

جامعة الجزائر 3

كلية علوم الإعلام والاتصال

قسم الإعلام

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية

– مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث في علوم الإعلام والاتّصال، تخصصّ إذاعة وتلفزيون

إشراف:

إعداد:

أ.د. مخلوف بوكروح

إيمان بن نعمة

السّنة الجامعيّة: 2017 – 2018

جامعة الجزائر 3
كلية علوم الإعلام والاتصال
قسم الإعلام

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية

- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال، تخصص إذاعة وتلفزيون

إشراف:

أ.د مخلوف بوكروح

إعداد:

إيمان بن نعجة

أعضاء لجنة المناقشة:

المؤسسة	الصفة	الأستاذ
جامعة الجزائر 3	مقرراً	أ.د مخلوف بوكروح
جامعة الجزائر 3	رئيساً	أ.د سعيد لوصيف
جامعة الجزائر 3	عضواً	د. فتحية معتوق
جامعة الجزائر 3	عضواً	د. عزيز لعبان
جامعة بجاية	عضواً خارجياً	د. عيسى مراح

شكر وعرفان

أَتَقَدَّم بالشكر الجزيل لمن استحقَّ مِنِّي كلَّ الاحترام والتقدير والفخر والاعتزاز أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "مخلوف بوكروح" الذي لطالما كان كريما في عطائه برأي أو وقت أو مجهود أو مراجع، فأثرى بحثي بكلَّ تفاصيله عبر لمساته العلمية القيِّمة، وقبل ذلك كلِّه منحني الطيبة والرقِّي في التعامل والصبر على تأخري في انطلاق العمل على هذا البحث وتأخري في إكماله بل وأخذ بيدي في أصعب مراحلهِ .. لكم مِنِّي خالص الامتنان والعرفان والمحبة والاحترام أستاذي الطيب .

إلى التي بتشجيعاتها شددت أزرِي وبحرصها بقيت صامدة واقفة لأنَّها أبت أن تتركني فتقلَّ عزمي وظلَّت تمدني بالأمل حتى أنهيت بحثي، فلكم أستاذي الدكتور فتحية معتوق كل الإمتنان والعرفان بالجميل.

إلى من كان له الفضل الكبير في تصويب مسار بحثي وموافاتي بمراجع قيِّمة عددها يعادل مكتبة رقمية، إلى غزير العطاء الدكتور عزيز لعبان .. فضلكم كبير.

إلى الأستاذ الدكتور نصر الدين لعياضي والأستاذ الدكتور السعيد لوصيف على ما تفضَّلوا به من نصائح وتوجيهات وما أغدقوني به مراجع أصيلة وقيِّمة ساعدتني كثيرا في تأطير بحثي .. ممنونة جدا لكم.

إلى الدكتور عبد الصمد ساحلي بجامعة Arizona، الذي لم يتوان عن تزويدي المتواصل بالمراجع التي تعدُّ عليَّ تحمُّلها من مختلف قواعد بيانات المجالات العلمية المحكَّمة .. صنيعكم رفيع المقام

شكر خاص إلى الذي نَقَصْتُ عليه أيام عطلته بمرافقتي طيلة مدَّة عقد جلسات المجموعات البؤريَّة في دور المراقب الدكتور شوقي زقعار .. ممتنة جدا لوقوفك إلى جانبي عند تطبيق أهم أداة في بحثي.

الشكر موصول جدا إلى السيِّدات الفضليات والسَّادة الأفاضل أعضاء المجموعات البؤريَّة الذين تطوَّعوا للمشاركة والذين لولاهم لما أكتمل البحث: صفية، سارة، سناء، بهجة، نصيرة، عبد الغني، سامي، جعفر، عبد الهادي، أمين، محمد، نادية، ليندة، علاء، حنان، لطفي.. فشكر جزيل لمشاركتم الفعالة ونقاشكم الغزير الذي أثرى ودعَّم جزء أساسي يرتكز عليه بحثي.

إلى أستاذي الطيب الدكتور الطاهر بصيص الذي تحمَّل استفساراتي اللامتناهية عن آجال الإيداع ودعمه وتشجيعه دوما.

إلى صاحبة القلب الطيب والإبتسامة البريئة "السيدة ليلي سعيدي" التي لطالما استقبلتني بصدر رحب وفي غير أيَّام الإستقبال.

إلى عمَّال مصلحة الأرشيف بالمؤسسة العموميَّة للتلفزيون الجزائري

إلى مساعدة الإخراج ملينة مولى صاحبة الفضل في الوصول إلى القائمين على مسلسل الخاوة.

إلى المنتج أمين الجوادي، كاتبة السيناريو سارة برتمة، مديرة الكاستينغ نسمة حناشي، إيمان باشا.

إلى المخرج المنتج ناصر سماعيلني

إلى جميع صديقاتي وأصدقائي وزميلاتي وزملائي الذين جمعني بهم الحياة في مختلف مراحل دراستي وعملي أهدىكم هذا البحث كلِّ باسمه مع غزير المحبة والوفاء.

إهداء

إلى أعظم إنسانة في دنيائي،

إلى أمي الغالية، الغائبة بروحها الحاضرة بكل ذكرياتها،

إلى من ربّنتي واحتوتني منذ أول يوم من عمري إلى آخر يوم من عمرها

إلى من توقّف قلبها عن النبض قبل أن أسعده بمناقشة هذا البحث الذي شاركتني أدق تفاصيل إنجازهِ

إلى أمي التي ظلّت تسألني عنه إلى غاية التسويغات الأخيرة من عمرها بعبارات خالدة:

"إيمان قريب تكلمي؟"

إلى من فقدتها في أهم مرحلة من إنجاز هذا البحث وفقدت معها شغفي به

إليك يا نبض الروح أهديه وأسأل الله تعالى أن يلحق أجر اخلاصي فيه بصحيفتك لتتالي به أجر العلم النافع

رحمة الله عليك يا أمي

إلى من صبر وتصبر حتى أعلمته أنني أنهيت بحثي،

فإذا بابتسامته تدفئ برد السنين

إلى من كان هدفه في الحياة إلحاق بركب أصحاب

العلم لأنهم لعل من علمهم ما ينير طريقي

إلى قدوتي في طلب العلم وتعليم الأجيال

إلى من أراه أبا عظيماً أهدي بحثي إليك "والدي"

إلى منبع الحنان والطمأنينة

إلى رمز العطاء والتضحية والصبر

إلى من تجد سعادتها في ابتسامتي، وتتلاذذ

راحتها في نجاحي، وترقص مشاعرها فرحاً بتفوّقي

إلى من أخذت قوّتي وإرادتي من تشجيعاتها

إلى من أراها أما مثالية إليك أهدي بحثي "والدتي"

إلى حبيباتي ونبضات قلبي، إلى من اعتبرهنّ سعادتي وفرحتي وهدية الرّحمان لي، من كن يقفن إلى جانبي كلّما تعثرت فيحيين في الأمل من جديد هاجر " أسماء . لينة " إليكن أخواتي أهدي ثمرة تعبي ومجهودي

إلى من أستند عليها فلا أقع، إلى من اعتبرها الأمان إذا غدر الزّمان والوفاء إذا عم الجفاء " إسماعيل . عبد البديع " إليكما أخوأي أهديه.

إلى رمز البراءة "صادق" الذي لطالما انتشلتني ضحكاته البريئة الممزوجة بشغبه الطفولي من يأس وتعب البحث.

إلى كل فرد تربطني به رابطة الدم ولنسب من عائلتي أهدي ثمرة مجهودي فيشاركني أجر العلم وشرف البحث، إلى أفراد عائلتي بن نعمة وموسي.

خطة البحث

مقدمة

I. اشكالية البحث وتساؤلاته، أهدافه وأهميته

I.I اشكالية البحث

2.I التساؤلات

3.I الأهداف

4.I الأهمية

5.I تحديد مفاهيم البحث

6.I التراث المنهجي

2. التراث النظري للبحث

I.2 البناء الاجتماعي والتنوع .. مدخل نظري للمفاهيم الأساسية

I.I.2 البناء الاجتماعي

I.I.I.2 البناء الاجتماعي لدى Berger & Lukman

2.I.I.2 البناء الاجتماعي لدى Searle

2.I.2 النوع/ الجندر

I.2.I.2 ما الفرق بين الجنس والنوع (Sex/ Gendre) ؟

2.2.I.2 بناء الأدوار الاجتماعية

3.2.I.2 مُنبثق دراسات النوع/ الجندر

4.2.I.2 اللغة والبناء الاجتماعي للنوع في التلفزيونية

2.2 الدّراما التلفزيونيّة ودراسات تمثّل علاقة المرأة بالرجل

I.2.2 الدّراما .. محاولة ضبط المفهوم

2. 2.2 الدّراما التلفزيونيّة .. مراحل التطوّر

3.2.2 تمثّل المرأة والرجل في الدّراما التلفزيونيّة .. سيرورة تطوّر الدّراسات

3. مراجعة إنتاج وبثّ الدّراما التلفزيونيّة الجزائريّة من خلال المؤسّسة الوطنيّة للتلفزيون

I.3 مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الفرنسيّة (ORTF) 1962 – 1957

2.3 مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الجزائريّة (RTA) 1986 – 1962

3.3 عزل التلفزيون عن الإذاعة (ENTV) 1991 – 1986

4.3 جمع المؤسّسة بين صيغة العموميّ والطابع التجاريّ الصّناعيّ 2017 – 1991

4. استراتيجيّة البحث

I.4 اختيار المنهج

2.4 أدوات القياس

5. البناء الاجتماعيّ لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل التلفزيونيّ "الخاوة"

I.2 النّصّ وآليّات صياغة الخطاب الدّراميّ

2.5 المتلقّي: من التّأويل إلى إنتاج المعنى

3.5 المؤلّف وسياق الإنتاج الدّراميّ

خلاصة

قائمة المراجع

قائمة الملاحق

الفهرس

فهرس الجداول

الرقم	العنوان	ص
01	الاهتمام البحثي بموضوع المرأة من حيث جنس الباحث	29
02	الاهتمام البحثي بموضوع المرأة وفقا لعناصر العملية الاتصالية	30
03	تصنيف الاهتمام البحثي بموضوع المرأة وفقا للوسيلة الإعلامية - الاتصالية	32
04	تصنيف الاهتمام البحثي بموضوع المرأة وفقا للأنواع التلفزيونية	33
05	تصنيف الاهتمام البحثي بموضوع المرأة وفقا لدراما المسلسلات التلفزيونية	34
06	تصنيف الاهتمام البحثي بموضوع البناء الاجتماعي، التلفزيون والجمهور	37
07	المؤسسات التي تعاقبت على إنتاج الأفلام التي بثها التلفزيون الجزائري منذ 1956 إلى 2017	68
08	الأفلام والمسلسلات المنتجة إبان الحقبة الاستعمارية 1961 - 1957	68
09	الأفلام والمسلسلات المنتجة بعد استعادة السيادة الوطنية على مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائرية 1986-1982	70
10	الأفلام والمسلسلات المنتجة بعد فصل التلفزيون عن الإذاعة (ENTV) 1986 - 1991	76
11	الأفلام والمسلسلات المنتجة بعد جمع المؤسسة بين صيغة العمومي والطابع التجاري الصناعي 1991 - 2017	79
12	المسلسلات التلفزيونية الجزائرية التي بُثت عبر المؤسسة العمومية للتلفزيون بفروعها الخمسة	96
13	عدد المشاهد التي تعكس علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" بمختلف الفضاءات	98
14	أنماط علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" بمختلف الفضاءات	98
15	خصائص أفراد عينة المجموعة البورية الأولى "نساء"	113
16	خصائص أفراد عينة المجموعة البورية الثانية "رجال"	114
17	خصائص أفراد عينة المجموعة البورية الثالثة المختلطة "نساء - رجال"	114
18	الفئات وفق الترميز الأولي للبيانات الخام، مرتبة حسب أسئلة جلسات المجموعات البورية	132
19	نسبة الممثلين حسب الجنس في مسلسل الخاوة	14 6
20	المفاهيم الرئيسة حول علاقة المرأة بالرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب التحرر وفقا	210

للمشاركين في كل مجموعة	
226	المفاهيم الرئيسة حول العاطفة والمال كمحددّين لطبيعة علاقة المرأة بالرجل وفقا للمشاركين في كل مجموعة

2I

فهرس الأشكال والصّور

الرقم	العنوان	الصفحة
01	شكل حضور المرأة والرجل في الإنتاج الدرامي للفترة الممتدة من سنة 1962 إلى غاية 1986	75
02	شكل حضور المرأة والرجل في الإنتاج الدرامي بعد انفتاح التلفزيون على القطاع الخاص والعمومي من 1987 - 1991	78
03	شكل حضور المرأة والرجل في الإنتاج الدرامي بعد التعديلات القانونية في قطاع السّمع البصري من 1991 - 2017	82
01	صورة المجموعة التي تجمع الأعضاء المحتمل مشاركتهم في مجموعة Focus Group على Facebook	109
02	صورة لآراء بعض أعضاء مجموعة النساء عبر منشور في مجموعة Focus Group على Facebook	110
03	صورة الجلسة الثالثة "المختلطة" بقاعة محاضرات المركز الثقافي العربي بن مهيدي	122
04	صورة عريضة تردّد الكلمات للمجموعات البؤرية الثلاث	206
05	صورة سحابة الكلمات للمجموعات البؤرية الثلاث	207
04	شكل يبين أسطح جميع المجموعات البؤرية	208

مقدمة

عرف تلقّي وتحليل خطاب المنتجات الإعلامية والفنية والثقافية اهتماماً متصاعداً لدى العديد من التوجّهات البحثية خاصة تلك التي عُييت بالتأويل وإنتاج المعنى، كالبناء الاجتماعي ومختلف النظريات النقدية ونظرية التلقّي ومقاربة النوع الاجتماعي. تعدّد في التوجّهات النظرية صاحبه تعدّد في الزوايا البحثية فمنها من ركّز على الرسالة والتحليل السيميائي للمادّة الإعلامية أو الثقافية والفنية، ومنهم من ركّز على الجمهور المتلقّي من آليات تأويله إلى إنتاج المعنى، وأخرى حول المؤلّف وسياق الإنتاج. وإلى جانب تعدّد المقاربات وجوانب تناولها لهذا الموضوع نجد تعدّداً في المقاربات المنهجية من الإمبريقية إلى النقدية، وتعدّد الأنماذج البحثية التي تستند عليها في الفهم والتفسير أو التنبؤ.

إذ أنّه بالرغم من العناية الكبيرة التي أوليت لهذا الموضوع لا تزال بعض الأحكام المسبقة قائمة عن وسائل الإعلام وخاصة التلفزيون في مسألة التأويل والبناء الاجتماعي لدى الأفراد في مختلف الأنواع التلفزيونية التي تعمل على ترسيخ الصور النمطية أو إعادة بناء واقع مشوّه حول المواضيع الاثنية والدينية والأقليات والتمييز العنصري أو الجنسي خصوصاً في المجتمعات العربية من خلال الأفلام والمسلسلات لما يتمتّعان به من شعبية حسبما أكّده التراكمات والبحثية والمعرفية حول وسائل الاتصال الجماهيري على مدار عقود من الزمن.

يعدّ بحثنا بمثابة محاولة للكشف عن آليات التأويل وبناء المعنى عبر التلفزيون في علاقتها بالبناء الاجتماعي للجنس ودعم التحيزات ضدّ المرأة في مختلف الفضاءات التي تعكس تواجدها مع الرجل من العائلة إلى العمل وصولاً إلى الفضاء العام، وذلك عبر قياس البناء الاجتماعي لنوع تلفزيوني واحد متمثّل في دراما المسلسلات التلفزيونية، محاولين الجمع بين مختلف الجوانب البحثية التي تمكّنا من الإحاطة الشاملة بأطراف العملية التأويلية بدءاً بالنصّ مروراً بمتلقّيه وصولاً إلى مؤلّفه وسياق إنتاجه.

ولمقاربة هذا الموضوع استندنا على الأنموذج البنائي التأويلي الذي يقوم على المنهج الاستقرائي وأدوات قياس نوعية رأيها بأنها مناسبة للإجابة عن إشكالية البحث وتسأولاتها وبالتالي تحقيق الأهداف العلمية المرجوة، وبغية تحقيق ذلك عمدنا إلى تصميم خطة تضمن السير الديناميكي للبحث بالعمل على تقسيم البحث إلى خمسة فصول:

1. أدرجنا في الفصل الأول بناء الاشكالية والتساؤلات مرفقان بأهمية ومن ثم أهداف البحث إلى جانب تحديد مفاهيم أهم المصطلحات ومراجعة الاهتمامات البحثية حول متغيرات المرأة والرجل، الدراما التلفزيونية، البناء الاجتماعي.
 2. أما الفصل الثاني فُعني بالأدبيات السابقة والجزء النظري الذي ينقسم إلى جزئين لهما علاقة مباشرة بمتغيرات البحث ويتمثلان في البناء الاجتماعي والنوع، الدراما التلفزيونية، تجدر الإشارة إلى كوننا عملنا على تكثيف هذه الأجزاء قدر الامكان بُعية تجنّب تكرار وحشو البيانات التي عملنا على توظيفها بشكل أوسع في مناقشة نتائج الجزء التطبيقي.
 3. بالنسبة للفصل الثالث فهو عبارة عن مُراجعة لمختلف ما أُنتج وبُثّ من دراما تلفزيونية جزائرية عبر المؤسسة الوطنية للتلفزيون من أفلام ومؤسّسات، وقد حصرنا مسألة البثّ في التلفزيون الجزائريّ لأنه يعدّ أولى مؤسّسة إنتاج وبثّ في الجزائر وكان ذلك حكرًا عليه إلى غاية فتح القطاع السمعيّ البصريّ.
 4. الفصل الرابع يُعني باستراتيجية البحث من عرض للأنموذج والمنهج اللذين أشرنا إليهما إلى جانب أدوات القياس متمثلة في المقاربة السيميائية، المجموعات البؤرية، المقابلة غير المقتنّة، الملاحظة المباشرة. جاء إدراج هذا الفصل قُبيل عرض نتائج التحليل، للتسهيل على القارئ وتمكينه من الربط المباشر مع نتائج كل أداة معتمدة.
 5. الفصل الخامس يشكّل محور التحليل الكيفي المتضمّن لعرض النتائج وتحليلها ومناقشتها وفقا لاشكالية البحث إذ قُسم إلى ثلاثة أجزاء خاصّة بكلّ من النصّ أو الرسالة، المتلقّي، المؤلّف أو المنتج للمسلسل الدراميّ التلفزيونيّ "الخواوة"، حرصنا فيه على أن تكون العناوين دالّة توحى أو تساهم في تبيان الاستراتيجية التي اعتمدناها في الاجابة عن الاشكالية المطروحة.
- من ثمّ الخلاصة التي قدّمنا من خلالها مقارنة عامّة لمختلف نتائج الأجزاء الثلاثة سالفه الذكر، في إطار ما تقتضيه منهجية الاجابة عن سؤال الاشكالية، وتوصّلنا إلى أنّ عملية البناء الاجتماعيّ لمعنى علاقة المرأة بالرجل هي مشتركة بين المنتج والمتلقّي للمادّة الفيلمية عينة البحث.

I . إشكالية البحث وتساؤلاته، أهدافه وأهميته

I.I إشكالية البحث

يعتبر البناء الاجتماعي من أبرز المواضيع مطارحةً في علم الاتصال المعاصر، إذ يتركز على التفاعل الاجتماعي بين الأفراد والمجتمع والثقافة حيث يتم بناء وإنتاج المعاني عبر تصورات ذهنية لأشياء كائنة في العالم المادي المحسوس، يركبها المرسل ويفككها المتلقي في إطار عملية اتصالية قوامها رموز وإشارات تتخلل الحياة اليومية للأفراد وتساهم في اتفاهم على معانٍ مشتركة حولها، فتنتج هذه الأخيرة (المعاني) عبر وسيط تعبير (لفظي/غير لفظي) يجسدها في أفكار ومضامين يؤولها المرسل وفق أهدافه ويعيد بناءها المتلقي وفق مرجعيته النفسية، الاجتماعية والثقافية التي تشكل نظرتة لهذا العالم، على اعتبار الجزء الرئيس من صيرورة بناء المعاني يُخلق في ذاتنا ولا يكتمل إلا في ظل التبادل المشترك بين الفاعلين (مرسل - متلقي).

غير أنّ التمدن الذي شهدته الأنظمة الاجتماعية تزامن مع تسارع وتيرة تقدم تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، وولوج وسائط مادية كمتغيرات جديدة قادرة على التعبير عن المعاني والرسائل الاتصالية فصار بإمكان المرسل أن يدعم تراكيب منظومته الرمزية المتمثلة في اللغة، بوسيط تعبير بصري يتمثل في الصورة فيدمج العنصران (صوت - صورة) ويغدو لكل رمز بصري رمز سمعي يفسره ويسنده، إذ يعمل كل منهما على التلاحم مع الآخر، مثل ما هو موجود في السينما والتلفزيون، حيث يتشاطر الخطاب السمعي والبصري في إنتاج المعنى مع الأخذ بالحسبان قوة الصورة التلفزيونية في تعزيز التعبير عن فكرة ما مقارنة بوسائط الاتصال الأخرى والوصول إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين بما تحمله من معانٍ مشتركة.

ومع امتداد وتفشي عروض المعنى في المنتجات السمعية البصرية لوسائل الإعلام أبرزها التلفزيون كمصدر مهم يمد الأفراد بالمعلومات ويساهم في تشكيل الوعي الفردي والجماعي شغل دور وسائل الإعلام في عملية البناء الاجتماعي للحقيقة حيزاً محورياً في بحوث الاتصال، إذ نجد أولى البحوث التي عُنيّت بهذا الموضوع تتمثل في نظريات (Shutz 1967)، (Luckmann 1967) و (Berger 1967)، وتأسس بناء عليها كل من بحوث الاتصال التقليدية الأوروبية والأمريكية.

إنّ تنوّع التّصوّرات والمنهجيات في الدّراسات التي تتناول هذا الموضوع لم يمنع من تحديد نهجين أساسيين يتوافقان إلى حدّ كبير مع الانقسام التاريخي بين التقاليد الأوروبية والأمريكية (Turner 1974)، ويركّزان على:

- البناء الاجتماعي للحقيقة باعتباره جانباً مهماً في العلاقة بين الثقافة والمجتمع.
- البناء الاجتماعي للحقيقة كنوع واحد من تأثير وسائل الإعلام.

وفي هذا المجال أقرّ الباحثون بنفوذ التّوجهات النّظرية السّوسيولوجية إلى بحوث الاتّصال الجماهيريّ وقدرتها على إحداث تغيّرات في مسار البحوث المعاصرة، حيث أسفرت (التغيّرات) عن هيكلية النقاش وتحديد أطره في توجّهات نظرية جوهرية تبحث في العلاقة بين وسائل الاتّصال الجماهيرية وبناء المعاني الاجتماعية ممثلة في وظيفة الصحافة في ترتيب المعاني ل Walter Lippmann، الغرس الثقافي ل George Gerbner، وظيفة الصحافة في ترتيب جدول الأعمال ل Maxwell، وتأثير وسائل الاتّصال الجماهيرية في تشكيل اللغة ل Melvin Deffleur.

إنّ تعدّد التّوجهات النّظرية يعكس تباين الباحثين في دراسة الخطاب الإعلامي والثقافي، إذ شكّلت مسألة استنطاق المعنى والآليات التي تُعتمد في ذلك اهتمام أكبر المداخل النقدية الأدبية والفنية التي ركّزت على تحليل العلاقة بين: المؤلّف - النصّ - المتلقّي انطلاقاً من اعتبار التأويل عملية فكرية يكتشف عبرها المتلقّي آليات النصّ، فهمه والتوصّل إلى معانيه، في هذا الإطار برزت مدرسة Constance الألمانية ل Hans Rabert Jauss و Wolfgang Iser، إلى جانب المدرسة الفرنسية ل Roland Barthes.

اهتمّت اتّجاهات البحوث النقدية الحديثة بدراسة كيفية بناء وسائل الإعلام للمعنى وعلاقته بالحياة اليومية للأفراد من خلال التركيز على تحليل:

- كيفية صناعة المؤسسات الإعلامية لمعاني الخطاب الإعلامي، بالكشف سيميائياً عن مرجعية الرموز والعلامات التي تحويها مضامين الخطاب بمختلف أنواعه وعلاقتها بسياق الانتاج عبر

معرفة التقنيات والعناصر التي تستعملها هذه المؤسسات لتوليد المعنى وإيصال رسائلها إلى الجمهور.

■ كيفية إنتاج الجمهور لمعاني الخطاب الإعلامي بالكشف عن آليات تلقيه وبناءه لمعاني الرسائل الإعلامية، إيماناً بما للقارئ من دور محوري في صياغة معنى النص.

البحث في الخطاب الإعلامي مُتوقّفٌ على إدراك طبيعة وأشكال أنواع البرامج في مختلف وسائل الإعلام لارتباط المعنى بخصوصية كل منها، أبرزها التلفزيون كوسيلة قادرة على تقديم تمثيل وتأويل عام لواقع الحياة اليومية إذ يعتبر المختصون في البحوث الإعلامية الاتصالية أنّ تلقي المضامين التلفزيونية والتفاعل مع رسائلها أحد العوامل المؤثرة على الحقيقة الاجتماعية للأفراد والمسيطرة على عالمهم الرمزي والمساهمة في تشكيل مثلهم وهويتهم.

ولعلّ أبرز الأنواع التلفزيونية التي اجتذبت اهتمامهم لفترة من الزمن وإلى الآن تتمثل في الدراما التلفزيونية كنوع تلفزيوني حاصر بقوة تزايدت أهميته في حياة وثقافة هذا العصر على اعتبارها واحدة من الوسائل الرئيسة التي تنقل بعض أنماط التنظيم الاجتماعي التي يستوعبها الجمهور المتلقي، كنماذج لأطر السلوك الاجتماعي التي تحدّد أدوار جماعات معينة وكيفية تصرف الآخرين تجاههم في مختلف الظروف الاجتماعية، فأضحت الدراما جزءاً من المخيال الجمعي للجماهير عبر قصص ومغامرات أبطالها خاصة أبطال المسلسلات، حيث أكّد الباحثون على أنّ علاقة المتلقي بالمسلسل التلفزيوني المفضّل لديه تبدو مختلفة تماماً عن تلك التي تُعادلها مع الأفلام والكتب أو حتى الموسيقى كما لو أنّه يمتلك صفات معينة تُصرّح الشعور بالألفة. لذلك يعتبرونه من أكثر المنتجات الثقافية وصولاً إلى الجماهير لأنّه "يحترق" بشكل أعمق حياتهم (Esquenazi, 2009, p 27)، مع تنويعهم إلى خصوصيته في نقل تصوّر القائمين على الصناعة الدرامية لواقع ما، حقيقياً كان أم مشوّهاً، جديراً بالثقة أم ممّوهاً عبر عناصر العرض الدرامي.

لذلك، شكّلت طبيعة وكيفية تأويل الواقع درامياً وما يُبنى اجتماعياً في الواقع الفعلي من حقائق لدى الأفراد، انشغالاً بحثياً لدى التوجهات النقدية للتلفزيون. ومن بين ما اهتمت به البحث في النماذج

- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

المكررة والنمطية للسلوكيات والأدوار الاجتماعية المختلفة للأقليات العرقية والجنسية، هذه الأخيرة تمّ التركيز فيها على ثنائية (أنثى، ذكر) من منظور الجنس أو ثنائية (امرأة، رجل) من منظور النوع الاجتماعي في الأفلام والمسلسلات. وأبرز التوجهات النظرية تتمثل في: دراسات النوع Gender studies، مدرسة فرانكفورت Francfort وتوجه الدراسات الثقافية Cultural studies. وأبرزت نتائج بحوث هذه التوجهات النظرية انعكاس غير موضوعي أو غير دقيق (مشوّه) تحلل التمثيل التلفزيوني لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية. والحديث عن وجود تشوّه يُحيل إلى وجود بناء اجتماعي ما في الواقع عن هذه العلاقة غير التي تمثّل درامياً، فمن بين ما اتّضح بعد تحليل بعض أنماط التفاعل بين المرأة والرجل في المسلسلات التلفزيونية ما يلي:

■ من حيث تحليل مضمون الدراما التلفزيونية: حُصر تمثيل صورة المرأة في فضاءات ضيقة مع تقييد وتنميط مكرّر (سلبية، مُعنّفة أو كونها هدفاً جنسياً..). مقابل الرجل الأكثر كفاءة، مع اعتبار المرأة أقلّ قدرة على تحقيق النجاح على الصعيد المهني والحياة الأسرية معاً.

■ من حيث تأويل المشاهدين: الأفراد الذين يشاهدون أكثر التلفزيون تنطوّر لديهم الأفكار النمطية التقليدية بين الجنسين على حدّ سواء ويمكن أن ينمّي لديهم تصوّرات مفادها على سبيل المثال أنّ المرأة تكون أسعد في المنزل والرجال أكثر طموحاً من النساء Olivier (Dupuy, Médias, stéréotypes et...), أما مشاهدة الرجال لسلسلة من أعمال العنف الدرامي ضدّ النساء فقد يولّد لديهم ردود أفعال سلبية تجاه المرأة (Slocum, 2000).

بناء عليه تبرز أهمية الجندر في المسلسل التلفزيوني كنسق رئيس في البناء الاجتماعي يقوم على تحقيق التوازن في العلاقات الاجتماعية انطلاقاً من علاقة المرأة بالرجل المحددة اجتماعياً في مُميّز الفضاءات التي تُنتج فيها وتُرتسم حدودها، بداية من الأسرة، فالعمل، فالفضاء العام واقعياً ودرامياً.

والتلفزيون الجزائري ليس بمعزل عن الإنتاج والبثّ الدراميين، حيث عرفت الدراما التلفزيونية نمواً متصاعداً من حيث تناول وطرح المواضيع الاجتماعية التي تتصدّرها المرأة في مختلف أنماط علاقاتها بالرجل، خاصّة في شهر رمضان الذي يتعاطم فيه الإنتاج وتحتدّ المنافسة بين القنوات التلفزيونية العمومية والخاصّة مُراداً في مُسايرة أو بلوغ مستوى ما يُنتج ويُبثّ في نظيراتها بالوطن العربي خلال هذا الشهر، ومُثابرةً للظفر بأكبر قدر من جمهور المشاهدين حيث عرفت الدراما التلفزيونية الجزائرية في رمضان 2017

نقله مغايرةً من ناحية تقنية عبر مسلسل "الخواوة" الذي حصل المرتبة الأولى في ترتيب البرامج الأعلى مشاهدة مقارنة بأعمال درامية أخرى في الفترة الليلة وفق IMMAR المعهد الفرنسي للدراسات الإعلامية والتسويق في إفريقيا وكذا تصريحات وسائل إعلامية محلية وعربية.

لعلّ الزواج الذي عرفه "الخواوة"، وارتفاع نسبة مشاهدته مرتبط بثقافة المشاهد في المجتمع الجزائري ونمط استخدامه للتلفزيون (الدراما) في شهر رمضان، إلا أنّ التناول الدرامي المغاير ظاهرياً للمجتمع الجزائري ساهم في طرح علاقة المرأة بالرجل بملحٍ مُستحدث مُعاصر بالنسبة لمتلقٍ مجتمعه لا يزال ذا سياق تقليديّ، هذا التأويل الدرامي غير المؤلف للعلاقة لدى جمهور المسلسلات التلفزيونية الجزائرية قد يُساهم في بناء اجتماعي مغاير لدى المتلقّي لمضامين هذا المسلسل، رغم أنّه من الصعب الإثبات عند القياس أنّ تأويل أفراد العينة لعلاقة المرأة بالرجل في المجتمع الجزائري مرتبط مباشرة بهذا المسلسل الدرامي أم بمصادر أخرى.

إنّ تناول الإنتاج الدرامي الجزائري لعلاقة المرأة بالرجل في سياق المجتمع الجزائري لا يزال في أغلب الأحيان يساهم بشكل أو بآخر في بناء حقائق غير متوازنة حولها في فضاء العائلة والعمل والفضاء العام من خلال إعادة إنتاج منظومة قيم وأفكار المجتمع التقليدي بالرغم من تصاعد الاهتمام بعلاقة المرأة والرجل في الفضاءات سألغة الذكر، حيث يبدو الخطاب السياسي مناصراً للمرأة ويسعى لتنظيم علاقتها بالرجل عبر التزامه بالاتفاقيات والمعاهدات الدولية التي تنصّ على حمايتها وحفظ حقوقها إلى جانب الخطاب الديني في المجتمع وتأكيداً على أهمية توازن هذه العلاقة.

لذلك يمكن القول إنّ في الوقت الذي تتواجد فيه هذه الإيرادات المختلفة لصالح علاقة المرأة بالرجل، نجد المعالجة الدرامية وما تُنتجه من حقائق لا تخدم في كلّ الحالات المبادئ والقيم التي يروج لها الخطابين السياسي والديني في المجتمع، الأمر الذي يبيّن أنّ البناء الاجتماعي لحقيقة علاقة المرأة بالرجل لدى الجمهور المتلقّي لهذا النوع التلفزيوني بالجزائر يخضع (البناء الاجتماعي) أكثر للخصوصيات الثقافية والنفسية التي يعاد الاعتماد عليها في الانتاج الدرامي التلفزيوني تلبيةً لاحتياجات ضيقة تُميّز المشاهد الجزائري عن غيره، مما يبيّن أنّ المنتج والمخرج وحتى كاتب السيناريو يعملون على إعادة إنتاج القيم والأفكار والمواقف التي تتماشى مع خصوصيات المجتمع أكثر ممّا يسعون إلى العمل بمبادئ أساسية في بناء اجتماعي قوي لعلاقة المرأة بالرجل.

إذن، بناء على عرض تفكيكي لمفاهيم الاشكالية ومتغيراتها يمكن القول بأن الانشغال الرئيس لهذا البحث يكمن في الحاجة إلى معرفة الآليات التي يعتمد عليها جمهور المسلسلات الدرامية التلفزيونية في البناء الاجتماعي لحقيقة علاقة المرأة بالرجل بمختلف الفضاءات والمعاني المنتجة حولها، انطلاقاً من محاولة فهم الكيفية التي يؤوّل ويصوغ بها القارئون على هذه الصناعة الدرامية خطابهم لواقع هذه العلاقة ومعرفة استراتيجيتهم في بناء حقيقتها لدى الجمهور المتلقي، وهو ما سنبحثه باعتماد مسلسل "الخواوة" كنموذج مثلما يتجلى في السؤال الرئيس:

كيف يتم البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية

من خلال مسلسل "الخواوة"؟

2.1. التساؤلات

بناء على ما جاء في الاشكالية تنقسم تساؤلات البحث إلى قسمين: أولاًها متعلق بالإرسال من مادة فيلمية وقائمين على صناعتها وثانيها متعلق بالتلقي وهي مرتبة وفق هذا التقسيم كما يلي:

1. كيف يُنتج الخطاب الدرامي لمسلسل "الخواوة" معاني علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات: العائلة، العمل، الفضاء العام؟
2. كيف تُوظف مكانة كلٍّ من المرأة والرجل في مسلسل "الخواوة" (في مختلف الفضاءات)؟
3. ما هو سياق صناعة المعنى الدرامي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة"؟

(السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي...)

4. كيف يتم البناء الاجتماعي لحقيقة علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة" لدى الجمهور المتلقي عينة البحث؟
5. ما هي المعاني التي ينتجها الجمهور المتلقي عينة البحث حول علاقة المرأة بالرجل انطلاقاً من مشاهدته لمسلسل "الخواوة"؟

3.I أهداف البحث

تتمثل أهداف البحث في معرفة ما يلي:

- طبيعة المعاني التي يتضمنها مسلسل "الخواوة" حول علاقة المرأة بالرجل، وعلاقتها بالنسق الاجتماعي الذي أنتجت فيه، (انطلاقاً من المتغيرات الاجتماعية والثقافية، السياسية، ...).
- مكانة المرأة والرجل التي يعمل مسلسل "الخواوة" على بنائها في قالب درامي.
- الوقوف على أبعاد الإنتاج الدرامي التلفزيوني والخلفيات الأيديولوجية للقائمين عليه، إذ من شأنها أن تقرّنا إلى فهم آليات تأويل وبناء الحقائق الاجتماعية لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة" على نحو معيّن.
- آليات تفسير الجمهور لمضامين الخطاب الدرامي وبناءهم الاجتماعي لحقيقة علاقة المرأة بالرجل بالفضاءات المحددة.
- المعاني المنتجة حول علاقة المرأة بالرجل من قبل جمهور المسلسل عينة البحث.

4.I أهمية البحث

يتموقع البحث ضمن بحوث "إنارة المعنى" التي تُعنى بتحليل الخطاب التلفزيوني وآليات التأويل والبناء الاجتماعي للحقيقة، و"المعنى" مسألة طرحت اشكالاً لدى الباحثين فهناك من قاربه باستنطاق الخطاب من حيث العملية الانتاجية (الإرسال) ومن قاربه من حيث الجمهور باستنطاق المتلقي، وكلا المقاربتين لهما حدودهما في فهم الخطاب، كما يوجد من حاول الجمع بين المقاربتين لتقديم صورة أشمل وأدق للمعنى على اعتبار الدراسة المتكاملة هي التي تأخذ بعين الاعتبار الإنتاج والتلقي.

ومن هنا تتأتى أهمية هذا البحث في كونه مقارنة للإنتاج والتلقي معاً، حيث دفعنا الفضول العلمي إلى البحث في البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية من خلال مسلسل "الخواوة"، بالتركيز على القائم على الرسالة الدرامية وسياق إنتاجها، محتوى الرسالة واستراتيجية صناعة المعنى، من ثمّ آليات تأويله من قبل الجمهور المتلقي وإعادة إنتاجه للمعنى عبر بناءه الاجتماعي لحقيقة العلاقة.

5.I تحديد مفاهيم البحث

I.5.I الدراما التلفزيونية

تعدّ الدراما التلفزيونية إحدى الأنواع الفنية التي ساهمت في ظهور التلفزيون واعتمدته في سرد رواية أو قصص، تعيد من خلالها صياغة الواقع أو الخيال عبر سيناريو يُجسّد بصرياً على الشاشة بفعل آليات الصناعة الدرامية. تُعرّف الدراما التلفزيونية على أنّها مرآة الحياة، وانعكاساً للاهتمامات الخاصة بالبشر، كما أنّها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي، وتكون قادرة على توسيع تعاطف المشاهدين وجذبهم بعيداً عن قيود الواقع؛ لتقودهم إلى رؤية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من التشويق والتعاطف والإثارة (Thornham & Purvis, 2005, p 21).

يندرج تحت مسمى دراما تلفزيونية أنواع متباينة كالفيلم، السلسلة والمسلسل، إذ تشير كلمة سلسلة series في اللغة الإنجليزية إلى سلسلة من البرامج، بغض النظر عن النوع: قد تكون سلسلة وثائقية أو مسلسل تلفزيوني الواقع أو سلسلة من البرامج الإخبارية (Boutet, 2010, p 1).

لكنّ الخطاب الأكاديمي يميّز بين المسلسل الدرامي التلفزيوني television drama series والمسلسلات الدرامية the drama serial، في هذه الأخيرة ترتبط الحلقات بشكل نسبي، بينما في الأولى كلّ حلقة لها سرد خاصّ وروايتها المغلقة (Lavie, 2015, p 23)، بمعنى: السلسلة تتميز بحلقاتها المستقلة عن بعضها ممّا يُحرّر الجمهور من مشاهدة جميع الحلقات كونها تعالج مواضيع متباينة إذ تحوي كلّ حلقة موضوع واحد، يؤدّيها أكثر من بطل بشخصيات مختلفة حسب الحلقات والمبدأ الأساسي للسلسلة هو إنتاج قصة في كلّ حلقة مفهومة بمفردها (Dagiral & Tessier, 2008, p1)، أمّا المسلسل فحلقاته أحداثها موصولة تشدّ الجمهور لمداومة المشاهدة، ممّا يقوده إلى نسج علاقة وطيدة مع المضامين الدرامية ومؤدّوها باعتبارها شخصيات ثابتة على مدار أداء أحداث التمثيلية ممّا قد يخلق نوعاً من التفاعل بين المشاهد وأحداث المسلسل التي يمكن أن تساهم في عملية البناء الاجتماعي والثقافي لدى الجمهور المتلقّي لهذا النوع التلفزيوني.

"Une série télévisée peut être définie de façon générique comme une œuvre de fiction à épisodes, créée pour la télévision, diffusée sur un rythme quotidien ou hebdomadaire sur une période indéfinie, dont les personnages, la

thématique ou la forme narrative sont des éléments constants. Une série peut être feuilletonnante, c'est-à-dire qu'un épisode est la suite narrative du précédent et fait appel à la mémoire du téléspectateur. Lorsqu'elle ne l'est pas, chaque épisode est construit comme une histoire indépendante de l'épisode qui le suit et de celui qui le précède." (Boutet, 2010, p1)

بغض النظر عن مفهوم مصطلح دراما تلفزيونية أعلاه، فإنّ القصد من توظيفه في البحث هو المسلسلات الدرامية ذات الحلقات مترابطة السرد، فلأنّه كما أشرنا في الاشكالية يعدّ أكثر من غيره من المنتجات الثقافية الأقدر وصولاً إلى الجماهير لأنّه "يخترق" بشكل أعمق حياتهم (Esquenazi, 2009, p 27).

"Les séries télévisées suscitent notre réflexion sur des questions qui transcendent les frontières disciplinaires, mais elles nous invitent aussi à réfléchir sur la façon dont chaque discipline peut se positionner dans le champ de recherche transdisciplinaire qui prend les séries télévisées pour objet d'étude. La série traverse les frontières entre les différentes disciplines et spécialités de recherche. Parmi les chercheurs qui s'y intéressent, certains peuvent être doublement "étrangers" à leur objet d'étude, parce qu'ils font généralement leur recherche dans une discipline qui ne prend pas traditionnellement les productions télévisuelles pour objet, et peut-être, en outre, dans une spécialité qui restreint ordinairement leur recherche à une période historique éloignée des XXe et XXIe siècles".

(Bataille & Hatchuel, 2012, p 9)

2.5.I الفضاء

إنّ الاهتمام بالبعد المكاني للظواهر الاجتماعية يخضع حالياً للتجديد في العلوم الاجتماعية، حيث يتحدث المؤلفون، المؤرخون على وجه الخصوص، عن "نقطة تحول مكانية" "tournant spatial" لتسمية هذا المنظور الجديد (Torre, 2008 ; Warf et Arias, 2008). مع التركيز المتجدد على الفئات المكانية في الفضاء، وتعدّ الأعمال حول المرأة والتنوع جزءاً من هذا الاتجاه (Direnberger & Schmoll, 2014). لذلك يمكن الحديث عن الفضاء في علم الاجتماع من خلال النظر على مستويات مختلفة من المدن العالمية des villes globales إلى العلاقات بين الجنسين rapports de genre، وتدعو (2016) Martina Löw إلى تجديد مُثمر للأبحاث يتكيف بشكل أفضل مع التحولات في الفضاء المعاصر والعلاقات الاجتماعية، وتؤكد الحاجة إلى تصميم الفضاء:

"qui ne comprenne pas seulement des territoires dont on puisse rendre compte de façon descriptive mais qui soit à même de saisir les aspects matériels et symboliques de la production d'espace par les différents acteurs de même que la construction de l'espace institutionnalisée. Selon elle, il est temps de reconnaître en sociologie que les structures spatiales sont de même que les structures temporelles des formes de structure sociale ."

(Fijalkow, 2016)

يرمز الفضاء سوسيولوجياً إلى الروابط التي يُنشئها الفرد مع مجموعة من الأفراد بحيث يكون فيها محور تلك الروابط التي تتباين في طبيعتها وفقاً لتباين وتعدّد الفضاءات (authier & autre Jean yves، نقلاً عن: معنوق، 2017، ص 23)، حيث يساهم الفرد باعتباره كائن اجتماعي في إيجاد وخلق الفضاء (عام-خاص) * بفعل علاقاته الوثيقة نوعاً ما مع الأفراد الآخرين في إطار التفاعل الاجتماعي لتحقيق أهداف مشتركة (معنوق، 2017، ص 23). وبالتالي يعتبر الفضاء مدخلاً منهجياً فعالاً لمعالجة العلاقات الاجتماعية، غير أنّه في بعض الأحيان يركّز بشكل مفرط على ما هو أكثر وضوحاً، أو عاماً، ممّا قد يشكّل عائقاً

* "يعتمد الفضاء الخاص في تعريفه على معاني الخصوصية في الحياة من خلال ما تحدده الثقافة والتقاليد والقيم الدينية وطبيعة النظام السياسي السائد في المجتمع،... إنّ حدود ما هو خاص أو ما يمكن اعتباره خاص يختلف حسب الأفراد والمجموعات وتنوع الثقافات والعادات والتقاليد الأساسية والمشاركة في كل مجتمع". أنظر: (معنوق، 2017، ص 23).

أمام فهم بعض العلاقات الاجتماعية للجنس. فعلى سبيل المثال، يركّز على مسألة العنف ضدّ المرأة في الأماكن العامة في حين أظهرت العديد من الدراسات والاستطلاعات أنّ نسبة كبيرة من العنف تقع في الفضاء المنزلي وبسبب المحيط القريب، ممّا يبيّن دور الفضاء في تحديد وتنظيم الممارسات الاجتماعية (Direnberger & Schmoll, 2014).

وعليه، يُقصد بالفضاء في هذا البحث مختلف السياقات الاجتماعية التي يقوم في إطارها الفعل الاتصالي والتفاعلي بين المرأة والرجل، حيث حدّد في ثلاثة فضاءات تشمل العائلة، العمل، الفضاء العام وقد تمّ التحديد على هذا الأساس تحنّباً للتركيز على فضاء معيّن دون آخر، لذلك يسعى البحث إلى معرفة آليات البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل وفقاً لخصوصيّة كلّ فضاء بالمسلسل الدرامي التلفزيوني "الخواوة" لدى جمهور عيّنة البحث.

1.2.5.1 فضاء العائلة / الأسرة

"la famille est donc objet sociologique dès 1894. Certes, l'on sait qu'Emile Durkheim professe son cours d'introduction à la sociologie de la famille à la Faculté des lettres de Bordeaux à partir de 1888, considérant la famille comme " le groupe qui est le plus simple de tous et dont l'histoire est la plus ancienne et proposant comme méthode de "constituer tout d'abord les principaux types familiaux, les décrire, les ranger en genres et en espèces, chercher enfin autant que possible les causes qui ont déterminé leur apparition et surtout leur survie"

(Vincent, 2006, p 141)

دلّت بحوث جمّ حول موضوع "الأسرة" في المجتمعات العربيّة على نقص كثيف في الإعتناء بالجانب المفهومي، ناهيك عن الإشكالات النظرية والمنهجية المرافقة لهذا النقص. ولعلّ أكثر ما يجذب الانتباه في كثير من البحوث والدراسات العربيّة حول "الأسرة" هو استعمالها غير التصنيفي أو التمييزي لمفهوم "الأسرة" و"العائلة"، واعتبارهما ذا دلالة واحدة لحقائق اجتماعية ذاتها (عنصر، 2008، ص 283).

"لا تزال الأسرة رغم التحولات العميقة التي شهدتها المجتمعات في العالم المعاصر تشكل الوحدة الاجتماعية الأساسية في البناء الاجتماعي وتقوم بأداء وظائف عديدة ومتنوعة في آن، منها ما يتعلق بتأسيس الروابط الاجتماعية والحفاظ عليها، ... كما تمثل من جهة ثانية الوعاء الحافظ للثقافة بكل مكوناتها المادية واللامادية، وتقوم بنقلها من جيل إلى آخر... وتواجه الأسرة اليوم وبخاصة في مجتمعاتنا العربية تيارات التغير التي تحمل معها تحديات عديدة يأتي في المقدمة منها التكيف مع التحولات الكبرى في الأدوار والوظائف وفي العلاقات التي تفرضها عملية التغير الاجتماعي".

(Jan Pahl, 1989 نقلاً عن: عنصر، 2008، ص 281)

ترمز كلمة "أسرة" مُعجماً إلى أدنى وحدة اجتماعية في سلم النسب، أما كلمة "عائلة" فتُعتمد للإشارة إلى الأقارب بالعائلة الممتدة، "مثلما فعل هشام شرابي لدى دراسته للنظام الأبوي في المجتمعات العربية". أما دلالتها كمفاهيم نظرية سوسيولوجية فلا تكون بمعزل عن الواقع الذي تتعامل معه. هنا تجدر الإشارة إلى كون مفهومي "الأسرة" و"العائلة" ليسا على الدوام جليين ومعلومين لدى الباحثين ولا في الواقع المعيش أيضاً، وهذه حقيقة تكشف عن مُنتهى "تعقيد الواقع وتعدد نماذج التنظيم الاجتماعي وأنماط القرابة والالتزامات الاجتماعية الناشئة عنها والمرتبطة تاريخياً بالتحولات الجارية في البنى الاجتماعية وتمفصلها أو تقاطعها في التشكيلات الاجتماعية المختلفة التي تجسّد سيرورة التغير المجتمعي عبر التاريخ" (عنصر، 2008، ص 284).

بناء على ما سبق يمكن القول بأنّ "الأسرة" جزء من "العائلة"، ووفقاً لطبيعة تنوع أنماط علاقة المرأة بالرجل المتضمنة في المسلسل التلفزيوني عيّنة البحث فإنّ مفهوم "العائلة" قد فرض نفسه بدلاً من "الأسرة"، وبالتالي نقصد بفضاء "العائلة" مختلف أنماط علاقة المرأة بالرجل في إطار العلاقات الاجتماعية التي تجمعها صلة القرابة على اختلافها سواء بروابط دموية أم مصاهرة في مشاهد المسلسل.

* هناك إجماع بين الباحثين على استخدام لفظ "العائلة" واعتبارها وحدة الدراسة، والعنصر الحاسم في عملية تشكيل القيم ونشرها على مستوى المجتمع. كذلك الإجماع على وجود أزمة (وحتى صراع مفتوح) داخل العائلة تجسّداً للأزمة القيمية السائدة (صراع حول مكانة المرأة ودورها...) أنظر: (عنصر، 2008، ص 284).

2.2.5.1 فضاء العمل

"Gender, Work, and Space explores how boundaries get constructed between women and men, and among women living in different neighborhoods. The focus is on work, the segregation of men and women into different occupations, and variations in women's work experiences in different parts of the city".

(Hanson & Pratt, 2005)

ظلّ فضاء العمل لفترة طويلة موضوعاً ضعيفاً مستثمراً في العلوم الاجتماعية وبطريقة رمزية، وعلم اجتماع العمل كان دائماً يؤيد البعد الزمني للنشاط الإنتاجي على حساب بحوث محدّدة مكرّسة للفضاء الداخلي للمنظمات حيث تؤدي التغيرات في عالم العمل والمبادئ التي توجّه إدارة المؤسسات اليوم إلى تعزيز القضايا الاجتماعية - الاقتصادية المرتبطة بتطوير فضاءات العمل فيما يتعلق بموضوع "نوعية الحياة في العمل" (Alain*, 2014).

فضاء العمل عبارة عن علاقات اجتماعية وعلاقات خدمة relation de service، يتّسم بخصوصية مدروسة ويتم تعريفه من قبل ثلاثة فئات فاعلة: أرباب العمل، الموظّفين، المؤسسات (Benedetto & Cihuelo, 2016). حيث تتشكّل هذه الفئات من الجنسين وعادة ما تتحدّد علاقتهما (المرأة - الرجل) في هذا الفضاء بفعل العوامل الاجتماعية التي تؤثر على سلوك النساء والرجال. وعليه، يُقصد بفضاء العمل في هذا البحث الفضاء المهني الذي يجمع بين مختلف أنماط علاقات المرأة بالرجل وفقاً للأدوار المهنية من علاقة (مدير - موظّف) في مشاهد المسلسل.

* Alain d'Iribarne: ألان ديربارني، خبير اقتصادي ومتخصّص في علم اجتماع العمل، مدير أبحاث في المركز الوطني للأبحاث التّووية ورئيس المجلس العلمي لـ Actineo، مرصد جودة الحياة في المكتب. المدير السابق لقسم العلوم الإنسانية والمجتمع في CNRS والمدير السابق لمؤسسة Maison des Sciences de l'Homme، وهو مؤلّف العديد من الكتب حول اقتصاديات الأعمال والابتكارات التكنولوجية والأنماط الجديدة للتنظيم والإدارة.

3.2.5.1 الفضاء العمومي/ العام

L' espace public echappe néanmoins aux concepts traditionnels de l'ordre social. en ne peut pas se concevoir comme une institution ni comme une organisation ; il est aussi loin d'etre une structure normative avec differenciation des competences et des roles ni encore moins un systeme. Habermas le consçoit comme Il une structure de communication ancree dans le monde vecu par l'intermediaire de sa base constituee par la societe civile • L'espace public se distingue done comme une structure de communication relative a l'aspect de l'activite resolutement tournee vers l'entente. De ce fait, il n'a pas trait aux contenus de la communication quotidienne, mais • plutot a l'espace social engendre par l'activite communicationnelle.

(Fochive, 2004, p 4)

كلمة عمومي public مُصاغة من publicus، وهي بدورها مُصاغة من الكلمة اللاتينية populus أي الشعب. وبهذه الدلالة يعدّ الفضاء العموميّ فضاء الجميع كافة، فضاء بدون مُنتهى مخصّص للحياة الاجتماعية العامة (بوكروج، 2017، ص 202).

وفقاً ل (Valenta, fraser, 2001) توظيف مفهوم sphere publique لدى الكتاب المجددين خاصّة النسويين، يعني كلّ ما يحدث خارج الفضاء الأسري والعائلي، غير أنّه يعتبر أقلّ دقّة ومواءمة من Habermas الذي يؤكّد على فهمه كمجمل "الأفراد الخواص" المجتمعين للتحادث في مواضيع ذات مصلحة مشتركة. تجدر الإشارة إلى التّباين في استخدام صيغة المفرد والجمع عند تحديد مفهوم الفضاء العموميّ حيث ترمز الأولى espace public إلى حيّز "الممارسة الديمقراطية" بما يحويه من تبادل ومواجهة للأفكار والآراء والحوارات السياسية. بينما ترمز الثانية espace publics إلى الأماكن المهيّأة لولوج العامة (ساحات، حدائق، شوارع) (العباضي، 2017، ص 25).

"الذي يميز الفضاء العمومي كمؤسسة حديثة في مجتمع حديث هو كون الأفراد الآخرين لهم وجود موضوعي، أي أنّ وجودهم يقع خارج الذات الفردية، أو بمعنى آخر هناك تمايز بين ذات الفرد والآخرين. أما في المجتمعات التي يهيمن عليها النسق الاجتماعي التقليدي، فإنّ العشائرية ورابطة الدم والقرباة تسكن ذوات أفرادها، وما وجودهم إلا انعكاس رمزي لسلطتها عليهم، فلا وجود لهم إلّا من خلالها".

(لوصيف، 2017، ص 194)

أما عن الفضاء العمومي البرجوازي في المجتمعات الحديثة فيرتبط بوجود علاقة دياليكتية بين الدولة والمجتمع وبنياته، على عكس ذلك حيث تغيب هذه العلاقة في المجتمعات التي يهيمن عليها النسق الاجتماعي التقليدي فتطغى علاقة الهيمنة بين السلطة/ الدولة والمجتمع (لوصيف، 2017، ص 194). وعن العلاقة بين الميديا والفضاء العمومي فإنّ منطلقاً تتمثل في النظر إليها من زاوية الميديا من جهة، والنظر إليها من زاوية الفضاء العمومي، أي من خلال إعادة مراجعة التمثيل لما هو الفضاء العمومي في ديناميكيته الاجتماعية من جهة أخرى (العياضي، 2017، ص 28).

لكن بالرغم من تمثيل الفضاء العمومي درامياً من خلال مسلسل "الخواوة" كفضاء برجوازي، نقول حتى وإن كان هناك تعدّد في الفضاء العمومي بالنسق الاجتماعي الجزائري يتجلى في وجود فضاءات خاصّة بكل طبقة وكذا وجود مجال ذكوري وآخر إناثي، يبقى للفضاء العمومي البرجوازي مقوماته كما يتجلى في التعاريف أعلاه على اعتباره لا يقتصر على توفر المال فقط لدى طبقة معيّنة من الشعب إنّما يتجاوز ذلك إلى العلاقة بين الدولة والمجتمع.

يُعنى هذا البحث برصد علاقة المرأة بالرجل في الفضاءات المشتركة للحياة اليومية بالمجتمع الجزائري، لذلك فإنّنا تجنّباً للجدل القائم نتيجة تباين وتعدّد التعاريف حول الفضاء العمومي سنعمد لتوظيف مفهوم الفضاء العام بصيغة المفرد بدلاً من صيغة الجمع للإشارة إلى الأماكن العامة التي تعكس مختلف أنماط العلاقة بمشاهد المسلسل.

6.I التراث المنهجي

نقصد بالتراث المنهجي رصد مختلف البحوث ذات الصلة بالمتغيرات الرئيسية في بحثنا "المرأة والرجل"، "الدراما التلفزيونية"، و"البناء الاجتماعي". تجدر الإشارة إلى وجود تراكم نظري معرفي وفير لجامعات ومراكز بحوث عريقة اعتمدناه في التأطير العام لبحثنا ومناقشة نتائجه دونما سرده فرادي في هذا الجزء من البحث الذي خصصناه للتراث المنهجي في الجزائر فقط، في محاولة للتعرف على توجه البحوث، وإمكانية الحديث عن وجود سعي لتأسيس تراكم معرفي حول المرأة والرجل في بحوث التلفزيون وعلاقتها بالجمهور المتلقي في المجتمع الجزائري.

قمنا عبر مراجعة التراكم المعرفي باستجلاء المقاربات النظرية والمنهجية المتعلقة بمعالجة هذه المتغيرات الثلاث وعلاقتها ببعضها والنتائج العلمية المتوصل إليها، عبر القيام بمسح شامل لبحوث كلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر 3 متمثلة في أكثر من 540^{*} بحث (ماجستير ودكتوراه)، وجدنا بينها 30 بحثاً غني بموضوع المرأة في مختلف عناصر العملية الاتصالية وكذا الوسائل الإعلامية الاتصالية، في الفترة الممتدة من سنة 2003 تاريخ أول بحث حول المرأة إلى غاية آخر بحث سنة 2018[†]، وبحث واحد حول البناء الاجتماعي للتلفزيون، ننوه إلى أن الفترة الزمنية تعكس التسلسل الذي جاءت عليه مواضيع البحوث.

عملنا على تصنيف البحوث وفقاً للاهتمامات البحثية من العام إلى الخاص، أي الاهتمام بمقاربة موضوع المرأة من قبل الباحثات النساء مقارنة بالرجال، ثم حسب عناصر العملية الاتصالية، ثم حسب الوسيلة الإعلامية - الاتصالية، وصولاً إلى الأنواع التلفزيونية والوقوف على متغير المرأة والرجل في دراما المسلسلات التلفزيونية والتفصيل فيها، من ثم عرض التصنيف الخاص بالبحوث التي غنيت بمقاربة متغير البناء الاجتماعي من حيث التلفزيون كوسيلة والجمهور المتلقي.

* اعتمدنا في عملية الجرد على أحدث قائمة لرسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه بمكتبة الكلية.

† حرصاً على معرفة الاهتمامات البحثية الجديدة للبحوث المسجلة في السنوات الأخيرة في مختلف كليات علوم الإعلام والاتصال بالجزائر التي تُوقّشت والتي ولم تُناقش بعد، اعتمدنا على البوابة الوطنية للإشعار عن الأطروحات PNST بموقع النظام الوطني للتوثيق على الانترنت www-pnst-cerist-dz.www-cerist-dz : CERIST"، والملفت للانتباه أنه بعد البحث الدقيق تبين أن كل المواضيع التي تناولت موضوع المرأة في كليات علوم الإعلام والاتصال انحصرت بجامعة الجزائر 3 (29 بحث في كلية علوم الإعلام والاتصال وبحث واحد I بالمدرسة الوطنية للصحافة وعلوم الاخبار).

1.6.1 تصنيف الاهتمام البحثي لموضوع المرأة وفقاً لجنس الباحث

وفقاً لهذا التصنيف نعرض البحوث التي عُنت بموضوع المرأة في علاقتها بالرجل أو موضوع المرأة بصفة عامة في مختلف وسائل الإعلام، بُغية تبيان الاهتمام البحثي من حيث جنس الباحث مثلما هو موضح في ما يلي:

المجموع	البحوث غير المناقشة		البحوث المناقشة		طبيعة البحوث
/	%	التكرار	%	التكرار	جنس الباحث
26	94	15	79	11	نساء
04	06	01	21	03	رجال
30	100	16	100	14	المجموع

جدول رقم (01): الاهتمام البحثي لموضوع المرأة من حيث جنس الباحث

نلاحظ انطلاقاً من معطيات الجدول أنّ موضوع المرأة لقي اهتماماً أكبر من قبل المرأة الباحثة مقارنة بالرجل الباحث سواء بالنسبة للبحوث التي نوقشت على مستوى الماجستير والدكتوراه أو التي لم تُناقش بعد، مما يُبين أنّ المرأة هي التي قاربت وحلّلت موضوع المرأة في وسائل الإعلام بالرغم من أنّ الإنتاج ذكوري كون الرجال هم القائمون على مختلف وسائل الإعلام في أغلب الأحيان.

2.6.I تصنيف الاهتمام البحثي لموضوع المرأة وفقاً لعناصر العملية الاتصالية

نحاول عبر هذا التصنيف إبراز الاهتمام البحثي لموضوع المرأة في علاقتها بالرجل أو موضوع المرأة بصفة عامة من خلال مختلف زوايا العملية الاتصالية، مثلما هو موضح في الجدول:

عناصر العملية الاتصالية	البحوث المناقشة		البحوث غير المناقشة	
	التكرار	%	التكرار	%
المرسل	01	07	03	20
الرسالة	12	80	06	40
الوسيلة	00	00	01	66,6
المتلقي	01	07	01	66,6
التأثير	01	07 04	27	
المجموع	15	100	15	100

جدول رقم (02): الاهتمام البحثي لموضوع المرأة وفقاً لعناصر العملية الاتصالية

بناء على ما تضمنه الجدول فإنّ محتوى الرسالة الإعلامية حول موضوع المرأة تصدر الاهتمامات البحثية بنسبة 80 % من البحوث المناقشة، يليه المرسل، المتلقي، التأثير بنسبة الاهتمام ذاتها متمثلة في 07 %. بالمقابل نجد أيضاً محتوى الرسالة الأكثر اهتماماً بنسبة 40 % من إجمالي البحوث غير المناقشة بعد، يليه التأثير ب 27 %، من ثمّ المرسل ب 20 %، بينما عرفت الوسيلة والمتلقي أقلّ اهتماماً في هذه البحوث.

نلاحظ أيضاً في إطار المقارنة بين البحوث "المنافشة" و"غير المناقشة بعد"، أن الأولى تركزت اهتماماتها البحثية حول المرأة في استنطاق مختلف المضامين باعتماد الأدوات المنهجية المتمثلة في تحليل المحتوى ومختلف المقاربات السيميائية. مقابل اهتمام أقل بكثير بالموضوع في العناصر الاتصالية الأخرى، على العكس من الثانية التي بالرغم من تركيزها على المحتوى قد أوجدت نوعاً من التوازن في البحث أيضاً عن موضوع المرأة كمرسل أو متلقي أو تقصّي تأثيرها بهذه المحتويات، ولعلّ هذه البحوث غير المناقشة بعد تبرز توجه أو إقبال الباحثين في كلية علوم الإعلام والاتصال مؤخراً على تناول الموضوع من عدة اتجاهات بحثية دونما التركيز على بعد اتصالي واحد.

3.6.1 تصنيف الاهتمام البحثي بموضوع المرأة وفقاً للوسيلة الإعلامية - الاتصالية

يعكس هذا التصنيف توجهات البحوث في هذا الموضوع من حيث تناوله بمختلف الوسائل الإعلامية الاتصالية كما هو مبين في الجدول:

الوسيلة الإعلامية الاتصالية	البحوث المناقشة		البحوث غير المناقشة	
	التكرار	%	التكرار	%
صحافة مكتوبة	02	67,16	02	11,11
سينما	03	25	01	55,5
إذاعة	00	00	00	00
تلفزيون	05	66,41	09	50
إنترنت	00	00	03	67,16
أخرى	02	67,16	03	67,16
المجموع	12	100	18	100
المجموع الكلي	30		100	

جدول رقم (03): تصنيف الاهتمام البحثي لموضوع المرأة وفقاً للوسيلة الإعلامية - الاتصالية

بالنسبة لتوجه البحوث نحو مقارنة موضوع المرأة من حيث طبيعة الوسيلة الإعلامية أو الاتصالية، نجد التلفزيون قد حصل أعلى نسبة اهتمام من قبل الباحثين بنسبة 66,41% في البحوث التي نوقشت مقابل 50% في البحوث التي لم تُناقش بعد، إذ تعدّ نسبة مرتفعة مقارنة بالوسائل الأخرى مما يعكس أهمية التلفزيون في المجتمع الذي يعكس سياق إنتاج هذه البحوث.

كما نلاحظ تراجع الاهتمام بموضوع المرأة في السينما إلى 55,5% في البحوث التي لم تُناقش مقارنة بالمناقشة بعدما كان 25%، يقابله تزايد الاهتمام بمقارنة الموضوع في الإنترنت وشبكات التواصل

الاجتماعي ب 67,16 % مما يوحي بمسايرة التوجهات البحثية لركب تكنولوجيا الإعلام والاتصال في أبعاد علاقتها بالمرأة.

إلى جانب ذلك نلاحظ حفاظ موضوع المرأة في المجال الاتصالي على اهتمام الباحثين بنسبة 67,16 %، سواء اجتماعيا كإمرأة فاعلة في النشاطات الجموعية أو السياسية وتأثيرها في الحملات الانتخابية، أو حتى في الفنون الغنائية والتشكيلية أو الرموز الاتصالية من خلال الوشم.

4.6.1 تصنيف الاهتمام البحثي بموضوع المرأة وفقا للأنواع التلفزيونية

أدرجنا في هذا التصنيف البحوث التي لها علاقة بوسيلة "التلفزيون" كمتغير رئيس في بحثنا، لإبراز الاهتمامات البحثية وفقا للأنواع التلفزيونية كما يلي:

الأنواع التلفزيونية	البحوث المناقشة		البحوث غير المناقشة	
	التكرار	%	التكرار	%
فيلم	00	00	00	00
مسلسل	02	40	01	20
برنامج	01	20	02	40
أخبار	00	00	01	20
إشهار	01	20	01	20
أغاني مصورة	01	20	00	00
المجموع	05	100	05	100

جدول رقم (04): تصنيف الاهتمام البحثي لموضوع المرأة وفقا للأنواع التلفزيونية

نلاحظ بناءً على معطيات الجدول أنّ صورة المرأة في المسلسلات التلفزيونية شكّل أعلى نسبة مقارنة بالأنواع التلفزيونية الأخرى بمعدل 40 % في البحوث المناقشة يقابله 20 % في البحوث غير المناقشة وهي تأتي في المرتبة الثانية بعد البرامج التلفزيونية إذ تراوحت البرامج في البحوث بين السياسية والاجتماعية.

وعليه يتبيّن أن صورة المرأة في المسلسلات والبرامج التلفزيونية حظيت باهتمام بحثي أعلى من الأخبار والإشهار والأغاني المصوّرة في ظل غياب الاهتمام البحثي بحضور المرأة في الأفلام التلفزيونية على العكس منه في الأفلام السينمائية مثلما أشرنا إليه سابقاً.

5.6.1 تصنيف الاهتمام البحثي لموضوع المرأة وفقاً لدراما المسلسلات التلفزيونية

مثلما هو موضح في التصنيف السابق فإنّ صورة المرأة في دراما المسلسلات التلفزيونية تعدّ الأكثر استقطاباً للباحثين مقارنة بنظيراتها من الأنواع التلفزيونية، تجدر الإشارة إلى أنّنا لم نركّز على البحوث التي تناولت الدراما التلفزيونية بصفة عامّة إنّما على التي تناولتها من حيث موضوع المرأة فقط، وفيما يلي نقدّم بإيجاز المرتكزات المنهجية وأبرز النتائج التي توصّلت إليها:

اسم الباحث	حميد صالح محمد علي	نسيمة لونيس	حفصة لطرش
عنوان البحث	صورة المرأة اليمنية في الدراما التلفزيونية المحلية	صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية - دراسة تحليلية سيميولوجية	علاقة صورة الرجل المقدّمة في المسلسلات التركية بالصورة الذهنية المشكّكة عند المرأة الجزائرية
الدراسة التحليلية ومسح على جمهور الفضائية اليمنية 2005 - 2007	دراسة تحليلية ومسح على جمهور الفضائية اليمنية 2005 - 2007	لعينة من المسلسلات التلفزيونية "البذرة" و"دموع القلب"	عند المرأة الجزائرية
الدرجة والسنة	ماجستير 2008	دكتوراه 2016	دكتوراه 2015
مبحث مناقش	مبحث مناقش	مبحث مناقش	مبحث مناقش
السؤال الرئيس	ما هي الصورة الواقعية للمرأة اليمنية في الدراما التلفزيونية المحلية؟	ما هي دلالة الصورة الذهنية التي تعكسها دراما المسلسلات التلفزيونية عن المرأة الجزائرية المثقفة؟	/
المنهج	المسح التحليلي	المسحي	/
أداة التحليل	تحليل المحتوى	تحليل سيميولوجي - مقارنة R. Barthes	/
أهم	جميع المواضيع في الدراما اليمنية	ظهرت المرأة المثقفة داخل دائرة من	

التّأثيرات	سلبية ولا تعكس واقع المرأة الحقيقي من خلال تناول جانب أحادي فقط (موقعها في المنزل) بتصويرها أمّية وسطحية.	المشاكل العائليّة والاجتماعيّة تدور في فلكها دون أن تستطيع حلها بسبب عجزها وضعفها. فتظهر السمات السلبية في المراتب الأولى بداخلها- حزينه، معذّبه، سلبية- تشير على أنّها شخصيّة ضعيفة بلا فعاليّة اجتماعيّة.
■ الدّراما اليمينيّة أساءت للمرأة اليمينيّة قبل أن تحرّرها، خصوصاً وأنّها مازلت أسيرة لحكم العادات والتقاليد، وتقدّمها بصورة حضاريّة يتطلّب تأهيل القائمين على المؤسّسات الإعلاميّة ومؤسّسات الإنتاج، لتقدّم صورة منفتحة تراعي في الوقت نفسه خصوصيّة المجتمع.	■ بالرّغم من ظهور المرأة في المسلسلات الدّراميّة على أنّها تمارس مهنة معيّنة ومتواجدة بموقع عملها، تظهر بعيدة عن الكفاءات والمهارات في مجال العمل.	■ ظهرت علاقة المرأة المثقّفة بالرجل من النّاحية الاجتماعيّة الإيجابيّة يسودها التفاهم والاحترام المتبادل، عبر صور متعدّدة. ووقوف الرجل دائماً بجانبها لمساعدتها على تخطّي الصّعاب.

جدول رقم (05): تصنيف الاهتمام البحثي لموضوع المرأة وفقاً لدراما المسلسلات التلفزيونية

إنَّ الغرض من عرض هذه البحوث هو تبيان الاهتمامات البحثية القريبة من اتجاه بحثنا والتي تتقاطع معه في بعض الجوانب، لذلك بناء على ما ورد في الجدول من بيانات يمكن القول أنَّ البحوث الثلاثة تتقاطع مع بحثنا في مقارنة موضوع المرأة من حيث الوسيلة وهي التلفزيون، النوع التلفزيوني متمثلاً في دراما المسلسلات، وتحليل جزء من محتوى الرسالة الدرامية.

وبشكل أدقَّ نجد البحث الأول يتشاطر وبحثنا من ناحية تحليل جزء من محتوى الرسالة وسبر آراء عينة من الجمهور المتلقي، غير أنَّه يختلف من ناحية سياق المجتمع المبحوث كون الباحث يُعالج الموضوع في المجتمع الذي ينتمي إليه "اليمن" وبحثنا يعكس سياق المجتمع الجزائري. كذلك يتباين البحثان في تناول المنهج بحيث استند على المنهج التحليلي باعتماد أداة تحليل المحتوى والاستبانة اللذان من شأنهما تقديم معطيات وصفية كمية، أمَّا بحثنا فاستند على النموذج التأويلي البنائي واعتماد المنهج الاستقرائي الذي يفرض أدوات قياس نوعية تسعى من خلالها إلى سبر الموضوع بشكل أعمق لاستجلاء المعاني التي تتضمنها المضامين الدرامية والتي يبينها المتلقي في سياق معين.

- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

أما البحث الثاني يتشاطر وبحثنا في كونه يتناول دراما مسلسلات جزائرية في سياق البحث ذاته، إلا أنه يختلف عنه في كونه يستند على المنهج المسحي، والمقاربة السيميائية كأداة للتحليل إذ اعتمد على مقارنة Rolond Barthes بينما اعتمدنا Cristian Metz.

وبخصوص البحث الثالث فلا نملك حوله معطيات سوى ما يعكسه العنوان كونه لم يُناقش بعد، لذلك نعتقد بأنه يتشارك وبحثنا من حيث تقصّي صورة أحد الجنسين لدى الجمهور المتلقّي انطلاقاً من مشاهدة دراما تلفزيونية معينة، إذ ركّز البحث على صورة الرجل في مسلسل تركي بينما بحثنا يركّز على علاقة المرأة بالرجل في مسلسل جزائري.

إنّ الباحثين المناقشين لم يستندا على مقاربات أو نظريات تُرسّم من خلالها ملامح المقاربة المنهجية التي ينبغي اعتمادها من أجل فهم أو تفسير تصوّر أو تأويل دراما المسلسلات التلفزيونية لصورة المرأة على نحو معيّن، وكذا فهم وتفسير علاقة هذه المسلسلات ببناء صورة ذهنية ما عن المرأة أو الرجل لدى الجمهور المتلقّي، حيث تمّ فيهما عرض السياق التاريخي للوسيلة أو النوع التلفزيوني ومعالجة صورة المرأة في المسلسلات التلفزيونية من ناحية تقنية فقط، وعرض النتائج ومناقشتها كان بمعزل عن البناء النظري مما قد يُصعّب على الباحث وضع حدود واضحة المعالم في توجّه البحث ويُعده عن الموضوعية والحياد.

بالنسبة لنتائج الباحثين فبالرغم من أنّهما عالجوا صورة المرأة في سياق مجتمعيّ مختلف من حيث المرسل، المحتوى، والمتلقّي، إلا أنّ النتائج كانت متقاربة ممّا يعكس الصورة النمطية للمرأة العربية في الإعلام العربي كفاعل سلبيّ في المجتمع وكثيرة الاعتماد على الرجل.

" تعكس الطريقة التي ترسم بها وسائل الاتصال صورة المرأة من خلال تناول قضاياها موقف المجتمع من المرأة وشؤونها، .. والصورة السلبية للمرأة في وسائل الاتصال لا تقتصر على المرأة العربية فحسب، فالمرأة في العالم اجمع تشكو من تشويه صورتها في هذه الوسائل، .. قامت الباحثة الانجليزية Margaret Gallagher 1983، بدراسة صورة المرأة في وسائل الاتصال في جميع انحاء العالم (باستثناء الدول الشيوعية) (وبناء على ما توافر لديها من ابحاث) وخرجت بنتيجة هي ان معالجة موضوع المرأة في وسائل الاتصال معالجة محدودة جدا في الافلام والصحافة وفي الاذاعة والتلفاز، وان نشاطات المرأة واهتماماتها لا تتعدى حدود العائلة والبيت. ومن صفاتها انها تابعة ورومانسية، ومن النادر ان تصوّر المرأة على انها انسان منطقي او صاحبة نشاطات باستطاعتها ان تتخذ مواقف حاسمة."

(زغولة، 1997، ص 46)

إجمالاً يتّضح جلياً بناءً على نتائج البحوث أنّه لا يزال تصوّر بعض القائمين على الصناعة الدرامية في الوطن العربي يستمرّون في دعم التحيز الجنسي بدل الحدّ منه، هنا نفتح قوس لنذكر بما أدرجناه أعلاه في التصنيف الأول بالقول أنّ أغلب القائمين على مؤسسات الإنتاج الدرامية رجال بينما مقارنة وتحليل ما تنتجه هذه الأخيرة في بحوث أكاديمية هم غالباً نساء.

6.6.I تصنيف البحوث وفق موضوع البناء الاجتماعي، التلفزيون والجمهور

نكتفي في هذا التصنيف بعرض بحث واحد له علاقة مباشرة بموضوع بحثنا من حيث التلفزيون

كوسيلة وعلاقته بالبناء الاجتماعي للجمهور المتلقّي متمثلاً في ما يلي:

اسم الباحث	عزيز لعبان
عنوان البحث	علاقة الإدمان على المشاهدة التلفزيونية ببناء الأفراد للحقائق الاجتماعية اختبار فرضية التثقيف على عينة من الطلبة الجامعيين والثانويين بالجزائر العاصمة
درجة وسنة البحث	دكتوراه 2008
تساؤلات البحث	- هل هناك علاقة بين حجم مشاهدة أفراد العينة للتلفزيون مع طبيعة هذه المشاهدة من حيث كونها مدمنة أو عادية، ومن حيث كونها طقوسية أو انتقائية؟ - هل هناك علاقة بين حجم المشاهدة وانتقائيتها، مع عوامل المشاهدة (المشاهدة تسبب مشكلة، والمشاهدة الضخمة/ الكثيفة، والرغبة في المشاهدة، وحالة النقص)؟ - هل هناك علاقة بين حجم المشاهدة وانتقائيتها مع مفاهيم الثقة في الآخرين، والتحكم في الحياة، والعلاقات الشخصية؟ - هل هناك علاقة بين عوامل الإدمان على المشاهدة التلفزيونية (المشاهدة تسبب مشكلة، والمشاهدة الضخمة/ الكثيفة، والرغبة في المشاهدة، وحالة النقص) واتجاهات الأفراد الاجتماعية (الثقة في الآخرين، والتحكم في الحياة، والعلاقات الشخصية)؟ - هل هناك علاقة بين العوامل الديمغرافية وعوامل الإدمان على المشاهدة التلفزيونية (المشاهدة تسبب مشكلة، والمشاهدة الضخمة/ الكثيفة، والرغبة في المشاهدة، وحالة النقص)؟
المنهج المعتمد	منهجية التثقيف لقياس المشاهدة التلفزيونية
أدوات القياس	مقياس الإدمان على المشاهدة التلفزيونية ومقياس الاتجاهات الاجتماعية للأفراد مصممان وفق Likert
أهم النتائج	- المشاهدة طقوسية عادتوية أكثر من كونها انتقائية، فالفرد يقضي وقتاً في المشاهدة دون أن تكون لديه حدود مسبقة لهذه المشاهدة أو أدوات التحكم فيها، إلى جانب السياق الاجتماعي الذي يتواجد فيه حيث امكانيات الاختيار محدودة اجتماعياً وثقافياً، والأفراد يتجهون نحو الأفلام مقارنة بالبرامج الأخرى - التأكيد على أنّ التلفزيون لا يتّجه إلى تفسير أو تحويل معتقدات الناس العميقة التي ترتبط بأبعادهم

الوجودية، والعولمة الاتصالية تدعّم وظيفة التلفزيون الترفيهية. والمشاهدة التلفزيونية تمدّ الأفراد بالمعلومات التي يستخدمونها لبناء حقائقهم الاجتماعية المرتبطة بالثقة في الآخرين والتحكم في الحياة باستثناء الروابط الشخصية التي تُظهر أنّ المشاهدة التلفزيونية لا تساهم بطريقة أو بأخرى في إدراك الفرد لهذه الأخيرة، كما أنّها تساهم في حالات كثيرة في وضع الفرد المشاهد في حرج أثناء المشاهدة إذا كان يُدخل توقّعات الآخرين في الحسبان.

■ التلفزيون قد يساهم مساهمة فعّالة في الترابط الاجتماعي وآثاره على إدراك الأفراد لواقعهم الاجتماعي لا تكون سلبية دائماً أو كلياً. كما أنّ المشاهدة الكثيرة تساهم في تعزيز انطباع الأفراد بأنهم يتحكمون في حياتهم. وبالنسبة لمتغيّر الجنس في الاهتمام بالمشاهدة فهو يتّجه نحو التقارب والتشابه أما متغيّر فرق المستوى التعليمي فإنّ الطلبة الجامعيّون هم الأكثر امتناعاً عن مشاهدة التلفزيون من التلاميذ.

جدول رقم (06): تصنيف الاهتمام البحثي لموضوع البناء الاجتماعي، التلفزيون والجمهور

يتقاطع بحثنا مع هذا البحث من ناحية التأسيس النظري الذي انطلقنا منه متمثلاً في فلسفة البناء الاجتماعي، والوسيلة المتمثلة في التلفزيون وكذا الجمهور المتلقّي.

عُني بالبحث في علاقة التلفزيون كوسيلة للاتصال الجماهيري ببناء الأفراد للحقيقة الاجتماعية بصفة عامة لمختلف البرامج، بينما يُعنى بحثنا بعلاقة نوع تلفزيوني محدّد في دراما المسلسلات بالبناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل لدى جمهور المتلقّي لهذا النوع التلفزيوني، غير أنّ الأول ركّز على الجمهور من خلال البحث عن بناء العلاقة بين المشاهدة التلفزيونية وإدراك الأفراد لأجّهاهم في عالم الحياة اليومية، بينما بحثنا ركّز على طبيعة محتوى الرسالة الدرامية لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية، وعلى القائم على هذه الصناعة، من ثمّ علاقة ذلك بالبناء الاجتماعي لهذه العلاقة لدى الجمهور المتلقّي.

رغم هذا التقاطع في الاهتمام ببعض الجوانب البحثية، إلا أنّ البحثان يختلفان من ناحية الاستراتيجية البحثية وتموقع كلّ منهما في التراكب المعرفي للبحوث الإعلامية أو الاتصالية، حيث يندرج ضمن البحوث الإمبريقية التي تستند على الاستنباط الذي يستوجب الاختبار الإمبريقي للفرضيات، بينما بحثنا يحاول التّموقع ضمن بحوث التأويل وإنتاج المعنى التي تستند على الاستقراء.

التّراث النظريّ للبحث

2. التراث النظري للبحث

I.2 البناء الاجتماعي والنوع .. مدخل نظري للمفاهيم الأساسية

I.I.2 البناء الاجتماعي

إنّ النظر البشريّ في سؤال، "ما هي الحقيقة؟" أبقى الفلاسفة والعديد من المفكرين مشغولين منذ آلاف السنين، مع العمارة الفكرية intellectual architecture التي بناها Marx، Durkheim، Weber (Nelson & Constantinidis, 2017, p 221) وصولاً إلى Berger و Luckman و Searle.

الصيغة النظرية للحقيقة، سواء كانت علمية أو فلسفية أو حتى أسطورية لا تستند ما هو "حقيقي" بالنسبة لأعضاء المجتمع. ولما كان الأمر كذلك، فإنّ علم اجتماع المعرفة يجب أولاً وقبل كل شيء أن يهتم بما يعرفه الناس على أنّه "واقع" في حياتهم اليومية أو غير النظرية (Nelson & Constantinidis, 2017, p 221)

البنائية الاجتماعية التي تسمى socio constructivisme أو constructionnisme social ترتبط بعلم اجتماع المعرفة المستوحى من التفاعل الرمزي والتقاليد الظاهرية ولا سيما أعمال Schütz التي ساهمت كثيراً في تطويرها (Fairhurst & Grant, 2010, p 171). هي نظرية المعرفة في علم الاجتماع ونظرية الاتصال التي تبحث في تطوير المفاهيم المبنية بشكل مشترك عن العالم والتي تشكل أساس الافتراضات المشتركة عن الواقع. تركز النظرية على فكرة أنّ المعاني يتمّ تطويرها بالتنسيق مع الآخرين وليس بشكل منفصل لدى كل فرد (Hurwitz, 2009, p 891).

يتساءل أصحاب البنائية الاجتماعية عما يحدده الفرد والمجتمع ليكون حقيقة وواقع. لذلك، يمكن أن تكون البنى الاجتماعية مختلفة باختلاف المجتمع والأحداث المحيطة بالفترة الزمنية التي توجد فيها. مثل البناء الاجتماعي للمال أو العملة، حيث وافق الناس في المجتمع على إعطائه أهمية / قيمة (Sinn, 2016) كذلك مفهوم الذات / الهوية الذاتية في مثال Charles Cooley إذ قال: "أنا لست من تظنّ أنّي أكون؛ أنا لست من أظنّ أنّي كذلك؛ أنا من أعتقد أنّك تعتقد أنّي كذلك." "I am not who you think I am; I am who I think you think I am; I am not who I think I am; I think I am." يوضح هذا المثال كيف يتمّ في المجتمع بناء الأفكار أو المفاهيم التي قد لا تكون موجودة من دون وجود أشخاص أو لغة لإثبات صحة هذه المفاهيم (Study Journal., 2017). *

بالتالي يتمثل الاهتمام الرئيس للبناء الاجتماعي في الكشف عن الطرق التي يشارك بها الأفراد والجماعات في بناء واقعهم الاجتماعي المتصور، حيث أنه ينطوي على النظر في الطرق التي يتم بها تطوير الظواهر الاجتماعية، وإضفاء الطابع المؤسسي عليها، والمعروفة، لتندرج ضمن تراث وتقاليد الأفراد.

يعدّ البناء الاجتماعي تيار من علم الاجتماع المعاصر الذي برز في الولايات المتحدة مع Peter L. Berger وThomas Luckmann من خلال كتاب "بناء الحقيقة الاجتماعية" سنة 1966، إذ من بين العديد من الباحثين تعدّ مساهمتهما الأولى التي عُتبت ببناء الحقائق الاجتماعية إلى جانب Searle John.

1.1.1.2 البناء الاجتماعي لدى Berger & Lukman

في "البناء الاجتماعي للحقيقة" ركّز Berger & Luckman على تحليل الحياة اليومية والتفاعل الاجتماعي حيث تتجلى الحياة اليومية كحقيقة مؤولة من قبل الآخرين لها معنى ذاتي بالنسبة لهم كعالم منسجم a coherent، لكن لا يعدّ عالم الحياة اليومية كحقيقة ذاتية فحسب بالنسبة لأفراد المجتمع في سلوكياتهم الذاتية وما تتضمنه من معنى يقود حياتهم، إنّما هو أيضا عالم تكمن أصوله في أفكارهم وأفعالهم (Berger & Luckman, 1966, p 33)

أشار Berger & Luckman إلى أنّ تنظيم حقيقة الحياة اليومية يقوم على درجات التقارب closeness والتباعد remoteness من الناحية المكانية spatially والزمانية temporally وبالتالي حقيقة الحياة اليومية غير مرتبط بالوجود المباشر الآنيّ إنّما بالظواهر غير الموجودة الآن ici وهنا maintenant (Berger & Luckman, 2012, p 36).

ويعتبران الفرد يدرك بأنّ الأفراد الذين يجب أن يتعامل معهم في سياق الحياة اليومية ينتمون إلى حقيقة مختلفة تمامًا عن الشخصيات غير المجسدة التي تظهر في أحلامه، وبالتالي وعيه قادر على التنقل بين مختلف مجالات الواقع أو الحقيقة. بعبارة أخرى، الفرد يدرك أنّ العالم يتكوّن من حقائق متعدّدة، ومن بين الحقائق المتعدّدة هناك واحدة تقدّم نفسها على أنّها حقيقة بامتياز، وهي حقيقة الحياة اليومية. (Berger & Luckman, 2012, p 35)

يقولان عن حقيقة الحياة اليومية أنّها تتأثّر للفرد كعالم مغاير، عالم يشاركه مع الآخرين، حيث يميّز بوضوح حقيقة الحياة اليومية عن الحقائق الأخرى التي يدركها وحده في عالم أحلامه، لكنّه يدرك أنّ عالم

الحياة اليومية يبدو حقيقياً بالنسبة للآخرين كما هو الحال بالنسبة له. وبالتالي لا يتمكن من التواجد في عالم الحياة اليومية دون التفاعل والتواصل باستمرار مع الآخرين (Luckman, 2012, p 36). حيث يتم هذا التفاعل بواسطة اللغة التي تعدّ آلية مركزية في عملية بناء وتبادل المعنى (Holtgraves & Yoshihisa, 2008, p 73).

إلى جانب ذلك قد أكد Berger & Luckman على أنّ الفرد يدرك بأنّ الأفراد الآخرين لديهم رؤية حول هذا العالم المشترك غير متطابقة مع رؤيته، ويعي أنّه يعيش معهم في عالم مشترك. الأهمّ من ذلك، يعلم أنّ هناك تبادلات مستمرة بين معانيه ومعانيهم في هذا العالم الذي يتقاسمون فيه الحسّ المشترك حول حقيقته، وبالتالي يتمّ أخذ حقيقة الحياة اليومية كأمر مسلّم به لا يتطلب التحقق الإضافي أكثر من مجرد وجوده. إنّ هناك فقط، كحقيقة واضحة ومقنعة لأنّ الفرد يعلم أنّه حقيقي على الرغم من أنّه قادر على التشكيك فيه لكنّه مضطرّ لتعليق مثل هذا الشكّ لأنّه متواجد بشكل روتيني في الحياة اليومية. إنّ تعليق الشكّ هذا حازم جداً بحيث أنّ التحلي عنه يدفع بمجموعة من المشكلات إلى الفرد تعدّد جديدة ولم يتعود عليها في روتين حياته اليومية، لذلك تنقسم الحياة اليومية إلى قطاعين أحدهما نتقبله بشكل روتيني عادي، والآخر يتمثّل في شكل مجموعة مشاكل يتخلّلها الشكّ (Berger & Luckman, 2012, p 37) كما يوضّحه المثال التالي:

"لفترض أنّي ميكانيكيّ سيارات على دراية كبيرة بجميع السيارات الأمريكية الصنع وكلّ ما يتعلّق بهذا الأخير هو وجه روتيني غير مثير للمشاكل في حياتي اليومية، ولكن يوماً ما يظهر شخص ما في المرائب ويطلب منّي إصلاح سيارته فولكس فاجن. أنا مضطرّ الآن لدخول عالم إشكاليّ للسيارات الأجنبية الصنع. قد أفعل ذلك على مضض أو بفضول مهنيّ، لكن في كلتا الحالتين أواجه الآن مشاكل لم أقم بعد بروتينها. في الوقت نفسه، بالطبع لا أترك واقع الحياة اليومية. بالتالي يصبح هذا الأخير أكثر إثراء عندما أبدأ بدمج المعرفة والمهارات المطلوبة لإصلاح السيارات الأجنبية الصنع. وهكذا يشمل واقع الحياة اليومية كلا النوعين من القطاعات."

(Berger & Luckman, 2012, p 37)

2.1.1.2 البناء الاجتماعي لدى Searle

تدخل عدّة عناصر رئيسة في بناء Searle للحقيقة الاجتماعية، متمثلة في القصدية الجماعية Collective intentionality والقواعد التأسيسية constitutive rules ووظائف الوضع Status Functions (Fitzpatrick, 2003, p 45).

أ. وظائف الوضع Status Functions

يرى Searle أن ملامح أو سمات العالم توجد بشكل مستقلّ عنّا بينما تعتمد السمات الأخرى علينا في وجودها، وقدّم مثالا عن جسم ماديّ يتكوّن من المعدن والخشب هذه الميزات الماديّة هي جوهرية لهذا الكائن وتوجد بشكل مستقلّ عنّا، لكن عندما نصف هذا الكائن باعتباره مفكّ براغي، نقوم بتحديد سمة الكائن الذي هو مراقب أو مستخدم نسبيّ (Searle, 1995, p 10).

يشرح Searle في وقت لاحق، أنّ البشر يستطيعون فرض أو تعيين مثل هذه الميزات أو الوظائف في جوانب من العالم، سواء كانت كائنات مثل مجموعات من قطع الخشب والمعادن التي تعمل كمفكّ براغي، أو الأصوات التي يتمّ إنتاجها في الكلام حيث تكون الوظيفة التي يتمّ فرضها هي الكلمات. يسمّي Searle هذه الوظائف المسندة "agentive functions"، لأنّها تخدم مصالح الوكلاء عند استخدامها. من بين الأمثلة على الأشياء ذات الوظائف المسندة هي الكرسي أو الحجر الذي يستخدم كصقال الورق. ولكن، وفقا ل Searle، تحتوي هذه الفئة من الوظائف المساعدة في حدّ ذاتها على فئة فرعية أخرى لما يصفه بـ "وظائف الوضع" Status Functions. فعندما يتمّ تعيين وظيفة الوضع إلى كائن، يأخذ الكائن في وظيفة الوقوف standing أو تمثيل representing شيئا آخر. لا تصنع الكرسي والمفكات عادة للوقوف أو تمثيل شيء آخر، في حين أنّ العلامات على الورق يمكن أن تمثّل الأشياء أو الحالات التي تكون مستقلة عنها في كثير من الأحيان. جميع أشكال اللغة لديها هذه الوظيفة التمثيلية أو المقصودة المفروضة عليها، وفقا ل Searle "في استخدام اللغة، نقوم بفرض وظيفة محدّدة، وهي وظيفة التمثيل، على العلامات والأصوات" (Searle, 1995, p 21).

إلى جانب الوظائف المسندة، تحدّث Searle عن بعض الوظائف التي لم تفرض على الأشياء لخدمة أغراض عمليّة وإنّما نجدها تحدث بنحو طبيعيّ مثل "قيام القلب بضخّ الدماء" لدى مختلف المخلوقات بغرض الحفاظ على البقاء، وهي ما يطلق عليها "الوظائف غير المسندة" (Searle, 1995، تر: شيّا، 2012، ص 52).

وظائف الوضع هي على حدّ سواء واعية ومقصودة وهي عامل مهم في حساب Searle للحقيقة الاجتماعية (Fitzpatrick, 2003, pp 47 - 48). وحسب Searle مع مُضيّ الوقت تنضوي (الوظائف) مع ثقافة المجتمع وتغدو كمسلمات للأجيال المتتالية (لعبان، 2007، ص 76).

اجمالاً، يلخّص الأفكار المتعلقة بإسناد الوظائف في ثلاثة أفكار رئيسة (Searle, 1995، تر: شيّا،

" قد اكتشفنا ثلاث فئات مستقلة تتعلق بإسناد الوظائف:

أولاً: الوظائف غير المسندة: كأن تقول وظيفة القلب مثلاً أن يضخ الدماء، وهذه الوظائف بعامة تحدث بنحو طبيعي.

ثانياً: الوظائف المسندة: كأن تكون وظيفة المفك مثلاً أن يزيل المسار اللولبي.

ثالثاً: داخل إطار الوظائف المسندة ثمة فئة فرعية: تكون فيها الوظيفة المسندة من الوظائف المرتبطة بالقصد العقلي وتوجهه نحو الأشياء فهما وتمثيلاً وتعبيراً عنها، فوظيفة عبارة "الثلج أبيض"، على سبيل المثال هي أن تعبر تعبيراً صادقاً أو تعبيراً كاذباً عن هذا الأمر (أن الثلج أبيض)"

ب. القواعد التأسيسية constitutive rules

القواعد التأسيسية هي العنصر الرئيس الثاني في تحليل Searle لبناء الحقيقة الاجتماعية ومفهومه لها يشمل أيضاً وظائف الوضع Status Functions، فوفقاً لـ Searle، الشكل الذي تأخذه القواعد التأسيسية يتحدد في معادلة: "X counts as Y in C" أي: "يعدّ س بوصفه ص في سياق ق"، حيث أن المصطلح Y يسند وظيفة وضع جديدة إلى بعض المواضيع X، التي لا تحمل هذه الخاصية بشكل جوهري. يمثل C سياق أو نمط السياق الذي يتم التطرق فيه إلى الوظيفة ما يجعل هذه القواعد تأسيسية (Searle : 1995, p 28 according to: Fitzpatrick, 2003, p 48).

يرى Searle أنّها تخلق إمكانية القيام بأنشطة معينة في الواقع، فهي بناءة في أنّها تجلب إلى حيّز الوجود الممارسة ذات الصلة أو النشاط المعني، على سبيل المثال ما يلي بعض قواعد لعبة الشطرنج هو التأسيس للعب الشطرنج ووفقاً لـ Searle، "هذه القواعد تأتي في النظم، والقواعد بشكل فردي، أو في بعض الأحيان النظام بشكل جماعي، بمميزات في شكل "يتم حساب X حسب Y أو X حسب عدد Y في C" (Searle : 1995, p 28 according to: Fitzpatrick, 2003, p 48).

يتميز Searle انطلاقاً من مفهوم القواعد التأسيسية بين عالم "القواعد الخام" والمواضيع المادية وعالم "القواعد المؤسساتية" (Fitzpatrick, 2003, p 49)، ويؤسس على ذلك "قواعد تنظيمية" و"قواعد تأسيسية"، تقوم الأولى بتنظيم النشاطات السابقة لوجودها أمّا الثانية فلا تقتصر على التنظيم فحسب، إنّما تساهم في تشكيل صورة الفعالية التي تنظمها وجعلها ممكنة كما يوضحه المثال التالي لكل منهما:

"بعض القواعد تنظم أنشطة موجودة مسبقاً، فقواعد القيادة على الجانب الأيمن من الطريق تنظم القيادة، لكن القيادة نفسها توجد سابقة على وجود هذه القواعد. وعلى الرغم من ذلك فبعض القواعد ليس من همها التنظيم فقط، إنما تتيح خلق أنشطة بعينها، فقواعد الشطرنج لا تنظم نشاطاً موجوداً مسبقاً. وليس الأمر من باب أنه كان هناك أناس كثيرون يتقدمون بقطع من الخشب على سطح رقع مقسمة، ولكي تمنعهم من الارتطام بعضهم البعض الآخر، أو من التكديس، كان علينا أن ننظم ذلك النشاط. وإنما حقيقة الأمر أن قواعد الشطرنج مكتننا بالفعل من لعب الشطرنج. أما وجود قواعد تأسيسية للشطرنج فعنا أن لعب الشطرنج قد تأسس جزئياً على التحرك وفقاً للقواعد، فلست بلاعب شطرنج لو لم تتبع على الأقل مجموعة محدودة النطاق من القواعد، لقد حلت القواعد في الأنظمة، واتخذت بنحو فردى- بل اتخذ النظام كله أحياناً بنحو جماعي وكذلك بنحو ميمز - شكلاً أو صيغة المعادلة: "(س) تعد بمثابة (ص)" أو "(س) تعد بمثابة (ص)" في السياق (ع)"".

(Searle, 1995, تر: شيا، 2012، ص ص 58 - 59)

ج. القصدية الجماعية Collective intentionality

وفقاً لـ Searle، القصدية الجماعية هي ظاهرة بيولوجية بدائية ليست ملكية حصريّة للإنسان ولكن أيضاً تمتلكها حيوانات أخرى (Searle 1995, p24)، وفي نظريته الاجتماعية يعتبر القصدية الجماعية هي المكونة لأي حقيقة اجتماعية ويعرفها على أنّها قدرة العقل على تمثيل أشياء وحالات الأمور في عالم خارج ذاته، حيث تتعلّق الحالة القصدية بجسم خارجي. تقع هذه النظرية على مفترق طرق نظرية العقل والنظرية الاجتماعية (Searle, 1995, according to: Hédoin, 2013, p p 4 - 5 - 8)، تجدر الإشارة إلى الصلة بين القصد الجماعي والحقائق الاجتماعية على أنّها في غاية الأهمية. (p26،

ينطلق Searle في تحليله للحقيقة الاجتماعية من اعتبار القواعد التأسيسية يتم قبولها بشكل جماعي، وجميع الحقائق الاجتماعية Social facts سواء كانت مؤسسية أو غير مؤسسية تتضمن قصدية، لكن الحقائق المؤسسية Institutional facts هي مجموعة فرعية خاصة من الحقائق الاجتماعية لأنها على عكس الحقائق الاجتماعية غير المؤسسية، كونها تستند على فرض أو تكليف وظائف الوضع وفقاً لصيغة Searle في القاعدة التأسيسية: "تعد X ك Y في C" (Fitzpatrick, 2003, p 49).

وبعبارة أخرى، الحقائق الاجتماعية غير المؤسسية مثل شخصين يسيران في نزهة معاً، لا تنطوي على إحالة أو فرض وظائف الوضع وفقاً لصيغة القاعدة التأسيسية، "X بوصفه Y في سياق C"، في حين أنّ الأحداث المؤسسية مثل أنماط معينة من قطع الورق التي تعد بمثابة نقود (Fitzpatrick, 2003, p 49).

في إطار شرحه للقصدية الجماعية قدم Searle مثالاً عن قبيلة بدائية تبني في البداية جداراً حول أراضيها حيث قال:

"نفترض أن الجدار يتطور تدريجياً من كونه حاجزاً مادياً إلى كونه حاجزاً رمزياً، تخيل أن الجدار يتحلل تدريجياً بحيث أن الشيء الوحيد المتبقي هو خطّ الحجارة. لكن تخيلوا أن السكان وجيرانهم لا يزالون يدركون خطّ الحجارة كعلامة على حدود المنطقة بطريقة تؤثر على سلوكهم... خطّ الحجارة لديه الآن وظيفة لا تتم في ظلّ الفيزياء المطلقة ولكن في قصد القصد الجماعي ... يقوم خطّ الحجارة بنفس وظيفة الحاجز المادي لكنه لا يفعل ذلك بسبب بنائه الفيزيائي، ولكن لأنه قد تمّ تعيينه بشكل جماعي لوضع جديد، ووضع علامة الحدود".

(Smith & Searle, 2003, p 290)

2.1.2 النوع/ الجندر

1.2.1.2 ما الفرق بين الجنس والنوع (Sex / Gendre) ؟

فصلت منظّمة الصحة العالمية بين مصطلحي "الجنس Sex" و "النوع Gendre"، فأشارت للأول من خلال السمات البيولوجية التي تحدّد كلّ من المرأة والرجل، بينما الثاني إلى الأدوار، الأنشطة، والخصائص التي يراها مجتمع ما مناسبة لكلّ منهما. وليست هناك اختلافات جوهرية في مظاهر الجنس بين المجتمعات المتعدّدة، ولكن هناك اختلافات كبيرة بين هذه المجتمعات في المظاهر Organisation (mondiale de la santé, 2016). ومنه يمكن القول أنّ الجنس يشير إلى الاختلافات البيولوجية الطبيعية بين المرأة والرجل. بينما يشير النوع إلى النظم الاعتقادية، الصّور، المثل الثقافية، سمات الأنوثة والرجولة في مجتمع ما.

يعدّ Robert Stoller، الطبيب النفسي الأمريكي من أشاع سنة 1968 مفهوم استخدام من قبل زملائه في أمريكا أوائل 1950، لفهم الفصل عند بعض المرضى بين الجسد والهوية، من هنا جاءت فكرة أنّه لا يوجد أي اتصال حقيقي بين النوع (ذكر/أنثى) والجنس (ذكر/أنثى) (Teixido, 2011).

وسنة 1972، استناداً للعلاقة بين الطبيعة والثقافة التي طوّرها عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي Claude Lévi-Strauss، أحالت المختصة في علم الاجتماع البريطانية Anne Oakley البريطانية الجنس إلى البيولوجيا والنوع الاجتماعي إلى الثقافة (Ibid).

ظهر مصطلح النوع مائتان وثلاثة وثلاثون 233 مرة في وثيقة مؤتمر بكين للمرأة عام 1995، رقم يوحى بالأهمية التي توليها الحركات المناهضة بحقوق المرأة والمساواة. جاء في تقرير المنظمة الدولية للصحة أن جوانب الجنس لا تغير كثيراً من المجتمع البشري إلى واحد آخر، في حين جوانب "نوع الجنس" تختلف على نطاق واسع (Organisation mondiale de la santé, up cit).

أما وفق المنشورات الصادرة عن منظمة الأمم المتحدة، فإن مصطلح Gender قد تُرجم إلى العربية بـ "النوع الاجتماعي"، سنة 1995 استناداً إلى اختيار "مركز المرأة العربية للتدريب والبحوث" في اجتماع خبراء بتونس (يولاند، 2016)، وذلك بغية الحد من التمييز القائم على أساس بيولوجي تقليدي بين المرأة والرجل انطلاقاً من اعتماد النوع الاجتماعي في تقسيم العمل بعد إعادة النظر فيه.

وعليه، يشير النوع الاجتماعي إلى السمات الاجتماعية والثقافية والنفسية المرتبطة بالذكور والإناث من خلال سياقات اجتماعية معينة. أما الجنس يجعل الفرد ذكراً male أو أنثى female؛ والنوع الاجتماعي يجعله ذكوري masculine أو أنثوي feminine. فالجنس هو الوضع المنسوب لأن الشخص يولد معه، ولكن النوع هو حالة تحقق لأنه يجب تعلمه (Lindsey, 2015, p 4).

2.2.1.2 بناء الأدوار الاجتماعية

نتأثر بالتمثيلات الاجتماعية للنوع Gender منذ الولادة، فننشئ وفي اعتقادنا أن سلوكيات معينة تفرضها العادات والتقاليد هي التي تحدّد الأدوار التي من خلالها نتقبلنا وترضى عنا الأغلبية في مجتمعنا. حيث غالباً ما تتمحور أدوار الجنسين حول مفاهيم الأنوثة أو الذكورة (Lantara, 2015)، فيُرسخ في عقل البنت (أنثى) بأن علامات الأنوثة تُحصر في أعمال المنزل وتربية الأطفال، الطاعة، تلبية حاجات الآخرين وقبول الظلم، أما الولد (ذكر) فرجولته مرهونة بفرض سيطرته على الأنثى، انكار مشاعره وإثبات قوته الجسدية، لذلك لطالما اقترن مفهوم الأنوثة والرجولة بالضغوطات الاجتماعية إلى جانب اللامساواة وغيرها من أوجه الظلم للأقليات في مختلف المجتمعات (Anonymous, 2016). إضافة إلى أن المعايير المستخدمة للحكم على الأنوثة تغيرت مع مرور الوقت دليل على أن تصنيف النوع هو عملية اجتماعية متغيرة (georgiann & sharon, 2017, P 80).

كشفت الدراسات الأمبيريقية أن البنى الاجتماعية للأدوار تختلف اختلافاً كبيراً وفق الزمن والسياق والثقافة (Levant & Alto, 2017)، كتب Ronald F. Levant and Kathleen Alto:

"A recent synthesis of meta-analytic studies of gender differences provides strong evidence for a social construct understanding of gender. Ethan Zell and colleagues examined more than 20,000 findings from 12 million participants comparing men and women on topics ranging from risk-taking to body image. The authors found that the majority of effects were very small to small, indicating far more similarities than differences between genders"

(Levant & Alto, 2017)

أدوار النوع حسب Berkowitz هي قبول البناء الاجتماعي المتعلق بالنوع والأدوار التي نؤدّيها. ونظام النوع هرمي hierarchical باعتبار الرجال بشكل عام يهيمنون على النساء من حيث السلطة/ القوة power والامتيازات privilege، ومع ذلك، فإنّ المصادر المتعددة والمتضاربة للقوة والقمع ترتبط ارتباطاً وثيقاً وليس كلّ الرجال يهيمنون على جميع النساء.

من هذا المنطلق برزت فكرة مبنية اجتماعياً متمثلة في ما يسمى "بعدالة النوع"، وضرورة تفكيك العنف البنيوي في المجتمع، متجسدة في دراسات النوع Gender Studies. تسعى لتغيير المفاهيم التي يراها المنادون بهذا الاتجاه قمعية في حقّ أدوار الإناث والذكور بمختلف الثقافات، حيث يُعتبر الرجل قائد الأسرة وتؤخذ ممارسة القوة علناً على أنّها سلوك رجوليّ وهو الأمر الطبيعيّ ويتعرّض للانتقادات العلنية أيّ رجل يُخالف ما تُملّيه الأدوار التقليدية، بينما لا يحقّ للمرأة إبداء رأيها وإن كانت المسألة تمسّ حياتها باعتبارها في نظر المجتمع الدّاعمة والتابعة (Anonymous, 2016).

لذلك، يؤكّد دُعاة النوع الاجتماعي صعوبة التعامل مع قضايا النوع في ظلّ حتمية تأثّرنا بها وعدم القدرة على تجاهلها، ممّا يستدعي ضرورة خلق الوعي حولها، باعتباره تحوّل مهم على الصّاعدين الشّخصي والتنظيمي والمساهمة في تبديد المخاوف حول الصّراع والانقسام (Anonymous, 2016).

3.2.1.2 مُنبثق دراسات النوع/ الجندر

ولد مفهوم "النوع الاجتماعي" في الولايات المتحدة سنة 1970، إثر انعكاس حول الجنس وعلاقات الإناث والذكور والحركة النسوية التي اكتسبت زخماً بعد الثورة الجنسية، والسّعي لجعل صوتها مسموعاً في المؤسسات البحثية (Teixido: op cit, 2011). حيث يعود تأسيس أولى مراكز البحوث حول المرأة إلى بعض الجامعات الحكوميّة الكبرى بالولايات المتحدة الأمريكيّة من السّنة نفسها، هذا المركز تحوّل فيما بعد إلى معهد Mary Ingram Bunting الشهير سنة 1978، الذي كان قد أُسس سنة 1960

بكلية Radcliffe، الفرع النسائي التابع لجامعة Harvard كان الغرض منه تعزيز تعليم المرأة بحيث توسّعت مهمته لاحقاً لتعزيز البحوث حول المرأة وإنتاجهم الإبداعي. ومن بين من درس فيه كتاب ومفكرين الروائي Alice Walker، عالم النفس Carol Gilligan، الشاعر Ann Sexton. وفي الوقت نفسه فإنّ المعهد الحالي للبحوث المتعلقة بالمرأة والجنس 1974 وضع في حرم جامعة Stanford، تليها معهد للبحوث المتعلقة بالمرأة في جامعة Rutgers سنة 1976. وكذا مراكز أخرى للبحث في Mount-Holyoke، جامعة Rochester، وجامعة Michigan، تعود لزيادة أعداد الرواد في 1990 (Schwartz, 2002/3).

ظهرت هذه المراكز البحثية الأمريكية حول المرأة والنوع الاجتماعي خلال مبادرات، مثابرات، ورؤية مؤسسيها لكن تنميتها قد سهّلت كثيراً بواسطة الوسائل المادية التي حققوها إذ الجامعات في كثير من الأحيان قدّمت المستلزمات الضرورية كما أنّها أبعد ما تكون عن كونها المصدر الوحيد أو حتى أغلبية من الدعم المعنوي والمالي لها (Ibid, p 16).

