرفها المجتمع الجزائري.

وفي هذا السياق، لا يمكن إغفال دور الإعلام كأداة هامة لتشكيل الوعي الجمعي وتوجيه القيم داخل المجتمع، وخصوصاً في المجتمعات التي تشهد تحولات اجتماعية وثقافية مثل الجزائر، فالتلفزيون على سبيل المثال، له قدرة هائلة على الوصول إلى قطاعات واسعة من المجتمع، و نقل الصور الاجتماعية التي تعكس واقع المرأة، و ذلك من خلال البرامج التلفزيونية، والمسلسلات على وجه الخصوص، التي أصبحت بدورها تلعب دوراً بالغ الأهمية في تمثيل الصورة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، فهي تقوم بتقديم مختلف جوانب حياتها الشخصية والاجتماعية من خلال سرد قصص وشخصيات، قد تكون قريبة من الواقع أو تحمل أبعاداً درامية خيالية.

مع تطور الإعلام والدراما التلفزيونية، أصبح التمثيل الإعلامي للمرأة الجزائرية أكثر تنوعاً، ففي بعض الأحيان، تُظهر المسلسلات التلفزيونية دور المرأة التقليدي داخل الأسرة والمجتمع، و تتناول في أحيان أخرى تمثيل المرأة كعنصر فاعل في تغيير البنى الاجتماعية والسياسية في البلاد، على الرغم من هذه التعددية في الصور، يظل تمثيل المرأة في وسائل الإعلام، وخاصة التلفزيون، يخضع للكثير من التأثيرات الاجتماعية والثقافية، التي قد تسهم في ترسيخ صور نمطية أو في تقديم صورة غير كاملة عن واقع المرأة.

تعتبر المسلسلات الدرامية في الجزائر من أبرز الأعمال الإعلامية التي تتيح للمشاهدين فرصة التفاعل مع قضايا اجتماعية وثقافية متعددة، حيث تتناول هذه الأعمال قصصاً تتعلق بالعلاقات الأسرية، و مكانة المرأة في المجتمع، والضغوطات الاجتماعية التي قد تعيشها المرأة في مجتمع يعاني من تحديات اقتصادية واجتماعية، ولعل مسلسل *معاناة امرأة* من أبرز الأمثلة على الأعمال الدرامية التي تسلط الضوء على قضايا المرأة الجزائرية. من خلال هذا العمل، يمكن للمشاهد أن يلمس التحديات اليومية التي تواجه المرأة الجزائرية، بدءاً من معاناتها داخل الأسرة إلى المواجهات التي قد تصادفها في محيط العمل أو المجتمع.

تُعد هذه الأعمال التلفزيونية أكثر من مجرد وسائل ترفيهية، إذ تتعدى مهمتها إلى كونها ناقلة لرسائل اجتماعية هادفة، تسعى إلى التأثير في قناعات المشاهدين وتوجيه أفكارهم حول القضايا الاجتماعية التي تمس حياتهم اليومية، فالتلفزيون لا يعرض فقط صورة للمرأة في حياتها اليومية، بل يقدم رسائل عن القيم والمعتقدات السائدة في المجتمع، وقد يكون لهذه الرسائل دور في تعزيز مفاهيم معينة حول دور المرأة ومكانتها، أو ربما الترويج لتغيير تلك المفاهيم إذا تم تقديم صورة أكثر حداثة ومتنوعة للمرأة.

ومع تطور الإنتاج الإعلامي في الجزائر، أصبحت المسلسلات التلفزيونية ساحة حيوية لعرض ومناقشة قضايا المرأة بشكل يعكس التحولات الاجتماعية والثقافية التي يمر بها المجتمع الجزائري. ورغم ما تحقق من تقدم في تمثيل دور المرأة في الإعلام، إلا أن العديد من الدراسات تشير إلى وجود تحديات مستمرة في تمثيل صورة المرأة بشكل دقيق وواقعي، فالعديد من الأعمال التلفزيونية قد تظل أسراً للصور النمطية التي

تحد من تمثيل الواقع الاجتماعي للمرأة، وتقتصر على تقديم صور تقليدية قد تعكس فقط جانباً واحداً من حياتها، بينما تظل الجوانب الأخرى غير معبر عنها بالشكل الكافي. فمن خلال دراسة الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية كما يعكسها التلفزيون الجزائري، نستطيع أن نلقي الضوء على التحديات التي تواجه المرأة في حياتها اليومية وكيفية تمثيل هذه التحديات من خلال المسلسلات. إن دراسة هذه الأعمال الدرامية تساعد في فهم تطور صورة المرأة في الإعلام، وتساهم في تحديد كيف يمكن أن يسهم التلفزيون في تعزيز الوعي المجتمعي حول قضايا المرأة، وكيف يمكن للدراما أن تعكس الواقع الاجتماعي أو أن تسهم في تغييره.

إن تقديم صورة دقيقة للمرأة الجزائرية في الإعلام يعد من القضايا ذات الأهمية القصوى، ليس فقط لفهم حالتها الاجتماعية في الوقت الحالي، بل أيضاً لتوجيه المجتمع نحو مزيد من الاعتراف بمساهماتها وإمكاناتها، تعتبر خطوة مهمة لفهم أعمق لدور الإعلام في تقديم صور واقعية ومتنوعة للمرأة الجزائرية في مختلف الأبعاد الاجتماعية. بناءً على ما تقدم، جاء الاهتمام بموضوع الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية كما يقدمه التلفزيون الجزائري من خلال دراما المسلسلات التلفزيونية، و لفهم كيف تنقل هذه الدراما واقع المرأة الجزائرية في مختلف جوانب حياتها الاجتماعية، تريد هذه الدراسة الكشف عن دلالات الرسائل الاجتماعية التي تقدمها هذه الأعمال الدرامية، ومدى تأثيرها في تصوير حياة المرأة الجزائرية ودورها في المجتمع، خاصة في ظل التحولات الاجتماعية التي يشهدها المجتمع الجزائري.

وفي سياق التطور الاجتماعي الذي مرت به المرأة الجزائرية في السنوات الأخيرة، أصبحت الدراما التلفزيونية أداة فعالة لنقل صورة الواقع الاجتماعي، وتبسيط الضوء على التحديات التي تواجهها المرأة الجزائرية في مختلف ميادين الحياة. ولذا، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل كيف يعكس مسلسل "معاناة امرأة" هذه التحديات، وتقديم رؤية حول الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام في تشكيل الوعي الاجتماعي حول قضايا المرأة.

ولتسليط الضوء على هذه القضية والإجابة على الإشكالية بطرق علمية ومنهجية، ارتأينا تقسيم الدراسة إلى ثلاثة أقسام رئيسية: الإطار المنهجي، الإطار النظري، والإطار التطبيقي.

في الإطار المنهجي، تم تحديد خلفية الإشكالية وتوضيح الأسباب التي دفعت لاختيار هذا الموضوع، إلى جانب عرض أهداف الدراسة وأهميتها. كما تم شرح المنهجية المتبعة في الدراسة التي تعتمد على التحليل السيميولوجي للمسلسل المدروس، واستعراض الأدوات المستخدمة في جمع البيانات، مع تحديد المجتمع والعينة المستهدفة، كما تم تحديد المصطلحات الأساسية التي سيتم استخدامها في الدراسة.

أما في الإطار النظري، فقد تناولنا في فصله الأول الوضعية التاريخية والاجتماعية للمرأة الجزائرية، من خلال دراسة تطور مكانتها عبر العصور المختلفة، وكيفية انعكاس هذه التحولات في الإعلام. وفي الفصل الثاني، تم التطرق إلى دور المرأة الجزائرية في العائلة الحديثة، مع التركيز على الأبعاد الاجتماعية والتعليمية والمهنية. أما الفصل الثالث فقد ناقش دور وسائل الإعلام في تشكيل الحالة الاجتماعية للمرأة، مع التركيز على الصحافة والإذاعة، ثم تحديد كيفية تمثيل المرأة في التلفزيون الجزائري ودورها في تشكيل الصورة الاجتماعية.

في الفصل الرابع، تم عرض مفهوم الدراما التلفزيونية ودورها في تقديم الواقع الاجتماعي من خلال الأعمال الفنية، بما في ذلك كيفية بناء المسلسل التلفزيوني الاجتماعي. أما في الفصل الخامس، فقد تم التطرق إلى المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، مع التركيز على نشأتها وتطورها، وواقع إنتاجها، وتحليل البناء الفني للمسلسل الجزائري الاجتماعي. وفي الإطار التطبيقي، تم تخصيص التحليل السيميولوجي لمسلسل "معاناة امرأة"، حيث تم تحليل المقاطع المختارة من المسلسل باستخدام أساليب التحليل التعييني والتضميني للكشف عن الرموز الاجتماعية التي تعكس الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية. كما تم التطرق إلى التحليل التقني والقراءة التعيينية والتضمينية للمسلسل، بالإضافة إلى دراسة السياق الاجتماعي والبيئة الثقافية التي نشأ فيها المخرج، وجمهور العمل المستهدف.

لتختتم الدراسة بالنتائج التي تجيب على الإشكالية والتساؤلات المطروحة. ختامًا، تهدف هذه الدراسة إلى تقديم فهم عميق حول الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية كما يعكسها

التلفزيون الجزائري، وإظهار كيف تسهم هذه الأعمال الدرامية في تشكيل الوعي الاجتماعي حول دور المرأة في المجتمع الجزائري، مع التركيز على تأثير هذه الأعمال في فهم التحديات التي تواجهها المرأة في سياق التحولات الاجتماعية والثقافية في الجزائر.

الإطار المنهجي للدراسة

1- خلفية الإشكالية وتحديدها :

يعد موضوع المرأة من المحاور الأساسية التي تناولته مجموعة من التيارات الفكرية في عصرنا هذا سواء كانت فلسفية أو اجتماعية، ولعل الاهتمام بالمرأة يعود إلى أهميتها في المجتمع نظراً للدور الذي تقوم به في تكوين وتربية الأجيال الناشئة، باعتبارها قاعدة المجتمع الأساسية، وكذلك إلى المكانة التي أصبحت تحتلها في تنمية مختلف المجتمعات. وقد شهد وضع المرأة الاجتماعي اليوم تغيراً ملحوظاً عما كان عليه، وذلك بفعل عوامل مثل التربية، التعليم والعمل، وأصبحت تشارك في الحياة العامة، كما بدأت تدخل ميادين جديدة كانت وفقاً على الرجال دون النساء، مما أدى إلى تغير في صورتها الاجتماعية وكذلك في بعض الاتجاهات والأنساق القيمية الموروثة.

تُعتبر وسائل الإعلام من أهم وسائل التواصل بين مختلف المجتمعات، إذ لم تعد تقتصر على نقل الأخبار، بل أصبحت تؤدي أدواراً أخرى كالتسلية والترفيه، خاصة بعد الثورة التكنولوجية وانتشارها الواسع. وقد استخدم الإنسان عبر العصور وسائل تواصل مختلفة بدءاً من الصحف والمجلات الورقية، ثم الوسائط المسموعة كالإذاعة، وصولاً إلى الوسائط المسموعة والمرئية كالتلفزيون.

ويعد التلفزيون من بين أهم وسائل الإعلام الجماهيري، حيث استقطب جماهير من مختلف الجنسيات والأعمار والمستويات، ويُعد من أبرز الاختراعات التي أحدثت نقلة نوعية في الحياة الإنسانية، إذ مكّن من متابعة الأحداث العالمية عبر الأقمار الصناعية، وأتاح مشاهدة العديد من القنوات الفضائية التي تنقل هذه الأحداث، إلى جانب البرامج الترفيهية والأعمال الدرامية

حيث أصبحت الدراما التلفزيونية من البرامج التي استطاعت بحضورها القوي عبر مختلف القنوات التلفزيونية أن تشد إليها قطاعات واسعة من الجماهير، نظراً لطبيعتها الفنية التي تقوم على رواية أو قصة تُعرض على الشاشة من خلال التشخيص الدرامي. وقد تنوعت أشكال الدراما واكتسبت مكانة متقدمة بين الأنواع التلفزيونية، مستفيدة من

خصائص التلفزيون الذي يجمع بين الصورة والصوت، مما جعلها من بين البرامج التي نالت اهتماماً من قبل الباحثين، واستقطبت جمهوراً متنوعاً من خلال تناولها لموضوعات قريبة من الواقع.

تتناول الدراما التلفزيونية في كثير من الأحيان قضايا اجتماعية تهم شرائح واسعة من المجتمع، ومن بينها قضايا المرأة، حيث تجمع في طرحها بين عناصر الواقع والتمثيل الفني. كما تسعى إلى تقديم محتوى يعكس بعض الظواهر الاجتماعية، من خلال أعمال درامية يُشارك في إنتاجها كُتّاب سيناريو ومخرجون وممثلون، بهدف تقديم تصور معين لتلك الظواهر. ولا يقتصر دور الدراما على الترفيه فقط، بل تُطرح من خلالها رسائل ذات طابع اجتماعي، قد تكون مباشرة أو غير مباشرة، ما يساهم في توعية المتلقي وتثقيفه حول بعض المواضيع التي تشغله.

كما تُعتبر القنوات التلفزيونية الجزائرية، بنوعيتها العامة والخاصة، من بين القنوات التي تضمن برمجتها أعمالاً درامية محلية تُعالج قضايا اجتماعية متنوعة، من بينها الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية ومكانتها داخل المجتمع، وذلك على غرار ما تقدمه بعض الفضائيات العربية الأخرى. ويزداد عرض هذه الأعمال خصوصاً خلال شهر رمضان، الذي يُعد موسماً لعرض أبرز الإنتاجات الدرامية، ما ساهم في توسع دائرة إنتاج هذا النوع من البرامج نتيجة الإقبال الجماهيري الكبير عليها.

تُعد الدراما التلفزيونية فناً يعكس، بشكل أو بآخر، طبيعة المجتمع الذي تنشأ فيه، من خلال موضوعاتها وشخصياتها وأساليب تقديمها. وتكمن أهميتها في قدرتها على تقريب الواقع للمشاهد، عبر أحداث وشخصيات وسلوكيات تبدو مألوفاً له، مما يُحدث تفاعلاً نفسياً ومعرفياً. ومن خلال هذا القرب من الواقع، يمكن للدراما أن تُعبّر عن أنماط العلاقات الاجتماعية، والظروف المعيشية، والأدوار التي تلعبها مختلف الفئات، ومن بينها المرأة.

وتلعب هذه الأعمال دوراً في تشكيل تصورات الأفراد حول القضايا الاجتماعية المطروحة، إذ تتيح الفرصة للتفاعل مع أنماط الحياة المختلفة، وبالتالي التأثير في آراء الجمهور ومواقفهم. وفي هذا السياق، يُلاحظ أن مسألة عرض الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية أصبحت من المواضيع المتكررة في بعض المسلسلات التلفزيونية، باعتبارها قضية محورية في النقاش العام حول التحول الاجتماعي في الجزائر.

كما تشير دراسات سابقة إلى أن ما يُقدم عن المرأة الجزائرية في بعض البرامج قد لا يُعبر دائماً عن كل جوانب تجربتها الاجتماعية الراهنة، إذ يُلاحظ في بعض الأحيان تركيز على جوانب معينة على حساب أخرى، وهو ما يدعو إلى دراسة معمقة لهذه الأعمال للوقوف على الكيفية التي تُعالج بها الدراما التلفزيونية الجزائرية واقع المرأة، وظروفها، وأدوارها داخل المجتمع.

بعض المسلسلات التلفزيونية الجزائرية تعرض جوانب من الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، حيث تبرز الأدوار التي تؤديها في الأسرة والمجتمع. تعرض هذه الأعمال التحديات التي تواجه المرأة الجزائرية في مختلف المجالات مثل التعليم والعمل والصحة والمشاركة السياسية. من جهة أخرى، تظهر بعض المسلسلات تطور دور المرأة في المجتمع الجزائري، مع تسليط الضوء على التغيرات التي شهدتها حياتها الاجتماعية نتيجة لعوامل متعددة.

يبرز التوجه نحو تمثيل المرأة الجزائرية في مجالات متنوعة، مثل المجالات القيادية والسياسية، ما يعكس تحولاً في نظرة المجتمع لدورها في الحياة العامة. هذه الأعمال تؤكد أهمية دور المرأة في المجتمع الجزائري وتسليط الضوء على تطورات الحالة الاجتماعية لها، والتي تتداخل مع التغيرات الاجتماعية والثقافية التي يشهدها المجتمع الجزائري بشكل عام.

بناءً على هذه الخلفية، تحدد إشكالية هذه الدراسة في رصد وتحليل تطورات الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية كما تعكسها دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية. ومن

خلال هذه الدراسة، نسعى للإجابة على السؤال المركزي التالي: ما هي الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية التي تعكسها برامج التلفزيون الجزائري من خلال المسلسلات الجزائرية؟ وكيف تساهم الرموز والدلالات في تمثيل دورها في الأسرة والمجتمع؟

2- تساؤلات الدراسة :

وعلى ضوء الإشكالية سابقة الذكر، نطرح مجموعة من التساؤلات المهمة، التي تخدم وتساهم في تفكيك وحل إشكالية الدراسة:

1. كيف تمثل البرامج التلفزيونية الجزائرية، من خلال المسلسلات الجزائرية، الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية داخل الأسرة والمجتمع؟
2. ما هي أبعاد الحالة الاجتماعية التي تبرزها المسلسلات الجزائرية للمرأة الجزائرية؟
3. ما هي الجوانب الضمنية التي تكشف عنها المسلسلات الجزائرية فيما يتعلق بالحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية؟
4. كيف تصور المسلسلات الجزائرية الدور الاجتماعي للمرأة الجزائرية في الأسرة والمجتمع؟
5. كيف يؤثر تمثيل الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في المسلسلات التلفزيونية الجزائرية على فهم وتصور دورها في الأسرة والمجتمع؟
6. ما هي القيم الاجتماعية (الإيجابية أو السلبية) التي يعكسها البناء الدرامي في المسلسلات الجزائرية فيما يتعلق بالحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية؟

3-أسباب إختيار موضوع الدراسة :

يمكن إدراج أسباب اختيار موضوع الدراسة إلى جملة من الأسباب الذاتية والموضوعية :

أ الأسباب الذاتية :

- 1) الإهتمام الشخصي بموضوع المرأة وعلاقتها بوسائل الإعلام التي لها دور خطير في التأثير على المتلقي، علاوة على ما تتميز به من طبيعة مزدوجة تساعد على نشر

وترويج الأفكار والقيم المتناقضة في آن واحد كما تلعب دورا حاسما في تشكيل الوجدان الاجتماعي وتوجيه الانتباه إلى القضايا الاجتماعية .

(2) الإهتمام الشخصي بالدراسات الاجتماعية ورغبتني في إكتشاف الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية وكيفية تمثيلها في وسائل الإعلام فدورها حيوي في المجتمع الجزائري، حيث تشكل نصف المجتمع وتلعب دورا هاما في بنائه.

(3) إهتمامي الخاص بالبرامج التلفزيونية خاصة منها المسلسلات و ورغبتني في دراسة الرسائل المبثوثة في الدراما الجزائرية لمعرفة كل الدلالات والمعاني الضمنية الخاصة بالمرأة الجزائرية.

ب الأسباب الموضوعية :

(1) دراسة الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية من خلال البرامج التلفزيونية من مواضيع الدراسات الأكاديمية التي تصب في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، ومجال تخصصي علوم الإعلام والاتصال .

(2) التحولات الاجتماعية التي تشهدها الجزائر لا سيما تلك المتعلقة بالمرأة وكيف تعكس البرامج التلفزيونية هذه التحولات، كما أنه يعتبر موضوعا هاما الواجب تسليط الضوء عليه فقد يسهم ذلك في توجيه الانتباه نحو مسألة المرأة الجزائرية وتحقيق التغيير الاجتماعي من خلال التلفزيون كوسيلة توعية وتأثير على الجمهور .

(3) تُظهر الدراسات السابقة تركيزًا كبيرًا على دراسة صورة المرأة في وسائل الإعلام، بينما نادرًا ما يتم تناول تمثيل حالتها الاجتماعية في الدراما التلفزيونية الجزائرية. هذا التفاوت يثير فضولي الأكاديمي، ويحفّزني لاستكشاف كيف تُصوّر المسلسلات الجزائرية واقع المرأة في الأسرة والمجتمع، بهدف سد هذه الفجوة البحثية.

(4) المحاولة بالمساهمة في إضافة مصدر آخر من مصادر البحث العلمي حول موضوع البحث أحسب أنه من الممكن الاستفادة من نتائجه .

4- أهمية الدراسة :

تكمن أهمية الدراسة في أهمية الموضوع في حد ذاته حيث أنه يسلط الضوء على أهم عنصر حيوي في بناء المجتمع وهي المرأة. كما تكمن أهميته في جدة الموضوع بما يسهم في استكمال التراكم العلمي في مجال دراسة الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في وسائل الإعلام، لأن البحث جاء ليركز على الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في المسلسلات الجزائرية التي لم يتم تناولها لحد الآن بالدراسة، أو على الأقل ليس كما يتم مقاربتها في هذه الدراسة، وذلك للوقوف على شكل الواقع المقدم لهذه المرأة آخذين بعين الاعتبار التلفزيون كوسيلة ترفيهية جاذبة، والمسلسلات التلفزيونية على وجه التحديد ودورها في تمثيل الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، وكذا قدرتها التأثيرية على المشاهدين بشكل فعال، بحيث يعتمد عدد كبير من أفراد الجمهور عليها في تكوين الصور والإدراكات المختلفة. تأتي أيضا أهمية الدراسة في رسم استراتيجية محددة لتصحيح المفاهيم المتعلقة بأدوار المرأة الجزائرية في المجتمع، وإجراء التغييرات المطلوبة في ذهن المشاهد من خلال مشاهدته للبرامج التلفزيونية الجزائرية لا سيما المسلسلات.

تتجاوز هذه الدراسة مجرد مراقبة أدوار الشخصيات النسائية على التلفزيون الجزائري بل تنطوي على تحليل عميق لكيفية تأثير المسلسلات في تشكيل الوجدان الاجتماعي ورؤى المجتمع بشكل عام، وذلك من خلال الربط بين مختلف التطورات الاجتماعية التي شهدتها المرأة الجزائرية ومدى تماثلها لصورتها الدرامية التي تعرضها البرامج التلفزيونية الجزائرية. كذلك، تسعى هذه الدراسة إلى اكتشاف كيفية تأثير الدراما الجزائرية في تشكيل تصورات المجتمع عن القيم الأسرية والاجتماعية المتعلقة بالمرأة الجزائرية، وكيف يتم تقديم هذه القيم إما بشكل إيجابي أو سلبي من خلال الشخصيات النسائية التي تظهر في المسلسلات. تعتبر هذه الدراسة مرجعية في فهم العلاقة بين الواقع الاجتماعي للمرأة والتمثيلات الإعلامية، مما يساعد على فتح أفق جديد لفهم كيفية تعامل وسائل الإعلام مع قضايا المرأة بشكل أعمق وأشمل.

كما أن الدراسة ستساهم في إثراء البحث الأكاديمي وتوجيه الباحثين والمختصين نحو أهمية تحليل وسائل الإعلام باعتبارها أداة قوية في التأثير على المواقف الاجتماعية والثقافية لدى

الجمهور، من خلال تقديم نماذج واقعية ودقيقة تمثل التغيرات الاجتماعية التي تشهدها المرأة الجزائرية.

5-أهداف الدراسة :

تعد هذه الدراسة جزءًا من الدراسات الإعلامية التي تركز على تحليل المضامين الإعلامية، وتحديدًا في إطار البرامج التلفزيونية الدرامية -المسلسلات الجزائرية- والتي تتناول مختلف القضايا الاجتماعية، فالدراسة تهدف إلى الوصول إلى نتائج علمية موضوعية ودقيقة، تتعلق بتأثير هذه الدراما على تشكيل الوعي الاجتماعي حول قضايا المرأة الجزائرية، من خلال عرض الظواهر الاجتماعية التي تمثلها هذه الأعمال الدرامية والتي جذبت جمهورًا واسعًا من مختلف فئات المجتمع الجزائري.

كما تسعى الدراسة إلى معرفة مدى تطابق أو اختلاف ما يعرض درامياً حول الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية مع الواقع الفعلي، وذلك من خلال فحص التقديمات والتمثيلات التي تقدمها المسلسلات، ومدى تشابهها أو اختلافها عن واقع الأوضاع الاجتماعية، الثقافية، السياسية والاقتصادية السائدة في المجتمع الجزائري.

ويمكن تلخيص أهداف الدراسة فيما يلي:

1.تحديد سمات الشخصيات النسائية في المسلسلات الدرامية الجزائرية، مع التعرف

على مكانة المرأة الجزائرية، أدوارها وحالتها الاجتماعية في هذه الأعمال، ومدى تماثل هذه التمثيلات مع الواقع الاجتماعي الفعلي أو تباينها عنه.

2.تحليل التمثيلات النمطية التي تقدمها المسلسلات الجزائرية حول المرأة، مع تسليط

الضوء على البنى الفكرية والاجتماعية التي تدعم هذه التمثيلات، بهدف فهم تأثير هذه التمثيلات على تشكيل الوعي الاجتماعي للمشاهد، وتوجيه الإنتاج الإعلامي نحو تمثيلات أكثر تنوعًا وواقعية.

3.فحص الدور الذي تلعبه الدراما الجزائرية في تشكيل الوعي الاجتماعي بقضايا

المرأة، من خلال دراسة كيفية معالجة قضايا مثل العنف الأسري، الزواج، الطلاق، والتعليم في هذه الأعمال، واستكشاف مدى تأثير هذه المعالجات على فهم الجمهور لمكانة المرأة في المجتمع الجزائري.

4. استكشاف العلاقة بين التغيرات الاجتماعية التي تشهدها المرأة الجزائرية وكيفية تمثيلها في المسلسلات التلفزيونية، مع التركيز على تأثير هذه التمثيلات في تصورات المجتمع حول الأدوار التقليدية والحديثة للمرأة.

5. توضيح الجوانب الإيجابية والسلبية لتمثيل الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، مع إبراز الدروس المستفادة، وتقديم توصيات علمية تهدف إلى تحسين إنتاج المحتوى الإعلامي بما يعكس تطور الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، ويعزز مكانتها الفعالة في المجتمع.

6- منهجية الدراسة وأدواتها :

أ - منهج الدراسة :

يعتبر المنهج الطريقة الفكرية الصائبة في كل عملية بحثية، ومن ذلك التعرض للمنهج الذي سيتم اعتماده في فحوى هذه الدراسة يعتبر المفتاح الأولي لعملية التحليل، والذي لا يتم اختياره بشكل عشوائي وإنما وفقا لنوع البحث : " أما البحوث الاجتماعية كالإعلام وعلم النفس والإجتماع حيث تتداخل المتغيرات ويصعب السيطرة عليها، فإننا نستخدم الأساليب الكمية والإحصائية أو الميدانية (...) وعلى هذا فتحدد نوع البحث خطوة أساسية للتصميم المنهجي، فهي تساعد على تحديد الخطوات الضرورية لدراسة موضوع البحث، وعلى تحديد منهج البحث المستخدم".¹

يتضح من خلال هذا التعريف، بأنَّ المنهج عبارة عن جملة من الخطوات المنظَّمة التي يجب على الباحث اتباعها في إطار الإلتزام بتطبيق قواعد معينة تمكنه من الوصول إلى النتائج المسطرة، لذلك تجد أنَّ كل بحث علمي مرتبط بمنهج علمي واضح ومحدد يمكن الباحث من التدرج في دراسته للوصول إلى النتائج المرجوة.

¹ محمد منير حجاب: الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية، ط3، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ، 2000،

بالتالي : " المنهج العلمي هو تلك المجموعة من القواعد والأنظمة العامة، التي يتم وضعها من أجل الوصول إلى حقائق مقبولة حول الظواهر موضوع الإهتمام، من قبل الباحثين في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية"¹.

باختصار، فالمنهج العلمي : "عبارة عن أسلوب من أساليب التنظيم الفعالة لمجموعة من الأفكار المتنوعة، والهادفة للكشف عن حقيقة تشكل هذه الظاهرة أو تلك"²، أو كما عرفه أديب خضور "هو التنظيم الصحيح للأفكار، إما من أجل الكشف عن الحقيقة حين نكون جاهلين بها، وإما البرهنة عليها للآخرين حين نكون عارفين."³

وتدخل دراستنا هذه ضمن الدراسات الوصفية التي تقوم على تصوير وتحليل وتقييم خصائص ظاهرة أو مجموعة من الظواهر، وأهم منهج تعتمد عليه في تحقيق هذا الهدف هو منهج المسح الذي يعتبر جهدا علميا منطقيًا للحصول على بيانات ومعلومات وأوصاف عن الظاهرة أو مجموعة من الظواهر موضوع البحث من عدد المفردات المكونة لمجتمع البحث⁴.

وهدف الدراسات الوصفية هو الوصول إلى معلومات مقبولة من طرف مجموعة من الباحثين، لذلك يجب أن يتضمن مخطط البحث احتياطات أكثر لمواجهة الأفكار المسبقة التي تتطلبها الدراسات الاستطلاعية.⁵

كان اعتمادنا على المنهج المسحي من خلال مسح مضمون المسلسلات التلفزيونية الجزائرية التي تم عرضها على شاشة التلفزيون الجزائري، مما سيمكننا من رصد مختلف التطورات الحديثة التي ظهرت من خلالها حالة المرأة الجزائرية .

¹ محمد عبيدات، محمد أبو نصار وآخرون: منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات، دار وائل للنشر، عمان، 1999، ص35.

² المرجع نفسه، نفس الصفحة.

³ أديب خضور : البحوث الإعلامية، الطبعة الثانية، منشورات دمشق، 1993، ص15.

⁴ أحمد بدر : أصول البحث العلمي ومناهجه، ط2، وكالة المطبوعات، الكويت ، 1982، ص 13.

⁵ نسيم النوبس، : صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، أطروحة دكتوراه في كلية علوم الاعلام والاتصال، قسم علوم الاتصال، جامعة الجزائر 3، 2015/2016، ص12.

فوقع اختيارنا على مسلسل " معاناة امرأة " للمخرج الجزائري اعمر تريش الذي تم عرضه في سنة 2014.

ب - أدوات الدراسة :

إن أدوات جمع البيانات هي تلك الوسائل المختلفة التي تقوم على توجيه الأفراد أو الباحثين بقصد الحصول على معلومات وبيانات معينة.

-أداة الملاحظة :

هي النظرة والملاحظة الظاهرة عن كتب وبعبارة أدق هي ملاحظة ليست عامة بل هي عملية مقصودة تفسر وفق الخطة المرسومة للبحث فهي عبارة عن فحص وتسجيل للظواهر، والمقصود هنا أنها ليست عابرة يستخدمها عموم أفراد المجتمع في كافة حياتهم، وإنما تكون ملاحظة علمية مقصودة محددة لنوعية السلوك أو البعد الاجتماعي المراد ملاحظته تمهيدا لدراسته، فهي أسلوب من أساليب جمع البيانات التي اعتمدها الباحث من خلال حواسه فقط في صورة طبيعية دون تكليف ودون وضع تصنيفات مسبقة لأنماط السلوك التي سوف يتم ملاحظتها، وهي تفسر وفق للخطة المرسومة للبحث في إطار المنهج المتبع وأهدافها تنحصر في مشاهدة الجوانب الخاضعة للدراسة إذ تتعدى إلى تدخل العقل في إجراء مقارنات واستخلاص النتائج في دراستنا هذه، اعتمدنا على مشاهدة عدد كبير من المسلسلات الجزائرية الاجتماعية لدراسة الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، وليس لتصوير صورتها كما تناولته العديد من الدراسات السابقة.

من خلال متابعتنا لمسلسلات جزائرية اجتماعية متعددة، لاحظنا نقصا في المسلسلات التي تعالج الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية بشكل رئيسي، في حين كان التركيز في معظم هذه المسلسلات على صورة المرأة أو أدوارها النمطية. لذلك، تم اختيار مسلسل "معاناة امرأة" للمخرج الجزائري عمّار تريش لعام 2014 كدراسة حالة رئيسية، لأنه يمثل أحد الأعمال القليلة التي تتناول الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية بعمق.

وتكمن أهمية الملاحظة في دراستنا في أنها تساعدنا على رصد التغيرات الاجتماعية التي تمثلها هذه الأعمال الدرامية، وتحليل كيف يتم تصوير الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية

في سياق اجتماعي وثقافي محدد. من خلال هذه الملاحظة الدقيقة، يمكننا استخلاص نتائج حول تأثير هذه التمثيلات على الوعي الاجتماعي للمشاهدين.

-التحليل السيميولوجي:

بما أنّ هدف دراستنا هو تحليل الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، فإنّ الأنسب كتقنية لتحليل عينة الدراسة هي أداة التحليل السيميولوجي، إذ بواسطتها نستطيع الوقوف على الدلالات الخفية والمعاني الباطنية التي تعكسها المسلسلات الدرامية الجزائرية عن الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية من خلال المسلسل الجزائري " معاناة امرأة " ، باعتبارها أداة بحث هامة وضرورية لتحليل النصوص الدرامية لاسيما أن هذا الأسلوب ناجح إذا ما تعلق الأمر بالجانب البصري وهو الصورة، باعتبارها أداة إعلامية، بالإضافة إلى تقنيات ومؤثرات أخرى تحمل أبعاد دلالية خاصة.

يعرف اللغوي الدنماركي "لويس هاميسلاف Louis Hyemeslev التحليل السيميولوجي مجموعة من التقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء باعتباره دلالة في حد ذاته، وكذا إقامة علاقات مع أطراف أخرى.¹

والتحليل السيميولوجي يعد أحد الأساليب البحثية الهامة، حيث نستطيع من خلاله الوقوف على الدلالات الخفية والمعنى الباطني للرسالة الإعلامية التي تبث في التلفزيون، فإن الصورة بإمكانها أن تكون ذات دلالة بطريقة مباشرة وتصورية فحسب وإنما بطريقة رمزية كذلك، فهي تلعب دور الوسيط وهمزة وصل لحقيقة أعمق ولما وراء الظاهر.²

والتحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي "رولان بارث Roland Barthe " شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد تحز الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكلوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل.³

¹ Judith Lazar : **Sociologie de la communication de masse** , Armand Colin, Paris, 1991, P138.

² مارتين مارسال، اللغة السينمائية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والبناء، القاهرة، 1964، ص22.

³ Rolond Barthes : **Elements de la sémiologie**, Revue communication, n°04, Edition Seuil Paris, 1964, P133

التحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية، ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كفي واستقرائي للرسالة ذو مضمون كامن وباطن¹.

فأداة التحليل السيميولوجي تهتم باستخدام المعاني "الضمنية" و "الدلالية" لمختلف الرسائل الوسيطة. وتعني الدلالية المعنى المحدد، غير المتغير لأي علامة ما. وتمثل الضمنية المعنى المتغير لنفس العلامة كما تمثل أيضا عددا من المعاني أو التفسيرات التي ترتبط بنفس العلامة.²

وللوصول إلى تفكيك الدلائل والرموز في المسلسل محل الدراسة، استعنا بمقاربة التحليل النصي لرولان بارث، التي تعتبر المقاربة الأكثر ملاءمة لطبيعة الدراسة، والتي من خلالها نعتبر المسلسل التلفزيوني نصًا يشكل عناصر اللغة التلفزيونية من "لقطات، موسيقى، الصوت، زوايا التصوير حركات الكاميرا مفردات هذا النص تتكامل في دلالاتها لنقل الفكرة الفيلمية وتدعيم أبعادها الضمنية."³

ويقول كل من جاك أومو Jaques Aumont وماري ميشال Marie Michel في كتابهما تحليل الأفلام أن التحليل النصي يركز على أساسا على إعتبار الفيلم نصا وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله.⁴

ويقوم التحليل النصي على اعتبار الفيلم (أو المسلسل) نصا يحمل ثلاث مفاهيم أساسية:
✓ النص الفيلمي: هو الفيلم كوحدة خطاب وكأنية عاطفية.

✓ النظام النصي: هو خاص بكل فيلم، يحدد النص النموذج البنيوي للعرض الفيلمي.

✓ المدونات: هي عبارة عن أنظمة ليست نظام نص بحد ذاتها ولكنها تعمل خارج النص والنص الفيلمي هو نتاج تركيب Combinaison عدّة شفرات Codes تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم لآخر⁵، وهو الخطاب الشامل للفيلم (أو المسلسل)، حيث نجد داخله مختلف التلازمات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والفنية الثابتة التي

¹ Judith Lazar ,op ,ibid, p133

² لارامي و ب. فالي: البحث في الاتصال عناصر منهجية، ترجمة: ميلود سفاري وآخرون، مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة، الجزائر 2024، ص94.

³ Aumont Jaques , Marie Michel : l'analyse des films, Nathan université, Paris, 1989, p66.

⁴ Aumont Jaques ,Marie Michel : op, cit, p 66.

⁵ محمود إبراقن: المدخل إلى سيميولوجيا الإتصال، الطبعة الأولى، بنغازي، ماي 1995، ص12.

بإمكانها أن تنظم في شكل أنظمة نصية، أما النص فهو كيان **Entité** أي وحدة أو ذات وجود واردة **Attesté** إجتماعيا".¹

كما قال عنه **Christian Metz** " أن التحليل النصي يتعامل مع الفيلم (أو المسلسل) خطاب دال بتحليل بنيته الداخلية ودراسة المظاهر والأشكال المشكلة لهذه البنية، خاصة وأن اللغة السينمائية (أو التلفزيونية) تشمل على مظهر خارجي يمثل المعنى التعييني للرسالة، وعلى المضمون الداخلي الذي يحمل المعاني ضمنية، وهذه الصورة تعكس واقع معاش وهو المرجع الذي أخذت منه، أو التمثيل الذي يسير عليه هذا المرجع".²

لا يجب أن يفوتنا القول أن بنية الفيلم معقدة، فبناؤها متعدد الرموز والإشارات، فبعضها يتعلّق بالإشارات البصرية والأخرى بالإشارات السمعية:³

✓ **مفردات المجموعة الأولى:** تتكوّن من لغات عديدة كلغة الموسيقى والغناء ولغة الكلام المنطوق، بالإضافة إلى لغة المؤشرات الصوتية، ويتفاوت إدراك المتلقي لها وفقا لتجاربه السابقة ومدى تفاعله مع الثقافة والعلم والمجتمع.

✓ **مفردات المجموعة الثانية:** وتتكوّن من الإشارات البصرية أو مفردات بصرية، تتوافق فيها العديد من النظم التعبيرية والفنية الأكثر تطورا وتعميقا، أي ترتكز ليس فقط على علوم وفنون التعبير والإشارة، بل وتكتيك التصوير، الديكور، هندسة العمارة، فنون التمثيل والإيقاع، الألوان والتشكيل، فهي رموز وإشارات ترتبط بالمكان.

بناءا على كل ما تقدم، فإنّ أنسب طريقة لتحليل المسلسل محل الدراسة هي إتباع الطريقة التي تبناها رولان بارث، والتي تقوم على بحث المعنى على ثلاث أنظمة :

- **المعنى التعييني والتصميني:**

فالتعيني هو القراءة السطحية الحرفية الأولى، بحيث يمثل التحليل السطحي للمسلسلات الدرامية عينة الدراسة، ويخص العلاقة بين **الدال والمدلول** في خضم الدليل، أما **التعيني** فهو القراءة الثانية التي تعتمد على الثقافة الخاصة بالمستقبل،

¹ op,cit ,p66.

² Ibid,p07

³ نسمة أحمد البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، بدون طبعة، 2004، ص46.

والقدرة على قراءة ما وراء الصورة واستكشاف دلالتها، أي العلاقة التي تربط الدال بالمدلول بمحيطه الخارجي، أي يرتبط بالنظام الاجتماعي وبالسياق السوسيوثقافي، فالمستوى التضميني يتعدى المستوى التعيني إلى وصف الرموز والمعاني الكامنة المتعلقة بتمثيل الحالة الاجتماعية للمرأة وهي قراءة ما وراء الصورة والبحث عن الدلالات، خاصة أن المسلسل الدرامي عمل فني متعدد اللغات والشفرات، قادر على توليد معاني كثيرة تنطوي عليها النصوص الفيلمية، كما يقيم دلالات على منهج سردي (تحليل روائي) ومعطيات بصرية وصوتية (تحليل إيقوني)¹.

- المرجع :

وهو معرفة خلفية المسلسل، وهي عبارة عن ركائز معرفية يعتمدها كاتب السيناريو في كتاباته ويترجمها المخرج في مسلسلاته.

- الثقافة :

هي مجموعة الاتجاهات والقيم المعروضة في المسلسل والتي تشير إلى نوع معين من أنواع الثقافة التي أراد المخرج إظهارها وعرضها من خلال إخراجها. ولتحليل نص اللقطات الفيلمية المتعلقة بالمسلسل (العينة) استعنا بجملته من الأدوات هي:

1. الأدوات الوصفية : Instrument Descriptif وتضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني التجزئة، ووصف صور المسلسل.

أ - التقطيع التقني : Découpage Technique تشير هذه العملية إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والامتاليات " Plans-Séquences " ، والتقطيع التقني عملية إلزامية في انجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية ومن أهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التقني نجد²:

- اللقطة Plans : نوع اللقطة المستخدمة ترتيبها ومضمونها ، وتشمل على رقم اللقطة، سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكامير .

¹ Aumont Jaques , Marie Michel, op.cit, p07.

² Aumont Jaques , Marie Michel, op.cit, p 37

- شريط الصورة **Bande image** : ويشمل على محتوى الصورة، الشخصيات، المكان والأشياء، والذي يتضمّن :

- حركة الكاميرا : أي وضعية الكاميرا ثابتة، خلفية... إلخ.
 - الشخصيات : الرئيسية والثانوية.
 - المكان: الذي يتراوح بين الداخلي والخارجي أي المغلق والمفتوح .
 - الزمان: الوقت الذي تجرى فيه اللقطة.
 - الديكور: وهو الأشياء التي تمّ التركيز عليها في اللقطة كالأشياء والملابس.
- شريط الصوت **Bonde sons** : وهو الصوت المرافق للقطات كالحوار، الموسيقى، الصوت والحوار، وعلى المؤثرات الصوتية.
- الحوار: أي ما يدور بين الشخصيات.
 - الموسيقى التصويرية : المرافقة للقطات سواء كانت موسيقى أو أغاني.
 - الضجيج والضوضاء : يتضمن مختلف الأصوات التي يكون لها تأثير في تأدية المعنى وفي تحديد فضاء المشهد.

ب -التجزئة **Segmentation** : وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات، أو المقاطع الفيلمية، على اعتبار مجموعة من اللقطات المتتالية التي تنصب حول فكرة جزئية من أفكار المسلسل.

ج -وصف الصور الفيلمية **Description des images** : وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها المسلسل إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة، ومختلف الأبعاد الضمنية لها.¹

2. الأدوات الاستشهادية **Istrument Citationnels** : تندرج ضمن هذا العنصر كل من :

1) نسخة من المسلسل **Extraits de film**: تستخدم هذه النسخة كأداة من الأدوات الاستشهادية، حيث تسمح لنا بمشاهدة المسلسل عينة الدراسة مرات متعددة من أجل الفهم الجيد لمحتواه والتعمق في معانيه ودلالاته الرمزية، مما يساعد في

¹ Ibid, p51

عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى كالتصوير البطيء والوقوف عند الصورة.

(2) **الوقوف عند الصورة** : تسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر دون مشاهدتها أثناء تعاقب اللقطات، ومن ثم نقوم بالتوقيفات عند اللقطات التي تخدم الموضوع بفضل ما يعرف بتقنية **الفونوغرامات** ، **Les Phonogrammes** مع تسجيل ملاحظات أولية حول اللقطة، كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام بتجميد (Figer) مؤقت للقطات أثناء تعاقبها، وهذا يقتضي طبعا صورة بدون صوت وبدون حركة وهذا ما سيسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها.

(3) **ملخص المسلسل** : الذي يعتبر ذو أهمية بالغة ضمن التحليل الفيلمي ومنهجيته، لأنه يكشف بقدر كبير عن نقاط القوة في السرد الفيلمي، موضحا أبعاد المسلسل أيضا.

(4) **البطاقة التقنية للمسلسل** : والتي يتم فيها عرض كل ما يتعلق بالمسلسل من عنوان، سنة وشركة الإنتاج، المخرج، الممثلون وكل العاملين في الفيلم.

3. **الأدوات الوثائقية** : ويقصد بها جميع المعطيات والعناصر الخارجية عن نطاق المسلسل، والتي يمكن إستغلالها والإستفادة منها في المسلسل، وتتمثل في :

- **المعطيات السابقة للمسلسل**: أو المعطيات ما قبل المسلسل، وتضم السيناريو المكتوب، دليل التقطيع ، الميزانية، خطة الإنتاج، الإستجابات الصحفية ومختلف الوثائق الأخرى.

- **المعطيات اللاحقة للبث** : أو المعطيات ما بعد عرض المسلسل، وهذه المعلومات متعلقة بالتحليل والنقد .. كما تتمثل في كل ما يتعلق بالتوزيع، الواردات وعدد النسخ ... إلخ بالإضافة إلى صور الدعاية والترويج وملصق المسلسل.

بما أنّ الجانب التطبيقي من الدراسة يمثل تحليل المسلسلات فإنّ الأداة المناسبة هي التحليل السيميولوجي الدلالي، "كل دراسة نقدية يجب أن تستند إلى دراسة موضوعية،

لتحليل نصوص وسائل الإعلام والثقافة المرئية المسموعة، وخاصة النصوص الدرامية للسينما والتلفزيون¹.

وفي تحليلنا السيميولوجي لمسلسلي **معاناة امرأة** سنقوم بمشاهدة المسلسل عدّة مرات وهذا لرصد بعض الأفكار الرئيسية للمسلسل موضوع الدراسة، ثم نقوم بتحديد أهم المقاطع والامتاليات محل الدراسة باستخدام التصوير البطيء، والوقوف عند الصورة بغرض فحص ومعرفة عناصر الصورة بدقّة والتحكم في التحليل بقراءة الصور قراءة خاصة بتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة، فهذه المرحلة تسمى بالمرحلة الأولى من التحليل أي **التحليلي التعييني** بطرح السؤال **كيف؟** وتأتي بعدها المرحلة الثانية في التحليل أي **المستوى التضميني** بطرح سؤال **لماذا؟**

إنّ الصورة السينمائية تحتوي على معنى تعييني للرسالة وعلى معنى تضميني (مضمون داخلي للرسالة) وهي تعكس سياق مرتبط بالبيئة الاجتماعية والثقافية التي أخذت منه. ويعتبر رولان بارث أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة، وتقوم على مستويين : **التعييني Dénnotation والتضميني Connotation** يتعلق النظام الأول بالمستوى التعييني بين الدال والمدلول في خضم الدليل، أما المستوى الثاني فيركز على العلاقة التي تربط الدليل (دال ومدلول) بالمحيط الخارجي أي يرتبط بالنظام الاجتماعي وبالسياق الثقافي والسوسيوقافي².

أما **الأدوات المتعلقة بالتحليل السيميولوجي** التي سنعتمدها تمثلت في القراءة، التفسير التأويل والنقد، حيث نتعامل مع النص السيميائي كوحدة دالة، نقوم بقراءتها وتفسير علاماتها وفق ما يتناسب مع القراءة السطحية، ونستعمل التأويل والنقد في المستوى التضميني.

وسنقوم بالتعبير عن هذه المستويات من خلال القيام بعملية تحليلية نصية لمسلسل **معاناة امرأة** باتباع أولاً أدوات التحليل الفيلمي ثم تحليل الصورة، ففي المستوى التعييني

¹ نسمة أحمد بطريق، مرجع سبق ذكره، ص35.

² Martine Joly : **Introduction à l'analyse de l'image**, Nathan université, France, 1994, p71-72.

نقوم بتحديد ووصف شريط الصورة، اللقطات وشريط الصوت، أما المستوى التضميني سوف نتطرق إلى تحليل الشفرات البصرية كحركات الكاميرا وزوايا التصوير وسلم اللقطات ودلالات الصورة بالإضافة إلى تجسيد الشفرات (المدونات) السينماتوغرافية، والتعمق في معاني الصورة والقيم الرمزية والأيقونية، وسنركز أيضا على المستوى الألسني (الجانب اللغوي) باهتمامنا بالنص الفيلمي سواء كان في شكله المنطوق أو صيغة بيانات مكتوبة، ثم نقوم بشرح وتفسير الأبعاد الدلالية والمعاني الغير المباشرة للنص الفيلمي.

فمن خلال كل هذه المراحل، يمكن استخراج المعنى التعييني للمسلسل أي الشكل الجلي للعيان، أما التحليل التضميني فيمكن كشفه من خلال ربط الجانب الكمي المتمثل في التقطيع التجزئة ووصف صور المسلسل بالبعد الإيديولوجي والتضميني وتحديد التفاعلات التي تحدث بين وحدات التحليل فيما بينها، وبالتالي الوصول إلى معرفة مختلف المعاني والدلائل المتعلقة بالحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية.

وبما أننا نقوم بدراسة دلالات الحالة الاجتماعية للمرأة في المسلسل الدرامي وما تحمله من شفرات للاستدلال على الرموز الشكلية لهذه المرأة، ارتأينا الوقوف على ما جاء به بيير قيرود **Guiraud Pierre** في تحليل الشفرات ومحاولة إسقاطه على عينة الدراسة.

ويتعلق الأمر بما يلي :

1- الشفرات الاجتماعية : والتي يعبر الفرد من خلالها على هويته وانتماءه إلى الجماعة ومن خلالها كذلك يعلن عن الانتماء¹.

- **الرموز أو الدلائل les signes :** إن أول شرط تفرضه الحياة الاجتماعية هو معرفة هوية من نتعامل معهم، سواء كانوا أفرادا أم جماعات وهذه هي وظيفة الشارات **insignes** والشعارات **enseignes**.

- **الرموز الدالة على الهوية :**

¹ Pierre Guiraud : **la sémiologie**, troisième édition, puf, France, 1997, p97

- الشارات والشعارات **les signes d'identité** : وهي علامات تشير إلى انتماء الشخص إلى جماعة اجتماعية أو اقتصادية وتتمثل وظيفتها في الإفصاح عن تنظيم المجتمع والعلاقات القائمة بين الأفراد.
- الأسلحة والأعلام و الطوطمات **les armes les pavillons les totems** : وتشير إلى الانتماء إلى عائلة أو عشيرة أو مدينة.
- اللباس الموحد **les uniformes** : وهي تشير إلى:
 - ✓ جماعة اجتماعية **groupe social** : نبلاء بورجوازية، البسطاء.
 - ✓ جماعة مؤسسية **institutionnel** : جيش، كنيسة، جماعة .
 - ✓ جماعة مهنية **professionnel** : الجزارون ، الطباخون، البنؤون.
 - ✓ جماعة ثقافية **culturel** : جمعية رياضية، فرقة موسيقية.
 - ✓ جماعة عرقية **ethnique** : البروبون **bretons**، الألباسيون.
- الشارات والأوسمة **les insignes et les décorations** : وهي بقايا رمزية من الأسلحة والبذل، تعد الأوسمة استمرارا لتقاليد الفروسية في حين تومئ الشارات إلى الانتماء إلى مختلف الجماعات والجمعيات.
- الوشم ومظاهر الزينة (ماكياج) وأشكال الحلاقة: هي كذلك إشارات معروفة في المجتمعات البدائية، بل أنها ما تزال حية في موضتنا.
- الأسماء والألقاب **les noms et surnoms** : تمثل العلامات الدالة على الهوية الأكثر شيوعا وبساطة وتكون معللة دائما إذ تعين الشخص انطلاقا من انتمائه إلى عائلة أو عشيرة أو سماته الجسدية (أبيض، أعور).
- الشعارات **ensignes** : تعين الأشياء أكثر مما تعين جماعات من الأشخاص وهي أشياء ذات صبغة اجتماعية فقبل ظهور ترقيم المنازل، كانت تعرف البنايات انطلاقا من الشعار الموضوع عليها.
- العلامات الصناعية **les marques de fabrique** : تتحدد وظيفتها في التأشير إلى مصدر السلعة¹.

¹ Ibid, p100.

- رموز الآداب **les signes de politesse** : تشير عمليات الهوية إلى الانتماء إلى جماعة أو وظيف لكن الناس يتواصلون فيما بينهم كذلك وهم يستعملون لهذه الغاية الشارات وهي تتغير حسب الظروف¹.
- 2- نبرة الصوت **le ton de voix** : تعد من الوسائل الدالة على طبيعة العلاقة بين المرسل والمتلقي فقد تكون حميمية أو سافرة أو أمرية.
- 3- أشكال التحية وصيغ الآداب **les salutation et formules de politesse** : لهما نفس الوظيفة ويتميزان بطابعهما التواضعي واختلافهما من ثقافة إلى أخرى.
- 4- الشتائم **les injures** : تمثل المقابل السلبي للتحية تبرز عملية العداء.
- 5- الكينزيا **kenisique** : يعرف بأنه علم الحركة وهو يعنى بتعابير الوجه والإيماءات.

ج - مجتمع البحث وعينة الدراسة :

لا شك أن التصميم الأمثل للبحث هو ذلك الذي يتم فيه جمع المعلومات من جميع أفراد المجتمع، عن طريق المسح الكامل لهذا المجتمع. ولأن ذلك غير عملي في معظم الأحيان، لهذا لابد أن ننتقي عينة نستطيع أن ندرسها بدلا من مجتمع الدراسة ككل ومن ثمة فإن هذه العينة لابد أن تكون ممثلة لكل فئات المجتمع المدروس².

ويعرف مجتمع البحث على أنه : " جميع المفردات أو الأشياء التي نريد معرفة حقائق عنها وقد تكون أعدادا كما في حالة تقييم مضمون وسائل الإعلام، كما قد تكون برامج إذاعية أو نشرات إخبارية، وفي حالة دراسة الرأي العام فإن المجتمع هو جميع الأفراد الذين يهتمهم مجتمع الدراسة"³.

¹ Ibid, p100.

² محمد الوفاي، **مناهج البحث في الدراسات الاجتماعية والإعلامية**، ط9، مكتبة الأنجلوا المصرية، القاهرة، 1989، ص 135-136.

³ محمد منير الحجاب: **الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية**، ط3، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص29.

والعينة هي التي يتم من خلالها انتقاء جزء من المجتمع الأصلي، ليتم تعميمه على بقية الوحدات، فالباحث يختار مجموعة من الوحدات التي تمثل جزء من المجتمع العام ويقوم بدراستها والوصول إلى نتائج الدراسة¹.

إنَّ اختيار العينة يأتي نتيجة لعدّة اعتبارات تدعو إلى تفضيله كأسلوب لجميع البيانات هذه الإعتبارات²:

- ✓ توفير الوقت والمجهود والتكاليف اللازمة لإجراء البحث.
- ✓ صعوبة إجراء الحصر الشامل وذلك عندما يكون المجتمع كبيراً بحيث تتعذّر دراسته.
- ✓ إذا كانت الظواهر من النوع الذي لا يمكن قياسه بدقّة كافية مثل ظواهر الإتجاهات والميول، وفي هذه الحالة يفضل أسلوب العينة.
- ✓ يساعد استخدام العينة على تقليل التحيز الناتج عن عدم الدقة في قياس الظواهر، إذ أنّ اقتصار البحث على عدد محدود من المفردات، يمكّن الباحث من استخدام طرق سليمة في القياس، بينما قد يتعذّر استخدام هذه الطرق إذا أجري البحث على أساس الحصر الشامل.

دراستنا الموسومة "الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في برامج التلفزيون الجزائري - تحليل سيميولوجي لمسلسل معاناة امرأة (2014/2016)" هي دراسة تناولت البرامج التلفزيونية الجزائرية بمختلف أنواعها. ويشمل المجتمع البحثي الكلي جميع البرامج التلفزيونية الجزائرية، بما في ذلك البرامج المتنوعة والمختلفة في أشكالها. ومن بين هذه البرامج تم اختيار دراما المسلسلات الجزائرية لأنها تمثل الوسيلة الأمثل لدراسة الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية بطريقة مباشرة، ولأنني أظهرت اهتماماً خاصاً في دراسة هذا النوع من البرامج التلفزيونية ورغبة في استكشاف كيفية استخدام الدراما في سرد أحداث تتعلق بالحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية وكيفية تمثيل هذه الحالة من خلال عدد من الحلقات المتسلسلة.

¹ رشيد زرواتي: منهجية البحث العلمي في العلوم الاجتماعية، أسس علمية وتدريبية، د ط، دار الكتاب الحديث الجزائر، 2009، ص 686.

² محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص 29.

ومن هنا كان **مجتمع البحث الجزئي** هو جميع المسلسلات الجزائرية التي تناولت الحالة الاجتماعية للمرأة في المجتمع الجزائري. وفي هذا السياق، تم مسح المسلسلات التي تم عرضها خلال سنوات 2014 و2016، حيث كانت هذه المسلسلات تعكس تمثيلاً حديثاً وواقعياً للحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية. وبالنظر إلى أنه لم يتم عرض مسلسلات جزائرية أخرى تناولت قضية المرأة الجزائرية بشكل كامل، كان مسلسل "معاناة امرأة" هو المسلسل الوحيد الذي طرح هذا الموضوع بشكل رئيسي ومباشر. وبالتالي، تم اختيار هذا المسلسل بطريقة **عمدية** لتكون عينة الدراسة.

لذا، فإن طبيعة مجتمع البحث أملت علينا الاعتماد على المعاينة غير الاحتمالية لعدم وضوح معالم مجتمع البحث الإحصائية والسوسيو-مهنية لمفرداته، ما جعل اختيارنا يقع على **العينة القصدية التحكيمية أو العمدية**، التي يقوم الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكيمية لا مجال فيها للصدفة، بل يقوم هو شخصياً باختيار المفردات الممثلة أكثر من غيرها لما يبحث عنه من معلومات وبيانات، وهذا راجع لإدراكه المسبق ومعرفته الجيدة لمجتمع البحث، وبالتالي لا توجد صعوبة في سحب مفرداتها مباشرة ولعناصرها الهامة¹.

في دراستنا هذه، قمنا باختيار واعتماد اللقطات الفيلمية من المسلسل المختار كعينة للدراسة، والتي تظهر فيها الحالة الاجتماعية للمرأة، مع مراعاة تسلسل الأحداث لإظهار الحالة الاجتماعية للمرأة (بداية التأزم، الحبكة، الانفراج والحل). حيث قمنا بمشاهدة جميع حلقات مسلسل "معاناة امرأة" الذي جاء في جزء واحد ويتكون من 29 حلقة عدة مرات متتالية، ثم قمنا باختيار اللقطات المتناسبة مع مسار الدراسة وأهدافها. وبعد ذلك، قمنا بتقطيع اللقطات الفيلمية المختارة من المسلسل، مستخدمين في ذلك تقنية الفونوغرامات (phonogramme)، وذلك بالوقوف عند الصور وتجميد اللقطات، وتجريدها من الصوت والحركة بشكل أن أثناء تحليلنا للمقاطع الفيلمية المختارة، مما

¹ أحمد بن مرسل، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، الطبعة الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص197.

يسهل علينا الكشف عن أدق وأبسط العناصر والدلائل الخاصة بالتحليل التي لا يمكن استخراجها عن طريق المشاهدة العادية.

وقع اختيارنا على المسلسل التلفزيوني "معاناة امرأة"، الذي ظهرت فيه المرأة بأدوار مختلفة، وذلك لاعتبارات عديدة. يعالج المسلسل، الذي صوّر في بومرداس والعاصمة عبر تسعة وعشرون حلقة مترابطة، إشكالية الحقوق الأسرية للمرأة في المجتمعات العربية عموماً، والجزائري خصوصاً، ومعاناتها جرّاء ممارسات العنف التي تتعرض لها، سواء كان نفسياً أو معنوياً أو مادياً.

في زمن أصبحت فيه المادة تسمو فوق الأخلاق والقيم، حيث من المفترض أن يكون الزوج صديقاً لزوجته، والأخ حامياً لشقيقته، نجد أن الطمع أعمى بصيرة الكثيرين الذين فقدوا قيمهم النبيلة بسبب حب الذات.

تحاكي قصة المسلسل، التي نسج خيوطها سعيد فحسي بمعية فاطمة الزهراء ربيعي، معاناة امرأة في المجتمعات المختلفة، خاصة تلك التي تغطي فيها العادات والتقاليد على القانون، دون إدراك أن المرأة ليست جسداً وروحاً في يد الرجل، بل هي القاعدة الأساسية لبناء المجتمع.

ومن بين المواضيع التي يتطرق إليها المسلسل: الميراث، قانون الأسرة، بدءاً بالطلاق وصولاً إلى الحضانة. كما حاول السيناريست من خلال اختيار "معاناة امرأة" عنواناً للمسلسل، مع الكاتبة ربيعي، التأكيد على أن المرأة لا تتغير مهما قست عليها الحياة، بل تنتظر الوقت والمكان المناسبين لتحقيق ما تصبو إليه، وذلك من خلال تطور أحداث المسلسل الذي يضم أربع عائلات كانت بمثابة عيّنة مصغرة للمجتمع الجزائري.

كانت هذه طريقة اختيارنا للمسلسل كعينة للدراسة، أما بالنسبة لطريقة اختيارنا لمتتاليات الدراسة، والمتضمنة للقطات المستخرجة من المسلسل محل الدراسة، فقد كانت مبنية على مجموعة من الجوانب المراد البحث عنها في عينة الدراسة، والتي تشكل محاور مهمة لدراسة موضوع الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية من مختلف جوانبها، بهدف تحليل أعمق، والإجابة بكل موضوعية ودقة عن إشكالية الدراسة. وتتلخص هذه الجوانب فيما يلي:

- ✓ **الطلاق وتأثيره على الأسرة والمجتمع**: دراسة كيفية تمثيل الطلاق في المسلسل، وكيف يؤثر هذا القرار على الأسرة والمجتمع، وتحليل النظرة الاجتماعية تجاه المرأة المطلقة.
 - ✓ **العنف الأسري وتجارب النساء**: تحليل كيفية تمثيل العنف الأسري في المسلسل، سواء كان جسدياً أو نفسياً أو لفظياً، ومدى تأثير هذا النوع من العنف على حياة النساء، وموقف المجتمع منه.
 - ✓ **التعليم والمسيرة المهنية**: من خلال دراسة تجربة المرأة الجزائرية في نظام التعليم، والتركيز على التحديات التي تواجهها في الوصول إلى تعليم جيد وتعليم عالٍ، بالإضافة إلى دراسة تجربتها في سوق العمل، مع التركيز على التحديات المتعلقة بالحصول على فرص عمل، والتقدم المهني، ومدى تأثير خروج المرأة للعمل على الأسرة والمجتمع.
 - ✓ **التحولات في الأدوار بين الزوجين**: استكشاف أدوار الزوجين وأدوار الجنسين في المجتمع الجزائري، وكيف مثل المسلسل هذه التحولات في الحياة اليومية والعلاقات الأسرية.
 - ✓ **الوضعية القانونية**: تحليل كيفية انعكاس القوانين والسياسات على حقوق المرأة في الجزائر من خلال المسلسل، وما إذا تم التطرق إلى القوانين المتعلقة بالأسرة، الزواج، الحضانة، والتحديات القانونية التي تواجهها النساء في مواجهة العنف الأسري والتحرش، إضافة إلى كيفية استجابة القانون والمجتمع لمثل هذه الحالات.
- وبناءً على كل هذه الجوانب، تم اختيار اللقطات، لأن المسلسل يتضمن عدداً من المشاهد المهمة التي تخدم الإشكالية محل الدراسة. ولأن أغلب هذه اللقطات كانت ذات صلة مباشرة بموضوع الدراسة، فقد لجأنا إلى حصر المحاور المراد تحليلها لتسهيل غربة واختيار اللقطات المناسبة التي لها علاقة مباشرة مع المحاور المذكورة أعلاه.

7 تحديد المفاهيم الأساسية للدراسة:

في هذه الدراسة الموسومة بعنوان "الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية كما يعكسه التلفزيون الجزائري -تحليل سيميولوجي لمسلسل معاناة امرأة-"، لم نتطرق إلى تعريف جميع المصطلحات المستخدمة بشكل مفصل، وذلك لعدة أسباب موضوعية، أولاً العديد من المصطلحات التي تم استخدامها قد خصصنا لها محاور مستقلة ضمن سياق الدراسة، حيث تم التطرق لها بشكل موسع في أجزاء أخرى من البحث، مما يجعل من غير الضروري إعادة تعريفها بشكل منفصل، على سبيل المثال تم التطرق إلى موضوع "المرأة الجزائرية" من خلال استعراض تاريخي يمتد من الحقبة الجاهلية وحتى العصر الحديث، حيث تم دراسة تطور مكانتها ودورها الاجتماعي في مختلف العصور. كما تناولنا دور "التلفزيون الجزائري" في تشكيل الوعي الاجتماعي والثقافي لدى الجمهور.

فعلى سبيل المثال، تم تخصيص الفصل الأول لدراسة الوضعية التاريخية والاجتماعية للمرأة الجزائرية، حيث تطرقنا إلى مكانتها قبل وبعد الإسلام، وتطور وضعها عبر التاريخ، والخصوصيات الاجتماعية التي تميزها. كما تم في الفصل الثاني استعراض دور المرأة الجزائرية في العائلة الحديثة، مع التركيز على الأبعاد التعليمية والمهنية، والمشاركة السياسية ووضعها القانوني، إضافة إلى مكانتها في العائلة الجزائرية الحديثة. كما تم دراسة الحالة الاجتماعية للمرأة في وسائل الإعلام، حيث تناولنا تمثيل المرأة في الصحف، والإذاعة، والتلفزيون، مع تحليل الأبعاد الاجتماعية والثقافية التي تنقلها هذه الوسائل. وفي الفصلين الرابع والخامس، تم التركيز على الدراما التلفزيونية الجزائرية، بما في ذلك تعريفها، تطورها، وأثرها في تقديم الواقع الاجتماعي، وتحليل البناء الفني للمسلسل الجزائري الاجتماعي، بالإضافة إلى تحليل واقع إنتاجها وموضوعاتها. وقد تم اختيار المسلسلات باعتبارها شكلاً درامياً يعكس بشكل أكثر وضوحاً التغيرات الاجتماعية والثقافية في المجتمع الجزائري، ويقدم صورة مركزة عن الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية.

نظراً لهذا التناول التفصيلي في الإطار النظري، اكتفيت بتحديد التعريفات الإجرائية التي تساهم في تحديد إطار البحث وتوجيهه، لأن هذه التعريفات الإجرائية تضمن التركيز

على السياق التحليلي الذي تتطلبه الدراسة، من دون الحاجة إلى تكرار التعريفات العامة التي تم تناولها بشكل موسع في محاور البحث الأخرى.

1) مفهوم الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية:

- **التعريف الإجرائي:** تشير الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في هذه الدراسة إلى وضعها الاجتماعي في المجتمع الجزائري من خلال الأبعاد المختلفة التي تحدد مكانتها في الحياة اليومية. هذا المفهوم يشمل مجموعة من العوامل الاجتماعية، الثقافية، الاقتصادية والسياسية التي تؤثر على دور المرأة في المجتمع، وتساهم في تشكيله. تتعلق هذه العوامل بالحقوق والواجبات التي تتمتع بها المرأة، كما تشمل العلاقات الأسرية، دورها في الحياة العامة، تمثيلها في الدراما التلفزيونية، وتأثير التغيرات الاجتماعية على وضعها داخل الأسرة والمجتمع.

2) مفهوم الدراما التلفزيونية :

- **التعريف الإصطلاحي:** تعد الدراما التلفزيونية على أنها مرآة الحياة، وتعد انعكاساً للاهتمامات الخاصة بالبشر، كما أنها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي، وتكون قادرة على توزيع تعاطف المشاهدين، كجذبهم بعيداً عن قيود الواقع، لتقودهم إلى روية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من التشويق والتعاطف والإثارة¹

- **التعريف الإجرائي:** تُعد الدراما التلفزيونية أحد أشكال الفن السردية الذي يعتمد على البث التلفزيوني كوسيلة رئيسية لنقل الأحداث، وهي عبارة عن عمل فني يتضمن تسلسلاً للأحداث المرتبطة بعلاقات بين الشخصيات، حيث يتم بناء هذه الأحداث بشكل درامي وفقاً لرؤية الكاتب والمخرج، وتتضمن الدراما التلفزيونية مواقف معقدة تتطور بشكل تدريجي، مما يؤدي إلى تصعيد التوتر والصراع بين الشخصيات، وتتكشف في النهاية نتيجة للصراع الدرامي. يتم تمثيل هذه الأحداث

¹ اسماعيل عبد الحفيظ العيسى: استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية (نموذج اليمن، الجزائر، مصر، سوريا)، رسالة ماجستير، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2012/2013، ص13.

بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات في سياقات مختلفة، مما يساهم في خلق تأثيرات عاطفية وفكرية لدى المشاهد.

(3) مفهوم المسلسل التلفزيوني:

- **التعريف الإصطلاحي:** "هو عبارة عن تمثيلية يستغرق عرضها عدة ساعات، ومقسمة إلى عدّة حلقات، بحيث تقضي كل حلقة فيها إلى الحلقة الأخرى، إلى أن تصل إلى ذروة التآزم والنهاية"¹.

- **التعريف الاجرائي:** يُعتبر المسلسل التلفزيوني عملاً فنياً متتابعاً يتكون من مجموعة من الحلقات التي تُعرض بشكل متسلسل، تتراوح مدة عرض هذه الحلقات من عدد قليل يصل إلى أكثر من عشرين حلقة، حيث تكون كل حلقة مكملة للأخرى في تسلسل منطقي يساهم في بناء تطور الأحداث والشخصيات، يعكس المسلسل التلفزيوني عادةً موضوعاً معيناً مستمدًا من الواقع الاجتماعي أو الإنساني، ويعرض صراعاً يتطور من خلال تفاعل الشخصيات مع بعضها البعض ومع الأحداث المحيطة بها. يتميز المسلسل بتقديم قصة طويلة تُسرد على مدار الحلقات، مما يتيح للمشاهدين متابعتها بشكل مستمر وتطورها عبر الوقت.

تجدر الإشارة أنه في هذه الدراسة اخترنا تعريف الدراما التلفزيونية والمسلسل التلفزيوني لتمييز الفروق بين المصطلحين في سياق الدراسة، رغم أن المسلسل الذي تم تحليله يحمل طابعاً درامياً، إلا أن المسلسل التلفزيوني يتكون من حلقات متتابعة تعكس تطور الأحداث والشخصيات، بينما تشير الدراما التلفزيونية إلى نوع من الأعمال الفنية ذات طابع سردي يمكن أن يتضمن حلقات متصلة أو منفصلة، لذلك كان من الضروري تعريف كلا المصطلحين وفقاً لسياق المسلسل المدروس، الذي يعرض قصة درامية ضمن حلقات متتابعة.

¹ عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1987، ص290.

8 الدراسات السابقة :

تستهدف عملية مراجعة التراث العلمي بشكل أساسي، استجلاء المفاهيم النظرية والمنهجية المتعلقة بمتغيرات الدراسة والعلاقات القائمة فيما بينها، بما يساهم إيجاباً في البناء النظري والتصميم المنهجي للدراسة.

وفي هذا الصدد قمنا بمسح التراث العلمي السابق المتعلق بواقع المرأة في وسائل الإعلام مما تسنى لنا الإطلاع عليه من البحوث والدراسات السابقة القريبة من مادة البحث بشكل أو بآخر، وهذه الدراسات على النحو التالي :

1) الدراسة الأولى:

دراسة للباحثة الدكتورة نسيم لونيس، بعنوان: **صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية**، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، بكلية علوم الإعلام والاتصال بقسم علوم الاتصال¹، إذ استخدمت في دراستها التحليل السيميولوجي لعينة من المسلسلات التلفزيونية الجزائرية والتي تم اختبارهم بطريقة قصدية، حيث انطلقت الباحثة من سؤال مركزي وهو : **ما هي دلالة الصورة الذهنية التي تعكسها دراما المسلسلات التلفزيونية عن المرأة الجزائرية المثقفة؟** إذ جاءت هذه الدراسة بمجموعة من التساؤلات تمثلت في:

- ✓ ما هي طبيعة الصورة (إيجابية أم سلبية) التي تعرضها المسلسلات الدرامية التلفزيونية عن المرأة الجزائرية المثقفة؟
- ✓ ما الجوانب الشكلية التي تظهر بها المرأة الجزائرية المثقفة في المسلسلات الدرامية التلفزيونية؟
- ✓ ما هي الجوانب الضمنية التي أبرزتها المادة الدرامية حول المرأة الجزائرية المثقفة؟

¹ نسيم لونيس : **صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية**، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، أطروحة دكتوراه في كلية علوم الاعلام والاتصال، قسم علوم الاتصال، جامعة الجزائر 3، 2016/2015.

✓ كيف تصور المسلسلات الدرامية الجزائرية الدور الوظيفي الذي تقوم به المرأة المثقفة في المجتمع؟

✓ كيف تبرز العلاقة بين المرأة المثقفة وأفراد المجتمع المحيطين بها من خلال دراما المسلسلات الجزائرية؟

✓ ماهي القيم الايجابية والسلبية للمرأة الجزائرية المثقفة التي يحملها البناء الدرامي للمسلسل التلفزيوني؟

وهذا من أجل الكشف عن صورة المرأة المثقفة في دراما المسلسلات الجزائرية وتحديد التوجهات الناتجة عن هذه الصور بعد تحليلها لمسلسلي **البذرة** و**دموع القلب**، واستخراج كل الرسائل الضمنية والقيم الإيجابية والسلبية للمرأة الجزائرية التي يحملها البناء الدرامي للمسلسل التلفزيوني ثم المقارنة بين المسلسلين عينة الدراسة توصلت الدراسة لعدة نتائج نذكر منها:

✓ تأرجحت صورة المرأة المثقفة في دراما المسلسلات الجزائرية بين الصورة الايجابية والصورة السلبية بحيث تظهر بصورة المرأة المتعلمة والمثقفة الباحثة على التحرر والاستقلالية التي تمردت على أعراف وقيم أسرتها والمجتمع، كدلالة ضمنية على أن المرأة بتعلمها تمكنت من تكسير كل القيود المحيطة بها، إلى درجة أنها خالفت قيم المجتمع الجزائري المبني أساسا على المبادئ والقيم الإسلامية.

✓ صوّرت المرأة المثقفة على أنها متحررة ومنتردة على نظام القيم والمفاهيم والعادات التي تحكم المجتمع الجزائري، وهي صورة سلبية يمكن أن تكون لها آثارها الخطيرة فقد تؤدي إلى فقدان الثقة في المرأة المثقفة والنظر إليها نظرة شك وارتياب خالية من الاحترام والتقدير، ومثل هذه الصورة ستترك تأثيرها السلبي على المشاهد في حكمه على المرأة المثقفة وبناء صورة ذهنية سلبية عنها.

✓ صوّرت المرأة المثقفة بأنها امرأة تعيش داخل دائرة من المشاكل العائلية والاجتماعية التي لا تنتهي وكأنه قدرها المحتوم، وتبقى تدور في فلكها دون أن تستطيع حلها بسبب عجزها وضعفها. فتظهر السمات السلبية في المراتب الأولى

بداخلها-حزينة، معذبة، سلبية- تشير على أنها شخصية ضعيفة ليست لها فعالية اجتماعية.

✓ بتحليل الشفرات الاجتماعية الدالة على الهوية نجد أن المسلسلات الدرامية الجزائرية وظفت النمط المعيشي الحديث للمرأة المثقفة التي برزت على أنها شخصية عصرية متمدنة، وذلك من حيث طريقة تصفيف الشعر ولباسها العصري، ولم يخرج عن نطاق اللباس الذي تلبسه المرأة الجزائرية اليوم، وهذا ما يجعلنا نقول بأن صورة المرأة المثقفة من الناحية الشكلية جاءت متوازنة مع الواقع.

✓ ظهرت المرأة الجزائرية المثقفة موصوفة بلامح ايجابية كان من أبرزها، وهي تقدم صورة صادقة عن كل معاني الحب والحنان والإحساس بالمسؤولية نحو أسرتها التي تضحي من أجلها براحتها ومستقبلها وحياتها الخاصة.

✓ ظهرت علاقة المرأة المثقفة بالرجل من الناحية الاجتماعية موصوفة بالايجابية بحيث كان يسودها التفاهم والاحترام المتبادل، وظهر ذلك في صور متعددة. كما كانت تصور المرأة المثقفة على أن الرجل يقف دائما بجانبها لمساعدتها على تخطي الصعاب.

تتفق هذه الدراسة مع دراستنا من حيث تناولهما لنفس الموضوع وهو المرأة في الاعلام ، كما تتفقا أيضا من حيث الوسيلة الإعلامية التي ظهرت فيها المرأة، وهي التلفزيون، بحيث تبحث دراستنا في الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في التلفزيون، وبالتالي سنركز على الوضعية الاجتماعية للمرأة وتطورها، وكيفية تمثيلها لها من خلال المسلسلات الجزائرية، عكس هذه الدراسة التي سلطت الضوء على المرأة المثقفة فقط وبحثت في مختلف الصور المقدمة عن هؤلاء النخبة من النسوة ، كما أنّ الدراستين تتشابهان من حيث المنهج المستخدم وهو التحليل السيميولوجي لدراما المسلسلات الجزائرية.

(2) الدراسة الثانية :

دراسة للدكتورة ريم بوش، بعنوان: صورة المرأة العربية في الإعلام العربي وتجسيدها في الصحافة النسوية، مجلتي دزيريات وزهرة الخليج نموذجا 2007 إلى 2009، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال بكلية علوم الإعلام والاتصال، بقسم علوم الإعلام¹، حيث انطلقت الباحثة من سؤال مركزي وهو : لماذا تبقى وسائل الاعلام العربية بمعظمها والصحافة المكتوبة والنسوية على الصورة السلبية للمرأة العربية والإستخفاف بإنسانيتها وما هي المصادقية الأخلاقية لهذا التوجه؟ إذ جاءت هذه الدراسة بمجموعة من الفرضيات تمثلت فيما يلي:

✓ إنَّ الصورة التي ترسمها وسائل الاعلام العربية لا تعكس الواقع الحقيقي للمرأة العربية.

✓ هناك تشويه واضح لصورة المرأة العربية في بعدها الإنساني والإجتماعي.
✓ كغير من المضامين الإعلامية الموجهة إلى المرأة العربية منقولة نقلا تاما أو جزئيا عن الإعلام الأجنبي.

ومن أجل التعرف على صورة المرأة العربية كما تقدمها وسائل إعلام عربية، قامت الباحثة بتحليل سيميائي لمجلتي دزيريات وزهرة الخليج، وقد تكوّنت العينة من 16 عددا من مجلة دزيريات بين فترتي 2007 و2009، و 10 أعداد من المجلة زهرة الخليج الإماراتية بين فترتي 2007 و2008.

وكانت أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج وتأكيد لمصادقية الفرضيات الثلاث التي طرحت هي:

✓ إنَّ الصورة التي ترسمها وسائل الإعلام لا تعكس الواقع الحقيقي للمرأة العربية، فهي لا تعكس سوى الإهتمامات التقليدية للمرأة، فهي الأنثى المهتمة بالأزياء، التجميل، الطبخ والإنجاب ، وهي مشغولة دائما بالمظاهر والشكليات، كما أنَّ المجلتان لم تعالج قضية المرأة الجزائرية والعربية بقدر ما رسّخت إبقائها في

¹ ريم بوش: صورة المرأة العربية في الإعلام العربي وتجسيدها في الصحافة النسوية-مجلتي دزيريات وزهرة الخليج-2007/2009، كلية علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام، جامعة الجزائر3، 2012/2013.

الإطار المعهود بحيث قدّمت ثقافة وعي زائف عن المرأة ذاتها، وعن دورها ومكانتها ومساهمتها الحقيقية داخل المجتمع، بقيمتها وسلوكها وثوابتها.

✓ هناك تشويه واضح لصورة المرأة ببعدها الإنساني والأخلاقي، خاصة في مجال الإعلانات وهي في الوقت نفسه موضوعا للجنس وأداة للجذب فهي النموذج المتأثر بشكل كبير وغير مبرر بنموذج المرأة الغربية على حساب هويتها العربية.

✓ كثير من المضامين الإعلامية الموجهة إلى المرأة العربية منقولا نقلا تاما أو جزئيا عن الإعلام الأجنبي، فمن الواضح أنّ المرأة النموذج التي تهيمن على المجلتان محل الدراسة في معظم صفحاتها هي المرأة الأجنبية لا سيما في الإعلانات، وفي الأزياء .

✓ والمؤكد أنّ المجلات النسائية التي تصدر في الوطن العربي تنقصها الموضوعية في نقاش القضايا الخاصة بالمرأة وينقصها الطرح، فهي ليست جوهريّة إذ أنها ترسّخ الأخطاء ولا تكشف عنها، وفي أطروحاتها طبع التسويق التجاري للترويج للسلع والإعلان والذي تشتغل فيه المرأة على أوسع نطاق.

تتفق هذه الدراسة مع دراستنا من حيث تناولهما لنفس الموضوع وهو المرأة في الاعلام إلا أنهما تختلفان من حيث الوسيلة الإعلامية التي ظهرت فيها المرأة، بحيث تبحث دراستنا في طبيعة تمثيل الحالة الاجتماعية للمرأة في التلفزيون وتحديدًا الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، عكس هذه الدراسة التي تحاول الكشف عن صورة المرأة إجمالاً من خلال المجلات العربية عموماً .

(3) الدراسة الثالثة :

دراسة للباحثة تيماجر نريمان بعنوان : صورة المرأة في البرامج التلفزيونية العربية، تحليل مضمون برنامج كلام نواعم على الفضائية العربية أم بي سي 1 (Mbc1)¹، حاولت الباحثة من خلال دراستها التركيز على صورة المرأة في البرامج التلفزيونية ولتحقيق الأهداف المرجوة من الدراسة جاءت الإشكالية التي بنت على أساسها الباحثة موضوع الدراسة في سؤال جوهري هو: ما هي الصورة التي رسمها برنامج كلام نواعم عن المرأة العربية؟

ولضمان الطرح المعمق للدراسة إستعانت الباحثة بمجموعة من التساؤلات نذكر منها:

- ✓ ما هي أبرز ملامح الصورة التي تقدمها وسائل الإعلام العربية المختلفة للمرأة العربية، وهل هناك صورة واحدة أم صور متعددة؟
- ✓ ما هي الفئات النسائية التي أبرزها برنامج "كلام نواعم" للمرأة العربية؟
- ✓ ما هي المهن التي أبرزها برنامج "كلام نواعم" للمرأة العربية؟
- ✓ ما عي القضايا والموضوعات الخاصة بالمرأة العربية التي ركّز عليها برنامج "كلام نواعم"؟

✓ ما هي سمات المرأة العربية كما أبرزها برنامج "كلام نواعم" ؟

وللإجابة على إشكالية الدراسة وتساؤلاتها اعتمدت الباحثة على منهج المسح بالعينة ، حيث قامت بتحليل مضمون لعينة مختارة بطريق عشوائية منتظمة من حلقات برنامج "كلام نواعم"، ما بين فترة سبتمبر 2009 إلى نهاية شهر أوت 2010، وتمّ اختيار 12 حلقة من بين 48 حلقة التي تمثل مجنم البحث.

وكانت أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج :

✓ ظهرت صورة المرأة إيجابية فقد أبرزت المرأة مقلدة مهن إبداعية وعليا ومراكز مرموقة، وفي حالة تعاون وانسجام واتفاق مع المجتمع العربي والمنظمات والشركات قمع الغير بشكل عام، وهذه النتيجة مغايرة لما توصلت إليه أبحاث

¹ تيماجر نريمان : صورة المرأة في البرامج التلفزيونية العربية-تحليل مضمون برنامج كلام نواعم على الفضائية العربية أم بي سي (Mbc1)، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر 3، 2010/2011.

أخرى سابقة عمّمت سلبية صورة المرأة في وسائل الإعلام الأخرى مثل التلفاز والإعلان.

✓ عدم إهتمام البرنامج بالمضامين الاقتصادية والسياسية، حيث لم يرد موضوع واحد عن المرأة في المجال الاقتصادي، كدور المنظمات للسعي لتمكين المرأة سياسيا واقتصاديا وغيرها من المؤسسات التي تعمل على مساعدة المرأة العربية في الإعتماد على نفسها اقتصاديا.

✓ ظهر الوضع الاجتماعي للمرأة العربية على أنها متزوجة بنسبة أكبر، كم لم يولي البرنامج إهتماما كبيرا لوضع المرأة، خي متزوجة أم مطلقة أم أرملة أم عانس بقدر ما اهتم بمعالجة المواضيع التي تهم المرأة العربية، وركّز على العلاقة المسموح بها بين المرأة والرجل في المجتمعات العربية، وهي العلاقة الشرعية المتمثلة في الزواج وتكوين الأسرة.

✓ تميّزت هذه الدراسة بأنها درست صورة المرأة العربية من خلال تحليل المضمون للفقرة وربطها بالصورة العقلية ومكوناتها، وأيضا تحليل السمات التي أبرزها البرنامج والتي اتسمت بالإيجابية، مع الإشارة إلى أنّ هذه الصورة لم تكن متوازنة، وذلك لإهمالها شرائح نسائية كثيرة كالمرأة في الريف والبادية ونساء الشريحة الفقيرة.

هنالك نقطة أساسية تلتقيان فيها الدراستين ويتعلق الأمر في كونهما تدرسان موضوع المرأة في البرامج التلفزيونية غير أن نوع البرنامج يختلف، فهذه الدراسة تدرس المرأة في البرامج الإعلامية للمرأة في البرامج النسوية العربية، بينما دراستنا تتناولت نفس الموضوع المرأة وبالتحديد الحالة الاجتماعية للمرأة في البرامج الدرامية الجزائرية، وهو البعد الجديد الذي تطرقت إليه دراستنا.

4) الدراسة الرابعة:

دراسة للباحثة نجمة زراري بعنوان : الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، تحليل نصي سيميولوجي للفيلمين "وراء المرأة" و"عائشات"¹. حاولت الباحثة في هذه الدراسة رصد معالم الصورة التي يرسمها الفيلم السينمائي عن المرأة الجزائرية لمعرفة العلاقة التي تجمع بين الصورة السينمائية وواقع المرأة الجزائرية المستمدة منه.

وانطلقت الباحثة من إشكالية هي: فيما تتمثل طبيعة الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة؟ وما هي الصورة الذهنية المنقولة عنها للمشاهد الجزائري؟

وقد دعمت الباحثة هذا السؤال الجوهرى بمجموعة من التساؤلات الهامة التي سعت من خلالها إلى تحقيق أهداف الدراسة نذكر منها:

- ✓ ما الأسباب الدافعة وراء الإلتجاء لممارسة العنف، وما هي مصادره؟
- ✓ ما هو الحيز الذي تحتله المرأة في دائرة العنف؟ وما هي أشكال تعنيفها؟
- ✓ كيف تدخّل القانون الوضعي في الحد من الظاهرة؟ وهل مواده سارية المفعول؟
- ✓ ماهي صورة المرأة في وسائل الإعلام؟ وماذا عن العنف ضدها، هل صورته كحالة إعتيادية متجذّرة في المجتمع أو كحالة سلبية مأسويّة؟
- ✓ ما الموقع الذي تأخذه المرأة : موضوعا، تمثيلا وإخراجا في السينما الجزائرية عبر مختلف تطوراتها؟ وما هي أهم الأفلام المعاصرة التي تناولت العنف الموجّه إليها؟ وللكشف عن معالم الصورة المرسومة للمرأة الجزائرية عبر الفيلم السينمائي فقد وظفت الباحثة العينة القصصية التي تمثلت في فلمين سينمائيين جزائريين هما :
- ✓ وراء المرأة : للمخرجة الجزائرية نادية شرابي ، أنتج سنة 2007، ويتحدّث عن العنف العائلي القاهر الذي تتعرّض له المرأة، ما يجبرها على الخروج إلى الشارع والخضوع لسلطة المجتمع الذي لا يرحم.

¹ نجمة زراري: الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، تحليل نصي سيميولوجي للفيلمين: وراء المرأة وعائشات، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2010/2011.

✓ **عائشات :** للمخرج الجزائري سعيد ولد خليفة، أنتج سنة 2007، وهو يتحدث عن المرأة التي تبحث عن العمل والإستقلالية، وتنتقل إلى الجنوب الجزائري وتخطر بنفسها للحصول على منصب شغل، لكنّها تتعرّض للإختصاب الجنسي وللغف بشتى أنواعه.

ولتحليل الفلمين عينة الدراسة إستعانت الباحثة بتقنية التحليل النصي السيميولوجي الذي تبناه "رولان بارت" كمقاربة لتحليل الاتصالات اللسانية وغير اللسانية. حيث تم تحليل الفيلم على اعتبار أن الفيلم نظام نصي انطلاقا من الكتابة الفيلمية وباعتبار الفيلم نصا متكاملًا يتكون من لغة لسانية ولغة سينمائية.

وبعد إجراءات الدراسة التعيينية والتضمينية تم التوصل إلى أهم النتائج التالية:

✓ من أهم الأسباب الدافعة وراء الإلتجاء لممارسة العنف: ضغوط الحياة اليوم، الوضعية الاجتماعية المزرية، إنعدام أو قلة الدخل المادي، تعسف السلطة، غياب العدالة وعدم تطبيق القوانين، انعدام الأمن الداخلي . . وأهم مصادره: الدولة ، القانون، المجتمع، الشارع، المدرسة، الأسرة، الإعلام.

✓ المرأة تأخذ حيزا بارزا في دائرة العنف، لأنها الأكثر تعرضا له على غرار الفئات الاجتماعية الأخرى، وقد يأخذ تعنيفها عدة أشكال: ضرب وجرح وركل وحرق وحتى قتل، سب وشتم، قهر وتعنيف نفسي ومعنوي، تحرشات وإعتداءات جنسية، اتجار بالنساء.

✓ تدخل القانون الوضعي في الحد من الظاهرة من خلال إضافة نصوص تعاقب على كل فعل مشين من شأنه المساس بكرامة المرأة، لكنها لا تزال لسبب أو لآخر غير سارية المفعول، حيث لا تأخذ بعين الاعتبار نظرا لقصورها عن معالجة القضايا المطروحة.

✓ صورة المرأة في وسائل الإعلام كانت ولا تزال مرتبطة بمساحات محددة: المطبخ والتجميل، والأكثر من ذلك أن وسائل الإعلام تعمل على تسليع المرأة واعتبارها شيء أو مكمل فني وتقني لتكوين الصورة النهائية للرسالة الإعلامية، وهي (وسائل الإعلام تنظر إلى ممارسة العنف ضد المرأة حالة متوارثة في المجتمع،

وتحرص على تقديم سلبيته وخطورة ممارسته على المجتمع كافة، لكن تقدم دوما تبريرا له وتدين المرأة بأنها السبب الجوهرى في حدوثه.

✓ السينما الجزائرية سينما إن صح التعبير متخلقة، تحرص دوما على صون كرامة المرأة وعدم تصويرها في حالات محرجة وبخاصة العلاقات الجنسية، كما أن الصورة المنقولة عنها عبر السينما هي صورة المرأة المحافظ التقليدية، أو صورة المرأة المناضلة في الحرب والسلام، التي تقف إلى جانب الرجل، وبالنسبة لقضية العنف فالفيلم الجزائري يحرص دوما على التنديد به، وإبراز تأثيراته السلبية الوخيمة، والكثير من المخرجين والمخرجات الجزائريات عملوا على توعية الجمهور بضرورة محاربته شيئا فشيئا.

✓ تراوحت الدلالات التي استخدمها كلا الفيلمين لتبيان مشاهد العنف الجسدي والنفسي ضد المرأة في المجتمع، ما بين الرمزية والتصريح، آخذين بعين الاعتبار طبيعة المجتمع الجزائري، فكل ما من شأنه خلق رفض عنده تم عزله أو ترميزه، المهم أن تصل الرسالة.

✓ و ترى الباحثة أنَّ السينما تبقى مرآة تعكس الواقع، في سبيل أن يدخل المجتمع ضمن فئة المجتمع الذي يحيا حياة كريمة نساء أم رجالا، أما فيما يخص قضية العنف ضد المرأة ، تعود أيضا المسؤولية لثقافة العنف المتجذرة في المجتمع الجزائري، وملقاة على عاتق التركيبة الذهنية للفرد الجزائري وترى أنَّ الحل الأول والأخير يكمن في إعادة تشكيل العقلية الجزائرية.

تتشترك الدراستان في معالجتهم لموضوع المرأة الجزائرية محاولتين رصد دلالة هذه الصورة التي ترسما عن المرأة عبر وسيلتين مختلفتين، فهذه الدراسة تحاول معرفة قضية مهمة تخص العنف ضدَّ المرأة وذلك من خلال الفيلم السينمائي(السينما)، فيما تحاول دراستنا كشف الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية من خلال دراما المسلسلات التلفزيونية، مستخدمتين كلتا الدراستين نفس الأداة وهي أسلوب التحليل السيميولوجي، غير أن في دراستنا تم التركيز على الناحية الاجتماعية أو بالتحديد الحالة الاجتماعية للمرأة لمعرفة مدى واقعية وكيفية تمثيلها لها من خلال أهم وأخطر وسيلة وهي التلفزيون، ويجدر الذكر

أن كلا دراستين حاولت تسليط الضوء على موضوع المرأة من الناحية الاجتماعية باعتبار أن العنف ضد المرأة من أهم القضايا الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الجزائري والمرأة الجزائرية بصفة خاصة كونها الفئة الأكثر تعرضا له، وهو واحد من بين المواضيع الأخرى التي لا تقل أهمية والتي سنتطرق لها في دراستنا .

5) الدراسة الخامسة :

دراسة للباحثة مليكة بوخاري بعنوان : "صورة المرأة الجزائرية والمرأة الأجنبية في الأفلام الثورية الجزائرية" دراسة تحليلية سيميولوجية للأفلام: معركة الجزائر-الأيون والعصا-حب ممنوع - أبواب الصمت¹.

حاولت الباحثة في هذه الدراسة التركيز على صورة المرأة التي نقلت عبر الأفلام الثورية الجزائرية والتي رصدت آنذاك حسبها القيم الاجتماعية والثقافية للمجتمع ونظرته للمرأة بصفة عامة سواء المرأة الجزائرية بمختلف أدوارها الاجتماعية أو المرأة الأجنبية، وكيفية قولبتها في هذه الأفلام المختارة عينة الدراسة، انطلقت الباحثة من الإشكالية التي بنت على أساسها موضوع الدراسة في سؤال جوهري هو: كيف يتم تجسيد صورة المرأة في الأفلام السينمائية الثورية الجزائرية، وماهي العوامل التي تساهم في تمير هذه الصورة؟ وما علاقة التوجه الإيديولوجي والسياسي للمخرج في تكوين هذه الصورة؟ وهل للاستلاب دور في تشكيل صورة المرأة؟

ولضمان طرح معمق إستعانت الباحثة بمجموعة من التساءلات نذكر منها:

- ✓ ماهي صورة المرأة الجزائرية في الأفلام الثورية؟
- ✓ هل ساهمت الأفلام الثورية في ترسيخ صورة نمطية حول المرأة؟
- ✓ هل خدمت صورة المرأة في الأفلام الثورية مكانتها ونضالاتها فعلا؟
- ✓ كيف تتجسد صورة المرأة الأجنبية في الأفلام الجزائرية الثورية؟
- ✓ هل ساهمت الأفلام الثورية في تكوين الأفكار المسبقة والأحكام عن المرأة؟

¹ مليكة بوخاري : الصورة المنقولة عن المرأة الجزائرية والمرأة الأجنبية دراسة تحليلية سيميولوجية للأفلام: معركة الجزائر-الأيون والعصا-حب ممنوع-أبواب الصمت، مذكرة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، 2010/2009.

واستخدمت الباحثة في تحليلها لهذه الأفلام مقارنة التحليل السيميولوجي الذي يهدف وفق مقارنة رولان بارث التي تعتمد على التحليل النصي السيميولوجي، كما وظفت الباحثة المنهج التاريخي الذي لجأت إليه في مراحل البحث كالتحدث عن الثورة وكفاح المرأة الجزائرية، وحتى في المراحل التي مرت بها السينما الجزائرية والفيلم التاريخي. أما النتائج التي خلصت إليها الدراسة فقد انحصرت في شقين هما صورة المرأة الجزائرية وصورة المرأة الأجنبية:

✓ ما تعلق بصورة المرأة الجزائرية فقد جاءت على أساس أنها امرأة فاسدة، تروج للخرافات والمعتقدات الخاطئة، فجعل منها الجاهلة التي تصدق كل ما تسمعه وإن كان غير منطقي، أما مكانة الأم التي حظيت بها المرأة في الفيلم فتمثلت في الجهل الذي أحاط بها، و مكانتها لم تتجاوز دور التكفل بحاجيات العائلة ولا يتعدى حتى للحوار أو المناقشة بل تقوض كل الأمور للإبن الأكبر بما أن الأب غير موجود.

✓ أما ما تعلق بصورة المرأة الأجنبية، فقد ظهرت على أساس أنها امرأة مرغوب فيها دائماً وأن من يصل إليها قد يصل إلى الكمال، فهي تمثل الحلم أي شاب فهي تحمل كل الصفات الحميدة، فهي المثقفة المتعلمة والحساسة على غرار أنها متفهمة وحنونة ومحبة بصدق، وذات شخصية ثابتة ومصرة على قراراتها حيث تناقش وتخالف الطرف الآخر مهما كان موقعه.

تتقاطع هذه الدراسة مع دراستنا في نقطة أساسية وهي محاولة الكشف عن موضوع المرأة الجزائرية وكذلك من حيث أداة التحليل السيميولوجي للوصول إلى أهم دلالات والرسائل الضمنية ، غير أن نقطة الاختلاف بين هذه الدراسة ودراستنا تكمن في أن هذه الدراسة تتناول المرأة الجزائرية إجمالاً وفي فترة زمنية محددة هي الثورة التحريرية، فيما تهتم دراستنا بالحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، كما أنّ هذه الدراسة عالجت صورة المرأة الجزائرية والأجنبية عبر الأفلام الثورية الجزائرية وكيف تم تجسيدها في هذه الأفلام ومدى نقلها للواقع الاجتماعي للمرأة الجزائرية، مع حصر للعنصر الزمني وهو الحقبة الاستعمارية. غير أن دراستنا بالرغم من تقاطعها مع هذه الدراسة من حيث

الطرح الإشكالي وهو دراسة المرأة الجزائرية لكنهما تختلفان في تحديد هذه المرأة، فالأولى تدرس المرأة الجزائرية التي شاركت في الثورة وناضلت من أجل تحرير الوطن، أم دراستنا فقد تناولت الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية المعاصرة التي هي اليوم تشارك في تنمية البلاد على اعتبار أنها عنصر فاعل وحيوي في المجتمع الجزائري.

9 صعوبات الدراسة :

من أبرز الصعوبات التي واجهتنا في إعداد هذه الدراسة انعدام المراجع المتعلقة بالدراما الجزائرية بشكل عام، حيث لم يتم التأسيس لكتابة دراسات أكاديمية معمقة في هذا المجال حتى الآن. لذلك، كان علينا البحث عن المعلومات وجمعها من مصادر بديلة، حيث اعتمدنا بشكل رئيسي على المقالات المنشورة في الصحافة الوطنية والصحافة الإلكترونية، التي تناولت قضايا متعلقة بالدراما الجزائرية بشكل عام. ورغم أن هذه المقالات لم تقدم تحليلاً سيميولوجياً معمقاً، إلا أنها ساعدتنا في توفير بعض الفهم العام عن واقع الدراما الجزائرية. وبالتالي، شكلت الصحافة مصدراً مهماً للحصول على رؤى وأفكار حول تطور الدراما الجزائرية، خاصة في ظل غياب مراجع أكاديمية مختصة. كما صادفنا صعوبة كبيرة في الحصول على المواد البصرية الخاصة بمسلسل "معاناة امرأة"، وعلى رأسها ملصق المسلسل، حيث لم يُنشر على الإنترنت ولا في المنصات الرسمية كموقع التلفزيون الجزائري، وحتى بعد محاولة التواصل مع مؤسسة التلفزيون لم نتحصل عليه، ما حرمانا من عنصر بصري مهم كان من الممكن أن يُثري التحليل السيميولوجي.

ومن بين الإشكالات المنهجية التي واجهتنا كذلك، قلة المسلسلات الجزائرية التي تناولت المرأة الجزائرية بشكل مباشر كمحور رئيسي للأحداث، إذ غالباً ما تظهر المرأة كعنصر ثانوي في سياق قضايا اجتماعية عامة مثل الطلاق، الحضانة، أو غيرها من الآفات. أما الأعمال التي تتناول الحالة الاجتماعية للمرأة بشكل متكامل ومركّز فهي نادرة جداً، ما جعلنا نعتمد على الاختيار القسدي لمسلسل "معاناة امرأة" نظراً لخصوصيته في معالجة واقع المرأة الجزائرية بكل أبعاده الاجتماعية والنفسية والثقافية.

وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن معظم الدراسات السابقة حول المرأة في التلفزيون الجزائري انحصرت في تحليل "صورتها" كما تظهر في البرامج أو الأعمال الدرامية، دون التعمق في دراسة حالتها الاجتماعية من زاوية سوسيولوجية وثقافية وجندرية، وهو ما جعل من دراستنا محاولة لسد هذا النقص، وتقديم قراءة جديدة تُركّز على العلاقات الاجتماعية للمرأة الجزائرية داخل النسق الأسري والمجتمعي كما تعكسها الدراما التلفزيونية. بالإضافة إلى ما سبق، كان من الأفضل لو توافرت مسلسلات أخرى تعالج موضوع المرأة بشكل رئيسي ومباشر، وذلك لإجراء مقارنة بعد التحليل السيميولوجي، إلا أن ندرة مثل هذه الأعمال جعلتنا نكتفي بتحليل مسلسل واحد، مما جعل التحليل أكثر عمقًا وتركيزًا على هذا العمل تحديدًا.

الإطار النظري

لم يكن تاريخ المرأة الجزائرية بمعزل عن ما كانت تعيشه المرأة في مختلف أنحاء العالم، ولا عن ما عاشته المرأة في الحضارات المختلفة. كما تأثرت بشكل خاص بالأحداث التاريخية التي مرت بها المنطقة، والحضارات التي تعاقبت عليها، مما انعكس على طابعها الثقافي والاجتماعي والسياسي. وقد عرفت المرأة الجزائرية أوضاعاً متباينة عبر الزمن.

في هذا الفصل، سنعرض تطور مكانة المرأة عبر العصور، بدءاً من ما قبل الفتح الإسلامي، حيث تعرضت للاستغلال واضح وضغوط منعتها من تحقيق ذاتها وإثبات إنسانيتها. ثم جاء الفتح الإسلامي ليضع حدًا لهذا الاستغلال، حيث كرم المرأة ومنحها حقوقاً لم تكن لتحصل عليها في الأمم السابقة أو اللاحقة. لكن هذه المرحلة لم تدم طويلاً، إذ سرعان ما انحدر الوضع إلى التدهور في العهد العثماني. ثم جاء الاحتلال الفرنسي ليكرس ما كان سائداً من جهل وأمية، مما أدى إلى تضيق الخناق على المرأة خوفاً من تأثير الاستعمار عليها.

لكن الحال بدأ يتحسن مع نهضة الفكر الوطني وقيام الثورة التحريرية، حيث استعادت المرأة مكانتها وشاركت بفعالية في نضال البلاد من أجل الاستقلال. غير أنه نشأ صراع إيديولوجي بين أنصار تحرير المرأة من السلطة الأبوية وبين المدافعين عن القيم التقليدية.

كما سنتناول في هذا الفصل جانباً آخر من حياة المرأة الجزائرية، وهو ظروف نشأتها في الأسرة الجزائرية التقليدية، وأهم المقومات التي تميز العائلة الجزائرية التقليدية، بالإضافة إلى مكانة المرأة ودورها داخلها. وذلك بهدف رصد تطور وضع المرأة في مختلف المراحل التاريخية.

هذا ما سنعرضه في هذا الفصل، مع التركيز على استعراض أهم التطورات التي شهدتها المرأة الجزائرية عبر الزمن.

الفصل الأول : الوضعية التاريخية والاجتماعية للمرأة الجزائرية .

المبحث الأول : مكانة المرأة قبل وبعد الإسلام .

إن الحديث عن المرأة وواقعها يستدعي منا أن نعطي صورة عن ما كانت عليه وضعيتها في الماضي، سواء في الحضارات السابقة وفي الديانات، وهذا الأمر يمكننا من فهم الظواهر الاجتماعية التي حدثت وتحدث في حاضرتنا وارتباطها بواقع المرأة .

1. المرأة في عصور ما قبل التاريخ :

عرفت عصور ما قبل التاريخ مرحلتين مؤكدتين، لدى العلماء مرت عليها البشرية وهي مرحلة الصيد والقطاف ومرحلة الزراعة¹، ففي الأولى ونظرا لصعوبة الحياة البدائية وقسوتها، كان الرجال يتنقلون إلى أماكن بعيدة من أجل تأمين الغذاء، وكانت النساء يبقين في أماكن الإنطلاق، للعناية بالأطفال حتى عودة الرجال، وفي هذه الفترة الطويلة لا يقتصر دور المرأة في المحافظة على الأولاد فكثيرا ما تقوم هي الأخرى برحلات مضنية لتأمين غذائها وأولادها، والدفاع عن حياضها، في فترة غياب الرجال، ولقد أجمع المؤرخون في أن المرأة كانت وراء تشييد الأكواخ الأولى للإحتماء، وأنها أول من مارست العمل الحرفي .

في هذه المرحلة الأولى من تاريخ الانسان لم تحمل أي تعقيدات إجتماعية، ولم تعرف تقريبا بين الرجل والمرأة، إذ كان كليهما يمارس دوره المنوط به فطريا، المنعكس لتركيبته الجسدية، في نظام القبلية الذي يجب احترامه والإنصياغ له.

بعد المرحلة الأولى تأتي المرحلة المعروفة بالزراعة والرعي، التي كانت المرأة قد اهتمت إليها بحكم طبيعة مهمتها في مرحلة الصيد والقطاف، تغير كثير في المجتمع البدائي وأول مظهر في ذلك بداية نوع من الإستقرار، المرأة في هذه الفترة كانت تتحمل مسؤوليات جمة كالإعتناء بالمزروعات، إلى جانب الإهتمام بالأولاد والمسكن، وقد تعزز

¹ - عبد الفتاح شحادة: قضية المرأة، ط2، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، طرابلس 1425هـ، ص18-20.

موقعها في القبيلة لأنها كانت مصدر النماء والخير للقبيلة، وسببها لاستمرارها، وربما هذه الفترة التي ساد فيها النظام الأمومي¹.

لقد بدأت مرحلة اضطهاد المرأة، عندما عرفت المجتمعات البدائي الغزو²، ولما كانت المرأة ذات مكانة ورغبة في القبيلة، فإن الغزاة ينهون حروبهم بالسيطرة على نساء القبيلة المغزوة، فيأسروهن ويحيلونهن إلى جواري، وخدم للرجال، وهذا ما ولد صورة متشجعة عن المرأة في القبيلة، وبدأت أوجه السيطرة عليها واضطهادها في الحضارات التي تلت هذه الحقبة .

أ. المرأة في الشرائع المصرية القديمة :

من الشرائع القديمة التي عرفت باعطائها مكانة مهمة للمرأة، الشرائع المصرية القديمة، فقد دلت الآثار، والكتب على ان الإبن مثلا كان يدعى لأمه في كثير من الأحيان، وكان لها حق الملكية وأن الإرث يؤول إلى الإناث، من جهة أخرى لم يكن هناك مجال خاص بها في ميدان العمل، فقد مارست كل الأعمال، وبـل كانت تشارك في الحكم والملك والكهنوت، ومن البارزات في هذا المجال **كاوس، كيلوبترا، حتشبوست** التي تميّزت ببراعتها في فن القيادة والتسيير لأمر الملك، ما جعل عصرها يزدهر خاصة في العمران وقد خلدت في تمثال أبي الهول الذي يحمل جسد أسد وأس إنسان كناية عن قوتها الجسدية ورجاحة عقلها.

أما في الحياة الاجتماعية فكانت المرأة هي التي تختار زوجها، ولم يكن التعدد بدعة في المجتمع بل عرفا مستساغا بشرط التعويض للمرأة الأول³.

ب. المرأة الصينية :

أما في المجتمع الصيني لم تكن المرأة محظوظة مثل ما هو في مصر، فقد أجبرها القانون على طاعة الزوج طاعة عمياء، والأخطر من ذلك ما ذهب إليه **كنفشيوس** من

¹ - كاميليا عبد الفتاح : سيكولوجيا المرأة العاملة ، ط1، دار الثقافة العربية للطباعة، 1972، ص40-41.

² - عبد الفتاح شحادة : المرجع السابق ، ص28-29 .

³ محمد رضا هروتر: مكانة المرأة في الشؤون الإدارية والبطولات القتالية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1979م، ص344.

أن المرأة متاع، تباع وتشتري، وقد استمرت على هذه الحال، فإلى عهد قريب فقط، 1937 م كان في الصين ما يقارب ثلاث ملايين امرأة، هذا بالإضافة إلى الأوضاع المؤلمة التي كانت تعيشها عموم النساء، كعدم الإعتراف بأي حق من حقوقها كالإرث والإستقلالية المادية.....، وكانت خاضعة في حياتها إلى مجموعة من الطاعات : طاعة الأب، الزوج، والأخ في حال غياب الأب أو الزوج¹ . هم الذين يتكفلون بتزويجها لمن شاءوا دون مشورتها ودون إعلامها بمن قد اختير لها، ويعتبر مجيء الأنثى في عقيدتهم شرّاً لأهلها ومجلبة للبؤس والشؤم، لذلك لا يعطى لها أي قدر، فمقامها مقام الخدم، ومأكلها ومشربها يكون على انفراد، كما أن بنات العائلة الميسورة والغنية لا يسمح لهنّ باجتياز عتبة المنزل، بل يحجز عليهنّ وإذا اقتضت الضرورة في الخروج فإن ذلك لا يكون إلا بإذن وفي عربات محكمات الغلق، أما اللواتي ينحدرن من أسر فقيرة فإنهن يخرجن سافرات، وتسلب عليهن أقسى الأعمال وأشقاها².

ج. المرأة في حضارة اليونان والرومان :

في أكثر الأمم والحضارات قدما، كانت المرأة في نظر اليونانيين، لا تعدو أن تكون رجسا من عمل الشيطان ، فغدت من سقط المتاع تباع وتشتري في الأسواق، يحرم عليها كل شيء إلا تربية الأولاد، وتدبير شؤون البيت، لقد كانت المرأة في حضارة أثينا، تمتلك بإحدى طرق التملك، وللزوج حق التصرف فيها، وانطلاقا من هذه النظرة كان الخلاف حول الإقرار بإنسانيتها ووضعها بالنسبة بالنسبة للرقيق، فكانت إن أعتبرت خادمة تقضي الحوائج البيتيّة والجنسيّة، ولم يختلف وضعها عن ذلك إلا في أسبارطة³، حيث كان تربية الفتاة غير ما كان في أثينا، فقد نشئت كما الرجال تمارس الرياضة البدنية من الركض والمصارعة والقفز، وذلك نتيجة حالة الحرب التي كانت سائدة آنذاك، ما جعلها تحصل على حقوقها المدنيّة، وتساهم في تسيير الشؤون العامة وكان

¹ -محمد رضا هروتر : نفس المرجع ، ص347

² -عمر رضا كحالة : المرأة في القديم والحديث، ط1، سلسلة البحوث الإجتماعية، ج1، مؤسسة الرسالة ، بيروت،

لبنان، 1979م، ص155

³ -Ney Bensadoun : Les Droits de la femme, ed : L'armattam, Paris, 1980, p26.

الكثير من الرجال يستعينون بهن ويشاوروهن، ولقد أعاب عليهم أرسطو ذلك، وأوعز سقوط اسبارطة وانحلالها إلى هذا الأمر¹.

ويقول أرسطو في شأن المرأة أنها يغلب عليها الجانب اللاعقلي وأنها أدنى من حيث المكانة والمرتبة، يجب أن تعزل عن الحياة السياسية والميدان الثقافي بصفة عامة، غير على ممارسة فضائل الرجل، وهي مقتصرة في وظيفتها على الإنجاب

ويؤيد هذا الإتجاه ديموستين قائلا : " إننا نتخذ العاهرات من أجل اللذة... وأما الزوجات فلكي يلدن لنا الأبناء الشرعيين"².

أما في الحضارة الرومانية فقد قضت هي الأخرى بجعل المرأة رقيقا تابعا لسلطة الرجل، فكان على الولي تزويجها في سنوات مبكرة من غير أخذ رأيها، وبالنسبة لمسألة حقوقها، لها ما للقاصر من حقوق، وأحيانا لا تملك حتى تلك الحقوق ، ومن ذلك أن اجتمع في أوروبا جمع كبير لتباحث شؤون المرأة، فتوصلوا إلى أنها كائن لا نفس لها، ولا ترث، وأنها رجس، يجب أن لا تاكل اللحم.

إن الوضع الذي كانت عليه المرأة في الحضارة الرومانية وضع جد رديء، إذ كان الزواج يعتبر صفقة تجارية بين أب الفتاة والزوج، تنتقل فيه الفتاة من حظيرة البائع الأب، إلى الزوج المشتري، الذي له عليها السيطرة المطلقة، إن شاء قتلها أو شاء تركها³.

ولم يكن للنساء في الحضارة الرومانية من صوت في انتخاب حكام المجالس البلدية، إلا عن طريق تسمية من يرون انتخابه بكتابته على ألواح وتعليقه على الجدران، وتجدر الإشارة إلى أنهم أحرزن بعضا من المكانات الخاصة بعد 209م، فخفت الوصاية التي كانت تمارس عليهن من قبل الأزواج والآباء، لكن عاد الوضع إلى التدهور والفساد الأخلاقي، فشكا الكثير من ادياد سلطان النساء وما سببه من انحطاط فقد قال كاتو وهو

¹ عبد الامير الجمري: المرأة في ظل الإسلام، دار ومكتبة الهلال، ط4، بيروت، لبنان 1986م، ص35-36.

² إمام عبد الفتاح إمام : أفلاطون والمرأة ، مكتبة مدبولي ، ط2، مصر، القاهرة، 1996م، ص28.

³ علي حسن ديب : المرأة اليهودية بين فضائح التوراة وقبضة الحاخامات ، الاوائل للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، دمشق، 2000م، ص19-20.

أحد القادة الرومانيين ، لو أننا نحن الرومان احتفظنا بسلطة الرجال منذ أقدم الأزمنة، ولم نسلم قيادنا للنساء لكانت بلادنا أرقى مما هي الآن¹.

د. المرأة في الحضارة الغربية عامة :

عاشت المرأة في الحضارة الغربية بشكل عام سنوات من القهر والدونية، دامت زمنا طويلا، فقد كانت للموروثات الثقافية اليونانية والرومانية، والأفكار الكنيسية انعكاسا مباشرا على وضع المرأة إذ اعتبرت قاصرا وتجلّى ذلك في دساتيرهم وقوانينهم، ففي سنة 586م بفرنسا مثل عقد نقاش حاد، احتدم حول فكرة مفادها هل المرأة إنسان أم لا، فخرج المجتمعون على الإعتراف بإنسانيتها مع إستثناء كونها في خدمة الرجل²، وبعد الثورة الفرنسية صدر ما يسمى بقانون نابليون سنة 1804م حيث نصّت المادة 217 منه بما يلي : " إن المرأة المتزوجة ليس لها أن ترهن ولا تملك بعوض او بغير عوض بدون إشتراك زوجها في العقد أو موافقة كتابية"³.

في إنجلترا أصدر البرلمان الإنجليزي قرار في عهد هنري الثامن يمنع المرأة ان تقرأ كتاب العهد الجديد، أي يحرم عليها قراءة الأناجيل وكتب الرسل ، وفي اسكتلندا قرار البرلمان سنة 1567م بان لا يجوز للمرأة أن تمنح أي سلطة، بل أي شيء من الأشياء⁴.

بينما في إيطاليا كانت بعض المدن تعتبر الزوجة خادمة المنزل، وكانت مكانتها أحرّ من مكانة الرجل، فإذا حدث ان اجتمعت به في مكان، فعليها أن تجلس على الارض ويجلس على المقعد، وغذا ركب الحصان في المسير عليها أن تمشي على قدميها خلفه مهما كانت المسافة⁵.

¹ عمر رضا كحالة : المرجع السابق ، ص197

² سالم البنهساوي : المرجع السابق ، ص13 .

³ علي عبد الواحد وافي : المرأة في الإسلام ، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، 1971م، ص20 .

⁴ رضا محمد رشيد : حقوق المرأة في الإسلام ، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1984م ص62-63 .

⁵ عبد الامير الجهري: المرجع السابق، ص35-36 .

وبصفة عامة فإن أغلب القوانين والدساتير الغربية أقرت في عرفها بأن المرأة وبمجرد زواجها تفقد إسمها وإسم أسرتها، فلا تعود تسمى بنت فلان، بل تحمل إسم زوجها وأسرته¹.

2. وضعية المرأة في مختلف الديانات:

أ الديانة الوثنية والهندوسية :

إذا اعتبرنا عبّاد الأوثان، هم أصحاب الحضارة القديمة، فإن لا تساوي شيئا، فقد كانت تباع وتشترى، مثلها مثل أيّ متاع، كما كانت تعتبر رجسا يحرم عنها كل شيء عدا العناية بالأطفال وتدبير المنزل.

في الهند جاءت شرائع مانوأنّ المرأة تخضع في طفولتها لأبيها، وفي شبابها لزوجها، وفي تأيّمها لأبنائها وفي ثكلها لأفراد بعلمها، ولا يجوز ترك أمرها لها، فقد كانت توصف بأشنع الأوصاف كالوباء، والسمّ، والأفعى... وكانت النار الحارقة أجلاً قدرا وأرفع مكانة منها، ولقد كانت بعض الديانات الهندوسية ومن شدّة وصاية الزوج على زوجته وامتلاكه لها، أنه يحكم على النساء بحرق أنفسهن بعد فراق أزواجهن، في المكان الذي تحرق فيه جثة الزوج، ولقد نفّست هذه العادة وشاعت حتى أحرقوا ستضة آلاف امرأة خلال الفترة بين 1815-1825 م، وتتناقصت مع دخول الأنجليز الذين استهجنوها في بداية الأمر ولما ثبتت أقدامهم بها عملوا على منعها فكانت البداية من البنغال سنة 1829 م، ثم إلى جميع ولايات الهند سنة 1830م².

أما إذا فضّلت إحداهن البقاء على قيد الحياة، فإن مسلسل المعاناة يظل يلاحقها فمن العادات التي جاءت بها شريعة مانو، أن تقوم الأرملة تقوم بحلق رأسها، أو جدع أنفها، أو صمّ أذنها، أو تشويهها، وذلك حتى تبيّن ولاؤها ووفاءها لزوجها المتوفي فلا يطمع ولا ينظر إليها أحد³.

¹ - عبد الواحد وافي: المرجع السابق ، ص21.

² - عمر رضا كحالة : المرجع السابق ، ص138-139 .

³ - صلاح عبد الغني محمد: المرجع السابق ، ص39-40 .

ب الديانة اليهودية :

لقد ظلت المرأة في الديانة اليهودية عديمة الاعتبار، إذ كانت تُعد جزءا من البيت الإسرائيلي، فهي كأبي متاع في البيت، تصنف إلى جانب العبيد والجواري، وجملة الحيوانات من الثور والحمار¹.

لم تحظ المرأة في هذه الديانة بالقدر التي يجب أن تحظى به كجنس موازي في هذه الحياة للرجل وشريك في بنائها، فقد لحقتها اللعنة واعتبرت محل شؤم، فقد جاء في نصوصهم أنها سبب الشقاوة الإنسانية، إذ أكلت من الشجرة التي أوصى الله بعدم الإقتراب منها، وأعطت منها لآدم، فكان ذلك سبب خروجه من الجنة.

مما يوضح المهانة التي لحقت المرأة في الديانة اليهودية، اعتبرها نجسة في فترة دم الحيض والنفاس، فقد جاء في نصوصهم أنه من مسّها يكون نجسا إلى المساء، وكذلك الحال بالنسبة لكل من اضطجعت أو جلست عليه، وفي حال الولادة، إذا كان المولود أنثى، فتحرم المرأة من زوجها ثمانين يوما، وإذا كان ذكرا أربعين يوما، كما أن منزلها داخل الهيئة الاجتماعية منحطة جدًا، دون مستوى الإنسانية، محرومة من الإرث في وجود الذكر، ممنوعة من الوظائف الدينية، لا تقبل شهادتها ولا يؤخذ بقسمها ونذرها، سواء كانت بنتا أو زوجة إلا أن يثبت ذلك زوجها بالسكوت²، ويقول في هذا الشأن يصف ول ديوانت القوانين وبوجه عام التلموذ أنه وضع من الرجال، لذلك جاء فيه محاباة مبالغ فيها للرجل، وحرط من قيمة المرأة التي تعدل شهادة مئة منهنّ شهادة رجل واحد³.

ج المرأة في الديانة المسيحية :

لم تختلف الديانة المسيحية عن اليهودية في تصوّرها للمرأة، واعتبارها مصدرا للخطيئة من عهد آدم عليه السلام، فقد ضلّت المرأة ولقرون من الزمن تحت وطأة النظرة الدونية

¹ إمام عبد الفتاح إمام : الفيلسوف المسيحي، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 1996م، ص34 .

² عمر رضا حالة : المرجع السابق، ص198 .

³ Ismet Ouddine Karkar :La femme a travers les versets coraniques,Dar gharb Al-Slami, Beyrouth,Libon ,1992,p28.

القديمة، فما زالت تعاليمهم تدعوا إلى الإبتعاد عنها¹، فقد اعتبرها القديس يوحنا الدمشقي نتاج الكذب والموبقات وهي الحارسة على أبواب جهنم، وبسببها فقد آدم الجنة، وقال في ذلك أيضا القديس سيريان : " المرأة هي الوسيلة التي يستخدمها الشيطان ليمتلك أرواحنا" وأقوالا أخرى كثيرة لا تختلف حول دناسة المرأة ، حتى أن شدة الخوف من غاية المرأة حمل الرهبان للإبتعاد عنها ، ماوَّلد مشاكل عاطفية كثيرة .
ولقد أثرت أطروحة بولس في الفكر المسيحي خاصة في القرون المسيحية الأولى، وأصبحت مرجعا للفقهاء ولاهوتيو في القرون الوسطى، وتضمنت عداوا للمرأة ، يمكن تلخيصها فيما يلي:

✓ الرجل هو الوسيط بين الله والمرأة.

✓ المرأة كائن ثان وجد من أجل الرجل.

✓ المرأة هي صانعة الخطيئة².

د المرأة في الديانة الإسلامية :

بعد أن عانت المرأة حقبا زمنية طويلة في ظل اليهودية والمسيحية، من إهدار لكرامتها واحتقار لإنسانيتها ونسبت خطيئة الخروج من الجنة لقوانينها وجعلها دائما روحا شريرة نجسة تدنس كل ما تحيط به أو يحيط بها، وحرمانها من الغفران والإنزال بها إلى مرتبة الحيوان ، كما أنها عاشت في المجتمع العربي قبل الإسلام، في شكل مجتمع قبلي، تسوده فوضى أو ما يسمى بقانون الغاب، إذ القوي يتسلط على الضعيف ، ولأن حماية القبلية في أيادي شبابيه ليس في أيدي شاباتهن، فقد كانت الانثى لا تحظى بالمكانة التي يحظى بها الذكر ، بل أكثر من ذلك .

وبمجيء الإسلام تغيرت حياة المجتمع العربي، مما غير وضع المرأة فيه ، فاستعادت مكانتها واعترف بها وبإنسانيتها ، وقد ذكرت في القرآن الكريم في أكثر من موضع، حوالي عشر سور من القرآن الكريم جاءت متحدثة عن المرأة وممن ذلك السور التالية :

¹ -Ibid,p29

² -نادية بلحاج: المرأة والوضع الأسري، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1996م ، ص106-107.

البقرة، المائدة، النور، الأحزاب، النساء، المجادلة، الممتحنة، الطلاق ... وغيرها. فقد ساوى القرآن الحنيف بين الذكر والأنثى من سبع سموات، على أنها من أصل واحد، وأن لا فضل بينهما إلا بالتقوى، كما ساوى بينهما في العبادات في قوله تعالى: " **إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ** " صدق الله العظيم (الأحزاب الآية 35) فكلاهما ذات أصل مشترك في الإنسانية حيث يقول الله عز وجل : " **يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ...**" صدق الله العظيم (الحجرات الآية 123).

والخطاب هنا موجه للبشرية كلها، حتى يفهموا ويتحققوا أن الله جلت قدرته قد خلقهم جميعاً من ذكر وأنثى، فهما المنبعان اللذان جاءت منهما الخليقة كلها¹. وجاء مقررًا أن للنساء ثواب أعمالهن الصالحة كالرجال فقال تعالى في آية أخرى : " **وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يُظْلَمُونَ نَقِيرًا**". (سورة النساء الآية 124).

فالقرآن الكريم قد سوى بين الرجال والنساء في الواجبات الدينية وفي المسؤولية وفي الثواب والعقاب ... وفي الكرامة الإنسانية واستخلفهما معاً لعمران الكون². هذا يعني أنهما متساويان في العمل والجزاء، فجزاء المؤمنات في الآخرة كالمؤمنين، مما يتبين أن للمرأة أهلية دينية مستقلة عن أهلية الرجل، فهي مخاطبة ومكلفة وبالتالي مسئولة وتحاسب مثل الرجل.

ما إن أتى الإسلام بتعاليمه السمحة و إرشاداته القيمة، حتى أعطى للمرأة حقوقاً ومنزلة ومكانة لم تأتي بها أية شريعة من الشرائع السماوية الأخرى، أو أي قانون ونظام اجتماعي وضعي.

لقد بيّن الدين الإسلامي أن المرأة إنسان، و قام بصيانتها وراعى حقوقها رعاية لا توجد في أسفار الأولين ولا كتب المؤلفين ولا شرائع السالفين، وأحترمها أما وأختا وبناتاً، ورفعها إلى مكانة عالية وأعلن أنها أحد العنصرين اللذين يتكاثر منهما الإنسان وجعل ذلك نعمة

¹ - محمد عبد العليم مرسى: الإسلام ومكانة المرأة، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض، سنة 1997، ص9

² - زينب منصور حبيب: الإعلام وقضايا المرأة، ط 1، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن، سنة 2011، ص45.

لقوله تعالى : "يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبه
منهما رجالاً كثيراً ونساءً" صدق الله العظيم (سورة النساء الآية 1).

وفي جمع الذكر والأنثى قرينة على نظرة الله تعالى المتساوية لهما، يقول
الرسول عليه السلام في حديث رواه أحمد وأبو داود والترمذي وغيرهم: "إنما النساء
شقائق الرجال.." والحديث هنا ينصرف إلى أنَّ النساء والرجال هم إخوة في النسب حيث
يرجع كل البشرية في نسبها لأب واحد وأم واحدة هما آدم وحواء، فالمرأة في الشريعة
الإسلامية شقيقة الرجل، لها مثل حقوقه داخل الأسرة وخارجها، ولها مثل الذي عليها
بالمعروف¹.

فيما يخص الحياة الزوجية فقد قرر الإسلام للمرأة حقها ومكانتها إذ تعد الطرف الرئيسي
في الأسرة وفي المجتمع ككل ويقول صلى الله عليه وسلم "من رزقه الله امرأة سالمة قد
أمانه على شطر دينه فليتقي الله في الشطر الآخر" (رواه مسلم) وقال تعالى: "ولمن مثل
الذي علمن بالمعروف و للرجال علمن درجة" صدق الله العظيم (سورة البقرة الآية
228).

فهذه الآية نوعاً من أنواع تنظيم الحياة الزوجية، التي جعلت الرجل قائماً على شؤون
المرأة من خلال مسؤوليته المالية عن البيت الزوجي، ومن خلال بعض الخصائص
الذاتية التي يتميز بها وهي التي تجعل قدرته على مواجهة الموقف أكثر من قدرة المرأة
في خصوصيات الحياة الزوجية أو الحاجات الذاتية الخاصة². وهكذا فالعلاقة الزوجية
سلسلة متبادلة من الحقوق والواجبات، وهي قائمة على مبدأ الأخذ والعطاء.

ونستخلص أن نظرة الإسلام للمرأة هي نظرة متميزة بحيث أن المرأة في الإسلام شأنها
شأن الرجل تماماً فهما متحدان في صفة الإنسانية، من جهة أخرى لم يحمل المرأة
الخطيئة الأولى، وجعلها تقع على آدم وحواء على سواء، وبالتالي حررها من اللعنة التي
لاحتقتها زمناً طويلاً عبر العصور، ولقد نظم الإسلام علاقة الذكر بالأنثى، وجعل بينهما
حقوقاً وواجبات، وأولى عناية خاصة بالأنثى إذ أوصى بها الزوج والأب وجعلها أمانة،

¹ زينب منصور: الإعلام وقضايا المرأة، مرجع سابق، ص 40.

² محمد حسين فضل: تأملات إسلامية حول المرأة ، ط4، دار الملاك للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة
1994، ص17.

كما أعطى قدرا كبيرا للأم التي عانت في سبيل أولادها، فجعلها أولى بالصحة من الأب¹.

فالمرأة مكلفة مثل الرجل تماما في الإسلام وكلاهما متساويان في الحقوق والواجبات أمام الله فالأرض هي حقل العمل ومزعة الخير أو الشر وكلاهما يسكنها، فالجنة واحدة والنار واحدة وكلاهما يسير إلى أي منهما حسب ما زرع في حقل العمل في الأرض مزرعة الدنيا .

إنَّ المرأة في الإسلام قد تكون أكرم عند الله من الرجل إذا كانت ذات دين وخلق وتقوى، وتتمتع باستقلالية دينية في الإسلام حيث أن الرسول صلى الله عليه وسلم بايع النساء على عدم الشرك بالله عزوجل وعدم السرقة والزنا وحفظ الفروج وعدم القتل وطاعة الله ورسوله على أن يستغفر لهم المصطفى صلى الله عليه وسلم الله عزوجل، ما يؤكد هذه الإستقلالية قصة نوح عليه السلام وسيدنا لوط حيث لم ينفع إيمان هذين النبيين زواجهما الكافرتين وقت هلاكهما مع القوم الآخرين، كما لم يضر كفر فرعون زوجته اسيا بل أكرمها الله عزوجل وجعلها من سيّدات أهل الجنة. لقد حافظ الدين الإسلامي على شخصيّة المرأة القانونية، حيث تحتفظ بإسمها وإسم أبيها وعائلتها، ومن الناحية المالية فهي حرة في أن تملك أو تتصرف بمالها، فالمرأة في الإسلام لها ذمة مستقلة عن ذمة الرجل سواء كان زوجها أم ابنها أم أخيها ولذلك فهي تملك حق البيع والشراء وإبرام العقود الصحيحة شرعا ولها حق الميراث وحق إختيار زوجها ولها طلب الطلاق .

هكذا استطاع الدين الإسلامي الحنيف أن يضمن للمرأة حقوقها ويساوي بها مع الرجل ، كل ما تماثلا فيه إلا ما كان من فروق طبيعّية، وتكوين كل منهما، وإعتبر محاولة المساواة بينهما في ذلك ظلم للمرأة².

¹ مونيكا بيتر: المرأة عبر التاريخ ، تر: هنرييت عبودي، دار الطليعة ، بيروت، لبنان، 1979م، ص 106.

² -سالم الهنساوي: المرجع السابق ، ص 43.

خلاصة القول أن الإسلام حرر المرأة ومنحها مجموعة من الحقوق السياسية والثقافية والاجتماعية كحقها في التعليم والصحة وفي جميع الميادين، يكفينا الرجوع إلى كتاب الله وسنننا رسولنا الكريم لنعرف مدى التكريم الذي ميّز به الإسلام المرأة.

المبحث الثاني : وضع المرأة الجزائرية وتطوره عبر التاريخ

إنّ تاريخ المرأة الجزائرية، لم يكن بمعزل عن ما كانت تعيشه المرأة في جميع أقطار وبلدان العالم، وعن ما كانت عليه المرأة في الحضارات المختلفة، كما أنّها قد تأثرت بالخصوص بما مرّت عليه المنطقة من أحداث تاريخية، وحضارات انعكس على طابعها الثقافي والاجتماعي والسياسي على واقع المرأة، فعرفت أوضاعا مختلفة عبر الزمن .