ما يجب أن نعلمه عن دراسات النوع (والتي سميت "نظرية النوع" من قبل خصومهم) في المدرسة أنّ الجدل الدائر حول هذه القضية يكشف عن العلاقة المتأرجحة في فرنسا التي تحفظت على هذا النوع من الدراسات، خاصة وأنّه ولد في الولايات المتحدة فداوماً يُشتبه في أن يكون جزء من نهج طرح جدلاً وخلافاً نسوياً، مثلي الجنس ومتحوّل جنسي، غير أنّ المدافعين عنه في الواقع يؤكّدون أنّ دراسات النوع تتموضع في حقل بحثي متعدّد التخصصات يمكن من تتبّع النشأة، التطوّرات، المراجع والقضايا حوله (Teixido, 2011).

كما أنّ الاختلافات البنيوية، الأيديولوجية والثقافية تفسّر التنمية غير المتوازنة للبحوث في كلّ من فرنسا والولايات المتحدة، فالسمات الخاصة للنظام التعليمي في الولايات المتحدة والدور المهيمن لقطاعها الخاص وقاعدة الحركة النسوية الليبرالية قد جعلت من الجامعة الأمريكية أضعف من نظيرتها الفرنسية إلى التكامل رغم نقائصه من هذه المقاربات والمناهج الجديدة، وكثيراً ما يقال أنّه من حيث تاريخ المرأة فرنسا متأخرة عن الولايات المتحدة وأنّها استعارت منها مفهوم النوع الاجتماعي (Schwartz, 2002/3, p 15).

إنّ تاريخ دراسات النوع في الولايات المتحدة اتّبع طريق مواز إلى حقل متعدّد التخصصات التي تُعدّ جزءاً منه، فعلى الرّغم من أنّ هذا النوع من الأبحاث لم يكن دائماً موضع قبول إلاّ أنّ تنفيذه

ضمن صور الطبيعة بدأت به الجامعة الأمريكية سنة 1970، أما في 1980، فتميّزت دراسات المرأة من خلال تحوّل لصالح دراسات النوع الاجتماعي (Ibid, p 16).

إجمالاً، البناء الاجتماعي للنوع هو فكرة الحركة النسوية وعلم الاجتماع حول الفروق بين الجنسين والاختلافات بينهما في المجتمعات (Lindsey, 2015, p 4). فحسب Ian Hacking، إنّ أكثر المذاهب تأثيراً في البناء الاجتماعي كان لها علاقة بالنوع الاجتماعي، حيث نجح تراث الفكر النسوي منذ 1953 de Beauvoir في التمييز بين الجنسين كمفهوم مبني اجتماعياً من الجنس، وهي حالة محدّدة بيولوجياً وهذا لتحقيق المساواة الاجتماعية بين المرأة والرجل في مختلف المجالات (Nelson & Constantinidis, 2017, p 22).

4.2.1.2 اللغة والبناء الاجتماعي للنوع في التلفزيون

يمكن في إطار البناء الاجتماعي اعتبار الافتراضات والشروط الخاصة بالرجال والنساء والتي يُنظر إليها على أنّها ذات صلة سببية أو جماعية بعدم المساواة بين الجنسين، غير دائمة أو حتمية؛ يمكن تغييرها: فهي تتغيّر وتختلف عبر الثقافات والزمن. تتعارض وجهة النظر هذه بين النوع مع الممارسة اللغوية للكثيرين في المجال الأكاديمي، والمؤسسات، ووسائل الإعلام، وغيرهم ممّن يستخدمون النوع والجنس كمردافات (Nelson & Constantinidis, 2017, p 22): (Ahl, 2004, according to).

في هذا الإطار نشير إلى أنّ بناء النوع الاجتماعي يتأثر أيضاً بوسائل الإعلام حيث يمكن رؤية ذلك في الإعلانات، شبكات التواصل الاجتماعي، المجالات، التلفزيون، الموسيقى، الفيديوهاات الموسيقية (Anastasia, 2017). خاصّة التلفزيون باعتبار دوره لا يقتصر على الترفيه، لارتباط مشاركته بكامل النظام الاجتماعي (لعبان، 2007، ص 120).

"تحولت مشاهدة التلفزيون إلى طقوس تحافظ على نمط حياة بأكمله، وتحافظ على نظرة للعالم بأكملها (كل ما هو موجود، كل ما هو مهم، كل ما هو عادل، كل ما هو مرتبط... الخ)، ويحدث هذا في تناغم كلي مع النظام القائم، والقيم، والمعتقدات، والتصرفات التي يفرضها هذا النظام. ومع مرور الزمن تتكامل البرامج وتتقوى من أجل تقديم نفس العالم الرمزي، ونفس البناء المعرفي والاجتماعي للواقع"

(مهني، 2002، ص 265 نقلاً عن: لعبان، 2007، ص 115)

تقول فريال مهني عن السعي للتعرف على آليات إعادة صياغة الواقع تلفزيونياً وإنتاج المعنى

حول:

"إذا كان فهم آليات المعرفة وعلاقتها بالسلوك استغرق قروناً من الزمن، فإن الأبحاث الاتصالية الجماهيرية تحاول اليوم أن تشارك في هذا الجهد المعرفي، في محاولة لفهم كيفية صياغة الواقع الإعلامية لقواعد بناء المعنى"

(مهني، 2002، ص 277 نقلاً عن: لبنان، 2007، ص III)

وبالحديث عن المعنى في التلفزيون لابدّ من الإشارة إلى اللغة، فبالرغم من التطورات التقنية التي يعتمد عليها إنتاج مختلف البرامج إلى جانب العلامات الأخرى السمعية والبصرية، إذ يوجد أسلوبان تعتمدهما وسائل الإعلام في تغيير النطاق الكامل للنشاط الاتصالي للأفراد (ديفلير وروكيتش، تر: عبد الرؤوف، د.س.ن، ص 368):

- "التأثير على الطرق التي نتحدث بها - النطق مثلاً، وقواعد النحو والصرف، وتركيب الجمل.
- التأثير على اللغة بوجه عام من خلال توسيع كمية الكلمات التي نستخدمها وتعديلها.. هذه التأثيرات تميل إلى تغيير واستقرار الكلام، واللغة والمعاني."

"اللغة هي دليل "للواقع الاجتماعي". واللغة تكيف كل تفكيرنا حول المشاكل والعمليات الاجتماعية. فالبشر لا يعيشون في عالم موضوعي فقط، ولا في عالم النشاط الاجتماعي كما هو مفهوم عادة، ولكنهم يوجدون تحت رحمة اللغة الخاصة بهم، والتي أصبحت الوسيط للتعبير عن مجتمعهم. ومن الوهم تصور أن الإنسان يتكيف مع الواقع بدون استخدام اللغة، أو أن اللغة هي مجرد وسيلة عرضية لحل مشاكل معينة تتعلق بالاتصال والتفكير. وحقيقة الأمر هي أن "العالم الحقيقي" هو إلى حد كبير مبني بطريقة لا شعورية على أساس عادات الجماعة في استخدام اللغة. ولا توجد أبداً لغتان متشابهتان بدرجة تكفي لاعتبارهما نفس الواقع الاجتماعي. والعوالم التي تعيش فيها مجتمعات مختلفة هي عوالم تتميز عن بعضها، فهي ليست مجرد نفس العالم مع شعار آخر ألصقناه به."

(ديفلير وروكيتش، تر: عبد الرؤوف، د.س.ن، ص 349)

لذلك واحدة من الأماكن الرئيسية التي يمكننا فيها التعرف على معنى النوع والتعبير عنه في التلفزيون هي اللغة أو الخطاب الذي يخلق ويصور الواقع: فهو منتج، وليس مجرد تمثيل. إنّه يأمر بأشياء (أشخاص، أفكار، مؤسسات، إلخ)، وقيّمها، ممّا يجعل بعض الأشياء ممكنة، وأخرى مستحيلة

(Foucault, 1995, p. 26). وكلما زاد عدد الأشخاص الذين يعتمدون على الخطاب نفسه سواء عن دراية أم لا كلما أصبحت أكثر مؤسسية ودراسة الخطاب آنذاك (على حسب تحليل الخطاب) هي توجه مفاهيمي conceptual وتقنية منهجية ص (Nelson & Constantinidis, 2017, p 222).

بناء على ما سبق يتبين بأن المجتمع والثقافة يحددان أدواراً اجتماعية، ويتم وصف هذه الأدوار على أنها سلوك مثالي أو مناسب لشخص محدد وفق الجنس، ولعل وسائل الإعلام قد تساهم البناء الاجتماعي للنوع من خلال ترسيخ هذه الأدوار في الصورة النمطية التي ترسمها عن كل جنس لما لها من تأثيرات هامة على لغتنا وعلى معانينا. خاصة التلفزيون عبر مختلف أنواعه أبرزها الدراما لما تحظى به من شعبية لدى الجمهور، وفي ما يلي سنعرض أبرز مراحل تطور الدراما التلفزيونية وما تخللها من تمثيل لعلاقة المرأة بالرجل في كل مرحلة.

2.2 الدراما التلفزيونية ودراسات تمثّل علاقة المرأة بالرجل

1.2.2 الدراما .. محاولة ضبط المفهوم

"نعمّد مصطلحي "دراما" و"درامي" على الدوام بسياقات عديدة في مختلف مجريات حياتنا، فمباريات كرة القدم والسباقات وحوادث الشغب والاعتقال كلها "درامية". غير أنّ ما يميزها عن الدراما بمعناها الدقيق، أنها حقيقية مُعاشة وليست "خيالية" Fictional. بحيث تتراءى لنا (المواقف والأحداث الدرامية في حياتنا) عند تأمل الأخبار اليومية لوسائل إعلامنا. فالحياة التي نعيشها فيها الكثير من الدرامية غير أن دراميتها لا يمكن تحديدها وتقديمها. ولكن يمكن القول أنها الحياة في حد ذاتها، وليس أدلّ على ذلك من برامج التلفزيون، وما تجسده من درامية الحياة وكيف جعلت من الأحداث اليومية المعاشة واقعا دراميا مثيراً."

(أسلن، 1991، ص 35)

ترتكز الدراما على مجريات "حقيقية" تحاكي أو تمثّل أو تعيد تمثيل مجريات حدثت أو يُقدّر حدوثها في العالم "الواقعي" أو عالم متخيّل، والأمر المشاع بين هذه الأنواع المتباينة من التمثيل representation هو كونها قاطبةً "حدث محاكى" (أسلن، 1991، ص 35). ولعلّ مشاهدة عمل دراميّ يشابك ويتداخل مع حياتنا هو ما يُعلّل أنّنا لا نقدر إلّا أن نكون مرتبطين معه عاطفياً بقدر ما لأنّ الإنسان يتطلّع إلى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفرديّ، يريد أن يكون أكثر اكتمالاً فهو لا يرضى بأن يكون فرداً منزوياً بل يعمل على الخروج من جزئية حياته الفردية إلى كلية يبتغيها، إنّه يطمح إلى عالم أكثر إنصافاً، وأدنى إلى العقل والمنطق إنّه يرغب في أن يحوي المحيط ويستأثر به" (Bentley، تر: جبرا، 1982، ص 147). لذلك تعتبر واسطة من وسائط نقل الخبرات الإنسانية وإعطاء الأفكار وتقديم رؤية وتطلّع للحياة على حدّ توضيح Aristote فإنّ الأشياء التي ننظر إليها بحدّ ذاتها بألم نُسرّ بتأملها عندما نراها تُقلّد بأمانه ودقّة (Bentley، تر: جبرا، 1982، ص 13).

كما هو معلوم وشائع فإنّ كلمة دراما اشتقت من أصل يونانيّ، حيث أخذت من اللّغة الإغريقية القديمة δρᾶμα، Dron، معناها الحرفي فعل أو عمل يُقام به ثمّ انتقلت الكلمة من اللّغة اللاتينية المتأخّرة Drama، إلى معظم لغات أوروبا الحديثة.

والدراما كمفهوم تاريخيّ حسب Peter Szondi، يمثّل ظاهرة في تاريخ الأدب هي المسرحيّة كتلك التي نشأت في الفترة الإليزابيثية في إنجلترا وبشكل خاصّ في فرنسا القرن السابع عشر وتابعت

مسيرتها من ثم في الكلاسيكية الألمانية، وبما أنّ هذا المفهوم يفصح عما يترسّب في الشكل الدرامي من تعبير عن الوجود الإنساني، فهو يشكّل بذلك ظاهرة من ظواهر التاريخ الأدبي كوثيقة من وثائق التاريخ الإنساني (szondi، تر: حيدر، 1977، ص 7 - 8).

حسب Michel Lioure*، كلمة دراما تعني حادثاً، والحادث هو جوهر المسرح في التمثيلات (ليور، 1965، ص 7). وفقاً لقاموس B.B.C، ما هي إلا تمثيل أو أداء على خشبة المسرح أو التلفزيون أو الرّاديو (Sinclair, 1993, p 33). أمّا قاموس Long Man، فيشير إلى أنّ الدراما لم تعد قاصرة على الفنّ المسرحي فقط، بل امتدّت إلى سائر الفنون الأخرى كالإذاعة والتلفزيون والسينما & C Richards (all, 1992, p365)

"Drama is an imitation of an action. It is a branch of literature which is both literary art and representational art. As a literary art, it deals with fiction or an imaginary story that is presented through characters and dialogue. However, it is a special kind of fiction because it is designed to be acted out rather than narrated. When we read a novel or a short story, we understand and appreciate the story, through the narrator or author but in drama the characters live out the story for us. The playwright does not comment or explain anything. So, drama gives us a direct presentation of life experiences. That is why we say that it is a representational art. Drama, therefore, uses language in the form of gesture or dialogue to present or to represent an action. Characters are used to present the story. These characters are called actors".

(KOLHAPUR, 2016, p 10 – 11)

يعرّفها القاموس الإنجليزي Collins على أنّها عمل ينبغي أن يقوم به الفاعلون على المسرح أو الإذاعة أو التلفزيون؛ ونوع من الأدب الممثل بعدة أعمال وأنّها فنّ الكتابة وإنتاج المسرحيات وحالة أو سلسلة من الأحداث العاطفية للغاية، مأساوية، أو مضطربة (Collins, 2000, p17)، وهو ما يتوافق وتعريف Ashley Dukes[†]، الذي حاول ألاّ يقصر الدراما على العمل المسرحي فقط وإنما أصبح المصطلح يشمل في رأيه كلّ عمل فنيّ يعتمد على سلسلة من الأحداث التي تؤدي في النهاية عن طريق ترابطها

* - Michel Lioure: ميشال ليور، مؤرّخ في الأدب الفرنسي، تخرّج من المدرسة العليا للأدب عام 1954، تحصّل على دكتور دولة عام 1971، بروفيسور شرفي في جامعة Clermont-Ferrand. من مؤلفاته: Le Drame. De Diderot à Ionesco, Paris, Armand Colin, 1973.

† - Ashley Dukes: (29 مايو 1885-4 مايو 1959) كاتب مسرحي إنجليزي، ناقد، ومدير مسرح.

ووحدها إلى معنى معين، وقد ينطبق هذا على الرواية والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية بأنواعها، وعليه تعدّ نوعاً من النصوص الأدبية التي تؤدي تمثيلاً في المسرح، السينما، الإذاعة أو التلفزيون.

تجدر في هذا السياق الإشارة إلى أنّ الدراما -تاريخياً- بدأت كفنّ أدائي صرف فلم تكن هناك نصوص مكتوبة بمعنى الكلمة، إنّما أداء سنوي يقوم به أناس متخصصون بل إنّ الأداء، أي الممارسة هو الذي ساهم عبر التاريخ في تطوير الشكل الدرامي وليس العكس (حمودة، 1998، ص 105).

اعتبر Martin Aslen، تاريخ الدراما الذي أوشك لفترة مديدة أن يكون نظيراً لتاريخ المسرح مليءً بالتماذج على ذلك التأثير السلبي للتعريفات مفردة الصرامة باعتبار تعريفات المفاهيم "كالدراما" لا ينبغي قطعاً أن تُؤخذ كأسس معيارية، وإنّما باعتبارها محاولة واجتهاد لتشكيل الإطار العام للحدود المائعة نوعاً والخاصة بمجال معيّن، وحينما تستحوذ التعريفات المعيارية الضيقة على ممارسة الدراما فإنّها تكون عرضة على الدوام لأن تُحدث تأثيرات معوّقة ومميّة (أسلن، 1991، ص ص 34، 35).

أما الدراما بمفهومها الحديث المتكامل ليست شيئاً توصّل الإنسان إليه بين يوم وليلة شأنها في ذلك شأن أيّ فنّ مارسه الإنسان في تاريخه كلّ، لكن حياة الإنسان الأوّل وتمعنه في الظواهر الطبيعية من حوله كانت توقّر له جيلاً بعد جيل أو قرناً بعد قرن عنصراً أو آخر من عناصر البناء الدرامي التي لم تكن اللغة في المراحل الأولى أداة أساسية للتعبير عنه، خاصّة إذا تذكرنا أنّ الدراما فنّ أدائي أساساً (حمودة، 1998، ص 12).

الدراما إذن بناء على ما تضمّنته التعاريف أعلاه هي فنّ أدائي أولاً وأخيراً، ارتكزت مذ بداياتها على المسرح لتنتقل فيما بعد إلى الإذاعة وصولاً إلى التلفزيون حيث احتلت مكانة هامة في البرمجة التلفزيونية وصارت واحدة من أبرز الأنواع التلفزيونية ذات جمهور عريض.

2.2.2 الدراما التلفزيونية .. مراحل التطور

اعتمد التلفزيون في بداية مساره على توظيف الأشكال الترفيهية التي كانت موجودة وقائمة في الرّاديو وعلى خشبة المسرح من أجل تأسيس وفرض مكانته لدى الجمهور، إضافة إلى ذلك فإنّ التلفزيون وبالاعتماد على الرّاديو بدأ ببناء إنتاج خاصّ به سمّي بالدراما التلفزيونية، وحدّد لها مواصفات ومعايير فنية وتقنية متعدّدة تطوّرت لاحقاً من ناحية الشكل والمضمون.

صارت العروض التلفزيونية الدرامية بعد ذلك تستند في جميع أنحاء العالم تقليدياً على المسلسلات التلفزيونية كنوع رئيس (Thornham & Purvis, 2005) باعتباره برنامج شعبيّ بامتياز، فمسلسل واحد يمكنه أن يشكل أحد الدعائم الأساسية للبرمجة لمعظم القنوات التلفزيونية إلى جانب برامج الألعاب، البرامج الإخبارية أو البرامج الحوارية (Dagiral & Tessier, 2008, p 1).

تطوّر كنوع تلفزيوني في الولايات المتحدة ثمّ في بقية العالم أواخر 1950، وبالرغم من شعبيته إلا أنّه حتى فترة حديثة جداً كان يعتبر المسلسل التلفزيوني "la série télévisée" فنّاً متوسطاً "نموذجياً" un "typique" "art moyen" فمشاهدته كانت بامتياز ممارسة ثقافية "غير شرعية" أو "وصمة عار" "illégitime" أو "stigmatisante" على وجه الخصوص في السياق الفرنسي حيث لم يكن من الممكن التصدّر حتى وقت قريب بأنّ مسلسلات تلفزيونية يمكنه التنافس من الناحية النوعية مع فيلم سينمائي، غير أنّ سلسلة كاملة من المؤشرات أظهرت عملية إضفاء الشرعية السريعة على المسلسل التلفزيوني أو على الأقلّ نوع معين من المسلسلات بعد الولايات المتحدة التي بدأت بالفعل هذه الحركة لبعض الوقت إذ بدأ الجمهور الفرنسي ومنتقدو الأفلام دمج هذه السلسلة في مجال المنتجات الثقافية التي يمكن اعتبارها "جديرة بالاهتمام" (Dagiral & Tessier, 2008, p 2 - 7).

" Depuis bientôt un demi-siècle, les séries télévisées jouissaient donc d'une diffusion massive et mondialisée, ainsi que d'une légitimité culturelle inversement proportionnelle à leur succès (ce qui, dans le cadre d'une théorie de type bourdieusien, peut être considéré comme tout à fait « logique ». Un des indicateurs de ce statut peut être constitué par le mode de diffusion des séries. Produit commercial indigne du statut d'œuvre d'art, la série télévisée était en effet traitée comme tel par ses diffuseurs "

(Dagiral & Tessier, 2008, p 2)

ولأنّ المسلسلات التلفزيونية الأمريكية تهيمن وتؤثّر على بقية الإنتاج السمعيّ البصريّ في العالم، سوف نتعامل فقط مع تاريخ المسلسل التلفزيوني الأمريكي وتحديد الاتجاهات الرئيسة لكلّ فترة مذ ظهوره إلى الوقت الراهن مع الاكتفاء بالإشارة إلى المسلسل الفرنسي* خاصّة وأنّ هذا الأخير حظي باهتمام بحثي أقلّ من الأوّل من حيث دراسة الجمهور أو المحتوى.

* "Le feuilleton télévisé a longtemps été un genre négligé en France (Esquenazi, 2009, 40), tant par les producteurs que par les chercheurs, parce que la télévision elle-même fut longtemps considérée comme un objet d'étude non-noble (Katz et Dayan, 1996). Selon Vincent Colonna, la fiction

ارتبطت بدايات الدراما التلفزيونية مع بدايات التلفزيون حيث جرت أول تجارب "تلفزيونية" خلال فترة ما بين الحربين غير أنّ أجهزة التلفزيون في المنازل الأمريكية لم يبدأ تركيبها إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وفي عام 1944 تمّ إنشاء أربع شبكات للتلفزيون الأرضي الخاصّ: ABC و CBS و NBC و DuMont (الذي اختفى في عام 1956)، يعدّ النصف الثاني من أربعينيات القرن العشرين فترة تجريب تمّ فيها بثّ معظم البرامج على الهواء مباشرة من New York أو Chicago، عواصم الرّاديو والمسرح وبالتالي أول البرامج التلفزيونية في الولايات المتحدة هي إعادة بثّ الفيديو المباشر للعروض المسرحية والبرامج الإذاعية (المسلسلات، الألعاب، الاجتماعات الرياضية، الأخبار، إلخ) (Boutet, 2010, p 3)، لذلك أولى المسلسلات التلفزيونية هي برامج موجودة على الرّاديو منذ أربعينيات القرن العشرين تسمّى "أوبرا الصابون" 'soap opera' (Doron, 2006) وكان جمهورها من ربّات البيوت الذين يتماشون مع الأيديولوجيات الرّأسمالية والرّجولية الشوفينية capitalist and male-chauvinist ideologies (Lavie, 2015, p 23).

تحدّث خبراء التلفزيون عن "العصر الذهبي الأوّل" للتلفزيون الأمريكي عندما تعلّق الأمر بالخمسينيات، حيث انفصلت البرامج التلفزيونية عن البرامج الإذاعية:

"la télévision devient un média de masse dans les années 1950. C'est aussi à cette période que les programmes de télévision commencent à être enregistrés, laissant des documents pour l'historien et l'archéologue des médias. Cette décennie est considérée comme un "premier âge d'or" car, se détachant du théâtre et de la radio filmés, producteurs et scénaristes inventent les canons de la sitcom, du policier, du western et du fantastique propre au médium télévisuel".

(SEPULCHRE, 2017, p12)

كانت المسلسلات التلفزيونية في هذه الفترة لاتزال تُبثّ في نصف ساعة لكل حلقة واستمرت على هذا الشّكل إلى غاية الستينيات حيث صارت ساعة واحدة، كما أصبحت تخفيضات الإعلانات أكثر عددًا في الخمسينيات من القرن العشرين ولها تأثير قويّ على كتابة المسلسل، لأنّه من الضّروري

télévisuelle pâtirait en outre de la "cinéphilie exacerbée" des Français, dans un pays qui a inventé "l'image-cinéma" (Colonna, 2010, 16-19). Depuis quelques années, néanmoins, on peut noter un infléchissement de cette tendance. Certaines productions télévisées témoignent d'un véritable projet artistique (Esquenazi, 2009, 31-32) et suscitent un réel intérêt de la part du public, tandis que de leur côté les chercheurs sont de plus en plus nombreux à leur consacrer des monographies".

(Portet, 2011, p 10)

جعل المشاهد يرغب في مشاهدة بقية البرنامج بحيث يبقى على القناة نفسها وإلقاء نظرة على رسائل المعلنين وهكذا يتم تقسيم برامج نصف ساعة كلاسيكياً إلى فصلين وساعة واحدة في أربعة اعتماداً على عدد التخفيضات الإعلانية علماً أنّه لا يمكن فصل الكتابة التلفزيونية في الولايات المتحدة عن الطبيعة الخاصة والتنافسية لوسائل الإعلام (Boutet, 2010, p 4).

أما مسلسلات الستينيات والسبعينيات فقد عُرفت بمرآة المجتمع وهو في كامل تحوّل *miroir d'une société en pleine transformation*، كما كان لها صدى في تساؤلات هزت المجتمع الأمريكي: الحرب الباردة، وغزو الفضاء، والمسألة العرقية، وتحرير المرأة وحرب فيتنام:

"Les séries des années 1960 et 1970 sont à l'image de la société américaine de l'époque : pleines de contradictions. Toutefois, les thèmes que certaines osent aborder sont de plus en plus osés et reflètent l'évolution des mentalités américaines. Le retour au conservatisme politique des années Reagan ne remettra pas en cause les avancées en matière de représentation des minorités, ni l'aisance grandissante des scénaristes dans leur façon de raconter des histoires et de décrire la société américaine"

(Boutet, 2010, p 8)

وُلدت المسلسلات التلفزيونية مع التلفزيون وصاحبت المجتمع الأمريكي في تطوّره من 60 سنة، تجسّدت صورة تطوّر هذا الأخير في المسلسلات التلفزيونية لهذه المرحلة - على سبيل المثال لا الحصر - في تقدّم حالة السود بالمجتمع كحالة Greg Morris و Bill Cosby أول الممثلين الأفارقة الأمريكيين الذين يحصلون على أدوار رئيسة على الشاشة الصغيرة ويقدمون نسخة طبق الأصل للممثلين البيض على التوالي في *Mission Impossible*.

نشير إلى أنّ البنية المنسقة للمسلسل التلفزيوني في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين عُرفت بظهور الشخصيات النمطية التي غالباً ما تجسدها العناصر الفاعلة نفسها، وهذا الوجود المتكرر لهذه الشخصيات خلق ظاهرة من الترقّب بين القارئ المتفرّج الذي انتظر بفارغ الصبر عودة ظهور ممثله المفضّل وهو ما يسمّى بصدى الشخصية (Du Verger, 2014, p 61).

عُرفت أيضاً الثمانينيات بالعصر الذهبي الثاني للدراما التلفزيونية التي انخرقت بعزم عن نماذج الخمسينيات من حيث الرواية، كما أنّ مظهر جهاز التحكم عن بعد وأولى قنوات الكابل، غير بشكل

جذريّ موقف المشاهدين الأمريكيين الذين يواجهون شاشة صغيرة حيث بدأ عصر "du zapping"، وازدادت المنافسة بين المسلسلات لذلك وجب عليهم الآن أن يُدعوا لإغوائهم وخاصّة للحفاظ على جمهور أكثر وأكثر تحديداً، على عكس شيوخهم حيث نشأ الكبار في الثمانينيات مع التلفزيون فهم يعرفون الرموز والأنواع والتعطّش للحدث (Boutet, 2010, p 8)، وعلى حدّ تعبير (Thompson 1996) الثمانينيات هي "عصر ذهبيّ" جديد للتلفزيون الأمريكيّ.

تميّزت اجمالاً دراما الثمانينيات بالدفاع في الغالب عن أخلاق المحافظين الجدد (Boutet 2004)، كما أنّ المسلسلات الكوميديّة لهذه الفترة هي في الغالب المسلسلات العائلية التي تتحدّث عن المخاوف الصّغيرة في الحياة اليومية وتجنّب القضايا السياسيّة، مثل: (Cosby Show NBC/1984-1992)، الكوميديا الأكثر مشاهدة آنذاك تلك التي تصوّر عائلة سوداء ولكنها لا تتناول أبداً قضايا العنصريّة أو التمييز أو الفقر مع بعض الاستثناءات القليلة، إذ كان التلفزيون الأمريكيّ في الثمانينيات صحيحاً من الناحية السياسيّة ويتبع المحافظين الجدد في حملتهم لاستعادة الثقة والفخر للأميركيين (Boutet, 2010, p 9).

غير أنّ عام 1990 اعتُبر نقطة تحوّل في تاريخ المسلسلات التلفزيونيّة الأمريكيّة حيث بدأت خلال هذه السنّة قناة الكابل HBO بإنتاج المسلسلات الخاصّة بها والتي لاقت على الفور ترحيباً حاراً من النّقاد والمشاهدين الأغنى والأكثر تعليماً، فخصوصيّة قنوات الكابل هي أنّها لا تضطرّ إلى الخضوع لتوجيهات لجنة الاتصالات الفيدرالية (F.C.C.) التي تفرض اثنين من المحرّمات الرئيّسة على القنوات الأرضيّة لجميع برامجها: العريّ واللّغة "فاحشة" "la nudité et le langage "obscène"، فإنّ مسلسلات الـ HBO ستكسر هاذين المحظورين (Boutet, 2010, p 9).

إلى جانب الأعمال الدراميّة التي رسمت صورة كاملة من الفروق الدّقيقة عن أمريكا المعاصرة فإنّ فترة 1990 - 2008 عرفت اتّجاهات أخرى تمثّلت في دراما سنّ المراهقة، تمثّلها شخصيّات تُصوّر المراهقين في مرحلة المدرسة الثّانوية أبرزها سلسلة Buffy the Vampire Slayer التي لاقت نجاحاً مبهراً، كما شهدت التسعينيات أيضاً عودة سلسلة كبيرة من الخيال العلمي حيث أنتج العديد من الدّورات العرضيّة لـ Star Trek بين عامي 1987 و2005 و The X-Files الشهير والسياسي FX (Boutet, 2010, p 10).

دفع الإنتاج الدّراميّ التلفزيونيّ لمطلع الأفينيّات بالنّقاد والمختصّين إلى التّساؤل عن عصر ذهبيّ ثالث للدراما التلفزيونيّة:

"La question se pose pour les années 2000, célébrées par certains critiques (et beaucoup de spécialistes en marketing) comme un "troisième âge d'or", avec des séries comme Les Soprano, Six Feet Under, 24 heures chrono, Lost, etc. La rupture avec les années 1990 est plus que douteuse, car cette décennie est riche de séries innovantes acclamées par la critique (Ally McBeal, Oz, Buffy contre les vampires, Sex and the City, etc.). Si les années 2000 ont vu l'apparition de feuilletons de prime-time qui n'appartiennent pas au genre du soap opera (comme 24 heures chrono, Lost et Prison Break), l'explosion de séries politiquement incorrectes sur les chaînes câblées et des réalisations de meilleure qualité à la suite du phénomène Les Soprano ont incontestablement changé la place des séries au sein du champ culturel. Au-delà des questions de posture et de réception, il semblerait plutôt que les séries se soient complexifiées de manière relativement continue des années 1980 à la fin des années 2000 " .

(SEPULCHRE, 2017, p16)

ظلت المسلسلات التلفزيونية موجودة مذ ما يقرب ستين عاماً لكن مذ حقبة التسعينيات من القرن الماضي أصبحت ظاهرة بالمجتمع وحلّت من قبل المثقفين وصار لها شرعية متزايدة من قبل النقاد، كما اكتسبوا جودة كتابة السيناريو والجرأة في كلّ من الشكل والموضوعات مثل: الجنس والمخدرات والعنصرية، الخ.

تناولت المسلسلات التلفزيونية الأمريكية مختلف المواضيع باستثناء الإجهاض وهو موضوع لا يزال يخيف معظم المعلنين ويبقى قضية مثيرة للجدل في الولايات المتحدة، كما يبدو أنّ المسلسلات التلفزيونية الأمريكية خاصة التي تُبثّ على الكابل ترغب في التحدث عن كلّ ما كان يعتبر سابقاً "غير صحيح سياسياً" ولا لبس فيه على شاشات التلفزيون، "غير صحيح سياسياً" هو عادي إلى حدّ ما وحتى إذا لم يذهبوا إلى حدّ بعيد في التجاوزات الأخلاقية فإنّ سلسلة الشبكات أصبحت أكثر فأكثر مرتبطة سياسياً ولا تتردّد في اتّخاذ موقف ضدّ حرب فيتنام للتّنديد بالفساد على جميع المستويات لوضع حدّ من الاحتباس الحراريّ العالميّ والتلوّث البيئي، ضدّ التجاوزات الأمنية بعد 11 سبتمبر، أو استهداف التعصّب الدينيّ (Boutet, 2010, p 11).

أصبح المسلسل في غضون بضع سنوات ظاهرة هائلة تنتشر لدى العائلات، في الفصول الدراسية، في صناعة التلفزيون، في صحافة "المثقفين" وكذلك في الصحافة "السائدة لدى عامة الناس"،

على شبكة الإنترنت ... (SEPULCHRE, 2017, p 5) وما بين عام 2009 و2015 تضاعف عدد إنتاج المسلسلات.

بعد هذا العرض الموجز لتاريخ الدراما التلفزيونية يمكن القول إجمالاً، أنّه إذا كان اهتمام الباحثين بالمسلسل يتنامى فمن الواضح أنّه لا يوجد حتّى الآن نقد حقيقي للمسلسل التلفزيوني يشبه بطريقة ما النقد الأمريكي، وأنّ هناك عدداً قليلاً جداً من الكتب التي تتناول وتعالج بالسؤال المسلسل (Dubs & Quevieux, 2012) فالدراما التلفزيونية لم تحظ باهتمام نقديّ على غرار السينما.

3.2.2 تمثّل المرأة والرجل في الدراما التلفزيونية .. سيرورة تطوّر الدراسات

تشكّل دراسة التمثّل في وسائل الإعلام تحدياً لباحثي دراسات "النوع" في خضمّ ما هو متاح من مواد تحليلية، مثلما يقول Eric Maigret:

"إنّ البحث في وسائل الإعلام حساس بنوع خاص لتأثيره بالضغط الاعلامية التي تُمارس في المجال، حيث يكون التكيف المعياري مرتفعاً للغاية. بوقوع هذا البحث بين كاشة النقاد، والعقود، وبين اللغة والوهم، فقد أدى وسوف يؤدي أيضا إلى مميزات نوعية لعدم النضوج العلمي"

(Maigret: تر: شربل، 2009، ص 40)

من جهتهم المختصّين في الإعلام والاتّصال يرون تحليل الصّور التي تُبثّ عبر وسائل الإعلام قد ازدادت تعقيدا وتنوعا، أمّا البعض يرى أنّه برغم التحلّي الواضح لارتفاع معدّل التنوّع في التمثيل إلّا أنّ "هناك شواهد على الزيادة البسيطة في أعداد الأقليات العرقية والعنصرية والجنسية في التلفزيون وفي أفلام هوليوود وهكذا..." (بريس وويليامز، تر: شويكار، 2012، ص 210)، فرفعت هذه العوامل من هواجسهم في البحث أكثر لتفسير علاقة النوع-وسائل الإعلام. إلى جانب ما شهدته خمسينيّات القرن العشرين من عروض فيلميّة دعمت نظم النوع التقليديّة لدى الأسر الأمريكيّة، حيث شملت تصريحات واضحة تنادي بالمساواة بين الجنسين وعدم رضا النساء بأدوارهن التي حُصرت في الأمّهات وربّات المنازل في قالب كوميدي ممتع، من بيتها فيلم I Love Lucy، كان يُبثّ على الهواء وقت الذروة من سنة 1951 إلى غاية 1957، اعتبر من أكثر العروض الأولى لكوميديا الموقف شعبيّة وجذبا للجمهور، حيث أفادت نتائج بعض الدّراسات الإعلاميّة إلى كون النساء قرآن بدقّة الرّسالة عند مشاهدتهنّ لهذا الفيلم.

شاركت في بطولة الفيلم الممثلة السينمائية Lucille Désirée Ball (1989-1916) في دور Lucy، أيقونة الزوجات الأمريكيات (تمّ استغلال مواهبها الكوميديّة في عروض مسرحيّة تجارياً على حساب دورها كزوجة وريّة منزل)، قامت في إحدى الحلقات مع صديقتها بتبادل أدوارهما الجنسيّة التقليديّة مع زوجيهما، فمكث زوج Lucy وزوج صديقتها في المنزل يلازمان الأعمال المنزليّة من طهي وغيره. وما ترتّب عن ذلك طرد Lucy وصديقتها من وظيفتهما، في حين كان زوجيهما على وشك تدمير المنزل من سوء التسيير، وعليه قرّروا العودة لوظائفهم الطبيعية من خلال عرض كوميديّ يرسخ النظرة التقليديّة لدور المرأة والرجل (المرجع نفسه، ص ص 167-168).

أما Aurélie Olives و Sandy Montañola و Béatrice Damian-Gaillard، في كتابهم *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*، قدّموا اقتراحاً لاستكشاف التصورات الاجتماعيّة للنوع في محتويات الإعلام المختلفة بدءاً بالصحافة (مجلة أو أخبار، وطنيا ودوليا) في تلفزيون الواقع مروراً بالإشهار والمسلسلات التلفزيونيّة.

أربعينيّات القرن العشرين عرفت فيها الأفلام النسائيّة أوجها وكانت نسبة المشاهدة النسائيّة في أعلى ذروتها لارتباط الرجال بالقوّات العسكريّة أثناء الحرب العالميّة الثانية (بريس وويليامز، تر: شويكار، 2012، ص 175)، من بين الأفلام النسائيّة التقليديّة السائدة آنذاك فيلم الدراما الذي تمّ إنتاجه بالولايات المتحدة الأمريكيّة *Now Voyager* سنة 1942، إخراج Irving Rapper.

غير أنّ بوادر اهتمام الباحثين بصورة المرأة في الأفلام كانت بداية سبعينيّات القرن العشرين، وانطلاق الدّراسات من أفلام Hollywood عندما نُشرت تأريخات نقدية لأنواع صور المرأة في أكثر أفلام Hollywood حُباً عند الجمهور، وذلك من قبل بعض نقّاد الأفلام آنذاك أمثال Marjorie Rosen، حيث تحدّثت عن تصوير الفيلم للمرأة المتراوح بين كونها هدف جنسيّ والمرأة القوية كما طُرحت انتقادات أخرى ضدّ دعاة المساواة بين المرأة والرجل في الأدوار باعتبار هذه الأخيرة تباين وفق نزعة كلّ فيلم (المرجع نفسه، ص ص 171-172).

استمرّت هذه الدّراسات مع الباحثين المهتمّين بتفسير علاقة المرأة والرجل في وسائل الإعلام وأبعادها الاجتماعيّة على الجنسين من خلال توظيف التحليل النفسيّ لنظرية المشاهد، هذه الأخيرة حظيت باهتمام بالغ من قبل الباحثين في قضايا النوع واعتُبرت أعمال Mulvey، الأكثر تأثيراً في هؤلاء وفي كينيّة تمثيل التباين الجنسيّ في وسائل الإعلام الأمريكيّة. إعتمد عملها كنموذج لدراسة كينيّة تأثير

النصوص السينمائية على الهويات الجنسية للمرأة والرجل في ثقافتنا، خاصة عبر مقالها: Visual Pleasure and Narrative Cinema سنة 1975، إلى جانب مناقشتها للعديد من الأفلام الشهيرة مثل Vertigo للمخرج والمنتج والسيناريست البريطاني (1980-1899) Alfred Hitchcock، ويعدّ نموذج Mulvey، مفيداً لفهم قوّة نص الفيلم تلفزيونياً كان أم سينمائياً كما أكّدت أنّ النوع مثّل جوهر منظومة المعنى في سينما Hollywood الكلاسيكية، ففي نهاية العشرينيات إلى خمسينيات القرن العشرين كانت معايير التمثيل تركز على إثارة إنتباه الرجل لجسم المرأة والنوعية. كما وصف أتباعها من الدارسين نظرية تؤكّد الدور القوي الذي أدّته Hollywood في تجسيد استهداف المرأة بهذه السينما، ما أدّى إلى ترسيخ أنماط معيّنة ثابتة للنساء إتحّد منها مقياساً للجمال عندهنّ (المرجع نفسه، ص 173).

ظلت نظرية المشاهدة لMulvey، معتمدة في تفسير علاقة المرأة والرجل في الإعلام وأبعادها إلى أن ظهرت أساليب جديدة في تحليل الأفلام والوصول إلى معاني نصوصها للمهتمين بدراسات النوع والإعلام مع نظرية المساواة بين الجنسين التي تركز على معالجة أكثر شمولية ومتعددة الأبعاد "لفهم المزيج الخاص بين عناصر الثقافة التقليدية، والتقليدية المنادية بالمساواة بين الجنسين والمعارضة لها، وعناصر ثقافة المستهلك (المرجع نفسه، ص 176).

هنا يبرز الاختلاف بين أفلام Hollywood الكلاسيكية والأفلام النسائية من حيث المعايير، حيث ركّزت الأولى على الجمال من بشرة وقوام وغيره من الشكليات أمّا الثانية فركّزت على الشخصيات النسائية الرئيسة مشددة على الأحداث المنزلية والعواطف والرومانسية. هذا النمط من الأفلام النسائية استمرّ بالظهور حالياً في أفلام Hollywood، مثل مذكرات Bridget Jones سنة 2004.

أبرزت أيضاً دراسة لRothman و Lichter سنة 1994 حول تمثيل المرأة والرجل في التلفزيون عن مبالغة في تصوير النساء بأدوار الأنماط التقليدية وما صاحبها من خنوع، حيث قاموا من بصياغة وتحليل صور المرأة والرجل في جميع أنحاء العالم أثناء الذروة في التلفزيون (من سبعينيات إلى تسعينيات القرن العشرين). نتائج دراسة Rothman و Lichter تؤكّد أنّه بالرغم من التغيّر النسبي لصورة المرأة في وسائل الإعلام والابتعاد عن القوالب التقليدية للأسرة والمرأة، لازالت بعض الأنماط المعينة قائمة كالتّي تجسّدت عبر مسلسل كوميديّ دراميّ أمريكيّ بعنوان Desperate Housewife سنة 2004، للمنتج والسيناريست Marc Cherry، طرح صورة معاصرة لربّات البيوت بلمسة تقليدية (الوجه المتناسق، البشرة، القوام النحيف...) لنساء أكبر سناً في إطار علاقتهنّ بالعمل والأسرة، وتحدياتهنّ رغم كلّ المصاعب (McCabe, Janet, 2006، نقلاً عن: بريس وويليامز، تر: شويكار، 2012).

غير أنّ العرض التلفزيوني *Buffy the vampire slayer*، للمخرج Jose Wide شكّل مرحلة جديدة لتمثيل أدوار النساء بتجاوز الهدف الجنسيّ في حدّ ذاته إلى الجاذبيّة الجنسيّة، الجمال، القوّة الخارقة للطبيعة. تعود قصّة هذا المسلسل التلفزيوني الأمريكيّ إلى الفيلم الذي أنتج بالاسم ذاته سنة 1992، يعرض الحياة اليوميّة لشخصيّة *Buffy Anne Summers*، هي فتاة مراهقة تقاوم مصاصيّ الدماء، الشياطين والأعداء الآخرين. عُرض لأوّل مرّة في عام 1997 وأنتجت منه سبعة أجزاء (Wilson Leah, 2005، نقلا عن: بريس وويليامز، تر: شويكار، 2012).

كما أظهرت نتائج واضحة لدراسة لجنة مجلس السمعّي البصريّ العالي الفرنسي CSA، سنة 2015، فحص من خلالها أكثر من 1600 برامج على 16 قناة مختلفة (مسلسلات، أخبار، أشرطة وثائقية) أنّ نسبة 63% من الذين يظهرون على شاشات التلفزيون هم من الرجال في حين النساء يشكّلن غالبية من السكّان الفرنسيّين على شاشة التلفزيون، مقابل 37% من النساء فقط. كانت النسبة 35% سنة 2012، على الرّغم من تحذيرات CSA والتزامات كلّ منهما الآخر (Asselot, 2015) الخلل وعدم التوازن دائما نفسه، هناك القليل من الحراك في المسلسلات حيث نجد 39% من أبطال الأفلام والمسلسلات هي الآن النساء. رقم شهد نسبة قليلة من التطوّر مقارنة بالسنة التي قبله وتقاسم واضح جدا لأدوار النساء، حيث المرأة مدعوة دائما للتدخل كشاهدة أو ضحيّة، في حين أنّ الرجال غالبا ما يقدّمون أنفسهم كخبراء، لذلك الصّور النمطيّة لا تموت بسهولة (Ibid). ورغم وجود العديد من المبادرات التي تمّ إطلاقها لمحاربة هذا التمثيل الناقص للنساء في وسائل الإعلام واستنكارات في أعمدة liberation منذ ما يقرب السنتين بداية من مارس 2014، من قبل مجموعة من الصحفيات لتشجيع الصحفيين، المهنيّين والمختصّين في الاتّصال لزيادة توظيف مزايا النساء (Deborde, 2015) المسؤول عن قضايا المساواة بين الجنسين داخل مجلس السمعّي البصريّ العاليّ بفرنسا، قال: "التلفزيون هو انعكاس لعدم المساواة، ولكن أيضا أداة تصحيحية" والتي يمكن أن تساهم في الحدّ من الصّور النمطيّة بين الجنسين في المجتمع (Ibid).

مراجعة إنتاج وِبثّ
الدّراما التلفزيونيّة في الجزائر
من خلال التلفزيون الجزائريّ

3. مراجعة إنتاج وبث الدراما التلفزيونية في الجزائر من خلال التلفزيون الجزائري

ارتكز التلفزيون في طليعة هُجِه على اتّخاذ القوالب الترفيهية التي كانت جارية على خشبة المسرح وفي الإذاعة بُغية إقامة وفرض منزلته لدى الجمهور، فالتلفزيون وبالإستناد إلى الإذاعة مضى في بناء إنتاج خاص به سُمّي بالدراما التلفزيونية، رسَم لها مزيّات ومعايير فنية وتقنية متعدّدة تنامت فيما بعد من جانبي الشكل والمضمون. فقد حظيت باهتمام واسع ومساحة كبيرة في الشبكة البرمجية التلفزيونية بامتداد البنية التأسيسية المبدئية من معاهد فنون درامية إلى استوديوهات مُهيأة مع توفّر فضاء بناء للعمل الدرامي يحوي مُستلزمات عناصر الإنتاج التلفزيوني الناجح عمومياً كان أم خاصاً؛ فصارت صناعة قائمة بذاتها تُصنّف ضمن أبرز الأنواع التلفزيونية.

وارتكازنا على مراجعة إنتاج وبث الدراما التلفزيونية في الجزائر من خلال التلفزيون الجزائري فلأنّه أداة ورمز الإجماع الاجتماعي: قناة فريدة مخصّصة لجمهور موحد (Stolz, 1983) كما يُعدّ أولى مؤسسة للإنتاج الدرامي والبرامجي في الجزائر على اختلاف أنواعها، فمُذ تأسيس القناة أو بالأحرى بسط السيادة الوطنية على التلفزيون وهي تسلك تغطية البثّ الأرضي (التماثلي الذي استمرّ إلى غاية 2011) عبر القناة الأولى (الأرضية) لقاطبة الولايات كون أولوياتها كمؤسسة عمومية تبليغ أهدافها الاجتماعية والثقافية إلى مختلف شرائح المجتمع في أشكال برمجية مختلفة أبلغها الدراما لما تحويه من قدرة على استقطاب المشاهد والتأثير فيه.

سنقدّم عبر هذا الفصل عرضاً تفصيلياً لجميع الأفلام والمسلسلات* التي بثّها التلفزيون الجزائري في مختلف مراحلها بدءاً بالفترة الاستعمارية وصولاً إلى غاية كتابة هذا البحث، بالاعتماد المنهجي على الأسلوبين التاريخي والمقارن في عرض الانتاج والبثّ لكلّ من الأفلام والمسلسلات بمختلف المراحل، بعد قيامنا بمرور للإنتاج والبثّ الدراميين في الجزائر إذ تمّ جمع المادّة خلال تردّدنا في فترات متقطّعة منذ سنة 2015 إلى غاية 2017 على مصلحة الأرشيف[†] بالمؤسسة ذاتها (سبق الإشارة إليه عند تحديد مجتمع البحث في المقاربة السيميائية). جاء هذا الجرد بعد المعضلة التي واجهتنا أثناء التقصي عن تراكم نظري

* أنظر ملحق رقم OI ورقم O2 يحويان عناوين وتواريخ الأفلام والمسلسلات التي بثّها التلفزيون الجزائري من 1957 إلى 2017.

† - كان يُسمح لنا استعمال الأرشيف المرقم عبر كمبيوتر خاص بمساعدة رئيس المصلحة وذلك بعد المرور على الإجراءات الإدارية الصارمة التي تواجهنا عند طلب التصريح بالدخول في كلّ مرّة، أو عدم استقبالنّا لأسباب متباينة. بالمقابل تُعدّ حصر عدد المسلسلات الجزائرية المنتجة والمبثّة بين سنتي 2012 و2017 في القنوات التلفزيونية الخاصة.

يساعدنا في تحديد واختيار عينة بحثنا حيث كنّا نصطدم في كل مرة بعبارة: "لا وجود لشي اسمه تاريخ الدراما التلفزيونية الجزائرية". لذلك يُعدّ هذا الفصل محاولة للمساهمة في التأسيس لجزء من التراكم النظري حول إنتاج وبث الدراما الجزائرية في السينما والتلفزيون، علماً أنّه على غرار المسلسلات التلفزيونية فإنّ أغلب الأفلام التي بُثت عبر التلفزيون الجزائري هي ذات إنتاج سينمائي، تجدر الإشارة إلى كون القائمة التي سنعرضها تتضمن أيضاً أفلاماً ذات إنتاج سينمائي لم تُبث عبر التلفزيون الجزائري لكن أردنا إدراجها ضمن الانتاج الدرامي الوطني بصفة عامّة، علماً أنّه من الصّعب الفصل بين الانتاج والبث لعدم توفّر البيانات اللازمة لذلك سنعمل على التنويه عن هذه المسألة في المراحل التي سيتمّ عرض الأفلام والمسلسلات مقسّمة وفقاً للتطوّر القانوني للتلفزيون الجزائري مع وصلها بتطوّر قانون الإعلام والسيّاقات السياسية، الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، خلال حقب متباعدة من تاريخ الجزائر المعاصرة نظراً لإمكانية تغيير الفاعلين في خضم هذه التحوّلات التي قد تُثلي شروطها على الإنتاج الدرامي فتعكس على القيم، المعايير والاتّساق في المضامين الدرامية التلفزيونية ويمكن اختصار المراحل فيما يلي:

- مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية (ORTF) 1962 – 1957
- مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائرية (RTA) 1986 – 1962
- عزل التلفزيون عن الإذاعة (ENTV) 1991 – 1986
- جمع المؤسسة بين صيغة العمومي والطابع التجاري الصّناعي 2017 – 1991

لعلّ ما يُبرز مكانة الدراما بالتلفزيون الجزائري اهتمامه بإنتاج وبثّ للأفلام والمسلسلات، فمُنذ أبلج التلفزيون إلى الجزائر إبان العهد الاستعماريّ 1956 إلى غاية عام 2017 بثّت المؤسسة العمومية للتلفزيون الجزائريّ EPTV حوالي 699 عمل دراميّ منه 630 فيلم و143 مسلسل كانت من إنتاج مؤسسات مختلفة خلال فترات زمنية متباعدة السيّاقات، تتمثل هذه المؤسسات في:

1962 – 1956	أكتوبر 1962 – جويلية 1986	1991 – 1986	1991 – 2017
ORTF	استرجاع السّيادة الوطنيّة	ENTV	EPTV
Office radio télévision française	RTA radio – télévision Algérienne	ESRS TDA * ENPA (ONCIC)	l'Établissement public de télévision

جدول (07): المؤسسات التي تعاقبت على إنتاج الأفلام التي بثّها التلفزيون الجزائريّ منذ 1956 إلى 2017

1.3 مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الفرنسيّة (ORTF) 1962 – 1957

ولج التلفزيون إلى الجزائر خلال ديسمبر 1956 حيث شُيّدت مصلحة بثّ محصورة الإرسال على المدن الكبرى (العاصمة، وهران، قسنطينة)، تُقدّر ب 819 خط على المدى القصير، تعمل وفق معايير فرنسيّة تُعنى بالجالية الفرنسيّة المقيمة بالجزائر (entv.dz, 2017).

السنة	الأفلام	المسلسلات
1957	04	00
1958	00	00
1959	01	00
1960	01	00
1961	03	00
1962	01	00
المجموع	09	00

يُظهر جدول (08) الأفلام المنتجة خلال هذه الفترة والتي لا يتجاوز عددها 9 منها بُثّ عبر التلفزيون الجزائريّ (الإذاعة والتلفزة الفرنسيّة آنذاك) ومنها ما لم يبيّث لأنّه ذا إنتاج سينمائي جزائري، كما يُشير الجدول إلى إنتاج أكبر عدد من الأفلام خلال 1957 متمثلة في 4 يليها عام 1961 ب 3 أفلام مقابل أصغر عدد خلال عامي 1960، 1962 بفيلم واحد في حين لم يُنتج أو يُبيّث أي

جدول (08): الأفلام والمسلسلات المنتجة إبان

الحقبة الاستعمارية 1957 – 1961

* - TDA :Télédiffusion d'Algérie, société publique algérienne de diffusion de radio et de télévision.

فيلم خلال عام 1958 مقابل ولا إنتاج للمسلسلات باعتبارها فترة استعمارية وأغلب البرامج موجهة للجالية الفرنسية بالجزائر، حيث استندت البرامج التلفزيونية لهذه الحقبة على جلب النماذج الفرنسية (أفلام قصيرة وثائقية) مكرزة على مزايا الاستعمار وإبانة مشاهدته الثقافية، مقابل التشديد على علاقات السيطرة الاستعمارية على المجتمع الجزائري مشوهة في أغلب المرات كفاحه السياسي وموروثه الحضاري عبر الأفلام التي كانت تُبث ضمن الشبكة البرمجية تحت ستار اشباع الاحتياجات الثقافية والترفيهية للإقناع بالسياسة الاستعمارية وتمديد نطاق السيطرة بتوسيع شبكات الإرسال.

وإذا ما تقصينا عن حضور المرأة أو الرجل في أفلام هذه الحقبة انطلاقاً من استنطاق ما توحى به عناوينها (الأفلام) نجد فيلمان أحدهما بعنوان "ممرضات جيش التحرير الوطني" يبدو أنه يعكس دور المرأة في النضال إلى جانب الرجل وثانيهما "ياسمينه" وكلاهما من إخراج جزائري في إطار تدريب سينمائي، لا نملك خلفية عن محتوى الفيلمين نظراً لعدم توفر توثيق حولهما.

2.3 مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائرية (RTA) 1962 - 1986

فور استعادة السيادة الوطنية على مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائرية* في 28 أكتوبر 1962 حيث قدم العمال الفرنسيون استقالتهم وتوقفت البرامج التي كانت تُنقل من فرنسا إلى الجزائر، تم وضعها (المؤسسة) تحت إمرة وزارة الإعلام في أول مرسوم إعلامي إذاعي أُصدر في الفاتح من شهر أوت 1963، يُعنى بإنشاء وتنظيم الإذاعة والتلفزة الجزائرية التي يعتبرها (المرسوم) مؤسسة عمومية تابعة للدولة ذات صيغة تجارية وصناعية لها أهلية النشر الراديويغرافي والمتلفز† (تواي، 2008، ص 91 - 92 نقلاً عن: زهير إحدادن، ص 108).

* - تم توقيع اتفاقية بين الحكومتين الجزائرية والفرنسية في 23 جانفي 1963، في مجال السمع والبصر والتلفزيون، تنص على التعاون، حيث تعهدت فرنسا باستمرار دعمها وإمدادها الفنية والثقافية للجزائر، مع وضع الأخصائيين تحت تصرف الجزائر متى احتاجت إليهم، مع كفالة وجود مكتب للإذاعة والتلفزة الفرنسية في الجزائر، بحيث تضمن الإذاعة والتلفزة الجزائرية تسيير أعماله ومسؤولياته وتلتزم ببث حصص باللغة الفرنسية (أنظر: تواي، 2008، ص 93).

† - انحصرت تغطية التلفزيون إلى غاية عام 1966 في الوسط بالعاصمة وضواحيها على مدى مائة كلم تقريباً، أما الغرب والشرق فاقصرت على مدينتي وهران وقسنطينة وضواحيهما إذ يتوافر على جهازي إرسال صغيرين. (أنظر: تواي، 2008، ص 92).

ونظراً لما تستأثر به المؤسسة من مكانة وحساسية في نقل السيادة الجديدة للدولة الجزائرية عمدت إلى تثبيت القيم الثقافية الخاصة بالشعب لأنّ الجزائريّ بمنأى عن الطمس الذي انتهجته السياسة الاستعمارية (entv.dz, 2017)، لذلك شكّلت هذه المرحلة نقطة تبذل مفصلية من نظام استعماريّ كولونياليّ إلى نظام اشتراكيّ مستقلّ انعكس على أهداف مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائريّ التي تسعى لإرساء أُسس وبنى تحتية لمنطق جديد يجسّد تعبيراً ذهنياً للجمهور (تواي، 2008، ص 92).

السنة	الأفلام	المسلسلات	المجموع
1963	05	/	05
1964	04	/	04
1965	03	/	03
1966	06	/	06
1967	01	/	01
1968	05	/	05
1969	12	/	12
1970	12	/	12
1971	15	/	15
1972	26	/	26
1973	09	/	09
1974	28	/	28
1975	18	/	18
1976	13	/	13
1977	13	/	13
1978	11	/	11
1979	11	01	12
1980	16	01	17
1981	05	01	06
1982	30	/	30
1983	20	/	20
1984	05	/	05
1985	15	/	15
1986	17	01	18
المجموع	300	4	304

ما يُبرز أهمية الدور الموكل لقطاع الإعلام في ظلّ وجود نسبة أمية قاربت 90 % لا يمكن التّواصل معها إلاّ بالوسائل الشفوية عبر الإذاعة والتلفزيون هو حجم الإنتاج التلفزيونيّ والسينمائيّ للأفلام الدرامية المشحونة بمختلف القيم والرسائل الثقافية، إذ بلغ عدد الدراما التي بثتها المؤسسة الوطنية للإذاعة والتلفزيون 300 فيلم و4 مسلسلات.

يشير الجدول إلى تدفق وكثافة في إنتاج وبث الأفلام عقب الاستقلال واستهلّ محتشماً مطلع الستينيات حيث مثّل عام 1967 الأقل بمعدّل فيلم واحد فقط حيث نلمس تراجعاً مقارنة بالأعوام السابقة و1966 شهد إنتاج وبث 6 أفلام و1965، 1964، 1963 حيث تمّ بثّ 03، 04، 05 أفلام في العام على التوالي، ثم ما لبثَ يرتفع (معدّل البثّ) من 12 إلى 15 فيلم عند نهاية الستينيات وطلّيع السبعينيات 1969، 1970، 1971 إلى أن بلغ 30 فيلماً عام 1982، ويعدّ أكبر الأعوام إنتاجاً وبثاً في هذه المرحلة، يليه بثّ 28، 26،

جدول (09): الأفلام والمسلسلات المنتجة بعد استعادة السيادة الوطنية على مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائرية 1986-1982

فيلم في العام الواحد خلال عامي 1974 و1972 على التوالي ليتراجع بعدها مباشرة من 20 فيلم عام 1983 إلى 5 أفلام عام 1984 من ثمّ يُعاود مجدداً معدّل البثّ الارتفاع إلى 15، ف 17 فيلم عامي 1985 و1986، أمّا المسلسلات فكان أول إنتاج وبثّ نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات بمسلسل واحد في كلّ سنة.

لعلّ ما يُفسّر هذه الكثافة والتّباين بين المعدّلات العليا والدّنيا في إنتاج وبثّ الأفلام والمسلسلات من عام لآخر خلال هذه المرحلة هي المحرّيات التي صاحبت إقامة مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الجزائري RTA عام 1963 واعتبار التلفزيون كجهاز أيديولوجي* من أجهزة الدّولة، مُكلّف بتبيان الصّورة الجليّة الصّحيحة للسلطة الثّورية مثلما صرّح به الرّئيس هواري بومدين في كلمة ألقاها أمام مسؤولي الصّحافة الوطنيّة يوم 1963/10/20 بيوميّة المجاهد أنّ التّلفزيون عليه: "أن يكون النّاطق الرّسمي للثّورة ... فهو مرآة الثّورة" (تواي، 2008، ص 95).

علماً أنّ مطلع هذه الفترة اتّصف بإبهام وتشوّش في السّياسة الإعلاميّة على الصّعدين القانوني والميداني تمّ فيها إبطال القوانين الفرنسيّة التي كان معمولاً بها بعد الاستقلال لمرحلة ظرفيّة في تنظيم قطاع الإعلام والعمل على ضرورة إصدار مراسيم مُستحدّثة (الإعلام والثّقافة في الجزائر، 1981، ص II)، في ظلّ وجود شُغور قانوني يضبط الممارسة الإعلاميّة[†] ما انعكس سلباً على نشاط وسائل الإعلام المختلفة إذ أُطلق عليها مرحلة "البيات الشتوي" La période d'hibernation (Ihaddaden, 1989, p125).

ابتداءً من عام 1966 دأبت الحكومة الجزائريّة على دعم مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الجزائريّ مركّزة على 3 مجالات رئيسة متمثّلة في:

- زيادة واسعة في ميزانيّة الدّولة للمؤسّسة.
- مدّ وإفساح وتمتين شبكات الإرسال.

* لقد عبّرت معظم الموائيق عن ذلك، منها ميثاق الجزائر عام 1964 الذي يُوجب استخدام "الإعلام لمحاربة الأيديولوجيات الرّجعية بدون هوادة" (أنظر: تواي، 2008، ص 99، نقلاً عن ميثاق الجزائر، الفصل الأوّل، الفقرة الثّالثة، "من أجل تطوير الفكر الاشتراكي").

[†] أول ميثاق وطني للجزائر صدر عام 1964، الذي وضع الإطار التّظري لبناء الدّولة ولم يتمّ التطرّق لقطاع الإعلام إلى غاية صدور ميثاق عام 1976.

■ توفير أجهزة استقبال لمختلف البيوت الجزائرية*.

لذلك اقتضى التجهيز آنذاك من الحكومة رسم مخططات لمشاريع تجسدت في 3 مراحل، فخصّص أكثر من 310 مليون دينار لميزانية التجهيز التي بلغت ممتلكاتها 386 مليون دينار عام 1976 بما فيها ما خلفه الاستعمار و560 مليون دينار عام 1982 (entv.dz, 2017).

شملت المرحلة الأولى مخطّطاً ثلاثياً (1967 - 1969)، عرفت خلاله إنجاز البرامج وتسويقها والاشتراك في تصميمها ونشرها مع الهيئات الوطنية والأجنبية ولم يتجاوز الإنتاج الوطني نسبة 15% بثّ ضمنها 18 فيلماً كان لزاماً على الدولة في هذه المرحلة[†] القيام بجزارة وتحديث هيئات التلفزيون الإدارية ومعاودة تشكيلها وترتيبها في ظل توجه إعلامي يتوافق واختياراتها الأساسية التي نشأت من البلورة الأيديولوجية.

أما المرحلة الثانية فتمثّلت في مخطّط رباعي أول (1970 - 1973)، تمّ فيها إدخال البثّ الكلي لقاطني المنطقة الشمالية عبر سبعة 7 مراكز إرسال V.H.F بعدما كان قاطنو المناطق الشرقية والغربية يلتقطون برامج منتجة محلياً في وحدات الإنتاج التابعة لقسنطينة ووهران (تواقي، 2008، ص 95 - 96)، للإشارة بعض القرى لبعدها عن أجهزة إعادة الإرسال لم تكن تلتقط برامج التلفزيون الذي بثّ 62 فيلماً في غضون 4 سنوات.

* كان من الصعب في 1970 توفير أجهزة الاستقبال حيث عدد المشاهدين قليل، إلا أنّ الحكومة تمكّنت من التشجيع على اقتناؤه بخفض أسعاره رغم أنّه كان مستورداً. وإبتداء من عام 1980 بدأت الجزائر تنتج هذا الجهاز وتوفّر عام 1983 في الأسواق، خاصّة بعد توسيع شبكات الإرسال وإقبال الناس على اقتناؤه (أنظر: تواقي، 2008، ص 98).

[†] إلى جانب معاودة التنظيم الإداري عرفت أعوام 1960 - 1970 مجهودات استثمارية جلية تمثّلت في الاعتمادات التي أولتها الدولة لصالح القطاع التلفزيوني، إذ قدرّت الاعتمادات ب 38 مليون دج سنة 1969 (تواقي، 2008، ص 99، نقلاً عن عبد الحميد حيفري: التلفزيون الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 50). ووصلت في ظرف عشر سنوات إلى سبعة عشر مليار لتبلغ عام 1986، 30 مليار. (تواقي، 2008، ص 99، نقلاً عن: Brahim Le pouvoir et la presse en Algérie - Brahim, thèse de doctorat - juin 1987, p 356)

والثالثة تجسّدت في مخطّط رباعي ثاني (1974 - 1977)، أُنتج وبث في عُضونها 72 فيلم بعدما تمّ فيها تعزيز الوسائل المتعلقة بدعم عمليّة الإنتاج حيث أُنجِزت محطة جديدة بوهراڤ كما شهدت ميلاد محطة بثّ نشرات الأخبار المحليّة ببشّار عام 1973، وتوسيع محطة قسنطينة لدعم المحطة المركزيّة بالعاصمة عام 1974 ومنذ 1975 تمكّنت المحطة من الاتّصال بالشبكة الوطنيّة للمواصلات والانضواء تحتها عبر القمر الصناعي وكذا تنصيب أجهزة الإرسال بالهضاب العليا، تلمسان، وإنجاز محطات عام 1976 بالسعيدة، الأخضرية، حاسي مسعود، ورقلة وغرداية، وعام 1979 بالأغواط، عين أمناس، عين صالح، جانت، تميمون، بني عباس والوادي (تواي، 2008، ص 95 - 96).

شكّل ذلك انطلاق محطة المواصلات بالأخضرية عام 1976 (دُشنت في 25 جويلية 1975)، بداية التقاط برامج التلفزيون الجزائري في كامل المدن الجزائريّة، كما عرفت أواخر السبعينيّات الانتقال من نظام الأبيض والأسود إلى البرامج الملوّنة سنة 1979 حيث شهدت إنتاج وبثّ أول مسلسل دراميّ تلفزيونيّ جزائري وتوالى بعده إنتاج مسلسل كلّ سنة على مدار ثلاث سنوات متتالية.

نُوه هنا إلى ما شهدته هذه الحقبة من اكتمال التشييد لمختلف الهيئات والمؤسسات (إنشاء المجلس الشعبي الوطني مارس 1977)، إذ برزت المعالم السياسيّة والإعلاميّة مع الانفتاح الاقتصاديّ في ظلّ تطبيق ما صدر عن الميثاق الوطني* 1976 الذي منح العناية الحقّة بوسائل الإعلام السّميّة، السّميّة المرئيّة، وكذا المكتوبة، وذلك بالتأكيد على دورها في تحقيق التنمية المرجوة ودعاً إلى سنّ قوانين تؤطّر الدور الصّحيح للصحافة، الإذاعة، التلفزيون والسينما في مُتنوّع المشاريع الوطنيّة مع التّركيز على توفير متطلّبات التّكوين من إطارات إعلاميّة توافق تصميم مخطّطات التنمية، وتُلبيّ خصّاصة الجمهور في إعلام موضوعي وراقي (الميثاق الوطني، 1976، ص IOI نقلاً عن: تواي، 2008، ص 99)، الأمر الذي يوضّح العلاقة بين القدرات المادّية للتلفزيون في حقبة السبعينيّات وكثافة إنتاج الأفلام (بُثّ 159 فيلم خلال 1970 - 1979) خاصّة وأنّ مَطْلَع هذه الفترة (السّتينيّات، بُثّ خلالها 36 فيلم بين 1963 - 1969) عرف الأسس الأولى لبناء معالم استراتيجيّة لإعلام وطني يعمل على أداء واجبه في التنمية بعد

* من بين ما جاء به الميثاق الوطني لعام 1976: "يجب على الصحافة والإذاعة والتلفزة ... ومعها الوسائل السّميّة البصريّة بجميع أنواعها، أن تعمل على نشر ثقافة رفيعة كفيّلة بالاستجابة للحاجيّات الأيديولوجيّة والجماعيّة" (تواي، 2008، ص 99، نقلاً عن الميثاق الوطني، "الباب الثّالث" المحاور الكبرى لبناء الاشتراكيّة).

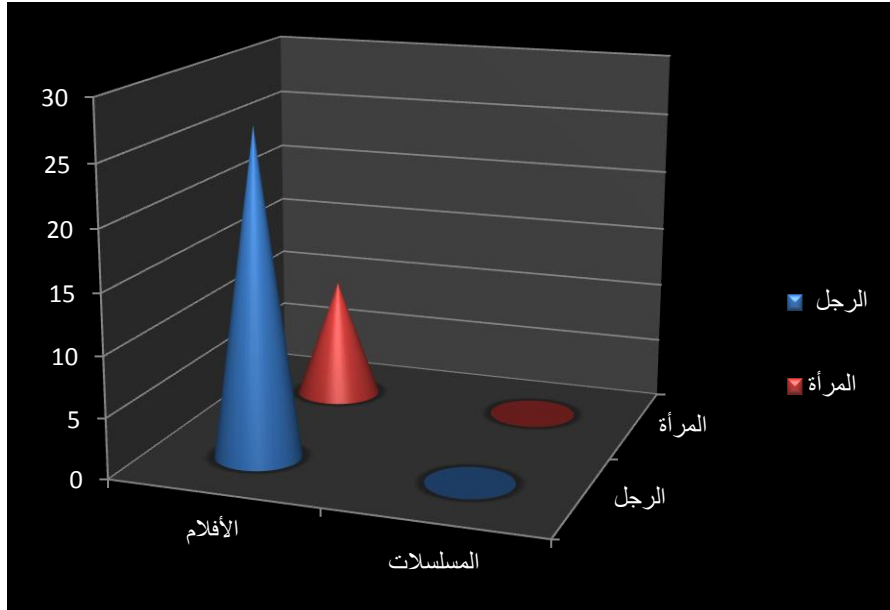
الاستقلال وقيام الدولة في ظل ما عرفته هذه الفترة من تحديات لاسترجاع الثقافة، تقوية اللغة العربية، تعزيز القيم الوطنية، الهوية...

طرح مُستهلّ الثمانينيات أول مشروع لملف السياسة الإعلامية بالجزائر منذ الاستقلال حيث تحدّد مفهوم الجزائر للإعلام (كدولة اشتراكية تنتمي للعالم الثالث) بأنّه يستقيم على مُركّزات الملكية الاجتماعية لوسائل الإعلام، وهذا الأخير جزء لا ينفك عن السلطة السياسية ممثلة في حزب جبهة التحرير الوطني وأداة من أدواتها في الإرشاد، المراقبة، والتنشيط (ملف السياسة الإعلامية، 1982، ص 34)، وفي هذه المرحلة تمّ تحديد دور وسائل الإعلام في المجتمع الجزائري فيما يلي (ملف السياسة الإعلامية، 1982، ص 38-41): التربية، التكوين، التوجيه، التوعية والتجنيد، التعبئة، الرقابة الشعبية، التصدي للغزو الثقافي.

وفقاً لما شمله الدستور العام والميثاق الوطني لعام 1976، صدر أول قانون إعلام بالجزائر 1982 في ظلّ الأحادية الحزبية (Ihaddaden, 1989, p 125). بحيث جاء في مادته الأولى: "الإعلام قطاع من قطاعات السيادة الوطنية، يعبر الإعلام بقيادة حزب جبهة التحرير الوطني، وفي إطار الاختيارات الاشتراكية المحددة في الميثاق عن إرادة الثورة، وترجمة لمطامح الجماهير الشعبية يعمل الإعلام على تعبئة كلّ القطاعات وتنظيمها لتحقيق الأهداف الوطنية" (قانون الإعلام، 1982، ص 3). وفي خضمّ الحديث عن أهمية ودور الإعلام في هذه المرحلة نُشير وفق ما ذُكر سلفاً إلى عام 1982 حيث الإنتاج الجزائري يتزايد باستمرار مع وجود 268 ساعة من برامج الدراما (Stolz, 1983) إذ شهد هذا العام وحده إنتاج وبث 30 فيلم وكذا 4 مسلسلات خلال السنوات الأخيرة عبر التلفزيون.

ولأنّ المنتجات الإعلامية الثقافية خاصة التلفزيونية منها (الأفلام والمسلسلات) قد تتأثّر وتتفاعل بالوقائع الحاصلة في محيط مجتمعها وتؤثّر فيه انطلاقاً من القيم والثقافة التي تحملها، فإنّه حريّ بنا الإشارة إلى أبرزها (الوقائع)، إذ تمّ عام 1984 تعديل قانون الأسرة (نوع القانون: أحكام الزواج، الطلاق، تعدّد الزوجات، طاعة الزوج) متمثلاً في المواد: 8 و 11 و 30 و 48 و 53 و 54 التي بموجبها: تُقيّد حقوق المرأة في الزواج لسماحها بتعدّد الزوجات، إلزامها بحضور وليّ أمر من الذكور في الزواج منع المرأة المسلمة من الزواج من رجل غير مسلم وتقييد أسباب الطلاق بالنسبة للمرأة.

إذن، بعد عرض الأفلام والمسلسلات الدرامية المنتجة في هذه الفترة وسرد أبرز تطوّرات السياسة الإعلامية والثقافية في الجزائر التي يمكن أن تملي شروطها على الإنتاج الدرامي الذي بلغ 300 فيلم و 4 مسلسلات خلال (1962 - 1986)، نشير إلى حضور كلّ من المرأة والرجل ضمن هذا الإنتاج مثلما هو موضّح في الشكل التالي:



شكل (OI): حضور المرأة والرجل في الإنتاج الدرامي للفترة الممتدة من سنة 1962 إلى غاية 1986

مثلما هو موضّح في الشّكل أعلاه فإنّه انطلاقاً من استنتاج محتوى عناوين الأفلام والمسلسلات لهذه الحقبة تبين أنّ عدد الأفلام التي تتمحور عناوينها حول "المرأة" تُقدّر بـ 10 أفلام مقابل 27 فيلماً حول "الرجل"، أمّا عناوين المسلسلات الأربعة فلا توجي إلى جنس معيّن.

فيما يخصّ الأفلام التي تُعنى بالمرأة فأغلب عناوينها جاءت على شكل اسم بطلة الفيلم مثل: "أمال"، "ليلي" هذا الأخير يعدّ أوّل فيلم صوّر معاناة المرأة العاملة في مجتمع ذكوري، "نحلة"، "عزيزة"، وغيرها. أمّا الأفلام التي تُعنى بالرجل عناوينها تعكس اسم بطل الفيلم وإحدى صفاته أو مهنته مثل: "حسان طيرو"، "مغامرات المفتّش الطاهر"، "الأستاذ"، "حسان نيّة" وغيرها. نشير إلى أنّ كل مخرجي هذه الأفلام هم رجال، وعلى الرّغم من التّفاوت الواضح بين المرأة والرجل فقد كان هناك اهتمام بالجنسين في الإنتاج الدرامي الوطني (أنظر ملحق رقم OI) حيث أنتج أوّل فيلم حول المرأة سنة 1963 بعنوان "أمّهاتنا"، وفي السّنة الموالية فيلم "أمال" من ثمّ توالى الانتاج، أمّا الرجل فأوّل فيلم كان سنة 1966 "L'homme traque" ثمّ "حسان طيرو" سنة 1968.

3.3 فصل التلفزيون عن الإذاعة (ENTV) 1986 - 1991

بعدما كانت مؤسسة البث الإذاعي والتلفزيوني RTA، مؤسسة ذات صيغة صناعية وتجارية تمت بموجب المرسوم 146 - 86 المؤرخ في 01 جويلية 1986 معاودة هيكلتها في أربع مؤسسات عمومية وفق الاختصاص إلى (تواقي، 2008، ص 107):

السنة	الأفلام	المسلسلات	المجموع
1987	12	/	12
1988	15	/	15
1989	07	/	07
1990	19	02	21
1991	13	07	20
المجموع	66	09	75

- المؤسسة الوطنية للتلفزيون الجزائري ENTV
- المؤسسة الوطنية للإذاعة الصوتية ENRS
- المؤسسة الوطنية للبث التلفزيوني ENTD
- المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري ENPA

جدول (10): الأفلام والمسلسلات المنتجة بعد فصل

التلفزيون عن الإذاعة (ENTV) 1986 - 1991

بناءً على ما جاء في هذا المرسوم تُعدّ المؤسسة الوطنية للتلفزيون الجزائري ذات صيغة اقتصادية وهدف اجتماعي وثقافي تكفل الخدمة العمومية*، وبذلك تحمل المؤسسة الشخصية المعنوية تحت سلطة وزارة الثقافة والاتصال (entv.dz, 2017)، تُمارس حق احتكار بث البرامج التلفزيونية على مجمل مناطق الوطن، دورها إعلام المشاهد والعمل على إصلاحه وتهذيبه (مثلما جاء في المادة 5، والتي ينصّ جانب منها على المساهمة في تربية المواطنين) والتنفيس عنه بإنتاج برامج متباينة إضافة إلى صون وإنماء وسائطها وأجهزتها التقنية وتدريب أرسيفها السمعي البصري (تواقي، 2008، ص 108).

وفي إطار بثّها للمنتجات السمعية البصرية يُظهر الجدول (10) بثّ 66 فيلم و 09 مسلسلات في الفترة الممتدة من 1987 إلى 1991، إذ مثل مطلع التسعينيات أكبر مُعدّل لإنتاج الأفلام فُدّر ب 19 فيلم يليه عام 1988، 1991 و 1987 ببثّ 15، 13 و 12 فيلم على التوالي في حين مثل عام 1989 أصغر مُعدّل لبثّ الأفلام بمعدّل 07 أفلام، ويعدّ هذا العام مرحلة تراجع في عدد الأفلام المبيّنة في غضون هذه الحقبة ليستأنف ويتضاعف انتاجها مباشرة في العام الموالي إلى جانب إنتاج المسلسلات التي شهدتها سنتي 1990 و 1991 بمسلسلين من تمّ سبعة على التوالي.

* - وفق المادة الأولى من المرسوم 86 - 147 لعام 1986: "تنشأ مؤسسة عمومية ذات طابع اقتصادي وصيغة اجتماعية ثقافية تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي، تسمّى مؤسسة التلفزة الوطنية" (أنظر: تواقي، 2008، ص 108).

لعلّ التركيز على تنويع وتكثيف الانتاج الدرامي انبثق عن مراجعة هيكلية مؤسسة التلفزيون الجزائري وما تضمنته اللائحة السياسية الإعلامية التي نوهت بفاعلية الإعلام والتلفزيون خاصة، ودوره في بناء مجتمع مُستحدث عصريّ إلى جانب أهميته في التفوّق العلمي والفورة التكنولوجية (تواي، 2008 ص 107)، إذ تمخّض عن ذلك ووفقاً للمرسوم الصادر في 24-01-1987 تحديد النظام الداخلي والبناء الهيكلي للمؤسسة التي يُنظّمها هذا المرسوم في 06 مديريات أساسية تشمل (entv.dz, 2017):

- مديرية الاخبار
- مديرية الانتاج
- مديرية البرمجة
- مديرية الخدمات التقنية والتجهيز
- مديرية الادارة العامة
- مديرية العلاقات الخارجية بالإضافة إلى مركز الأرشفة، المحطات الجهوية والمديريات التجارية.

بغض النظر عن أهمية كل مديرية في المؤسسة، تُركّز على مديرتي الإنتاج والبرمجة كونهما تدرجان في إطار ما يصبو إليه هذا البحث من حيث أنّ مختلف الأنواع التلفزيونية الدرامية من أفلام ومسلسلات تدرج ضمنهما بُغية تقوية وتشجيع الإنتاج الوطني وتحسيد جزارة إجمالية لهذه المنتجات الدرامية.

في هذا الصدد عمدت المؤسسة الوطنية للتلفزيون إلى إبرام عقود تعاونية عام 1991، ومن أبرز التعاويث الخاصة التي نُسّق معها (تواي، 2008، ص 114):

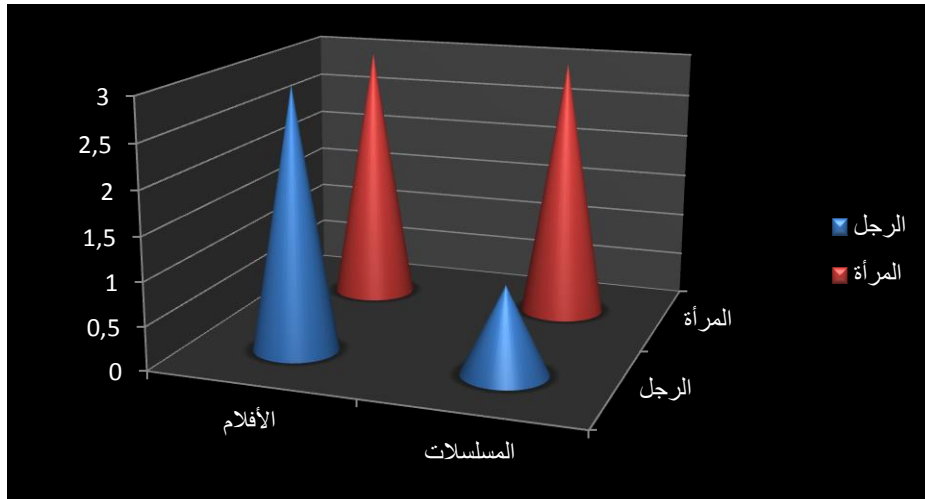
- ورشات إنتاج الفيديو A.V.P
- إيماجيك إنتاج الفيديو I.V.P
- منكم وإليكم إنتاج فيديو M.O.I.P

أمّا عن الإنتاج وتطويره فتمّ التعاقد مع مؤسسات تدرج ضمن القطاع العمومي، متمثلة في (تواي، 2008، ص 114):

- المركز الوطني للفنّ والصناعة السينماتوغرافية CAAIC
- الوكالة الوطنية للأحداث المصوّرة ANAF
- المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصريّ ENPA

تعكس التعاقدات مع هذه المؤسسات السمعية البصرية اتجاه التلفزيون الجزائري نحو الانفتاح على مختلف قطاعات الإنتاج الخاصة والعمومية التي أفرزت إنتاج وبث 66 فيلم و9 مسلسلات عبر المؤسسة الوطنية للتلفزيون الجزائري خلال الفترة الممتدة بين 1987 - 1991، بينها 6 أفلام من إنتاج المركز الوطني للفن والصناعة السينماتوغرافية CAAIC، مقابل 8 أفلام للمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري ENPA. يتم اختيار الأفلام التي تُبث عبره (التلفزيون الجزائري) في وحدة الأفلام الطويلة التابعة لوحدة البرمجة إذ يتم مشاهدة واختيار الأفلام المناسبة وهذه الأخيرة تؤكد ما أشرنا إليه في مطلع هذا الفصل عن صعوبة الفصل بين الإنتاج والبث في عرض الأفلام والمسلسلات لأنّ البث يُقرّر بقسم البرمجة بالرغم من أنّ المادة من إنتاج مؤسسة التلفزيون.

وفي ظلّ ما تميّزت به هذه المرحلة من انفتاح المؤسسة الوطنية للتلفزيون الجزائري على مؤسسات القطاع الخاص والعمومي، سنحاول رصد اتجاهات الإنتاج الدرامي حول المرأة والرجل في ما يلي:



شكل (02): حضور المرأة والرجل في الإنتاج الدرامي بعد انفتاح التلفزيون على القطاع الخاص والعمومي من 1987 - 1991

نلاحظ من معطيات الشكل أعلاه أنّ الاهتمام بالمرأة والرجل متساوٍ في إنتاج الأفلام غير أنّ الملاحظ أيضاً تنوع النشاطات بمؤسسة التلفزيون وانفتاحها على مؤسسات إنتاج سمعية بصرية أخرى رفع من معدّل إنتاج المسلسلات في هذه الفترة وكان موضوع المرأة حاضر أكثر من الرجل بمعدّل ثلاث مسلسلات تحمل اسم امرأة "زينة"، "كلثوم"، "أسيا" منتجة على التوالي من سنة 1990 إلى سنة 1991، مقابل مسلسل واحد بعنوان "شعيب الخديم".

أخذت عناوين كلّ من الأفلام والمسلسلات المنحى ذاته في الفترة السابقة إذ تحوي أسماء البطولة أو البطولة مع صفة أو مهنة، دوغما الإيحاء بتوجّه المنتج الدرامي مثلما نجده في "سامية وأخوها"، "السيدة العجوز والطفل"، "الطاكسيور".

4.3 جمع المؤسسة بين صيغة العمومي والطابع التجاري الصناعي 1991 - 2017

عرفت المؤسسة الوطنية للتلفزة عام 1991 تحوّلًا مهمًا تجسّد في ثلاث نقاط رئيسية:

السنة	الأفلام	المسلسلات	المجموع
1992	12	/	12
1993	15	03	18
1994	08	04	12
1995	20	02	22
1996	09	02	11
1997	11	02	13
1998	10	08	18
1999	05	03	08
2000	09	06	15
2001	11	02	13
2002	06	06	12
2003	02	06	08
2004	07	05	12
2005	03	01	04
2006	03	03	06
2007	06	06	12
2008	02	05	07
2009	06	12	18
2010	03	10	13
2011	02	04	06
2012	07	08	15
2013	01	08	09
2014	01	08	09
2015	16	07	23
2016	06	08	13
2017	إعادة بتّ أفلام	01	01
المجموع	181	130	311

الأولى كونها صارت مؤسسة عمومية ذات طابع تجاري صناعي، علماً أنّها كانت ذات صبغة صناعية وتجارية إبان فترة RTA من ثمّ أُعيدت هيكلتها لتُصبح عمومية بموجب المرسوم 146 - 86 المؤرخ في 01 جويلية 1986.

والثانية، تتمثّل في تعريف دفتر الشروط لوظائف الخدمة العمومية وتحديد واجبات المؤسسة أبرزها ما اقترن بالتعبير عن مختلف التيارات الفكرية ووجهات النظر في ظلّ احترام مبدأ العدالة في الطرح والشفافية والحرية واحترام تعليمات المجلس الأعلى للإعلام وكذا البيانات الصادرة عن وزارة الاتصال والثقافة إلى جانب تبيان الهوية العامة للقناة وتتحلّى في الأخبار، التربية، التوجيه (entv.dz, 2017)

أمّا الثالثة، فاستحداث مجلس للإدارة بدلاً لمجلس التوجيه يحوي 10 أعضاء كحدّ أقصى ويُرأس من قبل وزير الاتصال أو ممثّل له أوكلت إليه مهمّة كفالة حرية الخدمة العمومية للتلفزة والحرص على تنفيذ ما أتى به دفتر الواجبات وفقاً للمرسوم التنفيذي لعام 1991. (entv.dz, 2017)

انطلاقاً مما يوضّحه الجدول، فإنّ إنتاج وبتّ الأفلام والمسلسلات عرّف أوجه خلال هذه الفترة إذ نجد ارتفاع إنتاج الأفلام منتصف التسعينيات ثمّ تراجع مطلع الألفينيات ليستقر

جدول (II): الأفلام والمسلسلات المنتجة بعد جمع المؤسسة بين

صيغة العمومي والطابع التجاري الصناعي 1991 - 2017

في عدد مُحْتَشَم تراوح بين فيلم إلى سبعة خلال الفترة الممتدة بين 2002 إلى غاية 2014، أما المسلسلات فقد شهد إنتاجها تقارباً من 2 إلى 4 عند مطلع التسعينيات ويُعدّ ضئيلاً مقارنة بإنتاج الأفلام ومتطلباتها المادية وتكاليف الإنتاج، إلا أنه عرف ارتفاعاً جلياً سنة 1989 لكن ما لبث أن تراجع من 3 إلى 6 مسلسلات.

اجمالاً، بثّ التلفزيون في هذه المرحلة 181 فيلم و130 مسلسل، نُلمَح هنا إلى أنّ إنتاج وبثّ الأفلام يُعتبر قليلاً مقابل فترة الستينيات إلى الثمانينيات (فترة مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائرية RTA) 1962 - 1986، أين تمّ بثّ حوالي 300 فيلم رغم الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت آنذاك.

تميّز مُستَهَلّ مرحلة التسعينيات بالتعددية الإعلامية وصدور عديد من الصحف بعد ما ضمنه قانون الإعلام 1990 من حرية إقامة صحف مستقلة ما عدا القطاع السمعي البصري الذي لآزم ولاية الدولة.

ووفقاً لما نصّ عليه قانون إعلام 1990، استُحدث المجلس الأعلى للإعلام عام 1984، تتحدّد الأدوار المُتَوَظَّعة به حسب المادة 56 في:

"مجلس أعلى للإعلام وهو سلطة إدارية مستقلة ضابطة تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي تمثل مهمتها في السهر على احترام هذا القانون"

(قانون الإعلام، 1990، ص 17)

غير أنّه ألغي بمقتضى مرسوم رقم 93 - 13 المؤرخ في 26 أكتوبر 1993، بعدها كان هناك مشروعان تمهيديان لقانون إعلام عام 1989، وعام 2002 لم يتمّ تجسيدهما لأسباب سياسية.

تجدر الإشارة هنا، إلى كون سنة 1992 عرفت دخول الجزائر في عُشْرية سوداء مما شكّل تحدياً كبيراً لهذه المؤسسات الإعلامية في معالجة قضية الإرهاب أثناء وعقب مرحلة حساسة شهدتها تاريخ الجزائر المعاصرة، ممّا رفع مسؤولية الإعلام العمومي (التلفزيون، الإذاعة، وكالة الأنباء) في إنتاج خطاب إعلامي (بمختلف الأنواع التلفزيونية) مُناسب للواقع الاجتماعي الجزائري آنذاك، من بينها الأفلام والمسلسلات حيث تمّ خلال الفترة التي تتراوح من 1992 إلى 1999 إنتاج وبثّ التلفزيون ل 90 فيلم و24 مسلسل جزائري.

ارتفاع وتيرة الإنتاج والبث تزامن كذلك مع إطلاق القناة الفضائية الجزائرية الناطقة باللغة الفرنسية Canal Algérie سنة 1994 الموجهة للجالية الجزائرية في أوروبا وما صاحبه من كثافة في الإنتاج إذ رغم الأوضاع السياسية والاجتماعية التي شهدتها البلاد الانتاج لم يتوقف، أما إطلاق القناتين التلفزيونيتين الرابعة الناطقة باللغة الأمازيغية بمختلف لهجاتها والخامسة للقرآن الكريم سنة 2009 رافقه ارتفاع معدل إنتاج وبث المسلسلات حيث بلغ 12 مسلسل في السنة ذاتها من ثم توالى الإنتاج خاصة في ظل سياسة تعاون مؤسسة التلفزيون مع مؤسسات القطاع الخاص والعمومي.

لاحقاً، عرفت الجزائر سنة 2012 انفتاح قطاع السمعّي البصريّ بُغية التحجيد الكامل للتعددية الإعلامية، إذ جاء في مشروع القانون المتعلق بالنشاط السمعّي البصريّ المستمد من أحكام القانون العضوي المؤرخ في 12 جانفي 2012 المتعلق بالإعلام أنه:

"اعتباراً إلى التطور الهائل للتكنولوجيات الجديدة للإعلام والاتصال وما تحقق لفائدة تعزيز الشرعية الدولية لحقوق الإنسان التي يشكل الحق في الاتصال جزءاً أساسياً منها، أصبح لزاماً العمل على توسيع حرية الصحافة إلى حقل السمعّي البصري. ولذلك فإنّ هذا النص يرمي تحديداً إلى تأكيد هذا المبدأ من خلال وضع آليات تسمح بضمان فعاليته وفي نفس الوقت تسمح بمراقبة ممارسته بصرامة"

(مشروع القانون المتعلق بالنشاط السمعّي البصري، 2013، ص 3)

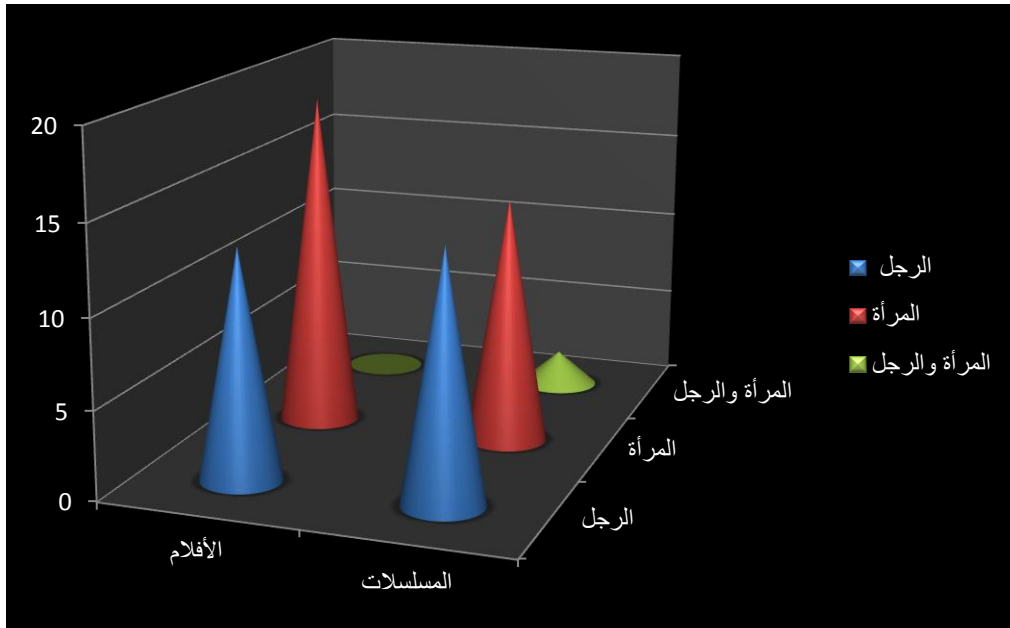
استدعى فتح هذا القطاع إنشاء هيئة تخرص على "حماية الخدمة العمومية للسمعّي البصري" وهي سلطة مستقلة سميت بـ "سلطة ضبط السمعّي البصري"، يُعيّن أعضاؤها بمرسوم رئاسي (مشروع القانون المتعلق بالنشاط السمعّي البصري، 2013، ص 3). وذلك بموجب نصّ المادة 54 من قانون 04 - 14؛ صارت حرية العمل الإعلامي في مجال السمعّي البصري محمية بسلطة ضبط السمعّي البصري كما صرّحت فقرتها الثانية بقولها: "السهر على حرية ممارسة النشاط السمعّي البصري ضمن الشروط المحددة في هذا القانون والتشريع والتنظيم ساري المفعول."

رافق فتح قطاع السمعّي البصري تعدّد في إنتاج وبث الأفلام والمسلسلات حيث دخلت المؤسسة العمومية للتلفزيون الجزائري سوق المنافسة مع القنوات التلفزيونية الخاصة بعدما كانت تحتكر البث وحافظت على وتيرة إنتاج 7 إلى 8 مسلسلات درامية تلفزيونية جزائرية سنوياً إلى غاية 2017 حيث تراجع إنتاجها إلى مسلسل واحد نتيجة غياب استراتيجية واضحة في الإنتاج، وأصبحت مديرية هذا الأخير تقوم بالتعاون ظاهرياً مع مؤسسات إنتاج أخرى لكن الحقيقة تتجلى في كون إنتاج التلفزيون في

الألفينيات بات رمزياً فقط والمؤسسات الخاصة متمثلة في وكالات الاتصال أو الإنتاج les agences de communications ou productions

هي التي تعمل على ذلك بتمويل منه وبالتالي عمليّة الإنتاج خاضعة لأموار تجارية ترويجيّة (مقابلة مع السيد أمين، مسؤول بفسم الأرشيف في التلفزيون الجزائري، 2015)

وفي ظلّ هذه تعدّد المجريات بهذه المرحلة وما تخلّلها من تعديلات قانونيّة في قطاع السّمعّي البصريّ نجد تزايد الاهتمام بموضوع المرأة والرجل في الدّراما التلفزيونيّة الجزائريّة مثلما هو موضّح في الشّكل التالي:



شكل (03): حضور المرأة والرجل في الإنتاج الدرامي بعد التعديلات القانونيّة في قطاع السّمعّي البصريّ من 1991 - 2017

نلاحظ من خلال الشّكل (03) أنّ موضوع المرأة والرجل حاضر في الإنتاج الدراميّ الوطنيّ في السّينما والتلفزيون بمعدّل 19 عنوان يعكس موضوع المرأة و13 موضوع الرجل، حيث تراوحت توجّهات العناوين الأولى بين متعاطفة مع المرأة مثل "ما تبكيش يا جميلة" أو واصفة لحالتها الاجتماعيّة مثل "إمرأتان" نسبة وضعيّة المرأة في حال إلى تعدّد الزوجات، "تحت أقدام النساء"، "بنت الريف"، أو معبّرة عن الجانب الشّرير في المرأة مثل فيلم "الشّيطان الأنثوي"، بينما أغلبيّة العناوين جاءت محايدة عبر الاكتفاء باختصار اسم الفيلم في عنوان البطلة "إلهام"، "وردية"، أمّا الثّانية فتشاطر مع الأولى في ناحية

العناوين المحايدة مثل "يوسف"، "دا مقرر"، مقابل أفلام تُبرز الجانب الإيجابي والتبيل في شخصية الرجل بطل الفيلم مثل "الرجل الصادق"، "نسيبي لعزیز"، أو تعكس وضعيّة ما "لخضر والبيروقراطية".

أمّا المسلسلات فعرفت توازناً في إنتاج وبث المسلسلات لكلا الجنسين حيث نجد 14 مسلسل حول المرأة و 14 حول الرجل، كذلك توجّهات العناوين أخذت منحى الأفلام للمرأة إمّا تُحتزل في الجانب العاطفي والضعف أو الخطيئة مثل "حنان امرأة"، "معاناة امرأة"، "فلة والبريء" وهو مسلسل يصوّر شابة أنجبت طفلاً إثر علاقة عاطفية خارج إطار الزواج فتهرب من بيت أهلها لتجد نفسها وحيدة دون مأوى ولا عمل للتكفل بطفلها إلى جانب نظرة المجتمع إليها أو عناوين ذات اتّجاهات محايدة "دليلة"، "شفيفة بعد اللقاء"، "كنزة"، لكن بعد اطلاعنا على مضمون هذه المسلسلات فإنّ أغلبها يصوّر معاناة المرأة الجزائرية بمختلف وضعياتها في المجتمع، أمّا اتّجاهات العناوين التي تُعنى بالرجل فارتبط معظمها باسم البطل "عزیز"، "عيسات إيدير" أو بصفة معيّنة "يا عامر يا ناسي"، "رجال الفرقان"، "حياة فنان"، "عايلة سي سليمان"، وفي خضمّ هذا الإنتاج والبث نجد مسلسلات يعكس عنوانينها المرأة والرجل معاً: "زوجان في حيرة"، ومسلسل "حابر بين الضراير" عنوانان يوحيان بمعاناة ما في يوميات الزوجة والزوج أو الرجل في ظل تعدّد الزوجات في الحياة الاجتماعية.

في ظلّ الاهتمام الدرامي بموضوع المرأة وكذا الرجل لا بدّ من التنويه إلى بعض التغيّرات التي تُعنى بوضعيّة المرأة الجزائرية في هذه الفترة والتي قد تُعطي شروطها وتنعكس على مضامين الإنتاج الدرامي، حيث تمّ استحداث وزارة الأسرة وقضايا المرأة عام 2002 (أُدجت لاحقاً في وزارة التضامن سنة 2013)، وفتحت ورشات مع مؤسسات المجتمع المدني والمؤسسات الدولية إضافة لوجود حركة سياسية حول المرأة إذ تمّت المصادقة على أغلب التشريعات الدولية أهمّها اتفاقية العنف ضدّ المرأة.

وكمحصّلة للمطالب التي فرضتها الحركات النسوية ومنظّمات المجتمع المدني تمّت مراجعة قانون الأسرة بعد ما اكتسبته هذه الحركات من قوّة في المطارحة المستمدّة من المتغيّرات التي بمقتضاها صادقت الجزائر على المعاهدات والاتفاقيات الدولية والتزامها بتطبيق نصوصها، تؤكد على ضرورة إعادة النظر في حقوق الإنسان خاصّة المرأة والطفل انطلاقاً من إعادة النظر في تشريعاتها الداخلية يتصدّرها قانون الأسرة ووجوب قيامه على مبدأ المساواة (بن ققة ومسعودي، 2013، ص 6).

عُدّل قانون الأسرة وفق القانون رقم 02.05 المؤرّخ في 18 محرم 1426 الموافق لـ 27 فيفري 2005 الذي يُعدل ويُتمّم القانون رقم 84. II المؤرّخ في 9 رمضان 1404 الموافق 9 جوان 1984 والمتضمّن قانون الأسرة، بحيث تضمّن مواد جديدة مُعدّلة تحوي قيم لتصوّر جديد عن الأسرة الجزائرية تبعاً للقانون الجديد.

وغير بعيد عن موجة الحركات النسوية وتعديل قانون الأسرة اكتسحت موجة الأفلام والمسلسلات التركية المجتمع الجزائري بكلّ ما تحمله من قيم عام 2007، لكن سرعان ما زال انبهار وشغف وسائل الإعلام بها لتتصدّر صفحاتها عناوين تحمل تخوّفات وتحذيرات خبراء في علم النفس الاجتماعي وغيرهم لما تتضمنه من قيم تُهدّد تماسك الأسرة الجزائرية في إطار النسق الاجتماعي التقليدي.

إستأنفَ شهر مارس 2016 احتدام الجدل الاجتماعي وتعالى الدّعاوى لرفع التّحفظات عن بعض القوانين الخاصّة باتفاقية القضاء على كافّة أشكال التمييز ضدّ المرأة* CEDAW، إذ تحفّظت الجزائر عند

عند

* - CEDAW: اتفاقية القضاء على كافّة أشكال التمييز ضدّ المرأة، أصدرتها منظمة الأمم المتّحدة في 18 ديسمبر 1979 وصادقت عليها الجزائر بتحفّظ سنة 1996 بموجب المرسوم الرئاسي رقم 51/96 المؤرّخ في 22 جانفي 1996 وتمثّل نصوص المواد في:

- **المادة 02:** تنصّ على إلزام الدّول الأطراف بشجب جميع أشكال التمييز ضدّ المرأة، وأن تنتهج بكلّ الوسائل المناسبة ودون إبطاء سياسة القضاء على التمييز ضدّ المرأة، وتحقيقاً لذلك تتعهد بتجسيد مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة في دساتيرها الوطنية أو تشريعاتها المناسبة الأخرى، وحظر كلّ تمييز ضدّ المرأة باتّخاذ جميع التدابير المناسبة للقضاء على التمييز ضدّ المرأة من جانب أيّ شخص أو منظمة أو مؤسسة بما في ذلك التشريع، لتعديل أو إلغاء القوانين والأنظمة والأعراف والممارسات القائمة وإلغاء جميع أحكام قوانين العقوبات الوطنية التي تشكّل تمييزاً ضدّ المرأة.
- **المادة 09 فقرة 02:** تمنح الدّول الأطراف المرأة حقاً مساوياً لحقّ الرجل فيما يتعلّق بجنسيّة أطفالها.
- **المادة 15 فقرة 4:** تمنح الدّول الأطراف الرجل والمرأة الحقوق نفسها فيما يتعلّق بالقانون المتّصل بحركة الأشخاص وحرية اختيار محلّ سكنهم وإقامتهم.
- **المادة 16:** تتخذ الدّول الأطراف جميع التدابير المناسبة للقضاء على التمييز ضدّ المرأة في كافّة الأمور المتعلّقة بالزّواج والعلاقات الأسريّة، وبوجه خاص تضمن، على أساس تساوي الرجل والمرأة: نفس الحقّ في عقد الزّواج، وحرية اختيار الزّوج، وفي عدم عقد الزّواج إلّا برضاها الحرّ الكامل، نفس الحقوق والمسؤوليّات أثناء الزّواج وعند فسخه، نفس الحقوق والمسؤوليّات كوالدة، بغضّ النظر عن حالتها الزوجية، في الأمور المتعلّقة بأطفالها، وفي جميع الأحوال، تكون مصالح الأطفال هي الرّاجحة، وفي أن تقرّر بحريّة وبشعور من المسؤوليّة عدد أطفالها والفترة بين إنجاب طفل وآخر، وفي الحصول على المعلومات والتّثقيف والوسائل الكفيلة بتمكينها من ممارسة هذه الحقوق. وفيما يتعلّق بالولاية والقوامة والوصاية على الأطفال وتبنيهم، أو ما شابه ذلك من الأنظمة المؤسسية الاجتماعية، حين توجد هذه المفاهيم في التشريع الوطني، وفي جميع الأحوال تكون مصالح الأطفال هي الرّاجحة. نفس الحقوق الشخصية للزوج والزوجة، بما في ذلك الحقّ في اختيار اسم الأسرة، والمهنة، والوظيفة. لا يكون لخطوبة الطفل أو زواجه أثر قانوني، وتتخذ جميع الإجراءات الضّرورية، بما فيها التشريع، لتحديد سنّ أدنى للزّواج ولجعل تسجيل الزّواج في سجل رسمي أمراً إلزامياً.

توقيعها للاتفاقية على شطر من موادها بعد تقدير الحكومة لتعارضها (المواد) مع المنظومة القيمية، الدينية، الاجتماعية والثقافية الجزائية، وتمثل المواد المتحقق عليها في المادة 2 - المادة 9 فقرة 2 - المادة 15 فقرة 4 - المادة 16 (CEDAW, 1979, p 6 - 7):

يرجع تحفّظ الجزائر على هذه المواد إلى ضرورة المحافظة على خصوصيات المجتمع الجزائري وتنظيم الأحوال الشخصيّة كون قانون الأسرة يستقي أغلب أحكامه من الشريعة الإسلامية* باعتبارها المصدر الثاني من مصادر التشريع بموجب المادة الأولى من القانون المدني، في ظلّ تواصل مطالب الحركات النسوية المدافعة عن حقوق المرأة لرفع هذه التحفظات مستأنسة بتجربتي تونس والمغرب حيث رفعت الأولى التحفظات إلّا ما يتعلّق بالإبقاء على الإعلان العام الذي يمنع الدولة من تشريع قانون يتناقض مع دينها الرسمي والثانية رفعت تحفّظاتها وصادقت على بروتوكول اختياري ملحق بالاتفاقية.

بعد العرض المفصّل لإنتاج وبث الدراما الجزائريّة يمكن القول أنّ الإنتاج الدراميّ الجزائريّ انبثق عن الإنتاج السينمائيّ الذي بُثّ تلفزيونياً وصولاً إلى الإنتاج التلفزيونيّ من خلال المؤسسة الوطنيّة للتلفزيون الجزائريّ التي عرفت نقلات هامة على عدّة مستويات (الهيكلة، القوانين) وما صاحبها من تفاعل في الإنتاج مع المعطيات الجديدة لكلّ مرحلة في علاقتها بأهمّ الأحداث السياسيّة، الاقتصاديّة، والاجتماعيّة.

وعن استنطاق عناوين الأفلام والمسلسلات كخلفيات لحضور المرأة والرجل في الإنتاج والبث الدراميين فإنّها محاولة قد تُساهم في الاقتراب من الصّورة التي اُرْتُسِمت عن المرأة والرجل في الإنتاج الدراميّ لكلّ مرحلة وانعكاسها على علاقة المرأة بالرجل في المجتمع الجزائريّ، خاصّة وأنّ الفرد في هذا الأخير قد عايش إلى جانب الإنتاج الدراميّ الوطني مختلف مراحل الإعجاب والانجذاب إلى المسلسلات المصريّة، السوريّة، المكسيكيّة، وقبلهم الفرنسيّة والأمريكيّة.

* - أوضح الدكتور عبد الرزاق قسوم، رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، أن هناك خلطاً في مفاهيم المصطلحات الغربية والإسلامية في هذا الصدد، مستدلاً بمصطلح "الوصي" الذي دعت إليه جمعية نسوية والمقصود به في الغرب الكافل للفتاة أثناء الزواج، وقد يكون قاضياً أو ما شابه. أما "الولي" في الإسلام فالمقصود به الضامن والحامي للزواج كيلا يتعرّض للهزّات ويكون من محارم المرأة، وهو تقوية لها وليس العكس كما يفهمه العلمانيون على حدّ قوله.

بالرّغم من أنّ الإنتاج التلفزيونيّ جزائريّ لا ينبغي أن نغفل عن كون التلفزيون عموماً ذا مرجعيّة غربيّة باعتباره يروج للقيم التلفزيونيّة ذاتها وإن اختلف سياقياً مثلما هو حال مسلسل "الخواوة" الذي سنتطرق إليه بالتّفصيل في الجزء الموالي من البحث.

استراتيجية البحث

4. استراتيجية البحث

تعدّ استراتيجية البحث شكلاً من أشكال انطلاقات وتصوّرات إبستمولوجية تحاول الاجابة عن اشكالية البحث وتساؤلاته المطروحة لذلك اتّخاذ القرارات بشأن أنسب الأساليب والتقنيات لتجسيد هذه الاستراتيجية يتطلب منطقاً دقيقاً، وعليه نعمل عبر هذا الفصل على مناقشة وعرض الأساس المنطقي لتبرير: اختيار منهج البحث من ثمّ اختيار أدوات القياس وعملية تحليل البيانات.

1.4 اختيار المنهج

اختيار منهج البحث Method research يتبع التموّج في الأنموذج paradigm الذي يختاره الباحث في إطار مرجعية نظرية وفكرية تعكس الموقف الإبستمولوجي للبحث وتؤطر خطوات العملية البحثية، يؤكّد Thiétart أنّ كلّ بحث لابدّ أن يركّز على نظرة خاصّة للعالم، يستخدم منهجية ويقترح نتائج تهدف للتنبؤ أو الفهم (Khan, 1983, in Thiétart p 14). هدفان (التنبؤ - الفهم) يعكسان فلسفتان ومنهجيتان مختلفتان الأولى تُمثّل الأنموذج الوضعي الإمبريقي الكمي Empirical Positivist والثانية تُمثّل الأنموذج البنائي التأويلي النوعي Qualitative Paradigm Constructivist Interpretivist.

يعتقد الوضعيون Positivists بإمكانية معرفة الحقيقة ووصفها من وجهة نظر موضوعية محايدة وأنّ هناك حقيقة موضوعية واحدة لأيّ ظاهرة أو حالة بحثية بغضّ النظر عن وجهة نظر الباحث أو مُعتقد (Hudson and Ozanne, 1988)، ويظلّ الباحث الوضعي بعيداً عن المشاركين في البحث عن طريق خلق مسافة وهو أمر مهمّ للحفاظ على الحياد عاطفياً من أجل التمييز الواضح بين العقل والشعور، كما تعدّ التقنيات الإحصائية والرياضية محور البحوث للكشف عن حقيقة واحدة وموضوعية (Carson et al, 2001). أي أنّ الحقيقة مادية منفصلة موجودة بعيداً عن معتقدات الأفراد أو الجماعات أو المجتمعات حسب Reeves & Hedberg (2003):

"Subscribers to the "Analytic-Empirical-Positivist-Quantitative Paradigm" believe in a separate, material reality that exists apart from the beliefs of individuals, groups, or societies. Following E. L. Thorndike and other early measurement theorists, they believe that for anything to be said to exist, it must be able to be measured. They seek to explain changes in variable aspects of reality (e.g., learning or performance) through controlled experimentation. Detachment from the phenomena

under study is preferred to maintain objectivity. Mathematical analysis and statistical significance are held in the highest regard".

(Reeves & Hedberg, 2003, p 30)

أما البنائيون التأويليون Constructivists Interpretivists فيعتقدون أنّ الحقيقة متعدّدة ونسبية (and Ozanne, 1988 Hudson)، يوضّح Lincoln و Guba (1985) أنّ الحقائق المتعدّدة تعتمد أيضاً على أنظمة أخرى للمعاني ممّا يزيد من صعوبة تفسيرها من حيث الحقائق الثابتة (Neuman, 2000). المعرفة المكتسبة مبنية اجتماعياً وليست محدّدة موضوعياً (Carson et al., 2001, p.5) and Hirschman, 1985, Berger and Luckman, 1967, p. 3: in Hudson and) perceived (Ozanne, 1988). كما تهدف البحوث التأويلية إلى فهم وتأويل المعاني في السلوك البشري بدلا من تعميم وتنبؤ الأسباب والآثار، ومن المهم بالنسبة لهم فهم الدوافع والمعاني والأسباب والتجارب الذاتية الأخرى التي ترتبط بالزّمان والسيّاق (Hudson and Ozanne, 1988; Neuman, 2000). (Edirisingha, 2012)

"Interpretivist/constructivist approaches to research have the intention of understanding "the world of human experience" (Cohen & Manion, 1994, p 36), suggesting that "reality is socially constructed" (Mertens, 2005, p 12). The interpretivist/constructivist researcher tends to rely upon the "participants' views of the situation being studied" (Creswell, 2003, p 8) and recognises the impact on the research of their own background and experiences. Constructivists do not generally begin with a theory (as with postpositivists) rather they "generate or inductively develop a theory or pattern of meanings" (Creswell, 2003, p 9) throughout the research process. The constructivist researcher is most likely to rely on qualitative data collection methods and analysis or a combination of both qualitative and quantitative methods (mixed methods). Quantitative data may be utilised in a way, which supports or expands upon qualitative data and effectively deepens the description."

(Mackenzie & Knipe, 2006)

بعيداً عن صراع Conflicting وتنافس Competing الأنموذجين paradigms أو المفاضلة بينهما يتموقع بحثنا إستيمولوجيا ضمن الأنموذج البنائي التأويلي "Hermeneutic"Paradigm Constructivist Interpretivist، كوننا نعتقد أنّ فهم ومعرفة الحقيقة يقتضي فهم اختلاف أدوار الفاعلين

الاجتماعيين ووجهات نظرهم (Hinkelmann & Witschel, p 6) وبالتالي فهم طبيعة هذا الواقع من وجهات نظر متعددة مع التركيز على أدوار الثقافة والجنس والسياس وعوامل أخرى في بناء "الحقيقة". (Reeves & Hedberg, 2003, p 32)، لذلك سنحاول الاقتراب من معرفة آليات تأويل أفراد عينة البحث لعلاقة المرأة بالرجل وبناءهم لحقائقهم الاجتماعية حولها في الدراما كنوع تلفزيوني وكذا آليات تأويلها وإعادة إنتاجها في خطاب درامي من قبل المرسل على اعتبار النموذج التأويلي:

"يسلم بأن صميم التأويلات تقع في الأفعال الاجتماعية. لهذا، فإن مهارة الاتصال بين الأفراد، كفاعلين عضويين يمكن أن تخلق وتبني الواقع الاجتماعي عبر كلماتهم، رموزهم، وسلوكهم بالنسبة لهذه المقاربة، الأمر المهم هو خلق المعاني المشتركة، هذه الرؤية الرمزية تجد معناها الاتصالي عبر التجربة المتبادله، أكثر منها في نية المرسل أو مراقبه (filtrage) المستقبل".

(سعد، 2017، ص 199)

يتمحور حول دراسة المعاني (الدلالات) أو (ما تدلّ عليه الكلمات) حيث أنّ الأفراد يعطون معنى (sens) للعالم عبر تصرفاتهم الاتصالية (سلوكياتهم) (سعد، 2017، ص 199، نقلا عن laramée et vallée, 1991, p 97).

"The "constructivist" aspect of the "Constructivist-Hermeneutic-Interpretivist-Qualitative Paradigm" reflects the belief that humans individually and collectively construct reality. The "hermeneutic" aspect of this paradigm has its original meaning in the analysis of religious texts, especially in reference to different scholarly interpretations of the Bible. More recently, hermeneutics has come to mean the analysis of curriculum in the broadest sense and instructional programs and products in a more focused sense, including attempts to expose the values underlying these phenomena (Schubert & Schubert, 1990). The "interpretivist" aspect stresses the need to put analyses in context, presenting the interpretations of many, sometimes competing, groups (often called stakeholders) interested in an evaluation's outcomes."

(Reeves & Hedberg , 2003 , p 32)

يرتكز اختيار منهج البحث على طبيعة الدراسة البحثية (Aaker et al, 1999) لذلك اعتمدنا المنهج الاستقرائي Inductive approach، الذي يرتبط عموماً بالأساليب النوعية التي من سماتها الرئيسية التركيز على وجهات نظر المشاركين ومعانيهم (Bogdan and Biklen, 2007; Eisner, 1991; Merriam, 1988). تُعدّ المقاربة النوعية Qualitative approach، استقرائية Inductive، وتُعنى

بالمعاني (Johnson et Christensen, 2008, Merriam, 1988)، وهي مقارنة تدرس الأشياء "في سياقها الطبيعي، عبر محاولة منح معنى أو تأويل للظواهر باعتماد المعاني التي يقدمها الأفراد" (2005, Denzin et Lincoln, p 3)، مما يتيح لنا معرفة آراء الأفراد (عينة البحث) ومعانيهم حول علاقة المرأة بالرجل في المسلسل التلفزيوني "الخواوة".

يوضح Mackenzie & Knipe وجهة نظر الباحثين حول استخدام الأسلوبين وعلاقة الأنموذجات بذلك في قولهما:

"Many researchers including Creswell (2003), Thomas (2003) and Krathwohl, (1993) now view qualitative and quantitative methods as complementary choosing the most appropriate method/s for the investigation. While some paradigms may appear to lead a researcher to favour qualitative or quantitative approaches, in effect no one paradigm actually prescribes or prohibits the use of either methodological approach."

(Mackenzie & Knipe, 2006)

تجدر الإشارة إلى أنّ الأنموذج Paradigm وسؤال البحث Research question، هما اللذان ينبغي أن يحددا أيّ طرق جمع وتحليل البيانات البحثية (أساليب نوعية/كمية أو مختلطة) سيكون الأنسب للدراسة وبهذه الطريقة فإنّ الباحثين ليسوا باحثين كمّيين أو نوعيين أو مختلطين بل يمكن للباحث أن يطبّق أساليب جمع البيانات وتحليلها وفق دراسة بحثية معينة، وقد يكون من الممكن في الواقع أن تستخدم جميع الأنموذجات كافة طرقاً مختلطة بدلا من أن تقتصر على طريقة واحدة مما قد يحول دون الحدّ من عمق وثراء مشروع بحثي دون داع (Mackenzie & Knipe, 2006).

إضافة إلى كون التّوجه التّطريّ للباحث له انعكاسات على كلّ قرار يُتخذ في عمليّة البحث (Mertens, 2005, p 3)، وبالتالي اعتمادنا المقاربة الكيفيّة ليس مفاضلة لها أو إقصاء للمقاربة الكميّة، إنّما إنتقاء بما يتوافق والأنموذج البنائيّ التّأويليّ الذي يستخدم بشكل عام الأساليب التّوعية في الغالب (Silverman, 2000; Wiersma, 2000; Bogdan & Biklen 1998; Mertens, 1998; Burns, 1997; Cohen & Manion 1994; Glesne & Peshkin 1992).

وفيما يلي نسعى إلى التّبيان المفصّل للأساليب المنهجية المعتمدة في قياس البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل الدرامي "الخواوة".

2.4 أدوات القياس

" In all social research—both qualitative and quantitative studies—we connect data to ideas or concepts. We can think of the data in a study as the empirical representation of a concept. Measurement links the data to the concepts, yet the measurement process differs depending on whether our data and research approach are primarily quantitative or qualitative. "

(Neuman, 2011, p 203)

يُستعمل القياس في البحوث الكمية والتّوعية غير أنّه يُستعمل أكثر في البحوث الكمية، فالقياس الكمي Quantitative measurement له مصطلحات خاصّة ومجموعة من التّقنيات لأنّ هدفه الإلتقاط الدّقيق لتفاصيل العالم الاجتماعيّ التّجريبيّ والتّعبير عن ما نجده في أرقام، أمّا في البحوث التّوعية فنقيس بدائل للأرقام والقياس التّوعي Qualitative measurement هو أقلّ خطوة بحثية منفصلة لأنّ العمليّة استقرائية أكثر، ترى Neuman أنّنا نقيس ونخلق مفاهيم جديدة في وقت واحد مع عمليّة جمع البيانات التي تأتي أحياناً في شكل أرقام؛ لكنّها في أغلب الأحيان تكون بيانات مكتوبة أو منطوقة أو كلمات أو أصوات أو رموز أو أشياء ماديّة أو صور بصريّة (مثل الخرائط والصّور ومقاطع الفيديو)، فالبحوث التّوعية لا تحوّل جميع الملاحظات إلى وسيط واحد مشترك مثل الأرقام لكنّها تترك البيانات بمجموعة متنوّعة من الأشكال والأحجام والأشكال غير القياسيّة (Neuman, 2011, pp 203 - 204).

لذلك اعتمدنا في قياس البناء الاجتماعيّ لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل الدرامي "الخواوة" على الأساليب التّوعية لجمع البيانات التي نعتقد أنّها الأنسب لبحثنا كونها تُستخدم اليوم على نطاق واسع حسب Peter Hilger:

" Qualitative media research uses methods like conversation analysis, objective hermeneutics, discourse analysis, ethnomethodology, and rhetorical analysis, all of which have been developed by other disciplines. Nonetheless, it also has something to offer to methodology more generally. In particular, qualitative media research informs the wider research community about forthcoming approaches to social reality that will influence research practice ".

(Hilger, 2007)

حديثنا عن الأساليب التوعوية التي ارتكز عليها جمع البيانات في بحثنا الذي يندرج ضمن البحوث التي تُعنى "بتحليل الخطاب التلفزيوني وآليات التأويل وإنتاج المعنى" مثلما أشرنا سابقاً يستدعي الإشارة إلى اعتناء بعض المدارس النقدية بشائية المؤلف - النص، واستناد أخرى على ثنائية النص والقارئ، وأخرى على ثلاثية المؤلف - النص - القارئ (Eagleton Terry، 2006، ص 112 نقلاً عن: بوكروخ، 2016، ص 133)

"اختلف الدارسون حول العناصر التي تعتمد في استنتاج الخطاب الثقافي والإعلامي، وازدادت حدة هذا الخلاف في العقود الأخيرة مع تعدد المداخل النقدية، التي حاولت أن ترسي بعض القواعد والمبادئ لقراءة الأعمال الأدبية والفنية، سواء تلك التي اعتمدت على تحليل النصوص بشقيه الداخلي والخارجي، أو التي احتفت بالقارئ"

(بوكروخ، 2016، ص 133)

اعتمدنا في محاولتنا لمعرفة آليات البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما كنوع تلفزيوني على الجمع دراسة (المؤلف - النص - القارئ) عبر استنطاق مضامين مشاهد من مسلسل "الخواة" لمعرفة كيفية تأويل العلاقة درامياً استناداً على المقاربة السيميائية Semiotics approach، إجراء مقابلات Interviews مع القائمين عليه (المسلسل) من ثمّ البحث في كيفية تأويل هذا المعنى للعلاقة من قبل المتلقي وإعادة إنتاجه وبالتالي بناء حقائقه الاجتماعية باعتماد المجموعات البؤرية Focus group، وفيما يلي العرض المفصّل للخطوات المنهجية المعتمدة في كلّ أداة قياس مرتّبة وفق استخدامنا لها:

1.2.4 المقاربة السيميائية

"Of the four humanistic traditions, semiotics exercised the most direct influence in the formation of media studies as a field, and thus calls for some elaboration. Defined most famously as a science that studies 'the life of signs within society' (Saussure 1959 [1916]: 16), semiotics became one of the most influential interdisciplinary approaches to the study of culture and communication generally from the 1960s onward. The tradition addresses all types of media, and offers methodological procedures, theoretical models, as well as constituents of a theory of science. In its most ambitious formulations, semiotics proposed to examine languages, images, psyches, societies, even biology and cosmology as sign processes".

(Bruhn, 2002, p 23, according to: Posner et al, 1997-98; Sebeok 1986)

فهم استراتيجيات بناء المعنى حول علاقة المرأة بالرجل درامياً يتأتى باستنتاج مضامين مشاهد من المسلسل التلفزيوني عينة البحث عبر عمليتي التفكير والتكريب اللتان تركز عليهما السيميولوجيا[†] منهجياً، إذ بموجبهما يتم الرصد السيميائي لمعنى العلاقة بمعزل عن سلطة السياق الخارجي للنص الدرامي ومقاصد المؤلف على أن نتحرى عن هذه الأخيرة في جزء لاحق من البحث.

تكمن أهمية التحليل السيميائي في كونه تحليل كفي واستقرائي يسمح بالغوص في مضامين الرسالة والخطابات المرئية وغيرها لتحقيق التحليل النقدي (Iazar, 1991, p 138). يتم عبر الفصل بصورة

^{*} ترجمة الفقرة: "من بين التقاليد الإنسانية الأربعة، مارست السيميائية التأثير الأكثر مباشرة في تكوين الدراسات الإعلامية كحقل، وبالتالي تدعو إلى بعض التفصيل من المعروف أنّ علم السيميائية الذي اشتهر بأنه علم يدرس "حياة الإشارات داخل المجتمع" (Saussure 1959 [1916]: 16)، أصبح أحد أكثر الأساليب المتعددة التخصصات تأثيراً لدراسة الثقافة والاتصال بشكل عام منذ الستينيات وما بعدها. التقليد يتناول جميع أنواع وسائل الإعلام، ويقدم الإجراءات المنهجية والنمذجات النظرية، فضلاً عن مكونات نظرية العلم في الصيغ الأكثر طموحاً، اقترحت السيميائية لفحص اللغات، والصور، وعلم النفس، والمجتمعات، وحتى البيولوجيا وعلم الكون عمليات علامة" (Bruhn, 2002, p 23) نقلاً عن: (Posner et al, 1997-98; Sebeok 1986)

[†] السيميائية حسب Charles Sanders Peirce هي اسم آخر للمنطق: المذهب الرسمي للعلامات. "la doctrine formelle des signes ويمكن القول بشكل تخطيطي جداً أنّ مشروعه يتألف من وصف رسمي لآليات إنتاج المعنى ووضع تصنيف للعلامات، يمكن تعريف السيميائية بأنها النظرية العامة للعلامات والتعبير عنها في الفكر وفي الواقع، وفقاً لنهج C. S. Peirce (Jean-Claude Domenjot, 1998, p 3) نقلاً عن: (Peirce, 1978, p 135)

عشوائية مؤقّنة بين المحتوى والشكل ويركّز الانتباه على نظام العلامات التي تشكّل النصّ كأثما نظام إشارات يعبر عن معاني (Berger, 2004, p 6)، إلا أنّ تحليل نصّ معيّن وتوليد المعنى يتباين بتباين الخلفية الاجتماعية والثقافية للمحلّل وسياقه بالرغم من اعتماد الخطوات المنهجية ذاتها للأداة.

استندنا في تحليلنا السيميائي على جانبين: الأول يتمثّل في رمزية ودلالات النصّ والثاني في ربط النصّ بالواقع والسياق وفق ما تمّ تحديده في تساؤلات البحث باعتماد المراحل التالية:

1.1.2.4 تحديد مجتمع البحث

يتحدّد مجتمع البحث في جميع المفردات ذات العلاقة بالاشكالية والتساؤلات المطروحة متمثلة في دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، فقد سبق وأوضحنا في بناء الاشكالية أنّ اختيارنا للمسلسلات بدل الأفلام في قياس البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية جاء على اعتبار علاقة المتلقّي مع المسلسل المفضّل لديه تبدو مختلفة تماماً عن تلك التي تُعادلها مع الأفلام كما لو أنّ المسلسل التلفزيوني يمتلك صفات هيكلية معينة تُصرّح بهذا الشعور بالألفة، لذلك يعتبر الباحثين المسلسل أكثر من غيره من المنتجات الثقافية القادرة على الوصول إلى الجماهير لأنّه "يخترق" بشكل أعمق حياتهم (Esquenazi, 2009, p 27).

مادامنا نتحدّث عن إنتاج تلفزيوني جزائريّ يمكن القول بأنّه مجتمع محدود ومتاح يسهل حصر مفرداته من حيث الإنتاج والبتّ لكن في حقيقة الأمر تعدّر علينا ذلك لعدة اعتبارات في ظلّ وجود مؤسسة تلفزيونية واحدة حكومية تنفّرع عنها 5 قنوات مسؤولة على إنتاج (أحيانا بالاشتراك مع مؤسسات خاصة) وبتّ المسلسلات منذ تاريخ أوّل مسلسل تلفزيونيّ سنة 1979 إلى غاية 2012 كان ذلك ممكناً، لكن بعد انفتاح قطاع السمعيّ البصريّ ساهمت القنوات التلفزيونية العامة والمتخصصة في خلق منافسة إنتاج وبتّ للمسلسلات الدرامية الجزائرية قابلها مُعْضِلَة تعاونها (القنوات التلفزيونية) معنا وعزوفها عن منح وثائق رسمية تساعدنا في الإلمام الشامل بعدد المنتجات الدرامية قيد البحث إلى جانب غياب مراكز إحصائية يمكن اعتمادها كمرجع.

لذلك سنعرض هنا عدد مفردات مجتمع البحث المتاح الذي تمكّننا من حصره بالتعاون مع مصلحة

الأرشيف بالمؤسسة العمومية للتلفزيون والممتدّ من سنة 1979 إلى 2017

يوضّح جدول (I2) عدد المسلسلات التلفزيونية الجزائرية التي بُثّت عبر المؤسسة العمومية للتلفزيون بفروعها الخمسة، تمّ جمع المادة خلال تردّدنا منذ سنة 2015 إلى غاية 2017 على مصلحة الأرشيف بالمؤسسة ذاتها، بالمقابل تعذّر حصر عدد المسلسلات الجزائرية المنتجة والمبثّة بين سنتي 2012 و2017 في القنوات التلفزيونية الخاصة.

2.1.2.4 إطار العينة

بعد إطلاعنا على مفردات مجتمع البحث المتاح متمثلاً في قائمة المسلسلات التلفزيونية المبثّة عبر المؤسسة الوطنية للتلفزيون ومحاولة رصد ما تبثّه القنوات التلفزيونية الخاصة خاصة في شهر رمضان أين تشتدّ المنافسة بين الأعمال الدرامية، ارتأينا إنتقاء مسلسل "الخواوة" الذي عُرض شهر ماي 2017 متمثلاً في 28 حلقة كمُحصّلة لعدّة اعتبارات أبرزها:

- النمط المعيشي الجديد الذي صوّره المسلسل متمثلاً في الطبقة الغنيّة في المجتمع، والطرح الذي لم يألفه المشاهد الجزائري في المنتجات الدرامية السالفة، لذلك يُعدّ مفردة كافية لأن تكون محلّ بحث لقياس البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل لدى الجمهور المتلقّي وآليات تأويله للعلاقة التي عُرضت عليه في سياق غير نمطيّ وجديد بالنسبة له.

سنة الإنتاج	عدد الإنتاج
1979	I
1980	I
1981	I
1982 - 1985	/
1986	I
1987 - 1989	/
1990	2
1991	7
1992	/
1993	3
1994	4
1995	2
1996	2
1997	2
1998	8
1999	3
2000	6
2001	2
2002	6
2003	6
2004	5
2005	I
2006	3
2007	6
2008	5
2009	12
2010	10
2011	4
2012	8
2013	8
2014	8
2015	7
2016	8
2017	I
المجموع	143

جدول (I2): المسلسلات التلفزيونية الجزائرية التي بُثّت

عبر المؤسسة العمومية للتلفزيون بفروعها الخمسة

- شكّل أعلى نسبة مشاهدة مقارنة بمسلسلات أخرى عُرضت في الفترة ذاتها، إذ بلغت 8 إلى 10 ملايين في اليوم (مقابلة مع المنتج أيمن الجوادي، 21 سبتمبر 2017، مقر شركة الإنتاج، المركز التجاري بباب الزوار)، 259474 متابع للصفحة الرسمية على Facebook و 109580 متابع للقناة الرسمية عبر You tube.

3.1.2.4 نوع العينة

" Sampling is a major problem for any type of research. We can't study every case of whatever we're interested in, nor should we want to. Every scientific enterprise tries to find out something that will apply to everything of a certain kind by studying a few examples, the results of the study being, as we say, "generalizable. "

(Neuman, 2011, p 246, according to: Howard Becker, Tricks of the Trade, p 67

تُختار العينات بشكل مختلف في البحوث النوعية وغالباً ما يكون الغرض مختلفاً عن البحوث الكمية (see Luker, 2008:101)، فالعينة النوعية هي أخذ عينات من جوانب العالم الاجتماعي تساعد في تعميق فهم حول علاقات الأفراد، أوضاع اجتماعية ما، أو مشهد اجتماعي أوسع، تمنحنا معلومات قيّمة، تُبرز جوانب جديدة أو تعزّز أو تثري الميزات أو المواقف الرئيسية، كما تُعمّق فهم المواقف أو الأحداث أو العلاقات المعقدة في البحث النوعي (Neuman, 2011, pp 246 - 247)، تكون "ذات صلة بموضوع البحث بدلاً من تمثيله التي تحدّد الطريقة التي يتمّ بها اختيار الأشخاص الذين سيتمّ دراستهم" (Flick, 1998, p 41).

ووفقاً لما تقتضيه الإجابة عن إشكالية وتساؤلات هذا الجزء من البحث اعتمدنا العينة القصدية Directed or reasoned sampling عند اختيارنا لمسلسل "الخواوة" بناء على الاعتبارات المذكورة أعلاه، والعينة العشوائية الطبقيّة Stratified random sample عند اختيار المشاهد التي ستُحلّل سيميائياً على اعتبار المسلسل يعكس العلاقات في فضاءات ذات خصائص غير متجانسة يصعب التحكّم فيها أثناء التحليل، لذلك قسّمناها وفقاً لما يناسب إشكالية البحث إلى طبقات تعكس تواجد المرأة والرجل درامياً مثلما حدّدت سابقاً في: فضاء العائلة، فضاء العمل، الفضاء العام.

4.I.2.4 حجم العينة

بعد مشاهدتنا لجميع حلقات مسلسل "الخواوة" المتمثلة في 28 حلقة، قمنا بتحديد جميع المشاهد التي احتوت مختلف أنماط علاقة المرأة بالرجل في الفضاءات المحددة سلفاً إذ قُدِّر عددها كما يلي:

الفضاءات	فضاء العائلة	فضاء العمل	الفضاء العام
تكرار المشاهد	79	118	IOI
المجموع الكلي	298		

جدول (I3): عدد المشاهد التي تعكس علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة" بمختلف الفضاءات

مثلاً هو موضَّح في الجدول أعلاه، فإنّ تواجد المرأة والرجل تباين من فضاء لآخر حيث شكّل فضاء العمل أعلى حضور لهما في 118 مشهد، يليه الفضاء العام ب IOI مشهد من ثمّ العائلة ب 79 مشهد. وعليه، بعد تحديد المشاهد وضبط عددها وصلنا إلى مرحلة اختيار حجم العينة الذي عادة ما يُحدّد المجتمع الكلي حجمه وقد حدّده بعض المختصين في المنهجية بنسبة IO % كحد أدنى، لكن يبقى للباحث تقدير الحجم الملائم لبحثه (نمار، 2010، ص 14 - 15). لذلك بعد الفحص الدقيق لمحتوى جميع المشاهد تبين وجود أنماط مختلفة لعلاقة المرأة بالرجل متمثلة في:

الفضاءات	فضاء العائلة	فضاء العمل	الفضاء العام
أنماط العلاقات	زوج وزوجة	المرأة المديرة	غرباء "تعارف"
	طليقان	الرجل المدير	أصدقاء
	خطيبان	المرأة والرجل الموظفان	علاقة عاطفية
	الخال (الأخ)		
	الحماة		
	الأقارب		
	زوجة الأخ (أخ الزوج)		
	العم		

جدول (I4): أنماط علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة" بمختلف الفضاءات

بناءً على ما هو مُبيّن في الجدول من مختلف أنماط علاقة المرأة بالرجل في الفضاءات وما نعتقد أنه مناسب لما طُرِح في الاشكالية، قمنا بتطبيق معادلة العينة العشوائية الطبقيّة لتحديد حجم العينة في كلّ طبقة وبالتالي اختيار أنماط العلاقات التي ستُحلّل في مشاهد كل فضاء، علماً أننا قدّرنا حجم العينة بسبعة (7) مشاهد اجمالاً كما أسلفنا الذكر وفق المتطلّبات المنهجية لخصوصية بحثنا وكانت النتيجة كما يلي:

- **مشاهد فضاء العائلة:** علاقة زوج وزوجة - علاقة الخال (الأخ) بنات وأخته وأخته.
- **مشاهد فضاء العمل:** علاقة الرجل المدير بالمرأة الموظفة - علاقة المرأة المديرة بالرجل الموظف - علاقة المرأة الموظفة بالرجل الموظف.
- **مشاهد الفضاء العام:** تعارف بين امرأة ورجل - لقاء بين امرأة ورجل بعد التعارف.

5.I.2.4 التقطيع التقني

بعد ضبط حجم العينة وتحديد المشاهد وفق متغيّر الفضاء، شرعنا في تطبيق تقنيات وخطوات التحليل السيميائي باعتماد التقطيع التقني *Découpage technique*، لأجل تفكيك بنية نظام العلامات السمعية، البصرية، والحركية وفكّ شيفراتها لمعرفة آليات إنتاج الخطاب الدرامي وبناء المعنى لمختلف علاقات المرأة بالرجل في المسلسل وكيفية تأويلها درامياً عبر تفكيك الأجزاء الأساسية المكوّنة للمشاهد من ثمّ إعادة بناءها وفق التحليل الذي يخدم أهداف البحث.

يتوقّف الكشف عن استراتيجيات بناء المعنى في المشاهد عينة البحث على دقّة التفكيك والضبط الصحيح للعلامات خاصّة البصرية منها كزوايا التصوير، حركة الكاميرا وسلّم اللقطات لما تحمله من دلالات بصرية الأكثر اقتراناً بإنتاج المعنى، لذلك استعنّا بمخرجة أفلام ومسلسلات درامية تلفزيونية لتدقيق تقطيعنا التقني للمشاهد سعياً منا إلى محاولة الاقتراب من استجلاء المعنى الذي أراد المرسل بناءه حول هذه العلاقة مثلما هو موضّح في العنصر الموالي.

6.I.2.4 عرض خطوات التحليل ونتائجه

اعتمدنا في التحليل السيميائي على مقارنة Christian Metz التي تركز على تحليل المادة الفيلمية لمعرفة كيفية توظيف النص *Analyse textuelle* باعتباره خطاب دالّ نسعى عبره إلى بلوغ المعنى المتضمّن كما تسمح لنا بتحديد لما يتضمّنه المسرود الفيلمي بُغية التعمّق في الدلالات والمعاني والرموز التي تعكس علاقة المرأة بالرجل في فضاءات التحليل وفقاً لما يلي:

1.6.I.2.4 التحليل السردى للمشاهد: قمنا من خلاله:

- التعريف بالقائمين على صناعة المسلسل: نستعرض فيه بطاقات فنية للمسلسل، كابتة السيناريو، المخرج، مؤسسة الإنتاج ومؤسسة البث.
- بنية الشخصيات: نقدّم من خلالها الشخصيات التي ارتكز عليها المسلسل والمشاهد عينة البحث، وتتراوح بين شخصيات البطولة، الرئيسة والثانوية.
- البنية الحكائية: يشمل هذا الجزء الحكاية المركبة للمسلسل والحكايات البسيطة المرتبطة بالموضوع الرئيس.
- البنية الزمنية: نحدّد عبرها الزمنية الفيلمية.
- بنية الفضاءات: نوضّح من خلالها الفضاءات التي عكست علاقة المرأة بالرجل.

2.6.I.2.4 التحليل النصّي للمشاهد:

- نظرا لما للبنى الداخلية من أهمية في التعبير عن الدلالات العميقة لمحتوى الرسالة، نقوم عبر التحليل النصّي بتفكيك نظام علامات النصّ الفيلمي، ويتم (التحليل النصّي) بمعزل عن المؤلّف وسياق الإنتاج الاجتماعي والثقافي والأيدولوجي وذلك بناء على نتائج التقطيع التقني متمثلة في:
- تحليل الصورة الفيلمية: التأطير، حركة الكاميرا، زوايا التصوير.
 - تحليل الصوت الفيلمي: الكلام، الضجيج، الموسيقى.

7.I.2.4 مناقشة النتائج والاجابة عن التساؤلات المتعلقة بالنصّ الفيلمي

استنادا لكون التحليل التّضميني ومناقشة التّائج لأيّ نسق سيميائيّ هو استقراء لما وُصِف في القراءة التّعيينيّة ضمن التحليل النصّي واستنطاق لمختلف العلامات والرموز السّميّة والبصريّة والحركيّة لمعرفة دلالات علاقة المرأة بالرجل المتضمّنة في مشاهد المسلسل بُغية معرفة كيفيّة تأويل المسلسل عينة البحث لهذه العلاقة في مختلف الفضاءات وكيفية توظيف مكانة المرأة والرجل في المنتج الدرامي عبر الصّفات والسلوكيات والاتّجاهات الجندريّة في مشاهد التحليل.

2.2.4 المجموعات البؤرية

"The social researcher's job is more difficult than that of the natural scientist because social measurement involves talking with people or observing their behavior. Unlike the planets, cells, or chemicals, the answers people give and their actions can be ambiguous. People can react to the very fact that they are being asked questions or observed. Thus, the social researcher has a double burden: first, to have a clear construct, a good measure, and an ability to recognize what is being looked for, and second, to try to measure fluid and confusing social life that may change just because of an awareness that a researcher is trying to measure".

(Neuman, 2011, p 206)

بعد محاولة التعرف على كيفية تأويل مسلسل "الخواة" لعلاقة المرأة بالرجل درامياً واستجلاء استراتيجيات بناء المعنى حولها اعتماداً على المقاربة السيميائية، سنحاول الكشف عن آليات تأويل جمهور عينة البحث لهذه العلاقة وبنائه للحقائق الاجتماعية على نحو معين عبر عقد جلسات نقاش تُسهّل التفاعل بين المشاركين والتعبير عن آرائهم وتساعد على جمع عدد كبير من المعلومات في وقت قصير، إذ يتم إنشائها (جلسات النقاش) وفق أهداف البحث في إطار ما يُعرف بمجموعات التركيز أو المجموعات البؤرية The Focus Group، علماً أنّ الغرض الأكثر شيوعاً من مقابلة مجموعة التركيز هو توفير استكشاف متعمق للموضوع الذي لا يعرف عنه سوى القليل (Stewart, 2006, p 109). وفقاً (Krueger & Casey, 2000)، توفر مجموعة التركيز بيئة طبيعية أكثر من المقابلة الفردية لأنّ المشاركين يؤثرون ويتأثرون في الآخرين تماماً كما هي في الحياة الحقيقية (Krueger & Casey, 2000, P 192).

المجموعة البؤرية حسب (Merton, 1987; Morgan, 1988) ليست بالطريقة الحديثة حيث أنّ استعمالها كأداة بحث والنظرية المنهجية المحيطة بها عرفا تغييراً مع الوقت، إذ يُظهر تاريخها أنّها قد استعملت في أزمنة مختلفة: أولاً للدراسة النقدية ثمّ للأبحاث الرئيسة وحالياً للدراسة النقدية مجدداً

* ترجمة الفقرة:

"إنّ وظيفة الباحث الاجتماعي حسب Neuman، هي أكثر صعوبة من مهمّة العالم الطبيعي لأنّ القياس الاجتماعي ينطوي على التحدث مع الناس أو مراقبة سلوكياتهم. وخلافاً للكواكب أو الخلايا أو المواد الكيميائية، فإنّ الأجوبة التي يقدمها الناس وأفعالهم يمكن أن تكون غامضة. يمكن أن يتفاعل الناس مع حقيقة أنّهم يطرحون أسئلة أو يلاحظون. وبالتالي، فإنّ الباحث الاجتماعي يتحمّل عبئاً مزدوجاً: أولاً: أن يكون له بناء واضح، تديراً جيداً، والقدرة على التعرف على ما يجري البحث عنه، وثانياً، في محاولة لقياس الحياة الاجتماعية المربكة التي قد تتغير فقط بسبب الوعي الذي يحاول الباحث قياسه" (Neuman, 2011, p 206).

(Lunt & Livingstone, 1996, p 4). ظهرت كأسلوب بحثي بجامعة Columbia، في الأربعينيات (Merton and Kendall, 1946; Merton, 1987). وخلال العقود التالية أصبحت تستخدم على نطاق واسع في أبحاث الرأي العام والتسويق. وبحلول (Bloor et al., 2001; Morgan, 1996) كانت تستخدم من قبل علماء الاجتماع وتخصصات أخرى في العلوم الاجتماعية (Brown, 2015, p 86)، بحيث تم استخدامها من قبل الباحثين في السلوك الاجتماعي والعلوم السلوكية لأكثر من 80 عاماً (Redmond & Curtis, 2009, p 57)، وبحلول العقد الأول من القرن الحادي والعشرين كان الباحثون في مجال الخدمات الصحية يدافعون عنها بحماسة (Brown, 2015, p 86).

"The focus group (FG) is a "non-standard" technique of information gathering, based on an apparently informal discussion among a group of people. The debate occurs in the presence of a moderator who leads the discussion according to the cognitive purposes outlined on the participants' characteristics, and an observer, who observes non-verbal behaviours and collects non-verbal information emerging from the interaction and integrates verbal information rising from the conversation. The discussion focuses on a topic selected by the researcher, whose aim is to analyse it in detail".

(Acocella, 2011, p 1126)

يرى (Redmond & Curtis, 2009) أن اعتماد المجموعات البؤرية مثل الأنواع الأخرى من البحوث التوعوية التي تؤكد على المعنى وليس القياس (Redmond & Curtis, 2009, p 58)، هنا يجدر التأكيد على ما ذكرناه سابقاً في كون القياس لا يقتصر على البحوث الكمية إنما يُستعمل أيضاً القياس النوعي Qualitative measurement، فعلى الرغم من أن العملية استقرائية أكثر، إلا أننا نقيس ونخلق مفاهيم جديدة في وقت واحد مع عملية جمع البيانات التي تأتي أحياناً في شكل أرقام؛ لكنها في أغلب الأحيان، تكون بيانات مكتوبة، منطوقة، كلمات، أصوات، رموز، أشياء مادية أو صور بصرية (Neuman, 2011, p 204)

تنطوي طريقة المجموعات البؤرية وفق (Oppenheim, 1992) على تجميع فرقة أو غالباً سلسلة من الأشخاص معاً لمناقشة مسألة ما بحضور شخص يدير المناقشة، ويتمثل دور هذا الأخير عامّة في السّهر على أن يبقى النقاش مركّزاً على المسألة بينما يستخلص الآراء حولها وتطبق فيها المقاييس المعتمدة عادة لإدارة المقابلات (Lunt & Livingstone, 1996, p 4).

يتوجب التنويه بالفرق المهم بين المقابلة المركزة Focused interview ومقابلة مجموعة التركيز Focus group interview، إذ تقتصر الأولى على تجمع الناس لمناقشة آرائهم ووجهات نظرهم حول موضوع عام لديهم دراية عنه، بينما مقابلة مجموعة التركيز يتم عبرها التركيز على التفاعل داخل المجموعة. يعرفها (Bryman 2004) على أنها نهج لدراسة جماعية لمعنى موضوع وبناء المعاني من حوله (Redmond & Curtis, 2009, p 59)

هناك طرق أخرى لتصوّر المجموعة البؤرية، تتمثل إحداها في اعتبارها محاكاة لعملية توليد بيانات اجتماعية يومية. يؤكد (Moscovici 1984)، أنّ البيانات الاجتماعية لا تتولد بما فيه الكفاية عن طريق عمليات معرفية فردية ولكن من خلال المحادثات اليومية، وكسائر المقاربات المبنية على الخطاب. فالمجموعة البؤرية لها أهمية كمحاكاة للمحادثة اليومية التي تفهم على أنها نتيجة عوامل اجتماعية بدلاً من "قراءة" لأفكار فردية (Lunt & Livingstone, 1996, p 10).

إلى جانب العوامل الاجتماعية، ومثلما أشرنا إليه عند تبيان أهمية البحث من مساهمة مختلف برامج وسائل الإعلام في تشكيل تصورات ومواقف الأفراد عبر ما توفّره من مادة رمزية يتبادلونها عند محادثاتهم اليومية، نعتقد أنّ المجموعات البؤرية أداة مناسبة لمعرفة كيف لأعضاء عينة البحث إعادة بناء المعنى الذي يوفّره التفاعل مع مضامين مسلسل "الخواة" أثناء محادثاتهم في جلسة النقاش على اعتبار ما تمّ مشاهدته في المسلسل يتطوّر إلى إطار مرجعي للتواصل والتفاهم بين الأفراد مثلما تؤكد (Neumann-Braun):

"argues that usage of media usually starts with an active decision and includes a relationship to others that does not stop when the act of reception is finished. It continues through a phase of appropriation (Aneignung) that connects the message to the daily life world of the individual. In a similar vein, BACHMAIR notes that media develop into a frame of reference for communication and understanding among individuals and, as such, are constitutive for everyday life. He refers to social situations that are based on media, like media events or collecting Pokemon cards, that provide symbolic material for exchange".

(Neuman, 2011, p 10)

لعلّ أكثر دراسة للمجموعة البؤرية تعود مؤخراً في مجال الإعلام لـ (Morley 1983, Wren- Lewis 1988, Jordin & Brunt, 1980, 1981) الذي أثر كثيراً في بروز المجموعة البؤرية من جديد في مقارنة الدراسات الثقافية لوسائل الإعلام. وقد تطوّر النقاش في ميدان الاتصالات الجماهيرية حول

الاستعمال الجدلي أو المعمّم للمجموعات البؤرية في علم الاجتماع، كما أعيد النظر جذرياً في النظريات الخاصة بجمهور القنوات الإعلامية منذ أيام Merton حيث درس هذا الأخير إلى جانب Lazarsfeld وآخرون استجابة الجمهور لوسائل الإعلام قصد فهم عمليات انتشار المعلومة التي تؤدي إلى اتخاذ المواقف والآراء (Lunt & Livingstone, 1996, p 8).

وفي المقابل أكثر ما تهتم به النظريات الحديثة الخاصة بالجمهور هو الطريقة التي تساهم بها الجماهير النشيطة في التفاوض وفي بناء المعاني (Livingstone, 1990)، ف Merton لا يرى الجمهور ككتلة ذات آراء أو مواقف مجزأة و إنما كأفراد متواجدين في مجموعات اجتماعية ملموسة، تقوم ببناء عمل اجتماعي هادف جزئياً من خلال استجابات خطائي للنصوص. وفي هذا الإطار لا تُستخدم المجموعة البؤرية لتحديد أبعاد مثيرات معقدة التي قد تكون لها قوة في الانتشار ولكن لفحص الطرق اليومية التي تفهم بها الجماهير التلفزيونيون (Lunt & Livingstone, 1996, p 8).

يعتبر Liebes & Katz (1990)، أنّ المجموعة البؤرية تسمح بدراسة المشاهدين من حيث علاقاتهم ببعض البعض بدلا من اعتبارهم أفرادا منعزلين (Lunt & Livingstone, 1996, p 10)، ويرى Hiemstra (1983) أنّ إحدى نقاط قوّتها يكمن في إتاحتها الفرصة لملاحظة المستجوبين وهم يؤدّون اختباراتهم الخطائية الخاصة ومفاوضة المعنى والحكم ما إذا كانت طرق التعبير ملائمة أم لا. (Ibid, p 12). إضافة لكونها تساهم في فهم أكبر للأفراد وفهم مشترك للحياة اليومية، والطريقة التي يتأثر بها الأفراد من قبل آخرين في وضعية المجموعة، لذلك اعتمدناها لرصد التفاعلات ذات العلاقة بالانشغالات المطروحة في هذا الجزء من البحث.

يمكن استخدام مجموعة التركيز وفقاً ل(Morgan 1997)، بثلاث طرق مختلفة: Dilshad & Latif, 2013, 193)

- أولاً: كأسلوب قائم بذاته: في هذه الحالة تصبح المصدر الرئيس لجمع البيانات بحيث يتم تقديم الحجة الأساسية التي توضح أنّ مجموعة التركيز مقابل المقابلة الفردية تكشف ممارسات المشاركين ووجهات نظرهم التي قد لا يمكن الوصول إليها بخلاف ذلك.
- ثانياً: كمصدر تكميلي للبيانات: يمكن استخدامها لإنشاء استطلاع الاستبيانات، لوضع برنامج أو للتحقق من صحة نتائج البحث الكمي.

▪ ثالثاً: الإستخدام في الدراسات متعدّدة الأساليب: يمكن إستخدامها بفعالية في عدّة دراسات مثل المقابلات المعمّقة، وتستخدم كملاحظة المشاركين لجمع البيانات والمعروف أيضاً باسم التّثليث.

يرى (Krueger, 1994) أنّ التّخطيط للمجموعة البؤرية يبدأ بالتأمّل في الغرض من الاجتماعات، يتأمّل الباحث في الانشغالات التالية (Freitas & all, 1998, p 30):

- سبب إجراء هذا البحث
- نوعيّة المعلومات التي سيتمّ إنتاجها
- نوعيّة المعلومات التي لها أهميّة خاصّة
- كيفيّة استخدام المعلومات

يتمّ تنظيم الإجابات على هذه الانشغالات بطريقة منطقيّة مع وضع هدف المجموعة البؤريّة في الاعتبار، ينتقل الباحث إلى الأسئلة التشغيلية مثل (Freitas & all, 1998, p 30):

- الكيفيّة المناسبة لتحديد مكان المشاركين.
- الكيفيّة التي يكون عليها الناس في هذه الفئة العامّة على حدّ سواء أم مختلفين.
- اختيار المكان المناسب لإجراء المناقشة.
- نوعيّة الأسئلة الهادفة المقترحة للطّرح.

وهو ما سنحجب عنه في الخطوات التّالية:

1.2.2.4 تحديد مجتمع البحث

ما دام القياس يكون أقوى عند تحديد نوع من برامج التّلفزيون بدلاً من المشاهدة الكليّة مثلما أشرنا إليه سابقاً، فإنّ مجتمع البحث يتحدّد في جمهور المسلسل الدرامي التّلفزيوني الجزائريّ "الخواوة"، الذي يُعدّ مجتمعاً كبيراً نظراً لضخامة حجمه وصعوبة حصر مفرداته، إذ يتراوح عددها تقريباً بين 8 إلى 10 ملايين مشاهد وفق ما صرّح به المنتج في مقابلتنا معه، وبالتالي ارتأينا اختيار الجزائر العاصمة مجتمعاً لبحثنا مثلما هو موضّح في العنصر الموالي.

2.2.2.4 إطار العينة

تُشكل الجزائر العاصمة المجتمع المستهدف لعدّة اعتبارات أبرزها:

- باعتبارها مدينة كبرى فهي تحوي على أحدث التّقنيّات لعرض إعلان المسلسل من ملصقات ولوحات إعلانيّة.. إلخ وبالتالي فرصة تعرّف الجمهور عليه تكون أكبر.
- يتواجد بها مقر مؤسّستي الإنتاج والبت.
- تجمع بين مختلف أجناس الجمهور القادمين من باقي ولايات الوطن، مما يشكّل لنا مزيجاً من الجمهور المتلقّي الذي يتفاعل في حواراته اليوميّة مع ما يتلقّاه من مواد رمزيّة دراميّة عبر التلفزيون.
- يتمّ عقد جلسات النقاش في الجزائر العاصمة وسط (سيوضّح بالتفصيل لاحقاً)، ولا بدّ أن يكون مناسباً لأعضاء المجموعات حتى يتمكنوا من الالتحاق بسهولة.

3.2.2.4 نوع العينة

يتمّ تنفيذ المجموعات البؤرية عند حاجتنا الماسّة إلى أنواع معيّنة من المعلومات من أناس ذوي كفاءات وخصائص معيّنة ومعرفة مماثلة لموضوع معين، لأنّ الأفراد في المجموعة هم أكثر استعداداً للتعبير عن وجهات نظرهم عندما يلاحظون أنّ الآخرين يشبهونهم في بعض الأمور (Krueger 1994)، تُحدّد خصائص المشاركين من خلال الغرض من الدّراسة البحثية وعادة ما تتكوّن من عوامل السّيرة الدّاتيّة كالعمر والجنس والخلفيّة التّعليميّة والمعرفة أو الخبرة في الموضوع قيد النقاش وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ الأفراد المختارين للمشاركة يجب أن تتوفّر لديهم الإستعدادات والقدرات الكافية للمساهمة بالمعلومات المطلوبة (Redmond & Curtis, 2009, p 62).

يرى (1997 Morgan) أنّ اتّخاذ قرار بشأن عيّنة مجموعة بؤريّة:

« It is more important to focus on reducing sample bias rather than achieving generalisability, Such bias is only a problem if ignored – that is, if the data from a limited sample are interpreted as representing the experiences and opinions of a larger population. The shift away from generalisability also means a shift from random sampling. Random sampling is seldom used in selecting participants for focus groups. Two reasons are offered for this. First, the small number of

participants involved in focus groups means that it is unlikely that such a sample would be adequate to represent larger populations, regardless of random selection. Second, a random sample is unlikely to have a shared perspective on a topic and may not even be able to contribute in a meaningful way to the discussions ».

(Redmond & Curtis, 2009, p 62)

لذلك يتّضح أنّ تحديد نوع عيّنة المجموعات البؤرية لا يتمّ وفق اختيارات عشوائية بل باعتماد العيّنة القصديّة Directed or reasoned sampling لتوليد نتائج صحيحة، ولأنّ الهدف من المجموعات البؤرية فهم الديناميكية الاجتماعية والتفاعل بين المشاركين من خلال جمع البيانات اللفظية وغير اللفظية (Redmond & Curtis, 2009, p 57) المتعلقة بأشكالية البحث، فإنّ تحقيق هذا التفاعل يُلزم الباحث عند التشكيل الاستقرائي لعيّنة المجموعات البؤرية اتّخاذ قرارات مهمّة قبل اختيار الأعضاء المشاركين، لذلك على الباحث في خطواته الأولى أن يطرح بعض التساؤلات أهمّها:

" هل ينبغي استخدام مجموعات تتعارف فيما بينها أم من هم غرباء نسبياً عن بعضهم البعض؟ هل يجب أن تكون المجموعات مكونة من أعضاء منتمين إلى الفئات نفسها أو من فئات مختلطة (مثال: جميعهم من النساء أو من الرجال أو من الجنسين)؟"

(Lunt & Livingstone, 1996, p 6)

وعليه ركّزنا في اختيارنا للأعضاء المشاركين على مبدأين رئيسيين:

1.3.2.2.4 التجانس وعدم التجانس

تري Acocella أنّه وفقاً لمبدأ التجانس Homogeneity:

« It is very important that the FG does not include participants with too distant cultural levels, social status and hierarchical positions in order to avoid inhibition or situations where some participants are ashamed to talk in front of people to whom they feel distant in terms of life experience, representations of the world, and so on (Greenbaum 1988). »

(Acocella, 2011, p 1127)

التشديد على أهمية التجانس في المستوى الثقافي والاجتماعي لأعضاء المجموعات البؤرية يمثل حرصاً على أن لا يتدخل المشاركون الأكثر تعليماً أو الذين يتولون مناصب عليا في المناقشة قبل الآخرين حتى لا يُبْطِط الأعضاء الذين يخلون من الحديث أمام الناس الذين يشعرون بأنهم بعيدون عنهم من حيث تجربة الحياة لأنهم أقلّ تعليماً أو في مناصب ثانوية (Acocella, 2011, p 1127). لذلك عند اختيار المشاركين في المجموعة لابدّ من التأكّد من قدرات الأعضاء على المساهمة. علاوة على ذلك، يجب أن يشعر المشاركون بالراحة عند التحدّث مع بعضهم البعض، فالتفاوت الكبير في الخلفية الاجتماعية قد يحول دونها ولإشارة أنّ الهدف هو "التجانس في الخلفية وليس التجانس في المواقف" (Morgan (1997). فإذا كان جميع المشاركون في مجموعة التركيز لديهم وجهات النظر نفسها، فإنّ المناقشة ستكون عديمة الفائدة (Redmond & Curtis, 2009, p 63)

في الوقت نفسه، من المهمّ تجنّب المجموعات المتجانسة بشكل مفرط من أجل التشجيع على جمع وجهات نظر مختلفة (Krueger 1994, p 71). لأنّ مستوى معين من عدم التجانس يمكن أن يُسهّل جمع مجموعة أوسع من الآراء ووجهات النظر - حتى في بعض الأحيان معارضة لبعضهم البعض - حول الموضوع المحدّد وإثراء نتائج البحث (Hisrich & Peters, 1982, p 12). لذلك، يبدو أنّ الخيار الأنسب هو الوصول إلى توازن بين التجانس وعدم التجانس فيما يتعلق ببعض خصائص المشاركين التي من شأنها أن تعزّز مستوى معيّن من الديناميكية في النقاش (Acocella, 2011, p 1127)

وبغية إحداث هذا التوازن عملنا على اختيار المشاركين على اختلاف خصائصهم، لكن حرصنا على إبقاء هذا الاختلاف غير مُعلن، إذ تمّ التعريف بين الأعضاء بالأسماء فقط من دون تحديد المستوى الدراسي أو الوظيفة التي من شأنها عكس المستوى الاجتماعي والتعليمي لكلّ عضو وهو ما سنوضحه بالتفصيل في العنصر الموالي (حجم العينة).

2.3.2.2.4 غرباء أم معارف

هناك قدر كبير من التوجيه حول تنفيذ المجموعات البؤرية، بما في ذلك تكوينها، وطرق التوظيف، وما إذا كان ينبغي أن يكون المشاركون غرباء أو معروفون لبعضهم البعض. وكثيراً ما تنصّ إرشادات المجموعات البؤرية على أنّ المشاركين ينبغي أن يكونوا غرباء، ولكن علماء الاجتماع غالباً ما يعملون في أماكن لا يمكن تجنّب معارفهم فيها (Brown, 2015, p 86).

اعتبر (Agar and MacDonald, 1995; Wilkinson, 1999)، أنّ الناس المعروفين لبعضهم البعض في هذه المجموعات سوف يتحدثون باختزال، وليس بشرح الأشياء تماماً لأنهم يعرفون بالفعل القصص التي يقولها أصدقائهم. وقد يكونون أيضاً انتقائيين في تقاسمهم لأنهم يعرفون الآخرين في المجموعة. فحسب (Hollander, 2004)، قد يقدمون أنفسهم بطريقة تظهر على نحو يتسق مع الطريقة التي سبق أن تصرفوا بها داخل المجموعة (Brown, 2015, p 87).

يعارض (Morgan & Krueger 1993)، فكرة أنّ مجموعات التركيز يجب أن تتكوّن من الغرباء، وقد تمّ الاعتراف بشكل متزايد بمزايا استخدام المجموعات الموجودة من قبل (Bloor et al, 2001). أمّا (Bloor & al, 2001) رأى بأنّ مجموعات التركيز تتيح الفرصة لمراقبة ديناميكيات المجموعات والعمليات التفاعلية التي كان من الممكن أن تكون غير مرئية. كما اعتبر (Kitzinger, 1994)، استخدام مجموعات الصداقة يعني أنّ الباحث يمكنه الاستفادة من التفاعلات التي تقارب البيانات الطبيعية (Brown, 2015, p 87).

لذلك يُفضّل اختيار الغرباء لأنّ الأفراد أكثر ميلاً لمناقشة القضايا بصراحة وبسهولة عندما يكونون بين أشخاص من غير المرجّح أن يلتقوا مرة أخرى (Vaughn et al 1996). ومن المهمّ أن نذكر أنّ الغرباء والمعارف يمكن أن ينتجوا ديناميكيات مجموعة مختلفة. لهذه الأسباب، يجب على الباحث اتخاذ خيارات تستند إلى أهداف مجموعة التركيز (Redmond & Curtis, 2009, p 63).

وبالتالي حرصنا على إحداث توازن بين التجانس وعدم التجانس عند اختيارنا للأعضاء المشاركين في المجموعات البؤرية من حيث الخصائص التي من شأنها عكس جزء من الخلفية الاجتماعية والتعليمية والثقافية لأفراد عينة البحث، إلى جانب حرصنا في الاختيار من حيث تعارف الأعضاء من عدمه، وتمثّلت أول خطوة في إنشاء مجموعة عبر شبكات التواصل الاجتماعي Facebook تحت اسم Focus Group يوم الاثنين 19 جوان 2017* الموافق للأسبوع الثالث من عرض المسلسل في التلفزيون عبر قناة الجزائرية وان.

* فتح المجموعة تزامن وعرض المسلسل في شهر "رمضان" الذي يحظى بطقوس وثقافة خاصة في المشاهدة التلفزيونية لدى أفراد المجتمع الجزائري مثلما أشير إليه في الإشكالية.



صورة (04): المجموعة التي تجمع الأعضاء المحتمل مشاركتهم في مجموعة Focus Group على Facebook

بعدها شرعنا بالبحث في المجموعات الافتراضية عبر ال Facebook عمّن يشاهدون مسلسل "الخواوة"، إلا أنّ تجاوب الجمهور المشاهد كان ضعيفاً جداً (بعض التعليقات فقط)، فلجأنا إلى التواصل مع أصدقاء ال Facebook (منهم من نعرفهم واقعياً ومنهم افتراضياً فقط) والتقصّي عمّن يشاهدون المسلسل الذي كان لا يزال يُعرض ومحاوله اقناعهم، فحصلنا على موافقة 52 فرد (منهم من لا يملك حساب Facebook) (أنظر ملحق رقم 03) وعلى هذا الأساس أضفناهم إلى المجموعة التي فتحناها لهذا الغرض (تحتوي أيضاً المشرف على الجلسة Le Modérateur، المسجل أو المراقب L'Observateur، المسهل) حتى يتسنى للأعضاء الذين سيشاركون في جلسات النقاش أخذ فكرة عمّن سيشاركونهم الجلسة ويتبادلون الآراء عبر المنشورات مثلما هو موضح في الصورة التالية:



صورة (05): آراء بعض أعضاء مجموعة النساء عبر منشور في مجموعة Focus Group على Facebook

من الضروري الإشارة إلى أنّ المحدّدات الهامة لعدد المجموعات البؤرية هو عدد المجموعات الفرعية المختلفة من السكّان التي يتطلّبها البحث، وكلّما كانت المجموعات أكثر تجانساً من حيث الخلفيّة والمنظور، كلّما قلّ عدد المجموعات المطلوبة. يجب أن يكون واضحاً أنّ مجموعة واحدة لا تكفي أبداً لأنّ المشرف يمكن أن يتعامل مع مجموعة "باردة"، حيث يكون المشاركون هادئين، يتردّدون في المشاركة ولا يتفاعلون، وأيضاً لأنّهم قد لا يكونوا ممثّلين بسبب تأثير بعض التعليقات المثيرة للإعجاب لبعض المشاركين أو عوامل داخلية أو خارجية أخرى على الاجتماع (Freitas & all, 1998, 32)

4.2.2.4 حجم العينة

لا توجد قاعدة محدّدة لعدد جلسات مجموعة التّركيز اللاّزمة، مجموعتان هي عموماً الحد الأدنى. من النّاحية المثاليّة تُحدّد مجموعات كافية للتأكد من عدم تفويت أيّ معلومات، فإذا ظهرت مثلاً بعد ثلاث أو أربع مجموعات مواضيع متشابهة مع عدم وجود مواضيع جديدة قد نجد مجموعات إضافيّة لم تكن ضرورية. أمّا بالنسبة للأعضاء المشاركين فكلّما كان الموضوع أكثر تعقيداً، كلّما كان عدد المشاركين أقلّ من اللازم لمنح جميع المشاركين عدداً كبيراً من الفرص لإبداء آرائهم (Stockton & all, 2000, p p 11 - 12).

لكن قد يكون من المفيد الاعتماد على مراجعة الأدبيّات لتحديد معايير تحديد حجم العينة، لذلك نشير إلى أنّ أكثر دراسة للمجموعة البؤريّة في مجال الإعلام تعود لـ Morley (1983, Wren- Lewis, 1988, Jordin & Brunt, 1981, 1980)، الذي قام باستخدام ومقارنة 27 مجموعة متجانسة يتراوح عددها من 3 إلى 13 شخص يختلفون في الطّبقّة الاجتماعيّة والمستوى الدّراسي والانتماء السّياسي. وأظهر تحليله للمجموعة البؤريّة تبعاً لمشاهدة برامج تلفزيونيّة تتناول قضايا السّاعة على الصّعيد الوطني، كيف تختلف وتتنوّع "قراءات" الجماهير لبرامج قضايا السّاعة حسب خلفيّاتهم الاجتماعيّة والاقتصاديّة. وبالتالي فتح الطريق أمام أبحاث أخرى تدرس تعدّد الاستقبال لدى الجمهور (Lunt & Livingstone, 1996, p 8).

أمّا Merton فقد استعمل مجموعات تضمّ غرباء من فئات اجتماعيّة ديمغرافية مختلفة، متمثلة في 66 مجموعة تضمّ كل واحدة منها ثلاثة أزواج ينتمون إلى العرق نفسه وتربطهم صداقة قبيّة. كما يحدّد Merton أنّ تتمّ عمليّة تشكيل المجموعة في لقاء واحد بينما يفضّل الباحثون المعاصرون إعادة اللقاءات بين المجموعة نفسها (Burgess & all, 1991). (Ibid, p 6).

لذلك يمكن القول أنّ الاختلاف موجود فيما يتعلّق بالحجم الأمثل لمجموعة التّركيز، إذ يقترح بعض المؤلّفين ما بين ستة 6 وعشرة 10 مشاركين (Morgan 1997, Bloor et al 2001) بينما ذكر آخرون أنّهم استخدموا أقلّ من ثلاثة وعشرين 23 مشاركاً (Pugsley 1996). كما هو الحال مع أيّ مرحلة من مراحل عمليّة البحث، تعتمد القرارات المتعلّقة بحجم العينة على عدد من العوامل، مقدار المعلومات التي يمكن لكلّ مشارك المساهمة في المجموعة، على سبيل المثال، يُؤخذ بعين الاعتبار عند تحديد حجم المجموعة إمكانيّة تقديم المشاركين لكميّة صغيرة من المعلومات حول الموضوع، فقد يكون

من الصعب الحفاظ على حوار محفّز في مجموعة أصغر. بالإضافة إلى ذلك، إذا كانت المجموعات صغيرة جداً، يمكن أن يهيمن عليها واحد أو اثنان من المشاركين أو تجعل المشاركين يشعرون بأنهم مجبرون على الكلام (Vaughn et al 1996). وعليه، يجب حسب (Morgan 1997) استخدام المجموعات الصغيرة فقط عندما يُتوقع من المشاركين المساهمة في موضوع مفيد والتفاعل مع بعضهم البعض. (Redmond & Curtis, 2009, p 64)، فإجمالاً عدد المشاركين المثالي من 6 إلى 8 أشخاص، و 4 أشخاص كحدّ أدنى أمر ضروري لضمان ديناميكية المجموعة، وبحد أقصى 12 شخصاً للسماح للجميع بالتعبير عن أنفسهم (Touboul, 2011, p 3)

بعد عرض موجز لعدد المجموعات البؤرية وحجمها في بعض الأدبيات السابقة نعود إلى شرح كيفية تحديد عدد المجموعات البؤرية اللازمة لبحثنا وكيفية تشكيلها، فبعد فتحنا المجموعة الافتراضية الموضحة في الصورة أعلاه وضمّ الأعضاء إليها هممنا بالتفتيش عن قاعة مناسبة للمقابلة بمكان مساعد للمشاركين على الحضور وبعد مرور شهر وجدنا ما كنّا نصبو إليه، من ثمّ وفقاً لاشكالية وأهداف البحث ومراعاة مبدئي اختيار المشاركين (التجانس/ التعارف) مثلما هو محدّد في نوع العينة أعلاه، قسّمنا الأعضاء إلى ست 6 مجموعات، مجموعتان للنساء، مجموعتان للرجال، مجموعتان مختلطان، تحوي كلّ منها 8 أعضاء مجموعهم 48 من أصل 52 وافقوا على المشاركة، تراجع منهم 35 عضو بعد تشكيلنا للمجموعات ممّا اضطرّنا إلى إعادة تشكيلها وتقليص عددها إلى ثلاثة 3، واحدة للنساء، أخرى للرجال وأخرى مختلطة تحوي كلّ منها 10 أعضاء.

جاء تقسيم المجموعات بالارتكاز على الذكور والإناث والمختلطين، لأنّ استخدام كلّ من الجنس الواحد ومجموعات الجنس المختلط مستندة في المقام الأول على افتراض أنّ المشاركين قد يستجيبون بشكل مختلف. كما يقول (Marková et al 2007)، أنّ المتحدثين في مجموعة التركيز لديهم هويّات اجتماعية مختلفة وقد يتحدّثون من مواقف مختلفة (Kalviknes, 2012, p6).

نؤكد هنا أنّه لا يكثر الخلاف حول حجم المجموعة البؤرية رغم أهميته في تحديد المناقشة الناجحة، بحيث اتّفق على أنّ المجموعة المكوّنة من 6 إلى 10 أشخاص تعمل بشكل أنجع كما يجب أيضاً تحديد كيفية إدارة عدد من المجموعات. وهناك قاعدة أساسية عملية تنصّ على أنّ لكلّ فئة من الأشخاص الذين يتناقشون حول موضوع معيّن قصصها الخاصة بها، لهذا يجب الاستمرار في جلب مجموعات جديدة من الأشخاص إلى غاية أن تستنفذ آخر مجموعة كلّ القصص فتكرّر ما قيل قبلاً، وعملياً تقدّم هذه القاعدة للباحث نتائج موثوقة ولكنّها تجعل من هذا التشكيل ومن تمويل مشروع البحث أمراً صعباً (Lunt & Livingstone, 1996, p 7).

وبناء عليه، شكّلنا الجلسة الأولى "نساء" من 10 أعضاء يتجانسون في بعض الخصائص ويختلفون في أخرى، منهم من يتعارفون ومنهم غرباء عن بعض، وبعد استشارة الأعضاء حول التاريخ والتوقيت، بُرّج رسمياً موعد عقد المجموعة البؤرية الأولى غير أنّ 5 منهم تخلفن عن الحضور دون إشعار مسبق، علماً أنّنا بقينا على تواصل، وبالتالي تمّ عقدها بـ 5 أعضاء المتمثلة خصائصهنّ كما يلي:

الأعضاء	السنّ	المستوى التعليمي	الوضع الاجتماعي	المهنة
أ	45	ليسانس	متزوجة	إطار بمؤسسة اقتصادية
ب	24	ليسانس	متزوجة	طالبة بالجامعة
ج	52	ليسانس	متزوجة	مستشارة بمؤسسة حكومية
د	29	متوسط	عزباء	مساعدة تربوية
ن	34	دكتوراه	عزباء	متصرف إداري

جدول (15): خصائص أفراد عينة المجموعة البؤرية الأولى "نساء"

مثلاً يبيّن الجدول فإنّ أعضاء المجموعة البؤرية الأولى "نساء" يتباين من حيث الفئة العمرية، وبعضهنّ يتجانسن من حيث المستوى التعليمي، الوضع الاجتماعي وكذا المهنة، نشير إلى أنّ الأعضاء (أ)، (ج)، (ن)، يتعارفن، بينما (ب)، (د)، لا يعرفان أحد في المجموعة. تجدر الإشارة هنا أنّنا واجهنا صعوبة في إيجاد وإقناع الأفراد ذوي المستوى غير الجامعي وكذا النساء الماكثات في البيت.

بعد أسبوع تمّ الاتفاق مع أعضاء المجموعة البؤرية الثانية "رجال" وُحدّد الموعد، إلّا أنّنا سجّلنا حضور 2 عضوان فقط من أصل 10، ممّا ألزّمنا تأجيل الجلسة إلى الأسبوع الموالي وحجز قاعة أخرى، إلى جانب البحث المتواصل عن أعضاء آخرين والاستعانة بأصدقاء الأعضاء المشاركين الذين تستوفي فيهم شروط المشاركة، ومثلاً أشرنا سابقاً، استخدام مجموعات الصداقة يعني أنّ الباحث يمكنه الاستفادة من التفاعلات التي تقارب البيانات الطبيعية (Brown, 2015, p 87). لكن تمّ تأجيلها للمرّة الثانية بسبب انشغال بعض الأعضاء، لذلك عُقدت الجلسة في الأسبوع الذي يليه وفقاً للتشكيلة التالية:

الأعضاء	السن	المستوى التعليمي	الوضعية الاجتماعية	المهنة
أ	48	ثانوي	متزوج	مخطط ثقافي
ب	27	متوسط	متزوج	عون تجاري بمؤسسة اقتصادية
ج	30	ليسانس	أعزب	مسؤول أمن الطيران بالمطار الدولي
د	29	دكتوراه	أعزب	صحفي وأستاذ جامعي
ن	29	متوسط	أعزب	تقني سامي

جدول (I6): خصائص أفراد عينة المجموعة البؤرية الثانية "رجال"

مثلما هو مبين في الجدول تبين الأعضاء في المستوى التعليمي والمهن والسن مقابل تجانس البعض في الوضعية الاجتماعية أما عن التعارف فهم غرباء عن بعض ما عدا (د) و(ن) صديقان.

أما الجلسة الثالثة التي اعتقدنا أننا ضبطنا أعضائها بشكل نهائي، واجهتنا معضلة حجز قاعة بدلاً من المرتين اللتين ضاعتا دون عقد جلسة الرجال، بالتالي تأجلت الجلسة الأخيرة 15 يوماً إلى غاية حجز القاعة الأولى مرة أخرى إلا أن عدد المشاركين تحدّد في ستة فقط وفقاً لما يلي:

الأعضاء	السن	المستوى التعليمي	الوضعية الاجتماعية	المهنة	الجنس
أ	22	ليسانس	أعزب	إطار بمؤسسة اقتصادية	ذكر
ب	28	ماستر	عزباء	مديرة دار نشر، كاتبة وناشطة اجتماعية	أنثى
ج	27	ليسانس	متزوجة	قائم بالاتصال بمؤسسة سمعي بصري	أنثى
د	34	ليسانس	متزوج	شرطي	ذكر
ن	28	دكتوراه	متزوجة	إعلامية وأستاذة جامعية	أنثى
ي	32	ثانوي	متزوج	شرطي	ذكر

جدول (I7): خصائص أفراد عينة المجموعة البؤرية الثالثة المختلطة "نساء - رجال"

كما هو مبين في الجدول فإن أعضاء المجموعة من الجنسين ينتمون إلى الجيل نفسه وبالتالي تجانس في السن وعدم تجانس في المتغيرات الأخرى، أما التعارف فنجد (د) و(ي) صديقان بينما البقية غرباء عن بعض.

ولأنه من المهم النظر في جميع العوامل المؤثرة في كيفية إجراء المجموعات في وقت مبكر من عملية التخطيط، ولأن الطريقة التي تتم بها المجموعات تؤثر على جودة وفائدة المعلومات التي يتم جمعها (Stockton & all, 2000, p 11)، كان إلزاماً علينا شرح كيفية اختيار المشاركين وتحديد عدد المجموعات وحجمها بما يتناسب والمتطلبات المنهجية الاستقرائية للمجموعات البؤرية. نشير إلى أنه بالرغم من حرصنا الشديد على عقد جلسات نقاش بعدد مناسب وفقاً لما جاء في الأدبيات السابقة المعتمدة لهذا النوع من الأدوات، إلا أن انسحاب الأعضاء المحتملين فرض نفسه على الحجم النهائي للمجموعات وكذا خصائص المشاركين.

علماً أنه يجب محاولة تشكيل مجموعات متجانسة بحيث تكون المناقشات مثمرة ومتكافئة. كلما كانت المجموعات أكثر تجانساً، كلما أسرعنا في تشبع الأفكار والعكس صحيح. ومع ذلك، يجب علينا التكيف مع توافر المشاركين (Touboul, 2011, p 5).

رغم ذلك، يمكن القول إن الحجم النهائي للمجموعات مناسب لمتطلبات بحثنا، هنا لا ينبغي أن نغفل الإشارة إلى علاقة حجم المجموعة البؤرية بالموضوع، إلى جانب مدى قدرة المشرف على التحكم في مناقشة المجموعة. إذ يقترح Morgan (1998) من 10 إلى 12 مشاركاً، ولكن Krueger & Casey (2000) يعتبران ذلك للتعامل مع مواضيع معقدة للغاية أو حيث يكون المشاركون على دراية حول الموضوع، وهو رقم كبير جداً. لذلك، للسماح للمشاركين بإبداء آرائهم وملاحظاتهم، يقترح Krueger & Casey الحد من العدد إلى 6 أو 8 مشاركين حتى يتمكن المشرف من التحكم في المناقشة؛ كما يشيرون أيضاً إلى أن ديناميكية المجموعة ستكون مختلفة مع مجموعة كبيرة وقد يشعر المشاركون بعدم القدرة على وصف تجاربهم وتقديم مساهمة فعالة (Redmond & Curtis, 2009, p 64).

ولعل تفسير تراجع المتطوعين للمشاركة في المجموعات البؤرية يعود إلى "فوبيا الاتصال" أو ما يسميه Goffman "البعد الزهابي للحياة العامة"، علماً أن اهتمام علم اجتماع بالحياة اليومية هو مساهمة في فهم النظام الزهابي للتفاعل، وكل الجهود المبذولة لوضع مفاهيم للتفاعل وجهاً لوجه وتجسيد قواعد وأنماط

السلوك في الحياة العامة، أي الاهتمام بنظام التفاعل و"النظام العام" "l'ordre public"، ويبدو أنه يعتمد على الفوبيا (الأنثروبولوجية) (une phobie anthropologique) للاتصال (Marcellini & Miliani, 2007, p 8)

وفقاً لـ Goffman فإنه بمجرد أن نكون تحت نظر شخص ما، أي بمجرد أن نكون متواجدين مع مشارك آخر، سلوكنا له معنى حيث الآخر يؤول: نحن نرسل صورة عن ذاتنا. يصرّ Goffman في عمله على ما يسميه المصطلح الطقوسي على وجود مفردات من السلوك، والإيماءات التي تنقل معلومات محدودة، وانطباعاً عن الذات، ولكي تكون هذه الصورة ذات دلالة وحتى ولا تكون بلا معنى أو هراء، ينادي بالالتزام بقواعد التفاعل (BONICCO, 2013, p 35)، خاصة وأنّ القرب من الأفراد في الأماكن العامة والتواصل البشري ليس واضحاً واحتمالات سوء التفسير كثيرة كثيرة (Marcellini & Miliani, 2007, p 9)

5.2.2.4 تطوير دليل مقابلة المجموعات البؤرية

يعمل دليل المقابلة أو سيناريو المجموعة البؤرية على إنجاح تنفيذ الجلسة عبر التخطيط الدقيق والانتباه إلى التفاصيل التنفيذية الهامة، وبالتالي تحديد مسار الجلسة بدقة وتسلسل، كما يتيح التعبير بطريقة منظّمة عن الأسئلة المختلفة باحترام الوقت المخصّص وهو يحتوي على عدّة أجزاء متمثلة في:

1.5.2.2.4 مقدمة افتتاح الجلسة

يتضمّن النمط الموصى به لتقديم مناقشة المجموعات البؤرية عادة بالترحيب والتعريف بالمراقب والمشاركين وأسباب اختيارهم، من ثمّ عرض موضوع البحث، ثمّ تحديد "قواعد الجلسة" بوضوح، عبر توزيع استمارة ويمكن أن تشمل أيضاً سؤال عن الدافع و/أو الرضا من المشاركة (أنظر ملحق رقم 04)، والتي ستكون مصوّرة لأننا لا نريد أن نفوّت أيّ من تعليقات المشاركين، وتشمل كذلك التأكيد على ضمان سرّية البيانات الشخصية للمبحوثين وعدم استغلالها إلاّ في إطار البحث، مع تبيان أهمية المشاركة الشخصية لكلّ منهم، لأنّ الهدف هو جمع مجموعة من الأفكار المتباينة وليس التوصل إلى توافق في الآراء، بعدها ينطلق النقاش بطرح أوّل سؤال.

2.5.2.2.4 أسئلة المجموعات البؤرية

« The value of the data collected from a focus group study may largely depend on the effectiveness of the questions that are asked of the group. Developing an effective list of questions is critical to the success of the focus group outcomes ».

(CIRT.gcu.edu, 2017)

تصميم أسئلة المجموعات البؤرية يرتبط بأهداف البحث التي نصبو إلى تحقيقها، لذلك لابد من اعتماد استراتيجية منهجية دقيقة من حيث الصياغة والعدد، كما ترتبط جودة الردود مباشرة بجودة الموضوعات. فهي جوهر مقابلة مجموعة التركيز. يجب أن تبدو تلقائية للمشاركين، ولكن يتم اختيارها بعناية وتفصيلها كدالة للمعلومات المتوقعة (Krueger, 1994, p 37).

ومثلما هو مقتبس في الفقرة أعلاه، قد تعتمد قيمة البيانات التي تم جمعها من دراسة مجموعة التركيز بشكل كبير على فعالية الأسئلة التي يتم طرحها. لذلك وضع قائمة فعالة من الأسئلة يعدّ أمراً هاماً لنجاح نتائج المجموعة البؤرية (CIRT.gcu.edu, 2017).

« Une trame de questions ouvertes (il ne faut pas pouvoir y répondre par oui ou par non), cohérentes, neutres (la question ne doit pas orienter la réponse), simples et faciles à comprendre. Chaque question ne comporte qu'une seule idée et n'est pas connotée positivement ou négativement afin de ne pas orienter la discussion. Eviter d'utiliser le mot « Pourquoi » qui encourage des réponses généralisées et rationalisées. Afin d'essayer d'ancrer les réponses dans les expériences des participants »

(Touboul, 2011, pp 3 - 4)

تطوير مجموعة من الأسئلة التي تشجّع المشاركين على الاستجابة وجمع المعلومات المطلوبة من المجموعة البؤرية يعدّ من بين الخطوات المهمة في التحضير للمقابلة (Rennekamp & Nall, 2008, p 3)، وعليه يتعيّن على الباحث تحديد عدد الأسئلة التي ستمحور حولها الجلسة، لأنّ كثرتها قد تُصعّب على مشرف الجلسة إدارة الوقت وبالتالي عدم منح الأعضاء الفرصة اللازمة لإبداء آرائهم.

«Twelve is the maximum number of questions for any one group. Ten is better, and eight is ideal, Focus group participants won't have a chance to see the questions they are being asked. So, to make sure they understand and can fully respond to the questions posed, Short and to the point Focused on one dimension each. Unambiguously worded. Open-ended or sentence completion types. Non-threatening or embarrassing. Worded in a way that they cannot be answered with a simple "yes" or "no" answer (use "why" and "how" instead)»

(Eliot & Associates, 2005, p 2)

يرى Morgan (1998) أنّ ترتيب الأسئلة قد يختلف لكنّها عادة ما تنتقل من العامّة إلى المحدّدة مع ترك الأسئلة الحسّاسة إلى النّهاية (Redmond & Curtis, 2009, p 66). والأسئلة الجيّدة تبدو حواريّة وطبيعيّة، عادة ما تكون قصيرة ومفتوحة وذات بعد واحد (يسألون سؤالاً واحداً في كل مرة)، عامّة هناك خمسة أنواع من الأسئلة المستخدمة في مقابلات المجموعات البؤريّة، بحيث يتم ترتيبها بالترتيب نفسه كما هو موضح أدناه (Rennekamp & Nall, 2008, p 4):

1. الأسئلة الافتتاحيّة

2. الأسئلة التمهيدية

3. أسئلة النقل والصلّة بين الأسئلة التمهيدية

4. الأسئلة الرئيسيّة

5. سؤال النّهاية لاختتام الجلسة

وفي تصنيف آخر نجد ثلاثة أنواع رئيسية من أسئلة المجموعات البؤريّة وهي التي سنعتمدها في بحثنا، إذ تعدّ بمثابة دمج للتصنيف الأول وفقاً لما يلي:

« There are three types of focus group questions:

1. Engagement questions: introduce participants to and make them comfortable with the topic of discussion
2. Exploration questions: get to the meat of the discussion
3. Exit question: check to see if anything was missed in the discussion»

(Eliot & Associates, 2005, p 3)

وعليه، قمنا بداية بصياغة مجموعة من الأسئلة ذات النّهائيات المفتوحة التي تطالب بأفكار وآراء الأعضاء، وليس مجرد استجابات بسيطة من كلمة واحدة أو كلمتين، بأسلوب واضح بعيد عن

مصطلحات التعقيد أو إحراج الأعضاء، من ثمّ عملنا على تطويرها وتدقيقها وتقليص عددها بما يتناسب والمعلومات التي نبتغي جمعها، وضبطناها في ثمانية 8 أسئلة تندرج ضمن الأنواع الثلاثة الرئيسة المذكورة أعلاه، وللتذكير يرى المختصون أنّ أقصى حدّ هو اثنا عشر 12 سؤالاً لأيّ مجموعة بؤرية، عشرة 10 أفضل، وثمانية 8 هو المثالي (Eliot & Associates, 2005, p 2)، لذلك صمّمنا ثمانية 8 أسئلة تساعدنا على الإقتراب من معرفة آليات تأويل المتلقّي (أفراد عينة البحث) لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل الدرامي التلفزيوني "الخواوة"، كما هو موضّح فيما يلي.

3.5.2.2.4 وصف دليل الأسئلة

بعد صياغة الأسئلة قسّمناها إلى ثلاثة أجزاء وفقاً للتصنيف الذي اعتمدناه، مع ضبط مدّتها الزمنية التي تدوم ما بين ساعة وساعتين إذا كان الموضوع محدّداً، ساعة واحدة قد تكون كافية؛ إذا كان الموضوع واسعاً، يمكن تخطيط المدة المحتملة من خلال تقدير الوقت اللازم للمناقشة (Redmond & Curtis, 2009, p 63) والتي تتراوح بين 5 و 20 دقيقة لكل سؤال (حسب السؤال)، يحدّر (2000) Krueger & Casey من أنّ ساعتين هي الحدّ المادّي والتّفنسي للأشخاص، وفي معظم الحالات لا ينبغي أن تستمر مجموعات التركيز إلى ما بعد ذلك (Krueger & Casey, 2000, p 63 - 64). وجاء تقسيم دليل الأسئلة (أنظر ملحق رقم ..) كما يلي:

أ. أسئلة المشاركة

أدرجنا ضمن هذا الجزء ثلاثة 3 أسئلة، الأول والثاني عبارة عن سؤالين افتتاحيين نحاول من خلالهما جعل أعضاء المجموعة يتحدثون بأريحية ويألفون بعضهم، يتّسم عادة هذا النوع من الأسئلة بطابع يسهّل الإجابة عنه، أمّا الثالث فعبارة عن سؤال تمهيدي نسعى من خلاله إلى دفع أعضاء المجموعة للبدء بالتّفكير، وهذا النوع من الأسئلة يساعد على تركيز المحادثة.

ب. أسئلة الاستكشاف

هي الأسئلة المخصّصة لفتح النقاش المتعلّق بصلب الموضوع، وعادة ما تكون مفتوحة. أدرجنا بهذا الجزء خمس 5 أسئلة متسلسلة كلّ منها يتعمّق أكثر من الذي سبقه وصولاً إلى السؤال الرابع 4 الذين يتضمّن عرض مشاهد من المسلسل، يلي كلّ مشهد تعبير المبحوثين عن المعاني المستنتجة من المشاهد، أمّا السؤال الخامس 5 فهو عبارة عن خاتمة الأسئلة الرئيسة وتمهيدا لنهاية الجلسة.

ج. سؤال الخروج

يُدرج هذا السؤال عادة للتحقق مما إذا كان قد غاب شيء عن النقاش، ويُفضي إلى إغلاق الجلسة.

4.5.2.2.4 ملخص نهائي للمناقشات

في نهاية الجلسة يمكن للمشرف أو المراقب (عادة ما يقوم به المراقب الذي يستطيع أيضاً طرح الأسئلة) أن يسأل إذا كان المشاركون يوافقون على الملخص وإذا لم يكن قد تمّ نسيان شيء من قبل المشاركين، يمكن أيضاً تنفيذ هذه الخطوة في الكتابة بعيداً عن مجموعات التركيز ففي بعض الأحيان يصعب تنفيذها في الوقت الفعلي لذلك ليست إلزامية (Touboul, 2011, p 4).

5.5.2.2.4 توزيع الشهادات

بعد اختتام كل جلسة يتم توزيع شهادات تقديرية (أنظر ملحق رقم 06) على الأعضاء المشاركين كشكر وعرفان على تطوعهم للمشاركة معنا ومساهماتهم في إثراء موضوع البحث.

6.2.2.4 تطوير الاستبانة

في بحثنا عن آليات التأويل وبناء المعنى لدى أفراد عينة البحث صمّمنا استبانة (أنظر ملحق رقم 07)، وهي عبارة عن أسئلة مغلقة حدّدنا عبرها الخصائص الديمغرافية للمشاركين بما تتوافق وأهداف البحث، تكون قصيرة، محايدة ومجهولة من السن، الجنس، الوضعية الاجتماعية، المستوى التعليمي، والمهنة، الهدف الرئيس منها التدليل على أهمية العينة المختارة وتُدرج نتائجها في قسم "النتائج الكمية"، على أن تُناقش لاحقاً كونها جزءاً محوري من البحث.

7.2.2.4 تنظيم الخدمات اللوجيستية

« The successful management of the logistics of the focus group are important in encouraging participant attendance, providing an accurate record of the focus group discussion and creating a comfortable atmosphere. Small details of the focus group process are vital to the overall quality and effectiveness of the session »

(Stockton & all , 2000, p 31)

حرصت الباحثة على توفير الشروط التي تتضمن فاعلية النقاش في المجموعة البؤرية متمثلة في الخدمات اللوجيستية التالية:

1.7.2.2.4 المكان

« Provision of the proper physical location is mandatory.
The location should be central, easy to find, and allow
participants to feel comfortable and relaxed. »

(Stockton & all , 2000, p 31)

عملاً بالشروط اللوجيستية المطلوبة لسير النقاش داخل المجموعة البؤرية توجب على الباحثة توفير مكان لعقد الجلسات يكون في جو مريح وهادئ، والتنقل إليه في متناول الأعضاء المشاركين. لأفضل أن تتم المناقشة حول طاولة (ليست كبيرة) لتحفيز النقاش لأن الأفراد يجب أن يروا بعضهم البعض ويضعوا على قدم المساواة (Touboul, 2011, p- 4)، كما يمكن للأعضاء أن يجلسوا من دون طاولة على شكل نصف دائرة أو مربع ناقص.

لذلك عند سعيها لحجز قاعة حرصنا على توفر هذه الشروط، وبعد شهر من البحث مثلما أشرنا إليه سابقاً (في نوع وحجم العينة) والسعي للحصول على تصريح بالحجز وجدنا مكاناً مناسباً جداً يتمثل في قاعة محاضرات "المركب الثقافي العربي بن مهدي" بشارع العربي بن مهدي وسط العاصمة مثلما هو موضح في الصورة:



صورة (06): الجلسة الثالثة "المختلطة" بقاعة محاضرات المركب الثقافي العربي بن مهيدي

مكان هذه القاعة سهل الوصول إليه وإيجاده من قبل الباحثين كونه وسط العاصمة وبالقرب من معلّمين معروفين "البريد المركزي" و"ساحة الأمير عبد القادر"، إلى جانب توفر مختلف أنواع المواصلات. أمّا من ناحية الحجم فهي كبيرة ومساعدة للجلوس، مناسبة للمجموعات البؤرية مثلما هو موضح في الصورة أعلاه، مشرفة الجلسة وبجانبتها المراقب والأعضاء يجلسون في شكل نصف دائري مقابلين لبعضهم البعض، تعدّ قاعة هادئة وعازلة للأصوات الخارجية حتى يتناقش الأعضاء بأريحية ويتمكنوا من سماع بعضهم، وللاشارة تمّ عقد جلستي النساء والمختلطة بالقاعة المذكورة آنفاً.

أمّا الثانية التي عُقدت فيها جلسة الرجال، ليست ببعيدة عن الأولى وهي موجودة بساحة موريس أودان Maurice audin، تتمثل في قاعة مطالعة "المركز الثقافي مصطفى كاتب" (أنظر ملحق رقم 09)، سهل إيجاده لأنّه مقابل "للجامعة المركزية"، تتوفر على مختلف وسائل المواصلات، لكنّها غير عازلة للأصوات وبالتالي الجو غير مناسب نوعاً ما بسبب الضجيج، لكن اضطررنا لعقد الجلسة بها بعد قرابة شهر آخر من البحث عن القاعة وعن الظفر بتصريح للحجز، كما أنّها غير مجهزة بتلفاز ومكبر صوت فكان لزاماً علينا نقل أجهزتنا الخاصة إلى المكان المذكور.

2.7.2.2.4 التاريخ والتوقيت

« Le choix de la date et des horaires de la réunion doit être bien réfléchi et s'adapter aux contraintes personnelles de chacun des participants »

(Touboul, 2011, p 5)

تحديد مواعيد جلسات مجموعات التركيز في التوقيت المناسب للمشاركين يعدّ اعتباراً مهماً في عملية التخطيط التي من شأنها أن تساعد في توظيفهم (المشاركين) (Stockton & all , 2000, p 32). لذلك عند تحديدنا للتاريخ استشرنا جميع أفراد العينة واقترحنا عليهم يوم "السبت" كونه يوم عطلة للجميع على حسب مهنهم. أما التوقيت فقد حدّدنا موعد انطلاق كلّ جلسة على الساعة العاشرة صباحاً إلى غاية الحادية عشر والنصف أو منتصف النهار، حتّى يتمكن المشاركون من الوصول بأريحية والمغادرة باكراً لاستغلال ما تبقى من يوم عطلتهم، وبالتالي لا ينشغلوا بالتفكير في توقيت الذهاب إنّما تركيزهم ينصبّ على الموضوع فقط.

3.7.2.2.4 التسجيل

« There are a number of options for recording a focus group. They include:

- Audio record the session and transcribe tapes at completion
- Use an audio recording system, as well a person to record live on site.
- Have a person recording on site.
- Recording system only without transcription(not recommended)

If audio taping the session, the audio recording device should be placed in the middle of the table in a visible location and the reason for recording should be explained to participants at the outset of the discussion (that it is too difficult to remember everything that is said). Consent to record the session should also be obtained.»

.(Stockton & all , 2000, p 32)

في المجموعات البؤرية ينبغي الأخذ بعين الاعتبار أنّ النص لا يعكس الطابع الكامل للنقاش لأنّه لا يعكس الاتصال غير اللفظي، الايماءات والاستجابات السلوكية، إلى جانب طريقة أعضاء المجموعات في استخدام الكلمات والنبرة التي تُستخدم بها هي مصادر مهمّة للمعلومات ويمكن أن تغيّر جذرياً

تفسير العبارة (Stewart, 2006, p III). لذلك يعدّ تسجيل جلسات النقاش خطوة ضرورية لا بدّ منها، بحيث لا يمكن للمراقب L'observateur أن يُلمّ بكلّ شيء.

تكمّن قوّة هذا النهج في الحفاظ على القصص سليمة، بدلاً من تجزئتها إلى مقاطع للتفسير (Brown, 2015, p 89)، وبالتالي يكون التحليل موضوعي ويؤدي إلى نتائج دقيقة. لذلك عملنا على تسجيل جميع المجموعات البؤرية بموافقة المشاركين مثلما أشرنا إليه سابقاً عبر توزيع استمارة الموافقة على المشاركة في مجموعة التركيز، وتمّ تسجيلها بالكامل بواسطة كاميرا ذات تقنية تصوير عالية الجودة HD، حتى نتمكن من الرصد الواضح والدقيق لمختلف أشكال الاتصال غير اللفظي للأعضاء المشاركين، لكن حرصنا على أن يكون موضعها في مكان لا يستشعر فيه الأعضاء وجودها حتى لا يتنبه الارتباك أو الخجل.

4.7.2.2.4 استقبال المشاركين

« L'accueil est important car un climat de convivialité favorise les échanges. En début de séance la mise à disposition de rafraîchissements permet de mettre en place une atmosphère chaleureuse et détendue »

(Touboul, 2011, p 5)

تعتبر اللحظات القليلة الأولى في مناقشة المجموعة البؤرية حاسمة. ففي وقت وجيز، يجب على المشرف أن يخلق جواً وقوراً Thoughtful ومتساهلاً Permissive، يمكن أن يعزى الكثير من نجاح المقابلات الجماعية إلى تطوير هذه البيئة المفتوحة (Krueger, 2002, p 4).

لذلك حرصنا على توفير المرطبات والمشروبات للمشاركين (أنظر ملحق رقم IO) في محاولة لجعلهم يشعرون بالراحة وجعلها تجربة ممتعة قدر الإمكان وهي كذلك فرصة للاحتكاك مع بعضهم وكسر حاجز التعارف قبل بدء الجلسة.

بعد ذلك قام مراقب الجلسة بتوزيع استمارات الموافقة على المشاركة في المجموعة البؤرية على الباحثين، إلى جانب الاستبانة التي تحوي خصائصهم الديمغرافية (أنظر ملحق رقم 07)، وكذا توزيع قُصاصات ورقية تحوي "حروفاً" وهي عبارة عن "ترميز" لكل مبحوث (أنظر ملحق رقم 11) لتسهيل تدوين الملاحظات على المراقب وحفاظاً على سرية البيانات أثناء التحليل، حيث نشير لكل مبحوث حسب ترميزه أثناء الجلسة.

8.2.2.4 تحديد فريق المجموعة البؤرية

جودة البيانات التي يتم جمعها بواسطة المجموعة البؤرية تعتمد بشكل أساسي على التبادلات التي سيديرها المشرف The Moderator للتطوير بين المشاركين المختلفين. يستغل المشرف ديناميكيات المجموعة من خلال جلب جميع المشاركين للتحدث وتوجيه المناقشات حسب السيناريو (الدليل الذي سبق الإشارة إليه). بعد كل جلسة يجب تنظيم الإجابات بين المشرفة والمراقب، مما يسهل على الباحثة لاحقاً تلخيص الآراء المعبر عنها ومقارنة انطباعات كل منها. يتم تقييم خصائص المجموعة المدروسة وكذلك ديناميكياتها (Touboul, 2011, p 5)، وكذا تدوين تفاصيل الاتصال غير اللفظي، إذ يتحدد دور كل منهما فيما يلي:

1.8.2.2.4 المشرف The Moderator

« Le modérateur a pour fonction d'animer le groupe. Pour cela, il doit être capable de, gérer la dynamique de groupe, gérer le temps, gérer les objectifs »

(Touboul, 2011, p 6)

يؤدي المشرف دوراً أساسياً في تسيير المجموعة البؤرية، وبينما يوجد دليل جاهز للمناقشة، فإنّ المشرف هو أساساً "الأداة" « The instrument » (Stockton & all, 2000, p 36)، يتمثل دوره في ما يلي (Touboul, 2010, p p 6 – 7):

■ التحضير الذهني: إذ يجب على المشرف التخفيف والحد من الضغط والإجهاد على المشاركين حتى يتمكنوا من إعطاء اهتمام كامل لموضوع الجلسة، فيجب أن يعرف كيف يسيطر على نفسه (الصمت، الاستماع، لا يعبر عن وجهة نظره الشخصية)، لذلك حاولنا قدر الإمكان منح المتدخلين الراحة النفسية للتعبير بكل أريحية، كما إلزمنا الصمت والحياد أثناء النقاش ما عدا التدخل بين الحين والآخر لضبطه حتى لا يخرج عن سياق الموضوع، إلى جانب والاستجابة بشكل محايد للمشاركين حيث كانت بتجنب قول: موافق، حسناً، نعم أو هأم ... تجنب، هذا كل شيء، "جيد"، "ممتاز"، العلامات غير اللفظية (الايحاء).

■ استظهار الخطوط العريضة للسيناريو، وهو ما قمنا به عند بداية الجلسة إذ قدّمنا ملخصاً للمشاركين عما ستتضمنه الجلسة. كذلك تجنبنا النظر إلى الملاحظات المكتوبة والحفاظ على الاتصال الدائم بالعين مع المجموعة، فـ 5 ثوان من الاتصال بالعين قد تشجّع تعليقات أو آراء

أخرى، وعليه حرصنا على إبداء الاهتمام والاحترام لما يقوله كل مشارك حتى فراغه من الحديث، وتوزيع الكلام على من يعبرون عن أنفسهم بأقل تقدير.

■ الاستماع والتفكير في الوقت نفسه (إحترام الوقت، التعمق في تدخل مثير للاهتمام)، كأن نستعمل عبارات: "هل يمكن أن توضّح أكثر من ذلك بقليل"، "هل يمكن أن تعطيني مثالا ملموسا"، "هل لديك شيء آخر لإضافته"، "أنا لا أفهم"، "يمكن أن تصف لنا... الخ، استخدمنا هذا الأسلوب خاصة في بداية المناقشة.

■ المرونة وتغيير ترتيب الأسئلة في آخر لحظة للتكيف بشكل أفضل مع تدخلات المشاركين، فأحيانا كان المشاركون في خضم إجاباتهم عن سؤال معيّن يستبقون الإجابة عن سؤال آخر، فكتنا في مثل هذه الحالة نعمل على تكييف الأسئلة بدلا من مقاطعة المشارك.

■ عندما تظهر أفكار غير متوقّعة، لا بدّ من مطالبة المشاركين بتأكيدا من ثمّ إضافة أسئلة جديدة إلى الأسئلة أو السؤال عمّا يعتقدونه حول هذه الفكرة، وهو ما قمنا به في بعض الأسئلة خاصة أثناء عرض المشاهد، مع السؤال عن وجهات النظر الأخرى: "هل هناك وجهات نظر أخرى" أو "هل يرى أي شخص هذا بشكل مختلف؟"

يتجلى أيضا دور المشرف في كفيّة إدارة الحوار أثناء الجلسة في ظلّ وجود أنماط متباينة من شخصيات المشاركين، ممّا شكّل نوعا من الصّعوبات في ظلّ الوقت المحدّد، أبرزها من يتحدّث بصفته "خبيرا" ممّا جعلنا نؤكّد في كلّ مرّة على أهميّة كلّ التدخلات ولا يوجد رأي صواب وآخر مخطئ، كذلك الشّخصيات "الخجولة" التي ظهرت أثناء النقاش حيث حاولنا جعلهم يشعرون أنّ آرائهم تُعدّ موضع تقدير واهتمام في بحثنا مع التركيز على الاتّصال بالعين لتشجيعهم على الكلام، إلى جانب من "يتحدّث كثيرا" ويخرج عن الموضوع هنا عملنا في كلّ مرّة على مقاطعته بإحترام ولباقة بإعادته للموضوع عبر طلب التأكيد على نقطة معيّنة تطرّق إليها في حديثه.

2.8.2.2.4 المراقب أو مساعد المشرف Assistant Moderator

يتجلى دور المراقب أو مساعد المشرف قبل الجلسة في المساعدة بجهيز المرتبات وترتيب القاعة وأماكن جلوس الأعضاء، تشغيل معدّات التسجيل، إلى جانب الترحيب بالمشاركين عند وصولهم.

عند إنطلاق الجلسة يعمل المراقب على تدوين الملاحظات طوال المناقشة ولا يشارك فيها إنما يبقى محايداً، يجلس إلى جانب المشرف لكن بجانب الباب حتى يستقبل الأعضاء المتأخرين عن الجلسة ويشرح لهم القواعد المتفق عليها. أمّا في نهاية الجلسة يقدّم ملخصاً شفويّاً عمّا قيل وي طرح سؤال الاختتام الذي يكون استفسار عن إمكانية إضافة شيء من قبل المشاركين، من ثمّ يعمل على استخلاص المعلومات مع المشرف (Krueger, 2002, p5).

لذلك اعتمدنا على مراقب مختصّ في الاتصال غير اللفظي، حرصاً ممّا على ترجمة دقيقة لمعاني السلوكيات غير اللفظية لأعضاء المجموعات سواء أكانت بوعي أو بدونه لما لها من أهمية في بناء المعنى، إلى جانب كونها تعزّز المحتوى اللفظي حسب Eric Maigret:

« Les comportements non verbaux accompagnent nécessairement toute communication en face à face, renforçant souvent le contenu verbal de la communication, le contredisant ou le remplaçant parfois. ..., ils sont essentiels à la construction du sens. C'est justement cette importance – ignorée jusqu'alors – qui est mise en relief par nombre de travaux réalisés par les chercheurs de Palo Alto »

(Maigret, 2003, p 14)

قمنا (المشرفة والمراقب) بعد نهاية كلّ جلسة بتسجيل ردود أفعال الأعضاء (أنظر ملحق رقم 12)، بما في ذلك صعوبات المناقشة حتى نتمكن من تكييف بعض الأسئلة مع جلسة المجموعة البؤرية التالية إذا لزم الأمر.

2.2.2.4 9 إعداد البيانات وتحليلها

المثير للاهتمام عند النظر إلى بعض الدراسات المنشورة التي استخدم فيها الباحثون أساليب نوعية محدّدة للتحليل، أنّ معظمهم يعتمد عموماً على مجموعة من الإجراءات للتحليل الاستقرائي، وفي ما يلي مجموعة من المبادئ التي حدّدها (Thomas 2003)، تسمح بتحليل البيانات النوعية بكفاءة في وضع استقرائي (Blais & Stéphane, 2006, p p 5 – 6):

- يجب أن يسترشد تحليل البيانات بأهداف أو أسئلة البحث، والتي تستهدف على وجه التحديد الكائنات التي يجب دراستها من قبل الباحث.
- يتم التحليل مع الحرص على قراءة البيانات عدّة مرّات وتفسيرها، ممّا يجعلها العنصر الرئيس في ما يسمّى بالتحليل "الاستقرائي".
- على الرّغم من أنّ التحليل يتأثّر بالأهداف البحثية الأصلية، فإنّ النتائج تأتي مباشرة من تحليل البيانات الأولية وليس من "الاستجابات المطلوبة" من قبل الباحث. وهكذا، فإنّ أهداف البحث كما صيغت، توفّر وجهة نظر للباحث لإجراء تحليل لبياناته.
- الغرض الرئيس من التحليل الاستقرائي هو وضع فئات من البيانات الخام لإدراجها في إطار أو نموذج مرجعي، هذا النموذج يحتوي عادة على الفئات الرئيسة والإجراءات التي تمّ تحديدها وتطويرها من قبل الباحث خلال عملية تحليله.
- تأتي النتائج من التفسيرات المتعدّدة للباحث الذي يعدّ المسؤول عن ترميز البيانات. لا محالة، هذه النتائج ترتّب عن اتّخاذ القرارات حول ما هو أكثر وأقلّ أهمية في البيانات التي تمّ جمعها وبناء عليه، في محاولتنا لقياس البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية لدى أفراد عينة البحث من خلال مسلسل الخاوة، واستناداً إلى البيانات التي تمّ الحصول عليها في عقد جلسات المجموعات البؤرية فقد اعتمدنا على الخطوات المنهجية التالية لتحليل البيانات استقرائياً:

1.9.2.2.4 النسخ الحرفي للمناقشة المسجلة

"The first step in many approaches to the analysis of focus group data is to have the entire interview transcribed, Once the transcript is finished, it can serve as the basis for further analysis. "

(Stewart & Shamdasani, 2006, p 111)

التحليلات الأكثر شيوعاً لنتائج مجموعة التركيز تتضمن نسخة من المناقشة وملخصاً للاستنتاجات التي يمكن استخلاصها (Stewart & Shamdasani, 2006, p 109)، إذ يستند جمع البيانات على تسجيل المناقشات والنصّ حرفياً كونه أمرٌ أساسيٌّ لضمان صحّة وثراء النتائج.

والتحليل ليس مجرد إعادة كتابة بيانات واحد أو أكثر من المشاركين، بل هو استخدام وحدات التحليل المحددة لتصنيف محتوى المناقشة إلى فئات بحيث يتم الحفاظ على معنى المناقشات وتفسيرها ولا يمكن للمرء أن يدعي أن لديه بالفعل بيانات لأغراض التحليل والتفسير إلا بعد إنجاز هذه المرحلة الأخيرة (Ibid, p 123).

لذلك عملنا في هذه الخطوة على:

- النسخ الحرفي للمقابلات وكتابتها بالعودة إلى مشاهدة الفيديوهات التي تم تسجيلها أثناء الجلسات، لأن معظم تحليلات بيانات المجموعات البؤرية تسعى إلى إيجاد معنى في طبيعة ردود المشاركين على الأسئلة. تمت هذه العملية في خمسة 5 أيام بحيث قمنا بنسخها كما هي باللهجة العامية.
- ومن ثم إعادة صياغتها باللغة العربية الفصحى، بطريقة تحترم التعبير عن المواضيع وحرصنا في ذلك على إنتقاء المصطلحات ذات الدلالة نفسها بالعامية، بغية ترميز هذه البيانات لاحقاً. وقد بلغ عدد صفحات المقابلات بعد نسخها 44 صفحة، المجموعة البؤرية الأولى "نساء" 18 صفحة، المجموعة البؤرية الثانية "رجال" 14 صفحة، المجموعة البؤرية الثالثة "المختلطة" 12 صفحة، هذا العدد مهم لاحقاً في تحديد المواضيع بعد ترميز البيانات.
- بعد ذلك تُرجمت المقابلات المكتوبة باللغة العربية الفصحى كاملة إلى اللغة الفرنسية، لأجل إدخالها في برنامج التحليل النوعي NVIVO الذي يساعد في تنظيم وترميز البيانات مثلما سنوضحه لاحقاً.
- إلى جانب المناقشة اللفظية، عملنا على تسجيل السلوكيات غير اللفظية: الضحك، التنهد، الصمت المؤقت وغيرها من الإيماءات التي تساعد على فهم معنى النص.
- استخدمنا البيانات بشكل مجهول تماماً وذلك بترميز مختلف المشاركين قبل النقاش.

2.9.2.2.4 ترميز البيانات

" Inductive coding begins with close readings of text and consideration of the multiple meanings that are inherent in the text. The researcher then identifies text segments that contain meaning units, and creates a label for a new category into which the text segment is assigned. Additional text segments are added to the category where they are relevant. At some stage the researcher may develop an initial description of meaning of category and by the writing of a memo about the category (e.g., associations, links and implications). The category may also be linked to other categories in various relationships such as: a network, a hierarchy of categories or a causal sequence "

(Thomas, 2003, p p 4 – 5)

ترميز البيانات له معنى مختلف في البحث النوعي إذ يقوم على تنظيم البيانات الأولية إلى فئات مفاهيمية وإنشاء موضوعات أو مفاهيم، وبدلاً من أن تكون مهمة كتابية لإدارة البيانات، فإنّ التفسير النوعي هو جزء لا يتجزأ من تحليل البيانات (Neuman, 2011, p 480).

بعدما أتممنا كتابة المقابلات تماماً في شكل مشترك بين المجموعات البؤرية الثلاث وتلخيصها وفقاً لأسئلة الجلسات بغية إعطاء فهم مبدئي لما قاله الأعضاء حول علاقة المرأة بالرجل في مسلسل الخاوة، وصار النصّ جاهزاً للتحليل نأتي إلى مرحلة إعداد البيانات الخام وتطويرها إلى بيانات أولية، من خلال القراءة الدقيقة والمتكررة للنصوص والنظر في المعاني المتعددة لأنّه وفقاً لمبادئ التحليل الاستقرائي نقوم بالترميز الأولي للبيانات الخام (التفسير) Coding وفقاً لأهداف البحث، وذلك باستخراج وحدات لها معنى في النصّ (كلمات، عبارات، جمل وغير ذلك) والتي على أساسها يتمّ تحديد مواضيع أو فئات، كون الفئات الناتجة عن الترميز هي "جوهر التحليل الاستقرائي" وفقاً لـ (David R. Thomas, 2003):

" The outcome from an inductive analysis is the development of categories into a model or framework that summarises the raw data and conveys key themes and processes. The categories resulting from the coding, which are the core of inductive analysis "

(Thomas, 2003, p 4)

يتكوّن الترميز من وضع تسميات مماثلة على أشياء مماثلة، وتتمثّل المهمة في تصنيف التعليقات إلى فئات مماثلة (Stewart & Shamdasani, 2006, p 147)، وعليه عملنا في هذه المرحلة على وضع الرموز الأولية بعد قراءة اجابات الأعضاء (حسب أسئلة الجلسة) وتلخيصها في كلمة أو عبارة حسب كلّ مجموعة بؤرية باعتماد التحليل الكلاسيكي للبيانات وفقاً لما يلي:

أ . تلخيص إجابات الأعضاء على الأسئلة، كلّ سؤال (أي نلخص كلّ إجابة في كلمة أو عبارة قدّمها عضو معيّن في سؤال معيّن)، فتكون النتيجة: كلّ سؤال لديه مجموعة من الرموز.

ب . بناء على الرموز المتعددة بتعدد إجابات الأعضاء عن ذلك السؤال، نقوم بدمجها في رمز واحد إذا كانت متشابهة، رمزين أو أكثر إذا كانت مختلفة، فنحصل على ترميز لكلّ سؤال* وفقاً "للإجابات المشتركة" في كلّ مجموعة بؤرية وليست رموزاً بناء على "الإجابات الفردية للأعضاء"، مثلما هو موضح في الجدول:

* للإطلاع على دليل الأسئلة أنظر ملحق رقم 05.

المجموعات البؤرية الأسئلة	نساء	رجال	مختلطة
السؤال 1	- العادات والتقاليد والقيم، والتحرر	- المال، المجتمع، التقاليد	- التحرر وواقع المجتمع
السؤال 2	- مشاهدة العائلة للدراما التلفزيونية التحرر، والمستوى التعليمي للمرأة	- مشاهدة الدراما التلفزيونية	- مشاهدة الدراما التلفزيونية
السؤال 3	- المجتمع بين التحرر والعادات والتقاليد	- المال، التحرر، العادات والتقاليد	- المال والتحرر
السؤال 4	- العلاقات العاطفية والزوجية من التقليدية إلى المعاصرة	- علاقة المرأة بالرجل بين الحب والمال	- العلاقات العاطفية بين المقبولة والمرفوضة
السؤال 5	- المرأة بين سلطة الرجل والتحرر تنصل الرجل من المسؤولية	- العلاقات الأسرية، العمل والمال	- تحرر العائلات في المجتمع
السؤال 6	المشهد I: العلاقات الأسرية وسيطرت زوجة الأب المشهد 2: المرأة الضعيفة	- سيطرت الزوج، سيطرة الزوجة - المرأة الضعيفة، الرجل القوي	- سيطرت المرأة
فضاء العمل	المشهد 3: المرأة الضعيفة، تسلط وقلة احترام الرجل لها. المشهد 4: احترام المرأة للرجل، وحاجتها الدائمة لسند المشهد 5: المرأة الجريئة/ الضعيفة أمام العاطفة	- الرجل العصبي - احترام المرأة للرجل وضعفها أمام عاطفتها - المرأة الضعيفة أمام العاطفة/ المرأة غير المحترمة	- الرجل المتسلط - احترام المرأة للرجل وضعفها أمام عاطفتها - تعبیر المرأة عن المشاعر
الفضاء العام	المشهد 6: المرأة والرجل غير المحترمين المشهد 7: التحرر وانعكاساته على علاقة المرأة بالرجل في المجتمع	- المرأة المتجاوبة مع الرجل/ الرجل غير المحترم - المرأة المتحررة في علاقة المرأة بالرجل	- الإعجاب المتبادل بين الرجل والمرأة - جمال الانفتاح والتحرر
السؤال 7	- عضة، تقليد، تمّي، لا يعكس الواقع	- احتمال التغيير، التحرر، المرأة الضعيفة	- التحرر والبعد عن الواقع
السؤال 8	- الواقع ليس كالمسلسل	- الرجل القوي والمرأة الضعيفة، التحرر، المال	- تحرر العلاقات، البعد عن واقع المجتمع.

جدول (I8): الفئات وفق الترميز الأولي للبيانات الخام، مرتبة حسب أسئلة جلسات المجموعات البؤرية

نلاحظ من خلال الجدول أنّ وحدات النصّ المحددة لمعنى علاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية لدى المبحوثين، بلغ عددها في كلّ المجموعات 42 وحدة نصّ وفقاً للترميز الأوّلي للبيانات الخام. يتشابه بعضها في المجموعات الثلاث ويختلف البعض الآخر باختلاف آراء الأعضاء المشاركين، وهي الرموز التي سنعمل على تطويرها إلى فئات (مواضيع، عناوين) رئيسة يقوم عليها تحليل وتفسير النتائج.

إجابات الأعضاء في أسئلة المشاركة (س1، س2) إلى جانب أسئلة الاستكشاف (س3، س4، س5، والمشهد 6 من س6) تشترك (الإجابات) في الحديث عن علاقة المرأة بالرجل من حيث مقارنتها بين الماضي في إطار عادات وتقاليد المجتمع الجزائري وبين الحاضر في ظلّ الانفتاح والتحرّر. بالمقابل المشاهد في مختلف الفضاءات (ماعدات المشهد 6) يشتركون في الحديث عن علاقة المرأة بالرجل من ناحية القوّة والضعف، أمّا بالنسبة للسؤالين 7 و8 فرموزهما جاءت مزيج بين الأسئلة المذكورة سالفاً.