1. وضع المرأة الجزائرية قبل الفتح الإسلامي:

لقد تحدّثت معظم الكتابات التي تناولت منطقة شما إفريقيا، عن تلك العوامل السوسيوثقافية والتاريخية والاجتماعية التي جعلت من إنسان هذه المنطقة، ومن المجتمع البربري ككل مجتمعا متفتحا يجمع بين الكثير من المقومات الإنسانية، فقد عرف خاصة بالمرونة والبساطة، وتلك الروح المواكبة للتطور والتقدم، مع الحفاظ على إستقلال الشخصية، رغم ما تعاقبت عليه من حضارات بداية بالقرطاجيين ونهاية بالرومانيين. في هذا المجتمع كانت المرأة تتمتع بالمكانة والإحترام، ذات كلمة مسموعة في قومها، وكان النموذج الذي يسرده في كل مرة تأكيد لذلك، نموذج الكاهنة، المرأة البربرية التي عرفت برباطة جأشها وقوة شخصيتها، فلقد كانت إلى جانب فكرها المتوقّد الثاقب، غاية في القوة قائدة شجاعة وصاحبة مبدأ¹.

« Cette reine guerrière, habile stratège et cavalière incomparable incarne les vertus d'une race, qui a fait de la liberté son obsession

¹ - محمد سليمان ترشين: التنشئة الاجتماعية وبناء اتجاهات التحرر عند المرأة الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية ، قسم علم الاجتماع، 2007، ص132.

première , il est signifiant que la première manifestation d'indépendance soit liée au non d'une femme. »¹

ممّا يستدل أيضا على تلك الفترة المكانة التي حظيت بها المرأة في العصور القديمة، ما أوردته بعض الروايات من أنّها كانت صاحبة السلطة الأولى في بيتها، وكانت العصمة بيدها، ويلحق إليها نسب أولادها، وما كانت عليه بعض القبائل من نظام أمومي، لا سلطة فيها للرجل والتي تعرف بأنساب الأمهات لا بأنساب الآباء، وقد استندت هذه الأقوال إلى ما بقي من عادات وتقاليد بعض الرقاة الذين يطلبون من المريض إسمه وإسم أمه دون أبيه، عند طلب الرقية لشفائه².

غير أن هناك من الباحثين من فندوا ما فات، من أن المرأة في المجتمع البربري كانت في وضعية مرموقة، حيث أن المجتمع كان أبويا، وكانت السلطة كاملة له حتى في البيت، وكانت الأعراف السائدة في المجتمع تبيح للرجل، أبا أو زوجا أن يحتقر المرأة وأن يهينها، لأنها إنما وجدت حتى تكون خادما أميناً له، مهمتها الإنجاب والعمل الشاق في الحقول والمزارع، والمحافظة على التقاليد السائدة ولم يكن الرجل يحفل بها ولا يعترف لها بأدنى الحقوق كالإرث مثلا³.

كانت السلطة الأبوية هي المتحكمة في مصيرها، فعموما كانت في وضعية التابع لسيدها المحافظ على القيم والمعايير والتقاليد والموروث الثقافي بشقيه المادي والمعنوي⁴.

أمّا الكاهنة فلا يمكن أن يقاس على سيرتها ما كانت عليه المرأة في المجتمع البربري، لأنها لم تكن إنسانة عادية ولا فردا بسيطا في المجتمع، بل كانت قائدة من

¹ - Mared Ali : Le réformisme musulman en Algérie de 1925 à 1940 essai d'histoire religieuse et sociale, Paris, 1967, p16.

² - إبراهيم بحاز: الدولة الرستمية : دراسة في الأوضاع الاقتصادية، والحياة الفكرية، المطبعة العربية، غرداية الجزائر، 1995، ص377 .

³ - لونيس نسيمية : صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية (دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية) ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر 3، كلية علوم الإعلام والاتصال، 2014-2015، ص49.

⁴ - فتيحة بن فرحات :صورة المرأة عبر الأدب الشعبي الجزائري (الأمثال ، الشعر، القصص) ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر، كلية الأدب واللغات الأجنبية، 2008-2009 ، ص 226.

علية القوم وسادتهم، مثلما كان عليه الأمر في المجتمع العرب الجاهلي، أين كانت النساء ذات النسب والنسب، يحظين بالقدر والإحترام على غير ما كانت عليه باقي النسوة .

إذ يقول عنها ابن الأثير: كانت امرأة تملك البربر وكانت تخبرهم بأشياء من الغيب لهذا سميت بالكاهنة فهي حقيقة تاريخية عاشت في المغرب الأوسط وهي زوجة أحد زعماء قبيلة "جراوة" ولما توفي زوجها ترك لها ولدين من أصلين مختلفين أحدهما بربري وآخر يوناني¹.

ويشار إلى أن أول الثورات طلب الاستقلال ارتبط باسمها، فهي التي وجهت غمار الحرب ضد الفاتحين العرب للمنطقة².

إن الوضع الذي كانت عليه المرأة في العهد البربري القديم لم يكن مختلفا عن ما كانت تعانيه المرأة في باقي الحضارات والمجتمعات في تلك الفترة، من ظلم وقهر ودونية، استمرت معها إلى غاية بداية الفتح الإسلامي .

2. وضع المرأة الجزائرية في مرحلة الفتح الإسلامي:

استقبل سكان منطقة المغرب الحضارة الإسلامية بطريقة اختلفت عن ما سبق من الحضارات، ولقد كانت للتعاليم الدينية ومبادئ الشريعة الإسلامية بعد تلاحمها مع المجتمع تأثيرا كبيرا جدضا على مختلف نواحي الحياة، الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية ، فمن الناحية السياسية شهدت المنطقة نشوء، دول إسلامية ساهمت في نشر الإسلام إلى جنوب القارة الإفريقية وإلى أوروبا كالدولة الرستمية والدولة الحمّادية، الموحدية والزيرية والتي جعلت من المنطقة إشعاعا لنشر مبادئ الدين الإسلامي، ومن الناحية الثقافية العلمية، برزت في المنطقة شخصيات علمية قوية مثل الإمام عبد الوهاب بن عبد الرحمان بن رستم، والإمام أفلاح وغيرهم كثيرون.

¹ - المشاريع الوطنية للبحث - تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر - منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، 2007، ص 34.

² - فتيحة بن فرحات،:صورة المرأة عبر الأدب الشعبي الجزائري (الأمثال ، الشعر، القصص) ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر، كلية الأدب واللغات الأجنبية، 2008-2009 ، ص 226.

ومن الناحية الاجتماعية أعيد للمرأة اعتبارها ومكانتها التي فقدتها مع عادات وشرائع الحضارات التي تعاقبت على المنطقة، فقد شهدت مرحلة العهد الإسلامي الأول بالجزائر مرحلة حاسمة بالنسبة للمرأة، حيث تبوأ مكانة لائقة في التعليم والثقافة والأسرة، فتماشى وضعها مع ما نصت به الشريعة الإسلامية لها من الحقوق وواجبات، لم تتضارب ولم تتعارض مع الرجل الذي عرف لها حقها واعترف بكيانها وأساسها في بناء المجتمع وتكوين جيل صالح مؤمن، واعترف بحقوقها المالية كالإرث، ومن الناحية العلمية والسياسية عرف عهد الدولة الرستميّة دورا مهما للمرأة في الحياة السياسية والفكرية فقد كانت مفسرة عالمة بأمور دينها¹.

وفي العهد الحمادي شاركت إلى جانب الرجل في المعرك والحروب، وكذلك في العهد الزياني فاعلة في تنشيط الحركة الفكرية والعلمية².

إلا أنّ هذا العهد الزاهر من مرحلة العهد الإسلامي الاول سرعان ما تسرّب إليه الإنحطاط والتدهور الذي منيت مجموعة الأمة الإسلامية نتيجة الميل إلى الترف والبذخ والإبتعاد عن روح الشريعة الإسلامية، فقد أغلق باب الإجتهد وانصرف العلماء إلى النقل بدل الإبداع والتجديد، وانتشرت البدع والخرافات واستشرى داؤها على مستوى جميع الأنساق الاجتماعية بما فيها الأسرة، وكان من نتائج هذا الوضع العام المتدهور تدني حالة المرأة ووضعيته داخل البناء العام للمجتمع، نتيجة تاويلات خاطئة لبعض النصوص الدينية، وتغليب حكم العرف على الدين في جميع مناحي الحياة³.

3. وضع المرأة الجزائرية في العهد العثماني:

لقد كانت المرأة في هذا العهد ضحيّة الإنحطاط والتخلف اللذان كانا سائدان في تلك الفترة، والإبتعاد عن الضوابط الشرعية التي أقرّها الإسلام لكل من الذكر والانثى في جميع مجالات الحياة، فأصبحت المرأة تبعا لهذا الوضع فاقدة لكثير من حقوقها في

¹ -لونيس نسية : المرجع السابق، ص 50.

² - مبارك بن محمد الميلي: تاريخ الجزائر القديم والحديث، الجزء 1، مكتبة النهضة، ط4، الجزائر، 2004م، ص116 .

³ -محمد سليمان ترشين : مرجع سابق، ص134.

الحياة، كالتعليم والخروج من أجل التفقه في دينها بارتياح أماكن الوعظ والإرشاد¹، ولقد أورد الدكتور أبو قاسم سعد الله في كتابه أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، جانبا من تلك الحياة الإجتماعية المتدنية التي كانت المرأة الجزائرية تحياها في ذلك العهد، انطلاقا من دراسة لدفتر محكمة "المدينة" سنة 1821م-1839م، فوجد أنّ حالات الزواج المسجلة كانت الفتيات أصغر بكثير من الرجال، ومما يدل على ذلك وعلى ذلك القهر أنّ العقد يرفق بالتزام من قبل الزوج على أن لا يفرض بكارة الفتاة قبل أربع سنوات، وقد أثبت الدفتر خروقات لهذا الإلتزام في بعض الزيجات، ومن جهة أخرى وبالنسبة لحالات الطلاق لم يكن الرجال مطالبون بتقديم تبريرات بهذا الشأن إلا في حالة واحدة ذكر فيها جنون المرأة كسبب لفك رابطة الزوجية، والشيء الملاحظ من هذه الدراسة أيضا ورود حالة واحدة للخلع، دفعت المرأة بموجبه إثنين وعشرين دينارا مقابل خلعها، هذا بالإضافة إلى تلك المعايير الواردة في العقود والتي توحى بتنازلات عن حقوق المرأة لصالح الرجل، كتحمل المرأة النفقة على اولادها بعد الانفصال ومثل ذلك عبارة " تحملت بالنفقة على الاولاد وسلمت له باقي الصداق"².

كانت المرأة الجزائرية المسلمة غائبة طيلة العهد العثماني عن المسرح الرسمي فلم تكن هناك أميرات أو سيدات مجتمع يشاركن في الحياة العامة وبالتالي يقدمن القدوة لغيرهن³. حيث اختلفت مكانة المرأة المسلمة الجزائرية عن تلك التي كانت تتمتع بها المرأة العثمانية.

كان من سيئات العهد العثماني أن المرأة لم يكن لها نصيب من التعليم فلم يهتم الحكام بتعليمها وأهمل أغلب سكان الحضر والريف ذلك وربما خوفا عليهن في مجتمع لا تكاد تظهر نساؤه حتى يعتدى عليهن⁴. فتركت المرأة تروح تحت وطأة الجهل والأمية والبدع

¹ -أنيسة بركات درار: نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، ص89 .

² -أبو القاسم سعد الله : أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ط3، الجزء 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1990م، ص280.

³ - أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى الرابع عشر الهجري (16-20)، الجزء الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 340.

⁴ - نفس المرجع، ص 341.

والخرافات، ما عدا ذلك التعليم القليل الذي كانت تعهد به بعض الزوايا والطرقية بشكل تأثر به المجتمع النسوي بالنظر إلى تفسيراته للدين الإسلامي بشكل مبسّط ، والذي يتناسب مع ذلك المستوى البسيط.

ففي المجال التعليمي والذي انحصر في الزوايا، عرف نساء ساهمن في نشره في الأوساط النسوية أمثال الداخية بنت محمد قانة وزوجة الباي عبد الله لالة زينب بنت محمد بن بلقاسم¹.

وذكر المتصوف الورتلاني أن إحدى زوجاته كانت تحفظ ربع القرآن والوظيفة الزروقية وأجزاء من رسالة ابن أبي زيد القيرواني وأن زوجه الأخرى كانت تنسخ الكتب وأن لجدته بنتان كل منهما قد نسخت كتاب التوضيح².

لكن بالرغم من وجود بعض المتعلّمات فإن ذلك لم يكن اتجاها عاما وعلى نطاق ممتد داخل المجتمع، لأن ما يذكر حالات متفرقة و ذاتية مثلما ورد في بعض الوثائق من أن وزير الحربية (وكيل الخرج) جاء بمعلم العربية إلى داره ليعلم ابنتيه فكانت واحدة قد حفظت ثلث القرآن وتعلّمت القراءة والكتابة وعمرها لا يزيد على أربع عشر سنة³.

لم يأخذ هذا التعليم البسيط للفتاة طابع الرسمية ولم يكن من سياسات الحكم آنذاك، فلم يعتن به ولم يؤخذ بعين الاعتبار، ورغم أنّ ذلك حالة عامة للخلافة العثمانية على باقي البلدان والأقطار الإسلامية إلا أنّ ذلك كان أكثر حدّة على مستوى الجزائر⁴.

ففي غياب سياسة للتعليم، جنح الكثير من الأولياء إلى عدم تعليم بناتهم وعدم الإكتراث لجهلهم وتشبثوا أكثر بعرف الإغلاق على البنت في بيت أبيها، إلى أن تنتقل إلى بيت زوجها للتفرغ للإنجاب وتربية الأولاد، ولم يكن هناك فرق بين الريف والمدينة في هذا الموضوع.

¹ -جميلة معاش: نماذج عن مكانة المرأة في الجزائر خلال العهد العثماني، مجلة التراث، عدد 8 /11/ 1995، ص 20-21.

² -نسيمة الونيس: صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية (دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية)، المرجع السابق، ص 50 .

³ -أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى الرابع عشر الهجري (16-20)، مرجع سابق، ص342.

⁴ -محمد سليمان ترشين: التنشئة الاجتماعية وبناء اتجاهات التحرر عند المرأة الجزائرية، مرجع سابق، ص135.

ومن الأسباب التي أدت إلى عدم وجود سياسة للتعليم عامة وللمرأة خاصة هو أن الحكام كانوا في الغالبية عرّابا، ولم يكونوا مهتمين بغير جمع المال، والانشغال بأمور السياسة والبقاء في الحكم، وبالتالي لم يولوا عناية بشؤون المرأة من حيث تعليمها وتثقيفها، بل كانوا ينظرون إليها باحتقار، إذ يفضلون عليها الجوّاري والمسيحيات بشكل مبالغ فيه، فالإبن من المرأة الجزائرية المسلمة في درجة العبيد، بينما من المسيحية يعتبر من الأحرار الذين يحكمون ويرثون وظائف آبائهم¹.

إنّهُ رغم الوضعية التي آلت إليها المرأة في العهد العثماني إلا أننا لا يمكن أن نغفل عن دورها الذي استطاعت به أن تفرض وجودها رغم ما كانت تلقاه من عنف وظلم ممارس عليها، على الجهتين الداخلية والمتمثل في الأسرة، والخارجي المتمثل في السياسة العامة للحكم، إذ كانت حاضرة في جميع جوانب الحياة بما يسمح العرف والتقاليد².

فالمرأة في الريف كانت تقوم بمعظم الأعمال التي هي غالبا من اختصاص الرجل، كالحرث والسقي وعلف الحيوانات، وكانت تربي الأولاد وتقوم بأعمال المنزل كما كانت تنتج ملابس الأسرة من برانيس ومناديل بالإضافة إلى نسج الزرابي والحيّاك وغيرها من وسائل التجارة ، ومن جهة أخرى كانت المرأة الريفية تشترك في الحروب مثل علجية بنت بوعزيز التي قادت العرب وجموع الحنانشة ضد الترك عندما دب الفشل في رجال ثورة ابن الصخري³.

ولعل شجاعتها في القتال دفعت ببعض المستشرقين الفرنسيين أن يسميها بجندرك الجزائر، وبرزت في نفس الفترة وفي نفس الناحية امرأة أخرى مقاتلة تدعى "أم هاني" شيخة عرب الصحراء التي حاربت من أجل أن تفتك إقليما كاملا من بيليك قسنطينة، وتقهّر العثمانيين الذين حاولوا ضمه وجعله تحت السيادة العثمانية⁴.

¹ -لونيس نسيمية، نفس المرجع ، ص51 .

² - محمد سليمان ترشين :التنشئة الاجتماعية وبناء اتجاهات التحرر عند المرأة الجزائرية، مرجع سابق، ص136.

³ - أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص157.

⁴ - جميلة معاش، نماذج عن مكانة المرأة في الجزائر خلال العهد العثماني، مرجع سابق ، ص 21.

أما في المدينة فكانت تتاجر بعة وسائل وعدة طرق، كاستئجار بحارة يقومون لها بالحصول على غنائم البحر وبيعها في سوق الجزائر، ورغم كونها محبة على عكس المرأة في الريف إلا أن ذلك لم يحل وبين نشاطها الاجتماعي، فقد أوقفت أوقافا كثيرة لخدمة المساجد ومراكز التعليم والزوايا،

كالسيدة قمر بنت القائد محمد باي، التي أوقفت على جامع أخيها الباشا بعد وفاته، والسيدة مريم المنتسبة لعائل ابن نيكرو الأندلسية التي أوقفت على الجامع المعروف باسم جامع السيدة مريم، والسيدة حنيفة بنت مصطفى خوجة التي أوقفت على الزاوية التي بناها زوجها الحاج محمد خوجة¹.

أما عن دورها في الحياة الثقافية المحضة من أدب وشعر وتأليف فلا يكاد يذكر خلال العهد العثماني².

في المجال السياسي حتى وإن لم تكن المرأة عضوه في الديوان ولا موظفة سامية في الدولة لكنها كثيرا ما تدخلت في توجيه القرارات والتأثير على أزواجهن في اتخاذ مواقف معينة، كتأثير زوجة بابا حسن باشا في إطلاق سراح الأسرى الفرنسيين عند ضرب هؤلاء لمدينة الجزائر 1688³ وقد انحصر هذا الدور على النساء زوجات الموظفين في السياسة العامة والديوان.

في المجال العسكري برز اسم "علجية بنت بوعزيز الشيخ" التي شاركت في ثورة من الثورات التي كان المواطنون يشنّونها على بعض أساليب الحكم العثماني⁴.

لكن بالرغم من وجود أسماء نسوية لامعة في شتى المجالات العلمية والثقافية، والدينية والاجتماعية إلا أن وضعية المرأة لم تكن في أحسن حال وأن معظم هذه الأسماء لم تكن من الطبقة العامة من الناس، فكانت إما زوجات لبعض المسؤولين في المجال السياسي وإما من عائلات العلم والزوايا في الميدان الثقافي والديني، وفي غير هذا الإطار كانت المرأة تتجرع بفعل الانحطاط الذي عم تلك المرحلة، أنواع القهر الاجتماعي

¹ -محمد سليمان ترشين: التنشئة الاجتماعية وبناء اتجاهات التحرر عند المرأة الجزائرية، مرجع سابق، ص 136.

² -أبو القاسم سعد الله: مرجع سابق، ص 158 - 159.

³ -المرجع نفسه: ص 157

⁴ -محمد سليمان ترشين: المرجع السابق، ص 136.

وانغماسا في الجهل والامية، كان سببه الرئيسي السياسة العامة للحكم العثماني في أواخر عهدها، وهو الشيء الذي برر ومهد للاحتلال الفرنسي للجزائر¹.

4. وضع المرأة الجزائرية في عهد الإحتلال الفرنسي :

أ. وضعيتها قبل إندلاع الثورة:

إن الإستعمار عبر العالم يحاول بشتى الطرق أن يدمر المجتمع القائم بكل الطرق ليبقى هو القوة المسيطرة على الوضع وللحفاظ على تواجده فيعمل على تجهيل الشعب بكامله وهو ما وقع في الجزائر أيضا غير أن نصيب المرأة الجزائرية كان كبير جدا من حيث الجهل وعدم السماح لها بإتقان لغة العلم ومن البديهي أن مستوى المرأة الفكري والثقافي ينعكس سلبا على باقي المجتمع ابتداء من المنزل الأسري، وهو الوضع الذي عرفته كل الارض المستعمرة عبر العالم وهو ما تؤمن قوى الظلم والإحتلال في كل معمورة².

فاقتصر محيط المرأة في فترة الإستعمار في مخطط جهنمي على البيت أي الحيز الصغير "إن أكثر آفة أصابت المرأة العربية عموما والجزائرية على الخصوص هو الجهل والامية اللذان فرضا عليها وحصرتا وظيفتها في متعة الفراش والإنجاب والتربية والطهي وأدى إلى شل وظيفتها التربوية وتخلفها الفكري والذهني وإلى تدهور الأسرة والمجتمع ككل بالتبعية لذلك لأنها أساس الاسرة وخليتها"³.

إن حالة المرأة الجزائرية بقيت لأمد بعيد مزرية كونها عاشت في حيز حدّته لها العادات والتقاليد البالية، التي سجنّت المرأة الإنسانية في أسر حقيقي مكبل بها باسم الدين، حتى لا يبقى من منفذ أو أي باب للنقاش أو حتى تطلع ترغب فيه المرأة فإن الحق بالدين أي شيء فلا كلام بعده، وتجاوزات الامور الحد المعقول فبات التحدث عن

¹ - نسيمة الوئيس : نفس المرجع، ص 52 .

² - مليكة بوخاري : صورة المرأة الجزائرية والمرأة الأجنبية في الأفلام الثورة التحريري من(1965-1993) تحليل النظام النصي للأفلام معركة الجزائر-الأفيون والعصا-حب ممنوع-أبواب الصمت ،مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر3،كلية علوم الإعلام والإتصال، 2010-2011، ص92.

³ - يحي بوعزيز: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، ط1، دار الهدى، الجزائر، دون السنة، ص23.

المرأة في بعض المناطق هو بمثابة الحديث عن أمر مقرف "فرض عليها حصارا إجتماعي مخنق، واعتبر ذكر اسمها في أي محفل بمثابة قلة أدب بحيث عندما يذكر الرجل كلمة امرأة أو الزوجة يقول لمخاطبه أكرمكم الله أو حاشاكم"¹.

لكن رغم الوضع العام المشبوه إلا أن بعض المصلحين الجزائريين حاولوا تحسين أوضاع المرأة وإخراجها من ظلمات الجهل فتطورت قضيتها في الأربعينات فكانت الرحلة التي تمتد ما بين 1936 إلى 1945، بين الشعب الجزائري الذي يلتمس الطريق الصحيح، فعرف في هذه الأثناء الحركات الوطنية والإصلاحية، وظهرت الدعوات المنادية بالتحرّر من قيود العبودية والاستغلال، فبدأ إسم المرأة يبرز وقضيتها تناقش في مختلف المؤتمرات والجرائد، فكان ابن باديس يحث على وجوب تعليم المرأة شرط قيامه على أسس الدين والقومية والاخلاق السماوية المحمودّة، وهذا لترفع عنها الأمية، فكتب في الشهاب مقال تحت عنوان "المرأة".

الجزائرية بدينها ولغتها وقوميتها فليها أن نعرفها حقائق ذلك لتلد أولادا لنا يحفظون أمانة الأجيال الماضية للأجيال الآتية ولا يتنكرون لأمتهم ولا يتنكر لهم الناس أجمعون"².

فقد أدرك الإمام الشيخ عبد الحميد بن باديس أهمية المرأة كركيزة للمجتمع ففتح أقساما لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة وفي كل مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين³.

ولم يتوقّف العلامة بن باديس عند هذه المرحلة فقط بل سعى لمواصلة تعليمها في إطار البعثات التعليمية فكما كان الرجال من المتمدرسين يواصلون تكوينهم في مختلف الجوامع العربية كالزيتونة والأزهر فطمح الإمام إلى تحقيق ذلك لطالبات المدارس أيضا خلال إرساله لأول دفعة تخرجت من مدارس الجمعية لمواصلة التكوين في دول أخرى "

¹ -بن عيشوبة ميمونة: المرأة وتغير آليات التضامنية العائلية في الجزائر-دراسة ميدانية تحليلية في بعض بلديات العاصمة، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، قسم علوم الاجتماع، 2008-2009، ص 49 .

² -أنيسة بركات درار: نظام المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص20.

³ -يحي بوعزيز: المرجع السابق، ص 4 .

عندما تخرج أول فوج نسوي من مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة عام 1938 شرع الإعداد لإرسال المتخرجات إلى مدرسة دوحة الادب بدمشق ليواصلن دراستهن الثانوية عام 1939 و1940 لكن إندلاع الحرب العالمية الثانية ووفاته في شهر أبريل 1940 عطل المشروع وأجهضه¹.

لكن جهود العلامة لم تذهب سدى فبفضل الأفواج التي تلقت التعليم برزت أسماء في تاريخ الجزائر من مناضلات، مجاهدات كنّ واحداث من طالبات الإمام ابن باديس².

وإلى جانب التعليم فقد استفادت الفتاة الجزائرية من حق الخدمات الاجتماعية التي كانت تبادر بها الحركة الإصلاحية بعد تأسيسها للجمعيات الخيرية منذ الثلاثينات، وفتحت أبوابها أمام المرأة بغرض إدماجها أكثر في المجتمع، فأصبحت تشارك في خدمات العلاج، وإطعام المساكين والفقراء، وتقديم وجبات الغداء للتلاميذ وخصوصا المعوزين منهم. كما قدمت لها الفرصة للاندماج في العمل الحرفي، وتعليم الطرز والخياطة³.

والظاهر أن تطور الحياة السياسية في الجزائر بعد ميلاد الجمعيات وتأسيس النوادي والأحزاب السياسية كان له الأثر الواضح على تفعيل نشاط المرأة في الحياة العامة، وخصوصا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. وأضحت الضرورة ماسة إلى مشاركة المرأة في هذا التحول الذي طفى على الحياة ومن ثم إدراجها في حركية التغيير وهيكلتها في المجتمع المدني ودمجها في التنظيمات والجمعيات. ولعل ما وسع هذا النهج الجديد هو ما تلقته الفتاة الجزائرية من وعي نتيجة دخولها المدرسة الحرة التي فتحت لها الأبواب أوسع، إضافة إلى ما تلقته في المدرسة الفرنسية⁴.

وتؤكد كتب التاريخ أنه وعلى مدار عقود من المقاومة كانت المرأة حاضرة ومنذ أن وطأت أقدام المستعمر والمرأة الجزائرية تقاوم بأسلوب أو بآخر فتشعل روح الحمية في

¹ - يحي بوعزيز: نفس المرجع، ص 4 .

² - مليكة بوخاري: نفس المرجع، ص 93

³ - منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، كفاح المرأة الجزائرية،

مرجع سابق، ص 98.

⁴ - نسيم الوئيس : نفس المرجع السابق، ص 57.

النفوس، وتتولى مختلفة المهام المختلفة والصعبة، ففي تاريخنا عديد المقاومات الشهيرات " كزوجة الأمير عبد القادر الجزائري، التي كانت تسهر على تنظيم خلفيات المقاومة للأمير عبد القادر، والتي كانت قاعدة "زمالا" من أشهرها، ومن هذا التنظيم الإشراف على المستشفيات المتنقلة، وقد عدّت هذه القاعدة من المراكز اللوجيستكية في مقاومة الأمير"¹.

ومن النساء الجزائريات الأخريات، المجاهدة الشهيرة لالة فاطمة نسومر (1830-1863م) التي قادت المجاهدين والمسلمين في ثورة 1857م ضدّ الغزو الفرنسي، فكانت مثالا للمرأة الجزائرية المقاومة²، وكان هذا الأمر منها انعكاس لتلك الشخصية القوية التي ترفض ترفض القهر والقمع بجميع أنواعه بداية من الوسط الإجتماعي الذي كانت تعيشه، لقد قهرت مقاومة جبال جرجة عددا كبيرا من الضباط والجنيرالات أمثال ماكماهون، وبوسكي، كامو ورائدون، وبيلي في الخمسينات من القرن التاسع عشر³. ومثال آخر للمقاومة هو للسيدة الحاجة الزهرة الي آزرت مقاومة محمد بن عبد الله وساعدت المقاوم الامير عبد القادر "برزت الحاجة الزهرة في نفس الفترة وأزرت الشيخ المجاهد والمقاوم الكبير الشريف محمد بن عبد الله وزوجته مريم، وحشدت له عددا من المقاومين والمجاهدين في تقرت وورقلة والرويسات ودعمته بالدعاية والتموين وشاركت الامير عبد القادر بأرائها حول المرأة في إجابته التي قدمها ببضابط الفرنسي الكسندر دوما"⁴.

لو أردنا أن نحصي السيدات الجزائريات اللواتي كتبن أسماءهن في صفحات التاريخ وإلى الأبد لما وسعنا هذا المقام لذكرهن كالسيدة خديجة التي أطلق إسمها على أعلى قمة جبلية في الجزائر ولو تفحصنا في نظرة خاطفة لأسماء مناطق في الجزائر أطلقت عليها أسماء نساء جزائريات كان لهن دور في ماضي الجزائر لعجزن عن حصرهن.

¹ -محمد سليمان ترشين: نفس المرجع السابق، ص 138 .

² -محمد سليمان ترشن: نفس المرجع ، نفس الصفحة.

³ -يحي بوعزيز : نفس المرجع السابق، ص 25 .

⁴ -مليلة بوخاري: نفس المرجع السابق، ص 94.

هذا كله دليل على أنَّ المرأة الجزائرية لم تكن أبداً مستسلمة بل حاولت بكل ما تستطيع أن تحطم أغلال الحصار المفروض عليها بمختلف التبريرات " ورغم كثرة الصعوبات فإن المرأة الجزائرية لم تستسلم، ولم نفشل، لم تتوقف عن العمل، وبذل الجهد فتحمّلت معاناة التقاليد البالية وسأيرت الأوضاع خاصة في الريف حيث شاركت الرجل في كل الاعمال والمهن، وحاربت معه، وقاومت جيش الإحتلال في ساحات الوغى على مدى سبعين عاما ابتداء من سنة 1830 إلى 1900"¹.

ب. المرأة الجزائرية ومشاركتها في الثورة التحريرية :

ساهمت المرأة الجزائرية بشكل قوي في حرب التحرير، وذلك منذ إنطلاقها في الفاتح من نوفمبر 1954م، وشملت هذه الهبة النساء على إختلاف طبقاتهنّ ومستوياتهنّ، فكانت ثائرة مجاهدة في الريف والمدينة²، إنطلاقاً من كونها الحارس على وحدة الأسرة، وتماسكها والمحافظة على قيمها، إذ رغم كل المخططات الإستعمارية، إلاَّ أنَّها باتت قوّة محافظة على هويّة الشعب الجزائري.

إضافة إلى ذلك كثيراً ما تحمّلت زوجات وأمهات المجاهدين شتّى أنواع العذاب، والتنكيل الإستعماري بهنّ أثناء عمليات التمشيط، من أجل الظفر ببعض المعلومات، عن المجاهدين، لكن لم يفلح معهنّ، فأثرن الإستشهاد على المهانة.

لقد أحدثت مشاركة المرأة في ميدان الكفاح المسلّح جنباً إلى جنب مع الرجل إنقلاباً في الأفكار السائدة عنها، فاستقبلت المجاهدة بفخر وإعتزاز وعولمت باحترام وتقدير، وتحمّلت أصعب المسؤوليات التي أثبتت وجودها في كفاح بلادها وشكلت قوّة هامة وفعالة وإيجابية، حيث نص ميثاق مؤتمر الصومام والذي الوثيقة السياسية الاولى للثورة الجزائرية عام 1956م، "توجد في الحركة النسائية إمكانيات واسعة تزداد وتكثر بإطراء وأنا لنحي بإعجاب وتقدير وذلك المحل الذي ضربته في الشجاعة الثورية الفتيات والنساء والزوجات والأمهات"³.

¹ - يحي بوعزيز : نفس المرجع، نفس الصفحة.

² Juliette Mince : **La femme dans le monde Arab**, Ed Marine, Paris, 1980, p : 111.

³ - أنيسة بركات: نظام المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 20.

كذلك جاء فيه: " الثورة التحريرية قد تجاوزت النظرة المطالبة لتحرير المرأة والرجل ككل بل أعطت للمرأة دورا ووظيفة"¹.

فالمراة الجزائرية التي كانت تتراوح مكانتها تحت وطأة الإستعمار، ومحبطة معنويا وأخلاقيا داخل الأسرة، فمن بين متطلبات الثورة الأقل توقعا هي السهولة التي تحولت بها المرأة الجزائرية كعنصر معزول إجتماعيا ومحبوس داخل البيت، إلى عنصر يؤدي دورا إجتماعيا هاما، فأثناء حرب التحرير حدثت ظاهرة نفسية إجتماعية هامة، وهي تخلي تام عن الخضوع للسلطة الأبوية، والخروج عن ذلك بكل وعي والذي لم يكن منتظرا منها لحالة التأخر والجهل والتقاليد التي كانت متفشية آنذاك في المجتمع النسائي بالخصوص، لكن داعي الجهاد والتحرر دفع بالجميع نساء ورجالا إلى النضال جنبا إلى جانب من أجل الحرية.

وهذا لا يعني عدم مشاركتها في الثورة قبل هذا التاريخ بل على العكس من ذلك فلقد التحقت بثورة أول نوفمبر، بقيامها بمختلف الأعمال كالتطبيب والتمريض هذا بفضل الوعي السياسي الذي اكتسبته من خلال الممارسة السياسية في الحركات الإصلاحية ومن خلال نشاطها في الحركة الوطنية السياسية " استفادت المرأة الجزائرية كثيرا من العمل السياسي للحركة الوطنية الجزائرية على مدى نصف قرن بكامله فارتفع مستواها الفكري ووعيها السياسي"².

مارست المرأة الجزائرية نشاطات على إختلاف مستوياتها وطبقاتها الإجتماعية، فمنهن من انضممن إلى الجيش في سلك العمل المسلح، ومنهن من كانت تقوم بالعناية بالمراكز الطبية الخفية وتأمين الإتصال بين فصائل المجاهدين، والحرس على إقامتهم والإمداد بالمؤونة ، نقل الأسلحة والذخائر، وإقامة علاقات مع عائلات المجاهدين³ ،

¹ -المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية والثورة اول نوفمبر: كفاح المرأة الجزائرية(دور المرأة أثناء الحرب التحريرية)، بقلم هند قديد،الجزائر 2007، ص124

² -مليلة بوخاري: المرجع السابق، ص95

³ -طهراوي ليندة :الجانب الديني والتقليدي لموقف الرجل من عمل المرأة الخارجي (دراسة ميدانية لعينة من الرجال بالجزائر العاصمة وضواحيها)، مذكرة ماجستيرفي علم الإجتماع الديني، جامعة الجزائر، 2008-2009، ص44.

هذا إلى جانب أعمال النساء في المدن، داخل البيت وخارجه والمتمثلة في إعداد الادوية وخياطة الملابس العسكرية، والإعلام والكتابة على الآلة الراقنة لإعداد التقارير السريّة والمنشورات الحربية، وصنع العبوات والألغام وحفظ الأسلحة وتنظيفها إضافة إلى نقلها، وتنظيم المظاهرات في المدن... وغيرها من الاعمال الفدائية¹.

والأمثلة كثيرة وكبيرة من المجاهدات فباتت المرأة الجزائرية مثالا في العالم وقدوة لكل نساء العالم "أصبحت رمزا ونموذجا للعنصر النسوي داخل الجزائر وخارجها خاصة في الوطن العربي وبرزت بطلات عمت صمعتهنّ كل أصقاع العالم أمثال الجميلات الثلاثة، بوحيرد، بوعزة، بوباشا، مليكة قايد، حسيبة بن بوعلي، فضيلة سعدان، مريم بوعتورة، وسعدية بن سليمان وأخريات"².

ت. مكانة المرأة الجزائرية بعد الإستقلال :

بعد سنوات عاشتها الجزائر تحت هيمنة المستعمر، قامت ثورة التحرير لتنتقل الجزائر من عهد الإستعمار إلى عهد الإستقلال والحرية، في هذا الإطار كانت المرأة الجزائرية، قد علّقت آمالا في الرفع من وضعيتها وأتحقيق مكاسب لم تكن لديها، خاصة وأنّها قد اكتسبت مكانة في الثورة بتلك التضحيات الجسام على جميع الأصعدة، أعطت لها شرعية تاريخية في وجوب المسهمة مثل الرجل في مرحلة البناء والتشييد والحصول على حقوقها كاملة مثله، وهو ما أقرّه برنامج طرابلس سنة 1962م³.

إنّ المرأة الجزائرية بعد الإستقلال كانت خبيتها كبيرة لكونها لم تشعر بالإنصاف بسبب إستحواذ الرجل على كل شيء، بالرغم من أنّها عانت ويلات مثله ولهذا " كانت مرارة النساء كبيرة عندما دفعت مناضلات حرب التحرير غداة إعلان نتائج الحرب إلى المركز الثاني من الحياة العامة وأقصيت من أغلب الإنتصارات الجديدة للحرية"⁴.

فكثير من السلوكيات قبلتها وسمحت بها العائلة الجزائرية إبان ثورة التحرير الوطني لكنها أصبحت ترفضها مباشرة بعد الغستقلال كمبيت المرأة خارج البيت، وهو ما يؤكده

¹ -أنيسة بركات حرار، مرجع سابق، ص23.

² -يحي بوعزيز: المرجع السابق، ص 24 .

³ -محمد سليمان ترشن : المرجع السابق، ص150 .

⁴ -روحية غارودي: في سبيل إرتقاء المرأة، ترجمة جيلالي مطرحي، ط1، دار الآداب، بيروت، 1982م، ص55.

مصطفى بوتفنوشت بقوله : "أنَّ العائلة الجزائرية لم تتبنى مثل هذه القيم والسلوكات إلا للضرورة التي فرضتها الثورة والواجب الوطني"¹ .

لقد عادت إلى الجزائر إذا بعد الإستقلال تلك القيم التي تتميز بها المجتمعات الأبوية، إذ رغم تحديث البنية السياسية، الإقتصادية، والإيديولوجية لم يخرج المجتمع عن تلك الصورة النمطية التي رسمها للمرأة من كونها ذلك الحارس الأمين لوحدة العائلة، ومن أنَّ العادات والتقاليد وعملية التقسيم الإجتماعي للأدوار والوظائف بين الجنسين، هي ميزان وضابط سلوكياتها².

وقد ابرزت زينب لعوج وضعية المرأة بعد الغستقلال، مقارنة بما كانت عليه مشيرة إلى عودة النسق القيمي القديم، وهيمنة المجتمع الذكوري وسيطرته على كافة المجالات، حتى تلك المتعلقة بالمرأة قائلة: "فالمرأة التي ساهمت بكل ما لديها من أجل تحرير البلاد، لم يعد ينظر لها بنفس المنظار، إلا في بعض الحالات النادرة، بل أصبحت أنثى ولم تعد المرأة في شمولياتها، ففكرة الذكورة والأنوثة بقيت هي هي، وإلا ما مبرر كل هذه الوصاية الجديدة عليها، بعد الإستقلال مباشرة"³.

إنَّ السبب في عدم إيلاء العناية بالمرأة في مرحلة بعد الإستقلال، رغم الإقرار بالدور الذي تحتله المرأة في المجتمع، هو أنَّ الجزائر، في إطار نهضتها، ومحاولة التغلب على التخلف الذي منيت به، أعطت قسطا كبيرا للتنمية الإقتصادية، وبالتالي صرفت اهتمامها عن النظر في ما تعانيه المرأة، من جهة أخرى، هو أنَّ الجو العام الذي كتن سائدا في المجتمع غداة الإستقلال، هو سيطرة العادات والتقاليد، والبعد الديني على سلوكيات الأفراد⁴.

¹ -Mustapha Boutefnouchet : La famille Algerienne, évolution et caractéristiques récentes, 2eme éditin, SNED ,Alger, 1982 , P24.

² -عايدة عبد الله أبو صايمة : المرأة في الوطن العربي، ط1، بدون دار، عمان، الاردن، 1997م، ص75.

³ -زينب لعوج وأخريات: دفاتر نسائية، دار المصباح للنشر والإشهار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991م، ص31

⁴ -عايدة عبد الله ابو صايمة : المرجع السابق، ص75.

كما لم تتمكن المرأة الجزائرية من الظهور أو فرض ذاتها على المستوى السياسي، فبعد الإستقلال مباشرة والقفزة الثورية التي ساهمت فيها مع أخيها الرجل من أجل تحرير البلاد لم تحظى فيها بالمكانة اللائقة بها بل انعدم تقريبا نشاطها في المجال السياسي فلم تتقلد أي مسؤولية، وهذا ما جعلها تشعر بالتهميش من جديد والشعور باللقهر فأدى بها لخوض معركة جديدة للتعبير عن ذاتها من خلال إنشاء للجمعيات النسوية للمطالبة بالمشاركة السياسية والنهوض بمكانتها التي يجب أن ترقى إلى نفس دورها في المجتمع الذي أظهرت فيه قدرتها وإمكانيتها واستعدادها للتضحية، فكانت فرصة لتفجير طاقاتها المكبوتة التي أدهشت الجميع

المبحث الثالث: الخصوصيات الإجتماعية للمرأة الجزائرية .

دراسة موضوع المرأة الجزائرية، يعني أن نتسأل عن طبيعة العلاقة الموجودة بين طرفي القضية المرأة والمجتمع الجزائري.

قد ركّزت الدراسات حول البنية الأسرية والتنشئة الاجتماعية نظراً إلى دورهما في تكوين الشخصية الاجتماعية، فتشكل الأسرة القاعدة الأساسية في هيكل المجتمع الجزائري، فهي المؤسسة الاجتماعية، التي تؤمن عدة وظائف حيوية، منها وظيفة الإنجاب والتنشئة الاجتماعية للأفراد، واكتسابهم هوياتهم.

تعتبر المرأة عنصر بنيوي ووظيفي في الأسرة وفي مؤسسات المجتمع، تتحدد وضعيتها بمواقع أفراد البنية الآخرين، فهي كوحدة بنائية في الأسرة نجدها تلعب دوراً أساسياً في ضمان استقرار واستمرار النظام الأسري وهو دور لا يقل أهمية عن دور الأسرة في النسق الاجتماعي الكلي وهو المجتمع.

كما "تعرف التنشئة الاجتماعية أنها عملية أساسية يتم بواسطتها نقل التراث الحضاري وخبرات الأجداد وقيمهم وعاداتهم إلى الأحفاد ومنهم إلى الأجيال القادمة، إنها وسيلة الإتصال الرئيسية ما بين الماضي والحاضر والغنتقال من الحاضر إلى المستقبل"¹.

¹-محمد صفوح الاخرص: نموذج إستراتيجيية الضبط الإجتماعي في الدول العربية، أكاديمية نايف للعلوم الأمنية، الرياض، 1997، ص 68.

كما يتم بها انتقال الثقافة من جيل إلى جيل لأجل تشكيل الأفراد منذ طفولتهم وتمكينهم من العيش في مجتمع ذي ثقافة معينة، ويدخل في ذلك ما تلقنه الأسرة والمدرسة والمجتمع للأفراد، من لغة ودين وتقاليد وقيم ومعلومات¹.

فهي تمثل ظاهرة إجتماعية إن توفرت بها مقومات الصلاحية، انعكست آثارها بصورة إيجابية على استقرار الحياة الإجتماعية للمجتمع، فتتمكن بعد ذلك من إشباع الدوافع والحاجات الطبيعية للفرد ضمن وسطه، العاطفة، الأبوة والأمومة، كما تخلق لأعضائها الهوية حسب الجنس، ممع اقتراح أنماط سلوكية، وطرق للتعامل، من خلال نماذج خاصة للرجال، وأخرى للنساء، وأدوار ذكورية وأخرى أنثوية، كما تعمل على تقسيم المجال الإجتماعي مجال للرجال ومجال للنساء، وعليه يبدأ كل منهما في بناء هويته كرجل أو كإمرأة منذ أولى مراحل الطفولة².

ففي المجتمع التقليدي، كان المجال المحدد للمرأة ضيقا ذو حوافر صارمة محكمة الإغلاق، فتتميز علاقة المرأة الجزائرية بالعائلة التقليدية بمبادئ أساسية تضع المرأة داخل هذه البنية العائلية فتشكل "الإستقامة الجسدية للمرأة، الرتبة المنزلية، المرتبة الإقتصادية، وظيفة الأم المنجبة، ويجب أن تأكد هنا على أن المبادئ تمس مباشرة صفاء وشرف العائلة"³.

1. مقومات العائلة الجزائرية التقليدية:

العائلة هي إنتاج إجتماعي يعكس صورة المجتمع الذي يوجد فيه، فالعائلة الجزائرية التقليدية مستمدة مقوماتها من العربي الإسلامي.

"إن أهم ما يميزها هو العشيرة والقبيلة، إذ هي مرتبطة ببنيات القرابة التي تعد من خصائص الحضارة العربية الإسلامية، تعتبر إذن العشيرة والقبيلة قاعدة البناء

¹ -أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الإجتماعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1977، ص400.
² -طهراوي ليندة: الجانب الديني والتقليدي لموقف الرجل من عمل المرأة الخارجي (دراسة ميدانية لعينة من الرجال بالجزائر العاصمة وضواحيها)، مذكرة ماجستير في علم الإجتماع الديني، جامعة الجزائر، 2008-2009، ص106.

³ -Mustapha Bouteftouchet : La famille Algerienne, évolution et caractéristiques récentes, 2eme éditin, SNED ,Alger, 1982 ,P79 .

الإجتماعي ليس فقط بالنسبة إلى العرب، وإنما كذلك بالنسبة إلى الشعوب المعربة أو المحتواة ضمن العالم العربي (كالشعوب البربرية)¹.

تتميز العائلة الجزائرية التقليدية بأنها إحدى نماذج العائلة العربية الإسلامية باعتبارها تمثل النموذج العمودي الابيبي، حيث تحتوي على ثلاثة أجيال، الأجداد، الآباء، والأحفاد الذين يسكنون مع بعض تحت سقف واحد مهما ارتفع عددهم وذلك بحكم انتمائهم إلى نفس العائلة (العائلة) كما يطلق عليها في الجزائر، وبهذا المفهوم فإن العائلة الجزائرية التقليدية هي تلك العائلة الممتدة الواسعة الحجم، والتي تحتوي على عدة عائلات صغيرة نووية يعيشون تحت سقف واحد داخل ما يسمى بالدار الكبيرة عند الحضر أو الخيمة الكبيرة عند البدو²، وفي إطار هذا التعريف فإن جميع أفراد العائلة يخضعون لسلطة رب واحد وهي السلطة الأبوية.

1.1 العائلة الجزائرية والنظام الأبوي:

ما يميز النظام العائلي الجزائري هو الاسم، لتحديد هوية الفرد يتطلب الرجوع دائما إلى اسم عائلته وبالتحديد إلى اسم أبيه إذ يقال دائما بالعامية "وليد فلان" ويبقى ذلك الاسم مستمرا يورث أبا عن جد وبالتالي فإن المجتمع الجزائري كبقية المجتمعات العربية الأخرى يتولى فيها عنصر الذكري الدرجة أو المرتبة الأولى³.

في العائلة الجزائرية التقليدية، يتميز النظام الأبوي حيث يتولى الأب مسؤولية تسيير شؤون العائلة والحفاظ على تماسكها. يظهر ذلك بشكل خاص في نظام الوراثة الذي ينتقل من الأب إلى الابن لضمان عدم انقسام التراث العائلي، وغالبا ما يكون عبر الزواج الداخلي، إن العائلة الجزائرية التقليدية هي عائلة غير قابلة للتجزئة، حيث يبقى الأب هو المسؤول عن أبنائه وأحفاده، كما أن الأبناء لا يغادرون العائلة بل يظلون جزءا من هيكلها الأكبر، فهي تمثل: "وحدة مركزية تشمل الأب والأبناء المتزوجين مع أطفالهم، زد على ذلك أنها تؤدي عدة وظائف الإيديولوجية، والإقتصادية والتربوية، كما

¹ - El Khayat-Bennai(ghite) : **Le monde arabe au féminin**, L'harmattan, Paris, 1985, p56

² - حورية محفوظ : **رغبة المرأة في إنجاب الذكور** (دراسة ميدانية لمكانة الذكر في الوسط العائلي في الجزائر العاصمة)، مذكرة ماجستير في علم الاجتماع ، جامعة الجزائر الجزائر، 1996، ص 33.

³ - نفس المرجع، نفس الصفحة .

أنها معروفة بالعرف في مجالات الحياة الاجتماعية القديمة كالزواج والطلاق وحل النزاعات بين عائلتين أو بين الأفراد أنفسهم¹.

من خلال ذلك نجدنا مرتكزة على التماسك، والترابط بين أعضاءها بروابط إجتماعية، وأخلاقية، ودموية وروحية، وما يميز العلاقات العائلية الجزائرية هو ارتباطها الوثيق لأقربة والسنّ والجنس وهي قائمة أساسا على:

أ. التمييز بين الجنسين:

من مقومات العائلة التقليدية التمييز بين الذكور والإناث، ويرجع أصل هذا التمييز منذ الولادة، فنجد هذه العائلة تفضل أن يكون المولود ولدا وليس بنتا، ويظهر ذلك في الأوجه الاحتفالية للولادة، وانطلاقا من ذلك نجد إختلاف كبير في المعاملة بينهما، "فتشكل التمييز الجنسي إذن من خلال ما يتلقاه كل منهما من أهمية القيمة الاجتماعية المرتبطة بكل واحد، إذ يدرك الذكر والأنثى التمييز سيما في تفضيل الذكور على الانثى، إذ للذكور حقوق أكثر مما للإناث"².

فهناك سلوك ينبغي أن يلتزم بها الرجال وأخرى خاصة بالنساء مثلا أن لا يجتمع بالنساء وأن لا يتحدث معهن، حتى الوجبات الغذائية ينبغي أن تكون منفصلة، إذ يمكن للمرأة أن تأكل بحضور أحد رجال العائلة باستثناء ابنها، وعلى المرأة أن تكون ملتزمة ببعض الشروط في سلوكياتها وتصرفاتها من بين هذه الشروط أن لا ترفع بصوتها في حضور الرجال وأن لا تكشف عن شعرها وأن لا تخرج إلا بصحبة أحد أعضاء العائلة وعليها أن تكون متحجبة إما باستعمال الحايك خاصة في المدن أو بغطاء آخر³.

ب. تقسيم الأدوار بين الجنسين:

إن أفراد المجتمع لا يختارون أدوارهم ومكاناتهم الاجتماعية بل يخضعون في ذلك إلى العادات الاجتماعية والتقاليد الموضوعة من طرف المجتمع والتي تسيطر على

¹ -Maurice Bormans : Statut personnel et famille Maghreb de 1940 à nos jours, Mouton, paris, 1997, p33.

² -عبد القادر عرابي: المرأة العربية بين التقليد والتجديد، المستقبل العربي، بيروت، لبنان، جوان 1990، ص36.

³ -حورية محفوظ : المرجع السابق، ص34.

سلوكاتهم ومواقفهم المختلفة، لذلك لا يكتسب كلا من الرجل والمرأة إدوارهما الاجتماعية إلا عند إكتمال شخصيتهما بالزواج أولاً ثم بالإنجاب ثانية¹.

أما النظام الداخلي للبيت فهو من إختصاص النساء، إذ يقمن بكل الأشغال دون مساعدة الرجل، أما الرجال فهم يهتمون بالنظام الخارجي وتختلف أعمالهم من منطقة لأخرى، إذ يشتغل أهل القرى بالفلاحة بينما يختص أهل المدن بالحرف أو الصناعة وهذا لا يعني أن المجال الخارجي مخصص للرجال فقط، حيث ساهمت المرأة -خاصة الريفية- بالإضافة إلى أعمالها المنزلية، في الإشتراك في العمل في الحقول كما هو الحال في المناطق القبائلية، بالإضافة إلى أعمال أخرى كجلب الماء وجمع الحطب وممارستها لبعض الحرف كالحياسة وصناعة النسيج، وبعض الصناعات الفخارية كالآواني المنزلية والخياطة والتطريز بالنسبة للمرأة حضرية القاطنة بالمدن².

إن تقسيم الأدوار بين الرجل والمرأة يمسّ أيضاً تربية وتنشئة الأطفال، حيث يهتم الرجل بالذكور، بينما تهتم المرأة بالإناث، حيث يقال في شعبيتنا أن الولد لأبيه، والبنت لأمها، وقد ينعكس ذلك على العلاقة بين الإخوة والأخوات التي تتميز بالسيطرة منذ السن المبكر، وبناء على ذلك فإن النشاطات بينهما تكون مختلفة إذ تقوم البنات بالأشغال المنزلية في الوقت الذي يهتم فيه الذكور باللعب وتستمر تلك العلاقة على حالها لغاية زواج كل منهما.

2. مكانة المرأة داخل العائلة التقليدية:

إنّ العائلة الجزائرية التقليدية هي عائلة ممتدة تخضع لنظام أبوي، أن يكون الأب والجد هم الذين يمثلون السلطة التنفيذية في القرار بحيث المرأة الحلقة الأضعف في القرار فمكانتها دائماً ترتبط بباقي العائلة، وبذلك يبقى "وجود المرأة مربوطاً ومتعلقاً بوجود الرجل لأنّها لا تعتمد على نفسها في أي شيء بسبب الدونية التي تميز مكانتها مقارنة بمكانة الرجل الذي يتميز بالقوة في حين تكون هي مطالبة بطاعته وخدمته، لأنه حاميتها، فله القوة الفيزيولوجية، وجسده غير معرض لأي خطر يمكن أن يلحقه، بينما

¹ -حورية محفوظ: نفس المرجع، ص 35.

² -حورية محفوظ: نفس المرجع، نفس الصفحة.

نجد المرأة مجهزة بغشاء ضعيف معرضة أن تفقده في أي وقت، وهو الامر الذي يجعل منها كائنا ضعيفا¹.

أ. مكانتها كأم :

تتمثل أهميتها الاجتماعية عندما تلد الذكور، فإن ذلك يمنحها امتيازاً ويعزز مكانتها، يكسبها استقراراً فتنقضى الطلاق، لأنَّ إنجابها الذكر يعني الكثير من الرجال، والذين يشكلون الإستقرار المادي بالنسبة للعائلة ، "فحين تصبح المرأة أما، تحقق دخولها في المجتمع، وتستطيع أن تلعب دوراً اجتماعياً، وحينها فقط تنال مكانة لدى الرجل"²، فتكون وسيلة لإنجاب الاطفال فتسخر إمكانياتها في مساعدة أبنائها، وإيجاد انجح وسيلة لتربيتهم والتفكير في مستقبلهم وتوفير حاجياتهم، فيشكل الأبناء فضاء واسعاً من اهتمامات الأم، ومحور حياتها " كون الإنجاب لدى المرأة وتربيتها للأطفال لا تترتب عنه نتائج بالضرورة، إلا أنه يقدم محورا لأبسط تميز في توزيع العمل بين الراشدين في أي جماعة بشرية"³.

فتتغمس المرأة بشكل أساسي في تربية ورعاية أطفالها، والتي تكون "الوسيلة الأساسية للتقدم الإنساني وأنه يجب أن يقوم عليه كل إصلاح اجتماعي"⁴.

ب. مكانتها كزوجة:

إن اختبار المرأة لدورها في الحياة أصبح معقداً إلى حد كبير، وذلك لخضوعها لضغوط قوى عديدة، فمن بين جهة تخضع للعادات والتقاليد المترسخة في المجتمع، ومن جهة أخرى لطبيعة البيولوجية التي تدفعها اتجاه الأمومة.

هدف وحلم كل فتاة لأن من خلاله يتحقق وجودها، فالمرحلة التي تسبقها ماهي إلا مرحلة تعلم وتدريب وتحضير للقيام بهذا الدور، وبذلك ترفع عنها وصاية الأب (أي

¹ -Soumaya Naamene-Guessous : Au dela toute pudeur, la sexualité au Maroc, 6 éme ed,Casablanca,1985,p30.

² -بن عيشوبة ميمونة: المرجع السابق، ص44.

³ -ميشال زمبلت وآخرون: المرأة ثقافة المجتمع، ترجمة هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 48.

⁴ -عبد الحميد حسني، رشوان أحمد : الأسس النفسية والاجتماعية للإبتكار، دراسة في علم الاجتماع النفسي، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2000، ص 183-184.

عائلتها) لتدخل تحت وصاية الزوج وعائلته، الأمر الذي يوجب عليها التأقلم مع الوضع الجديد الذي يجعلها تواجه حياة مشتركة مع عائلة الزوج، فتكلف بمهام جديدة خاصة بهذا البيت كما أنه ستواجه عدة مشاكل وصعوبات¹، "لكي تحسن القيام بمهامها وتتفادى المشاكل عليها أن تستوعب الحياة الجديدة بسرعة"².

فتكون علاقتها مع زوجها علاقة تبعية لا تستطيع أن تقرر لنفسها في ظل الإيديولوجية التقليدية لأن هذه المرحلة " بالنسبة إلى الفتاة مهمة جدا وواجبة عليها، لكي تجد نفسها خلالها في انتظار المكانة الدائمة"³.

لذلك يجب أن تتكيف مع اختيار العائلة لها كزوجة لابنها فتظهر جميع إيجابياتها لإرضائهم وخاصة في الأعمال المنزلية ، وتكون علاقتها مقدّسة، فتحترم فيها جميع جوانبها من حيث علاقتها بزوجها من جهة ومحيطها من جهة أخرى، وهذا للوصول إلى الامومة التي تكسبها مكانة هامة وجديدة.⁴

ت. مكانتها كأخت:

تكون تربية البنت ضمن التقاليد التي تسخر الإهتمام بالأعمال المنزلية، ولذلك تتميز بتكليفها "في سنّ مبكر بخدمة الرجل، ومن هنا تنشأ وضعية الدونية التي تبقى فيها المرأة في حالة جمود طيلة حياتها، وتبقى منغلقة على نفسها بفعل توصيات أمها فمهما حققت من إتقان تبقى دائما أقل أهمية من أخيها"⁵.

حيث ترى "الثقافة التقليدية" المرأة رمز لشرف الجماعة، فإنّ الرجال يحرسون السلوك الأخلاقي للنساء، ولا تأخذ لنفسها قسطا من التصرف في حياتها كإنسان قادر على ذلك، فنجد مراقبة الأخ لأخته من ضروريات السلوك وواجب يقوم به الرجل ولذلك "تبقى خاضعة للوصاية الذكورية الأبدية وهذه النظرة تنعكس على توزيع الأدوار داخل الأسرة،

¹ -Soumaya Naame-Guessous :Op,Cit ,p89.

² -Dujardin Camille-Lacoste : **Des mères contre de femmes, maternité et patriarcat au Maghreb**,Boughene,Alger,1990,p80.

³ -Dujardin Camille-Lacoste :Op,cit, p89.

⁴ - بن عيشوبة ميمونة : نفس المرجع ، ص45.

⁵ El Khayat-Bennai (Ghite) : Op,cit, p67

فيكون الرجل مركز القوة والثقل بمقدار ما تتحول المرأة إلى مركز الضعف فكل يلعب الدور المقرر له، وكأنه لم تخلق إلا له، أو كأن تتحول المرأة إلى مركز ضعف"¹.
ث. مكانتها كإبنة:

إن ميلاد البنت يستقبل في العائلة التقليدية بمشاعر الإحباط وخيبة الأمل، أما إذا كانت قد سبقتها إلى الوجود في عائلتها أخت أو أكثر، فيكون ذلك يوم سيء بالنسبة للعائلة ويكون أحيانا إنجاب أكثر من بنت له وقع خطير على الأم، فإنجاب الأطفال له دور كبير في تحديد مكانة المرأة داخل العائلة أما إنجاب البنات فيمثل زياد الأعباء المادية، فطريقة التنشئة التي اتبعتها الأسرة في تربية أطفالها هي التي تجعل البنت كائنا ضعيفا تابعا يعيش لغيره ويشكك في قدراته، ولا يستطيع الإعتماد على نفسه حتى في أبسط الأمور"².

والعجيب أن المرأة نفسها مقتنعة بوضعها هذا، وبالمكانة التي تحتلها، وتعتمد رسم صورتها في بناتها، وعلى كل فلا غرابة في ذلك أن معظمهن لا يتعدى أفق تفكيرهن نطاق البيت الكبير، فلا تهتم العائلة إلا بتعليم الولد، وتهيا البنات لأداء مهام محدودة، وما إن يصل عمرها "الرابعة عشر" حتى يبدأ التفكير في تزويجها ويطلب منها الإحتباس، ويفرض عليها الحجاب، فلا تترك البيت لتعيش مراحل نموها الطبيعي، فمن مرحلة الطفولة تنتقل فجأة لمرحلة الكهولة.

حيث تترف أين تسكن مع أهل زوجها، إذ تبدأ دورة الحياة فتمارس دورها كعروسا، فزوجة، فأما، وحماة وجدّة"³.

غالبا ما يكون ذلك الزوج "من الأقارب وخاصة من أبناء العمومة من أجل ضمان التماسك العائلي، وتدعيم العائلة، وخلق ارتباطات داخلية والحفاظ على إرثها"⁴.

¹ - عبد القادر عرابي: المرأة العربية بين التقليد والتجديد، المستقبل العربي، بيروت، جوان 1990 ، ص 53 .

² - بن عيشوشة ميمونة : المرجع السابق ، ص 46 .

³ -أمل رسام : نحو إطار عمل نظري لدراسة المرأة في العالم العربي، شؤون عربية، العدد 22، 1982، ص 119.

⁴ Mustapha Boutefnouchet : La famille Algerienne, évolution et caractéristiques récentes, Op,cit, p37.

3. دور المرأة الجزائرية في العائلة التقليدية:

إنَّ الدور الرئيسي للمرأة التقليدية هو الإنجاب لضمان استمرار العائلة والمحافظة على إسمها وثروتها لذا فالمنتظر منها هو غنجاب الأطفال الذكور، لكونهم العنصر الوحيد الذي تقوم بتلك المهمة " فنجد أنَّ هناك تقسيما للعمل بين الرجال والنساء، فالداخل مهياً للمرأة، أما الخارج فهو قضية الرجل "¹، فيتمثل دورها في تربية الاطفال والإعتناء بهم وتلبية حاجات الزوج وخدمته والحفاظ على تقاليد العائلة وغرسها في الأبناء فيكون المنزل وما يخصه هو مجال المرأة الوحيد²، فهي تتعلق بالتنظيف والغسل والطبخ والخياطة...، لذلك نجد أن التربية التقليدية تركز على تعليم البنات هذا الدور الذي يؤهلها للإحترام والدخول في الحياة الاجتماعية بالمعنى الحقيقي، " فتعلم الأم إبنتها منذ السادسة الأعمال المنزلية، فهي تتعلم الكنس وغسل الاواني والإتيان بالماء ثم الطبخ والغسل والخياطة..."³

فتكون الأعمال المنزلية المختلفة بالنسبة للمرأة ضرورة ملحة وتعليم الإبنة لهذه الأعمال هو تحضيرها للقيام بدور جديد وهو الزواج " فوجود فتاة بالغة بالنسبة إلى العائلة يمثل مشكلا صعبا "⁴.

فكانت المرأة الجزائرية ضمن هذه التقاليد تقوم بالأعمال المنزلية أين تسخر إهتمامها في تربية أولادها والإعتناء بزوجها، كما أنَّها تقوم بجني الزيتون وتربية الحيوانات، والمواشي وتجمع الحطب....الخ، وكما لها دور آخر مهم وحساس يتمثل في المحافظة على سمعة العائلة وشرفها والذي تتوقف عليه مكانة العائلة⁵.

بذلك، نجد أن تحولات دور المرأة الجزائرية في العائلة من النمط التقليدي إلى النمط الحديث لم تكن مجرد تغيرات اجتماعية، بل كانت نتاجاً لعدة عوامل مترابطة ساهمت في إعادة تشكيل العلاقات داخل الأسرة الجزائرية وجعلها أكثر توازناً وتشاركاً بين الزوجين، فقد حظيت قضايا المرأة في العشرية الأخيرة باهتمام متزايد بهدف تجاوز

¹ Henri Genévois : **La femme Kabyle**, les tra/ et les jours,F.D.B, fort national 2,1969,p14.

² -بن عيشوبة ميمونة: مرجع سابق، ص 47.

³ Dujardin Camille- Lacoste : Op,cit,P64.

⁴ Frantz Fanon : **Sociologie d'une révolution** ; l'an Vde la révolution, Maspero,Paris,1975,p91.

⁵ -بن عيشوبة ميمونة : المرجع السابق، ص 48.

العراقيل التي تعترض ترقيتها وتمكينها من المشاركة العامة، بدءًا من تحقيق المساواة بين الجنسين أمام القانون، مرورًا بتوفير فرص التعليم والعمل والخدمات الاجتماعية.

جاء هذا التقدم بعد التغيرات الاجتماعية الكبيرة التي أثرت في حياة المرأة الجزائرية، وكان أول تحول كبير في حياتها خلال الثورة التحريرية، حيث كسرت القيود وشاركت الرجل في تحقيق هدف مشترك، وبعد الاستقلال، ناضلت المرأة من أجل حقوقها رغم التحديات الناجمة عن تأثير النظام التقليدي، إلا أنها استطاعت الحصول على بعض الامتيازات مثل فرص التعليم والعمل. هذه الفرص ساهمت بشكل كبير في تعزيز مكانتها داخل الأسرة والمجتمع. كما أن العوامل الاجتماعية، المهنية والثقافية أسهمت في تطور وضعها،

في هذا السياق، سنستعرض في الفصل التالي أهم التطورات التي شهدتها مكانة المرأة الجزائرية.

الفصل الثاني: دور ومكانة المرأة في العائلة الحديثة

يشهد دور ومكانة المرأة الجزائرية في العائلة الحديثة تحولات كبيرة في ظل التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، فقد انتقلت الأسرة الجزائرية من النمط التقليدي إلى النمط الحديث، مما أثر على علاقات الأفراد داخل الأسرة وطريقة تنظيمها. وتعتبر هذه التغيرات جزءاً من التحولات الكبرى التي شهدتها المجتمع، حيث بدأت المرأة تشارك الرجل في مختلف جوانب الحياة، بما في ذلك في أدوارها العائلية والاجتماعية.

سيتناول هذا الفصل دراسة دور المرأة الجزائرية في العائلة الحديثة من خلال تسليط الضوء على التطورات التي شهدتها مكانتها داخل الأسرة والمجتمع، مع التركيز على التأثيرات التي أحدثتها التغيرات التعليمية والمهنية في هيكل الأسرة الجزائرية الحديثة.

المبحث الأول : التطور التعليمي والمهني للمرأة الجزائرية .

عرفت الأسرة الجزائرية تغيرات بالغة الأهمية، مثلها مثل باقي الأسر العربية، حيث إنعكست على تركيبها العضوية من مجتمع بسيط في علاقاته، محافظ على البناء الأسري التقليدي والذي يقوم بكل الوظائف الاجتماعية والإقتصادية والسياسية والدينية والتربوية...يسودها تآزر وتضامن قوي بين أفراد الأسرة الواحدة والأسر الأخرى، إلى مجتمع معقد، تزايد ديموغرافيا وتخصصت فيه المهن، وتطور فيه تقسيم الأدوار بين الزوجين بحكم خروج المرأة إلى العمل وكذلك بتمدرسها وتعليمها.

1. تطور تعليم المرأة في الجزائر:

يعتبر التعليم أحد المقومات الأساسية في حياة المجتمعات الحديثة سواء كانت متقدمة أو مختلفة، والدليل على ذلك ما تخصه بلدان العالم من ميزانيات هائلة ومتزايدة لتطوير مناهجه وتغيير وسائله وتحسين مردوده على المستوى الإقتصادي والإجتماعي والثقافي وغيرها من الميادين وصولاً إلى حياة أفضل.

فبعد ان عاش المجتمع الجزائري ظروفًا قاسية ومختلفة، كان لا بد من تغيير الوضع الإجتماعي والثقافي والإقتصادي للبلاد، حتى يقوم المجتمع على على خطى صحيحة

وسليمة ذات أبعاد وأهداف، وهي تحقيق مجتمع حديث، قائم على مقومات صلبة، تخدم الفرد والأسرة الجزائرية.

وكان مجال التعليم والتكوين، المجال الذي إستحق النظر فيه وجعله إجباريا، حتى يتم صنع المجتمع الجزائري، فكان نمو حركة التعليم يشجع كل جزائري وجزائرية والتطلع إلى مستوى إجتماعي وثقافي لائق يخلق انسانا جديدا في مجتمع جديد وزعزعة كل ما هو بال وقلعه جذرياً .

فكان وجوب تعليم المرأة أساسي من أجل تقدمها وألا تكون عنصرا عاطلا، بل مشاركتها في الحياة الإجتماعية واجبة وضرورة، حتى يكون لها وضع إقتصادي وإجتماعي ولا تبقى عنصرا منعزلا .

فكان أول مظهر والأهم هو وصول الفتاة إلى متابعة دراستها الثانوية والعليا والمتخصصة، وإذا كانت الفتاة الجزائريات تذهبن إلى المدرسة قبل 1954 فإنها كانت بنسبة ضعيفة من جهة، ومن جهة أخرى تتوقف في كثير من الأحيان عن الدراسة بانتهاء الدراسة الابتدائية ، وكانت الفتيات المسجلات في الثانويات والمتوسطات قليلات، أما المسجلات في الجامعات فقليلات جدا أي عبارة عن إستثناءات.¹

عقب الإستقلال عام 1962 ، شددت الجزائر كثيرا على التعليم والمساواة في التعليم من أجل التغلب على مستويات الأمية العالية للغاية، لاسيما في أوساط المرأة والموروثة من الإستعمار، ومن هنا كان لابد من إحداث تغيرات وإصلاحات تتماشى وطبيعة المجتمع الجزائري، وتتمثل في إعادة بناء الهياكل السياسية، الإقتصادية، الثقافية والإجتماعية، هذا من أجل قيام دولة عصرية مستقلة تستجيب لتطلعات المجتمع.²

¹ - مصطفى بوتفوشات: العائلة الجزائرية ، التطور والخصائص الحديثة، ترجمة دمري أحمد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1984، ص 283.

² - بن عيشوية ميمونة : المرأة وتغير الآليات التضامنية العائلية في الجزائر (دراسة ميدانية في بعض بلديات العاصمة)، رسالة ماجستير في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية، تخصص: تغير إجتماعي، 2008-2009، ص 61.

مما جعل في السنوات الأولى من الاستقلال عملية التعليم عموم و تعليم البنات بخاصة تعرف تطورا سريعا خاصة في الأطوار الأولى حيث انتقلت من (36,9 %) سنة 1966 إلى (67, %) سنة 1980 ثم إلى (80,70 %) سنة 1998¹.

فاهتمام الدولة الجزائرية بقطاع التعليم ما كان إلا إدراكا منها لأهميته الكبيرة في تحقيق غايات الأفراد والوصول بالمجتمع إلى أعلى مستويات الحضارة والرقى في النظام الاجتماعي، لأن التعليم هو العمليات التي يتم بواسطتها تنمية قدرات الشخص واتجاهاته وأشكال سلوكه². إذ بواسطة التحصيل العلمي يصل الفرد إلى أعلى المراتب ويحقق طموحاته التي تجعله يحتل مكانة أفضل تكسبه احترام وتقدير الآخرين، وتجعله يفرض شخصيته باعتماده على طاقاته في التفكير والعمل، الأمر الذي جعل إقبال المرأة الجزائرية على التعليم شديدا، ما نتج عنه تركز نسبة كبيرة من الإناث في كافة مراحلها منذ الاستقلال إلى يومنا وهذا ما تبينه إحصائيات الدخول المدرسي 2007-2008 أين تم استقبال 7.636.531 تلميذ وتلميذة، منهم 3.777.233 بنات، بنسبة 49.46%، يؤطّروهم قرابة 354.958 مدرس في كل أطوار التعليم ، تمثل النساء 53.71% من المجموع، ويمثل هذا العدد الهائل من التلاميذ، نسبة تدرس بالنسبة للأطفال ذوي 6 سنوات وأكثر، لا تقل عن 97.87% لنفس السنة الدراسية.

وعلى مستوى التعليم الثانوي يلاحظ الارتفاع المكثف لنسبة تدرس البنات المقدرة بـ 58.38% سنة 2006. أما على مستوى التعليم الجامعي، فقد قدرت نسبة الطالبات في الدخول الجامعي لسنة 2006-2007 بأكثر من 69% وبلغت نسبة البنات المسجلات في الدراسات العلمية و التكنولوجيا بـ 34% وبلغت نسبة البنات المسجلات في الدراسات ما بعد التدرج 43.6%.³ ويعود الارتفاع في مستوى تدرس الإناث إلى التأطير من جهة وتوفير الهياكل البيداغوجية، وكذلك إلى حرص الدولة الجزائرية على تطوير التعليم والتكوين. بحيث كرس القانون الجديد رقم 08-04 المؤرخ في 23 يناير

¹ -بلقاسم الحاج: المرأة ومظاهر تغير النظام الأبوي في الأسرة الجزائرية، مرجع سابق، ص57.

² -توم بتومور: تمهيد في علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص202.

³ -نسيمة الوئيس : مرجع السابق ، ص 76.

2008 الذي يتضمن القانون التوجيهي للتربية الوطنية، المبادئ الدستورية المتعلقة بمجانية التعليم في جميع المستويات وإجباريته لجميع الفتيات والفتيان البالغين ست(6) سنوات إلى ست عشرة (16) سنة كاملة وديمقراطيته مع مراعاة النوع الاجتماعي من خلال تعميم التعليم الأساسي وضمان تكافؤ الفرص فيما يخص ظروف التمدرس ومواصلة الدراسة بعد التعليم الأساسي¹.

ونظرا للاهتمام الذي أولته الدولة في مجال تعليم البنات فقد سجل ارتفاع جد ملموس وهام في مجال تمدرس البنات خلال سنة 2013، حيث سجلت نسبة 49,27 % (في الابتدائي والمتوسط والثانوي). وأما التأطير في قطاع التربية فقد سجل تقريبا 62 % من النساء. فيما وصلت نسبة نجاح الفتيات في شهادة البكالوريا خلال دورة 2013 ، 63,99 % . وهذه الأرقام والنسب لدليل على أن المرأة الجزائرية قد حققت قفزة نوعية في التعليم سواء من حيث أعداد النساء والفتيات المتعلّمات أو من حيث تراجع نسبة الأمية التي وصلت سنة 2003 إلى 26.5 % و 24 % سنة 2007 (الديوان الوطني للإحصاء) وتمس الأمية بصفة خاصة الفئة العمرية الأكثر من 40 سنة وتوجد أعلى النسب بالمناطق الريفية أين نجد أكثر من ثلث النساء أميات، بنسبة 31,6 % لدى النساء مقابل 16.5 % لدى الرجال².

وينتظر أن تقلص نسبة الأمية بصورة أكبر خلال السنوات القادمة وذلك بفضل الإستراتيجية الوطنية لمحو الأمية (2007-2015) والتي تهدف إلى تقليص الأمية إلى 50% في حدود 2012 والقضاء عليها تماما في آفاق 2015 خاصة وسط الفئة العمرية المتراوحة مابين 15 و 49 سنة مع التركيز أيضا، على النساء وسكان المناطق الريفية، وتساهم في تنفيذ هذه الإستراتيجية القطاعات الوزارية والديوان الوطني لمحو الأمية وتعليم الكبار التابع لوزارة التربية الوطنية والجمعيات النشطة في هذا المجال.

فقد أولت الدولة الجزائرية عناية كبيرة للتعليم، وجعلت من ديمقراطية ومجانية واجبا أساسيا قامت عليه المنظومة التربوية ، تحسين لمبدأ تكافؤ الفرص للجميع، دون تمييز بين جهات الوطن أو بين أبنائه، بحيث يعد الإلتحاق بالمدرسة بالنسبة للبنات والبنين

¹-نسيمو لونيس: المرجع السابق، ص76.

²-نفس المرجع، نفس الصفحة.

إلزاميا ومجانيا ما بين السادسة والسابعة عشرة، وقد تحقق تقريبا التوازن بين الجنسين في التعليم الابتدائي، " فحسب المسح الوطني متعدد المؤشرات الذي أجري في 2006 بلغ معدل الإلتحاق بالتعليم الإبتدائي 96,3% بالنسبة للبنات و96,9% بالنسبة للبنين"¹ ففكرة المناداة بتعليم المرأة الجزائرية كان الغرض منه تحسين وضعيتها وهذا لا تفصله عن الدور الذي سوف تلعبه في المجتمع، و" بالتالي كان من الضروري إعطاء الأولوية لقطاع التعليم خاصة تعليم المرأة الذي يعتبر من الميادين التي سجلت فيها المرأة قطيعة أساسية"².

من الوضع الذي كانت تعرفه في المجتمع التقليدي إذ كان إنتشار التعليم الأثر الأكبر في تغيير شخصيتها ، مما جعل التعليم يعد عاملا من عوامل التغيير الإجتماعي، فتعليم وتكوين الفتيات لا يهدف إلى تحريرهن فحسب، " ولكنه أداة لتحرير الذهنات السلبية إزاء النساء الجزائريات، وبالتالي إدماجهن في الحياة العامة خارج البيت الذي يسكن فيه لمدة قرون"³ .

فبواسطة التعليم استطاعت المرأة مواجهة العراقيل التي تقيد حريتها، كما مكنها من التغلب على بعض الضغوطات الناجمة عن القيم التقليدية الموروثة وساعدها على خلق اتجاهات خاصة بها تتوافق وقدراتها العلمية وحياتها الحضرية، ومن ثم الإلتحاق بوظيفة مهنية معتبرة، وبناء شخصية مستقلة واثقة بنفسها، وقادرة على تحمل مسؤوليتها الكاملة. مما سمح لها من اكتساب مكانة ذات وزن كبير داخل أسرتها وفي المجتمع ككل.

2. الوضعية المهنية للمرأة الجزائرية :

إنَّ الأوضاع الإجتماعية والسياسية والإقتصادية وتطورها خلال المراحل المختلفة من التاريخ الذي عرفته البلاد، خاصة حرب التحرير ومختلف مراحل البناء والتشييد للوطن، كان له تأثير على صورة المرأة وأوضاعها.

¹ -بن عيشوبة ميمونة : نفس المرجع، ص 61 .

² -Fatima Mernisse : **Le Maroc raconté par ses femmes** , Rabat, SMER ,1986, P15.

³ -Mahfoud Bonnuouine : **Les Algeriennes victimes de la sociéte néopatriarcale**, une étude Socio-anthropologique,Marinoor,1ére édi, Alger,1999,p83.

فبعد أن كانت المرأة في الماضي ضمن العائلة الممتدة تعمل مع الرجل، حيث كان تقسيم العمل بين الجنسين له حصة هامة في عمل الفلاحة والزراعة، كالمشاركة في الحصاد، جني الفواكه، تحويل المواد من طحن وتجفيف وحفظ وصيانة الحبوب، غزل ومسح الصوف وصنع الأواني وأدوات المطبخ وغيرها من الأعمال. فهذه الأشغال كانت هامة وقيمتها ماثمة، كما كانت في هذه المرحلة " الأمومة لم تحكم على أنها متعارضة مع الممارسة في أنشطة إنتاجية"¹.

إلى أن تراجعت الفلاحة وتطور الإقتصاد، فحرر حصة كبيرة من النساء من تلك الأعمال، وفتح لها المجال أمام الغلتحاق بعمل جديد، وبهذا لم تبق المرأة ذلك الجنس المنعزل الذي لا يشارك في الحياة العامة للمجتمع، بل أصبحت عنصرا حيويا فيه. "وإذا كان الطابع التعليمي أساسي في تطور المرأة في الجزائر، فإن الجانب المهني لا يقل أهمية من ذلك، لأنه يسمح للمرأة بأن تشغل مكانا بفضل عملها الأجير، ضمن إطار إقتصادي إجتماعي له عدة إمدادات بالنسبة للمرأة"².

لقد إنتهجت الجزائر بعد إستقلالها سياسة تنموية لإنقاذ الإقتصاد الوطني الذي عرف الخراب والدمار، وفصد تحسين المستوى المعيشي للأفراد، وتحقيق التعاون بين الجنسين الرجل والمرأة، نجد هذه الأخيرة (المرأة) انطلقت إلى مكان ومجال تعطي جهودها، وثمرة عملها ومشاركة أخاها الرجل يدا بيد في بناء وخدمة المجتمع، وتم توجيهها نحو ممارسة وظائف تكاد تكون نسوية تتوافق والتصورات الإجتماعية كالتعليم، التمريض، لكن من التشجيعات التي لقيتها خاصة "لما وفرته لها قوانين الخدمة المدنية من مساواتها التامة بالرجل في الحقوق والواجبات الوظيفية وإتاحة كل مجالات العمل بلا عائق أو تمييز بين الجنسين"³.

¹-المكرطار نزهة: مساهمة المرأة المتزوجة في تنمية الأسرة (دراسة ميدانية لعينة من النساء العاملات المتزوجات في الجزائر العاصمة)، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية ، قسم علم الاجتماع، 2008-2009 ، ص92.

²-مصطفى بوتقنوشات: المرجع السابق، ص 287.

³ -مجلة الاتحاد النسائي: مسيرة المرأة في الإمارات 12 عمل من النجاح، شركة الوطني للطباعة والنشر، د ط، الإمارات العربية المتحدة، لم تذكر السنة، ص61.

وانتشار التصنيع وتوسعه، ساعد ذلك على تزايد كمي ملحوظ في توظيف اليد العاملة النسوية في الأنشطة المختلفة، حيث صارت تشارك في الحياة الاقتصادية والسياسية والثقافية، وتساهم في ميزانية الأسرة ورفع مستواها المعيشي والمتتبع للخطابات الرسمية والتقارير الحكومية في الجزائر، ويبرز اهتمام بقضية عمل المرأة من خلال ما نصت الدساتير والمواثيق الرسمية التي حثت على أهمية ودورها في الحياة الاقتصادية واعتبارها عنصرا نشطا وفعالا في تحقيق أهداف التنمية، كما ساهمت في ظهور أشكال عديدة من الانماط الفكرية والقيمية داخل الأسرة وفي المجتمع الكبير، هذه الأشكال الجديدة تساهم وفي مستويات مختلفة في إضعاف البنية العائلية التقليدية، ويستدعي منها بذل المزيد من الجهد والطاعة في سبيل تحقيق نوع من التوافق والغنجام بين دورها الأسري والمجتمعي على حد سواء للمحافظة على الاستقرار الأسري .

فحقيقة عمل المرأة والاعتراف بحقها يبقى من أغلى المكاسب التي حققتها المرأة الجزائرية، وأحسن ضمان قانوني لهذا المكسب ما ورد في المواد 24-42-59 من دستور 1976، حيث تقول المادة 42 " :يضمن الدستور كل الحقوق السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمرأة الجزائرية .(1)كما تنص المادة 81 من نفس الدستور " :على المرأة أن تشارك كامل المشاركة في التشييد الاشتراكي والتنمية الوطنية¹ أما الميثاق الوطني 1976 فقد جاء فيه " :لقد برهنت المرأة الجزائرية، خلال حرب التحرير الوطني على استعدادها للتضحية و الكفاح بشجاعة وتغان من أجل الاستقلال الوطني وتشييد مجتمع جديد، وقد دفعت ثمنا غاليا من أجل أن تكون في بلاد استكملت تحررها، مواطنة بمعنى الكلمة² .

إن هذه النصوص والمواثيق، فتحت للمرأة المجال، لتخوض غمار العمل الوظيفي خاصة مع التزايد المستمر لعدد المتعلّقات، لكن الملاحظ أنّ انخراط المرأة بداية الامر لم يكن قويا، وعرف مجالات دون أخرى، وهذا نظرا إلى أنّ العمل النسوي في الجزائر ارتبط إلى حد بعيد بالعادات والتقاليد، ومن جملة ذلك النظرة السائدة من أنّ المكان

¹-نسيسة الوئيس : المرجع السابق، ص 78.

²-نفس المرجع ، نفس الصفحة.

الطبيعي للمرأة هو البيت، وفكرة التقسيم الجنسي للدوار، التي تجعل الرجل العنصر الرئيس الذي تجب عليه إعالة أسرته وبالتالي فإن أي خرق لهذه القاعدة، بخروج المرأة إلى العالم الخارجي، إنقاص وقدر في سلطة الرجل¹ لكن بالرغم من ذلك فقد عرف نشاط المرأة ومساهماتها في النشاط الاقتصادي تطورا ملحوظا، خاصة في المناطق الحضرية، ويبدو ذلك واضحا من خلال المشاركة النسوية في مختلف الميادين والقطاعات. مما يعتبر مؤشرا ايجابيا على تحسن وضع المرأة ومكانتها في المجتمع، وفي هذا الإطار تشير الإحصائيات إلى أن نسبة عمل المرأة في المجتمع انتقلت من 1.68% سنة 1977 و إلى 13.90% سنة 2001 و 18 % سنة 2006².

أما المؤشرات الإحصائية لسنة 2011 الصادرة عن الديوان الوطني للإحصائيات والمتعلقة بتشغيل المرأة تفيد بأنه في تطور مستمر، حيث تقدر نسبة النساء المشغلات حاليا بـ 16,3 % من مجموع الساكنة المشغلة، حيث انتقل عدد النساء المشغلات من 1.193.500 سنة 2005 إلى 1.474.000 سنة 2010 ثم إلى 1.561.000 سنة 2011.

وتمثل نسبة التشغيل 5,9 % عند النساء بدون تأهيل و 35 % عند النساء حاملات شهادات المعاهد ومدارس التكوين المهني ومنها أكثر من النصف حاصلات على شهادات من الجامعات. (52,5 %) وبالنسبة لتوزيع السكان المشغلين حسب قطاعات النشاط في سنة 2011، فإن عدد النساء يمثل 3 % في الفلاحة، و 1,6 % في البناء والأشغال العمومية، و 21,5 % في الصناعة، و 4,3 % في الخدمات التجارية، و 63,1 % في الخدمات غير التجارية³.

أما بخصوص وضعية المرأة في التوظيف العمومي: فقد بلغ عدد النساء العاملات في التوظيف العمومي 607.160 امرأة أي بنسبة 31,8 % من العدد الإجمالي من بينهن 88,7 % موظفات و 11,3 % متعاقدات.

¹ - محمد سليمان ترشن: المرجع السابق، ص 154

² - الديوان الوطني للإحصائيات، مؤشرات إحصائية، سنة 2007.

³ - الديوان الوطني للإحصائيات، مؤشرات إحصائية، سنة 2011.

حسب القطاعات تمثل نسبة النساء الموظفات: 42% في التربية الوطنية، و 20 % في الصحة العمومية، و 13% في الداخلية والجماعات المحلية، و 8 % في التعليم العالي والبحث العلمي، و 4% في قطاع المالية، و 2 % في التكوين والتعليم المهنيين، أما في سلك القضاء بلغ عدد النساء القضاة 2064 قاضية بنسبة 41% من العدد الإجمالي . و 11% في القطاعات الأخرى . وبالنسبة لولوج المرأة عالم الاستثمار فإن نسبة المشاريع الاستثمارية للنساء صاحبات المؤسسات الصغرى والمتوسطة بين 2005 و 2011 يتراوح بين 6 % و 8 %¹.

كل هذه الأرقام تدل على أن نسبة النساء الناشطات قد ارتفعت بشكل كبير خاصة خلال العشرية الأخيرة مقارنة بنسبة الرجال وقد كان للنمو المحقق في مجال التعليم بالنسبة للإناث، أثر واضح على تزايد نصيبهن في مجال التشغيل. فحسب الدراسات المعدة في هذا المجال، أكثر من نصف الإناث العاملات لديهن مستوى التعليم الثانوي وأكثر، بينما لا تتجاوز هذه النسبة الربع لدى الذكور .

وقد انتهجت الدولة الجزائرية سياسة لتطوير الريف وخاصة المرأة، وهذا بتسطين 9000 مشروع جوارى للتنمية الريفية (خماسي 2009/2004) تهدف إلى تطوير وتحسين المستوى المعيشي والثقافي لـ 800.000 عائلة ريفية ولتطوير المرأة بصفة خاصة وقد ساعدت هذه المشاريع على تنمية أعمال المرأة في مجال الزراعة والنشاطات الحرفية.²

ومهما كان السبب الذي يبرز عمل المرأة فإن التي تلتحق بعالم الشغل، تستفيد من المزايا التي يقدمها لها هذا العمل في الحياة الاجتماعية، اكتساب وعي سياسي أعمق بفضل الدخول في النقابة، آفاق مهنية وفكرية جديدة³، كما كان عمل المرأة وسيلة لتأكيد نفسها وخلق علاقات من نوع جديد مع الرجل وكان عملها دافعا إلى اليقظة والوعي⁴.

¹-نسيمة الونيس : نفس المرجع السابق، ص 79.

²-الوزارة المنتدبة المكلفة بالأسرة وقضايا المرأة: التقرير الوطني للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، مرجع سابق ، ص 17.

³-مصطفى بوتقنوشات: المرجع السابق، ص 287.

⁴-نفس المرجع:، ص 291.

إذن عرف عمل المرأة في الجزائر خلال مختلف المراحل من تاريخ البلاد، عدّة ظروف وحالات وتطورات، شهدتها حسب الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة في كل مرحلة ، إنّ معظم هذه العوامل مرتبطة بتغيير مكانتها ضمن العائلة والمجتمع، وأخرى تتعلق بالمكتسبات الجديدة التي حققتها بفضل المسيرة الطويلة من التعليم والعمل، فدخلت المرأة هذا المجال واختيارها لمهنتها فهو دليل على الشخصية الناشئة للمرأة الجزائرية، التي تم تحظيرها من خلال ظروف الحياة العامة، بعد الإستقلال تدريجيا، هذه الشخصية التي جعلتها ذات إحساس بقيمتها كفرد يعتمد عليه في تنمية الوطن، وتطبيق الصورة التي ارتبط بها كفرد سلبي، كما دفعتها أيضا غلى الوعي بالصعوبات والعوائق التي عليها أن تتخطاها، وهذا ما شكل تطورا سيكولوجيا لدى البنات الذهنية العامة المرتبطة بالعائلات التقليدية، فهذا الاندماج المتواصل في عالم الشغل جاء بالإنصال بالعالمين التقليدي والحديث، ويشكل بداية جديدة للوعي الوطني ونهاية للفصل بين الجنسين وبين المجالين المرتبطين بهما¹.

المبحث الثاني : المشاركة السياسية للمرأة الجزائرية ووضعها القانوني.

1-المشاركة السياسية للمرأة الجزائرية:

لعبت المرأة الجزائرية دورا لا يستهان به بتاتا في معركة التحرير بدء بلالة نسومر، جميلة بوحيرد، مليكة قايد، وغيرهن كثرات، ساندن الرجل ووقفن معه يدا بيد من أجل تحرير الوطن فكنّ الطبيبات الممرضات، المسجلات وحتى الفدائيات، صعدن الجبل حملن السلاح وتحملن ما تحمله الرجال وأكثر إذ كنّ يحفظن الأسرار ويرعين اليتامى أمام قسوة الحرب ومرارتها...

وفي خضم الثورة وما عرفته من تعبئة نفسية إجتماعية سياسية بجميع فئات الشعب، والتوعية بالواجب الوطني إزاء مصير الأمة، قامت المرأة إلى جانب الرجل في ظل إحترام الثورة المسلحة في مختلف ميادين الكفاح وشكّلت قوة سياسية وعسكرية فعالة خاصة بعد الإعتراف بها في أول وثيقة سياسية للثورة الجزائرية في مؤتمر الصومام سنة 1956².

¹ -طهراوي ليندة: المرجع السابق، ص 59.

² - المرجع السابق، ص 44.

مما جعل القيادة السياسية الجزائرية في السنوات الأولى للاستقلال تأخذ على عاتقها مسؤولية تحرير المرأة وفق برامج مسطرة غايتها ترقية المرأة وإدماجها في مختلف الميادين.

لكن إذا كان الواقع التعليمي والعملي للمرأة الجزائرية بعد الإستقلال، لم يلم من ذهنيات النسق القيمي فإن المجال السياسي لم يكن من مجالات المرأة، وبقي تحت سلطة الرجل، فقد أحييت بعد الإستقلال إلى البيت، وقيل لها إن السياسة للرجل،¹ ماعدى بعض النساء الثوريات اللاتي تمكن من الحصول على بعض المناصب، والقليل اللاتي وصلن إلى هيئات الدولة، كالبرلمان والتنظيمات الجماهيرية، وجماعات التسيير، وهو ما كرّس حسب زينب الأعوج النظرة الدونية والوضعية المتردية للمرأة، وبالتالي فشل الثورة. "إذن فاخفاق الثورة في تطبيق برامج متنوّر يساهم في تطوير المجتمع مباشرة بعد خروجه من الإستعمار، يساهم في تكريس الواقع المتخلّف الذي تعاني منه المرأة، إذ وجدت نفسها في بوتقة من الإختناقات"².

كما أنّ هذه الوضعية، جعلت بعض النساء خاصّة منهن المجاهدات يأسفن لهذه الحالة، التي أشرن إلى كونها متدهورة مقارنة عن ما كنّ عليه إبان الثورة التحريرية، وأنهنّ كنّ يعقدن آمالا كبيرة في تغيير الذهنيات تجاه المرأة بعد الإستقلال، لكن ذلك لم يتحقق.³ إنّ هذا الإستياء لم يعم جميع النساء، فقد كانت التنشئة الأغلبية منهن، لا تسمح حتى بالتفكير بأنهنّ قادرات مثل الرجال على القيام بالفعل السياسي، فهنّ راضيات على ان يكون هذا الأمر من إختصاص الرجال.⁴

وفي سنة 1964 أكد مشروع طرابلس "أن الحزب يجب أن يزيل جميع عراقيل رقي المرأة وازدهارها ويؤيد نشاط المنظمات النسائية"⁵...ومحاربة الدهنيات المعادية لدور

¹ - محمد سليمان ترشين: المرجع السابق، ص156.

² - زينب الأعوج وأخريات: المرجع السابق، ص32.

³ - محمد سليمان ترشين، نفس المرجع السابق، ص156.

⁴ - نفس المرجع، نفس الصفحة.

⁵ - الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية. جبهة التحرير الوطني الجزائري: ميثاق طرابلس، جبهة التحرير الوطني، الجزائر 1964 ، ص 78.

المرأة والتي تتركس دونيتها تحت أشكال مختلفة، وعلى الحزب أن يحد من كل الضغوط التي تعيق تطور المرأة وتقدمها .

وتأكيدا على دور المرأة في دفع عجلة التنمية الوطنية، نص ميثاق 1964: على أن الحزب لا يمكنه "أن يمضي إلى الأمام بدون مواصلة الكفاح ضد هذه التحيزات الاجتماعية والأفكار الرجعية، ولا يسع الحزب في هذا الميدان أن يكتفي بمجرد تصريحات ولكن ينبغي له أن يجعل الرقي الواقعي أمراً لا رجعة فيه بإعطاء النساء مسؤوليات في صميمه¹.

وفي مكان آخر من ذات القانون نقرأ: "أن المساواة بين الرجل والمرأة يجب أن تكون أمراً واقعاً ينبغي للمرأة الجزائرية أن تكون قادرة على المشاركة الفعلية في النشاط السياسي وبناء الاشتراكية بالنضال في صفوف الحزب والمنظمات القومية والنهوض بمسؤوليات فيها"².

وهذا ما يبين أن الدولة الجزائرية ومنذ السنوات الأولى للاستقلال، اعترفت للمرأة بجميع الحقوق السياسية، فمنحتها حق التصويت وحق الانتخاب سنة 1962 كما مكنتها من دخول البرلمان الوطني في نفس السنة، محاولة بذلك إعطاء المرأة دوراً في الحياة السياسية للبلاد. ومؤكدة في إطار إستراتيجية التنمية إرادتها في ترقية إدماج المرأة وتعزيز دورها على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي، من خلال وضع إجراءات تنظيمية قائمة على أساس المساواة³.

لذا أقرت السلطات الجزائرية وأعلنت مساواة المرأة والرجل من خلال أول نص لدستور عام 1963 في المادة 29 منه التي جاء فيها بأن "المواطنين سواسية أمام القانون"، والمادة 31 التي تنص على أن المؤسسات "تستهدف ضمان مساواة المواطنين والمواطنات في الحقوق والواجبات بإزالة العقبات التي تعوق تفتح شخصية الإنسان وتحول دون مشاركة الجميع الفعلية في الحياة السياسية والاقتصادية

¹-نفس المرجع السابق، ص79.

²- الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري: الميثاق الوطني، جبهة التحرير الوطني، الجزائر، 1976، ص73.

³-نسمة الوئيس : نفس المرجع ، ص 70.

والثقافية . "والمادة 31 مكرر تنص على أن " تعمل الدولة على ترقية الحقوق السياسية للمرأة بتوسيع حظ تمثيلها في المجالس المنتخبة " .
مما سمح للمرأة الجزائرية أن تمارس مواظنتها كاملة، فهي منتخبة ومنتخبة منذ الاستقلال وقد فازت قبل قريناتها في العديد من بلدان العالم بحق التصويت والمشاركة في الحياة السياسية حيث أن أول جمعية نسوية في الجزائر يعود تاريخ تأسيسها سنة 1943¹.

بهذا تعززت مكانة المرأة الجزائرية ودورها في المجتمع على المستوى الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي، بحيث نجدها في الميدان السياسي سجلت في سنة 1969 في ظل الأحادية أفضل نسبة تشريع للنساء الجزائريات في الانتخابات التشريعية حيث بلغت 10%، أما أعلى منصب وصلت إليه المرأة الجزائرية في الحقل السياسي يعود إلى حقبة الشاذلي بن جديد حيث تقلدت السيدة زهور ونيسي عدة حقائب وزارية وهي على التوالي: وزيرة للتربية والتعليم، ووزيرة للشؤون الاجتماعية. بعدها نالت بعض الأسماء النسائية بعض المناصب على أعلى مستوى².

وعلى إثر هذا تزايدت فيما بعد بشكل ملحوظ نسبة المشاركة النسوية في العديد من القطاعات الحكومية بالرغم من أنها كانت مشاركة محدودة مقارنة بنسبة الرجال إلا أنها كانت مؤشر على أن تحولا اجتماعيا حقيقيا حصل في المجتمع الجزائري.
فدخلت المرأة في الحكومة لأول مرة سنة 1982، في حين سجل وجود امرأتين في الحكومة خلال فترة 1982-1988، وفي المرحلة مابين 1991-1994 نجد 7 نساء وزيرات، أما في مرحلة مابين 1995-2003 بلغ عدد النساء الوزيرات 8 حيث 5 منهن ابتداء من سنة 2000³.

ومن خلال تتبع مسيرة التجربة البرلمانية في الجزائر والتي شهدت مراحل متعاقبة، اتسمت كل واحدة منها بطابع خاص، لم يسجل حضور المرأة الجزائرية الفعلي في

¹ - نسيم لونيس: نفس المرجع، ص 71.

² - نفس المرجع، ص 72.

³ - موهوب يامين : دور المرأة في صنع السياسات العامة في الجزائر ، رسالة ماجستير ، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر 3، 2011-2010 ، ص 103.

البرلمان، إلا بعد سنة 1997. وهي السنة التي تميزت بوضوح التحول الديمقراطي وما شملته من إصلاحات وطنية شاملة. إلى جانب تبنيها إستراتيجية ترقية مكانة المرأة وتعزيز أدوارها في المجتمع والدولة كعضو هام.

هذه الإستراتيجية لن تتحقق إلا بتكامل الجهود الدولية والوطنية لصالح المرأة والتي تعرف بإستراتيجية " التمكين السياسي للمرأة " التي بدأت تظهر بوادر الاهتمام بها مع فترة الرئيس عبد العزيز بوتفليقة. أي مع بداية تكوّن الاختيار الديمقراطي للدولة الجزائرية المعاصرة تماشياً مع ما حدث وما يحدث من تغيرات سريعة مست كل مناحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. تسارعت معها الحركة النسائية العالمية والعربية إلى تفعيل الجهود الدولية والوطنية لنبذ كل تمييز نوعي اجتماعي أو ثقافي أو سياسي والعمل على حماية وتعزيز الأدوار السياسية للمرأة.¹ ولقد أدى إقبال الجزائر على التعددية السياسية والتحول الديمقراطي إلى اتساع مشاركة المرأة في الحياة السياسية باعتبارها الإطار الوحيد لممارسة الديمقراطية والحرية... وكنتيجة لذلك اتسع نشاط النساء المثقفات خاصة في الحكومة والبرلمان والمجالس المنتخبة الولائية والبلدية والأحزاب السياسية والتنظيمات الجماهيرية والجمعيات إلى حد إعطاء هذه المشاركة بعداً هاماً يخدم بالدرجة الأولى قيم الديمقراطية والعصرية.²

وعرفت بذلك مشاركة المرأة في الحياة السياسية والاقتصادية واتخاذ القرار تطورا دالاً، فحسب المجلس الوطني الاقتصادي والاجتماعي الجزائري الذي قدم من خلال معالجة إحصائية بعض المؤشرات بخصوص هذا التطور. أين سجلت سنة 2000 نسبة 0.381% كمؤشر على تطور مشاركة المرأة في الحياة العامة، لترتفع إلى 0.509 % سنة 2004 أما بالنسبة للتمثيل النيابي للمرأة الجزائرية فقد سجلت نسبة 0.132% سنة 1999 و 0.132% سنة 2000.³ وفي آخر تشريعات العاشر ماي 2012 التي

¹ - فاطمة بودرهم: المشاركة السياسية للمرأة في التجربة الديمقراطية الجزائرية، رسالة دكتوراه، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2010/2011، ص 266 - 267 .

² - معتوق فتحي: الدراسة المسحية الخاصة بالتمكين السياسي للمرأة، الوزارة المنتدبة المكلفة بالأسرة وقضايا المرأة، دس، الجزائر، ص 7.

³ - نسيم الوئيس : المرجع السابق ، ص 73.

شهدت قفزة نوعية من حيث عدد النساء اللواتي تمكن من الوصول إلى مقاعد البرلمان، فقد نالت المرأة 146 مقعدا من بين مجموع 462 مقعدا، حيث تضاعفت النسبة أكثر من أربع مرات وانتقلت من 7,78% سنة 2007 إلى 31,60% سنة 2012؛ إضافة إلى ذلك تتواجد عشرة (10) نساء في مجلس الأمة، وتضمّ المجالس الشعبية الولائية 592 امرأة منتخبة بمعدل 29,54 % ، والمجالس الشعبية البلدية 4,105% امرأة منتخبة¹. ولعل هذه النسب المرتفعة تعبر عن حقيقة رغبة الدولة الجزائرية من خلال المجهودات المبذولة والآليات التي وفرتها لتمكين المرأة من أن تكون فاعل رئيسي في صياغة السياسات العامة.

أما بخصوص الارتقاء في المناصب الوزارية فقد سجلت الجزائر إنجازا تاريخيا في مجال المساواة بين الرجل والمرأة بعد أن ضمت التشكيلة الحكومية التي شكلها الرئيس عبد العزيز بوتفليقة عقب فوزه بعهدة رابعة (2014) سبع وزيرات من أصل 34 وزيرا، معظمهن وجوه جديدة . بحيث تساوي نسبة النساء الوزيرات في هذه الحكومة 20% وهي نسبة تعد بمثابة سابقة ليس فقط على مستوى الجزائر ولكن على المستويين العربي وحتى الدولي.

فالإنجاز الذي تحقق على مستوى التمثيل السياسي للمرأة الجزائرية وبصفة خاصة في المجالس المنتخبة عزز دور المرأة بصفة فعلية في منابر وضع التشريعات والسياسات على كافة الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

وهذا ما جعل الجزائر تتصدر الدول العربية وعدد من الدول المتقدمة والنامية في مجال تمثيل المرأة في المجالس المنتخبة وقد صنفها الاتحاد البرلماني الدولي من بين الدول الـ 30 الأولى على المستوى العالمي في مجال المشاركة النسائية في العمل السياسي.

¹ - نفس المرجع ، نفس الصفحة.

2- المرأة الجزائرية في التشريعات القانونية :

بعدما أخذت الجزائر استقلالها، وجدت نفسها تواجه مشكلات عدّة، على أصعدة مختلفة سياسية، إقتصادية، لم يتسن لها الوقت لتهتم بوضع التشريعات، وتلك الإجتهاادات التي وضعت في العهد الفرنسي¹.

إنّ بقاء الوضع على هذه الحال، لم يحلّ الكثير من المشاكل القانونية العالقة في هذا المجال، وقد سعت الدولة الجزائرية في كل مرّة إلى وضع قوانين بداية من سنة 1963 إلى غاية 1984 تاريخ صدور أول قانون أسرة جزائري.

إذ قبل التخلي النهائي عن القوانين الفرنسية، صدرت عدّة قوانين منها ذلك القانون المؤرخ في 1963 والذي طرحته السيدة خميستي، والقاضي بتحديد سنّ الزواج لدى الإناث بستّ عشرة سنة ولدى الذكور بثمان عشرة سنة، ثم تلاه القانون المؤرخ في 1966 والقاضي بالنظر في جميع الدعاوي بدون تمييز، ثمّ القانون المؤرخ في 1973/09/22².

ونظرا لتلك الثغرات المتواجدة في القانون المؤرخ في 1973 بات على المشرع الجزائري أن يوجد قانونا للأسرة، والذي طرح سنة 1981 ، فبقي مجمّدا إلى غاية اعتماده في سنة 1984³.

يعود هذا التأخر في عدم وضع قانون للأسرة مدة عشرين سنة إلى ذلك الجو المشحون بالصراعات بين المحافظين والداثيين، وإلى أنّ الدولة كانت تحاول في كل مرّة إرضاء الأطراف المتصارعة بمسك العصا من الوسط عن طريق الحلول الوسطى⁴.

لقد بواذر الصراع بين التيار المحافظ والتيار الحاثي، منذ الإستقلال ، لما طالبت جمعية القيم، بوضع قانون أسرة إسلامي في 1964/01/05، فردّت عليها منظمة الإتحاد الوطني للنساء الجزائريات، في تظاهرة مطالبة بحق المساواة بين الرجال والنساء، كما ظهرت هذه الصراعات بالتنسيق مع بعض الجمعيات الطلابية، بمناسبة اليو العالمي

¹ -محمد سليمان ترشين: المرجع السابق، ص 158.

² -Benjabalah,(Souad) : Femmes et developement ,C.R.A.S.C ,Oran, 1995, p187.

³ -Edwige ,Rude (Antoine) : Le Mariage Maghrebin En France ,Ed Khrhala,Paris,1990,p24.

⁴ -محمد سليمان ترشين : نفس المرجع السابق، ص 159.

للمرأة، حيث قدمت عروضاً مسرحية نسائية، استغرقت خلال هذه الاحتفالات، القوى الإسلامية المحافظة.¹

لقد كان ميثاق طرابلس 1962، أول من نادى بحقوق المرأة والحديث عن الاهتمام بها في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية و السياسية، ومن بين ما جاء فيه: "لقد خلقت مشاركة المرأة في كفاح التحرير الظروف الملائمة لكسر الكابوس القديم الذي كان يحيط بها و يقيد بها بإشراكها إشراكاً كاملاً في تسيير الشؤون المنزلية و تنمية البلاد لذا ينبغي للحزب في الجزائر... أن يقضي على كل عوائق تطور المرأة و تفتحها، و أن يدعم عمل المنظمات النسوية".²

أما دستور 1963 ينص في مادته (12) من فصل الحقوق الأساسية أن: لكل المواطنين من الجنسين نفس الحقوق ونفس الواجبات. ثم جاء ميثاق الجزائر 1964 ليقر بأن: "المساواة بين الرجل والمرأة يجب أن تكون أمراً واقعاً".

ويتواصل الإقرار بالمساواة بين المواطنين في الحقوق والواجبات في دستور 1976 وإلغاء كل تمييز قائم على الجنس في المادة (39) وضمان كل الحقوق السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمرأة الجزائرية في المادة (42). أما المادة 52 من دستور 1989 فقد نصت على أن: "لكل المواطنين الحق في العمل"³ وهو إقرار على شرعية المشاركة الفعلية للمرأة في الحياة العامة وليس هذا فحسب بل ذهب إلى أعظم من ذلك حين جسد المساواة الفعلية كذلك في الأجر، وهو ما يؤكد نص المادة 59 من الدستور " :الحق في أخذ حصة من الدخل القومي مرهون بالإنزامية العمل، كما تخضع الأجور للمبدأ القائل بالتساوي في العمل يستلزم التساوي في الأجر، و تحدد طبقاً لنوعية العمل المنجز فعلاً و لحجمه"⁴.

وعليه فإن كل هذه النصوص القانونية يمكن اعتبارها مكسباً للمرأة الجزائرية التي هي محمية بموجب الاتفاقية الخاصة بالقضاء على كافة أشكال التمييز ضد المرأة.

¹ - Khoudja Souad : Les algeriennes du quotidien, Entreprise du livre, Ager, 1991, p50

² - رابح تركي: أصول التربية و التعليم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1990 الجزائر، ص 396 .

³ - نسيم الوئيس : نفس المرجع السابق، ص 82.

⁴ - المرجع نفسه ، نفس الصفحة.

وهي الاتفاقية التي وقعت الجزائر التي كرست حماية قانونية لحقوق المرأة وكفلت مبدأ المساواة بينها وبين الرجل، وسنت عدة قوانين تنطوي على مبدأ منع التمييز ضد المرأة وهذا استنادا وتفعيلا للاتفاقيات التي صادقت عليها. وفي إطار مراجعة المنظومة التشريعية الوطنية وتكييفها مع التزامات الجزائر الدولية قام المشرع الجزائري باتخاذ مجموعة من الإجراءات ترمي إلى ضمان حماية حقوق وحرية الإنسان بصفة عامة والمرأة بصفة خاصة، تماشيا مع المعايير الدولية المتخذة في هذا الشأن. حيث تم إعادة النظر في مجموعة من القوانين لتدارك مواطن النقص التي تتعارض مع مبدأ المساواة بين الرجال والنساء في الحقوق ، ومن أهم القوانين التي تركز حقوق المرأة في الجزائر نذكر : قانون الأسرة، قانون الجنسية، قانون الانتخابات، قانون العمل...

وبعد اعتماد قانون الأسرة 1984، الذي هو مستمد من روح الشريعة الإسلامية، ازدادت وتيرة الصراع بين التيارين المحافظ والحدائي، خاصة بعد أحداث 1988/10/05 وقد اعتبر التيار المحافظ، أنَّ القانون مكسب للأسرة الجزائرية وأنه لا جدوى من معارضته، لأنه يوافق ما جاء في بيان أول نوفمبر وفي الدستور الجزائري، من أنَّ الدين الإسلامي دين الدولة، وبالتالي أي قانون يجب أن يتوافق مع نصه، ومع المرجعية الفكرية للمجتمع.

وفي المقابل اعتبر الإتجاه للقانون، أنَّ هذا القانون يعزز تلك السلطة التي يمارسها الرجل على المرأة وانه مجحف في حقها .

« Dans cette optique, la promulgation du code de la famille en 1984, ne visait rien que la reproduction de la domination, des hommes sur les femmes, et plus précisément de la famille traditionnelle élargie dominée par belle mère et son fils »¹

مع بداية التسعينات، أخذ الصراع الذي كان بين المحافظين والحدائين بعده الإيديولوجي السياسي، فانتقل الصراع إلى صراع بين التيارات الإسلامية والتيارات اللائكية، فأصبح قانون الأسرة وقضايا المرأة على الخصوص محل الصراع والتجاذب بين برامج الأحزاب، فمنها من دعا إلى إلغاء كلي للقانون، كالأحزاب اللائكية، مثل التجمع من أجل الثقافة والديموقراطية، RCD الذي أدمج داخل حزبه أمانة خاصة

¹ - Khodja souad :op cit,p40.

بالنساء، وحزب العمال الذي كان ولا يزال على رأس أمانته العامة إمراة، والذي دعا إلى فصل الدين عن السياسة، وإقرار المساواة بين الرجال والنساء. يأتي في الإتجاه المعاكس، حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، والذي تبنى بوضوح تطبيق الشريعة الإسلامية، وعزل الجانب النسوي، عن الحياة السياسية والعامة، وعدم إشراك المرأة في التسيير، كما وجدت جمعية الإرشاد والإصلاح ذات الإتجاه الإسلامي، التي دعت إلى تكريم المرأة واحترامها، بالدفاع عن حقوقها في إطار الشريعة الإسلامية، وقد كانت الجمعية تضمّ داخ صفوفها قسما للنساء¹ خلال سنوات الأزمة قلّت الصراعات بين التيارين، وتوحّدت الصفوف النسائية للدفاع عن المرأة وحمايتها، عما كانت تتلقاه من عنف واضطهاد، فخرجت النساء إلى الشوارع في مظاهرات واحتجاجات، وما إن خفّت الأزمة عادت الصراعات الإيديولوجية، عند المطالبة بتعديل القانون.

مما سبق نستخلص أن قانون الأسرة الجزائري في مجمله عزز مكانة المرأة داخل الأسرة، وأن المشكلة التي تواجهها مكانة المرأة الجزائرية لا تكمن في القانون كنص تنظيمي، بل في مدى تطبيقه على أرض الواقع حيث تعارضه التقاليد والقيم الاجتماعية الموروثة عبر الأجيال، مما يستلزم إرادة قوية لتطبيقه بشكل يضمن للمرأة حقوقها ويوعيها بواجباتها انسجاما مع الهوية الإسلامية.

المبحث الثالث : المرأة في العائلة الجزائرية الحديثة

لقد تغيرت بنية العائلة التقليدية فتقلّص حجمها وتحولت من ممتدة إلى نووية وبالتالي تغيرت وظائفها واكتسب الافراد حرية وإستقلالية مقارنة بما كانوا في إطار العائلة التقليدية، القائمة على الطابع الجماعي عكس الزوجية،" فتعتبر الآن ظاهرة إجتماعية عالمية وترجع عالمية الاسرة النواة إلى الوظائف الأساسية التي تؤديها والمشكلات التي قد تترتب على قيام أية جماعة أخرى بهذه الوظائف"².

¹ -Ibid,p144-146.

² -محمد احمد محمد بيومي: علم الإجتماع العائلي (دراسة التغيرات في الأسرة العربية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2003، ص23.

إن الوضعيات الإقتصادية التي خلقتها العصرية غيّرت من الحياة الأبوية الماضية محدثة تشتت أفراد العائلة، فالظروف الإقتصادية تشجع النزوح نحو المدن، وتطور التعليم الذي يمكن من الحصول على شهادات من أجل الحصول على مناصب شغل مريحة بأجر ثابت، كل هذه التحولات أسهمت في تغيير عميق للحياة التقليدية وفي إعطاء نفس لقضية المرأة في إدراجها ضمن عملية التغيير هذه سمحت لها بإسهام في التطور الإقتصادي وتطورها الإجتماعي والثقافي¹.

فقد ساهمت عوامل العصرية في تغيير مركز الزوج والزوجة نتيجة لتغير الاساس الإقتصادي الذي تقوم به الأسرة خاصة بعد الإستقلال الإقتصادي للزوجة، فإذا كانت المرأة في الأسرة التقليدية الجزائرية تسير وفق نظام إجتماعي تقليدي تكرر منذ التمايز الجنسي وبحصر دور المرأة في الإنجاب وبربط مصيرها بالمنزل وتبعاته من تربية للأبناء، وتلبية رغبات الزوج... الخ .

فإنها في ظل النظام الإجتماعي المعاصر دخلت في عالم جديد تقوم فيه بأدوار أخرى، وبالتالي قد اتخذت وضعية إجتماعية جعلتها تتمتع بمكانة أرقى مما كانت عليه في السياق في نظرة التهميش وعدم الإعتراف بوجودها كفاعل إجتماعي.

وهذا ما تناوله الباحث " مصطفى بوتقنوش في كتابه العائلة الجزائرية" حيث يقول ان المرأة من الصنف المعاصر ويقصد به المتعلمة لازالت تحافظ على القيم التقليدية، كما أنها حسنت في آن واحد بعض المزايا ذات الطابع الإقتصادي والإجتماعي التي لها علاقة مباشرة مع تطورها نحو العصرية وهذا ما يميز المرأة من الصنف المعاصر التي تؤدي أدوارا جديدة دون أن تتخلى عن القيم والتقاليد².

لهذا إذ لم يعرف صنف المرأة التقليدية تغيرا ملحوظا في الوضعية داخل العائلة، فإن صنف المرأة المعاصرة أصبح يحتل وضعا جديدا محدداسا بدرجة تعلمها وسلطانها الإقتصادية داخل العائلة³.

¹ - بن عيشوبة ميمونة: نفس المرجع، ص76.

² - Mustapha Boulefnouchet :La famille Algerienne éivlution et caractéristique récente,op.cit ,p250.

³ - مصطفى بوتقنوش : المرجع السابق، ص 293.

تحافظ المرأة من الصنف المعاصر أي المتعلمة والعاملة على بعض القيم والأدوار الإقتصادية، وهذا يدل على قوة القيم التقليدية وينفي الأفكار القائلة وأن العمل والتعليم يجعل المرأة تتخلص من قيود التقاليد كما اشارت إلى ذلك " سعاد خوجة"، والتي ترى أن كلا من العمل والتعليم يؤديان إلى رفض المرأة للقيم والأدوار التقليدية¹.

لقد تغيرت المراكز والأدوار الإجتماعية للأسرة ، وتبرز ملامح هذا التغير في اندفاع المرأة نحو العمل " وأصبحت تشارك الرجل في السلطة المنزلية الأسرية واتخذت القرارات وبالتالي ارتفع مع مركزها بفضل التعلم والعمل خارج المنزل وحققت استقلالها المادي نتيجة تغيير الأساس الإقتصادي للأسرة مع بقاء دورها المتميز عن الرجل والمتمثل في الإنجاب والحضانة والتنشئة الإجتماعية"².

وهذا ما سهل لها تبني بعض القيم العصرية في تصرفاتها وفي مظهرها، ويجب التمييز بين نوعين من النساء تقريبا متناقضين لكن يعيشان في توافق، أما التعارض بين الصنفين، فقد يعود إلى إختلاف الأجيال (جيل البنية العائلية التقليدية وجيل البنية العائلية الحديثة) أو يعود للإختلاف في تربية نفس الجيل.

الصنف الاول من النساء، أي الصنف التقليدي، يتمثل في المرأة التي تتميز بطريقة لباسها (إرتداء القندورة أو الجلابية، والمنديل على الرأس، وإرتداء اللحاف)، وكذلك بطريقة تصرفها (الحياة الداخلية في البيت، موقف الغنعزال والتحفظ أمام الرجال) هذا الصنف خاص بالبنية العائلية التقليدية.

أما الصنف الثاني من النساء، او الصنف المعاصر فيقدم مظهرا لباسيا على الطريقة الغربية، وهو اكثر تفتحا على العالم الخارجي وعلى عالم الرجال³.

ورغم المظاهر العصرية إلى أن الثقافة التقليدية مازالت تمارس تأثيرها بشكل واضح، فرغم تلقي المرأة تكوينا وتعلما ودخولها سوق العمل من جهة استمرت الذهنية التقليدية الموجودة في بعض الجوانب الحياتية الخاصة بها.

¹ - Khoudja Souad : *Les algeriennes du quotidien*, Entrepise du livre,Ager,1991,p89.

² -بن عيشوبة ميمونة : المرجع السابق، ص 79.

³ -مصطفى بوتقنوش : المرجع السابق،ص 292.

إذا كانت العائلة قد شهدت تغيرات من حيث أنماطها وبنائها الداخلي خلال العقود الأخيرة على وجه الخصوص، فإنّ ما يميز هذا الحراك الإنعكاسات التي تولدت عنها وأهمها تغيير البنية الإجتماعية للعائلة .

1. تغيير البنية الإجتماعية للعائلة :

أ. تغيير بناء السلطة الأسرية الأبوية:

لقد تغير نمط السلطة في العائلية فمن النوع الابوي الذي كان يميز العائلة التقليدية، والتي تركز على سلطة الأب وترتبط بالقيم والتقاليد وكبير السن إلى الأسرة النواتية التي ترتبط بالوضع الإقتصادي والمركز الإجتماعي أكثر مما ترتبط بالقيم والتقاليد، وتوجع هذه التغيرات التي حدثت في نظام تقسيم العمل، فأصبحت المرأة قادرة على المساهمة الفعالة التي تقوم بها بجانب الرجل، حيث " أصبح للمرأة دورا بارزا في اتخاذ القرارات الاقتصادية المتعلقة بالشراء وفي توزيع ميزانية الأسرة على بنود الإنفاق المختلفة"¹.

وترجع ظهور بعض التغيرات المذكورة سالفا إلى عوامل إجتماعية وإقتصادية، فتأثرت بذلك السلطة الاسرية، مما زاد في ديموقراطية الاسرة النواتية من حيث عدم تعرضها لقيود السلطة الابوية التي كانت مفروضة من قبل، فأصبح المنزل هو مكان للحياة المشتركة بعيدا عن السيطرة الابوية.

ب. المرأة في الأسرة النواتية:

لقد أحدثت التغيرات التي عرفتها الأسرة الجزائرية انعكاس واضح على وضعية المرأة، بحيث أصبحت تشارك في مختلف مجالات الحياة الإجتماعية، وساهم في ذلك السياسة التعليمية التي قامت بها الدولة الجزائرية.

وفتح فرص العمل امامها بفضل القوانين التي ساعدت المرأة في احتلال مكانة بارزة في المجتمع، فالمشاركة في العملية الإقتصادية للأسرة من شأنه أن يؤدي إلى تحسين أحوالها الإجتماعية وزيادة درجة التفاهم والمحبة بين الزوجين إذ أصبحت المرأة تشغل

¹-محمد الحسن عبد الباسط : علم الإجتماع الصناعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1972، ص 204.

دورين إجتماعيين متكاملين في آن واحد، كونها ربّة بيت وكونها موظفة أو عاملة خارج البيت وهذا ما ساعدها في إسناد ودعم مركزها وسمعتها الإجتماعية¹.
فهذه الظروف ساعدت المرأة على التخلص من القيود التقليدية والانتقال إلى إمارة لها دور في العائلة والمجتمع.

ت. تغير الأدوار بين الزوجين وتقسيم الأعمال:

لقد حدثت تغيرات كبيرة في طبيعة علاقات الزوج والزوجة، بما فيها جميع أنماط السلوك العائلي، "ومن المحتمل أيضا أن يشاهد المستقبل زيادة في تقسيم العمل الذي يقوم على مدى العلاقات الداخلية بين الزوجين أكثر من قيامه على المعايير الإجتماعية والثقافية التقليدية"².

لقد أثر التغير الحاصل في العائلة الجزائرية على ادوار الزوجين ومكانتهما الإجتماعية، "إذ أصبح كليهما يمارسان أدوار إجتماعية غالبا ما تكون متساوية إذ يتحملا مسؤولية إدارة الأعمال الأسرية والعمل على تأمين حياة رفاهية للأبناء، إلا أنه تتفرد المرأة غالبا بالجانب العاطفي الذي توفره لأفراد الأسرة الرعاية الكاملة والحنان اللازم الذي يتلقاه الاطفال منذ صغرهم"³.

ف نجد أن الزوجة المعاصرة قد أضحت مستقلة إلى حد كبير من حيث التوجيه والمراقبة، وأصبح لها حرية أكبر في الاختيار مع التقدير الكامل لرأيها وبذلك تحصى برعاية ساعدتها والتي تتمثل في النصوص القانونية .

2. تغير الدور الإجتماعي للمرأة :

لم يعد يقتصر دور المرأة على الدور البيولوجي وحسب بل أصبح لها دورا إجتماعيا وإقتصاديا مهما خاصة بعد خروجها للعمل، فأصبحت تقوم بدورين: الدور التقليدي والفطري، والدور المهني الوظيفي وهذا ما أعطاها نوعا من الإستقلال والحرية وزاد من امتيازاتها فانعكس ذلك على علاقاتها الإجتماعية، وبذلك عرفت مكانة المرأة تطورا كبيرا، "فبعد نزول المرأة إلى ميدان العمل جعلها تشعر بأنها سيدة الموقف وتستطيع أن

¹ - بن عيشوبة ميمونة: المرجع السابق، ص 102

² - نفس المرجع، نفس الصفحة.

³ - نادية بلحاج: المرأة والوضع الأسري، مطبعة المعرفة الجديدة، الرباط، 1997، ص 22.

تكفي نفسها بنفسها ، ومن تم فلا داعي لتحميل القيود التي كان يفرضها عليها الرجل فأصبحت تختار شريك حياتها، وترسم بنفسها خطوط الحياة الزوجية، فهي تنازع الرجل في السيادة على الأسرة بل أصبحت هي المصرفة في شؤون المنزل¹.

3. تغير العلاقات الإجتماعية:

لقد أحدث التغيير الذي حدث في المجتمع إلى تغيير في الروابط وشبكة العلاقات، فبعد أن كانت في المجتمع التقليدي تتمحور حول موضوع الخضوع لسلطة أبوية، " ففي الأسرة النواتية العلاقات مساواتية، حسب مجموعة من العوامل أهمها الإستقلال المادي الإقتصادي وارتفاع المستوى التعليمي خصوصا تعليم المرأة والاندماج في جماعات خارج دوائر القرابة والإرتباط داخلها بمصالح حيوية، فإذا تحققت المساواة تحققت ديموقراطية العلاقات الأسرية"².

فأصبحت العلاقات الاسرية بين الأفراد تتسم بالديموقراطية القائمة على المساواة بين الأعضاء المكونين ويجوبها الإحترام المتبادل، إلا أن هذه المهمة لا تسود في كل الاسر الجزائرية إذ تتعرض الاسرة النواتية إلى فقدان بعض من القيم التي كانت تلعب الدور الأساسي في التماسك العائلي، أما بالنسبة للعلاقة الزوجية تقوم على عوامل مثل التفاهم والمصلحة المشتركة وهذا يؤدي إلى الشعور بالتماسك والصلابة، لهذا نجد علاقة الزوج بزوجه في الأسرة النواتية أقوى بكثير من العلاقة في الاسرة التقليدية ، وذلك راجع على مستوى المعيشة في الاسر النواتية والمتمثلة في الإستقلالة من ناحية السكن والقرار، فالعلاقة الزوجية في الأسرة النواتية تكون بعيدة عن الالهل والاقارب، حيث تغيرت كثيرا عما كانت عليه قبل ضمن النظام البنائي للأسرة فعوض الخضوع والطاعة التامة للرجل، إلى شراكة حقيقية بينهما، فأصبحت سلطة القرار في يد الزوجين بدلا من الزوج وحده حيث اعتمدت العلاقات على روح المناقشة والتفاهم والتعاون المتبادل في اتخاذ القرار.

¹ -بن عيشوبة ميمونة: نفس المرجع السابق، ص104.

² -نفس المرجع ، ص 105.

كما سمح خروج المرأة للعمل في تشكل علاقات الجماعة خارج إطار العائلة، وفي مساحات واسعة (الجامعة، مكان العمل، ..الخ)، فاصبحت للمرأة علاقات إجتماعية مع أشخاص تحكمها التباين في الأفكار والرأي والزمالة، والصداقة...الخ، فنجد المرأة تخضع في ذلك عملية الإنتقاء عكس علاقاتها القرابية التي تخضع إلى رابطة الدم.

إنَّ الحديث عن قوَّة وسائل الإعلام يجعلنا نتوقف عند المنجزات التي أحدثتها هذه الوسائط في تركيبية السلوك الإنساني والتغيرات الحاصلة في جميع مجالات الحياة والتي استقت منها الوسائل الاتصالية خطاباتها ورسائلها، فلولا التغيير المتراكم على الحياة الإنسانية لما تمكن الخطاب الإعلامي من التطور، خصوصا وأنه يواكب كل صغيرة وكبيرة عن المجتمع، لكن هل حاول أن يعالج المشاكل التي يعيشها الإنسان بطريقة موضوعية، ناقلا الواقع ومحاوِلا إيجاد علاج آني يفيد به من أخطار تهدد الفرد، ومنها ما تهدد استقرار وبناء المجتمع؟

إنَّ الحديث في هذا المجال أمر مهم خصوصا ما تعلق بدراسات التأثير التي يمكن للوسائل الإعلامية إحداثها من تغيير سلوك أو تدعيم حالة وجوده، أو خلق سلوكيات جديدة وإرسائها أو تنميط الصورة، وعند الحديث عن هذه الأخيرة وتحديد ما تعلق بالحالة الإجتماعية للمرأة في الإعلام يستوقفنا السؤال الجوهرى الذي سنحاول معرفة جوابه من خلال هذا الفصل وهو: الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام في توصيل الحالة الإجتماعية للمرأة وتدعيمها مع الوقت، حتى تصبح قوَّة مؤثرة أو قوَّة ملزمة، أم أنَّ دورها الذي ينحصر في كونها مرآة عاكسة لثقافة المجتمع يكرس تلك التفرقة ويدعمها؟

الفصل الثالث: الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في وسائل الإعلام

تلعب وسائل الإعلام دورًا مهمًا في تشكيل صورة المجتمع، وتعد قضية المرأة الجزائرية من الموضوعات التي حظيت باهتمام خاص في مختلف الوسائل الإعلامية. في هذا الفصل، سنركز على كيفية تناول وسائل الإعلام المختلفة - من الصحافة المكتوبة، إلى الإذاعة والتلفزيون - للحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، مع التركيز على تأثير هذه الوسائل في تشكيل وعي المجتمع حول مكانة المرأة ودورها في الحياة العامة. سنتناول في هذا السياق الطرق التي تعرض بها قضايا المرأة، وكيف تسهم هذه الوسائل في تعزيز حقوقها الاجتماعية والإنسانية، سواء من خلال إبراز التحديات التي تواجهها أو تسليط الضوء على إنجازاتها.

المبحث الأول: الحالة الاجتماعية للمرأة في الصحف.

تعتبر الصحافة المكتوبة أقدم وسيلة إعلامية حاولت نقل مشاغل العالم عبر الكتابات، ولأن قضية المرأة جزءًا لا يتجزأ من قضية المجتمع كله، ولا علاقة لها بقضية التحرر فحسب بقدر ما هي قضية مجتمعية وقومية وإنسانية، وهي الركن الأساسي وأحد الدعائم التي يتكأ عليها المجتمع في إطاره الطبيعي العام.

حيث تعتبر المادة المقروءة من ألوان التعبير، فتبدو الإشارة إليها أمرًا هامًا، ويعود هذا إلى إنشاء وتطوير الصحافة النسائية، وعلى الرغم من عمليات التحديث التي بدأت منذ العقد الأول من القرن الماضي، والتي استمرت طوال هذه الفترة بإنشاء الإتحادات النسوية التي تعزز كفاح المرأة، لتربط بين نيل المرأة لحقوقها الاجتماعية والإنسانية والدستورية، وبين نيل الوطن لاستقلاله وحرية السياسية.

على الرغم من ذلك، فإننا نجد صورة المرأة في الصحافة العامة والنسائية قد حفلت برؤية لا تتوافق مع التغيرات المعاصرة¹، والتي عملت بوعي أو بغير وعي على تكريس وتدعيم الوضع التقليدي للمرأة، ففي معالجة القصص المحللة في هذه الدراسة على مستوى الأدوار الاجتماعية المختلفة التي تلعبها المرأة، ظهر أن تلك الأدوار تنحصر

¹ -ناهد رمزي : أبعاد سلوك المرأة، في صورة المرأة كما تقدم في قصص الصحافة النسائية، المجلد الثاني، منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1983، ص 145.

أولا وقبل كل شيء في إطار علاقة المرأة بالرجل، بغض النظر عن الوضع الذي تشغله¹.

كما أسفرت تلك الدراسة التي قامت بها المؤلفة عن وجود ستة أبعاد سلوكية أوضحتها القصص المحلّة، تحاول جميعها أن تدعّم وتؤكد الدور التقليدي الأنثوي الذي يعبر عن السلبية والإتكائية، ولم تظهر القصص المحلّة في تلك الدراسة أية قضايا جادة تشغل المرأة أو تدمجها في مجتمعها، أو تصورها في دور المشارك في تنمية مجتمعها أو الرقي به.²

ثم أتيح للمؤلفة إجراء دراسة أخرى بالتعاون مع برنامج المرأة باليونيسيف بالمؤتمر الدولي الرابع للمرأة الذي عقد في بكين تحت عنوان " مقارنة بين صورة المرأة وصورة الرجل في الدراما التلفزيونية " تمّ نشرها في عام 1995، أي بعدما يقرب عقدا من الزمن على ظهور المدرسة الأولى، وعلى الرغم من أنّ البحث الجديد قد قدم صورا جديدة تعبر عن حوث قدر من التغيير كظهور صورة المرأة العاملة أو الفتاة الجامعية المتفوّقة، فإنّ تلك الصورة قد ظهرت بكثافة محدودة وبنسب ضئيلة، مما أدى إلى اختفائها في وسط الصور المقيمة للمرأة في أدوارها التقليدية، ناهيك عن النظرة السلفية التي تقلل من شأن عمل المرأة للأسرة .

وإنّ دلّ ذلك على شيء، فإنما يدل على أنّ الوسائل الإتصالية لم تلعب على مدار تلك الفترة دورا فعّالا يقتدي به في تنمية المرأة ودفعها إلى الأمام، أو العمل على محاولة إنقاذها من عزلتها من خلال معاناتها من أوضاع إجتماعي وإقتصادية قاسية، أيضا تحتل موضوعات الازياء والموضات والتجميل وفنون المكياج جانبا غير قليل من المساحة المخصصة للأبواب النسائية في الصحف العامة، وهو توجه يخاطب أساسا

¹ -ناهد رمزي : المرأة والإعلام في عالم متغير، المكتبة الإعلامية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، دط، 2001، ص44.

² -ناهد رمزي : أبعاد سلوك المرأة، في صورة المرأة كما تقدم في قصص الصحافة النسائية، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص146.

المرأة التي تنتمي إلى الطبقة الوسطى وما فوقها في الحضر والمدن الكبرى، دون النساء المنتميات إلى الطبقات الشعبية الكادحة أو النساء الريفيات البعيدات عن الحضر¹. وأظهرت نتائج دراسة ستة من الصحف الصادرة في دول إفريقية مختلفة، إهمالا في تغطية أوضاع المرأة وقضاياها وقصر فيما يتعلق بها على : الموضة واتجاهاتها الحديثة والأحداث الاجتماعية وأحداث الجرائم والمناسبات والاحتفالات العامة². ولاحظ محمد طلال في دراسته على جريدتين تصدران في الأردن وجود تركيز في مضمونها على أهمية دمج المرأة في العمل الاجتماعي في إطار خطط التنمية والدعوة لتعليم المرأة ومحو أميتها وغياب المشاكل التي تواجه المرأة وخاصة الريفية ومنها عدم وعيها بحقوقها الشرعية والتي يتعامل معها الغعلام بصورة مشوهة، وكذلك التقاليد وقضية عمل المرأة³.

لاحظ أيضا محمد طلال في تحليله لجريدتين خلال 1983 تصدران في المملكة العربية السعودية أنّ هناك قاسما مشتركا بين جميع الصحف السعودية اتجاه المرأة أو "المسألة النسوية" تتحدد فيما يلي:

- أنّ العمل في مفهومه العام هو عمل المرأة في البيت.
- أنّ التبعية شيئا قديرا وحتميا بحكم القانون والشرعية.
- إنّ تألق المرأة مرهونا بتألق زوجها.
- التأكيد على ضرورة الفصل الجنسي في الوظيفة والعمل⁴.

وأظهرت نتائج دراسة على باب أو صفحة المرأة في الصحافة المصرية في صحف: جريدة الأهرام، جريدة أخبار اليوم، مجلة المصور، مجلة آخر ساعة، أنّ تقديم المرأة في الأدوار التقليدية كالزوجة والأم وربّة البيت يكون أكثر من تقديمها كإمرأة عاملة تشارك

¹ -عواج سامية : صورة المرأة في الإشهار التلفزيوني في الوطن العربي، دراسة تحليلية مقارنة، رسالة دكتوراه، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2010-2011، ص80.

² -نفس المرجع، نفس الصفحة.

³ -عصام الدين أحمد فرج: فن التحرير للإعلان والعلاقات العامة، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 2005، ص131.

⁴ -نفس المرجع ، نفس الصفحة.

في التنمية والحياة السياسية، كذلك أظهرت نتائج الدراسة توجه هذه الصحف إلى نساء المدن والأنثى الجميلة صغيرة السنّ مع انعدام وجود سياسات تحريرية واضحة لصفحات المرأة تلتزم بها إزاء القراء¹

إنّ المرأة طرأت عليها مجموعة من التغيرات خصوصا في الحياة الاجتماعية وظهرت لها أدوار جديدة بعيدا عن الدور التقليدي الذي عرفته قبلا في البيت كمرربة أجيال، وأداة حصانة للرباط الزوجي وخادمة وفيه ومطبعة لزوجها، ولما لا حافظة لعادات وتقاليد مجتمعتها وناقلة أمينة لقيمه وأسسه.

كان لزاما على الوسائل الاتصالية مواكبة الأدوار الجديدة للمرأة في المجتمع ونقلها عبر الصور الإعلامية المختلفة في مجالات التعليم والعمل والحريات والحقوق التي تحصلت عليها: " فتصوير المرأة في الوسائل الاتصالية إنما ينشأ عن تظافر مجموعة من العناصر والقوى المتباينة التي تشكل معا الحقيقة الاجتماعية التي تعتبر الوسائل الاتصالية واحدة منها"².

لأنّ الحركات النسائية طالبت بالمساواة بين الجنسين وعدم التمييز في الحقوق الطبيعية في التعليم والعمل وممارسة الحرية، وإبعاد فكرة الوصاية الدائمة للرجل على المرأة واعتبارها قاصرا، مهما كان مستواها العلمي وقدراتها الشخصية، ففي هذه الحركات وجد صنفين : صنف يقر بدور المرأة وينادي بالرفع من شأنها، أما الصنف الآخر يلغي الاختلافات الجسمية بين الجنسين وينفي تأثيرها في مطالبة المرأة بحقوقها: " يوجد في تداعيات الحركة النسائية صنفان: صنف عاقل يقر بأنّ الأمومة هي الإهتمام الفطري الأول لكل إمراة طبيعية، ويبحث عن الوسائل التي ترفع من شأن المرأة في هذا الإطار، سواء في مجالات الدراسة أو في مجال العمل، أما الصنف الثاني فهنّ المتطرفات من أتباع الأنسة " سيمون دي بوفوار " وهؤلاء لا يعطون أي أهمية للاختلافات الجسمانية والذهنية بين النساء والرجال، ويدعون بأنها لا تؤثر إطلاقا على مطالبتهن بالمساواة التامة في كل شيء حتى على حساب العقل والمنطق"³.

¹ عواج سامية : نفس المرجع السابق، ص 84.

² ناهد رمزي: المرأة والإعلام في عالم متغير ، نفس المرجع ، ص52.

³ حسين أمين: المرأة بين الشارع والبيت، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص 133-134.

والمجتمع عمل على بقاء المرأة على حالها القديم ووفر لها اسبابا وحججا مقنعة إستنادا إلى التفسيرات الخاطئة للشريعة والموروث التقليدي الذي مازالت المرأة تعاني منه إلى اليوم، فقوة التقاليد والعادات تتجاوز أي قوة خصوصا ما تعلق بمحور المرأة، والأكثر من كل هذا أنّ النظام بكل أشكاله زاد من إضطهاد النساء في العالم، وكرس هيمنة الرجل على الحياة الاجتماعية والإقتصادية وخصوصا السياسية: " فالنظام العام قاهر، المجتمع قاهر، الأب قاهر، والأم المقهورة يمكن ان تتحوّل بدورها وبحكم قانون المتوالية إلى أداة قهر"¹.

بعدها وسائل الإعلام التي لا تغفل عن الدور الذي لعبته في تنوير المرأة، خصوصا الماكثة بالبيت في كيفية التعامل مع زوجها وأولادها وتربيتهم تربية صحيحة، ومواكبة التغيرات الطارئة في المجتمع حتى لا تتأخر المرأة في ركب هذا التحديث، إلا أنها تركت آثارا سلبية في ما تعلق بتكوين صورتها في الوسيلة الإعلامية، وهو ما ترتب عنه تدهور لمكانة المرأة، وبصورة جديدة عبر الإعلام: " فوسائل الإعلام تشير إلى المرأة كشيء شهوي، أو سلعة مغرية، وكأن هذه المرأة في عرف هذه الأجهزة مجرد" كائن جميل" أو مجرد جسد حي مطلوب إظهار محاسنه"².

إنّ المجتمع هو السبب الذي جعل من الحالة الاجتماعية للمرأة تبقى على حالها القديم بتركيزه على أفكار ورثها منذ أمد بعيد وحاول تكريسها وإبقائها على مر الزمن، حتى لا تنال مكانتها المستحقة والتي أتى بها الدين الإسلامي، وشدد على الرفق بالنساء والمساواة في الحقوق كحق التعليم، والعمل وإبداء الرأي، والمعاملة الطيبة والحياة الكريمة، فلا يغفل علينا ما تلعبه المؤسسات الاجتماعية من محاولة التضليل وتسويد صورة المرأة ودورها الثانوي في المجتمع: " إنّ التنشئة الاجتماعية للمرأة تعد سببا أساسيا لما تتعرض له النساء من سوء المعاملة"³.

¹ -نجمة زراري: الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، تحليل نصي سيميولوجي للفيلمين: وراء المرأة وعائشات، رسالة ماجستير، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2010-2011، ص67.

² -نفس المرجع، ص 67.

³ -نفس المرجع، ص 68.

حتى لا نبتعد عن النقطة المهمة التي تطرقنا إليها وهي الصحافة المكتوبة ودورها في تدعيم الحالة الاجتماعية للمرأة وأحيانا تشويهها عن طريق ما يعرض فيها من قوالب جامدة وفارغة من المضامين فإنه قد: "أثبت العديد من الباحثين أن الفكرة النمطية لا تتطابق مع الشخصية المولية للجماعة التي صيغت عنها وإن كانت تعبر عن ثقافة المرسل ومجتمعه، معنى ذلك أن الذي يهيمن على الاتجاه السائد في الفكرة النمطية هي عوامل وقوى إجتماعية ونفسية تحدث فعلها في مجال الحياة الاجتماعية".¹

كما أن وسائل الإعلام الغربية عملت على تشويه الحالة الاجتماعية للمرأة العربية والمسلمة عبر مقالات دنيئة تضرب بها كيان الأمة ووجوده عن طريق حملاتها المغرضة في تصوير نساء عربيات، ولأن تأثير وسائل الإعلام الغربية الأوروبية والأمريكية كبير كحقيقة لا يمكن التغاضي عنها في كيفية تلوين الصورة، كل ذلك أدى إلى تخطيط وتشويه وتناقض في وضعية الحالة الاجتماعية للمرأة العربية المنعكسة في هذه المطبوعات.

¹ -رشيد طعيمة: تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1987، ص55.

المبحث الثاني : الحالة الاجتماعية للمرأة في المادة الإذاعية

ولا يختلف كثيرا ما يقدم في مادة إذاعية في الراديو - باعتباره وسيلة إعلامية - عما يقدم في التلفزيون الذي لا تتناول برامجه -إلا نسبة ضئيلة- مادة تثقيفية أو تعليمية موجهة للمرأة من أجل تنمية قدراتها أو مدها بالمعلومات الجادة، وتشير إحدى الدراسات التي أجريت على المادة الإذاعية الموجهة للمرأة أنّ صورتها بدت سلبية، ولم تقدم في صورة إيجابية إلا بما تجاوز نسبة 8،2% من المادة المقدمة¹.

ويبدو ذلك أمرا خطيرا، فالإذاعة تملك ما لا يملكه غيرها من التأثير، وذلك لما تتمتع به إمكانية الانتشار الواسع حتى في الأماكن النائية التي تسود فيها الأمية، ويبدو ذلك بصفة خاصة في المناطق الريفية المحرومة من الخدمات، لذا فهي تفوق في تأثيرها المادة المقروءة التي تتطلب مستوى ثقافي معيّن يتطلب القراءة والكتابة، كما تعد أكثر تأثيرا وانتشارا من المادة المشاهدة التي تقف عقبة أمام انتشارها في بعض الأماكن النائية ضرورة توفر الكهرباء.

وتعد الإذاعة أكثر وسائل الإتصال الجماهيري انتشارا في العالم، وقد استخدمت منذ الحرب العالمية الأولى كأداة دعائية لتجنيد وتحفيز الجنود في مواصلة الحرب، لتكتسب بعدها سمة الجماهيرية كونها تحتوي على عناصر التشويق والجاذبية، إلى جانب نفاذها بسهولة إلى جميع الأماكن : البيت، المحالات، سيارة الأجرة، السيارة الشخصية، الهاتف النقال، شبكة الإنترنت، في كل ساعات اليوم وبدون إنقطاع، هذه الإستمرارية في التعرض تبقى وترفع من درجة الإستمرارية في التأثير.

فإذن : " أصبح الإتصال في القرن الحادي عشر والعشرين قوة هائلة للتأثير في الجماهير، وفي تكوين الرأي العام وتعديله"². خاصة ما تعلّق بالمرأة وحالتها الاجتماعية، مع العلم أن المجتمع لعب دوره في إبقاء الوضعية التقليدية للمرأة الموروثة عبر قرون من الزمن ، شكلتها صور العنف المسطرة عليها الظاهرة والخفية، والتي مست العالم بأسره وبأوجه مختلفة عرقلت تقدم المرأة وتطورها.

¹ -عواج سامية، المرجع السابق، ص 82.

² بلقاسم بن روان: وسائل الإعلام والمجتمع، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1. 2007، ص21.

لذا كان لزاما على وسائل الإعلام مواكبة السيرورة الديناميكية للمجتمع العربي ومنها القضايا التي تهدد وتعرقل التغيير الإيجابي للمجتمع، باعتبار المرأة طرفا رئيسيا في عملية التنمية، وهذا هو تحديا ما يجب أن ينطوي عليه الإعلام الإذاعي أيضا. من جهة أخرى تلعب الإذاعة دورا هاما في إقناع المرأة بقبول وضعها الطبيعي وأن محاولة الخروج منه سيسبب الإختلال في الصورة المتوازنة للمجتمع، ففي دراسة قام بها كل من وارتر Warner و هنري Henry في سنة 1948 م حول المسلسلات الإذاعية ودورها في تكريس الوضعية القائمة للمرأة، تبين أن: " المسلسلات الإذاعية تهيب بالزوجة والأم تكافئها، وتقلص من شعورها بعدم جدواها، وتزيد من إحساسها بالأمان وقبول وضعها في المجتمع"¹.

فالإعلام الغربي والذي يمتلك أقوى وأضخم الشركات الخاصة للإعلام يقوم بصنع مواد إعلامية موجهة إلى البيئة العربية خالية في معظمها من المضامين الجوهرية، ومنافية تماما لما يحتاج إليها المتنفس العربي: "الإعلام الغربي الذي تمتلكه في الأغلب الأعم شركات خاصة تقوم ببيع منتجاتها الإعلامية، للمحطات العربية من برامج ، وأفلام ، ومسلسلات، لا تمتلك في مضامينها سوى أفكار خالية من الفائدة العلمية، والثقافة الراقية، مع تأكيدها وسعيها، إلى نشر الإباحية والعنف"².

إذا كان لزاما على الإذاعة العربية التصدي لمحاولة التشويه التي تتعرض له المرأة العربية، خصوصا ما تعلق بمكونات الهوية العربية وأدوار المرأة الفاعلة في المجتمع في تربية الأجيال، ولهذا فإن: "تحسين صورة المرأة العربية في الإعلام يعني العمل على أن تكون هذه الصورة أقرب ما يكون إلى الواقع الاجتماعي والثقافي والإقتصادي المتعدد الذي تعيشه المرأة في البلدان العربية، وخالية من أشكال التمييز بينها وبين الرجل، أو

¹ -عبد الرحمن عزي، السعيد بومعيزة: الإعلام والمجتمع: رؤية سوسيولوجية مع تطبيقات على المنطقة العربية والإسلامية، دار الورسم للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 2010، ص62.

² -نديم ربح، محمد الحسن : اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو المحطات الفضائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2008، ص68.

من أي تصورات مثالية قد تثير الشك في مؤهلاتها وقدراتها، وتتسبب في تعطيل دورها في المجتمع".¹

وهذا كله يتحقق عن طريق رسم إستراتيجية فعالة من أجل رسم صورة حقيقية وواقعية عن وضعية المرأة ومكانتها في المجتمع ، بعيدا عن التركيز على الأبعاد الدعائية، والحرص على نقل تجربة الواقع المعاش وأدوار المرأة المتعددة داخله إلى ساحة الخطاب الإعلامي في كل البلاد العربية.

ولاستيضاح الحالة الاجتماعية للمرأة من خلال الإذاعة واقعيًا باستخدام المقاييس النفسية في تحليل مضمون عينة من برامج المرأة في الراديو المصري شملت تسعون حلقة من كل برنامج "ربات البيوت" بإذاعة البرنامج العام وبرنامج "للنساء فقط" بإذاعة الشرق الأوسط، لدورة إذاعية كاملة خلال عال 1978 كنموذجين ، فأظهرت دراسة سلوى عبد الباقي والتي شملت أيضا تطبيق مقاييس نفسية على عينة عمدية من النساء -من الجمهور - للوقوف على تصور المرأة لذاتها أنه:² بالنسبة لتحليل المضمون: 53,5% من وضعية المرأة بها كانت سلبية تتصف بعدم القدرة على التخطيط أو عدم وجود هوية مستقلة للمرأة أو وفها من السن والعجز .

بينما اتخذت الوضعية الإيجابية للمرأة المتمردة الراضية للخضوع لسيطرة الزوج أو شكل مواجهتها للعقبات وقدرتها على التصدي لها والإسهام في حلّها. وجاءت وضعية العلاقة بين الرجل والمرأة على النحو التالي:

✓ 45% منها تنمو نمو الندية والمساواة.

✓ 5,5% علاقة سيطرة وخضوع.

✓ 5,5% علاقة إعتمادية .

أما الحالة الاجتماعية المرأة التي تعرضها برامج المرأة من خلال الادوار فكانت تقليدية كالتالي: 45,1% لدور الأم، 31,5% لدور الزوجة، 22% لدور الأنثى.

¹ -نجمة زراري: المرجع السابق، ص 72.

² -عواج سامية : المرجع السابق، ص82.

كما أجريت دراسة في مصر على المستمعات الوفيات لبرنامج "ربات البيوت" والذي يعد استمرارا لبرنامج "ركن المرأة" منذ نشأة الإذاعة المصرية أوائل الثلاثينات، واستخدمت في الدراسة أداة تحليل المضمون وتبينت النتائج التالية:¹

إنَّ مفهوم الذات عند المرأة يغلب عليه الجانب السلبي وهذا تماما مايشكل بدوره ضمن وضعية ثلاثية غالبية:

- ✓ المرأة التي تفتقر إلى العقلية العلمية.
- ✓ افتقار المرأة إلى هوية مستقلة، قحسب ما قدم برنامج "ربات البيوت" المرأة جزء من بيت الزوجية، ولا يكتمل دورها إلا بالإنجاب.
- ✓ الوهن والإصابة بالعجز، وهو أمر منطقي بحكم سيادة الدور، إلى جانب الصورة الغالبة للمرأة في وسائط الإعلان بالذات على انها الكائن الشهوي الفاتن الجميل.

¹ -نجمة زراري: المرجع السابق، ص73.

المبحث الثالث : الحالة الاجتماعية للمرأة في التلفزيون

لقد أصبحت وسائل الإتصال والإعلام من العوامل الهامة والمؤثرة في تكوين الإتجاهات الاجتماعية ولاسيما التلفزيون، نظرا للمزايا العديدة التي يتمتع بها والتي تميزه عن غيره من وسائل الإتصال الجماهيرية، فهو يستطيع من خلال الصوت والصورة التأثير مباشرة في اتجاهات الافراد داخل المجتمع، كما يستطيع أن يساهم بدور كبير في تغيير هذه الإتجاهات أو تعديلها وتوجيهها طبقا لمتطلبات العصر والمجتمع، حيث يقول في هذا الصدد جورج جبيرنز في مجلة "سينفيك أمريكان" في عام 1972: "إنّ بنية الثقافة الشعبية التي تربط عناصر الوجود بعضها ببعض، وتشكل الوعي العام بما هو كائن، بما هو مهم، وما هو حق، وما هو مرتبط بأي شيء آخر، هذه البنية في الوقت الحاضر منتجا يتم تصنيعه".¹

لذا فقد أصبح الإعلام بكل هيئاته ومؤسساته يسعى إلى جلب أكبر عدد ممكن من المتلقين ليضمن أقصى حد من التأثير: "منذ مدّة في تاريخ بحوث الإتصال تم تطوير مقترّب لدراسة الإشاعات التي تجذب الجمهور، إلى أنواع معينة من وسائل الإعلام، وأنماط محددة من المحتوى، الذي يشبع حاجات إجتماعية ونفسية".²

احتلت قضية المرأة وحالتها الاجتماعية حيزا واسعا من اهتمام المجتمعات العربية في غضون الأعوام الأخيرة، بيد أن تعامل الحقل الإعلامي العربي مع هذا الموضوع كان موضع إختلاف في الرؤية، بين طرف يرى بأنه أسهم في نشر التوعية حيالها، وطرف آخر يرى بأنه ساعد في تهميش وظيفة المرأة الهامة في المجتمع، فالحياة العصرية كانت سلاحا ذا حدين على مجمل أوضاع المرأة، وبالقدر الذي أتاحت فيه للمرأة فرصا لإثبات ذاتها ولتحقيق الإستقلالية المادية، فإنها على صعيد آخر جعلتها في مواجهة مباشرة مع المجتمع .

لكن هذا لا يمنع من القول بأنّ التلفزيون له من السلبيات التي لا يمكن بأي حال من الأحوال التغاضي عنها: "التلفزيون من وسائل الإتصال الجماهيرية، وهو أداة ترفيهية،

¹ -نجمة زراري : المرجع السابق، ص74.

² -عبد الرحمن عزي، السعيد بومعيزة، المرجع السابق، ص59.

وتثقيفية وتربوية، وإجتماعية، تعليمية وأداة توعوية، في كثير من مجالات الحياة، كما أن بعض برامجها يغلب عليها الطابع التجاري، الذي يعكس سلبيات يمكن مواجهتها وضبطها"¹.

لذا وجب على محلي الرسائل الإعلامية دراسة محتواها ومعرفة ما ينتج ويوجه لشبابنا العربي، الذي هو المحرك نحو التغيير: "نرغب هنا في المطالبة بشدة من أجل دراسة الأفلام والتلفزيون، بوصفهما من القوى الفاعلة في ثقافتنا ومن المصادر المهمة للغة والأفكار"².

كان التعايش في الماضي منصب على الصورة التي تبعثها أو ترسخها وسائل الإعلام الغربية نحو غرس عادات وتقاليد غريبة في مجتمعنا، وأصبح المطروح اليوم هو الحالة الاجتماعية التي تبثها أجهزة التلفزيون العربية عن واقع المرأة، بل تركز القنوات الفضائية في إظهار صورة الإثارة وإغراء المشاهدين والظهور بمظهر عارضات الأزياء ونجمات السينما أكثر من اهتمامهن بدورهنّ لمساهمات في تغيير الوضعية النمطية للمرأة لفرض الترويج لهذه البرامج والأفلام، وهذا الربح التجاري أصبح هدف في جميع القنوات الفضائية من خلال رسوم الإشتراك في تلك القنوات أو من خلال الإعلانات الباهضة التي تبث من خلال عرض هذه الأفلام.

إنّ هذا الإستغلال للمرأة يجعلها مجرد أداة لا كائنا مستقلا بذاته ويحولها إلى أسلحة أو قطعة من ديكور أو أثاث توضع في زاوية أو ركن من البيت للزينة وهذه النظرة كرسها القنوات الفضائية فمعظم الافلام التلفزيونية التي تخص المرأة تضعها في إطار ضيق ومحدود، إذ يحصرها في دور ربة البيت وأحيانا معلمة والعاملة البسيطة وأحيانا أخرى يصفها بالساذجة ويقول أحد الممثلين المصريين " للمرأة أدوار كثيرة في الحياة الاجتماعية والسياسية والغقتصادية ولكننا نراها في تلفزيوننا إلا ربة منزل أو كائن أنثوي لا يهتمها إلا الحب او الزواج"³.

¹ -نجمة زراري: المرجع السابق، ص75.

² -نفس المرجع السابق، نفس الصفحة.

³ -عواج سمية: المرجع السابق، ص89.

من الواضح أن الوضعية التي تروجها الفضائيات العربية عن المرأة تعكس اهتمامات الرجال، فهذه القنوات لا تعمل على فهم إشكالات واقع المرأة في هذا العصر ولا تعمل على إستيعاب ما نحتاجه من معاونة فهي لا تظهر الجوانب الإيجابية والفعالة التي تؤديها المرأة في مجتمعها وتبرزها على أنها كائن لا يعرف ماذا يريد وإلى أين يتجه خاصة المرأة العربية، التي كثيرا ما تصور على أنها ما زالت تبحث عن ذاتها وسط مجتمع قاسي لا يحترمها، وعادات وتقاليدها وشريعة ظالمة تضطهدها، ولعل أهم وأكثر هذه الرسائل تأتي من مصادر تكن الكره الشديد للمجتمع العربي الإسلامي بل أنه لا يوجد شك في ذلك مطلقا.

يرى الدكتور "جابر عصفور" أن وسائل الإعلام العربية قد كرّست نظرة أحادية وواقع نمطي عن المرأة الشرقية أو العربية كون مراعاة التعاون الموجود بين المجتمعات العربية في حد ذاتها ودرجة الحقوق والحرية التي تتمتع بها المرأة في دولة دون سواها¹. أما المرأة الغربية التي نالت قسطا من الحرية في القرن 19 فإنها انطلقت إنطلاقة جريئة باسم التحرير والحقوق النسوية والبحث عن المرأة العصرية المتحضرة وهذا ما جسده القنوات الفضائية التي تظهر المرأة في تلك الطبقة الأرستقراطية الراقية. بينما لجأت وسائل الإعلام في الآونة الأخيرة إلى استعراض بعض الصور للمرأة الغربية كناشطة سياسية وهذا ما روجت له بعض القنوات الغربية (CNN) عندما نصبت " كوندليزا رايس" وزيرة للخارجية فعمدت على وصفها بالمرأة الحديدية والنموذج الأول للقرن 21 .

يتضح من هذا الفصل أن المجتمع يعرض دور المرأة من خلال وظيفتها التكاثرية كمبرر لاستبعادها من العديد من المجالات، كما يصورها على أنها عاجزة وناقصة. وإذا كان سبب عجز المرأة هو أنوثتها، فإن المجتمع بذلك يعاملها كخطأ. ورغم أن الديانات السماوية الثلاث، بما فيها الإسلام، قد اعترفت بالمرأة كإنسان يتمتع بكامل الحقوق والواجبات، فإن المجتمع لا يعكس هذا الاعتراف بشكل كامل. تم التطرق إلى دخول المرأة الناجح إلى ميادين السياسة، ولكن رغم ذلك يظل هذا المجال غير جذاب للنساء،

¹ -نفس المرجع السابق، نفس الصفحة.

فلا تجدهن يقرآن أخبار السياسة في الصحف (على سبيل المثال)، حيث لا تجذبهن هذه الأخبار. أما في قطاع التعليم، فقد أحرزت المجتمعات العربية تقدماً كبيراً، وتمكنت النساء من التحصيل العلمي بتقبل تدريجي من المجتمع. هذا التحول ينطبق أيضاً على القطاع الاقتصادي، حيث بدأت المرأة تدخل سوق العمل بشكل متزايد. وفيما يتعلق بالمرأة في وسائل الإعلام، فقد دعمت هذه الأخيرة الدور التقليدي للمرأة، وصورتها كمجرد موضوع جنسي أو ربطت مكانتها بالمكوث في البيت. فتُعتبر معظم برامج التدبير المنزلي، الطبخ، والغسيل على أنها موجهة للمرأة، كما تروج وسائل الإعلام للأزياء والموضة وفنون الماكياج والتجميل. في المجمل، تظل المواضيع المتعلقة بالمرأة في الإعلام سطحية وتبسيطية، رغم بعض المحاولات الإيجابية التي تتطرق إلى قضاياها، التي تبقى نسبتها ضئيلة.

وختاماً، من المهم الإقرار بأن الحالة الاجتماعية للمرأة في وسائل الإعلام تتعلق بالبرامج الإذاعية والتلفزيونية والمقالات التي يفترض بها نقل صور عن واقع المرأة ومشاكلها الاجتماعية. لكن الواقع غالباً ما يعكس الرؤية الخاصة لمنتجي الأعمال الفنية، مما لا يعبر دائماً عن الواقع الفعلي للمرأة. تطورات الفكر حول قضايا المرأة في العالم ساهمت في تشكيل موروثة ثقافية سائدة أدت إلى خلق صورة نمطية عن المرأة، مدعومة بأساليب التنشئة الاجتماعية ووسائل الإعلام وأكدها الفكر الرجعي. تلعب التنشئة الأسرية دوراً كبيراً في تشكيل هذه الصورة، حيث يورث الآباء عادات وتقاليد مجتمعاتهم. هؤلاء الآباء يشكلون ضغوطاً حضارية على أبنائهم بتدعيم اتجاهات مقبولة واستبعاد أخرى، مما يعزز دورهم في تأثيرهم على النمو النفسي والاجتماعي للأطفال. في المجتمعات التي تعطي الأولوية للطفل الذكر، تنتقل هذه المعاملة عبر الأسرة إلى باقي المجتمع، مما يعزز النظر إلى الفتاة كأضعف وأقل قدرة وأدنى مكانة. وهنا تشيع فكرة النقص الأنثوي التي ترجع الفروق بين الجنسين إلى عوامل وراثية، ذلك المنحنى الذي توصلت الوسائل الموضوعية في القياس إلى عدم صحته، وإرجاعه-

إن وجد- إلى عوامل التنشئة الاجتماعية التي تدعم الفروق بين الجنسين منذ المراحل العمرية المبكرة¹.

تشير العديد من الدراسات إلى أن قدرات الفتيات تتراجع مع مرور الزمن بعد مرحلة البلوغ. فبحسب البحوث حول القدرات العقلية للفتيات منذ الطفولة حتى الرشد، لا توجد فروق جوهرية بينهن وبين الذكور. في الواقع، تتفوق الفتيات على الذكور في مرحلة ما قبل المدرسة وسنوات الدراسة الأولى في بعض جوانب الذكاء، مثل القدرات اللفظية والطلاقة في الكلام واستخدام جمل أطول، بالإضافة إلى إدراك السلوك الاجتماعي المناسب. كما يتفوقن في بعض القدرات الرياضية خلال مرحلة التعليم الأساسي. ومع التقدم في العمر ووصولهن إلى مرحلة الرشد، يتساوى الجنسان تقريباً في الحياة العملية، ثم يبدأ الرجال في التفوق، بينما تُحرَم المرأة من التشجيع الكافي للمنافسة والتفوق، ويتم التأكيد على دورها الأنثوي التقليدي لكي تصبح قادرة على القيام بأدوارها داخل البيت كزوجة وأم، أما الآمال العلمية والتطلعات العملية فتترك للرجال، ومن هنا يتشكل من البداية الدوران المختلفان اللذان فرضهما المجتمع على كل من الرجل والمرأة².

تسهم عوامل عديدة، مثل وسائل الإعلام والوسائط الثقافية، في تعزيز التصور السائد عن المرأة. هناك فجوة ثقافية بين الصورة الحقيقية للنساء والصورة التي تقدمها وسائل الإعلام المطبوعة، حيث تركز الرسائل الإعلامية على الدور التقليدي للنساء وتغفل قضايا هامة مثل الأدوار المهنية وصراع الأدوار، والتوفيق بين الحياة العملية والشخصية، بالإضافة إلى حقوقهن الإنسانية وقضية مساواتهن مع الرجل. وفي حال تم تناول هذه القضايا، يكون غالباً ضمن إطار يقلل من مكانة المرأة.

أما في الإذاعة والتلفزيون، فتُعرض صورة نمطية عن المرأة تعتمد على عدم قدرتها على العيش دون الرجل، واعتمادها عليه للشعور بالأمان، مع تصويرها كتابعة للرجل ومحدودة الفكر. ومع ذلك، شهدت السنوات الأخيرة تطوراً في الصورة الذهنية للمرأة،

¹-ناهد رمزي: المرأة والإعلام في عالم متغير، ط1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2001، ص198.

²-ناهد رمزي: نفس المرجع، ص198.

حيث بدأت المسلسلات تعرض النساء في أدوار رئيسية تُساوي أدوار الرجال، وتظهر المرأة في مركز الأحداث، قادرة على التغلب على الخطر.

لكن يظل تمثيل المرأة الريفية أقل من المطلوب في المسلسلات التلفزيونية، ومن ناحية أخرى تصور الأفلام المرأة على أنها ذات مستوى إقتصادي عال ولديها طموحات مادية فقط، أما الإعلانات فتركز على نمطين، الأول النساء الجميلات، والثاني ربات البيوت¹.

مما يحسب للعصر الرقمي هو تغير نظام الملكية، فستضم ملكية وسائل الإعلام رأي المال الوطني مع مشاركة أفراد المجتمع المحلي، وإذا كانت النساء قادرات على المشاركة فسيصبحن أيضا مالكات لوسائل الإعلام سواء الإذاعة أو الصحافة مما يدفع بالضرورة إلى تغيير الصورة الذهنية للنساء في العصر القادم².

من خلال التنشئة الاجتماعية، وما تقدمه وسائل الإتصال والوسائط الثقافية المختلفة ومساعدة أصحاب الإيديولوجية الفكرية التقليدية، يرسم المجتمع للمرأة صورة نمطية عن حالتها الاجتماعية يصعب الخروج من اسرها مستخدما في ذلك أساليب التدعيم المباشر، كاسلوب القبول الاجتماعي الذي يعمل على إثابة اتساق المرأة مع القالب النمطي السائد، أو أسلوب الإستهجان الاجتماعي الذي يعمل على استنفاد السلوك الذي يتعارض مع الدور المرسوم، ويؤكد حصر المرأة في أدوار محدّدة لا يخرج عنها تتم عادة داخل البيت وليس خارجه³.

السؤال المركزي الذي كان ولا يزال يحرك الجهود الفكرية والاجتماعية والسياسية المتعلقة بالمرأة والإعلام لا يتناول فقط الصورة السلبية التي يقدمها الإعلام عن المرأة، بل يركز بشكل أساسي على العوامل والمتغيرات التي تؤدي إلى بناء هذه الصورة. وقد أظهرت العديد من الدراسات في العلوم المعرفية أن إصلاح الحالة الاجتماعية للمرأة في الإعلام

¹-حسين أمين: الصورة الذهنية للمرأة العربية، الدورة التوعوية للإعلاميين العرب في قضايا المرأة ، ط1، القاهرة، منظمة المرأة العربية، 2006، ص35.

²-المرجع السابق، ص39

³-ناهد رمزي : المرجع السابق، ص199.

يعد عملية متعددة الأبعاد. وهذا يشمل قضايا تتعلق بالقيم والتقاليد الاجتماعية الموروثة التي تواجه المرأة في المجتمعات العربية والجزائرية بشكل خاص، مثل انتشار الأمية، عدم تكافؤ فرص العمل، وتزايد الضغوط التي تحصر المرأة في أدوار اجتماعية تقليدية وفق معايير مغلوبة، إنَّ الأمر ببساطة يتعلق بكون المؤسسات الإعلامية ليست سوى امتداد لمنظومة اجتماعية ثقافية تراكمت تفاصيلها عبر قرون كثيرة، لتقرر هذا الإرث الاجتماعي والثقافي الذي يحرك اتجاهات المجتمع ويؤطره نحو النساء¹.

تقول ناهد رمزي في كتابها " المرأة والإعلام في عالم متغير " أنه توجد عدة عوامل تساعد على تدعيم النظرة التقليدية إلى المرأة منها: الأمية، التراث الشعبي، العادات والتقاليد الاجتماعية، الزواج المبكر، النظرة إلى المرأة من خلال الجنس وإنجاب الأطفال- وخاصة الذكور- ، وعدم الاعتراف بدور المرأة الإنتاجي، وبعض الأفكار كالأفكار التقليدية عن طبيعة المرأة ودورها وتكوينها، ونظرة المرأة- وخاصة المرأة الريفية- إلى نفسها وإلى زوجها نظرة تنطوي على الإتكالية وعدم الشعور بالأمن والأمان، والإعتقاد بأنها في مرتبة أدنى من الرجل، بالإضافة إلى الصورة النمطية للمرأة في الامثال الشعبية، والكتب المدرسية ووسائل الإعلام الجماهيرية².

لم يعد الخوض في مسألة الحالة الاجتماعية للمرأة في وسائل الإعلام حكرًا على الأكاديميين ومراكز البحوث المهمة بالشأن الاتصالي، ولا على الطلاب والدارسين في معاهد العلوم والاتصال العربية، فيما يقدمون من أطروحات لنيل الشهادات الجامعية، بل غدت هذه المسألة من اهتمامات قطاعات واسعة مكن الرأي العام في عدد من البلدان العربية، محل بحث وتمحيص في الصحافة المقروءة والمرئية والمسموعة، وفي فضاءات المجتمع المدني، ومن منظمات وجمعيات أهلية ونواد ثقافية.

وفيما يلي نلخص أهم النتائج التي توصلت إليها مجمل الدراسات حول كيفية تناول وسائل الإعلام الجماهيري للحالة الاجتماعية للمرأة العربية:

¹-تيماجر نريمان:صورة المرأة في البرامج التلفزيونية العربية(تحليل مضمون برامج كلام نواغم على الفضائية

العربية أم بي سي 1،مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2010/2011،ص91.

²-ناهد رمزي : المرجع السابق، ص280-281

✓ **التصور النمطي والمحدود للمرأة في الإعلام:** وسائل الإعلام العربية تركز بشكل رئيسي على الأدوار التقليدية للمرأة، حيث تُصوّر كأنثى مشغولة بالطبخ والأزياء والإنجاب، وتُختزل صورتها في المظاهر والشكل. كما تُصوّر المرأة في الإعلام على أنها عاطفية، غير قادرة على اتخاذ القرارات أو المبادرة، مما يعزز صورة سلبية عن الذات ويُظهر المرأة في موقف تابع للرجل.

✓ **الإغفال عن التنوع الاجتماعي وغياب التمثيل الواقعي:** تغفل وسائل الإعلام عن تمثيل النساء في أوضاع اجتماعية متنوعة مثل المرأة الريفية، الفقيرة، المسنة، أو غير المتزوجة، حيث يتم تناول حالتها بشكل مشوه وغير واقعي، سواء من حيث شخصيتها أو القضايا التي تواجهها. في المقابل، تركز وسائل الإعلام على فئة محدودة من النساء، مثل الشابات في المدن أو الفنانات، مما يعزز تمثيل فئة معينة على حساب الأخريات.

✓ **غياب المشاركة الفاعلة للمرأة في التنمية والمجتمع:** لا تعكس وسائل الإعلام دور المرأة في عملية التنمية أو تطلعاتها في مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية، حيث تُعرض كـ"مستهلكة" غير منتجة. كما يتم إغفال دورها في القضايا العامة مثل التعليم والصحة والعمل خارج المنزل، وتُصوّر بعيدة عن المشاركة الفاعلة في بناء المجتمع، مما يعكس غياب المساواة بين الجنسين في الإعلام.

✓ **استغلال صورة المرأة في الإعلام:** تُستغل صورة المرأة في الإعلام غالبًا كأداة للجذب والإثارة، خاصة في الإعلانات، مما يعزز صورة نمطية لها ككائن تابع للرجل. كما أن وسائل الإعلام الموجهة للأطفال تساهم في ترسيخ فكرة التفرقة بين الجنسين، حيث تُعرض المرأة كـ"مخلوق ناقص"، مما يعزز المفاهيم السلبية والتفرقة بين الجنسين في أذهان الأجيال القادمة.

وهكذا فإنّ إعلامنا عام إستهلاكي للتسلية السطحية غير معني بحاجات الناس مباشرة خال من الإعلام العملي الوصفي والوظائفي تطغى عليه الإعلامية السياسية والترفيه

البدائي ويفتقر إلى أدنى درجات الوعي التربوي، يرتاح لوضعية المرأة التقليدية غير المقلقة، يستورد الوضعية الحديثة التي تستند إلى حقائق قديمة فيقع في التناقضات¹.

¹ -ريم بوش: صورة المرأة العربية في الإعلام العربي وتجسيدها في الصحافة النسوية (مجلة دزيريات وزهرة الخليج كنموذج 2009/2007)، مذكرة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، قسم الإعلام، جامعة الجزائر3، 2013/2012 ، ص107.

الفصل الرابع: الدراما التلفزيونية مفهومها وأنواعها

تعتبر الدراما من أكثر الأشكال والقوالب التلفزيونية قرباً من المشاهد وأقربها على تجسيد أنماط من الشخصيات والمواقف والعلاقات ، فالدراما التلفزيونية تتعامل مع المشاهد من خلال حاستي البصر والسمع، مما يفسر قدرتها التأثيرية على الأفكار والاتجاهات والسلوكيات خاصة على المستوى البعيد ، لذا يعتبرها الباحثون من أكثر أدوات التغيير الاجتماعي فعالية، فهي تقوم بدور مهم وحيوي في عملية تكوين السلوك الفردي والاجتماعي، أي أنها تسعى إلى ترسيخ أو إلغاء بعض القيم والمفاهيم الخاصة بالمجتمع.

وبالرغم من وجود تفاوت نوعي وكمي في مشاهدة المسلسلات التلفزيونية من مجتمع إلى آخر، أو من شريحة اجتماعية إلى أخرى فإن الأبحاث الإعلامية تؤكد أن الشرائح المختلفة من جمهور المشاهدين تقبل على مشاهدة المسلسلات بغض النظر عن الجنس، والسن، والمستوى التعليمي، والمستوى الاقتصادي.

لذا تطرقنا في هذا الفصل إلى نشأة الدراما التلفزيونية وماهيتها وأنواعها من تراجيديا وكوميديا وميلو دراما،.. كما سنحاول شرح عناصر العمل الدرامي المتمثلة في الفكرة والحبكة والشخصيات والحوار،... لنصل في الأخير إلى إعطاء صورة عن دور الدراما التلفزيونية في تقديم الواقع الاجتماعي .

المبحث الأول: ماهية الدراما التلفزيونية وأنواعها .

الدراما مصطلح يوناني الأصل مشتقة من **Dran** بمعنى يفعل¹، وتحمل كلمة "دراما" مدلولين : النص الموجه للعرض فوق المنصة، والمسرحية الجادة التي تعالج مشكلة هامة بشكل مفعم بالعواطف ، وتطلق أيضاً على التأليف بالنظم أوالنثر يقوم على مجموعة من العناصر، الحوار والفعل والشخصيات والديكور والملابس إلخ ، وقد أخذت الكلمة دلالات مختلفة، ففي القرن الثامن عشر أصبحت تطلق على نوع من

¹ -عبد الحميد درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نانسي دمياط، مصر، 2005، ص20.

مسرحي جديد، وتستخدم في الخطاب النقدي الحديث للدلالة على النص المقابل العرض.

وعموماً فإن كلمة دراما تطلق على أي عمل يقوم على عرض فعل درامي يتطور في مسار معين .

كان أرسطو أول من نظر للدراما في كتابه "فن الشعر" فهو يقول بأن المحاكاة هي الأصل في الفن، أي أن الفنون كلها بما في ذلك الشعر الملحمي، التراجيديا والكوميديا والموسيقى إنما هي مظاهر من المحاكاة.¹ وأوضح أنها عبارة عن محاكاة لفعل بشري "هذه المحاكاة باعتبارها غريزة في الإنسان منذ طفولته هي من الأشياء التي تميزه عن الحيوان ويتلقى بها المعارف الأولى".²

كما أصبحت النظرة الجديدة للدراما تمتد إلى أعماق الحياة لا لتحاكيها كما يقول أرسطو وإنما للقيام بتحليلها وتفسيرها.³

ولعل أقرب تفسير لعبارة أرسطو، هو أن الدراما تتكون من خمسة عناصر جوهرية هي:⁴

(1) حكاية.

(2) تصاغ في شكل حدث سردي.

(3) وفي كلام له خصائص معينة.

(4) ويؤديها ممثلون.

(5) أمام الجمهور.

¹ -مخلوف بوكروح: البعد الإبداعي والجمالي في كتابة المسرحية للإذاعة والتلفزيون، مجلة إتحاد جامعة الدول العربية، العدد2، 2001، ص45.

² -ساجدة مراد : شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2004، ص94.

³ -عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص21.

⁴ - عبد المجيد شكري:الدراما الإذاعية: فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002، ص20.

فجوهر الدراما الحركة لا الكلمة على ضوء تعريف أرسطو، فإذا فهمت طبيعة الدراما، والتعرف جيداً على مواصفات الوسط الذي تكتب له، مسرح، أو سينما، أو إذاعة، أو تلفزيون، فإن المتلقي يستطيع بسهولة التعامل مع كل الوسائل الفنية¹.

وفي قاموس المصطلحات الإعلامية تعني الدراما ثلاثة أشياء²:

- ✓ مسرحية أو قصة أو رواية تمثيلية.
- ✓ الدراما هي فن المسرح.
- ✓ سلسلة أدوات تنطوي على تضارب بين قوى مختلفة.
- كما عرّف قاموس " أكسفورد للمسرح " الدراما فأعطاه تعريفين³:
- ✓ الأول : إصطلاح يطلق على كل ما يكتب للمسرح .
- ✓ الثاني : يطلق على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن حلاً لهذا الصراع .

وعرفها قاموس المصطلحات الأدبية بأنها تعني معنيين⁴:

-الأول :المسرحية وهي الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلاً بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، وهي أيضاً مؤلف من الشعر والنثر يصف الحياة أو الشخصيات، أو يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح.

-الثاني : الدراما هي مسرحية جادة لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، وفيها معالجة مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية.

والدراما لفظ شائع بدأ في اللغة اليونانية، وللغة نفسها تاريخ معين فظهورها في قاموس المجتمع العلمي عام 1762 معاصر لأول نجاح لاقاه هذا النوع على المسرح، وعندما انتقلت كلمة دراما إلى اللغة العربية انتقلت كلفظ لا كمعنى، فبعض الناس يطلق تعبير دراما على أي حدث مؤثر ينطوي على مأساة حيث يقال مثلاً إنَّ هذه القصة

¹ -سمير الجمل: فن الأدب التلفزيوني، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص22.

² - ماجدة مراد: نفس المرجع السابق، ص96.

³ - Phyllis Hartnoll : **The Oxford Companion to the theatre**, University Press,Oxford,1991,p227.

⁴ Magde Whaba : **Dictionary of Librery Terms**, Libraries du Lebanon, Beirut,1989,p121.

درامية أي محزنة وأحيانا تستخدم الدراما بمعنى مسرماً بالنسبة للكاتب ميشال ليور "كلمة دراما تعني حادثاً والحادث هو جوهر المسرح في التمثيليات".¹

وترى "جيرالدين براين سكس" **Geraldine BrainSiks** أن "فن الدراما والذي يتيح للفرد التعبير عن ما يدور في تفكيره ومشاعره باستخدام العقل والجسم، يمكن أن يمثل الحافز الأساسي والإلهام لتعليم الفنون²، كما أن القيمة الجوهرية لاستخدام الدراما في التعليم تتمثل في قوة تحفيز الإنسان من خلال الارتقاء بالقيم الجمالية³.

وعلى أية حال فإن لفظة " دراما " تعني مدلولين:

-النص المستهدف عرضه فوق المسرح، أيا كان جنسه، أو مدرسته، أو نوعية لغته ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل، ونطق الكلام.

-المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسفوية، والتي تعالج مشكلة هامة علاجاً مفعماً بالعواطف على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجعي مأساوي⁴.

وهناك من فسر مصطلح " دراما " من خلال ثلاثة مفاهيم هي:

-النص المعروض على خشبة المسرح، بما في ذلك الرواية وكل عناصر الإخراج المسرحي.

-الأدب الدرامي المقروء، أحد أنواع الكتابة الأدبية، أو المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة، والتي تعالج مشكلة هامة في أسلوب يتسم بالعاطفة.وقد تعني كلمة دراما المواقف والأحداث التي تقع في الحياة نفسها، فهي تصوير أو إبراز للشخصيات الخيالية، بحيث يؤدي إلى إثارة الجمهور المشاهد، ويشيع في نفسه البهجة والسرور، أما عند أرسطو فهي محاكاة لفعل الإنسان، بمعنى أنها حكاية تصاغ في شكل حدثي لا أسلوب سردي يتميز بمواصفات معينة و يؤديها ممثلون أمام جمهور⁵.

¹-سميرة بلغيشية: الدراما التلفزيونية العربية وجمهور النساء الماكثات في البيت(دراسة في الإستعمالات والإشباعات بمنطقة مستغانم)، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2010-2011، ص21.

²-جيرالدين براين سكس: الدراما والطفل ، ترجمة: إملي صادق ميخائيل، عالم الكتب، القاهرة، 2003، ص5.

³-المرجع السابق، ص30

⁴-ابراهيم حمادة، محجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 113.

⁵-نسيسة لونيس ، مرجع سابق، ص150.

ويرى حسين رام أنَّ الدراما شكل من أشكال الفن قائم على تصوّر الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات¹.

كما يرى محمد فريد عزّت² أنَّ الدراما تعني ثلاثة أشياء:

-الأول: مسرحية أو قصة أو رواية تمثيلية.

-الثاني: الدراما هي الفن المسرحي.

-الثالث: هي سلسلة أحداث تنطوي على تضارب بين قوة مختلفة.

ومن التعريفات السابقة يتضح لنا ارتباط مصطلح الدراما بالمسرح حيث نشأت الأعمال الدرامية على خشبة المسرح، كما أنَّ كثير من الباحثين يرى أنَّ الفنون نبعت من المسرح لذلك يسمى بأبى الفنون حيث ينطوي في جوهره على عنصر الصراع سواء على مستوى الملهاة أو المأساة أو المستوى المركب بينهما.

الدراما تستقي مادتها من الحياة بل أن مداها يتسع ليشمل الحياة بآثارها، فهي من هذه الوجهة فن إنساني يرتبط بمشاكل الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية والأخلاقية، كما أنها تعتمد على نوع من التفسير للحياة، وقد يكون هذا التفسير غير قاطع أو موضح، ولكن يتحتم أن يكون تفسيراً جوهرياً جامعاً شاملاً³.

خلاصة القول أن كلمة الدراما تعني في تبسيط شديد ذلك القالب التمثيلي الصامت أو الناطق الذي يحاكي قصة من واقع الحياة قد تدور حول قضية فكرية أو مشكلة اجتماعية أو مسألة إنسانية يتم تجسيدها من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات الدرامية التي تمثل قوى متصارعة فوق خشبة المسرح⁴.

¹ - حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ص28.

² - محمد فريد عزت: قاموس المصطلحات الإعلامية، دار الشروق، جدة، 1984، ص118.

³ - عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الإذاعة والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002، ص36.

⁴ - نسيم الوئيس: المرجع السابق، ص152.

أما الدراما التلفزيونية فتعرفها الباحثة زغلولة سالم بأنها : "تحسيد حي لحادثة أو مجموعة من الأحداث ذات دلالة معينة¹، وتتم كتابتها طبقاً لأصول وقواعد خاصة ومن ثم الإستجابة الجماعية التي هي من صميم طبيعة الدراما، والدراما الإجتماعية المتلفزة "المسلسل الإجتماعي" هو المسلسل الذي يتناول موضوعاً أو مشكلة إجتماعية تتبع من واقع وظروف المجتمع ويسعى إلى توضيح أبعاد هذا الموضوع أو المشكلة وقد يتضمن تصورات أو اقتراحات لوضع الحلول المناسبة لها، كما يرى إبراهيم إمام أن الدراما الإجتماعية هي كل دراما يتعرض موضوعها للإنسان وهو في ظروفه الإجتماعية أو مشكلاته الإجتماعية، أحياته الإجتماعية ومن تم يمكن القول: ملهاة إجتماعية.²

1. نشأة الدراما :

لقد تعددت الآراء و النظريات حول نشأة الدراما، فمعظم الآراء تشير إلى أن نشأة الدراما لها علاقة وثيقة بعبادة الإله "ديونيسوس" **Dionysus** فقد كانت المسرحية لا تعرض إلا في أعياد هذا الإله كطقس من طقوس العبادة. وكان من بين الأشكال الدرامية التي تعرض على المسرح التراجيديا والكوميديا.³

أكد بعض المؤرخين أن المسرح اليوناني هو أصل الفكر الدرامي والفلسفة الفكرية للدراما اليونانية أوضحها أرسطو في كتابه فن الشعر، ولا زالت مبادئ أرسطو ذات نفوذ كبيرة على النظريات المعاصرة ويعتبر اليونانيون أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظاماً خاصة وعندهم أخذ العالم هذا الفن.⁴

كما تشير جميع الإحتمالات إلى أن فن الدراما تطور تاريخياً عن أغنية تقليدية ورقصة مصحوبتين بطقوس دينية ولقد قامت نظريتين عن نوع وهدف تلك الطقوس الدينية المصحوبة برقص وغناء واستعمال للأقنعة وجميعها تشكل العناصر الأولية التي تطورت منها الدراما.

¹ -زغلولة سالم: صورة المرأة العربية في الدراما المتلفزة، دار آرام، الأردن، 1997، ص21.

² - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص113.

³ -عدي سيد محمد رضا: نفس المرجع، ص37.

⁴ -نفس المرجع، نفس الصفحة.

-**النظرية الأولى:** ترى بداية الدراما في الطقوس التي كانت تحتفل بانتصار قوة الحياة على الموت كتلك التي كانت تقام في احتفالات انتصار السنة الجديدة على السنة القديمة.

-**النظرية الثانية:** فتقول أنَّ الدراما نابعة من طقوس مقاربية يكرم فيها الموتى كي ينالو الأبدية وكي يستمروا في قيادة وحماية الأحياء وسواء أصبحت هذه النظرية أو تلك، فإنَّه يمكن القول بأنَّ أصل الدراما يرجع إلى أكثر من نوع واحد حسب الطقوس، طقوس الإحتفال بانتصار الحياة على الموت وطقوس الإخصاب وطقوس الجنائزية¹. كما تعد المسرحيات الإغريقية أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي وكان لشأنها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم لأن طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر وكثيرة التغير، جبال وتلال وكهوف وقمم عالية يغطيها الثلج تصطدم بها السحب وسفوح مخضرة وانها جارية وبرد شديد في بعض الجهات ودافئ وجميل على الشاطئ فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة، وكان من آلهتهم التي قدسوها "ياقوس" **Dionysos** إله النماء والخصب، وقد إعتادوا ان يقيموا له حفلتين إحداهما في اوائل الشتاء ويغلب عليها المرح والثانية في أوائل الربيع وهو حفل حزين وفيه نشأت المأساة "التراجيديا"².

كان التمثيل في البداية لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية والالغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والإبتهاال إليه ثانية³، ثم قام شخص بتمثيل الإله **Dionysos** فكانت الجوقة تشير إله وهو على مسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة ومثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الالغاني والأناشيد، كما كانوا الممثلون يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل⁴.

قد رفع الإغريق من شأن الحوار والصراع إلى مستوى الطقوس المسرحية وذلك في فن الدراما التي تشكل المرأة النفس الإغريقية حيث قال أفلاطون إنَّ أثينا أمة المسرحية ولم

¹ - حسين رامز محمد رضا : المرجع السابق، ص32.

² - سميرة بلغيثية : المرجع السابق، ص25.

³ - رضا عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، نفس المرجع، ص42-43.

⁴ - سميرة بلغيثية، نفس المرجع، ص25.

يكن المسرح اليوناني شكلاً فنياً فحسب بل كان وسيلة هامة للتعبير عن الرأي بالنقد في كل أنواع المسرحيات.

لكن معظم الآراء الخاصة بنشأة الدراما الإغريقية والمسرح الإغريقي لم تسجل أو تؤرخ بمعناها الدقيق والتفصيلي، وإنما استنتجت استنتاجاً، حيث أن خلفيتها لا تزال غامضة ومجهولة. لذلك فإن معظم الآراء تلتقي عند أرسطو وكتابه "فن الشعر" إذ يعتبر أرسطو من الأوائل الذين اهتموا بالدراما وعناصرها. ويؤكد أرسطو في كتابه "فن الشعر" على أن ما يعرف بالديثرامب **Dithyramb** وهي التراتيل والتلحينات الدينية التي كانت تنشدها الجوقة الإغريقية المكونة من خمسين رجلاً يرتدون الأقنعة يمجدون فيها الإله **ديونيسيوس Dionysus** الخمر والإخصاب والقوة، بأنها الأساس للمأساة القديمة "التراجيديا".

ويعتقد أرسطو بأن المجتمع الإغريقي البدائي ابتدع مثل هذه التراتيل والطقوس الديونيسيوسية والتي كانت تمارس بشكل موسمي وذلك إيماناً منه بأنها ستجلب لهم الخير، والزراعة الوفيرة، والمطر الغزير، والولادة والإخصاب، وراعي الصخب والعريضة. وتقول إحدى الأساطير أن الإله **ديونيسيوس** يموت موسمياً ثم يبعث شاباً يافعاً. وذلك يرمز إلى الحياة للبذرة التي تدفن في الأرض في فصل الشتاء، وتنبت وتتمو في فصل الربيع. وبعض الباحثين ينسبون أصل الدراما إلى الاحتفالات الموسمية الخاصة بزراعة البذور ثم حصادها بعد النضوج. وآخرون يرون أن أصل الدراما وجذورها يعود إلى الاحتفالات التابينية الموسمية الخاصة بالأبطال الميتين، وعلى العموم فإن هذه الآراء والتصورات حول جذور الدراما، جميعها تؤكد بأن الحياة قديماً وحديثاً هي المنبع الدائم للدراما¹. وقد أجمع معظم الباحثين في حقل الأنثروبولوجيا الثقافية أن الطقوس والاحتفالات تشكل أصول الدراما.

ومع تطور الدراسات الاجتماعية والأبحاث حول مفهومي الاحتفال والطقس في المجتمعات البدائية والحديثة، أصبح هناك توجه واضح للبحث عن الحدود التي تفصل بين ما هو مسرحي وما هو اجتماعي، حيث رفض الباحث **نيكولاس Nicolas**

¹ -نسمة الوئيس : نفس المرجع، ص 153.

Evereinoff الفرض العام لنظريات الأنثربولوجيا التي تنص: "على أن الدراما يرجع أصلها إلى الطقوس وأنها تطورت من خلال الاهتمام القديم بالجمال، وعبر عن كل هذا بواسطة الخيال والرقص. ولكنه يؤكد بدلاً من ذلك على أن ما هو درامي يعتبر هو نفسه غريزة أساسية أكثر تأصيلاً من الجمال أو من تنظيم الطقوس. وأهم ما جاء به هو التأكيد على أن العرض لا ينتهي، حيث أننا نلعب دائماً دوراً ما عندما نكون في المجتمع¹.

وقد أكد بعض المؤرخين اليونانيين أن المسرح اليوناني هو أصل الفكر الدرامي الأوروبي، والفلسفة الفكرية للدراما اليونانية أوضحها أرسطو في كتابه فن الشعر. ولا زالت مبادئ أرسطو ذات نفوذ كبير على النظريات المعاصرة، ويعتبر اليونانيون أول من اهتم بالمسرح ووضع نظاماً خاصاً، وعندهم أخذ العالم هذا الفن. إن الدراما بعد انتقالها من اليونانيين إلى الرومان أضحت فعلاً رومانياً كاملاً، وهناك من مؤرخي الدراما من يرى "أن الأوروبيين قد تناسوا سريعاً أرسطو ونظريته الدرامية، وأصبحت الدراما الرومانية، أساساً للمعرفة الدرامية طوال القرون الوسطى². أما في العصر الحديث، فالمسرح الحديث في أوروبا لم يكن في معزل عن الارتباط الحضاري التقليدي الموروث عن الحضارتين اليونانية والرومانية، ولا عن المسرح الكنسي الذي وجد متزامناً مع حضارة الإمبراطورية الرومانية، وقد وجد التراث المسرحي الأوروبي بعد ذلك بصور وأشكال شتى، وفي بلدان أوروبية مختلفة نوجز أبرزها فيما يلي:

1) مسرح شكسبير:

الذي تؤكد الدراسات الفنية بأنه يؤرخ المسرح الحديث في أوروبا بمولد المسرح الانجليزي المرتكز على مسرح شكسبير، الذي كان له أثره في تطور المسرح العالمي، حيث يرى المؤرخون والنقاد أن شكسبير طور الإنتاج المسرحي، بل خلقه من جديد، تحكم في وسطه، بينما بقي الآخرون أسرى لذلك الوسط. كان يبني حركاته بمقدرة لم يجاريه فيها

¹ - نفس المرجع، ص 154.

² - نسيم لونيس : المرجع السابق، ص 155.

أحد، بالإضافة إلى أن اختياره للكلمات كان دقيقاً، واختياره للإشكال كالذروة والتناقض وغير ذلك، فكان منوعاً وقليل التعقيد. ويرون أن ما أحدثه أدب شكسبير المسرحي أضحى منذ ذاك تحولاً حقيقياً في مجرى الدراما، وإليه يرجع الفضل في نظرية المعادل الموضوعي التي هي في الواقع قانون من قوانين الفن وأصبحت هذه النظرية مقياساً توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على فهمها، كما أصبحت نبزاً يهتدي بها الكتاب في كتاباتهم¹.

(2) المسرح الفرنسي:

تأثر معظم كتاب الأدب المسرحي في فرنسا "بكتاب فن الشعر" لأرسطو وما يدور حوله من شروح، وقد أنشئوا في ثلاثين عاماً مذهباً مفصلاً متلاحم الأجزاء هو المذهب الإيتباقي الكلاسيكي، ويعتبر الناقد الكبير "بوالو" مشرع هذا المذهب في كتابه "فن الشعر".

ويرى المؤرخون أهم ما يتميز به الأدب المسرحي الفرنسي الحديث عن غيره في أوروبا الحديثة هو ارتباط الأدب بالتغيرات التي أحدثتها الثورة الفرنسية في مجريات الحياة العامة والأدبية والفكرية بوجه خاص.

(3) مسرح إبسن :

توالت الحركات الأدبية في أوروبا بشكل متسارع في المجال الثقافي، إذ أبرز تلك الحركات تتمثل في ظهور مسرح هنريك إبسن، الذي أضحى أبرز رواد الدراما الحديثة وتحديداً في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر، حيث أصبحت الأيسنة هي مفتاح العصر، و أن التحول الذي قاده "إبسن" هو تحول فكري ثقافي، جاء من خلاله لوضع فاصل بين دعاة التقليد وبين المستقبليين في أمور الفن وغيره من شؤون الحياة، فاسقط هذا الفكر في الفن المسرحي².

وأي راصد لتطور الدراما لا يمكن أن يجدها بمعزل عن تطور فن المسرح وذلك لأن الدراسات والنقد تستعمل كلمة الدراما بمعنى المسرحية التي تقدم للجمهور في المسرح

¹ - نفس المرجع ، ص 156.

² - عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر المعاصر، مصر، بدون تاريخ، ص 9.

وهذا التلازم في المعنى بين الدراما والمسرح جاء نتيجة أن المسرح هو الوسيلة الوحيدة التي استوعبت هذا الفن طيلة القرون الماضية، ولم تكن هناك أية وسيلة بديلة أو منافسة له.

أما الدكتور مخلوف بوكروح¹ يرى أن تاريخ الدراما ظل لفترة طويلة مرادفا لتاريخ المسرح، فالكثير من الأنشطة التي يقوم بها الغنسان في حياته اليومية تشترك مع الدراما في كثير من الخصائص ذلك أن " الماييم والسيرك ومسرح الشارع والابرا والميك هول ومسرح الوقائع Happenings وفن العرض ومباريات كرة القدم والسباقات وحوادث الشغب والإغتيال كلها درامية" لأنها تتضمن عناصر قوة الحدث والانفعال اللذان يشكلان أحد المكونات الجوهرية للدراما، لكن ما يميز هذه الإنفعالات عن الدراما بمعناها الدقيق أنها حقيقة وليست خيالية Fictionat.

كما اكد بعض المؤرخين أن الدراما كانت موجودة في مصر في الفترة ما بين سنة 4000 وسنة 3000 قبل الميلاد وفي أنحاء العالم قامت أدلة على مساهمة الدين في المراحل المبكرة لتطور الدراما في الجزيرة العربية وتركيا وإيران وبعد وفاة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حكى عن مسرحيات جرى عرضها وتناولت معاناة الحسين والسيدة فاطمة، أما في أوروبا فهناك شبه إجمال على أن الدراما تطورت عن الطقوس الدينية اليونانية القديمة²، في حين يرى باحثين أن مولد الدراما كان في القرن الثامن عشر 18، حيث كانت الدراما تخضع بمجموعها إلى برنامج واضح متماسك، أما وقد كانت الدراما تلبي مقتضيات الجمهور البرجواي أو الشعبي فقد جمعت الفضائل الرئيسية الثلاث تتمثل في الحقيقة والحساسية والأخلاقية وهي خلقية بأن ترضي الغرائز الثلاثية وهي واقعية والتأثر والامان التي تحافظ على راحة المشاهد الفكرية والأخلاقية³.

¹ -بوكروح مخلوف: الدراما والواقع ، المجلة الجزائرية للإتصال، العدد19، يونيو 2005، ص14-15.

² -حسين رامز محمد رضا، المرجع السابق، ص32.

³ -سميرة بلغيثية : المرجع السابق، ص26.

2. أنواع الدراما التلفزيونية:

تنقسم الدراما إلى عدة أشكال كالتراجيديا والكوميديا والميلودراما والفارس وغيرها، وفيما يلي نستعرض أهم هذه الأشكال:

(1) التراجيديا (Tragédie) :

في المفهوم اليوناني القديم لفظ يطلق على المسرحيات التي تصوّر الإنسان في أسلوب شعري متصاعد على أنه ألعبوبة في يد القدر ومعناه في اللغة اليونانية القديمة هو: "أغنية الماعز وقيل إنّ نسبتها إلى الماعز مرجعه أنّ الفائز في مسابقات التراجيديا التي كانت تقام في أعياد Dionyos كان يحصل على مكافأة من الماعز"¹. ويجري تعريف التراجيديا بوجه عام على أنها نوع من الدراما تتناول خبرات أشخاص تثير طريقة تخليهم مزيجا من الخوف والشفقة، وهذه الخبرات يجري تصويرها من ناحية علاقات هؤلاء الأشخاص بأشخاص آخرين في ظروف خارجية عن إرادة الإنسان، والذي قد يتضمن الصراع التراجيدي خسائر إنسانية ورغبات، و قد يتضمن استعراضا للقوة الطبيعية وغير الطبيعية².

فالتراجيديا من أعظم صور الدراما، فهي تقدم نافذة على الحياة في جوهرها مع تقديم المشكلات يختبر العمل الدرامي التراجيدي الحياة في تعمق وعاطفة، والغرض من ذلك هو أن يكتسب الجمهور المشاهد مزيدا من الحكمة والتبصر، فالتراجيديا تعتمد على تصرفات الجمهور اتجاه الشخصيات الدرامية³.

كما يرجع ظهور التراجيديا إلى ثيبس (Thepise) حيث يعتبر هذا الرجل أبا للتراجيديا، وهو أول من كتب في التراجيديا في القرن السادس قبل الميلاد، وكان مصدر التراجيديا الأساطير التي تدور حول الشخصيات القديمة والآلهة في التاريخ اليوناني القديم، ولكي يكسبوا التراجيديا أكبر قدر من الوجدان والعواطف، كانوا يلجئون إلى الأساطير التي تروى عن القادة العظام، حيث كانت الأساطير هي منبع التراجيديا

¹ -حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، نفس المرجع السابق، ص35.

² -عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، مرجع سابق، ص 43.

³ - أماني عمر الحسين: الدراما التلفزيونية وأثرها في حياة أطفالنا، عالم الكتب، القاهرة، 2003 ، ص22.

ومصدر إلهامها¹، ولا بد أن توجد القصة في التراجيديا، لأن محاكاة الحدث لا تكون إلا بالقصة، بمعنى أن القصة هي ترابط الحوادث معا بحيث تكون بناءا محكما². فالتراجيديا نوع من الدراما تتناول خبرات أشخاص تثير في المتلقي الشفقة والخوف وهذه الخبرات يجري تصويرها من ناحية علاقات الأشخاص بأشخاص آخرين في ظروف خارجة عن إرادة الإنسان حيث يواجه البطل الكوارث والقوى الخارجية التي تلاحقه رغم سعيه لتحقيق الهدف³.

(2) الكوميديا (Commedia):

في اللغة اليونانية القديمة "أغنية العيد" كانت تغنيها مجموعة من المطربين في الأعياد الدينية لتمدح الآلهة وشكرا لها على عدم إلحاقها الضرر بالشعب⁴، وتتطلب مهارة في الحكمة وفي تصوير الشخصيات، في حين يرى رشاد رشدي أن الكوميديا تعالج قبحا أو عيبا لا يسبب ألما ولا ضررا وتهدف إلى تسلية الجمهور بروح الفكاهة وتطهر الجمهور عن طريق الضحك، في حين أن التراجيديا تحقق التطهير عن طريق الفرع والشفقة⁵، كما أكد درويش أن الكوميديا تتجه إلى عقل المشاهد لكي يعيد صياغة تفكيره ومنظوره تجاه قضية ما وقد تكون نظرة الكاتب متضمنة السخرية أو التهكم أو المرح وترمي الشخصيات بالغرور أو النزيف أو التناقض والمتلقي يضحك من هذه السلبيات ويفكر في كيفية التخلص منها⁶.

أما المفهوم الأعم فالكوميديا تعبير يوصف به الكثير من الأعمال الدنية الدرامية وغير الدرامية والمسرحيات الدرامية المعاصرة والتي تسمى بالكوميديا هي تلك التي تكتب بأسلوب خفيف ومرح وتتضمن أحداث وشخصيات مضحكة، وهذا التعريف لا ينطبق تماما على الدراما في الماضي، التي كانت وما زالت توصف بأنها كوميديا،

¹ - عدلي سيد محمد رضا، مرجع سابق، ص 46.

² - رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1986، ص 10.

³ - سميرة بلغيثية: المرجع السابق، ص 22.

⁴ - امامي عصر الحسيني: الدراما التلفزيونية وأثرها في حياة أطفالنا، ط1، عالم الكتب، مصر، 2005، ص 22.

⁵ - رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مرجع سابق، ص 34.

⁶ - عبد الرحيم درويش: المرجع السابق، ص 33.

فالكوميديا اليونانية على سبيل المثال كانت أسلوباً قاطعاً تطور من الطقوس والقصص التاريخية البطولية¹ والكوميديا هي النظرية المعاكسة للتراجيديا، فالإنسان قد ينظر إلى الحياة وهو في حاجة شديدة إلى الفهم وهذه هي النظرية التراجيدية، وقد يتخذ من الحياة موقفاً عقلياً يضحك منه على حماقات البشر وتلك هي النظرة الكوميدية كما تتعلق الكوميديا بالأنماط العامة في حين أن التراجيديا تتعلق بالشخصيات الفردية².

وفكرة المبالغة في تصوير الواقع هي أساس الكوميديا عند أرسطو، وعند غالبية كتاب الكوميديا، وهذا معناه ببساطة أن الكوميديا لا تصور الواقع كما هو، وأن الطبيعة البشرية بنقائضها الواقعية الموجودة بالفعل تتعرض لعملية تغيير أساسية عن طريق المبالغة³.

وعندما يكون هدف المؤلف هو السخرية أو الاستهزاء فإن إنتاجه يدخل تحت عنوان "الكوميديا التهكمية"، وعندما تكون السخرية مركزة على شخصيات معينة يكون الإنتاج كوميدياً شخصية، أما السخرية من التقاليد الاجتماعية فتعطيها كوميديا السلوك والكوميديا الاجتماعية التي تختص ببناء المجتمع⁴، والسخرية من الفكر التقليدي تعطي "كوميديا الأفكار"، أما التغلب على المتاعب وانتصار الحب في نهاية سعيدة فتندرج تحت مسمى "الكوميديا الرومانتيكية" أو "الرومانسية" وعندما ينحو الكاتب نحو استغلال المشاكل الجدية من الناحية العاطفية المحضة دون أن يطرق فعلاً موضوع العاطفة الحقيقية، فإن الإنتاج يكون "كوميديا عاطفية"⁵.

فالكوميديا إذا هي احتفال بالحياة وبقدرة الإنسان على الإستمرار وعلى تخطي الصراعات وذلك من شأنه أن يحدث التوفيق في النهاية التي توصف عادة بأنها نهاية سعيدة، كما أضحت الكوميديا المعاصرة تكتب بأسلوب خفيف مرح تتضمن أحداثاً وشخصيات مضحكة، فإذا كان البطل في التراجيديا ينتقل من حال السعادة إلى البؤس والشقاء فإن

¹ -أماني عمر الحسين: الدراما التلفزيونية وأثرها في حياة أطفالنا، مرجع سابق، ص 22.

² -ماجدة مراد: شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، مرجع سابق، ص 99

³ -عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977، ص 57.

⁴ -عدلي سيد محمد رضا، مرجع سابق، ص 51.

⁵ -المرجع نفسه، ص 52.

البطل الكوميدي ينتقل من حالة من حال الإرتباك والأزمة إلى الحل المريح للنفس، كما دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الخاطئة سواء في السلوك أو الطباع أو العلاقات التي تحكم بناء المجتمع¹.

(3) كوميديا الفارس: (الدراما الساخرة أو الهزلية):

هو نوع متطرف من الدراما، والموضوع الأساسي فيه هو استعراض غباء الإنسان عندما يواجه مفارقات بيئته، وكان قائماً منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان². ولو أنه لا يوجد تاريخ مكتوب له، كما عاصر الفارس الدراما الحديثة في أوروبا، وكان منتشرًا في فرنسا حيث توفر في القرن السابع عشر عدد من ممثلي الفارس المرموقين، ممن استطاعوا الإبقاء على هذا الشكل مزدهراً.

تطلق كلمة الفارس في الاستعمال الحديث على مسرحية كاملة تتعامل مع موقف سخيف أو غير معقول، والقيمة الأدبية للفارس لا تستحق الذكر، أما قيمته الترفيهية فعظيمة، كما أن ترجمته إلى اللغات الأخرى أسهل بكثير من ترجمة الكوميديا³.

تتميز كوميديا الفارس بأنها هزلية تكون في العادة كوميديا مواقف، حيث المهارة في بناء الحبكة أكثر من الاعتماد على تصوير الشخصيات، فبناء الحبكة في الهزلية الجيدة يتألف أساساً من سلسلة من التعقيدات والحلول التي يبرع المؤلف في نسج خيوطها، لذا كان من الضروري أن يكون الفعل نشاطاً والحركة سريعة الإيقاع، وأن تسود روح المغالاة واستغلال كل وسيلة غير متوقعة⁴.

(4) الميلودراما (Mélodrame):

كلمة مستعارة من الكلمة اليونانية (melos) ومعناها اللحن أو الأوبرات في المسرحية، بعد ذلك غابت الموسيقى مع مرور الوقت واقتصر الأمر على التمثيل، ولقد أطلقت كلمة ميلودراما في فرنسا على الطريقة التي اخترعها جان جاك روسو في

¹ -سميرة بلغيثية: المرجع السابق، ص23

² -نسمة الونيس، المرجع السابق، ص160.

³ -إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص 40.

⁴ - نسمة الونيس : المرجع السابق، ص161.

منولوجه "جمالون" فعبر على بالموسيقى عن إنفعالات الشخصية وهي صامتة¹ ما درويش فيرى أنّ الميلودراما تطلق على الدراما الزاخرة بلحظات الإثارة الانفعالية المصطنعة أو المبالغ فيها بحيث يتضاعف استخدام المؤثرات الصوتية أو الموسيقية، فالإثارة الهدف الرئيسي للميلودراما كما تنتمي بالنهاية السعيدة .

الميلودراما هي الأحداث غير المبررة التي ليس بها رابط بين الشخصية وما تقوم به من أفعال. فيمكن أن نرى فاجعة دون أن نعرف مبرر لهذه الفاجعة، أي أن الميلودراما لا توضح مبرر للحدث بمعنى أن جانب الحبكة في الميلودراما يتغلب على جانب رسم الشخصية².

فالميلودراما تطلق على الدراما الزاخرة بلحظات الإثارة الانفعالية المصطنعة أو المبالغ فيها، بحيث يتضاعف استخدام المؤثرات الصوتية أو الموسيقية، والإثارة في الهدف الرئيسي للميلودراما وبهذا يتم اللجوء إلى عناصر التشويق وأحداث العنف التي تكون دموية كما لا يهم الميلودراما التابع المنطقي المتناسك لأنها غير موجهة إلى عقل المتلقي³.

كما أنّ الميلودراما هي اللون الذي يمزج بين عنصري التراجيديا والكوميديا ويكون الغرض منها أساسا التأثير على المشاهد وإثارة مشاعره بحيث تتطور الميلودراما من موقف جاد في البداية يحافظ على إنفعال المتلقي بتصعيد الخطط التي تديرها القوى الشريرة ثم الحل السعيد في النهاية بتحطيم هذه القوى وانتصار قوى الخير، وهذا ما نلاحظه في أغلب أفلام ومسلسلات الجريمة والرعب ومشاكل الأسرة الإجتماعية بحيث يتم استخدام في هذا النوع من الدراما مواقف مفتعلة من أجل إثارة مشاعر الرعب أو الألم في النفوس، "وعادة تتضمن أعمال الميلودراما العديد من المستويات الأخلاقية فمثلا ترتبط الفضيلة بالفقر وترتبط الرذيلة بالثروة، فتتق الميلودراما مع التراجيديا في الموقف الجاد ومع الكوميديا في النهاية السعيدة ولهذا فالحدود بين أشكال الدراما المختلفة أو أنواعها ليست فاصلة، فمن الصعب أن تجد تراجيديا خالية تماما من روح

¹ -حسين رامز رضا، المرجع السابق، ص 53.

² -عدلي سيد محمد رضا، مرجع سابق، ص 54-55.

³ -عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون. مرجع سابق، ص 33

الكوميديا، أو كوميديا ليست بها لمسة تراجيدية، فقد كان هناك دائما مزيج بين هذه الأنواع الدرامية بشكل أو بآخر ولقد برع Shakspeare في استغلال طاقات الكوميديا والتراجيديا من أجل إحداث التأثير في الجمهور¹.

فالمقصود إذا بالدراما التلفزيونية في دراستنا، كل قصة تؤدي أو تعمل وتقدم للجمهور ويقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين تعاونهم بعض الوسائل الفنية من ديكور وإضاءة وصوت أو مؤثرات صوتية، ويمكن تقديم هذه القصة للتلفزيون، وكل قصة تشمل: الشخصيات والحبكة والفكرة والمكان والزمان أما البناء الدرامي فيجب أن يشتمل على مقدمة ثم تتطور إلى أن تصل إلى الصراع ويتطور هذا الصراع إلى أن يصل إلى ذروة ثم يجب حل هذا الصراع أو هذه العقدة أو ما يمكن أن نطلق عليه خاتمة.

المبحث الثاني: العناصر الأساسية في البناء الدرامي .

هي عبارة عن مجموعة من العناصر الأساسية التي لا بد من توافرها في أي شكل من أشكال الدراما، كالمسرحية والفيلم السينمائي، أو الدراما المرئية والمسموعة، فأيا كانت الوسيلة التي ستعرض من خلالها الأعمال الدرامية، فإن هذا لا يؤثر في حتمية وجود أسس واضحة يعتمد عليها البناء الدرامي لأي عمل يقدم من خلال الوسائل المختلفة.

لكل عمل درامي بناء أساسي يبني عليه المؤلف أفكاره ويحدّد به الإطار الذي يشكل العمل ويعطيه معناه ويحدد كيفية إدارة الصراعات وخلق الشخصيات التي تدير الصراع من بداية الحدث إلى نهايته والمكان الذي تجري فيه الأحداث وإيقاع تدفق الأحداث، "ومن وظائف البناء الدرامي تزويد المتلقي بالمعرفة، وكلما كثرت المعرفة التي تصل إليه، كان العمل الفني أكثر قيمة، كثرت اكتشافاته التي يحققها، سواء عن النفس البشرية أو المجتمع، أو عن العلاقات بين البشر، وكان العمل الفني أكثر قيمة"².

¹ -سميرة بلغيثية: المرجع السابق، ص24.

² -نسيمة الونيس ، المرجع السابق، ص 161

وكتاب الدراما اتفقوا على أن عناصر البناء الدرامي تتكون من: الفكرة، الشخصية، الصراع الدرامي، الحدث، الحبكة، الذروة.

1. الفكرة:

هي صلب العمل الدرامي، والفكرة الدرامية هي المفهوم أو الرؤية التي يود الكاتب أن يحرك عقل المشاهد اتجاهها، أو التي يريد الكاتب أن يصل بها المشاهد من خلال عمل مكتوب، ثم تأتي مرحلة العرض لتبلور وتجسد تلك الرؤية¹، وكثيرا ما يخلط البعض بين موضوع التمثيلية أو المسرحية وبين فكرتها، غير أن الموضوع هو ما تدور حوله التمثيلية أو المسرحية، أما الفكرة فهي وجهة النظر أو الهدف المقصود، وهي التي تكون بمثابة الرابط الموحد بين أجزاء الموضوع أو بين أجزاء التمثيلية، ويحقق لها وحدة الانطباع².

فالفكرة تعني الموضوع الرئيسي للدراما وقد تعني المغى أو الهدف من العمل الدرامي³، ويرى محمود درويش: "أن الفكرة هي روح العمل الدرامي أو ما يمكن أن يستخلصه المتلقي من العمل الدرامي ككل بعد أن يتعرض له وهذه الفكرة يجب أن تكون واضحة في ذهن الكاتب كما يجب أن يحاول توضيحها للجمهور بشكل غير مباشر"⁴.

وتتعدد مصادر الفكرة، فقد يلجأ الكاتب إلى خبراته الشخصية وتجاربه أو يستوحي فكرته من قراءة التاريخ وسير الشخصيات أو من خبر في جريدة، حيث يرى بعض الكتاب أن المشاهد الآن يقبل على القصص الواقعية التي تدور حول أشخاص عاشوا بيننا.

وهناك من يرى أن الفكرة لها ثلاثة أنواع وهي:

- الفكرة السليمة المنطقية: وهي التي تمشي فيها الأحداث مع موضوع الفكرة.

¹ - سامية أحمد علي: أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2009، ص 124-125.

² - أشرف فهمي خوجة: الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني، دارالمعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص193

³ - محمد عناني: فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص12.

⁴ - عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص36.

- **الفكرة القوية:** وهي التي تكون فيها أقوى من الشخصيات.
 - **الفكرة الجيدة:** وهي الفكرة التي يكون فيها التوازن بين الحبكة ورسم الشخصية¹.
- كما وضع عددا من الكتاب شروطا يجب ان تتوفر في الفكرة من بينهم د. ماجدة التي وضعت أربع عناصر للفكرة كالتالي:
- **الجدة:** المقصود بها الاوية التي يتناول بها الكاتب موضوعه ومن خلال تبنيه
 - **لوجهة نظر يعرضها من خلال العمل الدرامي.**
 - **المطابقة:** تعني إثارة المتفرج عاطفيا أو وجدانيا بحيث يجعل الفكرة تنبض بالمشاعر التي يشعر بها المتفرج.
 - **التعقيد الدرامي:** بحيث تعطي الفكرة الفرصة للصراع ولتطور الحدث.
 - **التطبيق العملي:** يجب ان تكون فكرة العمل الدرامي قابلة للتنفيذ ويجب أن نراعي فيها التكلفة الإنتاجية والصعوبات التقنية التي قد تتحول دون تنفيذ².
- وأضاف محمود درويش الشروط التالية التي يجب ان تتوفر في الفكرة³:
- ألا تكون مفروضة على العمل الدرامي بل يجب أن تكون نابعة من داخله.
 - يجب أن تكون الفكرة متضمنة في الشخصيات والأحداث التي يقدمها الكاتب.
 - يجب أن يتم التعبير عن الفكرة من خلال القصة والاحداث لا عن طريق عرضها على لسان أحد الشخصيات حتى يتذكرها الجمهور.
 - يجب أن تخدم الفكرة النص الدرامي بأن تصبح نقطة البداية في العمل الدرامي.
 - يمكن التعبير عن مختلف الأفكار في العديد من المجالات الاجتماعية والثقافية والفردية والفلسفية وحتى الميتافيزيقية التي تبحث فيما وراء الطبيعة ولكن يشترط أن نجعل الجمهور يهتم بهذه الفكرة ويؤمن بالاحداث التي تجري فيها حتى وإن كانت خيالية.

¹ - سامية أحمد علي: أسس الدراما الإذاعية، راديو والتلفزيون، مرجع سابق، ص 125.

² - ماجدة مراد: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، نفس المرجع، ص 103.

³ - عبد الرحيم درويش: المرجع السابق، ص 36-37.

فمهما كانت الشروط التي يجب أن تتوافر في الفكرة لأبد أن تكون واضحة ومفهومة من قبل الكاتب الدرامي حتى يستطيع الجمهور فهمها والتجاوب معها بحيث يرى Stanli Field أن الفكرة يجب أن تجعل الجمهور يفكر لأنَّ الكاتب قد فكر فيها وأهمَّته، كما هنال العديد من الكتاب الذين يشعرون بأنَّ هناك إلتزاناً إجتماعياً يفرضه عليهم وضعهم كمؤلفين فتشغل وعيهم الإجتماعي بعض القضايا مثل مشكلات التكبر والطلاق وآثارها.

2. الحبكة:

الحبكة هي بناء الأحداث التي تكون الحدث الدرامي الأساسي للرواية، أي أن الحبكة عبارة عن ترتيب أحداث العمل الدرامي في تسلسل ومنطقية وعرض الصراع للوصول إلى الحدث الدرامي الأساسي للرواية بهدف إثارة عواطف الجمهور¹.

هي الطريقة التي يسرد بها الكاتب قصة وكيف يؤثر حدث في آخر وكيف تتفاعل الشخصيات ولماذا؟ ، وهي العلاقة بين الأحداث (العلاقة بين السبب والآخر) وبالنسبة للدكتور محمود درويش²: " الحبكة هي تتابع الأحداث التي تقع في العمل الدرامي، بمعنى طريقة أو كيفية وضع الأحداث بجوار بعضها وتبنى العقدة من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل للتغلب عليها، فهذا التتابع الخاص بالأحداث يعطي البطل فرصة للتفاعل مع باقي شخصيات العمل الدرامي" ويضيف أن الحبكة الجيدة تربط الجمهور بالعمل الدرامي والجمهور يفضل القصص ذات الحبكة القوية والتي تضم بداية ووسط ونهاية.

نستنتج من التعاريف السابقة أنَّ الحبكة مهمة لتطور العمل الدرامي خاصة في العمل التلفزيوني الذي يعتمد على الصورة المرئية والإحتفاظ بالمشاهد لأطول فترة ممكنة، فالحبكة تشكل البناء المعماري الذي تبنى عليه القصة وهي خطة البطل عبر المواقف المختلفة للوصول إلى الهدف بحيث تواجه الشخصية الرئيسية مشكلة تتطور

¹ - سامية أحمد علي، مرجع سابق، ص 149.

² - عبد الرحيم درويش: مرجع سبق ذكره، ص 36-37.

إلى صراع مع قوة أخرى مضادة، هذه القوى تعقد الموقف وتوجه الصراع نحو الأزمة التي تحل عن طريق البطل في النهاية.

إن بناء الحبكة يعد من العناصر الرئيسية في البناء الدرامي، فالحبكة الدرامية تبنى على أربعة أجزاء مترابطة هي¹:

أ. **البنية التأسيسية Establishment**: وهو تأسيس للبنية التي ستدور فيها الأحداث حتى يتم تقديم الشخصية الرئيسية التي تواجه موقفاً يتطور إلى صراع مع قوى أخرى.

ب. **تعميق الصراع**: من خلال أفعال ومواقف الشخصيات التي تحملها الأحداث، ثم المواجهة بين الشخصية الرئيسية والعقاب والمعوقات التي تحول دون وصولها إلى غايتها.

ت. **تكثيف الصراع Intensification**: من خلال مواجهات درامية تتصاعد حتى يصل إلى ذروة أزمته.

ث. **الحل Resolution**: حيث تصل إلى نهاية العمل الدرامي ونهاية صراع البطل مع القوى المواجهة له.

ولتصعيد الحبكة في العمل الدرامي يلجأ المؤلف إلى وسائل التأثيرات الدرامية:

أ. **التشويق Suspense**: هو إثارة توقع الجمهور لنتيجة ما وهو عنصر أساسي لأي تكوين درامي يهدف إلى التأثير في المتلقي ويتم التشويق بأن يعرف المتفرج كل المعلومات عن حركة الشخصيات وخططها ضد بعضها البعض ويظل مترقباً متشوقاً تحت سؤال هل تنجح هذه الشخصية أم تلك في تنفيذ خطتها وهل تنجح تلك الشخصية في كشف أبعاد الخطة المحاكاة ضدها أم لا، ونحن يمكننا أن نستجيب للتشويق إذا ما اندمجنا عاطفياً مع أبطال العمل الدرامي.

ب. **المفارقة The Dramatic irony**: هي من أهم العناصر التي يتولد منها الصراع وهي أن يعلم كل من الشخصيات المشاركة في العمل الدرامي بعض المعلومات

¹ - ماجدة مراد: المرجع السابق، ص 106-107.

عن ميله بينما لا يعلم جزءا آخر أما المتلقي فهو يعلم الكل، فالمفارقة كقاعدة هي :
ضع جمهورك في الموضع الافضل.

ت. **المفاجأة Surprise**: إذا كان التشويق يقوم على إثارة حاسة التوقع لدى المتلقي فإنَّ المفاجأة تعمل على صدمته ويتم ذلك بحجب بعض المعلومات عنه ثم مفاجأته بها، فالمفاجأة ترتبط بإثارة شعور الدهشة والتعجب أو الفع أحيانا عند المتلقي.
والحبكة الدرامية تصنف إلى أربعة أنواع :

أ. **حبكة الهدف**: ويقصد بها أن يظهر في المشهدين أو الثلاث الأول هدفا يسعى البطل أو مجموعة الأبطال للوصول إليه وتنتهي الرواية بتحقيق هذا الهدف أو فشله.
ب. **حبكة القرار**: و يغلب فيها الكاتب الشخصيات على الحبكة و تدور حول كيف تضع هذه الشخصية في ظروف تحتم عليه اتخاذ قرار معارض لكل القيم التي تمثلها الشخصيات.

ج. **حبكة الاكتشاف**: و هي عبارة عن حبكة العمل و تجيب في نهايتها على تساؤلات طرحت في بداية العمل و تعتمد على إثارة الجمهور و تشويقه.
د. **حبكة تجمع بين الهدف و القرار**: و هي التي تعالج كلا من عنصري القرار والهدف بدرجة واحدة من التساوي¹.

ومنه فإنَّ بناء الحبكة يعتمد على وجود البطل والهدف ووجود عقبات تعترض سبيل هذا البطل ليجتازها حتى يصل إلى أهدافه، وبناء الحبكة يجعل المؤلف يحلل شخصياته ودوافعها وسلوكياتها ويتساءل الجمهور لماذا تم هذا وكيف ستتعامل الشخصيات مع هذا الموقف وبهذا يمكن القول أن الحبكة هي تطور الفكرة بمعنى وماذا سيحدث بعد ولماذا.

3. الصراع الدرامي:

يعتبر الصراع أهم عناصر الحدث، ويتولد الصراع من معالجة شخصيات درامية لها قدر معين من قوة الإرادة، إن الشخصية التي تدخل الحدث وتخرج منه كما هي لا تسمى شخصية درامية وهذا يوضح الفرق بين الصراع الدرامي والصراع غير الدرامي،

¹-سامية احمد علي: المرجع السابق، ص 150-151.

فالأول يؤدي إلى تغيير في الشخصيات أي شخصيات الحدث، أما الثاني فلا يشمل أي تغيير في الشخصيات والصراع إذا لم يصل إلى مستوى الأزمة يعتبر غير درامي، ونتيجة الصراع تظهر نتيجة الحدث، ودرجة القوة هي الدرجة التي تلزم لحفظ الصراع عند مستوى معين¹. ويجب أن يكون الصراع الدرامي صراعاً بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر.

لا بد من توافر عنصر الإقناع بهذا الصراع، والصراع لا يكون كاملاً ما لم يعقبه حدوث نوع من التغيير في العلاقات بين شخصيات العمل الدرامي².

فالصراع الدرامي يعرف على أنه صراع اجتماعي تمارس فيه الإرادة الواعية ويكون على شكل أشخاص يكافحون ضد أشخاص آخرين أو أفراد ضد مجموعة، أو مجموعة ضد مجموعات ضد قوى اجتماعية أو قوى طبيعية، وهو الخاصية اللازمة للدراما، وتكون فيه الإرادة الواعية المبذولة.

لتحقيق الأهداف المحدودة المفهومة على درجات من القوة الكافية للوصول بالصراع إلى حل الأزمة³.

الصراع الدرامي هو ضرورة ملحة حتى في حالة البطل الذي لا يظهر فالمشاهدون يعلمون مقدماً أنه لا بد أن ينتصر في النهاية، ومع ذلك يستمتعون بالإثارة والتشويق وهم يتابعون مغامراته وأزماته، ثم انتصاراته، فالصراع روح العمل الفني والحيوية التي تكسبه الديناميكية المتطورة له، وقد تكون صراعاً مادياً أو نفسياً أو فكرياً أو عاطفياً، لكنه لا يكتسب المصادقية عند المشاهدين إلا إذا أدركوا العوامل المحركة له والتداعيات التي أدت إليه والأسباب المطورة له، وقد يخفي الكاتب هذه العوامل إلى حين لزوم التشويق والإثارة، لكنه لا بد أن يكشف الغطاء عنه في مرحلة معينة وإلا فقد الصراع معناه⁴.

¹ - ماجدة مراد، مرجع سابق، ص 66.

² - المرجع نفسه، ص 67.

³ - سامية أحمد على: أسس الدراما الإذاعية، راديو والتلفزيون، مرجع سابق، ص 145 - 146.

⁴ - نسيم الوئيس: نفس المرجع السابق، ص 167.

والصراع لا يبدأ فجأة، بل لابد من التمهيد له، حتى يرتبط به المشاهد من خلال حالة الترقب والتوقع و التشويق والانتصار، وحتى لو بدأ الصراع منذ اللحظة الأولى في السيناريو على سبيل البداية القوية أو الساخنة التي تربط المشاهد بأحداثه من أول وهلة، لابد أن يعرف المشاهد فيما بعد الأسباب والعوامل والتداعيات التي أدت إلى ذلك، سواء من خلال الحوار أو " الفلاش باك"¹.

4. الذروة :

لكل حدث ذروة يصل إليها قبل الوصول إلى الحل الحاسم. والذروة في العمل الدرامي هي: نقطة التحكم في وحدة الحركة الدرامية، وذلك لأن واقع الصراع قبل الوصول إلى الذروة المحتمة بين أطرافه، وتمثل هذه المرحلة نقطة مصيرية لابد من الوصول إليها، فهي بمثابة الموجه أو المنظم للأحداث، حيث أن كل الأحداث في العمل الدرامي تنتظم وتترتب على أساس الذروة².

من أهم شروط الوصول إلى الذروة الدرامية يجب أن يكون وصولاً منطقياً، من حيث ضرورة تدرج القصة في سياقاتها وأزماتها، بعلاقة السببية في تصاعد مستمر، متلاحق حتى تصل إلى الأزمة الكبرى، وهي المرحلة الهامة التي يترقبها المشاهد. كما أنها المرحلة الكبرى للشخصيات الرئيسية و التي يكون من نتائجها أن يحسم الصراع لصالح أحد الطرفين، أو يتجمد عندها لضرورة حتمية، وغالباً ما يشتمل على اكتشاف ما أو تحقيق الهدف أو الإخفاق في ذلك أو إعادة التوازن بشكل مختلف عن البداية³.

والذروة هي ذلك الفعل الدرامي - مجموعة الأفعال -الذي وصلت إليه مجمل الأحداث والصراعات، وكانت نتيجة لها، وفيه تتكشف الخفايا الغامضة التي لابد من وضع حل لها وحسمها، وفقاً لإرادة الحق التي لا تفرق بين الحقوق الطبيعية، والتشريعات والأنظمة

¹ -نبيل راغب: فن الكتابة للتلفزيون، سلسلة إقامة الفنون، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2005، ص 83.84.

² -عبد الباسط سلمان المالك،،التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، بغداد، ط1، 2001ص 29 .

³ -نسيمة لونيس : نفس المرجع السابق، ص168.

الحاكمة للعلاقات بين أفراد المجتمع في البيئة الاجتماعية والثقافية المجسدة في العمل الدرامي أياً كان نوعه.

5. الحوار:

تستخدم الدراما الشاشة- وخاصة الشاشة الصغيرة- وفي جميع أنحاء العالم، الحوار بصورة أساسية في الغالبية العظمى من أعمالها ويكاد يكون الوسيلة الوحيدة للتعبير ونقل الأفكار في كثير منها، وخاصة في الاتجاه السائد ومنذ فترة طويلة لعرض القصص ذات القيمة الاجتماعية أو النفسية أو الإيديولوجية أو المقتبسة من أعمال روائية أو مسرحية معقدة¹.

الحوار هو أحد نواحي الفعل، فالشخص الذي ينطق كلمة واحدة ذات دلالة حقيقية يكون في حالة القيام بفعل بالقدر الذي يكون عليه رجل يقوم بأعنف أنواع الحركات الجسمانية.

ويختلف الحوار الدرامي عن الحوار العادي المستخدم بين الناس في حياتهم اليومية، لأن الحوار الدرامي يجب أن يكون موظفاً توظيفاً فنياً، وله أهداف في العمل الفني وظيفته الجوهرية هي إحداث التشويق والتنامي الدرامي، ويوضح ذلك الباحث ستيفورات كرافش بقوله "... التشويق مصطلح يرتبط بالفن الدرامي، وبدأ مع المسرح، إذ يعرفه الخبراء على أن الهدف منه هو جذب انتباه المشاهد، بغية تقوية أواصر العلاقة بينه وبين العمل الفني الدرامي أياً كان نوعه، وجذب الاهتمام إلى الأمام، والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد².

¹ -حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة. بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت، ص195.

² - إسماعيل عبد الحافظ العبسي: استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية، رسالة ماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2012. 2013، ص 58.

للحوار أهمية في تحريك الشخصيات والبواعث الداخلية. فهو يحرك الشخصيات ويطور الحبكة، كما له قدرة - أيضا - في إبراز المواقف وتبنيها بشكل أكثر وضوحاً، كما أن للحوار قدرة على اختصار الكثير من العناء في إيصال المعلومات¹. يعد الحوار عنصر هام من العمل الدرامي خاصة عندما يتناسق مع المواقف المرئية وتصرفات الأشخاص، فاللغة وسيلة من وسائل التعبير الإنساني إلى جانب الأصوات المطلقة والإيماءات والحركات وتعبيرات الوجه والعينين واليدين والرجلين، فهي وسيلة للتعبير عما يجيش بداخل الإنسان من أفكار وعواطف².

كما يرى محمود درويش أنَّ الحوار في أي عمل درامي يمكن أن يقوم بوظيفتين، الأولى: أن يخبر، والثانية أن يثير العواطف والأحاسيس، فالحوار بين الشخصيات يجب أن يحتوي على معلومات ويحرك القصة للأمام والحوار المؤثر يمكن أن يقوم بالآتي³:

- أن يعطي رؤية متبصرة عن الشخصية.
- يصور الصراع ويوضحه.
- يرك على فكرة العمل الدرامي.

كما أوضح Petere Mayeux وظائف الحوار كما يلي⁴:

- يميز كل شخصية من غيرها من الشخصيات .
- يعبر عن علاقات الشخصية مع الشخصيات الأخرى.
- يمد الجمهور بالمعلومات الضرورية التي يجب على الجمهور أن يعرفها ليفهم الأحداث وينهمك فيها.
- يربط الكلمات التي تقولها كل شخصية بالأفعال ويدفع حركة تطور الأحداث في الحبكة لأنَّ الحوار يكشف عن التغيرات في إدراك الشخصيات وإتجاهاتها.
- يكشف الحوار عن فكرة العمل، فكل حوار يكتب، بمد برؤية متعمقة للفكرة التي يريد الكاتب توصيلها .

¹ - نسيمه لونيس ، ص171.

² - ماجدة مراد: مرجع سبق ذكره، ص108 .

³ - بلغيثية سميرة: المرجع السابق، ص30.

⁴ - نفس المرجع السابق، ص31.

- يثري المشاهد فاختيار الكلمات يمكن أن يوضح البيئة الدرامية التي تجري فيها الأحداث .
 - يلق الريثم أو الإيقاع Tempo الذي يريده الكاتب الدرامي للأحداث فالحوار أداة اساسية للتحكم في إدراك الجمهور لجو العمل الدرامي .
 - يقدم الحوار بديلاً لاستخدام لغة صريحة ومباشرة مثل الإيماءات والتلميحات وعكس المعنى.
 - يوضح طبيعة الشخصية ودوافعها ويكشف عن مشاعرها وطموحها واهتمامها.
- ويتنوع الحوار في العمل الدرامي الواحد وفقاً للمراحل التي يمر بها، فتكون الحاجة إليه في المراحل الأولى من العمل، وذلك لتقديم الشخصيات، والتمايز بين بعضها البعض، وطريقة استيعابها للواقع من حولها، ليدرك الجمهور كافة أبعادها ومكوناتها الداخلية التي تتميز به.
- وقد أوجز البعض أنواعاً للحوار:
- أ. **حوار العرض:** ويستخدم بشكل خاص في التمهيد، وهدفه تقديم المعطيات الأولية للفعل إلى المشاهد، وشرح حالة معينة.
 - ب. **حوار الطبع:** تعبر الشخصية من خلاله بشكل مباشر أو غير مباشر عن طبيعتها، وتعرض غاياتها، وتكشف عن نفسها، وعن فكرها ومشاعرها ونواياها.
 - ت. **حوار السلوك:** ويسمى أيضاً حوار الحالة ويرتبط بمظهر الشخصية وأفعالها واهتماماتها وهو حوار عادي، ومن حيث المبدأ لا دلالة له إنه يؤسس الصمت، ويؤدي الدور نفسه الذي يؤديه الضجيج، وهو يصاحب الحالة دون الإفصاح عنها، والعقل دون أن يسهم في فهمه.
 - ث. **حوار الفعل:** وهو الحوار الذي يؤدي أساساً دوراً درامياً، وهو يحرض على الفعل، ويجعله يتطور، ويوجد التوتر، ويحدد الآثار العنيفة. وهو حوار التطورات، وحوار الحب والنزاع.¹

¹ - نفس المرجع السابق، ص 58-60.

كما يستلزم الحوار الجيد في العمل الدرامي توفره على عدّة شروط أساسية كالتالي¹:

أ. **ملاءمة الحوار للشخصية** : فلا يجب أن يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئاً لا يتناسب مع طبيعتها كما صورها للجمهور، فالشخصية السوية نستطيع أن ندرك معالمها النفسية من خلال لغتها وأسلوبها والشخصية المريضة نفسياً تنعكس تصرفاتها وسلوكها في أقوالها وأفعالها، فمن خلال جملة خاطفة قد تكشف الشخصية عن فكرها وانتمائها.

ب. **تناغم الإيقاع**: نحن في حياتنا اليومية كل منا له إيقاعه البطيء والمتوسط والسريع الذي نحسه بأذاننا، فالكاتب بناءً على تصويره للمواقف والشخصيات يستطيع أن يدرك بحسه الفني متى يزيد في سرعة الكلام ومتى يخفض منها أو يبطئ.

ت. **يجب أن يكون الحوار مباشراً دون تنميق أو زخارف**: فالحوار الواضح يزيد من فهم المشاهد للموضوع ويغريه بتتبعه لذا يجب استخدام الكلمات السهلة الفهم وسريعة الوصول إلى المشاهد.

ومن أهم ما يميز الحوار كمرحلة مهمة في تكوين البناء الدرامي للعمل الفني، أنه يعمل على دفع الحدث للأمام ، واحتواؤه على عناصر الصراع. ولذا فإنه يجب أن يعبر تعبيراً صادقاً وفي كلمات موجزة عن الشخصية أو الشخصيات التي تؤدي الفعل، ومؤكداً على المعنى والهدف المطلوب، فهو أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين، تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها².

ويلجأ الكاتب الدرامي لتنفيذ عمله في صورة حركية إلى الحوار وذلك بعد أن ينتهي من تخطيط عقدته إلى آخر تفاصيلها ورسم شخصياته بكل أبعادها، وهذا كله ما هو إلا عملية تحضيرية لتنفيذ الحوار. الذي يعتبر عنصر مهم في تركيبة العمل الفني، حيث يستطيع المؤلف والمخرج من خلاله الكشف عن طبيعة الشخصية أو حرفتها وأسلوبها

¹ ماجدة مراد: مرجع سبق ذكره، ص 109-110.

² - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت والآداب، 1998، ص135.

في الحياة ، وكلما كان الحوار دقيقا وموجزا، ويستخدم اللغة بصورة جيدة، كلما أعطى الكاميرا المقدرة على تقديم أبعاد أخرى للشخصيات¹.

نظراً لطبيعة العمل الفني في السينما و التلفزيون ، واعتماده على وجود الصورة الفيلمية، فيجب أن يراعى هنا في الحوار أن يختار بعناية، وأن لا يكون إضافة لشيء موجود يمكن للصورة الفيلمية أن تعبر عنه. لذا نجد قد حددت وظائفه كما يلي:

- إظهار خواص الشخصية.
- تعزيز بناء القصة.
- توصيل المعلومات المطلوبة.
- إبراز الحالة العاطفية للمتحدث².

والى جانب ذلك فقد يخلق الحوار المزاج النفسي والجو العام للعرض، وتذليل بعض الصعوبات الفنية. والحوار جزء مهم في أي نص نثري، ويخفف من رتابة السرد، ويعطي القارئ إحساسا بواقعية الأحداث. فهو له وظيفة إيديولوجية، حيث يدافع المتكلم عن موقف معين، وله أيضا وظيفة تعبيرية تضيي الطابع الشخصي على مرسل الخطاب³.

وللحوار قبل كل شيء وظيفة جمالية لما يقدمه للمشاهد من متعة الأذن، فهو على العموم يقدم شخصية المتكلم أو المخاطب أو المتحدث، ويؤكد سماتها، ويظهر فكرها وانفعالاتها، ورغباتها ودوافعها ، ويوضح الحالة النفسية لها .

ويقول (روجرم بسفيلد) في كتابه (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) أن للحوار ثلاثة وظائف:

- أولها: السير بعقدة المسرحية، أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.
- وثانيتهما: الكشف عن الشخصيات،

¹ -نسيمة الونيس ، المرجع السابق، ص173

² -سامية أحمد علي، مرجع سابق، ص 142.

³ -محمد أيوب: السرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ط1، دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص179.

- وثالثتها: مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها¹. فهو يسهم في تقدم الحدث، ويعطي إرهاصات بأحداث قادمة، ويضفي المزاج النفسي على الحدث، ويعمل على نقل المعلومات لما قبل النص أو أثناءه.

الحوار إذ يؤدي هذه الوظائف ، فإن ذلك يتم بالتعاون والتكامل مع باقي مفردات اللغة السينمائية. وأن نراعي الارتباط العضوي بين الحوار وبقية العناصر. كما أن الأسلوب يلعب دوراً هاماً في أدائه لمهمته، سواء في طريقة الأداء الصوتي، أو في تعابير الوجه أو إشارات الجسد².

نستنتج مما سبق، أنَّ الحوار أساس العمل الدرامي، فهو يخبر عما يحصل بين الشخصيات وما يحدث في العمل الدرامي من أحداث بالإضافة إلى المكان والزمان والمشاهد حتى يساعد الجمهور في معرفته ما يحدث في هذه الدراما أو تلك.

6. الشخصية:

قد تكون عقدة المسرحية أو حبكة المسرحية بالنسبة للجمهور أهم من الشخصيات لكن بالنسبة للكاتب فإن الشخصية تأتي في مقدمة الاهتمامات لديه. ويحصل الكاتب على شخصياته من الواقع، بحيث لا بد أن يكون فاهماً للواقع الذي حوله، ومن أهم العناصر التي تساعد على رسم الشخصية هو تناقض القيم³.

تعد الشخصية طبقاً لنظرية الدراما الحديثة المحرك الأول للفعل ومن خلالها يتحدد الحوار ومن مواقفها وأفعالها تتطور الدراما⁴، وهناك نوعين من الشخصيات:

- **الشخصية الرئيسية:** تعد الشخصية الأساسية التي تخدم أهداف العمل الدرامي وهي العنصر المحرك الرئيسي للأحداث وعادة ما يطلق عليها إسم الشخصية

¹ - روجرم. بسفيلد: فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما. ترجمة دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة (د. ت)، ص 230.

² - نسيم الوئيس : نفس المرجع السابق، ص 172

³ - عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون. مرجع سابق، ص 71.

⁴ - سميرة بلغيثية، المرجع سبق ذكره، ص 32.

المحورية فهي تدفع العمل الدرامي إلى الأمام وتؤثر في كل من حولها من شخصيات¹، وعادة ما يسند إليها دور البطولة.

- **الشخصية الثانوية:** فهي تساعد على إظهار شخصية البطل وتساعد الجمهور على معرفة الكثير من تفاصيل الصراع.

كما فرق الباحثون بين الشخصية الدرامية والشخصية اللادرامية أي بين الأفراد الذين نراهم في الاعمال الدرامية والأفراد الذين نلقاهم في الحياة اليومية، فالشخصية الدرامية بوجه عام هي شخصية فيها مزيد من التوتر فقد تكون أكثر حساسية أو أكثر جاذبية أو أكثر لفتا للإنتباه وهي تنسج شبكة من العلاقات تقوي الحبكة وتضع إيقاع العمل الدرامي وتتوافق مع أحداثه ومن هذه العلاقات والشخصية الدرامية تنتج شبكة من العلاقات تقوي الحبكة وتصنع إيقاع العمل الدرامي وتتوافق مع أحداثه ومن هذه العلاقات:

- علاقة الشخصية مع نفسها.
- علاقة الشخصية مع الشخصيات الأخرى.
- علاقة الشخصية مع المكان.
- علاقة الشخصية مع الزمان.
- علاقة الشخصية مع الذات².
- علاقة الشخصية مع الحدث وهذه العلاقة بالتحديد هي أساس النسيج الخاص بالعمل الدرامي،

لأنه ما من حدث يقع بالطريقة التي وقع بها وكان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين³.

إنَّ كل شخصية درامية يجب أن يكون لديها مجموعة فريدة من القيم والمعتقدات والأهداف التي تؤمن بها تتحدث عنها وتتصرف طبقاً لها، كما تتضح سمات الشخصية

¹ - لاجوس ايجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، الانجلو، القاهرة، دت، ص211.

² - ماجدة مراد، مرجع سابق، ص11

³ - عماد نداف، محمد نداف: الدراما التلفزيونية : التجربة السورية نموذجاً، دار الجديدة، دمشق، 1994، ص37.

في استجابتها للمواقف التي تمر بها، كل هذا يجب أن يعرفه الجمهور ويجب أن توضح له أهداف كل شخصية حتى نصل إلى الصراع الذي يدفع بالحبكة إلى الذروة¹.

ومنه يحاول الكاتب الدرامي رسم الشخصية بإتقان ويؤسس بنيانها النفسي والاجتماعي وينشيء الروابط مع الشخصيات الأخرى في إطار هذا البنيان وبما يتوافق مع مسار الحدث الذي يريده وبما يخدم الإيقاع العام للنص.

كما أن تطوير شخصيات قوية يمكن تصديقها وتكون مشوقة يكون بنفس أهمية خلق سلسلة أحداث وإجراءات مثيلة، فالشخصيات المعقدة تعطي للقصة العمق وثلاثية الأبعاد، كما أن قيم ومعتقدات الشخصية تؤدي إلى صراعات مع الشخصيات التي تتمسك بقيم معارضة، وإذا كانت هذه القيم دالة ويتم التمسك بها بشكل قوي، فإنه يتم تعزيز الخبرة الخيالية بإكمالها.

كما يحتاج المؤلف الدرامي إلى معرفة أهمية ووظيفة الشخصيات في العمل الدرامي، فبالنسبة للعديد من أفراد الجمهور تعد الشخصيات أكثر ما يتذكره الجمهور ويهتم بها فمن السهل أن ننحذب إلى الشخصيات في الأعمال الدرامية بسبب رغبتنا الطبيعية في مشاركتها انتصاراتها وانكساراتها، أن نحبها أو نكرهها، أن نقبلها أو نرفضها، كما أن تطور الشخصيات يساعد في القصة وتطوير الأحداث ودفعها للأمام والعكس بالعكس بمعنى أن الأحداث قد تساهم في تطوير الشخصيات².

وللشخصيات الدرامية أبعاد محددة من حيث الهيئة والتكوين العام؛ تُعطي تبريراً منطقياً لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها، ولكي يضمن كاتب السيناريو منطقية تصرف الشخصيات بما يقنع المشاهد بها، فعليه أن يبينها بأبعادها الثلاثة وهي:

أ. البعد الجسماني البعد المادي Physical:

ويتمثل في النوع الاجتماعي (ذكر، أنثى) وفي صفات الجسم المختلفة، الطول والقصر، بدين أم نحيف، أنيق أم مهمل في مظهره، هل هناك تشوهات خلقية أو إصابات ظاهرة نتيجة حوادث عارضة، هل هو مصاب بأمراض وراثية، وكل ما

¹ Petter E,Mayeux, **Writing for the Electronic Media**, 2ed,Wsb Brown ana Bench Mark, Madison,1994, p367-370.

² -سميرة بلغيشية ، مرجع سابق، ص33.

يتصل بحالة الإنسان العضوية والهيئة العامة وتبدو أهمية هذا البعد في أنه كثيراً ما يساهم المظهر الخارجي للشخصية وأبعادها الجسمانية في الإيحاء بكيفية تصرفها في مواقف معينة¹.

ب. البعد الاجتماعي Social:

ويقصد به تحديد مواصفات البيئة التي نشأت فيها الشخصية أو البيئة التي يحيى فيها الإنسان لها أثرها الواضح على مجرى حياته بل كثيراً ما تشكل نظرته إلى العالم المحيط به فيما بعد، فالبيئة التي تؤمن بالخرافات تجعل أهلها يتمسكون بالخرافات مهما ابتعدوا عنها أو وصلوا إلى أرفع المراحل التعليمية أو الإجتماعية ومع هذا لا يجب أن نغفل الفروق الحقيقية بين من يعيشون في هذه البيئة².

ويتضمن هذا البعد العمل ونوعه وظروفه والدخل المادي وساعات العمل والتعليم ومقداره ونوعه والكفاءات والإستعدادات والحياة العائلية وسلوك الوالدين ومعيشتهما، هل هما معا أم منفصلين، بالإضافة إلى أنواع الهويات وقرارات الشخصية وثقافتها والمكانة في المجتمع والمشاركة السياسية.

ث. البعد النفسي Psychological :

وهو محصلة البعدين الجسمي والاجتماعي، ويقصد به استعداد الشخصية وسلوكها والرغبات والآمال والعزيمة والفكر وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ، ومن خلاله نتعرف على الدوافع وما ينشأ من من انفعال أو هدوء، ومن انطواء أو انبساط، حب أو نفور، وما قد يكون وراء ذلك من عقد نفسية محتملة³. والأبعاد الثلاثة السابقة ليست منفصلة عن بعضها ولا يجوز تحديد كل منها بمعل عن الآخر لأنها متداخلة، ومن انصهارها معا تتضح معالم الشخصية وبقدر نجاح المؤلف في صهر هذه الأبعاد بقدر ما تكون الشخصية ناجحة متماسكة .

¹ - نفس المرجع، ص 34.

² - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي : دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث،

الإسكندرية، 1997، ص 55.

³ - ماجدة مراد: المرجع السابق، ص 117

لذلك فإنه من أولويات الكتابة الدرامية (السيناريو) إدراك الكاتب لأبعاد وسمات شخصياته قبل التفكير في الحدث الدرامي أو الصراع، لكي تأتي الأحداث والصراع موائمة لطبيعة الشخصيات، ولا تكون هناك هوة بينهما، ويكون ذلك خطأ كبيراً، يؤدي إلى فشل العمل الدرامي برمته.

ولأن سيطرة الكاتب على سمات شخصياته يأتي نتيجة استيعابه الكامل للفكرة الرئيسية التي يقوم عليها العمل الدرامي، فكلما كان الكاتب مستوعباً لكل ما يريد تحقيقه من أهداف واضحة من خلال الفكرة، كلما أكد مقدرته على معايشة الشخصيات في ذهنه ومحادثتها واستنطاقها، وفقاً لطبيعة الأحداث والصراعات، فالكاتب ينتزع منها الحقيقة الجوهرية في أقوالها وأفعالها، بما يتفق مع سماتها، وليس غير ذلك¹.

والأبعاد السابقة تم تفصيلها في سمات أساسية وهي:

- السمة البيولوجية.
- السمة المادية.
- سمة الطابع العام.
- سمة الدوافع المحركة.
- سمة التدابير أو التروي
- سمة اتخاذ القرار وتنفيذه².

كما أن عملية رسم الشخصيات التي يقوم بها الكاتب تمر بمراحل هي³:

أ. **مرحلة القيم:** والمقصود بها الخط الذي يسلكه الكاتب في رسم الشخصيات، ومن خلال هذه القيم يحدث تناقض بين الشخصيات، وإذا وصل تناقض القيم إلى مرحلة

¹ -إسماعيل عبد الحافظ العبسي: استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية، نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2012-2013، ص56.

² - ماجدة مراد، مرجع سابق، ص114.

³ -نسيمة الونيس ، المرجع السابق ، ص165.

اللاشعور، يجب أن تقوم الشخصية بعمل شيء لإزالة هذا التناقض، فالتناقض يطور الشخصية كما يطور الأحداث.

ب. **مرحلة السمات:** السمات هي الملامح التي تميز شخصية ما عن بقية الشخصيات، وكلما كان الكاتب قادراً على الإلمام بالشخصية من الناحية النفسية والفكرية، كان قادراً على إيجاد مشاكل تصنع منها مواقف متعددة فينتج عنها شخصيات يحس بها المشاهد.

ت. **مرحلة الأسلوب:** ويشمل اللبس والكلام والإنفعال في موقف معين، فمن طريقة اللبس يمكن توضيح جزء من شخصية الفرد¹.

ومن ذلك تتضح أهمية الشخصيات في أي عمل درامي من كونها جوهره، وهي التي تقوم بالفعل الدرامي الذي هو جوهر المحاكاة.

ومما سبق، يمكن القول بأنه إذا كانت هناك بعض الأعمال الدرامية تقوم على فكرة كالصراع بين الخير والشر أو حب المال يؤدي إلى خسران كل شيء، فإن هناك العديد من الأعمال الدرامية التي تقوم على الشخصية كالأعمال التي تركز على شخصية تاريخية أو سياسية أو فنية أو دينية... إلخ² لذا يجب على الكاتب عند اختيار شخصياته أن يرسمها بدقة وعناية حتى يشعر المتلقي أنها شخصيات حقيقة ذات دم ولحم وأنه قد يقابلها في الحياة، واهتمام الكاتب بالشخصيات يعود إلى أنها قد تساعد الكاتب في توضيح فكرته وإيصالها للجمهور، فالإهتمام بالشخصيات والاحساس بالقرب منها يؤدي إلى الاهتمام بها وحب متابعة ما سيقع لها وماذا ستفعل في الصراع.

¹ - عدلي سيد محمد رضا، مرجع سابق، ص 82-83.

² - عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص 43.

المبحث الثالث: أنواع الدراما التلفزيونية ودورها في تقديم الواقع الاجتماعي.

1. الدراما التلفزيونية :

يعتبر التلفزيون أحدث وسائل الإتصال التي قدمت فن الدراما فقد جاء ميلاده بعد قرون طويلة من وجود المسرح في أنحاء مختلفة من العالم، تلت السينما في أواخر القرن التاسع عشر ثم الإذاعة المسموعة في أوائل القرن العشرين، فكانت الدراما قد مثلت أهمية كبيرة في هذه الوسائل الإتصالية، إلا أن التلفزيون استطاع الجمع بين مميزات كل هذه الوسائل وتقديمها للجمهور بأيسر السبل وأقل التكاليف، ليشكل بذلك تحولا كبيرا في علاقة الجمهور بالدراما.

ينفرد التلفزيون عن وسائل الإتصال الجماهيري الأخرى، بأنه جهاز جمع بين أهم مميزات وسائل الإتصال، فهو جهاز استوعب عنار الإبهار والإثارة، والتشويق، بما يتميز به من خصوصيات تقنية وفنية، من حيث اعتماده على الصورة والصوت في نقل الوقائع والاحداث.

ولأنه كما جاء في وصف أبو إبراهيم الحسني" يمزج بين قدرات الأداء المسرحي الحيوانمكانيات الفيلم الميكانيكية وصوت الراديو، وتوجيه الجمهور، بالإضافة إلى قدراته الإلكترونية الخاصة، وبذلك يمكنه أن يستخدم أفضل الإمكانيات التي توفرت لوسائل الإعلام الأخرى"¹.

فجميع تلك الوسائل مسرح، سينما، راديو كانت قد أثمرت الاسس الفنية التي شكلت منطلقا للإنتاج التلفزيوني، وأساسا لبناء الدراما التلفزيونية، وكان ذلك واحد من الأسباب التي أدت إلى أن يحقق هذا النوع من الدراما حضورا جماهيريا واسعا وسريعا. فالتلفزيون تميز عن غيره من وسائل الإتصال الجماهيري الأخرى بأنه "يمزج بين الموضوعية والذاتية فيما يتعلق بالجمهور، فبوجود الكاميرا ومختلف الوسائل الإلكترونية،

¹-إسماعيل عبد الحافظ العبيسي: إستراتيجية الإتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) دراسة تحليلية مقارنة، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 2012، 3-2013، ص31.

يستطيع كل من الكاتب والمخرج توجيه اهتمامات ومشاعر الجمهور وفق رؤيتهما الذاتية نحو حافز معين¹.

إنَّ كل ذلك مثَّل مدخلا نفذت منه الدراما إلى جمهور أوسع، وجعل الإنتاج الدرامي التلفزيوني يحتل مساحة عرض كبيرة أكثر من غيره من الأشكال البراميجية الأخرى، منذ الوهلة الأولى لميلاد التلفزيون، ومازالت تحتل الصدارة على خارطة بث القنوات في العالم.

فالدراما التلفزيونية مرآة الحياة، وتعد انعكاساً للاهتمامات الخاصة بالبشر، كما أنها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي، وستكون قادرة على توسيع تعاطف المشاهدين وجذبهم بعيداً عن قيود الواقع، لتقودهم إلى رؤية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من خلال الضحك والتشويق والتعاطف والإثارة . فهي فن يعبر عن المجتمع وما يدور فيه، هي موضوعات الحياة وقضاياها المعاصرة، وليس هناك أفضل وأقدر من موضوعات الحياة على جذب المشاهد. حيث تقدم الدراما التلفزيونية للمجتمع مناقشات تربط الفرد الاجتماعي بالكل كما تقدم أنماط مرغوبة من السلوك بحيث يمكن القول أن الدراما التلفزيونية تساهم مع الاتصال الاجتماعي في نقل الثقافة إلى مختلف فئات المجتمع بطريقة لا تحتاج إلى مهارة فالأمر يستطيع أن يتابع الدراما التلفزيونية من مسلسلات وأفلام وتمثيلات².

وترى فوزية فهميم "أنَّ الدراما التلفزيونية أضحت أهم ما يربط المشاهد بالشاشة الصغيرة، وتطورت خلال العقود الستة الماضية لتكون العماد الرئيسي في التسلية المنزلية الميسرة، على مستوى العالم، كما أنها مادة فريدة ومحبة لملء عدد ساعات الإرسال الطويلة"³.

وتبين أبحاث الإستعمالات والإشباعات التي راودها بلومر وعورومنتش "...أن المشاهدين يستعملون مضمون التلفزيون، وتحديدًا الأوبرا الصابونية- المسلسلات التلفزيونية- من أجل إشباع حاجات نفسية منها:

¹-إسماعيل عبد الحافظ العبيسي : نفس المرجع السابق، ص 31.

²- عدنان مدنات : مسارات الدراما التلفزيونية العربية، دار مجدلاوي، عمان، 2002، ص 52.

³-فوزية فهميم: التلفزيون فن، سلسلة إقرأ، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص76.

- مرجع ذاتي: حيث يقارن المشاهد بين حياته، وبين الأحداث الدامية من أجل فهم الواقع الذي يحيط به.
- تعزيز القيم العائلية: يميل المشاهد إلى إنتقاء قيم ومواقف الشخص المثلالية التي يمكن أن تعزز أواصر العائلة.
- الهروبية: أي أنَّ المشاهد ينهمك في القصص لدرجة تجعله ينسى هموم وأتاعب حياته.
- منفعة إجتماعية: يستعمل المشاهد معلومات الاوبرا الصابونية في أحاديثه مع زملائه ومعارضه حتى لا نستثنى من الإتصال الإجتماعي.¹

إنَّ الدراما التلفزيونية -في نظرنا شأنها شأن كل الدراما- لا تخرج عن كونها قصة ذات هيكل، وبناء وخط درامي، وتتميز بخصوصية تأليف نصوصها وإخراجها التي من الواجب أن تتفق مع خصوصية التلفزيون وخصوصية القالب (النوع) الدرامي التلفزيوني الذي تنتج من أجله-تمثيلية، سلسلة، مسلسل- وهي عادة إما من تأليف المعد التلفزيوني، أو يعدها المعد عن قصة أو مسرحية مقروءة²، يمكن للدراما أن توصل دلالات ودروساً لها أهميتها للمتلقى. كما أن واقعية الأفكار والشخصيات وتكرارها من خلال عدد الساعات المنقضية في التعرض لها كل هذا يوضح أن الدراما التلفزيونية تعد قوة حقيقية يمكنها أن تعزز نظام القيم في المجتمع .

1) نشأة الدراما التلفزيونية:

يؤرخ ظهور الدراما التلفزيونية إلى الخمسينيات من القرن الماضي في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أصبح التلفزيون وسيلة جماهيرية حقيقية "وتلقب هذه المرحلة من وجهة نظر الإنتاج الدرامي التلفزيوني (العصر الذهبي)، لأنَّ التلفزيون في الخمسينيات كان يبيث تمثيلات أصيلة عن طريق النقل المباشر للتمثيلات المسرحية

¹-عبد الرحمن، عزي: دراسات في نظرية الإتصال-نحو فكر إتصالي متميز-،مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، 2003، ص53.

²-إسماعيل عبد الحافظ العبسي: نفس المرجع السابق، ص 33.

ذات النوعية الجيدة، وتميزت هذه المرحلة بإبداع فني سواء من حيث مضمون التمثيليات أو الممثلين أو الكتاب.¹

لقد ظهرت الدراما التلفزيونية كنوع من الأنواع الفنية التي واكبت ظهور التلفزيون لتحكي رواية أو قصة ما، عبر تشخيصها على الشاشة، فالكثابة للتلفزيون هي قبل كل شيء عمل أدبي وشكلها والأمثل هو السيناريو.. ومخطط السيناريو.. ويعتبر السيناريو هو التعبير الكامل والشامل - إلى الحد الذي يكون ممكناً - عن فكرة المؤلف.²

ويرى ميكربل كيربل في كتابه "العصر الذهبي للدراما التلفزيونية" أن الدراما Krafetteater التي كان يستغرق بثها لمدة ساعة من الزمن قد بدأ بثها عام 1647 عندما كان البث التلفزيوني الأمريكي لا يتجاوز 10%، كما بقيت (A.B.C) تنتج مسرحية في العام إلى غاية 1958 ولقد انبثقت تمثيلية Krafet مثل باقي التمثيليات التلفزيونية من أفكار بسيطة كانت تبثها الإذاعة ثم تلتها مسلسلات أخرى مثل Good year joindelater.³

نتيجة لدخول الشركات الكبرى مجال الإنتاج التلفزيوني شهدت الدراما التلفزيونية نقلة نوعية آنذاك بفعل الاستثمارات المالية الكبيرة لهذه الشركات، باعتبار أن المال هو المرتكز الأساس الذي يقوم عليه الإنتاج الدرامي التلفزيوني، كما مثل الانتقال من نيويورك إلى هوليوود البداية الجادة للإنتاج الاحترافي المعتمد على الجودة وقلة التكاليف الإنتاجية. فكانت تلك الفترة الانتقالية حاسمة في تاريخ الدراما التلفزيونية، وقد كان لها الأثر الكبير في ظهور الإنتاج الدرامي التلفزيوني النوعي. الذي لم يصل إلى هذه الفترة من عمره، إلا وقد أضحى له ما يميزه من حيث شكل الإنتاج ومضامينه ونوعه، وأضحى من مهام شركات ومؤسسات الإنتاج في مختلف دول العالم، وأضحى للدراما

¹ - السعيد بومعيرة: فضاء الإعلام : سلسلة الدراسات الإعلامية ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص43-44.

² - عماد نداف ومحمد نداف، الدراما التلفزيونية " التجربة السورية نموذجاً من السيناريو إلى الإخراج ، دار الطليعة، سوريا، 1994 ، ص 27.

³ -إسماعيل عبد الحافظ العبسي، نفس المرجع السابق، ص34.

التلفزيونية قوالب ثابتة تعتمد عليها في طبيعة البناء الدرامي وفي طريقة العرض ومدته وضوابط يعتمد عليها في إنتاج الأنواع أو القوالب الدرامية المختلفة¹.

لكن العصر الذهبي للإنتاج الدرامي التلفزيوني لم يدم طويلا ، إذ إنتهى بانتقال الإنتاج التلفزيوني من نيويورك إلى هوليوود وذلك لعدة أسباب منها:

- كانت الشبكات التلفزيونية الأمريكية في بداية الخمسينات تعتمد كثيرا على ما تنتجه المسارح بنيويورك في مجال الدراما، وذلك عن طريق النقل المباشر للتمثيلات الدرامية لإلا أنَّ هذا النقل كانت له سلبيات تتمثل في المفاجآت غير السارة واء من حيث التمثيل أو من حيث التقنية بسبب حجم الكاميرات (ضخمة) الذي لم يكن يساعد على توظيفها فنيا بصفة لاثقة، كما كان النقل المباشر مكلفا.
- صادف العمر الذهبي للتلفزيون في نيويورك ظهور الماكارتية وحملتها المسعورة ضد كل من كان يحمل أفكارا نقدية بأمريكا، ونتج عن هذا أن وضعت قائمة أسماء العديد من أبرز المبدعين في التلفزيون الشيء الذي أرغمهم على كبت أفكارهم أو الهجرة إلى أوروبا.

هكذا وبانتقال الإنتاج التلفزيوني من نيويورك إلى هوليوود، انتهى العصر الذهبي للتلفزيوني مع نهاية الخمسينات ليدخل عصر الإنتزال والنزعة السوقية المفرطة². أما فيما يخص الانتاج الدرامي في تلك الفترة تعتبر (أي-بي-سي) -أضعف الشبكات التلفزيونية الأمريكية- أول من طرق أبواب هوليوود بتعاقدها مع "وولت ديزني" من أجل إنتاج مسلسل بعنوان "ديزني لاند"، وبعد أن تأكدت الشركات الكبرى من المستقبل الزاهر للإنتاج الدرامي التلفزي، اتبعت سياسة ما يسمى ب"إذا لم تهزمهم فانظم إليهم"، وهكذا دخلت الشركات الكبرى مجال الإنتاج التلفزيوني مع نهاية الخمسينات لتعطيه دفعا جديدا وتجعله يتجه اتجاها مغايرا لما كان عليه في نيويورك ومن بين سمات هذا الإتجاه هيمنة مسلسلات الواسترن على برمجة التلفزيون، ويعود اختيار هذا النوع الدرامي إلى عاملين:

¹ -نسيمة الونيس: نفس المرجع، ص176.

² -راضية حديدة: المسلسلات المدبلجة وتأثيرها على قيم وسلوك الجمهور الجزائري،دراسة مسحية لعينة من الجمهور، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2005-2006، ص43.

- الأول : يكمن في شعبية أفلام الوسترن السينمائية .
- الثاني: يتمثل في أسباب إقتصادية أي تخفيض تكاليف الإنتاج من خلال إضافة لقطات في خزانة الأفلام القديمة إلى المسلسلات الجديدة.¹

بعدما هيمنت مسلسلات الوسترن في نهاية الخمسينات على برمجة التلفزيون الأمريكي، بدأت مع منتصف الستينات تتلاشى مما جعل المعنيين يبحثون عن صيغة جديدة تضمن لهم جلب أكبر عدد ممكن من المشاهدين وتمثلت الصيغة تلك في المسلسلات البوليسية المشحونة بأعمال العنف والجريمة، وبقت مهيمنة على البرامج طيلة الستينيات والسبعينات، ولكن وعلى إثر موجة العنف المتصاعدة التي اجتاحت أمريكا في الستينات في شكل الإغتيالات السياسية والمظاهرات الطلابية ضد حرب الفيتنام ونضالات السكان السود، تعالت صيحات النقاد تنادي بوضع حد لمشاهد العنف في التلفزيون الذي اعتبر كمصدر تأثير أساسي في خلق العنف، ومع هذا بقيت هوليوود تركز على تطوير الأوبرا الصابونية وتحويلها من صيغة الواقعية الإجتماعية والعلاقات العاطفية إلى صيغة تتضمن معظم عناصر الجذب التي تتمثل في الجنس، السلطة، المال والموضة والتي بلغت أوجها في مسلسل "الاس وديناستي" كما يتضح ذلك من خلال ارتفاع مدة البث الإجمالي للأوبرا الصابونية من 210 دقيقة في اليوم في 1960 إلى 690 دقيقة في اليوم في 1982.²

وعليه فالدراما التلفزيونية غالبا ما يفكر المؤلف في تفاصيل تحقيق النص، فالكلمة ليست هي الفاصل الأول والخاصية المتمتعة بالأولوية، وإنما تأخذ الصورة الدرامية المجسدة والمدركة حسيا التي ينبغي أن تكون مقنعة وغير مربكة للمتلقي فضلا عن وضوحها، عمقها وارتباطها الفعلي بالحدث، من هنا كان اهتمام المؤلف الدرامي في التلفزيون بالتفاصيل المختلفة التي يجتهد بتدوينها في متن السيناريو الأدبي الذي يكتبه.³

¹-السعيد بومعيزة : مرجع سابق، ص44-46.