لا ضير من التذكير بأنّ بيانات الترميز لها معنى مختلف في البحث النوعي، إذ تقوم بتنظيم البيانات الأوّلية إلى فئات مفاهيمية وإنشاء موضوعات أو مفاهيم. وبدلاً من أن تكون مهمة كتابية لإدارة البيانات فإنّ التشفير النوعي هو جزء لا يتجزأ من تحليل البيانات، كما يُجرّ الباحث من التشابك في تفاصيل البيانات الخام (Neuman, 2011, p 480).

3.9.2.2.4 تحديد الفئات الرئيسية

" On peut définir la catégorie comme une production textuelle se présentant sous forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de recherche. (...) À la différence de la « rubrique » ou du « thème », elle va au-delà de la désignation de contenu pour incarner l'attribution même de la signification. "

(Blais & Stéphane, 2006, p 4)

بعد تنظيم البيانات الخام في رموز أوّلية (مثلما هو موضّح في الجدول أعلاه) والتي يمكن أن نسمّيها فئات ناشئة، يتمّ في هذه المرحلة وصفها وتطويرها إلى فئات رئيسة تكون مرتبطة مباشرة بأشكالية وأهداف البحث وعلى هذا الأساس تمّ تصنيفها، لذلك نعرضها فيما يلي وفقاً لتقسيم

الفضاءات المعتمد حرصاً على أن تكون هذه الفئات أكثر دقة وتناسباً لإجابات الأعضاء المشاركين في المجموعات البؤرية حول علاقة المرأة بالرجل في المسلسل الدرامي "الخواوة"، ننوّه إلى كوننا سنضع عنوان الفئة ونصّف ما تمثّله حتى يتّضح كيف تطوّرت إلى ما هي عليه:

■ فضاء العائلة

الفئة I: سلطة الزوجة - الزوج داخل العائلة الجزائرية التقليدية والمعاصرة

تمثّل هذه الفئة معظم إجابات المبحوثين التي تراوحت بين سيطرة الزوج أو الزوجة في العائلة ما يعكس دور ومكانة كلّ منهما في المجتمع الجزائري التقليدي والمحافظ مقارنة بعلاقتهم في المجتمع المعاصر وما صاحبه من انفتاح وتحرّر حسب أفراد العيّنة.

الفئة 2: أهمية الرجل كسند في حياة المرأة

تمثّل هذه الفئة إجابات المبحوثين حول ضعف المرأة أمام المشاكل العائلية وتحديات الحياة، وضرورة وجود رجل تستند عليه، يدعمها ويعمل على حل مشاكلها ممّا يعكس قوّة الرجل واحتوائه للمرأة في العلاقات العائلية بالمجتمع الجزائري.

■ فضاء العمل

الفئة 3: علاقة المرأة بالرجل بين الاحترام والإهانة

تمثّل هذه الفئة إجابات المبحوثين حول سلوكيات وردود أفعال المرأة والرجل في العمل بناء على دور ومكانة كلّ منهما، إلى جانب المستوى التعليمي للمرأة وعلاقته بالمكانة التي تحظى بها في العمل والتي على أساسها يتوقّف احترام الرجل لها.

الفئة 4: العاطفة والمال كمحددین لضعف المرأة أمام الرجل

تمثّل هذه الفئة إجابات المبحوثين حول ضعف المرأة مقابل قوّة الرجل أمام العاطفة والمال، بحيث تُظهر المرأة عاطفة الإعجاب بغضّ النظر عن وجودها في فضاء عمل عكس الرجل الذي يسيطر على نفسه، وهو ما يُدرجه بعض أفراد عيّنة البحث ضمن لا احترافية ولا احترام من قبل المرأة، نتيجة الانفتاح والتحرّر، ومن جانب مُغاير عدم قدرتها على فرض احترام الرجل لها بسبب حاجتها للمال والعمل، وذلك بناء على المكانة المهنية كلّ منهما.

■ الفضاء العام

الفئة 5: لحظة تعارف المرأة والرجل بين الإعجاب وحدود الاحترام

تُمثّل هذه الفئة إجابات المبحوثين حول سلوكيات المرأة والرجل في الفضاء العام لحظة تعارف أو لقاء بينهما، وما تُعبّر عنه هذا السلوكيات من احترام أو قلّة احترام أو تجاوز كلّ منهما مع الآخر حسب أفراد العيّنة.

الفئة 6: انعكاس الانفتاح على علاقة المرأة بالرجل

تُمثّل هذه الفئة إجابات المبحوثين حول علاقة المرأة بالرجل في ظل الانفتاح والتحرّر بين مُعارض ومقارن بما يُفترض أن تكون عليه في مجتمع جزائري محافظ تقليدي وبين مُعجب بما آلت إليه حالياً.

4.9.2.2.4 مراجعة الفئات وضبط تسميتها

" An important point to note is that most inductive studies report between three and eight main categories in the findings (e.g., Campbell et al, 2003; Jain & Ogden, 1999). Inexperienced researchers often try to report 10 or more major categories. This indicates that they have probably not finished the process of combining the smaller categories into more encompassing categories or they have not made the crucial decisions about which categories are the most important "

(Thomas, 2003, p 9)

يرى (Braun & Clarke, 2012) أنّ المقالة المكوّنة من 18 ألف كلمة (في حدود 90 صفحة) فإنّ عدد الموضوعات (الفئات) المناسب هو بين 2 إلى 6 مواضيع أو فئات، بحيث تكون كافية لإجراء تحليل متعمّق لجوانب محدّدة من البيانات، وفي حالة زيادة الفئات عن 6 فربما يؤثر على قوّة التحليل بحيث تخرج هذه المواضيع بشكل ضعيف.

الفئات الرئيسيّة التي حدّدناها في مختلف الفضاءات مثلما هو موضّح أعلاه تتمثّل في 6 فئات، لذلك حرصاً على دقّة وقوّة التحليل لابد من تقليص عددها بما يتناسب وحجم البيانات، فمثلما أشرنا سابقاً إلى عدد صفحات المجموعات البؤرية لدينا يتحدّد في 44 صفحة، لذلك نعتقد أنّ عدد المواضيع المناسب هو 2 موضوعان.

ننوّه إلى أنّ المراجعة المتكرّرة للمواضيع المستخرجة فيما يتعلّق بالبيانات تتمّ بشكل كامل للتأكّد من تعلّق الفئات بالبيانات، إلى جانب ذلك نحتاج أيضاً إلى تجاهل بعض الأمور أو نقلها تحت موضوع آخر فقد تكون هناك "رموز" لا يمكن تحويلها إلى مواضيع، في هذه الحالة إمّا ندمجها ضمن المواضيع الموجودة بشكل عام أو يتمّ التخلّص منها على اعتبار تحليل البيانات هو لأجل الإجابة عن إشكالية البحث وليس لعرض كلّ ما جاء في البيانات.

وعليه سنقوم بدمج بعض الفئات التي تحوي تشابهاً في إجابات المبحوثين ضمن فئة واحدة، وتحليل البيانات سيكون وفق الموضوعين (الفئتين) المحددين بحيث يحوي تحليل كلّ فئة إجابات المبحوثين في مختلف الفضاءات.

نشير إلى أنّ دمج إجابات المبحوثين في مختلف الفضاءات تحت فئتين فقط راجع لتشابهها (الإجابات) وتجنّباً للتكرار، حيث تتمثّل الفئتان في:

- الفئة الأولى: علاقة المرأة بالرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب التحرّر.
- الفئة الثانية: العاطفة والمال كمحددّين لمكانة المرأة والرجل.

5.9.2.2.4 التحليل وعرض النتائج

سنقدّم تحليلاً موضوعياً (أي وفق المواضيع أو الفئات) لإجابات المبحوثين في المجموعات البؤرية الثلاث من خلال الفئتين المحدّتين مع تدعيمه بتصريحات المبحوثين في شكل اقتباسات وفقاً لأهمّيتها أو تمثيلها للفئة وتوضيح الأفكار والتفاعلات أثناء الجلسات.

6.9.2.2.4 مناقشة النتائج

مناقشة نتائج المجموعات البؤرية والإجابة عن تساؤلات البحث المتعلقة بهذا الجزء من البحث.

3.4 الخطوات المنهجية للمقابلة

"The purpose of the research interview is to explore the views, experiences, beliefs and/or motivations of individuals on specific matters ... Qualitative methods, such as interviews, are believed to provide a 'deeper' understanding of social phenomena than would be obtained from purely quantitative methods, such as questionnaires. Interviews are, therefore, most appropriate where little is already known about the study phenomenon or where detailed insights are required from individual participants."

(Silverman, 2000: according to Gill & all, 2008, p 292)

لأننا نسعى لفهم آليات البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية فقد استند العمل التطبيقي لبحثنا على مسلسل "الخواوة" كنموذج لدراما تلفزيونية حيث قمنا بتحليل سيميائي لعينة من مشاهد المسلسل في فضاء العائلة، العمل، والفضاء العام، إلى جانب عقد جلسات نقاش مع عينة من الجمهور مقسمين في ثلاث مجموعات بؤرية (نساء، رجال، مختلطة).

غير أن حرصنا على أن تكون الإجابة عن الانشغال البحثي من مختلف جوانب العملية الاتصالية (المحتوى، المتلقي، المرسل) والتي قد تنعكس على مصداقية النتائج والوصول إلى نفي بعض الأحكام المسبقة عن مسألة التأويل في وسائل الإعلام، فإنه لزام علينا محاولة فهم آليات إعادة تأويل علاقة المرأة بالرجل دراميا من قبل القائمين على هذه الصناعة الدرامية، خاصة وأن المسلسل صوّر المجتمع الجزائري بطريقة جديدة لم يألّفها الجمهور المشاهد لهذا النوع التلفزيوني مثلما أشرنا إليه سابقا.

تعدّ المقابلة الشكل الأكثر شيوعاً لجمع البيانات في البحث النوعي، إذ تعرّف وفق Oakley:

"qualitative interview is a type of framework in which the practices and standards be not only recorded, but also achieved, challenged and as well as reinforced"

(Jamshed, 2014, p 87)

معظم المقابلات البحثية النوعية تكون إما شبه منظّمة، أو مبنية على نحو خفيف أو متعمّقة. تُقترح المقابلات غير المنظّمة عادةً في إجراء عمل ميداني طويل الأجل وتسمح للمشاركين بالتعبير عن أنفسهم بطرقهم الخاصة بهم (Jamshed, 2014, p 87)، أما في بحثنا فقد اعتمدنا المقابلات غير المنظّمة

(غير المقننة)، لأنها تساعدنا في فهم أعمق والحصول على بيانات أكبر. علماً أنّ الغرض من المقابلة البحثية حسب Silverman (2000) (مثلما هو مبين في الاقتباس أعلاه) استكشاف وجهات النظر والخبرات والمعتقدات و/أو دوافع الأفراد حول مسائل محدّدة، إذ يعتقد أنّ الأساليب النوعية، توفر فهمًا أعمق للظواهر الاجتماعية أكثر مما يمكن الحصول عليه من الأساليب الكمية البحتة، وبالتالي، فإنّ المقابلات هي الأنسب عندما لا يكون هناك الكثير ممّا هو معروف بالفعل عن ظاهرة البحث أو التي تتطلب رؤية مفصّلة من المشاركين الفرديين، وبناء عليه نسعى عبر هذا الجزء إلى تبيان الخطوات المنهجية المتبعة في إجراء المقابلات وفقاً لما يلي:

1.3.4 مجتمع البحث

بُغية الفهم العميق لبيئة التلفزيون وسياق الإنتاج الدرامي وعلاقتهما بصياغة وترجمة علاقة المرأة بالرجل درامياً على نحوٍ معيّن، فإنّ مجتمع بحثنا يتمثّل في مختلف المفردات ذات العلاقة بإنتاج مسلسل "الخواوة" الذين يتراوح عددهم كما حدّدناه سابقاً بـ 63 مفردة بفريق الإنتاج III بفريق التمثيل، إلى جانب بعض المختصّين في مجال الصناعة الدرامية الجزائرية.

2.3.4 نوع العينة

وفقاً للمتطلّبات المنهجية لاشكالية وتساؤلات البحث اعتمدنا العينة القصدية Directed or reasoned sampling، فمثلما أشرنا سابقاً يستند البحث على مسلسل "الخواوة" وبالتالي المقابلات تُعنى بالقائمين عليه من المنتج، كاتبة السيناريو، المخرج، إلى جانب بعض المختصّين في إخراج الدراما التلفزيونية بالجزائر وهو ما سنفصّل فيه أكثر في العنصر الموالي.

3.3.4 حجم العينة

إنّ الأهم عند تحديد حجم العينات في البحوث النوعية حسب (MORSE & FIELD, 1995) ليست مسألة آراء تمثيلية، ولكن مسألة ثراء المعلومات والملاءمة والكافية (3, p 2015, Guetterman)، لذلك قدّرنا حجم العينة بخمس 5 مفردات رأينا بأنّها كافية لجمع البيانات التي نحب من خلالها على الاشكالية والتساؤلات المطروحة، وتمثّل هذه المفردات في:

1.3.3.4 كاتبة السيناريو "سارة برتيمه"

أول تواصل معها كان عبر Facebook بتاريخ 18 سبتمبر 2018، إذ طرحنا عليها موضوع بحثنا وإمكانية لقاءها لإجراء المقابلة. اختيار كان إلزاماً على اعتبار السيناريو الركيزة الأساسية للعمل الدرامي التلفزيوني ومنبع التصور لأيّ موضوع يُجسّد بصرياً لاحقاً، لذلك حرصنا على لقاء كاتبة سيناريو المسلسل عيّنة البحث وتمّ ذلك بمقرّ شركة الإنتاج الموجود بجناح الأعمال (الطابق السادس) للمركز التجاري باب الزوّار، يوم الاثنين 25 سبتمبر 2017 على 13 سا و 22 د رغم اصرارها على تأجيل الموعد مراراً لارتباطها بالكتابة للجزء الثاني (أنظر ملحق رقم: 14).

ولأنّ النصّ يتضمّن بداخله السياق الذي تمّ انتاجه فيه، سعينا للظفر بـ "سيناريو المشاهد" * التي تمّ تحليلها سيميائياً، وبعد مفاوضات طويلة مع كاتبة السيناريو من تمّ المنتج حصلنا على الحلقات التي تتضمّن المشاهد سالفه الذكر.

2.3.3.4 المنتج "أيمن الجوّادي"

توصّلنا إليه بعد أربعة 4 أشهر من التّقصّي عن مقرّ شركة الإنتاج وإمكانية إجراء المقابلة التي تمّت يوم الخميس 21 سبتمبر 2017 على 11 سا و 30 د (أنظر ملحق رقم: 15).

أيمن الجوّادي، أحد منتجي مسلسل "الخواوة" ذا الإنتاج المشترك جزائري - تونسي ومدير شركة الانتاج التونسية Not Found Prod بالجزائر، اختارنا للثاني بدلا من الأول المنتج الجزائري "عماد هندود" قصدياً بهدف معرفة تصوّره كمنتج تونسي قد تكون تصوّراته الذهنية ثقافية واجتماعية وأيديولوجية حول علاقة المرأة بالرجل مغايرة عنها في المجتمع الجزائري، وبالتالي أردنا فهم سياق وآليات وخلفيات إعادة بنائها درامياً، انطلاقاً من اعتبار تغيّر الفاعلين (منتج تونسي) وتغيّر السياق الاجتماعي (تصوير العائلات البرجوازية في المجتمع) قد يؤدّي إلى واقع اجتماعي جديد وبناءات اجتماعية جديدة لدى الجمهور المتلقّي.

* للإطلاع على سيناريو الحلقات التي تتضمّن المشاهد عيّنة البحث انظر ملحق رقم: (13).

3.3.3.4 المخرج "مديح بلعيد

المقابلة معه محورية لأنه المسؤول الأول عن تأويل علاقة المرأة بالرجل بصرياً في قالب درامي، لذلك تواصلنا معه منذ الأسبوع الثالث الذي كان يُعرض فيه المسلسل، عبر حسابه الرسمي على Facebook، لكنّه رفض التعاون معنا رغم محاولتنا لإقناعه بأن إجابته عن الأسئلة ستكون لأغراض بحثية أكاديمية.

4.3.3.4 مديرة الكاستينغ "نسيمة حناشي"

لم تكن ضمن مفردات عيّنتنا القصديّة، كانت مقابلتنا لها بتوجيه من المنتج لتزويدنا بأرقام حول نسبة مشاهدة المسلسل، يوم الاثنين 23 أكتوبر 2017 على الساعة 17 سا و 28 د.

بعد إجراء مختلف المقابلات مع القائمين على مسلسل "الخواوة"، صار لدينا بيانات شاملة عن هذا الجزء من البحث، مع ذلك عملنا على إجراء مقابلتين مع مختصّين في الدراما التلفزيونية الجزائرية:

5.3.3.4 كاتبة سيناريو ومساعدة إخراج "ملينة مولى"

أُجريت المقابلة يوم 26 سبتمبر 2017 على الساعة 10 و 30 د بالمركز التجاري لباب الزّوّار

6.3.3.4 كاتب سيناريو، مخرج وصاحب شركة إنتاج "ناصر سماعيني"

أُجريت المقابلة عبر الهاتف يوم 22 أكتوبر 2017 على الساعة 22 و 15 د.

الهدف من هاتين المقابلتين محاولة قراءة سياق الإنتاج الدرامي التلفزيوني والاقتراب من فهم أعمق للدور الهام والممارسات الفعلية للقائمين على الصناعة الدرامية في الجزائر وخاصة المنتجين في توطين مواضيع معاصرة في المسلسلات الدرامية التلفزيونية والتي بدورها تستجيب للضرورات السياسية والثقافية والاقتصادية في الجزائر، وعلاقة ذلك كلّهُ بالإنتاج وتناسبه مع المنطق الأيديولوجي لمختلف الجهات القائمة على هذا النوع التلفزيوني الذي قد يساهم في البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في المجتمع الجزائري.

4.3.4 تصميم دليل المقابلة

" When designing an interview schedule it is imperative to ask questions that are likely to yield as much information about the study phenomenon as possible and also be able to address the aims and objectives of the research. In a qualitative interview, good questions should be open-ended (ie, require more than a yes/no answer), neutral, sensitive and understandable.² It is usually best to start with questions that participants can answer easily and then proceed to more difficult or sensitive topics.² This can help put respondents at ease, build up confidence and rapport and often generates rich data that subsequently develops the interview further ".

(Gill & all, 2008, p 292)

اعتمدنا المقابلة غير المقتنة كما سبق وذكرنا، حيث تبدأ بسؤال مفتوح ولا توجد بها أسئلة محدّدة سلفاً لذلك يعدّ من الصعب إدارتها، لا يُنظر إلى استخدامها بشكل عام إلّا في حالة الحاجة إلى "عمق" مهمّ، أو حيث لا يُعرف شيء عن الموضوع (Ibid, p 291).

لذلك حرصنا عند تصميم دليل المقابلة (أنظر ملحق رقم 16) على وضع أربعة 4 محاور رئيسة مكيفة وفق كل مقابلة:

1.4.3.4 المواضيع التي تستدعي اهتمام القائمين على الدراما التلفزيونية، علاقتها بالمتلقّي وسياقه الاجتماعي إلى جانب علاقة الإنتاج الدرامي بمختلف المتغيّرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية في المجتمع.

2.4.3.4 الشّروط التي تخضع لها الرّسالة الدرامية، والآليات المعتمدة لإنتاج معنى معيّن عن واقع معيّن.

3.4.3.4 الحديث عن فكرة مسلسل "الخواة"، وظروف إنتاجه.

4.4.3.4 التّركيز على علاقة المرأة بالرجل في مسلسل الخاوة والصّورة التي يُعمل على رسمها في ذهن الجمهور المتلقّي.

5.3.4 مكان المقابلة

" Wherever possible, interviews should be conducted in areas free from distractions and at times and locations that are most suitable for participants. For many this may be at their own home in the evenings. Whilst researchers may have less control over the home environment, familiarity may help the respondent to relax and result in a more productive interview.⁹ Establishing rapport with participants prior to the interview is also important as this can also have a positive effect on the subsequent development of the interview".

(Gill & all, 2008, p 292)

من الضروري أن يكون المبحوث في بيئة قد تُشعره بالألفة وتساعد على الاسترخاء ممّا ينعكس على مردودية تفاعله مع أسئلتنا بالإيجاب، لذلك حرصنا على أن تكون المقابلات مع أفراد عينة البحث في بيئتهم اليومية حيث تُخلق أعمالهم الدرامية وعليه تمت مقابلات القائمين على المسلسل السالف ذكر أسمائهم بمقر شركة الإنتاج المتواجدة بالمركز التجاري لباب الزوار - جناح الأعمال، الطابق السادس.

ما عدا كاتب السيناريو، المخرج والمنتج ناصر اسماعيني، الذي أجرينا معه المقابلة عبر الهاتف نظراً لعدم تواجده بالجزائر آنذاك.

6.3.4 تسجيل المقابلات

" All interviews should be tape recorded and transcribed verbatim afterwards, as this protects against bias and provides a permanent record of what was and was not said.⁸ It is often also helpful to make 'field notes' during and immediately after each interview about observations, thoughts and ideas about the interview, as this can help in data analysis process".

(Gill & all, 2008, p 293)

عملنا على تسجيل جميع المقابلات صوتياً، بعد أخذ إذن المبحوثين حتى نتمكن لاحقاً من نسخها دون تحيز أو تأويل لإجاباتهم، تحرياً للدقة في التحليل والنتائج.

7.3.4 تحليل البيانات وعرض النتائج ومناقشتها

بعد نسخ تسجيلات المقابلة قمنا بتصنيف البيانات من ثم تحليلها ومناقشة نتائجها وفقاً لمتطلبات الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بهذا الجزء من البحث.

عرض وتحليل بيانات
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل
في مسلسل "الخاوة"
مناقشة نتائجه وخلاصة البحث

5. البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل التلفزيوني "الخاوة"

عمدنا في الفصل السابق إلى إيضاح الأدوات التي ارتكزنا عليها في عملية جمع البيانات لقياس البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" من حيث المؤلف والنص والقارئ، وبناء على ما جمعناه من خلالها (أدوات القياس) يتضمن هذا الفصل عرضاً تحليلياً للبيانات ومناقشة للنتائج وفقاً لكل أداة:

1.5 النص وآليات صياغة الخطاب الدرامي

سنعرض عبر هذا الجزء من البحث التحليل السيميائي لمشاهد من المسلسل عينة البحث في الفضاءات التي سبق تحديدها باحترام الخطوات المنهجية لهذه الأداة :

1.1.5 التحليل السردى لمشاهد من مسلسل "الخاوة"

نعرض في البداية معلومات عن مسلسل "الخاوة" كما يقتضيه التحليل السردى بغية تقديم خلفية عن القائمين على "المؤلف" بلغة السيميولوجيا، نظراً لما لها من دور أساسي في فهم الرموز والدلالات التي تحويها مضامين المشاهد، كما تمكّننا من معرفة كيفية صياغة الرسائل الدرامية على نحو معين دون آخر وذلك عبر ما يلي:

1.1.1.5 التعريف بالقائمين على صناعة المسلسل: من الناحية التقنية، إذ نستعرض فيه بطاقات فنية لكل من المسلسل، كاتبة السيناريو، المخرج، مؤسسة الإنتاج، ومؤسسة البث.

2.1.1.5 بنية الشخصيات: نقدّم من خلالها الشخصيات التي ارتكز عليها المسلسل وتتراوح بين شخصيات البطولة، الرئيسة، والثانوية.

3.1.1.5 البنية الحكائية: تشمل الحكاية المركبة والحكايات الصغرى المرتبطة بالموضوع الرئيس.

4.1.1.5 البنية الزمنية: نحدّد من خلالها الزمنية الفيلمية.

5.1.1.5 بنية الفضاءات: تشمل فضاءات تواجد المرأة والرجل بمشاهد التحليل.

* مؤلف: بكسر اللام، ونقصد بها القائمين على الصناعة الدرامية على اعتبار المسلسل التلفزيوني مصنف "سمعي بصري"، شارك في تأليفه عدّة أفراد من مختلف التخصصات بدءاً بكتاب السيناريو، فالمنتج، فالمخرج وصولاً إلى المُرَكَّب.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النصّ
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

I.I.I.5 التعريف بالقائمين على صناعة المسلسل

I.I.I.I.5 ملخص

يحكي المسلسل قصة عائلة مصطفىاوي، التي تعيش صراعات سببها الميراث الذي لم يُقسّمه الأب سوياً قبل وفاته بين الأخوين كريم وحسان. إذ توالى الصراعات مع مرور السنين وتفاقمت بعد وفاة الأخ الأكبر الذي خلف وراءه ميراثاً كبيراً داخل وخارج الوطن، خاصة وأنه كان يُخفي سرّاً مُذ أكثر من عشرين عاماً تمثّل في زواجه من امرأة فرنسية ولديها ابنة، حيث احتالت الزوجة بالاتفاق مع محامي زوجها وأوهمته أنه أب الطفلة فترك لها نصف ثروته والنصف الآخر لزوجته وبناته، ليتبيّن بعد وفاته أنها ابنة أخيه حسان، الذي كان على علاقة بالسيدة التي تزوّجها أخوه الأكبر.



2.I.I.I.5 بطاقة فنية للمسلسل

- إخراج: مديح بالعيد
- سيناريو وحوار: سارة برتيمّة
- المنتج: عماد هنودة، محمد أيمن الجوادي
- المؤسّستان المنتجتان:

Wellcom Advertising

-

Not Found Prod



البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
 وآليات صياغة الخطاب الدرامي
 البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النصّ
 - مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

■ فريق التمثيل:

الجنس	إمرأة		رجل	
	العدد	التكرار %	العدد	التكرار %
بطولة	09	8,11	12	10,81
ضيف شرف	01	0,90	01	0,90
تمثيل	31	27,93	57	51,35
المجموع	41	36,94	70	63,06
	III			

جدول (19): نسبة الممثلين حسب الجنس في مسلسل الخاوة

يُظهر الجدول أعلاه نسبة الممثلين في المسلسل (نساء - رجال)، إذ نلاحظ من خلال العدد الإجمالي للممثلين III أنّ عدد الممثلين الرجال أكبر من النساء بنسبة 70 %، 41 % على التوالي. بينهم 12 ممثل في دور البطولة مقابل 9 ممثلات وكذا 57 ممثل مقابل 31 ممثلة في أدوار ثانوية. ممّا يعكس مبدئياً نظرة القائمين على المسلسل لكلّ من المرأة والرجل.

2.1.1.1.5 كاتبة السيناريو

سارة برتيمّة، كاتبة سيناريو في التلفزيون والمسرح من ولاية تيّرت بالجنوب الجزائري، درست تخصص الإذاعة والتلفزيون بكلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر من ثمّ درست سكرييت بالاسماعيلية في مصر، لها تجارب في الكتابة بالجزائر، تونس ومصر.

3.1.1.1.5 المخرج

مديح بالعيد، كاتب سيناريو ومخرج تونسيّ ولد سنة 1974 درس السينما في تونس (1994 - 1997). بعد القيام بمختلف الترتيبات في السمعّي البصريّ والإخراج، أصبح مخرجا مساعدا لعدّة أعمال داخل تونس وخارجها، متحصّل على جوائز محلية ودولية.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النصّ
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

4.1.1.1.5 مؤسستي الإنتاج

wellcom Advertizeng: وكالة اتصال وإعلان مقرّها الجزائر العاصمة، متخصصة في الإنتاج السمعي البصري يديرها عماد هنودة.

Not Found Prod: مؤسسة إنتاج فنية سمعية بصرية تأسست في 2011 بتونس و 2013 بالجزائر، متخصصة في الاستشارة، الإخراج وإنتاج المشاريع السمعية البصرية يديرها أيمن الجوادي بالجزائر.

أنتجت المؤسستان بالاشتراك مع العديد من المنتجات السمعية البصرية أغلبها أعمال حققت نسب مشاهدة عالية مثل السلسلة التلفزيونية الكوميديّة "بنت وولد" التي تغيّر اسمها لاحقاً إلى "بيبيش وبيبيشة" كذلك سلسلة "تحت المراقبة"، كلّ منتجتهما بثّت على قناة الجزائرية وان.

5.1.1.1.5 مؤسسة البثّ

هي قناة تلفزيونية خاصة ذات شبكة براجمية عامة انطلقت عام 2012، مالكةا يوسف قاسم ويديرها وليد قاسم. شعارها "قناة كلّ الجزائريين" وأغلب برامجها من إنتاج وكالة wellcom Advertizeng الجزائرية بالاشتراك مع مؤسسة Not Found Prod التونسية.

2.1.1.5 بنية الشخصيات

تعدّ الشخصيات إحدى الركائز التي تُشكّل وتتحكّم في البناء الدرامي عبر منظومة من أبعاد سيكولوجية، سوسيوثقافية، أيديولوجية، وفنية وتطوّر الشخصيات وفق بنية الأحداث والمحيط الذي تتحرّك فيه، وفيما يلي نُقدّم الشخصيات حسب تدوّر الأدوار:

1.2.1.1.5 شخصيات بطلة

تتمثّل في الشخصيات المحورية التي يقوم عليها العمل الدرامي ويشكّل **حسان مصطفىاوي**، شخصية ذات بطولة مطلقة في المسلسل لأنّها اشتملت على عدّة بروفيلات فنية، شملت الحب، الانتقام، الكراهية، الأموال، رجل الأعمال المتسلّط، الأب الحنون، وهذا الإلمام بمختلف البروفيلات شيء مهمّ يعتمد عليه الكاتب أثناء بعثه لرسالة ما لتجسيد أو إيصال موضوع للمتفرّج.

2.2.1.1.5 شخصيات رئيسية

الشخصيات الرئيسية هي شخصيات بيّنة تكون امتداداً لمحور الشخصية البطلة، والحركة لكل الأحداث ولها صلة بجمعها، والشخصيات الرئيسية في المسلسل تتمثل في:

- عبد الله: رأس العقدة باعتباره محامي عائلة مصطفىاوي والعقل المدبر لإخفاء السر لمدة 25 سنة، شخصية ممتدة بين عائلة مصطفىاوي وبين سارة وأمها المسؤولة عن مقتل كريم.
- كريم: الأخ الأكبر لحسان، إنسان طيب يسيّر جيداً أمور العائلة لكن تغلبت عليه الأنانية فخسر أخاه كما يظهر في الأخير أنه كان يخفي أسراراً.
- فريدة (فرونسواز): المرأة الفرنسية التي كانت على علاقة بحسان ثم تزوجها كريم أخوه الأكبر، دورها يبرز العلاقة بين الأم وابنتها وما تقدّمه من تضحيات أو حتى تجاوزات لأجلها.
- سارة: ابنة فريدة وحسان (كانت تعتقد أنها ابنة كريم)، هي من بين الشخصيات الرئيسية لأنها امتداد بين محور حسان مصطفىاوي وشخصيته وبين محور كريم مصطفىاوي وعائلته وكذا امتداد لمحور أمها فريدة.

3.2.1.1.5 شخصيات ثانوية

الشخصيات الثانوية عادة ما تكون مكّمة للشخصيات الرئيسية بحيث تُمكن من ربط العلاقة بينها وبين شخصيات البطولة، تُساعد في سرد المواضيع وعرضها بطريقة محكمة درامياً، وتتمثل في:

- جازية: شخصية متوترة تمثل أمّ ترى ثلاث بنات لكلٍ منهنّ طبع مختلف، فهي المرأة والأمّ التي حاولت أن تغرس في بناتها فكرة الإعتماد على الذات بدلاً من الإعتماد على الرجل انطلاقاً من تجربتها كزوجة لرجل عاشته سنيهاً طويلة وفي النهاية اكتشفت خيانتها، وبالتالي أرادت أن يكنّ على حذر حيث غرست فيهنّ نظرة سلبية للرجل بغية حمايتهنّ من الخيانة.
- ياسمين: البنت الكبرى لعائلة مصطفىاوي، فتاة في الثلاثينيات لديها مؤسستها الخاصة تسعى لتطويرها في مسيرتها المهنية، شخصية هادئة جداً مُحبة ومحبوبة من المقربين منها. لديها قصص صغيرة مع حبيب خائفاً، وفي الوقت ذاته يوجد شخص آخر يحبّها ويحاول بناء علاقة عاطفية جدية معها.

- **خالد:** شاب من عائلة مصطفىاوي يقضي معظم وقته على درّاجته النارية، عيبه أنّه يتعاطى المخدّرات وهو على علاقة بياسمين مصطفىاوي إلاّ أنّ شقيقتها منال متعلّقة به.
- **منال:** البنت الصغرى التي تجد نفسها وحيدة وتائهة لأنّ أمّها وشقيقتها الأكبر منها منشغلات بمشاكل الكبار، وحتى تحظى بالرعاية والاهتمام أرادت لفت الانتباه بالارتباط بشخص همجي "voyou" والخروج معه إذ أصبحت تسهر إلى وقت متأخر وتتعاوى المخدّرات.
- **أمينة:** شخصيّة نشطة جداً وحيويّة تحاول أن تكون قويّة بعدما فقدت والدها، متحكّمة في تسيير شؤون شركتها الخاصّة إلى جانب مساندة والدتها وشقيقتها.
- **رحيم:** مؤنّق شركة Alger labo وصديق حسان، يُعرف بالتلاعب بالوثائق.
- **عثمان:** الأقرب من عائلة مصطفىاوي ويعيش كل الحثّيات عن قرب حبا في كريم وعائلته، يدخل في صراع مع شخصيّة محورية متمثّلة في حسان مصطفىاوي أخ كريم لأنّه (عثمان) وفيّ لصديقه وبناته.
- **عمار:** المحاميّ الثاني لشركة Alger labo، يحاول البحث عن ثغرات لكسب القضايا خاصّة ما تعلّق منها بحسان مصطفىاوي، لأنّه إلى جانب كونه محامياً للشركة هو المحاميّ الشّخصيّ لحسان.
- **فاطمة:** هي امرأة فقيرة وأمّ تعول ابنتها المطلّقة وولديها، مسؤولة عن قصر مصطفىاوي.
- **مروان:** صيدليّ لديه مشاريع يسعى لتحقيقها، درس مع أمينة مصطفىاوي بالجامعة ويعمل معها في شركتها وفي الوقت نفسه يتعرّف على امرأة ويطلبها للزواج لكنّه يواجه صعوبات.
- **سمير:** رجل مطلّق لديه عائلة طليقته وولديه، تدفعه ظروف الفقر إلى الدّخول في وسط المخدّرات وجرائم قتل لصالح رجال أعمال يتعامل معهم لتصفية حساباتهم فيخسر كلّ شيء.
- **طارق:** الشابّ الذي لا يُشرّف نفسه ولا مجتمعه، يُتاجر في المخدّرات تعلّقت به منال مصطفىاوي فعلمها العديد من الأمور السّلبية وكانت نهايته غامضة.

3.I.I.5 البنية الحكائيّة

تتضمّن البنية الحكائيّة للمسلسل حكاية محوريّة صاحبها مجموعة من الحكايا الجانبية التي سنعمد عليها في التحليل النصّي على اعتبارها تحوي المشاهد التي تعكس مختلف علاقات المرأة بالرجل، وتنقسم البنية الحكائيّة إلى:

I.3.I.I.5 الحكاية المركّبة

يُشكّل "الميراث" الموضوع العامّ للمسلسل إلى جانب المشاكل العائليّة التي تترتّب عنه من عداوة وتفرقة وصراعات بين الأخوين والتي امتدّت إلى الأبناء، يتجلّى أصل المشكل في بداية التسعينيات من القرن الماضي عندما كان والد كريم وحسان على قيد الحياة إذ ساهم في خلق شحنات سلبية بين الأخوين من خلال تفضيل أحدهما على الآخر في كلّ شيء. بعد 25 سنة من وفاة الأب يظهر كريم الأخ الأكبر متحكّماً في ممتلكات العائلة والأخ الأصغر حسان يحاول دوماً استرجاع حقّه وإثبات نفسه، بعدها يتوفّى كريم تاركاً وراءه وصيّة بها تحديد الميراث من ثمّ يدخل حسان في صراع مع زوجة أخيه وبناتها ليتّضح أنّ لكريم ابنة من زوجة ثانية، فيحاول حسان إثبات أنّها احتالت على أخيه ليكتشف في الأخير أنّها ابنته على اعتباره كان على علاقة بتلك المرأة قبل زواج أخيه منها.

2.3.I.I.5 الحكايات الصّغرى

شكّلت الحكايات الصّغرى الجانبية محور دراستنا كونها تناولت مختلف أنماط علاقات المرأة بالرجل، نعرضها بإيجاز:

■ **سارة ومروان:** بدأت العلاقة منذ أوّل حلقة للمسلسل حيث تتعرّف سارة بمروان أثناء مشاهدة مباراة كرة القدم بمقهى في الليل بمدينة بجاية علماً أنّ سارة من وهران ومروان من العاصمة، استهلّ المشهد بتعجّب مروان وعدم تقبّله لفكرة المرأة التي تشجّع فريق كرة القدم ثمّ سرعان ما تحوّل تعجّبه إلى إعجاب بسارة فحاول التودّد إليها بعد المباراة والحديث معها ودعوها إلى العشاء هي وصديقتها لكنّها رفضت ليتّفقا على لقاء في اليوم الموالي أين دعت سارة إلى الغداء. تطوّرت علاقتهما وأحبّبا بعضهما كان مروان يساندها ويدعمها في عملها إذ حرص على توفير ممّول لمشروعها كمصمّمة أزياء، وقام بتهيئة الظروف لها للانتقال من وهران والاستقرار بالعاصمة ليتقدّم بعدها إلى خطبتها رسمياً من والدتها.

■ **أمينة ومروان:** أمينة هي البنت الوسطى لـ **كريم** مصطفىاوي تعرف **مروان** منذ أيام الجامعة واستمرّ معاً في العالم المهني باعتباره يعمل معها في شركة والدها **Alger labo** (لصنع الأدوية)، بعدها انتقلت أمينة للعمل بشركتها الخاصة التي أهداها إياها والدها بمناسبة عيد ميلادها وكان **مروان** صديقاً وزميلًا دائماً لها ثمّ شريكها بالعمل رغم أنّها صاحبة الشركة والمديرة إلا أنّها تستشير في كلّ شيء، ليتّضح أنّها مغرمة به لكنّها لم تفصح عن مشاعرها إلاّ بعد دخول سارة حياة **مروان** إذ بدأت تنتابها الغيرة التي ساهمت في خلق توتر في علاقتها به.

■ **منال وطارق:** منال هي البنت الصغرى لـ **كريم** مصطفىاوي بعد وفاة والدها شعرت بالوحدة ولا أحد يهتمّ بها، تعرّفت صدفة على رجل وتعلّقت به ليتبيّن أنّه تاجر مخدّرات وصارت تخرج معه ليلاً للسهرة والرقص خفية عن والدتها فتتطور العلاقة لتجد نفسها في موقف جعلها تسرق عقداً ذهبياً من والدتها كي تعطيه لشراء المخدّرات. تمّ إيقافها من طرف الشرطة بعد ما ضبطوا

في سيارتها حقيبة مخدّرات لم تكن تعلم بوجودها، ومع ذلك نسبتها لنفسها بعد أن أدركت أنّها لصديقها **طارق** بغيّة التسترّ عنه ورفضت الإدلاء بأيّ شيء في المقابل شعر هو بتأنيب الضمير وكان يفكر في تسليم نفسه وتخليصها غير أنّه غير رأيه في آخر لحظة.

■ **جميلة وسمير:** امرأة وطيقة لـ **ديهما** ولدان، تميّزت علاقتها بالتوتر والمشاحنات كون الرجل لا يتحمّل مسؤوليّة ولديه ولا يسأل عنهما فالمرأة تعيش في منزل والدتها التي تعمل كخادمة لدى عائلة مصطفىاوي، بعد شكاوى ولوم **جميلة** لـ **سمير** مراراً وإحراجها أمام أصدقائه توسّط لها عند **حسان** مصطفىاوي لتعمل كمنظّفة بمنزله دون أن يصرّح له بأنّها زوجته غير أنّها تخون ثقة **حسان** وتسرق من المال الذي تجده في المنزل فيطردها هذا الأخير ثمّ تعود وتطالب طليقها **سمير** بالنفقة على ولديه فيقرّر التّضحية بتحمّل قضية مخدّرات عن **حسان** ويدخل السّجن مقابل مبلغ ماليّ معتبر وراتب شهري يدفع به هذا الأخير إلى جميلة كلّ شهر.

■ **ياسمين وعبدو:** ياسمين هي البنت الكبرى لـ **كريم** مصطفىاوي و**خالد** ابن خالتها الذي كانت على علاقة به لكنّها انفصلا بسبب تعاطيه للمخدّرات وارتبطت برجل آخر يدعى **عبدو**، رجل بسيط عمل معها في تسيير وكالتها السياحية لكنّه كان جشعاً يحبّ المال ويبيع أيّاً كان لأجله وخانها بالاتّفاق مع عمها **حسان** التي كانت على خلاف معه بسبب الميراث فانفصلت عنه وعادت مع **خالد** الذي أخبرته بأنّها تحبّه وما ارتباطها بـ **عبدو** إلاّ ذريعة لأجل نسيانه.

■ **جازية وكريم:** زوجان عاشا معا 25 سنة وبعد وفاته تكتشف جازية أنه كان متزوجا ولديه ابنة فتنهار وتسود الحياة في عينيها، تطلب من بناتها ألا يثقن في أي رجل مهما كان وتستشهد بما فعله فيها والدهن (زوجها).

■ **جازية وأخيها:** تمثل العلاقة القوية بين الأخوين إذ تجد جازية أحاسا في كل مرة بجانبها يقف معها وبناتها في أصعب الأوقات ويعبرهن عن وجوده لأجلهن وبأنه لن يتخلى عنهن.

■ **جازية وحسان:** علاقة جسدت الصراع بين الزوجة والأم التي تحاول حماية بناتها من عمهن الذي يسعى لأخذ ثروتهن اعتقادا منه أنه حقه في الميراث، إذ نجد حسان يتابع كل ما يتعلق بهن ليستفز زوجة أخيه ويهددها برفع قضية سحب الوصاية على منال التي انحرفت باعتبارها تحت رعاية أم أساءت تربيته ولم تحافظ عليها.

4.I.I.5 البنية الزمنية

I.4.I.I.5 الزمنية الفيلمية

تمثلت البنية الزمنية لمشاهد المسلسل في حقتين: أما المشهد الأول الذي يعكس علاقة الزوج بالزوجة وكذا علاقة زوجة الأب بابن الزوج فقد مثل حقبة التسعينيات، أما باقي المشاهد فقد تمثلت في الزمن الحاضر.

I.4.I.I.5 الزمنية الحكائية

البعد الزمني لمشاهد المسلسل التي تم تحليلها يعكس الوقت الحاضر إلا أن بعض المشاهد في المسلسل ككل كانت ترجع بالوراء لأحداث تمت في الماضي عندما أراد المخرج التذكير بطبيعة علاقة "حسان" ب"فرونسواز" قبل أن تتعرف على "كريم" وتزوجها، وكذا في المشهد الذي يتذكر فيه "عثمان" دخوله لمكتب "كريم" وتفاجئه بوجود المحامي "عبد الله" هناك.

5.I.I.5 بنية الفضاءات

حدّد الفضاء الجغرافي للمشاهد المختارة في ستة مشاهد بالجزائر العاصمة ومشهد في بجاية، بالنسبة للأولى لم يعلن عنها مباشرة باعتبارها فضاءات داخلية حضرية (منزل العائلة - مكاتب العمل) إنما ضمينا عبر معالم تفيد بأن المكان الذي تجري فيه الأحداث هو الجزائر العاصمة ويمكن التحقق بصريا من خلال المناظر حيث تمثل جزء منها في "فضاء العمل" مجسدا في شركة Alger labo والتي هي في

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

الأصل "المدرسة الوطنية العليا للأعمال" بالصنوبر البحري، والثانية في فضاء خارجي، شمل (الفضاء العام) أحدها موقف سيارات وثانيها منطقة ساحلية أُشير إليها عبر الرسالة الألسنية في مشهد سابق أين تحدّثت سارة مع مروان عن أعمال لها حيث هما في بجاية يظهر فيها شاطئ ولافتة توحى باسم المطعم.

2.I.5 التحليل النصي لمشاهد من مسلسل "الخاوة"

يمكن اعتبار التلفزيون من زاوية سيميولوجية نصاً أو نظاماً نصياً لذلك فإنّ دراما المسلسلات كنوع تلفزيوني يمكن أن نعدّها نصوصاً فيلمية، حسب Christian Metz، النصوص الفيلمية يُمكن إخضاعها لنوعين من التحليل (إبراقن، 2014، ص 151):

- التحليل النصي Analyse textuelle: يسعى لمعرفة كيفية توظيف النصوص الفيلمية.
- تحليل الشفرات Analyse codique: يستند على تحليل شفرة Code واحدة أو مجموعة من الشفرات التي يتضمّنهما المسرود الفيلمي.

وعليه، سنعمل في بحثنا على تحليل النصوص الفيلمية للمشاهد المختارة بالاعتماد على الأسس المنهجية للتحليل النصي باعتبارها تتوافق وأهداف بحثنا مثلما تمّ توضيحه في الجزء المنهجي.

2.I.5 التحليل النصي للمشاهد

نسعى من خلاله إلى استنطاق المشاهد التي رأينا بأنّها تعكس العلاقة بين المرأة والرجل في مسلسل "الخاوة" التي على أساسها سنقرب (ولو نسبياً) من المعاني التي تتضمّن مختلف الفضاءات (حدّدها سابقاً)، وبالتالي الفهم من وجهة نظر سيميائية كيفية تأويل القائمين على المسلسل لعلاقة المرأة بالرجل في المجتمع الجزائري وتقنيات إعادة صياغتها في علاقة درامية عبر تحليل مشاهد كلّ فضاء على حدى مع إدراج نتائجه الجزئية، علماً أنّنا سنعمد وفق ما تطرّقنا إليه في الجزء المنهجي على أسس التحليل النصي لمقاربة* Christian Metz، عبر تفكيك الرموز الدالة للتعبير الدرامي والمترتبة عن التقطيع التقني† وتتمثّل هذه الرموز في علامات ناشئة عن عمل الكاميرا:

* نموذج تقنية فكّ الرموز في التحليل النصي وفق مقاربة Christian Metz (إبراقن، 2006، ص 149 - 150) أنظر ملحق رقم 18.

† التقطيع التقني لمشاهد المسلسل عيّنة البحث (أنظر ملحق رقم: 19).

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

أ . سلم اللقطات

ب . زوايا التصوير

ج . حركات الكاميرا

تساعد هذه العلامات إلى جانب عدد آخر من أنظمة العلامات على خلق مستوى دلاليّ معيّن للمعنى في المشاهد كالتأطير وعلامات الممثلين.

نقدّم قبل ذلك بإيجاز تحليلاً لعنوان المسلسل الذي جاء في كلمة واحدة كُتبت بلهجة جزائرية عامية عبر أحرف عربية متمثلة في "الخاوة" ويقابلها "الإخوة" في اللغة العربية، كُتب العنوان ببنط عريض بارز للدلالة على قوة ومتانة علاقة الأخوة مدعماً بتوظيف اللون الأحمر يعكس رابط الدم بين أبناء العائلة الواحدة.

I.2.I.5 فضاء العائلة

المشهد الأول: علاقة زوج - زوجة/ ابن - زوجة أب

عمل هذا المشهد (ثاني مشهد في المسلسل) على التعريف بقضية الميراث التي ستكون محور أحداث المسلسل وشخصية حسان مصطفى، صاحب المزاج العصبي والشخصية الجريئة إذ يتجسّد هذا في طريقة كلامه مع زوجة والده في المشهد كما قدّم خلفيّة عن علاقة الزوج بزوجته وعلاقة هذه الأخيرة بابن زوجها في حقبة التسعينيات في الجزائر، يتجلى ذلك في ما يلي:

أ . تحليل الصورة الفيلمية

■ التأطير

يحوي المشهد دخول حسان إلى فيلا والده الفخمة التي يقطن بها هذا الأخير مع زوجته الأولى وابنه الأكبر كريم حيث تنتقل بنا الكاميرا عبر بانوراما أفقية (يمين - يسار) من باب الفيلا إلى قاعة الإفطار بالصّالون أين يظهر في لقطة عامّة أثاث فخّم وبيانو، ثمّ تظهر أصابع حسان وهو يمرّرها على نوتات البيانو ليثير الانتباه بدخوله وفي لقطة جامعة تبدو قاعة الإفطار حيث يجلس الزوج مع زوجته يتناولان فطور الصّباح فيقترب منهما حسان يُلقى التحية ويطلب من والده التحدّث على إنفراد ثمّ تظهر زوجة الأب في لقطة نصف جامعة تتحدّث باستهزاء مع حسان وتخبره بأنّ الكلام لن يطير فيظهر هذا الأخير في لقطة عامّة وهو يؤكّد لها بأنّه يتحدّث مع والده وليس معها، فيبدي الأب في لقطة مقربة

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

انزعاجه من السلوكيات المنحرفة لابنه ويوجّهه وتحصل مشاحنات بين الابن وزوجة أبيه في لقطات قريبة ومقرّبة إلى غاية نهاية المشهد.

■ حركة الكاميرا

عرفت حركات الكاميرا تركيزاً على اللقطة الثابتة بمعدل 27 لقطة مقابل بانوراما عمودية واحدة (يمين - يسار) وأخرى أفقية (أعلى - أسفل) فقد تمّ توظيف كلّ من الكاميرا الثابتة عند بداية المشهد ثمّ البانوراما الأفقية لتبيان المكان الذي دخل إليه حسان، أمّا سلّم اللقطة فنجد اللقطة القريبة واللقطة المقرّبة بمعدّل 10، 09 على التوالي مقابل 3 لقطات نصف جامعة ولقطتين لكلّ من الجامعة والمقرّبة الصدرية، واحدة عامّة وأخرى مُضافة.

■ زوايا التصوير

صوّرت أغلب اللقطات في هذا المشهد حواراً داخل المنزل بين ثلاث شخصيات اثنان جالسان والثالث واقف لذلك تمّ التركيز على زاوية التصوير العادية المقابلة وجهاً لوجه، وزاوية جانبية يسرى واحدة.

ب. تحليل الصوت الفيلمي

■ الكلام

أبرزت الرسالة الألسنية في الحوار الذي دار بين حسان، والده وزوجته عن نموذج المرأة الزوجة وزوجة الأب في التسعينيات من تاريخ الجزائر المعاصر، حيث عكس الصورة الذهنية لزوجة الأب لدى أفراد المجتمع الجزائري وكيفية تعاملها مع أبناء الزوجة الثانية وكذا جرأتها في الحديث مع زوجها إلى جانب تقديم انطباع عن شخصية حسان المزاجية الجريئة مثلما يتجلى في الحوار:

حسان: بابا، حبيت نهدر معاك عليه؟

زوجة الأب: مازال مكملناش لفطور، والهدرة ماراهيش رايحا تطير.

حسان: مارايش نهدر معك، راني نهدر مع بابا.

زوجة الأب : هم، طاح سما.....فنهار تكون صاحي..أو فاليلي مدندنها.

الأب: لا حشما و لا رحا...كّلي مرايش هنا، هو يهدر...و أنت تقطعي.

زوجة الأب: أه دوك أنا الغالطا...صحّا

الأب: واش خصّك، علاش جيت ؟؟؟ نورملمو راك فالخوانت أتناع centre ville ولا راني
غالط

حسان : justement عليه لي جيت باش نهدر معك.

الأب: كونك هاني، حتى حاجة ما راهي ربحا تنكتب عليك في هذا الساعة. يخني خبرك محمود النوتار
Le notaire، كي نموت...أنقاسمو.

زوجة الأب: بعيد الشّر عليك...في راس لعدو و لي ميجبكش

حسان: علاش كريم حلال عليه وأنا حرام عليا. ولّا هو وليد خداوج و أنا وليد زوييدة.

زوجة الأب : هَمْ، تدير راس وليد طيّابة الحّمام.... براس كريم وليدي.

حسان واقف: بابا قلها تشدّ قدرها....سينو والله ما نحكم في روجي.

الأب: أحمد رّي كي راك تاكل وتشرب من رزق باباك.كلّ ما تعميها...أنا لي نخلص على فعاليك،
لو كان يطيح كاغط بين يديك...تمحيننا فاع....فهمة..تتلاوح من بار لبار...متحشمش.

أرادت كاتبة السيناريو تكريس الصورة النمطية في العلاقات العائلية والصراعات المستمرة بين
الزوجة وأبناء زوجها، إذ يتجلى في هذا الجزء من الرسالة الألسنية سيطرة الزوجة وفرض وجودها ومكانتها
ورأيها، في ردّها على زوجها: "أه دوك أنا الغالطا...صحّا"، وكذا في مواصلتها التدخل والاستفزاز عند
حديث حسان مع والده قائلة (باستهزاء): " هَمْ، تدير راس وليد طيّابة الحّمام.... براس كريم وليدي". مقابل
التأكيد على صورة الرجل الجزائري العصبي متقلب المزاج متمثلة في شخصية بطل المسلسل حسان وذلك
في قوله: " بابا قلها تشدّ قدرها....سينو والله ما نحكم في روجي".

■ الضجيج

تمثّل في صوت الباب عندما فتحه "حسان" ثمّ أغلقه، وفي نوتات البيانو عندما مرّر عليها "حسان"
أصابعه وكذا صوت الملاعق التي كانت تُحرّك داخل فناجين القهوة.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

■ الموسيقى

وُظِّفَت موسيقى الإثارة منذ بداية المشهد كمؤشّر يُعلن عن بداية المشهد، كما تخلّلت وسط الحوار لتبيان الشّحنات السلبية والصّراع بين الشّخصيّات.

المشهد الثاني: علاقة أخت - أخ/ خال

يُعنى المشهد بصورة المرأة والرجل في إطار العلاقات العائليّة القويّة والمتماسكة التي يظهر فيها الرجل الجزائري الشّهم يقف بجانب المرأة، ممثّلة في شخصيّات جازية وبناتها حيث يساندها في الأوقات الصّعبة التي تكون فيها بأضعف حالاتها.

أ. تحليل الصّورة الفيلميّة

■ التّأطير

تظهر عبر مشهد داخليّ ليليّ في لقطة متوسّطة البنت الصّغرى منال وهي تُحضّر طاولة العشاء، بينما يظهر خالها من الخلف في لقطة أمريكيّة يقترب وإذا بالباب يُفتح فتظهر جازية في لقطة متوسّطة تدخل الصّالون وخلفها ابنتها أمينة، يردّ عليهما التحيّة ويستفسر عن حالهما فتجيبه جازية في لقطة صدريّة ثمّ لقطة مقرّبة تظهر فيها بملامح متعبة وحزينة تشكو حالها وبناتها لأخيها ثمّ يجلسون على طاولة العشاء في لقطة نصف جامعة، زوم خلفي تظهر البنت الكبرى ياسمين وهي تدخل غرفة الطّعام تُسلم على خالها فيسألها عن حالها لتبدو في لقطة مقرّبة بملامح اليأس فيطمئنّها في لقطة صدريّة بكلّ ثقة ويحثّها على عدم الخوف مادام موجودا معها.

■ حركة الكاميرا

اعتمد المشهد على ثلاث حركات كاميرا أبرزها الثّابتة 13 مرّة، تليها البانوراما الأفقيّة (يمين - يسار) 4 مرّات مقابل أخرى (يسار - يمين) مرّتان.

■ زوايا التّصوير

ارتكز المشهد على زاوية التّصوير العاديّة بمعدّل عشر 10 مرّات مقابل زاوية المجال والمجال المقابل بمعدّل ثماني 8 مرّات.

ب . تحليل الصوت الفيلمي

■ الكلام

عملت الرسالة الألسنية في هذا المشهد على إظهار المرأة الضعيفة المحتاجة إلى سند الرجل، حيث ظهر هذا الأخير حريصاً عليها ويظهر ذلك من خلال:

أخ جازية: واش غير الخير جازية

جازية: راك تشوف من محنة لمحنة

أخ جازية: جيت نجري علا بالك كوارطي و نسيتم، l'affaire هادي كفاش؟

جازية: le maitre عبد الله هو اللي راهو مستكلف بيا راو يقول ان شاء الله فيها خير

أخ جازية: il est sérieux, ça va؟

يُواصل التأكيد على رسم صورة الرجل السند القوي والصّلب فيما يلي:

الحال: ماتلقيش روحك بري بري تفرا ان شاء الله، وأنا علاش راني هنا غدوة راح نتلاقا بجماعة

يفروننا l'affaire قاع، شوفي تانيك خالك راو هنا حاجة ماتقيسك ديريها bien فماغك ok

يظهر جلياً من خلال الحوار أنّ كاتبة السيناريو أرادت إيصال فكرة العلاقات الأسرية القوية المتماسكة، قوامها الرجل الجزائري الأخ الشهم الذي يقف سنداً للمرأة في محنتها ويسهر على حمايتها لأنها تظهر ضعيفة، يائسة وفاقدة للأمل خاصة عندما تحدث الحال مع ياسمين وأكّد لها أنّ شيئاً لن يصيبهنّ ما دام إلى جانبهنّ، مع الإشارة إلى أنّ الرجل يحلّ دائماً مشاكل المرأة فمن وقوف الأخ إلى المحامي الذي يتكفل بحلّ المشاكل قانونياً.

■ الضجيج

تجلّى في صوت الباب عندما فتحته جازية للدخول مع ابنتها أمينة وصوت الأقدام عند دخول جازية، أخيها وابنتها أمينة إلى قاعة الأكل بالصالون.

■ الموسيقى

لم تُدرج موسيقى في المشهد

2.2.1.5 فضاء العمل

المشهد الثالث: علاقة الرجل المدير بالمرأة الموظفة

يجوي المشهد طريقة تعامل الرجل المدير مع المرأة الموظفة متمثلة في السكرتيرة حيث يظهر وهو يتحدث معها بعصبية من خلال صراخه عليها، يتجلى ذلك في ما يلي:

أ. تحليل الصورة الفيلمية

■ التأطير

يظهر في لقطة عامّة حسان مصطفىاوي وهو يدخل مكتب السكرتيرة ثمّ من خلال لقطة صدرية تُبينه يسألها (من دون إلقاء التحية) عن اتصال هاتفي مهمّ، تظهر هي في لقطة ماثلة وتجيبه بالنفي وتُخبره عن قدوم أعوان من رجال الشرطة للبحث عنه بسبب سيّارته التي وُجدت بعد حادث مرور فيظهر حسان في لقطة صدرية مُقرّبة وهو يصرخ بوجهها لأنّها لم تُعلّمه بذلك عبر الهاتف، وبلقطة مجال مقابل تبدو هي بلامح الخوف تُخبره بأنّها أرسلت من يحلّ المسألة ثمّ تعكس لنا لقطة قريبة ملامحه وهو في حالة نرفزة مقترباً بجسده إليها رافعاً كلتا يديه مواصلاً صراخه ثمّ يغادر المكتب، فتظهر السكرتيرة في لقطة مُقرّبة صدرية حيث تبدو متدمّرة.

■ حركة الكاميرا

غلبت اللقطة الثابتة على المشهد بمعدّل 9 لقطات مقابل بانوراما أفقيّة واحدة (يمين - يسار) وأخرى عموديّة (أعلى - أسفل).

■ زوايا التصوير

ارتكز المشهد على زاوية تصوير المجال والمجال المقابل 10 مرّات مقابل زاوية تصوير واحدة من الخلف تُظهر حسان وهو يدخل المكتب تماشياً مع طبيعة الحوار والسرد الدرامي في المشهد.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النصّ
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

ب. تحليل الصوت الفيلمي

■ الكلام

يبدو عند مطلع المشهد حديث عادي بين المدير والموظفة في بداية المشهد ثم تُظهر الرسالة الألسنية الجانب المزاجي العصبي لشخصية حسان حتى في فضاء العمل، تنعكس على علاقته بالموظفة التي تتجلى في الحوار التالي:

حسان: سلمية ماعيط حتى واحد علاجال نسيم، لا رحيماً لا كاميلاً؟

سلمية: بصح جاو la police وسقساو عليك

حسان: واش كاين؟

سلمية: سقساو على la voiture ديالك درت accident فطريق la corne تع Tipaza

حسان (بالفعال): ملي قلّعت حتى وين وصلت وأنا نحكي معاك فالتلفون، هدا وين تقوليلي؟؟

سلمية: بعث عثمان normalement راو فراها

حسان (صراخ): باش مخدومة أنت (يخرج من المكتب)

سلمية: أووف

يتواصل تقديم الصورة النمطية للمرأة الضعيفة التي لا تستطيع الدفاع عن نفسها مقابل صورة الرجل الجزائري العصبي في تعامله معها، حيث كشف عن نموذج لذهنية ذكورية في المجتمع الجزائري تبين الرجل المدير الذي يتجاوز حدود الإحترام مع المرأة الموظفة في إطار علاقة عمل وسلوكه مبرر بالغضب.

■ الضجيج

تجلى الضجيج بهذا المشهد في صوت وقع الأقدام ورنين الهاتف.

■ الموسيقى

وُظفت موسيقى إثارة في مُنتصف المشهد عندما كان يترقب حسان إجابة السكرتيرة، من ثمّ عند صراخه عليها وهي تُحاول أن تبرّر له.

المشهد الرابع: علاقة المرأة المديرة بالرجل الموظف

يتضمّن المشهد امرأة ورجل يتحدّثان عن العمل إذ يعكس صورة عن احترام المرأة المديرة للرجل الموظف في تعاملها معه، والعرض التالي يقدّم فكرة أعمق عن طبيعة هذه العلاقة في فضاء العمل:

أ. تحليل الصورة الفيلمية

■ التأطير

يشير المشهد في لقطة عامّة إلى وجود امرأة ورجل في مكان عمل ويعكس علاقة أمينة صاحبة الشركة وكيفية تعاملها مع موظّف إذ تظهر عبر ملامح وجهها وحركات يديها القوّة والتحكّم في العمل ثمّ تحيلنا الكاميرا في لقطة أمريكية إلى دخول مروان صديقها وشريكها في العمل وفي لقطة صدرية تبدو أمينة (وهي جالسة على مكتبها) سعيدة بقدوم مروان وتبادر في إلقاء التحية عليه، يقترب مروان ويخرج من محفظته في لقطة مقربة صدرية ملقّات يسلمها لأمينّة ثمّ أثناء حوارهما عن العمل توالى اللقطات مابين الصدرية والمقربة الصدرية وفق متطلبات السرد الدرامي للمشهد وأعلنت لقطة نصف جامعة عن نهاية المشهد بخروج مروان والموظّف.

■ حركة الكاميرا

ارتكز هذا المشهد على ثماني لقطات ثابتة ولقطتي بانوراما عمودية (يسار - يمين)، واحدة عمودية (أسفل - أعلى) وأخرى (أعلى - أسفل).

■ زوايا التصوير

استُهلّ المشهد بزوايا تصوير جانبية يُسرى، ثمّ اعتمد على الزاوية العادية إلى غاية نهاية المشهد II مرة.

ب. تحليل الصوت الفيلمي

■ الكلام

تُظهر الرسالة الألسنية في هذا المشهد نموذجاً لعلاقة المرأة المديرة بموظفيها الرجال، إذ تبدو قويّة متحكّمة في عملها تحترمهم وتُشاورهم وتأخذ بآرائهم مثلما هو بادٍ في عيّنة من نصّ الحوار:

أمينة: même Alger labo elle mette la livraison
mi أحمد لازم نشوفو
en ce comment faire pour
augmenter les commandes en plus
moment on prépare le temps avec les grossistes
les produits des
maladies chronique
très bien: أمينة

أمينة: صباح الخير مروان
مروان: bonjour، أحمد وشراك؟

موظف كبير في السنّ (أحمد): بون فات جابك ربي نسحقك معاها مروان
مروان: ايه ماشي مشكل، أمينة قولتيلي بلي راكي حابة تكونو idépendant على Alger labo
ياك

أمينة: أنعم
مروان: هامليك هدوما les offres d'importation أدربي عليها طلا و شوفي c'est
intéressant آه.

أمينة: إيه indépendant mais on change pas les principes du travail ياك انا
وياك on favorise la production, donc pas d'importation

مروان: non Amina je ne suis pas d'accord avec toi علالك لوكان تشفائي
Alger labo كي بداو، بداو هكدايا مافيا
aucun mal c ont seule meme
principe ah

أمينة: مم et d'ailleur لازم نروحو نشوفو un distributeur هاد العشية pour Amina
labo

مروان: إيه، ماشي مشكل معليش هاد les offres حطيم de cote كي تكوني alaise
d'accord عاودي شوفيم،
ok merci: أمينة

أرادت كاتبة السيناريو عبر هذا المشهد أن ترسم صورة ذهنية عن المرأة المديرة مع الرجل الموظف
مُغايرة لصورة الرجل المدير، ولعلّ مُبادرتها في إلقاء التحية على الموظف الذي دخل مكتبها (بغض النظر
عن كونه صديقها أيضا) يؤكّد تلك الصورة.

المشهد الخامس: علاقة المرأة الموظفة بالرجل الموظف

يعكس المشهد انجذاب المرأة للرجل الوسيم القوي حيث تظهر وكأنها تُحاول لفت انتباهه بأسلوب غير لفظي (لغة الجسد) داخل مكتب العمل أمام مدير الشركة واثنين من الموظفين الرجال، مثلما هو موضح في ما يلي:

أ. تحليل الصورة الفيلمية

■ التأطير

استُهل المشهد بلقطة عامة وبانوراما أفقية (يمين - يسار) تُظهر حسان يدخل مكتب السكرتيرة متبوعاً بحارسه الشخصيتين تليها لقطة جامعة تُظهر جمال (الموظف) يتحدث مع سليمة (السكرتيرة) ثم في لقطات قريبة متتالية بينما حسان يتحدث مع الموظف جمال تظهر السكرتيرة وهي تنظر بإعجاب إلى حارس حسان وتُحاول لفت انتباهه بحركات عينيها ورأسها، فيظهر الحارس في لقطة صدرية وهو يركز بنظره على مديره ولم يلتفت إليها وفي لقطة قريبة يتحدث حسان إليها بينما هي شارده تنظر إلى الحارس ثم عبر لقطة عامة يدخل حسان إلى مكتبه وخلفه الحارس أين تُظهر لقطة قريبة السكرتيرة وهي شاردة مركزة على الحارس وتلعب بخصلات شعرها لينتهي المشهد بلقطات ثابتة يتحدث فيها جمال مع سليمة ويطلب منها أن تركز في العمل.

■ حركة الكاميرا

استُهل المشهد ببانوراما عمودية (يمين - يسار)، وتخلّته أخرى عمودية (أعلى - أسفل) والبقية تمحورت حول 16 حركة كاميرا ثابتة إلى غاية نهايته.

■ زوايا التصوير

تراوحت زوايا تصوير هذا المشهد بين الزاوية العادية، الجانبية اليسرى وكذا اليمنى بمعدل 4، 4، 6، 4 زوايا على التوالي.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النصّ
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

ب. تحليل الصوت الفيلمي

■ الكلام

جاءت الرسالة الألسنية من دون دلالة على علاقة المرأة بالرجل كون التعبير هنا اقتصر على لغة الجسد، ما عدا عبارة "ركزي معنا" التي قالها الموظف جمال للسكرتيرة التي توحى بأنها كانت منشغلة شيء آخر متمثلاً في "محاولة لفت انتباه الحارس" مثلما هو موضح في نصّ الحوار:

جمال: سلمية

سلمية: اووو ou اووو واشمن crédit جمال؟

جمال: "كونسونتري معنا" السيد راو رايح يدكلاري Alger labo faillite قبل ما يخلص العام، نكملو الحساب تع موقبل

سلمية: ok

سلمية: أووف

■ الضجيج

تجلى في صوت وقع الأقدام وصوت الأوراق.

■ الموسيقى

لم توظف موسيقى في هذا المشهد.

3.2.1.5 الفضاء العام

المشهد السادس: تعارف بين امرأة ورجل

يبين لنا المشهد لحظة تعارف امرأة ورجل حيث يظهر الرجل مبادراً مغتتما للفرص، أعجبهته امرأة فأوجد طريقة للتواصل معها مُقابل ردّ فعلها حيال ذلك كما يتجلى في ما يلي:

أ. تحليل الصورة الفيلمية

■ التأطير

مشهد نخاري خارجي بلقطة صدرية تُظهر منال داخل سيارتها السوداء وهي تتحدّث بالهاتف وفي لقطة مماثلة يقترب رجل شاب يُركن دراجته النارية بالقرب منها، بلقطة صدرية تظهر لنا منال وهي

تفتح زجاج النافذة تصرخ وتشتم الرجل وتطلب منه إبعاد درّاجته فيبدو عبر لقطة مقربة وهو ينزع الخوذة من على رأسه ويتحدّث إليها بأسلوب ساحر ويطلب منها الخروج من الباب الثاني للسيارة، وتجيئه بعصبية في لقطات قريبة متتالية ليردّ عليها بكونه يودّ المقابل فتستفسر منه عن كونه محتاجاً إلى المال ويخبرها بأنّه يريد رقم هاتفها أو حسابها على الفاييس بوك كبديل ثمّ تُعلن اللقطة ذاتها عن نهاية المشهد بملامح منال وهي تبدو متفاجئة مسرورة بطلبه.

■ حركة الكاميرا

ارتكز المشهد على حركة الكاميرا الثابتة بمعدّل I2 لقطة، مقابل بانوراما أفقية (يسار - يمين)، (يمين - يسار) وأخرى عمودية (أعلى - أسفل).

■ زوايا التصوير

شكّلت زاوية التصوير المجال والمجال المقابل، الزاوية الأكثر توظيفاً في المشهد بمعدّل 8 مرّات، تليها الزاوية العادية 5 مرّات مقابل زاوية جانبية يسرى واحدة.

ب. تحليل الصوت الفيلمي

■ الكلام

منال (تتحدّث بالهاتف): هيهه استناني استناني (طبط طبط مزمار السيارة) (تفتح زجاج النافذة)
إي إي ياخي "كافي kavi" كفاش نخرج دوكا؟

منال: (فتحت الباب) شوف شوف كفاش ندير دوكا آه جاتك normal أنت !! alaise bien

طارق: (نزع الخوذة) راكي تهدري معايا؟

منال: oui

طارق: مالكي شا خصك؟

منال: la moto نحيا

الرسالة الألسنية في هذا الجزء من الحوار تعكس ندية المرأة في مجارة الرجل والدفاع عن نفسها، بل وأكثر من ذلك جرأتها في شتمه مثل قولها: "ياخي كافي kavi". بالمقابل قدّم الرجل في صورة المرح خفيف الدّم، الجريء والواثق وذلك من خلال رفض طارق الابتعاد عن باب السيارة بكل روح مرحة، وكذا طلبه المباشر لوسيلة يبقى فيها على تواصل مع منال مثلما هو موضح في ما يلي:

طارق: ههه شا خصك؟

منال: نخبط

طارق: هوه عبالكي كون جيتي تخمي غير شوية l'auto فيها زوج بيبان احبطي مالهيك

منال: هههه ضحككني

طارق: صح؟

منال: oui

طارق: قع قالو هالي والله

منال: مم la moto دتيها

طارق: بصح ماشي باطل

منال: خصك دراهم؟

طارق: لا، numéro تاعك، وإذا ما عندكش، facebook معليه.

منال: ملامح الدهشة وابتسامة

■ الضجيج: تجلى في صوت الدراجة النارية، مزمار السيارة.

■ الموسيقى: لم توظف موسيقى في هذا المشهد.

المشهد السابع: لقاء بين امرأة ورجل بعد التعارف

يبين لنا المشهد موعد بين امرأة ورجل لأول مرة بعد تعارفهما، يبدو من خلال حوارهما أنهما

يتوجهان إلى المطعم بعد أن دعتة إلى الغداء كما يتجلى في ما يلي:

أ. تحليل الصورة الفيلمية

■ التأطير

مشهد نحاري خارجي استهلّ بلقطة عامة لأمواج البحر وهي ترتطم بالصخور على الشاطئ عبر بانوراما أفقية (يمين - يسار) للتعريف بأن المكان في منطقة ساحلية ثمّ تحيلنا لقطة جامعة إلى امرأة (سارة) تُلقي التّحية على رجل (مروان) وينزلان من الدّرج، ثمّ يظهران بلقطة نصف جامعة وهما يتحدّثان حيث أكّدت سارة أنّها ستدعوه إلى غداء لذيذ جدا في المقابل عبّر مروان عن سعادته بذلك بقوله أنّه كان ينتظر هذا الموعد لتعلن لقطة عامة عن نهاية المشهد.

■ حركة الكاميرا

ارتكز هذا المشهد القصير على خمس لقطات ثابتة وبانوراما أفقية واحدة (يمين - يسار).

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النصّ
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

■ زوايا التصوير

تمحورت حول الزاوية الثابتة 5 مرات، مقابل زاوية جانبية يُسرى أعلنت عن نهاية المشهد.

ب. تحليل الصوت الفيلمي

■ الكلام

عكست الرسالة الألسنية صورة المرأة الجريئة، المبادرة والمستقلة مادياً، إذ يظهر من بداية الحوار أنّ سارة هي من بادرت بإلقاء التحية على مروان والتأكيد على أنّها هي من ستدعوه إلى الغداء:

سارة: bonjour marwan

مروان: bonjour sarah

سارة: ça va ؟

مروان: الحمد لله كما تفاهنا على 13 سا تتلقاوا

سارة: c'est bien et alors

مروان: rendez-vous كما هاك spécial لازم نكون عندك

سارة: غادي نعرضك على فطور بنين بزاف

مروان: d'accord هنا ف la plage

سارة: oui

مروان: d'accord بون انا راني جعان ماكلت والوا bien sur كنت نستنى ف rendez-vous هدايا

سارة: اهههههه

سارة: ههههههه ف le resto هدا

سارة: oui

مروان: d'accord

سارة: c'est partie

قدّمت كاتبة السيناريو إلى جانب ذلك صورة الرجل الجزائريّ المتفتّح الذي يقبل أن تدعوه امرأة إلى غداء وتدفع عنه الحساب، حيث يعدّ طرحاً مختلفاً نوعاً ما عما ألفه الجمهور المتلقّي عبر مسلسلات درامية سابقة. تجدر الإشارة إلى أنّ هذا الموعد يعدّ الأول بينهما على اعتبارهما تعارفا في الليلة الماضية عند مُشاهدة مباراة كرة قدم.

■ الضجيج: تجلّى في صوت أمواج البحر ووقع الأقدام أثناء المشي.

■ الموسيقى: لم توظّف موسيقى في هذا المشهد.

3.I.5 مناقشة نتائج التحليل النصي والإجابة عن التساؤلات المطروحة

I.3.I.5 كيف يُنتج الخطاب الدرامي لمسلسل "الخاوة" معنى علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات: العائلة، العمل، الفضاء العام؟

يعتبر jonathan bignell، أنه في معظم الأحيان تكون الصور والأصوات التلفزيونية أيقونية ودالة تحوي مضامين وإحباطات تتيح للمشاهد معاني عديدة (bignell، تر: شيا، 2011، ص 204)، ولفهم آليات بناء المعاني في دراما المسلسلات من وجهة نظر سيميائية لا بدّ من تحديد أنواع العلامات المستخدمة في الدراما كنوع تلفزيوني من حيث نظامها اللغوي انطلاقاً من الشيفرات التلفزيونية المعتمدة متمثلة في علامات سمعية (كلام، صوت، موسيقى)، وعلامات بصرية (أنواع اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا، الديكور، الإضاءة...). وعليه عبر تفكيك بنية الدراما التلفزيونية انطلاقاً من العلامات السمعية والبصرية، سنسعى للاقترب من كيفية تأويل مسلسل "الخاوة" لعلاقة المرأة بالرجل في كل من فضاء العائلة، العمل، الفضاء العام على اعتبار الواقع الذي تُقدّمه الدراما التلفزيونية من خلال هذه المسلسلات وفقاً ل bignell (2011)، لا يعكس الواقع ذاته إنّما هو واقع رُكّب بواسطة علامات، شيفرات، وأيديولوجية الدراما التي من شأنها بناء أيديولوجيا مُهيمنة تجري من خلالها قراءة لواقع علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات سالفه الذكر، وعليه سنوضح من خلال ما يلي آليات تأويل مسلسل الخاوة لهذه العلاقة والمعاني التي تمّ بناؤها حولها على نحوٍ معيّن.

I.I.3.I.5 العلامات البصرية

■ سلم اللقطات Scale of plans

تعدّ اللقطة أداة قوية للسرد الدرامي حيث تعمل على رسم المشهد كاملاً في ذهن المتلقّي ونقل معنى معيّن حول المضمون الذي يحويه لما تحمله (اللقطة) من دلالات، وانطلاقاً من تحليلنا للمشاهد التي تعكس علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات فقد تبين لنا أنّه تمّ توظيف مختلف أنواع اللقطات.

إنّ اعتماد لقطات معيّنة دون أخرى في مختلف الفضاءات ليس أمراً اعتباطياً إنّما بُغية رسم معنى مُعيّن حول علاقة المرأة بالرجل، فعادة ما تقترن اللقطات الوصفية بتأطير الديكور وتبيان المكان الذي يحتوي المشهد خاصّة اللقطة العامّة Very Longs Shot. أمّا الجامعة Longs Shot فهي تُعنى بتقديم جزء هامّ من الديكور كالمكان، الزمان، الجو، الشخصيات، والظروف العامّة بحيث تُعتمدان للدلالة عن

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

العزلة، القلق أو الحزن عندما تُدرج شخصيات في فضاء شاسع وفسيح بينما اللقطة النصف جامعة Medium Longs Shot، "هي التي لا تُؤطر إلاّ جزءاً صغيراً من الديكور بحيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن لنا (...) أن نُميز بعضها من بعض ونُستعمل هذه اللقطة التأسيسية (...) لتقدم البطل في وسط درامي جديد" (إبراقن، 2013، ص 75).

يعتبر Eisenstein Serge Mikhailovitch، اللقطة النصف جامعة Medium Longs Shot، هي التي تتولّى:

"معالجة مختلف الموضوعات ومدى مطابقتها مع السياق الاجتماعي والسياسي، وهي التي تتولّى التعبير الإيديولوجي عن كل القضايا المعالجة بطريقة من الضروري أن تكون مُبسّطة ومفيدة ومحترمة للغة السينمائية"

(إبراقن، 2013، ص 75، نقلاً عن: Mikhailovitch، 1971، ص 14)

أمّا اللقطات التي تُنسب إلى جسم الإنسان فتنقسم إلى حكاية وسيكولوجية تندرج ضمن الأولى اللقطة المقرّبة Plan Rapproché وهي التي "تؤطر الجزء الأساسي من الشخصية لتجعل بقيّة التفاصيل ثانوية ودون تأثير في مجرى أحداث المسرود" (إبراقن، 2013، ص 84)، حيث تحوي نوعين: اللقطة النصف مقرّبة Plan Demi – Rapproché واللقطة الصّدرية (المقرّبة) Medium Close-up، وتندرج ضمن الثانية (السيكولوجية) اللقطة القريبة Clos-up، يقول محمود إبراقن:

"تُوظّف إما بغرض إخفاء الحقيقة عن المتفرّج (الأمر الذي يؤدي إلى تقوية عنصر التشويق لديه) أو من أجل شرح شيء معين (لغرض حل العقدة الدرامية)"

(إبراقن، 2013، ص 90)

بينما يعتبر Mikhailovitch هذه اللقطة بأنّها:

"تسمح للمتفرّج بأن يغمس في الواقع الأكثر حميمية intime للشاشة (كاليد المرتجفة أو الأصابع التي تمسك بالدانتيل). وهي يتركزها على الشخصية (باللجوء إلى تكبير الأشياء الصغيرة وتضخيمها)، يكون ذلك بهدف الإخفاء أو الكشف"

(إبراقن، 2013، ص 90، نقلاً عن: Mikhailovitch، 1971، ص 14)

لذلك يمكن وصف اللقطة القريبة بـ "النظرة المعمّقة" ومجاز مرسل Synecdoque تُطلق جزءاً يُراد به الكلّ، مثل طعنة الخنجر التي تدلّ على القتل إبراقن (2013).

أما اللقطة القريبة جداً Extreme Close-up أو المضافة Insert فهي:

"تستند إلى تصوير جزء معين من جسم الشخصية ... وتُستعمل كثيراً بغرض خلق التشويق لدى المتفرّج... كما يمكن لهذه اللقطة أن تتضمن خبراً مهماً لفهم مضمون أي متتالية فيلمية، وذلك عندما يلجأ المخرج إلى تكبير تفصيل معين من صفحة جريدة (مانشيت أو صورة فوتوغرافية) أو التركيز على عقارب الساعة أو تصوير الكاميرا على بقايا في مرمدة
"Cendrier

(إبراقن، 2013، ص 94 - 95)

نستنتج بناءً على نتائج البحث أنّ اللقطات التي وُظِّفت في فضاء العائلة عملت على وصف الديكور والحدث الدرامي عبر كلّ من اللقطة العامة، الجامعة والنصف جامعة حيث ظهر الديكور العام لمشهد علاقة الزوج بالزوجة وزوجة الأب بآبن الزوج متمثلاً في الصّالون الفخم وقاعة الإفطار، وبديكور مُماثل ظهرت علاقة الأخ بالأخت والخال ببنات الأخت، بالنسبة للحدث الدرامي فقد أظهرت اللقطات بوصف الشخصيات داخل الديكور العام عبر تقديم انطباع عن كلّ شخصيّة أبرزها شخصيّة البطل الرئيس بالمسلسل "حسان".

أما اللقطات المنسوبة إلى الشخصيات "جسم الإنسان" فاعتمدت اللقطة المقربة والمقربة الصدرية وهما لقطان حكايتان وُظِّفتا لتقديم الفعل والحركة بين "حسان" وزوجة أبيه وبين هذه الأخيرة وزوجها، كذلك الفعل والحركة بين الأخ وأخته وبناتها وتمّ توظيف لقطتين سيكولوجيتين لإبراز نفسيّة الشخصيات متمثلتان في اللقطة القريبة والمضافة حيث ظهرت يد "حسان" اليُسرى وإصبع السبابة موجّه نحو زوجة أبيه، مُقابل تبيان هذه الأخيرة بمشاعر مُبغضة ومُستفزة له إلى جانب الزوج الذي بدا مُنزعجاً من سلوكيات ابنه وزوجته معاً.

وُظِّفت مختلف اللقطات بتباين في فضاء العمل إذ نجد كلّ من اللقطات الوصفية متمثلة في العامة، الجامعة والنصف جامعة عبر تقديم الديكور الذي احتوى الحدث الدرامي والشخصيات في كافّة المشاهد، شمل مكتب سكرتيرة "حسان" (الرجل المدير، المرأة الموظفة/ الرجل الموظف)، ومكتب "أمينة" (المرأة المدبرة، الرجل الموظف) إلى جانب اللقطات الحكائيّة متمثلة في المقربة الصدرية، والصدرية،

حيث تمّ التركيز على هذه الأخيرة في مشهد علاقة الرجل المدير بالمرأة الموظفة مُبرزين بها حركات غضب الرجل المدير من السكرتيرة ورد فعلها بمحاولة تبرير موقفها، يليها توظيفها في مشهد علاقة المرأة المدبرة بالرجل الموظف أين عبّرت اللقطتان الحكائيتان عن الإحترام بين الشخصيات في المشهد من ثمّ توظيفها مرّة واحدة في علاقة المرأة الموظفة بالرجل الموظف، لإبراز حركات السكرتيرة وهي تُبدي إعجابها بالحارس الشخصي لمديرها .

أمّا اللقطات السيكلوجيّة "القرية" فاعتمدت بشكل رئيس في المشهد الأخير، مُقابل عدم توظيفها في المشهدين الأولين بُغية تبيان مشاعر الإعجاب على وجه السكرتيرة ممّا يقوّي عنصر التشويق حسب إبراقن (2013)، ويمنح المشاهد مجال أوسع للغوص في حميّة المشهد وفق Mikhailovitch.

في حين تباين توظيف اللقطات في الفضاء العام، فبمشهد علاقة تعارف امرأة برجل وُظّفت مختلف الأنواع بالارتكاز على اللقطات السيكلوجيّة متمثلة في اللقطة القريبة التي عبّر من خلالها المخرج عن نفسيّة كلّ من المرأة والرجل عند التعارف في الفضاء العام، بحيث بدا الرجل مُبادراً وجريئاً في التقرب منها في حين بدت المرأة قويّة في الدفاع عن نفسها وجريئة في الحديث إليه تليها الحكائيّة متمثلة في اللقطة الصدرية لتبيان ردود فعل كلّ من "منال" و"طارق" عند أول لقاء وكلّها لقطات لها علاقة بالشخصيات على عكس مشهد لقاء المرأة بالرجل بعد التعارف والذي ارتكز على اللقطات المنسوبة للديكور فقط متمثلة في اللقطة العامّة، فالجامعة، فالتّصف جامعة على التوالي لتبيان الديكور العام والسياق الاجتماعي الذي يحوي الحدث الدرامي متمثلاً في مطعم على شاطئ البحر.

■ حركات الكاميرا Camera movements

تحتل حركة الكاميرا بأهميّة بالغة سواء من حيث السرد الدرامي أو إضفاء الطابع الجمالي إذ تُساعد على إعطاء المادّة الفيلميّة معنى معين كما تسمح للمشاهد بمتابعة حركة الشّيء المصوّر (مثلاً، سيّارة..)، وبالتالي تركيز انتباهه على ما يودّ القائمون على الصّناعة الدراميّة ايصاله من معنى.

يُبتغى عادة من اعتماد البانوراما الأفقيّة الكشف عن الفضاء الذي يحوي مجريات الحدث الدرامي، مُضاعفة التشويق وكذا التركيز على الشّعور التراجيديّ عبر الوصف التدريجيّ لمكان معيّن، أما البانوراما العموديّة تُعتمد لأجل الوصف العموديّ لتفاصيل الديكور، السرد، "بإقامة ربط بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الآخر وكمثال: البانوراما النّازلة من الوجه إلى اليدين لحريّ بصدد إصلاح شيء معيّن

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

باستخدام يديه (...) والتشويق، وهو التدرج الذي ينتج عنه الإحساس بالقلق (كما هو الشأن في الأفلام البوليسية) (إبراق، 2013، ص II2).

ارتكز فضاء العائلة (في المشهدين قيد التحليل) على الكاميرا الثابتة بالدرجة الأولى من ثم على البانوراما الأفقية (يمين - يسار/ يسار - يمين) التي استُهلَّ بها كل مشهد للدلالة عما سيحمله من جو تراجيدي عكسته علاقة زوجة الأب ببن زوجها في المشهد الأول، بينما انعكس في الثاني عند الحوار الذي دار بين الأخ وأخته وبناتها ومُحاولته لدعمه إثر المشاكل التي تمرّ بها "جاذية" وبناتها بعد وفاة زوجها إلى جانب بانوراما أفقية واحدة في المشهد الأول إذ نزلت الكاميرا بالمشاهد إلى يد "حسان" وهو موجّهاً إصبع السبابة لزوجته أبيه مُحدّراً إياها بعدم الاستمرار في استفزازه حتى لا يفقد أعصابه.

كذلك استُهلَّت مشاهد فضاء العمل بحركة الكاميرا البانورامية فعكست الأفقية في الأول التشويق لما سيدور من أحداث بين "حسان" المدير والسكرتيرة والخبر السيئ (التراجيدي) الذي سيتلقاه بمجرد دخوله المكتب المتمثل في حادث السير الذي تعرّض له "نسيم" وفقد على إثره ساقيه ومن ثمّ توفّي وأعلنت العمودية عن نهاية المشهد وما يحويه من قلق، أمّا في الثاني فساهمت البانوراما العمودية في التعريف بالفضاء والأفقية في السرد الدرامي للمشهد للدلالة على علاقة الاحترام بين المرأة المديرة والرجل الموظف، أمّا الثالث فكذلك اعتمدت الأفقية والعمودية بُغية مُضاعفة عنصر التشويق حول السلوكيات التي ستترّب عن إعجاب السكرتيرة بالحارس الشخصي لـ "حسان" إلى جانب الكاميرا الثابتة التي طغت على المشاهد الثلاثة نظراً لمتطلبات السرد الدرامي.

أمّا الفضاء العام فشأنه سيان، إذ افتُتح المشهدين ببانوراما أفقية (يمين - يسار) للدلالة على التشويق الذي سيصاحب مجريات أحداث بداية علاقة المرأة بالرجل وكيف بدأت في كلا المشهدين بشبه خصومة بين الطرفين لتتحول بعد ذلك إلى علاقة عاطفية تُوجّه الثانية بخطوبة رسمية بينما لازم الأولى شبهة وهلاك، كما ارتكز أيضاً المشهدين في هذا الفضاء على الكاميرا الثابتة بدرجة أكبر حسب ما اقتضاه عرض الأحداث.

■ زوايا تصوير الكاميرا Camera angles

تُمثّل زوايا التصوير ANGLES DE PRISE DE VUES المساحة التي تدرج ضمن جوانب إطار الموضوع المصوّر والتي قد تبدو للمشاهد عادية ومألوفة، غير أنّ الواقع يتجلّى في كون كل زاوية تُصوّر لأجل خلق تأثير مُحدّد لدى الجمهور المتلقّي.

نُشير هنا إلى زوايا التصوير الأكثر اعتماداً في مشاهد الفضاءات التي تُعنى بالتحليل إذ ارتكزت على زاويتين هما المجال والمجال المقابل وكذا الزاوية العادية، تُعتمد الأولى عند تصوير تبادل جوانب الحوار بين شخصين متقابلين أما الثانية فهي موضوعية لا تحوي أي مؤثر ودلالاتها تتمثل في التعبير الصريح والكشف المفاجئ للأشياء (إبراق، 2013، ص 99)، إذ تعمل على نقل الواقع دون دلالات أو توجيه ولا تحمل معانٍ درامية كما أنّها توظف بكثرة في الأفلام الوثائقية.

وعليه، يمكن القول أنّ علاقة المرأة بالرجل في فضاء العائلة تمّ تصويرها بالزاوية العادية فقط (مقابلة، وأحيانا جانبية يُمنى أو يُسرى) سواء في المشهد الأول الذي تناول علاقة زوجة الأب بزوجها وابن الزوج أو الثاني أين تجلّت علاقة الأخ بأخته وبناتها، وهو ما يُفيد بأنّ القائمين على الصناعة الدرامية حاولوا تقديم علاقة المرأة بالرجل في العائلة كما هي في الواقع المعاش (الواقع المعاش نسبة لتصوّرهم) وفق دلالات هذه الزاوية.

غير أنّ زوايا تصوير فضاء العمل تباينت من علاقة لأخرى إذ نجد زاوية المجال والمجال المقابل الركيزة الأساسية لمشهد يعكس علاقة الرجل المدير بالمرأة الموظفة والتي ساهمت في تبيان الحوار بين الشخصيتين المتقابلتين داخل المكتب، بينما مشهد علاقة المرأة المديرة بالرجل الموظف اعتمدت على الزاوية العادية التي أراد القائمون على المسلسل من خلالها تقديم واقع معين لهذا النمط من العلاقات في فضاء العمل. كذلك اعتمد المشهد الذي يحوي علاقة المرأة الموظفة بالرجل الموظف على الزاوية العادية، ولربما أُريدَ عبره القول بأنّ مبادرة المرأة في لفت انتباه الرجل وإبداء إعجابها به هو ما ينبغي أن يكون في الواقع، ولو كان ذلك في فضاء عمل.

أما الفضاء العام فتنوّعت فيه زوايا المشهد الأول الذي عكس تعارف امرأة ورجل حيث وُظفت الزاوية العادية التي تحمل دلالات على أنّ الطريقة أو الأسلوب الذي تمّ به التعارف هو السائد في سياق المجتمع الجزائري إلى جانب زاوية المجال والمجال المقابل التي اعتمدت لمتابعة الحوار الذي دار بين الطرفين، بينما شكّلت الزاوية العادية أساس المشهد الثاني الذي يُبين أول لقاء بين امرأة ورجل بعد التعارف أُريدَ به ترسيخ انطباع مفاده أنّ المرأة متحرّرة ومستقلة مادياً إلى جانب صورة الرجل الجزائري المتفتح المؤيد لفكرة المساواة التي تتجلى في موافقته لدعوة المرأة له على الغداء وبالتالي تدفع عنه الحساب وهو ما يعكس ندبة العلاقة التي قُدّمت من خلال هذه الزاوية العادية على أساس نموذج لعلاقة امرأة برجل في واقع هذا المجتمع..

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

■ الإضاءة

يرى Martin Aslen، أنّ الإضاءة تؤدي وظيفة أيقونية واضحة كونها من بين النظم الدرامية البصرية تعتمد في تصوير الليل والنهار، والجو المشمس والضبابي.. إلخ. كما تُوظف في عرض جوانب رمزية واضحة بنفس القدر إذ يقول Aslen:

"إن الاطار المعماري لعرض ما، والممثلين وأفعالهم، والمناظر والملابس والاضاءة - هي جميعاً نظم علامات مرئية من أساسيات الدراما كلها. فكلمة ثياترون Theatron أو مسرح Theatre تعني مكاناً للرؤية. وفي الإنجليزية نتحدث عن الذهاب إلى "عرض" Show. وفي الألمانية، المسرحية هي schau - spiel أي لعبة للفرجة أو في الفرنسية نقول Un spectacle (بمعنى فرجة) ولأي شيء نذهب إلى السينما؟ "الصور" Pictures ويقع التشديد في مصطلح التلفزيون على كلمة vision (الرؤية)".

(أسلن، 1991، ص 101)

ما أفرزت عنه نتائج البحث سالفاً بيّن أنّ الإضاءة التي وُظفت في فضاء العائلة مُتباعدة ففي المشهد الأول نهارياً - داخلياً، اعتمد فيه على إضاءة طبيعية باعتبار التوقيت الزمني تمثل في الصباح بينما المشهد الثاني وُظفت فيه الإنارة الاصطناعية على اعتبار التصوير ليلي - داخلي.

أمّا فضاء العمل فجلّ المشاهد كان فيها التصوير نهارياً - داخلياً بحيث استخدمت الإنارة الطبيعية على اعتبار طبيعة العمل تكون في النهار.

كذلك مشاهد الفضاء العام، كانت إنارة طبيعية كون التصوير تمّ في الخارج (نهارياً - خارجياً) وبالتالي لم تكن هنالك حاجة للاستعانة بإنارة اصطناعية.

■ المنظر والديكور

يُعدّ دور المنظر أو الديكور الذي يبدو أشدّ وضوحاً هو دور معلوماتي أيقوني، إذ "يُصور" البيئة التي يتكشف فيها الفعل الدرامي ويقدم كثيراً المعلومات التمهيدية الأساسية اللازمة لاستيعاب المتفرّج له وذلك بتصوير مكان الفعل وزمانه والوضع الاجتماعي للشخصيات وغيرها من الجوانب الدرامية المتعددة (أسلن، 1991، ص 96).

عن ديكور مشاهد فضاء العائلة فقد تمثل في صالون المنزل نفسه في كلا المشهدين وهو فيلا عائلة مصطفىاوي الذي يُبين أثاثاً فخماً، بيانو وغيرها من المناظر التي توحى بفخامة وعراقة وأصالة هذه العائلة البرجوازية، مُقابل المكتب وما يحويه من مستلزمات تبدو عليه البساطة والأناقة بينما تمثل ديكور الفضاء

العام في موقف السيّارات بالمشهد الأوّل وديكور طبيعي في الثّاني أين يتجلى شاطئ البحر والأمواج التي ترتطم بالصّخور وبجانبتها مطعم يبدو راقياً بالنّظر إلى شكله الخارجيّ.

■ الملحقات (الأكسسوار)

إنّ الملحقات مثل الأثاث والأدوات والآلات وسائر الأشياء الأخرى التي تستخدمها الشخصيات التي يمكن تحريكها في الفضاء الدرامي، فحسب Martin Aslen:

"هي في الأساس جزء من التصميم النهائي. والأشياء الحقيقية مثل الموائد والمقاعد والسيوف المستخدمة في هذا السياق، لها نفس البعد المزدوج الذي ينسجم به الأشخاص الأحياء الذين يقومون بتجسيد الشخصيات"

(أسلن، 1991، ص 99)

تجلّت الأكسسوارات في فضاء العائلة في السّفرة عبر المائدة الفخمة وما عليها من أوانٍ وطعام في المشهد الأوّل والثّاني معاً إلى جانب معطف وحقيقتي يد نسائيّة في هذا الأخير دلالة على أناقة كلّ من "جازية" وابنتها "أمنية"، أمّا بفضاء العمل فتمثّلت الأكسسوارات في المكتب والكراسيّ والوثائق والأقلام في كلّ المشاهد غير أنّ المشهد الأوّل في الفضاء العام أظهر سيّارة لـ"منال" و"دراجة نارّيّة" لـ"طارق"، وهو ما يدلّ على المكانة الاجتماعيّة لكلّ منهما إذ يُبيّن المشهد بأنّ المرأة أعلى مكانة أو نفوذاً مالياً من الرجل الذي يمتلك دراجة نارّيّة بالرّغم من كون سعر هذه الأخيرة أيضاً مرتفعاً لكنّه لا يُضاهي سعر أغلب السيّارات إلى جانب التّظوّرة السيّئة والشّائعة الملازمة لأصحاب الدراجات الناريّة على أنّهم شباب طائش، نشير هنا إلى أنّ مختلف الأحداث في المسلسل والمرتبطة بأصحاب الدراجات الناريّة عمّلت على ترسيخ هذه الفكرة أين تبيّن أنّ "طارق" فعلاً شاب طائش وتاجر مخدّرات إلى جانب "خالد" (فرد من عائلة مصطفىاوي) الذي ظهر في صورة مدمّن مخدّرات.

■ الممثل ونية الرّمز الحركيّ

الحركات عند Joseph Messinger، هي بمثابة "النّوطة" الموسيقيّة لمعزوفة يؤدّيها الجسد (جوزيف ميسنجير، 2006، ص 44). وأيّ تعبير مرئيّ عن فكرٍ ما أو تجسيدٍ حيّ لفعلٍ معيّن يعدّ "حركة"، إذ تنقسم سيميائيّاً هذه الأخيرة إلى تعابير ملامح الوجه متمثّلة في الإيماءات، الحركة الإيمائيّة الاشاريّة بالاعتماد

على أعلى الجسد (اليدين، الرأس)، والحركة الانتقالية عبر الساقين في المكان وتتراوح دلالة شفرات الحركة بين الخنوع، الخوف والرّهبة، القوّة والسيطرة، النصّر... إلخ (حسيب، 2011، ص 67). يرى Martin Aslen، أنّه لا وجود للحركة إلّا بوجود الممثل الذي يُعدّ عنصراً رئيساً يتمحور حوله جُلّ الدراما، إذ لا يمكن مُطلقاً أن تكون الدراما بلا ممثلين ممّا يُبيّن الجاذبيّة التي تحظى بها الشّخصيّة الإنسانيّة التي تعمل في حدّ ذاتها على توليد قويّ "للمعنى"

"فعندما تدخل إلى خشبة المسرح امرأة جميلة في دور جوليت مثلاً، يشير مظهرها إلى أن "هذه الفتاة الخيالية كانت بهذا الجمال، جوليت كانت تشبه هذه!"، وسوف يدور التأثير الكلي، أو "المعنى" الكلي للمسرحية حول هذه الحقيقة الأساسية (...). إن الممثل يمتلك في حوزته عدداً كبيراً من نظم العلامات التي يمكن حصرها من ناحية في تلك النظم الخاصة بالتقنيات التعبيرية التي تقوم على استخدام جسده ومثل استخدام الصوت في تكييف النص، والتعبير بالوجه، والأيما "Kinesics" وطريقة تجمع الممثلين "Grouping" أو الحركة في الفراغ "Proxemics". ومن ناحية أخرى في تلك النظم التي يحملها الممثل على جسده أي الماكياج والملابس".

(أسلن، 1991، ص 80 - 81 - 82)

تظهر حركات فضاء العائلة في إشارات اليد إذ نجد في المشهد الأوّل حركات تدلّ على مشاعر سلبية وانزعاج الزوجة من كلام زوجها إلى جانب احتقارها وكرها لابنه تتضح عبر حركة بإبهام اليد اليمنى تشير بها إلى رأسها باشمزاز وتواصل التلويح باليد ذاتها مستفزة إيّاه بإيماءات وجهها، الحركة الثانية هي حركة أصابع اليد اليمنى لـ "حسان" تُعبّر عن غضب وشعور بمرارة وقلق من ثمّ تظهر اليد ذاتها وهو يوجّه سبابته نحو زوجة أبيه بحركة تفيد التنبية والتحذير. أمّا المشهد الثّاني فمركست الحركة به مشاعر إيجابية صادقة بين الأخ وأخته وبناتها تبيّن عند إلقاء التحية بينه وبينهنّ باحترام ومودة إلى جانب وضع الأخ يده على كتف أخته للدلالة على الدّعم والسند مع إيماءات الحزن والخوف والتعب لدى كلّ من "جازية" وابنتها "ياسمين" كذلك حركة اليد اليسرى للخال والإشارة بالإبهام والسبابة إلى رأسه وهو يؤكّد لـ "ياسمين" بأنّ شيئاً لن يصيبها ما دام موجوداً مع حركة انتقالية لـ "منال" وهي تعدّ سفرة العشاء لأفراد عائلتها في ظلّ غياب الخادمة.

تباينت حركات فضاء العمل من مشهد لآخر إذ عبّرت في الأوّل الإيماءات عن تفاجئ "حسان" المدير وغضبه من السكرتيرة من خلال اقترابه نحوها رافعا كلتا يديه إلى وجهه وهو يصرخ مقابل إيماءات الخوف على وجه هذه الأخيرة من ثمّ حركة يدها وهي تضعها على جبينها معبّرة عن حزنها من الموقف

دلالة على ضعفها وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها أمام مديرها، بالمشهد الثاني كانت الإيماءات تعبّر عن الإحترام والجديّة في العمل لدى "أمنية" كمديرة وكذا الموظفين كما ظهرت وهي جالسة على الكرسي منحنية بجسمها نحو اليمين وهي تلوح بقلم تمسكه بيدها اليمنى للدلالة على قوّتها وتحكّمها في عملها إلى جانب حركة انتقاليّة في المكان من الموظف "مروان" عند دخوله وخروجه من المكتب مع موظف آخر، غير أنّ الإيماءات والحركات بالمشهد الثالث حملت دلالات الإعجاب والإغواء إذ ظهرت السكرتيرة وهي تميل برأسها نحو اليمين مع إبتسامة خفيفة وهي تنظر بإتجاه الحرس الشّخصي لمديرتها من ثمّ حركة اللعب بخصلات شعرها وهي شاردة تنظر إليه وهو يدخل مكتب المدير. تُعرّف لغة الجسد على أنّها إيماءة واعية نسبياً يقوم بها الفرد بكامل جسده من أجل إعطاء مؤشرات واضحة حول قضايا عابرة وحالية، هي مؤشرات يمكن جمعها من قبل أي شخص حاضر يهتم برؤية المؤلف (Bonicco-Donato, 2009, p21) تجدر الإشارة إلى كون بعض الابتسامات الطّفيفة حسب Joseph Messinger تعتبر:

"نداء واضح يكشف عن نية صاحبه، أكان رجلاً أو امرأة، لذلك يمكن القول إن الحركات الإغوائية ليست دائماً سلوكاً فظاً كما يظن البعض. فهي غالباً ما تكون مقدمة ناجحة للتعرف قبل أي اتصال كلامي، خصوصاً إذا اعتمدت رمزيات حركية خفيفة".

(جوزيف ميسنجر، 2006، ص 45)

كذلك اللّقطات المكبّرة في التلفزيون بإمكانها أن "تقرّب الممثل تقريباً حميمياً إلى المتفرّج فإنّ كمّيّة المعلومات والدّلالات التي تحملها نظم العلامات هذه بمفردها تزيد زيادة هائلة وتقلّل من أهميّة العنصر اللفظي بنفس النسبة" (أسلن، 1991، ص 87) مثلما تجلّي في حركات تحمل دلالة إيحاءيّة Connotation تُترجم إعجاب السكرتيرة.

أما الفضاء العام فأغلب الحركات كانت في المشهد الأوّل وتمثّلت في حركة انحناء "منال" نحو الأمام وهي تفتح زجاج نافذة السيّارة مع إيماءات العصبية البادية على وجهها مُلوّحة بيدها اليمنى للدلالة على طلبها من "طارق" أن يُعيد درّاجته النارية عن سيّارتها، بالمقابل نجد حركة هذا الأخير وهو ينزع الخوذة من ثمّ يُرتّب شعره بيده اليسرى، ويُلوّح لها بذات اليد للدلالة على أنّ السيّارة لها بابان بإمكانها أن تخرج من الثّاني، لتظهر وهي تُحرّك رأسها يمينا وشمالا استهزاء بما يقول أيضاً ملامح الثّقة وهو يطلب منها رقم هاتفها تُقابلها ملامح الدهشة (تفاجأت) والفرح وهي تسمع ذلك غير متوقّعة للأمر. بالمقابل حركات المشهد الثّاني تمثّلت في الحركات الانتقاليّة لـ "مروان" و "سارة" وهما ينزلان من الدّرج عند

أول لقاء لهما بعد التعارف كذلك حركة اليد اليمنى ل"سارة" وهي تؤكد له بأنّ الغذاء الذي ستدعوه لتناوله سيكون لذيذا جدا إلى جانب إيماءات الفرغ على وجهيهما.

تجلى بشكل واضح الدور المهم الذي تقوم به العلامات المؤشّرة في نظامي الإيماءات وتعبير الوجه، فمعظم ما تحويه نظرة أو أصبع موجه نحو اتجاه معيّن يتمثّل في معلومات رئيسة تكمل النصّ حسب Aslen، مثلما هو مُبيّن في مشاهد الفضاء العائليّ ومشهد علاقة المدير بالموظّفة في فضاء العمل:

كذلك "المسافة بين الشخصيات وحركتهم تجاه أو بعيدا عن بعضهم البعض، وأوضاعهم النسبية على المستوى الرأسى - أعلى وأسفل بعضهم البعض، ووقفهم وجلسهم وقياهم (...) لها دلالة تعبيرية عالية، وكذلك الزوايا التي يواجمون بها بعضهم البعض ويواجمون بها الجمهور (...) زيادة المسافة بين شخصيتين أو تقليلها، وتجميع الشخصيات في أشكال دالة - كلها أمثلة على القوة الدلالية التي تنسم بها الحركة في الفراغ (التي تسمى في لغة السيميوطيقا Proxemics التي يقوم بها الممثلون في الدراما. إن لهذه الحركة وظيفتها الأيقونية الواضحة، لكنها أيضا قد تصبح دالا مؤشريا، مثل شخصية تنهض فجأة، تجلس أو تتحرك على خشبة المسرح فتجذب الانتباه إليها. ولكن كثيرا ما تكتسب الحركة في الفراغ الدرامي أيضا معنى رمزيا".

(أسلن، 1991، ص 88)

يُستنتج أيضا من الحركة والتنظيم المكانيّ إمتزاج تجاوبات المعاني العرفيّة والرمزيّة وكذا الغريزيّة مع التّمثيل الأيقونيّ الخالص على سبيل المثال الخال (الرجل) الذي يجلس على رأس طاولة العشاء في منزل أخته (المشهد الثاني في فضاء الأسرة)، و"منال" داخل سيّارة و"طارق" على دراجة ناريّة تعكس مكانة كلّ منهما اجتماعيا، في هذا الصدد يرى Aslen أنّ العلامة الأيقونيّة لا تقوم إلّا بإعادة إنتاج نظام العلامات الرّمزيّ الموجود في "العالم الواقعيّ" فعلا ومع ذلك هناك حالات كثيرة لترتيبات أو تجميعات واقعيّة المظهر تحمل أيضا قدراً هائلا من الرّمزيّة المكانيّة ذات الطبيعة العرفيّة العامّة أو التي تنشأ من موقف دراميّ خاص مثلما يحدث عندما يتطلّع روميو إلى جولييت الواقفة في شرفتها وهو يبتّها عشقه كمخلوق ذي طبيعة أسمى (أسلن، 1991، ص 90)

2.1.3.1.5 العلامات السمعية

■ الكلام

يجوي الكلام في النص الدرامي عددا كبيرا من العناصر الهامة المنتجة للمعنى، "هناك المعنى المعجمي الأساسي للكلمات نفسها ومعناها الدلالي Syntatic ومعناها المرجعي في ظروف العالم الواقعي"، لذلك يمكن القول أنه يُشكّل مجموعة الأساليب التي بموجبها يصل المعنى في الحياة اليومية، خاصة وأنه في الحوار الدرامي تستند الكلمات على اللغة كوسيط للاتصال الإنساني التي اعتبرها Searle بأنها ناقلات تقوم بارسال الحقائق والمعلومات العاطفية بينما وصفها وحللها John Langshaw Austin بـ "أفعال الكلام" speech acts (أسلن، 1991، ص 107).

وبما أن مسلسل "الخاوة" يعدّ عملاً درامياً اجتماعياً يهدف إلى التعبير عن واقع اجتماعي لعيّنة من الطبقة البرجوازية في الجزائر والذي تجسّدت فيه أنماط معيّنة لعلاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات فإنّ أفعال الكلام في المشاهد التي عُيّنت بالتحليل أفرزت دلالات مُتباعدة عن علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات، حيث حملت في المشهد الأول لفضاء العائلة الصورة الذهنية لزوجّة الأب لدى أفراد المجتمع الجزائريّ وكيفية تعاملها مع أبناء الزوجة الثانية وكذا جُرائها في الحديث مع زوجها فمن الواضح أنّ المخرج أراد تكريس الصورة النمطية في العلاقات العائلية، والصّراعات المستمرة بين الزوجة وأبناء زوجها إذ تبين في هذا الجزء من الرسالة الألسنية سيطرة الزوجة وفرض وجودها ومكانتها ورأيها، في ردّها على زوجها: "أه دوك أنا الغالطا....صحا"، وكذا في مواصلة التدخل والاستفزاز عند حديث "حسان" مع والده قائلة (باستهزاء): "هَمْ، تدير راس وليد طيابة الحمام....في راس كريم وليدي". مقابل الرجل التأكيد على صورة الرجل الجزائريّ العصبيّ متقلّب المزاج متمثلة في شخصية بطل المسلسل "حسان"، وذلك في قوله: "بابا قلها تشد قدرها....سينو والله ما نحكم في روعي".