²-نفس المرجع ، ص47.

³-منصور نعمان: في كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999، ص43.

(2) أنواع الدراما التلفزيونية :

لم يصل الإنتاج الدرامي التلفزيوني إلى هذه الفترة من عمره، إلا وأضحى له ما يميزه من حيث شكل الإنتاج ومضامينه ونوعه، وأضحى من مهام شركات ومؤسسات إنتاج في مختلف دول العالم، وأضحى للدراما التلفزيونية قوالب ثابتة تعتمد عليها في طبيعة البناء الدرامي وفي طريقة العرض ومدته، وضوابط يعتمد عليها في إنتاج الأنواع-القوالب-الدرامية المختلفة (التمثيلية، السلسلة، المسلسل) التي نوجزها في المضامين التالي:

1 دراما التمثيلية التلفزيونية (Performance Drama of television):

حدد السيد محمد رضا عدلي الأسس التي يقوم عليها بناء التمثيلية التلفزيونية، يقول أنها "وحدة فنية كاملة يتوافر فيها البناء العضوي للدراما، وتدور حول فكرة واضحة المعالم سليمة التكوين ومنطقية في نفس الوقت، ولا بد أن يفهمها المشاهد على النحو الذي قصده المؤلف. والتمثيلية في معناها البسيط قصة مروية بواسطة مجموعة من الشخصيات شبيهة بشخصيات الحياة، ويجري بينهما حوار له سمات الحقيقية، ويمكن أن نلخص التمثيلية التلفزيونية في المعادلة الآتية: التمثيلية التلفزيونية = قصة محكية + شخصيات مدروسة وذات أبعاد إنسانية + حوار جيد + معالجة تقوم على الحضور الدائم للشخصيات + ضوابط التلفزيون، وتقدم التمثيلية دفعة واحدة، طولها في الغالب بين نصف الساعة والساعة والنصف"¹.

ولا تختلف التمثيلية التلفزيونية عن المسرحية بل قريبة منها من حيث تقنية العرض، وطريقة المعالجة الدرامية، بل أن الكثير منها لا نجد فيه أدنى اختلاف عن المسرحية. وعموماً يمكن أن نعتبرها قصة تتم معالجتها عن طريق التمثيل، ويتصاعد فيها الحدث إلى أن يصل إلى الذروة، وتدور فيها الأحداث في تواصل مستمر من البداية إلى النهاية وقد تكون في جزأين، أو ثلاثة إذا زاد طول المدة².

¹-محمد رضا عدلي: ترشيد الدراما الإذاعية في مصر كأداة للتنمية الحضارية، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، 1983، ص 93-96.

²- حسن مرعي: كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية، ط 1، رشاد برس للطباعة و النشر، بيروت، سنة 2003، ص

مما لاشك فيه أن التمثيلية التلفزيونية تحظى باهتمام شديد من جانب الجمهور، لذا فإن على كاتب الدراما التلفزيونية أن يتناول القضايا التي تتعلق بحياة هذا الجمهور واهتمامه. و يفضل أن تتميز كتابة التمثيلية بالبساطة والوضوح، و أن يكون موضوعها مألوفاً للمشاهد، والحوار سهل وسلس، يناسب ثقافة وطبيعة الشخصيات. كما أنه يفضل أن تكون شخصيات التمثيلية قريبة من المشاهد، مألوفة لديه، وقريبة بشخصياتها منه، يحس حين رؤيته لها كأنه يرى فيها صورة نفسه.

إن جمهور هذا النوع من الدراما التلفزيونية ليس بمستوى جمهور دراما المسلسلات، لأن النوع الأخير يرتبط به المشاهد وفقاً لمواعيد ثابتة، وتتميز بالإثارة نتيجة لتصادم الأحداث والصراع، وتعدّد القصص الفرعية فيها، وهو ما لا يمكن أن يكون في دراما التمثيلية، كما أن مؤسسات الإنتاج الدرامي التلفزيوني لا تفضل هذا النوع من الإنتاج لأنها لا تحقق من ورائها الجدوى المادية المناسبة، وذلك لأنّ التكاليف الإنتاجية المتاحة لإنتاج التمثيلية المنطلقة من فكرة واحدة لكل تمثيلية على حدة، والمرتبطة بمواقع التصوير، والديكورات، والتجهيزات الفنية الأخرى المخصصة لكل تمثيلية، ونادراً ما يعاد الاستفادة منها بعد الإنتهاء من الإنتاج، على خلاف إنتاج المسلسلات الذي ينتج بذات المواقع، وبذات عناصر الإنتاج ما يزيد عن 30 حلقة لأنّ مضامينها تدور تحت فكرة محدّدة، مما استدعى تقليص الإنتاج منها، وتكثيف الإنتاج من دراما المسلسلات.¹

2 دراما السلسلة التلفزيونية (Television of Dramatec series) :

هذا النوع من الدراما التلفزيونية لها ما يميزها عن التمثيلية والمسلسل من حيث الفكرة الرئيسية، وأهدافها، وطبيعة البناء الدرامي، وطريقة العرض على الجمهور، ويعرفها عبد الرحيم درويش بأنها سلسلة تنقسم إلى حلقات، وبنهاية كل حلقة تبدأ حلقة جديدة، تعرض لمواقف وشخصيات جديدة، قد تكون مختلفة تماماً عن الأحداث

¹ - إسماعيل عبد الحافظ العبسي: المرجع السابق، ص 36.

والشخصيات في الحلقات السابقة والتالية، وهذا ما يحتاج الكاتب إلى أن يكتب خطته الإستراتيجية، أو الأولوية فقط عن شخصية ما تواجهه مشاكل في كل حلقة¹. ويعتبر هذا الشكل من التأليف هو المفضل لدى المشاهد الذي يمكن أن يشاهد حلقة مثلا دون أن يتابع الحلقات². وهي ينطق عليها ما ينطق على المسلسل - وبقية الأشكال الدرامية- من ناحية البناء الدرامي باعتبارها شكلا من أشكال التأليف الدرامي مع مراعاة الشكل العام لكل منها.

ويرى عادل النادي "أن طبيعة البناء الدرامي في حلقات السلسلة الدرامية يركز على وحدة الفكرة الرئيسية المراد إيصالها للجمهور، لتبدو الأحداث في كل حلقة من حلقات السلسلة بحيث تصلح كل حلقة منها بأن تكون تمثيلية قائمة بحد ذاتها، لها بداية وعقدة ونهاية، أي تمثيلية كامل بعكس الحلقة الواحدة في المسلسل، فإنه لا يمكن أن نطلق عليها عمل درامي متكامل، وفي السلسلة لا بد أن يكون هناك ما يربط الحلقات بعضها ببعض، فإما أن يكون البطل واحد في كل حلقات، والمواقف التي يتعرض لها في كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى"³.

ولعل أبرز ما تتميز به دراما السلسلة هو تنوع مضامين حلقاتها مما يتيح للجمهور المشاهد الإكتفاء بمتابعة حلقة أو بعض الحلقات دون الأخرى، أما طول الحلقة- المدة- فمعلوم أنه لا يختلف طولها في سلسلة الدرامية عن طول التمثيلية (ساعة ونصف إلى ساعتين).

3 دراما المسلسلات التلفزيونية (Chain of television's series):

يختلف المسلسل التلفزيوني عن التمثيلية، وعن السلسلة الدرامية من حيث أن المسلسل التلفزيوني هو "سلسلة حلقات درامية متتابعة تذاع على التلفاز، وفي معظم الأحيان مقسمة لحلقات، وكل حلقة هي جزء من المسلسل، كل حلقة من المسلسل تقدم لنا أحداث معينة ثم تنقطع في نقطة معينة، وتكتمل الأحداث في الحلقة التي

¹عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الإجتماعي للدراما، مكتبة نانسي، ديمياط، 2005، ص23.

²-حسن مرعي: كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية، مرجع سابق، ص 155.

³-عادل النادي: مدخل في فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987، ص227.

تليها بالمسلسل، لتسلسل القصة والحلقات وتتابعها منذ البداية حتى النهاية، وقد يكون المسلسل مؤلف من حلقتين فيسمى تنائية أو ثلاث حلقات فيسمى ثلاثية أو رباعية أو خماسية أو سداسية أو سباعية¹.

وتتكون المسلسلات، عادة، من سبع حلقات، أو ثلاث عشرة حلقة، من أجل تغطية إذاعة دورة تليفزيونية كاملة، على مدى ثلاثة عشر أسبوعاً، لو قدم المسلسل مرة في الأسبوع؛ أو خمس عشرة حلقة، أو ستة وعشرون حلقة، لتغطية دورتين كاملتين، أو ثلاثون حلقة، لتغطية شهر كامل لو قُدِّم المسلسل يومياً².

إذن فمدة المسلسل تعد طويلة جداً مقارنة بمدة أي عمل تليفزيوني آخر. وبالرغم من ذلك يجب أن يكون عدد الشخصيات الأساسية محدوداً، إضافة إلى وجود الشخصيات المساعدة ويضع الكاتب شخصياته في الأحداث ويطورها، ويحل مشاكلها من خلال تطور الصراع في مدة المسلسل كلها. فهو يواكب الشخصيات من الحلقة الأولى حتى الحلقة الأخيرة، ويجعلها تتطور درامياً من حلقة لأخرى، إلى أن تصل إلى مرحلة التآزم والانفراج.

وفي المسلسل عادة عقدتان، عقدة كبرى لا بد أن تحل في نهاية الحلقات كلها، وعقدة أخرى، تدور في فلك العقدة الكبرى. وتُقسَّم العقدة الأخرى دائماً إلى عقد فرعية، بعدد حلقات المسلسل، بحيث تنتهي كل حلقة بعقدة من هذه العقد الفرعية. ومن أجل ذلك لا بد من إيجاد عنصر التشويق والإثارة لدى المتفرج، حتى يظل متشوقاً لمشاهدة الحلقة التالية، وهكذا إلى أن يشاهد كل حلقات المسلسل³.

ويستحسن في المسلسلات التلفزيونية، أن يشمل خطها الدرامي على القصص الفرعية، بل إنها في المسلسلات قد تعتبر ضرورية بنوع خاص لأنها تعكس القصة الأصلية، وتتوافق معها، وتخلق مجموعة من التناقضات معها مما يساعد على إبراز القصة الأصلية و تزيد من التشويق⁴.

¹-إسماعيل عبد الحافظ العبسي ، المرجع السابق، ص 37.

²- حسن مرعي: نفس المرجع السابق، ص 144.

³- حسن مرعي: نفس المرجع السابق، ص 155.

⁴-نسمة الونيس : المرجع السابق ، ص 179.

ويطلق على دراما المسلسلات التلفزيونية "الأوبرا الصابونية" وهي -كنوع درامي تلفزيوني- من إبتكار أمريكي "لأنّ التلفزيون أساساً، كما يقول (ج.تونسطل) هو صندوق أمريكي، ويعتبر المسلسل من السلع الثقافية الناجحة مثلما هو ضروري الملح للطعام"¹.

ولا تختلف دراما المسلسلات التلفزيونية كثيراً عن دراما التمثيلية التلفزيونية إلا من حيث طول المدة والتنوع في البناء الدرامي، كأهم ما تتميز به عن التمثيليات، وهي ما يطلق عليه المختصون " القمم الدرامية أو العقد التي تنتهي معها كل حلقة، ليظل المشاهد متعلقاً بذهنه ووجدانه، أما طول الحلقة في المسلسل فمعلوم أنه يتراوح بين (30-50) دقيقة².

3) البناء الفني للدراما التلفزيونية:

إن الدراما التلفزيونية مثلها مثل سائر الأنواع الدرامية الأخرى، عبارة عن هيكل كامل، تتسم بالوحدة، تحتوي على العرض، والعقدة، والحل، فالدراما التلفزيونية باعتبارها قصة لحدث، لابد أن تكون مثل بقية أنواع الدراما الأخرى من ناحية احتوائها على:

1. العرض والتغيرات الفجائية:

وتكمن مهمة العرض والتغيرات الفجائية التي يتعرض لها البطل في أن يحاول الكاتب أن يبين لنا الموضوع، ويقدم لنا المعلومات الضرورية لتوضيح القصة التي يدور حولها العمل الدرامي، فيعرض لنا المكان والزمان، والفكرة العامة عن الحدث، فنحن لن نستطيع أن نهتم بالشخصيات، ولا بالحدث ما لم ندرك الأسباب، والمقدمات لذلك الحدث. وهذا العرض ينبغي أن يتوفر فيه الشكل الدرامي وأن يترك الكاتب شخصياته يعبرون عن أنفسهم بطبيعية، ودون تكلف، كل بلغته الخاصة التي تناسب طبيعته، ومكانته الاجتماعية، ويدعمهم يحيون حياتهم الخاصة. وأن يترك الكاتب

¹-إسماعيل عبد الحافظ العبسي ، نفس المرجع السابق، ص37.

²-سيد رضا عدلي: المرجع السابق، ص 93-96.

جانبا أذواقه، وأفكاره، وكل ما لديه من معتقدات حتى يستطيع أن يدخل في روح أبطاله. وأن يفترض ما لديهم من أفكار وأحاسيس تتناسب مع مكانتهم الاجتماعية¹. كما يجب أن يلقي الضوء بدرجة بسيطة على الحوادث التي ستجري لكي نفهم الموضوع، ونشعر بأهميته، ولكنه لا يكون من الواضح بدرجة نستطيع بها أن نكشف كل السر الذي يحوم حول الرجال والأشياء، بل يجب أن يترك جانبا مجهولا، وألا يرفع سوى الستار الذي سوف ينكشف تدريجيا عن روح الأشخاص، وعن الحوادث المتوالية. وهذه الأحداث لا تجري بشكل واحد، وفي اتجاه واحد، ولكن عليها أن تكون كغيرها في الحياة، إما متعارضة، أو متباطئة، أو سريعة بسبب ما يعترضها فجأة من حوادث غير منتظرة، فما الحدث إلا تغيرات فجائية طارئة على أشخاص الدراما².

2. العقدة -الأزمة (Crisis):

هي مرحلة هامة في مسار العمل الدرامي، لأنها هي المرحلة التي يكون الصراع المحتدم بين طرفي القصة قد وصل إلى مرحلة التأزم الكامل، ويقصد بها "ما يتولد عن موضوع الصراع من أزمة رئيسية تواجهها الشخصية أو الشخصيات، وتدفعها إلى التصرف والحركة. سواء لمقاومة خطر ما أو السعي نحو تحقيق هدف معين، والواقع أن تحرك الشخصية أو الشخصيات -بفعل الأزمة الرئيسية- يقوم سلسلة من الأزمات والعقبات المتفرعة عنها، حتى تصل بالبناء إلى قمة الصراع أو النقطة التي ينبغي أن تتمخض عنها الأحداث في شيء حاسم أو مهم"³.

ويشترط حسين حلمي المهندس التكافؤ بين طرفي الصراع، وأنه إن لم يكن التكافؤ فلا توجد أزمة" للأزمة مرحلة زمنية في القصة، يدور فيها صراع فعال بين قوتين متعارضتين متكافئتين، بحيث تكون نتيجة غير مؤكدة لنا أثناء هذا الصراع، ولكنه مشرف على نقطة تحوّل أو تغيير حاسم"⁴.

¹-نسيمة الونيس، نفس المرجع السابق، ص 181.

²-نفس الرجع، نفس الصفحة.

³-إسماعيل عبد الحافظ العبسي، نفس المرجع السابق، ص 58.

⁴-جسين حلمي المهندس، مرجع سابق، ص 53.

وهي اللحظة التي يصل فيها المشاهد إلى الحيرة في تحديد اتجاه سير الأحداث، بحيث تتعادل الكفاءات المتعارضة، والأحداث المتعارضة، ويمكن تحديد العقد بأنها المكان من القصة الذي يستحيل أن نرى فيه كيف تنتهي القصة¹. وعلى الكاتب أن يخلق سلسلة من المواقف التي تحدث فيها تغيرات في توازن القوى التي تمس الشخصية الرئيسية، والقوى التي تهددها... وعلى الكاتب أن يوجد مجموعة من التعقيدات التي تعترض البطل في الوصول إلى الهدف². أما الباحث "عبد الباسط سلمان المالك" فيرى "أنَّ الأزمات تجعل من الموقف معقداً، مما يساعد على التوتر وخلق الجو النفسي للمشاهد، الذي يساعد على تلقي الدراما أو إستقبالها والتأثر بها، ثم الإهتمام بها"³.

ويمكن في الأخير القول أنَّ الازمة تعتبر من اهم المراحل التي يسعى العمل الدرامي إلى تحقيقها في نفوس متابعيه، ففيها تتعدّد أحوال طرفي الصراع، ويكون التشويق قد وصل إلى مراحل متقدمة.

3. الذروة:

لكل حدث ذروة يصل إليها قبل الحل الحاسم، ويقول حسين رامز محمد رضا "أنَّ الذروة في العمل الدرامي هي نقطة التحكم في وحدة الحركة الدرامية، وذلك لأنَّ واقع الصراع قبل الوصول إلى الذروة المحتمة بين أطرافه، وتمثل هذه الحركة نقطة مصيرية لا بد من الوصول إليها، فهي بمثابة الموجة أو المنظم للأحداث، حيث أن كل الأحداث في العمل الدرامي تنتظم وتترتب على أساس للذروة"⁴.

¹ - م.ليببيه. سي. فينيسيت،: نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة وتعليق حسن عون ، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1978، ص 117.

² - عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الإذاعة والتلفزيون، مرجع سابق، ص 62 .

³ -عبد الباسط سلمان المالك :التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، ط1، بغداد، 2001، ص27.

⁴ -عبد الباسط سلمان المالك: نفس المرجع ،ص29.

ويرى جون هوارد لسون " أنَّ الذروة في بنية الفيلم السينمائي هي القاعدة الموحدة التي تكسب السينما حلا متكاملا، وهي العنصر الأساس الذي يوحد الفيلم كما يوحد باقي الأشكال الروائية، هو الحدث الأساس أو الفكرة الأساسية التي تدفع باحدث إلى ذروة التوتو، ثم الحل"¹.

ومن ما سبق عرضه يمكننا القول أنَّ الذروة هي ذلك الفعل الدرامي-مجموعة الأفعال- التي وصلت إليه مجمل الأحداث والصراعات، وكانت نتيجة لها، وفيه تتكشف الخفايا الغامضة التي لا بد من وضع حل لها، وفقا لإرادة الحق التي لا تفرق بين الحقوق الطبيعية، والتشريعات والانظمة الحاكمة للعلاقات بين افراد المجتمع في البيئة الإجتماعية والثقافية المجسدة في العمل الدرامي أيًا كان نوعه.

4. الحل (القرار):

أي تعقيد أو تطور في الأحداث لا بد ان يكون له نهاية، وقد بيّن أرسطو أنَّ كل عمل درامي له بداية ووسط ونهاية، ونهاية العمل الدرامي هي الحل، وأنَّ بداية الصراع بداية الحبكة، ونهاية الصراة نهاية الحبكة. ووظيفة الحل الأساسية هي أن يبين لنا ماذا حدث نتيجة الصراع، ويبين لنا مستقبل الشخصيات الأساسية في العمل الدرامي، وبما أن العمل الدرامي كله عبارة عن تقليد لحادث كلي يقوم به مجموعة من الأشخاص، فإن هذا الحادث لا يعتبر منتهاً إلا حين ندرك أبعاد الموقف الذي يعيشه هؤلاء الأشخاص. فالكاتب الدرامي عليه في نهاية عمله أن يجيب على كافة التساؤلات التي كانت تدور في ذهن جمهور المتفرجين على مدار سير الأحداث. كما يفضل أن يجعل الحل نابعا من صلب قصته نفسها لا من شيء آخر.

وعبقرية المؤلف الدرامي تكمن في أن ينسى نفسه تماما، ويترك لأشخاص قصته الفرصة كي يحيوا حياتهم الخاصة، ويتحدثوا بلغتهم الطبيعية و يترك الميل الطبيعي للشخصيات حتى النهاية لتنتهي في شكل دراما. وإلى جانب هذه السمات العامة التي

¹ -عبد الباسط سلمان المالك: نفس المرجع، ص29.

تتشرك فيها الدراما التلفزيونية مع بقية أنواع الدراما، فإن للدراما التلفزيونية خصوصيتها التي لا نستطيع أن نتجاوز عنها¹.

إذ علينا ان نراعي في الدراما التلفزيونية خصوصية الجهاز الذي تعرض من خلاله وهو التلفزيون والذي من قيوده: " أنه لا يمكن أن يزيد عن فردين على شاشته كما أننا لا نستطيع أن نزيد في الكلام، إلا أن التلفزيون يستطيع أن يتجاوز حدود الوقت والمكان، فالتلفزيون يمكن أن يغير الأماكن بمرونة خلال دقائق، أو حتى مع المشاهد فاستخدام التكنولوجيا الإلكترونية يتسع للوقت والمكان، وبالتالي يمكن تغيير الأماكن والوقت بسهولة ويسر² كما أنه من الأمور المهمة في بناء الدراما التلفزيونية، هو شد اهتمام المتفرج وإثارته، وهذا يكون من خلال مجموعة من المركبات التي مهمتها إثارة المشاهد، وشد اهتمامه وتشويقه، من خلال حبكة متينة ومميزة، تربط بين أحداثه، وشخصياته، وبناءه الكلي.

ومن الطبيعي أن يكون الحل في نهاية العمل الدرامي حلا منطقيا، وغير خارج عن المؤلف، ومن اللازم أن يحمل في طياته أهم الأفكار المراد إيصالها للجمهور، تأتي في مقدمتها ضرورة إنتصار الحق على الباطل، والخير على الشر، لتحقيق الدراما أهم اهدافها التقليدية والحاضرة والمتمثلة بالتطهير والمساعدة في تعزيز دور القيم الإنسانية العليا.

ولعل من أهم نقاط البناء الفني للدراما في التلفزيون هي:

- **اختيار الموضوع:** فلكل عمل درامي، موضوع، واختيار الموضوع المناسب ليس بالسهل، فلو نجح الكاتب الدرامي في اختيار الموضوع، فستصبح بقية خطوات بناء العمل أسهل. والموضوع هو الفكرة التي يريد الكاتب أن يقدمها. وإذا كان اختيار الفكرة هاما بالنسبة للبناء الدرامي عامة، فهو أكثر أهمية بالنسبة للبناء الدرامي التلفزيوني، لأن الكاتب هنا يخاطب جمهورا واسعا، متناقضا فيما بينه، وعليه أن

¹ -نسيسة الونيس : المرجع السابق، ص 183

² - عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الإذاعة والتلفزيون، مرجع سابق، ص136..

يبحث عن الفكرة التي تشد أكبر عدد ممكن من الجمهور الواسع، الفكرة القريبة من معتقداته الفلسفية، المعبرة عن آرائه، المتفقة مع ثقافته الموروثة¹.

ويؤكد مايوكس على "أنّ الفكرة الدرامية : هي المغزى الذي يسعى العمل الدرامي إلى تحقيقه، لأنّ الفكرة هي قائدة العمل، ويرى البعض أنّ العمل الدرامي بالإمكان أن يحمل أكثر من فكرة في آن واحداً وهي بالإيجاز : عبارة أو مجموعة كلمات بسيطة، تصف القضية الأساسية أو المشكلة التي يناقشها الكاتب الدرامي، وهناك بعض الكتاب الذين يقدمون أفكاراً عديدة في العمل الدرامي، ولكن يجب أن تقدم هذه الأفكار بحذر حتى لا تشتت الجمهور"².

- **نصوص الدراما التلفزيونية** : يتميزّ مكون البناء في دراما المسلسلات التلفزيونية السيناريو بالمهارات الإبداعية التي تتفرد بها نصوصها، لتواكب الخصوصيات الفنية (التقنية) التي يختص بها التلفزيون، وتتفرد به دراما المسلسلات، من حيث طولها الزمني الذي لا يمكن مقارنته بغيرها من أنواع الدراما، وما يتطلب ذلك من خصوصيات يستلزم توفرها في الكاتب، من حيث ضرورة الإلمام الكامل بالمفردات المكونة للبناء الدرامي، ومن ثم الإنطلاق بوعي ودراية تؤهله لتقديم دراما المسلسلات تلفزيونية مستوفية للشروط فما هو السيناريو ؟

4) السيناريو:

هو المصطلح أو المسمى -المتعارف عليه عالمياً- للنصّ التلفزيوني أو السينمائي، ويقول راغب بالعودة "يعود الأصل اللغوي لكلمة سيناريو إلى اللغة الإيطالية، وأنّ هذه الكلمة مشتقة من كلمة **سينا Scena** أي المنظر والتي كان قد شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر"³.

وفي نظرنا أنّ هذه الكلم لم تدخل في قاموس المصطلحات العربية إلا متزامنة مع ظهور السينما -المحدود- في القرن الماضي في البلدان العربية، وقد كان إنتشار

¹-نسمة الونيس : المرجع السابق، ص 184.

²-Peter , Mayeux ;ibid,p359.

³-إسماعيل عبد الحافظ العبسي : المرجع السابق، ص43.

التلفزيون على نطاق واسع الأثر الفاعل في تنامي استخدام هذا المصطلح نظرا لما يتطلبه من إنتاج درامي وتسجيلي متزايد، واعتمد هذا المصطلح لهذه النصوص كضرورة لابد منها.

أما تعريف السيناريو فله عدة مفاهيم منها تعريف **لويس هيرمان** الذي يرى "أنه خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقدم هذه الخطة إلى المخرج الذي يتولى تنفيذها، أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي"¹.

ويعرفه **عادل نادي** بأنه "تمثيلية مجسدة على الورق، وعلى المخرج وباقي الفنيين محاولة إخراج هذه التمثيلية المجسدة على الورق، لتصبح نايضة بالحياة على شاشة التلفزيون"². أما الكاتب **فرانك جوتيران** في كتابه أحب السينما فيعرف السيناريو بقوله: "السيناريو لفظ إيطالي يعني - كما تقول دائرة المعارف الفرنسية (لاروس) - عرض وصفي لكل المناظر التي سوف يتكون منها الفيلم ... وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار، ويعد للتصوير يصبح السيناريو النهائي، ويسمى عادة التقطيع الفني.

في حين يعرفه **جان - لودابادي** بقوله: السيناريو هو قصة تحكيها بواسطة العيون³ ويرى **برمان** أن السيناريو يشمل على سبعة عناصر أولية هي: القصة، الحبكة، المشاهد، الشخصية، الحوار، الحدث العاطفي، والحدث العادي. تتطلب الحبكة في الدراما التلفزيونية (السيناريو أو الفعل الدرامي) بكل مضامينها (الصراع، الأحداث، الشخصيات) تعدد في الصراع، وتنوعه من أجل خلق التشويق. والدهشة عند جمهور المشاهدين.

فإدارة الصراع (الحبكة أو تعدد الحبكات) من أهم الخصائص التي تنفرد بها الدراما التلفزيونية، مستفيدة بذلك من طول المدة الزمنية في العرض، وهو ما لا يمكن أن يتحقق في المسرحية أو الفيلم السينمائي، و لذلك فإن نصوصها تكون هي الأكثر

¹-إسماعيل عبد الحافظ العبسي ، نفس المرجع،ص44.

²-عادل النادي ، المرجع السابق، ص236.

³-كريستيان ساليه :السيناريو في السينما الفرنسية ، ترجمة دليلا سي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1995، ص98.

حاجة إلى الدقة والرصانة، المتمثلة بالمقدرة على التحكم في تدفق الأحداث، وتنوع الصراع بين الشخصيات، بهدف خلق التشويق المستمر وتجدد الإثارة في كل الحلقات¹. وعلى ضوء هذه التعاريف الموجزة، وما تؤكدُه الحقائق العلمية والواقع العملي يمكننا القول أنَّ السيناريو هو: النص المعد للتلفزيون أو السينما، والمحتوي على كافة تفاصيل الفعل الدرامي، القصة بكل ما تحتويها من عناصر الإثارة والشدة، والشخصيات بمظهرها الخارجي، المفسر لذاتها الداخلية وأبعادها الثقافية، من حيث الأزياء وطبيعة الأماكن والتصرفات التي تقوم بها في إطار الفعل الدرامي، والحوار المعبر عن جوهر الشخصيات، ويكتب السيناريو على أساس مشاهد ولقطات متوالية تتضمن وصفاً للإنفعالات والتفاعلات وطبيعة الأشياء، أحوالها ومآلها وطريقة الانتقال بين المشاهد، داخل الحلقة الواحدة ومن حلقة إلى أخرى، وفقاً لتصاعد درامي متماسك البناء، ومحققاً للأهداف.

وهو بذلك يعد الركيزة الأساسية للدراما التلفزيونية، ولا يمكن أن تكون دراما تلفزيونية بدون سيناريو تتم كتابته سلفاً، ويحمل كافة عناصر العمل الدرامي مفصلاً.

كما أنَّ عمل السيناريو للدراما التلفزيونية نشاط لا يتوقف عند مجرد المعرفة بأصول البناء الدرامي، وإنما هناك جوانب موضوعية مهمة يجب العلم بها، واستيعابها في إطار العمل، تتمثل بطبيعة البيئة العامة التي يجسد العمل الدرامي من خلالها الشخصيات، وأخلاقها وقيمها وتصرفاتها في الأحداث المختلفة، ومستوعبا لطبيعة الظروف الاجتماعية والنفسية التي تتصرف فيها كل شخصية بناءً على سماتها الذاتية ومقوماتها المرتبطة في الإطار الاجتماعي والمكاني، الذي يفرض نفسه بالضرورة على طبيعة التصرفات والفعل ورد الفعل².

والجوانب الفنية التي تستوجب على كاتب السيناريو الوعي الكامل بتفاصيلها، منها ما يتعلق بطبيعة العمل التلفزيوني من تقنيات إنتاجية، ديكورات، أزياء، أكسسوارات، مواقع التصوير الداخلية والخارجية وأنواع الإضاءات والأصوات والمؤثرات الصوتية، والمعرفة

¹ -إسماعيل عبد الحافظ العبسي : نفس المرجع، ص50.

² -نفس المرجع، ص60.

الكافية بإمكانيات الإنتاج المتاحة ماليا وفنيا وغيرها من عناصر الإنتاج، ليتمكن على ضوء ذلك القيام بعمله في تقديم عمل درامي يقوم على أسس بنائية إحترافية، ورسالة إعلامية فاعلة، ومؤثرة.

2. دور الدراما التلفزيونية في تقديم الواقع الاجتماعي:

تعد الدراما التلفزيونية قوة ثقافية مؤثرة في المجتمع المعاصر لا يستهان بها في تشكيل عقليات الجمهور فيما يتصل بالشخصيات ، والمؤسسات ، والأفكار، والرموز الثقافية ، وفي تمكينهم من أن يروا على الطبيعة صورا واقعية لحياة الشعوب الأخرى فهي تمدهم بالمعلومات الجديدة ، وتزودهم بالمعارف ، والأفكار ، والقيم التي تساعد على رفع مستوى الوعي لديهم.

ونظرا للساعات الطويلة التي يقضيها المشاهد أمام الأعمال الدرامية تصبح الدراما من أكثر المواد التلفزيونية قدرة على تعزيز نظام القيم وبناء الصور لدى الأفراد. كما أن واقعية الشخصيات وتكرارها يجعل من الدراما التلفزيونية قوة حقيقية بإمكانها صياغة صور ذهنية عن الأفراد والجماعات والشعوب.

فالدراما التلفزيونية تجسد الواقع بصورة مختلفة، لذلك فإنَّ الواقع يعد أحم مرجعياتها، وتعد الدراما هي الأكثر قدرة على أداء هذا الدور، وذلك لما لتلفزيون من مميّات فنية جعلت منه وسيلة سريعة وسهلة للتقديم الواقع بالصوت والصورة أكثر من غيره من وسائل الإعلام والاتصال الحديثة،

تتطلق الدراما في حقيقتها من الواقع، ولا يمكن أن تكون بمعزل عنه، وقد سبق لنا الإشارة في هذا الفصل إلى تعريف أرسطو للدراما الذي قال فيه "إنَّ الدراما : محاكاة وانَّها هي الحدث، أو الفعل"¹.

ومن ذلك يمكننا القول أنَّ معنى المحاكاة :هي الحدث أو الفعل الدرامي الذي يحاكي الواقع، ويجسده بصور تمثيلية مختلفة، وهي غريزة تميز الإنسان منذ طفولته، كما يتلقى بها معارفه المختلفة في الحياة.

¹-إسماعيل عبد الحافظ : مرجع سبق ذكره، ص39.

وقد تطوّر مفهوم محاكاة الدراما للحياة والواقع، ويقول محمود فهمي إنها "تحاول أن تجسد تفسير لهذه الحياة التي مازالت أسرارها غامضة، كما أنّ النظرة الجديدة للدراما بأنّها صارت تمتد إلى أعماق الحياة لا لتحاكيها -كما يقول أرسطو- وإنما للقيام بتحليلها وتفسيرها أيضا"¹.

فالدراما تنقل صورا شتى من الواقع المحيط-وفي نظرنا- أنّ الواقع الثقافي أحد الصور الشيقة عند المتلقين، لما يختله من تنوع يشمل كافة جوانب الحياة، لأنّ الثقافة واسعة بمعناها، كما اضحت لها شموليتها واتساعها، بفعل دخول وسائل الإعلام الحديثة ضمن آليات التنقيف المجتمعي، مستخدمة قوالب فنية عديدة، ومنها قالب الدراما بأشكالها المسرحية والإذاعية والسينمائية والتلفائية.

ويؤكد الدور الذي تلعبه الدراما التلفزيونية في الواقع الثقافي ما تفرضه نظرية التنقيف "من أنّ الدراما التلفزيونية واقعية، ويهر أنّها تنقل الواقع بدلا من الخيال، وأنّ التنقيف هو محصلة مشاهدة طقوسية عادتوية، لا إنتقائية"².

والإنتقاد الموجه لهذا الافتراض هو "أنّ التوقف عن الملاحظة دون التساؤل عن الكيفية التي يقبل بها المشاهد على الحقيقة التلفزيونية كحقيقة واقعية، ويعتبر كثيرون أنّ تلقي البرامج التلفزيونية على أنّها الواقعية المدركة **Peceivedralism**، يعتبر في حد ذاته عاملا حاسما في التنقيف"³.

وعن الدور الإتصالي للدراما التلفزيونية يؤكد أي جوفمن **E.Goffman** "على إتصال ينقل حقيقة إجتماعية، فهو لا يخضع إلى إقامة نسيج إتصالي مصطنع بالمقارنة مع حقيقة أصلية لا تخضع إلى عملية العرض، فبالنسبة إليه مجرد تبادل أفعال (تفاعل) في الإتصال يكشف لنا عن وجود حقيقة إجتماعية سالفة التكوين، عن طريق معايير

¹ -محمود فهمي : الفن الإذاعي والتلفزيوني، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، 1982، ص28.

² -عزيز لعيان: علاقة الإيمان على المشاهدة التلفزيونية ببناء الأفراد للحقائق الإجتماعية، رسالة دكتوراه غير

منشورة، كلية علوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر 3، 2008، ص153.

³ -المرجع نفسه، ص153.

العرض **Nor mes de representation** والتصورات **Representation** وإنَّ الحقيقة يتم دائماً إعادة بنائها وتجديدها في الفضاء التفاعلي الذي يتم التفاوض حوله¹. والدراما تحكي قصصاً تحاكي فيها القصص الواقعية وتعتبر عن واقع الحياة اليومية للمشاهد تتمزج بهوموم ومشاكله وتعكس الصراعات التي يخوضها حتى مع ذاته. إذ يرى أندريه جلو كسمان أن السبب في جماهيرية التلفزيون والدراما التلفزيونية خصوصاً يكمن في كون الموضوع الأساسي في كل صورة تلفزيونية جيدة تتمثل في الإنسان نفسه².

تتعلق الدراما من الحياة ذاتها بكل جوانبها ، فهي ترتبط بالحياة الإنسانية ومشاكل الإنسان في هذه الحياة سواء الاقتصادية والاجتماعية وحتى السياسية والدينية والأخلاقية، كما أنها تعتمد على نوع من التفسير للحياة ، وقد يكون هذا التفسير غير قاطع أو واضح ولكن يتحتم أن يكون تفسيراً جوهرياً جامعاً شاملاً³.

وتوصلت عدد من البحوث والدراسات التي تناولت دور الدراما في تناولها للواقع الاجتماعي إلى مدى الارتباط الإيجابي بين مشاهدة الأفراد للمسلسلات التلفزيونية وتأثير تلك المسلسلات على إدراك الأفراد للواقع الاجتماعي الذي يعيشون فيه . حيث أشارت دراسة للباحثة "ماري لويس" التي استهدفت معرفة العلاقة بين مشاهدة القصص التلفزيونية ومدى إدراك الجمهور لواقعية المضمون المقدم اتضح وجود علاقة بين مشاهدة القصص المقدمة في الدراما التلفزيونية وبين إدراك المضمون المقدم في تلك القصص⁴.

تعتبر الدراما أكثر الفنون ارتباطاً بالواقع إذ تؤثر به وتتأثر فالكاتب قد يستقي أفكاره (واقعية كانت أو خيالية) من محيطه حيث يقوم أولاً برصد الواقع واختيار جزئية أو

¹ -عزيز لعيان: المرجع نفسه، ص 102.

² - قيس الزبيدي،: بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة، قدمس للنشر والتوزيع، سوريا، 2008 ، ص 71.

³ -سعد لبيب، نحو قراءة جديدة للدراما التلفزيونية، مجلة الفن الإذاعي، العدد 180، اتحاد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، أكتوبر 2005، ص 8-9.

⁴ -جيهان يسري، رأي الفتاة الجامعية في صورتها التي تقدمها الدراما العربية بالتلفزيون: المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، المجلد الثالث، العدد الرابع، كلية الإعلام، أكتوبر-ديسمبر 2002، ص 31.

أجزاء منه، ثم يقوم بإعادة إنتاجها وتولييفها بأسلوب يعكس قدراته الإبداعية ليصبح واقعاً رمزياً قد يقترب أو يبتعد عن الصورة الأصلية في الواقع الموضوعي، وهذا يعني أن الدراما تعكس في الأساس رؤية الكاتب أو القائمين على إنتاجها. وفي إطار هذه العلاقة بين الواقع والدراما تبرز عدة عوامل تسهم في تفاعل الإنسان مع الدراما أهمها:

أ. المحاكاة:

"تثير الدراما في الإنسان غريزة من أهم الغرائز البشرية، وهي المحاكاة، والتقليد، ولقدرة الإنسان على المحاكاة كان قادراً على التعلم، ويرجع ولع الإنسان بالمحاكاة إلى أنه يحصل منها على المتعة"¹.

وقد أعطى أرسطو للمحاكاة بعداً متكاملًا، ولم يدعها في إطار فن بذاته "واعتبر أن الفنون جميعها، بما في ذلك الشعر الملحمي والدرامي والموسيقي تشترك جميعها في المحاكاة، لكنها تختلف من حيث الوسيلة والموضوع أو المادة والطريقة"². ومن واقع هذه التفسيرات الموضحة للمحاكاة (التقليد) يتضح أن لدراما المسلسلات التلفزيونية ما يميزها (التقليد) عن غيرها من الأشكال والقوالب الدرامية المقدمة في وسائل الإتصال الجماهيري، وهي:

- مميزات ناتجة عن التقنية الحديثة التي ينفرد بها التلفزيون دون غيره من الوسائل، ويرى حسين حلمي المهندس "أن هذه التقنية قد جعلت من طبيعته في المحاكاة - كمنعنى للدراما - أكثر اتساعاً وشمولية"³.

- شمولية وتنوع المحاكاة في مضامين دراما المسلسلات التلفزيونية، والمتمثل في تقديم ما يحاكي حاجة المشاهد بصورة متنوعة وشاملة، ليجد فيها متنفياً يلبي الحاجة النفسية، الاجتماعية والثقافية، خاصة أن المحاكاة التي تشكل مضامين دراما

¹-محي الدين عبد الحليم: الدراما التلفزيونية و الشباب الجامعي، دراسة ميدانية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984، ص15.

²-إسماعيل عبد الحافظ، المرجع السابق، ص41.

³-حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص27.

المسلسلات التلفزيونية لا يمكن أن تكون في منأى عن الواقع الاجتماعي بصوره وأشكاله المختلفة.

إنَّ محاكاة الواقع والأحداث وتقديمها بدلا عن الخيال من أهم الوظائف دراما المسلسلات، وتفترض في ذلك نظرية التثقيف أنَّ " الدراما التلفزيونية واقعية، ويظهر أنها تتقلد الوقائع بدلا من الخيال، والانتقاد الموجه، لهذا الافتراض هو التوقف عند الملاحظة دون التساؤل عن الكيفية التي يقبل بها المشاهد الحقيقة التلفزيونية كحقيقة واقعية"¹.

ب. التقمص الوجداني:

وهي عملية يشعر فيها المشاهد أن حياته هي حياة الآخرين وأنه يؤدي أدوارها وبذلك يستمتع بخبرة أكمل أو أوفر مما يتيح له نشاطه الخاص، فالأفراد يتواجدون مع الرموز والشخصيات والأشياء الموجودة في حياتهم وتتدخل في حياتهم بواسطة القصص والروايات والأفلام والتمثيلات².

ت. إثارة العاطفة:

وهي إحدى مقومات نجاح الدراما الأساسية حيث تسهم في الاستثارة، والاستحواذ على اهتمام الإنسان، وتحقيق قدر كبير من المتعة. و بذلك تعد الدراما قوة حقيقية يمكنها أن تكون، وتعزز نظم القيم في المجتمع، وتقدم للناس كيفية التصرف في مواقف معينة، كما يمكنها أن تضيف الشرعية على السلوك المرغوب، وتنفيها عن كل مظاهر السلوك المضاد للمجتمع³.

¹ -عزيز لعيان : مرجع سبق ذكره، ص153.

² -محي الدين عبد الحليم: الدراما التلفزيونية و الشباب الجامعي، دراسة ميدانية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984، ص15.

³ - يوسف مرزوق: فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988، ص 267.

ث. الإيحاء:

وتعني قدرة الدراما على إيهام المشاهد بمصادقية ما تطرحه، وإقناعه بالأفكار التي يقدمها التلفزيون، وهذا يرتبط بشكل كبير بقدرة الصورة الدرامية على الإيحاء بالمباشرة والآنية وأن الأحداث تجري في لحظة المشاهدة.

فالدراما المسلسلات التلفزيونية بطبيعتها لا يمكن أن تنفك عن الواقع الثقافي المحيط بكل ما يحتويه من تنوع وجاذبية، لذلك فإنّ مضامين دراما المسلسلات التلفزيونية تبنى على الواقع المصبوغ بالجماليات الفنية التي يختص بها التلفزيون بمختلف صورها وأشكالها، ويرى **عزي عبد الرحمن** "أنّ الدراما الصابونية -المسلسلات التلفزيونية- تعكس قيما حضارية وثقافية ومجتمعية، تختلف باختلاف المجتمع الذي ينتجها، ونوع المشاكل التي يعيشها، كما تختلف من مسلسل إلى آخر، فهي مسلسلات تدخل في إطار الثقافة الشعبية (الثقافة التي تخلقها وسائل الإعلام) والتي من بين إحدى مفارقاتها تقول **م.كانتور** عن مضمونها يتغير، ولكن تبقى الرسائل الضمنية محافظة وتقليدية، وهي تنزع إلى التغيير الاجتماعي بدل قيادته، كما تساعد في المحافظة على الاندماج الاجتماعي والقيم الاجتماعية، ولو بطريقة مشوبة بالتناقض".¹

¹ -عزي عبد الرحمن : المرجع السابق، ص 45.

الفصل الخامس: المسلسلات التلفزيونية الجزائرية

تُعَدُّ المسلسلات التلفزيونية الجزائرية جزءًا أساسيًا من المشهد الإعلامي والثقافي في الجزائر، حيث تلعب دورًا مهمًا في نقل وتحليل الواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمع الجزائري. إنَّ الدراما التلفزيونية الجزائرية، مثلها مثل غيرها من أنواع الدراما في العالم، لا يمكن أن تنفك عن التأثيرات الثقافية والاجتماعية المحيطة بها، وهي تعكس قيمًا حضارية ومجتمعية تتأثر بالسياقات المحلية. تمثل هذه المسلسلات نقطة التقاء بين الواقع والخيال، فهي تُعيد صياغة أحداث الحياة اليومية وتعرضها عبر الشاشة، معتمدة على الصورة والصوت كأدوات لنقل التجربة الإنسانية بأبعادها المختلفة. ومن هذا المنطلق، يهدف هذا الفصل إلى تتبُّع نشأة وتطور المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، والوقوف على واقع إنتاجها، مع تحليل بنيتها الفنية، خاصة في قالبها الاجتماعي.

المبحث الأول: نشأة وتطور المسلسلات التلفزيونية الجزائرية.

يتفرد التلفزيون عن وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى بأية جهاز جمع بين أهم مميزات وسائل الاتصال، فهو يستوعب عناصر الإبهار والإثارة والتشويق، بما يتميز به من خصوصيات تقنية وفنية، من حيث اعتماده على الصورة والصوت في نقل الواقع والأحداث¹.

لقد ظهرت الدراما التلفزيونية كنوع من الأنواع الفنية التي واكبت ظهور التلفزيون لتحكي رواية أو قصة ما على الشاشة، فالكتابة للتلفزيون لتحكي رواية أو قصة ما على الشاشة، فالكتابة للتلفزيون، قبل كل شيء هي عمل أدبي وشكلها الأول هو السيناريو، ومخطط السيناريو هو التعبير الكامل والشامل إلى الحد الذي يكون ذلك ممكنا عن فكرة المؤلف، والقصص والحكاية هي العمود الفقري للدراما التلفزيونية، فنحن عبر الشاشة

¹ -إسماعيل عبد الحافظ العيسى : إستراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية، نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، 2013/2012، ص49.

نرى أماننا عالم ينتظم بطريقة قصصية، وكأن هذه القصة تحدث أمامنا الآن، فنحن على كل الاعتبارات نرى على الشاشة ونسمع منها ما يجري أمامنا في الواقع ¹.

عرفت المسلسلات الجزائرية بدايتها الفعلية في فترة السبعينات، حيث ارتأت الإذاعة والتلفزيون الجزائري إنتاج أول سلسلة للمخرج **مصطفى بديع** بعد الحقبة الإستعمارية، وقد أدرج فيه المخرج أربع قصص متسلسلة، كل منها تعالج الفترة الإستعمارية من جهة معينة، وبعدها تم إنتاج مسلسل "سيلان" لـ **أحمد راشدي** الذي اعتبره النقاد والمهتمون من التجارب المتألقة في الدراما العربية، فلذة النجاح حفزت مصطفى بديع لإخراج مسلسل "الحريق" سنة 1974، والذي كتب قصته الكاتب الجزائري **محمد ديب** ².

من هنا بدأ تاريخ الدراما الجزائرية، حيث كان العاملون في القطاع في هذه الفترة يبذلون ما بوسعهم لإعطاء الأعمال المحلية صبغة جزائرية بالحرص على أن يكون الحوار باللهجة المحلية الجزائرية، حيث كانوا يجدون في البحث عن معاني الكلمات المتداولة بالفرنسية والبحث عن ترجمة لها بالعربية في سبيل إعطاء هذه الأعمال الهوية الجزائرية خاصة أنها كانت تتناول مواضيع تهم المجتمع الجزائري لاسيما ما تعلق بمعاناة الأسرة الجزائرية مع الاستعمار ³.

وفي سنوات السبعينات أخذت الدراما الجزائرية تظهر بصورة أخرى حيث سخرت لها الدولة كل إمكانيات التمويل، وانطلاقاً من هذا بدأت الدراما الجزائرية تعرف حضوراً مكثفاً، خاصة في سنوات الثمانينات التي عرفت إنتاجاً معتبراً للمسلسلات، وذلك بتمويل من المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري التي سمحت بظهور المخرج **جمال فزاز**، "الذي قدم أعمالاً مميزة تستحق الإشادة خاصة مسلسلة **"المصير"** الذي حاول تقديم رسالة من خلال أعماله التي

¹ - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، غزة، 2010، ص40.

² - حفيفة عياشي، المخرج مصطفى حجاج لـ "الجزائر نيوز"، "التلفزيون الجزائري لا يفكر في المشاهد إلا في رمضان، تاريخ المعالجة الإلكترونية: 2023/10/07 الساعة: 10:45.

<http://www.startimes.com/f.aspx?t=26965697>

³ - صياد حورية، مخرجون كتاب سيناريو ومتخصصون يجمعون، لا وجود لشيء اسمه تاريخ الدراما الجزائرية، تاريخ المعالجة الإلكترونية: 2023/10/08 على الساعة: 10:00

<http://www.al-fadjr.com/ar/index.php?news=163175%3Fprint>

اعتمدت على القدرة الفنية للممثلين دون الاعتماد على النص. وبعد تلك الفترة ظهرت مسلسلات اجتماعية كثيرة جدا.¹

المبحث الثاني : واقع إنتاج المسلسلات الجزائرية :

إنَّ المسلسلات الجزائرية عرفت حضورا وتزايد في الإنتاج خاصة في السنوات الأخيرة، حيث حققت تطورا كميا ملحوظا، بعد أن قام التلفزيون الجزائري في سنوات الألفينيات بإنتاج العديد من المسلسلات الاجتماعية، وذلك عن طريق المؤسسات السمعية البصرية الخاصة بما يعرف بالإنتاج التنفيذي. ولكن رغم التدفق الذي عرفته الدراما الجزائرية مؤخرا إلا أنها لا تزال تعرف العديد من المشاكل والعراقيل والعديد من النقائص التي تعوق تقدمها والارتقاء إلى مستوى الأعمال الدرامية العربية الأخرى.²

وبالعودة إلى آراء المختصين، تعتبر وضعية الإنتاج الدرامي وضعية كاسدة من الناحية الميدانية فبين ماضي ارتبطت بدايته مع مسلسل "الحريق" وأعمال أخرى تراوحت بين الحضور والغياب تضيع ملامح الدراما الجزائرية التي لازالت تتخبط إلى الآن بين مشاكل الإنتاج والسيناريو وبين مشاهدين يبحثون عن الفرجة العربية، في انتظار تحسن حال انتاجهم المحلي الذي لم ينجح إلى الآن في تجسيد ما يصطلح عليه تاريخ الدراما الجزائرية.³

حيث جمع عدد من المخرجين وكتاب سيناريو في الجزائر أن المشكل الأساسي لم يكن أبدا في غياب الإطارات والمواهب الإبداعية في الجزائر، والتي يمكنها أن تتحدى بأعمالها ما ينتج عربيا، وإن كانت هذه الأعمال باتت تراحم إنتاجاتهم حتى على قنوات التلفزيون الجزائري الذي يعد حاليا الزبون الوحيد المتاح أمامهم، إن رضي مسؤولوه بما يقدم لهم في ظل غياب مؤسسات انتاج بديلة، وعليه وجد أصحاب هذا المجال أنفسهم في مواجهة تحديات أكبر من الإمكانيات المتاحة أمامهم وهو ما أرجعه إلى غياب سياسة ثقافية تحترم الإنتاج الوطني وتشجع الفن المحلي في المقابل، وبعيدا عن

¹-حفيظة عياشي: نفس المرجع ، نفس الصفحة.

²-نسيمة لونيس : مرجع سبق ذكره، ص199.

³-صياد حورية، مرجع سبق ذكره.

المشاكل العاملين في مجاله السمعي البصري فإن المسلسلات الجزائرية التي يتذكرها المشاهد الجزائري على قلتها، يمكن أن تعد على أصابع اليد الواحدة حتى أن هناك من كان يجد صعوبة في تذكر عناوينها، وأسماء أبطالها في الوقت الذي يزال يتذكر أولى المسلسلات الجزائرية بالنظر إلى قيمتها وإبداعية في طريقة العرض والتناول.

حيث لم يتم إلى يومنا هذا التأسيس للدراما الجزائرية واضحة المعالم، فكل ما أنجز لحد الآن من المسلسلات يدخل في إطار المبادرات الفردية، باستثناء مسلسل "الحريق" لمحمد ديب و"موعد مع القدر" لكريم خديم "تبقى جل المسلسلات حصريا من طرف التلفزيون الجزائري وعلى مر أربعة عقود ضعيفة إلى أبعد الحدود، وعلى كل مستويات وهو ما حال دون وجود فترة محددة لبداية التأسيس للدراما الجزائرية، وقد يرجع ذلك كاتب السيناريو محمد شرشال إلى جملة من الأسباب¹:

بداية بتجاهل الطبقة السياسية وعدم الإهتمام بنهضته اعتقادا منهم أنه ليس من الأولويات، وعدم قناعتهم أن الدراما يمكن أن تكون مادة اقتصادية تدخل من خالها سوق العرض الذي أصبح تحت سيطرة الدراما السورية التركية وحتى الإيرانية التي تظهر مؤخرا.

أما السبب الثاني، فهو في ضعف التكوين في هذا المجال، فالوقت الذي نلاحظ فيه اهتماما كبيرا خاصا بالتكوين في الدول العربية التي أصبح لها صيت في الميدان من حيث تم إنشاء أكاديميات والمعاهد الفنية، نجد غيابا صارخا في هذا الميدان في الجزائر، والمعهد الوحيد الذي يعتني بالتكوين في مجالي السمعي البصري وفنون العرض يتخبط في مشاكل لا لها حصر في انعدام المناهج وضعف التأطير .

أما السبب الثالث، فيتمثل في الغياب التام لهياكل النهوض بالدراما، كأستوديوهات التصوير والتركيب والمعالجة وما يتبعها من منشآت، تعمل بشكل عام في إنتاج الدراما والترويج لها وتسويقها.

¹-صياد حورية ، نفس المرجع.

ومن وجهة نظر المخرج الجزائري " يحي مزاحم "الصناعة الدرامية بالجزائر مناسبة تجعلنا لا ننتج مسلسلات إلا في شهر رمضان تم نعود إلى ركودنا بعد انقضائها.¹ وأرجع أصحاب هذا المجال الواقع المتردي للدراما الجزائرية إلى غياب سياسة ثقافية تحترم الإنتاج الوطني وتشجع الفن المحلي.

بحيث اعتبر المخرج والسيناريست الجزائري " حاج رحيم "أن المشكل الذي يواجهه العاملون في قطاع الإنتاج الدرامي حاليا هو مشكل مادي بحث في ظل الاستمرار في عدم الاهتمام بالثقافة، وهو ما يعتبره العائق الأول أمام المواهب القادرة على تقديم الأحسن في هذا المجال.² غير أن معظم النقاد ومنتبجي الإنتاج الدرامي في الجزائر يتفقون على أن الخلل الأكبر موجود في كتابة السيناريو باعتباره مشكلا مهما في لغة فنون التمثيل. فغياب أهل السرد عن كتابة السيناريو أدخل الإنتاج السمي بصري في أزمة دفعت أشخاص لا علاقة لهم بهذا الفن للكتابة الدرامية، وحسبالروائي الجزائري "محمد مفلح" فالأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية لا تتطلق اليوم من عمل سردي إبداعي، رواية كان أو قصة أو من فكرة حقيقية. كما أرجع مشكل الرداءة التي يعيشها قطاع الإنتاج الدرامي في الجزائر إلى غياب التكوين الأكاديمي في مجال السيناريو.³

كما أرجع الكثير من النقاد غياب صناعة سينمائية كاملة، وإنتاج تلفزيوني محترم، إلى ضعف السيناريوهات المنتجة، ما أدى إلى قلة الأعمال الدرامية التلفزيونية، بحيث يرى الناقد الفني "حسن تليلاني"، أن غياب تقاليد في مجال صناعة الأفلام والمسلسلات، دفعت بالمخرج أن يصبح هو كاتب السيناريو ومن هنا ولدت ظاهرة المخرج الكاتب التي سميت بـ "سينما المؤلف"، ويمكن أن تسمى على الشاشة الصغيرة بـ "دراما المؤلف" أو "تلفزيون المؤلف". ومعظم كتّاب السيناريو التلفزيوني هم المخرجون أنفسهم غير المتخصصين، الذين يؤكدون أنهم لم يجدوا نصوصا تصلح للدراما وهو ما اضطرهم للكتابة بأنفسهم، في حين أن الأدباء والكتاب في كثير من الأحيان يشتكون من جشع

¹ -نسيمة الوئيس، مرجع سبق ذكره.

² -حورية صياد ، نفس المرجع.

³ -أحلام ، نقاد وروائيون جزائريون يؤكدون: مشكلة الرداءة في الانتاج السينمائي الجزائري ترجع لنقص كتاب

السيناريو، تاريخ المعالجة الالكترونية :، 2023/10/09 الساعة: 11:00.

<http://www.kalamakhbar.com/Details.aspx?I=8421392>

المخرجين مما دفع بهم إلى الاستحواذ على الأضواء، وإقصاء الأدباء من هذا المجال الذي أصبح حكرا عليهم.

غير أنه في السنوات الأخيرة بدأت تتكسر هذه القاعدة، فبعدما كانت الكتابة الدرامية التلفزيونية في الجزائر حكرا على المخرجين، بدأ بعض الروائيين والشعراء يقتحمون هذا المجال، وأخذت تتعدد التجارب في هذا المجال.

ومن بين الأسماء الروائية التي اقتحمت مجال الكتابة الدرامية التلفزيونية، الروائي "عيسى شريط" والروائي "مرزاق بقطاش"، الذي عرف بعد ذلك بمسلسل "العودة" الفائز بجائزة "الفنك الذهبي" لأحسن سيناريو منذ سنوات. والكاتب والروائي "الصادق بخوش" الذي كتب مسلسل "مصطفى بن بولعيد"، الذي تناول من خلاله سيرة حياة أحد قادة الثورة التحريرية.

ومن التجارب الناجحة للروائيين في كتابة السيناريو ما كتبه "بلقاسم رواش"، الذي عرفه الجمهور من خلال بعض المسلسلات التلفزيونية الجزائرية مثل مسلسل "شهرة"، وكذلك تجربة الشاعر "عز الدين ميهوبي"، الذي كتب للتلفزيون بعض حلقات مسلسل "جحا" الذي يتكون من عدة أجزاء، إضافة إلى "يهوبي"، الذي كتب للتلفزيون بعض حلقات مسلسل "جحا" الذي يتكون من عدة أجزاء، إضافة إلى مسلسل "عذراء الجبل" من بطولة بعض نجوم الدراما السورية والدراما الجزائرية، وهو من إنتاج جزائري -سوري مشترك.¹

إن صناعة الدراما عمل كبير تتكاثف فيه جهود كبيرة، وإذا كان السيناريو هو الأساس في ذلك فإن الإنتاج لا يكون إلا بتمويل كامل وتوفير إمكانيات كبيرة تُظهر السيناريو في صورته الحقيقية وبالرغم من كل المشاكل التي تعيشها الدراما الجزائرية غير أنها تسعى جاهدة لتطوير نفسها لكن دون أن تضع نصب عينيها المنافسة على وضع إسمها في خريطة الدراما العربية، والدليل على ذلك، أنها لم تحاول يوماً أن تخرج من محليتها أو حتى أن تبسط من لغتها العربية المحلية المحكية لتكون مفهومة في الخليج والمشرق، هذا إضافة إلى أنها لم ترتق بنفسها لتكون دراما حقيقة

¹ -الخير شوار، هل ينقد الأدباء الدراما التلفزيونية الجزائرية من محنتها؟ المعالجة الإلكترونية: 2023/10/09،

الساعة: 15:30.

<http://chouar.blogspot.com/2010/08/blog-post.htm>

تحكي معاناة الشعب اليومية بشكل درامي مقنع ومباشر، بل بقيت أسيرة أعمال درامية بسيطة¹.

وللنهوض بالدراما الجزائرية حسب السيناريست "محمد شرشال" لابد من التفكير في وضع استراتيجية وطنية تتبنى المشرو بمشاركة المجتمع برمته، مع التفكير في التكوين الجيد للممثلين والمخرجين وكل المتعاونين الفنيين، دون تجاهل ضرورة إنشاء مدينة للإعلام وتجهيزها بأحدث الوسائل وخلق المحيط الملائم والنقي لاكتشاف وتشجيع وحماية كتاب السيناريو²، وعليه لابد من التفكير في وضع سياسة خاصة بالدراما تفكر في الثقافة الجزائرية وفي المشاهد الجزائري على المدى الطويل والمتوسط.

¹-نسيسة لونيس ، مرجع سابق، ص202.

²-حورية صياد ، نفس المرجع.

الإطار التطبيقي

يتناول هذا الفصل من المذكرة، التحليل السيميولوجي للمسلسل عينة الدراسة: **معاناة امرأة**، حيث يمكن للباحث اختيار متتالية واحدة أو أكثر لتمثيل الخطاب العام للمسلسل، وقد اكتفينا في دراستنا هذه، باختيار المتتاليات التي تخدم موضوع الدراسة كما شرحنا في الإطار المنهجي وسنقوم بالإحاطة بهذه المتتاليات من خلال التقطيع التقني والتحليل التعيني ومن خلال التحليل التضميني للمتتاليات ولجملة من العناصر التي تعطي فهما واسعا عن الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية كما يمثله المسلسلان وذلك ما يعطي لدراستنا قوة وموضوعية أكثر، وتتمثل هذه العناصر فيما يلي:

(1) الإحاطة بالسياق الاجتماعي للمسلسل وقصته: وهذا ما يمكننا من تحليل

المسلسل قريبا من سياقاته الخارجي وبالتالي فهم دلالاته المضمونية بصفة معمّقة.

(2) تحليل المصقّ الإشهاري للمسلسل: باعتبار أنّه يتضمّن هو الآخر خطابا لا

يقل أهمية عن الخطاب العام للمسلسل، وفي أحيان كثيرة يمكن فهم المسلسل بأديولوجيته واتجاهاته ومجمل عناصره، من خلال المصقّ الإشهاري الذي يُعدّ واجهة أيقونية وخطابا ذو دلالات هامة للمسلسل.

(3) تحليل عنوان المسلسل: ذلك أنّ للعنوان وظائف مختلفة كنص صغير تابع لنص

كبير، ووسيط في آن واحد، إذ يعتبر العنوان وسيطا ضمن العملية الإبداعية للعمل الفني كلّ.

(4) القراءة التعينية (التحليل التعيني والكتابة الفيلمية) والتحليل التضميني لكل

متتالية مختارة من المسلسل.

(5) تحليل بداية ونهاية المسلسل: ذلك غالبا ما تقدم بداية المسلسل فهما لمختلف

الأطراف الفاعلة للمسلسل من ممثلين ومجريات الأحداث وكيفية انطلاق الأحداث قبل الوصول للإنطلاقة الفعلية للصراع ، أما نهاية المسلسل فغالبا ما تقدّم الخطاب العام للمسلسل ورسالته بطريقة أو بأخرى، لذا نرى أنّه لا ينبغي إهمال نهايات المسلسلات المدروسة، إذ يجب تحليل ضمنيّاتها والوقوف على رسائلها وخطاباتها.

6) تحليل مرجع وثقافة المسلسل: باعتبار أنَّ هذه الخطوة تحيلنا إلى كشف النقاب عن أيديولوجيات أصحاب المسلسل، بدء من المخرج، وإلى غاية كاتب السيناريو، وأحيانا كثيرة المؤسسة المنتجة للمسلسل.

الفصل السادس: التحليل السيميولوجي لمسلسل معاناة امرأة:

المبحث الأول: بطاقة فنية عن المخرج .

المخرج : أعمار تريش:



صورة المخرج أعمار تريش - المصدر الموقع الإلكتروني :

<https://lapatrienews.dz/amar-tribeche-realisateur-a-la-patrie-news-enfant-jai-fabrique-un-petit-cinematographe>

ولد أعمار تريش في 20 سبتمبر 1953 ببوغني (38 كلم جنوب غرب تيزي وزو)، وكان من الجيل الأول لمخرجي الإذاعة والتلفزيون الجزائري وذلك سنة 1974، حيث قام بإخراج العديد من الحصص التلفزيونية، يحمل في مشواره عدة حصص وثائقيات وأفلام للأطفال ولعل أشهرها الحصة التثقيفية التعليمية مابين الثانويات التي لاقت رواجا كبيرا؛ ناهيك عن حصة مجلة المرأة، ثم بعد ذلك التحق بالمركز الجزائري للفنون وصناعة السينما الذي أنشئ في أواخر سنة 1987، وأخرج عدة أفلام تلفزيونية وتحصل على عدة جوائز منها :

1973: الرفض، (فيلم قصير) Le Refus, (court métrage)

1974: القنبلة اليدوية، (فيلم متوسط الطول) la grenade, (moyen metrage)

1975-1987: عدة برامج تلفزيونية، وثائقيات، أفلام للأطفال ..

- 1989: الجائزة الكبرى، الذي فاز بجائزة تارغا أنيكا في مهرجان سالييرنس الدولي (إيطاليا).
- 1990: عائلة كي الناس، مع فتحة بربار وعثمان عريوات.
- 1992: امرأتان، مع بهية راشدي وعثمان عريوات.
- 1994: عائلة سي سليمان، مسلسل بطولة نادية طالبي وعمر قندوز.
- 1995: لا غازوز لغوز، مسلسل كوميدي بطولة بهية راشدي، دليلة حليلو وعبد الكريم بن خرف الله.
- 1996: ابن العائلة، مع صونيا، أرسلان، دوجة أشعاشي وأحمد بن عيسى.
- 1998: النسر الجريح بطولة صونيا، فاطمة بلحاج، رشيد فارس وإدريس شكروني.
- وخلال فترة عمله الإذاعة والتلفزيون الوطني ENT V :
- 1999: بين البارح كل يوم، مسلسل بطولة بهية راشدي، حميد العشوري ولخضر بوخرص
- 2000: أرفع راسك يا القرمي، بطولة فاطمة بلحاج، صلاح أوقروت وحميد ريماس
- 2002: شقيقة بعد اللقاء، مسلسل تلفزيوني بطولة جميلة عراس، أرسلان، فريدة صابونجي ولعربي زكال
- 2005: البدر، مسلسل تلفزيوني بطولة نضال، محمد عجايمي ومصطفى عياد
- 2006: الليالي البيضاء، مسلسل بطولة سميرة صحراوي، خديجة مزيني وعز الدين بورعدة
- 2008: البذرة 2، مسلسل تلفزيوني مع نضال، محمد عجايمي ومصطفى عياد.
- 2009: جروح الحياة، مسلسل مع بهية راشدي، محمد الجايمي، فريدة صابونجي، سميرة صحراوي، مليكة بلباي وعمار معروف.
- 2014: معاناة امرأة، مسلسل تلفزيوني بطولة حميد رماس ونوال زميت.
- 2015: شيطا بارد
- ومن أفلامه الوثائقية :
- 1979: الطفولة بين النصوص والتطبيق.

- 1982: التلوّث
- 1994: الأطفال في المستشفى.
- 1995: الزفير في الماء . Le souffle dans l'eau
- 2010: نساء حرّات من البحر الأبيض المتوسط أو على خطى المساواة ، فيلم وثائقي تم تمويله من قبل الاتحاد الأوروبي.

المبحث الثاني : بطاقة تقنية عن مسلسل معاناة امرأة:

- المنتج المنفذ شركة (رسالة برو) لإنتاج السمعي بصري والسينمائي.
Rissala pro : société de production Audio-visuelle Ciné/tv
- سيناريو وحوار : سعيد فحصي ، فاطمة الزهراء ربيعي.
- مع الممثل القدير : حميد رماس في دور جعفر.
- بطولة : نوال زميت في دور ليلي.
- حجلة خلادي في دور حليلة.
- علي جبارة في دور إسماعيل.
- حنان غفير في دور كنزة.
- منال قوقام في دور حنان.
- نور الدين علان في دور مهدي.
- فيزية تقرتي في دور هاجر.
- محمد حليموش في دور جلال.
- فيسة منيرة روجي في دور خديجة.
- فايزة رجال في دور قمر.
- مروان زمرلي في دور إلياس.
- حمدان بوصاد في دور عبد الرزاق.
- راميو محيوث في دور نادية.
- إيناس لوكاب في دور هدى.
- نور الدين أوغليسي في دور فؤاد.

- ليندة مزيان في دور سليمة.
- فلّة ركاج في دور زهرة.
- محمد كربة في دور أب هدى.
- سماح بن شنو في دور صونيا.
- محمد الحاج بوعلام في دور صادق.
- شفيق بحوث في دور ابن قمر.
- محمد لطفي دربيعة في دور أستاذ جامعي.
- وهيبة حاجي في دور وردية.
- جميلة بحر في دور فوزية.
- نصر الدين أعمر أوباش في دور الطاهر.
- محمد السعيد عباس في دور عبد الله.
- خالد غربي في دور المحقق.
- فضيلة لمايني في دور المحامية.

الوجوه الجديدة:

- نور الإسلام لبري في دور ربيعة .
- مجيد ركاي في دور خالد.
- سعاد وعيل في دور نورة.
- محمود منصور في دور شفيق.

الأطفال :

- فؤاد عبد الوهاب في دور يونس.
- نشى الله في دور وليد.
- هالة ياسين في دور هالة.

الفرقة التقنية :

- مدير التصوير : يوسف بوعكوك.
- مهندس الصوت : لطفي أدامو.

- ألحان وموسيقى : سعيد بوشلوش.
- كلمات : أحمد العضون.
- أداء : كوثر وعبد الله كورد.
- أنفوغرافيا : محمد لمين موسى.
- مسؤول التركيب : زهير لوراري.
- المالية : فؤاد زايدي.
- مدير الإنتاج : أرزقي نشاك.
- سكريبت : فضيلة لمايني.
- مساعد مخرج أول : وليدة بوعكاز.
- إخراج : أعمار تريش.

المبحث الثالث: ملخص المسلسل وسياقه الاجتماعي :

يعالج المسلسل الدرامي "معاناة امرأة"، الذي صور ببومرداس والعاصمة، في تسعة وعشرون حلقة مترابطة، بمعدل 40 دقيقة لكل منها، إشكالية الحقوق الأسرية للمرأة في المجتمعات العربية عموما، والجزائرية خصوصا، ومعاناتها جراء ممارسات العنف التي تتعرض لها، سواء كانت ببيكولوجية أو معنوية أو مادية.

وقال كاتب السيناريو، سعيد فحصي، في تصريح لموقع "يقول"، أن التحولات العميقة في العالم، حيث أصبحت المادة تسمو فوق الأخلاق والقيم والأخلاق، دفعته إلى نسج خيوط المسلسل، مضيفا: "في وقت من المفترض أن يكون الزوج صديق زوجته، والأخ حامي شقيقته، نجد أن الطمع أعمى بصيرة الكثيرين، الذي فقدوا قيمهم النبيلة جراء حب الذات، وحب الوقت لمحاولة إنارة بصيرتهم وإلقاء الضوء على القضية"¹.

وتحاكي قصة المسلسل، الذي نسج خيوطه سعيد فحصي بمعنية فاطمة الزهراء ربيعي، معاناة المرأة في المجتمعات المختلفة، وخاصة تلك التي تطغى فيها العادات والتقاليد عوض القانون، دون الإدراك أن المرأة ليست جسدا وروحا لعبة في يد الرجل، بل هي القاعدة الأساسية لخلية ونسيج المجتمع.

¹ [http:// www.yagool.dz/Ar/article_798.html](http://www.yagool.dz/Ar/article_798.html)

ومن بين المواضيع التي يتطرق إليها المسلسل، الميراث، قانون الأسرة، بدءا من الطلاق ووصولاً إلى الحضانة.

وأبرز السيناريست أنه ومن خلال اختيار "معاناة امرأة" عنوانا للمسلسل، أراد رفقة الكاتبة ربيعي، التأكيد بأن المرأة لا تتغير مهما قست عليها مرارة الحياة، مثلها مثل الصخرة التي تمر عليها الفصول الأربعة، ولكنها تبقى صامدة عبر العصور، مردفا: "حاولت تصنيف المرأة في مرتبة الصخرة الثابتة التي لا تهزها الرياح أو العواصف، بل تنتظر الوقت والمكان المناسبين لتحقيق ما تصبو إليه."

ووقع حلقات المسلسل، الذي يضم 4 عائلات كانت بمثابة عينة مصغرة للمجتمع الجزائري، العديد من الممثلين والممثلات، إذ تقاسم دور البطولة كل من الممثل حميد رماس في دور الزوج "جعفر"، والممثلة نوال زميت في دور الزوجة "ليلى"، أما المغني الشعبي نور الدين علان فتقمص دور "إسماعيل" أخ "ليلى"، الذي أعماه الطمع والجشع، وحرّم أخته من الميراث، إلا أنه لم يجدها سوى هي بجانبه في آخر المطاف.

وركّز المسلسل على عدّة قضايا تخص المجتمع الجزائري كمشكل الحضانة والنزاعات العائلية، كذلك الخيانة والزوجة الثانية، إضافة إلى التشرد، وصولا للعنف الذي يمارس على المرأة وأولادها من طرف زوجها وتجسد هذا في معاناة السيدتين "ليلى" و "حليمة"، وحرمان المرأة من حقها في الميراث، هذا ما تعرضت له السيدة "ليلى" زوجة السيد جعفر الذي تقاتى في ضرب زوجته حتى وصل به المطاف لحرق وجهها لم يرحمها حتى أمام توسلات ابنتهما الوحيدة، ثم تتسارع الأحداث وفي الأخير يفر من مسؤولياته اتجاه عائلته ليبدأ حياة جديدة في المهجر بعد أن باع البيت الذي كان يأوي عائلته وانتهى بهما المطاف مشردين في الشوارع، كما تطرق المسلسل أيضا إلى الطلاق بسبب كثرة الظلم والمشاكل التي بدورها أدت إلى تشرد الأولاد، وتجسد الدور في عائلة السيدة حليمة وهي زوجة السيد إسماعيل الذي تقنن بدوره في ضرب وظلم زوجته وأبنائه الأربعة، فابنة البكر إلياس يفر من البيت بعدما بلغ السيل الزبى وفقد صبره من والده الظالم، ليجد ضالته في تعاطي المخدرات التي جعلت منه سارقا لكسب قوته، وانتهى به الأمر وراء القضبان، أما عن أخاه الأصغر فضاع مستقبله يوم لجئ للإنترنت وهو في سن جد مبكر دون رقابة الوالدان اللذان كانا منهماكان في نزاعاتهما حتى ضاع ابنهما وتم

اختطافه من مجهولي الهوية، حيث فارق الحياة وعمره في حدود العشر سنوات، أما عن ابنتهما الأصغر سنا والتي تعتبر آخر عنقود للعائلة، فارقَت الحياة هي الأخرى بسبب إهمال الوالدين لصحتها بينما كانت تعاني من مرض، وحمى شديدة لم يتداركا الأمر وهي تضيق بين أيديهما، فحليمة آنذاك لم تكن تخرج من المنزل خوفا من ردة فعل زوجها، ولما حسمت أمرها وأخذت ابنتها للمستشفى كان الأوان قد فات وهذا ما سبب تفككا أسريا داخل العائلتان، نهايته كانت بموت وجنون الزوجين العنيفين "جعفر" و "إسماعيل" وتتويج ابنتيهما "حنان" و "كنزة" بأعلى الشهادات.

لقد نسجت خيوط المسلسل من واقع مرّ تعيشه نساء وأمّهات جزائريات لكنهن لا تجرأن على التكلم وتكتفين بالصمت للحفاظ على أولادهن وليبقى شمل العائلة ملموما، ربما لأسباب عديدة أخرى لكن المخرج وكاتب السيناريو مثّل المرأة القوية بالصخرة التي لا تكسرهما الأيام ولا قساوة الحياة، ونلاحظ هذا جليا بعدما كسرت المرأتان الرئيسيتان في الفيلم ليلي وحليمة نهضتا وهما بفضل ما مرتا به من أحداث امرأتان قويتان كالفولاذ .

المبحث الرابع : التحليل التعيني للمقاطع المختارة

المطلب الأول: التقطيع التفني

الإطار التطبيقي

1- المقطع الأول: من الحلقة الأولى

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
		موسيقى هادئة	ليلي تجلس في غرفة المطبخ لوحدها ويدها على رأسها تفكر .	التنقل الأمامي	عادية	لقطة مقربة	20ثا	1
		\\	ليلي تستحضر ذكريات عبر تقنية الفلاش باك	ثابتة	عادية	لقطة مقربة حتى الصدر	3 ثا	2
		\\	ليلي تدخل على زوجها في غرفة الضيوف وهي تحمل صينية القهوة ثم تجلس معه	أمامية ثم ثابتة	\\	عامة	8 ثا	3
	-جعفر: واشبيك مبلغة فيا عينيك -ليلي: هذو يومين وأنا نشوف فيك، عجبائك قعدة الدار، مراكش خدام -جعفر: مكانش الخدمة واش حبييتيني ندير -ليلي: جعفر عوايدكك أنت تحوس على الخدمة، ماشي هي لي تحوس عليك،	\\	جعفر جالس يقرأ الجريدة بينما تسلمه ليلي فنجان القهوة وتحاول أن تتحدث معه وعلى وجهها علامات الخوف والحيرة منه	المجال والمجال المقابل	\\	مقربة	ثا	4

الإطار التطبيقي.

	وزيد بالزيادة هذى دار ولازم لها مصروف -يثور جعفر غضبا: واش من مصروف هذى، مصروف، مصروف قتلتيني بكلمة مصروف هذى							
5	5 ثا	عامة	١١	تنقل خلفي	تدخل حنان ابنتها إلى غرفة الضيوف مسرعة	١١	-جعفر: أيا اخرجي عليا	
6	7 ثا	١١	١١	ثابتة	تقف ليلي من على الكرسي الذي تجلس عليه أثناء حديثها مع زوجها وتقف بجانبها حنان، بينما يتحدث جعفر لزوجته بغضب وبشير بحركات بيديه	١١	-حنان: واش كاين ماما -ليلي: شوفي مع باباك لي منعرف واشبيه -جعفر : واش بيا، واش بيا راني نقطع في حوايجي ونتمرغ فالقاعة واقل، واش بيا	
7	3 ثا	١١	١١	المجال والمجال المقابل	تحاول ليلي الخروج من غرفة الضيوف وجعفر جالسا على كرسيه في حالة هسترية، بينما تمسك حنان ابنته بكتفه تحاول لتهده	١١	-ليلي: ما تعيطش بزاف	
8	7 ثا	عامة	عادية	ثابتة ثم تنقل	يبزق جعفر على زوجته وتخرج بغضب على ابنته هي	١١	-جعفر: تقو ينعل الراسة انتاعك	

الإطار التطبيقي.

			الأخرى. فتخرج هي كذلك من الغرفة وتترك جعفر لوحده يرمي جريدته ثم يعود لقهوته وهو يحركها	خلفي				
صوت جرس الباب		١١	ليلي جالسة مرة أخرى في المطبخ وتعود ذاكرتها لوقتها الحالي	ثابتة ثم تنقل خلفي	عادية	مقربة جدا ثم مقربة	14 ثا	9
		١١	تقف ليلي لتفتح الباب تخرج من المطبخ لباب البيت تفتحه	تنقل جانبي	عادية	عامة	4 ثا	10
صوت كعب نسائي	-ليلي: هدي أنت على سلامتكم -هاجر: الله يسلمك، واش راك ليلي -ليلي: لابس الحمد لله، جوزي -ليلي: اتفضلي -هاجر: يزيد فضلك ليلي: جوزي اقعدني	١١	تسلم ليلي على هاجر زوجة أخيها. ثم تصطحبها	تنقل أمامي	المجال والمجال المقابل	مقربة	16 ثا	11
	-ليلي: واش راك، والله راهم الدراري -هاجر: الحمد لله، الحمد لله ياربي ديت يونس للمسيد، كي جزت قلت والله غير نجبي تشوفكم	١١	ليلي وهاجر تجلسان في غرفة المطبخ يتحدثان	ثابتة	١١	مقربة حتى الصدر	ثا	12
	-ليلي: عملي مليح، اصبري عليا دقيقة نجيبك القهوة	١١	ثم تنهض ليلي لاحظار القهوة	١١	عادية	١١	10 ثا	13

الإطار التطبيقي.

								-هاجر:لا لا متشقيش روحك -ليلى: يا خاه، راهي واجدة -هاجر: صحا
14	47 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	تتنقل جانبي ثم ثابتة	تدخل ليلي بصينية القهوة على هاجر ويكملن حديثهما بينما هما جالستان على الطاولة ويشربان القهوة	١١	-هاجر: شقيتي روحك برك -ليلى: يخاه، بلا مزيا، ربح مهدي شويا، والله مقعدت باش نطل عليه، دوك يزحف عليا -هاجر: الحمد لله، راهو شوية راهو مسلم عليك -ليلى: الله يسلمو -هاجر: فالحق هو اللي بعثني لعندك -ليلى: غير الخير -هاجر: على جال الفريضة -ليلى: واشبيها الفريضة -هاجر: قالك اسمحيلو في حقك انتاع الدار -ليلى : علاش راهو مقلق، ياخي فهمتوا هذاك النهار وزيد بالزيادة عمري مراني رايحة نحاسبو على حقي، وراكم قاعدين فيها ومكان حتى فرق بينتنا	
15	18 ثا				تركز الكاميرا قارة على ليلي وتارة أخرى ما هاجر	١١	هاجر: بصح يا ليلي أختي هذي دنيا متعرفي واش راح يصرا منا لغدوة، الدار القديمة وراثية، على كل حال راهي ساترتنا، لوكان جات تتباع، نبيعوها ونعطوك حقك، بصح قوليلي شكون راح	

الإطار التطبيقي.

	يشري دار كما هذيك							
16	34 ثا	عامة ثم مقربة	المجال والمجال المقابل	تنتقل جانبي ثم ثابتة	يدخل جعفر ويقف في غرفة المطبخ بين زوجته وهاجر ويتدخل في الحديث الذي بينهما	١١	-جعفر: كاين الشاري أنتاعها متخميش واللي جابتو هذاك هو، انتوما أديو واش تديو وهي تدي حقها -هاجر: على سلامتک سي جعفر واش راك -جعفر: مرانیش ملیح، واشنو هد الهدرة لي راكي تهدري فيها -هاجر: واش قلتي ليلي -جعفر: معندها ما تقول، أنا اللي نقول إذا متبيعوش الدار شوفو السومة انتاعها شحال وأعطيوها حقها -هاجر: بصح منين، على بالك بالبير وغطاه -جعفر: معلباليش بيكم دبرو ريسانكم -هاجر: كلامك هو اللي كبير بصح أنا مدبيا تسمع الكلمة اللولا والأخرى من عند ليلي	
17	18 ثا	مقربة جدا	١١	ثابتة	تتظر ليلي بخوف شديد لهاجر ثم تتظر لزوجها وتصمت (علامات الخوف على وجهها)		-هاجر: واش قلتي	

الإطار التطبيقي.

2- المقطع الثاني: من الحلقة الأولى

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
		أغنية شعبية	جعفر يجلس في إحدى المقاهي يحتسي القهوة	ثابتة	عادية	مقربة حتى الصدر	1 12ثا
		\\	مهدي يمشي ويتقدم باتجاه المقهى التي يجلس فيها جعفر	بانوراما أفقية من اليسار لليمين	جانبي	عامة	2 16 ثا
	-مهدي: السلام عليكم -جعفر: صحا مهدي -مهدي: صحا جعفر -جعفر: واش راك -مهدي: لابس -جعفر: واش من ريح رماك لهذا - مهدي: جانبي ريح الخير، وجبتلك معايا شويا -جعفر يضحك ويقول: مشكيتش الخير يتبع ناس بحالك ...	\\	پرحب مهدي بجعفر ويجلس معه ليتبادل أطراف الحديث	ثابتة	المجال والمجال المتقابل	عامة	3 17 ثا

الإطار التطبيقي.

								هاهاها -مهدي: أواه دير النية وشوفلي قهوة
4	12 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يشير جعفر للنادل برأسه ويكمل حديثه مع مهدي	١١	-جعفر: يا سفيان جيبنا قهوة يا صحي، إيه نعلمك يقولها المهدي القهوة هذي اتخلصها أنت، أنا راني مزلوط -مهدي: أنت تخلصها، نعرفك مسمار بصح ليوم جبتك أفار جعفر: أفار؟ ، واش من آفار	
5	34 ثا	مقربة حتى الصدر	١١	١١	يواصل جعفر حديثه مع مهدي وهم يجلسان في المقهى خارجي وسط حديقة	١١	-مهدي: شوف نعرف بلي اختي ليلي تقادرك وتحشم منك -جعفر: هذيك تربية يدي -مهدي: علا بالي، شوف قولها برك تمضي لي باش نورث الدار وسائل الحال -جعفر: كيفاش هذا ساهل الحال -مهدي: ساهل الحال إيه، نعطيك 100 مليون إيه cent brique -جعفر: 100 مليون، آه امالا كنت غالط فيك صح، أنت جايب معاك الخير	
6	15 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	عادية	يتفقان وعلامة الرضا والسعادة تظهر على ملامحهما	١١	-مهدي: شوف أنت تدي 100 مليون وأنا ندي الدار، خير ما تقعد ترشي والغبار كلاها هكذا؟ واش قلت ؟ - جعفر: 100 مليون.....	

الإطار التطبيقي.

3- المقطع الثالث: من الحلقة الأولى

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
	-حليمة: كنزى -كنزى: انعم، ماما -حليمة: خاوتك راحو يقرأو -كنزى: إيه راحو -حليمة: وأنت متقرايش -كنزى: نقرا بصح محبيتش نروح وانت تخليك في هد الحالة -حليمة: أسمحيلي يا بنتي، غبنتك معايا بصح والله العظيم محسيتش هد اللي مات كفاش جازو عليا -كنزى: معلوم ماما، كنت زعفانة وطلعلك السكر، ورحتى في غيبوبة .. تتنهذ وتواصل قوليلي رايح نقعدوا عايشين هكذا غير الزقا والمشاكل، أنا كرهت ومليت	هادئة حزينة	كنزى واقفة في المصبح تقشر البطاطا بينما تدخل والدتها وتجلس بجانبها على طاولة المطبخ.	تنقل خلفي ثم ثابتة	المجال والمجال المتقابل	عامة ثم مقربة	1 27 ثا
	-حليمة: واش حبيتي يابنتي، باباك ربي يهديه، وانا راني صابرة على جالكم -تضحك كنزى وتقول: صابرة ! تصبري مع راجل كما هذاك نهار كامل وهو يضربك ويحقر فيك، وين راهو رايح بهذ العقلية، قوليلي		كنزى تتحدث لولادتها وهي تقشر البطاطا في عرفة المطبخ .	عادية		مقربة حتى الصدر	2 19 ثا

الإطار التطبيقي.

								Jamais لمراح يتبدل، راهو غير يزيد -تتهد وتواصل: تشوفي صحاباتي كيفاش را هم عايشين والله صحا فيهم معيشة هدي مأكلة هذي تحواس، هدي معيشة رانا عايشينها -حليمة: هذا ما كتبلي ربي وأنا راني قابلة -كنزى: لا لا ماما ربي مبحش الظلم هذي 20 سنة وأنت صابرة حتى لوين تصبري، أنا تقولك الصبح لازم نلقاو حل قبل ما يقتلك ويقتلنا
3	17	ثا	عامة	المجال والمجال المتقابل	ثابتة	تظهر حليمة وهي تبكي وتحدث ابنتها، التي تمسح بيديها وتقرب منها لتواسيها		تجهش حليمة بالبكاء وتقول حليمة حل! مكان حتى حل يا بنتي صبر انتاعي هو الحل -كنزى: لا لا ماما، كايين حل لازم تطلبي منه الطلاق باش ننتهناو من المشاكل
4	37	ثا	عامة ثم مقربة حتى الصدر			(تمسك كنزى بكتف) وتقرب كنزى من والدتها وتتكئ عليها من كتفها وتواصلان حديثهما ووالدتها تبكي وتتحدث معها		حليمة: نطلب طلاق من باباك معندي لا خاوتي لا بابا وين حبيتي نروحو، هبلتي واش بيك، وين نروحو، نروحو للزقة -كنزى: مترعفيش مني ماما، بصح قانون الأسرة راهو واقف في صف المرأة اللي غبنها راجلها وعندك الحق باش تطلبو منو طلاق. وتحكمك المحكمة تعيشي في دارك مع اولادك خمي مليح يا ماما رايح تنتهناي وننتهناو معاك

الإطار التطبيقي.

		٥	وتتظر حليلة بغرابة وهي تبكي ثم تمسح دموعها وتخرج من غرفة المطبخ مسرعة تعود كنزى لمكانها تقشر البطاطا .	٥	٥	مقربة حتى الصدر	10 ثا	5
		٥	حليلة تمشي مسرعة من رواق المنزل لتدخل لغرفة نومها وهي تبكي وتمسح الدموع	تتقل جانبى	عادية	عامة	5 ثا	6

الإطار التطبيقي.

4- المقطع الرابع: من الحلقة الثانية

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-ليلي : كلش جاز كي رمشة عين، تسمى دوك معندي حتى حق في دار بابا الله يرحمه -حنان : أنت لي رحتي سنيتيلو ماما ليلي : باباك هو الي حتم عليا باش نساني وأنا خفت منه نقولك الصبح	موسيقى ثم صمت	ليلي تحظر الكسكس على جفنة في مائدة المطبخ بينما تقف حنان بجانبها تفور الكسكس	ثابتة	عادية ثم المجال والمجال المقابل	عامة	14 ثا	1
	-حنان: تخافي من بابا في هد الشوفات ماما؟ -ليلي: اسكتي راهو هنا، دوك يسمعك -حنان: خليه يسمع حتى لوقتاش نقعدو نخافو منه وهو يحقر فينا آ ؟ -ليلي : مكتوب علينا الله غالب، واش حبييتي ندير.	صمت ثم تبدأ موسيقى	ليلي واقفة بجانب والدتها في المطبخ يتحدثان ثم تلح صخرة فوق ثلاجة المطبخ			مقربة حتى الصدر	30 ثا	2
	-حنان: ماما أحكي لي الحكاية انتاع الحجرة -ليلي: هد الحكاية يتماتلو بها ناس زمان، هدي وحدة زوجت بنتها في بلاد بعيدة، ونهار العرس كي جاو وصاتها وقالتها لازم تصبري، متخلي حتى واحد يسمع منك كلمة شينة وإلا ضاق بيك الحال ومقدرتيس روجي اشتكي همك للجرة كما هدي، وفات الزمان	موسيقى حزينة	تنظر حنان الصخرة فوق ثلاجة المطبخ ثم تحملها وتقدم بها نحو أمها ويواصل حديثهما	بانوراما أفقي	عادية ثم المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	42 ثا	3

الإطار التطبيقي.

							وجا زمان وجابت دراري وكبرو وراح عليها الهم، واحد النهار قالت لو كان غير نروح نطل على ذيك الحجرة وكى راحت وقلبتها، تعرفى واش لقات تحتها	
4	12 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تقف حنان بجانب والدتها وفيه التي تقتل الكسكس وهي تحمل الصخرة بيدها وتتحدثان	١١	-حنان : واش لقات -ليلى : لقات الدود : إيه الدود ومن ثم فهمت بلي الوصية لي وصاتها يماها فيها حكمة كبيرة حنان : واش من حكمة. - ليلى : الحكمة تقول بلي الحجرة هي الصبر بلا بيه منتخطاو حتى حاجة في هذه الدنيا -حنان : بصح ماما، الصبر واعر بزاف -ليلى: حتى حاجة ما تجي بالساهل يابتي وربي سبحانه بحكمته دار الصبر هو مفتاح الجنة.. أيا خفي حنان دوك تجي مولات الطعام ولازم نكملوهلها ليوم.	

الإطار التطبيقي.

5- المقطع الخامس: من الحلقة الثالثة

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
		موسيقى فيلم رعب	يدخل إسماعيل إلى منزله ويرمي بسيجارة يطفأها بقدمه على الأرض ويتجه نحو المطبخ	تتقل مصاحب	عادية	عامة متوسطة	11 ثا	1
		\\	يقف إسماعيل بجانب زوجته التي تقف في المطبخ تحظر العشاء ويجلس الابن الأصغر على المائدة يقوم بواجباته المدرسية.	ثابتة	عادية	\\	7 ثا	2
	-اسماعيل : واشي هو هذا -حليمة : العشاء وجدتو للولاد. -اسماعيل : العشاء، مقلقة غير على العشاء، راهو مزال الحال مخفتيش تموتي و متلحقيش عليه، آه يا انسا هذا ما تعرفو، تتقلقو غير ونتا تخلصو الشغل باش تروحو تقعدو أوف ، ديريلي فنجال	\\	يفتح اسماعيل غطاء القدر ويحدث زوجته	\\	المجال والمجال المقابل	\\	24 ثا	3

الإطار التطبيقي.

		قهوة						
4	18 ثا	أمريكية				يبعد إسماعيل من روحته الخروج من المطبخ تشير له بيدها وتحديثه		- حليلة: راني قلتك الصباح مكانش القهوة مجبتش - إسماعيل: جيب جيب واش نكره هذ الكلمة انتاع جيب واش نجيب واش نجيب؟ - حليلة: قلتك صباح جيب القهوة مكانش - إسماعيل: متعرفيش تبعني ولادك يشرولك - حليلة: مخليتلش دراهم - إسماعيل: دراهم ثاني ... هاه
5	22 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة		يتجه إسماعيل لابنه الأصغر الجالس في غرفة المطبخ يحدثه ثم يمسه بأذنه ويعنقه، يترك إسماعيل أذن ابنه ويكمل حديثه		- إسماعيل : واشي هو هذا ؟ واش راك دير ؟ -الابن: اي - إسماعيل: نهار كامل وانا نشقى ونتعب باش تقرا وأنت قاعد تتمسخر، تلعب، قول يا واحد الكلب - حليلة: اطلق الولد راك وجعته - إسماعيل: بعدي انتي، قاعد نهار كامل قدامك يتمسخر ويلعب وأنت قاعدة توجديلو فالرهج ، باش تعمريهم كروشهم
6	34 ثا		المجال والمجال المقابل			حليلة وإسماعيل واقفين فالمطبخ وإسماعيل يشير بيده لرأس زوجته وهو غاضب من إبنه الصغير وأمه ثم يخرج من		- إسماعيل: الدماغ هذا لي خاوي - الابن: بصح Papa المعلمة هي اللي قالتلنا أرسمو شجرة - إسماعيل: المعلمة لي قالتك أرسم الشجرة - الابن: إيه لخطرش غدوا عيد الشجرة

الإطار التطبيقي.

							المطبخ يبحث عن كنزى		-إسماعيل: عيد الشجرة تاني، منيش فاهم المعلم انتاعكم هذا، كل حاجة دارولها عيد، هذو غير باش ميخدموش -حليمة: يا راجل انعل پليس راهو يقولك بلي la maitresse أنتاعو هي لي قالتلو أرسم شجرة -إسماعيل: زعما أنت الفاهمة تفهمي أنت، تفهمي، مكانش مراقبة قولي .. أوف ، كنزى ...
7	7	متوسطة	عادية	ثابتة	يدخل إسماعيل غرفة الضيوف التي يجلس فيها مايته لياس يتفرج فيلم رعية ويبدو في غاية الانسجام مع الفيلم	\\	-إسماعيل : إيه هيه، مراهش هنا السيد خلاص		
8	8	\\	المجال والمجال المقابل	تتقل جانبي ثم ثابتة	يدخل إسماعيل غرفة الضيوف باتجاه ابنه الذي يوقف الفيلم ب la télécommande ويقف		-اسماعيل : هدي مليحة هدي، مليح واحد راهو لهيه يخربش وهذا راهو اهنا مكسل ومبزع ويتفرج والقراية وين درتها آه		
9	5	\\	\\	ثابتة	يقترّب إسماعيل أكثر لابنه وهما واقفان يحاول إلیاس الخروج من الغرفة ويشير بيده	\\	-الابن (الياس) : ايهيه... -اسماعيل : أرواح اهنا وين رايع وين راك رايع		

الإطار التطبيقي.

10	2 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	تقف حليلة وهي تعانق ابنها الصغيرة في المطبخ وهما ينظران لما يحدث في غرفة الضيوف بين إسماعيل والياس	\\	-اسماعيل: آه ، وقراتيك علاش متقراهاش
11	10 ثا	\\	\\	\\	إسماعيل واقف أمام ابنه إلیاس يهاجمه بيده وابنه يحاول أن يدافع عن نفسه من خلال إخفاء وجهه حذرا من أبيه الذي يمسك بقميصه ويبعده مشيرا له بالخروج من غرفة الضيوف	\\	-الياس: ما، ما ممدولناش -اسماعيل: أمشي، أمشي روح تقرا أمشي، أمشي... كلب
12	5 ثا	مقربة حتى الخصر	\\	\\	حليلة واقفة بين باب المطبخ وباب غرفة الضيوف يقف خلفها ابنها الأصغر وهي تقترب لباب غرفة الضيوف		كلب -اسماعيل: كنزى، كنزى -حليلة : علاه راك تحوس على كنزى. راحت تقرا
13	14 ثا	\\	\\	\\	يظهر إسماعيل واقفا في غرفة الضيوف لوحده		-اسماعيل : تقرا ! كيفاش تقرا؟ ليوم راه الثلاثاء مكانش قراية. راكي تخبي عليها وتكذبي عليا نقولك حاجة تقولي وين راهي ولا ليوم نحيك من الدنيا فهمتي ولا هاه نحيك من الدنيا

الإطار التطبيقي.

14	8	مقربة حتى الخصر		تنتقل جانبي ثم ثابتة	يقترّب إسماعيل من حلّمة ويقف أمامها وجها لوجه وهو في قمة غضبه يمسك بها بينما يقف وراءهما الابن الأصغر ويفر هاربا من المطبخ	موسيقى تشويقية	-حلّمة: تنهد لا لا -إسماعيل : وين راهي، انطقي وين راهي، نحيك من الدنيا ليوم بيك بيها ، فهمتي ولا أهاه ، ليوم
15	2		عادية		يضرب إسماعيل زوجته يمسكها من عنقها يعنفها ويلقي بها أرضا	موسيقى تشويقية	-إسماعيل: نحيك من الدنيا ، ليوم
16	5	متوسطة	غطسية	ثابتة	حلّمة ساقطة على الأرض وإسماعيل يشير بيديه إليها ولا يظهر سوى سرواله وإبهامه ثم يخرج من المطبخ	موسيقى تشويقية	-إسماعيل أمبعد تدخل نفهمك بيك بنتك فهمتي ولا هاه
17	10	متوسطة ثم مقربة	غطسية ثم عادية		ترفع حلّمة رأسها ثم تحاول الجلوس وهي ملقاة على الأرض تحاول النهوض	موسيقى تشويقية	-حلّمة: تنتهد وتبكي

الإطار التطبيقي.

6- المقطع السادس: من الحلقة الثالثة

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
زقزقة العصافير	-يونس: عمتي -ليلي: واش راك حنوني -يونس: لا باس -ليلي: الحمد لله والمسيد -يونس: لا باس الحمد لله ماما عمتي ليلي جات		تدخل ليلي منزل والدها بعد ما يفتح لها الباب ابن أخيها (يونس) ويسلم عليها	ثابتة	عادية	الجزء الكبير	12 ثا	1
	هاجر: ليلي ! واش جابها هاذي ثاني		هاجر تقف بين الحقائق المجهزة وتجلس على فراش ابنتها المريضة (المشلولة) يحمل لعبة في يدها . وهم في داخل منزلها			متوسطة	6 ثا	2
زقزقة العصافير	يونس: جوزي، جوزي		يونس يمسك بعمته ويدخلها لغرفة الضيوف حيث والدته واخته	تتقل جانبي			4 ثا	3

الإطار التطبيقي.

4	13 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	هاجر تقف بينما تدخل ليلي تسلم عليها ويجلس يونس بجانب أخته الصغرى	١١	-هاجر: على سلامتكم -ليلى: يسلمك -هاجر: واش راكي ليلي، واش راه جعفر، حنان -ليلى: لا باس الحمد لله، يسال عليك الخير -هاجر: جوزي، أقعدني -ليلى: يعيشك	
5	19 ثا	أمريكية	١١	١١	تجلس ليلي بجانب أبناء أخيها وتتزع خمارها ثم تنظر لحالة البنات الصغرى وتداعبها بيدها		-هاجر: هذي غيبة، كفاش تفكرتينا اليوم -ليلى: الله لا يغيبك، أوقفلي خويا مهدي فالمنام و شفتو مغبون قلت والله غير نجي نطل عليه واش راه حقا؟ -هاجر: الحمد لله -ليلى: الحمد لله ياربي وهالة ريحت؟ -هاجر: راكي تشوفي طيحة ونوطة، هكذا ولا أكثر ربي مفيه غير الخير -هاجر: الحمد لله	
6	11 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	١١	ليلى تنظر باستغراب للحقائب الكثيرة التي تقف هاجر وسطها		-ليلى: علاش الدار راهي مروتة؟ راكم رايعين تسبغو؟ -يونس: لالا عمتي رانا رايعين نرحلو -ليلى: كفاش! راكم رايعين نرحلو؟ -هاجر: إيه رانا رايعين نرحلو معجبكش الحال	

الإطار التطبيقي.

7	14	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر ليلي ثم هاجر ثم ابنها	١١	-ليلى: علاش بعنو دار بابا -هاجر: علاه أنتي تسميها هدي دار؟ بعناها وشرينا دار جديدة -يونس: إيه شرينا سكنا شابة وقاتلي ماما نشريك بونك bonque ومكتب باش نقرا وعندنا دراهم بزاف بزاف بزاف -هاجر: يا ولد، نوض من هنا
8	4	عامة	عادية	١١	ينهض يونس ويخرج من الغرفة بينما تنتظر ليلي في حيرة		هاجر: نوض، نوض
9	20	قريبة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	١١	تظهر علامات القلق والحيرة على وجه ليلي بينما تكفي هاجر بالنظر إليها بجانب ثم ترفع عيناها بحركة استقرارية وتدير رأسها		-ليلى: ماشي قلتيلي بلي الدار قديمة ومتباعش، ماشي قلتلي حتى ولا بعناها متجيبش السومة، ماشي قلتيلي وقلتيلي... هذ الكذب والخدع باش نسمحكم حقي وأنا بنيتي نعاكم -هاجر: أسمعني، أحنا ماشي كذابين وخداعين فهمتي... دوك نتي جيتي تشوفينا ولا تعايرينا -ليلى: خلاص هذا وين فهمت
10	11	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	ثابتة	ليلى جالسة غاضبة بجانب هالة بينما تقف هاجر في وضعية مقابلة لها تدير وجهها مرة ومرة أخرى ترفع حاجبها أو		-ليلى: راهي فطنت الجايحة، بصح والله متخافو من ربي -هاجر: والله هذي حلوة، في عشنا ونيشتا -ليلى: متخافيش تخلصي دنوبي

الإطار التطبيقي.

			وجهها باستفزاز ويتحدثان					
11	5 ثا	متوسطة	تواصل ليلي الحديث مع هاجر في نفس الوضعية ثم تشير بإبهامها إلى هالة	\\	\\		-ليلى: بصح لي يديروها الوالدين لخطر فالذرية هاي لي تغيض	
12	22 ثا	مقربة حتى الصدر	تقف ليلي وتواصل حديثها لهاجر بينما تقابلها هاجر وابهامها على وجه ليلي	\\	المجال والمجال المقابل		-هاجر: أسمعني! واش تقصدي وإلا عندك كاش دعوة تقوليها روجي أدعي على راجلك فهمتي -ليلى: جعفر، علاش واش دخلو فالوسط -هاجر: إيه راجلك جعفر إيه هو لي دارها بيك، لازم تعرفي حاجة على خوك مهدي اعطالو 100 مليون باش تسنيلو الورقة، يا واحد النية	
13	20 ثا	\\	ليلى تضع يدها على وجهها وهي حائرة بينما تنتظر إليها هاجر من الأسفل للأعلى وتحرك رأسها	\\	\\		-ليلى: جعفر، خويا مهدي يديروا قاع هذ الشي، منيش مأمنة، منيش مأمنة . ياخدعتي	موسيقى تشويقية

الإطار التطبيقي.

7- المقطع السابع: من الحلقة الرابعة

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-ليلي: خويا باع دار بابا الله يرحمه وشرا دار جديدة -جعفر: شرا دار، وقتاش؟ -ليلي: ميهمش وقتاش -جعفر: واش لي يهم أملا -ليلي: خويا خدعني وحقي ضاع -جعفر: أنت لي ضيعتية -ليلي : صار أنا لي ضيعته ماشي أنت لي حتمت عليا باش نمضيله، أو يا درى واش أعطاك		ليلي تقف في غرفة الضيوف حيث يجلس جعفر يقرأ الجريدة	ثابتة	عادية	أمريكية	25 ثا	1
	-جعفر: واش اعطاني؟ واش راكي تقصدي بكلامك هذا ؟ -ليلي: لازم تعرف بلي حاجة ما تتخبا والخداع ربي دائما يكشفه		يقف جعفر في وضعية مقابلة لليلي ويكمل حديثهما	١١	المجال والمجال المقابل	١١	7 ثا	2
		موسيقى تشويقية منخفضة	حنان تجلس في المطبخ تقشر البطاطا وعلامات الخوف بادية على وجهها	١١	عادية	مقربة حتى الصدر	6 ثا	3

الإطار التطبيقي.

		جعفر: واش راكي تقولي؟	ليلى وجعفر واقفان في غرفة الضيوف يتحدثان	ثابتة	المجال والمجال المقابل	أمريكية	7 ثا	4
صوت الكبريت			تضع حنان مقلاة على النار تضيف عليها الزيت وتجهزها لتقلي البطاطا			الجزء الصغير	2 ثا	5
		-ليلى: راني عليك يا واحد الخداع، يا الكذاب متتامنش جعفر: تقولي هذا الكلام ليا أنا، تعايرني في وجهي	ليلى وجعفر يقتربان من بعضها وجها لوجه يتحدثان في غرفة الضيوف		المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	7 ثا	6
صوت قليان			تضع ليلى البطاطس في المقلاة بعدما سخنت الزيت التي على النار	ثابتة	عادية	لقطة الجزء	3 ثا	7
		-ليلى: إيه نعايرك في وجهك ماشي كما أنت خدعتني وتقاهمت مع مهدي أعطاك 100 مليون باش تخليني نمضيلو متحشمش	ليلى وجعفر في غرفة الضيوف يواصلان شجارهم	تنقل جانبي ثم ثابتة	المجال والمجال المقابل		8 ثا	8

الإطار التطبيقي.

9	3 ثا	\\	عادية	تثقل جانبي	تهرب ليلي ويجري ورأها جعفر الذي يحاول الإمساك بها، ثم يدخلان المطبخ	-يصرح جعفر: أرواحي لهذا -ليلي: صراخ	
10	30 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	حنان في المطبخ تقف بين والديها وهما يتشاجران	-جعفر: أنا منحشمش، صار أنت تقوليلي كلام كما هذا حابة تصبحي غدوا فالزئقة مرمية ياك ، آه -ليلي : راك تحوس طلقني عندك الحق 100 مليون هما لي راهم يهدرو فيك، بصح طول حياتك جيعان -جعفر: أنا جيعان، أنا جيعان -حنان: خلاص يا بابا خلاص -جعفر: مزالكي تشركي في فمك أسكتي ليلي: الهم كامل لي شفتو معاك -حنان: أسكتي والصبر كامل لي صبر تو وآخرتها تنكر العشرة على حال الدراهم، بصح طول حياتك طلاب، طلاب	موسيقى تشويقية
11	8 ثا	\\	\\	\\	يبعد جعفر حنان من طريقه يحمل مقلاة البطاطس ويرمي بها على وجه زوجته	-ليلي: طول حياتك طلاب -حنان: تصرخ -ليلي: تصرخ -جعفر: أنا طلاب	\\

الإطار التطبيقي.

12	3 ثا	\\	عادية	\\	يرمي المقلاة على الأرض وليلي تصرخ على طاولة المطبخ	-ليلي: آه ، وجهي	
13	14 ثا	لقطة الجزء الصغير ثم مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الجارّة تجلس رفقة زوجها على مائدة العشاء يتبادلان أطراف الحديث	-الجار: آه يا ربي أن لا إله إلا الله من هذ الرجل، من نهار سكنا أهنا وهو يحقر في مرته وبنته. -الزوجة: وهذا دوك ميخافش ربي، نهار كامل وهو ياكل في بنته ومرته -الجار: أنا نقولك الصبح والله متحملو ثقيل عليا يا لطيف -الزوجة: الله يهديه، كول كول -الجار: منين رايحة تجوز، غير أرفدي أنا صماطلي كلش، شبعيت -الجارّة : عندك الحق والله غير ليلي متستهل كامل واش راه يصرا فيها -الجار: مرا كي لويز بنت فميليّا عاقلة مفهمتش أنا علاش مطلقوش وهي تهنات منه -الجارّة : إيه يا الصادق، الطلاق عندها ماشي ساهل وزيد ليلي مرا مأصلة	

الإطار التطبيقي.

14	15	مقربة جدا ثم مقربة حتى الصدر ثم أمريكية	عادية	تتقل خلفي ثم ثابتة	ليلي تجلس في المطبخ تبكي ووجهها وشعرها مبلول بالزيت الساحق ثم تبتعد الكاميرا فتظهر حنان بجانبها تواسيها وتقف، جعفر ينظر إليهما ثم يخرج من المطبخ	موسيقى حزينة	-ليلي : تبكي - حنان: واش درت بابا وتصرخ، واش حذاك	
15	14	مقربة حتى الصدر	عادية	تتقل جانبي	يتجه جعفر نحو الرواق المنزل وهو ينزع معطفه وفي حالة من القلق نما توايس حنان أمها		-ليلي : تبكي وتصرخ -حنان : خلاص ماما، خلاص دوك نروحو لسبيطار	
16	5	أمريكية ثا	عادية	ثابتة ثم تتقل جانبي	تمسك الأم بوجهها وهي في حالة صدمة شديدة تبكي من شدة الألم بينما تخرج حنان لإحضار المساعدة		-ليلي: تصرخ وتتألم	
17	6	 ثا		ثابتة	تقف حنان خلف والدها وتصرخ عليه وتبكي ثم تخرج بينما يقف جعفر واقفا صامتا		-حنان: حرام عليك يا بابا حرام عليك واش دارت	
18	22	مقربة	عادية	بانوراما	تظهر حنان في حالة قلق		-حنان : عمي الصادق	

الإطار التطبيقي.

			عمودي من الأسفل للأعلى ثم ثابتة	تطلب المساعدة من عند الجيران وهي تقف مع عمي الصادق وزوجته التي تمسك بيدها وفهم ما يحدث حنان تستجدها لمساعدتها	-الجار: حنان بنتي واش كاين -حنان : يعيشك أحبط للتحث ماما ، ماما -الجار: فهميني، واش كاين -حنان : ماما ، ماما، ماما تحرقت مما تحرقت، ماما تحرقت -الجار : خلاص هدني روحك، روجي حبطيها وأنا تجيب مفاتيح انتاع الطموويل ونجي غاولي غاولي		ثا	لقطة متوسطة ثم أمريكية	
19		موسيقى هادئة		الجارة واقفة على باب منزلها في حالة ذهول بينما حنان لوالدها تعود					

الإطار التطبيقي.

8- المقطع الثامن: من الحلقة السابعة

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت الأواني والماء			خديجة تغسل الأواني ثم تدخل أمها	تتقل أمامي	عادية	عامة ثم مقربة	17 ثا	1
	-السيدة وردية: خديجة -خديجة: واشن يما. -السيدة وردية: تخدمي لعشية -خديجة: إيه نخدم بصرح قلت للمعلم يعطيني تص نهار، باش نريح علاش؟		تقترب السيدة وردية من ابنتها ويتبادلان أطراف الحديث	ثابتة	عادية ثم المجال والمجال المقابل	عامة ثم مقربة	9 ثا	2
	-السيدة وردية: قلت نروحو نطلو على عمك باية -خديجة : عمتي باية ! واش فكرك فيها ليوم كنت قاع متحمليهاش -السيدة وردية : باباك خبرني على وليدها هذاك انتاع اسبانيا وقال خلاص رجع -خديجة : أو ممبعد -السيد وردية : قلت نروحو نشوفوه	١١	خديجة وأمها تقفان في المطبخ تتحدثان		المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	26 ثا	3

الإطار التطبيقي.

								-خديجة : تشوفيه ! واش تشوفي فيه يرحم باباك
4	22 ثا	مقربة حتى الصدر			تواصلان خديجة وأما حديثهما في المطبخ		-خديجة: مزعوق من بكري أو يحمل يهدر مع حتى واحد -السيدة وردية : لالا، باباك خبرني السمانة لي فانت وقالتي على هذيك مرتو السبنولية خلاص طلقها وهرب عليها -خديجة : واقيل مسمعتيش مليح هي لي حاوزاتو معلباليش كيفاش حملت تقعد معاه 5 سنين -السيد وردية : إمالا واش تقولتي يابنتي لوكان نروحو نجيبو الخبر، نشوفو إلا هي لي حاوزاتو ولا هو وبعدا تشوفي بالاك يكون تبدل -خديجة : تبدل ! وأنا واش رحلي فيه إلا تبدل ولا قعد -السيدة وردية : قلت أنا إلا عجبك نقول لباباك وباباك يقول لختة و... و	
5	17 ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	تنقل مصاحب	تخرج خديجة من المطبخ وتترك أمها تتحدث لوحدها		-خديجة: بما حبسي أن نروح تخدم على روجي -السيدة وردية : آه موحال تنزوجي إلا قعدتي هكذا	

الإطار التطبيقي.

9- المقطع التاسع: من حلقة السابعة

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت السيارات وال clacson			لقطة تبين مبنى كبير تقترب الكاميرا فتقرأ كلمة محكمة كبيرة بين ميزانان وهي لافتة المحكمة	تتقل أمامي	ثابتة	لقطة عامة	7 ثا	1
	-السيد وكيل الجمهورية : على بالك علاه راك أهنا -إسماعيل : لا لا ، معلا باليش -السيد وكيل الجمهورية : ذرك نخبرك، الزوجة انتاعك راهي كلفت السيدة المحامية باش تترافعلها في قضية تطليق		السيد وكيل الجمهورية يجلس في مكتبه السيد إسماعيل ومحامية زوجته	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	15 ثا	2
	-إسماعيل : كيفاش، أنا مفهمتش		مكتب وكيل الجمهورية وإسماعيل والمحامية في لقطة عامة	ثابتة	ثابتة	عامة	3 ثا	3
	-السيدة المحامية: ذرك أنا نفهمك الزوجة انتاعك قدمت طلب للمحكمة وراهي حابتك طلقها -إسماعيل: زوجة انتاعي أنا -المحامية: إيه الزوجة انتاعك		يواصل إسماعيل تساؤله عن استدعائه وتجيبه المحامية ووكيل الجمهورية وتركز الكاميرا على ملامح كل واحد		المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	10 ثا	4

الإطار التطبيقي.

		فيهم						
5	27 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	١١	إسماعيل تظهر عليه ملامح الحيرة وتواصل حديثه مع السيد وكيل الجمهورية والمحامية المكلفة من قبل زوجته		إسماعيل: زوجتي عمرها ما خرجت يظهر لي راكم غالطين -السيد وكيل الجمهورية: لا مناش غالطين، عامر إسماعيل أنت هو -اسماعيل: أنعم إيه أنا هو عامر إسماعيل -السيد وكيل الجمهورية : وعبد الحق حليلة زوجتك ؟ -إسماعيل : إيه حليلة هي زوجتي إيه -السيد وكيل الجمهورية : دير في بالك بلي الأربعاء الماجية أتجي أنت وزوجتك باش نسمعوكم في زوج -إسماعيل : إيه معلية	
6	7 ثا	١١	١١	١١	تتظر المحامية جيد لإسماعيل ثم تحدثه بصرامة		-المحامية : السي إسماعيل، مدابيك، ما تزيدش تمسها، الخطرة الجاية لو كان تمسها رايح يكون فيها حبس	

الإطار التطبيقي.

10- المقطع العاشر: من الحلقة الثامنة

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-حنان: واش راكي ديرى ماما؟ -ليلى: كما راكي تشوفي، مقعدت عشرة مع باباك -حنان : راكي غالطة ماما، بابا تبدل بزاف مولاش قاع كما زمان		ليلى جالسة تطوي ملابسها في غرفة ابنتها تدخل حنان وتتحدث معها وتظهر على ليلى في وجهها الندوب التي سببها لها حريق زوجها لها	ثابتة	١١	لقطة الجزء الكبير	20 ثا	1
	-حنان : يعيشك يا ماما اسمحيلو هد الخطة -ليلى : باباك تبدل، موحال واحد كما هو يتبدل موحال وتتنهد -حنان : متقوليش هكذا هد الخطة أسمحيلو في خاطري أنا ماما يعيشك زيدي أصبري شويا كثر -ليلى : منقدرش الله غالب، هد الحاجة فوق طاقتي، وليت من حملوش خلاص خرج من قلبي		تواصل ليلى وحنان حديثهما وهما جالستان على سرير في غرفة حنان	١١	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	24 ثا	2
	- ليلى : شوفي ماماك	موسيقى تشويقية بصوت خافت جدا	تمسك ليلى بصورة لها قبل زواجها مع جعفر وتريها لابنتها	١١	١١	الجزء الصغير	2 ثا	3

الإطار التطبيقي.

4	4	قريبة	عادية	ثابتة	صورة ليلي وهي أكثر شبابا وجمالا ورونقا	-ليلى: شوفي كيفاش كنت قبل ما نتزوج من باباك	
5	20 ثا	قريبة ثم مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	\\	علامات الحزن بادية على وجه ليلى وهي تحدث حنان	-ليلى: هلكلي حياتي بهبالو -حنان: كنتي شابة ماما ومزالكي شابة ورايحة تقعدي أجمل إمراءة في الدنيا، أنت ماما حنونتي أنا -ليلى: خلاص مقدرتش، مقدرتش يا بنتي خلاص	موسيقى حزينة
6	38 ثا	\\	\\	\\	تحدث ليلي ابنتها وهي متأثرة نفسيا ثم تبكي	-ليلى: هد الزواج كي حبة التفاح تقدر تكون حلوة كما تقدر تكون حامضة كما تقدر تكون مدودة كي باباك -حنان: بصح ماشي أنت ماما، قلبك أبيض، أنت قلبك كبير تقدري تسمحيلو تقدري تزيد تصبري اكثر -ليلى: وأنا واش صبرني على هم باباك لوكان ماشي أنت بصح دوك مقدرتش ، مقدرتش خلاص القلب كي يتعمر يترتق مقدرتش ، مقدرتش	

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-ليلي: واش كاين، علاش راك تعيط أنت مهبول	موسيقى تشويقية	تجلس ليلي بجانب حنان في غرفة الضيوف وتلمس بيدها ندوب بوجهها وعبر تقنية الفلاش باك تعود بها الذاكرة للوراء	تتقل أمامي	عادية	مقربة ثم مقربة جدا حتى الصدر	13 ثا	1
	-ليلي: لازم تروحي داوي، حبيت تذرب، أيا تذرب قعدت ورقة بينتنا نقطعها ونتهنى منك -جعفر: تقطعيها! قطعها على روحك، بصح عندي أنا مراكيش مطلقه تبقي هكذا معلقة ما مطلقه ما متزوجة -ليلي: أخرج عليا، أخرج عليا وليت منحللكش، بالصراخ -جعفر: شفتي روحك كيفاش وليتي يا وجه الشادي -ليلي: أنت لي سبتي، روح الله يعطيك مصيبة ربانية، إن شاء الله	١١	تظهر ليلي وهي تتشاجر مع جعفر وتقف حنان وسطها لمنع الخلاف	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الخصر	27 ثا	2

الإطار التطبيقي.

3	8	مقربة جدا	عادية	تتقل خلفي	ليلي تتذكر شجارها مع جعفر ويدها على وجهها حتى تتاديه حنان	-حنان: ماما متغيسيش، بركاي متزعفي في روحك هكدا -ليلي: لكلام لي قالهولي باباك البارح قاسني بزاف
4	24	مقربة	\\	ثابتة	ليلي وحنان جالستان بجانب بعض حنان تكتب تتحدث لوالدتها	-حنان: ما ديريش عليه ماما، أنساي وبداي تخمي كيفاش تبداي حياتك من جديد -ليلي: حياتي من جديد! أنا حياتي خلاص راحت بابك هلكهالي راني نخم عليك علابيها نوصيك لازم تقراي باش تنجحي هكدا ما ترفدي هبال حتى واحد، تكوني بشانك وقدرك، إلا كان الراجل مليح اللهم بارك وإلا مكانش مليح الله يسهل عليه
5	28	مقربة	\\	\\	تواصل ليلي وحنان حوارهما وتسالها حنان وهي في حيرة ثم تجيبها والدتها وتضع يدها عليها لتواسيها	-حنان: كفاش هذا الراجل ماما أي نقدر نتزوج عمري ما نقبل واحد يغلق عليا في قفص! -ليلي: لالا يا بنتي كاين ولاد الحلال ومدابيا نشوفك عروسة -حنان: بصح كفاش تعرفي شكون هو المليح، شكون هو الدوبي -ليلي: بالدعاء يا بنتي غير ربي لي يعلم بالقلوب هو يعرف خير من نفوسنا

الإطار التطبيقي.

12- المقطع الثاني عشر: من الحلقة العاشرة

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
	-السيد عبد الرزاق: خديجة وين راها -وردية: راحت تخدم وعلاش سحقيتها -السيد عبد الرزاق: نسحقك نتي -وردية: غير الخير -السيد عبد الرزاق:ليوم كلمني سماعيل الصبايطي نتاع الحومة -وردية: وعلاش واش حاب عندك -السيد عبد الرزاق: جا يخطبني في خديجة		تظهر السيدة وردية واقفة في مطبخها تتحدث مع زوجها الذي يجلس على المائدة	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	1 12 ثا
	-وردية: خديجة بنتي -السيد عبد الرزاق: أهاه بنت الجيران، معلوم بنتك، واش حبيتي شكون -وردية: الله يبارك		تواصل السيدة وردية حديثها مع زوجها وعلامات السرور والفرحة بادية على وجهها				2 6 ثا
	-السيد عبد الرزاق: يا مرا الرجل مزوج -وردية: أومبعد، ربي حل 4 -السيد عبد الرزاق: justement هو عندو 4 ذراري -وردية: تزيدلو 5 و 6 إن شاء الله		يواصل الزوجان حديثهما عن مصير ابنتهما وتركز الكاميرا على ملامحهما				3 9 ثا

الإطار التطبيقي.

4	15 ثا				تظهر الحيرة على الوجه السيد عبد الرزاق والقلق ويبدو محتار وزوجته تحاول إقناعه		-السيد عبد الرزاق: شوف آه، إيه راني خايف نغبنوها -وردية: نغبنوها ! انعل الشيطان يا راجل، الزواج للبننت سترة، وبنتنا كبرت مراهيش صغيرة
5	10 ثا				يظهر السيد عبد الرزاق وكأنه اقتنع بحديث زوجته ويوافقها الرأي من خلال حركات رأسه		-وردية : والخطابة، ما راهمش دايرين لأشان عند الباب، واحنا مراناش راحيين ندومولها، ليوم رانا هنا وغدوا ما نعرف
6	8 ثا				يجيب السيد عبد الرزاق زوجته ويوافقها الرأي فيما قالت له		-السيد عبد الرزاق: في هذي كايئة عندك الحق بصح لازم نشاوروها باش نعرفو رايها، خطرش ما تنسايش بلي هي صاحبة الشأن -وردية: لازم

الإطار التطبيقي.

-13 المقطع الثالث عشر: من الحلقة الحادية عشرة

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
	-ليلى: وهذو درك شكون رايح يخلصهم -حنان: عندو عام مخلصش الماء والتريسيتي والغاز طلعلونا 300 ألف منين رايعين نجيبوهم، ولوكان منخلصوهمش رايعين يقطعوهمولنا وبابك معلاباليش وين راه		تظهر فواتير ثم تنتسج الصورة فتظهر ليلي وبننتها على مائدة المطبخ وبين يديها فانتورتان	تتقل خلفي	عادية	مقربة ثم متوسطة	1 17 ثا
	-ليلى: عيطيلو فالبورتابل ديالو -حنان: عيطلو شحال من خطرة، دايمن مغلوق -ليلى: وين راح هذا، إمالا من غدوة روعي جيبيلي السميد من عند مول الحانوت نولي نبيع الطعام على سعدي كما كنت واش ندير		ليلى وابنتها يواصلان حديثهما وتبدوا حائرتان	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	2 15 ثا
صوت الجرس			تظهر حنان حائرة وخائفة وهي تستمع لأمها				3 3 ثا
	-حنان: خلي أنا نحل الباب إنشاء الله يكون بابا ليلى: إنشاء الله		تنهض حنان لفتح باب المنزل		عادية	مقربة ثم عامة	4 8 ثا

الإطار التطبيقي.

5	13	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	تفتح الباب حنان فتجد عمي رزقي يحمل علبة حلويات يتحدثان ثم يسلمها العلبة وتسطحه لغرفة الضيوف	-عمي رزقي: مساء الخير حنان -حنان: عمي رزقي مساء الخير -عمي رزقي: لابس -حنان: زارتنا باراكاة -عمي رزقي: الله اسلمك يا بنتي، أنفضلي -حنان: لوكان مشقيتش روحك عمي رزقي -حنان: جوز جوز للصالون
6	17	متوسطة ثا	عادية	ثابتة	عمي أرزقي جالس على كرسي في غرفة الضيوف بينما تضع حنان علبة الحلويات فوق الطاولة وتقف تتحدث معه	-حنان: أتفضل عمي رزقي، واش راكم واش راهي مريم واش راه محمد واش راهي سليمة -عمي رزقي: لابس أكل راهم بخير راهم يسلمو عليكم، يماك ماراهيش هنا -حنان: راهي هنا أصبر دقيقة برك درك نعطلها -عمي رزقي: صاحة
7	24	أمريكية ثا	١١	تتقل مصاحب	تجلس ليلي وحدها في طاولة المطبخ تدخل حنان وتحدثها ثم تنهض ليلي	-حنان: علابالك شكون جا؟ -ليلى: عمك رزقي، أسمعتك كي هدرتي معاه بصح كيفاش راني رايحة نقابلو -حنان: قابليه كيما موالفة -ليلى: منقدرش -حنان: ماما يعيشك على وجهي هذ الخطرة

الإطار التطبيقي.

8	28 ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	تتقل جانبي ثم ثابتة	تدخل ليلي وحنان غرفة فيقف عمي رزقي وينظر للندبات التي على وجهها	-ليلى: مساء الخير خويا رزقي -عمي رزقي: مساء الخير، ليلي وشنو هذا -حنان: تحرقت بالزيت -عمي رزقي: انحرقت بالزيت! أوف لا إله إلا الله محمد رسول الله، معليش الحمد الله لي خرجتك سلامات -ليلى: الحمد الله يا ربي، تقدرت الله غالب -عمي رزقي: الحمد الله لي سلكو عينيك هما الصبح، تقدرت هكذا ولا أكثر. -ليلى: كما قلت، ربي مفيه غير الخير
9	14 ثا	أمريكية		ثابتة	تقف ليلي تحدث عمي رزقي وحنان وراءها	-عمي رزقي: بصح جعفر جاني المرة اللي فاتت مقاليش على هذ المصيبة لي صرات -حنان: علاه باب مهوش عندك -عمي رزقي: شكون جعفر، مراهوش عندي -ليلى: عندو كثر من سمانة مبانش
10	8 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل		تكمل ليلي وحنان حديثهما مع عمي رزقي وتبدوا حائرتان فيما يقوله لهما	-ليلى: ومدخلش للدار وين راح هذا - عمي رزقي: وعلاه مقاللكم والو -ليلى: واش يقوللنا - عمي رزقي: نهار لي جا ليا دا دراهمو وقالو راني رايع لفرنسا

الإطار التطبيقي.

11	21	مقربة جدا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	حنان وليلى تبدوان في حالة من الصدمة والهلع	في الأخير تسمع موسيقى تشويقية	-ليلى: فرنسا -عمي رزقي: إيه فرنسا، علاه مقللكم والو، أنا جيت لهنا باش نعرضكم للعرس أنتاع وليدي محمد -ليلى: أدا دراهمو وراح لفرنسا -حنان: عمي رزقي يعيشك فهمنا لخطر ما رانا سامعين بوالو -عمي رزقي: استغفر الله العظيم	

الإطار التطبيقي.

14- المقطع الرابع عشر: من الحلقة الحادية عشرة

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
صوت كعب الأحذية		صمت ثم تنطلق موسيقى حزينة	تساعد الطيبة فوزية السيدة حليلة لوضعها على سريرها وتساعدنا في ذلك ابنتها كنزى	ثابتة ثم تنقل مصاحب	عادية	مقربة حتى الصدر	1 12 ثا
	بكاء السيدة حليلة - حليلة: راحت بنتي، راحت سناء - كنزى: واش راكي تقولي ماما؟ فوزية واش بيها سناء - فوزية: سناء ربي يرحمها	موسيقى حزينة جدا	حليلة على سريرها والدموع في عينها وتبدو شاحبة تعبانة وبجانبتها الطيبة فوزية وابنتها كنزى	ثابتة	عادية	متوسطة	2 24 ثا
	- كنزى: لا لا، سناء ممانتش قوليلي ممانتش وعلاش يا ربي وعلاش. - فوزية: كنزى هذا حكم الله، المهم ذرك صحة يماك		تتبادل أطراف الحديث كل من الطيبة فوزية وكنزى بينما تظهر الأم في حالة تعب شديد مستلقية على فراشها و تبكي	//	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	3 11 ثا
	- كنزى: وعلاش خليتيها تموت ماما، ماما - حليلة: تبكي		تضع كنزى رأسها على أمها وتجهش بالبكاء معها	//	عادية	عامة	4 4 ثا

الإطار التطبيقي.

5	15 ثا	مقربة جدا حتى الصدر	المجال و المجال المقابل	ثابتة	الطبية تكلم كنزى وتوصيها على أمها بعد تلقيها صدمة وفاة ابنتها الصغرى و تأثر صحتها .	//	- فوزية : كنزى أسمعيني، يماك راهي مريضة كي توفات سناء يماك حبطلها السكر وداخت، هذا وين راهي فطنت محببتهاش تبات فالسبيطار، جبتها باش ترتاح فالدار	
6	20 ثا	//	//	//	حليمة تبكي وتحدث و تواسيها ابنتها كنزى برفقة الطبية ثم تتغير ملامحهن فجأة وتظهر عليهن ملامح الاستغراب	//	- حليمة: ملعبتش بنتي كما لولاد مشبعتش بنتي دنيته. مشبعتش ببنتي وتبكي، توحشت بنتي - كنزى: هذا حكم ربي لازم تقبلو بيه	
7	9 ثا	//	//	//	تنهض فوزية وكنزى بسرعة وتبقى حليمة على سريرها	//	- فوزية : بسم الله الرحمن الرحيم واشنو هذا	
8	7 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	يظهر إسماعيل يمسك بزوجته الجديدة بلباس العرسان يدخلها لغرفته بينما تقف كل من فوزية وكنزى في حالة هلع وأم العروس وراءهم		- كنزى: papa	
9	4 ثا	//	//	//	- أم العروسة السيدة وردية واقفة وبجانها، فوزية وكنزى يتحدثون	//	- كنزى: واشنو هذا شكون أنت؟ - السيدة وردية: هذا عرس بنتي	

الإطار التطبيقي.

10	23	مقربة حتى الخصر	//	//	تقف السيدة وردية وسطه، السيدة فوزية وكنزى	وردية: وراني فرحانة ونزغرد ونزید ثم نزغرد -فوزية: يا مرا، انعلي الشيطان، هذ الدار راه فيها جنازة وانت تزرغرتي -السيدة وردية: جنازة! بوه على بنتي مسكينة، دارت العرس انتاعها عند باباها بالسكات وجات صابت الموت في دار راجلها الله يكون معاك يابنتي العزيزة	زغردة
11	14	متوسطة ثم مقربة حتى الخصر	//	//	حليمة تقف أمام باب غرفتها وتستمع الحديث الطيبة فوزية وأم العروسة، ثم تظهر مرة السيدة وردية وهي ذاهبة وكنزى وفوزية	-فوزية: وانت غير تزوجي في بنتك. معلا بالكش هذا الرجل مزوج أو بولادو -السيدة وردية: أنا نروح، راهم يستناو وتزغرد مرة أخرى	
12	20	//	//	تنقل مصاحب	تلمح فوزية وكنزى حليمة وهي واقفة تسمع وتقترب منها ثم تسقط أرضا ويدها على قلبها فتسرعا وتقتربا منها	-حليمة: بزاف عليا، بزاف، بزاف... -كنزى: ماما، صراخ -فوزية : حليمة...	
13	8	متوسطة	عادية	تنقل مصاحب	تسقط حلمة ارضا، تساعدنا فوزية في النهوض بينما	-فوزية: حليمة، حليمة، أفطني حليمة... حليمة -كنزى: ماما ماما	

الإطار التطبيقي.