في المقابل حمل الكلام بالمشهد الثاني من فضاء العائلة صورة عن علاقة الأخ بأخته وبناتها في إطار العلاقات العائلية القويّة والمتماسكة والتي يظهر فيها الرجل الجزائريّ الشهم الذي يقف بجانب المرأة ويساندها ويحرص عليها في الأوقات الصّعبة التي تكون فيها بأضعف حالاتها، يائسة وفاقدة للأمل عبر كلمات الأخ: "جيت نجري علا بالك كوارطي ونسيتهم"، وكلمات جازية: "راك تشوف من محنة لمحنة" وفي كلام الخال مع ياسمين: "ما تقايش روحك بري تفرّا إن شاء الله، وأنا علاش راني هنايا غدوة راح نتلاقا بجاعة يفرونا l'affaire قاع، شوفي خالك تان راهو هنا حاجة ما تقيسك" بحيث ظهر هذا الأخير حريصا عليها كدلالة عن قوّة الرجل وصلابته، مع الإشارة إلى أنه يحلّ دائما مشاكل المرأة، فمن وقوف الأخ إلى المحامي الذي

يتكفل بحلّ المشاكل قانونياً فتظهر إمّا ضعيفة أو غير مسؤولة وتحتاج دوماً إلى وجود رجل بجانبها أو تضعف أمامه ولا تقدر على مجاراته.

كشفت نتائج تحليل أول مشهد في فضاء العمل عن حديث عادي بين المدير والموظفة في بداية المشهد ثم تُظهر الرسالة الألسنية الجانب المزاجي العصبي لشخصية المدير حتى في فضاء العمل وتنعكس على علاقته بالموظفة، بالتالي يتواصل تقديم الصورة النمطية للمرأة الضعيفة التي لا تستطيع الدفاع عن نفسها مقابل صورة الرجل الجزائري العصبي في تعامله معها حيث كشف المشهد عن نموذج ذهنية ذكورية في المجتمع الجزائري تبين الرجل المدير الذي يتجاوز حدود الإحترام مع المرأة الموظفة في إطار علاقة عمل في قوله: "باش مخدومة أنت!!"، وسلوكه مبرر بالغضب كنوع من التبرير للرجل العصبي الذي يتعامل بمزاجه مع الجميع حتى في مكان العمل والمرأة ضعيفة لا يمكن أن تفرض احترامها.

بينما تجسدت دلالات الكلام بالمشهد الثاني في نموذج علاقة المرأة المديرة بموظفيها الرجال إذ تبدو قوية متحكمة في عملها تحترمهم وتُشاورهم وتأخذ بآرائهم، أرادت كاتبة السيناريو عبر هذا المشهد أن ترسم صورة ذهنية عن المرأة المديرة في تعامله مع الرجل الموظف مُغايرة عن صورة الرجل المدير ولعلّ مُبادرتها في إلقاء التحية على الموظف الذي دخل مكتبها يؤكد ذلك.

لكن وفقاً لAslen، حيثما يكون الفعل الصامت البسيط كافياً لتصوير ما يحدث تكون الكلمات زائدة عن الحاجة وهو ما اتضح في المشهد الثالث بالمكتب وأمام المدير المسؤول ظهرت المرأة تنجذب للرجل القوي والجريئة في الوقت ذاته كونها تبادر إلى لفت انتباهه والتعبير غير اللفظي (بلغة الجسد) عن إعجابها به، في المقابل نجد الرجل الوسيم القوي الذي لم يعرها اهتماماً.

بالنسبة لدلالة الكلام في الفضاء العام فقد بين المشهد الأول طريقة تعارف امرأة برجل وأسلوب فتح حوار، إذ ظهرت المرأة بصورة جريئة تتحدث بها مع الرجل الذي بدأ مبادراً مغتتماً للفرص أعجبت به امرأة فأوجد طريقة للتواصل معها كما عكس الكلام ندية المرأة في مجازاة الرجل والدفاع عن نفسها بل وشمته مثل قولها: "ياخي kavi"، بالمقابل قُدّم الرجل في صورة المرح خفيف الدم، الجريء والواثق من خلال رفضه الابتعاد عن باب السيارة بكلّ روح مرحّة وكذا طلبه المباشر لرقم هاتفها أو حسابها على Facebook ليبقى على تواصل معها.

حمل الكلام في المشهد الثاني دلالة المرأة المبادرة والمستقلة مادياً إذ يظهر لنا من خلال بداية الحوار أن "سارة" أكدت ل"مروان" أنّها من ستدعوه للغداء في قولها: "غادي نعرض على فطور بنين بزاف". إلى

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

جانب ذلك قدّمت كاتبة السيناريو صورة الرجل الجزائري المتفتح الذي يقبل أن تدعوه امرأة إلى غداء وتدفع عنه الحساب كما يتّضح في قول مروان: "d'accord راني جيعان ما كليت والو bien sur كنت نستنى فال rendez-vous هذايا"، وهو طرح مختلف نوعاً ما عمّا ألفه الجمهور المتلقّي عبر مسلسلات درامية سابقة وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الموعد يعدّ الأوّل بينهما على اعتبارهما تعارفاً الليلة الماضية عند مشاهدة مباراة كرة القدم.

إذن بناء على ما تمّ التطرّق إليه يمكن القول أنّ الكلمات تُوظّف أيضاً في تمييز الشخصيات بإعطاء كلّ منها نموذج الكلام الشخصي ومفرداته ولهجته المحلية أو مفرداته المهنية .. إلخ Aslen (1991). مثلما قدّمت به شخصية بطل المسلسل "حسان"، إذ اتّضح نط شخصيته مُدّ ثاني مشهد من الحلقة الأولى للمسلسل (أول مشهد في فضاء العائلة في بحثنا) عبر كلماته مع زوجة أبيه "بابا قلها تشد قدرها، سينون والله ما نشد في روجي"، وبموجبها سوّق لنمط الرجل عصبي المزاج الذي يُحوّله (هذا المزاج) تجاوز المفردات المهنية مع سكرتيرته عندما وبّخها وتلقّظ بعبارة لا تتوافق وطبيعة العلاقات في فضاء العمل.

كما يرى Aslen، أنّ النصّ اللفظي يُنتج المعنى أيضاً عبر البنية الكلية للحوار، حيث يعمل على:

"تجسيد التكنيك "السردى" الذي يبنى به الحدث عبر سلسلة من المشاهد، مثل ديناميكية التباين بين الأجزاء طويلة والقصيرة، العنيفة والهادئة، (...) والايقاعات الملازمة للحوار، والوقفات والسكنات التي يوحى بها"

(أسلن، 1991، ص 108)

مثلما تجسّد في المشهد الثّاني من فضاء العائلة أين ساد الهدوء وتخلّل حوار الخال مع "ياسمين" وقفات وسكنات تُعبّر عن حالتها أكثر ممّا لو عبّرت بالكلام:

"إنّ الكلام عموماً في الدراما، ينتج المعنى على عدة مستويات، فبينما تقوم جملة معينة بتوصيل معنى معين من شخصية إلى أخرى، فإنها بالإضافة إلى ذلك تنقل للجمهور معنى آخر ربما يكون أكثر أهمية على المستوى الدرامي "

(أسلن، 1991، ص 108)

تبادل الشخصيات للكلام أثناء الحوار عادة ما يحمل للجمهور المتلقّي شحنات قويّة من المعاني مثلما هو الحال في مختلف الفضاءات (شخصيّة حسان في المشهد الأوّل التي تحمل صورة ذهنيّة عن

الرجل الجزائري، كلمات زوجة الأب ورمزية سلطة المرأة في المجتمع، أخ جازية وتأكيد على الدعم مقابل ضعف النسوة في المشهد، أمينة المديرية ومشاورة الرجل الموظف، القوة في اتخاذ القرار، منال وتحدي المرأة وقوتها في الدفاع عن نفسها مقابل انتهازية الرجل، سارة وسخاؤها ومركزها الاجتماعي والحاجة إلى تأكيد نفسها يؤهلونها لدعوة الرجل، مقابل الرجل المنفتح الذي عبر بكونه كان في انتظار الموعد دون أية عقد اجتماعية علما أنه في البداية كان رافضا لفكرة تشجيع المرأة لفريق كرة القدم ومشاهدة المباريات)، وعليه يعمل الكلام دوما على إيصال معنى للمتلقي مفاده أن سلسلة من الأحداث قد بدأت.

رغم ذلك يبقى النص الدرامي ناقصا دائما، فحسب Roman Ingarden، الدراما تمثل علمها بواسطة: أسلن (1991)

1. أحداث يتم تصويرها كاملة بوسائل مرئية وغيرها.
2. عناصر يتم تصويرها لفظيا.
3. أحداث تُصوّر بالكلمات فقط، مثل حكاية الأحداث التي وقعت خارج النطاق المكاني أو الزماني للحدث.

كما أنه من القواعد المحورية "للاقتصاد" في الدراما وفق Aslen ،

"أن أي شيء يمكن التعبير عنه بلا كلمات، يجب أن يتم بدونها. وهذا هو السبب الحقيقي في أن الحاجة إلى الحوار أقل في السينما، إذ يمكن للكamera أن تنقل قدرا كبيرا من المعلومات (بفعلها "المؤشري" (...)) وهذا يعكس ما قام به أحد أعظم معلمي التمثيل في عصرنا Jacques Lecoq، الذي يبدأ مع تلاميذه "بمواقف" يكون عليهم فيها أن يتجلبوا استجابات لبعضهم البعض في ادوار اجتماعية مختلفة (كضيوف في حفل لم يتم تعارفهم بعد مثلا) إذ يكون عليهم أن يتفاعلوا تفاعلا صامتا لأطول فترة ممكنة، ولا يسمح لهم بالكلام إلا حين تصبح الكلمات أساسية بشكل مطلق".

(أسلن، 1991، ص 110)

تجدر الإشارة إلى عدم إمكانية تحليل دلالات الكلام إلا في سياق النص الدرامي ومواقف الشخصيات الصادر عنها كون معنى الكلمات في الدراما حسب Aslen، ينبثق في النهاية من الموقف الذي تنبع منه.

وحرصاً على دقة التحليل السيميائي لهذه العلامة* لا بدّ من الوقوف على اللسان الذي طبع الكلام في المشاهد عيّنة البحث والمسلسل إجمالاً متمثلاً في اللغة الفرنسية باعتبار "اللسان" جزء من اللغة، وعليه يمكن القول أنّ توظيف الفرنسية ككلام في مسلسل "الخاوة" هو توظيف رمزي للدلالة على الطبقة البرجوازية أو بالأحرى اعتبار اللسان الفرنسي كلام يرمز إلى الطبقة الغنية بالمجتمع حسب تصوّر القائمين على مسلسل "الخاوة" وما يهدفون إلى إنتاجه من معنى لدى الجمهور المتلقّي. في هذا الصدد ينبغي الإشارة إلى ما انطلق منه Ferdinand de Saussure في دراسة اللغة: اللغة le langage اللسان la langue الكلام parole، حيث ميّز بين ما هو ملكة بشرية (اللغة)، وما هو تواضع اجتماعي (اللسان)، وما هو إنجاز فردي ملموس بوعي واختبار (الكلام)، وهو تمييز بين ما هو اجتماعي وفردّي، وما هو جوهري وثانوي (الأركو، 2017).

■ الموسيقى والصوت

"for the way music is used on television, only a small number of studies examine the use of prerecorded music and composed music in television drama; most of these do so in a very broadly descriptive way, focusing mostly on what the music adds to the action taking place on screen (Donnelly 2005; Taylor 2007; Bullerjahn 2006; Tagg 2006). Other work has focused on setting out broader and more ideal theoretical terms through which the experience of the interaction of music, drama, and imagery in television and film might be filtered (Cook 1998). While this work is very valuable, it tends to focus on the general function, presumed effects, and deduced meanings of the music used on television and less on how the use of music might be related to the changes affecting the medium more generally "

(Fairchild, 2011, p 492)

* يقول John Rogers Searle: " (...) الكلام (...) مؤسسة اللغة من أخطر المؤسسات الاجتماعية، لأنها تصنع/تزيّف أفكاراً تتحكم فيها فتجعلنا أقوى أو أضعف، وتمارس سلطة علينا، وتدفعنا للفعل داخل سياق المؤسسة الاجتماعية. كما أنها تعلن عن قيام الحقائق أو الوقائع المؤسسية Institutional facts، كالمال، والزواج، والملكية، والمناصب.. وتوفر إلى جانب اللغة الرمزية، كالتيجان، وخواتم الزواج، والرتب، ولشهادات... والعلامات التي تدلّ على أوضاع مؤسسية وظيفية تجعلنا ننعم بما لها من سلطة أو نخرم منها" (سيرل، 2012، ص 42)

يُعدّ الاحتفاظ بالجمهور المشاهد القصص الفعلي من كافّة السرد التلفزيوني عبر العلامات السمعية أو البصرية، غير أنّ التحليل السيميائي للتلفزيون يميل للتركيز على الصورة أكثر من الصوت رغم ما لهذا الأخير من أهمية خاصة في السرد التلفزيوني وفي طريقة مخاطبة المشاهد. علماً أنّ الصورة التلفزيونية تُعتبر صغيرة نسبياً أمام المشاهد المشغول غالباً بأمور قد تكون منافسة لها، فيعمل على اللجوء إلى الصوت كنوع من تكرار دعوة المشاهد للنظر إلى الشاشة لذلك أكد jonathan bignell، على الدور الحيوي للموسيقى ومختلف أنواع الصوت في محاولة دلّ المشاهد إلى الأهمية الكامنة في الصور وتوجيهه إلى طريقة التفاعل مع الحركة والشخصيات في التلفزيون (bignell، تر: شيا، 2011، ص 207).

كما أنّ الصوت غير الموسيقي مثل المؤثرات الصوتية التي تعدّ "أيقونية" يمكن اعتمادها رمزياً نظراً لما ما تؤديه في العرض الدرامي، كذلك المدونة الموسيقية التي تبدو كما لو أنّها مُنبعثه عن محاولة ترسيخ نظام دلالي ذي أهمية مطلقة الخاص "بالتمثيل والنطق الصوتي وإلقاء النص". يُمكن أيضاً للموسيقى في التلفزيون أن تعمل على خلق الحالة الشعورية للحدث ومعناه بخلفية لا يدركها الجمهور غالباً بعقله الواعي إذ تعمل على تناغم مع الخطّ الأساسي للحدث والنص (أسلن، 1991، ص 118، 119، 120).

ووفق إشارة sarah kozloff (1992، ص 79):

"في السينما كما في التلفزيون، الموسيقى هي القناة الأساسية

التي "يتحدث" عبرها الراوي، الذي لا صوت له، إلى المشاهد

(bignell، تر: شيا، 2011، ص 207)

نشير إلى أنّ الصوت والموسيقى في المشاهد ارتبطا بطبيعة السرد الدرامي للأحداث فقد وُظفت أصوات طبيعية كوقع الأقدام عند المشي، فتح الباب وغلقه، تقليب الأوراق، رنين الهاتف .. إلخ مع توظيف نوع موسيقى واحد متمثّل في الإثارة بُغية خلق عنصر التشويق وشدّ إنتباه المشاهد لتطوّرات الأحداث وقد تبين ذلك في المشهد الأول لفضاء العائلة لعكس توتر العلاقة بين الابن وزوجة أبيه، كذلك في المشهد الأوّل من فضاء العمل عند شروع السكرتيرة في إعلام مديرتها بخبر إيجاد سيّارته على الطريق بعد حادث وقع للدلالة على ما ستكون عليه ردّة فعله من انفعال وغضب أمّا في بقية المشاهد فلم تُوظف أية موسيقى.

2.3.1.5 كيف تُوظف مكانة كل من المرأة والرجل في مسلسل "الخاوة" (في مختلف

الفضاءات)؟

"Gender roles in society means how we're expected to act, speak, dress, groom, and conduct ourselves based upon our assigned sex. For example, girls and women are generally expected to dress in typically feminine ways and be polite, accommodating, and nurturing. Men are generally expected to be strong, aggressive, and bold. Every society, ethnic group, and culture has gender role expectations, but they can be very different from group to group. They can also change in the same society over time."

(planned parenthood, 2017)

تُرسَم المكانة الجندرية Gender status في المجتمعات عبر العادات، والتوقعات السلوكية واللغوية والعاطفية والجسدية التي تحدّد الأدوار المنوطة بالجنسين وفقاً لتطوّرها التاريخي على اعتبارهما (المكانة والأدوار) وجهان لعملة واحدة (عصمت، 2009، ص 74). لذلك أدوار كل من المرأة والرجل Gender roles في مجتمع ما إنما هي انعكاس للنظام الاجتماعي والثقافي الذي يحكمه ما دام الدور بمثابة مفهوم رئيس لتعريف الهوية الاجتماعية للأفراد (Coenen-Huther, 2005, p 65)، ويُعدّ أكثر توجّهاً نحو الأفراد لأنّه يشير إلى الصفات والسلوكيات أو بالأحرى نماذج السلوك، يُقصد بأدوار الجنسين في المجتمع وفق جمعية تنظيم الأسرة الأمريكية parenthood planned، الكيفية التي يُتوقع منّا أن نتصرّف وأن نتكلّم ونلبس ونعبّر بها على أساس جنسنا المحدّد فعلى سبيل المثال يُتوقع من الفتيات والنساء عموماً أن يلبسن لباساً أنثويّاً عادة وأن يكنّ مهذّبات لطيفات ويُتوقع عموماً أن يكون الرجال أقوياء، عدوانيين، ويتحلّون بالجرأة فكلّ مجتمع ومجموعات عرقية وثقافة لديها توقعات بأدوار الجنسين لكنّها يمكن أن تكون مختلفة جداً من مجموعة إلى أخرى ويمكنهم أيضاً أن يتغيّروا في المجتمع نفسه مع مرور الوقت على سبيل المثال كان اللون الورديّ يعتبر لونا ذكوريّاً في الولايات المتحدة بينما كان اللون الأزرق يعتبر أنثويّاً (PPFA, 2017).

يرى Wharton (2005)، أنّ كل ما يتعلّق بمفهوم النوع الاجتماعي Gender، يتبدّل بتبدّل الموقف الاجتماعي وتبدّل التوقعات الجندرية المتصلة (المرتبطة) به كون الصفات والسلوكيات المتوقعة من الأفراد المتفاعلين تتحدّد وفق الأطر الاجتماعية المحيطة بعملية التفاعل الاجتماعي ممّا يقتضي وجود تنميط اجتماعي Social categorization، مُترتب عن العمليّات التي يُصنّف من خلالها الأفراد أنفسهم (حوسو)،

2009، ص 73). وبالتالي يُلزم كلّ جنس صفات تحدّد الأنوثة والذكورة وفق الأعراف والتقاليد في مختلف المجتمعات وطبيعة التفاعلات الاجتماعية فيها، وعليه انطلاقاً من نتائج كيفية تأويل المسلسل لعلاقة المرأة والرجل درامياً فإنّ الصفات والاتجاهات والسلوكيات الجندرية التي تعكس أدوارها ومكانتيهما في الفضاءات التي تحتضن التفاعلات الاجتماعية بينهما إذ تتمثّل في:

I-2.3.1.5 الصفات الجندرية

نستنتج من نتائج البحث أنّ مسلسل "الخاوة" مثل علاقة المرأة بالرجل في المجتمع الجزائري بخصائص شخصية للجنسين تراوحت بين التقليدية وغير التقليدية بدءاً بفضاء العائلة أين جسّد المشهد الأوّل السلبيّة *Passivity*، متمثلة في العنف الرمزي *Symbolic violence* الذي طبع علاقة الزوج بزوجته وعلاقتها بابنه عبر الكلام، نبرة الصوت وملامح الوجه وهو ما يُسمّيه سليمان مظهر بـ **العنف الاجتماعي** (مظهر، 2010، ص 12).

تعدّ السلبيّة *Passivity* خاصيّة أنثوية في النظام الاجتماعي التقليدي، فقد عكس المشهد صورة المرأة الغيرة المستفزة التي تحمل ضغينة وبغضاء نحو ربيها (الكلام الذي وجهته الزوجة إلى ابن زوجها) إلى جانب التنازل في موقف الصراع (رد فعل الزوجة عند إبداء الزوج انزعاجه من كلامها). بالمقابل عكس صورة الرجل (الزوج/ الأب) العقلاني *Rationality*، والرجل (الشاب) العدواني العنصري (أسلوب حسان في الردّ على زوجة أبيه) وهي خاصيّات ذكورية في النظام الاجتماعي ذاته.

أمّا من خلال المشهد الثاني فظهرت المرأة عاطفية *Emotionality*، تجلّت هذه العواطف في أسى وحزن (إثر المشاكل التي تمرّ بها العائلة) مع ذلك تميّزت بروح غير اتكالية (صفة غير تقليدية للمرأة)، إذ بدت الأم وبناتها ساعيات لحلّ مشاكلهنّ بأنفسهنّ ويتجلّى ذلك عند دخولهنّ المنزل عائدات من عند المحامي في جوّ ليليّ أين وجدن الأخ (خال البنات) في انتظارهنّ، بينما ظهر الرجل في صفة المهمّ بالروابط العائلية (صفة غير تقليدية للرجل) والمتحمّل للمسؤوليّة إلى جانب اللباقة في التعامل بين الأخ وأخته وبناتها وعليه تراوحت الصفات الشخصية الجندرية في هذا المشهد بين التقليدي وغير التقليدي في النظام الاجتماعي.

ولأن الأسرة (العائلة) كمؤسسة اجتماعية هي بمثابة الوسيط المحوري بين الفرد والمجتمع حيث ينتمي والذي يحوي قيما مجتمعية وأنماط سلوكية انتقلت إليه وتقوّت عبر الأسرة (شريبي، 1984، ص 33). نجد بعض الصفات الجندرية تُلازم علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات كامتداد لفضاء العائلة مثلما هو الحال في المشهد الذي يصوّر علاقة المدير بالموظفة في فضاء العمل أين ظهرت السكّرتيرة بعاطفة ارتباك وخوف من رد فعل مديرها الذي بدا عصبيًا وغير لبق في تعامله معها، إذ تُعدّ هذه الصفات خاصّيات للنظام الاجتماعي التقليدي ما يؤكّد أنّ دوام الهيمنة الذكورية لا يمكن تفسيره دون اللجوء إلى فكرة الأسرة التي لا تزال تشكّل المجتمع الحديث (Beate, 1999/1, p 220).

غير أنّ المشهد الثاني في هذا الفضاء أين نجد المرأة المديرة والرجل الموظف قد حمل صفات متوازنة جندريا، إذ ظهرت المرأة لبقة واثقة من نفسها، طموحة، متحملة للمسؤولية ولديها بُعد نظر وهي الصفات ذاتها التي تحلّى بها الرجل الموظف في المشهد وتعدّ صفاتاً خاصّة بالرجل في النظام الاجتماعي التقليدي قد وُصفت بها المرأة في المشهد مما يكشف عن توازن جندري في علاقة المرأة المديرة بالرجل الموظف.

بينما كشف المشهد الثالث عن علاقة المرأة الموظفة بالرجل الموظف بصفات مغايرة للعلاقتين السالفتين في فضاء العمل حيث ظهرت المرأة جريئة في التعبير عن مشاعرها عبر محاولة لفت انتباه الرجل بحركاتها، وهي صفة غير تقليدية يقابلها الخجل في النظام الاجتماعي التقليدي إلى جانب عدم الروية وضبط النفس خاصّة وأنها كانت داخل المكتب وأمام مديرها وزملاء العمل، كذلك السطحية التي تدلّ على اهتمام المرأة وانجرفاتها خلف الشكل الخارجي للرجل علماً أنّ الذي حاولت لفت انتباهه رجل رياضي قويّ البنية وهي صفات تؤكّد عاطفية المرأة، بالمقابل بدا الرجل بصفات وملامح توحى بالثقة بالنفس، الاهتمام بالرياضة، وتحمل المسؤولية، بالتالي لم يتجاوز تصوير الرجل إطار النظام الاجتماعي التقليدي.

وقد تباينت صفات علاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام عن بقية الفضاءات حيث بدت المرأة أثناء تعارفها مع الرجل عدوانية، واثقة من نفسها، غير لبقة، غير متروية ولا متحكّمة في نفسها، وهي صفات تجلّت في ردّ فعلها من موقف حصل لها مع رجل غريب عنها في الفضاء العام أين كانت المبادرة بالعنف اللفظي. بالمقابل بدا الرجل مرحاً وفكاهياً، متروياً وضابطاً لنفسه، غير متردّد، كونه لم يردّ بالأسلوب ذاته إذ بدا واثقاً جريئاً في طلب رقم هاتفها أو حسابها على الفاييس بوك. وعليه، يمكن

القول أنّ الصفات الجندرية بالمشهد هي صفات غير تقليدية للمرأة مقابل الصفات التقليدية للرجل في النظام الاجتماعي. تجدر الإشارة أنّه رغم تبيان المرأة ظاهرياً بصفات غير تقليدية، إلا أنّها رسمت صورة سيئة عنها يمكن أن تُدرجها ضمن صفة السلبية التي تعدّ من بين الخاصّيات التقليدية التي تُعرّف بها الأنوثة في مثل هذا النظام الاجتماعي.

أمّا صفات العلاقة بين امرأة ورجل بصدد التعارف في المشهد الثاني فبدت أهدأ وأنضج إذ ظهرت المرأة واثقة من نفسها، لبقّة في تعاملها مع الرجل، متحمّلة للمسؤوليّة، يتجلّى ذلك في الأخذ بمبادرة دعوة الرجل والتأكيد على ذلك. أيضاً بدا الرجل لبقاً في تعامله مع المرأة، واثقاً من نفسه، غير متردّد في قبول دعوة المرأة. نلاحظ هنا أنّ صفات الجندر امتزجت بين التقليدية وغير التقليدية لكلّ من المرأة والرجل، إذ ظهرت محافظة على صفات الأنوثة مع تقمّص بعض من صفات الذكورة مثل استقلالها المادّي إلى جانب الرجل الذي ظهر أيضاً بصفات الذكورة مع صفة غير تقليدية تمثّلت في تقبّله لتقاسم المرأة معه فكرة تحمّل المسؤولية، وتجدر الإشارة إلى كون صفات الأنوثة والذكورة التي نفّسر وفقها يحدّدها النظام الاجتماعي التقليدي.

وبناء على ما سبق يتّضح بأنّ الصفات الجندرية التي تضمّنت علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات قد أعادت إنتاج صفات الأنوثة والذكورة المرتسمة في النظام الاجتماعي التقليدي وإن كان فيه إضفاء لبعض الصفات المتوازنة جندرياً عبر عدم الانحياز لجنس على حساب الآخر على اعتبار التوازن الجندري Gender sensitivity يسعى لإزالة المفاضلة بين الجنسين والاعتراف بوجود فروق بيولوجية بينهما بُغية توظيفها كقاعدة للتكامل بينهما بدل التمييز (عصمت، 2009، ص 232)، مثلما تجلّى في علاقة المرأة المديرة بالرجل الموظّف أين وُصفت المرأة بصفات غير تقليدية بالنسبة لها كأنثى وتقليدية بالنسبة للرجل كذكر وهي ذاتها الصفات التي تتقاسمها علاقة المرأة بالرجل أثناء أوّل لقاء لهما بعد التعارف في المشهد الثاني من الفضاء العام.

2.2.3.1.5 الاتجاهات والسلوكيات الجندرية

يمكننا إلى جانب الصفات الجندرية تحديد الأدوار التي يتميّز بها كلّ من المرأة والرجل في إطار علاقتهما في المسلسل بمختلف الفضاءات من خلال الاتجاهات والسلوكيات الجندرية المنوطة بهما، حيث مثّل فضاء العائلة عبر المشهد الأوّل (يعكس فترة التسعينيات) المرأة كزوجة وربة بيت والرجل المسؤول عن الأسرة بالعمل في الخارج وهو التّمط السائد عن أدوار المرأة والرجل آنذاك وفقاً للتقسيم

الجنديّ للعمل. أمّا عن سلوكيات العنف والصّراعات في العلاقات الاجتماعية فلا يمكن تجنّبهما
كونهما عاملان غالباً ما يُلازمان التّحوّلات العميقة للمجتمع (Addi, 1995, p 10).

بينما قدّم مطلع المشهد الثّاني **تحضير المرأة البرجوازية للسّفرة** وهي مهارة جنديّة مرتبطة
بالنّظرة التقليديّة ظهرت في موقف استثنائيّ لأنّ المسلسل صوّر المرأة (جازية وبناتها) في العائلة البرجوازيّة
لا تقوم بأعمال المنزل بل تكلف خادمة لتتولّى شؤون ذلك، وهو سلوك يختلف عن السلوك المعياريّ
السائد عند أغلب النّساء في الأسر الجزائريّة، على اعتبار القيم والقواعد التي تتحكّم في السلوك
البرجوازيّ - الاقطاعيّ لا يمكن أن نعزوها لجماعة ككلّ وذلك لأنّها تنبع قطعاً من الطّبقيّة (شرابي، 1984،
ص 59). كما كشف المشهد عن تحمّل المرأة للمسؤوليّة ومحاولتها مجابهة المشاكل التي تعترضها، ما
يُعدّ اتّجاهاً جنديّاً غير تقليديّ تظهر به المرأة الجزائريّة في إطار الطبقة البرجوازية إلى جانب سلوك
الرجل المساند للمرأة في محنتها في إطار **الرّوابط القرابية الجنديّة Gendered kinship**، التي تشمل
مسؤوليّات وحقوق كلّ فرد في العائلة وتعكس المكانة والاختلاف في القوّة والأهميّة وفي الأدوار الجنديّة
(عصمت، 2009، ص 232)، كذلك تُحيلنا هذه الأخيرة للإشارة إلى السّلطة والمكانة الرّمزيّة التي تجلّت في
سلوك الرّجل (الخال) بمنزل المرأة (الأخت) وهو يجلس على رأس مائدة الطّعام.

وحتى لا نبتز المشاهد المحلّلة عن السّياق العام للمسلسل نُشير إلى بعض السلوكيّات والاتّجاهات
والمهارات الجنديّة التي تضمّنتها مشاهد أخرى في فضاء العائلة لكن في الطبقة الفقيرة أين تظهر المرأة
وهي تقوم **بالأعمال المنزليّة** من تربية الأطفال، التّنظيف، الطّبخ... إلخ. مقابل الرّجل **اللامسؤول** عن
عائلته وغير القادر على إعالتهم كونه بطّالاً ومنحرفاً.

أمّا بفضاء العمل فننوّه إلى السلوكيّات والاتّجاهات التي تتجسّد عبر المهن المتباينة من مشهد لآخر
إذ ظهرت المرأة **السّكرتيرة والرجل المدير** وهما مهنتان تقليديّتان للجنسين تعكسان اتّجاه الرّجل **الأقدر**
على تولّي إدارة الشّركات، على العكس من ذلك أسفرت نتائج تحليل المشهد الثّاني عن اتّجاه جنديّ
غير تقليديّ يلقي الضّوء على نماذج نسائيّة ناجحة إداريّاً عبر سلوكيّات تكشف عن منح فرص
متكافئة للجنسين في تولّي القيادة وعن تشجيع الرّجل للمرأة على العمل بأبّية مهنة وهو الأمر ذاته في
مشاهد أخرى خارجة عن مجال التّحليل أين تبدو سلوكيّات الرّجل وهو مُشجّع للمرأة ومُفتخر بنجاحها
في مجالات متباينة كالصّيدلة، السّياحة، تصاميم وعروض الأزياء.

بينما تجلّت في الفضاء العام عدّة سلوكيات واتجاهات من بينها **رفع المرأة لصوتها** أمام/على الرجل، يُقابله توجيه المرأة نحو التحدث بصوت منخفض (الاتجاه الأخير تجسّد في مشهد خارج إطار التحليل يعكس سلوك في علاقة امرأة بـرجل من الطبقة الفقيرة، **تكافؤ الفرص بين الجنسين** في دعوة طرف للآخر عبر تبيان المرأة المستقلة مادياً والمتحررة.

انعكست في مشاهد أخرى لعلاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام سلوكيات الرجل الذي يشجّع المرأة على ممارسة الرياضة، **الخروج ليلاً للعشاء، للسهر والرقص** مقابل تجاوب المرأة معه ومجاراته إذ تعدّ سلوكيات واتجاهات غير تقليدية تمثّل توازناً جندرياً يتنافى والنظام الاجتماعي التقليدي السائد.

نستنتج من الصفات والاتجاهات والسلوكيات التي صوّرت بها علاقة المرأة بالرجل أنّ هناك تباين في الأدوار والمكانة للجنسين ففي العائلة ظهرت تقليدية في حقبة التسعينيات (رّة البيت، الاحترام أو الخوف تبديه لزوجها) ثمّ ما لبث ظهورها ضمن نمط عائلي غير تقليدي أكثر حداثة، أين تظهر علاقة الزوجة مع زوجها بشكل مختلف (في مشهد آخر)، كما صوّرت المرأة وهي تعمل على حلّ مشاكلها ولو استدعى دخولها في جوّ ليليّ إلى المنزل ممّا يوحي بنوع من الاستقلالية والتحرر لدى المرأة وتقبّل الرجل له في إطار العلاقات الاجتماعية للأسر الثرية في المجتمع الجزائري، كما صوّرت المرأة أحياناً ذات مكان اجتماعية تفوق الرجل حتى في العمل فإلى جانب **الصّور النمطية للمرأة السكرتيرة** ظهرت المرأة كمديرة ومسيّرة لشركة لكن بالاعتماد والحاجة دوماً إلى وجود رجل يسندها مع تقبّله (الرجل) لهذا النموذج من النساء وتشجيعه له حتى في الفضاء العام حيث نجد الرجل يتقبّل سلوكيات جديدة للمرأة وإن كان قد بداية أبدى مقاومة لأيدولوجية المرأة المتحررة التي تخرج ليلاً وتشجّع فريق كرة القدم .. وذلك وفقاً لمعتقداته الجندرية **Gender beliefs** التي تحدّد له المعايير التي يقيس بها السلوكيات المقبولة من الجنس الآخر (المرأة)، إلّا أنّه اندمج مع هذا الدور غير التقليدي لها وتجاوز هويته الجندرية **Gender identity** التي تنظر بعين الازدراء والدونية للرجل الذي يقبل عزيمة المرأة له أو للمرأة التي تبدي إعجابها بالرجل وتحاول التعبير عن مشاعرها تجاهه.

بالرغم من التركيز على النمط المعيشي للعائلات البرجوازية في الجزائر وما أحدثته ظاهرياً من قطيعة مقارنة بالنمط التقليدي والسائد حالياً لدى غالبية العائلات الجزائرية إذ أظهر تغييراً في العلاقات الاجتماعية وأنماط تفاعلاتها وبدرجة أكثر على مكانة المرأة في المجتمع وتغير علاقتها بالرجل إلّا أنّه في الواقع حمل ضمنياً صفاتاً وسلوكيات تعكس أدواراً ومكانة نمطية للجنسين في النظام الاجتماعي التقليدي الذي يرسّخ ثقافة النظام الأبوي **Private Patriarchy** مثلما تجلّى في سيادة الرجل على

المرأة في فضاء العائلة وتصويرها دوماً بالضَّعِيفَة مهما بلغت من تعليم أو مكانة اجتماعية، مقابل الرجل المنقذ الذي يحتوي المرأة ويحمل عنها مشاكلها ولعلّه يتجسّد رمزياً في جلوس الرجل (الأخ) على رأس طاولة الطّعام في منزل المرأة (الأخت) في ظل ما يحمله الجلوس بذلك المكان من دلالات وبالتالي يعدّ استراتيجية لإقصاء وتهميش المرأة من خلال منعها من أخذ فرصة متساوية مع الرجل (عصمت، 2009، ص 102) ولو في أبسط الأمور.

إلى جانب العنف الرمزي الذي يعكس سلطة الرجل على المرأة وامتداده من فضاء العائلة والروابط القرابية إلى فضاء العمل والعلاقات المهنية على اعتبار الأسرة (العائلة) كوحدة اجتماعية في أنساق البناء الاجتماعي هي المؤسسة الأكثر قوّة وتأثيراً في المجتمع فهي أيضاً تعتبر القوّة التي تساعد على مواكبة ومقاومة التغيّرات والتحوّلات الاجتماعية والمحافظة على هويّة المجتمع واستمرارها وهذا ما يفسّر استمرار النظام الأبوي على مرّ العصور، فالأسرة (العائلة) بعلاقاتها المتبادلة مع المجتمع تعتبر الخلية الثقافية الأولى التي تنقل وتجدّد النزعة الأبوية ومن ثمّ تشكّل كلّ بنيات التسلّط الأخرى (عصمت، 2009، ص 103).

حسب Bourdieu فإنّ رأس المال الرمزيّ هو في صميم الهيمنة الذكورية أين تؤدّي المرأة دوراً حاسماً في إنتاج وإعادة إنتاج رأس المال الرمزي للعائلة من خلال إظهار كلّ ما يسهم في ظهورها - مستحضرات التجميل والملابس والدعم وما إلى ذلك - رأس المال الرمزيّ للمجموعة المحليّة على الرّغم من أنّ هذه الرّؤية للعائلة يمكن أن تكون دائماً صالحة للعائلة البرجوازية.

"le capital symbolique est au cœur de la domination masculine. Il voit la famille dans une perspective dynastique, le mariage comme « pièce centrale » de l'économie des biens symboliques (Bourdieu 1998, p. 103) et l'univers domestique comme le lieu par excellence de la conservation et augmentation du capital symbolique. Les femmes y jouent un rôle décisif : « de même que, dans les sociétés les moins différenciées, elles étaient traitées comme des moyens d'échange permettant aux hommes d'accumuler du capital social et du capital symbolique au travers des mariages (...) de même, aujourd'hui, elles apportent une contribution décisive à la production et à la reproduction du capital symbolique de la famille, et d'abord en manifestant, par tout ce qui concourt à leur apparence - cosmétique, vêtement, maintien, etc. -, le capital symbolique du groupe domestique » (Bourdieu 1998, p. 105) ; soulignage par l'auteur). Bien que cette vision de la famille puisse toujours être valable pour la famille bourgeoise

(Beate, 1999/1, p 219)

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية النص
وآليات صياغة الخطاب الدرامي
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

وعليه بقي الدور والمكانة الجندرية التي بدت من خلال علاقة المرأة بالرجل من فضاء العائلة مروراً بالعمل ووصولاً إلى الفضاء العام رهينة الهوية الجندرية Genger identity التي رسم النظام الأبوي المتجذر صورتها النمطية رغم ما بدا عليه من تحوّل عكس توازن جندرياً ظاهرياً، وهو أشار إليه Castoriadis (1975)، في كتابه *L'institution imaginaire de la société* "المؤسسة الخيالية للمجتمع" حيث أثار بوضوح فكرة أنّ الفرق بين الجنسين ليس وليد الطبيعة ولكن الثقافة وأنّ الاختلاف هو نتاج الخيال الاجتماعي من وجهة نظر علم النفس الاجتماعي والتحيزات والقوالب النمطية الجنسانية والأدوار المقررة هي أساس البناء الاجتماعي لعدم المساواة بين الجنسين والخصوصيات النفسية والاجتماعية وفقاً لنوع الجنس (Rousseil, 2007/I, p 74)، لأننا حتى الوقت الراهن نعيش في عالم لا تُلغى فيه هيمنة الذكور لذلك لا تزال العلاقات بين الرجل والمرأة تأخذ شكل العلاقات الاجتماعية للجنس (Molinier, 2000/I, p 219).

إجمالاً الآليات التي أوّل بها مسلسل الخاوة علاقة المرأة بالرجل وفق العلامات السمعية والبصرية، والصفات والسلوكيات التي رسمت المكانة التي حظيا بها في إطار العلاقة التي عكست تفاعلهما الاجتماعية في كلّ من فضاء العائلة والعمل والفضاء العام، والمعنى الذي أنتجه الخطاب الدرامي للمسلسل عيّنة البحث حول هذه العلاقة والمكانة التي وظّفها لكلّ من المرأة والرجل أغلبها مأخوذة من النظام الاجتماعي التقليدي وبعضها مستمدة من فلسفة المساواة بصفة عامة.

2.5 المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

"When reporting findings from inductive analysis, the summary or top-level categories are often be used as main headings in the findings, with specific categories as subheadings. It is good practice to include suitable quotes in the text to illustrate the meanings of the categories. Several examples are outlined to indicate how categories are labelled and described, and how authors reporting qualitative findings use detailed descriptions and quotations to illustrate the meanings of the categories developed "

(Thomas, 2003, p 8)

اعتمدنا المجموعات البؤرية لقياس البناء الاجتماعي لدى أفراد العينة حول علاقة المرأة بالرجل في المسلسل الدرامي التلفزيوني "الخاوة"، وذلك نظير ما تسمح به من تفاعل مباشر بين المشاركين وما تتيحه من فرصة الحصول على مستويات أعمق من المعاني المترتبة عن هذا التفاعل خلال الجلسات.

وبناء على ما أفرزه ترميز بيانات المجموعات من مواضيع تمّ حصرها في فئتين رئيسيتين، سنناقش في هذا الجزء بعض الأمثلة لاستكشاف آليات تأويل المبحوثين لعلاقة المرأة بالرجل والمعاني المستنتجة حولها بعرض اقتباسات قصيرة أو طويلة أو مفردة قد تعمل على تبيان عمليّة تفاعل المشاركين داخل كلّ مجموعة في ظلّ وجود بعض علاقات قرابة وصدقة بين المشاركين وكذا الفروق الفردية.

يقترح Duggleby (2005) مزيجاً من الوصف ومقتطفات البيانات التفصيلية تكون متطابقة مع غرض الدراسة، بتضمين مقتطفات طويلة نسبياً من النصوص بُغية توفير وصف سميك Thick للسياق Brown, 2014, p 90 according to: Karnieli-Miller et al, Brinkmann and Kvale (2005) لذلك سنعرض ملخصاً وصفياً لكلّ فئة (أنظر مراجعة الفئات وضبط تسميتها: ص 287, p 2009). وفقاً لتطوّرها الديناميكيّ أثناء جلسات المجموعات البؤرية، علماً أنّ أوصاف تفاعلات المجموعة حسب (1996) Stevens & Carey (1995) ينبغي اعتمادها كوسيلة لتفسير النتائج الفردية والجماعية متمثلة في:

"I examined group processes, emotional charge, how group members' interactions built on each other, power dynamics within the groups, group stories, areas of agreement and dissent, and how the groups represented and explained areas of consensus and area of disparity".

(Duggleby, 2005, p 837 according to: Stevens, 1996, 173)

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
الملتقى: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

1.2.5 الفئة الأولى: علاقة المرأة بالرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب التحرر

1.1.2.5 الآراء بين الاتساق والتضاد، الاستقرار والتغير

تجلت معالم هذه الفئة بوضوح عند مُستهلّ تبادل الآراء بين الأعضاء حول مسلسل "الخاوة" في جلستي النساء والمختلطة، تحوي كلاهما إما علاقة صداقة أو قرابة بين بعض المشاركين والآراء جاءت كما في هذا الاقتباس:

1. أ. في بداية المسلسل، قدموا لنا عقلية جزائرية، حيث المرأة تسمع لكلام الرجل وتطيعه، وفجأة نجد الفتاة تخرج ليلاً، تقيم علاقات ونحن لم نصل بعد إلى ذلك التحرر.
2. د. لا، موجودة.

3. و. لكن هناك فئة هكذا في المجتمع، وإن كانت قليلة.

4. أ. ليست قليلة فقط إنما غير ظاهرة لازالوا يختبئون، ليسوا قادرين على تحمّل هذه الأمور.

5. د. أنا أعيش هذا التحرر، وهذا التسيّب أعيشه أنا في محيطي.

6. أ. كيف، التحرر مباشرة؟ هل تقول لك ابنتك أنا لا أهتم لما تقولين !!

7. د. حسب العائلات.

8. ن. تحديدا المشهد الذي يظهر فيه مشاهدة مباراة كرة القدم في مكان مختلط

اقتباس (O1): من مجموعة النساء حول علاقة المرأة بالرجل في المسلسل

وفيما يلي اقتباس آخر من المجموعة المختلطة:

1. د (ذكر): (...) أرادوا من خلال هذه الدراما إدخال عقلية جديدة مثل المرأة التي أصبحت تقدّم الرجل على أنّه حبيبها، بينما زمان كنّا نقول صديق أو زميل.

2. و. (أنثى): صحيح، لكن هناك عائلات جزائرية متفتحة وتقبل هذا الشيء، يخرجون في الليل، يشربون الخمر، يدخنون، سواء المرأة أو الرجل أو أبناءهم، وتقدّم المرأة حبيبها لوالديها بشكل عادٍ.

اقتباس (O2): من المجموعة المختلطة حول علاقة المرأة بالرجل في المسلسل

يعكس الاقتباس (I) لمجموعة النساء بداية توجه النقاش حول الحديث عن علاقة المرأة بالرجل في المسلسل بين سلطة المجتمع الذكوري والتحرر وهو ما يتجلى في السطر (I)، التوجه ذاته نلاحظه في المجموعة المختلطة في السطر (I) من الاقتباس (2) وكما ذكرنا أعلاه هذه الاجابات جاءت مباشرة عند بدء النقاش لمعرفة آراء المشاركين حول المسلسل بصفة عامة مما يكشف عن اقتراب بعض الأعضاء المشاركين من مناقشة الموضوع المطروح "علاقة المرأة بالرجل في المسلسل".

يُظهر الاقتباسان انتقال المشاركين من الحديث عن علاقة المرأة بالرجل في المسلسل إلى الاسقاط على المجتمع الجزائري (أنظر سطر I إلى 4) من الاقتباس (I) كذلك الاسقاط على الحياة الخاصة (أنظر سطر 5) من الاقتباس (I) في مجموعة النساء، أما المجموعة المختلطة فأشير إلى ذلك بالإسقاط على العائلات في المجتمع الجزائري بصفة عامة (أنظر سطر 5) من الاقتباس (2).

إنّ الاسقاط على المجتمع الجزائري والحياة الخاصة أفرز تبائناً وتضاداً في الآراء حول نمط امرأة متحررة في علاقتها بالرجل كما صوّرها المسلسل بين رافض لوجوده في الفضاء العام للمجتمع الجزائري وبين مؤكّد لكونه نمط موجود في الواقع المعيش (هنا "التحرر" بمفهوم كلّ مشارك وسندرج أمثلة على ذلك في جزء لاحق من التحليل).

هذا الاختلاف انتقل في مرحلة أخرى من النقاش إلى نمط علاقة المرأة بالرجل في فضاء العائلة، إذ نجد عدم قبول لمشهد صوّر علاقة حب ولطف في التعامل بين زوج وزوجته وبين أب وابنته مثلما يوضّحه الاقتباس التالي:

I . د . حوار بين الرجل وزوجته وبناته، كيف أنّ الزوجة قالت لزوجها: "حفظك الله لنا" وأنّ البنات يعاقن والدهنّ، هذه العلاقات غير موجودة في مجتمعا غير أنّ المشهد الذي ظهرت فيه علاقة الابن مع زوجة الأب عبر فعلا عن واقعنا.

2 . ب . أنا أخالف من قال المسلسل لا يعكس الواقع، ينطبق عليه بحيث يوجد آباء علاقاتهم بأبنائهم مثل ما ظهر في المشهد ويقدمون لهم هدايا ثمينة.

3 . د . هو تطوّر على قلته في المجتمع وأنا لا أدري مدى صحتها كوني ابن حيّ شعبي بسيط، وأعتقد أنّه حتى في العائلات الغنيّة الأخ لا يعامل أخته بتلك الطريقة.

اقتباس (O3): من مجموعة الرجال حول أنماط علاقة المرأة بالرجل في المسلسل

يكشف الاقتباس أعلاه تباينا في الآراء ترتب عن اسقاط المشاركين لهذا النمط على واقع المجتمع الذي ينتميان إليه إذ يبدو أنهما يعيشان في سياق اجتماعي مختلف نسبيا، فبعدما أجزم (د) بعدم وجود هذا النمط من العلاقات في المجتمع الجزائري نلاحظ أنه بعد معارضة (ب) لرأيه قد تقبل (د) إمكانية وجود هكذا علاقة بين الأب وابنته لكن تمسك برأيه في النفي بتحديد نمط آخر متمثلا في علاقة الأخ بأخته مثلما يتجلى في السطر (3)، بالموازاة أكد وجود علاقة صراع وعنف رمزي بين الابن وزوجة الأب كما صوره مشهد سابق الأمر الذي يبين استمرار توجه النقاش نحو المجتمع الذكوري. بالمقابل نجد رأي المشاركة (ج) في مجموعة النساء متسق مع (أ) في مجموعة الرجال من حيث وجود هذا النمط من علاقة الأب بابنته في مجتمع الجزائري كما يتضح في ما يلي:

1. ج. ظهرت علاقة الأب مع ابنته باردة جدا، خالية من المشاعر. بينما نحن في الواقع البنت عاطفية وقرينة من والدها.

2. ن. حتى عيد ميلاد ابنتهم ظهرت باردة نعم.

اقتباس (03): من مجموعة الرجال حول أنماط علاقة المرأة بالرجل في المسلسل

بناء عليه يتبين أن تأويل المشاركين سواء في مجموعة النساء أو الرجال لعلاقة الأب بابنته في المسلسل جاء انطلاقا من واقعهم المعاش وتجاربهم الشخصية وهو ما يبرز تمسك كل عضو برأيه، الأمر الذي أفرز استقرارا في وجهات النظر حالت دون إقناع مشارك لآخر فحتى عند وصف أنماط لعلاقات من المسلسل نجد مجموعة النساء اشتركن في وصف أنماط فضاء العائلة كعلاقة الزوج بالزوجة بين التقليدية والمعاصرة، علاقة الزوجة بطلاقها، الأب بابنته والأخ بأخته بحيث كل نمط يُشاطر تجربة شخصية مع مختلف أعضاء هذه المجموعة.

ومراعاة للتسلسل في التحليل الموضوعي وفقا لديناميكية الموضوع فإنه بعد عرض كيفية اتجاه المشاركين نحو التفاوض على علاقة المرأة بالرجل في المسلسل واسقاطها على واقعهم الاجتماعي انطلاقا من مشاهدتهم لحلقاته، نصل إلى التحليل الوصفي لمرحلة عرض مشاهد تمثل حضور المرأة والرجل في فضاءات متباعدة في المسلسل وكيف انتهى المشاركون إلى التعليق عليها، تجدر الإشارة لكون عرض المشاهد يعد بمثابة خطوة محورية قد تؤكد أو تدحض الآليات التي على أساسها قُدمت الآراء سالفا.

نستهل وصف التفاعلات بمشهد من فضاء العائلة حيث نجد المشاركات بمجموعة النساء اتفقن على أن الزوجة هي المسيطرة في المشهد الأول وهو رأي يتناقض مع رأيهن عند بداية النقاش حيث

اعتبرن المرأة الجزائرية تسمع كلام الرجل وتطيعه (أنظر سطر I من الاقتباس I)، وهي الآراء ذاتها في المجموعة المختلطة أما بالنسبة لمجموعة الرجال والمختلطة فالآراء جاءت غير متناسقة بين معتبر السلطة في يد الزوجة أو في يد الزوج وآخر يراها علاقة متوازنة كما يبينه الاقتباس التالي:

- I. ب. أبرز المشهد أن المرأة لديها دور وحضور حيث طلب منها الزوج أن تلزم الصمت لكنها استمرت في الكلام. (ضحك)
2. د. أنا لا أوافق، أرى بأن المشهد عكس الرجل أعلى من المرأة ولا يجب عليها أن تتدخل في أمور الميراث لأنها امرأة (ضحك) ووتجها.
3. أ. نعم ولكن بإحترام
4. د. أكيد بدون إحتقار لها، لكنها تبقى امرأة وليس عليها التدخل بين الإخوة، خاصة المرأة.
5. المشرفة: لماذا قلت خاصة كونها امرأة ؟
6. د. بالنسبة لي، إذا كان لديّ مشكل مع أخي، الأكيد أن زوجتي لا ينبغي أن تتدخل وهذا شيء مفروغ منه.
7. ج. (...) الرجل هو المسيطر والأمر التام.
8. المشرفة: قلت أن الرجل هو الأمر التام والمسيطر، ماذا قصدت بها ؟
9. ج. قصدت بها في علاقته كزوج بزوجته، وعامل الزمن هنا مهم جداً لأنه في فترة التسعينيات، ما يمثل امتداداً لعقلية الجزائري المتمثلة في كون الرجل هو كل شيء في المنزل والمرأة لا يحق لها إبداء رأيها.
10. و. الزوجة كانت تسعى لفرض رأيها والزوج يحاول التوفيق ولم تكن في المشهد سيطرة لأيّ منهما.
- II. أ. أنا رأيت الزوجة هي التي كانت مسيطرة، فلما طلب منها الزوج الصمت لم تتأثر ولم تغادر المكان بل فرضت وجودها وأصرّت على البقاء.

اقتباس (04): تعليق أعضاء مجموعة الرجال على علاقة المرأة بالرجل في مشهد من فضاء العائلة

يبدو من خلال الاقتباس أعلاه استقراراً في الآراء بحيث لم نلمس أيّ حركة أو تغييراً في آراء المشاركين في جميع المجموعات لكنها على ثباتها تحوي اختلافاً إذ نجد توافقاً بين كلٍّ من (أ) و(ب) في كون المرأة مسيطرة في علاقة الزوجة بالزوج في المشهد مبرزين وجهة نظرهما بمواصلة الزوجة للكلام رغم أن زوجها طالبها بالتزام الصمت (أنظر سطر I و II من الاقتباس 4)، غير أن (ج) و(د) اعتبرا الرجل مسيطراً، برّر (ج) رأيه بعقلية المجتمع الجزائري التي تمنح الرجل السلطة الأولى مع إقصاء رأي المرأة (أنظر سطر 7 إلى 9 من الاقتباس 4) بينما نجد (د) يدعم الفكرة نفسها ل(ج) حول الرجل المسيطر لكن وجهة نظره مغايرة

تتمثل في أنّ الرجل أعلى مكانة وهذا الرأي جاء معارضا لرأي (ب) (أنظر سطر I إلى 6 من اقتباس 4) بحيث نلاحظ أنّ رأي (د) يتجلى في مسألة الميراث وعدم أحقية المرأة بالتدخل فيها وبالتالي هذا الرأي أخذ منحى آخر مقارنة بالأعضاء الآخرين الذين ركّزوا على طبيعة الحوار بين الزوجين.

نلاحظ أيضا أنّ (د) أشار إلى "توبيخ" الزوج لزوجته في المشهد مؤكّدا أنّ المرأة تبقى امرأة من ثمّ الاسقاط على حياته برفضه افتراضا (لأنّه أعزب) تدخل زوجته في أمور الميراث بينه وبين إخوته، وهو رأي يُنبئ مسار الآراء لدى أغلب المشاركين في مختلف المجموعات ومواصلتها في تأويل علاقة المرأة بالرجل في المسلسل انطلاقا من صورة ومنزلة المرأة في النظام الاجتماعي التقليدي بالتبرير والدُّود عن آرائهم بالعودة إلى ما تسنّه العادات والتقاليد.

والملاحظ أنّ مَشاهد علاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام دُعِمت وأوثقت الآراء حول علاقة المرأة بالرجل في اتجاهين بين التقليدية المحافظة والمعاصرة المتحرّرة، إذ نجد مجموعة النساء بالإجماع رفضت قطعاً النمط الذي يصوّر امرأة تدعو رجلاً إلى غداء في إطار مشروع علاقة عاطفية وقد اخترنا عمداً إدراج مقتطفات طويلة نسبياً لأنّها توفّر نظرة حول التفاعلات بين أفراد العائلة وبين الأصدقاء والغرباء معاً:

1. ج . الافتتاح والسرعة في العلاقات العاطفية.
ن . تحرّر صارخ، تأثر 100 % بحضارة الغرب خروج عن العادات والتقاليد، سرعة الدخول في علاقات عاطفية.
2. و . أنا أوافقها في الرأي، فقد أصبحت فهناك سرعة كبيرة في علاقتها.
3. ن . غريب، بين يوم وآخر تغيّرت حياته، التقى بها يوم أمس في اليوم الموالي دعاها إلى الغداء وصارت بينهما مواعيد !!
4. ج . تطوّر العلاقة بين المرأة والرجل، لم تعد مثل الماضي حيث كانت الخطبة تقليدية، اليوم أصبحت المرأة تتعرّف على الرجل، تخرج معه، قبل أن تربطها علاقة رسمية. فهذا الإفتتاح نتيجة التأثير بالمسلسلات الأجنبية.
5. ن . هذا ذوبان في الحضارة الأوروبية وكأنهم ليسوا جزائريين في هذا المشهد.
6. د . في ارتباط من الوهلة الأولى، لا يمكن أن تتصوّر امرأة هي تدعو الرجل إلى مطعم.
7. ن . في هذا المشهد هذه المرأة لا تمثل الشخصية النموذجية للمرأة الجزائرية، كيف تجرأت وتجاوزت العادات والتقاليد وعزمته وطلبت منه القدوم علماً أنّ الرجل الجزائري النموذجي معروف بالتعصب، كيف تقبل أن تدعوه امرأة وتدفع له ثمن الغداء، أين ذهب رجولته ؟! أنا هذه اللقطة أثرت فياً كثيراً.
8. د. أنا لا أتقبلها، حتى لو دعت امرأة ابني، سأقول له أنا أدفع لك ولا تسمح لإمرأة بذلك. (ضحك جماعي)

9. أ. هذا فوق التحزّر، ليس له علاقة بالمجتمع الجزائري، لا أعتقد أنّ الرجل الجزائري سيصل إلى هذه المرحلة.
10. و. نحن نرى أنّ هنالك امرأة تُنفق على رجل.
11. أ. نعم، عندما يكون زوجها وحتى الابن تعطيه والدته التقود، لكنّه يرفض ذلك من صديقه.
12. د. عندما يكون زوجي وأب أولادي نعم،
13. ن. موجودة نعم، يطلب نقوداً من والدته أو أخته لينفقها على صديقه.
14. د. ربما "سارة" بالنسبة لها الأمر عادي لأن والدتها فرنسية، فأثر عليها هذا.
15. أ. لكنّها نشأت في الجزائر.
16. د. لكن لا تنسى أنّ والدها كان غائباً دائماً، وبالتالي ليس هناك أب يكون رادعاً لها.

اقتباس (05): تعليق أعضاء مجموعة النساء على علاقة عاطفية بين المرأة والرجل في مشهد من الفضاء العام

يتجلى بوضوح اتّساق الآراء عبر هذا الاقتباس في استنكار واستياء جميع المشاركات إذ نجد (ن) و (ج) الأولى عزباء والثانية متزوجة تعتبران علاقة المرأة بالرجل في المشهد خارجة عن عادات وتقاليد المجتمع مادامت بصفة غير رسمية وتُرجعان التحزّر وسرعة الانفتاح في العلاقات العاطفية نتيجة تأثر الدراما الجزائرية بالمسلسلات الأجنبية (أنظر سطر 1 و 5 من اقتباس 5)، أمّا (د) فلم تتمكن من تقبل فكرة دعوة المرأة للرجل ما جعل (ن) تستطرد في التعليق مؤكّدة بأنّ نموذج المرأة والرجل في المشهد لا يعكسان حقيقة المرأة والرجل الجزائريان باعتبار الأولى تحتكم لما يفرضه المجتمع والثاني يُعرف بالتعصّب الذي يعكس رجولته (أنظر سطر 8 من الاقتباس ذاته) تشترك معها (د) في الاسقاط على المجتمع والحياة الخاصة إذ عبّرت عن رفضها وعدم سماحها لابنها بان يكون في موقف مماثل وأكّدت أنّها ستدفع له المهم أن لا تدفع له امرأة.

هنا نلاحظ أنّ رفض المشاركات في المجموعة لفكرة المرأة التي تدفع للرجل أو تعزمه في إطار علاقة عاطفية في فضاء عام، لكنّها تتقبّلها بل وتدعمها إذا كانت المرأة زوجة الرجل أو والدته أو أخته أيمادامت علاقة المرأة بالرجل في فضاء عائلي واعتبار انتهاج المرأة لهذا السلوك في الفضاء العام نتيجة غياب الرجل (الأب) الذي يردعها (أنظر سطر 17).

وعلى العكس من مجموعة النساء نجد آراء المجموعة المختلطة متقبّلة ومعجبة بهذا النمط من العلاقة المصوّرة في المشهد مثلما يبينه الاقتباس التالي:

1. أ. (ذكر): (ضحك)، علاقة جميلة ياريت لو كانت الجزائر كلها هكذا.
2. ب. (أنثى): الشيء الذي فهمته أنّ مشاعر الحب واضحة في المشهد وأنّ هناك علاقة بين الرجل والمرأة.
3. و. (أنثى): فالمشهد يُبرزون أنّ الرجل الجزائري لا يزال يحترم المرأة ويقدرها، خاصة أنّه معجب بها لم يدخل بعد في علاقة جدية، لكن ما دامت هي معجبة به يعني هناك اقتناع، يخرجان معا ويتعارفان.
4. ج. (أنثى): علاقة جميلة بين المرأة والرجل، وكذا حرية المرأة حيث أصبحت تعزم الرجل.
5. ن. (ذكر): بين المشهد أنّ هناك نوعاً ما حرية للجيل الجديد (امرأة - رجل) لم تكن موجودة قديماً.

اقياس (06): تعليق أعضاء المجموعة المختلطة على علاقة عاطفية بين المرأة والرجل في مشهد من الفضاء العام

وفقاً للاقتباس نلاحظ اشتراك (أ) وهو أعزب مع (ج) متزوجة في إعجابهما بهذا النمط من العلاقات (أنظر سطر I و 4 من الاقتباس) إلى جانب تقبله من قبل (ب) و(و) و(ن) إذ نجد هذا الأخير أرجعه إلى الحرية التي تتمتع بها المرأة والرجل في هذا العصر، بينما نجد مجموعة الرجال تندرج إجابات مشاركيها بينهما فالبعض اعتبرها غريبة وخارجة عن واقع المجتمع الجزائري ومنهم من رأى بأنها أمر عاديّ يعكس تحرر المرأة وتلاشي الطابوهات في المجتمع.

إجمالاً عرفت الآراء في هذه الفئة اختلافاً وتضاداً بين الأعضاء المشاركين في المجموعات البؤرية الثلاث سواء المعتبرون علاقة المرأة بالرجل في المسلسل ظهرت بتحرر منافع للأخلاق ولا تعكس واقعها في المجتمع الجزائري حيث الرجل هو محور العلاقة وصاحب السلطة والأعلى مرتبة مقابل المرأة الجزائرية التي لا ينبغي أن تُقدّم على مناهضة ما ترسمه العادات والتقاليد أو المعتبرون علاقة المرأة بالرجل في المسلسل جزء من واقع معيش في المجتمع الجزائري أمّا الانفتاح والتحرر أمر جميل ومناسب لهذا الزمان.

لكن رغم هذا الاختلاف والتضاد حافظ أعضاء المجموعات على استقرار وثبات آرائهم بحيث دافع كلّ منهم في مجموعته عن رأيه إيماناً منه بأنه مُحقّ انطلاقاً من واقعه المعيش وتجاربه الخاصة، لكن الملاحظ أنّ تبادل الآراء والتفاعل داخل هذه المجموعات لم يكن بمعزل عن العاطفة إذ نجد بعض المشاركين انفعّلوا في مرحلة ما من النقاش وعبروا بكثافة أو شدة عن آرائهم إزاء علاقة المرأة بالرجل في المسلسل وهو ما سنفصّل فيه بالقسم الموالي من التحليل الوصفيّ للفئة.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
الملتقى: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية

2.1.2.5 العاطفة

يرى (Rothwell, 2010) أنّ رصد وتوثيق تفاعلات المجموعة من الناحية العاطفية يساعد الباحث على استكشاف كيفية تأثير سياق المجموعة على توليد البيانات (Carey & Smith, 1994; Hollander, 2004)، ممّا يتيح فهماً أكثر ثراءً وأكثر اكتمالاً (Miles & Huberman, 1994; Wilkinson, 1998). لذلك عملنا على رصد مختلف التفاعلات العاطفية (وما صاحبها من اتصال غير لفظي) ذات العلاقة بآراء المشاركين حول هذه الفئة كما يتوضّح بالاقتباس التالي من مجموعة النساء:

ن. المشهد الذي يُظهر مشاهدة مباراة كرة القدم في مكان مختلط، "أنا" كجزائرية لم أستطع تقبلها ولم أتمكن من متابعة المشاهدة لأن هذه العقلية لم تصل بعد مجتمعنا وهي فئة قليلة وقليلة جداً ولم تظهر في المجتمع الجزائري، لأنه لا يوجد الأثرياء فقط، إنّما نسبة 80 % هم طبقة متوسطة لا تزال متمسكة بالأعراف والتقاليد حيث الفتاة دائماً تأخذ برأي والدها، أخوها، والدتها، ولا تخرج عن ذاك الوسط ولا تستطيع أن تتجرأ وتقول أنا أخرج ليلاً بمفردي. لا توجد هذه العقلية ولم تنفش كثيراً (...) حتى أنا أمثل فئة الثلاثينيات أسير موضة اللباس والماكياج ورغم ذلك لا أستطيع الخروج عن العادات والتقاليد على العكس هذا المسلسل، فأول مشهد من الحلقة الأولى أثر في كثير من حيث فجأة يمررون لنا امرأة تخرج بمفردها وتذهب لمشاهد مباراة كرة القدم وتشجع بطريقة تبرز بها نفسها أمام الرجال وهذا غير صحيح مقارنة بامرأة جزائرية حقيقية.

اقتباس (07): تعليق المشاركة (ن) بمجموعة النساء على علاقة عاطفية بين المرأة والرجل في مشهد من الفضاء العام

عند الحديث عن مشهد صوّر امرأة في جوّ ليليّ تجلس بمطعم وتشجع مباراة كرة القدم في مكان وُصف من قبل المشاركات "بالمختلط" أي يجمع الجنسين نجد المشاركة (ن) تعبر عن رأيها بعاطفة كثيفة وشديدة عن عدم تقبلها لفكرة المشهد (أنظر اقتباس 7) تتجلى في حركات اليدين باتجاه مكان جلوس باقي المشاركات وكذا نبرة الصوت القويّة مدعّمة إيّاها بإيماءات الدهشة والرّفص لخروج المرأة عن العادات والتقاليد إلى جانب الاسقاط على حياتها الخاصّة والسيّاق الاجتماعيّ الذي تنتمي إليه وهي العاطفة ذاتها شاطرتها إيّاها شقيقتها المتزوجة والأكبر منها سنّاً حيث نجدها ترد بكثافة وشدّة ومقاومة بعدم تقبل الرجل الجزائري لفكرة تحرّر المرأة مثلما يتبيّن في الاقتباس التالي:

I. (ج). لاحظنا تطوّر كبير في العلاقة قديماً مقارنة باليوم فقد صار الرجل يشجّعها على التحرّر ويساعدها مثلما رأيناه في المشهد عندما "مروان" لمح "سارة" تشاهد المباراة، استغرب الأمر بداية، خاصة وأنهم كانوا في مقهى وهذا يبيّن أنه سلوك غريب عن مجتمعنا.

2. أ. قالت (ج) أن الرجل الجزائري أعجبه تحرّر المرأة!! هل فعلاً يقبل زوجك تحرّرك (أ)
- تسأل (ج) وتشير بإصبعها ورأسها بالتّني رافضة للفكرة.
3. ج. ليس الجميع، لقد أخبرتك بأنها فنة.
4. (فوضى ونقاش جماعي رافض لكون الرجل يوافق على تحرّر زوجته)
5. أ. الرّجل لا يقبلها لزوجته ولا لأختها، أخته يضربها.

اقتباس (08): تعليق أعضاء مجموعة النساء على علاقة عاطفية بين المرأة والرجل في مشهد من الفضاء العام

نلاحظ أنّ استفسار (أ) عن تقبّل زوج (ج) لتحرّرها وحركتي التّني بالإصبع والرّأس إلى جانب استعمالها لعبارة **أخته يضربها** كلّها تفاعلات عاطفية لفظية وغير لفظية تعكس الكيفية التي كانت تعبّر بها عن رأيها حول علاقة المرأة بالرجل في أغلب مراحل النقاش، لكن إلى جانب ذلك تميّزت (أ) بالاتصال البصري القويّ مع بقيّة المشاركات أثناء إبداء رأيها بملامح ثقة وراحة وابتسامة عند الاستماع للأخرى تجدر الإشارة هنا إلى أنّ كلّ من (أ) و(ن) كانتا الأكثر تعبيراً بالعاطفة في مجموعة النساء تليهما المشاركة (ج) و(د) عند التعبير عن مشاهد لها علاقة بتجارب مشتركة معهما مثل:

1. ج. العلاقة التي تأثرت بها كثيراً هي علاقة "كريم" بزوجته "جازية"، عندما علمت بعد موته بأنه كان متزوجاً، تلك "خيانة" بعد 25 سنة زواج، وفي الأخير تعرف المرأة سر كبير على زوجها أمر مؤثر جداً ولا يمكن أن يمر علي بسهولة كمشاهدة.
2. د. أنا أثرت فيّ علاقة "جميلة" و"سمير"، فأغلبية الأزواج الآن صاروا علّة وعالة على زوجاتهم، نجد رجل غير مسؤول، لا يعمل، لا يسأل عن أولاده، يقول للمرأة: "تدبّري أمرك"، فهذه الكلمة لا أدري أين ستوصل المرأة.

اقتباس (09): تعليق مشاركتين بمجموعة النساء على علاقة المرأة بالرجل في مشاهد من فضاء العائلة

تعدّ المشاركة (د) أكبر المشاركات بمجموعة النساء سناً (أنظر جدول خصائص أفراد عينة المجموعة البؤرية الأولى ص 133) وهي الأكثر اعتدالاً من حيث التعبير بالعاطفة كانت تستعمل يديها عند الحديث غير أنّ ملامح وجهها وصوتها عكسا مدى تأثرها بالمشهد الذي تحدّث عنه على اعتبارها زوجة وأمّ لبنت مطلّقة، أمّا (ج) فكانت عند بداية النقاش تبقي يدها ملتصقة بالكُرسيّ الذي تجلس عليه واليد الأخرى تحمل بها سيّالة تضع على فمها وكأنّها تحاول بناء أفكارها والتموّع وسط المجموعة، بدأت بالاندماج الفعلّي والتّعبير بعاطفة عند الحديث عن مختلف أنماط العلاقات التي تشترك معها في تجارب معيّنة وأبرزها في (سطر I من اقتباس 8) على اعتبارها زوجة وزوجها يحمل الاسم نفسه للزوج الخائن

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

في المسلسل، أما المشاركة (و) فكانت تركز على الاستماع كثيرا ووضع الأيدي على الفم ما يعكس قلة الخبرة في العمليات الاتصالية الرسمية.

أما بالنسبة لمجموعتي الرجال والمختلطة فقد كانت أقل تعبيراً بالعاطفة عن علاقة المرأة بالرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب التحرر مقارنة بمجموعة النساء ماعدا العضو (د) في مجموعة الرجال حيث سجلنا على مدار مراحل مختلفة من النقاش تعبيره بانفعال فيما يخص موضوع هذه الفئة وتأكيده في كل مرة على أنّ الطابع التقليدي هو الذي يحكم علاقة المرأة بالرجل ورفض فكرة التحرر (بمفهومه) مع اصراره على مكانة الرجل الأعلى من المرأة مثلما يبيّنه الاقتباس التالي:

1. (د). مهما كانت العائلة برجوازية الأب لا يعامل ابنته بتلك الطريقة عنق وتعبر عن المشاعر، فالخرج أراد أن يصور لنا كيف صار يعيش المجتمع الجزائري ونحن تعودنا على نمط معين من المسلسلات أين الأب يضرب ابنته ويمنعها من الخروج ومن ثم فجأة نرى في الدراما الجزائرية والد يقيم حفل عيد ميلاد لابنته ويحضر لها هدية.

2. أ. حتى في اختيار الممثلين لماذا لم يختار من قلب العاصمة كباب الواد وغيرها لأنهم يتميزون بالتعصب للرجولة ولن يقبلوا أداء ذلك الدور.

3. د. أنا انطلقت من فكرة أنّ الدراما الجزائرية كانت تصور المجتمع، وكلنا نتذكر "الكف الأسطوري" لسмир عبدون كيف ضرب حبيبته"، فمثل هذا المشهد لديه دلالات كبيرة بالنسبة للمجتمع الجزائري حيث تبين رغبة الرجل في فرض رأيه على المرأة وتسمع لرأيه وغيرها من الأمور، لذلك هنالك فعلا تحول صارت فيه المرأة أعلى مكانة من الرجل أو تتحكم به ونلمس ذلك في المسلسل.

اقتباس (IO): تعليق مشاركتين بمجموعة الرجال على علاقة المرأة بالرجل في مشهد من فضاء العائلة

أدرجنا المقتطف أعلاه للإشارة إلى أنّ (د) يتحدث بعاطفة وكثافة وأحيانا بانفعال كلما حاول التأكيد على أنّ علاقة المرأة بالرجل في المجتمع الجزائري على اختلاف أنماطها وفي أيّ فضاء كانت هي علاقة تحتكم لقيم النظام الاجتماعي التقليدي إذ نجده رافضا لأيّ فكرة تعكس التحرر الذي يراه محاولة من المرأة في أخذ مكانة الرجل ولعلّ تعليق (أ) يؤكد هذه النظرة في ربطه لمفهوم الرجولة في المجتمع بالتعصب (أنظر سطر 2 من اقتباس IO).

أما عن باقي المشاركين فقد تميزوا بالاعتدال أثناء التعبير عن آرائهم والمحافظة على الإيماءات والاتصال البصري مع المشتركين إذ بدت عليهم ملامح الراحة ما عدا المشارك (و) الذي يشترك مع (و) في

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة":
الملتقى: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

مجموعة النساء من حيث أنه يركّز على الاستماع لكنّه تميّز بتجنّب الاتصال البصريّ مع مشرفة الجلسة حتى لا تطلب منه التدخل أكثر في النقاش وكان يتظاهر بالكتابة على الأوراق التي طلب منهم تدوين الملاحظات عليها بعد عرض كلّ مشهد علماً أنّه صديق (د)، وهو ما لاحظناه أيضاً في المجموعة المختلطة حيث نجد المشاركة (ج) عند التعبير عن مواقف اعتبرتها "مخرجة" كانت تبدو عليها ملامح التوتر:

1. الفنّ لا يحترم الهويّات ولا الثقافات ولا الدين حسب رأيي الشخصيّ، الفن ليس له حدود في إطار المعقول فقضية حبّية وعشيقّة وصديقة أحدثت نجاحاً في دراما مصر والمغرب والدراما الكوميدية لذلك لا يمكن حصر الفنّ فيلماً كان أو مسلسل.

2. ج. مجتمعنا لا يتقبّل هذه الأمور.

3. ب. محافظ من حيث المشاهد الإباحية المخلة بالآداب نعم، لكن من ناحية صديقي وعشيقتي هذا أمر عاديّ وغير ممكن حصر الأفكار لأنّ الفنّ فكر.

4. و. إنّنا الانفتاح إلى درجة غير معقولة.

5. د. هذا حسب طريقة مناقشة الأفكار وطرحها.

6. و. مثل مشهد يصوّر فتاة تتعاطى المخدرات وتقوم بحركات غير مقبولة.

7. ج. في المسلسل توجد عدة علاقات لا يمكنك مشاهدتها أمام والدك تخجلين منها

حتى تضطرين لتغيير القناة،

اقتباس (II): تعليق المشاركين بالمجموعة المختلطة على علاقة امرأة برجل بمشهد في الفضاء العام

عبّرت (ج) بعاطفة وكثافة عن عدم امكانية مشاهدتها أمام والدها لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة" وذلك عبر نبرة الصّوت وملامح الوجه إلّا أنّها في مراحل أخرى من الجلسة مع باقي المشتركين تميّزت بالاعتدال والحفاظ على التّواصل البصريّ عند النقاش حول العلاقة بين سلطة المجتمع الذّكوريّ وركب التحرّر.

يهتمّ Erving Goffman بهذا النوع من التعبير الجسديّ لأنّه يظهر الحاجة إلى توصيل معنى مقبول للآخرين، يتم توجيه الإيماءات إلى الجمهور أصبح ممكناً لأنّ جميع المشاركين في المشهد la scène يستطيعون تفسيرها بشكل متشابه بسبب التوقعات المشتركة (SBonicco-Donato, 2009, p 6).

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

يعدّ الضحك كذلك وسيلة لتبيان خبايا شخصية الأفراد والتعبير عن الانفعال الداخلي، يعتبره Heyd (1982) ظاهرة بشرية يبدو أنّها مقاومة التّفسير على الرغم من أنّها واحدة من الاستجابات الأكثر انتشاراً في الواقع، للمؤثرات الكوميديّة وغير الكوميديّة أيضاً، فقد وجد المنظّرون صعوبة في شرح طبيعتها بل وأكثر صعوبة في تحديد ظروف الإثارة (Heyd, 1982, p 285)، الأمر الذي يحول دون معرفة إن كان الضحك عفويا أو محاملة للتواصل الاجتماعي.

سجّلنا ضحك بعض المشاركين خلال الإلقاء بأرائهم في مواطن مختلفة كضحك مختلف المشاركات بمجموعة النساء عند تعليق (د) وتأكيدا على أنّها ستدفع لابنها الغداء مع امرأة حتى لا يسمح لهذه الأخيرة بالدفع (أنظر سطر 9 من الاقتباس 5) المشهد ذاته أضحك المشارك (أ) بالمجموعة المختلطة قبيل تعليقه على إعجابه وتميّبه لأن تكون الجرائر كلّها مثل ذلك التّمط (أنظر سطر 1 من الاقتباس 6) نلاحظ هنا كيف تختلف دلالات الضحك باختلاف ما ركّز عليه المشاركون في المجموعتين إذ تمّ التركيز في الأولى على دعوة المرأة للرجل باعتبارها أمّ بينما في الثانية ضحك يقابله إعجاب بهذا التّمط المتفتح في علاقة المرأة بالرجل على اعتباره شاب أعزب. أمّا بمجموعة الرجال نجد المشارك (ب) ضحك عند حديثه عن زوجة الأب التي استمرت في الكلام رغم طلب الزوج بالتزامها الصّمت، كذلك المشارك (د) بالمجموعة ذاتها وفي تعلّقه على المشهد ذاته ضحك عند ذكر ما وصفه بتوبيخ الزوج لزوجته (أنظر سطر 1 و 2 من الاقتباس 4)، وبالتالي نلاحظ أنّ تغيّر مواقف الضحك تؤكد أنّ له دلالات معيّنة لذلك نوهت أخصائية علم النفس السلوكي Elliot Parsin إلى أنّ الضحك "يفضح ما بداخلنا"، وإلى جانب تعبير المشاركين عن آرائهم حول علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" بمختلف الفئات سواء بتفاعلات لفظيّة أو غير لفظيّة، فإنّ تحديد أبرز المفاهيم التي استعملها المشاركون أثناء النقاش بإمكانها أن تقرّنا من فهم كيفيّة البناء الاجتماعي لدى أفراد العينة للعلاقة انطلاقاً من مشاهدتهم للمسلسل وآليات تأويلهم لهذه العلاقة والمعاني المستنتجة حولها مثلما هو موضّح في القسم الموالي من التحليل الوصفي لهذه الفئة.

3.1.2.5 المفاهيم الرئيسة

إنّ تحديد عدد محصور من الأفكار الهامة والخبرات أو التّفضيلات لدى المشاركين من شأنه اكتشاف الأفكار الأساسيّة لفهم كيفيّة مشاهدتهم للموضوع قيد الدّراسة وبالتالي تحديد العوامل ذات الأهمية المركزيّة (Krueger & Casey, 2015, p 158)، لذلك حاولنا تحديد أبرز المفاهيم الرئيسة Key Concepts

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
 - مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -
 المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

التي اكتنفت تعليقات المشاركين بمختلف المجموعات البؤرية في علاقتها بفئة المرأة والرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب التحرر.

اعتمدنا بداية على ضبط التردد Frequency بتحديد عدد المرات الذي ذكر فيها مفهوم معين أو مجموعة من المفاهيم التي تعبر عن آراء وتوجهات المشاركين حول موضوع البحث، واستعنا في ذلك على برنامج التحليل التوعوي NVIVO (أنظر النسخ الحرفي للمناقشة المسجلة ص 128) كخطوة أولى من ثم على التحليل الكلاسيكي للبيانات والاستدلال بأمثلة من النص ونشير مبدئياً إلى عينة من المفاهيم المشتركة بين المجموعات الثلاث حول موضوع هذه الفئة مثلما هو موضح في الصورة التالية:

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%)
femme	5	161	2,09
nous	4	123	1,60
femmes	6	111	1,44
l'homme	7	82	1,06
relation	8	81	1,05
comme	5	59	0,77
hommes	6	54	0,70
société	7	53	0,69
homme	5	43	0,56
j'ai	4	39	0,51
réalité	7	39	0,51
toujours	8	37	0,48

صورة (04): عريضة تردد الكلمات للمجموعات البؤرية الثلاث*

Requête de fréquence de mots

مثلما هو موضح في الصورة أعلاه فإن أكثر الكلمات تردداً في المجموعات تمثلت في المرأة بمعدل 272 مرة (بالجمع بين ترددها مفردة وجمعا) تليها كلمة نحن ب 132 مرة من ثم الرجل ب 136 مرة ما يُعادل نصف تردد كلمة المرأة وهي مفاهيم تدلّ على إلتزام المشاركين بمناقشة موضوع البحث المطروح للنقاش مع التركيز على المرأة.

* للاطلاع على العريضة الكاملة لتردد الكلمات في المجموعات البؤرية الثلاث أنظر: (ملحق رقم 20).

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة":
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب
التحرر، نجد مفهوم "المجتمع" قد تردّد 53 مرّة، "الواقع" 39 مرّة، يليه "الأب" 35 مرّة، "الجزائريّة" نسبة
إلى المرأة 34 مرّة، "الزّوج" 32 مرّة، "العائلة" 25 مرّة و"العلاقات" ب 23 مرّة، "الأخ" و"الابنة" II مرّة،
"المسؤول" نسبة إلى الرجل II مرّة، "التحرر" 20 مرّة و"الانفتاح" 8 مرّات، "غير موجود" 16 مرّة وهي
موضّحة أكثر في الشكل التالي:



صورة (05): سحابة الكلمات للمجموعات البؤريّة الثالث

Nuage de mots tous les groupe

وعليه نلاحظ كيف أنّ المشاركين في المجموعات البؤريّة اشتروا في تأويل علاقة المرأة بالرجل من حيث اعتبارها منافية للعادات والتقاليد عبر اسقاطها على مختلف أنماط العلاقات في المجتمع الجزائري، بالرغم من أنّ بعض المشاركين قد أبدوا إعجاباً وتقبلاً للعلاقة رغم اعتراضهم بغربتها عن المجتمع.

يُظهر الشكل الموالي أسطح Surfaces تردّد الكلمات في جميع المجموعات البؤريّة بعرض مساحة كلّ كلمة وفق تكرارها:

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
 - مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -
 المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

femme	femmes	relation	société	réalité	mari	fil	classe	fil	non	ici
							moi	peu	peut	voulait
				toujours	n'a	famille				façon
		comme	homme				respect	leurs	algérie	beaucoup
nous	l'homme			père	notre	travail		parler	après	frère
							comme			maison
		hommes	j'ai					reflète	sentiment	manière
				algérienne	l'argent	relations	existe			peuvent
								vie	filles	mère
										respon

شكل (09): أسطح جميع المجموعات البؤرية Surfaces de tous les groupe

يجدر التنويه إلى أنّ اهتمامنا بالتردد Frequency تمّ بحذر من العدّ على اعتبار الأرقام في تقارير المجموعات البؤرية يمكن أن تكون مضلّة فقد لا يجيب الجميع على كلّ سؤال وقد يُعلّق بعض الأعضاء ثلاث مرّات على قضية واحدة و قد لا يعلّق الآخرون على الإطلاق وبالتالي وصف عدد المشاركين الذين تحدّثوا عن موضوع معيّن يكون بحذر ودقّة إمّا بالإشارة إلى ترميزهم مباشرة أو باستخدام عبارات لا أحد أو قليل أو بعض أو كثير أو أكثر.

إذن بناء على ما أفرزه برنامج التحليل النوعي NVIVO من مفاهيم تشاطرت فيها إجابات المشاركين حول موضوع هذه الفئة، نلاحظ أنّ تفاعلهم انحرف عن التعليق على علاقة المرأة بالرجل في المسلسل إلى الاسقاط على ذواتهم وهذا ما يفسّر تردّد كلمة "نحن" وكذا على مجتمعهم كما تكشف عنه كلمات "المجتمع، الواقع، العادات والتقاليد وغيرها" مثلما تبينّه سحابة الكلمات Nuage de mots في جميع المجموعات البؤرية (أنظر شكل 08)، كلمات تعكس المعاني المشتركة بين أغلب المشاركين حول علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة" باعتبارها غريبة عن واقع العلاقة في النظام الاجتماعي التقليدي بالجزائر مع تأكيد رفض البعض لما أسموه تحرّراً وانفتاحاً كما يتّضح في جدول المفاهيم الرئيسية:

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

ترميز المشارك	مجموعة النساء	مجموعة الرجال	المجموعة المختلطة
أ	- المرأة تسمع كلام الرجل وتطيعه. - لم نصل بعد إلى تحرر علاقة المرأة بالرجل المصوّرة بالمسلسل لم أستوعب خروجه عن عاداتنا. - الرجل يرفض التحرر لزوجته أخته يضربها، ويقول لها "أكسر فمك"	- العلاقات في المسلسل بعيدة عن العادات والتقاليد. - الرجل الجزائري يتميز بالتعصب للرجولة.	- الافتتاح في علاقة المرأة بالرجل موجود في مجتمعنا. - علاقة جميلة يا ريت لو كانت الجزائر كلها مثلها. - مبادرة الرجل وتجارب المرأة - المسلسل بعيد عن الواقع
ب	////////	- علاقة المرأة بالرجل غريبة عن عاداتنا وتقاليدنا لكنها موجودة. - ظهرت المرأة متحررة والرجل متقبل.	- المسلسل دخيل قام بتعريف واقع علاقة المرأة بالرجل. - غضب الرجل مبرر لسلوكه
ج	- المرأة توقّر الرجل، لا يحق لها إبداء رأيها - الزواج بموافقة الوالدين والمسلسل مقتبس من دراما أجنبية. - الرجل يُشجّع المرأة على التحرر بالمسلسل وهو غريب عنا	- العلاقات في المسلسل بعيدة عن العادات والتقاليد. - الرجل هو المسيطر والأمر الناهي في الأسرة وامتداد عقلية المرأة لا يحق لها إبداء رأيها - في المسلسل ظهرت المرأة المتحررة.	- العلاقة بالمسلسل منافية لأخلاق مجتمعنا. - سيطرت زوجة الأب - الرجل عندما يغضب يمكنه أن يضرب ويفعل أي شيء
د	- أنا أعيش التحرر الذي بالمسلسل. - هذه العلاقات هي تسيّب لم يعد هناك احترام بين المرأة والرجل.	- اللطيف بين المرأة بالرجل غير موجود فالأب يضرب ابنته ويمنعها من الخروج "مثل الصّفقة الأسطورية للحبيب الذي ضرب حبيبته بمسلسل" - ظهرت المرأة أعلى مرتبة تُبادر بالتحية وتعزم الرجل على الغداء لكن بالواقع هو الأعلى مكانة وهي تبقى إمرة الرجل يفرض رأيه عليها.	- علاقة المرأة بالرجل في المسلسل بعقلية جديدة. - نحن لم نترق على ذلك النمط من العلاقات بين المرأة والرجل في المجتمع. - مبادرة الرجل عند اعجابه بامرأة
و	خروج المرأة للشهر أمر غريب عنا ولا يوجد مثله في الجزائر	غريب عن واقع مجتمعنا.	- هناك عائلات جزائرية متفتحة - الرجل الجزائري بالمسلسل مازال يحترم المرأة، البعد عن الواقع
ن	المرأة تأخذ برأي والدها وأخيها ولا تستطيع أن تتجرأ وتخرج عن العادات والتقاليد كإمراة جزائرية حقيقة ولا تختلط بمجتمع ذكوري	////////	- حرية اللجيل الجديد (إمراة-رجل) - غريب عن المجتمع والتقاليد

		■ الرجل الجزائري النموذجي معروف بالتعصب مستحيل يفكر في الزواج بامرأة متحررة .
--	--	--

جدول (20): المفاهيم الرئيسة حول علاقة المرأة بالرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب التحرر وفقا للمشاركين في كل مجموعة

يتبين انطلاقاً من المفاهيم الرئيسة في الجدول أعلاه آليات تأويل مشتركة بين المشاركين في المجموعات البؤرية الثلاث تتجلى في الانتقال من التعليق عن علاقة المرأة بالرجل في المسلسل إلى الاسقاط على الذات أو المجتمع وفي توظيف كلمتي "المجتمع" و"الواقع"، كما يشترك الأغلبية حول معنى العلاقة في كونها غريبة أو منافية "للعادات والتقاليد" إلى جانب وصفها بالعلاقة "المتحررة" بحيث غالباً ما يُنسب "التحرر للمرأة" لكن في مفهومه السلبي خاصة بمفاهيم مجموعة النساء إذ اعتبرن المرأة المتحررة في مشاهد المسلسل لا تمثل المرأة الجزائرية الحقيقية التي تتسم بطاعة الرجل وتوقيره ومشورته عند الخروج والتي تحترم نفسها ولا تختلط بما سُمي "المجتمع الذكوري"، هنا نلاحظ تمحور المعاني المشتركة في مجموعة النساء حول امتداد علاقة المرأة بالرجل من فضاء العائلة إلى الفضاء العام ويتضح ذلك في المفاهيم التي تؤكد على استحالة تزوج الرجل الجزائري بامرأة كان على علاقة عاطفية معها لأنّ الزواج في المجتمع الجزائري لا زال يتسم بالمراسيم التقليدية التي تتوقف على موافقة الوالدين، إذ أكدت المشاركات بالمجموعة على تعصب الجزائري للرجولة حيث لا يمكن أن يُعرف والديه بامرأة متحررة عرفها في الشارع "الفضاء العام"، وما يؤكد هذه المفاهيم استعمالهنّ أيضاً لكلمات كالرجل "يضرب أخته" يقول لها "أكسر لك فمك" وكيف ربطن ما أسمينه "التعصب" بمفهوم "الرجولة" لدى الرجل الجزائري.

هي مفاهيم تشترك في معانيها مع مفاهيم بعض المشاركين بمجموعة الرجال حيث نجد توظيف مماثل يؤكد على عدم وجود مودة ولطف في علاقة المرأة بالرجل خاصة في فضاء العائلة حيث الأب "يضرب" ابنته و"يمنعها" من الخروج وهو العنف الرمزي الذي طبع العلاقات التي تعود عليها المشاهد الجزائري في دراما المسلسلات كما يستشهد به أحد المشاركين في ما اسماه "الكف الأسطوري" ويُقصد به الصّفة التي وجهها الرجل لحبيبته في الفضاء العام بمسلسل جزائري بُث في الألفينيات، لذلك نجد بعض المشاركين قد تقبلوا فكرة العنف وعلاقتها بخصوصية الرجل الجزائري "المتعصب للرجولة" في المجتمع ورغبته في فرض السيطرة على المرأة وعدم أحقيتها في إبداء رأيها مقابل مقاومة لمشاهد تتضمن

"التحرّر" بمفهومهم علماً أنّ أعضاء هذه المجموعة لم يتردّد كثيراً هذا المفهوم لديهم عكس مجموعة النساء، حيث اعتبر بعض المشاركين بمجموعة الرجال تحرّر المرأة منافٍ للعادات والتقاليد في المجتمع بل وظهرت المرأة في إطار هذا التحرّر أعلى مكانة من الرجل، رغم ذلك نجد بعض الأعضاء يؤكّدون غرابة هذا النمط من العلاقات عن العادات والتقاليد لكنّهم في الوقت نفسه يؤكّدون على وجوده في المجتمع "يقصدون به نمط علاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام".

على خطى المجموعتين أيضاً نجد أعضاء من المجموعة المختلطة على قلّتهم قد أشاروا إلى مفهوم العنف الذي اشترك في المعنى حوله المشاركون بالمجموعتين السابقتين متمثّل في "غضب الرجل" وسلوكياته المبرّرة نتيجة لذلك، كما اشتركت المفاهيم الرئيسة بالمجموعة في التأكيد على أنّها غريبة عن "العادات والتقاليد" بالمجتمع الجزائريّ ويشتركون مع بعض أعضاء مجموعة الرجال في كونه نمط موجود في الواقع ويشكّل "التحرّر" عاملاً رئيساً في ذلك.

ومن مفاهيم العنف في علاقة المرأة بالرجل وعلاقتها بمفهوم تعصّب الرجل الجزائريّ للرجولة في فضاء العائلة والفضاء العام إلى العنف في فضاء العمل حيث اتفق أغلب المشاركين بمجموعة الرجال في اعتبار التعامل الفظّ للمدير مع سكرتيّره والصّراخ في وجهها سلوك عادٍ من الرجل المدير مادامت المرأة أقلّ مكانة، فلو كانت علاقة نديّة لتغيّرت ردّة فعله حسب آرائهم كما يوضّحه الاقتباس التالي:

1. ب. عدوانيّة المسؤول على السكرتيرة، وهذا أمر عادٍ.
2. ج. أراد أن يقول بأنّ الأمر يعكس الواقع. المسؤول في المشهد لا يمثل حقيقة المسؤولين وسلوكه يعكس أخلاق ومبادئ نوع من الرجال.
3. ب. لو أتينا للتفكير المنطقيّ، نرى أنّ السكرتيرة هنا أخطأت لأنّها لم تخبر مديرها عن الأمر رغم أهمّيته وبالتالي الأمر عاد معاملته معها بعدوانية، من حسن حظّها أنّه لم يصفعها (ضحك).
4. د. هناك بعد آخر للمشهد وتمثّل في تبيان تواجد المرأة في مراكز العمل، ويظهرون لنا الرجل دائماً يصرخ على المرأة سواء في العمل أو البيت وتبقى المرأة دائماً ضحيّة الرجل (ضحك).
5. و. مشهد يعبر عن غضب الرجل المسؤول على سكرتيّره رغم أنّ الموقف لم يكن يقتضي صراخه عليها، ربما في مواقف أخرى ممكن نعم.
6. أ. كان يتحدّث معها طول الطريق ولم تخبره، إذن هي تستحقّ أن يصرخ عليها.
7. د. هناك من يرى أنّه لم يكن عليه الصّراخ عليها، بل الاكتفاء بتوقيفها عن العمل لأنّها ليست زوجته.

8. **المشرفة:** الرجل بإمكانه الصراخ على زوجته؟
9. د. أنا زوجتي أصرخ عليها (ضحك)، أمّا بالنسبة للسكرتيرة فيكفي تطبيق القانون.
10. **المشرفة:** ماذا لو كانت المرأة في نفس مستوى الرجل المسؤول، هل كان سيصرخ عليها؟
11. أ. ممكن أن تكون ردّة الفعل نفسها لأنّ الأمر متعلّق بصديقه وسيارته وسمعته وهي لم تبلغه في الوقت المناسب للقيام بالإجراءات اللازمة.
12. د. أنا أرى العكس، لو كانت مسؤولة في نفس مستواه لما صرخ عليها لأنّها في إطار عمل وسمح لنفسه بذلك مع السكرتيرة لأنّه أعلى منها.
13. ج. لابد من الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الرجل في هذا المشهد هو إنسان منفعل.
14. د. يظهر لي أن مشهد يمثل الرجل الجزائري والمرأة الجزائرية سواء كانت زوجته أو أخته أو زميلته في العمل.

اقتباس (12): تعليق المشاركين بالمجموعة المختلطة على علاقة امرأة برجل بمشهد في الفضاء العام

يُظهر الاقتباس معاني العنف التي تمثّلها المفاهيم المستعملة من قبل المشاركين من **عدوانية، صفع، ضحية، غضب وصراخ وتوقيف عن العمل** وكيف اتفق أغلب المشاركين على أنّه سلوك عاد مستندين في ذلك على خطأ السكرتيرة، ما عدا المشارك (ج) الذي ركّز على سلوك المسؤول مؤكّداً أنّه لا يمثّل حقيقة المسؤولين انطلاقاً من كونه مدير ومسؤول في عمله، كذلك رأي المشاركة (ب) من المجموعة المختلطة التي برّرت سلوك الرجل المدير بالغضب انطلاقاً من كونها صاحبة مؤسسة ومديرة إلى جانب تميّزها بمزاج انفعاليّ وبالتالي المعنى المستنتج والمفاهيم الموظّفة من قبل هذين المشاركين نتاج تجربة مشتركة مع الفاعل (المدير) في المشهد بالمسلسل.

بناء عليه نستنتج أنّه بالرغم من **الفروق الديمغرافية** من جنس وسنّ وحالة اجتماعية ومستوى تعليمي ومهنيّ إلا أنّ أغلب المشاركين بمختلف المجموعات البؤرية الثلاث لديهم **قواسم مشتركة** في نظرهم لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل والمجتمع إذ أغلبهم **اشتركوا في إنتاج معاني** حول خاصّيات **العنف والقسوة** في تعامل الرجل مع المرأة باعتبارها تندرج ضمن صفات الرجولة والعادات والتقاليد في فضاء العائلة والفضاء العام بالامتداد إلى فضاء العمل بالمجتمع الجزائري، غير أنّ المشاركين بالمجموعة المختلطة اشتركوا فيما بينهم في **الاعجاب** بنمط الانفتاح في علاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام وانفردوا في ذلك مقارنة بمجموعي النساء والرجال الذين اشتركوا في اعتباره تحرراً سلبياً منافٍ لأخلاق المجتمع.

4.1.2.5 الصّمت والمشاركة

يوجد داخل كل مجموعة بؤرية عينة البحث إمّا تفاوت وهيمنة في المشاركة أو ميل نحو الصّمت لدى الأعضاء المشاركين، فالمجموعة يمكن أن يهيمن عليها شخص واحد أو عدد قليل من الأفراد الذين يميلون إلى أن يكونوا أكثر وضوحاً بالإضافة إلى ذلك، كما يمكن أن تكون الردود عبارة عن ردود على بيان عضو المجموعة بدلاً من الردود المباشرة على البرنامج نفسه (Chung, 2002, p 9)، وقد سجّلنا في مجموعة النساء هيمنة بعض الأعضاء على النقاش في المماركتين (أ) و(ن) وهما أختان تليهما المشاركة (د) وهي زميلة (ن) في العمل، حيث كنّ الأكثر مشاركة مقارنة ب (ج) و(و) اللتان اقتربتا من الصّمت أكثر منهما إلى المشاركة، إذ عرفت (ج) مشاركة محتشمة عند مُستهلّ الجلسة إلا أنّها بدأت تندمج في النقاش تدريجياً وارتفعت نسبة مشاركتها عند التطرّق إلى أنماط علاقة المرأة بالرجل ذات تجربة مشتركة معها أمّا المشاركة (و) فقد استحوذ عليها الصّمت ولم تتدخل إلا بطلب من مشرفة الجلسة، إذ غالباً ما تكون مشاركتها قبل الأخيرة أو الأخيرة بين المشاركات واجابتها مُقتبسة ممّا قيل وباقتضاب شديد.

أمّا مجموعة الرجال فتميّزت بخصائص مماثلة إذ نجد هيمنة بعض المشاركين على حساب آخرين مثل المشارك (د) الذي كان أكثر عضو مشارك يليه كلّ من (أ) و(ج) و(ب) باعتدال، أمّا (و) فمثله مثل (و) بمجموعة النساء حيث تميّز بصمته أكثر من مشاركته التي كانت تتمّ عقب طلب من المشرفة وكما سبق وذكرنا أنّه كان يتظاهر بالكتابة تجنباً لخوض غمار النقاش مع باقي المشاركين.

في المجموعة المختلطة ساد التوازن في المشاركة بين المشاركين الإناث والذكور ما عدا (ن) ذكر، الذي تميّزت إجاباته بالاقتضاب كأنّه يميل للصّمت أكثر من النقاش.

الملاحظ أنّ المشاركين الأقرب إلى الهيمنة على النقاش هم ذاهم المشاركون الذين تطغى العاطفة على آرائهم التي كانت بادية بوضوح منذ مُفتتح الجلسة، لكن يبدو أنّ المشاركة وخاصة الصّمت لا يرتبطان فقط بالخصائص الديمغرافية للمشاركين ومدى استعدادهم للتعبير أمام الآخرين عن آرائهم حول علاقة المرأة بالرجل في المسلسل، إنّما لهما دلالات أخرى لها علاقة بمضامين مَشاهد علاقة المرأة بالرجل والخلفيات الاجتماعية والثقافية والنفسية للمشاركين مثلما يتبيّن في ردّ فعل المشاركات بمجموعة النساء بعد عرض مشهد للحظة تعارف بين امرأة ورجل في الفضاء العام كما يوضّحه الاقتباس التالي:

I. ج . انعدام الحياء، المرأة لم تعد تستحي (ضحك)، تستعمل ألفاظاً لا تناسب الأنثى.

(صمت خيم على المكان)

2. مشرفة الجلسة: ما بالكن، لم هذا الصمت؟

3. د . صُدِمْنَا.

(ضحك جماعي)

4. أ . ليست أخلاق أفراد مجتمعنا.

5. د . أنظري إلى هذا الصنف من الشباب وإلى هيئته.

6. أ . أنظري إلى التحزّر الذي يريدون الوصول إليه.

7. ج . هذا ليس تحزّر هذا انخراط أخلاقي، لا توجد قيم.

8. أ . نزعوا كلباً ثوب القيم والأخلاق.. افعل ما شئت.

9. ج . كإمرأة لا أستطيع الكلام مع رجل بتلك الألفاظ.

10. د . تسبّب أسري، لا يوجد إحترام.

II. ج . تغيّرت الطريقة التي كان يستعملها الرجل لفتح حوار مع المرأة، في المشهد طلب رقم هاتفها بطريقة وحقّة.

12. أ . لكن أعجبها الأمر، رغم أنّه كان استهزاء في البداية.

اقتباس (I3): الصّمت والمشاركة في مجموعة النساء بعد عرض مشهد لعلاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام

رد فعل مشاركات هذه المجموعة المتمثّل في "الصّمت" عقب مشاهدة مضمون المشهد يؤكّد بأنّ النّصّ لا يعكس الطّابع الكامل للمناقشة كونه يُعيّب الاتّصالات غير اللفظيّة، والإيماءات، والاستجابات السلوكيّة ومنها الصّمت الذي قد يحمل دلالات أكثر ممّا قد تُعبّر عنه المشاركة بالكلمات حيث نلاحظ كيف تمّ بناء معنى مشترك حول العلاقة المتضمّنة في المشهد بدلالة الصّمت بعدها جاء الكلام ليدعّم هذا المعنى المتجلّي في قول (د): "صُدِمْنَا" من ثمّ تتوالى التعليقات المؤيّدّة لها كما هو موضح في الاقتباس أعلاه.

2.2.5. الفئة الثانية: العاطفة والمال كمحددین لطبيعة علاقة المرأة بالرجل

تشمل الفئة آراء الباحثين حول العاطفة والمال كعاملين محددين لطبيعة علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة" على اعتبار المرأة ضعيفة إما أمام عاطفتها كأني أو أمام المال، سواء عن احتياج أو طمع إلى جانب ما يمنحه لها المال من مكانة تفرض على الرجل احترامها، مقابل الرجل القوي أمام عاطفته المتحكم في نفسه وصاحب المال بالتالي الأعلى مكانة من المرأة ما يبرر له إهانتها أو استغلالها وفقاً للمعاني التي اتفق حولها المشاركون بالمجموعات البؤرية، وعليه سنعمل على تبيان كيفية تفاعل المشاركين وآليات بنائهم للمعنى المشترك حول موضوع الفئة والتعرف على مختلف المعاني المنتجة باتباع الخطوات ذاتها المعتمدة في التحليل للفئة الأولى.

1.2.2.5 الآراء بين الاتساق والتضاد، الاستقرار والتغير

لم يتجلى موضوع هذه الفئة بوضوح إلا في المرحلة الاستكشافية من النقاش حيث بدأت تبرز ملاحظه في آراء بعض المشاركين بمجموعة الرجال كما يبينه الاقتباس التالي:

1. أ. قوة المال هي التي كانت تسيّر علاقة المرأة والرجل في كلّ مجال أو فضاء.
2. ب. المسلسل صوّر لنا نمطين من العلاقة أولهما علاقة المرأة بالرجل في طبقة الأغنياء، كان الرجل يحبها ويعاملها بحنان، وثانيهما في طبقة الفقراء وكان الرجل يظلم ويهين المرأة. لذلك أرادوا أن يوصلوا لنا من خلال المسلسل أنّ الرجل الغني يعيش بهذه الطريقة مع زوجته أو حبيبته، والرجل الفقير يعيش معها بطريقة أخرى.
3. ج. صحيح، بين المسلسل أنّ علاقة المرأة بالرجل في طبقة غنية تكون أفضل لكن العكس ليس صحيحاً وبالتالي ليس بالضرورة العلاقة في طبقة فقيرة تكون تيسة.
4. أ. ممكن المال لا يحقق لهم السعادة.

اقتباس (I4): آراء المشاركين في مجموعة الرجال حول العاطفة والمال كمحددین لطبيعة علاقة المرأة بالرجل في المسلسل

يُظهر الاقتباس كيف شكّل "المال" عاملاً مهماً في تحديد طبيعة علاقة المرأة بالرجل في المسلسل وانعكاسه على نمط حياتهما إذ نجد مختلف الآراء أخذت منحى رأي المشارك (أ) كالمشارك (ب) الذي استند رأيه على مثالين للعلاقة في طبقتين اجتماعيتين مختلفتين حيث يُعدّ المال محدداً لأسلوب معاملة الرجل للمرأة بين الحب والحنان والظلم والإهانة (أنظر سطر I و 2 من الاقتباس I4) وبعدها توالى الآراء في التوجّه ذاته ما يكشف عن اتّساق وانسجام في المعنى المشترك للمشاركين.

تضاعف توجه آراء المشاركين بهذه المجموعة نحو المال وعلاقة المرأة بالرجل لكنه اقتُرن بعاطفة المرأة فعند تفاعلهم مع المشاهد المعروضة أثناء الجلسات، حيث اعتبروا المسلسل قد أظهر المرأة **ضعيفة** على الرغم من الرفعة الاجتماعية التي منحها إياها **المال** وأنها تبقى ضعيفة أمام الرجل أو تحديات الحياة بصفة عامة **مُرجعين الضعف إلى عاطفتها** مقابل الرجل **القوي** الذي يُعطيها **الأمان** وهذا في تعليقهم على مشهد يحوي نمطين من العلاقات الأخت بالأخ والخال بنات أخته إذ كانت آرائهم **متسقة منسجمة**، على العكس منهم يتضح **اختلاف في الآراء** وعدم تناسق لدى أغلب المشاركين بالمجموعة المختلطة بين مركز على الرجل السند للمرأة في العلاقات العائلية الجزائرية ومعارض له بالنفي والتأكيد على عدم وجود هذا التماسك في **الواقع** المعيش بين الخال وبنات أخته، ومن جانب آخر علق البعض على علاقة الصداقة بين الأخ وأخته وآخر على التساوي في الحضور بين المرأة والرجل وبالتالي كان هناك **اختلاف وتضاد في الآراء وتعدد المعاني** حول العلاقاتين بفضاء العائلة بتعدد آراء المشاركين في المجموعة.

توآثر توجه آراء المشاركين نحو موضوع **العاطفة والمال** كمحدد لطبيعة علاقة المرأة بالرجل حيث نجد اقتراب بين مجموعتي النساء والمختلطة في معنى المشهد الذي عكس حسبهم قلة احترام وظلم وتسلط الرجل المدير على المرأة السكرتيرة واعتبرته بعض المشاركات الموظفات بمجموعة النساء السلوك ذاته في أغلب الإدارات الجزائرية مع الإشارة إلى موقف **ضعف السكرتيرة أمام مديرها**، وفيما يلي اقتباس من مجموعة النساء:

1. ن . عدم تقبل الرجل المدير لأخطاء السكرتيرة، وهذا معروف في كامل الإدارات الجزائرية.
2. أ . قلة الاحترام، نعم في كامل الإدارات الجزائرية.
3. ج . بسهولة صرخ في وجهها، لم يعرفها أي قيمة.
4. ن . ليس لديه حاجز الاحترام، تجاوز العلاقة الوظيفية لعلاقة شخصية في قوله: "باش مخدومة أنت".
5. أ . سوء استعمال السلطة لدى كامل المسؤولين، هذا واقع معيش (ضحك). فمجرد أن يكون الرجل مسئول يبدأ في ممارسة السلطة.
6. د . بدون استثناء، سوء استعمال السلطة.
7. أ . رد فعل السكرتيرة كانت تحاول الدفاع عن نفسها.
8. ج . رد فعلها كان الرضوخ.
9. أ . ليس لها خيار.

10. ن . لا تستطيع أن تحتج.
11. أ . لو احتجت لأوقفها عن العمل.
12. ن . التسلّط وتجاوز السلطة.
13. د . مظلومة المرأة في العمل.
14. أ . تصرف الرجل المدير هذا في محيط العمل ليس مع المرأة فقط وإنما مع الرجل أيضا.
15. ن . الرئيس والمرؤوس.
16. د . حتى المرأة تظلم المرأة.

اقتباس (I5): آراء مجموعة النساء حول العاطفة والمال كمحددات لطبيعة علاقة المرأة بالرجل في فضاء العمل بالمسلسل

مثل ما هو مبين في الاقتباس فإن الآراء توجّهت نحو المال كعامل لضعف المرأة أمام تسلّط الرجل بحيث لم تستطع الدفاع عن نفسها لأنها لا تملك بديلاً عن وظيفتها مثلما يتّضح في (سطر 8 إلى II من الاقتباس I5)، هو معنى يتوافق مع رأي أحد المشاركين الذكور بالمجموعة المختلطة الذي أرجع تعامل الرجل مع المرأة بهذا الأسلوب إلى مكانتها في العمل الأدنى من مكانة الرجل.

لكن الملاحظ أيضاً في (سطر 14، I5، I6 من اقتباس I5) أنّ المشاركات بمجموعة النساء اتّفقن على المعنى الذي يفيد بأنّ السلوك ذاته للرجل المدير في العمل يكون حتى مع الرجل الموظف وكذلك المرأة المدبرة التي قد تظلم المرأة أيضاً وبالتالي اعتبرن تصرف الرجل المدير مع المرأة السكرتيرة أمراً موجوداً في علاقة الرئيس بالمرؤوس بغض النظر عن الجنس.