	فوزية: حليلة حليلة، كنز أجري جيبى كاس ماء		تحظر كنز كاس ماء					
	فوزية: حليلة، أشربى، عاونينى كنزى نرفدوها ندخلوها هيا بلعل هيا نوضى		تساعد كل من كنزى و قورية السيدة حليلة على النهوض من الأرض لأصحابها لسيرها. وهي تقريبا فاقدة للوي	ثابتة	//	مقربة حتى الخصر	19 ثا	14

15- المقطع الخامس عشر: من الحلقة الحادية عشرة

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-ليلي: قلتك ميسواش، قتلك ميسواش باع الدار على ريساننا ورمانا للزنقة، هذا تقوللي تبذل واسمحيلو		تجلس ليلي على السرير وهي في حالة هستيرية قلقلة تضرب بفخذيها وتتحدث وتبكي وبجانبها ابنتها وهي في حالة خوف و تبكي وبجانبها ابنتها وهي في حالة خوف وتبكي مع والدتها	//	//	مقربة حتى الخصر	9 ثا	1
	حنان: ماما علاش راكي دير في روحك هكذا حرام عليك ماما -ليلي: حرام عليا ولا حرام عليه -حنان: ماما، ماما دوك تديها في صحتك بركاي ، بركاي -ليلي: خلاص مقعدت صحة، راحت الصحة مزيا الراجل خرج وليد حلال وأعطانا سمانة في يدنا لوكان وحداخر لو كان رمانا للزنقة		تواصل الام وابنتها الحديث و هما خائفتان و قلقتان	//	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	22 ثا	2

الإطار التطبيقي.

3	11	//	//	//	ليلى يديها على راسها وتحدث إبنتها وهي تبكي	-ليلى: بصح قوليلي وين نروحوا أومبعد وين أنا الجايحة، أنا لي نستاهل لوكان شريت دار بابا لوكان عندي ليوم وين نروح، تبكي
4	7	مقربة	عادية	//	تظهر اللقطة السيد الصادق واقف في بيته يسمع لجارته التي تصرخ بكل ما أوتيت من قوة	-ليلى: علاش راكي ساكتة واجبيني، هذ الشيء كامل على جالك، حملت الذل على جالك وحملت الضرب على جالك وقلت معلش
5	14	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	ليلى تبكي و تحدث ابنتها وهي في قلقلة تبكي و تصرح	-ليلى: بنتي معلش، نكبرها ونردها مرا. وأخرتها رمانى للزقة كي الكلبة مرحمنيش لوكان ماشي انت لوكان راني خليتو من زمان .
6	13	//	//	//	السيد الصادق واقف يظهر قلق بشأن جاراته ويحدث نفسه	-عمي الصادق : استغفر الله ولا إله إلا الله ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، واش صرا ثاني بناتهم، ياربي أصاع بينهم يارب
7		عامة	//	ثابتة ثم غطسية	تطرد ليلى ابنتها من الغرفة وتغلق الباب في وجهها وهي في حالة لا يرثى لها تصرخ بشدة بينما تجلس حنان على الأرض تبكي	-ليلى: اخرجي عليا، وليت منحملكش كي أنت كي باباك -حنان: تبكي، ماما -ليلى: بعدوني، بعدوني، بزاف عليا مقدرتش، بعدوني، أخرجي عليا، اخرجي عليا مقدرش

الإطار التطبيقي.

16- المقطع السادس عشر: من الحلقة الرابعة عشرة

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-هاجر: مهدي أنا كرهت ومليت، دبر راسك، لازم تلقى الحل، الحالة طولت وانا مقدرتش -مهدي: مائية،والله مائية معاك، حبيتي تمرضيني يا مرا، دوك كل ما ندخل تقعدي تشتكي وتتقرزي عليا		يقف مهدي وزوجته في بيتها الجديد الراقي بديكور جميل يتحدثان	ثابتة	عادية	مقربة حتى الركب	20 ثا	1
	-هاجر: وليت منحمل حتى واحد ياخي على بالك واش بيا		تواصل هاجر كلامها مع زوجها وتركز اللقطات على ملا محها	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر ثم عامة	4 ثا	2
	-مهدي: واش حبيتي ندير نريمهم برا -هاجر: راجلها رماها وأنا ماشي مشروط عليا نرقدها	موسيقى تشويقية	ليلي تقف تحت سلم تستمع لحديث مهدي وزوجته	بانوراما أفقية	عادية	عامة كبير	7 ثا	3
	-مهدي: واش بيك يا مرا ريحي tranquilleهدني روحك شويا، منتقلقيش واش بيك -هاجر: كل يوم راني نصبح على هذاك الوجه ديالها حبيت لولد يجي مشوه كما هي		مهدي وزوجته يواصلان حديثهما	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	15 ثا	4
	-ليلي: حنان نوضي وجدي روحك و امشي نروحو من هنا		ليلي تفتح الباب مسرعتا لتحدث	ثابتة	عادية	عامة	4	5

الإطار التطبيقي.

	ثا			حنان			
6	15 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل ثم عادية	ثابتة	تتظر حنان لأمرها باستغراب وتقف لتقترب منها ثم تحدثها	-حنان: انعلي الشيطان وين حبيبتنا نروحو -ليلي: كي نخرجو منا ربي يعملها تاويل -حنان: ماما واشبيه وجهك هكذا مبدل، كاش ما قالتك ماذيك -ليلي: كثر على ما وصاوها وانا منحملش، منيش حابة نهبل خويا ونكون سبة في حاجة ماشي مليحة ايا نوضي وقفي	
7	14 ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	//	تقف ليلي تبكي وبجانبها ابنتها تساندها وتحدثها	-حنان: خلاص يا ماما خلاص خلاص خلاص - -ليلي: حسبي الله ونعم الوكيل في هد الحالة ومغضتهاش وتبكي	
8	39 ثا	عامة ثم مقربة حتى الصدر	//	بانوراما عمودي	يجلس مهدي في غرفة الضيوف ويده على رأسه وهو يفكر في حل	موسيقى تشويقية	
9	10 ثا	عامة	//	//	تنزل ليلي وابنتها من الدرج يمسكان حقيبة بينما يقترب مهدي منهما	//	-مهدي: ليلي وين ! -ليلي: خويا كثرنا عليك، هذاك هو نروحو -مهدي: وين تروحي واشبيك
10	5 ثا	عامة	//	//	تقف ليلي وابنتها عند باب المنزل للخريج ومهدي يحاول	مهدي: واش خصك عندي، راكم لاباس عليكم -ليلي : يكثر خيرك مخصنا والو، بصح لازم نروحو، أيا حنان	

الإطار التطبيقي.

			التحدث اليهما					
صوت كعب الأحذية	مني : استتائي دوك نجي في معالم -ليلي = مستقيش روحت مهدي - دوك لحي		تخرج كل من ليلي وابنتها ويلتحق بهما مهدي لاصطحابهما وهو يلبس معطفه .	//	//	عامة	4 ثا	11
	هاجر: طريق السد ، تدي ما ترد		تقف هاجر في المطبخ تمسح يديها وعلامات السرور بادية على وجهها تضحك وتتكلم	//	//	مقربة حتى الصدر	6 ثا	12

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
	-حليمة: واشبيك يا طفلة -كنزى: Papa بعث غير النفقة انتاعي هذ الشهر	موسيقى تشويقية ثم صمت	تدخل كنزى لغرفة النوم ثم تجلس بجانب أمها التي تحمل بين يديها مجلة تتصفحها	تتقل جانبي ثم ثابتة	عادية	متوسطة	1 13 ثا
	-حليمة: الخطرة لي فانت نحى انتاع وليد وذركا نحا انتاع إلياس مقلتلوش -كنزى: قتللو، قالي إلياس راهو يشرب وياكل فالحبس فرحان ويزيد يقولها	صمت	تضع حليمة المجلة بجانبها على السرير وتواصل حديثها مع كنزى	ثابتة	عادية	//	2 10 ثا
	-حليمة: هكذا آه، وقلتلو بلي احنا كل سمانة ندولو مصروف -كنزى: إيه، قالي هذاك شغلكم دبرو راسكم -حليمة : نقولك ندي هذ النفقة ونشري بها مشينة -كنزى : بصح الماشينة لي قلتيلي عليها قديمة		حليمة وابنتها على جالستين على السرير تتحد ثان	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	3 17 ثا
	-حليمة: بصح لخرى غالية -كنزى: تخافي تعيبك -إسماعيل (من غرفته مع زوجته) : ياخ قلتلك مترفديش الكرش		بينما حليمة وابنتها تتحدثان تصلهما أصوات اسماعيل وزوجته فتحثاران	//	//	//	4 5 ثا

الإطار التطبيقي.

5	8	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	//	تتوقف حليلة وكنزى عن الحديث وتستمعان لعراك اسماعيل وزوجته في غرفتهم		-إسماعيل (دائما في غرفته مع زوجته): شكون -خديجة (من الغرفة نومها): استنى درك نفهمك متدربنيش برك، تقدرت واش نعمل -إسماعيل: تقدرت ! -حليلة لبننتها: واش بيهم ثاني -كنزى: حرام عليه مسكينة مريضة وهو يضرب فيها يا حليا في نفس الوقت تسمع إسماعيل يقول هذيك العقرب هي اسبابك	
6	2	متوسطة ثا	عادية	//	خديجة مارية من عرفتها تيكي باتجاه من و اسماعيل بحري ورائها ويصرح		-خديجة: تبكي إسماعيل : ارواحي اهنا وين رايحة	
7	3	مقربة حتى الصدر	//	ثابتة	تواصل حليلة حديثها لابنتها		-حليلة: علاه باباك متعرفيهش، عندو الرحمة في قلبه	
8	13	مقربة حتى الخصر	//	//	يقف إسماعيل في وضعية مقابلة لزوجته وهو يضرب فيها بينما تظهر هي خائفة تبكي وتحاول أن تحمي نفسها من ضربات		-اسماعيل: شكون دبرعليك، يخي قلتلك متهزيش الكرش، شكون؟ -خديجة : استنى درك نفهمك متدربنيش برك تقدرت واش نعمل -اسماعيل: تقدرت! هدي دبارة يماك هذيك العقرب، فهمي.	صوت صفعة

الإطار التطبيقي.

9	21	//	//	//	يمسك إسماعيل رأس زوجته و يهددها يصرخ في وجهها بينما تظهر خديجة في حالة هلع ترتجف خوفا وتحاول تهدئته	-إسماعيل: تضل داخلة خارجة أهنا وتعملرك في راسك عمبالك منفهمش معانيها ولا كيفاه ليوم تخلصيها غالية، فهمتي ولا أهاه -خديجة: لا لا ماشي يما، أنا أنا لي حبيت، منشغلش كي نقعد وحدي فالدار بين ربع حيوط، حبيت غير ولد يعمر عليا الدار ويونسني	أصوات صراخ إسماعيل
10	9	ثابتة	عادية	مقربة حتى الخصر ثم الصدر	يوصل إسماعيل تهديده لزوجته وهي في قبضته خائفة وتبكي	-إسماعيل: يعمر عليك، الدار يعمر عليك الدار كما المصيبة لي عندي أهنا عمرتلي الدار و ممبعد عالاخر واحد همل واحد مات ، أو واحد باسا آه	
11	20	//	//	مقربة حتى الصدر	حليمة وكنزى واقفتان تتصنتان لما يحدث خارجا في غرفة الضيوف بين إسماعيل وزوجته	-حليمة : راكي تسمعي واش راه يحكي على ولادو، بصح دوك نروح ونفهمو -كنزى: ماما ياك تعرفيه خلاص خليك منو -حليمة : ياربي، ياربي رجعلي وليدي وليد وفك وليدي فك حبسه ياربي	أصوات صراخ إسماعيل وزوجته
12	16	//	//	عامة ثم مقربة	يضرب إسماعيل زوجته ويلقي بها على أريكة غرفة الضيوف ويتركها تجهش ويدها على بطنها بالبكاء ويخرج	-إسماعيل: فهمتي وأهاه -خديجة: تصرخ وتبكي	

الإطار التطبيقي.

18- القطع الثامن عشر: من الحلقة الرابعة عشرة

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
صوت فرشات الطعام	- هاجر: أيا بنتي		نظهر هاجر وهي توزع الأكل على أفراد عائلتها في عرفة الأكل خاصتهم ويظهر مهدي وابنها والبنت الصغرى ويظهر ديكور منزلهم العصري .	ثابتة	عادية	ل.ج	1 24 ثا
	- مهدي: يونس راهم يجرو موراك؟ كول بلعقل واشبيك - يونس: بابا اصحابي راهم يستتاو فيا برا نلعب معاهم - مهدي: واش من لعب دوكا، كول كول ولعشيا روح تلعب		تجلس هاجر بجانب عائلتها على طاولة غرفة الأكل يتناولون الأكل ويتبادلون أطراف الحديث بينما الابن الأصغر يأكل بشرامة وسرعة	//	//	ل.ج الكبير	2 10 ثا
	- هاجر: لالا غير خليه يلعب en moin نشوف المسلسل ديالي - مهدي: ايو دوكا علاجال المسلسل تبعني وليدك للزقة - هاجر: انت معالبالكش كي يقعدو فالدار واش يديرو نهار كامل وهو يدارب مع اخته وليت منحملش حسهم		تسلم هاجر ابنها كأس ماء وتواصل حديثها مع زوجها	//	//	ل.ج	3 17 ثا

الإطار التطبيقي.

4	30 ثا	ل.ج.ك	عادية	ثابتة	تواصل العائلة حديثها على طاولة الأكل وهم يتناولون غذاءهم		-مهدي: خلاص دوك نديك معايا للحنوت ومن تم نروحو نشوفو عمتك ليلى Deja توحشاتك -هاجر: عمتو! علاه راك تروح ليها -مهدي: نروح ليها ايه bien sur نروح ليها Déjà راهي غايضتني في هذاك الحانوت حالتها حالة -هاجر: كل واحد يدي حقه كاين ناس مصا بوش وين يباتو -مهدي: أنا قلت نشريلها بيت وكوزينة	فرشاة كأس
5	15 ثا	//	//	//	تضحك هاجر وتجب زوجهها بطريقة استفزازية وهي تحرك رأسها		-هاجر: تضحك وتقول ضحكتني انت ملي يطيحو الدراهم في يدك وتبدا تصرف فيهم أسمع هدوك دراهم ولادي منحب حتى واحد يدنا ليهم فهمت	
6	7 ثا	//	//	تنقل جانبي	يرمي مهدي بفرشاة أكله على صحنه وينهض من طاولة الغذاء باتجاه شرفة غرفة الضيوف ليطل منها	موسيقى تشويقية	-مهدي: خلاص، خلاص -هاجر: الراجل واقिला هبل	
7	38 ثا	مقربة	//	//	مهدي يطل من شرفة البيت ويفكر ويظهر على ملامحه الخوف والقلق بشأن وضعية أخته	موسيقى تشويقية		

الإطار التطبيقي.

		موسيقى تشويقية	داخل مستودع حيث نرى خردوات (قارورة غاز، أدوات الطلاء، أدوات السباغة وأشياء أخرى كثيرة) مليئة بالغبار ثم تلمح سريرين باليين تجلس في احدهم حنان وهي تكتب وبجانبتها أمها تفكر	بانوراما أفقي من اليسار إلى اليمين	//	ل.ج ص	14 ثا	8
		موسيقى حزينة جدا	تظهر حنان مركزة على دراستها وليلي تفكر وهي شاردة الذهن			//	مقربة حتى الصدر	9

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
		موسيقى تشويقية	تظهر ليلي وهي جالسة أمام مرآة تضع مساحيق التجميل على وجهها وهي في كامل أناقتها وتغيير كلي لشكلها ووجهها، وبين تارة وأخرى تلامس يديها وجهها الجميل	ثابتة	عادية	مقربة حتى الصدر ثم مقربة جدا	50 ثا	1
	حنان : هذوما سنتين ومزال مشبعتيش وجهك		تدخل حنان وهي الأخرى متغيرة وأنيقة تجلس على سرير وراء أمها وتحديثها	//	عادية	عامة ثم مقربة	15 ثا	2
	-ليلى : مانيش مأخنة بلي هذي هي ليلي لي شافت الحلم مع جعفر بصح خاصني حاجة		ليلى وابنتها يتحدثان	//	المجال والمجال المقابل	مقربة جدا	5 ثا	3
	-حنان: وشنو هيا -ليلى : حبيت نعاود حياتي من دارة وجديد نولي مرا وحد خرى		تلامس ليلي وجهها و تواصل حديثها مع ابنتها	//	//	//	7 ثا	4
	-حنان، تنتهد وتقول: مفهمتش حبيتي تقراي قريتي، حبيتي		تكلم حنان أمها وهي محتارة	//	//	//	8	5

الإطار التطبيقي.

	ثا		من أمرها	تخدمني راكي بخدمتك	
6	6	//	//	//	-حنان: حبيتي تسوقي راكي بال permet حبيتي طوموبيل قريب نشروا وحدة إن شاء الله . واش حبيتي ثانيت ماما
7	16	//	//	//	-ليلى : نبدل أسمى -حنان: تبدلي اسمك -ليلى : علاش واش فيها -حنان: من نهار درتي la chirurgie esthétique وانت كل خطرة تخرجيلنا بخرجة جديدة
8	20	ل ج	عادية	ثابتة	-ليلى: صغري لي ضيعتو مع باباك وسنين الذل والحقرة لي جوزتهم معاه حبيت نبدلهم بحياة جديدة على هذاك لازملي اسم جديد -حنان: بصح لازم -ليلى :خمنت و عولت
9	13	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	-حنان: كي عولتي واش حبيبتتي نقولك، دوك نشوف مع جلال ونشوف واش لازم la procédure -ليلى: لا لا غير خلي راجلك بعيد على هذ الحكاية دوك نقول لقمر حبيبتتي حتى هي بدلت أسمها. هي تقولي واش لازم ندير.

الإطار التطبيقي.

10	20 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	//	تواصل حديثها حنان ينما أمها تضحك وتجيئها		-ليلي: بصرح واش نسمي روجي -حنان: منعرف والله معلابالي، أنا لي يهمني نعطلك ماما وخلص ولا هذي ثاني بدلتها -ليلي: حنان انت بتي، وأنا يماك وغير هذ الحاجة لي عمرها لا تبدل	
11	3 ثا				تبتسم حنان لأمها وتبسم ليلي وهي تنظر لوجهها الجديد في المرآة	موسيقى تشويقية	حنان: تبتسم	

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
ملاعق			توضح لنا اللقطة مائدة من بعيد ثم تقترب وترينا عائلة زوج حنان كلها مجتمعة وهي بينهم	البانوراما العمودية ثم المستوى البانورامي	عادية	مقربة جدا	1 25 ثا
	-جلال: مام شحال بنين هذا الطعام يا يما شكون لي دارو -أم جلال: وهيبة يعطيها الصحة -أخت جلال: بصحتكم (وهيبة) -أم جلال: يسلمك -حنان: والله غير يهبل وهيبة يعطيك الصحة. -أخت جلال (نورة): يا درى اذا تعرفي أنت طيبى الطعام ولا لا .		يتحدث زوج حنان ثم يمدح أخته وهيبة فيبدأ حديث الأسرة الملمومة على طاولة الغذاء تأكل الكسكس	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الخصر	2 20 ثا
	-حنان: biensur كي يكون القضبان علاش لا لا -أخت جلال (سليمة): كلام زين يا لالة بصح كل وحدة وطياب يدها وأنت عمرنا ولا ذقنا طياب يدك		تجلس حنان برفقة عائلة زوجها تبسم ويتبادلون أطراف الحديث ثم تمسح أخت جلال فمها	//	//	//	3 10 ثا

الإطار التطبيقي.

			وتجيب					
4	11 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	عادية	يتحدث زوج حنان ثم تنظر إليه أخته و بستم تم تقدير وجهها	-حنان: c'est normal سليمة أنا كل ما نجي لعندكم بالجمعة نصيبكم درتو الفطور ودائما نروحو قبل العشاء -جلال: علاش حسبتوها متعرفش طيب فالدار غير هي لي طيب وما كلتها بنينة		
5	12 ثا	مقربة حتى الخصر	//	//	تجيب أخت جلال وتحدث حنان هي الأخرى	أخت جلال (نورة) : نقولك حاجة الخطرة الجاية أرواحي نهار الخميس هكذا هي لي طيب الفطور انتاع نهار الجمعة ومم بعد نذوقو طياب يديها ونشوفو لا تعرفي طيبي يا الشاطرة		
6	25 ثا	//	//	//	يتواصل حديث العائلة وحنان تنظر اليهم باستغراب	-حنان: ان شاء الله -أم جلال: وعلاش ياك راكم أهنا اقعدوا تتعشاو معنا وحنان هي لي طيبنا العشا ليوم -حنان: كما تحبي يما، واش حبيتو تاكلو يا بنات -ام جلال: توحشنا المحاجب -أخت جلال (نورة): إيه صح mêmeأنا توحشتهم -حنان: معلية -ااخت جلال (نورة) : نقوللكم حاجة أنا شبعنت نروح نصلي صلاتي و مم بعد نشوف المسلسل انتاعي، نخليكم		
7	14 ثا	//	//	//	تظهر لنا انسحاب أخوات جلال البنات من طاولة الفطور	-أخت جلال (سليمة): أسمعني راني جاية معاك متجيش معنا وهيبة		

الإطار التطبيقي.

							وهيبة: هاني جاية، أنا نروح للبيت نرقد سليمان -أم جلال : الحمد لله ياربي، أنا نروح نتوضى ونصلي الظهر	
8	7 ثا	//	//	//	أم جلال تحدث زوجة ابنها التي تبدو متفاجئة و تنظر باستغراب	صمت ثم موسيقى	-أم جلال : وانت يابنتي حنان كي تغسلي الماعن وتمسحي القاعة، أعجني المحاجب	
9	8 ثا	مقربة حتى الصدر	//	ثابتة	تنهض أم جلال هي الأخرى ثم تبدأ حنان بترتيب الطاولة وهي تحدث زوجها	موسيقى تشويقية	-جلال: حنان خلي خلي عليك، راكي عيانة نروح نجيب المحاجب واجدين ونجي -حنان: معلش ندبر راسي -جلال: دبري راسك إمالا	
10	14 ثا	//	عادية	ثابتة	ينهض جلال من الطاولة وتواصل حنان ترتيبها وتنطبقها المطاولة	//		صوت الأواني
11	50 ثا	ل ج ك ثم مقربة جدا	عادية	ثابتة	تنزع حنان معطفها وتبدأ الأواني في مطبخ بيت في غسيل الجوالي عائلة زوجها	//		

الإطار التطبيقي.

21- المقطع الحادي والعشرون: من الحلقة التاسعة عشرة

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
	-حنان: يخى العريس مليح ومخصو والو علاه متقبليش - كنزى: راكي تسقسي فيا حنان، علا بالك لو كان نتزوج ماما تققد حقها فالدار ومبعد وين تروح قوليلي		تقف حنان وكنزى في الصيدلية تتحدثان	ثابتة	عادية	مقربة حتى الخصر	1 9 ثا
	-حنان: بصح أنت قلتلي لابس بيه وعندو دار، تسكن معاكم -كنزى: تضحك، قوليلي وين راه النسيب اللي يقبل يعيش مع نسيبته في هذ الوقت؟		تواصل الصديقتان حديثهما	//	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	2 8 ثا
	-حنان: remarque صاح عندك الحق أنا لي كنت قاعدة نقول جلال مليح هدوما سنتين وأحنا مزوجين مازال ما تفاهمش مع ماماه مزيا لي الدار دارنا -كنزى: أنا نقولك الصح الصح على جال ماما مراش قاع نتزوج		//	//	//	//	3 12 ثا
صوت السيارات	-حنان: دبرى راسك واش حبييتي تقولك	موسيقى تشويقية	//	//	//	//	4 4 ثا

الإطار التطبيقي.

22- المقطع الثاني والعشرون: من الحلقة العشرين

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
أغاني نساء ومدائح دينية			تظهر الصورة والدة جلال وهي تضع الحنة لحفيدها من ولدها الأكبر وهم يرتدون الزي التقليدي	ثابتة	عادية	مقربة حتى الخصر	18 ثا	1
غناء نساء زغاريد	//		فرقة نسوية بالزي التقليدي الجزائري تغني ثم تظهر ياسمين ملك (ليلى) متألفة جالسة	//	//	مقربة حتى الصدر	10 ثا	2
	//		الفرقة النسوية ثم تظهر أخت جلال الصغرى (نورة) بالزي القبائلي جالسة وتبتسم	//	//	//	3 ثا	3
زغاريد	//		تعود مرة أخرى صورة والدة جلال تضع الحنة لحفيدها وأمه سعيدة وتبتسم	//	//	مقربة حتى الخصر ثم الصدر	11 ثا	4

الإطار التطبيقي.

5	11	مقربة حتى الصدر	عادية	تتنقل خلفي	يظهر الابن المختن وهو جالس ثم تكبر الصورة وتظهر جدته وأم حنان جالستان بجابته		نسمع أغاني شعبية ويتغير الريتم يصبح أسرع	طول آلات موسيقية زغاريد
6	17	مقربة حتى الخصر ثم الصدر	عادية	تتنقل خلفي	تبتعد الصورة أكثر فنشاهد ولدان جالسان حملان شمعتان في وضعية مستوى أدنى من مقعد الابن المختن الذي يجلس وسط جدته ووالدة حنان، تبتعد الصورة أكثر فتظهر بقية العائلة		أغاني شعبية جزائرية قديمة بريتم حفيف وإيقاع أسرع وسط تصفيق وزغاريد الحضور	غناء النساء الزغاريد صوت الدق والطبل
7	11	ل ج أ ثا	//	ثابتة	تظهر عائلة جلال كلها وزوجته وأمها وآخرون حضروا حفل الختان بين النسوة فقط		//	
8	21	//	//	//	تنهض امرأتان من الحضور ترقصان ثم تنهض سليمة ترقص معهن وتحاول أن تدعو أم حنان لمشاركتها الرقصة		//	

الإطار التطبيقي.

	//		تتهض أم حنان تشارك النساء الرقص فيما تبسم لها ابنتها من بعيد	//	//	//	11 ثا	9
	//		تجلس أم حنان بعد رقصة تواصل سليمة الرقص مع أختها وهيبة والمرأتان	//	//	//	9 ثا	10
//	//		تركز الكاميرا على الحضور، أم حنان التي تظهر شاردة الذهن وابنتها التي تكتفي بالابتسامة	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	10 ثا	11
//	//		تظهر عائلة جلال (النسوة) يبتسمن ويستمتعن بالرقص والغناء وأجواء الفرح بادية عليهن، ثم تجلس النسوة وتركز اللقطة على ملامح كل فرد على حدى من عائلة جلال وهم في سعادة ونورة تزغرد و حنان تبتسم وأمها شاردة	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	22 ثا	12

الإطار التطبيقي.

13	7 ثا	عامة	عادية	ثابتة	تنهض أم جلال للرقص هذه المرّة وسط الحضور والغناء والتصفيق والزغاريد	//	//
14	3 ثا	//	//	//	تصاحبها في الرقص بناتها كل من نورة ثم وهيبة	//	//
15	3 ثا	مقرّبة حتى الصدر	عادية	//	رجل يتناول العشاء		صوت غناء النسوة لكن بصوت أقل
16	54 ثا	عامة	//	تنقل خلفي	تبتعد الكاميرا فتظهر الصورة أكبر حيث تظهر عائلة جلال من الرجال يتعشون ويتناولون طبق الكسكس بمناسبة الختان		-أخ جلال: les informations قالو متشربوش بزاف القازوز -جلال : يتبسم
					غناء زغاريد ملاعق		

23- المقطع الثالث والعشرون: من الحلقة العشرين

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
			يدخل مهدي لبيته وفي يديه كيس يجد زوجته تنتفج على التلفزيون يضع الكيس على الطاولة ويجلس بجانبها	تنقل مصاحب	عادية	أمريكية	10 ثا	1
	-هاجر: واشنو هذا -مهدي: شوفي تعرفي -هاجر: على حساب الشوفة فريتها -مهدي: تحبي هكذا ! تفرحي، أتهناي		يظهر مهدي سعيدا تأخذ زوجته الكيس وتفتحه لرؤية ما بداخله	ثابتة	//	ل ج ص	13 ثا	2
	-هاجر: شحال هذو -مهدي: قبل ما تعرفي شحال، قوليلي دوك كي بعنا المحل واش رانا رايعين نديرو بيهم		تخرج هاجر الأموال الموجودة بالكيس وتتحدث مع زوجها	//	//	//	13 ثا	3
	-هاجر: يا حصره عليك أنا خمنت مليح واش رايك لوكان تخدم Taxieur -مهدي: oui taxieur فكرة شابة هكذا نصرفو من دراهم ال taxi		تعيد هاجر الأموال داخل الكيس وتواصل حديثها مع زوجها الذي يبدو متحمسا	//	المجال والمجال المقابل	عامة ثم مقربة حتى	28 ثا	4

الإطار التطبيقي.

						الصدر		
	وهذو نريح بيهم ضميري							
5	7	//	//	//	تتغير ملامح هاجر فجأة وهي تتحدث مع زوجها			- هاجر: عاود، عاود مفهمتش - مهدي: يخي قلنا كي نبيعو المحل نرجعو الدراهم لختي ليلي
6	13	//	//	//	يتعاجئ مهدي من ردة فعل زوجته ويواصلان حديثهما			- هاجر: غير هذي لي متصراش، أنت عمبالك خدمة ال Taxi رايحة دخللنا الملايين، ولادك شحال من حاجة راهي ناقصهم الحوايج، الدوا
7	23	//	//	//	وسط استغراب مهدي من زوجته وتواصل هي حديثها			ولوكان كاش ميصرا غدوا إن شاء الله مثلا لوكان تحبسلك ال Taxi كفاش نديرو؟ - مهدي: وحق ليلي اختي كيفاش - هاجر: ساهل ليلي متخمش عليها راهي خدامة دوكا، ونهار يفرج علينا ربي نعطولها حقها
8	38	//	//	//	يحاول مهدي اقناع زوجته لكنها تبقى مصممة على رأيها ويواصلان الحديث وفي الأخير تنبسم			- مهدي: صحا تقولك واش نديرو، نعطولها النص دوك ونكملولها النص أومبعد، أيا واش قلتي - هاجر: لازم تلكك فالهدرة، خلاص هدرنا هدرنا وخلاص، هذو نروح نخبيهم وانت خمم في واش قللك خدمة ال taxi - مهدي: خلاص روعي روعي خبيهم بعد ربي يعمل تاويل، روعي - هاجر: علابالك أنا نحبك كي تسمع الكلام

الإطار التطبيقي.

9	14	عامة ثم مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	تأخذ هاجر الكيس وتتجه باتجاه غرفة النوم ويبقى مهدي جالسا يحدث نفسه	موسيقى حزينة	- مهدي: تحبي روحك بزاف علا بالك	صوت التلفزيون
10	7	متوسطة	تصاعدية ومنخفضة	بانوراما عمودية	تصعد هاجر وبين يديها كيس الأموال، ثم تقف عند باب غرفة نومها			صوت التلفزيون
11	14	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	تحدث هاجر نفسها ثم تفتح باب غرفة نومها وتدخل وتغلق الباب		- هاجر: رزق ولادي نمدو لختو، الراجل والله لا هبل، هاه	صوت الحذاء

الإطار التطبيقي.

24- المقطع الرابع والعشرون: من الحلقة الحادية والعشرون

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
	-جلال: normalement كنتي تعيطيلي أنا اللول -حنان: كفاش، ماما مرمية مغاشية فاللرض اللولانيين لي نعطلهم l'ambulance -جلال : صحا عيطتي l'ambulance وديتها لسبيطار وأنا علاش معيطيليش		حنان جالسة و زوجها واقف وهما في غرفة يتحدثان وتظهر ملامح الغضب على كلامهما	//	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	1 11 ثا
	-حنان: نسيت جلال هذك الساعة كنت نخم غير في ماما -جلال: آن نسيتي وأنا مخممتيش فيا ندخل للدار منلقا حتى وحدة فيكم -حنان: جلال بركا ما تكبر فيها ياخي مافياها والو		يواصل الزوجان حديثهما ويظهران وكأنهما يتشاجران	//	//	//	2 10 ثا
	-جلال: شوفي خوبا زوهير مراهوش فالدار والدار راهي فارغة راه راح للصحراء -حنان: إيه أو مبعد		يتحدث جلال بغضب ثم تحببه حنان	//	//	//	3 5 ثا
	-جلال: نروحو نعيشو فيها -حنان: قلتك شحال من خطرة أنا منعيش بلا ماما		تحببه حنان بغضب	//	//	//	4 6 ثا

الإطار التطبيقي.

	-جلال: يا حنان يماك راهي كبيرة وقادرة تعيش وحدها -حنان: وأنا ماشي قادرة نعيش بلا بها منروحش		ينفجر الزوجان عن بعضهما البعض وتعلو أصواتهم أكثر	//	//	//	6 ثا	5
	-جلال: كرهت		يرفع جلال يده مشيرا بها ثم تخرج وتبقى حنان في الغرفة	تتقل جانبي	//	//	2 ثا	6
		موسيقى حزينة	تركز اللقطة على حنان وهي تضع يدها على فمها ثم خدها وتبكي	//	//	مقربة	8 ثا	7

الإطار التطبيقي.

25- المقطع الخامس والعشرون: من الحلقة الثانية والعشرون

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-السيد عبد الرزاق: واش آ إسماعيل بدلت المهنة -اسماعيل: إيه رانا نساعفو فالزمان ونتبعو فالخبزة المرة -السيد عبد الرزاق : بالبركة بالبركة -اسماعيل : يبارك فيك خمسة في عينيك		يظهر السيد عبد الرزاق والد خديجة مع السيد إسماعيل في محله الجديد (من ايسكافي إلى بائع Cosmetique مواد تجميلية...)	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	14 ثا	1
	-اسماعيل: واش على حساب الشوفة راح تقعد عندي هنا -السيد عبد الرزاق: آه خرجت وخممت وقلت نجي هنا نونسك إن شاء الله -اسماعيل: ايه مليح ربح تونسني إيه ربح باينة على هذ النهار -السيد عبد الرزاق : آه واش قلت مفهمتكش -اسماعيل: والو مقلت والو راني نهدر وحدي برك		يواصل السيدان حديثهما فيها يظهر السيد عبد الرزاق يحقق مركزا اهتمامه على السلع الموجودة في المحل واسماعيل ينظر إليه ويحدثه باستهزاء	//	//	//	17 ثا	2
	-السيد عبد الرزاق: صا -اسماعيل: واش راهم يديرو الدار		اسماعيل وسيبه يتبادلون أطراف الحديث	//	//	//	18 ثا	3

الإطار التطبيقي.

	-السيد عبد الرزاق: الدار، شوف إلا راك على نسيبتك راهي الحمد لله، وإلا راك على مرتك راهي تستنا فيك تجي تديها -اسماعيل: آه خويا أنا مديتهاش هي لي بغات طلبت قاتلي أديني لدارنا أنا وصلتها							
	-السيد عبد الرزاق: إيه سي إسماعيل راك تعرف النسا غير تغضب تروح للدارهم انت ساعفها. روح ردها راك تعرف -إسماعيل: معلية، معلية قللها كاش نهار نجي نديها أنا ثاني راني كرهت من مأكلة برا		حرك إسماعيل رأسه ويواصل حديثه مع نسيبه	//	//	//	14 ثا	4
	-السيد عبد الرزاق: إن شاء الله ان شاء الله رانا تستناو فيك -اسماعيل: إن شاء الله		ينظر السيد عبد الرزاق لاسماعيل جيدا ثم يحرك اسماعيل رأسه مشيرا للموافقة بطريقة استقزازية	//	//	//	4 ثا	5

26- المقطع السادس والعشرون: من الحلقة الرابعة والعشرون

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-مهدي: ليلي -ليلى: يا يما لعزيزة، جوز -مهدي: ليلي استتاي قريب متت ليلي سامحيني -ليلى: بعيد الشر -مهدي: جيت نطلب منك السماح ليلي		يدخل مهدي وهو في حالة هلع لبيت أخته ليلي حيث تقف معها كل من حنان وزوجها أمام باب المنزل	ثابتة	عادية	مقربة حتى الخصر	8 ثا	1
	-ليلى: السماح خوبا سماح أو هاجر ودراري وين راهم -مهدي: قريب متتا يا ليلي قريب -ليلى: بعيد الشر يالطيف -مهدي: مزالكي تسقسي على هاجر شحال حنينة انتيا، سامحني بزاف كي ظلمتك -ليلى: كيفاش منسقسش عليهم ولادك ولادي ولي فات مات -مهدي: سامحني		يحدث مهدي ليلي بينما تمسح على يديه وتمسكه لتهديء من روعه و تقف حنان وزوجها معهما	//	//	//	16 ثا	2
	ليلى: جوز خويا جوز، حنان بشويا خويا، بشويا -مهدي: لا إله إلا الله		تصطحب ليلي أخوها وهي تمسك بيديه وحنان وزوجها	تتنقل مصاحب	//	//	10 ثا	3

الإطار التطبيقي.

			يمشيان وراءهما. والقلق ينتاب الجميع					
4	12 ثا	عامة	عادية	ثابتة	جلس مهدي على الأريكة واخته بجانبه بينما حنان وزوجها في وضعية مقابلة يتحدثون	-حنان: خالي مهدي وين راهم الدراري وين راهي هاجر ان شاء الله مصرالهم والو -مهدي: الحمد لله سلامات الحمد لله خرجو -ليلي: الحمد لله لي خرجت سلامات بصرح علاه مجبتهمش معاك		
5	19 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	//	تواصل العائلة حديثها	-مهدي: جيت نجري جيتي في بالي أنت اللولا جيت نجري عندك يا ليلي -ليلي: حتى انا خفت عليك، راني شفت فالتلفزيون البلاصة لى كنتو فيها تقاست بزاف -مهدي: رابت قاع ليلي، رابت -ليلي: يالطيف، مالا استعفى شويا وروح جيبهم		
6	6 ثا	//	عادية	//	ينهض جلال ليغير ملابسه	-حنان: يعيشك جلال روح معاه -جلال: معلية، نلبس ونجي		
7	31 ثا	عامة ثم مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	//	-ليلي تواسي أخوها وتركز اللقطة على ملامح كل واحد	-مهدي: ليلي سامحيني ليلي سامحيني -ليلي: متزيدش تعاودها هذ الهدرة، مهدي أنت خويا وعزيز عليا ولي فات مات، كما كانت تقول يما الله يرحمها، ظفر عمرو ما يطلع ما للحم		
8	18	مقربة	عادية	بانوراما	تظهر اللقطة une veilleuse	موسيقى		صوت

الإطار التطبيقي.

الباب		تشويقية	ثم تظهر حنان وأمها التي تجلس بجانبها وهم في حالة قلق	أفقية		حتى الصدر	ثا	
	ليلي: جيتو الحمد لله ياربي	//	تنهض ليلي وحنان مسرعتان نحو الباب فتجد جلال يحمل آية، وهاجر وابنها الأكبر	تنقل مصاحب	عادية	عامة	5 ثا	9
	-ليلي: مزيا لي خرجت سلامات -هاجر: راكي تشوفي واش صرا فينا يا ليلي -ليلي: خلاص هاجر خلاص أختي راني أهنا انا يعطيك لي سلكني انت ووليداتك ارواحو		تعنق ليلي هاجر	//	//	//	10 ثا	10
			تصطحب ليلي كل من هاجر وابنها الأكبر ومهدي الذي يحمل بين يديه ابنته الصغرى بينما يحمل جلال ابنته الأخرى وحنان يدخلون غرفة الضيوف	ثابتة	//	//	9 ثا	11
	-حنان: آية، أيا عندي ماما أرواحي عقلنتي شكون أنا ؟ -آية: حنان		تحمل حنان آية ابنة أخيها وتجلسها فوقها	ثابتة	عادية	مقربة حتى الصدر	8 ثا	12

الإطار التطبيقي.

13	22 ثا	//	المجال والمجال المقابل	//	تجلس كل العائلة، حنان ووالدتها وزوجها ومهدي وزوجته وأولاده غرفة الضيوف يتبادلون أطراف الحديث	-إيلي: مهدي خويا واش بيك؟ هذي حاجة ربي منهربوش مالمكتوب -هاجر: كل شيء راح يا اختي إيلي مقعدلنا والو -إيلي: الدنيا فانية هاجر وما يقعد غير ربي سبحانه -هاجر : سبحانه -إيلي: الحمد لله للي سلكتو انتوما، ماكل حاجة مخلوقة راني نخمم على هدوك لي ما لقاوش ماليهم مساكن
14	17 ثا	//	//	//	تركز اللقطة على ملامح كل فرد من أفراد العائلة وعلامات الحزن بادية على وجوههم	-مهدي: لا إله الا الله محمد رسول الله إن لله وان اليه راجعون -إيلي: آمين وربّي معاهم

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-السيدة وردية: مزيا لي خلاك تجي تعاونني يا بنتي في غسيل الحوايج الصحة راحت، وليت متقدرش نغسل وحدي		تظهر خديجة تحمل بسينة فيها ملابس وأمها تنتشر الملابس على شرفة المنزل حيث تظهر عمارات	ثابتة	عادية	مقربة حتى الخصر	4 ثا	1
	-خديجة: فالحق غير قتلو قالي روحي إسماعيل تبدل بزاف مراهوش كما زمان -السيدة وردية : وقيلا منين رجع وليدو -خديجة: بوه معلابالوش كامل بوليدو هذاك الراجل راه محيرني -السيدة وردية: وعلاش -خديجة : ملي ولا الياس مفرح بيه ومحوس عليه تقولشي كامل ماشي وليدو		السيدة وردية تحدث ابنتها	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	18 ثا	2
	-السيدة وردية: وحليمة فرحت بوليدها ؟ -خديجة: فرحت ! المرا قريب ما ماتت بالفرحة		تواصل السيدة وردية حديثها مع ابنتها	//	// ثم	مقربة حتالصدر	13 ثا	3

الإطار التطبيقي.

				عادية	ثم حتى الخصر		
	-السيدة وردية: ايه كي رجع وليدها عندها الحق تفرح -خديجة : مفهمتش						
4	4	ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	السيدة وردية تنشر الغسيل وتواصل حديثها مع ابنتها	-السيدة وردية: وأنت كاش ما تفهمي غدوا يموت راجلك وليدها لي يورث
5	7	ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	//	تركز اللقطة على ملامح السيدة وردية وابنتها	-خديجة: كفاش؟ وعلاش معنديش الحق نورث السيدة وردية: واش من حق عندك يابنتي عندك دراري
6	8	ثا	//	//	//	تظهر خديجة وعلامات الحزن بادية على وجهها، بينما تنتظر اليها أمها بحسرة وهي تحرك رأسها .	موسيقى حزينة

28- المقطع الثامن والعشرون: من الحلقة السابعة والعشرون

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموضفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
جرس الباب	-ليلى: بلاكي تغطي وتقول ليلى قدامو آه -قمر: متقلقيش علايلي، أسمعني ذرك أنا راح نفتحلو الباب ونوصيك كوني نورمال معاه ميرد بالو على حتى حاجة -ليلى: متخمش والقهوة راهي واجدة -قمر: راهو كلش واجد أو مبعد		يقرع الباب جعفر بينما ليلى و صديقتها قمر تجلسان على أريكة تتفقدان	ثابتة	عادية	متوسطة ثم مقربة حتى الخصر	5 ثا	1
	-ليلى: أيا روجي -قمر: آه جعفر على سلامتك -جعفر: ça va قمر -قمر: ça va الحمد لله - جوز تفضل		تنهض قمر لتفتح الباب ويدخل جعفر	تنقل مصاحب	عادية	مقربة حتى الخصر	13 ثا	2
	-جعفر: اهلين -ليلى : مساء الخير اتفضل -جعفر: ياك أنت لي عيطتيلي، صوتك... -ليلى: ياسمين لي عيطتلك ماشي وحدي أخرى -جعفر: وقمر متعقدش معانا		يدخل جعفر وتستقبله ليلى بابتسامة ثم يجلس بجانبها ويتحدثا	//	//	//	21 ثا	3

الإطار التطبيقي.

									-ليلي: راهي توجد فالقهوة، ياخي تحب القهوة
4	18 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	ثابتة	جعفر وليلي يتحدثان				-جعفر: آه أنا القهوة متخطينيش نشربها في كل وقت، تعرفي مانيش مأمّن بلي قبلتي بيا ورايحة ترجعي الزوجة ديالي، وبالمناسبة نخبرك
5	30 ثا	//	//	//	يواصل جعفر حديثه مع ليلي وهي تستمع اليه و تبتسم				-جعفر: رايح نشري appartement grand Standing ورايح يكون باسمك أنت ونعيشو فيه غير أنا وأنت -ليلي: إنشاء الله يا ربي أنا قبلت بصح عندي شروطي جعفر: شروطك أوامر ومنفذة باذن الله -ليلي: قبل ما تقولك عليهم كايّة حاجة لازم تعرفها عليا
6	44 ثا	عادية ثم مقربة حتى الصدر	عادية ثم المجال والمجال المقابل	تنقل جانبي	تنهض ليلي وتقف أمام النافذة وتحدث جعفر الذي ينظر إليها بكل إعجاب وانبهار	موسيقى تشويقية			-ليلي: أنا كنت مزوجة مع إنسان غير تقدر تقول عليه كان غافل -جعفر: صح غافل، هذا ما يكون غير داب من الكبار اللي خلاك وراح -ليلي: على كل حال عمره ما حقرني ومسمّحش فيا أنا لي خليتو مكانش مسؤول أنا لي كنت نصرف على الدار ولو كان ماشى الخدمة فالمحل لوكان ضعت اسمحلي يقدر يبانلك الشرط التاعي مادي بصح أنا مرا والمرا ضعيفة ولازم تخمم على عقوبتها

الإطار التطبيقي.

7	8	//	//	ثابتة	يواصل جعفر حديثه مع ليلي	موسيقى تشويقية	-جعفر : عندك الحق، عندك الحق وكما قلتك شروطك أوامر ومنفذة بإذن الله	
8	6	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	ثابتة	نقترب ليلي من جعفر ثم تجلس بجانبه مرة أخرى		-جعفر : ومتنسأيش انا راجل ومولا كلمة	
9	20	//	//	//	تكمل ليلي حديثها لجعفر و تركز اللقطة على ملامح كليهما	موسيقى تشويقية	-ليلى: تحطلي النص انتاع الشركة على اسمي -جعفر : موافق، قابل - ليلي: على بركة الله	
10	10	عامة	عادية	ثابتة	تدخل قمر وهي تحمل صينية القهوة وتجلس في وضعية مقابلة لجعفر الذي تجلس بجانبه ليلي ثم تحدثهم		-قمر: هاني جبلكم القهوة -جعفر: صا -قمر: على حساب الفرحة نقدر نقوللكم مبروك ، مبروك عليكم	
11	15	مقربة حتى الصدر ثم عامة	المجال والمجال المقابل	//	تواصل المقر حديثها مع جعفر وليلي		-قمر: استناو نتقاهمو على هذا الفرحة ماشي غير على قهوة -جعفر : أنا قهوتي منفرطش فيها بصح أنتوما روحو اللبسو وجدو روحكم ونديكم لواحد المدرب Top ديرو فيا Confiance	

الإطار التطبيقي.

	قمر : ok	موسيقى تشويقية	تظهر لنا طاولة وجعفر يملء فنجان قهوته ثم تقترب الكاميرا لتركز على ملامح ليلي التي تبدو غير مرتاحة	تنقل أمامي	عادية	عامة ثم مقربة حتى الصدر	17 ثا	12

29- المقطع التاسع والعشرون: الحلقة الثامنة والعشرون

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	-ليلى علابالي بلي ما تأمنيش بصح قاع واش قلتك صح هم les preuves	موسيقى تشويقية	تظهر ليلى وهي تحدث زوجة جعفر التي تظهر مندهشة	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	12 ثا	1
	-ليلى: هاو le livret de faille حليه واقرايه وهذا certificat médical يثبت على مرض أو لا ما ظننيتش علابيها مور بنتي حنان مزدش رفدت	//	تسلم ليلى الدفتر العائلي الخاص بها وجعفر ثم وثائق طبية لنادية	//	عادية	عامة	22 ثا	2
	-نادية: مظنيتش	//	تندھش و يحتار نادية زوجة جعفر ما هدية ليلى	//	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	2 ثا	3
	-ليلى: تزيدلك حاجة، شرالي طوموبيل ودار على أسمى وتكاتبنا أنا وياه معندناش بزاف وليت شريكتو فالنص انتاع الشركة انتاعو وغدوا راه يستنى فيا باش نعقدو وهذا قاع لخطرش معقلنيتش، كما غدر بيا زمان راهو يخدم فيك ليوم	//	تواصل ليلى حديثها مع نادية	//	//	//	24 ثا	4

الإطار التطبيقي.

5	23	//	//	//	تجيبها نادية وهي مندهشة و متأسفة متحسرة	//	-نادية: خداع كي جا لفرنسا، كان كي الطلاب رحبنا فيه وقلنا هذا وليد بلادنا c'est ça ma récompense ، درك نعيط لخويا هو لي يفريها	
6	21	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	//	ترفع ليلي إبهامها وتوجهه ناحية نادية وهي توصي فيها بينما تظهر نادية تتنفس بعمق وتنشيط غضبها	//	-ليلى: واحد كما جعفر ماشي هكذا لي تقريها معاه، جعفر جاهل وزادو جهلوه الدراهم -نادية: كفاش ندير آ ليلي je dois me venger	
7	13	ثم مقربة حتى الخصر	//	عامة	تكمل ليلي حديثها بينما تظهر نادية متحسرة	//	-ليلى : 5 سنين مبانش في حياتي عاود بان و jamais ما نسملو وانش دار و كما نجيب حقي، نجيبك حقك معايا	

الإطار التطبيقي.

-30 المقطع الثلاثين: من الحلقة التاسعة والعشرون

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	صوت الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
يرن الهاتف النقال	-إيلي: ألو جعفر -حنان: تهدي مع بابا، يا ماما يعيشك خليني نهدر معاه، مما يعطيك ما تتمناي -إيلي: اسكتي -حنان: اعطيني نهدر معاه		تظهر ليلى بجانبها حنان داخل سيارتها ثم يرن الهاتف وتجيب ليلى	//	عادية	مقربة حتى الصدر	15 ثا	1
	-حنان: ماما اعطيني -إيلي: اسكتي -جعفر: ياسمين وين راكي		تحاول حنان أخذ الهاتف من أمها لكنها تبعتها بغضب وتكمل حديثها.	//	//	//	4 ثا	2
	-إيلي: وعلاش واش كاين -حنان: ماما اعطيني نهدر معاه، ماما اعطيني نهدر معاه بصراخ -إيلي: اسكتي		تواصل ليلى حديثها في السيارة وتبعد ابنتها التي تصر على التكلم على الهاتف	//	//	//	5 ثا	3
	-جعفر: راني فالدار والضو كاين -إيلي: علابالي بلي كاين الضو في l'appartement		جعفر يحمل هاتفا خلويا ويتحدث وهو داخل منزل ليلى	//	//	مقربة حتى	6 ثا	4

الإطار التطبيقي.

		الصدر			الجديد الذي أهده إياه هو	-جعفر : كيفاش	
5	8 ثا	//	//	//	تحدث ليلى جعفر على هاتفها الخلوي	-ليلى: كما كاين الظلمة في قلبك لي عماك ومخلاكش تعرف شكون أنا بصح دوك نقولك شكون أنا	موسيقى تشويقية
6	10 ثا	مقربة حتى الصدر	//	//	تواصل ليلى حديثها مع جعفر	-ليلى : انا ليلي ليلى لي تعييتها ، بصحمشكيتش نسيت بتتك حنان	موسيقى تشويقية ثم حزينة
7	13 ثا	//	//	//	يتقاجأ جعفر من حديث ليلى معه ثم يعيد الهاتف لأذنه	-جعفر : ليلى -ليلى: إيه ليلى	موسيقى حزينة
8	6 ثا	//	//	//	تواصل ليلى حديثها مع جعفر	-ليلى: ليلى لي عذبتها أو مرمدتها ورميتها هي وبنتها للزقة	//
9	11 ثا	//	//	//	تنهي ليلى الاتصال وتتنظر لابنتها	-حنان: حرام عليك قتلك دقيقة خليني نهدر معاه علاه محبيتش تجوزيهولي	//
10	8 ثا	//	//	//	تظهر قمر صديقة ليلي وهي تحدث جعفر و تشير بيدها و تتسال	-قمر: شكون أنت؟ وولي كفاش حتى دخلت لعندي، لينا لداري -جعفر: منك بصح -قمر: إيه مني بصح شكون نتا؟	
11	17 ثا	//	//	//	يجيب جعفر وهو منصدم من قمر	-جعفر: قمر أنا جعفر واشبيك -قمر: أنا منعرف حتى واحد وسمو جعفر منعرفكش -جعفر: آه، صحا دروك وين بديت نفهم حبيتو تبونها على	

الإطار التطبيقي.

	راسي أنت وحببتك ياسمين، آه							
12	5 ثا	//	عادية	//	يغضب جعفر ويبدأ بالصراخ على قمر	موسيقى تشويقية	-جعفر: آيا، ابا لمي قشك واخرجي من داري تشوفي آيا	
13	6 ثا	//	عادية	//	قمر تجيب جعفر وشير بأصبعها عليه ثم يغضب ويقترب منها أكثر	//	-قمر: كيفاش انت تجي تحاوزني أنا من داري. -جعفر: أنا نحاوزك ايه أنا -قمر: راني في داري أواه هاذي Jamais	
14	11 ثا	//	مقربة حتى الخصر	//	تبتعد قمر وتخرج هاتفها وتتصل بينما يظهر جعفر يستهزئ ويشير بأصبعه ثم يغضب مرة أخرى		-قمر: درك نعيط La polic هما لي يتقاهمو معاك -جعفر: يضحك، عيطي la police عيطي آيا أرفدي قشك واخرجي -قمر: الو	
15	27 ثا	//	مقربة حتى الصدر	//	تسأل حنان والدتها وهي حزينة فتجيبها وتشرح لها		-حنان: وين راه بابا -ليلى: باباك ومزالكي تقولي باباك نسيتي واش دار فينا آه رمانا للزنقا مرحمناش -حنان: منسيتش، بصح ماما ميكونش قلبك كحل -ليلى: أنا قلبي كحل علاه أنا لي عذبتو آه وحرقتلو وجهو أنا كنت معولة نبدا حياتي من دارة وجديد	
16	13 ثا	//	عادية	//	تواصل ليلى حديثها لابنتها الحزينة و المتفاجئة		ليلى: بصح باباك مخالانش tranquille بصح هذ الخطرة نحامي على روعي وكما دارلي نديرلو.	

الإطار التطبيقي.

صورة الشرطة			صورة عامة تظهر سيارات الشرطة تقترب من الحي الراقي ثم تنزل	//	عادية	عامة	10 ثا	17
	-حنان: la police -ليلي: إيه la police جاو يدو باباك للحبس -حنان: للحبس راهو هنا -ليلي: إيه راهو هنا	موسيقى تشويقية	حنان تحدث والدتها وهي خائفة بينما تظهر ليلي في كامل برودها تجيب حنان ونظرات البرود والغرور تظهر عليا	//	//	//	12 ثا	18
	-حنان: آه -ليلي: بصراخ وين راكي رايحة، اغلقي الباب -حنان: علاش هكذا ماما حرام عليك خليني نروح نشوف بابا يعيشك	//	تحاول حنان فتح باب السيارة للنزول وتمنعها ليلي بشدة والغضب يملئ عيناها	//	//	//	6 ثا	19
	-ليلي: مدخلش روحك أقعدي هنا رايح نخلص على الشر لي دارو فينا الشح فيه		تبكي حنان ووالدتها تحدثها بغضب وتضرب مقود السيارة بيدها	//	عادية	مقربة حتى الصدر	7 ثا	20
	-قمر: هذا هو الرجل لي دخل باش يسرقني -جعفر: حضارات متسمعلهاش أنا ماني سراق وهذي داري		قمر تحدث رجال الشرطة و يقف أمامها جعفر	//	//	عامة	8 ثا	21
	-قمر: حضارات ما تأمنش راهو يكذب كما راني نملك دخل هو لداري باش يسرقني -رجل الشرطة: في 2 راكم تقولو الدار داري شكون لي عندو		رجل شرطة يحدث جعفر وقمر	//	المجال والمجال المقابل	مقربة حتى الصدر	12 ثا	22

الإطار التطبيقي.

	العقد لي ثبت كلامو -قمر: أنا عندي العقد ومكتوب بأسمي دوك نوريهولك							
23	6 ثا	عمة	عادية	ثابتة	تخرج قمر وثائق من حقيبتها وتسلمها لرجل الشرطة	موسيقى تشويقية	-قمر: هاوليك العقد وهدي carte d'identité انتاعي	
24	31 ثا	مقربة حتى الصدر	المجال والمجال المقابل	//	يقرا رجل الشرطة العقد ثم يوجه كلامه لجعفر وقمر تنتظر وتبتسم	// ثم صمت	-رجل الشرطة: العقد راهو صحيح راهو على أسمها الدار دارها، أنت واش عندك تقول -جعفر: صحا فيك يا ليلي درتيها بيا -رجل الشرطة: اتكلم -جعفر: يا حضرات فالحقيقة -رجل الشرطة: الحقيقة راهي باينة الدار دارها والعقد راهو باسمها أنت هو السراق	
25	2 ثا	عامة	عادية	//	يظهر الشرطي يحدث جعفر ثم يشير برأسه لزملائه الشرطيين المتواجدين داخل الدار		-رجل الشرطة: شرطي خدوه للمركز	
26	6 ثا	//	//	//	يسلم الشرطي الوثائق لقمر بينما شرطي آخر يكبل أيدي جعفر		-الشرطي: madame أنفضلي تقديري تجي معانا -قمر: نجي معاكم	
27	17 ثا	//	//	تنقل جانبي ثم	تأخذ الشرطة جعفر مكبل الأيدي وتصاحبهم قمر بجانبها	موسيقى تشويقية		

الإطار التطبيقي.

			شرطيان ثم يركبان سيرتا الشرطة	ثابتة				
صوت الشرطة	-حنان: mama واش درتيلو لبابا وين رايعين يدوه خليني نخرج بالصراخ	//	تجلس ليلي تنتظر نظرة انتصار وابتسامة منتقمة بينما ابنتها حائرة ومصدومة وتضرب بالسيارة	//	//	//	11 ثا	28
	-حنان: حرام عليك، نسيتي بلي هداك بابا خليني نروح نشوفو -ليلى: كان باباك -حنان: علاه واش دار واش دار باش ديرلو هكا واش دار باش يدوه la police، ماما جاوبيني يعيشك ماما	// ثم صمت	تبكي حنان وتتوسل لأُمها لأن تتركها تنزل من السيارة ثم تواصل حديثها مع أمها	//	عادية	مقربة حتى الصدر	15 ثا	29
	-ليلى: تحبي الصبح ليوم باباك مدار والو عندو 5 سنين دار بزاف أشح فيه يستهل راني نستشفا فيه		تجيبها ليلي ونظراتها كلها حقد	//	//	//	9 ثا	30
	-ليلى: راني فرحانة	موسيقى تشويقية	تبتسم ليلي وتضحك وهي تضرب مقود سيارتها ثم تدير مفتاح السيارة لتتطلق بينما تبكي حنان بشدة	//	//	//	8 ثا	31

الإطار التطبيقي.

32	2	ل ج ص	الزاوية المنخفضة أو تصاعدية	//	تنطلق السيارة وتظهر حنان وهي تبكي	//		

المطلب الثاني : القراءة التعيينية للمقاطع المختارة:

يقوم التحليل التعييني على اختيار مقاطع من المسلسل (مادة التحليل) ويشترط في هذه المقاطع أن تتناول الجوانب التي تخدم الموضوع، لهذا قمنا باختيار فقط المقاطع التي لها علاقة بموضوع دراستنا "الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية"، وجميع صور اللقطات التي تم تحليلها مرفقة في المراجع.

قبل استعراض القراءة التعيينية لهذه المقاطع المختارة، يجب أن نبين الجو العام للمسلسل لنتمكن من وضع القارئ وأنفسنا في الجو العام للدراسة والتحليل، وبداية ننقل ما كان في بداية المسلسل، فقبل بداية الجينيريك العام للمسلسل يظهر شعار التلفزيون الجزائري ثم عنوان المسلسل الذي يبرز بوضوح، تظهر كتابة تعرفنا دار الإنتاج والمتمثلة في **Ciné/Tv Rissala pro : société de production Audio-visuelle** ، ثم ينطلق جينيريك البداية.

تظهر اللقطة الافتتاحية من المسلسل الفضاء الخارجي وبالضبط البحر ثم توسع الكاميرا كادرها وتبتعد شيئاً فشيئاً فنرى شاطئاً ورجلاً يمشي متقدماً نحو الشاشة وهو السيد جعفر بطل المسلسل ثم يقف جعفر، وبلقطة مقربة حتى الصدر تظهر ملامحه وهو يجيب على هاتفه الخليوي ثم ينهي المكالمة قائلاً: "أواه هديا سلفلي مليون علابالي رايح يمرضني واش داني واش داني" ويواصل سيره باتجاه الرجل الذي كلمه في الهاتف.

ثم تبرز لنا الكاميرا في لقطة أخرى بحركة تنقل جانبي وصول جعفر لأحد المقاهي حيث يجلس برفقة الرجل، ومن زاوية المجال والمجال المقابل يدور حديث بينما يطالب فيه الرجل بماله الذي أقرضه لجعفر ويهدده بفضحه قائلاً: "عندك سمانة في يدك تجيبلي دراهمي الله يبارك متجيبهمش راني نجيك حتى للدار نعملك التبهدايل، ويتهرّب جعفر من الرجل قائلاً: " Bon أنا يلزمني نروح عمي الطاهر تبقا على خير" وينسحب من الطاولة، ثم تركز الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر على الرجل وهو يتحسّر ويحدّث نفسه "بصح الشح فيا أنا لي سلفتك إيه".

ثم تبرز لنا الكاميرا في لقطة وصفية في الفضاء الخارجي دائما منزلا قديما عتيقا، تدخلنا الكاميرا لداخل المنزل في لقطة الجزء الكبير فنرى هاجر تهيء ابنها لاصطحابه لمدرسته بينما يجلس مهدي على سرسر ويوصي زوجته بالتحدّث لأخته ليلي وتبليغها أنه في انتظارها لتسجيل البيت باسمه.

- التحليل التعيني للمقطع الأول (حلقة 1): "مقطع يوضح صمت ليلي أمام هاجر وجعفر وهما يتناقشان عن ميراث ليلي"

في أول لقطة من هذا المقطع تظهر لنا ليلي وهي بطلّة المسلسل وزوجة جعفر بلقطة حكاية تجلس في المطبخ لوحدها ويدها على رأسها تفكر ، تعود بذاكرتها لليلة أمس حيث دار حوار بينها وبين زوجها ثم تحوّل لشجار وتدخلت إبنتهما حنان للإنهاء الخلاف ، وكل ذلك عبر تقنية الفلاش باك.

يرن جرس الباب فتعود ليلي لحاضرها وتتقدّم نحو باب المنزل بلقطة وصفية وحركة تنقل جانبي تفتح الباب فتجد هاجر زوجة أخيها تسلّم عليها وتصطحبها معها للمطبخ حيث تجلسان، تقدّم ليلي لهاجر القهوة ومن زاوية المجال والمجال المقابل وعبر الشريط الصوتي يدور حوار بينهما عن الميراث وبالضبط عن المنزل العائلي الخاص بوالد ليلي، حيث تخبرها هاجر أنها جاءت إليها طلبا من زوجها مهدي الذي يريد التأكد من تنازل أخته في حقها من الميراث، في هذه الأثناء وبلقطة وصفية ثم حكاية يدخل جعفر ويتدخل في الحوار بطريقة فضّة بحيث يعلم هاجر أنّ زوجته لا رأي لها في هذه المسألة وإن قرّروا بيع المنزل العائلي فمن حق ليلي أن تأخذ مستحقّاتها من عائدات بيع البيت (نصيبها من الإرث العائلي)، ما يسبّب حرجا ليلي ويظهر ذلك جليا من خلال اللقطة المقربة حتى الصدر التي وظّفها المخرج لإبراز خوف وقلق ليلي من زوجها وحرصها من هاجر زوجة أخيها، التي تنتهي الحوار بسؤال موجه ليلي: "كلامك هو اللي كبير، بصح أنا مذايبا نسمع الكلمة اللولا واللاخرة من عند

ليلي واشى قلتي ليلي"، لكن تبقى ليلي صامته تنظر تارة لهاجر وتارة أخرى لجعفر وعلامات الخوف والتوتر بادية على وجهها.

- التحليل التعيني للمقطع الثاني (الحلقة 1): "لقطة تبين صفقة الميراث بين جعفر ومهدي"

تنتقل الكاميرا إلى الفضاء الخارجي حيث يجلس جعفر في مقهى في حديقة يحتسي القهوة وعلى الشريط الصوتي نسمع أغنية شعبية، وبلقطة عامة وحركة كاميرا بانوراما أفقية يظهر مهدي نسيب جعفر (أخ زوجته) يمشي ويتقدم نحو مقهى حيث يجلس جعفر يحتسي القهوة ، ثم يصافحان بعضهما البعض ، ويجلس معه ليتبادلا أطراف الحديث بزاوية المجال والمجال المقابل في لقطة حكاية، ومن خلال حديثهما ندرك أن مهدي إلتقى بنسيبه ليساعده بعدما فشلت زوجته في إقناع ليلي بالتنازل عن حقها من الميراث، فيطلب منه خدمة مقابل المال وذلك من خلال مساعدته في إقناع ليلي بينما يقدم له مهدي لجعفر مبلغا ماليا مغريا، ينتهي هذا الحوار باتفاق السيدان وعلامة الرضا والسعادة تبدو على كلا الطرفين.

- التحليل التعيني للمقطع الثالث (الحلقة 2): "مقطع يوضح صراع حليلة بين التقاليد والقانون"

تتقلنا الكاميرا هذه المرة لفضاء داخلي آخر وهو منزل كنزى صديقة حنان، وعن طريق لقطة عامة وصفية تظهر كنزى وافقة في المطبخ تقشر البطاطا بينما تدخل والدتها السيدة حليلة تجلس على طاولة المطبخ ويدها مكسورة وتظهر بالجبس وعلى الشريط الصوتي يدور حوار بينهما عن الحالة الصحية لحليلة بعدما مكثت أياما في المستشفى حيث تعرضت للضرب من قبل زوجها إسماعيل وهذا ما جعل يدها اليمنى تكسر كما دخلت في غيبوبة بسبب ارتفاع نسبة السكر لديها بفعل الصدمة ، وهاهي الآن في لقطة حكاية تحدث كنزى بعدما رجعت للبيت، فتطلب منها بنتها البكر أن تضع حداً لوالدها الذي لم يبخل عليهم وقد تقاني في ضرب والدتهم وجعل حياتهم جحيم، تؤكد ذلك من خلال قولها : "تصبري مع راجل كما هذا نهار كامل وهو يضرب فيك ويحقر

فيك وين راهو رايح بهذ العقلية"، ومن لقطة مقربة حتى الصدر تظهر والدتها التي تجيبها وهي تبكي بأنها "صابرة وحلّها الوحيد هو الصبر"، فترفض كنزى استسلام والدتها لجبروت والدها وتطلب منها أن تطلق والدها فتجيبها أمها وهي تجهش بالبكاء "نطلب الطلاق من باباك معندي لا خاوتي لا بابا، وين حبيتيني نروح هبلتي، واش بيك وين نروحو نروحو للزقة" ثم تقترب كنزى من والدتها تمسك بها على كتفها وتوضح لها أن قانون الأسرة يقف في صف المرأة ولن تخرج المرأة بأولادها من منزلها الزوجي في حالة الطلاق، خاصة إن لم تكن للزوج إمكانيات لتوفير السكن لهم، تركز الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر على حليلة التي تمسح دموعها وهي مستغربة وتفكر في كلام كنزى ثم تنهض مسرعتا في لقطة عامة وحركة تنقل جانبي تخرج من المطبخ لتدخل غرفة نومها .

- التحليل التعيني للمقطع الرابع (الحلقة 2): "مقطع يبين ليلي وهي تروي لابنتها قصة الصخرة وعلاقتها بالصبر":

نتقلنا الكاميرا مرة أخرى لمنزل ليلي، حيث تظهر بلقطة عامة وهي واقفة تقتل الكسكس للزبائن على مائدة المطبخ بينما تقف ابنتها أمام الفرن ومن زاوية المجال والمجال المقابل يدور حوار بينهما، ثم تبرز لنا الكاميرا من خلال لقطة مقربة ليلي وهي متحسرة ونادمة على تنازلها لأخيها في حقها من منزل والدها وتعبّر عن ذلك من خلال قولها "يتسمى دوك معندي حتى حق في دار بابا"، لكن ابنتها تحملها مسؤولية الإمضاء على تنازلها، فتضيف ليلي: "باباك هو اللي حتمّ عليا باش نساني وأنا خفت منو نقولك الصبح"، وبينما الأم وابنتها تتحدّثان تلمح حنان صخرة فوق الثلاجة وبحركة بانوراما أفقية تقترب حنان من الصخرة تحملها بين يديها وتساءل والدتها عن قصة الصخرة ، فتروي لها ليلي القصة كاملة التي يحكيها أجدادنا وتشرح لها أن المرأة الصبورة التي لا تهزّها الرياح ولا العواصف ولا تتغير مهما قست عليها مرارة الحياة، مثلها مثل الصخرة التي تمر عليها الفصول الأربعة، ولكنها تبقى صامدة عبر العصور، ثم تشرح لها أن الحكمة من هذه القصة تكمن في الصبر، وبالصبر نتخطى الصعاب ونتجاوز المحن لذلك جعله الله أحد مفاتيح الجنة.

- التحليل التعيني للمقطع الخامس (الحلقة 3): "مقطع يمثل جبروت إسماعيل وظلال غضبه في وجه عائلته"

يعيدنا من جديد هذا المقطع إلى منزل إسماعيل حيث تبرزه لنا الكاميرا بلقطة متوسطة يدخل لمنزله يلقي بسيجارته على الأرض ثم يدوس عليها برجليه، ويكمل سيره باتجاه المطبخ عن طريق حركة تنقل مصاحب يدخل المطبخ حيث تتواجد زوجته واقفة تحظر العشاء بينما يجلس ابنهما الأصغر وليد يقوم بواجباته المدرسية على طاولة المطبخ، يقترب إسماعيل ويفتح غطاء القدر ويحدث زوجته باستهزاء ثم يطلب منها أن تحظر له فنجان قهوة ، فتجيبه زوجته أن البن غير متوفر في المنزل وأنها طلبت منه من قبل شراءه لكنه لم يحضره، فيغضب إسماعيل وينفجر في وجه زوجته قائلاً: " جيب جيب واش نكره هد الكلمة تضلي جيب جيب، واش نجيب واش نجيب" ثم يسألها عن سبب عدم ذهاب الأولاد لشراء البن، فتجيبه أنه من لم يترك لها مالا، فيغضب منها مرة أخرى قائلاً : "الدرهم ثاني"، ويتجه نحو ابنه وليد يمسه من أذنه ويسأله: "واشي هو هذا؟ واش راك دير؟" ثم يضيف : "تهار كامل وانا نشقى ونتعب باش تقرا وأنت قاعد تتمسخر قول يا واحد الكلب"، بينما تحاول حليلة التقرب من زوجها لفك ابنها من قبضة أبيه إلا أنه يدفعها بعيدا، وبلقطة أمريكية وزاوية المجال والمجال المقابل يواصل الحديث مع زوجته وهو يشير إلى رأسها ويقول "الدماغ الخاوي" فيأكد وليد لأبيه أن المعلم هو من طلب منهم رسم شجرة بمناسبة عيد الشجرة الذي سيصادف يوم غد فيجيبه والده: "عيد الشجرة ثاني مانيش فاهم المعلم انتاعكم هذا كل حاجة دارولها عيد هذو غير باش ميخدموش"، بينما تحاول حليلة تهدأته يخرج إسماعيل من المطبخ وهو في حالة تأفف وتذمر يبحث عن ابنته كنزى ويناديها، فيلمح ابنه إلياس يشاهد فيلم رعب وهو جالس على أريكة غرفة الضيوف وبحركة تنقل مصاحب ولقطة أمريكية يقترب من ابنه قائلاً: "هذي مليحة واحد قاعد لهيك يخربش وهذا راهو مبزّع ويتفرج والقراية وين درتها آه؟"، وبحركة ثابتة يقف إلياس محاولا الخروج من غرفة الضيوف ويحاول إسماعيل ضربه ثم ينعته بالكلب، بينما تبرز لنا الكاميرا في لقطة متوسطة وفي

الجهة الأخرى حيث تقف حليلة وهي تعانق ابنها وليد وهي في حالة خوف ورعب، بعدما يخرج إلياس من غرفة الضيوف يقترب إسماعيل باتجاه المطبخ وهو ينادي باسم بنته البكر ثم بلقطة أمريكية من زاوية المجال والمجال المقابل تجيب حليلة زوجها: "علاه راك تحوَّس على كنزى راحت تقرا" يندهش إسماعيل ويتساءل "كفاش تقرا ليوم راه الثلاث مكامش قراية راكي تخبي عليها وتكذبي عليًا نقولك حاجة تقولي وين راهي ولا ليوم نحيك من الدنيا" ثم يغضب ويقترب من حليلة عبر حركة تنقل جانبي يقترب أكثر إسماعيل من زوجته ليمسك بعنقها ثم يعتفها ويهددها بقتلها هي وإبنتها إن لم تخبره عن مكان كنزى ويلقي بها أرضاً، ومن زاوية غطسية تظهر حليلة ملقاة على الأرض وتظهر أرجل إسماعيل وهو يخرج ثم تركز الكاميرا مرّة أخرى على حليلة وهي على الأرض تبكي وتحاول الوقوف وترافق هذه اللقطة أغنية حزينة.

- التحليل التعيني للمقطع السادس (الحلقة 3): "مقطع يبرز صدمة ليلي عندها

ذهابها لمزل والديها وتتفاجئ بخبر بيعه وهيمنة المادة على الروابط العائلية"

تحميلنا الكاميرا مرّة أخرى بلقطة عامة للبيت العتيق منزل والد جعفر وتبرز لنا الكاميرا ليلي تفرع الباب فيفتح لها ابن أخيها يونس يرحب بعمته وبحركة تنقل جانبي ولقطة حكاية يصطحبها لداخل المنزل حيث تظهر هاجر واقفة تطوي الملابس وسط بيت تلمؤه الحقائق المجهزة، تسلم ليلي على هاجر ثم تجلس بجانب يونس وهالة أبناء أخيها ثم تنزع خمارها، وبلقطة أمريكية وحركة ثابتة يدور حوار بين ليلي وزوجة أخيها حيث تتسائل عن الحقائق وإن كانوا سيعيدون طلاء المنزل، فيجيبها يونس "لالا عمتي رانا رايعين نرحلو" تتساءل ليلي بتعجب: "كفاش راكم رايعين نرحلو علاه بعنو دار بابا"، تأكد لها هاجر أنهم سيرحلون ومن زاوية المجال والمجال المقابل يسترسل يونس في الكلام قائلاً: "شرينا سكنا شابة وقاتلي ماما دوك نشريك Bureau باش تقرا وعتدنا دراهم بزاف"، فتطرد هاجر ابنها من الغرفة بعد زلة لسانه، ثم تبرز لنا الكاميرا بواسطة اللقطة المقربة حتى الصدر ليلي وهي توجه كلامها لهاجر التي تقف واضعة يديها على بطنها ورأسها مرفوع وهي تنظر للسقف وتحديثها، ثم يرتفع صوتها عندما تقول لها ليلي: "متخافيش تخلصي ذنوبي بصح لي يديروها الوالدين تحظر فالذرية هاي لي تغيض"،

مشيرة لهالة إبنة أخيها المقعدة بعدما فقدت إمكانية المشي إثر سقوطها من شجرة المنزل، تقف ليلي وتقترب أكثر من هاجر التي تظهر وهي غاضبة ترفع إبهامها وتوجه نحو ليلي وتقول: "أسمعي واش تقصدي، إذا عندك كاش دعوة تدعيها روعي أدعيها على راجلك فهمتي"، تسألها ليلي في حيرة عن دخل جعفر في هذه القصة فتجيبها هاجر بوجه يملؤه الغضب: "إيه راجلك جعفر إيه هو لي دارها بيك لازم تعرفي حاجة بلي خوك مهدي اعطالو 100 مليون باش تسنييلو الورقة يا واحد النية"، فتتصدم ليلي من كلام هاجر تركز الكاميرا بلقطة مقربة على ملامح وجهها وهي تضع يدها على رأسها وتردد: "جعفر، خويا مهدي يديرو قاع هذ الشر منيش مأمنة منيش مأمنة يا خدعتي"، ويصاحب هذا المشهد الأخير موسيقى نشويقية.

- التحليل التعيني للمقطع السابع (الحلقة 4): " ليلي وحروق الوجه، العنف الأسري في أقصى صورته"

في هذا المقطع نعود مرة أخرى لمنزل جعفر وليلي وبلقطة حكاية وحركة كاميرا ثابتة يظهر جعفر في غرفة الضيوف جالسا يقرأ الجريدة بينما تقف زوجته أمامه تحدّثه عن حقها الذي ضاع وعن مهدي أخوها الذي خدعها و باع منزل والدها واشترى منزلا جديدا وأنه السبب في ضياع حقها من المنزل وأنه قبض من ورائها مالا، فيغضب جعفر يقف في وضعية مقابلة لها وبزاوية المجال والمجال المقابل ويجيبها: "واش اعطاني واش راكي تقصدي بكلامك هذا؟"، في الجهة الأخرى من المنزل في غرفة الضيوف بلقطة مقربة ثم قريبة تظهر حنان وعلامات الخوف بادية على وجهها وهي جالسة تقشر البطاطس ثم تضع مقلاة الزيت تسخن، بينما يواصل والدها الصراخ على والدتها التي تحاول الدفاع عن نفسها في غرفة الضيوف وهي تقول له: "راني عليك يا واحد الخداع، يا الكذاب متتامنش" بينما يجيبها جعفر: "تقوليلي هذ الكلام ليا" ويوصل الزوجان شجارهما بينما تعود الكاميرا للمطبخ بلقطة الجزء الصغير تبرز لنا الكاميرا حنان وهي ترمي البطاطس على المقلاة ، ثم تعود بنا الكاميرا لغرفة الضيوف حيث والدا حنان يتشاجران ينظر جعفر لزوجته ويصرخ عليها وبينما تواصل كلامها قائلتا: "إيه نعايرك في وجهك ماشي كما أنت خدعتني وتفاهمت مع مهدي اعطالك

100 مليون باش تخليني نمضيلو متحشمش"، تهرب ليلي وسط صراخ زوجها عليها وهو يناديها "أرواحي لهذا" ويجري وراءها محاولا الإمساك بها وبحركة تنقل جانبي تدخل ليلي المطبخ ويتبعها زوجها بينما تقف حنان بينهما في لقطة مقربة ثم أمريكة تحاول تهدأتهما وهما يتشاجران وأصواتهما مرتفعة جعفر الذي يقول "مزالكي تشركي في فمك" وزوجته التي تقول له: "الصبر كامل لي صبرتو وأخرتها تنكر العشرة على جال الدراهم بصح طول حياتك طلاب طلاب"، في هذه الأثناء يبعد جعفر إبنته ويحمل مقلاة البطاطس التي على الفرن تطهو ويرمي بها على وجه زوجته ثم يلقي بها أرضا وعلى الشريط الصوتي نسمع الموسيقى التشويقية وأصوات جعفر وصراخ زوجته التي أحرقت الزيت الساخنة وجهها ، ثم تبرز لنا الكاميرا بلقطة الجزء الصغير الصادق وزوجته وهما جيران لجعفر وزوجته يجلسان على المائدة يتناولون الغذاء وبلقطة قريبة حتى الصدر وزاوية المجال والمجال المقابل ويتبادلان أطراف الحديث ومن خلال كلامهما نفهم أنهم متضامنين مع جارتهم ليلي وفي حالة تحسر على حالها مع زوجها الذي يضربها كل وقت على حسب قولهم، ولا يستلطفون جعفر الظالم في حق زوجته وإبنته الوحيدة، ثم تعود بنا الكاميرا مرة أخرى لمنزل جعفر حيث تظهر ليلي بلقطة قريبة ثم مقربة حتى الصدر بوجهها المحمر والزيت يتقاطر من وجهها وشعرها وهي تبكي وتصرخ، ثم تبعد الكاميرا لتصبح اللقطة أمريكية تصرخ حنان في وجه والدها "واش درت بابا واش درت" ينظر جعفر لزوجته ثم يخرج من المطبخ تتبعه حنان بحركة تنقل جانبي تقف خلف والدها مضيفة: "حرام عليك بابا حرام عليك واش درت" ثم تذهب مسرعا لطلب المساعدة من عمها الصادق وزوجته وهي في حالة صدمة وهلع لما حدث لما وقع لوالدتها والدليل ذلك عقدة لسانها وعدم قدرتها على الكلام عند وصولها لمنزل الصادق الذي يطلب منها أن تشرح له الوضع لأنه لم يفهم شيئا مما تقول ، فتوضح له حنان، فيطلب منها تهدئ من روعها وأنه سيعمل مفاتيحه ويصطحبهم للمستشفى فورا وتنتهي اللقطة ببقاء السيدة صونيا زوجة الصادق واقفة بعد ذهاب زوجها لمساعدة جيرانها في لقطة مقربة تظهر ملامح وجهها المصدوم.

- التحليل التعيني للمقطع الثامن (الحلقة): "مقطع يبرز صراع وردية وابنتها خديجة بين إملاءات العائلة وحرية الاختيار"

تحملنا الكاميرا عبر مقطع يبرز لنا وجوه جديدة في المسلسل بلقطة أمريكية تظهر خديجة وهي تغسل الأواني وبحركة تنقل جانبي تدخل والدتها وتقرب من ابنتها ثم تقترب الكاميرا في لقطة حكاية من زاوية المجال والمجال المقابل يدور حوار بينهما نفهم من خلاله أنَّ السيدة وردية تحاول أن تأخذ ابنتها معها لبيت عمَّتها لكن خديجة تستغرب حال والدتها وتتساءل عن سبب الزيارة خاصة وأن أمها لا تستلطف عمَّتها وعلاقتها ليست بالجيِّدة، لكن السيدة وردية تصرَّ على طلبها فيدور حوارا مطولا بينهما توضح فيه السيدة وردية لابنتها أن ابن عمَّتها قد رجع من جديد من إسبانيا لأرض الوطن وطلَّق زوجته وهو الآن يحيا حياة العزوبية في بلاده وقد تكون الفرصة المثالية لتظفر به كزوجا لها وإن أعجبت به لما تراه سوف يساعدها في ذلك والدها من خلال التحدُّث لأخته وإقناعها بذلك ، تتفعل خديجة من كلام والدتها ويظهر ذلك من خلال تغير ملامح وجهها ونبرة صوتها التي تغيَّرت لما أجابت والدتها لما قالت : "وأنا واش دخلي فيه"، ثم تطلب من أمها أن تتركها وشأنها وتخرج من المطبخ، وتنتهي اللقطة بالسيدة وردية تهزُّ رأسها وتقول: "آه موحال تتزوجي إلا قعدني هكذا"

- التحليل التعيني للمقطع التاسع (الحلقة 7): "مقطع يمثل مواجهة إسماعيل بالحقيقة أمام القضاء وواقع الطلاق"

تحملنا الكاميرا في هذا المقطع للقضاء الخارجي حيث تبرز لنا الكاميرا عبر لقطة وصفية مبنى كبير ثم تقترب الكاميرا فنقرأ كلمة محكمة مكتوبة بخط واضح وحجم كبير ثم تبتعد الكاميرا قليلا فيظهر ميزانان بجانبها فيتضح أنه مبنى المحكمة ثم مباشرة تدخلنا الكاميرا للقضاء الداخلي بلقطة حكاية يظهر السيد وكيل الجمهورية الذي يجلس بمكتبه ويجلس معه السيد إسماعيل ومحامية زوجها جالسان وعلى شريط الصوت يتحدَّث السيد وكيل الجمهورية لإسماعيل ويعلمه أن زوجته قد كلَّفت السيدة المحامية برفع قضية طلاق ضده، فيتقاجئ إسماعيل ويقول: "كفاش، أنا مفهمتش" ثم

تركز الكاميرا على السيدة المحامية التي تشرح الوضع لإسماعيل الذي يظهر متفاجئاً ويتساءل "الزوجة انتاعي أنا؟ زوجتي عمرها ما خرجت يظهر لي راكم غالطين"، لكن السيد وكيل الجمهورية يؤكد له المعلومة ويطلب منه الإمتثال أمام هيئة المحكمة مصطحباً زوجته معه، يوافق جعفر وتنتهي اللقطة عند السيدة المحامية وهي توصي جعفر قائلاً: "سي إسماعيل مذابيك متزידش تمسّها، الخطرة الجاية لو كان تمسّها رايح يكون فيها حبس".

- التحليل التعيني للمقطع العاشر (الحلقة 8): "مقطع يوضح حوار ليلي وابنتها عن الندم والمصالحة في وجه الخيبات"

نعود في هذا المقطع من جديد لمنزل ليلي وبلقطة وصفية وحركة كاميرا ثابتة تظهر ليلي جالسة على سرير إبننتها تطوي الملابس، ثم تدخل حنان ومن خلال حديثهما يتبين لنا أن الملابس التي تطويها ليلي هي ملابسها التي أتت بها من غرفة نومها بعدما انتقلت للعيش في غرفة إبننتها، لكن تطلب حنان منها أن تغفر لوالدها فعلته وأن أخطئ وتطلب منها أن تسامحه وتصبر هذه المرة لأجلها لكن والدتها تصرّ على موقفها والدليل على ذلك قولها: "منقدرش الله غالب، هذي حاجة فوق طاقتي وليت منحموش خلاص خرج من قلبي، ثم تمسك بصورة لها وترىها لإبننتها في لقطة مقربة جدا وتقول: "شوفي كيقاش كنت قبل ما نتزوج باباك"، تواسيها ليلي قائلاً: "كنتي شابة ماما وتقعدي أجمل امرأة في الدنيا، أنت ماما حنونتي أنا"، ثم تركز الكاميرا على وجه ليلي الحزين وهي تبكي و تحدث إبننتها "هذ الزواج يابنتي كي حبة التفاح تقدر تكون حلوة كما تقدر تكون حامضة كما تقدر تكون مدودة كي باباك"، لكن تؤكد لها إبننتها أنها تستطيع مسامحة والدها وأنها طيبة القلب وتستطيع أن تصير أكثر عليه ، فتجيبها ليلي وهي تبكي ومتأثرة نفسياً وجسدياً وتبكي ووجهها كله ندوب توضحه الكاميرا لنا من لقطة مقربة وتنتهي اللقطة عندها وهي تقول لحنان: "وأنا واش صبرني على هم باباك لو كان ماشي أنت ، بصح مقدرتش مقدرتش خلاص القلب كي يتعمر يترق مقدرتش مقدرتش".

- التحليل التعيني للمقطع الحادي عشر (الحلقة 9): "مقطع يمثل صراع ليلي بين مرارة الماضي وأمل مستقبل ابنتها من خلال دراستها"

نعود من خلال هذا المقطع مرة أخرى لببيت حنان حيث تظهر لنا بلقطة حكاية حنان تدرس على طاولة غرفة الضيوف بينما تجلس بجانبها والدتها التي تلمس وجهها و تتذكر وتستخضر الماضي عن طريق تقنية الفلاش باك إلى آخر شجار بينها وبين زوجها حيث تظهر في لقطة أمريكية واقفة هي وزوجها وتقف بينهما حنان وهما يتشاجران ، وعلى الشريط الصوتي نسمعها تقول له: "قعدت ورقة بناتنا تقطعها ونتهنى منك" ومن زاوية النجال والمجال المقابل يجيبها جعفر وهو غاضب قائلاً: "قطعها، قطعها على روحك بصرح عندي مرايش مطلقة تبقي هكذا معلقة ما مطلقة ما مزوجة"، فتغضب منه ليلي وتطلب منه الخروج بالصراخ بينما يجرحها هو قائلاً: "شفتي روحك كفاش وليتي يا وجه الشادي" فتدي ليلي الله أن يعطيه مصيبة يلتهى فيها ثم تتادي حنان والدتها وتطلب منها لأن لا تجهد وتتعب نفسها هكذا فتعود ليلي بذاكرتها للوقت الحاضر وتجيب ابنتها "الكلام لي قالهولي باباك لبارح قاسني بزاف" ثم تطلب منها ابنتها أن تحاول نسيان ما حدث مع والدها وأن تحاول بدء حياتها من جديد ، وبلقطة مقربة تركز الكاميرا على وجه حنان ثم وجه ليلي وهي توصي حنان ابنتها على دراستها فتقول لها : "أنا حياتي خلاص راحت باباك هلكهالي راني نخمّ عليك علابيها نوصيك لازم تقرأي باش تنجحي هكذا مترفدي هبال حتى واحد تكوني بشانك وقدرك إلا كان الرجل مليح اللهم بارك وإلا مكانش مليح الله يسهل عليه، وتواصل ليلي حديثها مع ابنتها التي تستمع إليها بتأن.

- التحليل التعيني للمقطع الثاني عشر (الحلقة 10) : "مقطع يمثل صراع الأجيال والضغط الاجتماعي في اختيار شريك الحياة: حوار وردية وعبد الرزاق حول زواج ابنتهما"

يعيدنا هذا المقطع من جديد لببيت السيد عبد الرزاق وزوجته وردية حيث تبرز لنا الكاميرا بلقطة حكاية السيدة وردية واقفة في المطبخ ويجلس يدخل زوجها يجلس على

طاولة المطبخ، وعبر لقطة مقربة حتى الصدر من زاوية المجال والمجال المقابل يدور حوار بين الزوجين نفهم من خلاله أن عبد الرزاق جاء ليخبر زوجته بخبر هام وهو تقدم عريس لخطبة ابنتهم الوحيدة خديجة، تتحمس وردية للخبر وتظهر مبتسمة وسعيدة بالخبر، إلا أن زوجها يؤكد لها أنه غير مرتاح وأنه خائف أن يظلم ابنته الوحيدة بهذا الزواج كون هذا العريس مزوج من قبل وأب لأربعة أبناء لكن زوجته لا تبقى متحمسة ونفهم ذلك من خلال حديثهما، يقول عبد الرزاق: "يا مرا الرجل متزوج"، تجيبه وردية: "ربي حلل 4"، يؤكد عبد الرزاق: "Justement عندو 4 ذراري"، لكن وردية تجيبه مرة أخرى: "وتزيدلو 5 و6 إن شاء الله"، وتواصل وردية إقناع زوجها بأن الزواج سترة للبنات خاصة وأن خديجة تعدت سن الزواج (على حسب نظرها)، من خلال قولها: "بنتنا كبرت والخطابة مراهمش دايرين La chaine عند الباب واحنا مراناش رايعين ندومولها، ليوم رانا اهنا وغدوا منعرف"، يقتنع أخيرا عبد الرزاق ويقرر أن يفتح ابنته في موضوع الرجل الذي تقدم لخطبتها وهو السيد إسماعيل زوج حليلة .

- التحليل التعيني للمقطع الثالث عشر (حلقة 11): "مقطع يوضح تلقي ليلي وحنان خبر فرار جعفر للخارج وتركهما في صدمة تواجهان تحديات الحياة بمفردهما"

يحملنا مقطع آخر إلى منزل ليلي وجعفر وبلقطة قريبة جدًا نرى فواتير ثم تبتعد عدسة الكاميرا من خلال حركة تنقل خلفي لتصبح لقطة متوسطة، فتظهر حنان ووالدتها على طاولة المطبخ وعلى شريط الصوتي نسمع ليلي تتساءل عن كيفية تسديد هذه الفواتير خاصة وأن زوجها غائب عن المنزل منذ مدة ثم توصي ابنتها بإحضار السميد لها من المحل وأنها ستعود لعملها القديم وهو فتل الكسكس وبيعه، في هذه الأثناء يرن جرس الباب فتذهب حنان لفتح الباب فتجد عمها رزقي وهو يحمل علبة حلويات تسلم عليه حنان وتصطحبه لغرفة الضيوف، وتبلغ والدتها بقدومه ثم تذهب ليلي وولادتها ببلقطة متوسطة وحركة تنقل مصاحب لغرفة الضيوف حيث يجلس العم رزقي، تقترب ليلي منه وبلقطة مقربة يظهر العم رزقي وهو متفاجئ لما حصل ليلي ويتساءل عن سبب الندوب التي على وجهها، فتخبره أنه قدر وتحمد الله على ذلك، وبلقطة أمريكية وزاوية المجال والمجال المقابل يدور حوار بينهما، حيث تسأله ليلي إن كان زوجها جعفر

عنده وأنه لم يظهر منذ أكثر من أسبوع، فيتفاجئ العم رزقي مرة أخرى ويبلغهم أنّ جعفر قد سحب كل ماله من عنده وتوجه لفرنسا وظنّ أنهم على علم بذلك، وأنه جاء لزيارتهم ليطلب منهم الحضور لزفاف ابنه محمد، فتتصدم حنان وتطلب من عمها أن يشرح لهما لأنهما لا تعلمان شيئاً عن موضوع سفر والدها، فيستغفر العم رزقي الله، بينما تبقى كل من ليلي وحنان واقفتان منصدمتان في لقطة مقربة وتتطلق موسيقى حزينة .

- التحليل التعيني للمقطع الرابع عشر (الحلقة 11): "مقطع يبرز صدمة حليلة بوفاة ابنتها وسط مفاجأة دخول إسماعيل مع زوجته الجديدة في أجواء احتفالية"

تنتقل الكاميرا في هذا المقطع لمنزل السيد إسماعيل وحليمة وبلقطة متوسطة وحركة تنقل مصاحب نلمح السيدة حليلة وهي تعبانة صحيا تساعدها على الإستلقاء على سريرها كل من ابنتها كنزى والطبية فوزية جارتهم، وبلقطة حكاية وزاوية المجال والمجال المقابل نسمع حديث كنزى وجارتهم بينما تكفي حليلة بالبكاء ثم تفهم من خلال هذا الحديث أن حليلة فقدت ابنتها سناء، سناء التي كانت تعاني من مرض وحمى مزمنة لكن والدها مهملًا لها فقد كان منشغلاً بأمور أخرى ولم يعرها أي إهتمام، بينما والدتها لم تكن تخرج من البيت خوفاً من زوجها، ولما حسمت أمرها وتحرّرت من زوجها وأخذتها للمستشفى كان آوان قد فات، تتلقى كنزى خبر وفاة أختها سناء وتتفجر بالبكاء فتواسيها جارتهم وتطلب منها الصبر لحكم الله وسط هذا الحزن والبكاء يشدّ انتباه حليلة وابنتها وفوزية صوت الزغاريد التي تعلقو في منزلهم، وفي لقطة وصفية تنهض كنزى وجارتهم مسرعتان نحو باب المنزل فيتفاجؤون بدخول إسماعيل وزوجته الجديدة عريسان وتمشي وراءهما السيدة وردية والدة العروسة، بينما يدخل العريسان غرفتهما، وبلقطة حكاية وزاوية المجال والمجال المقابل تقف كنزى وجارتهم عند مدخل الباب وتقف في الجهة المقابلة لهما السيدة وردية ثم يتبادلان أطراف الحديث بحيث تعبر والدة العروسة عن سعادتها لزواج ابنتها بينما تركز الكاميرا على ملامح كل من كنزى وجارتها المندهشتان، ثم تخبر خديجة السيدة وردية بأن المنزل فيه جنازة ومن

آداب الجنازة أن لا تزغرد إنتهاكا لحرمة الميت وأهله، فتجيب السيدة وردية: "جنازة، بوه على بنتي مسكينة دارت العرس عند باباها بالسكات وجات صابت الموت في دار راجلها، الله يكون معاك يابنتي العزيزة"، فتجيبها الطيببة فوزية: "وأنت غير تزوجي في بنتك معالبالكش هذ الرجل مزوج أو بولادو"، بينما تخرج السيدة من المنزل تبرز لنا الكاميرا في لقطة أمريكية السيدة حليلة التي تهضت من سريرها وكانت تقف عند باب غرفتها وسمعت كل الحوار الذي دار بين إبنتها وفوزية ووردية، تسقط حليلة بفعل الصدمة على الأرض بينما تجري كنزى وفوزية نحوها، تطلب فوزية من كنزى إحضار كأس ماء وتنتهي اللقطة عند فوزية وكنزى تحولان رفع حليلة لوضعها على سريرها وتقريبا هي فاقدة للوعي.

- التحليل التعييني للمقطع الخامس عشر (الحلقة 11): "مقطع يبرز ليلي في حالة هستيرية لحظة انفجارها العاطفي في وجه ابنتها"

تتقلنا الكاميرا في هذا المقطع مرّة أخرى لمنزل جعفر ويلي ومن خلال لقطة حكاية وزاوية المجال والمجال المقابل تبرز لنا الكاميرا ليلي جالسة على سرير وهي في حالة قلقلة تتحدّث بغضب وتضرب نفسها وتبكي ، تحدث إبنتها التي تظهر عليها علامات الخوف والقلق هي الأخرى، وعلى شريط الصوت نسمع ليلي وهي غاضبة من زوجها جعفر الذي أخذ المال من أخيها مهدي ثم حرق لها وجهها وهاجر للخارج وفي الأخير باع المنزل وتركهما تواجهان مصيرهما، تحاول حنان تهدئة أمها وتقول لها : "ماما ماما دوك تديها في صحتك بركاي بركاي"، فتجيبها ليلي: "خلاص مقعدت صحة راحت الصحة مزيا الراجل خرج وليد حلال واعطانا سمانة في بدنا لو كان واحد آخر لو كان راه رمانا للزنقة بصح قوليلي وسن نروحو أنا الجايحة لو كان شديت دار بابا عندي ليوم وين نروح"، وتبكي بشدّة وتضرب نفسها تحسرا وندما على تنازلها في حقها من منزل أبيها وتستمر ليلي في البكاء والصراخ وتدخل في حالة هستيرية نشاهدها من خلال لقطة مقربة حتى الصدر وهي تعنّف إبنتها ويديها تسحبها للباب تطردها ثم

تقف الباب في وجهها ثم تقول لها: "أخرجي عليا وليت منحلش كي أنت كي باباك أخرجي عليا"، بينما تشاهد حنان من زاوية غطسية على الأرض تبكي.

- التحليل التعيني للمقطع السادس عشر (الحلقة 14): "مغادرة ليلي وابنتها منزل مهدي بعد صراع بينه وبين هاجر"

يبدأ هذا المقطع بلقطة وصفية حيث تظهر يقف مهدي وزوجته في منزلها الجديد بديكوره الفخم أمام نافذة تطل على البحر ومن زاوية المجال والمجال المقابل يتحدثان ومن خلال كلامهما يتضح لنا أنَّ هاجر منزعة من مكوث ليلي وابنتها معهم بعدما باع جعفر منزلهم، وهي تحاول أن تقتل المشاكل لطردها بينما يكتفي مهدي بتهدئتها ونسمعه يقول لها بكل هدوء: "واش حبيتي ندير نرميمهم برا؟"، في هذه الأثناء بحركة كاميرا بانوراما أفقية لقطة الجزء الكبير تبرز لنا الكاميرا ليلي واقفة تحت درج السلم وتستمع للحوار الذي يدور بين مهدي وأخوها وزوجته، ويرتفع صوت هاجر وهي تقول بكل استهزاء: "راجلها رماها وأنا ماشي مشروط عليا ترفدها" ثم تضيف: "كل يوم راني نصبح على هذاك الوجه ديالها حبيت لولد يخرج مشوّه كما هي"، تتقاجئ ليلي مما سمعته وتتجه مسرعتا نحو الغرفة التي تتواجد بها ابنتها ثم تطلب منها تجهيز نفسها للذهاب لأنهما ستغادران منزل خالها فورا، تستغرب حنان لكنها تفهم من أمها أنَّ هاجر قالت في حقها كلام جارح ومؤذي لها وأن كرامتها لا تسمح لها بالبقاء في منزلها أكثر، تتفهم حنان وضع والدتها وتتعاطف معها بينما ليلي تدعي وتقول: "حسبيا الله ونعم الوكيل في هذ الحالة ومغضتهاش" وتجهش بالبكاء، ثم عبر لقطة مقربة حتى الصدر تركز الكاميرا على مهدي الذي يجلس أريكة غرفة الضيوف ويده على رأسه وهو يفكر في حل يرضي زوجته من جهة وأخته من الجهة الأخرى، ومن خلال حركة بانوراما عمودية بلقطة متوسطة تنزل ليلي وابنتها من سلم الدرج تمسكان حقيبة في يدهما يقترب منهما مهدي ويسأل ليلي عن سبب ذهابهما من منزله قائلا: "وين تروحي واشبيك، واش خصك عندي راكم لابس عليكم" لكن ليلي تؤكد له أنه لم يبخل عليهما بشيء لكن عليهما الرحيل، ثم يطلب منها أن يصطحبهما، وينتهي المقطع و كاميرا

المخرج في المطبخ حيث تظهر هاجر في لقطة مقربة حتى الصدر تبرز ملامحها بشكل واضح وهي سعيدة بخروج ليلي وإبنتها من منزلها وتضحك وتقول: "طريق السد تدي ما ترد".

- التحليل التعيني للمقطع السابع عشر (الحلقة 14): "مقطع يكشف العنف الجسدي واللفظي اتجاه خديجة وفشل إسماعيل في تحمل مسؤولياته الأسرية"

يأخذنا هذا المقطع إلى بيت إسماعيل وحليمة وبلقطة متوسطة وحركة تنقل مصاحب تدخل كنزى لغرفة النوم حيث مستلقية والدتها تتصفح مجلة من مجالات الموضة تحدث كنزى والدتها فتضع المجلة جانبا وتجيها ومن خلال شريط الصوت نسمع كنزى تخبر والدتها أنّ والدها لم يدفع هذا الشهر سوى مبلغ النفقة الخاص بها، ولم يسلمهما حق أخويها إلياس المتواجد بالسجن بعدما ألقى القبض متلبسا في قضية سطو على أحد المنازل الراقية رفقة أصدقاءه الثلاثة، كما أنه لم يرسل مبلغ النفقة الخاص بالإبن الأصغر وليد الذي تمّ إخطافه من طرف مجهولين بعدما أهمل دراسته وأدمن على الأنترنت ومقاهي الانترنت وفي آخر المطاف إنتهى به الأمر بالرحيل من المنزل في سن جدّ مبكرة فهو لم يتجاوز سن 10 سنوات في وقت كان والداه منهما كان في مشاكلهما وشجارهما المستمر ، لقد تجاهل إسماعيل حق إبنيه ولم يسلم إلا حق كنزى بصفتها موجودة في المنزل، فتتفق حليمة مع إبنتها على فكرة وهي مشروع قد يساعدهما على مصاريف البيت مادام طليقها لا يرسل حتى حق أبناءه من النفقة ، وتقرّر أخذ نفقة كنزى وشراء ماكينة خياطة والإنطلاق في العمل من غرفتها، بينما تتفق حليمة وإبنتها نسمع صوت إسماعيل وزوجته خديجة المرتفع والذي يصل دويّه لداخل الغرفة أين تتواجدان، تتوقف كل من حليمة وإبنتها على الكلام وتركّزا معا وتتصنّتا للحوار الذي يدور بين إسماعيل وزوجته ثم تتعاطف كنزى مع زوجة أبيها قائلتا: "حرام عليه مسكينة مريضة وهو يضرب فيها"، ثم تأخذنا الكاميرا لخديجة ونراها تهرب من إسماعيل باتجاه غرفة الضيوف وهي تحاول الدفاع عن نفسها وزوجها يجري وراءها في لقطة وصفية ويصرخ: "أرواحي لهنّا وين رايحة، شكّون دبرّ عليك ياك

قلتلك متهزئش الكرش شكون"، ثم نسمع خديجة تحاول أن تشرح له فتجيبه: "أستنى درك نفهمك متضربنيش برك تقدرت واش نعمل؟" لكن إسماعيل لا يزال يوبّخ زوجته ويحمل والدتها مسؤولية حملها وبينما خديجة خائفة من زوجها الذي يمسك بها بقوة ويعنفها تقول له في محاولة أخيرة لإقناعه: "اللا ماشي يمّا أنا لي حبيت منشفكش كي نقعد وحدي بين ربع حيوط، حبيت غير ولد يعمرّ عليا الدار ويونسني"، فيجيبها إسماعيل: "يعمرّ عليك الدار كما المصيبة لي عندي هنا عمرتلي الدار وممبهد عالخر واحد همل، واحد مات، واحد بابصا آه"، تسمعه حليلة فتدعي لأبنائها بينما إسماعيل يضرب زوجته ويلقي بها على الأريكة ثم ينتهي المقطع بلقطة مقربة على خديجة وهي تبكي وتمسك ببطنها وهي ملقاة على الأريكة في غرفة الضيوف.

- التحليل التعيني للمقطع الثامن عاشر (الحلقة 14): "مقطع يوضح عزم مهدي لشراء منزل لأخته وصراعه مع زوجته التي ترفض بشدة"

يعود بنا هذا المقطع بلقطة وصفية إلى منزل مهدي وهاجر حيث تبرز لنا كاميرا المخرج طاولة يجلس فيها على الجهة المقابلة مهدي يجلس بجانبه ابنه يونس وابنتهما بجانب والدتها التي تظهر توزّع الطعام على افراد عائلتها وسط ديكور عصري بهي، ويظهر مهدي وهو يوجّه كلامه ليونس الذي يأكل بشراسة فيطلب منه التآني في الأكل بينما يرد عليه ابنه ويشرح له أن أصدقاءه في انتظاره للعب معه، فيقرّر مهدي أخذ ابنه معه لزيارة ليلي ومن ثم للمحل الخاص بهم، وبهذه المناسبة يخبر مهدي زوجته بقرار شراء منزل صغير (غرفة ومطبخ) لأخته ، ثم تضحك زوجته ضحكة إستغزازية وتجيب زوجها: "ضحكتني، أنت ملي يطيحو الدراهم في يدك وتبدا تصرف فيهم، أسمع هذوك دراهم ولادي منحب حتى واحد يدنا ليهم فهمت"، فيغضب مهدي يرمي بفرشاة الأكل على المائدة وبحركة تتقل جانبي ينسحب من مائدة الغذاء باتجاه شرفة غرفة الضيوف، وبلقطة مقربة تبرز ملامح مهدي جيدا ويظهر في حالة قلق على أخته، وفي لقطة الجزء الصغير تأخذنا الكاميرا لمستودع وبحركة كاميرا بانوراما أفقية من اليسار لليمين نشاهد خردوات ثم قارورة غاز ، أدوات الطلاء، أدوات السباكة

وأشياء كثيرة بالية يملؤها الغبار، ثم يبدأ بالظهور سريران تجلس حنان على أحدهما وهي تقوم بواجباتها الدراسية، بينما تجلس والدتها بجانبها تضع يدها على رأسها ومن خلال لقطة قريبة تظهر وهي شاردة الذهن ويصاحب هذا المشهد موسيقى حزينة فنفهم سبب تفكير مهدي في أخته وإبنتها فلا يليق بهما العيش داخل مستودعه بينما يعيش هو حياة الرفاهية مع عائلته.

– التحليل التعيني للمقطع التاسع عشر (الحلقة 15): "مقطع يوضح بداية جديدة ليلي في سعيها للتخلص من ماضيها وإعادة تشكيل هويتها"

يأخذنا هذا المقطع إلى مكان لم نراه من قبل بلقطة قريبة حيث نرى ليلي أمام المرأة تضع مساحيق التجميل ثم توسع الكاميرا كادراها فتظهر ليلي في كامل أناقتها بشعر مصفوف ووجه جميل بدون أثر الحروق ترتدي ملابس متناسقة ، وبلقطة متوسطة تفتح ليلي الباب ونلاحظ أن حنان كذلك تغيرت ونلاحظ ذلك من خلال نوعية ملابسها فهي تبدو أنيقة وبحركة تنقل جانبي تدخل الغرفة وتجلس على سرير وراء أمها ثم يدور حوار بينهما نفهم من خلاله سبب كل هذه التغيرات، فتقول ليلي لإبنتها: "مانيش مأمنة بلي هاذي هي ليلي لي شافت الهم مع جعفر"، وتجيئها حنان: "مفهمتش حبيتي تقري قريتي، حبيتي تخدمي راكي بخدمتك، حبيتي تسوقي راكي بالPermet حبيتي طوموبيل قريب نشرو وحدة إن شاء الله واش حبيتي تانيت ماما"، فتتجأ حنان بردة فعل والدتها التي تخبرها بأنها قررت تغيير إسمها، فتجيئها حنان: "من نهار درتي la chirurgie esthétique وأنت كل خطرة نخرجلي بخرجة جديدة"، فتشرح ليلي لإبنتها سبب رغبتها الشديدة في تغيير إسمها، فتقول لها: "صغري ضيَعَتو مع باباك وسنين الذل والحقرة لي جوزتهم معاه حببت تبدلهم بحياة جديدة على هذاك لازملي نبْدَل إسم جديد"، فتتفهم حنان والدتها وتقرح عليها أن تحدّث زوجها بخصوص الإجراءات الخاصة بتغيير إسمها، ومن خلال هذا المشهد نفهم أن حنان تزوجت، لكن والدتها تطلب منها أن تترك زوجها بعيدا عن هذا الأمر وستكلّف صديقتها قمر بدلا من جلال

زوج حنان، وينتهي المقطع وحنان تبسم لأُمها بلقطة مقربة حتى الصدر بينما ترد عليها أُمها من خلال التبسم وهي تنتظر للمرأة.

- التحليل التعييني للمقطع العشرون (الحلقة 17): "مقطع يبرز صراع حنان بين التقاليد والواجبات العائلية وهي على مائدة الطعام في بيت عائلة زوجها"

يبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة جدا وبجركة بانوراما أفقية نشاهد مائدة بها طعام ثم تركز الكاميرا على كل من يجلسون يتناولون الغذاء واحدا تلو الآخر ومن خلال الحوار الذي يدور بينهم وتواجد حنان وزوجها مجتمعان مع بقية الوجوه التي لم يسبق لنا مشاهدتها من قبل هذا المقطع وهم عائلة جلال والدته وإخواته البنات سليمة ووهيبة ونورة، تمدح عائلة جلال طبوخ سليمة أخته ويشكرونها ، ثم تتساءل أخت جلال الصغرى إن كانت تجيد الطبخ ، فتحدث سليمة مضيفة أن لكل إمراة لميتها في الطبخ ولكنها متأسفة كونها لم تتذوق طبوخ حنان من قبل، فتغتم والدتهم الفرصة وتطلب من حنان تحظير المحاجب للعشاء، ومن لقطة حكاية تظهر حنان وهي محرجة من طلب عائلة زوجها لها لكنها توافق في الأخير، ثم تقرر أخوات جلال البنات الإنسحاب من الطاولة و من ثم والدته والتي توصي حنان قبل ذهابها قائلتا: "وأنت يا بنتي حنان كي تغسلي لماعن وتمسحي القاعة أعجني لمحاجب"، ينظر جلال لزوجته ويطلب منها أن يساعدها ويذهب لشراء المحاجب دون أن تجهد نفسها لكنها ترفض ، فيخرج جلال بينما تبقى حنان لتنظف المكان وينتهي المقطع بحنان تنزع معطفها في المطبخ ثم بلقطة مقربة جدا نرى مياه الحنفية وأيدي حنان وهي تغسل الأواني.

- التحليل التعييني للمقطع الواحد والعشرون (الحلقة 19): "مقطع يوضح حنان وصديقتها كنزى تقفان في الصيدلية وتتفاوضان حول مستقبلهما في ظل ما مرت به كل منهما"

تنقلنا الكاميرا لمحل الأدوية ، وهو محل حنان وزوجها وتعمل معهما كنزى صديقة حنان وبلقطة أمريكية تظهر كلاهما واقفتان ومن زاوية المجال والمجال المقابل يدوره حوار بينهما، حيث تتساءل حنان عن عدم قبول كنزى بالرجل الذي طلبها للزواج رغم أنه

مقتدر ماليا ومن عائلة منفتحة، فتجيبها كنزى: "راكي تسقي فيا حنان علابالك لو كان نتزوج ماما تفقد حقها فالدار ومم بعد وين تروح قوليلي"، فتقترح عليها حنان أن تتزوج من الرجل وما دام يملك منزلا بإمكانها أخذ والدتها للعيش معها، فتضحك حنان وتقول لها: "قوليلي وين راه النسيب اللي يقبل يعيش مع نسيبته هذ الوقف"، فتتظر حنان من خلال لقطة مقربة حتى الصدر وهي شاردة ثم تقول لها: "عندك الحق أنا لي كنت قاعدة مقول جلال مليح هذوما سنين واحنا مزوجين مازال ما تفاهمش مع ماما مزيا لي الدار دارنا"، صم تؤكد لها كنزى أنها لن تتزوج أبدا بسبب وضعية والدتها بينما تنظر إليها حنان وهي متأثرة بما تقوله لها صديقتها.

- التحليل التعيني للمقطع الثاني والعشرين (الحلقة 20): "لقطة توضح حفل ختان ابن أخت جلال وسط احتفال عائلي بين الفرح والطقوس التقليدية"

تنقلنا الكاميرا حيث تبرز لنا والدة جلال بلقطة حكاية وهي تضع الحنة لحفيدها (ابن بنتها)، وهم يرتدون الزي التقليدي الجزائري ثم تقترب الكاميرا أكثر بلقطة قريبة حتى الصدر نشاهد من خلالها فرقة نسوية ترتدي الزي التقليدي كذلك وتغني أغاني شعبية قديمة ومدائح دينية، ثم تظهر ليلي وهي في كامل أناقتها تليها وهيبة ثم نورة أختا جلال في كامل زينتهما، ثم توسع الكاميرا كادرها فنشاهد الطفل المختن جالس على أريكة غرفة الضيوف والحنة في يديه يرتدي ملابس من النسيج المخملي (قظيفة) مطروزة بالخيوط الذهبية ومرصعة بالأحجار وعلى رأسه قبعة مطروزة كذلك بينما تجلس بجانبه كل من جدته ويلي من الجهة الأخرى، تنتقل الكاميرا تنقلا خلفيا فتتضح الرؤية أكثر فنشاهد طفلان آخران يحمل كل واحد فيهم شمعة كبيرة مزينة ويرتديان هما كذلك ملابس تقليدية مطروزة يجلسان تحت الولد صاحب الحفلة، وتظهر كل عائلة جلال ويلي وابنتها وكل النساء اللواتي حضرن الحفل، يتغير ريثم الأغاني ويصبح أكثر خفة فتنهض إمرأتان للرقص تتبعهما سليمة أخت جلال التي تدعو ليلي للرقص معها فتنهض فتشاركها ليلي الرقصة وسرعان ما تعود لمكانها، فتواصل سليمة الرقص مع أختها وهيبة، وبلقطة مقربة حتى الصدر تركز الكاميرا على ملامح كل فرد من عائلة جلال والتي تبدو عليهم علامات السعادة والفرح بهذه المناسبة العائلية السعيدة، بينما تظهر ليلي شاردة الذهن

وقت لآخرى تبسم بينما إبنتها لم تتحرك من مكانها وتكتفي بابتسامة على وجهها طيلة مدة الفرح، ثم تنقلنا الكاميرا للجهة الأخرى من المنزل بلقطة قريبة نشاهد رجلا يتناول الكسكس وبحركة تنقل خلفي توسع الكاميرا طادرها فنشاهد مأدبة عشاء يجتمع فيها عدد من الرجال برفقة جلال وأخيه الأكبر ويتبادلون أطراف الحديث وغناء الفرقة النسوية يصل من غرفة الضيوف للغرفة التي يجلس فيها الرجال.

- التحليل التعيني للمقطع الثالث والعشرون (الحلقة 20): "مقطع يوضح مهدي وزوجته في صراع بين المال والولاء العائلي"

هذا المقطع يعود بنا لمنزل مهدي وبلقطة أمريكية والتنتقل المصاحب نشاهد مهدي يدخل لمنزله وفي يده كيس ثم يجلس على أريكة غرفة الضيوف بجانب زوجته التي تظهر جالسة تتفرج على التلفزيون، يضع مهدي الكيس على الطاولة وهو سعيدا، بينما زوجته تتساءل عن ما بداخل الكيس، ثم تفتحه فتجد أموالا وهي أموال من عائدات بيع المحل خاصتهم بعد أن تم سرقتهم من قبل ولم يتبقى لهما شيئا فاضطروا لبيع المحل، تعيد هاجر الأموال لمكانها وتقترح على زوجها أن يشتري سيارة ويعمل سائق أجرة، فيعجب مهدي بفكرة زوجته ونسمعه على الشريط الصوتي يقول لها: "إيه فكرة شابة هكذا نصرفو من دراهم التاكسي، وهذو نريح بيهم ضميري"، وبلقطة مقربة حتى الصدر تركز الكاميرا على ملامح هاجر التي تتغير فجأة ووتقول لزوجها: "عاود عاود مفهمتش" فيجيبهما مهدي: "يخي قلنا كي نبيعو المحل نرجعو الدراهم لأختي ليلي"، لكن هاجر تصر على عدم إرجاع المال ليلي (التي سلبها أخوها بمساعدة جعفر حقها من الميراث)، ثم يقترح مهدي على زوجته أن يعطي ليلي نصف المبلغ والنصف الآخر يرده لها في وقت لاحق لكن هاجر لا تتجاوب مع زوجها وهي مصممة على رأيها، فيطلب منها في الأخير أن تخفي الأموال ونشاهده من خلال لقطة مقربة وهو يحدث نفسه قائلا: "تحبي روحك بزاف علاباك"، وهو منصدم من ردة فعل زوجته التي ترد: "علاباك أنا نحبك كي تسمع الكلام" وتأخذ الكيس ومن زاوية منخفضة بحركة كاميرا

بانوراما عمودية نشاهدها وهي تصعد درج السلم لتصل لغرفة النوم وينتهي المقطع وهي تقول: "رزق ولادي نمدو لختو الراجل هبل والله غير هبل هاه".

- التحليل التعيني للمقطع الرابع والعشرون (الحلقة 21): "مقطع يوضح صراع جلال وحنان الوفاء للأم مقابل واجب الزوجية"

تحملنا الكاميرا عبر مقطع جديد لمنزل ليلي ومن لقطة حكاية من زاوية المجال والمجال المقابل توضح لنا جلال وهو يحدث زوجته بغضب التي وجدت أمها ملقاة على الأرض فاتصلت بالإسعاف وأخذتها للمستشفى ولم تتصل به، ليتفاجئ بعد دخوله للمنزل بعدم تواجدها لا هي ولا أمها، ونسمعهم على الشريط الصوتي وهي تقول له: "كفاش ماما مرمية مغاشية فاللرض اللولين لي نعيظهم L'ambulance"، لكن جلال لا يزال غاضبا من تصرف زوجته التي تشرح له الموقف دون جدوى، ثم يقترح عليها جلال أن يذهبا للعيش في بيت والدته خاصة بعد ذهاب أخوه الأكبر للعمل في الصحراء، ولم يتبقى في بيتهم سوى أمه وأخواته البنات، لكن حنان ترفض العيش بعيدا عن والدتها قائلتا: "قلتك شحال من خطرة أنا منعيشيش بلا ماما"، فيجيبها جلال: "يا حنان يماك راهي كبيرة وقادرة تعيش وحدها"، ثم حنان: "وأنا ماشي قادرة نعيش بلا بيها منروحش"، فيرفع جلال يده ويصرخ في وجه زوجته: "أنا كرهت" ويخرج من الغرفة ويتركها وحدها، ثم تركّز الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر على ملامح حنان والتي تضع يدها على خدّها وهي تبكي ثم تنطلق موسيقى حزينة.

- التحليل التعيني للمقطع الخامس والعشرون (الحلقة 22): "مقطع يوضح مواجهة عبد الرزاق في محل إسماعيل في صراع بين التمسك بالتقاليد ورفض الالتزامات الأسرية"

يحملنا هذا المقطع للفضاء الخارجي وبلقطة حكاية تبرز لنا الكاميرا السيد عبد الرزاق والد خديجة رفقة السيد إسماعيل الذي غير محله من إسكافي لبائع للمواد التجميلية والعطور، ومن خلال اللقطة المقربة حتى الصدر تركّز الكاميرا على ملامح كلاهما

بيحث يظهر السيد عبد الرزاق وهو يتمعن في السلعة الموجودة في محل تسيبه، بينما إسماعيل يظهر منزعجا منه ومن خلال حديثهم نفهم أن السيد عبد الرزاق يحاول أن يتقرب ويتودد لإسماعيل فيقترح عليه بعد أن أصبح في سن المعاش أن يأتي ليجلس معه ليونسه في محله، لكن إسماعيل لا يرحب بالفكرة ولا يستلطف نسيبه نراه من خلال عدسة الكاميرا المقربة يتمم ويقول كلاما بين شفثيه وينظر إليه بعين واحدة، ثم يغير الموضوع ويسأله: "واش راهم يديرو الدار"، فيجيبه السيد هبد الرزاق: "شوف إلا راك على نسيبتك راهي الحمد لله وإلا راك على مرتك راهي تستنى فيك"، لكن إسماعيل يخبره أنه لم يطلب من زوجته أن تذهب لزيارة بيت أهلها وأنها هي من أرادت ذلك وهو أوصلها فقط، فيبرر السيد عبد الرزاق لإسماعيل ويشرح له أن إبنته تصرفت كباقي النساء لما يغضبن من أزواجهن فيذهبن لبيت أهلهن، وأنه عليه أن يصبر عليها ويطلب منها الرجوع، لكن إسماعيل يحرك رأسه ويجيبه باستهزاء: "معليه معلية قللها كاش نهار نجى نديها حتى أنا ثاني كرهت من مأكلة برا"، فينظر إليه السيد عبد الرزاق في حيرة من أمره وهو يدقق في إسماعيل قائلا: "إن شاء الله رانا نستناو فيك"، وينتهي المقطع وإسماعيل يشير برأسه بموافقة للمجئ لبيت نسيبه ويقول: "إن شاء الله".

– التحليل التعيني للمقطع السادس والعشرون (الحلقة 24): "مقطع يوضح مهدي وعائلته في زيارة مفاجئة لمنزل ليلي في أعقاب الزلزال المدمر"

يبدأ هذا المقطع بلقطة وصفية وتبرز الكاميرا مهدي يدخل لمنزل ليلي أخته وهو في حالة صدمة وهلع وتقف كل من ليلي وإبنتها وزوجها أمام الباب، ومن خلال حديثهم ندرك أن مهدي قد تضرر هو وعائلته من زلزال بومرداس وكادوا يموتون لولا لطف الله، وهو الآن واقف في بيت أخته لطلب الغفران منها، بينما تسأله ليلي عن حال زوجته هاجر والأطفال، فيجيبها مهدي: "مزالكي تسقسي على هاجر شحال حنينة أنتيا، سامحني بزاف كي ظلمتك"، تصطحبه ليلي لغرفة الضيوف وهي تمسك بيده وتواسيه وتتبعهما حنان وزوجها ثم يجلسون ومن زاوية المجال والمجال المقابل تواصل العائلة حديثها عن الصدمة وعن الزلزال وما حلفه من دمار ، ثم تطلب ليلي من أخوها أن

يستريح قليلا ويذهب لإحضار باقي أفراد عائلته، بينما يركز مهدي في هذا المقطع على طلب الغفران من أخته ونسمعه على شريط الصوت مرارا وتكرار يعيد جملة "سامحيني ليلي"، ثم نرى من خلال لقطة مقربة حتى الصدر وحركة بانوراما أفقية مصباح ليلي ثم تظهر حنان ثم أمها وهما تنتظران وفجأة تنهضا مسرعتان نحو باب المنزل فيظهر جلال يحمل أية ابنه مهدي الصغرى ثم هاجر ويونس ابنها البكر ومهدي الذي يحمل ابنته هالة (البنت المقعدة) تعانق ليلي هاجر وتسلم عليها ثم تدخل العائلة كلها باتجاه غرفة الضيوف يجلسون ويتكلمون عن المأساة الواقعة وكيف كان أثر ذلك عليهم، و ليلي ترحب بهم وتحمد الله على نجاتهم، أما هاجر فنراها متحسرة ونسمعها تقول: "كل شيء راح مقعدلنا والو"، فتجيبها ليلي أن الدنيا فانية ولن يبقى فيها سوى الله عزوجل، وأن كل شيء يمكن تعويضه، وينتهي المقطع وعدسة الكاميرا مقربة تركز على ملامح كل فرد من العائلة وعلامات الحزن بادية على وجوههم ومهدي يقول: "لا إله إلا الله محمد رسول الله، إن لله وإن إليه راجعون"، ثم ليلي: "أمين وربى معاهم".

- التحليل التعيني للمقطع السابع والعشرون (الحلقة 25) "مقطع يبرز السيدة وردية وابنتها تتحدثان عن عودة إلياس لأحضان أمه ومصير خديجة بدون أبناء"

يحملنا هذا المقطع من جديد لمنزل السيد عبد الرزاق وزوجته وبلقطة أمريكية وحركة كاميرا ثابتة حيث تبرز السيدة وردية وهي تحمل حوضا بلاستيكيًا فيه ملابس وتقف بجانبها ابنتها، ومن خلال الحوار الذي يدور بينهما ندرك أن إلياس ابن إسماعيل قد عاد لمنزله وولדתه حليلة سعيدة جدا وغير مصدقة أن ابنها عاد أخيرا بعدما أمضى فترة لابس بها في السجن ثم خرج منه و هاجر بعدها للخارج هجرة غير شرعية أو كما سميت في المسلسل (الحرقة) على قارب صغير ولم تصلها منه أي أخبار وعاشت سنوات في انتظاره دون جدوى وهي الآن سعيدة جدا برجوعه، تحكي خديجة لوالدتها ما يجري في بيت زوجها عن حليلة بينما السيدة وردية تقول لابنتها أن حليلة من حقها أن تفرح لقدم ابنها وتشرح لابنتها لماذا فتقول: "غدوا يموت راجلها وليدها لي يورث"، فتتساءل خديجة إن كان لها حق في ميراث زوجها كحليلة، فتجيبها أمها: "واش من حق عندك يابنتي؟ علاش عندك دراري؟" ثم تركز الكاميرا من عديتها المقربة على ملامح

خديجة وهي مطأطأة الرأس في حالة من الحزن بينما تنظر إليها أمها بحسرة وهي تحرك رأسها حركات دائرية.

- التحليل التعيني للمقطع الثامن والعشرون (الحلقة 27): "لقطة توضح دخول جعفر لمنزل قمر لطلب يد ليلي، خطوة جديدة في تطور العلاقة"

يأخذنا هذا المقطع لفضاء داخلي جديد وهو منزل السيدة قمر صديقة ليلي (التي غيّرت إسمها لياسمين ملك)، وبلقطة متوسطة ثم أمريكية وحركة ثابتة يظهر جعفر يرن جرس الباب بينما ليلي وقمر في داخل المنزل يتفقدان ثم تنهض قمر تفتح الباب ترحب بجعفر وتستقبله لغرفة الضيوف حيث يجد ياسمين يبتسم لها ثم يجلس، بينما تحضر قمر القهوة للضيف نسمع من الجهة الأخرى جعفر وياسمين يتحدثان فنفهم من خلال حديثهما أن ليلي قبلت بجعفر كزوج لها وهذا هو سبب قدوم جعفر للبيت للإتفاق مع خطيبته، أما عن جعفر فقد ركز عليه المخرج من خلال اللقطة المقربة حيث يظهر سعيدا وعلامات البهجة بادية على وجهه وهو ينظر ليلي ويغازلها من الحين للآخر وبهذه المناسبة يخبر جعفر خطيبته قائلاً: "رايح نشري un grand standing ورايح يكون باسمك أنت ونعيشو فيه غير أنا وأنت"، بينما تبتسم ليلي ثم تنهض باتجاه النافذة بحركة تنقل جانبي وتخبر جعفر بشروط زواجها منه قائلاً: "اسمحي يقدر يبانك الشرط انتاعي مادي بصبح أنا مرا والمرا ضعيفة ولازم نخمّم على عقوبتي"، يتحمّس جعفر قائلاً: "عندك الحق عندك الحق وكما قلتك شروطك أموامر منقّدة بإذن الله"، تضيف ليلي: "تحطلي النص انتاع الشركة على إسمي"، تبقى الكاميرا مركزة على جعفر ويلي وهما يتفقدان ويخبر جعفر خطيبته أنه موافق على شروطها بينما تدخل قمر بصينية القهوة وتجلس في وضعية مقابلة للخطيبين فترى جعفر في قمة سعادته ويلي تبتسم تارة ويشرد ذهنها تارة أخرى، فتفهم من خلال ملاحظتهما أن الخطيبين قد اتفقا وخطة ليلي في طريقها للنجاح ، تبارك لهما وتقرب عليهما أن يحتفلا بهذه المناسبة السعيدة يرحب جعفر بالفكرة ويقترح عليهم الخروج للإحتفال في مكان حتما سيعجبهما وكآخر مشهد لهذا المقطع نرى ليلي من لقطة مقربة تبدو غير مرتاحة وتنطلق موسيقى تشويقية.

- التحليل التعيني للمقطع التاسع والعشرون (الحلقة 28): "مقطع يظهر ليلي في منزل نادية تكشف لها حقيقة جعفر المخادع وتتفق معها على خطة الانتقام منه"

تأخذنا الكاميرا لبیت لم نراه من قبل وبلقطة مقربة حنى الصدر تبرز لنا الكاميرا ليلي تجلس مع امرأة وهي نادية زوجة جعفر وعبر الشريط الصوتي نسمع ليلي وهي تخبر نادية عن بعض الحقائق المتعلقة بجعفر وعن ماضيها الأليم معها وما فعله بها وبابنتهم حنان ثم تشرح لها سبب عدم قدرته على إنجاب الأولاد وتريها دفترهم العائلي وكذلك الوثائق التي تؤكد عدم قدرة جعفر على إنجاب الأولاد بعد حادث قديم، قتنصدم نادية من كل هذه المعلومات والإثباتات التي قدمتها ليلي وتردد: "ميصنیش"، فتجيبها ليلي: "نزيدك حاجة شرالي طوموبيل ودار على أسمى وتكاتبنا أنا وياه معندناش بزاف وليت شريكتو فالنص انتاع الشركة انتاعو وغدوا راه يستنا فيا باش نعقدو وهذا كامل لخطرش معقنیش كما غدر بيا زمان راهو يخدع فيك ليوم"، فتجيبها نادية: "خداع كي جا لفرنسا كان كي الطلاب رحبنا بيه وقلنا هذا وليد بلادنا c'est ça ma recompense"

درك نعيط لخوايا هو لي يفريها"، فترفع ليلي إبهامها وتوجهه نحو نادية وتوصيهاها أنها لبست الطريقة المثالية للانتقام من جعفر، وأن جعفر إنسان جاهل والمال جعله أكثر جهلا، ومن خلال اللقطة المقربة تركز الكاميرا على ليلي التي تظهر تقنع بحماس نادية ومن خلال طريقة كلامها نعرف مدى حقدها على جعفر بينما نادية تتنفس بعمق وتبدو في قمة غضبها.