أمام اتساق الآراء بمجموعة الرجال وتضادها مع الآراء بمجموعتي النساء والرجال يظهر انسجام لدى أغلبها بالمجموعات البؤرية الثلاث في مشهد مُعكّس للسّابق تظهر فيه المرأة المدبرة والرجل الموظف إذ اتّفق على معنى المشهد أنّه يصوّر علاقة احترام كما يبيّنه الاقتباس التالي:

- I. ن . احترافية المرأة وتقبل الرأي.
2. أ . تسمع، هي محترفة وعندها ميزة الاتصال والإنصات والاحتواء، تسمع جميع الآراء ثم تكون رأيها الخاص.
3. ج . تتعامل بلطف مع العمّال، لا تهين الرجل وتستمع له لكن دائماً المرأة المدبرة لديها رجل تعتمد عليه في العمل، تضع شريكاً لها تشاوره، ليس مثل الرجل يجب أن يكون هو المسيّر والقرار يعود له في أغلب الأحيان ولا يتقبل الآخرين عكس المرأة مثلما رأينا في المشهد.
4. د . تحترم وتستمع لكل واحد، تمنحه وقتاً وتناقش معه.
5. و . تحترم وتستمع للموظفين ثم تقدّم رأيها.

6. ن . نلاحظ في المشهد بأن الاحترافية متعلقة بالمستوى الدراسي لأنها تعمل في مجال تخصصها، وبالتالي هي تدري ما الذي تقوم به على العكس لو كانت في تخصص آخر لوجدناها تخاف وتشك.

اقتباس (I6): آراء مجموعة النساء حول العاطفة والمال كمحددات لطبيعة علاقة المرأة بالرجل في فضاء العمل بالمسلسل

يُظهر اتفاق المشاركات حول الاحترام الذي تميزت به علاقة المرأة بالرجل في المشهد لكن الاختلاف يكمن فيما استندت عليه كل مشاركة من حجة تراوحت بين ما تتميز به المرأة من مهارات التواصل وبين اللطف كقيمة اجتماعية أو احترافية في العمل بالنظر إلى مستواها التعليمي والعمل في مجال التخصص وكذلك المشاورة هنا نلاحظ إشارة المشاركة (ج) إلى ارتكاز المرأة دوماً على رجل يسندها في العمل وهو رأي يتشاطر مع المشارك (د) ذكر في المجموعة المختلطة الذي يرى بأن هناك توافق المكانة في العلاقة من حيث امتلاك المرأة للمال والرجل للخبرة.

بالنسبة لمجموعة الرجال فيتشاطر بعض مشاركيها في معنى الاحترام بالعلاقة في المشهد كما يبدو:

1. أ. علاقة احترام ومفهومية من المرأة للرجل، فلا يبدو عليها أنها صاحبة المؤسسة.
2. ب. علاقة تحضر المرأة المديرية مع الرجل الموظف.
3. ج. المرأة المديرية المسؤولة تظهر متحكمة في عملها، احترامها للرجل الموظف وإذا ما قارنا هذا المشهد بالذي سبق نرى اختلاف بين المسؤول الرجل والمسؤول المرأة، فكاتبة السيناريو أرادت أن توصل لنا فكرة المرأة أكثر تحكماً ونجاحاً في العمل من الرجل خاصة كون الرجل الجزائري عصبي المزاج.
4. د. صور لنا المشهد المرأة بالرغم من أنها مسئولة وأعلى مكانة مقارنة بالرجل، إلا أنها تتعامل معه بطريقة عادية كإمرأة وتحترم الرجل وليس كأنها مسئولة، رغم أنه بإمكانها أن تصرخ باعتبارها صاحبة المؤسسة لكن طريقتها في الجلوس والحديث مع الموظف الكبير في السن توحى بأنها المديرية وتختلف عنها مع الرجل الشاب، فهذا الأخير كانت تبتسم معه وغيّرت أسلوبها.
5. أ. هي من بادرت بإلقاء التحية على الرجل الشاب.
6. و. معاملتها مع الرجل الكبير في السن تختلف عن الرجل الشاب فيظهر تفاهم بينهما، والمرأة المديرية تحسن التسيير.
7. د. صوروا لنا المرأة دائماً بالرغم من أنها مديرة، تبقى بعاطفتها إمرأة.
8. ج. المرأة تخطط للمشاعر مع العمل.

اقتباس (I7): آراء مجموعة الرجال حول العاطفة والمال كمحددات لطبيعة علاقة المرأة بالرجل في فضاء العمل بالمسلسل

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

بغض النظر عن الاتفاق حول معنى احترام المرأة المديرة للرجل الموظف يُظهر الاقتباس تبايناً في الحجج المستند عليها كل مشارك بين سلوكيات التحضر والتفهم والتجاح في العمل بالرغم من أنّها بمكانة عالية وصاحبة مال غير أنّ المشارك (د) يرجع احترام المرأة المديرة للرجل الموظف ناتج كونها امرأة وتتعامل بعاطفتها حتى في فضاء العمل وهو رأي يتوافق مع (ج) الذي فهم من المشهد أنّ المرأة تخلط المشاعر مع العمل لأنّها حسب (أ) بادرت بإلقاء التحية على الرجل الموظف وتعاملت معه بلطف لأنّه شاب تلميحا لكونها معجبة به علماً أنّه زميلها في الدراسة سابقاً وصديقها بالرغم من أنّها عاملت كذلك الموظف الآخر الأكبر سناً بلطف واحترام، نوّه أيضاً المشارك (د) إلى طريقة جلوسها وحديثها الموحية بأنّها المديرة الرأسي ذاته يتفق معه المشارك (أ) ذكر بالمجموعة المختلطة كما يتجلى في الاقتباس التالي:

1. ج . علاقة إحترام وتبادل، هي بمالها وهو بخبرته.
2. ب . علاقة مثالية تعكس ما يفترض أن يكون في واقع الإدارات الجزائرية إذا كانت المرأة مديرة تتسلط، والرجل المدير يتسلط حتى على بني جنسه.
3. أ . كانت علاقة متوازنة، لكن أسلوب المرأة هنا في التعامل مع الموظف الكبير في السن باحترام لكن بطريقة توحى بأنّها تأمر (يتجلى ذلك في طريقة جلوسها وحركت القلم في يدها)، ودائماً تعمل على فرض رأيها لكن بطريقة محترمة.

اقتباس (I8): آراء مشاركين بالمجموعة المختلطة حول العاطفة والمال كمحددین لطبيعة العلاقة في مشهد بفضاء العمل

بناء على آراء المشاركين حول هذه المشاهد نلاحظ توجّه النقاش نحو التطرّق المستمر إلى ربط سلوكيات المرأة بالمال وما يترتب عنه من مكانة اجتماعية كعامل تُحترم على أساسه من قبل الرجل أو بوصفها الأنثى التي تُلازمها عاطفتها حتى في فضاء العمل وإن كانت في مرتبة سلطة، غير أنّ المعنى المشترك حول العاطفة تصاعد عند التعليق على مشهد لسكريّة وهي تبدو معجبة بالحارس الشخصي لمديرها محاولة لفت انتباهه في حضور المدير الذي كان منشغلاً بالحديث مع أحد الموظفين.

إجمالاً هناك قبول مشترك لمضمون المشهد لدى جميع المشاركين في المجموعات البؤرية الثلاث ما عدا مشارك واحد بمجموعة الرجال الذي رأى بأنّه يعبر عن المرأة غير المحترمة لأنّها في فضاء عمل ولم تحترم وجود مديرها أمامها على اعتبار كونه مديراً ولا يقبل سلوكاً مماثلاً أمامه كما هو مبين في الاقتباس التالي:

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

- I. د. المرأة بالرغم من أنها في مكان عمل إلا أنها تبقى أنثى بطبيعتها ويظهر أنها انجذبت نحو الرجل القوي والوسيم وبقيت تنظر إليه بينما لم يعرها هو الاهتمام، فالمرأة حتى وإن كانت في مركز عال لا يعني أن تتخلى عن أنوثتها وطباعها.
2. ب. المرأة ضعيفة.
3. أ. مها كانت المرأة قوية وغنية إلا أنها تبقى أنثى وتتأثر بسهولة.
4. و. أخذ عقلها، لم تكن مركزة مع العمل.
5. ب. كانت تحاول لفت الإنتباه "تكحل"
6. ج. تاهت "توخذت" (ضحك جماعي)
7. ب. أرادوا أن يوضحوا لنا بأن الرجل قد أعجب المرأة
8. أ. ليس أي رجل، لديه متران طولاً ومقتول العضلات (ضحك جماعي).
9. و. لكن في المكان غير المناسب.
10. د. الرجل القوي والمرأة الضعيفة.
- II. ب. هذا المشهد يعكس الواقع
12. ج. هذا يمثل المرأة غير المحترمة، والتي لا تحترم النظام الداخلي للمؤسسة.
13. أ. أعجبتها ولم تتمكن من تمالك نفسها.
14. د. نحن نعيش هذا الواقع ويمكن للمرأة إذا أعجبتها رجل في إطار العمل أن تحاول لفت انتباهه وهذا أمر عادٍ، بالرغم من أنه في مجتمعنا وفي قرار أنفسنا نعتقد بأنه لا ينبغي على المرأة أن تبادر وتبين إعجابها بالرجل.
15. ج. أنا أعتقد أن الأمر غير مقبول لأنها في مكان عمل وأمام مديرها وهذا فلة احترام، ربما لو كان ذلك في الفضاء العام لكان أكثر تقبلاً وأنا كمسئول لا أقبل أن تقوم سكرتيرتي بسلوك كهذا أمامي.
16. د. أنا على العكس، لو قامت بذلك السلوك في الفضاء العام اعتبره أمر غير مقبول بتاتا وتبدو هنا المرأة غير محترمة.
17. أ. صحيح، لأن الرجل الذي يعمل معها تكون لديها خلفيته عنه.

اقتباس (I9): آراء المشاركين بمجموعة الرجال حول العاطفة والمال كمحددین لطبيعة العلاقة في مشهد بفضاء العمل

يُظهر الاقتباس اختلافاً في الآراء حول سلوك المرأة الموظفة في المشهد والخروج عن سياق المسلسل بالإسقاط على الذوات والمجتمع حول إن كان السلوك مقبولا اجتماعياً أم لا سواء في فضاء العمل أو الفضاء العام (أنظر سطر I4، I5، I6 من اقتباس I9).

عموماً تمحور تأويل أغلب المشاركين حول ضعف المرأة أمام عاطفتها وانجذابها إلى الرجل القوي، هو المعنى ذاته لدى بعض المشاركات بمجموعة النساء إلى جانب تأويل البعض الآخر للمشاهد

على أنه صوّر المرأة الجريئة التي تُحاول لفت انتباه الرجل واعتباره أمراً غريباً، أمّا بالنسبة للمجموعة المختلطة فإنّ المشاركين أبدوا تقبّلاً وبعضهم إعجاباً بالصّورة التي ظهرت عليها علاقة المرأة بالرجل ممّا أفرز تناسقاً وانسجاماً في الآراء مثلما يوضّحه الاقتباس التالي:

- I. و. هناك استغلال للموقف من طرف المرأة أثناء العمل حيث تحاول لفت نظر رجل وسيم من خلال لمس شعرها كنوع من التعبير عن مشاعرها تجاه الشخص الآخر.
2. د. تريد أن تخطب لنفسها ومن حقّها.
3. ن. هنا نعود لفكرة الحرية، فقديمًا كانت المرأة لا تستطيع التعبير عن مشاعرها للرجل وتحاول إخفاءها عنه.
4. أ. كان التعبير بالمنديل في القديم ومن لديه إمراة للزواج يضع بعض من التّعناع خلف أذنه، ومن يريد هو الزّواج يشتري بطيخة ويفجّرها وسط المنزل.
5. و. منذ القديم كانت هناك محاولة من المرأة للفت إنتباه الرجل عبر التّافذة، ومنها جاء مثل "عشاق التّافة ما يتلاقى"، وهذا أمر عاد موجود.
6. ب. المخرج لم يُقصّ مشاعر المرأة في هذه الدّراما وهذا شيء جميل جداً وأنا أعجبتني اللَّطّة لأنّه غالباً الأنثى العربيّة لا يمكنها التعبير عن مشاعرها بالحرية التي يحظى بها الرجل.
7. ج. أوافقها الرأي.

اقتباس (20): آراء المشاركين بالمجموعة المختلطة حول العاطفة والمال كمحدّدين لطبيعة العلاقة في مشهد بفضاء العمل

انطلاقاً من آراء مختلف المشاركين بالمجموعات البؤريّة الثلاث يتجلّى خروجهم عن سياق تأويل مضمون المشهد إلى الحديث عن حرّية المرأة في التّعبير عن مشاعرها لهذا التّمط من العلاقة بين المرأة والرجل في علاقته بزمان مضى في المجتمع الجزائريّ، إذ استند أحد المشاركين بمحاولة المرأة منذ القدم لفت انتباه الرجل وكيف ترتّب عن ذلك مثل شعبيّ مُتداول إلى يومنا هذا "عُشّاق التّافة ما يتلاقى" (أنظر سطر 3 إلى 6 من اقتباس 20).

وعليه فئة العاطفة والمال كمحدّدين لطبيعة علاقة المرأة بالرجل اتّسمت آرائها إجمالاً بالاتّساق والانسجام تارة وبالاختلاف والتّضاد تارة أخرى إذ اشتركت مجموعة النّساء في كثير من الأحيان مع مجموعة الرّجال خاصّة في اعتبار المرأة ضعيفة أمام العاطفة والمال الذي يُحدّد مكانتها وطريقة تعامل الرجل القويّ معها في فضاء العمل، غير أنّ المجموعة المختلطة انفردت بمعانٍ مشتركة خاصّة بمشاركتها

مقارنة بالمجموعتين السابقتين كإعجابها بتعبير المرأة عن مشاعرها ولعلّ التفاعلات غير اللفظية للمشاركين تساهم في تعميق المعاني لمختلف آراء المشاركين مثلما يتجلى في الجزء الموالي.

2.2.2.5 العاطفة

أكد Krueger & Casey (2015) أنّ العواطف الشديدة في مجموعة التركيز تميل إلى التأثير على المشاركين الآخرين إلى جانب الكثافة إذا كانت أقلّ انتشاراً فإنّها تميل إلى أن تكون أقلّ تأثيراً (Krueger & Casey, 2015, p 143)، لذلك عملنا على متابعة مواطن العاطفة في آراء المشاركين وتقصى مؤشرات الكثافة عبر الایماءات ولغة الجسد وتأثير ذلك على مسار التعليقات لما لها من مواقف انفعالية تُترجم شدة العاطفة والكثافة.

مقارنة بالفئة الأولى قد سجّلنا عاطفة أقلّ في تفاعلات الأعضاء المشاركين بمختلف المجموعات البؤرية ولربّما يرجع ذلك لخصوصية موضوع كلّ فئة في علاقتها بمختلف خلفيات المشاركين حيث تميّزت بعاطفة عادية متوازنة عند توجّه النقاش نحو العاطفة والمال كمحددین لطبيعة علاقة المرأة بالرجل، لكن الانتقال إلى التعليق على الموضوع بمشاهد فضاء العمل شكّل أولى مواطن التفاعل بعاطفة من قبل مشارك في مجموعة الرجال متمثلة في الدفاع عن صورة المدير المسؤول في الجزائر مثلما يتبيّن في (الاقْتباس 12 سطر 2) مؤكّداً أنّ النمط المصوّر في المشهد لا يمثّل حقيقة المسؤولين والسلوك يعكس نوعاً محدداً من الرجال إذ بدا المشارك بعاطفة شديدة وكثافة في لغة الجسد عبر الحديث بكلتا يديه وملامح الجدّية تبدو عليه بصوت واضح وواثق، وفي المشهد ذاته نجد أغلب المشاركات بمجموعة النساء قد تفاعّلن بعاطفة قويّة نوعاً ما على اعتبارهنّ موظّفات (أنظر اقتباس 15 سطر 4، 5، 7) وفي مشهد مُعكّس يحوي علاقة المرأة المديرة بالرجل الموظّف عبّرت المشاركة (ب) بالمجموعة المختلطة بعاطفة عادية وانزعاج باد على ملامحها وفي طريقة جلوسها وكأفّها غير مكترثة لنمط تلك المرأة المديرة وهي تصفها "بالعلاقة المثالية" (أنظر اقتباس 18 سطر 2) لأنّها مديرة بمؤسّستها الخاصّة وتتميّز بمزاج عصبي وبالتالي قد تكون أقرب لمشهد الرجل المدير والمرأة الموظّفة.

نجد أيضاً تفاعلاً بعاطفة رفض شديدة وكثافة في لغة الجسد من قبل المشارك (ج) بمجموعة الرجال إزاء تصرّف السكرتيرة أمام مديرتها (أنظر اقتباس 19 سطر 15) انطلاقاً من كونه مسؤولاً ولا يقبل بسلوك مُماثل أمامه إذ انعكس الانفعال بملامح وجهه وحركة يده اليمنى التي كان يستعملها للتأكيد على رفضه القطعيّ خاصّة أنّه بفضاء عمل معتبراً إياه قلة احترام

أما الضحك فكان في مجموعة النساء بعد نهاية مشهد علاقة إعجاب الموظفة بزميلها وفي المشهد ذاته أثناء تفاعل المشاركين بمجموعة الرجال إذ بدا في الأولى كرد فعل لسلوكيات لم يُتعود على مشاهدتها في دراما جزائرية أو بالأحرى دهشة وحيرة في جرأة المرأة بالمشهد (الجرأة على حدّ وصفهنّ)، بينما في الثانية (مجموعة الرجال) فكان نتاج تعليق أحد المشاركين على أنّ المرأة تاهت أمام وسامة الرجل وضحك مرة أخرى عند تعليق مشارك آخر وهو يصف ذلك الرجل كما هو مُبين في المقتطف:

I. ج. تاهت "توخذت" (ضحك جماعي)

2. أ. ليس أي رجل، لديه متزان طولاً ومفتول العضلات (ضحك جماعي).

اقتباس (2I): آراء بعض المشاركين بمجموعة الرجال حول العاطفة والمال كمحددتين لطبيعة العلاقة في مشهد بفضاء العمل

إلى جانب ما يعكسه تعدّد آراء المشاركين وكيفية تفاعلهم أثناء الجلسات من آليات تأويل لموضوع الفئة وكيفية بناء المعاني حولها فإنّ ضبط المفاهيم الرئيسة من شأنه تبيان أبرز المعاني المستنتجة من قبل المشاركين كما يتجلى في الجزء الموالي.

3.2.2.5 المفاهيم الرئيسة

الكلمات تعدّ في كثير من الأحيان المحدّدات الهامة للمعنى وعلاوة على ذلك قد يكون المعنى متعلّقاً بتكرار ارتباط كلمات معيّنة والمسافة بين الكلمات أو المفاهيم المرتبطة بها (غالباً ما يتمّ قياسها بعدد الكلمات المتداخلة)، فالفكرة الأساسية هي أنّ طريقة استخدام الأفراد للغة توفر رؤية حول الطريقة التي ينظّم بها هؤلاء الأفراد المعلومات والانطباعات والمشاعر في الذاكرة وبالتالي كيف يميلون إلى التفكير (Stewart & Shamdasani, 2006, p 127)، لذلك اعتمدنا على برنامج التحليل النوعي NVIVO (كما سبق واشرنّا) لضبط تردّد الكلمات واكتساب قاموس خاصّ بالمجموعات منفردة ومجموعة ممّا يزيد في تفصيل ومستوى تحليل البيانات (أنظر ملحق رقم 20).

تتمثّل أبرز المفاهيم الرئيسة التي تُترجم توجه إجابات المشاركين نحو فئة العاطفة والمال كمحددتين لطبيعة علاقة المرأة بالرجل بالمسلسل حسب برنامج التحليل النوعي NVIVO في: "المال" بتردد 29، علاقات العمل 24، الاحترام I7، العاطفة I2، الرجل المسؤول II، المكانة 7، الضعف 5.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
 البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
 - مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -
 المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

تكشف المفاهيم عن اشتراك في إنتاج بعض المعاني لدى المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث حول العاطفة والمال ودورهما في تحديد طبيعة علاقة المرأة بالرجل، إلى جانب إنتاج معانٍ مختلفة حسب كل مجموعة وكيفية تأويلها للعلاقة كما يبيّنه الجدول التالي:

الرمز المشارك	مجموعة النساء	مجموعة الرجال	المجموعة المختلطة
أ	- سوء استعمال الرجل المدير للسلطة مقابل المرأة الموظفة لا تستطيع الاحتجاج والدفاع عن نفسها - احترافية المرأة المدبرة	- احترام المرأة المدبرة للرجل الموظف - المرأة تبقى أنثى وتتأثر بسهولة	- تعامل المرأة المدبرة بلطف واحترام مع الرجل الموظف - جلوس المرأة وأسلوبها في الكلام يوحيان بأنها المدبرة
ب	///////	- عدوانية الرجل المسؤول على المرأة السكرتيرة - تحضر المرأة المدبرة في تعاملها مع الرجل الموظف - المرأة ضعيفة أمام العاطفة	- علاقة مثالية تعكس ما يفترض أن يكون. - عدم إقصاء مشاعر المرأة شيء جميل جدا
ج	- خضوع المرأة الموظفة. - لطف واحترام المرأة المدبرة للرجل الموظف. - المرأة ضعيفة أمام عاطفتها وتنحذب للرجل القوي.	- المرأة المحترمة للرجل والتأجحة والمتحكمة في عملها - المرأة تخلط المشاعر مع العمل - المرأة غير المحترمة	- علاقة احترام وتبادل المرأة بالمال والرجل بالخبرة - جميل تعبير المرأة عن مشاعرها
د	- المرأة مظلومة في العمل - احترام المرأة المدبرة للرجل الموظف. - المرأة المبادرة في لفت انتباه الرجل	- الرجل القوي والمرأة الضعيفة - المرأة وإن كانت مسؤولة تُعامل الرجل باحترام لأنها تتعامل بالعاطفة - انجذاب المرأة للرجل القوي حتى وإن كانت أعلى مكانة - جلوس المرأة وأسلوبها في الكلام يعكسان بأنها المدبرة	- توافق بين المرأة صاحبة المال والسلطة والرجل ذا الخبرة - حق المرأة في المبادرة لفت انتباه الرجل
و	- احترام المرأة للرجل الموظف - محاولة المرأة لفت انتباه الرجل	- المرأة مكانها خلف الرجل - المرأة المدبرة تُحسن التسيير والتعامل مع الرجل الموظف.	- ظلم الرجل الأعلى مكانة للمرأة الأقل منه - احترام بين المرأة المدبرة

والرجال الموظفين			
■ تعبير المرأة عن مشاعرها للرجل ولفت انتباهه			
■ الحرية وعلاقتها بتعبير المرأة عن مشاعرها	///////	■ تجاوز الرجل المدير للعلاقة الوظيفية ■ احترافية المرأة المديرة وتقبل رأي الرجل الموظف. ■ المرأة الجريئة التي ترغب اصطیاد رجل أعجبها.	ن

جدول (2I): المفاهيم الرئيسة حول العاطفة والمال كمحددین لطبيعة علاقة المرأة بالرجل وفقاً للمشاركين في كل مجموعة

انطلاقاً من المفاهيم الرئيسة في الجدول أعلاه تتبين آليات تأويل مشتركة بين المشاركين في المجموعات البؤرية الثلاث في اعتبار المال عامل تأثير سلبي على علاقة المرأة بالرجل إذا كان هذا الأخير الأعلى مكانة إذ اتفق أغلب المشاركين حول معنى إساءة الرجل المدير للمرأة الموظفة الأدنى منه مكانة، كما اتفق على كون المال يؤثر إيجاباً على علاقة المرأة بالرجل إذا ما كانت الأولى أعلى مكانة بحيث اعتبر المشاركون أنّ المرأة المديرة تتعامل باحترام مع الرجل الموظف في مشاهد المسلسل عينة البحث.

غير أنّ المفاهيم الموظفة في تحليل مفهوميّ الإساءة والاحترام في كل مجموعة تعكس تباين آليات التأويل وبالتالي تعدّد في إنتاج المعاني، حيث نجد مجموعة النساء قد أرجعن إساءة الرجل المدير إلى ضعف المرأة وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها مخافة فقدان الوظيفة لأنّها بحاجة إلى المال إذ استعملت بعض المشاركات مفاهيم كالخضوع والظلم والتسلط، (وهي مفاهيم مشتركة مع بعض مفاهيم الفئة الأولى) أمّا مجموعة الرجال فاشترك أغلب الأعضاء في معنى أحقية الرجل المدير في التعامل المسيء مع المرأة الموظفة باعتبارها قد أخطأت لكن في الوقت نفسه استعملت أيضاً مفاهيم كعدوانية المسؤول أو ظلم الرجل للمرأة الأدنى مكانة منه حسب المجموعة المختلطة وهي أيضاً مفاهيم مشتركة مع بعض مفاهيم الفئة الأولى.

تباينت المفاهيم المعتمدة في إنتاج المعنى حول احترام المرأة المديرة للرجل الموظف وفق المشاركين كلّ بمجموعته، فكما يظهر في الجدول أعلاه تراوحت مفاهيم مجموعة النساء في معنى احترام المرأة المديرة للرجل الموظف يكشف عن الاحترافية والانصات والاحتواء الذي تتميز به المرأة المديرة بينما في مجموعة الرجال أرجعوا هذا الاحترام إلى العاطفة والمشاعر وما عبّروا عنه بمفاهيم ضعف المرأة

وتعاملها بعاطفة الأنثى حتى في فضاء العمل وإن كانت صاحبة مال ومكانة مقابل مفاهيم بالجموعة ذاتها عن المرأة الناجحة والمتحكمة في عملها، أما المجموعة المختلطة فاستُخدمت فيها مفاهيم تعكس ثلاثة توجهات تمثل توافق المكانة بين المرأة والرجل عبر الاحترام، الخبرة والسلطة من قبل مختلف المشاركين وبالتالي مفهومي إساءة الرجل صاحب المال للمرأة واحترام المرأة صاحبة المال للرجل أخذاً معاني مختلفة بين المشاركين من مجموعة لأخرى.

استمرّ تردّد مفاهيم ضعف المرأة أمام عاطفتها فُبالة الرجل القوي وهي مفاهيم اشترك فيها أغلب أعضاء مجموعتي النساء والرجال عند التعبير عن ما سموه انجذاب المرأة نحو الرجل الوسيم قوي البنية عبر مفاهيم المرأة الجريئة أو المبادرة للفت انتباه الرجل الأمر الذي اعتبره المشاركون بالجموعة المختلطة تعبيراً للمرأة عن مشاعرهما ما عدا عضو واحد بمجموعة الرجال اعتمد مفهوم المرأة غير المحترمة، ممّا يبيّن أنّ إنتاج المعنى حول علاقة المرأة بالرجل لدى مختلف المشاركين يتجلى من خلال المفاهيم التي تنبثق عن خلفياتهم وأدوارهم الاجتماعية.

بناء عليه نستنتج أنّه رغم من الفروق الديمغرافية من جنس وسنّ وحالة اجتماعية ومستوى تعليمي ومهني فإنّ أغلب المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث لديهم قواسم مشتركة وأخرى مختلفة في تأويلهم لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل والمجتمع وإنتاج معاني حول خاصيتي الإساءة والاحترام في علاقة المرأة بالرجل وعلاقتهما بمفهوم المال والعاطفة.

نستنتج أيضاً وجود علاقة بين بعض مفاهيم الفئة الأولى "علاقة المرأة بالرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب التحزّر" والفئة الثانية "العاطفة والمال كمحددات لطبيعة علاقة المرأة بالرجل" كضعف وخضوع المرأة وظلم وتسلّط وعدوانية الرجل وهي مفاهيم تعكس امتداد طبيعة علاقة المرأة بالرجل في النظام الاجتماعي التقليدي من فضاء العائلة والفضاء العام إلى فضاء العمل بالمجتمع الجزائري وعليه تعدّ هذه المفاهيم الرئيسة جزءاً أساسياً من عملية بناء المعاني للأعضاء المشاركين بالمجموعات البؤرية التي تدلّ على وجود رصيد ثقافي مشترك بين أغلبهم.

4.2.2.5 الصّمت والمشاركة

يشير Fontana and Frey (1994) إلى إمكانية سيطرة شخص واحد أو مجموعة صغيرة على المناقشة في حين أنّ الآخرين لن يتكلموا، واعتبر Smithson (2000) الصّمت في مجموعة التركيز ليس مشكلة باعتباره سمة من سمات التفاعل الإنساني (Brown, 2015, p 94)، لذلك نجد تبايناً في الصّمت والمشاركة لدى مختلف المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاثة كما هو الحال في الفئة الأولى (أنظر الصمت والمشاركة ص 214) إذ نجد تفاعل بعض المشاركات أثناء التعليق على المشاهد التي تعكس العاطفة والمال كمحددتين لعلاقة المرأة بالرجل وهنّ المشاركات اللاتي هيمنّ على النقاش في الفئة كما يتبين في الترتيب التالي: (أ)، (ن)، (د) من ثمّ (ج) على التوالي مقابل المشاركة (و) التي كانت صامتة من دون مشاركة إلاّ عند طلب مشرفة الجلسة، وهو الأمر ذاته بمجموعة الرجال حيث نجد العضو (د) الأكثر هيمنة من ثمّ (ج) الذي عرفت مشاركاته ارتفاعاً في هذه الفئة مقارنة بالأولى إلى جانب (و) الذي صمته كان أكثر من مشاركته مثل (و) بمجموعة النساء مقابل الاعتدال في المشاركة لدى باقي المشاركين، هو الاعتدال ذاته نجده بالمجموعة المختلطة حيث اتّسمت مشاركة الأعضاء بالتساوي تقريباً دونما هيمنة مشترك على الآخرين ما عدا (ن) الذي يعدّ الأقل مشاركة مقارنة بالبقية.

الملاحظ أيضاً بهذه الفئة أنّ المشاركين الأقرب إلى الهيمنة على النقاش هم ذاتهم المشاركون الذين تطفئ العاطفة على آرائهم، لكن يبدو أنّ المشاركة وخاصة الصّمت لا يرتبطان فقط بالخصائص الديمغرافية للمشاركين ومدى استعدادهم للتعبير أمام الآخرين عن آرائهم حول علاقة المرأة بالرجل في المسلسل إنّما لهما دلالات أخرى لها علاقة بمضامين مَشاهد علاقة المرأة بالرجل والأدوار والمكانة الاجتماعية للمشاركين مثلما يتجلى في ردّ فعل المشاركات الموظفات في مجموعة النساء بعد عرض مشهد إساءة الرجل المدير للمرأة الموظفة في فضاء العمل وهو المشهد ذاته الذي ارتفعت فيه مشاركة (ج) بمجموعة الرجال على اعتباره رجلاً مديراً فتراوحت مشاركته بين الدّفاع عن صورة الرجل المدير وبين ورفض لسلوكيات التي أبدتها المرأة الموظفة بمشهد آخر والأمر ذاته لدى المشاركة (ب) بالمجموعة المختلطة انطلاقاً من كونها امرأة مديرة (كما سبق الإشارة إليه في عنصر العاطفة من هذه الفئة) وهذا بالنسبة لعلاقة الأدوار الاجتماعية بمشاركة مختلف الأعضاء بالمجموعات البؤرية الثلاث.

بالنسبة لبعض المشاركين الصّامتين يمكن اعتبار ذلك بمثابة فكّ ارتباط نشط لمنع الاختلافات عن تعطيل التفاعل الجماعي (Jordan et al., 2007) أو صمت إشكاليّ (Hollander, 2004) ناتج حسب (Mitchell, 1999) عن عدم الارتياح بدنياميكية الجماعة وسياقها (Raby, 2010, p 7).

لذلك بالمجموعات البؤرية عيّنة البحث نجد بعض المشاركين التزموا الصمت لمنع الاختلافات عن تعطيل التفاعل الجماعي كالمشارك (ب) بمجموعة الرجال والمشاركة (ب) بالمجموعة المختلطة حيث لاحظنا أنّهما يختلفان مع المشاركين بمجموعتهما في رؤيتهما لبعض النقاط (مثل ما يتعلق بتحرر المرأة) إذ بدا لنا انطلاقاً من ملاحظتنا المستمرة لهما أثناء الجلسة أنّ آراء المشاركين تلقى مقاومة من قبل أغلب المشاركين نتيجة تباين الخلفيات الاجتماعية والثقافية لذلك فضلاً الصمت* عن تلك النقاط على أن يُبدى رأيهما.

أمّا الصمت الاشكالي الناتج عن عدم الارتياح بدنامية الجماعة وسياقها نجده لدى المشاركة (ج) بمجموعة النساء والمشارك (ن) بالمجموعة المختلطة، حيث سجلنا صمتها في بداية الجلسة لكن ما لبث أن اندجما في النقاش لاحقاً، أمّا المشاركة (و) بمجموعة النساء والمشارك (و) بمجموعة الرجال فبقيا في حالة عدم ارتياح مع الجماعة وسياقها إلى غاية نهاية الجلسة. ووفقاً لما تجلّى لنا فإنّ الصمت الاشكالي لدى المشاركين هو نتيجة الفروق الديمغرافية خاصة المستوى التعليمي والمهنة اللذين قد ينعكسان على أسلوب التواصل لدى الأفراد بغض النظر عن السن أو الحالة الاجتماعية.

بعد عرض لفتتين الرئيسيتين اللتين تعكسان توجه إجابات المشاركين حول موضوع النقاش نكون قد أجبنا على الأسئلة التي اقترحتها Stevens لتحليل المجموعات البؤرية التي ينبغي على الباحثين الإجابة عنها، وبناء عليه سنقوم بمناقشة نتائج التحليل الموضوعي والإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالجمهور المتلقي.

" How closely did the group adhere to the issues presented for discussion? Why, how and when were related issues brought up? What statements seemed to evoke conflict? What were the contradictions in the discussion? What common experiences were expressed? Were alliances formed among group members? Was a particular member or viewpoint silences? Was a particular view dominant? How did the group resolve disagreements? What topics produced consensus? Whose interests were being represented in the group? How were emotions handled? "

(Stevens, 1996, p 172 according to p 834)

* تجلّى اختلاف المشاركون الاثنان في صمتها وكذا اتصالها غير اللفظي الذي كشف عن آرائهما المخالفة بلقية الأعضاء، وهو ما شدّد عليه Eric Maigret عندما أكّد على أنّ السلوكيات غير اللفظية تصحب بالضرورة التواصل وجهاً لوجه، وغالباً ما تعزّز المحتوى اللفظي للتواصل، أو تعارض معه أو تستبدله أحياناً، فهي ضرورة لبناء المعنى أنظر: (Maigret, 2003, p14).

3.2.5 مناقشة نتائج المجموعات البؤرية والإجابة عن التساؤلات المطروحة

"تعد الأشكال التي تمثل العالم عن طريقها ونعبر بها عنه، من أسس إقامة كل من الواقع المرتبط بالمؤسسة والواقع الاجتماعي. فمن العناصر التي تشمل عليها أشكال التمثيل هذه ما هو عقلي وكذلك منها ما هو لغوي، ومنها كذلك ما يعد مقومات تضع الأسس لإقامة هذا الواقع".

(Searle، تر: عبد السمیع، 2012، ص 129)

بعد مناقشة نتائج تحليل المادة الفيلمية المتمثلة في مشاهد مسلسل "الخاوة" عيّنة البحث واستجلاء المعاني حول علاقة المرأة بالرجل، نأتي في هذا الجزء إلى الإجابة عن تساؤلات البحث المتعلقة بالمتلقي عبر مناقشة بيانات المجموعات البؤرية ومحاولة معرفة آليات تأويل المشاركين للعلاقة والمعاني المنتجة على إثر ذلك، بالاستناد إلى فلسفة البناء الاجتماعي إلى جانب توظيف مفاهيم مقاربات نظرية أخرى تساعدنا في إثراء المناقشة كنظرية التلقي ومقاربة النوع الاجتماعي.

"هناك اليوم جزء غير قليل من الأبحاث التلفزيونية التي نقلت دائرة تركيزها من التحليل السيميائي التفصيلي للبرامج باتجاه دراسة كيف يشكل المشاهدون وبطرائق مختلفة معاني ما يشاهدون. ومنذ الثمانينات بات بعض هذه الدراسات المعروفة بـ "دراسات الجمهور" أو "الاثنوغرافيا" نوعاً شبيهاً مهيمن على الأبحاث المتعلقة بالتلفزيون، وهي تزودنا بمعلومات قيمة حول الدور الذي يلعبه التلفزيون في الحياة الفعلية لمشاهديه ... وهي تعزز في كل الأحوال من قوة التحليل السيميائي"

(بينغل تر: شيا، ص 2001)

إنّ البيانات المتحصّل عليها في هذا الجزء من البحث وإمكانية تحليل التفاعلات تثبت الفوائد المحتملة لاستخدام المجموعات البؤرية في المواضيع التي تُعنى بالبناء الاجتماعي للمعاني المشتركة بين الأفراد على اعتبار المناقشة فيها تكون أقرب إلى الخطاب اليومي، بالإضافة إلى ذلك فإنّ المجموعات البؤرية تسمح أيضاً بعنصر "مراقبة المشاركين" وتسجيل التفاعلات غير اللفظية التي قد تؤكّد أو تدحض آراء المشاركين وهو الأمر الذي لا يمكن تحقيقه باعتماد أداة بحث أخرى كالاستبيان أو المقابلات الفردية، على عكس الملاحظة وسياق النقاش وما يضيفانه إلى المعلومات المكتسبة من مناقشات المجموعات المركّزة ووصف وتحليل التفاعلات مما يعزّز مصداقية البحث.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

1.3.2.5 كيف يتم البناء الاجتماعي لحقيقة علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" لدى

الجمهور المتلقي عينة البحث ؟

أبرزت نتائج التحليل الموضوعي تبايناً في تجاوب الجمهور المتلقي عينة البحث مع علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات بمسلسل "الخاوة"، تباينٌ مرده آليات التأويل الفردية والجماعية في علاقتها بمختلف مؤسسات المجتمع إلى جانب كون المسلسل يعدّ عملاً فنياً بطرح غير مألوف لدى المشاهد الجزائري.

"يمكن للقارئ أو المتلقي أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يتعجب به أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه ويتبنى تأويلاً مألوفاً أو يحاول تقديم تأويل جديد ... أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ومقاصده، وشرح خصائصه وسنائه وعناصره وبنائه وتأثيراته" "والتأويل بمعناه الحديث هو نظرية تقوم بتأويل رموز لغة، وذلك من خلال محاولة إقامة علاقة بين النصوص والمرجعية، وتراعي في تفسير النصوص معطيات غير لغوية للخطابات وكذا شروط إنتاجها وقراءتها، وتستخدم السياق السوسيوثقافي، من أجل استخلاص معنى متجدد، و"إعادة بناء" تصور للأشياء وإنتاج رؤية للعالم"

(بوكروخ ، 2011، ص 25 - 26 - 27)

حسب Friedrich Schleiermacher[†] يتوقف فهم الجمهور لمختلف أنواع النصوص على معاشته لتجربة غريبة عنه عبر مراقبة تجربة المؤلف ومعاشتها، كون النص ذاته إعادة بناء خيالية مع الأخذ بعين الاعتبار تغيير معناه (النص) بتغيير المجتمع المتلقي له وإعادة بناء هذا الأخير وفهمه للنص مراراً وتباعاً (بوكروخ، 2011، ص 41 - 42).

* مخلوف بوكروخ: Makhoulf Boukrouh أستاذ باحث بقسم علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر 3 وخريج المعهد العالي للفنون الدرامية وحاصل على شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، تولى إدارة مؤسسات ثقافية وجامعية وأجرى العديد من الدورات التدريبية في الإخراج المسرحي والاتصال الإذاعي والإدارة الثقافية، له مجموعة من الأعمال المسرحية والدراسات حول الثقافة والاتصال.

† Friedrich Daniel Ernst: فريدريك دانيال إرنست شلييرماخر تُلفظ بالألماني [flaɪ̯əˌmaːxɐ] (نوفمبر 1768 - فيفري 1834). كان لاهوتي وفيلسوف وعالم الكتاب المقدس، عرف عنه محاولته التوفيق بين الانتقادات الموجهة إلى التنوير مع المسيحية البروتستانتية التقليدية. كما أصبح مؤثراً في تطور النقد العالي، ويشكل عمله جزءاً أساسياً في مجال علم التأويل الحديث. وكان له أثر عميق على الفكر المسيحي في وقت لاحق، وقال انه وغالبا ما يسمى "أب علم اللاهوت الحديث"، ويعتبر زعيم مبكر المسيحية الليبرالية. وحركة الأرثوذكسية الجديدة في القرن العشرين، والتي في العادة ينظر إليها على أنها بقيادة كارل بارث.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

كشفت نتائج البحث أنّ عملية تأويل المشاركين (النساء والرجال) تتمّ بفعل آليات متداخلة ومتشابكة ترتكز على الإطار المرجعي بالدرجة الأولى من أفكار ومواقف ومعتقدات تحدّد تأويلهم لعروض معنى علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" بمختلف الفضاءات من ثمّ عوامل أخرى، لكننا نتساءل هل تنبثق هذه الأفكار والمواقف والمعتقدات عن ذهن الفرد وأفكاره في حدّ ذاته أم مستمدة من سياق مؤسّسات المجتمع الذي ينتمي إليه؟

I.I.3.2.5 القصد العقليّ الفرديّ وتأويل المتلقيّ لعلاقة المرأة بالرجل

أثبتت نتائج البحث وجود علاقة بين آليات تأويل المتلقيّ لعلاقة المرأة بالرجل في فضاءات مسلسل "الخاوة" وبين خلفيته النفسية والاجتماعية والثقافية، تُعرّف الخلفية في فلسفة البناء الاجتماعي حسب (2000) Nicholas fotion* على أنّها:

"مجموع القدرات والطاقات capacities التي تحتزن عقولنا رصيда من الناذج الناتجة عن الاعتقادات والاعتبارات المعيارية، وتدرجها داخل شبكة من الامكانات abilities والمدارك الاستيعابية تعمل على مستوى المقاصد العقلية الواعية/ وغير الواعية، وتمكّننا من معرفة المهارات والكيفيات والفرضيات الضرورية والمستلزمة (والسيناريوهات) أو أنماط السرد الدرامي dramatic categories التي تنظم طريقة تفكيرنا وفق نماذج نفهم بفضلها الواقع والوجود خارج ذاتنا وتتكيف معه".

(سيرل، تر: عبد السميع، 2012، ص 129)

وفي مفهوم آخر يرمي إلى قصدٍ مُقارب نشير إلى أفق التوقعات Horizon of Expectations المفهوم الأساسي لنظرية التلقي، يعني حسب Hans Robert Jauss[†] أفكاراً سابقة على فعل شيء معيّن ومفهوم جماليّ يؤدّي وظيفة من حيث بناء العمل الفنيّ ونوعية التلقي على اعتبار وجود شيء ما يتوقّعه المتلقي عند اقباله على العمل. (بوكروخ، 2011، ص 51)

* Nicholas Fotion: نيكولاس فوتيان، بروفييسور وأستاذ جامعيّ، متحصّل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة North Carolina سنة 1957، باحث في الفلسفة الأخلاقية، الأخلاقيات الطبية، الأخلاقيات العسكرية، وفلسفة اللغة (نظرية التصرف-الفعل، البراغماتية).

† Hans Robert Jauss: هانز روبرت جاوس، من مواليد 12 ديسمبر 1921 في Göppingen وتوفي في 1 مارس 1997 في Constance، مؤرخ ومنظر للأدب الفرنسي المعروف بنظرية الاستقبال. خلال الحرب العالمية الثانية، كان ضابطاً في Waffen-SS (قسم شارلمان). درس في جامعة Constance وهو الممثل الرئيس لمدرسة Constance.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

أما عند الرّمزيّين فنجد مفهوم أطر التجربة ل Erving Goffman الذي يميّز بين نوعين من الأطر:

"الأطر الأولية (Cadres Primaires) التي يستمدّها الفرد من المجتمع وثقافته، وتشكل عناصر من ثقافة الفرد أو الجماعة. والأطر الثانوية (Cadres Secondaires) التي "تحتوي على المعايير والتصرفات، وبالتالي تنبؤنا بكيفية التصرف".

(Goffman, 1991, ص 51 - 52 نقلا عن: لبنان، 2008، ص 81)

يتميّز الباحثون في تلقي المنتجات الإعلامية والثقافية بين التجاوب المتباين للمتلقّي بناء على أفق التوقّعات من قبول ورضا للمادّة قيد التلقّي أو رفض وخيبة أو دهشة وتفاجئ في إطار عملية التأويل، يقابله طرح في الدّراسات الثقافية عبر مقال: Encoding/Decoding ل Stuart Hall (1973):

"إنّ المتفرجين لهم ثلاث إمكانيات لتفسير المادة الإعلامية: يمكن أن يوافقوا على مفهوم المنتج الإعلامي مثلاً تم التعبير عنه في مفردات المشكلة للإيديولوجية المهيمنة. ويمكن أن يقبل الإطار العام للإعلام ولكنه يعارض طريقة إعادة الصياغة الخاصة التي تتضمنها هذه الموضوعات. أو يمكن أن يرفض الإطار العام ويقترح نظام تفسير آخر. يطلق هول على العناصر الثلاثة: القراءة المهيمنة، التفاوضية، المعارضة".

(Hall, 1994, ص 68 نقلا عن: بوكروخ، 2011، ص 129)

سعيًا إلى بناء معنى متماسك من النصّ يقوم القارئ باختيار عناصره وينظمها في وحدات كلية متّصلة، مُقصية بعضها ومُقدّما بعضها الآخر، فالقراءة ليست حركة خطيّة مستقيمة أو مسألة تراكميّة (Terry Eagleton, 2006, ص 128 نقلا عن: بوكروخ، 2011، ص 23)، لذلك التجاوب المبني على خلفيّة وأفق توقّعات المشاركين في المجموعات البؤريّة وما يعكسه من آليات تأويل متباينة يعدّ بمثابة تفسير لاختلاف الآراء بين بعض المشاركين واتساقها بين آخرين سواء في المجموعة الواحدة أو بين المجموعات:

■ **فضاء العائلة:** اختلاف المشاركين بالمجموعات البؤريّة الثلاث في التركيز على بعض النّقاط على حساب أخرى في قراءة المشاهد إذ نجد على سبيل المثال تعليق المشاركين في مجموعة الرجال حول مشهد علاقة الزوج بالزوجة والابن بزوجة الأب قد ارتكز على تسلّط الزوجة أو الزوج من خلال الحوار أو الصّراع بينما بالمجموعة ذاتها ركّز بعض الأعضاء على مكانة المرأة الأدنى من الرجل وعدم أحقيّتها في التدخّل بأمور الميراث وعمل زوجها، وفي مشهد آخر يصوّر علاقة الأخ بأخته وبناتها نجد بعض المشاركين قد ركّزوا على دخول النّساء ليلاً إلى المنزل بينما دخل

الرجل قبلهنّ مقابل تركيز أغلب الأعضاء على طبيعة علاقة المرأة بالرجل في المشهد وبالتالي تمّ تأويل معنى العلاقة بما يوافق أفق توقّعاتهم.

■ **فضاء العمل:** اختلف أفق توقّع المشاركين في المجموعات الثلاث حول المشهدين اللذين صوّرا الرجل المدير يتعامل بعدوانية مع المرأة السكرتيرة أو مشهد المرأة المديرة تتعامل باحترام مع الرجل الموظف بحيث أظهرت النتائج قبولا للعلاقتين، مقابل تفاجي المشاركات بمجموعة النساء من مشهد صوّر المرأة الموظفة تبادر في محاولة لفت انتباه رجل موظف أعجبها، خيبة لدى مشارك واحد في مجموعة الرجال لمثل هذا السلوك بمكان العمل وتقبّل بقيّة الأعضاء المشاركين بمجموعة الرجال وهو الشعور ذاته للمشاركين من الجنسين بالمجموعة المختلطة، وهو ما يؤكّد أنّ المعنى مرتبط بالقارئ في حدّ ذاته وليس مقترنا بالنصّ.

■ **الفضاء العام:** أفرزت نتائج البحث عن تباين أفق التوقّع لدى المجموعات الثلاث لتباين القصد العقليّ الفرديّ، إذ أعربت مجموعة النساء بجميع أعضائها عن خيبتها بل وتفاجئها لما آلت إليه علاقة المرأة بالرجل في المجتمع الجزائريّ انطلاقاً من رفضهنّ للنمط الذي ظهرت عليه أثناء لحظة تعارف بينهما أو بمشهد دعوة المرأة للرجل إلى الغداء وما حمله من تحرّر سلبيّ حسبهنّ خاصّة ظهور امرأة لا تمثّل نموذج المرأة الجزائرية الحقيقية التي تحتكم للعادات والتقاليد ولا نموذج الرجل الجزائريّ الحقيقيّ الذي يُعرف بالتعصّب للرجولة وهو الرأى ذاته لأغلب المشاركين بمجموعة الرجال وعكس المجموعتان سالفتا الذكر نجد رضا بل وإعجاباً بالطابع الذي ظهرت به العلاقتين، يرجع الاختلاف في قراءة المشاهد إلى تباين الخصائص المهنية للمشاركين في المجموعة المختلطة عن المشاركين بمجموعتي النساء والرجال، وانفتاحهم وتقبّلهم لهذا النمط من العلاقة يؤكّد دور ذوق المتلقي وتكوينه المعرفيّ ومدى اعتياده على الرموز الفنية بالعمل الفنيّ.

تؤكد هذه النتيجة أنّ كلّ قارئ حرّ في تقديم نصّه وإعادة كتابته، أي بالطريقة التي يراها على اعتبار النصّ مفتوح أمام القارئ يلجّه من أيّ جانب يرغب (بوكروح، 2016، ص 135) ممّا يؤكّد دور وأهمية القصد العقليّ الفرديّ في بناء اجتماعيّ مشترك لمعنى معيّن أو اختلاف وسوء فهم حوله، كما تشرحه Jinfeng Zhang (2013) في المثال التالي:

"مجموعة من التوقّعات التي ينتظرها القراء من النصّ. تدعي أنّ الناس داخل الثقافة يشتركون في مجموعة مشتركة من الفهم حول ما هو ممكن، محتمل، مستحيل، إلخ. ف "أفق توقّعاتنا" المشترك هو الذي يجعل فهمنا المتبادل ممكناً، وحتى الأشخاص من الثقافات

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

المختلفة يمكنهم التواصل مع بعضهم البعض لأن لديهم أفقاً متشابهة من التوقعات للشيء نفسه على الرغم من أنهم يستخدمون لغات مختلفة. كمثال على ذلك كيفية التعبير عن "المتر" نجد أنه على الرغم من أن الأشخاص الناطقين بالإنجليزية يطبقون "meter" بينما يستخدم الصينيون "mi"، إلا أنهم لا يظهرون أي اختلاف في الاتصال لأن كلا من "meter" و "mi" هما قياس الوحدات المشتركة في أفق توقعات الناس. بسبب أفق التوقعات يمكن للأشخاص من مختلف اللغات التواصل بسهولة. ومع ذلك، لا يؤدي أفق التوقعات دوراً إيجابياً في التواصل. ففي بعض الأحيان قد يمنع ذلك فهم الأشخاص ويؤدي إلى سوء فهم.

(Zhang, 2013, p 1412)

بيّنت نتائج التحليل الموضوعي أيضاً عن **انفعال** أغلب المشاركين عند التعبير عن مختلف أنماط علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة"، يعدّ هذا **الانفعال** مبرزاً بالنظر إلى تباين خلفياتهم وأفق توقعاتهم إزاء هذه العلاقة على اعتبار أفق التوقع مثلما أكدّه Jauss (1982) يعمل على تفسير نمط تجاوب المتلقي مع النصّ، وقد يعبر **الانفعال** عن متعة المتلقي بالمادّة الفنيّة الدراميّة إمّا تمثلاً أو إنكاراً:

■ الانفعال مُحصلّة التمثّل (التماهي)

انفعال المتلقي أمام المادّة الفنيّة الدراميّة يقابله مفهوم "التطهير" Catharsis لدى Aristote، ويُقصد به تطهير نفس المتلقي من المشاعر السلبية:

"تناول علماء الجمال وعلم النفس الحديث التطهير من موضوع التأثير على المتلقي فربطوه بالمتعة، واعتبروا أن انفعال المتفرج عندما يشاهد افعالات الآخر تعرض أمامه هو متعة نفسية تنجم عن التمثّل والإنكار. وتتحقّق أيضاً عندما يدرك المتلقي أن العمل الفني وهم واصطناع وليس حقيقة".

(أرسطو، د.س.ن، ص 115 نقلاً عن: بوكروخ، 2011، ص 32 - 33)

يشير بوكروخ (2011) إلى التطهير بالقول:

"(...) المتفرج يسلم بأن ما يشاهده حقيقي لأنه يأخذ مظهر الواقع. وعندما يتمثّل المتفرج نفسه في الشخصية المعروضة أمامه يشعر بالمتعة والراحة والأمان يؤدي ذلك إلى التطهير لأن الذي يعاني هو شخص آخر".

(بوكروخ، 2011، ص 33)

* يصنّف Hans Rabert Jauss هذه المتعة وفق معايير محددة إلى نماذج من خلال عمليات سيكولوجية مختلفة تتراوح بين الإعجاب والتعاطف والشفقة على الشخصية الضعيفة وبين الدهشة والاستغراب والهزء الخ (أنظر: بوكروخ، 2011، ص 34).

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

ارتبط مفهوم المتعة عند Len Ang باستمتاع المتلقي بهذا النوع التلفزيوني ذا الشعبية الكبيرة عند اسقاطها على مسلسل "Dallas"، فوقاً لأطروحتها أنه على الرغم من جميع استراتيجيات التصنيع (ميزانيات الإنتاج - كل حلقة تكلف ما متوسطه 700 ألف دولار - وتسويق فعال للغاية)، فإن Dallas شائع جداً لأن غالبية الناس يستمتعون بمشاهدته، ترى Ang مصلحة الاقتراب من هذه الزاوية متعددة: أولاً، لأنه بتفضيل مفهوم المتعة تجربنا على تجاوز مفاهيم هيمنة المنتج والجمهور الأسير وهي مفاهيم شكّكها على نطاق واسع عمل مدرسة Birmingham. بعد ذلك، لأن المؤلف يقدم لنا ما يوفّر ميزة منهجية تكون جريئة جداً وخطة منخفضة الجودة وعليه قدّمت Ang[†] منظورا جديدا من خلال إجبارنا على النظر في مفهوم المتعة في دراسة استهلاك المنتجات الثقافية الجماعية (1988, p 126). (Laurent,).

يمكن أن يؤدي التمتع بالأثر الذي يسببه الكلام أو الشعر حسب (Jauss, 1982) إلى تغيير في معتقد المتلقي وتحرير ذهنه عندما يقرأ عملاً، كما يمكن لآفاقهم أن تثير تجاربهم السابقة وأن تجلب لهم شعوراً معيناً وأن تجعل لديهم توقعات مختلفة لتطور العمل ونهايته (Zhang, 2013, p 1413).

لكن نتائج بحثنا بينت عكس ذلك حيث أنّ تمتع المشاركين في المجموعات البؤرية لم يؤدي إلى تغيير المعتقدات لدى أيّ مشارك سواء امرأة أو رجل بل على العكس عمل على دفعهم إلى الإصرار على آرائهم ممّا أفرز ثباتاً واستقراراً في الآراء كما سنستطرق إليه في عنصر لاحق، بينما توافقت وما جاء به Jauss في كون تمتعهم أدّى إلى إثارة تجاربهم السابقة التي يشتركون فيها مع تجارب الممثلين في المسلسل

*تعرف (Ang 1982)، من الصفحات الأولى لمقالها Watching Dallas: Soap Opera and the Imagination Melodramatic، بأنها من المعجبين الحقيقيين بهذه المسلسلات التلفزيونية التي أصبحت منذ بداية الثمانينيات المسلسل التلفزيوني "الكبير" من وقته وهذا في جميع أنحاء العالم. (Laurent, 1988, p 126)

† تلخّص أطروحة Ang في كونها:

« Une dichotomie entre le privé (ce que je fais) et le public (ce que je dis que je fais). C'est ici que l'analyse devient particulièrement intéressante puisqu'elle raffine le questionnement ; elle met en relief les différences entre le discours du spectateur sur ce qu'il devrait éprouver et sur ce qu'il éprouve vraiment lorsqu'il consomme un produit culturel, peu importe sa nature » (Look : Laurent, 1988, pp 127-128)

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

التلفزيوني وما ترتب عنها من مشاعر التأثير والاندماج مع مجربات أنماط علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات.

من المحتمل أن يؤدي تأثير المتلقي واندماجه مع المادة الفنية إلى "التمثّل أو التماهي Identification الذي يدلّ على عملية سيكولوجية غير واعية يميل الإنسان من خلالها إلى التشبّه بإنسان آخر*، ويحدث التمثّل أو التماهي عندما يتعاطف القارئ أو المتفرّج ويتمثّل نفسه بالشخصية المعروضة" (بوكروخ، 2011، ص 33).

وعليه، نستنتج بأنّ التعاطف والثّقة التّاجمين عن التمثّل والاندماج جاء نتيجة إثارة بعض أنماط علاقة المرأة بالرجل في المسلسل لتجارب مشتركة لدى بعض المشاركين بمختلف المجموعات لكن في علاقتها بأدوارهم الاجتماعية (الوضعية الاجتماعية والمهنة) دون وجود علاقة لمتغيري السن والمستوى التعليمي، يقول (Patrice Pavice 1980) أنّ أشكال التمثّل عديدة ومرتبطة بالنوع الفنيّ ويدور في الغالب حول شخصية محدّدة من خلال التعاطف معها. (Pavice, 1980، ص 208 نقلاً عن: بوكروخ، 2011، ص 34) علماً أنّ الأفراد قد اعتادوا على تحليل الأحداث اليومية والتعبير عن المشاعر من خلال فهم العلاقات الشخصية استناداً إلى أدوارهم الاجتماعية في الأسرة أو المجتمع. (Biddle, 1989, p 93 according to: Chang-Jun & all, 2015, p 831) وهذا ما تجلّى وفقاً للأدوار الاجتماعية:

■ فضاء العائلة

✓ المشاركة الزوجية: حسب مجموعة النساء نجد المشاركات المتزوجات تعاطفن مع "شخصية جازية" الزوجة التي تظهر في المشهد الثاني من فضاء العائلة حيث وصفتها بالحزينة والضعيفة بعد وفاة زوجها وتحملها مسؤولية بناتها وأمور أخرى تركها عاقلة وتعاطفهنّ مع الزوجة نفسها عندما علمت بخيانة زوجها لها بعد وفاته.

* وصل التمثّل Identification بأحد المشاركين بمجموعة الرجال إلى تغيير اسمه الحقيقي عبر صفحته على ال Facebook إلى اسم "حسان مصطفىاوي" بطل مسلسل "الحاوة" مثلما أكّده بوكروخ بالقول بوكروخ (2011) باعتبار التمثّل عملية سيكولوجية غير واعية يميل الإنسان من خلالها إلى التشبّه بإنسان آخر.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

✓ **المشاركة الأم:** نجد تعاطف وشفقة مشاركة بمجموعة النساء مع "شخصية جميلة" المرأة المطلقة*
التي لا يتحمل طليقتها مسؤولية أولاده، علماً أنّها أم لابنة مطلقة مع أولاد.

■ فضاء العمل

✓ **المشاركة الموظفة:** نجد تعاطف المشاركات الموظفات في مجموعة النساء مع "شخصية سليمة"
السكرتيرة بعد المعاملة العدوانية لها من قبل مديرها وخوفها من الدفاع عن نفسها.

✓ **المشاركة المديرية:** نجد مشاركة بالمجموعة المختلطة قد تعاطفت مع "شخصية حسان" مدير
السكرتيرة في العنصر السابق (المشاركة الموظفة)، باعتبارها مديرة وتعتبر سلوكه نتيجة غضب.

■ الفضاء العام

✓ **المشارك الأعزب:** نجد متعة بالتمثّل لدى المشارك الرجل الأعزب بالمجموعة المختلطة، الذي
يبدو أنّ المشهد الذي صوّر علاقة المرأة بالرجل في موعد بعد التعارف قد أثار تجربة سابقة لديه
أو جلبت شعوراً معيناً جعلته يتمنى أن تكون الجزائر كلّها كمثّلها (تلك العلاقة).

الملاحظ من النتائج أعلاه أنّ المشاركات النساء أكثر تمثّلاً وتأثراً واندماجاً مع المرأة كطرف في
علاقتها بالرجل مقارنة بالمشاركين الرجال، كما أنّ المشاركات بمجموعة النساء أكثر تعاطفاً من
المشاركات النساء بالمجموعة المختلطة وهو ما يؤكّد مرّة أخرى على علاقة الانفعال بالمتعة وإثارتها
للتجارب السابقة والعاطفة لدى المشاركين بناءً على أفق توقّعاتهم كما حدّده (Jauss, 1982).

يقول Roland Barthes عن استمتاع القارئ وافتتانه بالنصّ أن:

"القراءة نوع من إعادة كتابة النص وإنتاج المعنى. وشدّد على أن النص القادر على
إثارة هذه الرغبة وهذا الافتتان هو النص الذي يريك القارئ ويخلخل موارينه الثقافية
والنفسية واللغوية. وميّز بارث بين القراءة التي هي اندماج في النص واستمتاع به،
وبين النقد الذي هو خطاب مواز للنص يستهدف تقويمه أو الحكم عليه."

(بوكروخ، 2011، ص 23)

* تمّ التطرّق إلى نمط علاقة الطليقان عند سؤال يتطلّب وصف المشاركين لبعض أنماط علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة".

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

نستنتج أيضاً بناء على النتائج تقوياً وحكما على علاقة المرأة بالرجل في المشاهد عينة البحث أكثر من الافتتان بها على حدّ تعبير Barthes، على الرغم من وجود بيانات تفيد بإعجاب بعض المشاركين وتمييز مثل الأنماط المعروضة عليهم حيث ترتب على هذه التقويمات والأحكام وصف المشاركين نساء ورجال لأحد طرفي العلاقة (المرأة/ بالرجل) في الفضاءات سائلة الذكر وهو ما يعدّ بمثابة تحديد "سمة" لكلّ منهما في المجتمع "كالمرأة الضعيفة والحزينة، المتحملة للمسؤولية، الرجل العصبي والسند...". هي عبارة عن وظائف فرضها المشاركون كلّ في مجموعته البؤرية والتي يسمّيها Searle بوظائف الوضع " Status Functions يساهم من خلالها المشاركون في البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل من خلال مسلسل "الخاوة".

■ الانفعال مُحَصِّلَة الانكار

مثلاً أبانت نتائج البحث تأويل المشاركين لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" انطلاقاً من الانفعال الناتج عن أفق توقّعاتهم وهو ما تجلّى في المتعة نتيجة التمثيل، فقد أبانت كذلك عن المتعة نتيجة انكار لما ظهرت عليه العلاقة بالمسلسل عبر تقييم ونقد المشاركين وإصدارهم لأحكام حولها.

تجلّى انكار المشاركين في ما أسماه Katz, E, & Liebes, T. (1990) تحديد الهوية بالمواجهة Defining identity by confrontation، حيث كشفت النتائج أنّ أغلب المشاركين من الجنسين في المجموعات البؤرية الثلاث قد أبدوا مواجهة لبعض أنماط علاقة المرأة بالرجل في مشاهد المسلسل ممّا أدّى إلى تحديد للهوية عبر مواقف أخلاقية وتقييمية لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل والمشاهد عينة البحث على الدّوات والمجتمع والاستشهاد بالمرجعية الاجتماعية والثقافية للفرد خاصّة فيما يتعلّق برفض تحرّر المرأة وطبيعة العلاقات العائلية وإصرار المشاركين على وجهات نظرهم هي في حدّ ذاتها مواجهة لمحتوى المشاهد انطلاقاً من الهوية الجندرية Gender identity والصّور النمطية للجنسين سواء في العائلة أو العمل أو الفضاء العام مثلاً هو موضّح فيما يلي:

■ فضاء العائلة: تنبثق مؤشّرات تحديد الهوية وفق نتائج البحث من مشاهد فضاء العائلة

حيث يصوّر الأوّل علاقة الصّراع بين زوجة الأب والابن في فترة التسعينيات، إذ نجد المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث قد تعرّفوا إلى أنفسهم من خلاله (المشهد) باعتباره يعكس واقع مختلف العائلات الجزائرية، كذلك هو الأمر بالنسبة للمشاهد الثاني وما يتضمّنه من مساندة الأخ لأخته وبناتها إذ يعكس قوة وتماسك الروابط العائلية في المجتمع حسب المشاركين والمشاهد

ذاته عرف مواجهة المشاركين مع بعضهم البعض في مجموعة الرجال عند دخول النساء ليلاً بينما الرجل في المنزل واعتباره سلوك لا يمثل خاصيات العائلة الجزائرية وهنا تجلّت الهوية في "نحن" و"هم" كونه سلوك أجنبي شكّل انفعالا كمحصلة انكار من قبل المشاركين، وبالمجموعة ذاتها عبر مشارك بالمواجهة والانكار عن وجود علاقة مودّة وتعبير عن الحب في العائلة الجزائرية سواء بين الزوج وزوجته أو الأب وبناته على اعتباره سلوك لا يعكس واقع علاقاتنا "نحن" بالمجتمع الجزائري.

■ **فضاء العمل:** تجلّت كذلك الهوية "نحن" في التعرف على النفس عبر الخصائص التقليدية للجنسين بالمشاهد عينة البحث حيث يظهر الرجل العصبي في تعامله مع المرأة من فضاء العائلة إلى فضاء العمل واعتباره يمثل الواقع من قبل المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث، بالمقابل المواجهة و"هم" تجلّت في نقد مبادرة المرأة في التعبير عن إعجابها بالرجل في فضاء عمل من قبل مشارك بمجموعة الرجال والحكم عليه بأنه موقف أخلاقي يمثل المرأة غير المحترمة.

■ **الفضاء العام:** يعدّ هذا الفضاء أكثر الفضاءات جدلاً واختلافاً بين المشاركين في جميع المجموعات البؤرية عينة البحث لتضمّنه نمطين من علاقة المرأة بالرجل بطرح غير مألوف للمشاركين خاصة مجموعة النساء وأغلب المشاركين بمجموعة الرجال الذين اعتبروا علاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام منافية للأخلاق ولا تعكس واقعها في المجتمع الجزائري حيث الرجل هو محور العلاقة وصاحب السلطة والأعلى مرتبة مقابل المرأة الجزائرية التي لا ينبغي أن تُقدّم على مناهضة ما ترسمه العادات والتقاليد، أو المعتبرون علاقة المرأة بالرجل في المسلسل جزء من واقع معيش في المجتمع الجزائري أما الانفتاح والتحرّر أمر جميل ومناسب لهذا الزمان.

كذلك عرفت مجموعة النساء وأغلب المشاركين بمجموعة الرجال نقداً وانكاراً ومواجهة وحكما على نمط المرأة المتحرّرة والرجل المتقبل لهذا التحرّر، وهو ما يتنافى وفقهم للرجل الجزائري النموذجي المتعصّب للرجولة باعتبارها سلوكيات "هم" وليست سلوكياتنا "نحن" كجزائريين.

يمثل تحديد الهوية بالمواجهة من قبل المشاركين آلية تأويل تُبرهن على ما أشرنا إليه في عرض نتائج الفضاءات بآلية تأويل القصد العقلي الفردي بل وتعدّ نتيجة حتمية له على اعتبار المواجهة ردّ فعل ناجم عنه، ويؤكد أيضا ما توصلنا إليه من نتيجة أشرنا إليها سابقا مفادها أنّ التمتع لم يدفع بالمشاركين إلى تغيير معتقداتهم بل إلى الاصرار على آرائهم ممّا أوجد استقراراً وثباتاً بها وهو ما أثبتته الدراسات التي أجريت على تفاعلات الاستقبال الجماهيري:

"أن الناس لا يستسلمون لكل ما تبثّه الوسائل الإعلامية في عقولهم بسلبية مطلقة، كما كان يعتقد، بل إن الأفراد يتفاعلون بأشكال وأساليب متنوعة وبطرق ابتكارية خلاقة ويقدمون تفسيراتهم للمضامين التي تحملها هذه الوسائل انطلاقاً من مرجعياتهم الثقافية ... إن هذا الإصرار وعدم الاستسلام يتوافق مع إجماع وتأكيّد المهتمين بنظرية التلقي حول قدرة المتلقي في الاحتفاظ بذاتيته والتعبير عنها في القراءة والتأويل"

(بوكروچ، 2011، ص 16 - 17 - 19)

ولعلّ ما يثبت ما توصّلنا إليه من نتائج حول إصدار المشاركين بالمجموعات البؤرية لأحكام عن علاقة المرأة بالرجل في المسلسل كنتيجة للمواجهة والإنكار هو ما أشار إليه Katz, E., & Liebes, T. (1990): * وكيف تمكّننا من تحديد هويّة العرب في إحدى مجموعات التركيز التي من خلال المشاركين الجزائريين أثناء تفاعلهم مع "Dallas":

"علاوة على تقسيم المرجع، نميز بين العبارات التي تكون في المقام الأول تفسيرية وتلك التي تأخذ موقفاً أخلاقياً ومقيماً مقابل البرنامج. أكثر من ثلثي جميع البيانات المرجعية كانت تفسيرية، ... العرب، ... ، كانوا الأكثر تقييماً:

تيسير: لا توجد روابط وثيقة في العائلة الأمريكية مثلاً. هناك الكثير من الحرية؛ أنا لا أحب ذلك. وبالمثل، احترام ابنه لأبيه وأمه - لا يوجد احترام ...

جمال: لدى الأمريكيين أشياء جيدة وأشياء سيئة. الشيء السيئ هو أن هناك حرية أكثر مما نعتقد أنه صحيح. انهم متساهلون جداً. لكن ما أنا عليه هو الصراحة والتفاهم على جميع المستويات وبين الجنسين."

كما لاحظ (Katz, E., & Liebes, T. (1990) أنّ التّقييم هنا لا يقتصر على السلوك في القصّة بل على السلوك المماثل (أو العكس) في "مجموعتنا" على الرّغم من أنّ نسبة صغيرة فقط من جميع

* النص بلغته الأصلية:

"Further subdividing the referential, we distinguish among statements that are primarily interpretive and those that take a moral and evaluationed stance vis-a-vis the program. More than two-thirds of all referential statements were interpretive,... The Arabs, ..., were most evaluational:

Taysir: There aren't close ties in the American family like we have. There's too much freedom; I don't like that. And likewise, a son's respect for his father and mother-there is no respect ...

Jamal: The Americans have good things and bad things. The bad thing is that there is more freedom than we think right; they're too permissive. But what I'm for is the frankness and understanding at all levels and between the sexes"

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية

الإشارات تشير صراحة إلى العرق، إلا أنّ العرب فعلوا ذلك أكثر من أيّ شيء، كتبت (Stolz 1983)
عن هذا المسلسل التلفزيوني في الجزائر بالقول:

"لقد ضربت دالاس المجتمع بأكمله بقوة، ونجاحها لم يكتمل عملياً لمدة عامين.
هذا المسلسل التلفزيوني المتواضع المصمم أصلاً للمستهلكين الأمريكيين، قابل،
أضواء، وعدل خيالاً جماعياً كاملاً يتعلق بالأسرة، والنجاح الاجتماعي، ومكان
المرأة، والحياة الجنسية. خلق مجموعة من الصور التي عرفها الجزائريون أنفسهم
وواجهوا بعضهم البعض؛ لقد شرع في عمل ضخم من التفصيل الجماعي للتمييز
بين ما هو "نحن" وما هو "هم"."^{*}

(Stolz, 1983)

أيضاً من بين مؤشرات المشاهد عيّنة البحث التي تعرّف من خلالها المشاركون على هويّتهم نجد
النمط المعيشي الغنيّ وحياة الرفاهية في مختلف أنماط علاقة المرأة بالرجل التي تبدو من خلال ديكور
المنازل وماركات السيارات وحتى طريقة اللباس التي واجهها أغلب المشاركون باعتبارها "هم" مع التأكيد
على بساطة المجتمع الجزائري المتمثل في الطبقة المتوسطة "نحن"، لكن بالرغم من مواجهة بعض أنماط
علاقة المرأة بالرجل إلا أنّ الأنماط ذاتها تشكّل إمّا عضة أو تقليداً أو تمنياً لدى مختلف المشاركين.

نستنتج بناءً عليه أنّ إجابات المشاركين على اختلاف جنسهم أثناء الجلسات قد أبانت عن
مواجهة أفصحت إلى تحديد هويّاتهم عبر مواقف أخلاقية وتقييمية لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل
والمشاهد عيّنة البحث، إلى جانب تقديم قراءات مرجعية فردية وإنتاج معانٍ بالإسقاط على الدّوات
والمجتمع من خلال العادات والتقاليد.

* "Dallas a touché de plein fouet la totalité de la société, et son succès ne s'est pratiquement pas démenti depuis deux ans. Ce feuilleton médiocre, conçu au départ pour les consommateurs américains, a rencontré, éclairé et modifié tout un imaginaire collectif concernant la famille, la réussite sociale, la place des femmes, la sexualité. Il a fait surgir un jeu d'images auquel les Algériens se sont identifiés et confrontés ; il a mis en route un énorme travail d'élaboration collective pour distinguer ce qui est « nous » de ce qui est « eux »."

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
الملتقى: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية

يمكن ارجاع المواقف الأخلاقية لأغلب المشاركين بالمجموعات البؤرية وخاصة النساء إلى كفاءة المتفرج أو التقاليد الأيديولوجية أو السلوكية والثقافية التي قد تتناقض مع تقاليد العروض الفنية (بوكروخ، 2011، ص 92)، وهو ما يفسر انفعال وربط المشاركين للمواقف الأخلاقية بالعادات والتقاليد في تأويل علاقة المرأة بالرجل في فضاءات المسلسل، عكس الأقلية خاصة بالمجموعة المختلطة وتأويلها للعلاقة من حيث الطابع الجمالي الفني وهذا راجع لامتلاك بعض الأعضاء لثقافة العلامات الفنية نظراً لأدوارهم الاجتماعية (أنظر خصائص أفراد عينة المجموعة البؤرية الثالثة المختلطة "نساء - رجال" ص II4)، مثلما يتجلى في ما يلي:

"يستشهد مالك بن نبي بتجربة عاشها عند مشاهدته لمسرحية عطيل لوليام شكسبير على شاشة السينما في إحدى العواصم العربية. ويشير إلى مشهد حيث عطيل يقتل ديدمونة ثم ينتحر، فيعود ذلك إلى أن شكسبير يخاطب العبقريّة الأوروبية والمتفرج الأوروبي، فشخصيتها منطوية على العناصر الذاتية نفسها، لأن جذورها تمتد في أرض واحدة، أمدتها باستعداد واحد لتقبل المؤثرات. أما جذور المتفرج المسلم فإنها تمتد في أرض أخرى، فذاتيتها واستعداده للتقبل والانفعال مختلفان، فيمكنه أن يضحك حيث يؤدي الموقف بالمتفرج الأوروبي إلى البكاء. ويعزو مالك بن نبي هذا الاختلاف إلى أن المتفرج الأوروبي يفكر في جو من الحساسية الجمالية، بينما يفكر المتفرج المسلم في جو من الحساسية الأخلاقية، ومن أجل هذا لا يمكن أن يتشابه سلوكها أمام المشهد الواحد. فعند إقدام عطيل على قتل ديدمونة وينتحر، فإن المتفرج الأوروبي ينفعل بدرجة شديدة لهذا الموقف، لأن الدائرة التي يعيشها في تلك اللحظة دائرة جمالية، لأنه يرى نهاية مخلوقين جميلين. أما المتفرج المسلم فإنه يظل أمام هذا المشهد هادئاً لأن دائرته أخلاقية، فهو يرى قاتلاً ومنتحراً. ويخلص بن نبي إلى أنه من من الطبيعي ألا يتدخل هذا الفرق في السلوك في صورة حكم موضوعي، بل في صورة ذاتية محضة، فاللاشعور يتكلم بلغته الخاصة، ليس الشعور وليس العقل".

(بن نبي، 2000، ص 52 - 53 نقلاً عن: بوكروخ، 2011، ص 92 - 93)

تختلف قدرة المتفرج على فهم ما يعرض عليه من خلال عرض تلفزيوني طبقاً لقدرته أو "كفاءته" وألفته بالعادات والفرضيات الغامضة ولغة العالم الخيالي الذي يعرض عليه، إذ يتعيّن عليه أن يعرف تقاليد ذلك العالم اللغوية والسلوكية. إلى جانب ذلك لا بدّ أن يكون معتاداً على التقنيات التي يمثل بها هذا العالم في الدراما، وأن يعرف على الأقلّ أسس "التقاليد" الدرامية الخاصة بوسيط دراميّ معيّن. يمكن تقسيم "التقاليد" التي تضيف شكلاً على العرض وتحدّد "كفاءة" المتفرج في فهم العلامات المعروضة عليه "وحل شفرتها" إلى فئتين (Aslen، 1991، ص 185):

1. تقاليد الثقافة الخاصة أو الحضارة أو المجتمع الذي ينتمي إليه المؤدّون والمتفرّجون، أي التقاليد الأيديولوجية أو السلوكية والثقافية.
2. التقاليد التي تحكم تقديم العرض الدرامي، أي تقاليد الدراما أو العرض.

بناء على ما سبق نستنتج أنّ القصد العقليّ الفرديّ وحده ليس مسؤولاً عن تأويل المشاركين لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" إنّما القصد العقليّ الجماعيّ الذي يختلف عن القصد العقليّ الفرديّ بالرغم من أنّ هذا الأخير جزء من الأوّل، أي أنّ أفق التوقع وانفعال كلّ مشارك في علاقته بجنسه أو وضعيته الاجتماعية أو حتى سنّه ليست وحدها المسؤولة عن تأويله لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" إنّما تتداخل مع آفاق توقّعات المشاركين الآخرين وتفاعلاتهم خلال الحياة اليومية التي يبيّن من خلالها أفق توقّع مشترك أو جماعيّ حول المرأة والرجل في السياق المجتمعيّ وهو ما يتجلى في مفهوم "الجماعات التأويلية" التي يعتمدها الفرد لاحقاً كمرجع في تأويله سواء بوعي أو بدونه، ووفقاً لفلسفة البناء الاجتماعيّ فإنّ القصد الجماعيّ للمشاركين في المجموعات البؤرية هو المهيمن على آليات تأويلهم للعلاقة والبناء الاجتماعيّ حولها كما سنوضحه في العنصر الموالي.

2.1.3.2.5 القصد العقليّ الجماعيّ للمتلقيّ وتأويل علاقة المرأة بالرجل

كشفت نتائج البحث أنّ المشاركين في تأويلهم لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة" بكلّ الفضاءات إمّا اتّخذوا موقفاً أخلاقياً تقييماً أو تفسيرياً لها كما تطرّقنا إليه في العنصر السابق، وذلك بالاسقاط في كلّ مرّة سياق المجتمع الجزائريّ بمختلف مؤسساته الأمر الذي يؤكّد دور هذه الأخيرة في توجيه قراءات المشاركين للعلاقة خاصّة مؤسسة العائلة وما لها من مكانة وثقل في النظام الاجتماعيّ التقليديّ إلى جانب امتداد دورها إلى مختلف المؤسسات الأخرى بالمجتمع والتي تساهم في تشكيل المعتقدات والاعتبارات المعيارية المشتركة لدى الأفراد في إطار مفهوم "الجماعات التأويلية" وفقاً لنظرية التلقي.

ولعلّ ما يُثبت دور الجماعات التأويلية في توجيه قراءات المشتركين نساء كانوا أم رجالاً هو اختلاف قراءاتهم لعلاقة المرأة بالرجل في فضاءات المسلسل انطلاقاً من معتقدات الجماعات التي ينتمون إليها هي تلك المواقف الأخلاقية التقييمية التي تعكس معايير ضبط علاقة المرأة بالرجل في كلّ فضاء أكثر من تفسيرهم لها وفقاً لما يلي:

■ **فضاء العائلة:** اختلفت تأويلات المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث في هذا الفضاء إذ نجد أغلب المشاركات النساء قد أكدن على وجود نمط المودة والتعبير عن المشاعر بين المرأة والرجل في العائلة استشهدا بسياقه الاجتماعي الذي ينتمين إليه بشكل عام، مقابل المشاركين الرجال الذين يعتقدون بأنها أنماط قد تكون موجودة بالفعل عند فئة معينة وهذا بناء على سياقه الاجتماعي أيضا، إلا عضو واحد من مجموعة الرجال الذي نفى قطعيا سمات المودة والمحبة في هذه العلاقات العائلية بل واستشهد بأمثلة معاكسة تماما تتمثل في ضرب الأب لابنته ومنعها من مغادرة المنزل والواضح أن هذا المشارك قد عبر عن معتقدات الجماعة التي ينتمي إليها كذلك.

■ **فضاء العمل:** بينت نتائج البحث في المشهد الذي يصور المدير يصرخ على السكرتيرة بما وصفه جميع المشاركين نساءً ورجالاً بعدوانية الرجل المدير مع المرأة الموظفة، أما في مشهد إبداء السكرتيرة لإعجابها بالحارس الشخصي لمديرها فقد بينت النتائج اختلاف بعض المشاركين بمجموعة الرجال بين متقبل لسلوكها ما دام في فضاء عمل ومع أفراد تعرفهم ورفضاً إياه في الفضاء العام معتبراً إياه سلوك امرأة غير محترمة، هو الحكم ذاته لمشارك آخر لكن للسلوك في فضاء العمل باعتبار هذا الأخير له قوانين تضبطه وأنه يكون مقبولا لو كان في الفضاء العام مما يبين اتخاذ المشاركين لموقف أخلاقي من السلوك ذاته في كل فضاء وفقا للجماعة التي ينتمي إليها كل منهما.

■ **الفضاء العام:** تم في هذا الفضاء اتفاق المشاركين حول المكانة الاجتماعية للمرأة والرجل من خلال وسيلة النقل التي يملكها كل منهما (المرأة سيارة/ الرجل دراجة نارية)، إلى جانب اتفاق الأغلبية على أن دعوة المرأة للرجل إلى الغداء هو سلوك دخيل وغير مألوف في المجتمع الجزائري معتبرين إياه تحرراً سلبيا خاصة للمرأة حيث اتجه نحو اعتبار قبول الرجل للدعوة إنقاص من رجولته أمام المرأة مقابل تقبل هذا النمط نفسه من بعض المشاركين بل وإبداء الإعجاب به، إن هذا الاختلاف بين المشاركين إلى جانب الاسقاط في كل مرة على الذوات والمجتمع يؤكد أن تأويل علاقة المرأة بالرجل من قبل المشاهدين ينبعث من انتمائهم إلى جماعتين أوليتين مختلفتين.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

تُظهر النتائج أن المشاركين كلّ في مجموعته قد عملوا على تأويل علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات انطلاقاً من "جماعاتهم التأويلية" أو "القصد العقلي الجماعي" المرتبط بمؤسّساتهم الاجتماعية وفقاً لفلسفة البناء الاجتماعي، يتجلى ذلك في اشتراك أعضاء المجموعات البؤرية الثلاث على إسناد وظائف من خلال الكلام أو وصف الكائنات المحيطة بالمرأة والرجل في مختلف الفضاءات.

نشير أيضاً إلى شخصية بطل المسلسل "حسان" وعصبية مزاجه كمرجع للثقافة الجماعية باعتباره يجسّد نموذج الرجل الجزائري الحقيقيّ عكس شخصية "منال" التي تجسّد نموذج غير مقبول لا يعكس المرأة الجزائرية الحقيقية لأنها بدت في المشهد ترفع صوتها أمام الرجل وفق ما أدلى به المشاركون.

وبالعودة إلى نتائج الفضاءات أعلاه نجد على سبيل المثال المعاني والكلمات التي اتّفق عليها المشاركون كلّ في مجموعته أو المجموعات معا بفضاء العمل هي بمثابة وظيفة تسندها هذه الكلمات إلى علاقة المرأة بالرجل في وصف هذا الأخير بالعدواني والمرأة بالخاضعة على اعتبارها تعكس مكانة كلّ منهما، وفي ذلك يقول (Searle 1995):

"نجد بإمكان القصد العقلي الجماعي أن يولد وظائف مسندة بنفس القدر من السهولة التي يفعل بها ذلك القصد العقلي الفردي ... وهذا ما يسميه سيرل الفرض الجماعي للوظيفة، حيث يمكن للوظيفة أن تؤدي وحسب بفضل الاتفاق الجماعي عليها أو بفضل قبول الجماعة لها - تلك الخطوة هي عنصر هام في صنع وقائع مؤسسية".

(Searle, 1995، تر: عبد السميع، 2012، ص ص 72 - 73)

تعدّ كذلك بالفضاء العام السيّارة أو الدراجة النارية كائنات مستقلة في خصائصها عن الأفراد على اعتبارهما في أيّ مكان بالعالم تمتلكان سمة "وسيلة نقل" وفقاً للقصد العقلي الجماعي، غير أنّ المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث نساء ورجالا قد اتّفقوا من خلالهما على إسناد وظيفة المكانة الاجتماعية معتقدين أن السيّارة ترمز إلى مكانة المرأة اجتماعياً بأنها أعلى من الرجل الذي يملك دراجة نارية، وفي الفضاء ذاته نجد المشاركات بمجموعة النساء وبعض المشاركين بمجموعة الرجال قد فرضوا وظيفة جماعية في تأويلهم لعلاقة المرأة بالرجل لكن هذه المرة في جانب مغاير، إذ بالرغم من أنّ المرأة ظهرت تملك المال وتدعو الرجل إلى الغداء إلّا أنّ اسنادهم للوظيفة تتمثل في النتيجة الرمزية لهذه الدعوة حيث اشتركوا في رفض مثل هذا السلوك من المرأة وتقبّله من الرجل لأنّه وفقاً للقصد العقلي الجماعي لهؤلاء المشاركين فإنّ دفع المرأة ثمن الغداء عن الرجل يمسّ "رمزياً" بالرجولة على الرغم من أنّ العملية نفسها هي دفع مبلغ من المال مقابل تناول الغداء غير أنّ هذه الدعوة التي يترتب عليها دفع المال

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

أُسندت لها وظيفة الحفاظ على "مكانة الرجل" أو تعكس "رمزية الرجولة" في الفضاء العام للمجتمع الجزائري، كما جاء الرفض على اعتبار دعوة المرأة للرجل واقعة اجتماعية جديدة لا ترتبط بمؤسسة العائلة أو العمل أو حتى الفضاء العام بالمجتمع الجزائري وهذا الفرض الجماعي للوظائف يعتبره Searle:

"العنصر الأساسي للانتقال من فرض الوظائف فرضاً جمعياً، إلى وضع وقائع ترتبط بالمؤسسة، هو فرض وضع - تتصل به وظيفة ما- ندركه إدراكاً جمعياً فإنها وظائف تؤدي بمقتضى مكانة ما Status Functions ما دامت داخل إطار فئة خاصة من الوظائف المسندة"

(Searle, 1995، تر: عبد السميع، 2012، ص ص 72 - 73)

وعليه تؤكد نتائج البحث أنّ العقل القصدي الجماعي أو الجماعات التأويلية التي ينتمي إليها كلّ مشارك بغض النظر عن كونه امرأة أو رجلاً هي التي ترسم حدود الضبط الاجتماعي للجنس Gendered Social Control، وفقاً لمقاربة النوع الاجتماعي، وتعتبر حدود الضبط الاجتماعي للجنس حسب Searle "القواعد التنظيمية" لعلاقة المرأة بالرجل في مختلف فضاءات المجتمع الجزائري، على اعتبار وجود هذه العلاقة سابقاً لوجود القواعد وبالتالي على أساسها يتم البناء الاجتماعي للجنس (أنثى / ذكر).

أفرزت النتائج أيضاً أنّ الجماعات التأويلية الغالبة على المجموعات البؤرية تعتبر كلّ سلوك يصدر عن المرأة أو الرجل في أي فضاء يحتكم إلى العادات والتقاليد هو السلوك المقبول وفق أفق توقعاتها، وأي سلوك مغاير لها يعدّ خروجاً عن حدود هذه الثقافة المشتركة هو سلوك شاذ مرفوض من قبلها:

"قد يكون الضبط الاجتماعي للجنس رسمياً من خلال القوانين السائدة، أو غير رسمي بناء على ما هو متفق عليه في الثقافة السادة. وتكون النتيجة إما المكافأة على السلوك الممثل لما يتوقعه المجتمع من كل جنس، أو العزل الاجتماعي، أو الوصم أو العقاب للسلوك الاجتماعي المخالف لتوقعات المجتمع من كل جنس."

(عصمت، 2009، ص 79)

تتقاطع النتيجة المتوصل إليها في بحثنا حول القصد العقلي الجماعي مع ما أكّده Stolz (1983) عن دور الجماعات التأويلية في السياق الاجتماعي الجزائري في مقاله "Dallas" in Algeria، حيث ذكر أنّ "Dallas" يجعل الجزائريين يتحدثون: سواء المواطنون العاديون، والصحافة، والمثقفون، وحتى السلطة التي "تحدث" بطريقتها الخاصة عن طريق السماح ببثه على التلفزيون وكيف أنّهم يُناقشون

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

"Dallas" بحماس كمنافسهم لمشاركة المنتخب الوطني لكرة القدم في كأس العالم، أو حماس دعمهم للفلسطينيين، فحسب (Stolz, 1983) يكشف "Dallas" بشكل واضح عن وجود شكل من الإجماع يُفضي إلى ترسيخ الهوية الجماعية لأفراد المجتمع:

" Quand ils parlent de Dallas, très vite les Algériens parlent en fait de leur identité culturelle. Interrogation décisive, qui trouve là un dérisoire exutoire en l'absence le plus souvent d'autres terrains où elle pourrait être formulée ."

(Stolz, 1983)

إنّ الحديث عن الجماعات التّأويلية يستدعي الإشارة إلى ما وصفه Esquenazi Jaean بالفكرة الوهمية المتعلّقة بالفضاء الاجتماعي الخاصّ الذي يحتضن مختلف المناقشات والحوارات التي تطبع المجتمعات، إلى جانب استقبال هذا الفضاء لبعض التفسيرات التي تعرضها المنتجات الإعلامية:

"إن فضاء العرض يشكل عنصراً هاماً في عملية التلقي، يعتبره البعض بمثابة خلفية أو ديكور للتفسير. والمقصود بفضاء العرض، الفضاء الاجتماعي الذي يشكل فيه العرض. وفي هذا الإطار تجمع الدراسات التي أجريت في حقل الجمهور أن موضوع التفسير لا يمكن أن يختزل في المادة الإعلامية، بل يخضع لجملة من العوامل مرتبطة بتقديم الموضوع في الفضاء الاجتماعي".

(Esquenazi, 2001, ص 22 نقلاً عن: بوكروخ، 2011، ص 140)

أكّدت كذلك نتائج البحث أنّ أغلب المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث عند مشاهدة مسلسل "الحاوة" ينتمون إلى جماعات تأويلية خيالية، علماً أنّ أغلب المشاركين من الجنسين قد شاهدوا المسلسل بمفردهم وعدد قليل شاهده مع أحد أفراد العائلة كالأم والأخوات أمّا بعض المشاركين الرجال فقد شاهدوه مع الأصدقاء، في هذا الصدد يرى Esquenazi Jaean أنّه في جميع الحالات:

"الفهم الأولي يمكن الفرد من الانضمام إلى مجموعة يتقاسم معها نفس الرأي. يمكن أن تكون هذه التجمعات ملموسة مثلما يحدث في الأحاديث التي تدور بين الناس في الفضاءات العمومية. ويمكن أن تكون خيالية (دون أن تتخلّى عن أن تكون حقيقية) فعندما يكون المتفرج بمفرده أمام جهاز التلفزيون، فإنه ينضم إلى مجموعة خيالية يتقاسم معها نفس الإحساس. يمكن أن تنعت هذه المجموعات الاجتماعية بالجماعات التفسيرية التي تشاهد بنفس النظرة نفس المنتج. هذه الجماعات التفسيرية ليس مجموعة جاهزة، ولكنها نتيجة ردود أفعال لموضوع ما".

(Esquenazi, 2001, ص 22 نقلاً عن: بوكروخ، 2011، ص 140 - 141)

إجمالاً، يمكن القول بأنّ المشاركين عيّنة البحث عند مشاهدتهم لمسلسل "الخواوة" هم في بعض الأحيان لا يشاهدون إنّما يُسقطون ما يشاهدون على ذواتهم حسب وضعياتهم الاجتماعية كما يتجلى في مايلي:

- بعض المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث يعتقدون أنّ القصة تعكس الواقع أو جزء منه خاصّة في علاقة المرأة بالرجل بفضاء العائلة.
- بعض المشاركين الرجال يعتقدون أنّ علاقة المرأة بالرجل التي تعكس مودة وحب واحترام لا تمثّل الواقع.
- المشاركون في المجموعات البؤرية الثلاث ينتقلون من علاقة المرأة بالرجل في أحد الفضاءات إلى واقعهم المعيش بالاسقاط على ذواتهم أو محيطهم الاجتماعيّ خاصّة بالنسبة لتعامل الرجل المدير مع المرأة الموظفة بعدوانية، والطرح غير المألوف الذي ظهرت عليه علاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام إذ كان المشاركون في كلّ مرة يخرجون عن سياق المشهد ليتحدّثوا عن العادات والتقاليد التي ترسم حدود العلاقة.
- بعض المشاركين تأثّروا بمواقف أو شخصيات يشتركون معها في تجارب مشابهة خاصّة بمجموعة النساء وذلك انطلاقاً من الأدوار الاجتماعية كما سبق وأشرنا إليها كالمشاركة الموظفة التي تأثّرت بمشهد عدوانية المدير على السكرتيرة، أو المشاركة الأم التي تأثّرت بمشهد عدم تحمّل الرجل مسؤوليّة أمام طليقته وأولادها علماً أنّ المشاركة تعيش تجربة مماثلة مع ابنتها المطلقة وأولادها.
- المشاركون في تأويلهم لعلاقة المرأة بالرجل كانوا يعتمدون على مرجعيّتهم الفردية والجماعية معاً إلى جانب علاقة المتغيرات الديمغرافية في ذلك.

لذلك نستنتج أنّ بعض الأفراد يشاركون في واقع القصة لكن لا يعتقدون ولا يؤمنون بالضرورة أنّ القصة حقيقة لكن فكّ رموزها يقودهم من القصة إلى الحقيقة والواقع الذي يعرفونه فهم يعتبرون أنّ القصة لديها شيئاً ما لتقوله عن الواقع، فيعترفون بالشخصيات أو المواقف في القصة التي يتم تأويلها أو لها آثار على حياتهم الخاصة وبالتالي كلّ من أسقطوا على ذواتهم وواقع المجتمع من المشاركين كانوا يسقطون على ما يعتقدون بوجوده في سياقهم الاجتماعيّ وبناء على قراءتهم المرجعية the referential reading.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

وعليه، يتبين أنّ العقل القصديّ الجماعيّ هو المسؤول عن تأويل علاقات المشتركين النساء والرجال ثم يأتي العقل القصديّ الفرديّ في تبريراتهم أو حججهم الفرديّة حول الموقف العام الذي اشتركوا في البناء الاجتماعيّ لمعناه والتي تكون لها علاقة أحياناً بالمتغيرات الديمغرافية للأفراد، وما يؤكّد ذلك هو اسقاط المشاركين على المجتمع أكثر من ذواتهم:

"إن النشاط التفسيري الذي يقدمه متلقي الرسائل الإعلامية هو في الحقيقة تجربة فردية واجتماعية في آن واحد، نبغي تحديد مضمونها وأثرها على عملية التلقي ومعرفة ما مدى الاستقلالية التي يتمتع بها المتلقي في تعامله مع المادة الإعلامية، وهل يمتلك الحرية الحقيقية في اختياراته وتفسيراته. وبالرغم من اختلاف وجهات النظر حول هذه المسألة، إلا أن الدراسات الحديثة في مجال التلقي تؤكد على أنه لا توجد إجابة واحدة متفق عليها تحسم مسألة سلطة وسائل الإعلام. وقد ذهب البعض إلى حد اعتبار النظر إلى موقف جمهور وسائل الإعلام بين التبعية والاستقلالية، دون إغفال ظروف وخصائص الجمهور كالجنس والرأس المال الثقافي وجماعات الانتماء"

(بوكروخ، 2011، ص 124)

2.3.2.5 ما هي المعاني التي أنتجها الجمهور المتلقي عينة البحث حول علاقة المرأة بالرجل انطلاقاً من مشاهدته لمسلسل "الخاوة"؟

تحديد المعاني المنتجة من قبل المتلقي للمنتجات الإعلامية الثقافية إلى جانب المعاني التي يكشف عنها التحليل السيميائي للمادة ذاتها من شأنهما التأكيد على آليات تأويل المتلقي وبنائه الاجتماعي للعلاقة قيد البحث إن كانت بفعل المادة الاعلامية أم بفعل مرجعية المتلقي أم هي إنتاج وبناء مشترك بينهما.

"إذا كانت التيارات النقدية الحديثة قد حاولت أن تقدم قراء للنصوص، فإن المعنى لا يزال يطرح اشكالا... وتكمن المسألة التي لا تزال تؤرق المنشغلين بموضوع تلقي الخطاب الإعلامي في البحث عن إمكانية الوصول إلى تحديد معنى المنتجات التي تقترحها الوسائل التكنولوجية."

(بوكروخ، 2011، ص 8)

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

يرتكز البناء الاجتماعي لمعنى علاقة المرأة بالرجل لدى أفراد عينة البحث على المرجعية اللغوية المشتركة بين أعضاء المجموعات البؤرية الثلاث*، وفيما يلي نعرض المعاني وفق أبرز ما تمحور عليه النقاش مصنّعة كما يلي:

1.2.3.2.5 تحديد الهوية: "نحن" - "هم"

سنناقش في هذا الجزء أبرز المعاني التي أنتجها أفراد المجموعة البؤرية وفقاً لفضاءات التحليل ونستهلّ بما كشفتته النتائج عن تردّد كلمة "نحن" 132 مرة من قبل المشاركين (أنظر عريضة تردّد الكلمات في المجموعات البؤرية الثلاث ص 206) لتأكيد هويّاتهم أثناء مواجهتهم لما اعتبروه غريباً خارجاً عن عادات وثقافة مجتمعهم وتمييزهم بين ما هو "نحن" وما هو "هم" الذي يتمثّل في الأنماط الدخيلة المنافية لأخلاق المجتمع الجزائريّ حسب المشاركين أو الأفراد المتحرّرين الخارجين عن ما تنصّ عليه العادات والتقاليد في النظام الاجتماعي التقليديّ.

يتجلّى بناء على نتائج البحث أنّه بالرّغم من ذهول وشدة إعجاب المشاركين بالطرح المغاير لعلاقة المرأة بالمسلسل في شكله المعاصر عقبة رفض من قبل أغلبهم باعتباره "ضرب لعمق الأسرة والمجتمع الجزائريّ" وهو ما أسمته (Stolz, 1983): "بعد الانبهار، الرفض" حيث استشهدت بمثال غربيّ تمثال قديم في فيلم وثائقيّ للآثار الرومانية وكيف يمكن أن تحجل عائلة جزائرية أمام جهاز التلفزيون الخاصّ بهم: "في هذه الحالة، يتظاهر والديّ بالبحث عن شبابه وقد نسيت أمي شيئاً في المطبخ" (Stolz, 1983)، وهو ما يتوافق مع قول إحدى المشاركات بالمجموعة المختلطة بأنّها تحجل من مشاهدة ما أسمته بمشاهد الانفتاح في علاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام بمسلسل "الخواوة":

"مثل مشهد يصوّر امرأة تتعاطى المحذرات وتقوم بحركات غير مقبولة، حتى تضطرّ لتغيير القناة، فالمسلسل يحوي عدّة علاقات بين المرأة والرجل".

وفي مشاركة أخرى بمجموعة النساء تؤكّد بعض المشاركات على استمرارية الجلسات النسائية عند مشاهدة التلفزيون بالقول:

"مازالت قعدة الجزائريّين لا تحوي على الاختلاط كثيراً مع الجنسين".

* للإطلاع على المفاهيم الرئيسة حول علاقة المرأة بالرجل للفتتين وفقاً للمشاركين في كلّ مجموعة (أنظر: جدول 20 - 21، ص ص 210 - 226).

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

النتيجة المتوصل إليها في بحثنا سنة 2018 حول المشاهدة المنفردة من قبل الجنسين للتلفزيون تُحيلنا إلى ما توصلت إليه Stolz سنة 1983 حول مشاهدة المجتمع الجزائري لـ "Dallas" وكيف أنّ المرأة والرجل لا يجروان على مشاهدة المسلسلات التلفزيونية معا:

" Contradiction insoluble dans une société où tout le monde est téléspectateur, et où en même temps il est «interdit» pour le mari et la femme, pour le frère et la sœur, de regarder ensemble la même scène, comme si la télévision réalisait le rapport sexuel en impliquant directement ceux qui la regardent. « Souvent, on n'ose pas regarder Dallas ensemble parce qu'on sait qu'il y aura ce genre de choses. Si nous les hommes voyons que les femmes sont déjà installées devant le téléviseur, nous préférons leur laisser la place" .

(Stolz, 1983)

عند مناقشتنا لنتائج البحث عملنا على مقارنة بعضها بنتائج Stolz حول مشاهدة الجزائريين لـ "Dallas" على اعتبارهما بحثين أُنجزا في ظروف اجتماعية وثقافية مغايرة وتوصّلا إلى نتائج متشابهة حيث لاحظنا أنّه لا يزال تأويل الجمهور المشاهد وبناءه للمعنى يتركز على القصد العقلي الجماعي ومقوماته من مرجعية اجتماعية وثقافية بالدرجة الأولى، فقد عرف ردّ فعل الجمهور حول "Dallas" تحديد مقاومة عقائدية وثقافية ومحاولة جمع وإعادة تعريف عناصر هويّتهم (Stolz, 1983)، كذلك كان ردّ فعل مختلف المشاركين بالمجموعات البؤرية عيّنة بحثنا. وبالرغم من الحركة والتطور اللذين عرفهما المجتمع الجزائري في مختلف المجالات وتغيّر الممارسات الثقافية وطقوس المشاهدة التلفزيونية بولوج مختلف الأجهزة التكنولوجية الحديثة إلى جانب وجود عدّة أجهزة تلفاز في المنزل الواحد، إلّا أنّ إجابات أغلب المشاركين تبين أنّ الجماعات التأويلية لا زالت تمارس الضبط الاجتماعي على الأفراد والجماعات، وحتى الفرد يحرص على أن يكون رأيه موافقا لما تحدّده أو تفرضه الجماعة كالسلوكيات المقبولة والمرفوضة جندياً (بغض النظر عن المكانة الاجتماعية للمشاركين والإرث الثقافي والتعليمي الفردي). ممّا يؤكّد على استمرارية حضور النسق الاجتماعي التقليدي الذي يعدّ نسقا مغلقا يقوم أساسا على روابط القرابة والعشائر ورابطة الدم، ويتخذ من ثقافة البداوة مرجعية لقبولة السلوكيات والممارسات وتنميطها كما يرفض التفتح والتحول الاجتماعيين (لوصيف، 2016، ص 33).

نوه في هذا الصدد إلى فترة بثّ "Dallas" في التلفزيون الجزائري الذي تزامن وخروج المجتمع من استعمار طويل، مما يبرّر ردّ فعل الجمهور المتلقي حياله خاصة في ظلّ السياسة الإعلامية التي حرصت

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

على ترسيخ معالم الهوية والثقافية في المجتمع كنسق مقاوم للهيمنة الثقافية الفرنسية ورفض رموزها من تحرر وغيره وهو ما يؤكد حجم الانتاج الدرامي الجزائري آنذاك ويكشف عن نسبة اعتماد الثقافة الشغوية في ظل ارتفاع نسبة الأمية وهو ما يفسر آليات التنشئة الاجتماعية آنذا (انظر مراجعة الانتاج الدرامي ص 66)، لكن استمرار الخلفيات الاجتماعية ذاتها لدى الجمهور عينة البحث دلالة على قوة وسلطة مؤسسة الأسرة وثباتها وكذا امتدادها إلى الفضاءات الأخرى.

ولعل ما يفسر إنتاج أفراد عينة البحث لمعان حول علاقة المرأة بالرجل انطلاقاً من مسلسل "الخاوة" تقارب المعاني المنتجة من قبل الجمهور الذي شاهد Dallas قول (Serle 1995):

"إن سر (فهم) استمرار وجود الوقائع المرتبطة بالمؤسسة يكمن ببساطة في أن الأفراد مرتبطون مباشرة بالجماعة، وعدد كاف من أعضاء المجتمع المعنيين لابد من أن يستمروا في قبول وجود تلك الوقائع والاعتراف بها"

(سيرل، 1995، تر: عبد البديع، 2012، ص 156)

تعبّر أغلب المعاني المنتجة عن بعض السمات الظاهرية الخاصة بالمجتمع وهي ما يقول عنها Searle أنها تستمد معناها من داخل النظام ولا تشير إلى معنى يقع خارجه، وهذا راجع في عينة بحثنا إلى امتداد المحددات النفسية والاجتماعية ذاتها عبر مؤسسات المجتمع على مرّ السنين في إطار النسق الاجتماعي التقليدي.

"قد يقول قائل كيف يمكننا الحديث عن النسق الاجتماعي التقليدي في جزائر العقد الثاني من القرن الواحد والعشرون (21) وزمن العولمة. وحقيقة الأمر أن ما بعد الاستعمار ليست مجرد مرحلة بسيطة تختصر في منظور زمني يعبر عن انتقال من قبل إلى بعد الاستعمار، وإثماً هي عصر مجتمعي معقد يتركب من أزمنة متعددة. وبطبيعة الحال يؤثر في هذا العصر منظور زمني بعينه وبشكل فيه توجهات غالباً، وفي حالة النسق الاجتماعي بالذات، فإن الماضي بشكل عام والماضي المقدس بشكل خاص، هو المنظور الزمني الغائب والمجهن في المجتمع، باعتبار أن الجمود والثبات والسكون من خصائص هذا النسق".

(لوصيف، 2016، ص 35)

2.2.3.2.5 الأدوار الاجتماعية: إعادة إنتاج مفاهيم العلاقة الأبوية

يتضح من خلال نتائج المجموعات البؤرية عينة البحث أنّ مسلسل "الخاوة" أدى إلى انعكاسات على الذات والمجتمع وبالتالي تضمّن "موقع الصراع الجندري" the site of gender struggle، تجلّى في معاني أنتجت حول سلطة الزوج والزوجة داخل العائلة لدى كلّ المجموعات وكذا صراع جنديّ حول مكانة الرجل الأعلى من المرأة وفي تقسيم الأدوار بالعائلة والعمل خاصّة بمجموعة الرجال.

ترتّب عن هذا الصراع الجنديّ إنتاج أغلب المشاركين لمعاني العنف الرّمزيّ حول علاقة المرأة بالرجل خاصّة في العمل، ممّا يكشف عن امتداد الصّورة الذهنيّة للعلاقة لدى المشاركين من فضاء العائلة إلى فضاء العمل وبالتالي تجاوز العلاقة الوظيفيّة المهنيّة إلى علاقة أبويّة باعتباره عنفٌ مبرّر لديهم (مجموعة الرجال) ممّا يؤكّد الذهنيّة الذكوريّة ودورها في سُكون وعدم تحوّل المجتمع الجزائريّ كما أشرنا إليه أعلاه، على اعتبار الديناميكية الوحيدة التي تحرّكه هي السعي نحو إعادة إنتاج ذاته ضمن أطر الثّبات والجمود والهيمنة المستمرة على الأفراد وتجريدهم من ذواتهم الفاعلة (لوصيف، 2016، ص 33 - 34).

"إنّ عنف بعض ردود الفعل العاطفية ضد دخول النساء في هذه المهنة أو تلك، يُفهم إذاً ما عرفناه إذاً من أنّ المراكز الاجتماعيّة نفسها مُجسّسة ومُجسّسة (Sexuante)، وأنّه حين يدافعون عن مراكزهم ضد التّأنيث، فإنّ الفكرة الأعمق عن أنفسهم باعتبارهم رجالاً، هي ما يعتزم الرجال حمايتها... حتى في عيونهم هم، لصورتهم الرجولية"

(بورديو، 2009، ص 144)

أبانت أيضاً نتائج البحث عن إنتاج مجموعتنا للنساء والرجال لأكبر قدر من معاني العنف خاصّة تجاه المرأة، أي: المرأة تجاه المرأة وهي المرحلة التي يسميها Bourdieu بالتبخيس الدّاتي وكذلك الرجل تجاه المرأة. وهي المعاني ذاتها أنتجت عن مشهد آخر صوّر المرأة المديرة رغم ما حمله من مفاهيم ايجابية عن نموذج المرأة النّاجحة والمهنيّة، وبالتالي إعادة إنتاج معاني العنف الرّمزيّ تؤكّد مرة أخرى حسب لوصيف (2016) على أنّ النّسق التقليديّ غير مبرمج أصلاً للبحث عن النّجاح، بل على العكس من ذلك نجد فيه البرمجة الثقافيّة للأفراد غالباً ما تكون موجّهة نحو تكريس الفشل واعتماده كآليّة عطالة وإعادة إنتاج ذاته. كما يؤكّد العنف الرّمزيّ تجاه المرأة على أنّ الهيمنة الذكوريّة ما زالت قائمة عبر ما يسمّيه Bourdieu:

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

" العنف الناعم واللامحسوس واللامرئي من ضحاياهم، والذي يمارس في
جوهره بالطرق الرمزية الصرفة للاتصال والمعرفة، أو أكثر تحديداً بالجهل والاعتراف،
أو العاطفة حداً أدنى"

(بورديو، 2009، ص 9)

إنّ إنتاج المعاني له علاقة بالقصد العقلي الجماعي وليس المتغيرات الديمغرافية للمشاركين من
مهنة ومستوى تعليمي، إذ ساهمت المشتركة الأعلى مستوى تعليمي والأرفع مهنة في مجموعة النساء على
إنتاج أكبر قدر من العنف الرمزي ومعاني الهيمنة الذكورية وإقصاء لدور المرأة في مختلف الفضاءات وهو
الأمر ذاته في مجموعة الرجال لدى العضو الأرفع مستوى تعليمي.

يعتبر Bourdieu في كتابه الهيمنة الذكورية La domination masculine العنف الرمزي
Violence Symbolique أخطر أنواع العنف لأنه يركز على ضرب مبادئ وقيم وثقافة المرأة منذ
الصغر، لأنّ العنصر الذكوريّ بدءاً من العائلة ومروراً بالمجتمع ينتج أفكاراً ذكورية مرتبطة بالأنثى
الذكورية Ego-masculin تنتقص من قيمة المرأة، فتنشأ على هذه الأفكار حتى تترسخ في عقلها وتصبح
هي نفسها تقدّسها علماً أنّها فُرضت عليها زمناً فتقع فيما يسمّيه التحقير الذاتي- Auto-
dénigrement وإذا لم تدرك المرأة أنّها في هذه المرحلة الخطيرة من السطو على كيانها ستنتقل مع مرور
الزمن إلى مرحلة أخطر وهي التبخيس الذاتي Auto-dénonciation .

كما يرى أنّ الاستيعاء (prise de conscience) وحده يكفي للتحرّر منه أو قهره بسلاح الوعي
والإرادة لأنّ شروط فعاليته متأصلة في الخبايا الحميمة للأجساد على شكل استعدادات
(Dispositions) وأنماط من التفكير، إذ لا يستطيع نظام الهيمنة الذكورية العمل إلاّ من خلال تواطؤهما
عبر دورة متكاملة ومكرّرة من الإنتاج وإعادة الإنتاج" (بورديو، 2009، ص 9)

إلى جانب العنف الرمزي الذي يعكس سلطة الرجل على المرأة وامتداده من فضاء العائلة
والروابط القرابية إلى فضاء العمل والعلاقات المهنية على اعتبار العائلة كوحدة اجتماعية في أنساق البناء
الاجتماعي هي المؤسسة الأكثر قوّة وتأثيراً في المجتمع، فهي أيضاً تعتبر القوّة المساعدة على مواكبة
ومقاومة التغيرات والتحوّلات الاجتماعية والمحافظة على هويّة المجتمع واستمرارها وهو ما يفسّر استمرار
النظام الأبوي على مرّ العصور، فالعائلة بعلاقاتها المتبادلة مع المجتمع تعتبر الخلية الثقافية الأولى التي تنقل
وتُحدّد النزعة الأبوية ومن ثمّ تشكّل كل بنيات التسلّط الأخرى (بورديو، 2009، ص 103).

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الحاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الحاوة 2017" نموذجاً -

وعليه مجمل المعاني التي أنتجها المشاركون خلال تفاعلهم داخل المجموعات البؤرية تعكس آليات التأويل ثم إنتاج المعنى الذي يفضي إلى البناء الاجتماعي للجنس (أنثى/ذكر) بدلا من البناء الاجتماعي للنوع (امرأة/رجل) القائم على الاحترام والمساواة والعدل، كما تؤكد النتائج أيضا أنّ مرجعية أفراد العينة في التأويل ليس "الدين" إنّما القصد العقلي الجمعي كما أشرنا إليه سابقا، على اعتباره (الدين) يدعو إلى مفاهيم تتعارض مع المفاهيم التي أنتجها المشاركون.

ولأنّه لا ينبغي دراسة التلفزيون بمعزل عن الآخرين، لكن في سياق "النظام الاجتماعي Sinclair 1993"، فإنّ فهم المحدّدات النفسية والاجتماعية لإنتاج معاني الهيمنة الذكورية من قبل أفراد عينة البحث تستدعي فهم طبيعة النسق الاجتماعي التقليدي الذي ينتمي إليه هؤلاء.

"لا نغني بوصف النسق الاجتماعي بأنه تقليدي، على أنه قديم ويحتوي على التقاليد فقط، وإنما يدلّ أيضا على عجز الأفراد على التحكم في ظروف حياتهم وتوجيه مستقبلهم تبعاً لمتطلبات الساعة. وعادة ما يكون هذا النسق غير مدوّن كتابيا، فكلّ شيء فيه مسجّل ومحفوظ في الذاكرة الفردية والجماعية لهؤلاء، ثم يعاد استرجاعه وتبليغه شفويا، بالإضافة إلى ذلك ومن ناحية نظرية، فإنّ وصف هذا التنظيم بالنسق يعني أنّ كل عناصره ترتبط ببعضها البعض في إطار علاقات منظّمة ومتضامنة ومنظّمة"

(لوصيف، 2016، ص 32)

3.2.3.2.5 الرسائل الأيديولوجية: تهديد للمجتمع

تعدّ عملية موضوعة المشاهد أو القارئ إزاء النصّ الإعلاميّ عملية أيديولوجية يُدعى من خلالها المشاهد أو القارئ لأخذ موقع يلائمه أو يلائمها عبر العلامات البصرية والشفوية المعتمدة في دعوته (المشاهد) لاتخاذ موقع خاصّ به حيال الخطاب الذي يحمله البرنامج (بينغل، 2006، ص 212 - 213)، لذلك يمكن القول أنّ المسلسل الذي يُفهم على أنّه شكل تجاريّ، هو في المقام الأول منتج ثقافيّ صناعيّ ينقل أيديولوجيا مبطنة (Lécosais & Buxton, 2011).

وبناء عمّا كشفت عنه التّائج فإنّ بعض الأعضاء المشاركين بالمجموعات البؤرية الثلاث يؤوّلون الرسائل التي لا تلائم خلفياتهم عن علاقة المرأة بالرجل في المسلسل على أنّها قيم أجنبية ورسائل ذات أبعاد أيديولوجية يريد القائمين عليه إيصالها إلى الجمهور المتلقي بغية تحرير المرأة وإخراجها عن إطار عادات مجتمعتها، الأمر الذي ينفيه منتج المسلسل عينة البحث وتؤكدّه كاتبة السيناريو كما سنوضّحه في الجزء الموالي من البحث.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -
المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى

بيّنت أيضاً النتائج أنّ بعض المشاركين يعتقدون بأنّ التحرّر (التحرّر بمفهومهم) الذي ظهرت به
علاقة المرأة بالرجل تحديداً في الفضاء العام يعدّ نوعاً من الاستعمار الأجنبيّ من خلال الدراما التلفزيونية
وهو ما يشير إليه (Thomas and Callahan, 1982) في إطار الإمبريالية الثقافية:

"But we do not wish to avoid the question of cultural imperialism. As we understand it, the hypothesis of cultural imperialism suggests (1) that the program contains a message, (2) that such a message is received, consciously or not, (3) that it is in the hegemonic interest of the multinational power, and (4) that it is in the active disinterest of the receivers. Does the program contain such a message? Maybe. In fact, it may contain the twin messages"

(Katz & Liebes, 1990, p 59)

ما أنتجه المشاركون من معاني تهديد "الخاوة" للمجتمع باستهدافه المرأة، يعتبره (Houston, 1984) فك تشفير رسالة تلاعب manipulative مع ملاحظات الخطر أو الاستخفاف ينطوي على إشراك كبير في الواقع من وجهة نظر التحليل النفسي، يمكن للمرء أن يحسّن أنّ التّراع من أجل مقاومة البرنامج ورسالته قد يعكس الخوف من الاستسلام لسحر التلفزيون (Katz & Liebes, 1990, p 57).

"إن المعنى أو جملة المعاني التي يدركها أو يتلقاها المتلقي دون وعي، تكون دائماً
نتاج التفاعل بين مضمون العلامات التي يبثها العمل الفني، من ناحية، وبين كفاءة
المتفرج في حل شفرتها من ناحية أخرى. ويلعب السياق الذي يتم فيه الحدث الفني
دوراً مركزياً في إنتاج المعنى الذي يختلف من بيئة إلى أخرى ومن فرد إلى آخر"

(Aslen, 1992, ص 216، 2011 نقلاً عن: بوكروح، ص 93 - 94)

بناء على المعاني التي أنتجها الجمهور المتلقي عيّنة البحث وما توصّلنا إليه بعد التحليل السيميائي
لمشاهد من المسلسل بمختلف الفضاءات، نستنتج أنّ البناء الاجتماعي لمعنى علاقة المرأة بالرجل هو
بناء مشترك بين العلامات السَمعية والبصرية وبين قدرات المتلقي على فك تشفيرها في إطار خلفيته
الفردية والجماعية كما سنوضحه فيما يلي:

■ **فضاء العائلة:** تتقاطع المعاني المترتبة عن تحليل مشاهد هذا الفضاء مع المعاني المنتجة من قبل
المشاركين بالمجموعات البؤرية في اعتبار علاقة المرأة بالرجل تمثّل واقع المجتمع الجزائريّ سواء من
حيث الصّراع بين الزوج وزوجة الأب والابن أو من حيث التماسك العائليّ الذي يظهر في

مساندة الأخ لأخته، إلى جانب توافق معاني الهيمنة الذكورية المتجلية في سلطة وقوة الرجل أمام خضوع وضعف المرأة.

تستوجب هذا الصفات الوقوف على طبيعة المجتمع الجزائري من حيث كونه أبويّ أم أموميّ، حيث أفرزت معاني التحليل السيميائي للمشهد الأول عن **عنف رمزيّ** طبع علاقة الزوج بالزوجة وعلاقتها بابنه، هذا العنف أوله المشاركون بالمجموعات البؤرية الثلاث على أنه "سلطة" لأحد الزوجين على الآخر وبالتالي إذا أخذنا بما أنتجه التحليل من معان يمكن القول بأن المجتمع الجزائري ذو توجه أبويّ ظاهرياً لكن الآليات تكشف على أنه أموميّ حيث ظهرت الزوجة مسيطرة باعتبارها أمّ للورث الأول في العائلة بالمسلسل، أما إذا أخذنا بالمعاني المنتجة من قبل المشاركين فنقول بأنه ذو توجه أموميّ على اعتبار السلطة بهذا الأخير في يد المرأة الأم وليس المرأة الزوجة لامتلاك الأولى سلطة الجسد والأولاد (مقابلة مع أ.د السعيد لوصيف، بمقر كلية الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2017) وبالإسقاط على المشهد عتية البحث تتجلى سلطتها في كونها أم، علماً أنّ المجتمع الجزائري ذو توجه ذكوريّ من حيث الأدوار الاجتماعية وذو توجه أموميّ من حيث السلطة. لكن من المهمّ التنويه إلى مرمى الأعضاء المشاركين من معنى "السلطة" والمتمثل في خاصيات المجتمع الأبويّ على اعتبارهم يربطونها بالدور الذكوريّ وما يصاحبه من معاني الهيمنة الذكورية والعنف الرمزي على مدار النقاش، وبالتالي توظيفهم لمعنى "السلطة" ليس بمفهوم المجتمع الأموميّ وإنّما بمفهوم المجتمع الأبويّ، وهو المعنى ذاته ينطبق على معنى "القوة" التي وصفوا بها الرجل في المشهد الثاني من هذا الفضاء أو بقيّة المشاهد والتي يقابلها معنى "الضعف" للمرأة بناء على تأويلهم.

■ **فضاء العمل:** تباين المعاني في هذا الفضاء حسب مضمون المشاهد، إذ نجد توافق نتائج التحليل السيميائي ومعاني المشتركين في المشهد الأول حيث تمثّلت (المعاني) في العنف الرمزي للرجل المدير تجاه المرأة السكرتيرة إذ اتّفق على أنّها العلاقة السائدة بين المرأة والرجل في المجتمع بغضّ النظر عن فضاء تواجدهما حيث لاقت قبولا عاما لديهم.

بينما توافقت معاني بعض المشاركين بالمجموعات البؤرية في تحليل مشهد المرأة المديرة مع الرجل الموظف ومشهد المرأة الموظفة والرجل الموظف واختلفت مع البعض الآخر، حيث تراوحت بين معاني إيجابية مشجّعة لنمط العلاقة وبين رافضٍ لها باعتبارها إمراة ويبقى الرجل أعلى مكانة منها، وقد ترتّب إنتاج هذا المعنى على كفاءة بعض المشاركين في فكّ التشفير وعلاقته بمحدّداته التفسّية والاجتماعية معزل عن المعنى الذي حملته العلامات الدراميّة.

■ **الفضاء العام:** كما سبق الإشارة إليه يعدّ الفضاء الأكثر جدلاً بين المشاركين لتضمّنه مشاهد تحمل معاني التحرّر والانفتاح غير المألوف لدى بعض أفراد عيّنة البحث، حيث نجد تقاطع بين معاني تحليل مشهد المرأة التي تدعو الرجل إلى الغداء باعتبارها معانٍ تحرّر وانفتاح واستقلالية مادية (مستمدة من فلسفة المساواة) وبين بعض معاني المشاركين، تقابلها معاني رفض واستنكار البعض الآخر باعتبارها وقائع مؤسساتية جديدة في المجتمع تتعارض والتقسيم الجنسي للمهام المتأصل في المجتمع الجزائري.

أما بالنسبة للمشاهد الذي يصوّر لحظة تعارف بين امرأة ورجل فظاهرياً يبدو أنّ المعاني المترتبة عن التحليل السيميائي لا تتوافق ومعاني جمهور عيّنة البحث، حيث أبانت الأولى عن الطرح السلي التقليدي لصفات المرأة والرجل كتهوّر المرأة وانفعالها مقارنة بالرجل الهادئ المثالي بينما الثانية (معاني الجمهور) اعتبرتها علاقة منفتحة أكثر من اللازم حيث بدت المرأة وقحة في تعاملها مع الرجل وكلاهما لا يمثّل النموذج الحقيقي في مجتمعه، لكنّ قليل من التمعّن في كلا المعاني المنتجة (التحليل السيميائي/ المشاركين) يبيّن أنّها تندرج ضمن الصفات التي يحددها النظام الاجتماعي التقليدي لكلّ من المرأة والرجل، وبالتالي حتى وإن بدت ظاهرياً صفات معاصرة خاصة وأن المرأة ظهرت تملك سيّارة والرجل دراجة نارية إلّا أنّه طرح تقليديّ بغطاء مُعاصر، أمّا بالنسبة للمعاني التي أراد القائمون على المسلسل بناءها لدى الجمهور المتلقي والغرض منها فستعرّف عليها في الجزء الموالي من البحث.

3.5 المؤلف وسياق صناعة المعنى

تشكّل المسلسلات التلفزيونية مرصداً مناسباً للقضايا والواقع المعاصر للعلاقات الاجتماعية وصراعات تعريفية خاصة بالمجتمعات المعاصرة (Macé, 2006, p12)، وفهم الطبيعة "الوطنية national" للدراما التلفزيونية يتطلب تجاوز التحليل النصي والنظر في الإنتاج وجانب الاستقبال (Dhoest, 2012, p 14)، لذلك بعد تناول المستقبل والرسالة "المادة الفيلمية" لمسلسل "الخواة" الجزائري يتوجب التركيز على مختلف الظروف التي أنتجت فيها، خاصة ما تعلق بالقائمين على صناعة المعنى درامياً لأن تقديم الخلفية المرجعية لما نحن بصدد تحليله يساعدنا على طرح الموضوع في السياق الذي أفرزه وبالتالي معالجته في إطار واقعه، وعليه يُعنى هذا الجزء من البحث بالمرسل والإجابة عن التساؤل المطروح بخصوص صناعة المعنى حول علاقة المرأة بالرجل في علاقتها (الصناعة) بمختلف المتغيرات التي قد تملي شروطها على عملية الإنتاج.

ما هو سياق صناعة المعنى الدرامي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواة"؟

1.3.5 صناعة المعنى بين مُبتغى المرسل والسياق الاجتماعي للمتلقي

كشفت النتائج أنّ البناء الدرامي لأيّ مسلسل تلفزيوني هو بمثابة مرآة للمجتمع ولا يمكن أن يكون مخالفاً له حتّى يقترب منه الجمهور، واعتبار القصة أهمّ شيء في الإنتاج لأنّها تجعل المتلقي يندمج معها بفعل التمثيل (التماهي) حيث يرى نفسه محدداً s'identifier ضمن أحداثها وشخصياتها كأن يقول: "نعم حدثت لي أو يمكن أن تحدث لي"، الأمر الذي لا يمكن أن يحدث إذا كان المنتج الدرامي بعيداً عن الواقع (مقابلة أيمّن الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21/09/2017 على II سا و30 د).

"إن تأثير العمل الفني في المتلقي مصدره الاعتقاد بأن ما يشاهده هو حقيقة واقعة، ذلك أن الإيمان في الفن Illusion، هو تأثير فني يستند إلى الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع. وهو أحد مقومات العمل الفني والأدبي القائم على تصوير ما هو مُتخيّل Fiction أي إنه عملية متعلقة بتصوير الواقع الذي يبيته العمل، ويشترط تعرّف المتلقي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجعية العمل الفني ومرجعه هو كمتلقٍ مما يسمح له بالتمثل".

(بوكروخ، 2011، ص 31)

رأي المنتج حول تمثّل المتلقي مع ما يشاهد يتوافق وما كتبته Len Ang عن أحد مشاهدي
:Dallas

"هل تعرف لماذا أحب مشاهدته؟ أعتقد أن السبب هو أن تلك المشاكل
والمؤامرات، الملذات الكبيرة والصغيرة والمتاعب تحدث في حياتنا أيضًا"

(Esquenazi, 2013)

أبانت النتائج أنّ اهتمام المنتجين ينصبّ على أيّ موضوع لم يُطرح أو طُرِح بطريقة غير صحيحة
إمّا من خلال الكوميديا وما تُعالجه من ظواهر اجتماعية تُحاكي مشاكل الحياة اليومية (الزوج le couple،
العائلة، المجتمع..). حيث تُطرح بطريقة ساخرة تلمس شيئاً معيناً في هذه الظواهر، أو من خلال الدراما
باعتبارها **مرآة المجتمع** في أيّ مكان من العالم والأقرب إليه (المجتمع) فمواضيعها لا تُختار عشوائياً إنّما
بناء على ملاحظة الظواهر الموجودة تتم **إعادة صياغتها** درامياً، وبالتالي مضمون المسلسل يقترب من
المشاهد الجزائريّ و"الخاوة" مسّ بفتة من الجمهور لأنهم عاشوا تلك القصة فعلاً أو لهم تجارب مشتركة
معهما رغم تناوله للطبقة البرجوازية (مقابلة أيمن الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21 / 09 / 2017 على II سا و 30 د)

"أنا لا أضيف أفكاراً بل أطوّر أفكاراً موجودة سابقاً لأنّ أفكاري تُستمدّ مما هو
مُعاش، فبطبيعة الحال لا أختلق أو أروي أشياء افتراضياً، في "الخاوة" تطوير الأفكار
تجلى في طريقة عرض الحقائق حتى لو كان فيه محاور تمسّ الطبقة الفقيرة مثل جميلة
وطليقها سمير، كذلك محور المخدرات حيث قمت بعرض بعض المواضيع الجزائرية التي
كانت طابوهات ومحتكرة أو محدودة العرض في علاقة المرأة بالرجل".

(مقابلة مع سارة برتيمه، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25 / 09 / 2017 على I3 سا و 22 د)

وأضافت بالقول:

"المواضيع التي تلهمني أكثر منها التي تستدعيني للكتابة هي المواضيع التي لم
ينطرق إليها أي عمل درامي جزائري من قبل، مثلاً: تجربة الخاوة OI كانت في أن
نعرض الطبقة الأرستقراطية التي تعيش في الجزائر والتي ربوع الولايات الأخرى لا
تدري عنها شيئاً وذلك عن طريق الحياة الفخمة واليسيرة التي رأيناها في عائلة
مصطفىوي تبين أن هناك طبقات اجتماعية مترقعة موجودة في المجتمع الجزائري".

(مقابلة مع سارة برتيمه، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25 / 09 / 2017 على I3 سا و 22 د)

أظهرت النتائج أيضاً أنّ المواضيع التي تستدعي اهتمام القائمين على الدراما التلفزيونية الجزائرية
في علاقتها بالمتلقّي من حيث سياقه أو متطلّباته تختلف من المنتج إلى كاتب السيناريو إلى المخرج، فهذا
الأخير غالباً لا يكتب إنّما لديه سيناريو جاهز أو فكرة جاهزة لموضوع يُجسّده بصرياً، لكن عموماً

تُستوحى الأفكار من الواقع والأحداث والظواهر التي نعيشها وهو ما أكّده المخرجة المساعدة وكاتبة السيناريو ملينة مولى، حيث اعتبرت القضايا التي تناوّلها "الخاوة" كالمخدرات، الانحراف، الصراع بين الإخوة بسبب المال والميراث ظواهر موجودة في المجتمع لكن طريقة المعالجة لا تنعكس على مجتمع محافظ إضافة إلى وجود خطوط حمراء لا يمكن تجاوزها في المسلسلات عكس السينما، ففي الأولى لا يُستعمل الخمر الحقيقي، المشاهد الحميمة بين المرأة والرجل، رقص المرأة في الملاهي الليلية.. إذن الطرح ليس جديدا بالنسبة للأفلام السينمائية غير أنّ المشاهد لم يتعود عليها في التلفزيون وإن كانت فعلا موجودة في المجتمع لكن لا يتم إظهارها بطريقة مباشرة لذلك "الخاوة" أرادوا نقل الواقع وكسر الطابو.

"ما يحدث أمام الكاميرا ليس هو نفسه خلفها فلربما يطلب المخرج من الممثل أن يحضن زوجته أو حبيبته في المسلسل فيرفض الممثل خوفا من ردّة فعل الجمهور بالرغم من أنّه يقوم بها في الواقع الحقيقي، فما نقوم به في الواقع ومقتنعون بأننا منفتحون وغير ذلك لا نتجرأ على القيام به أمام الكاميرا وبالتالي لا نستطيع نقل الواقع كما هو ولم نصل إلى تلك المرحلة لأنّ المشاهد الجزائري لا يتقبل والقنّانين يتخوفون على صوره أمام الجمهور، هي وقائع موجودة لكن تعودنا على تغطيتها".

(مقابلة مع ملينة مولى، بالمركز التجاري باب الزّوار، 26/09/2017 على IO سا و 30 د)

نستنتج من خلال ما أفضى به المنتج وكاتبة السيناريو أنّ البناء الدرامي للسياق الاجتماعي والثقافي في المسلسل عينة البحث مستوحى من واقع المتلقّي سواء في شقّه الإيجابي أم السلبي، وهو ما تُرجم في علاقة المرأة بالرجل بمختلف فضاءات تواجدتهما في الحياة اليومية وفي ما يلي المعاني التي ابتغى القائمون على "الخاوة" تضمينها في العلاقة بالفضاءات السالفة الذكر:

■ **فضاء العائلة:** أظهرت النتائج استناد كاتبة السيناريو في صناعة معاني علاقة المرأة بالرجل في العائلة إلى خلفيّة الرجل المتمكّن القوي الذي له الكلمة الأولى قبل المرأة على اعتبارها الواقع الذي نعيشه في المجتمع الجزائري والحقيقة الموجودة التي لا مهرب منها أثناء الكتابة ممّا يعكس تصوّرها لمكانة المرأة والرجل في المجتمع، هي المعاني ذاتها التي تُرجمت في أوّل مشهد بالمسلسل حيث صوّرت علاقة الزوجة بالزوج وابنه إلى جانب مشهد الأخّ السند لأخته وبناتها وما يحمله من معاني الرجل القوي - المرأة الضعيفة ومشاهد أخرى تحمل المعاني ذاتها في هذا الفضاء أنظر المشهد الأوّل والثاني من التحليل السيميائي).

كشفت النتائج أنّ المنتج في بناء معنى علاقة المرأة بالرجل في المسلسل أراد التطرق إلى أمور لم تُحكّ في العلاقات الأسرية اعتقاداً منه بوجود نقص في التعبير عن الأحاسيس بين أفرادها حيث الأخ لا يعبر عن حبه لأخيه في المجتمع الجزائري - على سبيل المثال لا الحصر -، اعتقاداً تُرجم في مشاهد صوّرت أحاسيس معاكسة مثلما تجلّت في مشهد حمل التعبير عن الحب بين الأب والبنات ممّا يبيّن وجود رسالة لتغيير ما أسماه (المنتج) بـ "الجفاف العاطفي".

■ **فضاء العمل:** بيّنت النتائج أنّ كاتبة السيناريو حافظت على معنى العلاقة الأبوية التي تجسّدت في صُراخ المدير بوجه الموظفة مما يكشف عن امتداد رموز النظام الأبوي من فضاء العائلة إلى العمل متمثلاً في العنف الرمزي الذي طبع علاقة المدير بالموظفة، وفي الوقت ذاته عملت على إضفاء معاني المرأة القادرة على تسيير مشروع عمل عبر نموذج المرأة المدبرة مواكبة للتطور الذي تعيشه المرأة مهنيّاً وهي بمثابة دعوة صريحة للمساواة وتكافؤ الفرص (أنظر المشهد الثالث والرابع من التحليل السيميائي).

أبانت النتائج أيضاً أنّ السيناريست عمدت بالفضاء ذاته إلى كسر بعض الطابوهات في علاقة المرأة بالرجل عبر إضفاء مشهد يحمل معاني تعبير إمراة عن إعجابها برجل ومبادرتها في لفت انتباهه، حيث اعتبرته (السيناريست) نوعاً من اللطافة في الحوار لأنّه أمر يحدث في الواقع، أرادت من خلاله دفع المتفرّج إلى التحليّ بالجرأة لاستقبال ما سيأتي فيما بعد (أنظر المشهد الخامس من التحليل السيميائي).

"أردت فتح الباب أمام القلم الجزائري لكسر بعض الطابوهات فقد يأتي سيناريست آخر يدرجها بطريقة أنّ المرأة تطلب من الرجل رقم هاتفه، فتح الباب للجرأة ضروري لأنّ الشين والتلفزيون جرأة في عرض الحقائق".

(مقابلة مع سارة برتيمّة، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25 / 09 / 2017 على 13 سا و 22 د)

■ **الفضاء العام:** كشفت النتائج أنّ كاتبة السيناريو لم تشأ التماذي في طرحها لعلاقة المرأة بالرجل حيث كانت متحفظة نوعاً ما وقلمها محتشم في عرض قصص الحب بالفضاء العام تحوّفاً من ردّة فعل المجتمع الجزائري واعتقاداً منها أنّه من الصعب جداً أن يتقبّل قصّة حبّ جريئة لتعوده على تلقّي قصص حب تقليدية في الدراما، رغم أنّها ترى نفسها تجرّأت في قصص الحب تمهيداً

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المؤلف وسياق صناعة المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

لجأة أكبر في الجزء الثاني وتعتبر "الخاوة" قد أعطى نقلة درامية من نوع آخر (مقابلة مع سارة برتيمه، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25/09/2017 على 13 سا و 22 د)

أكدت السيناريسست أيضا رغبتها في تصحيح مفهوم طريقة حب الرجل الجزائري للمرأة ودحض الاتهامات المتعارف عليها بأنه ليس عطوفا ولا رومانسيا ولا محبا للمرأة الجزائرية معتبرة إياها اتهامات جعلت من المرأة الجزائرية أيضا مُدانة من قبل الرجل، فحاولت تقديم نموذج مغاير لما هو مُشاع اعتقاداً منها بأنه في علاقة الحب إذا صُحّحت صورة الرجل ستصحّح صورة المرأة بالضرورة وهو ما تمّ تجسيده من معانٍ طبعته علاقة سارة ومروان (أنظر علاقة سارة ومروان في البنية الحكائية وكذا المشهد السابع من التحليل السيميائي).

أرادت كذلك السيناريسست طرح معنى لنمط آخر من علاقة المرأة بالرجل في الفضاء العام ترى بأنه يحدث في الحياة بشكل اعتيادي من خلال مشهد يمثل لحظة تعارف بين رجل يبيع المخدرات وامرأة طائشة في مرحلة الخروج من المراهقة وتعيش حرماناً عاطفياً من قبل عائلتها، حيث جعلت (السيناريسست) اللقاء "تشويقيّ شبابي" على حدّ تعبيرها بعيداً عن روتينية وكلاسيكية لحظات التعارف في الدراما الجزائرية.

بناء على المعاني التي أراد "المرسل" تضمينها في علاقة المرأة بالرجل بمختلف الفضاءات نستنتج أنّ المعنى النهائي الذي جُسّد بصريا هو إنتاج مشترك بين المنتج، كاتبة السيناريو وحتى المخرج، غير أنّ الدور المحوري يعود لكاتبة السيناريو على اعتبار المعنى يبدأ مع الكتابة في الموضوع ثم يأتي دور المنتج لتحديد طرق إيصاله، لذلك يعدّ السيناريو العمود الفقري والقلب لأيّ عمل سينمائي أو أيّ عمل سمعي بصري (ناصر اسماعيني، مقابلة عبر الهاتف، 22/10/2017 على 22 سا و 15 د).

كشفت المعاني أعلاه عن تصوّر المنتج وكاتبة السيناريو للعلاقة في المجتمع الجزائري بأنه ذكوري مضطهد للمرأة وعلى هذا الأساس أرادت سارة برتيمه كسر طابو تسلّط المجتمع الذكوري على المرأة الجزائرية (مقابلة مع سارة برتيمه، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25/09/2017 على 13 سا و 22 د) وفتح باب النقد في مختلف الفضاءات لذلك اختير العمل على عائلة من الطبقة البرجوازية لتلبية حاجات لا يمكن أن تحدث في عائلة محافظة وهذه الحاجات هي التي تجرّ للحديث عن مواضيع معيّنة باعتبار العائلة برجوازية في الظاهر كلّ شيء مسموح وغيرها من الأمور التي تفتح مجال النقد (مقابلة أيمن الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21/09/2017 على 11 سا و 30 د).

نستنتج بناء على ما سبق أنّ مُبتَغَى "المرسل" نقد الجانب السلبي لعلاقة المرأة بالرجل في إطار السياق الاجتماعي للمتلقّي حيث تُعاد صياغة معاني العلاقة من الواقع درامياً، وهي المعاني التي اتّفق مع بعضها "الجمهور المتلقّي" عيّنة البحث وتعارض مع أغلبها بناء على نتائج المجموعات البؤرية حيث اعتبرها (المعاني) دخيلة عنه وحاملة لرسائل وأيديولوجيا منافية لقيمه، وعليه سنركّز هنا على نقطتين الأولى بالنسبة للمعاني التي تتقاطع بين **المرسل** و**المتلقّي** وتعقيب المنتج والسيناريست عليها، والثانية بالنسبة للمتلقّي وقراءته للرسائل على أنّها أيديولوجية.

أبانت النتائج تحلي رموز ومؤشرات النظام الأبوي في علاقة المرأة بالرجل خاصّة بفضاء العائلة حيث اعتبر المشاركون بالمجموعات البؤرية أنّ العلاقة تمثّل جزء من واقع العائلات الجزائرية غير أنّه تمّ تكريس الصورة النمطية للمرأة الضعيفة والرجل القويّ، وهو الجانب الذي اتّفق فيه **الجمهور مع المرسل** الذي أكّد أنّه انطلق من الواقع حيث المرأة الضعيفة والرجل القويّ باعتبارها الصورة النمطية للمرأة في مجتمعنا العربيّ (مقابلة أيمن الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21/09/2017 على II سا و30 د).

"ليس ضعفاً، فنحن نعرض دراما جزائرية والرجل الجزائري تقليدي في علاقته مع المرأة من هنا إلى 70 سنة قادمة سيبقى هكذا، أنا لا أعرض مهند ونور إنّما موح وعلجية أي أنّي أعرض حقيقة زوج *un couple*، لو عرضت كويل تركي سينتقدي الجمهور لكنّي فضلت أن يكون كويل جزائريّ باعتبار الانتقاد سيكون في كلتا الحالتين وأنا أصرّ على أنّه الرجل الجزائريّ لأنّها حقيقة وواقع".

(مقابلة مع سارة برتيمّة، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25/09/2017 على I3 سا و22 د)

بينما تعارض **الجمهور مع المرسل** في المعاني التي تضمّنت علاقة المرأة بالرجل في مشهد من فضاء العمل ومشاهد الفضاء العام، حيث تعدّ نماذج إيجابية للعلاقة وفق **المرسل** تدعو إلى المساواة وتصحّح صورة الرجل غير أنّها قوبلت بالرفض والانكار من قبل **المتلقّي** على أنّها دخيلة ولا تمثّل حقيقة المجتمع إنّما رسائل أيديولوجية تهدّد النسق القيميّ للمجتمع غير أنّ **المرسل** يؤكّد عكس ذلك:

"الجمهور الذي رفض فكرة وجود القيم التي يحويها المسلسل هو عيّنة من الجمهور المنغلق على نفسه أو يحاول أن يقنع نفسه بذلك أو يكذب على نفسه وينافق ويكذب على أهله بأنّه غير موجود، على عكس من أقرّ بوجودها هي عيّنة شاهدة أو عاشت ذلك فعلاً".

(مقابلة أيمن الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21/09/2017 على II سا و30 د)

وأضاف بالقول:

"نحن لم نفرض أفكارنا فذاك هو المجتمع الجزائري والمتلقي s'identifier ليست لدينا رسالة، نحن مؤسسة أنتجت عملاً يعتبر مرآة للمجتمع الجزائري نحكي عنهم لننبه عن أمور، فالحاجات الإيجابية لا بد أن نتحدث عنها جيداً والحاجات السلبية لا بد أن ننبه عنها فقط لا نعقد الأمر، بمعنى هذا التمثيل من العلاقات موجود في المجتمع الجزائري ولا ننكره نحن طرحناه ونترك المتفرج وحده يقيم، أما الأمور السلبية نحن لا نطلب منه تقليدها إنما أخذ الحذر منها فالعمل بصفة عامة هو التنبيه لعدة ظواهر موجودة في المجتمع ونبارك عدة ظواهر أخرى".

(مقابلة أيمن الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21/09/2017 على II سا و30 د)

يتفق المنتج وكاتبة السيناريو من حيث بعض معاني علاقة المرأة بالرجل المستوحاة من المجتمع الجزائري غير أنهما يختلفان من حيث تضمين العلاقة لرسالة ما تمثل أيديولوجيا معينة، فالمنتج دحض ما أنتجه المتلقي عينة البحث من معاني حول استهداف المجتمع بُغية تغييره وهي المعاني ذاتها التي شددت عليها كاتبة السيناريو مما يؤكد الدور المحوري لهذه الأخيرة في صناعة المعنى كما أشرنا إليه أعلاه، حيث صرّحت بعملها على تقديم واقع علاقة غير التي موجودة في المجتمع بُغية تغيير هذه المعتقدات تدريجياً بفتح باب المرأة انطلاقاً من هذا المسلسل في انتظار منتوجات درامية أخرى لاحقة، يتجلى نموذج من الرسالة في رموز التوازن الجندري التي تتعارض ورموز النظام الأبوي كما صوّره مشهد ليلي خارجي يُظهر سارة تشجع فريق كرة القدم بمطعم مختلط وتعليق مروان على عدم تقبل مثل هذه السلوكيات ثم يتراجع عن موقفه بعدما أُعجب بها وظهر بالمشهد وهو يتقرب منها ويدعوها إلى العشاء، يعدّ من بين المشاهد التي لاقت مقاومة للأيديولوجيا المتضمنة به من قبل أغلب جمهور عينة البحث كونها تتعارض ومعتقداته الجندرية.

تُعرف الأيديولوجيا بأنها طريقة إدراك الواقع والمجتمع على نحو يستخدم بضعة قضايا صحيحة بل بديهية ولا تحتاج إلى نقاش، ليخلص منها ومن ثمّ إلى قضايا متحيّزة وغير صحيحة وتحتاج إلى نقاش ويتشارك الإيديولوجيا نفسها أفراد أو جماعات ما في المجتمع، وغالباً ما تكون أيديولوجية جماعة ما في صراع مع أيديولوجية جماعة أخرى". (bignell، تر: شيتا، 2011، ص 37 - 38) وهو ما يؤكد أيضاً أنّ كلّ سلسلة تحمل "مشروع أيديولوجي"

"Toute série est porteuse d'un 'projet idéologique', ... Ce projet 'échappe en grande partie aux intentions des créateurs et à la réception consciente du téléspectateur'".
(Lécossais & Buxton, 2011)

إذا أخذنا بتعريف الأيديولوجيا أعلاه انطلاقاً من المقاومة الأيديولوجية للمتلقّي عينة البحث لعلاقة المرأة بالرجل في "الخاوة" يتبيّن أنّ المرسل لم يستوحي العلاقة من سياق المجتمع الجزائريّ إنّما ابتغى تضمين قيم دخيلة عنها خدمة لأيديولوجيا ما رغم أنّ المنتج وكاتبة السيناريو أكّدا استنادهما على الواقع بالدّرجة الأولى. يشدّد Scannell (1994) على أنّ مفهوم نقطة التلاقي لا يتطلّب باتاً اتفاقاً حول المضمون، كما أنّه لا يعني "النقل" الناجح من المرسل إلى المستقبل، ذلك أنّ التقييم المفضّل للمعنى المقصود يقوم على إمكانية تعرّف المتلقّي على المعنى ورفضه التّأويلات المقترحة من قبل مصمّمي البرامج، في هذا الإطار فإنّ مفهوم نقطة التلاقي يفترض مهارة ثقافية، لغوية مشتركة (Scannell, 1994) نقلاً عن: بوكروخ، 2011، ص 136 - 137، هذا ما يبيّن أنّ تباين المعنى بين المرسل والمتلقّي راجع لتباين آليات تأويلهم فالمشاركين يتباينون في قصدتهم العقليّ والجماعيّ وبالتالي كفاءاتهم في قراءة النصوص الدرامية، كذلك التباين في تصوّر المجتمع من قبل القائمين على المسلسل عينة البحث حيث تنتمي كاتبة السيناريو إلى منطقة محافظة بالجنوب الجزائريّ تختلف خلفيتها الاجتماعية والثقافية عن المنتج الذي ينتمي لبيئة منفتحة كالمجتمع التونسيّ إلى جانب وجود منتج آخر جزائريّ ومخرج تونسيّ وكلاهما أيضاً شاركا في بلورة التصرّو النهائي الذي جسّد بصريا علماً أنّ هذا الأخير (المخرج) والسيناريست اشتركا في كتابة الحوار، وعليه يمكن القول أنّ المزيغ الذي يتشكّل منه "مرسل" مسلسل "الخاوة" قد ساهم في إملاء شروط إنتاجه، ما انعكس على السياق القيمي الاجتماعي والثقافي ورسم المعايير التي ظهرت عليها علاقة المرأة بالرجل في المسلسل.

هنا نشير كذلك إلى أنّ التوافق بين مقاصد النصّ بمعزل عن مؤلفه وبين مقاصد المتلقّين يرجع إمّا إلى تماسك النصوص أو إلى قدرة المتلقّي في استنباط المعنى. إذ خلّص Umberto Eco إلى إيجاد نوع من العلاقة التفاعلية بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقّين، الأمر الذي سيؤدّي إلى جعل مقاصد المؤلف خارج دائرة الاهتمام (بوكروخ 2011 ص 29)

" The author of the literary text works within the cultural paradigm of the social drama as part of the redressive phase and "the story feed[s] back into the social process." From this perspective, the author may be considered integral to the social process as an interpreter of the social drama at the first remove. The reader/critic may also be considered part of the discursive process at the second remove. The act of reading and responding to the text can be regarded to be a re-performance of the dramas, which then again feeds back into the indeterminate and ongoing process of making meaning".

(FOSTER, 2006, p 72)

2.3.5 صناعة المعنى: من الفكرة إلى الإنتاج والإخراج

"الدراسات التي تبحث في موضوع الجمهور لا ينبغي أن تتم بمعزل عن الخوض في المشكلات والقضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية. وفي هذا الإطار "يشكل السياق الجغرافي والزمني عاملاً أساسياً لفهم العلاقة التي يقيمها الجمهور مع وسائل الإعلام والاتصال، ويعد مدخلاً ضرورياً لدراسة المنتجات الثقافية والإعلامية التي تتطلب دراستها إدراك الظروف التاريخية التي أسهمت في إنتاجها، والتأكيد على أنها جاءت استجابة لحاجات وإشكالات خاصة، ومن ثم فالوعي بهذه الظروف يمكننا من فهمها والاستفادة من نتائجها بشكل نقدي"

(بوكروخ، 2011، ص 9)

■ فكرة "الخاوة"

أكد bignell أن القصص التلفزيونية لا يقدر على تمثيل المجتمع ككل وليس مقصده عرض تحليلات للمجتمع، ومع ذلك يقدم للجمهور ويصبح ذا معنى للمشاهدين لأنهم ببساطة يربطون ما يشاهدونه بالمعطيات الاجتماعية التي تتحرك في الثقافة المعاصرة، بعض ما يرمز إليه القصص التلفزيونية يتمثل في معاني الجندر التي ترسم المعاني الخرافية* للقصّة (bignell، تر: شيا، 2011، ص 208).

وقد كشفت نتائج البحث أن قصّة "الخاوة" مثلت الطبقة البرجوازية في المجتمع الجزائريّ لتعالج من خلالها قضية المرأة الجزائرية التي تعيش نوعاً من الاضطهاد في مجتمع ذكوريّ فتّم اختيار عائلة تعبّر عن الفئة الأرستوقراطية لأنها الطبقة التي تمتلك أكبر قدر من المال حيث تكون المشاحنات والسعي للظفر به وبالتالي فتح المجال للصراعات مقارنة بفئات أخرى، وعليه تمحورت (القصّة الدرامية) حول الميراث وتمّ عرض النقاط التي تُحرم المرأة من كسبها سواء عن طريق الميراث أو أي قصّة عُرضت في "الخاوة" (مقابلة مع سارة برتيمه، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25/09/2017 على I3 سا و 22 د).

"كتابة سيناريو أحياناً تبدأ بفكرة: نحن مالذي نودّ قوله، في البداية كان فيه مسلسل ثاني غير أن المنتج كان يبحث عن شيء مختلف متميّز، لما طرح علي المتميّز قلت له المتميّز يكون في شيء ثري، لذلك في الخاوة أردنا أن نحكي على أمور لم نُحك من قبل."

(مقابلة مع سارة برتيمه، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25/09/2017 على I3 سا و 22 د)

* "الخرافة هي نوع من الخطاب الذي يتناول الوقائع الاجتماعية ويهدف ترسيخ الأيديولوجيا المسيطرة، وذلك من خلال إخراج هذه الوقائع بعيداً عن ساح النقاش السياسي" أنظر: (bignell، تر: شيا، 2011، ص 39).

أبانت النتائج أيضاً أنّ فكرة إنتاج "الخاوة" كانت مغامرة بالنسبة لشركة الإنتاج التونسية Not Found بعد 5 سنوات عمل في مجال السمعي البصري بالجزائر حيث لم تكن هناك استراتيجية معينة.

"بُهِتُ عندما لم أجد في الجزائر مسلسل بمستوى ما نشاهده بمختلف القنوات التلفزيونية العربية لذلك أردنا خوض غمار محاولة إنتاج مسلسل وعلماً باحترافية من خلال تجربتي وتجربة عماد هنودة ومديح بلعيد، وهي تجربة بسليبتها وإيجابياتها وأنا غير منبه بالخاوة، لأننا قادرون على تقديم عمل أفضل بكثير سنقوم به في الموسم الثاني، هكذا كانت فكرة إنتاج عمل دراميّ ثم بدأنا بالاتصالات مع الأشخاص فاختارنا سارة برتيم في السيناريو، لأنها أحضرت لي سيناريو وشعرت بأنها قادرة على كتابة سيناريو كما نريد، مديح بلعيد لأنّي أعرفه وهو من أحسن المخرجين في شمال إفريقيا، من ثمّ عملنا أول ورشة لأجل إنشاء المسلسل ثمّ الحكاية وتركنا سارة تكتب السيناريو والحوار مع مديح".

مقابلة أيمن الجوادى، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21/09/2017 على II سا و30 د)

بناء على قول المنتج نستنتج بأنّه من المنتجين الذين لهم دخل في كتابة السيناريو إلى جانب المخرج ممّا يؤكّد ما أشرنا إليه سابقاً أنّ إعادة صياغة الواقع درامياً يعدّ بناءً مشتركاً بين القائمين على صناعة معاني الرسائل الدرامية، مع أخذ الجمهور بعين الاعتبار عند الإنتاج إلى جانب الاعتبارات الفنية الابداعية وكذا التجارية التسويقية، حيث كشفت النتائج أنّها تختلف (الاعتبارات) باختلاف أهداف كلّ من السيناريست، المخرج، المنتج والممثل، فالأول لديه مضمون (قصة) يريد نقل واقع ما بإضفاء طابع جماليّ للجمهور وكيفية انعكاسها على المجتمع حيث يهتمّ متابعة الجمهور له كونه شخص مبدع عادة، والمنتجون: المتخصّصون في المجال يأخذون بعين الاعتبار الجمهور والطابع الابداعيّ الجماليّ وكذا الأيديولوجي بمعالجة ظاهرة أو طرح فكر ما، أمّا غير المتخصّصين يهتمّ الجانب التجاريّ والعائد الماليّ إذ يركّزون على الجانب التقنيّ الجماليّ بغض النظر عن جودة السيناريو وراقيه على درجة فنية تناسب الجمهور، أمّا الممثل يبحث عن التقمّص المتقن للشخصية بتقديم أحسن صورة تصل من خلالها الرسالة إلى الجمهور فالفنان أو الممثل يفكر دائماً في الجمهور أكثر من أيّ أمر لأنّ صورته في الواجهة وبالتالي يتقاسمون جميعاً نقطة مشتركة وهي المتلقّي الذي لا يمكن تحقيق النجاح بدونه (مقابلة مع ملىة مولى، بالمركز التجاري باب الزّوار، 26/09/2017 على IO سا و30 د).

أمّا بالنسبة للمسلسل عيّنة البحث فقد أظهرت النتائج أنّ شركة الإنتاج تأخذ بجميع الاعتبارات سالفة الذكر لكن بنسب متفاوتة إذ يعدّ الجمهور وطريقة الطّرح التقنية أولى اهتماماتها، ثمّ يأتي الجانب التجاريّ الذي له جانب مهمّ باعتبارها شركة ولا بدّ أن تكون لديها أرباح مالية رغم صعوبة الرّبح في الدراما كمشروع صناعيّ بالجزائر.

"في تونس مشاريع الدراما مربحة كذلك في مصر لبنان، لكن في الجزائر المشروع مكلف وأظنّ أنّه صعب جدّاً أن يكون مشروع راجح في الوقت الحالي، لأنّ عمل درامي ضخم مثل "الخواة" تكلفته غالية، والمجتمع الجزائري ليس متعود أن تكون لديه بمثل تلك الجودة، والجودة تتطلب المال، يمكن القول "الخواة" أنتجناه خاسرين مالياً فمن جانب الجمهور كان بإمكانه أن يحقق نسبة مشاهدة أكبر وعندما تقارن مع المجتمعات الأخرى عندما يصل توقيت بثّ الدراما كلّ شيء يتوقّف مثل مصر ولبنان وتونس نجد أنّ الجميع يتفجّر لذلك نعتبره في الجزائر لم يحقق نجاح جماهيريّ لأنّه بين أكثر من 35 مليون شاهده 10 ملايين فقط".

(مقابلة أيم الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21/09/2017 على II سا و30 د)

كما أكّدت النتائج أنّ الصّناعة الدّرامية[†] تركزّ على الجانب الإبداعيّ الفنيّ عندما يكون المشروع في جزئه الأوّل ويتركّز فيه على كميّة ربط وتسلسل المشاهد مع بعضها والحرص على سرد مترابط جيّدًا وهيكله ومعنى يكون فيه تشويق ونهاية مفتوحة، أمّا عندما يكون المشروع في جزئه الثاني يتركّز على الجانب الإنتاجيّ الترويجيّ بالدرجة الأولى بعدها تأتي النّقطة الإبداعية الفنيّة لكن الجمهور يوضع بعين الاعتبار في الجانب التجاريّ وكذا الإبداعيّ الفنيّ لأنّ المشروع موجه إليه كمشاهد وليس إلى الكاتب الذي ما هو إلّا قلم يحيك على الورق ثمّ يُسند إلى المخرج ليضعه في صورة جماليّة تُبثّ إلى المشاهد الذي يعدّ القارئ الثالث (مقابلة مع سارة برتيمه، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25/09/2017 على 13 سا و22 د)، وهو ما يؤكّد بأنّ القارئ المجهول يصبح أداة وظيفيّة يتم من خلالها إعادة بعث وحدة النّصّ ليس في مصدرها (المؤلف) ولكن في غايتها (القارئ) (بكرج، 2011، ص 19).

* بلغت نسبة المشاهدة اليومية لمسلسل "الخواة" 8.800,000 مُشاهد (مقابلة مع نسيم حناشي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 23/10/2017)

على 17 سا و28 د)

[†] La forme des séries est, ..., largement définie par le caractère industriel de leur production. Ainsi, les conditions économiques détermineraient les enjeux narratifs, dans la mesure où l'évolution du marché des séries aurait engendré des modifications et innovations formelles. La mise en série, reposant sur la récurrence, permet des réductions budgétaires importantes en termes de décors mais aussi d'écriture, avec la possibilité de rationaliser celle-ci en puisant dans un répertoire d'histoires écrites par des auteurs indépendants ou en ré-exploitant des personnages déjà caractérisés. La diffusion à intervalles réguliers assure aux producteurs une audience fidèle suscitant par là l'intérêt des annonceurs. Ce sont par ailleurs les spots publicitaires qui déterminent le séquençage de chaque épisode, dans les formes les plus contemporaines (Lécosais & Buxton, 2011).

■ ظروف ومحددات الإنتاج

"سواء كان النص يصور أحداثاً من القرون الماضية أو حتى المستقبل، فإنه نتاج لخطابات اجتماعية وأدبية وسياسية في وقته ويأخذ مستويات إضافية من المعنى فيما يتعلق بالقضايا الخطابية التي تحدث أثناء تأويله وإعادة تأويله".

(Foster, 2006, p 71)

يرى Martin Aslan "أن أي عمل درامي مهما كان، يتضمن إيماءات سياسية لسبب بسيط وهو أن الدراما تتعامل مع العلاقات الانسانية التي لا بد أن يكون لها بالضرورة أبعادها الاجتماعية ومن ثم السياسية، لذلك لا بد وبحكم الضرورة أن يكون النص متعدد القدرات في زمن واحد، فيعني أشياء مختلفة لأفراد مختلفين في أية لحظة تاريخية معينة، خاصة وأن الدراما تعكس الحياة أكثر مما يفعل أي فن آخر" (Aslan, 1991، ص 215).

أبانت النتائج أن توجهات مؤسسات الإنتاج والصناعة الدرامية تتباين بتباين مقاصد القائمين عليها إلا أن إنتاج المسلسلات الجزائية عموماً يكتنفه حرص دائم على عدم المساس بالوطن والدين والسياسة، مع الحرص أيضاً على مواكبة التغيرات الحاصلة بمختلف الأصعدة الاجتماعية والثقافية وحتى الاقتصادية، فالمسلسل قبل أن يجسّد بصرياً يبقى قابلاً للتعديلات (مقابلة مع ملىنة مولى، بالمركز التجاري باب الزوار، 2017/09/26 على IO سا و 30 د)،

كما أكدت النتائج أن القائمين على المسلسل عيّنة البحث يعتمدون لجنة استشارية خاصة مكونة من محامين، مؤثّقين، صيادلة، أطباء...، يعيدون قراءة السيناريو مع كاتبه ومنتجه حيث يتم تعديل الثغرات في حالة ما كانت هناك تعديلات في القوانين أو طريقة طرح موضوع ما يتطلب متخصصون، وبالتالي يتم تجميع السيناريو ليصير مواكباً لمختلف التغيرات الحاصلة بناء على ما قدمه أعضاء اللجنة من تصحيحات أو اقتراحات، يمكن أن تكون هذه الخطوة قبل كتابة السيناريو أو بعده لتدقيق المعلومات الموجودة (مقابلة أمين الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 2017/09/21 على II سا و 30 د)، كقانون الأسرة مثلاً وما صاحبه من مستجدات، كذلك بالنسبة لبعض العادات والتقاليد التي اختفت من المجتمع أو أخرى جديدة ظهرت كما يسعى القائمون على الصناعة الدرامية إلى معالجة الأمور الذي تضرّ بمختلف مؤسسات المجتمع وأبرزها الأسرة بمحاولة توعيته عبر الرسائل الإيجابية (مقابلة مع ملىنة مولى، بالمركز التجاري باب الزوار، 2017/09/26 على IO سا و 30 د) مثلما شدّدت عليه كاتبة السيناريو:

"أستخدم تلك المواضيع في عرضها وتجسيدها عبر شخصيات لكي تكون ملموسة أكثر، وتوجه للمجتمع كأن يكون حق المرأة مهدور في قضية ما وهي لا تعلم أنه بإمكانها رفع قضية وأخذ نسبة IO بالمائة من حقها، بينما إذا جسدت موضوع له علاقة بالمتفرج سواء امرأة أو رجل يرى فيه نفسه، يقل: أنا فاتتني هذه النقطة، كان علي أن أعالجها بتلك الطريقة أو بالطريقة الثانية، فيكون العرض الدرامي عبر هذه المواضيع كأنه دليل لصاحب قضية تشبه ما عرضته أنا في مشروعي"

(مقابلة مع سارة برتيم، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25/09/2017 على 13 سا و22 د)

أما المنتج فيقول عن التفاعل في الإنتاج الدرامي مع مختلف التغيرات بالمجتمع الجزائري:

"نحن كشركة إنتاج سمعي بصري هدفها الترفيه ليس لنا علاقة بالسياسة في ما نقدمه من خلفية للجمهور المشاهد ونحن اخترنا ذلك، صحيح أن التغيرات السياسية تؤثر على المجتمع ورغم ذلك في انتاجاتنا جميعها نفضل عدم الخوض في قضايا لا تهم عامة الشعب الذي يبحث عن الترفيه في التلفزيون، وعدم الخوض في الأمور السياسية هو ما جعل منتوجاتنا قريبة من الجمهور. أما بالنسبة للتغيرات الاجتماعية فهي تؤثر على منتوجاتنا (مسلسلاتنا)، الاقتصادية والثقافية أيضا إذ يتم طرحها بمساعدة لجنة استشارية خاصة قبل أو بعد كتابة السيناريو".

(مقابلة أيمن الجوادي، بمقر مؤسسة الإنتاج، 21/09/2017 على 11 سا و30 د)

تنسجم رؤية منتج "الخاوة" للدراما كصناعة ترفيهية مع طرح Aslen الذي أكد على أنها مهنة وصناعة يعتبرها معظم من أسماهم بالمستهلكين لونا من ألوان التسلية، ووسيلة لتمضية الوقت، والترفيه عن النفس، مع إمكانية اعتبارها أيضاً كظاهرة ثقافية لأنها طقس بوساطته يتحدث مجتمع إلى نفسه (أسلن، 1991، ص 171).

"تعود المشاهد الجزائري على مشاهدة الأشياء التي يعيشها دائماً كالأحياء الفقيرة لذلك أثرت فيه الدراما التركية وجعلته يحلم بالعيش في مجتمع مماثل، وعليه سائر"

* ... بعض المواد الإعلامية-الترفيهية، ... على سبيل المثال، كإلدامان على المخدرات، وزنا المحارم، والدعارة، وعدم الاعتراف بشرعية الأبناء، وطردها من البيت العائلي، وطردها من البيت الزوجية إلى الشارع، لا تظهرها إلا لأسباب تجارية. لكنه إظهار من أجل إخفائها وإبعادها عن الخطاب العمومي. ويتخذ هذا الإبعاد شكلين بارزين: التنديد بها واستنكارها والتهكم على مرتكبيها، وتقديمها على أساس حالة نادرة غريبة عن المجتمع وأن أصحابها نادمون على ما قاموا به. وفي الشكلين تعيد إنتاج الخطاب المهيمن: الخطاب الوعظي والأخلاقي الذي يحول دون انتقالها لتشكيل موضوعاً للنقاش العمومي يتجادل حوله الأشخاص المتعادلون في القدرة على التعبير عن وجهات النظر أو على إظهار اختلافهم دون خوف أو توجس من رد الفعل الاجتماعي أو رد الص. حافيين ومشاركين في هذه البرامج أنظر: (العياضي، 2017، ص ص 40 - 41).

الأحداث وأردت أن أجعله يحلم بتبيان وجه ثانٍ للجزائر لم يتعود على رؤيته ممثلاً في:
الأرستقراطية، الجمال، السيارات الفخمة، جمال البنات، اللباس، الأماكن، كل هذا
جعل المتفرج الجزائري يحلم "نحن في جزائر أخرى" بينما نحن في الجزائر فعلاً، أردت
جعل الجزائري يحلم مع الدراما الجزائرية كما يحلم مع الدراما التركية".

(مقابلة مع سارة برتيمية، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25/09/2017 على 13 سا و 22 د)

بناء عليه نستنتج أنّ المسلسل الدرامي عيّنة البحث أنتج بالتفاعل مع مختلف التغيرات التي
يشهدها المجتمع الجزائري، لكن لا ينبغي إغفال التنويه إلى أنّه في الوقت ذاته مُستلهم من دراما أجنبية
كما صرّحت به كاتبة السيناريو في حديثها عن الدراما التركية، لذلك نستنتج أيضاً أنّ الإنتاج التلفزيوني
وإن كان ذو مضمون محليّ وطني إلا أنّه يبقى ذا مرجعية غربية يروج للقيم التلفزيونية ذاتها وإن اختلف
سياقها لتقاطعها مع مختلف الثقافات من حيث مرجعية القصص وآليات التشفير وتوليد المعنى كما يوضحه
العنصر الموالي.

"Les multiples mutations de la série télévisée au cours de ses pérégrinations autour du globe constituent un processus d'exportation qui apparaît comme littéral, mais qui peut aussi se voir de façon métaphorique comme la transposition du modèle constitué par l'original vers d'autres langues et d'autres contextes culturels. Il est alors possible de considérer la série comme un site de circulation culturelle : elle importe des personnages et des histoires, des références ou des citations ponctuelles, à partir de supports culturels autres (littérature, bande dessinée, etc.) ou similaires (d'autres fictions télévisées) ; elle exporte, lorsqu'elle est adaptée à destination de publics étrangers, des modèles de personnages et d'intrigues, mais aussi, parfois, sa diégèse même, lorsque son univers se déploie à travers plusieurs médias dans le cadre de la " culture de la convergence " et de l'hyper-sérialité".

(Bataille & Hatchuel, 2012, p 8)

■ آليات تشفير الرسائل وتوليد المعنى درامياً

"وضع *Tadeusz Kowzan، في كتابه "الأدب والفرجة" قائمة تضم ثلاثة عشر نظاماً من نظم العلامات التي تشارك في العرض المسرحي (تنطبق كلها على الوسائط الدرامية البصرية الأخرى) وهي: I - الكليات 2 - إلقاء النص 3 - تعبير الوجه 4 - الأيماء 5 - حركة الممثل في الفضاء الدرامي 6 - الماكياج 7 - تصفيف الشعر 8 - الأزياء 9 - الأكسسوار 10 - المناظر II - الإضاءة 12 - الموسيقى 13 - المؤثرات الصوتية.

يشير النظامين الأولين من نظم العلامات حسب Kowzan، إلى النص، وتشير الثلاثة المواليين (3 - 5) إلى الاعتماد التعبيري لجسد الممثل، والتظم من 9 إلى II ترتبط ببصريات خشبة المسرح، أما آخر نظامين فهما يشيران إلى الصوت - خمس مجموعات من نظم العلامات، تتعلق المجموعات الثلاث الأولى منها (I - 8) بالممثل. هذه القائمة ... مجرد حصر لمولدات المعنى الأولية المشتركة بين كل الوسائط الدرامية".

(Aslen, 1991, ص 71)

كشفت النتائج عن الآليات والوسائل المعتمدة في تشفير الرسائل وتوليد المعنى الدرامي وأكدت على أنها تنبعث من السيناريو حيث يتم التركيز على الشخصية التي سوف تجسّد دوراً يحمل موضوعاً يريده الكاتب، الشخصية التي يجب أن يعرف السيناريست كيف يُرونها بقلمه، مثل شخصية "حسان" بطل المسلسل عيّنة البحث حيث شملت جميع البروفايالات الفنية الحب، الانتقام، الكراهية، الأموال، رجل أعمال متسلط، الأب الحنون، هذه البروفايالات يعتمد عليها الكاتب أثناء بعثه لرسالة ما لتجسيد أو إيصال معنى للجمهور المشاهد (مقابلة مع سارة برتيمه، بمقر مؤسسة الإنتاج، 25 /09/ 2017 على 13 سا و22 د).

بعدما تُرسم أولى معاني العمل الدرامي عند كتابة السيناريو، تُغيّر أو تُعدّل أو تُضاف لها معاني أخرى عندما يستلمه المنتج حيث يقوم كخطوة أولى باختيار مخرج كفؤ يعطيه السيناريو لقراءته من ثم

* - Tadeusz Kowzan: من مواليد 9 نوفمبر 1922 في Wilno (Pologne)، توفي 11 نوفمبر 2010 في Caen. هو مؤرخ ومنظر في الأدب المسرحي المقارن، مؤلف وسينمائي وكاتب سيناريو بولندي، أستاذ المسرح في علم الاشارات في جامعة Caen (1975-1992). صاحب كتاب "نهاية العالم الصغرى" الذي توقع فيه تفكك النظام الشيوعي. من بين أعماله، بالفرنسية: *Sémiologie du théâtre*, Armand Colin, 2005، بالبولونية: *Znak i Teatr*, Teresa Raquin.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة":
البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
المؤلف وسياق صناعة المعنى
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

يتناقشون حوله ويقومون بإضفاء التعديلات وبعدها يبدي المخرج موافقته على إخراج العمل وقدرته على ذلك يوقعون العقد، فينتقل بموجبه العمل إلى المخرج ليتحمل مسؤولية تجسيد المعاني بصريا بدءا باختيار الممثلين، باعتبار الممثل العنصر الأساسي الذي تدور حوله الدراما كلها فالجاذبية المجردة التي تتمتع بها الشخصية الإنسانية هي في حد ذاتها مولد قوي "للمعنى".

"إن شخصية الممثل وجاذبية الحسية تميز بأنها في الأساس مولدة للمعنى، فإن الممثل يمتلك في حوزته عدداً كبيراً من نظم العلامات التي يمكن حصرها من ناحية في تلك النظم الخاصة بالتقنيات التعبيرية التي تقوم على استخدام جسده ومثل استخدام الصوت في تكييف النص، والتعبير بالوجه، والأياء " Kinesics " وطريقة تجميع الممثلين Grouping أو الحركة في الفراغ " Proxemics ". ومن ناحية أخرى في تلك النظم التي يحملها الممثل على جسده أي الماكياج والملابس"

(أسلن، 1991، ص 81 - 82)

بعد ذلك يتم العمل على تجهيز المزيئات والتصاميم اللازمة من مناظر وديكور وملحقات (أكسسوار)، محلات التصوير، المركب، وسائل النقل، حيث يذهب المخرج ومدير التصوير ومهندس الصوت لزيارة مواقع التصوير واختيار المناسبة من حيث إمكانية الحصول على صوت وصورة جيدين، بعد ذلك يجهزون الملحقات (سيارات، غرف، ..) حسب العائلة إذا كانت فقيرة أم برجوازية (ناصر اسماعيلي، مقابلة عبر الهاتف، 22/10/2017 على 22 سا و 15 د).

يرى Aslen أنّ نظام العلامات المحوري الذي يشارك به مصمّم الديكور في التفاعل المعقد للدوال المنتجة للمعلومات والمعنى في عرض درامي يتجلى في نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية "للفضاءات" التي يخلقها كونها تحدّد إطار حركة الممثلين، ويكمن دور المنظر أو الديكور في تقديم المعلومات التمهيدية الأساسية اللازمة لاستيعاب المتفرّج له، بتصوير مكان الفعل وزمانه والوضع الاجتماعي للشخصيات وغيرها من الجوانب الدرامية المتعدّدة، أمّا الملحقات (الأكسسوار) مثل الأثاث والأدوات والآلات وسائر الأشياء الأخرى التي تستخدمها الشخصيات هي في الأساس جزء من التصميم النهائي، والأشياء الحقيقية مثل الموائد والمقاعد والسيوف المستخدمة في هذا السياق لها البعد المزدوج نفسه للأشخاص الأحياء الذين يقومون بتجسيد الشخصيات (Aslen، 1991، ص 95، 96، 99).

لاحقاً تأتي مرحلة تقطيع المشاهد من قبل المخرج والمدير الفني بعدها يحددون تاريخ التصوير (حسب المحلات والأكسسوارات)، يوم التصوير يبدأ أول شيء بالماكياج واللباس* بحضور المدير الفني الذي يبقى مع الممثلين يدرّجهم على الحوار بينما يعمل المخرج ومدير التصوير على رسم خارطة جلوس كل ممثل حتى يعرف هذا الأخير كيف يركب الإضاءة والكاميرات. عندما يجهز البلاط والممثلون بعد الماكياج يسأل المخرج الجميع عن جاهزيتهم جميعاً، يطلب السكوت التام ويعطي إشارة انطلاق التصوير الذي يُبنى على لقطات ذات دلالة سينمائية واجتماعية إلى جانب لقطات ذات بعد جمالي (أنظر التحليل النصي لمسلسل "الخاوة" ص 153) (ناصر اسماعيلي، مقابلة عبر الهاتف، 22 / 10 / 2017 على 22 سا و 15 د).

وعليه نستنتج بأن ركيزة توليد المعنى درامياً هو السيناريو من ثمّ الممثلين واختيارهم وطريقة لباسهم والماكياج وحركات أجسادهم وإيماءاتهم التي غالباً ما تكون علامات مشفرة تدلّ على انفعالات داخلية وسمات شخصية باعتبارها شكل من أشكال التواصل المشفّر إلى جانب حركات الكاميرا وزوايا التصوير وسلّم اللقطات باعتبارها آليات تشفير لهذا المعنى إذ تدعم دلالة الرسالة التي يحملها السيناريو بتجسيدها بصرياً، لكن إذا كان المخرج غير متمكّن سيشوّه المعنى ويحول دون تجسيده كما هو محدد في السيناريو.

نستنتج إجمالاً بناء على مناقشة تساؤل المؤلف وسياق صناعة المعنى بأنّ "المرسل" أو المؤلف متمثلاً في كاتبة السيناريو والمنتج يؤكد أنّه انطلق من واقع "المتلقّي" وسياقه الاجتماعي والثقافي في بناء معاني علاقة المرأة بالرجل في المسلسل عينة البحث عبر طرح الجوانب السلبيّة المستمدّة من النظام الاجتماعي التقليديّ ونقدها، ومحاولة تغييرها بطرح جوانب إيجابية (بالنسبة للمؤلف) مستمدّة من فلسفة المساواة بمختلف الفضاءات بُغية ترسيخها لدى الجمهور المشاهد.

إنّ المعنى الأول (الاعتماد على السياق الاجتماعي والثقافي للمتلقّي) يؤكّد ما انطلقنا منه في اشكالية البحث حول تناول الإنتاج الدرامي الجزائريّ لعلاقة المرأة بالرجل في سياق المجتمع الجزائريّ الذي لا يزال في أغلب الأحيان يساهم بشكل أو بآخر في بناء تصوّرات غير متوازنة حولها في فضاء العائلة

* " بالنسبة لأولئك المسؤولين عن صناعة العرض الدرامي، لا بد أن المعرفة بما يمكن أن تدلّ عليه وما يجب أن تدلّ عليه كل إيماء ونظرة وتفصيلاً من تفاصيل تصميم المنظر وماكياج الوجه وكل عناصر "توليد المعنى" "Meaning – producing" المختلفة المتعددة، وكيف تتفاعل وتندمج – هي معرفة ذات أهمية قصوى. فإنه من الواضح أنه يتعين على كل من المساهمين في الإخراج (المخرج والمصمم والممثلين ومصمم الإضاءة ومؤلف الموسيقى) أن يكون خبيراً في مجاله الخاص، سواء كانت معرفته نظرية أو حدسية – عملية فحسب، ولكن يبدو واضحاً أن منهجاً للتحليل الدقيق لما يحدث بالفعل في العرض، والطريقة التي تعمل وفقاً لها العناصر المنفردة والتي عنها ينشأ "المعنى" الكلي للعرض – هو بالضرورة منهج قيم. أنظر: (Aslen، 1991، ص 66)

والعمل والفضاء العام من خلال إعادة إنتاج منظومة قيم وأفكار المجتمع التقليدي، الأمر الذي يبين أنّ البناء الاجتماعي لمعاني علاقة المرأة بالرجل لدى الجمهور المتلقي لهذا النوع التلفزيوني بالجزائر يخضع (البناء الاجتماعي) أكثر للخصوصيات الثقافية والنفسية التي يعاد الاعتماد عليها في الانتاج الدرامي التلفزيوني تلبيةً لاحتياجات ضيقة تُميز المشاهد الجزائري عن غيره حتى يكون محدداً s'identifier من خلال قصص المسلسل الدرامي، لكن رغم كونه طرحاً في إطار النقد وفق تبرير المرسل غير أنّه يبقى طرحاً مرصّخاً لنمطية العلاقة في الدراما الجزائرية بإعادة إنتاج وتكرار متعمّد لهذه القيم والأفكار والمواقف.

أمّا المعنى الثاني (المستمدّ من فلسفة المساواة) يبيّن في الوقت نفسه سعي المنتج والمخرج وكاتبة السيناريو إلى العمل بمبادئ أساسية في بناء اجتماعي متوازن لعلاقة المرأة بالرجل عبر طرح غير مألوف لدى الجمهور المتلقي من خلال عرض أنماط تتضمّن تكافؤ الفرص وانفتاح وجرأة في الطرح بهدف كسر المحظور في نظر المجتمع (طابوهات) حول علاقة المرأة بالرجل ودفعه (المتلقي) إلى تقبّل أنماط جديدة بشكل طبيعي في المجتمع.

وعليه نستنتج أنّ القائمون على صناعة المسلسل الدرامي التلفزيوني عيّنه البحث يتصوّرون علاقة المرأة بالرجل في إطار النسق الاجتماعي والثقافي للمجتمع ويطرحون أفكاراً وتوجّهات دخيلة عنه في الوقت نفسه قصد تعديل أو إلغاء الأولى واستبدالها بترسيخ الثانية، وهو ما يسمّيه Roland Barth (1973) **الخرافة***، وتعني الأشياء التي اعتُمدت لتبليغ رسائل اجتماعية وسياسية بخصوص العالم وكلّ رسالة من هذه الرسائل تحوي حكماً إلغاءً أو شطباً للرسائل البديلة أو النقيضة لها حيث تبدو الخرافة وبكلّ بساطة كما لو كانت واقعا حقيقيا وليس مجرد رسالة من بين رسائل أو معاني أخرى بديلة أو ممكنة، كما أنّ الخرافة ليست لغة محايدة أو بريئة، وإنّما هي تلتقط العلامات ومدلولها، وتعيد توظيفها بطريقة قصدية لتؤدّي دوراً اجتماعياً معيّناً (bignell، تر: شيا، 2011، ص ص 29 و 34).

* "الخرافة هنا لا تشير إلى جنس الخرافات والأساطير التقليدية، وإنما إلى طرائق معينة في التفكير، في الناس، والمنتجات، والأمكنة، أو الأفكار، أي العربة التي تتولى إيصال رسائل معينة إلى قارئ أو مشاهد النص... الخرافة نوع من الخطاب الذي يتناول الوقائع الاجتماعية بهدف ترسيخ الأيديولوجيا المسيطرة، كما يفترض أنّها تخدم المصالح الأيديولوجية لفئة معينة من المجتمع والتي يسميها البرجوازية" أنظر: (bignell، تر: شيا، 2011، ص 27 و 39).

تجلّت الخرافة وفقاً للتناج في سعي المرسل إلى إلغاء وشطب ما يراه بناء اجتماعي سلبى تقليدي عن علاقة المرأة بالرجل لدى المتلقي والعمل على استبدالها بأنماط أخرى نقيضة لم يتعوّدها المتلقي في الدراما التلفزيونية ومحاولة دفعه إلى تقبلها كأمر طبيعي في المجتمع.

"وظيفة الخرافة حسب بارت، هي توليد أفكار معينة من مثل اعتبار فكرة حكم فرنسا الاستعماري لبلدان أخرى أمراً طبيعياً. وحين تبدو هذه الأفكار طبيعية فلن تواجه بالمقاومة أو بالنقد. الخرافة هي جعل أفكار اجتماعية معينة مقبولة كمعطى يومي وعادي. وعليه فوظيفة النقد والتحليل بالتالي يجب أن تكون إزال وهم "الطبيعي" المزعوم هذا، وذلك من خلال إظهار كيف تُصنع الخرافة، وأنها إنما تروج لوجهة نظر معينة مستبعدة وجهات النظر الأخرى".

(bignell، تر: شيبا، 2011، ص 37)

إذن بناء على نتائج بحثنا التحليلي النقدي المتعلقة بالمرسل وانطلاقاً من طرح Barth للخرافة، نستنتج أنّ المعاني التي أنتجها المرسل بخصوص علاقة المرأة بالرجل في مختلف الفضاءات تبدو كأنّها واقع طبيعي وحقيقي وتعكس ثقافة المجتمع الجزائري المعاصر، هي ليست معاني مرسلّة نتاج المجتمع وليست معاني من المجتمع بل هي من الثقافة أي معاني ثقافية، هي لم تُعط وإنما أنتجت، وهي ليست معاني حقيقية بل معانٍ "خرافية"، وما يؤكّد ذلك هو تغيّر المعاني التي يتضمّنّها السيناريو من نسخة إلى أخرى كما تجلّى في النسخة الخامسة من كتابة السيناريو (أنظر ملحق رقم I3) وبعض المعاني التي تغيّرت في النسخة الأخيرة التي جسّدت بصرياً (أنظر التحليل النصّي للمشاهد).

خلاصة البحث

"إننا بحاجة أكثر من ذي قبل، إلى أن نفهم ما الذي يمكن للدراما أن تعبر عنه، وما الذي يصعب عليها التعبير عنه، كيف تصوغ وتبث رسائلها، وأي التقنيات تستخدم لنقل هذه الرسائل إلى الجمهور، وكيف يتسنى لذلك الجمهور أن يدرك ويستوعب ويفهم معنى هذه الرسائل، صريحة كانت أو مضمرة، وسواء عن وعي أو تشربها دون وعي"

(aslen, 1991, ص 22)

تُلخّص مقولة Martin aslen ما سعيها للوصول إليه في هذا البحث من محاولة التعرف على آليات البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية عبر مقارنة تحليلية نقدية للانتاج والتلقي معاً لمسلسل "الخواوة"، بالاعتماد على فلسفة البناء الاجتماعي كتوجه نظري يوطر البحث مع الاستعانة بمفاهيم نظرية التلقي ومقاربة النوع الاجتماعي للمساعدة على فهم مختلف آليات تأويل وإنتاج المعنى.

واستندنا إستمولوجيا في استجلاء معاني المرسل والمادة الفيلمية والمتلقي وآليات تأويلهم للعلاقة على الأنموذج البنائي التأويلي كاستراتيجية منهجية تهدف إلى فهم وتأويل المعاني في السلوك البشري انطلاقاً من الاعتقاد بأن الأفراد يساهمون بشكل فردي وجماعي في بناء الحقيقة ويعطون معنى (sens) للعالم عبر سلوكياتهم الاتصالية، لذلك اعتمدنا المنهج الاستقرائي الذي يرتبط عموماً بالأساليب النوعية التي من سماتها الرئيسة التركيز على وجهات نظر الأفراد ومعانيهم عبر محاولة منح معنى أو تأويل للظواهر باعتماد المعاني التي يقدمونها عند بناءهم للحقائق الاجتماعية.

لذلك ارتكزنا في قياس البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل الدرامي عينة البحث على مجموعة من أدوات القياس النوعية للنص - المؤلف - القارئ المشاهد، حيث عملنا على استنتاج مضامين مشاهد بمختلف الفضاءات للتعرف على آليات تأويل وإنتاج معنى العلاقة درامياً باعتماد المقاربة السيميائية، إلى جانب إجراء مقابلات للتعرف على المؤلف وسياق الانتاج، ثمّ البحث في آليات تأويل النص وإعادة إنتاج المعنى من قبل المتلقي باعتماد المجموعات البؤرية التي رغم الانتقادات الموجه لها باعتبارها تُخرج المتلقي عن سياقه الطبيعي إلا أنّها تعتبر الأداة الأكثر ملائمة باعتبارها تُسهّل التفاعل بين المشاركين والتعبير عن آرائهم وتساعد الباحث على رصد عملية التفاوض وبناء المعاني حول موضوع البحث لدى أفراد العينة.

كشفت النتائج عن آليات تأويل معقدة ومتداخلة بين النص والمؤلف والقارئ المشاهد، حيث أفرزت معانٍ اشترك في إنتاجها العناصر الثلاث وأخرى إنفرد بها كل عنصر، تداخلٌ يمكن إرجاعه إلى عدة عوامل نفسية واجتماعية وثقافية فردية وجماعية لدى المؤلف والقارئ معاً، يمكن تلخيص أبرز ما توصلنا إليه في ما يلي:

■ **النص:** أبانت نتائج التحليل السيميائي ارتكاز مسلسل "الخواة" في تأويل علاقة المرأة بالرجل درامياً على إعادة إنتاج أغلب معاني النظام الاجتماعي التقليدي بمختلف الفضاءات إلى جانب إضفاء بعض القيم المستمدة من فلسفة المساواة باعتماد مختلف العلامات الدرامية السمعية البصرية.

■ **القارئ المشاهد:** أبانت نتائج تحليل بيانات المجموعات البؤرية أنّ أفراد عينة البحث اعتمدوا في بناء حقائقهم الاجتماعية لعلاقة المرأة بالرجل على مرجعيتهم النفسية والاجتماعية والثقافية الفردية والجماعية حيث تجلّت في قبول المعاني التي تتوافق وقصدهم العقلي الفردي والجماعي متمثلة في رموز النظام الأبوي، ورفضهم للمعاني المتوازنة جندرياً لتعارضها وقصدهم العقلي باعتبارها وقائع جديدة.

■ **المؤلف:** أبانت نتائج تحليل بيانات المؤلف انطلاقه من محيط "القارئ المشاهد" متمثلاً في النسق الاجتماعي التقليدي عند بناء معاني علاقة المرأة بالرجل في المسلسل عينة البحث بطرح الجوانب السلبية ونقدها، ومحاولة تغييرها بطرح جوانب إيجابية (بالنسبة للمؤلف) مستمدة من فلسفة المساواة بمختلف الفضاءات كقواعد تأسيسية للعلاقة بغية ترسيخها لدى الجمهور المشاهد، مع التشديد على دور المرسل التونسي إلى جانب المرسل الجزائري في إضفاء هذه الأخيرة باعتباره إنتاج مشترك.

ساهمت هذه النتائج في اقترابنا من فهم آليات تأويل علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخواة" من حيث الإرسال (النص والمؤلف) الذي يعتقد بضرورة الانطلاق من قيم النظام الاجتماعي التقليدي لطرح قيم جديدة تسعى للتغيير، ومن حيث المتلقي الذي أوّل العلاقة المجسدة درامياً انطلاقاً من قصده العقلي

الفردية والجماعية إلى جانب ما عرضه مسلسل "الخواوة" الذي صوّر جزءاً من ثقافة هذا الجمهور بمجتمعه وهو ما يبيّن مدى هيمنة النسق الاجتماعي التقليدي على الأفراد ومؤسسات الإنتاج.

نصل بناءً على كلّ ما سبق، إلى نفي بعض الأحكام المسبقة عن وسائل الإعلام والدراما التلفزيونية على وجه الخصوص في كونها المسؤولة عن البناء الاجتماعي للجمهور المتلقّي وهذا ليس بُغية التعميم إنّما يقتصر على عينة البحث، حيث توصلنا إلى أنّ البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية عينة البحث هو بناء اجتماعي مشترك بين المرسل والمتلقّي أي: بين ثقافة مجتمع وبين أيديولوجية وذاتية المرسل إلى جانب الدور المحوري للمتلقّي في تأويل النصّ الدرامي. وكما قال Hans Georg Gadamer في نصه "في حلقة الفهم" (1959) يتجلّى نشاط فنّ التأويل في إيضاح الفهم ليس كتواصل سرّي عجيب بين النفوس، وإنّما كمشاركة في بلورة معنى مشترك.

لكن تجدر الإشارة إلى أنّه رغم توافق المعاني بين المرسل والمتلقّي إلا أنّ التباين كان أكبر وبالتالي إنتاج متعدّد للمعاني يعكس ما يمكن أن يقدمه القارئ للنصّ من دلالات، الأمر الذي يؤكّد ما انطلقنا منه في النموذج البنائي التأويلي كاستراتيجية منهجية تعكس محاولة التوقع الاستيمولوجي للبحث من حيث اعتبار الحقائق متعدّدة باعتبارها تعتمد على أنظمة أخرى للمعاني وأنّ المعرفة المكتسبة مبنية اجتماعياً وليست محدّدة موضوعياً.

نختم البحث بالقول أنّ بناء الحقيقة الاجتماعية تعدّ مسألة معقّدة جداً لا يمكننا فهم آليّاتها إلاّ من خلال فهم مختلف العوامل المتداخلة في تصور كلّ من المرسل والمتلقّي لعلاقة المرأة بالرجل بمختلف الفضاءات الحيّاتية التي لا تخلو من أبعاد الجندر وأبرزها العائلة والعمل والفضاء العام، وأنّه بالرغم من التطبيق الصّارم لأدوات القياس تحرياً للدقة والموضوعية في جمع البيانات ثمّ تحليلها ومناقشتها إلاّ أنّنا عبر هذا البحث لا ندّعي الوصول إلى الحقيقة بل الاقتراب منها.

قائمة المراجع

قائمة المراجع:

المراجع العربيّة

- إبراقن، محمود. (2007). "المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- إبراقن، محمود. (2013). "ما هي السينما، ج I، السينما فن ولغة ووسيلة اتصال"، منشورات المبرق، الجزائر.
- أجيرون، شارل روبير. (1982). "تاريخ الجزائر المعاصرة"، تر: عيسى عصفور. منشورات عويدات، بيروت - باريس.
- أسلن، مارتن. (1991). "مجال الدراما: كيف تخلق العلامات المعنى على خشبة المسرح، تر: سباعي السيد. المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة.
- بورديو، بيار. (2009). "الهيمنة الذكورية"، تر: سلمان قعفراني. المنظمة العربية للترجمة، بيروت.
- بوكروح، مخلوف. (2011). "التلقي في الثقافة و الإعلام". مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر.
- بينتلي، إيريك. (1982). "حياة الدراما"، تر: جبرا ابراهيم جبرا، ط3. المؤسسة العربية للدراسات و النشر، القاهرة.
- تمار، يوسف. (2010). "العينة في الدراسات الإعلامية الاتصالية". منشورات بغداددي، الجزائر.
- تواتي، نورالدين. (2008). "الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية في الجزائر". دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر.
- الجندر، عصمت محمد. (2009). "الأبعاد الاجتماعية و الثقافية". دار الشروق للنشر و التوزيع.
- جوناثان، بينغل. (2011). "مدخل إلى سيمياء الإعلام"، تر: محمد شتيّا. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان.
- حمودة، عبد العزيز. (1998). "البناء الدرامي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- ديفلر، ملفين و روكتيش، ساندا بول. (د.ت.ن). "نظريات وسائل الاعلام"، تر: كمال عبد الرؤوف، ط I. الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

زوندي، بيتر. (1977). "نظريات الدراما الحديثة"، تر: أحمد حيدر . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق.

السالم، زغلولة. (1997). "صورة المرأة العربية في الدراما المتلفزة". دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن.

سيرل، ر. جون. (2012). "بناء الواقع الاجتماعي من الطبيعة إلى الثقافة"، تر: حسنة عبد السميع، المركز القومي للترجمة، د.ب.ن.

شرابي، هشام. (1984). "مقدمات لدراسة المجتمع العربي". الدار المتحدة للنشر، د.ب.ن.

لعبان، عزيز. (2007). "علاقة الإدمان على المشاهدة التلفزيونية ببناء الأفراد للحقائق الاجتماعية - اختبار فرضية التثقيف على عينة من الطلبة الجامعيين والثانويين بالجزائر العاصمة". أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3.

ليور، ميشال. (1965). "فن الدراما"، تر: أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت - لبنان.

مخبر الاستخدامات و التلقي Lura و جامعة وهران I. (2017). "الفضاء العمومي ومواقع شبكات التواصل الاجتماعي التشظي وإعادة قراءة المفهوم". أشغال الملتقى الدولي المنعقد يومي 19.20 أفريل 2017 جامعة وهران، مخبر بحث استخدامات وتلقي المنتجات الإعلامية والثقافية في الجزائر - كلية علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر 3 وقسم علوم الإعلام والاتصال بكلية العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية جامعة وهران I.

مخبر الاستخدامات والتلقي Lura. (2016). "التفكير في منهجيات دراسة الإعلام والاتصال في المجتمع الجزائري - التوقعات الابستمولوجية والتقاطعات المعرفية". مخبر بحث استخدامات وتلقي المنتجات الإعلامية والثقافية في الجزائر - كلية علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر3.

مظهر، سليمان. (2010). "علم النفس الاجتماعي - نظرية المواجهة النفسية الاجتماعية مصدر المواجهة". منشورات ثالة، الأبيار - الجزائر.

ميسنجير، جوزيف. (2006). "المعاني الخفية لحركات الجسد". دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان.

موقع المؤسسة العمومية للتلفزيون الجزائري يوم 27 أبريل 2017 على الساعة 12 و 50 د،
<http://www.entv.dz/tvar/dossiers/index.php?id=4&voir=3&fbclid=IwAR2P3bVSuqpaFtquQCp5lk3jkLd9h-3z29RWbxpuQnMpt54dN3VGv7-bldM>

(1982). " قانون الإعلام". ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

(1982). " المشروع التمهيدي لملف السياسة الإعلامية حزب جبهة التحرير الوطني". لجنة الإعلام والثقافة، مطبوعات الحزب الواحد.

CEDAW. (1979). "اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة، الأمم المتحدة".

الإعلام والثقافة في الجزائر.(1981). "وثائق تشريعية، منشورات وزارة الإعلام". الجزائر.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.(سبتمبر 2013). "مشروع القانون المتعلق بالنشاط السمعي البصري". وزارة الاتصال.

Acocella, Ivana. (2011). " The focus groups in social research: advantages and disadvantages ". © Springer Science+Business Media B.V.

Addi, Lahouari. (1995). " l'Algérie et la démocratie. Pouvoir et crise du politique dans l'Algérie de contemporaine ". Edition la découverte, Paris. Available at: <http://eprints.lse.ac.uk/archive/00000409>.

Bataille, Sylvaine.Et Hatchuel, Sarah. (2012). " Préface. Les séries télévisées dans le monde : Échanges, déplacements et transpositions ". TV/Series [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 01 novembre 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://tvseries.revues.org/1351>.

Beate, Kraiss. (1999/1). "Autour du livre de Pierre Bourdieu La domination masculine ". Travail, genre et sociétés, (N° 1), Cairn.info pour La Découverte.

Bernard, Julien.(2009). " la construction sociale des rites funéraires ". une transaction affective essentielle, Pensée plurielle /1 (n° 20), Doi 10.3917/pp.020.0079.

Berger, Peter.& Luckmann, Thomas.(1966). " la construction sociale de la réalité ". Armand Colin éditeur, Paris.

Berger, Peter.& Luckmann, Thomas.(2002). « la construction sociale de la réalité » 2^{ème} édition. Armand Colin éditeur, Paris.

Berger, Peter.& Luckmann, Thomas.(2014). « la construction sociale de la réalité, présenté par Danilo Martuccelli et François de sindly ». Armand Colin éditeur, Paris.

Boisvert, Stéfany. (2012). "les fiction de l'identité culturelle, composite ". la revue électronique des jeunes chercheurs et chercheuses en communication 15(1).

Bonicco, Céline. (2007). " Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive ". Philonsorbonne [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 20 janvier 2013, consulté le 30 septembre 2016.

Boutet, Marjolaine.(2010). " Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines ". Revue de recherche en civilisation américaine [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 29 juin, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rrca.revues.org/248>.

Brown, Sally.(2015). " Using focus groups in naturally occurring settings, School of Medicine, Pharmacy and Health ". Durham University Queen's Campus, Thornaby-on-Tees, UK, Qualitative Research Journal Vol. 15 No. 1, Emerald Group Publishing Limited 1443-9883.

Chung, Soh-young.(2002). "Review: Liebes, T. and Katz, E. (1989). On the Critical Abilities of Television Viewers". Research in Media and Cultural Studies, MA in Cultural Studies.

Collins English Dictionary- complete & unabridged, (2000). Collins; 5Rev Ed edition (August 11, 2000).

Covington, Yolanda Denise. (2008). " Embodie Histories, Danced Religions, Performed Politics : Kongo Cultural Performance and the Production of History and Authority ". Ph.D. Disseratation in Anthropology, University of Michigan).

Creeber, Glen.(2011). "It's not TV, it's online drama: The return of the intimate screen". International Journal of Cultural Studies 14(6, The Author(s), Reprints and permission: sagepub.co.uk, journalsPermissions.nav.

D'Iribarne, Alain. (2014). " Sociologie des espaces de travail, fondation maison des sciences de l'homme ". paris. <http://www.fmsch.fr/fr/26963>.

Dagiral, Eric., Tessier, Laurent. (2008). " 24 heures ! Le sous-titrage des nouvelles séries télévisées ". Florent Gaudez. Les arts moyens aujourd'hui, L'Harmattan, Logiques sociales.

David, R. Thomas. (August 2003). " A general inductive approach for qualitative data analysis " School of Population Health, University of Auckland, New Zealand.

Davis, georgiann. & Preves, Sharon. (2017). " intersex and the social construction of sex". Contexts, Vol. 16, No. 1. ISSN 1536-5042, electronic ISSN 1537-6052. American Sociological Association. <http://contexts.sagepub.com>. DOI 10.1177/1536504217696082.

Dhoest, Alexander. (2012). " When Regional Becomes National: The Production and Reception of Flemish TV Drama in a Culturally Divided Country". First Published October 29, <https://doi.org/10.7227/CST.6.2.4>.

Diane, Saint-Laurent. (1988). " len ANG, Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination ". London, Methuen, Communication. Information Médias Théories vol.9 n°3.

Dilshad , Rana Muhammad. & Latif, Muhammad Ijaz.(2013). " Focus Group Interview as a Tool for Qualitative Research: An Analysis ". Pakistan Journal of Social Sciences (PJSS) Vol. 33, No. 1.

Direnberger, Lucia. Et Schmoll, Camille. (2014). " Ce que le genre fait à l'espace... et inversement ". Les cahiers du CEDREF [En ligne], mis en ligne le 20 octobre 2015, consulté le 06 septembre 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/cedref/953>.

Domenjoz, Jean-Claude.(1999).L'approche sémiologique, Contribution présentée dans le cadre de la session I du dispositif de formation 1998-1999 "catégories fondamentales du langage visuel".

Donato, Céline Bonicco. (2009). " Rôle social, représentation et mauvaise foi chez Erving Goffman. Variations sur un thème sartrien ". Alter : revue de phénoménologie, Le monde social.

Du Verger, Jean. (2014). " Échos et remake dans les séries télévisées des années 1960 à nos jours ". TV/Series [En ligne], 6 |, mis en ligne le 01 décembre, consulté le 30 septembre 2016.

URL : <http://tvseries.revues.org/317> ; DOI : [10.4000/tvseries.317](https://doi.org/10.4000/tvseries.317).

Dubs. Et Quevreur (2012). " La philosophie des séries télévisées : un territoire à (ré)explorer "

<http://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/philosophie-des-series/la-philosophie-des-series-televees-un-territoire-a-reexplorer-introduction/>.

Duggleby, Wendy.(2005)." What About Focus Group Interaction Data? QUALITATIVE HEALTH RESEARCH ". Vol. 15 No. 6, July, 832-840 DOI: [10.1177/1049732304273916](https://doi.org/10.1177/1049732304273916).

Dunn & all. (2009). "Television drama, narrative engagement and audience buying behavior" . The Effects of Winter Sonata in Japan, The International Communication Gazette © The Author(s). Reprints and permissions: <http://www.sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav>.

Edmondson, David. (2016). " The childcatchers: An exploration of the representations and discourses of social work in UK film and television drama from the 1960s to the present day". Journal of Social Work, Vol. 16(6) 639–656, Reprints and permissions:

Effective Focus Group Questions. (2000). " CIRT : Center for Innovation in Research and Teaching ".

Esquenazi, Jean-Pierre. (2009). " Télévision : la familiarité des publics avec leurs séries ". Idées économiques et sociales /1 (N° 155),

DOI 10.3917/idee.155.0026.

Esquenazi, Jean-Pierre. (2014). " Pouvoir des séries télévisées", Communication [En ligne], Vol. 32/1 | 2013, mis en ligne le 25 février, consulté le 04 août 2018.

URL: <http://journals.openedition.org/communication/4931> ; DOI : 10.4000/communication.4931.

Fairchild, Charles.(2011). " Flow amid Flux: The Evolving Uses of Music in Evening Television Drama ". 12(6) 491, Television & New Media, sagepub.com/journalsPermissions.nav.

Fijalkow, Yankel. (2016). " Martina Löw, Sociologie de l'espace". Lectures [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 07 janvier 2016, consulté le 05 mai 2018.

URL :<http://journals.openedition.org/lectures/19780>.

FITZPATRICK, DAN.(2003). " Searle and Collective Intentionality ".The Self-Defeating Nature of Internalism with Respect to Social FactsM, American Journal of Economics and Sociology, Vol. 62, No. 1 (January).

Flick, Uwe.(2013). " The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis ". 00-Flick-Prelims.indd 5 29-Oct-2013 2:00:39 PM,

Fochive, Jeannot Fils. (2004). " Jürgen Habermas et les fondements de l'espace public ". Memoire presente et soutenu pul: iliquement en vue de l'obtention du Diplome d'Etudes Approfondies (DEA), Faculte des arts-lettres et sciences humain, université de yaounde .

Foster, B.Paul.(2006). " Social Drama and Construction of the Ah Q Discourse An Interdisciplinary Reading Strategy to The True Story of Ah Q and its Intertextual Derivations ". Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi. Vol XX (1) 69-101 [DOI: 10.1177/0920203X06062390].

Freitas, Henrique., Oliveira, Mírian., Jenkins, Milton., Popjoy, Oveta.(Februray 1998). " THE FOCUS GROUP, A QUALITATIVE RESEARCH METHOD ". Reviewing The theory, and Providing Guidelines to Its Planning, ISRC, Merrick School of Business, University of Baltimore (MD, EUA), WP ISRC No. 010298.

Glevarec, Hervé. (2012). " Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision ". Questions de communication [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 10 août 2018.

URL :<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/405> ;
DOI : [10.4000/questionsdecommunication](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication) .

Guetterman, C.Timothy.(2015)." Descriptions of Sampling Practices Within Five Approaches to Qualitative Research in Education and the Health Sciences ".FQS <http://www.qualitative-research.net/> Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research (ISSN 1438-5627).

Eliot & Associates.(2005). "Guidelines for Conducting a Focus Group".

https://datainnovationproject.org/wpcontent/uploads/2017/04/4_How_to_Conduct_a_Focus_Group-2-1.pdf

Hanson, Susan. And Pratt, Geraldine. (2005). " GENDER, WORK, AND SPACE ". Taylor & Francis e-Library, 29 West 35th Street, New York.

HÉDOIN, CYRIL.(2013). "Collective intentionality in economics: making Searle's theory of institutional facts relevant for game theory". Erasmus Journal for Philosophy and Economics, Volume 6, Issue 1, <http://eipe.org/pdf/6-1-art-1.pdf>.

Heyd ,David.(1982). " The Place of Laughter in Hobbes's Theory of Emotions ". Source: Journal of the History of Ideas, Vol. 43, No. 2 (Apr. - Jun.).*

Hilger, Peter.(septembre 2007). " In Search for Criteria: The State of Qualitative Media Research ". Volume 8 ; no 3, ART 7, :<http://www.qualitativeresearch.net/index.php/fqs/article/view/298/655>.

Hill, Annette. (2016)." Push–Pull Dynamics: Producer and Audience Practices for Television Drama Format The Bridge". Television & New Media, Vol. 17(8) 754– 768, © The Author(s) Reprints and permissions: sagepub.com/journalsPermissions.nav.

Holtgraves, M. Thomas & Kashima, Yoshihisa. (2008). "Language, Meaning, and Social Cognition". PSPR, Vol. 12 No. 1, February, DOI: 10.1177/1088868307309605, by the Society for Personality and Social Psychology.

lhaddaden, Zahir.(1989). " Colloque sur la presse écrite au Maghereb, Tunis 1-3 décembre ". Edit Walf zug, humburg.

Inger-Lise, Kalviknes Bore.(November 2012). " Focus Group Research and TV Comedy Audiences ". participations journal of audiance & reception studies, Volume 9, Issue 2.

Jack C Richards, John Talbot Platt, Heidi Platt, C N Candlin. (1992). " Longman dictionary of applied linguistics ". Harlow, Essex, England : Longman.

Jamshed, Shazia.(2014). " Qualitative research method-interviewing and observation ". Journal Basic Clin Pharm. September-November 5(4).

Jauss, Hans Robert. And Benzinger, Elizabeth.(1970). " Literary History as a Challenge to Literary Theory " New Literary History, Vol. 2, No. 1, A Symposium on Literary History (Autumn).

Jun Nan, Chang. Min Kim, Kyung. And Tak Zhang, Byoung.(2015)."Social Network Analysis of TV Drama Characters via Deep Concept Hierarchies". IEEE/ACM International Conference on Advances in Social Networks Analysis and Mining, ASONAM '15, August 25-28, Paris, France. ISBN 978-1-4503-3854-7/15/08 \$15.00 DOI: <http://dx.doi.org/10.1145/2808797.2809306>

Katz, E., & Liebes, T.(1990). " Interacting With "Dallas": Cross Cultural Readings of American TV ". Canadian Journal of Communication, 15(1), Retrieved from http://repository.upenn.edu/asc_papers/159.

Klaus Bruhn Jensen.(2002). " A Handbook of Media and Communication Research - Qualitative and quantitative methodologie, coeditor, Routledge ". London.

Knut, Hinkelmann., Hans, Friedrich Witschel. (S.d.d). " How to choose a research methodology? ". University of Applied Sciences Northwestern Switzeeland school of Business.

Krueger, A.Richard.& Casey, Mary Anne.(2000). " Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research, 3rd edition ". London.

Krueger, A.Richard. & Casey, Mary Anne.(2015). " Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research "

LAFON, Benoit. (2012). " Des fictions " toutes proches " : une certaine identité de la France. Enjeux politiques des séries télévisées de France 3 en prime time (*Louis la Brocante, Famille d'accueil, Un village français*/ ".Mots. Les langages du politique [En ligne], 99 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 10 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mots/20694> ;

DOI : 10.4000/mots.20694.

Lavie, Noa.(2015). " Israeli drama: constructing the Israeli 'quality' television series as an art form ".Vol. 37(1) 19–, Media, Culture & Society, Reprints and permissions: sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav.

lazar, Judith. (1991). " sociologie de la communication de mass ".
paris, a colin.

Lécossais, Sarah.(2011). " David Buxton, Les séries télévisées. Forme,
idéologie et mode de production " Lectures [En ligne], Les comptes
rendus, mis en ligne le 11 juillet 2011, consulté le 10 août 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/lectures/6007>.

Lécossais, Sarah. (2014). " Les mères ne sont pas des parents comme
les autres "Revue française des sciences de l'information et de la
communication [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 janvier 2014,
consulté le 10 août 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/706> ;

DOI : 10.4000/rfsic.706 .

Lunt, Peter. And Livingstone, Sonia.(1996). " Rethinking the focus
group in media and communications research[online] ". London: LSE
Research Online,

Macé, Éric.(2006). " La société et son double. Une journée ordinaire de
télévision ". Paris, Armand Colin.

Mackenzie, Noella. And Knipe, Sally.(2006). " Research dilemmas:
Paradigms, methods and methodology, Issues In Educational
Research ". Vol 16, <http://www.iier.org.au/iier16/mackenzie.html>.

Maigret, Eric. (2003). " communication et médias, les notices de la
documentation Français ". Paris.

Major, Barbara. (2017). " Modern Drama: Definition & Examples ", Study.com <https://study.com/academy/lesson/modern-drama-definition-examples.html>, article publié le 5 mai 2017, visité le 16 mars 2018. À 11h 27 m.

Marcellini, Anne. Et Miliani, Mahmoud. (1999). " Lecture de Goffman". Corps et culture [En ligne], Numéro 4 | 1999, mis en ligne le 24 septembre 2007, consulté le 02 mai 2017.

Mertens, D.M. (2005). " Research methods in education and psychology: Integrating diversity with quantitative and qualitative approaches, (2nd ed.) ". Thousand Oaks: Sage.

Meyer, Marie Benedetto. Et Cihuelo, Jérôme. (2016). " L'espace dans l'analyse du travail ". La nouvelle revue du travail [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2016, consulté le 06 mai 2018.

URL: <http://journals.openedition.org/nrt/2859> ; DOI : [10.4000/nrt.2859](https://doi.org/10.4000/nrt.2859).

Molinier, Pascale. (2000/1 .N° 3). " Virilité défensive, masculinité créatrice, Travail, genre et sociétés ". Cairn.info.

Nelson, Teresa. And Constantinidis, Christina. (2017). "Sex and Gender in Family Business Succession". Research: A Review and Forward Agenda From a Social Construction Perspective Family Business Review, Vol. 30(3) 219– 241, © The Author(s), Reprints and permissions. sagepub.com/journalsPermissions.nav,

DOI: [10.1177/0894486517715390](https://doi.org/10.1177/0894486517715390), journals.sagepub.com/home/fbr.

Neuman, Lawrence. (2011). " Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches " 7/e. W. by Pearson Education. Published by Allyn & Bacon.

P. Gill, K. Stewart, E. Treasure & B. Chadwick. (2008). " Methods of data collection in qualitative research: interviews and focus groups " BRITISH DENTAL JOURNAL VOLUME 204 NO. 6 MAR 22.

PEIRCE, Charles Sanders.(1978). " Ecrits sur le signe ". Paris, Seuil, 1978 (vers 1906).

Planned Parenthood, consulté le 02 septembre 2017.

URL : <https://www.plannedparenthood.org/learn/sexual-orientation-gender/gender-gender-identity/what-are-gender-roles-and-stereotypes> .

Portet, Céline Bryon.(2011). " Les productions télévisées, genre oublié dans la construction de l'image d'un territoire ? L'exemple de co-construction de l'image socioculturelle de la ville de Marseille par la série Plus belle la vie ". Études de communication.

PRABASH, Edirisingha.(2012). « Interpretivism and Positivism (Ontological and Epistemological Perspectives). RESEARCH PARADIGMS AND APPROACHES, <https://prabash78.wordpress.com/2012/03/14/interpretivism-and-postivism-ontological-and-epistemological-perspectives/>.

Raby, Rebecca.(2010). " Public Selves, Inequality, and Interruptions: The Creation of Meaning in Focus Groups with Teens ". 9(1), International Journal of Qualitative Methods.

Redmond, Richard. & Curtis, Elizabeth. (2009). " Focus groups: principles and process ". Nurse Res.16(3):57-69.

REEVES, C.THOMAS., HEDBERG, G.JOHN.(2003). Educational Technology Publications Englewood Cliffs, New Jersey 07632, Library of Congress Cataloging.

Rennekamp, A.Roger. And Nall, A.Martha.(s.d.d). " Using Focus Groups in Program Development and Evaluation The health communication ". unit: Using Focus Groups, version 2.0, University of Kentucky.

Rothwell, Erin. (2010). " Analyzing Focus Group Data: Content and Interaction, Scientific Inquiryjspn ". Column Editor: Lauren Clark.

Rousseil, Muriel. (2007/1). " Femmes et hommes dans le secteur social". Empan (n° 65), Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

Rubio, Vincent. " La famille et la sociologie de la famille selon Georg Simmel ". Recherches familiales 2006/1 (N°3),

DOI 10.3917/rf.003.0137.[sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav](https://www.sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav).

Scholl, Wolfgang.(2013). " The socio-emotional basis of human interaction and communication: How we construct our social world ". Social Science Information 52(1) 3–33, Reprints and permission: [sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav](https://www.sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav) DOI:10.1177/0539018412466607.

Searle, r.Jhon. (1995)." The construction of social reality". new York, the free press.

SEPULCHRE, SARAH. (2017). " Décoder les séries télévisées, Préface d'Éric Maigret, 2^e édition "»

.<https://www.decitre.fr/media/pdf/feuilletage/9/7/8/2/8/0/7/3/9782807308176.pdf>.

Sinclair, John. (1993). " BBC English Dictionary: A Dictionary for the World (Collins CoBUILD) "

Sinclair, John.(1993). " The Domestic Paradigm". Researching the use of communication and information technologies in the haome, EJC/REC Vol. 3, No. 3 & 4, The Electronic journal of Communication

SMITH,Barry and SEARLE, John. (2003). "The institutions of marriage, money, and promising are like the institutions of baseball and chess in that they are systems of such constitutive rules or conventions".

Stewart, W. David. & Shamdasani, N.Prem.(2006). " Focus Groups theory and pratice : Analyzing Focus Group Data ". Applied Social Research methods series volume 20, Sage publication. 07-Stewart-5002.qxd 6/6/2006 11:46, sage publication,

AM : https://www.sagepub.com/sites/default/.../11007_Chapter_7.

Stockton, Lisa., Maris, Barb van. And King, Braz.(2000). " Using Focus Groups, The Health Communication Unit at the Centre for Health Promotion ". University of Toronto.

Stolz, Joëlle. (1983). " Les algériens regardent Dallas, Techniques modernes de la télécommunication et le Tiers Monde ". pièges et promesses, Graduate Institute Publications, <http://books.openedition.org/iheid/3411?lang=fr>.

Thornham, S., & Purvis, T. (2005). " Television Drama: Theories and Identities ". New York, NY : Palgrave Macmillan.

Touboul, Pia. (s.d.d). " Recherche qualitative : La méthode des Focus Groupes Guide méthodologique pour les thèses en Médecine Générale ". Département de Santé Publique CHU de Nice, France.

Trumbo, W. Craig.(2004). " Research Methods in Mass Communication Research: A Census of Eight", Journals 1990–2000, Vol 81, Issue 2, sage publication.

Understanding Drama. (2016). "KOLHAPUR SHIVAJI UNIVERSITY, CENTRE FOR DISTANCE EDUCATION", Academic.

Zhang, Jinfeng.(2013). " Translator's Horizon of Expectations and the Inevitability of Retranslation of Literary Works, Theory and Practice in Language Studies ", Vol. 3, No. 8, August, ACADEMY PUBLISHER Manufactured in Finland.