- التحليل التعيني للمقطع الثلاثون (الحلقة 29): "مقطع يوضح خطة ليلي وقمر للانتقام من جعفر وتشفيها فيه، بينما يعكس صراع حنان الداخلي بين الولاء لأمها وحبها لوالدها"

في هذا المقطع وبلقطة وصفية وحركة كاميرا ثابتة تظهر ليلي وهي جالسة في سيارتها وبجانبها حنان إبنتها ثم يرن هاتف ليلي فتجيب، ومن خلال كلامها نفهم أن المتصل هو جعفر فتتنصدم حنان من خبر ظهور والدها مرت أخرى وتحاول أن تأخذ الهاتف من

إمها للتحدّث لوالدها، لكن والدتها تمنعها وتواصل حديثها مع جعفر ومن خلال الشريط الصوتي نسمعه يخبرها أنه في منزلهما اللذان سيعيشان فيه بعد زواجهما وأن الكهرباء في المنزل موصولة جيدا وأنها تشتغل ولا يوجد بها مشكل مثلما أخبرته ليلي، فتجيبه ليلي: "علايا لي كاين الضو في L'appartement كما كاين الظلمة في قلبك لي عماك ومخلاكش تعرف شكون أنا بصح دوك نقولك شكون أنا، أنا ليلي لي نسيته بصح مشكيتش نسيته بنتك حنان"، ثم تركز الكاميرا على ملامح جعفر المصدوم بلقطة مقربة وهو يقول: "ليلي"، فتجيبه: "إيه ليلي لي عذبتك أو مرمدتها وارميتها للزقة هي وبنتها"، ثم تقفل الخط بينما حنان تبكي وتلوم أمها لأنها لم تتركها تحدّث والدها رغم كل محاولاتها بكن دون جدوى، ثم تعود بنا الكاميرا مرة أخرى لشقة ليلي حيث يتواجد جعفر المصدوم من المكالمات الهاتفية بينه وبين ليلي ثم تظهر قمر صديقة ليلي هي الأخرى في الشقة تنتظر لجعفر ونسمعها على الشريط الصوتي تسأله: "شكون أنت وقلي كفاش حتى دخلت لعندي لهننا لداري"، بينما يحاول جعفر التحدّث إليها لكنها تنكر معرفتها له ثم يتقطن جعفر للحيلة وللخ الذي اصطادته به حنان ثم يغضب وتتغيّر ملامح وجهه كليا ويبدأ بالصراخ: "أيا لمي قشك واخرجي من داري تشوفي"، قتلص قمر بالشرطة لحل الخلاف بينهما، من الجهة الأخرى وبالضبط تحت المنزل الذي يتواجد فيه جعفر وقمر نصور لنا كاميرا المخرج ليلي وابنتها الجالستان داخل السيارة تتحدثان من جهة نسمع حنان تبكي وتساءل والدتها عن مكان تواجد والدها، بينما تجيبها والدتها: "باباك مزالكي تقولي بابا نسيته واش دار فينا آه رمانا للزقة مرحمناش"، لكن حنان تطلب من والدتها أن تكون أكثر رحمة مع والدها، تغضب ولدتها وتجيبها: "أنا لي عذبتو آه وحرقتلو وجهو أنا كنت معولة نبدا حياتي من دارة جديد بصح مخلائش Tranquille بصح هذ الخطرة نحامي على روعي وكما دارلي نديرلو"، في هذه أثناء نسمع صوت وصول سيارات الشرطة، وحنان تبكي وتحاول الذهاب لوالدها بينما تمنعها أمها وهي تقول: "مدخليش روحك أقعدي اهنا رايح يخلص على الشر لي دارو فينا الشح فيه"، ثم تعود بنا الكاميرا لداخل البيت بلقطة متوسطة وحركة ثابتة حيث تقف قمر وجعفر وبجانبها رجال الشرطة والإثنين يقولان أن المنزل منزلهما، فيطلب منهما

الشرطي إحضار عقد البيت، تحمل قمر حقيبة اليد موضوعة فوق طاولة وتخرج منها وثائق تسلمها للشرطي الذي نسمعه يقول: "العقد راهو صحيح راهو على إسمها الدار دارها وانت واش عندك تقول"، ثم يقرر إصطحابهما لمركز الشركة لاستكمال الإجراءات القانونية، وبحركة تنقل جانبي ثم مصاحب تأخذ الشرطة جعفر مكبل الأيدي وتذهب معهم قمر برفقة شرطيان آخران، في الجانب الآخر داخل السيارة تحاول حنان الإلتحاق بوالدتها لكن والدتها تكنعها بشدة ولا تسمح له برؤيته وتركز الكاميرا من خلال اللقطة المقربة على ملامح ليلي وهي تضحك وتشتت في جعفر ونسمعها تقول: "اشح فيه يستهل راني نستشظفى فيه راني فرحانة"، ثم تتطلق بسيارتها وينتهي المقطع بلقطة الجزء الصغير و بزاوية منخفضة نرى حنان تبكي من مرآة السيارة.

نهاية المسلسل:

يعود بنا آخر مقطع من المسلسل لنفس نقطة البداية وبنفس طريقة اللقطة الافتتاحية بلقطة عامة تبرز لنا البحر وهو نفس المكان الذي أنطلق منه المسلسل شاطئ برمرداس ثم توسع الكاميرا كادرها فنشاهد جعفر في لقطة عامة بملابس بالية ويحمل بيده اليسرى نعله وبيده اليمنى عصا يلوح بيها يمينا وشمالا و يقترب شيئا فشيئا لعدسة الكاميرا وهو يرسم على رمال البحر مبني، ثم يصرخ ويقول: "اهنا اهنا نبني الشركة انتاعي على شط البحر واسعة وطويلة وعريضة اهنا نبني شركة جعفر اهنا فالبحر اهمنا داخل لبحر" ثم يواصل "شكون المدير انتاع الشركة أنا المدير نخدم فيها وحدي"، ثم ويبكي ويصرخ ثم تركز عليه كاميرا المخرج وهو يستلقي على الأرض وينادي باسم زوجته وإبنته، ثم تنقلنا الكاميرا بلقطة وصفية لفضاء آخر وهو المستشفى تقترب الكاميرا فنشاهد مولادا جديدا بين أيدي حنان وهي على سرير المستشفى تجلس معها أمها وجلال وأفراد عائلته وهم يختارون إسما للمولود، وينتهي المسلسل بلقطة مقربة تظهر فيها حنان تبتسم ابتسامة عريضة ومولودها بين يديها بعدما قرّر زوجها تسميته على إسم أبيها جعفر وينطلق جينيريك النهاية.

المبحث الخامس: التحليل التضميني للمقاطع المختارة من المسلسل :

استنادا على كون التحليل التضميني لأي نسق سيميولوجي استقراء لما تم وصفه في القراءة التعيينية واستتطاق لمختلف العلامات والرموز الإيقونية أو الرمزية، للإجابة عن تساؤل جوهري يتبادر إلى ذهن الباحث السيميولوجي، المتمثل في ثم ماذا؟ مثلا فيما يخص دراستنا نقول لماذا قُدمت الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية من خلال دراما المسلسلات التلفزيونية بهذه الصورة؟ فنحاول معرفة السبب وراء ذلك الطرح الذي سيقوم وبفعل التكرار ببناء صورة ذهنية لدى المشاهد الجزائري عن الحالة الاجتماعية للمرأة خاصة وأن الدراما التلفزيونية لها قدرة فائقة على جمع عناصر التشويق والإثارة والمؤثرات التي تتعاون جميعها لصنع هذه الصورة بين الأفراد.

والمستوى التضميني هو القراءة بين الأسطر وربط المستوى التعييني بالجانب الخفي والإيديولوجي من خلال الاستنتاجات الأولى للمستوى التعييني، ففي هذه المرحلة يجب أن يكون لدى الباحث الذكاء لربط كل هذا بالمرجع، وكذا الثقافة التي تمثل المحيط والبيئة الثقافية للمسلسلات الدرامية التي تقوم على خلق واقع يشبه الواقع الفعلي الذي يعيشه الناس، وعند هذه المرحلة نكون قد استخرجنا المدلول ووصلنا إلى معرفة مختلف الأبعاد والدلالات الضمنية التي يحملها المسلسل، وكذا حقيقة الرسائل الاتصالية وما تحمله من معاني باطنية يراد ترسيخها في ذهن المشاهد، وبجدر الإشارة إلى أن جميع صور اللقطات المستخرجة مرفقة في المراجع، وقبل الانطلاق في تحليل مسلسل **معاناة امرأة** لا بد أولا الوقوف عند بعض العناصر الأساسية المكونة للبناء الفيلمي بداية ب:

المطلب الأول: التحليل التضميني للملصق الإشهاري لمسلسل **معاناة امرأة**:

قبل التحدث عن الملصق الإشهاري للمسلسل يجدر الإشارة إلى أن المسلسل من إنتاج التلفزيون الجزائري، وعرض في التلفزيون الجزائري فقط وهو متواجد على الأنترنت لكن القناة الوحيدة التي بثت فيها مسلسل **معاناة امرأة** هو التلفزيون الجزائري، ونلاحظ من خلال تاريخ إنتاج المسلسل أنه تم إنتاجه في سنة 2014، ولم يكن آنذاك تنوع في القنوات التلفزيونية خاصة تلك المتخصصة ببث المسلسلات كالذي نشهده اليوم، فمن كثرة القنوات التلفزيونية وكثرة المسلسلات يتسارع ويتنافس المنتجون على تصميم أحسن

ملصقة إخبارية للمسلسل ويخسرون عليها أموالا طائلة للترويج لأعمالهم من، خلال إظهار ملصقات إخبارية عالية الجودة باختيار دقيق للألوان وإظهار الفنانين في أحلى حلّة لهم بطريقة مدروسة وهناك حتى من يقوم بتصوير ملتقى صحفي عن المسلسل بحضور الممثلين الرئيسيين وذلك قبل بث المسلسل وقبل نجاحه أو فشله، وهو مشهد يتكرر كل سنة قبل شهل رمضان في الجزائر، يبدأ المنتجون في عرض مقتطفات تشويقية لأعمالهم قبل عرضها على شاشة التلفزيون وتتنافس القنوات فيما بينها على عرض المسلسلات وتوقيت عرضها، لكن عكس ما يحصل اليوم من ترويج للمسلسلات قبل عرضها هذا المسلسل الذي بين يدينا ليست لديه أي ملصقة إخبارية لا على التلفزيون الجزائري ولا حتى على الانترنت وبالتالي ثم تحليل المسلسل دون تحليل ملصقته الإخبارية.

المطلب الثاني: مكان المسلسل وزمانه:

أ. مكان الفيلم:

احتوى مسلسل "معاناة امرأة" على العديد من الفضاءات أو الأطر المكانية التي شكّلت فضاءات السرد التي احتضنت أحداث المسلسل ، والتي تنوعت بين المناطق المغلقة من جهة والتي تشكلت أساسا من منزل السيد جعفر وزوجته ليلى في الحلقات الأولى من المسلسل، ثم المنزل الجديد لليلى وابنتها حنان بعدما باع السيد جعفر المنزل العائلي واختفى، كذلك المنزل العائلي لوالدي ليلى والذي كان يسكن فيه أخوها مهدي وزوجته هاجر وابنتهما هالة والذي كان من أسباب الصراع القائم بين ليلى وأخوها مهدي الذي أجرى صفقة مع جعفر دون علم ليلى وتمّ الإحتيال عليها من خلال سلبها حقها من بيع منزل والديها، كذلك منزل السيد اسماعيل وزوجته حليلة وأولادهم الأربعة قبل أن يتم الطلاق بينهما، ورغم ذلك يستمران في العيش في نفس المنزل وتعيش معهما خديجة وهي زوجة اسماعيل الثانية بعد طلاقه من حليلة، كذلك المنزل العائلي لجلال زوج حنان والتي تجري فيه عدّة أحداث ، إلى جانب صيدلية جلال وحنان حيث يعملان وتعمل معهما كنزى صديقة حنان ، ومحل الزهور حيث تعمل ليلى وصديقتها قمر، والملاحظ هنا أنّ كل الأمكنة سواء كانت فضاءات داخلية أو خارجية كالبحر والشواطئ

وحتى المنتزهات التي يبرزها المخرج من خلال عدسة كاميراته كلها متواجدة في ولاية بومرداس، عدى الموقع الأثري الوحيد الذي زارته ليلي مع ابنتها حنان رفقة صديقتها قمر-الحلقة 23 من المسلسل-

وهو مبنى أثري عتيق يسمى "قبر الرومية" والمتواجد بولاية تيبازة ومن شريط الصوت نسمع حديث قمر لليلي وهي تروي لها قصة هذا القبر الذي شيّده صاحبه لزوجته المدفونة بداخله كذكرى وتخليدا لحبه لها وفي ذلك رمز للبعد التاريخي والخلفية التاريخية للمكان وكذلك ربط القيمة الأثرية للمكان مع القيم الإنسانية السامية المتعلقة بالشعور والأحاسيس وذلك من خلال ما يكنّه الرجل لزوجته وحتى من قديم الزمان من حب وود وألفة ما جعله يبني لها قبرا تخليدا لذكراها بعد وفاتها والذي لا يزال متواجدا لحد الساعة.

ب. زمان الفيلم :

تشير أحداث مسلسل "معاناة امرأة" إلى مرحلة متقدمة بعد الإستقلال لا يمكن معرفة هذه الفترة على وجه التحديد إلا من خلال اللقطة الثالثة من الحلقة الثانية من المسلسل حيث نرى من خلال عدسة الكاميرا السيدة حليلة جالسة على مائدة المطبخ تمسك رأسها وتبكي بينما تظهر بجانبها ابنتها كنزى وهي تمسك بكتفي والدتها محاولة تهدأتها -كما هو موضح في التقطيع التقني للمقطع الثالث- ومن خلال شريط الصوت نسمع حديثهما ومن خلاله نفهم أن كنزى تحاول أن تشرح لأمها قانون الأسرة الجديد والذي تصفه على خد قولها أنه يقف في صفّ المرأة خاصة تلك التي تعاني من مرارة العيش مع زوجها وابنائها-كما هو موضح في التحليل التعيني للمقطع الثالث. وهو دلالة أن زمان المسلسل بعد فترة قانون الأسرة الجديد والذي تم تعديله 27 فيفري 2005 -كما هو موضح في المبحث الثاني من الفصل النظري للدراسة-

ولكن هذه اللقطة التي تشير للفترة الزمنية ما بعد تعديل قانون الأسرة ، لم تحدد بالضبط الزمن الفعلي الذي تدور فيه أحداث المسلسل لكننا نلاحظ زمن المسلسل من خلال لافتات السيارات التي ركزت عليها كاميرا المخرج في عدّة مشاهد :

أولاً : في مشهد من الحلقة السادسة للمسلسل تظهر حنان وهي تبارك لخالها بمناسبة شرائه لمحلّه الجديد وسيارته الجديدة بعد الصفقة التي أجراها مع نسيبه جعفر والد حنان والسيارة من شوفرولي و تحمل اللافتة التي ركّز عليها المخرج بسنة 2011.

ثانياً : من خلال السيارة الجديدة التي أهداها السيد جعفر ليلي بنسختها الجديدة (بعد أن غيّرت حتى إسمها لإسم ياسمين ملاك)، وتركز الكاميرا بلقطة مقربة على الرقم التسلسلي لسيارتها ومن رمز السيارة نفهم أنها من شركة رونو والمنتجة سنة 2013، وذلك من خلال اللقطة التي تظهر فيها ليلي وهي تصطحب ابنتها حنان في سيارتها الجديدة -كما هو موضح في المقطع الثلاثين من الحلقة التاسعة والعشرون-.

وبالتالي تدور أحداث المسلسل بعد فترة تعديل قانون الأسرة 2005، وبالضبط ما بين سنة 2011 و 2013، وهو الزمن المعاش آنذاك وفقاً لسنة إنتاج المسلسل وتظهر بشكل بارز في جينيريك المسلسل.

وإذا قسمنا زمن المسلسل وفقاً للجانب السردى لأحداث المسلسل فينقسم لثلاثة أجزاء :

1. المرحلة الأولى من المسلسل (من الحلقة 1 للحلقة 11):

وهو زمن التعرف على الشخصيات وتطور الصراع ويهدف هذا الجزء من المسلسل إلى تقديم الشخصيات الرئيسية وإرساء الأسس للصراعات التي ستدور حولها الأحداث، وفهم خلفيات الشخصيات ودوافعهم وذلك لجعل المشاهد يتعاطفون معهم، فمن خلال هذا الجزء الذي يبدأ من الحلقة الأولى للحلقة الرابعة عشر تعرّفنا على كل الشخصيات الأساسية في المسلسل :

❖ **السيد جعفر وزوجته ليلي وإبنتهما حنان:** وهم أهم الشخصيات الفاعلة في المسلسل وأبطاله فالسيد جعفر بعد أن تعرفنا عليه في اللقطة الافتتاحية للمسلسل والتي يظهر فيها في شاطئ بومرداس يجيب على هاتفه الخليوي، ومن خلال حديثه مع المتصل الذي يطالبه باسترداد دينه، نفهم شخصية البطل الذي أراده كاتب السيناريو أن يكون شخصية جشعة مجرّدة من الأحاسيس والذي تقاى في تعذيب زوجته أولاً عندما عقد صفقة مع أخيها مهدي وانتزع منها حقها في ميراث والدها، ثانياً عندما ضرب

زوجته حتى وصل به المطاف لحرق وجهها لم يرحمها حتى أمام توسلات إبنتهما الوحيدة، ثم فرَّ هارباً من مسؤولياته اتجاه عائلته وتركهما يصارعان الحياة لوحدهما في الشارع، لبدأ حياة جديدة في المهجر بعد أن باع البيت الذي كان يأوي عائلته وانتهى بهما المطاف في أسوأ حالة الزوجة ليلى محروقة الوجه وإبنتها حنان مشردين في الشوارع، تبحثان عن ممان تمكثان فيه، فيعد أن فقدت ليلى منزل والدها لم تجد مأوى، ما دفعها للذهاب لأخيها مهدي وزوجته في بيتهما الجديد بعد أن دلَّتْها إبنتها على مكانه، لكنها للأسف تتقاجئ من طريقة استقبالهما لهما وخاصة السيدة هاجر زوجة السيد مهدي التي لم تبخل عليهما بكلماتها الجارحة محاولة إهانة ليلى وإبنتها لكي تخرجاً من منزلها وبالفعل تنجح في ذلك، ويجد مهدي نفسه بين أخته وإبنتها وفي الجانب الآخر زوجته هاجر التي تبتزّه بحملها ونسمة تقول له بكل جبروت "كل يوم راني نصبح على هذاك الوجه ديالها حببت الولد يجي مشوه كما هي"-المقطع السادس عشر من الحلقة الرابع عشر وهي تقصد وجه السيدة ليلى المشوه والذي تظهر عليه ندبات وآثار الحرق التي تسبب لها فيها زوجها جعفر، ثم يصطحب مهدي أخته وإبنتها لأحد مخازن السلع التي يمتلكها ويقرر أن يسمح لهما للمكوث فيه حتى يجد حلاً آخر لهما، ويجدر الإشارة إلى أن السيد جعفر يظهر في المسلسل من الحلقة الأولى للحلقة الحادية عشر ثم يختفي وينتهي دوره في هذا الجزء وهو يمثل شخصية الجشع والتجرد من الإنسانية، فظهوره في اللقطة الافتتاحية وهو يتحدث عبر الهاتف مع أحد الدائنين يحدد ملامح شخصيته منذ البداية، ويعكس مدى انشغاله بالمادة والمال، حيث يضع أولوياته المالية فوق كل اعتبار إنساني أو عائلي، ومن خلال صفقة الاستيلاء على ميراث زوجته ليلى بالتواطؤ مع أخيها مهدي، تتضح طبيعة جعفر المهيمنة والجشعة، وهي نقطة تحول في حياته الزوجية، حيث بدأت ليلى تدرك استغلاله وعدم احترامه لحقوقها، كما أنّ تجريد شخصية جعفر من الأحاسيس يظهر في لجوئه للعنف الجسدي والنفسي ضد زوجته، وحرق وجهها ليس فقط عملاً وحشياً فقط، بل هو تعبير عن ذروة استغلاله واحتقاره لها، باعتبارها وسيلة لتحقيق أهدافه الشخصية، بدءاً من الاستيلاء على ميراثها إلى استخدامها لتغطية ضعفه المالي، وعدم تعاطفه مع توسلاتها واعتدائه

عليها أمام ابنتهما حنان يعكس استهتاره ليس فقط بزوجته، بل بكل القيم الإنسانية والعائلية، قرار جعفر بالهرب بعد بيع المنزل وترك زوجته وابنته دون مأوى يُظهر استعداده للتخلي عن مسؤولياته العائلية مقابل البحث عن حياة أفضل لنفسه، هذا الهروب يضيف إلى شخصيته صفة الجبن، حيث يختار الهرب بدلاً من مواجهة النتائج المترتبة على أفعاله، كما أنَّ شخصية جعفر الجشعة أثرت على محيطه بدءاً بمعاناة حنان التي تتبع بشكل مباشر من تصرفات والدها، إذ تربت في بيئة مليئة بالعنف والحرمان، وهروب والدها يدفعها إلى محاولة ملء الفراغ العاطفي والمادي الذي تركه، مما يجعلها تتبنى دوراً أكثر نضجاً في دعم والدتها.

كما أنَّ دخول جعفر في صفقة مع مهدي جعلهما شريكين في الظلم الذي وقع على ليلي، وهذا يضيف طبقة من التعقيد للشخصيات المحيطة، حيث تضطر ليلي لمواجهة خيانة أخيها إلى جانب تخلي زوجها عنها، جعفر في النهاية ليس فقط شخصية محورية، بل رمز للفشل الأخلاقي والتخلي عن المسؤولية الإنسانية والاجتماعية، خاصة ليلي التي تُجبر على مواجهة تبعات تصرفاته بمفردها، وهو يمثل نموذجاً مركباً لشخصية سلبية تفتقد القيم الإنسانية، قراراته الجشعة وأفعاله العنيفة أدت إلى تدمير عائلته مما يجعل منه محركاً رئيسياً للصراع الدرامي في المسلسل، واختقائه بعد الحلقة الحادية عشرة يترك أثراً قوياً على باقي الشخصيات (ليلي وحنان) ويدفعها إلى الدخول في رحلة تطور ونضج لمواجهة تداعيات غيابه.

❖ **السيد إسماعيل وزوجته حليلة وأبنائهم الأربعة :** كنزى صديقة حنان وتدرسان في نفس الثانوية، إلياس الذي يدرس هو الآخر في الثانوية وكذلك وليد الأخ الأصغر ثم سناء آخر العنقود وهي البنت المريضة، وهم كذلك من أبطال المسلسل ومن العناصر الهامة في حياكة سيناريو المسلسل بحيث مثل إسماعيل دور النموذج الكلاسيكي للأب المستبد الذي يفتقر إلى الإنسانية ويغرق في الجهل والبخل، والعنف الذي يمارسه ضد زوجته وأبنائه يعكس نظاماً أسرياً متهاكاً، حيث السلطة الأبوية تتجلى في أقصى صورها، والغضب المستمر والخوف الذي يبثه في أسرته يؤثر بشكل كبير على تصرفات أفرادها، مما يجعلهم يعيشون في حالة دائمة من الرعب والاضطراب، هذا

الأب الظالم الذي حوّل حياة عائلته لجحيم وتقانى في تعذيب وضرب زوجته حليلة وأبنائهم الأربعة إلى جانب بخله الشديد وجهله وتجردّه من إنسانيته وغضبه الدائم طيلة حلاقات المسلسل من بدايته لنهايته، وفي آخر المطاف ينتهي الأمر بالطلاق الذي تطلبه زوجته حليلة من هيئة المحكمة بسبب كثرة الظلم والمشاكل في حياتها الزوجية، وذلك بعد أن تواصلت إبنتها كنزى مع محامية (زوجة أستاذها في الثانوية التي تدرس فيها) وطلبت منها إستئارة قانونية فيما يخص وضعهم العائلي كما وكّلتها بعد أن اتفقت مع والدتها في رفع قضية الطلاق، بينما والدتها حليلة التي تظهر في الحلقة الأولى من المسلسل وهي على سرير المستشفى بعد أن تسبّب لها زوجها في كسر يدها و اكتشاف مرضها بالسكري، بدأت حليلة دورها كزوجة مضطهدة ومقيدة داخل دائرة عنف زوجها، حتى تصل لنقطة الانهيار الجسدي والنفسي ، لكن الطلاق يمثل نقطة تحول في حياتها، حيث تنتقل من دور الضحية إلى شخصية أخرى مستقلة تحاول العمل بجد لتوفير حياة أفضل لها ولأبنائها، وهي تمثل صورة رمزية للمرأة التي تتجاوز المعاناة لتعيد بناء حياتها ، وقرار طلب الطلاق بمساعدة ابنتها كنزى يجسد صراعاً بين التحرر من الظلم وقوة العادات الاجتماعية التي تقيد المرأة، لكن سرعان ما تتسارع الأحداث ويقع الطلاق الذي أدى إلى تشرد الأولاد بدءاً بإلياس الذي ياما عانى من تهديد والده المستمر وضربه له بدون سبب مما أثّر عليه نفسياً وعلى مردوده الدراسي وتحصيله العلمي فيطرد من المدرسة بسبب إهمال الوالد وجهله، وفي الأخير إلياس يجد ضالته في الطريق الخطئ ويصبح صديقاً لمجموعة من أصدقاء سوء، فتتغير مبادئه وطريقة تربيته ليتحوّل من شاب خائف هارب من قبضة والده لشاب متمرد يتعاطى المخدرات ويحترف السرقة فينتهي به المطاف مسجوناً، إن إلياس يبدأ كشخصية هشة ومتأثرة بشدة بسلوك والده العنيف، مما ينعكس على مستواه الدراسي وحالته النفسية، وطرده من المدرسة وتحوله إلى طريق الجريمة والإدمان يجسد فشل الأسرة في حمايته وتقديم الدعم اللازم له، وهو يمثل إلياس نتائج الإهمال الأسري والعنف الأبوي على الشباب، وسجنه في النهاية يعكس الخسائر البشرية التي يمكن أن تنجم عن غياب التوازن والوعي في الأسرة.

أما عن أخاه الأصغر **وليد** فضاغ مستقبله يوم لجئ للأنترنيت وهو في سن جد مبكر دون رقابة الوالدان اللذان كانا منهماكان في نزاعاتهما حتى ضاع ابنهما وتم اختطافه من مجهولي الهوية، وليد يمثل البراءة التي تُسلب نتيجة الإهمال الأسري، حيث يتم اختطافه بعد انشغال والديه بصراعاتهما المستمرة، وقصته تعكس الجانب المأساوي لفقدان الأطفال براءتهم في ظل النزاعات الأسرية، وليد هو صورة من صور فقدان في المسلسل، سواء كان فقدان الطفولة أو الشعور بالأمان.

أما عن الأخت الصغرى **سناء** آخر عنقود للعائلة، فقدانها كان مأسويا حيث فارقت الحياة بسبب إهمال الوالدين لصحتها بينما كانت تعاني من مرض، وحمى شديدة لم يتداركا الأمر وهي تضيع بين أيديهما، فوالدتها آنذاك لم تكن تخرج من المنزل خوفا من ردة فعل زوجها، ولما حسمت أمرها وأخذت ابنتها للمستشفى كان الأوان قد فات- كما هو موضح في التقطيع التقني للمقطع الرابع عشر من الحلقة الحادية عشر- التي تظهر فيها السيدة حليلة منهارة تبكي بشدة لوفاة ابنتها سناء وتساعدنا الطبية جارتها السيدة فوزية وابنتها كنزى لتمدد على سريرها بعد عودتها من المستشفى وفي هذه الأثناء وهذا الوقت العصيب الذي تمرّ به السيدة حليلة وعائلتها تنجلي أصوات الزغاريد في بيتها إذ هو زوجها السابق إسماعيل يدخل رفقة زوجته الجديدة السيدة خديجة التي سنتحدث عنها وعن وضعيتها ودورها في المسلسل لاحقا، بينما سناء مثّلت أكثر الشخصيات تأثرا بإهمال الوالدين، وفاتها نتيجة الحمى الشديدة هي تتويج للأخطاء المتراكمة في الأسرة، مما يسلط الضوء على العواقب القاتلة للإهمال الأسري، تجسد سناء البراءة التي تذهب ضحية للعنف والإهمال، وهي رمز للحياة التي لم تحظَ بفرصة للنضوج.

أما عن **كنزى** الابنة الصالحة وشعلة الأمل، تلعب دورا مركزيا في الأسرة، حيث تتحمل مسؤوليات تفوق سنّها، خصوصا بعد تفكك الأسرة، شخصيتها الناضجة والواعية تبدو جلية في تصرفاتها، مثل طلبها المساعدة القانونية لوالدتها، ودورها المستمر في دعم أسرتها نفسيا وماديا، كما تمثل صورة الشباب المفعم بالأمل الذي يسعى لإصلاح واقع صعب، فمثّلت دور الابنة الصالحة التي ترعى والديها وإخوتها، في وقت يجدر بها أن تركز فيه على دراساتها والعيش حياة بسيطة هادئة كبقية المراهقات وهذا ماتحلم به

وتتمناه ونسمعها جليا تتحدث عن ذلك مع صديقتها حنان في عدّة مشاهد من المسلسل لكنها للأسف عاشت في رعب دائم لما كانت والديها يعيشان كزوجان، ولما تمّ الطلاق بين والديها اصدرت المحكمة حكما ينص على ضرورة عيش والدها السيد إسماعيل معهم في المنزل ولكن في كلتا الحالتين عانت مع والدها سواء قبل أو حتى بعد الطلاق ، بدليل تصادف يوم وفاة أختها هو نفسه يوم زواج والدها مع السيدة خديجة، ودخولها في حياة السيد إسماعيل يعكس محاولة الشخصية الذكورية للاستمرار في فرض السيطرة، كما أنّ دورها يبرز التناقض بين معاناة الأسرة الأولى وحياة الزوج المتמادية في الأنانية، حيث يتجاهل مأساة عائلته السابقة ويتزوج في أجواء احتفالية تزامنت مع وفاة ابنته.

❖ **السيد مهدي وزوجته هاجر:** وإبنيهما يونس الذي يدرس بينما أخته هالة وهي الأخت الصغرى التي تسقط من الشجرة وينتهي بها المطاف على كرسي متحرك ، من خلال عائلة السيد مهدي وزوجته وهم كذلك من أبطال المسلسل، وأراد المخرج وطاقمه إبراز نوع آخر من الأسر الجزائرية حيث تختلف شخصيات النساء وأزواجهن فيها وذلك من خلال شخصية السيدة هاجر التي يغلب عليها الطمع وتحب المال وأنانية حتى في تصرفاتها اتجاه زوجها مهدي، ونراها في عدة مشاهد وهي تملي عليه شروطها التعجيزية ومتطلباتها التي تنتهي فمهما جمع زوجها من مال وارتقى في دخله ومستواه المعيشي تطلب منه المزيد ولا تقدرّ تعبها، كما تفقر للضمير والإنسانية، بينما يظهر زوجها مهدي الذي أعماه الطمع والجشع، وحرّم أخته من الميراث بينما على عكس ذلك هو الزوج الخدم لزوجته وأبنائه يتعب بغية تحسين ظروف عائلته ويقدم الغالي والنفيس لزوجته التي تصرف كل أموالهما في احتياجاتها الخاصة (اللباس، الذهب والمجوهرات، الديكورات المنزلية..) وفي المظاهر الخداعة ونراها في أحد المشاهد جالسة مع جارتها وهي تتبها بمشترياتهما، جسّد مهدي شخصية متناقضة؛ فهو أخ جشع وطماع حرّم أخته ليلي من حقها في الميراث، في محاولة منه لتعزيز موارده المالية ورغم طمعه، يلعب دور الزوج المتفاني والأب الذي يسعى لتوفير حياة مريحة لأسرته، مما يخلق صورة مزدوجة تجمع بين الأنانية والتضحية، وهو يمثل الجانب الذكوري في الأسرة الجزائرية

الذي يُسخر جهوده لتحسين حياة عائلته المباشرة، لكنه لا يتردد في التضحية بقيم العدل والإنصاف لتحقيق ذلك، وتفضيله لعائلته الصغيرة على حساب علاقاته العائلية الأوسع (أخته ليلي) يعكس نظامًا اجتماعيًا يضع الأولوية للأسرة النووية على حساب الروابط الأسرية التقليدية، جسدت هاجر زوجته صورة المرأة المادية التي تسعى باستمرار لتحسين وضعها الاجتماعي والاقتصادي دون اعتبار للوسائل طمعها المفرط وغياب إنسانيتها يظهران في عدة مواقف، أبرزها عندما رفضت مساعدة ليلي وطردتها في أصعب ظروفها، علاقتها مع مهدي قائمة على استغلال جهوده المالية، حيث تستثمر أمواله في المظاهر ، بدلًا من الاحتياجات الحقيقية للعائلة، تمثل هاجر نمطًا من الشخصيات النسائية التي تعكس الجانب السلبي للمادية والطموح غير المبرر، استخدامها للمال والديكورات والمظاهر كوسيلة للتباهي أمام الجيران، يعكس ثقافة اجتماعية تهتم بالمظاهر الخارجية على حساب القيم الداخلية، بينما يمثل يونس ابنهما الجيل الجديد في العائلة الذي يسعى للنجاح الأكاديمي والعمل الجاد، ويمثل الأمل في إصلاح الديناميكيات الأسرية، حيث يعكس شخصية شابة متطلعة إلى مستقبل. أما عن تعرض هالة لحادث سقوط من الشجرة ووجودها على كرسي متحرك يبرز الجانب التراجيدي في العائل.، فأصابها تجسد هشاشة الحياة العائلية، حيث يتأثر الأطفال بشكل مباشر أو غير مباشر بالأجواء المشحونة في المنزل، وهي تمثل العواقب المؤلمة للتوترات الأسرية وعدم التركيز على رعاية الأطفال، وجودها على كرسي متحرك يعكس فشل العائلة في تقديم الدعم الكامل لأفرادها، سواء عاطفيًا أو عمليًا، إنَّ العلاقة بين مهدي وهاجر تعكس تباينًا في القيم، مهدي يسعى لتوفير حياة كريمة لكنه لا يمتلك البوصلة الأخلاقية، وهاجر تستغل جهوده لتحقيق طموحات مادية دون مراعاة احتياجات الأسرة الكبرى أو قيم الإنصاف، عائلة مهدي وهاجر تمثل الطبقة الاجتماعية التي تعاني من انقسام القيم بين الطموح المادي والواجب العائلي، أضف إلى ذلك أنَّ أنانيتهما أدت إلى ظلم الآخرين، خاصة ليلي، مما يعمق الانقسامات العائلية ، حاول المخرج أن يعكس من خلال هذه العائلة التحولات التي تمر بها بعض الأسر الجزائرية، خاصة فيما يتعلق بالتعامل مع المال والروابط الأسرية.

❖ السيد عبد الرزاق وزوجته وردية وإبنتهما خديجة : هذه الشخصيات الثلاث لم تظهر حتى الحلقة السادسة تعرفنا على الزوجين السيد عبد الرزاق وهو زوج متقاعد يعيش رفقة زوجته السيدة وردية التي تدير شؤون بيتها لكنها متخوفة من مصير إبنتهما التي تعيش معهما وهي شابة تتمتع بالحرية والاستقلالية تشتغل وتحلم بيوم زفافها وبحياة زوجية يملؤها العطف والحنان والتعاون ككل الفتيات العازبات، لكن والداتها من شدة خوفها على مصيرها نشاهدها في المقطع الثامن من الحلقة السابعة في غرفة المطبخ، وهي تتحدث مع والدتها التي تساومها وتريد منها أن تذهب معها لبيت عمته رغم علاقتهما المضطربة لتلتقي بإبنتها الذي عاد من الغربية بعدما طلقته زوجته تغير وجهة نظرها وتتزوج ، لكن خديجة ترفض بشدة طريقة والدتها في محاولة البحث عن عرسان لها لكن والدتها تتحسر وتجيئها: "موحال تتزوجي إلا قعدني هكدا" -المقطع الثامن من الحلقة السابعة- ثم تتسارع الأحداث وفي المقطع الثاني عشر من الحلقة العاشرة يدور حوار مهم بين السيد عبد الرزاق وزوجته وذلك بعد تقدم السيد إسماعيل لخطبة خديجة والغريب في الأمر هو قبول الزوجان لطلب السيد إسماعيل دون مراعاة لرغبة إبنتهما ولا للاختلافات بين العائلتين ولا حتى لكون العريس متزوج وأب لأربعة أطفال، -المقطع الثاني عشر من الحلقة العاشرة- نسمع حوار الزوجين من خلال شريط الصوت بحيث يخبر السيد عبد الرزاق زوجته أن إسماعيل متزوج، فتجيئه زوجته: "أومبعد، ربي حلل أربعة"، فيقول لها: "justement، عندو أربع ذراري"، لكن تواصل وردية قائلة: "تزيدلو الخامس والسادس إن شاء الله" .. ويتواصل الحوار بينهما وفي الأخير تؤكد له وهي تقول: "الزواج للبنت سترة وبنتنا كبرت مراهيش صغيرة"، فيقتنع السيد عبد الرزاق بكلام زوجته ، وينتهي المطاف بخديجة زوجة للسيد إسماعيل الذي يقطن في نفس الحي معهم، والذي سيرغمها على ترك عملها والتفرغ لخدمته ، وينتهي هذا الجزء بدخولها في عش الزوجية يوم وفاة ابنة زوجها الصغرى. لو حللنا عائلة السيد عبيد الرزاق فنجد شخصية هادئة إلى حد كبير، تعكس موقفًا مترددًا تجاه قرارات الأسرة، حيث يظهر انقياده لرغبات زوجته وردية فيما يخص زواج ابنتهما، رغم إدراكه لعدم توافق العريس إسماعيل مع ابنته خديجة، إلا أنه وافق على الخطوبة بسبب

الضغوط المجتمعية التي تؤمن بأن "الزواج سترة للبنات"، وهو يمثل الأب التقليدي الذي يتحمل مسؤولية اتخاذ القرارات المصيرية لكنه غالبًا يضعف أمام الأعراف الاجتماعية أو قوة تأثير زوجته، ودوره يُظهر تأثير النظام الأبوي المتجذر، حيث تُعتبر البنات مسؤولية العائلة حتى يتزوجن ، وردية تبرز كشخصية مهيمنة في العائلة، مهووسة بمصير ابنتها وهاجسها الأكبر هو تزويج خديجة بأي ثمن، تعتبر الزواج الحل الأمثل لاستقرار ابنتها الاجتماعي والمادي، متجاهلة رغباتها الشخصية وتطلعاتها، طريقته تتضح في المشهد الذي تحاول فيه إقناع خديجة بزيارة ابن عمته، وحتى بقبول زواجها من إسماعيل رغم كونه متزوجًا وأبًا لأربعة أطفال، وهي تمثل الأم التقليدية التي تتعامل مع الزواج كواجب اجتماعي للبنات بغض النظر عن ملاءمة الزوج، وتصرفاتها تكشف عن ضغوط النساء في المجتمعات التقليدية لنقل الأعراف عبر الأجيال، أما خديجة الفتاة الحرة الحاملة تجسد شخصية شابة مستقلة تعمل وتحلم بحياة زوجية متوازنة تسودها المودة والاحترام.. وترفض المساومات الاجتماعية التي تُمارس عليها ، ولكنها تُجبر في النهاية على الزواج من إسماعيل بسبب ضغط الأهل، وبعد زواجها، تُرغم على ترك عملها، مما يعكس الانتقال من حياة الاستقلال إلى حياة الخضوع لزوجها، خديجة تمثل جيل الشابات الجزائريات اللواتي يبحثن عن التوازن بين التقاليد والحداثة، وزواجها من إسماعيل يرمز للصراع بين تطلعات الجيل الجديد وقيم الجيل القديم، مما يُظهر كيف يُضحى بأحلام المرأة لتحقيق توقعات الأسرة والمجتمع، بينما إسماعيل في دوره مع خديجة يمثل شخصية قمعية تسيطر على زوجته الجديدة وتجبرها على ترك عملها، مما يعكس هيمنة ذكورية صريحة، وقراره بالزواج من خديجة رغم كونه متزوجًا وأبًا يعكس نرجسية وغياب اعتبار لمشاعرها.. كما أنه يمثل نموذج الزوج السلطوي الذي يستغل الظروف الاجتماعية والسياسية لتوسيع نطاق هيمنته، ودوره في حياة خديجة يرمز إلى النهاية المفجعة لطموحات العديد من النساء اللواتي يُسلمن حقهن في تقرير مصيرهن.

أظهر الجزء الأول مستوى عاليًا من القسوة الاجتماعية والعائلية، حيث يعاني الأبطال من انعدام الرحمة سواء من أقرب الناس لهم أو من الظروف، كما أنَّ الشخصيات في

هذا الجزء تم بناؤها لتثير تعاطف المشاهدين وتضع الأساس لتحويلات مثيرة في الأجزاء اللاحقة، خاصة في شخصية البطلتان **حليمة** التي تكسر القيود وتحرّر من الخوف والصمت، وكذلك **ليلي** التي تتحول في الجزء الثاني إلى شخصية قوية وفي الجزء الثالث إلى شخصية انتقامية.

2. المرحلة الثانية من المسلسل (من الحلقة 12 للحلقة 19):

بعد أن عرّفنا كاتب السيناريو في الجزء الأول (الزمن الأول) على الشخصيات المهمة في المسلسل، جاء الجزء الثاني ليحاكي توقعات المشاهدين ويثير اهتمامهم بشكل أكبر، وعلى الرغم من أن الجزء الأول قد وضع الأساس الدرامي للقصة والشخصيات، فإن الجزء الثاني يتسم بتطورات مذهلة على صعيد الأحداث والشخصيات، ما يجعل من السهل ملاحظة التغيرات الملحوظة في أدوار الممثلين وأثر ذلك على تطور الحبكة، فبداية الجزء الثاني تمثل انتقالاً محورياً في القصة، حيث تنتقل الشخصيات من الصراع والمعاناة إلى بناء حياة جديدة مليئة بالأمل لكن، التوترات الكامنة في العلاقات الجديدة قد تضيف تعقيداً للدراما، مما يفتح الباب أمام أحداث جديدة تستند إلى هذا التحول الكبير لأبطال المسلسل، خاصة بعد إختفاء السيد جعفر لأنّ هذا الاختفاء يساهم في إعادة تشكيل ديناميكيات السرد، حيث يتغير محور القصة من التركيز على ظلم جعفر لعائلته إلى رحلة ليلي وابنتها حنان للنجاة وإعادة بناء حياتهما وسط أجواء من التحدي والألم، وفعلا ينطلق الجزء الثاني (الحلقة 12) بلقطة وصفية تظهر ليلي وهي في حالة هستيرية تصرخ وتطرد إبنتها من المنزل، بعدما تلقّت صدمة فرار جعفر وهم في أمس الحاجة إليه، بعدما اتفق مع أخوها مهدي وحرماها في حقها من الميراث، ولما حاولت الدفاع عن نفسها حرق لها وجهها بوحشية دون رحمة، وفي الأخير باع المنزل الذي يأويهم في الوقت الذي كانت تنوي ليلي مسامحته على ما تسبّب لها خاصة بعد الندوب والتشوه الذي خلّفته حادثة حرقه لوجه ليلي لكن هيهات، استولى جعفر على المال وفرّ هاربا لخارج الوطن دون علم عائلته ، ولما أدركت ليلي حقيقة زوجها الجشع وهروبه

المفاجئ أصيبت بنوبة هستيرية تسببت لها في أزمة نفسية حادة، وسارعت حنان برفقة جارهـم السيد صادق لنقلها للمستشفى حيث مكثت فيه أسبوعا كاملا وهو الوقت الذي تركه لهم مالك البيت الجديد حتى تدبران أمرهما، وهاهي الأم وإبنتها تجولان الشوارع بحقائبهما تبحثان عن منزل يأويهما، ثم تتفقان أن تذهبا لمهدي بعد تردد من ليلي وأخذ وعطاء بينهما وبين إبنتها، تستقبلهم عائلة مهدي في منزلهم الجديد، حيث ركزت كاميرا المخرج عن طريقة حركة كاميرا بانورامية أفقية على إظهار ديكور منزلهم الجديد بألوانه الزاهية وأثاثه الراقي، تمكث ليلي وإبنتها عند مهدي وهاجر الحامل وإبنيهما، وبعد أيام معدودة (في نفس الحلقة) تستفز هاجر ليلي لطردھا بطريقة غير مباشرة من جهة، ومن جهة أخرى تضغط هاجر على زوجها لطرده أخته ونسمعه في -اللقطة 16 من الحلقة 14- وهي تخبره أنها ملّت من أخته ليلي ومكوثها في منزلهم أصبح غير مرحبا به، لكنه يجيبها: "واش حبيتي ندير نرميهم برا"، لكن هاجر تصر: "راجلھا رماھا وأنا ماشي مشروط عليا نرفدها"، تسمع ليلي حديثهم وتقرر الخروج من منزل أخيها، يوافقها مهدي الرأي ويصطحب أخته وحنان معه، ليأخذهما لمستودع يخفي فيه بضاعة محله، يطلب منهما البقاء في المستودع إلى حين يشتري لهما منزلا صغيرا يأويهما، ولحسن حظهما تأتي هدى (ظهرت في الحلقة 13 و14 فقط دورها ثانوي في المسلسل، لكن أساسي وفارق في حياة كل من ليلي وحنان) وهي صديقة الطفولة لحنان وكنزى بعدما تدخل من الخارج حيث سافرت مع والدها لمزاولة دراستها في الخارج بعد وفاة والدتها، ولما عادت وجدت صديقتها حنان ووالدتها في محنتهم تعيشان في مستودع، فطلبت هدى من والدها مساعدة صديقتها ويالفعل تقف بجانبها ويقرر والد هدى بحكمه مقتدر ماليا وله شركته الخاصة فقرّر أن يمنحهما منزل المرحومة زوجته مادام المنزل مهجورا ممّند وفاتها، تنصدم ليلي ومن شدّة فرحها تعجز عن التعبير وعن شكر والد هدى، بدليل قولها: "من الفرحة راني نوم، ماليا ملقيتش فيهم الخير، راجلي ببات بنتي رمانا للزنقة"، يجيب السيد منصور والد هدى: "لالا مراكيش تنومي في هذ الدنيا مهما كثر الشر الخير كثر منه" ثم يضيف لهم مبلغا ماليا كبيرا، إن هدى على الرغم من كونها شخصية ثانوية، إلا أنها تلعب دورا محوريا في تغيير مصير ليلي وحنان، وتضحية والدها بتوفير منزل

زوجته الراحلة لعائلة ليلي يرمز إلى أهمية التكافل الاجتماعي في تجاوز الأزمات، كما تعكس علاقة هدى وحنان نموذجًا للصدقة الحقيقية التي تتجلى في الأوقات الحرجة، أما عن شخصية ليلي تتحول من امرأة محطمة تعاني من آثار العنف الجسدي والنفسي إلى شخصية تبحث عن الاستقرار على الرغم من الظروف القاسية، وتلك النوبة النفسية التي أصابتها إثر هروب جعفر تمثل لحظة الانكسار التي دفعتها لتجاوز الألم والمضي قدمًا، وقرارها بمغادرة منزل مهدي يشير إلى كرامتها واستعدادها لتحمل المسؤولية بعيدًا عن الاعتماد على الآخرين، أضف إلى ذلك أنَّ المنزل يعكس رغبة المجتمع المحيط (عبر والد صديقة حنان) في دعم ليلي ومنحها فرصة لإعادة بناء حياتها، مما يسلط الضوء على أهمية التضامن الإنساني والتضامن بين أفراد المجتمع في تجاوز الأزمات المادية مقابل الإنسانية، وكونه هدية فإنه يعكس تحولًا من كونها شخصية مستضعفة تعتمد على أشخاص غير داعمين (جعفر) إلى شخصية تنال الاحترام والتقدير من المجتمع.

يواصل المخرج تطورات الدرامية لينقلنا مباشرة في الحلقة 15 من المسلسل لمنزل ليلي وابنتها حنان بعد 5 سنوات بلقطة مقربة تظهر ليلي وهي تحمل مرآة وتتمعن في جمالها بعد إجراءات لعملية التجميل ونسمعها على شريط الصوت تحدث حنان فتقول: "مانيش مأمنة بلي هذي أنا هي ليلي لي شافت الهم مع جعفر، بصح خاصني حاجة، حبيت نعاود حياتي من دارة وجديد نولي مرا وحدخرى"، تتدهش حنان بما تقوله والدتها ثم تجيبها: "مفهمتش حبيتي تقراي قريتي، حبيتي تخدمي راكي بخدمتك، حبيتي تسوقي راكي بالبارمي، حبيتي طوموبيل قريب نشروا وحدة إن شاء الله، واش حبيتي تانيت"، ليلي: "نبذل أسمي"، إنَّ هذا اعتراف من ليلي يُظهر رغبتها العميقة في تغيير ليس فقط شكلها الخارجي، بل حياتها بأكملها وبالفعل التحول الجسدي وهو بداية رمزية جديدة، وحصولها على المنزل يمثل نقلة من حياة التهميش والمعاناة إلى مرحلة أكثر استقرارًا وأمانًا، كما أنَّ المكان الجديد لا يمثل فقط الحماية المادية، بل هو مساحة يمكن ليلي أن تعيد فيها تعريف ذاتها بعيدًا عن الذكريات المؤلمة المرتبطة بالماضي، أما العملية التجميلية وتغيير الاسم للخروج من ظل الماضي، فتغيير الوجه هو تحرر من وصمة

الضحية، لأنَّ الجراحة التجميلية ليست مجرد خطوة تجميلية بل تحمل بُعدًا نفسيًا عميقًا، وتعكس سعي ليلي للابتعاد عن ماضيها المليء بالعنف والإهانات، وتلك الندوب الجسدية التي كانت تذكرها بظلم جعفر اختفت، مما يتيح لها فرصة لإعادة بناء ثقها بنفسها وبدء حياة جديدة ، أما عن تغيير الاسم فهو لخلق هوية جديدة، واختيارها للعمل في مجال الزهور يحمل دلالات رمزية قوية تعكس حالة نفسية وتحولًا داخليًا، **الزهور كرمز للأمل والجمال**، فالعمل في هذا المجال يشير إلى محاولة ليلي إعادة إحياء حياتها والبحث عن الجمال بعد سنوات من الألم والتشوه، سواء الجسدي أو النفسي. ويوازي العمل على ترتيب الزهور فكرة "ترتيب" حياتها وبنائها من جديد بطريقة أكثر استقرارًا وانسجامًا، هذا العمل ينقل ليلي من حالة الجمود والاستسلام التي عاشتها سابقًا إلى دور فاعل ومنتج في المجتمع، ما يعزز ثقها بنفسها، أضف إلى ذلك أنَّ العمل مع صديقتها قمر (التي ظهرت في الحلقة 15 من المسلسل يتواصل دورها للنهائية، وهي أرملة تعيش مع ابنها في منزلها وتهمل في محل الزهور) وهي شخصية هامة في حياة ليلي و تمثل لها دعمًا اجتماعيًا وشعورًا بالانتماء، خاصة أن ليلي عانت من الوحدة والتهميش في السابق، قمر كشخصية داعمة تسهم في تعزيز شعور ليلي بالاستقرار العاطفي، وتساعد على الانخراط في حياة طبيعية مليئة بالإيجابية، ما يبرز أهمية العلاقات الإنسانية في تجاوز الأزمات، إنَّ عمل ليلي في محل الزهور يمثل تطورًا كبيرًا في رحلتها نحو الاستقلال والشفاء النفسي، الزهور ليست مجرد مهنة بل هي رمزية لرغبتها في بناء حياة جديدة تعكس الأمل والجمال بعد سنوات من المعاناة، والصداقة مع قمر والعمل الجماعي يعززان من قوتها النفسية، ويؤكدان أن الدعم الإنساني والعمل هما أدوات فعالة للتحرر من قيود الماضي وبناء مستقبل أكثر إشراقًا، أما حنان فتتغير حياتها هي الأخرى، قرار زواجها من جلال يمثل انتقالها من دور الابنة التي عاشت في ظل صراعات والديها إلى شخصية مستقلة تحاول بناء حياة جديدة، كما يعكس رغبتها في التحرر من الأثر العاطفي والنفسي الذي خلفه زواج والدتها المأساوي، لكنها تسعى في الوقت ذاته لتشكيل نموذج مختلف للاستقرار الأسري.، **إلا أنَّ التعايش في منزل والدتها بعد الزواج** (وجودها مع زوجها في منزل والدتها) يحمل بُعدين متناقضين، **البعد**

الإيجابي الذي يمثل استمرارية العلاقة الحميمة بين الأم والابنة، حيث تبقى الأم جزءًا من حياتها اليومية، خاصة بعد المعاناة المشتركة بينهما، **والتحدي** فالعيش في منزل والدتها يخلق توترات مع مرور الوقت، حيث يصبح من الصعب فصل حياة حنان الزوجية عن تأثير والدتها، مما قد أدى إلى صراعات خفية حول الخصوصية والاستقلالية، ويظهر ذلك جليا من بعد الحلقة 16 والتي سنركز عليها في التحليل التضميني، إلا أنَّ زواج حنان من جلال يشير إلى رغبتها في اختيار شريك مختلف تمامًا عن شخصية والدها (جعفر)، فهو يمثل نموذجًا إيجابيًا للرجل الداعم والمحِب، بدليل عملهما معا في الصيدلية وهو مكان يُعنى بالعلاج والشفاء، مما يعكس طبيعة حنان كشخصية تطمح إلى مداواة جراحها النفسية ومساعدة الآخرين على تجاوز الألم، هذا الاختيار يبرز تحولها من فتاة متأثرة بصراعات عائلية إلى امرأة ناضجة تسعى لتحقيق ذاتها والمساهمة في تحسين حياة الآخرين، ويظهر ذلك من خلال مساعدتها لصديقتها كنزى التي تعمل معها ، كما أنَّ العمل في الصيدلية ليس مجرد وسيلة لكسب العيش بل هو مؤشر على سعي حنان لتحقيق استقلالها المادي والابتعاد عن الاعتماد الكامل على الأسرة والوظيفة تُمكنها من تكوين هوية مستقلة كإنسانة فاعلة في المجتمع، مما يعزز شعورها بالقيمة الذاتية، ورغم النضج الذي تظهره حنان من خلال الزواج والعمل، إلا أنَّ ماضيها كطفلة شهدت عنف والدها لا يزال يُقي بظلاله على تصرفاتها، هذا الصراع الداخلي بين البراءة التي تريد الحفاظ على الروابط الأسرية والنضج الذي يدفعها للبحث عن استقلاليتها يجعلها شخصية معقدة، فنضوجها يظهر في اختياراتها المدروسة مثل زواجها من شخص داعم، واستثمارها في العمل معه، مما يعكس رغبتها في تغيير مصيرها بعيدًا عن النمط المأساوي الذي عاشت فيه طفلة حياتها.

يتواصل التصاعد الدرامي في هذا الجزء من المسلسل خاصة في منزل السيد اسماعيل الذي تعيش فيه طليقته السيدة حليلة وكنزى إبنتهما وفي نفس المنزل تعيش كذلك زوجته الجديدة خديجة هذه الشخصية التي ركّز عليها المخرج في هذا الجزء لأنها على عكس ماكانت تحلم به هذا الزواج الذي لطالما حلمت به، سيدمرها ويدمر رغباتها كأم

وكامرأة بالدرجة الأولى فتنحوّل من إمراة مستقلة تعيش مع والديها لإمرأة تعيش في خوف وهلع من زوجها الذي يضربها كلما أتاحت له الفرصة، مدمرة نفسيا وجسديا وظيفتها خدمة زوجها وطاعته حتى فيما لا يرضي الله، بحيث يمنعها من الحمل ويجبرها على تناول حبوب منع الحمل ولما تحمل منه يبرحها ضربا حتى يسقط الجنين كما هو موضح في المقطع 17 من الحلقة 14- ونسمعه من خلال شريط الصوت وهو يصرخ عليها: "ياخ فلتلك متهزيش الكرش"، تجيبه خديجة: "تقدرت واش نعمل" ويحمل والدتها السيدة وردية مسؤولية هذا الحمل لكن خديجة تؤكد له أن والدتها لا دخل لها في الموضوع وهي من أرادت إبنا يملئ عليها المنزل، لكن شجارهما يتواصل ويستمر صراخهما قائلا: "يعمر عليك الدار كما المصيبة لي عندي اهنا عمرتلي الدار وممبعد عالخر واحد همل وواحد مات أو واحد بابا آه" يستمر ضرب اسماعيل لزوجته حتى يسقط الجنين وبينما هي في المستشفى حزينة على جنينها يحملها هي ووالدتها مسؤولية قتل الجنين كونه قد حذرهما مرارا وتكرارا من موضوع الحمل فهو لا يريد هذا الإبن، إن تعرض خديجة للضرب والإجهاض يمثل أعلى درجات الإساءة الزوجية، ومشهد الإجهاض يظهر المدى الذي يمكن أن يصل إليه إسماعيل في السيطرة والتحكم، حتى لو أدى ذلك إلى تدمير أحلام خديجة كأم، وسقوط الجنين يمثل كارثة نفسية لها، خاصة أن الحلم بالأمومة كان سبيلها الوحيد للشعور بالحب والأمان في هذا الزواج القاسي، لقد أبرز المخرج التحول الجذري في شخصية خديجة، من امرأة مستقلة تعيش بحرية مع والديها إلى زوجة مسلوبة الإرادة ومقهورة تحت وطأة تعنيف إسماعيل، هذا التحول الدرامي يبرز كيف يمكن للأحلام أن تنقلب إلى كوابيس بسبب قرارات خاطئة وضغوط اجتماعية، ولو تحدّثنا عن ازدواجية السكن بين حليلة وخديجة جمع المخرج بين شخصيتين متضادتين، الطليقة (حليلة) والزوجة الجديدة (خديجة)، في منزل واحد بقرار من المحكمة-قانون الأسرة- لخلق أجواء من التوتر والصراع، الذي لا ينتهي على أتفه الأسباب، حليلة التي سبق أن عانت من ظلم إسماعيل ما زالت حاضرة كشاهد حي على أفعاله، بينما تعيش خديجة بداية معاناة مشابهة، ويجدر الإشارة إلى أن دور حليلة في هذا الجزء تغير كلياً من إمراة مسلوبة الإرادة لا تخرج من منزلها لإمرأة أخرى أكثر

صلابة منذ وفاة إبنتها سناء ظهرت بوادر التغير حيث باشرت العمل في منزلها كخياطة وهي الآن تحظى بزبائن من الطبقة الراقية من المجتمع، وتطمح لمستقبل زاهر مع إبنتها كنزى التي تشتغل في الصيدلية برفقة حنان وزوجها وتدرس في مجال الطب، بينما مزالت تبحث عن إبنها الأكبر إلياس الذي قرّر أن يهاجر بطريقة غير شرعية بعدما أنهى فترة سجنه، بينما لم تظهر أية أخبار عن وليد الذي اختفى في ظروف غامضة وفي سن جدّ مبكر.

وينتهي هذا الجزء بظهور السيد جعفر بعدما تعطلت سيارته فركب الحافلة التي كانت متواجدة فيها ليلي بخلّتها الجديدة لم يتعرّف عليها لكنّ نظراته لها أظهرت مدى إعجابه وانبهاره بجمالها، بينما توتّرت ليلي وتغيّرت ملامح وجهها لأنها تذكرت تفاصيل حياتها معه وماعانتة جرّاء قسوته وجشعه وحادثه حرقه لوجهها -وذلك عبر تقنية الفلاش الباك- ظهور جعفر يسبّب صدمة ليلي بدليل حديثها مع صديقتها المقربة قمر وهي في حالة توتر شديد وخوف بينما جعفر يذهب مسرعا لشريكه في العمل ليروي له عن المرأة التي إنقّى بها ومدى إعجابه بها، ويجدر الذكر أن ظهور جعفر مرتبط بظهور شخصية جديدة في المسلسل وهي زوجته الحالية السيدة نادية صاحبة فضل عليه وهي من ساعدته لما كان في الخارج، وهو الآن يدير أموالها بتوكيل منها ويدير شركة استيراد وتصدير، أما حنان فلا تخبرها والدتها بظهور جعفر وتفضّل أن تبقىها بعيدة عنه، يكفيها مشاكلها مع جلال زوجها التي لا تنتهي فهو يريد أخذ حنان لتعيش رفقة أمه وإخواته البنات بينما حنان ترفض ذلك ولا توافقه الرأي وعيشهما في منزل والدتها كان شرطها الأساسي بقبولها بجلال كزوج لها -سنركز على هذا الجانب من حياة في التحليل التضميني للمقاطع المختارة- وكآخر مشهد من هذا الجزء اختار المخرج أجواء إحتفالية بمناسبة ختان سليمان ابن أخت جلال زوج حنان في منزل عائلته بطريقة تقليدية وعلى أنغام التراث الجزائري.

إنّ التغيرات في أدوار الممثلين من أبرز ما يميز الجزء الثاني من هذا المسلسل، ففي الجزء الأول قد يكون من السهل تصنيف الشخصيات إلى أدوار ثابتة مثل "البطل"، "الضحية"، "الشرير"، وغيرها. لكن في الجزء الثاني، نجد أن هذه الأدوار تتبدل بشكل

مستمر، قد يظهر الممثل الذي كان يؤدي دور البطل في بداية المسلسل في صورة أكثر تعقيداً، حيث يصبح دافعاً للتساؤل حول أخلاقياته وتوجهاته.

وهذه التغيرات لا تقتصر على السطح فقط، بل تتجسد أيضاً في تحولات نفسية عميقة، ففي هذا الجزء نجد أن الشخصيات تبدأ في مواجهة صراعات داخلية تفرض عليها إعادة تقييم حياتها واتخاذ قرارات مصيرية وشخصية السيدة حليلة أحسن دليل عن ذلك لأن هذه التحولات النفسية تؤثر بشكل مباشر في مسار الأحداث، حيث تصبح كل شخصية أكثر واقعية وتعقيداً، مما يعكس الواقع الاجتماعي والنفسي للمجتمعات التي ينتمي إليها الأفراد.

من خلال هذه التحولات، نكتشف أبعاداً جديدة لشخصيات كانت قد تظهر في الجزء الأول بشكل سطحي، فالشخصيات التي كانت تبدو متوازنة أو ذات أهداف واضحة، تجد نفسها في مواجهة تحديات جديدة قد تتعارض مع قيمها ومبادئها السابقة، هذه التحولات النفسية تساهم في إبقاء المشاهد متشوقاً لمعرفة التطورات القادمة، ولا تقتصر التغيرات في الأدوار على الشخصيات فقط، بل هي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتطور الأحداث في الجزء الثاني، يتشابك تطور الشخصيات مع مسار الأحداث بشكل أكثر تعقيداً فكل تغيير في دور شخصية ما يترتب عليه تغيير في مسار القصة ككل بمعنى آخر، لا تعد الشخصيات في هذا الجزء مجرد أدوات تحرك الحبكة، بل هي نفسها تشكل محوراً أساسياً للأحداث، هذا الارتباط بين الشخصيات والأحداث يعزز من واقعية المسلسل، حيث أن كل قرار يتخذ في إطار السياق الدرامي يعكس تأثيراً كبيراً على المدى الطويل، ويخلق هذا التفاعل بين الشخصيات والأحداث توتراً دائماً، حيث يتساءل المشاهد: "ماذا سيحدث الآن؟ وكيف ستؤثر هذه الشخصية في الأحداث القادمة؟" ومع اقتراب نهاية الجزء الثاني، تتفتح أمامنا العديد من الأسئلة حول ما سيحدث في الجزء الثالث وكيف سينتهي المسلسل، لأن التغيرات في الأدوار والصراعات الداخلية التي تعرضت لها الشخصيات في هذا الجزء تركت الباب مفتوحاً لتطورات غير متوقعة، ومن خلال هذا الجزء نكتشف أن المسلسل لا يسير وفقاً لتوقعات محددة، بل يسعى دائماً إلى تجاوزها وإحداث مفاجآت قد تكون مفصلية في مجريات القصة.

2 المرحلة الثالثة من المسلسل (من الحلقة 20 للحلقة 29):

يبدأ الجزء الثالث بحديث حليلة مع إبنتها كنزى التي ترفض العرسان اللذين تقدّموا لخطبتها، وتبرر لوالدها عدم رغبتها في الزواج وذلك لتحقيق حلمها ورغبتها الشديدة في العمل وبناء مستقبلها، بداية الجزء الثالث بتسليط الضوء على قرار كنزى برفض الزواج لإعطاء الأولوية لتحقيق ذاتها يعكس نموذجًا جديدًا للمرأة في الدراما، فكنزى تمثل جيلًا يطمح للتحرر من التقاليد التي تربط الزواج بتحقيق السعادة، ويبرز الحوار بينها وبين أمها واختلاف وجهات النظر بين الجيل القديم، الذي يرى في الزواج "سترة" للمرأة، والجيل الجديد الذي يرى العمل وتحقيق الذات سبيلًا للنجاح، حليلة التي عانت من زواج غير سعيد، قد تكون مترددة في الضغط على كنزى، لكنها تبقى متأثرة بالمفاهيم الاجتماعية التقليدية، وأملها هو رؤية ابنتها تعيش حياة مختلفة عن تلك التي عاشتها، مما يخلق صراعًا داخليًا للأم بين رغبتها في زواج ابنتها ودعم استقلاليتها، ولو تحدّثنا عنم علاقة كنوى بوالدها فهي الابنة البارة التي تساعد والدها رغم كل ما تسبّب له في الماضي وتشاهدها في عدّة مقاطع وهي تساعد نفسيًا وماديًا، تدفع فواتير الكهرباء وتساعد بمبالغ مالية رغم جحده وبخله فهو بالكاد كان يدفع نفقتها فيما قبل متناسيا أبنائه الآخرين بحج واهية إلیاس لأنّه في السجن فلا يحتاج للمال وذلك يعفيه من مسؤولياته اتجاهه على حسب قوله بينما وليد ليس موجودا معهم وهالة توفّت وهي الأخرى فلا تحتاج للنفقة، إسماعيل يعكس نموذج الأب الأناني الذي يرى في أطفاله عبئًا ماليًا بدلًا من مسؤولية معنوية ومادية، المسلسل يسلط الضوء على القيم الإنسانية كالبر بالوالدين، حتى في ظل قسوتهم أو تجردهم من المسؤولية، مما يجعل كنزى مثالًا يُحتذى به، العلاقة بينها وبين والدها تسلط الضوء على التناقض بين شخصيتين كنزى المليئة بالعطاء، وإسماعيل الأناني، هذا التناقض يُبرز التحولات التي قد تحدث في العلاقات الأسرية، وكيف يمكن للطرف الأضعف أخلاقياً أن يصبح عالة على الطرف الأقوى، قد تكون علاقة كنزى بوالدها رمزًا لتحمل النساء في المجتمع أعباء تفوق طاقتهم، خاصة في ظل تفكك الأسرة وتراجع دور الرجل كداعم ومساند.

بينما تواصل حليلة عملها في المنزل وتتعرف على زبونة جديدة تنتمي إلى طبقة اجتماعية راقية، وهي نادية زوجة جعفر التي تنشأ بينهما علاقة قائمة على الاحترام المتبادل، وتصبح نادية نافذة حليلة إلى عالم جديد قد يحمل لها الأمل في إيجاد ابنها الضائع إلياس، الذي هاجر بطريقة غير شرعية إلى الخارج، مخلفاً وراءه فراغاً في حياة والدته، تقترح نادية على حليلة التوجه إلى البرنامج التلفزيوني الشهير "كل شيء ممكن"، المعروف بمساعدته للأشخاص في العثور على أحبائهم المفقودين، ثم تأخذ على عاتقها مساعدة حليلة في التحضير للظهور في البرنامج، مستغلة علاقاتها وشبكاتها الاجتماعية، حيث توجه حليلة نداءً مؤثراً لابنها إلياس، وبعد فترة، يعود إلياس إلى المنزل في مشهد درامي مليء بالعواطف، وعودته ليست مجرد لحظة عاطفية، بل نقطة انطلاق جديدة لتغيرات درامية مهمة في حياة حليلة وعائلتها، وتمنحها دافعاً جديداً للاستمرار، وتعيد لها الأمل في إعادة بناء حياتها، كما تزداد قوتها الشخصية، وتبدأ في التفكير في مستقبل أفضل لعائلتها، بدليل بحثها عن ابنها الآخر وليد ثم يخبرها إلياس أن أخاه قد توفي بعدما تمّ اختطافه من جهولين، وليد قصته تعكس الجانب المأساوي لفقدان الأطفال براءتهم في ظل النزاعات الأسرية، كما أنّ عودة إلياس قد تكون هي الأخرى بداية لخط درامي جديد، يكشف عن قصته في الخارج وما واجهه من تحديات، ويظهر المسلسل من خلال هذه القصة قيمة الأمل والعمل الجماعي، مع إضفاء بعد إنساني قوي يجعل الأحداث أكثر تأثيراً على الجمهور، وبعد عودته، يصبح إلياس العمود الفقري والداعم الأساسي لوالدته حليلة وأخته كنزى، كما يرفض الظلم الذي عاشته عائلته لسنوات، ويدخل في صراع مستمر مع والده إسماعيل الذي لا يزال متحكماً وعديم الرحمة، يستغل ابنته كنزى مالياً، حيث يقترض منها مبلغاً كبيراً بحجة أزمة مالية، ثم تهرب من سداد المبلغ، مما يكشف جشعه وتلاعبه بعائلته، أضف إلى ذلك يدخل المنزل في حالة سُكر، ليبلغ كنزى بقراره الجائر، حيث اتفق مع صديق له أن يزوجه ابنته كنزى دون علمها غير مكترث بمشاعرها أو رغباتها، لكن إلياس يتصدى بقوة لوالده، ويضع حداً لتصرفاته غير المسؤولة، ويدخل في مواجهة جسدية حادة معه، معبراً عن غضبه ورفضه الظلم.. هذا المشهد يُبرز إلياس كحامي العائلة، حيث يتأكد

للجميع أن إسماعيل لم يعد يستطيع فرض سيطرته كما في الماضي، و تعيش حليلة نوعاً من الطمأنينة بسبب وجود إلياس بجانبها، لكنه لا يخفف تماماً من جراحها النفسية، وهي تستعيد قوتها تدريجياً بفضل دعم ابنها وابنتها، لكنها لا تزال متأثرة بصدمات الماضي، بينما إسماعيل يعاني من انهيار تدريجي في هيمنته، لكنه يظل شخصية مؤذية وغير قابلة للإصلاح، تستمر تصرفاته في كشف وجهه الحقيقي للجميع

أما وردية، الزوجة الثانية لإسماعيل، تجسد شخصية المرأة المحبة التي تسعى جاهدة لإسعاد زوجها مهما كان الثمن، تقوم بخدمته بإخلاص وتلبي جميع رغباته، على أمل أن تتال رضاه وتبني معه حياة مستقرة، وتظهر في عدة مشاهد وهي تحاول كسب وده بطرق شتى، من خلال تحضير وجباته المفضلة، تزيين المنزل، وحتى التضحية بكرامتها أمام عنفه المستمر، وهو يفرض سيطرته التامة عليها، بمنعها من تحقيق حلمها بالأمومة، يجبرها على تناول حبوب منع الحمل بحجة أنه لا يرغب في إنجاب أطفال منها، ويحط من قيمتها ويقلل من مشاعرها كلما أعربت عن رغبتها في أن تصبح أمًا، لكن على الرغم من تعليماته الصارمة، وردية تحمل دون علمه لأنها ترى في هذا الحمل فرصة لإقناعه بتغيير موقفه تجاهها، تخفي الأمر في البداية، لكن فرحتها لا تدوم طويلاً، خاصة بعد أن إلتقت جارتهم الطيبة بإسماعيل وباركت له بمناسبة حمل زوجته وردية التي كانت قد كشفت عنها من قبل، عندما يكتشف إسماعيل حملها، ثم يدخل في نوبة غضب شديدة، ويصب جام غضبه عليها، ويهاجمها بعنف جسدي ونفسي، المشهد يتسم بالتوتر الشديد، حيث يُظهر إسماعيل وجهه القاسي والمتسلط بشكل غير مسبوق، ويُبرز المخرج وحشيته باستخدام حركة كاميرا سريعة، مع إضاءة مظلمة تزيد من إحساس المشاهد بالخوف والرغبة .، ونقل إلى المستشفى في حالة حرجة، وهي غارقة في الحزن والأسى لفقدان حلمها للمرة الثانية، هذا المشهد يُظهرها كضحية كاملة لوحشية زوجها، حيث تغرق في اليأس، بينما يلومها هو على ما حدث، الإجهاض الثاني كان نقطة تحول لوردية جعلها تعيد التفكير في هذه العلاقة السامة، وهي تمثل شخصية مأساوية تجسد معاناة النساء في العلاقات السامة، ومعاناتها تدفع المشاهدين للتعاطف معها، وترقب اللحظة التي قد تقرر فيها التحرر من هذه العلاقة، بينما زوجها إسماعيل

بعد نوبة الغضب العارمة التي كادت أن تدمرها وأدت إلى فقدان الجنين للمرة الثانية، يظهر في مشهد منفرد ومؤثر على شاطئ البحر، المكان الذي يعكس عزلته الداخلية وصراعاته النفسية، يتم التركيز على الأمواج المتلاطمة، التي تمثل اضطرابه الداخلي وقلقه المتزايد، يبدو غير قادر على المشي بثبات، بصعوبة يصل إلى إحدى الصخور، حيث يجلس ، ووجهه شاحب وعينه تائهتان، مما يبرز حالته الجسدية والنفسية المدمرة، يقترب منه أحد المارين ليساعده لكنه يتوفى إثر أزمة قلبية، وبين الشفقة على إسماعيل بسبب نهايته المؤلمة، والغضب تجاه أفعاله السابقة التي أودت به إلى هذه الحالة والبحر الذي كان رمزاً لحريته وسلطته في بعض المشاهد السابقة، يصبح في النهاية شاهداً على سقوطه وانهيائه.

نعود لليلي بطلّة المسلسل وحيث ركّز عليها المخرج وعلى صدمتها بعد عودة جعفر، فهي تعيش في حالة خوف ورعب من تداعيات هذه العودة وفي الوقت ذاته تسترجع كل ذكرياتها الأليمة معه، هي في دوامة وصراع نفسي وتعاني في صمت يدخلها كل هذا التغيير في حالة من الإكتئاب والعزلة، لا تخرج من غرفتها لا تأكل ولا تشارك إبنتها وزوجها الحديث حتى فقدت وعيها ودخلت المستشفى، بمجرد عودة جعفر، تجد ليلي نفسها عالقة في دوامة من الذكريات الأليمة، تعود بها إلى مراحل حياتها السابقة المليئة بالإهانة والقهر، هذه الذكريات تعمق جراحها وتجعلها غير قادرة على المضي قدماً، رغم أنها كانت قد بدأت حياة جديدة مستقرة وسعيدة مع وابنتها وزوج إبنتها، وهي تخشى أن تعيد هذه العودة هدم كل ما بنته، سواء على المستوى الشخصي أو الأسري، وهو ما يدفعها للدخول في حالة من العزلة والقلق المستمر، دخولها للمستشفى يمثل لحظة مفصلية في سرد القصة، حيث يُظهر المخرج مدى تأثير الصدمة عليها ليس فقط جسدياً ، بل نفسياً أيضاً، ففي هذا الجزء، نجد أن الشخصيات لم تعد ثابتة كما في الجزء الأول والثاني؛ إذ تكشف كل حلقة عن تحول جديد في سلوكياتهم وتوجهاتهم، على سبيل المثال لو تحدّثنا عن شخصية البطلة السيدة ليلي التي كانت تُعتبر "الضحية" في الجزء الأول، تتحول تدريجياً إلى شخصية "المرأة القوية" في الجزء الثاني، وإلى "المرأة الانتقامية" في هذا الجزء ما يخلق حالة من الغموض والتشويق

حول دوافع الشخصيات، فقد كانت ليلي تجسد صورة المرأة المضطهدة التي تعرضت للعنف الجسدي والنفسي من زوجها جعفر، وحرمت من حقوقها المادية والاجتماعية، تحولت حياتها إلى كفاح مستمر، خاصة بعد أن حرّمها جعفر من الميراث وأجبرها على ترك منزلها، مما جعلها تواجه تحديات قاسية لإعالة نفسها وابنتها حنان، وعلى الرغم من معاناتها، أظهرت صبرًا وهدوءًا في تعاملها مع الظلم، مما جعلها تبدو كشخصية مستسلمة للمصير، مع بصيص من الأمل في النجاة، ومع انتقالها وابنتها إلى حياة جديدة، تبدأ الشخصية في التحول من حالة الضحية إلى امرأة مستقلة تبحث عن بناء مستقبل أفضل، تجري عملية تجميل لإزالة آثار الماضي الجسدية (الحروق)، مما يعكس رغبتها العميقة في طي صفحة المعاناة والبدء من جديد، فتأخذ قرارات جريئة، مثل الدخول إلى سوق العمل، تعلم القيادة، والسعي لتحقيق أهداف شخصية، وهو ما يظهر مدى قوة إرادتها، وتبدأ في بناء هويتها الجديدة كإنسانة واثقة بنفسها، بعيدة عن تحكمات الآخرين وظلمهم، لكن عودة جعفر كان محفز للانتقام لأنّ عودته تدفعها للدخول في مرحلة جديدة كليًا، تتميز بالغضب والانتقام بدلًا من الصبر والقوة الهادئة، وتعيد إحياء مشاعر الظلم والقهر، لكنها هذه المرة تتعامل معه من موقع القوة، وليس الضعف، فتتحول إلى امرأة تخطط لاسترداد حقوقها المسلوبة، سواء من جعفر أو من المجتمع الذي صمت أمام معاناتها.، وتقرّر اخذ قرارات جريئة تهدف إلى رد الاعتبار لنفسها، بما في ذلك مواجهته بشكل مباشر، استعادة ممتلكاتها، و حتى الكشف عن جرائمه السابق، أمام زوجته نادية التي تساعد في نيل مبتغاها بعدما انكشف جعفر، وتأكّدت من نواياه الخبيثة اتجاهها، تتحول ليلي إلى شخصية رمادية، حيث يختلط الغضب مع شعور بالمرارة والخذلان، لكنها في الوقت نفسه تسعى لتحقيق العدالة، ولو بطرق غير متوقعة، وتعكس هذه الشخصية رغبة إنسانية طبيعية في تحقيق التوازن بين الأذى الذي تعرضت له ومحاولة إصلاح حياتها، وتطورها من "الضحية" إلى "الانتقامية" يسلط الضوء على الأثر النفسي العميق للظلم، وكيف يمكن أن يدفع الإنسان لتجاوز حدود العاطفة والدخول في دائرة الانتقام، يعكس أيضًا معاناة النساء في مجتمع يغلب فيه الصمت عن الانتهاكات، ما يضطرهن أحيانًا للجوء إلى أساليب حادة لاسترداد حقوقهن، ومن خلال هذا التحول، يقدم المسلسل رسالة مفادها أن المرأة، حتى بعد سنوات من

المعاناة، قدرة على الوقوف مجدداً ومواجهة الظلم، وإن تطلب ذلك اتخاذ مواقف غير متوقعة، فليلى التي كانت تظهر بريئة أو متواضعة تتحول إلى شخصية معقدة تحمل في داخلها صراعاً داخلياً بين الخير والشر، وهذا التغير في الأدوار يعكس التعمق الكبير في تحليل الشخصية ويعزز من قوة الحكمة الدرامية، ففي هذه المرحلة، تدخل ليلي في دور مختلف تماماً عن سابق عهدها؛ حيث تستغل جراحها وتجربتها السابقة لتنتقم من جعفر بطريقة ذكية وغير مباشرة، وتتقمص شخصية "ياسمين ملاك"، التي تظهر كإمرأة ساحرة، ذكية، وواثقة بنفسها، وتجذب جعفر الذي لا يتعرف عليها بسبب تغييرات شكلها بعد عمليات التجميل، ليلي تستغل طمع جعفر وحاجته للاستقرار بعد عودته، فتضع أمامه شروطاً صارمة للزواج وضمانات لمستقبلها، بعدما اشترى لها سيارة فاخرة كهدية وعربون معرفة بها وكخطوة مادية أولى لإظهار قدرته على تحقيق متطلباتها، قدّم لها منزلاً فاخراً باسمها لتأكيد جدية التزامه تجاهها، كما أنه تنازل عن حصته في الشركة بناءً على طلبها لضمان حقوقها المستقبلية وتأمين حياتها، كما تستعين بصديقتها قمر كشريكة رئيسية في خططها، وتستخدم ذكاءها لتجريد جعفر من كل ممتلكاته، ولا تكتفي بذلك بل تقلب حياته الشخصية رأساً على عقب من خلال فضح حقيقته أمام زوجته نادية، التي تطرده من المنزل، بعد أن كانت وثقت به وساعدته على استغلال ممتلكاتها، يصبح جعفر معدماً ومشرداً، فاقداً لكل شيء، بما في ذلك عائلته ومكانته الاجتماعية، يظهر على شاطئ البحر، بملابس رثة ومتسخة، فاقداً عقله، يصرخ: "أنا المدير!!"، في محاولة لاستعادة هويته الضائعة، خطة ليلي تعكس انتقاماً متزنًا يستهدف تجريد جعفر من كل ما استولى عليه ظلماً، دون أن تلجأ للعنف أو الوسائل غير الأخلاقية، تحققت العدالة عبر استغلال ضعفه وطمعه، وهي نفس السمات التي دمرت حياتها سابقاً، إذ كان جعفر في السابق رمزاً للقوة والجبروت، لكنه يتحول إلى شخصية هامشية تعاني من الفقر والعجز، في انقلاب درامي قوي لذلك يعكس المسلسل رسالة عن قدرة النساء على الوقوف في وجه الظلم واستعادة حقوقهن بطرق ذكية ومبتكرة.

أما مهدي وهاجر يواصلان عيشهما في منزل فاخر مع أبنائهم يونس المدلل، هالة المقعدة، والابنة الصغرى التي تعاني من الربو وتبقى هاجر تهتم بالمظاهر بشكل مفرط،

تتفق المال على الديكورات والمجوهرات، وتفتخر أمام الجيران.، بينما يعيش مهدي قلقاً بشأن ظلم زوجته لأخته ليلي، لكنه يبقى ضعيفاً أمام قراراتها، خاصة بعد منعها له من شراء منزل ليلي وابنتها حنان رغم حاجتهما الشديدة وبعد طردهما. من منزلهم وقت حاجتها لهم وعدم تصديه لهاجر جعله شريكاً في الإهمال والظلم، وقصتهما تجسد التحولات الجذرية التي يمكن أن تحدث للإنسان بسبب الظروف الخارجة عن إرادته. فيما يلي سنحاول تحليل مجريات الأحداث في قصتهما، نعتبر هاجر شخصية أنانية، تهتم بالمظاهر أكثر من جوهر الأمور، واستغلالها لأموال زوجها كان دليلاً على حبها للترف والرفاهية، كما أنها قست على ليلي وحنان في وقت محنتهما، بحيث طردت ليلي وابنتها من منزل مهدي، ولم تبال بحالة ليلي الصحية والنفسية بعد أن فقدت كل شيء بسبب جعفر، عاشت هاجر حياة رفاهية مبنية على ظلم الآخرين، خاصة حقوق ليلي في الميراث، بينما بالرغم من إدراكه لظلم زوجته، لم يستطع مواجهتها، ولم يف بوعده لشراء منزل لأخته ليلي وابنتها، ما يعكس تأثير هاجر على قراراته، ويستمران حياتهما بعيداً عن ليلي حتى تحدث كارثة طبيعية وهي زلزال بومرداس الذي تسبب في مأساة بشرية ومادية كبيرة، يدمر منزل مهدي وهاجر بالكامل، يفقدون جميع ممتلكاتهم، بما في ذلك المنزل، السيارة، الذهب، والأموال المدخرة، أما أطفالهم لحسن حضهم ينجون، لكن العائلة تصبح بلا مأوى وتعاني من صدمة فقدان كل شيء، فالزلزال يمثل لحظة كارثية غيرت حياة هاجر ومهدي، وبعد انعدام الخيارات، يلجأ مهدي وهاجر إلى منزل ليلي، التي استقبلتهما برحابة صدر على الرغم من كل ما فعلاه معها، واضطرارهم للذهاب إلى منزل ليلي يعكس العدالة الإلهية والإنسانية في القصة، ليلي رغم كل ما عانته من ظلمهم، تستضيفهم في منزلها، وتعتني بأطفالهم في لفظة تعكس نضجها الأخلاقي، كما تبرز إنسانيتها وتسامحها، وتُظهر طيبة قلبها وتستقبلهم بأحسن استقبال، وتعكس هذه المرحلة قوة شخصية ليلي التي تجاوزت أحقاد الماضي واستثمرت في الإنسانية، بينما بعد مدة من مكوث مهدي وهاجر في منزل ليلي يتخذان قرار الانتقال إلى المخيمات لضمان حصولهم على مسكن ودعم من الدولة، وهذه الحياة في المخيمات تجبر هاجر على مواجهة واقع جديد، بالانفصال عن حياة الرفاهية، والتعامل مع صعوبات الحياة اليومية في ظروف قاسية، إنَّ عيش الأسرة معاناة يومية في المخيمات، وسط ظروف

صعبة علمهم قيمة الأشياء البسيطة، فتكتشف هاجر أن السعادة ليست في المظاهر والترف، بل في التماسك الأسري والرضا، تبدأ بمراجعة ذاتها بعد ما حدث، وتدرك أن اهتمامها بالمظاهر والماديات كان سبباً في معاناتهم، وتقرر التغيير لتصبح زوجة وأماً صالحة، تحصل العائلة على منزل جديد، بعيداً عن الرفاهية التي اعتادوا عليها، وتبدأ حياتهم من جديد في ظروف متواضعة، تُظهر هذه التجربة عمق التحول في شخصية هاجر، التي تضع عائلتها في المرتبة الأولى، وتصبح داعمة لزوجها وتعمل معه لبناء حياة جديدة قائمة على القيم الحقيقية، بينما مهدي يستعيد دوره كرجل مسؤول عن أسرته، بعيداً عن تأثيرات زوجته السلبية السابقة، أبرز هذا الجزء تحولاً عميقاً في شخصية هاجر وديناميكيات الأسرة، كما أكد على فكرة أن الظلم قد يجلب المعاناة، لكن التوبة والعمل الصالح يمنحان فرصة لبداية جديدة، والأحداث توضح العدالة الكارمية، حيث يدفع الظالم ثمن أفعاله، لكنه يلقي فرصة ثانية للإصلاح، قصة هاجر ومهدي هي درس عن الحياة الحقيقية، حيث يبرز التماسك الأسري والتواضع كقيم أساسية للسعادة، كما يُظهر الجانب الإنساني والتكافل الاجتماعي من خلال موقف ليلي، ويعكس أهمية القيم الأخلاقية في تجاوز المحن، وشخصيتها تجسد القوة والغفران، كونها تمد يد العون رغم الظلم الذي تعرضت له.

وجاءت نهاية المسلسل بين العقاب الإلهي والكارمي لجعفر وظهوره على شاطئ البحر مجنوناً بملابس بالية يمثل العقاب النهائي لشخصيته، أما هذيانه بكلمات مثل: "أنا المدير... نحكمها وحدي... ليلي مرتي وحنان بنتي"، يكشف عن انهياره النفسي بعد خسارته لكل شيء، فقدانه للممتلكات وفقدانه لعائلته، مما جعله ينهار تحت وطأة الوحدة والندم، وسقوطه وتمدد جسده على الشاطئ يرمز إلى نهاية شخصيته، سواء مادياً أو معنوياً، وهذه الحالة المزرية تقابلها حالة ليلي وحنان المستقرة، مما يبرز العدالة الإلهية والدرامية، فوجود ليلي وابنتها حنان التي تحمل طفلها، وجلال وأفراد عائلته، يعكس صورة للتكامل والانسجام الأسري، هذا المشهد يبرز النهاية الإيجابية للرحلة الشاقة التي خاضتها ليلي وحنان، أما الحوار حول اسم المولود يمثل لحظة خفيفة وعائلية، تعكس الفرح ببداية جديدة مليئة بالأمل، بينما قرار تسمية الطفل "جعفر" على يد جلال يمثل،

الغفران وتجاوز ليلي وحنان للأحقاد والآلام التي سببها جعفر، إنَّ جعفر الأب يُظهر مصير من يختار الطمع والظلم طريقاً لحياته، بينما جعفر الطفل يمثل الأمل والبدايات الجديدة، حيث يتعلم الجيل الجديد من أخطاء الماضي.، وكآخر مشهد من المسلسل اختار المخرج اللقطة القريبة لإظهار إبتسامة حنان العريضة والتي ترمز إلى الراحة النفسية والفرح بمستقبل أفضل، كما تعكس انتصارها بعد كل المعاناة التي مرت بها مع والدها وظروف الحياة، اختيار النهاية المفتوحة مع ولادة الطفل والنقاش حول اسمه يترك الجمهور مع إحساس بالأمل والفرح.، كما أنَّ المسلسل يختتم برمز قوي من خلال العدالة (عقاب جعفر)، التسامح (احتضان اسم جعفر للجيل الجديد)، البدايات الجديدة(الولادة والابتسامة)،

المسلسل يُنهي رحلته بقوة عاطفية ورسالة ملهمة مهما كانت الصعوبات، بالإرادة والصبر يمكن للإنسان أن يعيد بناء نفسه، وأن الحياة دائماً تمنح فرصة للبدء من جديد، ويُعد هذا الجزء من المسلسل مرحلة مفصلية في تطور الحكمة والشخصيات كما أنَّ التغيرات العميقة في أدوار الممثلين بالإضافة إلى تطور الأحداث والصراعات النفسية، جعلت هذا الجزء أكثر تعقيداً وتشويقاً، وبفضل هذه التغيرات المستمرة، يصبح المسلسل أكثر قدرة على جذب انتباه المشاهدين والحفاظ على عنصر المفاجأة والإثارة، ويبقى ختاب الجزء الثالث من المسلسل شاهداً على قدرة كاتب السيناريو والمخرجين في خلق عمل درامي يجمع بين الإثارة والعمق النفسي.

المطلب الثالث: اللغة المستعملة في المسلسل :

جاءت اللغة الجزائرية أو اللهجة الجزائرية كلغة أساسية في المسلسل حيث ورد حوار المسلسل بشكل كلي باللهجة الجزائرية بينما كتبت البيانات الموظفة باللغة العربية، أشار جينيريك البداية والنهاية إلى هذا التوجه من خلال شكل الخط الموظف لتقديم المعلومات الخاصة بالمسلسل، واللهجة المحلية في الحوار منح الشخصيات والسيناريو مصداقية أكبر، حيث جعل الأحداث أقرب إلى واقع الحياة اليومية للجزائريين، كما أتاح للجمهور سهولة التواصل مع الشخصيات والمواقف الدرامية، وجعل المشاهد يعيش

التجربة وكأنه جزء منها، أما استخدام اللغة العربية الفصحى لكتابة البيانات كالجينيريك مثلا وفي الهيئات الرسمية داخل المسلسل -كمشهد المحكة الذي تظهر فيه لافتة المحكمة- باللغة العربية وبشكل بارز وخط واضح ركّز عليها المخرج عن طريق حركة تنقل أمامي بلقطة متوسطة ثم قريبة لتظهر جيدا وذلك لجعل اللغة العربية كوسيلة لتوحيد التواصل وملاءمة الشكل الرسمي، إنّ هذا المزج بين اللهجة الجزائرية والعربية الفصحى يعكس الواقع اللغوي في الجزائر، حيث تُستخدم العامية في الحياة اليومية، بينما تُستخدم الفصحى في المجالات الرسمية والتعليمية، ويرجع هذا الاختيار لسببين أساسيين:

أ- البيئة الثقافية التي نشأ فيها المخرج:

إنّ للبيئة التي تكوّن ودرس بها المخرج تأثير مباشر على اختياراته في هذا العمل وبقية أعماله الأخرى، فكون المخرج أعمر تربيش وُلد ونشأ في تيزي وزو، أعطي المسلسل دلالات ثقافية أصلية للمجتمع الجزائري، وعبر حقيقة بعمق عن هذه الموروثات الثقافية وبعدها الأمازيغي الجزائري والإسلامي العربي تتجلى هذه المعطيات من خلال الأكلات الشعبية الجزائرية التي اختارها المخرج في الكسكس الجزائري، وكذلك الأدوات والأواني التقليدية الأمازيغية التي عكست عمق المخرج في التعبير عن تراث بلده ومدينته الأم خاصة، كذلك اللباس الذي أعطاه المخرج أهمية وركّز عليه بكميراته من خلال عدّة مشاهد، لكنه في مشهد حفل الختان الذي نظّمته عائلة جلال (زوج حنان) في المسلسل حيث ركزت الكاميرا على التفاصيل الدقيقة للباس النسوة (عائلة جلال وليلى وابنتها وحتى ضيوفهم)، من خلال لباس والده جلال "الراكو العاصيمي" أو ما يسمى "القاط العاصيمي" وارتدت كل من بناتها "جبة قبائلية" بفوطتها وألوانها الزاهية بينما ارتدت ليلي "قفطانا" أبيض وكذلك بعض الحاضرات في الحفلة بينما ارتدى الولد صاحب الحفلة "اللباس التقليدي" الخاص بالختان و"البرنوس" وحتى الحلي كان تقليديا الفضة المرصعة بأحجار المرجان ..، كذلك لقطة ربط الحنة للطفل المختن والعشاء بهذه المناسبة، ونشبر أيضا إلى أنّ الموسيقى المرفقة في هذا الحفل بإيقاعها الجزائري الأصيل نخص

بالذكر "الدف" - واستخدام الغناء التقليدي خلال الحفل مستوحى من الفلكلور الجزائري، خاصة الموروث القبائلي، إنَّ اختيار هذه الموسيقى منح الحفل طابعًا محليًا ومميزًا، كذلك المداخل الدينية التي كانت النسوة ترددنها أعطت هذا الحفل بعدا إسلاميا، كل هذه الأزياء التقليدية والتفاصيل التي تخض المجتمع الجزائري أولى من خلالها المخرج أهمية لخصوصيات جزائرية بتنوعها وتراثها الغني والتي سنركز عليها في -التحليل التضميني للمقطع 22 من الحلقة 20-، لقد عكس المخرج اهتمامه بالتراث الجزائري عامة والأمازيغي خاصة، مما أضفى على العمل عمقًا ثقافيًا ومصادقية فنية، وكون المخرج نشأ في منطقة أمازيغية عريقة، فمن الطبيعي أن تؤثر هذه البيئة على خياراته الإخراجية، وتجسيده لطقوس الختان التقليدية يعكس ارتباطه بثقافته الأم، وهذا الاحتفال التقليدي لا يبرز الهوية الأمازيغية فحسب، بل يرمز أيضًا إلى التنوع الثقافي في الجزائر، حيث تتشابه الكثير من العادات مع اختلافات بسيطة بين المناطق، كما أنَّ دمج التراث في العمل الدرامي يقدم رسالة غير مباشرة بضرورة الحفاظ على العادات والتقاليد وسط التغيرات الحديثة، أضف إلى ذلك أنَّ منطقة تيزي وزو تحمل تنوعًا ثقافيًا ولغويًا (تعددية لغوية: أمازيغية، عربية، فرنسية)، مما جعله يدرك أهمية التعبير عن الشخصيات بلهجتها الأصلية لتكون قريبة من الواقع الجزائري ليلم التواصل مع جميع شرائح المجتمع الجزائري ككل وليس منطقة تيزي وزو وضواحيها فقط، مما جعله متمرسًا في جذب المشاهد باستخدام لغة قريبة من الناس، إنَّ استخدام اللهجة الجزائرية في الحوار يعكس تمسك المخرج بهوية العمل، خاصة وأن اللهجة المحلية هي النافذة الأقرب لقلب المشاهد الجزائري، مما جعل الشخصيات أكثر مصداقية وقربًا من الجمهور، فالمسلسل تناول شخصيات من بيئات اجتماعية متنوعة (إيلي، جعفر، حليلة، إسماعيل...)، واستخدام اللهجة الجزائرية بجميع تنويعاتها أتاح إيصال الرسائل العاطفية والاجتماعية بسلاسة، ويجدر الذكر أنَّ عمل المخرج في المركز الجزائري للفنون وصناعة السينما أكسبه القدرة على المزج بين الأساليب السينمائية والتلفزيونية، فركز على استخدام اللغة كعنصر سردي يعبر عن الشخصيات والبيئة الاجتماعية.

ومع دخوله الإذاعة والتلفزيون الجزائري في السبعينيات، اكتسب خبرة في تقديم أعمال موجهة للجمهور الجزائري بكل أطيافه، مما زاد من حساسيته لاستخدام اللغة التي تعبر عن الهوية الجزائرية، لذلك جاءت كتابة أسماء المشاركين والبيانات باللغة العربية الفصحى تعبر عن رسمية الإنتاج، كما أنها تبرز الثقافة العربية التي تعد جزءاً رئيسياً من الهوية الجزائرية، اعمر تربيش، بمسيرته المهنية الثرية وتجربته الثقافية الغنية، كان مدرّكاً لأهمية اللغة كوسيلة تعبير عن الهوية الجزائرية في مسلسل، واستخدم اللهجة الجزائرية لإبراز واقع الشخصيات اليومية وعمق معاناتها، بينما وظّف العربية الفصحى في الجينيريك ليمنح العمل طابعاً رسمياً وثقافياً يليق بمستوى الإنتاج ويؤكد تمسكه بالهوية الجزائرية في إطارها الوطني والعربي.

ب- الجمهور المستهدف :

إن اختيار المخرج للهجة الجزائرية كلغة أساسية في حوار المسلسل دليل واضح أن العمل موجه للجمهور الجزائري، ويهدف في المقام الأول إلى مخاطبة **جمهور النساء**، فمن خلال قصة المسلسل وتحليل محاوره الرئيسية وشخصياته، يمكن القول بأن الجمهور المستهدف الأساسي يشمل النساء، ويركز بشكل كبير على حياة النساء ومشاكلهن الاجتماعية والنفسية، كالتركيز على قضايا مثل العلاقات الزوجية، الخيانة، العنف الأسري، وحقوق المرأة في الحياة الزوجية... إلخ، والصراع مع الأدوار التقليدية التي تُفرض على النساء، مثل خديجة التي تتحول من امرأة مستقلة إلى ضحية تعاني في زواجها، أو التحرر وتحقيق الذات، شخصيات ليلي وحنان وحتى حليلة وابنتها كنزى تطرح قضايا نسائية تتعلق بتحقيق الاستقلال المادي والمعنوي، مما يلهم النساء لمواجهة تحدياتهن الخاصة، إضافة إلى تصوير الأمومة كقوة محورية في حياة النساء، سواء من خلال تضحيات ليلي من أجل ابنتها حنان، أو نضال حليلة لإيجاد إبنها إلياس ووليد، أو حتى خديجة التي تُمنع من الإنجاب، كما يعالج مشاعر النساء بشكل عميق بحيث يركز على الحياة الأسرية، العلاقات الاجتماعية، والعادات المحلية ويعزز الجاذبية لدى النساء اللاتي يهتمن بالقيم العائلية والتراث الثقافي، فقصة المسلسل بموضوعاتها

الاجتماعية والنسائية العميقة، تخاطب جمهور النساء بشكل أساسي، والنساء يجدن فيه تمثيلاً لمشاكلهن وتحدياتهن، بالإضافة إلى حلول وطرق للتغيير والتطور، هذا يجعل المسلسل ليس مجرد عمل ترفيهي، بل أيضاً وسيلة لرفع الوعي حول قضايا المرأة وتمكينها، حيث يرتبط المحتوى بحياتهم اليومية وتجاربهم الثقافية والاجتماعية، وأحداث المسلسل تدور في بيئة جزائرية مع شخصيات تنتمي لثقافات متنوعة داخل الجزائر، وهو ما يجعل استخدام اللهجة الجزائرية الخيار الأمثل للتعبير عن الواقع الذي يعرضه العمل، فالشخصيات تظهر بمصداقية أكبر عندما تتحدث باللهجة التي يستخدمها الناس في الحياة اليومية، مما يضيف عمقاً وواقعية للدراما كما أنّ اللهجة الجزائرية هي الرابط الأساسي الذي يجمع المشاهدين من مختلف أنحاء الجزائر، بما فيها المناطق الناطقة بالعربية أو الأمازيغية، فاستخدام هذه اللهجة يعزز شعور الجمهور بالانتماء والارتباط بالعمل، ويجعل الحوار أكثر سهولة ويسراً للفهم، مما يمكن المشاهد من التفاعل مع القصة والشخصيات دون الحاجة إلى "ترجمة ثقافية" أو تفسير، ومن خلال اختيار اللهجة الجزائرية يوصل المخرج رسالة واضحة مفادها أن الثقافة المحلية واللغة اليومية تستحق أن تكون جزءاً أساسياً من الأعمال الفنية الكبرى، ويبرز ارتباط المخرج بجمهوره المحلي ويؤكد أن العمل موجه للمشاهد الجزائري بصفة عامة، وللمشاهدة الجزائرية بصفة خاصة، وهذا الخيار للغة الموظفة يضفي مصداقية على الشخصيات والأحداث، ويعزز الهوية الثقافية الجزائرية، مما يجعل المسلسل قريباً من قلوب المشاهدات والمشاهدين، ومؤثراً بعمق في تجربتهم الفنية، كما يعكس وعي المخرج بجمهوره الأساسي، فهو يهدف إلى أن يشعر المشاهد الجزائري بأن العمل يمثلّه، ويجسد واقعه، ويتحدث بلغته اليومية.

المطلب الرابع: تحليل عنوان المسلسل

يعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها الجينيريك حيث يعتبر رولن بارث بأن وظيفة العنوان هي تحديد بداية النص وهو بمثابة المفتاح الذي ندخل به للمسلسل ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يصوّره المسلسل، فمن الضروري الوقوف عنده

وعادة يتم تحميل العنوان بالعديد من المعاني والدلائل فهو جزء لا يتجزأ من التصميم الكلي للمسلسل، ومن تمّ فإن اختياره لا يأتي بشكل عشوائي بل قصدي وذلك لتأدية غرض محدد، لذلك يختار بعناية وعادة ما يأتي ملخصاً لمضمون المسلسل، وفي هذا السياق يقول "كلود دوشي-Claude Ducher" إنّ للعنوان العديد من الوظائف:

- أولاً: وظيفة مرجعية Référentielle مرتبطة بالعنوان.
- ثانياً: وظيفة دلالية Conative تركز على المرسل إليه.
- ثالثاً: وظيفة شعرية Poétique تركز على الرسالة

كما أنّ اختيار العنوان قائم أيضاً على الاتجاه الفني الذي يتبناه المخرج ومرجعياته الفكرية والذاتية الحاملة والمتضمنة للمكان والزمان ونوع الأحداث... أو الخلفية الاجتماعية والثقافية، ولإدراك الدلالات التي يحتويها عنوان مسلسل "معاناة امرأة" لابد من تحليله على المستوى اللغوي والدلالي:

1) المستوى اللغوي: إسم "معاناة امرأة" يضم كلمة "معاناة"

أما كلمة "امرأة": لغة المرأة هي مفرد النسوة والنسوة والنسوان على غير قياس وتصغير نسوة نسية. ويقال نسيات تصغير للجمع¹.
و حسب المسلسل أي المعنى الذي منحه فإنّ معاناة امرأة هي شقاء المرأة وصعوبة عيشها.

2) المستوى الدلالي: والمعنى الدال لهذه "المعاناة" هي الكلمة تثير إحساساً فورياً بالمأساة والصراع، المعاناة هنا لا تقتصر على الألم الجسدي، بل تشمل أبعاداً نفسية، اجتماعية، وأخلاقية، اختيار كلمة "معاناة" يجذب الانتباه ويهيئ المشاهدين لمتابعة قصة مليئة بالتحديات والعواطف، وبذكر المعاناة يدعو العنوان ضمناً إلى التفكير في جذور هذه المعاناة والعمل على تجاوزها، سواء من خلال التضامن الأسري أو التغيير المجتمعي، أما كلمة "امرأة" فالتركيز

¹ ابن منظور: لسان العرب، المجلد 1، ط3، بيروت، دار صادر، 1994 ص15.

عليها يجعل العنوان يوجه القصة مباشرة إلى قضايا نسائية، الكلمة تُبرز أن العمل يركز على التجارب النسائية، مما يجذب جمهورًا واسعًا من النساء اللاتي قد يجدن في المسلسل تمثيلًا لواقعهن أو واقع من حولهن، **ومعاناة امرأة كعنوان شمولي** فهو لا يقتصر على شخصية محددة، بل يمكن أن يُنظر إليه كتمثيل للنساء عمومًا، يعكس معاناة العديد من النساء في المجتمع، سواء على الصعيد الشخصي (كالعنف الأسري) أو الاجتماعي (التمييز، الحرمان من الحقوق)، كما أنَّ العنوان قد يوحي أن القصة ستعرض المعاناة المرتبطة بمختلف الأدوار التي تضطلع بها النساء: كأمهات، زوجات، بنات، وأخوات، المعاناة ليست مرتبطة بشخصية واحدة، بل تمثل تجارب نساء مختلفات كما يظهر في المسلسل (إيلي، حليلة، خديجة، حنان، كنزى..).

وبالتالي فالعنوان يعكس بشكل دقيق الموضوعات المطروحة في المسلسل، كمعاناة ليلي من العنف الأسري، الخيانة، الطلاق، ومحاولة النهوض من جديد، ومعاناة حليلة كأم في البحث عن ابنيها، والتعامل مع شريك حياة متسلط كذلك معاناة خديجة في زواجها المسيء والمحروم من الإنجاب ومعاناة النساء عمومًا في مجتمع محافظ يفرض عليهن قيودًا عديدة، كما أنَّ هذه المعاناة تتجلى على مستويات مختلفة:

- **جسديًا** : العنف الذي تعرضت له الشخصيات مثل خديجة وليلى.
- **نفسياً** : الاكتئاب، الشعور بالخذلان، الصدمات الناتجة عن الظلم.
- **اجتماعيًا** : ضغوط المجتمع والتقاليد، مثل منع المرأة من تقرير مصيرها أو حرمانها من الميراث .

إنَّ عنوان المسلسل يُشعر المشاهد بضرورة التعاطف مع القصة، لأنه يسلط الضوء على معاناة فئة قد تكون مهمشة أو مسكوتًا عنها، ويحمل رسالة واضحة بأنه يريد أن يكون منبرًا للتحدث عن القضايا النسائية التي غالبًا ما تُهمش، وهو انعكاس مباشر لمضمون المسلسل الذي يجمع بين الوضوح والرمزية، ويخاطب المشاعر والوعي

الاجتماعي، مما يجعله اختيارًا مثاليًا لعمل درامي يتناول قضايا المرأة بعمق وشمولية. يساعد العنوان في إيصال رسالة العمل، المتمثلة في تسليط الضوء على تحديات النساء، والدعوة إلى التغيير والعدالة الاجتماعية.

المطلب الخامس: القراءة التضمينية للمقاطع المختارة

-تحليل جنيريك المسلسل والمشهد الافتتاحي:

✓ **مرحلة ما قبل الجينيريك:** تعرفنا من خلالها على هوية المسلسل الرسمية، شعار التلفزيون الجزائري، وهو يعكس الهوية الوطنية للعمل، ويضعه ضمن الإنتاجات الموجهة للجمهور المحلي، مما يعزز شعور المشاهدين بأن العمل يعكس واقعهم وقيمهم الثقافية، ثم مباشرة بعد ذلك عنوان المسلسل وإبراز عنوان "معاناة امرأة" بوضوح قبل الجينيريك يشير إلى أهمية العنوان كمدخل لفهم القصة. يثير العنوان توقعات الجمهور حول القضايا التي سيتم معالجتها، مثل الظلم، النضال، وقوة المرأة في مواجهة التحديات، تليها التعريف بدار الإنتاج: (Rissala Pro) كتابة اسم شركة الإنتاج والمجال الذي تعمل فيه:

(Société de production Ciné/tv Audio-visuelle) يضيف طابعًا احترافيًا للعمل، يُبرز أن المسلسل نتاج جهود متخصصة في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، ما يرفع من مستوى التوقعات حول الجودة الفنية، لكن الواقع عكس ما كنا نظنه فإن نوعية الكاميرات والتقنيات المستعملة في تصوير هذا المسلسل جاءت عكس تصوراتنا، لو تحدثنا من الجانب التحليلي من تقنيات التصوير مستعملة وتحميل المسلسل لدلالات خفية من خلال نوعية الصورة الملتقطة أو وضعية الكاميرا وزوايا تصويرها فقد أبدع المخرج وطاقمه التقني في توصيل رسالته لكن من حيث جودة هذه الصورة واستعمال التقنيات الحديثة في التصوير وإن صح التعبير 2014 كسنة إنتاج لهذا المسلسل كانت تتواجد تقنيات أكثر حداثة آنذاك، على عكس الانتاج التلفزيوني في السبعينات والثمانينات الذي كان يفتقر للتجهيزات والتقنيات الباهضة الثمن لكن الصورة كانت أكثر جودة مقارنة بهذا

المسلسل وبالتالي الطاقم التقني لم يوفق في الجانب الآخر من حيث جودة الصورة ، عكس الصوت الذي كان أكثر وضوحا

ت. **مرحلة عرض الجينيريك:** إنّ إبراز أسماء الكتّاب في البداية يشير إلى أهمية النص كقاعدة أساسية للنجاح الفني للمسلسل، يوضح كذلك اهتمام الإنتاج بالحبكة والسرد.. أما عن ترتيب أسماء الشخصيات فكان وفقًا لدورها المحوري:

- **جعفر وليلى:** التركيز عليهما في البداية يوضح أن القصة تدور حول صراعاتهما ومصائرهما، مما يُعد الجمهور لتوقع مسارات درامية متمحورة حول هذه الشخصيات، حيث تدور الأحداث الرئيسية حول صراعهما ومعاناتهما.
- **حليمة وإسماعيل:** ظهورهما بعد جعفر وليلى يشير إلى دورهما كعوامل إضافية تضيف تعقيدًا وعمقًا للقصة.
- **حنان وكنزى:** تقديم أسماء الشخصيات الشابة بعد ذلك يبرز أدوار الجيل الجديد وتأثير الماضي عليهم.

أما عن خلال استخدام النيجاتيف والإضاءة الداكنة، يوحي الجينيريك بأن العمل يحمل طابعًا جادًا ومليئًا بالتحديات العاطفية والاجتماعية، وتلك الصور الجزئية للشخصيات، دون الكشف الكامل عن ملامحها، تثير الفضول لدى المشاهدين لمعرفة المزيد عن هؤلاء الأشخاص ودوافعهم، والاعتماد المخرج على لغة بصرية مبتكرة يعكس الطابع الفني للمسلسل ويمنحه هوية خاصة، مما يميز العمل عن الإنتاجات الأخرى، التصميم البصري للجينيريك والاختيارات الفنية تضع المسلسل في سياق يناسب جمهورًا محليًا مهتمًا بقصص تعكس قضايا الاجتماعية والثقافية.

إنّ استخدام مشهد البحر في اللقطة الافتتاحية للمسلسل يوحي بعمق درامي وعاطفي، فالبحر يرمز للغموض، الأمل، أو ربما لمتغيرات الحياة التي ستكون جزءًا من القصة، واختيار اللقطة المتقدمة نحو الشاشة لشخصية جعفر يعكس دوره المركزي في القصة ويعطي المشاهد انطباعًا بأن جعفر شخصية مهمة ومحورية، حوار جعفر مع الرجل عبر الهاتف يُظهر طبيعة شخصيته المراوغة والجشعة، العبارة التي يرددها: "سلفي مليون علابالي رايح يمرضني واش داني" تكشف عن شخصية مترددة تتحمل عواقب

قراراتها الخاطئة، ثم يلتقي الرجلان في المقهى الذي يعكس جزءًا من الحياة اليومية الجزائرية، حيث تُعتبر المقاهي أماكن مهمة للقاءات والتفاعل، وممن خلال شريط الصوت يتضح أن جعفر لديه تاريخ من العلاقات المالية المعقدة والمشاكل التي تسببها ديونه..، كما أنَّ استخدام المجال والمجال المقابل كتقنية التصوير يعزز واقعية المشهد ويُظهر الحدة في النقاش بين الشخصيتين، فاختيار زوايا المجال والمجال المقابل يبرز المشاعر المتضاربة بين جعفر الذي يحاول التهرب، والرجل الذي يشعر بالاستياء والإحباط، ثم مباشرة تأخذنا الكاميرا للفضاء الداخلي حيث يظهر منزل قديم وتصوير المنزل القديم يخلق تباينًا واضحًا مع حياة جعفر، مما يعكس اختلاف الظروف المعيشية للشخصيات، ويوحى بوجود خلفية ثقافية غنية لكنه يحمل أيضًا دلالات عن الوضع الاقتصادي المتواضع لأصحابه مهدي وزوجته وإبنيهما الشخصيات، ويشير مشهد هاجر وهي تُجهز ابنها إلى أدوار المرأة التقليدية في رعاية المنزل والأسرة..، بينما مهدي الجالس على السرير، يعطي انطباعًا بأنه شخصية تراقب الأمور وتصدر التعليمات لكنه قد لا يكون متحكمًا بشكل كامل في الأحداث، خاصة مع مطالبته بالتواصل مع ليلي لتسجيل البيت باسمه، فلو كان بالفعل متحكمًا وذو شخصية لما طلب من زوجته التواصل مع أخته بدلا من أن يواجهه هو الموقف ويصارحها بنواياه مباشرة، من خلال المشهد الافتتاحي يُعرف المخرج المشاهدین بشخصية جعفر الرئيسية من خلال موافقها اليومية ومشاكلها المالية، كما يبدأ في تعريف عائلة مهدي، التي تمثل جانبًا آخر من المجتمع الجزائري، وعبر الحوارات والمواقف يظهر أن المسلسل سيتناول موضوعات مثل الصراعات المالية، العلاقات الأسرية المتوترة، الظلم والجشع، دور المرأة في الأسرة والمجتمع...إلخ، واختيار أماكن التصوير كذلك يعكس الحياة اليومية الحقيقية في الجزائر، وبالتالي المشهد الافتتاحي يهيئ المشاهدین لدخول عالم المسلسل عبر تقديم شخصياته الأساسية ومواقع التصوير. البحر، المقهى، والمنزل ليست مجرد أماكن تصوير، بل رموز تحمل دلالات درامية وثقافية عميقة تعبر عن صراعات الشخصيات وطبيعة المجتمع الجزائري الذي ينعكس بواقعية في هذا العمل.

- التحليل التضميني للمقطع الأول (الحلقة 1) "مقطع يوضح صمت ليلي أمام هاجر وجعفر وهما يتناقشان عن ميراث ليلي "

يبدأ المقطع بمشهد ليلي التي تجلس في المطبخ وحدها، تفكر بعمق بينما يدها على رأسها، تعكس هذه اللقطة حالة الارتباك والتأمل التي تعيشها ليلي بسبب الشجار الذي وقع بينها وبين زوجها جعفر في الليلة السابقة، الفلاش باك الذي يعرض مشهد الشجار يبرز التوترات المستمرة في العلاقة بين ليلي وزوجها، وكذلك تدخل الابنة حنان الذي يوضح العجز في إيجاد حل لهذه الخلافات بين الزوجين. هذا الفلاش باك يحمل ضمناً مفهوم العجز العاطفي، حيث أن ليلي تشعر بأنها غير قادرة على الخروج من دوامة الصراع العائلي.

عند رنين جرس الباب، يتغير المشهد من الماضي المظلم إلى الحاضر حيث تفتح ليلي الباب لتلتقي بهاجر، زوجة أخيها. هذا الانتقال بين الماضي والحاضر في المقطع يشير إلى تقلبات حياة ليلي بين التوترات العائلية (التي تمثلها الفلاش باك) والمشاكل المادية التي تُطرح في الحاضر، والتي تجسدها هاجر، حركة الكاميرا الجانبية التي تركز على الشخصيتين معاً في المطبخ تظهر تواطؤاً غير معلن بين هاجر وجعفر في موضوع الميراث. في هذه اللحظة، تدخل قضية الميراث كعامل مؤثر في العلاقة بين الشخصيات، مما يعكس ضمناً الصراع المادي الذي يحدد مصير هذه العلاقات.

بينما تدور المحادثة بين ليلي وهاجر حول موضوع الميراث، نجد أن هاجر تتحدث عن رغبة زوجها مهدي في التأكد من تنازل ليلي عن حقها في الميراث. هذا الحوار يحمل في طياته محاولة الضغط على ليلي من خلال عواطفها وولائها العائلي، حيث تُستخدم لغة هادئة لتمرير هذا الطلب الثقيل. من هنا، نلاحظ أن المال والحقوق المادية تصبح العامل الحاسم في تشكيل العلاقة بين الشخصيات. العلاقة بين المال والسلطة تظهر بوضوح عندما يتدخل جعفر في الحوار ويُعطي قراراً حاسماً حول الموضوع، مما يعكس الهيمنة الذكورية على الميراث وعلى قرار ليلي.

وعند دخول جعفر إلى المطبخ، يتدخل بشكل حاسم ليؤكد أن ليلي ليس لها رأي في مسألة الميراث، ويقول لهاجر أنه في حال بيع المنزل، من حق ليلي أخذ مستحقاتها

فقط. هذا الحوار يسلط الضوء على السلطة الذكورية المسيطرة في الأسرة، حيث يتم تجاهل رأي ليلي وحقوقها في اتخاذ قرار بشأن ملكيتها الخاصة. من خلال اللقطة المقربة التي تُظهر ملامح وجه ليلي في حالة من الخوف والقلق، يتم تضمين فكرة أن ليلي في حالة ضعف أمام زوجها، وأنها عاجزة عن تغيير مسار الأحداث أو فرض رأيها. هذا يمثل تحكم جعفر في حياة ليلي بطريقة قمعية، ويعكس التفاوت في القوة داخل الأسرة بين الرجل والمرأة، وتُعبّر تعبيرات وجه ليلي عن الحرج و الضغط النفسي نتيجة للتدخل العنيف من زوجها، ما يعكس كيف أن جعفر يفرض سلطته بشكل قاسي أمام الآخرين. وفي الوقت نفسه، تظهر ليلي غير قادرة على الرد، وهذا يُعتبر علامة على استسلامها و عجزها عن مواجهة الوضع.

ثم تأتي هاجر في نهاية الحوار بسؤال موجه إلى ليلي: "كلامك هو اللي كبير، بصح أنا مذابيا نسمع الكلمة اللولا واللاخرة من عند ليلي واشى قلتي ليلي". هذا السؤال يكشف عن الضغط الاجتماعي المزدوج الذي تتعرض له ليلي، من جهة تُحاول هاجر التأكد من موقفها، ومن جهة أخرى تُسلط الضوء على صمت ليلي. صمتها هذا يعكس الخيبة والتراجع أمام مواقف القوة المتمثلة في زوجها جعفر و ضغط هاجر، ما يجعل ليلي في موقف عاجز عن الإفصاح عن رأيها.

إنَّ صمت ليلي بعد تدخل جعفر يُظهر الصراع الداخلي الذي تعيشه. هذا الصمت لا يعكس فقط الخوف والتردد بل يعكس أيضًا الاستسلام أمام السلطة المهيمنة من قبل جعفر، هي غير قادرة على التعبير عن آرائها أو الوقوف في وجه قرارات زوجها. الكاميرا التي تركز على وجهها تجسد بشكل ضمني هذه المشاعر المكبوتة، حيث يصبح صمتها نوعًا من الاستسلام للعنف النفسي الذي تمارسه شخصيات أخرى في العائلة عليها.

ومن خلال الحديث عن الميراث، يتم توظيف المال كأداة للضغط، مما يعكس بشكل ضمني الاستغلال العاطفي الذي تمارسه الشخصيات القوية مثل جعفر وهاجر على ليلي. وهذا يُظهر كيف أن المال يمكن أن يُغيّر من ديناميكيات العلاقة داخل الأسرة، ويُعرّضها للعنف النفسي. توظيف المال كعنصر رئيسي في هذا المقطع يعكس الصراع

الطبقي داخل العائلة، ويُظهر كيف أن الطموحات الشخصية والمصالح المادية تتداخل مع الحياة العاطفية للأفراد.

أما النهاية تبقى مفتوحة في هذا المقطع، حيث تبقى ليلي صامتة وتظهر عليها علامات التوتر والخوف، تضمن لنا في النهاية الإشارة إلى العجز الذي تعيشه في مواجهة مواقف تتعلق بحقوقها الشخصية والعائلية. هذا يُبرز ضمناً التوتر بين السلطة الذكورية التي يُظهرها جعفر وهاجر وبين الضعف العاطفي الذي تتمتع به ليلي، ما يعكس بشكل عام هيمنة المال والسلطة على العلاقات الأسرية في هذا السياق.

من خلال استخدام تقنيات الكاميرا والحوار، يتم إبراز الخلافات الأسرية بشكل يتجاوز مجرد التوترات الكلامية ليغوص في التحليل النفسي والاجتماعي للشخصيات، هذه التقنيات تساعد على فهم عميق للأبعاد التضمينية التي تتجاوز مجرد الحوارات لتكشف عن الهيمنة العائلية واستغلال الأفراد، مما يعكس بشدة الضغط النفسي والمادي الذي تعيشه ليلي، فرغم كونها المرأة البطلة في القصة، إلا أنها محاصرة بين الصراعات الداخلية والضغط الخارجية التي تمثلها علاقاتها الزوجية والعائلية.

- التحليل التضميني للمقطع الثاني (الحلقة 1): "لقطة تبين صفقة الميراث بين جعفر ومهدي":

في هذا المقطع، تنتقل الكاميرا إلى الفضاء الخارجي حيث يظهر جعفر جالساً في مقهى داخل حديقة وهو يحتسي القهوة. هذه البداية تُشير إلى أن جعفر قد اختار محيطاً مفتوحاً بعيداً عن ضغوط الحياة اليومية والأجواء العائلية، ليعيش لحظة من الراحة الشخصية أو حتى الانعزال المؤقت. المقهى في الحديقة يعكس أيضاً نوعاً من الحرية والابتعاد عن قيود المنزل والمسؤوليات العائلية. كما أن الأغنية الشعبية التي تعزف على الشريط الصوتي تُضفي طابعاً شعبياً على المشهد، ما يعزز من الهوية الثقافية والاجتماعية لشخصية جعفر، مما يضعه في سياق اجتماعي معين ينعكس على تعاملاته مع الآخرين.

تظهر حركة الكاميرا البانورامية الأفقية التي تُتابع تقدم مهدي، نسيب جعفر، وهو يمشي نحو المقهى حيث يجلس جعفر، هذه الحركة تشير إلى أن التفاعل بين الشخصيات آت قريباً، كما أن اللقطة تُعزز من فكرة الانتقال من المسافة البعيدة إلى القرب بين الشخصيتين، ومع تقدم مهدي نحو المقهى نلاحظ أن هناك تقارباً بين الشخصيتين، مما يضعهما في موقع حوار قريب من بعضهما البعض، مما يعكس رغبة مهدي في التواصل المباشر مع جعفر بعد انقطاع أو فشل مساعيه السابقة، هذه التحركات تشير إلى تغير العلاقة بين الشخصيات، حيث تبدأ المسافة بينهما في التقلص، ليصلا في النهاية إلى نقطة الاتفاق.

بعد أن يتصافح الرجلان، يُجلسان معاً وتبدأ اللقطة الحكائية، حيث يتبادلان أطراف الحديث. هذا الحوار يُظهر لنا كيف أن العلاقة بين مهدي وجعفر تتجاوز حدود العائلة، لتدخل في مسائل مادية وشخصية تتعلق بالميراث. من خلال حديثهما، ندرك أن مهدي قد جاء إلى جعفر بعد فشل زوجته في إقناع ليلي بالتنازل عن حقها في الميراث. وهنا يظهر الضغط المالي بشكل واضح، حيث أن مهدي يرى في التنازل عن الميراث أمراً صعباً ويتطلب تدخلاً من خارج الأسرة لحل المشكلة.

في سياق الحوار، يعرض مهدي على جعفر مساعدة مالية مقابل مساعدته في إقناع ليلي بالتنازل عن حقها في الميراث وهذا العرض المالي يُعد بمثابة وسيلة ضغط وابتزاز، حيث أن المال يُستخدم لتحقيق هدف معين، ما يعكس الطابع المادي والإستغلالي للعلاقات الأسرية، هذا العرض من مهدي لا يُظهر فقط تصاعد الضغط المالي في حياة العائلة، بل يبرز أيضاً **المنطق التجاري** الذي يطغى على العلاقات الشخصية، كما يُظهر هذا الحوار كيف أن مهدي يطلب مساعدة جعفر في إقناع ليلي بالتنازل عن حقها في الميراث، وهو ما يثير تساؤلات حول مدى استغلال المصالح المادية داخل هذه الأسرة، كما يظهر هنا أن **الميراث** أصبح قضية جوهرية تمثل صراعاً نفسياً وعاطفياً، يتم فيه استخدام المال كوسيلة للضغط على الأطراف الضعيفة (في هذه الحالة ليلي)، وفي اللحظة التي يتفق فيها مهدي وجعفر على الصفقة، تظهر الكاميرا لقطات قريبة جداً على وجهيهما، فاللقطة المقربة تركز على تعابير وجه كل من مهدي وجعفر وهنا

تُظهر تعابير وجهيهما التي يبدو عليها علامات الرضا والسعادة، إنَّ هذا الاتفاق يعكس الانتصار المؤقت لكليهما في سعيهما لتحقيق مصالحهما الخاصة، ولكنه في الوقت ذاته يشير إلى تواطؤ بين الشخصيتين لتحقيق هدف مادي دون اعتبار لرغبات أو مشاعر ليلي، هذه اللحظة من السعادة المشتركة بين مهدي وجعفر تُظهر كيف أن المال يُسهم في تغيير ديناميكيات العلاقات داخل الأسرة، حيث يصبح العامل المادي أكثر تأثيرًا من الروابط العاطفية.

باختصار، هذا المقطع يعكس كيف أن السلطة المقررة في العائلة تكون في يد الأفراد ذوي النفوذ مثل جعفر ومهدي، بينما تُترك ليلي في موقف ضعف، كما يُبرز كيف أن المال يمكن أن يكون أداة للضغط في سياق العلاقات العائلية، وهو ما يعكس النمط المادي الذي يهيمن على الصراعات الأسرية، ويظهر ذلك جليا في قلب هذا الحوار، بحيث يعرض مهدي على جعفر مساعدة مالية مغرية (مئة مليون) مقابل مساعدته في إقناع ليلي بالتنازل عن حقها في الميراث. يُظهر هذا العرض المالي الابتزاز والضغط الذي يمارسه مهدي على جعفر لتحقيق أهدافه الشخصية، وهي تظهير العلاقة المتأزمة داخل العائلة التي تتجاوز الروابط العاطفية لتغرق في التجارة المالية. تُستخدم المال كأداة في هذا الموقف لضمان الحصول على ما يريدونه، مما يعكس تحولًا في العلاقات الشخصية من علاقات قائمة على الثقة إلى علاقات مدفوعة بالمصالح المادية.

وبذلك، فإن اللقاء بين مهدي وجعفر لا يُظهر مجرد اتفاق عابر بين أفراد العائلة بل يفضح كيف أن المال يمكن أن يتحكم في العلاقات العائلية ويؤثر على هيكلها بشكل سلبي، وكيف أن المال يُغيّر ديناميكيات العلاقات الأسرية، حيث يصبح العامل المادي أكثر تأثيرًا من الروابط العاطفية. هذا يؤكد أن سلطة المال في هذا السياق قد تكون أكبر من السلطة العائلية أو الأخلاقية. جعفر و مهدي يقرران مصير عائلة ليلي دون استشارتها، مما يعكس انتهاكًا للخصوصية العاطفية في العلاقات الأسرية. كذلك، فإن هذا يُظهر الفجوة بين العائلة المترابطة بالدم والعلاقات التي تديرها المصالح المالية، مما ينعكس على شخصية ليلي التي تقف في موقف ضعف أمام قرارات الآخرين.

ختام هذا المقطع مع تعابير الارتياح على وجهي مهدي وجعفر يعكس ضمناً الربح المادي المتحقق، لكنه في الوقت ذاته يُظهر **الخيانة العاطفية** لشخصيات أخرى مثل ليلي التي لم تُشارك في هذا الاتفاق، وتتضح الفكرة بأن المال بات العامل الحاسم في تحديد مواقف الشخصيات وتوجيه القرارات الأسرية، ما يساهم في تدهور العلاقات الإنسانية وتفكك الروابط العائلية التي كان ينبغي أن تكون مبنية على الثقة والدعم المتبادل.

- التحليل التضميني للمقطع الثالث (الحلقة 2) "مقطع يوضح صراع حليلة بين التقاليد والقانون"

في هذا المقطع، تنقلنا الكاميرا إلى فضاء داخلي آخر، وهو منزل **كنزى** صديقة **حنان**، الفضاء الجديد يبتعد عن أجواء العائلة المباشرة ويركز على العلاقة بين الأم والابنة في مكان أكثر خصوصية، حيث يظهر المطبخ الذي يعد عادة مكاناً يومياً ومتواضعاً، مما يعكس البساطة والواقع المعيشي لشخصيات المقطع. اللقطة العامة الوصفية التي تظهر فيها **كنزى** واقفة في المطبخ تقشر البطاطا تشير إلى أنه مشهد عادي في الحياة اليومية، لكن الحديث الذي يدور في الخلفية يحمل ثقلاً نفسياً وعاطفياً.

أثناء تقشير البطاطا، تدخل والدتها السيدة حليلة التي تجلس على طاولة المطبخ ويدها مكسورة، ما يرمز إلى الضرر الجسدي الذي تعرضت له نتيجة العنف الأسري الذي مارسه زوجها إسماعيل، والحبس الذي يغطي يدها يؤكد على الألم الجسدي الناتج عن الضرب، في حين أن حديثها عن دخولها في غيبوبة بسبب ارتفاع السكر نتيجة الصدمة يكشف عن الأذى النفسي والجسدي الذي تعرضت له. هذا العنف الأسري يعكس صورة مأساوية للمجتمع الذي لا يزال يعاني من مثل هذه السلوكيات الضارة التي تؤثر على المرأة جسدياً ونفسياً.

الحوار بين **كنزى** وحليلة يكشف عن المعاناة اليومية التي تعيشها حليلة بسبب تصرفات زوجها إسماعيل، حيث تطلب منها ابنتها **كنزى** وضع حد له بعد ما تعرضت له من أذى مستمر، هذه المطالبة من **كنزى** تعتبر رفضاً للاستسلام أمام الوضع القائم،

وتعكس رغبتها في التغيير و تحقيق العدالة، بينما تأكيد كنزى بقولها "تصبري مع راجل كما هذا"، يظهر أن الحياة التي عاشت فيها والدتها مليئة بالإهانة والإيذاء النفسي المستمر، مما يجعل المعاناة طويلة وعميقة.

تظهر اللقطة المقربة حتى الصدر التي تعرض وجه حليمة وهي تبكي، مؤكدة الاستسلام في عيون الأم التي ترى في الصبر الحل الوحيد، حيث تُظهر أن الجبروت العاطفي و الإجبار على التحمل هما ما يتحكم في قراراتها. الأم تفضل الصبر على الطلاق بسبب الخوف من المستقبل، وهذا يُعبر عن الضعف الاجتماعي والاقتصادي الذي يعاني منه الأفراد في مثل هذه الحالات. الرفض المطلق من حليمة لفكرة الطلاق يظهر التمسك بالعادات والتقاليد، حيث أنها ترى الطلاق خطوة مخيفة وغير مقبولة اجتماعيًا.

من خلال حوار كنزى مع والدتها، نلاحظ كيف أن الإدراك القانوني والوعي بحقوق المرأة يتجسد من خلال كنزى، حيث تُوضح لوالدتها أن قانون الأسرة يقف في صف المرأة، مما يعني أن المرأة يمكنها أن تطلب الطلاق وتظل مع أولادها في منزلها، خصوصًا إذا كان الزوج غير قادر على توفير الإسكان المناسب. هذا الوعي القانوني يعكس تحولًا في الوعي الاجتماعي حول حقوق المرأة في المجتمع ويُظهر الدور التنويري الذي تلعبه كنزى في توجيه والدتها وتغيير نظرتها التقليدية.

اللقطة المقربة التي تركز على حليمة وهي تمسح دموعها تُظهر التردد والدهشة على وجهها، ما يعكس حيرة الأم أمام التحول في تفكير ابنتها، وأيضًا أمام اقتراحاتها الجديدة، هذا التردد يعكس الصراع الداخلي الذي تعيشه حليمة بين الاستسلام للواقع وبين التغيير الذي قد يواجهها في حال اتخاذ خطوة مثل الطلاق.

الانتقال إلى لقطة عامة عندما تنهض حليمة وتخرج من المطبخ لتدخل غرفة نومها يعكس التراجع والانكفاء إلى الخصوصية حيث تبتعد عن الحوار والتفكير في النصيحة التي قدمتها لها ابنتها. الخروج من المطبخ إلى غرفة النوم يشير إلى الابتعاد عن المجال العام إلى العزلة الشخصية، وكأن حليمة تفضل أن تظل في عالمها الداخلي بعيدًا عن مواجهة الواقع الجديد الذي تقترحه ابنتها.

إنَّ هذا المقطع يعكس التناقض بين الأجيال في طريقة التعامل مع العنف الأسري، حيث تُظهر كنزى الوعي القانوني و الإرادة للتغيير، بينما تجد حليمة نفسها محاصرة في التقاليد والاستسلام لمصيرها. يشير هذا المقطع أيضًا إلى أهمية التعليم والقانون في تمكين المرأة وتغيير المواقف التقليدية تجاه العنف الأسري.

- التحليل التضميني للمقطع الرابع (الحلقة 2): "مقطع يبين ليلي وهي تروي لابنتها قصة الصخرة وعلاقتها بالصبر":

في هذا المقطع، تنتقل الكاميرا إلى منزل ليلي حيث تظهر ليلي واقفة في المطبخ، وهي تقوم بإعداد الكسكس للزبائن على مائدة المطبخ، هذه الحركة تعكس الحياة اليومية العادية والمعتادة في البيت، حيث تُظهر اللقطة الاهتمام بالتفاصيل البسيطة مثل تحضير الطعام. وفي نفس الوقت، يظهر وجود ابنتها حنان التي تقف أمام الفرن، مما يعكس وجود حياة أسرية مشتركة و الارتباط القوي بين الأم وابنتها. الحوار الذي يدور بينهما في هذه اللحظة يكشف عن الندم و التحسر الذي تعيشه ليلي بعد تنازلها لأخيها عن حقها في منزل والدها.

في اللقطة المقربة، تبرز ملامح الحزن والندم على وجه ليلي، التي تُعبّر عن خيبة أملها من تنازلها عن حقها، قائلة: "يتسمى دوك معندي حتى حق في دار بابا". هنا، الندم يظهر على ليلي لأنها تشعر بأنها ضحت بحقها بسبب ضغط عائلي أو خوف، مما يسلط الضوء على الصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصية، بينما تذكرها ابنتها حنان بأن قرار التنازل كان نابغًا من إرادتها، مما يعكس التباين بين جيل الأم وجيل الابنة في طريقة التفكير والتعامل مع المواقف العائلية، فبينما ابنتها تضع المسؤولية على عاتق وادتها، تكشف ليلي عن كونها كانت خائفة من زوجها وأخيها (من سلطة العائلة)، مما يظهر ضعف شخصيتها أمام الضغوط العائلية التي تتعرض لها.

ثم تظهر الصخرة التي كانت موضوعة فوق الثلاجة، ومن خلال حركة الكاميرا البانورامية الأفقية، تقترب حنان من الصخرة وتحملها بين يديها، لتسأل والدتها عن قصة الصخرة. يتبين لنا من خلال الحوار أن هذه الصخرة ليست مجرد جماد، بل رمز يحمل

حكمة أجدادهم وتاريخهم، حيث تشرح ليلي لابنتها القصة، مشيرة إلى المرأة الصبورة التي لا تهزّها الرياح ولا العواصف، مثلها مثل الصخرة التي لا تتغير مهما مر عليها الزمن. هذه الرمزية تتوجه إلى فكرة أن المرأة القوية هي التي تظل ثابتة في مواجهة التحديات والصعاب، وهو مفهوم يربط بين الصلابة النفسية والقدرة على الصبر رغم صعوبة الحياة.

ثم تُضيف ليلي أن الحكمة من هذه القصة تكمن في الصبر، موضحة أن الصبر هو مفتاح النجاح والتجاوز لجميع الصعاب التي قد تواجه الإنسان، وهو فضيلة مكافئة عظيمة، حتى أن الله جعلها من مفاتيح الجنة. هذه الكلمات تبرهن على أن الصبر في حياة ليلي ليس مجرد مسألة تحمل، بل هو قيمة أساسية في طريقة تفكيرها وتربيتها لأبنائها. في هذه اللحظة، نشهد تداخلاً بين القيم الاجتماعية والقيم الدينية في حياتهم، حيث يُظهر المقطع كيف أن الأم تحاول غرس قيم الصبر في ابنتها كأداة لتجاوز المحن والتحديات.

يعكس هذا المقطع الشدائد العائلية التي تمر بها ليلي، بين التنازل عن حقوقها والتخوف من العواقب، كما يظهر حكمة الأم في محاولة نقل القيم الصلبة مثل الصبر والقدرة على التحمل لأبنائها. كما أن الصخرة تبرز كرمز للصبر الذي لا يتغير مع الزمن، وتعكس ارتباطاً عميقاً بين الأجيال، حيث تنتقل هذه القيم من الأجداد إلى الأم ثم إلى الأبناء.

- التحليل التضميني للمقطع الخامس (الحلقة 3) "مقطع يمثل جبروت إسماعيل وظلال غضبه في وجه عائلته"

التحليل التضميني للمقطع الخامس يعكس تعقيدات العلاقة الأسرية والتوترات داخلها، حيث يتم تسليط الضوء على الجوانب النفسية والسلوكية للشخصيات من خلال التفاصيل التي تكشف عن مظاهر العنف، والإحباط، والصراع بين أفراد الأسرة. بحيث يعيدنا المقطع إلى منزل إسماعيل، الذي يظهر في سياق تعبير عن التحكم والقسوة في تعامله مع أفراد عائلته. من خلال الحركة والتنقل المصاحبة، تبرز مشاعر

الغضب والاحتقار التي يعاني منها إسماعيل، وهو ما يتجسد في سلوكه تجاه زوجته وأبنائه، حيث يظهر كأنه الشخص المسيطر الذي يتعامل مع كل من حوله بأسلوب قاسي، سواء في تهكمه على زوجته أو في اعتدائه على ابنه.

تتسم علاقته مع زوجته حليلة بالعنف اللفظي والجسدي، مما يعكس عدم التواصل الصحي داخل الأسرة وغياب الاحترام المتبادل. يظهر إسماعيل وكأنه في حالة من الانفجار العاطفي، حيث يوجه أهانة لزوجته بسبب عدم تلبية احتياجاته، مثل عدم توفير البن، ليعيد ذلك إلى عدم مسؤوليته الشخصية في تلبية احتياجات الأسرة. في المقابل، تبرز شخصيتها هي الأخرى من خلال صمتها ومحاولاتها البسيطة لتهدئة الأوضاع، وهو ما يعكس التبعية والخضوع في سياق العلاقة الأسرية.

أما في تعامل إسماعيل مع أبنائه، فيظهر من خلال تفاعلاته القاسية مع وليد وإلياس كيف يسعى للسيطرة عليهم من خلال التوبيخ والتهديد. إسماعيل يروج لفكرة أن جهوده في العمل والكدح من أجل تعليم أولاده يتم تجاهلها، مما يعكس شعوره بالإحباط والفشل الشخصي الذي يحاول ترجمته من خلال العنف.

بحيث يظهر إسماعيل في المقطع كأب متسلط وقاسي، يشبع إحساسه بالقوة من خلال السيطرة على أفراد أسرته. بدايةً، يُظهر المقطع إسماعيل يدخل إلى المنزل ويُلقى بسيجارته على الأرض ثم يدوس عليها، وهو تصرف رمزي يعكس طغيان شخصية إسماعيل واستعلائه. إن فركه للسجارة يُظهر نوعًا من التفريغ العاطفي غير المباشر، كأنه يفرغ غضبه على شيء بلا قيمة.

في حديثه مع زوجته، يتسم الحوار بالقسوة والاستهزاء. طلبه فنجان القهوة من زوجته مع تلميح ساخر حول البن المفقود يعكس تجاهله لاحتياجاتها وتجاهله لها ككائن إنساني، حيث لا يسعى سوى لإشباع رغباته الشخصية. بينما يتطور الحوار مع أولاده، تزداد القسوة والتعسف. الحوار مع ابنته إلياس ووليد يظهر تصاعد العنف النفسي، حيث يصف ابنه بالـ "الكلب" و"الدماغ الخاوي". هذه الكلمات ليست مجرد شتائم، بل تحمل معنى ضمنيًا يعكس تحطيم شخصية الأطفال وحرمانهم من ثقتهم في أنفسهم.

بينما تظهر حليمة في المقطع كشخصية ضعيفة، تعيش تحت وطأة الضغوط اليومية والتهميش العاطفي من زوجها. محاولاتها المتكررة لتهدة إسماعيل أو الدفاع عن أطفالها تبرز عجزها عن التأثير أو وقف العنف الذي يمارسه. في مشهد دفاعها عن وليد، يظهر لها موقف تضامن قوي مع طفلها، لكن إسماعيل يطردها بعيداً، ما يعكس تناقضاً داخلياً في الشخصية بين الأم الحريصة على أطفالها وبين الزوجة الخاضعة.

هذه العلاقة المضطربة تؤكد عدم توازن القوى في الأسرة، حيث تُظهر حليمة بكل تصرفاتها المواقف التي تجبرها على التنازل عن كرامتها. إذ أن مساعيها للتواصل مع زوجها تهدف إلى التهدة فقط، وليس لتحقيق توافق أو تفاهم بينهما. حليمة في هذا المشهد تمثل دور الضحية التي تستسلم وتخضع للخوف المستمر.

بينما **الأبناء (وليد، إلياس، كنزى):** يتعرضون لتأثيرات سيئة جداً نتيجة للبيئة العنيفة التي يفرضها عليهم الأب، فيظهر **وليد** في المطبخ، مشغولاً بأداء واجبه المدرسي، ولكنه لا ينجو من لوم إسماعيل القاسي، إسماعيل الذي يستخدم لهجة لاذعة لإهانته والتشكيك في قدراته، وهذا يعكس تحطيم الشخصية العاطفية للأطفال وفرض عبء مسؤولياتهم بشكل غير عادل.

بينما يتعامل مع **إلياس** بنهج مشابه، حيث يصفه بالمبذر والمتكاسل، ويستخدم ألفاظاً قاسية مثل "الكلب". هذه الألفاظ تبرز كيفية انعكاس الفشل العاطفي للأب على الأطفال. كذلك، يظهر غياب **كنزى** في هذا المشهد، ما يجعلها غائبة جسدياً ولكن حاضرة بشكل ضمني عبر التهديدات التي يوجهها إسماعيل لزوجته حول مكانها. العلاقة بين الأب والأبناء مشوهة نتيجة للضغوط المستمرة من إسماعيل، مما يجعلهم يعيشون حالة من القلق الدائم.

وقد جاء الحوار في المقطع قاسياً، حيث يتسم بالإهانات المباشرة والسخرية المستمرة. الحوار يبدأ مع إسماعيل وهو يسخر من زوجته بسبب عدم وجود البن، وهي لحظة محورية تكشف عن تغليب إسماعيل لمتطلباته الشخصية على احتياجات زوجته أو مشاعرها. العبارة "**جيب جيب واش نكره هد الكلمة**" تحمل في طياتها العنف اللفظي الذي يخترق العلاقة الزوجية ويكسر التفاهم بين الزوجين.

ومع تصاعد الحوار، تنتقل الكلمات من السخرية إلى العدوانية، حيث يوجه إسماعيل تهديداته لابنه ويلد باستخدام أسلوب قاسي جدًا، نابع من إحساسه بالإحباط الداخلي. الحوار هنا لا يقتصر على الكلمات، بل يتحول إلى أداة لإذلال الأبناء وتأكيد السلطة الأبوية من خلال الكلمات الجارحة، التي لا تقف عند حد الإهانة بل تصل إلى تحطيم الشخصية.

هذه الجمل ليست مجرد كلمات، بل هي تعبيرات عن شعور إسماعيل بالفشل والضعف في مجالات حياته الأخرى (مثل العمل أو المال)، ما يدفعه إلى محاولة استعادة "سلطته" في البيت من خلال قمع من حوله. الحوار يعكس أسلوب العنف النفسي المستمر الذي يجعل الأسرة في حالة اضطراب دائم، حيث تصبح الكلمات أداة للضغط المستمر والإذلال.

واستعمل المخرج اللقطات المتوسطة التي تبرز تعبيرات وجوه الشخصيات في المواقف العاطفية، مما يعزز تأثير العنف النفسي الذي يمارسه إسماعيل. عندما يوبخ إسماعيل ولده أو زوجته، تبرز هذه اللقطات بشكل قوي لتركيز الانتباه على الألم المعنوي الذي يصيب أفراد الأسرة.

من خلال طريقة العرض، نجد أن اللقطات الأمريكية والزوايا المختلفة تسهم في إضفاء المزيد من التركيز على مشاعر الشخصيات وتوتراتها. على سبيل المثال، يظهر إسماعيل في بعض اللقطات وهو يوجه تهديداته لزوجته ويستعرض قوته البدنية في تهديد ابنته، مما يعزز فكرة السلطة المطلقة التي يعتقد أنها تتيح له التصرف بهذه الطريقة. يظهر التوتر بشكل متزايد في حركة الكاميرا وتغيير الزوايا، كما يتم التركيز على التفاصيل الحركية مثل حركة يده أو خطوته، التي تعكس الاضطراب النفسي الداخلي.

كما استخدم اللقطات الأمريكية لتعميق شعور المسافة العاطفية بين الشخصيات، عند تفاعل إسماعيل مع زوجته أو أولاده، يظهر في اللقطات الأمريكية زيادة الحواجز النفسية بين الشخصيات، حيث تتحرك الشخصيات في مشهد يُظهر هشاشة التفاعل وغياب الاتصال الحقيقي. هذه اللقطات توضح المعركة العاطفية داخل الأسرة بين محاولة إسماعيل فرض سلطته ومقاومة الزوجة والأبناء.

ثم اللقطات الغطسية التي تظهر في مشهد سقوط حليلة على الأرض، مما يعكس تدهور الوضع النفسي والجسدي للزوجة. سقوطها يعكس الضعف التام، وحركاتها التي تظهر محاولتها المستمرة للوقوف تشير إلى الصراع الداخلي بين الهروب والبقاء في هذه العلاقة المؤذية.

هذه اللقطات الغطسية تبرز، ضمناً، فكرة الخضوع التي تعيشها حليلة، بالإضافة إلى حالة الإذلال التي تحس بها. كما أن استخدام زاوية الغطس يبرز مدى انعدام القوة لديها في مواجهة إسماعيل. هذه الزوايا تبين كيف أن العنف الأسري لا يقتصر على الأذى الجسدي فحسب، بل يشمل أيضاً تفتيت القدرة على الصمود النفسي.

كما استخدم الموسيقى الحزينة في مشهد سقوط حليلة لزيادة عمق المشاعر التي ترافق الصراع الداخلي للشخصية. الموسيقى، مثل اللقطات، تحمل معاني ضمنية عن الألم النفسي، ويؤكد تناغمها مع المشهد الأجواء الكئيبة والصراعية التي تعيشها حليلة داخل أسرتها.

إنَّ المقطع يكشف عن دورة العنف النفسي والجسدي التي تدور في عائلة إسماعيل، حيث نجد الأب يستخدم كلمات وأفعالاً تشبع احتياجه للسلطة على حساب أي تفاعل عاطفي حقيقي. كل شخصية في هذا المشهد تُمثل درجة من الخضوع والضعف تحت ضغط العنف الأسري، سواء كان ذلك من خلال الزوجة التي تعاني في صمت، أو الأبناء الذين يتم تدميرهم تدريجياً عن طريق الإهانة المستمرة. تتداخل اللقطات مع الحوار لتعزيز هذا الإحساس بالعنف النفسي الذي لا يظهر فقط في الأفعال الجسدية، بل في التوتر الذي يزداد في كل لحظة.

وبذلك فالمقطع يُظهر كيف يُمكن للسلطة الأبوية المفرطة أن تخلق بيئة دائمة من القمع والاضطراب النفسي، مما يؤثر على العلاقات الأسرية ويغرق جميع أفرادها في دوامة من المعاناة.

- التحليل التضميني للمقطع السادس (الحلقة 3) "مقطع يبرز صدمة ليلي عندها ذهابها لمزل والديها وتتفاجئ بخبر بيعه وهيمنة المادة على الروابط العائلية"

في هذا المقطع، تبدأ الكاميرا بلقطة عامة للبيت العتيق لمنزل والد ليلي. هذه اللقطة تحمل دلالة رمزية حول المكان الذي يربط الأفراد بالذاكرة والتاريخ العائلي. البيت العتيق يُمكن أن يُمثل رمزًا للماضي العائلي، لكنه في الوقت ذاته، يوحي بالعزلة والتفوق حول الذات. هذه الدلالة تشير إلى حالة الخمول التي قد تكون قد أصابت الروابط العائلية بسبب توترات لم تُحل.

تتبع الكاميرا ليلي وهي تفرع الباب ويفتح باب المنزل ابن أخيها يونس، مما يُبرز بداية تفاعل الشخصيات معًا، ويتبعها حركة جانبية ليلي داخل المنزل. هذه الحركة تشير إلى انتقال الشخصية من الفضاء الخارجي (الذي قد يُعتبر أكثر حرية) إلى عالم أكثر انغلاقًا داخل العائلة، المكان هنا يعكس انغلاقًا عاطفيًا مع مرور الوقت، ويُشير إلى الفجوة بين ليلي وعائلتها. دخولها للمنزل يمثل العودة إلى أجواء قديمة، مليئة بالأسئلة العالقة.

عندما تسأل ليلي عن الحقائق المكسدة التي تراها في البيت ، ويُمكن اعتبار هذا السؤال بمثابة مفتاح لفهم التغيرات العائلية الكبرى فالحقائق تعكس التحضير لانتقال مادي، ولكنها أيضًا قد تُشير إلى محاولة هروب أو ابتعاد عن الماضي، في حين تبرز الإجابة عن الرحيل في حركة يونس الذي يقول "رانا رايمين نرحلو"، وهي إجابة قد تبدو عادية على السطح، لكنها تفتح نافذة لفهم علاقة ليلي بالمكان والتاريخ العائلي، الذي يبدو وكأن العائلة تهرب منه.

فعندما تتساءل ليلي "كفاش راكم رايمين نرحلو علاه بعغو دار بابا"، هناك دلالة خفية من الألم والغضب في هذه الجملة، لأنها تُظهر الصراع النفسي بين المحافظة على الإرث العائلي وبين محاولة التقلت من التقاليد الموروثة لأنَّ السؤال يكشف عن نزاع داخلي حول القيم العائلية، بينما تشير الإجابة من هاجر إلى أن العائلة قد اختارت الانفصال عن الماضي، وهو ما يعكس نوعًا من الهروب من المسؤولية.

بعد هذه اللحظة، يأتي الحوار الأكثر تعقيدًا بين ليلي وهاجر، عندما يُكشف عن موضوع المال، هنا يُبرز يونس عرضًا ماليًا على ليلي من مهدي: "شرينا سkena شابة وقاتلي ماما دوك نشريك Bureau باش تقر وعتدنا دراهم بزاف"، وعند سؤال ليلي عن

بيع البيت، تُظهر الكاميرا بحركة ثابتة لقطة أمريكية على ليلي، التي تظهر هنا متسائلة وقلقة. هذه اللقطة تسلط الضوء على حيرة ليلي ومشاعرها المتضاربة حول القرار الذي اتخذته العائلة ببيع المنزل، وهو قرار مؤلماً لها، بينما توازي هذه اللقطة مع الحوار الذي يظهر التوتر العاطفي الناجم عن غموض موقف العائلة.

لاحقاً، تُستعرض لنا لقطة مقربة حتى الصدر على ليلي التي تتطرق في خطاب حاد تجاه هاجر، في حين أن هاجر تظهر هنا بملامح غاضبة وهي ترفع إبهامها وتوجهه إلى ليلي، هذا التفاعل يبرز التوتر والصراع بين الشخصيات، ويُظهر بشكل واضح استخدام الإيماءات والتعبيرات الجسدية كأداة للتواصل وتأكيد المواقف.

عندما تبدأ ليلي بالحديث عن "الذنب الذي يتحمله الوالدان"، يشير المخرج إلى حالة ابنة أخيها المقعدة، والتي كانت ضحية حادث سقوط من شجرة. هذه الإشارة إلى حالة تُظهر كيف أن الماضي العائلي وأحداثه، مثل حادثة سقوط هالة، تلاحق الشخصيات وتؤثر في حياتهم الحالية، حيث تشكل جرحاً عاطفياً غير معالج. الكاميرا تُركز على ليلي في هذه اللحظة لتجسد نبرة الحوار المؤثر والمشحون بالعاطفة.

عندما ترد هاجر بغضب على ليلي، معتبرة أنها تتحدث عن أشياء لا تعنيها، يُظهر هذا لحظة من التوتر الحاد بين الشخصيات. في هذا الجزء، وهي اللحظة الأكثر تأثيراً في المقطع عندما ترد هاجر على ليلي، مؤكدة أن زوجها جعفر قد حصل على 100 مليون من مهدي مقابل توقيع ورقة الميراث. الدلالة الرمزية هنا هي في استخدام المال كوسيلة للضغط والابتزاز العاطفي، المال هنا يمثل النفوذ والتحكم في مصير أفراد العائلة، ما يعكس فساد العلاقات العائلية التي أصبحت تبنى على المصالح المادية بدلاً من المشاعر الإنسانية النبيلة. الكاميرا تركز على تعبيرات وجه ليلي، التي تُظهر اندهاشاً وصدمة، حيث تضع يدها على رأسها وتردد "جعفر، خويا مهدي"، هذه اللحظة تعبر عن **الخيانة العاطفية** داخل العائلة، إذ تجد ليلي نفسها في مواجهة حقيقة مرّة، وهي أن أفراد عائلتها قد تأمروا ضدها، مستخدمين المال كوسيلة للضغط.

ثم تُبرز الكاميرا بحركة مقربة على ليلي التي تصدم عندما تعلم من هاجر عن الصفقة المالية بين زوجها جعفر وأخيها مهدي، وهذا الحوار يُظهر تأثير المال بشكل كبير على

العلاقات العائلية، فالحديث عن المال والميراث يرمز إلى صراع ثقافي عميق يتجاوز مسألة المال الفعلي إلى مسألة الكرامة والشرف العائلي، في الثقافة التي تحتل فيها الأسرة مكانة مرموقة، تصبح هذه الصراعات حول المال دليلاً على تدهور القيم الاجتماعية، وتُظهر هذه السلسلة من الأحداث كيف أن العائلة لم تعد كما كانت، بل تحولت إلى وحدة تجارية تُمكنها الأموال من اتخاذ قرارات مصيرية دون الرجوع إلى الأسس العاطفية والإنسانية للعلاقات.

وفي هذه اللقطة يتم توظيف الموسيقى في هذا المقطع بشكل مميز، حيث يرتفع الصوت تدريجياً ليواكب التصاعد الدرامي في المشهد، الصوت الموسيقي الذي يتصاعد بشكل تشويقي، يضيف طبقة من التوتر النفسي، ويعزز من جو الخيانة والتلاعب العاطفي بين الشخصيات، وتأثير هذه الموسيقى يتمشى مع الصدمة النفسية التي تشعر بها ليلي، إذ يتحول الموقف من تبادل الحوار إلى قمة درامية تُنذر بتداعيات خطيرة على مستقبل العائلة، بينما تسلط الكاميرا الضوء على ردود فعل كل من الشخصيتان بشكل يحفز العاطفة ويكشف عن الصراع الداخلي لكل منهما.

في الختام هذا المقطع يعكس بشكل قوي التأثيرات العاطفية والصراعات الداخلية لشخصياته، حيث يجسد المال كأداة للابتزاز والضغط على أفراد العائلة. الشخصيات، خاصة ليلي وهاجر، تُظهر لنا التباين الكبير في المواقف والطموحات. كما يعكس المقطع تأثير العلاقات المالية في تغيير هيكل العلاقات الأسرية، ويكشف عن المسافة العاطفية التي تتسع بين أفراد العائلة بسبب تدخل المال في اتخاذ القرارات الحاسمة.

- التحليل التضميني للمقطع السابع (الحلقة 4): " ليلي وحروق الوجه، العنف الأسري في أقسى صورته"

في هذا المقطع نشهد تصاعداً ملحوظاً في التوتر العائلي داخل منزل جعفر وزوجته ليلي، وهو مشهد يعكس تدهور العلاقات العاطفية والمادية بين الشخصيات. الكاميرا تعمل كأداة سردية قوية، تُظهر تفاعلات الشخصيات بشكل يعكس الصراع الداخلي

والخارجي، مما يعمق الفهم لدى المشاهد لحالة الأسرة المتأزمة. التحليل التضميني لهذا المقطع يعتمد على فحص حركات الكاميرا، الحوار، التفاعل بين الشخصيات، والدلالات الاجتماعية التي تتخلل هذا المشهد الحافل بالصراعات.

بحيث تبدأ الكاميرا بلقطة حكاية ثابتة، حيث يظهر جعفر جالساً في غرفة الضيوف يقرأ الجريدة. هذه اللقطة تُظهر لنا مشهداً هادئاً في الظاهر، لكنه يهيئنا لصراع داخلي يتصاعد بينه وبين زوجته. حركة الكاميرا الثابتة في هذه اللحظة تُبرز فكرة الجمود والتأمل، حيث يبدو جعفر غير مبالي لما يحدث حوله، في حين تبدأ زوجته في الحديث عن مشاعرها المكبوتة وحققها الذي ضاع. الحوارات هنا تكون حادة ومباشرة، مما يعكس حالة التوتر العاطفي بين الشخصيات.

عندما تقف ليلي أمام زوجها وتبدأ في سرد الاتهامات، تقابل الكاميرا هذه المرة بحركة زاوية المجال والمجال المقابل، مما يجعلنا نلاحظ بشكل دقيق الانفعال الذي يظهر على وجه جعفر. هذه الحركة تتيح لنا فهم الصراع الداخلي لجعفر، حيث يبدأ في الرد على زوجته متسائلاً عن اتهاماتها: "واش اعطاني واش راكي تقصدي بكلامك هذا؟"، وهي عبارات تعكس نفوره من الموضوع واستهجانه لمشاعر زوجته.

في المشهد نفسه، تُظهر الكاميرا حركة انتقال جانبي عندما تنتقل من غرفة الضيوف إلى المطبخ، حيث نجد حنان، الابنة الوحيدة للزوجين، في حالة من الخوف والقلق، تُقشر البطاطس وتجهز المقلاة. الكاميرا تقترب منها في لقطة مقربة تُظهر على وجهها ملامح الحزن والاضطراب. تعكس هذه اللقطات الصغيرة وضع حنان بين والدين متنازعين، حيث يُلمح أن حنان أصبحت في موقف صعب، تُشاهد صراعاً مريراً بين والديها ولا تستطيع إيقافه.

وفي مشهد حركي تبرز الكاميرا في البداية لتصوير "ليلي" التي تقف أمام "جعفر"، وتحاول الدفاع عن نفسها بعد الاتهامات التي توجه إليها، مما يعكس حالة الغضب والانفعال التي تعيشها. فجأة، نلاحظ أن الكاميرا تركز على "جعفر" وهو يغضب بشكل مفاجئ، حيث ينقض على المقلاة الساخنة التي تحتوي على الزيت المغلي ويقوم برميها على وجه زوجته "ليلي".

من خلال إضافة الموسيقى التصويرية التصعيدية، يُعزز المشهد العاطفي بشكل قوي، الموسيقى النشيطة والمشوقة تُسهم في زيادة حدة التوتر بين الشخصيات وتضيف طبقة من التعقيد إلى المشهد. عندما يظهر جعفر وهو يصرخ، والمقلاة تسقط على الأرض بعد أن رماها على وجه ليلي، يُصاحب ذلك تصاعد في الموسيقى، مما يزيد من مشاعر التوتر والخوف لدى المشاهد. كما أن الصوت العالي لعنف الحرق يساهم في جعل المشهد أكثر تأثيرًا.

كما يُعرض المشهد عبر لقطة قريبة جدًا على وجه "ليلي" وهي تتعرض للحرق نتيجة الزيت الساخن، وهو ما يضيف بعدًا مؤلمًا للواقعة، كما تركز الكاميرا على وجهها المحترق والزيت المتساقط من شعرها ووجهها، بينما تظهر في عينيها علامات الألم والفزع وأصوات الصراخ تُسمع بشكل متسارع حيث يظهر "جعفر" في حالة جنونية، وهو يصرخ بوجه زوجته بينما تسيل الدموع من عينيها، وكل هذا العنف البصري لا يقتصر على جسد "ليلي" فقط، بل يتسرب أيضًا إلى تدمير الروابط الأسرية بين أفراد العائلة، يزداد التوتر في المشهد مع دخول "حنان" في محاولة يائسة لمنع والدها، ولكن سرعان ما يظهر الإحساس بالعجز في محاولاتها، مما يُظهر كيف أن العنف الأسري يطغى على العلاقة بين أفراد العائلة، ويجعلهم في موقف ضعيف أمام تصرفات فرد متسلط.

في هذا المقطع، تبرز لحظة حرق وجه ليلي كمشهد بالغ القسوة والتوتر العاطفي والجسدي. الكاميرا تلتقط ليلي في لقطة مقربة، حيث يظهر الزيت الساخن يتقاطر على وجهها، وهو ما يعكس لحظة من العنف الجسدي المروع. هذا العنف ليس مجرد اعتداء جسدي، بل هو تجسيد للضغط النفسي الذي تعيشه ليلي في إطار علاقتها مع زوجها، جعفر. التوتر بين الزوجين في هذا المشهد بلغ ذروته، حيث لا تُظهر ليلي فقط الألم الجسدي الناتج عن الحروق، بل أيضًا الاضطهاد العاطفي المستمر الذي تعيشه.

وعندما تلتقط الكاميرا ملامح وجه ليلي المحترقة، تبرز التفاعلات الإنسانية المؤلمة في هذا الصراع الأسري العميق. الكاميرا تُقرب لنا بشكل تدريجي تفاصيل وجهها، مما يعكس حالة الألم الداخلي العميق الذي تشعر به ليلي. الزوج، جعفر، يظل بعيدًا عن الإنسانية في تعامله معها، مما يعكس حدة العلاقة بين الشخصيات في هذا المشهد

المفعم بالدمار العاطفي. وقد تُظهر الحركة السريعة للكاميرا التي تلاحق ردود الفعل بين الأب والابنة في حالة من الفزع والحيرة، مما يسלט الضوء على هشاشة العلاقات الأسرية أمام العنف.

في هذا السياق، تظهر "حنان"، وهي في حالة من الصدمة وهي تحاول التدخل والتوسل لوالدها لإيقاف العنف. تركز الكاميرا على "حنان" في لقطة قريبة تظهر فيها الدموع والهلع على وجهها، مما يعكس مدى تأثير هذا الفعل على عائلتها وتداعياته النفسية، ثم تقترب الكاميرا أكثر لتركز على الملامح على وجه حنان الذي يطغى عليه الصدمة والخوف، مما يعكس حالة البراءة في مواجهة قسوة الأب، توسلات الابنة تصبح أشبه بالصرخة الإنسانية في وجه هذا الاضطهاد العائلي. هذه اللحظة لا تُظهر فقط المأساة الأسرية التي تعيشها ليلي، بل أيضًا كيف أن العنف يتسرب إلى الأجيال القادمة، حيث تأثرت الابنة عاطفيًا بتصرفات والدها، ويظهر ذلك بعد تعرض والدتها للعنف، حيث تقترب الكاميرا من حنان لتُظهر ملامح وجهها المُصدومة والغاضبة، عندما تقول "حرام عليك بابا"، تتابع الكاميرا هذه اللحظة بلقطة مقربة حتى الصدر، مما يعكس الصراع الداخلي للابنة التي تجد نفسها بين حماية والدتها وتقبل العنف الذي يمارسه والدها. كما تُظهر الحركة الجانبية للكاميرا كيف تتحرك حنان خلف والدها، بينما ترفع يدها في محاولة لتحريكه بعيدًا عن الأم، مما يبرز تعقيد الوضع العائلي الذي يهيمن عليه العنف العاطفي والجسدي في ذات الوقت.

كل هذا العنف لا يتوقف عند الحرق الجسدي فحسب، بل هو عنف رمزي يعكس تدمير العلاقة العاطفية بين الزوجين. الزيت الساخن الذي يُرمى على وجه ليلي يصبح أداة للعنف النفسي والجسدي معًا، ويُظهر لنا الطريقة التي يتحول فيها التفاعل بين الزوجين إلى أداة لتدمير حياة الآخر. في هذا السياق، يتحول الجسم البشري ليلي إلى ساحة معركة يفرض فيها جعفر سلطته المدمرة، بينما يحاول هو من خلال هذا الاعتداء أن يعبر عن إحباطه واستيائه.

كما أنَّ مشهد العنف ليس مجرد صراع جسدي، بل هو صراع نفسي عميق يظهر من خلال التصرفات المتطرفة لجعفر. حرق الوجه هنا يمكن أن يُرى كرمزية لهدم الكرامة الإنسانية لشخصية ليلي، وعلى الجانب الآخر، فإن توسلات حنان تسلط الضوء على الصراع النفسي للأب في تلك اللحظة، حيث يظهر غير قادر على التراجع أو السيطرة على غضبه، مما يكشف عن حالة من التفكك الشخصي لدى جعفر.

وفي لجانب السرد يُعتبر الحوار في هذا المقطع عنصراً أساسياً في تفكيك الأبعاد النفسية للشخصيات، بحيث تبدأ ليلي كلامها باتهام صريح لزوجها جعفر بأنه هو المسؤول عن ضياع حقوقها وميراثها، كما تحدثت عن بيع منزل والدها وشراء منزل جديد مع أخيها مهدي. الحوار هنا ليس فقط تبادل كلمات، بل هو حرب كلامية تحمل في طياتها مشاعر الإحباط والغضب. ترد ليلي على جعفر بقولها: "إيه نعايرك في وجهك ماشي كما أنت خدعتني"، مما يبرز الصراع الدائم بين الزوجين من جهة وداخل شخصية ليلي من جهة أخرى، حيث تواجه مرارة الخيانة والخداع.

بينما رد فعل جعفر يظهر كذلك بشكل واضح في الحوار، حيث يصرخ في وجه زوجته: "تقوليلي هذ الكلام ليا؟"، وهو ما يعكس شعوراً بالرفض والغضب. يتصاعد العنف اللفظي بين الزوجين، ويكشف لنا الحوار عن الانقسام العاطفي بينهما، إذ يُستخدم كلامهم كأداة تعبيرية عن عمق الجرح الذي نشأ بينهما بسبب الخيانة المادية.

وعندما يُستفز جعفر من الكلام الذي تقوله زوجته، يتحول العنف إلى **عنف جسدي**، حيث يُلقي المقلادة على وجه زوجته، مما يسلط الضوء على **التصعيد العنيف** في العلاقة. هذا العنف الجسدي هو ذروة الصراع العائلي الذي يعكس تحولات العلاقة من مجرد خلافات لفظية إلى تصرفات قاسية تؤدي إلى تدهور العلاقة الزوجية.

كما أنَّ المشهد لا يقتصر على الصراع بين الزوجين، بل يمتد ليشمل تأثير ذلك على حنان، الابنة الوحيدة للزوجين، عندما تُشاهد هذا العنف، نجد أن رد فعلها يتجاوز الصدمة البسيطة إلى حالة من الهلع والكاميرا تُظهرها في حالة عاطفية غير مستقرة، وهي تردد بصوت مرتفع: "واش درت بابا واش درت؟"، تعبيراً عن عدم تصديقها لما يحدث أمامها.

هذه اللحظة تُظهر أن العنف الأسري لا يؤثر فقط على الزوجين بل يمتد إلى الأبناء، الذين يجدون أنفسهم في مواقف صعبة حيث يتعين عليهم اتخاذ موقف وسط هذه التوترات. في هذه اللحظة، تظهر حنان متفجرة بالحزن والغضب، وهو ما يجعلها تهرب سريعاً لطلب المساعدة من عمها الصادق. هذه اللحظة تعكس الفجوة العاطفية بين الأجيال، حيث يظهر الأطفال في مواقف لا يستطيعون التحكم فيها.

ومن خلال حديث الجيران، الذين يظهرون في مشهد لاحق، نلاحظ الدلالات الاجتماعية لهذه الدراما، الجيران يعبرون عن تعاطفهم مع ليلي، مُعربين عن الاستياء من تصرفات جعفر، حيث يصفونه بالظالم والمسيء، هذا يبرز التباين الكبير بين أفراد العائلة الذين يدعمون ليلي وبين الزوج الذي يواصل إساءة معاملتها.

كما نلاحظ في مشهد زيارة حنان إلى منزل جاره عمي الصادق، الذي يُظهر التعاطف والاهتمام بمحاولة المساعدة، يبرز بشكل قوي مدى الفجوة الاجتماعية التي تنشأ نتيجة لهذا الصراع الأسري. الصادق وزوجته يتخذون موقفاً مغايراً تجاه جعفر، ويشعرون بالأسى لما وصل إليه حال الأسرة.

نهاية المقطع تحمل في طياتها التأثير العاطفي العميق على المشاهد، تُختتم اللقطات بلقطة مقربة لوجه ليلي المحترق بسبب الزيت الساخن، في إشارة إلى الألم الجسدي والنفسي الذي تعيشه. هذه الصورة تعكس العنف العائلي في أقسى صوره، مما يُظهر تدمير الروابط الأسرية بسبب المصالح المادية والعنف الأسري.

هذا المقطع ككل يحمل في طياته صراعاً عاطفياً ومعنوياً بين الشخصيات، ويُظهر كيف أن الخيانة المادية والضغط النفسي يمكن أن يؤديان إلى انهيار الروابط الأسرية، الكاميرا تساهم في إظهار التصعيد في العنف والمشاعر، فيما يعكس الحوار تدهور العلاقة الزوجية، كما أنَّ الصراع بين الأب والأم يؤثر بشكل كبير على الأبناء، ويُظهر لنا المقطع أن العنف الأسري لا يقتصر فقط على الآباء بل يمتد ليشمل الجيل الصاعد، مما يُفضي إلى تفكك الأسرة وضياع الروابط العاطفية.

ويُختتم المشهد بتسليط الضوء على "ليلي" في لقطة أخيرة تُظهر معاناتها الفظيعة، مع التركيز على الدموع والألم الذي يحيط بها، حيث تعكس الكاميرا مشاعر الهلع

والانكسار، فهذا المقطع يعكس بشكل مكثف علاقة معقدة مليئة بالضغط النفسية والعنف المادي، ويتناول التدمير الكامل للأسرة تحت وطأة الأنانية والنزاع الداخلي. مشهد حرق وجه ليلي ليس فقط عنفاً جسدياً، بل هو أيضاً تمثيل لصراع أكبر يعكس الانهيار التدريجي للبنية الأسرية. النهاية المأساوية لهذا المشهد تسلط الضوء على انهيار الروابط الأسرية أمام تعبيرات القوة المفرطة التي يمارسها الزوج ضد الزوجة، بل وتضعف دور الأب في حماية أسرته.

- التحليل التضميني للمقطع الثامن (الحلقة 4) "مقطع يبرز صراع وردية وابنتها خديجة بين إملاءات العائلة وحرية الاختيار"

في هذا المقطع، تُقدم السلسلة شخصيات جديدة تُضاف إلى ديناميكيات الأسرة، حيث نشهد علاقة الأم (وردية) بابنتها (خديجة) في سياق مليء بالتوتر العاطفي والصراع النفسي، بحيث تبدأ اللقطة بلقطة أمريكية على خديجة التي تُغسل الأواني، ما يوحي بروتين حياتها اليومي ويُبرز شخصيتها المترفة في عزلتها. هذا التقديم الأولي لابنة السيدة وردية يُرسي سياقاً طبيعياً هادئاً يخفي في طياته نوعاً من الصراع الذي يطفو تدريجياً.

ويجدر الذكر أنّ الكاميرا تبدأ بلقطة ثابتة على خديجة، لتُظهر تفاعلها مع محيطها (الأواني التي تغسلها)، ما يشير إلى تهميشها أو غيابها عن مشهد الأحداث الأكبر الذي يخطط له الآخرون، لكن عندما تدخل وردية تُغير الكاميرا زاويتها إلى حركة جانبية لانتقال السيدة وردية نحو ابنتها، وهو ما يعكس اقترابها من خديجة بنية مؤامرة أو طلب، تُمثل هذه الحركة تحولاً من السكون إلى الحركة، ما يدل على تصعيد الحالة العاطفية من الاسترخاء إلى الاستنفار.

وعندما تبدأ وردية في الحديث عن العمّة وابنها، تُعتمد زاوية مجال ومجال مقابلة، حيث تركز الكاميرا على وجوه الشخصيات بشكل متقابل لزيادة تأثير الحوار ومن خلال هذه الزوايا تظهر ملامح الخلاف بشكل واضح على وجه خديجة، التي تظهر علامات الغضب والتعجب من كلام والدتها، هذا التغيير في الزوايا يُساهم في نقل المشاعر

المتبادلة بين الشخصيات ويعزز من فهم الصراع الداخلي لكلٍ منهما، ومن خلال شريط الصوت نسمع وردية تطرح لابنتها فكرة زيارة عمّتها، وملامحها تشير إلى إصرار على اتخاذ قرار قد يكون غير متوافق مع رغبات ابنتها. تقول وردية في البداية: "ابن عمّتها قد رجع من جديد من إسبانيا..."، ما يشير إلى أن هذه الزيارة ليست مجرد حدث عادي، بل هي خطوة محسوبة من والدتها للبحث عن فرص زواج لخديجة، وهي رغبة في تأمين مستقبلها وفق المعايير الاجتماعية التقليدية، لكن خديجة لا تعجبها تلميحات والدتها بحيث ترد عليها بلهجة غاضبة: "وأنا واش دحلي فيه؟"، ويظهر في تعبير وجهها تحول مفاجئ من الاستغراب إلى الانفعال، هذه الجملة تلخص الصراع العاطفي في تلك اللحظة فهي ليست فقط معارضة للفكرة، بل أيضًا تعبير عن الرفض الكامل والتمرد على الإملاءات الاجتماعية التي تحاول والدتها فرضها، ومن خلال في حديثهما عن ابن عمّة الذي طلق زوجته وعاد للعيش في العزوبية، يمكن أن نرى دلالة على فكرة فقدان الاستقرار الأسري، وتُعتبر هذه الشخصية الجديدة (ابن العمّة العائد من الخارج) محط أمل لأم خديجة في تحقيق زواج ناجح لها، بينما تُظهر خديجة وجهة نظر مخالفة تمامًا، حيث ترى في هذه الزيارة فقط تعبيرًا عن السيطرة والتدخل في حياتها.

كما تُسهم الموسيقى التصويرية في إبراز التطور العاطفي في المشهد بحيث تبدأ الموسيقى بشكل هادئ مع بداية الحوار، ما يعكس الروتين اليومي البسيط لحياة خديجة، ولكن مع تصاعد التوتر في الحوار، تصبح الموسيقى أكثر سرعة وحدة، ما يعبر عن التغيير المفاجئ في الوضع العاطفي، وبالتالي تساهم في بناء التوتر بين الشخصيات. لحظات الغضب والانفعال بين الأم وابنتها تتوافق مع تصاعد تدريجي في الموسيقى، مما يضفي المزيد من الإثارة على المشهد.

فالمقطع يلخص لنا بوضوح الصراع التقليدي بين الأم وابنتها حول الخيارات الحياتية، وردية تمثل الأجيال القديمة التي تفضل ترتيب الأمور وفقًا للتقاليد، بينما خديجة تمثل الجيل الذي يسعى للتححرر من الضغوط الاجتماعية والنمطية، هذا الصراع بين التقليد والتحرر هو محور أساسي في المقطع، ويعكس التحديات التي تواجهها الأجيال الجديدة في مقاومة التدخلات الاجتماعية في حياتهم الخاصة.

بينما رغبة وردية في زواج ابنتها من ابن عمّتها، تحاول إعادة تأكيد سلطتها على خديجة، وهو ما يبدو في محاولاتها المستمرة إقناع ابنتها بالقيام بما يُعتقد أنه "أفضل" لها في المقابل، خديجة ترفض هذا التسلط وتُظهر تمرّدًا واضحًا في كلامها وحركات وجهها، ما يعكس سعيها نحو الاستقلالية والابتعاد عن هذا النوع من الضغط الاجتماعي.

ويختتم المشهد يختتم بتعبير وردية عن إحباطها وعدم تصديقها لابنتها عندما تقول: "آه موحال تتزوجي إلا قعدني هكذا"، وهو ما يُظهر الجفوة بينهما ويُدلّل على فشل محاولات وردية لإقناع خديجة، هذه الجملة تبرز أيضًا أزمة أخرى بين الشخصيات، وهي الأزمة التي تتعلق بتوقعات الأمهات عن أبنائهن في مجتمعات تُكبلهم بتقاليد صارمة، بينما يُعبر الأبناء عن رغبتهم في العيش بحرية.

التحليل البصري، العاطفي، والموسيقي لهذا المقطع يساهم في تسليط الضوء على الصراع العميق الذي يعيش فيه كل من الشخصيات، ويُظهر كيف أن التقاليد يمكن أن تتحول إلى قيود تقيد الأفراد في خياراتهم الحياتية.

- التحليل التضميني للمقطع التاسع (الحلقة 7) "مقطع يمثل مواجهة إسماعيل بالحقيقة أمام القضاء وواقع الطلاق"

يبدأ المقطع بتوجيه الكاميرا نحو الفضاء الخارجي حيث يظهر المبنى الكبير للمحكمة، مما يعكس هيبة المؤسسة القانونية، ثم تقترب الكاميرا تدريجيًا لتكشف عن كلمة "محكمة" مكتوبة بخط واضح وحجم كبير على واجهة المبنى. هذا المشهد المبدئي يشير إلى السلطة القانونية وهيبة القضاء. ثم تبتعد الكاميرا قليلًا ليظهر ميزان العدالة بجانب المبنى، رمزًا قويًا للعلاقة بين العدالة والقانون، وهو ما يمهد لدخولنا في تفاصيل المواقف القانونية المرتبطة بالمحكمة.

ومن الفضاء الخارجي إلى الفضاء الداخلي للمحكمة حيث يُظهر المخرج وطاقمه كيف تتحرك الكاميرا بتدرج لتقترب من الشخصيات الرئيسية في المشهد، عندما تدخل الكاميرا إلى المكتب، يظهر وكيل الجمهورية جالسًا خلف مكتبه، بينما يظهر إسماعيل ومحامية زوجته الجالسين أمامه، مما يركز الانتباه على العلاقة بين الطرفين في سياق قانوني.

تمركز الكاميرا في هذا اللحظات يعتمد على لقطة تكاملية: الكاميرا لا تقتصر فقط على الشخصية الجالسة وراء المكتب، بل تنتقل بين الشخصيات بطريقة تبرز انفعالاتهم وردود أفعالهم، ما يسمح للمشاهد أن يقترب أكثر من التوتر الداخلي للشخصيات. ومن خلال الحوار بين الشخصيات يعكس التوتر النفسي والذهني الذي يعيشه إسماعيل، فالبدائية كانت بمفاجأة إسماعيل عندما أخبره وكيل الجمهورية أن زوجته قد وكلت المحامية لرفع قضية طلاق ضده، يعكس رد فعل إسماعيل العاطفي ("كفاش، أنا مفهمتش") هذا الارتباك العميق، مما يعكس حالة الإنكار التي يمر بها، هنا نلاحظ أن الكاميرا تركز عليه بشكل مكثف، حيث تقترب منه مما يعزز الشعور بالإرباك الذي يعيشه. تمثل هذه اللقطة انعكاسًا للصراع الداخلي الذي يواجهه إسماعيل، الذي لا يمكنه تصديق ما يحدث.

ثم تأتي المحامية لتشرح الموقف لإسماعيل، لتظهر الكاميرا محورية على ملامح وجه المحامية أثناء حديثها، هذه اللقطة تدل على قوتها العقلانية ووقوفها في جانب القانون، حيث يُظهر تعبيرها وجهًا صارمًا مليئًا بالثقة، هذه التفرقة في التعبيرات بين المحامية التي تمثل القانون وإسماعيل الذي يمثل الشخص العاطفي الضعيف، تسلط الضوء على الصراع بين العاطفة والعقل في سياق قانوني.

كما أن الشخصيات هنا تمثل أبعادًا متعددة من الشخصية البشرية في مواجهة السلطة القانونية. وكيل الجمهورية يظهر هنا كسلطة محايدة، لا يتدخل في التفاصيل الشخصية، بل يركز على ما هو قانوني، وهو مرشد حاسم في سير الإجراءات القانونية، ويثبت بوضوح الواقع الذي سيواجهه إسماعيل والمحامية تظهر بمظهر قوي، حازم ومتمكن، ما يجعلها تمثل القوة العقلانية التي تحدد مصير إسماعيل.

من جهة أخرى، إسماعيل يمثل الشخص الذي يواجه العالم القاسي والعواقب غير المتوقعة. إن استجابته "زوجتي عمرها ما خرجت يظهرلي راكم غالطين" تكشف عن جهل الشخص بأبعاد الأزمة التي يعيشها، وهو ما يعكس تجاهله لحالة زواجه ووضعه العاطفي، مما يعمق صراعه الداخلي ويزيد من انفعاله.

بينما نلاحظ أنَّ الموسيقى التصويرية في هذا المقطع غائبة وإن استخدمت بشكل ضئيل للغاية، وهذا يعزز الأجواء الجافة والمتربعة التي تسود في المحكمة. الفراغ الصوتي يعزز من التوتر النفسي لدى الشخصيات ويعكس الجدية القانونية للموقف. كما أن غياب الموسيقى يجعل الحوار هو العنصر الأهم في هذا المقطع، حيث ينقله بشكل مباشر وصريح دون تدخل خارجي، فالأجواء الصامتة تتيح للمشاهد التفاعل مع الشخصية والتأمل في الأحداث القانونية والإنسانية من دون تأثيرات عاطفية إضافية.

إنَّ المقطع يُظهر الرمزية العميقة للمكان، المحكمة التي يُحاط بها ميزان العدالة، تمثل الفكرة الأساسية حول مسألة العدالة والمساواة أمام القانون، وبالتالي تجعلنا ندرك أنه لا مكان للانقائية أو المشاعر في القضايا القانونية. لكن في الوقت ذاته، توجد فجوة بين القانون وبين الشخصيات التي تتعامل مع هذه القوانين، إسماعيل، رغم أنه يواجه الواقع القانوني، كما أنَّ التحذير الذي توجهه المحامية لإسماعيل، بخصوص عواقب التصرفات غير المحسوبة في المستقبل ("لو كان تمسّها رايح يكون فيها حبس") يعكس التهديد بالعواقب القاسية التي سيواجهها، مما يشير إلى أن الخطوط الفاصلة بين السيطرة العاطفية والعقوبات القانونية أصبحت واضحة.

المشهد أيضًا يُظهر الصراع بين السلطة القانونية (المحكمة، وكيل الجمهورية، المحامية) والفرد الذي يشعر بالعجز أمام هذا النظام. إسماعيل الذي يعبر عن رفضه لهذا الإجراء القانوني يصبح مجرد شخص خاضع لإرادة النظام القانوني، كما لو أن اختياراته الشخصية لم تعد تهم في سياق المحكمة والقانون.

وبالتالي فالمقطع يكشف بعمق الصراع الداخلي الذي يعيشه إسماعيل، ويعكس الصراع بين الحياة العاطفية والشخصية وبين متطلبات القانون، الحركة البطيئة والمتدرجة للكاميرا، والحوار القوي والمباشر، والموسيقى الصامتة جميعها تساهم في نقل الإحساس بالجفاف والعزلة التي يعيشها إسماعيل، مما يوضح التوتر بين اختيار الفرد وفرضية العائلة والمجتمع عليه.

- التحليل التضميني للمقطع العاشر (الحلقة 8) "مقطع يوضح حوار ليلي وابنتها عن الندم والمصالحة في وجه الخيبات"

يبدأ المقطع بلقطة وصفية ثابتة، حيث تظهر ليلي جالسة على سرير ابنتها وهي تطوي الملابس. تتسم حركة الكاميرا بالثبات، مما يعكس سكون الحالة النفسية لليلى في هذه اللحظة، وتبرز هذه اللقطة حالة الانعزال الداخلي التي تعيشها. تعكس الملابس التي تطويها ليلي أكثر من مجرد عملية يومية، بل تمثل محاولة لإغلاق مرحلة من حياتها كانت قد اختارت أن تتركها وراءها. فهي لا تُعيد ترتيب ملابسها فحسب، بل تُعيد ترتيب نفسها وحياتها بعد الخيبات التي مرّت بها، خاصة بعد قرارها القاسي بالابتعاد عن زوجها والانتقال للعيش مع ابنتها في غرفة واحدة. وتُركز الكاميرا على وجه ليلي بملامح هادئة، لكنها محملة بألم خفي، مما يوضح أن هذه اللحظة هي تأمل داخلي عميق بالنسبة لها.

مع دخول حنان، تبدأ الحوارات التي تكشف لنا عن مشاعر متشابكة بين الأم وابنتها. تسعى حنان لإقناع والدتها بأن تسامح والدها وتغفر له، قائلةً إن هذه الفرصة ستكون مؤلمة عليها إذا استمرت في إصرارها على غضبها. لكن ليلي ترفض هذه المحاولة بلطف، مؤكدة رفضها القاطع للعودة إلى الماضي، وتُعبّر عن عمق معاناتها بقولها: "منقدرش الله غالب، هذي حاجة فوق طاقتي وليت منحمّلوش خلاص خرج من قلبي." هذه الكلمات تمثل نقطة فارقة في المقطع، حيث تبرهن على رفض ليلي لأي إمكانية للتصالح مع زوجها، مما يُظهر شعورها بالعجز الكامل تجاه ما وقع.

ثم تبرز لحظة حاسمة عندما تُظهر ليلي صورة قديمة لها من أيام شبابها، وهي صورة تُظهرها جميلة وقوية، قبل أن تُدخل زواجها في حياتها. الصورة تمثل الماضي الجميل، حياة مليئة بالأمل، وهو الماضي الذي أصبح بعيداً جداً عن واقعها الحالي. الكاميرا تركز على الصورة ثم تنتقل تدريجياً إلى وجه ليلي في لقطة مقربة تُبرز التعب والعجز الذي أصبح ملازماً لها، وخاصة بعد الندوب التي خلفتها حادثة الحرق. هذه اللقطة تُجسد التحول الجذري في شخصية ليلي، التي كانت مليئة بالأمل والجمال، ثم أصبحت امرأة ممزقة ومجروحة جراء الخيبات والتجارب القاسية.

أثناء الحديث، تبدأ ليلي في توضيح مشاعرها تجاه زواجها بشكل أعمق. فحين تقول: "هذ الزواج يابنتي كي حبة التفاح تقدر تكون حلوة كما تقدر تكون حامضة كما تقدر

تكون مدودة كي باباك."، تستخدم التفاحة كرمز للازدواجية في العلاقة الزوجية، التفاحة هنا تُعبر عن جمال البداية، ثم تتحول إلى مرارة وخيبة أمل، وهذا يشير إلى ما مرّت به ليلي في زواجها، خاصة في علاقتها بزوجها. التشبيه هنا يعكس تعقيد العلاقات الزوجية، والتي قد تبدأ بشكل مثالي ثم تتدهور إلى خيبة أمل.

تستمر الكاميرا في التركيز على ليلي في لقطة مقربة، حيث تظهر ليلي في حالة من الحزن الشديد. وجهها المتعب يُعكس مشاعر الضعف والمرارة التي عاشتها، وهي تقول لابنتها: "وأنا واش صبرني على هم باباك لو كان ماشي أنت، بصح مقدرتش مقدرتش خلاص القلب كي يتعمّر يترتق مقدرتش مقدرتش." هذه الكلمات تعبر عن مدى تأثير علاقة ليلي بزوجها على قلبها، وتُظهر لنا مقدار الألم الذي يعيشه الشخص الذي يحاول التحمل لكنه يجد نفسه عاجزاً عن ذلك.

تتوزع حركات الكاميرا بين اللقطات الثابتة واللقطات المقربة. في اللقطات المقربة، تركز الكاميرا على وجه ليلي لتركز على التفاصيل الدقيقة لتعبيرات وجهها، مما يساعد في إيصال عمق مشاعرها. الكاميرا تلعب دوراً مهماً في إظهار التعب النفسي الذي تعيشه ليلي، مما يخلق تفاعلاً بين الفهم الظاهر لما تقوله ليلي وبين ما تعبر عنه ملامح وجهها من ألم داخلي.

في الخلفية، تُرافق الموسيقى التصويرية نغمات هادئة لكنها مثقلة بالحزن، مما يساهم في إضفاء أجواء مأساوية على المشهد. الموسيقى تشي بتأثيرات الندم والخيبة التي تعيشها ليلي، مما يعمق من حالة التوتر الداخلي التي تعيشها الشخصية، ويزيد من الشعور بحجم الأثر النفسي العميق الذي خلفته الأحداث في حياتها.

إن المشهد بأسره يُعبر عن تحول عميق في شخصية ليلي، حيث نرى كيف أن الألم، الحزن، والندم يسيطرون على مشاعرها بعد الخيبات التي مرت بها. تجسد حركات الكاميرا والرمزية في الحوار والموسيقى التصويرية كيف أن ليلي تخضع لتغيير نفسي هائل، حيث تعجز عن التغلب على الماضي والمشاعر المؤلمة التي حملتها معها.

- التحليل التضميني للمقطع الحادي عشر (الحلقة 9) "مقطع يمثل صراع ليلي بين مرارة الماضي وأمل مستقبل ابنتها من خلال دراستها"

في هذا المقطع، نعود إلى بيت حنان حيث تظهر في لقطة حكاية ثابتة تجلس على طاولة غرفة الضيوف تدرس، بينما تجلس والدتها بجانبها، تلمس وجهها في لحظة تأمل، وننتقل عبر تقنية الفلاش باك إلى مشهد من الماضي يظهر آخر شجار بين ليلي وزوجها جعفر. تظهر اللقطة الأمريكية الزوجين في مشادة حادة، بينما تقف بينهما حنان، الأمر الذي يعكس الاضطراب العاطفي داخل العائلة.

على مستوى الحوار، نسمع ليلي في حالة غاضبة تقول لجعفر: **"قعدت ورقة بناتنا تقطعها ونتهنى منك"**، مما يعكس تصاعد الخلاف بينهما. رد جعفر يأتي قاسياً، حيث يخبرها بأنها **"لا هي مطلقة ولا هي متزوجة"**، مما يزيد من حدة التوتر. ثم تصل الكاميرا إلى لحظة أكثر قسوة حين يوجه لها جعفر إهانة صارخة: **"شفتي روحك كفاش وليتي يا وجه الشادي"**، وهي كلمات تجرح ليلي بشكل عميق. بعد ذلك، ننتقل إلى الحاضر حيث تُنادي حنان والدتها، وتطلب منها أن لا تجهد نفسها، مما يعيد ليلي إلى الواقع.

تعبّر ليلي عن تأثير كلمات زوجها السابق عليها قائلة: **"الكلام لي قالهولي باباك لبارح قاسني بزاف"**، وهو ما يظهر جرحها النفسي العميق من تلك الكلمات. وفي هذه اللحظة، تبدأ ليلي في توجيه نصائح لابنتها حنان، مشيرة إلى أهمية الدراسة والابتعاد عن القلق العاطفي، قائلة: **"أنا حياتي خلاص راحت باباك هلكهالي راني نخمّ عليك علابيها"**. هنا، تحاول ليلي أن تواسي ابنتها وتحثها على النجاح والاستقلالية بعيداً عن همومها العاطفية.

تُبرز الكاميرا وجه ليلي في لقطة مقربة توضح التعب النفسي الذي عاشته في حياتها الزوجية. وبينما تواصل ليلي حديثها مع حنان، تؤكد على ضرورة الاجتهاد في الدراسة والنجاح: **"لازم تقراي باش تنجحي هكدا مترفدي هبال حتى واحد"**. هذه الكلمات تحمل دلالة قوية حول أهمية التفوق في الحياة، خاصة في مواجهة الصعوبات.

تتوزع حركات الكاميرا بين اللقطات الثابتة واللقطات المقربة، حيث تركز على وجوه الشخصيات وتبرز التعبيرات التي تظهر مشاعر الحزن والتأمل. تعزز هذه الحركات فهمنا للأبعاد النفسية والوجدانية التي تمر بها ليلي. كما يساهم الفلاش باك في ربط

الماضي بالحاضر، موضحًا تأثير الشجار على حياتها الحالية. الكاميرا تبرز عمق العلاقة بين الأم وابنتها، وتسلط الضوء على التناقضات الداخلية التي تشعر بها ليلي من جهة، وطموحاتها لمستقبل أفضل لابنتها من جهة أخرى.

بينما الموسيقى التصويرية، التي ترافق المشهد بنغمات هادئة، تضيف لمسة من الحزن الذي يخيم على الأجواء، مما يعزز من الانطباع بأن ليلي ما تزال تعيش في ظل تأثيرات الماضي. الكلمات التي توجهها ليلي لابنتها في هذا السياق تحمل رمزية واضحة حول الأمل والتفاؤل رغم كل ما مرت به من آلام، وتُظهر تمسكها بمستقبل حنان بعيدًا عن الصراعات السابقة.

في المجمل، يقدم المقطع لمحة عن التحولات في شخصية ليلي ورغبتها العميقة في أن تكون لابنتها حياة أفضل وأكثر استقرارًا، بينما تتكشف لنا جروح الماضي التي ما تزال تؤثر على نظرتها للحياة.

– التحليل التضميني للمقطع الثاني عشر (الحلقة 10) "مقطع يمثل صراع الأجيال والضغط الاجتماعي في اختيار شريك الحياة: حوار وردية وعبد الرزاق حول زواج ابنتهما"

في هذا المقطع، نعود إلى بيت السيد عبد الرزاق وزوجته وردية، حيث تبدأ الكاميرا بلقطة حكاية تُظهر وردية واقفة في المطبخ بينما يجلس زوجها عبد الرزاق على طاولة المطبخ. من خلال حركة كاميرا قريبة على الجزء العلوي من الجسم، يدور حوار بين الزوجين يكشف عن مفاجأة عبد الرزاق لزوجته، حيث يخبرها أن هناك عريسًا قد تقدم لخطبة ابنتهما الوحيدة، خديجة. في البداية، تظهر وردية سعيدة ومتحمسة بهذا الخبر، لكن عندما يُعرب عبد الرزاق عن قلقه من أن هذا الرجل قد يظلم ابنته، هنا يظهر اختلاف الرأي بين الزوجين. فهو يرى أن العريس، المتزوج وله أربعة أبناء، قد لا يكون مناسبًا، بينما تجيب وردية بحماسة قائلة: "ربي حل 4"، وتبرر الأمر بأن الزواج لا يُحرم إذا كان الرجل متزوجًا من قبل، مشيرة إلى أن هذه فرصة يجب ألا تُفوت على ابنتهما.

يتسلسل الحوار بين الزوجين ويكشف عن العديد من القضايا الاجتماعية والثقافية المهمة التي تتعلق بالصراع بين الأجيال والضغط الاجتماعية. في هذا المقطع، يظهر اختلاف بين تصورات الزوجين حول الزواج وهدفه. وردية تمثل الجيل الذي يعتقد أن الزواج هو "الستر" والتأمين المستقبلي للبنات، بينما عبد الرزاق يشكك في قرار الزواج بسبب تاريخه الشخصي (عائلة الرجل وأولاده) كما يظهر في قوله: "يا مرا، الرجل متزوج".

لكن من خلال حوارهما نفهم كيف أن وردية تعتبر أن ابنتهما قد كبرت، حيث تقول: "البنات كبرت" و"الخطابة مراهمش دايرين"، مما يدل على الضغط الاجتماعي المتزايد على الفتيات من أجل الزواج في سن معينة. ويعكس هذا الواقع الاجتماعي الذي يضغط على الأفراد، وخاصة النساء، للزواج قبل أن "يفوتهن قطار الزواج"، في إشارة إلى أن التقاليد والمجتمع قد يحدان من حرية الاختيار الشخصي.

كما يظهر لنا الحوار كيفية تأثير وردية على زوجها عبد الرزاق. في البداية، كان يعبر عن قلقه من زواج ابنته من رجل متزوج ولديه أولاد، وعبر عن قلقه من أن خديجة ستعرض لظلم بسبب الزواج من رجل متزوج وله أبناء. وهذه الجملة تعكس القيم التي نشأ عليها عبد الرزاق، والتي تتضمن تفضيل الرجل الأعزب الذي لا يحمل مسؤوليات أسرية أخرى. لكن وردية تقنعه بطريقة محكمة باستخدام حججها الخاصة. فهي تركز على فكرة "الستر" وضمان مستقبل الابنة بعد "أن كبرت"، وهي ترى في الزواج وسيلة لحماية الابنة، بينما يرى عبد الرزاق أن الزواج من شخص متزوج له عواقب قد تؤدي إلى الابنة. هذه الفكرة تعكس المفارقة بين رؤية الزواج كعلاقة قائمة على الحب والرغبة، بينما يُنظر إليه هنا كحل اجتماعي لحماية الفتاة من الضياع الاجتماعي.

تستخدم وردية التفسير الديني لتدعم موقفها وتقنع عبد الرزاق بأن الزواج من رجل متزوج ليس أمراً محرماً، حيث تذكره بأن "الله حل أربعة"، كإشارة إلى أن الرجل من حقه أن يتزوج أكثر من واحدة. هذه الحجة الدينية تهدف إلى تقوية موقفها الاجتماعي وتخفيف المخاوف التي يشعر بها عبد الرزاق. نسمعها تتحدث عن زواج الرجل مرة أخرى، معبرة عن تأييدها الكامل له. تسلط هذه الجملة الضوء على رغبتها في تأكيد موقفها وعدم معارضتها لما كان من المفترض أن يكون "طبيعياً" في نظرها، مثل تعدد الزوجات.

وتقول وردية كذلك : "بنتنا كبرت والخطابة مراهمش دايرين La chaine ... عند الباب واحنا مراناش رايعين ندومولها"، وهنا تعكس الضغط الاجتماعي على الفتيات للزواج في سن معين. جملتها تشير إلى أن بناتها قد تجاوزن سن الزواج الطبيعي في نظر المجتمع، وتدافع عن فكرة الزواج كحل للمشاكل الاجتماعية. هذه الجملة تظهر كيف يتم فرض معيار اجتماعي غير مرن على المرأة. ثم تقول: "اليوم رانا هنا وغدوا منعرف"، وهذه الجملة تشير إلى الخوف من المستقبل، حيث تشعر وردية أنه إذا لم تسرع في ترتيب زواج ابنتها الآن، قد تفوت عليها الفرصة. وهنا يظهر التوتر الذي يشعر به الأهل عندما يتعلق الأمر بتأخير زواج الأبناء، كما يظهر القلق الأمومي الطبيعي على مستقبل الابنة، بحيث ترى وردية في الزواج الحل الأمثل لمستقبل ابنتها، ما يعكس التوتر بين الحب الأمومي والضغط الاجتماعي.

في المجمل، يسلط هذا المقطع الضوء على العديد من التحديات الاجتماعية التي يواجهها الأفراد عند اتخاذ قرارات كبيرة مثل الزواج. يُظهر كيفية تأثير التقاليد والأجيال المختلفة على مسار حياة الأفراد، ويُبرز الصراع بين الخيارات الشخصية والضغط المجتمعية.

- التحليل التضميني للمقطع الثالث عشر (الحلقة 11) "مقطع يوضح تلقي ليلي

وحنان خبر فرار جعفر للخارج وتركهما في صدمة تواجهان تحديات الحياة بمفردهما" في هذا المقطع، ننتقل إلى منزل ليلي وزوجها جعفر، حيث تُظهر اللقطة الأولى تركيزاً دقيقاً على الفواتير المتراكمة، ما يسلط الضوء على العبء المالي الذي يتحمل كاهل العائلة. تركز الكاميرا على هذه الفواتير وكأنها تمثل عبئاً ثقيلاً ليس فقط على الجوانب الاقتصادية، بل على روح العائلة كلها. تُظهر اللقطة المتوسطة ليلي وطفلتها حنان جالستين على طاولة المطبخ، حيث تعكس كل زاوية في المشهد حالة من القلق والانشغال المستمر. قلق ليلي لا يتوقف عند المسائل المادية فحسب، بل يتعداها ليشمل التحديات العاطفية والنفسية التي تسببت فيها غيابات زوجها المتكررة.

هنا، لا تتعلق المشكلة فقط بعدم وجود المال، بل بغياب الأمان العاطفي الذي كان يمثل دعامة رئيسية لحياة ليلي. غياب جعفر يمثل فراغاً مزدوجاً، إذ غاب الرجل الممول

والمساند العاطفي معًا. الظهور المفاجئ للمبالغ المتراكمة يعكس ضياع السند المالي والمعنوي الذي كان يجب أن يُقدم من قبل الزوج. يعزز هذا الغموض أن جعفر كان يبدو من الخارج نموذجًا مثاليًا للرجل المسؤول، بينما يكشف المقطع عن فشل عميق في الوفاء بدوره، ليس فقط كمؤمن مالي بل كركيزة عاطفية أيضًا.

ثم نرى ليلي في لحظة مفصلية، حيث تبتكر حلًا غير تقليدي. عودتها إلى عملها القديم في قتل الكسكس وبيعه لا يُظهر فقط فقدانها لمصدر الأمان الاقتصادي، بل يُظهر أيضًا أنها مضطرة للتخلي عن كرامتها الشخصية لمواجهة الواقع المرير. هذا الحل التقليدي يعكس أكثر من مجرد تدبير مالي، بل هو تعبير رمزي عن "العودة إلى الجذور" أو اللجوء إلى ما هو مألوف بعد أن ضاع الأمل في التغيير.

في الوقت الذي تلهو فيه الأفكار المظلمة في رأس ليلي، يرن جرس الباب، ويفتح حنان الباب لتكتشف أن عمها رزقي قد جاء حاملاً علبة حلويات. زيارة العم تحمل في ظاهرها رمزية إيجابية، لكنها في باطنها تُنذر بتغيير قادم. العم رزقي الذي يحمل الحلويات، عادة ما يُعتبر رمزًا للفرح أو لحظة راحة، إلا أن الحديث الذي تلاه كان له تأثير معاكس تمامًا. فعندما يلاحظ العم الندوب على وجه ليلي، تصبح هذه الندوب غير مجرد جروح جسدية، بل تُمثل ماضيًا مليئًا بالآلام النفسية والمرارات التي كانت تخفيها ليلي خلف كلماتها الهادئة. ردها البسيط "تقدرت" يكشف عن نوع من الاستسلام للأقدار وتجاهل معالجة الماضي المؤلم، مما يبرز صراعها الداخلي بين التعايش مع الجراح وبين مواجهة الحقيقة.

ثم يأتي الكشف الكبير في الحوار بين ليلي وعمها رزقي، عندما يكشف لها عن غياب زوجها جعفر. يكشف العم رزقي أن جعفر قد سحب كل أمواله وتوجه إلى فرنسا. الصدمة لا تقتصر على المغادرة المادية فقط، بل تكشف عن عمق الفجوة بين ليلي وزوجها. جعفر، الذي كان يجب أن يكون الصخرة التي تعتمد عليها ليلي، يظهر كرمز للهروب والتخلي عن المسؤولية. في هذا السياق، غياب جعفر لا يعني مجرد السفر، بل هو بمثابة تراجع عاطفي تام عن دوره في العلاقة الزوجية.

بعد ذلك، يعكس حديث العم رزقي عن زفاف ابنه محمد تناقضًا لافتًا بين الحياة السعيدة التي يعيشها الآخرون وبين الواقع القاسي الذي تعيشه ليلي وحنان. زفاف محمد يرمز للنجاح والاستقرار الذي لا تحظى به ليلي، مما يعزز الشعور بالتباين بين الفرح العائلي المعلن عن زفاف في مقابل الصدمة التي تعيشها ليلي.

الموسيقى الحزينة التي تعزف في الخلفية تُعزز هذا التباين وتضفي طابعًا دراميًا على المواقف العاطفية المتناقضة. فبينما يستمر الحديث عن الزفاف الذي يمثل "الفرح"، تزداد مشاعر العزلة والانكسار لدى ليلي وحنان. هذه الموسيقى ليست مجرد عنصر خلفي، بل هي الصوت الذي يُنذر بعمق الجروح النفسية التي لن تُشفى بسهولة.

في النهاية، يفتح هذا المقطع بابًا للتساؤل حول قدرة ليلي وحنان على تجاوز الصدمة والضغوط التي يواجهونها. كيف سيواجهان المستقبل في ظل غياب الزوج والمسؤول؟ هل سيكون عمهم رزقي قادرًا على تعويض النقص العاطفي والمالي الذي تركه جعفر؟ يبقى المقطع محملاً بالتوتر النفسي والإحساس بالضياع، ما يعكس عمق الصراع العاطفي والاقتصادي الذي تعيشه ليلي في مواجهة تحديات الحياة بمفردها.

- التحليل التعيني للمقطع الرابع عشر (الحلقة 11) "مقطع يبرز صدمة حليلة

ب وفاة ابنتها وسط مفاجأة دخول إسماعيل مع زوجته الجديدة في أجواء احتفالية"

في هذا المقطع، يتم الانتقال إلى منزل السيد إسماعيل وحليمة، حيث نرى الكاميرا تلتقط لقطة متوسطة مع حركة تنقل تدعم السرد البصري. نلاحظ حليلة وهي تعاني من حالة صحية سيئة، تُساعدنا ابنتها كنزى والطبيبة فوزية على الاستلقاء على سريرها. هذه اللقطة ليست مجرد تصوير لحالة صحية، بل هي بداية لتسليط الضوء على معاناة عاطفية عميقة داخل الأسرة، فحليلة التي لا تُظهر سوى القليل من ردود الفعل الجسدية (البكاء فقط)، تحمل معها كثيرًا من الهموم والألم الداخلي الذي لا يُعبّر عنه سوى من خلال دموعها الصامتة، وعبر هذه اللقطة تظهر العزلة العاطفية التي تعيشها، فهي فقدت ابنتها سناء بسبب إهمال زوجها إسماعيل الذي كان غارقًا في مشاغله الخاصة ولم يُعبر اهتمامًا لصحة ابنته، في حين كانت حليلة محكومة بقيود الخوف من زوجها، مما جعلها عاجزة عن اتخاذ قرار سريع لإنقاذ ابنتها.

بينما الحوار بين كنزى وفوزية يكشف عن تفاصيل مأساوية، يعكس مأساة أكبر من مجرد غياب ابنة. فهذه الحكاية تسلط الضوء على إشكالية قيد المرأة في بيئة لا تتيح لها اتخاذ قرارات حياتية هامة. حليلة، التي كانت خائفة من اتخاذ خطوة حاسمة في الوقت المناسب، كانت ضحية لعدة عوامل اجتماعية قيدتها، مما يجعل اللحظة التي تعيشها بمثابة تمثيل عميق لاضطهاد النساء في مثل هذه الأوضاع.

وفي اللحظة التي تكتشف كنزى وتفهم تفاصيل وفاة شقيقتها سناء، يدخل إسماعيل وزوجته الجديدة العريسان إلى المنزل، ويُفاجأ بصوت الزغاريد التي تملأ في المنزل، وهو ما يُعتبر تحولاً مفاجئاً وقاسياً، مما يخلق توترًا عاطفياً حاداً بين مشاعر الحزن والفقدان في قلب الأسرة وبين مظاهر الفرح التي تأتي من الخارج. هذا الانتقال بين الحزن والفرح هو عنصر ذو دلالة رمزية، حيث يعكس التناقض المأساوي بين ما تعيشه العائلة من مأساة في الداخل وما يحدث من فرح مزيف في الخارج.

ثم ينقلنا المشهد الموالي الذي يتبادل فيه الحديث كنزى وجارتهم (الطبية فوزية) مع السيدة وردية يعكس قسوة الواقع الاجتماعي. حديث وردية عن زفاف ابنتها في الوقت الذي كان يجب أن يكون فيه الموقف محفوفاً بالحداد، يثير صدمة لدى الجميع. وردية، وهي تمثل حالة جهل اجتماعي وقسوة، تبدو غير مدركة تماماً للمعاناة التي تعيشها العائلة. الرد الغافل الذي يأتي منها حول ضرورة مراعاة آداب الجنازة والحداد يعكس نوعاً من الانفصال بين الطبقات الاجتماعية وواقع الآخرين، وهو عنصر يعزز التباين بين الاهتمامات الشخصية والعائلية في المجتمع.

أما بالنسبة لحليلة فتهتز على إثر هذا الحوار وتتعرض لصدمة شديدة، فإن رد فعلها يمثل أكثر من مجرد انهيار جسدي. فقد يكون سقوطها على الأرض تمثيلاً رمزياً لفقدانها القدرة على تحمل الفقدان والصدمات المتتالية التي تعرضت لها. لقد وصلت حليلة إلى نقطة حيث لم تعد قادرة على تحمل الآلام النفسية والعاطفية المتراكمة، مما جعلها في حالة انهيار شبه تام، وسقوطها على الأرض ليس مجرد تعبير عن صدمة جسدية، بل هو تجسيد رمزي لانهيار الوجود العاطفي لحليلة. فبينما كانت تكافح لتعيش في ظل فقدان ابنتها وتجاهل زوجها، فإن السقوط يمثل استسلاماً تاماً لهذا الواقع القاسي. تجري كنزى وفوزية بسرعة إلى مساعدتها، مما يبرز التضامن الأسري في

مواجهة الصدمات، لكن هذا التصرف يكشف عن مدى عجز الشخصيات أمام قسوة الواقع الذي يواجهونه. يبدو أن محاولات مساعدة حليلة ليست كافية لإيقاف الانهيار العاطفي الذي تعيشه.

يُظهر المقطع الرابع عشر تأثير الإهمال الاجتماعي والعاطفي على حياة أفراد الأسرة. في قلب هذا المقطع يكمن موضوع الخيانة والتجاهل، ليس فقط على المستوى الشخصي، بل أيضًا على مستوى المجتمع ككل، الذي يتجاهل معاناة الأشخاص إذا كانت لا تلامس اهتماماتهم المباشرة. حليلة، التي عاشت في ظل قيود قاسية بسبب الخوف من زوجها، تضطر إلى العيش مع جرح عاطفي عميق يصعب شفاؤه. وبالتالي، هذا المقطع ليس فقط عن الفقد، بل عن التشوهات التي يسببها تجاهل المسؤولية الأسرية والعاطفية، وكيف تؤدي إلى مأساة قد لا يكون بالإمكان تفاديها في ظل غياب الدعم الكافي.

- التحليل التضميني للمقطع الخامس عشر (الحلقة 11) "مقطع يبرز ليلي في حالة هستيرية لحظة انفجارها العاطفي في وجه ابنتها"

في هذا المقطع، نُقلنا الكاميرا إلى منزل ليلي وجعفر، حيث نبدأ بلقطة حكاية تُظهر ليلي جالسة على سريرها، ملامحها مليئة بالقلق والغضب. الكاميرا تركز على ملامح وجهها في زاوية قريبة جدًا، مما يُبرز تمامًا تشتت مشاعرها وصراعاها الداخلي. هذه اللقطة الأولى تتضمن زاوية تصوير تُظهر ليلي في وضعية مركزة، مما يعكس حالتها النفسية المتوترة والمضطربة. نلاحظ أن الكاميرا تُحافظ على مسافة قريبة جدًا من ليلي، مما يضفي شعورًا حميميًا، لكنها في الوقت نفسه تسلط الضوء على الانهيار الداخلي الذي تعيشه، وكأنها سجيننة لأفكارها المظلمة.

ومع كل حركة كاميرا، تزداد حدّة التعبير البصري عن مشاعرها المتضاربة بين الغضب والندم. نلاحظ أن الكاميرا تنتقل إلى ابنتها حنان، التي تظهر عليها علامات القلق والخوف، وذلك في زاوية المجال المقابل. هذه الحركة تعزز فكرة التباين بين حالة الأم وحالة الابنة، حيث تزداد المسافة النفسية بينهما، وهي مسافة ستزداد عمقًا في سياق المقطع.

في شريط الصوت، نسمع ليلي وهي تعبر بغضب عن خيبتها مع زوجها جعفر، الذي أخذ المال من أخيها مهدي ثم تركها وأخذ منها كل شيء، مما جعلها تشعر بالتدمير الكامل. هنا، تتضمن كلمات ليلي العديد من الرموز والدلالات الخفية التي تعكس مشاعر الهزيمة والإحباط، فهي تتحدث عن الحرق في وجهها كرمز للإهانة الجسدية والعاطفية التي تعرضت لها، كما تعبر عن فقدان الكامل للأمان الذي كان يوفره الزوج. الجملة "خلاص مقعدت صحة راحت الصحة مزيّا" تُظهر أن ليلي فقدت شعور الأمان على مختلف الأصعدة: العاطفية والمادية، ما يعكس أن تدميرها الداخلي ليس مرتبطاً فقط بالمال أو المنزل، بل أيضاً بالشعور العميق بالخذلان.

تستمر ليلي في التعبير عن ندمها بشدة، حيث تقول: "لو كان واحد آخر لو كان راه رمانا للزنقة بصح قوليلي وسن نروحو أنا الجايحة لو كان شديت دار بابا عندي ليوم وين نروح". هذه الكلمات تحمل دلالة كبيرة على التنازل الذي قامت به ليلي، حيث تندم على قرارها بقبول بيع منزل والدها، ورغم أن الكاميرا تركز على وجهها في حالة من الهستيريا، فإنها تمثل تعبيراً عن تفكك الأمل وفتح جروح الماضي. كما أن لغة الجسد، مثل ضربها نفسها، تكشف عن حالة من العجز والإحساس بالعجز التام.

ما يثير الانتباه في هذا المقطع هو أن الكاميرا تركز بشكل مكثف على التفاعلات بين الشخصيات، وخصوصاً في لحظة انفجار ليلي، حيث يتحول المشهد إلى لقطة مقربة تُظهر انفعالها العاطفي الشديد. تأخذ الكاميرا زاوية قريبة جداً من جسدها، مما يخلق حالة من الاندماج بين المشاعر والواقع المادي، لتصبح ليلي مركز المشهد.

الحوار بين الشخصيات (ليلي وابنتها)، رغم بساطته، يحمل معاني عميقة. في اللحظة التي تطرد فيها ليلي ابنتها حنان من المنزل، وتقول "أخرجي عليا وليت منملكش كي أنت كي باباك أخرجي عليا"، يبدو أن هذه الكلمات تعكس انفصالاً تاماً بين الأم وابنتها، كما أن مشاعر الغضب تتجاوز مستوى العلاقة مع الزوج لتصل إلى ابنتها التي تذكرها بألم الماضي. تُجسد هذه اللحظة صراعاً داخلياً كبيراً بين حب الأم لابنتها وإحساسها بالخيانة الذي يغطي كل علاقاتها.

في الختام، يعكس هذا المقطع بشكل مكثف الصراع الداخلي الذي تمر به ليلي، جراء الخيانة التي تعرضت لها من قبل زوجها، وما تسببه تلك الخيبات من تدمير على مستويات متعددة. كما تكشف هذه اللحظات عن البُعد العاطفي الذي يزداد بين الشخصيات، ويظهر أن ليلي، التي كانت تأمل في الأمان العاطفي والمادي، تجد نفسها في معركة نفسية وحيدة، تتصاعد فيها مشاعر الندم والغضب على كل مستوى.

- التحليل التضميني للمقطع السادس عشر (الحلقة 14) "مغادرة ليلي وابنتها منزل مهدي بعد صراع بينه وبين هاجر"

تبدأ الأحداث بلقطة وصفية تظهر مهدي وزوجته هاجر في منزلهما الجديد، حيث يقفان أمام نافذة تطل على البحر. يعكس الديكور الفخم للمنزل طابعًا من الراحة والهدوء، ولكن هذا الجو الهادئ يتناقض مع الصراع الداخلي الذي يعيشه الزوجان. من خلال حديثهما، يتضح أن هاجر تشعر بالانزعاج من مكوث ليلي وابنتها معهم بعد بيع جعفر لمنزلهم القديم. تحاول هاجر إثارة المشاكل لطرد ليلي، في حين يظهر مهدي بمواقف أكثر هدوءًا محاولًا الحفاظ على التوازن، قائلاً: "واش حبيتي ندير نرميهم برا؟" في محاولة منه ل تهدئة الأجواء المتوترة.

المكان الذي يظهر في هذا المقطع يمكن أن يُعتبر رمزًا للاستقرار، حيث تطل نافذة المنزل على البحر، وهو رمز للراحة والسكينة التي يسعى الزوجان إلى إيجادها بعد تغيير حياتهم ببيع المنزل القديم. ومع ذلك، تتناقض هذه الصورة المثالية مع الصراع الداخلي الذي ينكشف من خلال الحوار بين الشخصيات. البيت الفخم يرمز إلى الاستقرار المادي، لكن ما يحدث داخله من توترات وصراعات يكشف عن التصدعات في العلاقات الأسرية، ما يضيف طبقة من التوتر العاطفي الذي يواجهه أفراد العائلة.

في سياق التوتر بين الشخصيات، تظهر هاجر بشخصية قوية وصارمة، حيث تحاول افتعال المشاكل لطرد ليلي وابنتها. في كلماتها، يمكن أن نرى دلالة خفية على الصراع الداخلي بين الأنا والمجتمع، حيث تحاول هاجر الحفاظ على خصوصيتها وحياتها

الخاصة، مظهرة رفضًا لتقاسم ما تملك حتى مع أفراد العائلة. هذا الصراع يعكس الجوانب الأنانية في الإنسان الذي لا يرغب في تقبل الآخر في مساحته الخاصة. أما مهدي فيظهر كوسيط محايد، محاولًا الحفاظ على توازن العلاقات بين زوجته وأخته، لكنه في النهاية يبدو عاجزًا عن حل المشكلة بشكل جذري. يتسم مهدي بالهدوء في مواقفه، مما يعكس شخصيته الضعيفة التي تجد صعوبة في اتخاذ قرارات حاسمة، من خلال مواقفه يمكن أن نلاحظ عجزه عن التصدي بقوة للأزمة التي تواجهه، سواء من زوجته أو أخته.

الحوار بين هاجر وليلى يحمل دلالات عميقة من التحقير والازدراء. عندما تقول هاجر: "راجلها رماها وأنا ماشي مشروط عليا ترفدها"، تتسم كلماتها بالقسوة والإهانة تجاه ليلى، مما يعكس غياب التعاطف. تذهب هاجر أبعد من ذلك عندما تقول: "كل يوم راني نصبح على هذاك الوجه ديالها حبيت لولد يخرج مشوّه كما هي"، ما يظهر رغبة في إلحاق الأذى النفسي بليلى، وهو سلوك ينم عن غياب الاهتمام بمشاعر الآخرين. هذه الكلمات تُعبّر عن الاحتقار وتشير إلى عدم احترام هاجر لليلى.

في المقابل، تظهر ليلى قوة إرادتها وكرامتها في قرارها بالمغادرة، حيث تقول "حسبنا الله ونعم الوكيل في هذ الحالة ومغضتهاش"، وهو تعبير عن الإهانة التي تراكمت بداخلها نتيجة لتصرّيات هاجر. كلماتها هنا تحمل معها رسالة عن تمسكها بكرامتها والرفض الكامل للإهانة التي تعرضت لها، بل وتكشف عن صراع روحي في مواجهة الظلم والإساءة.

أما من الناحية الاجتماعية والنفسية، يمكننا ملاحظة التأثيرات التي تتركها هذه الأحداث على الشخصيات. هاجر تمثل التوتر الاجتماعي في العائلة، حيث تبدأ الخلافات بين أفراد العائلة في الظهور نتيجة للظروف المعيشية الجديدة. ليلى تجد نفسها في موقف مؤلم ومذل، لكن القرار بالمغادرة يعود إلى إحساسها العميق بالكرامة، التي تجبرها على الابتعاد عن الأذى النفسي. بينما مهدي، الذي يسعى إلى الحفاظ على التوازن، يتخذ دور الوسيط الذي يجد نفسه في موقف صعب بين ولاءاته لأخته وزوجته.

الرحيل الذي تقرر ليلي وابنتها القيام به لا يمثل مجرد مغادرة مكان مادي، بل هو أيضًا رمز لبداية مرحلة جديدة في حياتهما. المغادرة هنا تعكس هروبًا من الأذى النفسي الذي تسببت فيه كلمات هاجر، وتعبّر عن البحث عن حياة خالية من الإهانة والظلم. الضحك الذي يظهر على وجه هاجر في نهاية المقطع بعد مغادرة ليلي وابنتها يمكن أن يُفسر كنوع من الانتصار على من تعتبرها تهديدًا لسلامها الداخلي. هذا الضحك يحمل دلالات متناقضة، فبينما يُظهر شعورًا بالراحة والانتصار، فإنه أيضًا يعكس نوعًا من التعالي والازدراء تجاه الشخص الذي تم تحقيقه.

فيما يخص حركات الكاميرا، تُستخدم حركة بانوراما أفقية في بداية المقطع لتوسيع المشهد وإبراز التوتر بين الشخصيات. ثم نرى حركة بانوراما عمودية عندما تنزل ليلي وابنتها من الدرج، مما يُظهر المسافة بين الشخصيات ويعكس الحدة العاطفية. تركز الكاميرا على ملامح مهدي في لقطة مقربة، حيث يظهر وهو يفكر في حل لهذه الأزمة، مما يعكس صراعه الداخلي وافتقاره للحلول الحاسمة.

يُختتم المقطع بلقطة مقربة لوجه هاجر في المطبخ، حيث تظهر سعادتها بعد مغادرة ليلي وابنتها. ضحكتها تُظهر مشاعر انتقامية، حيث تقول: "طريق السد تدي ما ترد"، ما يعكس إحساسها بالراحة بعد التخلص من من تعتبره تهديدًا في حياتها.

بناءً على هذا المقطع، يمكننا أن نلاحظ الصراعات النفسية والاجتماعية العميقة بين الشخصيات، حيث تتداخل المعاني الخفية في الحوار وحركات الكاميرا، بحث استخدم المخرج وطاقمه التصوير بذكاء لتسليط الضوء على هذه الصراعات العاطفية، مما يعزز من الشعور بالتوتر والاختلافات بين الشخصيات.

- التحليل التضميني للمقطع السابع عشر (الحلقة 14) "مقطع يكشف العنف

الجسدي واللفظي اتجاه خديجة وفشل إسماعيل في تحمل مسؤولياته الأسرية"

في هذا المقطع، يُنقل المشهد إلى منزل إسماعيل وحليمة، حيث تُظهر الكاميرا في البداية حليمة جالسة على سريرها في غرفة النوم، مستعرضة مجلة عن الموضة، في محاولة للهروب من الواقع والضغط العاطفية التي تعيشها. يعكس المشهد، من خلال

التركيز على وجهها، تفاصيل القلق والتوتر الداخلي الذي يعيشه الشخص. هذه اللحظة الأولى تمثل تواصلاً بين حليلة وابنتها كنزى، حيث تُطلع الأخيرة والدتها على الأخبار المتعلقة بالوضع المالي والأمور العائلية المتدهورة. تُخبر كنزى والدتها بأن والدها إسماعيل لم يُرسل سوى النفقة الخاصة بها، متجاهلاً حقوق إخوانها الآخرين الذين في حاجة شديدة للمساعدة، هذا التصرف يعكس غياب المسؤولية العاطفية من إسماعيل تجاه أولاده الآخرين، مما يزيد من تفكك الأسرة ويؤكد على وجود تمييز غير مبرر في تعاملاته معهم، وإهمال إسماعيل الكامل لأبنائه من الزوجة الأولى، يُبرز خيبة الأمل التي تتملك حليلة وابنتها تجاه تصرفاته.

من خلال هذه المكالمات بين الأم وابنتها، نرى حليلة تبتكر فكرة جديدة للخروج من هذا المأزق المالي، إذ تقرر استخدام نفقة كنزى لشراء ماكينة خياطة وبدء مشروع صغير داخل المنزل. هذه المبادرة هي تعبير عن الصمود والتكيف مع الظروف الصعبة التي تمر بها العائلة نتيجة للإهمال المستمر من إسماعيل. لكن مع ذلك، تستمر المشاكل العائلية في التنقل إلى داخل المنزل حيث يسمع الجميع صوت الشجار الحاد بين إسماعيل وزوجته الثانية، خديجة، التي تقطن في نفس المنزل الذي تعيش فيه زوجته الأولى. هذا الشجار العنيف يعكس توتراً شديداً في العلاقة بين الزوجين، ويُعزز من الصورة السلبية عن الوضع الأسري.

في إحدى لحظات الصراع، يصرخ إسماعيل في وجه زوجته الثانية قائلاً: "يَعْمَرُ عليك الدار كما المصيبة لي عندي هنا عمرتلي الدار وممبهد عالخر واحد همل، واحد مات، واحد باصا آه". هذه الجملة تكشف عن الكثير من التوتر النفسي والعاطفي الذي يعاني منه إسماعيل. عندما يعبر إسماعيل عن "المصيبة" التي تعيشها أسرته، يُظهر حقيقة عميقة عن شعوره بالعجز التام في التعامل مع مسؤولياته كأب وزوج. وصفه للمنزل بـ "المصيبة" يكشف عن مدى الإحباط والتعاسة التي تسيطر عليه، وهو يشعر أن كل فرد في أسرته قد أصبح عبئاً عليه. ثم يأتي الجزء الأكثر دلالة في الجملة عندما يذكر إسماعيل أن "واحد همل، واحد مات، واحد باصا" في إشارة إلى الفشل الذي يراه

في أبنائه، ما يعكس إحساسه العميق بالعجز أمام مسار حياته العائلية الذي أصبح محاطًا بالكثير من الفشل والصراعات المستمرة.

هذه الجملة تحمل دلالة قوية حول الفوضى العاطفية التي يعيشها إسماعيل في حياته الأسرية، وتشير إلى أن إسماعيل يرى علاقاته العائلية على أنها مصادر للمشاكل والتوترات المستمرة، وأبنائه هم جزء من هذه "المصيبة" التي تسبب له الإحساس بالإحباط والضغط النفسي. هذه الكلمات تكشف عن تدهور الحالة النفسية لإسماعيل وعجزه عن إدارة حياته الأسرية بشكل سليم. يلوم جميع من حوله، بل يحملهم مسؤولية التشتت الذي يعاني منه، ما يعكس شعوره بالعجز والاستسلام أمام التحديات التي يواجهها.

كما تمثل هذه الجملة تحمياً لآخرين مسؤولية ما حدث في حياته، وهو يظهر غياب المسؤولية الذاتية في تعامله مع أفراد أسرته. إسماعيل يصف أولاده الأول بـ "همل"، والثاني بـ "مات"، والثالث بـ "باصا"، في محاولة لربط فشلهم بمشاكل شخصية لم يتمكن من السيطرة عليها، وكل هذه الكلمات تعكس نظرة إسماعيل المتدنية لأبنائه، التي تتجسد في إهمالهم لعلاقة الأب بهم.

إلى جانب هذه الجملة، تتكشف العلاقة المتوترة بين إسماعيل وزوجته خديجة، حيث يعكس الحوار بينهما تصاعداً مستمراً في التوتر العاطفي والعدوانية. إسماعيل يصرخ في وجهها، موجهاً إليها اللوم والتوبيخ على الأمور التي لا يرضى عنها، مبرراً ذلك بعدم رغبته في "تعمير" المنزل بالمشاكل. من جانبها، تستمر خديجة في محاولة إقناعه، ولكن دون فائدة، حيث يبقى يلومها على كل ما حدث، حتى لو لم يكن لها دخل فيه. نلاحظ ذلك من خلال كلامه مثل قوله: "أرواحي لهذا وين رايحة، شكون دبّر عليك ياك قلتك متهزيش الكرشي شكون"، هذه الكلمات تكشف عن تدهور العلاقة بين الزوجين، وتعكس شعوراً بالسلطة والسيطرة من قبل إسماعيل تجاه زوجته. كلماته العدوانية تظهر عدم احترامه لزوجته، حيث يلومها على حملها ويحملها مسؤولية ما يحدث بينهما. في هذه اللحظة، يعكس الحوار العنف الأسري الذي يعاني منه الزوجان، حيث يتم تجسيد سلطة إسماعيل القهرية على زوجته، مما يعزز الشعور بالإهانة والتهديد المستمر.

أما خديجة، فقد حاولت الدفاع عن نفسها بقولها: "أستنى درك نفهمك متضربنیش برك"، وهو تعبير يوضح محاولتها المستمرة للتهرب من الاعتداء الذي يتعرض له جسدياً ونفسياً. لكن إسماعيل لا يزال يصر على ضربها وتوجيه كلمات مهينة لها، وهو ما يعكس تدهور العلاقة بينهما بشكل أكبر. كلمات خديجة في هذا السياق تعكس أيضاً حالة العزلة العاطفية التي تعيشها، ورغبتها في أن تجد في الأطفال مصدراً للأمان والتواصل، لكن إسماعيل يظل مركزاً على لومها ورفضها.

في الحوار الأخير بينهما، تقول خديجة في محاولة يائسة لتبرير تصرفاتها: "لألا ماشي يمّا أنا لي حبيت منشكش كي نقعد وحدي بين ربع حيوط، حبيت غير ولد يعمرّ عليا الدار ويونسني"، وهو تعليق يحمل دلالات كبيرة عن شعور خديجة بالوحدة والعزلة داخل هذا المنزل، ورغبتها في أن تجد في الأبناء تعويضاً عن الإهمال والخذلان الذي تعيشه. كلمات خديجة تكشف أيضاً عن الرغبة في الاستقرار العاطفي، لكنها في الوقت نفسه تُظهر حاجتها إلى الدعم الأسري الذي لا تجده من زوجها.

هذا الصراع بين الزوجين يعكس شدة العنف اللفظي والجسدي الذي يُمارس داخل الأسرة، ويظهر مدى تأثير هذا العنف على شخصية خديجة التي تسعى للهروب من هذا الوضع المتأزم. ومع تصاعد العنف، تُختتم اللقطة بصورة مؤلمة لخديجة وهي ملقاة على الأريكة في غرفة الضيوف، تبكي وتحتجز بطنها بين يديها. هذه الصورة تعكس التأثير العميق للعنف الأسري على الأفراد، وتُبرز القهر النفسي والجسدي الذي تعيشه. لا يتوقف الصراع هنا، بل يعمق الفجوة بين الشخصيات، ويظهر كيف أن إسماعيل أصبح غارقاً في مشاعر الإحباط، وبدلاً من أن يقدم الحلول أو الاعتراف بمسؤولياته، يلوم الآخرين على مشاكله.

بالمجمل، يُظهر هذا المقطع بوضوح التدهور الكبير في العلاقات الأسرية التي يساهم فيها إسماعيل بشكل رئيسي، من خلال إهماله لأولاده وزوجته الأولى، وممارسته للعنف اللفظي والجسدي ضد زوجته الثانية. ومن خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات، تظهر الرسائل الضمنية التي تعكس معاناة هذه العائلة نتيجة للقرارات الخاطئة، وتُسلط الضوء على تزايد العنف داخل الأسرة. كما أن الجمل المستخدمة مثل "عمرتلي الدار"

و"واحد همل، واحد مات، واحد باصا" تكشف عن حالة من العجز والخواء العاطفي الذي يعانيه إسماعيل، والذي يؤثر بشكل كبير على التفاعلات العائلية، ويعزز من فكرة أن الأزمات العائلية التي تتجسد في هذه الشخصيات ليست مجرد مشاكل سطحية، بل هي تراكمات من الإحباطات والعنف التي تُخلف تأثيرات طويلة الأمد. في هذا المقطع، يتم عرض تناقض واضح في سلوك إسماعيل تجاه أولاده. بينما يقوم بإعطاء النفقة الشهرية فقط لابنته كنزى، يتجاهل تمامًا حقوق أبنائه الآخرين. هذه التصرفات تكشف عن علاقة غير متوازنة مع أبنائه، حيث يُظهر إسماعيل تمييزًا واضحًا في تعامله مع ابنته كنزى مقارنة ببقية أولاده. عدم اهتمامه بنفقات أبنائه الآخرين، مثل إلياس الذي في السجن ووليد الذي تم اختطافه، يبرز تجاهله التام لحقوقهم. هذا يوضح اللامبالاة العاطفية التي يعامل بها أبنائه، مما يزيد من تفكك الأسرة.

إسماعيل في هذا المقطع يبدو وكأنه يعتقد أن وجود كنزى في المنزل هو ما يستحق النفقة، بينما لا يعتبر إخوانها الآخرين جزءًا من المعادلة، وكأنهم غير موجودين في حياته. تفضيله لابنته كنزى لا يعود فقط إلى حاجتها المالية، بل يبدو أيضًا كأنها الوحيدة التي لا تعاني من مشاكل. أما باقي الأولاد في نظره، فقد أصبحوا في مصير مختلف، لا يعنيه مصيرهم سواء كانوا في السجن أو فقدوا طريقهم في الحياة. هذا التوجه من إسماعيل يُظهر نقصًا كبيرًا في التوازن العاطفي والمالي في طريقة تربيته لأبنائه، ويُضيف طبقة جديدة من اللامبالاة تجاه وضعهم. فالإهمال المتزايد لأولاده يبرز بوضوح في اختياره منح النفقة لابنته الوحيدة المتبقية في المنزل، بينما أبنائه الآخرين يعيشون في ظروف مأساوية. إن هذا التصرف يعكس حالة الأنانية التي يمر بها إسماعيل، حيث يُركز على احتياجاته الخاصة ويقلل من قيمة بقية عائلته، وهو ما يساهم بشكل مباشر في تأجيج الصراع بين أفراد الأسرة وتفكك الروابط العائلية. إسقاطه لحقوق أبنائه الآخرين وتفضيله لابنته كنزى يظهر بوضوح أنه يراها مريحة من ناحيته المالية والنفسية، مع استبعاد لأبنائه الآخرين وكأنهم غير موجودين في حساباته.

بالمجمل يُظهر هذا المقطع بوضوح التدهور الكبير في العلاقات الأسرية التي يساهم فيها إسماعيل بشكل رئيسي، من خلال إهماله لأولاده وزوجته الأولى، وممارسته للعنف

اللفظي والجسدي ضد زوجته الثانية ، مما يعزز فكرة أن الأزمات العائلية هي تراكمات من الإحباطات والعنف التي تترك تأثيرات طويلة الأمد.

- التحليل التضميني للمقطع الثامن عشر (الحلقة 14) "مقطع يوضح عزم مهدي لشراء منزل لأخته وصراعه مع زوجته التي ترفض بشدة"

تظهر اللقطة الافتتاحية من المقطع الثامن عشر التوتر بين أفراد العائلة من خلال تفاعلات تعكس صراعات شخصية واجتماعية عميقة، بحيث يبدأ المشهد بكاميرا ثابتة تُعرض حياة مهدي وهاجر اليومية في منزلهما، حيث يجلس أفراد العائلة حول طاولة الطعام هذا المشهد يوحي بالاستقرار الأسري، لكنه في الوقت ذاته يكشف عن الفروقات بين الأجيال، إذ نرى في اللقطة التي تركز على يونس (الابن الذي يأكل بشراهة)، ملامح الشباب والاندفاعية، ما يعكس رغبته في الاستقلال عن رقابة الأب، في المقابل يظهر مهدي قلقًا من تصرفات ابنه، مما يعكس العلاقة التقليدية بين الجيلين؛ حيث يسعى الأب إلى توجيه ابنه، بينما يسعى الأخير للتعبير عن شخصيته بعيدًا عن القيود.

فيما يخص العلاقة بين مهدي وهاجر، يظهر التوتر بشكل واضح في الحوار بينهما، ويتخذ هذا التوتر أبعادًا أعمق مع الحديث عن ليلي، عندما يذكر مهدي خططته لزيارة أخته ليلي، التي تعيش في ظروف صعبة، يضيف عزمه على شراء منزل لها ولابنتها، من خلال ذلك يدرك المشاهد أن ليلي تمثل جزءًا مهمًا في حياة مهدي، الذي يسعى لتحسين ظروفها المعيشية، لكن رد فعل هاجر يكشف عن تعقيدات أكبر في العلاقة بينهما، خاصة عندما يُقرر مهدي مساعدة ليلي وتُجيب هاجر بهجوم لاذع قائلة: "ضحكتني، أنت ملي يطيحو الدراهم في يدك وتبدا تصرف فيهم، أسمع هذوك دراهم ولادي منحب حتى واحد يدنا ليهم فهمت؟"

تكشف هذه العبارة عن مشاعر غاضبة لدى هاجر تجاه تصرفات مهدي المالية، فهي ترى أن الأموال التي يخصصها لمساعدة ليلي يجب أن تظل مخصصة لأطفالها، هذه السخرية لا تحمل فقط استنقازًا، بل تعكس رغبة هاجر في الحفاظ على المال كحق حصري لأطفالها، متجاهلة بذلك احتياجات العائلة الممتدة، أضف إلى ذلك تمثل هذه العبارة صراعًا حول المال بين الزوجين، حيث تُظهر هاجر تخوفًا من أن تؤثر قرارات

مهدي المالية على رفاهية العائلة. بينما يميل مهدي إلى دعم أخته، تركز هاجر على الحفاظ على استقرار الأسرة المالي، هذه الديناميكية تبرز التناقض بين أولويات الزوجين، مما يزيد من حدة التوتر بينهما.

مع تطور الحوار يظهر انفجار عاطفي من مهدي عندما يرمى فرشاة الطعام على المائدة، وتعبّر هذه الحركة عن حالة من الغضب المكبوت، كما تشير إلى رفضه الاستمرار في النقاش بهذا الشكل، وتمثل هذه اللحظة تحولاً حاسماً في الحوار وتكشف عن عمق التوتر داخل العلاقة الزوجية، مهدي الذي يحاول أن يظهر كأب مسؤول، يشعر بأنه محاصر بين رغبته في مساعدة عائلته الممتدة، وبين الحفاظ على علاقة مستقرة مع زوجته، ومن ناحية أخرى ترفض هاجر أن يُصرف المال على أشخاص آخرين غير أفراد الأسرة المباشرين، هذا الصراع يُبرز الفجوة بين أولويات مهدي التي تركز على دعم أخته، وأولويات هاجر التي ترى أن الأموال يجب أن تظل محصورة في نطاق العائلة الصغيرة.

بعد هذا التوتر بين الزوجين، واللقطة التي تسلط الضوء على الصراع الداخلي لمهدي، بعد رميه فرشاة الطعام، وتوجهه إلى شرفة غرفة الضيوف في حركة تعكس رغبته في العزلة والتفكير الذاتي، هذه اللقطة تبرز الصراع النفسي الذي يعانيه، حيث يواجه معضلة بين مساعدة أخته والوفاء بمسؤولياته كأب وزوج، ثم تركز الكاميرا على ملامحه في لقطة مقربة، مما يعزز شعور المشاهد بالتوتر النفسي الذي يعيشه مهدي، ويشير إلى تأملاته الداخلية حول كيفية إدارة العلاقة مع أسرته في ظل هذه التوترات.

في مشهد مواز، تسلط الكاميرا الضوء على حياة ليلي وابنتها، اللتين تعيشان في مستودع قديم يعكس الفقر والمعاناة، وتُظهر اللقطة المتتابعة للمستودع حالة من الفوضى والركود، مما يعزز الانطباع عن الظروف المعيشية الصعبة التي تواجههما، ويظهر ذلك جلياً من خلال توظيف الحركة البانورامية التي تظهر الخردوات والمواد البالية وتُبرز الواقع المعيشي المأساوي، ثم نرى ليلي التي تجلس في حالة من الشلل الذهني والتفكير العميق، بينما تجلس ابنتها بجانبها، كما أنّ التركيز على عيون الأم الشاردة، بالتزامن مع موسيقى حزينة، يُعمق من شعور المشاهد بالأسى تجاه هذه الشخصية وحالتها النفسية.

هذا المشهد يعكس تفاوتًا طبقيًا حادًا بين حياة مهدي المستقرة وحياة أخته ليلي المليئة بالمعاناة، يُظهر التفاوت الطبقي تأثيره على العلاقات العائلية، حيث يسعى مهدي لدعم أخته بينما تشكك هاجر في قراراته. يعكس ذلك صراعًا بين الأولويات المادية والواجبات العائلية، بينما يرى مهدي أن دعم أخته جزء من مسؤوليته العائلية، تُصر هاجر على أن الأموال يجب أن تظل محصورة في نطاق أسرتها الصغيرة.

من خلال هذه التوترات، يبرز المخرج صراعًا داخليًا معقدًا بين الواجبات العائلية، والعلاقات الاجتماعية الممتدة، وصراع الطبقات الاجتماعية الذي يؤثر على الحياة الأسرية، تكشف هذه التوترات عن التحديات التي يواجهها الأفراد عندما تكون أولوياتهم مختلفة، وما يترتب على هذه التناقضات من أزمات داخلية تؤثر على حياتهم اليومية.

- التحليل التضميني للمقطع التاسع عشر (الحلقة 15) "مقطع يوضح بداية جديدة ليلي في سعيها للتخلص من ماضيها وإعادة تشكيل هويتها"

يبدأ المقطع بلقطة قريبة تركز على ليلي وهي تضع مساحيق التجميل أمام المرأة، ما يرمز إلى رغبتها في تغيير مظهرها الخارجي، لكن هذا التغيير ليس مجرد تحسين جمالي بل هو تعبير عن تحول داخلي عميق. ثم توسع الكاميرا لتكشف عن ليلي في كامل أناقتها، بشعر مصفوف ووجه جميل خالٍ من آثار الحروق، وهي ترتدي ملابس متناسقة، مما يعكس تحولاً جذرياً في هويتها الشخصية، حيث تسعى إلى إعادة بناء نفسها بعد معاناتها السابقة مع زوجها جعفر.

في هذه اللحظة تفتح ليلي الباب وتظهر ابنتها حنان، التي بدورها تبدو أنيقة أيضاً، مما يعكس التغيير الذي شهدته هي الأخرى. تدخل حنان الغرفة بحركة جانبية، وتجلس خلف والدتها على السرير، ويدور حوار بينهما يكشف عن دوافع هذا التغيير. تقول ليلي لابنتها: "مانيش مأمنة بلي هادي هي ليلي لي شافت الهم مع جعفر"، مما يشير إلى أن ليلي لم تعد ترى نفسها في صورة المرأة التي تحمل آثار ماضيها مع زوجها، الذي تسبب في حروق وجهها. كما أن جعفر اتفق مع أخيها مهدي في صفقة خفية أخذوا من خلالها حقها من الميراث دون علمها، ثم باع منزل الزوجية وأخذ المال، قبل أن يفر

هارباً إلى الخارج تاركاً زوجته وابنته في الشوارع، غارتين في فواتير الماء والكهرباء، في تلك الفترة، كانت ليلي تعاني من تعب نفسي شديد أدخلها المصحة النفسية، إن هذه المعاناة هي نتيجة تصرفات جعفر اللامسؤولة، التي جلبت لها الألم والقهر، هذا الحوار يكشف عن رغبتها في التخلص من ماضيها المؤلم وإعادة تشكيل هويتها بعيداً عن علاقاتها السابقة. في رد حنان، التي تظهر وكأنها تتابع تغييرات والدتها بنظرة عملية، تقول: "مفهمتش حبيتي تقري قريتي، حبيتي تخدمي راكي بخدمتك، حبيتي تسوقي راكي بال Permet حبيتي طوموبيل قريب نشرو وحدة إن شاء الله واش حبيتي تانيت مام"، من خلال هذا الحوار، تبرز حنان كجيل ينظر إلى التغييرات في حياة والدتها بنظرة عملية، حيث تركز على جوانب الحياة اليومية مثل العمل والمال والمستقبل المادي، بينما ليلي التي تسعى للتحرر من ماضيها، تبحث عن إعادة بناء حياتها على أسس جديدة نفسياً وعاطفياً، الحوار يكشف عن تباين بين الأجيال، حيث أن حنان ترى التغيير الجمالي وسيلة للانطلاق نحو حياة عملية، بينما ليلي تراها وسيلة للانفصال عن الذكريات المؤلمة.

عندما تُفاجئ ليلي ابنتها بإخبارها أنها قررت تغيير اسمها، رد حنان يكون محملاً بالفكاهة الخفيفة: "من نهار درتي la chirurgie esthétique وأنت كل مرة نخرجيلي بخرجة جديدة"، هذا الحوار قد يبدو ساخرًا، لكنه يعكس أيضًا كيف أن حنان تنتظر إلى تغييرات والدتها بشكل أقل جدية من والدتها نفسها، ومع ذلك يعكس هذا أيضًا وعي حنان بتلك التغييرات في حياة والدتها، ليس فقط على مستوى المظهر ولكن أيضًا على مستوى الشخصي.

تشرح ليلي السبب وراء رغبتها في تغيير اسمها قائلة: "صغري ضيَعَتو مع باباك وسنين الذل والحقرة لي جوزتهم معاه حبيت تبدلهم بحياة جديدة على هذاك لازملي نبذل إسم جديد". هنا يتجلى عمق معاناة ليلي، فهي تشير إلى السنوات الطويلة التي قضتها في معاناة مع زوجها السابق، وهذا جعلها تشعر أن اسمها أصبح مرتبطاً بحياة مليئة بالذل والمهانة، لذا ترغب ليلي في التخلص من هذا الارتباط النفسي بالاسم، في خطوة لبدء حياة جديدة تُعيد فيها تعريف نفسها، وهو ما يعكس تحولاً نفسيًا عميقًا.

من خلال هذا الحوار، نتفهم أن ليلي تسعى إلى إعادة بناء حياتها بأبعاد جديدة، وتُصرّ على أنها بحاجة إلى تغيير اسمها لبدء فصل جديد بعيدًا عن ماضيها، في المقابلحنان تتفهم رغبة والدتها، لكنها تقترح أن تتحدث مع زوجها جلال بشأن الإجراءات القانونية لتغيير الاسم، في هذا السياق، نكتشف أن حنان قد تزوجت، لكن والدتها تطلب منها أن تترك زوجها بعيدًا عن هذا الموضوع وتُكلف بدلاً منه صديقتها قمر بمتابعة الإجراءات القانونية، ما يشير إلى رغبة ليلي في التحرر التام من قيود الماضي، بما في ذلك من تأثيرات علاقة ابنتها مع زوجها، كل هذا يعكس الصراع الداخلي ليلي التي تحاول تجاوز الماضي وتحقيق التغيير، كما أنّ التفاعل بين الشخصيات يظهر بوضوح في زوايا التصوير المختلفة، فالكاميرا تنتقل بسلاسة بين الأم وابنتها لتبرز الصراع الداخلي والتباين بين الأجيال.

نهاية المقطع تأتي بابتسامة حنان التي تشير إلى تفهمها لقرار والدتها، الابتسامة تحمل في طياتها نوعًا من القبول، كما لو أن حنان تقترب من فهم الحاجة العاطفية لوالدتها للتخلص من الماضي، في نفس الوقت ابتسامة ليلي التي تظهر عندما تلتفت إلى نفسها في المرأة، تعكس لحظة إعادة التقييم والقبول الذاتي رغم الحزن الذي يظل في عيونها، تبقى الابتسامة تمثل الأمل في بداية جديدة، وهي استعارة قوية لعملية الشفاء والتجديد الداخلي الذي تمر به ليلي.

بإجمال، يكشف المقطع عن الصراع الداخلي الذي تعيشه ليلي بين ماضيها وآمالها في بناء حياة جديدة، ورغبتها في تغيير اسمها ليس فقط كإجراء قانوني بل كخطوة نفسية للتخلص من ثقل سنوات المعاناة. في نفس الوقت، يظهر تفاعل حنان كجيل أكثر عملية وبرجماتية، حيث تتعامل مع التغيرات بشكل موجه نحو المستقبل المادي والاجتماعي، وجاء الديكور وحركات الكاميرا بشكل يتناغم مع هذه التطورات النفسية والشخصية، مما يضفي على المشهد عمقًا رمزيًا يعزز من فهمنا للصراع الداخلي للشخصيات.

- التحليل التضميني للمقطع العشرين (الحلقة 19) "مقطع يبرز صراع حنان بين التقاليد والواجبات العائلية وهي على مائدة الطعام في بيت عائلة زوجها":

يبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة مع حركة بانورامية أفقية تركز الكاميرا على مائدة الطعام المليئة بالأطباق، مما يعكس الجو الاجتماعي المترابط داخل العائلة الجزائرية، الطعام هنا ليس مجرد وجبة غذائية، بل هو رمز عميق للتقاليد والعادات التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعائلة والمجتمع الجزائري. يتم تبادل المديح بين أفراد العائلة حول طعام سليمة، الأخت الكبرى لجلال، حيث يثنون على مهاراتها في الطهي، يظهر هذا التفاعل كتعبير عن تقدير العائلة لمهارات الطبخ التقليدية التي تتوارثها الأجيال. كما أن الحديث عن الطهي يعكس اعتزاز العائلة بالثقافة التقليدية، حيث تقول سليمة "لكل امرأة بنتها في الطياب"، وهي جملة تعكس التقدير لكل امرأة على مهارتها الخاصة التي تجعلها مميزة في المجتمع. هنا نجد أن الطعام وبالتحديد طبق المحاجب، ليس مجرد وجبة، بل هو جزء من الهوية الثقافية التي تعزز مكانة المرأة داخل العائلة.

يتبادل أفراد العائلة الحديث حول مهارات حنان في الطبخ، حيث تسأل الأخت الصغرى لجلال عن مهارات حنان في الطبخ. رغم أن السؤال يبدو بريئاً، إلا أنه يحمل دلالة ضمنية لفحص مكانة حنان في العائلة ودورها كزوجة جديدة في هذه البيئة. تأتي إجابة سليمة لتؤكد على الاعتزاز بالعادات التقليدية، ما يعكس تقدير العائلة لكل امرأة حسب مهاراتها في المطبخ. لكن حين تطلب والد جلال من حنان تحضير المحاجب للعشاء، يكون ذلك لحظة محورية تكشف عن التوقعات التي تضعها العائلة على حنان كزوجة جديدة يُتوقع منها تحمل المسؤولية في تلبية احتياجات العائلة، وهذا يعكس التوزيع التقليدي للأدوار داخل الأسرة الجزائرية. رغم أن الطلب يبدو جزءاً من العادات الاجتماعية، إلا أنه يظهر كفرض على حنان دون مراعاة لما قد تشعر به من تعب أو إحراج، ما يعكس الضغط المجتمعي الذي تواجهه المرأة في هذه البيئة.

خاصة عند انسحاب أفراد عائلة جلال من الطاولة، وترك حنان وحدها لمواجهة مهمة تنظيف المائدة وغسل الأواني. هذه اللحظة تبرز التفاوت في توزيع الأدوار داخل العائلة، حيث يُتوقع من حنان، كزوجة جديدة، أن تتحمل جميع هذه المسؤوليات. وانسحاب الجميع يعكس نوعاً من التهميش العاطفي تجاه حنان، حيث تُترك لمهام التنظيف دون دعم معنوي من أحد. ثم يأتي مشهد غسل الصحون الذي تركز عليه

الكاميرا، مع إبراز يديها تحت الماء، ليعكس الجهد المستمر الذي تبذله حنان في تنفيذ مهامها المنزلية. ويُظهر كيف أن هذه الأعمال تُفرض عليها رغم أنها ضيفة في منزل عائلة جلال ولا تسكن معهم، ودون أن يتم النظر إلى مشاعرها أو حاجتها للراحة. يظهر جلال في هذه اللحظة، بعد أن طلب منها مساعدته، لكنه لا يشارك فعليًا في العمل، ما يسلط الضوء على الفجوة بينه وبين حنان في فهم أعباء الحياة اليومية، تتضح هذه الفجوة من خلال عدم إدراكه لحجم الضغط الذي تعيشه حنان، لكنه رغم ذلك يحاول التخفيف عنها ولو معنويًا.

طلب والد جلال من حنان أن تحضر المحاجب قائلة: "وأنت يا بنتي حنان كي تغسلي الماعن وتمسحي القاعة أعجني المحاجب"، هذا الطلب الذي يبدو عاديًا من الناحية التقليدية، يظهر كأنه واجب مفروض على حنان دون الأخذ بعين الاعتبار مشاعرها أو تعبها النفسي والجسدي، ما يبرز الضغط المجتمعي الذي يُفرض على المرأة الجزائرية في هذا السياق العائلي، كما يُظهر هذا الطلب التوقعات العالية التي توضع على كاهل حنان كزوجة جديدة، حيث يُتوقع منها أن تكون على قدر كبير من المسؤولية في إعداد الطعام والحفاظ على نظافة المنزل، دون مراعاة لحاجتها للراحة أو الدعم. رغم الحرج الذي تشعر به، توافق حنان في النهاية على تحضير المحاجب، مما يعكس إصرارها على التكيف مع هذه التوقعات والامتثال لها رغم الضغوط الكبيرة التي تتعرض لها، ما يعكس رغبتها في التكيف مع العائلة وإثبات نفسها كزوجة ملتزمة بالتقاليد، هذا الطلب يسلط الضوء على مكانتها في العائلة وتوقعاتهم منها في توفير الطعام والعناية بالمنزل، في الوقت نفسه يظهر مشهد غسل الصحون كرمز للجهد الذي تبذله حنان في سبيل الوفاء بتوقعات العائلة والمجتمع، بينما تظل هي في حالة من الإجهاد النفسي والجسدي.

هذا المقطع يعكس التوتر بين الأدوار التقليدية التي يُتوقع من المرأة الجزائرية أن تؤديها، وبين التحديات التي تواجهها في محاولة التوفيق بين حاجاتها الشخصية وتوقعات المجتمع. التوزيع التقليدي للأدوار يبرز بشكل واضح من خلال الطلبات التي تُوجه

لحنان، سواء كان ذلك في تحضير الطعام أو تنظيف المنزل، وهو ما يعكس الضغط النفسي الذي تعيشه في محيط زوجها وعائلته.

– التحليل التضميني للمقطع الواحد والعشرون (الحلقة 18) "مقطع يوضح حنان وصديقتها كنزى تقفان في الصيدلية وتتفاوضان حول مستقبلهما في ظل ما مرت به كل منهما"

تأخذنا الكاميرا في هذا المقطع إلى فضاء جديد لم نعهده من قبل، حيث تنتقل بنا إلى صيدلية حنان وزوجها، وهو المكان الذي أصبح الآن جزءًا من حياتهما اليومية، يشاركان في العمل مع كنزى صديقة حنان، التي تقدم لهما يد المساعدة، هذه اللقطة تبرز بداية تحول في سياق القصة، حيث يظهر المشهد بيئة عمل جديدة لم نكن قد شاهدناها من قبل، ما يضيف بُعدًا جديدًا لعلاقة الشخصيات وأحداث حياتهم، بينما تتمحور اللقطة حول حوار بين حنان وكنزى اللتان تتناقشان حول مستقبلهما الخاص في ظل التحديات التي تواجه كل منهما، وتبدأ الكاميرا بلقطة أمريكية تظهر كلا من حنان وكنزى واقفتين، حيث تدور المحادثة بينهما في زاويتين متقابلتين، هذه الزوايا تساهم في إظهار الفجوة بين الشخصيتين وتسلط الضوء على التباين في وجهات نظرهما، اختيار هذه الزوايا يبرز الفجوة في وجهات النظر بين الصديقتين، حيث تُظهر الحركة البطيئة لهن، من خلال الحوار، بُعدًا في التفاهم والرؤى بينهما.

في بداية الحوار، تسأل حنان صديقتها عن سبب رفضها للزواج من رجل مقتدر ماليًا ومن عائلة منفتحة، تسأل حنان هنا ليس فقط سؤالاً سطحيًا عن الرجل، بل يحمل دلالة ضمنية حول التوقعات الاجتماعية من المرأة في المجتمع، حيث يُفترض أن تتزوج المرأة من رجل ميسور الحال وتحقق استقرارًا اقتصاديًا، لكن رد كنزى يأتي مفاجئًا حيث تقول: "راكي تسقي فيا حنان علابالك لو كان نترؤج ماما تفقد حقها فالدار ومم بعد وين تروح قوليلي"، هذا الرد يبرز التحدي الذي تواجهه المرأة في الحفاظ على عائلتها وضمان استمرار وجودها في حياة الأسرة، رغم العروض الاجتماعية الجيدة. كلمات كنزى هنا تحمل دلالات قوية حول مدى تأثير العائلة على قرارات المرأة وكيف تؤثر روابط الدم على اختياراتها.

يتابع الحوار مع اقتراح حنان على صديقتها بأن تتزوج من الرجل، حيث تؤكد لها أنها تستطيع أن تأخذ والدتها للعيش معها في منزل الرجل، في هذه اللحظة تضفي الكاميرا نوعاً من السخرية على الموقف من خلال تقديم لقطة مقربة حتى الصدر مع حنان التي تضحك وتعلق قائلة: "قوليلي وين راه النسيب اللي يقبل يعيش مع نسيبته هذ الوقت". هذه الكلمات تحمل معاني ضمنية حول الوضع الاجتماعي والضغط الاجتماعي التي تفرض على المرأة. ضحكة حنان هنا تظهر تخوفها الداخلي من فكرة العيش مع الزوج وتوضح الصورة التي تملكها عن الديناميكيات العائلية التقليدية، حيث من غير المقبول عادة أن يعيش الزوج مع أسرة الزوجة.

تتواصل القصة بحركة كاميرا مقربة تكشف عن شاردة حنان، وهي تستغرق في التفكير بعد كلام صديقتها. هذه الحركة البطيئة تعكس صراع حنان الداخلي، إذ أنها تبدأ في مراجعة وضعها الخاص مع زوجها جلال. في تعليقها الأخير، تقول حنان: "عندك الحق أنا لي كنت قاعدة مقول جلال مليح هذوما سنين واحنا مزوجين مازال ما تفاهمش مع ماما"، هذا التصريح يكشف عن حالة من عدم التفاهم بين جلال ووالدة حنان (ليلى)، مما يعكس الضغوط النفسية التي تواجهها حنان كزوجة في هذا الوضع العائلي، والكاميرا التي تركز على حنان في هذه اللحظة تعزز من تأثيرها وتلقي الضوء على شعورها بالعجز أو عدم التوافق مع الوضع الاجتماعي، حيث تجد نفسها محاصرة بين جلال ووالدتها في مكان واحد، دون أن تتمكن من التوفيق بين مطالب الطرفين.

ونهاية المشهد التي تأتي مع تأكيد كنزى بأنها لن تتزوج بسبب وضع والدتها، تضيف عمقاً للحوار، حيث يتم التأكيد على تأثير الأسرة الأمومية في حياة المرأة وقراراتها، وذلك من خلال نظرة حنان المليئة بالتأثر والإحساس بالواقع الذي يعيشه كل من الشخصيتين، يعكس مدى التوتر بين التقاليد والضغط الاجتماعي على المرأة.

بالمجمل، يعكس هذا المقطع جملة من المواضيع الاجتماعية والنفسية المتعلقة بالمرأة في المجتمع الجزائري، والتوقعات التي تتعرض لها حول العائلة والزواج، كما أن حركات الكاميرا والزوايا المختارة بالإضافة إلى الحوار الدقيق تساعد على تصوير الصراع الداخلي بين الشخصيات وتبين الفجوة بين التوقعات الاجتماعية وواقع الحياة.

- التحليل التضميني للمقطع الثاني والعشرون (الحلقة 20) "لقطة توضح حفل ختان ابن أخت جلال وسط احتفال عائلي بين الفرح والطقوس التقليدية"

في هذا المقطع، تأخذنا الكاميرا إلى مكان يعكس تقاليد جزائرية عريقة، حيث نعيش أجواء حفل "الطهور" أو "ختانة الطفل"، وهو طقس تقليدي يُحتفل به في العائلات الجزائرية للاحتفاء بختان الصبي، ويُعد مناسبة هامة في حياة الطفل والعائلة. يظهر المقطع بوضوح كيف أن الاحتفالات العائلية في الجزائر تتسم بالترابط والتمسك بالعادات والتقاليد. بداية، تقدم الكاميرا لقطة تظهر والد جلال وهي تضع الحنة على يد حفيدها، ما يرمز إلى عمق الاحتفالية وارتباطها بالعائلة والمجتمع الجزائري. في هذا السياق، لا تقتصر الحنة على كونها مجرد طقس تجميلي، بل هي جزء من تقاليد مترسخة في الثقافة الجزائرية، تمثل عنصراً مهماً في التفاعل العائلي والاجتماعي.

ننتقل بعد ذلك لتظهر فرقة نسوية ترتدي الأزياء التقليدية الجزائرية وتغني أغاني شعبية قديمة ومدايح دينية، ما يضيف بعداً روحياً وثقافياً عميقاً لهذه المناسبة. الأزياء التقليدية، المزينة بتطريزات ذهبية وزخارف جميلة، ليست مجرد ملابس، بل هي تعبير عن الهوية الثقافية الجزائرية التي تُظهر تمسك العائلة بالتقاليد وتراثها عبر الأجيال. هذه الملابس تعكس احترام العائلة للتقاليد العريقة والهوية الثقافية، مما يجعلها جزءاً أساسياً من الاحتفال.

ثم نلتقي بمشهد الطفل المختن الذي يرتدي ملابس تقليدية مطرزة بالذهب، مما يعكس الاهتمام الكبير بالحدث وأهمية المقام الذي يحظى به الطفل في هذه المناسبة. هذه الملابس الفاخرة، بما في ذلك القميص المطعم بالخیوط الذهبية والقبعة المطرزة، تُظهر مكانة الحدث في الحياة العائلية وتعكس تعبيراً عن الاحترام الكبير والتقدير للمناسبة. الكاميرا تلتقط بدقة هذه اللحظات، مما يعكس عمق التقاليد والاحتفال الكبير.

تواصل الكاميرا تصوير الحضور حيث نرى ليلي (أم حنان) في كامل زينتها، ترتدي قفطاناً أبيض، بينما تظهر أختا جلال، وهيبة ونورة، مما يبرز روح المشاركة والاحتفال بين النساء في العائلة. هذه اللحظات تُظهر التزام النساء بالعادات والتقاليد ليس فقط من خلال الأزياء، بل أيضاً عبر مشاركتهن الفعالة في الاحتفالات. هذه المشاركة تشمل

التفاعل في الطقوس الخاصة بالمناسبة، حيث تظهر الملابس الزاهية والزخارف الذهبية، ما يعكس البذخ والتقدير العائلي لهذه المناسبة الخاصة. مع تغير الإيقاع الموسيقي، الذي يصبح أكثر خفة، نرى بعض النساء ينهضن للرقص، في مشهد يعكس فرحة العائلة بهذه المناسبة السعيدة. هذه الرقصات ليست مجرد تعبير عن الفرح، بل هي جزء من التقاليد التي تعزز من الهوية الاجتماعية وتُظهر وحدة العائلة. تنضم ليلي إلى الرقص برفقة سليمة، ثم تعود إلى مكانها، بينما تواصل سليمة الرقص مع أختها وهيبة، مما يعكس العلاقة الوثيقة والتفاعل بين أفراد العائلة. ولكن، على الرغم من الفرح الذي يحيط بها، تظل ليلي شاردة الذهن معظم الوقت، ما يعكس صراعًا داخليًا قد ينبع من التوترات أو مشاعر متناقضة تتعلق بتمسكها بالعادات من جهة، والضغط النفسي الداخلية والتغيير الذي تسعى إليه في حياتها من جهة أخرى. بينما تظل ابنتها في مكانها مبتسمة، ما يعكس تباين ردود الأفعال بين الأجيال تجاه هذه التقاليد.

في مشهد آخر، تنتقل الكاميرا إلى غرفة أخرى حيث يتناول الرجال الطعام في مأدبة العشاء. هنا نلاحظ الفجوة التقليدية بين الأدوار الاجتماعية للرجال والنساء، حيث يتواجد الرجال في غرفة أخرى بعيدًا عن النساء اللواتي يشاركن في الرقص والغناء. هذا التوزيع بين الأدوار يعكس التقاليد المجتمعية التي تميز بين الأدوار المتوقعة من النساء والرجال في مثل هذه المناسبات. رغم الاختلاف في توزيع الأدوار، تصل الأغاني وأغاني الفرقة النسوية إلى الغرفة الأخرى، مما يربط الحضور كافة في أجواء احتفالية مشتركة.

في هذا السياق، يُقدّم طبق الكسكس الجزائري في مشهد احتفالي عائلي حيث يجتمع أفراد العائلة حول مائدة الطعام. الكسكس هنا ليس مجرد طعام، بل هو رمز ثقافي وتراثي جزائري عريق له دلالات اجتماعية واسعة. يُعتبر الكسكس جزءًا لا يتجزأ من الهوية الجزائرية، ويُقدّم في المناسبات المهمة مثل الأعراس، الأعياد، والاحتفالات العائلية. في هذا المقطع، يُبرز الطبق الترابط الاجتماعي بين أفراد العائلة ويُعزز التواصل بين الأجيال. الكسكس يُحضر في المناسبات الكبرى كعلامة على الاحترام والتقدير للعادات والتقاليد المتوارثة، كما يُعبّر عن الاحتفال بالحياة وتبادل اللحظات السعيدة بين الأفراد في العائلة.

من خلال تفاعل الرجال حول مائدة الطعام، حيث يتناولون الكسكس وسط الأجواء الاحتفالية، تُظهر الكاميرا كيف يُمثل هذا الطبق رمزًا للضيافة والمشاركة العائلية. كما أن الكسكس، بتقديمه في مناسبة دينية عائلية مثل الختان، يُعتبر جزءًا من التراث الثقافي غير المادي والمُعترف به من قبل منظمة الأمم المتحدة (اليونسكو)، مما يضفي عليه طابعًا تاريخيًا وثقافيًا أوسع. في هذا المشهد، لا يُعد الكسكس مجرد طعام، بل هو أداة ثقافية تُعزز التماسك الاجتماعي، وتُظهر كيف أن الطقوس والعادات تتجسد في الطعام، بحيث يصبح العنصر الغذائي جزءًا من الاحتفالات التي تعكس الانتماء والهوية الثقافية.

إضافةً إلى ذلك، يرتبط الكسكس بمفهوم الوحدة العائلية، حيث يُعتبر الوجبة الأساسية التي تجمع أفراد العائلة في لحظات من الفرح والمشاركة. من خلال هذا المشهد، نرى كيف أن هذه اللحظات تُعيد التأكيد على روابط العائلة وتعكس تبادل المحبة والتقدير بين الأفراد.