قائمة الملاحق

■ مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية 1957 - 1962 (ORTF)

السنة	العدد	عناوين الأفلام
1957	04	- L'Algérie en flammes, René VAUTIER (R.V et DEFA RDA) - L'attaque des mines de l'Ouenza, collectif djounoud (formation cinéma) - Les infirmières de l'ALN, collectif de djounoud (formation cinéma) - Sakiet Sidi Youcef, Pierre CLEMENT
1958	/	/
1959	01	La Cite Des Disparus, Mustapha GRIBI
1960	01	Djazairouna, J. CHAULET, D. CHANDARLI, M.LAKHDAR HAMINA
1961	03	- La voix du peuple, Djamel CHANDARLI et M. LAKHDAR HAMINA - Les fusils de la liberté, D. CHANDARLI et Mohamed LAKHDAR HAMINA - Yasmina, Djamel CHANDARLI et Mohamed LAKHDAR HAMINA

■ مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائرية 1962 - 1986 (RTA)

السنة	العدد	عناوين الأفلام
1962	01	Trois Voleurs, Mustapha GRIBI
1963	05	- Jour De Fête, Mustapha TIZRAOUI - Kiyam Assaa 8 Ghorfa 5, Mustapha GRIBI - Laaba M'liha, Mustapha BADIE - Le Serment, Mustapha BADIE - Oumahatouna: Aouled El Kasabah, Mustapha BADIE

- Halakat Etachir El Koukazia, - Une si jeune paix, Jacques CHARBY - Amel, Mustapha GRIBI - El Mouhima, Lamine MERBAH	04	1964
- Le Malade Imaginaire, Mustapha BADIE - La Nuit a peur du soleil, de Mustafa BADIE, (RTA et le CNC) - L'Aube des damnés, d'Ahmed RACHEDI (CNC)	03	1965
- El Wadjib, Abdelghani MEHDAOUI - L'homme Traque, Abdelaziz TOLBI - Maaraket El Djazair, Gillo PONTECORRO - Nar Wa ramed, Khaled OULEBSIR - Rih El Aoures, Mohamed Lakhdar HAMINA - El faham, Abdelghani MAHDAOUI	06	1966
Trois pistolets contre César, Enzo PERIS coréalisé par M HADDAD (Casbah film)	01	1967
- Zoudj biout ou kouzina, Mustapha BADIE - Hassan Terro, Mohamed LAKHDAR HAMINA - L'Enfer à dix ans, réalisation collective - La voie, Mohamed SLIM RYAD (ONCIC) - Patrouille à l'Est, Amar LASKRI	05	1968
- El Goumri, Brahim Mohamed ZAKARIA - L'oiseau Blanc, Djamel BENDEDOUCHE - Le Sorcier, Mustapha BADIE - Men El Mountasser, Lamine MERBAH - Moughamarat El Moufatiche Tahar, Mustapha BADIE - Z, costa GAVRAS - Festival panafricain d'Alger, William KLEIN - Histoire de la Révolution, A. BEJAOU, S. A. MAZIE, R. LARADJI (ONCIC) - Le communiqué, Amar LASKRI - Les hors la loi, Tewfik FARES (ONCIC) - Yaoum el arbaia, Abdelghani MAHDAOUI - Ah Quelle Famille, Abdelkader BOURTIMA	13	1969

✚ Elise Ou La Vrais Vie, Michel DRACH ✚ Harb Echabab, Moussa HADDAD ✚ Imdhabar, Bakhti BENAMAR ✚ L'inspecteur Tahar : El moutabaa, Mohamed SLIM RIAD ✚ L'inspecteur Tahar Mène L'enquête(les chats), Moussa HADDAD ✚ La galle Et L'amitié, Abdelkader BOURTIMA ✚ Les Ajoncs, René KARTIER ✚ les Jouets, Mohamed BADRI ✚ Les Trois Cousins, René VAUTIER ✚ Nedjmet Ahmed, Said HAIEF ✚ Djil Edhikrayat, Tawfik FARES ✚ L'Opium et le Bâton, d'Ahmed RACHEDI (ONCIC)	12	1970
✚ El Fidaïoune, Moussa HADDAD ✚ El Gharib, Taoufik FARES ✚ El Kawalis, Sid Ali FETTAR ✚ El Kileb, Hachemi CHERIF ✚ La Cagoule, Abdelaziz TOLBI ✚ Meftah El Loughz, Abdelaziz TOLBI ✚ Moughamarat L'inspecteur Tahar, Lamine MERBAH ✚ Tahiya Ya Didou, Mohamed ZINET ✚ Daheb wa iyab : Ahmed LALLAM ✚ Apprendre ou à Laisser Djamel BENDEDOUCHE ✚ Décembre, Mohamed LAKHDAR HAMINA ✚ Dem el ghorba, Mohamed IFTICEN ✚ Gorine, Mohamed IFTICENE, RTA ✚ Patrouille à l'Est, Amar LASKRI, (ONCIC) ✚ Sueur noire, Sid Ali MAZIF, (ONCIC)	15	1971
✚ Elliqa'e, Youcef BOUCHOUCHI ✚ El Fahem, Mohamed BOUAMARI ✚ El Fenane, Abdelkader BOURTIMA ✚ El Kholta, Bachir BELHADJ ✚ El Massab, Mohamed CHOUIKH ✚ El Radjoul Dhou El Ahdhia Mina El Matat, Bakhti BENAMAR	26	1972

✚ Ettarfa, Hachemi CHERIF ✚ Journal D'un Jeune Travailleur, Mohamed IFTICENE ✚ Les Médailles, Lamine MERBAH ✚ Mantika MOUHARAMA, Ahmed LALLEM ✚ Noua, Abdelaziz TALBI ✚ Sanaoud, Mohamed SLIM RIAD ✚ Sueur Noir, Sid Ali MAZIF ✚ AL 72, Youcef BOUCHOUCHI ✚ Ardh wa Dem, Farouk MEZOUANE ✚ El Ghoula, Mustapha KATEB, (OAA) ✚ Guerre de Libération, Ministère de l'information (ONCIC) ✚ Le Peuplier (Min quib as-Saf-saf), de Moussa HADDAD ✚ Les spoliateurs, Mohamed Lamine MERBAH ✚ Les uns les autres, Mohamed BENSALAH ✚ Les vacances de l'inspecteur Tahar, Moussa HADDAD (ONCIC) ✚ Noua, Abdellaziz TOLBI ✚ Patrouille à l'Est, Amar LASKRI ✚ Pour que vive l'Algérie, réalisation collective (ONCIC) ✚ Koffaz El Adala, Mohamed BADRI ✚ Men El Moutahem, Youcef BOUCHOUCHI		
✚ El IHMEL, Mohamed HOUIDEK ✚ El Intikam, El Bachir BELAROUSSI ✚ L'argent, Mohamed BADRI ✚ Les Paumes, Mohamed CHOUIKH ✚ La guerre de libération, réalisation collective ✚ Les Bonnes Familles, Djaffar DAMARDJI (service culturel du FLN) ✚ vengeance, Bachir BELAROUSSI ✚ El Biroqratiya, Djamel BENDEDOUCHE ✚ El Okda, Djamel FEZZAZ	09	1973
✚ Chaabia 73, Lamine MERBAH ✚ El Madhloum, Mustapha KATEB ✚ El Mahboub, Mohamed BADRI ✚ El Mandil, Abdelghani MAHDAOUI	28	1974

✚ El Mirath, Lamine MERBAH ✚ El Oustadh, Mohamed OUKACI ✚ Essikhab, Mohamed HAZOURLI ✚ Hassan Le Revolte, Abdelghani MEHDAOUI ✚ Houroub Hassan Terro, Mustapha BADIE ✚ Kissat Mindil, Mohamed BADRI ✚ Le Vœux De Maquisard, Bakhti BENAMAR ✚ Miled Karya, Farouk MEZOUANE ✚ Moukafih, Bakhti BENAMAR ✚ Nainaa Et Les Hectares, Mohamed HILMI/Omar OUHADA ✚ Oughniyet Moukafeh, ✚ Quissat Houb, Said ARDECHE ✚ Sahabet Saif, Rachid BENBRAHIM ✚ yaoumiyet Madjnoun, Farouk MEZOUANE ✚ A l'ombre des chênes, Bouchenouf BOUHAFS ✚ Aidek Moubarak Ya Boualem, Mohamed HOUIDEK ✚ Genèse, Hama MELIANI ✚ Echams, Kadour Brahim ZAKARIA ✚ Enizae, Moussa HADDAD ✚ L'évasion d'Hassan Terro, Mustapha BADIE (ONCIC) ✚ L'Héritage, Mohamed BOUAMARI (ONCIC) ✚ Le doigt dans l'engrenage, Ahmed RACHEDI ✚ Le masque d'une éclaircie, Mohamed BENAYAT ✚ Zone interdite, Ahmed LALLEM (ONCIC)		
✚ El Kouthbane El Moultahiba, Mohamed IFTICENE ✚ El Moutataffel, Mohamed BENSALAH ✚ La Responsabilité, Bakhti BENAMAR ✚ Les Biens Faits De La Peur, Bakhti BENAMAR ✚ Les Nomades, Sid Ali MAZIF ✚ Les Révoltes, lamine MERBAH ✚ Maa El Wakt Roubama, Abdelghani MEHDAOUI ✚ Selak El Hasline, Mohamed BADRI ✚ Si Kardache, Djamel BENDEDOUCHE	18	1975

✚ Zariou el hiqd, Mohamed BADRI ✚ Barricades sauvages, Mohamed BENAYAT ✚ Chronique des années de braise, Mohamed LAKHDAR HAMINA ✚ L'inspecteur marque le but, Kaddour Brahim ZAKARIA ✚ Les Nomades, Sid Ali MAZIF (ONCIC) ✚ Vent du Sud, Mohamed SLIM RYAD (ONCIC) ✚ El Bahr El Hadi'e, Ali BELOUD ✚ El Kouthbane El Moultahiba, Mohamed IFTICENE ✚ Moufatich Echourta, Radjoul Fahchouche, Georges OUTRELINE		
✚ El Wassiya, Mustapha GRIBI ✚ Ghani Ya GUEZOUINI, Mohamed HILMI ✚ Omar Gatlatou, Meziane ALLOUACHE ✚ Pour Que Vivre L'Algérie, Mohamed BADRI ✚ Bab el maout, Mohamed HILMI ✚ Bahbough au travail, Radjeb BADRAOUI ✚ Bahbough wa essaken, Mustapha GRIBI ✚ ECHABKA Mohamed CHOUIKH ✚ Edhahiya Mohamed BADRI ✚ Les Déracinés, de Mohamed Lamine MERBAH ✚ Les pêcheurs, Ghaouti BENDEDOUCHE ✚ Les Fusiles De La Meres Carar, Mohamed IFTICENE ✚ Ouled Novembar, Moussa HADDAD	13	1976
✚ El Ghoumouk, Mohamed HILMI ✚ Waf'e, Salim BEN EL KADI ✚ El Yaqadha, Mohamed BENSALAH ✚ Hob El Amel, Farouk MEZOUANE ✚ Le Tueur De La Départementale, Abdelghani MEHDAOUI ✚ Limadha, Bakhti BENAMAR ✚ Zitounet BOUHLILET, Mohamed Nadir AZIZI ✚ Autopsie d'un complot, Mohamed SLIM RYAD, (ONCIC)	13	1977

✚ Barrières, Ahmed LALLEM, (ONCIC) ✚ Echell sur volcan, Bachir BELHADJ ✚ La Nouba des femmes du Mont Chenoua, Assia DJEBAR (RTA) ✚ Voyage en capitale, Ali AKIKA ✚ L'Olivier de Boul'hilet, Mohamed Nadir AZZIZI (ONCIC)		
✚ El Ankabout, Rachid BENBRAHIM ✚ El Ghelta, Mohamed HUIDEK ✚ Khoud Maatak Allah, Rahim Hadj ✚ Les Oiseaux De L'été, Abderrahmane BOUGUERMOUH ✚ Ali au pays des mirages, Ahmed RACHEDI, (ONCIC) ✚ Assafi E'saif, Abderrahmane BOUGUERMOUH ✚ Autopsie d'un complot, Mohamed Slim RIAD ✚ El Moufid, Amar LASKRI (ONCIC) ✚ Leila et les autres, Sid Ali MAZIE, (ONCIC) ✚ Les aventures d'un héros, Merzak ALLOUACHE (ONCIC-RTA) ✚ Premier pas, Mohamed BOUAMARI, (ONCIC)	II	1978
✚ Dal el ahrar, Farouk MEZOUANE ✚ El Ikhtiar, Amar MOHCENE ✚ Lahn Adhikrayet, Mutapha BADIE ✚ Le Retour, Bakhti BENAMAR ✚ Li Fat Mat, Mustapha KATEB ✚ Aich ou Khali Ennas Tmout, Rachid BELHADJ ✚ Les nouveaux romantiques, Mohamed BENAYAT ✚ Mort la longue nuit, M.S.RYAD et Ghaouti. BENDEDOUCHE (ONCIC) ✚ Nahla, Farouk BELLOUFA, RTA ✚ Yaoum mina el ayem, Bachir BELHADJ ✚ Bayna el hakika wa el khayél, Kadour Brahim ZAKARIA	II	1979
✚ El Hadh El Akhir, Mohamed BADRI	16	1980

✚ Essahra, Ahmed BENKAMLA ✚ Kahla Oua Baidha, Abderrahmane BOUGUERMOUTH ✚ Kima Djat Klat, Djamel BENDEDOUCHE ✚ Le bouchon, Belkacem HADJADJ ✚ Moudja Baad Moudja, Rabah BOUBERAS ✚ N° 49, Bachir BELHADJ ✚ Nihayet Houlm, Mohamed BADRI ✚ Si Flane, Noureddine HACHEMI ✚ Aziza, Abdelatif BENAMAR ✚ Djalti, Mohamed IFTICENE, RTA ✚ Edrab Enah, Damel BENDEDOUCHE ✚ La Zerda ou les chants de l'oubli, Assia DJEBAR ✚ Larmes de sang, Ali AKIKA ✚ Les enfants du vent, Brahim TSAKI (ONCIC) ✚ Thamen essada, Bachir BELHADJ		
✚ El Aarbiaa'e Massa'e, Yahia DEBBOUB ✚ Moughamarat Rihla, Mohamed FOUGHALI ✚ Atfal Rih, Brahim TSAKI ✚ Enadimoune, Mohamed BADRI ✚ Prends dix mille balles et casse-toi, Mahmoud ZEMMOURI	05	1981
✚ El Amel El Kabir, Yahia BOUBERAS ✚ El Fadj'r, Slimane BENKERSA ✚ El Oustadh Edha'ie, Ahmed SEDJANE ✚ Erraf'dh, Mohamed BOUAMARI ✚ Hassan Niya, Ghaouti BENDEDOUCHE ✚ La Goutte, Belkacem HADJADJ ✚ Les Destins Sanglants, Khayri BASHARA ✚ Les Sacrifies, Touita OKACHA ✚ Livre De Souvenir (la grève de 1957), Mustapha BADIE ✚ Roda, Mustapha LAMRI ✚ Zaouadj Moussa, Tayeb MEFTI ✚ Ain El Ghazel, Djamel BENDEDOUCHE ✚ Anegzoum, Mohamed CHOUIKH ✚ Au Cœur De La Spirale, Bachir BELHADJ ✚ Faits divers, réalisation collective (ONCIC) ✚ Hassan Taxi, Mohamed Slim RIAD (ONCIC)	30	1982

✚ Histoire d'une rencontre, Brahim TSAKI, (ONCIC) ✚ J'existe, Sid Ali MAZIF ✚ L'empire des rêves, Jean Paul LIEDO (ONCIC) ✚ L'homme qui regardait les fenêtres, Merzak ALLOUACHE ✚ L'homme qui regardait par les fenêtres, Mezak ALLOUACHE (ONCIC) ✚ La Zerda et les Chants de l'oubli, Assia DJEBAR ✚ Le mariage de Moussa, Tayeb MEFTI, (ONCIC) ✚ Le refus, Mohamed BOUAMARI, (ONCIC) ✚ Les folles années du twist, Mahmoud ZEMMOURI ✚ Moissons d'acier, Ghaouti BENDEDOUCHE (ONCIC) ✚ Rupture, Mohamed CHOUIKH (ONCIC) ✚ Un toit une famille, Rabah LARADJI, (ONCIC) ✚ Une femme pour mon fils, Ali GHANEM (ONCIC) ✚ Vent de sable, M.L. HAMINA, (ONCIC-RTA)		
✚ El Fekha, Abdelghani MEHDAOUI ✚ El Kadihoune, Bakhti BENAMAR ✚ Ghourour El Madina, Djamel BENDEDOUCHE ✚ Kissat Lika'e, Brahim TESKI ✚ Le Médecin du village, Abdelghani MEHDAOUI ✚ Le rebelle, ✚ Les Rameaux De Feu, Mohamed IFTICENE ✚ Nous irons sur la montagne, Abdelaziz BENMAHDJOUR ✚ Oughniyat El Kharif, Mohamed OUMEZIANE ✚ Aoudet Minouche, Bachir BELHADJ ✚ Bouziane el kalaie, Belkacem HADJADJ ✚ Chant d'automne, Meziane YALA (ONCIC) ✚ Djilali el guataa, Belkacem HADJADJ	20	1983

✚ Elafita, Djamel FEZZEZ ✚ Etahadi, Moussad HADDAD ✚ L'épopée de Cheikh Bouâmama, Benamar BAKHTI (ONCIC-RTA) ✚ Le cahier Du Maquisard, Abdelaziz BEN MAHDJOUR ✚ Le fusil, Abdelaziz BEN MAHDJOUR ✚ Le Maquis, Abdelaziz BEN MAHDJOUR ✚ Le moulin, Ahmed RACHEDI (ONCIC)		
✚ Yaoumiyet Fidai, Mahamed BADRI ✚ Ayéché Betnach, Mohamed HILMI ✚ Dhayaatou biyadi, Mohamed BADRI ✚ Le thé à la menthe, Abdelkrim BAHLOUL ✚ Thouar el houria, Mohamed BADRI	05	1984
✚ El Madjhoul, Madani MERABI ✚ H'na Fi H'na, Azeddine MEDDOUR ✚ Hamdane Wa Ettarqia, Rahim HADJ ✚ La Haine Et La Pitie, Mohamed BADRI ✚ Le Grand Conflit, Djamel FEZZAZ ✚ Min Samim El Qalb, Lamine MERBAH ✚ Bâton rouge, Rachid BOUCHAREB ✚ Crie de pierre, BOUGUERMOUTH, (ENAPROC) ✚ Decembre, Mohamed Lakhdar HAMINA ✚ Etasdjil, Rahim HADJ ✚ L'enfant des étoiles, Mohamed BENAYAT ✚ Le Thé au harem d'Archimède, Mehdi CHAREF ✚ Rai, Sid Ali FETTAR (ENAPROC) ✚ Tariq essaada, Malek BENGUERMOUTH	15	1985
✚ Essoura El Akhira, Mohamed Lakhdar HAMINA ✚ Fatma : Mohamed OULEBCIR ✚ Hassan TERRO, 1968, Mohamed Lakhdar HAMINA ✚ Kenza, Mustapha BADIE ✚ Kissat Bassita, Farouk MEZOUANE ✚ L'épopée Du Cheikh Bouamama, Bakhti BENAMAR	17	1986

✚ le rescape, Okacha TOUITA ✚ Radjoul Oua Naouafidh, Merzak ALLOUACHE ✚ Sombrero, Rabah BOUBERAS ✚ Youcef, oustouret enai'm assabi'e, Moahmed CHOUIKH ✚ Cri de pierre, Abderahmane BOUGUERMOUTH ✚ Djamel au pays des images, Brahim TSAKI ✚ Houria, Sid Ali MAZIF (ENAPROC) ✚ La dernière image, Mohamed LAKHDAR HAMINA ✚ Un amour à Paris, Merzak ALLOUACHE ✚ Walou, Mohamed Cherif BEKA ✚ L'aube De La Liberté, Mohamed HARIZ LAHBIB		
--	--	--

▪ فصل التلفزيون عن الإذاعة 1986 - 1991 (ENTV)

عناوين الأفلام	العدد	السنة
✚ Idjima'e Mouhim, Abderazzak HELLAL ✚ Le passager, Rachid BOUBRAS ✚ Les naifs, Mohamed BADRI ✚ Mouadjiza Fi Arrar, Djelloul HAYA ✚ Rai, Sid Ali FETTAR ✚ Sarkhat hadjar, Abderrahmane BOUGUERMOUTH ✚ Attahouna, Ahmed RACHDI ✚ Bidayet fassl, Ali MOUZAOU ✚ Les portes du silence, Amar LASKRI ✚ Miss Mona, Mehdi CHAREF ✚ Nous irons sur la montagne, Réalisation collective (CAAIC) ✚ Une Reunion importante, Abderrazak HELLAL	12	1987
✚ El Brag, Youcef BOUCHOUCHI ✚ El Kalaa, Mohamed CHOUIKH ✚ Samia Wa Abouha, Mustapha BADIE ✚ Amour interdit, Sid Ali FETTAR, (CAAIC)	15	1988

✚ Arizon Stallion, Mohamed BENAYAT ✚ Camomille, Mehdi CHAREF ✚ Camp de thiaroy, Ousmane SEMBENE ✚ Fleur de lotus, Amar LASKRI ✚ L'héritier, Ghaouti BENDEDOUCHE (CAAIC) ✚ La Citadelle, Mohammed CHOUIKH (CAAIC) ✚ Les portes du silence Amar LASKRI ✚ Louss, rose des sables, Mohamed Rachid BENHADJ ✚ Lumière, Jean Pierre LIEDO (CAAIC) ✚ Marathon Tam, Rabie BENMOKHTAR (CAAIC) ✚ Rai, Sid Ali FETTAR		
✚ Ennas Elli Maana, Abdelghani MEHDAOUI ✚ Le retour du desert, Stephane BERNHARD ✚ Sidi Rached, Amar MOHCENE ✚ Hassan niya, Ghaouti BENDEDOUCHE ✚ Le clandestin, Benamar BAKHTI (ENPA) ✚ Naissance, Walid YAHIAOUI ✚ Trabendo, Mohamed IFTICEN	07	1989
✚ El Imtihan, Brahim HADJ ✚ La nuit Et La Définie, Brahim BABAI ✚ Le Grand Prix, Amar TRIBECHÉ ✚ le papillon ne volera plus, ✚ Mesmar Deha, Amar MOHCENE ✚ Rihlet Chouitar, Rahim HADJ ✚ Sahara Blues, Rabah BOUBERAS ✚ Serkadji, Rahim HADJ ✚ 3è acte, Rachid BENBRAHIM, (ENPA) ✚ Cheb, Rachid BOUCHAREB ✚ De Hollywood à Tamanrasset, Mahmoud ZEMMOURI ✚ El ouelf essaib, Mohamed HILMI ✚ La fin des djinns, Cherif AGGOUNE (ENPAS) ✚ Le cri des hommes, Okacha TOUITA ✚ Le grand prix, Amar TRIBECHÉ (ENPA) ✚ Les enfants des néons, Brahim TSAKI	19	1990

- Sahara blues, Rachid BOUBERRAS (ENPA) - Sous la cendre, Abdelkrim BABA AISSA, (ENPA) - Taxi el makhfi, Bakhti BENAMAR	
- El Hadith, - El Wakala, Mohamed BOUAMARI - El Warda El Masmouma, Nouredine BENAMAR - La Conversation, Lamine MERBAH - Nahla, Farouk BELLOUFA - Noubat Nissa'e Djbel Chiniua, Assia DJEBBAR - Ombres Blanche, Said OULD KHALIFA - Pour La Liberté, Kamel SALHI - Ardh Essarab, Ahmed RACHDI - La vieille dame et l'enfant, Yahia DEBBOUB (ENPA) - Ombres blanches, Said OULD KHALIFA - Un vampire au Paradis, Abdelkrim BAHLOUL - Wahid, Mohamed LEB CIR (ENPA)	13 1991

▪ جمع المؤسسة بين صيغة العمومي والطابع التجاري الصناعي 1991 - 2017

عناوين الأفلام	العدد	السنة
- El Bakhil, Achour KESSAI - les deracines, Lamine MERBAH - Mon Bleu A Moi, Mourad CHOURAR - Radhia, Lamine MERBAH - Au pays des Juliets, Mehdi CHAREF - Ayla Ki Ness, Amar TRIBECHÉ - Des années déchirées, Rachid BOUCHAREB - Ouled FATMA, Rahid SOUFI - El Mataha, Abdelkrim BAB AISSA - Radhia, Mohamed Lamine MERBAH - Sale temps pour un voyou, Amor HAKKAR - Segou, Rachid BOUCHAREB	12	1992
- Droub el istidjaba, Bachir BELHADJ - El Mourafaa, Ali SRIA	15	1993

✚ Errances, Hocine RADJALA ✚ Hob Maamnou'e, Sid Ali FETTAR ✚ Ilhem, Bachir SLAMNI ✚ Imra'atene, Amar TRIBECHE ✚ Automne. Octobre à Alger Malik LAKHDAR HAMINA ✚ Echourouk, Mohamed MANDI ✚ Errances, ou terre en cendres, Djafar DAMARDJI ✚ Hexagone, Malek CHIBANE ✚ L'honneur de la tribu, Mahmoud ZEMMOURI ✚ Le démon au féminin, Hafsa Zinai KOUDIL ✚ Touchia, Mohamed Rachid BENHADJ ✚ Ya ouled, Rachid BENALLAL ✚ Youcef, la légende des sept dormant, Mohamed CHOUIKH		
✚ El Ikhtitaf, Djamel BENDEDOUCHE ✚ Ihab Yekfaz, Abdelghani MEHDAOUI ✚ L'habitude, Abdelghani MEHDAOUI ✚ Pas De Place Pour Les Corbeaux, Abdelghani MEHDAOUI ✚ Bab el Oued City, Merzak ALLOUACHE ✚ Carnaval fi Dachra, de Mohamed OUKASSI, ENTV ✚ Le portrait, Hadj RAHIM ✚ Poussière de vie, Rachid BOUCHAREB	08	1994
✚ Djiwar fi hiwar, Salim BENLKADI ✚ Enoui wala khelli, Abdelhak MAHDI ✚ El Khotba, Djamel BENDEDOUCHE ✚ Le Voleur De Minuit, Mustapha BADIE ✚ Ma Baad El Pitrole, Mohamed HILMI ✚ Matabkiche Ya Djamila, Abdelkader MERBAH ✚ Moughamarat H'nifa, Bachir BELHADJ ✚ Rêves Interdits, Slimane BENKERSA ✚ Rêves, Jean Pierre LIEDO ✚ Sodfa, Sid Ahmed SEDJANE ✚ Tahta Erramed, Abdelkrim BABA AISSA ✚ rAissa El Djermouni, Abderrrzak HELLAL ✚ Bakaya dhakira, Lamine MERBAH ✚ BOUAKEZ, Bakhti BENAMAR	20	1995

- Boualem zid lel goudem, Moussa HADDAD - Douce France, Malik CHIBANE - Krim, Ahmed BOUCHAALA - Machaho, Belkacem HADJADJ - Une Medaille pour Hassen, Rahim HADJ - Une Medaille pour mon cœur, Lamine MERBAH		
- L'honnête Homme, Mustapha GRIBI - Mama, Mustapha BADIE - Ould El Aila, Amar TRIBECHÉ - Si Bounouasse, Abdelghani MEHDAOUI - La colline oubliée, Abderahmane BOUGUERMOUTH - Le Diable est le professeur, Mustapha BADIE - Les sœurs Hamlet, Abdelkrim BAHLOUL - Salut cousin ! Merzak ALLOUACHE - Sous les pieds des femmes, Rachida KRIM	09	1996
100 pour cent arabica, Mahmoud ZEMMOURI - L'Albero del destini sospesi, Mohamed Rachid BENHADJ - L'arche du désert, Mohamed CHOUIKH - L'honneur de ma famille, Rachid BOUCHAREB - La montagne de Baya, Azzedine MEDDOUR - La nuit du destin, Abdelkrim BAHLOUL - La vieille dame et l'enfant, Yahia DEBBOUB - Les résistants, Yahia DEBBOUB - Question d'honneur, Abderezak HELLAL - Vivre au paradis, Boualem GUERDJOU - Waalo fendo, Mohamed SOUDANI	II	1997
- Diaf bla aardha, Mohamed HILMI - El Djirane, Sid Ali FETTAR - Mad In, Mustapha HADDAD - Alger Beyrouth, pour mémoire, Merzak ALLOUCHE - Fleur de lotus, Amar LASKRI - L'autre Algérie, regards intérieurs, film collectif - La fiancée polonaise, Karim TRAIDIA - Laisse un peu d'amour, Zaida Ghorab VOLTA - Les diseurs d'histoires, Mohamed SOUDANI (documentaire)	IO	1998

✚ Vivre au Paradis, Boualem GUERDJOU		
✚ El Mouhakama, Mohamed MANDI	05	1999
✚ Houria, Sid Ali MAZIF		
✚ Achkoun Yasbék, Mohamed HILMI		
✚ El achiqa, Abderrzak HELLAL		
✚ Mirka, Mohamed Rachid BENHADJ		
✚ Les Vacances De L'apprenti, Bakhti BENAMAR	09	2000
✚ Etahrir, Moussa HADDAD		
✚ Frontières, Mostefa DJAMDJAM		
✚ L'attente des femmes, Naguel BELOUAD		
✚ Le harem de madame Osmane, Nadir MOKNCHE		
✚ Les diseurs de vérité, Karim TRAIDIA		
✚ Little Sénégal, Rachid BOUCHAREB		
✚ Arfaa raasek ya el gourmi, Amar TRIBECHE		
✚ Marie Line, Mehdi CHAREF		
✚ El Oualf, Abdelghani MEHDAOUI	II	2001
✚ Inch'allah Dimanche, Yamina BENGUIGUI		
✚ Kiytir Lahmam, Rachid SOUFI		
✚ Le Taxi, Abderazak HELLAL		
✚ 17 rue Bleue, Chad CHENOUGA		
✚ Inchallah dimanche, Yamina BENGUIGUI		
✚ Jeunesse dorée, Zaida Ghorab VOLTA		
✚ L'autre monde, Merzak ALLOUACHE		
✚ La fille de Keltoum, Mehdi CHAREF		
✚ La maitresse en maillot de bain, Lyèce BOUKHITINE		
✚ Origine contrôlée, Ahmed et Zakia BOUCHAALA		
✚ Guerre sans images, Mohamed SOUIDANI (documentaire)	06	2002
✚ La voisine, Ghaouti BENDEDOUCHE		
✚ Lettres d'Algérie, Aziz KABOUCHE		
✚ Rachida, Yamina Bachir CHOUIKH		
✚ Wesh, wesh, qu'est ce qui se passe ? Rabah Ameer ZAIMECHE		
✚ Chawarie el djazair, Amine KAIS		
✚ Chouchou, Merzak ALLOUACHE	02	2003
✚ Mon amie ma sœur, Mohamed LEBCIR		

- Sabra, Ramdane LAMARI - Beur, blanc, rouge, Mohamed ZEMMOURI - El Manara, Belkacem HADJADJ - Le soleil assassiné, Abdelkrim BAHLOUL - Le thé d'Ania, Said OULD KHALIFA - Les suspects, Kamel DEHANE - Un rêve algérien, Jean Pierre LLEDO (documentaire)	07	2004
- Chouf wach rak tchouf, Fatima BELHADJ - Amine... Regard D'enfant, Lamine MERBAH - Bab el web, Merzak ALLOUACHE	03	2005
- Gourbi palace, Bachir DERAIS - Indigène, Rachid BOUCHAREB - Rome plutôt que vous, Tariq TEGUIA	03	2006
- El Djanah El Aswad, Mohamed Salah MAHFOUDHI - El Qamar La Yadh'har Illa Fi Elleil, Achour KESSAI - La dernière Cigarette, Ali BERKENOU - Ayrouwen, de Brahim TSAKI - Un hammam de rêve, de Mohamed CHICHI - Morituri, Okacha TOUITA	06	2007
- Kindy, Amar BAHLOUL - Mascarade, Lyes SALEM	02	2008
- El Hafila, Messaoud LAIB - La Grande Tentative, Djamel FEZZAZ - Lakhdar Wa El Biroukratia, Abdelkader MERBAH - Mostefa BEN Boulaid, Ahmed RACHID - Awladouna, Abdelghani MAHDAOUI - Daawassu, Saïd BELLILI	06	2009
- Min Hikaya Li Oukhra - Oumnayat Tifl, Omar CHOUCANE - Mostefa BENBOULAI, Ahmed RACHEDI	03	2010
- La Montagne De Baya, Azzedine MEDOUR - La Montagne De Baya, Azzedine MEDOUR	02	2011
- Le Retour De La Peste, Mokrane HAMMAR - Cartouna Fi Bouna, Mohamed Fouzi DELMI - El Inhiref, Yacine BENDJEMLINE - Nsibi Laaziz, Mohamed DJADID	07	2012

 Lé Zimmigri, Baghdad LASLAH  Enar Wa Eramad, Ibrahim Mohamed KADOUR  Bbent Erif, Salim BOUYAHIA		
 Good Luck Toufik, Hamid REBOUH	OI	2013
 Le Consort, Houari MESRI	OI	2014
 Kadhiat Charaf, Mohamed HOUIDEG  Destination La France Quelle Aventure, Karim BELHADJ  Wa Yabqa El Amel, Abdelhamid TITACHE  Train D'enfer, Roger HANIN  Les Enfants Dans L'œuvre De Lazhar Hakkar, Boualem KAMEL  El Oumniya El Akhira, Rachid NEKKA  El Khatiaa, Ibrahim Mohamed KADOUR  Djirah El Ayam, Mohamed DJERALFIA  El Dhahiya, Mohamed ZEMAICHE  Mon Fils, Houari MESRI  El Houb El Kabir, Mohamed HOUIDEG  Cri Contre La Violence, Youcef GOUCEM  Le Dernier Safar, Djamel AZIZI  La Toile D'araignee, Idir SAOUDI  Le Diamant, D . PRODUCTION  Continuïte De Combat, Omar CHOUCHANE	16	2015
 Le Retour, Said OULMI  Le Retour, Said OULMI  200 A L'heur, Djamel OUSALAH  Houria, Sid Ali MAZIF  La Deniere Mission, Charaf eddine GETITA  Z'har Un Lucky, Fatima Zohra ZAMOUM	06	2016
 Re-diffusion	OI	2017

▪ مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الفرنسيّة (oRTF)¹ 1962 - 1957

لا يوجد إنتاج في هذه الفترة

▪ مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الجزائريّة (RTA) 1986 - 1962

السنة	العدد	العنوان	المخرج
1979	1	الحريق	مصطفى بديع
1980	1	أزمة أسرة	محمد هويج
1981	1	السلان	أحمد راشدي
1982 - 1985	/	/	/
1986	1	العرس	محمد هويج
المجموع	4		

▪ عزل التلفزيون عن الإذاعة (ENTV) 1986 - 1991

السنة	العدد	العنوان	المخرج
1987 - 1989	/	/	/
1990	2	مغامرات سليم زينة	محمد فوغالي عبد الوهاب بلحاج
1991	7	كلثوم أسيا شاري دالة الانتحار المصير شعيب الخديم الغزالة	محمد هويج مصطفى كاتب عمار محسن مصطفى غربي جمال فزاز / يوسف صحراوي
المجموع	9		

¹ - oRTF : office radio télévision française.

■ جمع المؤسسة بين صيغة العمومي والطابع التجاري الصناعي 1991 - 2017

السنة	العدد	العنوان	المخرج
1992	/	/	/
1993	3	قراقوز أبو قاسم سوق المغفلين نور الإسلام	Kriou خليفة بدري محمد بدري محمد
1994	4	اللي قاريه الذيب حافظو السلوقي الولف صعيب عمر بن عبد العزيز الدويرة	عزيز شولاح محمد حلمي مصطفى بديع نور الدين حشامي
1995	2	القلوب الضيقة المشوار (1)	/ مسعود العايب
1996	2	عائلة سي سليمان المشوار (2)	/ مسعود العايب
1997	2	ما كاش قازوز يا عزوز كواليس الحياة: المجهول	عمار تريبش محمد بدري
1998	8	كلام وأحلام دليلة عقال والسلطان أخطاء أرض وشوك باب الراي العباس بن مرداس ثمن الحلم	حسين ناصف سيد أحمد سجان محمد فضيل حازولي خالد أولبشير محمد لبصير محسن عمار بشير بلحاج رحيم حاج
1999	3	زوجان في حيرة غرفة الطالبات كيد الزمن	أحمد جمال رابع خودري جمال فزاز

2000	6	عيسى ستوري	علي عيساوي
		كنزة	مصطفى بديع
		الوصية	جمال فزاز
		بين البارح واليوم	عمار تريش
		علة وعائلة	عبد الحق مهدي
		مغامرات هزلية	محمد حلمي
2001	2	كواليس الحياة: إخوة السلاح	/
		المكتوب	/
2002	6	فلة والبريء	حفصة زيناوي كوديل
		شجرة الخلد	سيد أحمد سجان
		يا عامر يا ناسي	/
		ياسمين	/
		تمر حنة	/
		حنان امرأة	/
2003	6	الغايب	دحمان أوزيد
		حاير بين الضراير	ناصر صحراوي
		ناس ملاح سيتي	جعفر قاسم
		شفيفة بعد اللقاء	عمار تريش
		يا ليام	محسن عمار
		المرأة المكسرة	لمين مرياح
2004	5	الكسوف	حسين ناصف
		عذراء الجبل	سامي الجنادي
		ظل الورود	مسعود العايب
		حياة فنان	عبد الرزاق هلال
		كن دوار للدولار	/
2005	I	اللاعب	جمال فزاز
2006	3	دوامه الحياة	حسين مزياني
		دوار الشاوية	/

المقاول	الحبيب محمد حريز
2007	6
عيش براري	/
المفقودة	لمين مراح
أحلام وأوهام	سيد أحمد فطار
الإمتحان الصعب	سلمى قايدى
أزرق ينبت	محمد صحراوي
الليالي البيضاء	عمار تريش
2008	5
الوهم	عبد الرزاق هلال
أشواك المدينة	/
البذرة	/
قلوب في صراع	/
زنقة ستوري	يحي موزاحم
2009	12
عندما تتمرد الأخلاق	فراس دهني
فاطمة نسومر	سامي
ناس الحومة	محسن عمار
القلادة	باية الهاشمي
جروح الحياة	عمار تريباش
حورية بنت الشيطان	/
دارنا لقديمة	لمين مراح
انعكاس الورود	/
مغامرات نعمان	مصطفى حجاج
2010	10
Si mohand ..le danne du destin	عمار عراب
مفترق الطرق	حسين ناصف
Oguelet et le sulon، (أمازيغي)	محمد فضيل حازوري
عيسات إيدير	كمال اللحام
زواج ليلة تدبارو عام	رحيم حاج
مصطفى بن بولعيد	أحمد راشدي
الذكرى الأخيرة	

ذاكرة الجسد	مسعود العايب		
حجاء: العودة	اسماعيل نحدث أنزور		
سولة	محسن عمار		
	حسين مزياني		
2011	4	الساحة	دحمان أوزيد
		حسناء	بوعلام عيساوي
		دليل	محمد فوزي ديلملي
		Ger sin wulawen، (أمازيغي)	رمضان عماري
2012	8	سحر المرجان	محمد لبصير
		دار أم هاني	حفصة زيناوي كوديل
		السرعة الرابعة	حسين ناصف
		أزو نتمورث، (أمازيغي)	أحمد أعراب
		Vu tqordac، (أمازيغي)	حميد حرحار
		ثمن الحقيقة	مصطفى حجاج
		دموع القلب	بشير سلامي
		وتستمر الحياة	رابح ديشور
2013	8	أسرار الماضي	بشير سلامي
		Ussan n'tafsut، (أمازيغي)	رمضان عماري
		تينيفيفت، (أمازيغي)	حميد حرحار
		وقائع	هوارى مصري
		أخف أن هنا، (أمازيغي)	رحيم حكيم
		شجرة الصبار	هيشم إرزوري
		أعزيز أكن ييغ ريلي، (أمازيغي)	محمد جنادي
		نور الفجر	عمار تريش
2014	8	INAS TUDERT KAN (أمازيغي)	أعراب عمار
		فرسان الحقار	كمال اللحام
		تينيفيفت 2 (أمازيغي)	حميد حرحار
		ITI N'ZIRA (أمازيغي)	يوسف قوسم
		IKHSERAS LAHSAB (أمازيغي)	

رمضان عماري	IMESLAV		
سامي علام	أسرار الماضي (الجزء الثاني)		
بشير سلامي	معاناة امرأة		
أعمر ترياش			
عمر شوشان	أحلام مؤجلة	7	2015
محمد دلي	بصمات الماضي		
بشير سلامي	نور		
بشير سلامي	حب في قفص الاتهام		
بلقاسم حجاج	فاطمة نسومر		
علي موزاوي	AAWINE (أمازيغي)		
أعمر ترياش	شتاء بارد		
نور الدين بن عمار	حلم و حقيقة	8	2016
خالد الخالد	رجال الفرقان		
بسام المصري	طوق النار		
بشير سلامي	قلوب تحت الرماد		
أحمد جنادي	ASIREM (أمازيغي)		
عمر شوشان	فصول الحياة		
أنور الفقيه	تحت المراقبة		
محسن عمار	بساتين البرتقال		
مصطفى حجاج	شمس الحقيقة	I	2017
		I30	المجموع

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

ملحق رقم: 03
عدد أعضاء مجموعة Focus Group على Facebook

The screenshot displays a Facebook group page titled "Focus Groups". The group is a "Groupe fermé" (Closed Group). The main image shows a group of colorful, stylized human figures sitting around a table. The page includes a search bar, a navigation menu on the left with options like "Discussion", "Membres", "Événements", "Vidéos", "Photos", and "Gérer le groupe", and a central content area with a post by "Exprimez-vous". On the right, there is a section for "AJOUTER DES MEMBRES" (Add Members) and a list of "MEMBRES" (Members). A red box highlights the text "44 membres" in the members list, with a red arrow pointing to it from the right.

ترميز المبحوث: () .

استمارة الموافقة على المشاركة في مجموعة التركيز

لقد طُلب منك المشاركة في مجموعة التركيز التي ترعاها الباحثة: إيمان بن نعيمة، بقسم علوم الإعلام، التابع لكلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر 3. وذلك في إطار التحضير لأطروحة دكتوراه في تخصص الإذاعة والتلفزيون، حول: البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية.

الغرض من المجموعة هو محاولة معرفة كيفية تأويلك لمعنى علاقة المرأة بالرجل من خلال الدراما التلفزيونية التي ستتجلى أثناء نقاشك مع أعضاء المجموعة، وذلك بعد مشاهدتك لحلقات المسلسل الجزائري "الخواة" باعتبارك متلق هذا النوع التلفزيوني، وعليه سيتم استخدام المعلومات المستفادة في مجموعات التركيز في فهم آليات التأويل لدى المتلقي.

يمكنك اختيار ما إذا كنت ستشارك في مجموعة التركيز أم لا، علماً أنه سيتم تسجيلها مصوّرة، وسوف تبقى ردودكم مجهولة ولا تُذكر أسماءكم في التقرير.

لا توجد إجابات صحيحة أو خاطئة لأسئلة مجموعة التركيز، نريد أن نسمع العديد من وجهات النظر المختلفة ونودّ أن نسمع من الجميع. نأمل أن تكون صادقاً حتى عندما لا تكون إجاباتك متّفق عليها مع بقية المجموعة. وفيما يتعلّق باحترام بعضنا البعض، نطلب أن يتكلّم فرد واحد فقط في وقت واحد وأن تظلّ ردود جميع المشاركين سرّية.

أفهم هذه المعلومات وأوافق على المشاركة الكاملة في ظلّ الشروط المذكورة أعلاه:

التوقيع:

التاريخ:

دليل مجموعات التركيز

بيانات المجموعة	إجابات الأعضاء
✓ المجموعة: ✓ المكان: ✓ التاريخ: ✓ التوقيت:	
أ. أسئلة المشاركة: (حوالي 20 دقيقة)	
1. ما رأيك في مسلسل الخاوة (بشكل عام)؟	
2. هل تحدّثت عن المسلسل مع أفراد الأسرة، الأصدقاء أو الزملاء؟	
ب. أسئلة الاستكشاف: (حوالي 40 إلى 50 دقيقة)	
3. كيف شاهدت حلقات مسلسل "الخواة" (صف لنا الأجواء: صمت، تعليقات، طبيعة التعليقات...)?	
4. في رأيك كيف صوّر المسلسل علاقة المرأة بالرجل؟	
5. صف نمط لعلاقة امرأة برجل تتذكّرها من المسلسل؟ (يمكن أن يصف أكثر من علاقة)	
6. "عرض مشاهد تمّ تحليلها سيميائياً (كل مشهد على حدى)" ، لمعرفة ماذا فهموا واستنتجوا من كلّ مشهد؟، (أسأل الأعضاء: من يوافقه ولماذا؟)	
7. كيف غيّرت مضامين المسلسل وجهة نظرك في العلاقات الاجتماعية (المرأة بالرجل)؟ (هنا تعمّدت أن تكون صياغة السؤال بـ "كيف" وليس "هل" لأنّ الثاني من شأنه جعل المبحوث يتهرّب من الإجابة بالنّفي مباشرة".	
ج. سؤال الخروج (حوالي 15 دقيقة)	
8. هل تريد إضافة شيء؟ (هذا السؤال للتحقق ما إذا كان قد غاب شيء عن النقاش).	



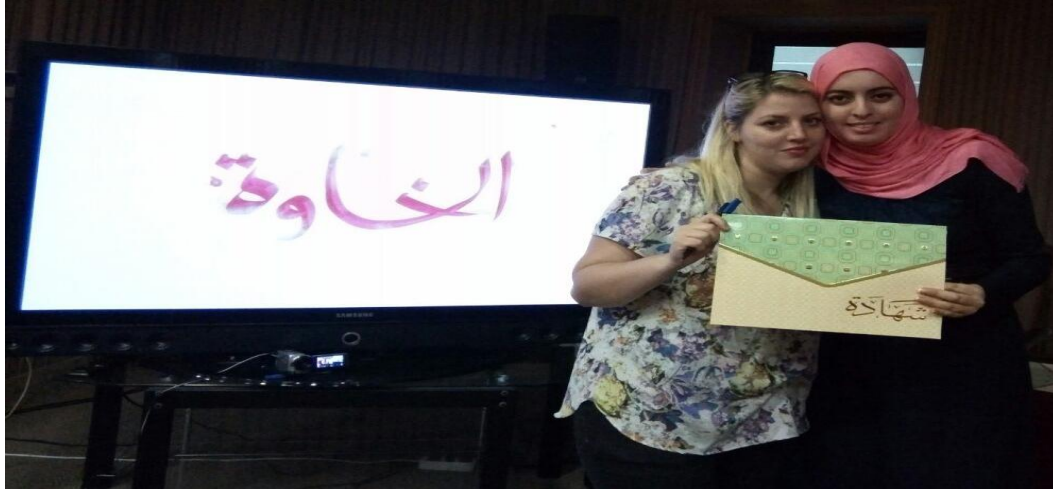
نموذج من الشّهادات التي سُلّمت للأعضاء المشاركين بالمجموعات البؤرية



توزيع الشّهادة على مشاركة في مجموعة النساء



توزيع الشهادة على مشاركين في مجموعة الرجال



توزيع الشَّهادة على مشاركين في المجموعة المختلطة

ترميز المبحوث: () .

التركيبة الديمغرافية للمشاركين في مجموعات التركيز		
التاريخ:	التوقيت:	المكان:
ما هو مستواك الدراسي؟ ابتدائي إكمالي ثانوي تقني سامي جامعي (حدّد الطور)	ما هو وضعك الاجتماعي: أعزب متزوج مطلق أرمل	كم لديك أولاد (للمتزوج)، إخوة (للأعزب): I 2 إلى 4 أكثر من 4
ما هي مهنتك؟	كم عمرك:	جنسك: أنثى ذكر

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

ملحق رقم: 08
المركب الثقافي العربي بن مهيدي



البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

ملحق رقم: 09
المركز الثقافي مصطفى كاتب



البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

ملحق رقم: IO
أجواء التحضيرات لاستقبال المشاركين



صور تبين مشرفة الجلسة والمراقب أثناء التحضيرات لاستقبال المشاركين في مجموعة النساء



قصاصات ورقية تحوي "حروفاً" لـ "ترميز" أعضاء المجموعات البؤرية



فضاء العائلة

مشهد 1: علاقة الزوج بالزوجة/ الابن زوجة الأب

بد القادر/ أمام البوابة الرئيسية/الجزائر العاصمة

ح1- المشهد - a18-

- تعاقب آخر لقطة من المشهد السابق زمنيا إلى

- تفتح اللقطة على البوابة الرئيسية لفيلا عبد القادر تفتح أين يظهر " حسان " يدخل من خلال البوابة إلى داخل الفيلا متجها إلى الداخل .
قطع

نهار/داخلي

منزل عبد القادر/صالون السفارة/الجزائرالعاصمة

ح1- المشهد - 19-

تفتح اللقطة على " خداج " ، "عبد القادر " يتناولان وجبة الغداء الذي تزين أطباقه المتنوعة طاولة السفارة.

(مع ضرورة حفظ التعاقب الزمني)
..... الجزائر العاصمة : 1991

حسان: بابا معلش عندي هدر معاك ؟!

في هذه اللحظة يتقدم "حسان(30 سنة)و يباشر في الحديث بنبرة حادة تتضح في نظراته التي تطلق شرارة.

تتدخل "خداج" منزعة من تصرف "حسان"

خداج: مازال مكلناش فطور؟! أصبر شوية الهدرا مش حأطير؟!

حسان: أسمحيلي ؟ مي راني نهدر معا بابا؟!!

" حسان" يرد بلكنة تلميح.

"خداج تستفز "حسان".

خداج: هاه! طاحت أسما واقيل ! وش من هدر ؟! و لا معا أصباح

تصحا ... كي كنت الليل كامل وأنتا أمدندنها ؟!

عبدالقادر: ني حشما ني حيا ؟! أشغل مانيش أهنا ؟! هو يهدر و أنتي أتعاطي ؟!

"عبد القادر" يرمي بالمعلقة و المنديل موقفا تطاول "خداج"

خداج: دوك ولليت أنا ألي ماشي مليحة ؟! كي أول...؟!

"خداج" مندفة في الرد .

عبد القادر: وي ... وش خصك ؟! و لا واش جيبك قاع ؟! ياك

"عبد القادر" يقاطع "خداج".

نورمالمون تكون في لحوانت نتاع الصونتر فيل؟!

حسان: جيستومون! عليهم ألي جيت نهدرلك؟!

"حسان" يبرر .

عبد القادر: غير ريج روحك؟! حاجة ماراح تنكتب على أسمك دوكا ياك

"عبد القادر" لا يترك ابنه يكمل .

فهمك محمود النوتار !كي أنموت أنقاسموها ؟!

خداج: أبعيد الشر أنشالله في راس عديانك و ألي ماأحبوكش؟!

تتدخل "خداج" بالتلميح.

حسان: علاش كريم حلال عليه و أنا حرام عليا ؟! و لا كي هو أوليد

" حسان" باندفاع.

خداج و انا و ليد ؟!

خداج: بووه أدير راس وليد طبابة الحمام أبراس أوليدي ؟!

- تقاطع "خداج"

حسان: بابا قلها أتشد قدرها سي نو و الله مانحكم في روجي؟!

"حسان" يرد مستشهدا والده.

عبد القادر: أحمد ربي ألي راك تاكل او تشرب من أرزق باباك ؟! و كل

"عبد القادر" ينهض من على الطاولة و يصرخ بوجه

ح1- المشهد - a18-

إبنه .

-رد "عبد القادر" يمنع "حسان" من الكلام، ليقف صامتا
ثم يغادر كاظما غيظه.
(لقطة على "عبد القادر" متحسر الملامح).

مشهد 2: علاقة الأخ بالأخت

ح9- المشهد - 27 -

في منزل عبد القادر/قاعة الجلوس المظلة على
الحديقة/الجزائر العاصمة

ليلا/داخلي

..... الجزائر العاصمة....2016

- تفتح اللقطة على "جازية" تجلس على الأريكة رفقة
أخيها "حمزة" و هي لا تزال بلباسها الذي عادت به ، و
قد أحضرت إليها "منال" بعض الماء. تشرب "جازية"
الماء .
- بعدما تشرب الماء "جازية" تسأل "منال" .

جازية: ... وعلاش راحت فطيمة؟! ياك قلتلها راح نبطا أتريح
تستتاني؟!

منال: ... جيستومون وصاتتي ! قاتلي أنقلك؟! بنتها عيطت و

قالتلها مش عارف أشكون ألي راه في أسبيطار و لآ وشنو؟!
إلا راكي أتخمي على لعشا ؟ و الله غير وجدت فطيمة مقبل
مأأتروح ... جازية كايئة منها لحكا.....!!؟!

ليلى: صا خالو حمزة؟! صافا؟!!

حمزة: صافا بنتي؟! تفرا إنشالله؟! أنا جيت على جال هاد الشي
غدوة أنقابل جماعة أيعاونونا مأأخمش !!؟!

حمزة: هادي مرتي صفية...آلو وي صفية؟! لا لا مانيش بايت؟!!

جازية: ...يا حي؟! ناض كي الملبوس؟! راهي غير في

التليفون؟! أشحال أتخافها؟! أنا نطلع نستعفا حمزة؟! إلا
حببت أتجي غدوة مرحبا .

- "منال" ترد و هي منصرفة.

- "حمزة" يمازح أخته "جازية" و هو يفتح معها حوار
ماخبرته به "منال"

- "حمزة" يتوقف عن الحديث بدخول "ليلى" من
الحديقة، أين تسلم على "خالها و هي منصرفة
- "حمزة" يطمئن "ليلى" .

- "ليلى" لا تجيب و تغادر في صمت. أين يعود
"حمزة" للتحدث مع "جازية" ، لتحديثها فيرن هاتف
"حمزة" ، يحدق بالمتصل ثم يرتبك و يرد
-- أثناء حديث "حمزة مع زوجته تنهض "جازية"
و هي منزعة من أخيها و تعقب ملمحة لأخيها.

فضاء العمل

مشهد 3: الرجل المدير والمرأة الموظفة

ح6- المشهد -2 -

مقر شركة AlgerLabo/مكتب السكرتيرة
سليمة/الجزائر العاصمة

نهارى/داخلي

- تفتح اللقطة على "حسان" وهو يدخل عند "سليمة" في عجلة من أمره و مرتبكا ، يباشر في سؤالها و هو يحمل بيده هاتفه النقال.

.... الجزائر العاصمة 2016

- تنهض "سليمة" مضطربة من على كرسيها بعد دخول "حسان" بهذا الشكل المربك و بمجرد أن تباشر في طرح السؤال ، يقاطع "حسان" بسؤاله.

حسان: et concernant نسيم !!؟ مازال ماعيط حتى واحد! ني

- "حسان" يسأل مرتبك.

كاميليا من الحيم ..ني رحيم ...آه !!؟

سليمة: ... جاو لأبوليس !! او صقساو عليك !!؟!

- "سليمة" ترد و ترتبك قليلا.

- بمجرد أن يسمع "حسان" كلمة شرطة يضطرب أكثر و يصرخ بهيستيريا على "سليمة" يلومها.

حسان: ... و هادا وين تهدري !!؟ مللي قلعت حتان أوصلت وأنا

معاك في التلفون ؟! مي أنتي ...؟! واش أبحسو ؟!

سليمة: .. صقسآو على الطوموبيل أديالك ؟! دارت أكسيدون في

طريق لآكوت نتاع تيبازة!!؟

- ترتبك "سليمة" أكثر و تجيب مهلهلة .

- بمجرد أن تعلن "سليمة" خبر الحادثة على "حسان" يقف مكانه صامتا بدون حراك من شدة الصدمة ، ويخرج و يدها ترتجفان سيجارته ليشعلها و يدخنها.

سليمة: ... مي آني عيطت أل موسيو عثمان و نورمآلمون آو فرآها

؟ باسكو راح ليهم ديراكت من عند دار موسيو مصطفىوي!!؟

- تضيف "سليمة" مايثير غضب "حسان" أكثر.

(لقطة على ملامح "حسان" و هو يعظ على فكيه بمجرد سماع إسم "عثمان")

مشهد 4: المرأة المديرة والرجل الموظف

الصيدلية المركزية / بهو الصيدلية في إحدى صيدليات أمينة / الجزائر العاصمة

- تفتح اللقطة على المترددين على الصيدلية المركزية التي تعتبر إحدى صيدليات "أمينة"، أين تتحرك اللقطة عليها مرتدية لباس أنيق تتحدث إلى إحدى مسؤول بالصيدلية (أحمد 35 سنة)، تحمل مدونة ملاحظات إلكترونية و تؤكد معه بعض نقائص مخزون الأدوية من متطلبات الزبائن.

- "أمينة" في كامل أناقتها، تحدث المسؤول.

.... الجزائر العاصمة 2016

أمينة: ... مآم آجي لآبو؟! ليميتآو lalivraison؟! أحمد لآزم أنصيبو كيفاش أنزودو le besoin des commandes؟! و حنا راني pris أب le temps معا أشحال من les grossistes .

أحمد: ... أल्ली راني نهدر عليهم كامل pour le manque des Maladies corniques مادماآزال أمينة..؟!

مروان: ... بونجور أمينة؟! معليش برك أحمد أدقيقة نستحقها و أنعاود أنردها لك؟!

أحمد: ...ديجا جابك ربي نستحقك معاها مروان؟!

مروان: ... ياك حبيتي أنكونو indépendant على آجي لآبو؟! هاملنك وحد ليزوفر نتاع آمبورطاسيون؟! أضربي طلة و رديلي خبر؟! C'est très intéressant!...

أمينة: ... Indépendant ماشي أنبدلو notre principe de travail مروان؟! أنا و ياك on favorise la pduction كثر مللي نامبورطيو؟!

مروان: آواه .. لا لا ... هادي غير عاودي خديمها مليح في دماغك؟! كريم مصطفىوي أبهاكدا باش دار crédibilité آل آجي لآبو؟! و أمينة لآبو لازم تاخذ le même principe

- "أحمد" يؤكد أمرا.

- في هذه اللحظة يأتي "مروان" و هو في عجلة من أمره يحمل معه ملفات، يريد محادثة "أمينة" على جنب.

- "أحمد" يتذكر أمرا.

- يأخذ "مروان" "أمينة" على جنب و يحدثها بأمر ما.

- "أمينة" تأخذ الملفات من "مروان" و ترد عليه غير مقتنعة.

- "مروان" يوضح.

الصيدلية المركزية / بهو الصيدلية في إحدى صيدليات أمينة / الجزائر العاصمة

!؟...

- "أمينة" تتذكر أمرا. أمينة: ... إيه... فكرتني ديجا في أمينة لأبو ؟! أنجوز عند أنتاع
أللوجيستيك يستانا لأبري ميدي؟!
- "مروان" يلح على "أمينة" في موضوع الملف المقترح.
مروان: مي خللي عندك هادو و زيدي خمي أمينة!!؟

("أمينة" تتناول الملف من "مروان" و هي تحقق فيه)

مشهد 5: المرأة الموظفة والرجل الموظف

نهارري/داخلي

مقر شركة AlgerLabo / مكتب سليمة / الجزائر
العاصمة

..... الجزائر العاصمة 2016

تفتح اللقطة على " حسان" يتصفح بعض الملفات مع
"جمال" المحاسب و هو يدخن سيجارته و القلق باديا
عليه ، أين تجلس "سليمة" وهي ترقن حيازة بعض
المعلومات على الحاسوب. أين يظهر رجلي الدعم
"إيسكوبار" و "بابلو" .

- "حسان" يأمر "جمال" ببعض التفاصيل. حسان: ... عندك يومين ؟! تانبريمهم كامل و أنجوز عندي
تكسبليكي بالديطاي؟!
- "جمال" يرد بجملة تستفز "عثمان" جمال: ... راني عطيت ديجا الكونط روندي أل عثمان؟! أنا جويريفار
أكون أمعانا باش أيملنا قاع واش حاب أيجوز هو معا
ليكونفونصيون أجدد!!
- "حسان" يرد و هو يكبت غضبه. حسان: عثمان ماعندو مايزيد أيجوز من غير الكونسين ؟! باسكو à
bientôt ماش راح أكون في ألجي لأبو ؟!

- "حسان" يطفئ سيجارته في مطفأة السجائر و يدخل مكتب "كريم" و هو يخاطب "سليمة" و يلمح إلى "جمال".

- يدخل "حسان" رفقة رجلي الدعم المرافقان له، أين تحقق "سليمة" بنظراتها نحوهما معجبة بعضلاتهما المفتولتين. أين يلاحظ "جمال" إجحظاظ عينا "سليمة" في الرجلين و يسألها مستفسرا سبب تحديقها

- "سليمة" تستدرك نفسها ثم ترد مرتبكة.

- "جمال" يجيب منزعجا من ضغط "حسان"

- في هذه اللحظة يصل "رحيم" و هو يحمل محفظة أوراقه ، و يلقي التحية.

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

نهارري/داخلي

حسان: ...غير يلحق رحيم النوتار؟! يدخل عندي؟! و أنتا جمال أعطيني l'étude على جال لكريدي ألي أهدرنا عليه؟!

جمال: ... آآو سليمة ... أنا أهنا ياآو!!

سليمة: آآه وش من كريدي جمال؟!!

جمال: كونصونطري معانا ياو! السيد حايب أيديكلاري ألي لآبو فاييت قبل مايخلص العام!!

رحيم: ...بونجور... أو في البيرو موسوي حسان...؟!!

الفضاء العام

مشهد 6: تعارف بين امرأة ورجل

ج7- المشهد -18 -

بشارع بالقرب من الطريق السريع/الجزائر العاصمة

نهاري/خارجي

- تفتح اللقطة على سيارة "منال" تركن جانب قارعة الطريق و قد توقفت ، لأزعاج صاحب الدراجة النارية لها من مشهد .

- يظهر صاحب الدراجة النارية ، يترجل من دراجته و هو مرتدياً الخوذة دائماً.

- تترجل "منال" بدورها من السيارة، و تبدأ في معاتبة صاحب الدراجة النارية .

.... الجزائر العاصمة 2016

- "منال" تعاتب و تحتج منزعة.

منال:

.... قريب أديتني و أديت ألي كان قدامي؟! أنا غير جيت أندولي؟! باننلك تخرج أنتايا؟!!

- تتحرك اللقطة على صاحب الدراجة النارية ينزع خوذته ، لكي يرد على "منال" إذ به "طارق" أحد مساعدي "حميد" ، فيجيب مستخفاً بـ "منال" بأسلوب الشاب الغامض .

- يبدو على "منال" الإرتباك و تستدرك نفسها محاولة تصحيح الموقف بعد أن خافت من ردة فعل "طارق".

منال:

هاد الشي راكي دايرتيني أنا الغالط en plus ..! حابس ! ماتعرفش للموطو ! واش جا في راسك كامل قولتيهولي؟!!

منال:

... كيفشا حبيتيني أنخم ! وحدة شافت الموت بين عينيها ؟ أنصفلك؟!!

طارق:

... يا سيدي أسمحلي أنا الغالط ! صافا هاكدا؟!!

منال:

أنا تاني أسمحلي ! مي والله غير قلبي أحبس كي أخرجتلي في وتشي هاكداك؟!!

طارق:

... إلا ماراكيشي قادرة أتسوقي ! أنسوق بيك؟!!

منال:

هههه ! أتقعد بيا ! و لآ قلت أي كيما المادامات ألي غير تحكمهم الخلعة ! مايقدرش أيسوقو ! أنا أنسوق طوموبيلتي و الهارلي أنتاعك باش أكون في علمك؟!!

- "طارق" بكل هدوء و لباقة يتأسف من "منال"

- "منال" يصيها الإحراج. و تعتذر بدورها.

- "طارق" بكل إستلطاف و روح دعابة.

- "منال" ترد و هي مستخفة بمزاح "طارق"

مشهد 7: لقاء بين امرأة ورجل بعد التعارف

خارجي/نهارى

حي إلبون(Elpon)/برشلونة/إسبانيا

ح1- المشهد - 12-

(المارة من المواطنين الإسبان و السياح)

تفتح اللقطة على "سارة" تقف بركن بالحي و هي ترتدي لباساً يومي جميل و بنظارات شمسية، تحديق بساعة يدها. في هذه اللحظة يظهر "مروان" الذي يرتدي هو الآخر لباس رياضي جميل.

- يباشر "مروان" في التحدث، فتقاطه "سارة" بلهجتها الوهرانية.

- "مروان" يمازح "سارة".

سارة "ترد" بجدل.

سارة: ليّه هاكدا آ مروان ؟! نص ساعة أنطوندي مأنغيطكش؟! كنت أتقوللي ماتعرفش لبالص كنت جيت ليك أنا ؟!
مروان: آ بن عمي كلاتني ؟! نتي باينة قبيحة مانقدرلكش؟! خليني نكسليكيلك و منبعد أهدي ؟!
سارة: ماعندك شا تكسليكلي ؟! اليوم غادي تاكل لحريرة بالحرور
!... en plein Barcelone

"مروان" يتفاجئ و يرد باستخفاف.

"سارة" تذكر "مروان"

"مروان" يستخف مجددا بجرأة "سارة".

مروان: آآه كيفأش ؟!! آبارامون خاوتنا لوهارنة أومباركآو اهنأ و لآ
آني غالط ؟!

سارة: ماشي كنت باغي تشرب آتآي نتاعنا البارح ؟! آيا تبعني و
مأتحوش تفهم بزاف ؟!!

مروان: ماعليه أنجوزها لك هأأ المرة





إجابة المبحوث	البيانات الشخصية
	✓ الاسم واللقب: ✓ المهنة: ✓ مكان المقابلة: ✓ التاريخ: ✓ التوقيت:
	المحور الأول
	المواضيع التي تستدعي إهتمام القائمين على الدراما التلفزيونية، علاقتها بالمتلقي وسياقه الاجتماعي إلى جانب علاقة الإنتاج الدرامي بمختلف المتغيرات الاجتماعية والثقافية والاجتماعية والسياسية وغيرها في المجتمع.
	المحور الثاني
	الشروط التي تخضع لها الرسالة الدرامية، والآليات المعتمدة لإنتاج معنى معين عن واقع معين.
	المحور الثالث
	الحديث عن فكرة المسلسل، وظروف إنتاجه.
	المحور الرابع
	التركيز على علاقة المرأة بالرجل في المسلسل والصورة التي يُعمل على رسمها في ذهن الجمهور المتلقي.

- إخراج: مديح بالعيد
- سيناريو وحوار: سارة برتيمه
- شارك في كتابة السيناريو: درة الفازع، مديح بالعيد
- سكريبت: آمنة الصامت
- مساعد مخرج أول: فؤاد الطريفي
- مساعد مخرج ثاني: رفيق بايري
- كاستينغ: نسيم أمينة حناشي، مريم لعيب، نسيم بوتوتو
- ديكور: أمال الرزقي
- مساعد ديكور: شعيب سيدهم، خالد مكروود، عبد القادر بوديا
- أكسسوار: آمنة مالك
- ملابس: ياسين الكافي
- مساعد ملابس: ليلي المدني، ناريمان خليف، باية شعبان
- حلاقة وتجميل: منى بن عبدة
- مساعد حلاقة وتجميل: سامية ديتوني، حبيبة والي
- إضائي أول: لطفي سيالة
- مساعد إضائي أول: عمار حموش
- تصميم الجينيريك: هارون بن كارم
- أغنية الجينيريك: KADER JAONAI
- أستوديو غرافيك: أيوب حواي، محمد ياسين سعيدي، حسام أنيس يوسف
- موسيقى تصويرية: مهدي الموهي
- مهندس صوت: وسيم الطرابلسي
- بارشمان: كريم قميرة
- مونتاج: سيف الدين بن سالم
- مساعد مونتاج أول: سفيان بن سليمان
- مساعد مونتاج ثاني: منا غراد، ادم بن سيف، احمد الطباخ، الفة الفازع

- ميكساج: أيمن العبيدي
- تصحيح الألوان: إيدير بن سلامة
- مدير التصوير: حسان العمري
- كاميرا: دالي دجر، أبو ياسمين بن يوسف، رمزي الدالي
- مساعدا كاميرا: فاطمة إيكاني، أسامة زكون
- كاميرا فريق ثاني: كريم القاسمي
- مساعدة كاميرا فريق ثاني: مالك نعمة، مهدي سقال
- متربّص كاميرا: محمد سليم التواتي
- مصوّر فوتوغرافي: محمد بركا
- Making of: شاهين الضحاك، غيث العرفاوي، لوني سي امينة
- Data manager: حسام الدين الرايس
- منتجة منفذة مساعدة: رانية الضاوي
- مدير الإنتاج: خالد قويدرات
- المنتج: عماد هنودة، محمد أيمن الجوادي
- تنسيق الإنتاج: هانية شعبان، كوسيلة بوسنة، ريم ممي، جيهان المكّي
- المؤسسة المنتجة:

Wellcom Advertising

-

Not Found Prod



- المسلسل: دراما تلفزيونية

أ. سلم اللقطات:

ل ع = لقطة عامة

ل ج ك = لقطة الجزء الكبير

ل مت = لقطة متوسطة

ل أ = لقطة أمريكية

ل م خ = لقطة مقرّبة خصرية

ل م ص = لقطة مقرّبة صدرية

ل ق = لقطة قريبة

ل ق ج = لقطة قريبة جداً

ب. زوايا التصوير:

← = زاوية عادية

↘ = زاوية غطسية

↗ = زاوية تصاعديّة

< > = المجال والمجال المقابل

ج. حركات الكاميرا:

ل ث = لقطة ثابتة

↑ = بانوراما عمودية من تحت إلى فوق

↓ = بانوراما عمودية من فوق إلى تحت

→ = بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين

← = بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار

↖ = بانوراما عمودية متبوعة ببانوراما أفقية

ب د = بانوراما دائرية

ت أ = تنقل أمامي

ت خ = تنقل خلفي

ز أ = زوم أمامي

ز خ = زوم خلفي

ت ج = تنقل جانبي

ت م = تنقل مصاحب

ت د = تنقل دائري

ت ب = تنقل بانورامي

ملحق رقم: 19

التقطيع التقني لمشاهد المسلسل عينة البحث

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

فضاء العائلة									
مشهد 01: علاقة زوج - زوجة/ ابن - زوجة أب مدته الزمنية: I د و 27 ثا									
شريط الصوت			شريط الصورة						
رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدّة (ثا)	سّم اللقطة	حركة الكاميرا	ز . تصوير اللقطة	الكلام	الضّجيج	الموسيقى
01	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان الأزياء: ملابس سنوات التسعينات	- حسان يدخل الى الصالون	19	ل . ع	←	←	///	- صوت أقدام - ضجيج صحون وأكواب - أزيز الباب	موسيقى
02	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان	- حسان يمرّر أصابع يده على ناوتات البيانو - حسان يتتجه الى طاولة الفطور	06	ل . ج + ل . م	↓	←	حوار	- صوت الصحون والكؤوس	موسيقى

03	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان ووالده	- حسان يقف أمام والده ليحدثه	05	ل.ج	ل.ث	face	حوار	///	موسيقى
04	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان وزوجة الأب	- زوجة الأب تحيب حسان	05	ل.ن.ج	ل.ث	face	حوار	///	موسيقى
05	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان وزوجة الأب	- حسان يوجه الكلام لزوجته أبيه	02	ل.ع	ل.ث	face	حوار	///	موسيقى
06	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان وزوجة الأب	- زوجة الأب تستهزئ بحسان	08	ل.م.ص	ل.ث	face	حوار	///	موسيقى
07	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان وزوجة الأب	- حسان ينزعج من كلام زوجة والده	02	ل.ق	ل.ث	face	حوار	///	موسيقى
08	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وزوجته وابنه حسان.	- الأب منزعج من زوجته وحسان	06	ل.م	ل.ث	Face Profil gauche	حوار	///	موسيقى
09	المناظر: داخل الفيلا	- الزوجة تحيب	04	ل.م.ص	ل.ث	face	حوار		موسيقى

	///						الشخصيات: الأب وزوجته راضية عن كلامه زوجها وهي غير	
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.م	05	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وحسان	IO
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.ق	02	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان	II
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.م	02	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وحسان	I2
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.ق	04	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وحسان	I3
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.ق	03	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب	I4
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.ن.ج	05	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: زوجة الأب	I5

							الى حسان - حسان واقف أمام والده		
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.ج	03	- الزوجة تشرب قهوتها - الاب يأكل ويحدث حسان	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات:	16
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.ق	02	- الأب يأكل ويتكلم الى حسان	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات	17
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.م	04	- الزوجة تتكلم بجبهة زوجها	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات:	18
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.ق	08	- حسان يجيب زوجة أبيه بكره	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: زوجة الأب وحسان	19
موسيقى	///	حوار	Face	ل.ث	ل.ن.ج	08	- زوجة الأب تستهزئ بحسان	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: زوجة الأب وحسان	20
موسيقى	///	حوار	Face	ل.ث	ل.ق	03	- حسان يصرخ طالباً من أبيه أن	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان،	21

							يسكت زوجته	الأب وزوجة الأب	
موسيقى	///	حوار	Face	ل.ث	ل.م	02	- الأب يوبخ حسان	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وابنه	22
موسيقى	///	حوار	Face	ل.ث	ل.ق	01	- حسان غاضب يستمع لكلام والده	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وابن	23
موسيقى	///	حوار	Face	ل.ث	ل.م	03	- الوالد يوبخ حسان	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وابنه	24
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.ق	02	- حسان ينظر الى زوجة أبيه بحقد وكراهية	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان وزوجة الأب	25
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.م	06	- الاب يحدث حسان	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وابنه	26
موسيقى	///	حوار	face	ل.ث	ل.م	02	- الزوجة تضع يدها على الكأس	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: زوجة الأب	27
موسيقى	///	حوار	ج.أيسر	ل.ث	ل.م	03	- الاب يوبخ حسان	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: الأب وابنه	28
	///	حوار	ج. أيمن	ل.ث	ل.ق	02	- حسان في صراع داخلي من كلام والده	المناظر: داخل الفيلا الشخصيات: حسان	29

فضاء العائلة									
مشهد 02: علاقة أخت - أخ/ خال مدته الزمنية: I د و 34 ثا									
شريط الصوت			شريط الصورة						
رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	ز . تصوير اللقطة	الكلام	الصّحيج	الموسيقى
01	المناظر: غرفة الطعام الشخصيات: منال	- منال تحضّر طاولة العشاء	3 ثا	ل . م	→	عادية	///	وقع الأقدام	///
02	المناظر: غرفة الطعام الشخصيات: منال وخالها	- منال تحضّر طاولة العشاء، يظهر خالها من الخلف وهو يقترب	5 ثا	ل . أ	→	عادية	///	صوت وضع الأواني على الطاولة	///
03	المناظر: الصّالون الشخصيات: جازية وأمينة	جازية تفتح الباب وتدخل الصّالون وخلفها أمينة	6 ثا	ل . م	←	عادية	///	صوت الباب يُفتح	///

04	المناظر: الصّالون وغرفة الطعام الشّخصيّات: جازية وأخوها وأميّة	تدخل جازية وأمّها إلى غرفة الطّعام حيث يوجد أخ جازية	7 ثا	ل.م	←	عادية		وقع الأقدام أثناء المشي	
05	المناظر: غرفة الطّعام الشّخصيّات: جازية وأخوها	تضع جازية حقيبة اليد وتسحب الكرسي لتجلس	6 ثا	ل.ص	ث	عادية	حوار	وقع الأقدام أثناء المشي ///	
06	المناظر: غرفة الطّعام الشّخصيّات: جازية وأخوها وأميّة ومنال	يجلس أخ جازية وأميّة بعد جازية	5 ثا	ل.م	ث	عادية	حوار	///	///
07	المناظر: : غرفة الطّعام الشخصيات: جازية ومنال	حركة يدين جازية وهي تحدث منال	5 ثا	ل.ق	ث	< >	حوار	///	///
08	المناظر: : غرفة الطّعام الشّخصيّات: جازية	تبدو ملامح جازية وهي تعبر عن حزنّها وتعبها	3 ثا	ل.ق	ث	< >	حوار	///	///
09	المناظر: : غرفة الطّعام	يجلس الجميع	9 ثا	ل.ن.ج	←	عادية	حوار	///	///

								الشخصيات: الأخ وجازية وأمنية ومنال	
IO	المناظر: : غرفة الطعام الشخصيات: جازية وأمنية ومنال والخال	جالسون ويتحدثون	6 ثا	ل.ص	ث	عادية	حوار	///	///
II	المناظر: غرفة الطعام الشخصيات: جازية وأمنية ومنال والخال وياسمين	تظهر جازية وهي تتحدث مع أخيها	5 ثا	ل.ق	ث	عادية	حوار	///	///
I2	المناظر: غرفة الطعام الشخصيات: جازية	جالسون ويتحدثون ثم تدخل ياسمين	5 ثا	ل.م	ز.ج	عادية	حوار	صوت الباب	///
I3	المناظر: غرفة الطعام الشخصيات: ياسمين	تظهر ياسمين وهي تدخل غرفة الطعام	5 ثا	ل.م	←	عادية	///	///	///
I4	المناظر: غرفة الطعام الشخصيات: ياسمين وخالها	تظهر ياسمين وهي تسلم على خالها	3 ثا	ل.م.ص	ث	< >	///	///	///
I5	المناظر: غرفة الطعام الشخصيات: الخال		3 ثا	ل.م.ص	ث	< >	حوار		

16	المناظر: غرفة الطّعام الشخصيات: ياسمين	يظهر الخال يسأل ياسمين عن حالها	3 ثا	ل.م.ص	ث	< >	حوار	///	///
17	المناظر: غرفة الطّعام الشخصيات: ياسمين	تردّ ياسمين بملامح اليأس	3 ثا	ل.م.ص	ث	< >	حوار	///	///
18	المناظر: غرفة الطّعام الشخصيات: ياسمين	تردّ ياسمين بملامح اليأس	3 ثا	ل.م.ص	ث	< >	حوار	///	///
19	المناظر: غرفة الطّعام الشخصيات: الخال	يظمن الخال ياسمين	3 ثا	ل.أ	ث	< >	حوار	///	///
20	المناظر: غرفة الطّعام الشخصيات: الخال	يؤكد الخال بأنه موجود معهم	3 ثا	ل.م	ث	عادية	حوار	///	///
21	المناظر: غرفة الطّعام الشخصيات: ياسمين جازية أمنية منال والخال	ياسمين تغادر والبقية جالسون لتناول العشاء	3 ثا	ل.م	ث	عادية	حوار	///	///

فضاء العمل								
مشهد 03: علاقة الرجل المدير بالمرأة الموظفة. مدته الزمنية: 29 ثا								
شريط الصوت			شريط الصورة					
رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	ز . تصوير اللقطة	الكلام	الصّحيج الموسيقى
01	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان	- حسان يدخل المكتب	04	ل . ع	←	Face Profil Amorce		/// صوت لوحة المفاتيح رنين الهاتف صوت الأقدام
02	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وسليمة	- حسان يسأل سليمة	02	ل.ص	ل.ث	< >	حوار	///
03	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: سليمة	- سليمة تهز رأسها لتجيب حسان	01	ل.ص	ل.ث	< >		///

04	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان	- حسان يسأل سليمة	02	ل.ص	ل.ث	< >	حوار	///	إثارة
05	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: لسيمه وحسان	- سليمة تجيب حسان	01	ل.ص	ل.ث	< >	حوار	///	إثارة
06	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وسليمة	- حسان يسأل سليمة	02	ل.ص	ل.ث	< >	حوار	///	إثارة
07	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وسليمة	- سليمة تجيب حسان	04	ل.ص	ل.ث	< >	حوار	///	إثارة
08	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وسليمة	- حسان يصرخ على سليمة	03	ل.م.ص	ل.ث	< >	حوار	///	إثارة
09	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: سليمة	- سليمة تنظر الى حسان بخوف	03	ل.م.ص	ل.ث	< >	حوار	///	إثارة
10	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وسليمة	- حسان يصرخ على سليمة ويخرج من المكتب	04	ل.ق	ل.ث	< >	حوار	///	إثارة

ملحق رقم: 19

التقطيع التقني لمشاهد المسلسل عينة البحث

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

II	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: سليمة	- سليمة تجلس على مكتبها	03	ل.م.ص	↓	< >	حوار	///	إثارة
----	---------------------------------------	----------------------------	----	-------	---	-----	------	-----	-------

فضاء العمل									
مشهد 04: علاقة المرأة المديرة بالرجل الموظف. مدته الزمنية: I د و 03 ثا									
شريط الصوت					شريط الصورة				
رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (ثا)	سالم اللقطة	حركة الكاميرا	ز. تصوير اللقطة	الكلام	الضجيج	الموسيقى
01	المناظر: شركة أمينة الشخصيات: مروان	- مروان يدخل الى الشركة	10	ل.ع	↑ ←	Profil droite	amb	///	///
02	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: أمينة والموظف	- أمينة تتحدث الى العامل	13	ل.ن.ج	ل.ث	face	حوار	///	///
03	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: مروان	- مروان يدخل الى المكتب	09	ل.أ.إ	→	face	حوار	الباب يفتح ويغلق	///
04	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: أمينة ومروان	- مروان يخرج من محفظته ملفا ويتحدث	03	ل.م.ص	ل.ث	face	حوار	وقع الأقدام فاتح المحفظة،	///

		الى أمينة						الأوراق	
05	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: مروان وأمينة	- يد مروان وهو يعطي الملف لأمينة	01	ل.ن.ج	ل.ث	face	حوار	///	///
06	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: أمينة	- أمينة تأخذ الملف	02	ل.م	↓	face	حوار	///	///
07	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: مروان وأمينة	- مروان يتحدث الى أمينة	02	ل.ص	ل.ث	face	حوار	///	///
08	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: أمينة ومروان	- أمينة تتحدث الى مروان	03	ل.م.ص	ل.ث	face	حوار	///	///
09	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: مروان وأمينة	- مروان يشرح لأمينة	05	ل.ص	ل.ث	face	حوار	///	///
10	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: أمينة	- أمينة	06	ل.م.ص	ل.ث	face	حوار	///	///
11	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: مروان وأمينة	- مروان يتحدث الى أمينة	05	ل.ص	ل.ث	face		///	///
12	المناظر: مكتب أمينة الشخصيات: أمينة ومروان الموظف	- مروان العامل يخرجان أمينة تواصل عملها على الكمبيوتر	04	ل.ن.ج	→	face		وقع الأقدام	///

فضاء العمل								
مشهد 05: علاقة المرأة الموظفة بالرجل الموظف. مدته الزمنية: 45 ثا								
شريط الصوت			شريط الصورة					
رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	ز . تصوير اللقطة	الكلام	الصّحيج الموسيقى
01	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان والحارسان	- حسان مُتبعاً بحارسه يدخل الى المكتب	05	ل.ع	←	Face Profil amorce	حوار	وقع أقدام ///
02	لمناظر: مكتب حسان الشخصيات: جمال وسليمة	- جمال يتحدث الى سليمة - حسان يدخل متبعاً بالحارسين - حسان يعطي لجمال الملف	07	ل.ج	ل.ث	face	حوار	وقع أقدام وأشخاص يتحدثون ///
03	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: جمال	- جمال يتحدث الى حسان	01	ل.ق	ل.ث	face	حوار	///

								وحسان	
///	///	حوار	Profil Droite < >	ل.ث	ل.ق	01	- حسان يحدث - جمال	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وجمال	04
///	///	حوار	Face < >	ل.ث	ل.ق	03	- جمال يحدث حسان	المناظر: مكتب حسان الشخصيات:	05
///	///	حوار	Profile droite	ل.ث	ل.ق	03	- حسان يحدث جمال	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وجمال	06
///	///	حوار	Profil gauche	ل.ث	ل.ق	02	- سليمة تنظر الى الحارس بإعجاب	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: سليمة وحارس حسان	07
///	///	حوار	face	ل.ث	ل.ص	01	- الحارس ينظر الى حسان	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: الحارس وحسان	08
///	///	حوار	Profil droite	ل.ث	ل.ق	01	- سليمة شاردة ثم تتفطن الى حسان يكلمها	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: سليمة وحسان	09

IO	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وسليمة	- حسان يكلم سليمة	OI	ل. ق.	ل. ث.	Profile gauche	حوار	///	///
II	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وجمال	- حسان يحدث جمال	O2	ل. ج.	ل. ث.	face	حوار	///	///
I2	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان وجمال	- حسان يحدث جمال	O2	ل. ق.	ل. ث.	Profile gauche	حوار	///	///
I3	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: سليمة والحارس	- سليمة مستمرة في النظر الى الحارس	OI	ل. ق.	ل. ث.	Profile droite	حوار	///	///
I4	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: حسان	- حسان دخل الى مكتبه	O3	ل. ع.	ل. ث.	face	حوار	///	وقع أقدام
I5	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: سليمة وجمال	- سليمة شاردة الذهن، ثم يكلمها جمال وتجلس	O6	ل. ق.	↓	Profil droite + face	حوار	///	///
I6	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: جمال	- جمال يتحدث الى سليمة	O2	ل. ق.	ل. ث.	Profile droite	حوار	///	///

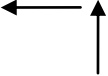
ملحق رقم: 19

التقطيع التقني لمشاهد المسلسل عينة البحث

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

	وسليمة								
I7	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: سليمة وحسان	- سليمة تحدث جمال	02	ل. ق	ل. ث	face	حوار	///	///
I8	المناظر: مكتب حسان الشخصيات: جمال وسليمة	- جمال يتحدث مع سليمة	02	ل. ع	ل. ث	face	حوار	///	///

الفضاء العام

مشهد 06: تعارف امرأة ورجل. مدته الزمنية: 37 ثا									
شريط الصوت			شريط الصورة						
رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدّة (ثا)	سّم اللقطة	حركة الكاميرا	ز . تصوير اللقطة	الكلام	الصّحيج	الموسيقى
01	المناظر: موقف سيارات الشخصيات: منال	- منال تتحدث في الهاتف داخل السيارة	01	ل.ص	ل.ث	Profile gauche	حوار	صوت محرك السيارة والدراجة	///
02	المناظر: موقف سيارات الشخصيات: طارق ومنال	- المثل يركن دراجته النارية أمام سيارة منال	03	ل.ص	ل.ث	face	حوار	مزمارة السيارة	///
03	المناظر: موقف سيارات الشخصيات: منال وطارق	- منال تصرخ على الممثل	04	ل.ص	ل.ث	Face	حوار	///	///
04	المناظر: موقف سيارات الشخصيات: منال وطارق	- منال تصرخ على الممثل	06	ل.ن.ج		Face	حوار	///	///
05	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: منال وطارق	- الممثل يجيب منال بكل برودة أعصاب	03	ل.ق	ل.ث	Face	حوار	///	///
06	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: منال وطارق	- منال تتحدث الى سائق الدراجة بعصبية	03	ل.ن.ج		Face	حوار	///	///

07	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: طارق ومنال	07	ل. ق	ل. ث	< >	حوار	///	///
08	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: منال وطارق	01	ل. ق	ل. ث	< >	حوار	///	///
09	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: منال وطارق	01	ل. ق	ل. ث	< >	حوار	///	///
10	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: منال وطارق	01	ل. ق	ل. ث	< >	حوار	///	///
11	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: طارق ومنال	01	ل. ق	ل. ث	< >	حوار	///	///
12	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: منال وطارق	03	ل. ق	ل. ث	< >	حوار	///	///
13	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: طارق ومنال	02	ل. ق	ل. ث	< >	حوار	///	///
14	المناظر: موقف السيارات الشخصيات: منال وطارق	01	ل. ق	ل. ث	< >	///	///	موسيقى

الفضاء العام									
مشهد 07: علاقة المرأة بالرجل بعد التعارف مدته الزمنية: 33 ثا									
شريط الصوت			شريط الصورة						
رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	ز . تصوير اللقطة	الكلام	الصّحيج	الموسيقى
01	المناظر: شاطئ	- لقطة لشاطئ	06	ل.ع	←	Face	///	صوت الامواج	///
02	المناظر: بيت شباب الشخصيات: مروان وسارة	- مروان يلتقي بسارة خارجة ثم يسيران معا	09		ل.ث	face	حوار	صوت الامواج صوت الاقدام	///
03	المناظر: بيت الشباب الشخصيات: سارة ومروان	- سارة ومروان يسيران ويتحدثان	06	ل.ج	ل.ث	Face	حوار	صوت الامواج صوت الأقدام	///
04	المناظر: بيت الشباب الشخصيات: سارة ومروان	- سارة و مروان يسران ويتحدثان	04	ل.ع	ل.ث	Face	حوار	صوت الامواج صوت الاقدام	///
05	المناظر: بيت الشباب الشخصيات: سارة ومروان	- سارة ومروان يسيران ويتحدثان	05	ل.ن.ج	ل.ث	face	حوار	صوت الامواج صوت الاقدام	///
06	المناظر: بيت الشباب الشخصيات: سارة ومروان	- سارة ومروان يسيران ويتحدثان	03	ل.ع	ل.ث	face	حوار	صوت الامواج صوت الاقدام	///

Rechercher Rechercher dans Nœuds Rechercher Effacer Recherche avancée

Requête de fréquence de mots

Critères de fréquence de mots

Rechercher dans Regroupement

Afficher les mots ☒ 50 plus fréquents ☐ Tout

Avec longueur minimale

Correspondances exactes (ex. "parler")
Avec des mots lexicaux (ex. "parlant")
Avec des synonymes (ex. "discuter")
Avec des spécialisations (ex. "murmurer")
Avec des généralisations (ex. "communiquer")

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%)
femme	5	161	2,09
nous	4	123	1,60
femmes	6	111	1,44
l'homme	7	82	1,06
relation	8	81	1,05
comme	5	59	0,77
hommes	6	54	0,70
société	7	53	0,69
homme	5	43	0,56
j'ai	4	39	0,51
réalité	7	39	0,51
toujours	8	37	0,48

Activer Windows
Accédez aux paramètres de l'ordinateur pour activer Windows.

Rechercher Rechercher dans Nœuds Rechercher Effacer Recherche avancée

Requête de fréquence de mots

Critères de fréquence de mots

Rechercher dans Regroupement

Afficher les mots ☒ 50 plus fréquents ☐ Tout

Avec longueur minimale

Correspondances exactes (ex. "parler")
Avec des mots lexicaux (ex. "parlant")
Avec des synonymes (ex. "discuter")
Avec des spécialisations (ex. "murmurer")
Avec des généralisations (ex. "communiquer")

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%)
père	4	35	0,45
algérienne	10	34	0,44
mari	4	32	0,42
n'a	3	30	0,39
notre	5	30	0,39
l'argent	8	29	0,38
fil	4	26	0,34
famille	7	25	0,32
travail	7	24	0,31
relations	9	23	0,30
classe	6	18	0,23
fil	5	18	0,23

Activer Windows
Accédez aux paramètres de l'ordinateur pour activer Windows.

تردد كلمات المجموعات البؤرية الثلاث

Rechercher Rechercher dans Nœuds Rechercher Effacer Recherche avanc

Nœuds

Nom	Sources	Référenc
groupe femmes	0	0
Question de Sor	0	0
questions de Pa	0	0
Questions d'exp	0	0
groupe femmes ho	0	0
Question de Sor	0	0
questions de Pa	0	0
Questions d'exp	0	0
groupe hommes	0	0
Question de Sor	0	0
questions de Pa	1	1
Questions d'exp	0	0

Requête de fréquence de mots

Critères de fréquence de mots

Rechercher dans Regroupement

Afficher les mots ☒ 50 plus fréquents ☐ Tout

Avec longueur minimale

Correspondances exactes (ex. "parler")
 Avec des mots lexicaux (ex. "parlant")
 Avec des synonymes (ex. "discuter")
 Avec des spécialisations (ex. "murmurer")
 Avec des généralisations (ex. "communiquer")

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%)
reflète	7	14	0.18
vie	3	14	0.18
algérien	8	13	0.17
beaucoup	8	13	0.17
enfants	7	13	0.17
après	5	12	0.16
sentiments	10	12	0.16
filles	6	11	0.14
frère	5	11	0.14
maison	6	11	0.14
manière	7	11	0.14
mère	4	11	0.14

Nœuds

Rechercher Rechercher dans Nœuds Rechercher Effacer Recherche avancée

Nœuds

Nom	Sources	Références
groupe femmes	0	0
Question de Sor	0	0
questions de Pa	0	0
Questions d'exp	0	0
groupe femmes ho	0	0
Question de Sor	0	0
questions de Pa	0	0
Questions d'exp	0	0
groupe hommes	0	0
Question de Sor	0	0
questions de Pa	1	1
Questions d'exp	0	0

Requête de fréquence de mots

Critères de fréquence de mots

Rechercher dans Toutes les sources Éléments sélectionnés... Dossiers sélectionnés

Afficher les mots ☐ 50 plus fréquents ☐ Tout

Avec longueur minimale 3

Correspondances exactes (ex. "parler")

- Avec des mots lexicaux (ex. "parlant")
- Avec des synonymes (ex. "discuter")
- Avec des spécialisations (ex. "murmurer")
- Avec des généralisations (ex. "communiquer")

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%)
non	3	18	0,23
ici	3	17	0,22
moi	3	17	0,22
respect	7	17	0,22
comment	7	16	0,21
existe	6	16	0,21
peu	3	16	0,21
peut	4	16	0,21
voulait	7	16	0,21
façon	5	15	0,19
leurs	5	14	0,18
parler	6	14	0,18

تردد كلمات المجموعات البؤرية الثلاث

البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في الدراما التلفزيونية
- مقارنة تحليلية نقدية "مسلسل الخاوة 2017" نموذجاً -

ملحق رقم: 20
العريضة الكاملة لتردد الكلمات في المجموعات البؤرية الثلاث

Rechercher carte conceptuelle Rechercher dans Tous les dossier Rechercher Effacer Recherche avanc

Nœuds

Nœuds

Requête de fréquence de mot

Requête de fréquence de mots

Exécuter une requête... Ajouter au projet...

Critères de fréquence de mots

Rechercher dans Toutes les sources Éléments sélectionnés Dossiers sélectionnés Regroupement

Afficher les mots 50 plus fréquents Tout

Avec longueur minimale 3

Correspondances exactes (ex. "parler")
Avec des mots lexicaux (ex. "parlant")
Avec des synonymes (ex. "discuter")
Avec des spécialisations (ex. "murmurer")
Avec des généralisations (ex. "communiquer")

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%)
nous	4	58	1,62
femme	5	55	1,54
lui	3	39	1,09
femmes	6	38	1,06
relation	8	35	0,98
elle	4	34	0,95
comme	5	27	0,76
l'homme	7	27	0,76
même	4	25	0,70
société	7	25	0,70
hommes	6	23	0,64
ils	3	20	0,56
scène	5	20	0,56
toujours	8	19	0,53
feuilleton	10	17	0,48
père	4	17	0,48
alnéanna	10	16	0,45

Relevé Nuage de mots Surfaces Groupes

Activ Windows

Accédez aux paramètres de l'ordinateur pour activer Windows.

تردد كلمات المجموعة البؤرية نساء

*

imene.nvp - NVivo Pro

FICHIER DÉBUT CRÉER DONNÉES ANALYSER REQUÊTE EXPLORER DISPOSITION AFFICHAGE

Noeuds

Rechercher carte conceptuelle Rechercher dans Tous les dossier Rechercher Effacer Recherche avanc

Requête de fréquence de mot

critères de fréquence de mots

Rechercher dans Toutes les sources Éléments sélectionnés... Dossiers sélectionnés. Regroupement

Afficher les mots 50 plus fréquents Tout

Avec longueur minimale 3

Correspondances exactes (ex. "parler")
Avec des mots lexicaux (ex. "parlant")
Avec des synonymes (ex. "discuter")
Avec des spécialisations (ex. "murmurer")
Avec des généralisations (ex. "communiquer")

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%)
algérienne	10	16	0,45
j'ai	4	16	0,45
mari	4	16	0,45
fil	4	15	0,42
n'est	5	15	0,42
quand	5	15	0,42
homme	5	14	0,39
notre	5	14	0,39
mon	3	12	0,34
n'a	3	12	0,34
relations	9	12	0,34
réalité	7	12	0,34
moi	3	11	0,31
enfants	7	10	0,28
eux	3	10	0,28
leur	4	10	0,28
non	3	10	0,28

Relevé Nuage de mots Surfaces Grappes

Activater Windows
Accédez aux paramètres de l'ordinateur pour activer Windows.

تردد كلمات المجموعة البؤرية نساء

imene.nvp - NVivo Pro

فichier DÉBUT CRÉER DONNÉES ANALYSER REQUÊTE EXPLORER DISPOSITION AFFICHAGE

Rechercher carte conceptuelle Rechercher dans Tous les dossier Rechercher Effacer Recherche avanc

Nœuds

Nœuds
Cas
Relations
Matrices de croisements

Nœuds

Nom	Sources	Référenc
Voulez-vous a	1	6
questions de Parti	0	0
Avez-vous par	1	6
Que pensez-v	1	7
Questions d'explo	0	0
Comment a re	1	18
Comment ave	1	5
comment voyi	1	6
Décrivez nous	1	4
présenter des	1	81
groupe hommes	0	0
Question de Sorti	0	0
Voulez-vous a	1	5
questions de Parti	1	1
Avez-vous par	1	5
Que pensez-v	1	5
Questions d'explo	0	0
Comment a re	1	7
Comment ave	1	5
comment voyi	1	12
Décrivez nous	1	4
présenter des	1	98

critères de fréquence de mots

Rechercher dans Toutes les sources Éléments sélectionnés... Dossiers sélectionnés Regroupement

Afficher les mots 50 plus fréquents Tout

Avec longueur minimale 3

Correspondances exactes (ex. "parler")
Avec des mots lexicaux (ex. "parlant")
Avec des synonymes (ex. "discuter")
Avec des spécialisations (ex. "murmurer")
Avec des généralisations (ex. "communiquer")

Exécuter une requête... Ajouter au projet...

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%)
non	3	10	0,28
existe	6	9	0,25
filie	5	9	0,25
leurs	5	9	0,25
libération	10	9	0,25
n'y	3	9	0,25
sommes	6	9	0,25
vie	3	9	0,25
beaucoup	8	8	0,22
classe	6	8	0,22
comment	7	8	0,22
oui	3	8	0,22
algérie	7	7	0,20
avons	5	7	0,20
famille	7	7	0,20
niveau	6	7	0,20
parl	3	7	0,20

Relevé
Nuage de mots
Surfaces
Groupes

تردد كلمات المجموعة البؤرية نساء

Nœuds

Rechercher dans : carte conceptuelle / Tous les dossiers Rechercher Effacer Recherche avancée

Critères de fréquence de mots
Rechercher dans Toutes les sources Éléments sélectionnés... Dossiers sélectionnés, Regrouper

Afficher les mots ☒ Tout plus fréquents ☐ 50 ☐ 100 moins fréquents

Avec longueur minimale

Correspondances exactes (ex. "parler")
Avec des mots lexicaux (ex. "parlant")
Avec des synonymes (ex. "discuter")
Avec des spécialisations (ex. "murmurer")
Avec des généralisations (ex. "communiquer")

Mot	Longueur	Nombre	Pourcentage pondéré (%) ▼
l'homme	7	11	0.51
n'a	3	11	0.51
realisateur	11	10	0.47
société	7	10	0.47
homme	5	9	0.42
mon	3	9	0.42
même	4	9	0.42
scène	5	9	0.42
famille	7	8	0.37
leur	4	8	0.37
mari	4	8	0.37
qu'elle	7	8	0.37
quand	5	8	0.37
fits	4	7	0.33
ici	3	7	0.33
largent	8	7	0.33
présenter des	4	7	0.33

Active Windows
Accédez aux paramètres de l'ordinateur par le menu Démarrer.

تردد كلمات المجموعة البؤرية المختلطة نساء - رجال



مشاهد من فضاء العائلة



مشاهد من فضاء العمل



مشاهد من فضاء العمل



مشاهد من الفضاء العام

الإسم باللغة العربية	الاسم باللغة الإنجليزية	
اشلي ديوكس ألفريد هيتشكوك أليس ووكر آن سيكستون أنيت هيل الين ديبارن ألكسندر دوست آن مارسيليني	Ashley Dukes Alfred Hitchcock Alice Walker Ann Sexton Annette Hill Alain d'Iribarne Alexander Dhoest Anne Marcellini	A
بيل كوسبي بيات كريس بورديو بيير بينوا لافون	Bill Cosby Beate Kraus Bourdieu Pierre Benoit LAFON	B
تشارلز كولي كلود ليفي ستروس كارول جيليجان تشارلز ساندرز بيرس كوينين هوثر جاك كوفينجتون يولاندا تشارلز ساندرز تشارلز فيرتشايلد سيلين برون-بورتيه كميل شمول سيلين بونكو كريستينا كونستانتينيديس	Charles Cooley Claude Lévi-Strauss Carol Gilligan Charles Sanders Peirce Coenen Huther jacques Covington Yolanda Charles Sanders Charles Fairchild Céline Bryon-Portet Camille Schmoll Céline BONICCO Christina Constantinidis	C
دوركهام اميل دومينيك بولير ديفيد ريتشارد توماس ديفيد هيد دان فيتزباتريك ديفيد ادموندسون دلفين دويس	Durkheim émile Dominique Boullier David Richard Thomas David Heyd DAN FITZPATRICK David Edmondson Delphine Dubs	D
اريك مايجريت ايفانز بريتشارد إرفينج جوفمان	Eric Maigret Evans Pritchard Erving Goffman	E

إليوت بارسين اسكينازي جيان إليزابيث كورتيس ايرين روثويل إيليو كاتز اريك داغرال اريك ماسيه	Elliot Parsin Esquenazi Jaean Elizabeth Curtis Erin Rothwell eliu katz Eric Dagiral Éric Macé	
فريدريك شليرمacher فريدريك دانييل ارنست فلويد نيلسون	Friedrich Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst Floyd Nelson	F
جريج موريس غلين كريبر جيرالدين برات	Greg Morris Glen Creeber Geraldine Pratt	G
هانز روبرت جاوس هانز فريدرش هيرفي جليفاريك	Hans Robert Jauss Hans Friedrich Hervé Glevarec	H
إحدادن زهير	Ihaddaden Zahir	I
جوزيه وايد جوزيف ميسينجر جون روجرز سيرل جوناثان بيجنيل جينغينج تشانغ يورجن هابرماس جون سينكلير جاك سي ريتشاردز جان كلود جوديت لازار جويل ستولز جوليان برنار جان بيير اسكينازي جينيفر دون جان دو فيرغر يورجن هابرماس جيروم سيويلو	Jose Wide Joseph Messinger John Rogers Searle jonathan bignell Jinfeng Zhang Jurgen Habermas John Sinclair Jack C Richards Jean-Claude Jaudith lazar Joëlle Stolz Julien Bernard Jean-Pierre Esquenazi jennifer dunn jean du verger Jürgen Habermas Jérôme Cihuelo	J

كنوت هينكلمان كلاوس برهن جنسن	Knut Hinkelmann Klaus Bruhn Jensen	K
لوسيا ديرنبرجر	Lucia Direnberger	L
ميشيل ليور مارتين آسلن فورتس ماير ماجور بريارة ماري آن كيسبي مارجولين بوتيه ماري كوفرو ماري بينيديتو ماير محمود ميلاني	Michel Lioure Martin Aslen Meyer Forts Major Barbara Mary Anne Casey Marjolaine Boutet Marie Quevieux Marie Benedetto-Meyer Mahmoud Miliani	M
نيومان-براون نويلا ماكنزي	Neumann-Braun Noella Mackenzie	N
///	///	O
بيتر سزوندي باتريس بافيسي بيتر هيلجر بيتر لونت بولا شوارتز	Peter Szondi Patrice Pavis Peter Hilger Peter Lunt Paula Schwartz	P
///	///	Q
رادكليف براون ريموند فيرث روبرت ستولر رولاند بارت ريمي ريففل ريتشارد ريدموند رنا محمد دلشاد ريبيكا رابي	Rad Cliff Brown Raymond Firth Robert Stoller Roland Barthe Rémy RIEFFEL Richard Redmond Rana Muhammad Dilshad Rebecca Raby	R
ستيوارت هول سالي نايب سالي براون	Stuart Hall Sally Knipe Sally Brown Sylvaine Bataille	S

سيلفان باتايل سارة هاتشويل سارة سييوشر سو ثورنهام ستيفاني بويسفرت سوزان هانسون ساندرين تيكسيدو	Sylvain Batail Sarah Hatchuel SARAH SEPULCHRE Sue Thornham Stéfany Boisvert Susan Hanson <i>Sandrine Teixeira</i>	
تاديوس كوزان تيموثي غيترمان تامار ليبس توني بورفيس توماس هولتجرافز تيريزا نيلسون	Tadeusz Kowzan Timothy Guetterman tamar liebes tony purvis Thomas Holtgraves Teresa Nelson	T
أومبرتو ايكو	Umberto Eco	U
فنسنت روبيو	Vincent Rubio	V
///	///	W
///	///	X
يانكل فيجالكوو يوشيهيسا كاشيما	Yankel Fijalkow Yoshihisa Kashima	Y
///	///	Z

مقدمة..... أ - ب

1. اشكالية البحث وتساؤلاته، أهدافه وأهميته..... **13**

1.1 اشكالية البحث **13**

2.1 التساؤلات..... **18**

3.1 الأهداف..... **19**

4.1 الأهمية..... **19**

5.1 تحديد مفاهيم البحث..... **20**

6.1 التراث المنهجي..... **28**

2. التراث النظري للبحث..... **39**

1.2 البناء الاجتماعي والنوع .. مدخل نظري للمفاهيم الأساسية..... **40**

1.1.2 البناء الاجتماعي..... **40**

1.1.1.2 البناء الاجتماعي لدى Berger & Lukman..... **41**

2.1.1.2 البناء الاجتماعي لدى Searle..... **42**

2.1.2 النوع/ الجندر..... **46**

1.2.1.2 مالفرك بين الجنس والنوع (Sex / Gendre) ؟ **46**

2.2.1.2 بناء الأدوار الاجتماعية..... **47**

3.2.1.2 مُنبثق دراسات النوع/ الجندر..... **48**

3.1.2 اللغة والبناء الاجتماعي للنوع في التلفزيون **50**

53.....	2.2 الدّراما التلفزيونيّة ودراسات تمثّل علاقة المرأة بالرجل
53.....	1.2.2 الدّراما .. محاولة ضبط المفهوم
55.....	2.2.2 الدّراما التلفزيونيّة .. مراحل التطوّر
61.....	3.2.2 تمثّل المرأة والرجل في الدّراما التلفزيونيّة .. سيرورة تطوّر الدّراسات
66.....	3. مراجعة إنتاج وبثّ الدّراما التلفزيونيّة في الجزائر من خلال التلفزيون الجزائريّ
68.....	1.3 مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الفرنسيّة (ORTF) 1962 – 1957
69.....	2.3 مؤسّسة الإذاعة والتلفزيون الجزائريّة (RTA) 1986 – 1962
76.....	3.3 فصل التلفزيون عن الإذاعة (ENTV) 1991 – 1986
79.....	4.3 جمع المؤسّسة بين صيغة العموميّ والطّابع التجاريّ الصّناعي 1991 – 2017
87.....	4. استراتيجيّة البحث
87.....	1.4 اختيار المنهج
91.....	2.4 أدوات القياس
93.....	1.2.4 المقاربة السّيميائيّة
94.....	1.1.2.4 تحديد مجتمع البحث
95.....	2.1.2.4 إطار العيّنة
96.....	3.1.2.4 نوع العيّنة
97.....	4.1.2.4 حجم العيّنة
98.....	5.1.2.4 التقطيع التقنيّ
98.....	6.1.2.4 عرض خطوات التحليل ونتائجه
99.....	7.1.2.4 مناقشة النتائج والاجابة عن التّساؤلات المتعلّقة بالنّص الفيلميّ

100	المجموعات البؤريّة	2.2.4
104	تحديد مجتمع البحث	1.2.2.4
105	إطار العينة	2.2.2.4
105	نوع العينة	3.2.2.4
106	التجانس وعدم التجانس	1.3.2.2.4
107	غرباء أم معارف	2.3.2.2.4
111	حجم العينة	4.2.2.4
116	تطوير دليل مقابلة المجموعات البؤريّة	5.2.2.4
116	مقدمة افتتاح الجلسة	1.5.2.2.4
117	أسئلة المجموعات البؤريّة	2.5.2.2.4
119	وصف دليل الأسئلة	3.5.2.2.4
120	ملخص نهائيّ للمناقشات	4.5.2.2.4
120	توزيع الشّهادات	5.5.2.2.4
120	تطوير الاستبانة	6.2.2.4
120	تنظيم الخدمات اللّوجيستية	7.2.2.4
121	المكان	1.7.2.2.4
123	التاريخ والتّوقيت	2.7.2.2.4
123	التّسجيل	3.7.2.2.4
124	استقبال المشاركين	4.7.2.2.4
125	تحديد فريق المجموعات البؤريّة	8.2.2.4
125	المشرف <i>The Moderator</i>	1.8.2.2.4
127	المراقب أو مساعد المشرف <i>Assistant Moderator</i>	2.8.2.2.4

127	9.2.2.4 إعداد البيانات وتحليلها
128	1.9.2.2.4 التّسخ الحرّفي للمناقشة المسجّلة
130	2.9.2.2.4 ترميز البيانات
133	3.9.2.2.4 تحديد الفئات الرّئيسة
135	4.9.2.2.4 مراجعة الفئات وضبط تسميتها
136	5.9.2.2.4 عرض البيانات وتحليلها
136	6.9.2.2.4 مناقشة النّائج
137	3.4 الخطوات المنهجية للمقابلة
138	1.3.4 مجتمع البحث
138	2.3.4 نوع العينة
138	3.3.4 حجم العينة
139	1.3.3.4 كاتبة السيناريو "سارة برتومة"
139	2.3.3.4 المنتج "أيمن الجوّادي"
140	3.3.3.4 المخرج "مديح بلعيد"
140	4.3.3.4 مديرة الكاستينغ "نسيمة حناشي"
140	5.3.3.4 كاتبة سيناريو ومساعدة إخراج "ملينة مولى"
140	6.3.3.4 كاتب سيناريو، مخرج وصاحب شركة إنتاج "ناصر سماعيني"
141	4.3.4 تصميم دليل المقابلة
142	5.3.4 مكان المقابلة
142	6.3.4 تسجيل المقابلات

5. البناء الاجتماعي لعلاقة المرأة بالرجل في المسلسل التلفزيوني "الخواوة".....144

1.5 النصّ وآليات صياغة الخطاب الدرامي.....144

1.1.5 التحليل السردى لمشاهد من مسلسل "الخواوة".....144

1.1.1.5 التعريف بالقائمين على صناعة المسلسل:145

2.1.1.1.5 كاتبة السيناريو146

3.1.1.1.5 المخرج.....146

5.1.1.1.5 مؤسّسة البث.....147

4.1.1.1.5 مؤسّستي الإنتاج147

2.1.1.5 بنية الشخصيات.....147

3.1.1.5 البنية الحكائيّة.....150

1.3.1.1.5 الحكاية المركّبة.....150

2.3.1.1.5 الحكايات الصّغرى.....150

4.1.1.5 البنية الزمنية.....152

1.4.1.1.5 الزّمنيّة الفيلميّة.....152

1.4.1.1.5 الزّمنيّة الحكائيّة.....152

5.1.1.5 بنية الفضاءات.....152

2.1.5 التحليل النصي لمشاهد من مسلسل "الخواوة"153

1.2.1.5 فضاء العائلة.....154

2.2.1.5 فضاء العمل.....159

3.2.1.5 الفضاء العام.....164

3.1.5 مناقشة نتائج التحليل النصي والإجابة عن التساؤلات المطروحة **168**

1.3.1.5 كيف يُنتج الخطاب الدرامي لمسلسل "الخواوة" معنى علاقة المرأة بالرجل في

مختلف الفضاءات: العائلة، العمل، الفضاء العام؟..... **168**

1.1.3.1.5 العلامات البصرية..... **168**

2.1. 3.1.5 العلامات السمعية..... **179**

2.3.1.5 كيف تُوظف مكانة كلّ من المرأة والرجل في مسلسل "الخواوة" (في مختلف

الفضاءات)؟..... **185**

1. 2.3.1.5 الصفات الجندرية..... **186**

2.2.3.1.5 الاتجاهات والسلوكيات الجندرية **188**

2.5 المتلقي: من التأويل إلى إنتاج المعنى **193**

1.2.5 الفئة الأولى: علاقة المرأة بالرجل بين سلطة المجتمع الذكوري وركب

التحرر..... **194**

1.1.2.5 الآراء بين الاتساق والتضاد، الاستقرار والتغير..... **194**

2.1.2.5 العاطفة **201**

3.1.2.5 المفاهيم الرئيسية..... **208**

4.1.2.5 الصمت والمشاركة..... **214**

2.2.5 الفئة الثانية: العاطفة والمال كمحددین لطبيعة علاقة المرأة بالرجل **216**

1.2.2.5 الآراء بين الاتساق والتضاد، الاستقرار والتغير..... **216**

2.2.2.5 العاطفة **223**

3.2.2.5 المفاهيم الرئيسية..... **224**

4.2.2.5 الصمت والمشاركة **228**

3.2.5 مناقشة نتائج المجموعات البؤرية والإجابة عن التساؤلات المطروحة **230**

1.3.2.5 كيف يتم البناء الاجتماعي لحقيقة علاقة المرأة بالرجل في مسلسل "الخاوة"

لدى الجمهور المتلقي عينة البحث؟ **230**

1.1.3.2.5 القصد العقلي الفردي وتأويل المتلقي لعلاقة المرأة بالرجل **232**

2.1.3.2.5 القصد العقلي الجماعي للمتلقى وتأويل علاقة المرأة بالرجل **243**

2.3.2.5 ما هي المعاني التي أنتجها الجمهور المتلقي عينة البحث حول علاقة المرأة

بالرجل انطلاقاً من مشاهدته لمسلسل "الخاوة"؟ **250**

1.2.3.2.5 تحديد الهوية: "نحن" - "هم" **251**

2.2.3.2.5 الأدوار الاجتماعية: إعادة إنتاج مفاهيم العلاقة الأبوية **254**

3.2.3.2.5 الرسائل الأيديولوجية: تهديد للمجتمع **256**

3.5 المؤلف وسياق صناعة المعنى **259**

1.3.5 صناعة المعنى بين مُبتغى المرسل والسياق الاجتماعي للمتلقى **259**

2.3.5 صناعة المعنى: من الفكرة إلى الإنتاج والإخراج **267**

خلاصة **278**

قائمة المراجع **282**

قائمة الملاحق

الفهرس