في النهاية، يقدم هذا المقطع صورة واضحة عن كيفية دمج الطعام في التقاليد الثقافية، ويؤكد على دور الكسكس في بناء الهوية الجزائرية والحفاظ على التراث الاجتماعي. هذه الحفلة ليست مجرد مناسبة اجتماعية، بل هي أيضًا مناسبة ثقافية ودينية تعكس أهمية الطقوس في تعزيز الهوية الجماعية. المدائح الدينية تضيف بُعدًا روحانيًا يعزز من المعنى الثقافي العميق للمناسبة، ومن خلال هذه المدائح يتجسد الارتباط بين التقاليد الدينية والتقاليد الاجتماعية، ويُظهر كيف يتفاعل الأفراد مع هذه الطقوس بروح من الفرح والاحتفال.

باختصار، يُظهر هذا المقطع كيف أن حفل الختان، برفقة العائلة الممتدة، مع طقوسه وأجوائه، يعكس عمق التقاليد الجزائرية التي تتمسك بها العائلة في مختلف جوانبها، من الملابس، الأغاني، الرقص، الكسكس، والمشاركة في الطقوس الاجتماعية، تشكل معًا لوحة حية تُظهر تواصل الأجيال واحتفالهم بالتراث الثقافي الغني، هذا ما حاول المخرج وطاقمه التركيز عليه وإبرازه بدقة من خلال عدسة كاميراته.

- التحليل التضميني للمقطع الثالث والعشرون (الحلقة 20) "مقطع يوضح مهدي وزوجته في صراع بين المال والولاء العائلي"

يبدأ المقطع بلقطة أمريكية تُظهر مهدي وهو يدخل منزله حاملاً كيساً بيديه حركة الكاميرا تتابع دخوله إلى المنزل وتعكس الأجواء الهادئة والمطمئنة، مما يعزز الإحساس بالاستقرار الظاهري في المنزل وحياة الأسرة بعد فترة من المعاناة بسبب سرقة المحل وبيعه، عند وضع مهدي للكيس على الطاولة، يظهر على وجهه علامات الفرح والراحة، وهو مشهد يعكس الأمل والتفاؤل بعد التحديات التي مروا بها، هذه اللحظة تبين أن مهدي يشعر بأنه قد حل مشكلة مالية كبيرة لهم بعد فترة طويلة من الخوف والضغط.

في البداية، هاجر تبدو سعيدة، وعلامات الفرح تظهر على وجهها عند رؤية الكيس، مما يعكس ارتياحها لأن الأمور المالية قد تحسنت، لم تتوتر هاجر أو تظهر أي علامات قلق في هذه اللحظة، ولكن التوتر يبدأ بالظهور عندما يفتح مهدي الكيس وتكتشف هاجر الأموال، في هذه اللحظة تعيد هاجر المال إلى مكانه، وهو ما يعكس بداية القلق والتردد في موقفها حيال المال وكيفية استخدامه.

التوتر الأكبر يحدث عندما يقترح مهدي أن يُعطي جزء من المال إلى أخته ليلي، حيث تتغير ملامح وجه هاجر بشكل مفاجئ. الكاميرا تلتقط هذه التغيرات من خلال لقطة مقربة على وجهها، حيث تصبح ملامحها شديدة القسوة والغضب، هنا تتجلى الحقيقة بوضوح، بحيث ترفض هاجر رفضاً تاماً إرجاع المال لأخت مهدي "ليلى"، وتصر على موقفها وفي هذه اللحظة تُظهر الصراع الداخلي لها، حيث تضع مشاعرها السلبية تجاه ليلي والألم الذي نشأ بسبب الماضي العائلي في مقدمة قرارها.

عندما يواصل مهدي محاولاته للتسوية ويقترح أن يُعطي نصف المال الآن والنصف الآخر لاحقاً، تزداد ملامح وجه هاجر صلابة، ما يُظهر إصراراً على رفضها التام لهذا الاقتراح، بينما الكاميرا تقترب أكثر من هاجر، مما يعزز شعور القوة الذي تكتسبه في هذا الموقف، حيث تبتعد عن أي تسوية وتصر على مواقفها، هذا الرفض القاطع من هاجر يُبرز أن المال بالنسبة لها ليس مجرد أداة للتعويض عن خسائر مالية، بل هو

أيضًا عنصر من عناصر الأمن العائلي الذي ترغب في الحفاظ عليه بعيدًا عن أي تدخلات من الخارج.

يُظهر الحوار بين الشخصيات تباينًا واضحًا في القيم، مهدي الذي يرى المال وسيلة لتسوية المشاكل العائلية، بينما هاجر تراه وسيلة للحفاظ على استقرارها الأسري، بعيدًا عن أي التزامات قد تشعر أنها غير عادلة أو غير ضرورية، المشهد ينتقل من شعور بالراحة إلى توتر واضح مع التصعيد الذي تخلقه هاجر في موقفها.

في النهاية، تُستخدم كاميرا بزاوية منخفضة عند صعود هاجر الدرج، حيث يتم توجيه العدسة من الأسفل إلى الأعلى، هذه الحركة تعكس سيطرة هاجر على الموقف، وكأنها تبعد عن مهدي، بينما هي تتجه نحو غرفة النوم، ما يوحي بأنها تتخذ قرارًا بعيدًا عن تأثير مهدي أو العائلة، هذا التصعيد البصري يعزز المشهد ويعكس تحوّل هاجر من الشخصية التي كانت جزءًا من النزاع إلى الشخصية التي تقرر لوحدها كيف ستتعامل مع الوضع.

أثناء صعودها، تُصرح "رزق ولادي نمدو لختو"، مما يعكس موقفًا حاسمًا وقاسيًا في التعامل مع المال، هذه الجملة تُظهر أن هاجر تضع مصلحة أطفالها في المقام الأول، مفضلة الحفاظ على استقرارهم المالي بعيدًا عن أي التزامات عائلية قد تضعهم في موضع الخطر أو الضغط. الجملة "الراجل هبل والله غير هبل هاه" تؤكد فقدان الثقة في قرارات مهدي، حيث تراه غير حكيم في نظرها.

المعاني الضمنية في هذا المقطع تتجسد في الصراع بين الواجب العائلي والأمان المالي الشخصي، المال هنا ليس مجرد وسيلة للعيش، بل يصبح رمزًا للسلطة والتحكم داخل العائلة، هاجر ترى في المال أداة لتحقيق الأمان لأطفالها بينما مهدي يراه وسيلة لإصلاح العلاقات العائلية وإرجاع الحق إلى أخته، هذا التباين في القيم يصبح أكثر وضوحًا مع تطور الحوار وحركة الكاميرا التي تعكس تصاعد التوترات بين الشخصيات. نجاح المخرج وطاقمه من خلال هذا المقطع إظهار كيف يمكن أن يصبح المال مصدرًا للصراع الداخلي بين الزوجين، حيث يحاول كل من مهدي وزوجته هاجر التوصل إلى حل وسط، لكنهما يواجهان صعوبة في التوافق بسبب تباين أولوياتهما وقيمهما، وحركات

الكاميرا والتركيز على تعبيرات الوجه تكشف عن عمق هذا الصراع، حيث يظهر اختلاف النظرة بين مهدي الذي يسعى إلى الوفاء بالالتزامات العائلية، وهاجر التي ترى في المال وسيلة لتأمين حياة مستقرة بعيدًا عن الأعباء العائلية.

- التحليل التضميني للمقطع الرابع والعشرون (الحلقة 21) "مقطع يوضح صراع جلال وحنان الوفاء للأُم مقابل واجب الزوجية"

في هذا المقطع تبدأ الكاميرا بلقطة حكاية من زاوية توضح جلال وهو يتحدث بغضب إلى زوجته حنان، يظهر جلال مستاء للغاية بعدما اكتشف أن زوجته لم تُبلغه بحالة والدتها التي كانت ملقاة على الأرض وتم نقلها إلى المستشفى بواسطة الإسعاف، لا يُخفي جلال غضبه، وعندما يدخل المنزل يكتشف عدم وجود زوجته ووالدتها مما يزيد من شعوره بالإهمال وعدم التقدير من طرف زوجته والحوار بينهما يكشف عن استياء جلال، بينما تحاول حنان أن تشرح له ما جرى لكنه لا يبدو مستعدًا للقبول بأي تفسير. بينما يصر جلال على أنه بحاجة للاستقرار في بيت أهله بعد مغادرة أخيه الأكبر للعمل في الصحراء، ويقترح على حنان أن يذهبا للعيش في منزل والدته، يبرز الاختلاف العميق بين وجهتي نظرهما، حنان ترفض رفضًا قاطعًا فكرة العيش بعيدًا عن والدتها، هذا التعلق العاطفي العميق بوالدتها، الذي ينسجم مع ما مرت به من معاناة طوال حياتها بسبب والدها، يجعلها ترى أن التواجد بجانب والدتها في هذه اللحظة هو رد جميل لما قدمته لها طوال سنوات حياتها.

كلمات حنان: "قلتك شحال من خطرة أنا منعيشيش بلا ماما"، تُعبر عن رغبتها القوية في الوفاء لأُمها، حيث ترى أن وجودها مع والدتها ليس مجرد خيار، بل ضرورة معنوية وعاطفية لا غنى عنها، في المقابل يظل جلال مُصرًا على موقفه، قائلًا: "يماك راهي كبيرة وقادرة تعيش وحدها"، في محاولة لتهدئتها وتأكيد استغناء والدته عن العيش معها، لكن حنان ترفض هذا المنطق، مؤكدة: "وأنا ماشي قادرة نعيش بلا بيها منروحش".

يُظهر هذا التباين بين الزوجين في وجهات نظرهما حول العائلة حيث أن جلال يرى الاستقرار العائلي يمكن أن يتحقق في منزل والدته، بينما حنان ترى أن الوفاء لوالدتها لا

يتوقف عند مجرد الكلمات بل يجب أن يُترجم إلى التزام دائم، ومع تصاعد التوتر يرتفع صوت جلال في وجه زوجته قائلاً: "أنا كرهت" ويغادر الغرفة، ما يترك حنان في حالة من الوحدة والألم وتُركز الكاميرا على وجهها بلقطة مقربة، حيث تُظهر تعبيرات وجهها العميقة وهي تبكي، مما يعكس حجم الانكسار النفسي الذي تعيشه.

الموسيقى الحزينة التي ترافق المشهد تُعزز من شعور حنان بالخذلان، وتزيد من تعقيد الصراع النفسي بين الوفاء للألم والالتزامات العائلية، الكاميرا تساهم في توضيح هذا الصراع الداخلي، حيث تكشف عن مشاعر حنان العميقة والألم الذي تشعر به بسبب العجز عن التوصل إلى توافق مع جلال، يظهر المقطع التباين بين الشخصيات في كيفية إدارة علاقاتهم العائلية، حيث تظل حنان متمسكة بإحساسها بالواجب تجاه والدتها، بينما جلال يسعى لتحقيق الاستقرار العائلي وفقاً لوجهة نظره.

- التحليل التضميني للمقطع الخامس والعشرون (الحلقة 22) "مقطع يوضح مواجهة عبد الرزاق في محل إسماعيل في صراع بين التمسك بالتقاليد ورفض الالتزامات الأسرية"

في هذا المقطع، تأخذنا الكاميرا إلى الفضاء الخارجي، حيث تظهر لقطة حكاية تُبرز المكان الذي يعكس تغيرات الحياة اليومية للشخصيات. نبدأ بلقطة واسعة تتيح لنا رؤية محل السيد عبد الرزاق، حيث يرافقه السيد إسماعيل الذي بدّل عمله من إسكافي إلى بائع للمواد التجميلية والعطور، ومن خلال الكاميرا التي تركز على التفاصيل المقربة، يظهر كل من الشخصين بوضوح، حيث نلاحظ السيد عبد الرزاق وهو يتمعن في السلعة المعروضة في المحل، بينما يظهر إسماعيل متجهماً ومستاءً من وجوده.

يتحقق التفاعل بين الشخصيات من خلال الحوار الذي يحمل معاني ضمنية تكشف عن الصراع الداخلي والتباين في المواقف بين عبد الرزاق وإسماعيل، ويبدأ الحوار بتودد عبد الرزاق إلى إسماعيل حيث يقترح عليه بعد أن بلغ سن المعاش أن يأتي ليمضي بعض الوقت معه في محله، هذا الاقتراح يعكس رغبة عبد الرزاق في التواصل والترابط

الأسري، فهو يحاول إيجاد قنوات للتواصل مع إسماعيل لتخفيف شعور الوحدة الذي قد يعتريه مع تقدمه في العمر.

لكن إسماعيل يرد بطريقة فظة وباردة، كما يظهر من خلال حركاته واهتمامه الزائف، مما يعكس تبايناً في مواقفهم، إسماعيل يظهر انزعاجه من محاولة عبد الرزاق التودد له حيث يتمم كلاماً بين شفثيه دون أن يولي أي اهتمام حقيقي بالاقتراح، عينه الوحيدة التي تركز على عبد الرزاق تبرز عدم الراحة مما يعكس رفضاً غير معلن للعرض، وهذا يبرز موقف إسماعيل الذي يبدو مستاء من الحياة العائلية والتزاماتها.

عندما يطرح عبد الرزاق سؤالاً عن أحوال "الدار"، يكون هذا بمثابة تساؤل عن الوضع الأسري للأبناء والزوجات، وهو يعكس اهتماماً تقليدياً بالترابط العائلي، لكن رد إسماعيل على هذا السؤال، حيث يقول "واش راهم يديرو الدار؟"، يظهر نوعاً من التجنب وغياب الرغبة في التواصل العميق مع العائلة، سؤاله هذا يشير إلى محاولة للابتعاد عن أي نوع من المسؤولية أو العلاقة القوية مع أسرة زوجته.

يستمر عبد الرزاق في محاولة شرح الوضع، حيث يوضح أن تصرفات ابنته (زوجة إسماعيل) طبيعية وأن النساء عندما يغضبن من أزواجهن يذهبن إلى بيوت أهلهن، هذه الكلمات تشير إلى ثقافة تقليدية تسعى للحفاظ على تماسك الأسرة وحل النزاعات الداخلية بطريقة تقليدية مما يظهر محاولته لتهنئة إسماعيل ودفعه للتفهم والتصالح.

إجابة إسماعيل، التي تضمنت قوله "معليه معليه قللها كاش نهار نجي نديها حتى أنا ثاني كرهت من مأكلة برا"، تحمل في طياتها الكثير من المعاني الضمنية، أولاً يظهر هذا الرد سخرية واستهزاء من الموقف، كما يُبدي إسماعيل عدم اكتراث حقيقي بتصرفات زوجته أو بمشاعر عبد الرزاق، وتلميح "كرهت من مأكلة برا" يعكس حالة من الاستهزاء بزوجه وكأنها مجرد شخص مهمته الطبخ والأعباء المنزلية فقط، يظهر أيضاً عدم رغبة إسماعيل في حل المشكلات الأسرية أو العودة إلى الحياة المنزلية التقليدية، ونجد أن إسماعيل يتجاهل الأبعاد الإنسانية للعلاقة بين الزوجين ويقتصر في رؤيته على الجانب المادي أو المنفعي فقط، لا يظهر أي اهتمام بمشاعر زوجته أو ظروفها، بل يتعامل مع الأمر كأنه مجرد وظيفة أو عبء يُطلب من الزوجة تحمله دون أي تقدير

لحاجاتها العاطفية أو النفسية، ومن خلال تعبيره هذا هناك صورة مرسخة لدى إسماعيل على الأدوار الاجتماعية التي تضع المرأة في خانة "الطباخة" و"الراعية المنزلية" فقط، وهذا لا يعكس فقط سوء التفاهم بين الزوجين، بل يشير أيضًا إلى انفصال إسماعيل عن القيم الأسرية والعلاقات الإنسانية الحقيقية التي تتجاوز الوظائف التقليدية داخل البيت. إجمالاً، الحوار بين الشخصيات يعكس الصراع بين التقليد والتحديث، حيث يُظهر عبد الرزاق تمسكًا بالقيم الأسرية والروابط العائلية، في حين يُظهر إسماعيل تباينًا مع هذه القيم، يرفض التواصل ويبتعد عن المسؤوليات الأسرية، هذا الصراع يتجسد بشكل واضح في ردود الأفعال والحركات الجسدية التي تعزز من تباين مواقفهم وكذلك حركة الكاميرا تركز على تعبيرات وجوه الشخصيات، مما يعكس مدى التوتر والعداء الخفي بينهما، كما أنَّ الحوار بينهما يكشف عن صراع بين التقاليد والواقع العصري، عبد الرزاق الذي لا يزال متمسكًا بالقيم الأسرية والعلاقات التي تجمع العائلة، يحاول أن يقدم نصيحة لإسماعيل، بينما إسماعيل يتعامل مع المواقف بنظرة أكثر برودة وتجاهلاً. تعبيرات الوجه التي تركز عليها الكاميرا تُظهر التباين بين الشخصيات، حيث يُظهر عبد الرزاق تعبيرات الحيرة والأمل في التفاهم مع إسماعيل، بينما يُظهر إسماعيل لامبالاة واضحة. أخيراً، يشير عبد الرزاق في المشهد الأخير من المقطع إلى أنه "إن شاء الله رانا نستناو فيك"، معبراً عن أمله في أن يسعى إسماعيل إلى إعادة الأمور إلى نصابها، ولكن نبرة صوته وحركاته تُظهر الحيرة والشك في إمكانية التوصل إلى تفاهم حقيقي، رد إسماعيل "إن شاء الله" رغم كونه قبولاً ظاهرياً، إلا أنه يحمل معاني ضمنية تشير إلى تردده وعدم قناعته التامة بالمشاركة أو الموافقة الجادة على التواصل العائلي.

– التحليل التضميني للمقطع السادس والعشرون (الحلقة 24) "مقطع يوضح مهدي وعائلته في زيارة مفاجئة لمنزل ليلي في إعقاب الزلزال المدمر"

في هذا المقطع، تبدأ الكاميرا بلقطة وصفية تبرز مهدي وهو يدخل منزل أخته ليلي في حالة صدمة وهلع، تعكس هذه اللقطة الأولى حالة التوتر النفسي والجسدي التي يعاني منها، حيث يظهر في ملابسه وحركاته غير المتوازنة ما يعكس شعوره بالعجز والخوف من الموت الذي كاد يداهمه في الزلزال المدمر. الحركة التي تتبع دخوله، تنتقل الكاميرا

من الزوايا الواسعة إلى اللقطات المقربة التي تكشف عن تعابير وجهه المتوترة، لتسليط الضوء على الصراع الداخلي الذي يعيشه بعد المأساة. في هذه اللحظة، تستجيب الشخصيات الأخرى بحركات ومشاعر تظهر التعاطف والتضامن. نرى أن ليلي تقف أمام الباب مع ابنتها وجلال زوجها، وتبدو واضحة في لقطتها الحركية التي تظهرها وكأنها تتأهب لاستقبال أخيها في هذه اللحظة العاطفية المليئة بالتوتر، وهو ما يعكس دورها كأخت راعية وحنونة في مواجهة المحنة، هذه اللقطة تمهد لنا لفهم العلاقة المعقدة بين الشخصيات المختلفة، خاصة بعد الزلزال المدمر الذي ضرب المدينة وأدى إلى فقدانهم كل شيء، لتكون لحظة الدخول إلى بيت ليلي بمثابة نقطة التقاء بين الماضي والحاضر.

عندما يبدأ الحوار بين مهدي وليلي، يتضح من حديث مهدي أنه في حالة نفسية متأزمة بسبب ما مر به وعائلته جراء الزلزال، وهو يسعى إلى الاعتذار والتكفير عن أخطائه الماضية، حيث يقول ليلي: **"مزالكي تسقسي على هاجر شحال حنينة أنتيا، سامحني بزاف كي ظلمتك"**. هذه الجملة تُظهر رغبته العميقة في طلب الغفران والاعتراف بالخطأ، فيما تكشف عن تأنيب ضمير مهدي الذي دفعه إلى محاولة إصلاح علاقته بأخته. نلاحظ أن الحوار هنا ليس فقط عن طلب الغفران، بل يتجاوز ذلك ليكشف عن العلاقة المتوترة بينه وبين زوجته هاجر، ويبدو أن الزلزال أصبح بمثابة اللحظة المحورية التي تثير داخله رغبة في العودة إلى الجذور والتواصل مع الأسرة. وتُظهر الكاميرا في هذه اللحظة تأثير كلمات مهدي على وجوه الشخصيات الأخرى، حيث تنتقل الكاميرا إلى تعابير وجه ليلي التي تظهر القلق والحنان تجاه أخيها، مما يعكس تضامنها القوي وتفهمها لمشاعره.

في الوقت نفسه، تكشف حركات الكاميرا عن تأثير هذا الحوار على الشخصيات الأخرى. مع دخول باقي أفراد العائلة، تتحرك الكاميرا بانسيابية لتتابع دخول هاجر وأطفالها، وجلال يحمل ابنتهم الصغيرة، مما يعكس لقطات موسعة تظهر تلاحم العائلة في مواجهة الكارثة، ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة قريبة تظهر تعبيرات الحزن على وجوه جميع أفراد العائلة، حيث يُركز على وجوههم التي تحمل علامات الأسى والمرارة بسبب

فقدان كل شيء جراء الزلزال، هنا تكشف الكاميرا عن حجم المأساة التي تكاد تقف على أعتاب كل فرد من أفراد العائلة، كما أن الجلوس معًا في غرفة الضيوف يكشف عن لحظة وحدة ومشاركة في المعاناة.

وعلى شريط الصوت يتضح من خلال حديث مهدي مع ليلي أنه بعد الكارثة، أصبح يشعر بالندم على القرارات التي اتخذها في الماضي، خاصة بعد أن تضررت عائلته من الزلزال. ففي حديثه مع ليلي، يقول: "مزالكي تسقسي على هاجر شحال حنينة أنتيا، سامحني بزاف كي ظلمتك"، كلمات مليئة بالندم تعكس معاناته الداخلية، خاصة وهو يعترف بأنه ظلم أخته في الماضي، عندما يقول هذا يبدو أن مهدي يطلب الغفران ليس فقط بسبب تصرفاته تجاه ليلي، بل أيضًا نتيجة أخذ حقوق أخته في إرث عائلتهم، حيث تم سابقا بيع المنزل العتيق لعائلتها بدون علمها وبموافقة زوجها جعفر، هنا يظهر الصراع بين الإخوة وأثره النفسي عليهم، حيث كان مهدي قد تأمر مع جعفر على بيع المنزل وحرمان ليلي من ميراثها دون أن يعلمها بذلك، تعكس هذه الواقعة ظلمًا عاطفيًا عميقًا، وهو ما يجعل طلب الغفران من ليلي في هذه اللحظة يحمل ثقلًا كبيرًا في سياق المأساة الشخصية.

من خلال الحوار، نلاحظ أن مهدي وهاجر كانا يعيشان حياة مستقلة بعد أن انتقلوا إلى منزلهم الجديد الفخم بعيدًا عن التوترات العائلية، ولكن الزلزال جلب لهما الخسارة الكبرى، فبعد أن بنوا حياة جديدة، وجدوا أنفسهم من دون مأوى أو مصدر رزق، هذا السياق يوضح بشكل أكبر عمق العلاقة بين الشخصيات وأبعادها العاطفية، خاصة وأن ليلي كانت قد مرّت بتجربة مريرة سابقة حينما قام زوجها بحرق وجهها وبيع منزلها دون علمها، مما أدى إلى طردها من منزلها. معاناة ليلي التي انتهت إلى التشرد كانت سببًا في تحولات عميقة في حياتها، وهي تعكس دورها المميز في المقطع كأخت رحيمة تستقبل عائلتها وتواسيهم رغم المعاناة التي عانت منها، وعلى الرغم من الظلم الذي وقع عليها في الماضي، كانت ليلي قادرة على فتح قلبها وعقلها لاستقبال عائلتها بأفضل طريقة، وكأن ما يهمها الآن هو منحهم الأمان والدعم بعد الكارثة التي حلت بهم.

ويأتي الحوار بين ليلي وهاجر ليضيف طبقة من المعاني الخفية، حين تقول هاجر: "كل شيء راح مقعدلنا والو"، نلاحظ أنها تعبر عن فقدان الأمل واليأس، هذه الكلمات تعكس حالة اليأس التي تعيشها هاجر، التي ترى أن الحياة لم تعد تحمل معنى بعد كل ما فقدته هي لا تبكي فقط على فقدان الأشياء المادية، بل على خيبة الأمل التي حملتها معها بعد فقدان كل شيء، بما في ذلك حلمها بمستقبل جديد مع زوجها وأبنائها، في المقابل يأتي رد ليلي في جملتها "الدنيا فانية ولن يبقى فيها سوى الله عز وجل" لتذكّر الجميع بأن الحياة ليست سوى مرحلة قصيرة، وأن الأشياء المادية ليست ذات قيمة مقارنة بالإيمان والأمل في الله، هذه الكلمات تحمل في طياتها حكمة عميقة حول مفهوم الزوال، وتدعونا للتفكير في كيفية تكيف الشخصيات مع الأزمات والكيفية التي يمكن أن يُبنى بها المعنى بعد المأساة.

وبينما يواصل الحوار، نرى كيف تركز الكاميرا على تعبيرات وجوه الشخصيات بشكل دقيق، خاصة مهدي الذي يظهر عليه الندم العميق، الكاميرا التي تتابع حركة مهدي من اللقطة الواسعة إلى المقربة تعكس التركيز الشديد على شخصيته في هذه اللحظة الحرجة، نلاحظ أن التوتر في وجهه يتصاعد كلما عبّر عن رغبته في الاعتذار، حيث تتصاعد مشاعره المشتتة ما بين التوبة ومحاولة إصلاح العلاقات، أما ليلي فالكاميرا تلتقط تعبيراتها المتعاطفة والتي تجمع بين الحزن والحنان، حيث تحمل كلماتها الكثير من التسامح والإيمان بأن الأمور يمكن أن تُعوض، لكن الهواجس النفسية التي تشعر بها تجعلها تُظهر أيضًا علامات من الأسى والحزن العميق.

الحديث في هذا المقطع يركز على حالة التباين بين مشاعر اليأس والتفاؤل، في النهاية نرى جميع الشخصيات متحدة في نفس المكان، حيث يختتم المقطع بتركيز الكاميرا على الوجوه التي تظهر الحزن العميق، وهو ما يعكس كيف أن كل فرد من العائلة يتعامل مع هذه المأساة بطريقته الخاصة، بينما مهدي يردد "لا إله إلا الله محمد رسول الله، إن الله وإن إليه راجعون" وهي جملة تعكس إيمانه العميق والتسليم بما حدث، فيما تظهر ليلي وهي ترد عليه "آمين وربّي معاهم" في تعبير عن الأمل والدعاء للمتوفين، هذه الكلمات

تتطوي على معنى خفي يرمز إلى الصبر والإيمان والرجاء في رحمة الله في مواجهة الصعاب.

- التحليل التضميني للمقطع السابع والعشرون (الحلقة 25) "مقطع يبرز السيدة وردية وابنتها تتحدثان عن عودة إلياس لأحضان أمه ومصير خديجة بدون أبناء"

في هذا المقطع، تركز الكاميرا على السيدة وردية وابنتها خديجة في مشهد يوحى بمزاج من الحزن والانتظار. يظهر المقطع في البداية بلقطة أمريكية ثابتة، حيث تبرز السيدة وردية وهي تحمل حوضًا بلاستيكيًا مليئًا بالملابس، بينما تقف ابنتها بجانبها. من خلال الحوار بين الشخصيات، يتضح أن الحديث يدور حول إلياس، ابن إسماعيل، الذي عاد أخيرًا إلى وطنه بعد غياب طويل. وتكشف السيدة وردية عن مشاعر الفرح التي تغمرها حليلة، والددة إلياس، التي لطالما انتظرت عودة ابنها بعد فترة من السجن، ثم غادر بعدها إلى الخارج بطريقة غير شرعية (الحرقة)، لتعيش سنوات في انتظار غير معلوم لمصيره، مع عودة إلياس تعبر حليلة عن فرحتها التي تظهر بشكل جلي، تلك العودة التي تمثل تحولًا حاسمًا في المسار العاطفي والاجتماعي للعديد من الشخصيات في القصة، فبعد سنوات من الغياب وبينما كانت والدته حليلة تعيش في حالة من الحزن العميق، عاد إلياس ليواجه واقعًا مختلفًا، لم تكن عودته مجرد عودة جسدية، بل كانت أيضًا عودة إلى ما تركه وراءه، وعلاقة مع أم كاد يفقدتها بسبب الغربة والألم، في هذه العودة تكمن العديد من المعاني التي تتداخل بين الأمل والألم، وتفتح الباب لفهم أعمق للصراعات الداخلية التي عاشها إلياس وعائلته خلال سنوات الغياب.

حليلة والددة إلياس التي كانت في وقت سابق عاجزة عن الخروج من منزلها بسبب القيود التي فرضها عليها زوجها إسماعيل، شهدت تغيرات كبيرة في حياتها، كان زوجها يمنعها من التفاعل مع المجتمع وبقيد حريتها، حتى أن هذا الانعزال كان له أثر عميق على نفسياتها وأدى إلى معاناتها المستمرة، كانت قد فقدت ابنتها الصغيرة بسبب ذلك والظروف النفسية القاسية التي عاشتها ووجدت نفسها في حالة من الوحدة واليأس، لكن

حليمة وبعد الطلاق الذي حررها من قيود زواجها المأساوي، بدأت تستعيد قوتها ببطء، بحيث عملت كخياطة وهو عمل بسيط ولكنه منحها القدرة على اكتساب استقلاليتها. من خلال العمل، تعرفت حليمة على سيدة كانت بمثابة نقطة الانطلاق لها نحو تغيير حياتها، هذه السيدة ساعدتها على المرور في حصة تلفزيونية بعنوان "كل شيء ممكن"، وهي حصة تهدف إلى البحث عن المفقودين، حيث نشرت حليمة نداءً عاطفياً لابنها الذي فقدت أثره منذ سنوات، في تلك اللحظة كانت حليمة تضع كل أملها في هذا الظهور الإعلامي، متمنية أن يكون نداءها وسيلة لإعادة إلياس إلى حياتها.

إلياس، من جانبه، كان قد مر بتجربة مريرة في الخارج، حيث اختار الهجرة غير الشرعية بحثاً عن حياة أفضل، هذا الاختيار لم يكن سهلاً، فقد كان مليئاً بالمخاطر والآلام، ولكن الأمل في بناء حياة جديدة جعله يغامر. لكن عندما سمع إلياس نداء والدته عبر الحصة التلفزيونية، سرعان ما أدرك أن هذه الفرصة لإعادة الاتصال بعائلته، عودته إلى المنزل لم تكن مجرد لم شمل، بل كانت إعادة بناء للعلاقة التي طالما كانت مفقودة، وعبر هذا اللقاء، نستطيع أن نرى كيف أن الأمل قد يكون طريقاً للخلاص من الجراح التي تسببت فيها السنوات من الانفصال، كانت عودة إلياس ليس فقط بمثابة نهاية لفترة طويلة من المعاناة بل أيضاً بداية جديدة، حيث يمكن لحليمة أن تجد السلام الداخلي بعد كل تلك السنوات من الألم والانتظار.

وعلى شريط الصوت يتحول الحوار بين السيدة وردية وابنتها من موضوع عودة إلياس للمنزل إلى نقاش حول موضوع الميراث، حيث تتساءل خديجة عن حقوقها في ميراث زوجها، مقارنةً بحليمة التي نالت فرحة عودة ابنها، تكشف السيدة وردية بحكمة عن وجهة نظرها، مبينة أن حليمة تستحق الفرحة لأن ابنها وابنتها كنزى هما من سيرثان، بينما تتساءل خديجة عن حقها في الميراث بسبب عدم وجود أولاد لها، تجسد هذه المحادثة تنامي الإحساس بالغبن في قلب خديجة، التي تبدأ بالنظر إلى وضعها العائلي مع زوجها وعلاقتها به من زاوية مغايرة، ما يخلق نوعاً من الخيبة والحزن في قلبها، فالحوار بين السيدة وردية وابنتها يكشف عن طبقات من المعاني الخفية التي تتعلق بحقوق المرأة، والتوقعات الاجتماعية التي تحكم وضعها في الأسرة والمجتمع. عندما

تسأل خديجة أمها إذا كان لها حق في ميراث زوجها مثل حليمة، تأتي الإجابة الحاسمة والمباشرة من السيدة وردية: "واش من حق عندك يابنتي؟ علاش عندك دراري؟"، هذا الحوار رغم بساطته إلا أنه يحمل في طياته العديد من الدلالات التي تكشف عن منظور اجتماعي تقليدي حول مكانة المرأة في سياق الأسرة والميراث.

السيدة وردية، في ردها هذا، تُظهر بشكل واضح الفجوة بين توقعاتها لمكانة ابنتها خديجة في الحياة العائلية، وبين الواقع الذي تعيشه، السؤال "علاش عندك دراري؟" يبرز بشكل ضمني فكرة أن المرأة لا تمتلك حقًا في ميراث زوجها إلا إذا كانت قد أنجبت أطفالًا، وهو ما يثير تساؤلات حول دور المرأة في الأسرة وماذا يُتوقع منها في المجتمع التقليدي. في هذا السياق، تُعتبر الأم "الوصية" على هذه القيم التي تُرسخ مفهومًا أن المرأة التي لا تملك "أبناء" ليست في وضعية يمكنها المطالبة بالميراث. وهذا يشير إلى أن المرأة يُنظر إليها أولاً وأخيرًا من خلال دورها كأم ومربية للأبناء، وليس من خلال استحقاقاتها الشخصية.

إجابة السيدة وردية هذه لا تقتصر على تقديم إجابة باردة أو عملية، بل هي تحمل بين سطورها تقيماً اجتماعياً للأدوار الجنسانية داخل العائلة. فالسؤال في ذاته يحيل إلى فكرة متجذرة في العديد من الثقافات، حيث يُنظر إلى الميراث كحق مرتبط بالتقليد العائلي والاجتماعي الذي يميز بين النساء اللاتي أنجبن أطفالاً وأولئك اللاتي لم يفعلوا. هذا يُظهر بشكل جلي كيف أن المرأة في السياق الثقافي للعائلة قد تكون محدودة في حقوقها على أساس الإنجاب، وهو أمر يؤثر بشكل غير مباشر على تصورها لحقوقها في مواقف أخرى.

أما خديجة، فتستجيب لهذه الملاحظة الصادمة بحزن واضح يعكس خيبة الأمل التي تشعر بها من واقع الحياة العائلية والمجتمعية. ملامحها التي تركز عليها الكاميرا تعكس استسلاماً لأحكام المجتمع الجائرة في حق النساء، وهي تحمل في وجهها تعبيرات من الاستفهام والحزن، وكأنها تتساءل عن مصيرها في هذا المجتمع الذي يحدد مكانتها بناءً على أدوارها التقليدية.

من ناحية فنية، تساهم الكاميرا في إظهار هذا التوتر الداخلي لدى خديجة، حيث تقترب العدسة على ملامح وجهها، مما يسمح للمشاهد بتعميق فهمه لحالة الحزن والانكسار التي تمر بها. الحركة البطيئة للجسر بين الشخصيات، من السيدة وردية إلى خديجة، تعكس هذا الافتراق في النظرة إلى الواقع، وتساعد على إبراز التوتر بين الأجيال المختلفة حول مسائل مثل الحقوق والميراث.

إذاً، هذا الحوار ليس مجرد حديث عابر بين الأم وابنتها، بل هو تمثيل للصراع الاجتماعي الذي تعيشه النساء في المجتمع التقليدي، حيث يرتبط حق المرأة في ميراث زوجها بقدرتها على الإنجاب، مما يسلط الضوء على قضية أعمق تتعلق بدور المرأة في الأسرة وحقوقها في مواجهة التوقعات الاجتماعية.

من خلال الحركة المقربة للكاميرا على ملامح خديجة، نرى مشاعر الحزن التي تظهر بوضوح على وجهها، بينما تضع رأسها في وضع منخفض وكأنها تستسلم لمشاعر الإحباط والخذلان. حركة رأسها بحسرة وتفاعلها مع حديث والدتها يعكسان مشاعر الاستفهام التي تدور في داخلها حول عدم قدرتها على الحصول على الميراث الذي تتساءل عن حقها فيه. أما السيدة وردية، التي تشهد هذه الحيرة في ابنتها، فتتابعها بنظرة عميقة تتحرك معها بحركات دائرية، وكأنها تتأمل في الوضع الاجتماعي والنفسي لابنتها.

هذه اللقطات المكثفة والحوار العاطفي تبرز بشكل واضح التفاوت بين مشاعر الفرح والحزن التي تنتقل بين الشخصيات. في حين أن حليمة تشعر بالسعادة الغامرة بعودة ابنها بعد سنوات من المعاناة، نجد خديجة تلتقط هذا الشعور بنفسٍ محمّلٍ بالأسئلة والألم الناتج عن عدم وجود أولاد لها، ما يعكس نوعاً من الحزن والمرارة عن حقها في الميراث. تعكس الكاميرا حركة الشخصيات وملامحهن بشكل دقيق، مما يسمح للمشاهد بالتعاطف مع التوتر النفسي الذي تعيشه خديجة في لحظة مليئة بالمقارنات والتساؤلات حول حقوقها في الحياة والميراث.

التحليل الفني للمشهد يبرز كيف يتم التعبير عن معاني اجتماعية وثقافية تتعلق بالميراث، والتوقعات الاجتماعية من المرأة في المجتمعات التقليدية، حيث يبرز التفاوت بين شخصيات المقطع في تعاملهم مع هذه القضية.

- التحليل التضميني للمقطع الثامن والعشرون (الحلقة 27) "لقطة توضح دخول جعفر لمنزل قمر لطلب يد ليلي، خطوة جديدة في تطور العلاقة".

ينقلنا هذا المقطع للفضاء الداخلي بالضبط لمنزل السيدة قمر صديقة ليلي وبلقطة متوسطة تبرز السيدة ليلي، التي غيرت اسمها إلى "ياسمين ملاك"، ومن خلال حركة الكاميرا الثابتة، نلاحظ كيف يتم التركيز على تفاصيل المنزل والمكان الذي يجسد حالة ليلي الجديدة بعد تغييرات كبيرة في حياتها، تتجه الكاميرا نحو الباب ليظهر جعفر وهو يرن الجرس، ليبدأ التفاعل بين الشخصيات عند فتح الباب، تستقبل قمر جعفر بحفاوة وتوجهه إلى غرفة الضيوف حيث تجلس ليلي. في هذا المشهد، يتم تسليط الضوء على ملامح الوجوه، ويظهر جعفر في اللقطة المقربة وهو مبتسم، مما يعكس فرحته وسعادته بالتقدم في علاقته مع ليلي.

هذا المقطع يحمل في طياته العديد من المعاني الضمنية التي تكشف عن التغيرات النفسية والعاطفية لشخصياته الرئيسية، وخاصة شخصية ليلي التي حاولت تغيير ماضيها الأليم بعد أن مرت بتجربة صعبة مع زوجها السابق. المخرج يستعرض هذا التغير من خلال حركات الكاميرا وزوايا التصوير التي تبرز التناقضات بين الشخصيات.

في بداية المشهد، نرى ليلي التي غيرت اسمها إلى "ياسمين ملاك"، وهي في منزل صديقتها المقربة قمر. هذه التسمية الجديدة هي بمثابة خطوة رمزية لطمس كل ما يتعلق بماضيها المؤلم، وخاصة تلك المرحلة التي عاشتها مع زوجها السابق. ليلي لا تسعى فقط لتغيير مظهرها من خلال عملية التجميل، بل تسعى إلى خلق هوية جديدة لها، وهو ما يتجلى في رفضها لاسترجاع أي تواصل مع الماضي، حتى وإن كان هذا الماضي يحمل آثارًا عاطفية وثقيلة، من خلال الكاميرا نرى ليلي تجلس بشكل متباعد عن جعفر، الذي يعود إلى حياتها بعد أن كان غائبًا لفترة طويلة، وهو الآن يظهر في شكل جديد تمامًا، يختلف عن الزوج الذي عرفته سابقًا.

جعفر، الذي لم يتعرف عليها بعد التغيير الذي طرأ على ملامحها، يبرز في هذا المشهد بشكل مختلف، ليلي التي تظهر وكأنها شخص آخر أكثر جمالًا وجاذبية، ثم يبدأ جعفر

بالتودد إليها وتقديم الهدايا، من بينها سيارة جديدة، في محاولة لبدء علاقته معها، ولكن ليلي ترفضه في البداية، إذ تدرك أنه لا يرى فيها سوى صورة جديدة ومغرية بعيداً عن الحقيقة العميقة. هذه الحركات تعكس الصراع الداخلي بين ليلي التي ترغب في التخلص من الماضي وبين جعفر الذي يحاول العودة إلى حياتها عبر هدايا مادية وعاطفية. في منزل قمر حيث يقوم جعفر بزيارة ليلي بهدف التقدم لخطبتها بشكل رسمي، ومن خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات، يتضح أن جعفر قد نجح في التقرب إلى ليلي بعد فترة طويلة من التودد والتكريس لهذه العلاقة، يأتي جعفر إلى منزل قمر وهو في حالة من السعادة الواضحة، مما يظهر من خلال تعبيرات وجهه وحركات جسده، حيث يستعرض سعادته الواضحة بالتوجه نحو خطوة جديدة في علاقته مع ليلي، ولكن هذه السعادة لا تأتي من دون تردد، ليلي رغم ابتسامتها تظل مترددة في هذا العرض وتبقى أفكارها في حالة تشويش.

أما عن قمر، التي تعتبر الشخص الثالث في هذه الديناميكية، فهي تمثل الدور المساعد والموفر للمكان والجو المناسب، فتستقبل جعفر بحرارة وترحب به في منزلها، في هذا السياق، يكشف الحوار بين الشخصيات عن المفارقة الجوهرية في المواقف بينما يتودد جعفر إلى ليلي ويعدّها بحياة الرفاهية، تتبنى ليلي في المقابل مواقف تبتعد عن الشعور بالراحة العاطفية، وهي تبدي تردداً وتعرض شروطاً مادية واضحة تتعلق بحمايتها المالية في المستقبل. هذا التناقض بين التودد والمشاعر الحقيقية يكشف عن التوتر الداخلي الذي تشعر به ليلي تجاه جعفر ووعوده.

من خلال حوار الشخصيات، نكتشف أن ليلي قد قبلت الزواج من جعفر، وهذا الأخير في حديثه مع ليلي، يُظهر سعادته وتحمسه لما هو قادم، حيث يخبرها بأنه سيشترى لها "un grand standing" (منزلاً فخماً)، ويعدّها بأن هذا المنزل سيكون باسمها وحدها، وهو إشارة إلى استعداده لتحقيق رغباتها، هذه الكلمات تحمل في طياتها معاني ضمنية، حيث يظهر جعفر وكأنه يعرض على ليلي حياة فاخرة، ولكنه قد يكون يهدف إلى شراء ولاءها ورضائها من خلال هذه الوعود.

أما ليلي، التي تجلس في اللقطة المقربة، فبينما تبدي ابتسامة تارة وتبدو شاردة تارة أخرى، تُظهر تردداً داخلياً في تعبيراتها. تتوجه إلى النافذة بحركة جانبية تعكس تفكيرها

العميق في الشروط التي تضعها في هذا الزواج. في حديثها مع جعفر، تذكر شروطها بوضوح عندما تقول: "اسمحي لي بقدر يبان لك الشرط انتاعي مادي بصح أنا مرا والمرأ ضعيفة ولازم نخم على عقوبتي"، هذا الحوار يكشف عن قلق ليلي من أن يُعتبر طلبها شروطاً مادية بحتة، لكنها تبرره بالحاجة لحماية نفسها ومصالحها في المستقبل. رغم أن جعفر يُظهر موافقته التامة على الشروط قائلاً: "عندك الحق، عندك الحق وكما قلت لك شروطك أوامر منفذة بإذن الله"، فإن هذا التصريح يحمل في طياته نوعاً من التسليم الكامل لرغبات ليلي، مما يثير تساؤلات حول مدى صدقه في الوفاء بهذه الوعود. تبدو ليلي وكأنها تتلاعب بمصيرها، حيث تظهر الشخصية في مواقف متناقضة بين الرغبة في الحصول على حياة فاخرة وبين القلق الذي يعتريها من مغزى هذا الزواج وأبعاده.

اللقطة التالية، حيث تدخل قمر بصينية القهوة وتجلس في مواجهة جعفر ويلي، تبرز تحولاً في ديناميكيات العلاقة بين الشخصيات، على الرغم من أن قمر تبارك لهما وتُتَرح عليهما الاحتفال، إلا أن الكاميرا تركز على ملامح ليلي التي تتأرجح بين الابتسامة والتفكير العميق، هذه الحركات الجسدية والتعبيرات على الوجه تعكس شعوراً داخلياً بالضيق وعدم الارتياح رغم الظاهر من الفرح.

في النهاية، يتصاعد التوتر عندما تقترب قمر منهما وتستدعيهم للاحتفال، بينما تظل الكاميرا مركزة على ليلي، التي يظهر على وجهها علامات من الشك وعدم الراحة، يبرز المخرج هذا التوتر من خلال استخدام الموسيقى التشويقية في الخلفية، مما يعزز الإحساس بعدم الارتياح الكامن داخل الشخصية، ومن خلال هذه اللحظات يتضح أن ليلي قد تكون على وشك اتخاذ خطوة حاسمة في حياتها، لكنها ليست واثقة تماماً مما إذا كان هذا القرار هو ما سيجلب لها السلام الداخلي.

في هذا المقطع، تكشف الكاميرا عن تباين في الشخصيات، حيث يُظهر جعفر سعادة ظاهرة ولكن مشبعة بالوعد المادي، بينما تظل ليلي تحتفظ بمسافة عاطفية، مما يخلق جواً من التوتر والشك. الدلالات الضمنية في الحوار وحركات الشخصيات تشير إلى أن الحياة المترفة التي يعدّها جعفر قد تكون مجرد وسيلة لإرضاء ليلي، بينما تظل دوافعها

الحقيقية وقلقها بشأن المستقبل غير واضحة، مما يجعل القصة أكثر تعقيداً من مجرد علاقة حب أو اتفاق مادي.

- التحليل التضميني للمقطع التاسع والعشرون (الحلقة 28) "مقطع يظهر ليلي في منزل نادية تكشف لها حقيقة جعفر المخادع وتتفق معها على خطة الانتقام منه".

في هذا المقطع، تأخذنا الكاميرا إلى منزل جديد، حيث نرى ليلي تجلس مع نادية، زوجة جعفر (التي تزوجها في فرنسا بعد أن ترك ليلي وابنتهما لوحدهما). تبدأ اللقطة بلقطة مقربة حتى منطقة الصدر، مما يتيح لنا التركيز على تعبيرات وجه ليلي التي تتسم بالهدوء الظاهر، ولكن في داخلها تعتمل مشاعر الغضب والانتقام وتحاول نقل رسالة مشحونة بالاحتقان والغضب تجاه زوجها السابق جعفر. نادية، التي تتسم تعبيرات وجهها بالدهشة والانبهار، تجلس وتستمع لما تقوله ليلي حول ماضيها مع جعفر، ما يكشف عن الأبعاد الخفية لهذا الماضي المأساوي، في حين نادية تستمع بانتباه ولكن علامات الصدمة والدهشة بادية على وجهها.

من خلال الحوار بين الشخصيات، تروي ليلي لنادية بعض الحقائق المرة التي مرّت بها مع زوجها السابق جعفر، كاشفة عن ماضيها الأليم مع الرجل الذي تزوجته، والتي تأثرت حياتها به بشكل كبير. تكشف ليلي لنادية أن جعفر ليس فقط قد خدعها، بل كان يخفي عنها حقيقة عجزه عن إنجاب الأطفال بسبب حادث قديم، تعرض ليلي أمام نادية الدفتر العائلي الذي يحمل الوثائق التي تؤكد ما ذكرته، في خطوة جريئة تكشف عن حقيقة الرجل الذي كانت ضحيته، عند سماع هذه المعلومات تردد نادية في صدمة: "ميضنيش"، يشير ذلك إلى استغرابها وعدم تصديقها لما تسمعه، نلاحظ أن نادية كانت في البداية غير قادرة على تصديق ما يسمع، هذه الكلمات تحمل دلالة قوية على أن نادية تجد صعوبة كبيرة في تقبل الفكرة بأن زوجها الذي كانت تعتبره شخصاً جديرًا بالثقة، قد يكون قد خدعها طوال هذه الفترة. رد فعلها يعكس صراعها الداخلي بين الولاء لزوجها وبين ما سمعته من ليلي.

ثم تتابع ليلي في سرد المزيد من التفاصيل حول الخداع الذي تعرضت له، موضحة كيف أن جعفر اشترى لها سيارة وبيتًا باسمها، وكيف جعلها شريكة في شركته، هذه المعلومات تكشف أن جعفر كان يحاول استمالتها بالمال والهدايا وتكشف عن أن كل هذه الهدايا والوعود فقط من أجل أن تقبل به لأنه ببساطة لم يتعرف عليها، لكنها الآن تستخدم هذا الموقف لصالحها، فهي تحاول الانتقام منه عن طريق الكشف عن كل خبايا ماضيه.

الحوار هنا يكشف عن شخصية ليلي القوية التي كانت ضحية في الماضي، لكنها الآن تتحول إلى شخصية منتقمة، تقود اللعبة وفقًا لشروطها الخاصة. عندما تقول: "نزيدك حاجة شرالي طوموبيل ودار على أسمى وتكاتبنا أنا وياه معندناش بزاف وليت شريكتو فالنص انتاع الشركة انتاعو"، تعبر عن حنقها من جعفر وكيف كانت ضحية المال والسلطة. هذه الكلمات تمثل نقطة تحول في شخصية ليلي، التي لم تعد المرأة الضعيفة التي تعرضت للخيانة، بل أصبحت أكثر براعة في لعب دور المنتقم.

نادية، في البداية، لا تصدق ما تسمعه، لكنها تبدأ بالتفاعل مع ما تقوله ليلي، وبدلاً من الوقوف ضدها، تزداد قناعتها بوجود خديعة من جعفر. تصر على أنه لا يمكن أن يكون قد تصرف هكذا، لكن في النهاية، تبدأ تفهم ما حدث وتقر بذلك، وفي ردة فعلها تقول: "درك نعيط لخويا هو لي يفريها"، ما يعكس شعورًا بالمسؤولية والرغبة في مواجهة الحقيقة، فكل هذه المعلومات التي قدمها ليلي ليست مجرد تفاصيل عادية، بل هي أدلة قاطعة على خداع جعفر المستمر، وتُظهر بوضوح مدى التلاعب الذي مارسه عليها.

ومن خلال الحوار نلاحظ كيف تتحول نادية تدريجيًا من موقف الاستماع إلى رد فعل متوتر، بينما لا تزال متأثرة بما اكتشفته، وجملتها: "خداع كي جا لفرنسا كان كي الطلاب رحبنا بيه وقلنا هذا وليد بلادنا"، تشير إلى أنها كانت تظن أن جعفر شخص متواضع وصادق، ولكن الآن، تتبين لها الحقيقة المرة.

في اللحظة التي ترفع فيها ليلي إبهامها تجاه نادية، تزداد القوة الدرامية للمشهد، فهذه الإشارة تعكس نية ليلي في الانتقام من جعفر. ليلي قد حجزت مكانًا لنفسها في

المعركة، فهي لم تعد ضحية، بل هي الآن من يتخذ زمام المبادرة، يخطط للانتقام من الرجل الذي ظلمها.

وتستمر الكاميرا في التركيز على ملامح ليلي التي تتسم بالثقة والعزم. هي تظهر وكأنها قد وصلت إلى قمة حقدتها على جعفر، وهو ما يتجلى في طريقة حديثها المتقنة والمفعمة بالاستفزاز، وبالمقابل نادية التي تظهر متأثرة وغاضبة تشعر في أعماقها بتورط زوجها في الأكاذيب، لكنها لا تستطيع حتى الآن اتخاذ قرار نهائي بشأنه.

التركيز على ملامح ليلي يعكس بشكل واضح أن هذه اللحظة تمثل نقطة تحول مهمة في حياتها، بينما نادية التي بدت وكأنها في مرحلة تصديق ما تسمعه، تظل مترددة في اتخاذ قرار سريع، هذه المشاهد تعكس تأثير الشخصيات بالحقائق التي تم كشفها وعمق الصراع الداخلي الذي يعيشه كل منهما.

إجمالاً يشكل هذا المقطع تحولاً درامياً في الأحداث، حيث تظهر ليلي بوضوح كالشخص الذي يتأهب للانتقام بعد أن تم خداعها، بينما نادية رغم صدمتها تبدو على استعداد لاتخاذ موقف حاسم مستقبلاً، مما يعكس تعقيد العلاقات بين الشخصيات وتداخل المصالح والعواطف.

- التحليل التضميني للمقطع الثلاثون (الحلقة 29) "مقطع يوضح خطة ليلي وقمر للانتقام من جعفر وتشفيها فيه، بينما يعكس صراع حنان الداخلي بين الولاء لأمها وحبها لوالدها"

في هذا المقطع، يتم استخدام حركات الكاميرا وزوايا التصوير بشكل دقيق لخلق تباين بين المشاعر المكبوتة والتوترات العاطفية التي تنبثق بين الشخصيات بحيث يبتدئ المشاهد بلقطة ثابتة على ليلي وهي جالسة في سيارتها مع ابنتها حنان بجانبها، هذه اللقطة الوصفية تساهم في بناء السياق العاطفي للمشهد وتحدد موقع الشخصيات في حالة من الثبات الظاهري، مما يشير إلى الجمود العاطفي في علاقتهم، الكاميرا الثابتة في هذه اللحظة تعكس نوعاً من الانفصال العاطفي بين الشخصيات وتُظهر المسافة بين ليلي وحنان، من خلال هذه اللقطة يتضح أن هنالك حالة من الصراع العاطفي على وشك الانفجار، لينبثق التوتر حين يرن هاتف ليلي وعندما تجيب على المكالمات، نفهم

من حديثها أن المتصل هو جعفر ما يسبب صدمة لحنان، محاولتها أخذ الهاتف من والدتها للتحديث مع والدها تكشف عن رغبتها في التواصل معه، في حين أن والدتها تمنعها بشدة، مما يُظهر الصراع الداخلي في العلاقة بين الأم وابنتها، ليلي تُفضل التحديث مع جعفر بشكل منفرد وتمنع حنان من التفاعل مع والدها، وهذه اللحظة تعكس التنقل بين تفضيلات الأم واحتياجات الابنة، حيث تسلط الضوء على قسوة العلاقة بين الشخصيات.

الحوار بين ليلي وجعفر يُعبر عن جرح عميق لم يُلتئم بعد ومن خلال المكالمات يخبر جعفر ليلي عن المنزل الذي سيعيش فيه بعد زواجهما، ويطمئنها بشأن الكهرباء، ما يبدو أنه نوع من محاولة لإظهار أنه يتعامل مع الأمور بشكل جيد، بينما تُجيب ليلي بمرارة شديدة: "علايلي بلي كاين الضو في L'appartement كما كاين الظلمة في قلبك لي عماك ومخلاكش تعرف شكون أنا بصح دوك نقولك شكون أنا، أنا ليلي لي نسيتهنا بصح مشكيتش نسيته بنتك حنان"، هذه الكلمات تكشف عن عمق الجراح العاطفية في العلاقة بين ليلي وجعفر، حيث تطرح ليلي صورة مغايرة تمامًا لما يحاول جعفر تقديمه عن نفسه، هي تقول بوضوح إن الماضي يطاردها، مشيرة إلى أن الظلام في قلبه هو السبب في تدمير العلاقة بينهما والحديث عن الظلمة في قلبه يُعتبر تعبيراً عن الحقد والمرارة التي تكنها ليلي له، بينما تبرز أيضاً خيبة الأمل من جعفر الذي نسي ابنته حنان.

رد فعل جعفر على هذه الكلمات يظهر من خلال لقطة مقربة على ملامح وجهه التي تعكس الصدمة، وهي طريقة بصرية تعزز من وقع الكلمات على مشاعره، لحظة الصدمة هذه تتناغم مع الصوت الذي يتغير ليصبح أكثر حدة، وهو ما يجعل المشاهد يشعر بمزيد من التوتر الذي يعاني منه جعفر، في هذه اللحظة تركز الكاميرا على وجهه بشكل مكثف، مما يسمح للمشاهد أن يتأمل تعبيراته المصدومة والحزينة، مما يبرز صراعه الداخلي ويعزز من الصدمة التي يشعر بها جراء الكلمات القاسية التي قالتها ليلي، تعبير وجهه الذي يعكس التورط في الألم النفسي يعكس مدى تأثره بما سمعه، ثم يتطور الحوار حيث يرد جعفر قائلاً: "ليلي"، ما يدل على أن صوته في هذه اللحظة

مليء بالصدمة والتساؤل، ليلي ترد قائلة: "إيه ليلي لي عذبتا أو مرمدتها وارميتها للزئقة هي وبنتها"، وهنا يتبدى اللوم في كلماتها، حيث تحمل كل المسؤولية على جعفر الذي تسبب في تدمير حياتها وحياة ابنتها، ليلي تبرز قوتها من خلال هذه الكلمات، حيث تتحده وتكشف عن مشاعر الاستياء والغضب التي تراكت في قلبها منذ فترة طويلة.

تنتهي المكالمة بشكل قاسي حين تقفل ليلي الخط، ما يضاعف التوتر ويُعزز من الكراهية العميقة التي تملأ قلبها تجاه جعفر، في هذه اللحظة نسمع حنان تبكي وتلوم أمها لأنها لم تسمح لها بالتحدث مع والدها رغم محاولاتها المتكررة، ما يعكس الصراع الداخلي لحنان التي تتأرجح بين حبها لوالدها وولائها لوالدتها، في الوقت ذاته فهي تظهر في المقطع كمجسد للبراءة والعاطفة الضائعة، محاولاتها المستمرة للتواصل مع والدها تكشف عن رغبة عميقة في استعادة العلاقة معه، لكنها تصطدم برغبة أمها في إبقاء الفجوة بين الأب وابنته، حنان وهي تبكي وتلوم والدتها على منعها من الحديث مع والدها، تظهر في هذه اللحظات كمخلوق عاطفي يتمزق بين حبها لوالدها وغضبها من أمها. هذه اللقطات المقربة على وجهها تبرز مشاعرها المحبطة والحزينة، بينما الكلمات التي تقال في هذا الحوار تضاعف من هذه الدراما الداخلية.

بينما الموسيقى في هذا المقطع تعمل كعنصر دقيق يعزز من الحالة النفسية للشخصيات، تصاعد الأنغام مع احتدام الحوار يعكس بشكل غير مباشر التوتر الذي يعيشه الجميع، في اللحظة التي يبدأ فيها جعفر بالصراخ تُرافق الموسيقى الصراخ بألحان متوترة مما يعمق شعور الصراع والتمزق بين الشخصيات. بالإضافة إلى ذلك، نجد أن موسيقى الخلفية تتناغم مع الصمت الذي يعم في بعض اللحظات، مما يسمح للمشاهد بأن يركز على الكلمات والأفعال التي تؤكد الحزن والمرارة في الحوار.

ثم تأخذنا كاميرا المخرج إلى شقة ليلي حيث يظهر جعفر وهو في حالة من الصدمة بعد المكالمات الهاتفية ثم تظهر قمر (صديقة ليلي)، في الشقة وتتنظر إلى جعفر بنظرة مليئة بالتساؤل، حيث تسأله: "شكون أنت وقلي كفاش حتى دخلت لعندي لهنأ لداري؟" هذا السؤال يعكس حالة الارتباك التي يمر بها جعفر ويعزز من حالة الفوضى التي تحيط به

بعد المكالمات، جعفر يحاول التحدث إليها، لكنه يكتشف أن قمر تدعي أنها لا تعرفه، ويُدرك أنها جزء من خطة ليلي للإيقاع به، ما يزيد من غضبه فتتغير ملامح وجهه بشكل كامل وتُظهر الكاميرا هذا التغيير في تعبيراته، مما يبرز تطور الحالة النفسية لدى جعفر، الذي ينهار تدريجيًا تحت تأثير الأحداث المتلاحقة.

ثم يبدأ جعفر بالصراخ قائلاً: "أيا لمي قشك واخرجي من داري تشوفي"، وهو يصرخ بشكل هستيري تعبيرًا عن استيائه وغضبه بعد أن شعر أنه تعرض للخداع، ثم تنتقل الكاميرا لتُظهر حركة العنف النفسي التي يعبر عنها جعفر في هذه اللحظة، حيث تتفاقم الأحداث بسرعة وتصل إلى ذروتها، بينما قمر تتصل بالشرطة لحل هذا الخلاف، وهو ما يعكس محاولة للسيطرة على الفوضى.

المشهد يتحول بعدها إلى أسفل المبنى حيث نرى ليلي وحنان في السيارة، حنان تسأل والدتها عن مكان والدها، ويظهر الحزن الشديد في صوتها وهي تبكي، مما يعكس رغبتها العميقة في معرفة مكان والدها والتواصل معه، لكن إجابة والدتها "باباك مزالكي تقولي بابا نسييتي واش دار فينا آه رمانا للزنقة مرحمناش" تُظهر الحقد الذي لا يزال يملأ قلب ليلي تجاه جعفر. ليلي تؤكد أنها تعيش الألم والغضب الناتج عن خيانة زوجها لها، وأنها تعرضت لمعاناة شديدة على يد جعفر، وتستخدم عبارة "أنا لي عذبتو آه وحرقتلو وجهو"، ما يعكس محاولة ليلي إقناع أبنيتها وتذكيرها بأنها كانت ضحية للمجريات السابقة.

المشهد الأخير من المقطع يعكس تحولًا كبيرًا في الديناميكيات بين الشخصيات، حيث تتخذ الأمور منحى أكثر دراماتيكية مع تصاعد التوتر والاحتكاك بين ليلي وجعفر، نعود إلى شقة حيث يتواجد جعفر وقمر، تتم مشاهدتهما مع رجال الشرطة، الكاميرا تُظهر هذا المشهد بلقطة متوسطة وحركة ثابتة، ما يعزز من الانطباع بأن الوضع تحت السيطرة الآن، على الرغم من الفوضى السابقة، تم اختيار اللقطة المتوسطة لتركز على الشخصيات الثلاثة، جعفر وقمر والشرطة، وهو ما يعكس الوضع المزدهم والمليء بالتوتر، حيث كل شخصية تلعب دورًا مختلفًا في هذا الصراع.

الشرطة تطلب من قمر تقديم عقد المنزل، الذي تتسلمه من حقيبة يدها وتُقدمه للشرطي، هذه اللحظة تؤكد صحة موقف قمر، إذ يظهر من خلال الشريط الصوتي أن العقد صحيح وهو باسمها، ما يجعل الموقف القانوني أكثر تعقيدًا بالنسبة لجعفر، الصوت الذي يسمعه المشاهد من الشرطي عندما يقول: "العقد راهو صحيح راهو على إسمها الدار دارها وانت واش عندك تقول"، يُظهر الصراع القانوني بين الطرفين ويُعزز من فكرة أن الأمور الآن أصبحت تتجاوز الخلافات الشخصية إلى الجانب القانوني، فبمجرد أن يتأكد الشرطي من صحة العقد، يتخذ قرارًا باصطحاب جعفر إلى مركز الشرطة، مما يضيف مزيدًا من الدراما على المشهد.

بعد ذلك، نرى حركة كاميرا تنقل جانبية تواكب تصعيد الأحداث، حيث يأخذ رجال الشرطة جعفر مكبل الأيدي ويغادرون معه، بينما تتابعهم قمر وشرطيان آخران، هذه الحركة الجانبية تساهم في توضيح انتقال الأحداث من مرحلة العنف العاطفي إلى مرحلة الإجراءات القانونية، حيث يعكس المشهد بشكل بصري التحول الحتمي في مصير جعفر، من حالة الاندفاع والغضب إلى حالة السقوط في قبضة القانون.

بينما تتصاعد الأحداث في الشقة، نعود إلى السيارة حيث تجلس ليلى وحنان، في هذه اللحظة، تحاول حنان مجددًا مع والدتها وتطلب منها السماح لها بالتحدث مع والدها، ولكن ليلى وبموقف قاسي تمنعها بشدة، الكاميرا تركز على ملامح ليلى بشكل مقرب أثناء هذه اللحظة مما يُظهر تعبيرات الوجه التي تعكس مشاعر من السخرية والتشقي، ليلى تضحك وتشتت في جعفر قائلة: "اشح فيه يستهل راني نستشظفي فيه راني فرحانة"، ما يعكس مزيجًا من الغضب والانتصار الشخصي في هذه اللحظة، فهي لا تبدو فقط سعيدة بأن جعفر قد وصل إلى هذه النقطة من الهزيمة، بل تشعر أيضًا بشيء من الرضا على حسابه.

في المقابل، نسمع في هذه اللحظة صوت حنان وهي تبكي في الخلفية، مما يعكس الانقسام العاطفي الكبير بين الأم وابنتها بينما تشعر ليلى بالانتقام، تتألم حنان بسبب حرمانها من رؤية والدها، وهذا التباين في المشاعر بين الشخصيات يُظهر الفجوة العاطفية المتزايدة بين الأم وابنتها، الكاميرا تلتقط مشاعر حنان وهي تبكي، ويظهر ذلك

في اللقطة المقربة من مرآة السيارة، حيث يُحسّن الإطار البصري التباين بين سخرية الأم وعاطفة الابنة.

المقطع ينتهي بلقطة من زاوية منخفضة تُظهر حنان تبكي في مرآة السيارة، مما يرمز إلى حالة الانكسار العاطفي التي تعيشها الشخصية. هذه الزاوية المنخفضة تعطي انطباعًا بأن حنان محاصرة في هذا الصراع العاطفي، حيث تلتقط الكاميرا بوضوح صورة دموعها التي تعكس ألمًا عميقًا، الصورة النهائية تُبقي المشاهد في حالة من التوتر العاطفي، حيث لا توجد إجابة حاسمة على الصراع بين الشخصيات، بل يبقى التوتر قائمًا ويُعبّر عن انعدام الأمل في إعادة بناء هذه العلاقات.

بذلك، يقدم المخرج هذا الجزء من المقطع بصورة قوية تنقل مشاعر الشخصيات وتكشف عن تعقيد علاقاتهم، مما يجعل المشاهد يشعر بكل الأبعاد النفسية والدرامية التي تحكم تفاعلهم.

- التحليل التضميني لنهاية المسلسل :

في المشهد الأخير من المسلسل، يعيد المخرجنا إلى نفس نقطة البداية التي انطلق منها المسلسل، حيث يظهر البحر في شاطئ برمرداس، الذي كان رمزًا للحرية والتغيير في البداية، لكنه في هذه اللحظة يعكس الثبات الدائم في ظل التغييرات التي مرّت بها الشخصيات. البحر، الذي كان يمثل بداية الرحلة الشخصية لمختلف الشخصيات، يصبح الآن خلفية لمأساة جعفر الذي يواجه نهايته المؤلمة، كما أن المخرج اختار أن يعود بنا إلى هذه الصورة لتأكيد أن الدوائر قد اكتملت، ولكن بشعور من الحزن والانكسار.

تبدأ الكاميرا بلقطة عامة للبحر الذي كان حافزًا للبداية، ثم تتوسع تدريجيًا لتكشف عن جعفر في وضعه المهدم، يظهر بملابس بالية ويحمل بيده اليسرى نعله وبيده اليمنى عصا يلوح بها يمينًا وشمالًا، في مشهد يشير إلى انهيار حقيقي لشخصية كانت في السابق تمثل القوة والتفاخر، النعل في يده يشير إلى فقدان القدرة على التحرك بحرية كما كان يفعل سابقًا، بينما العصا توحى بالضعف والوهن، وهو ما يعكس تمامًا حالته

الداخلية بعد مرور المسلسل، يحاول جعفر أن يظل متمسكًا بماضيه، لكنه في الحقيقة أصبح عاجزًا عن الوقوف على قدميه. المشهد يبرز تناقضًا صارخًا بين ما كان عليه في الماضي، وما آل إليه في الحاضر.

ثم تبدأ الكلمات التي يرددها جعفر: "اهنا اهنا نبني شركة انتاعي على شط البحر واسعة وطويلة وعريضة اهنا نبني شركة جعفر اهنا فالبحر اهنا داخل لبحر"، هذه العبارات، التي قد تبدو بمثابة إعلان عن قوة جديدة أو طموح، تتضمن في حقيقتها بؤسًا داخليًا عميقًا، هو يعبر عن محاولات مكررة للبناء من لا شيء، تمامًا كما رسم على رمال البحر، في إشارة إلى أن ما بينيه ليس إلا وهمًا، لا يمكنه الاستمرار، جعفر هنا وهو يصرخ بهذه الكلمات، يحاول إقناع نفسه أولاً قبل أن يحاول إقناع الآخرين بأنه لا يزال يمتلك السيطرة أو القوة، ومع ذلك ما يواجهه في الواقع هو فراغ عاطفي ونفسي، وهدم مستمر.

استمرار جعفر في تكرار "شكون المدير انتاع الشركة أنا المدير نخدم فيها وحدي"، هو اعتراف ضمني بالوحدة التي يعاني منها، في محاولته للتأكيد على أنه لا يزال قادرًا على إدارة حياته أو بناء شيء، تكشف الكلمات عن هشاشة موقفه، فهو يعلن عن نفسه كمدير في سياق فارغ، دون أن يكون لديه شيء ملموس ليظهره، مما يزيد من عزله الداخلية، إنه يتحدث عن نفسه في عزلة تامة، وهو ما يعكس صراعًا نفسيًا بين محاولة التمسك بالسلطة والاعتراف في الوقت نفسه بخواء هذه السلطة في الواقع.

يتوالى المشهد مع البكاء والصراخ، وهو لحظة مؤلمة تبرز انهيار جعفر العاطفي والنفسي، في هذه اللحظة، يظهر وجهه المحطم وكأنه يعترف بخسارته، ليس فقط في معركة الحياة، بل أيضًا في علاقاته العائلية التي دمرها، البكاء في هذه اللحظة ليس فقط تعبيرًا عن الحزن على ما فقده، بل هو أيضًا اعتراف بالفشل الذاتي، وندم على الخيارات التي اتخذها طوال حياته، استلقاؤه على الأرض ونعيه لزوجته وابنته في نفس الوقت يشير إلى حالة فقدان كامل، ويدل على حجم الألم الداخلي الذي يعانيه، ويفتح المجال لفهم أنه يعيد تقييم حياته وعلاقاته، لكنه في نفس الوقت غير قادر على استعادة ما فقده.

هذه اللحظة تأتي مكثفة عاطفياً، وتكشف عن الصراع الداخلي الكبير الذي يعاني منه جعفر هي لحظة انتهاء للأمل الذي كان يتشبث به طيلة المسلسل، وتحمل دلالات على فشله في استعادة ما فقد، سواء كان ذلك في عمله أو في أسرته، جعفر الذي كان في البداية رمزاً للقوة، أصبح في النهاية ضحية لخياراته الشخصية التي أدت إلى تدميره الذاتي.

المشهد بكامله يوحي بتحول جذري في الشخصية. جعفر الذي كان يعبر عن نفسه في البداية من خلال القوة والجبروت، يظهر الآن وكأنه يواجه حقيقته المرة، حيث يتكشف عن ضعفه الحقيقي ويعجز عن بناء شيء ذي قيمة، في النهاية، البحر الذي كان رمزاً للانطلاق والتحرر أصبح الآن خلفية لانهايار كامل، ما يعكس المفارقة الكبيرة بين بدايته ونهايته.

يبدو أن المخرج قد اختار أن يضع جعفر في وضع نهائي من الانهيار الكامل، حيث لا يُظهر فقط خسارته المادية، بل أيضاً انهيار هويته الشخصية التي كانت تدور حول القوة والجبروت. جعفر الذي كان في السابق صاحب النفوذ والقدرة على التلاعب بالآخرين، كان يعتقد أنه قادر على امتلاك كل شيء، من ممتلكات وشركات وأشخاص. فقد وهب نصف شركته ليلي، فمّا كان له من هيبة وشهرة بدأ يتفكك على مر الحلقات، فهو لم يعد يملك شيئاً. حتى تلك المقتنيات التي بدا أنها ستحفظ له مكانته، مثل المنزل الفخم والسيارة الجديدة التي اشترى لها ليلي، أصبحت عارية من أي قيمة مع فقدانه للقدرة على التحكم في الأمور من حوله.

الأمر الذي يجدر الإشارة إليه هو تلك اللحظة التي طردته زوجته نادية من فيلاتها، مسترجعة شركتها وممتلكاتها، حيث نشاهد جعفر وقد فقد السيطرة تماماً على حياته الخاصة والمهنية، عملية الطرد تمثل خيبة أمل عميقة ليس فقط بسبب الخسارة المادية، بل لأنها أيضاً تمثل تراجعاً كبيراً في قيمته الشخصية، فهو الذي كان يعتقد أنه يملك القوة ليتحكم في مصير الآخرين، أصبح هو نفسه ضحية لخياراته الفاشلة، نادية زوجته، تُظهر عزماً وقراراً في استرجاع حياتها بعيداً عن هذا الرجل الذي فقد إنسانيته في سعيه للانتقام والسيطرة.

الأكثر قسوة هو عندما أخبره شريكه بأنه ليس لديه وقت لمساعدته، بل إن هذا الصديق الذي كان جعفر يراهن عليه قد تركه في أسوأ لحظاته، مما يكشف عن مدى وحدة جعفر في تلك اللحظة، فقدت شخصياته المساندة وحتى أولئك الذين كان يظن أنهم سيقفون إلى جانبه، تركوه ليواجه مصيره وحده، هذه اللحظة تظهر انتزاع كل شبكة الأمان التي كانت تحيط به ليكون في النهاية أمام نفسه فقط بلا أصدقاء أو دعم.

أما بالنسبة لخيانة ذاته في تصرفه مع ليلي وابنته، فالفعل الذي قام به، حيث تركهما في الشارع بعد أن هجرهما وهرب للخارج، يعد من أقسى الصور الرمزية التي توضح سقوطه. كان قد أوقع ليلي في شركه، محاولاً التلاعب بها وبحياتها، ولكنه في النهاية تركها وأبنتها، ليكشف عن مدى تهوره وقسوته تجاه من كانوا في يوم من الأيام جزءاً من حياته. هذا التصرف يكشف عن قمة التفكك الأخلاقي الذي وصل إليه جعفر.

لا عجب إذن أن يعود بنا المخرج إلى البحر في المشهد الأخير، ليُظهر لنا الصورة النهائية لجعفر الذي لم يبق له شيء، البحر الذي كان رمزاً لبداية حلمه وسعيه لبناء إمبراطورية شخصية، أصبح الآن مكاناً يرمز لهدم كل شيء، جعفر الذي كان يتفاخر ببناء "شركة" على شط البحر، أصبح اليوم يصرخ في مواجهة سراب كان قد رآه كحقيقة، هذه العبارات التي كانت تحمل في السابق طابع القوة، تُظهر الآن محاولة يائسة للتمسك بماضيه الذي تحطم، البكاء في المشهد هو بمثابة الاعتراف الهائل، ليس فقط بالفشل في تحقيق ما كان يسعى إليه، بل أيضاً بخيانة نفسه وكل ما حاول بناءه في حياته.

خلال هذه الرحلة، تحولت شخصية جعفر من نموذج القوة والجبروت إلى صورة من السقوط المدوي، حيث يمثل فقدان السيطرة على كل شيء، من ممتلكات إلى علاقات، تجسيداً حقيقياً لتدمير الذات، النهاية تأتي لتعكس أن كل ما كان يعتقد جعفر عن نفسه وعن قدرته على السيطرة كان مجرد وهم.

المشهد الأخير في المسلسل الذي ينتقل من تصوير النهاية المأساوية لجعفر إلى لحظة بداية جديدة في حياة حنان، يقدم تحولاً حاداً في الدلالات والرمزيات، المخرج هنا يختار أن يضعنا في مواجهة مع تباين حاد بين مصير الشخصيات المتناقضة، حيث يجسد هذا المشهد الختامي فكرة التجدد والتعافي من خلال شخصية حنان، في مقابل الانهيار

والدمار الذي لحق بجعفر. الانتقال من البحر والمأساة إلى المستشفى والتجدد يبرز قيمة التحول والفارق بين النهايات المختلفة.

تبدأ الكاميرا بلقطة وصفية للمستشفى، وهي فضاء يعكس بداية حياة جديدة. الانتقال إلى المستشفى كفضاء يتناقض تمامًا مع المشهد الذي قبله، حيث كان البحر يرمز إلى دمار جعفر وفقدانه، المستشفى هو مكان الحياة والنمو، حيث يتم تجسيد الحياة الجديدة في المولود الذي بين يدي حنان، هذا الانتقال يُظهر كيف أن هناك دائمًا فرصة للبداية من جديد، بينما يواجه جعفر في مكان آخر نهاية مؤلمة، لا تتيح له سوى الرجوع إلى الوراء، المستشفى في هذا السياق يمثل تجسيدًا للفصل الجديد في حياة حنان، التي تمكنت من التغلب على التحديات المأساوية التي مرّت بها.

نقرب بالكاميرا لنرى حنان على سرير المستشفى، وهي تحمل مولودها الجديد بين يديها، هذا المشهد يتناغم مع فكرة البداية من جديد والولادة، حيث أن حنان التي كانت ضحية لماضي والدها وآلامه، تتحول إلى رمز جديد للامل والتجدد. في حين كانت حياتها مليئة بالصراعات والتضحيات بسبب جعفر، نراها الآن في لحظة انتصار على ذلك الماضي، حاملة في يدها مولودًا جديدًا، بما يعنيه ذلك من أمل وتفاؤل وعلى الرغم من أنها لم تتج من الأذى الذي ألحقه بها والدها، إلا أنها الآن تُظهر القوة والقدرة على المواجهة والبداية من جديد.

الوجود العاطفي لوالدة حنان وجلال زوجها وكل عائلته معها في هذا المشهد يُظهر الدعم العائلي والمساندة، وهو عنصر هام في الختام، حيث يُسهم هذا الوجود في التأكيد على قيمة العلاقات الإنسانية في تحقيق الاستقرار النفسي والعاطفي، والدتها ليلي وجلال اللذان كانا شخصيتان محوريتان في رحلة حنان، يظهران هنا كعنصران من عناصر القوة التي تدعم حنان في مسيرتها نحو التعافي، مما يبرز أهمية الارتباطات الإنسانية الإيجابية.

أثناء اختيار اسم المولود، نلاحظ أن الزوجين قررا تسميته على اسم أبيها **جعفر**، هذه اللحظة تحمل دلالات عميقة، ففي الوقت الذي يبدو فيه أن اسم "جعفر" قد أصبح رمزًا للخراب والهدم، يختار الزوجان أن يسميًا المولود باسمه، هذا الاختيار يعكس ربما

محاولة لمصالحة الماضي، أو ربما رؤية إيجابية للمستقبل، بعيدًا عن الحقد أو الانتقام. بفضل هذه التسمية، يُبرز المشهد كيف أن شخصيات المسلسل ليست أسيرة لماضيها المظلم، بل يمكنها أن تستمر في الحياة وتخلق بداية جديدة رغم الصدمات. ينتهي المسلسل بلقطة مقربة تظهر ابتسامة حنان العريضة، التي تحمل المولود بين يديها، هذه الابتسامة تعكس مزيًا من السعادة والطمأنينة وتهدف إلى إعادة تأكيد الأمل بعد كل المعاناة التي مرت بها، الابتسامة هنا قد تكون تعبيرًا عن العزة الداخلية والقوة التي خلقتها حنان لنفسها من خلال تجاوز الماضي المؤلم، إنها تعكس لحظة النصر الشخصي، لحظة الانتصار على القهر الذي فرضه جعفر على حياتها، وبدء مرحلة جديدة تمامًا.

الميلاد الجديد في هذا السياق يمثل أيضًا تحولًا في سرد الأحداث، حيث أن المولود يصبح رمزًا للأمل المتجدد، كما يمثل تجاوزًا للألم والتحديات التي مرّت بها حنان، لكن على الرغم من السعادة التي تحملها هذه اللحظة، تبقى الدلالات الخفية في هذا المشهد تتعلق بالتحري من الماضي والمصالحة معه، كما أنها تشير إلى أن حنان، على الرغم من خسائرها، قد تمكنت من العثور على طريقها الخاص بعيدًا عن تجاربها المظلمة مع جعفر.

في النهاية، يبدو أن المسلسل يختتم بتأكيد رسالته المركزية: الحياة تستمر، رغم الألم، ورغم فقدان كل شيء، ورغم أن البعض قد يسقط في قاع الانهيار، فإن هناك دائمًا فرصًا للبداية من جديد والنمو، حنان بالرغم من تجربتها المدمرة استطاعت أن تصنع لنفسها حياة جديدة، لتصبح رمزًا للنجاة والقدرة على التعافي.

المبحث السادس: نتائج الدراسة

بعد التحليل السيميولوجي الذي قمنا به لمسلسل "معاناة امرأة"، الذي يمثل عينة الدراسة الخاصة بنا، والذي اخترناه بهدف الكشف عن الكيفية التي يتم من خلالها تمثيل الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في الدراما التلفزيونية الجزائرية، من خلال أدوات التحليل السيميولوجي القائمة على التقطيع التقني، والتحليل التعييني والتضميني، توصلنا إلى جملة من النتائج نوجزها فيما يلي:

1- عبّر عنوان المسلسل "معاناة امرأة" عن توجه واضح في إبراز معاناة المرأة الجزائرية في المجتمع من خلال صراع درامي يركز على الظلم الاجتماعي والعنف الأسري، مما يجعل من العنوان أداة تمهيدية ذكية ترسم أفقًا انتظاريًا لدى المشاهد يهيئه لتلقي قصة تُعنى بالنضال الأنثوي وسط واقع اجتماعي مضطرب.

2- كشفت المقاطع الدرامية المختارة عن استغلال المال كأداة قهر وضغط معنوي ومادي تُمارس على المرأة، كما يتضح في الصفقة التي جمعت بين "مهدي" و"جعفر"، والتي تم فيها تهमيش "ليلي" وحرمانها من أبسط حقوقها، مما يؤكد سيطرة المصلحة الاقتصادية على القيم الأسرية، ومثل ذلك من خلال المقطع السادس في لقطة تعبّر عن الخيانة العاطفية داخل العائلة، إذ تجد ليلي نفسها في مواجهة حقيقة مرّة، وهي أن أفراد عائلتها قد تآمروا ضدها، مستخدمين المال كوسيلة للضغط.

3- كشف المسلسل عن اختلال العلاقة بين الرجل والمرأة في الأسرة الجزائرية، حيث ظهرت سيطرة الرجل على قرارات المرأة، رغم وجود قوانين تكرّس مبدأ المساواة بين الجنسين. تم تجسيد هذا الاختلال من خلال شخصية "حليمة"، التي تعاني من العنف الجسدي الممارس عليها من زوجها "إسماعيل"، والذي يمارس سلطته عليها من خلال القوة والتهديد. ورغم معاناتها، تختار "حليمة" البقاء في هذا الزواج حفاظًا على الشكل التقليدي للأسرة. يُبرز هذا السياق الفجوة الكبيرة بين الواقع القانوني والممارسات الاجتماعية التي لا تزال تكرّس الهيمنة الذكورية على المرأة داخل الأسرة، ما يعكس تعقيدات الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية التي تتعرض لمختلف أنواع القهر تحت ضغط المعايير الاجتماعية.

4- أظهر المسلسل حجم الأعباء الاجتماعية التي تُحمّل بها المرأة داخل الأسرة، في مقابل غياب شبه تام لمشاركة الرجل في هذه المسؤوليات. وقد برز هذا من خلال شخصية "إسماعيل"، الذي يُمارس سلطته الأبوية بالكلمات المهينة والعنف النفسي، مع تخلٍّ واضح عن مسؤولياته. تعكس هذه المعادلة واقعًا اجتماعيًا يُثقل كاهل المرأة، ويُبرز اختلالًا في توازن الأدوار الأسرية، وهو ما يشكل أحد أبرز معالم الحالة الاجتماعية للمرأة في السياق الأسري الجزائري.

5- سلط المسلسل الضوء على التفاوت الجيلي في التعامل مع قضايا المرأة الجزائرية، من خلال الصراع بين شخصيتي "حليمة" و"كنزى". تمثل "حليمة" الجيل التقليدي المتمسك بالعادات والتقاليد، الذي يرفض الطلاق ويعتبره عيبًا اجتماعيًا، في حين تجسد "كنزى" الجيل الجديد الذي يمتلك وعيًا أكبر بحقوق المرأة وقيم التمكين. كما أظهر المسلسل التحديات التي تواجه المرأة الجزائرية في محاولتها التحرر من القيود الاجتماعية والتقاليد، في مقابل تمسكها بالتراث المجتمعي. تجسد ذلك أيضًا في محاولة "ورديّة" تزويج ابنتها "خديجة" من "إسماعيل" رغم تعقيدات ماضيه. يعكس هذا الصراع التحولات في فهم الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية، ويبرز التحديات التي تواجهها بين الرغبة في التحرر وبين التمسك بالعادات والانفتاح على التشريعات الحديثة.

6- عرض المسلسل بشكل صريح تجاهل مشاعر المرأة الجزائرية في العلاقات الأسرية، حيث يتم تقليص دورها إلى مجرد أداء المهام المنزلية دون الأخذ بعين الاعتبار تأثيراتها العاطفية والاجتماعية داخل الأسرة. يظهر ذلك بشكل جلي في المقطع الخامس والعشرين من خلال شخصية "إسماعيل" وزوجته "خديجة"، حيث يتجاهل "إسماعيل" تمامًا الأبعاد الإنسانية للعلاقة الزوجية ويركز فقط على الجانب المادي أو المنفعي. يتم التعامل مع الزوجة كأداة لوظيفة أو عبء يُتوقع منها تحمله دون تقدير لحاجاتها العاطفية أو النفسية، مما يرسخ صورة نمطية تقتصر على الأدوار الاجتماعية التقليدية التي تضع المرأة في خانة "الطباخة" و"الراعية المنزلية"، ما يؤكد عدم التقدير لدورها العاطفي والنفسي.

7- سلط المسلسل الضوء على الصراع الذي تعيشه المرأة في مواجهة الضغوط المجتمعية المرتبطة بالقيم التقليدية، وخاصة تلك التي تحدد أدوارها داخل الأسرة، مثل

القيود التي تُفرض عليها فيما يتعلق بالإنجاب. يظهر هذا في المقطع السابع والعشرين من خلال حديث "وردية" مع ابنتها "خديجة"، حيث يتم الإشارة ضمناً إلى أن المرأة لا يُسمح لها بالمطالبة بالميراث إلا إذا أنجبت أطفالاً، ما يثير تساؤلات حول دور المرأة في الأسرة وكيفية تقييمها في المجتمع التقليدي. تشير هذه التحديات إلى أن المرأة يُنظر إليها بشكل أساسي من خلال دورها كأم ومربية للأبناء وليس من خلال استحقاقاتها الشخصية، مما يظهر التفاوت الكبير في حقوق المرأة وفقاً للمعايير المجتمعية التقليدية.

8- قدّم المسلسل المرأة الجزائرية كرمز للصبر والتحمل في مواجهة الأزمات، حيث تجسد حضورها كقوة فاعلة قادرة على الصمود في وجه التحديات الاجتماعية والنفسية. تجلّى هذا المعنى في شخصية "ليلي"، التي نقلت لابنتها حكاية رمزية عن "الصخرة الصامدة"، التي تمثل المرأة الصبورة التي تواجه الرياح والعواصف بثبات مهما كانت قسوة الحياة. هذه الرمزية تعكس الصلابة النفسية التي تتمتع بها المرأة، مما يمكنها من الاستمرار رغم الألم والمعاناة. كما يبرز المسلسل الصبر كفضيلة إنسانية وروحية، تُقدّم كمفتاح للتجاوز والنجاح، وترتبط بقيمة دينية حيث تُعتبر مكافأتها عظيمة من الله، وهي دخول الجنة. يوضح العمل أن المرأة القوية هي من تقاوم التحديات بإيمان عميق وقدرة على التحمل.

9- سلّط المسلسل الضوء على نوع آخر من الأسر الجزائرية من خلال شخصية السيدة "هاجر"، التي تتميز بالأنانية وحب المال، وزوجها "مهدي" يجسد شخصية متناقضة؛ فهو أخ جشع حرم أخته "ليلي" من حقها في الميراث، لكنه يظهر كزوج وأب يسعى لتوفير حياة مريحة لعائلته الصغيرة، إذ يمثل الجانب الذكوري في الأسرة الجزائرية الذي يركّز جهوده على تحسين وضع عائلته المباشرة، لكنه في المقابل لا يتوانى عن التضحية بقيم العدل والإنصاف لتحقيق هذا الهدف. هذا التناقض يعكس جانباً من النظام الاجتماعي الذي يعطي الأولوية للأسرة النووية على حساب الروابط الأسرية الأوسع، كما جسّدت "هاجر" صورة المرأة المادية التي تسعى لتحسين وضعها الاجتماعي والاقتصادي بأي وسيلة، ما يظهر طمعها وغياب إنسانيتها.

10- جسّدت المرأة الجزائرية في المسلسل كعنصر فاعل داخل الأسرة والمجتمع، حيث أظهر العمل قدرتها على التأثير في الحراك الأسري والتطور الشخصي. تم التعبير

عن ذلك من خلال شخصية "حليمة"، التي بدأت كزوجة مأكثة في البيت، مقيدة بالخوف من زوجها المستبد، مما أدى إلى فقدانها لابنتها، ثم لابنها الأصغر نتيجة لعجزها عن المواجهة والخروج من دائرة القهر. لكن تحوّلها بدأ بعد الطلاق، حيث قررت العمل والانخراط في المجتمع، لتتعرّف على أشخاص ساعدوها في استرجاع ابنها البكر، مما ساهم في تغيير مجرى حياتها بالكامل. يُبرز هذا التحول كيف أن المرأة، رغم الصدمات، قادرة على اتخاذ قرارات مصيرية تؤسس لمسار جديد قائم على الاستقلالية والنمو داخل مجتمع تقليدي ما يزال يفرض عليها قيودًا صارمة.

11- أبرز المسلسل قدرة المرأة على التغيير وتحمل المسؤولية، حتى في ظل الخضوع للهيمنة الذكورية والقيود الاجتماعية الصارمة. تجسد ذلك في شخصية "ليلى"، التي شجعت ابنتها على مواصلة تعليمها رغم الظروف الصعبة، وحرصت هي الأخرى على استكمال دراستها والانخراط في سوق العمل. تحوّلت ليلى من امرأة خاضعة، سُلِبَ مالها وتعرضت لحرق في وجهها ووجدت نفسها في الشارع رفقة ابنتها، إلى امرأة قوية حازمة تمتلك رؤية واضحة لحياتها. وقد مكّنها إصرارها على المواجهة من استرجاع حقوقها من زوجها الذي دمر حياتها، ما يعكس قدرة المرأة على تجاوز المحن وإعادة بناء ذاتها رغم المعوقات النفسية والاجتماعية والاقتصادية. هذه التحولات تسلط الضوء على قدرة المرأة على مواجهة المعاناة الاجتماعية والتحول إلى عنصر فاعل في المجتمع، مما يعكس تطلعاتها لمستقبل أفضل.

12- تمكنت السيدة حليمة من استعادة توازنها والوقوف من جديد بعد أن تشتت أفراد أسرتها وطلبت الطلاق، حيث بدأت بالعمل واستطاعت التحرر من هيمنة السيد إسماعيل الذي جعل حياتها وحيات أبنائها مليئة بالمعاناة. وقد ساعدها في ذلك ما تضمنه قانون الأسرة الجديد من مواد تضمن للمرأة المطلقة حقها في البقاء في بيت الزوجية دون إجبارها على مغادرته. غير أن هذا القانون، ورغم إنصافه لها من جهة، أوجد إشكالية أخرى من جهة ثانية، إذ سمح لطليقها بالبقاء في المنزل نفسه رفقة أبنائهما، ما يعني أن الطرفين يبدآن حياة جديدة، لكن تحت سقف واحد. وهو ما يُسلط الضوء على ثغرة قانونية تمس استقلالية المرأة بعد الطلاق، وتُعيد طرح أزمة السكن كمشكل اجتماعي حقيقي يعوق تحقيق الاستقلال الكامل للمرأة المطلقة.

13- أكد المسلسل على أهمية التعليم والعمل كرافعتين أساسيتين لتمكين المرأة الجزائرية وتغيير واقعها الاجتماعي وكوسيلتين أساسيتين لتحررها وإعادة بناء حياتها، وجسد هذا الطرح من خلال شخصيات نسائية اختارت مسار التعليم والعمل كوسيلة للتحرر وإعادة بناء الذات، من خلال شخصيات مثل "ليلي" و"حنان" و"حليمة" و"كنزي"، اللواتي تمكن بفضل الإصرار على الدراسة والعمل من تجاوز الظلم الاجتماعي وتحقيق الاستقلال. يُظهر المسلسل بذلك وعيًا واضحًا بأهمية التمكين المعرفي والمهني للمرأة في مواجهة التحديات المجتمعية، كما تُظهر هذه النماذج النسائية إصرار المخرج على إبراز التعليم والعمل كعنصرين حاسمين في تحرر المرأة، ومفتاحًا فعليًا لتجاوز القيود الاجتماعية والتقليدية، مما يمنح المسلسل بعدًا توعويًا وتحفيزيًا واضحًا في سياق النهوض بالحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية.

14- يُظهر المسلسل كذلك من خلال شخصية "ليلي" أنّ التحول الكبير الذي يمكن أن تشهده المرأة الجزائرية في ظل ظروف اجتماعية قاسية، إلا أنها تحافظ على صفاتها الإنسانية، وهذا تجلّى هذا في تصرفات ليلي تجاه أخيها وزوجته وأبنائه، الذين لجأوا إليها بعد تشردهم نتيجة لزلزال بومرداس. ورغم ما تعرضت له في الماضي من طرد ورفض، استقبلتهم بكل حفاوة وسامحتهم، وهو ما يعكس قدرة المرأة الجزائرية على التجاوز والتسامح رغم الألم والمعاناة، وتبقى قوة فاعلة في المجتمع، وقادرة على منح الفرص والرحمة في النهاية.

الخاتمة:

أفضت هذه الدراسة إلى نتائج متعددة تسهم في تعميق الفهم حول تمثّل الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية في الدراما التلفزيونية، وذلك انطلاقاً من قراءة سيميولوجية دقيقة لمسلسل "معاناة امرأة"، الذي شكّل مادة سردية ثرية ومرآة درامية تعكس التفاعلات المعقدة بين الواقع الاجتماعي والتمثيل الفني. ومن خلال الغوص في البنية الرمزية والدرامية لهذا العمل، تبين كيف أن الحالة النسوية الجزائرية ليست مجرد موضوع عرض تلفزيوني، بل تظهر ثقافي يعكس البنى المجتمعية العميقة، وتداخل التقاليد مع موجات التحديث، فضلاً عن التوترات اليومية التي تعيشها المرأة بين أدوارها التقليدية وطموحاتها المعاصرة.

لقد كشفت المعالجة الدرامية أن التلفزيون الجزائري لا يتوقف عند حدود تصوير المعاناة اليومية، بل ينخرط في عملية إعادة تمثيل الواقع بطريقة تُعيد إنتاج المعاني الاجتماعية، وتفتح المجال لتأويلات تتجاوز الظاهر، في هذا الإطار بدت مؤسسة الزواج كمجال حيوي لتكثيف مختلف أشكال الهيمنة التي ما تزال تفرض حضورها في العلاقات الأسرية، لا سيما من خلال تسليط الضوء على الاختلالات التي تطبع علاقة المرأة بزوجها، حيث تتجلى مظاهر السلطة الذكورية، لا فقط كقوة مهيمنة بل كمنظومة فكرية متجذرة في الوعي الجمعي ويتقاطع هذا المعطى مع طرح قضايا حساسة مثل الخيانة، العنف، والطلاق، مما يُظهر كيف أن المسلسل لا يركّز فقط على الانفعالات الشخصية بل يُعيد بناء منظومة العلاقات الاجتماعية انطلاقاً من التجربة النسوية.

وتبدو المعالجة الدرامية للطلاق بوجه خاص كاشفة لحالة من المفارقة العميقة، فمن جهة، يمنح القانون للمرأة بعض الحقوق الشكلية مثل الحضانة والبقاء في بيت الزوجية، لكن من جهة أخرى، تكشف السردية عن فشل هذه القوانين في تحقيق استقلال فعلي، إذ غالباً ما تُجبر المرأة على العيش في فضاء مشترك مع الزوج السابق، مما يحول البيت إلى ساحة توتر دائم، ويُفرغ النصوص القانونية من فعاليتها التطبيقية، هذا البعد الواقعي المرتبط بالأزمة السكن لا يظهر كإطار خارجي، بل كجزء من المعاناة الداخلية التي

تعيد تشكيل هوية المرأة بعد الانفصال، وهو ما يدفع إلى مساءلة شاملة للمنظومة القانونية والاجتماعية الراهنة.

كذلك، لم تغفل الدراسة البعد العاطفي والنفسي، والذي يظهر بحدة في طرح المسلسل لقضية العنف الأسري، كواحدة من أبرز الظواهر التي تغير الاستقرار الداخلي للأسرة الجزائرية. تتكرر مشاهد الاعتداء اللفظي والجسدي، لا كعناصر للشد الدرامي، بل كآليات لفهم عمق الجرح الاجتماعي الذي تعانيه النساء داخل فضاءات يفترض أنها حاضنة وأمنة. يندرج هذا التناول ضمن وعي درامي يهدف إلى كسر الصمت حول قضايا مسكوت عنها اجتماعيًا، وطرحها في الحيز العمومي كأزمة بنيوية تحتاج إلى مراجعة شاملة في التصورات، وفي وسائل الحماية القانونية والمؤسسية.

وإذا كانت الدراسة قد سلّطت الضوء على تمثيلات المعاناة، فإنها لم تُغفل في الوقت ذاته بروز نماذج نسائية واعية، تتمكّن من استخدام أدوات التمكين، كالتعليم والعمل، من أجل بناء مسارات استقلالية خارج منطق التبعية، لقد تم تصوير التعليم في العمل الدرامي ليس فقط كحق، بل كرافعة لتأسيس وعي فردي يُمهّد للمرأة طريق الخروج من القيود المجتمعية، حيث تظهر شخصيات نسائية ترفض الانسحاق وراء مسارات مفروضة، وتختار العلم والعمل كوسيلتين لإعادة تشكيل الذات، وفي هذا الصدد يُقدّم العمل المرأة لا ككيان تابع، بل كفاعل اجتماعي قادر على اتخاذ القرار والتأثير في محيطه، وهو ما يبرز في شخصيات نسائية تُجسّد هذا التحول من التلقي إلى الفعل.

على مستوى العلاقات بين الجنسين، يطرح المسلسل طبيعة التوتر القائم بين ما هو تقليدي وما هو حديث، يظهر الرجل أحيانًا كعنصر مهيم، لكنه في أحيان أخرى ككائن متردد، غير قادر على التكيف مع تحولات المرأة، هذا التصوير لا يُقرّم دور الرجل، لكنه يضعه في مواجهة حقيقية مع تحديات الواقع الجديد، حيث تبرز المرأة كشريك لا يمكن إقصاؤه، بل كمكوّن له رأيه وطموحه وحضوره الاجتماعي، من هنا يعكس العمل دراميًا ما يمكن اعتباره "تحولًا في ميزان القوى داخل الأسرة"، وهو تحول يبرز بشكل خاص عند مقارنة مواقف الأجيال المختلفة، جيل الأمهات الذي ما يزال

أسيرًا للتقاليد، مقابل جيل الأبناء، لا سيما الإناث، الذي يُعبّر عن وعي متزايد ورغبة في كسر النمط.

يُضيء هذا التباين الجيلي كيف أن التحولات الاجتماعية لا تحدث في فراغ، بل ضمن صراع قيمي مستمر، حيث تُحاول الأجيال الجديدة إعادة تعريف أدوارها ومكانتها في مجتمع يعيش مفترق طرق بين التحديث والحفاظ على الإرث التقليدي. كما يُظهر المسلسل كيف أن التحول لا يمر فقط من خلال المواجهة الخارجية، بل من خلال صراع داخلي تعيشه المرأة ذاتها، ممزقة بين رغبتها في التحرر وحاجتها للحفاظ على تماسك عائلي لا يزال يُشكّل لها مصدرًا للهوية والاستقرار.

وفي ضوء كل ما سبق، تؤكد الدراسة أن وسائل الإعلام، وخصوصًا الدراما التلفزيونية، لا تلعب دورًا ترفيهيًا فحسب، بل تؤدي وظيفة ثقافية مزدوجة، تتمثل في إعادة تشكيل الوعي الجمعي، وطرح قضايا المرأة في سياق اجتماعي يعيد الاعتبار لصوتها وتجربتها. فالمسلسل المدروس لا يُقدم سردًا سرديًا فحسب، بل ينخرط في بلورة خطاب اجتماعي يستبطن دعوة صريحة للتفكير في بنية العلاقات الاجتماعية، ويُحرّك النقاش نحو قضايا مصيرية تمسّ الحضور الفعلي للمرأة داخل الفضاء العام والخاص على حد سواء.

وعلى هذا الأساس، فإن تمثيل المرأة الجزائرية في الدراما، كما ظهر في "معاناة امرأة"، لم يكن تمثيلًا سطحيًا أو استهلاكيًا، بل تجسيدًا لتغيرات عميقة تُعيد رسم حدود الأدوار الاجتماعية، وقد برزت من خلاله صورة مركبة للمرأة الضحية والمقاومة، المهمشة والمُبادِرة، العاطفية والعملية، وهو ما يعكس مدى تعقّد حالتها داخل مجتمع في طور التحول، وقد أمكن من خلال هذه القراءة السيميولوجية التوقف عند المفارقات الكبرى التي تُؤطر وضع المرأة في الجزائر، وتبيّن كيف أن الدراما قادرة، من خلال الصورة والرمز والحوار، على مساءلة البنى السائدة، ودعوة المشاهد لإعادة التفكير في تصوراتهِ الجاهزة.

ختامًا، تُبرز هذه الدراسة أن تمثيل الحالة الاجتماعية للمرأة الجزائرية كما يقدمه التلفزيون ليس تمثيلًا محايدًا أو تلقائيًا، بل هو تمثيل مشحون بالمعاني والدلالات، يتجاوز المعالجة الفنية ليشكّل أداة معرفية وتحليلية في حد ذاته. ومن هنا، فإن البحث في هذا المجال يفتح آفاقًا مستقبلية لدراسات مقارنة بين الدراما الجزائرية وأعمال عربية أخرى، كما يدعو إلى التفكير في إمكانات توظيف هذه الأعمال كوسيلة للتحسيس والدفع نحو إصلاحات قانونية وثقافية أعمق، تُنصف المرأة وتُعيد تحديد موقعها داخل مجتمع يشهد تحولات متسارعة، وتحتاج فيه الدراما إلى أن تواكب الواقع لا أن تكتفي بمحاكاته.

قائمة المصادر و المراجع

مراجع الإطار النظري :

-الكتب بالعربية:

القرآن الكريم

1. إبراهيم بحاز: الدولة الرستمية : دراسة في الاوضاع الإقتصادية، والحياة الفكرية، المطبعة العربية، غرداية الجزائر، 1995 .
2. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985،
3. أبو القاسم سعد الله : أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، الجزء 1، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1990م
4. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى الرابع عشر الهجري (16-20)، الجزء الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
5. أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الإجتماعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1977 .
6. أشرف فهمي خوجة: الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية .
7. إمام عبد الفتاح إمام : أفلاطون والمرأة ، مكتبة مدبولي ، ط2، مصر، القاهرة، 1996م.
8. إمام عبد الفتاح إمام : الفيلسوف المسيحي، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 1996م.
9. إمامي عصر الحسيني: الدراما التلفزيونية وأثرها في حياة أطفالنا، ط1، عالم الكتب، مصر، 2005 .
10. أماني عمر الحسين: الدراما التلفزيونية وأثرها في حياة أطفالنا، عالم الكتب، القاهرة، 2003 .
11. أمل رسام : نحو إطار عمل نظري لدراسة المرأة في العالم العربي، شؤون عربية، العدد22، 1982 .

12. أنيسة بركات درار: نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م .
13. بلقاسم بن روان: وسائل الإعلام والمجتمع، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1. 2007 .
14. توم بتومور: تمهيد في علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف، القاهرة، 1984.
15. جميلة معاش: نماذج عن مكانة المرأة في الجزائر خلال العهد العثماني، مجلة التراث، عدد 8 / 11 / 1995 .
16. جبر الدين براين سكس: الدراما والطفل ، ترجمة: إملي صادق ميخائيل، عالم الكتب، القاهرة، 2003.
17. حسن مرعي: كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية، ط1 ، رشاد برس للطباعة والنشر، بيروت، سنة 2003 .
18. حسين أمين: الصورة الذهنية للمرأة العربية، الدورة التوعوية للإعلاميين العرب في قضايا المرأة ، ط1، القاهرة، منظمة المرأة العربية، 2006 .
19. حسين أمين: المرأة بين الشارع والبيت، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.
20. حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 .
21. حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972 .
22. رايح تركي: أصول التربية و التعليم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990 .
23. رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، 1986 .
24. رشيد طعيمة: تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1987 .

25. رضا محمد رشيد : حقوق المرأة في الإسلام ، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1984م .
26. روجرم. بسفيلد: فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما. ترجمة دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة (د. ت) .
27. روجية غارودي: في سبيل إرتقاء المرأة، ترجمة جيلالي مطرحي، ط1، دار الآداب، بيروت، 1982م .
28. زغلولة سالم: صورة المرأة العربية في الدراما المتلفزة، دار آرام، الأردن، 1997.
29. زينب لعوج وأخريات: دفاتر نسائية، دار المصباح للنشر والإشهار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991م .
30. زينب منصور حبيب: الإعلام و قضايا المرأة، ط 1، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، سنة 2011 .
31. سامية أحمد علي: أسس الدراما الإذاعية، راديو وتلفزيون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2009 .
32. سعد لبيب، نحو قراءة جديدة للدراما التلفزيونية، مجلة الفن الإذاعي، العدد 180، اتحاد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، أكتوبر 2005 .
33. السعيد بومعيزة: فضاء الإعلام : سلسلة الدراسات الإعلامية ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص43-44.
34. سلسلة المشاريع الوطنية للبحث - تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر - منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر .
35. سمير الجمل: فن الأدب التلفزيوني، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997
36. سيد محمد رضا عدلي : البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002.
37. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي : دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997 .

38. عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1987.
39. عادل النادي: مدخل في فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987.
40. عائدة عبد الله أبو صايمة : المرأة في الوطن العربي، بدون دار، ط1، عمان، الاردن، 1997 م .
41. عبد الامير الجمري: المرأة في ظلّ الإسلام، دار ومكتبة الهلال، ط4، بيروت، لبنان 1986م.
42. عبد الباسط سلمان المالك،،التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، بغداد، ط1، 2001 .
43. عبد الحميد حسني، رشوان أحمد : الأسس النفسية والاجتماعية للإبتكار، دراسة في علم الإجتماع النفسي، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2000 .
44. عبد الحميد درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الإجتماعي للدراما، مكتبة نانسي دمياط، مصر، 2005.
45. عبد الرحمن عزي، السعيد بومعيزة: الإعلام والمجتمع: رؤية سوسيولوجية مع تطبيقات على المنطقة العربية والإسلامية، دار الورسم للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 2010.
46. عبد الرحمن، عزي: دراسات في نظرية الإتصال-نحو فكر إتصالي متميز-، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، 2003 .
47. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977.
48. عبد الفتاح شحادة: قضية المرأة، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، دار الكتب الوطنية ، ط2، بنغازي، طرابلس 1425هـ.
49. عبد القادر عرابي: المرأة العربية بين التقليد والتجديد، المستقبل العربي، بيروت، لبنان، جوان 1990 .

50. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت والآداب، 1998 .
51. عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية: فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002 .
52. عدنان مدنات : مسارات الدراما التلفزيونية العربية، دار مجدلاوي، عمان، 2002 .
53. علي حسن ديب : المرأة اليهودية بين فضاءات التوراة وقبضة الحاخامات ، الاوائل للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، دمشق، 2000م.
54. علي عبد الواحد وافي : المرأة في الإسلام ، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، 1971م.
55. عماد نداف، محمد نداف: الدراما التلفزيونية : التجربة السورية نموذجاً، دار الجديدة، دمشق، 1994.
56. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر المعاصر، مصر، بدون تاريخ .
57. عمر رضا كحالة : المرأة في القديم والحديث، سلسلة البحوث الاجتماعية، ج1، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان، 1979م.
58. فوزية فهم: التلفزيون فن، سلسلة إقرأ، دار المعارف، القاهرة، 1981 .
59. قيس الزبيدي،: بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة، قدمس للنشر والتوزيع، سوريا، 2008 .
60. كاميل عبد الفتاح : سيكولوجيا المرأة العاملة ، دار الثقافة العربية للطباعة ، ط1، 1972.
61. كريستيان ساليه :السيناريو في السينما الفرنسية ، ترجمة دليلا سي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1995 .
62. لاجوس ايجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، الانجلو، القاهرة، دت.

63. م.ليبيه. سي. فينيسيت،: نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة وتعليق حسن عون ، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1978 .
64. ماجدة مراد : شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2004 .
65. مبارك بن محمد الملي: تاريخ الجزائر القديم والحديث، الجزء 1، مكتبة النهضة، ط4، الجزائر، 2004 م .
66. محمد احمد محمد بيومي: علم الاجتماع العائلي (دراسة التغيرات في الأسرة العربية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2003.
67. محمد الحسن عبد الباسط : علم الاجتماع الصناعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1972.
68. محمد أيوب: السرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ط1، دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001 .
69. محمد حسين فضل: تأملات إسلامية حول المرأة ، ط4، دار الملاك للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 1994 .
70. محمد رضا هروتر: مكانة المرأة في الشؤون الإدارية والبطولات القتالية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1979.
71. محمد صفوح الاخرص: نموذج إستراتيجية الضبط الإجتماعي في الدول العربية، أكاديمية نايف للعلوم الأمنية، الرياض، 1997 .
72. محمد عبد العليم مرسى: الإسلام ومكانة المرأة، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض، سنة 1997.
73. محمد عناني: فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
74. محمد فريد عزت : قاموس المصطلحات الإعلامية، دار الشروق، جدة، 1984.
75. محمود فهمي : الفن الإذاعي والتلفزيوني، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، 1982، ص28.

76. محي الدين عبد الحليم،: الدراما التلفزيونية و الشباب الجامعي، دراسة ميدانية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984 .
77. منصور نعمان: في كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999 .
78. مونيك بيتر: المرأة عبر التاريخ ، تر: هنرييت عبودي، دار الطليعة ، بيروت، لبنان، 1979م .
79. ميشال زمبلت وآخرون: المرأة ثقافة المجتمع، ترجمة هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976 .
80. نادية بلحاج: المرأة والوضع الأسري، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1996م .
81. نادية بلحاج: المرأة والوضع الأسري، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1997 .
82. ناهد رمزي : أبعاد سلوك المرأة، في صورة المرأة كما تقدم في قصص الصحافة النسائية، المجلد الثاني، منشورات المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية، القاهرة، 1983 .
83. ناهد رمزي : المرأة والإعلام في عالم متغير، المكتبة الإعلامية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، دط، 2001 .
84. نبيل راغب: فن الكتابة للتلفزيون، سلسلة إقامة الفنون، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2005 .
85. يحي بوعزيز: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى، الجزائر، ط1، دون السنة .
86. يوسف مرزوق: فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988 .

-الرسائل الجامعية :

87. إسماعيل عبد الحافظ العيسي: استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية، نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2012-2013.
88. بن عيشوبة ميمونة: المرأة وتغير آليات التضامنية العائلية في الجزائر-دراسة ميدانية تحليلية في بعض بلديات العاصمة، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، قسم علوم الاجتماع، 2008-2009 .
89. تيماجر نريمان:صورة المرأة في البرامج التلفزيونية العربية(تحليل مضمون برامج كلام نواعم على الفضائية العربية أم بي سي1،مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال،قسم الإعلام، جامعة الجزائر 3، 2010/2011.
90. الحاج بلقاسم: المرأة ومظاهر تغير النظام الأبوي في الأسرة الجزائرية، دراسة ميدانية وصفية، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة الجزائر، سنة 2008/2009.
91. حورية محفوظ : رغبة المرأة في إنجاب الذكور(دراسة ميدانية لمكانة الذكر في الوسط العائلي في الجزائر العاصمة)، مذكرة ماجستير في علم الاجتماع ، جامعة الجزائر، الجزائر، 1996 .
92. راضية حديدة: المسلسلات المدبلجة وتأثيرها على قيم وسلوك الجمهور الجزائري،دراسة مسحية لعينة من الجمهور، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2005-2006.
93. ريم بوش: صورة المرأة العربية في الإعلام العربي وتجسيدها في الصحافة النسوية (مجلتي دزيريات وزهرة الخليج كنموذج 2007/2009)، مذكرة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال،قسم الإعلام، جامعة الجزائر 3، 2012/2013 .
94. سميرة بلغيثية: الدراما التلفزيونية العربية وجمهور النساء الماكثات في البيت(دراسة في الإستعمالات والإشباعات بمنطقة مستغانم)، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2010-2011 .

95. طهراوي ليندة: الجانب الديني والتقليدي لموقف الرجل من عمل المرأة الخارجي (دراسة ميدانية لعينة من الرجال بالجزائر العاصمة وضواحيها)، مذكرة ماجستير في علم الاجتماع الديني، جامعة الجزائر، 2008-2009 .
96. عزيز لعبان: علاقة الإيمان على المشاهدة التلفزيونية ببناء الأفراد للحقائق الاجتماعية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2008 .
97. عواج سامية : صورة المرأة في الإشهار التلفزيوني في الوطن العربي، دراسة تحليلية مقارنة، رسالة دكتوراه، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2010-2011 .
98. فاطمة بودرهم: المشاركة السياسية للمرأة في التجربة الديمقراطية الجزائرية، رسالة دكتوراه، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2010/2011 .
99. فتيحة بن فرحات : صورة المرأة عبر الأدب الشعبي الجزائري (الأمثال ، الشعر، القصص) ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر ، كلية الأدب واللغات الأجنبية، 2008-2009 .
100. لونيس نسيم : صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية (دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية) ، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، كلية علوم الإعلام والاتصال، 2014-2015 .
101. محمد رضا عدلي: ترشيد الدراما الإذاعية في مصر كأداة للتنمية الحضارية، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، 1983 .
102. محمد سليمان ترشين: التنشئة الاجتماعية وبناء اتجاهات التحرر عند المرأة الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية ، قسم علم الاجتماع، 2007 .
103. معتوق فتحية: الدراسة المسحية الخاصة بالتمكين السياسي للمرأة ،الوزارة المنتدبة المكلفة بالأسرة وقضايا المرأة، د ت، الجزائر .

104. المكروطار نزهة: مساهمة المرأة المتزوجة في تنمية الأسرة (دراسة ميدانية لعينة من النساء العاملات المتزوجات في الجزائر العاصمة)، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية ، قسم علم الاجتماع، 2008-2009 ، ص92.
105. مليكة بوخاري : صورة المرأة الجزائرية والمرأة الأجنبية في الأفلام الثورة التحريري من(1965-1993) تحليل النظام النصي للأفلام معركة الجزائر-الأفيون والعصا-حب ممنوع-أبواب الصمت ،مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر3،كلية علوم الإعلام والاتصال، 2010-2011 .
106. موهوب يامين : دور المرأة في صنع السياسات العامة في الجزائر ، رسالة ماجستير، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر3، 2010-2011 .
107. نجمة زراري: الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، تحليل نصي سيميولوجي للفيلمين: وراء المرأة وعائشات، رسالة ماجستير، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2010-2011.
108. نديم ربح، محمد الحسن : اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو المحطات الفضائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2008 .

-المجلات :

109. بوكروح مخلوف: الدراما والواقع ، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد19، يونيو 2005 .
110. جيهان يسري، رأي الفتاة الجامعية في صورتها التي تقدمها الدراما العربية بالتلفزيون: المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، المجلد الثالث، العدد الرابع، كلية الإعلام، أكتوبر-ديسمبر 2002 .
111. مجلة الاتحاد النسائي: مسيرة المرأة في الإمارات 12 عمل من النجاح، شركة الوطني للطباعة والنشر، د ط، الإمارات العربية المتحدة، لم تذكر السنة.

112. مخلوف بوكروح: البعد الإبداعي والجمالي في كتابة المسرحية للإذاعة والتلفزيون، مجلة اتحاد جامعة الدول العربية، العدد2، 2001.
- الوثائق الرسمية :

113. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية. جبهة التحرير الوطني الجزائري: ميثاق طرابلس، جبهة التحرير الوطني، الجزائر، 1964.

114. المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية والثورة اول نوفمبر: كفاح المرأة الجزائرية(دور المرأة أثناء الحرب التحريرية)، بقلم هند قديد،الجزائر 2007

115. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري: الميثاق الوطني، جبهة التحرير الوطني، الجزائر، 1976.

116. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الوزارة المنتدبة المكلفة بالأسرة وقضايا المرأة : التقرير الوطني للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، بيجن + 15،الجزائر، 2009.(css.escwa.org.lb/ecw/1065/Algeria_formatted).

-المواقع الإلكترونية :

117. حفيظة عياشي، المخرج مصطفى حجاج ل "الجزائر نيوز"، "التلفزيون الجزائري لا يفكر في المشاهد إلا في رمضان،
<http://www.startimes.com/f.aspx?t=26965697>

118. صياد حورية، مخرجون كتاب سيناريو ومتخصصون يجمعون، لا وجود لشيء اسمه تاريخ الدراما الجزائرية،
<http://www.al-fadjr.com/ar/index.php?news=163175%3Fprint>

119. صورة المخرج أعمر تريش - المصدر الموقع الإلكتروني :
<https://lapatrienews.dz/amar-tribeche-realisateur-a-la-patrie-news-enfant-jai-fabriquer-un-petit-cinematographe>

المراجع باللغة الفرنسية:

120. Benjabalah,(Souad): **Femmes et developement** ,C.R.A.S.C ,Oran, 1995.
121. Dujardin Camille-Lacoste : **Des mères contre de femmes, maternité et patriarcat au Maghreb**,Boughene,Alger,1990 .
122. -Edwige ,Rude (Antoine): **Le Mariage Maghrebin En France** ,Ed Khrhala,Paris,1990.
123. El Khayat-Bennai(ghite) : **Le monde arabe au féminin**, L'harmattan, Paris,1985,p56
124. Fatima Mernisse : **Le Maroc raconté par ses femmes** , Rabat, SMER ,1986.
125. Frantz Fanon : **Sociologie d'une révolution ; l'an Vde la révolution**, Maspero,Paris,1975
126. Henri Genévois : **La femme Kabyle**, les tra/ et les jours,F.D.B, fort national 2,1969,
127. Ismet Ouddine Karkar :**La femme a travers les versets coraniques**,Dar gharb Al-Slami, Beyrouth,Libon ,1992.
128. Juliette Mince : **La femme dans le monde Arab**, Ed Marine, Paris,1980.
129. Khoudja Souad : **Les algeriennes du quotidien**, Entreprise du livre,Ager,1991.
130. Magde Whaba : **Dictionary of Libervary Terms**, Libraries du Lebanon, Beirut,1989.
131. Mahfoud Bonnuouine : **Les Algeriennes victimes de la seciété néopatriarcale**, une étude Socio-anthropologique,Marinoor,1ére édi, Alger,1999.
132. Mared Ali : **Le réformisme musulman en Algérie de 1925 à 1940 essai d'histoire religieuse et sociale**, Paris, 1967 .
133. Maurice Bormans : **Statut personnel et famille Maghreb de 1940 à nos jours**, Mouton, paris, 1997, p33.

134. Mustapha Boutefnouchet : **La famille Algerienne,évolution et caractéristiques récentes**,SNED ,Alger,2éme édition,1982.
135. Ney Bensadoun : **Les Droits de la femme**, ed : L'armattam,Paris,1980.
136. Petter E,Mayeux, **Writing for the Electronic Media**, 2ed,Wsb Brown ana Bench Mark, Madison,1994.
137. Phyllis Hartnoll : **The Oxford Companion to the theatre**, University Press,Oxford,1991.
138. Soumaya Naamene-Guessous : **Au dela toute pudeur, la sexualité au Maroc**, 6 éme ed,Casablanca,1985

فهرس المحتويات:

الصفحة

مقدمة	ب
1- خلفية الإشكالية وتحديدھا	8
2- تساؤلات الدراسة	11
3- أسباب اختيار الموضوع	11
4- أهمية الدراسة	13
5- أهداف الدراسة	14
6- منهجية الدراسة وأدواتها	15
أ - منهج الدراسة	15
ب - أدوات الدراسة	17
ج - مجتمع البحث وعينته	27
7- تحديد المفاهيم الأساسية للدراسة	32
8- الدراسات السابقة	35
9- صعوبات الدراسة	47
تمھيد	51
أولاً- وضعية التاريخية والاجتماعية للمرأة الجزائرية	52
1- مكانة المرأة قبل و بعد الإسلام	52
1.1 المرأة في عصور ما قبل التاريخ	52
2.1 وضعية المرأة في مختلف الديانات	57
2- وضع المرأة الجزائرية وتطوره عبر التاريخ	63
2.1 وضع المرأة الجزائرية في مرحلة ما قبل الفتح الإسلامي	63
2.2 وضع المرأة الجزائرية في مرحلة الفتح الإسلامي	6
2.3 وضع المرأة الجزائرية في العهد العثماني	66
2.4 وضع المرأة الجزائرية في عهد الإحتلال الفرنسي	77

- 79 3- الخصوصيات الإجتماعية للمرأة الجزائرية
- 80 3.1 مقومات العائلة الجزائرية التقليدية
- 83 3.2 مكانة المرأة داخل العائلة القديمة
- 87 3.3 دور المرأة في العائلة التقليدية
- 88 تمهيد
- 89 ثانيا- دور ومكانة المرأة الجزائرية في العائلة الحديثة
- 89 1- الأبعاد التعليمية والمهنية للمرأة الجزائرية
- 89 1.1 تطور تعليم المرأة في الجزائر
- 93 1.2 الوضعية المهنية للمرأة الجزائرية
- 98 2- المشاركة السياسية للمرأة الجزائرية ووضعها القانوني
- 98 2.5 المشاركة السياسية للمرأة الجزائرية
- 104 2.2 المرأة الجزائرية في التشريعات القانونية
- 107 3- مكانة المرأة في العائلة الجزائرية الحديثة
- 110 3.3 تغيير البنية الإجتماعية للعائلة
- 111 3.4 تغيير الدور الاجتماعي للمرأة
- 112 3.3 تغيير العلاقات الإجتماعية
- 114 تمهيد
- 115 ثالثا- الحالة الإجتماعية للمرأة في وسائل الإعلام
- 115 1- الحالة الإجتماعية للمرأة في الصحف
- 120 2- الحالة الإجتماعية للمرأة في المادة الإذاعية
- 124 3- الحالة الإجتماعية للمرأة في التلفزيون
- 133 تمهيد
- 133 رابعا- الدراما التلفزيونية مفهومها وأنواعها
- 133 1- ماهية الدراما التلفزيونية وأنواعها
- 138 1.1 نشأة الدراما

143	1.2 أنواع الدراما التلفزيونية
149	2- العناصر الأساسية في البناء الدرامي
150	2.1 الفكرة
152	2.2 الحبكة
154	2.3 الصراع الدرامي
156	2.4 الذروة
157	2.5 الحوار
162	2.6 الشخصية
167	3- أنواع الدراما التلفزيونية ودورها في تقديم الواقع الاجتماعي
168	3.1 الدراما التلفزيونية
186	3.2 دور الدراما التلفزيونية في تقديم الواقع
192	تمهيد
192	خامسا-المسلسلات التلفزيونية الجزائرية
192	1- نشأة وتطور المسلسلات التلفزيونية الجزائرية
194	2- واقع إنتاج المسلسلات التلفزيونية الجزائرية
200	تمهيد
200	سادسا - التحليل السيميولوجي لمسلسل معاناة امرأة
202	1- بطاقة فنية عن المخرج
204	2- بطاقة تقنية عن المسلسل
206	3- ملخص المسلسل وسياقه الاجتماعي
208	4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من المسلسل
209	1.4-التقطيع التقني.....
302	2.4-القراءة التعيينية
330	5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من المسلسل

330	1.5- الملصق الإشهاري للمسلسل
331	2.5- مكان المسلسل وزمانه
353	3.5- اللغة المستعملة
359	أ. البيئة الثقافية التي نشأ فيها المخرج
361	ب. الجمهور المستهدف
362	4.5- تحليل عنوان المسلسل
365	5.5- القراءة التضمينية للمقاطع المختارة
453	6- نتائج التحليل
458	خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

الملاحق

الملاحق



الملحق رقم 01: صور مستخرجة عند إنطلاق جينيريك البداية

قائمة المصادر و المراجع



الملحق رقم 02: صور مستخرجة من اللقطات الافتتاحية للمسلسل.



الملحق رقم 02: صور مستخرجة من صور مستخرجة من اللقطات الافتتاحية
للمسلسل.



الملحق رقم 03: صور مستخرجة من المقطع الأول توضح سكوت ليلي بينما جعفر
وهاجر يتناقشان على حثتها من ورث ابيها



الملحق رقم 04: صور مستخرجة من المقطع الثاني تظهر جعفر ومهدي يلتقيان في المقهى



الملحق رقم 04: صور مستخرجة من اللقطة الثانية تظهر جعفر ومهدي سعيدان بعد اتفاقهما على صفقة الميراث.



الملحق رقم 05: صور مستخرجة من المقطع الثالث توضح كنزى وهي تحدث والدتها
عن قانون الأسرة



الملحق رقم 06: صور مستخرجة من المقطع الرابع يظهر ليلى تروي لإبنتها قصة الصخرة.



الملحق رقم 07: صور مستخرجة من المقطع الخامس توضح جبروت إسماعيل
وغضبه على عائلته.



الملحق رقم 08: صور مستخرجة من المقطع السادس تظهر ليلى مصدومة من خيانة أخيها وزوجته بعدما باع منزل والدها دون علمها.



الملحق رقم 09: صور مستخرجة من المقطع الثامن يوضح صراع جعفر وزوجته
بينما كنزى تقلي البطاطا



الملحق رقم 09: صور مستخرجة من المقطع السابع تظهر ليلي تتعرض للحرق في وجهها من طرف زوجها.



الملحق رقم 10: صور مستخرجة من المقطع الثامن تظهر السيدة وزربية تحاول اصطحاب ابنتها خديجة للقاء ابن عمتها.



الملحق رقم 11: صور مستخرجة من المقطع التاسع توضح لحظة تفاجئ إسماعيل بعد أن بلغه وكيل الجمهورية أن زوجته رفعت قضية طلاق ضده.



الملحق رقم 12: صور مستخرجة من المقطع العاشر تظهر ليلي توصي ابنتها ثم تريها صورة لها في شبابها.



الملحق رقم 13: صور مستخرجة من المقطع الحادي عشر تظهر حنان تدرس
وبجانبتها والدتها تسترجع ذكرياتها المؤلمة مع زوجها.



الملحق رقم 14: صور مستخرجة من المقطع الثاني عشر تظهر السيدة وردية وزوجها يناقشان موضوع خطبة اسماعيل لإبنتهم.



الملحق رقم 15: صور مستخرجة من المقطع الثالث عشر تظهر ليلى وحنان في صدمة بعد خبر فرار جعفر للخارج



الملحق رقم 16: صور مستخرجة من المقطع الرابع عشر تظهر انهيار السيدة خديجة بعد وفاة هالة إبنتها الصغرى، ودخول اسماعيل وزوجته في أواء احتفالية



الملحق رقم 16: صور مستخرجة من المقطع الرابع عشر تظهر السيدة حليلة في
منهارة بعد صدمة زواج إسماعيل.



الملحق رقم 17: صور مستخرجة من المقطع الخامس عشر ليلى في حالة هيسيرية
تطرد حتى إبنتها



الملحق رقم 18: صور مستخرجة من المقطع السادس عشر تظهر ليلي تبكي بشدة بعدما سمعت حديث هاجر عنها وسخريتها من وجهها الذي ندبته الحروق.



الملحق رقم 18: صور مستخرجة من المقطع السادس عشر تظهر ليلي وابنتها تخرجان من منزل مهدي لكنه يصر أن يصطحبها وهاجر في المطبخ تضحك وتتشفى.



الملحق رقم 19: صور مستخرجة من المقطع السابع عشر توضح خليمة وإبنتها في غرفتهما بينما إسماعيل يعنف خليمة زوجته الجديدة.



الملحق رقم 19: صور مستخرجة من المقطع السابع عشر توضح خديجة بعدما ضربها إسماعيل وألقى بها على أريكة غرفة الضيوف.



الملحق رقم 20: صور مستخرجة من المقطع الثامن عشر توضح إستياء مهدي من زوجته التي ترفض بشدة ان يساعد ليلي أخته



الملحق رقم 20: صور مستخرجة من المقطع الثامن عشر توضح ليلى وابنتها كنزى تسكنان في مستودع خردوات.



الملحق رقم 21: صور مستخرجة من المقطع التاسع عشر توضح ليلى بعد خمس سنوات



الملحق رقم 21: صور مستخرجة من المقطع التاسع عشر توضح ليلي وابنتها
تتناقشان بينما ليلي تنظر للمرأة وتضحك.



الملحق رقم 22: صور مستخرجة من المقطع العشرون تظهر حنان عند ضيافة عائلة زوجها جلال.



الملحق رقم 22: صور مستخرجة من المقطع العشرون تظهر الاخوات البنات لجلال
انسحبين من مائدة العشاء بينما تبقى حنان لوحدها تنظف .



الملحق رقم 23: صور مستخرجة من المقطع الحادي والعشرون تظهر حنان وصديقتها كنزى في الصيدلية يتحدثان.



الملحق رقم 24: صور مستخرجة من المقطع الثاني والعشرون تظهر حفل ختان ابن أخت جلال بطريقة تقليدية.



الملحق رقم 24: صور مستخرجة من المقطع الثاني والعشرون تظهر حفل الختان
بحيث ترقص النسوة بينما الرجال على يتعشون.



الملحق رقم 25: صور مستخرجة من المقطع الثالث والعشرون تظهر مهدي يعود إلى المنزل وفي يده كيس مال يقترح على زوجته إرجاع دين ليلي أخته لكنها ترفض.



الملحق رقم 25: صور مستخرجة من المقطع الثالث والعشرون تظهر هاجر تحمل المال لتخبأه بينما يبقى مهدي خائرا في تصرفات زوجته.



الملحق رقم 26: صور مستخرجة من المقطع الرابع والعشرون توضح شجارا بين
جلال وزوجته ثم يتركها وتبقى تبكي



الملحق رقم 27: صور مستخرجة من المقطع الخامس والعشرون تظهر إسماعيل متفاجئ من زيارة نسسيبه (والد زوجته) له قي محله الجديد.



الملحق رقم 28: صور مستخرجة من المقطع السادس والعشرون تظهر ليلى تستقبل بحفاوة عائلة مهدي أخيها بعدما فقدوا كل شيء جراء زلزال بومرداس.



الملحق رقم 28: صور مستخرجة من المقطع السادس والعشرون تظهر هاجر في حالة هلع وقلق بينما زوجها في صدمة من هول زلزال بومرداس.



الملحق رقم 29: صور مستخرجة من المقطع السابع والعشرون تظهر السيدة وردية تحدث خديجة إبنتها وهي غير راضية عنها لأنها لم تنجب أبناء .



الملحق رقم 30: صور مستخرجة من المقطع الثامن والعشرون تظهر السيد جعفر في منزل السيدة قمر يخطب زوجته السابقة التي لم يتعرف عليها ويتفقا على شروك الزواج.



الملحق رقم 31: صور مستخرجة من المقطع التاسع والعشرون يظهر ليلي في منزل نادية تكشف لها حقيقة جعفر المخادع وتتفق معها



الملحق رقم 33: صور مستخرجة من المقطع الثلاثون تظهر ليلي في سيارتها بجانب إبنتها تحدث جعفر المتواجد مع صديقتها قمر.



الملحق رقم 33: صور مستخرجة من المقطع الثلاثون تظهر جعفر يتشاجر مع قمر
فتتصل بالشرطة بينما تحاول حنان التحدث مع والدها وتبكي.



الملحق رقم 33: صور مستخرجة من المقطع الثلاثون تظهر الشرطة تأخذ جعفر مكبل الأيادي بينما بيكي عليه حنان بحرقة أما والدتها فتضحك وتتشفى فيه.



الملحق رقم 33: صور مستخرجة من نهاية المسلسل.



الملحق رقم 34: صور مستخرجة من نهاية المسلسل